



19世紀サロメ神話の変遷：
フローベール、ワイルド、ゾラ

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2016-06-14 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 大鐘, 敦子 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10466/14980

第2回講演 文学における危険な女性たち（1）

19世紀サロメ神話の変遷： フローベール、ワイルド、ゾラ

大鐘 敦子

「危険な女」といえばいわゆる男を破滅させるという宿命の美女「ファム・ファタル（宿命の女）」が思い浮かぶが、その代表格の一人がサロメである。「サロメのダンス」といえば、シュトラウスのオペラやオスカー・ワイルドの戯曲『サロメ』、そしてオーブリー・ビアズリーによるその世紀末的な挿絵（図1）を思い浮かべる人がほとんどである。「美女と洗礼者ヨハネの生首」というイメージや、ユダヤの王女サロメがヘロド王の饗宴で舞う7枚のヴェールの官能的なベリーダンス。「サロメ」の物語はどのように19世紀に神話化していったか、その形成と変遷について見てみたい。ワイルドのサロメの原点ともなったフローベールのサロメの特徴と構成を見た上で、次に19世紀のサロメ全盛期に至る過程について触れてみたい。



図1: オーブリー・ビアズリー
「ヨカナン、私はお前の口に
くちづけしたよ」（1893）

[I] 現代サロメのダンスの原点：フローベールを中心に

物語の由来は聖書の「マルコによる福音書」や「マタイによる福音書」の中のキリストが救世主として出現した時代にさかのぼる。死海のほとり、ヘロド・アンティパスの居城マケルスマカベの城砦での出来事である。ユダヤの分封太守アンティパスの誕生日の祝宴の席で、その妃ヘロディアスの娘サロメが世にも見事な舞を踊り、太守たちを喜ばせた褒美に、キリストに洗礼を施した洗礼者ヨハネの首を所望した、といういわゆる「洗礼者ヨハネ斬首の物語」である。19世紀後半から20世紀初頭を皮切りに世界に夥しく現れたサロメ作品。しかし福音書のなかに「サロメ」という名は登場しない。ユダヤ人歴史家のフラウィウス・ヨセフスの『ユダヤ古代誌』のヘロデ家の子孫に関する記述において、はじめてヘロディアスの娘の名は明かされたのである¹。

日本ではサロメといえばオスカー・ワイルドが知られているが、ワイルドは、アイルランドの作家・劇作家で、ダンディズムや男色で知られている。サロメを書いたのはパリに滞在していた時で、詩人のマラルメの有名な詩篇「エロディアード」に匹敵する作品を書こうとしていたという野心も知られている。ワイルド的一幕物悲劇では、月が見下ろす不思議な舞台で、「月のように美しい王女」という繰り返しのセリフが謎めき、このワイルド劇を翻案したシュトラウスのオペラの上演では、いつもどんなサロメのダンスが演出されるのかということが話題となる。キリストに洗礼を施した洗礼者ヨハネほどの聖者の首を与えるほど、またアンティパスがユダヤ領土の半分を与えようとしたほどの踊りはどのような素晴らしいものだったのか。また、恋すら知らなかった王女サロメが恋する女に変貌を遂げ、最終場面では、「愛とはこれほど切ない味か」と生々しく切られた首に口づけをして、その直後に殺されることから、エロスとタナトス、愛欲、愛憎、生と死という人間の避けて通れない情念の究極をどう演出するかに焦点が置かれる。またこの作品は、作品の経過時間としては、たった一夜

1 フラウィウス・ヨセフス、『ユダヤ古代誌』、第6巻、秦剛平訳、ちくま学芸文庫、p.4。

の宴会場面の話であり、愛を知ることによって一人の少女が大人の女に変貌する過程が一挙に描かれる。

これほどにも演劇やオペラの演出が繰り返されるワイルドのサロメだが、実際の原文ではダンスの描写は一行も書かれていない。カッコ内のト書きがあるのみである。「王様、支度ができました。(サロメ、7枚のヴェールのダンスを踊る。) ああ、見事じゃ見事じゃ！これへ、褒美をつかわすぞ。何が欲しいのだ、言ってみよ。」あどけない少女が切られた首を欲し、皿の上の首に口づけするこのショッキングな場面は世紀末の時代にまさにエポックメイキング的な喝采を受けたといえる。何も描かれなかったこそが、その後あらゆる演出家や芸術家たちの想像力を刺激し、誰もがこれこそが「サロメのダンス」であると創作に意欲を燃やした最盛期が19世紀末から20世紀初頭であった。

しかし、フランスで最初にサロメのダンスの場面を描いたのは、ワイルドがしばしば自分の文学の師と仰いでいたギュスターヴ・フローベールであった(実際に直接の関係はない)。ワイルドの『サロメ』から16年前の1877年、フローベールは、『ヘロディアス』というタイトルで、サロメの母、ヘロディアスをヒロインにして短編を書いた。そしてこれが仏文学史上、またヨーロッパ文学史上初めてのサロメのダンスの文学的描写と言われている。

王女の恋の芽生えから、相手の死を選んでも愛を貫こうとする女に変貌するサロメを一挙に、それもダンスの描写は抜きで描いたワイルドと異なり、フローベールの短編『ヘロディアス』は、三部に分かれており、太守ヘロド・アンティパスの誕生日の祝宴の朝から、真夜中の踊りと斬首が行われた後、翌朝の日の出まで丸一日が書かれ、むしろ古典劇の原理を守り、サロメのダンスは、最終の第三部で描かれた。

一行もダンスの様子を実際に描写しなかったワイルドとは異なり、フローベールは、東方旅行の際に見たクチウク＝ハーネムという「アルメー」almeéと呼ばれる踊り子たちのダンスの記憶を反映しつつ、様々な神話的要素を背景に盛り込んでいる。また、フローベールのダンスではたった三ページのなかに、そのクライマックスで、サロメが逆立ちして、豊かに膨

らんだパンタロンが虹のように顔に覆いかぶさり、アンティパスに近づく姿がまるで「エジプトコガネムシ」のようだと描かれており、象徴性にあふれるとともに、三のリズムに統一されて、ユダヤ教からキリスト教への転換点へと、三位一体を思わせる暗示的な非常に密度の高い文体となっている。まずはこのフランスで最初に描かれたフローベールによるサロメのダンスの特徴を見てみたい²。

1) 視線の動き

①胸・上下 → (演壇でヴェールを取る)

胸と頭を覆う蒼みがかった薄絹に、両目の弧、両耳の玉髄飾り、肌の白さが透けて見える。玉虫色の絹のスカーフは、金銀細工の帯で腰のところで留めてある。黒いカルソンにはマンドラゴラの花が散りばめてあった——そしてしどけない身振りで、ハチドリ羽毛でできた小さな上履きをはたはた鳴らせながらその娘はやって来た。

壇上の高みに上がると、娘は薄絹を取り去った——若き日のヘロディアスその人が現われた——そして娘は踊り始めた。(117-171)

青いヴェールが顔と胸を隠したまま、両目→両耳→肌→両肩→腰→パンタロン→小さなスリッパへと、上から下へ

②下上 ← (ダンスの開始「希望」)

