

# 絵でみる「サロメ」の変貌

江川 美和

もくじ

はじめに

第一章 宗教的なサロメ

- 1 聖書のサロメ
  - 2 サロメの絵の登場
  - 3 ヘロデの饗宴
  - 4 サロメの舞踏
  - 5 ヨハネの斬首
  - 6 サロメの独立
- 第二章 新しいサロメ
- 1 十九世紀の幕開け
  - 2 モローのサロメ
  - 3 ビアズリーのサロメ
- おわりに

注釈

参考文献

はじめに

「サロメ」といえば、ギユスターブ・モロー（一八二六〜九八）や、オーブリー・ビアズリー（一八七二〜九八）によって描かれたような、残酷と妖気を帯びた、罪と死の雰囲気を持つ妖しく美しい女であり、世紀末芸術の様々なジャンルで取り上げられた、人を強烈に惹きつけ破壊にまで導くファム・ファタルの代表格である。

しかし、サロメという女はもともと、キリストに洗礼を施したのでその名のあるバプテスマのヨハネの殉教にまつわる、聖書の一挿話の中に、端役として姿を現すにすぎず、強い個性を持った存在ではなかった。

それでは、一体何故、そしてどのようにして、このサロ

メというイスラエルの王女が、悪徳や強烈な焰を燃えたたせる官能的な女になったのか？

絵画を通して、サロメの変貌の過程を見ながら、その理由を明らかにしたい。

## 第一章 宗教的なサロメ

### 1 聖書のサロメ

イスラエル王女、ヘロデヤ（ヘロデアス<sup>1</sup>）の娘サロメの挿話は、新約聖書の「マタイによる福音書（十四章）」（3—19）と「マルコによる福音書（十六章）」（19—24）に見られる。ここで、「マタイによる福音書」の記述を挙げよう。

「ヘロデは先に、自分の兄弟ピリポの妻ヘロデヤのことで、ヨハネを捕えて縛り、獄に入れていた。すなわち、ヨハネはヘロデに、『その女をめとるのは、よろしくない』と言ったからである。そこでヘロデはヨハネを殺そうと思つたが、群集を恐れた。彼らがヨハネを預言者と認めていたからである。さてヘロデの誕生日の祝に、ヘロデヤの娘がその席上で舞をまい、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、彼は誓つて約束しました。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、ここに持つてきていただきとうございませう』と言つた。王は困つたが、いったん誓つたのと、また列席のひとたちの手前、それを与えるように命じ、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を持つて行つた。」

ガラリヤの太守ヘロデ・アンティパスが異母兄ピリポの妻であつたヘロデヤを後妻に迎えるが、その事を批難したヨハネを獄中につなぐ。ヘロデ王の誕生の祝宴で、ヘロデヤの連れ子である娘が舞を舞い、その褒美として母に唆されるままヨハネの首を所望した、というのがこの内容である。ご覧のとおり、聖書には、ただ「ヘロデヤの娘」とあるだけで、サロメの名は記されていない。これは、「マルコによる福音書」についても同様である。

それでは、サロメの名は、後世の人がつけた名であるのか、と言えば実はそうではない。

その名は、新約聖書より百年余り前に書かれた、ユダヤの歴史家フラヴィウス・ヨセフス（三八？—一〇〇？）の二十巻にわたる「ユダヤ古代史」に、早くも見える。ここには、サロメの名やその生涯だけでなく、ヨハネの殺害に関する事柄も記されている。簡潔なヨセフスの歴史的記述には、福音書よりも詳しい、地名や人名の記述はあるが、

ヘロデの祝宴やサロメの踊りやヨハネの処刑の模様などの細かいエピソードは見当たらない。また、ヨハネの逮捕の理由も、福音書のような私的なものではなく、民衆の暴動を恐れたヘロデによる、反乱防止という公的なものである。ヨハネの処刑についても、ヨハネをマカエラスに送り、そこで殺した、としか記されていない。

ヘロデヤの娘サロメについては、十七卷五章に記されている。サロメは、十九歳の若さでヘロデ・ピリポ二世の妻となり、五年後の二十四歳で未亡人となる。二人の間に子供はなく、サロメは、ヘロデ大王（ヘロデ・アンティパス、ヘロデ・ピリポの父）の孫にあたるカルキスのヘロデとマリアマネ（大王の妹の孫）との間の王子アリストブルスと再婚をし、この結婚によって、三人の息子を得た、とある。史実の記録にあるサロメは、このように、これといった波乱のない、平凡で静かな生涯を送った女なのである。

そもそも「サロメ」とは、ヘブライ語で「平和」という意味である。「ユダヤ古代史」に記された事実にあるように、サロメはその名のとおり、平凡で平和な生涯を送った女であり、際立った存在ではない。また、福音書においても、母ヘロデヤの傀儡にすぎない、全くの端役である。

しかし、四世紀の終わりに、アレキサンドリアにヨハネのための教会が建てられると、キリストに洗礼を施したヨ

ハネへの尊崇の念は強まり、人々の興味は、ヨハネを死に導いたと福音書に記されているヘロデヤの娘サロメにも集まるようになり、サロメに対する批判が始まるのである。

こうして、静かな女であったはずの、サロメというイスラエルの王女は、やがて邪悪で魅惑的な女性像として、また、さらには人を強烈に惹きつけ破壊にまで導くファム・ファタルとしての強烈な個性を与えられ、様々な芸術で扱われるようになる。

それでは、この変貌の様子を絵画で見ていこう。

## 2 サロメの絵の登場

サロメが美術史上に登場する最初の絵は、現在パリ国立図書館にあるビザンチン様式の写本「シノペ福音書」（六世紀）〔図1〕の挿絵の一枚である。紫紅色に染めた羊皮紙の上に金泥大文字で書かれた「マタイによる福音書」の挿絵として、その下方に描かれたものである。

この絵の両端に、描かれている人物は、旧約聖書の預言者、モーゼとダビデである。彼らは、事件を記した大きな巻物を垂らし、両面中央を指し示している。右側の、白い壁に囲まれた牢獄の中には、首切り役人の侵入に両手を挙げて驚きの表情を示しているヨハネがいる。そして左側には、豪華な装飾を施した台があり、その上には、両脇に足



図1 「シノペ福音書」  
所蔵先本文参照（以下同）  
『サロメー永遠の妖女』より

役人から、盆に載ったヨハネの首を受け取るうとしてい  
るところである。ヨハネの首に冷ややかな視線を送るヘロデ  
ヤ以外はみな、その場面にじつと驚愕の視線を注いでいる。  
ヘロデは、体をねじるようにしてその場面に入らっており、  
二人の客人も、あまりの驚きに立ちすくんでいるように見  
える。特に、ヨハネの首を受け取るサロメの視線と、事件  
を指し示すモーゼとダビデの視線には、激しい感情が表れ  
ている。これは、初期ビザンチン様式の稚拙な絵であるが、  
そこには、福音書通りの彼らの姿が生き生きと描かれてい

を伸ばして座

っているヘロ

デとヘロデヤ

が描かれてい

る。その間に

は、二人の客

人が立ってい

て、その前に

立つ、頭に花

冠をつけたサ

ロメは、手を

伸ばして、今

まさに首切り

るのである。

こうして、絵画に姿を現したサロメは、これ以降、様々  
な場面の様々な姿で描かれていくことになる。

### 3 ヘロデの饗宴

「シノペ福音書」の挿絵のように、首切り役人から、ヨ  
ハネの首を受け取るサロメの姿は、ハンス・メムリンク  
（一四三五頃〜九四）の「洗礼聖ヨハネの斬首」（一四七  
九年、メムリンク美術館蔵）〔図2〕や、アノレブレヒト  
・デューラー（一四七一〜一五二八）の同題の木版画（一  
五一〇、所蔵者不明）〔図3〕にも見られる。しかし、こ  
れらの絵は、「シノペ福音書」の挿絵とは大きく異なる。

これらは、その題名からも明らかのように、ヘロデの饗宴  
の場面ではなく、ヨハネの殉教（斬首）の場面にスポット  
を当てて描かれたものなのである。そのため、これらにつ  
いては後に述べるとして、ここでは、ヘロデの饗宴の場  
面におけるサロメの変化を見ていきたい。

ヘロデの饗宴の場面にスポットを当てた作品には、どの  
ようなものがあるかと言えば、十七世紀バロックを代表す  
る巨匠ピーター・ポール・ルーベンス（一五七七〜一六四  
〇）の「ヘロデの饗宴」（一六三三、又は一六三七年、ス  
コットランド美術館蔵）〔図4〕が有名である。これは、



