



オスカー・ワイルドとエンリケ・ゴメス = カリーリョのあいだで交わされたサロメ談義の真相

著者	平田 渡
雑誌名	関西大学外国語学部紀要 = Journal of foreign language studies
巻	7
ページ	61-80
発行年	2012-10
その他のタイトル	El verdadero dialogo sobre Salome entre Oscar Wilde y Enrique Gomez Carrillo
URL	http://hdl.handle.net/10112/9596

研究論文

オスカー・ワイルドとエンリケ・ゴメス＝カリーリョの あいだで交わされたサロメ談義の真相

El verdadero diálogo sobre Salomé entre Oscar Wilde y Enrique Gómez Carrillo

平 田 渡
HIRATA Wataru

En *El simbolismo y el arte finisecular (Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende)* de Hans H. Hofstätter está incluido como uno de los seis datos un artículo llamado ‘Gomerz Carille’. Es citado de ‘Salomé’ publicado en el anuario alemán Insel del año 1906. Al juzgarlo por el contenido, se trata de la reproducción de ‘La concepción de Salomé’, uno de los capítulos de *En plena bohemia*, memorias escritas por Enrique Gómez Carrillo.

Comparando la traducción japonesa de ‘Gomerz Carille’ por Suehiro Tanemura, un famoso germanista, con el texto original de ‘La concepción de Salomé’, se ve que hay demasiadas equivocaciones, partes de traducción muy libre y otras omitidas. Es una gran negligencia por parte del traductor que no podemos pasar por alto. Y es cruel maltratar de esta manera al autor.

Si yo no trato el problema en este tesis, se quedará sin saber el verdadero diálogo sostenido por Oscar Wilde y Enrique Gómez Carrillo. Por eso, aquí voy a aclarar las diferencias que se encuentran entre la traducción japonesa y el texto original de español, aunque se interpone la traducción alemana.

キーワード

ホーフシュテッター 『象徴主義と世紀末芸術』、「ゴメルス・カリーユ」、「サロメの構想」、オスカー・ワイルド、エンリケ・ゴメス＝カリーリョ、種村季弘、サロメ、ヘロディアス、ヘロデ・アンティパス、洗礼者ヨハネ（ヨカナン）、マラルメ、「エロディアード」、ギュスターヴ・モロー

「サロメの構想」と「ゴメルス・カリーユ」

オスカー・ワイルド Oscar Wilde (1854 ダブリン-1900 パリ)は、1891年の晩秋から冬にかけて、パリに滞在し、代表作のひとつである戯曲『サロメ』をフランス語で書きあげた。

ちょうどその構想を練っていた頃、中米グアテマラからパリに到着してまもない、弱冠18歳のジャーナリストにして、のちの作家、エンリケ・ゴメス＝カリーリョ Enrique Gómez Carrillo (1873 グアテマラ-1927 パリ。以下、ゴメス＝カリーリョと呼ぶ)と知り合い、サロメ談義を交わすことになった。

その経緯は、ハンス・H・ホーフシュテッター『象徴主義と世紀末芸術』(種村季弘訳 東京美術出版社 1970)所収の文献資料集のひとつ「ゴメルス・カリーユ」(傍点筆者)をひもとくと分かる。ちなみに、著者は、『迷宮としての世界 マニエリスム美術』(種村季弘・矢川澄子訳 東京美術出版社 1966)をあらわした、碩学グスタフ・ルネ・ホッケ〔筆者註 ブリュッセル生まれだが、ドイツで名を揚げる〕の弟子にあたる。

典拠は、1906年版のインゼル年鑑に掲載されている「サロメ」となっているが、内容から判断すると、この「サロメ」というのは、ゴメス＝カリーリョが書いた回想記『ボヘミアン暮らしのさなかに』*En plena bohemia*の中の一章「サロメの構想」*La concepción de Salomé*であるように思われた。そのことは、昨年、筆者が発表した論文「ゴメルス・カリーユの正体」(『関西大学東西学術研究所創立六十周年記念論文集』所収)¹⁾で指摘しておいたけれど、「サロメの構想」の本文が未入手であったせいで、確証を得るまでには至らなかった。

その直後、2011年にマドリードのレナシメント社 Editorial Renacimiento から出たばかりの『三〇年にわたるぼくの人生』*Treinta años de mi vida* (『魂のめざめ』*El despertar del alma* (1918)、『ボヘミアン暮らしのさなかに』(1919)、『マドリードの惨状』*La miseria de Madrid* (1921)三部作所収)²⁾と題する合本が手に入ったので、そこに収められた『ボヘミアン暮らしのさなかに』を底本にえらび、「サロメの構想」と「ゴメルス・カリーユ」との記述内容の比較をおこなうことにした。

その結果、「ゴメルス・カリーユ」は、冒頭の段落を除く、ほぼすべてが「サロメの構想」の本文を転載したものであることが判明した。ただし、明らかな誤訳や超訳、それに脱落と思われる箇所があちこちに見られた。

そもそも、表題の「ゴメルス・カリーユ Gomerz Carille」自体が、「(エンリケ)ゴメス＝カリーリョ (Enrique) Gómez Carrillo」の誤りであることから、内容に関しても不安を抱いていたのだが、スペイン語の原文を読んでみると、まさにそのとおりの事態が生じていたのである。それは、とても看過できるような性質のものではなかった。これでは、あまりにも作者ゴメス＝カリーリョが可哀想だ、と思わざるをえなかった。おそらく、スペイン語からドイツ語に、あるいはドイツ語から日本語に、翻訳される段階で起きたにちがいない、そうした異同を指摘しておかなければ、ゴメス＝カリーリョが伝えようとした真相が歪められたまま、棄てられることになると思われるので、ここに発表することにしたのである。

以下、前掲書、ハンス・H・ホーフシュテッター『象徴主義と世紀末芸術』に収められた「ゴメルス・カリーユ」の訳文に従って、310頁・3行目から314頁・2行目まで、行単位に小分け

オスカー・ワイルドとエンリケ・ゴメス＝カリーリョのあいだで交わされたサロメ談義の真相（平田）

しながら、スペイン語の原文との比較検討を試みたい。

お読みくださる方は、お手数ながら、「ゴメルス・カリーユ」の訳文を手許にご用意のほどを。

初対面のワイルドの印象（310頁・3行目から8行目まで）

ゴメス＝カリーリョが初めてワイルドに会ったときの印象を綴った、冒頭の段落だけは、残念ながら、まだ出典が不明である。『ボヘミアン暮らしのさなかに』で読むことのできるワイルド関連の文章は、「オスカー・ワイルド」*Oscar Wilde*、「退屈な晩餐会」*Una cena aburrida*、「サロメの構想」*La concepción de Salomé*の三篇にはほかならないが、これらのどこにも見当たらないのである。

