

# R. ムーじールのドラマの世界

## ——二人の魂の詐欺師——

中 込 啓 子

### 1

未完の長篇小説「特性のない男」(“Der Mann ohne Eigenschaften”)を遺し、不遇のうちに亡命先のジュネーヴで世を去ったオーストリーの作家ムーじール (Musil, Robert 1880~1942) の名が知られるようになったのは、その10年後のことである。戯曲家及び劇評家として活動した時期は、比較的限られており、戯曲「夢想家たち」(“Die Schwärmer”)<sup>1)</sup> の初期草稿や覚え書きは既に1908年及び1911~12年の日記<sup>2)</sup> に書かれているものの、第一次大戦後数年に集中している。「夢想家たち」は、恐らく陸軍大尉として帰還後の1918年に書かれ<sup>3)</sup>、奔走の末ムーじールの世話役 Dr. フランツブライの仲介で1921年になってやっとドレスデンの出版社 (der Sybillen-Verlag) から日の目を見た<sup>4)</sup>。アルフレート・デープリンの推薦で1923年度のクライスト賞を授与されたが、売れ行きは捗かしくなく、ベルリンやミュンヘンでの上演の話も計画倒れに終わった。

1923年にローヴォールト社から出たもう一つのムーじールの戯曲、笑劇 (Posse)「ヴィンツェンツとお偉方たちの女友達」(“Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer”)の成立史は不明であり、ムーじールの妻マルタの息子マルコヴァルディ教授のいるローマに遺された断片の中に、1919~20年頃に書き始められたタイトルのない風刺コメディがある<sup>5)</sup> という説と、「夢想家たち」出版後にはじめて、劇評家としての経験に基づいて書いたという説<sup>6)</sup> が

ある。いずれにしても、「夢想家たち」で提起される諸問題、モチーフや人物が、「ヴィンツェンツ」において、別のパースペクティヴから扱われていると見る点では、研究者の見解は一致している。

劇評家としての活動は 1913 年雑誌「ディー・ノイエ・ルントシャウ (DNR)」と「デア・ローゼ・フォーゲル (DLV)」に載せた二つの劇評で開始されていたが戦争で中断した。本格的に 50 もの劇評を書いたのは「プラーガー・プレッセ」紙上に 1921 年 3 月から 1922 年 8 月まで、ウィーンの芸術・演劇報告を引き受けたときである。更にこの新聞の編集部の再編成で批評の仕事をやめ、本来の創作に専念できるとひと息ついた後も<sup>7)</sup>、プラハの新聞「ボヘミヤ」や雑誌 DNR, 「デア・ノイエ・メルクール (DNM)」その他に劇評やエッセイを掲載した<sup>8)</sup>。その合間には、「特性のない男」に取り組み、短篇「グリージャ」, 「トンカ」も作品となった実り多い 20 年代前半であった。

劇評の仕事は、直接的には戦後のインフレで資産を失い窮乏状態にあったという外的必然性からムーじールは引受けた。価格の安定したチェコクローネが潤沢に支払われたお蔭でウィーン第 3 区に住居を買い求めることができた程であった<sup>9)</sup>。しかし、ベルリンで学位取得後 1908 年にグラーツ大学の教授から申し出のあった助手のポストを、「裕福なお坊ちゃん育ちの結果」<sup>10)</sup> から断り<sup>11)</sup>、ナイーヴな希望を危険な創作活動の道に賭けて以来、一生経済的窮乏を免れることがなかった。

如何なる現実にあっても冷徹に、真正なものとそうでないものを見抜くムーじールの資質を言い当てている点で、外的必然性よりはむしろ内的要求からムーじールは批評家活動をすることになった、と M.-L. ロートが解説している<sup>12)</sup>のは注目に値する。ムーじールの本質的属性である批評的営為の基本になる考え方は、「別の状態 (der andere Zustand)」<sup>13)</sup> 志向というキーワードに存し、殆んど全作品のテーマでもある。「批評家は、今目前にある存在 (das Sosein) に対して、もう一つの別の在り方 (ein Anderssein) を対置してみせることによって、即ち既成の世界 (die fertige Welt) に対して、あり得べきひとつの世

## R. ムーじールのドラマの世界

界 (eine mögliche Welt) を対置してみせることで」<sup>14)</sup>、独自の創造的法則に行き当たる、と「別の」本質的な現実のことをロートは言い表わす。ムーじールは芸術の創造的活動について、芸術は「別の状態」という方向を指示するが、常にまたノーマルな状態に逆戻りし、決して現実との接点を失わない、と考え、この非現実と現実の間の自立的でない両義的状态を、「あたかも想像上のもののうちに一本の台柱を所持しているかのように、堅固な地面から離れて穹窿状に盛り上る架橋」<sup>15)</sup> の比喩で表現する。この「別の状態」と現実との危うい均衡の上に成り立つ創造的経験こそが人生に価値を与える唯一のものであり、この観点から生じる、人間を現実の「もっともらしい虚飾性から解放する」<sup>16)</sup> という倫理性も、ムーじールの内的要求としての批評家活動には含まれている。

ムーじールの目に映った当時の演劇界は、知性欠如、観客に迎合する感情過多、恣意と主観性等が支配的であり、演劇は「低俗小説」<sup>17)</sup> と紙一重の危機に瀕していた。それ故当時の罹病中の演劇のための「病理学」<sup>18)</sup>、即ち演劇の立て直しのための新しい理念が必要だった。ムーじール流に、この病理学のための「ひとつの実践的な実例」<sup>19)</sup> を「夢想家たち」や「ヴィンツェンツ」で示そうとしたのは当然の成り行きであった。ムーじールと初演のたびによく劇場に同行し、後にトーマス・マンとのインタビューをしたこともある O.M. フォンタナは次のようにムーじールの劇評の感想を述べる。「ムーじールの書いた劇評は、私がこれまで読んだもののうちで、最も内容豊かで独特のものだった。どの公演に対しても示した捉われのない率直さ、まなざしの真剣さ、精神をより高くおく状態が、彼の劇評をたぐい稀なものにした。(中略) また次のようにも言えるだろう、ムーじールは小宇宙 (Mikrokosmos) を大宇宙 (Makrokosmos) に変えていたのだと。」<sup>20)</sup>

この回想にもある通り、精神を優位に置くという点で、ムーじールが表現主義の作家に属するという、当時よくなされた批評は排斥され得る。ロートは、ムー

ジールは恐らく内面的には表現主義よりはダダイズムにより近いという見解<sup>21)</sup>であり、ナガノフスキー、イエッシュ、シュナイダー等もダダイズムとの関連の方を重視する。出来上った作風から言えばこの場合「ヴィンツェンツ」の方が論点となるであろうが、とにかくムージール自身は、同時代の表現主義の劇作家たちと、「精神 (Geist)」の一語で一線を画している。ムージールは、「諸徴候—演劇Ⅰ」と題する評論の中で、精神という言葉は、これを墮落させてしまった表現主義のことに触れずに口にするには出来ない、とかなりの手厳しさで批判する。「表現主義の作家ゲオルグ・カイザーの本質は、『精神を運動に転化する』手腕にある」と、或る精神性豊かな作家は主張しているが、精神を運動に転化することは、転化するものの存在を前提としているのである。表現主義の決定的誤謬は、精神を増大させるのではなくて、単に動かすだけであるという点にある、という批判である<sup>22)</sup>。

