

A. シュニッツラー『死人に口なし』試論 —深淵からの帰還—

河原 俊雄

1.

19世紀末。フロイトは無意識の発見が人間の傲慢を覆す第3番目の発見であると豪語し、自らの業績がコペルニクスの地道説やダーウィンの進化論に匹敵するものだと自負した。¹⁾ 事実、歴史家のカーは、「19世紀末における理性からの逃避に際して、フロイトは、一世代前の自由放任の哲学でダーウィンが演じたのと同じポピュラーな役割を演じた²⁾」と述べ、世紀末のヨーロッパでフロイトが果たした歴史的役割の重要性を指摘する。いずれにしても彼の業績が結果として、ヨーロッパの近代的自我、つまり理性に従い自己と世界を支配しようとする自我、そのいわば自明の前提を覆し、自我そのものに対する決定的な懐疑を引き起こす契機となったことは確かである。

しかし、そもそも理性の舵取りに従い正確に動く自我に対する懐疑は彼に始まったことではない。『若きヴェルテルの悩み』（1774）の後半部、自らの内にある衝動に突き動かされて自己制御の利かなくなるまでに破滅へと突き進むヴェルテルの姿を通して、若きゲーテは理性や道徳では律し切れぬ人間の内部にある得体の知れぬ「深淵」（Abgrund）³⁾の存在を既に予感し、それを作品化している。これがビューヒナーになると彼のすべての作品の中でとりわけ重要なテーマとなって照らし出され、理性的で道徳的な自我という前提を根底から懐疑し、それが虚妄である事をあばき出し、同時に理性や道徳を堅固な基盤であると信じて疑わぬ社会通念を徹底的に批判し、人間を凄惨な行為や狂気へと駆り立てる「何か」（was）⁴⁾を恐るべき迫力で再現する。⁵⁾ 理性への懐疑は遠くその端を発し脈々と流れていたのである。

この流れを一気に奔流にしたのが19世紀末のフロイトである。しかし皮肉なことに彼は合理主義的理性への懐疑を合理主義的理性で科学的に実証しようとした。彼が「ポピュラーな役割」を演じた最大の理由はここにある。そしてこのフロイトと同時代をとともにウィーンで過し、彼に自らの *Doppelgänger* とまで言わせた人物がシュニッツラーである。しかし両者の間には本質的な違いがある。その違いをマガリスはこう述べる。「フロイトはシュニッツラーの中に、自分が絶えず用心深くこっそりと隠していた最も奥深い影の領域に入り込もうとしている自分そっくりの精神分析者の姿を認めて恐れていた」。⁶⁾フロイトが「影の領域」(die Schattenzonen)の一部しか見ようとしなのに、シュニッツラーは大胆にもその全体を相手にしようとしている。似た者同士である両者の違いをマガリスはここではっきりと指摘する。だから逆にシュニッツラーの側から見れば、レラがいみじくも表現したように、「精神の深みへと達する道を解明したという精神分析学の明快さや確実性に対し、シュニッツラーは皮肉を込めて身を引いていた」⁷⁾となる。シュニッツラーは「精神の深み」(die Tiefe der Seele)を可能な限り正確に忠実に再現することに作家としての全精神を傾けた。その結果、何らの浅薄な解釈を試みることなく不可解なものそのまま作品の中に提示した。自然を探究し分析し解釈し支配するというあのヨーロッパの合理主義的科学的科学精神の伝統を受け継いだ精神分析学者フロイトとはここで決定的に分かれたのである。

2.

「死人に口なし」(Die Toten schweigen, 1896)⁸⁾はそのシュニッツラーの初期短編群の中でもとりわけ作品としての完成度が高い。既に彼の存命中にシュベッヒトによって、「この小品はシュニッツラー文学の中でも傑作であるばかりではなく、ドイツ短編小説の頂点でもある」⁹⁾とひときわ高く評価されていた。また、ヴィーゼもゲーテからカフカまでの短編を論じた著書の中でシュニッツラーからはこの「死人に口なし」の一編を選んでいる。¹⁰⁾統一のとれた構成、簡潔で効果的な文体、先鋭化された主題、そして一気に読ませる緊迫感といず

れも彼の他の初期短編と比べると群を抜いている。

この短編の書き出しはさりげない。夕方、街灯に火が入り勤め人の引け時で街がにぎわう頃、若い男がジリジリしながら街角で女を待っている場面から始まる。そこへやっと女が姿を現わす。女は人の目を極度に警戒し、会えたのに息をつく暇も与えない。一刻も早くこのにぎやかで明るい街を去ろうと二人は挨拶もそこそこにプラーターへと馬車を走らせる。その馬車の中でやっと抱き合ったのも束の間、その時すれ違いざまに馬車の中をのぞき込まれて女は怯え、馬車の向きまで変えさせた拳銃たどりついたのが橋である。ここで二人は馬車から降りて歩き出す。

「二人は歩きだした。橋がゆるやかな登りになっている間は二人とも何も話さなかった。橋の下から川の流れる音が聞こえると、二人ともしばらく立ち止まった。深い闇が二人をすっぽりと包んでいた。幅の広い川の流れは境界も定めずに渺々と広がっていた。遠くの方に赤い光が見えた。その赤い光は川面に浮いているようで水に映っていた。たった今二人が後にした岸の方から来るチラチラした光の縞もこの川の中へ没した。対岸ではまるで川の流れが真暗な草むらの中へ消えてしまうかのようであった。この時遠雷が鳴ったような気がした。その音はだんだんこちらに近づいて来た。思わず二人とも赤い光がほのかに光る方を見た。ややあって、電車が窓を明るく光らせながら鉄橋を転がっていった。まるでその電車は闇の中からぬっと現われて、たちまちのうちにまた闇の中へ没してしまったかのようであった。雷のような轟音はしだいに遠のき、また静かになった。ただ風がさっと吹いてきた」(28 f)

