

Title	視線と幻想 : ワイルドとシュトラウスのサロメ像
Author(s)	坪川, 成
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 2015, 49, p. 129-144
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/61340
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

視線と幻想

—ワイルドとシュトラウスのサロメ像—

坪川 成

キーワード：世紀末／オリエンタリズム／性／オペラ

はじめに

洗礼者ヨハネの斬首を求めて踊りでヘロデ王を誘惑した王女サロメの物語は、新約聖書に端を発する。ただ、その中で語られているのは、名も無き「ヘロディアの娘」が母親に言われるがままに王にヨハネの首を所望し、踊った、ということだけである。彼女は中世やルネサンス等複数の時期において文学者や芸術家の関心を集めていたが、19世紀以降、とりわけオスカー・ワイルド（1854-1900）の戯曲『サロメ』*Salomé*（1891）においてはじめて、もはや単なる母親の傀儡でもヨハネの死の引き立て役でもない、美しく残酷な「倒錯の偶像」¹⁾へと姿を変えるのである。

長くサロメの物語に関心があったワイルドは、当時のパリを席卷していた前衛劇や象徴劇から影響を受け、この戯曲をフランス語で書き、1891年に完成させた²⁾。ロンドンでは聖書の主題を扱っていることから上演禁止の命令を受け、5年後の1896年にパリでようやく初演されたが、イギリスでは1931年まで公式に上演されることはなかった³⁾。一方で、ドイツでは1902年11月15日にベルリンの小劇場 Kleines Theater にて、ヘートヴィヒ・ラッハマン Hedwig Lachmann 訳、マックス・ラインハルト演出で初演されて以来、非常な人気を博した⁴⁾。リヒャルト・シュトラウス（1864-1949）はその公演を観劇した後、ラッハマンのテキストに自身で改変を施し、オペラ『サ

ロメ』を1905年に完成させた。同年12月9日、『サロメ』がドレスデン宮廷歌劇場Dresdner Hofoperにて初演されると、たちまち人気作品となり、ヨーロッパ各地で上演されるようになった。

シュトラウスの『サロメ』は、音楽史上の意義ばかりが論じられ、彼が独自に改変したテキストや、音楽とテキストとの関連性についてはあまり触れられない傾向にあり、サロメを描いた作品としては、ワイルドの戯曲の単なる派生作品としてしか扱われないことも多い。本稿では、19世紀の主要なサロメ作品と、それを基にワイルドが創り上げたサロメ像の特徴をふまえて、シュトラウスの描いたサロメ像について、テキストと音楽の両方を手掛かりに明らかにすることを目的とする。

1. 視線の物語『サロメ』

ワイルドの『サロメ』は、いわば「視線の物語」である。劇中、「見る」という言葉および行為が、愛、性的欲望、支配・従属関係等、様々に姿を変えながら繰り返し出現するのである。

元来、サロメの物語の原典である新約聖書においては、聴覚が物語を動かしていた。『マタイによる福音書』および『マルコによる福音書』におけるサロメの物語は、イエスの噂やヨハネの忠告、「ヨハネの首をいただきとうございます」という少女の願いなどをヘロデが「聴く」ことで進行していく⁵⁾。しかし視覚的情報を極端なまでに欠いたこの物語は、否応なしに聴き手にその異様な光景や美しい少女の姿を想像させることになる。実際、ティツィアーノ、クラナッハ、ルイーニ等、ルネサンスの画家達はこぞって、この物語から、生首を乗せた皿を持つ美しい少女サロメの姿を主題として選り出した。彼らの絵画では、元来この物語が有していた宗教的な意義は薄れ、無垢な少女と男の生首という組み合わせの異様さだけが強調されている。彼らの描くサロメは無表情で、手元のヨハネの首をまともに見ようとしない。母親の指示に従うだけの、意志や感情のない存在として描かれることで、彼

