

取り違えの波紋

— アルトゥーア・シュニッツラーの喜劇
『姉妹、あるいはスパのカサノヴァ』における市民と山師 —

荒又 雄介 (大東文化大学外国語学部)

Die Auswirkungen einer Verwechslung

— Bürgerliche und spielerische Liebe in Arthur Schnitzlers Komödie
„Die Schwestern oder Casanova in Spa“ —

Yusuke ARAMATA

In Arthur Schnitzlers 1920 uraufgeführter Komödie „Die Schwestern oder Casanova in Spa“ verwechselt Casanova, eine literarische Identifikationsfigur der Wiener Moderne, in einer Liebesnacht die Frau, die er besuchen wollte, Flaminia, mit einer anderen, Anina. Er gerät jedoch nicht, wie die meisten Opfer traditioneller Verwechslungsspiele, in Panik, weil für ihn als Charmeur und Schürzenjäger Frauen ohnehin austauschbar sind. Sein Irrtum bringt jedoch Diskrepanz zwischen Anina und ihrem eifersüchtigen Verlobten Andrea, einem jungen Bürgerssohn, zu Tage. Im Streit mit Andrea stellt Anina fest, dass für ihren Verlobten die Liebe mit Besitzvorstellungen verbunden ist und sein Ehrgefühl nichts anders ist als Rücksicht auf die Umgebung. Es ist Casanova, der einen Lösungsansatz anbietet. Er nimmt bereitwillig eine frühere Geliebte an, die in der Zwischenzeit Affären mit anderen Männern hatte und behauptet, dass es ihn freue, dass sie zurückgekommen sei. Ihre Rückkehr sei der Beweis ihrer Treue. In dem Stück bleibt unklar, ob Andrea sich von diesem Argument überzeugen lässt. Er nimmt nur widerwillig an dem fröhlichen Fest teil, das am Ende des Stücks unter freiem Himmel stattfindet. Symbolisch zieht im Hintergrund ein Gewitter auf. Schnitzler schließt sich weder den tugendhaften Argumenten von Andrea noch den liberalen von Casanova an. Er nutzt den traditionellen Rahmen des Verwechslungsspiels, um die Selbsttäuschung zu veranschaulichen, die sich vielfach hinter Fassade der bürgerlichen Gesellschaft verbirgt.

序

第一次大戦中、時局に関する公の発言を頑なに拒んでいたアルトゥーア・シュニツラー（1862-1931）は、¹ この時期、ロココの山師ジャコモ・カサノヴァ（1725-1798）の回想録を繰り返し読んで、彼を登場人物とする作品を二つ書いている。そして、こうした反時代的な態度に疑念を呈する作家仲間の批判を尻目に、二つのカサノヴァ作品に大きな期待をかけた。1917年12月25日の日記には、次のような記述がある。

文学的に見て、カサノヴァ・ノヴェッレとカサノヴァ劇をもって、おそらくは、私にとって新しい時代が始まる。²

ノヴェッレ『カサノヴァの帰郷』（1918）は完成当時から高い評価を得ており、作家の重要な作品としての地位を確立している。これに対して、喜劇『姉妹、あるいはスパのカサノヴァ』（1919、初演1920、以下『姉妹』と略記）の方は振るわない。有力な劇場の上演演目には定着せず、出版の機会も稀である。文学研究の領域でも本作を扱う論考は数えるほどしかなく、評価も決して高くない。³ 二つの作品の内、作家本人が期待をかけたのがむしろ喜劇の方であったことを思えば、⁴ 作家の思い入れと世間の評価の差は、いよいよ際立って見えてくる。

二つのカサノヴァ作品は筋の要に共通のモチーフを使っている。「同衾相手の取り違え」である。「取り違え」は西欧文学においては馴染みのモチーフで、舞台ならプラウトゥス、モリエール、クライストの『アンフィトリオン』、物語作品ならボッカッチョの『デカメロン』などがすぐに想起されよう。取り違えを犯した登場人物の外界認識の混乱と、取り違えられた登場人物のアイデンティティの揺らぎが、読者・観客の笑いを誘う。このモチーフが、シュニツラーの喜劇では極めて技巧的に使われている。後述するように、シュニツラーにおいて「取り違え」は、それ自体の喜劇的効果のためというよりは、むしろ作品の本筋を導入するために用いられており、笑いの要素はそれとは別のモチーフが担っている。しかも、劇の終盤では、この「取り違え」の笑いを支える重要な構成要素が無効化されてしまうのである。

本稿は、シュニツラーの喜劇の「取り違え」の役割について説明したのち、作品を支える劇的緊張について分析し、さらに、シュニツラーによる「取り違え劇」の換骨奪胎について論じる。

1.