図2 ハンス・メムリンク「洗礼聖ヨハネの斬首」  
『Memling』より



図3 デューラー「洗礼聖ヨハネの斬首」  
『サロメー永遠の妖女』より

彼の同題のエングレーヴィングのための原画として描かれた油彩画である。

この絵には、実にたくさん的人物が登場している。召使や客人、料理を運ぶ男たち、そして、少年や犬や猿まで描かれている。人物は雑然と配置され、画面右半分の壁は近



図4 ルーベンス「ヘロデの饗宴」  
『サロメと世紀末都市』より

様子を観つているヘロデヤが描かれており、画面中央で、盆に載せたヨハネの首を運んできたサロメも、じっとヘロデを見つめている。こちらを向いている少年と、サロメの方を向いている召使以外は、立ち上がったたり、体をねじるようにして、ヨハネの首を見ている。

この絵のサロメは、「シノペ福音書」のサロメとは違った姿を見せている。「シノペ福音書」の挿絵に描かれたのは、首切り役人からヨハネの首を受け取るサロメの姿であ

く迫り、左半分には後方までつづく柱が描かれている、左右非対称の絵である。長いテーブルの一番右端に描かれたヘロデは、驚愕や恐怖や嫌悪などが入り混じった複雑な表情をして、サロメが運んできたヨハネの首を見ている。

その隣には、笑みを浮かべてヘロデの

つたのに対し、この絵に描かれているのは、盆に載せたヨハネの首を、ヘロデに示すサロメの姿である。ヘロデの饗宴の場面における、ヨハネの首を運ぶ主役が、首切り役人からサロメへと移っているのである。

この主役の移行の発端は、サンテティエンヌ大聖堂の「ヘロデの宴」(一一二〇年頃、オーギュスタン美術館蔵)〔図5 口絵参照〕であると言える。このロマネスク式柱頭彫刻には、首切り役人からヨハネの首を受け取り、これをさらにヘロデヤに渡す、サロメの姿が彫られているのである。これ以後、ヘロデの饗宴の絵では、首切り役人ではなく、サロメがヨハネの首を運ぶ絵が圧倒的に多くなるのである。

そして、サロメが運んでくるヨハネの首を見たヘロデの驚きは、通常、手を挙げるポーズで表現されるようになっていく。しかし、ルネサンスになると、そのような表現だけでなく、体全体で衝撃を受けとめるような心理的な表現がでてくる。この場合、サロメがヘロデヤに手渡そうとするヨハネの首は、真直ぐにヘロデの方に向けられる。こうすることで、ヘロデの衝撃がより一層大きなものとなって表れるからである。このような、感情表現がピークに達したのが、ルーベンスの「ヘロデの饗宴」なのである。この雑多な人々が雑然と配置された、混沌とした饗宴のバロッ

ク的な雰囲気は、オスカー・ワイルドの戯曲「サロメ」の、様々な国籍の人々が飲んだり口論したりする、あの饗宴の雰囲気予告するものである。

#### 4 サロメの舞踏

ヘロデの饗宴の席で、サロメは「高貴な女性に不似合いとシリアでは見なされていない独特な踊り」を踊ったという。しかし、その行為はいつしか、高貴な王家の娘にあるまじき墮落した行いと攻撃されるようになったのではあるまいか。

ヘロデの饗宴の席で踊る、サロメの姿を描いた絵は数多くあるが、その踊り方は時代によってさまざまである。立ったまま身体を傾け、両手を広げて踊るタイプに始まり、十二世紀から十四世紀までの間は、まるで柔軟体操のブリッジのように、身体を弓なりに反らせて、両手両足を地につけた恰好の踊り〔図6〕や、ルーアン大聖堂の西正面左門チンパナムの浮彫下段に見られるような、逆立ちの踊りが主流になる。十四世紀頃には、サロメが立つたままで踊る「手の踊り」は、左手の甲を腰に当てて、右手を伸ばして踊るタイプと、上げた右手の肘に左手を添えて踊るタイプとの二つのタイプに分かれる。この頃の絵で有名なものは、ヴェネチアのサン・マルコ礼拝堂のモザイク画「サ



図7 モザイク画「サロメ」  
『「サロメ」の変容』より

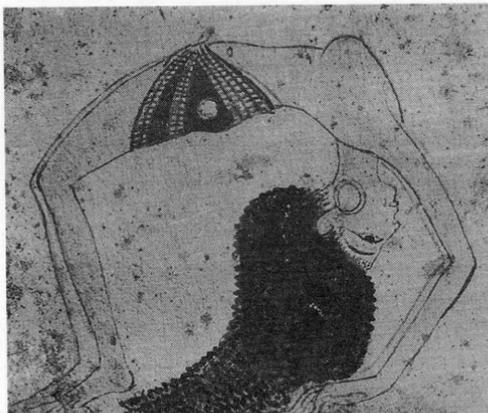


図6 『図説大聖書 第5巻』より

「サロメ」(十四世紀) (図7)である。この絵は、ビザンチンの流れを汲むもので、皿に載ったヨハネの首を左手で頭の上に載せて、立ったまま右手の

表情で踊る、両肘と、スカートの左右のスリットに毛皮を付けた、豪華な衣装のサロメの姿が描かれている。十五世紀、ルネサンスになると、サロメの踊りは「足の踊り」になる。このタイプの絵のうち有名なものは、首を



図9 マセイス「ヘロデの饗宴」『サロメー永遠の妖女』より



図8 フィリッポ・リッピ「ヘロデの饗宴」  
『世界美術大全集 第11巻』より

かして、淡いピンクの衣装の裾を、赤い靴下の右足で蹴上げて踊る、フラ・フィリッポ・リッピ（一四〇六年頃〜六九）の「ヘロデの饗宴」（一四五二〜六四年、プラート大聖堂壁画）〔図8〕の美しいサロメの姿である。

また、この作品ほど有名ではないが、シエナ派の画家ジョヴァンニ・デイ・パオロの「サロメ」には、ベールを一枚脱いで食卓の上に置き、右手でうしろの棲を取りながら左足を蹴上げて踊るサロメの踊りが描かれている。この絵のサロメの踊りは、一枚一枚ベールを脱いで踊る、ワイルドの「サロメ」の、あの七枚のベールの踊りを予感させるものである。

十六世紀、マニエリスムの時代になると、サロメの踊りは再び手の踊りに変わる。この例として、フランドルの画家クエティン・マセイスの「ヘロデの饗宴」（一五二一年、アントワープ国立美術館蔵）〔図9〕を挙げよう。画面右端のサロメは、ほぼ正面向きに立っているが、顔は左方のヘロデに向けられている。長いローブの裾で、足の動きはほとんどわからないが、右手にヨハネの首が載った皿を持ち、身体をくねらせて、肘を上げた左手で巧みに踊るサロメの姿が描かれている。そして、なにより注目すべきなのは、サロメの頭上に描かれたスフィンクス像である。自分のかけた謎の解けない男を次々に殺した、ギリシア神話の

スフィンクスは、世紀末にはファム・ファタルの一種として、サロメのイメージと重なる。

この絵には、「サロメ・スフィンクス」のイメージを見出すことが出来るのである。

## 5 ヨハネの斬首

ヨハネの殉教の場面、すなわち、ヨハネがサロメの踊りの褒美として、ヘロデの命令で首切り役人に首を切られる場面は、ときには、ヘロデの饗宴の絵の中に、付随的に描かれることもあったが、もともとは、ヨハネの一生を描いた一連の絵のひとつとして描かれたものであった。それは、牢の前で、または牢から首だけ出して首を切られるというものであった。そして、ルネサンス初期までは、マザッチョ（トンマゾ・デイ・セル・ジョヴァンニ・デイ・モーネ・カッサイ、一四〇一〜一四二八）が、サンタ・マリア・カルミネ教会のために描いた複合祭壇画「聖ペテロの磔刑と洗札者ヨハネの打ち首」〔図10〕に見られるように、兵士などほかの人物が描かれていても、それは純粋なヨハネの斬首の場面であった。

ところがいつの間にか、皿を持ったサロメが、その場面に登場するようになり、純粋な斬首の場面とは言えなくなる。十五世紀以降、ヨハネの斬首の場面において、首切り

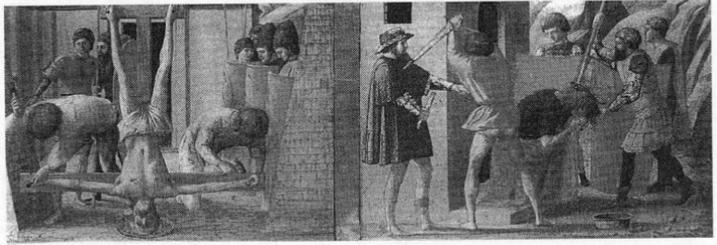


図 10 マザッチョ「聖ペテロの磔刑と洗礼者ヨハネの打ち首」  
『週刊アート・ギャラリー 59 マザッチョ』より

役人からヨハネの首を受け取るうとするサロメが重要なテーマになり、これをテーマとした数多くのサロメの絵が描かれるようになるのである。

ここで、前述したメムリンクの「洗礼者聖ヨハネの斬首」と、デューラーの「洗礼者聖ヨハネの斬首」を、比較してみたと思う。

まず、メムリンクの「洗礼者聖ヨハネの斬首」であるが、この絵の特徴は、遠近法である。ルネサンス絵画の特色のひとつは、遠近法を絵画

上へ上へと重ねていく方法を取る。

この絵の主要場面は、ヨハネとその首を受け取るサロメであるから、これが前景として大きく描かれている。地面には、今首を切られたばかりのヨハネの体が横たわっており、首の切り口からは、真っ赤な血が勢いよく噴出している。首切り役人は、ヨハネの髪をつかみ、その首を、サロメの持つ銀の皿の上に載せている。サロメは、鮮やかな赤い服と緑の上着を着、首飾りをし、美しいレースで髪を飾っている。目を伏せ、無表情でヨハネの首を受け取るサロメは、まるで人形のようなのである。そして中景には、ヘロデとヘロデヤと客人の前で踊っている、サロメの姿がある。

