HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	物語の精神 : トーマス・マンの小説概念
Author(s)	青柳, 謙二
Citation	北海道大學文學部紀要, 12, 205-230
Issue Date	1964-03-18
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/33281
Type	departmental bulletin paper
File Information	12_P205-230.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

物語の精神

―トーマス・マンの小説概念―

青柳謙二

物語の精神

―トーマス・マンの小説概念―

青柳謙二

一

トーマス・マンのロマーンが、殆ど―「ファウスト博士」を除いて[1]――もともとはノヴェレとして構想されたものだつたことは、よく知られている。例えば、最初のロマーン「ブデンブローク家の人々」は、北欧の家庭小説を手本にして、せいぜい二百五十頁程度のものにする計画だつたし[2]、「魔の山」も、最初は、「ヴェニスに死す」の対をなすものとして、同じ「死の誘惑」というテーマを扱いながら、逆にそれを滑稽化する「やや長い short story」にするつもりだつたという[3]。更に、千八百頁にわたるヨオゼフ四部作に到つては、宗教的な主題で一貫した三幅対の短篇小説を作る予定で、その第一篇として神話的聖書物語、即ちヨオゼフの物語が撰ばれたにすぎない。ところが、結果としては、それに続く予定のドイツの宗教改革の話、スペインを題材にした話の二つは立ち消えになり、第一作のヨオゼフ物語だけが十六年もの間作者をとりこにすることになつたのである。第一巻のヤアコプ物語が刊行された時でさえ、それは、既に一巻にするに足るだけの原稿が溜つたからであつて、決して四部作として計画したからではなかつたと作者は云う。「最初は何と違つた計画を立てていたことか――全く違つてしまつたのだ――それがいつものことなのだが[4]。」いつも、作品は「書いていくうちに[5]」「ふくれ上つて[6]」いき、最初は予想もしなかつた空間と時間とを要求することになる。Habent sua fata libelli――とマンはその事情を説明している。それはよく云われることであるが、しかし、マンの云うのは、「ただ作品が世に現れた後のことだけではなく、作品が出来る時に既にそうなのである。作者は、作品に着手する時には、そこまではわからない。作品はそれ自身の意志をもつていて、作者よりもそのことをよく知つているのである[7]。」つまり、「計画を軽く見積つてしまうということは、おそらく私に限らず、誰もが繰返して経験するところだろう。構想する時には、仕事は簡単な、実際的な形で浮んでいるのだ。それは、大して苦労して作り上げる必要もないように見える……多分それは、生産にどうしても必要な自己欺瞞というものだろう。一つの作品のあらゆる可能性や難点が前もつてはつきりわかつていたら、そして、作者の意志とは違うことが多い作品それ自身の意志を前もつて知つていたら、作者は腕を拱いてしまい、始めようという気にさえならないだろう。作品には、おそらく、自分の野心というものがあるので、それは作者の野心をはるかに上廻るものかもしれないのだが、それでよいのである[8]。」

作品が作品独自の意志を主張する――これはどの作家でも云いそうなことであり、また実際誰もが、作品を書く時には、ある程度そう感じるに違いないので、作者にそう云われてしまえばそれまでだ、と読者の方は云わざるをえないのかもしれぬ。しかし、他の作

家はともかく、マンの場合は少し事情が違うのであつて、この言葉を、いわば文字通りに受取つてみる必要があるようだ。そうすれば、この言葉が、そういう一般的な意味は別として、マン特有の意味、彼の技法に密着した意味をもつていることがわかるだろう。彼の技法からすれば、作品は独自の意志を主張して膨れ上つていかざるをえないのであり、だからこそ、そのことを彼は再三強調しているのだと、さまざまな箇所で述べられたマンの言葉は、われわれにそういう風に考えさせるのである。

