慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	フロベールとワイルド： 『ヘロディアス』と『サロメ』における文体とリズム
Sub Title	Flaubert et Wilde : écriture et rythme dans Hérodias et Salomé
Author	大鐘, 敦子(Ogane, Atsuko)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2006
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 No.42 (2006. 3) ,p.113- 126
JaLC DOI	
Abstract	十九世紀末に一世を風靡したファム・ファタルの代表『サロメ』といえば、誰しもが思い浮かべるのはオスカー・ワイルドの戯曲である。ワイルドはビアズリーの挿絵にはじめはそれほど乗り気ではなかったと言われているが、そのモノクロの挿絵はワイルドの『サロメ』の妖艶さや退廃的、破滅的、悪魔的側面を全面に押し出して、読者や未来の観衆の関心を引き寄せることになった。しかしこれを遡ること十六年、ギュスターヴ・フロベールが最晩年の短編『ヘロディアス』においてサロメのダンスを初めて言語化することに成功したことや、ワイルドがフロベールに多大な影響を受け、意識的に初稿をフランス語で書いていたことは意外に知られていない。『サロメ』は、1891年11月から12月にかけてオスカー・ワイルドのパリ滞在中にフランス語で書かれ、1893年にパリで出版された。本国では上演禁止となり、ロンドンでの出版は1894年となった。ワイルドはフランス文学に精通し、パリの文壇や社交界にも出入りし、ジッド、マラルメ、ピエール・ルイスなどと親しく交流して、マラルメの“火曜会”にも二度顔を出していることが知られている。 当時すでにフロベールは他界していたわけだが、ワイルドはフロベールを文学の師として、美学的にも仰いでいたことが書簡に残された証言からわかる。1888年のW. E. Henley 宛の手紙では、英語で散文を書くためにフランスの散文を勉強していることを述べ、「そう、フロベールこそわが師なのだ。そして『誘惑』の英訳が成功したなら、私は第二のフロベールになれるし、それ以上のものになるだろう。」と『聖アントワーヌの誘惑』の翻訳について意欲を燃やしている。また1890年には、Scots Observer の編集者への手紙で美学的問題に触れ、『ボヴァリー夫人』と『サランボー』を引き合いに出しながら、「フロベールは言葉の日常的な感覚において正しいだけでなく、芸術的にも正しかった。そしてそれがすべてなのだ。」と全面的

	に尊敬の念を表している。投獄中に友人に読書用の本を依頼した際にも、フランス語文献リストの筆頭にフロベールの La Tentation de saint Antoine, TroisContes, Salammbô を挙げている。一方、Pascal Aquien はフロベールとの関係について、サランボーの名前や巫女というアイデンティティー、ユダヤ人たちの議論、「サロメ」と「ヘロディアス」という主人公たちの名前の拝借、『ヘロディアス』の「ヨカナン」「マナエイ」から「ヨカナン」「ナアマン」という命名をしたことなど、かなり影響があったことを指摘している。『サロメ』に関するワイルドの証言で特にフロベールに関係あるものを挙げておきたい。まず第一に挙げられるのは、1890 年の エドガー・ソルタスによる挿話で、サロメについて書くと宣言していたワイルドが、ある晩ピカデリーのレストランでソルタスと食事をした後、連れ立ってフランシス・ホープのアトリエをたずねたところ、逆立ちしたヘロディアスの版画が、まさにフロベールの作品のように描かれており、« La bella donna della mia mente » (「わが夢見る麗しき女性よ！」) と叫んだという話。第二は、アメリカの象徴派詩人スチュアート・メリルとムーラン・ルージュに行ったときの挿話で、ルーマニア娘のアクロバット的な逆立ちの踊りを見たワイルドが、執筆中の劇の中のサロメのダンスを踊ってもらおうと思い、「フロベールの物語でのように、あの娘に逆立ちのダンスをしてほしいんだ。」と言ったという話である。どちらも注目されるのは、ワイルドがフロベールのサロメのダンスの「逆立ちの踊り」にとても惹かれていたということである。また、サランボーへの賛美も惜しまず、ビアズリーの挿絵について批判する際に「僕のサロメはサランボーの妹だ」という表現すらしている。『ヘロディアス』の中でサロメの踊りの初の言語化に挑んだフロベールの先駆性と象徴性を論じた拙論では、その「逆立ちのポーズ」に読み取れるユダヤ教的世界観からキリスト教的世界観への逆転というメタファーを指摘したが、ワイルドが果たしてフロベールのサロメの「逆立ちの踊り」にこうした意味を読み取っていたかは定かではなく、踊りのト書きにも逆立ちのポーズへの言及はない。その代わり、ワイルドのサロメでは「七枚のヴェールの踊り」というメタファーと月のメタファーが全面に押し出されている。ことにワイルドがサロメを一幕物の劇にしたことから、登場人物の科白の文体が重要な位置を占めており、後にその作品の芸術性は、音楽性としてシュトラウスのオペラが証明することになった。以下、本稿ではワイルドのサロメの文体とリズムをフロベールのそれと比較しながら、『ヘロディアス』のサンボリスムから『サロメ』の世紀末文学への変遷をみることとする。
Notes	

Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20060331-0113

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

フロベールとワイルド

『ヘロディアス』と『サロメ』における文体とリズム

大　鐘　敦　子

十九世紀末に一世を風靡したファム･ファタルの代表『サロメ』といえば、誰しもが思い浮かべるのはオスカー・ワイルドの戯曲である。ワイルドはビアズリーの挿絵にはじめはそれほど乗り気ではなかったと言われているが、そのモノクロの挿絵はワイルドの『サロメ』の妖艶さや退廃的、破滅的、悪魔的側面を全面に押し出して、読者や未来の観衆の関心を引き寄せることになった。しかしこれを遡ること十六年、ギュスターヴ・フロベールが最晩年の短編『ヘロディアス』においてサロメのダンスを初めて言語化することに成功したことや、ワイルドがフロベールに多大な影響を受け、意識的に初稿をフランス語で書いていたことは意外に知られていない[1)]。

『サロメ』は、1891 年 11 月から 12 月にかけてオスカー・ワイルドのパリ滞在中にフランス語で書かれ、1893 年にパリで出版された。本国では上演禁止となり、ロンドンでの出版は 1894 年となった。ワイルドはフランス文学に精通し、パリの文壇や社交界にも出入りし、ジッド、マラルメ、ピエール・ルイスなどと親しく交流して、マラルメの“火曜会”にも二度顔を出していることが知られている[2)]。

当時すでにフロベールは他界していたわけだが、ワイルドはフロベールを文学の師として、美学的にも仰いでいたことが書簡に残された証言からわかる。1888 年の W. E. Henley 宛の手紙では、英語で散文を書くためにフランスの散文を勉強していることを述べ、「そう、フロベールこそわが師なのだ。そして『誘惑』の英訳が成功したなら、私は第二のフロベールになれるし、

それ以上のものになるだろう。」と『聖アントワーヌの誘惑』の翻訳について意欲を燃やしている[3)]。また1890年には、*Scots Observer*の編集者への手紙で美学的問題に触れ、『ボヴァリー夫人』と『サランボー』を引き合いに出しながら、「フロベールは言葉の日常的な感覚において正しいだけでなく、芸術的にも正しかった。そしてそれがすべてなのだ。」と全面的に尊敬の念を表している[4)]。投獄中に友人に読書用の本を依頼した際にも、フランス語文献リストの筆頭にフロベールの *La Tentation de saint Antoine, Trois Contes, Salammbô* を挙げている[5)]。一方、Pascal Aquienはフロベールとの関係について、サランボーの名前や巫女というアイデンティティー、ユダヤ人たちの議論、「サロメ」と「ヘロディアス」という主人公たちの名前の拝借、『ヘロディアス』の「ヨカナン」「マナエイ」から「ヨカナン」「ナアマン」という命名をしたことなど、かなり影響があったことを指摘している[6)]。

