

R. ムージルの『特性のない男』について (三)¹⁾

——小説空間における「窓」の機能——

藤 井 忠

I. 「窓」の逆説的作用

『特性のない男』²⁾の第1巻の終り近く、オーストリア的愛国運動である「平行運動」の行詰りがいよいよ明らかになり出した頃、押しよせるデモ隊を、ウルリヒが窓から眺める場面がある。その時、この特性のない男の周囲で「奇妙な空間的反転」(eine sonderbare räumliche Inversion)が生じる。窓際に立つウルリヒを真中にして、窓の内と外との世界が一つになろうとする気配が生じ、彼の背後の部屋全体が縮んで裏返しになる。彼は奇妙な空間の流れの中で、隠れた第二の空間へ導かれていくような思いがする。通常、「別の状態」(der andere Zustand)との連関において論じられているこの空間的変動において特徴的なことの一つは、ウルリヒが窓際に立っていたことである。空間的要素に独特の執着を示すこの長編の中で、部屋の内と外との境界をなすこの「窓」という場所の作用を見ていくことで、特性のない男の問題に関して何ほどかのことがまた明らかにされるのではないかと考えるのである³⁾。

まず、特性のない男は窓際に立って外を見る姿勢で、小説に登場する。そこではまだ「特性のない男」とのみ呼ばれているこの男は、彼の家の窓の背後に立ち、庭を通して、街の動きを、先程から眺めていた。外界に対する、このように距離を置いた受動的態度という点で、この窓際の位置は、特性のない男ウルリヒの現実世界における在り方をすでに暗示しているが、

では、彼は、窓から外の世界をどのように見ているのであろうか。

特性のない男の登場は第2章である。ところで、小説の舞台を紹介する第1章の最後に、現実の出来事に対する一つの典型的な態度の現われる情景が描かれ、そのシーンと、第2章の窓際の光景とがおのずと関係づけられていくのである。これまで拙論において幾度か立ち帰ったこの第1章に再び戻ると、小説の舞台となる第一次大戦直前のウィーンは、ウィーン以外のどの現代都市でもありうるという無名の都市としての面をむしろ強調して描かれており⁴⁾、このような「無名性」が、第2章から姿を見せる特性のない男の存在にもかかわってくる。

つまり、小説の序章は、人間や自動車の黒い群のうごめく、永遠の混乱と不協和にみちた、「全体として一個の煮え立つ泡に似た」ものとして都市の姿を提示する。その都市の片隅に、小さな、しかし都市の現代化によってはじめて生じる自動車事故という日常の出来事が挿入される。大型トラックに轢かれた男が道路脇に横たわり、それを囲んで人垣ができているところへ、優雅な二人連れが通りかかった。文明の犠牲者に何がしか心を動かされた婦人に対して、連れの紳士は、大型トラックの制動距離の問題とアメリカの自動車事故死亡者数を持ち出して、つまり目の前の事故を一般化し、非個性化することで、婦人の心を静めようとするのだった(S.11)。この日常の小事件をつつみ込んで、「注目すべきことにはそこから何事も起こ

らぬこと」という章の標題どおりに何事もなく、小説の序章は終わり、一つの完結を見せてくれる。

しかし、この街の動きを独特の仕方、じっと見ていた男がいる。特性のない男である。

事故のあった街路を、「あの優雅な二人連れがもうすこし歩いたとしたら」という、仮定的空間移動という小説の常套手段によって第2章は導入されるわけで、第2章は直接は第1章と関係をもたない。にもかかわらず、特性のない男がいま窓際に立って、「ほのかに緑色がかった庭の空気のフィルターを通して」眺めながら、網膜から脳髓に焼きつけているのは、あの自動車事故を幾百も内に含む巨大な煮え立つ泡である現代都市そのものであるように読み取れるのである。そう読み取らすのは、都市と主人公とを結びつけている無名性である。すなわち、無名の群衆の、「些細な日常の行為」の「社会的総計」がもたらす「莫大なエネルギー」(S.13)、そして「時代は動いて」いるけれども「どこへ行くのか分からない」(S.13)という無方向性が、その瞬間、特性のない男の頭脳を活動させていたのである。家の一室の窓という小さな限定された枠の内から彼が見るのは、事の一局面だが、時代の状況そのものであり、窓によって彼はまた見るべく規定されている。

あの二人連れのように、技術的統計的知識によって事態を一般化し意味づけして片づけていく態度とは全く異なった姿勢が、すでに、窓際的位置において現われている。「明らかに特権階級の一員」で、「彼らの名の頭文字を意味ありげに下着に刺繍している」あの二人は、彼らの「意識の繊細な肌着の中で」、「自分が誰であるか」を知り、この首都の中で「自分の占める場所」を自覚しており、彼らは彼らの住む都市について、「一個の煮え立つ泡」という印象は「もちろんまるでいただいはいなかった」のである(S.10)。それに対して、まだ小説の中で「名」を与えられていない主人公は、彼もあの二人と同じ階級に属する者ではあるが、伝統的