このサロメは、まるで遠近法を無視したかのように、後ろでサロメの踊りを見ているヘロデヤやヘロデヤよりも、随分小さく可愛らしく描かれている。

メムリンクのこの絵に見られるのは、聖書どおりのサロメである。すなわち、ヘロデヤに唆されヨハネの首を求めた、単なるヘロデヤの操り人形にすぎない、無垢な小娘としてのサロメの姿なのである。

一方、デューラーの木版画に描かれているサロメは、無垢な可愛らしさとは程遠い。

油彩画よりも版画によって、その名を高らしめたデューラーのこの絵も、首切り役人がヨハネの首をサロメの持つ

に導入したことであるが、メムリンクは、感性的に把握したフランドル派の画家の遠近法は、視点を高く取り、前景の主要場面を非常に大きく描いて、その上に中景、そのまた上に遠景と、

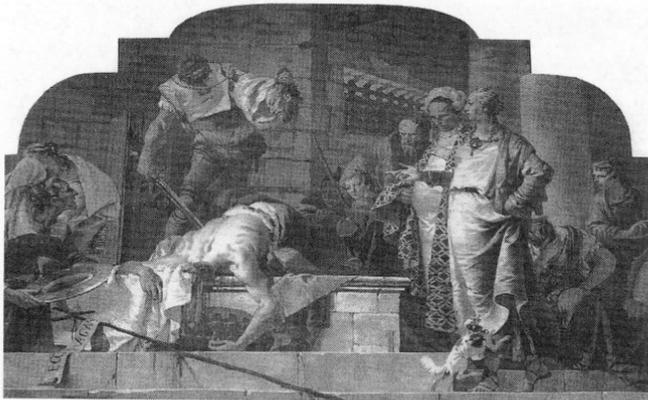


図 11 ティエポロ「洗礼者聖ヨハネの斬首」『ピナコテール・トレヴァイル・シリーズ8 ティエポロ画集』より

皿の上に載せようとしているところが描かれている。

画面下には、地面に膝をついて首切り台に横たわる、ヨハネの胴体がある。見守る人びとの姿も描かれている。ヨハネの斬首の絵には、

前述したマザツチヨの「聖ペテロの磔刑」と洗礼者聖ヨ

ハネの「打ち首」のような、ヨハネがこれから斬首されることを描いたものもある。そういった意味では、デューラーのこの絵もメモリンクの絵も、同じ種類に属するものであると言える。しかし、メモリンクの絵と大きく異なるの

は、サロメの表情である。この絵のサロメは、うっとりとした表情で、ヨハネの首に見入っている。指を開いて皿を持つサロメの手からは、求めていたものを手に入れる瞬間の、興奮さえ感じられるようである。サロメに答えるように、ヨハネの目は大きく見開いている。

デューラーのこの絵に描かれているのは、単なるヘロデヤの傀儡としてのサロメではない。ワイルドの「サロメ」の、ヨハネに愛を退けられ、自主的にヨハネの首を求めたサロメとまでは言わないものの、このサロメには、意志の芽生えを感じることが出来るのである。

十八世紀、ロココの時代には、ジョヴァンニ・バッティスタ・ティエポロ（一六九六〜一七七〇）が、コツレオー二礼拝堂の小円盤に「洗礼者聖ヨハネの斬首」（一七三二〜三三年）（図11）を描いている。この絵のサロメは、メモリンクやデューラーのものとはかなり異なった姿をしている。この絵は、牢獄を背景にした地下牢の、屋根の上に横たわるヨハネの首を切り落とし、その首をぶら下げて立っている首切り役人が中央に描かれている。正面を向いた胴体の切り口と、切り取られた首からは、血が流れ落ちて

いる。画面の右側には、ヘロデヤとヘロデが並んで立っている。複雑な表情で頭を垂れるヘロデに対して、ヘロデヤは平然



図 12 オーストザーネン「ヨハネの首を盆にのせたサロメ」  
『図説大聖書 第5巻』より

とした顔をして、何か指示を出しているようである。さてサロメとは言えば、画面の左端で、肩にかけた白いヴェールで顔を覆い隠しているのである。サロメの前には、ヨハネの首を見上げている、大きな皿を持った召使が描かれている。サロメは首を受け取るどころか、召使に皿を持たせ、自分の方を向くヨハネの首を避けるようにして顔を背けているのである。この絵には、ヘロデヤの意志で斬首が行われ、サロメは単なる傀儡であった聖書の物語が、最も忠実に描かれている。そういう意味で、十八世紀に描かれたこの絵のサロメは、十六世紀のデューラーのサロメより古いと言える。

## 6 サロメの独立

十六世紀にもなると、それまでの宗教的色彩が薄れ、サロメは今までのように、「ヘロデの饗宴」や「洗礼者聖ヨハネの斬首」の場面に端役として登場するばかりではなく、主役として独立した位置を獲得するようになる。

それに応じて画題も、例えばコルネリアス・ファン・オーストザーネンの「ヨハネの首を盆にのせたサロメ」（十六世紀、アムステルダム王立美術館蔵）〔図12〕のように、また、「サロメ」あるいは「ヨハネの首を持つサロメ」として、サロメの名をはっきり示すものになる。

このとき画家の目的は、サロメとその美しさを描くことに絞られ、ヨハネの首はサロメを表す単なる記号になる。ヨハネの存在は、サロメの妖しい美しさを際立たせるための副次的な役割しか持たなくなっていくのだ。

画家たちは、この美女と生首の取り合わせにこそ興味を惹かれるようになるのである。

洗礼者ヨハネ伝の一部から、この美女と生首の図像へと移行する過渡期の状態を示すものとして、サンドロ・ボッティチエリ（一四四四／一四四五〜一五〇〇）のサン・バルナバ聖堂の祭壇画の裾絵の一つ、「洗礼者ヨハネの首を持つサロメ」（一四八八年頃、ウフィーツィ美術館蔵）

〔図13〕が挙げられる。

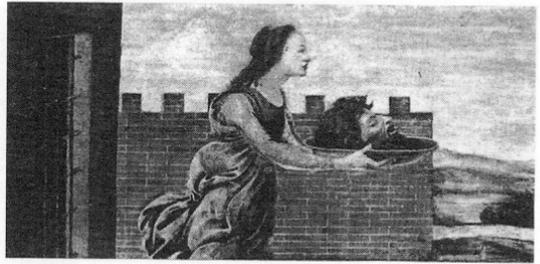


図 13 ボッティチェルリ「洗礼者ヨハネの首を持つサロメ」  
『世界美術全集4 ボッティチェルリ』より

のであるが、サロメが、背後に描かれている牢獄を後にして、ヨハネの首を運んでいくところが、まだヨハネ伝を暗示するものだと言える。

こういった過渡期を経て、サロメの絵は徐々に美女と生首の図像へと移行し、多数の画家によって描かれていく。この種のサロメの絵のうち、最も優れたものとして挙げられるのが、ヴェチエリオ・ティツィアーノ（二四九〇〜一五七六）の、背景にアーチ型の窓のある「サロメ」（一五

この絵に描かれているのは、ヨハネの首を皿に載せて、急ぎ足でヘロデヤのもとに向かうサロメの姿である。

サロメの背後には、ヨハネが捕えられていた牢獄の格子があり、後景には、牢獄の赤煉瓦の壁と風景の一角が見える。この絵には、サロメとヨハネの首しか登場せず、その意味では美女と生首の図像な



図 14 ティツィアーノ「サロメ」  
『「サロメ」の変容』より

一五年、ドーリア美術館蔵）（図14）である。

この絵と、同じ頃描かれた彼の「化粧する女性」（二五〇〜二五年、ルーヴル美術館蔵）（図15）は、非常に似ている。二枚とも、正面を向いて首をやや左に傾けた女性が描かれているのである。

