



Title	物語の精神の狡智 : Th. マンの『ファウストゥス博士』について
Author(s)	石川, 克知
Citation	独語独文学科研究年報, 12, 1-20
Issue Date	1986-01
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/25717
Type	departmental bulletin paper
File Information	12_P1-20.pdf



物語の精神の狡智

Th. マンの『ファウストゥス博士』について

石 川 克 知

I

ドイツの作曲家の伝記という副題を持つ『ファウストゥス博士』には、その二重のタイトルにふさわしく主人公の作曲家としての生涯と、ファウスト伝説が重ね合わされて、言わば二重の次元が並存している。しかしながら一步小説の中に足を踏み入れると、そこではもはや「伝記」とか「伝説」というような素朴な概念は通用しないことがわかるであろう。主人公の伝記が別のエピソードで頻繁に中断されるためというばかりではない。小説全篇に互って充満している意味深長な形象、曖昧な言い回し、神秘的にしてかついかかわしい比喩等の構成要素は、あらゆる単純な結合を拒否し、ついには主人公＝ファウストの定式すら破壊せんばかりなのである。伝記及び伝説の概念は、かかる混沌の上にかろうじて掛け渡された、長年の風雨にさらされ今にも崩れ落ちそうな吊橋にも似ている。Th. マンとジェームズ・ジョイスの親近性が云々される所以である。両者の関係については、既に『ファウストゥス博士の成立』に作者自身の言及があるが、同書は周知のようにその他『ファウストゥス博士』の成立事情全般に互って懇切丁寧な解説をおこない、ダンテの師ウェルギリウスのごとく読者の手をとって、小説内の錯綜極まる形象世界、地獄の喧噪の中を導くガイドブックの機能を持っている。総じてTh. マンは自己注釈の多い作家で、その対象は作品のみならず広くプライベートな生活全般に及んでおり、ここにゲーテ流の『詩と真実』の精神が見て取れるのは、『ファウストゥス博士の成立』につけられた motto が示す通りである。勿論自己注釈というものにはすべて、偽装、韜晦、誤謬等の要素が混入する事実を否認しない。しかし自己注釈のかかるネガティブな要素といえども、それがマイナスの負荷をおわされた所以をたどれば、作品解明に不可欠な手掛かりを提供することもまた可能であろう。

陳述内容の正負の別はさておき、Th. マンとジョイスの関係に戻れば、ここで問題となっているのは小説の可能性ということである。周知のように創作に対する不審はTh. マン文学の根本問題であり、またそれ故Th. マン研究においても古くから中心課題として取り扱われてきた。綿密な小説技法の分析から、今日では多くの問題が解明され、イロニー、パロディー、ライトモチーフ、モンタージュ、象徴、神話等々の基本概念が抽出され、整理統合されている。しかしながら文学作品のテキストは、決して一義的、固定的な読みだけを強制するものではなく、読者の個性や時代に応じてそのつど新た

な対応関係を生み出すというのが実状であろうから、当然解釈・評価も多様となろうし、また今後Th.マン像の大幅な変更がおこなわれる可能性もあるだろう。そもそもTh.マンの読者は、かなり作者の注釈に左右される傾向があると言えよう。『ファウストゥス博士』はジョイスの作品と同様に、あらゆる小説を終わらせる小説であるとか、『ヨーゼフとその兄弟達』の後に再びこの物語が取り上げられ、物語られるとは思われないといった良く知られたTh.マンの言葉は、どの程度の妥当性を持つのであろうか。ジョイスの後にも小説創作は連綿として続いているし、聖書や神話・伝説起源の物語も、決して消滅することはないだろう。全作品中最も深刻な悲愴、絶望の表現であると言われる『ファウストゥス博士』にも、遊戯意識が混入していることは疑問の余地がない。そう見てくるとTh.マンのペシミズム、終末の予言にも、彼一流のイロニーが潜んでいると見なさねばならないのではないか。彼は精神的指導者であるニーチェに対して、その言葉を決して額面通りには受け取らなかったと言っているが、この関係はTh.マンと読者の間にも必要だと思われる。さもないと読者は「魔法使い」の術中に陥り、特定の解釈パターンという御仕着せの中に封じ込められてしまう危険がある。とまれまずは伝統と前衛、完成と崩壊、即ち「古きと新しき」の弁証法であるTh.マンの世界を、その最高の体现である『ファウストゥス博士』を手掛かりに考察してみよう。

II

読者は小説の中に、タイトルにより暗示された主人公＝ファウストという対応関係を確認しようとするだろう。事実アードリアンの生涯は、ファウスト物語との一致を示している。たとえ現代的にアレンジされてはいても、悪魔との契約、それにより手に入れたこの世での二十四年間の魔的な魂の昂揚、深海及び宇宙旅行、最後の作品『ファウスト博士の嘆き』による直接的示唆、そして地獄の劫罰という設定は、みまごろうかたなくファウストの物語である。しかしこの関係は、アードリアンの姿が次々と変容をとげることにより溶解し、別の関連を指し示すようになる。ライプツィヒの娼家でのエピソードと梅毒を介してはニーチェが、またハンガリーの貴族女性マダム・ド・トルノとの関係ではチャイコフスキーが新たな対応を生み出す。アードリアンの姿が対応するのは、生身の人間ばかりではない。ドイツという一国全体が主人公と重ね合わされていることは、既に研究者達の一致して認めるところであり、本文中にも再三暗示されている通りである。

彼の健康状態の悪化と祖国の悲運とを魂的に結びつけることは不可能であったけれども、——この両者が客観的な相関関係にあるもの、象徴的な平行関係にあるものとみなしたがるわたしの傾向、恐らく単に両者が同時に起こったという事実によって示唆されたのであろうこの傾向は、彼が外的な事象から離脱していることを考慮に入れてもなお打ち消し難いのであった、……

・・・(454f.)