な価値の崩壊と人間中心主義の没落を体現する「特性のない男」として(S.150)、ウィーンの街を見ながら、そこに現代というものを集中的に見つづけていて、恣意的にそれを処理することはない。彼は、人間中心的解釈による市民的な精神安定の追求とは違った所で認識行為を行う。特性のない男は、現代の空洞へと通じる危険な空白をいただいているが故に、他の者には、「虚無」、「悪魔」、「無秩序と否定的存在の擁護者」という姿に映ることにもなるのである。

「窓」は、古都ウィーンの具体的な街の様子ではなく、第1章で描かれんとしたウィーン以外のどの現代都市でもありうるという、ウィーンと二重写しにされる無名の領域へ、特性のない男の眼をつなげてゆく場所であると理解できるようである。特性のない男が脳に焼き付ける時代の姿は、無名性という点で、彼の存在と呼応している。彼が外界を認識した時、「ほとんど病人のように」顔をそむけた(S.13)のもそのためではないのか。注目すべきことは、窓が特性のない男を外界から隔てながら、独特の仕方、彼を外界にさらす、という逆説的作用をそこで行っていることである。このような逆説性は窓の作用に常に伴うことになる。

そして特性のない男を「一つの孤独な無名の存在形式に縛り付ける」のは、「孤立した」「裸の名詞」としての「精神」である(S.158)。しかもそれは「可能性の無限の全体を生きる」(1028)ことを欲する精神である。

II. 分離と結合の領域

窓の作用は、第2章ではまだそれほど切迫したものではない。「庭」というフィルターを通して外界は眺められていたからである。しかし窓が、室内と外の庭との境界としての役割を強調する場面に、やがてわれわれは出会うであろう。窓によって仕切られた特性のない男の部屋の内部は「精神」の厳密な思考の場であり、その外は暗い庭である。それは「エッセイスム

ス」の章(第1巻第62章)の最後の場面で、特性のない男の「思考の実験」の行詰りと、一方では娼婦殺しモースブルガーの形姿が示す非理性的領域の誘惑、という二つの面が、窓を境界として描き出される。窓はその時、一時は事態の証人ともなるのである。

すなわち、「夜中に、明るい窓ガラスが部屋の中を覗いて、そこに見た」のは、「使い果たされた思考」が、「不満げに部屋の中をぐるりと取り巻いて坐っている」光景であった(S. 257)。窓を開けたウルリヒは、そのまま、庭へ降りて行きたいという衝動にかられ、庭に立つ。「書斎の窓から洩れる光の帯だけが暗闇に注ぎ込んで」いるが、ウルリヒは暗闇へ向かう。突然、梢の間の暗黒が、「幻想的に、モースブルガーの巨大な姿を」彼に思い出させ、濡れた裸の樹木は「妙に肉感的」で、ウルリヒはその木を抱きしめ、そのかたわらに「身を沈めたい」という誘惑をおぼえるのだ。しかし、「彼はそうはしなかった」のである(S. 257)⁶⁾。窓は、特性のない男の部屋を、夜の外の世界から明白に区切ることによって、室内を厳密な思考の場として純粋化する。思考は行詰っている。行詰りは室内に充満している。そして彼は「窓を開けた」時、彼の部屋をみたしているものとは対立するものの存在を窓の外に感じた。窓は室内を抽象的世界としてはっきり規定することによって逆にまた、窓の外の庭のもつ要素を間接的に、つまり抽象的「精神」の庭の徘徊を通じて、顕現化する。窓を通して闇に注がれる部屋の中の光は、そのまま比喻として作用するが、「精神」はむしろ非理性の声に誘われ、暗闇へ向かい、そこに娼婦殺しの巨大な幻影を見たのだった。

庭もまた、周囲に巡らされた鉄格子によって外界から区切られた一つの領域である。暗い木立ちの間をさまようウルリヒをもしこの鉄格子の外から見れば、「おそらく彼を狂人と思ったであろう。」(S. 257) 庭はそういう情景を生む特殊な場所として設定されているので

ある。

窓・庭・庭に巡らされた鉄格子は、時に第2章の場合のように家の付属物として外界に対して共通の性質を示すが、上記の例のように三者は各々固有の機能を発揮する。

なかでも庭がこの小説において重要な役割を与えられていることは、明白である。ウルリヒ＝アガーテの場面は、この庭の中で、つまり「楽園」(Paradies)を象徴する「垣を巡らせた庭」⁶⁾の中で展開されるのである。しかし、庭が一義的な領域として小説に位置しているのではないことは、先の二つの場合から察知される所で、A. Reniers-Servranckx は、庭を、「境界領域」とみなし、その特徴は「パラドクスと両義性」であると言う。すなわち、「内と外、自我と世界……限定と無限定の間、〈境界〉であり〈橋〉」であるのだと⁷⁾。

庭が特別の意味をもってはじめてムージルの作品に現われたのは、短編『おとなしいヴェロニカの誘惑』(1911年)で、そこでは庭は海と合致する。「私たちの家のその庭で終わる生の美しさは、なにか平面的なもの、水平に無限に広がっているものに思われ、もしもそこに足を踏み入れようとする、海のようにその人を飲み込んで、中に閉じ込め、周囲から切り離してしまうような、そういう気があなたはなされるのではないかしら……？」⁸⁾

