

オフィーリアとサロメ
— 女性／言語／身体／主体／客体 —

Ophelia and Salomé
— Women／Language／Bodies／Subject／Object —

山口 和世

【要約】 The purpose of this paper is to compare Shakespeare's Ophelia with Salomé of Wilde's play in the end of the 19th century. About 290 years had passed since Ophelia was first on the stage when Salomé was written by Wilde. While Salomé is notorious for a *femme fatale*, Ophelia is popular as a woman buffeted by fortune. But there is a very striking tendency that these contrastive female figures were often painted by many *fin de siècle* painters including the Pre-Raphaelite Brotherhood. Why were they so attractive to the *fin de siècle* painters? Is there something common to them?

To compare Ophelia with Wilde's Salomé from the viewpoint of gender helps us consider the characteristics and function of traditional thinking style in the long history of Christian Europe, in which men have monopolized the centre and women have been put in the marginal position.

【キーワード】 Ophelia, Salomé, a woman buffeted by fortune, *femme fatale*, gender

オフィーリア (Ophelia) とワイルド (Wilde) のサロメ (Salomé) の登場には約290年の間隔がある。前者は「運命に弄ばれる乙女」として、他方、後者は *femme fatale* (「宿命の女」として名高い。ところが、英国劇にあらわれたこの対照的な二人の女性登場人物は19世紀末におけるラファエロ前派 (the Pre-Raphaelite Brotherhood) をはじめとする多くの画家によって頻繁に描かれるという不思議な現象が見られる。そこで本稿は、オフィーリアとワイルドのサロメを比較し、併せて、19世紀末に彼女たちが好んで取り上げられる対象になった理由を考察し、3世紀を経て登場する女性像の表現に一貫して見られる思考様式の特徴と機能について検討することを目的とするものである。

I

サロメは既に新約聖書に登場する。すなわち、Matthew, Gospel(「マタイによる福音書」), Mark, Gospel(「マルコによる福音書」), そして Luke, Gospel(「ルカによる福音書」)である。さらにユダヤの歴史家フラヴィウス・ヨセフス (Flavius Josephus) による『ユダヤ古史』 (*Antiquitates Judanicae*) がこれらに加わる。上記四書においてサロメはどのように表現されているであろうか。

三つの福音書のなかでもっとも詳しい「マルコによる福音書」(6,14-29)における記述は次のようになっている。

And king Herod heard of him; (for his name was spread abroad:) and he said,

That John the Baptist was risen from the dead, and therefore mighty works do shew forth themselves in him.

Others said, That it is E-li-as. And others said, That it is a prophet, or as one of the prophets.

But when Herod heard thereof, he said, It is John, whom I beheaded: he is risen from the dead.

For Herod himself had sent forth and laid hold upon John, and bound him in prison for He-ro-di-as' sake, his brother Philip's wife: for he had married her.

For John had said unto Herod, It is not lawful for thee to have thy brother's wife.

Therefore He-ro-di-as had a quarrel against him, and would have killed him; but she could not:

For Herod feared John, knowing that he was a just man and an holy, and observed him; and when he heard him, he did many things, and heard him gladly.

And when a convenient day was come, that Herod on his birthday made a supper to his lords, high captains, and chief estates of Galilee;

And when the daughter of the said He-ro-di-as came in, and danced, and pleased Herod and them that sat with him, the king said unto the damsel, Ask me of whatsoever thou wilt and I will give it thee.

And he sware unto her, Whatsoever thou shalt ask of me, I will give it to thee, unto the half of my kingdom.

And she went forth, and said unto her mother, What shall I ask? And she said, The head of John the Baptist.

And she came in straightway with haste unto the king, and asked, saying I will that thou give me by and by in a charger the head of John the Baptist.

And the king was exceeding sorry; yet

for his oath's sake, and for their sakes which sat with him, he would not reject her.

And immediately the king sent an executioner, and commanded his head to be brought: and he went and beheaded him in the prison,

And brought his head in a charger, and gave it to the damsel: and the damsel gave it to her mother.

And when his disciples heard of it, they came and took up his corpse, and laid it in a tomb.¹⁾

次に「マタイによる福音書」(14,1-12)は「マルコによる福音書」とほとんど変わらない。「ルカによる福音書」(3,18-20)にはヨハネ(以下、聖書に登場する場合はヨハネと表記)、ヘロデ、ヘロディアスについて簡単に記されているのみで、サロメへの言及はない。

新約聖書の三つの福音書からは次の二点が明らかになる。①「マルコによる福音書」と「マタイによる福音書」においては「ヘロディアスの娘」、あるいは「少女」と記述されているのみで、「サロメ」という名前は見当らない。「ルカによる福音書」ではサロメの舞とヨハネの処刑に関する記述さえない。“And God said, Let there be light: and there was light.”(Genesis [「創世記」1,3])に見られるように、神の言葉(旧約)とイエスの言葉(新約)の絶対的権威称揚のために書かれた聖書において、その目的から外れるような事柄や副次的な事柄は極力削除されている。E.アウエルバッハ(Auerbach)は、「聖マルコによる福音書の編者は重要な事件のまっただ中に入りこみ、キリストの出現やその使命との関連において重要なことだけを注意し告知する」²⁾と、「マルコによる福音書」の言説の特徴を指摘している。したがって新約聖書の文脈においてサロメはまったく枝葉末節的な存在であり、その名前さえ必要ではない。そこで重要なのは、ヘロデの命令によって殺されたバプテスマのヨハネ(彼は自身について「イエスの靴の紐を解くにも値しない」と卑下した)の蘇生した姿であるとされるイエスであり、いずれの挿話もイエスに焦点が絞られている。②名前すらない端役のサロメは、自分自身の願望も判断も、そして感情さえも持たず、母親の指示