『サロメ』に関するワイルドの証言で特にフロベールに関係あるものを挙げておきたい。まず第一に挙げられるのは、1890年のエドガー・ソルタスによる挿話で、サロメについて書くと宣言していたワイルドが、ある晩ピカデリーのレストランでソルタスと食事をした後、連れ立ってフランシス・ホープのアトリエをたずねたところ、逆立ちしたヘロディアスの版画が、まさにフロベールの作品のように描かれており、« La bella donna della mia mente »（「わが夢見る麗しき女性よ！」）と叫んだという話[7)]。第二は、アメリカの象徴派詩人スチュアート・メリルとムーラン・ルージュに行ったときの挿話で、ルーマニア娘のアクロバット的な逆立ちの踊りを見たワイルドが、執筆中の劇の中のサロメのダンスを踊ってもらおうと思い、「フロベールの物語でのように、あの娘に逆立ちのダンスをしてほしいんだ。」と言ったという話である[8)]。どちらも注目されるのは、ワイルドがフロベールのサロメのダンスの「逆立ちの踊り」にとても惹かれていたということである。また、サランボーへの賛美も惜しまず、ビアズリーの挿絵について批判する際に「僕のサロメはサランボーの妹だ」という表現すらしている[9)]。

『ヘロディアス』の中でサロメの踊りの初の言語化に挑んだフロベールの先駆性と象徴性を論じた拙論では、その「逆立ちのポーズ」に読み取れるユ

ダヤ教的世界観からキリスト教的世界観への逆転というメタファーを指摘したが[10]、ワイルドが果たしてフロベールのサロメの「逆立ちの踊り」にこうした意味を読み取っていたかは定かではなく、踊りのト書きにも逆立ちのポーズへの言及はない。その代わり、ワイルドのサロメでは「七枚のヴェールの踊り」というメタファーと月のメタファーが全面に押し出されている。ことにワイルドがサロメを一幕物の劇にしたことから、登場人物の科白の文体が重要な位置を占めており、後にその作品の芸術性は、音楽性としてシュトラウスのオペラが証明することになった。以下、本稿ではワイルドのサロメの文体とリズムをフロベールのそれと比較しながら、『ヘロディアス』のサンボリスムから『サロメ』の世紀末文学への変遷をみることとする。

1. 「3」のリズム

フロベールは一般に「レアリスムの父」と文学史上見做されているが、その晩年の作品 *Trois Contes* では作品の象徴性が極限にまで押し進められている。新約聖書の「洗礼者ヨハネの斬首とサロメ」の逸話を忠実に物語化している『ヘロディアス』では、一般に対立項と見做されがちな聖性の体現者ヨカナンと肉欲の体現者サロメが、語りのリズムによってその相似性を露にしている。ことに三拍子のリズムは、地下牢から聞こえるヨカナンの呪詛とサロメの踊りの描写に通底しており、両者の「言葉と身体のリズムの一致」がキリスト教の基本原理である三位一体説のメタファーになっていることは注目に値する。一例を挙げ、文の構造がわかるように視覚的に配置すると以下のようになる[11]。

« Le seigneur arrachera,
tes pendants d’oreilles
tes robes de pourpre,
tes voiles de lin,
les anneaux de tes bras,
les bagues de tes pieds,

et les petits croissants d'or qui tremblent sur ton front,
tes miroirs d'argent,
tes éventails en plumes d'autruche,
les patins de nacre qui haussent ta taille,
l'orgueil de tes diamants,
les senteurs de tes cheveux,
la peinture de tes ongles,
tous les artifices de ta mollesse ;
et les cailloux manqueront pour lapider l'adultère ! » （p. 156）

サロメについても、「3」のリズムの描写が根強く、こうしたリズムや他の数々の重要なシンボルも相俟ってサロメの聖性が必然的に浮かび上がることになる。

« elle se tordait la taille, balançait son ventre avec des ondulations de houle, faisait trembler ses deux seins » （p. 171）

« comme les prêtresses des Indes, commes les Nubiennes des cataractes, comme les bacchantes de Lydie. » （p. 172）

