



Title	ムージルの劇的思考：「夢想家たち」より
Author(s)	川東, 雅樹
Citation	独語独文学科研究年報, 6, 29-47
Issue Date	1980-05
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/25551
Type	departmental bulletin paper
File Information	6_P29-47.pdf



ムージルの劇的思考

——「夢想家たち」より——

川 東 雅 樹

まず率直な印象から入ろう。「夢想家たち」の例えば次のような一節。

トーマス：・・・ぼくが言おうとしている真実はむしろこういうものなんだ。つまり我々は未知数
だけから成り、幾つかの常数をあてにし、策略を操る場合にのみ解答を得ることのできるひと
つの計算の最中にあるということなんだ。その常数とは最高のものとしての徳とか神。人類愛
ないしは人間憎悪。宗教的か現代的か。情熱的か幻滅に囚われているか。好戦主義かそれとも
平和を愛するか。近頃じゃ、いかなる魂の要求にも応えられるように屋台を開いて、精神を取
り扱っている縁日に並べられてある、そんな常数なんだ。我々はその屋台に首を突込むだけで、
考えうる限りの細々したケースに役立ち、しかも耐久性に富んだ、自分にぴったりの信念とか
感情を捜し出す。厄介なのはただ、この枠におさまらずに飛び出してしまった我々の魂という
猿が粘土の山に降り、そのぶつぶつという唸り声が神さえ知らない無限を貫いていく、という前
提の他には何も承認しない時に、自分の感情を捜し出すことだ。⁽¹⁾

機知と認識の鋭さはすばやく原石としての現実を切り取り、しばしばドラマの進展を妨げ、人を思
考に誘い寄せる。世界に向けて投げ込まれた言葉は余りにあらゆる事象を検証する力に満ちているた
め、それが劇中の一人物の語りを通してもたらされているにもかかわらず、言葉の発生した脈絡を越え、
語る者の存在を忘れさせる。奇抜なアフォリズムばかりが浮き出て、言葉の生まれた場の事情は奇妙
に視野から遠ざかり、誰のものでもない言葉に近づく。誰が語ったのか、いつ言明されたのか。そん
な問いかけをあらためて自分に課しつつ、それが些末な気がかりにすぎないと一方で感じる。それほ
ど彼らのアフォリズムは魅力ある。しかも数多い。

夢想家たちの語るアフォリズムの美しさが特定の人物あるいは行為、場面に結びつけられると半減
するのは奇異なことだ。言葉が最も生きるはずの具象との結合を拒み、そればかりかそんな人間臭い
連想によってはむしろ濁らされる性格、いうなれば非人称の言葉の美がある。現に在るものとは遮断
されたところに成り立つ言葉はドラマであれ、小説であれ、それを語る人物の存在を消す、あるいは
忘れさせる響き、人物の誰彼の違いを越えて、その背後の或る未知の一点のみを予感させる——予感

させるだけだが——響きがある。これは通常のドラマを範としない。ムージルの劇が難解と呼ばれる由縁である。言葉が著しく非人称の領域に移されると、それを語る人物もまた人称を失う。もちろんこれは比喩である。だが読者、聴衆の感情移入を阻むことには変わらない。我々は照準を合わせるべき人物ないしは感情を知らず混乱する。誰でもいい、わずかでも我々の生活意識、肉体感覚を共有する人物があれば、そこを手掛かりに劇全体の展望と予測を得、彼らの行為について反省を深めうるのだが、ムージルのドラマにはその種の手引きが足りない。すでに生成し終えた人格や性情は理解しやすい。例えば端役としてだがメルテンス、ヨーゼフがいる。発展しつつある思考、未だ形を得た経験をもたない感情に立ち会うには苦痛が伴う。純正な思考には理解を助ける心理はまだ備わっていない。つまり或る関係、或る言葉が既知となり、固定化され、受け取る者もそういうプロセスに慣れ親しみ、同様の場面に敏感になるという反射的な受容の条件が整っていない。概して我々はその場の行為や言葉をそれ自体の力としてではなく、言葉の背景に潜む思考と感情の通念、もしくは慣性めいたものが発する余韻とか圧力のもとに身を委ね、自らの体験をそれに重ねて理解する。ところがムージルの言葉には惰性を拒むかたくなさ、異物感、そして心理の誕生以前のよそよそしさとみずみずしさがある。加えて思考の単なる結果以上のものを行為に見ないこの作家はひたすらその触手を伸ばすことのみで誠実で、一歩退いて読者に理解の手蔓を与えるサーヴィスを恥と見る。思考する人間、内面の躍動のみを唯一の体験と心得る人間に主題を求めた難しさは、おそらくドラマ形式の内部で昇華するには最も厄介なものでもある。およそ思考は行為という肉体化、外化の過程には吸収され尽せないばかりか、むしろ行為の所産としての出来事に拮抗する位置にある。出来事は思考の完結と考えられる。だが出来事なしに我々は現象のまばゆさに耐えられるか。

「夢想家たち」にいわゆる筋がないわけではない。夫のもとを出奔した空想癖のある女——もっともこのドラマの登場人物は皆その傾向が強いのだが——レギーネを誘惑したと思われていたアンゼルスが、実は彼女の姉のマリーアをものにしながらいて、結局彼女との駆け落ちに成功する。レギーネは再び夫のもとに戻り、マリーアの夫、トーマスはただ一人空っぽの部屋に残されて佇む。この種の粗描がほとんど何の意味ももたらさないことは周知の通りで、とりわけ「夢想家たち」にはそれがよくあてはまる。ドラマの出来事はようやく後になって気付くほどのもので、強いてその輪郭を語ろうとすると、今述べた俗っぽい恋愛騒動という枠に無理矢理嵌めるしかない。出来事の概念を貧しく捉えようとこうなってしまう。要約しうる行為、現に感覚で追える所作、そしてすでに幾度も繰り返されて定着したステロ・タイプの心理、そのようなものの中では何も起こっていない。外面のみに出来事を見るとすべてがつまらなくなる。

行為はある段から別のそれへの移行を意味する。ありうるさまざまな人間関係のうちからひとつを選びとること、したがって他を断念することをいう。その際あらゆる可能性を前にした思考と熟慮は停止し、一点に向かう意志と欲求がそれに替る。結果として生じる次の可能性も同じく思考と決意

の過程を経て徐々に狭められていく。「自らに先立つ」⁽²⁾ものはこうして現実のものに変えられ、緊張は確実に解消され、時間は十分に満たされてひとつの論理となる。論理は必然を糧とし、それを得て出来事もまたドラマの重大な契機となる。その必然をものによっては性格とも運命とも呼ぶことができる。いずれにしてもそうした構成の法則を裏付けとしてもつ出来事はひとつのあるべき人間関係の行方を埋め尽す。形式が意義をもつのはまさにこの仕組みに依る。ではムージルのドラマの展開をいかに考えたらよいか。

トーマス：なるほどそれは理論でしかない。若かったとき、ぼくたちも理論をこしらえた。若かった頃ぼくたちは、御老体たちの生死を深刻に左右するものすべてが精神の問題としてはとっくに処理された、恐しく退屈なものだと知っていた。人間の冒険行為という意味において、楕円積分や飛行機と比べられるような徳も罪悪もないということを知っていた。ぼくたちが若かった頃、実際に起こることは、起こりうることから見れば何ら重要でないことを、人類の真の前進は起きることではなく、想像されるもののうちに、つまりその不確かさ、その激しさのうちに隠れていることを知っていた。ぼくたちが若かった頃こう感じていた。情熱的な人間はそもそも感情をもたず、形の定まらない、剝き出しの嵐のような力をもつものだと。⁽³⁾