演劇の都ウィーンの当時の実際の状況は、俳優同志をその芝居の出来栄え如何で比較し批評することに終始する俳優崇拜の旧弊的状况であって、演劇に新たな刺激を与え得るようなドラマは放逐されてしまう、とムージールは「諸徴候—演劇Ⅱ」の中で書く。彼には、演技術よりも劇作家である詩人の文芸作法の方を優先して考える状況が望ましかった。舞台上で俳優に「もしドラマに散在する文学的な理念のモザイク (Ideenmosaik) を解釈するように要求すれば」<sup>23)</sup>、そのドラマは舞台から追放されてしまうことを洞察しながらも、ムージールは新しい精神的、文学的なドラマを自作で果敢に実践してみた訳であった。

ムージールの現行演劇に対する要請は感情過多の現象に欠けているもの、即ち知性の導入である。知性 (Intellektualität) とは、理性 (Verstand) と解せるものである<sup>24)</sup>。知性過多もまた詩作を損うばかりであるから知性と感情のバランスも顧慮すべきであろう。ムージールの劇評の核心である「精神」とは結局のところ理性と感情との融合 (Mischung)<sup>25)</sup>、即ちジンテーゼであり、「特性のない男」でより具体的に呈示される「厳密性と魂 (Seele)」の複合体であり、あの創造的状态を表わす両義性を有する。

## R. ムージールのドラマの世界

演劇の中に「詩人の世界像，世界願望，世界意志を個々の着想の中で形造る」<sup>26)</sup> 詩人の演劇 (Dichtertheater) の範例をムージールは，スタニスラフスキーとダンチェンコの率いるモスクワ芸術座公演に見ている<sup>27)</sup>。演技する肉体は「精神に従って」<sup>28)</sup> 創造され，偉大な俳優も，その強烈な個性は精神に頭を垂れ，「精神的共同体の生」<sup>29)</sup> という理想的共演が実現していたと絶賛している。

ムージールの新しいドラマという考えにおいては，形式上の新しさでなく，精神から成る「理念のモザイク」を有するドラマという意味での新しさが重視されている。この小論はこの観点から二つのドラマ，主として「夢想家たち」を中心に考察した上で，ドラマ上演上の問題点，これらのドラマの現代的意義を探ってみる試みである。

### 2

二つのドラマの様式は，近代劇の様式そのものが保持され，舞台の俳優の演じる虚構の世界と現実の観客の世界は一応遮断されている。「夢想家たち」第二幕で，主人公トーマスの義妹（妻マリーアの妹）レギーネが別室で泣き叫ぶ声は，舞台上のマリーアやトーマスの友人アンゼルスには聞こえても，観客の耳には届かない<sup>30)</sup>。「リヴィング・シアター」の「アンチゴネー」の公演のように，舞台と観客席をそれぞれ味方と敵の地に見たて，「観客席＝安定し繁栄した社会」<sup>31)</sup> を脅かし捲き込む演劇的表現と比べれば，アリストテレス以来の伝統の様式，場所や時間の約束事が守られている。ただし舞台装置には，後述のように，「空想と現実が同じ程度に描き出されていなければならない」(P. 310) という要請のもと三幕ともに特別な指示がある。

「夢想家たち」のプロットは，二重に起こる三角関係である。互いに姻戚関係にあるトーマスとマリーア，ヨーゼフとレギーネの二組のカップルの間にトーマスの友人アンゼルスが入って事件は起る。普通の叙事的レベルでの表面的出来事として述べれば，まずレギーネがトーマスの幼な友達アンゼルスと共に家出をし，生家であるトーマスとマリーアの郊外の屋敷に戻って来る。次にレギーネの姉マリーアの方がアンゼルスの後を追ってこの家を出，トーマスと

## R. ムーじールのドラマの世界

レギーネだけが屋敷に留まるという表向きの筋である。レギーネには以前ヨハネスという夫がいて、この別荘で自殺しているにも拘らずいまだにレギーネはこのヨハネスと時々会おうと主張するところからドラマが始まる。アンゼルスと女性二人の関係も、普通の意味での恋愛関係がある訳ではない。ヨーゼフという現実的で有能で理性的ではあるが、「情緒と精神面に挑発的なまでに鈍重な」(P. 345) 人間には理解し難い意味をこの出来事は内面的に担っている。一義的でなく、もう一つ別の視点からも光を当てなければ、ドラマの展開が立体的に把握できないところにこのドラマの難しさと意義付けがある。即ち、理性や感情ばかりに片よった人間でなく、理性と魂をあわせ持った人間、精神的人間の登場するドラマとしての理解がまず前提とされる。

上述の二種の視点は、ムーじールの日記の中の、「夢想家たち」に登場する人間の二つのグループの属性を示す表の内容と相応する。ヨーゼフ、シュターダーというそれぞれ大学教授、探偵として現実社会に定職を持つ人間は、非創造的人間で、固定的 (bestimmt) と考えられるのに対して、いわゆる夢想家たちは、創造的人間として人生定かならず (unbestimmt), 現実を重要視しない<sup>32)</sup>。後者は、地面から離れた架橋の比喻でムーじールが表現し、「別の状態」と現実との危い均衡の上に成り立つ創造的状态を経験する人間を想起させる。理性と魂 (Seele) の複合体である夢想家たちの代表者トーマスは魂を欠いた行為を批判する。数世紀来科学者たちの行ってきた英智と行為であり、結局は現行の社会的現実的制度を支えることにもなる行為は、「途方もない、冒険的な新しい人類の比喻」(P. 400) ではあるが、行為に魂が欠けているので新しい人類は決して現われない、魂を持とうとすると知性を失ってしまう、という批判である<sup>33)</sup>。第一幕でトーマス、レギーネ、アンゼルスは、夢想家人間として、観客に「別の状態」を垣間見させる台詞を披瀝するのであるが、マリーアは聞き手に廻り、現実的人間に留まっているようである。第二幕の終り近くになって漸く彼女は自己主張する。「音楽が私をうっとり導いてくれる権利、ここでは乾燥させた腸を掻き鳴らしているんだということを忘れないで、とひとに言われなくてもいい権利」(P. 369) を人間として主張するのである。他方トーマス

