

## ラシルドの「脳の劇」における幻覚をめぐって：幻想小説と科学小説のあいだで

中筋，朋  
愛媛大学法文学部：准教授

<https://doi.org/10.15017/2203049>

---

出版情報：Stella. 37, pp.175–192, 2018-12-18. 九州大学フランス語フランス文学研究会  
バージョン：  
権利関係：



# ラシルドの「脳の劇」における幻覚をめぐって ——幻想小説と科学小説のあいだで——

中 筋 朋

象徴主義演劇の本格的な活動は、その拠点を芸術劇場に定めた1891年2月の宣言とともに始まる。きっかけは、ある集まりでアルフレッド・ヴァレットが語った「象徴主義にあと足りないのは演劇だ」という言葉を、当時まだ高等中学生だった詩人ポール・フォールが漏れ聞いたことによる。フォールは若者らしい熱意と行動力でもってまず混淆劇場、ついで芸術劇場という創造集団を立ち上げるのだが、こうした経緯から、彼の活動はヴァレット主宰の『メルキュール・ド・フランス』とのつながりが強く、後者の妻で小説家としてすでに名を成していたラシルドもまた、象徴主義者たちのあいだで演劇に対する関心が高まるや、芸術劇場のために戯曲を書き下ろすのである。

本稿で扱う『死の夫人』は<sup>1)</sup>、芸術劇場の活動が軌道に乗りはじめた直後に上演された戯曲である<sup>2)</sup>。ラシルドの戯曲中もっとも評価された『血の声』には及ばないものの<sup>3)</sup>、世紀末の思潮との関わりを考えるうえで興味深い点を有している。それは「三幕の脳の劇」と銘打たれ、しかも第二幕は「登場人物の脳内で起こる」という戯曲の設定である。また、ラシルドは上演時のパンフレットに、この劇によって「幻覚を触れられるものにしたかった」<sup>4)</sup>と述べているが、感覚を追究する実験場のような舞台を象徴主義が試みたことを想起するならば、彼女の言葉はきわめて示唆に富んでいよう。

本稿では、『死の夫人』の劇構造を明らかにしたあと、劇の中心となる「幻覚」を検討することで、この劇が孕んでいた可能性を浮き彫りにしたい。

## いびつな三幕構造——『死の夫人』の劇構造

まず、この劇の概要を紹介しよう——。『死の夫人』は三幕構成の劇である。この戯曲の冒頭には非常に詳細な登場人物紹介があり、そこでそれぞれの人物

の外見的特徴が細かく指定されている [MM, 37]。主役はポール・ダルティニーという 25~30 歳くらいの細身の男性で、顔は青白く眼力は鋭い。これと対照をなすように、二人目の登場人物ジャック・デュランが配されている。薔薇色のほおをした善良そうな同じ年頃の若者である。ポールの恋人リュシーは、外見的特徴からはどちらかというとジャックと親和性があり、色気と親しみやすさの同居する、要領のよさそうな女性として造型されている。この 3 人に加えて、医師ゴダンと召使いジャンの特徴、さらには「ヴェールの女」について説明がある。これがタイトルになっている「死の夫人」であり、最後にこの女性とは対照的な、「生を象徴的に体现した登場人物」がリュシーによって演じられるという注意書きがある。

第一幕は、ポールの独白で始まる。彼は「残酷な遊戯」をしていて、とある「夫人」を待っていると話すが [MM, 41]、観客にはまだそれが何を指しているかはわからない。そこに友人のジャックが金の無心に現れる。こだわりなく金を出そうとするポールと、隙を見て借りる額面をつりあげようとするジャックのやりとりにより、二人の性格の違いがわかりやすく示される。この違いは会話の端々から浮き彫りにされ、「自然」と「太陽」を愛するジャックと、それを敬遠して「夢」と「月」を好むポールという人物造型は、少々ステレオタイプにすぎるくらいがあるものの、自然主義と象徴主義の対比を思い起こさせもある。二人の会話からなるこの一幕二場は劇中もっとも長いが、そこに割って入るのが医師ゴダンである。彼は高価な毒薬、西洋夾竹桃が自分の戸棚から盗まれたと告げ、その犯人をポールと断定し、返すようせまる。ポールは毒薬を買い取ろうとするが、断られると冒頭で語った「残酷な遊戯」の説明を始める。彼によればそれは、30 本の葉巻に毒を仕込んだ 1 本を紛れ込ませ、毎日そのなかから 1 本ずつ吸う、いわば「死 la Mort」との逢瀬という至高の快楽」[MM, 65] を待ち望む遊戯だという。医師は毒入り葉巻の入った小箱をとりあげて立ち去り、ジャックも彼についていく。二人を見送りながらポールは、「最後の救済のチャンス」[MM, 66] とつぶやき、ポケットに忍ばせて今日の分の葉巻——冒頭の独白とともに吸おうとしていたが、ジャックが急にやってきたためにしまっていた——を吸い始める。このときポールの恋人リュシーが入ってくる。ポールは彼女と会話しながら、さきほど吸った葉巻が「当たり」であったことに気づき、幻覚に襲われる。しかしポールがときおり麻薬を服用してい

ることを知っているリュシーは動じず、水がほしいというポールの頼みもむげにして金の無心をする。ポールのほうは、幻覚として現れた女性に呼びかけ、リュシーには「眠らせてくれ」と言って気を失う。腹を立てたリュシーは、ちょうどそのとき戻ってきたジャックとともに出て行く。