女の行為の異常性はますます高められ、観る者を不安にさせると同時に惹きつける、不思議な魅力が彼女に付与されるのである。

しかし19世紀以降再びサロメの物語が注目される契機となったハイネの『アッタ・トロール』 *Atta Troll* (1841) においては、ルネサンス期のような無感動な少女の姿は描かれていない。ここでは、ヨハネの斬首は、ヘロディアの彼にたいする倒錯的な愛の表現であると述べられている。このハイネ独自の解釈は、ますますサロメの物語から宗教的・歴史的意義を剥奪することになった。またヘロディアに付与された「東方の魅力」⁶⁾ や「シェヘラザードの物語のような豪華な衣装」⁷⁾ といったエキゾチックなイメージは、これ以降ユイスマンスにいたるまで数々の作品を通して受け継がれていくこととなる。

著名なギュスターヴ・モローの《ヘロデ王の前で踊るサロメ》 *Salomé dansant devant Hérode* (1876) では、ヘロデから視線を注がれながらも、目を閉じて瞑想するかのように踊りに没入するサロメが描かれている。同じくモロー作の《出現》 *L'apparition* (1878) では、サロメは怯えながらもヨハネの首の幻影と対峙している。これらの絵画で特筆すべきは、本来母親の傀儡に過ぎないサロメが物語の主役に躍り出ていることと、それまで詳細が記述されなかったサロメの踊りに決定的な視覚的イメージが与えられたことであろう。

ユイスマンスの『さかしま』 *À rebours* (1884) の主人公デ・ゼッサントは、モローの両作品に魅了され、「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」⁸⁾ 「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、怪物のような「女獣」」⁹⁾ といった表現でサロメを飾り立てる。デ・ゼッサントは彼女を「無感動な無慈悲な彫像、無垢な危険な偶像」¹⁰⁾ に仕立て上げ、そこに「エロティシズムと人間存在の恐怖」¹¹⁾ を見出し、マゾヒスティックな快感をおぼえるのだ。ここには、「絵画／鑑賞者」、また「踊る女性／語る男性」¹²⁾ という関係、すなわち男性が女性を一方的に解釈し描写するという19世紀

的なジェンダーの枠組みが如実に示されている。そうした枠組みは、ヨーロッパとオリエントの非対称な力関係を前提とする同時代のオリエンタリズムと同質のものであり、デ・ゼッサントがサロメに付与する淫蕩・残虐・野蛮といったイメージは、男性＝ヨーロッパが自らの正当性と優位を保証するために、一方的に当時の女性＝オリエントに押し付けていたものであった。

ところが、ワイルドの戯曲においては、「アラビアの女王の庭に咲くバラ」¹³⁾ よりも白い肌、「ブドウの房のような」¹⁴⁾ 黒い髪、「石榴の花」¹⁵⁾ よりも赤い唇といった、エキゾチックな女性の姿について用いられるはずの表現が、サロメ自身によってヨハネに付与されるのである。物語序盤では、他の作品と同様、サロメは男性から一方的に「見られる」存在であったが、やがて彼女自身が男性を「見る」主体となり、溢れ出る数々のメタファーを駆使して自身の幻想の中に彼を捉えようとするのだ。しかし、後に詳しく述べるが、ここではサロメはヨカナーンの中に自分自身の姿を見ようとしているのであり、こうしたサロメを中心に据えた「見る／見られる」関係が複雑に絡み合い、変化していくことで、ワイルドの戯曲『サロメ』は進行してゆくのである。

シュトラウスは、「視線」を軸にしたワイルド作品の構造を保ちつつ、さらに自身の手によってテキストを改変することで、独自のサロメ像を描き出した。また彼は、ワイルドが極めて簡潔に記した「7つのヴェールの踊り」や、サロメの孤独なモノローグを、音楽によって大きく変化させた。彼は、当時このオペラにおいてサロメを演じた歌手の振舞いについて、「蛇のような動きをしたり、ヨカナーンの頭を宙に放り投げたりと、エキゾチックな面をあまりにも強調しすぎたことは、しばしば作法やセンスといったものの節度を超えてしまっていた」¹⁶⁾ と嘆いているが、こうしたイメージは皮肉にも、彼が用いたヒステリックな不協和音やダイナミックなオーケストレーション、キッチュな音楽的要素に由来しているのである。緊張感に満ちたワイルドの『サロメ』は、シュトラウスの音楽とそれを反映した演出によって初めて、世紀末を象徴するオペラへと進化し、当時の人々に新しいサロメ像

