

シュニッツラー作品における戯画的単純化の手法とその意味

森 正史

アルトゥール・シュニッツラーはいくつかの作品で、モダニズム文学らしい大胆な表現手法を効果的に採用している。よく知られているのは、劇中劇の構成をとった戯曲『緑の鸚鵡』で使われた、現実と虚構を反転あるいは相互浸透させる技法である。その一方で、数こそ多くはないが、より単純簡潔な構造やモチーフを採用した作品が、特に1900年代前半に発表された作品の中に見受けられ、本稿ではそれらに注目したい。その代表例としては、円環構成で知られる戯曲『輪舞』がある。各景二人の人物がリレー形式で交替して結ばれる構造をとり、単一の明瞭な物語展開は存在しないという点に、この戯曲の形式的特徴がある⁽¹⁾。精細な会話と人間描写にもかかわらず、物語の不在ゆえに、それは全体的印象としてはシンプルな戯画となっている。物語的なものの消去から、単純構成の戯画へ——そこにはシュニッツラー自身の作家としての特質と美学的認識が反映しているように思われる。以下この観点から、諸作品を取りあげて検討する。

(1) 社会的現実の戯画化——並置・円環——

シュニッツラーは、現代社会の心理状況を分析し、形象化した作家として評価されている。社会的現実の中におかれた人間の状況を、それがたとえ平凡な日常であっても、ひとつの悲喜劇として描く。そしてそこに特定の斬新な文学手法を施すと、その悲喜劇は、現実を前にして惑いさまよう人間の悲しくもまた滑稽な戯画となる。

ウィーンに住むある軍人の弱気と欺瞞を細密に描いた1900年発表の小説『グストゥル少尉』は、当時としては画期的だった内的独白の文体を全編にわたって駆使しているために、単なる風刺喜劇とは異なる独特の表現空間を感じさせる。主人公グストゥルのほんの一夜の意識の流れが、特定の評価や意味づけを経ることなく記録されており、読者は延々と続く主人公の内的な彷徨を、まずはただ冷静に目撃するだけである。喜劇的な事象を愚行として裁くのではなく、むしろそれを純粋な観

察対象とし、現実をひとつの問題性として描くことによって、風刺性が純化されている。

『グストゥル少尉』が描き出そうとするものは、古典の意味での悲劇でもないし、喜劇でもない。主人公グストゥルは劇場での口論がもとで決闘の不安におびえて惑乱するが、結局翌朝にはある僥倖（決闘相手の突然の病死）で問題が解決し、不安も雲散霧消する。偶然の力で救済が図られ、外的葛藤が突如として無化されることによって、結局、主人公は何事もなかったかのように普通の社会的自我の中に戻って行く。事件の劇的な発展性は存在しないし、また、日常に戻ることがすべての解決を意味するわけでもない。

次から次へと移り変わる、主人公の脈絡のない知覚と想念が、この作品の主要構成物である。この構成要素は因果系列の鎖で関係づけられてはならず、個々が単に並置されているだけである。（これがフロイトの自由連想法と共鳴関係にあったと推測することも可能である）⁽²⁾ 因果関係を明瞭にたどる物語は後退し、より単純な語りの場が、主人公の巡り漂う意識を自由に描くことのできる純粋な表現空間が浮かび上がるのである。

この並置構成という点では、戯曲『輪舞』の各景の配置も同様であり、さらにそこに同種のものの連結（いわゆる数珠つなぎ）と循環が加わる。1900年に私家版として配布された戯曲『輪舞』が後世に名を残している理由は、精妙な会話や、性的な内容をめぐってそれがもたらした世間的スキャンダルにあるだけではなく、その斬新な構造、10人の登場人物が10景にわたってリレーのようにパートナー交替して情事の会話をつないでいく円環構造にある。社会階層を超えた恋愛の交替と循環が、ウィーン社会の階層地図をよりいっそう印象的に描き出す機能を果たした。