この台詞の伝えるところを文学とは別の思考体系から概念を借りて説明するのは、そこで失うものを数に入れてもある程度有効だろう。曰く知的冒険としての精神、安逸な体制から離脱するアウトサイダー、あるいは多層な現実を目覚める体験の神秘。そのいずれもがあてはまるのを否定はしない。だが注意すべきはそれがまぎれもなく言葉を確かな出来事に結節させることを第一とするドラマの対話の中で語られていることだ。概ね言葉は二つの機能をもつ。ひとつは叙述の対象に向かって内省と思考を目的とし、もうひとつはその発言の他者に対する伝達、またはそれを経た影響に価値を有する。たいていの表現はおそらく、重心の置き具合に差はあってもそのどちらをももつ。ドラマの言葉は後者を不可欠とする。そこに重みが加わって言葉は行為に転化する。行為としての言葉のやりとりの特異な因果がおのずと滲み上がって、確かにそうなる以外に途のない一回きりの事件が舞台の上で生まれる。言葉が行為を促さない場合はどうか。言葉が他者の行為そのものへの、でなければ自己やその場の状況への働きかけとしては何もなさなければドラマは成り立たない。会話が空虚で日常の暇つぶしにしか過ぎないときによく起こることだ。だが逆に言葉の内実が豊かすぎても、その重みに足をとられて行為に移行しない。これもまた空虚の変種で、焦眉の課題から離れて余りに遠くを凝視めることに起因する。「夢想家たち」にこの危惧はあてはまる。丸ごとの生が鮮やかに裁断されて、その切り口に味わったことのない芳香が漂って人を魅する。予感でしか知らない神秘への憧憬が目の言葉の中で確かな手触りとともに読み解かれる。箴言めいた姿をまとして単発の花火のように我々を魅き

付ける。きれぎれのその言葉の鋭い洞察はそれだけで独立した値打ちを示して、それが担わねばならない前後の連なりへの注意を奪い取る。ドラマの形式を脅かす性格がここにある。解釈される生と行為としての生が分離する。生の解説が人と人との新しい結び付きを編み成していく動きに滑らかに転調しないのなら、ドラマの言葉は時間の軸に断絶をもたらす。観客は意識の向けどころに戸惑って苛立ちすら感じるだろう。これもまたひとつの異化効果かも知れない。人物たちの発言がすべて生の本質と内面の探索に深入りする余り、彼らの対話は現実の人間関係の再構成に立ち帰らない。それぞれが少なくとも生身の姿をもち、現実はこの場で会し、影響し合っているにもかかわらず、そこで生じた軋轢を解くのに目の前の表層の出来事を無視して、別の何かに、まだ確たる拠をもたない観念に向かって声高に言葉を発する。彼らの思いは半ば舞台にはない。夢想家たちと呼ばれる由縁である。この対話の動きの内部に融けきれない異物が時間の成熟を阻んで、ドラマは遅々として先に行かない。語られたことがひとつひとつ自立して存在を主張する。アクセントを打つ。念のため言い添えれば、彼らの論争にかみあわない溝があるというのではない。ドラマ全体を貫いている言葉の志向性の原理が問題なのだ。したがって一般に信じられているドラマ様式の法則に反するこの印象から、ムーシルの目指したものを逆説的に明らかになる救い難い人間の孤立状況の戯画とは受け取れない。いずれにしてもこのドラマの困難は素材にある。人間の内面、世界の創成を究めんとする願望は何にもまして言葉を必要とする。緻密な分節はまず言葉に頼らざるをえない。しかし言葉はその本質からして現前するもの以外を連想させる能力をもつ。すなわち現に進行しているドラマの論理、もしくはそれを支える実際の舞台が拒否されかねない。これは極端な断定かも知れない。だが元来ドラマの言葉はつねにそういうディレンマに晒されており、この矛盾は「夢想家たち」のように一方に重心を載せすぎると、それをきっかけに顛わになる破目になる。

「夢想家たち」の行為は直接には他者に働きかけず、他者あるいは事態を認識するものである。認識、省察、そして判断すること。このドラマの現実はそのに求められる。すでに揺ぎないものとしての現実はない。純然たる事実は取るに足りない件——例えば書類鞆の中身とか、アンゼルスに妻がいるとか——を除けばほとんどないと言ってもいい。そのため彼らが志す謎の解明も存在しない相手に空手を切っているに近い。開演以前の過去はいかに執拗に遡られようとも何も明らかにはしない。オイディプスを巡る真相とは次元が異なる。他人も自分も謎に違いないが決して十全に明かされることはない。謎を支える真実が欠如し、そのため互いの間に定義の応酬が交わされる。トーマスを指してマリアは繰り返して彼の人間らしい感情の欠如を難じ、またレギーネも「トーマス、あなたは感情のない理性の人だわ」⁽⁴⁾と断じる。別のところで同じくトーマスに向かってヨーゼフがこう言う。「ねえ、トーマス、それは感情過多というものだ」⁽⁵⁾と。同様の錯綜は至るところに見られ、それは視角の相違の生み出した複数の定義なのだ。彼らは人物にとどまらずあらゆる現象の命名者たらんとする。認識の欲求に取り憑かれた者たちの混乱はそのまま現実の混乱につながる。我々はそのいずれにも、

なるほどそうかも知れない、そういうものかと、判断する根拠のないのに不満を覚えつつ、ただ肯くしかない。例えば第一幕の半ばを過ぎて、アンゼルスがお目当てのマリーアの誤解を解くのにレギーネと彼とのいきさつを弁明する件がある。それまで対立の発するところを定めかね、それ故当然彼らの激しい批判の交錯にも焦点を合わせ得ず、苛立っていた聴衆もようやく腰の坐る思いを得る。だがアンゼルスによるこの事実の規定があくまでも彼の意識を通過した、しかも彼自身の内面の因果によるものだと注意を配れば、これもまたひとつの仮定としか受け取れない。事実と呼び得る確たるものなど内面にはない。こうした言葉による定義と批判、断定の重なりの中で、わずかばかりの事実すらもその固定性があらゆる視点からの度重なる反省と否定、断言を浴びて消滅しながら、龐な現実が作られる。この現実をフィクションと呼んでいいかも知れない。言葉の中にしか存在せず、次第に独自の拡張性を網目のように張りめぐらしつつ、さらにそうして既得権を得た存在を自己増殖させて現実らしき仮象を獲得していく。そういう経過を「夢想家たち」の言葉の背後に気付けば、ここに現れている唯一本当の事実が、いわばまだ現実が固定される以前の創造状態だと判る。

比喩についても考えてみる。ムージルの作品全般に通じることだが、彼の比喩は総じて難解であり、その意味を他に換言させないことも多い。もちろんこれは魅力でもある。平常の言葉の流れ、感性の運動と対抗して一歩も退かない構えがある。習慣と化すまで人の内面に染み込んだ言葉と激しい摩擦を惹き起こそうとする。故意の仕業であることは間違いない。単なるレトリック、ないしは理解の助けを旨とするのではなく、比喩のもつ本来の自在な視線の飛躍といえる。

