

フローベールのサロメ —『ヘロディアス』草稿研究—

Salomé de FLAUBERT

大橋 絵理

Eri Ohashi

イタリア・ルネッサンス時代から、絵画の分野で、サロメはヘロドとヘロディアスとともに聖者ヨハネが首をはねられた場面にはしばしば登場してきた。しかし、彼女が最も注目を浴びたのはオリエンタリズムが流行した19世紀から20世紀初頭であった。サロメは、残虐性と官能性、美しさを同時にあわせもつ神秘的なオリエントの女性の象徴として考えられるようになる。絵画では、彼女がヨハネの首を銀の皿にのせてささげ持つ様子がギュスターヴ・モローの荘厳な絵によって有名になり、音楽の分野では、1905年にR・シュトラウスが『サロメ』を作曲した。だが、もっとも創作者を刺激したのは文学の世界においてであった。ドイツではハイネが1843年に『アッタ・トルル』のなかで登場させ、イギリスではワイルドが切られたヨハネの首に陶然として接吻する異常なまでに妖しい彼女の姿を1896年に『サロメ』で描ききった¹⁾。

さて、フローベールはというと、1849年11月4日から1851年5月6日まで友人マクシム・デュカンと1年以上にわたって東方旅行を試みている。それゆえに、彼は当時一世を風靡していたオリエンタリズムに無関心だったわけでは決してなく、むしろ誰よりも興味を抱いていたと推察される。そのようなフローベールが、同時代人を熱狂させていたサロメに魅力を感じなかったとは考えられず、じっさい1876年にはサロメを『三つの物語』²⁾の最後のコントとして描くことになる。しかし、彼は19世紀の流行とは異なった手法を取った。題名を他の創作者たちのように『サロメ』とはせず、彼女の母の名『ヘロディアス』としたが、まさにこの点に、フローベールの作品の独自性があると考えられる。

フローベールにとってサロメがどのような存在であったのかを探究することは、彼の固有の創作意識を解明するうえで非常に興味深い方法であると言えるだろう。創作過程におけるフローベールのサロメの変遷を彼の他の作品や草稿をとおして分析していくことが本稿の目的である。

I. サロメと女性たち

『ヘロディアス』のなかで、サロメが登場する場面は二箇所ある。ひとつは第三章での有名なヨカナンの首を取るために饗宴で踊る場面である。

おりしも広間の奥から驚嘆と賛美のどよめきが伝わってきた。一人の乙女が入ってきたのである。胸と顔を隠している青みがかったヴェールの下には、月の眉、玉髓のイヤリング、肌の白さが透けて見える。[…] 玉虫色のひとひらの絹が、肩をくるんで、金銀づくりの帯によって腰のところ

で留めてある。[…] やがて、乙女は踊りはじめた。

足は、笛とクロタルの拍子につれて、前に後ろに踏みかわす。³⁾

19世紀に抱かれた東洋の女性のイメージを体現したとも言えるこのサロメの姿は、なによりも最初にフローベールの書簡の中に見い出される。彼は東方旅行中の1850年3月13日、エジプトからルイ・ブイエへ手紙を送り、エスネーでクシウク・ハーネムの家へ行ったことを語っている。「身体の下半分はゆったりした薔薇色のズボンで隠され、すっかりあらわな上体は堇色の薄ものでおおわれていた。[…] 3重の金の首飾りがその上にあつた。楽士が呼ばれ、踊りが始まった」⁴⁾。クシウク・ハーネムの体は堇色の薄い布でおおわれ、また金の首飾りで飾られているのである。そしてサロメの身体も、青みがかつた薄いヴェールにおおわれ、金銀によって飾りが添えられていた。青と堇という寒色系の色、金の豪華な飾りという点からも、サロメとクシウクのイメージは非常に似通ったものになっている。彼女たちは、両者とも東洋の女であり、男性を誘惑するという意図を持ち、薄いヴェールでなかば隠し、なかば露出することによって増すエロティシズムを武器としている。ブイエへの書簡は、そもそもエジプトでの出来事を描写することが主な目的であつた。当時有名な娼婦であつたクシウク・ハーネムとフローベールとの関係は事実であつたと考えられるが、その事実がいったん書簡という「書く行為」へと移行すると、それはフローベールの創作の世界へと属することになる⁵⁾。じっさい、書簡のこの場面は、彼が東方旅行から戻つたのちに、旅行中記したノートをもとに編集加筆した旅行記『東方紀行』⁶⁾のなかに、ほぼそのままの形で残されることになる。

『東方紀行』は旅行後に執筆されたが、書簡の即時性を含みながらも、さらに詳細で熟考された描写から成っている。その『東方紀行』のなかにも我々はサロメのイメージを見い出すことができる。旅行中フローベールは数人の女性と関係を持ったことが記されているが、彼が恋愛において最も重要だと考える「夢想」を抱かせた女性はクシウク・ハーネムだけであつた。そのような彼女の衣服、装飾品、色彩がサロメにほぼ同じ形で応用された⁷⁾のは、サロメもまた異性に強烈な夢想を抱かせることを示唆している。そして、外観がサロメの静の側面を象徴しているとするならば、彼女の魅惑的な動作、動の側面を強調しているのはダンスである。サロメのダンスは、饗宴のあらゆる人々を魅了し、最終的にはヨカナンの首を切らせてしまうほどの力を持っている。クシウク・ハーネムも、フローベールたちの欲望をそそるためにダンスを踊る。彼女は目の前の床に置いてあるコーヒーカップを、上半身を傾け、頭を徐々に降ろし、歯でカップを掴み突然跳ね上がって起きるといふダンスをした⁸⁾。そして、サロメも「膝を曲げずに足を開いて、顎が床を掠めるまで体をかがめ」⁹⁾る。このダンスもまたフローベールにそうであつたように、兵士にも老司祭にも等しく欲望を抱かせるものだった。