は、乾かした羊の腸が人間を神に近づけてくれると認識する点に、音楽の秘密を見て取る (P. 381)。

更に夢想家たちのなかでも、感情なき省察の人トーマスと、「感情にとっては互いに分ちがたく結びついているひとつの真理とひとつの非真理（虚偽）を内包するの比喻（*Gleichnis*）」<sup>34)</sup>を体現する存在であると推測し得る詐欺師的行動人間アンゼルスとの両極に分かれる。ムージールはそれぞれの立場から可能的現実、非合理的な不条理の世界を語らせることを最大限試みる。トーマスを中心として、対ヨーゼフ、対アンゼルスとのレヴェルの異なる二種の二律背反的原理に基づいて登場する人物たちはどのような劇的機能を持つのであろうか。

1. ヨーゼフの現実を代表する視点からは、妻レギーネの出奔は「愚かしい冒険」(P. 398)と見做され、レギーネは精神病者となりヨーゼフだけが正当化される。ある出来事を、外面的現象で判断せず、内面的な価値判断で、「別の秩序」(P. 399)で行動し、現実存在の堅固な基礎付けを尊重しないレギーネは夢想家たちから見れば、外側は不道德、内側は神聖な(P. 343)人間であり、出奔も、別の何ものかを意味する精神的な出来事と見做され、価値の転倒が起こる。

ドラマを受容する側に、トーマス側の可能的現実志向の原理が理想的に示唆され感知される場合には、現実社会の秩序を以って辻褄を合わせることに終始するヨーゼフは、滑稽な人物像と見えてくる。即ちトーマス側の視点でドラマを見ることに慣れた者は、現実の認識の仕方にヨーゼフの知らない別の価値体系があるという予備知識によって、「当の人物の何も知らずに行う行動が、おかしみにあふれたものとなる」いわゆる「劇的アイロニー」<sup>35)</sup>を享受することが出来る。ヨーゼフが、名ばかりの妻の起こした事態に対処すべく、アンゼルス逮捕、レギーネのサナトリウム収容など然るべき常識的手段に訴えれば訴えるほど、アイロニーが深まる。最終的にはアンゼルスはレギーネでなくマリーアと逃避する設定であるので、ますます深まるアイロニーの条件は整っている。ただ舞台では、複雑に入り組んだ台詞からこの対立する視点の原理がうまく観客に伝わるか否かという上演の条件の問題がある。というのも「夢想家た

ち」はしばしば、観客の能力を超えたレーゼドラマ (Lesedrama) であると批評されているからである。

2. トーマスとアンゼルムの劇中の対決は、理性と情念、真実と虚偽の対決であり、アンゼルムの真・偽のいずれかの言述を包含する台詞によって、二人の対話は非常な緊張感を伴う。真正なる思考家トーマスに対して、「思考せずに」<sup>36)</sup>、贗の情熱を以って他者の内的体験を変質させる「改ざん者 (Fälscher)」(P. 368)、いかがわしい逆説的詐欺師アンゼルムは、トーマスの感情の変容を助ける触媒の機能を果たす。「ヴィンツェンツ」の主演同様、アンゼルムは非常に多彩な動的魅力、劇的機能を持つ。アンゼルムは文字通り舞台の「俳優のよう」(P. 359) に生きる。私事を秘密にし、自らは恍惚状態から醒めている「霊媒」(P. 362) のように、偽りの情熱の演技でひとを騙し、この情熱を病気のように感染させて、魂を改ざんする。また俳優のように愛されようと、空しい偽りの言葉と情熱的演技でひとを説得し、俳優の台詞のような誇張的なパトスの口調を駆使することも辞さず、別の状態を垣間見させ、是が非でも相手に自分を信じさせようとする。この理由から、マリーアを説得する。つまりアンゼルムは劇中劇を一人で演じているのであり、マリーアを信じさせられないと分かった瞬間、贗の自殺（第二幕終り）をすることで、この一人芝居はクライマックスに達する。

第一幕冒頭レギーネとその同伴者メルテンス嬢の対話から観客は、既にアンゼルムは今はレギーネでなくマリーアを愛しているという予備知識を得る。その後何も知らないトーマスとマリーアの対話に観客は「劇的アイロニー」を感じ取る。その上、必ずしも本心を話さないアンゼルムとの対話は複雑な劇的効果を与える。「ディアローグは言葉と心の間の距離をその内部にはらんだ言葉である」<sup>37)</sup> という言葉に照らすならば、アンゼルムの偽りの台詞は本心と極端な距離をとり得る例である。しかも真実の言葉も混じっているので、観客は、台詞の真偽の判断という仕事に緊張を強いられる。真偽の判断を要する例として、ヨーゼフとの話し合いを拒否するアンゼルムをトーマスとマリーアが説得するシーンを引用する。



Thomas : In der Tat. Du kannst nicht? (Er sieht prüfend Maria an.)

〔本当に。君は話し合いができないって? (マリーアを探るようにじっと見つめる)〕

Maria : Ja, wollen Sie im Ernst auf sich sitzen lassen, was Josef Ihnen vorwirft?! 〔やはり、ヨーゼフが非難していることを本気でそのまましておくおつもりなの?〕

Anselm : Ich weiß nicht, was ich Ihnen antworten soll. Ist nicht der Sinn, ich sei Betrüger? 〔僕は何とお答えすればいいのか分らない。僕が詐欺師だという意味ではない?〕 [1]

Thomas : Ja. 〔そう〕

Anselm : Und—bin ich es denn nicht wirklich? Ist denn nicht jeder Mensch, der einen andren ergreifen—verstehen Sie, um wieviel gewaltsamer als mit Armen!—und überzeugen möchte, —(stark)—trotzdem niemand seiner Sache bis in den Mittelpunkt sicher sein kann!...ein Betrüger? 〔それで——僕は本当のところ詐欺師じゃないだろうか? 他の人間を捉えるどんなひとでも——いいかい、腕で捕えるよりずっと荒々しくだよ——自分をもっともだと思わせたいのではなからうか、(語気をつよめ) それでも、誰ひとりとして自分のことに骨の髄までは確信はもてない!……詐欺師なんだろうか?〕 [2]

Maria (unwillig, während Thomas unwillkürlich ihren Eindruck prüft) :

Das ist überempfindlich! 〔(トーマス, 思わず知らずマリーアの受けた印象を探ってじっと見る。マリーア不機嫌に)それは神経過敏です!〕

Anselm (unruhig werdend) : Ich weiß selbst nicht, hatte ich den Wunsch, Regine zu retten oder Josef etwas anzutun. Man ist manchmal so groß und übermütig wie in einem Traum. Heute bereue ich es. 〔(落ちつかなくなつて)僕は自分でも分らない, レギーネを救おうと願ったのか, それともヨーゼフに何か害を加えようと思ったのか。ときどきひとは夢の中でのことのよう、気が大きくなつてはめをはずすこと

