『サロメ』――世紀末の象徴

増　尾　弘　美

1．はじめに

サロメは聖書に登場し，見事な舞いの報酬として，母ヘロディアにそそのかされたとおり，父ヘロデ王に洗礼者ヨハネの首を盆に載せて差し出すよう要求し，それを果すという陰惨な事件の張本人となった少女である。この話は古くから芸術の様々な分野で取り上げられているがゆえに，それぞれの時代の思想を反映し，サロメの描かれ方の違いを見ることによって，時代の変遷が見て取れる。本稿では，1880年代から第１次世界大戦頃までを総称した「世紀末」の時代に，美術，音楽，文学とありとあらゆる分野で大流行した『サロメ』に照準を当て，当時の思想に迫ることを目的とする。

2．時代背景

まず，世紀末とはどういう時代であったか。それには世紀末に先立つ時代がどのようなものであったかも含めて見ておきたい。1852年から1870年までは，ナポレオン三世による第二帝政の時代であった。セーヌ県知事のオスマンにパリの大改革を命じ，壮大な都市計画のもと，今日に見られるような形のパリを作り上げたのは，ナポレオン三世の功績である。帝政ながらも，物質的な繁栄の道を歩んだ平和な時代であった。1860年にはナポレオン三世がキリスト教徒保護の名目でシリアに派兵し，これにエルネスト・ルナンも同行したことから，ルナンのベストセラー作品である『イエス伝』(1863) が生まれることとなった。ところがフランスは1870年から1871年にかけての普仏戦争で敗れると，アルザス・ロレーヌをドイツに割譲するという屈辱的な結果に忍従せざるを得なくなる。それはあたかも東ローマ帝国に喩えられた第二帝政が，蛮人であるビスマルクのドイツに侵入されたかのような，ラテン世界の終末を思わせる政治的失墜の時代であった。そしてフランスはナポレオン三世がイギリスに亡命し

退位した1871年から，第三共和政の時代となるのである。この政体は1940年のヴィシー政府成立まで続く。したがって，「世紀末」とは第二帝政の余韻が残った，政治的には第三共和政の時代である。

この時期に忘れてはならないのは，ブルジョワジーの台頭である。1880年代のフランスは次々と海外に進出してイギリスに次ぐ大きな植民地をつくりあげた。産業革命や科学技術の進歩による経済的繁栄が，実証的で科学万能の物質文明を生み出した。実験と観察を基礎とする実証主義がオーギュスト・コントにより提唱され，文学では科学的であることを標榜する自然主義が興隆を極めた。1889年に開催されたパリ万国博覧会とそれに合わせて建設されたエッフェル塔により，「花の都パリ」が生まれたのは，まさにこの時期である。「ベル・エポック」とは19世紀末から第一次世界大戦までの20～30年を指すが，それはこのような物質的繁栄に基づいた呼称である。

普仏戦争の傷跡は，その後何十年もフランスとドイツとの関係に影を残し尾を引くこととなる。フランスのドイツに対する怨念は容易に消えるはずがなく，国粋主義的な右翼が相次いで陰謀を模索しては失敗するという，スキャンダルに事欠かない時代であった。1885年前後には，ブーランジェ将軍を擁して右翼が反政府運動を起こし（ブーランジェ運動），1889年にはついにブーランジェ将軍が王党派や右派と組んで，対独報復・軍備拡大を唱えて共和政を覆そうとするものの，未然に失敗して自殺するという，いわゆるブーランジェ事件が起っている。しかしその後もブーランジェ派の代議士は強固な右翼ナショナリスト陣営を構成し，1894年にはかの有名なドレフュス事件が勃発した。ユダヤ人将校ドレフュスがドイツに機密を漏洩したとのスパイ嫌疑を受けて終身刑に処せられるが，王党派の陰謀とわかり，1899年特赦される。右翼の絡んだスキャンダルはフランスだけに留まらない。ドイツでは，オイレンブルク事件が1906年に起っている。右派のジャーナリストでユダヤ人であるマクシミリアン・ハルデンが，皇帝ヴィルヘルム二世の側近でとりわけ親フランス派であったオイレンブルクやモルトケの同性愛を暴露した。これを機に独仏間の平和交渉というパイプが断ち切られ，ドイツは植民地拡大の政策へと傾斜し，第一次世界大戦へと邁進することとなるのである。

3．世紀末思想

一般に世紀末思想とはどんなものを言うのであろうか。定義からすれば，19

世紀末に現れた，物質主義的社会や個人道徳に対する否定的傾向を帯びた文学思想ということになる。当時盛んであった実証主義やそれに基づく自然主義へのアンチテーゼとして象徴主義が生まれる。物質的満足にうつつを抜かす社会の大勢に反して，感受性の強い繊細なエリートたちは死や憂愁を敢えて尊重した。成り上がりのブルジョワに対して耐え難い嫌悪感をもっていた文学者や芸術家には，ルナン，ボードレール，ゴーチエ，フローベール，モロー，ヴィリエ・ド・リラダンと当時のそうそうたるメンバーが名を連ねている。因襲的道徳観への反抗，反俗精神，ブルジョワに抗する精神的貴族精神が基となって耽美主義，ダンディスム，デカダンスを生み出した。象徴主義にせよ耽美主義にせよ，19世紀から20世紀初頭にかけての文学的な潮流の源流をたどっていくと，結局のところボードレールに行き着いてしまうのは単なる偶然ではあるまい。また，異国趣味やエロティスムも流行し，腐敗した物質主義的社会の病理現象を記述する際には，ショーペンハウアーの厭世哲学が格好のモデルとなった。

「世紀末思想」なる語はパリで流行し，国境を越えて広まることになるのは，フランス以外の国でも同様に，それを受けいれる下地が十分にできていたからにほかならない。たとえばイギリスでは，ヴィクトリア朝時代と呼ばれる，いわゆる黄金時代であった。家父長制を柱として，ブルジョワジーの鏡とも言うべき道徳律が出来上ったのはこの時期である。経済的・政治的発展は目覚しいものがあったものの，その半面，産業革命が出現させた俗物根性，英国国教遵奉運動，弱肉強食の自由競争などで，息詰まるものを感じていた人たちがいたのも事実である。そんな彼らが，神秘的で，社会主義の理想郷と思われた中世の純粋性へと回帰しようと試みたことはなんら不思議ではない。このような背景の下でラファエル前派は産声を上げた[1]のだった。彼らはルネサンスの規範を作り出したラファエルを退けて，それ以前の画家たちを理想とし，因襲や規範に縛られず，自然をありのままに表わそうとしたのである。ロセッティの女性像『ベアタ・ベアトリックス』（祝福されたベアトリーチェ）（1863）[a]は憂いと妖しさをたたえ，「宿命の女」femme fatale（美しさで男を誘惑して破滅させる残酷な女）の典型[2]となっている。快楽と恐怖と美との危うい均衡の上に成り立つ，つれなき美女は，世紀末が求めた理想の女であった。すなわちそれは，「女性は家庭の天使」と規定した当時の社会的因襲[3]に対する挑戦でもある。ロセッティの影響を受けたウィリアム・モリスは，アーツ・アンド・クラフト運動を起こして応用芸術の地位を高め，彼の追求した，自然をモチーフにしたデザインが世紀末のアール・ヌーヴォー[4]へと受け継がれるのである。

4．聖書のサロメ：宗教画から世俗的解釈へ

このような空気の中で頽廃の美が極限まで現れたのが「サロメ」である。新約聖書にサロメが現れるのは，「マタイによる福音書」第14章，第1節～第12節，「ルカによる福音書」第9章，第7節～第9節，「マルコによる福音書」第6章，第14節～第29節である。そもそも聖書とは，ヨーロッパから見れば自分たちの宗教の源でありながら，その舞台は地理的には「オリエント」なる異国である。有名な「洗礼者ヨハネの斬首」という場面がどのようなものであったか，史実を見ていくことにしよう。

