

# 20世紀初頭のフランスでの「サロメ」像の波及

Salome Image Spread in France in the Early 20<sup>th</sup>. Century

江本菜穂子

Emoto Nahoko

## 世紀末の「サロメ」像から20世紀の「サロメ」へ

世紀末の西洋美術の中で、「サロメ」像は特異な位置を占めている。「サロメ」は、本来新約聖書のマタイ伝とマルコ伝の中に、洗礼者ヨハネの殉教にまつわる話として表されているにすぎなかった。しかも、聖書の中では名もなき少女であり、母の強力な力よっての傀儡をつとめるにすぎない。その少女は「サロメ」として、19世紀末になるとヨーロッパ中に「運命の女」「宿命の女」というモチーフを定着させた主題に変貌していく<sup>注1</sup>。同様に男の首を取る話として有名な旧約聖書外典にある「ユーデイト」がある。しかし、「ユーデイト」は西洋の美術の中では「サロメ」と同じく連綿と描かれ続けているのであるが、19世紀末の大きな特徴として、脚光をあびるのは「サロメ」の方なのである。その「サロメ」が、さらに特徴的なのは、文学や音楽に登場するのは19世紀末になってからなのである。

少女であること、19世紀末から文学や音楽の分野でも関連しながら流行すること、これらの点はサロメが世紀末以後もブームになっていく重要な要素であるが、美術に表現されたモチーフとしてのサロメも世紀末から20世紀へ転換において、こうした観点が存在していると考えられる。そこでこれらの点を押さえつつ、最初に以下からは、特にフランスにおける20世紀初頭へ向かう「サロメ」像の流れを概観してみたいと思う。

サロメブームへの胎動は、文学でいえばハイネ<sup>注2</sup>の『アッタ・トル』(1843年)から始まる。(ハイネはその頃1831年より自国のドイツをはなれ、パリで亡命生活を送り、作品を出版していた。)その後、1864年にマラルメ<sup>注3</sup>の長詩『エロディアード』が書き始められ、未完ながら1871年に発表される。さらに1877年になると、フローベール<sup>注4</sup>が小説『三つの物語』を出版し、その中の一篇に『ヘロディアス』が組み込まれていた。フローベールにおいては、少女は母の傀儡のままであり、少女の台詞はひとつ「お皿にのせて、下さいな、首を…ヨカナンを首を!」だけである。

しかし、その文学的なブームから、それを視覚的に決定付ける一枚の絵画作品が登場する。これこそがギュスターヴ・モローの描いた〈出現〉(1876年)(図1)であった。モローの作品では、ヨハネの首が宙に浮かび、サロメと対峙しあう劇的な表現であった。モローのこの作品は美術の分野はもとより、文学、音楽へとその影響は拡がり、フランスだけでなくドイツ、イギリス、ベルギー等々へその影響力は波及していくきっかけを作った。

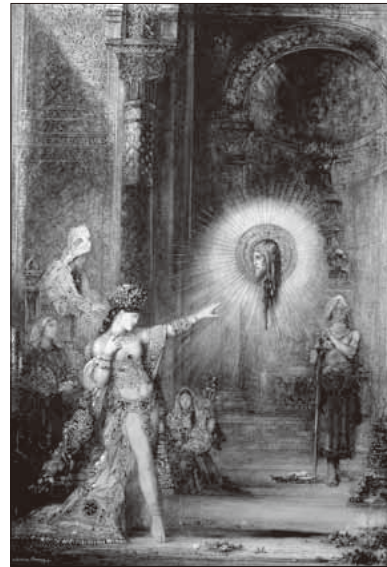


図1. ギュスターヴ・モロー〈出現〉1876

フランスの世紀末芸術は、これ以降、実際モローの絵画とフローベールの小説の影響によって、「サロメ」は思ってもみない流れの中に入っていくことになるのである。ギュスターヴ・モローの〈出現〉は、象徴主義の作家であるユイスマンス<sup>注5</sup>を感動させることとなる。彼は『さかしま』(1884年)の中で、モローの描いた「サロメ」を讚美しながら「運命の女」もしくは「宿命の女」のモデルを作り上げている。ユイスマンスのサロメは次のように表現される。

彼女はもはや、淫猥に腰をひねって老人に欲望と発情の叫びを発せしめる、単なる女軽業師でもなければ、…単なる女大道芸人でもなかった。

彼女はいわば不滅の「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」の女神となったのである。…古代のヘレネのように、近づく物、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」なのである<sup>注6</sup>。

モローの描いたサロメは、ほとんど感情を表にださず、近寄りたく気高い。そして少女のような肉体で表現されている。ユイスマンスは「近づく物、見る者、触れる者すべてに毒を与える、無頓着、無関心、無責任な怪物のような」美しさと気高さをモローの表現したサロメに感じ、自分のサロメ像に発展させたのであろう。ほとんど同じ時期に発表されたラフォルクグ<sup>注7</sup>の『サロメ』(1886年)はこう表現される。

彼女のあどけない顔はたとえようもなく美しい。だが自分の類い稀な美しさをたっぷり、無邪気に享受している…聖母マリアにも似たこの少女に、磔刑の激痛のなかで微笑むイエスの顔が張りついてはいしまいか。

ラフォルグの表現したサロメ像は、「あどけなく」「類まれな美しさ」「無邪気」であり、ここでは彼女は聖母マリアにも喩えられる。神聖なものと畏れないものとの比較である。ユイスマンス、ラフォルグの要素を通り抜けながら、文学上ではワイルド<sup>註8</sup>の『サロメ』である種クライマックスに到達するのである。ワイルドのサロメ像は、愛するが故の激しい憎しみの行く末に窮極的な死を位置づけ、さらにその死を世紀末的なグロテスクさで迎えさせるもの(ヨハネの首を欲し、その唇に接吻する)であった。

