慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	独白に傾く対話 : シュニッツラーの戯曲の世界
Sub Title	Der zum Monolog tendierte Dialog : Schnitzlers Welt auf der Bühne
Author	宮下, 啓三(Miyashita, Keizo)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1988
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.52, (1988. 1) ,p.48- 34
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	岩崎英二郎教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00520001-0354

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

独白に傾く対話

——シュニッツラーの戯曲の世界——

宮下啓三

オーストリアの劇作家アルトゥール・シュニッツラーが劇作を開始した頃，ヨーロッパ近代劇は大きくて活発な潮流となって動いていた。イプセン，ストリンドベリ，そしてチェホフといった劇作家たちにこのシュニッツラーを加えて展望するとき，どのような共通項が見出されるのだろうか？ これはシュニッツラーの演劇史的な位置づけのために不可欠な問いであるばかりでなく，19世紀末から20世紀初頭にかけての時期のオーストリア演劇に生じた変革をたんなる地方的変革として過小評価してしまわないためにも避けるわけにいかない問いである。

ホーフマンスタールとシュニッツラーに代表されるオーストリア演劇の新しい波は，ドイツ文学史では自然主義の対極として理解されている。文学史と演劇史のいずれを問わず，反自然主義的潮流の一つとされている。事実，彼らの作品の主題や構造を語るには，ハウプトマンやズーダーマンなどの自然主義的な作品と好対照をなすものとして絵解きするのは便利でもあり有効でもある。すでに常識化したこの種の見方の有効性を十分に認めた上で，あらためて次のように問うてみたい。ホーフマンスタールとシュニッツラーの戯曲は，はたして自然主義演劇に背を向けたものであったのか？

そもそも自然主義とは何であったのか？ 通俗的な文学史によると，自然主義とは科学的に実証可能な真実を求めて，外的なリアリティーを写真のように模写しようとする傾向もしくはその産物とされている。しかし，このようなレッテルは自然主義そのものにとっても，誤解を招きやすい，

迷惑千万なものなのではなかろうか？　むしろ，われわれは自然主義文学につきまとうパラドックスに考慮をはらうべきではないのだろうか？

自然主義者たちは客観的な観察者となりうるための条件として観察者自体の主観性をたえず自覚する必要に迫られた。純粋に主観的であらざるをえない視点を客観的な視点として設定するより仕方がなかった。この個人的な観点を明確に意識することができてはじめて客観的な観察が可能になるはずだった。要するに，主親と客観とはけっして明白に分離できるものではない。

さしあたって自然主義文学の本質論にかかずらわるのが私の真意ではないけれども，自然主義といえども主観と客観の微妙なバランスの上にあるものであることを指摘しておきたかった。象徴主義，印象主義など，文学史上の様式の分類がどうであれ，それらは根底において自然主義とむすびつくところをもっているにちがいない。

シュニッツラーの戯曲が，自然主義を経過したあとで，いや，その渦中で生まれたという事実を軽く見るわけにはいかない。彼は自然主義演劇から得たにちがいない人物の描写法を有力な道具としていた。ウィットに富む対話や，意図的に現実描写を避けるかに見える場面設定の背後に押しやられているとしても，彼が自然主義から得ていた要素を見過ごすべきではない。

彼はベルリンの自然主義演劇の実践面で指導的な役割を演じていたオットー・ブラームと親交を結んでいた。それどころか，ブラームは1895年から1912年までベルリンのレッシング劇場を主宰していた間にシュニッツラーの戯曲の大部分を舞台にかけた。デンマークの文学史家ゲオルク・ブランデスは，フランスのオーギュスト・コントの実証主義に感化されて写実主義と自然主義の文学のよき理解者となり啓蒙家にもなった人物だが，シュニッツラーはこのブランデスと30年以上にわたって文通をつづける関係にあった。パリで自由劇場を主宰していたアンドレ・アントワーヌはこのブランデスを通じてシュニッツラーを知り，「リアリスティックな歴史劇」と銘うって『緑のおうむ』Der grüne Kakadu を上演した。いかに

