

オスカー・ワイルド『サロメ』論 —ナルシシストとしてのサロメ—

島 原 知 大

1

オスカー・ワイルド (Oscar Wilde, 1854-1900) は「我々は我々自身から抜け出すことが出来ないし、創造物の中に創造主でないものが存在することも無い」と述べているが¹⁾、その言葉どおり、ワイルドの作品には、『芸術家としての批評家』(1890)におけるギルバートや『ウィンダミア卿夫人の扇』(1892)におけるダーリントン卿のように、ワイルド自身を思わせる人物が登場する。このような、作者ワイルドと作中人物の緊密な関係について、アーサー・シモンズは、「ワイルドにとっては、自己と全世界を含む全てが芝居である。常に彼自身が登場人物であると同時に、自分が楽しむために貸し切った劇場で芝居を観る孤独な王でもあるのだ」と述べ、一方 W・B・イェイツも、ワイルドのような人間は「自己の断片の中で生き、その断片を劇化せざるをえない」と述べ、ワイルドの同時代人である両詩人は、ワイルドの作品が作者の自己の一部としての性格を有することを認めている²⁾。ワイルド本人も、上記の自らの発言を裏付けるように、『ドリアン・グレイの肖像』(1891)の主要登場人物について以下のように述べている。

[I]t (= *The Picture of Dorian Gray*) contains much of me in it. Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what the world thinks me: Dorian what I would like to be—in other ages, perhaps.³⁾

この本には私の多くが含まれている。バジル・ホールワードは私が自分だと思っている人物だ。ヘンリー卿は世間が私だと思い込んでいる人物だ。そしてドリアンは、恐らく別の時代において私になりたいと思う人物だ。

バーバラ・チャールズワースは、ワイルドの自らの作品と作中人物に対する上記のような態度を「ワイルドの断片化」(Wilde's fragmentation)と呼んでいるが⁴⁾、

ワイルドのこのように過剰な自意識については、20世紀初頭から現在に至るまで、多くの研究者によって主に精神分析の観点から研究されている。例えば、精神分析の父と呼ばれ、ナルシズム（自己愛）を初めて本格的に理論化した人間の一人であるジークムント・フロイトは、「ナルシズム入門」（1914）の中で、「(a) いまある自分を（自分自身）(b) かつての自分を（c）なりたい自分を（d）自己の一部であった人物を」愛することをナルシズム型対象選択と定義しており、このナルシズム型対象選択は、上記引用部分に見られる「ワイルドの断片化」とほぼ同義であると言える⁵⁾。また1922年にはL・キャプランが『ドリアン・グレイの肖像』におけるドリアンのナルシズムについて言及している。20世紀後半以降においてワイルドを対象とした精神分析は益々盛んになり、1970年代にA・グリンスタインが『ドリアン・グレイの肖像』をワイルドの秘密の自伝であると分析し、J・カヴカがワイルドの著作において「対象愛」（object love）が欠如していると指摘する一方、B・グリーンは『ドリアン・グレイの肖像』におけるドリアンの自己の歪みについて論じている。1980年代には、K・ベクソンがワイルドとワイルドの兄ウィリーのライヴァル関係に着目した考察を行っており、またE・R・サリヴァンはジャック・ラカンの精神分析理論を応用して『ドリアン・グレイの肖像』の解釈を試みている。1990年代以降ではJ・バーマンやS・ブラム等が、ワイルドと『ドリアン・グレイの肖像』に見られるナルシズムについて論じている⁶⁾。

ワイルドは自著の中でナルシズムという用語こそ使用していないものの、泉に映った自分の姿に恋い焦がれて溺死したナルキッソスのギリシャ神話に多大な関心を寄せていた。ロンドンのタイト・ストリートに在ったワイルドの自宅にはナルキッソスのブロンズ像が飾られており⁷⁾、作品の中でもナルキッソスについてしばしば言及されている。例えば『ドリアン・グレイの肖像』では、肖像画に描かれたドリアン・グレイの姿がヘンリー卿によってナルキッソスと呼ばれており、長詩「ハルミデース」においてもハルミデースが木樵たちによってナルキッソスに喩えられている⁸⁾。中でもナルキッソスに対するワイルドの興味が最も顕著に表われている作品は、散文詩「弟子」（The Disciple, 1894）であろう。短い詩なので以下に全文を引用したい。

When Narcissus died the pool of his pleasure changed from a cup of sweet waters
into a cup of salt tears, and the Oreads came weeping through the woodland that
they might sing to the pool and give it comfort.

And when they saw that the pool had changed from a cup of sweet waters into a cup of salt tears, they loosened the green tresses of their hair and cried to the pool and said, 'We do not wonder that you should mourn in this manner for Narcissus, so beautiful was he.'

'But was Narcissus beautiful?' said the pool.

'Who should know that better than you?' answered the Oreads. 'Us did he ever pass by, but you he sought for, and would lie on your banks and look down at you, and in the mirror of your waters he would mirror his own beauty.'

And the pool answered, 'But I loved Narcissus because, as he lay on my banks and looked down at me, in the mirror of his eyes I saw ever my own beauty mirrored.'⁹⁾

ナルキッソスが死んだ時、彼の歓びの泉が甘い水の杯から塩辛い涙の杯へと変わった。オレイアス（山の精）たちは泉に歌を聞かせて慰めようと、泣きながら森を通過してやって来た。

泉が甘い水の杯から塩辛い涙の杯に変わったのが分かると、オレイアスたちは緑の束髪を解き放ち、泉に叫んでこう言った。「貴方が斯様にナルキッソスのことをお嘆きになるのも無理はありません。ナルキッソスはあんなにも美しかったのですもの。」

「ナルキッソスは美しかったのですか？」と泉は言った。

「それは貴方が最もよくご存知でしょう」とオレイアスたちは答えた。「彼は私たちの前を通り過ぎ、貴方を捜し求め、貴方の堤に寝そべり貴方を見ていたものです。貴方の水面に自分の美貌を映し出していました。」

これに答えて泉が言った。「でも私は、彼が私の堤に寝そべり私を見る時、彼の瞳に映る私の美貌を見るのが好きだったので、彼を愛していたのです。」

「弟子」がナルキッソス神話のパロディであることは明白だが、ここで注目すべきは、泉がナルキッソス以上にナルシスト（自己愛者）であるという点だ。ナルキッソスと同等か或いはそれ以上の美貌と自意識を備えた男性もしくは女性を登場させてナルシズムの程度をナルキッソスと競わせるのではなく、寓話とはいえ、非人間的存在である泉に敢えて過剰な自己愛を持たせている点に、ワイルド自身が持つナルシズムの強さが反映されている。「弟子」では、「泉」が他者であるナル

