

構成的原理としてのイロニー

—— ムジールの『特性のない男』 ——

米 沢 充

この小論の意図は、ムジールの語りのパースペクティヴにかかわって、K. v. Bürenが、小品『テルレス』¹⁾にある欠点が長編小説『特性のない男』(以下MoEと略)では、イロニーとエッセイismus(試行主義)という基本態度によってほぼ解決されている²⁾、と言及しているのを検討してゆこうというところにある。『テルレス』では物世界の心への接近の投影が、独特の、時には初源的な心理的言語で描かれているのだが³⁾、今世紀の初頭の若い不安な魂の文学的ドキュメント以上のものでありうるには、確かに裸形すぎて、文学コンヴェンションも更にまた文学的仕掛け、虚構性のグラマーも不足したものである。そして、心理現象に関してのパースペクティヴが主人公テルレスに在るのか、語り手自身に在るのかの二重性が、情報伝達を乱し、かつ読者の享受の単一性を損うのに対し、MoEでは、上記の二つの基本態度に由来する、パースペクティヴの変換と移行、小説的造型と省察過程の懸隔の、むしろ呈示することによっての止揚、といったことが、つまり二重性ないし多重性の排除ではなく構造化が、語りの特質となってくる。主人公と語り手、人物たちと語り手との間の、必要に応じての流動化に、この小説の構成原理がある。Bürenの論は敷衍して延べるところといったことである。神の如き全知的話者の小説世界への超越的介入(これはこれで確かにイロニー的と理解されるが)ではなく、なるほど主人公ウルリヒの魂の弁証法的な審級とでもいった動きを有してはいるが、個々の面ではその都度その都度の小説的状況、諸々の精神の化学式に語り手は立ちどまり巻きこまれて、そうすることによってそこに動きが生じ、独自の動性 *movens* が生じる。MoEはこういったタイプの小説である。予め一括していえばそこに存する視点の流動化がイロニーの母胎であり得るわけで、イロニーという文学史上の

概念にこのような機能を期待することは可能である。

今述べたことから既にミュージールの場合に考えられるイロニーは、あの有名な「優越のイロニー」、全知的な語り手のイロニーとは異っているように見える。小説史的にみて「語り」の動揺、新たな地層の露出の時期にあたる。それにつれてイロニーの構造、機能にも変移が生じる。それでいて、イロニーという漠として存在する概念の範囲内にあるという暗黙の了解によってこそ、Bürenなども安んじてあのよう
に断言的に述べ得た。われわれの使いうる定義は、変容しつつありながら許容範囲内に動くことによって成り立つ。そうでなければ、イロニーの定義は「絶望的に困難である」から、その都度に定義しつつでなければ、何かを言うことなど出来なくなる道理ではある。一方の端にともかくもイロニー概念を置き、他方の端に MoE での語りの仕組みの中のイロニーを見て、両方の端を直結し、あとは作品の中から数箇の例証を引き出してくる (Büren はそれをやっていないが) ことによって一つの論が成り立つとは、勿論言いうる。現象の中の法則性の確認ではある。だがわれわれがここに或る欠如を覚えるとしたら、例証が論を補強していないということではなく、様々に考えられるコンテクストへの顧慮・反省の欠如と言える。例えば、イロニーの概念史の中でとらえた場合どういことが言えるか、この法則性は何に由って来たのか、あるいは他の場合との比較では、また文学の言語表現史として観るならどういことなのか、何を意味しうるのか、等々。あるいは現代の状況にある意識がそれをどう把えるか、そこにどんな係わりと意味を見出すかという問題に引きつけてみることもできる。享受や受容が文学研究の基盤であるという原則があるとすれば。ともあれかなりの大枠で考えることによって初めて、イロニーがこの小説の Strukturprinzip である、という真の意味がより明らかとなる希望はあるだろう。

ところが急いで言って置けば、このように考えられるコンテクストの拡がり
に於てミュージールにおけるイロニーを考究した研究は実は既にずっと以前に存在している。それは周知のように「文学的イロニー」を要請した B・アレマンの論文であって、彼は、文学内のイロニー現象を精神状況の晩期 (Spätzeit) に特有のもの、と見るところにその論の最も深い基盤をおく。⁴⁾ 彼の論に立ち入る前に次のようなことを考えておきたい。

小説という文学ジャンルそのものが、晩期的な性格のものである。小説 Roman は多かれ少かれ共同性に基盤をもつ物語と比べても、極めて個的な水平にあり、また、リズム、押韻、朗誦、踏跡などを発生のパネとする韻文 (詩) よりも本来ずっと個