笛や対のクロタルのリズムに合わせて、前に後ろに両脚を踏み交わす。

2 原文は以下を参照のこと (Flaubert, *Trois contes*, Livre de Poche Classique, éditée par Pierre-Marc de Biasi, Paris, 1999, Librairie Générale Française)。本稿における *Hérodias* の引用文は此の版により、引用後に原文頁数のみを記す。翻訳は筆者による (大鐘敦子、『サロメのダンスの起源——フローベール・モロー・マラルメ・ワイルド』、慶應義塾大学出版会、2008年)。本稿におけるフローベールのダンスに関する考察は、拙著『サロメのダンスの起源』を参考にしている (cf. pp. 81-112)。

両腕は、追い求めてもつねに消え去る誰かを呼び求めている。蝶よりも軽やかに、知りたがりやのプシュケのように、彷徨える魂のように、見えぬまぼろしを追う姿は、今にも飛び立つかと思えた。(171)

③抑揚・上下の小刻みな揺れ(第二のダンス「憂い」)

脛→腰、腹→両胸、顔、また両足へ、ねじり、揺れ、うねり、震え。

ジングラの不吉な音がクロタルに取って代わった。希望の次に打撃と消沈が続いた。そのしぐさはため息となり、体じゅうがあまりにやるせなさを醸し出すので、神に嘆いているのか、その愛撫に息絶えんとしているのかわからなかった。脛を半ば開いて、身をよじり、波のうねりの如く腹は波打ち、両の乳房は激しく震えるとも、顔は不動に前を見つめて、足は拍子を取り続けた。(171-172)

④上下 →(第三のダンス「官能と激昂」)

両耳→背→腕→両足→衣服→両膝→両脚→顎→大開脚→床すれすれの顎。顎が床につき、顔の位置が低くなり、サロメの誘惑が本格化する。

次に、満たされんと欲する愛の熱狂がきた。娘はインドの巫女のごとく、ナイル瀑布のヌビア女のごとく、リディアの酒神バッカスの巫女のごとく踊った。嵐になぎ倒される花のようにあらゆる方向へのけぞった。耳環のダイヤは跳ね上がり、背の薄絹は煌いた。両腕、両足、すべての衣装から見えない火花が飛び散り、男たちの心をめらめらと燃え立たせた。豎琴が歌い、皆は手拍子でそれに応えた。両脚開きでひざも曲げず、身を屈めて顎も床につくかと思えた——そして、禁欲に慣れた流浪の民も、放蕩を極めたローマの兵士も、あくどい収税吏も、議論に尖った老いた僧侶も——皆——鼻腔を膨らませて、欲望に身を震わせるのだった。(172)

⑤旋回(第四のダンス「熱狂と魔力」)

熱狂的な旋回で魔女のロンボスのようにうなり板の共鳴がするかのよ
うに回転し、アンティパスを追いつめて褒美の約束をとりつける。

それから、サロメはアンティパスの食卓の周りを魔女のロンボスのよ
うに熱狂的に旋回し始めた。太守は快樂の嗚咽に声を詰まらせ娘に言
うのだった——「これへ！ これへ！」——娘は旋回し続けた、ティ
ンパナムは割れよとなり、群集はうなり声をあげた。だが太守は負け
じと声を張り上げた。「これへ！ これへ！ カファルナウムを進ぜよ
う！ ティベリアスの平原も！ わしの城砦も！ 王国の半分もくれてや
ろう！」(172-173)

⑥逆立ち（クライマックス）

逆立ちして巨大な黄金虫「スカラベ」のように壇上を這い回る。

つと娘は両手をついて身を翻し、踵を宙にして、まるで巨大なスカラ
ベのように演壇を一周し始めた——そして突然止まった。(173)

⑦逆立ちの顔（クローズアップ）

両唇→両眉→両目→額の汗。首と椎骨が直角に交わってアンティパス
と見つめ合う。

その首と椎骨は直角をなしていた。娘の足を包むカルソンが肩に垂れ
下がり、床すれすれの顔を包んで、虹となった。唇は紅をさし、眉は
漆黒、目は恐ろしい形相となり、——額の汗は、白大理石の上にかか
る蒸気かと思えた。(173)

サロメの全身描写は、非常に詳細に身体部位が連ねられ、ヴェールをつ
けた頭の上から足の先まで、次には足元から、飛び立つ魂の方向まで、次
第に上下の揺れも横揺れも小刻みになり、官能の痺れを表すかのようにう
ねりを帯びて、全身のあらゆる部位を開放し、両脚を開脚して激高を表し、

宴会でサロメの若い身体を舐めつくすように見つめる男たちの視線をたどるとともに、読者をもその焦点化によって官能に引きずり込むような仕掛けがなされている。

2) 文体・リズム

この三段階のダンスはプランやシナリオの最初期段階から構想されていた。フローベールは、生前中の手稿をすべて残していた事でも有名だが、執筆も作業手帳、プラン、シナリオ、創作のために調査した本などの読書ノート、何千枚にもわたる下書き原稿における削除や加筆を通して次第に想像力と文体を彫琢し深めていく作家である。ちなみにこのサロメのダンスを初めて描いた『ヘロディアス』をふくむ最晩年の短編集『三つの物語』の草稿群は759枚近くに上っている³。その最初期段階のプラン^{f°} 713においては、「それぞれのダンスに異なる心理描写と進行」という作者による指示 (note de régie) に従って、「1. 優雅に。飛ぶように。(gracieuse, voltigeant)」「2. 官能的に。(gracieuse)」「3. 無秩序に。(desordonnée)」とダンスの三つの段階にあわせてダンスの種類と奏でられるジンガラ (gingras grosse) や横笛 (fifre léger) などオリエンタルダンス特有の楽器が書きつけられている (図2)。また音にかんしても、フランス語で蛇のダンスのような「シュ [ch][s]」「ズ [z][s]」という動物的な音やリエゾンが草稿や決定稿で頻繁に用いられて、読む者にダンスの肉感的・動物的なイメージを与えている (図3⁴)。Gueuloir という大音声で原稿を読み上げることで知られるフローベールは音にも非常に配慮してダンスを描いていたといえよう⁵。

3 BNF, Manuscrit, NAF 23663(1-2).

4 ^{f°} 643rの筆者による転記に、蛇を思わせる音、「シュ」「ズ」「ジ」などを色分けしたもの：ch(ピンク)、s(黄緑)、z, g(青)でリエゾンも考慮した。『ヘロディアス』におけるフランス文学で最初に描かれたサロメのダンスの草稿については、この色分けも含め、ルーアン大学フローベール研究所サイト Site Flaubertに筆者による転記と分類が掲載されている。

5 ティエリ・ジリブッフに編纂された近刊書では、フローベールの Gueuloir(大音声の朗読)の射程を、単なる友人たちへの披露のための読み上げだけにな

III : Danse de Salomé – scénario/esquisse, f° 713v°

8 10

voliteante, 2^e
1^{re} gracieuse amour voluteuse-
trois danses 3^e désordonnée - la 3^e désordon[né]
filre léger la gingras grosse
Elle danse. {d'abord avec une flûte. léger puis une flûte - & un tambourin
avec grosse un chalumeau, qeqch
puis une flûte, & un tambourin & harpe
psych`différente & progress[ion] à chaque danse Antipas
tout le temps de la danse H. surveille Vif & Aul. Vitel impassible
Aulus goinfre. - Antipas s'allumant de plus en plus.