シュニッツラーが反自然主義的な演劇の潮流の一つに属すると評価されようとも，彼自身は自然主義演劇との接点をいくつももっていた。

そこで，もう一度，出発点にもどってみよう。シュニッツラーがイプセンをはじめとする劇作家たちと共通する点は何か？ 共通項としてあげられるべき演劇的現象とは何か？

第一に，古典的なジャンル観，すなわち悲劇と喜劇の明確な区別からの脱却である。ヨーロッパ演劇の伝統はこれら二つのジャンルの外面的な類別を守りつづけてきた。王侯貴族だけが崇高な悲劇の主人公となることができた。市民階級の人物は18世紀に至ってようやく「市民悲劇」なるものの主人公として登場するようになった。その世紀にフランスのディドロが悲劇と喜劇の中間に位置するジャンルとして「劇」を提唱した。従来は喜劇の題材でしかありえなかった市民家庭の悲劇をあつかう劇のことだった。こうした動きはあったものの，19世紀が終わりに近づく頃になっても，悲劇と喜劇の区別は依然として根づよかった。だが，20世紀を遠くない未来とする時点で劇作家たちは，主人公の身分や運命といった形式上の観点からでは，もはやジャンルの区別ができないと感じた。

1882年，たまたまオーストリアのチロル地方に滞在中のイプセンが自作の『民衆の敵』について出版者あての手紙の中で「喜劇と呼ぶべきか，劇と呼ぶべきか，自分にもよくわかりません」と書いた。1904年，チェホフが『桜の園』を「喜劇」と銘打ったが「本当は笑劇なのです」と主張したのに対して，モスクワ芸術座の演出家スタニスラフスキーはこれを「深刻な悲劇」としか理解できなかったために，チェホフ自身は大いに当惑した。これらの例と同じくシュニッツラーも自分の作品を伝統的なジャンルの枠の中におさめることができず，若干の例外を除けば，彼は大部分の作品をたんに「劇」としか呼ばなかった。ちなみに，彼は「悲喜劇こそが最高の芸術形式だ」と口癖のように言っていた，とシュニッツラー夫人であるオルガが証言している[1]。ブラームスとの文通においても，喜劇を書こうと努力するのに主人公がどうしても悲劇に傾いていってしまう，という意味のことをシュニッツラーは書いている[2]。劇作家たち自身の立場からでも

自作のジャンルをさだめることができない時代にヨーロッパ演劇の歴史が突入していた。

第二の点は，上記の点と密接な関連をもつことなのだが，古典劇形式の崩壊現象である。フライタークが『戯曲の技法』において古典劇の構造分析の基本形として示したピラミッド型の五段階構成のパターンはすでに通用しがたいものとなっていた。一方ではクライマックスやペリペティーといった高潮場面を欠く，一連の情景の連鎖という形態の作品群となってあらわれ，もう一方では一幕物の隆盛がこの現象を象徴した。1882年のストリンドベリの『令嬢ジュリ』をはじめとして，チェホフ，メーテルリンク，ホーフマンスタール等の一幕物が相次ぐ中でシュニッツラーが劇作家としてのスタートをきった。最初に上演された『別離の晩餐』Abschieds-souperは一幕物だったし，これは7編の一幕物から構成される連鎖劇『アナトール』Anatol 中の一編でもあって，上に指摘した近代劇の二つの形状の両方をかねそなえていた。1891年7月のその上演によってシュニッツラーはオーストリア劇壇にデビューした。

以上にあげた二つの基本的な特徴を意識した上で，シュニッツラーの劇作品のドラマトゥルギーに観察の目を向けて，その原理と呼ぶべきものを抽出してみよう。彼の作品はタイトルの数では36となるが，そのうち一幕物を集めて一作としたものがあるので，一幕物それぞれを独立の作品と見れば49編ということになる。その数はけっして少ないと言えない。しかし，それらに共通する性格を要約して言いあらわすことはさほど困難ではない。