書き出し部から二人がこの橋に至る直前まで、作者は光と音と人々の活気を絶えず強調して来た。既に冒頭で象徴的に描かれた街灯の光とそのガラス窓が風に吹かれてカタカタと鳴る物音。鉄道馬車のけたたましいベルの音。家路に急ぐ人々の雑踏。二人が後にした街は光と音と人々の活気に溢れていた。しかしこの橋の上で二人をすっぽりと包むものは「深い闇」(tiefes Dunkel)であり、あたりは人の気配もなく静まり返っている。かろうじて洩れて来た街の光もここで川の中に没してしまい、その川は境界も定めずに闇の中に渺々と広が

り、向こう岸は闇と溶け合って見分けがつかない。即ち、ここは街外れであり、ここで街が終わるのである。街と広野を区切るこの川は、同時に、光と音に満ちた空間と、これとは対照的な闇と静寂の空間を隔てる境界でもある。そして、この二つの異質な空間を結ぶのが橋なのである。

二人は今、このたそがれのような中間点に立っている。この時、遠くの方から緩慢に近づいて来る電車の赤い光とその雷のような物音は、二人を包む闇と静寂の途方もなく巨大な空間を彼らに気づかせる効果がある。そしてこの電車が二人のそばを通り過ぎる時の眩い程の窓の光と鉄橋を渡る轟音は、一瞬の光と音で、次の瞬間には跡形もなく消えてしまい、電車が消え去ればあたりの闇と静寂はまるで息を吹き返したように二人に迫ってくる。二人は深淵に近づいているのだ。

この後、二人は対岸に向かって橋の上を歩き出す。すると対岸の奥から何かの物音が聞こえる。

「ゆっくりと何かの物音が闇の奥からガラガラと響いてきた。小さな赤い光も浮いたまま二人に向かって来た。やがて、それが荷車の前方のなぐさ轆にくくり付けた小さなランプの光であることが分かった。しかしその荷車に荷物が載っているのかそれとも人がいるのか、そこまでは見えなかった。すぐその後にさらに同じような荷車が二台続いた。一番後ろの荷車で誰かがちょうどパイプに火を付け、それでそこに農夫のなりをした男がいるのに気づいた。荷車は通り過ぎた。その後では二・三十歩ほど二人の後をゆっくり転がって行く辻馬車の鈍重な物音以外もう何も聞こえなかった。ここから対岸に向かって橋がゆるやかな下りになった。二人の目の前には木々の間を闇の奥へと走って行く道が見えた。右も左も深々と川原の草むらがあった。まるで深淵の中をのぞき込むように二人ともその奥を見た」(29)。

この描写は先に引用した部分と正確にパラレルになっている。静まり返った闇の奥に何かの赤い光が浮き、それが物音を響かせながら徐々に近づいて来る。そして二人の傍を通り過ぎる際に一瞬鋭い光を投げてからすぐに消え去る。その後で改めて気づかされるあたりの深い闇と静寂。作者は素材を電車から荷

車に代えて再び同じ内容をここで繰り返した。しかし、この微妙な変化はあたりの闇や静寂がはいよいよもって一層深まったのを感じさせる。橋をわずかに動いただけなのに、ここでは目の前を通り過ぎる荷車に人が乗っているのかそれとも荷物が積んであるのか、それすらも区別がつかない。農夫が付けたマッチの火で初めて見分けられたものの、闇の中に一瞬パッと浮き出たその像もたちまちまた闇が呑み込んでしまう。そしてこの後二人が橋の中央を越え対岸に進むと、目の前には闇の奥へと消えて行く道があり、左右には底知れぬ深みを持った川原がある。ここで作者は、「まるで深淵 (Abgründe) の中をのぞき込むように二人はその奥を見た」と結ぶ。二人はここで深淵の縁に立ったのである。

そしてこの後、二人はいよいよ闇の奥へと向かう。橋に来たのも弾みなら闇の奥へと馬車で進むのもまた弾みである。¹¹⁾

「この瞬間、馬車が突然空中に舞い上がったような気がした。——投げ出されたと感じて彼女は何かにしがみ付こうとしたが、空をつかむばかりだった。猛烈な速度でぐるぐると自分が回っているようで彼女は思わず目をつぶった。——そして突然、下に落ちたのを感じた。それからもの凄く重い静寂があたりには広がり、まるで自分があらゆる世界から遠のき、全くのひとりっきりになったような気がした。やがて幾つかの物音が混ざって聞こえて来た。すぐそばの地面をたたく馬のひずめの音、かすかなうめき声。しかし何も見えない。この時、彼女は気も狂わんばかりの不安に襲われた。彼女は叫んだ。すると不安がさらに募った。というのもその自分の叫び声が聞こえなかったからである」
(30)。

この場面は注意深く読む必要があろう。この瞬間、彼女には自分の身に何が起こったのかまだ分からない。馬車の事故だと知るのはこの後である。作者はここに引用した場面から始めた。だから我々もまたここを手がかりに考えて行かねばならない。まず初めに、彼女は「馬車が突然空中に舞い上がったような気がし」て、「投げ出された (fortgeschleudert) と感じ」、「何かにしがみ付こうとしたが、空をつかむばかりだった」とある。この箇所は彼女がまず「空」(das Leere) の中に放り出された状態を描いている。それから、「猛烈な速度

でぐるぐると自分が回っているようで彼女は思わず目をつぶった」という部分は、その空に浮いた状態から加速度をつけて一気に下降して行く時の彼女の感覚である。そして突然「下」(der Boden)に落ちたのを感じる。このBodenという語は「地面」の意と同時に「底」の意味もある。ここまでは、まず彼女が空に浮き、次に猛烈な速度で一気に下降し、それから底に落ちた経過を描いている。そしてこの底で彼女は「もの凄い重い静寂」(eine ungeheure schwere Stille)を感じ、「何も見えない」。こうした一連の描写をつぶさに見て行くと、この場面は、彼女が闇と静寂の深淵の中へ一人きりで墜落して行く過程を実にリアルに具体的に表現していることに気づく。敢えて言うなら、この深淵の底に女主人公エマを突き落とすために馬車の事故を作者は用いたといってもさしつかえない。深淵に近づき、深淵の縁に立った彼女は、ここで深淵に墜落したのである。

