

単純で、ヴェールは「タコ」の足のようにも見えるが、サロメの変身を顕著に表している。

このか細い王女と対照的なリタ・ヘイワースの『サロメ』(1953)は、まさにハリウッドの絢爛たる作品である。このサロメはヨハネの命乞いをしようと、王に身を捧げるつもりで踊るのだが、母の言葉によりヘロデは処刑を命じてしまう。善きサロメは美しくともファムファタール本来の魅力に欠ける。

カール・ベームの指揮のリヒャルト・シュトラウスの『サロメ』(1974)は、歌って踊れ、しかもカメラのアップにも美しく映えるテレサ・ストラタスの主演である。踊りの後半は、のたうちまわるように体をくねらせ、髪をほどいて鬼女と化する。

ケン・ラッセル監督の『サロメ』(1987)は、男性の代役が噂されるほど、ダイナミックな踊りが展開される。その一方、最もストリップティーズらしい色気を漂わす。ただし、この踊りにおいてサロメの変身は見られない。踊り終わってからも、あいかかわらず舌足らずの言いまわしでヘロデをからかい続ける現代っ子である。

全く脱ぎっぷりの見事なのは『サロメの季節』(1984)の少女である。フランスの保養地で裕福な人々が夏を過ごす。サロメというあだ名のクリスは、その母に言い寄るジゴロに恋するが拒否され、クラゲの浮かぶ海へと突き落として殺す。このクライマックスで彼女は、ラジカセの音楽に合わせて踊るのである。

作品の一部にサロメの踊りの効果を用いたものでは、ダーク・ボガード、シャーロット・ランプリング主演の『愛の嵐』(1973)が知られる。ナチスの隊員が、ユダヤの少女を自分達の慰みのために踊らせ、褒美にと囚人ヨハネの首を箱に入れて渡す。まさにエロスとグロテスクの交錯する場面である。

イタリア版『新サロメ』(1985)では、七枚の青いヴェールを脱ぐショートカットの男子のような体型のサロメが、女から鬼女になるかわりに、酒に酔ったようにふらふらする。

このように踊り子にすぎない少女から、ファムファタールの代表まで、サロメの姿はさまざまに表されてきた。その振付がどうであれ、やはり踊ってこそそのサロメだといえるのではないだろうか。

研究発表要旨 『サロメ』とパラドックス

貝 嶋 崇

(尚絅大学助教授)

『サロメ』は、パラドックスとはあまり関わりがないように見える作品である。むしろ、

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