洗礼者ヨハネの処刑が行われたのは，紀元前27年から30年頃のことである。場所はマカエルスの要塞で，これは死海の東方に位置し，ヨルダン川を見下ろす切り立った谷の断崖にある。壮大なパレスティナの都で，対岸の先にはエルサレムがある。登場人物だが，まず，ヘロデ王（B.C.21頃-A.D.39）（位 B.C.4-A.D.39）は，正確にはヘロデ・アンティパスといい，当時50歳前後であった。ガリラヤとペレアの太守である。太守は英語ではテトラルク tetrarch であり，分封王とも訳され，ローマ皇帝に直属しシリア総督からは独立した身分で，文字通りの意味では四分の一領主である。彼は，キリストの誕生を怖れ嬰児虐殺を行った暴君として名高いヘロデ大王の第二王子である。次に，洗礼者ヨハネはヨカナーンとも呼ばれ，27歳から30歳と推定される。年老いたザカリアとエリザベツとの間に生まれた預言者である。その水は罪の赦しの聖霊の働きそのものとされるヨルダン川の荒野に住み，いなごと野蜜を常食とし苦行していた。ラクダの毛皮を身にまとい，腰に皮の帯を締めるという変わった服装をしていた。「洗礼者ヨハネ」を仏語にすると，Jean le Baptiste だが，Jean というありきたりの名前をあえて避け，異化の効果を狙って，フローベールは Iaokanann，ワイルドは Iokanaan というヘブライ名を採用している。旧約聖書の版により，Yohanân，Jokhanan という表記もある。リヒャルト・シュトラウスのオペラでは，Jochanaan となっている。もともと，ヘブライ語のヨーハーナーンは「主は恵み深い」という意味である。斬首された後，死体は弟子たちにひきとられ，サマリアに葬られた。そして次にヘロデ・アンティパスの妻ヘロディア（37歳）は，もともとヘロデ大王の息子のひとり，ヘロデ・フィリポの妻であった。アンティパスとフィリポは異母兄弟の関係である。ヘロディアはもともと激しく情熱的な性格で，ユダヤ教を嫌い，その律法を軽蔑していた。野心家であったことから，ヘロデ大王からは疎んじられていた夫フィリポ

の能力を見限り，娘を連れて権力と地位のあるアンティパスと近親結婚した。ヨハネは彼女を「バビロンの大淫婦」と呼ぶが，それは「ヨハネの黙示録」の第17章，第1節から第6節の記述に合致するものである。

わたしは，赤い獣にまたがっている一人の女を見た。女は紫と赤の衣を着て，金と宝石と真珠で身を飾り，忌まわしいものや，自分のみだらな行いの汚れで満ちた金の杯を手に持っていた。額には，「大バビロン，みだらな女たちや，地上の忌まわしい者たちの母」という名が記されていた。

最後にサロメだが，彼女はもともとフィリポとヘロディアの娘で，10代後半である。小柄なユダヤの王女であり，性的に未熟な「娘」という設定である。サロメの名は，ヘブライ語で「平和」を意味するが，音声としては，フローベールの創作したもうひとりのオリエントの女 Salammbô に，さらにギリシャ神話の月の女神 Séléné に結びつく[5]。ヨハネの斬首の後は，19歳でヘロデ・フィリポ二世の妻となるが，24歳で未亡人になる。アリストブルスと再婚し三人の息子の母になるという平凡な余生を送った。実を言うと，聖書には「ヘロディアの娘」とあるだけで，「サロメ」の名は出てこない。ユダヤの歴史家フラヴィウス・ヨセフス Flavius Josephos (38-95) の『ユダヤ古代史』(第18巻) や，5世紀のイージドール・フォン・ベルシウムの中で「サロメ」の名が確認される。

さて，斬首に至った場面は，「マルコによる福音書」では，第6章，第14節から第29節で次のように記述されている。

イエスの名が知れ渡ったので，ヘロデ王の耳にも入った。人々は言っていた。「洗礼者ヨハネが死者の中から生き返ったのだ。だから，奇蹟を行う力が彼に働いている。」そのほかにも，「彼はエリヤだ」と言う人もいれば，「昔の預言者のような預言者だ」と言う人もいた。ところが，ヘロデはこれを聞いて，「わたしが首をはねたあのヨハネが生き返ったのだ」と言った。実は，ヘロデは，自分の兄弟フィリポの妻ヘロディアと結婚しており，そのことで人をやってヨハネを捕らえさせ，牢につないでいた。ヨハネが，「自分の兄弟の妻と結婚することは，律法で許されていない」とヘロデに言ったからである。そこで，ヘロディアはヨハネを恨み，彼を殺そうと思っていたが，できないでいた。なぜなら，ヘロデが，ヨハネは正しい聖なる人であることを

知って，彼を恐れ，保護し，また，その教えを聞いて非常に当惑しながらも，なお喜んで耳を傾けていたからである。ところが，良い機会が訪れた。ヘロデが，自分の誕生日の祝いに高官や将校，ガリラヤの有力者などを招いて宴会を催すと，ヘロディアの娘が入って来て踊りを踊り，ヘロデとその客を喜ばせた。そこで，王は少女に「欲しいものがあれば何でも言いなさい。お前にやろう」と言い，更に，「お前が願うなら，この国の半分でもやろう」と固く誓ったのである。少女が座を外して，母親に，「何を願いましょうか」と言うと，母親は「洗礼者ヨハネの首を」と言った。早速，少女は大急ぎで王のところに行き，「今すぐに洗礼者ヨハネの首を盆に載せて，いただきとうございます」と願った。王は非常に心を痛めたが，誓ったことではあるし，また客の手前，少女の願いを退けたくなかった。そこで，王は衛兵を遣わし，ヨハネの首を持って来るようにと命じた。衛兵は出て行き，牢の中でヨハネの首をはね，盆に載せて持って来て少女に渡し，少女はそれを母親に渡した。ヨハネの弟子たちはこのことを聞き，やって来て，遺体を引き取り，墓に納めた。

この衝撃的な話は，古今東西の芸術家たちのインスピレーションをかきたてるに余り有るものがあった。サロメは初め聖書の一挿話として，「洗礼者ヨハネの生涯」連作図の最後の殉教場面に副次的に登場していた。ヨーロッパの中世においては，最も古い6世紀の「コデックス・シノペンシス」福音書，ヨハネが町の守護聖人であるフィレンツェの洗礼堂の天井，14世紀ヴェネツィアのサン・マルコ寺院のモザイク，ルーアン大聖堂の聖ヨハネ門扉の破風浮彫りにある「サロメの舞踏とヨハネ斬首」の一場面，「逆立ちで踊るサロメ像」(13世紀初頭)，シャルトル寺院内のステンドグラスにサロメが描かれている。彼女は明るく健康な肢体に恵まれ，軽業師のようなしなやかで活発な姿態を見せている。ルネサンス時代になると，サロメは斬首という陰惨な場面から立ち去って，華やかな宴会の場へと移動し，優雅に踊る姿で現れる。ジョットー，クラナッハ，フラ・フィリッポ・リッピ，ティツィアーノ，グイド・レーニなどにその例が見られる。

19世紀末になると，倦怠と憂鬱が横溢し，耽美的なものが持てはやされた時代に合わせて，サロメは聖書から独立して世俗的な意味をもつようになる。オリエントの妖しいエキゾチックな雰囲気を十分に漂わせ，官能と豪奢と頽廃の雰囲気を併せ持った，男を惹きつけ破滅させる典型的な「宿命の女」の典型と

なる。奢りと逸楽に飽き，美の背後に罪と死の影を宿しているのだ。ここに至っては，モロー，ビアズリー，クリムト，シュトゥックなどが描いていたように，主役はもはやサロメの方であって，ヨハネの皿は脇役に退いている。ところでサロメとオフェーリアを対比的に並べてみると，イメージの違いが良く分る。前者は人の首を斬る火の娘であり，宝石に飾られ，ありとあらゆる装身具を身につけている。後者はその逆で，犠牲になる水の娘であり，花にうずくまっていて純真無垢な姿を曝している。

