

はじめに

『宿命という名の女』——ミレイユ・ドッタン¹オルジーニは、文学的表象における世紀末の女性像について論じた総括的な本にこのように興味深いタイトルを付けた。これこそ、十九世紀後半から二十世紀初頭にかけて出現したサロメ神話と、その数限りないヴァリエーションにとつて最も正統な入門書となるだろう。絵画の分野では、アンリ・ルニョー、ピュヴィス・ドゥ・シャヴァンヌ、アンリ・レヴィ、ギュスターヴ・モロー、オディロン・ルドン、アルノルト・ベックリン、オーブリー・ビアズリー、エドヴァルド・ムンク、ジョルジュ・ルオー、グスタフ・クリムト、そして若きピカソがいる。音楽の分野では、ジュール・マスネ、ガブリエル・ピエルネ、リヒャルト・シュトラウス、フロラン・シュミットである。とりわけ文学の分野では、あらゆるジャンルが混淆して作品が出現している。バンヴィルを経て、ハイネからアポリネールへ、そしてマラルメ、ゴンクール兄弟、フローベール、ダヌンツイオ、ユイスマンヌ、ジャン・ロラン、ラフォルクグ、ピエール・ルイス、オスカー・ワイルド、マルセル・シュオブ、O・W・ミロシュ、それに周辺には高踏派や象徴主義、デカダン派など無数の群小作家たちがいる。² 同時代の詩人や小説家、画家や彫刻家、音楽家や振付け師にまですばらしい常套

句を与えたこの神話は、自然の成り行きとして、あり余る文芸批評を生み出すことになった。その先駆的著作であるマリオ・プラーツの『肉体と死と悪魔——ロマンティック・アゴニー』^③は、一九三〇年代からこの国際的なビザンティスムの案内書となり、サドと黒いロマン主義の庇護のもと、古びた「つれなき美女」のテーマを刷新したのである。しかし、いくつかの著名な例外を除いて、^④サロメと同宗派の背德的な女性たちの神話は、世紀末的想像力に関する比較研究において、専門分野とはいわれないまでも、特権的な位置を占めていたことは明らかである。そこで採られる観点は、主としてテーマ批評（マリオ・プラーツの著作の仏語タイトルを拝借すれば、肉体・死・悪魔となる）や神話批評的なアプローチであったが、後者については最良の場合、歴史的言説（精神史）や精神分析的言説に引き継がれたりした。

この本の目的は、まったく別のところにある。ボードレールを論じた短い序文の後に、マラルメの『エロディアド』、フローベールの『ヘロディアス』、ユイスマンスの『さかしま』という三つのテクストとそれらの草稿を巡り歩くが、問題は、「マラルメのエロディアドが、フローベールのサラムポーに似て、なにやら教主めいた厳かな懶惰の境地にとっぷりと使っているヒステリックな女」^⑤であるかを知ることでもなく、ヨカナン＝聖ヨハネにおけるマゾヒズムを考慮することでもない。これら三つの特権的な作品を通して示したのは、福音書が名づけてさえもないこの女について——彼女は単にヘロデ王が気に入るダンスを踊ったエロディアドの娘というだけである——永遠のファム・ファタル（宿命の女）^⑥が、あるいは詩人や小説家たちの去勢恐怖を示す永遠の女性蔑視^⑦が、世紀末に——名前はどうであれ——サロメとして転じた姿である、ということだけではない。さらには、サロメは単に歴史的前兆や、精神医学的な症候というだけではなく、形式や表象の歴史から見れば、本質的に文学的・美学的

な問題だということを示したのである。サロメを作品に描くという選択は、著者がその想像力、その深層のプシケから生み出すあらゆる人物像に対するように、彼女に何を付与しようとする。まずは文学的戦略に属するものなのである。それは遠いと同時に近い対象と向き合うことである。すなわち、聖史に属するのと同時に、あらゆる形で文学作品とされてきたものであり、こうした存在に対して、無邪気に近づくことはできないのだ。したがって、二次的な立場に意識的に身を置いて、よりよいものを、これまでと別のものを作ることなのである。それはラフォルクほどあからさまにパロディー化するのではなくとも、リライトの戯れである。それはまずは福音書という正典のリライトであるだけでなく、絶えず書き直されてきた神話なのであり、そこから生まれたヴァリエーションの数々のリライトでもあるのだ。ここで分析する三つの作品について言えば、一方で聖典に対して、他方でこうした数々の神話に対して、文学の立ち位置を問いなおすものなのである。

サロメを書くこと、それはいずれにせよ、間テクスト的な問題であり、ジャンルを超え、異なる美学に越境するという問題を明るみにすることである。そしてまさにこのことから、エクリチュールの批評的側面が明らかになったのである。サロメの時代とは、文学という概念そのものが土台から変容をきたした時代である。古典主義時代の「レス・リテラリア *Res Litteraria*」という、宗教や習俗、哲学、法、科学、そして文芸といった、言説の対象となるようなあらゆる知を包含するような意味での「文学」は、すでに終わりを告げており、純粹あるいは自律した文学ともいえるべき、それ自身が自己目的と化し、それゆえに自らの本質を問うような、現代的で限定的な「文学」という考え方が生まれたのである。これは詩についても同様である。「詩」という言葉は存続していても、それが指示する対象が根本的に変わったことは隠しきれ