ああ、わたくしはあなたの口にくちづけしたわ、ヨカナーン。とうとうあなたの口に口づけしたわ、あなたの唇は苦い味でした。あれは、血の味だったの?…いいえ、ことによると恋の味かも知れないわ…恋は苦い味がするとか…でも、それがどうだというの?なんでもないじゃないの。わたくしはあなたの口に口づけしたのよ、ヨカナーン<sup>註9</sup>。

ヨハネにくちづけすることによって、フローベールの『ヘロディアス』の少女はワイルドの『サロメ』で淫婦になるのである。しかし、この展開の中でも、依然として二人のサロメは性的に未熟な「娘」であることは疑いもない。工藤庸子氏はこの場面の重要性を『サロメ誕生』の中で次のように語っている<sup>註10</sup>。

預言者の斬られた首にくちづけし、王女が「少女」であることをやめた瞬間には、すでに舞台は暗転してしまっている。預言者の台詞をのぞけば、戯曲のヒロインが「女」と呼ばれるのは、一度だけ、すなわち太守が「その女を殺せ」と叫ぶ最後の台詞だけなのだ。サロメの「少女性」は思いのほか見過ごされているように思われる。

ワイルドの『サロメ』に触発されるのが、周知の如くビアズレーである。成熟した女としてのサロメ像ではなく、少女性を備えたサロメ像はこの後の美術の表現の中で意味のある表現をもつようになる。ビアズレーのサロメ(図2)は中性的なサロメである。彼のサロメ像はそれまでの絵画が多かれ少なかれ表現してきた「美」を剥ぎ取ってしまったと言っても過言ではない。たとえ残酷でも、たとえグロテスクであったとしても、ビアズレー以前の美術に表現されたサロメは女性的な美しい姿を持っていた。ところがビアズレーが描くヨハネもサロメも性別として区別のつかないユニセクスの男女の姿になり、美という甘美さはどこにも存在しない。デザインとしての面白さ、表現としての奇抜さは群を抜いているが、そこに表現された世界はまさしく美ではなく、白黒のデザインされた新しい表現の世界であった。この点において、唯美主義者であったワ



図2. ビアズレー〈クライマックス〉1893

イルドがビアズレーの挿絵が気に入らなかったことは充分理解できる。

19世紀までの爛熟したヨーロッパのブルジョワ文化から、新興階級の台頭してきた時代への展開が表現にも当然関わり、手の込んだ美の世界から出版物としてデザインされたフラットな世界へ展開していく過程がサロメ像の表現にも現れている。

ヨーロッパの世紀末の時代の閉塞感は表面の華やかさとは裏腹に、その下でこらえきれないほどの逆の意味でエネルギーを持ち始めていた。頹廢と倦怠感行き場のない倒錯の世界へと向かい始める。その象徴的な作品がビアズレーであった。それまで性の表現はどのヨーロッパの国でも表面上抑制されてきたタブーの世界であった。詭弁とごまかしの見せ掛けで展開させていた「性」への表現が、「サロメ」像に代表されるような表現でほころびが始まり、それが思いもかけぬ時代に穴をあけさせることになっていくのである。グロテスクさと露骨な性の表現とそれがビアズレーの特徴でもあるが、成熟さではない中性ぼさの表現が際立つサロメとして描かれている点にも注目したい。ここでも重要な点は成熟した女性としてサロメを表現していないことである。

## 20世紀の初めのサロメー音楽、舞踏芸術への波及

19世紀末までの美術作品のサロメ像は、どこか劇的であり、怪奇でありその文学的かつ劇的な場面が魅力となっていた。20世紀にはいり、サロメのブームは相変わらず続くが、その像は、別の領域へも入りはじめる。すなわち、文学から美術へという動きが、



図3. ピカソ〈サロメ〉1905

美術から音楽、舞踏への分野へと波及しはじめ、そこでは美術作品との関係がより強くなっていくのである。

20世紀初頭のパリの美術の顔をつくるのは、モンマルトルとモンパルナスの二つの場所を中心として活躍する作家たちである。パリは異邦人の芸術家たちを惹きつけながら独自の顔を作り始める。後に彼らはエコール・ド・パリと呼ばれる一群となっていくが、その彼らの周辺でも「サロメ」像が描かれている。次にここからは、彼らの描く「サロメ」を取り上げながら、当時彼らが何故「サロメ」像に着手したのかを音楽、舞踏、文学の関係を確認した上で、当時の芸術家の交友関係を考慮しながら探っていくことにする。

19世紀末ころのモンマルトルは、まだ田舎で羊たちが行き交う空き地であり、ラピュットの麓まで公園が広がって、田舎道が蛇行していた。この場所に貧乏画家たちが住みか初め、やがてモンマルトルは彼らの村を形成するようになってきた。そしてその後サクレ・クール寺院が建ち、ダンスホールやキャバレーが次々と立ち並ぶ場所に変貌しはじめた。カフェや娯楽場には、画家の卵たちや、彼らと同じようなボヘミアン生活を送っていた芸術家や詩人、文学者たちがそこに惹き付けられ、親交を結ぶようになる<sup>註11</sup>。モンマルトルの中心になるのは、やがて若い芸術家たちの住まいである洗濯船である。