を定着させていったのである。

ここからは、ワイルドにおいて「視線」がどのように物語を紡いでゆくのか、そしてさらにシュトラウスがどのようなサロメ像を描き出しているのかを具体的に考察してゆく。

2-1. 視線の拒否：ファム・フラジルとしてのサロメ

ワイルドの『サロメ』は、若いシリア人ナラボートの「今夜のサロメ王女はなんと美しいことか！」¹⁷⁾ という叫びで始まる。しかし彼の友人（恋人とも言われる）ヘロディアの小姓はそれに同意せず、すぐさま「月を見て！」¹⁸⁾ と言った後、月を「死人を求める死んだ女」¹⁹⁾ のようだと言っているが、それと対照的にナラボートは「黄色のヴェールをまとった銀色の足の小さな王女」²⁰⁾ という可憐なイメージを月から読み取っている。ヴェールに包まれた可憐な姿に見惚れるナラボートと、ヴェールの下にある危険な本性を見抜いている小姓との違いは、まさにサロメが内包する両極端なイメージを予言したものだといえる。

またその後に登場するサロメ自身も、月を「冷たくて純潔。きっと彼女は処女よ。処女の美しさを備えているわ。」²¹⁾ と褒め称えるが、テガーが指摘するように、ここでは月はサロメを映す鏡として機能しており、したがって彼女は、月ではなく自分自身の処女性とその美しさをナルシスティックに賛美しているといえる。²²⁾ 冒頭部においてサロメは、いまだ「見る」主体ではなく、月という鏡を通して「見られる」客体に留まっており、その受動性が彼女の処女性と結び付けられているのである。

シュトラウスはこの冒頭部にさらに改変を加え、そうしたサロメの性格づけを強化している。ワイルドのテキストでは、執拗に注がれる義父ヘロデの視線に対し戸惑いを感じたサロメは、「…いったいどういうことなのか、私にはわからない。…でも実を言えば、よくわかっているのだけれど」²³⁾ と、自らが性的欲望の対象とみなされていることについての自覚をほのめかすが、シュトラウスはこの台詞を削除している。²⁴⁾ また彼は、月を「彼女は誰

にも汚されたことがないの。他の女神みたいに、男に身を任せたこともないわ」²⁵⁾ と評した台詞をも削除することで、「処女」という概念自体もまだ十分に理解していない少女としてサロメを性格づけるのである。

シュトラウスはこうした改変の意図について直接的な証言を残していない。だが、「私のオペラの初演についての回想」*Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern* (1942) の中で、自身のイメージするサロメ像について以下のように語っている。

一度でもオリエントに行って、その地の女性のしとやかな振舞いを見たことがある人ならば、サロメは純潔な処女として、またオリエントの王女として、極めて簡素で上品な身ぶりで演じられてしかるべきだとお考えになるでしょう。²⁶⁾

この記述からは、彼の「処女性」への強い執着は、ワイルドのサロメ像よりもむしろ、当時のオリエンタリズムと性的幻想を源泉としていることが読み取れる。当時のヨーロッパは、自らの対立項として、文明によって汚されていない、「純潔なオリエント」という幻想を創出し、ある時はその素朴さを称揚し、ある時はその野蛮さを嘲笑した。いずれにせよ、そこではヨーロッパの絶対的な優位が確保されており、オリエントは一貫して劣った、受動的な存在として扱われている。こうした受動性や後進性は、当時の男性が女性に対して一方的に押し付けていたものでもあり、その幻想が「ファム・フラジル」——極端に性的要素を排除した聖処女型の女性——という、世紀末に「ファム・ファタル」とならんで愛好された類型を生み出した。²⁷⁾ シュトラウスの「純潔な処女」と「オリエントの王女」とを結びつけたサロメ像への執着は、こうした時代の精神を如実に反映したものだといえるだろう。