ここでは、「大きな金歯をのぞかせて笑う」ワイルドが「わたしを魅惑する」し、「明るい声で語るさまが」忘れられない、「その声は（…）忘我の境で詩句をくちずさむときとそっくりだった」と描写されている。そして、ワイルドが関心を抱いていたフローベール、マラルメ、ジャン・ロランといった作家や詩人の名前が引き合いに出されている。

プラド美術館所蔵のさまざまなサロメ像をめぐる

（310頁・9行目から14行目まで）

ここでは、マドリードのプラド美術館に展示されている、さまざまな画家の手になるサロメ像が話題になっている。ティツィアーノがティチアン、スタンツィオーニがスタンチオーニと表記されていることも気にならないではないが、ワイルドが、この絵を見るためだけでもプラドに行ってみたい、というティツィアーノのサロメ像をめぐる、以下のくだりが問題である。種村季弘訳によれば、

「ティントレットはあの絵を前にして嘆声を発したものです。《ついにふるえる肉を描いた画家が出た！》とね。あのサロメはご覧になっているでしょうね。…サロメは勝誇らしげに身を正して、洗礼者の首を銀の皿の上に高々と掲げています（筆者、以下略）」。

となっているが、ゴメス＝カリーリョの原文と対照してみよう。

(…)la *Salomé* del Tiziano, cuadro, ante el cual, Tintoretto exclamó : «Este hombre pinta con carne molida ...» Usted lo habrá visto ... La sobrina de Herodes se yergue, después del triunfo, llevando en la fuente de plata la cabeza del Precursor. (…)³⁾

種村季弘は、訳書の「あとがき」の中で、「蛇足ながら、原文はやや講壇美術史家らしい観念論臭があって、そのドイツ的な難文はかならずしも訳しやすいものではなかった⁴⁾と苦労話を打ち明けている。おそらく、その臭みは、インゼル年鑑に掲載されたドイツ語訳の「サロメの構想」にも共通するものと推察される。でないと、ゴメス=カリーリヨの原文は、どこまでも簡潔を旨とし、意味内容が明快なのに、種村季弘による日本語訳になったとたん、理屈をこねた、もってまわった、生硬な表現になっている点の説明がつかない。

ともかく、上記の部分で気になるのは、*«Este hombre pinta con carne molida ...»*、それに *La sobrina de Herodes se yergue, después del triunfo, llevando en la fuente de plata la cabeza del Precursor.* という二つの文である。

まず、*«Este hombre pinta con carne molida ...»* は、*«ついにふるえる肉を描いた画家が出た!»* などという苦しまぎれの意味ではなく、「この人は、それにしても生々しく描いていますね」という意味にはかならない。

そして、*La sobrina de Herodes se yergue, después del triunfo, llevando en la fuente de plata la cabeza del Precursor.* の方は、とりあえず、*La sobrina de Herodes* が問題である。翻訳では「サロメ」となっているけれど、原文では「ヘロデの姪」になっているのである。

ヘロデ家の系図⁵⁾については、筑摩書房版の『フローベール全集』第四巻所収の、『三つの物語』の中的一篇「ヘロディアス」に、詳細なものが、折り込みのかたちで付されており、便利である。それによれば、*La sobrina de Herodes* は「ヘロデの姪」ではなく、「ヘロデ・アンティパスの姪」*La sobrina de Herodes Antipas* でなければならぬことが分かるであろう。けれども、「ヘロデ・アンティパスの姪」とは、周知のとおり、サロメではなく、母親ヘロディアスを指す。つまり、ここで、ゴメス=カリーリヨは「ヘロデ・アンティパスの姪の娘」とすべきだったのに、勘ちがいをしているのである。そんなわけで、単刀直入に「サロメ」と訳した種村季弘の方が当を得ていることになる。

また、*la cabeza del Precursor* については、ずばり「洗礼者の首」と訳されているのはまちがいでないけれど、*el Precursor* には、多少説明があるかもしれない。*Precursor* の意味は、もちろん「先駆者」であるが、これは、「これから降誕するイエス・キリストの先駆者」という意味で、洗礼者ヨハネ〔筆者註 ワイルドは、『サロメ』において、敬愛するフローベールに倣い、洗礼者ヨハネの名前をヘブライ語名のヨカナンに変えている〕を指しているのである。

したがって、上記のスペイン語の原文全体を訳し直すと、以下のとおりになる。

「(…)«ティツィアーノは、それにしても生々しく描いていますね...»とティントレットは感嘆の声を洩らしたのです。あのサロメはもうご覧になったでしょう...。ヘロデ・アンティパスの姪の娘は、ことが思いどおりに運ぶと、銀の盆に洗礼者ヨハネの首をのせて誇らしげに胸を反らしたのですよ (…)」。

ド・ラ・ペー街の宝石店とオペラ大通りの服地店（310頁・15行目から18行目まで）

ここに出てくる宝石店も、服地店も、所在地が明示されていないが、スペイン語の原文では、前者がパリのド・ラ・ペー街、後者が同オペラ大通りにあることが、はっきりと記されている。

それはさほど重要ではないかもしれないけれど、違和感を覚えざるをえないのは、このくだりの締めの一文である。以下に、訳文と原文を引く。

「商店の飾窓ショー・ウィンドウのなかのおびたしい素材さえも、彼には、ヘロデ王の姪のまどわしにみちた裸形を覆うべく十分であるとは思えなかつたのである。」（傍点筆者）

Las telas que en la avenida de Ópera ostentaban sus esplendores en los escaparates, antojábanse tejidas para cubrir el pecho de la hija de Herodías. ⁶⁾

上記の日本語訳にある「ヘロデ王の姪」は、必ずしも種村季弘のせいではなく、インゼル年鑑に載ったドイツ語訳の方にミスがあるのかもしれないけれど、正しくはスペイン語の原文にあるとおり、「ヘロディアスの娘」となるべきところである。あるいは、少なくとも、「ヘロデアンティパスの姪の娘」として欲しかったと言っているだろう。

一方で、この箇所につけられた日本語は、肯定文が否定文になっていることから明らかなように、大きな狂いが生じていることも確かなので、ここで細部まできちんと訳してみよう。

「オペラ大通りにある服地屋のショー・ウィンドーには、きらびやかな反物が飾りつけてあったが、彼には、それがヘロディアスの娘の胸を蔽うために織られたように思えてならなかった」。

それにしても、いったいどこに、「おびたしい」とか、「まどわしにみちた裸形」とかがあるのだろう。

サロメは一糸まとわず…（310頁・19行目から311頁・8行目まで）

ここに至って、ワイルドはゴメス＝カリーリョに対して、次のような話を持ちかける。サロメを一糸まとわぬ姿にした上で、手首や足首、それに首、胸、腰のあちこちに、真珠やエメラルド、ルビー、サファイアといった宝石をちりばめて、飾り立てたらどうだろう、と。その中で、こんな言葉を口にする。