第二幕は、さきほどの室内とはまったく違う舞台装置が指定されている。薔薇の茂みと糸杉、墓石をかたどったベンチがあり、舞台は靄がかかっている。ポールがそこで目覚めると、まずはリュシーが現れる。ポールは幻覚の女性に助けを求める、それをうけてようやくヴェールの女が姿を現す。二人の女は言い合いになり、言い負かされたリュシーは姿を消す。ポールはヴェールの女とともに横たわり、女が「婚礼のしとねの準備ができた」[MM, 94] と囁くところで彼は意識を失い、幕となる。

つづく第三幕は、まず召使いジャン、つぎに戻ってきたジャックとリュシーがポールの死に気づき、それぞれが自分におよぶ責任におびえるという流れで進行する。最後にポールの死を検分するゴダン医師は、冷静に診断をくだし、西洋夾竹桃の毒が幻覚作用をもたらすことを説明する。しかし彼もまた、自分の診察室で盗まれた毒薬による自殺という事実を隠蔽しようと、毒のついた葉巻をしまい、触れた手を洗おうとする。ここで劇は幕を閉じる。

このように、この劇は第一幕が「死の夫人」という幻覚の準備、第二幕が幻覚の具現化、第三幕が幻覚の説明として構成されている。これはポールが毒を口にするまで、その死の瞬間、死の検分にも対応している。ページ配分はそれぞれ 36 ページ、16 ページ、20 ページで、幻覚それ自体の倍以上の枚数が幻覚の準備のために割かれている。それも、ポールの自殺の企図が判明して物語の方向性が明確に示されるのは第一幕の 3 分の 2 ほどが経過してからであり、その後はたたみかけるような急展開という構成になっている。

つまり、この劇の大部分は「待つ」ことに費やされているのである。ポールはそのことを、幕開きの台詞で宣言する――

今日こそ、だろうか？……この残酷な遊戯に、おそらく神経が昂ぶる……ああ、マダム！ あなたがどれほど待ち焦がれていることか！ あなたは間違いなく女性ですね、こんな無用な嬌態をなさるとは……マダム、どうかそろそろ私を哀れと思ってほしい……。[MM, 41]

劇の最初の台詞の印象は強い。観客は具体的な内容はわからないものの、ポールの焦燥感が強調され、この短い台詞のなかに2度も呼びかけが挿入されていることから、「待つ」ことが劇の中心的主題となることを了解するだろう。彼の待ち望む相手が題名の「死の夫人」かもしれないということも頭によぎるかもしれない。こうした観客の予想はしばらくのあいだポールとジャックの会話により宙づりにされるのだが、そうかと思えばポールは唐突に「死はひとりの女だ」[MM, 53] と断言する。しかしそれも、ジャックがポールの秘密主義や厭世的な態度を非難する長台詞でふたたび遮られる。ポールが待っているものが明らかになるのは、ゴダン医師がやってきてからなのである。そこでポールはようやく自殺が成功したときのことを逢瀬になぞらえていることを明らかにし、待つことによって募らされていく欲望を次のように語る――

私は、2週間のあいだそれ〔毒入りの葉巻〕を待っているのです。〈死〉との逢瀬という至高の快楽を自分に与えてやりたくて……私の女はしかしまだ来ない……もっとも、望まれるというのは女性の役割のうちですから……。[MM, 65]

ここでようやく物語の核心が明らかになるのだが、ポールが待たされているのと同様に、たまに断片的な情報を与えられるだけの観客もまた、待たされているのである。当時の劇評には第一幕の退屈さに触れたものが多いが、このように観客が感じるもどかしさは、多かれ少なかれポールのもどかしさと共に鳴り合うことにより、観客自身も「死の夫人」を待ち望むようになる。

本筋と関わりのない台詞がつづく場面には、それを補う仕掛けがある。ポールの人物紹介の箇所でラシルドは、「ポールの目はつねに、言葉を向けている相手の上を見ている」[MM, 37] と書いている。また、ポールの台詞まえのト書きにも「ほんやりして *rêvant*」や「天井を見ながら」といった記述が頻出する。そもそもポールは現実の恋人リュシーが姿を見せるときにも、ほんやりしながら「彼女は来るだろうか？」[MM, 67] と呟き、彼女が自分を待っていたのかと問うても「ヴェールの女を待っているのだ」[MM, 68] と答えるのみである。ポールは、そこにいても現実を見るのではなく「到来するはずの何か」を待っているのであり、そのことは舞台上に出ずっぱりの彼の視線により絶えず強調されている。

こうして待つ時間が長かったからこそ、ようやく「出現」したヴェールの女

に対してポールは「ようやく来てくださった」と繰り返すことになる〔MM, 69; 89〕。しかしポールとヴェールの女が二人きりになる「逢瀬」は72ページの戯曲中5ページのみである。あくまでこの戯曲の重心は呼びかけ、待つことにある。「呼ぶ」ことに時間をかけ、そこに異形のものが「出現」するというこの構成は、20世紀に入り西洋演劇に大きな影響を与える能を思い起こさせもするもので、存在の現前を特権的な表現手段とする演劇というジャンルとは親和性があると言えるだろう。そもそも「待つ」という受動的状態を劇の中心に据えることは、19世紀末に端を発して20世紀に新たな劇作品を生みだしていくひとつのモチーフである<sup>5)</sup>。さらに『死の夫人』における受動性のテーマは、待つことの強調だけにとどまらない。次節では、この受動性について検討したい。