アンゼルス：ああ、君（レギーネ）はふさがろうとしない膿んだ傷口そっくりだ。⁽⁶⁾

これは特に難しくはない。繰り返される痛切な体験を、たいていはそうして作られる鈍重な厚い皮膚の外側では決して受け止めまいとする性格、つねに世界と初めて接しているような清新な不安と切実を合わせもつ気質と言い換えても著しく的をはずしたことはない。だがひとたびこの類の評釈を生む言葉の動きにこだわれば、「ふさがろうとしない膿んだ傷口」はレギーネという女の特性をより明解にする目的に用いられ、それを果たすが早いか我々の視界から消え去ってしまう、という具合にはいかない。むしろ読者、聴衆の目差しは利用された比喩そのものに向かい、そちらの読み解きに腐心する。それが卓抜そして斬新であるほどそうする。比喩自体が自明なものでないだけに、その謎解きの方が関心をそそるし、また面白い。重心の移動が知らず知らずになされている。現前し、変化して舞台の人物たちは我々の注意を一身に浴びているかに見えて実はそうでない。彼らの語る言葉、彼らを表わすはずの比喩で膨れあがった台詞の向こうに別の世界を見ている。その世界は未だ混沌の最中であって、人の手は入っていない。無神経に刈り込まれて整理されてはいない。現に起きつつある事件、ならびにそれを与る人間と同様の緊迫感をもって、そこでは十全に開花しきれない世界が

放置されている。我々はそういう験をみるのみで、それがいかなるものだと言いきることはない。一見強引に見えることのままあるムージルの比喩はそういう目論見を仄めかしている。目前の対象を追っているようで、実はそれ以外にこっそり照準を置いている。言語の成り立ち、読者の関心の自然な方向を逆手にとっている。それは解りにくさにも通じる。登場人物だけを対象と思いつむのは早計である。彼の比喩が難解なのは、比喩を受けるものよりも世界そのものにある本来の難解さに由来する。こういう意向のもとでは演劇は当然困難な状況に置かれる。聴衆の意識は二つの領域に引き裂かれて、その結合に苦心せざるをえない。作品内部の現実の出来事や人間の個性が、比喩を介在に暗示される別の世界を有機的にうまく取り込めばそれに越したことはない。シェイクスピアは破天荒なその天才でそれをやってのけた。残念だがムージルにその才は望めない。才はないが志は認められる。そういう比喩の積み重ねで現れた人物像は、世界の難解さをそのまま引き受けて不透明にすら感じられる。比喩の重みに圧倒されて、現前するものが連動しない恨みはある。しかし2つの視点の互換性が意識される。良質の文学にこの意識は必ず伴っている。虚構の現実には他ならない言葉の有様を垣間見せる意識であり、ここから意図された強靱な力業に我々は言葉の発生に立ち会う感慨を抱く。

第一幕が降りる直前で、アンセルムが他の者の厳しい糾弾を受け、彼の実像の告白を要求されて自殺の真似事を企てる。彼の真意の考察は後に残してここはその機能をみる。ひとまず「真似事」と言った。実際に死ななかったのだからやはりそうだろう。「真似事」であるからには真の自殺が前提にある。ただそれは自殺という事の重大さにもあてはまる真である。現実に行ってみせる行為をその行為者の内面の豊饒を測る唯一の尺度と捉える見方が誤りだとは思わない。しかしその見方を支えるのは、行為とその内面を一直線の論理で結ぶ単純さにある。そういう時代があったかも知れない。だが我々の心情はそれほど明快か否か。別の言い方をしよう。真の自殺もその「真似事」も行為そのものの真正さからみて相違はない。行為を論ずる次元を見損うとこれは解らない。実際に死んでみせる行為と死ぬのを真似る行為があると言える。両者を分つのは現実起きることに対する姿勢である。

「真似事」は一種の劇中劇と考えればよい。それも主軸となる筋と、仮に逆の視点からであれ密接な関係をもったり、またドラマ全体の有機性の一部を担う種類のものではない。ムージルのドラマでは劇中劇を試みること、つまり演じるとは仮説を立てるに似ている。肥大した意識はしばしば一定の脈絡で結ばれているかに見える出来事に固執せず、それ以外の状態を夢想する表象と行動の隔りがドラマを停滞させるについては前に述べた。停滞ではなく方向転換というべきか。いずれにせよその先にあるのは現前するものからの自由と解放、あるいは多義性を志す言語となる。言葉は在るものを表現するより、在るかに見えるもの、時空の制限に煩わされずに在りうるものを表象することであるに変わるのだろう。劇中劇としての「真似事」も同じくそうした言語行為の一例と踏める。

これに似た劇中劇の応用はひとつにとどまらない。ムージル自身がそこに何をこめたかは別にして、

大いに意識していたとみてさしつかえない。「夢想家たち」の次のドラマ「ヴィンツェンツとお偉方のガールフレンド」では好んでそれが頻用される。正体定かならぬ主人公ヴィンツェンツはペーリをたぶらかしてひとつの茶番を仕立てる。彼の口車に乗ったペーリは自分の求愛に応じないアルファを脅し、拳銃を発射し、自らも命を断つ、という真似をする。もちろんペテンはすぐにばれるが、その時ヴィンツェンツはこう言う。

ヴィンツェンツ：・・・私はあなた（ペーリ）にこう言いませんでしたか、あなたは商人なんだし、死をクレジットで買ったらどうかと。私はこうお勧めしましたよね、盲撃ちをなさい、そうすればもう実際に何かに撃ってみたいなんて思わなくなりますよ。⁽⁷⁾

またこうも言う。

彼（ペーリ）はこの種のことで体験し得ることはすべて体験してしまったんだ。この先続けることはどうでもいいんだ。遺体の回りを頭を振りながら思案に暮れる人々を取り囲み、警察の捜査本部の連中が顔をみせ、霊柩車がやって来る、というお決まりのコースだね。そんなことが現実生きることの価値を保証してくれるわけじゃない。⁽⁸⁾

疑似体験で現実を吸収するのは、生きる前に演じることをいう。あるいは演じるをもって生きるとする。そうなるとミュージルのドラマは演劇を演じる演劇、二重の演劇となる。このような処置のたどる道はパロディに通じる。ただしその際前提となる現実を硬化して根拠を喪失したととるか、それともミュージルが劇中劇を演じることに託した観念が、実ははぐらかしという予防線を張ることによってかろうじて具象との接触を保ちうるほどの、困難で不可能な思考なのか、ふざけることでしか伝えられない痛切な夢想なのか。それはにわかには断定できない、というより多分そのいずれをも含むと考えればいいのだろう。この方法に狭義のリアリズムは無縁といえる。過度の演技は対象のみならず、演技者自らを相対化する。つまり劇中劇の次元が、ややこしい話だが、実際の劇の進展を批判ならびに相対化する。どちらに力点があるかは問題ではない。その構造が目を引きのぞく。存在するものがごとく簡潔な事実性を奪われ、世界およびそれに対峙する人間が虚構と化しかねない。無論この虚構化の経路を事実とみて写し取ればリアリズムは成立する。

それはさておき、こうして人物たちの行為の基本は演じること、仮説を展開に投入することだと解ると、彼らは総じて道化の相貌を帯びてくる。道化が一步身を退いて出来事の必然を批評する立場にあるのは周知で、そういう役割を引き受けてドラマ全体に膨みと多層性をもたらすこともまたよく知られている。だが批評すべき確固とした成り行き自体があやふやで、また漠とするなら事情はどうな