たとえば、「精神的生活形式としてのリューベック」の中で、マンは、「ブデンブローク家の人々」が思いがけず膨脹していつた経緯を述べ、もともと自分は繊細なハノオ少年の話にしか、せいぜいのところトオマスの話にしか、興味をもつていなかつたのに、その前史としてだけ扱えると思つていた話が、「独立した、それ自身権利をもつた姿」をとるようになつた。「そして、このように大きくなつていくのを心配して見守る私の気持は、ただのジークフリートの死という構想から、ライトモティーフを芯にして織り上げた四部作が出来上つてきたワーグナーのΛニーベルンゲンの指輪Vの体験に、いくらか似ているところがあると思つた。」[9]（傍点筆者）いつもマンは、作品が膨れ上つていくのを心配しているのであるが[10]、一見何気なく引合に出されたかに見えるこのワーグナーとの比較も、十六年後にいわれた次のような言葉を考え合わせると、意味をもつてくる。それは、プリンストン大学で行われた「魔の山」についての講義で、この中で、マンは、この作品の読み方として、二度繰返して読むことを奨めている。[11] この小説の作り方、その構成（Komposition）としての性格からいつて、読者の楽しみは、二度目の方が一層深くなるからだという。「普通は音楽に用いるKompositionという言葉を私が使つたのは偶然ではない。音楽は、もとから、スタイルを作る上で、私の仕事に強い影響を与えてきた。詩人というものは、本当は何か別のものなのであつて、たとえば、場所を変えた画家、彫刻家、建築家などなのである。私はといえば、自分を詩人のなかの音楽家に入れざるをえない。ロマーンは私の場合いつもシンフォニーであり、対位法楽曲、テーマの織物であつて、そこではイデーが音楽のモティーフの役割を果している。ワーグナーが私の創作に及ぼした影響がよく指摘された（私自身をも含めて）ものだが、たしかに私はこの影響を否定しようとは思わない。殊に、私はライトモティーフの利用という点でワーグナーにならい、これを物語に応用した。それも、トルストイやゾラの場合のように、単なる自然主義的性格描写のいわば機械的なやり方でではなく、音楽の象徴的なやり方で応用したのである。この方法を私はまずΛトーニオ・クレーゲルVで試してみたが、そこで使つたテクニックがΛ魔の山Vではずつと枠を拡げて、きわめて複雑な、作品全体に滲み透るような仕方で使われている。そして、Λ魔の山Vを二度読んでほしいという私の僭越なお願いは、ほかならぬこのことと関係があるのだ。この小説が作つている音楽的な、イデーの関聯から成立つ複合体を、正しく見通し、味読することは、既にそのテーマの扱い方をよく知り、象徴的な暗示をおびた成句をただしろの方にだけでな

く、これから先の方にも関係づけて解することができて、はじめて、できるのである。」最初の引用で、「ライトモティーフを芯に織つた」という句に私が傍点を付しておいたのは、このライトモティーフの技法こそ、ワーグナーの場合にもマンの場合にも、小さな構想を四部作のような巨大な作品に膨れ上らせる働きをするのではないか、ということを示したかつたからである。そして、「ブデンブローク一家」「魔の山」に続いて、三度目に「ヨオゼフとその兄弟たち」についての次のような言葉を挙げるならば、その推測はますます確かなものになるだろう。「たしかに、私の神話の扱い方は、ワーグナーの荘重な調子よりも、ゲーテのユーモラスな態度に近い。だが、ヨオゼフ物語がとつた思いがけない発展方向には、何といつてもやはりワーグナーの壮大なモティーフ構成への想出がひそかに残つていたので、その意味においては一種の模倣であつた。ずつと前に作つておいたテーマを相手に、作り変えたり発展させたりしながら、それら全部を完成したまとまりへと導いてゆく……」[12]