庭については別の機会に改めて詳しく見なければならぬのだが、ここでは、パラドクスと両義性、海のイメージとの一致、に留意しておくだけにしておきたい。ウルリヒと妹アガーテの間に愛の「千年王国」へ向けての会話が交される庭は、殺人者モースブルガーの幻影の現われた場所でもあり、庭のこの両義性は、兄妹の関係の展開を緊張をはらんだ危険なものにせざるをえないであろう。

次に、庭を外界から区切る鉄格子について見れば、それは小説の中で「分離と結合」の象徴として概念規定が明確になされていて(S. 1350)、存在の意味をはっきりさせて小説に位

置していることが分かる。

だが窓は、そのような扱いを受ける存在ではないようである。窓も庭の鉄格子と同じく「分離と結合」の象徴でありうるはずなのだが、小説の中では窓に関するそのような意味づけはなされない。その比喩的意味について言及されないことが、窓の小説空間における位置の特異さを物語る。さらに、窓は、「楽園」を意味する庭の場合のようにその内部において何かの現象を生むだけのものを蔵している一つの領域ではない。単に空間を区切るだけである。庭にくらべると、窓は無色である。まさに透明である。あるいは、「特性がない」というべきか。

外界との関係について見れば、窓は、庭の鉄格子のように全面的に外部世界と接しつつ境界の役を果たすのではなく、ウルリヒの住居では庭という境界領域を前にし、家の一つの付属物としてひっそり位置している。Reniers-Servranckx の言葉を用いれば、「孤独に閉じこもった自我の象徴」としての「家」⁹⁾の一部として存在するのである。そうして窓は、それ自体は透明であるにもかかわらず、否、透明であるがゆえに、外界と一方で関係しつつ、己の区切った空間の内部に存在する要素をじっと濃縮させてゆく。特性のない男の思考実験の不毛性が窓の内側で凝固したように。窓の内側で凝縮されたものは、しかし同時に窓の外の世界に敏感に反応せざるをえないのだ。

さて、窓はウルリヒの住居でない所でも、その内と外の状況に鋭く応じ、上記の機能を発揮するであろう。ここでわれわれは冒頭の「空間的反転」の場(第1巻第120章)へ戻らなければならぬ。

III. 「空間的反転」の場としての窓

窓は室内を外界から区切ることにより、窓際のウルリヒをめぐって室内の問題性の濃度を高め、それを窓ガラスの外の世界と関係させる。ラインスドルフ伯爵の邸宅の窓からウルリヒが

見るデモは、オーストリア的愛国運動である平行運動に対して、オーストリア内部の親独派が仕掛けた大衆行動であり、平行運動そのものが滑稽さを感じさせていたように、反対デモも、目標も組織もはっきりしない、だらしないものであった。状況はこういう形でその停滞の深まりを表わしているのだ。窓ガラスの内側は、平行運動の中心人物である伯爵の部屋で、外にはデモ隊が押しかけていて、窓際に立つウルリヒの周囲で、ひそかに、状況は濃縮する。

窓ガラスの外のデモ隊の動きは「無言劇」(S.629)のようである。群衆の叫びは、「ぱっくり開けた口」(S.629)となる。群衆が、窓際のウルリヒをラインスドルフ伯爵だと感違いしていることに、彼は突然気づく。すべての者が下からウルリヒを見上げ、何かを叫んでいるが、人々の口は「一つの怒鳴る口」(S.629)と化したようにウルリヒには見える。やがて怒りは笑いに変わり、群衆は「笑っていた。」(S.631)それをじっと見ている「ウルリヒも笑った。」「ウルリヒの顔いっばいに、いまや笑いが浮かんでいた。」(S.631)

突然、彼は不快になって笑うのを止める。こういう生活への嫌悪が彼の心をみたした、と同時に、自分の背後に長々と横たわる部屋を彼は意識した。「その部屋自体がなにか小さい舞台のようで、その正面の尖端に彼は立っていた。外では、より大きな舞台の上を事件が通り過ぎていた。この二つの舞台はその間に彼が立っていることにはお構いなく、一つのものになろうという独特の傾向を示していた。そして急に、背後に意識した部屋が縮んで、裏返しになったような感じがしたのだ。部屋の印象が彼の内部を流れて通っていったというか、なにか非常に柔らかいもののように彼の周囲を流れ去っていったような感じだった。『奇妙な空間的反転だ!』とウルリヒは思った。人々が彼の背後を通り過ぎてゆき、彼は彼らを突き抜けて一つの虚無に達していた。たぶん彼らもまた彼の前と後ろを通して彼方へ移動してゆくのかもしれ

ない。小川の、変わりやすくて常に同じ波に、小石が洗われるように、彼は人々の波に洗われた。この現象は半分は理解できなかった。ウルリヒがとくにそこで気づいたことは、自分の今いる状態が、ガラスに似た、空虚で平穩そのものであるということだった。『自分の空間を抜け出て、どこかひそかな第二の空間に入っていくことができるのかな』と彼は考えた。というのも偶然に導かれて、秘密の連絡口を通り抜けたかのように、彼はまさにその時に思ったからである。」(S.632)