的である。描写の背後に作者が可能な限り姿を潜めようとする場合すら、むしろ逆説的に、作者は意識の前面に出て来て、創造主の特権性のありようを曝す。叙事詩、物語、劇に範をとりながらも常にそれぞれ自らが自分の法則性であるし、あらねばならぬ精神が自ら軌跡を描く、ということによって辛うじて成り立つ空間の中を動く。かくしてアレマンのいう「晩期的性格」に、ルカーチの「成熟した男の形式」Form der gereiften Männlichkeit である小説が見合う。それは、現実には、不十分な仕方ではあれ、意味に満たされねばならないという、大人の洞察を内容とする。ルカーチはジャンルとしての小説自体がイロニー的存在であるとして、「真の素朴さ(=大叙事詩)の形式的な代用物にすぎない、小説の形象化の客観性という第二の素朴さ、それを保証しているのがイロニーである。」というようなことを論じているが、⁵⁾ この本質規定に従えば、小説はイロニーのスカークを抱えてこんで、存在の内容と形式とにおいてイローニッシュに立ち現われることになる。恐らくそういったことが小説を書く作家の意識のうちに、大なり小なり場所を占めて、書くことへの真摯さとか、ためらいとか距離とかいった心理的レジスタンスとして感じられているに違いない。

現実と直面し、現実を発見し、表現へと転ずるモデル化の過程で、各々の作家により、時には幸運な廻り合わせによって、時には刻苦の末に得た解法によって、小説=フィクション世界の法則を展開させる美(学)的な工夫、仕掛けが数々存在してきたわけだが、小説の内容と形式との小説美学的問題圏の中に、イロニーを、美的機能を認め或いは附与することによって参入させることの意味と効用は何であろうか。

ムジール自身は「構成的イロニー」Konstruktive Ironie という表現で自分の創作原理を考えている。ルカーチのいう、小説の客観性であるイロニー、と較べると、考えられていることに随分径庭があるようだが、究極では繋っていくはずである。ムジールはこの概念で技法的なことのみを言うのではなく、現象論的なことを考えている。「このイロニーが裸形で出現するのは、物々の連関からである。」(MoE-1603) この概念自体に、そしてそれと彼の実作とをつき合わせて、どのような拡がりを与えられうるだろうか。

小説に於ては、他の文芸ジャンルと異って、内容が形式の中に盛られるのではなく、内容が自ら形式を作り、形式と化して存在してゆく。そのありようが常に問われていかねばならない。それは、小説はどんなやり方で語っても自由だ、どんな形態でもとりうるというのとは正に逆に、必然的形式を求めての闘いであり、ついに

は実に驚異的な存在法則で必然的形式を獲得するに到るということだ。その意味では成功した作品も不首尾におわった作品も共に同じ問題を投げかけている。ルカーチはそのようにして生成する形式は「現在する精神の真の状態」 *der wahre Zustand des gegenwärtigen Geistes* であるとして、そこに小説の真に芸術的な本性をみている。だがここはこれ以上に小説の哲学的根拠づけを、その歴史過程に向けて論究する場でもないし、固より筆者にその力はない。ただ、小説がこのような根底からその独特の相貌をもって立ちのぼってくるということに、問題の連関の端があるとは考えておいてよからう。

ところで因みに幾分のイロニーをまじえて言えば、ルカーチが小説論を書いた1915年当時、仮りにムジールの *MoE* が存在していたとして読んだならば、果して彼は「現在する精神の真の状態」をそこに幾許でも認めたらうか。彼の想定する至福の世界文学の地平に顔を出したであろうとは考え難い。そればかりか、あの当時既にルカーチは、トルストイ以降の小説は形式の上では「非本質的」であって、ドストエフスキーは「小説というものを何ら書いてはいない」し、「彼は新しい世界に属する」としているが、⁶⁾これは結局彼の小説の矛盾部分として、「現在する精神の真の状態」の別解として、彼の理論の解放系として残したかたちになっているのだ。勿論、予感されているだけで想定さえもされていないこの空間に、ムジールの小説を置いても何も始まりはしないが。

