

官能的で唯美的な側面からこの劇を捉える方が正当に見える。さらに、ワイルドの他の喜劇と、台詞の面から、また、プロットの面から比べてみると、ますます、『サロメ』とパラドックスとの関わりは希薄に見える。

しかし、後期の劇であれほどパラドックスを駆使したワイルドの作品であることを考えるともう一度、偏見なしにパラドックスの観点から読み返すことも意味があることのように思える。そこで、『サロメ』をパラドックスの観点からもう一度、洗いなおして考えてみることにした。

最初に、台詞に現れるパラドックスを登場人物ごとに、さらに、作品のプロットや構成の面から考えてみた。

まず、パラドックスを台詞で用いる登場人物は、第一の兵士、第三の兵士、第三のユダヤ人、第五のユダヤ人、エロディアス、エロデ王等である。

そして、彼らの使うパラドックスは、ただの台詞にとどまっではない。パラドックスの内容そのものが作者ワイルドの問題意識と強く関わっていて、時として、ただの台詞の枠を越えたパラドックスとして、作品全体、作家の劇作法、さらには作家の人生観と密接に関わってくるのである。

例えば、第一の兵士は、二度パラドックスを言う。その一つは、「実際、ユダヤ人ときたら、目に見えないものだけを信じるんだ」というものである。このパラドックスは、単にユダヤ人に対する揶揄のみならず、作品全体と大きく関わりを持ったパラドックスといえないだろうか。『サロメ』の大きなテーマの一つである「見ること」と「信じること」の関係に、言及した意味深い台詞ととれるからである。

また、ユダヤ人のパラドックスである「ひょっとしたら、ぼくらが善人と思っているものが悪人で、悪人と思っているものが善人かもしれない」を考えてみると、このパラドックスが、ワイルドの描く登場人物の特徴、つまり、キャラクターの外観とその本質とのギャップを端的に表しているのである。『ウィンダミア卿夫人の扇』にでてくるアーリン夫人などを考えてみるとよく分かる。

さて、次には、構成の面からパラドックスを考えて見ることにした。例えば、サロメをそのよい例としてあげることができる。

サロメは、その台詞でパラドックスを言うことがない。しかし、作品の構成の面からみると、サロメほど極端で多様な性格を一身に具現している例はない。そうした、多様なサロメ像は、サロメの行動、台詞、それから、サロメを見る男達の直喩と暗示から決定される。「無垢な処女、成熟した妖艶な女、優しい乙女、残酷な狂女」などあい矛盾する性格を持っているサロメは、実は、それ自身パラドックスそのものといえる。

もう一つ、その多面的な解釈の例をあげるとすれば、サロメの踊りの解釈ということになるだろう。

サロメの踊りの場面は、ワイルドが影響を受けたフランスの作家たちによって腕が競われてきた。フローベール、ユイスマンス等は、妖艶で、官能的で、退廃的な踊りを言葉で尽くして表現しようとした。

ところが、ワイルドのサロメの踊りの場面はどうだろうか。劇の構成からしても、その踊りの場面はこの劇の核となるにもかかわらず、ワイルドはサロメを踊らせていない。ワイルドは、サロメの踊りを描いていないのである。

ただ、卜書に「サロメは、7つのベールの踊りをおどる」と書いてあるのと、さらに、2つの暗示があるのみである。一つは、裸足で踊るということ。もう一つは、赤い血糊の上で踊るということである。

素足の白と血の赤の強烈なコントラストが、サロメの踊りを微細に描くことなくサロメの踊りを印象づけているのである。これが様々なサロメの踊りの解釈を生んだ理由である。鮮烈な印象のみを与えることで、ワイルドのサロメは、ユイスマンスのそれとは異なり、その特異な地位を築いたのである。そこには、見せるべき踊りを見せていないワイルドの構成のパラドックスそのものが顔をみせている。

こうして、一見、パラドックスとの関係が希薄に見える『サロメ』という作品が、いかにパラドックスと関わっているかを見てきたとき、パラドックスと『サロメ』の関係の深さをあらためて思い知らされる。

このことは、後期の他の劇作品においてのみならず、他のワイルドの作品とパラドックスの関係を再度見直す必要性を示しているといえよう。

講演要旨 さまざまに変容する Salome 像

井村君江

(明星大学教授)

一幕物 *Salomé, drame en un acte* は、オスカー・ワイルドがパリ、ブルバール・デ・キャブシーヌのホテルに滞在中の1892年12月ごろ、フランス語で書かれた。翌年2月にパリとロンドンで発売されたが、それが自費出版だったことはあまり知られていない。Pierre Louÿs に捧げられたが、彼からは礼状すらこなかった。Alfred Douglas の英訳は気に入らなかったが、Aubrey Beardsley の訳よりましということで採用し、のちに Robert Ross が脱落の箇所を入れたりして、Beardsley の挿絵（これもワイルドの気に入らなかった）とカバー・デザインで刊行され、なかでも緑に金の孔雀の羽の1907年版が

一般に知られている。

執筆のときワイルドの念頭にあったのは、もちろん福音書の「マタイ伝」や「マルコ伝」であったのは言うまでもない。だがこのほかの主な作品はほとんど、Huysmans にしても Flaubert や Mallarmé にしてもフランス文学であった。また上演の舞台装置や衣裳を、ワイルドは画家の Charles Ricketts と計画していたが、二人が考えていたのはフランスの画家 Gustave Moreau の絵画 “Apparition” や “Salomé dansant devant Herod” であった。こうした執筆背景や出版事情からワイルドの意図を考えるならば、『サロメ』は原文のフランス語で読まれるべきものであろう。英訳を原作なみに分析するところから、見当違いの解釈や評価が生まれているのは遺憾である。