### 受動性と能動性の交差

「ドラマ」という語の語源は「行動」だが、『死の夫人』の主役ポールは、能動的な行動を見せるではなく、徹底して受動的であり、なによりも彼の自殺の方法は、毒を仕込んだ葉巻を混ぜ込んだ30本の葉巻から1日1本を取り出して吸うというものである。彼はこの1本の葉巻を吸う時間を持ちわび、さらにそれが毒入りの「当たり」であることを待ちわびる。それに、この1本の選び方も能動的とは言えない。彼は小箱から今日の葉巻を取り出すときには「顔を背けて」おり、自ら選ぶというよりも、偶然手に触れたものを吸うのである。これはきわめて受動的な自殺の方法と言えるだろう。ゴダン医師は、ポールの企みを知ったときに、「ここだけの話ですが、首つりをすることをお勧めしますよ」〔MM, 65〕と夾竹桃による自殺と首つりを比較するが、これは象徴的である。というのも首つりは、「一歩踏み出す」ことにより自殺するといわば能動的な方法だからである。このように考えると、ポールの選んだ方法が、「吸う」行為により死に至ることも示唆的である。吸うという受動的な行為により、死に近づいていくという逆説性がここには見られるからである。

ポールの受動性は、第二幕のいわば生死の境においても、生と死の争いが代理戦争となる点にも窺える。現実のリュシーとは別の、生の象徴として現れるリュシーは、ヴェールの女を見るとすぐに「あれが私のライバルね」と敵対心を露わにして、「おまえの黒魔術から彼を守るわ！」〔MM, 83-84〕と好戦的な態度をとる。そしてリュシーがヴェールの女をなじると後者も言い返し、しば

し二人の女の言い争いが続くのである。そしてリュシーが言い負かされたとき、ポールはヴェールの女との「婚礼のしとね」へと誘われ、決定的な死を迎える。自分が生きるか死ぬかの瀬戸際であるにもかかわらず、ポールは言い争いの決着がつくまで一言も発しない。

ただし興味深いのは、ポールの受動性はどちらかといえば受動と能動の交差する契機となっていることである。たとえば、服毒した際の幻覚を、彼は必死に保持しようとする。ほとんど意識を失いかけたときに、出かけていくリュシーとジャックの声に対してポールは次のように言う――

(立ち上がるうとしながら) 音を立てないでくれ……ああ！ 音を立てないで……ここでは萎れた薔薇の香りがするのだから…… [MM, 76]

「萎れた薔薇の香り」は、幻覚が現れたときにポールが感じたもので、「死の夫人」の象徴ともなっている。ポールはそれを消さずにいたいがために、自分の注意をそらさないでほしいと言っているのである。現れる幻覚をただ受容するだけなら、物音を気にする必要はない。しかしこの場合、一瞬でも注意がそれることは、薔薇の香りすなわち幻覚を消し去ってしまうことにつながりかねない。つまり、ポールは能動的に自らが生成しようとする幻覚によって受動的な死に至るのである。

このような受動性と能動性の交差について考えていくと、リュシーとヴェールの女が交差するシーンが巧みに描かれていることに気がつく。リュシーがやってくるときにポールが「彼女は来るだろ？？」と呟いており、「ヴェールの女性 (une femme voilée) を待っている」 [MM, 67-68] と言うことはさきほど触れたが、このときリュシーは「ヴェール (voilette) をとりながら」姿を現すのである。ポールは、「あなたは〈彼女〉と同時にやってきた」 [MM, 72]とも言っており、二人の重なりは強調されている。ここでポールが初めてヴェールの女を見るシーンを見てみよう。ポールの台詞である――

ああ！ もう私に口づけしてはいけないよ……私の唇は苦いから……やっと！ ようやく来てくださったのですね、マダム！ ……（さらに後ずさる）ああ！ リュシー、灰色のスカーフがたなびくのを見なかったかい？ ……この靄のなか……私たちのまわりでだよ。見知らぬ女が通ったんだ！ ……君が見えるように彼女が見えたよ。（両手で額を覆う）ああ！ なんとおそろしく神々しい！ ……リュシー！ 間違いないよ、君が見え

るようになつて、彼女が見えたんだ……そこ、君の後ろに……今晚も夢見たのと同じ姿で……  
[MM, 69]

ここで彼は、リュシーが見えるのと同じように「見知らぬ女」を見たと2度語っている。これは、幻覚の女性が現実と同じ生々しさで見えたことを示す台詞だろうが、「リュシーの背後に同じような鮮明さで女を見た」とい言う彼の言葉は、毒でかすむ視界のなかでリュシーの姿が夢見ていた女に見えていることを示してもいよう。

しかも、ここでは女のヴェールは「灰色のスカーフ une écharpe grise」と形容されている。二幕になって出てくる女のヴェールは全身を覆い隠す長いものであることを考えるといささか奇妙である。むしろ、リュシーの帽子についている小さなヴェールを形容するものと考える方が自然とすら言えるかもしれない。だからこそ、死の夫人の象徴である萎れた薔薇の香りを探して、ポールはリュシーへと近づく――

(うろうろと彼女に近づく) ここは萎れた薔薇の香りがすると思わないかい? (動きながら) 薔薇はどこに? 薔薇はどこに? 君の胸に それとも私の心に? (ポールは注意深くリュシーを探る) [MM, 69-70]

ポールは、一瞬だけ現れた幻覚の女を追いかがら、リュシーの体を探るのである。そして、第二幕で生を象徴する登場人物となるリュシーと死を体現するヴェールの女とが混同されるということは、生と死の混同を暗示しているものとして解釈できる。

すでに第一幕のポールとジャックの会話のなかでも、後者が語る生活の話を前者が「そういう話は、私の耳にはまるで弔鐘のように聞こえるよ」[MM, 55]と言いつ放つ場面があり、生活は死を告げる知らせに喻えられていた。また第二幕では、リュシーのもつ生の輝きは、ポールを傷つけ消耗させることが指摘される。彼がリュシーから逃れようとしてヴェールの女に助けを求め、二人の女が言葉を交わす場面である――