Son enthousiasme. il lui jure qu'il lui donnera la moitié de son royaume si elle
l'exige la demande
Elle d va parler à sa mère
revient. Sa voix qu'on entend pr la 1^{ère} fois « la tête de J. dans un plat. »
Sa demande d'un air mignon
stupéfait - puis triste -
Antipas est fêché - mais son serment le force & puis la mauvaise honte.

D'ailleurs, si Jean est Élie, il ne mourra pas. s'il ne l'est point, il n'y a pas de
Mal.
Il orodonne au Samaritain d'aller le décapiter

Le bourreau revient. Il a peur de tuer Jean. Il a cru voir un l'Ange des S.

Colère d'Hérodiad - & d'Antipas, à sa suite
Élie
-attente - Si le Messie allait entrer - mais
La tête apporté dans un plat - Acclamation

Criateur puis silence. pleurs d'Hérode
dont cite marque le disque -
Soleil levant - mythe. La tête se confond avec le soleil & des rayons en partent

Dès qu'il la voit
elle lui rappelle sa mère jeune

-noif de la posséder.
il sent comme les sources
chaudes en lui.
-de temps à autres
des cris lui échappent - décrire
sa figure

à la fin de la danse, elle lui baise
la main... Alors il n'y tient plus
(faire croire au lecteur qu'il va décharger)
« demande-moi la moitié de
mon royaume » - Serment

[Transcription d'Atsuko OGANE]

図 2 : 『ヘロディアス』 プラン自筆草稿 f° 713 (転記筆者による)

く、書簡集でも見られるようにフローベール特有の文章彫琢の作業と執筆の活力としてより大きな視野で取り上げている (Cf. Gustave Flaubert, *Le Gueuloir – Perles de correspondance*, Edition présentée par Thierry Gillyboeuf, Dessins de Daniel Maja, Le Castor Astral, Collection “Les Inattendus”, 2016)。フローベールの詩的文体および『ヘロディアス』における蛇的な音韻に関しては以下の拙論を参照していただきたい。Atsuko Ogane, “Hérodiad, splendeur du vers et de la prose : le serpent ou la genèse de la femme fatale dans la danse de Salomé”, *Revue Flaubert*, n° 9, 2009, “Flaubert et la Confusion des genres”.

<http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=36>

Hérodiade, BnF, NAF 23663(2), f°643r [brouillon-esquisse: (chap. III) La danse de Salomé 3 : la vision]

B

Ce n'était pas une vision, elle avait
 Ce n'était pas une vision, elle avait
H-ne s'était pas trompé. P' être toujours la dominatrice, elle fait
 dans Rome à Macherous
 instruire loin d'elle, puis venir dans le lit sa fille Salomé qui
 la remplaçait — α son plan était bon, elle n'en doutait plus
 d'après le visage d'Antipas
 Puis ce fut comme une l'explosion d'une no existence nouvelles,
 la fureur de l' un-tambourin
 l'emportement d'un amour qui veut être asservi. Elle dans, comme
 les prêtres des/e l'Indes, comme les pr nubiennes des torrents
 de la Lydie un-tambourin cataractes
 comme les Bacchantes de Lydie — eymbales-tambourins
 Au fremitement de ses vertèbres L'étoffe de ses dos chatoyait com-la-peau des
 en arrière corps
(V) reptants tantôt elle renversait toute-entière, toute s personne
 dont-ou-ne-voyait-que Puis par devant
formant un arc, puis-elle battait en avant — α recommençait
 que la tempête a le
perpétuellement, comme une fleur tourmentée par une tempête — [d'autres-fois
écartant par degrés, ses jambes peu à peu pendant que ses bras en équilibre
 elle se bousillait à toucher le sol de son menton, de ses gorges, de
 de toute sa personne flam flammes
 ses doigts, de ses vêtements d'invisibles flammèches d'insoudie qui incandiaient
 mains de ses pieds elles distribuait d'invobles
 α la sérénité de sa figure augmentait irritait comme un mystère à dévoiler
 qu'on avait envie de dévoiler Pr l'accompagner
 l'accompagnement d'un mouvement large α fort.
 avec une harpe, — La foule y répondait. La foule d'en bas y repondit.
 gens du haut toujours affamé de Rome P les publicains avares
 Les Nomades qui . . . les Romains dont . . . les prêtres aigris
 rongé d'envie — était — mès — vieux
 par les disputes... tous charmés ricannants de convoitise Le
 dilataient leur nattes en ricannant
 Les clairvoies des deux galeries — rebattaient rabotèrent — au bord, nègres, femmes
 vers-avant
 avec leurs femmes enfants, les cloisons de cadres en il craquait
 toutes α tous α présent p. voir
 La salle illuminée α vibr α vibrante
 Maintenant elle tournait d'Antipas
 mit à tourner autour de la table proconsulaire très vite
 Elle tournait d[ill.] α continue comme le rhombe des
 boiserie sur un rythme de plus en plus desordon α disparaissent dans sa
 fréniquement comme le rhombe des forciers vites c'était un
 la vite de rotation — n'était plus qu'un vertige, un tourbillon
 il tremblait comme une gde fièvre
 Antipas pris d'un désir effréné « Viens viens, α [la foule
 [En tournant toujours
 en-délic-hurlait.] — eymbales claquaient
 la harpe claquement de tymbal v
 La foule en force hurlait
 ne s'arrêtait pas les [ill.] tympanon nnaient à éclater
Elle tournait toujours: « . . . le »
 Tout ce que tu voudras, les mines du cuivres du sinai X . . . » α d'une
 la [ill.] plaine du jourdain
 voix-entreoccupée — Capharnaüm, sept, toutes mes forterres
 La moitié de mon royaume » Le Tétrarque défilait plus fort

Alors en
 X salomé, écartant ses jambes
 peu à peu
 s'arrêta presque au niveau
 des planches de sycomore
 α s'arrêter près les genoux
 s'écarta près — près
 que son menton
 touchait aux
 planches de [comore]
 Les de brillants de ses
 oreilles se balançait
 remuaient
 mordorée des
 l'étoffe de son dos
 chatoyait.
 au dessus de leur tête
 une harpe
 α un chœur de voix
 battant des
 main
 débaut
 (2) les Nomades
 accoutumés aux
 abstin[ences] experts
 les soldats de Rome
 les avares publicains
 les vixes prêtres
 aigris
 99.
 coupé par les
 jets d'ivresses
 que fois
 quand elle passait près de lui
 le vent de sa course
 il ne respirait plus
 brisé par le vent de sa course
 le vent de sa course le froquo
 La foule entière hurlait
 Et il répétait entrecoupé
 d'une voix que
 des jets de
 volupté
 froquaient
 il répétait M

[Transcription d'Atsuko OGANE]

図3：『ヘロディアス』ダンスの下書き草稿における蛇的な音韻

文体のリズムに関しても、フローベールにおいては3のリズムがダンスの描写で特に顕著となっており、それは洗礼者ヨハネがヘロディアスを糾弾する文体と見事に対応しながら、聖なる三位一体の数字、3のリズムが中心となっている。そしてクライマックスでは文のリズムは最も長くなる。この3のリズムを恣意的に視覚的に表すと以下の通りとなる。

「彼女は、身体をよじった、
うねりのように腹を揺らして
両の乳房を震わせた。」(171)