「単なる道具にすぎない無知なサロメのことなど、わたしはちっとも知りたくない。いや、いや、サロメは承知の上なのです…。レオナルドの絵では、彼女の唇はその心の途方もない残忍さをあらわしていますね。サロメの豪奢は深淵で、その快樂は大洋でなくてはなりません…。」(傍点筆者)

Porque yo no concibo a Salomé inconsciente, sirviendo de mudo instrumento. ¡ No !
Sus labios, en el cuadro de Leonardo da Vinci, hacen ver la crueldad de su alma. Es necesario que su lujuria sea infinita y su perversidad sin limites.⁷⁾

何よりもまず、「単なる道具にすぎない無知なサロメのことなど、わたしはちっとも知りたくない。いや、いや、サロメは承知の上なのです…」という日本語がすんなりと頭に入らず、意味不明である。ふつうはそんなとき、訳者は読み直している段階で、自分が誤訳をしていることに気がつくはずだ。そこで、あわてて原文と訳文を照らし合わせ、後者の手直しをおこなうものなのである。どうやら、ここではそうした推敲する手間を省いたと言われても仕方がないだろう。

じっさいに、スペイン語の原文を読むと、まぎれもない誤訳であることが見てとれる。もちろん、インゼル年鑑に掲載されたドイツ語訳に非がある可能性もなしとはしないけれど、本来は、

「わたしは自意識のない、何も語りかけぬ道具になりはてた、サロメなど思いもよりませんね。ええ、そうですとも」

と訳すべきところであろう。

それにつづく文は、「ダ・ヴィンチの絵では、彼女の唇が心の奥に秘めた残酷な性格を漂わしています」となる。

さらに、「サロメの豪奢は深淵で、その快樂は大洋でなくてはなりません…」というくだりも問題である。lujuriaが「豪奢」で、perversidadが「快樂」とは、これいかにというしかない。おそらく、スペイン語からドイツ語に訳される段階で、意味のずれが生じたのにちがいない。

ここは、「サロメの淫らなさは限りがなく、邪悪さは果てしないものでなければならぬ」というふうに、深読みをせずに、さらりと訳したいところである。

蠱惑的なサロメと清純なサロメ (311頁・9行目から17行目まで)

スペイン語の原文では、前のくだりからこのくだりには、直接に繋がっていない。両者のあいだに、ミュンヘン生まれの画家、カール・シュトラートマン Karl Strathmann⁸⁾が描いた、サ

オスカー・ワイルドとエンリケ・ゴメス＝カリーリョのあいだで交わされたサロメ談義の真相（平田）

ロメの全裸像をめぐる話が挿入されているのである。

そこでは、ヘロデ・アンティパス、ヘロディアス、大祭司、死刑執行人といった面々が、^{かたず}固唾を飲んで見守るなか、妖艶な姿のサロメが、洗礼者ヨハネの生首にむかって、淫売^{いんばい}よばわりされたうえに、口づけをしてもらえなかった^{うら}憾みを述べており、割愛するには忍びないくだりになっている。

さて、この部分は、「そうかと思うと、彼〔訳註 ワイルド〕のサロメは清純と言ってもいいくらい⁹⁾のときもあった」Otras veces su Salomé casi era casta.⁹⁾という言葉で始まっている。

そのあと、ある夜、ルーヴル美術館からの帰途、種村季弘訳によると、ワイルドは、

「天啓に襲われたようにヘロデ王の前で踊りながらついにエホバの嘘つきの敵にたいする罰を要求する権利をわがものとした、あのあまやかな王女について語ってくれた。」

（傍点筆者）

となっている。スペイン語の原文を示すまでもなく、支離滅裂な、とんちんかんな日本語になっていることは明白だが、念のために対照しておくことにしよう。

(…)una tarde, al volver del Louvre, nos habló de una princesa lamentable que bailaba ante Herodes por inspiración divina, para obtener la muerte del impostor, del enemigo de Jehová.¹⁰⁾（下線筆者）

この部分の訳を試みれば、以下のようになるであろう。

「エホヴァの敵にして誹謗者を亡きものにしようと思って、ヘロデ・アンティパスの面前で、感興のおもむくままに踊りを披露している魔性の王女について、ワイルドは語ってくれた」。

「エホヴァの敵にして誹謗者」というのは、洗礼者ヨハネを指すことは言うまでもない。そしてもちろん、そうしたヘロディアスの指摘は事実無根であり、娘のサロメにそう思わせた上で、ヘロデ・アンティパスに告げ口させているだけにすぎない。

このあと、会話文になり、じっさいにワイルドが話した、以下のような内容が取り上げられる。まず、種村季弘訳を引く。

「〈彼女のこまやかにふるえる肉体は〉と彼は語った。〈一茎の^{ゆり}百合のように屹立して真白なのです。彼女の美しさのなかにはなにひとつ官能の影はない。天使たちの手で

紡がれた^{ヴェール}紗幕がそのしなやかな瘦身を覆い、彼女のブロンドの髪は液体となった金のように裸身の上を流れている (…))。』(傍点筆者)

このくだりで目立つのは、訳文に余計な形容詞がつけられて、すっかり厚化粧をほどこされている点である。「彼女のこまやかにふるえる肉体」の「こまやかにふるえる」も、「天使たちの手で紡がれた^{ヴェール}紗幕」の「天使たちの手で紡がれた」も、「液体となった金のように」の「液体となった」も、ゴメス=カリーヨの原文にはない修飾語である。

おまけに、清純なサロメの話をしているときに、どうして彼女が「裸身」をさらしたりするのか、辻褄が合わないことはなほだしい。ともあれ、必ずしも種村季弘の下手際ではなく、インゼル年鑑のドイツ語原文に問題があるかもしれないけれど、いちおうスペイン語原文の方を見ておこう。

— Su cuerpo, alto y pálido, ondula como un lirio. No hay nada de sensual en su belleza. Las más ricas telas cubren su cuerpo esbelto. Su cabellera rubia baña de oro su nuca ebúrnea. (…)¹¹⁾

このように無駄をそぎ落とした、きりりとひき締まった文体が、なぜけばけばしく飾り立てられた日本語に移し替えられたのか、呆気にとられるほかないが、筆者の臆測によれば、訳者がこうした一見、細やか描写に走るのは、本文の意味がよく掴めていないのを取りつくろうときのように思われる。この場合、ドイツ語を母国語をとする人に訊けば、簡単に片づくことなのだが、疲れているせいか面倒くさくなり、尻が重たくなるのである。筆者もそうなりかけた経験があるので、心中を察することができる。それにしても、ひどすぎると言わなければならない。

いずれにしても、この部分は、ふつうに訳すれば、

「背丈のある、色白の、彼女の体は、百合のように揺れている。その美しさには、淫らなところはまったくなかった。きらびやかな衣裳がすらりと伸びた肢体を包んでいる。ブロンドの髪が、象牙のように白いうなじに流れ落ちていた (…)」