本喜劇には三組の男女が登場する。市民階級出身で駆け落ちの身の若いアンドレアとアニーナ、出自の曖昧な自称男爵のサンティスと妻のフラミア、そして山師カサノヴァと踊り子テレザである。喜劇の表題にある「姉妹」は、カサノヴァとそれぞれに仕方で関係を結ぶ、上記三人の女性登場人物を指している。

「取り違え」は、幕開き前にすでに起こってしまっている。それは以下のようなものである。フラミアは以前からカサノヴァに興味を抱いていたが、これまで彼と関係を結ぶ機会を持たずにいた。喜劇幕開き場面の前夜、彼女の逢瀬の希望はついに叶うかにみえる。ところがカサノヴァは彼女の部屋とアニーナの部屋を取り違ってしまう。隣の部屋に純朴なアニーナが眠っていると思込んでいるカサノヴァは、物音を立てずに事を済ませて部屋を出るが、そのベッドに横たわっていたのは純朴なはずのアニーナで、フラミアの方は自室で待ちぼうけを食わされるのである。つまり「取り違え」の犠牲者はカサノヴァ本人で、彼自身はフラミアとの逢瀬を楽しんだつもりでいる。

一般に「取り違え」が喜劇の題材になるのは、現実の認識範囲の差によるところが大きい。読者・観客の目には明らかな「取り違え」に、登場人物は気づかない。そのずれが喜劇的な気分を誘発する。ときには登場人物の一部が「取り違え」の事実を知っていたり、「取り違え」の状況そのものを仕掛けていたりする場合もある。アンフィトリオンに化けて彼の妻と姦通するユピテルは、その代表的な例である。いずれにせよ、視野の限定されている登場人物と、事の成り行きをより広く捉えている他の登場人物ないし読者・観客の認識の差が笑いを誘う。当然、笑われるのは視野の限定されている人物であって、この人物が自身の錯誤に気づく場面が、たいていは劇の筋の頂点をなしている。

先にも述べた通り、喜劇『姉妹』の場合、錯誤に陥っているのはカサノヴァその人である。そして「取り違え」の事実が、周囲の人物に徐々に明らかにされる中、カサノヴァにはそれが最後まで明かされない。それにもかかわらず、この喜劇のカサノヴァは、少なくとも従来の意味においては、笑いの対象ではない。シュニツラーの劇の構成は、もう少し複雑である。

少し回り道になるが、ここで本喜劇の構想段階のメモを見ておきたい。劇の緊張関係の構図だけを書きつけたもので、まだ、カサノヴァもロココの背景もない骨組みに過ぎないが、そのためにかえって、作家の当初の関心がはっきりと示されている。

男が嫉妬のために、間男と妻を殺そうとする。そこで彼は以下のことを知る。つまり、間男は自分の恋人が誰であったか全然知らず、さらに妻の方も次の日に死んでしまった男を間男だと思っていたのである。⁵

不貞の事実はある。しかし、その当事者である妻と間男は、それぞれ実際の相手とは別の人物と関係を持ったと思っている。ゆえに間男の記憶に妻の姿はなく、妻の記憶にも間男の姿はない。しかも、妻が情事の相手と勘違いしている男はすでにこの世にいない。

極めて技巧的かつ非現実的な「取り違え」の図式である。しかし、ここで作家の関心が向けられているのは「取り違え」そのものではない。テーマとなっているのは、二重の「取り違え」の中で行われた姦通の現実性である。実際に起こった姦通は、当事者二人にはそもそも認識されていない。しかも、——これは妻の誤解に基づく認識なのだが——間男の死によって、不貞の事実が世間に発覚する気遣いもない。そうだとすれば、妻の不貞は夫婦の記憶の中だけの問題になるだろう。しか

し、夫婦以外の誰の記憶にも残らないなら、この事件はそもそも存在したことになるのだろうか。奔放な夢と、それはどこが違うのか。もしそれでもなお、夫が嫉妬に苦しめられるのなら、それはなぜなのか。構想段階でシュニッツラーが関心を示しているのは、嫉妬の感情が発動する条件である。

「取り違え」に巻き込まれた登場人物が、その錯誤に気づいて驚愕する、そして勘違いによって誘発された艶話を、読者・観客が優越的な視点から微笑をもって眺める。それが伝統的な「取り違え劇」の定石であった。もちろん、この定石に則った作品においても、事件当事者に感情的なしこりが残らないとは言えない。しかし、大抵はデウスエクスマキナの介入によって、混乱は整理されて大団円とされてきたのである。⁶ これに対して、シュニッツラーは、「取り違え」の後に当事者が抱える心の葛藤を、精緻に分析してみせた。

2.