「化粧する女性」の、鏡の前の女性は、左手を腰に当て、右手を上げて自分の髪の毛をつかんでいる。「サロメ」のサロメは、ヨハネの首が載った皿を両手で持っている。こうした相違が多少あるものの、この二枚の絵の基本的な構図は同じである。これはつまり、サロメは誰であっても構わないということであり、サロメの世俗化の兆しの現れで



図15 ティツィアーノ「化粧する女」  
『世界の美術館 ルーブル美術館  
II』より

ある。

サロメの顔に注目してみると、顔を左に傾け、眼だけ右に寄せてヨハネの首を見つめている。サロメの表情は、まるで恋する人を見つめるように、物思わしげである。サロメを見上げる侍女の眼差しには、サロメへの共感が読み取れる。アーチの上のキューピッドは、サロメの恋心を象徴するものである。

この絵は、絵画において、サロメのエロチックな要素が強調された最初のものなのである。そして、この要素は、十七世紀に入り、全てを誇張して描くバロックの絵画で、激越な感情としてのエクスタシーとして表現されるように



図16 クリムト「ユディットI」『新潮美術文庫 37 クリムト』より



図17 ギド・レニ「サロメ」  
『サロメー永遠の妖女  
一』より

なる。デル・カイロの「サロメ」（一六三五年以前、サバウダ画廊蔵）の、眼を半ば閉じ口を少し開いて、机上のヨハネの首を蔽う恍惚とした表情のサロメは、グスタフ・クリムト（一八六二〜一九一八）の「ユディットI」（一九〇一年、国立オーストリア美術館蔵）（図16）のサロメの中に遠くこだましている。バロックのエクスタシーのブー

ムは、世紀末で再び繰り返されるのだ。また、このように、「美女と生首」の画像により、「サロメユディット」のイメージが生まれたのである。

さて、ティツィアーノの「サロメ」は半心像であるが、全身像のサロメもある。その例として、ギド・レニ（一五七五〜一六四二）の「サロメ」（一六三九〜四〇年、シカゴ美術研究所蔵）〔図17〕が挙げられる。この絵には、首切り役人ではなく、片膝を折った少年に捧げられたヨハネの首の髪をつかんでいるサロメの姿が描かれている。

この絵は、明るい色調で描かれており、ピンクの衣服を着たサロメは、実に美しい。この、片手でヨハネの首をつかみ、真剣な眼差しでそれを見つめるサロメのイメージは、ピアズリーの「舞姫の褒美」のサロメのイメージを彷彿させるのである。

## 第二章 新しいサロメ

### 1 十九世紀の幕開け

第一章で述べた、十八世紀までのサロメの絵は、サロメが宗教上の一つのエピソードから離れ、ルネサンス以降、一人の人間として独立していく過程を見せてくれた。しかし、常にサロメにはヨハネの首が付物で、まだ洗礼者ヨハ

ネ伝の一場面としての宗教画のジャンルを完全に脱するこ  
とは出来なかった。

ところが十九世紀に入ると、サロメの絵は宗教画のジャンルから独立するようになる。

また、この頃からサロメのテーマは、詩人や作家の関心を集め、彼らの作品でも扱われるようになっていくが、その場合もやはり、サロメは極めて世俗的なものになるのである。

例えば、ウジェーヌ・ドラクロワ（一七九八〜一八六三）のブルボン王宮図書室の装飾壁画（一八四六〜四七年）の場合をみてみよう。

この壁画の主題は、古代ギリシア・ローマ時代に限られており、取り上げられたエピソードは全部で二十二である。この壁画は、南側の半円部の「ギリシアに文明をもたらすオルフェウス」に始まり、細長い南北の天井に、各四つづつのエピソードが描かれた「科学」、「哲学」、「法律」、「神学」（または宗教）、「詩」の各部を経て、北側の半円部の「イタリヤを蹂躪するアッティラ」で終わる。そして、この天井画には、例えば「哲学」の部には、ソクラテスやセネカなど、ギリシア・ローマ時代の各部を代表する人物の事績が描かれている。サロメは、「神学」の部に描かれた「洗礼者ヨハネの斬首」〔図18〕に登場する。ここでサロ



図 18 ドラククロワ「洗札者ヨハネの斬首」  
『The Paintings Of Eugene Delacroix』  
より

メの話は、学問の体系の一部門としての神学の中に入っているだけで、単なる歴史の一駒にすぎない、信仰的意味合いの薄れたものになっていく。

この絵に描か

ここで、絵画ではないが、このドラククロワの作品とほぼ同時期の一八四三年に出版された、ハイネの詩「アッタ・トルル」を見てみよう。この話には、ヘロデ王の妻ヘロデヤが登場するが、このヘロデヤはサロメと同一視されていると言つてよい。このヘロデヤによつて、その官能的残酷性がサロメの中に持ち込まれたと言える。

両手にはいつまでも

ヨハネの首を載せた皿を持ち

そしてそれに接吻する

全く情熱的に、その首に接吻する

子供のように笑いながら

ときどき、その首を空中に投げあげ

すばやくそれを受けとめて

鞭投げでもやっているよう

れているのは、生き生きとして力強い首切り役人の手にぶら下げられた、ヨハネの首をじつと見つめる、皿を持ったサロメの姿である。この、サロメがヨハネの首をまじまじと見つめるイメージは、先述したデュローの「洗札者聖ヨハネの斬首」から、この絵を経て、モローの「出現」、そしてピアズリーの「クライマックス」へと続くのである。この絵の、片手に槍を携えた、赤いズボンの首切り役人が、ヨハネの首をサロメの凝視にさらすアイディアは、モローの「出現」において、同じく片手に槍を持ち、赤いスカートを履いた首切り役人の側に文字通り出現した、ヨハネの首を凝視するサロメと遠いものではない。

この詩には、第一章で述べた十八世紀までのサロメにはありえなかつた、ヨハネの首に接吻するサロメが登場する。紛れもない「新しいサロメ」の誕生である。これは、ワイルドの、ヨハネの首に情熱的に接吻するサロメのイメージと、モローの「出現」の宙に浮かぶヨハネの首のイメージ

の先駆をなすものである。

こうして詩の世界に登場した魔性の女としてのサロメは、パンヴィルの「踊り子」（一八七〇年）や、ラフォルグの「伝説寓話」（一八八六年）、そしてマラルメの「エロディアド」（一八九八年）などの詩で継承され、さらなる発展を遂げるのである。

さて、絵画に話を戻して、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ（一八二四〜九八）の「洗礼者聖ヨハネの斬首」（一八九九年、ハーバー美術研究所蔵）（図19）を見てみよう。

十九世紀は、絵画における東方趣味が顕著に見られる時代であるが、この絵においても、サロメと首切り役人の服



図 19 シャヴァンヌ「洗礼者聖ヨハネの斬首」『週刊アート・ギャラリー 54 モロー』

装は東方風である。この絵の構図は、二つの三角形を示している。画面左側の首切り役人の伸ばした左腕の延長と、画面右側のサロメの左肩と右に傾けた頭を結ぶ線の延長線が、三角形の二辺になり、

その交点からまっすぐ下した線の上に、座っているヨハネの姿が描かれているからである。そして、背景に描かれた木は、この三人の登場人物を逆さまにした逆三角形の形で幹が三本に分かれている。この三本の幹は、三人の登場人物をそれぞれ象徴している。左のごつごつした太い幹は、逞しい首切り役人の姿を、真中のまっすぐな幹は、ヨハネのまっすぐな姿勢とその心を、右の細く曲がりくねった幹は、サロメの傾いた姿勢とその不道德な心を、という具合である。

この象徴主義は、ヨハネの頭を包む後光によって、さらに強められている。ルネサンス以降、描かれなくなったヨハネの後光は、それ以前に描かれていた後光とは違う、神秘的に放射する後光として、この絵に再び現れた。

この後光の神秘的象徴主義は、やがてモローやルドンによって発展させられていくのである。

東方風なサロメの例として、もう一つアンリ・ルニョー（一八四三〜七一）の「サロメ」（一八七〇年、メトロポリタン美術館蔵）（図20）を挙げたい。

この絵は、ルニョーがモロッコで描いたものである。この絵のサロメは色が黒く、エキゾチックな魅力を持っている。彼女の足元には、豹の皮が敷かれており、彼女の野性的な残虐性を強調している。この絵に描かれているのは、



図 20 ルニョー「サロメ」『サロメー永遠の妖女』より

踊り終わって、褒美のヨハネの首を待っている、大皿を抱えて座っているサロメの姿である。踊ったせいで、髪が乱れているこのサロメは、かすかに微笑を浮かべており、抱えた大皿には短刀を載せている。

このサロメの、不吉で妖しい魅力に眼を惹かれるが、ここで重要なのは、この絵に、ヨハネの首が描かれていないということだ。この女性がサロメであることを示すものは、大皿と短刀のみである。この絵は、サロメが完全に宗教的なものから独立したことを示すのである。