るか。しかもほとんどすべての人物が対象のみならず、己れ自身にも距離を保っている。道化の特質をもちつつ、道化となり得ない体制が明らかとなる。そのため道化とは最も縁遠いところにあると見える平凡な常識人メルテンスが、「お邪魔しました。もうつきあいきれませんわ。《創造の痕跡》がまだ固まり終えていないこういう《火山のような人たち》を理解するのはどうみても私には無理です」⁽⁹⁾と叫ぶ時、ドラマの全貌を否定的に眺め渡すこの婦人こそ道化の役目を果たす結果になる。奇妙な逆転である。現実ならざるものに通じて、仮定の生を生き尽くそうとする人々が多数を占めると、かえってその反対を行く者が異常に見える。さらに言えば賢者にすら見える。もちろん「夢想家たち」の内部でのことだが。この顛末の物語るところ、いわゆる現実と非現実の識別は相対の間柄にあって、我々が無意識に行っている操作、つまり我々の通常の生活感覚との親しさ、解り易さを現実とみなす軽率を戒めているかに思える。だがたとえそういう思いも寄らぬ認識が転がり込んできたとしても、ムージルの本意は別にある。彼の関心はあくまでも思考の演技に没頭する者たちに向けられている。「夢想家たち」とは逆の原理から出発したといわれる⁽¹⁰⁾「ヴィンツェツ」では本来愚かしさの代表でしかない孤独なメルテンスあるいはヨーゼフが多数のお偉方に変身して、強固ないわゆる現実感覚を信奉する集団を形成する。こうしてヴィンツェツとアルファはムージルの企画通りに、夢想家たちと同列の志向をもつ、しかもドラマの内部で主人公を兼ねたアウトサイダーの位置を獲得する。この組み立てが我々のおかれた事情と即座に符合するか否かは意見の別れるところだが、ともかく「夢想家たち」よりはるかに理解しやすい、あるいはそう思い込むことができる。

話を戻そう。現実が仮説のやりとりで構成されると、単一ではなく複数の現実となる。古典的美学という筋は激しい仮説の交錯の中において骨抜きにされる。出来事の連鎖を縦軸にすれば、仮説は徹底してそこから脱線し、いわば横軸の上を滑っていく。この横軸に添い伸びる連想の拡がりこそ、人物たちが成し遂げんとする行為であり、演技であり、メタモルフォーゼなのだ。複数の現実の結果として生じた実際の出来事を、通俗の理由付けに照らせば陳腐な恋愛沙汰を相対化する。実現し得なかった多くの仮説がそうするのだ。選ばれて為された現実はそのような仮説のひとつにすぎず、複数の論理がたまたま重なった一点に生じた偶然であり、幾度かの試着を重ねてやっと決まった一着の着物であって、それ以上ではない。この現実はそのそれと比べて高い価値をもつわけではないが、また低くもない。偶然それ自体よりも、背後に隠れた未完の現実の気配がひとつの瞬間に仄見える仕業が面白い。「夢想家たち」の主眼は行為の決意ではなく、そこまでの熟考にある。

さて厄介な課題がある。見てきた通りこのドラマは風変わりな方法意識のもとで、従来の劇作の教科書からは多少はぐれた趣をもつ。そのような範を違法するいわれがなければそれでよい。もともと形式論などいい加減なもので、それのみを取り挙げてワイワイ詮索したところで大した実りはない。もちろん形式のもつ意義は深い。或る形式原理が或る内面を発見したのが偶然であれ、内面はその形式を頼りに密度と洗練をより一層高めていく。やがてそれも内面の多様な変質に対応しきれず

形骸と化す。そういう変質がミュージルの周囲にもあったことは確かだろうし、いつまでも同じようにドラマが作られるはずもない。内面の変化をさぐって、そこから形式の変容を説くのも一法だが、ここではその逆をいく。形式から得られる内面の方向を呈示するにとどめる。

まず何故上演を前提とするドラマをミュージルは書いたのか。すでに見てきた「夢想家たち」の非劇的構造は内面性という素材自体の影響から来るが、この影響はまた舞台での現前をも妨害する。もしくは聴衆が上演に際して当り前に期待する、感覚に根ざしたイメージの形成にそぐわない。上演を何よりもドラマの最終形態とする考え方は一般にある。大衆にとって演奏ぬきのスコアが想像できないと同じ理屈か。だが音楽と違ってドラマのテキストは言葉から成る。純粹の記号ではなく、独自の世界と表象作用が言葉に伴うために問題は面倒となる。「或る意味でテキストは全てを含んでいる。ではそれは全てを表現しているだろうか」⁽¹¹⁾ アンリ・グイエのこの問いかけが事の所在を明らかにするが、実は彼の言う「全て」なるものの捉え方次第で様相が一変する。なるほど言語だけからなるテキストに再現者の想像力が加わり、音楽、美術、俳優の肉体、それに屋外劇場ならそれを囲む風景、気候に至るまで、具体性と偶然性が連なり、ドラマが重層化され、次元が広げられて、平常知覚し得る全体としての現実近づくのは道理である。反面そうしたイメージの侵略が言語の占める位置を低め、言葉のみに可能な想像力の飛翔を奪い去るともいえる。言葉の表象能力と自在さに極度に依りかかれれば、ドラマの上演は無意味にも思える。ゲーテの「ファウスト」はその譬えによく引かれる。良し悪しの問題ではない。言葉の担う度合、ドラマの志す内実に対する言葉の重みが違うといえる。実演での言葉の果たす機能の差なのだ。

「夢想家たち」の初演が演出家の大幅な改竄によって大騒動を巻き起こしたこと、おまけに発表当時の批評が概ねこの作品を対話から成る小説あるいはレーゼ・ドラマと解したことはよく知られている。ミュージルの意図がいずれにあったにしろ、そう読まれるのもまたいわれのないことではない。彼の言葉は現実の舞台を知らないかのように過去と未来を往き来し、他の空間を誘い込む。そこに具体をもたらす技術は考慮されていない。頻繁に繰り返される仮設行為も上演の原則をないがしろにする。その極みにト書きがある。

レギーネ（何か不愉快なことであれ、とにかくそれをやり遂げることで得る満足感を伴って）：それじゃ彼は・・・¹²

マリーア：・・・二人（トーマスとアンゼラム）ともどうかしてるのよ。あなたがたは余りに高いところに登りすぎて道を誤ったようね。あなたたち、ヨーゼフについては何も喋っていないじゃないの（二人はまるで別の世界からの声を耳にしたかのように驚いて彼女の方を向く）・・・¹³

ト書きに課せられた役割が演出上の指示を第一とするなら、それは俳優の肉体ないしは身振りに同化し、イメージの現前の中に解消されてその目的を完了する。言葉が肉体に吸収されて、言葉であることを放棄して初めてその役目を終えるといえる。逆に言えばそのような転調を許すト書きが要求されねばならない。ミュージルの場合どうか。才ある演出と巧みな役者が邂逅する幸があれば可能かも知れない。だがそんな待望を空しくさせる調子がここにはある。舞台をからかう意地悪な目差しと上演の断念すら覚悟した苦渋。我々がト書きに想像するミュージルの表情である。自らの課題を肉体が思考できるほど肉体が鍛練されていないことからくる諦念の表情とも見える。「夢想家たち」のト書きは言葉が肉体に還元しきれず相変らず言葉であること、そしてそれでしか呈示し得ない世界を未だ夢想していることを示す。つまり言葉の意味するものと純然たる存在のはざままで宙に浮いている。現前を指向するはずのト書きが言葉に備わる自在の視点に引き戻されてあがいているのだ。