1900年ごろから、モンマルトルの「ラパン・アジル」に詩人ギョーム・アポリネール、アンドレ・サルモン、マックス・ジャコブらが集うようになる。彼らは月刊芸誌『フェスタン・デゼーブ』を創刊し活動をはじめた。アポリネールがピカソやマチスやドラックと知り合うのもこの頃である。1904年の春からピカソが洗濯船に移り住んでからは、

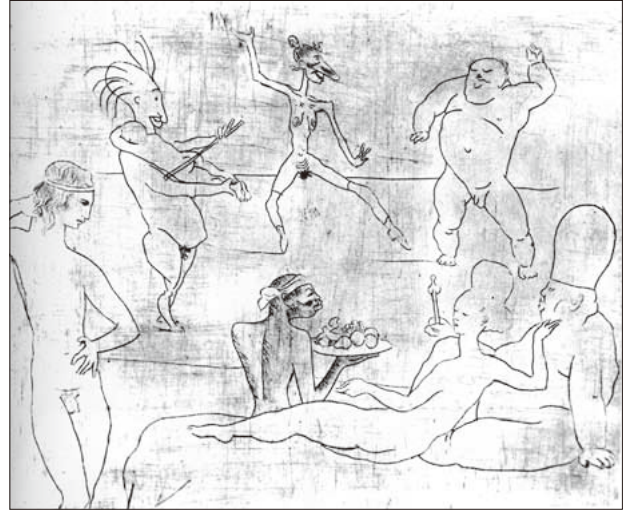


図4. ピカソ〈サロメの踊り〉1905

モンマルトルの芸術はピカソを中心に一変する。

ちょうどその頃、1905年にピカソの「サロメ」に関する2枚の作品が登場する。〈サロメ〉(1905年)(図3)と〈サロメの踊り〉(1905年)(図4)である。どちらの作品も版画ドライポイントであるが、「サロメ」という題名を明確につけている。この頃のピカソはいわゆる青色の時代から、ばら色の時代への過渡期であり、ピカソはモンマルトルの麓、ロッシュュアル街のメドラノ・サーカスの一座を追って作品に仕上げていく頃である。

ピカソの〈サロメ〉と題されたこの作品はサルタンバンクシリーズの中の一枚であるが、その前後の作品との関連を考えてみても、突然「サロメ」の主題が登場している。この作品を概観してみよう。作品は対角線上画面左上から右下にむかって、登場人物が描かれている。画面左上にはヘロデ王とヘロディアスが描かれ、王はどっかりと腰をかけ、王妃はその斜め右後ろに立って表現されている。二人とも裸体表現であり、その二人の前で足を大きく広げ上げたサロメがソラーの踊り子のようにポーズをとって踊っている。彼女もまた裸体である。画面右下の手前には召使の女の座った膝の上に、褒美として手にしたヨハネの首が盆に入れて描かれている。彼女は右手でヨハネの髪の毛を手でさわっている。これらのモチーフ設定を考えれば、確かにサロメの場面としてこの作品が構成されていることは間違いのないことである。

この作品のモチーフの人物たちの表現について、当時ピカソが描いていたサーカス一座の道化師(図5)のがっしりとした四角い体型がヘロデ王に、またその一座の女の細く縦長の体型(図6)を王妃ヘロディアスにというようにピカソは置き換えて表現



図5. ピカソ〈道化の休息〉1905

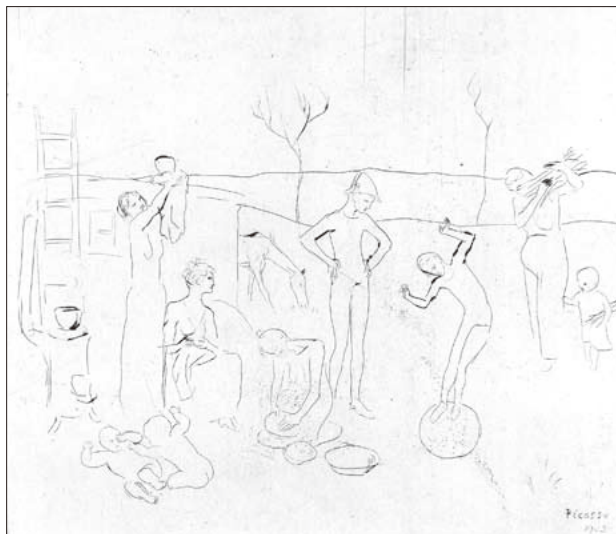


図6. ピカソ〈曲芸師たち〉1905

している。サロメは何の飾りも付けず、サーカスの曲芸の踊り子のような若い美しさを見せている。思い切りのよい脚の上げ方、そのポーズの描き方からは官能的なエロスを感じさせるものは何もない。やはりそれは、サーカスの曲芸の少女である。若い踊り子とは対照的に、召使の女は歳をとり腰布を巻いた姿で描かれている。右下へいくほどモチーフは濃く、シャドウが付けられ、画面に強弱がつけられている。ピカソのこの作品には、いわゆるサロメの文学的な愛憎劇を感じさせるものではなく、ピカソのデッサンの美しさ、形の組み合わせの妙が作品を際出させているといつてよい。なにより少女のような踊り子の潔い美しさがある。