がある。僕は後悔してます。] [3] (P. 326)

予備知識のある観客は、[2] の台詞は夢想家としてのアンゼルスが、反対の極ではあるが自分と同じ位相にいるトーマスに、思わず述べた本心である、と理解する。この同じ夢想家という意味でアンゼルスの言葉や意図の分かるトーマスは、マリーアがアンゼルスの魂を改ざんする台詞を理解し得るか、その効果や印象を窺う仕草を繰り返し行うのである。同じく [3] の台詞は、アンゼルスがマリーアの手前取り繕った虚偽的な台詞であると理解し得る。この後アンゼルスはまた虚偽の台詞でマリーアに働きかけるのである。[1] の詐欺師 (Betrüger) はヨーゼフの非難する本物の詐欺師であり、[2] のひとの心を捉える魂の詐欺師は、トーマスの視点から肯定的に認められる。

ムーじールは夢想家たちに、特に、アンゼルスの真理と虚偽を内包する比喩的存在に、価値基準の転換を行わせ、ニーチェ的な逆説的アフォリズム<sup>38)</sup>の言葉で、真偽の範疇を超えた美的、道徳的価値としての可能的現実を示唆する。例えば、ナイフで狂言自殺を計ったアンゼルスのことをトーマスは、「偽りの自殺を計ったが、結局のところ真の感情と偽りの感情は殆んど同じなのだ。」(P. 379) と言う。あるいは「ひとは道連れを見つけるが、それは詐欺師なのだ！ 詐欺師の仮面を剥いでみると、それは道連れなのだ。」(P. 379) と言う。

この夢想家の視点を貫く場合、現実の出来事に対する普通の対応と思われる対応の仕方と別の反応がなされる。レギーネは自分を捨てた筈のアンゼルスに「嘘の背後では真実であるのに真理を前にして嘘をつくひとたちがいるものです」(P. 379) と、弁護する。マリーアが何もかも承知の上でアンゼルスと去るという事実の背後にトーマスは、「真偽で全く言い表わされない何かを意味し得るもの」(P. 367) を見て取り、苦悩しつつも、マリーアを引き止めない。更に、現実的視点で一義的にしかアンゼルス进行评估しないという理由から、ヨーゼフに対してトーマスはライバルのアンゼルス擁護さえする (P. 400)。夢想家たちは、このような精神的特異性を持ち、社会的現実に興味を示さない、独特な人間像として描かれている。

## R. ムーじールのドラマの世界

端正な生き方のトーマスと比べ、アンゼルクムは、同じ私講師としてスタートしながら、まもなく破滅的な生活に身を投じる。トーマスに劣等感を持ち、彼を憎み、ムーじールによれば「情緒の印象性を利用する」<sup>39)</sup> ために、トーマスとの正面きった対決を不誠実にも避け、嘘をつく。俳優のように生きるアンゼルクムは、行動とは、もっとも自由な、思いのままにできる唯一のもの、「不可解ながら空間的になった、何でも望みのかなう世界 (Wunschwelt)」(P. 358) と解釈している。ヨハネスを旗印にレギーネと非現実へ逃避し、今度は、その状態を持続できない弱さから、マリーアと現実逃避する。マリーアの幻滅は明らかである。矛盾と破滅をはらんだアンゼルクムの行動はしかしながらマイナスをプラスに変える要素であり、トーマスやマリーアに情念を感染させて躓かせ、可能的現実を目覚めさせる重要な機能を負っている。トーマスは愛憎両義的な気持で、自分と「同じ丸太にしがみついている」(P. 359) 漂流仲間アンゼルクムに、アクセントの置き方、トランプの「札の切り方」(P. 359) が違うだけの、夢想家としての類似性を認めている。

可能的に存在するもう一つの「別の」世界を言葉と想像力とによって読者や観客を前にして熱心に構築して見せようというムーじールの情熱はどこに由来するのか。その源泉は次々に専攻分野や職業を変えた伝記的事実と関連する「別の人生 (das andere Leben)」<sup>40)</sup> という理念の偏愛にあるとも言えよう。もっと広い意味では、L. エイベルが理論づける「メタシアター」の概念との類似性から、「夢想家たち」もまた、ギリシャ悲劇に対向してカルデロン、シェイクスピア以来の西欧文明が創造した演劇形式<sup>41)</sup> の伝統を踏襲しているとも言えようか。夢想家たちが荘重なアフォリズムに満ちた台詞を話すにせよ、既成の現実には絶対不変の価値を認めていないという理由で、悲劇とはなり得ない。自意識や想像力を大いに持つ人物たちが登場する「夢想家たち」も、「メタシアターは、人間の営為・人間の想像力によって創造されない限り世界は存在しないことを前提とする」<sup>42)</sup> と L. エイベルが定義した演劇の範疇に入らないだろうか。ムーじールは「特性のない男」で明言しているように、芸術的領域を表現

## R. ムーじールのドラマの世界

する手段として比喩や夢を考える。「世界は劇場であり、生の真実とは夢という形で最も良く現わせる」<sup>43)</sup>とエイベルが提示するメタシアターの二大理念との類似点を挙げて見るならば、俳優のように生きるアンゼルムの世界は舞台としての「望みのかなう世界 (Wunschwelt)」であり、「劇場の世界」である。彼の行動は狂言自殺を含めメタシアターの劇中劇と類似する。またトーマスは後述のように子供時代を、自分の見た夢の中でユートピア、「生の真実」として再現する。ムーじールの非理性的領域への志向<sup>44)</sup>は、彼だけに留まらず、西欧の土壤全体にあるもの、あるいは、人間の本質的なものに根ざした要請であるかも知れない。

### 3

「夢想家たち」初演から 10 年後、ウィーンから転送してもらった<sup>45)</sup>このドラマを再読してみてムーじール本人が、「読むのに疲れてしまった (……僕自身ですらも!)」<sup>46)</sup>と書いた程、荷の重いドラマとなった要因を、「僕にとってあるいはそれ自体本質的であるものと、読者または観客にとって本質的であるものとのギャップ」と考え、分析している。「ヴィンツェンツ」は恐らく「夢想家たち」がレーゼドラマであるとの批評を念頭に置いた上で書かれた風刺的笑劇である。ナガノフスキーの印象に従えば、「カーニヴァルの仮面の下に」<sup>47)</sup>、「夢想家たち」のモチーフや問題が、極端に面白い舞台向きの表現手段で描かれている。

「夢想家たち」と比べて何よりの特徴と思われるのは、登場人物の深刻でひたむきな真面目さが無くなって、軽やかな台詞の運びとなっていることである。登場人物 10 名のうち、学者・音楽家・政治家・改革者・若者のグループが余りにも画一化・類型化されている<sup>48)</sup>が、彼ら及び大商人ベルリが、ヨーゼフ側を代表する。主人公ヴィンツェンツは、トーマスの数学的思考と想像力、均衡、アンゼルムの経歴、行動力、策略等を受け継いだ「空想的な嘘つき人間 (ein phantastischer Lügner)」(P. 441) であり、本当はふつうの日常生活を送る調和的人間であるのにその「多彩性 (Mehrfarbigkeit)」(P. 450) 故に、