だが、サロメの踊りはたんにクシウク・ハーネムのコピーであるだけではない。彼女は『東方紀行』に書かれた別の女性と類似した側面も持っている。フローベールはドウアンヌでアジゼというクシウク・ハーネムと同じくらい有名な踊子に会う¹⁰⁾。美しさではクシウク・ハーネムのほうが際立っているが、踊りではアジゼのほうが洗練されていたとフローベールは言う。アジゼの踊りで特徴的なのは左の足を右の足の位置へ、右の足を左の足の位置へと交互にすばやく動かす技術であつた。フローベールはこの踊りはもはやエジプトのものではなく、アフリカの踊りであると言及している。それはまた、サロメのダンスの最初の部分の基本となっているもので、彼女もずっと「足を前に後ろに踏みまじ」わし、「いつまでも踏みつづける」¹¹⁾の

であった。さらにサロメの踊りにもうひとり影響を与えた人物がいる。それは、女性ではなく、ハッサン・エル・ビルベシという女装した男性の踊子である。当時カイロでは、このような女装の男性による踊りが流行していた。彼はクロタルにあわせて踊りながら、「腹を波のように揺すった」¹²⁾のである。そしてサロメも全く同様に「波のうねりのように腹をゆする」¹³⁾踊りを披露する。

以上のことから、サロメは、東方旅行でフローベールが出会った女性たちの混合であったことがわかる。とくに容姿にかんしてはエフネーのクシウク・ハーネム、踊りにかんしてはドウアンヌのアジゼ、カイロのハッサン・エル・ビルベシというように地方も民族も異なった人物たちが融解し結晶した人物がサロメなのである。女装した男性という性を超越した人物でさえ影響をおよぼしていたという事実はサロメの特異性を示すものであろう。

さて、紀行文は、あくまでも事実にもとづくものとして設定されている。そのような『東方紀行』の描写は、極めて私的で恣意性の高い「書簡」的要素も含みつつも、受信者を不特定に設定し、正確さを表現するために文章を推敲したことから考えて、書簡と作品との中間に位置すると考えられる。それでは、『ヘロディアス』以外のフローベールの小説という創作作品とサロメの間に関係はないのだろうか。サロメが登場したもうひとつの場面は、ヘロドがヘロディアスとともに宮殿のバルコニーから町を見下ろした時であった。

太守はもう聞いてはいなかった。その眼はある家のバルコニーを眺めていた。そこには若い一人の娘と釣り竿のように長い、葦の柄の日傘をさしかけたひとりの老女がいるのである。毛氈の中央には、大きな旅の葛籠が開けてある。帯、顔被い、金銀の耳飾りが雑然とこぼれだしている。娘は時々、その品々へ身をかがめては、それを宙にふってみる。襲のついた下衣に、エメラルドの縷をたれた上衣をかさねて、ローマ夫人の服装である。青い革リボンに髪を締めて、それが、きつと重すぎるのか、時々娘はそれに手をやる。日傘の蔭がなかば顔を隠すように、肩のあたりにたゆたって動く。アンチパスは、2、3度、華奢なその首筋、まなじり、小さな口もとを見かけた。しかし、腰からうなじにかけては、かがんでは、しなやかに起きなおる全身が見える。その繰り返す肢体の動きに太守は密かに瞳を凝らし、呼吸は次第にはずんでくる。¹⁴⁾

サロメはほとんどほかの登場人物と対話をおこなうこともなければ、個人的な接触を持つわけでもない。彼女はただ「見られる」存在である。じっさいヘロドはサロメを見た瞬間彼女に魅了されてしまう。フローベールの作品のなかで恋愛の対象となる女性は、行為、会話という相互的な関係を築く以前に、一方的に相手から見られることによって相手を引き付けてしまう傾向がある。

『ボヴァリー夫人』でシャルルがエンマの美しさに決定的に魅せられた場面も同様である。

彼女はいつも戸口の階段の下の段まで見送ってくれた。[…] 別れの挨拶はすんでいるので、もう何も話すことはなかった。激しい風が彼女を包んで、うなじの短いほつれ毛を乱したり、前掛けの紐を腰の上でゆすぶったりした。紐は吹き流しのようにくねった。ある時おりしも雪解けの時期で、庭では木々の樹皮が雫をたらし、建物の屋根の雪が溶けだしていた。彼女は閩口のところへいたが、パラソルを取ってきて、それを開いた。玉虫色の絹日傘の陽の光が透けて、彼女の白い肌にゆらゆらと照り映えた。彼女はパラソルの蔭で早春の暖かさに微笑んでいた。¹⁵⁾

このように『ヘロディアス』と『ボヴァリー夫人』を比較するといくつかの共通点があることに気づく¹⁶⁾。『ボヴァリー夫人』の場面ではエンマとシャルルは出会ったばかりであり、エンマは一方向的にシャルルの視線をとおして描写されている。シャルルを感じるエンマの魅力は、彼女の肉体そのものではない。彼女に吹きつける風であり、彼女が持つパラソルからもれる光である。そして、そのような世界の中にエンマは突然幻のように「出現」する。この「出現」は、サロメの「出現」の様子と酷似している。シャルルと同様、ヘロドは朝靄に被われた美しい町の中に突然現れたサロメの姿に目を奪われて、離すことができない。

ついで、そのような出現のあと、彼女たちのかたわらに、必ず動きをともなった「もの」があることも無視できない。サロメはヘロドの眼前で様々な装飾品をかかげて振る。その無意味としか言いようのない行為は、明らかにヘロドの注意を引くためとしか考えられない。じっさい、まず最初にヘロドの視線をとらえたのは、サロメの容貌よりも彼女の装飾品が動く様子だったのだ。それがエンマの場合には、風に揺れて動くエプロンの紐になる。彼女たちの魅力は、彼女たちに属していながら、彼女たち自身ではないこれらの間接的な「もの」の微妙な動きにあるのである。

さらに、彼女たちの容貌もまた、距離感をとおして描かれる。この場合重要な意味をもつのは、日傘という要素である。サロメもエンマの場合と同様に、日傘によってできた蔭によってちらちら見え隠れする。日傘は、見る者にとっては相手の姿を覆い隠し、直接的に見えなくさせるという役割を果たしている。フローベールの世界では女性の美は、このような曖昧、あるいは間接的にならざるをえない視線や「もの」によってだけ確認することができるのである。