どおりに動く一少女にすぎない。親の権威と言葉（ロゴス）を絶対視する社会に置かれているサロメは、新約聖書における言葉によって無視され、周縁化された人物である。ヘロデとヘロディアスのヨハネにたいする感情は各々「恐れ」、「喜んで」、「困った」、あるいは「恨み」と記述され、一方、サロメの感情はまったく記述されておらず、舞の上手な娘であることしか分からない。ただ、皿に載せられたバプテスマのヨハネの首を母に早く見せて喜ばせたいとする異様な感情が推測されるものの、彼女の感情の直接的表現があるわけではない。『ユダヤ古史』では「ルカによる福音書」と同じく、ヘロデの宴会やサロメの舞について一切述べられていない。

サイクル形式をとる聖史劇や、聖書の挿話を順番に描いた教会のステンドグラスや、さまざまな美德と悪徳を表わす寓意像を生み出した中世においては、視覚に訴えて人々を教化しようとする傾向が非常に強い。洗礼の聖ヨハネを守護聖人とするフィレンツェ（Florence）の洗礼堂南門扉の洗礼者ヨハネの物語の浮彫り（1330年-36年）にヘロデの宴での一連の出来事が彫られて以来、この挿話は17世紀に至るまで度々描かれることになる。連続するサイクル的表現から抜け出して単一場面が取り上げられるとき、描かれる対象は当然のことながら、サロメの舞、あるいは斬首されたヨハネの頭を衛兵から受け取るサロメ、あるいは皿に載せたヨハネの首をヘロデとヘロディアスに示すサロメという劇的場面に絞られることになる。しかも絵画が長い間にわたってその主題を支配してきたキリスト教文脈から脱出したとき、絵画の中心となる人物はサロメその人となる。このようにして新約聖書における名もない一少女にすぎなかった存在は、時代を下るにしたがって前景化されてくる。この歴史は、換言すれば、父権的宗教であるキリスト教の聖書を貫く、イエス・キリストに焦点を置く言葉（ロゴス）の支配からの脱出を意味する。もっともこの事態を可能にしたのは、神と神の子イエスに全権威を置くという目的遂行のために、余分なものを削ぎ落とした、聖書のいわば「骨格のみの並列的テキスト」³⁾である。聖書の簡潔な文体の余白にさまざまな表現が加えられ、その本来の目的よりもむしろ副次的、些末的な存在に比重が移されたのである。感覚、特にそのうちの視覚と官能に訴える表現、あるいは肉体による表現が聖書のロ

ゴス支配にとって代わる。そして19世紀末、唯美主義と称されるヨーロッパの画壇では、サロメを描く絵が爆発的な勢いであらわれるのである。

II

ワイルドの『サロメ』(Salomé)は世紀末の唯美主義を代表する作品として挙げられるが、ここではジェンダーの観点から作品を考察することにしよう。

劇冒頭、ファム・ファタルとしてのサロメが、彼女に魅せられ、やがて絶望のあまり自殺することになるシリアの若者と、彼に警告を発するヘロディアスの侍童によって提示される。純潔の象徴である“moon”と“white doves”のイメージ（シリアの若者の台詞）は、

She is like a woman rising from a tomb.

She is like a dead woman. You would fancy she was looking for dead things.⁴⁾

という侍童の不吉な台詞と不離の関係に置かれる。限られた種類のイメージが繰り返し用いられるのが『サロメ』の特徴であり、「月」は純潔を象徴する月にも、屍を求めて劇世界を支配する赤い血のような色にもなる。「白鳩」はやがてヘロデがそのはばたく音を天空に聞く不吉な鳥に取って代わられる。また、救世主の到来を予言するヨカナン（＝ヨハネ）の台詞の“lily”は、ヨカナンの肉体を讃えてサロメが述べる“the lilies of a field”，ヘロデがサロメの足をたとえる“little white flowers”ともなる。すなわち、ある事物に付された伝統的な意味は、その反対の意味を伴ったり、伝統的な意味からずらされたりする。ギリシャ神話や聖書において肯定的意味で用いられるイメージ群が否定的な意味を付与され、『サロメ』ではシンボルの両義性のうちの否定的な意味がたちのぼる。「白鳩」は性愛行為の成就を、「百合」は烈しい愛や抑圧された愛を意味するようになるのである。つまり、隠されていた意味、表面化されなかった読みが顕在化して大きな力を持つようになる。聖書における意味や存在の比重は転覆されて、これまで隠蔽されていた姿を表わす。

こうしたキリスト教のシンボル体系への付加、あるいは、その解体転倒が『サロメ』では顕著である。聖書の名もなく、自分の意見や感情を持たない娘は舞

台前面に姿をあらわし、ヘロデとシリアの若者の注視的となる。前者は強大な世俗の権力を持った王として、義理の娘であるサロメを自分の支配下に置こうとするのであり、後者はひたすらその美しさゆえにサロメの虜になってしまうという違いはあるが、彼らは性的欲望の対象としてサロメを熟視するのである。一方、サロメの目は、母や王の意向を伺うのではなく、

The moon is cold and chaste. I am sure she is a virgin, she has a virgin's beauty. Yes, she is a virgin. She has never defiled herself. She has never abandoned herself to men, like the other goddesses.

として、月に見惚れる。同時に、牢という閉じられた空間に監禁されながらも神と救世主を見ることに自己の全存在を託すヨカナンは肉体にのみ向けられる。この劇では「見る」、「見られる」という表現が頻出する。サロメは彼女を閉じこめ、性的対象としてのみ見るヘロデの視線の客体に甘んじることはできない。ヘロデの権力を象徴する建造物である宮殿にいるときは、サロメは扇子で顔を隠す。サロメを性的対象として眺めるヘロデのいかなる命令も、また、その視線も拒絶するサロメは、ヨカナンにたいしては、彼女を「見る」と同時に、彼女に「見られる」ことを強要する。この場合「見る」ことは、彼女が認められ、その命令が服従によって応えられることを意味する。サロメは（特に性的）客体として「見られる女」という、歴史を通して女性に与えられてきた役割を拒否する。彼女は神と救世主のみを見ようとするヨカナンの目を自分に向けさせようとするのだが、それはあくまでも自分を客体として規定しようとしているわけではない。相手を性的に誘惑するのであって、凌辱されるのではない。主導権はサロメが握らなければならない。