もう一枚のピカソの作品〈サロメの踊り〉は、描線の美しさはもちろんであるが、むしろ少し滑稽な表現がされている。画面右下手前には座ったヘロデ王と横たわっているヘロディア。彼らの前には果物籠を持った黒人の召使が描かれている。王と王妃の眺める先には、三人の演技をする者たち、右は太った裸体の男が手を上げて踊っている様子、真ん中は痩せてしまった裸体の老婆の踊る様子、その左には子供を抱いて、子供をバイオリンに見立てて弾くポーズをとっている女が登場する。彼らは道化という役割である。そして画面左端、王妃の足もとの方に美しい裸体の若者が立っている。「サロメの踊り」という題名から考えれば、サロメを主役に描いていてもいい筈であるが、この作品ではサロメにあたる女性は描かれてはいない。この作品では画面左端の美しい若者がヨハネなのか。この作品がヘロディアスとヨハネの関わりをとりあげているとすれば、この二人、つまりヘロディアスとヨハネが見詰め合っているようにピカソが意識的に描いたことになる。

ピカソは〈サロメの踊り〉でもそれぞれモチーフとなっている人物の体型の対比の組み合わせで構図を考えている。太った者、瘠せた者、手前の4人(王、王妃、ヨハネ、召使)の静的なポーズと画面半分より上の踊る三人のコミカルで動的な表現等、構図の構成をつくるバランスを考慮しながら制作していることが理解できる。そして、もうひとつこの作品の表現で特筆すべきことは、少し前までタブー視されていた性器の表現である。イギリスのピアズレーもウィーンのクリムトもこの性器を直接的に表現することに挑戦しながら、検閲が入り、ポスターや挿絵の変更を余儀なくされた。しかし、パリだからということもあろうが、ピカソはこの〈サロメの踊り〉で何気なくそのハードルを飛び越えて表現している。直接的な「性器」の表現に関して、ウィーンやイギリスの作家たちのように特別の重みを持たず気負いというものが、作品には見当たらない。もちろんピアズレーは出版物、クリムトはポスターという形式を考慮したとしても、この点が20世紀のフランスというより、パリの先端的な芸術環境であったといえる。

この時期、ピカソがこの2枚のように「サロメ」のテーマをサーカス一座のモチーフを借りながらも作品に描いた背景には何があるのだろうか。1904年に洗濯舟に居を置いたピカソはこのモンマルトルでアポリネールに出会い、すぐに彼らは親密な友人関係になっている。しかもこの時アポリネールは「サロメ」という詩を1905年に書いている。後にこの詩は1913年に発行することになる『アルコール』の詩集の中に組み込まれるのであるが、そこには、アポリネールの詩の影響による刺激がおそらくピカソにはあったと考えられる<sup>注12</sup>。アポリネールの「サロメ」には以下のような表現がある。

さあ皆さま 私と一緒にあそこの五つ目の植え込みへ



図7. マリー・ローランサン〈アポリネールと友人たち〉1908

おお 王の美しい道化師よ 泣くのはおやめ  
お前の 錫杖にかえてこの首をとり そして踊れ  
母さまさわらないで 彼の額はもう冷たくなっています<sup>注13</sup>

もしピカソがアポリネールの詩に触発されたとしたら、おそらくピカソはアポリネールの詩の内容をそのまま絵にするというのではなく、むしろ「道化師」という言葉に反応したのではと考えられる。アポリネールは当時「軽業師」と題のつけられた別の詩にも「道化師」という単語を入れて詠っており、ピカソのサーカス一座への関心とアポリネールとの興味が刺激合いながら作品ができた可能性は否定できない。ピカソはアポリネールの詩的な想像力にとっても深い親近感を感じていた。実際、ピカソは手描きの記名の多数のサルタンバンクシリーズの作品をアポリネールに捧げており<sup>注14</sup>、アポリネールはピカソを「芸術に光を与えた新しい洗礼者ヨハネ」と喩えていた。その刺激を与え合う二人のお互いの関係から、ピカソは2枚の〈サロメ〉の作品を制作し、サルタンバンクのシリーズの中に入れていたのではないだろうか。

次に、ピカソとアポリネールの交流関係で忘れてはいけないのが、マリー・ローランサンであろう。(図7)1907年ピカソの紹介でアポリネールはローランサンと出会い、恋に落ちる。出会って5年後二人の関係は終わりを告げるが、アポリネールにとってローランサンは現実の「運命の女性」であった。彼女との恋の終わりを詠った詩「ミラボー橋」はその証となっている。そのローランサンもまた「サロメ」を1905年から1907年にかけて制作していることに注目したい。

アポリネールはローランサンをピカソに紹介されてから、マゾッホやハーディの小説を彼女に貸したりしながら、交際を始めている



図8. マリー・ローランサン〈ベリテスの歌〉1904

が。おそらく、その中に当時象徴派の詩人ピエール・ルイスの『ベリテスの歌』(1894年)もあったに違いない。この詩に啓発された作曲家ドビシーは1897-98年に〈ベリテスの歌〉を作り、1900年に発表しており、この作品が1901年の新しい芸術家たちの話題になっていることは確かである。サロメとの関わりを考えると、ワイルドの戯曲『サロメ』は「わが友ピエール・ルイスに」捧げられており、ワイルドはルイスに敬意を表していることがわかる。当時、ワイルドの『サロメ』も、またルイスのこの『ベリテスの歌』も当然アポリネールは関心を持っていた。

さて、ローランサンは作品に話をもどすと、1904年にローランサンは作品〈ベリテスの歌〉(図8)の版画を制作している。この頃彼女の作品の多くはアクワティントの版画で制作し、ほとんどモノクロームに近い作品である。彼女の〈ベリテスの歌〉にも見られるように、モチーフの女性たちは少女のように細く、性的な魅力を感じさせない。逆にその少女のような清純さと危うさが画面のもつ魅力になっている。当時のローランサンは作品の特徴は、ピカソたちのキュビズムの影響も含めて、平面的であり、顔の表情もエジプトやイスラム、アジア的なものになっている。このあとローランサンは3枚のサロメの作品を制作している。