この瞬間、彼女は深淵のもの凄い闇と静寂の中に完全に閉塞される。何も見えず、何も聞こえず、他のいかなる存在も知覚できないこの空の中、自分一人だけが存在している。彼女が「あらゆる世界から遠のき、全くのひとりっきり(völlig einsam)」だと感じて「気も狂わんばかりの不安」(eine tolle Angst)に襲われるのはこの時である。この一瞬、彼女には逃げ場がなかった。だから不安のあまり叫び出した。しかしあたりの闇と静寂は彼女の叫び声を呑み込んでかき消してしまう。そして今度は、彼女の存在全体を呑み込もうと彼女に襲いかかったのである。

作品の前半はここまでである。前半のすべてはこの深淵の底の一点に収斂している。作者は書き出し部から実に用意周到にここに至るための序を構成していたのである。

文体の変化にも注目しておく必要がある。主人公が深淵に近づくにつれ、会話中心の文が叙述文に変わっただけではない。二人が橋に着いてからの二つの情景描写に共通しているのは、sehen, hören, fühlen, gewahren, zu...scheinen, es ist, als ob...等、男と女の二人を主語にした知覚に関する動詞が基となって描写が構成されている点である。明らかに、客観的で平板な状況描写を作者は

避けている。言ってみれば、作者は主人公達の中にもぐり込み、彼らの目や耳等の感覚を通して状況を描くという手法をとる。この手法は作品の内容と深く関連している。具体的な形を持たぬ闇や静寂を描こうとなれば、勢い、人の感覚を手掛りに描くしかない。だから必然的に二人を主語にした *sehen*, *hören* 等の動詞が基となる。しかしこれだけでは闇や静寂の巨大な広がりが出てこない。そこで、遠くから緩慢に近づいて来る電車や荷車の光と音を用いて、二人が近づきつつある深淵の闇と静寂の広大な空間を表現し、併せて、それらが二人のそばを通過する時の鋭い光や大きな音とのコントラストで闇と静寂の深さをも絶妙に描いたのである。

主人公の感覚を通して描くというこの文体の特徴は、事故の瞬間の描写で最も顕著になる。光と音が消え一切の存在が絶えた空の世界である深淵は、主人公の感覚を通してしか何一つ具体的に描けない。だからこの場面はすべて彼女の感覚を連続させて描いたのである。しかも事故で男が死に感覚の主が女一人の単数に変化するため、ここを境に物語りの語りがモノローグ形式へと移行する。レイの言う、「内的なモノローグを連続的な物語り形式としてまず最初に完成させた革命家」¹²⁾としてのシュニッツラーの文体がまさにここから始まるのである。いわゆる「体験話法」(*erlebte Rede*)¹³⁾が続出し、過去形から現在形への突然の切り換えも起こり、説明的な地の文は可能な限り消え、女主人公エマの感覚や思考の連なりが独力で物語りを展開する。このため、我々読者は物語りの展開を俯瞰的に見下ろす傍観者の地位を奪われ、無理やり当事者の側に引きずり下ろされ、刻一刻と変化する女主人公エマの不安やあせりや安堵感はそのまま読み手の感情となる。まるで魔術にでもかけられたように作品の世界の中へ引きずり込まれるのである。

3.

深淵の底のもの凄い闇と静寂の中に一瞬閉じ込められ「気も狂わんばかりの不安」に襲われた女主人公エマは、後半になるとまるで人が変わったようになる。深淵への墜落を境目とする前・後半の区切りが、そのまま彼女の変わり目

となるのである。この時、何気なく書かれたかのように見えた前半の一つ一つのカットは、後半とのコントラストで初めてその役割を完結する。

エマの変化を示す指標となるのは、まず何よりもフランツという名の若い男である。橋の上での二つの情景描写のそれぞれの後には、ともに「長い沈黙の後で」という書き出しで始まる二つの短い会話がやはりパラレルになって配置されていた。まず初めの会話で、人目を忍ぶこのような恋にはもう終止符を打ち二人で新しい生活を始めようとフランツが切り出す。彼は真剣である。場合によっては彼女の夫に直接会って談判してもいいとまで言う。するとエマはあわてて彼のはやる気持を抑えにかかる。大学教授の妻である彼女には、すべてを放り出してまでもこの若い男に賭けようとする情熱はもとよりないし、そうしたとて先が見えているとの分別もある。フランツはそれを彼女から読み取った。そして間を置いた次の会話で、「それじゃあ終りだね」と彼は投げやりに言う。しかし彼女にはそれもできない。堅実な生活を捨てて彼と一緒にどこかへ逃げる気は毛頭ないが、だからといってこの関係を断ってしまうのも彼女の本意ではない。決断を引き伸ばしスリリングで刹那的な快樂に少しでも長く酔うこと、それが彼女の欲望である。だから彼女は男の腕を取り、甘い言葉をささやき、口づけをねだって、二者択一を迫る若い男の血気を巧みにいなす。そしてこの後、闇の奥へと向かう揺れる馬車の中で二人は熱く抱き合い、エマはここでフランツと身一つに溶け合うのである。¹⁴⁾