まず，ドラマの主題は男女両性間の関係であって，それ以外のものではない。たわむれの恋愛か，それによって生じた事態の招いた苦悩が基本的主題である。基調をなすのは，刹那から刹那へと生きる男の愛の表現の仕方である。『アナトール』から1910年に初演された『広い国』Das weite Landに至るおよそ20年間の作品群は，カザノヴァ的なタイプの人物を中心にすえている。のみならず，シュニッツラーはカザノヴァその人を二つの作品に登場させた。1919年初演の『姉妹，またの名，スパでのカザノヴ

ァ』Die Schwestern oder Casanova in Spa と，1918年刊の短編小説『カザノヴァの帰郷』Casanovas Heimfahrt である。

シュニッツラーの描く人物たちは，ほとんどの場合，彼と同時代のウィーンの，中流階級の男女である。下層階級の人々が登場したとしても，彼らは中流階級の人々の劇的葛藤にコミットすることなしに傍観する。嫉妬心もルサンチマンもなしに傍観する。『緑のおうむ』でフランス革命時代，『若いメダルドゥス』Der junge Medardus でナポレオン帝政時代，『パラケルスス』Paracelsus でルネサンス時代がそれぞれ時代背景とされてはいても，それらに一貫して漂い流れる空気は世紀末ウィーンのそれと本質的に異なるものでないように思われる。

こうして19世紀末から20世紀初頭ひいては第一次世界大戦前夜に至るまでの時期の人間群像を造形する際にシュニッツラーの用いた技法は，イプセンと同じように，過去の過失または恋愛遊戯の（本来は罪悪感とは無縁であったはずの）罪業を次第に明るみにさらし出していくという暴露法である。ただし，社会派の自然主義作家たちのように社会悪の告発といった形をとったり，社会の不合理な側面をあばき出すといった種の性質を帯びることはまったくない。1912年初演の5幕喜劇『ベルンハルディ教授』Professor Bernhardi で政治問題がとりあげられはするけれども，劇全体に一貫する主題となるには至らない。

シュニッツラーの劇作品を展望してえられるデッサンはざっと以上のようである。このデッサンを彼の作品の実例に即して確認してみるとしよう。

シュニッツラーが1931年10月に死んだあと，時間的にも地理的にもへだったところから彼の演劇史的な位置づけをこころみた例として，1940年代はじめに初刊された二つの，アメリカの演劇学者による世界演劇史における評価に目を向けてみたい。まず，ジョン・ガスナーの『ドラマの巨匠たち』では「アメリカ人の好みにはあまりにもデリケートすぎる」と評され，フリードリーとリーヴスの共著による『演劇の歴史』では「イギリスとアメリカの趣味にとってほとんど興味をひくものではない」と書かれて

いる[3]。アングロサクソン的趣味に合致するかどうかの疑問はとにかくとして，これらの演劇史家たちはシュニッツラーの戯曲が「自然主義の変種」であると見る点で共通している。「精妙な計算によってバランスをととのえられた名人芸的な作品」(『演劇の歴史』) とも評価されている。そして，両者とも『寂しい道』Der einsame Weg に，この種の通史としては珍しく多くの行数をあたえている。