Trois Contes では、短編集の構造自体がすでに、父＝イエス・キリストと一体化するジュリアン（『聖ジュリアン伝』）、子＝イエス到来を告げ斬首されるヨカナン（『ヘロディアス』）、精霊＝オウムを精霊と同一視して昇天していくフェリシテ（『純な心』）と、三位一体を主題に据えることによって成立し、静謐でサンボリックな文体を形成しており、「3」という数が物語りを読み解く鍵となっている。

一方、フロベールの『ヘロディアス』の「3」のリズムを意識してかどうかは定かではないが、ワイルドのサロメにおいても「3」は作品を読み解く

上で最も重要な鍵となっている。まずサロメによるヨカナンの三度の誘惑がある。サロメがヨカナンに迫る場面では、身体・髪・唇と身体の三つの部位へのスキンシップを繰り返し望むが、断固として拒絶されては愛が憎しみにかわり呪詛となる。宿命の女が一度目指した獲物を逃さないかのごとくワイルドの文体は執拗で、賛美の言い回し自体が類似する三つの文を三度繰り返すという仕掛けになっている。

1. Je suis amoureuse de [ton corps, tes cheveux, ta bouche].
2. Il n'y a rien au monde d'aussi [blanc / noir / rouge] que [ton corps / tes cheveux / ta bouche].
3. Laisse-moi [toucher ton corps / tes cheveux] / [baiser ta bouche].

付け加えるなら、『サロメ』の作品自体が感情の高ぶりを次第に現すクレシェンドな構造を持っており、首への「くちづけ」がそのクライマックスを形成するのだが、これら三つの部位の形容は blanc, noir, rouge と、三つの色と対応し、他の形容や比較を除いた単なる色への言及でも、blanc が「4 回」、noir は「5 回」、rouge は「8 回」も繰り返されて次第に形容が頻繁になり、サロメの感情の異様な高まりを表している。しばしばサランボーとの類似が指摘される「柘榴色 grenade した唇」への口づけが最後の欲望として挙げられるのは、劇の最終場面の予兆でもあろう。サロメの口づけへの執着は、その後の欲求の言葉のヴァリエーションにも繋がって一層激しさを増してくるが、その際にも三度反復する文型が三種繰り返されるという「3」の倍数になっている。

Je baiserai ta bouche, Iokanaan !（× 3）
Laisse-moi baiser ta bouche, Iokanann !（× 3）
Je baiserai ta bouche, Iokanann !（× 3）

このように baiser という行為はこれら三回ずつ反復される三種の表現によっ

て最も強い愛憎を象徴する。また「3」という数字がもつキリスト教的な意味合いを考えると愛の聖性を極限にまで高めているといっても過言ではない。それはまた、切られた首を前に、サロメによって再び三度繰り返される口づけできなかったことへの無念の科白によって劇の最後まで高ぶりを引きずっていく。

サロメによるヨカナンの誘惑が「3」のリズムに基づいて行われるなら、Aquien も指摘するように、太守のヘロド王によるサロメの誘惑もまた「3」のリズムに乗って行われ、三度サロメから拒絶されている[12)]。このことは、ヨカナンを見つめるサロメという構図とサロメを見つめる若きシリア人とヘロド王という構図が重なりあっていることの表れでもある。ところが、ここでは単に「3」のリズムが象徴性を帯びてくるだけではない。ヘロド王の誘い「お前の小さくて真っ赤な舌を浸しておくれ」、「ほんの少しでも果物を齧っておくれ」という科白は、サロメが斬られた首に口づけする際の「わたしは熟れた果実を齧るように、お前の唇を歯で齧るのだ」、「お前の唇は、苦い味がする。それは血の味なのか？」という結末に呼応しているのではないだろうか。

ヘロド王がヨカナンの斬首との交換条件として提示するものもエメラルド、白孔雀、隠された数多の宝石と三種あり、後になるにつれて、数や身振りが大きくなってクレシェンドの構造になっている。ちなみに、エメラルドは一つ、白孔雀は五十羽、宝石は二十個近く列挙されて最後には至聖所の幕まで追加されている。