詳しく見てみよう。幕が開くと、アニーナが書き物をしている。カサノヴァに宛てた手紙である。これがアンドレアの目に留まったことから、若い二人の痴話喧嘩が始まる。カサノヴァが女性たちに対して特別な魅力を放っていることは、カサノヴァ作品のいわば定石で、⁷ これを前提にアンドレアは、アニーナがカサノヴァに秋波を送っているのではないかと疑うのである。ところがアンドレアの嫉妬深さに常々苦しめられてきたアニーナは、言い訳や取り繕いを初めから放棄して、先立つ晩にカサノヴァと関係を持ったことをあっさり白状してしまう。予想をはるかに超えた事態の展開に色をなしたアンドレアは、これをカサノヴァの犯罪として解釈しようとする。

アンドレア：奴は殺すと言ってと脅したんだろう！

さるぐつわを囁ませたんだろう！

食事の時に、ワインに薬を入れたのだから！

それに君は気づかなかったってわけだ。

そういったやり方を、奴は知り尽くしているからな。

魔術師ではなくとも、悪党だ。

それを知らない人がいるかね？ (DW II, S. 672)

アンドレアは悪辣な技巧を次々と挙げて、アニーナを犯罪の被害者の位置に据えようとする。とはいえ、アンドレアの台詞にアニーナを気遣う言葉は一切ない。彼の関心がアニーナの弁護より、自分自身の名誉に向けられていることは明らかである。ところが、こうしたアンドレアの自己愛的な問いかけに対し、アニーナは昨晚の出来事は当事者二人の合意のもとに生じたと、こともなげに答えるのである。

時代が18世紀中葉に設定されていることに鑑みれば、先のアンドレアの台詞は作品に文学史的な

展望を与えているとも言えそうである。脅迫、暴力、飲み物への薬物混入は、18世紀文学において誘惑者の常套手段だからである。⁸相手の正常な判断能力を奪ったうえでの性的暴力は、一方的な加害者としての男性と異論の余地なき被害者としての女性を明確に分けている。しかし、アニーナは当時の文学作品に繰り返し描かれた受け身の被害者ではない。ここにこの登場人物の新しさを、さらにはロココの時代劇を装ったシュニツラーの喜劇の現代性を見ることも可能であろう。⁹

とはいえ、アニーナの唐突とも見える告白を、作品が言葉のレベルで表現しきれていないことは、指摘しておかなければならない。アンドレアの饒舌は、アニーナの発言を先回りして封じており、これに対してアニーナが訥々と反論する様子は見て取れる。アンドレアが裕福な家で甘やかされて育った青年なのに対して、アニーナの家が比較的貧しいことも、読者・観客に自然と分かるようになっていっている。突然の告白は、言葉足らずなアニーナの精一杯の自己主張なのである。しかし、厳格にブランクヴァースが守られた台詞の中で、二人の言葉の均質化は避けようがない。散文でなら、語彙の選択から言い淀み、さらには言い間違いに至るまでを自由に使って、シュニツラーは登場人物の心情を極めて繊細に描き出す。しかし、韻律の制約の中ではそれが上手く行かない。それゆえアニーナの振る舞いと発言には必然性が乏しい。¹⁰ アニーナの唐突な告白は、作品の弱点の一つである。

作品に戻ろう。カサノヴァとの一夜を告白したアニーナは、それでもアンドレアのもとに戻ることを望んでいる。アニーナの提出する和解の根拠は、自分の現在の感情である。彼女はカサノヴァとの情事が過去の出来事であると主張する。しかし、アンドレアはこれに全く同意できない。彼自身が、アニーナの不貞の事実を忘れられないからである。

アニーナ：私はあなただけのものです。

アンドレア：でも、彼のものだったじゃないか。

アニーナ：あのような時間は、もう決して戻ってきません。

アンドレア：時間というのはそういうものだ。しかし、君が投宿した

宿の匂いが、たとえその宿が君の背後で燃え落ちようとも、

君の髪にずっと残っているように、あらゆる時間の匂いは君の髪に残るのだ。

そして、あの時間はあったのだ。(DW II, S. 674)

アニーナが現在の感情の真实性に依拠しているのに対して、アンドレアは過去の記憶の持続性を主張する。これはシュニツラーの年来の作家仲間であるフーゴ・フォン・ホーフマンスタールの処女作『昨日』(1891)の主要テーマであった。ホーフマンスタールの主人公アンドレア(!)は、刹那の感情の信奉者として登場するが、幕切れ場面で恋人の不貞の事実を突きつけられて記憶(昨日)の力を認めざるを得なくなる。この相対立する二つの立場が、シュニツラーの喜劇では二人の人物に振り分けられているのである。シュニツラーが自作の登場人物に、『昨日』の主人公と同じアンドレアという名前を与えたことから、彼がホーフマンスタールの作品を念頭に置いていること

は明らかである。¹¹

さて、ここまでならシュニツラーの喜劇の若い男女の口論は、柔和な世紀末ウィーンの文学の残照とも評されよう。シュニツラーの独自性が現れるのは、これに続く場面である。口論のさなかに、カサノヴァが金の無心にやって来て、アンドレアはカサノヴァが情事の本当の相手を知らないことに気づく。先にも述べた通り、カサノヴァはフラミアと一夜を過ごしたと信じ込んでいたのである。