彼女が深淵に墜落したのはまさにこの瞬間だった。彼女は突然はっと我に帰りすぐに彼の名を呼ぶ。しかし答がない。そこで闇の中を手探りで彼を探し出し、血のべったり付いた彼の顔に触れる。この瞬間、「彼女は息を呑」(31) み、自分からはもう二度と彼に触れようとはしない。そして御者がランプの火を付けて負傷したフランツの顔が照らし出されると、「彼女は心臓が止まるかと思う」(31f) 程驚き、「こんなことってあり得ない！」(32) と眩く。その後で、御者が心配して怪我人の頭を持ち上げると、彼女は「何ををするの？」と再び息を詰まらせた声で叫び、「ひとりでに起き上がったかのように見えたその首を見てぎょっと」(32) する。つい先程熱く抱き合った恋人に対する心配や悲し

みの情はもはやここには一かけらもない。彼女の根底にあるものは恐怖である。そして御者がフランツの頭を彼女の膝の上に載せたまま人呼びに行ってしまうと、この恐怖は頂点に達する。

「こめかみと頬の血は乾いたようだった。彼女はその目をじっと見つめた。生気の失せた眼。彼女は身震いした。いったいどうしてあたしはこれを信じないの。——確實だ……これは死なんだ！するとぞっとした。そして死以上のものを感じた。死人である。あたしと死人、死人があたしの膝の上にいる。すると彼女は震える手でその頭を膝からどけて地面の上に置いた。この時初めて、すさまじい孤独感に襲われた」(33)。

彼女はここまでフランツの死をかたくなに信じようとはしなかった。ということは、裏を返せば、闇の中で最初に彼の顔に触れた時から彼女は彼の死を本能的に察知していた。だからあれほどに恐れたのである。しかし、もし死を認めてしまったら彼女の恐怖は抑えようがなくなる。そこでここまで頑強に否定して来たのである。しかし御者が消え一人きりでフランツと向き合うと、もうどうにも否定しようがない。彼女はここで初めてフランツの死を認識したのである。すると今まで抑えていた恐怖がエマの心の中で急激に膨れ上がり、この勢いで今度は、自分の膝の上にいるフランツが「死人」(ein Toter) であると感じ始める。この「死人」という語の響きの冷たさとその具体性に注目する必要がある。この瞬間、フランツは名が無くなり、人格を失い、不気味なだけの「死人」と化した。だから彼女はその首を地面の上に放り出したのである。彼に対するエマの気持は、これで完全に絶たれたと言っていい。

するとこの途端、彼女を包囲していたもの凄いの闇と静寂が再び彼女に襲いかかって来る。この時の「すさまじい孤立感」(ein Gefühl entsetzlicher Verlassenheit) は、深淵に墜落した直後、「まるで自分があらゆる世界から遠のき、全くのひとりっきりになったような気がした」時の孤立感と全く同質である。つまり、彼女はここで再び深淵のなかに閉じ込められたのである。当然あの一瞬の「気も狂わんばかりの不安」が甦る。しかしこの時の彼女には逃げ場があった。御者が手元に置いていったランプの光である。

「それからエマはまた死人を見つめた。この時、あたしと死人だけじゃないとはっと気づいた。だってここに光がある。するとその光がまるで何かに感謝でもしたくなる程にやさしく親しいものに思えて来た。自分のまわりをぐるりと囲んでいる広大な闇よりもこの小さな炎の中により多くの生があった。そう、自分のそばの地面の上にいるこの青ざめた恐ろしい男からこの光が自分の身を守ってくれるような感じすらした……」(33)。

フランツは恋人から一転して「死人」となり、さらにここでは「青ざめた恐ろしい男」(der blasse fürchterliche Mann)となる。この一節は、死んだフランツが闇と一体となって彼女の身を脅かす敵と化す経過を克明に描いている。と、同時に、彼女が現場から去る決定的な要因をも鮮明に提示している。恋人への情をすっかり忘れさせる程の死に対する異様なまでの彼女の恐怖は、深淵の闇や静寂に対する恐怖と一体となって結び付いていたのである。自らの身を脅かすこれらの敵に対して、手元のランプの光に彼女が救いを見出ししている事実はその証となる。その光は小さいながらあたりを占拠する広大な闇を押し退け、死とは対極の「生」(Leben)を彼女に感じさせる唯一の手がかりとなる。つまり、この時のランプの光は、闇と静寂と死が支配する深淵からの唯一の脱出口であった。だから彼女はそのランプの火にすがり付き、その炎がやがて目の前で踊りだすまでじっと見続けたのである。エマが現場からの逃走を決めたのはこの間である。恋人を置き去りにする後めたさもスキャンダル発覚の心配もこの時の彼女には眼中にない。闇と静寂と死の恐ろしい深淵から一刻も早く逃げ出すこと、それだけで彼女は必死であった。そして逃走の決意が固まるまでじっと見続けてから「彼女は立ち上がった！」(33)。

エマが初めてスキャンダルの不安に思い至ったのはこの時である。この直後、現場に通行人が通りかかり、彼女は発覚を恐れてとっさにランプを蹴倒しその火を消す。一たび逃走の決意ができればもうランプに用はない。そして通行人をうまくやり過ごし、さて逃げ出そうとしたその矢先、彼女は「人間の輪郭をした何か」(etwas wie die Umrisse eines menschlichen Körpers,35)を認める。「彼女はその何かがここに自分を縛り付けるような気がする……彼女をここに

引き止めようとするもの、それは死人だ。そしてその死人の力に慄然とする……」。ランプの火は消えている。あたりは再び「深い闇」(tiefe Finsternis, 34)である。そしてこの時の彼女は、「道路わきの溝」(der Straßengraben)から這い上がって路上からその何かを見下ろしている。死人となったフランツは遂にここで闇と完全に溶け合い深淵そのものと化し、「死人の力」(seine Macht)で彼女をその深淵の中へ引きずり込もうとする「何か」(etwas)となったのである。

エマはその「何か」の得体の知れぬ力を感じて慄然とした。そして「そこから遮二無二身をふりほどいて」、「光へ、騒音へ、人々のところへ！」(in das Licht, in den Lärm, zu den Menschen! 35)と逃げ出す。この方向はまさに闇・静寂・死とは反対の方向である。つまり深淵に対する恐怖が原因で彼女は現場から逃げ出したのだ。そのことを作者は再びここで我々に確認させたのである。そして、ここの一節と対応させて、逃走の途中で彼女が氣にとめるものを作者は光・音・人々の生の三点に集中させている。¹⁵⁾ これらの事実は作品の主題を考える上で決して見過すことのできないポイントとなろう。

後になって彼女はこの時の自分を道德問題と絡めて幾度か考えようとする。しかし彼女が逃げるきっかけとなった深淵に対する恐怖は、明らかに理性や道德を越えている。事実、逃走の途中では、「自分が何から逃げているのか彼女にはもう分からない」(35)。彼女を深淵に引きずり込もうとしたものはやはり「何か」(etwas)なのだ。だから作者はそれを不可解なままに提示したのである。

4.