同様の魅力は、フローベールの自伝的要素が最も強いと言われている『感情教育』のなかのアルヌー夫人にも見られる。アルヌー夫人もまたセーヌ川をはしる汽船の上でフレデリックの前に突然出現する。「と、それはひとつの幻のようであった。〔…〕 女はひろい麦わら帽子をかぶり、その薔薇色のリボンが風にゆれて背になびいていた。〔…〕 筋のとおった鼻、あご、その全身が空色の背景のなかに、くっきりと浮かび上がっている」¹⁷⁾。その出現の様子は、ただ見られることによってのみ成立する絵画のようである。またアルヌー夫人も帽子によって顔がなかば隠されており、風に飛ばされた帽子という「もの」がフレデリックの心を捕らえ、彼の人生を決定的に支配し、変化させる要素となるのである。

以上のようにサロメは、『ヘロディアス』以前の物語の女性たちの魅力をすべて取り入れた姿で登場する。彼女はフランス、エジプト、アフリカといったような西洋と東洋の魅力を兼ね備えており、さらには女性であると同時に男性という両性具有者でもあるのである。くわえて、彼女は書簡や『東方紀行』に見られたような現実の女性であったばかりではなく、小説のなかの虚構の人物でもあったのだ。サロメはまず書簡という恣意的「書かれたもの」から、紀行文という事実の描写を経て、最後に作品という創作の過程で徐々に形成されて、『ヘロディアス』において結晶したと考えられる。それでは、このようなすべてを融合したサロメは、じっさい『ヘロディアス』執筆の過程で、どのように創造されていったのか草稿をとおして分析してみよう。

Ⅱ サロメの出現

最初に、『聖書』のなかでのサロメの登場の場面を見てみよう。「マルコによる福音書」第6章には次のように書かれている。

ヘロデは自分の誕生日の祝いに、高官や将校やガラリヤの重だつた人を招いて宴会を催したが、そこへ、このヘロデヤの娘がはいってきて舞をまい、ヘロデをはじめ列座の人たちを喜ばせた。そこで、王はこの少女に「ほしいものはなんでも言いなさい。あなたにあげるから」と言い、さらに「ほしければこの国の半分でもあげよう」と誓って言った。そこで、少女は座をはずして、母に「何を願ひしましょうか」と尋ねると、母は「バプテスマのヨハネの首を」と答えた。するとすぐ、少女は急いで王のところへ行って願った、「バプテスマのヨハネの首を盆にのせて、それをいただきとうございます」。〔…〕 衛兵は出て行き、獄中でヨハネの首を切り、盆にのせて持ってきて少女に与え、少女はそれを母にわたした。¹⁸⁾

サロメが登場する場面は、『聖書』と『ヘロディアス』では大きな違いがある。『聖書』では、サロメはヘロドの誕生日の饗宴にしか登場しないが、『ヘロディアス』では饗宴の前にヘロドは誰かはわからずに、城のバルコニーから彼女を見かけるのである。そのうえ、饗宴の場面でも、『聖書』では、最初からサロメはヘロディアスの娘だとすべての人々が認識しているが、『ヘロディアス』では、彼女はベールを被って登場し、ベールを取るまで、誰も彼女が誰であるかわからないままである。それゆえに、フローベールのサロメの創造性を探究するには、ベールを取る前と取った後、言い換えればサロメであると認識される以前と以後の二つにわけて分析を進めることが重要であろう。

まず、ヘロドが城のバルコニーから彼女を見るという独創的な場面は、草稿の前段階である「カルネ」¹⁹⁾にも、その次段階「ノート」²⁰⁾にも記述されていない。したがって、最初に構想を得たのは次の「プラン」の段階であったと考えられる。プランの一枚目であるf.87(708r).では次のように記されている。《les yeux d'antipas remarquent sur une des terrasses de la ville, une jeune || fille - qu'il ne connaît pas. ↑ sous un parasol à pompons. Elle ne fait qu'apparaître》[I,105]. ここで、注意すべきなのは、サロメの匿名性であろう。彼女は《une jeune fille》としか記されておらず、そのあとも、《il ne connaît pas》という文章がわざわざ付加されている。つまり、未知であることこそが彼女の最大の特徴なのであり、それは《apparaître》突然の「出現」²¹⁾という言葉によって強調されている。そして、草稿の段階になると、プランにはなかったヘロドの感情が描写されるようになっていき、匿名性の意味が明らかになる。たとえば、サロメにかんする最初の草稿f.206(553v).では、ヘロドは《une jeune fille, vue de dos》[II, 86]と彼女の背中しか見ない。他者を認識する場合、あるいは人をひきつける美しさを表現する場合、もっとも特徴的であるはずの顔への言及が欠落し、一般的には個性があるとは考えられない背中しか描写されていないことは興味深い。そのような背中にたいして、f.206(553v).でははっきり《sa convoitise s'allume/ait》[II, 86]と書かれている。ヘロドがサロメに抱いた感情は「欲望」だったのであり、これは草稿が進むにつれさらに明確になる。

じっさい、f.207(570v)では《On ne lui voyait pas la figure》という文章のそばの余白に《une

corbeille un de ces paniers ↑ *de voyage couverts de en cuir rouge* ↓ *d'hippopotame*》[II, 87]と書かれている。これは、彼女の旅行用の葛籠にかんする描写である。ヘロドが見た町のバルコニーでの彼女の最初の動作は旅行用の籠から品物を取り出すことで、それが彼を魅了したことから考えると、籠がいかに重要な役割を果たしているかがわかる。それは、サロメがどこか他国から到着したばかりの女性であることを示唆しており、籠の「河馬」の革はまさに異国情緒あふれるイメージを強調していると思われる。このように 匿名性は、さらに異国という未知性と結び付けられ、ヘロドへの効果を増していくのである。じじつ、この時のヘロドの感情は《*jouissance*》[II, 87]という言葉を使って表現され、たんなる欲望というよりも、純粋な肉体的な快楽を感じたように変化している。つまり、サロメの特性はなによりも匿名性、未知性によって、より激しい性的欲望を引き出す力にあると考えられる。