キッソスの瞳を介して自己を見据えているが、これと同じような行為が『サロメ』においても見受けられる。本稿では、『サロメ』における、他者を通じたサロメのナルシズムについて考察したい。

2

ここでワイルド作『サロメ』のやや複雑な成立過程について述べておきたい。ワイルドが初めてサロメを知った時期を特定するのは困難であるが、遅くともオックスフォード大学に入学した頃(1874~1875年)には、新約聖書や絵画を通じて洗礼者ヨハネの斬首やサロメの踊りについて詳しく知っていたと推察される。というのも、オックスフォード大学在学1年目の1875年2月23日に、ワイルドがフリーメイソン・アポロ支部の食事の席で、「洗礼者ヨハネがこの秘密結社の創設者だそうですね。我々も彼に匹敵する人生を送りたいが、彼のような死に方は御免だ。我々は冷静でなければいけません(首を切られないようにしないといけません)」(I have heard that S[aint] J[ohn] the B[aptist] was the founder of this Order. I hope we shall emulate his life but not his death—I mean we ought to keep our heads.)と発言しているからだ¹⁰⁾。ワイルドはオックスフォード時代にウォルター・ペーターの『ルネッサンス』(1873)を愛読しており、そこではレオナルド・ダ・ヴィンチの「ヘロディアスの娘」(=サロメ)について言及されている¹¹⁾。またワイルドはペーターからギュスターヴ・フローベールの『3つの話』(1876)を借り受けているが、『3つの話』には洗礼者ヨハネの斬首を扱った「エロディア」が所収されており、「エロディア」は文体等においてワイルドの『サロメ』に大きな影響を与えている¹²⁾。一方、E・W・Prattなる詳細不明の人物に宛てた1892年4月15日付の手紙の中で、ワイルドは、ドリアン・グレイが耽読する「黄色の本」がJ・K・ユイスマンスの『さかしま』(1884)であることを仄めかしているが、『さかしま』の主人公デ・ゼッサントは、自らの肖像画に見入るドリアンのように、洗礼者ヨハネの斬首を主題とするギュスターヴ・モローの『ヘロデ王の前で踊るサロメ』(1876)と『出現』(1876)に夜な夜な見入っている¹³⁾。この『さかしま』をワイルドは「最高傑作の一つ」と評し、わざわざ新婚旅行先にまで携行して読み耽っている¹⁴⁾。モローの『出現』は1876年にパリ・サロン展でセンセーションを巻き起こした後、1877年4月のグローブナー・ギャラリー(ロンドン)開館記念展覧会でも展示され、当時オックスフォード大学を停学中であったワイルドもこの展覧会を観覧している¹⁵⁾。しかし

ながらワイルドは、G・F・ワッツの『愛と死』(1875) や、ラファエル前派に属するE・C・バーンジョーンズの『眠れる妃』(1872-4) やW・H・ハントの『エジプトの夕焼け』(1854-63) 等を賞賛する記事を*Dublin University Magazine* (1877年7月号) に発表しているものの、モローの『出現』については全く言及していない¹⁶⁾。当時のワイルドはラファエル前派やホイッスラーの作品に惹かれており、画風が大きく異なるモローの作品からは強い印象を受けなかったようだ。モローのサロメが再びワイルドの眼前に浮かび上がるには、『さかしま』が出版された1884年まで待たなければならない。ワイルドが『サロメ』の執筆を現実的に考慮し始めたのは、更にその6年後の1890年頃である。

1860年代に出版されたJ・C・ヘイウッドの劇詩『サロメ』が1888年に再版された際、それを読んだワイルドは同年2月15日付の『ペルメル・ガゼット』にその詩評を掲載している¹⁷⁾。ワイルドが、自作の『サロメ』において、サロメがヨカナーンの生首に接吻する場面を劇のクライマックスとしたのは、ヘイウッドの『サロメ』との差異を生じさせるためであったとも言われている¹⁸⁾。1890年にワイルドは友人のE・サルタスとともにF・ホープ卿を訪れているが、フローベールの「エロディア」のように逆立ちして踊るサロメの版画をホープ卿邸で見た時、ワイルドはサロメを主題とした作品を書く意志があることをサルタスに告げている¹⁹⁾。

ワイルドがフランス語版『サロメ』の大部分を書き上げた時期は、パリ滞在中の1891年10月下旬から12月にかけてであると推定される²⁰⁾。パリ滞在中、ワイルドは現地の著名な芸術家や文化人と交流しており、彼らとの交流が『サロメ』の創作に少なからず影響を及ぼしている。1891年2月にワイルドは象徴派詩人ステファン・マラルメの「火曜会」に参加し、マラルメによるエドガー・A・ポウ作「大鴉」のフランス語訳を貰っているが、その返礼として同年11月3日にワイルドはマラルメに『ドリアン・グレイの肖像』を贈っている²¹⁾。ワイルドは、1869年にヘロディアスと洗礼者ヨハネを主題にした象徴詩『エロディアード』を発表したマラルメに対して、敬意とライヴァル心を抱いていたようで、マラルメの『エロディアード』がワイルドのフランス語による『サロメ』執筆の一因に数えられている。

ワイルドはパリ滞在中に若き日のアンドレ・ジッドとも出会っている。ワイルドは前述の散文詩「弟子」をジッドに語り聞かせており、翌1892年に『ナルシス論』を発表したジッドは「弟子」に描かれたナルシズムに衝撃を受けている。しかしながら、ジッドはワイルドに出会う前に『ナルシス論』の大部分を書き上げており、またワイルドが、「弟子」を書く以前にジッドの発表前の『ナルシス論』を読んだと