サロメは宮殿から逃れて、自らが「見る」主体となることのできる露台空間に出て、ヨカナンを見たいと求める。その願望を成就するために、彼女を思慕するシリアの若者に、

And tomorrow when I pass in my litter by the bridge of the idol-buyers, I will look at you through the muslin veils, I will look at you, Narraboth, it may be I will smile at you. Look at me, Narraboth, look at me. と述べて、「見る」ことを報酬にする。「見る」と

「見られる」こと、つまり視線をめぐる支配力学がこの劇では巧みに利用されている。

父権的宗教キリスト教における洗礼のヨカナンは、『サロメ』においては水槽という女性性を付与された密閉空間に閉じこめられ、「見られる」存在にされることによって去勢されかねない。神とイエスの威光と栄光の高揚・称賛に終始する聖書における大きな要の人物であるヨカナンは、ここに至って完全に感覚的、性的存在へと転化される。サロメにとってヨカナンとはその予言の内容ゆえにではなくて、専らその肉体ゆえに関心がある存在である。彼女は

I am amorous of thy body...Let me touch thy body...I will kiss thy mouth...Let me kiss thy mouth.

と、繰り返す。これは、授肉した神の言葉としてのイエス、およびキリスト教、そしてロゴスを支配する男性にたいする感覚と官能の大胆な挑戦である。サロメはヨカナンの肉体を分解し、その肌、髪、唇を比喻によってカタログ的に表現して讃える。ルネサンス期において、女性の美を讃えるとき、女性の肉体は各部に分解され、男性の願望を規範として賛美され、⁵⁾「見られる」性的対象であったことが想起される。サロメによるヨカナンの肉体称賛は、男性による女性の肉体称賛と変わるところがない。感覚的表現を極力排した聖書の表現は、豊饒、かつ官能的な感覚の世界に変えられる。サロメとヨカナンの対峙は、言わば感覚とロゴスの闘いの場である。自らは聖書の言説の世界に生き、サロメを“daughter of Sodom,” “daughter of Babylon,” “daughter of adultery,” “daughter of an incestuous mother”であると断じるヨカナンは、当然のことながら彼女を一瞥だにしない。ここで確認しておきたいのは、ヨカナンが、サロメと「青い髪粉をふりかけ、真珠をちりばめた」ヘロディアスを、情欲のおもむくままに行動する性的に墮落した存在であるとして激しい攻撃をくわえる一方で、ヘロディアスと近親相姦的結婚をしたヘロデの情欲にたいして非難の矛先をむける場合は暗示的なレベルにとどまるということ、すなわち、性の二重基準に拠っていることである。ヨカナンは女性蔑視の決定版として次のようなセクシズムとミソジニィに満ちた台詞を述べる。

By woman came evil into the world... There's one but who can save thee, it is He

of whom I speak.

救世主の出現により、人間のなかの獣性を表わす異形のケンタウロス (Centaur) や、古典的ファム・ファタルのサイレン (Siren) はこの世から姿を消すとヨカナンは述べる。

ヨカナンの拒絶はサロメを怯ませることはない。彼女は彼の肌、髪、唇を比喩表現の羅列によってたちまち嫌悪の対象にしてしまう。サロメを拒絶した者は完全な否定の対象に変えられるのである。サロメとヨカナンの対峙は単なる思慕とその拒絶といった域を超えている。サロメは西洋キリスト教の支配原理を覆し、その世界において伝統的に客体化されてきた女性という存在を主体の位置に置いて、男性を、しかもエリア——ヨカナン (ヨハネ) ——イエスの線上にある男性の客体化を図ろうとする、つまり、主客の位置の逆転がサロメによって行なわれているのである。

したがって、王であり、義父でもある男性にたいする服従を要求するヘロデの声も、聖書においてサロメにヨカナンの首を所望させるほどの支配力を持っているヘロディアスの声も、サロメは聞き入れない。ヘロデは言葉 (ロゴス) の戒めに捕らえられており、口にした誓を守っても守らなくても恐ろしい事態が起きると考えている。一方、ヘロディアスの散文的な台詞はサロメのイメージ豊かな台詞に比較して見劣りがする。この場面の実際的支配権はサロメに握られている。彼女の感覚的言説は、西洋の歴史において支配権を持ってきた聖書と男性の言説を無視・無効化し、いかなる場合にも自己の主体性と主導権を貫こうとする。彼女は世紀末の「新しい女」の出現を意味するのである。

ヨカナンのサロメ拒絶は彼の死を招く。彼女の感覚的言説を拒否したヨカナンにたいして、サロメは舞 (肉体による表現) が言葉 (ロゴス) による表現に優ることを示そうとする。「肉体の言語を通して書かれたエクリチュール」⁶⁾ によってサロメは自分の欲するものを受け取ることを要求する。そのためには言葉 (ロゴス) の呪縛に捕われているヘロデを利用することが有効である。彼女が望むものは、彼女を見ようとはしなかった、つまり彼女を認めることを拒絶した目と、彼女の存在に「毒を吐いた」舌があるヨカナンの首以外にはない。彼女を無視・蔑視して、誇りを傷つけた者にたいしては復讐しなければならない。銀の盾⁷⁾ の上に運ばれたヨカナンの首を前にしてサロメは