「空間的反転」の発生前にもう一度目を向けると、窓の外の前で、一種の人物交換が行われていた。彼らは、窓際のウルリヒをラインスドルフ伯爵と取り違えていた。ウルリヒもそれに気づく。群衆の視線、振り上げた棍棒、そして大きく開かれた笑う口はすべて、階上のウルリヒ＝ラインスドルフに向けられていた。一枚の部厚い窓ガラスの外の群衆の動きは「笑い」へと集約される。内側にいるウルリヒの顔にもいっばいに笑いが浮かんでいる。バフチンの言う「カーニバル的世界」が無遠慮な哄笑を背景に、一枚の窓ガラスをはさんで忽然と現われている。この劇の主なもの「カーニバルの王のおどけた戴冠とそれに続く剝奪」であるが、これは「あらゆる体制と秩序」の「陽気な相対性の表現である裏返しにされた儀式¹⁰⁾を意味し、その核心は「転換と交代、死と再生のパトス」である¹¹⁾。しかしそれは「絶対の否定や抹殺ではない¹²⁾」のだ。

ウルリヒとの周囲ではたしかに「転換」は起きている。何か「裏返し」になっている。しかしバフチンの描く祝祭空間の全体的な激しい動きと「パトス」にくらべ、ウルリヒの周囲は何と静寂であることか。バフチンのカーニバル的空間をさらに辿るならば、主人公の空間移動の象徴的意味が明らかになり、それとは基本的に異った、ウルリヒの空間的体験が見えてくるであろう。

バフチンによれば、ラスコルニコフの夢の中

の空間もまたカーニバル的精神の意味づけを受けており、階上、階下、階段、闕、玄関、踊り場は《点》を意味し、それが現実の中での「出来事の基本《点》」になる。そこは「危機、急激な転換」の場であり、踏みこたえられるべき「禁断の境界線」であって、事件はこうした《点》において起こる¹³⁾。このようなバフチンの捉え方からすると、「窓」もまた一つの《点》であるということになる。窓もまた確固たる日常的安定を示す内部空間ではなく、内部と外界とについて「分離と結合」の点として、非日常的転換の領域と考えられる。しかし、ラスコルニコフがみずから、金貸し婆の部屋へ「闕」を越えて入ることによって向こう側の世界に入ってしまったことを思えば、窓際のウルリヒの「空間的反転」には主人公自身の決定的な空間的移動が欠けていることに気づくであろう。窓によって区切られていた二つの領域が、その境界を突き抜けて一つになろうとして、ウルリヒを巻き込み、「第二の空間」へ彼を導き入れんとするわけで、ウルリヒは、あくまでも受け身である。彼は、何も行わない。加えて、その際のウルリヒの空間は、ラスコルニコフにおけるような家の中の具体的な場所概念より構成されているのではない。もっと漠とした流動性に富む、とらえどころのない、「無名」の領域である。

その彼の周囲をみたしていた「変わりやすくて常に同じ波」と、彼がいまいる「ガラスに似た、空虚で平穩そのもの」の空間の、独特の静止の印象は、「静物画(静止せる生)」(Stilleben)(S.1229)へとつながっていく。窓ガラスという限られた平面がすでに静物画の枠を暗示していた。「静物画」の概念は、決定稿に近い遺稿の中にはじめて現われるが、この概念の意味するものは、すでに早くからこの小説の世界を規定しているのである。静物画は、「そこに描かれているのとはなにか別のもの、つまり描かれた生の内部に秘められた魔的領域」が姿を現わす場(S.1230)にほかならず、この限定された、内に非日常的茫漠たる世界を含む静止空間

は、「荒涼たる海」(S.1230)と関係づけられ、海の風景はまた、Exhibitionismusなどの暗部へと通じる部分を蔵している。

このような混沌を含む静止状態、にもかかわらず何事も起こらず何の答も与えることのない静止の相は、ミュージル個人について見ると、百米の厚さの氷の下に仰向けに横たわって外界を見つめる、生体解剖氏の異様な無音の空間に遡る。すでに述べたことなので詳述は避けるが¹⁴⁾、このパースペクティブのもとでは、眼をこらして精密に見つめているにもかかわらず、その物の具体的な細部はむしろ消えて、別の、凝縮され変形されたものが現われている。ミュージルの異化である。水晶の中に閉じこめられた蚊が、「細部を見た時に明らかになる蚊としての個性」を失って、単に「細い枝状のものが付着した黒っぽい平面」のみが、「白い静止せる平面」に見えてくるのである。

「窓」は、まさにミュージルのこの原風景と関係しているのではないか。これまでの窓際の場合に共通するのは、窓を通して外界を見るウルリヒが日常的な具体的な姿をそのままそこに見るのではなく、一匹の蚊が「黒っぽい平面」となったごとく、外界は抽象化され非個性化されデフォルメされて彼に届いているということである。つまり窓によって彼は、氷の層の下に似た無名の領域に結びつけられるのである。

繰り返すと、その基調となるのは静的雰囲気である。笑いが、「〈静止〉に対する〈動く〉状態に本質的に結びつく」¹⁵⁾とするなら、ラインスドルフ伯爵邸の窓ガラスの外のカーニバル的哄笑は、その無遠慮さとともに、ガラスの表面に凍りついたような静止の印象を与えはしないだろうか。