熱く抱き合った恋人を次の瞬間には死人と呼びもうさわろうともせず、最後には、自らの身を脅かす「何か」と感じて恐ろしさのあまり夢中で逃げ出す。フランツの設定は、深淵の体験を境にまるで別人のように変わってしまったエマの姿を我々に強く印象づける指標となった。しかし指標となるのは彼だけではない。御者の設定も、後半になって必然的に発生する道德問題や最後に登場する夫の設定もまた、それぞれがエマの変化を如実に浮き立たせる一つ一つの

指標となる。

前半、エマは恋人に会う前に馬車を乗り捨て、フランツの馬車が幌付きではないことに神経をとがらせ、馬車のなかでやっとベールを取ることを彼に許し、人に馬車の中をのぞかれたと思ったらすぐに馬車の向きを変えさせた。これらの行動はいずれも彼女の慎重さを端的に現わしている。また、フランツとの会話では、彼が二人きりで会いたがっているのを百も承知で、「どうして？だっとうちに来たでしょ」（27）と彼の情熱を巧みにかわし、「それじゃあ終りだね」と彼が捨て台詞を言えば、「あたしたちのわずかな時間を台無しにしてしまうのはいつもあなたよ、あたしじゃないわ！」（30）と彼をやんわり攻撃し、その後ですかさず甘い言葉と媚態を駆使した恋の手練手管で彼を懐柔して思いのままに操った。時には慎重、時には大胆な彼女の言動はすみずみまで制御され隙がなかった。前半の理知的なこの像は、後半のエマとのコントラストで初めて意味を持つことになる。

まず御者である。前半、方言まじりで話し酒を食らうこの御者は張りつめたエマとの対比でいかにも事情の呑み込めぬ間の抜けた男のように思えた。しかし後半になると両者のこの対比は完全に逆転する。先にも述べた通り、人を呼びに御者を使いに出すまで彼女はフランツの死を認めようとはしなかった。この間の彼女は、「こんなことってあり得ない」（31,32）の一点張りで頑迷に事実を否定する。「何も見えないと何でもかんでもよけいにこわくなるものだ……きっと何でもなかったんだ」（31）、「一体あなたはどうかになって？それにあたしだって……」（32）。自分は何でもなかった。御者も何でもなかった。だからフランツだって……。これがこの間彼女の頭の中で考え出したすべてである。そして、まるで子供が自らの恐怖を合理化するようなこの拙い理論に基づき、結局彼女は強引に御者を使いに出す。他方御者は、事故直後まず賢明にも事故の原因をとっさに馬のせいにして自分には責任のない旨を一早く彼女に告げる。そして怪我人がもはや息絶えたと見ると、敢えて人を呼びに行くよりも国道なんだからここで人の通るのを待っていた方が得策だと提案する。そしてその提案に乗って来ないエマを見ると、今度は隣の村まで行って電話で救急

車を呼ぶという方法を思いつく。しかもこの御者は出がけに、「こわがらないようにね、お嬢さん」(32)とまで言って真夜中に死人の傍で一人きりで待つことになる彼女の身にまで気を回す。案の定、この後エマは御者を使いに出したことを悔い、こわさのあまり現場にいたたまれなくなるのである。エマの事態を認めぬ頑迷さや先を読む能力の欠如は、すこぶる冷静で柔軟な御者の振舞いと恰好の対比となる。御者は前・後半を通じて変わってはいない。エマがコントラストの反対の側に振れたのだ。この御者は彼女の変化を示す軸となるのである。

逃走の道すがら浮上する道德問題の対応でも、やはりエマの理性の錯乱が顕著になる。死んだ恋人を置き去りにして逃げて良いのか、道德問題はこの一点に絞られ、それが初めて浮上するのは事故現場から遠く離れてもうすぐ橋のところへ着くと分かった時である。ここで彼女はこう考える。「あそこに残らなかったのはとても賢明だった。それに卑劣でもない。フランツだってきつと分かってくれる。だってあたしは家に帰らなければ。子供もいるし夫もいるんだから」(35)。ところが橋を渡った直後、現場に急行する救急車とすれ違おうと、「一瞬、彼女はこれまで覚えたこともないような恥しさでいっぱいになる。そして自分は卑劣で悪かったのだと分かる」(36)。しかしこの自己嫌悪も一時のもので、次の瞬間、街の騒音を耳にすると「荒々しい喜び」(eine wilde Freude)がこみ上げて来るのを抑え切れない。その後で自分の時計を見てからそれを耳に当てて動いているのが分かったと、この取るに足らない事実を何と自分の身の潔白の証に短絡させ、「潔白が証明されたんだ、そう潔白が証明されたんだ」(35)と歩きながらつい口に出してしまう。自己正当化と自己嫌悪の間を激しく揺れ動く最中、愚にもつかぬ瞬間的な思いつきにすがっては全面的な自己正当化に傾き、しかも街中での逃走の途上で不用意にもそれを大声で口走る。彼女の理性は明らかにどこか狂い出し、以前の慎重さはもうない。この後も、義務感を持ち出してみたり、「善良な人々」の例を引き合いに出したりして、「でもやっぱり正しいことをしたんだ」(37)と一応のけりを付けようとする。しかしそうはしてみたもののやはりどうにも処理し切れず、とうとう最後には「いつか