さて、ここでもうひとつ注目すべき点がある。それは、河馬の革の赤い色彩である。それまで、サロメの描写に色が使われたことはなく、赤色は河馬の革という風変わりな動物と相まって、強烈な印象を与える。この色は容貌のかわりに、彼女の存在を示し他と区別しているときえ思われる。じじつは、この「赤」という色彩は『ヘロディアス』のなかでは極めて暗示的なのである。というのも、旅の葛籠の「赤」色はその後草稿のなかでは消えるが、そのかわり饗宴の場で踊るサロメの衣装の色になるからである。彼女はダンスを踊るために登場する時も、顔はヴェールに被われ他の列席者からは見えないようになっている。ただし、草稿f.400(637r)にも見られるように、《*Sous un voile [ill] couleur lie de vin qui [...] cachait la tête*》[II, 406]と、顔を隠しているヴェールは赤褐色だと記されている。そればかりか、f.410(643r)では《*Au frémissement de ses vertèbres l'étoffe ↑ mordorée de son dos chatoyait*》[II, 422]とダンスをしている彼女の背中を被っているのも、「赤褐色」の布なのである。最終稿の段階はどうかというと、これらの赤い色はすべて消去されてしまっている。

だが、顔や身体という彼女固有のものをすべて覆い隠す役割は担っている布の色は、偶然決定され、消されたのではない。最終稿でのヘロディアスの登場の場面を見てみよう。「深紅の軽い長衣がサンダルにからんでいる」²²⁾とあるように、彼女は赤い衣服に全身包まれているのである。この「深紅」はいわばヘロディアスの象徴であり、それは強い意志と行動力、激情を表していると考えられる。つまり、草稿段階でサロメが身を隠すためにまっていたのは、まさしくヘロディアスの意志そのものであったのだ。このように、人々に認識される以前のサロメは、匿名性を保ち、まさにその未知性ゆえに強力な誘惑者となっているが、実はヘロディアスの意志のヴェールで全身が被われている存在であったのである。

それでは、ヴェールを脱ぎ、匿名性を失ったサロメは、どのような変化を遂げるのだろうか。サロメがヴェールを取った時の様子は、すでにプランの段階から熟考されていた。プランf.154(705v)を見てみよう。《*H/Antipas qui ne l'avait jamais vue, la reconnaît tout de suite. elle ressemble à sa mère || jeune. tellement que l'illusion est complète. < α > un unstant il s'est cru fou*》[I, 214-215].ヘロドはサロメを知らなかったにもかかわらず、彼女がヘロディアスの娘であることを一目で見抜き、「あまりの幻影の完璧さに、自分が気が狂ったのではないか」とさえ感じる。そして、草稿の段階になるとヘロドの感情の高ぶりはさらに押し進められる。草稿f.403(646r)では、《*Le tétrarque ↑ en eut ↑ presque peur. il se croyait ↑ erut fou*》[II, 412]とヘロドがサロメを見た時の感情は、もはや自分の精神を疑うという内面的なものではなく、恐怖心というヘロディアスへの、外的な力への恐れであった。このことから、ヘロドが直観的にサロメの役割を

感じ取ったとことが明白になる。

その役割は何であったかということは、草稿 f.376(653v)のサロメの描写から推察できる。

《Cherche qq chose.- ↑ *écarta ses yeux enfantins se réveille d'un air gai, pleine d'espérance*- ↑ *crotales se met en quête*. ↑ *appelle* ↑ *qq'un, irritante-mais s'arrête*》 [II, 366-367]. 彼女は広間に入ってきた時、目を閉じており、その後眼を開くが、それは無邪気で憂いのない子供の眼そのものであった。そして誰かを探し、見つからないのでいらいらしさえる。このような彼女の姿は人形を彷彿とさせる。彼女はか弱く、指示を仰がなくては自分一人ではなにもできない存在でしかない。サロメは、自分の意志で広間に入って来たのでもなければ、ダンスを踊ろうとするわけでもないのだ。その意志の欠如した様子から、サロメは、完全な媒介者として大勢の人々の間に送り込まれたことがわかる。そして、そのようなサロメが饗宴の中心となったとき、あらゆる出来事は媒介者をとおして行われてしまうことになる。すると、すべてが間接性を帯びるようになり、その結果、サロメはヘロドとヨカナンの間の直接的な意見の交換を不可能にする。ヘロドとヨカナンの関係は、サロメの登場によって、間接的、不透明になってしまうのだ。じっさい、ヨカナンを救いたいというヘロドの判断力を鈍らしたのはまさに、媒介者サロメであった。彼は、サロメに望むものをすべて与えようと約束してしてしまったがゆえに、ヨカナンの首を切らなくてはいけなくなってしまう。つまり、サロメの役割とは現在の状況を一気に破壊するために送り込まれた媒介者であったと言える。

さて、最終稿になると、結局、ヘロドの恐怖心に満ちた感情や、サロメのダンスを始める前のおどおどした姿もすべて省略される。だが、次の文章がサロメの存在の意味をさらに明確に示すことになる。《C'était Hérodiade, comme autrefois dans sa jeunesse》²³⁾. ここでは草稿でしばしば使われた《ressembler》という曖昧な動詞よりも、《être》という絶対的事実を表現する動詞が使われている。サロメはもはやヘロディアスに似ていて、彼女に送り込まれた媒介者というよりも、ヘロディアス自身なのだ。そのことを裏付けるように、サロメの踊りに夢中になっているにもかかわらずヘロドはヘロディアスを見かけたように感じる。《Le tétrarque se perdait dans un rêve, et ne songeait plus à Hérodiade. Il crut à la voir près des Sadducéens. La vision s'éloigna》²⁴⁾. ヘロディアスは一瞬《vision》になる。まさにこの名詞は、草稿 f.400(637r)のなかで、《comme une météore ou une vision》 [II, 406]と書かれていたように、草稿段階ではサロメにたいして使われた表現であったのだ。ここでは、実体であるヘロディアスのほうが「幻影」に見えるという逆転の現象が起きたのである。最終稿では、幻影だったサロメがヘロディアスに取ってかわり、現実の存在だったヘロディアスが幻影に変貌したのだ。彼女達は混じりあい、その結果、最後に饗宴の観客の前に現われたのは、現在の年おいたヘロディアスではなく、若き日の魅力的なヘロディアスであったということになる²⁵⁾。要するに、ベールをかぶり認識される以前のサロメは、ヘロディアスの意志をまといつつも、匿名の誘惑者として受動的な役割を果たしていたが、認識されたサロメは、破壊する媒介者から最終的にはヘロディアス自身、冷酷な殺害を實踐する能動的な存在へと変貌していったと言えるだろう。