今、基本的なところに還元して考えると、イロニーに於ては、言葉でいわれていることの逆が意味されていると言える。逆のこと、だけではなく、別のこと、にまで拡げてもよからう。すると、嘘言ばかりでなく、アレゴリー、比喻すらも同じ機能に依っていることがわかる。イロニーが嘘言と異なるのは、そこにある落差が「イロニー記号」(ヴァインリヒ⁷⁾)であって、発信と受信の双方において、この意味するものである落差の構造とその意味されている内容・意図が同時に理解される点にある。この為には明瞭に意識によって照らし出された世界が、イロニーの活動空間 (*Spielraum*, アレマン) として成立しなくてはなるまい。

この基本的なありかたから、いくつかの線を延長してみることによって、機能の上でイロニーの概念は拡大する。まず、上に見たように、イロニーは小説の客観性を保証する存在様態であった。さらに、ドイツ芸術散文史の一つの帰結をなす *Th・マン* にあっては、周知のようにイロニーは生と精神の対立の仲介と同一視されるが、人間存在をイロニーの相のもとに認識することは、この概念に「高い神学的敬意を表する」(E. ヘラー⁸⁾) ことであって、その小説での現われは、「魂の小説

(Roman der Seele)」(同)である。また、これとは別の線として一般的な世界観としてのイロニーを考えると、Th・マンの場合の特異な拡大が浮び上がる。彼の場合を芸術観史上、ロマン主義的イロニーの最終的帰結であるとみなす研究者もある。この世界観的な General Irony (Muecke) は人間存在とか歴史的営為とかの不可避性を内容とする。認識者自身もこれから除外されていないところにこのイロニーの一般性が存する。これを示すことに現代文学の課題があると、大雑把に言うようなこともできよう⁹⁾。最後に、今 Th・マンとの関係で触れたロマン主義的イロニーの線が加わる。

仮に、引き出され延ばされた線、という比喩的な表現で云っておいたが、これらは無論別々に存在を主張していると考えるよりも、時代的な現われ方の差であったり、見られた角度の差であったりし、共通的なものを強く有していると見た方がよい。糸のイメージにとどまるならば、このような横糸に対し、更に縦糸を想定してみることができる。ネガティブな性質とポジティブな性質との間の糸である。不誠実なイロニーと誠実なイロニー、悪しきそれと「潔白な」それ(ジャンケレヴィッチ)非合理的なそれと賢明なそれ。ジャンケレヴィッチは意識が事象に対して取る距離、意識が自己限定する方法にイロニーの原点を見て、イロニーの種々相を示し、最後に人間精神にとってポジティブで、養う作用のあるイロニー、「潔白なイロニー」を要請する¹⁰⁾。虚妄、情念、偏執、相対化、ペシミズムから「無垢の精神」へという倫理的なモメントが働いていること、これは記憶しておかねばならない。この哲学的要請はそのまま小説の動機づけになりえないにしても、基盤ではあるからだ。

ムジールの MoE の主人公ウルリヒが一介の傍観者、反語家に終始するのではなく、さまざまなコンフリクト——主観と客観、個と社会、認識と行為、自由と決定性、人間的なものと科学的なもの——の中で、「可能感覚」に依って生きようとする内面の冒険者であり、その内面に適うであろう倫理の彼方に Utopie を幻視する「正しい生活」の探究者であるからだ。これもまた <Roman der Seele>なのである。現実として現われた世界とは逆の(ないしは、別の)ものが創造主の心の中に思い描かれている、というように考えると、そこには正に構造上「イロニー記号」が読みとれる。(cf・「神のいまだ目覚めていない意図」(MoE-17)イロニーにも utopisch な面が少くとも方向性として(ムジールは Utopie は目標ではなく方向性である、という)はいり込みうることになる。主人公ウルリヒはこの「イロニー記号」を読みとる心の働きを可能感覚とよぶ。この可能感覚をもって何かを知覚し、その<何か>はいかなる意味を持つのかを探究する。この彼ウルリヒ

が存在しないと仮定してみると、小説全体は世相を写し出す Satie にほかならず、かの「現在する精神の真の状態」に幾許なりと近づく内面性をもちえなくなるだろう。現実を〈世界化〉 universio するまでの真の Satire も可能ではなかったろう。だが、われわれはここで、倫理的要請を有った Ironie— Utopie の大枠から離れて考察をすすめなければなるまい。問題は発端からして文学、小説技法にかかわることであった。