きっとこのことで自分は破滅するだろう」(37f) とまで感じて、結局何らの収拾もつかぬままこの問題を放り出す。

御者とのやりとりでも道德問題の対応でも、エマの理性の変調は明白に現れている。しかし彼女は自らのその変化に自分ではまだ気づいていない。それも道理で、彼女は逃走の過程で幾つもの困難を首尾よく克服して来た。現場では通りすがりの女達に気づかれまいととっさに足元のランプを蹴倒したし、橋の上では夜警に不信がられまいと走って逃げ出そうとする自分を抑制して落ち着いて歩こうとしたし、街中では住居を悟られまいと辻馬車を乗り継ぐ配慮まで戻っていた。門番もうまくかわしたし汚れた衣服の後始末まで考えた。だからエマが自分は少しも変わっていないと思ったとしても何の不思議はない。実際、いつもと変わらぬ街の姿を見て、自分の身に起こったことは何もかも「まるで悪夢のよう」であり、「現実のこと、動かしがたいこととは考えられない」(38) と彼女は思ったのである。

そこで最後に夫の登場となる。エマは自分の家に帰り、絵本に顔をつっ込んだまま寝ている子供や、新聞をちらっと見てから今夜の会議の話や長々と始めた夫の姿を目にすると、「助かった、家に居るんだ」(39) と初めて感じる。そう思ってほっとした途端「言いようのない疲れ」を覚えて、彼女は迂闊にも夫の前で居眠りをする。その夢現の最中、もしもフランツが生きていたらとの不安が忽然と沸き起こり、「あっ！」と叫ぶ。夫に会う直前、「今こそしっかりしなければ」(38) と彼女は自分自身に言い聞かせたばかりである。それなのにこの失態である。夫は当然不信がって立ち上がる。その夫をエマはとほけてかわそうとする。この時偶然、向かい側の壁の鏡に映った自分の顔を彼女は見た。「その顔は微笑んでいる。残酷に。そしてひきつった表情をして。それが自分の顔であることは彼女にも分かる。けれどぞっとした……」(40)。彼女は精一杯とほけて笑顔を作ったつもりであった。しかし鏡に映ったその顔は彼女の意図を完全に裏切り、自分でもぞっとする程不安で醜くひきつっていた。

しかしそれでもエマはひるまない。そしてこれが「最後の試練」(die letzte Prüfung) だとまで自らに言い聞かせて、再度ここで心を引き締め、嫌疑を抱

き始めた夫をありったけの媚態で懐柔しようと目論む。ところが、あろうことか、自ら意識しない内に「死人に口なし」とこの最中自分で呟いていたのである。それを夫から知らされて、「彼女はまるで何もかも自分が急に大声で喋ってしまったかのように思う」（40）。この時こそ、彼女は自分の心の中にとんでもない変化が起こっていたことにはっきりと気づいたのである。

「今こそしっかりしなければ」と自分に言い聞かせた筈なのに、その直後、夫の面前での居眠り。叫び声。そしてその場を取り繕うために微笑を浮かべた筈なのに、自分の意図とはまるで正反対になっていた自分の硬直した顔。さらに最後の試練を意識して「自分がまたしっかりして来て、顔の動きも体の動きもコントロールでき、それらをこの瞬間思いのままに操れる」（40）とまで自覚して媚態に神経を集中させた筈なのに、そこでの決定的な失言。エマはもうどうにもなくなった自分を認めるしかなかった。ここで、前半フランツとの逢引で彼女が見せたあの慎重さや心憎いまでに巧妙な媚態の手練手管を再び思い起こすといい。作者はこのクライマックスで前半と後半が最も鮮明なコントラストの像を結ぶように組み立てたのである。そして最後に登場する夫は、壁の鏡と同様に彼女の異変を映し出す鏡となって、このコントラストを完結させたのである。

御者とのやりとりや道德問題の対応でエマの理性は明らかに狂い出していた。けれど少なくともスキャンダルの不安だけは持前の計算高さで完全に克服したかのように見えた。しかし、まさにこのスキャンダルの不安のために夫の前で彼女は自滅したのである。彼女はこの不安を処理できなかった。しかし、よく考えてみれば、もしフランツが生きていたらきっと復讐のために彼女の名を世間に公表するだろうという不安はそもそもが杞憂である。「確實だ……これは死なんだ！」（33）と彼女はあれ程に確かに彼の死を認めたのだ。しかも自分の膝の上で。それなのに、こんな有りそうもない想定で身が縮む程に不安がり、遂には夫を抱きながら「死人に口なし」と口走ってしまう彼女の姿こそ、彼女がもはや尋常の理性的判断すら危うくなっている証となる。この不安に端を発した失態に次ぐ失態は必然だったのである。結局、深淵の恐怖や道德問題

ばかりではなく、スキャンダルの不安も彼女の理性は克服できなかった。

結末はエマの意志と理性の完全な敗北で終わる。深淵から無事帰還したかのように見えた彼女は、自分の意志や理性ではどうにもならぬ深淵が自分の内にあることにこの敗北で気づいた。そして彼女はこの深淵とじっと向き合い、その諦観からこれまでの身構えようとする一切の意志を放擲する。その途端、「まるで多くのことが元通り良くなったかのように大きな安らぎがこみ上げてくる……」（40）。この結末の一節は諦観の延長である。もはやこれで彼女は身構える必要もなくなった。とりあえず今はあの「言いようのない疲れ」から解放されて、少なくとももう夫の前で醜い微笑を演技する緊張はない。先のことはどうあれ、完全に敗北した直後のエマにとって、それは確かにすべて元通り良くなったと錯覚させる程の「大きな安らぎ」（eine große Ruhe）であったに違いない。フランツとの逢引や逃走の途中であれほどに執着した市民社会の内部での保身もこの時のエマにはもうどうでも良くなっていた。そして身も心も弛緩して投げやりになり、「大きな安らぎ」すら覚える。即ち、あの意志的で理知的なエマは結末で完全に変わったのである。

5.