第2章において、「庭の緑がかったフィルター」を通して特性のない男が窓から見た街の動き、つまり「社会的総計」としてその時感じ取られていた群衆は、いまや窓ガラスのすぐ向こうに迫ってきていて、静止せる平面に「笑う口」となって、特性のない男を見上げているの

である。

「笑う口」の作り出すカーニバル的空間をみたしているのは、行き詰まった状態の滑稽さと焦躁である。ラインスドルフ伯爵と取り違えられたウルリヒは、カーニバル儀式で冠をかぶせられる道化であったのか。「王とは対蹠的な奴隷や道化が戴冠することによって、あたかもカーニバルの裏返しの世界が浮彫りにされる。」¹⁶⁾「戴冠」には、しかし、「すでに来るべき剥奪のイデオが含まれて」いる¹⁶⁾。何ものでもないがまたあらゆるものとなりうる特性のない男は、また、どこにでも姿を現わし、消え去る道化でもあるのか。道化は、群衆の笑いを自分の顔にも表現しながら、一方、誰よりもこの空間をみたしているものを知っていた。「大いなる理念」を見出せぬ平行運動の停滞、その重要人物アルンハイムの隠された現実的野心、そして「生の姿の背後に巣くう空虚というデーモン」を。一方、彼自身の「思考の実験」の不毛を彼は意識したのである。ふいに道化の笑いは、嫌悪の表情に変わった。彼は、「こんな生活に加わるのはもうごめんだ」と思う。状況をグロテスクに表わす窓の外と内の世界に対して、道化＝ウルリヒはいわば頭の冠をみずから投げ捨てたのである。それを合図とするかのごとく、「空間的反転」はその直後に生じた。カーニバル的「裏返し」はその瞬間にはじめて起ったのだ。沈黙の世界の中で。

この窓際の「空間的反転」は、ウルリヒ自身の激しい覚醒の身振りとともに画面から消え(S.632)、一回限りの事柄となるが、しかし第1巻の最終の章「転回」(Die Umkehrung)に受け継がれ、小説の第2巻への準備の役を果たすのである。

IV. 窓際の殺意、現実世界の誘惑

「奇妙な空間的反転」が、たとえば慎重に論を進める R. v. Heydebrand の指摘するように、「別の状態」との関係で、「第2巻へ向け

ての小説の重要な転換の準備¹⁷⁾ であることは容易に理解される。Heydebrand は、こうした「転換」を「それまで書かれたすべてのものからのムージルの全面的転換であるとか、ウルリヒの問題の終局的解決であるといった解釈」に陥ることを注釈のなかで戒めつつ¹⁸⁾、「空間的反転」を「あの《別の状態》の象徴であり、また同時に別の状態そのものの経験の仕方」であるとする¹⁹⁾。

窓際でのあの出来事が「全面的転換」や「終局的解決」ではないことは、この夢を激しい身振りで振り落としたウルリヒの態度やそのあとに彼の身に生じることからも分かるのだが、ここでは、空間的反転から覚醒したウルリヒの身に起こることを含めてもうすこし空間的体験を見ていきたいと思う。Heydebrand もそのような視野で事柄を捉えているのであるが。

上記の「終局的解決」云々とも関係するのだが、ムージルの小説空間の特徴にまず立ち帰ってみる。ラスコルニコフの移動する空間が、階段や踊り場など家のなかの具体的な場所の概念から成り立っていたのにくらべて、ウルリヒの空間が一瞬、流動性に富む、まさに「名の無い」領域と変じていることはすでに述べた。こうした不確定性はムージルの小説空間の根本にあって、この小説空間で生じる事柄は、意味づけられて全体のなかにきちんと組み入れられるのではなく、叙述の表面からいったん姿を消すが、いわば水面下の逆流作用によって、別の場面に忽然と現われるということがしばしばある。つまり、あの「奇妙な空間的反転」のあと、モースブルガーの姿が突然現われて、異常な空間的体験の深部、「静物画」の含む「魔的領域」を指し示すのだ。

空間的「夢」を振り落としたウルリヒであったが、そのあと、「どうしてだかわからないが、犯罪を行うのだという意志が彼の頭の中を貫いた」のであった (S. 632)。

それはいかなるイメージとも結びつかない、あまりにも漠とした思いつきであったが、「た

ぶん、モースブルガーと関係しているのであろう」ことだけは認められた (S. 632)。発生の仕方でも漠然としているが、犯罪の意志の対象も明らかでなく、それは「自己を閉め出すか、あるいはどうにか他人とともに営んでいるこの生活から去るかしたいという欲求」(S. 632) でもあり、この欲求に伴う「ある情熱的な優しい感覚」が、先程の窓際の出来事に関する「不思議な空間的追憶」と一緒になって、「世界に対する暗く刺激的な関係」を形成する (S. 633)、といった形のものである。