となるにちがいない。

サロメに扮したサラ・ベルナールの名演を夢に見たワイルド

(311頁・18行目から312頁・20行目まで)

このくだりも、種村季弘訳を見ると、冒頭からまちがいが目につく始末である。ここまでく

ると、どうやらインゼル年鑑のドイツ語訳がまずいだけの話ではなさそうだと思うざるをえないけれど、以下に、両者を対照してみよう。

「あるときわたしたちはジャン・ロランの家に行った。ワイルドは、一幅のひどく蒼ざめた顔の切り離された女の首の画に眼をとめて、ふいに叫び出した。

〈これこそはサロメだ〉

そしてその場で彼は自分の恋人のところに聖ヨハネの首をもっていく一人の王女の物語をこしらえた。王女はしかしその若者に自分が疎んじられたと思って、即座に自分の首を贈らせたのだった。」（傍点筆者）

Cierta noche, en casa de Jean Lorrain, ante una estatua decapitada, Wilde, muy pálido, exclamó :

— Es la cabeza de Salomé.

Y en seguida, exaltado por su embriaguez legendaria, tuvo visión de una princesa que lleva a su amante la cabeza de San Juan, y que, viéndose despreciada, le envía luego su propia cabeza.¹²⁾

まず、「あるとき」ではなく「ある晩」だし、「ワイルドは、一幅のひどく蒼ざめた顔の切り離された女の首の画に眼をとめて」ではなく、「ワイルドは、ひどく蒼ざめた面持ちで、首を切られた彫像に目にとめて叫んだ」だし、「〈これこそはサロメだ〉」ではなく、「〈これはサロメの首だ〉」だし、「そしてその場で彼は」ではなく、「そしてその場で、例によってうっとりとした様子で、彼は」なのである。何よりも彫像が絵画に変えられてしまっている点は、致命的な誤りのように思われる。

とりあえず、ここまでの拙訳を、以下に掲げる。

「ある晩、ジャン・ロランの家で、ワイルドは、首を切られた彫像を目の当たりにして、こう叫んだ。

『サロメの首だ』

そしてその場で、例によってうっとりとした様子になり、王女が恋人のところに聖ヨハネの首をもってゆくけれど、鼻であしらわれたので、あとでおのれの首を送りつける姿を思い浮かべたのである」。

冒頭で、種村季弘が彫像を絵画と取り違えた影響は、次の段落まで尾を引いている。

その段落は、こう始まっている。「ボッシエールが発見したヌビアの福音書に—彼はいった—

そっくりのがあるんだ」。

けれども、スペイン語の原文では、その前に、

「たしかに」と彼は言った。「これはサロメだ。やけになっておのれの首を切らせて
しまったにちがいない」

— Sí — decía —, ésta es Salomé, la Salomé que se hace cortar el cuello por
desesperación.¹³⁾

という台詞が入っているのである。

ちなみに、「ボッシエール」(訳註 Boissière はフランス人のキリスト教学者とおぼしき名前なので、「ボワシエール」かもしれない)が発見したというヌビアの福音書の、ヌビア Nubia とは、エジプト南部アスワンからスーダン北部ハルトウムに至る、ナイル川流域の沙漠地方を指すけれど、ここに6世紀から14世紀にかけて、ダウンクラを都とする、黒人キリスト教徒のヌビア王国が存在したのである。

永年、愛読されてきた、福田恆存訳によるワイルド作『サロメ』〔東京 岩波文庫 1959年1月5日〕に代わって、この春、芥川賞作家、平野啓一郎が手がけた、初めての翻訳『サロメ』〔東京 光文社古典新訳文庫 2012年4月20日〕が出たばかりだが、それにつけられた註¹⁴⁾によれば、ヌビアというのは、「黄金や木材の産地として、アフリカ奥地からの貢納品の中継地として、また多くの傭兵を徴用する地として、古代からエジプトにとって経済的にも軍事的にも重要な地域であった」。ワイルドが『サロメ』にカッパドキア人に加えて、ヌビア人を登場させているのは、「単にエキゾティシズムを喚起するだけではなく、トルコ東部からエジプト南部までの広大な地域を包含する当時の地中海世界の〈国際性〉がヘロデの宮廷にあったことを示している」のである。

さて、話を元に戻すと、この段落では、ユダヤの踊り子(種村季弘訳では、「王女」となっている)から使徒のひとりの生首を贈られた若い哲学者が、あなたの首が欲しいというと、踊り子は血相を変えてその場を離れる。そして、その日の夕方、奴隷に金の盆にのったおのれの首を届けさせるのだが、そのあとは、次のような話に展開してゆく。種村季弘の邦訳とゴメス＝カリーヨの原文とあわせて引用してみよう。

「そして、哲学者は、〈この血が何だというのかね?〉とあって、プラトンを読みつづける。これがサロメだと思いませんか?……で、ここにあるこの顔が彼女の肖像だと。」(傍点筆者)

オスカー・ワイルドとエンリケ・ゴメス＝カリーリョのあいだで交わされたサロメ談義の真相（平田）

Y el filósofo dice: «Que se lleven esa cosa sangrienta». Y luego continúa leyendo a Platón ... ¿No os parece que esta princesa es Salomé? Sí ... Y este mármol es su imagen ... ¹⁵⁾

はじめに、「〈この血が何だというのかね?〉」«Que se lleven esa cosa sangrienta»はまるで見当はずれの訳だし、ついで、「……で、ここにあるこの顔が彼女の肖像だと」Sí ... Y este mármol es su imagen ... の部分が、前の段落において彫刻を絵画と誤読した影響を引きずっているところにはかならない。

正しくは、前者が「そんな血なまぐさいものは片づけさせなさい」であり、後者は、ワイルドがゴメス＝カリーリョを含む同席者に語りかけている言葉であって、「君たちはこの王女がサロメだとは思わないか...。ああ、じつはそうなのだ... この大理石像こそ彼女なのだ」となるであろう。

これには、次で改行されたあと、さらに、

「—〈その話をお書きなさいよ〉とだれかがいった。ワイルドは『二重の断首』という題で短篇小说を書きはじめた (…)」(傍点筆者)

— Escriba usted ese poema singular — díjole Lorrain.