いう記録もないので、執筆時に両作品間に相互作用があったとは考えられない²²⁾。それでもジッドの『ナルシス論』と、ナルシズムを主題としたワイルドの他の作品との間には共通した概念が見受けられる。例えば、「工業化によって荒廃した19世紀末の風景に囚われたナルシスは頻りに自分の魂の性質を知りたがる」という『ナルシス論』の冒頭は、自身の肖像画の中に自分の魂の墮落を見い出さざるをえないドリアン・グレイを連想させ、それに続く、「彼は自分自身を自分でないものから引き離すために鏡を、鏡像を必要としている」という一節²³⁾は、ワイルドの『社会主義下の人間の魂』における「汝自身となれ」、「人間の真の完成は、その人が持っているものの中にあるのではなく、その人自身の中にあるのだ」、あるいは「人間が真に持つものとは、人間の中にあるものである。人間の外部にあるものは重要であるではない」といったワイルドのナルシズムの基本理念と合致する²⁴⁾。このように、執筆時において両作品間に相関関係がなくとも、ワイルドとジッドは直接的な交流を通して、部分的且つ一時的でこそあれナルシズムを共有していたのである。

この他ワイルドがパリ滞在中に親交を結んだ人物として、マラルメの弟子筋に当たる象徴派詩人マルセル・シュウオブ、ピエール・ルイ、スチュアート・メリル、アドルフ・レテ、ジャン・ロラン、グアテマラ出身の外交官で作家・文芸批評家のエンリケ・ゴメス・カリロ等が挙げられる。ワイルドはこれらの友人とともに様々なサロメの表象と出会い、自ら創作するサロメの理想像についてほぼ毎日議論しており、カリロはその時のワイルドの様子を、「サロメの霊に取り憑かれていた」と表現している²⁵⁾。例えば、ワイルドはロラン邸で見た女性の頭部の大理石像をサロメの首であると断言し、「洗礼者ヨハネの復讐相成りサロメは首を刎ねられたのだ」と自らの想像を表明している²⁶⁾。またムーラン・ルージュにてルーマニア人の踊り娘が恰もフローベールの「エロディア」のサロメのように逆立ちして踊るのを見た時、ワイルドはその踊り娘に、自作『サロメ』の舞台でもサロメの踊りを踊ってくれるよう、出演交渉を試みている（ワイルドは踊り娘に名刺を送ったが踊り娘からの返事はなく、交渉は失敗に終わった）²⁷⁾。ワイルドは『サロメ』の中で、サロメの踊りについて、「サロメ、七枚のヴェールの踊りを踊る」というト書を付したのみで一切詳述していないが、「エロディア」に見られるような逆立ち踊りをサロメの踊りの理想の一つとしていたようだ。というのも、『サロメ』の前年に出版されたワイルドの二冊目の童話集『柘榴の家』（1891）に収められている「漁師と魂」の中に、「ヴェールで顔を覆った少女」が「ある時は逆立ちして踊り、またある時は足で踊った」

という一節があり、これがサロメの逆立ち踊りを彷彿とさせるからだ²⁸⁾。この「少女」は「裸足」で、「小さな白い鳩のように」踊るのだが、ワイルドのサロメも「裸足」で踊り、その「小さな足」は「白い鳩」に喩えられている²⁹⁾。ここから、たとえ七枚のヴェールの踊りについて詳述されていなくとも、ワイルドがサロメを創造する際にフローベールのサロメを強く意識していたことが分かる。

フローベールのサロメ以外にも、ワイルドはいくつものサロメ像を脳裏に描いていたが、スペインのプラド美術館所蔵のティツィアーノやヴェロネーゼ、スタンツィオーネのサロメ像に好意的であった反面、ルーベンス、ダ・ヴィンチ、デューラー、ギルランダイオ、ファン・テュルデンなど多くの画家が描いたサロメに対して、「霊的過ぎる」、「不完全であるがゆえに不満である」などの理由を挙げ否定的態度を示している³⁰⁾。そのような中、ワイルドが最も心酔していたのが、前述した『ヘロデの前で踊るサロメ』や『出現』に描かれたモローのサロメである。『さかしま』においてモローのサロメは次のように描写されている。

瞑想的な、荘重な、ほとんど厳粛な顔をして、彼女はみだらな舞踊をはじめ、おいたるヘロデの眠れる官能を呼びさます。乳房は波打ち、渦巻く首飾りと擦れ合って乳首が勃起する。汗ばむ肌の上に留めたダイヤモンドはきらきら輝き、腕環も、腰帯も、指環も、それぞれに火花を散らす。

(中略)

彼女はほとんど裸体に近い。踊りのほとぼりに、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いない。胸当てが胸甲のように胴体をびったり包み、見事な留金のような華麗な一個の宝石が、二つの乳房のあいだの溝に光を投げている³¹⁾。

ここに描かれたサロメの踊りは極めてエロティック且つ官能的であり、踊りと衣装の具体的描写を一切省略し、体の部位の中でも唯一「足」だけが「むき出し」(naked)と表現されるワイルドのサロメとは好対照を成す。ワイルドの『サロメ』における踊りの場面の空白は、舞台演出家と役者及び読者に想像の余地を与えるが、その一方で作者ワイルドは、踊るサロメ像の一つとして、『さかしま』に描かれたモローの絵のような官能的な踊りを念頭に置いていた。下記のロバート・ロスの手記に見られるワイルドのサロメ像は上記のモローのサロメを反映している。

One afternoon he [=Wilde] asked, 'Don't you think she would be better naked? Yes, totally naked, but draped with heavy and ringing necklaces made of jewels of every colour, warm with the fervor her amber flesh. [...] Her pearls must expire on her flesh.'

ある日の午後、ワイルドはこう尋ねた。「彼女(=サロメ)は裸の方が好いとは思わないかい? そうだ、素っ裸だ。あらゆる色の宝石でできた首飾りをびっしり身に付け、それらがジャラジャラ音を鳴らすのだよ。そして彼女の体は琥珀色した肉の熱気で温かいのだ。(中略) 彼女の真珠は彼女の肉の上で息を吐かなければならない。」³²⁾

グローブナー観覧時にモローの『出現』に興味を示さなかったワイルドが、パリ滞在中には、実際にサロメの裸体に似合う宝石を求めてパリの宝石店を訪れる程にモローのサロメの虜となっていたのだ³³⁾。

ワイルドが1891年10月下旬から12月にかけて『サロメ』の大部分を執筆したことは既に言及したが、『サロメ』の原稿は三種類が現存しており、いずれもワイルド本人によってフランス語で書かれていることが確認されている³⁴⁾。初稿にはワイルド本人による訂正箇所が見られ、日付は記されていない。ワイルドは1891年11月付の第二稿にも自ら訂正を施している。これに対して、最終稿と思われる原稿はピエール・ルイが目を通し、修正すべき箇所を指摘しているが、ワイルドは語彙・文法上の誤りを正したのみであり、表現や内容については、ルイの助言を無視し、修正や変更等を行っていない。出版されたフランス語版『サロメ』のテキストとこれら三種類の原稿の中身がほぼ一致することが、クライド・ライアルズによって確認されている³⁵⁾。しかしながら、ワイルドがアドルフ・ルテとスチュアート・メリルにも原稿を見せたという記録が残っているので、これら三種類以外にも『サロメ』の原稿が存在した可能性がある³⁶⁾。