「彼女は踊った、インドの巫女のように
ナイル瀑布のヌビア女のように
リディアのバッカスの巫女のように。」(172)

「お前は、その靴音で彼の心を捉えた。
お前は、雌馬の如く嘶いた。
お前は、お前の供犠を完遂するために山の上に褥を敷いた。」(155)

「主はもぎ取るだろう、
お前の耳飾を
お前の紫の衣装を
お前の亜麻のヴェールを
お前の腕に嵌めた腕環を
お前の足に付けた足環を
お前の額にさざめく金の小さな三日月飾りを
お前の銀の鏡を
お前の駝鳥の羽根の扇子を
お前をより丈高くみせる真珠の上履きを
お前がつけるダイヤの驕りを
お前の髪の毛の香りを

お前の爪の化粧を
お前の逸楽のすべての手管を！」(156)

そして最後には、感覚機能の炸裂はヨカナンの言説の3のリズムによる誇張法と同様に、最も長い四拍子のリズムで表現されることになる(フローベールがサロメをヨカナンの双生児として描いている所以でもある)。フローベールのサロメのダンスにおいては3のリズムがサロメと洗礼者ヨカナンとの相似性として読み取れるが、世紀末のワイルドのサロメのダンスでは、3のリズムがサロメのヨカナンに対する誘惑・求愛のリズムとして劇作品の台詞となっている。3のリズムを聖なるリズムとしたフローベールのサロメのダンスと、フローベールのサロメを手本に一幕物悲劇を書いたワイルドのサロメでは、同じ聖なる「3」に基づきつつも、その文体的効果は全く正反対のものとなる⁶。

3) アルメーのダンス

フローベールのサロメのダンスは、彼の故郷ルーアンの大聖堂の扉上にあるサロメのダンスからヒントを得たとも、彼が1849年10月から1851年にかけて友人のマクシム・デュ・カンと東方旅行で見たエジプトの踊り子(アルメー)たち——エジプト、エスネーで出会ったクチウク=ハーネムやアスワンで見たアジゼーのダンス——であるとも言われている。クチウク=ハーネムはそのストリップティーズ的ないわゆる「スズメバチのダンス」を踊った後、フローベールと旅の一夜を過ごし、オリエント幻想の大きな核としてその後フローベールの創作に大きな影響を与えた⁷。

6 ワイルドのサロメの文体考察にかんしては拙著『サロメのダンスの起源』(前掲書、pp.230-245)、「聖性のエクリチュールから誘惑のエクリチュールへ」を参照のこと。

7 Flaubert, *Voyage en Orient*, Préface de Claudine Gothot-Mersch, folio classique, Paris, Gallimard, 2006, pp.131-136. 引用後のページ数は本書を指している。校訂者のゴト=メルシュ女史によれば、フローベールはこの時点で「ミツバチのダンス」の由来を知らないようだったと思われる。若い娘が散歩しているときにハチが彼女の身体のあちこちに止まろうとして何度も襲いかかるので、娘は

クチウクは僕たちにスズメバチを踊った。(…) 始めに、それまで踊りを一緒に見ていたフェルガリともう一人の水夫を追い出してドアを閉め(…)、子供の両目には黒い小さな布を当て、老いた演奏者の青いターバンの頭巾を下ろして——クチウクは踊りながら脱いでいった——全裸になったときには肩掛けしかなく、それで隠す真似をして最後はそれも投げやった——これがいわゆる「ミツバチのダンス」だ。(135)

またアジゼーのダンスは首がまさに落ちそうな感覚を与えるまさに「斬首」を思わせるダンスで、サロメのダンスの最終段階で首が背骨と直角に曲がる描写の背景となったと思われる⁸。

この大柄な娘はアジゼーといった。そのダンスはクチウクよりも知的だった。踊るときには身にまとった大きな服を脱ぎ、ヨーロッパ的な胴衣のインドの服を身につけた。彼女は踊り出した——その首が背中の脊椎で頻繁に前や横に滑りまるで首が落ちるかと思わせた。本当に身の毛がよだつ斬首を思わせた。(141)

逆立ちしたダンスは中世の旅芸人たちの間でしられていたバツタ sautelelle と呼ばれるような倒立で、実際、フローベールのサロメはアクロバットのように逆立ちをしてヘロド王の周りを魔術をかけるかのように旋回している。一方、腹筋を揺らしたり、首が落ちるかのように、描かれる詳細な描写は、実際にフローベールが現地で書き留めた旅行手帳を基にして描かれたとみなされている。

当時、エジプトのダンサーで「ガワジー」といわれるダンサーたちの中でも、特に「アルメー」といわれる女たちの踊り⁹は東方旅行をするヨーロッパ人たちの中では有名で、詩人ネルヴァル、ゴーチェをはじめとして、

親切な旅人に助けを求めるといふ話である (p.645 註3 参照)。

8 同上、pp.141-142.

9 Lynne Thornton, *La Femme dans la peinture orientaliste*, ACR, Edition internationale, 1985, p.136.

当時、オリエントに魅せられた芸術家や作家たちが報告し、またパリ万国博覧会でも一層知られるようになり、世紀末から20世紀初期にダンサーたちがパリにダンスの披露に来たといわれている(図4)。先に紹介したように、その中でも特に、「ミツバチあるいはスズメバチの踊り」というダンスが、若い娘の唇に留まろうとするハチとそれを追い払おうとする娘の激しいパントマイムの踊りで官能的な踊りといわれており、特にまどっている布を一枚一枚脱いでいくストリップティーズ的なダンスは、最も見せ場であった(図5、図6¹⁰)。フローベールの描くサロメのダンスでは布は最初の登場場面と踊りの第三段階でしか出てこないが、現地で書いたとおもわれる旅行手帳では、扉を閉じて、演奏者たちも目隠しをされる中で、踊るクチウクの官能的な様子が詳細に描かれている。オスカー・ワイルドがサロメの描写を一行も書かなかったにもかかわらず、「7枚のヴェールのダンス」と



図4：ロダン《アクロバットする踊り子》(1910)



図5：ポール＝ルイ・ブシャール《アルメーたち》(1853-1937)

10 図6 ジャン・ルコント・ド・ヌーイ《ハーレムのラムセス》は、2015年オルセー美術館が購入した三連 (triptyque) の油彩で、1887年に官展に出品され、1889年のパリ万国博覧会でも展示されたヌーイの名作である。テオフィル・ゴーチエの『ミイラ物語』(1857)からインスピレーションを受けた作品とされる。ファラオは上エジプトでの勝利の遠征から宮殿に戻り、壮大な饗宴のあと自分のハーレムで内縁の妻たちに迎えられるという場面であり、ヌーイはグレイルやジェロームの弟子であり、当時流行したオリエンタリズム溢れるファラオの作品を完成した。(Guy Cogeval, Acquisitions, décembre, 2015, Musée d'Orsay)

書くことで、このアルメーのストリップティーズ的ダンスは男性を虜にするサロメのダンスとして定着したとも言える。



図6：ジャン・ルコント・ド・ヌーイ《ハーレムのラムセス》(1885-1886)