言う。

Ah! thou wouldst not suffer me to kiss thy mouth, Jokanaan. Well! I will kiss it now. I will bite it with my teeth as one bites a ripe fruit. Yes, I will kiss thy mouth, Jokanaan. I said it. Did I not say it? I said it. Ah! I will kiss it now.... But wherefore dost thou not look at me, Jokanaan? Thine eyes that were so terrible, so full of rage and scorn, are shut now. Wherefore are they shut? Open thine eyes! Lift up thine eyelids, Jokanaan! Wherefore dost thou not look at me? Art thou afraid of me, Jokanaan, that thou wilt not look at me...? And thy tongue, that was like a red snake darting poison, it moves no more, it says nothing now, Jokanaan, that scarlet viper that spat its venom upon me. It is strange, is it not? How is it that the red venom stirs no longer...? Thou wouldst have none of me, Jokanaan. Thou didst reject me. Thou didst speak evil words against me. Thou didst treat me as a harlot, as a wanton, me, Salomé, daughter of Herodias, Princess of Judaea! Well, Jokanaan, I still live, but thou, thou are dead, and thy head belongs to me. I can do with it what I will. I can throw it to the dogs and to the birds of the air. That which the dogs leave, the birds of the air shall devour.... Ah! Jokanaan, thou art the only man that I loved. All the other men are hateful to me. But thou, thou wert beautiful! Thy body was a column of ivory set on a silver socket. It was a garden full of doves and of silver lilies. It was a tower of silver decked with shields of ivory. There was nothing in the world so white as thy body. There was nothing in the world so black as thy hair. In the whole world there was nothing so red as thy mouth. Thy voice was a censer that scattered

strange perfumes, and when I looked on thee I heard a strange music. Ah! wherefore didst thou not look at me, Jokanaan? Behind thine hands and thy curses thou didst hide thy face. Thou didst put upon thine eyes the covering of him who would see his God. Well, thou hast seen thy God, Jokanaan, but me, me, thou didst never see. If thou hadst seen me thou wouldst have loved me. I, I saw thee, Jokanaan, and I loved thee. Oh, how I loved thee! I loved thee yet, Jokanaan, I loved thee only.... I am thirst for thy beauty; I am hungry for thy body; and neither wine nor fruits can appease my desire. What shall I do now, Jokanaan? Neither the floods nor the great waters can quench my passion. I was a princess, and thou didst scorn me. I am a virgin, and thou didst fill my veins with fire.... Ah! ah! wherefore didst not look at me, Jokanaan? If thou hadst looked at me thou hadst loved me. Well I know that thou wouldst have loved me, and the mystery of love is greater than the mystery of death. Love only should one consider.

サロメはヨカナンが見ようとし、そして見た神と自分を等しい存在に置き、しかもヨカナンに自分の欲望を満たすように望む。それはヨカナンの存在基盤の全面的入れ換えの強要を意味する。彼女はロゴスに對置するエロスの存在であることを自認し、なおかつ、神・イエスの偉業に視線を集中させる聖書のロゴスの世界における要の人物であるヨカナンの熟視を強要するのである。相手の肉体への暴力、あるいは死は、相手の対象化と支配、そして自己の権力の確認を意味するということを考えれば、事は死体嗜好症とか猟奇趣味とかで片付くわけではない。ここにはサロメの全存在が賭けられているのである。

キリスト教文脈においては、神に捧げる精神的で純粹な愛アガペーにたいして、肉欲エロスが罪とされる。裸身で表わされる愛の女神、ヴィーナス (Venus) はその子、エロス (Eros) とともに排除され、神の言葉

図1 : A.V.ピアズリー
「クライマックス」



を守らなかったイヴ (Eve) は人類の墮落の元凶とされる。キリスト教が公認されて以来、敗退の一途を辿ることを余儀なくされたエロスは、再び存在の声をあげ、抑圧され、封じられてきた欲望を現わし、血を求める。A.V.ピアズリー (Beardsley) の挿し絵 (図1) によれば、メデューサ (Medusa) さながらに髪をふり乱し、吸血鬼の形相をしたサロメがヨカナンの唇に接吻する。ここに至って遂にサロメはヨーロッパ辺境 (すなわち、中心にたいする周縁) の出身とされる吸血鬼ドラキュラ (Dracula) と同一視され、キリスト教社会を侵食し始める存在として規定される。

しかしながら、ロゴス・神・イエス・父・男性支配に挑戦するサロメは殺されなければならない。肉体にたいする管理と権利の主張は男性にのみ認められる。サロメがヨカナンに口づけ=性的合一/男性の言葉を話す口の封殺を果たした瞬間 (それはまた「神と常にある」ヨカナンを凌辱した瞬間であることを意味する)、「Kill that woman!」というヘロデの命令によってサロメは殺され、劇は終わる。ここでヘロデの言葉が「that woman!」となっていることに注意しよう。男

性のものであるロゴスではなくて、感覚の言説、あるいは肉体による表現を主張する女は殺され、排除されなければならない。今眼前にある事態をヘロデは見たくはないし、それらによって見られたくもない。“I will not look at things, I will not suffer things to look at me”と叫ぶヘロデは宮殿内へと駆け込む。開いたテキストである聖書から抜け出て、主体性を獲得したサロメは最終的には抹殺される運命にある。そして、舞台は一転して暗転する。あたかも神の言葉を受けて、暗闇の混沌から光が生まれたとする聖書の記述に反するように。

聖女を求める一方で、恐れながらもファム・ファタルを求めた男性側の願望は、古くはサイレン、スフィンクス (Sphinx) に始まり、ヘレン (Helen) やデリラ (Delilah) として表現され、『妖精の女王』(The Faerie Queene) における魔性の女や「つれなき美女」(“La Belle Dame Sans Merci”) を経て、世紀末に引き継がれて表現されるが、ワイルドのサロメがファム・ファタルの域を超えて、男性の領域へと越境侵犯するとき、彼女は殺される。男性が生み出したファム・ファタルは男性の許容範囲内に納まらなければならない。ファム・ファタルは、女性は捕らえがたく馴化しがたいものをそのなかに持っているとする、女性にたいする男性の固定観念を再生産するかぎりにおいて、そして最終的には男性の勝利を認めるかぎりにおいて、その存在を許される。上記の原ファム・ファタルや美女の相貌を与えられたファム・ファタルは、男性の自己形成物語のなかに、あるいは男性を中心とする社会の秩序形成物語のなかに組み入れられる。結局、ファム・ファタルには男性の持つ女性への憧れと恐れがないまぜになって、男性原理の社会に投影されているのである。ファム・ファタルは、男性によって描かれ、すなわち男性の管理下にあるかぎりにおいて、その妖しげな美しさを許される。彼女たちは一見自己主張し、自己の欲望を顕にしているようであるが、実は女性を描く男性の視線に晒されているのである。彼女たちの奔放な生き方が男性によって制御不可能になったときに、彼女たちは殺されるのである。