〈サロメとアイビス鳥〉(1905年)、〈サロメと狼〉(1907年)(図9)、〈横向きサロメ〉(1905-07年)の3点である。ローランサンは作品の「サロメ」にはストーリー性はほとんど見受けられない。画面は鳥や狼等の動物と植物の蔓と組み合わせられ、エジプト風ないしはアジア?的な平面的な表現の作品となっている。どの作品もシ



図9. マリー・ローランサン〈狼とサロメ〉1907

ンプルな線で形づけられ、形態の平面性が強調された作品に仕上がっている。ローランサンのサロメは、少女のようなスリムな女性像、平面的な画面の処理、ヨーロッパ以外の美術への興味など、モンマルトルから始まる20世紀初頭の美術運動の方向とある意味でいえば影響を受けている。ただ、彼女の作品はこれからの女性の社会進出の方向、つまりは男性の好む女性像というより女性自身の意向や趣向を反映させた当時としては新しいシンボリックな作品であった。

前述したように「サロメ」は画家や詩人、文学者たちだけではなく、当時のパリの音楽や舞踏の分野にもその影響力を及ぼしている。

音楽の分野に話を移すと、〈サロメ〉はマスネのオペラ〈エロディアード〉(1881)から始まっている。しかし何といっても20世紀初頭のパリを揺るがしたのは、1905年ドレスデンで初演されたリヒャルト・シュトラウスの〈サロメ〉であろう。1907年1月にニューヨーク、4月にブリュッセル公演<sup>註14</sup>、5月にはパリで公演があり、当時公演さざぎで物議を起こしていた<sup>註15</sup>。

1904年、ベルリンのクライネ・テアターでマックス・ラインハルト演出、ゲルトルート・アイズルト主演でオスカー・ワイルドの〈サロメ〉が上演された。ここでマックス・クルーゼは三次元の舞台装置をつくった。このラインハルトの〈サロメ〉を観たシュトラウスはこれをオペラ化したいと考えたとされている<sup>註16</sup>。シュトラウスのこのオペラはワイルドの戯曲をかなり忠実に音楽劇にしており、それはラインハルトの演劇を通して実現したものであった。観客は具体的な表現として文学と音楽からなるエロスとタナトスをこの劇から感じ



図10. フローラン・シュミット〈サロメの悲劇〉1913

取ったはずである。シュトラウスは特に音楽と他の芸術分野の結合を望んでいた。ワイルドの『サロメ』の物語がシュトラウスの興味を惹きつけた理由の一つはダンス(舞踏)のシーンがあったからと指摘されている。

ピカソもこの舞台を観ていたようで、当時の芸術交流仲間の間でもこの舞台は話題になったにちがいない。おそらく1907年5月シュトラウスのオペラ〈サロメ〉上演された時、再びパリではこのオペラの反響がきっかけでサロメブームが起きたといっても過言ではないだろう。「サロメの世紀末は、シュトラウス的一幕物のオペラの出現によって初めて完成をみた<sup>註17</sup>」と指摘のとおり衝撃的であったのである。この後、サロメに文学、音楽の要素に舞踏が合体し、その流れがいきなりに広がる。

ついで1907年11月、フローラン・シュミットのバレエ音楽無言劇〈サロメの悲劇〉が上演される(図版10)。この作品はアメリカから来たモダンバレエのダンサー、ロイ・フラーの委嘱で作曲され、ダンスそのものがねらいのため、サロメの舞踏が中心に出来上がっている。ロイ・フラーは1890年頃より電器照明を使い、薄い大きなショールを真下からの照明によって浮かび上がらせる手法で蝶の羽のように動かし幻想的な光と影の効果で話題になったダンサーである。美術との関係で語れば、ジュール・シェレ、ジョルジュ・ド・フルールのポスター(図版11)やロートレックの作品にも彼女はこの踊りで表現されている。ここでも、ロイ・フラーもまたシュトラウスのブームにのり、サロメに関する舞台を1907年に公演することを計画したのである。当時ポスターがパリの街には大活躍しており、たとえ、モンマルトル界隈に住んでいた画家たちが音楽会やオペラ等そのものを観たり、聴きにいくことがなかったとしても、ポスターは



図11. ジョルジュ・フル（サロメ）1895

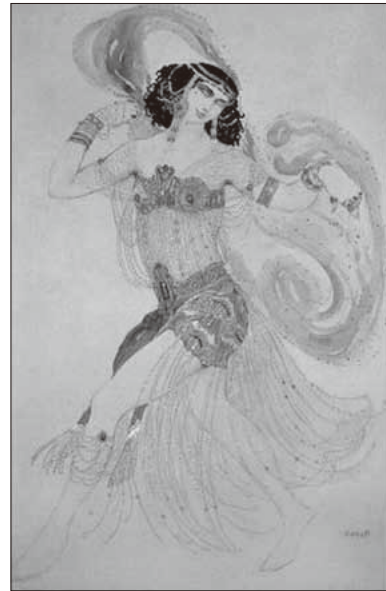


図12. レオン・バクスト  
〈サロメの衣装案 バレエリュスのためのもの〉1908

街のいたるところに貼られ、新聞、人々の噂などでそのブームについては当然知っていたと考えることができる。事実ピカソについていえば、彼はロイ・フルーの〈蛇の踊り〉や〈サロメの踊り〉を1895年、フェスタ・モデルニスタ劇場で観ていたらしい<sup>注18</sup>。