1903年に書かれて翌年ベルリンで初演された『寂しい道』はたしかにシュニッツラーの戯曲全体を代表する作品に擬せられる価値をもつように思われる。この「劇」とだけ銘打たれた5幕劇は，19世紀末ウィーンの中流階級の人間たちが綾なす関係の，隠されていた部分が一人物の死をきっかけにして表面化されていくさまを描き出す。ウェークラート教授の邸宅が主要な舞台である。ウェークラート夫人の死が引き金となって，息子フェーリクスが夫の子ではなく，じつは結婚直前に故人が画家ユリアン・フイヒトナーと肉体関係をもって生んだ子であることが明るみに出る。真の父親の告白とフェーリクス自身の自覚とによって出生の秘密はくつがえしがたいものとなる。一方，フェーリクスの妹であるヨハンナは，遠い国への探検旅行に出ようとするザーラに思いを寄せている。ザーラもまたヨハンナに自分の妻となって旅に同行するようにすすめる。しかし，夢見た旅を実現しようにも，ザーラの肉体は病魔にむしばまれているし，ヨハンナはヨハンナで，死へのあこがれに心をみたされたあげく，ザーラの妻となる決心をつけるより先に池に身を投げて死ぬ。結局，登場人物のうちだれ一人として他人に自分の心をあずけきることができないまま劇は終局を迎える。しかも，不幸な結末の原因であった妻の情事に関する秘密は，夫であるウェークラート教授にとうに知られていた。『寂しい道』の主たる骨組みはこれに尽きる。これ以上の劇的アクションはないにひとしい。一幕劇としても成り立つと思えるほど単純な筋立てである。いったいどこにクライマックスがあるのだろうか？ フェーリクスが実の父親に会って出生の秘密を告白される瞬間であるのだろうか？ だが，第3幕の最終場面に配されたこの瞬間は，とうに予感をいだいていたフェーリクスに衝撃をあたえ

るどころか，自由へのあこがれから母を捨てたと語る画家の言葉をフェーリクスはうつろな響きとして聞くにすぎない。われわれがパトス（劇的な情念）と呼ぶものはまったく影をひそめているかに見える。

1911年に初演された『広い国』も同じく5幕から成っている。はるかに多い登場人物をもち，人物の出入りが目まぐるしい。にもかかわらず，主題といい構造といい，『寂しい道』と驚くほどよく似ている。『広い国』では，事業家ホーフライターの邸が主要舞台となり，夫の浮気と妻の姦通との対立が若い男オットーの決闘死によって終息するに至るという，これまた単純な構図が成り立っている。別れていた父と息子の再会のモチーフは『寂しい道』における父と息子の関係のヴァリエーションであるように思われる。二つの戯曲に共通するのは，登場人物でありながら，他の人物たちの動きを冷静に眺めている医師の存在である。

作者シュニッツラー自身が医学を修め，医師として実践する人であったという事実を思い起こさないわけにいかない。さながらギリシア悲劇の合唱隊と同じ役まわりをもつ医師は，冷悧な観察者であって，客観的な観察を意図する自然主義者が舞台に上ったにひとしい立場にある。生と死の両域を自然科学者の目で見る医師というだけではない。精神分析の仲介者として，観客の意識を登場人物の心理の微妙な動きに向けさせる触媒の役目もつとめている。

例にあげた二つの戯曲のどちらも一つの死からはじまる。『寂しい道』では第1幕から第2幕に移る間にウェークラート夫人が死ぬ。『広い国』では，ホーフライターの友人であって妻と関係をもっていたかに見えるピアニスト，コルサコフの死が発端となる。死が秘密を隠してくれるのではない。逆に，生き残った者たちの胸中に秘められていたものを表面に押し出す作用をする。それもけっして露骨な形をとることがない。秘匿しておきたい，おかなければならないと思う心理と，打ち明けてしまわずにいられないという感情とがせめぎあう。こうした感情の微妙な揺れ動きから人間関係に裂け目が入り，その過程で新しい犠牲者が生じる。とはいえ，犠牲者をつくろうとする意志をだれももってはいない。むしろ，自分自身の思