サロメは断罪されなければならない。なぜなら彼女は西洋社会の伝統的思考形式を特徴づける次の二項対立の負の項すべてを体現し、かつ、伝統的パラダイムにおける負の項が正の項にたいして優越性を持つと主

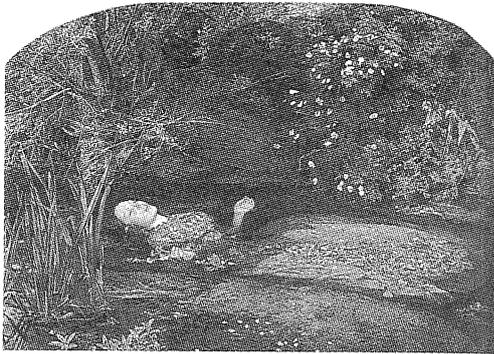
張することにより、パラダイムの根本的転換を迫るからである。人間=男↔女、キリスト教↔反キリスト教、文明↔野蛮・未開、善良↔邪悪、等々の二項において、男性は自らを正の項に、そして、女性を負の項に位置づける。E.サイード (Said)⁹⁾ が西洋と東洋の関係について述べた表現の「東洋」の位置に「女性」を置いて借用するならば、男性は自らと反対のものを女性に執拗に割り当てることによってのみ、自分自身のアイデンティティーを形成してきたのである。伝統的パラダイムの転倒は男性の否定につながり、決して許されない。

B. ストーカー (Stoker) 作『ドラキュラ』(Dracula) に登場する二人の女性にたいして作者が割り当てた運命を考えると、女性吸血鬼と化したサロメの最期の姿は首肯されうる。ルーシー (Lucy) が奔放な性的欲望の持ち主であるがゆえに、ドラキュラの犠牲者となり、自らも吸血鬼となって死にゆくのにたいし、ルーシーとは対照的な性格で、男性が求める理想的な女性の役を守るミナ (Wilhelmina) は、ドラキュラの被害者となりながらも、いわゆる伝統的良妻賢母として称賛される。男性は清純、無垢、従順、寡黙な女性に憧れる一方で、官能的な女性にも惹かれる。しかしながら、それが身の破滅をもたらすことも熟知しているがゆえに、女性の官能を血と結びつける。『サロメ』においては、サロメが惹かれ、彼女と共通性を持つ月は血のように赤くなり、サロメに恋いこがれるシリアの若者の血が舞台を満たす。また、血が滴るヨカナンをサロメは愛撫し、その唇に口づけする。サロメを吸血鬼と重ね合わせることによって、その破壊的な姿を舞台上のタブローとして鮮明に表現した後に排除抹殺することは、極めて受容されやすいジェンダー・ポリティックスと言えよう。

III

オフィーリア⁹⁾ がシェイクスピア劇の女性登場人物のうちで最も人気のある一人であるのは、彼女が常に受動的で、従順、寡黙な乙女であることによる。オフィーリアとは、自分を世界と歴史の中心に置く、あるいは置きたい男性にとって、彼らの願望を妨げることのない理想的女性像なのである。オフィーリアの表象史¹⁰⁾ はその辺の事情を語っている。

図2：J.E.ミレー「オフィーリア」



彼女の狂気の方が好んで絵画の対象にされる一因は、哀れな、よるべのない女性であるために、女性の保護者を自認する男性に快感を与える点に求められる。劇中で台詞によって語られるのみであるオフィーリア溺死の場も同様に絵画に描かれることが多いのも、同じ理由による。また劇世界において周縁化されていたオフィーリアが死んで、文字どおりこの世から排除されることによって、男性の確固たる位置を確認させる機能を持っているからである。更につけ加えるならば、乱れた服装をし、エロティックな俗謡を歌う狂気のオフィーリアと、裳裾を濡らし、歌いながら水に沈みゆくオフィーリアの姿は、ともに官能的な側面を持っていて、男性の興奮を誘うがゆえに、絵画の対象とされることが多い。J.E.ミレー（Millais）の筆になるオフィーリアの溺死を描いた絵は恍惚とした表情を彼女に与えている（図2）。つまり、オフィーリアは劇世界のいずれの場においても、社会の主人公を自認し、女性を性的欲望の対象として、彼らの視覚の客体に位置づける男性にとって望ましい存在なのである。

オフィーリアという名前のアナグラムに潜む濃厚な性的ニュアンス¹¹⁾は、彼女に終始つきまとう。オフィーリアはその埋葬場面においては、ハムレット（Hamlet）とレアティーズ（Laertes）の死体嗜好症的行動の対象となる。苛酷な男性中心社会の犠牲者となったオフィーリアは哀れをもよおすと同時に、死後も依然として性的対象として規定される。オフィーリアの墓穴で繰りひろげられるハムレットとレアティーズの争いは、オフィーリアの純潔にたいする各々の権利をめぐる争いであり、女性の純潔にたいする男性の異常な憧憬と、それが失われることへの脅迫観念的恐怖から生じたものである。

ハムレットとレアティーズがオフィーリアを性的存

在として位置づけることによって男性の性支配を表わす一方、クロードゥス（Claudius）は別の形で彼女を男性権力の支配下に置く。父を殺され、妹オフィーリアを狂気に追いやられて憤激するレアティーズを宥めるために、オフィーリアの記念碑を建てると言うクロードゥスは、オフィーリアをその死後も「見られる」存在として顕現させることによってレアティーズの歎息を買い、自己の権力維持・強化を企む。つまり「見られる」ことは権力に回収され、馴致されることなのである。