ここで、一つのロマーンがマンの手の中で出来上つていく過程を想像してみよう。初めに一つの作品の構想が浮ぶ。その場合、作者をそれに惹きつけたものは、ハノオの繊細さであれ、ダヴオス療養所の病気の世界の魔力であれ、聖書の物語の近代化の実験であれ、とにかく、作者のこれまでの世界と関連をもちながら[13]、しかも「このようなものはまだ作られたことがない」という新しさの意識である[14]。彼は、この新しさに慣れるために、つまり新しいものを語る言葉を得るために、長い時間をかけて、対象の見知らぬ世界と「接触」する。ということは「同一視と自己混同が生じるまで」対象に沈潜する。そしてはじめて、この対象を「真似て語る」文体が生まれてくる[15]。「文体とは、個人的なものと物的なものとのその場限りの完全な融合である」というマンの言葉は、これも他の作家の場合よりも遙かに文字通りに取るべきであることを私は前にも指摘した[16]が、マンの場合、文体とは、常にその作品、その場面、その人物への順応であり[17]、パロディーなのである。ここにまず、文体の作者からの独立という特色が見られよう。さて、初めは常にこのように難かしいのであるが、いざ始める時には、作品はもう実際的な形で、大抵は短篇小説として、眼前に浮んでいる、「頭の中では（ideell）もう出来ている。」つまり、この作品全体を暗示し、誘導していくべきイデーが、モティーフとして揃えられている。それは、「釦穴の野花」とか、眼の色、「頭の後に上げられた手」「笑い」とかいう象徴的な意味をもつた具体的事物のこともあり、また、ハンスとインゲ、ゼテムブリーニとナフタ、ペテブレー、モント＝カウなどの登場人物自身、ニーチエ、ゲーテなどの実在人物、さらにヘルメス、ラダマンテュス、トトなど伝説や神話の神のこともあり、「冷たさ」「打開」芸術家と市民、病気と死、等々のイデーそのもののこともある。いずれにしろ、これらの事物やイデーは、決してそれ自身を目的としたものではなくて、作者の心の中にほぼ出来上つている音楽的作品を象徴的に形成していくべきテーマなのである。ところが、作者がこれらのテーマを書き下し、操作していくうちに、予期せぬことが起る。つまり、これらのテーマが、それぞれ自分自

身の正当さを主張し、独立性を要求しはじめるのである。「ファウスト博士」の中で、悪魔はアードリアンに向つて「創造物が芸術家に対して掲げる正しさの要求」というものを話し、「どんな小節を考えてみても、その中にはいつも技術の状態というものが問題となつて現れる。どんな瞬間にも、技術全体は、作者に、自分を正しく扱つてくれ、自分がどんなときにも認め得る唯一の正しい答を出してくれ、と要求する。そうなると、彼の作曲はただのそういう答にすぎなくなり、技術的な判じ物を解くことでしかなくなる――芸術は批評になつてしまう」と云つている。[18]

創造物の正しさの要求は、まず、そのリアリティという点に向けられる。マンが、その意味では伝統主義に立つ作家であり、作品の現実化ということに驚くほど気を使つていることは、いろいろな言葉で明らかである。たとえば「ファウスト博士」を書くに当つては、二ダース以上の音楽書を研究し、「卓越した一作曲家の生涯の作品を、現実のものらしく思われ、耳に聞えてき、本当のものと信じられるように、組み立てる」ために、更にアドルノ博士という専門家の助力を仰いだ。「芸術家を主人公にした小説の中で、芸術とか天才とか作品とかをいたずらに主張し、ただほめたたえるだけで、その心理的効果に酔つているということほど、愚かなことはない。この場合にこそ現実化、精密さというものが大切だ」[19]からである。また、ヨオゼフ物語の原稿を読んだ女秘書が、「これで、この聖書の話が実際にどんな風に起つたか、わかりますわ」と云つた時に、作者は大いに感動し、それを最大のお世辞として受取つたという。「何故なら、それは全然起つたことがなかつたからである。」[20]同様に、「魔の山」に関しても、その登場人物達は「読者の気持からすれば、目に見えている以上のものである。即ち、彼等はみな、精神的な領域や原理の指数であり、代表者、使者なのである。が、だからといつて、彼等がただの影法師であり、動く比喩でしかないとは私は思わない。むしろ、私は、読者が、これらの人物、ヨアヒム、ショーシャ、ペーペルコルン、ゼテムブリーニ達を現実の人物として体験したので、実際に知り合つた人々のように思い出に残つているという批評を聞いて、意を安んじているのである。」[21]このように、人物、事物のテーマは、それぞれ現実におけるその正当性を主張し、作者から独立してひとりで歩き始める。この場合、それを推進する働きをしているのが、彼の「対象と自己とを同一視する文体」であることは、言うまでもあるまい。「芸術家は、自分の責任において直接語ることは決してなく、いつも他をして、他の人間や事物をして語らしめる」のであり、彼の仕事は、「さまざまな立場を代表し、真直ぐにものを言うどの人物にも正当さを得させること」[22]である。作品は、次第に膨れ上つてゆくだろう。