言葉は肉体や動作のみならず舞台装置とも対立する。煩雑をいとわず更に引用を求める。

この場は上演に際して現実らしくもあり、空想めいてもいなければならない。壁は麻布を用い、扉や窓はそこに切り取られ、窓枠や框は描き入れられる。それらは硬直せずにかすかに揺れている。床には空想的な色が塗られる。家具は針金を編み込んだ水晶の模型のように抽象的なものを思わせる。それらは現実的で実際に役立ちそうだが、時折ほんの一時印象の流れを塞き止め、その印象のひとつひとつをいきなり孤独に分解させる、あの結晶化の過程で生じたかのようではなければならない。¹⁴⁾

第一幕冒頭の情景設定。半ば小説の文体と言ってもいい。それも自然主義のそれではなく、あくまでも言語による想像性を媒体とした現実空間の創造を強く希んでいる。もちろんこの願望は少なくとも舞台の上では挫折する。言葉の栄誉というべきか。まず実際の上演での想像力の働く余地を充分すぎるほど残している。演出者めいめいに具体的な措置は任されているといってもよい。装置の素材等があらかじめ挙げられているものの、それはひとつの例ほどの意味で、それで必要にして十分ということではない。ミュージルの眼中には或るまざまざとした情景は浮かばず、その情景の向こうにあって直接には見えないものを彼は凝視している。ひとつの形の実現ではなく、可能な表現のひとつであり、目指す本質はそこから抽象される言葉だろう。しかしそれは言葉でしか表せないために、そうすることで読者ひとりひとりの抱くイメージに分解してしまう危険を背負っている。生々しい舞台へ我々を誘い入れることはない。所定のイメージによって何かを伝えるのではなく、言葉でイメージを自由に選択させようとする逆の思考がある。したがって言葉とイメージが幸福に結合すればそれはそれでいいが、現実にはそうはいかず、むしろ両者の間に生じるずれ、亀裂をより明らかにする。それはまた言葉に対する不信をもって初めて得る解放感を共存させる。テキストに依る表現と舞台での再現を同列に見ない態度を呼べる。では何のための装置、書割りか。ミュージル独特の言語への著しい傾きは、い

かにそこに現実空間に対する無関心が籠められようとも、疑いもなく存在するものとしての舞台の光景に薄められはしないか。むしろ何もない空間の方がより効果をもつのではないか。

テキストの側から上演を考えてきた。向きを変えて舞台から言葉を眺めてみる。例えば先の室内設定の条件を正直に守って準備される装置、麻布、描き入れられた窓、その他細々とした小道具。それらは最初の指示で存在が確定されると、後にテキストからは姿を消す。人物たちの身振りに関する幾つかの場面、あるいはテキストを読む際にそこに書かれていないものにとりわけ注意深い読者についてはひとまず考慮から外しておこう。テキストから消滅してもそれらの小道具、情景は舞台上では終始聴衆の感覚にその存在を訴え、時によれば強く前面に出る。実在する強みである。分析を旨とする言語思考と感覚による受容が互いに補い合って、総合して演劇が成り立つのはよく言われる。受け取る者の立場からの見方だ。だがそこで総合されたものを人間は何とみなすのか。人は知覚の全機能を動員していったい何を把握するのか。ただ重層化されるだけで精神と感性はより高い次元で合一されるというのか。演劇という形式に初めからつきまとう疑問だろう。装置や情景はものを語らず、ただ在る。在ることを誇示するのみで、いかに在るかを語らない。内に潜む意味は無限であって、汲み尽せないが故に沈黙する。言葉は知的に事物を分解する。分解は理解となり、その力の及ぶところは広い。しかしその広さの果てで出会うのが分節不能の存在、およそ簡素な事物であって、舞台はそのようなものとして頭れる。言葉の極限にある沈黙が現実にも目の前に存在する。そしてミュージルの自在に変転し、細密化する言葉はこの沈黙からの脱出を試みる苦闘と、同時に無限にそれに接近する二つの方向で緊張している。翻って舞台は現にある存在が意味付けを拒み、そしてそれを待つ場ではないかとも思われる。

マリーア：じゃあ、あなたはヨーゼフが批難していることを黙って認めようっていうの。

アンゼラム：どう答えたらいいんだろう。それはぼくがペテン師じゃないか、という意味で訊ねているの。

トーマス：そうだ。

アンゼラム：だけど、ぼくはいったいペテン師じゃないのだろうか。或る人間が誰か他の人の心をつかまえ——腕でよりもどんなにずっと激しくつかまえることか——そして納得させたいと願っている。（強調して）ところが自分に関することですみからすみまで保証するなんてできない。とすればそんな人間は皆ペテン師じゃないだろうか。⁽¹⁵⁾

「詐欺師」「いかさま師」「ペテン師」等の言葉は「夢想家たち」で繰り返し言及されるいわばキイ・ワードみたいなもの。ほとんどアンゼラムの本質をめぐって語られるが、それについては後に譲る。ここではこの言葉の触発する我々の言語認識との差異を見る。すぐに分かるように、アンゼラムを定義する「ペテン師」という言葉はひとつの比喩、仮説である。仮説の検証はアンゼラムの円運動

をたどるような自己解説によって為され、その円環の閉じるところに生じたずれが、この言葉に付着した実用的な匂いを消し去る。それは言語にしみ付いた思惑、倫理に照らした善悪のニュアンス、あるいはその言葉が吐かれる場にある共通の雰囲気、心理のようなもので、無論そのような純粹の意味以外の何かをまとめて言葉は実際に生きる。だがそれが固着して言葉の外皮を凍らせると、言葉は動かなくなる。動きを失った言葉に創造はない。一義しかもたない言葉は慣性にのりつった反応しか我々に期待しない。怠惰と日常の体系におさまって言葉は無意味で退屈なおしゃべりに墮落する。アンゼラムは言葉によって自らを吟味しながら、同時に言葉そのものを検討している。ひとつの概念が崩壊する経緯に等しい。既成の語感との間に生じた裂目は観客の言葉への関心を刺激し、語感は相対化され、言葉は白紙に戻される。これは言葉の甦りであるとともに新たな発見である。言葉の発見はまた場面の発見にもつながる。或る状況、或る人間を前にして、言葉は産みの苦しみにも似た身もだえを凌ぐ。世界そして人間という存在との、黙して語らぬものとの遭遇で得た、伝え難い何かを体験した痛みだろう。この痛みは沈黙との接触に発する。故にそうしてそこで発見された言葉は、言葉の生誕につねに伴う、その後の広がりを用意させる豊かな自由と、そしてその場での一瞬に閃く感覚を合わせもつ。言葉の発見する場面とはこういうものだ。そして舞台が空虚な現実から確かな実在に変貌するのはこの時だろう。単に現前する存在から逃れるでもなく、迎合するでもなく、情景との偶然とも見える瞬時の交流を経て言葉は自らの存立を守ろうとする。そしてまた言語が必ずたどっていく、抽象と観念への傾斜と具体からの遊離を引き留めるのが今在る舞台でもあるようだ。ムージルの言葉は先在するニュアンスとの競合によって、また反復される仮設行為によって舞台を単一の現実から解放し、潜勢する意義へといつも新たに導いていく。もちろんそれらのどれひとつにも舞台は固定されはしない。そこにあるのは生成しつつある言葉と死滅しつつある言葉の織り成す劇的な移ろいであり、再生し続ける言葉と世界の交錯の醸す創造空間だといえる。