悪魔と契約を取り交わす人物が、自分自身悪魔の兆候を示すことには異論がないであろう。冷たさ、嘲笑癖、驕慢、これら主人公の性格を示す言葉は、すべて悪魔の属性として描かれている。さらに偏頭痛を病み、光を恐れ暗闇の中に閉じこもる姿は、吸血鬼のイメージすら伴っている。しかるに一方、契約期限も残り少なくなる頃には、まったく逆の関連が示唆され始める。

次第に顕著になってきた首を肩の方に傾ける癖と相まって、彼の顔が苦悩をたたえつつ変容したかのように、いや、キリストに似ているように見えたのは・・・(640)

友人知己を前にして語られる最期の告白、その醜悪さゆえ耐え兼ねて逃げ出す客もでる程のグロテスクな演説を終えて力尽き、昏倒した主人公の姿は、十字架から降ろされたキリストを胸に抱えて悲嘆にくれる聖母、ピエタの構図を描いている。

(シュヴァイゲシュティル夫人)は意識を失った彼の頭を持ち上げ、母親のような腕にその上体を抱きしめて・・・(667)

メタモルフォーシスもここまでくると、「悪魔の冗談」(363)のようにすら思えてくるのである。

アードリアンが指し示す対応関係を整理すると、大体次のようになるろう。

アードリアン・レーヴァークューン

1. ファウスト博士：前述の理由による。
2. ニーチェ：同上及び『ファウストゥス博士の成立』における直接示唆による。
3. チャイコフスキー：同上及び『ファウストゥス博士の嘆き』の最終楽章における悲愴交響曲の暗示。
4. キリスト：前述の理由による。
5. 悪魔：同上。
6. ドイツ：同上。
7. フーゲー・ヴォルフ：娼家のエピソードと梅毒、及び『ファウストゥス博士の成立』における示唆。
8. アルブレヒト・デューラー：アードリアンの若き日の容貌は、デューラーの肖像画から取られた

ものである。¹

9. ドン・ジョヴァンニ：悪魔との対話の際にアードリアンの膝の上には、キュルケゴールのモーツアルト / ドン・ジョヴァンニ論がのっていた。またドン・ジョヴァンニとファウストとの親近性。
10. マルティン・ルター：アードリアンはしばしば古めかしいドイツ語、即ちエーレンフリート・クンプ（ルター）の語法を使う。²
11. ゼレーヌス・ツァイトブローム：ツァイトブロームの側よりなされる、度重なる同一性の暗示。
12. Th. マン：小説の主人公は、ある意味において作者の分身であるというばかりでなく、主人公の作品は作者自身の作品と多くの共通点を持つ。

主人公の姿に付きまとうこれらの形姿は、さらに新たな関連を生み出していく。例えば梅毒を介してはニーチェ、ヴォルフ、デューラーが、音楽という点でチャイコフスキー、ヴォルフ、ニーチェ、ルターが、ドイツ的（Th. マンの解する）という点でファウスト、ニーチェ、デューラー、ルターが、またルネサンス時代が生んだ偉大なアウトサイダーとしてファウストとドン・ジョヴァンニ、さらにこれに悪魔と神が結びつく。勿論以上がすべてというわけではなく、新たな関連の発見とともにこの輪はさらに広がっていくであろう。象徴の持つ機能が記号の持つそれと異なり、指示するものと指示されるもの間に固定的関係を示すだけでなく、両者を並存させるような言わば多義的可変的性格を持つことも事実であろうが、アードリアンが果たす機能は象徴の概念を逸脱しているように思われる。カイザースアッシュェルンの例で有名なモンタージュ技法の観点からみれば、前述の関係項は主人公の全体像を形成するための構成要素と言えよう。とすればここでは主人公を中心にして、その構成要素の統合を目指す求心的運動と、様々な関連を求めて放散する遠心的運動が同時に行なわれているとみなせよう。即ち主人公を中心とした、統一と拡散、構築と解体の運動である。

同様のことはその他の登場人物についても指摘できる。例えばネポムーク・シュナイデヴァインは、『ファウストゥス博士の成立』にも述べられている通りTh. マンの孫フリードがモデルであるが、小説では幼児キリスト、

当然のことながら特に女達は、ことに庶民的な女中達などは遠慮も忘れ、すっかり有頂天になって、両手をもみ合わせながら少年の上に身を屈め、そばにしゃがみ込んで、この美しい少年のためにイエズス、マリーア、ヨーゼフの名を呼んだ。（611）

子供の姿をとっての地上への顕現・・・天上から来たものという感情（619）

精霊の王子（619）、シェイクスピアの『嵐』のエーリアル（623）、悪魔がアードリアンに妻として与えた人魚ヒュフィーアルタの息子、

あの人魚は私の妹であり甘美な花嫁であって、³ ヒュフィーアルタという名なのです。それというのも彼（悪魔）が私の寝床を楽しませるために彼女を連れて来たからで、・・・やがてヒュフィーアルタは妊娠し、私に小さな息子を生んでくれ（663）

即ち天使、精霊、妖精の類いに連なり、またその出所不明の中高ドイツ語の晩禱により、中世世界をも示している。⁴

勿論登場人物のすべてがこのような多機能を担い、多層構造を示しているわけではなく、むしろ当然とも言えようが、おおよそ役割の軽重に応じてその関係項、関連領域も増減している。ハレ大学神学体系担当教授エーレンフリート・クンプは、ドイツ風の粗野な言動と、悪魔にインク壺（ここではパン）を投げつけるエピソード等により、いくぶん悪魔のニュアンスを加味されたマルティン・ルターのカリカチュアであることは明白である。

事あるごとに彼はルター派の牢固とした国粹主義者の正体を現したのであって・・・彼の自由主義は、・・・勿論敵対しつつであったとはいえ、悪魔ときわめて密接な関係を持つことを妨げるものではなかった。（130）

しかしそれが済むと、一家の主人は、紛れもなくルターの食卓講話を真似て、・・・（132）

またいかかわしくも胡散臭いナチズムのデマゴグ達の巣窟であるジクストゥス・クリトヴィス家のサークルの一員、詩人のダーニエル・ツア・ヘーエは、首までボタンでとめた黒い司祭のような服と、足で床を踏み鳴らしながらしゃべるステロタイプの言い回し「おお、勿論だとも、そんなに悪くない、そうだ、そうだ、そう言っている」（同句のパラフレーズは、483、484、486、488、655、660、663ページに繰り返される。）にほぼ還元されていて、Th.マン独特のライトモチーフ技法で描かれている。