しかし、狂気のオフィーリアには肯定的な側面が存在する¹²⁾。狂気はそれまでロゴス中心の世界で抑圧されていたオフィーリアを解放することになる。もっと積極的に、狂気をロゴスへの反抗ととらえることも可能である。沈黙を強いられてきたオフィーリアの狂気の発話（言葉にならない言葉）の場面は、男性の言葉（ロゴス）によって捏造された観念的な女性像よりも圧倒的な強さを持って現実を構成していく。寡黙であった彼女の台詞は、狂気の場において量的に一気に増し、質的には感情と欲望の直接的表現となる。彼女の死の場面はガートルード（Gertrude）にその語りの役割を与えることによって、否定的、あるいは負の存在としてのガートルードに肯定的評価を与える契機となる。また閉塞空間として提示されてきたエルシノア（Elsinore）城に清新な自然を呼び入れる役割を果たす。気が狂って、野の花を摘み、それを宮廷の人々に配り、ついで川辺で野花の冠を作っているときに溺死するオフィーリアの姿は、後の場面に引き継がれる。

“rose of May”（4.5.148）であったオフィーリアは、彼女の棺に花を播いてその死を悼むガートルードへと受け継がれる。地は母になぞらえられ、豊饒と再生のシンボルであることは周知のとおりである。ガートルードの姿は「春を運ぶマリア」¹³⁾とその原型となる地母神を想起させ、陰鬱な黒い濃霧に閉ざされたエルシノアの長く厳しい冬の終わりの先駆けとなる。そこには男性という強者の論理を乗り越えて、新たな現実を作り出す力が存在する。

解放空間と自然空間を呼び込む狂気のオフィーリアの行動は、またハムレットのその後の行動とも呼応する。彼は英国へ追放、殺害されることになっていた海路の船で海賊に出会い、生還して帰国する。海はオフィーリアが溺死する川と同じ「水」の元素を持つ。「水」

の象徴的意味作用は、生命の水、浄化の手段、そして再生の中心という三つの主要なテーマに還元できるということが、この際重要である。船¹⁴は女性の子宮を思わせるところから棺と同じく女性性を示す密閉空間であるが、オフィーリア埋葬の場とハムレット海路の描写において未来への解放を約束する空間に変容する。つまり、負の性質を帯びた空間が正の性質を帯びた空間に変わることによって、正と負の位置が入れ替わる。こうした変換は、ハムレットが帰国後姿を現わす宮廷墓地においても起きる。死に関わる場面がハムレットの転換点となるのである。そこで彼は宮廷道化であったヨリック（Yorick）の髑髏と対面することにより、アレクサンダー（Alexander）大王やシーザー（Caesar）と蛆虫の立場転換に思い至り、遂に死も神の配剤であるとの諦観に到達する。オフィーリアの溺死をめぐって、この場面冒頭において墓掘人がかわす対話は、物事にたいする見解の転換を彼らの次元で行なっていると解釈することが可能である。

ハムレットは男性が支配するエルシノア城という窒息状況にある閉塞空間を離れ、女性性を秘めた外部空間と接触することによって蘇るのである。城塞という男性性の閉塞空間は専ら負の意味を持つ空間でしかなく、逆に女性性の密閉空間は正の意味を獲得する。オフィーリアに関わる否定的場面は肯定的意味を内包していたり、肯定的場面に転化したり、あるいは、その後の劇展開上重要性をもつ場面へと引き継がれて、劇結末部へと収斂することになる。劇世界収斂の端緒を担うのが、他ならぬオフィーリアと彼女に関わる一見否定的意味を持った場面であるところに注目する必要がある。消極的な他者的存在が積極的な役割を担って、中心にいる人物の言動に影響を与えるという逆説がそこには存在する。

IV

あらゆることを詳細、かつ明確にしないではおかないホメロス（Homer）の文体とは対照的に、聖書の表現は不明瞭と不確定が特徴であり、かつ象徴的意味に富んでいる。一方、シェイクスピア劇はほとんどト書きを持たず、重層性、多義性を特徴とする言葉で書かれている。したがって聖書もシェイクスピア劇もその解釈を読者の想像力に委ねるところが大きい。そう

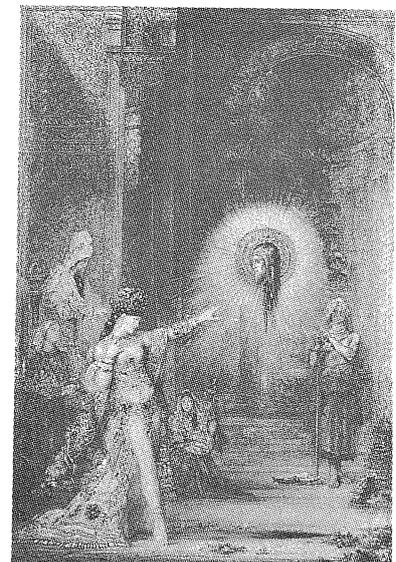
したテキストの開かれた性格が、表象史における聖書とシェイクスピア劇双方の登場人物の多彩な解釈、表現を時空を越えて可能にする。サロメが母親の言うままに行動する、名もない一少女から、母親の「悪徳」をも引き受け、自己の意志で行動する、性的魅力あふれる若い女性になるように。

しかしながら、「映像の想像という分野は・・・わたしたちの文化のなかでは男性の支配がもっとも貫徹している部門のひとつなのである・・・こうした表象のもたらすものもその大部分が男たちの思いを描いた女性らしさのイメージにすぎず、そうでないものはほとんどみあたらない¹⁵」と、指摘されるように、表象文化が男性の手に握られているかぎり、女性の表現は男性が作った体系の枠を出ることはない。その体系は時を経るにつれてますます拘束力を強化していく。かくして女性は、基本的には聖女か魔女、運命に弄ばれる女か宿命の女、という対立する二項のいずれかに分類される。男性は自分たちが作り上げた女性像によって現実の女性を分極化して満足する。オフィーリアとサロメは、マリアとイヴと同じくカノン化された二項を構成する格好の存在としての位置を与えられる。二人は対照的登場人物であるものの、各々男性にとって独自の形で魅力ある存在である。男性は自らの許容範囲内において彼女らを放ち、自らの欲望を刺激させ、最終的処置として死を科す。女性登場人物の生と死は劇世界、およびその劇の観客を構成する男性社会に委ねられているのである。