いを内向させたあげくのことである。

劇的行為の動因が一つの死にあるということは，とりもなおさず，劇全体が現実によってではなく，むしろ過去となったできごとに動かされているということにほかならない。登場人物たちは一応未来への夢をもっているかのように希望にみちた言葉を発することがある。しかし，その希望を実現させようとして最善最大の努力をするといった態度を示さない。彼らの心理がおおむね過去に呪縛されているからである。「グロテスク（怪奇劇）」と名づけられた『緑のおうむ』は，劇的行為の中心に殺人事件を配置しているという点で異色であるように見えるけれども，死の投じた波紋の中で人物たちが過去の秘密と対決するという図式において『寂しい道』などと基本的に共通している。しかも，人物たちは徹底して正面からの対決を忌避する。彼らの言行は，かたい信念と正義感に裏打ちされたものではない。過去の影の落ちるところで内向してもだえた結果としての言行である。自分ではコントロールしきれない心情を言葉で完全に言いつくすこともできないまま，刹那を永遠と言いくるめる。他人を論理的に説得するためではなく，自分を心理的に慰めるためである。内向する心の中で罪悪感が成長する。内向する人物のいだく罪悪感は，ぬぐい去ろうとする努力とはうらはらに，罪悪感を増幅させる方向に作用するばかりである。第三者的な立場から見れば罪悪の名にあたいしないほどのことまでが，人物たちの言行のスムーズな流れにたえずブレーキをかける。

それら人物たちが各人各様にかかえている悩みは，ことによったらたがいに似た種類の悩みであるかも知れないのだが，彼らは悩みをついに共有することができない。そもそも彼らは言葉による意思の疎通にはじめから絶望しているらしくも見える。疎通の努力はすべてむなしい結果に終わって，めいめいが自分の孤独の中に引きこもるのが落ちである。したがってて，エリック・ベントリーが「知識人の神経性についての繊細な心理描写劇」と形容したシュニッツラーの戯曲群においては，コミュニケーションを成立させられない孤独者たちの，解消不能な悩みの群像が展開されることになる[4]。そのような群像の構成の仕方が複雑であるか単純であるかの

度合いに応じて劇は5幕にも3幕にも，そして1幕にもなり，『輪舞』Reigen のように対話劇の無限の連鎖にもなるというわけである。

その結果，真情を吐露できない者たち，その意志をもっていても手段を欠いた者たちは，表面的な言葉と内側の心情，仮面と素顔の対立葛藤を，いや，彼らの気持ちのありように即して言えば，意に反した不一致をかかえこみつづける。この点でシュニッツラーの戯曲はピランデルロのそれとよく似ている。端的に言えば，これらの劇作家たちの作品では仮面と素顔とが当人たち自身によってすら一致させることができない。この不幸な不一致は社会制度といった外的なものの改善によって消失する種の問題としてあつかわれない。状況が変われば事態も変わるかも知れないが，あらわれ方はどうあれ，かならずや解決不能の人間性のコンフリクト(葛藤)として，社交的な顔である仮面とその内側にある素顔の対立が劇の主題とならざるをえない。

前述の『寂しい道』と『広い国』に見られた主題と人物配置の基本構図は一幕物である『つれあい』Die Gefährtin や，4編の一幕劇を集めた『生き生きした時刻』Lebendige Stunden 中の『最後の仮面』Die letzte Maske などのそれと酷似している。シュニッツラーが執拗に同一主題を追求して変奏しつづけた劇作家であることがますます明瞭になる。変奏の手段ともいうべき対話はシュニッツラーの戯曲においてもっとも独得の魅力をかもし出すものであるのだが，それはどのようなタイプの対話なのだろうか？彼の戯曲の生命は劇的行為にではなく対話にあることをホーフマンスタールがつとに指摘していた。魅力に富むその対話そのものが，なんとまた意思の疎通，相互の理解を欠いた対話であることか。しかも，しばしば語り手自身の本心からはずれた言葉である。おたがい同士のことをあまりにも知らなさすぎる。正面から出会うことなしにかたわらを通りすぎていってしまうかのように生きている人々の，不毛な愛の悲劇がくりかえされるばかりとなる。人物たちはむりやりに自分を孤独におとしいれているかのようである。彼らは激情も興奮もなしに語る。内心の不安を隠して表面いかにも冷静に語る。真実よりはむしろ虚偽を。それとて，意図的に