このクンプとツア・ヘーエの例のように指示機能が比較的単純で、戯画化の対象が固定的な場合でも、それらがまたイデオロギー的な関連に結びつくので、小説全体の中で果たす機能はやはり相当複雑になる。例えばツア・ヘーエはナチス・イデオロギーを介して悪魔と、従ってクンプともつながるが、悪魔の範疇には、すでに名前からしてその戯画であるエーベルハルト・シュレップフースが入っているし、ヴェンデル・クレッチュマルも、例えばアドリアンの母親（エルゼ・シュヴァイゲシュティル夫人と同様に聖母マリアを意味する）⁵の不可解な拒絶反応等の暗示により、その称号を冠するにふさわしい人物である。

わたしは、オルガン奏者（クレッチュマル）に対する彼女の態度に愛想のよさによっても包みき

れないある種の作為、隔意、拒否を認めたが、こちらの方では、すでに言ったように、一、二度は悲惨なまでに激化した吃りの発作をもってこれにこたえた・・・(171)

またさらに「たまらなく忌まわしい特徴」(15)のカイム・ブライザッハー、「気違いフクロウ」(527)と呼ばれた「誘惑者」ザウル・フィテルベルクもこれに加わるだろう。とすればここでは、悪魔自身の Transformation が行なわれていることになる。即ち悪魔という総合概念への統合と、その様々な発現形態への分解の同時呈示である。

以上はすべて登場人物を中心に見てきたわけだが、同じ事情は小説の中にある個々の挿話についても観察できる。主人公の父親ヨナターン・レーヴァーキューンの家での蝶のエピソードと、ライプツィヒの売春婦エスメラルダとの関係はあまりにも有名であるが、その他にも一見独立しているように思われるエピソードが、別の関連に結びつき、全体のストーリーに密接に絡んでくるのである。例えば第二十三章の後半で、エルゼ・シュヴァイゲシュティル夫人がアードリアンとシルトクナップに語る修道院長の間にまつわるエピソードを取り上げてみる。まず第一に「ハントシューフスハイムのある男爵夫人」のエピソードは、この部屋が精神病患者の避難所であったこと、シュヴァイゲシュティル夫人のみが患者と意を通ずることができたこと、しかし最後はついに夫人の力も及ばず、患者は専門家の手に渡さねばならなかったことという三点で、アードリアンの将来を先取りしている。次に「パイロイトの裁判官令嬢」のエピソードは、少女が浮薄な男にだまされて不義の子を生み、世間の目を逃れて死ぬというストーリーにより、ゲーテの『ファウスト』のグレートヒェン悲劇を暗示すると同時に、小説全体において重要な機能を担う誘惑のモチーフをも描いている。

誘惑のモチーフに関しては、ファウスト物語が既に悪魔の誘惑の話であるが、Th.マンの小説においても全篇を貫くテーマとして再三登場し、変奏されている。アードリアンと悪魔の関連で言うと、まずクレッチュマルによる誘惑。音楽(=魔界)へとアードリアンを拉致せんとする音楽教師に対しては、母親とともにツァイトブロームも敵意を感じている。

しかしわたしには子をかばう母親の憂慮もよく解ったのであって、しばしば彼女とともに勧誘者に敵意をすら感じたのである。(171f.)

次にハレ大学の私講師エーベルハルト・シュレップフースは、神学の衣をまとったデモノロギーにより悪魔の存在証明をおこない、肉欲による誘惑の宗教的必然性を説く。

何故なら、誘惑がなければ聖は考えることが出来ないし、誘惑の恐ろしさ、一人の人間の罪の潜在可能性に応じて聖の度合が測られるからである。(141)

ライプツィヒでは「悪魔のようにしゃべる・・・シュレップフースに似た」(189) 荷物運搬人が、「肉欲の地獄」(191)のヘタエラ・エスメラルダのもとへと彼を誘引する。そして「魔女」エスメラルダ本人による誘惑と、パレストリーナのマナルディ家における有名な対話での、愛の否定による「悪魔の審美主義」への誘惑。

君を高揚させるもの、君の力と権力と支配の感情を増大させるもの、・・・それが真理なのだ、
—— たとえそれが道徳の見地から見れば十倍も嘘だとしても。力を高揚させる性質の非真理は
あらゆる不毛な道徳的真理に比肩すると僕は主張する。(323)

アードリアンと同じ病を身に持つ画家のパプティスト・シュペングラーは、『ブレンターノ歌曲集』を根拠に「危険な誘惑(Verwöhnung)」に対して警告を発する。

このような歌曲に没頭することは決定的なそしてほとんど危険な誘惑を意味します・・・それというのも、異常なもの、他のすべての趣味を荒廃させるものによって自分を誘惑することは、ついには彼を崩壊、実現不可能なものに追い込むからなのです。(345)

ファイフェリングの修道院長の間に閉じこもったアードリアンには、先にも述べたように暗闇の悪鬼とキリストのイメージが重なっているが、今度は後者に対して悪魔が誘惑をしかける。国際的な音楽実業家であり演奏会代理業者であるザウル・フィテルベルク氏による世俗的成功への誘いは、イエス・キリストの荒野での誘惑、そして『ファウストゥス博士の成立』にもその名が見られる『聖アントワヌの誘惑』を戯画化している。

わたしはあなたをさらっていくためにやって来たのです、あなたを一刻の不貞行為に誘惑するために、あなたをわたしのマントに乗せて天翔け、あなたにこの世のあまたの王国とその壮麗のかずかずをお見せするために、そればかりか、それらの王国をあなたの足元に置くために・・・
(530)

悪魔またイエスをいと高き山につれゆきて、世のもろもろの国と、その栄華を示して言う、『なんじもしひれ伏して我を拜せば、これ等を皆なんじに与えん』(マタイ：4. 8-9)