表象史、あるいは上演史においてオフィーリアの肯

定の側面は故意に無視され、彼女はもっぱら男性の優越感確認のための存在に止められるのにたいし、サロメは宿命の女という枠を科され続ける。サロメが殺されるのは、ヘロデの欲望を満

図3：G. モロー「出現」



たさなかつたとか、ヘロデのヨカナンにたいする畏怖を無視したとかというような理由によるのではない。彼女が定められた女性の準拠規範を大きく踏み外して、自己主張という「新しい女」の反乱を企てたことが問題なのである。ヨーロッパ社会の倫理を形成する基盤となったキリスト教の聖典における予言者ヨカナンの首を所望して、その唇に接吻する行為は、キリスト教にたいする冒瀆、破壊行為、あるいはパロディと見做すことが可能である。

こうした事情は、19世紀末の英国社会における『サロメ』をめぐる状況を理解する手掛りを与えてくれる。世紀末のヨーロッパにおいてサロメ女優として成功したモード・アラン (Maud Allan) は、上流社会の男性の寵児となる一方で、その官能性と退廃性ゆえに英国の国力を骨抜きにしようとして極右勢力からの激しい攻撃に曝された。そして作者のワイルド自身も同性愛者として投獄された¹⁶⁾。このことは何を意味するのだろうか。

サロメが絵画に描かれるとき、たとえばA.L.H.ルニョー (Regnault) やギュスターヴ・モロー (Gustave Moreau, 図3) に見られるように、東洋風の風貌の人物として、あるいは東洋的・非キリスト教的な背景と装飾のなかに置かれているのは注目を要する。ヨーロッパキリスト教社会においては、正の項である文明にたいする負の項、すなわち未開、野蛮、邪悪、残虐に位置づけられるのは、常に東洋である。それは、既に述べたように、男性と女性が各々正の項と負の項を与えられるのと丁度同じである。聖書の言説を語るヨ

カナンの口を封殺し、ロゴスとファロス中心の社会への挑戦と侵犯を企てる女性は、非西洋、非キリスト教、すなわち、西洋の男性が根本的に他者として位置づける東洋、オリエンタリズムの文脈に入れられる。東洋が西洋にその優越性を保証し、馴化され、服従するかぎりにおいて、東洋はその存在を認められる。東洋が自己の主体性を主張し始めるや否や、即座に西洋によって圧殺されてきたことは、歴史が示している。自立志向の強い情熱的な女性を描いて、一見反逆精神に溢れた『ジェイン・エア』(Jane Eyre, 1847年)にさえ当時の植民地言説が潜んでいるように、ヴィクトリア朝時代の英国人は、「後進的な東洋」にたいする「恩恵の提供者、再生者」という自らに都合のよい甘美なイメージを自己に与え、帝国の拡張を帝国の使命と読み替えたのである。したがって、世紀末の英国において、英国の世界的地位が低下し、こうした自己イメージが単なる幻想にすぎないことが明らかになる¹⁷⁾につれて、帝国の使命を持つ国家という夢を捨てきれない勢力は焦りを感じ、東洋の覚醒や逆襲、そして東洋的なものの英国内への侵入に極めて神経質になっていたのである。サロメが東洋の踊る女の姿で表わされ、弾劾されるようになったのは、極めて当然の成り行きである。武力による植民地拡張を標榜する人々にとって、女性と東洋は西洋の男性に劣る存在であり、したがって、後者が前者に定めた枠を破ろうとする行為は断罪される必要があったのである。モードのポルノ擬いの舞が帝国を担う男性を腑抜け状態にしてしまうことは、断じて許しがたいことであったのである。そこに彼ら

図4 : A.V.ピアズリー「月のなかの女」

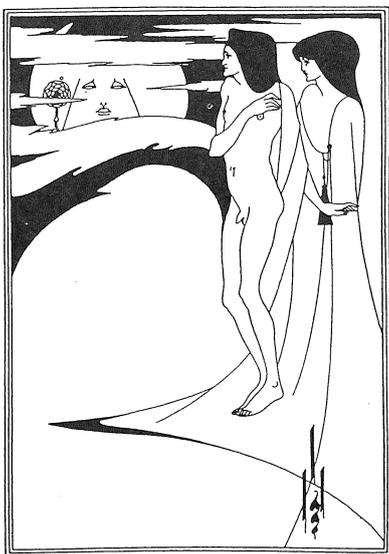
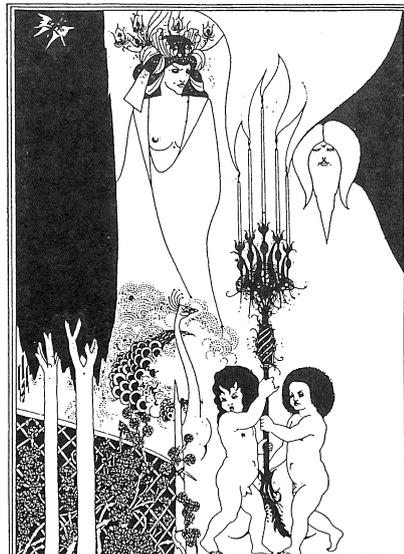