Wilde comenzó un cuento en prosa titulado *La decapitación de Salomé* (…).¹⁶⁾

という文が続くのだけれど、種村季弘訳では改行されていない。これも彼の落ち度とばかりは言い切れないかもしれないが、校正上のミスであることはまちがいない。

それよりも、ここでは、「〈その話をお書きなさいよ〉とだれかがいった」ではなく、「〈その風変わりな話を書いてくださいよ〉とジャン・ロランが言った」であり、「ワイルドは『二重の断首』という題で短篇小说を書きはじめた (…)」ではなく、「ワイルドは『サロメの断首』という題で短篇小说を書きはじめた (…)」であることを指摘しておかなければならない。

それにしても、なぜ「ジャン・ロラン」が「だれか」になり、『サロメの断首』が『二重の断首』になるのだろうか。ドイツ人は、せつかくの具体的で直截的な表現を、わざと抽象的で観念的なものに変えてしまう傾向でもあるのだろうか。

けれども、『二重の断首』Die zwiefache Enthauptungの方は、考えてみれば、洗礼者ヨハネ（もしくはヨカナン）とサロメの断首を指しており、ひとひねりした、言い得て妙な訳と受け止められなくもない。ただそのぶん、『サロメの断首』と比べると、読者には分かりにくくなっていることも確かである。

以下に、この『サロメの断首』の文に続くくだりを、拙訳で紹介することにしたい。それは

種村季弘訳の意味のずれを修正し、ドイツ語の原文において脱落している部分を補い、少しでもゴメス＝カリーリョが意図した内容に近づけるためにほかならない。

ワイルドは、そのあと、この短篇小説を破棄し、いったんは韻文で書くことを考えるが、けっきょくは戯曲に仕立てることにした。それというのも、若返ったサラ・ベルナール〔訳註 1891年当時、すでに47歳になっていた〕が一糸まとわず踊る姿が頭に浮かんで離れなかったのである。おかげで、母国語で書くことをあきらめ、フランス語で自分なりに『サロメ』を書き始めることにした。

けれども、自分なりに『サロメ』を書き始めたという言い方は、的を射ていない。彼は、美術館でサロメの絵を見るたびに新しい着想を得ていたし、サロメを取りあげた新本を読むごとにためらいを覚えていた。構想を練っては書き出し、ボツにしたサロメは十はおろか、百篇はあっただろう。ある日、彼が描いたサロメは金髪であり、マラルメのエロディアードのように、こう眩くのだった。

ところで、ホーフシュテッター『象徴主義と世紀末芸術』の中には、ボードレール『悪の華』からの引用があちこちに見られ、ことごとく鈴木信太郎訳に依拠しているが、このあとにも、鈴木信太郎の訳による詩が登場する。ただし、ボードレールではなくマラルメが書いた詩「エロディアード 舞台」である。

エロディアード Hérodiade とはヘロディアス、もしくはヘロデア Hérodiades とも言われるが、ヘロデア大王の孫であって、ヘロデア・アンティパスの姪、ヘロデア・アグリッパの姉にあたる、ユダヤの女王名ヘロディアードの、フランス語読みにはほかならない。長じて二人の伯父と結婚する。つまり、まずヘロデア・フィリッポスと（彼とのあいだにサロメを儲ける）、ついでヘロデア・アンティパスと。

このように、ヘロデア・アンティパスの異母兄ヘロデア・フィリッポスとの結婚を解消し、前者と再婚に踏み切るのだが、古代ユダヤの慣習では、異母兄弟の間柄でも、元兄弟の妻との結婚については近親相姦だとして禁じられていた。そんなわけで、エロディアードは、ヘロデア・アンティパスと近親相姦の関係を結んだとして、洗礼者ヨハネ（ヘブライ語名ヨカナン）からきびしく断罪されたのである。おかげで、それを逆恨みした彼女は、娘のサロメをそそのかして、洗礼者ヨハネの殺害をたくらむことになった。

けれども、じつをいうと、マラルメのエロディアードは、このサロメの母親でもなければ、サロメ自身を指しているわけでもないのである。マラルメは、ウージェーヌ・ルフェビュールという友人に宛てた手紙の中で、こう述べている。「ぼくの作品の最も美しい頁は、このエロディアードという崇高なる名前だけを収載するものになるでしょう。（…）もし女主人公がサロメという名であったとしても、（…）この幽暗で実を開いた柘榴のように赤い、エロディアードと

オスカー・ワイルドとエンリケ・ゴメス＝カリーリョのあいだで交わされたサロメ談義の真相（平田）

いう語を考えついていたであろうと思います。（…）ぼくはそれを純粹に夢みられた存在、歴史からまったく独立した存在にしたいと切望しているのです」¹⁷⁾。

種村季弘訳には、鈴木信太郎が訳した『ステファヌ・マラルメ詩集』から「エロディアード 舞台」の一部が引用されているが、なにぶん古いので、以下に、新しくて分かりやすい菅野昭正訳を紹介しておくのも無駄ではないであろう。

私は処女たる恐怖に愛着し、^{しか}而してわが髪ゆえに
覚える^{わななき}戦慄を感じつつそのさなかで生きたく思うが、
そはつまり宵ともなり、^{しとね、ひと}褥に孤り引きこもり、犯されることなき
蛇なる身よ、汝が弱々しい光の冷たい煌きを
この無用なる肉体のうちに感じていたいがためにほかならぬ、
汝、消えゆくかばかり^{いのち}命弱き者、汝、純粹に熱くもえる者よ、
氷塊と無情の雪との白夜さながらの者よ！¹⁸⁾。

悪徳の園生に咲く青い花（313頁1行目から10行目まで）

ここでまた、ワイルドは、もとの福音書の資料（『新訳聖書』の「マルコ伝福音書」第6章14-28と「マタイ伝福音書」第14章1-11）に戻り、ヘロデ・アンティパスの誕生日を祝って舞踊を披露するヘロディアスの娘、すなわちサロメの話をする。

そこには、ゴメス＝カリーリョがつけた興味津津たる註が見られる。それによれば、ワイルドは、福音書は福音書でも、コプト教会の聖書外典の福音書 un evangelio apócrifo copto〔筆者註 コプト教会とは、キリスト単性説を唱え、ローマ・カトリック教会から離脱したエジプト教会のこと〕に描かれているサロメが好きだったという。そして、その^{さわり}がフランス語とスペイン語の対訳で紹介されている。

おそらくワイルドは、エジプト教会の福音書に記されている、サロメが身にまとった衣裳と装飾品に魅せられたにちがいないけれど、次にそのくだりを引く。

若い娘は、両手に馥郁たる香りの薔薇と紅い百合の花を掴んでいた。

頭には、高価そうな黄金の蛇の冠をかぶっていた。体には、花柄の、薄手の舞踏用チュニックをまとい、紫色のパンタロンをつけていた。

La joven cogió entre sus manos una rosa y un lirio rojo de perfume fino, / Colocó sobre su cabeza una serpiente de oro muy valiosa. Sólo vestía una túnica fina de baile con flores y un pantalón color púrpura. ¹⁹⁾

ワイルドがこんなふうになまめかしいサロメに心を奪われるのは当然であった。マタイ伝やマルコ伝といった福音書に登場する「ヘロディアスの娘」とは、比べるべくもなかった。種村季弘訳によれば、新約聖書の話は次のようなものだった。