さらに魔法のマントに乗って飛翔するイメージは、紛れもなくメフィストーフレスの姿を示唆していると言えよう。

メフィスト： マントをひろげさえすりゃ、

こいつが空へ連れていってくれますよ。 （ゲーテ『ファウスト』 2065）

以上はほんの一例にすぎない。Th. マンがこの小説のために用いた構成要素を、その出所・由来を含めたすべての関連とともに列挙することは、ほとんど不可能に近いと言えよう。何故なら、これは『ヨーゼフとその兄弟達』などについても言えることだが、作品の背後には文化の総体というファントムが控えているからだ。一冊の小説を書くために図書館が建つほどの文献を利用するという良く知られた彼の創作方法は、作品を通じて文化の総体を呈示せんとする全体志向の表現と解すべきであろう。作品内に圧縮された素材の関連世界が膨大になるのも、それ故当然なのである。問題なのはそれらの素材が小説の枠内において果たす機能、言わば構成要素の力学なのである。Th. マンの小説においては、正確な現実描写、強度のリアリズムが要求されており、個々の形象は現実そのものを髣髴させるものでなければならない。ほとんどすべての素材が実在の人物や画像から転写されている理由、また生涯彼についてまわったモデル問題の原因もここにある。『ファウストゥス博士の成立』には、フィテルベルクのモデルを捜す苦勞談が記されているし、また若き日の主人公ならびに彼の両親の姿は、デューラーの肖像画を克明に言葉で写したものであることも、既に指摘されている。⁶しかし写実主義的手法により構成された統一像なりストーリーは、先に述べた別の関連へと向かう諸構成要素の遠心力により解体作用を受け、独特の曖昧さを生み出す。こうして主人公に何人もの姿がオーバーラップされたり、作曲家の伝記がファウストのあるいはニーチェの物語になったりして、「技術的な判じ絵」（319）が形成されるのである。あくまで巧妙な点は、これらが示す多層構造のいずれもが固定化を拒否するように配慮されていることで、例えば悪魔の実在性をめぐって論争が生じたりする所以もここにある。パレストリーナの悪魔に関しては、与えられる情報が極めて不安定なものなので、読者はそれが本物の悪魔として描かれているのか、あるいは主人公の単なる幻想にすぎないのか決して確定できないのである。だがこの宙に浮いたような状態こそ、まさに作者の意図したところであって、視覚の変化に応じて形象の様相も変わるように設計されているのである。別の例としてネポムーク・シュナイデヴァインの死を取り上げてみよう。シュナイデヴァインの死因としては髄膜炎 *Hirnhautentzündung*（629）という純粋な科学的根拠が、その詳細な臨床報告とともに述べられているが、他方これと平行して天使・妖精エヒョーの悪魔による殺害という別のストーリーが重ねられている。

そのためあの甘美な顔が思いもよらぬほどぞっとするような醜悪な顔に変わり、間もなく始まった歯ざしりと相まって、悪魔にとりつかれたような印象を与えた。（630）

あいつがあの子をさらって行くのだ。（632）

彼は情け容赦もなくこの子を殺害し、・・・(664)

現在及び過去からの膨大な量の引用が組み合わせられ、独特の力学のもとに複雑な関連世界を織りなしていく。統合と解体のAntinomieが、曖昧な万華鏡の世界をつくりだす。

関連がすべてだ。この関連をもっと正確に、名で呼びたいと言うのなら、その名は「曖昧」というのだ。(66)

しかしたとえおぼろげな姿ではあっても、これらの錯綜の中からひとつの大きな形象が透かし絵のごとく浮かび上がってきて、小説全体のGrundtonを規定しているのがわかっていく。即ち「地獄」である。Th. マンは『ファウストゥス博士』の上演舞台を地獄、しかもこの世の地獄に設定したのだ。小説全篇を埋め尽くす程の地獄の形象の数々、デューラーの木版画に基づく黙示録の世界、悪魔と死神のあいだをぬって破壊へと向かうレーヴァーキューンの物語は、紛れもなく「地獄行」を描いているのである。

それらすべては、別の世界の出現、清算の時期の到来、シャーマニズム的初期段階の彼岸思想と古代およびキリスト教からダンテに亘って展開される彼岸思想とを幻想的に融合した、地獄行という全体的印象を生み出すためのものであった。(476)

III

伝記作者の報告にもかなり不明瞭な点があり、時として論理矛盾すら感じさせることに気づくことと思われる。ツァイトブロームの表現方法の特徴は、リアリズムとファンタジー、現実と幻想との二股膏薬的とも言えるZweideutigkeitにあるだろう。ルードルフ・シュヴェールトフェーガー射殺事件を例にとれば、リアリズムの次元ではアードリアンの恋の使者としてマリー・ゴドーのもとへ赴いたバラの騎士ルードルフは、彼自身恋におちてしまい、その結果昔の愛人イーネスに嫉妬され射殺されるというストーリーである。だがこの事件はまた、悪魔との契約により愛を禁じられたアードリアンが、契約不履行による危険を回避するために、自分にもなれなれしく近づき過ぎたルードルフを罰する目的を兼ねて実行した悪魔の筋書として描かれている。即ちリアリズムの次元の主人公のお人好みな寝取られ亭主的愚行と、ファンタジーの次元での悪魔の姦計の同時呈示であり、そして天秤は常に立証されない暗黒の真実の方へ傾く。

立証されず、沈黙したままの、わずかにその凝然とした視線によって暗示されたこの真実がいつまでも沈黙の中にとどまりますように、何故なら、わたしはそれを語るにふさわしい人間ではないのだから。(586f.)

ツァイトブローームは嘘をついている。この願いの直後に陰惨なスキャンダルを微にり細をうがって暴露するからというばかりでなく、そもそもこの事件を語るにふさわしい人間は、彼をおいて他に誰ひとりいないからである。

嘘といえば、小説冒頭の断り書きからしてすでに嘘なのである。偉大な作曲家の伝記の筆を取るにあたって、まず筆者自身に関し数言を費やすのは、決して筆者を前面に押し出そうとの意図から出たことではないとの弁明は、主人公に対する筆者の特殊な関係によって暗示される両者の同一性により崩されるであろう。ツァイトブローームは主人公との天稟の相異をたえず強調する一方で、同時に密かに互いの緊密な関係をも示唆している。

読者はわたしの感情をアードリアンの存在と本質とを特徴づけるものと考えていただきたい
(195)

対象がわたしには近すぎるのである。総じてここでは、明らかに、素材とそれを造形するものとの対立が、その単なる区別すら、あまりにも欠落している。(235)