英語の母語話者であるワイルドが敢えてフランス語で『サロメ』を執筆した理由については様々な説がある。例えば『ペルメル・バジェット』や『ル・ゴーロワ』などの取材に対して、ワイルドは言語を楽器に喩えた後、「フランス語という異国の言語を奏でることによって、メーテルリンクのようにフランス人とは一味違った美しい音色を出してみたかった」と述べているが、これがフランス語による『サロメ』執筆の主要な動機であるとは考えにくい³⁷⁾。また、ワイルドがフランス語の優れた文学作品を残すことによってフランス学士院の会員になることを望んでいた、とい

う憶測があるが、この憶測はあまりに突飛過ぎよう。前述のマラルメの『エロディアド』に対するワイルドの対抗心に加えて、フランス語による『サロメ』執筆の有力な動機として説得力があるのは、『タイムズ』が報じたように、ワイルドがフランス人女優サラ・ベルナールを主演に据えて1892年のロンドン社交シーズンに『サロメ』を上演することを計画していた、という説だ³⁸⁾。これに対してワイルドは「作家が自分以外の人間のために作品を書くことなどありえない」と述べ『タイムズ』の記事を否定しているものの³⁹⁾、1892年に出版された『詩集』（第五版）の一冊に、「サラ・ベルナールへ。オスカー・ワイルドより敬意を込めて。『今宵の王女サロメは何と美しいことか』と記してベルナールに贈っており⁴⁰⁾、晩年には、「サロメを演じることができるのはサラ・ベルナールだけだ」と述べていることから、ワイルドがベルナールにサロメを演じさせるつもりであったことは間違いない⁴¹⁾。しかしながら、舞台稽古が既に始まっていた1892年6月に、『サロメ』はイギリス宮内長官エドワード・ピゴットによってイギリス国内での上演を禁じられている。上演禁止の表向きの理由は、聖書の登場人物の舞台化を禁じる古い法律に『サロメ』が抵触するということであったが、実際には、ヨカナーンに対するサロメの情欲の表現が、当時としては「ポルノグラフィ」と呼び得るほど露骨だったことが上演禁止の真の理由であった⁴²⁾。上演禁止が決定すると、ワイルドは各紙の取材に対しイギリス政府への不満と怒りを表わし、芸術活動をもっと自由に行えるフランスへの移住の可能性すら示唆している（実際には『サロメ』の上演禁止によってワイルドがフランスへ移住することはなかった）⁴³⁾。

イギリスでの『サロメ』上演が禁止されたとはいえ出版までもが禁止された訳ではなく、1893年2月にワイルドはフランス語版『サロメ』をイギリスのElkin Mathews & John LaneとフランスのLibrairie de l'Art Indépendentから出版している。一方、英語版『サロメ』はフランス語版に遅れること一年、1894年2月に同じElkin Mathews & John Laneから出版されているが、その出版経緯はやや複雑である。1893年6月から7月にかけてワイルドは、同性愛の恋人アルフレッド・ダグラスに『サロメ』の英訳作業を勧める。ワイルドは、オックスフォード大学の学内誌*Spirit Lamp*に掲載された、ダグラスによる『サロメ』の書評に好感を抱いていたので、当時大学を除籍処分になり無為の日々を過ごしていたダグラスに仕事を与えるという意味で、『サロメ』の翻訳を勧めている。ところが、ダグラスのフランス語の理解力と英語の表現力の未熟さはワイルドの予想を上回るもので、ワイルドはダグラスの英訳原稿の受け入れを拒否する。ワイルドはダグラスへ英訳原稿を返送

こそしなかったが、その代わりに、ダグラスに対して英訳の修正を求めている。ダグラスはこの要求を拒絶する。その後、英語版『サロメ』の挿絵担当のオーブリー・ビアズリーも『サロメ』の英訳を試み、ワイルドに持ち込むが、ワイルドはこちらも拒絶している。その結果、ワイルド、ダグラス、ビアズリー、出版者のJohn Laneの四者間で『サロメ』の英訳を巡り論争が生じるが、結局ワイルドがダグラスの英訳に修正を施し、英語版の表紙にはワイルドのみの名前を掲げ、中表紙に「私の芝居の翻訳者である友人アルフレッド・ダグラス卿へ」(TO MY FRIEND LORD ALFRED DOUGLAS, THE TRANSLATOR OF MY PLAY)という献辞を載せ、ビアズリーの挿絵を付けて出版することで決着している。その際ワイルドがダグラスの英訳に施した修正が正確にどの程度のものであったかは不明であるが、ダグラスとビアズリーが各々John Laneに宛てた手紙によると、かなりの修正が施されたようである⁴⁴⁾。それ故、英語版『サロメ』は一般に「ダグラス訳」と呼ばれながらも、実際にはワイルドの作品として認識されている。

このように複雑な過程を経て執筆・出版、そして上演禁止されたがゆえに『サロメ』に対するワイルドの思い入れは強く、ワイルドは同性愛の罪で投獄されたレディング監獄においても『サロメ』とその書評を取り寄せて読んでいる⁴⁵⁾。同じく服役中の1896年2月にパリのテートル・ド・ルーブルでルーニエ・ポエによって『サロメ』が初めて上演された時、ワイルドはそれを観ることが出来ないのを大いに悔やむとともに、獄中からアルフレッド・ダグラスに宛てた手紙の中で「私がどれほど感謝しているかをルーニエ・ポエに伝えておくれ。今日の不名誉と屈辱の中にあって、なお芸術家として扱われるのは有難いことだ」と喜びを綴っている⁴⁶⁾。ワイルドは投獄され全てを失ったにも拘わらず、自ら演出・上演することの出来なかった『サロメ』に対して下される評価を案じていたのである。

3

結果的に上演禁止になったものの、ワイルドは、『サロメ』の舞台稽古中、他の劇作品の場合と同様に積極的に演出に関わっている。リチャード・A・ケイヴやキャサリーン・ワースが『サロメ』を「ミニマリストの芝居」(a minimalist play)、「象徴派の芝居」(a symbolist play)などと呼んでいるように、ワイルドがスケッチした『サロメ』の舞台配置図には玉座、水槽、月、バルコニー、階段しか描かれておらず、舞台は空間の多い、極めて単純な構成となっている⁴⁷⁾。その中で最も重要な

舞台装置が「月」であることは、ワイルドがサロメ役のサラ・ベルナールに言った「月が主役なのだ」という言葉から明白である⁴⁸⁾。

『サロメ』は「月明かり」(moonlight) というト書の後、シリア人近衛隊長ナラボスとヘロディアスの小姓の間で交わされる、次の会話で幕を開く。

THE YOUNG SYRIAN: How beautiful is the Princess Salomé tonight!