『グストゥル少尉』にはあった小さな事件とあっけない結末すらここに存在しないのは、構造上の必然だった。たしかに細部において描かれるのは各階層独特の身振りと秘められた情事の会話であり、それが不穏な空気を時として醸し出すのであるから、そこに物語的なものへの仄めかしがないわけではない。しかし、やはりここでも直線的に進む物語は放棄されているのであって、全体として描かれているのは、危ういながらも微妙に安定した、循環する恋愛システムそれ自体である。

シュニツラーによる戯画は、微細なエピソードを絡めながら進行し、結局は何も大きなことが起こらない場所へと回帰していく。そして同時に、戯画を支える単純

にして単調な全体構造が、事件の不在のシンボルであるかのように機能する。同時期の二つの戯画的作品がこうした性格を共通に備えているのは、偶然の一致ではない。何も起こらないがゆえに戯画としてしか表現できないような世界が存在し、それを文学化するために必然的に要請されたのがこのスタイルであったと考えられる。

晩年の1927年に発表された『箴言と省察』の中で、シュニッツラーは創作に関する思索を語っており、そこでフモール（ユーモア）に特別に高い地位を与えている。それは文体上に表示される語りの滑稽味としてのフモールを意味しているのではなく、イロニー、ウィット、風刺よりも上位に位置する精神原理として位置づけられている⁽³⁾。ここでは特に、フモールが悲劇との対比において語られている点が注目するに値する。シュニッツラーの説明は以下のとおりである。悲劇の世界観は、フモールの高みから見た場合、限定的な働きしかしない。悲劇においては、人間精神がどんなに深く降りて行こうとしても、いつかは座礁する（すぐ底に着く）が、フモールにおいてはそうではない。フモールの精神とは、世界を無限性の中で理解し表現する精神である。（「フモリストは無限の内部を逍遙する」）⁽⁴⁾ この無限性について、芸術家の使命との関連で、シュニッツラーはさらにこう説いている。芸術家であることは、「ざらざらした現実の表面を滑らかに磨き上げる」ことができ、その表面が、天上の高みから地獄の深みに至る「無限性の全体を映し出せる」ことを意味する⁽⁵⁾。

以上のシュニッツラーの説く美学原理から、新たな表現形式——合理主義を信奉するリアリストの立場から、新たな時代の世界像を表現するための形式——への希求心が浮かび上がってくるように読める。悲劇は限定的な世界しか描くことができず、だからといって、出来合いの風刺や機知を弄すれば世界を自由に描くことができるというわけでもない。より高次の精神であるフモールの原理を働かせるために、無限を映す鏡のごとき道具が必要であるが、作家にとって、それはまず何よりも、外部に向けて開かれた自由な文学形式にほかならない。伝統的な悲劇の筋立てや、喜劇の即物的な笑いといった既成の物語のフォーマットから離れるための、新たな方策である。この作家のモダニズム精神は、この認識の上に存在している。

(2) 不可思議な運命の戯画化——交換・反復——

シュニッツラーの短編小説に目を向けると、戯画的な単調さがモチーフとして使用されている作品がある。これはこの作家の数多い短編小説の中でも、幻想味を帯びた少数の作品の中に見られるものである。この種の短編小説においては、見かけの上では不可思議な超現実的の事件が起きるものの、それが虚偽や詐欺である余地を残している点、つまり現実と虚構の境界線を積極的にほかして描いている点において、ホフマンやポーの幻想譚とは性質を異にしている。そのため分類が難しいところであるが、フリードゥルによる「運命小説」(Schicksalsnovelle)の分類に従っておくのが適切だろう⁽⁶⁾。

1904年にノイエ・フライエ・プレッセ誌上に発表された短編小説『ライゼンボーク男爵の運命』⁽⁷⁾の中で、主人公ライゼンボークが巻き込まれるのは、ある女性をめぐる運命である。彼は憧れの相手、オペラ歌手クレーレの男性遍歴の一員に加わることができず、献身的なパトロン役に甘んじたまま、十年の歳月が流れた。彼女の最近の恋人であった侯爵が落馬事故で死亡してチャンスが巡って来たかと思われたが、あるワーグナー・テノール歌手から、死んだ侯爵がクレーレの次の恋人に向けてかけたという呪いの話を聞かされたところ、ショックのあまり頓死してしまう。この際、呪いの話が狂言である可能性は保留されている。(なお、後年発表された、やはり運命小説に属する短編小説『レデゴンダの日記』でも、女性に懸想した末に、不可思議な死に至る主人公の話が再び採用されている。)⁽⁸⁾