極端な言い方を承知でいうと、それはモラリティーの言語化、言語の様式化であって、われわれは現代ドイツ文学に於ては全く異った二つの行き方を典型的にもっている。共通点はそこにのみある。一方は、生き方の法則が記号化、とくに神話的に記号化されてこそ伝達されるという史的認識に基いた場合、記号化によるなぞらえによって生き方の法則を賦活しようというもので、Th・マンのパロディー、ことに神話のパロディーについての深い認識であり、文学化である。他方、カフカにあっては全く異った、不思議な世界が拡がってゆく。『城』では主人公は内面性も、従って受け継がれた歴史性もないように見える、一つの意図でしかない人物であるかのごとく呈示されるが、カフカの工夫は主人公Kの全ての内面性を徹底して外在化してゆくところ、外部での記号化に在ると考えることができる。いかなる内面も作り出さず、自我は常に外在化された自我につき当たっているとみえる。自我の存在構造を地図のように表わし、諸関係の連鎖のもとにおく。かりに、Kをカフカの自伝的形姿としても、過去においてこうであった、とルサンチマンをもって再現してみせるのではなく、物語のこの記号化の手法で奇妙に法則性の上に組み立てられ一般化されたストーリーだという風に読ませるのである。Th.マンとカフカに共通するのは極く荒っぽく言って、大変に意図的な記号化構造化の方法である。そして正しき生、全き生というモラリティーが、一方では範型の中に、他方では世界化の根拠として考えられている、と言うことは許されるだろう。後者における全くの新しさは、それが方向とか目標とかでなく、存在世界の総体のアプリアリな組成のなだと感じ取らせるように叙述されてゆく、その文学空間である。

この両者とは別個にミュージルも、より整序されていない、混在した形ではあるが、同じような意図と方向性にかかわって彼の小説を構築してゆく。「人生から休暇をとった」主人公ウルリヒは彼の実験精神がひきよせる種々のアスペクトに対し、距離をとりながらあるいは実際に実験的にかかわりつつ、自らの精神の動きと帰結とを追求する。〈平行運動〉に集まってくる諸人物の醸し出すパロディー的戯画 (Satire)、愛に潜在しうる神秘思想の体験化、聖と俗、正と狂、日常心理の中で

の戦争の胚種, utopisch に観られる現実, 隠遁と社会, 等々。現代小説に不可避免に要請される実験的性格, あるいはモデル化を, このようなく可能感覚の主人公を中心にしてふんだんに附与するという, ムジールの, マンやカフカに較べるとプリミティヴな, 今日からみれば二十世紀初葉のういういしさをすら感じさせる方法である。

これが叙事文学にとって危険でないことはないのは論を俟たない。しかしそこにはくにもかかわらず」という意志で拓かれた空間がある。先に掲げた色々のアスペクトも漠として拡散しているだけで, いささかも叙事的空間を, 時間を約束してくれるものではない。他方, ムジールは, 生が抽象化し, 渾沌たるもの, 分裂したものになった時代においては, 物語的な秩序は仮象の秩序であって, かえって真実を掩いかくすとして, 物語性, 「物語の糸」を否認し, 拒否する。小説という叙事文学であって物語性を否定したものということになる。多くの人々はなおこの「糸」を抱えて生きることの意味ばかりか安定を見出すのが常であるが, 「特性のない男」であるウルリヒにはこの「プリミティヴな叙事的なもの」は存在しえなくなっている。ムジールはイロニーに言う。「この小説の物語 (Geschichte) は結果として, その中で語られるはずの物語が語られない, ということになってゆく。」 (MoE - 1598) つまり物語られないことによって物語 (Geschichte) が成立する, そういう風な小説なのだ, という作者の解説である。

主人公ウルリヒについて, 「一般性の諸要素」を煉瓦のように積み重ねているとする見方がある¹¹⁾。ムジールが28才の時哲学の学位論文で取り組んだ E・マッハの心理学的なポジヴィズムの哲学の色濃い影響を見るわけである。だが, 無論のこと, ウルリヒはもっと渾沌としていて, 作者の自伝的投影があるし, 作者の意識, 思考を注ぎこまれている。真に動的な意識をもっている。このように小説内で意識をもった存在者となりうることによって, この伝統的な意味では主人公となり難いようなウルリヒも, 作者からは距離をもって独立し, 作者を小説的世界の制約 — それは最大限の自由を許しながらだが — に服せしめると共に, ウルリヒ自身作者のイロニーの槍先を受けるし, あるいは別の場合には作者共々より大きなイロニーの中に立たされる。あるいは, 立ちうる, と言った方がよかろう。なんとなれば, このような地点でのイロニーは, 先に見たように, 機能上 Utopie と相関的になっているからである。イロニーはその地点にまでも高められて考えられた態度であり, また構成原理であり, 文体原理でもある。いくつもの段階, アスペクトをもつ。