孤独を感じたときにはあたかも「詐欺師 (ein Hochstapler)」(P. 450)のようにふるまうことのある人物である。夢想家たちのひたむきさは相対化され、別の状態志向についてもヴィンツェンツは最後には「ひとは永遠に小さな子供のままでいて、世界は今ある世界とは別なふうにあらねばならないと言っていることもできない」(P. 254)と、一本の白髪を指しながら<sup>49)</sup>、若い頃の恋人だったアルファに言う。アンゼルムの過剰な感情や情熱は姿を消し、恬淡とした人物像となっていると同時に、アルファに結婚を迫ってピストルで脅やかすベルリや、名ばかりの夫で画商のアプレーユス・ハルムと、アルファに対してグルになって、彼らから報酬をしっかりと受け取るビジネスライクな人間でもある。それぞれの理由から二人をアルファから解放してやるために共謀するのである。アルファがヴィンツェンツとあわや愛のシーンに浸れるかと思う時に、ベルリに入って来させピストルの空砲でアルファを嚇し、ベルリに死んだ真似をさせるという計略を立てたヴィンツェンツは、「夢想家たち」第三幕、レギーネとのアンチ・ラブシーン (eine Anti-Liebesszene) (P. 404)におけるトーマスよりずっと醒めていて大胆不敵である。

以上、「夢想家たち」と対応するシーンもあることが判明したのであるが、女性の登場人物アルファはどうであろうか。彼女にはサロンの女主人の立場からは「特性のない男」のディオッティーマの面影もある。また悠久不変の天の穹窿 (dis Himmelswölbung) (P. 385) の美しさを持つが、真と偽の逆説的論理を解すことのできない (P. 379) 鷹揚なマリーアの面影も宿す。しかしながら、少年のようにぐっすり眠れるアルファは、内面的な出来事を普通のように直接的に表現する、少年とも女性とも区別しがたいレギーネとも似る。理想家メルテンス嬢よりもっと現実的な愛情関係のある「女友達」をアルファは伴っている。レギーネとアンゼルムの関係のようにアルファとヴィンツェンツも合一という別の状態を過去に体験してしまっている。しかしアルファはレギーネよりずっと軽快で、何よりも、狂気や神秘と縁がない。誰にでも「あなたは間違ったことをしています。」(P. 146)と言って別の状態への意識を目覚めさせ、「学者には実務家でないと言い、音楽家には学者でないと言い、実業家には音

## R. ムーじールのドラマの世界

楽家でないと言う」(P. 420) 方式で、即ち ビジネスを扱うのと同じ機械的なやり方でベルリやお偉方と接し、自分だけが特別だと思い込ませる詐欺師的要素もアルファにはある。

ヴィンツェンツが自分と結婚しないと分るとアルファはチンパンジーの如き金持の男爵に結婚の承諾を与え、「魂が資本と」結合する<sup>50)</sup>。ヴィンツェンツの方も、「野心のある男には二つの可能性しかない。偉大な仕事を創造するか召使いになるかだ」(P. 462) と考え、お金のために召使いになる方を選ぶ。夢想家の役を降り、探偵シュターダーの昔の職業である召使いを、即ち現実的人間として生きる方を選ぶ。ムーじールが特に「ヴィンツェンツ」の方に、観客にとって「より本質的な」視覚的・劇的效果を考えていたことは、以上の登場人物たちの概観で明らかである。

### 4

ムーじールのドラマの世界を考察する上で台詞の他に重要な手掛かりとなるものは舞台装置の指示である。「互いに似すぎている」(P. 452) ヴィンツェンツとアルファが夢想家の高みから下りて現実の道を別々に割り切って歩んで行く結末のドラマにおいては、可能的現実を示唆するような書割り指示は三幕とも特にない。アルファと女友達二人の淑女の「精神的特異性」(P. 426) を表わす服装指示が特に示されるだけである。これに対して、やはり互いに「一枚のトランプの札の二つの面のようにとても近い」(P. 316)、本当の兄弟のようなトーマスとレギーネのカップルはもっと深刻な結末を迎える。レギーネは行動か自殺かどちらか一つとの思いでトーマスに、「一体何をするつもり？ (Was wirst du denn tun?)」(P. 407) と訊くにも拘らず、トーマスは「精神というものの定めなき乞食の道行き」(P. 407) の比喩で、底無しに墮落することと境を接する「創造的状态」(P. 407) を思考する夢想家について語るのみで、具体的行動に移らないので、レギーネは退場する。トーマスはレギーネの自殺の仄めかしに気づき、急いでレギーネの後を追いかけるところで幕となる。この最後のトーマスの挙動が、その後の行動の姿勢を暗示しているのであろうか。

## R. ムーじールのドラマの世界

いずれにしても「この世界をわが家と感じている人」と、そのような普通の人々が「感知しない何かを抱いている」夢想家たちとの両義性がこのドラマでは最後まで問題視される。現実社会と可能的世界を同時に表現するために、ムーじールは舞台装置に特別な要請をし、強調している<sup>51)</sup>。

三幕とも「空想と現実」の間を漂う夢想家たちの世界そのものを現わし、郊外の家という、そこにいる限り彼らに特別な「力」(P. 311)を与えてくれるトポスで演じられる。第一幕の室内の装置の特異性は以下の通りである。麻布で出来ている壁、窓やドアはその麻布を切り抜き枠を描いたもので、不穩に幽かに揺れ動く。「家具は結晶の針金模型のような抽象性を想起させる。もちろんこれらの家具は使用可能であるが、時おり一瞬の間いろいろな印象の流れを止め、個々の印象を直接的に孤独に析出分離するあの結晶化の過程から生じたようではなければならない。」(P. 310) 突如として静止し、沈殿が生じ、幾つかの面が整えられて結晶化するという化学的現象をムーじールは、充実した時を体験する人間とその周囲の比喩的描写として既に 1910 年の短篇「愛の完成」で使用している (P. 157)。引用文にある一瞬とは、現実からの孤立を保ちながら生の充実に出会う「別の状態」の一瞬である。

第二幕の書割り指示で特筆すべきは、第一幕の室内装置の上部全体が、雲の漂う夏空に直接移り変わるという「想像上の拡張 (die imaginative Erweiterung)」<sup>52)</sup> が更に大胆に要求されることである。即ち、トーマスの書斎の書割りの上部及び壁の本の間の数箇所からも夜の星空が覗いている (P. 348)。