しかし、創造物が作家に向つて掲げる正しさの要求は、これだけに尽きるのではない。これだけならば、このモティーフ構成は、自然主義的機械的描写法に終始し、それをつきつめていけば、徹底自然主義の如きものに陥ることになるだろう。先に挙げた悪魔の言葉は、むしろ、作品が現実性を失つて、あまりに構成的な判じ物になる危険性を指摘しているのである。正しさの要求は、第二に、テー

マ自体の発展、イデーの関連的構成という点に向けられる。[23] ここでも、テーマは作者の統制を離れて、ひとり歩きしようとする。たとえば、死というテーマがある。これは、「死の誘惑」という形で、「魔の山」という教養小説の構想を触発することになつた基本的テーマであるが、[24] このテーマは、書きつけられるや否や、生という反対概念を呼び起し、また一方では、病気、無形式、自由、冒険、快楽等々の同類概念を連想させる。と同時に、それに対立して、健康、形式、理性等々が、生の系列に連らなつていく——こういう具合に、ゼテムブリーニとナフタの議論は果しなく続いて行く、同じことを繰返し、循環しながら。それは、イデーそのものの止むに止まれぬ運動であつて、作者自身もそれに流されながら、わずかに全体の統一のために辛うじて筆を抑えているように見える。いや、科学や理念などの過剰がこの小説の美的作品としての、通常の小説としての調和を破つてしまつているという非難は、この小説が世に出た当時から既にあつた。[25] この小説は、その重要なモティーフの一つである時間の区分の消滅を、「海浜の散歩」という風景で現しているが、やつと一つの砂丘に行きついたと思うと、またその向うに新しい砂丘が現れてくるという無限の風景は、この小説のテーマ構造そのものにもあてはまるだろう。[26] 作者から独立したテーマ自体のこういう発展は、われわれにアードリアンの「厳密な作曲法」なるものを思い出させる。それは、アードリアンが夙くから作曲の理想として試みていたのであるが、最後の作品、カンタータ「ファウスト博士の嘆き」で完成したとされているものである。[27] つまり、平均律半音階の十二音に、十二の言葉——ここでは「何故なら私は悪しく、また善きキリスト教徒として死ぬからだ」(Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ) という十二音節の言葉——が与えられ、この基礎テーマが、和声音楽の調性に代る基本音列として、一切のものの背後にひそんで作品を支配する。即ち、この基礎テーマは、基本音列として用いられるほかに、その音程の一つ一つを反対方向の音程に代えて使用することもできるし、また、その最終の音から始めて最初の音で終らせることもできる。更に、その形を前のように反対方向に向けて使う。[28] すると、四つの旋法が出来るが、それがまたそれぞれ半音階の十二の音を基音として移調されて、その結果、この基本音列は、四十八の異つた形で一つの作曲に使用されることになる。しかも、そのほかにもどんな変奏の戯れが出て来ないとも限らないので、二重、三重フーガのように、二つ以上の関連ある音列を基本音列として使つてもよい。決定的特徴は、全曲中のどの音も、一つの例外もなく、基本音列及びその派生音列の中で、その場所を占める価値があるということであり、旋律的にみても和声的にみても、この基本秩序と関係づけられているということである。これが、アードリアンが「和声法と旋律法との無差別」と呼び、ツァイトブロムが「魔法陣」と名付けた作曲法であるが、それは、要するに同一のものから極端な多様さを展開させる変奏の技術であつて、そこでは非テーマ的なもの、つまり常に同じものの変奏であることが証明されないものは、何一つ存在させない。「全体の構成の中でモティーフとしての機能を果さない音は、一つ

も登場させない。」即ち、自由な音符はもはや存在しなくなつてしまう。ファウスト・カンタータは、この作曲法を徹底した一大変奏曲作品であつて、水に投げこまれた一つの石のために次々に拡がつていき、各円は絶えず次の円を従えている。つまり、それ自身一連の変奏から成る楽章が、次々と他の楽章の変奏を呼び起していくのであるが、しかし、一切は結局テーマとしてのあの変幻自在な基本音列へと戻つていくことになる。ツアイトブロムの評の如く、この変奏曲は本来非力動的で、ドラマを欠き、発展がない。多様をきわめながら、常に同じものなのである。