Ⅲ サロメのダンス

ベールを脱ぎ、能動性を身につけたサロメが行う唯一の行為、それはダンスである。彼女のダンスは『聖書』にも書かれており、サロメを題材にした様々な作品のなかでも最も重要な要

素として必ず取り上げられる。その共通性ゆえに、ダンスの描写は作者の独創性を示す鍵となる。フローベールは彼女のダンスにどのような意味を与えたのであろうか。

カルネやノートではサロメのダンスについては、既知のこととして言及されていない。ダンスの記述が初めて見られるのはプランに入ってからであり、草稿の最後まで繰り返し再考が続けられる。ダンスは最初のプラン f.112(713v)では次のような計画であった。

Elle danse... <[] d'abord ↑ *trois danses* ↑ *1^o gracieuse* ↑ *2^o voltigeante* ↑ *3^o <désordonnée amou>*
voluptueuse - ↑ *la 3^e désordon[née] avec une <flûte>* ↑ *fifre* ↑ *léger* ↓ *un chalumeau, qq ch[ose]* puis ↓
avec <une grosse> ↑ *la gingras grosse flûte <α un tambourin>* [...]]
 ↑ *psych[ologie] différente α progression à chaque danse* [I, 147]

最初は優雅な、次は飛び回るような、最後は無秩序なダンス。このことから三つの異なった心理状態を漸進的に表現することが、ダンスの最初の目的であったことがわかる。この三段階は《*gracieuse*》という単語が「無償の」という意味を含んでいることを考えると、まさしく『三つの物語』に呼応する。『純な心』の無償の心の美しさを持ったフェリシテ、『聖ジュリアン伝』の様々な土地を移り住みながら最後に天へと飛翔するジュリアン、最後の『ヘロディアス』の無秩序さは、サロメのダンスそのものであると言える。

だがプランも先に進むと違った様相を呈してくる。f.154(705v)では、《*1^o une danse gracieuse. légère, comme un papillon, [...]* *2^o une danse <[ill]> langoureuse, voluptueuse, [...]* *3^o une danse || désordonnée*》[I, 215]というように、f.112(713v)よりも官能的な部分が強調されている。そのダンスを見たヘロドの反応も次のような激しいものであった。《*Antipas s'allume de plus en plus. toute sa jeunesse lui revient. il sent une soif enragée de la posséder. <il sent comme || des sources chaudes qui l'inondent>*. - *de temps à autres, des cris de volupté lui échappent*》[I, 215]. ヘロドは情熱で満たされるのを感じ、彼女を所有したいと熱烈に願うのだ。とくにここでは「若い時代が再びもどってきた」という文章に注意を払うべきであろう。彼が神の戒律を破り異母弟の妻であったヘロディアスを奪い取ったのは、まさしくその押さえきれない所有欲であったのだ。サロメへの欲望が、若き日のヘロディアスへの欲望と重なるということは、再び彼が戒律を破り、ヨカナンを殺害することを示唆している。このことから、おのおののダンスの差異は、いかにヘロドの欲望をかきたたせることができるかという目的のために作りあげられたことがわかる。

ついで、草稿になるとプランの時より詳細な書き込みがなされ、ヘロドの望みはたんなる肉体的欲望を満たすことだけではなくなくなっていく。f.376(653v)では次のように記されている。

Légère comme un papillon. insaisissable, capricieuse. ↑ M. α il y avait || ↑ *semblait avoir ↑ envie de s'envoler - d'atteindre à l'inaccessible.* [...]

2^o Danse langoureuse, ↑ elle n'avait pas trouvé ce qu'elle cherchait [...] *funébre désolée [...]* elle se mourait sous le dieu

3^o Une danse désordée [...] *c'était la joie. la renaissance ↑ le retour à la vie.* [II, 367]

最初の「蝶のように軽やかに」という言葉はプランから変化していないが、草稿ではその蝶

は飛翔したがっており、なにか手の届かないものを捕らえようとしている。この表現は、新しく「生」を受け希望に満ちあふれ、夢に到達しようとしている青年時代に類似している。次のダンスは「探していたものを見つけることができなかった」という文章から、目的を果たせず悲痛な日々を送っている壮年期と、「悲しい葬式」、「神のもとでの死ぬ」という文章で暗示されているように「死」という人生の終盤が表現されていると推察できる。次の三番目のダンスには再び喜びがあふれ、「再生」「生への帰還」という言葉が見い出される。つまり、三つのダンスは誕生、希望という「生」、次いで苦悩に満ちた「死」へ、最後に喜びに満ちた「再生」というサイクルを表現したものであるのだ。これは、ヘロド自身と深い関係があると考えられる。ヘロドは若い時ヘロディアスという到達できない女性にこがれ、やがて彼女を手に入れるが、その結果苦悩しか見出せなかった。彼は最初と二番目のダンスのなかに自分の人生を見い出したが、三番目のダンスによって、再生の歓喜を暗示されたのである。まさに再生こそが、年老いて虐げられ未来には死の恐怖しか予見できなかったヘロドが、切実に望んでいた希望なのであり、それゆえに彼はサロメを手に入れたいと熱望するのである。