5．ハイネ『アッタ・トロル』

聖書に「サロメ」の名が出てこないことにもよるが，母ヘロディアもサロメと同様，男を破滅させる「運命の女」として描かれる。きっかけはハイネによる長篇叙事詩『アッタ・トロル（傾向熊）』(1843) 第19章であった。ハイネは民間伝承から派生したこの主題を文学に導入したのである。私（詩人）が逃げた熊アッタ・トロルの退治に出かけるが，魔女ウラーカの小屋の窓から見た精霊たちの一行の中でも，とりわけ私（詩人）の注意を惹くのは，三人の麗人，すなわちギリシャ神話の女王ディアーナ，古代フランス詩歌の妖精アブンデ，ヘロデ王の后ヘロディアである。東方の魅力があるヘロディアは，悪魔か天使かわからない。流血沙汰の責めを負って，最後の審判の日までさまよえる亡霊となって，夜な夜な幽鬼の狩り行く群れに従わなければならない。ヘロディアは恋していたからこそ，ヨハネの首を所望し，皿に載せたヨハネの首に接吻する。そして狂った女の気紛れから，笑いころげながらその首を宙に投げ上げては受けとめる。聖書にはなかった，実に倒錯的な恋である。しかし彼女の装いに関しては，「たいした衣裳」という程度の記述で，詳しくは触れられていない。

赤く上気している顔に
東洋の魅力が漂っていた。
たいした衣裳で
シェヘラザードの物語から出てきたようだ。[6]

これがフランスで大当たりとなり，マラルメ，モロー，ワイルドに大きな影響を与えることとなったのである。

6．マラルメ『エロディアード』／ユイスマンス『さかしま』

このハイネを継承するものとしてフランス文学で筆頭に挙げられるのは，マラルメの劇詩『エロディアード』である。これは1864年頃に執筆が開始されるが，未完に終わり，一部である「舞台」が1871年，第二次『現代高踏詩集』で発表された。後にアンリ・マチスは，ビザンチン美術のロシア・イコンに影響を受けた『エロディアード』の挿絵を，1932年にエッチングで完成させた。ハイネの場合と同様に，ここでも，サロメの母ヘロディアス――仏語式にしたエロディアード――が中心となり，乳母とエロディアードの対話という形で話が進んでいくが，彼女自身が処女の純潔を守ろうとしている。あたかも，月と純潔の女神ディアーナのように。エロディアードは，恐怖と孤独にほかならない処女性をみずから選び，とりわけそれは冷たい金属や宝石のイメージで語られる髪と眼によく表れている。

私の髪は，人の世の苦しみを忘れさせるような
香りを放つ花ではなく，
いつまでも香りに馴まぬ黄金，
冷ややかに輝やき，蒼白くくすんで，
金属の不毛な冷たさを保っていてほしい。(7)

そう，私が寂しく花開くのは，私だけのため！
［・・・］
処女なる大地の暗い眠りの中で，
太古の光沢を守っている，秘められた黄金よ，
そしておまえ，私の眼がきれいな宝石玉のように，
調べ妙なる光彩を借りている原石よ，
私の若々しい髪に宿命の輝きと固くしまった外観とを
与えている金属よ，おまえたちだけがそれを知る。(8)

私は処女の恐怖を愛し，
私の髪がかもし出す怖れのうちで暮したい。(9)

すべては，私を中心として，鏡の偶像崇拝に生き，

鏡は，ダイヤモンドの瞳も明るいエロディアードを，
静かに澱んで映し出している。
おお，最後の魅惑，そう，私は感ずる，自分ひとりだと。[10]

神秘も自分の叫びの意味も悟らぬ唇よ，
ひょっとしておまえは，ひとりの女児が夢想のうちで
自分の宝石類が取り去られるのを感じて洩らす
あの感極まり，苛まれたしのび音をあげているのではないか。[11]

宝石とは，処女として生きるための武装である。女性的な美が語られる時の常套手段である髪も眼も，宝石の冷たい輝きを放っている。しかしここで歌われる宝石は髪や眼の隠喩であって，エロディアードが実際に宝石を身に着けているかどうかは語られていない。抽象的な宝石に留まっている。原石を磨いて宝石にするが如く，詩句を彫琢して純粋詩を追求する詩人は，エロディアードに託して自分の詩はどうあるべきかを歌っている。血なまぐさい洗礼者ヨハネの斬首については，この中では触れられない。首斬り女の尊大な冷酷さだけが問題になっている。ナルシストである処女の姿は，ヴァレリーの『ナルシス』に受け継がれ，一方，純粋観念の創出を模索する様子は，純粋詩人の意識の深層を歌った『若きパルク』を予告している。

ユイスマンスの『さかしま』(1884) は，デ・ゼッサントなる主人公が，卑俗な生活と袂を分って自己を隔離し，昼夜を逆転した耽美的な人工楽園生活に耽る話であるが，それの第14章では，マラルメの『エロディアード』の断章に魅了されるデ・ゼッサントが描かれる。デ・ゼッサントが「ひとり文壇を離れて暮らし，まわりの愚俗を軽蔑してこれを避け，遠く社会とへだたって，ひたすら知性の思いがけない喜びと，脳髄の幻視とに満足を見出した」[12]マラルメに自己を投影していることは想像に難くない。一般読者がこれを知るようになるのは，1898年の頃であるが，デ・ゼッサントのような人物は，この詩の草稿を私蔵していたのだった。

静かな部屋を照らす低く下げたランプの下で，幾夜幾晩，彼はこのエロディヤアドが身にふれるのを感じたことであったろう。今も，闇に浸されたギュスターヴ・モロオの絵のなかで，この女人は，宝石の消えかけた燠火に包まれて，もはやほの白い茫とした立像のようにしか見えなくなりながらも，

まだ，かすかに消えなんばかりの姿をして立っているのであった！

［・・・］，この女人だけは，水彩の白色のなかに取り残されて，宝石の装身具をすっぽり脱ぎ棄て，つねよりももっと裸形に近くなっていた。[13]

マラルメのエロディアードの特徴は，宝石が抽象的なままであまり実体が感じられず，ついには身体から離れてしまう。宝石は装身具としての役目を果した後は，取り去られる運命にある。純粋な観念が言葉を脱ぎ捨てていった後に残るのは，裸体のみである。

7．バンヴィル『黄金詩篇』『女王たち』

高踏派の詩人であるバンヴィルも，幾つかの作品でサロメを題材にしている。『黄金詩篇』(1870) の中のソネット「踊り子」で語られるサロメは，画家アンリ・ルニョーへの献辞が示すとおり，彼がモロッコのタンジールで描き上げた東方風の『サロメ』(1870)[b] をモデルにしている。そこでのサロメは，踊り終って腰をおろし，大皿と短刀を持ち，口もとにはかすかな微笑を浮かべつつ，ヨハネの首を待っている。東方風に描くという意図のなせる技か，色彩は実に豊かである。

髪の毛は胸の上に乱れ落ち，
浅黒い顔の踊り子は，夢想のうちに
ながめていた，緑玉髄とその鹿毛色の炎を
青空の広がるサファイヤと混ぜ，
またルビーの血をダイヤモンドの涙と混ぜながら，
日の光が，奇怪な模様の気まぐれな
黄金色の上に宝石をちりばめるのを。[14]

豪華な金属片で飾られたサロメが，日の光の中に，緑，青，赤，黄金と眼も鮮やかな彩りの宝石の輝きを見ているのだ。いずれも曰く意味ありげな色遣いで，ヨハネの血をルビーが喚起していることは間違いない。同じくバンヴィルの『女王たち』(1874) 所収のソネットのエピグラフは，ハイネの『アッタ・トロル』の一節となっている。この『女王たち』で注目すべきなのは，装身具で着飾ったヘロディアが裳裾を引いていることだ。

彼女の眼はヨルダン河の水のように透き通る。
彼女は重いネックレスと耳飾りを付け，
［・・・］
見よ，そこに若い王妃が来かかるのを！
黒人の小童が彼女の引く裳裾を取る。
長い廊下をなまめかしく波打つ裳裾を。
彼女の指のルビー，サファイア，紫水晶は
その魅力あふれる炎を輝かす。黄金の皿に
洗礼者ヨハネの血まみれの首を彼女は持つ。(15)

『黄金詩篇』の「踊り子」でも見られたように，洗礼者ヨハネの首を載せた黄金の皿が彼女の身につけた宝石と同様に，彼女の美しさと残酷さを引き立てる小道具となっている。ここで歌われている首斬り女は，『アッタ・トロル』に倣ってヘロディアの方であるが。長い裳裾を引いて輝く宝石で身を飾ったヘロディアは，モローの絵を予告している。