トーマス・マン自身の作品のふくれ上り方も、この同心円の拡がり方に似ていはしないだろうか。一つのイデーが次々と反対概念、同質概念を呼びさましていくテーマ自身の正当性の主張は、さながらイデーの「魔法陣」であり、「ファウスト・カンタータ全体がテーマ的なものにあますところなく侵蝕されている」ように、マンの作品はライトモティーフにくまなく滲透されているといえる。彼の小説は常に変奏曲作品であり、[29]だからこそ、書いていくうちに次第に膨れ上つていくのである。テーマ構成のみならず、長大な彼の文章そのものが、それを物語つている。マンの文章は、殆ど常に、Parataxe ではなくて、Hypotaxe で成立つている。いくつもの副文章を引き連れ、同格で補訂し、同じ語で改めて云い直し、終るかと思えばまた始つて、時には延々二頁にもわたつて続く複合文は単文の Parataxe の急流がもつ力動性に対して、同じ水面上に拡がつていく波の静かな動きであり、同一のものが文章の止むを得ぬ Nacheinander に悠々と運ばれていくに過ぎない。彼の精密適確な人物描写、環境描写は定評のあるところだが、修飾語を次々とたたみかけて、刻み上げるように対象を規定していくその方法は、殆どカリカチュアになろうとするほどであり、その bildhaft な印象は、動詞よりも名詞を好み、更にそれを動きのない繋詞によつて形容詞と結びつけていく静的な叙述に負うところが大きい。マンは、ドラマの「この通り」(Hier ist es) に対して、物語の「こうだつた」(So war es) を一層荘厳な詩的態度ではないかと云い、小説作家を「つぶやくように過去 Imperfekt を呼び出すもの」と呼んでいるが、確定した過去のもつ静止感にふさわしいのが、動作を表す動詞と劇的な流れを示す Parataxe とを欠いた彼の文章である。[30]もつとも、欠くということは、実際に使われていないということではない。ただ、使われている場合でも、それは、せいぜい絵の中の人物の動き、と云つておかしければ、鏡の中の、マン自身の言葉を借りれば「覗き眼鏡の中の」動きを表すにとどまる。彼は、ヨオゼフ物語を作つたり、読んだりする楽しみを、万華鏡をのぞく楽しみに比している。それは、同一のものが作り出す千変万化、ドラマを持たぬ変奏の妙である。この文章の波立つ文の下には、巨大な水のモノトニーがある。[31]長大な複合文と、それに運ばれて同心円のように拡がつていくモティーフ構成とは、一度始まつたら、止まるところを知らない。それに親しんでいる読者は、マンが「小説芸術」という講義の途中で、突然、「個人的な、アカデミックとは云えない告白」、叙事詩の精神に対する愛と関心の告白と讃美とを始めている

のを見ても、驚きはしないし、彼の云う通り、大目に見てやる気になるだろう。「それは、巨大な堂々たる精神で、どこまでも拡がっていく。単調にうねり続ける海のように広く、雄大でありながら綿密で、歌いながら思慮を失わない。この精神は断章やエピソードを好まぬ。それが欲するのは全体、数え切れぬエピソードと細目とを備えた世界であるが、しかもこの細目に、この精神は我を忘れて長逗留し、まるでその一つ一つが、特別大事でもあるかのようだ。というのも、この精神は急がない。無限に時間を持つからだ。それは忍耐の精神、持久精神、人をとりこにする冗長の精神である。始めるとなれば、一切の根源から始めるよりほかには知らず、終ろうなどとはそもそも思わぬ……」[32] ハノオ少年の話を書こうとして、マンは四代も遡り、老ヨオハン・ブデンブロークから話し始める。ヨオゼフ物語を近代化するべく、父ヤアコプの、いや祖宗アブラハムの、それどころか底知れぬ過去の泉へ下りていく地獄行から説き起す。マンはいつも「前史」から始め、それがまた独立した話へと膨れ上る。ということは、全体の見通しは最初についており、この見通しからみて発端におくべきテーマが揃えられる。そして、そもそもの初めから語り始めるのだが、語っているうちに、テーマは独自の展開を見せ、それ自身の法則に従つて変奏されながら、自ら、何処へとも知れず作者を運んでゆく——勿論、この基本テーマに可能な運動の範囲内ではあるが。つまり、最初の全体の見通しを大きく逸脱することはないのだけれども。個々のものに、それがすべてであるかのように熱中しながら、同時に全体を決して忘れないこの二重視覚を、マンは、ロマーンのもつ巨大な微細主義と呼び、叙事詩的ロマーンを作る仕事は、大海を飲み干すに似た企てであつて、人生と忍耐と孜々たる勤勉と、霊感を日々新たにする忠実さとを大量に投資しなければならないと云つている。[33] 最後まで作り上げるということは、創作倫理上の誠実さの問題であり、結局は強情の問題になるのだが、そもそも何年間も創作に没頭していること自体が、この我儘と強情との故であり、個人的な満足であつて、他人の興味や同情を寄せてもらうようなことではないと[34] 彼は云う。一度文章が始まつてしまえば、作者は、たとえ退屈しようとも、その波に運ばれていくだけだ。事実、「ブデンブローク家」を書く時も、最初に彼を捕えた魅力はとうの昔にすり減り、彼自身退屈してしまつたこともたびたびで、読書によつてようやくそれを鼓舞していたのである。[35] では、何故小説を書くのか。「作ろうとする作品のこういう我意の主張というものは、全く面白いものである。作品はもともと頭の中では出来ているのだが、それが実現していく際には、作者自身をひどく驚かすようなことになる。処女作、それは、若い芸術家が通つていく経験の学校—主観的な、また客観的な経験の学校である。叙事的なもの、というものが一体どういうものか、私は、その波に運ばれていくうちに、はじめてそれを知つた。私自身がどういう人間か、私が欲しているものは何か、欲していないものは何か。私の人生に対する態度、死に対する態度、それらすべてを、私は、書くことによつて知つた。そして同時に、人間は行為することによつてだけ自分を知るのだということをも、知つた。こうして、出来