じじつ、最初のダンスを始める前にヴェールを取ったサロメとヘロディアスの共通点は《la splendeur ↑ magnific[ence] || de sa jeunesse- α le charme de son ~~innocence~~ ↑ sa pureté》[f. 403(646r), II, 412] と書かれている。ヘロドが魅了されるのは美しい容姿自体より、サロメに表れているヘロディアスの若い時の純粹さ、無邪気さ、壮麗さなのであった。二番目のダンスを見た後のヘロドの反応が、《perdu dans un rêve》[f.401(647r),II,408]と夢の中に沈んでしまったようであったということから、このダンスは彼自身の人生を回顧させるような働きを持つものだったことがわかる。さらに、第三のダンスの時は、広間にいるすべての者達がいかに魅了されたかが詳細に述べられている。とくに草稿、f.410(643r)では、饗宴²⁶⁾に招待された男達ばかりではなく、ダンスを見るためにあらゆる城内の人々が広間に集まってきたことが書かれている。《Au bord, nègres, femmes || avec leurs femmes enfants. les cloisons ↑ boiseries de cèdre en ~~il~~ craquait ↓ toutes α tout se pressait p. voir》[II, 423]. 女性、子供、奴隷が柵を壊すほど夢中になったことから、サロメのダンスは、たんに異性を魅了する性的な性質をもつものではなかったと考えられる。それは、すべての人が望む「再生」を表現していたがゆえに、性別、年齢、階級を超えて、万人をひきつける力があったのである。

そして、最終稿では三つのダンスは次のようにまとめらるることとなった。

Elle se mit à danser.[...]Ses bras arrondis appelaient quelqu'un qui s'enfuyait toujours. Elle le poursuivait, plus légère qu'un papillon, comme une Psyché curieuse, comme une âme vagabonde et semblait prête à s'envoler.[...]

Les sons funèbres de la gingras remplacèrent les crotales. L'accablement avait suivi l'espoir. Ses attitudes exprimaient des soupirs, et toute sa personne une telle langueur qu'on ne savait pas si elle pleurerait un dieu, ou se mourait dans sa caresse.[...]

Puis ce fut l'emportement de l'Amour qui veut être assouvi. Elle dansa comme les prêtresses des Indes, comme les Nubiennes des Cataractes, comme les Bacchantes de Lydie.²⁷⁾

なによりも最終稿の特徴は、とくに第三のダンスに見られるように、固有名詞を使った比喩である。「プシケのように」、「インドの巫女のように」「バッカスを祭るリビヤの女性のように」

というように、ギリシャ神話や、世界中の神に仕える女性たちが、サロメのダンスを表現するために使われている。ただし比喩に使われた彼女たちの共通点は、ほとんど見つからない。つまりそれは、サロメが様々な世界各地の異なった女たちの総体であり、あらゆる個性と魅力を身につけた存在であることを意味している。しかし、そのような多様性から成っていればいるほど、ダンスの時の彼女自身の固有の特性は無に近づくことになる。じっさい、草稿では何度も彼女の顔は《impassible》、《sérénité》[f.407(645r), II, 417]という言葉で表現されている。そのなかのとくに最終稿に近いf.411(648r)では、踊っている彼女の表情が詳しく描かれている。

《sa figure [...]regard en sphinx—[...]↑ ... sans fatigue. sans émotion Un être qui n'est plus humain || une idole perni enchanteresse [...]↑ aucune émotion pas de fatigue》[II, 424]彼女は激しいダンスの最中でも、疲れも感情も見せず、もはや人間ではない存在だと書かれている。まさしく、彼女はプシケのように「魂をなくした」女性なのであり、神の使いとしての巫女なのである。

とくに注目すべきは、三つのダンスが終わったあとの最後のダンスであろう。このダンスはそれ以前の三つのダンスとは独立して書かれているが、三つのダンスの果たす役割をさらに明らかにしている。最後のダンスは、草稿に現れた最初から、繰り返し同じ表現で描かれ、最終稿にいたるまで削除されることはない。草稿 f.407(645r)を見てみよう。《Elle tournait [...]comme le rombe des sorcières[...]Rytmе || de plus en plus pressé [...]sa personne disparaissait dans cette rotation ↑ la vitesse, avait peur de la perdre. ↓ ce n'était plus qu'un vertige ↓ tourbillon ↓ un rêve près de s'enfuir》[II, 418]. ここで、サロメは魔女に操られる「紡車」として考えられている。「生」のイメージから始まり「死」「再生」へと続いた一連の踊りは最終的にはこの紡車のような旋回で終わる。彼女の回転は次第に速度を増し、あたかも彼女はその旋回のうちに消えてなくなるかのようなのである。このような円の連続によって形造られる螺旋は、一度限りの生と死と再生ではなく、途切れることのない繰り返し、つまり永遠を象徴している。

その事実は最終稿で明確になる。「ついでサロメは、物狂おしく、魔女が回す紡車のようにアンチパスの食卓の回りを踊り巡った。アンチパスは、喜悦にむせぶ声をあげて呼びかける。「ささ、おいで！おいで！」サロメはなおも回り続けた。[...] サロメは大きな甲虫のように台座の上を一周するや、びたりと停まった。[...] 乙女は語らない。守主と乙女は眼を見合わせているばかりだった」²⁸⁾。サロメの旋回に魅せられ、ヘロドは我を忘れて彼女の欲しいものを与えることを約束する。彼女の踊りの旋回によって、彼は無限の生命を約束されたように感じたのである。だが彼女が旋回を止めた時、その永遠に続くかと思われた生への幻想も突然終わる。彼女と眼を見合わせた沈黙の瞬間にヘロドは自分の逃れられない悲惨な運命を一瞬にして悟ったはずである。じっさいその直後にサロメはヨカナンを要求し、ヘロドは切られた首を見ながら静かに涙を流すこととなる。

結局、サロメの存在はまさにこの螺旋²⁹⁾のイメージに集約されていると言える。サロメが若き日のヘロディアスの姿で出現したのも、この繰り返しの一端であったのだ。そして青春時代にヘロディアスで過ったヘロドは、後悔をしているにもかかわらず、老年になっても再度ヘロディアスの再現であるサロメによって決定的な破滅へと導かれる。換言すれば、ヘロド、ヘロディアス、サロメといった登場人物はすべてこの螺旋のなかに組み込まれていたのだ。そして、人々を魅了したサロメの「生」「死」「再生」を表現した3つの踊り、ついで最後の永遠を約束するかと思われた旋回の連続の果てにはあるのは、無限の深淵であった³⁰⁾。サロメは、旋回のうちに逃れ去る永遠の「生命」への美しい幻想なのである。そして、そのようなサロメの姿が、