4) 考証資料と作品の象徴性

フローベールとワイルドのサロメで最も異なる点といえば、フローベールはサロメに焦点を当てず、当時流行したエルネスト・ルナン『イエス伝』に対抗して、むしろ、この物語の背景にある当時の社会秩序、民族の問題を扱おうとしたところにある。『ヘロディアス』はキリスト教をテーマにした短編集『三つの物語』の末尾を飾る作品であり、宗教間の相克と宗教が生まれる神話的土壌を基盤としている。しかし作者の視点では、むしろ当時のローマ帝国とユダヤの分封制度、アラビアをはじめとした周辺諸国との政治的・民族的関係が常にリアリズムの観点から意識されている。構想の始めの頃、次のようにフローベールはその意図を書いている。

聖アントワヌのあとは、聖ジュリアンです。そしてその後洗礼者ヨハネがやってきます。私は聖人たちから抜け出せないでいます。洗礼者ヨハネについては、「教化」しないやり方でまとめるつもりです。ヘロディアスの物語は、私の解するところ、宗教と全く何のつながりもないのです。この話で私を惹きつけるのは、(真の太守である)ヘロドスの公人としての表情と、一種のクレオパトラかマントノン夫人ともいえるヘロディアスの猛々しい顔つきです。民族の問題が全てを

支配していたのです¹¹。

この物語を描くに際し、フローベールは「教化的でない聖人伝」をめざす一方で、当時のローマ帝国支配下におけるユダヤの四分封太守ヘロド・アンティパスとヘロディアスの政治的な駆け引きと民族間の抗争を中心に据えて構想していた。その意識はすでにこの時点で、宗教を単に神話としてのみ描くのではなく、当時の実証科学、考古学、占星術、歴史学などの知を駆使して、全く別の新しい美的形式で描くことに向かっていたといえる。ユイスマンズやラフォルグ、オスカー・ワイルド、マラルメらに注目され、彼らの想像力を刺激したフローベールの『ヘロディアス』とサロメのダンスも、構想段階にあってはサロメどころかヘロディアスとヨカナンの恋愛的側面すらなく、あくまで聖書の逸話を踏襲しつつ、民族性に根ざした政治的側面が目下の主題であった。そこには、膨大な資料を渉猟し歴史をあくまでもリアルに再現しようとするフローベール的な文章作法があっただけではなく、普仏戦争やパリ・コミュンヌを体験した作者自身の政治や宗教に対する眼差しの変化も多大な影響を与えていたといえよう。

フローベールは決して決定を下さない、判断を下さない、ということであるが、その一方で、あるいはそれを補完する形で、徹底して考証資料を渉猟しそれらに基づいて現実を構築し、かつ非常に象徴的に暗示的に描いている。ここではサロメのダンスにおける3つの重要な要素をあげたい。

まず、「スカラベ(エジプトタマムシ黄金)」をサロメの逆立ちの描写になぜ用いたかである。「王国の半分もくれてやろう」という太守の褒美の許可を取り付けたとき、突如サロメは倒立し、「巨大なスカラベ(黄金虫)」の如く壇上を這い回る。なぜここでこれほど印象的なスカラベという表象が現れたのだろうか。サロメの表象を聖書から現代まで網羅しても、まずこの「スカラベ」はダンスの描写に使われた試しがない¹²。「スカラベ」は

11 1876年6月19日ロジェ・デ・ジュネット夫人宛書簡。

12 前掲書、大鐘敦子『サロメのダンスの起源』巻末の「ヘロディアス=サロメ文芸作品関連年表(Chronologie des adaptations du mythe d'Hérodias-Salomé)」(仏

しばし「ケプリ神」と呼ばれ、エジプトでは、その後足でオスとメスが作るウエディング・ボールが太陽のように厳格な球形を作ることから、「昇る太陽 le soleil levant」と「再生 la résurrection」「復活」の象徴であるといわれている(図7)。これらの象徴はその「再生」や「契約の成就」と



図7：エジプト大スカラベ
(今森光彦、『写真昆虫記—スカラベ』、1991)

いう意味合いにおいて、王妃ヘロディアスによるヨカナンの供犠をキリスト教成立に不可欠な原理とし、ヘロディアスが化身する大地母神キュベレーのタウロポリウムの祭儀や宴会で人々の口の端に上るミトラス教の再生の儀式とリンクして、饗宴場面を再生のコノテーションで満たしている。一方、「虹 (arc-en-ciel)」は、聖書的なコノテーションによって「新しい契約の成立」や「旧体制から新体制への変換」を表し、「スカラベ」のダンスの最後に現れて、「再生」の象徴と相互に結びついてゆく¹³。ヨカナンの死がもたらす新しい世界の成立、ユダヤ教的世界観からキリスト教的世界観への転換を象徴するために不可欠な語、最も重要な鍵としてたちあらわれたといえる。「スカラベ」と「虹」は、『ヘロディアス』という説話的文脈においてヨカナンの再生と栄光を暗示する象徴的な聖性をサロメに纏わせることになる。この短編のタイトルが示す通り、ワイルドの『サロメ』とは全く逆に、フローベールにおいては、主人公は王女サロメではなく、むしろサロメのダンスを操った母親の王妃ヘロディアスである。このヘロディアスについても、フローベールは用意周到な登場をさせており、ダンスで現れた「スカラベ」と「虹」の意味は一層強調されることになる。

語) (pp.8-51) を参照。

13 シンボルに関しては以下の事典を参照した (*Dictionnaire des Symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, forms, figures, couleurs, nombres*, sous la direction de Jean Chevalier, Robert Laffont, Paris, 1969)。

ヘロディアスとサロメ母娘の登場のなかで最も重要で圧倒的な威力を放っているのは、サロメが登場する際に入場するアーチとは正反対の金の上廊の高みから合図を送るヘロディアスであろう(図8)。なぜなら、このときヘロディアスは「キュベレー女神」と見紛うばかりの姿で登場しているからである。キュベレーとはフリギアに発祥し、ローマでは大地母神(magna matēr)として知られた神々の母であり、ローマで初めて公的に認定された宗教としてローマ帝国時代にはこの信仰は頂点に達していた。エフェソスにおいてはギリシャの神殿のアルテミスと同定され(使徒行伝 19.23 - 27)、原初や地球の源のあらゆる豊穡の源泉を象徴している。その姿はしばしばアネモネの花冠に飾られ、戦車に乗って、左右にライオンを従えて表される(図9)。



図8：ジョルジュ・ロシュグロス『ヘロディアス』挿絵「ヘロディアス登場」(1890)

ヘロディアスは第五登場場面でキュベレーそのものに化身するだけでは

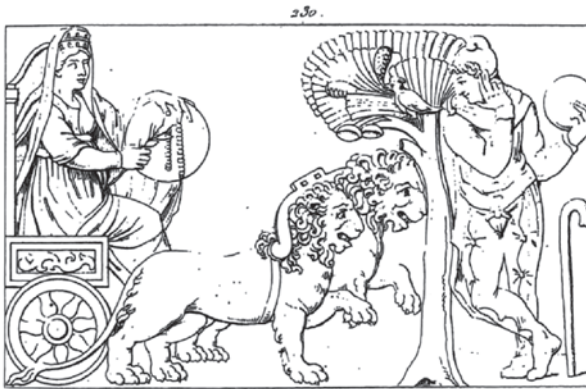


図9：クロイツァー《キュベレー》(クロイツァー図版)