第三幕では、舞台である二階の、奇妙な花模様のアラベスクの絨毯と、上へ通じる木の内階段のあるサロン風の部屋全体が、「閉鎖的で、戸棚の内部のよう」(P. 380) という指示がある。昔過ごした子供部屋を見てきたばかりのレギーネは、子供の頃ここの絨毯の上に横たわり部屋を眺めた様子を回想する。「椅子の脚」は、「樹冠のない木々」に連想され、それらが植えられている大きな世界と結びつけられる (P. 402)。この姿勢で見ると、絨毯の花模様はとどまる所を知らず大きくなるように見える。この姿勢、「世界を水平線の視界から見る」(P. 400) 夢想家の姿勢を通して、小宇宙から大宇宙へのイメージの

拡大が表現される。横たわって眺めているという子供の仕草は、レギーネを通して<sup>53)</sup>、子供時代と可能的現実である「別の状態」との関連を示唆する。

他方トーマスは、レギーネと二人で子供の頃戸棚に入って隠れて遊んだときのことを思い起させた上で、今朝見た夢、二人が子供の時と同じようにまた戸棚に坐っていた甘美な夢のことを話し、更に皆去ってしまったこの家のように、この部屋が中身を取り出して空っぽになった戸棚と類似することに注意を促す。夢の中でレギーネは今より年上であるのに、同時に 15 年前と同じ外見だったとも言及される。戸棚のイメージが現在の二人のいる部屋を、子供時代の戸棚の中の思い出と結び合わせ、トーマスの夢の中でこの戸棚の中の思い出が、甘美な別の状態として現在に再現される。この子供時代と現在の堂々巡りのプロセスはまた、「あらかじめ描かれた輪郭 (der vorgezeichnete Grundriß)」(P. 402) としての花模様や回り階段をなぞる人間の、決してその輪郭から抜けて行動することの出来ない運命に言及することによって、繰り返し強調される。すべては「すでに子供時代に決定されてしまっていたかのよう」(P. 402, トーマス) であり、「終りはあらかじめ描かれていた」(P. 404, レギーネ) のである。二人は過去に別の状態を見、この先何をすべきかという行動の見通しのない閉塞状態に陥ってしまう。救いを求めるレギーネにトーマスは「矛盾を愛する力」(P. 406~407) を持つこと、思考と魂のジンテーゼとしての精神の漂泊について語ることができるのみである。レギーネがこの緊張状態を持続することに絶望し、自殺に傾くのは終結部の観察に見てきた通りである。

ユルゲン・C. テーミングは、芝居を見る観客とレーゼドラマの読者と二つに論点を分け、情報の記憶保持の時間的継続との関連で「夢想家たち」のトポスを記号論的に論じている。観客が、巧みにアレンジされた幸福のシーンであるトーマスの子供時代の夢を、6 回暗示される「戸棚」のメタファーによって受容する仕方をここに引用する。子供部屋のような「イメージとして思い浮かべた空間が、現在的に描かれた居間を徐々に押しのける場合に限って、観客はこの過程をフォローして行く。その為に必要なのは、ひとえに、フィクションを重層化している想像的持ち分という、ミュージールが初めから書割りに表現し



## R. ムーじールのドラマの世界

ていたものを少しずつ強化してゆくことなのであって、在在論の別の平面へと決定的に置き換えをすることではない。」<sup>54)</sup>

ムーじールの短詩<sup>55)</sup>を用いて、テーミングは更に、戸棚のメタファーが、子供部屋と世界とに縮少又は拡大するメカニズムを、より小さな（又は大きな）箱を次々に重ねてゆく「箱重ねの原理 (das Schachtelungsprinzip)」で、あるいは、主観的・感覚的体験という「最少のもの」と世界を透視する企てという「最大のもの」との相対する体験の二方向の間を揺れ動く観念のプロセスで、即ち最少と最大の弁証法で解明する<sup>56)</sup>。トーマスの夢と、子供時代という「別の状態」としてのパラダイスの関係も、以上に引用した方法でたどって行くことが可能であろうと思われる。

## 5

リアリズムの平面と非合理的領域の想像上の平面という二つの位相が交叉するムーじールの知的なドラマ「夢想家たち」は、この構造自体の他にも、上演する段階で問題を幾つか抱えている。最も直接的な問題は、原作通り上演すると5時間かかるので短縮または削除を余儀なくさせられるという事実である。既に1921年に「夢想家たち」の抜粋を載せてくれたウィーン・ブルク劇場のブッシュベックとも、短縮のことで後に苦い体験をする<sup>57)</sup>。1929年4月3日のベルリンでの初演は、ムーじールの全く関知しないところでJ. レルマンが勝手に短縮して強行したもので、直前からムーじールは、ベルリン、ウィーンの新聞に次々と抗議文や記事を載せた<sup>58)</sup>。結局のところ、削除改作することの難しさ、キャスティングの不完全さが抗議の原因であった。上演では俳優も装置もすべてが「素人臭かった。」<sup>59)</sup> アルフレート・ケルは「ムーじールのドラマを1/15まで薙ぎ倒すというのは一大事業だ」と辛辣に書いた<sup>60)</sup>。他方、原作自体が短い笑劇「ヴィンツェンツ」は1923年12月ベルリンで初演以来テプリッツ、プラハ、地元のウィーンと順調で、ムーじールはフォルクステアターで喝采を浴び、何度も舞台に姿を現わさなければならなかった<sup>61)</sup>。

俳優にとって、パトスとアフォリズムに満ちた台詞を、その真偽やアイロニ

## R. ムーじールのドラマの世界

一・風刺のニュアンスを判断しながら演ずるのは恐らく難しいことであろう。短縮の問題の難しさは、ムーじールの美的倫理的な両義性を理解せず、アンバランスに削除する場合、明らかになる。例えば、インゲボルク・バッハマンは、1956年バイエルン放送のためのシナリオに改作する際、シニカルで、猥雑な面を削除した結果、理想主義的、抒情的、感傷的なドラマと化してしまったと<sup>62)</sup>、シュナイダーは報告する。

最近では1980年ウィーンのアカデミー・テアター、1981年ベルリンのシュロスパルク・テアターで上演された。ベルリン公演について「言葉だけで生きている人間による精神（プシケ）のハリケーン」という新聞批評と共に、監督のハンス・ノイエنفェルスは、巧みな短縮でアクチュアルな関連を持たせ、「夢想家たち」を救ったと報告されている<sup>63)</sup>。また、テーミングは、聡明で繊細なノイエنفェルスですら「動機も無しにトーマスを戸棚の中に消えさせる」という間違いをしたと指摘し、最後の絶望の場面でレギーネとトーマスが戸棚の中に赴くという演出に観客の哄笑が渦巻いたと伝える<sup>64)</sup>。しかしその論文の冒頭で、これら二大演劇都市での公演で夢想家たちは半世紀を経て大いにアクチュアリティを獲得したことが明瞭になったと、意義づけている。