カサノヴァが立ち去ったのち、アンドレアとアニーナの諍いは新しい段階に入る。二人の立場が逆転して、今度はアンドレアが和解を求め、アニーナがこれを拒絶するのである。アンドレアはカサノヴァの誤解をあえて解かなかった。ゆえに、アンドレアとアニーナさえ黙っていれば、醜聞が明るみに出ることはなく、アンドレアの名誉は守られる。これを踏まえてアンドレアはアニーナに、昨晚の記憶を封印して二人の関係を継続させようと提案するのである。ところが、この提案にアニーナは逆上する。相手の関心が、もっぱら世間体に向けられていることに気づいて腹を立てるのである。アニーナはアンドレアに浴びせられた罵詈雑言の記憶は消せないと主張する。先立つ場面で、アンドレアが自分の記憶の中に不貞の事実は残り、カサノヴァの記憶にもアニーナの姿が残ると主張したことへの意趣返しである。しかし、事の本質はそこにはない。アンドレアの言葉の中にアニーナが感じ取っているのは、永遠の愛という見かけに隠された独占的な所有欲であり、名誉を口実にした世間体への配慮である。

男性は性的関係を結んだ女性について「自分のものになる」と所有を表す動詞を使う。恋人に浮気されれば「彼女を失った」と言い、名誉が傷つけられたと主張する。¹² そうした言葉に隠され、助長される男たちの独占欲、女性に向けられる一方的な所有意識と自分勝手な誇りの感情にアニーナは反発している。若い二人の諍いは、市民社会の愛情と所有意識、そして世間体を巡って展開している。カサノヴァ本人のあずかり知らぬところで、彼の迂闊な「取り違え」は、大きな波紋を広げるのである。

3.

アンドレアとアニーナは、和解することも合意に至ることもない。彼らの議論を追う読者・観客にも、問題のありかこそ徐々に明らかになってくるものの、解決の糸口は見えない。二人の諍いは、他の登場人物の出入りによって中断され、棚上げされるだけである。不貞の記憶についてアンドレアが激高したまさにその時、カサノヴァの面会案内が入る。貞淑への要請が世間体への配慮に過ぎないと知ってアニーナの怒りが頂点に達すると、今度はフラミアが二人の部屋に入ってくるのである。

若い二人の喧嘩の理由を問いただすうちに、フラミアには、昨晚カサノヴァが自分とアニーナを取り違ったという事実が分かってくる。そして彼女はこれを、アニーナにカサノヴァとの一夜を横取りされたと解釈するのである。こうしてアンドレアを蚊帳の外にして、女たちの間でカサノヴ

ァをめぐる攻防が始まる。

フラミア：欲張りな子ねえ！

偶然のせいかな情欲のせいかは知らないけど

間違いなく不当に彼のものになったんだから

それで十分幸せでしょう？ まだ何か欲しがると？

アニーナ：私は彼のものじゃなかったわ。

フラミア：あなた以外のいったい誰が彼のものだったと言うのよ？

アニーナ：むしろ、あなたね。

フラミア：彼にとってはそうでしょうね、でも、私にとっては違うわ。

アニーナ：彼は私だったと知らないんだから、私じゃないわよ。

フラミア：私じゃあない。私じゃなかったって、私が知っているんだから。

アニーナ：それなら私たち二人ともが、彼に関して権利があるってことね。(DW II, S. 701)

すでに繰り返されてきた作品の構成原則を踏襲して、アニーナとフラミアの権利の主張にも、やはり決着はつかない。激したフラミアが暴力をふるうギリギリのところ、彼女の夫サンティスが、ほろ酔い加減で登場するのである。議論は、後から入ってくる人物によって三度中断する。しかし、ここで注目すべき点が二つある。一つ目は、劇の基調に変化の兆しが見えることである。議論の最中、フラミアの狼狽をアニーナが面白がっている様子がト書きに記されている (DW II, 699)。アンドレアと口汚くののしりあった時の切実さとは異なり、ここでのアニーナにはフラミアを焚きつけて、その怒りをわざと助長している風がある。それは彼女がフラミアと比較すれば情報強者だからである。持っている情報量の差が、二人の女性の昨晚の出来事に対する距離感の差を生み、それが喜劇的な気分を醸成する。女同士の言い争いを傍観するアンドレアもまた、アニーナと同じ気分を共有している。彼は後から登場して来たサンティスのために、今回の出来事を物語として再構成して見せるが、サンティスに事実の詳細を教えてやるつもりはない。あくまでも架空の物語として、これから始まる宴会の余興として話すのである。保持している情報量において、アンドレアのサンティスに対する優位は明らかで、アンドレアの余裕のある態度もまた、この差に基づいている。自分の妻も巻き込まれている色恋沙汰に対して、事情も知らぬまま訳知り顔にコメントを出すサンティスは、まさに喜劇役者そのものである。同時にまた、物語を語ることによって、アンドレア自身の事態に対する構えが大きく変わってきていることにも注目しておきたい。ハルトムート・シャイプはアンドレアの物語について「距離を確保するとともに解明的にも作用する文学というメディアによって、解決策と新たな視点が少なくとも手掛かりとしては見えてくる」と述べ、啓蒙主義の古典「三つの指環の物語」を想起している。¹³ かなり思い切った比較ではあるが、たしかに物語ることでアンドレアは、アニーナの裏切りによって失った精神のバランスを取り戻し、事態を客観的に捉えるきっかけを得るのである。