さて、作品の主題を考える段である。まずこの短編の構成を見ると、光・音・生に満ちた街と闇・静寂・死の支配する深淵とを大きく区分けしてこの二つを対比させ、前半は主人公が街から中間点の橋を経て深淵へと向かい、後半は逆に深淵からその橋を経て街へと引き返す構造になっている。作品の内容もこの構成に呼応して、前半では女主人公エマの過敏なまでの慎重さや舌を巻くような巧妙な媚態が描かれ、後半になると逆にその彼女には考えられないような迂闊さや失態が連続する。この前・後半の境目となるのは、構成の上では女主人公の深淵への墜落であり、内容的には、彼女がこの深淵の底で覚えたあのすさまじい孤立感と「気も狂わんばかりの不安」である。作者はここから文体をモノログ形式に変えた。さらにこの直前と直後にフランツと彼女とのやりとりを配置して、その著しい変化によってこの境目を際立たせた。御者もまた同様

な役割を果たし、理知的な女から頑迷な女へと変わった彼女を示すための目印となる。そして後半になって新たに浮上した道德問題は彼女のその理性の錯乱を一層明らかに表現するための恰好の素材となり、最後に登場する夫はそれを正確に映し出す鏡となる。つまり、街と深淵を分けた構成、前半と後半での女主人公のコントラスト、文体の切り換え、フランツ・御者・夫らの副登場人物の設定、これらこの短編を形成するすべての要素は深淵への墜落を境に別人のように変化してしまったエマを強調しているのである。となれば、この作品の主題は、一人の人間を根本的に変えてしまう深淵の中での存在の不安である。作品の細部まで実に精巧に無駄なく構築しこの主題を先鋭化させた作者のその手腕に、驚嘆する他はない。

— * —

上述したように、作者はまず初めにエマの理知的な姿を提示し、次に彼女の理性が狂い出した実例を並べ、最後にはこの理性を自ら抛棄して完全に変わってしまう彼女の姿を置いてこの短編を終えた。つまり、この作品は完結して閉じている。だから当然、この後エマと夫の関係がどうなるのかは書かれていない。しかし、結末の「大きな安らぎ」に注目してこの短編を開かれた作品と見なす見解が圧倒的に多い。ヴィーゼはその代表であろう。彼はこの作品の中で深淵が持つ重さに触れて、「『かつて』と『今』の間には深淵がある」(W.274)といい、女主人公エマの「自己の存在に対する心配」(die Sorge um die eigene Existenz, W.274)についても言及する。しかし彼の言う存在の心配とは、つまるところ、彼女が夫や世間の目を欺いて生きている虚構と現実の二重生活に起因する不安であり、具体的に言えばスキャンダルの不安に限定されている。だから、結末で彼女がもはや隠し立てができなくなってこの不安定な「嘘の生活」(Das Dasein in der Lüge, W.274)が終われば、当然「これでこの短編ではやっと初めて不安が消えたようであり」、「結末の一文は夫婦の和解を暗示するかもしれぬ」(W.274)という見方に傾く。その他、シュベッヒトとレイはいずれも『賢者の妻』(1896)の夫の例をとり和解するであろうという方向を示し、クックは『盲目のジェロニモとその兄弟』(1900)の例を引き、事件が

発覚したことで真の夫婦関係が築かれるであろうという兆を読み取る。¹⁶⁾ 結局のところ、これらの見解はいずれもこの短編を市民社会の枠内での姦通小説として解釈したのである。

しかし、街と深淵とを対比させたこの作品の構成を見ただけでも、市民社会の枠(街)は明らかに越えている。そして、エマが現場から逃走する決定的な要因となったのは闇と静寂と死の支配する深淵に対する恐怖であり、これは市民社会の枠(街)の外にある。しかしヴィーゼは「そもそも彼女はすべてから逃げる。人々から、自分自身と自分の良心から、そして黙っている死人から」

(W.272)と彼女の逃走の原因を混同した。これが布石となって先の見解に至ったのである。しかし、スキャンダルや良心の不安と、自らの存在そのものの消滅に対する不安は似て非なるもので峻別しなければならない。何故なら、前者が市民社会の枠内での世俗的な不安であるのに対し、後者はその種の不安などもうどうでも良くなる程により根源的な不安だからである。

シュニッツラーは、「人間の本性の中に最も深く根ざしているものは、やはり消滅 (die Vernichtung) への不安である」¹⁷⁾ と言う。そしてザイデルは最近の研究で、彼のこの言葉と彼の初期の日記に「空中に浮いている感じ——空の中に、閉塞されて (Gefühl in der Luft zu schweben... in Leeren, beengt)」

(1895年11月30日付) とか「まるで夢の中をただ生きているような (wie im Traum hinzuleben)」(1896年7月3日付) と記されている点に注目し、この作家が生と死の不安に直面していた事実を明らかにしようとしている。¹⁸⁾ 彼の初期の日記はまだ公開されていないので確かなことはいえない。しかしこれらの日記の日付は二つとも『死人に口なし』が書かれた頃である。もはや、この短編を市民社会の枠内での通俗的な姦通小説として解釈することは控えねばなるまい。この作品の真価は姦通という通俗的な素材を用いて、人間の存在の不安を深く掘り下げ、それを極力具体的な形で作品化したことにある。だからこそ、19世紀末に書かれたこの短編は、ドイツ文学史上で近代と現代の橋渡しをする重要な位置を占める傑作となるのである。