ムーじールの知的ドラマが、観客の受容能力を超えると批判されようと芸術作品は芸術作品なのであり、作品自体の実在感として、S. ソンタダの言う、芸術という「形をとったすぐれたエネルギー、生命力、ゆたかな表現力」<sup>65)</sup>は、確かに、二つのドラマの、機知と才能あふれる精緻な台詞の構成に感じ取られる。理性や科学の一義的体系で表現し得ない領域を、厳密性と魂との「空想的厳密性」を以ってエッセイ形式で、或いは「白昼の神秘」に迫る「生き生きとした対話」で表現することがムーじールの考える文学であることを想起させば、また上演の問題を度外視するならば、物語の叙事的順序に依らずに、対話形式を取り得る戯曲は、ムーじールにふさわしい様式であった。

1961年のパリ公演の批評で、ムーじールはイプセンやチェホフと比較され、更にデュレンマット、サルトル、G. マルセルという、世界展望や哲学を戯曲化した人々にも言及がなされた。マルセル自身も、「夢想家たち」上演中ひとつの

ドラマが仕上がる過程を観客は体験すると、批評している<sup>66)</sup>。哲学的会活劇、ドラマ化された哲学とも接点を持ち得ることにムーじールの現代性があると言えようか。「近代科学の知」から排除される「深層の現実にも目を向ける」ことに意義を見い出そうという中村雄二郎氏の最近の試み、「演劇的知」の範型<sup>67)</sup>の考え方にも、ムーじールと共通の領域が想起させられる。この領域の言語表現で派生するムーじールと言語懐疑 (Sprachskepsis) の問題は、今後の課題であろう。ここでは、この領域を表現する難しさを繰り返し口にする夢想家たちの情熱 (Unsagbarkeitspathos) について、シュナイダーが、「言われ難きことを語る」ことにムーじールは詩人の使命を見ているのだから、よく引用されるヴィトゲンシュタインの「話すことが出来ない事柄について、ひとは沈黙せざるを得ない」という命題を以っては論じ得ないであろうと述べている<sup>68)</sup>、ことを付け加えておくにとどめる。

注

- 1) Text は、Musil, Robert : Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik, Hamburg (Rowohlt) 1978. 以後 P. と略記し、本文中に頁数を示す。“Die Schwärmer”, Schauspiel in drei Aufzügen, P. 309~407. “Vinzenn und die Freundin bedeutender Männer”, Posse in drei Akten, P. 409~452. なお “Die Schwärmer” のタイトルは円子修平氏に従い「夢想家たち」と訳す。ロベルト・ムージール「夢想家たち」円子修平訳 (河出書房新社 1973 年) 261 頁解説参照。
- 2) Musil, Robert : Tagebücher, hrsg. von Adolf Frisé, Hamburg (Rowohlt) 1976, S. 185~205 u. S. 237~239.
- 3) Arntzen, Helmut : Musil Kommentar, sämtlicher zu Lebzeiten erschienener Schriften außer dem Roman “Der Mann ohne Eigenschaften”, München (Winkler) 1980, S. 115.
- 4) Dinklage, Karl : Musils Herkunft und Lebensgeschichte. IN : Robert Musil Leben·Werk·Wirkung (以後 LWW と略記する). Hrsg. von Karl Dinklage (Amalthea Verlag) 1960, S. 234. なお M.G. Hall の強調するところによると既に 1920 年初めに E. Buschbeck と R. Smekkal 編集のブルク劇場定期刊行物 “Blätter des Burgtheaters” に第一幕終りの部分が掲載され、9 月には、‘Berliner Tagebuch’ にも抜粋が載る。Siehe Murray G. Hall : Der Schwär-

- merskandal 1929. Zur Rezeption von Robert Musils 'Die Schwärmer'. IN : Musil-Forum 1. Jahrgang 1975.1. Halbjahresheft. Hrsg. von der Internationalen Robert-Musil-Gesellschaft, S. 38.
- 5) Siehe Naganowski, Egon : "Vinzenz" oder der Sinn des sinnvollen Unsinn. IN Musil-Studien 4. Vom Törleß zum Mann ohne Eigenschaften. Hrsg. von Uwe Bauer und Dietmar Goltschnigg (Wilhelm Fink) 1973, S. 90. Schneider, Günther : Untersuchungen zum dramatischen Werk Robert Musils. Europäische Hochschulschriften Bd./vol. 81 (Lang) 1973, S. 174~175.
  - 6) Arntzen, a.a.o., S. 122.
  - 7) Fontana, Oskar Maurus : Erinnerungen an Robert Musil. IN : LWW, S. 335.
  - 8) Dinklage, a.a.O., LWW S. 238~239.
  - 9) Ebenda, S. 238~239.
  - 10) Musil : Tagebücher, S. 918.
  - 11) Siehe Bauer, Uwe/Goltschnigg, Dietmar : Musils Beziehungen zu Graz. Zwei unbekannte Briefe Robert Musils an Alexius von Meinong. IN : Musil-Studien 4, S. 9~18.
  - 12) Musil : Robert Musil Theater. Kritisches und Theoretisches. Hrsg. von Marie-Louise Roth, (Rowohlts Klassiker 182/183) 1965, S. 197. 以後 RMT. と略記する。
  - 13) Musil Tagebücher-Anmerkungen, Anhang, Register. Hrsg. von Adolf Frisé, Hamburg (Rowohlt) 1976. Siehe. S. 122~Anm. 290.
  - 14) Roth, Marie-Louise : RMT, S. 197.
  - 15) Musil : Ansätze zu neuer Ästhetik, P. 1154.
  - 16) Roth, RMT., S. 197.
  - 17) RMT. S. 114, oder P. 1096.
  - 18) Roth, RMT., S. 222.
  - 19) Jesch, Jörg : Robert Musil als Dramatiker. IN : Text+Kritik 21/22, Robert Musil. Hrsg. von H.L. Arnold, München (R. Boorberg) 1972, S. 50.
  - 20) Fontana, a.a.O. LWW, S. 334.
  - 21) Roth, RMT., S. 211.
  - 22) RMT., S. 114~115, oder P. 1097.
  - 23) Ebenda, S. 146.
  - 24) Ebenda, S. 115.
  - 25) Ebenda, S. 115.
  - 26) Ebenda, S. 25.