8．モロー『(ヘロデ王の前で踊る）サロメ』『出現』／ユイスマンス『さかしま』

絵画の「サロメ」で世紀末のフランスを代表するものと言えば，モローの『(ヘロデ王の前で踊る）サロメ』(6)と『出現』であろう。前者は1876年のサロン展に出品され，画家の名声を不動にした。アングルの『グランド・オダリスク』（1814）に始まり，絵画における東方趣味をエロティシズムの面で深く掘り下げたシャセリオーや前述のルニョーを経由して，この作品はオリエンタリズムの頂点をなしている。背景の巨大アーチは北西アフリカの建築様式であるムーア様式，それを支える柱頭はビザンチンの籠形柱頭，ヘロデ王の玉座の後背に立つのは小アジアの古代人が崇拝していた女神アルテミス，その両側にいるのが古代ペルシャのミトラ神たち，サロメの冠りものはサランボーのかぶるような，フェニキア風の塔の形をした王冠のごときもの，手にはイシスの杓(しゃく)でありエジプトやインドの神聖な花であると同時に瀆聖や淫楽の意味ももつ大きな白蓮の花等，オリエントの素材が交錯している。ヘロディアは手に「悪徳」の象徴である孔雀の扇をもち，絨毯の上には「奢り」を意味する黒い女豹が横たわっている。ここにあるのは，躍動感とは程遠い，死んだような不動の美しさで

ある。ユイスマンスの『さかしま』の第5章には，デ・ゼッサントがこの絵を倦まず眺める場面がある。絵そのものについても微に入り細を穿ち詳しく描写され，まさにモローの絵を文章化したものといってよい。

薫香の邪悪な匂い，この教会の暑すぎる空気のなかで，左腕を命令の身ぶりで長くのばし，大きな白蓮の花をもった右腕を顔の高さに折り曲げたサロメは，うずくまった女が爪弾くギターの調べに合わせて，しずしずと，爪先だって前に進む。

瞑想的な，荘重な，ほとんど厳粛な顔をして，彼女はみだらな舞踊をはじめ，老いたるヘロデの眠れる官能を呼びさます。乳房は波打ち，渦巻く首飾りと擦れ合って乳首が勃起する。汗ばむ肌の上に留めたダイヤモンドはきらきら輝き，腕環も，腰帯も，指環も，それぞれに火花を散らす。真珠を縫いつけ，金銀の薄片で飾った，豪奢な衣裳の上に羽織った黄金細工の鎖帷子は，それぞれの編目が一個の宝石で出来ており，燃えあがって火蛇のように交錯し，艶消しの肌，庚申薔薇色の膚の上に，あたかも洋紅色の紋と曙色の斑点をおび，鋼色の唐草模様と孔雀色の虎斑をおびた，眩ゆい鞘翅類の昆虫の群のごとくうようよと蝟集する。[16]

ここではサロメの絢爛豪華かつ妖艶な踊りについて詳述されている。マラルメでは宝石の比喩は髪と眼に限られ，飽くまで冷たく輝くだけであったが，ここでは実物の宝石が体全体に散りばめられ，踊りによって火花を散らし，熱く官能を呼び覚ます。唐草模様，孔雀色の虎斑，眩ゆい鞘翅類の昆虫の群といったイメージは，まさにアール・ヌーヴォーの絵を思わせる。

踊りを終え，既に罪を犯したサロメの前に，首を斬られたヨハネが血を流しながら宙に浮かぶ『出現』(1876) もまた，モローの代表作である。ところでこの作品には，同題で水彩画と油彩の二様が存在する。水彩画はルーヴル美術館，油彩の『出現』[d] はギュスターヴ・モロー美術館[17]にそれぞれ所蔵されている。デ・ゼッサントが好むのは水彩画の方である。ここでもサロメの身を覆い尽くす宝石が輝いている。今度はヨハネの斬られた首が発する光を浴びて。

彼女はほとんど裸体に近い。踊りのほとぼりに，ヴェールは乱れ，錦繡の衣ははだけてしまった。すでに金銀細工の装飾と宝石しか身につけてはいない。胸当てが胸甲のように胴体をぴったり包み，見事な留金のような華麗な

一個の宝石が，二つの乳房のあいだの溝に光を投げている。腰のあたりの下半身には帯が捲きつき，腿の上部をかくしている。また腿には巨大な瓔珞（ようらく）がまといつき，柘榴石やエメラルドを川のように引きずっている。最後に，胸当てと帯のあいだに見える素肌の腹は，臍のくぼみを刻んで大きく張り出している。臍の孔は，乳色と薔薇色の縞瑪瑙を彫り込んだ小さな印章のようだ。

預言者の首から発する火のような光線を浴びて，すべての宝石の切子面は燃えさかっている。どの宝石も熱気をおび，白熱せる光線によって女体の輪郭をくっきり浮き出させる。頸にも，脚にも，腕にも，炭火のように真赤な，ガスの焔のように紫色な，アルコオルの焔のように青色な，星の光のように蒼白な，火花がぱちぱちと爆ぜている。[18]

預言者の首を斬ることさえ辞さない，何事にも動じない冷酷さと，官能を呼び覚ます熱さとが混じり合い，そのような相反するものの衝突がなおのこと一層火花を生じさせる。本来は冷たいはずの宝石が熱く輝き，超自然的な光景を浮き立たせている。

さらにモローの描くサロメの腹部の筋肉のつき方は少年的だとして，世紀末の特徴である両性具有，すなわちアンドロギュノスと見ることもできる。[19] 一方，成熟しきっていない肉体は，花が咲く前の蕾のような，官能の欲望の目覚めを内に秘めた少女のものと考えることもできる。蕾は世紀末に特有のモチーフであり，アール・ヌーヴォーによく見られる唐草模様には，葡萄の蔓はあっても，葉や実はほとんどない。周知のごとくロセッティ，ムンク，クリムトの描く女性像には，早春の蕾を思わせる幻想的な少女が多い。[20]

ユイスマンスの「1889年のサロン評」を見れば，モローの絵が当時の青年たちの夢や絶望を代弁していたことがわかる。「精神的オナニスム・・・秘めた想いのゆえに憔悴しきっている魂・・・瀆聖と凌辱をそそのかす油断のならない呼びかけ・・・ヒポグリフに跨り，この怪獣のつばさで苦悩の雲に瑠璃色のすじをつける女神たち・・・血をながしている太陽に押しつぶされた球体，緋色の瀑布となって流れ落ちる星辰たちの血・・・」[21] モローの絵に特徴的なのは，強く挑発的な女と無力で受動的な男との組み合せ[22] であり，怪獣に化けた女[23] が男を誘惑するという題材を，彼はしばしば神話や聖書に求める。従って女性的な肉体をもつ男性と，男性的な肉体をもつ女性というアンドロギュノスが成立する。モローは，1865年に『オルフェウスの首を抱くトラキアの

娘』を描き，「男」の首に執着する若い娘の主題に既に着手していた[24]。モローのお気に入りの主題は，女性美のうちに具現された悪と死の宿命的な力なのだ。一言で言えば，残酷美と苦悩愛好を求めるビザンチン的精神なのだ。あらゆる種類の倒錯的な悪徳にふける神話や聖書の女たちを描いた，『キマイラ』に施した自註の中で，「女というのは，その本質において，未知と神秘に夢中で，背徳的悪魔的な誘惑の姿をまとってあらわれる悪に心を奪われる無意識的存在なのである。」と彼自身，言明している。世紀末のデカダン派画家は，モローも含めて，女嫌いである。女は男を堕落させる存在であるがゆえに嫌悪すべきなのである。終生，母親コンプレックスを引きずり，生涯独身を通した女嫌いのモローには，ホモセクシュアルの傾向があったらしい。

そもそも『さかしま』なる題名そのものが，神に逆らい，自然の理を蹂躙しようとするサディスティックな意図を暗示している。ボードレールの系譜に従い，芸術作品も宝石も感性の道具として扱い，人工物に生命を吹き込む。人工の優越性を説き，無生物から生命を創造することで神に比肩しようとする倒錯的行為である。もとはと言えば，デカダンス文学の根底にあるのはカトリシズムである。犯されるべき信仰なくしては，サディズムという瀆聖の快楽は存在しえないのである。信仰の対象が神から魔王（サタン）へと180度変わっただけのことだ。ユイスマンスの『さかしま』がデカダンスの百科事典と言われる所以は，デ・ゼッサントが言及する作品が，ありとあるデカダンス文学を網羅していることにある。これを出発点としてジャン・ロラン，グールモン，ワイルド，ダンヌンツィオ等のデカダン派の散文が続々と生まれることとなるのだ。このようなデカダンスの極みであるサロメをユイスマンスに要約させると次のようになる。