小説の筋立てからすると、男の報われない恋とその結末は悲劇と言う他ないが、しかし作品が読者に与える印象は、どこかグロテスクな滑稽さを備えた軽妙な悲喜劇である。運命小説におけるシュニッツラーの創作法は、本来は悲劇的である素材を戯画として形象化しているが、そうした印象は特に、クレーレがあまりに多くの恋人を延々と取り替える有様が誇張され、メカニカルな印象を与えることによって、ひときわ強められている。(このパートナー交換は、『輪舞』におけるパートナー交替の変種であると考えられる)また、ライゼンボークが抱く、忠誠心にまで接近したロマンティックな恋心に、永遠に続くかのごときクレーレの淡々とした男性遍歴が対置されていることが、小説全体の構造をより単純で明瞭なものにしている。

クレーレの恋愛が見せる単調な交換と反復のモチーフは、コントやスラップステ

イックに類するものとして働いている。しかし同時に、現代的な女性が見せる恋愛のあり方がここに表現されており、内容的には、『輪舞』の円環構造が社会階層の戯画となっていたのと同様に、現実の一端を誇張したものであると見ることもできる。クレレの態度は、現実が動くということ、現実が固定されているように見えながら実はそうではないこと、時の流れと共に容赦なく流転していくことの比喩であると見立てることができる。この運動は、憧れや情熱に満ちた精神が期待するような意味も、悟性で分析できるような意味も関知していない。ライゼンボークとクレレとの間に境界線が引かれているとすると、此岸にあるのは個人が抱く情熱、欲望、執着心であり、彼岸にあるのが個人の欲望に一切関与せずに運動を続ける世界である。ライゼンボークはこの境界線を越えようとした瞬間、彼にかけられた（とされる）呪詛が契機となって死ぬ、つまり世界から排除される運命を辿るのである。たとえ個人が強い精神や意志の作用で捉えようとしても、世界はただ進んでいく現象そのものでしかなく、制御することのかなわない力学それ自体である。

シュニッツラー自身は、我々は悲劇の中でなぜ主人公の破滅を期待するのかという問題について、それは、「個人の外部で働く無数の力、こっけいな偶然を装いながらも、個人にとっての運命となりえる力の計測不可能性」や、「存在の恐ろしき不確実性」を我々がすでに知っているため、主人公がまたそれらの中に入っていきのに不満を抱くからだ、説明している⁽⁹⁾。この何かしらの力と、そのためにライゼンボークの辿る運命が、作品中では極端に単純化された象徴表現となっているのである。

シュニッツラー自身は、上記引用部にある運命と偶然をどう理解していたのか。作家自身に説明によると、ある人物の死が運命的と感じられるか、単なる偶然と呼ばれるかは、人物の身分、事故が起きた場所、観察者の立場などによって変わるから、運命と偶然とは同じものの異なる表現であるとされる⁽¹⁰⁾。また、必然性と偶然についての説明によれば、ある殺人が明確な故意のもとに行われれば、それは必然であるが、明瞭な因果関係のないまま行われたなら、それは偶然である——「その偶然がまったく不条理に作用する場合や、幾千もの奇妙な偶然が、まったく予期せぬ何らかの事件を引き起こすための必然であった場合、我々はそこにまたもや運命的なものを感じるのである。ゆえに論理的な意味で、運命と偶然は決し

て対立するものではなく、まったく同一のものなのだ。そしてより高次の観点から事件を眺めれば眺めるほど、両者はいっそう矛盾の余地なく同一化するのである」(11)。

以上のような、運命の概念自体をいったん相対化したうえで、それを偶然性と同義とみなし、運命と言う言葉にまわりつく意味や価値を固定化しない解釈は、元来頑なな合理主義者であったシュニツラーの場合、決して意外なことではない。それは、英雄の死にまわりつく神話性を自明のものとしてせず、むしろ名もない一個人の死にも運命を見ようとする精神、つまり脱神話化のリアリズム精神につながる。これは、この作家がものにした多くの社会批評的な作品群にも反映している。