ヘロド王と対立するヘロディアスの科白も「3」の呪縛からのがれられない。何にでも象徴を読み取ってしまうヘロド王を諌めるヘロディアスですら、ヘロド王を牽制するかのように「自分は信じない」ということを同文型で三つ挙げてその現実主義を露にしている。

1. Je ne crois pas aux prophètes.
2. Je ne crois pas aux miracles.
3. Je ne crois pas aux présages.

さらに付け加えるならば、紋切り型に取られがちな最後のト書き「ヘロディアスの娘、ユダヤの王女、サロメを兵士たちはその盾で押しつぶした。[13)]」は、サロメのアイデンティティーが語順もそのままに作品のもっとも肝要なところで三度繰り返されていることを忘れてはならないだろう。

1. « Je suis Salomé, fille d'Hérodias, princesse de Judée. »
2. « Tu m'as traitée comme une courtisane, comme une prostituée, moi, Salomé, fille d'Hérodias, princesse de Judée. »
3. « Les soldats s'élancèrent et écrasent sous leurs boucliers Salomé, fille d'Hérodias, princesse de Judée. »

一度目はヨカナンに対して名乗りを上げる時、二度目は斬られた首を前に娼婦扱いしたことに対して恨み言を述べる時、そして最後は幕を閉じる時である。幕開けから「月は死んだ女のようだ。」と三人称単数の elle を主語として、まるでそれがサロメのことであるかのように予兆として始まったこの劇は、三つのアイデンティティーによる三度めの反復によって円環を閉じる。フロベールの作品ではヘロディアスに対するヨカナンの呪詛にしか用いられなかった「娼婦」という概念が、ワイルドの作品ではサロメ本人のアイデンティティーとして移し換えられ、母から娘へと視点が移ったことを考えるなら、このアイデンティティーの強調は、単なる紋切型以上の意味を帯びているのではないだろうか。母の娼婦性を引き継いだサロメは、より「宿命の女」に近づくことになる。

このように、「3」のリズムはワイルドの『サロメ』において、脚本すべての重要な骨格となるべきところで徹底的に利用されているのである。

2. 変奏

次に「3」のリズムのヴァリエーションに目を向ける。フロベールの場合「3」のリズムから派生しているのは、すでに引用に挙げているように強調のための四つめの追加の文型ということが多い。

ところがワイルドの『サロメ』の場合はまったく別のリズムが入ってくる。主要な三拍子や三段階のクレシェンド構造が強調される一方で、一幕を通じて、基本的な二拍子あるいは二の反復がまるで低調音のように繰り返される。ワイルドのリズムの取り方において、絶妙であるがゆえにリズムとして捉えにくいのは、数人の科白に跨る形でリズムが取られている点である。作品の冒頭を見てみると同じ文型や単語が交錯し、以下のようになっている。（同じ文型や単語に同じ下線をつけたのは筆者による）

Le jeune syrien : Comme la princesse Salomé est belle ce soir !

Le page d'Hérodias : Regardez la lune! La lune a l'air très étrange. On dirait une femme qui sort d'un tombeau. Elle ressemble à une femme morte. On dirait qu'elle cherche des morts.

Le jeune syrien : Elle a l'air très étrange. Elle ressemble à une petite princesse qui porte un voile jaune, et a des pieds d'argent. Elle ressemble à une princesse qui a des pieds comme des petites colombes blanches... On dirait qu'elle danse.

Le page d'Hérodias : Elle est comme une femme morte. Elle va très lentement.