2-2. 視線の利用：ファム・ファタルとしてのサロメ

冒頭では専ら「見られる」だけの存在であったサロメは、地下牢から響く

ヨカナーンの声に魅せられ、彼を「見たい」と思ったことで徐々にその性格を変化させていく。この点に関しては、ワイルドとシュトラウスでほとんど差異はない。

ナラボートは、ヨカナーンを地下牢から出すようサロメに頼まれ、最終的に「お前をヴェール越しに見てあげる」²⁸⁾「私を見て、ナラボート、私を見て」²⁹⁾という彼女の誘惑に負けて、彼女の願いを叶えてしまう。その後彼女がヨカナーンの美しさの虜になり、ナラボートには見向きもしなくなると、彼は「その男を見ないでください！」³⁰⁾と叫び、嫉妬に耐えきれず自害するのである。

ここでのサロメは、男を誘惑し狂わせ、遂には死に至らしめる、典型的なファミ・ファタルである。そして彼女の誘惑が視線を介している点に注目すべきである。月を通して自分自身の姿を見つめるばかりで、周囲から「見られる」ことに対しては嫌悪感を露わにしていた処女サロメは、ヨカナーンを「見る」ために、性的魅力を利用し、自ら「見られる」妖女へと成長した。ナラボートは、もはや能動的にサロメを「見る」のではなく、「見る」ことを強要されているのである。彼の「その男を見ないでください！」という叫びには、「(約束通り)私を見てください！」という懇願が隠れており、サロメが「見る」主体へ、ナラボートが「見られる」客体へと転じていることが示されている。

ここまでのサロメは、ファミ・フラジルからファミ・ファタルへと大きくキャラクターを変化させているが、その両極端な女性像の根本には、極端な類型化と単純化によって「既知のもの」として理解することで女性性に対する恐怖を解消しようとする男性的発想が隠れている³¹⁾。しかしヨカナーンと対面することで、彼女はそうした男性の幻想から大きく逸脱した存在へと変貌してゆく。

3-1. ヨカナーンとの対面：幻想の投影とナルシズム

サロメが言葉の限りを尽くしてヨカナーンの美しさを褒め称えるにもかか

わらず、彼は決して彼女の誘いに応えない。彼女の度重なる「お前の唇にキスするよ、ヨカナン」³²⁾ という懇願も虚しく、彼は「私はお前を見たくない」³³⁾ と言い残し地下牢に戻ってゆく。それまで誰からも「見られる」存在であったサロメに、ヨカナンという、初めて自分を「見ない」存在が現れたのである。

先述したように、ここでは、サロメが自らヨカナンを「見る」立場となり、本来女性について用いられるメタファーによって、自身の幻想の中に彼を捉えようとするのである——『さかしま』のデ・ゼッサントが、絵画の中のサロメへと一方的に視線を注ぎ、自身のマゾヒスティックな幻想の中に彼女を捉えたように。また彼女はヨカナンについて、「彼は月みたいに純潔にちがいないわ」³⁴⁾ という一方的な幻想を抱いている。このヨカナンと月との同一視は、サロメが、月と同様にヨカナンを鏡として見なしており、ここで列挙されるメタファーが彼だけでなく彼女自身へも向けられていることを明らかにしている。つまり、彼女は男性的な立場から一方的に「見る」ことでヨカナンを女性化させるが、実際は彼の姿の中に、自身の女性としての美しさを見出しているのである。ここでは、単に男女の力関係が逆転しているというよりもむしろ、男女それぞれに割り当てられた性質や役割というものが、実際は絶対的なものではなく、幻想の産物にすぎないということが明らかにされている。またサロメ自身も、ファム・ファタルやファム・フラジルといった単純な類型に当てはめられる存在ではなくなっているのである。

さらにシュトラウスの音楽においては、ヨーロッパ・オリエントの力関係も相対化されている。彼は、この作品におけるエキゾティックな「東の色彩」*östliches Kolorit*³⁵⁾ を表現するために、半音階や「発展させた和声」³⁶⁾ すなわち不協和音、また「7や9の和音」³⁷⁾ を多用している。それに対し、ヨカナンをあらわすモチーフには、「和声的で透明感があり、情緒的で親しみやすいメロディー」³⁸⁾ が用いられている。彼が地下牢から出てくる場面では、弦楽器が澄んだ響きの和音を奏でる中、ヨカナンをあらわすモ