フローベールが現実に出会った人々、あるいは作品で描かれた女性たちの総体であるとするならば、彼女は深遠な「生」そのものを象徴しているのだと言えるだろう。

終わりに

『ヘロディアス』は、未完の作品『ブヴァールとペキュシェ』の直前に執筆された。そして『ブヴァールとペキュシェ』には、とくに物語の中心となる女性は登場しないことを考えると、サロメはフローベールが描いた最後の魅力を持った女性だということになる。しかし、この生の神秘を体現したサロメの創造には、別の人物も深く関わっているという二重構造が作品のなかに隠されている。サロメはヘロディアスの実の娘であるのみならず、彼女の物語への登場もすべてヘロディアスの策略によるものであった。ヘロドが城のベランダからサロメを見かけたのも偶然ではなかったことは、その後サロメに日傘をさしかけていた老女をヘロディアスの部屋でヘロドがちらりと見かけたという出来事からも明白である。サロメの饗宴でのダンスも、最初から最後までヘロディアスがしくんだことであったし、ヨカナンを欲したのはまさしくヘロディアス自身であった。つまり、容姿からダンスというサロメの存在すべてが、ヘロディアスの創造であったのである。フローベールは書簡のなかで「作者は作品のなかで、神が宇宙におけるように、至る所に遍在しながらどこにも姿を現わさないようにしなくてはならない」³¹⁾と語る。ヘロディアスはサロメが登場する前は多くの言葉を語り、存在感を持って物語を支配する。だがサロメの登場とともに、彼女は物語から後退し、ほとんど姿を現わさず、あまり意味のない短い言葉を発するだけになる。それにもかかわらず、彼女の存在は至る所に暗示されている。つまり、このコントのなかではヘロディアスはサロメを操る不在の絶対的な存在、フローベールが言うところの「遍在する神」のような存在なのである。そして、サロメは、ヘロディアスが肉体、精神を投じて創りあげた最も美しく魅惑的な作品なのだ。まさしく、フローベールは第一の作者としてヘロディアスを中心とした『ヘロディアス』という作品を描き、その作品の内部でヘロディアスは第二の作者としてさらにサロメという作品を創りあげた考えることができる。この作品の題名が「サロメ」ではなく『ヘロディアス』であるのは、サロメという作品を創りあげたのはまたヘロディアスでもあるということを示唆しているからではないだろうか。そして、作品の内部の作品という2重構造の核心となり、その中でさらに自ら旋回し螺旋となっていくことによって初めてサロメはフローベールという作者からも、母親ヘロディアスからも離脱して、長い歴史のなかで繰り返し作品として再生しながら決して捕らえられない真の幻惑者となることができたと言えないだろうか。

註

- 1) ほかに、1832年に書かれたイタリア人シルヴィオ・ペリコの『ヘロディアス』や、1896年のポルトガル人E・カストロの『サロメ』などがある。そのなかで、1864年のマラルメの詩『ヘロディアード』は特異なヘロディアス像の形成で有名である。
- 2) Gustave FLAUBERT, *Trois Contes. Texte, sommaire biographique, introduction générale, bibliographie, notes, ultimes corrections, transcriptions, établis par Peter Michael WETHERILL*, Paris : Garnier, coll. 《Classiques Garnier》, 1988, p. 225. 邦文引用は筑摩書房『フローベール全集』（1966年）収録の山田九朗訳によるが、文脈によっては改変をほどこした。

- 3) *Ibid.*, p.230.
- 4) Gustave FLAUBERT, *Correspondance I 1830-1851*. Édition établie et annotée par Jean BRUNEAU, Paris : Gallimard, coll. 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1973, p. 605..
- 5) Voir Jean BRUNEAU, 《Autour du style épistolaire de Flaubert》, *Revue d'Histoire de la France*, n° 4-5 1981, pp. 532-541. フローベルは東方旅行の時、まず最初に毎日ノートを取り、次に友人、家族に手紙を出し帰国してノートや手紙の助けをかりて紀行文を書いたとブリュノーは言っている。
- 6) Gustave FLAUBERT, *Voyage en Orient (1849-1851)*. Édition de centenaire, Paris : Librairie de France, 1925. そのなかで、とくにエジプトの部分は、近年、*Voyage en Égypte. Édition intégrale du manuscrit original établie et présentée par Pierre-Marc De BIASI*, Paris : Bernard Grasset, 1991 として新しく編集、出版された。
- 7) 『エジプト紀行』では、クシウク・ハーネムは中央にエメラルドに似た小さな緑色の石がついたトルコ帽をかぶっている。そして、ヘロドがサロメを初めて見かけた時、彼女もエメラルドの縲を垂れた上着を着ていたのである。クシウク・ハーネムのトルコ帽には青い縲がついており、サロメも青いリボンに髪を締めているのである。さらに、クシウク・ハーネムの肌が白いことが強調されているが、サロメにかんしても青みがかかったペールの下の肌の白さについての記述がある。このように、身体、衣服、装飾品の色彩も彼女たちにおいては一致しているのである。
- 8) 「床の上にコーヒー茶碗が置かれた。[...] 踊りを続けながら、少しずつ頭がさがってゆき、茶碗のふちに達すると、それを歯でくわえると、勢いよく一飛びで起き上がった」。 *Voyage en Égypte*, op.,cit., p. 284.
- 9) *Trois Contes*, op.,cit., p.253.
- 10) *Voyage en Égypte*, op.,cit., p.295.
- 11) *Trois Contes*, op.,cit., p.252.
- 12) *Voyage en Égypte*, op.,cit., p.195. ほかに『L'imagination』 in *Corpus Flaubertianum. II. Hérodias. Édition diplomatique et génétique des manuscrits. Tome II*, Paris : Sicania, 1995 , p.100, には、ルーアン大聖堂のタンパン（アーチとまぐさに挟まれた半円の部分）のサロメもフローベールは参考にしていと書かれている。
- 13) *Trois Contes*, op.,cit., p.253.
- 14) *Ibid.*, p. 230.
- 15) Gustave FLAUBERT, *Œuvres I*. Édition établie et annotée par A. THIBAUDET et R. DUMESNIL , Paris : Gallimard, coll. 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1951, p. 307.
- 16) ヘロドの欲望をかきたてるのに、サロメの屈んで身を起こす動作がある。この動きは、また『ボヴァリー夫人』にも見られるものである。シャルルがルオー老人の治療のためベルトーの農場に通っていた時、次のようなことが起こる。「鞭は袋と壁の面の床に落ちていた。エンマがそれを見つけて、小麦袋の上に身をかかめた。シャルルは騎士のように駆け寄って、同じく腕をのばした時、自分の胸が、下にかがんでいる娘の背中に軽く触れるのを感じた。[...] 三日後にまたベルトーに来るという約束だったのに、彼は翌日にはもう顔を出した」 (*Ibid.*, p.306)。この引用からもわかるように、屈んで身を起こす女性の動作は、美しさよりも肉体的な魅力を相手に強く印象づけるのである。
- 17) Gustave FLAUBERT, *L'Éducation Sentimentale*. Texte, établi, sommaire biographique, préface, bibliographie, notes, variantes, dossier de l'œuvre par Peter Michael WETHERILL, Paris : Garnier, 1984, p.4.
- 18) 「マルコによる福音書」第6章21~28節参照。「マタイによる福音書」第14章では次のように書かれている。「さて、ヘロデの誕生祝いに、ヘロデヤの娘がその席上で舞いをまい、ヘロデを喜ばせたので、彼女の願うものは、なんでも与えようと、彼は誓って約束までした。すると彼女は母にそそのかされて、「バプテスマのヨハネの首を盆に載せて、ここに持ってきていただきとうございます」と言った。王は困ったが、いったん誓ったのと、また列座の人たちの手前、それを与えるようにと命じ、人をつかわして、獄中でヨハネの首を切らせた。その首は盆に載せて運ばれ、少女にわたされ、少女はそれを母のところへ持っていった」（「マタイによる福音書」第14章6~11節参照）。
- 19) Gustave FLAUBERT, *Carnets de Travail*. Édition critique et génétique établie par Pierre-Marc de BIASI, Balland, 1988.