リュシー:(ポールにむかって、情熱をこめて話す) 私のことをきれいって言ってくれたじゃないの……(自分を目立たせようとする) 見て、ダイヤも全部つけているのよ。

ヴェールの女：（摺り足で一歩まえに歩み出して）——たしかに、彼が生まれてこの方  
流した涙のすべてが、おまえの胸元で輝いている。

リュシー：（甘えて）私のドレスは薔薇色よ。暁光で織り上げられているの……。

ヴェールの女：おまえのドレスは、彼の皮膚を剥いでできている……。〔MM, 85-86〕

リュシーの美しさを彩る宝石とドレスは、どれもポールの苦痛から生まれていることをヴェールの女は告げている。リュシーが薔薇と暁に喩えるドレスの色も、ヴェールの女の目には剥がされた皮膚の色と映り、さらにリュシーの喜びはポールの苦痛へと反転して描写されるのである。ダイアモンドについては、第一幕でも言及がある。ポールが毒のもたらす苦しみを抑えながら話す場面で、彼はリュシーの話し方をダイアモンドがガラスに傷をつけるときの耳障りな音に喩え、「同じように君はその爪すべてを使って私の魂に傷をつけたんだ」〔MM, 70〕と言う<sup>6)</sup>。ここでもやはり宝石は、美しさではなく一種の凶器として捉えられる。つまりこの戯曲において生と死は、通常それぞれに結びつけられる正と負のイメージを処々で逆転させられながら語られるのである。

この生と死の逆転がある意味最高潮となるのは、ポールが意識を失う直前の台詞である——

（立ち上がり、激情に駆られて）〔…〕私は人生に酔っているんだ！……行ってくれ！  
……眠らせててくれ…… 〔MM, 73〕

こう叫ぶポールの横で、リュシーは、「ねえ、ポール、もっと真面目に話しましようよ。あの3,000 フラン、ねえ、本当にないと困るのよ」と話している。たくましく生きているのはリュシーなのかもしれないが、観客はむしろ死の間際に「生に酔っているんだ！」と立ち上がるポールの勢いに生命力を感じるかもしれない。どちらにせよ、死の極限に近づいたときに、ポールがむしろ生に酔いしれているという状況を強調しておきたい。

さらにこの台詞を、意識が朦朧としたポールがあえて立ち上がって言う奇異さにも注目したい。それはリュシーの台詞によっても強調されている。彼女は自分の話に耳を貸さないポールに腹を立て、「あの人は立って眠っているよ！ Il dort debout！」〔MM, 75〕と皮肉を言う。この「立って眠っている者」という奇妙な表現<sup>7)</sup>はストリンデベリに端を発し、ベケットのドラマトゥルギーへと継承され、さらには土方巽の「命がけで立っている死体」へと結びついてい

く、「立っている死者」のモチーフを先取りするかのようである。

そして、第二幕でのいまわの際にポールはこう自問する――

私は息絶えようとしているのか、あるいは息をしようとしているのか (Vais-je exposer, ou respirer ?) [MM, 92]

死の間際の台詞のため「息絶える」と訳したが、この台詞は「私は息を吐こうとしているのか、あるいは吸おうとしているのか」と読むことも可能である。死に向かうのか生に向かうのかわからないという意味と、息を吐こうとしているのか吸おうとしているかわからないという意味とが重ね合わされている。これは、ポールが毒の葉巻を吸う (respirer) ことで、今まさに死に至ろうとしていることを思い起こすとさらに意義深く響く台詞である。吸うことが息絶えること、吐くことと同じ意味を持つことになるからである。

このように、この戯曲は中心になる行為の受動性に特徴づけられていながらも、その受動性が逆説的に能動性を生むという構造をもつ。さらにそれは死と生の関係へも敷衍される。戯曲の題名にある「死」のテーマは、第二幕における二人の女の言い争いに象徴されるように、一見すると正面から生と対立するものだが、戯曲の細かい表現に仕掛けられているのはむしろ生と死の混同という主題である。しかも、この交差の瞬間こそが幻覚の出現の瞬間となっているのである。では、このようにして現れる幻覚は、結局のところ何なのであろうか。それは、幻想と言えるようなものなのか。次節では、この「幻覚」についての検討をおこなうことにより、作品の射程を明確にしたい。

### 幻想と科学のあいだで——死の夫人は「幻想」なのか？

まず、この戯曲における幻覚の核をなし、タイトルともなっている「死の夫人」についての検証をおこないたい。最初の人物説明で、ラシルドはヴェールの女を次のように定義する――

ヴェールの女——若くしなやかな女性で、埃色のヴェールで完全に覆われ、下には同じ灰色のロングドレスを着ている。陰鬱な、しかしあはきりとしていて有無を言わせぬ響きのある声。彼女は決して足や手、顔を見せない——彼女はまやかし (une apparence) のだ。彼女は影のようにまったく音を立てず歩き、振り返り、動くが、あくまで優雅である。彼女には亡靈 (un revenant) の様相はまったくない。彼女は戻って

くるのではない、むしろ一度も存在したことがないのである。それはひとつの姿 (*une forme*) であり、存在ではないのだ。[MM, 37]