ティーフのひとつが、木管楽器によって提示される。クレプスによれば、このモチーフにおいては、「神の崇高さ」を象徴する響きを持つ4度の音程が主要な役割を果たしているという³⁹⁾。またその後、神々しいホルンの響きの中でヨカナーンが朗々と歌い上げるメロディーは、この作品全体を支配する、落ち着きがなく神経症的な音楽の中では、明らかに異質なものとして響くのであり、それを聴いたサロメはますますヨカナーンへの愛情を燃え上がらせることになる。洗礼者ヨハネという、明らかにヨーロッパ側に属する人物が、官能を強烈に刺激するエキゾチックな魅力を持った存在として見なされることが、テキストと音楽の両方によって示されるのである。

また、観客が「7つのヴェールの踊り」などの音楽において「オリент」的な響きとして感じる音程やリズムは、実際は西洋音楽が「オリент」を表現するために伝統的に用いてきたものに他ならない。西洋音楽が創り上げてきた「オリент」的な音楽に熱狂する観客と、ヨカナーンを通じて自分の美しさを賛美するサロメとは、本質的に同一の存在なのである。

以上のように、このオペラにおいては、ヨーロッパも憧れと支配の対象、すなわち「オリент」として外から視線を向けられうること、またヨーロッパの思い描く「オリент」が、実際は幻想によって創り上げられたものであり、ヨーロッパはそれを通して自分自身の姿を見つめているにすぎないということが、テキストと音楽の両方によって示されているのである。

3-2. 7つのヴェールの踊り：理想像の戯画化

サロメのヨカナーンに対する愛情は、初めは「見たい」という欲望で表現されていたが、彼に出会い、彼から拒絶されることを通して、いつしか「口づけしたい」という欲望へと変化してゆく。その願いを叶えるために、彼女は自ら「7つのヴェールの踊り」においてヘロデに「見られる」存在となる。

斬り落とされた首に接吻するという願いは、相手を徹底的に服従させ、直接的・肉体的に支配しようとする意志から発せられたものといえるだろう。その実現のために、サロメは、冒頭では拒否していたヘロデの想像の中で慰

み物とされること、すなわち間接的・精神的に支配されることを自ら選ぶのである。彼女は、ナラポートを誘惑する際には、「私を見て」と言いつつも巧みに主導権を握り「見る主体」となっていたが、ここでは完全に一方的に「見られる客体」となる。しかしこの踊りは彼女にとって何ら屈辱ではなく、むしろ相手をコントロールするための強力な武器なのである。

さらにシュトラウスは、踊りの終盤に「彼女は一瞬留まり、ヨカナーンが囚われている地下牢の幻覚を見る」⁴⁰⁾ という指示を新たに加えた。クレブスによると、この幻視は、ヨカナーンにキスするという願いの「実現の予見」⁴¹⁾ であるという。この指示によって、彼女の踊りがヨカナーンへの愛からなされたものであることが明確に示されることになると同時に、そのことに気付かず、踊りの直後に無邪気に「おお、素晴らしい！」⁴²⁾ と叫ぶヘロデの姿が、より滑稽なものとしてあらわれてくるのである。

また、先にも少し触れたように、この踊りに多く用いられた「オリエント」を想起させる音楽的要素の起源は、いわゆる「オリエント」と呼ばれる地域の音楽ではなく、ヨーロッパすなわちオクシデントの音楽の中にある。シャットによれば、この踊りの中でオーボエは「エキゾチックな領域の純然たる女代表者」⁴³⁾ としてメロディーを奏でるが、それは、「トルコ音楽が19世紀の音画 Tonmalerei を通して濾過された結果残ったもの、またオリエント的なものの特徴として聴き手の意識の中に確固たる位置を獲得したもののすべてを含んでいる——それはつまり、二つの増二度 (C-Dis, F-Gis) を伴う音階や、ソステヌートと装飾音との入れ替わり」⁴⁴⁾ であるという。つまりここでは、すでに他の音楽作品を通して聴き手に植えつけられた「オリエント」のイメージが忠実に再現されているのである。また踊りの開始直後の激しいオスティナートは「「オリエント的な」解放された粗暴さの印象」⁴⁵⁾ を生み出しているように聞こえるが、実際それは西洋音楽の「簡潔なカデンツヤリズム上の秩序」⁴⁶⁾ のうえに成り立っている。またこの踊りは、オリエント的な音楽から次第に伝統的な西洋のワルツに近い形へと変化していくが、これによってシュトラウスは「聴衆が問題なく入り込めると想定したり