ないのである。⁽⁵⁾ 十九世紀前半においてもなお、韻文によって定義され、文芸と同一視されていた詩の分野においては、古典主義的なジャンルの区分が、すなわち叙事詩、劇詩、抒情詩という区分がなされていた。この三分割は、十九世紀半ばに文学の領域に侵入した散文の抗しがたしい隆盛によって崩壊することになる。叙事詩あるいは物語詩は、ルコント・ド・リールの『古代詩篇』やユゴーの『諸世紀の伝説』といった美しき廃墟がいくつか残るだけで、叙事詩の遺産をある意味受け継いでいる「小説」という物語の散文と競い合い、徐々に廃れてしまった。とはいえ、それは留保付きの遺産〔長編の物語という側面は受け継がれたが、韻文形式〕で、ブルジョワ化や今日では個人的なものとなった英雄的精神という通俗化と引き換えであった。劇詩もまた同じ運命を辿った。散文が取って代わり、舞台を全面的に支配するに至ったのである。端的に言えば、ここで確立した現代における区分（小説・演劇・詩）によって、詩においては古い抒情詩の遺産しか残されなかったのである。そしてまさにこの時代に、詩は、散文詩の「発明」とともに自らのアイデンティティを韻文とするのを止め、その詩とは何かという問題が再検討された。またそれと同時に、語る主体の危機によって決定的に影響をうけた「抒情」という概念も、問題視されるに至ったのである。詩は満ち足りた盛りの時期を失くした孤児のようにさまよい、別の道をたどることで充溢を取り戻そうとするが、もはや明確なアイデンティティをもったジャンルではなく、ただ自分自身を際限なく探す場と化してしまっただけである。

このような十九世紀後半の文学と詩のアイデンティティの危機の文脈において、『サロメ』という作品を書く、あるいはリライトするという選択（この当時ではまだ必ず書く義務はなかったし、紋切り型に墮することもなかったが）は、同時代における数々の妄想から成る想像的宇宙から溢れ出るものとなったのである。それはロマン主義が生んだ「諸世紀の伝説」と

いう不動の顕揚を越え出るようなものであり、フローベールのように、歴史的・考古学的アリのパイのためにサロメという主題を取り上げる場合でも、結果的には既存の神話から逸脱することになったのである。そのモデルが現実のものであろうと想像上のものであろうと、書物から得たものであろうと絵画から得たものであろうと、韻文であろうと、散文であろうと、あるいはまたこうした分割を克服するものとして夢想されたものだとしても、マラルメやフローベール、ユイスマンスにとつて、サロメという形象は、文人のキャリアとしての戦略を超えて、文学あるいは詩をもう一度作り直す、あるいは少なくとも、再検討する意志から生まれたものなのである。

この研究書が、マラルメとフローベールおよびユイスマンスの三つのサロメだけに限定されており、聖書に出てくるこの踊り子の神話に関する多くの研究書のように、ラフォルグやワイルドにまで広がりを持たないことに戸惑われる人もいるだろう。というのも、テキストが二次性を帯び、それまでの作品に比べてその度合いだけでなく、性質をも変えてしまったのは、年代的にはユイスマンスの『サロメ』の直後に続いたラフォルグの『伝説的教訓劇』の『サロメ』においてだったからである。サロメが文学上不可避の、さらには紋切り型の主題になった一八八〇年代半ばから、ミレイユ・ドットタン＝オルジーニが記すように「サロメの神話を創った原典は、もはや福音書ではなく、『ヘロディアス』や『さかしま』になった」のである。『ヘロディアス』、『さかしま』、またこの『さかしま』の中でそのいくつかの詩句が引用されている、当時まだ世に知られていなかったマラルメの『エロディアード』である。これらがこのサロメ神話の三つの起源的な文学作品なのであり、それらが決定づけることになった象徴主義―デカダンスの熱狂的興奮の前夜に、単に詩の危機にとどまらず、文学概念そのものの危機を示

した代表作として本書で検討されているのである。

従って、サロメは、文学の心理分析という問題含みの判断にゆだねられるべき徴候というよりも、何よりもまずテキスト上の対象なのである。しかしながら、このテキストの対象は、生成論においてと同様に、明示され、あるいは隠された間テキスト性において把握されるべきものである。しかし、いまだ歴史的で錬金的な、そして解決にむかうようなアプローチを可能にするのでない限り、これらはどちらも意味をなさない。とはいえ両者とも、聖書の歴史的な解釈学にとどまっているアプローチや、テキストの解釈のみを指すようなアプローチを刷新してはじめて意味をなすものなのである。たくさんの先行テキスト（読書ノート、粗筋、覚書、草稿）が召喚され、作品の推敲作業を証明するためにあるように見えるが、それらは同時に、多かれ少なかれ作品の隠された真実のいくばくかを明らかにするものだということを忘れてはいけないだろう。当然のことながら、作品の意味を絶対的に決定するように、何でも作者の意図に還元して考える悪い習慣は避けなければならない。

そうではなく、テキスト内でたえず意味を生み出している機能において、ある種の作動中の論理形態を示すことが肝要なのであり、それを通じて、文学の自律的な部分が露わとなるのだが、それは相対的なもの以外の何ものでもない。この視点からすれば、今回、故意に心理学的なアプローチをとらなかつたが、先行テキストが作品の隠れた面、あるいはその裏面であるからには、先行テキストこそが本研究でもつぱら探索を試みた、ただ一つの「無意識」と言えるかもしれない。もし作品というものが総じて、行為と同時に言葉、対象と同時に言説という、分かちがたい二つのものを包含しているのであれば、つまり、すべての作品がそれ自体、またそれ自身によって、自らのマニフェストであるならば、テキスト（先行テキストや間テキスト

も含む、ここで定義するような、最も広義の意味でのテキスト)の細心の分析、欠かすことのできない文学史的なデータによって説明され、裏打ちされた分析によって、マラルメ、フロール、ユイスマンスによる三人のサロメは、凡百の芸術家たちによってつけのファム・ファタルというありふれた神話を横目に、現代性という文学のマニフェストの全貌を示すものとなるだろう。