ここでヴェールの女は、「存在」ではなく、形や姿を示す «*une forme*» の語で規定され、さらには「まやかし」であるとさえ言われている。その体は彼女が出現するときの靄と同化しそうな埃色のヴェールに完全に覆われ、足、手、顔といった個人的特徴を形づくるはずのものがまったく見えないと強調されていることをまず指摘しておこう。そして、動いてもまったく音を立てない特徴は、「影」になぞらえられる。しかし、ヴェールという半透明の布に覆われた幻想的な姿を喚起しながら、同時にここでもっとも強調されているのは、彼女が「亡靈にまったく似ていない」という点であるのは非常に興味深い。これはどういう意味であろうか。ここで彼女は、幻想文学の登場人物ではないと示されているとも考えられる。しかし「存在」ではない以上、やはりこの世の理からはずれたものであることは確かだろう。読者としては、ヴェールの女をいかに位置づけるか決めかねたまま話が進行することになる。

また、この説明部分を読むことのない観客にとっても、このような迷いは発生する。観客の側からしてみれば、ポールが夢想のなかで死を女になぞらえていたと思ったら<sup>8)</sup>、それらしき灰色のヴェールの女が実際に舞台上に出現する。この戯曲のタイトルを「死神夫人」とも訳すことができるを考えると、観客の多くはヴェールの女についてポールを死に誘い、みずからも死を体現する超自然的な存在と漠然と考えるのではないだろうか。そして上演では、その解釈を後押しするかのように、リュシーが彼女に「惨めな亡靈 (misérable fantôme) よ、[...] どこから出てきた」と言い、「おまえの黒魔術から彼を守るわ！」[MM, 84] と宣戦布告をする。また、ポールとヴェールの女の会話のなかには、彼女の身体の超自然的側面が語られる場面がある——

ヴェールの女：私の体はそよ風を止めることはないわ。風は私を通りぬけるのよ。

ポール・ダルティニー：(恐怖を示して) それはもう言わないでおくれ、我が女王よ。

君のことばは私の血を凍らせてしまう。

ヴェールの女：もう凍っているのよ。[MM, 90]

ここですでに血が凍っていると宣告されているポールは、むしろこの会話の直前でそよ風の感触を喜んでいる。しかしヴェールの女の身体は、死者に近い存

在でも感じとれる風の感触を決して感じることはないのである。またこの直後に、自分は穢れているから淨化してほしいというポールに、「骨を焼いてあげるわ」と答えており、やはり死の執行者としての側面が浮き上がる。

ただし、ここにも迷いは用意されている。決定的な死を迎える直前になって、ポールは「ああ、なんという残酷な夢！……彼女を感じ、触れることもできるのに、それが〈彼女〉かどうかわからないとは！」という絶望の呻きを漏らし、それについて次のようなやりとりがある――

ポール・ダルティニー：結局のところ、君がいったい誰なのか教えてくれないかい？  
ねえ君、〈死〉よ。

ヴェールの女：（非常にくぐもった声で）知らないわ。

ポール・ダルティニー：（激情とともに Avec transport）ああ、愛している、愛する人よ、あなたはなんと美しい！……（彼は頭をヴェールの女の胸にあずけ、ふたたびベンチに半ば身を横たえる）

ヴェールの女：（甘い声で）さあ、時間が来たわ。婚礼のしつねの準備ができた……眠りなさい、かわいそうなあなた。[MM, 93-94]

ポールは彼女が自分の待ち望んでいた女かどうか迷いはじめ、しかもヴェールの女も決定的な回答を与えない。しかしながら、それに対してむしろポールは激しい愛情を発露する。そしてヴェールの女はこれで「準備ができた」として、ポールは完全な死を迎えるのである。考えてみれば、この戯曲中でヴェールの女が「死の夫人」あるいは「死神夫人」であると明言されることは一度もない。上のやりとりの冒頭でポールは彼女を〈死〉と呼んでいるが、この部分がもつとも明確にこの女と死が結びつけられている箇所なほどである。しかもポールは、夢想のなかではずっと彼女に「あなた vous」と呼びかけていたのだが、第二幕の途中で彼女が実際に姿を現して言葉を交わすようになると「君 tu」と呼ぶようになる。これはもちろん距離感の問題もあるが<sup>9)</sup>、ポールが夢想していた「あなた」と実際に現れた「君」が本当に同一人物かという迷いが生じた後では、この呼称の変化は示唆的である。そして、この迷いが決定的になることが必要であったかのように、第二幕は幕を閉じるのである。ここでの迷いは、トドロフによる幻想小説の定義における自然的説明と超自然的説明のあいだで読者が抱く「ためらい」を思い起こさせる<sup>10)</sup>。この作品が第二幕で終了するなら、これはトドロフ的意味においての幻想文学と言えるだろう<sup>11)</sup>。

しかしながら、ラシルドは二重の仕掛けをしている。読者にも観客にもためらいを生じさせ、迷いが明確に形成されたのを確認したうえで、それをはっきりと打ち破るのである。ここでなされた「準備」は、第三幕で回収されることになる。ゴダン医師がポールの検死を行う場面である――

ダルティニーは次のような方法に従い実行した——私の西洋夾竹桃を、プラヴァーズ注射器を用いて、葉巻のとがった先端から注入したのだ……アルコール分は蒸発し、毒はたばこの葉へとしっかり浸透して、その効力を最大限保っていた……吸入者の唾液がそれを溶かしたのだ……（もったいぶった調子で）有毒となる服用量は10滴から、20滴というのはほとんど殺人的な服用量だ…… […] まず、動搖、不安、胸部の痙攣、苦悶によって特徴づけられる高揚期がわずかにあり、それから幻覚と幻聴……さらに感覚が鈍化し、視界は乱れ、耳鳴りがして、四肢は弱り、患者はくずれおち、いくらかの痙攣の後、失神で幕を閉じる……まごうかたなき死。[MM, 113-114]