なく、第三場面でヨハネに糾弾されたとき、額に「震える小さな金の三日月」を付けて現れる（第二章）。常に太陽と共に日中の力強く描かれるヨカナンとは対称的に、ヘロディアスは真夜中のアンティパスの饗宴において最も強大な力をもって登場する（第三章）。ヨカナンは太陽のシンボルとともに、王者「ライオン」の形容を伴う一方、ヘロディアスはキュベレー的・冥界的特質を備え、月のシンボルとともに月の出る時刻に絶対的な力を放ち、両者は太陽と月の相関関係で描かれている。

こうしたキュベレー信仰における宗教儀式とそこで使用される楽器はサロメのダンスの描写に活用されている。キュベレーの僧侶であるマジ僧たちは、フリギアのフルートやシンバル、ティンパノンといった楽器を用いて拍子を取りながらキュベレーの御神体を神輿に掲げて行進したといわれ、最後には極度の熱狂と共に自分の身体（局部）の切断に達するといわれるが、サロメのダンスにおいてもこれらのフルート、一揃いのクロタル、ジングラ、ハーブ、ティンパナムがダンスのリズムを高めて熱狂にまで達し、ヨカナンの斬首＝身体の切断という頂点に到達する¹⁴。サロメのダンスはまさにキュベレー Cybèle の祭儀や行列を考証資料として描かれているのである。あたかもユダヤ教の儀式に則ってヨカナンを供儀として捧げる、正統な供儀者の家系の末裔であるヘロディアスこそ儀式を司る供儀者となり、再生を象徴するエジプトタマムシ黄金のように、ヨカナンの死と再生をなぞるかのようなキリストの到来が暗示され、新しい契約＝キリスト教を約束する象徴的な「虹」が、サロメのダンスの最後に表れる。フローベールは語り手としての判断を控えながらも、こうしたコノテーションによって、サロメこそ、ヨハネの死によってキリストの到来を促した聖なる存在でもあることを暗示しているのである。リアリズム作家として知られるフローベールが晩年に到達した彫琢された文体の象徴的錬金術がこの高度に示唆的な作品を完成させたといえる。

フローベールとワイルドによる二つの「サロメのダンス」。一方は社会背景や民族問題に焦点をあて資料を渉猟し、三部構成という古典的な枠組

14 M. J. フェルマースレン、『キュベレとアッティス——その神話と祭儀』(Martin J. Vermaseren, *Cybèle et Attis - mythologie et rite*, 1986, pp.3-14)。

みを用いつつ、文体や象徴を駆使して暗示的なメッセージをダンスに組み込んだ。ワイルドは、サロメという女の性がいかに愛によって変貌するかを描き、ダンスの描写は一行も描かずに、サロメのダンスをいかに描くかというモチベーションを同時代と後世の芸術家たちに与え続けている。そして、フローベールではむしろファム・ファタル的な要素は母親であるヘロディアスにおかれていたが、ワイルドにおいては、比重が完全にその娘、王女サロメに移行するのである。フローベールのサロメではクチウク＝ハーネムたちアルメーの踊りの記憶がベースになりつつ、ルーアンのカテドラルの逆立ちするサロメの表象とも混じり合って描かれ、ワイルドのサロメでは、ただ一言、「7枚のヴェールのダンス」というト書きの指示により、まさにアルメーの舞で男性を虜にするサロメが描かれる。

【III】 フローベール周辺のサロメ神話

ミレイユ・ドットアン＝オルジーニの『「宿命の」と呼ばれる女』(1993)やベルトラン・マルシャルによる『サロメ——詩と散文のはざまに』(2005)で提示されたように¹⁵、フローベールやマラルメ、ユイスマンスのサロメ、あるいはサロメをパロディ化したラフォルグのサロメは現代のサロメ神話、——ワイルドのサロメ以前——の起源になったというのがフランス文学では現在通説となっているが、フランスで初めてサロメのダンスを描写した19世紀後半のフローベールの周辺のサロメ作品群を概観し、またこのような進化をこう呼んでよいならば「サロメ神話」と呼んで、作品群の変遷を簡略に概観してみたい。

19世紀についていえば、フローベールと全く同時期に象徴主義の大家であるギュスターヴ・モローが一連のサロメ作品を描いていた。モローの描いたサロメの絵が先か、フローベールのサロメの描写が先かという有名

15 サロメ文学にかんする基本的かつ決定的批評は以下の通り。(Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Grasset, 1993 ; Bertrand Marchal, *Salomé—entre vers et prose—Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, Jose Corti, Les Essais, 2005)

な論争がフランソワーズ・メルツァーによって切って落とされた。「フローベールの『サラムボー』を愛読したモローが、影響を受けてサロメを描き、モローの《ヘロド王の前で踊るサロメ》(図 10)とヨハネの首が宙に浮いてサロメを凝視する幻想的な《出現》(図 11)を官展(サロン)でみたフローベールが今度は『ヘロディアス』を描いたのだ」¹⁶とメルツァーは述べているが、実際に書簡を辿れば、ほぼ同時期に別々に構想していたようである。フローベールの後につづいて、サロメをパロディ化したラフォオルグの『サロメ』や、フローベールやマラルメの詩篇「エロディアード」が引用された有名なユイスマンスの『さかしま』など、数え切れないほどのサロメが多く作家・詩人たち——ジャン・ロランやレオ・タクシル、アルセーヌ・ウーセなどによって創作された¹⁷。1892年にはアメリカから来たダンサー、ロイ・フラーの布を広げた新機軸のダンスが評判となり(図



図 10：ギユスターヴ・モロー
《ヘロド王の前で踊るサロメ》(1876)



図 11：ギユスターヴ・モロー
《出現》(1876)

16 Françoise Meltzer, *Salome and the Danse of Writing, Portraits of Mimesis in Literature*, The University of Chicago Press, 1987, pp.13-46. メルツァーは、踊りそのものの記述が欠落しているワイルドおよびマラルメを取り上げ、マラルメの舞踏論を引用して、踊り子は踊るのではなく、身体で書く文字によって暗示するという視点から論じた。

17 詳細な作品名に関しては前掲の拙著『サロメのダンスの起源』巻末のフランス語による「サロメ年表」を参照いただきたい。

12)、翌年 1893 年にワイルドの『サロメ』(91年に執筆、出版は93年)が出版となるが、1896年のワイルドの初演、1895年のコメディイ・パリジエンヌでのロイ・フラーによるサロメ、無声映画のアラ・ナジモヴァ、99年のポール・ブリュネットとモーリス・ジュリオン韻文による『サロメ』の悲劇、1902年のマックス・ラインハルトの『サロメ』などが続き、1905年のシュトラウスによるオペラ化によって、舞台の『サロメ』は一挙に全盛期となる。1909年にはロシュグロスによって饗宴でのサロメの舞を思わせるような写真も製作されている(図13)。

また美術においても、19世紀には、数



図12：ダンスをするロイ・フラー(1830-1912)



図13：ロシュグロス《親密な饗宴》(1909)