パリでのブームから影響され、ロシアの作曲家グラスノフは1908-9年〈序奏とサロメの踊り〉を作り、ロシア民族的な色合いで出している。この流れはクラシック分野にとどまらず、イギリスで生まれのアーチボルド・ジョイスは1909年〈サロメの出現〉、1912年に〈はかないサロメ〉とサロメに関するワルツを作曲している（1945年には〈サロメの幻影〉を作曲）。当時の様子は以下のようであった。

〈はかないサロメ〉が出版された時千五百のバンドが楽譜を求めて楽譜店に殺到し、ピアノ編曲は初版で五千部も刷られたという。それくらい、当時『サロメ』は、オペラやバレエ、ワルツの題材として人気を誇ったわけである<sup>注19</sup>。

ここに指摘されているようにこの時期はパリだけではなくロシア、イギリス等ヨーロッパの主要都市に広がり、また文学や美術分野にとどまらず、音楽関係でも「サロメ」は大ブームとなったのである。

サロメの劇はシュトラウスが踊りの部分に惹かれたように、舞踏場面としての魅力でこのテーマを扱う人たちが現れる。それがバレエリュスのディアギレフである。ディアギレフは天性のプロデューサーともいえる気質でこのサロメのブームを自分のバレエリュスに取り込んだ。前述したシュミットのバレエは1913年6月

ディアギレフの案で編曲され再びパリで公演され、衣装と美術にはピアズレーの影響が顕著で黒い縁取りが印象的に見られたものだったという<sup>注20</sup>。ディアギレフはピアズレーを『芸術世界』でロシアへ紹介した作家のひとりでもあった。1908年ディアギレフと仲間になるレオン・バクストは1908年ワイルドの〈サロメ〉の「7つのヴェールの踊り」（図12）の場面の衣装をデザインする。このバレエリュスの登場により、パリはオリエンタルでエキゾチックな様相を強めていくことになる。特にロシアの民族性が西洋風にアレンジされた独特の雰囲気が作り出された。ディアギレフに大きな影響を与えたのがアポリネールであり、やがて、これらの音楽と舞踏に舞台美術として、ピカソ、マチス、コクトー、ローランサン、ドラン等がそれぞれの関わりを持つ時代がやってくるのである。

音楽から舞踏へと限りなく「サロメ」の展開がされる中、もう一度美術の世界に視点を戻してみよう。ピカソ、アポリネールとの関わりから探っていくと、この時期にサロメを描いた画家にヴァン・ドンゲンがいる。

モンマルトルの洗濯船にヴァン・ドンゲンは1906年に1年だけ住んでいた。ヴァン・ドンゲンの家族とピカソの家族（ピカソとフェルナンド）とはとても親しかった<sup>注21</sup>。彼もまた〈宿命の女〉（1905年）と〈サロメ〉（1920年）の作品を描いている。ピカソと同様にドンゲンもサーカスの題材を含め、踊り子をこの頃描いており、「サロメ」のモチーフも踊り子の姿として表現している。〈サロメ〉の作品は女優ジュヌヴィエーヴ・ヴァイクス嬢を自分のアトリエに呼び、モデルに



図13. パスキンの〈サロメ〉1930

して描いた作品である。ドンゲンのサロメもけっして豊富な成熟した女性としてのサロメを描いてはいない。若く、ほっそりとした姿はむしろ清楚な感じさえ与える。画面右下には首切り役人が頭より高くヨハネの首の入った盆を掲げ、中央の踊るサロメはヨハネの首を見るわけでもない。左にはヘロディアとヘロデ王が描かれ、ピカソの〈サロメ〉(1905年)の作品と登場人物や設定は同じである。ドンゲンのサロメの右脚はサーカスのピエロ風のひし形模様のタイツをはいている。サロメがヨハネの首とはまるで関係のないように踊る設定は、ギュスターヴ・モローが描いた〈出現〉のサロメとヨハネの対峙場面とは明らかに隔たりがある。舞踏の要素が故に、主役としてのサロメに集中したためか、作品からある意味で文学性というべきか、物語性が消えていくことになった。それと同時に、世紀末まで支配していた「運命の女」「宿命の女」としての男を見下す強い女のイメージというのが消えていくことに気が付く。1905年頃から画家たちが描く女性像が変化し始めている。物語の設定の中で劇的な役割を果たす「サロメ」像というよりは、サロメ自身が自立している像が作られていくのである。

1905年にピカソが描いた〈サロメ〉にみられた、むしろ少女性を所有し、複雑な文学的な背景を持たず、むしろそういった状況に無関心、無頓着な存在としてのサロメ像の存在は大きい。また、それに加えて、ピカソとは異なる少女の放つ微妙なエロティズムを持つサロメが表現されたとすれば、それは、パスキンの〈サロメ〉(1930年)(図版13)であろう。パスキンはブルガリア出身でウィーンに出て素描を学び画家を志し、ミュンヘン、ベルリンと放浪しながら、パリに来る前には既に『ジブリツィシムス』誌の挿絵作家と<sup>注22</sup>して、名前が知られていた作家である。1907年にはベルリ