たしかにワイルドは「Moreauの水彩画のなかのSalomé」のような女優 Sarah Bernhart が、主演を演じてくれれば良いと思っていた。しかし Sarah の舞台稽古中に、聖書の人物の劇化ということで上演禁止となった事件の印象からか、Sarah のためにワイルドは『Salomé』を書いたと思われる。これが誤解であることは、「そうした仕事は文学においては請負い職人のやることで、芸術家のやることではない」というワイルド自身の言葉を聞くべきであろう。また Sarah のために書かれたのだとしたら、晩年にこの作品を買ってほしいとのワイルドの頼みを、Sarah が無下に断っていることも理解しがたいことになるだろう。

さらに、執筆当時ワイルドの頭にあったのは、Maeterlinck の象徴劇『七王女』であった。この一幕物は詩的であると同時に象徴劇であるので、様式的に演出することが必要となってくる。Maeterlinck がこの劇で描こうとした、言葉や行為だけでは明確に表現できない、目に見えぬ恐怖の訪れや破滅への予感、といった雰囲気は、『Salomé』の中では、気配だけが語られる天使の羽ばたきや、変化する月の様相などによく現わされている。その中であってサロメの行為もまた、現実から遊離した次元で解釈され演じられなければならないはずである。主題が聖書の一挿話をもとにしているため、ワイルドはその言葉の表現にも、聖書固有の比喩や言い廻しをよく取り入れ、「ソロモンの雅歌」の調子を絶えず念頭に置いていたので、詩劇とさえいえるほど韻律的である。作曲家 Richard Strauss のオペラ『Salomé』がワイルドが書いた言葉そのままに、大きな変更も加えずに作られているのも、そうした理由にも依るといえよう。

もともとオペラは歌謡という衣に包んで、様式化がしやすいわけであるが、どうしても戯曲は写実的な表現になりやすい。サロメがリアルに演じられると、エロチックなグロテスクな面が強調されがちとなる。サロメの壁画のある寺院もなく、サロメが聖書に現われる人物であることも知らず、サロメを描いた絵画に触れることもなかった明治時代のわが国でサロメが演じられれば、当然のことながら、正当な解釈によるサロメ像は伝わってこない。そしてさらにわが国の観客の好みによって、サロメ像はさまざまな変貌をみせてく



る。サロメの劇が日本に入るのは、明治時代の森鷗外の紹介が皮切りで、大正時代に入ると、芸術座の島村抱月の演出で、松井須磨子が主演した舞台が全国を風靡する。この舞台の演出には、当時の新聞記事などから、少なくとも原作に近づけようとの意図がうかがえる。須磨子と競うように川上貞奴が演じ、松旭斎天勝も森鷗外訳で演じはしたが、「奇術応用サロメ劇」であり、珍しさと妖艶さを強調した舞台となっていた。この影響もあって、浅草のピンク劇場にそして花柳界に、エロティックなサロメ・ダンスやグロテスクな場面が現われることになり、サロメはストリップの掛け小屋の劇にまで下降していってしまう。

昭和に入って、三島由紀夫が日夏耿之介の訳を用いて演出した舞台になって、やっとサロメは正当な位置に戻ってくる。三島の演出プランは、象徴劇に近い舞台に仕立てる、すなわちこの一幕物を様式的な能仕立て、いわば前段を静的に、後段を動的に処理する、そしてピアズレーの黒白の装置と衣裳の並ぶ舞台に「東洋の神秘と西洋の神秘との混合体である古拙な美にあふれたサロメの肢体が身悶える」というものであった。その結果、明治大正のエロテックでグロテスクなサロメ像とは違ったサロメが現出した。さらに興味ふかいことはその遺志をついだように、昨年三島由紀夫の令嬢平岡紀子氏プロデュースによる『ヘロデ王』が上演されたが、主役の平幹二郎、サロメの市川春猿、ともに衣裳、所作事も歌舞伎調の型を重んじた演技で、格調高い演劇空間ができていたことである。

サロメをリアリスティックに演ずれば、一気に次元の低い舞台になってしまう恐れがある。この危険性を三島もその令嬢も感じていて、前者は能、後者は歌舞伎という様式的な型に入れて演出したのであろう。こうした様式的な演出法は、かえってワイルドの書いた戯曲の本質に迫ることができる解釈なのである。昨年ロンドンで上演された Stephen Barkoff のパントマイム仕立ての『サロメ』が良い評判であったのも、おなじく様式劇の間接的表現をとった象徴的な舞台だったからであろう。

このときの三島の王女サロメの解釈は、始めは「わがままいっばいな子供」として登場し、ヨハネが出てきてから次第に女になっていくというもので、これはヨハネの首への口づけを、単なるエロティックな行為と受け取っていた従来の日本の解釈とは違う。サロメは口づけしたいという願望を純粋に実行したわけで、これは美しい蝶の羽をもちいで手に入れた子供が、蝶を殺す意図がなかったのと同じく、サロメにとってヨハネの首は、口づけしたい願望を実行した結果で、欲望の実行の象徴にすぎないとみることができてくる。この「わがままな王女さま」という三島のサロメ像の解釈は、ワイルドが執筆のときに念頭においていた Maeterlinck の劇『七王女』の持つ象徴的な世界に、ひじょうに近いものになっていることに気づくのである。