注目すべき二つ目の点は、作品の構想段階から存在し、アンドレアとアニーナの言い争いの根幹をなしていた問題が、アニーナとフラミアの諍いでは脱落していることである。すなわち、不貞の記憶と失われた名誉の問題である。アンドレアは、アニーナとフラミアを姉妹に見立てて物語を進め、その核心部分で次のように語る。「二人は恋焦がれ、若者に同じ要求をする。彼ののものにはなったものの、誰を胸に抱いたかを彼が知らないままの方は、かすめ取った快楽を喜ばずに、まっとうに与えられる快楽を改めて渴望し、彼が抱きしめたと思い込んでいる方とはいえば、静められることのない憧れにため息をついている。そしてそのどちらもが自分の権利だけが正当だと主張し、相手の権利は無効とみなしている」(DW II, S. 708f.)。ここで登場人物の関心は、カサノヴァが実際に関係を持った女性と、カサノヴァが関係を持ったつもりの女性の、カサノヴァに対する権利の優劣に置き換わっている。こうした設問には、アンドレアの立ち位置はもはやなく、嫉妬や名誉に対する問いもない。

こうしてアンドレアとアニーナに極めて切実な問いを投げかけた事件は、飄々としたクイズ形式の物語に変換され、面白おかしく披露される。二人の女性のどちらに正当な権利があるかと問われて、答えに窮したサンティスは、恋愛事情に精通し、この問いに答える資格のある人物として、カサノヴァの名を挙げる。言うまでもなく、この架空の物語の匿名の主人公である。

喜劇『姉妹』において、登場人物の会話はそのほとんどがカサノヴァをめぐるものである。とはいえ、三幕からなる喜劇の第二幕の幕切れまで、カサノヴァが登場するのは、アンドレアに金の無心をする場面のみで、その振る舞いはいかにも冴えない。しかも第三幕中盤まで、彼は「取り違え」に気づかない。圧倒的な情報弱者であると言えよう。喜劇の定石では、一番笑われる立ち位置である。しかし、作品の大枠を見れば、幕開き前の「取り違え」で劇の筋の発端を作ったのはカサノヴァであり、そこから発展した混乱を収束させるのも、やはり彼なのである。最終幕で出ずっぱりの彼が、混乱した事態をどのように解決するのかを、次に見ていきたい。

4.

アンドレアの物語は舞台上で二度語られる。初めはアンドレアの口からサンティスに向けて、二度目はサンティスが語り手で、カサノヴァに向けて披露されるのである。アンドレアが語る時、要領を得ない質問で何度も話の腰を折ったサンティスは、自分が語る段になると脱線の連続で、これに苛立つアンドレアと得意満面のサンティスのやり取りは、ドタバタ喜劇に近い。一方、カサノヴァはといえば、先ほどまでは当座の資金繰りにも困っていたのに、数刻前に賭けで大勝ちしたおかげで、今や祝宴に備えてきらびやかな衣装に身を包んで、礼儀正しく、かつ鷹揚に物語に耳を傾けている。

不必要なところばかりが詳細で、肝心なところは不明瞭な物語を聞かされたのち、カサノヴァはこれに次のように応じる。「決めなければいけないのは、私の推測で当たっているかな？ 姉妹のどちらが一番だまされたかってことですね。だって、二人ともだまされたことに疑いの余地はない、

そして同時にだましてもいるのです。責任のないことではありましようが、仕方がない。姉妹の一方は、事情はどうあれ、若者に約束していた愛顧を与えなかった。彼に最高の寵愛を与えたもう一方は、どんな成り行きだったにせよ、それを彼女本人としては与えなかった。そういうわけで、この偶然の出来事においては、姉妹のどちらかではなく、善良な若者が一番だまされたと言えましよう」(DW II, S. 719)。

本来の問いは「姉妹のどちらか」であったはずなのに、ここに最上級が入っていることが笑いの急所である。これがあるから、競う姉妹の間に若者が差し込まれる余地が生まれる。しかも、この答えによって、カサノヴァは意識せずして自分自身に無罪放免の判定を下しているのである。二者択一の問いに、予期せぬ第三の要素が差し挟まれて、反論の準備のないアンドレアは思考停止に陥る。こうして一度議論の優位に立つと、その後のカサノヴァの応答は余裕綽々で、再度の説明要求にも、もはやまともには取り合わない。「(退屈な様子で) もう言いましたよね? 三人ともだまされた。若者は二重に、女性たちはそれぞれに仕方て一回ずつ。これで差し引きゼロ。ですから宣言いたしましょう、この恋の冒険全体が無効であります」(DW II, S. 722)。これに先立って、話の混乱を嫌ったアンドレアが「数学の問題よろしく」(DW II, S. 718) 簡潔な解答を要求したために、カサノヴァの解答には如何なる瑕疵もない。先にも指摘したように、物語には現実から距離を取らせ、事態を客観的に把握させる力がある。登場人物たちは、現実生じた諍いはひとまず置いて、カサノヴァの解答を検討するが、異論を差し挟む箇所は見つからない。なおト書きに記されているように、その間、ほかの登場人物の振る舞いから、カサノヴァにもこの物語が直接自分にかかわること、「姉妹」を取り違えた「若者」が、ほかならぬ自分自身を指していることが分かってくる。しかし、世慣れた彼は、いかに饒舌であっても余計なことは口に出さない。