- 20) 草稿のうち、読書ノート、プラン、最終コピー、写本者のコピー原稿は Giovanni BONACORSO *et al.*, *Corpus Flaubertianum. II. Hérodiades. Édition diplomatique et génétique des manuscrits. Tome I*, Paris : Nizet, 1991に、またヘロディアス第1-3章は Giovanni BONACORSO, *Corpus Flaubertianum. II. Hérodiades. Édition diplomatique et génétique des manuscrits. Tome II*, Paris : Sicania, 1995 に収められている。本文および注における引用の出典は巻数 I, II とともにページ数を () 内に示す。なお、草稿内の記号はつぎのことを意味する――

italique = variantes interlinéaires

↑ = variantes en interligne supérieur, 1^{ère} campagne

↑̄ = variantes en interligne supérieur, 2^{ème} campagne

↑̄̄ = variantes en interligne supérieur, 3^{ème} campagne

↑̄̄̄ = variantes en interligne supérieur, 4^{ème} campagne

↓ = variantes en interligne inférieur, 1^{ère} campagne

↓̄ = variantes en interligne inférieur, 2^{ème} campagne

↓̄̄ = variantes en interligne inférieur, 3^{ème} campagne

← = ce qui précède le cran est en marge

|| = fin de ligne.

- 21) この文章はまさに、『感情教育』のアルヌー夫人の出現の場面《Ce fut comme une apparition》と呼応する。アルヌー夫人とフレデリックの出会いの場面が、じっさい若きフローベールとシュレザンジェ夫人との出会いから構想を得て書かれていく事実を考慮する時、この予期せぬ「出現」のありかたこそが、あとの物語すべてを支配する幻影を生み出すのである。それは、サロメを見かけるこの場面の直前に、ヘロディアスが過去の自分達の激しい恋愛感情を語ってもヘロドが嫌悪感しか示さない場面が設定されていることから理解できる。
- 22) *Trois Contes*, op.,cit., p.226.
- 23) *Ibid.*, p.252.
- 24) *Ibid.*, pp.252-253.
- 25) プランf.154(705v)では、べールをぬいだサロメを見ると、ヘロドだけではなく、饗宴の広間にいた全員がヘロディアスの娘だとわかった。《Salomé salue, parucourt l'assemblée - qui est-ce? [...] Quand || on sait qu'elle est <la fille> du Tétrarque, le murmure est plus flatteur》(I, 215).
- 26) Voir Raymonde DEBRAY-GENETTE, 《Les dédauches apographiques de Flaubert (l'avant-texte documentaire du festin d'Hérodiades)》 in *Roman d'archives*, Presse Universitaires de Lille, 1987. この論文では、饗宴の描写が、まず資料のコピー、次に自分でリストを考え、最後に二つを混合するという三段階の手法で創作されたことを草稿をもとに分析している。
- 27) *Trois Contes*, op.,cit., pp. 252-253.
- 28) *Ibid.*, p.253.
- 29) Voir Gustave FLAUBERT, *Correspondance II 1851-1858*. Édition établie et annotée par Jean BRUNEAU, Paris : Gallimard, coll. 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1980, .螺旋は幾度となくフローベールの書簡や作品に出てくる。1852年3月3日のルイズ・コレ宛の書簡にも次のように書かれている。「僕の旅行、子供時代の思い出、すべてが互いに色彩をもち、丸く連なり、驚くほどすごい炎をあげて踊り、そして螺旋になってのぼっていく」(*Ibid.*, p.253.p. 55)。
- 30) 初期の自伝的作品『狂人の手記』でも螺旋について次のように書いている。「ああ、無限よ、無限よ、果てしなき深淵よ。奈落から未知の最も高き場所へのぼる螺旋よ。僕達が目眩に捕われながら皆回りゆく旧い想いよ」(Gustave FLAUBERT, *Mémoires d'un fou, Novembre et autres textes de jeunesse*. Édition critique établie par Yvan LECLERC, Paris : Flammarion, 1991, p.310)。
- 31) *Correspondance II*, op.,cit., p. 204. 1852年12月9日、ルイズ・コレ宛書簡。