ズムの中で誘惑者を踊らせることによって、彼は聴衆を陶酔的な出来事の中に直接取り込んでいる」⁴⁷⁾ という。こうした諸々の操作によって、「オリエント」は常に観客にとって受け入れ可能なものとしてあらわれてくるのである。

シュトラウスの「7つのヴェールの踊り」においてサロメは、テキスト上では「男性のためにエロティックな踊りを披露する従順な女性」、音楽上では「情熱的で官能的なオリエントの女性」というイメージを敢えて突き詰めて再現してみせることで、逆にその虚構性を提示し、戯画化しているといえよう。

3-3. ヴェールを脱ぎ捨てたサロメ：「異質なもの」との調和と破壊

先述したように彼女はヨカナーンを、自身の処女としての美しさを映す鏡として愛そうとしたが、それに対し彼は、彼女の身体を汚らわしいものであると宣告する。彼女の美しさを承認しない他者が現れたことにより、彼女が保持していた自己完結性・自律性は崩壊する。⁴⁸⁾ その後サロメは、ワイルドのテキストにおいては、自分にとって異質な存在であるヨカナーンを殺し、彼の生首に向かって一方的に視線を投げかけ、最終的には念願の接吻を果たすも、その後ヘロデの命によって殺されるのである。

ワイルドが描いたこの虚しいモノローグの場面では、サロメが恍惚としてヨカナンへの愛を叫べば叫ぶほど、それが自己愛にすぎないことが強調され、両者の間の対立が解消されていないことが明確に示されることとなる。⁴⁹⁾ しかし同場面のシュトラウスの音楽においては、サロメとヨカナーンの、「かつて別の調性で呈示された諸々の主題が、主調の嬰ハ長調上で次々に回帰し」⁵⁰⁾ 「最終的に美しく輝く愛の告白へと導かれる」⁵¹⁾。その中で我々は、「ヨカナーンの主題とサロメの主題が抱き合う様」⁵²⁾ を聴くことができる。つまり、ここでのサロメのモノローグは、シュトラウスの音楽によってヨカナンとの感動的なダイアログへと変容しており、そこでは、ふたつのお互いに異質な存在の和解と融合が果たされるのである。

しかしそうした調和の裏には、ワイルドの原作以上に過激なサロメ像が隠されている。シュトラウスはワイルドのテキストから「お前は私が愛したただひとりの男だった」⁵³⁾「私はおまえを愛していたよ、ヨカナーン！お前だけを愛している…」⁵⁴⁾というサロメの発言を削除し、自ら誰かを愛したという自覚を彼女から消し去る。ここではもはや、「愛」によって彼女の狂気を理解することはできない。そこに描かれているのは、愛という精神的な要素を介さず、ただ本能のままに男の首を無邪気に求める少女の姿である。シュトラウスの描くサロメはもはやファム・ファタルやファム・フラジルといった男性の幻想から完全に逸脱した、異様で理解不能な存在へと変容している。