虚偽を語ろうとつとめているわけではないらしい。ことの核心に迫ることがはばかられるばかりに婉曲な表現とならざるをえず，それがゆえに虚偽とならざるをえないようなことを語る。不幸な悪循環がここにある。

「洗練された距離の劇作術」とパウル・フェヒターが呼んだが，人物たち相互間につねに距離(へだたり)があることをうまく言いあてている。他人との対決を避ける心情からは，対決を辞さない正直さがあらわれようがない。真剣であるはずの苦悩が言葉による表出の機会をもたずにいて，逆に当の人物たちを演技にさそいこむ。心ならずも演技することによって自分自身のアイデンティティーさえ見失いかける。なにしろ登場人物たちの生活自体が一種の演技であり遊戯であることを余儀なくされている。あげくに真剣と遊戯の境界さえ不明瞭になる局面が生じる。

『緑のおうむ』がよい例を提供する。仮象と現実がフランス革命勃発時の人間群像の中で交錯する。劇中人物の一人が「演技を演技する」と言うが，過激な演技は殺人という現実を生み出してしまう。これまた登場人物の一人である詩人ロランが「現実がたわむれと交わり——たわむれが現実に化ける」と語る言葉そのままに，観察は現実と幻覚のないまぜになった舞台を見ることになる。

先に述べた通り，作者シュニッツラーは，刹那に対して真剣なたわむれをおこなっているかに見える人物たちを，一定の距離をおいて眺めている。あたかも人形使いのようにあやつっている，と形容することも許されるだろう。事実，彼は『あやつり人形師』Der Puppenspieler という題の一幕物を書いたし，これは『あやつり人形』Marionetten と題された3編の一幕劇集の一つなのであった。シュニッツラーは人物たちを人形さながらにあやつってみせる——これもまた，自然主義をへたあとで彼が人間心理の動きをためす実験の一方法ではなかったか。『寂しい道』のフランツ・ロイマン，『広い国』のフランツ・マウアーという，ともに冷静な観察者の立場をとる医師の登場は，作者の視点がどこにあるかを観客に暗示してみせている。彼らは他の人物たちの動きにまったく影響されることなしに，傍観者もしくは註釈者の役割をつとめる。厳密な意味でシュニッツラーの唯

一の歴史劇である『若いメダルドゥス』にも，医師でこそないが，これと似た役柄の人物があらわれる。ナポレオン時代のウィーンを舞台としたこの5幕劇で，ナポレオン暗殺をわが身に課した主人公が，恋愛の策謀にまきこまれて目的をはたすことができずに終わる。この戯曲のすべての幕に曽孫である少女にともなわれた「非常に老いた男」があらわれて，部外者としての冷静な目で歴史的な事件，人物たちの不毛なうごめきを傍観する。

つきつめて言えば，シュニッツラーは言葉の不毛さを言葉自身によって表現しようと努力した劇作家なのであった。彼の遺稿集に見出される『言葉』Das Wort と題された「悲喜劇」の最終幕に次のような短い対話がある。

トロイエンホーフ　言葉は無だ。

ウィンクラー　言葉はすべてだ。われわれはそれ以外に何ももっていないじゃないか[6]。

この短い言葉のやりとりにシュニッツラーの言語観の弁証法のエッセンスがこめられている。これより先，第1幕の最後で次のような言葉が交わされていた。

トロイエンホーフ　きみは何もかも言葉通り受けとるんだね。おそろしいくらい言葉通りに。

ウィンクラー　仰せの通り。それ以外に自分を他人にわからせるのは容易じゃないからね[7]。

言葉に対して完全なペシミストぶりを見せるトロイエンホーフに対してウィンクラーは「言葉はすべてだ」と言い切る。しかし，どうやら言葉への全面的な信頼にもとづいてそう言っているのではない。言葉に対する深い懐疑心をいだきながら，言葉以上に有効な意思疎通手段がないから仕方がないという相対的な考え方から発した科白であるにすぎない。