主人公と作者のこの微妙な関係, そしてイロニーが構成原理だと言うのは易いが,

むしろ辛うじて解体を回避し、和らげる、最後の可能性といえる面がなくもない。先ほど言った危険のことである。物語（小説）が、ルカーチ風に言うならば、近代精神で眺められた人間界の ironisch な構成であり、その形式（フォルム）の力によって人間の秩序の具現に寄与しているとすれば、そこに動いているのは〈物語の精神〉（Th・マン）でなくてはなるまい。この〈精神 Geist〉は幾分アニミズム的な意味合いで、生命の息吹、あるいは精霊と訳した方がぴったりする。だから小説を読むとは、この息吹きを心の中に通わせる体験であって、それは一幅の絵を見るのと同じ芸術体験ということになるであろう。このことはしかし逆説的に物語精神の衰退期の意識から言われている。その意味ではムジールの場合、一研究者をして「語り手の死は小説の死だ」（W・カイザー¹²）と叫ばしめる解体期のタイプの語り手の一例という性格がある。「物語の糸」が分断されているというのは、時間的空間的拡がり、人物たち、プロット、あるいは「言語的多様性」（バフチン¹³）の大なり小なりの消失を意味する。

それは語り手（作者）の未熟な恣意性から原因するだけなら論外であるが、ムジールの場合、「プリミティブな叙事性」をもたなくなった、「人間中心的行動範型の解体」（MoE - 150）の世界にあって、一つの精神が自己検証し、自己を求めその努力を小説世界にしようという企てであって、人間も事象も内的統一を持ちえなくなってきたという認識に基いている。das < Man >の世界、人間が偶然性においてみられ、統計的な平均値に還元される世界である。ムジールの関心を喚起する「事象の不気味さ」 das gespenstische des Geschehens (T・785) である。これが小説の内に映し出される。事象も人物たちも何程か本質を欠いた姿、幽鬼的な部分をもった様相で示される。彼らは、それに対抗しての彼らのくさぐさの解決の営為が再び gespenstisch たらざるを得ない、というまでに本質から逸れてしまう。人物らが「言語的多様性」を生きていない、或いは生き尽すものでないことの理由は、W・Rasch が指摘する次の事実にも求められる。即ち、主要な人物たちは多かれ少なかれ主人公ウルリヒの — 多くは既に古い、克服された — 部分を分有して、一面的に誇張した形で示され、鏡像であれコントラストであれ、ウルリヒとの関わりに於てこそ小説内での一次の機能をもつものであって、ストーリーやプロットでの役割は二次的なのだ、と Rasch は見る¹⁴。更に、ウルリヒとアガータの兄妹相愛の、殆んど神秘的なまでに高められた霊=肉の緊張関係の状況も、もう一つ別の関係、つまり、彼女はウルリヒの「もう一つの自我」、プラトンのヘルムアフロディーテ、自己完成が垣間見られる場であると理解されることによって、

アガーテもウルリヒの自我の一部である、という事態を含むことになる。

従って、作者——ウルリヒ——他の諸人物、という連鎖は、実験的性格の強さと相俟って、この小説世界の特異な内包と外延をなして、独特の等質性をよびおこす。これを今比喩的に表現してみると、この連鎖が組み成す容器に、眺められ、パロディッシュに、イローニッシュに、essayistisch に不断に変容される世界の内実が、己れ自体は固まって有形になる力はなく、ただゾル状のものとなって満ち満ち、その感触がこの小説の感触である、というイメージになる。小説についてはこういった感触のあり方が読後の印象であったり、解釈の手掛りであったりすることが多い。ムジールの小説の大半を占めるエッセー的部分や Reflexion の部分は、イロニーの屈折や、アソシエーションや、ヴァリエーションなどを果てもなく続けることによって、決して必ずしも論理的な認識構成とはならず（作者の意図に反して、というべきか）、かえって世界や世界の意味を触知する特異な繊毛と化していくかの観がある。複雑な要素から成り立つ単一さといったような文体が生じる。だいたい感覚的に言ったが、作者ムジールも「思考の豊富さは感情の豊富の一部である」（MoE-1602）というように、小説の感情 Gefühl における基盤を確認している。