モースブルガーの形態と結びついて、日常的次元の彼方の暗く深い層を指し示しているこの「犯罪」的なものは、窓際の空間的体験にかかわっているばかりか、Heydebrand も言うように²⁰⁾、第2巻で展開されるウルリヒとアガーテの愛の千年王国をめぐる実験とも関係している。したがってこの「犯罪」は、やがて起こるべき事の予告としてはかなり射程距離を遠くとしたものであることに、ここで注目しておかなければならないであろう。すなわち、いまや、窓際の「空間的反転」から発して、「静物画」・「海」→モースブルガー→「犯罪」→……(愛の千年王国)……という壮大な連関性が浮かび上がってくるのである。

しかし精神は、一方でそうした見えない大きな連関性の中に置かれていながら、他方現実世界においては、個々の具体的な出来事に直接出会い、そこでまた屈折せざるをえないし、また抽象的精神はそういう現実の具体性に誘惑をおぼえるものであって、ムージは、こうした精神の二面性を、あの流動的で不確定な小説空間に表現していくのである。「犯罪」の意味は、早くも次の章で、強烈な現実世界の具象性に引き付けられ、実行の誘惑にかられるのであるけれども、その場面もまた窓際で展開される事柄なのである。

繰り返すと、状況は停滞の度を深かめている。言葉は誰の口からも発せられるが、小説の空間を瞬間的に色濃くよぎるのはむしろ、身振

りや表情、物言わぬ形姿である。停滞が行為への転換を求める焦躁と結びつき、それが全体の雰囲気をかもし始めていた時に（場所はディオティーマの邸宅）、アルンハイムはウルリヒに彼の事業に加わるよう提案するのだが、その際、特性のない男の肩の上に置かれた中年実業家の現実世界の腕の重みが、そのシーンを支配するのである。

その腕は、孤独な男を不安にし、途惑わせる。腕の重みは、いくらかゆるんだ「孤独の堤防」の中に沈んでいき、「いまやその割れ目から、生が、他の人間の脈博が流れ込んでくる。それは愚かしい感情だった。ばかげた、だがいささか刺激的な感情だった。」(S.644) 孤独な生き方を止めて共に現実世界へ参加せよと促す腕の感覚は、小説の文の流れでは途切れているが、アルンハイムが腕を引っ込め、二人が再び張出し窓に立つときまで持続していたと読み取れる。なぜなら、窓から入る街の灯を受けて、いっそう具象性を強調するアルンハイムに、まさに、ウルリヒの抽象的精神は惹付けられているからである。具体性の誘惑は殺意を生む。「犯罪の実行」への誘惑に変わる。すなわち、「この瞬間、この男に対して犯罪を行うことほど、容易なことはないように彼は思った。というのも、男の具象性の欲求が、あの古い文句をその場面に導いたからだ。《短剣を取って、その運命を成就してやれ！》と。」(S.645) アルンハイムの背後に立つウルリヒの眼前には、「首と肩の暗く広い平面」がある。「とくに首筋が彼を刺激した。」彼の手は、ポケットのペンナイフを探る。しかし彼は「犯罪」を行わなかった。彼の視線は「アルンハイムのかたわらを通り過ぎて」、再び窓の外の道路へと向けられたのである(S.645)

結局は何事も起こらなかったこの場面は、先程の提案は避けて日常会話の経路をたどる二人の男の会話をもって終る。あの「空間的反転」のあとにモースブルガーの姿とどこかつながってウルリヒの内部に生まれた「犯罪」の意志

は、発生時においてあいまいであるとともにその方向も全く判然としない、まことに漠たる深みをもっていたが、それが現実の強烈な具体像に引き寄せられて、実行寸前まで導かれたが、その誘惑をウルリヒ自身どの程度まで本気に受け取っていたかもまたはっきりしない。この一瞬の殺意をウルリヒは「思考の遊戯」(S.645)としてアイロニカルに受けとめている。

この場面から察知されるのは、ウルリヒが本来求める状況突破は、そのような直接的現実的実行とは別の所で成就さるべきものだという事である。それはどこかは示されないが、彼が「行為しない」ことが、何事も起こらなかった窓際の無言劇が、それを暗示してくれるのである。

V. 窓の外の露出狂とそれを見る者

厚い壁に閉ざされた家に取り付けられた窓は、外部の空気や光を暗い室内へと導く。しかしそこは人間の通路ではない。窓のそばに立つ者は、窓の外の光景を見るのみである。行為を求めながら行為へ突破できない状況は、窓の比喩と合致するであろう。そうした閉塞状態では、窓は、見るだけの位置に縛り付けられた者の内部に、外の光景によって、異様な情動を生じさせる。楽園でもある庭が、夜、モースブルガーの幻影を生むという両義性を先に見たのであるが、庭の茂みの犯罪的気配は、窓を媒介にその内側に立って注視する人物に影響し、その人間の内にひそむ非理性的要素を呼び覚ますことになる。

五月の夜、街灯の光で青白く映し出された茂みの暗い蔭で演じられる露出症患者の振舞いが、窓からじっと見入る狂いつつある女クラリッセに作用する。(この作用はモースブルガーに会いたいという欲求を彼女の内部に起こさせていたことが後日明らかになる。)