それは「あまりにも味気なく、無味乾燥であった。華麗な贅美もなければ、背後関係もなく、悪徳もなかった。そう、とりわけ悪徳が。」(傍点筆者)

(…) esto le parecía pálido, seco, falta de suntuosidad, de capricho, de pecado. De pecado sobre todo.²⁰⁾

このくだりは、「あまりにも味気なく、無味乾燥であった。」はまだいいとしても、「華麗な贅美もなければ、背後関係もなく、悪徳もなかった」というのはいただけない。せめて、「きらびやかさもなければ、奇想もなく、罪の意識もなかった」と訳したいところである。

さらに、これに続く部分は、スペイン語の原文のはらむ意味から遠く離れてゆく。すなわち、

「とはいえ、母の命に従うこの娘、血まみれの贈り物とともに母の腕^{かいいな}に身を投げてそれを手渡すこの哀れな娘には、この世紀の手によって、彼女が最後の情熱の典型となるように、その身のまわりにくさぐさの夢想と幻覚を蓄積される必要がなんとしてもあるのだ。」(傍点筆者)

La hija que obedece, y que al recibir el sangriento regalo se apresura a llevarlo a su madre, necesita que los siglos amontonen a sus pies ensueños y visiones para llegar a convertirse en la «flor cárdena del jardín perverso, en el símbolo supremo de la Lujuria, en la imagen de la Belleza maldita, elegida entre todas por la catalepsia, en la Bestia monstruosa, irresponsable, que envenena todo lo que se le acerca, todo lo que ve, todo lo que la toca».²¹⁾

まず、「とはいえ、母の命に従うこの娘、血まみれの贈り物とともに母の腕^{かいいな}に身を投げてそれを手渡すこの哀れな娘」という冒頭の部分については、「母親の命令に従う娘は、血なまぐさい贈り物を受けると、すぐに母親に届けた」と肩の力を抜いてふつうに訳すればすむだろう。

問題は、「この世紀の手によって、彼女が最後の情熱の典型となるように、その身のまわりにくさぐさの夢想と幻覚を蓄積される必要がなんとしてもあるのだ」という後半である。複数の los siglos がどうして単数の「この世紀」になるのだろうか。それに、原文のどこに「彼女が最後の情熱の典型となるように」という部分があるのだろうか。

オスカー・ワイルドとエンリケ・ゴメス＝カリーリョのあいだで交わされたサロメ談義の真相（平田）

そして、何よりも、このくだりのさわりである para llegar a convertirse en la «flor cárdena del jardín perverso, en el símbolo supremo de la Lujuria, en la imagen de la Belleza maldita, elegida entre todas por la catalepsia, en la Bestia monstruosa, irresponsable, que envenena todo lo que se le acerca, todo lo que ve, todo lo que la toca»が脱落しているのは、画竜点睛を欠くと言わざるをえないであろう。このような見境のない省略は、どうやら種村季弘ではなく、スペイン語原文をドイツ語に直してインゼル年鑑に掲載した者か、それを『象徴主義と世紀末芸術』に転載したホーフシュテッターによっておこなわれたことはまちがいないようである。

目敏い読者は、この箇所的大部分が « » で囲ってあることに気づかれたにちがいない。じつを言うと、ここは、ジョリス＝カルル・ユイスマンス〔1848パリ-1907同所。オスカー・ワイルドとともに、世紀末の頹廃派を代表するフランドル系フランス人の作家〕の『さかしま』À rebours〔1884〕の第5章からの引用なのである。

周知のように、『さかしま』の翻訳は、澁澤龍彦によるものが有名である。もちろん、種村季弘も知らぬわけがなく、「ゴメルス・カリーユ」と同様、ホーフシュテッター『象徴主義と世紀末芸術』に収められた文献資料集「ヨリス・カール・ユイスマンス『さかしま』より」に訳をつけるにあたっては、ちゃんと断わったうえで、澁澤龍彦訳を拝借しているのである。

この「ヨリス・カール・ユイスマンス」は、おもに『さかしま』の第5章からの抜粋で埋め尽くされているけれど、そこでくり広げられるのは、作品の主人公デ・ゼッサントを恍惚状態に陥らせたという、ギユスターヴ・モロー〔1826パリ-1898同所。フランス象徴主義の画家〕が描いた二枚のサロメの絵、すなわち「まぼろし」²²⁾と「サロメの踊り」についての論議にほかならない。

では、「« » で囲ってある部分の澁澤龍彦訳はどうなっているか見てみよう。

「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。その肉を堅くし筋肉を強張らせたカタレプシーによって、彼女はすべての女たちの中から特に選ばれたのである。古代のヘレネのように、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』なのである」。²³⁾

この訳は、上述のゴメス＝カリーリョの原文と比べると、微妙に異なっている点が見られる。まず目につくのは、flor cárdena del jardín perverso〔訳註「悪徳の園生に咲く青い花」といったほどの意味〕に対応する箇所が見当たらないことである。

また、逆に、スペイン語の原文にはない「不朽の『ヒステリイ』の女神」や「古代のヘレネのように」、あるいは「無頓着な、無関心な」といった言葉が挿入されている点が、気になるところである。

この間の事情がどうなっているのかについては、現段階では筆者の手に余る仕事なので、深追いはしないことにする。

ワイルドが絶賛した、ギュスターヴ・モローの「まぼろし」(もしくは「出現」)と「サロメの踊り」という二枚の絵について (313頁11行目から314頁2行目まで)

このくだりの冒頭において、ワイルドは、『さかしま』の主人公デ・ゼッサントと同じ病いを取り憑かれていると言う。それは、幾世紀もの遠い時間のかなたに消えた、真実のサロメの姿を見出したい、という病いにほかならない。

そこで、ルーベンスやダ・ヴィンチ、デューラー、ルニョーといった画家のサロメ像に注目することになる。その部分の種村季弘訳を引いてみよう。

「彼はルーベンスの絵には、黙示録的な厩の女を連想したにちがいない。それはレオナルドの神々しいサロメと同じくあまりにも霊的で、ひややかだったのだ。他のサロメ、つまりデューラーやギルラシナイオやファン・トゥールデンやルクレルクのサロメはもともと彼にはちっとも面白くなかった。ルニョーの有名なサロメは彼には英国人の容色をしたジプシー女も同然だった。ただギュスターヴ・モローの絵だけが、彼の夢想の踊る王女の魂の紗幕^{ヴェール}を脱がせてくれた。」(傍点筆者)

La *Salomé* de Rubens parecía «una maritornes apoplética». La de Leonardo se le antojaba demasiado incorpórea, demasiado fina. Y las otras (la de Alberto Durero, la de Piazza, la de Ghindarlaio, la de Van Thulden, la de Le Clerc), tampoco le satisfacían por completo. En cuanto a la célebre *Salomé* de Regnault, considerábala, lo mismo que Paul de San-Victor, como «una gitana que tuviese un cutis de inglesa». Sólo el cuadro de Gustave Moreau encarnaba, a su entender, el alma de la princesa legendaria, de la divina Herodiades. ¡Cuántas veces nos repitió, a todos sus amigos, las frases célebres de Huysmans! ²⁵⁾