この文体について、「（そこには）Sein の諸層のラジカルな混乱が映し出されている。……この小説の内容は文体のそれであり、……内容は文体に沈澱してしまっている。」と見事に分析した Michel の発言は支持さるべきである¹⁵⁾。彼はこのことを、大変ポジティブに言っているのでもある。ただし、ムジールが〈真〉を期待して utopisch に自己投影した、ウルリヒ＝アガーテ体験の抒情的な高まりをも平準化してしまっているところには、異論が残ると思う。

小説の全空間がウルリヒとウルリヒの種々の程度の分身に満たされているとなると、この単一性へ向けて一気に収縮してしまうのではないかという危険も確かにこの小説を読みながら感じられてくる。あたかも或るランプゲームで負を全て集めると正に転じ、相手側の正が負になるという約束事を思い起こさせるように、一気に小説世界が雲散霧消するような不安がないとは言いつれない。これをしも——作者の意図とは逆に——構成にかかわる最後のイロニーと考えられなくはない。この時「内容は文体である、文体に沈澱している」という命題の深い意味が浮び上ってくる。さもなくば、二十世紀の精神状況の文脈での批判的社会学の立場から、「自我の客観喪失、同一性喪失」によって「自我＝理想を欠いたナルルシズムの具現者」（Laermann¹⁶⁾）とすらも批判されたりするウルリヒの物語は、一種の症例報告にすぎなくなろう。その場合、イロニーも極めてネガティブにしか考えられない。「イロニー

によって、主観性の主権主張は、優勢な客体世界とその破壊的な脅威の攻勢から守られる、とされる。」⁷⁾ 御説御尤なのだが、文学作品に誠実であろうとすれば、少くとも、Michel がなした文体分析を基礎にしての批判でない限り、その批判自体、こうした文体分析が言わんとしていることに呑みこまれてしまわざるをえないのだ。文学のイデオロギッシュな批判にはこうした難点が潜む。

問題的な事態は、「物語的」に継起しているのではなく、「いちどきに」いわば「平面的」に存在しているのであるから、継起的な「進行 (Gang)」よりも全体を投入できる「構造 (Struktur)」が今日の小説には必然なのだ考えるムジールは、この Struktur の中でいろいろな物事・事象の相関関係、パースペクティブの差から浮び上がる諸アスペクトなどが、部分的真実を相互に照らし合いつつ、或いは相互に否定したり、肯定したりして干渉・増幅しつつ、全体の構築によって、トータルに言いうる一つの真実を見ようという希望を持っていた、と考えることができる。彼は一時朝全く新しい語りの手法を考えてみたことを述べている。それは「外面的な因果関係を、現象的なまたモチーフ上の連関のために完全に解体 (P.-726) しようというもので、これによって新しい小説芸術の「生みの親」になっていたろう、とも語っているが、そういうところまで突き進むには「保守的」であったとはいえ、一部としては『特性のない男』の構成法として実行している。

これまでの記述からも、ムジールが自分に最も適っていると考えた手法としてのイロニー (T.-928) しかも彼自身「構成的イロニー」と呼ぼうとしたもののおよその輪郭、活動空間 Spielraum は判ってくるのだが、ここでもう少し立ち入ってみよう。

イロニーとは……ボルシェヴィキにも当て嵌るように聖職者を描くこと。作者自身が、自分も部分的にはそうなのだと突然感じるように、白痴を描き出すこと。この種のイロニー — 構成的イロニー (konstruktive Ironie) は今日のドイツではあまり知られていない。このイロニーが出現するのは物々の連関からである。」 (MoE-1603)

この一例として、作者とではないが、ウルリヒと作中の最も暗くグロテスクな人物、婦女殺人狂モースブルガーとの関係において描かれる構図は、確かにそのような深いイロニッシュな意味合いをもっている。この狂者は、多くの研究者が既に指摘しているように、事物の意味の解体の象徴として、意味連関からの脱落と彼一人にしか通用しない不毛な意味連関の再生と、その両面をもっている。先に見たようにこの心的営為は他の人物たちにも多かれ少なかれ存在したし、ウルリヒにもウルリ

ヒ＝アガーテ体験にとっても暗示的である。この狂人モースブルガーは、ウルリヒと対蹠点にある、いわば負の消尽点となっており、それぞれに殆んど全ての人物たちが関わったり或いは意識せざるを得ない存在者である。正の方の光源であるウルリヒは、ほとんど皮膚感覚から入って内奥まで深々と達する或る共通点を認めざるをえず、この狂者の裁判に並々ならぬ関心をいただき、更にこの者の脱出作戦までも本気で考えようとする。このようにしていれば円環的につながって、正負の逆転ないしその可能性がウルリヒ自身によっても意識されたり、あるいは語り手自身が *ironisch* に呈示したりする。この狂者の意味連関の破砕と再生の心的領域での神秘的なイメージ、