言葉によっては明かしきれないものを言葉で表現しなければならないという矛盾を解決するためにシュニッツラーが採った言語上の技法は，言葉

を中断させて沈黙の瞬間に大きな暗示力をはたらかせることだった。そして，言葉が人間相互間のコミュニケーションの手段として十分な力を発揮できないとする認識が，多くの科白に「内的独白」の性質を帯びさせる。対話は表面的な動きの口実にすぎず，個々の人物が(しばしば意に反して)隠そうとしなければならない内面的な動きのプロセスを表現するための道具と化する。(他の登場人物には)聞きとれないものを(観客に)聞かせるテクニックとして内的独白が多用される。すでに『アナトール』で顕著であったように，人物たちの口から発せられる言葉の表層は，その言葉を語らしめる意味と合致しない。これの極端なものは，もはや対話を主体とするドラマの形をとらずに，小説となってあらわれることになる。1900年の短編小説『グストゥル少尉』Leutnant Gustl がその典型的な例である。ある奇妙な，論理的な因果関係からでは割り切れない「名誉の問題」のために自殺に追いこまれる青年将校の思考の流れを描いたこの小説は，モノドラマ(一人芝居)と呼んでよい作品であるし，1924年の短編小説『令嬢エルゼ』Fräulein Else もこれと同種のものと言ってよい。

ちなみに『言葉』には旧約聖書からモットーがとられている。「箴言」第18章21の前半にあたる「死と生とは舌に支配される」というソロモンの言葉である。この句にシュニッツラーは彼なりの解釈をあたえた。その解釈を代弁しているかに思えるのは懐疑癖のあるラップという人物であって，「言葉がこの世に不足しているし，存在するわずかばかりの言葉は十分な正確さを欠いている」と言って嘆く[8)]。ラップのこの言葉をさらにラディカルにしたものが前掲のトロイエンホーフの「言葉は無だ」という科白であるわけだが，この言語のペシミズムの極にある人物の職業が作家であるという点にわれわれは注意を向けずにいられない。「言葉が無だ」と言い切る場面の文脈からすると，氾濫するジャーナリズムの言葉がとくに意識されての科白であるのだが，広義には新聞雑誌に寄稿する著作家たちの，即物性と真実味を欠き，責任感を欠き，浅薄皮相な大量消費財と化した言葉一般を意味している。いわば文学的言語のデカダンス現象に対する批判がここにある。

悲喜劇『言葉』は遅くとも1904年には着手されて，シュニッツラーの死の年まで書き進められたり手直しされた末に，結局は未完成作品として遺稿中に見出されたといういきさつがある[9]。近代社会における作家の，みずから背負いこんだ罪による堕落のありようをモチーフにしていると理解できるこの作品はシュニッツラーにとって，あたかもゲーテにおける『ファウスト』のような意義をもつものとなることができたにちがいない。シュニッツラーが劇作家としての生涯を通じて言葉の有効性についてつねに真剣に考えつづけた人であることを証明する作品だからである。

シュニッツラーは6歳年上のジークムント・フロイトと知己の間柄にあった。額や目の下の皺といい髭のつき方といいたいそうよく似ていたので，精神分析学者フロイトが劇作家のシュニッツラーに対して，「生き写しの人に会うのがこわくてこれまであなたを避けてきました」と告白したという逸話がつたえられている[10]。この両者とも医師であり，ともにフランスの神経学者シャルコからこの分野での知的刺激を受けていた。両者とも世紀末ウィーンでドナウ帝国とうたわれたオーストリアの国家的威信の衰退と，富裕な中流階級のデカダンスを同時代者として体験した。そしてウィーン人に観察された心理的な症例を分析してみせた。この観点から見ればシュニッツラーは文学を手段として精神分析のケース・スタディーをおこなった作家と呼ぶのが適切だろう。