若きシリア人とヘロディアスの小姓とのあいだで類似の文型、類似の語彙がこだまのように繰り返され、月面の鏡に反響するような感じを与えている。ところがワイルドの登場人物たちの言葉は二人の科白やそのやり取りの中で、二度まったく同一の文型が繰り返されるかと思うと、三度同じ文型を二者の間で続けたり、一方の科白の鸚鵡返しもあれば、同一人物が同一の言葉を語って反響していることもある。そのうえ « La lune a l'air très étrange ce soir. » と « Elle ressemble à » という文型は、のちのヘロド王登場場面の最初の科白にも引き継がれ呼応している。petite, femme, princesse などの語が繰り返されることで、音の反響が月とその化身であるサロメの処女性を一層純化してゆくかのようである。

一方、「2」のリズムが顕在化するのは、サロメがヨカナンを牢獄から出すようにと若きシリア人を口説き落とすときである。

SALOMÉ, *s'approchant du jeune Syrien.*

« Vous ferez cela pour moi, n'est-ce pas, Narraboth ? Vous ferez cela pour moi ? J'ai toujours été douce pour vous. N'est-ce pas que vous ferez cela pour moi ? Je veux seulement le regarder, cet étrange prophète. On a tant parlé de lui. J'ai si souvent entendu le tétrarque parler de lui. Je pense qu'il a peur de lui, le tétrarque. Je suis sûr qu'il a peur de lui... Est-ce que vous aussi, Narraboth, est-ce que vous aussi vous en avez peur ? »

（p. 71）

一見「3」のリズムに思われた誘惑の言葉は、呪文のごとく畳み掛けてくるためその後のやり取りを加えると計「5 回」もサロメの口の端に上る。あるいは、ヘロド王の空耳か妄想かと思える「宮殿に響く羽ばたきの音」（le battement des ailes de l'ange de la mort）は、作品中「6 回」繰り返されて「3」のバリエーションになっている。また、ヨカナンの死によって引き起こされるのではないかとヘロド王が恐れる不幸についての言及に関しては、ヘロディアスの小姓が繰り返す « Il peut arriver un malheur. » という漠とした不安から、サロメによる「ヨカナンの首」の所望に驚いて、« Il m'arriverait un malheur à quelqu'un. » と最終場面で繰り返すヘロド王の言葉まで実に「12 回」反復されている。これまた無意識か否か「3」の倍数へのこだわりとなっている。

他の変奏リズムについて見れば、もっとも顕著に繰り返しがみられるのは、ダンスを「7 回」懇願した後に繰り返される「褒美の誓い」である。まず単純な「踊ってくれ」« Dansez pour moi !» という科白のあと、「ヨカナンの首がほしい」とサロメが本心を露にするまでにヘロド王は「9 回」も誓約することになる。その中ではまた、「お前の望むものならすべて」« tout ce que

vous voudrez » が「6 回」と、「王国の半分であろうとも」« Fût-ce la moitié de mon royaume » という文型が「5 回」（首を所望された直後の科白も入れると「6 回」となる）、同時にあるいは別々に踊りの懇願と交じり合って繰り返される。「わしのために踊っておくれ」« Dansez pour moi ! » という文から始まった踊りの執拗な動機は、まさに音楽のモチーフそのままに次の動機 « tout ce que~ »、« fût-ce la ~ » を少しずつずらしながら発展し、複雑に積み重なってゆくのである。このような仕組みが高度の音楽性となって、『サロメ』をオペラとして完成度の高いものにする要因になっていることは間違いない。

3. 「7」のリズム

最後にこの劇でもっとも強い要求のリズムとその構造を見てみたい。それはヘロド王がサロメに懇願する「踊ってくれ」という科白とサロメの「ヨカナンの首を！」という返答である。すでに指摘したとおり、ヘロド王のサロメへの要求は、短絡的で直情的なものから始まり、交換条件を提示した複雑なものになっていくが、説明的で冗長な科白になる前のもっとも純粋な形での要求はまず「7 回」立て続けになされる。

1. Salomé, dansez pour moi.
2. Salomé, fille d’Hérodias, dansez pour moi.
3. Je vous ordonne de danser, Salomé.
4. Salomé, dansez pour moi.
5. Je vous supplie de dansez pour moi.
6. Ainsi, dansez pour moi.
7. Dansez pour moi, Salomé, je vous en supplie.