ここでは、毒を服用してから第一幕から第二幕にかけてポールに起こったことが、医学的に明確に説明されうる「症状」として非常に冷静に語られている。注射器も、パリでは1850年代から市販されていたプラヴァーズ注射器<sup>12)</sup>であることが明記され、毒の服用量も示されている。また、ポールは第一幕で毒を摂取したあとで急に不安を吐露していたが<sup>13)</sup>、こうした感情もすべて薬の作用として位置づけられていることを合わせて指摘しておこう。第二幕の雰囲気の余韻を一掃するように、これまでの「幻想」に科学的説明が一度に付与されるのである。この台詞は、さきほど触れた「ためらい」を断ち切る仕掛けとなっていると言える。これは、ゴダンの口調が他の登場人物とはまったく異なることによっても補強されている。このシーンには、わざわざ「もったいぶった口調で d'un ton doctoral」というト書きが添えられ、医者特有の話し方であることが強調されているが、そもそもゴダンの明確な口調は、主要登場人物の話し方とは大きく異なるものである。さらにここでゴダンを演じたのがメロドラマ俳優として人気を博していたプラッドであったことも指摘しておこう。彼はのちに、芸術劇場のプログラムの一環でランボーの詩の朗読上演をするが、指導にあたった詩人アドルフ・レッテは、プラッドが韻文劇には慣れていてもランボーの詩のリズムをまったく解さなかつたため苦労し、上演も大失敗であったと回想録に書いている<sup>14)</sup>。『死の夫人』の上演はそれよりまえなので、芸術劇場の俳優たちのなかで、ゴダン医師の話し方が、台詞のレベルでも台詞回しの

レベルでも浮いていたことは確かだろう。詩の朗読では失敗した独特の話し方も、むしろこの作品においては切断のための装置としてうまく機能したのではないだろうか。トドロフの定義に従えば、この作品は、ゴダンの台詞が引き起こす違和感を伴いながら、この瞬間に「幻想」ではなく「怪奇」へと分類されるようになるのである。

しかしそれ以前、ゴダン医師の登場の際にもこの違和感は強調されていた。それまでの皮肉や当てこすり中心の会話を遮って登場する彼の話し方は、「私の診察室の5番の棚から、9698番のガラス瓶が盗まれました。緑色の栓をしてあり、褐色の液体が入っています」といった事実関係を無駄なく明確に伝えるものである。さらに論理性も強調されていて、このあと医師は事件に関連する3つの事項を挙げ、「よって結論は以下のようになります」[MM, 63]と言う。しかもその結論を、盗みの被疑者であるポールの眉間にしわから確信するゴダンに、ジャックは「すばやい診察（auscultation）だ！」と医学用語から派生した語を用いて称賛する。

ポールの企みが発覚するシーンが、このように医師の登場による言説のモードの変化のあとに置かれていることは示唆的ではないだろうか。つまり、科学的な語りの強調に続いて主題が提示されることにより、この物語が科学のモードにもとづくことが暗示されていたと解釈できるからである。

さらに、より明確な「伏線」も2つある。ひとつ目は、最終的な検死シーンにも出てくる「プラヴァーズ注射」についての言及である――

ポール・ダルティニー：ああ！君の声のトーンがいやな感じに僕の神経に注入されるよ、ジャック！……冗談ぬきに、君の話し方よりも僕のもっているプラヴァーズ注射のほうがずっとましたよ！

ジャック・デュラン：（重々しく）これについて考えてみたことがあるかい、ポール？  
ポール・ダルティニー：何についてだ？

ジャック・デュラン：（人差し指を立てて、格言調で）「逸脱 dépravation」という言葉に、プラヴァーズ Pravaz の名が入っていることさ！

ここではまず、ジャックの話し方がポールの神経に障ることが注射の比喩を用いて示される。つづけてポールはその話し方を聞くぐらいなら「プラヴァーズ注射のほうがよっぽどよい」と言うのだが、これは考えようによつては自殺の告白ともとれる。ジャックに象徴される日常生活ではなく、プラヴァーズ注射

器で毒を注入された葉巻のほうを選ぶという宣言にもとれるからだ。しかもジャックはこのやりとりの少しまえで、ポールが医者から毒を盗んで狂言自殺を図るのではとまで言っている。このことも考え合わせると、あからさまな予告とさえ言えるのかもしれないが、ただし同時にポールがモルヒネの常用者であることが示されてもいるので、やはり決め手にはならず、観客はあくまで判断不能の状態に置かれたままである。ここではむしろプラヴァーズの名が、ジャックの駄洒落も使って強調されている点を指摘しておこう。つまり、この作品は超自然的な出現の物語ではなく、あくまで科学的説明の施しうる範囲での物語であると暗に仄めかされているともとれるのである。

もうひとつの伏線は、ポールの幻覚が「死神夫人」の出現という超自然現象ではなく、現実的な錯誤による幻覚の範囲内であることを示すものである。幻覚に襲われたポールは、死の夫人を見たと言ったあとに、「この絨毯から火花がほとばしっているのを見たよ！」[MM, 73]とも言う。しかしここで想起しておきたいのが、この第一幕の舞台装置である――

舞台は非常に暗い喫煙室で、黒い壁紙が貼られている。左奥には客席と向かい合わせに黒い長椅子が置かれている。[…] 舞台左側、鏡のまえには暖炉があり、その上には巨大なミモザの束がある。さらに肘掛け椅子があり、黄色の糸で浮彫刺繡をほどこした黒地の絨毯が敷かれている。[MM, 41]