シュニッツラーの作品の多くがウィーンを舞台にし，世紀末的様相を色濃く帯びたウィーン人たちを登場させたことから，とかく特定の時代と土地に密着した作家と見られかねない。事実，彼の戯曲の大半は時代の風俗が古びるとともに古めかしいものとなる宿命を負っていたかに見える。彼が自然主義演劇から学びとっていた表現技術によって時代のリアリティーを表現してみせることのできた劇作家であったことの証明でもある。

けれども，彼が実践した方法は20世紀演劇の重要な傾向の一つを先導するものであったことを，この世紀自身がやがて世紀末を迎えようとしているこの時点で認識しておくべきだろう。仮象の現実性と存在の非現実性のパラドックスを心理の深層の問題として舞台化する可能性を示すことに

よって，彼はジロドゥ，アヌイ，ジュネなどの先触れをしていた。そして，ムシルの戯曲と長編小説『特性のない男』やブロッホの『夢遊病者たち』にもシュニッツラーの戯曲にあらわれた世界観と形式が否定しがたく反映していることが見てとられるだけでなく，フリッシュやデュレンマットにさえその感化が及んでいると指摘されるのも当然なことのように思われる。

シュニッツラーが彼独自の戯曲の世界を創造することができたについては，精神分析に深い関心をもつ医師であるとか，世紀末ウィーンと呼ばれる背景を語るだけでは足りない。彼は1862年にウィーンに生まれて，1931年に同じ都会で死んだ。生粋のウィーン人と呼ばれてよい資格をもつ人であるかのように見える。しかし，彼自身はかならずしもそう感じてはいなかった。「ウィーン人として私は（ウィーンで）居心地よく感じている。しかし，ユダヤ人として私は疎外感から一度として解放されたためしがなかった」と彼は述懐したと伝えられている。このユダヤ人意識がシュニッツラーをしてウィーン人の生きざまを，批判的距離をおいて観察する立場をとらせる基盤となったのかどうかについては当面私の検証の及ぶところではない。しかし，インサイダーであってなおかつアウトサイダーの立場をとりえたところに彼の劇作品あるいは散文作品の特性と魅力の源泉があったことは疑いようがない。

注

1) Vgl. Karl S. Guthke: Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie. Göttingen 1961. S. 276 u. S. 426.
2) Vgl. Peter Haida: Komödie um 1900. München 1973. S. 76.
3) Vgl. John Gassner: Masters of the Drama. New York 1940. 1954 3rd. Edition, p. 477.; G. Freedly and J. A. Reeves: A History of the Theatre. New York 1941. S. 516.
4) Vgl. Eric Bentley: The Playwright as Thinker. N.Y. 1946, ch. 6.
5) Paul Fechter: Das europäische Drama. II. S. 106.
6) Arthur Schnitzler: Das Wort. Tragikomödie in fünf Akten. Fragment. Aus dem Nachlaß hrsg. u. eingeleitet. v. Kurt Bergel. Frankfurt a. M. 1966. S. 125.

7) A. a. O., S. 60.
8) A. a. O., S. 38.
9) Vgl. Ernst L. Offermanns: Arthur Schnitzler. München 1973. S. 84.
10) Vgl. Georg Hensel: Spielplan. Band 2. Frankfurt a. M.; Berlin; Wien 1961. S. 771.
11) Vgl. Ernst Lothar: Tod und Renaissance. In: Forum, IX. Jahr, Heft 101. Wien 1962 (Mai), S. 215; Hermann Broch: Dichten und Erkennen. Essays-Band 1. Zürich 1955, S. 101 u. a.
12) Vgl. Hensel: Spielplan S. 778.