それにしても、よくもここまでスペイン語の原文から離れたものである。いわゆる超訳というのは、こういうのを指すのにちがいない。ほとんど翻案に近いように思われる。たとえば、「卒中体質の、がさつで、不器量な女」が「黙示録的な厩の女」になり、「あまりにも線が細くて、あまりにも存在感がない」女が「レオナルドの神々しいサロメと同じくあまりにも霊的で、ひややか」女に変えられてしまっている。いずれも、結果的に、勝手な思い込みによる、見当はずれの言葉を連ねたものになっている。

オスカー・ワイルドとエンリケ・ゴメス＝カリーリョのあいだで交わされたサロメ談義の真相（平田）

また、アルブレヒト・デューラーに始まる、サロメを描いた画家の列挙においては、ピアッツァ Piazza の名前が欠落しているし、ルネサンス期のフィレンツェ生まれの画家、(ドメニコ・)ギンダルライオ (Domenico) Ghindarlaio の表記が間違っている。さらに、「イギリス女の肌をしたジプシー女」が「英国人の容色をしたジプシー女」に格上げされている始末である。

おまけに、「ワイルドの見るところ、ギユスターヴ・モローの絵だけが伝説的な王女の魂、素晴らしいエロディアードの魂を体現していた」²⁶⁾とあるべきくんだり、「ただギユスターヴ・モローの絵だけが、彼の夢想の踊る王女の魂の紗幕^{ヴェール}を脱がせてくれた」というふうには、恣意的に改変されている。

これに続く部分は、「ワイルドは、われわれ友人全員に向かって、何度、ユイスマンスの有名な文章を唱えたことであろう」となり、そのあとに、前述のとおり、澁澤龍彦の訳が引かれているのである。すなわち、

「彼女はほとんど裸体に近い。踊りのほとばしりに、ヴェールは乱れ、錦繡の衣ははだけてしまった。すでに金銀細工の装飾と宝石しか身につけてはいない。胸当てが胸甲のように胴体をぴったり包み、見事な留金のような華麗な一部の宝石が、二つの乳房のあいだの溝に光を投げている。腰のあたりの下半身には帯が巻きつき、腿の上部をかくしている。また腿には巨大な櫻珞がまといつき、石榴石やエメラルドを川のように引きずっている」。²⁷⁾

«Casi está desnuda. En el ardor de la danza, los velos se han deshecho, los brocados han caído, y sólo las joyas cubren su carne. Un ligero coselete le estrecha la cintura; y un dije soberbio resplandece, cual un lucero, entre sus senos. Más abajo, un collar de granates le estrecha las caderas. Sobre su sexo brillan dos esmeraldas.»²⁸⁾

同じユイスマンスの原文からの訳であるはずだけれど、澁澤龍彦訳とゴメス＝カリーリョ訳では、かなりの隔たりが見られて、驚かされる。しかしここでは、話が横道に逸れるので、この問題はこれ以上は取りあげないことにする。

ただし、ゴメス＝カリーリョ訳には、澁澤龍彦訳にはまったく出ていない一文があることを指摘しておきたい。つまり、Sobre su sexo brillan dos esmeraldas. という最後の文がそれである。「彼女の恥部には、二個のエメラルドが光り輝いていた」といったほどの意味だが、そこは、澁澤訳では、「最後に、胸当てと帯のあいだに見える素肌の腹は、臍のくぼみを刻んで大きく張り出している。臍の孔は、乳色と薔薇色の縞瑪瑙を彫り込んだ小さな印章のようだ」²⁹⁾となっている。恥部と臍の孔では大違いだけれど、はたしてどちらが原文に忠実なのだろうか。

そして、いよいよ、日本語訳の「ゴメルス・カリーユ」の方の最終段落がやってくる。次に、

種村季弘訳とゴメス＝カリーリョの原文を並べて、対比してみよう。

「この叙述こそが彼には最上のもののように思えたのだった。それから五年後、牢獄の独房のなかで、不眠と悪寒と空腹の時々を、彼は機械的にその言葉を口ずさんで過ごしたのだった。〈二つの乳房のあいだの溝には、見事な留金のような華麗な一部の宝石が光を投げている〉と」。

Esta descripción pareciale perfecta. En cuanto a la obra misma del pintor era, para él, una de las maravillas del mundo, y le impresionó de tal modo, que, más tarde — cinco años más tarde — , cuando, después de ser el niño mimado de la gloria londinense, pagaba en una carcel de Wormwood Scrubs su «crimen de inmoralidad», en las horas de insomnio y de fiebre, repetía inconscientemente: «… Un dije soberbio respalandece, cual un lucero, entre sus senos … Sobre su sexo brillan dos esmeraldas … .»

[下線筆者]³⁰⁾

種村季弘訳は、ゴメス＝カリーリョの原文の大意を伝えていると言っているが、インゼル年鑑に掲載のドイツ語訳のせいだと思われるが、細部がおろそかになっており、興味も失われている〔ゴメス＝カリーリョ原文にほどこした下線部分が、種村季弘訳に欠落している部分を示している〕。以下に、参考までに拙訳を掲げてみたい。

「ワイルドにすれば、こうした描写は申し分がないように思われた。ギュスターヴ・モローの絵について言えば、世界に見られる不思議のひとつに加えていくらかの感銘をうけた。それから五年後、ワイルドは、もはやロンドンでちやほやされる寵児ではなくなり、〈猥褻罪〉でワームウッド・スクラップス刑務所に収監され、不眠と高熱に苦しめられることになるが、そのつれづれに、〈りっぱな宝石が、まるで宵の明星のように、双方の乳房のあいだで煌めいていた…。恥部には、二個のエメラルドが光り輝いていた…〉と、思わず知らず、何度も唱えていたのである」

すでに述べたとおり、ワイルドは、1891年パリ滞在中に、フランス語で『サロメ』を書きあげた³¹⁾が、同じ年に、16歳も若いアルフレッド・ダグラス卿と親しくなり、ふたりで各地を旅行して廻った。そして3年後、作家だったアルフレッド・ダグラス卿の手になる英訳版の『サロメ』を出したところまでは順調だったが、翌年、息子アルフレッドの将来を心配した、第9代クウィーンズベリー侯爵、ジョン・ダグラスに〈猥褻罪〉で告訴され、有罪の判決をうけた。その結果、ワームウッド・スクラップス刑務所で服役することになったのである。