少しは登場人物についても語ってみる。ここに現れる常軌を逸した人々を解説するのは易しくない。ムージルの他の作品を、とりわけ「特性なき男」の人物連を手がかりにすることが多いのも無理はない。そうすれば大きな誤読は犯さないだろう。実際ムージルという作家は生涯同じ問題に取り組んできたのだから。けれどもこの夢想家たちが他ならぬドラマという形式、最も人間の関係を生々しく表現し得る形式の中で活躍する点を重く見れば面白味もまた変わってくる。

ふと気付くことだが、「夢想家たち」の構図にはクライストの「アンフィートリオン」を思わせるものがある。戯れに下界に降り立ったジュピターが將軍アンフィートリオンの姿を借りて、彼とその妻アルクメーネを戸惑わせ、混乱に陥れる。アンフィートリオンはコキュにされ、悲劇的な結末を迎える寸前でデーウス・エクス・マヒーナと化したジュピターが介入して幸いのうちに幕が降りる。もちろん神の異物としての侵入は頻繁に文学に加工され、例は数多くある。「アンフィートリオン」と

「夢想家たち」を見比べれば、終局の処理の違いはあれ、ともに認識行為に潜む硬直した偏見が問題で、またその扱いが両者を分ける。ともあれここではその比較を試みる意図はない。導入として基本の構成を掻摘んでみただけである。

まずアンゼラム。これが大きっぱに言ってジュピターと役割を等しくする。その舞台への登場の仕方が奇態で、扉によらず、窓を攀じ入ってくる。すでにもう異物感を与えるものだが、それが聖なる神の顕現と違うのか否か。

事態はアンゼラムの正体をめぐる侃々諤々の議論の形をとる。彼はひとつの謎で、この男の本性の究明がドラマの未来に明晰をもたらすはずなのだが、一向に進展せず、むしろより混迷が深まるかに見える。アンゼラムについて語りながら、そのほぐし難い性情をもつ人物に接して、逆に自分自身の姿勢、物を見る態度を問われるからといえる。不透明な彼の存在様式、矛盾と偽りの集積から成る存在様式はまさしく現実の名をもつ世界の本質に対応する。見られるもの、注意を引かずにはおれないもの、そして一定の意味付けを待っているものとしての客体世界の様相を帯びている。彼が「詐欺師」「いかさま師」と難詰される由縁である。世に承認された秩序と関係のうちのんびりおさまる存在は、それを凝視める視点の確かさも暢気に保証する。これは相互に支え合う組み立てからして当然といえる。しかしそのような気楽な認識の構造そのものを揺がす怪しげな人間あるいは事件が出現するならどうなるか。現象とはもともとそういうものだ。意識と言葉が捉えきれないものの体験を神秘、奇蹟あるいは幻想とも呼んで片付けるが、それで何が片付くのか。アンゼラムは訳のわからぬ、また我々の言葉のシステムに存在権を得ていない神秘を、翳りのある情熱の充溢を吐く。ここでそれを別の言葉で説明する愚は敢えて犯さない。問題は彼がドラマで果たす機能である。仄暗い感情と潜在する幾つもの意味の層を自由に横切り、到るところで混乱と恐慌を巻き起こす生そのものがその全貌を残りになく現わすことはありえない。他を捨て、ひとつの因果に身を置き、しかもなお在りえたものへの郷愁を懐くとき、その者は「ペテン師」とならざるをえない。そう称されるしかない存在だろう。したがって彼は現在のみ生きることができず、また同時に現実にある何かの形にすがらねば成り立たない存在で、潜在性はそれ自身のみでは立つ瀬がない。彼が愛する女性を取り替え、また偽りの名を幾つも騙って、しかもそのいずれにも固定されないことを望まずにはおれず、あの自分の過去を暴露する書類入れの抹消を意固地に要求したのは、自分の存在の痕跡を残す恐怖からである。自らの姿を取次変容させつつ、そのそれぞれの変容の理解されるのを謝絶し、理解したとする者を極度に憎む。今この舞台にあって、別の時空に思いを馳せ、それでいて自分の過去の行状が現在に力を及ぼすのを嫌いながら、同時にこの現在を自らのひとつの在り方として必要とする。現在を絶対とする演劇観には本来矛盾する生なのだ。しかしこれを矛盾と見るのは世界を整合として受け止める思考にある。動詞の不定形のような、もしくは影法師のような人物ともいえるかも知れない。存在の原質を具現し、人称を得て、物の形に寄り添って、つまりレギーネを手に入れ、マリーアを誑かして、初めてなにか

しかの地歩をこの世に刻むということだ。独力で自身になれず、他の誰かにとって意義あるを存在の根拠としている。もとよりこのような在り方に真偽のカテゴリーは無縁で、トーマスが「言ってくれ、心からの言葉を、たった一言でもいい」⁽¹⁶⁾と激しく詰め寄っても、アンゼラムは応ずることができない。言葉は対象の半面に光を当て、残りを影にして暗くする。ありうべき総体を余すことなく分節できはしない。凍結せざるを得ないのだ。それ故彼を捉える情熱に言葉は釣合わず、語るとすれば嘘か、それとも言語不能から生じる沈黙を匂わす詩に近づかねばならない。

マリーア：・・・あなたはこう言ったのよ、このメモには大したことは載っていないが、ただレギーネのためには、これを処分すべきだと。

アンゼラム：あなたに言いませんでしたか、ぼくは悪人だと。

マリーア：あなたはそんな考えをもてあそんでいたのよ。嘘と悪意で自分を飾りたて、ふざけていたのだけ。

アンゼラム：これ以上ぼくに何を言えというんですか。

マリーア：それが事実かどうかを。⁽¹⁷⁾

「悪人」という表現の含むところは多い。己が本性を示す「いかさま師」めいたものについて語ろうとすれば、「悪人」とでも言うより他に甲斐なく、それもせいぜいこの世界を支配する言葉の枠に無理にあてはめたほどの意味しかない。そう言いきった当人すら、自分が悪人なのかどうなのか判らず、またどうでもよく、自身が懐く言葉の尺度と一般に通じるそれとの間を漂う居心地の悪さがある。「悪人」というならそれでもよし、その言葉の通りだろう、だがその言葉を実感とは隔りがある、というふうな全くひとつの言語の圏内ではおさまりきらなくなった自嘲のような響きがある。この自嘲に読者、聴衆に対する厳しい毒がある。それだけでなくも素直に受け取りがたいアフォリズムの氾濫の中で、時たまこぼれる肩の力を抜いたような率直な自己告白は、ドラマの推移を見極める貴重な糸口となるはずが、可変性を本質とする人物の台詞に籠められた皮肉を嗅ぎつければ、もはや言葉は信を置くに値せず、受け取り手は舞台を駆け巡る言葉に自己否定の色相しか見ることができない。成り行き上仕方ないことともいえる。だがアンゼラムの言葉にはそのような存在者の純一な苦悩では割り切れない曇りがつねにつきまとう。語らずを旨とする存在が必要以上に喋り散らし、自己解説を弄ぶ仕業に、自らの持前に反した形あるものへの媚といかがわしさが鼻につくのだ。トーマスが感じとり、そしてかつてアンゼラムに惹かれたレギーネが次のように訴えるものがそれだ。