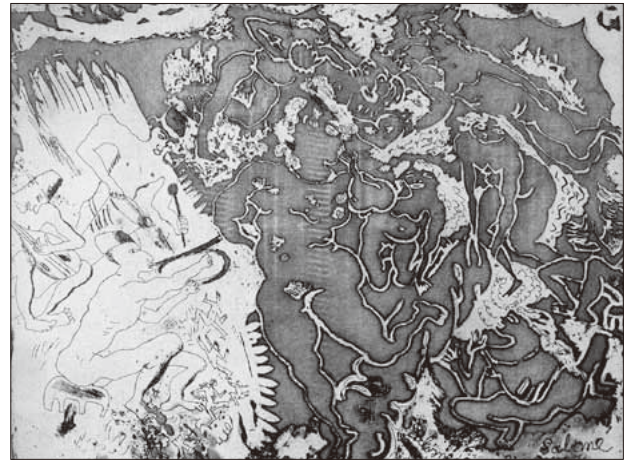


図14. パスキンの〈サロメ、サロメ〉1927

ンで個展を開くなど、当時のモンマルトルの売れない作家たちとは少し状況は異なっている。しかも彼の場合はドイツ語圏の芸術文化を廻っており、むしろパリに来てしばらくはモンパルナスに住み、カフェ・ドームでユダヤ人やドイツ語圏の作家たちと交流をしていた。しかし、アポリネールと知り合い、次第にモンマルトルや洗濯船の仲間たちとの交流が始まることになる。アポリネールからサルモンへと交流の輪は広がり、特に詩人のアンドレ・サルモンとは親交が深い。パスキンの〈アンドレ・サルモンとモンマルトル〉(1921年)というモンマルトル時代の代表作からも当時の関係を知ることができる。この後、詩人や評論家、画家たちと交わりながら、パスキンはパリになじんでいくことになる。

パスキンは1930年〈サロメ〉の作品までに、サロメに関する作品を数点残している。1924年〈サロメ〉、その前に聖書に関連する作品として、1922年〈ユディットとホロフェルネス〉、〈放蕩息子〉を、1923年に〈ヘロデ王〉を制作している。1927年には〈サロメの踊り〉、〈サロメ〉、〈サロメ、サロメ〉(図14)、1930年には〈ヘロデ王の前で踊るサロメ〉等と続くのだが、これらの作品はエッチングやドライポイント等での制作である。「サロメ」に関わる作品において、油彩の作品と版画や素描の作品とでは、パスキンの表現は異なっている。

版画作品は画面に多くの人物が描かれ、例えばワイルドの戯曲『サロメ』に登場する多種多様な国の人たちの様子をまるで再現しているかのようでもある。ヘロデ王の在世時代、イスラエルは宗教的に混乱していた。ワイルドの戯曲はこうしたユダヤの宗教上の混沌状態を多種多様な人物を登場させてその状況を表した。ユダヤ人であったパスキんがどの位この物語を読み込んでい





図15. パスキ<再び放蕩息子>1927

るかは解らないが、少なくとも、パスキンのエッチング等(サロメ)に描かれている大部分の場面はにぎわしい。楽団、踊り子など多くの人物が描かれ、世紀末に描かれていたサロメに主役をおいた表現とは異なっている。ただ注目すべき点は、パスキンのサロメは画面の中で主役ではなく、その他大勢のひとりにすぎない。ここでも「サロメ」を表現することの意味背景が世紀末までの重みとは異なってきていることがわかる。また、同時に特徴的なことは、パスキンはしばしば作品に自分を登場させて表現することである。聖書の場面解釈もパスキンは独自の表現をするが、例をあげれば、「放蕩息子」の場面である。「放蕩息子」はレンブラント等の作品でも有名なように西洋の美術では、聖書の重要な場面のひとつである。自分の生活や生き方を悔い改め、真摯に反省して戻ってくる姿として描かれる場合が多い。いわゆる「放蕩息子の帰還」の場面である。しかし、パスキンは描くこの場面は少しニュアンスが違う。彼の描くこの場面は反省や悔悛ではなく、享乐的に遊ぶ姿である(図15)。作品は放蕩息子(おそらくパスキン自身)が酒と女とに囲まれている快楽的な場面である。そして、その「放蕩息子」を(パスキン氏をいたぶる意地悪な人々)(1930)(図版16)では、自分(パスキン)に置き換える。パリでの自堕落な日々への虚しさ<sup>註23</sup>からか、この作品では「放蕩息子」は「パスキン」自身なのである。パスキンはどこか自分で自分を嘲笑しながら眺めている。哀しいかな快楽的生活にのめり込むわけでもなく、ざりとそこから切り離せるわけでもなく、斜めに眼差しを向けている。パスキンの多くの素描作品にみられる傾向である。1904年の若き頃から『ジンプリツィシムス』の専属画家に採用されたのも、時代のどこか近くにいなから、遠く離れて表現できる素質があったからであろう。



図16. パスキ  
(パスキン氏をいたぶる意地悪な人々)1930

しかし、最後の描いたパスキンの1930年油彩の(サロメ)は雑多な登場人物が画面から消え、物憂そうに椅子に腰掛けた少女サロメが主役になる。パスキンは自身の様式として獲得した真珠の光沢のような輝きの肌色の少女の表現、全体に淡い光に満ちた室内、さらによく見ると少女の右下には盆の上に仮面のように見える男の首がどうでもいいように置かれている。少女サロメはもはやヨハネには無関心、そしてそのヨハネの顔は鼻の形からパスキン本人の顔と受け止めることができる。この作品を制作した1930年にパスキンは自らの命を終らせた。かねてから、45歳までと自分の命を限っていたパスキンのこの作品は彼の遺言にも等しいものと考えられている。

この作品に描かれた少女の危うさと不可解さ、微妙なエロティシズムは、20世紀のサロメの方向を代表するものかもしれない。公のエロティシズムそのものが目的でもなく、「宿命の女」を背負う重たいサロメでもはやない。画家に内在する個人的な精神状態から発した私的な像としての表現にすぎなくなっているのではなかろうか。