そうした彼女の危険性を見逃さなかったヘロデの「この女を殺せ！」という叫びによってサロメとヨカナーンの調和は破壊される。彼の叫びの直後、嬰ハ長調のハーモニーは突如ハ短調の荒々しい音楽に取って代われ、最後は三和音ではなく、C音だけが鳴らされて締めくくられる。この最後の八分音符の直前には、いくつかのパートがEs音を十六分音符で鳴らしているため、わずかながらハ短調の響きを感じられる仕掛けが施されているものの、やはりここではCというただひとつの音が圧倒的な力を持っているといえよう。直前の場面でサロメ（オリエント）とヨカナーン（オクシデント）が嬰ハ長調のもとに手を取り合ったのに対し、この無機質なC音の響きは、どちらの世界にも所属しない中立的な姿勢の提示として解釈することができる。そうした客観性は、サロメという真に異質な存在の危険性を告発し、観客をモラルで制御された外界へと解放する役割を果たしているのである。⁵⁵⁾ 理解の範疇を超えた「異質なもの」を受け入れられず、自己防衛のためにそれを殺してしまったヘロデが、実は観客の「悪質な良心」⁵⁶⁾の代弁者であるということを、この場面におけるシュトラウスの音楽は明らかにしているのだ。

[注]

- 1) ダイクストラ、プラム『倒錯の偶像：世紀末幻想としての女性悪』富士川義之ほか訳、パピルス 1994年。
- 2) ショウォールター、エレイン『性のアナーキー：世紀末のジェンダーと文化』富山太桂夫ほか訳、みすず書房 2000年、261ページを参照。また工藤庸子『サロメ誕生：フロバール／ワイルド』、新書館 2001年、29-30ページを参照。
- 3) ショウォールター前掲書、262ページを参照。
- 4) Vgl. Wolf, Christian: „... von schönster Literatur zu reinigen“ : Strauss' Bearbeitung des Salome-Textbuches. In: Julia Liebscher (Hg.): *Richard Strauss und das Musiktheater*. Berlin 2005, S.103.
- 5) メルツァー、フランソワーズ『サロメと踊るエクリチュール：文学におけるミメシスの肖像』富島美子訳、ありな書房 1996年、45-47ページを参照。
- 6) プラーツ、マリオ『肉体と死と悪魔：ロマンティック・アゴニー』倉智恒夫ほか訳、国書刊行会 1986年、405ページ。
- 7) 同上。
- 8) ユイスマンス、ジョリス＝カルル『さかしま』（文庫版）澁澤龍彦訳、河出書房新社 2002年、80ページ。
- 9) 同上。
- 10) 同上、84ページ。
- 11) 同上。
- 12) 山口庸子『踊る身体の詩学：モデルネの舞踊表象』、名古屋大学出版会 2006年、153ページ。
- 13) Wilde, Oscar: *Salome : a tragedy in one act*. London : J. Lane 1912, S.25.
- 14) Ebd., S.26.
- 15) Ebd., S.27.
- 16) Strauss, Richard: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Hg. von Willi Schuh, Mainz 2014, S.225.
- 17) Wilde: a.a.O., S.1.
- 18) Ebd.
- 19) Ebd.
- 20) Ebd.
- 21) Ebd., S.13.
- 22) Taeger, Annemarie: *Die Kunst, Medusa zu töten. Zum Bild der Frau in der Literatur der Jahrhundertwende*. Bielefeld 1987, S.34.
- 23) Wilde: a.a.O., S.11.

- 24) Wolf: a.a.O., S.109.
- 25) Wilde: a.a.O., S.13.
- 26) Strauss: a.a.O., S.225f.
- 27) ワーグナー、ニーケ『世紀末ウィーンの精神と性』菊盛英夫訳、筑摩書房 1988 年、148-150 ページを参照。
- 28) Wilde: a.a.O., S.19.
- 29) Ebd.
- 30) Ebd., S.29.
- 31) ワーグナー前掲書、148-150 ページを参照。
- 32) Wilde: a.a.O., S.31.
- 33) Ebd.
- 34) Ebd., S.22f.
- 35) Strauss: a.a.O., S.224.
- 36) Unseld, Melanie: „*Man töte dieses Weib!*“ - *Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, Stuttgart 2001, S.187.
- 37) Schatt, Peter W.: *Exotik in der Musik des 20. Jahrhunderts* (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 27). München u.a. 1986, S.19.
- 38) Niebuhr, Antje: „... denn das Geheimnis der Liebe ist grösser als das Geheimnis als das Geheimnis des Todes“ - zur Oper *Salome* von Richard Strauss. In: Leikert, Sebastian (Hg.): *Der Tod und das Mädchen - Musikwissenschaft und Psychoanalyse im Gespräch*. Gießen 2011, S.24.
- 39) Vgl. Krebs, Wolfgang: *Der Wille zum Rausch: Aspekte der musikalischen Dramaturgie von Richard Strauss' Salome*. München: W.Fink 1991, S.94.
- 40) Strauss, Richard: *Salome. Musikdrama in einem Aufzug nach Oscar Wildes gleichnamiger Dichtung, in deutscher Übersetzung von Hedwig Lachmann, op54, Partitur*, Berlin: Fürstner 1905, S.239-240.
- 41) Krebs: a.a.O., S.150.
- 42) Wilde: a.a.O., S.66.
- 43) Schatt: a.a.O., S.20.
- 44) Ebd.
- 45) Ebd., S.19.
- 46) Ebd.
- 47) Ebd., S.21.
- 48) Vgl. Taeger: a.a.O., S.36.
- 49) Vgl. Ebd.
- 50) 岡田暁生『オペラの終焉：リヒャルト・シュトラウスと〈バラの騎士〉の夢』、ち