> 彼女はいわば不滅の「淫蕩」の象徴的な女神，不朽の「ヒステリイ」の女神，呪われた「美」の女神となったのである。その肉を堅くし筋肉を強張らせたカタレプシーによって，彼女はすべての女たちの中から特に選ばれたのである。古代のヘレネのように，近づく者，見る者，触れる者すべてに毒を与える，無頓着な，無関心な，無責任な，怪獣のような「女獣」なのである。[25]

ここで「宿命の女」の一員である，古代のヘレネについても触れておきたい。モロー自身，『ヘレネ』（1880）を描いている。サロメに負けず劣らず金銀細工に身を飾った宿命の女が美しさをひけらかしながら，傭兵たちの前に姿を現す

サランボーのように，矢で射抜かれた瀕死の兵士たちの間を身をこわばらせながら，厳かにも無慈悲に歩いていくのである。

9．フローベール『ヘロディアス』

さて，モローの絵に大いに触発されて，フローベールは『ヘロディアス』を1876年に書いている。これは1875年から1877年の間に執筆された彼の『３つの物語』の一環として，すなわち『聖ジュリアン伝』と『純な心』に続く形で書かれたのである。『ヘロディアス』は確かに聖書から題材を取っているのだが，当時の文学青年たちの英雄であったルナンに倣って，フローベールが究極的に目指していたのは科学だった。ルナンの科学とは，人類の起源の探究であり，人種 races を対象として，歴史学的・地理学的・文化論的な調査，検証，考究を行うものである。フローベールは聖書に題材を求め，オリエントに自ら出向いて取材したのだった。『ヘロディアス』の題名でも分るとおり，サロメは母親の傀儡にすぎない無垢な少女であって，ヘロディアの指図を繰り返すだけである。「お皿にのせて，下さいな，首を・・・ヨカナンの首を！」，全編を通じてサロメの台詞はこれだけである。ところで，フローベールの『ヘロディアス』で最も特徴的なのは，聖書ではどのようなものであったかほとんど描写されていない，サロメの踊りを言語化したことにあると言ってよい。

胸と頭を覆う青みがかったヴェールのしたに，双眼の弓なりの線，玉髄のような耳の乳色，肌の白さが見てとれた。玉虫色の四角い絹の布が，肩にまとわり，腰のあたりに金銀細工の帯で留められている。黒い下穿きにはマンドラゴラの花が散っており，いかにも物憂げな風情で，娘は蜂雀の羽毛をつかった小さなスリッパをパタパタと鳴らしていた。[・・・] 蝶よりも軽やかに，好奇心にあふれたプシケーさながらに，さまよう魂のように追いかけて，今にも飛び立ちそうな風情を見せた。[・・・]嵐に弄ばれる花さながらに，娘は四方に身をたわめた。耳飾りの宝飾が跳ね上がり，背中の布は玉虫の光を散らしていた。[・・・] 娘は両手を床につき，踵を宙にあげて逆立ちすると，巨大な黄金虫のように，そのまま台座のうえを一回りした。そして不意に，止まった。首筋から背骨が直角に湾曲していた。両脚を包んでいた色鮮やかな下穿きが，ずれ落ちて肩にかかり，さながら虹のように顔をくるみこんでおり，その顔は，床から一尺ほどのところにあった。唇は赤く塗られ，

眉は黒々として，眼はぞくりとさせる。額の汗は，白い大理石に結んだ露のようだった。[26]

蜂雀，蝶，嵐，花，玉虫，黄金虫などの動植物や水や風のイメージは，まさに世紀末のアール・ヌーヴォーのサロメを予想させる。また，逆立ちして踊るサロメが斬り落された生首を思わせるというのは，ルーアン大聖堂の聖ヨハネ門扉の破風浮彫りにある「サロメの舞踏とヨハネ斬首」の一場面，「逆立ちで踊るサロメ像」をモデルにしているに相違ない。また，1850年からのエジプト旅行の際にフローベールは，娼婦クシウク・ハーネムや娼婦アジゼーの振り付けに，ユダヤの王女の振り付けを再発見している。[27]

実は，この踊るサロメによく似た人物が，フローベールのそれ以前の作品にも現れる。カルタゴを舞台とした歴史小説『サランボー』(1862) に登場するカルタゴの執政官ハミルカル・バルカスの娘，サランボーである。

髪の毛は，菫色の砂をふりかけ，カナンの乙女たちの流行にしたがって，塔の形につかねてあったので，彼女をいっそう丈高く見せた。真珠をまじえて顳顬(こめかみ)にたらした編毛は，なかばはぜた柘榴のような赤い口もとまでさがっていた。胸にはきららかな宝石類をあつめた頸飾りをかけ，その雑多な色彩はうつぼの鱗にもにていた。ダイヤモンドの環をつけた腕は，真黒な布地に赤い花をうかせた，袖なしの服から，あらわにのびていた。彼女は，歩幅をととのえるために，両方の足首を細い黄金の鎖でつなぎ，何やらわからぬ生地でつくった，暗紅色の大きなマントを長くうしろへひいて，一足ごとに，大波に送られていくような風情であった。

神官たちは，ときどき七絃琴の絃をはじいて，抑えつけたような和音をひびかせた。音楽のあいまには，細い黄金の鎖のちゃらちゃらなる音と，紙草(パピルス)をあんだサンダルの規則ただしい足音とが，いりまじってきこえた。[28]

スリッパをパタパタ鳴らしていたサロメと，足首の黄金の鎖をちゃらちゃらさせ，サンダルを規則正しく鳴らすサランボーは，足音という聴覚的な効果で女性に対するフェティシズムを際立たせることを得意としていたフローベールならではのものである。[29] ヨカナンがヘロディアを罵る時も「汝は履き物を鳴らして男の心を捉えたのだ。」[30]とある。ところでこの時のサランボーの姿態は，髪が塔の形になっていることをはじめとして，まさにモローの『(ヘロデ

王の前で踊る）サロメ』を思わせないか。真珠，宝石の頸飾り，ダイヤモンドなど，豪奢な装飾品にも事欠かない。そしてうつぼは長く尖った針をもち，獲物に噛みつくという獰猛な魚である。ファム・ファタルを予測させるかのように。実際，月光を浴びて露台の上に現れた彼女の姿に，傭兵隊の隊長マットーが一目惚れしてしまい，恋心に翻弄されることになるのだ。実はフローベールの『サランボー』がモローの愛読書であり，彼の絵に影響を与え，その後，今度はモローの絵を見たフローベールが『ヘロディアス』を書くに至った，という循環構造になっているのである。[31]

10. ラフォルグ『伝説的な教訓劇』

フローベールの『ヘロディアス』に触発されたラフォルグは，構想をそのまま用いながら，短篇「サロメ」を書き上げ，ヴォーグ誌に掲載される。その後，ヴォーグ誌に載った「水族館」の作品に修正を加えたものが「サロメ」に挿入されて，『伝説的な教訓劇』（1887）に収録される。[32] ここに登場するのはヘロディアスではなくサロメであって，鞘のような服を身にまとい，小さな竪琴を携えて，客人に囲まれた父アンティパスの前に現れる。彼女は，まさに孔雀のような装いをしている。

> その体は黄水仙と同じ色をした地に黒い斑がある，何か蜘蛛のような感じの着物に堅固に包まれ，その服は所々で留め金で留められ，美しい腕は蔽わず，それは扁桃の格好をした上に各々一輪の石竹の花を配したその未熟な乳房の間で18歳である彼女の年齢を思わせて両側から合せられ，臍の愛すべき窪みよりもう少し上の所で，嫉妬心に燃えるような鮮明な黄色の，細かに襞を取った帯に変って胴に密着し，腰の所で痩せた腿を締めてそれが侵し得るものではないことを示し，踵まで降りて来て再び背後で二つの長い，別々に漂う尾となって上昇し，その先は青貝の留め具に結ばれ，この留め具が支えている小形の孔雀の尾は空色，或はその波紋状，或は緑，金色と絶えず地の色が変り，サロメの明らさまに稀有な頭に対する後光をなしていた。[33]