こうして一同が納得したところで、アンドレアは自分にとって最大の問題が棚上げされていることに気づく。不貞の記憶と傷つけられた名誉である。もちろん、カサノヴァにアニーナとの関係を問いただすわけにはいかない。礼儀を守って、改めて先の物語の解釈を求めるのである。

アンドレア：(子供っぽい強情から、カサノヴァの行く手を遮りながら)

問題は解決された。結構です。

ですが、お聞きしますけど、この物語はどんな風に終わるんですか？

物語の中で一度起こったことは、勝手になかったことには出来ませんよ。

物語は人生の忠実な写しですから、物語の中では

記憶は消えないし、錯誤と真実は驚くほどに絡み合っていて

情熱は近くへも遠くへも影響を及ぼします。

物語だろうと人生だろうと、そこには

きらりと光って人を殺める匕首だってありますし

別の種類の武器もある。血も流れるし、涙も流れる… (DW II, S. 722)

他の登場人物の関心は、すでに宴会に向いており、カサノヴァも食い下がろうとするアンドレアを相手にしない。しかし、アンドレアに決闘を挑まれると、これには礼儀上応えざるを得なくなる。こうして二人が剣を交えているところに、デウスエクスマキナが登場する。カサノヴァを捨てて姿をくらませていた踊り子テレザである。アンドレアとカサノヴァの決闘によって高まった劇的緊張は、テレザの予期せぬ登場によって中断され、またもや棚上げされるのである。

5.

不在の間、テレザが何処で何をしていたのかは誰も知らない。自分を捨てて他所の男に走ったと、カサノヴァに恨みごとを言われてもなお、テレザに動揺する様子は微塵もない。自分は戻って来たのだから、これですべて解決済みと主張するテレザは、「他所の男」は死んでしまったと平気でうそぶく。

テレザ：死んじゃったわ！ ラムセスや

アレキサンダー¹⁴ や、一私の大叔父さんや

その他の、お墓の中に横たわっている人たちみたいにね。

死んだ人たちがどうだっていうの？

カサノヴァ：そいつは、墓の中に横たわっているってわけかい？

テレザ：もっと深いところ！ 忘却の中にね！（DW II, S. 726）

自分が決闘の邪魔をしたことを思い出したテレザは、舞台上の人物を見渡して、フラミアとアニーナがカサノヴァの情事の相手であることをすぐに悟る。そして即座に「激しい抱擁」で二人と強引に和解する。¹⁵ いきなり抱きつかれた二人の女性に、和解の申し出に應えるか否かを定める機会は与えられない。読者・観客にも二人が納得しているか否かは分からない。しかし、舞台の出来事を鳥瞰的に眺めるならば、市民階級のアニーナも自称男爵の妻フラミアも、構造的にはテレザと同じ振る舞いをしていると言えよう。アニーナはアンドレアにカサノヴァとの情事を告白しつつも、自分が「戻って来た」と主張することで事態の収束を図ろうとした。魅力的な男性や裕福そうな男性が現れるたびに、彼らに秋波を送るフラミアも、生活の都合上、サンティスの妻の地位を放棄するつもりはさらさらない。テレザがカサノヴァのもとに「戻って来た」ように、彼らもまた、それぞれの連れ合いのもとに戻って来るのである。

前章のアンドレアの問いに対しても、カサノヴァはまさにこの「戻って来ること」を誠実の唯一の証として提唱する。アンドレアが不貞を働いたアニーナとは和解できぬと告げると、カサノヴァはテレザを引き合いに出して、次のように言う。

カサノヴァ：（…）テレザが私に

何を告白しようが、何を秘密にしていようが、
友よ、ご意見を伺いたいところすな、
この地上で男と女の間、今さっきテレーザが私に示してくれた
誠実よりもさらに良い、もっとはっきり申し上げましょうかね、
これ以外のどんな誠実が有るでしょうか？
彼女は私のところに戻って来たのです。これだけが異論の余地なき
唯一の誠実というものですよ。(DW II, S. 733)

このカサノヴァ独自の「誠実」概念について、ハルトムート・シャイブレは先にも挙げた論考で、ゲオルク・ジンメルを引用しつつ、一般化を試みている。¹⁶ ジンメルによれば、誠実な夫と貞淑な妻という外観は、夫婦の愛情の深さではなく、夫婦関係の習慣に基づく時間的継続を表しているに過ぎない。市民社会における結婚生活の現実を即物的に写し取った指摘であると言えよう。平俗に見えて、なかなか論駁しえない。こうした市民社会の貞操観念と比較するなら、カサノヴァが示した「誠実」案は、不安定な人の心のあり様を生き生きと捉えつつ、これと上手く妥協した、なかなか現実的な人生哲学に見えてくる。