上つてゆく形では計画していなかつたこの企てに対する私の尊敬の念は、次第に大きくなつていつた。もちろん、その尊敬には、深い無関心と、退屈した不信の念が混つてはいたのだが。[36]」

二

「ヨオゼフとその兄弟たち」は、以上のようなマンの小説手法の極端なまでに忠実な実証である。マンは「魔の山」について、この小説は、内容と形式、本質と現象とを完全に一致させ、いつもそれが取扱い、語つているところのものでもあろうとする野心を持つていると述べているが、同じことが、聖書に取材したこの物語にも云える。[1] この小説が、筋の上では、創世記第三十七章から第五十章にいたるヨオゼフと兄弟たちの物語に忠実に従つていることは、作者自身が認めている。[2]「周知の通り」という言葉がこの小説では屢々使われ、また、原典との関係を自らイローニッシュに諷刺する箇所も少くない。こういう万人周知の物語を題材に撰ぶということ、これはどういうことなのだろうか。マンが作品のリアリティというものに意を用い、読者を楽しませようと心掛けていたことは既にのべたが、たとえば「ブデンブローク家の人々」を読んだ或る女流詩人に、「あなたの御作を読みながら少しも退屈しませんでした。そして、どの頁ででも、退屈しないということにびつくりしました」と云われた時、マンはそれを非常な讃辞ととつたという。というのも作者自身が前に述べた如く退屈していたのであり、この詩人の言葉は、彼に、それにも拘らず仕事を仕上げたという職人の満足感と、素材に対する勝利とを保証してくれたからだという。[3] そこで、それほど読者を退屈させまいと考えている作家が、[4] 既に世に知れ渡つている物語を、筋も変えずに、繰返すのというのはどういうことかという疑問が起きるだろう。

マンがヨオゼフ物語を書くにいたつた動機あるいは経緯については、冒頭にも述べたが、その際マンの心を決定的に動かしたものはこの魅力ある聖書の物語をあらん限りの近代的手段—精神的、技術的な—で更新し、物語として新生面を開いてみようという目論見であつたという。そして、この功名心を鼓舞したのが、同じヨオゼフ物語について「詩と真実」の中でゲーテが述べている言葉、「この素朴な物語は甚だ愛らしいが、ただ短かすぎるように思われるので詳細にわたつてこれを描いてみたくなる」であつたことは、これも周知のことである。[5] 少年ゲーテは、実際にこの改作にとりかかり、人物を書き分け、精密に描写し、事件やエピソードを挿入して一つの独立した詳細な物語を作つたが、結局、年齢と経験とが与える人間的精神的実質を欠いたがために失敗したのであるが、この同じ誘惑が経験豊かな年齢のマンにおいて繰返されたのだとマンは云う。したがつて、ヨオゼフ物語を書くということは、明らかに、マンの「意識的」なゲーテ模倣の一齣であり、そうとすれば、わざわざ「原典を見ないで」と断つてなされたゲーテの言葉の書き違いに、マンの隠された意図を読み取ることも、強ち無理な解釈とは云えない。とにかく、簡素なものを詳述するということは、マンの場合には「精密化、現実化のことであり、遠くて漠然としたものを近くに