あなたはもう失くしてしまったの、あなたの振舞いがそれに照らせば正しいか否かなんて問題でなくなるような、あのあなたの中に潜んでいたものを。誰もがあなたにこうしろ、こう感じるべきだ、

これを考えてみる、とあれこれ口出しするけど、あなたがどうあるべきかと言う人はひとりもいません。あなたは誰の指図も受けず、誰からもかばってもらえない、或る暗い無垢なのよ。⁽¹⁸⁾

峻厳な神秘は自己については語らない。アンゼラムはその存在形式の戒めを破って、自分自身を裏切り、不純な神秘になり下がる。現実と夢の境目を見誤り、そのいずれをも征服しようとして現実に入りすぎた、神秘からの墜落と言えるかも知れない。

ドラマは世界に対する人間の関わりを人物間のやりとりに反映する。変容を体現し、現在にその全容の片鱗しか現わさないアンゼラムは、例えば万華鏡のようで、他の人物たちは定かでないその映像を目のあたりにして、逆に自らの認識方法の確認と再検討を余儀なくされる。変化する客体はそれを眺める主体の単一性を脅かす。トーマスの苦悩はそこにある。彼の言葉は他の者に抜きん出て知的であり、対象の分析と描出において際立つものがある。明快というわけではない。だが言葉が知性に最も適う術とすれば、知性とは存在を言語に移し変える意識に他ならず、トーマスはこの意識をもって自らの存在形式とする。そのため彼の分析と定義がしばしば事象の断面を見事に捉え、読者を混乱から救って、事の展望に導くのは、彼が他よりも一段高い全知の立場にあるのを告げるものではなく、言葉によって伝達可能なものが彼の手で極限にまで表現されているからなのだ。我々はややすれば言葉を媒体にした理解を物そのもの理解と同一に見るが、この認識の次元の混同がトーマスを最上の認識者とする錯覚を生む。対話で成り立つドラマとその対話を理解の足場とする読者との関係がそうさせるともいえる。いずれにしてもトーマスは言葉で成り立つ主体で、いわば言語的自我とも呼べる存在なのだ。この主体がすべてに透徹しているわけではない。万象に抜け目のない知がかえって存在の輪郭を捉えそこねて、判断を濁すこともある。知性の行き届いた言葉は物事の現われに立ち会うに一定の距離をもち、それを言葉の中で体験する。未だ混沌とした世界は、在りえたものと、在り得るものを予期する言葉に解体され、言葉はそれらを吸収して、そのいずれをも相対化する。トーマスの行為は徹底して内面に向かい、彼が世界と渡り合う行為は思索に他ならない。言葉で現実を体験する人間に、決意を要するいわゆる行為は色褪せた外形ほどの意義しかもたず、人目につく激しい諍いも言葉による仮説と討論が吸収してしまうのだ。したがって彼にはつねに逡巡がつきまとい、自らをも変形しかねない現実の出来事への介入を決断することはない。できないのだ。妻のマリーアがアンゼラムの誘惑に幻惑されて、トーマスに逐電を仄めかす場面がある。常識はずれの滑稽な風景である。そこでトーマスが呟くのが、「君の危険をぼくは予測することができる、でも君がそうしたいなら、ぼくはその危険を自分の身に引き受けるしかない」⁽¹⁹⁾という台詞なのだ。行為を起こす以前に結果を読み、愛するより先に幻滅し、片手で希望に触れながら、その視線はすでに彼方の失望を捉えている。言葉で対象を握り取ることで世界を所持しようとするこだわりが、必然としてそこに生じる世界との距離を満たすに至らず、彼は或る意味で疎外されている。マリーアの家出は知という存在形式からの、

トーマスの言葉からの脱走であり、予断を許さぬ未知の生への憧れと旅発ちと読める。彼女の駆落ちを敢えて引き止めまいとする彼の言葉には決意と熟慮のはざままで揺れ動く驕りがあり、この驕りの内に個的な自我を放棄して凝視に徹する精神を獲得しようとする苦悩が滲み出る。しかしこの精神が、純粋に見つめることによって、主体と客体との懸隔を埋め、自我と世界の一切の関わりを変容する未知の領野に踏み出す第一歩なのか、それとも単なる肥大した自意識にすぎないのか。かりに前者であるとしても、そこから先に歩を進めるには何が必要なのか。

マリアアとアンゼルムの密会めいたシーンがある。そこにトーマスが偶然出くわし、灯りを消したその暗闇の中でアンゼルムをピストルで脅す。もちろん脅しは演技で、実際に彼は武器すら手にしていない。そして闇と沈黙にまぎれてアンゼルムはいつの間にか姿を消している。語る言葉は知的でもおのずとひとつの象徴が結ばれる時がある。可能であるだけで決して形をもたず、もった形もことごとく仮象でしかないアンゼルムに闇と沈黙はふさわしい。裸形の存在を目前にしてトーマスの地位は危うく、すなわち言葉は無力で、変幻し、翻弄する正体のない世界は、言葉がいかに仮説で応じようとも捉えきれるものではない。物に攪乱された精神とその憤りが試みる力ずくの射殺。だがそれも言葉の延長にある演技にしかすぎないところにその時点での彼の存在様式の限界があるかに思われる。

レギーネ：・・・あたしは茂みの陰に横たわって、甲虫を一匹口にくわえていたわ。それは死んだ真似をしていた。そしてあたしは脈を数えた。一定の数をかぞえれば、その甲虫が小さな王子となって、魔法のように輝きながら、あたしの口から現れると思っていたのよ。たしかにあれはまだ魔術だったわ。世界の一部を呑み下すことよ。予定の数がすぎるとそんなものは吐き出してしまったけど、でもやっぱりまた同じことを考えたわ。だってあたしには自分がひとつの神秘に感じられたのよ。そんなにしてあたしは生きてきた。長いこと。でもだんだんそういう感情は陳腐になっていった。そうなのよ。いよいよ目的も意味も失っていくのだけわ。⁽²⁰⁾

これもまたひとつの物の見方か。レギーネもまた他人を、そして自分を熱っぽく語る。だが彼女の言葉は対象を精確に捉えるより、むしろその言葉からこぼれ落ちた背景の方をよく予感させる。表現には不釣合いな認識を身につけ、それはトーマスと対照をなすともいえる。認識と言ったが、彼女の場合どちらかといえば「受け入れる」というのがふさわしい。認識は世界を裁断し、明瞭な輪郭のもとで秩序を形成して、そこから自らの視点を抽出する。それにひきかえレギーネはそれらと合体する、あるいはそうすることを願う。対象との距離を喪失した在り方に言葉は不要であるばかりか、かえって妨げとなる。愛と呼んでもいいかも知れない。すべてのものを受け入れる者に自我は要らない。したがって彼女は判断を遠ざけ、ただあるがままのものの中に自らの姿を見出す。彼女が「心の中では美しく歌えても、外見は沈黙している」⁽²¹⁾と叫ぶとき、それは人間の生の内と外の背反を訴えてい