このように、サロメへの呼びかけが親しさや懇願、命令、哀願となって比較的短い構文で続けられている。しかしこれ以降は、« Si~ » で始まる「もしダンスしてくれたなら」という交換条件が中心となって、その構文が細分化

されるという過程での懇願となる。

一方、サロメがいよいよ「ヨカナンの首を！」と要求する科白も、ただ一度だけ説明のために長くなったものを例外とするならば、ちょうど「7 回」反復されるのは偶然にしてはあまりにも不思議な呼応である。なぜなら、ヘロド王の懇願は、次第に交換条件を伴った長くて錯綜とした哀願に変わっていくために、ヘロドの「7 回」の直情的な呼びかけにサロメが逐一「7 回」にわたって返答しているわけではないからである。

1. La tête d'Iokanann !
2. C'est mon propre plaisir que je demande la tête de Iokanann.
3. Je vous demande la tête de Iokanann !
4. Je demande la tête de Iokanann !
5. La tête de Iokanaan !
6. Donnez-moi la tête de Iokanann.
7. Donnez-moi la tête de Iokanann.
8. Donnez-moi la tête de Iokanann.

2 の科白は、ヘロディアスから自立して愛の形として自主的にヨカナンの首を求めるサロメの説明となっており、フロベールのサロメがヘロディアスの単なる手先として行動するのとは一線を画している。このとき、ワイルドのサロメは本当のファム・ファタルとしての相貌を顕して生まれ変わり、象徴主義から世紀末に踏み込んでいる。それ以外の科白は 1 の文型に始まった首の所望が « je demande » を反復してクレシェンドになり、5 からまた次第に短くなる。その後、三度まったく同じ命令形となり、「ヨカナンの首をおくれ！」と狂女のそれとなってヘロドを屈服させるのである。

「7 回」の踊りの要求と「7 回」の首の要求のぶつかり合い。この劇のもっとも中心となる極限的な要求が「ヘロドによるサロメの踊りの所望」であり、「サロメによるヨカナンの首の所望」であるなら、この二つの懇願の間に位置するのは、人々の記憶に焼きつく謎めいた七枚のヴェールの踊りなのであ

る。

Herode の懇願× 7 → 七枚のヴェール → Salome の懇願× 7

という配置はいったい何を象徴しているのだろうか。ワイルドが「七枚のヴェールの踊りを踊る」« Salomé danse la danse des sept voiles. » という一行のト書き以外何も書かない以上、ヘロドがサロメへの踊りの懇願を重ねるたびに、「一国の半分を褒美に与えるほどの踊りとは、どんな踊りなのか？」という期待と謎のヴェールが重ねられていくかのようである。サロメの踊りは、フロベールが東方旅行で実際に見たクシウク・ハーネムやアジゼーといった踊り子たちの踊りに依拠しており[14)]、ベリーダンスやストリップティーズ的なオリエンタルダンスである[15)]。七枚のヴェールを一枚一枚剥ぎ取って若い肢体で官能的にヘロド王を虜にしていく過程は、同時にサロメのヨカナンへの愛の凄まじさが文字通り露呈していく過程でもある。身体を覆うヴェールの向こうに謎に包まれていたサロメのアイデンティティーが今度は次第に露出し、何も隠すものはなくなった暁に、サロメは初めて本心を剥き出しにして「ヨカナンの首」という褒美を堂々と求めているのである。「踊り」を二人の主役の本性ともいえる二つの懇願ではさむことで、ワイルドは最も効果的に「七枚のヴェールの踊り」を演出しているのではないだろうか。

ワイルドの「サラ・ベルナールを主役に」という願いもむなしく、時の首相チェンバレンにより「聖人を舞台に乗せてはいけない」という廉で『サロメ』は上演禁止となった。聖人の生首を求め、口づけるという凄惨な舞台を考えれば、それだけで確かにワイルドは禁を犯していたといえるだろう。しかし、聖なる「3」のリズムや三段階の誘惑の数々を用いることで、ワイルドは聖なるリズムを悪女のリズムにも重ね、三位一体という原理そのものを文体によって徹底的にアイロニカルに冒瀆してはいなかっただろうか。あるいは、サロメが「三人の女大祭司の第三の者（「破壊者」）としてのイシュタルを表した」ということから、破壊的な宿命の女像を神話や聖書に求めたのかもしれない[16)]。