それはワルターとクラリッセの家の一室に逗留している、隠者風の哲学者で狂いつつあるク

クラリッセに影響を及ぼしているマインガストの部屋の窓をはさんで起きた無言の出来事である。その際、クラリッセとマインガストは、一組になって窓際に立っており、やや離れた窓にワルターとウルリヒがいた。四人はめいめい外のいかがわしい行為を注視しているのである。自分が見られていることを知らない男の病的情欲は、窓ガラスに顔をびったり押し当てて見入るクラリッセの内部に一つの変化を起こさせる。「単に見る位置を出て、直ちに、はやく、何かをして、いま起こりつつあることを解放するためにそこへ飛び込んで行きたいという意志が、クラリッセも感じるこの不可解な重圧感のなかに動き始める。」(S.790)ワルターは、マインガストに身を寄せて外の光景を見る妻の内部に生じつつある変化をじっと感じとって、このワルターの眼を通して、クラリッセの精神が狂的な爆発寸前にまで高まっていく様子が描かれるのである。「クラリッセが突然窓を激しく開けるか、あるいは階段を降りて茂みへと駆け込んで行くのではないか」という予感にワルターは苦しめられるのだった(S.790)。

約7頁にわたる叙述の中で実際は何事も成就しないのである。クラリッセの欲求は欲求として残る。庭の男にしても、彼の情欲は満たされることなく、羞恥とともに欲望は「失望という一つのもの」へと収縮する。小説は、こうして部分的に欲望を目覚めさせることによって、逆に出口無しの静止の状況を全体としては再確認させていくのである。

では、ウルリヒはその時、何をしていたのか。彼は「無言の影となって」(S.790)、ワルターのかたわらに立っていた。彼は、窓の外の出来事と窓際の三人の動きの両方を見ていたのである。外界と室内を明確に区切って、そこで見ることのみを強制しているこの窓の、異様な作用は、特性のない男、「虚無」、「無秩序の擁護者」の存在によってはじめて顕現化されるかのようなのである。ウルリヒの「無言の影」には、あのすべてを飲み込み何ものにも答えない海の

巨大な空白へ導く、静寂がただよう。

「ばかくさい」と暗闇に言い放って、沈黙の呪縛を破ったのは、ウルリヒだった。窓際ですべてを見ていた彼は、マインガストのように哲学的な事態の解釈はせず、ただ一語ですべてを断ち切ったのである。クラリッセの方は、マインガストの言葉に自分が前進させられるように感じたのであるが(S.792)。

これは第2巻第14章の場面である。第2巻に入るとともに、第1巻の主題である「平行運動」は背景に退き、ウルリヒと彼の忘れられていた妹アガーテの会話が前面に出るのだが、第13章から第23章までは、ウィーンへ妹が来るまでの出来事に当てられており、ウルリヒが父の葬儀で会った妹と交わした会話を回想する部分と平行運動のその後の状況等が語られる部分とからその十一の章は成る。要するに第1巻の問題がまだかなりの濃度をもって第2巻の中に流入する部分なのだが、これによって第2巻の地ならしは逆になされるわけである。

VI. 月夜のピエロ

狂女クラリッセと露出症患者を隔てることによって魔的な役割を果たしたあと、第2巻第45章(遺稿部)において、窓は、ウルリヒ=アガーテの愛の会話のシーンで、浪漫主義的な夜の舞台となる。窓の働きを見る途中で、庭や海の概念がより集中的に考察すべきテーマとして浮かび上がったが、ウルリヒとアガーテの会話場面を考えていく上で一つのポイントとなるであろうピエロ=ウルリヒの問題が、この月夜の窓辺の情景から現われる。しかしここでは、窓の場面の最後にあたって、月明りの窓辺のピエロの姿を紹介しておくことにとどめたい。

着替えのために俯きかげんに身をよじったアガーテの、一瞬の静止に現われた肉体の美しさが、背後に立つウルリヒの身体へと伝わって、彼がその可愛いうなじに接吻するところから、この場面は始まる(S.1082)。夜の窓辺に移っ

た二人には、すべての禁忌は消え、兄妹は、「一つの根から生え出たものごとく」抱擁し合うが (S.1083)、やがて、「より大いなる欲求」の命ずるところに従って、静寂に身をゆだね、「月の夜の対話 (あるいは月に寄せる対話)」(Mondgespräch) へと入る (S.1084)。「語られた言葉はそれ自身の意味を失い、隣接せる意味を得る。」(S.1084)「高められた自我は、ある無限の無我の域を照らす。」ささやきは「一個人の感性ではなく、地上のものそれであるところの、ある未経験の感性」にみたまされている (S.1085)。月明りの陶醉は、融合の茫漠たる領域に生まれてはいるにしても、「月光の浪漫主義」(S.1086)のパロディーめいたものがただよっていることは二人も意識していて、言葉はそうした軽やかな諧謔の調子をおびている。アガーテの指摘で、窓際のウルリヒは、ピエロとなる。「あなたがいまどんなふうに見えるかご存知なの? 〈月夜のピエロ〉のようすわ。」(S.1086)

そしてウルリヒはすでにアガーテに向かって、「君は月だ」と告げていた。「君は月へ飛んで行ったが、君はふたたび月によってぼくに贈られたのだ」と (S.1084)。月とピエロの会話である。いまや、道化師カニオとネッダ (コロンビヌス) の物語が、いや、アルレッキーノとコロンビヌスのイメージがこの場面の下敷きになる。