市民のアンドレアは、もちろんこの考えに追随できない。自分の語彙の範囲で、彼は「戻って来ること」を「帰郷」に言い換える。最終的な拠り所としての「家庭」を放棄できないからである。これに対して、カサノヴァは言う。

カサノヴァ：帰郷ですって？ — 何たる妄想！ 人が他人にとっての
故郷であるとうぬぼれることが許されるかのような物言いすな。
放浪こそが、魂の永遠の呼びかけではありませんか？
昨日はまだよそよそしく、冷たく私たちに話しかけていたものが
今日には私たちを親しく温かく抱き留めてくれるのではないのでしょうか？
私たちにとって故郷とは、期間の長短はあるにせよ
途上における一休みに他ならないんじゃないですかね？
故郷と異郷 — そんなものは冴えない言葉ですよ。
市民よろしく、先入観に押さえつけられ、法におじけづかされ、
良心の混乱に、臆病にも絡み取られ、
心の混沌に秩序があるような振りをするのではなく、
感覚を一杯に広げて、自由な魂で
(腕をアンドレアの肩に回す)
私たちみたいに、当意即妙、臨機応変に生きる者にとってはね。(DW II, S. 733f.)

過去に縛られず、未来への不安にも脅かされず、現在の一瞬を享樂的に味わい尽くすカサノヴァの

面目躍如たる台詞である。こうした生活が不安定で常に危険を伴うことは承知の上。彼は「眼鏡をしっかりとかけて、凡庸な哲学者よろしく、世界をいつも同じように、しかし、いつも間違った具合に見ている」(DW II, S. 734) ような生き方は願い下げなのである。

外では宴たけなわで、今やアンドレアとカサノヴァだけが部屋に残っている。カサノヴァには繰り返し呼び声が掛かる。アンドレアを呼ぶ声は聞こえない。そんな中で二度、アニーナの声のアンドレアを呼ぶ。カサノヴァとアンドレアが窓から見ると、アニーナ、フラミニア、そしてテレザが、美しい三人姉妹のように笑いさんざめいている。アンドレアとカサノヴァが連れだって宴に加わって、喜劇は大団円となる。とはいえ、劇中、登場人物が何度か言及しているように、一見穏やかに見える空には嵐が迫ってきており、ロココ風の「妙なる宴」が嵐で散り散りにされる不安を、読者・観客は抱かざるを得ない。¹⁷

6.

一般に取り違え劇では、「取り違え」の犠牲者が自分の置かれた状況を把握できずに右往左往する。ところがシュニツラーの喜劇『姉妹』では、犠牲者ではなくその周囲の人々が混乱に陥り、これを「取り違え」の犠牲者本人が収束する構造になっている。こうした異色の筋立てが可能となるに際しては、人物設定によるところが大きい。つまり「取り違え」にほとんど動揺しない登場人物カサノヴァである。結婚をその根幹的な制度の一つとする市民社会において、同衾相手の「取り違え」は、個人的にも社会的にも許しがたい事態である。しかし、カサノヴァはこの価値観を共有していない。山師は社会に寄生しているかもしれないが、結局のところその規範の外で生きているからである。しかも、あらゆる女性から愛されるカサノヴァにとって、女性は交換可能な存在であって、「取り違え」はそもそも大きな問題にはならない。

こうして幕開き当初とは異なる価値観によってもたらされる大団円は、カサノヴァにとっては一件落着でも、アンドレアにとっては納得のいくものでない。「取り違え」をきっかけに、彼を苦しめた記憶と名誉の問題が、解答を先送りされたまま宙づりになっているからである。事態が見かけ上は収束し、登場人物たちが宴会のテーブルに着く中、一人不機嫌なアンドレアがカサノヴァに言う台詞「ここは私の世界ではない、あなたの世界だ」(DW II, S. 732) は、言い得て妙である。

大団円がかりそめのものであることを作家シュニツラーは十分意識している。和やかな舞台の雰囲気は、長くは続かない。しかし、作中で提起した問いに一元的な解答を与えることばかりが作家の仕事ではなかろう。劇中で事件のあらましを要約して物語ったアンドレアが、物語の終結部を聞き手にゆだねたように、シュニツラーもまた、喜劇冒頭で提出した問いへの最終的な解答を読者・観客にゆだねたと言えるのではなかろうか。記憶と名誉が独占欲と世間体という胡乱な要素を孕むことを暴露しつつ、山師の機転で劇本来の緊張を幕切れのさらに先へと先延ばししたこの喜劇を、読者・観客は、劇中の登場人物がアンドレアの物語に注意深く耳を傾けたように、多角的に読解していくことが必要なのである。