図5 : A.V.ピアズリー「ヘロデ王の目」



が見たのは西洋男性社会を侵食する東洋と女性であった。

ワイルドが世紀末の「新しい女」の運動に一時期、一定の理解を示し、同性愛者として伝統的性規範に違反した人間であったとしても、女性にはなりきれないのであって、聖書におけるヘロディアスの言動をもサロメに引き受けさせ、サロメ殺害という聖書にはない場面を加えることが必要になる。サロメが東洋の単なる（西洋の男性によって東洋の特色とされる）官能的な女性として男性の性的注視を引き付けている客体に止まるかぎりは、彼らの優越性の証明として作用するのであり、支障ないかも知れない。しかしながら、サロメが伝統的な二項対立のパラダイム崩壊の危機をもたらす存在と化するとき、彼女を放置することは不可能である。ピアズリーがサロメを見つめるヘロデとサロメが讃える月に同性愛者ワイルドの顔を与えることによってワイルドを戯画化（図4、5）したのも、ワイルドという男性でない男性、さりとて女性でもない男性、そして男性が決めた性規範に挑戦する女性を描いた男性にたいする揶揄として解釈されうる。

ファム・ファタルと無垢で受動的な乙女を生み出し、死に追いやった社会は本質には同じである。いずれも女性の準拠規範を強制した、男性原理に基づく社会である。オフィーリアも典型的ファム・ファタルであるヘレンの末裔のサロメも、西洋の歴史を一貫して流れる男性中心のイデオロギーによって捏造された存在であり、両者は互いに陽画と陰画の関係にある。男性は清純、従順、寡黙な女性に惹かれる一方で、奔放で官能的な女性に抗いがたく魅了される。しかしながら、それが身の破滅をもたらすことも熟知しているがゆえに、官能と血を、さらには吸血鬼伝説を結びつける。サロメとアメリカ社会の底辺からヨーロッパ上流社会のなかへはい上がったサロメ女優モードへの非難という世紀末の現象は、当時勢力をふるった植民地拡張論者に「新しい女」が巧みに利用され、彼らの権力に回収されたと考えることができる。帝国としての英国の発展は男性⇔女性という二項関係を更に強化する。負の価値、性質を女性に強制的に割り当てることによって、男性のアイデンティティと国家秩序の形成を確固たるものにしようとする姿勢こそは、西洋の歴史を貫くジェンダー・ポリティックスなのである。

〔注〕

- 1) 聖書からの引用は、*Holy Bible*, ed., E. S. English et al., (New York: Oxford Univ. Press, 1952) に拠る。
- 2) *Mimesis Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (Bern: Franke, 1946) 篠田一士・川村二郎訳『ミメーシス ヨーロッパ文学における現実描写』（筑摩書房, 1967), p. 56.
- 3) Françoise Melzer, *Salome and the Dance of Writing Portraits of Mimesis in Literature* (Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1987) 富島美子訳『サロメと踊るエクリチュール 文学におけるミメーシスの肖像』（ありな書房, 1996), p.52. なお本稿はMelzerの本書に負うところが大きい。
- 4) 引用はすべてOscar Wilde, *The Complete Plays*, intro. H.M. Hyde (London: Methuen, 1988/1995) に拠る。
- 5) Georges Duby and Michelle Perrot, *Storia Delle Donne in Occidente* (Guis. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 1990/1992) 杉村和子・志賀亮一監訳『女の歴史Ⅲ 16-18世紀 1』（藤原書店, 1995), p. 94.
- 6) 富島, p.60.
- 7) 聖書では “a charger”(=a large dish or platter) となっているのが、『サロメ』では “a silver shield” に変えられている。前者の場合は宴会に興を添える機能を持ち、後者の場合はサロメとヨカナンの対決、そしてサロメの勝利を印象づける機能を持つと考えられる。
- 8) *Orientalism* (New York: Georges Borchardt, 1978) 今沢紀子訳『オリエンタリズム』（平凡社, 1986).
- 9) Opheliaについては既に別の機会（「オフィーリアの狂気と死(I)」『鈴鹿医療科学技術大学紀要』No.2 [1995], pp. 151-160, および「オフィーリアの狂気と死(II)」『鈴鹿医療科学技術大学紀要』No.3 [1996], pp. 125-132) に述べたので、本稿では詳述しない。
- 10) Elaine Showalter “Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of

- Feminist Criticism,” *Shakespeare and the Question of Theory*, eds., Patricia Parker and Geoffrey Hartman (London and New York: Methuen, 1985), pp.77-94参照.
- 11) Jaques Lacan, “Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*,” *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading. Otherwise*, ed., Shoshana Felman (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1982), pp. 11, 20, 23. 荒木正純「〈Ophelia〉: 〈O-phallus〉 / 〈O-philia〉」*Shakespeare News*, Vol.XXXVI, No.2, 1996, pp. 2-7.
- 12) Duncan Salkeld, *Madness and Drama in the Age of Shakespeare* (Manchester: Manchester Univ. Press, 1993) 西山正容・山口和世訳『シェイクスピア時代の狂気と演劇』(大阪教育図書, 1996), chap. 5 は, 17世紀初期の演劇における女性登場人物の狂気について, 次のように解釈している. 家父長制の掟に挑戦できる確固たる位置が狂気によって女性に与えられたと考えるのは楽観的であるものの, 狂気は抵抗と自己解放の可能性を内包していると考えることが可能である.
- 13) 植田重雄『聖母マリア』(岩波書店,1987/1994), pp.176-180.
- 14) ユング (Jung) が櫃に母のイメージと太陽が沈んでは誕生する海のイメージを見出しているところから, 櫃と同様の密閉空間と母, および海は容易に重なり合うと考えられる.
- 15) Georges Duby and Michelle Perrot, *Storia Delle Donne in Occidente* (Guis. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 1990/1992) 杉村和子・志賀亮一監訳『女の歴史Ⅱ 中世1』別巻『女のイメージ 図像が語る女の歴史』序文(藤原書店, 1994), p.7.
- 16) この間の事情は, Philip Hoare, *Wilde's Last Stand Decadance, Conspiracy and the First World War* (London: Gerald Duckworth, 1997)に詳しい.
- 17) 東田雅博『大英帝国のアジア・イメージ』(ミネルヴァ書房, 1996) 参照.