モースブルガーは彼らを前に踊ったのだった、威厳をこめてほとんど眼には見えない踊りを踊ったのだった、聖母の胎内へと、神の安らぎへと、そして不思議にも信じがたい、死による解脱にも似た状態へと到る踊りを。(MoE, -397)

このイメージは、正の側でのウルリヒ＝アガーテ体験の神秘的意義 (a - Z) のグロテスクな先取り、歪曲であって、それへの脅威であるとともに、その浄化の方向を示すものでもある。尤もこのことは完全に構造化して小説の中に組み込まれているわけではない。徹底した構造化がもし行なわれていたら小説の様相は甚々異ったものに、おそらくもっと壮大で且つそれだけに虚ろな構築となっていたであろうとの予測はつく。ウルリヒ＝アガーテ体験が注題となる後半ではモースブルガーのテーマは主人公の問題圏にはあまり顔を出さず潜在化して、ウルリヒの若き頃のニーチェ賛美を分身的に受けついで女性クラリッセの狂的な領域へ委ねられるのである。

今、「壮大な構築」といったのは、突飛な連想との譏りを受けることを憚らず敢えて言えば、MoE が壮大なパロディー、あのゲーテの『ファウスト』の現代におけるパロディーとして考えられたかもしれないという（誰も、ミュージルその人すらも予想だにしていない大膽説なのだが）ことであり、「虚ろな」といったのは、仮りに成就したにしても、パロディー、踏跡が本質的にはイロニーの *Spielraum* をせばめ、かの「現在する精神の真の状態」（MoE がそれを現代の全振幅において内在させているとは、これまた主張できないにしても）の空虚化を来たらしめるだろうという推測からである。

このような考えを誘いおこさしめたのは、小論の冒頭近くで触れておいた、「文学的イロニー」を要請しようとしたB・アレマンの所説によるのである。アレマンはまず、近代の小説（そして芸術一般）はイロニーという基盤に立ってやっと成立

しうる、という現代の晩期的(spätzeitlich) 性格の認識から出発し、イロニーが本来内包する不毛なる技巧性を克服しうるか、の問いのもとに、文学的イロニーは、ホーフマンスタールの言う文学の初源である、仲介不可能な領域(Unvermittelbares)の暗示(Anspielung)を包摂しうる可能性を予測しつつ、ムジールのMoEの「構成的イロニー」まで辿りつく¹⁸⁾。彼の導きの星はだが、どうやらロマン主義的イロニー、とりわけノヴァーリスの「漂いの光源点」(Lichtpunkt des Schwebens)であり、「産出的想像力」である。序でながら言い添えると、ルカーチの定式であった「現在する精神の真の状態」によく似た表現がノヴァーリスにもある。「精神の真の現在」(echte Gegenwart des Geistes)。

ムジールに辿りついてアレマンが見出すものは、一つは、ムジールの言語の「驚くべき文体現象」であって¹⁹⁾、古典的な冷静と落ちつき、センシブルなリズム、イロニーニッシュなエレガンス、ニーチェが理想とした、快活と舞踏的軽やかさ、の言語である。そして、もう一つは、仲介的な働きのイロニーを本質的に超え出る、つまりコンヴェンショナルなものに閉鎖され切ってしまうまい、とアレマンが考える、ムジールの、仲介不可能な領域を暗示するイロニーの構成力である。このことはTh・マンとの対比の文脈で言われる。マンにあっては、生は常にイロニーの相の下に観られ、イロニーが先験的に超越的に意識内にあって、文学世界を既に出来上っている歴史的内容、あるいは神話への類比、そのなぞらえ、まねびに従わしめ、パロディー化を生じる。そのイロニーの可能性の根拠はイロニーの活動空間の「ヘルメスの閉鎖性」、無時間性、非歴史性ということにある。そこでのイロニー言語(イロニー信号)はこのヘルメスの閉鎖した空間を巧妙に、俊敏に、迅速に飛び交うものではあるが、それはパロディ的イロニー文体、つまりかつてあった生、かつてあった表現を「今ここ」にあてはめる意識をイロニーニッシュに先行させて事象を見、その見られた事象をかつてあった言語のイロニーニッシュなトラヴェスティマンによってのみ再構成する者の文体である。それは「つねに死と陳腐化との危険」をはらんでおり、そこには「言語の生きた根底」が存在しなくなる。イロニー文学の、Th・マンにおける到達を十分認識しつつも、このようにして、アレマンはその『ファウスト博士』や『ヨゼフとその兄弟』などの「内的不条理」を咎めるのである。アレマンは、仲介不可能な領域の暗示、「世界の開示」に向かうであろう文学的イロニーの、ムジールにおける展開を次のように理解する。