-
- ¹ Vgl. Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler. Stuttgart (Reclam17653) 2005, S. 53ff.
- ² Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1879–1931. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlick, Walter Rupprechter und Reinhalt Urbach herausgegeben von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Obmann: Werner Welzig. Bd. 6. 1917–1919. Wien (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften) 1985, S. 101.
- ³ エルンスト・オファーマンスの古典的なシュニッツラー研究で説得力に欠けると評されて以来、本作の幕切れは「批判的要素の強引な排除による」大団円との評価がほぼ固まっている。Vgl. Offermanns, Ernst L.: Arthur Schnitzler. Das Komödienwerk als Kritik des Impressionismus. München (Fink) 1973, S. 110–127, hier 124. カリーナ・レーネンもオファーマンスを引きながら、喜劇の幕切れについて、相対立する主要人物が「兄弟のよしみを無理やり結ばされて」一緒に宴を祝うと述べている。Lehnen, Carina: Das Lob des Verführers. Über die Mythisierung der Casanova-Figur in der deutschsprachigen Literatur zwischen 1899 und 1933. Paderborn (Igel Verlag) 1995, S. 229.
- ⁴ 一例を挙げると、作家仲間であるフーゴ・フォン・ホーフマンスタールに宛てて、シュニッツラーは次のように書き送っている。「私が仕上げた最新の作品は『姉妹』で、ラインハルトのところで上演するつもりです。自作をこんなにも気に入ることは、自分にとってはまれなことです」。Hofmannsthal, Hugo von – Schnitzler, Arthur: Briefwechsel. Hrsg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main (Fischer Verlag) 1983, S. 286.
- ⁵ Zitiert nach: Scheible, Harmut: Giacomo Casanova. Ein Venezianer in Europa. Würzburg (Könighausen & Neumann) 2009, S. 174.
- ⁶ ユピテルが自分に化けて妻アルクメネを訪れていたことを知らされたアンフィトリオンは、相手が神では仕方がないと納得する。「アンピトルオ：ユピテル様と幸福を半分分かち合えることが許されるのであれば、文句は言えまい」。プラウトゥス『アンピトルオ』、プラウトゥス『ローマ喜劇集1』西洋古典叢書（京都大学学術出版会）2000年、98頁。
- ⁷ 作品冒頭、登場人物の一人がカサノヴァの人となりの説明するくだりがある。退役軍人グダールは、カサノヴァの山師めいた神出鬼没、臨機応変ぶりを述べた後、彼の女性に対する特別な影響力について、以下のように付け加える。「彼が望んだ女性が、彼の寵愛を拒むことは決してない」。Schnitzler, Arthur: Die Dramatischen Werke. Zweiter Band. Frankfurt am Main (Fischer Verlag) 1962, S. 656. 以下、作品からの引用は、本文中に DW II と略記の後、ページ数のみを記す。
- ⁸ Vgl. Lehnen, Carina: Das Lob des Verführers, S. 219.
- ⁹ Ebenda, S. 221.
- ¹⁰ シュニッツラー本人が常日頃から「必然性」を作品評価の指標の一つとしていたことを思え

ば、アニーナの告白の唐突さは、いよいよ注目に値する。彼はかつてホーフマンスタールのカサノヴァ劇を読んで、以下のような厳しい評価を下している。「フーゴの『クリスティーナ』を終わりまで読んだ。弱い。内的必然性なしに書かれている」(1910年2月16日の日記)。Schnitzler, Arthur: Tagebuch, Bd. 4. 1909-1912. Wien 1981, S. 127.

¹¹ 『姉妹』をホーフマンスタールの処女作と初めて関連付けて論じたのは、カリーナ・レーネンである。Lehnen, Carina: Das Lob des Verführers, S. 220.

¹² Vgl. Scheible: Giacomo Casanova, S. 188.

¹³ Ebenda, S. 190.

¹⁴ テレーザは踊り子で、ここに名指されるエジプトやヘレニズムの英雄は、出演作品の中の彼女の相手役を指している。

¹⁵ テレーザとカサノヴァの和解もまた、テレーザの一方的な抱擁である。言葉によるいかなる釈明も拒否するテレーザは、周囲の人物に説明を求めることも一切ない。問わずして過去の一切を反故にする彼女の態度が喜劇の大団円の道筋を作る。自分が中断した決闘の理由を問いかけたテレーザは、すぐに自分の質問を撤回する。「テレーザ：私はなんにも聞かないわ。剣はしまつてね、なにがあったにしても！ みんなが私と喜びを分かち合うなら、この世はもっと幸福つものよ！」(GW II, S. 726)。

¹⁶ Scheible: Giacomo Casanova, S. 190f.

¹⁷ 喜劇の幕切れ場面について、シュニッツラーは複数の作家仲間から批判を受けた。それに応じて彼は、あと一幕追加したらアンドレアはアニーナを殺してしまうだろうと述べている。Vgl. Schnitzler, Arthur: Tagebuch Bd. 7. 1920-1922. Wien 1993, S. 36f.