THE PAGE OF HERODIAS: Look at the moon! How strange the moon seems! She is like a woman rising from a tomb. She is like a dead woman. You would fancy she was looking for dead things.

THE YOUNG SYRIAN: She has a strange look. She is like a little princess who wears a yellow veil, and whose feet were of silver. She is like a princess who has little white doves for feet. You would fancy she was dancing.

THE PAGE OF HERODIAS: She is like a woman who is dead. She moves very slowly.⁴⁹⁾

シリア人近衛長「今宵サロメ姫は何と美しいことか！」

ヘロディアスの小姓「月を見ろ！何と不思議な月だ！墓から蘇った女のようなようだ。まるで死せるものを探しているかのようだ。」

シリア人近衛長「不思議な面持ちをしている。黄色のヴェールをまとい、銀の足をした小さな姫のような。足の代わりに小さな白い鳩を持った姫のような。踊っているのかと思えるほどだ。」

ヘロディアスの小姓「死んだ女のような。たいそうゆっくりと動いている。」

この作品冒頭におけるシリア人とヘロディアスの小姓の会話は、実は内容の点では全く噛み合っていない。小姓が「月」を眺めているのに対して、シリア人の視線の先にあるのはサロメであるから、二人が話題としているのは全く別個の対象物なのである。ところが形式に注目すると、シリア人と小姓の会話が奇妙な一致を見せていることが分かる。つまり、サロメも「月」も共に代名詞sheで受けられており、シリア人と小姓が'she is like ...'という同じ表現を用いて交互にサロメと「月」を描写することで、サロメと「月」のイメージが重なり合っている。実際に小姓は、「墓から蘇った女のような」、「死んだ女のような」と、「月」を女性に擬人化しており、一方、シリア人の「黄色のヴェールをまとい」「銀の足」で「踊っているかと思える

ほどだ」というサロメの描写も、雲の間に見え隠れする「月」の姿を連想させる。シリア人と小姓の会話は、作品の冒頭で「月」とサロメとを結び付け、その結び付きが最終的には「死」に到達するという、作品全体の流れを暗示している。

この「月」とサロメの緊密な関係は、サロメ自身の台詞の中にも現われている。舞台上に登場した後サロメは夜空に浮かぶ「月」に眼を向け、次のように言う。

SALOMÉ: How good to see the moon! She is like a little piece of money, you would think she was a little silver flower. 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.⁵⁰⁾

サロメ「月を眺めるのは素敵！小さな銀貨みたい。まるで小さな銀の花のよう。月は冷たく清らか。きっと処女に違いないわ。月には処女の美しさがある。そう、処女よ。月は一度も身を汚していない。他の女神たちと違って男に身を委ねてはいない。」

これは、サロメが、猥雑で息の詰まるようなヘロデの饗宴とは対照的に、冷たく清らかな雰囲気醸し出す「月」の姿に感動している場面であるが、サロメが「月」を「小さな銀の花」(a little silver flower)と呼んでいる点に注目しなければならない。というのも、サロメと「月」の一致を暗示する冒頭の会話の後、シリア人がサロメを「銀の花」(a silver flower)に喩えているからだ⁵¹⁾。サロメは「小さな銀の花」が具体的に何の花を指すのか言及していない。しかしながら、シリア人が「銀の花」を「スイセン」(narcissus)と特定するような発言をしているので、サロメの言う「小さな銀の花」もまた「スイセン」を指すと考えられる。「スイセン」に喩えられることによって、サロメは文字通りnarcissisticな性質、自己愛的性質の持主として読者や観客の目に映る。このナルシスティックな性質は、シリア人がサロメを指して言った、「銀の鏡に映った白バラの影」(the shadow of a white rose in a mirror of silver)という比喻によっても裏付けられる⁵²⁾。「白バラ」と「スイセン」とで花の名前が異なるが、「銀の鏡」は「月」を指し、「銀の鏡」に映し出されるのは「月」を眺めるサロメの姿であると解釈できる。サロメは「月」の中に「貞節」(chasteness)や「処女性」(virginity)といった特質を見出しているが、作品の最終場面、即ちサロメがヨカナーンの斬首の後その首に語り掛ける場面で、サロメ自

身が発する「私は処女だった（中略）。私は貞淑だった」（I was a virgin. [...] I was chaste.）という台詞から明らかなように、これらの「貞節」や「処女性」といった属性は全てサロメの属性である⁵³⁾。ここから、上記の引用部分は、サロメが自分自身の属性を「月」に投影している場面であると言えよう。サロメは自身を鏡に映し出しそれに見入るかのように、「月」という対象に自己を投影し、投影された自己と対象とを同一視している。冒頭のシリア人と小姓の会話によって暗示されたサロメと「月」の同一化が、上の引用箇所において、サロメ本人によって明示されている。

ナルシズムは複雑な概念であるので定義するのが困難であるが、フロイトは『ナルシズム入門』の中で、「ある個人が自分を一つの性対象であるかのように取り扱い、自分の身体を性的な快感をもって眺め、なでまわし、愛撫しながら、完全な性的満足を得」ることをナルシズムの症例の一つとして挙げている⁵⁴⁾。「処女性」という自己の性的属性を「月」に投影し、それを眺めるサロメの姿は、フロイトが提示したナルシズムの症例と極めて近い。「月」という鏡に投影した自己に見入る一方、サロメは自己を投影することが不可能な対象、即ち同一化が出来ない対象には殆ど関心を示さない。自分を恋い慕って見つめ続けるシリア人を無視し続け、貪婪な視線を送り続けるヘロデから絶えず逃れようとするサロメの姿は、ナルシズムの特徴の一つである、他者に対する無関心の現われであると捉えられる。

このような、サロメと「月」のナルシズム的同一化は、ヘロデの台詞の中に更に病的なものとして現われている。

HEROD: Where is Salomé? Where is the Princess? Why did she not return to the banquet as I commanded her? Ah! There she is!