この絵によって、サロメは完全な自由を手に入れ、官能の焰を秘めた魔性の女として、世紀末に向けて一人歩きしてゆくのである。

そして、その頂点を極めたのがモローとビアズリーなの

である。

## 2 モローのサロメ

象徴主義絵画の中心人物であり、「サロメの画家」とも言われるギュスターブ・モローは、一八二六年にパリで生まれた。モローは、聖書や神話のテーマを東方的異国情緒をもつて描くことでそのエロティシズムを表現した、テオドール・シャセリオー（一八一九〜一八五六）から決定的な影響を受けている。

モローの神話的な主題への偏愛や、複雑で豪華な作風は、彼の作品に、写実主義や印象派などの前衛的な芸術家たちが活躍したのと同時代のものとは思えないような雰囲気を与えている。ありふれた生活を崇拜する写実主義画派が圧倒的な勢いを持っていた時代に、神話的なテーマは時代遅れであった。しかし、オディロン・ルドン（一八四〇〜一九一六）が、「彼は古いブドウ園から新しいワインを産み出した。なぜなら、モローのものの見方は現代的で、それも本質的に根底から新しいからだ。」と言ったように、モローは、その類まれな独創力によって古いテーマを新しく蘇らせた画家なのである。

モローから始まった、いわゆる「世紀末絵画」の定義として、その二つの特性が挙げられる。一つは象徴様式であ

り、もう一つが、死を描きエロスにこだわった、主題の特殊性である。「世紀末絵画」の画家たちは、この二つの特性を展開するための素材をもっぱら神話や伝説、歴史、聖書、文学に求めたのである。

一八七〇年に勃発した晋仏戦争の屈辱的な祖国の降伏は、モローに深い影響を与え、この時期から彼は「フアム・フアタルとそれに征服された男」のテーマについて熟考し始めた。

このテーマは、一八九八年に七二歳で死ぬまで彼に付きまとった。こうしてモローは、危険でエロティックな妖婦「フアム・フアタル」としてのサロメを頻繁に描くようになったのである。

モローがサロメの両家だと言われるのは、単に沢山の様々なサロメの絵を描いたというだけではなく、彼の絵が、図像においても着想においても今までにない、非常に独創性に富んだものだったからなのだ。モローの教あるサロメの絵の中で、最も独創的なものが、「ヘロデの前で踊るサロメ」と「出現」である。

この二つの作品を見る前に、一八七八年のパリ万国博覧会に出品された水彩画「庭園のサロメ」（一八七八年、個人蔵）〔図21〕を見てみよう。

今切られたばかりのヨハネの首が載った大きな皿を持つ



図 21 モロー「庭園のサロメ」『ギュスターブ・モローその芸術と生涯及び後世代』より

た、この青い服のサロメは愛くるしく、少女のようである。長い髪の毛と肩から垂らした飾り紐はこのサロメの姿をより瀟洒に見せている。中央に立つたサロメの足元には、首のないヨハネの身体が横たわっており、地面はその血で染まっている。後方には、すばやく逃げさる首切り役人の姿が見える。この絵は、残酷な主題にもかかわらず、緑におおわれた明るく美しい絵である。

この絵に描かれているのは、踊りの褒美にヨハネの首をもらって得意そうにそれを見つめる、無邪気な少女のようなサロメの姿である。しかしこの無邪気なサロメは、次の二つの作品では、官能的で邪悪な姿に変わる。

油彩画「ヘロデの前で踊るサロメ」（一八七六年頃、アーマンド・ハマー美術館蔵）〔図22〕は、モローが最も苦心して描いた絵であり、多数の下絵がある。また、この絵



図 22 モロー「ヘロデの前で踊るサロメ」図版転載書同前

には裸のサロメや、裸に東方趣味的な模様の刺青を施したサロメなどのヴァリエーションがある。この絵のサロメは美しい宝石で飾られた豪華な衣装を纏っている。題名によると、サロメは踊っているようだが、「足の踊り」にも「手の踊り」にも見えない。サロメは、左手を前に出し右手に白蓮を持って、長い裾を引きずりしずしと歩いているように見える。

この絵に登場するのは、サロメとヘロデ、ヘロデヤ、楽器を弾く女、首切り役人だけである。客人もいなければ、ヨハネの首もない。

ここで重要なのは、サロメの踊りでも人物でもなく、こ



図 22 - 2 同前部分

の絵に描かれた一つ一つの物の表す象徴的な意味なのである。

サロメが右手に持っている白蓮は淫蕩を象徴し、左手の腕輪を飾る大きな眼は古代エジプトの魔液の源（ウジャツト）を象徴している。そして、ヘロデヤが手に持っている孔雀の扇と、サロメの方を向いている黒い豹は淫乱を意味している。また、ヘロデの王座の上方から見下ろしているのは、豊饒のイメージである二列の乳房を持つエペソスのディアーナであり、その両側にあるのは、ペルシアの悪の

神アーリマンの像である。一方、左端には、スフィンクスの像が彫られた大きな沈み彫りがある。

サロメは香炉から立ち上る煙の中、男根の象徴のように屹立する大小の円柱と、老いたヘロデの姿を意味する、床の上の萎れた花との間を、しずしずと爪先立って進んでいく。

この絵に描かれているのは、ヘロデの衰えた淫欲を掻き立てる、「淫蕩」の象徴的な女神とし、てのサロメの姿なのである。この絵について、モロー自身が次のように述べたと言う。

——「この女は永遠の女を表す。曖昧な、ときには恐ろしい観念を求めて不吉な小鳥のような生を送り、天才や聖

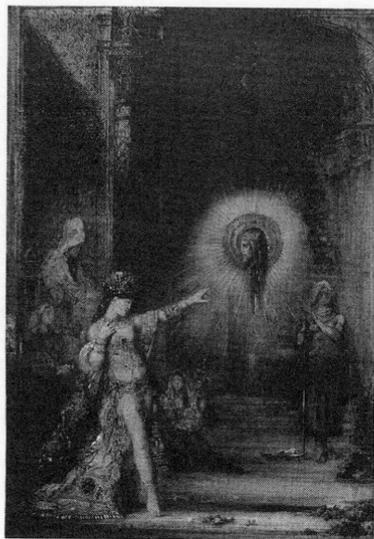


図 23 モロー「出現」『週刊アート・ギャラリー54 モロー』より

者までも踏みこむ。彼女の神秘的な踊りを止めるのは、常にこの女を見つめて魅力的な口を開く死、剣をうち下さんとする刑吏のみである。これは、言葉につくせぬ観念、あるいは官能、あるいは病的な好奇心を求める者の運命である、恐るべき未来の象徴なのだ。

この油彩画と同じく一八七六年のサロンに出品された「出現」(一八七四〜七六年、ルーヴル美術館デッサン室蔵)(図23)は、水彩画である。

この絵は、深海のような暗い青で描かれ、より一層見る人を不安にさせる。画面左側に、サロメとヘロデ、ヘロデヤ、楽器を弾く女が、そして右側に、赤いスカートの首切り役人が描かれている。

画面中央(やや右寄り)の、宙に浮かんだ血の滴るヨハネの首は、床に血だまりを作り恐ろしい形相でサロメを睨みつけている。インドの女王のような、宝石できらびやかに飾り立てられた衣装を着たサロメは、恐る恐る、しかし、ヨハネに媚びるかのような妖艶な色気をもってこれを睨み返している。

サロメ以外の人物は、ヨハネの陰惨な超自然的出現に気が付いていないようである。王座に座っているヘロデは、どこを見ているでもなくぼんやりとしているし、その隣のヘロデヤも、同様に無関心である。ヘロデヤは、この世のもの



図 24 ルドン「出現」  
『ODILON REDON』より

のではないような非凡なサロメの美しさと対照的な、平凡な中年女性らしい顔で描かれている。楽器を弾く女もまた無関心な様子であり、両面に儀式めいた静けさを漂わせている首切り役人も、顔が半分隠れていてどこを向いているのか分からない。

このヨハネの首はサロメの幻覚なのである。そのため、ヨハネの首から象徴的な光が発しているのだ。この光は、サロメの衣装の宝石を輝かせ、サロメの身体も青白く照らすのである。このサロメの幻覚は、ヨハネの死後に現れたものか、それともヨハネが首を切られる前の瞬間に、恐ろしい要求の結果を想像して現れたものなのか？ いずれに

しろ、この絵で重要なのは、サロメにしか見えない宙に浮かぶヨハネの首の幻、という斬新な発想である。そして、この宙に浮かぶヨハネの首は、ピアズリーの「クライマックス」に繋がるのである。