それ故ツァイトブローームはアードリアンの分身と見なすべきであろう。つまり一人の人格の光の部分と闇の部分、健康と病気、平常と狂気、モラルとデーモンの領域が二人の人物に投影され、対立的に描かれているので、両者が不可分の関係にあると同時に、また決して一致できないという矛盾する事態を惹き起こすことにもなる。

「彼を注視する」こと、彼の異常ななぞめいた生涯を見張ることは、いつでも、わたしの生涯に課せられた本来の切実な使命であると思われ、それがわたしの生涯の真の内容をなしていた
(415)

わたしがアードリアンだったら——無論こういう仮定は意味をなさないのだが——(467)

アードリアンの死後ツァイトブローームによっておこなわれるアニミズム的な生の継承も、両者の同一性という機能から解されるべきであろう。

わたしは彼のために、彼の代わりに生きていような気がする、・・・要するにわたしは、彼の

代わりに生きることを引き受けることによって、彼に愛情を示しているような気がする・・・

(337)

かくて伝記作者が主人公の分身とわかってみると、この小説はツァイトブロームの物語としても読めることになるだろう。即ち今度はツァイトブロームの「地獄行」である。悪魔と血の契りを交わしたアードリアンの後に従い、恐怖に身を震わせながらも悪鬼ひしめくヴァルプルギスの世界を彷徨するツァイトブロームの姿は、地獄巡りのダンテの神話的類型反復と言えよう。この関連において小説のモットーの神曲の世界が、また新たな次元を形成して浮かび上がってくる。ツァイトブロームのダンテ模倣は、ミューズの神々への呼び掛けのパロディーによっても証明されよう。

ああムーゼよ、高さ才よ、いざ我をたすけよ (ダンテ：地獄篇、第二曲)

O Muse, o alto ingegno, or m'aiutate

わたしはあの出来事を伝えるにあたって、最も純粋な最もいたわりのある言葉を思い浮かばせて欲しいと、アポロンとムーサイとに呼びかけずにはいられないような気がする。(204)

しかし勿論完全な同一化ではないのは、言うまでもない。ここにもイロニーの原理が働いており、ツァイトブロームの祈願も非現実の接続法(*Mir ist, als sollte...*)でおこなわれているからである。

以上の例からも推測できるように、単純で善良な人文主義者はその仮面の下にかくも多くの顔を隠した、極めて問題の多い人物である。従って彼の手になる伝記が多分に曖昧な側面を持ち、問題点のものであるのもむしろ当然と言えよう。次に彼の発言の中で、小説の構造に關与する問題点を見てみよう。

しかしわたしは、この仕事のそもそもの初めから、統制され均齊のとれた構成が欠けていることを自分にとがめねばならなかった・・・(235)

これは小説ではない、すなわち、作者がある状況を設定して読者に登場人物の心理を間接的に示すように構成された作品ではない。(390)

ツァイトブロームは一貫してこの伝記が虚構による創作物(Roman)ではなく、自分も専業の小説家ではないので、度重なる先回りが示すような構造上の欠陥が生じるのも仕方のないことであり、読者はこれを伝記作者の異常な対象に触発された興奮状態のなせる業として大目に見てほしいと、その

「《誤った》記述技法」(380)を釈明する。しかるにこれと平行して、円環、魔法陣、厳格な作法等の表象を用いて、この小説の構造の完璧さもまた随所に暗示されているのである。伝記作者の嘘は、例えば小説であることの否定を見ただけでも判明しよう。「先回りによる誤った記述方法」にしても、それが小説の構造上いかに必要不可欠なものであるか、いやそれどころかそもそもこの小説が実際にはいかに綿密な計算に基づいているかは、知る人ぞ知るである。それではツァイトブロームの謝辞を虚言として退けてしまえるかという、そういかないところに問題があるのだ。事情はパレストリーナの悪魔の場合と同じである。つまりどちらも肯定されねばならないのだ。なぜならこの小説独自の力学の場が生み出されるためには、リアリズムの次元即ち善良な人文主義者というアマチュアの手になる真摯であるが不完全な伝記という側面が必要であるからだ。対立項を並存させることにより生ずる独特な不安定さがこの小説に可変性を付与し、さらに新たな関連項の介入を誘い、別の次元を創造して多層構造を構築していくことになるのである。こう見てくると、この善良な人文主義者の仮面の下に、また新たに別の顔が浮かんで来はしまいか。巧妙な駆け引きで読者を面喰わせて、密かにほくそ笑むあのウィットに富んだ『トリストラム・シャンディ』の作者ローレンス・スターン(97)の顔である。

ツァイトブロームがアドリアンとともに一人の人格の分身であることは既に述べたが、この一人の人格はTh. マンとみなしてよいであろう。この三者の関係は、ちょうどファウストとメフィストとゲーテが示す関係に等しいといえよう。しかしツァイトブロームだけは、登場人物であると同時に語り手でもある点で、ゲーテの方の関連にはない特殊な機能を負っている。この特殊な機能こそなにある「物語の精神」の機能である。実はこの事実もそれとなく小説の中で暗示されているのである。

アドリアンとルードルフ・シュヴェールトフェーガーとの間に何が起こったのか、そしてそれはどのようにして起こったのか、——わたしはそれを知っている、たとえ人が、わたしは「その場に居合わせ」なかったのだから知っているはずはないと十遍も異議をとねえとしても。しかし今では、心的事実として、わたしはその場に居合わせたのである、何故ならわたしがここでしているように一つの物語を体験し、かつ、再びそれを生きて来たものは、その物語への恐るべき通曉のために、その隠れた位相をすら眼で見、耳で聞いた証言者になるからである。(576)

わたしがルードルフとマリー・ゴドーとの間に起こったことを、プайフェリングでの対話と同じように、一語一語厳密に再現できることを疑う人がいるであろうか？わたしが「その場に居合わせた」ことを疑う人がいるであろうか？わたしはいないと思う。(587)

勿論例によって正反対の証言も記されている。

繰り返して断って置くが、わたしは小説を書いているのではないし、また内密な、世間の眼を避けて展開する事態の劇的狀況を全的に知っている作家の全知を備えている振りをするつもりはない。(439)