HERODIAS: You must not look at her! You are always looking at her!

HEROD: The moon has a strange look tonight. Has she not a strange look? She is like a mad woman, a mad woman who is seeking everywhere for lovers. She is naked, too. She is quite naked. The clouds are seeking to clothe her nakedness, but she will not let them. She shows herself naked in the sky. She reels through the clouds like a drunken woman...I am sure she is looking for lovers. Does she not reel like a drunken woman? She is like a mad woman, is she not?

HERODIAS: No; the moon is like the moon, that is all. Let us go within...You have nothing to do here.⁵⁵⁾

ヘロデ「サロメはどこじゃ？王女は何処へ行った？何故わしの命令どおり宴に戻らぬのだ？ああ、あそこにいた！」

ヘロディアス「あの子を見てはなりません。貴方はあの子を見てばかりいる。」

ヘロデ「今宵の月は奇妙じゃ。奇妙だとは思わんか？狂女のように。何処にでも情人を求める狂女のように。裸同然じゃ。雲が裸体を隠そうとしているようじゃが、そうはさせまい。空に裸を曝しておる。酔い痴れた女のように雲間を流れておる。狂女のようにと思わんか？」

ヘロディアス「いいえ、月は月。ただそれだけ。中に入りましょう…ここに居ても詰まりませぬ。」

ヘロデはサロメを捜してテラスへ出て来たにも拘わらず、「ああ、あそこにいた！」と言った後、ヘロデの話題はサロメから「月」へと移っている。これは冒頭部分のシリア人と小姓の会話と同様に、サロメと「月」を同一視するという効果を生み出している。ヘロデの目に映った「月」は「裸」(naked)であり、雲がその「裸体」を隠そうとするのにも拘わらず、「月」は雲の間を縫って自分の「裸体」を夜空に曝し出す。作品の中でサロメの衣装について言及されていないが、先に述べたように、ワイルドによれば、モローの『出現』と同じくサロメは煌びやかな宝石の下に何も着用していないので、雲の間から「裸体」を曝す「月」の様子はサロメが「裸体」を誇示する姿そのものなのである。ヘロデが「酔い痴れた女」に喩えていることから分かるように、サロメは自らの「裸体」に酔い痴れている。また、ヘロデは「月は何処にでも情人を求める」とも言っているが、サロメにとって「情人」(lover)とは自分自身に他ならず、そのようなサロメのナルシシスティックな様子がヘロデの目には恰も「狂女のように」映っているのである。

そのサロメは地下牢に幽閉されたヨカナン（洗礼者ヨハネ）に対して強い関心を示す。ヨカナンを初めて見た時サロメは次のように言う。

SALOMÉ: How wasted he is! He is like a thin ivory statue. He is like an image of silver. I am sure he is chaste as the moon is. He is like a moonbeam, like a shaft of silver. His flesh must be cool like ivory. I would look closer at him.⁵⁶⁾

サロメ「なんて痩せているのだろう！細い象牙の像のよう。銀の画像みたい。きっと月のように純潔だわ。月光、一条の銀の光みたい。あの人の肉体は象牙のようにひ

んやりとしているに違いない。もっとよく見てみよう。」

「月」を眺めた時サロメは「月」と自己とを同一視したが、ヨカナーンとの出会いの場面では、その「月」をヨカナーンに投影している。サロメはヨカナーンに「純潔」(chasteness)を見出ししているが、それが同時にサロメの性的属性であることを忘れてはならない。サロメは「肉体の清らかさ」という概念を、まず「月」に投影して、それを鏡のようにヨカナーンに反射させることによって、ヨカナーンという他者を自己化している。あるいは「細い象牙の像」(a thin ivory statue)という表現から分かるように、ヨカナーンを、自己を他者化するために必要な偶像に仕立て上げているのである。つまり、サロメにとってヨカナーンは肖像画、若しくは鏡面上の像に過ぎないのである。この台詞の最後でサロメは「もっとよくヨカナーンを見てみよう」と言っているが、「ヨカナーンをよく見る」とは、ヨカナーンを通してサロメが自分の姿を確認することに他ならない。舞台に登場した際、サロメは「月は自らを汚していない。他の女神たちとは違って、月は男たちに一度も身を任せたことがない」と言っているが、「男たちに身を任せた女神」とは母ヘロディアスのことであろう。というのも、サロメは母ヘロディアスとその義弟ヘロデの近親相姦の事実を知っているからだ。処女であるサロメは、夫の弟と近親相姦を犯したヘロディアスと自分との間に女として一線を画している。ヘロデに対してもサロメは嫌悪感を抱いており、その貪婪な視線から絶えず逃れようとしている。淫靡な両親と穢れを知らない自分との間に共通点を見い出せないサロメは、ヨカナーンを眺めることによってのみ自己のアイデンティティを保つことができるのである。

ナルキッソスが水面に映った自分に恋い焦がれるように、サロメはヨカナーンの肉体に恋い焦がれる。

SALOMÉ: Jokanaan, I am amorous of thy body! Thy body is white like the lilies of a field that a mower hath never mowed. Thy body is white like the snows that lie on the mountains, like the snows that lie on the mountains of Judaea, and come down into the valleys. The roses in the garden of the Queen of Arabia are not so white as thy body. Neither the roses in the garden of the Queen of Arabia, nor the feet of the dawn when they light on the leaves, nor the breast of the moon when she lies on the breast of the sea ...There is nothing in the world so white as thy body. Let me touch thy body.⁵⁷⁾

サロメ「ヨカナーン、お前の体が欲しい！お前の体は一度も刈られたことのない野原に咲き誇るユリのように白い。お前の体は山に積もった雪のように白い。ユダヤの山々に積もって谷へと流れ落ちる雪のように。アラブの王女の園に咲くバラもお前の体ほど白くはない。アラブの王女の園に咲くバラも、その葉が受けた忍び寄る曙の光も、海の乳房に触れた月の乳房もお前の体ほど白くはない…この世にお前の体ほど白いものはない。お前の体に触れさせておくれ。」