くま学芸文庫 2013年、100ページ。

- 51) Niebuhr: a.a.O., S.29.
- 52) Ebd., S.31.
- 53) Wilde: a.a.O., S.79.
- 54) Ebd., S.80.
- 55) Vgl. Unseld: a.a.O., S.179.
- 56) Schatt: a.a.O., S.21.

(大学院博士前期課程修了)

RESÜMEE

Blick und Phantasie

Zu den Salome-Bildern von Oscar Wilde und Richard Strauss

Naru TSUBOKAWA

Im Einakter *Salome* von Oscar Wilde und in der gleichnamigen Oper von Richard Strauss spielt der Blick eine wichtige Rolle.

In Wildes Einakter ist Salome anfangs nur eine passive Jungfrau, doch um Jochanaan zu sehen, verführt sie mit ihrem Blick einen jungen Syrier, der somit von ihrem Reiz gefangen wird. Hier ist Salome nicht mehr das gesehene Objekt sondern das sehende Subjekt. Auch in ihrem Dialog mit Jochanaan sieht sie ihn und idealisiert ihn durch Metaphern, die an eine schöne Frau erinnern: Sie verstößt gegen die Geschlechtszuweisungen.

Salome, die vormals keusche Femme fragile, verwandelt sich zwar in eine grausame Femme fatale, doch beide Frauenbilder basieren auf sexuellen Phantasien von Männern, welche die Frau typisieren, um sie nicht als „fremd“ sondern als „bekannt“ erscheinen zu lassen. Strauss konzipierte Salome als „keusche Jungfrau“ und strich die Sätze in Wildes Vorlage, die das sexuelle Bewusstsein von Salome zeigen.

Strauss vertonte Salomes Tanz, den Wilde sehr einfach anwies, mit dem traditionellen Musikmaterial, das sich schon als das Orientalische im Bewusstsein der Hörer jener Zeit fest eingepägt hatte: Hier wird Salome die Inkarnation der exotisch-erotischen Phantasien, die beinahe kitschig erscheinen.

Im Operntext sagt Salome nicht, dass sie Jochanaan liebt. Ihren Wahnsinn kann man nicht als Liebe interpretieren. Strauss schuf ein Mädchen, das nur aus Instinkt nach dem Kopf eines Mannes verlangt. Hier zieht Salome den Schleier der männlichen Phantasie aus. Doch Strauss verbirgt mit seiner Musik ihre Fremdartigkeit: In der Szene des Schluss-Monologs vereinigen sich in der Musik das europäische Jochanaan-Motiv und die exotischen Salome-Motive in Cis-Dur. Damit wird der leere Monolog zum bewegenden Dialog. Salome erreicht in Strauss' Oper die Identifikation mit Jochanaan, obwohl bei Wilde beide bis zum Ende einander fremd bleiben. Jedoch wird Salome am Ende von Herodes getötet, der das Fremde nicht tolerieren konnte. Damit kann das Publikum in seine moralisch-geregelte Welt zurückkehren.