偶然性それ自体を短編小説の中で具象化するのは、原理的に見てそう簡単なことではない。運命小説のように、個人の名状しがたい運命を描く場合はなおさらのことである。脱神話化を進めつつ、またロマン派のメルヒェンにあるような異界の設定をも放棄したうえで作品を生み出すためには、特別な技法を必要とする。特に短編小説というミニマルな形式の中で運命を描くためには、技法上の跳躍、つまりより強い集約化と抽象化を施した表現空間が要求されることになる。運命小説を書くにあたり、シュニツラーは、既成の語りを棚上げし、神秘的モチーフと並んで単純さのモチーフを採用することによって、全体を抽象的な戯画として構成したと考えられる。

以上、シュニツラーの1900年代前半の作品に見られる特徴的な表現形式に焦点を当てた。これだけが作家のスタイルを代表しているとはもちろん言えないが、そこには世紀転換期の文化精神が要求した新たな試み、当時生まれた新たな現実概念を形象化するにふさわしい形式を獲得する試みの一つが、過渡特性として現われているように思う。その後に登場する前衛的な小説・演劇・音楽・絵画、あるいは大衆文化一般の中で実現することになる文化表現が、ここに兆候として現われているのではないか。この点から現代文学史を再確認することも、また興味深いように思われる。

注

(1) 現実と虚構（存在と仮象）の問題は本稿では扱わないが、これを『輪舞』の表現

形式の問題につなげて解釈する余地もある。例えばロレンツは、現実と虚構の問題を自己アイデンティティの問題として捉え、仮象の自己たる仮面の取り換えの連鎖が、『輪舞』や『アナートル』の恋愛の連鎖形式に対応していると指摘している。vgl. Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne. 2. Auflage. Stuttgart/Weimar 2007, S. 157-158.

- (2) シュニッツラーは『グストゥル少尉』を執筆する時点で、すでに『夢判断』を読んでいる。vgl. Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1893-1902. Wien 1988, 26. 03. 1900. (以下, Tbと略す)
- (3) Schnitzler, Arthur: Buch der Sprüche und Bedenken. Aphorismen und Fragmente. In: Schnitzler, Arthur: Aphorismen und Betrachtungen. Hrsg. v. Robert O. Weiss. Frankfurt a. M. 1967, S. 5-133, S. 105. (以下, BSBと略す) (「イロニー、ウィット、風刺は、フモールの随時的表現形式としてのみ芸術的でありうる」) また、人間類型学の書である『言葉の中の精神と行為の中の精神』では、フモールはデモーニッシュなものであり、一方イロニー、ウィット、風刺は、より低次の概念であるサタン的なものの内部にあるとされる。vgl. Schnitzler, Arthur: Der Geist im Wort und der Geist in der Tat. Vorläufige Bemerkungen zu zwei Diagrammen. In: ebd., S. 135-183, S. 145.
- (4) BSB S. 105.
- (5) BSB S. 110.
- (6) Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler. Stuttgart 2005, S. 168ff.
- (7) 作品が最初に構想されたのは、その2年前であると思われる。vgl. Tb 11. 05. 1902.『輪舞』の構想・執筆期(1896年~1897年),『グストゥル少尉』の構想・執筆年(1900年)に比較的近い、実験精神の旺盛な時期だったと言えるだろう。
- (8) 『レデゴンダの日記』(1911年発表)では、反復・交換のモチーフは用いられておらず、むしろ現実と虚構の混乱が中心的機能を果たしている。ただ、呪詛や幽霊といった神秘的モチーフが主人公の死の運命に絡めて使用されている点は、この二つの運命小説に共通している。
- (9) BSB S. 112.
- (10) BSB S. 35-36. シュニッツラーが挙げている例をいくつか要約すると、次のようになる。兵士が戦場で銃弾に撃たれただけでは運命的とは感じないが、戦場以外ならばそれを運命的だと感じたり、不幸な偶然だと言ったりする。もし撃たれたのが将軍や総司令官であれば、その状況を運命と呼び、偶然とは呼ばない。
- (11) BSB S. 39-40.