フロベールは『ヘロディアス』において「3」のリズムを基調としてヨカナンの呪詛とサロメの踊りの描写を描いた結果、この二者の聖なる相似性を象徴的な手法で表面化した。また同時にヘロディアスの手下であるサロメがヨカナンを死に追いやることでイエス到来の機会を作り、最終場面で再生する太陽を描くことでサロメを聖性を帯びた存在として読み取ることを可能として、サロメのギリシャ語名「平安」に忠実であったといえる[17)]。他方、ワイルドの『サロメ』では、聖なる「3」のリズムを多用しているが、月夜の饗宴に終わりはない。太陽も昇らず、月さえも最後にはヘロド王によって隠されてしまい、サロメは聖性を禁じられて、月明かりに照らされた時ヘロド王に処刑され、すべてが闇に葬り去られる。サロメのダンスをめぐる描写に同じ「3」のリズムとその変奏を使用しているにもかかわらず、世紀末の波は『ヘロディアス』と『サロメ』という同じ主題の作品を象徴主義から世紀末的なものへと変質させていたのである。

註

1）本稿で使用したテクストは、Gustave Flaubert, *Trois Contes* 所収、*Hérodias*, introduction et notes par Pierre-Marc de Biasi, Le livre de Poche, Librairie Générale Française, 1999 および Oscar Wilde, *Salomé*, bilingue, présentation de Pascal Aquien, GF Flammarion, Paris, 1993. Cf. 工藤庸子，『サロメ誕生 フロベール／ワイルド』，新書館，p. 9 :「しかしワイルドがフロベールの向こうを張って『サロメ』を書きあげたらしいことは、「なにしろ文学においては、父親はころさなければいけないからね」という彼一流の警句からも推測されるのであり、あえて外国語であるフランス語で戯曲を書いたことにも、相応の理由があったろうと思われる。」

2）Cf. Richard Ellemann, *Oscar Wilde*, Butler & Tanner Ltd, Frome and London, 1987, pp. 330–351, Chapter XIII « Hellenizing Paris » ; Hesketh Pearson, *The Life of Oscar Wilde*, Methuen & Co. Lte, London, 1952 ; 井村君江，『サロメの変容—翻訳・舞台』，新書館，1990.

3）*The letters of Oscar Wilde*, edited by Rupert Hart-Davis, London, 1962, p. 233, December 1888.

4）*Ibid.*, p. 269, 13 August 1890.

5）*Ibid.*, p. 522, 13 August 1890.

6） Pascal Aquien, préface de *Salomé*, *op. cit*., pp. 16–19. しかし、ワイルドは同じ「ヨカナン」という名でも綴りを微妙に変化させている。
7） Richard Ellmann, *op. cit*., pp. 321–322
8） *Ibid*.
9） Cf. « Ma Salomé est une mystique, une sœur de Salammbô, une sainte Thérèse qui adore la lune, et on me montre les griffonnages d'un écolier dévergondé. » (*Ibid*. p. 355)
10）Atsuko OGANE, *L'Appareil scientifique et la symbolique polyvalente*, thèse de doctorat de l'Université Kéio, Tokyo, 2005.
11）*Ibid*., pp. 159–165, « CHAPITRE IV La Résurrection : II Les Jumeaux — Iaokanann et Salomé ».
12）Pascal Aquien, *op. cit*., p. 30.
13）工藤庸子 , *op. cit*., p. 69.
14）*Voyage en Egypte*, pp. l58–159.
15）Cf. Edward William Lane, *Manners and customs of the Modern Egyptians*, J.M. Dent & Sons Ltd, London, 1860, pp. 384–389, « Public Dancers ».
16）バーバラ・ウォーカー著，『神話・伝承事典』，大修館書店，1988，p. 702.
17）*Ibid*.