え切れないほどのサロメが描かれた。1870年にはピュヴィ・ド・シャヴァンヌの『洗礼者ヨハネの斬首』やスキャンダルとなったアンリ・ルネの『サロメ』、72年にはオペラ・ガルニエの天井画をポール・ボドゥリーが描き(図14)、75年代には、モローが一連のサロメ作品を発表することになる。これ以降1914年ごろまで、サロメは毎年5点近くがサロンに出品された。ミッシェル・デコダンによれば、世紀末神話としてサロメ作品が最も輩出した時期は19世紀後半から1914-18年ごろで、大戦後には世紀末サロ



図 14：ポール・ボドゥリー 《サロメ》(1872)

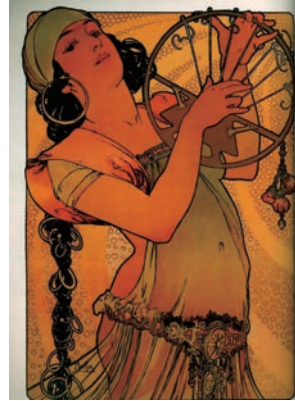


図 15：アルフォンス・ミュシャ
《サロメ》(1897)



図 16：アドルフ・モッサ
《サロメ》(1901)



図 17：アラステア、ワイルド
『サロメ』フランス版挿絵
(1925)

メ作品は下火になるという¹⁸。興味深い点は、当時のサロン（官展）では、サロメを描かなければ芸術家ではない、というほど、このテーマがあらゆる

18 Cf. Michel Décaudin, "Un mythe 'fin de siècle' : Salomé", in *Comparative Literature Studies*, pp.109-117.

る画家や彫刻家たちと鑑賞者たちを魅了したということである。こうした影響からか、1904年には「ローマ賞」コンクール出品主題にサロメの物語が選ばれ、アカデミーすら認める絵画的主題として名実共に「サロメ」の主題は市民権を得たといえよう。20世紀を迎えると、1900年代のアール・デコや1925年代のアール・ヌーボーの波が押し寄せ、サロメ絵画文化も変貌してくる。女性像のポスターなどでも有名なアルフォンス・ミュシャ(図15)や、アドルフ・モッサ(図16)の連作のサロメ、アラステアによるワイルドの挿絵本(図17)などイラストの分野にも広がっていった。

【III】ゾラ『ナナ』におけるアルメーのダンス

一見、ユダヤの古代を描いたレアリスムの父フローベールのサロメ(1877)と、19世紀後半のパリの退廃の中、高級娼婦としてのし上がったエミール・ゾラの『ナナ』(連載開始1879、出版1880)との間には何も関係がないように見える。「ヘロディアス」は、1877年4月に「モニトゥール」誌に連載され、同月末にシャルパンティエ社から短編集『三つの物語』の末尾を飾る作品として出版された。一方、ゾラは1878年初頭から親しい友人たちを中心に娼婦たちについて情報を集め、同年8月から『ナナ』を執筆した。作品は1879年10月から1880年1月まで連載されたのち、1880年2月に同じくシャルパンティエ社から出版されて、一挙に55,000部が完売され、9月までに10万部が売れたのである。実際には、連載は二年違いということになる。フローベールがゾラに「現実でありつつも、ナナは神話になった」と記した書簡が知られている¹⁹。こうして、掲載年度も近く、同じ出版社からの本であるとはいえ、描かれた時代はか

19 ゾラ宛の書簡(1880年2月15日)。フローベール、プレイアッド全集、第5巻、ガリマール社、2007年、pp.833-834。(Lettre à Emile Zola du 15 février 1880, *Corr.*, t. V, 2007, pp.833-834. *Correspondance de Flaubert*, l'édition établie par Jean Bruneau (et Yvan Leclerc pour le tome V), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007)

け離れ、作家はかたやレアリスムの旗手とされ、かたや自然主義メダンの集いを主催したゾラである。それぞれ異なる流派であるものの、おなじ「危険な女」として男性を破滅に追いやる女性像という観点から見ると、全く不思議なことに、サロメとナナには共通項が多く、まさにアルメーの舞、サロメ的な舞が描かれる。

これはナナという人物が「パリの街やすべての男たちを腐敗させる溝から飛び立った金蠅」として社会をその猛毒で壊滅させるかのごとく描かれる、小説の中でも白眉の描写の一つである。パリ社交界の金持ち男性たちを次々ともものにしては食い散らかして破滅させていくナナについての記事『金蠅』を読みながら、愛人のミュファ伯爵は、鏡に写る自分の裸体にナナが満足して見入るのを眺めている（図 18）。



図 18: ジョルジュ・ベランジェ『ナナ』挿絵 (1882)

そう言うと、ナナはシュミーズを脱

いで、裸のまま、ミュファが読み終わるのを待った。ミュファはゆっくり読んでいた。『金蠅』という題のフォシュリーの記事は、ある淫売婦の物語で、四五代大酒飲みが続いた家系に生まれて、多年にわたる貧困と因習の遺伝のために血が汚され、それが彼女にあっては、性の神経的な変調という形であらわれているというのだった²⁰。(319)

ここで最初に指摘されるのは淫売・売春という性の遺伝的側面である。ナナにおいては母親のジェルヴェーズの大酒飲みとふしだらな遺伝が記事で明らかにされる。フローベールの『ヘロディアス』では、洗礼者ヨハネがヘロディアスを、イスラエル王アハブをヤーヴェから異教へ改宗させたイ

20 ゾラ、『ナナ』、川口篤・古賀照一訳、2013年、新潮文庫。『ナナ』については引用後に訳書のページを記した。原文は以下を参照した（Zola, *Nana*, édition d'Henri Mitterrand, folio classique, Paris, Gallimard, 2002）。

エザベルになぞらえ、王族であり供犠者の血を誇りにしているその淫乱ぶりを糾弾する。ここで暗示として読み取れるのは、のちにヘロディアスの供犠に捧げられることになるヨハネでもある。

お前は、その靴音で彼の心を捉えた。

お前は、雌馬のごとく嘶いた。

お前は、お前の供犠を完遂するため山の上に褥をしいた。(155)

粉塵に倒れよ、バビロンの娘よ！麦を砕け！帯を解け！[…]

お前の恥は剥き出しになり、お前の汚辱は暴かれるだろう！

お前の嗚咽はその歯を打ち砕くだろう！

永遠は、お前の罪のむかつく悪臭を憎悪する！（156）

フローベールの『ヘロディアス』においては、サロメは福音書の記述どおり、ほとんどセリフもなく、母親である王妃ヘロディアスの手先でしかない。ところが、サロメを主役にすえたワイルドの悲劇では、ヨカナンはヘロディアスを公然と批判するだけではなく、サロメをも、「不義の子よ。」「呪いあれ、近親相姦の母より生まれし娘、お前の上に呪いを！」「バビロンの娘！」「ソドムの娘！」とその母の淫乱な血縁にさかのぼってその存在を否定するのである²¹。

こうして、『ヘロディアス』においても、『サロメ』においても、退廃と淫乱の都、聖書の「バビロンの大淫婦」に例えられた双生児ともいえる淫乱の血を引くサロメ母娘同様、ゾラのナナは、ミュファ伯爵から、聖書の怪物として描かれる。これはまさに、「ヨハネの黙示録」に登場する大淫婦バビロンがまたがる赤い獣である。「この獣は、全身至るところ神を冒瀆する数々の名で覆われており、七つの頭と十本の角があった。」その額に、「大バビロン、淫らな女たちや、地上の忌まわしい者たちの母」と秘めら