オスカー・ワイルドとエンリケ・ゴメス＝カリーリョのあいだで交わされたサロメ談義の真相（平田）

以上、ハンス・H・ホーフシュテッター『象徴主義と世紀末芸術』に収められた文献資料集のひとつ「ゴメルス・カリーユ」の種村季弘訳と、ゴメス＝カリーリョの原文を比較し、その異同について述べてきたが、この資料は、インゼル年鑑に所収のドイツ語訳にあれこれ問題があることはまちがいないとはいえ、種村季弘という高名なドイツ文学者の手になる翻訳にしては、あまりにも杜撰であり、いわゆるやっつけ仕事と言われても仕方がないであろう。ゴメルス・カリーユという、氏素性も定かでない、作者が書いたエッセイを日本語にしたせいで、身が入らなかったことも考えられるが、それにしてもひどすぎる手抜き仕事と言わなければならない。

ふつう、翻訳の最終段階というのは、原文を離れて、日本語それ自体として達意の文章になっているかどうかを、確認するものなのである。そして、意味不明の箇所が見つければ、改めて原文に当たり、修正を加えてゆくことになる。

すでに引用したとおり、種村季弘は、「あとがき」において、「原文はやや講壇美術史家らしい観念論臭がある」「ドイツ的な難文」だった、と打ち明けているけれど、原文の読み取りに手を焼いたあまり、日本語として意味が通るかどうかの最終段階の確認をする余裕がなかったように思えてならない。

この論考によって、筆者としては、ゴメス＝カリーリョの真意が少しでもよく読者に伝わることを願うばかりである。

註

- 1) 拙論「ゴメルス・カリーユの正体」『関西大学東西学術研究所創立六十周年記念論文集』所収 吹田 関西大学東西学術研究所 2011年10月11日 161-180頁
- 2) Gómez Carrillo, Enrique: *Treinta años de mi vida El despertar del alma·En plena bohemia·La miseria de Madrid Memorias*·Madrid, Editorial Renacimiento, 2011.
- 3) Idem.: *Op. cit.*, p.322.
- 4) ハンス・H・ホーフシュテッター『象徴主義と世紀末芸術』種村季弘訳 東京 美術出版社 1970年1月20日 358頁
- 5) 『フローベール全集 4 聖アントワースの誘惑 三つの物語』渡辺一夫・平井照敏・山田九朗訳 東京 筑摩書房 1966年3月30日 350頁と351頁のあいだの折り込み付録参照
- 6) Gómez Carrillo, Enrique : *Op. cit.*, p.322.
- 7) Idem.: *Op. cit.*, p.323.
- 8) * Gómez Carrillo の本文では、el muniqués Kart Strathmann となっているが、正しくは el muniqués Karl Strathmann であろう。cf. Idem.: *Op. cit.*, p.323.
- 9) Idem.: *Op. cit.*, p.324. *なお、日本語は拙訳による。
- 10) 11) Idem.: *Op. cit.*, p.324.
- 12) Gómez Carrillo, Enrique : *Op. cit.*, p.324.
- 13) Idem.: *Op. cit.*, p.325.
- 14) 田中裕介による「註」 オスカー・ワイルド『サロメ』平野啓一郎訳 東京 光文社古典新訳文庫

2012年4月20日 所収 84-85頁。同氏は「解説」も担当。

- 15) 16) Gómez Carrillo, Enrique : *Op. cit.*, p.325..
- 17) 菅野昭正「エロディアード」(『マラルメ全集 I 別冊 解題・注解』東京 筑摩書房 2010年5月15日 所収 「ステファヌ・マラルメ詩集」の中の一編) 82頁
- 18) ステファヌ・マラルメ「エロディアード 舞台」菅野昭正訳 (『マラルメ全集 I 詩・イジチュール』東京 筑摩書房 2010年5月15日 所収 『ステファヌ・マラルメ詩集』中の一編) 58頁
- 19) * Gómez Carrillo, Enrique: *Op. cit.*, p.327. の脚註を参照のこと。
- 20) (21) Idem.: *Op. cit.*, p.326.
- 22) ハンス・H・ホーフシュテッター『前掲書』 * 272頁と273頁のあいだに挟まれた、26頁にわたる絵画の写真の中に、ギュスターヴ・モロー作の「サロメの踊り」と「まぼろし」が含まれているので、参照されたい。ただし、前掲書『マラルメ全集 I 別冊 解題・注解』所収「ステファヌ・マラルメ詩集」中の「エロディアード」において、菅野昭正は、原題 *Apparition* を「まぼろし」ではなく、「出現」と訳している。81頁。
- 23) ジョリス＝カルル・ユイスマンス『さかしま』『澁澤龍彦翻訳全集 7』所収 澁澤龍彦訳 東京河出書房新社 1997年5月23日 71頁
- 24) ハンス・H・ホーフシュテッター『前掲書』 313頁 * 17行目〈彼女はほとんど裸体に近い…〉から、20行目〈…石榴石やエメラルドを川のように引きずっている。〉まで。
- 25) Gómez Carrillo, Enrique : *Op. cit.*, p.329.
- 26) ゴメス＝カリーリョの原文では、「エロディアード」は *Herodiades* である。これは、*Herodias* と同様、本来、サロメの母親ヘロディアスを指すが、ここではその意味では辻褄が合わない。ゴメス＝カリーリョは、これ以前、マラルメのエロディアードに言及したとき、*Herodiades* ではないけれど、同義語の *Herodias* を充てている〔cf. Gómez Carrillo, Enrique : *Op. cit.*, p.325.〕ので、筆者は「エロディアード」ではないかと推定したわけである。けれども、自信はない。ちなみに、マラルメによるフランス語表記では、エロディアードは *Hérodiade* になっている。
- 27) ジョリス＝カルル・ユイスマンス『前掲書』 73頁
- 28) Gómez Carrillo, Enrique : *Op. cit.*, p.329.
- 29) ジョリス＝カルル・ユイスマンス『前掲書』 73頁
- 30) Gómez Carrillo, Enrique : *Op. cit.*, p.329.
- 30) 1891年、37歳だったワイルドは、弱冠21歳のピエール・ルイス〔1870-1925。フランス世紀末の学匠詩人・ヘレニストの小説家。ホセ＝マリア・デ・エレディアの女婿。高踏派と象徴派の詩人をつなぐ役割を果たす。散文詩集『ブリティスの唄』、古代風俗小説『アフロディーテ』が代表作〕と知り合い、交際が始まる。『サロメ』を彼に捧げたのは、フランス語の校閲をしてくれたりして、協力を惜しまなかったからだ。『実際にはワイルドはルイスの修正の提案を明瞭な文法的なミスを除いてほとんど採用しなかった。それもあってルイスが『サロメ』の献本に礼状を書いた形跡はない。彼は没落したワイルドとは没交渉だったが、パリでの葬儀には出席している』(田中裕介による註 ワイルド『前掲書』平野啓一郎訳 所収 82-83頁)。