しかしこの矛盾については前述のとおりであり、疑いもなくツァイトブローームはAuktorialitätの告白によって、自分が物語の精神であることを明かしているのである。物語の精神、小説のあらゆる隅々にまで遍在し、すべての出来事を知悉する超人格はここでは鈍重な人文主義者の仮面をかぶっているが、また必要に応じてリアリズムとファンタジーの世界の間を飛び交い、両者を仲介するのである。

「物語の精神」とは実に響きの良い言葉であるが、実質を問えば極めて曖昧な問題の多い概念でもある。その属性とされるAuktorialitätは、本来古代の叙事詩の語り手にミューズの神々より与えられた特権で、それ故古代の詩人達は詩の中で神々の助力を仰ぐのである。しかるに周知の経過により神的秩序が崩壊するとともに、この魔力も消失してしまい、詩人達は作品創作のためには別の助力を求めねばならなくなる。その後の理性尊重時代には、人間悟性の論理整合性がAuktorialitätの保証人を代行するが、それとて一時的なものに過ぎず、じきに限界に突き当たることになる。科学の勝利を信奉し、実証主義の精神を叙事詩と結びつけようとした自然主義は、もはや古代の叙事詩が所有する軽やかな歌の翼を失って、憂鬱症の臨床報告になってしまう。

自然主義の真実観においては平俗なものと同憂鬱症的なものが結びついている。(574)

複雑に発達した現代の社会機構の中にあっては、そもそも芸術作品に完結性を与えるようなAuktorialitätなどは問題にもならなくなったのである。

自足的な、調和を保って完結している作品が、われわれの社会情勢の徹底的な不安定性、問題性、非調和性に対して、依然として何らかの合法的な関係にあるのかどうか、あらゆる見せかけは、最も美しい見せかけすら、いや、最も美しい見せかけこそ、今日では《嘘》になったのではないかどうか、が問題になるのだ。(241)

統一原理の喪失は、部分の独立を惹き起こす。出来事を意味の関連に秩序づけるはずの連続性がとぎれたので、物語という意味の統一体は成立しがたくなる。良く知られた小説の危機である。勿論以上は極めて単純化した表現であり、小説の危機の原因、様相がこれに尽きるわけではないとは言うまでも

ない。そこにはさらに言語自体の問題も絡んでくることであろう。しかし Th. マンの場合は、主として物語の持つ完結性、従って個々の現実の断片に連続性を与え、意味的なまとまりへと統合していく原理が中心問題となったのである。この事実を最もよく示す例として、ストーリーの問題を取り上げよう。

よく指摘されるように、Th. マンの小説には《本質的に》筋がないのである。『ブデンプローク家の人々』の場合は、ある家族の没落の過程が、論理的（社会学的）必然性に基づいて描かれているというよりも、むしろ没落のテーマの変奏曲が言葉で演奏されていると表現した方が、より真相に近いだろう。また『魔の山』には、この物語の語りの対象は主人公ハンス・カストルプではなく、物語自身であるとの注釈がつけられていて、主人公の行動を中心としたいわゆる伝統的な物語形式の破壊を暗示している。⁷だが極めて狡猾な点は、そのような伝統形式の破壊の暗示にもかかわらず、クロノロジーの進行に従ったリアリズムの次元で演じられるストーリーも、決して完全には放棄されていないことである。それ故『ブデンプローク家の人々』はやはりある家族の没落の物語であり、『魔の山』も単純な青年ハンス・カストルプの物語なのだ。

語り手との関連で問題となるのは、物語を操作し、あまつさえそれに注釈を加えている主体は誰かということである。かかる疑問が生ずるのも、Th. マンの小説においては語り手と作者を完全には同一視できない事情があるからだ。その理由のひとつとして、彼の文章が常に他人の文体を用いて自己を表現するパロディーだという点があげられよう。

わたしは・・・彼の古めかしい語法は勿論パロディーであり、・・・クンプの語法を暗に風刺しているのだということ、——しかし同時にそれは彼の個性的表現であり自己様式化であって、きわめて特徴的な遣り方でパロディーを駆使しその陰に隠れておのれを語る彼の性癖と内面形式との現れであることを言うて置きたい。（185 f.）

その意味で Th. マンの文章は、直接性を欠いた言わば「仮面の告白」とも言えるのである。なる程初期の作品『ブデンプローク家の人々』などには、この傾向はまだ明白には現れていない。語り手はここでは、フロベール流の禁欲を示し、ほとんど終始一貫して物語の背後に身を潜めている。時折段落の末尾をピリオドで止めず未完結のままにするあたりに、わずかながら語り手の感情が窺える程度である。しかし『ヴェニスに死す』あたりより語り手が奇妙な性格を示し始める。三人称で書かれているこの小説の文体が、実は主人公アッセンバハの文体であることは、作者自身認めている事実なのだ。『魔の山』に至って様相は一変する。語り手は完全な人格となって登場し、読者と対話を交わし、駆け引きを行うようになる。周知のように『魔の山』以降では、「神話」の概念が Th. マンの創作において極めて重要な意味を持つことになる。神話の再創造は単に昔話のストーリーを復活させた

ばかりではなく、同時に神的起源の特権を持つ語り手をも過去の泉から呼び戻したのである。現代小説に神話の概念を導入するということは、Th. マンの場合まず何より小説の危機を回避するための対抗策として理解されねばならないだろう。筋を失い完結性という美的仮象が剥がされかかった小説に、仮象が真実として何の矛盾もなく通用した時代の物語を、解体を防ぐための抛り所として提供したのである。しかしそうは言っても、太古の物語が現代にそっくりそのまま通用するはずもなく、それ故にヨーゼフの物語が極度に膨張し、素朴な直接性が高度に知的な技巧にとって代わったりするのである。語り手もまたこの変化の影響を被らずには済まず、質朴な仮面の下に狡猾な詐欺師の顔を隠し持った、多分に胡散臭い超人格の特性を示すことになる。かくて作者が物語の保証人として設定した語り手は、神話の概念の復活にともない、語り手のAuktorialitätをも《パロディー》として手に入れたのである。Th. マンにより「物語の精神」と名づけられた語り手の最大の特徴は、自己意識を持つことであろう。即ち物語の精神は、自分が論理矛盾であること、アナクロニズムであることを自覚しており、また自分自身について語ることで、正体を暴露し、物語から素朴さ、直接性を奪うのである。