## R. ムーじールのドラマの世界

- 27) Roth : RMT. S. 246. ムーじールは第一次大戦前にベルリンでチエホフ「ワーニャ伯父さん」の客演を見ている。1921 年にはゴーリキー「どん底」、チエホフ「三人姉妹」、ドストイェフスキー「カラマゾフの兄弟」の公演を見た。スタニスラフスキー (1863~1939)、ダンチェンコ (1848~1936)。
- 28) RMT. S. 24.
- 29) Ebenda, S. 26.
- 30) P. 353 にはアンゼルムの “Sie ruft mich”. の台詞のあと “Man scheint jetzt nichts mehr zu hören” というト書があり, P. 356 にも “Es bleibt ungewiß, ob Anselms Reden oder die Schreie Reginens, die man wieder zu hören scheint.” とある。
- 31) 中村雄二郎「言葉・人間・ドラマ——演劇的知を求めて」(青土社 1981 年), 105 頁。
- 32) Tagebücher, S. 365.
- 33) ムーじール自身, 専攻分野の工学技術者にこの点で失望し, 両義的なエッセイスト, 作家の道を選んだ。
- 34) Musil : Der Mann ohne Eigenschaften, Roman. Hrsg. von Adolf Frisé, Hamburg (Rowohlt) 1965, S. 581.
- 35) 佐々木健一「せりふの構造」(筑摩書房 1982 年), 18 頁。
- 36) Arntzen, a.a.O., S. 118.
- 37) 佐々木健一, 上掲書, 頁 180 頁。
- 38) Siehe Schneider, a.a.O., S. 116~123.
- 39) Tagebücher, S. 940.
- 40) Fontana, a.a.O. LWW., S. 332, ムーじールが好んで話題にした言葉。しかし彼は自分の本質を, 言葉でこそ最も十全に展開させ得ることを承知していた, とフォンタナは書いている。
- 41) ライオネル・エイベル「メタシアター」高橋康也・大橋洋一訳 (朝日出版社 1980 年), 253 頁参照。因に, ムーじールの先輩ホーフマンスタールは, カルデロンの「大世界劇場」という宗教劇から, 神に与えられた役を人生という劇で演ずるという隠喩と, 人物とを借用して「ザルツブルク大世界劇場」(1922 年) を, 更にカルデロンの「人生一夢」の改作として「塔」(1927 年) を創作した。「ホーフマンスタール選集 4 戯曲」(河出書房新社 1973 年) 解説 (岩淵達治) 参照。ムーじールはまたホーフマンスタール「気難しい男」(1921 年) の冒頭に登場する「新しい侍僕ヴィンツェンツ」の名を笑劇に借用している。W. ベルクハーンは, ホーフマンスタールのヴィンツェンツがモデルだとしているが, ナガノフスキーは, これは誤解だと主張する。Siehe Berghahn : Robert Musil in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (Rowohlt) 1972, S. 88 und Naganowski,

## R. ムーじールのドラマの世界

a.a.O., S. 114~Anm. 21.

- 42) L. エイベル, 前掲書, 252 頁。
- 43) 同上, 162 頁。
- 44) Siehe Tagebücher-Anmerkungen, Anhang, Register, S. 122~Anm. 288, ムーじールの言及するオスカー・ワイルドの文学の使命について。またバートランド・ラッセルと関連して, 合理主義の限界, 不条理については, 碧海純一「合理主義の復権・反時代的考察」(木鐸社 1977 年), 27 頁参照。また, ベルクハーンは, ムーじールの「第一次大戦前の作品における問題は非理性的なもの (das Irrationale) が現実の中へと入り込んでくることであった。戦後の作品における問題は現実の拡張である」と記す。a.a.O., S. 82.
- 45) 1938 年スイスのペンジオーンに滞在中知り合った Th. マンの末娘モーニカの結婚の贈り物に用いた。Tagebücher-Anm., S. 705.
- 46) Tagebücher, S. 939.
- 47) Naganowski, a.a.O., S. 89.
- 48) Siehe P. 442, 5 人に幾何学的な動作を指示している。
- 49) ヴィンツェンツは 30 代終り, アルファは多分 33 才位, トーマス, レギーネ, マリーア, アンゼルクは 28~35 才の間という年齢である。
- 50) Schneider, a.a.O., S. 180.
- 51) この書割りは, ブレヒトの異化効果とは別の意図で強調しているというシュナイダーの見解がある。Schneider, a.a.O., S. 91。またユルゲン・C. テーミングによれば, ムーじールは, ナイーヴな舞台幻想説を意図することも, 観客のナイーヴなりアリズム要求も同様に度外視する。飾られた舞台客間は, 意図した居間の模倣記号であり, これは演じられるべき, 郊外の屋敷という空間システムを示唆する。  
Thöming, Jürgen C.: Zu einer Metapher in Musils "Schwärmern". IN: Musil-Forum, 7. Jahrgang 1981.1. und 2. Halbjahresheft. Hrsg. von der Internationalen Robert-Musil-Gesellschaft, S. 89~90.
- 52) Thöming, a.a.O., S. 88.
- 53) レギーネは, アンゼルクの狂言自殺直前に, 横たわる姿勢, レギーネなりの夢想家の姿勢を取り, アンゼルクに対し復讐と勝利を祝う。3 幕でトーマスが, 病人や水平線上から見る見方をヨーゼフに対して擁護するが, 観客には, 2 幕のレギーネのこの姿勢の意味が未だ分らないであろう。
- 54) Thöming, a.a.O., S. 90.
- 55) この 8 行の短詩をテーミングは論文中で, "Namenlos" と書いているが, テキストでこれと照合する詩のタイトルは "An ein Zimmer (1920)" (P. 466) であり, 冒頭 1, 2 行が入れ替わって引用されている。

R. ムーじールのドラマの世界

- 56) Thöming, a.a.O., S. 91.
- 57) Musil : Briefe 1901~1942. Hrsg. von Adolf Frisé (Rowohlt), 1. Auflage Sept. 1981, S. 236, oder LWW S. 285, Brief an Herrn Dr. G.J. von Allesch, 15. Juli 1921.
- 58) Der Schwärmerkandal. Siehe Hall, a.a.O., S. 45~49 und Briefe, S. 405.
- 59) Schneider, a.a.O., S. 162.
- 60) Corino, Karl : Robert Musil und Alfred Kerr. Der Dichter und sein Kritiker. IN : Robert Musil Studien zu seinem Werk. Hrsg. von K. Dinklage (Rowohlt) 1970, S. 261.
- 61) Dinklage, a.a.O., LWW., S. 240.
- 62) Schneider, a.a.O., S. 148~150.
- 63) "Scala" Nr. 4, 1982, S. 27.
- 64) Thöming, a.a.O., S. 92. S.
- 65) スーザン・ソントグ「反解釈」高橋康也他共訳（竹内書店新社 1981 年），33 頁。  
S. ソントグは、「失樂園」の詩作品についてこのように述べている。
- 66) Schneider, a.a.O., S. 168.
- 67) 中村雄二郎「魔女 ランダ 考——演劇的知 とは何か——」（岩波書店 1983 年），  
134, 135 頁。
- 68) Schneider, a.a. O., S. 120, S. 245~246. またレギーネは，表面では沈黙し，「内  
部で美しく歌う」ひとがいることを示唆している（P. 375）。