モローが創り出した邪悪で魅惑的な女性像、ファム・フアタルとしてのサロメは、世紀末の芸術全般に大きな影響を与えた。例えば、サロンでこれらのモローの絵を見たフローベールは、翌年の一八七七年に「ヘロディアス」<sup>11</sup>を出版しているし、モローに心酔したユイスマンスは「さかしま」(一八八四年)の中で、第五章をモローに捧げている。

ユイスマンスのこの小説の主人公は、寝室にモローの作品を飾り、「出現」と「サロメ」のサド・マゾヒズム的なエロティシズムの妄想に取り付かれているのだ。

また、モローのサロメに魅せられたルドンは、「出現」(一八八三年、ボルドー美術館蔵(図24))というモローと同題の木炭画を描いている。

光を放射するヨハネの首と、サロメしか登場しないルドンの「出現」は、黒い球体によってヨハネの首とその放射する光線の一部隠すことにより、神秘的象徴性を深めているのである。

このように、モローのサロメは、十九世紀末のヨーロッパに、とりわけ一八九〇年代に、サロメ・ブームを巻き起

こす一つのきつかけになったのである。

### 3 ビアズリーのサロメ

オーブリー・ビアズリーは、一八七二年にイギリスで生まれ、一八九八年に二五歳の若さで亡くなった、世紀末の夭折の天才である。

ビアズリー時代とも言われる、ビアズリーの生きた十九世紀末のヨーロッパは、絢爛と退廃が渦巻く時代であった。産業のめざましい発展が経済的繁栄をもたらし、社会全体が華やかで活気に満ちていた。フェミニズムが急速に伸びていったのも、フロイトを先取りするように性心理や精神



図25 ビアズリー「お前に口づけしたよ、ヨカナーン」

『ベスト・オブ・ビアズリー』より

スカー・ワイルドの戯曲「サロメ」の英語版の挿絵として描かれたものである。

ワイルドの「サロメ」は、もともと一八九一年、パリにおいてフランス語で書かれ、九三年にパリとロンドンで出版された。幼い頃から演劇に対する独特な感性の持ち主だったビアズリーは、初版本をいち早く読み終えると、自発的に「お前に口づけしたよ、ヨカナーン」（プリンスストン大学付属図書館蔵）（図25）を描きあげ、この絵を美術雑誌「ステューディオ」に載せた。

分析への関心が高まり、この分野の研究が進んだのも、中産階級の紳士淑女の仮面の下に抑圧されてきた性が自由を叫び始め、同性愛の主張が強まったのもこの時代である。このような社会の様々な変化は、芸術にも大きな影響を及ぼした。

鋼鉄と新エネルギーの無限の進歩思想に培われ増殖していった世界の、非人間性と虚偽や偽善に対する反抗として、頹廢芸術が生まれたのである。ビアズリーはこうした時代に、わずか二十五年の生涯を駆け抜けた、デカダンスの神童である。

ビアズリーのサロメの絵は、一八九四年に出版されたオ

そのグロテスクな独特のモノクローム画が、ロバート・ロスの眼に留まり、彼の熱心な勧めによつて、ピアズリーはワイルドの「サロメ」の英語版に挿絵を描くことになつたのである。

ワイルドの「サロメ」は、聖書の物語を元にしていて、ヨカナン（ヨハネ）の台詞はもちろんのこと、他の登場人物の台詞も聖書に基づいて書かれているが、聖書の物語から逸脱したものである。

この一幕物の舞台は、饗宴の間に続くヘロデ王の宮殿のテラスである。絶世の美女サロメはヨカナン（ヨハネ）に惹かれ、誘惑するが拒絶される。踊りの報酬に彼女自身の望みで、ヨカナンの首をもらい受け、それに接吻して陶酔する。それを見て恐ろしくなつたヘロデ王の命令によつて、サロメは兵士達に楯で押し殺される、というストーリーだ。

これは、人間の中に潜む愛欲の強烈さを描いた物語なのである。ワイルドは、「少女」サロメを「女」サロメに書き換え、サロメの官能性を際立たせている。また、ヘロデヤを終始脇役とし、近親相姦の罪を犯して生殖不能に陥っているヘロデの罪悪感を際立たせ、ヨカナンの言説を正しいと信じながら欲情を禁じ得ないヘロデの自己矛盾を浮き彫りにしている。さらに、同性愛的傾向のあるヘロデヤ

の小姓と「美しい」若いシリア人の隊長、ナラボスを登場させ、ヘロデの同性愛的傾向をも匂わせているのである。

ワイルドは、自分の創作において大きな影響を受けた人物として、キーツ、ペイター、フローベールの三人の唯美主義者を挙げている。確かに、ワイルドに「サロメ」を書く直接の動機を与えたのは、フローベールの「三つの物語」の「ヘロディアス」であつたし、サロメがヨハネの首を手に入れ、それに接吻しようとする場面は、キーツの詩「イザベラ」（一八一八年）や、ペイターの短編小説「家うちの子」（一八七八年）に見られるような、イギリス唯美主義のネクロフィリア（死体愛好症）的な一面を極度に発展させたものであると言える。

このように、ワイルドの「サロメ」は、それ以前の芸術作品にあらわれたサロメから多かれ少なかれ影響を受け、そこに彼独特の着想を加え、彼独自の方法で発展させることで、真にワイルド的で象徴主義的な作品に昇華したのである。

そして、ワイルドが「サロメ」の台本を実際に上演する際、いわば現実化する際の映像として、また舞台の雰囲気として再現するために目標にしていたのも、モローの「出現」や「ヘロデ王の前で踊るサロメ」だったのである。ワイルドは、二人のサロメの画家、モローとピアズリーに橋

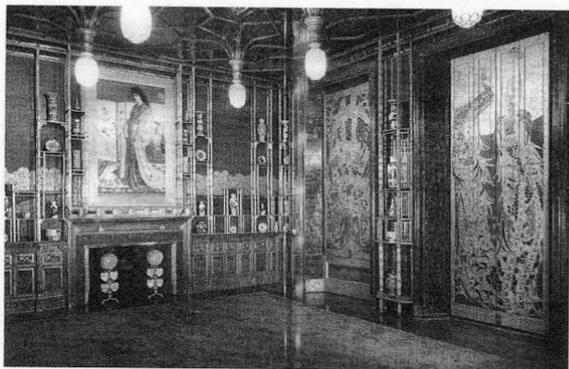


図 26 ホイッスラー「孔雀の間」  
『世紀末美術の楽しみ方』

を架けている人物なのだ。

こうしてピアズリーは、ワイルドを介して間接的にモローの影響を受けていることになるのだが、実際は、同時代の文学や美術にほとんど関心を持っていなかった。彼は、イタリア十五世紀の線的で装飾

的なスタイルを称賛していて、後期ラファエル前派の路線の延長線上にいた。

さて、このワイルドの「サロメ」と、ピアズリーの挿絵は、かなりの隔たりがある。ピアズリーの挿絵は、ワイルドの劇に忠実な挿絵と言うより、それを口実にしてピアズリー独自のやり方で描かれたものである。ピアズリーの挿絵（一八九四年）は、彼がこれを描く前に訪れ、強烈な印

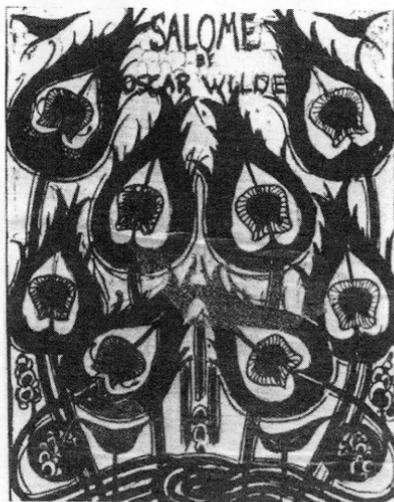


図 27 ピアズリー「表紙のためのスケッチ」  
『ベスト・オブ・ピアズリー』より

象を受けた、ジエームズ・マックニール・ホイッスラー

（一八三四〜一九〇三）の有名な「孔雀の間」（一八七六年、フリーア・ギャラリー蔵）（図26）の豪華な孔雀のイメージに、その基礎を置いているといつてよい。一八九四年版の「サロメ」には使われなかったが、彼が表紙のために孔雀の羽の模様の大膽なスケッチ（ブライアン・リード・コレクション）（図27）を描いていることから、彼の挿絵のライトモチーフが孔雀のイメージであったことが分かる。しかし、ワイルドの本文には、ヘロデがサロメに踊りの褒美として美しい白孔雀を与えようというくだりがあるだけである。サロメを孔雀のイメージで描いたのは、ひ