IV

善良な人文主義者ツァイトブロームの正体は、実は狡猾な物語の精神であって、一作曲家の伝記という隠れ蓑の陰で様々なストラテジーを駆使し、読者を「技術的な判じ絵」の解読へと誘う。

一般に彼は引用の趣味、ある物あるいはある人を思い出させるような言葉による暗示に強い好みを持っていたのである。(183)

物語の精神の自己意識は、小説の中では自分自身について語ることでしか証明されえないであろう。その正体の暴露に関しては既に見た通りであるが、物語の精神が自分について語るという意味は、もっと広義に解されねばならない。ツァイトブロームとアードリアンとTh. マンが同一人物であるという関連から、作品の中には作者のTh. マン自身について語った言葉も数多くある。先に引用したアードリアンのパロディー癖や引用趣味、悪魔がアードリアンにすすめる言葉「わたしのいるところ、そこがカイザースアッシュェルンだ」(302)などが指し示すのは、作者自身以外の何者でもない。⁸あるいはクラリッサ・ロッデとTh. マンの妹との関係を挙げてもいいだろう。しかしこの小説の中で物語の精神が果たす最も注目すべき機能は、《自分の物語について語る》ということである。『ファウストゥス博士の成立』は文字通り小説の成立史を取り扱ったものであるが、『ファウストゥス博士』の方は小説の自己注釈という性格を持っている。即ちここでは「芸術が批評になっている」(319)の

である。

この小説の思想的な中核をなしているのが芸術論であることは明白である。しかも主人公が作曲家ということで、もっぱら音楽論が取り扱われている。その構成に使用されている素材の大部分が実在の作曲家及び作品であることは、音楽論の現実性を保証する根拠となっている。フィクションの世界に属する主人公の作品にしても、『ファウストゥス博士の成立』には、アルノルト・シェーンベルクの理論の転用のことや、Th. W. アドルノの技術的援助による作品の実現可能性のことが言及されているので、それもまた現実性を持つ純粋な音楽と見なさねばならない。つまりこの小説の音楽及び音楽論は、《現実のもの》としてリアリズムの次元を構成しているのである。だがここでも事情は先に述べた多層構造の場合と同じで、音楽論の陰に隠れて、あるいは音楽論と平行して文学論、しかも文学一般というよりはむしろ語り手自身の作品が語られているのだ。それ故読者は、語り手が音楽論の中に配置した様々な暗示を手掛かりに、自ら文学論を読み取り、組み立てていかねばならないのである。

まずアードリアンが置かれている音楽の危機、作曲の不可能性に関する長大な論議は、その規模から見ても、またそれが主人公にとって悪魔との提携の契機になったという意味においても中心テーマのひとつとなっているが、また同時にこの物語自身の背景をなす一般状況に投影可能なことも事実であろう。語り手は自分の物語の成立基盤をなす状況を物語のテーマに取り入れ、物語を通して分析し注釈し、《批評》を加えているのである。また主人公アードリアンの作品には、Th. マン自身の作法あるいは作品を連想させる点が多く含まれているが、何よりも特徴的なことは、それが『ファウストゥス博士』という小説自身を暗示し、説明しているように見えることであろう。

『十三のブレンターノの歌』

このようにあらゆるものが互に変化させられ変化させあいながら血縁をなして奥深く織り合わされ絡み合わされること、——これが音楽である（245）

『デューラーノ木版画ニヨル黙示録』

（この作品の）表題はデューラーへの敬意を表明したものであると同時に、二つの作品に共通の、視覚的具象化、細密画風、幻想的で正確な細部による空間の濃密な充実という性格を強調しようとするものであった。（475）

例えば同じ作品を説明する次の文章を、括弧の中の言葉を補って読んでみるとよい。

アードリアン（Th. マン）はその比類ない合唱曲（『ファウストゥス博士』）のテキストをヨハネ黙示録（ファウスト物語）だけから借りたのではなく、いわば、わたしが言及したあの予言的

伝統全体（ドイツ文化全体）をその作品の中に取り入れたために、この作品は一つの新しい独自の黙示録（ファウスト物語）を創造し、ある意味で（ドイツ文化の）終末のあらゆる告知を要約するものになった（475）

あるいは少々長くなるが、アードリアンの最後の作品に対する注釈から引用しよう。

『ファウストゥス博士の嘆き』

この巨大な嘆きの変奏曲は・・・輪をなして広がって行き、そのすべての輪は絶えず次の輪を従えている、それらの輪は、テキストの単位もしくは書物の章に対応しそれ自体が変奏の一連であるような諸楽章、大変奏曲である。しかもそのすべての輪は、テーマ、すなわち、テキストの特定の一個所によって与えられている極度に変形可能な基礎音型に還元され得るのである。（645）
しかしまたここには、まさしく総括の意味において、音楽一般が持つありとあらゆる表現要素が動員されている、言うまでもなく機械的模倣や退化としてではない、それはあたかも、音楽の歴史の中にこれまで沈澱してきた、そして、今ここで一種の錬金術的な蒸留過程によって感情をあらゆる基礎形態にまで純化し結晶したあらゆる表現手段を、もちろん意識的に、駆使しているかのようなのである。（647f.）

音楽と文学が違ふごとく、アードリアンの作品とTh. マンの小説を完全には同一視できないのは言うまでもない。とりわけアードリアンの作品は悪魔の力を借りて実現した一種の理想像として、つまり超現実的完全性を表現するものとして描かれていることを考慮に入ればなおさらである。しかしながら主人公の作品には、彼自身の生涯を取り扱った小説の特徴を認めることができるのも事実なのだ。上に掲げたわずかの引用からも、その一端が窺えようし、また主人公と作者の一致という点も、その裏付けになるだろう。この観点から見れば、この小説は自分自身のことを語っているとも言えよう。語り手による物語の自己注釈、批評になった芸術、これが意味するのは即ち《小説の解体》に他ならない。なぜならTh. マンにあっては、批評の概念は解体の原理と結びついているからだ。ニーチェに由来する批評＝分析＝解体の公式は、芸術の完全性という美的仮象の仮面を剥ぐものとして、常に創作＝造形＝素朴の概念の対立項と見なされるのである。それ故物語の精神は、語るという創造行為の陰で、密かに解体作業も行っているのである。