〔注〕

- 1) Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Bd.1.Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt am Main (Fischer)1969, S. 283f.
- 2) E. H. カー（清水幾太郎訳）：新しい社会（岩波）1953,106頁。
- 3) Goethe, Johann Wolfgang von: Die Leiden des junden Werthers. In: Goethes Werke. Bd.5. Hrsg. von Hans Böhm. Berlin und Weimar (Aufbau) 1974, S. 104.
- 4) Büchner, Georg: Woyzeck. In: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar, Bd.1. Hrsg. von Werner R.Lehmann. München (Hansa) 1979, S. 169
- 5) 拙論：「ヴォイツェック」試論〔日本独文学会、「ドイツ文学」第70号〕1983。
- 6) Magris, Claudio: Arthur Schnitzler und das Karussell der Triebe. In: Arthur Schnitzler in neuer Sicht. Hrsg. Hartmut Scheible. München(Fink) 1981. S. 71.
- 7) Rella, Franco: Freud und Schnitzler. In: Arthur Schnitzler in neuer Sicht. Hrsg. von Hartmut Scheible. München(Fink)1981, S. 201.
- 8) テクストは、Arthur Schnitzler: Die Toten schweigen. In: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Das erzählerische Werk, Bd 2. Frankfurt am Main(Fischer)1977. S. 25-41.を使用。以下、作品からの引用はこの版に従い、引用箇所のページ数は本文中に (25) のように記す。
- 9) Specht, Richard: Arthur Schnitzler. Der Dichter und sein Werk. Berlin(Fischer) 1922, S. 123.
- 10) Wiese, Benno von: Arthur Schnitzler. Die Toten schweigen. In: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Düsseldorf(Bagel)1962, Bd. 2. S. 261-279. 以下、この研究書からの引用は本文中に (W. 261) のように記す。
- 11) „ Wir fahren in die... wissen Sie, die Allee, die zur Reichsbrücke führt.“(27), „So weit nicht,“sagte sie lächelnd, „aber noch ein bißchen weiter da hinaus, wenn du willst.“ (30) の二文を参照。
- 12) Rey, William H: Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens. Berlin(Schmidt)1968. S. 26.
- 13) 川島淳夫がこの作品の体験話法の箇所を判定している。川島淳夫：「話法」の諸問題——とくにA. Schnitzler, Die Toten schweigenを素材として——〔ドイツ語学論集〕（クロノス）1975。107-133 頁。
- 14) この時フランツの耳元でささやいたエマの言葉をヴィーゼは性交を暗示するものだととる。(W.274)。
- 15) „ Sie hört das *Geklingel* der Pferdeisenbahn “(36), „Sie eilt der Stadt entgegen, deren *Lichter* sie schon unter dem Eisenbahnviadukt am Ausgang der Straße entgegen-schimmern sieht, deren gedämpften *Lärm* sie schon zu vernehmen glaubt“(36), „*Der Lärm* der Stadt wird deutlich, immer *lichter* wird es vor ihr “(36),

„Aber ihr ist es, als brause das *Leben* der Stadt mächtig um sie“(37), „Hier ist es *hell erleuchtet*, und ziemlich *viele Menschen* eilen vorbei“(38)等参照。

- 16) Specht Richard: a.a.O., S.127f. Rey William H: Arthur Schnitzler. In: Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk. Hrsg. von Benno von Wiese. Berlin (Schmidt)1975. S. 263. Cook, William K: Isolation, flight, and resolution in Arthur Schnitzler's Die Toten schweigen. In: The germanic review 50, 1975. S. 225f.
- 17) Schnitzler, Arthur: Aphorismen und Betrachtungen. Hrsg. von Robert O.Weiss. Frankfurt am Main(Fischer)1967. S. 47.
- 18) Seidel, Heide Tarnowski: Arthur Schnitzler: Flucht in die Finsternis. Eine produktionsästhetische Untersuchung. München(Fink)1983. S. 22f, S. 43f.

Versuch über Schnitzlers
„Die Toten schweigen“
—Zurückkehren aus dem Abgrund—

Toshio Kawahara

Das Thema dieser Erzählung ist „eine tolle Angst“ vor der Vernichtung, die Emma in „einer ungeheuren schweren Stille“ und tiefer Finsternis erfaßt, nachdem sie durch den Unfall mit der Droschke in den „Abgrund“ geschleudert worden ist. Diese augenblickliche Erlebnis der Angst ist der entscheidende Wendepunkt in der Erzählung. Vorher war Emma sehr vorsichtig und klug, aber durch dieses Erlebnis verändert sie sich wesentlich und ist daraufhin ganz verwirrt, wenn es ihr selbst auch nicht gewußt wird.

Aber im Verhalten gegen Franz, ihrem Geliebten, wird Emmas Veränderung doch deutlich. Kurz vor dem Unfall hatte sie ihn heiß umarmt. Als sie dann in der Finsternis mit der ausgestreckten Hand sein blutiges Gesicht berührt, fürchtet sie sich nur sehr vor ihm, ohne Sorge und Mitleid für den Verletzten zu zeigen. Schließlich nennt sie ihn kalt „einen Toten“ oder „einen blassen fürchterlichen Mann“. Auch an der Person des Kutschers kann man sehen, daß Emma nach dem Unglück plötzlich nicht mehr normal ist. Als sie miteinander darüber beraten, ist Emma im Gegensatz zu ihm völlig unfähig, praktisch zu überlegen. Schließlich ist ihr Mann wie ein Spiegel, der ihre Verwirrung anzeigt. Alle Personen, Franz, der Kutscher und ihr Mann, sind Zeichen, die Emmas Veränderung deutlich werden lassen.

Am Schluß bemerkt auch Emma deutlich, daß sie wie eine Andere wird, weil sie den Satz: „Die Toten schweigen“ aus Sorge um den Skandal vor

ihrem Mann unbewußt laut ausgesprochen hat. Was sie so verändert hat, ist die entsetzliche Angst vor dem eigenen Existenz im Abgrund.