蜘蛛，孔雀，石竹の花といった動植物がここでもアール・ヌーヴォーを思わせる。インド原産の鳥であり，太陽の象徴である孔雀は，ビザンチウムの黄金，死，豪奢，信仰を強調するものである。またこの装いは明らかに処女性を際立

たせるものとなっていることは間違いない。ヘロデ王は娘サロメを「銀河の乳兄弟」として客人たちに説明する。さらにここでのサロメは，踊り子と言うよりは，黒い竪琴で意味のないフーガを奏でつつ，意味ありげな歌詞を即興で語る歌手である。フローベールにおいてクライマックスで逆立ちしていたサロメが，ここでは次のような姿勢をとる。

サロメはいささか熱に浮かされたかの如く，やがて顔を全然仰けにして喉笛を恐い程突き出し，再び最前の神秘的な調子で口説き始めた。――そのうちに彼女は最早透明な流星の閃光を魂に持った，一片の何か蜘蛛のような感じがする織物でしかなくなったかに見えた。[・・・] 黄水仙と同じ色をした地に陰鬱な斑点がある着物，光を失った眼，苦しげな微笑，愛すべき臍，輪をなした孔雀の尾，床に落ちた石竹の花，意味がないフウガよ！[34]

歌い終わるとサロメは竪琴を膝の上で真二つに割る。そして「お前が望むものは何でもやろう」と，父ヘロデ王が太守の名にかけて約束していたことから，サロメはヨカナーン――ここではイアオカンナ――の首を皿に載せて自分の部屋まで運ばせることを所望する。母ヘロディアの差し金ではなく，自発的に。これは処女性から解放されたことをも意味する。星の世界の子宮とも言うべき，まだ形をなさない星雲を前にして，サロメは自分の内に何物かが生成する旋回運動を感じている。ついにヨカナーンの首が届けられる。

ところで，その所のクッションの上に，黒檀の竪琴の破片に取り巻かれてイアオカンナの首が（その昔オルフェウスの首もそういう風だったろうと思われる恰好で）燐を塗られ，洗われ，化粧され，髪や鬚を手入れされて，空の二千四百万の星に対して口を引き攣らせて光っていた。[・・・] 彼女の体からオリオンの形に切った，薄い金色の斑点がある半透明の黄玉を外して，それを聖体の如くにイアオカンナの口に入れ，その口に優しく，また固く接吻し，そして更にそれを彼女が使用する腐蝕性の蝋で封印した。[35]

その夜，サロメは岸壁に立ち，海に向かってヨカナーンの首を投げ放つ。しかしサロメ自身も後退したはずみで転落し，頭蓋骨が砕かれて悶え死にという最期を遂げる。

11. ワイルド『サロメ』

そのほか，いよいよ19世紀末に至っても，マルセル・シュオッブの『モネルの書』(1894)[36]やミローシュの『デカダンスの詩』(1899)[37]など，数々のフランス文学作品で取り扱われているが，現代的な「サロメ」を決定的に不朽のものにしたのは，やはりイギリスのオスカー・ワイルドである。しかし彼もフランスの世紀末及び象徴主義的風土から出たことは疑い得ない。ワイルドが『サロメ』を仏語で執筆したのは1891年の暮，パリのブールヴァール・ド・キャプシーヌ9番地のホテルにおいてである。当時の彼はマラルメ，モレアス，レニエ，ピエール・ルイス，シュオッブ，ジッド，アメリカの象徴派詩人であるスチュアート・メリルらと交友関係があった。1892年6月にサラ・ベルナール主演でパレス劇場での上演が予定されていたのだが，聖書の人物を舞台化することを禁止した法律に抵触し，首相チェンバレン卿の介入によって中止になってしまう。そこで本の刊行の方が先になり，まず1893年に仏語版が刊行される。古代ギリシャの文化と文学に造詣の深いルイスがワイルドのフランス語原稿に目を通し，博学のデカダンといわれるシュオッブが最終的に加筆した。『サロメ』はルイスに捧げられ，「わが友ピエール・ルイスに」という献辞がある。これの英語訳はオーブリー・ビアズリーの斬新な木版連作の挿絵入りで，1894年に刊行される。訳者は美少年の誉れ高いアルフレッド・ダグラスである。しかし原作者と訳者の同性愛関係が問題となり，ダグラスの父クインズベリー侯爵に告訴され，ワイルドは有罪判決を受け，2年の懲役に服する。1896年2月，念願かなって，ようやくパリの「制作座」で初演される。この戯曲を初めて取り上げたのが，この劇場の中心人物リュニェ・ポーであった。「制作座」は1893年にメーテルリンクの象徴派演劇『ペレアスとメリザンド』の上演によって幕開けされたのであるが，『サロメ』の方は不成功に終わる。ところが1902年には演出家マックス・ラインハルトがベルリン小劇場で上演して大成功を収める。これをきっかけにオペラ化の構想がリヒャルト・シュトラウスのところにもちこまれた。1905年には『サロメ』「オスカー・ワイルドの同名の文芸作品による，ヘドヴィヒ・ラハマンのドイツ語訳での一幕の劇」が完成し，翌年，シュトラウス自身の指揮により，ドレスデン劇場で初演される。ワイルドの原作では，「サロメ，七つのヴェールの踊りを踊る」という実に素っ気ない簡単な「ト書き」しかないのとは対照的に，ここでのクライマックスのサロメの踊りの場面は，音楽と踊りというオペラならではの見せ場である。シュトラウス

はこの踊りの音楽と終末の音楽を真っ先に作っておいたらしい。「サロメの世紀末は，シュトラウスの一幕物のオペラの出現によって初めて完成を見た」と言われるほどである。

イギリス人のワイルドが，何故にフランス語で執筆したのか，諸説入り乱れるところではあるが，パリでの交友関係を見れば納得がいく話である。名優サラ・ベルナールにサロメを演じさせたいと考えていたからではないかという推測も，彼自身による「特定の役者を目当てに戯曲を書くことは文学的職人のすることであって，芸術家のすべきことではない」という反論によって退けられる。が，フランス語で書いた直接的動機ではないにせよ，ワイルドがサラ・ベルナールを意識していたことは間違いない。ワイルドが挙げた，結婚してもよい女性三人の筆頭に彼女の名がある[38]し，当時絶大な人気を誇っていたサラは，ブルジョワジーの時代にあって高貴なるもの，ナポレオン不在の時代にあって英雄なるものを求める人々の欲望を満たしており，彼女のもつ第二帝政期らしい豪奢な派手やかさ[39]はワイルドの趣味と一致すると言ってよい。その証拠にサラのアトリエは骨董品の山であったし，ワイルドは豪華ながらくたの集積であるアトリエが大好きだった。不思議に彼女は，ロベール・ド・モンテスキウ，ワイルド，プルーストなど，同性愛者である男性の心を魅了していた。サラ・ベルナールこそがサロメを演ずる役者にうってつけであることは，モローの崇拝者であるジャン・ロランが次のように明言している。「いかにも，彼女［サラ・ベルナール］はギュスターヴ・モローの娘なのだ。このなぞめいたサラは刎ねられた首を運ぶ詩神たちの，オルフェウスの，痩身を血まみれにしているサロメの，妹なのだ。」[40]

ワイルドの『サロメ』は，フローベールの『ヘロディアス』と大いに異なる。後者ではサロメの台詞はヨカナーンの首を求める時だけ，しかも母ヘロディアの傀儡にすぎなかった。ところがワイルドにおいては，サロメが自分の意思でヨカナーンに好意をもつのである。ヨカナーンは罪深いヘロディアの娘サロメを，罪のために神の怒りにふれ燐と火で焼き滅ぼされたソドムとゴモラの町に喩えて，「さがれ，ソドムの娘よ」，「ソドムの娘よ，断じて」と呪詛する。最終的にサロメは母の禁止に逆らってヘロデ王の前で踊り，自分の楽しみのために彼の首を要求し，吸血鬼のような欲情にかられて，斬首された首に接吻するのである。ここにはヨカナーンの首をもてあそぶハイネの『アッタ・トロル』の影響が見られる。望みを遂げた後，王の「殺せ，あの女を！」の命令で，サロメは兵士たちの楯で圧死する。しかし，ワイルドははじめ『サロメの斬首』

というタイトルを考えていた。サロメはその後荒れ野をさまよい，イエスにも邂逅し，凍った湖をわたっているときに，氷が割れて，首が切断され，氷のうえに「銀の盆」にのせられたような具合に首が安置されるというものである。