21 ワイルド『サロメ』福田恆存訳、岩波文庫、pp.32、35、38。

れた意味の名が記されていた大淫婦である²²。

彼は、かつて女に対して抱いていた嫌悪の情を、淫乱で、野獣の臭いのする、聖書に出てくる怪物のことを思い出していた。ナナは非常に毛深く、茶色の産毛の生えた体は、ビロードのようだった。一方、牝馬のような腰と太腿や、下腹部に悩ましい影を投じている深くびれのある腹の膨らみには、何か獣じみたものがあった。それは、自然のちからそのもののように無意識で、その臭いだけで世の人々を毒する、黄金色の獣だった。(322)

ではナナはどのように踊るのか。

自分の身体を見ると、いつもナナは驚きを感じるのだった。自分が大人になったのをはじめて知った少女のように、びっくりするとともに見惚れるような様子をしていた。静かに両腕を開き、例の脂の乗ったヴィナスの胴を張ったかと思うと、今度は身体を拗らせて正面や背中を調べ、胸の横の線や腿のふっくらとした丸みに見入った。果ては両膝を開いて、腹踊りを踊るエジプトの舞姫のように絶えず身体を細かく震わせながら、左右にゆすり、上体を腰の上で廻すという奇妙な遊びにふけり出した。(320-321)

ナナはここで自分の美しい裸体に悦に入り、次第に右に左に、身体を揺らし、膝を開き、腰の上で上半身をゆすり、いわゆるアルメーのベリーダンス、腹を小刻みに揺するダンスを始める。自分の身体を鏡に写し、「手と手を組んで頭の後ろに廻し、肘を張って頭をのけぞらした。そして目を半眼に閉じ、口を半ば開いて、満面に媚びを含んだ微笑を湛えて」(321)いる。それはまさに、少女のままに、「臉を半ば開いて、身をよじり、波のうねりのごとく腹は波打ち、両の乳房を激しく震わ」せ、「両脚開きで

22 『聖書』新共同訳、日本聖書協会、「ヨハネの黙示録、17」、p.471。

膝も曲げず、身を屈めて」身体を開放して踊るフローベールのサロメ的なアルメーの舞である。

両者の差は、フローベールのサロメは聖書の記述に忠実に、母親の手先でしかなく、自分の身体の価値をまだ知らないのだが、ゾラのナナは、すでに自分の身体の価値を知り、それを意識的に操る術を持ち、鏡に好んで写す自分の身体にさえ酔う、男性たちを破滅に追いやる獣、性の快楽に自己陶酔できる世紀末の宿命の女の姿である。

「解けた彼女の金髪は、雌獅子 (lionne) の毛のように背中を覆っている」が、この lionne という言葉は、売春が社会現象ともなった19世紀パリのナポレオン三世の第二帝政期において、社交界の花形、男性を虜にして社会階層を駆け上り、大邸宅まで建築させることに成功したヴァルテス・ドラ・ビーニュヤパヴィア侯爵夫人のような高級娼婦をも指していた「牝ライオン」の意である。この野獣のごとき、快楽の破滅の女に、ミュファ伯爵は嫌悪を感じるのである。「この時、ミュファは、低く長い吐息を漏らした。ナナ一人で快楽を味わっていることに、憤激を覚えたのだ。突然、大風に吹き払われたように一切を忘れた。彼は激情に駆られて、ナナの身体を抱くと、絨毯の上に叩きつけた。」(322-323) ミュファ伯爵がナナに感じる嫌悪の情は、当時世紀末のヨーロッパにおける男性一般の女性たちへの恐怖感をも表しているといえよう(図19)²³。

ミュファは、それをしげしげと眺めていた。ナナが恐ろしくなってきた。いつしか新聞は手から滑り落ちていた。ナナの正体をはっきり掴んだ今、自分に対する軽蔑の念が湧いてきた。全く記事の通りだった。三月の間に、ナナによって自分の生命は腐食されてしまった。彼は、すでに思いもよらなかった汚物に骨の髄まで毒されてしまったことを

23 ブラム・ダイクストラ、『倒錯の偶像——世紀末幻想としての女性悪』(Bram Dijkstra, *Les idoles de la perversite - Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, Seuil, 1992, Paris.) ダイクストラはこの大著の中で、世紀末美術作品における「鏡に見入り口づけする女性像」についても考察し、『ナナ』の鏡の前の場面についても触れている(p.165)。

感じた。今や、自分の中で、すべてのものが腐り落ちようとしているのだ。彼は一瞬、害毒のもたらした事故を意識し、この酵母の招いた解体を目にした。この酵母によって、彼自身は毒され、家庭は破壊され、社会の一角が音を立てて瓦解する様を、まざまざと見た。(321)

それだけではない、この蠅は、「窓から宮殿にはいって、宝石を煌めかせブンブン羽音をたてて踊りながら、男たちを毒殺していく死をもたらす蠅」、ファム・ファタルとも言える「踊る」蠅なのである。彼女がもたらした撒き散らす毒は、ミュファだけを毒するのではない。ナナにまるで感化されたかのように、こんどはミュファ伯爵夫人サビーヌが、伯爵を責め苛むのである。「[...] あまつさえ、伯爵夫人から次第に食い潰される憂き目を見た。ナナが軽蔑して捨てた食い残しが更にはサビーヌ伯爵夫人によってまた食われるのだ。ナナの乱行にかぶれ、どんなことでもするようになったサビーヌは、台所の黴のように、この一家が減びるまで食いついてやろうとするのだ。」(672)。その先には、ミュファ伯爵がナナの狂気ともいえる密室での淫蕩の遊び——飽くなき野獣への渴望——に夢中になって「四つん這いになって唸ったり噛み付いたりする」という狂乱の場が待っている。「血によってうけつがれた一家の無意識な怨恨」はナナの復讐であり、そしていつかは社会をむしばんだ天然痘（おそらくは梅毒）ともなってナナの身体をも骨の髄まで腐食してゆくのである。

ナナという金蠅もまた、サロメのように顔をのけぞらせ、エクスタシーに薄眼を閉じ、腕も膝も開いて大股開きをし、アルメーのように身体を腹を揺らしながら、怪物に跨った動物臭をさせる聖書の大淫婦として描かれ、そしてどちらも何代にもわたって娼婦の血統であることが仄めかされる。



図 19：ジョルジュ・クレラン『ナナ』挿絵「暖炉と伯爵の前の裸のナナ」(1882)

リアリズムの父フローベールは古代を舞台に、自然主義のゾラは19世紀のパリを舞台に、ほぼ同時期に描いているが、二人の作家たちが見ていたパリが売春に狂い咲いた19世紀後半のナポレオン三世による第二帝政期以降だったことは特筆に値する。ドガ、マネ、ロートレック、あらゆる画家たちが競い合って売春宿や狂奔する売春のパリ、裸体を描いた時期に、まさにサロメをはじめとする危険な女たち、ファム・ファタルたちが描かれていたのは偶然ではない。娼婦たちの中でも高級娼婦たちは次第に社会階層をのしあがり、金で売買される単なる路上の売春婦ではなく、自分の意思で男性を破滅させるようになっていく。サロメの場合もナナの場合も、その男性を虜にしたアルメー的なエグゾチスムあふれる舞の先には、なんらかの死がまっていたのである。