第一幕の舞台装置は、黒を基調とした暗い部屋であり、そこにアクセントとしてミモザの束と絨毯の刺繡がなす黄色が配されている。「ミモザの束」という語には「巨大な」という室内の花束にはそぐわぬ形容詞がつけられており、さらに正面の鏡によりその大きさがおそらく強調されていることが窺える。また絨毯の刺繡はプロケード刺繡であり、モチーフが浮き上がっているであろうことが推察できる。そもそもどちらも黒い部屋では際立つ黄色である。ポールが火花を見たと言うとき、彼は肘掛け椅子の傍に、リュシーは鏡のまえにいる。しかもポールは、わざわざ「絨毯から」火花が見えたと言っているのである。第三幕のゴダンの台詞から、西洋夾竹桃の毒が幻覚とともに「視界の乱れ」を誘発することがわかるが、上に描写されているような舞台装置のなかで視界が乱れたとすれば、火花のようなものが見えたとしてもおかしくはない。この意味でもこの物語は幻想文学ではなく、あくまで合理的に説明しうる錯覚の範囲内

にとどまっていると言えよう。もっとも第三幕のゴダンの説明により、こうした伏線は回収されることになるが、それまでは些細な違和感にとどまっているだろう。第二幕で突然幻覚の世界が舞台上に現出する驚きもあり、第三幕の決定的な場景までは宙づりの効果は持続すると考えられる。

それでは、このように入念に準備された「切断」にはいかなる効果があるのだろうか。最後にその検証しておこう。まずその手かかりになるのは、上演プログラムに書かれたラシルドの言葉である――

劇の初めの数シーンは、人生におけるどこかで起こる。しかし、第二幕はすべて夢のなかで、いまわの際にある男の脳のなかで起こっている。そして、この断末魔が西洋夾竹桃という幻覚効果のある毒によって引き起こされていることから、私はある種の幻覚を触れられるようにしようとしたのである。<sup>15)</sup>

ラシルドは科学的口実として「幻覚効果のある毒」を導入することにより幻覚を触知可能にしたと語る。つまり科学的説明は、第二幕の幻覚の場面における神秘性を剥奪するのではなく、むしろこの時代特有の「幻想性」を深化させる役目を担っている。もちろんここで我々は、トドロフのいう「幻想」の定義からは距離を置くことになる。むしろ合理的説明によって「怪奇」となった瞬間に、この作品はトドロフ以前にマルセル・シュネデールが唱えた意味での「幻想」になったと言えようか。シュネデールは、「幻想」というジャンルが特殊な扱いを受けるようになったことに遺憾の意を示し、「幻想的なものとは別の視点から見られた現実」であり、「外的世界」と同じくらいあるいはそれ以上に「内的世界、夢想、苦悩、無意識の魔力」を重視するものはすべて潜在的に「幻想」というジャンルの一部なのだと主張していた<sup>16)</sup>。この意味においては、まさに『死の夫人』は幻想文学に連なる作品と言えるだろうが、ただしそうした範囲が広すぎる。シュネデールは、つぎのようにも述べている――

証言による文学と想像による文学、あるいは真実と虚構との区別が曖昧になってしまっていることが窺える——とりわけ、核破壊や星間旅行が準備されているような時代においては。幻想的なものは、現実となりうるのだろうか？<sup>17)</sup>

ここで彼は、科学の進歩によって我々の現実についての感覚が揺らいでいる事態に言及している。さらにシュネデールは、幻想は各時代がつくりあげる「記

録調書」のようなものと定義し、その同時代性を強調するのだが<sup>18)</sup>、これは『死の夫人』が当時の観客にとって与えたインパクトを考えるうえで示唆的であろう。この戯曲の上演当時、幻覚が人間に及ぼす作用や脳の働きや構造は、このように現実を搖るがす「驚異」のひとつだったはずである<sup>19)</sup>。つまり、戯曲の話に戻ると、第三幕における科学的説明は、脳のなかの幻覚が空間化されるというあらたな「驚異」の感覚を生みだし、むしろこの戯曲に「科学的幻想性」を与えると言えるのである。そしてポールは第二幕の舞台で意識を取り戻したときに自分のいる場所を「この国」、「奇妙な庭」と形容するが〔MM, 79〕、これはまさに脳の中の幻覚が世紀末の時代の空気を象徴する人工樂園として具現化する瞬間と言えるのではないだろうか。

第二幕に至るまでは、観客は「死」を女性との逢瀬に喻え夢想に耽る男と、その女性が長いヴェールとともに靄に覆われた糸杉のところに出現するのを見ている。この出現は幻想的なものであると同時に、ロマン主義を経験し、世紀末デカダンスのただなかにいた観客にとって慣れ親しんだテーマでもあったと言えるだろう。しかしそれが科学的幻想性を帯びることにより、脳のなかの幻覚を視覚化したものとして「未知」へと変貌する。これが観客に興奮を引き起こすとともに、未知のものに対する一種の居心地の悪さを惹起する。この戯曲は、第三幕でポールの友人、恋人、召使い、医者の全員が自己保身に走るという意味で少し後味の悪いものになっているが、むしろこの幕切れの妙な居心地の悪さは、この奇妙なねじれの残す違和感でもあるのかもしれない。