ワイルドの『サロメ』では，純潔の象徴として鳩が頻繁に出てくる。とりわけサロメに恋する若いシリア人が彼女を称える言葉の中に，鳩がたびたび登場する。彼は次のように言う。「[今宵の月は] 愛らしい純白の鳩のような足をもつ王女 [サロメ] に似ている・・・まるで舞を舞っているように見えるではないか。」[41]「[王女の] 小さな白い両手が鳩小舎に飛んでゆく白鳩のようにひらひらしている。白い蝶にも似ているではないか。」[42] そして「王女さま，・・・白鳩のなかの白鳩のような貴女，この男 [ヨカナン] を見てはいけない・・・」の哀願むなしく，サロメの「おまえの口に口づけするよ，ヨカナン。」の言葉に絶望して自害して果てる[43]。ヘロデ王もこれから踊ろうとするサロメを鳩に喩える。「そなたは裸足で踊るつもりか！よい趣向じゃ！ [・・・] そなたの可愛い足は，純白の鳩のようであろう。[・・・] ああ！ならぬ。床に血が流れておる。あれが血のなかで踊ることは望まぬぞ。」[44] サロメも斬首されたヨカナンの首に向かって言う，「おまえの身体は，白鳩のたわむれ銀の百合咲く庭園であった。」[45]

さらに月[46] もまた生娘の象徴であり，ひいてはサロメの運命を予告する。サロメ本人が言う，「冷たく清らかでいらっしゃる，お月さまは [・・・] きっと生娘にちがいない。」もともとギリシャ神話において，月の女神アルテミスは，処女性と純潔の女神であった。しかし月は不吉な未来も予告する。ヘロディアの小姓が言う，「お月さまは [・・・] まるで経帷子（きょうかたびら）で我が身をつつもうとしている死んだ女の手のように見える。」[47] 両性具有は世紀末の特徴の一つでもあるが，サロメは自分が好意を寄せるヨカナンを，純潔の象徴である月に喩える。「きっとあの男 [ヨカナン] は，お月さまと同じくらい，清らかであるにちがいない。月の光に，銀の光線に，あれは似ている。」[48] 宴席でサロメを探し回るヘロデ王も，月に来るべき運命の予兆を見ている。「今宵は月が [・・・] 恋人をあちこち捜し求める気の狂れた女のよう [・・・] 一糸もまとっておらぬ。」[49] 一方，ヨカナンは地下牢から声を響かせ，ヘロディアを罵倒することをやめない。ヨハネの黙示録にあるとおり，「その日が到来したとき，[・・・] 月は血のように染まり，[・・・] 地上の王たちは怖れおののくであろう。」[50] と預言する。サロメに踊らせようとするまさにその時，ヘロデ王は叫ぶ，「ああ！月を見よ！赤くなったぞ。血のように赤くなった。ああ！

預言者の言うとおりだ。」[51]

そしていよいよサロメの踊る場面となると，「サロメ，7つのヴェールの踊りを踊る。」という実にあっさりしたト書きしかない。ワイルドが目指していたのは妖艶な踊りの描写ではなく，登場人物たちの反響しあうような言葉の掛け合いで，音楽のモチーフのように緊張感を高めてゆき，大団円の一点へと収斂させていくギリシャ悲劇の手法である。また，メーテルリンクの象徴劇，とくに『マレーヌ姫』(1889) と『七人の王女』(1891) の影響を受け，簡潔な言葉を用い，同じ言い回しや言葉の繰り返しによって，次第に感情の昂揚を表出し緊迫した状態を盛りあげてゆく効果や，単純な言葉にかえって深い多くの意味を含ませて，象徴的に表現させるやり方を借用している。サロメがヨカナンを称えたり，かき口説くときの比喩とイメージは，聖書の「雅歌」に依拠している。サロメがヨカナンの首を捧げもちながら恨み言をいう最後の場面では，鉱物の比喩をもちいて若者の身体を称える「雅歌」の詩句をふまえたと思われる一節もある。ワイルドは『サロメ』に聖書固有の比喩や言い回しを多く取り入れたのである。

英語版の『サロメ』を飾る，ビアズリーの挿絵も忘れてはならない。とりわけ「孔雀の裳裾」[f]の絵は，孔雀の羽根模様のドレスを着たサロメ，背後にいる孔雀，流水や動植物を暗示する曲線[52]などにより，アール・ヌーヴォーを代表する作品であると言えよう。当時，ホイッスラーがロンドンにある自宅の居間を「孔雀の間」とし，その扉に天井まで達する孔雀の装飾をしつらえていた。1891年にこれを見て感動したビアズリーが，サロメの衣裳に孔雀の裳裾を使ったのである。孔雀は豪奢な美しさと悪徳の象徴を兼ね備え[53]，異国的な趣きもあるため，当時，大流行したモチーフであった。ホイッスラーが孔雀を好んだのは，それが異国情緒，とりわけ日本の情緒を呼び覚ますからである。ホイッスラーもビアズリーも，日本の浮世絵の影響を受けて，彼ら独自の作品を創造していたのだ。

12. おわりに

ここまでサロメ（場合によってはヘロディア）の装い，とりわけ宝石を始めとする装身具に特に注意して各作品を見てきた。世紀末より一時代前のボードレールにも宝石愛好の気質は見られるが，世紀末のサロメを飾るのは，おしなべてほの暗い光の中に妖しくきらめく数多の宝石[54]であった。冷たく光りな

がらも，人（ここではヨカナーン）を死に追いやる残酷な熱さを持ちあわせている。無感動なまでの冷たさと熱さ，美と死，処女性と淫売性といった相反するものがサロメの中に集約され頂点に達しているのだ。それがあらゆる二律背反の超克を目指すシュールレアリスムの下地を成していることは明らかである。ブルトンがモロー美術館に通い詰めたことがすべてを物語っている。シュールレアリスムはデカダンスの後継者と言ってよい。宝石という人工的な輝きに偏執することの裏には，リアリティの徹底的な拒否がある。ひとたび芸術の対象となった以上，仮にそれが人であっても，その人は人たるリアリティを失い，オブジェと化してしまう。そう考えると，サロメがヨハネの首を求め，ワイルドにあるように死んだヨハネの首に接吻したことにも納得がいくのである。人物が躍動感に満ち溢れているドラクロワの絵とは正反対に，モローの絵が激情を秘めながらも不動の美をたたえているのは，人もオブジェと化しているからではないだろうか。『さかしま』の主人公，デ・ゼッサントに見られるような，常軌を逸するほどの物へのこだわりがこの時代の特徴なのだ。リアリティ拒否はビザンチン回帰でもある。だからこの時代にオリエンタリズムが流行したのは，決して偶然ではない。「腐臭を帯びた世紀末の凋落は，衰退期のラテン語を思わせる[55]」のである。

世紀末を支配しているのは，倒錯的な美である。しかしその根底にあるのはカトリシズムである。カトリシズムあってのサディズムなのだ。と言うよりカトリシズムがなければサディズムも存在しない。神と悪魔の間を大きく揺れ動いたユイスマンスに顕著に見られるように。世紀末に右翼が関わった数々の醜聞（ブーランジェ事件，ドレフュス事件等），及びモーリス・バレスを始めとするナショナリズムの台頭は，サディズムが祖国や人類に奉仕するエネルギーに転化したものにほかならない。それは耽美主義から出発したスウィンバーンやダンヌンツィオにも共通している。ボードレールが端緒となった象徴主義から世紀末へ，そして腐敗臭の漂う人工天国からの脱出を求める20世紀へ，シュールレアリスムの痙攣的な美へと至る，まさにその転換点において美を一極集中させたのが『サロメ』であったと言えるだろう。