「お前の体が欲しい」(I am amorous of thy body.) という言葉は、かなり直接的な欲情の表現である。ここでサロメが欲しがっているのは、「一度も刈り取られたことのない野原に咲き誇るユリ」という表現から明らかのように、ヨカナーンの「純潔」(virginity) である。ヨカナーンはヘロデとヘロディアスの近親相姦を非難しており、預言者でありキリストの先駆者でもあるので、ヨカナーンの中にヘロデのような性的な貪欲さや美貌のシリア人のような男性的セクシュアリティを見出すことは殆ど不可能である。ヨカナーンの中に見出すことのできるセクシュアリティは「純潔」のみである。このヨカナーンの「純潔」は、ヨカナーン固有の「純潔」であると同時に、サロメの「純潔」を「月」に反射させることでヨカナーンへと投影したものである。フロイトは、「自我から性的欲求の対象へと向けられるエネルギー、即ちリビドーが外界（他者と事物）には向けられず、自我に供給され、これによってナルシズムと呼べるような態度が生まれる」と述べているが、サロメの場合、自分のセクシュアリティ、即ち「純潔」を他者に投影することによって他者を自己化し、その自己化した他者を性的欲望の対象としている。サロメが行っているこの過程は、フロイトが言う「ナルシズム的同一化」の過程と同質のものと言える。フロイトは女性のナルシズムについてこのように述べている。

思春期を迎えた女性では、それまで潜在的なものだった生殖機能の発達が進み、これによって原初的なナルシズムが昂進すると考えられる。このため女性では、性的な過大評価をとまなう本来の対象愛が形成されにくくなると考えられる。特に美女の場合には、発達にとまなう自己満足が発生し、対象選択の自由が社会的に歪められていることの償いをするのである。このような女性は、厳密な意味では自分だけを愛する⁵⁸⁾。

これをそのままサロメに適用するのは少々安易過ぎるかもしれないが、実のここ

ろフロイトの指摘の幾つかがサロメに当て嵌まる。作品の中でサロメの年齢は特定されていないが、思春期に当たる十代半ばくらいではないかと思われる。更にサロメは自他共に認める美女であり、ユダヤの王女という立場上、性の対象を選択する自由が社会的に歪められている。そしてとりわけ重要なのが、サロメの「生殖機能の発達」である。サロメは最初ヨカナンを「月」に喩え白のイメージで捉えていたが、最終的にサロメが欲しがるのは、最早ヨカナンの白い肉体ではなく「真っ赤な唇」である。

SALOMÉ: It is thy mouth that I desire, Jokanaan. Thy mouth is like a band of scarlet on a tower of ivory. It is like a pomegranate cut with a knife of ivory. The pomegranate-flowers that blossom in the gardens of Tyre, and are redder than roses, are not so red. The red blasts of trumpets that herald the approach of kings, and make afraid the enemy, are not so red. Thy mouth is redder than the feet of those who tread the wine in the wine-press. Thy mouth is redder than the feet of the doves who haunt the temples and are fed by the priests. It is redder than the feet of him who cometh from a forest where he hath slain a lion, and seen gilded tigers. Thy mouth is like a branch of coral that fishers have found in the twilight of the sea, the coral that they keep for the kings!...It is like the vermilion that the kings take from them. It is like the bow of the King of Persians, that is painted with vermilion, and is tipped with coral. There is nothing in the world so red as thy mouth...Let me kiss thy mouth.⁵⁹⁾

サロメ「私が欲しいのはお前の唇だよ、ヨカナン。お前の唇は象牙でできた塔の真っ赤な帯のようだ。象牙のナイフで切りつけられた柘榴のようだ。テュロスの庭に咲く柘榴の花はバラよりも赤いが、お前の唇ほど赤くはない。王の到着を告げ、敵を恐れさせるラッパの赤い一吹きも、そこまで赤くはない。お前の唇は、ブドウを踏み潰す足よりも赤い。お前の唇は、神殿の周りをうろつき、司祭に餌を貰う鳩の足よりも赤いのだ。獅子を殺し、金色に光る虎を見た後、森より出て来た男の足よりも赤い。お前の唇は、漁師たちが薄暗い海の中で見つけ、王のためにとっておいた珊瑚よりも赤い。お前の唇は、王たちが珊瑚から取り出した朱のようだ。朱で彩られ、先端に珊瑚を付けたペルシャの王の弓のようだ。この世には、お前の唇ほど赤いものはない……お前の唇に口付けさせよ。」

先に引用した、ヨカナーンの白い肉体を欲しがらる場面と比較すると、ヨカナンに対するサロメの性的欲望が烈しさを増しているのは明らかである。柘榴のように真っ赤に熟れたヨカナーンの唇が、月経を迎え生殖が可能となったサロメの子宮を連想させる。それを象徴するかのよう、サロメがヨカナーンの首を手に入れるべく「七枚のヴェールの踊り」を踊ろうと決意する時、それまで白かった「月」が突然赤く染まり始める。「七枚のヴェール」が用意される直前、サロメは踊りの準備のために素足となるが、イレーヌ・アイナット＝コンフィーノは、サロメがそれまで身に着けていた「月」の女神ダイアナの履物である「サンダル」を脱ぎ捨てるという行為を、「処女性」との決別と捉えている⁶⁰⁾。真っ赤に染まった「月」の下、素足を血溜まりに浸して踊るサロメの「七枚のヴェールの踊り」は性行為そのものの暗示であると捉えることができる。サロメが踊りながらヴェールを一枚ずつ剥ぎ取って自らの「裸体」を曝してゆく姿は、サロメにとってナルシズムの極致なのである。そして、踊りの後の「私は処女だったのに、貴方がそれを奪ってしまった」という言葉から分かるように、サロメは踊りによって「処女性」を失ったのである。

踊り終わってサロメがヨカナーンの首を所望する時、ヘロデは別の褒美を与えることを提案する。

HEROD: [...] Salomé, you know my white peacocks, that walk in the garden between the myrtles and the tall cypress trees. [...] in the midst of them you will be like the moon in the midst of a great white cloud...