ピエロのモチーフは、第2巻第2章「忘れられていた妹」に遡る。亡った父の家で、パジャマ風の室内着を着たウルリヒは全く同じような格好の妹と出会う。二人のピエロである。それは、しばしば女装姿で登場し、時には月の女神ディアーナとして現われるアルレッキーノの両義性へと関係し²¹⁾、ヤン・コットの指摘する両性具有神話のアルレッキーノ的変装へと事柄は進んでいくであろう²²⁾。

このような、ピエロのモチーフの底にひそむ合一への道を予感させる発言を、ウルリヒ自身がこの場面の最後に行うのである。ピエロや

道化について一般市民のいづく感傷、あるいは「そういう感情の領域は、すべて怪しげなものなのだよ」と、ウルリヒは低くささやくように言う (S.1087)。「ぼくらの時代は、月への陶醉を、ただセンチメンタルな感情の逸脱であるというふうに価値を低めてしまった。だが、月への陶醉が精神にとって不可解な妨げとならざるをえないのか、あるいはそうでないとするれば、それはある別の生の断片にほかならないということが、君たちには分かっているのだな。」(S.1087)月という天体の、他の光源の光の反射において放つその光を受けた一人のピエロは、いま、月明りの窓辺で起きていることを「ある別の生の断片」(das Fragment eines anderen Lebens) だと言う。その言葉によって、彼が本来ひそかに求めているものと、それを求める彼の身において体験される個々の事柄との関係が、暗示されるのである。

これまで、アガーテなしでウルリヒ一人が窓際に立った時には、その場で生じる事柄や体験することに対して、彼は激しい拒絶か、あるいは「顔をそむける」身振り (第1巻第2章) をせざるをえなかったが、いまや妹という分身を伴う時、彼の心は窓の彼方へ向けて開かれている。しかもこれまでの窓際の光景の中で、最も陳腐であるとさえ言いうる光景が展開されているにもかかわらず。

時代がもたらした感傷的なヴェールの彼方に彼が求めているのは、ピエロの系譜を辿る時に遙か過去に暗示される両性具有のアンドロギュノス神話、つまり失われた全人間の像であることが、この窓際の出来事の連関性から予想される。

この失われた全的な存在と、地上にあってひそかにそれを求めるウルリヒの営為との間に、「海」—「モースブルガー」—「犯罪」—「愛の千年王国」……の概念が、見えない弧を描いて、小説空間に懸っている。そして、その弧の一端に、「空間的反転」の生じた「窓」が位置しているのだ。地上のウルリヒのかたわらで、無表

情な顔を家の内と外に見せて。

注

- 1) 「R. ムージルの『特性のない男』について」(一)と(二)は、『横浜経営研究』Ⅱ/1, 1981; Ⅱ/4, 1982 に掲載。
- 2) Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Gesammelte Werke, Hrsg. von A. Frisé, Bd. I, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1978. 引用箇所はこれまで同様カッコ内に示す。
- 3) Arntzn, Helmut: *Musil-Kommentar*, Bd Ⅱ, München (Winkler) 1982を参考にした。
- 4) 『横浜経営研究』Ⅱ/1 (1981) 11頁。
- 5) 『横浜経営研究』Ⅱ/4 (1982) 234頁参照。
- 6) Lipfert, Klementine: *Symbol-Fibel—Eine Hilfe zum Betrachten und Deuten mittelalterlicher Bildwerke*, Kassel 1964, S. 124.
- 7) Reniers-Servranckx, Annie: *Robert Musil—Konstanz und Entwicklung von Themen, Motiven und Strukturen in den Dichtungen*, Bonn (Bouvier) 1972, S. 132.
- 8) Musil, R.: *Prosa und Stücke...*, Gesammelte Werke, Hrsg. von A. Frisé, Bd. Ⅱ, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1978, S. 200.
- 9) Reniers-Servranckx, A.: a. a. O., S. 131.
- 10) ミハイル・バフチン『ドストエフキー論』(1929) 新谷敬三郎訳, 冬樹社, 1974年。183頁。
- 11) M. バフチン: 上掲書。183頁。
- 12) M. バフチン: 上掲書。184頁。
- 13) M. バフチン: 上掲書。247頁。
- 14) 『横浜経営研究』Ⅱ/1, 15頁。
- 15) 山口昌男『道化の民俗学』新潮社, 1975年。65頁。
- 16) M. バフチン: 上掲書。183頁。
- 17) Heydebrand, Renate von: *Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«*, Münster (Aschendorff) 1966. S. 97.
- 18) Heydebrand, R. v.: a. a. O., S. 221.
- 19) Heydebrand, R. v.: a. a. O., S. 98.
- 20) Heydebrand, R. v.: a. a. O., S. 98.
- 21) 山口昌男: 上掲書。129頁。
- 22) 山口昌男: 上掲書。130頁。ヤン・コット『シェークスピアはわれらの同時代人』峰谷・喜志訳。白水社, 1968年, 265~266頁。

〔横浜国立大学経営学部教授〕