注

(1) ラファエル前派は1848年に結成され，1870年まで存続した。
(2) ロセッティの女性像はラファエル前派の最後の画家，バーン＝ジョーンズによる『黄金の階段』の乙女たちなどによって継承される。なお，ジャン・ロランの『象牙と陶酔の王女たち』(1902) には，謎めいた残忍さなどラファエル前派好みの主題が見られる。
(3) 当時の因襲的な中流階級層の価値観を体現しているのが，マックス・ノルダウの『退化論』(1892, 93) である。世紀末のデカダンな文学・美術・音楽を激しく弾劾し，ベストセラーとなった。
(4) 「アール・ヌーヴォー」は1895年の末，日本美術工芸品を中心に東洋美術を扱う画廊として，ビングがパリのプロヴァンス街22番地に開店した店の名前に由来する。この店は印象派の次の世代のナビ派の画家たちが，工芸の分野で作品を制作するのに力を貸した。
(5) 工藤庸子『サロメ誕生 —— フローベール／ワイルド』，新書館，2001年，p.235。
(6) 『ハイネ全詩集　第3巻』井上正蔵訳，角川書店，1972年，p.138。
(7) 『マラルメ詩集』，佐藤朔・立仙順朗訳，ほるぷ出版，1983年，p.35。
(8) 同書，p.43。
(9) 同書，p.44。
(10) 同書，p.45。
(11) 同書，p.47。
(12) ユイスマンス『さかしま』，澁澤龍彦訳，光風社出版，1984年，p.283。
(13) 同書，p.282。
(14) 山川鴻三『サロメ —— 永遠の妖女』，新潮社，1989年，p.74。
(15) 同書，p.81-82。
(16) ユイスマンス，前掲書，p.77。
(17) パリのラ・ロシュフーコー通りの自宅兼アトリエを収蔵の絵画とともに国家に寄贈するというモローの遺言を受けて，彼の死後，モロー美術館となったもの。後にアンドレ・ブルトンは16歳の時にここを訪れ，決定的な啓示を受ける。
(18) ユイスマンス，前掲書，p.82。
(19) 鹿島茂『ギュスターヴ・モロー —— 絵の具で描かれたデカダンス文学 ——』，六耀社，2001年，p.43，p.73。
(20) 高階秀爾『世紀末芸術』，紀伊國屋書店，1981年，p.162-163。
(21) フィリップ・ジュリアン『世紀末の夢 —— 象徴派芸術』，杉本秀太郎訳，白水社，2004年，p.30-31。
(22) 鹿島茂氏は第二帝政という平和な時代ゆえ，女が主導権を握り，男が受動的になったとしている（鹿島，前掲書，p.29)。
(23) ファム・ファタル的な怪獣としては，スフィンクス，キマイラ，セイレーン等が挙げられる。モローは自らが認めるとおり，スフィンクスの題材に取り付かれ，『オイディプスとスフィンクス』(1864) や『勝利のスフィンクス』(1886) など数々の連作を生み出す。

(24) この時代の「宿命の女」や「男を斬首する女」の増殖ぶりに，松浦寿輝氏はマゾヒズムゆえの男根切断願望を見る。「女」という外部に抑圧された「不気味なるもの」に「知」のファロスが脅え，且つ切断される瞬間を期待しているという倒錯的な快楽である（松浦寿輝『知の庭園――19世紀パリの空間装置』，筑摩書房，1999年，p.216-222)。さらに付け加えると，処女の首斬り女がサロメなら，既婚の首切り女はユーディットである。彼女は旧約聖書続編「ユーディット記」に登場する。美貌の未亡人ユーディットは敵の天幕に招じ入れられ，気を許した将軍の寝首を掻いた。そして敵将ホロフェルネスの首を「食糧を入れる袋」にほうり込み，堂々と味方の陣営に帰還し，イスラエルを解放した。クリムトが『ユーディット』[c]を描いている。

(25) ユイスマンス，前掲書，p.79。

(26) 工藤，前掲書，p.143-145。

(27) 同書，p.45，p.172。

(28) 『フローベール全集　2　サラムボー』，田辺貞之助訳，筑摩書房，1966年，p.11。

(29) 工藤，前掲書，p.163，p.170。

(30) 同書，p.126。

(31) フランソワーズ・メルツァー『サロメと踊るエクリチュール――文学におけるミメーシスの肖像』，富島美子訳，ありな書房，p.28。

(32) ラフォルグ『伝説的な教訓劇:小説集』，吉田健一訳，若草書房，1949年，p.300-301。

(33) 同書，p.161-162。

(34) 同書，p.166。

(35) 同書，p.171-172。

(36) シュオッブの『モネルの書』はモネルから分化した姉妹たちのコント。王女モルガーヌは，「真の鏡」を探し求めて，はるかなオリエントのある国へとやってくる。行脚したのちに，とある宿にたどりつく。それは，いにしえの世に，「残酷な王妃（＝サロメ）の館」だったところである。そして王女モルガーヌは，いまだに首を斬られた聖人の血で蔽われている銅の盆に，自分の姿を写し見てしまう。それまで自分を不感無動と思っていた姫が，それからというもの，残酷で官能的な女になってしまう（マリオ・プラーツ『肉体と死と悪魔――ロマンティック・アゴニー』，倉智恒夫他訳，国書刊行会，2000年，p.495)。

(37) ミローシュの『デカダンスの詩』には，サロメに対する次のような呼びかけがある。「サロメよ　賢者の生涯は／肉のように野蛮なお前の東方のダンスにも／殺戮者の色をしているお前のくちびるにも／沙漠の色をしているお前の感覚にも値しない／おお　私のかずかずの汚辱のサロメ／サロメよ」（ジュリアン，前掲書，p.321)。

(38) 因みに二位はイギリスの女優リリー・ラングトリー，三位は何とヴィクトリア女王である（フランソワーズ・サガン『サラ・ベルナール』，吉田加南子訳，1989年，p.226-227)。

(39) 同書，「訳者あとがき」，p.305。

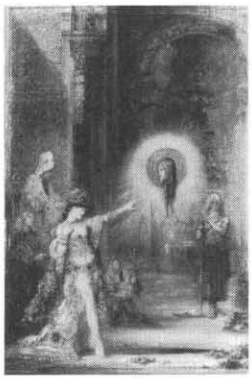
(40) 鹿島，前掲書，p.82。

(41) 工藤，前掲書，p.178。
(42) 同書，p.182-183。
(43) 同書，p.195-196。
(44) 同書，p.219。
(45) 同書，p.231。
(46) ドビュッシー，フォーレ，ヴェルレーヌが月の光を好んで歌い上げていたように，もともと世紀末は真昼の太陽よりも，夕暮れの薄明りや不吉な血の色に光る月の方が好まれていた時代であった（高階，前掲書，p.162)。宝石やモザイクや螺鈿を妖しく輝かせるのは，ビザンチンの薄明にほかならない（澁澤龍彦「ビザンティンの薄明――あるいはモローの偏執」，『みづゑ』，1973年 9-10月，NO. 822，p.35)。
(47) 工藤，前掲書，p.190。
(48) 同書，p.192。
(49) 同書，p.199。
(50) 同書，p.211。
(51) 同書，p.220。
(52) 「アール・ヌーヴォーの描線はフランボワイヤン様式およびドイツ・ロココに見られるあの滑らかな花のほころびを連想させる。それは北欧的な着想の一様式であり，スラブあるいはケルトの古い伝統に根ざしたものである。」（ジュリアン，前掲書，p.240)。また，アール・ヌーヴォーに特有の渦巻模様や唐草模様は，ウォルター・ペイターの錯綜した装飾的な文体を思わせる。
(53) ワイルドの『サロメ』には，ヘロデ王がサロメに「白孔雀を50羽やるから，ヨカナンの首はあきらめてくれ。」と懇願する部分があるが，その白孔雀は「嘴も金色なら，ついばむ穀物も金色，そして脚は赤紫に塗られている」とある。金色は豪奢さを象徴し，赤紫は悪徳を匂わせる。「ヨハネの黙示録」に記述されたバビロンの大淫婦が赤と紫の衣を着て，金と宝石と真珠で身を飾っていたように。
(54) ワイルドの『サロメ』においては，宝石をやるからヨハネの首はあきらめてくれとヘロデ王がサロメに懇願した際，ありとあらゆる宝石を列挙し，さしずめ「宝石事典」といった様相をなしている箇所がある。同じくワイルドの『ドリアン・グレイの肖像』でも，言及される宝石の種類の数は並大抵ではない。
(55) プラーツ，前掲書，p.422。

(a)　ロセッティ『ベアタ・ベアトリックス』

(b)　ルニョー『サロメ』

(c)　モロー『（ヘロデ王の前で踊る）サロメ』



(d)　モロー『出現』

(e)　クリムト『ユーディット』

(f)　ビアズリー『サロメ』「孔雀の裳裾」