以下図28～37までピアズリーの作。図36を除いて『ピアズリーのイラストレーション』より



図 29 「ヘロドの眼」



図 28 「孔雀の衣裙」



図 31 「ヨカーナンとサロメ」

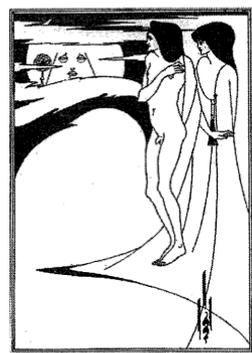


図 30 「月の中の女」



図 33 「舞姫の褒美」



図 32 「ストマック・ダンス」

とえにピアズリーの創意によるものなのである。ここに描かれたいくつかのサロメの、ほとんど全てが多かれ少なかれ孔雀のイメージで描かれているが、「孔雀の衣裙」(ハーヴアード大学フォッグ美術館蔵)〔図28〕はそれが著しい。豪華な孔雀の羽の模様が施された衣裙、髪に付けた華麗な

孔雀の羽飾り。そして、この孔雀としてのサロメのイメージを補うように、彼女の後ろで羽を広げた孔雀。この絵には、孔雀の魅力の全てがあると言える。サロメの形態を描く曲線は、水の流れのようでもあり、茄子のようでもある。どちらにしても、この流水や動植物の曲線を暗示する点で、

この絵はアール・ヌーヴオーを代表する名品の一つに数えられる。また、「ヘロデの眼」(フォッグ美術館蔵)〔図29〕と題する、恋焦がれるサロメに注がれるヘロデの眼を主題にした絵も、孔雀のイメージが顕著に見られる。この絵でも、サロメは髪に孔雀の羽を飾っていて、その足元には尾を広げた孔雀が描かれている。しかし、この絵で注目したいのは、画面左上の、立ち木の前を飛ぶ蝶と、左下の薔薇の花である。これらは、孔雀のイメージとともにピアズリーにとつての美の象徴であり、この「サロメ」の挿絵においても、重要な役割をもつたものである。

ヘロデヤの小姓と若いシリア人が「月が女のようにだ」と話合うところと関連する、「月の中の女」(フォッグ美術館蔵)〔図30〕は、ピアズリーの挿絵の中で最も自由奔放な作品の一つである。薔薇の花を添えた月の中の女の顔は、実はワイルドの顔の戯画である。この顔は、二人の人物に見られるのではなく、逆に二人の方を皮肉な冷笑を浮かべながら眺めている。

一八九四年版には載せられなかった、サロメが、牢から連れ出されたヨカナンに言い寄るところを描いた「ヨカナンとサロメ」〔図31〕では、サロメは孔雀の羽と蝶の模様のある衣裳を着て、薔薇の茂みを背に、ヨカナンと向かい合つて立っている。サロメの恋しそうな眼差しに、

ヨカナンは嫌悪を示しているが、本文の、言い寄るサロメに罵詈雑言を浴びせて見向きもしないヨカナンのイメージとは微妙に違っている。

しかし、これらのどれよりも著しく本文と隔たり、ピアズリーの独自性で描かれているのは「ストマック・ダンス」〔図32〕である。ワイルドの本文には、「サロメ、七枚のヴェールの踊りを踊る」と描かれているだけで、具体的にどのような踊りなのかは描かれていない。

この絵では、ワイルドの七枚のヴェールの踊りを暗示するように、サロメが、脱いだ二枚のヴェールを両腿で押さえて、最後のヴェールを左肩に掛けている。しかし、ピアズリーの描いたサロメの踊りは、ラフォルクグの「伝説寓話」の中の「サロメ」に影響を受けた、臍を出して踊るストマック・ダンスである。

この絵のサロメも、頭に孔雀の羽をつけており、それはまるで後光のようである。左下の、火炎を戴くすさまじい形相の楽人が弾くりユートに合わせて、乳房から薔薇を飛び散らせ、身体をくねらせて踊るサロメの姿は、ワイルドの本文を逸脱したものである。

「舞姫の褒美」〔図33〕では、片手でヨハネの首をつかみ、その首をじっと見つめるサロメのイメージを、前述のギド・レニの「サロメ」に仰いでいる。しかし、このサロメは、



図 34 「ヘロディアス登場」



図 35 「クライマックス」



図 36 「黒いケープ」  
『オスカー・ワイルド  
全集Ⅲ』より



図 37 「サロメの化粧」

ギド・レニの十七世紀風の衣裳とポーズのサロメではなく、ピアズリー独特の孔雀の羽模様様の髪をたくわえ、胸元と黒く長いマントに薔薇の花を飾ったサロメである。また、ギド・レニの絵には、少年や少女たちが描かれ、賑やかな雰囲気があるが、この絵は、サロメとヨハネの首を載せた皿を捧げる黒人の手だけの、そして、黒い血が滴り落ちる皿

典型的に示すのが「クライマックス」(図35)である。これは、先述の「お前に口づけしたよ、ヨカナン」を簡略化したもので、サロメがヨカナンの口に接吻する場面を描いたものだ。この絵のサロメの髪は、下の澱んだ黒い水の中から尾を現す蛇の曲線を模するように、曲がりくねっている。サロメは蛇の髪をしたメデューサなのだろう

にサロメが片手を載せるという、陰惨な雰囲気のものである。十七世紀のギド・レニの、ピンクの優雅な世界は、この絵では、世紀末の暗黒なデカダンスの世界に一変するのである。

ピアズリーの「サロメ」の挿絵のうち、最も毒のある、邪悪で悪魔的なものは、「ヘロディアス登場」(フオッグ美術館蔵)(図34)である。たてがみのような黒髪の、現実離れた胸を露にした邪悪そのものヘロディアスの顔は、冷静沉着で、悪徳の勝利を確信しているかのようだ。悪鬼に袖を引かれて登場するヘロディアスの姿を、ワイルド似のシヨーマンが手で指し示している、というこの絵よりも、ピアズリーの類魔的な悪魔主義をもっと

か。そう言えば、凄まじいその眼で見つめられたヨハネの首は、石に化しているようにも見える。下の黒い沼からは、薔薇の代わりに、純潔の花として百合の花が咲き出ている。この絵にも、孔雀のモチーフが使われているが、画面左上の雷雲のようなそれは、今までになく不気味である。

これらの他に、ピアズリーの挿絵には、ワイルドの本文と全く無関係のものもある。

「黒いケープ」(プリンストン大学付属図書館蔵)〔図36〕は、女の着ている薔薇模様の黒いマントと、現実離れた摩訶不可思議なスカートと、馬鹿馬鹿しいほどに膨らんだ髪型が、風変わりで極めて創意に富んでいる。このような、びっくりさせるような衣裳を見せびらかしている人物を一人立たせるといふやり方は、日本の浮世絵に想を得ている。

「サロメの化粧」(大英博物館蔵)〔図37〕では、サロメ

は、ラファエル前派風のわざとらしさを感じさせる古代風の衣裳ではなく、アスコット・ハットを被りモダンな衣裳を着ている。この絵では、多くの細部が省略されているが、サロメの愛読書には細かく書名が描きこまれている。それは、プレヴォオの「マノン・レスコー」や、マルキ・ド・サドの「艶めく宴」やゾラの「ナナ」であり、ピアズリー自身の愛読書なのである。

このように、ピアズリーは、彼の悪の感性を働かせるのに絶好の文章であった、ワイルドの「サロメ」に靈感の一つを得、それを変貌させて、彼独自のグロテスクでエロティックで頹廢的な、悪魔的なサロメを作り出したのである。ピアズリーによって、邪悪で魅惑的な、世紀末のフアム・ファタルとしてのサロメは、頹廢美の頂点を極めたのである。

史実の「平和」な女サロメが、ここにこうして、倦怠と

憂鬱の気分が漂う時代の空気を反映させ、それを象徴する女人像になったのである。

モローやピアズリーを代表とする、



図 38 クリムト「ユディットⅡ (サロメ)」『新潮美術文庫 37 クリムト』



図 39 シュトウツク「サロメ」  
『世紀末美術の楽しみ方』より

サロメ芸術が夥しく産み出された十九世紀末のサロメ・ブームは、二十世紀の初めまで続く。

最後に、二十世紀の作品を三つだけ簡単に挙げよう。

例えばクリムトは、一九〇九年に「ユディットⅡ（サロメ）」（ベネツィア近代美術館蔵）〔図 38〕を描いている。

この絵は、魅惑的に胸を露わにし、ユードゲント・シュテイール（アール・ヌーヴォー）風な生物学的模様のついた美しい衣裳を纏い、前後に長く編んだ髪にモザイクの髪飾りをつけた、旧約外典のユディットが、袋から顔の上半分をのぞかせるホロフェルネスの髪をつかむ姿が描かれている。

ユディットは、戦利品であるホロフェルネスの首をぶら下げて、町へ帰る途中なのであろう。敵将の首を取った興奮がまだ覚めやらぬ面持ちで、手は引きつり、引き伸ばされた八頭身の体は、わなわなとおののいている。