ヘロデ「…サロメや、お前はわしの白孔雀を知っておろう。天人花と背の高い糸杉の間の庭を歩いている白孔雀たちを。(中略) 白孔雀に囲まれたお前は大きな白い雲の間に見える月のようじゃろくなあ。」

HEROD: [...] I have a collar of pearl, set in four rows. They are like unto moons chained with rays of silver. They are like fifty moons caught in a golden net.⁶¹⁾

ヘロデ「…わしは四連の真珠の首飾りを持っておる。数多の月を銀の光線で繋ぎ合わせたかのような首飾りじゃ。金の網で捕らえた五十の月のようじゃぞ。」

この時ヘロデがサロメに与えようとした白孔雀と真珠の首飾りは、いずれも白い「月」に喩えられている。ヘロデは、恰も、真っ赤に充血した「月」を元の白い「月」に戻そうとでもするかのようなのである。しかしながら、「七枚のヴェールの踊り」を踊ったことによって一度失った「処女性」をサロメに回復させることは不可能である。

この後サロメは斬首されたヨカナーンの唇に口付けするが、この「血の味」の口付けは、サロメの「処女性」喪失の確認であると同時に、ヨカナーンに投影した「自己」を自分に還元することによってナルシズムを完成させるための行為であるとも考えられる。サロメより「自己」を投影され、それをヨカナーンへと反射した「月」は、最後にその「自己」がサロメへ返る瞬間を照らし出すことによって、その役割を終えているのである。そして、サロメのナルシズムが完成し、「月」が雲に覆われ舞台が暗闇に包まれた直後、サロメはヘロデの命令によって兵士たちによって殺される。ワイルドは『デイリー・クロニクル』に宛てた『ドリアン・ 그레이の肖像』を擁護する手紙の中で、「この物語の本当の教訓は、あらゆる拒絶と同様に、あらゆる過剰もまた罰をもたらすのだ」(The real moral of the story is that all excess, as well as all renunciation, brings its punishment)と述べているが、このことは『サロメ』にも当て嵌まる⁶²⁾。即ち、サロメは徹底的に他者を拒絶し、ヨカナーンの首に口付けすることでナルシズムの極地に至るが、それは他者の存在する世界を否定することに等しく、その結果サロメは社会より葬られなければならなかったのである。

註

- 1) Melissa Knox, "Losing One's Head: Wilde's Confession in *Salome*," *Rediscovering Wilde*, ed. C. George Sandulescu (Gerrards Cross: Colin Smythe, 1994), 232.
- 2) Arthur Symons, *A Study of Oscar Wilde* (London: Charles T. Sawyer, 1930), 50.; W.B. Yeats, *A Vision* (New York: Macmillan, 1938), 148.
- 3) Merlin Holland and Rupert Hart-Davis eds., *The Complete Letters of Oscar Wilde* (New York: Henry Holt, 2000), 585.
- 4) Barbara Charlesworth, "Oscar Wilde," ed. Donald L. Lawler. *The Picture of Dorian Gray* (New York & London: Norton, 1988), 381.
- 5) ジークムント・フロイト『エロス論集』(中山元訳), ちくま学芸文庫, 1997年, 257頁。
- 6) Jeffrey Berman, *Narcissism and the Novel* (New York & London: New York UP,

- 1990), 149.
- 7) Richard Ellmann, *Oscar Wilde* (London: Penguin, 1988), 242.
 - 8) Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, ed. Isobel Murray (Oxford: Oxford UP, 1981), 3.; Oscar Wilde, *Complete Poetry*, ed. Isobel Murray (Oxford: Oxford UP, 1998), 58.
 - 9) Oscar Wilde, *Complete Short Fiction*, ed. Ian Small (London: Penguin, 1994), 246.
 - 10) Ellmann, 39.
 - 11) Walter Pater, *The Renaissance*, ed. Adam Phillips (Oxford: Oxford UP, 1998), 74-6.
 - 12) Ellmann, 80.
 - 13) Holland & Hart-Davis, 524.
 - 14) Ellmann, 237.
 - 15) Tomoko Sato, "Salomé: The Legacy of Oscar Wilde," eds. Tomoko Sato and Lionel Lambourne, *The Wilde Years: Oscar Wilde & The Art of His Time* (London: Barbican Centre, 2000), 62.
 - 16) Ellmann, 76, 80.
 - 17) Ellmann, 321.
 - 18) Ellmann, 321.
 - 19) Ellmann, 321-2.
 - 20) Holland & Hart-Davis, 506.
 - 21) Ellmann, 316-7.
 - 22) Steven Bruhm, *Reflecting Narcissus: A Queer Aesthetic* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2001), 62-3.
 - 23) Bruhm, 58.
 - 24) Oscar Wilde, "The Soul of Man under Socialism," ed. Linda Dowling, *The Soul of Man under Socialism & Selected Critical Prose* (London: Penguin, 2001), 25-7.
 - 25) E.H. Mikhail ed., *Oscar Wilde: Interviews and Recollections* (London: Macmillan, 1979), 192.
 - 26) Ellmann, 324.
 - 27) Ellmann, 324.
 - 28) Small, 138, 143.
 - 29) Oscar Wilde, "Salomé," ed. Richard Allen Cave, *The Importance of Being Earnest*

- and Other Plays* (London: Penguin, 2000), 69.
- 30) Mikhail, 192-5.
- 31) Joris-Karl Huysmans, *A Rebours*, trans. Robert Baldick (London: Penguin, 2001), 51, 54-5.
- 32) Ellmann, 323.
- 33) Ellmann, 323.
- 34) Holland & Hart-Davis, 506.
- 35) Holland & Hart-Davis, 507.
- 36) Holland & Hart-Davis, 506.
- 37) Ellmann, 352.
- 38) Ellmann, 351.
- 39) Holland & Hart-Davis, 559.
- 40) Ellmann, 350.
- 41) Holland & Hart-Davis, 1196.
- 42) Neil McKenna, *The Secret Life of Oscar Wilde* (London: Arrow Books, 2004), 253-4.
- 43) Ellmann, 351-2.
- 44) Ellmann, 379-382.
- 45) Holland & Hart-Davis, 793.
- 46) Holland & Hart-Davis, 872-3.
- 47) Richard Allen Cave, "Power Structuring: The Presentation of Outsider Figures in Wilde's Plays," *Rediscovering Wilde*, ed. C. George Sandulescu (Gerrards Cross: Colin Smythe, 1994), 40.
- 48) Ellmann, 350.
- 49) Cave, 69.
- 50) Cave, 73.
- 51) Cave, 72.
- 52) Cave, 70.
- 53) Cave, 98.
- 54) フロイト, 233頁。
- 55) Cave, 80.
- 56) Cave, 76.

- 57) Cave, 77.
- 58) フロイト, 255頁。
- 59) Cave, 78.
- 60) Irene Eynat-Confino, “Oscar Wilde and Dramatic Strategies,” *Rediscovering Wilde*, ed. C. George Sandulescu (Gerrards Cross: Colin Smythe, 1994), 131.
- 61) Cave, 94-5.
- 62) Holland & Hart-Davis, 435.