## 結 語

以上、ラシルドの「脳の劇」における幻覚について検討してきた。この作品が書かれた19世紀末は、ちょうど厳密な意味での幻想小説は盛りを過ぎ、SFはいまだその姿を見せていないわば端境期である。『死の夫人』において、ポールと対になっているジャックは毎回「敷居」に現れ、幻覚においてはヴェールの存在が強調される。どちらもある種の仕切りである。特にヴェールは、二幕の幻想が終わるときにポールを完全に包みこむ。ここで彼が死を迎えることから、このときのヴェールは幻覚の終わりを告げる「幕」の役割も果たしているようにも思える。これは、医師の最後の説明のなかの「失神で幕を閉じる une syncope termine la scène」という表現では幻覚による一連の症状が「舞台 la

scène」と形容されていたことからも補強されうる見方だろう。つまり、科学と幻想がつくりだす目眩は、第二幕において、幻覚の現前はあくまで「劇」なのかもしれないという可能性によってさらに重層化されることになる。同時に、この「幕」のあと、さらにもう一幕置かれることから、それは幻想文学の幕引き、すなわち SF としてのちに完成する科学文学の到来を告げる比喩としても読めるではないだろうか。

## 註

- \*）本稿は「JSPS 科研費：課題番号 16K21209」の助成を受けた研究の一部である。
- 1) RACHILDE, *Madame la Mort*, in *Théâtre*, avec un dessin inédit de Paul GAUGUIN et une préface de l'auteur, Paris : Albert Savine, 1891 [以下 MM と略記]. 本作品からの引用は、引用末尾に略号とページ数を記す。また当時の劇評を見ると、上演台本と出版された台本とでは多少表現が異なっている部分があるようだが、上演台本は残されていないため、本稿では基本的に上記の公刊テキストを使用する。
- 2) 同じ日にピエール・キヤールの『両手を切られた女』の上演、マラルメの詩「不運」の朗読などがおこなわれている。
- 3) 上演当日の観客の反応は上々だったようだが、少し退屈だったという意見が多いことも事実である。エルネスト・ゴベールはこれについて、『血の声』は演劇的であったが、『死の夫人』はあまりに観念的すぎて、長い上演には耐えないのでないかとまとめている (voir Ernest GAUBERT, *Rachilde*, Paris : E. Sansot, coll. «Les célébrités d'aujourd'hui», 1907, p. 24)。
- 4) RACHILDE, «Sur *Madame la Mort*», *Théâtre d'Art*, 20 mars 1891.
- 5) 拙論「メーテルランクの一幕劇における『生の劇』の可能性——受動的感嘆が〈劇〉になるとき」、『仏文研究』、京都大学フランス語学フランス文学研究会、第38号、2007年10月、15-34頁参照。このような19世紀末のドラマトゥルギーの変容が、20世紀になってたとえばサミュエル・ベケットの劇作品のようなあらたな作品を生みだすことになる。
- 6) ただし、ポールがリュシーのことをうとましいものと感じるばかりではないことは付け加えておこう。ポールは、第二幕で生を体現する存在として現れたリュシーを見て、「生を恋人の姿で見せるとはどんな悪魔の仕業か」[MM, 82] と呟いている。
- 7) たとえば «conte à dormir debout» という表現が、論理や真実らしさを欠いた話を指すこともここで合わせて喚起しておこう。
- 8) この考えはポールの台詞の端々に見られるが、それがもっとも端的に表現されているのは、すでに引用した「死はひとりの女だ」[MM, 53] という言葉だろう。

- 9) リュシーに対しても、ポールは心理的距離によって、「あなた」と「君」を使いわけている。ただしリュシーに対してはこの言葉遣いは何度か交替するのだが、ヴェールの女に対しては、実際に会ってからは「君」と呼ぶのみである。
- 10) Tzvetan TODORV, *Introduction à la littérature fantastique*, [1970], Paris : Éd. du Seuil, 1976, p. 29.
- 11) ただし、この場合の自然的説明が、完全に自然法則に則しているわけではないという断りが必要だろう。これはいわば、超越的な「死」の象徴であるのか、あるいはポールの個人的「幻覚」なのかについての迷いであるという意味で、超自然的説明と準自然的説明のあいだの揺らぎを生みだしていると言えるのかもしれない。
- 12) 月澤美代子「1850～70 年代における医療情報の伝達・普及——欧米と日本の皮下注射法に関する情報を中心に」, 『日本醫史學雑誌』, 第 57 卷第 4 号, 2011 年, 419-431 頁。
- 13) 毒の入った葉巻を吸ってしばらくしたあと、ポールは、「自分が病気の小さな子どものように思えるよ。苦しむ者にとっては、どんな女でも母親となるに違いない……」と、リュシーのドレスに顔を埋めながら話している。[MM, 73] これはまた、のちに彼がヴェールの女にも母性を求め、さらに彼女のヴェールに完全に覆われて死を迎えることも考え合わせるなら、観客の「迷い」を生じさせるための伏線のひとつと数えることもできるかもしれない。
- 14) Adolphe RETTÉ, «Le Théâtre d'art II», *Souvenirs sur le Théâtre moderne. Le Théâtre d'Art*, 14 juillet 1922, in [Recueil factice d'articles de presse et de références sur Paul Fort et le Théâtre d'Art 1892-1927], consultable à la Bibliothèque nationale de France à la côte 8-RT-3685.
- 15) RACHILDE, «Sur Madame la Mort», art. cité.
- 16) Marcel SCHNEIDER, «Le salut par le fantastique», *Les Nouvelles littéraires*, n° 1896, 2 janvier 1964, p. 1.
- 17) *Idem*.
- 18) *Ibid.*, p. 9.
- 19) さきほどトドロフの定義に触れているのでここで「驚異」という言葉を使うのは混乱を招くかもしれないが、科学が文学に影響を及ぼすときの「驚異」はキーワードとなるためここで使用した。「驚異」と「幻想」の関わりについては稿を改めて論じたい。