ところで主人公の作品に物語自身を重ね合わせるときに、まず念頭に浮かぶのは完璧さのイメージであろう。アードリアンが目標とした絶対形式のイデーは、デューラーの『メレンコリア』の中に描かれている魔法陣に由来する。ひとつのテーマが純粋な形式原理によってのみ変奏されて作りあげる、あらゆる異質物の混入を排した絶対形式。しかもその中においては、テーマが無限のヴァリエーション

ンを示しながら関連の連鎖を形成するという。小説にこれを完全に応用することは、勿論不可能である。それにもかかわらず両者の同一性を暗示させようというのは、小説をこの理念で解釈させようという意図ととるほかないであろう。従って読者は、小説の中にある様々な暗示を手掛かりに、語り手とともに物語を創作していることになる。これらの観点から見れば、ここにもこの小説独自の力学が働いているのが理解されよう。即ち解体と構築という相反する運動の並存である。物語の精神は、物語を語ることにより創造と解体を同時に行うのみならず、読者をも己の行為に引き入れて、再三に互る構造上の欠陥についての謝罪にもかかわらず、逆に自己の物語に完璧さのイメージを抱くよう強制しているのである。

*

Th. マン文学の中心テーマとも言える小説の可能性の問題を解明するには、作品の構造、即ち形式的な構成原理を考察するのが、最も有効な方法であると言えよう。ここで得られた結果を他の作家の例と比較すれば、その特徴も自ずと判明してくるであろうし、また伝統に対する関係に光をあてることにもなるだろう。「古きと新しき」が独自に交錯しているTh. マンの文学世界は、単に作品内の個々の形象を分析しただけでは、十分な解明は期待できない。『ファウストゥ博士』の場合でも、そこに使用されている形象が中世にまで遡る、言わばカビの生えたものばかりだからというので、これを古い文学であるとか伝統的であると言うことはできない。ひるがえって目を創作技法に転ずれば、この小説における本質的に古きものと新しきものの正体が判明するだろう。「古きもの」、伝統的な要素とは、誤解を恐れずに言えば、《連続性》ということであろう。つまり『ファウストゥ博士』においては、体験の連続性が保持されているのである。一作曲家の生涯を物語として、線的に連続する独自の意味的統一体としてとらえる見方は、現代小説においてはほとんど不可能になったと言えよう。マックス・フリッシュ、ウーヴェ・ヨーンゾーン等の作品では、主人公あるいは登場人物の生（生涯）が、連続性の概念ではとらえられていない、あるいはとらえることができなくなっているのが理解されよう。また例えば行為の因果関係にしても、Th. マンの場合は「古い」関連性にとらわれていると言えよう。『ファウストゥ博士』における罪と罰の関係などは、その良い例である。現代小説ではこの因果関係は、もはや有効性を失いつつある。人間は罪なくしても罰を受けるのである。（カフカ、フリードリヒ・デュレンマット等）しかしTh. マンの文学はその「古き」要素とともに、また「新しき」要素をも持っている。それはとりわけ「古き」要素の有効性の破壊の暗示に現れている。例えば『魔の山』の時間の問題を考えてみれば良いだろう。だが本質的に問題となるのは、Th. マンにあってはこの「古きと新しき」が完全に共存していることなのだ。正反対のことが同時に起こり、そこに独特の曖昧さ、不安定さが生じる、これがTh. マン文学の大きな特徴のひとつと言えよう。

『魔の山』におけるパラドックスを例にとれば、そこでは高山へ登ることと冥府へ下ることが同一視されている。そしてこの独自の力学が生み出すパラドックスは、『ファウストゥス博士』でははるかに大きな規模で浸透しているのである。

(『黙示録』)には、これに気づく人は神秘的な恐怖に襲われるのだが、戦慄的な技巧からなる一つの形式上のユートピアが実現されているが、ファウスト・カンタータではこのユートピアが遍在的になる、それは作品全体を規制し、もしこう言ってよいとすれば、作品全体を主題的なものによってあますところなく呑み尽くさせている。(645)

そしてその力学を操る張本人こそ、物語の精神なのである。『ファウストゥス博士』を論ずるにあたって、まず語り手の問題を取り上げた理由も、またそこにある。勿論本稿では、極めてわずかな部分に触れたにすぎない。なにしろ対象があまりにも巨大なのである。ここで触れることができなかった問題、例えばアードリアンの作品が示す機能、悪魔の陥穽、時間の構造等については、後の機会にゆずりたい。

【使用テキスト】

Thomas Mann : Doktor Faustus. Stockholmer Gesamtausgabe, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1967.

なお本文中括弧内の数字は、同テキストのページ数を示す。また同テキストの和訳に関しては、新潮社版トーマス・マン全集第六巻(1971年発行、円子修平訳)を参照させていただいたが、都合により変更した部分もある。

【注】

1. アードリアンとデューラーの関係については、以下を参照されたい。

Jürgen Jung : Altes und Neues zu Thomas Manns Roman Doktor Faustus. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1985, S. 261ff.

2. この点に関しては既に『ファウストゥス博士の成立』でも言及されているが、具体的なルターの語法との対応については、J. Jung (ibid. S. 175ff.)を参照されたい。
3. 『グレゴリウス』物語の暗示。
4. ネポムーク・シュナイデヴァインの晩禱に関しては、J. Jung (ibid. S. 308ff.)を参照されたい。
5. 例えばアードリアンの母親もまたピエタの構図で描かれている。
彼女は息子をいわば腕に抱きしめていた、といっても肩ではなく頭を抱いて、息子の額に手を当てていたのだが、その姿勢で彼女は黒い瞳をクレッチュマルに向け、・・・アードリアンの頭を自分の胸にひき寄せたのである。(172)
6. Vgl. J. Jung. ibid. S. 263ff.
7. 『魔の山』の構造に関しては以下を参照されたい。
青柳謙二：「時の小説」(Zeitroman)としての「魔の山」 In : 北海道大学文学部紀要 X■-1, 1964.
8. カリフォルニアに亡命したTh. マンが「私のいるところ、そこがドイツだ」と言っていたエピソードは有名である。

(文学部助手)