世紀末を代表する「サロメ」像を20世紀初頭まで概観してみれば、「サロメ」の背後に時代の意識の転換や、物語の主眼とする表現の変化というのが見えてくる。西洋の美術の中で脈々と続いてきた「サロメ」の主題は、19世紀末に文学、美術の分野で打ち上げ花火のような盛り上がりを見せ、音楽、舞踏の分野へと展開し、再び20世紀までその流れをひっぱり続けた。今回は「サロメ」のフランス(パリ)での芸術波及を中心に概観したにすぎない

かったが、この問題はドイツ、イギリス、オーストリア等との関わり、表現分野の多岐にわたる交流等を交差させて考察しなければならない。次の機会にその後の「サロメ」を考察したいと思っている。

- 
- 注1 「1912年にある人物が数えたところ、オリエントの「美しき首斬女」にさざげられた詩作品、2798編が確認されたという。」工藤庸子『サロメ誕生』新書社、2001、p.8.
- 注2 クリスチャン・ヨハン・ハインリヒ・ハイネ(1797-1856)ドイツの詩人
- 注3 ステファヌ・マラルメ(1842-1898)フランス象徴主義の詩人
- 注4 ギュスターヴ・フロベール(1821-1880)フランス小説家
- 注5 ジョリス=カルル・ユイスマンス(1848-1907)フランス象徴主義の小説家
- 注6 ユイスマンス『さかしま』澁澤龍彦訳、桃源社、1966
- 注7 ジュール・ラフォールグ(1860-1887)フランス象徴派詩人
- 注8 オスカー・ワイルド(1854-1900)アイルランド出身の詩人、作家。耽美主義者。
- 注9 オスカー・ワイルド『サロメ』佐竹龍照、内田英一訳、大学書林、1983、p.212
- 注10 工藤庸子『サロメ誕生』新書社、2001、p.17
- 注11 ジャニーヌ・ヴァルノー『ピカソからシャガールへ』青春白樺美術館、1994、p.6
- 注12 Deborah Wye: A Picasso Portfolio, New York, 2010, p.27.
- 注13 窪田般彌編・訳『アポリネール詩集』、小沢書店、1992、p.30.
- 注14 Deborah Wye: A Picasso Portfolio, New York, 2010, p.21.
- 注14 アンリ・ピュッセル『パリ楽壇70年』池内友次郎訳編、音楽友乃社、1966、pp.160-161 .
- 注15 アンドレ・ジッドは5月22日の日記にシュトラウスの『サロメ』を観た感想を以下のように記している。——昨夜、シュトラウスの『サロメ』。ゲオンがシュトラウス夫人がいったという言葉がわれわれに伝える。夫人はパリの聴衆が彼女の夫の作品に十分に拍手を送らないのを見て、次のようにいったというのだ。「さあ、こうなったら銃剣を持って引き返してこなくてはね」と。どうも信用しかねる話だ・・・(略)ただ喜劇的絵画美(祭司たち)、あるいは病的な絵画美の部分と、ヘロデ王がサロメに踊りを所望する—これがヘロデ王の役割のほとんど全部である—一時のサロメの沈黙のところだけは、注目すべき《手腕》を証明している。——『ジッドの日記I』新庄嘉章訳、小沢書店、1992、pp.273-274.
- 注16 海野弘『魅惑の世紀末』美術公論社、1986、p.132.
- 注17 工藤庸子『サロメ誕生』新書社、2001、p.74.

- 注18 井村君江『サロメ図像学』あんず堂、2003、p.279.
- 注19 喜多尾道冬『聖女・悪女伝説、神話/聖書編』音楽友之社、2008、p.248.
- 注20 『ディアギレフのバレエ・リュス展』カタログ、セゾン美術館、1998、p.79.
- 注21 ジャニーヌ・ヴァルノー『洗濯船』江原順訳、集英社、1977、p.35.
- 注22 ドイツの風刺雑誌(1896-1944)。執筆陣と挿絵画家は一流の作家を抱えた。トーマス・マン、ハインリヒ・マン、リルケ、ヘッセ、グロース、クビーン、コルヴィッツ等。パスキンは1904年に専属画家となる。第一次大戦後まで続ける。
- 注23 パリでのパスキンの様子は、ヘミングウェイの『移動祝祭日』の中に「パスキンと、ドームで」の章を参照。ヘミングウェイ『移動祝祭日』高見浩訳、新潮文庫、2009.

#### 参考文献

- 井村君江『サロメ図像学』あんず堂、2003.
- 井村君江『「サロメ」の変容』新書社、1990.
- 山川鴻三『サロメ—永遠の妖女』新潮社、1989.
- 工藤庸子『サロメ誕生』新書館、2001.
- 喜多川道冬『ムーサの贈り物』音楽之友社、2007
- 喜多川道冬『聖女・悪女伝説』音楽之友社2008.
- 海野 浩『魅惑の世紀末』美術公論社、1986.
- 饗庭孝男『パリ 歴史の風景』山川出版社、1998.
- ジャニーヌ・ヴァルノー『洗濯船』集英社。1977.
- アンリ・ピュッセル『パリ楽壇70年』音楽之友社、1966.
- アンドレ・ジッド『ジッドの日記I』新庄嘉章訳、小沢書店、1992.
- Jeanine Warnod: Le bateau lavoir, Paris, 1986.
- Jean Melas Kyriazi: VAN DONGEN ET LE FAUVISME, Paris, 1971.
- Aubrey Beardsley and Oscar Wilde: Salome, U.S.A,