ところが、この絵はまた、別題の示すように、ヨハネの首を手に入れて恍惚となる、サロメの絵なのである。

また、フランツ・ヴァン・シュトウツク（一八六三〜一九二八）の、暗い色彩の闇に包まれた背景から、胸と腹を露わに浮き出させて踊るサロメの姿を描いた「サロメ」（一九〇六年、レンバツハ画廊蔵）〔図 39〕には、激しい踊りによって男を誘惑するファム・ファタルとしてのサロメの、罪の女としての性質が最もよく表われている。

そして、性と死（愛）を出発点としたエドヴァルト・ムンク（一八六三〜一九四四）も、サロメのテーマで多くの絵を描いた。

彼の「サロメ」（一九〇三年、ムンク美術館蔵）〔図 40〕は、彼がこの頃関係していたヴァイオリニスト、エヴァ・ムドッチがサロメとして、そしてムンク自身がヨハネとして描かれている。サロメ（ムドッチ）が、首を伸ばしてのけぞり、眼を細め、口を少し開けて、憔悴するヨハネ（ムンク）の首に寄りかかっている。この絵は、最も典型的なファム・ファタルとしてのサロメの例であると言える。そ



図40 ムンク「サロメ」  
『MUNCH』より

してまた、サロメとヨハネの頭部を密接に結びつけ、これを大写しにしたこの絵の図柄は、今までのサロメの図像には例がなく、サロメの絵の歴史において独自の位置を占めるものであろう。

このように、十九世紀末に、宗教的道具立てから解放され、無垢と頹廢、清純と官能を併せ持つ妖しくフラム・フアタルの代表格となったサロメは、その後も様々な画家によって描かれ、様々な姿を見せたのである。

おわりに

今まで見てきたように、聖書の中の物語の、単なる端役だったサロメが、邪悪で魅惑的なフラム・フアタルの代表格になるまでには、長い歴史がある。絵画を通して、この変貌ぶりをざっと見てきたが、ここで簡単にまとめたと思う。

ユダヤ王家のヘロデ王朝は、常に野心と陰謀の血なまぐさい争いで渦巻いており、特に大王の妹初代サロメ<sup>14</sup>が、同族のあいだの殺戮を重ねたため、サロメという名前は恐怖とともに人々に記憶されていたようである。サロメの母親ヘロデヤ（ヘロディアス）もまた、強烈な性格で、夫ピリポの能力を見限り、サロメを連れて地位と権力のあるヘロデ・アンティパスと近親者同士の結婚をしたため、この「初代サロメ」と「母王妃ヘロデヤ」が、腐敗したヘロデ王朝の悪を象徴する女性となり、いつの間にか二人が重ねられて人々の記憶の中で交わりあって、「サロメⅡヘロデヤ（ヘロディアス）」という伝説が出来上がったと考えられる。十七世紀以降には「サロメⅡユディット」という図像の混同も行われてくる。さらに、四世紀の終わりになつてヨハネのためにアレキサンドリアに協会が建立されると、





図 42 ティツィアーノ「サロメ」  
注釈 5 参照  
『世界美術全集 8 ティツィアーノ』より



図 43 ティツィアーノ「果物皿を捧げる少女」注釈 5 参照  
『L'opera completa di Tiziano』より

サロメは、扱う芸術家の数だけ存在するのだ。ここでは、このサロメの変貌を、絵画を見ることで明らかにしようとしたが、特に十九世紀におけるサロメ像の激変は、絵画だけでは語り尽くせぬものであった。文学、音楽、美術の様々な芸術が複雑に絡みあって、モローやピアズリーのサロメは生まれたのである。

美しい容姿やさまざまな性格を与えられ、サロメは、意思のない操り人形からよこしまな意思を具えた女性に変わっていった。素朴で無垢だったその美も、次第に地上の華美や豪華な衣で汚れていき、陰惨なものになっていった。

そして、ヨハネの首は、サロメのこの妖しい美をはつきりと際立たせるための副次的な役割しか持たなくなる、という完全な位置の逆転が行われたのである。

宗教上の一つのエピソードとしての主題が、現実の切実な意図や動機から様々にフィクション化され、それが独自に成長して伝説になる。この伝説を画家が扱うとき、それは、その画家の個性を通じて、様々な形になる。

#### 注釈

1 各人物の固有名詞のスペルは、次の通りである。

〈Salome〉〈Herod〉〈Herodias〉〈John〉

日本語訳「聖書」では、〈サロメ〉〈ヘロデ〉〈ヘロデヤ〉〈ヨハネ〉となっている。オスカー・ワイルドの戯曲「サロメ」では、〈ヨハネ〉が〈Jokanaan〉となっているため、〈ヨカナン〉と訳すことが多い。

2 引用は、マタイ伝第 14 章 3—11。

3 〈図 41〉を参照。

4 引用は、William G. Hutchinson trans. Reman's Life Of Jesus

(London: Walter Scott Publishing co.)

5 ティツイアーノは、背景に窓のないタイプの「サロメ」も描いている。(一五六〇年、プラド美術館蔵)〈図42〉参照。この「サロメ」は、彼の「果物皿を捧げる少女」(一五五五年、ベルリン国立美術館蔵)に酷似している。〈図43〉参照。

6 この絵は、当時からサロメと見なされていた。

7 引用は、「アッタ・トルロ 夏の夜の夢」(井上正蔵訳、一九五〇 岩波文庫) 一三九ページ〜一四二ページ

8 この詩は、「黄金詩集」の中の一編であり、「アンリ・ルニョー」の献辞がついている。

9 引用は、「週刊アート・ギャラリー 54 モロー」の一七〇四ページ

10 引用は、「世紀末美術の楽しみ方」

11 これは、「三つの物語」の中の一つである。

12 この絵の画面には、「ヨカナン、私はお前の口に口づけした、お前の口に口づけしたのだ」というフランス語の台詞が効果的に導入されている。

13 引用は、「オスカー・ワイルド全集Ⅲ」一四九ページ

14 〈図41〉参照。

### 参考文献

新潮美術文庫 37 クリムト (日本アート・センター編 一九七五)

新潮社)

世紀末美術の楽しみ方 (河村錠一郎著 一九九八 新潮社)

ベスト・オブ・ピアズリー (河村錠一郎著 一九九二 白水社)

世紀末の美学 (河村錠一郎著 一九八六 研究社)

ピアズリーと世紀末 (河村錠一郎著 一九八〇 青土社)

サロメー永遠の妖女 (山川鴻三著 一九八九 新潮社)

「サロメ」の変容―翻訳・舞台 (井村君江著 一九九〇 新書館)

週刊アート・ギャラリー 54 モロー (クロス中山慶子編 二〇〇〇)

〇 デアゴステイニ

週刊アート・ギャラリー 59 マザッチョ (クロス中山慶子編、二〇〇〇)

〇〇〇 デアゴステイニ

追手門大学文学部紀要 35号 「サロメ」の一再考―サロメ伝説と

ワイルドの獨創性 (新谷好 一九九九 追手門大学文学部)

名画への旅 21 19世紀 V 世紀末の夢 (野間佐知子編 一九九二 講談社)

オスカー・ワイルド全集Ⅲ (西村孝次訳 一九八〇 青土社)

サロメと世紀末都市ワイルドに於ける悪の系譜 (堀江珠喜著 一九八四 大阪教育図書)

図説 大聖書 第5巻 (講談社インターナショナル編 一九八一 講談社)

世界美術全集 第11巻 イタリア・ルネサンス I (佐々木英也編 一九九二 小学館)

ギュスターブ・モロー―その芸術と生涯及び後世代 (隠山由起子訳 一九八〇 三省堂)

世界美術全集 4 ポッティチェルリ (後藤茂樹編 一九七六 集英社)

ピナコテール・トレヴィル・シリーズ 8 テイエポロ画集 (藤原

- えみり編 一九九六 トレヴィル  
アッタ・トロール 夏の夜の夢(井上正蔵訳 一九五〇 岩波文庫)  
世界美術大全集 第8巻 ロマネスク(長塚安司編 一九九六 小学館)  
クリムトのデッサン(野村太郎著 一九八六 岩崎美術社)  
ピアズリーのイラストレーション(大森忠行解 一九七〇 岩崎美術社)  
カラー図版 世界の巨匠 ドラクロワ(森雅彦訳 一九八〇 評論社)  
世界美術全集 8 ティツィアーノ(後藤茂樹編 一九七八 集英社)  
エドワルト・ムンク展(土方定一編 一九七〇 東京新聞・神奈川県立近代美術館)  
川県立近代美術館  
PRINTS AFTER RUBENS (町田市立国際版画美術館・北九州市立美術館編 発行 一九八八)  
MUNCH 日本語版(匠秀夫訳 一九七四 美術出版社)  
ODILON REDON CATALOGUE RAISONNE DE L'OEUVRE PEINT ET DESSINE VOLUME II (Agnes Lacav St.Guilx WILDENSTEIN INSTITUTE)