るのではない。レギーネに内面と外観の区別などなく、言葉が分解してしまった生の一体感への憧憬と、そういう言葉で自らを語らざるを得ない屈辱と恨みがあるだけなのだ。強いて外観の拒否という語を使ってみれば、それは自分と他者の両方の外観を指しているのだが、形あることへの嫌悪は、結局或る関係のなかでの自らの役割を認めないこと、そして他者にもそれを認めるのを否定するに他ならない。かってアンゼラムにその理想の実現を感じ、彼との合一に、世界とひとつになり、自らもまた世界となる期待があった。しかしアンゼラムの現実への逃避がその企てを壊したのだろう。だが形に癒着してしまったアンゼラムを許さずとも、以前ははっきりと感じ取られたその背後にあるアンゼラム的な存在形式への希求は消えてはいない。すでに自殺した最初の夫、ヨハネスへの理不尽な愛はその代償なのだ。もはやないものへの憧れが昂じる余りに、反動として現在を極度に忌むことになる。それほど人は「今」と「ここ」に呪縛されているということか。彼女は主体などという近代が編み出したあざとい虚構を信じず、いちずに在るもの、在りうるものの中に自らを透入して自我を捨てる。何もかもが形を失い、互いに混じり合う裡に自らの内部に育まれる世界と、世界の懐いっばいに拡大する存在の神秘と魔法を夢見ているのだろう。そしてそのような自他の別を忘れて、すべてを等しく受け入れる状態を魂というなら、レギーネが身をもって実現しようとするのはこのような存在の有り様かも知れない。魂に出遇えば、あらゆる現象はその仮象を剝奪される、あるいは仮象であることを知らされる。仮象の奥に何か本質めいたものがあるという思いではない。仮の姿とは予感でのみ知られる別の状態に並べられると、そう呼ぶしかないもので、また実現しなかった別の可能性も偶然のものなのだ。すべてをひとしなみに愛する魂に価値判断は縁がない。価値は秩序と序列に密接につながりをもつからだ。だが差異を捉える能力を放棄し、ひとえに情熱の強さと激しさだけで成り立つ愛があるかどうか。たとえそういうものが愛だとしても可能なものか否か。第二幕の終り近くで彼女が「あたしはものわりのいい人になった」⁽²²⁾と言い、まさしく固定した現実の象徴と見えるヨーゼフのもとに帰ると決めたのは、事実の力に追いまくられて、果してそれまで求め続けてきた自分の存在形式に挫折したためか、それとも在り得べき潜在性のひとつとして夫のヨーゼフを、つまり今ある現実を愛することこそとりもなおさずそれ以外のすべてを愛する道と納得したためか。その判断を下す材料はこのドラマにはない。ただ語る言葉の端々にうかがわれる敗北のニュアンスは、彼女の求めた魂の体現だけでは到達し得ない或る境地を暗示する。よく言われるユートピアだとしても、それはある存在形式を極限にまで押し進め、その挙句に生じる欠落感からぼんやり推し測られる状態なのだろう。

終幕に後の「特性なき男」のウルリヒとアガーテの近親相姦を先取りしたような場面がある。トーマスとレギーネがかつていっしょに遊んだ洋服だんすの雰囲気舞台に呼び起こして、幼年時代への回帰を果たそうとする情景である。幼年期は自他の境界を逸し、所有と被所有が渾然一体となってそれだけで自足した世界と考えられる。人が失って後に初めて知る故郷だろう。すべてが未完のままで、

またもともと成就という形とは相容れない、ただそこを去ってから尽きることのない憧れの目差しによって窺われる領域なのだ。決してたどりつく所ではなく、すでに人間が価値と秩序の建設に歩み出した時から永遠に失われ、その人の営みがそこから遠ざかりつつ、再び帰還するのを望んでいる夢想の収斂する一点である。思考を研ぎすまし、世界をより明瞭に客体化し、自らの在る一瞬を整った因果の確かさで保証しようとする試みは、もとをただせばこの樂園と呼ばれる世界の再現を目指すものだった。にもかかわらずその企ては言葉を武器とする限り、言葉そのものもつ解体力の強さに幻滅を得るばかりなのだ。先鋭な言葉は世界をより深く堀り下げることにより、堀り尽くしきれない不可解な世界と自我の変容性と潜在性を明らかにする。逆説的に浮かびあがるのは言葉の向かう対象の怪しさと、同時に言葉自体の怪しさ、そしてそのような言葉の裏で待ち受ける沈黙の愛の予感に相違ない。三人の夢想家たちははからずもこの三つの存在様式を分かち合う。それぞれが互いに失われた半身を捜し求めている。単一の主人公の欠如を以前に嘆いた。だがこれは我々が無意識にひとつの肉体の中にそれらを感じている事実の証左なのだ。トーマス、アンゼラムそしてレギーネは批評し、観察しながら互いに他を反映し、また他の内に自らの失われた分身を見出している。相互に移行し、交感するのを熱望しながら、ただ補い合うというより相対化し合うにとどまっている。沈黙は言葉を、知性は世界を、愛は精神を、あるいはその逆に。観客は彼らの誰ひとりにも没入することができずとも、彼らのいずれの姿にも自身の内面が疼くのを感ずる。人物たちの葛藤はそのまま我々の内部に潜んでいる存在の在り方の葛藤に滑り入る。気付かぬままに分裂し、そしてまた結合している生の神秘を知らされる。凝視める者であるとともに凝視められる者でもあり、知ろうと努めつつ、その極みで愛に反転していく存在の不思議があるのだろう。だがそういう生の神秘への目覚めはそれを失った後にしか訪れないものなのだ。いったん亡失した始源の無垢は知性によって取り戻せはしない。取り戻せなくとも結局知性は、その思考の厳しさで予感させるだけであれ、愛を滲ませる困難から目を逸らすことはできない。「最後の一步を標すのはトーマスひとりよ」というレギーネの励ましはこのことを指している。文学の仕事なのだろう。トーマスの困難は他でもないムーシルの営為につながる。

「夢想家たち」の舞台に現前しているものだけがすべてではない。彼らは自らもまたその分身にすぎない、より大きな存在をそれぞれ背負い、そしてそれと一体になれずに憧れるしかないことに耐えている。舞台はまさしくそのような自我と世界、知と愛、そして内面と外界、意味と存在が新たな関係を目指してせめぎ合う場であり、そこにおいて触れ合った生と認識の初源の不安が言葉になってかたどられてくるものかも知れない。

< 注 >

テキストからの引用はすべて次の版に依った。

Robert Musil: Gesammelte Werke II——Prosa und Stücke, Kleine Prosa,

Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Hamburg, 1978

(G.W. IIと略す)

なお引用に際して、台詞の考察に重点を置く場合に限り、幾つかの短いト書きを省略したことを断っておく。

- (1) G.W. II, S. 385.
- (2) Emil Staiger : Grundbegriffe der Poetik, Atlantis Verlag, Zürich, 1956
1956, S. 172.
- (3) G.W. II, S. 330.
- (4) ibd. S. 407.
- (5) ibd. S. 388.
- (6) ibd. S. 348.
- (7) ibd. S. 438.
- (8) ibd. S. 438.
- (9) ibd. S. 379.
- (10) Robert Musil : Tagebücher, hrsg. von Adolf Frisé, Rowohlt Verlag,
Hamburg, 1976, S. 939.
- (11) アンリ・グイエ : 「演劇の本質」 佐々木健一訳、TBSブリタニカ、1976, S. 115.
- (12) G.W. II, S. 317.
- (13) ibd. S. 331.
- (14) ibd. S. 310.
- (15) ibd. S. 326.
- (16) ibd. S. 370.
- (17) ibd. S. 374.
- (18) ibd. S. 377.
- (19) ibd. S. 389.
- (20) ibd. S. 403.
- (21) ibd. S. 375.
- (22) ibd. S. 379.
- (23) ibd. S. 384.

(秋田大学助手)