「この小説の試みは、ある言い表わされなかったものと常に関わっているが故に、utopischであり、その言い表わされなかったものの無へ向けて、世界は別様にも

ありうるということが対応しているが故に、深く *ironisch* である。そのようにしてこの小説は二つの無根拠性の間に張り渡され、イマジネールなものの中へと構築されてゆく。ここではイロニーと *Utopie* との異質の原理が合一されて、存在の歴史性へとひとつの道をひらく」²¹⁾。

現在にあるリアリティーが、既存の形でなく現在にみあう形で、じかに、密着的に言語に刻印され意味化されてゆく際の心的領域の一つの仕組み方がここには言われている。いってみれば、イロニーと *Utopie* との間にはいわば意味の磁場が成り立って、リアリティーが、開示するであろう世界がそこに構造化されつつある、その様相が、この特異な位置を占めてはいるが、今世紀の前半の現在にみあう小説なのだ、と本質規定的に言おうとしている。このようにして、物語性を揚棄した後にも、辛うじて語られうる一つの文学的空間が成立した、と表現することも許されるだろう。物語性ではなくこのようにして獲得された、全体の構成性というものにこの小説の存立の方式がある。この小説の「内容はその文体である」との鋭い見解を示した Michel も、異った経路から、似たような考えに到っている。「*utopisch* な全体としてのみ、この小説は、自由と秩序が存在する可能な世界のイマージュを喚起する。」²²⁾

(20.1.1980)

〈 註 〉

- 1) Robert Musil の作品からの引用は次の略号を使い、ページをその後に記す。
MoE…… *Der Mann ohne Eigenschaften*. Neudruck, Rowohlt
1965.
T……… *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*. Rowohlt
1955.
P……… *Prosa, Dramen, Späte Briefe*. Rowohlt 1955.
- 2) Büren, Erhard von : *Zur Bedeutung der Psychologie im Werk Robert Musils*. Zürich, 1973, S. 32 u. S. 81
- 3) cf. 拙稿『「心的」言語と物世界』(山口大学教養部紀要, 第13巻, 1979)
- 4) Allemann, Beda : *Ironie und Dichtung*. Pfullingen, 2. Aufl.
1969 (1956)
- 5) Lukács, Georg : *Die Theorie des Romans*. Berlin, 3. Aufl.
1965 (1920), S. 84.

- 6) Lukács : a.a. O. S. 158
- 7) ヴァインリヒ, ハラルト : 『うその言語学』 (井口省吾訳)
- 8) Heller, Erich : Thomas Mann Der ironische Deutsche. Suhrkamp Verlag, 1975 (1958), S.271 u.S. 248
- 9) Muecke, D.C. : Irony. London, 1976 (1970) P. 72 ff.
- 10) ジャンケレヴィッチ, ウラジミール : 『イロニーの精神』 (久米博訳) (原文フランス語, 1964)
- 11) Goldschnigg, Dietmar : Die Bedeutung der Formel.
„Mann ohne Eigenschaften “ In : Vom Törlöβ zum Mann ohne Eigenschaften. München, 1973. S. 330
- 12) Kayser, Wolfgang : Entstehung und Krise des modernen Romans. Stuttgart, 5. Aufl. 1954. S. 34
- 13) バフチン, ミハイル : 『小説の言葉』 (伊藤一郎訳) 東京, 1979.
- 14) Rasch, Wolfdietrich : Über R. Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“. Göttingen, 1967. S. 109
- 15) Michel, Karl Markus : Zu Robert Musils >Der Mann ohne Eigenschaften < Die Utopie der Sprache, In : AKzente, I (1954) S. 23 ff.
- 16) Laermann, Klaus : Eigenschaftslosigkeit. Stuttgart, 1970 S. 31
- 17) Laermann : a. a. O.S. 75
- 18) Allemann : a. a. O.S. 9 f
- 19) Allemann : a. a. O.S. 39
- 20) Allemann : a. a. O.S. 171
- 21) Allemann : a. a. O.S. 219
- 22) Michel : a. a. O. S. 35