引き寄せ、それを肉眼で見、手で摑むような気にさせること」そして、これからがマンらしいのであるが、「長い間それについて漠然とした観念を抱いていたのが、これでやつと最終的に正しい形でそれが解つたと思わせること」なのである。つまり、詳細化、現実化だけならば、珍しいことではない。これ迄無数のヨオゼフ物語やヨオゼフ劇が試みてきたところである。マンが意図した物語としての新生面とは、聖書の物語を現実化しながら、その原典を含めて、従来のヨオゼフ物語すべてを意識させ、これが最後の本当に正しい物語なのだと思わせるところにある。マンが「注釈」(Erörterung, Kommentar) という手段を繰返し強調しているのは、その故である。つまり、彼の創作は増幅であり、現実化なので、そのために心理学や、言語や、描写技術や、その他近代が提供してくれるあらゆる手段を利用するのだが、注釈的論議は、その中でもマンが最も重要視している方法なのである。彼は物語を進めていく上で、ヨオゼフの物語に関するあらゆる伝承を援用し、それに同意したり訂正したり、批評的にそれらを吟味して、まるでヨオゼフ小説全体が、原典たる聖書を含めて、これら伝承の注釈書であるような観を呈しているのである。それについては、作者自身の重要な説明がある。(6)

「殊におもしろいのは、この本の中に出てくる評論風の論議、注釈、批評、学問といつた類であつて、これは、語りの部分や情景描写と同じく、現実らしく見せるための手段なのである。だから、〈芸術家は造形せよ、喋るなかれ〉という格言は、これには例外的にあてはまらない。ここには、私をよく考えさせた美学上の問題がある。即ち、注釈的なお喋り、作者の介入は、芸術から脱落する必要はなく、それ自身芸術の構成要素、芸術の手段であり得る。この本はそれを承知しており、注釈を更に注釈することによつて、それをはつきりと語つている。この本は、自分自身について、屢々語られ多くの媒体を通つてきた物語が、今ここでまた一つの媒体を通つているのだ、そして、ここでは、この物語はいわば自意識を得、演じられながら自分を注釈していくのだ、と云う。注釈は、ここでは、遊びになつている。それは、本当は作者の言葉ではなくて、作品そのものの言葉なのである。注釈は、作品の言語圏に吸収され、間接になり、文体の一部、戯れの言葉になつている。つまり、見せかけの精確さへの寄与であり、揶揄に非常に近く、いずれにしろイロニーに近い。何故なら、非学問的なメールヒェンに応用された学問は、全くのイロニーだからである。(7)」

この注釈という方法はどういう意味をもつているのか、それについては少しこみ入つた解釈を必要とする。まず、この方法がヨオゼフ小説の特殊性をなすものであることは、これ迄も屢々指摘され、論じられていることである。即ち、この引用文から一見してわかるように、通常は作品の美的価値を損うものとして小説から排除される注釈や研究が、ここでは作品の一要素として、現実性を生み出すための芸術手段になつているということである。たしかに、ヨオゼフを始めこの作品の登場人物たちや事件は、現代の我々の周囲にも現れそうな現実性を帯び、一種の歴史小説を読んでいるかのような印象を与えるが、この印象を強めるのに役立つているのが、たとえ

ば、ヤーコブがラバンの所で過した年数は、聖書の云うように二十年ではなく二十五年の方が合理的だという訂正、ヨオゼフがペテブレーの所で出世するのに要した年月の区切り方、フアラオが夢に見た豊年と凶年とは、実際には七年だつたか五年だつたかの穿鑿、ヨオゼフが夢を解いてみせた直後に、フアラオがすぐさま彼を登用したとする聖書の叙述はおかしいとする補足、などといつた伝承や原典批判の方法であることは疑いをいれない。作者の論議や説明は、現実にはそれ以外にあり得なかつたのだと読者に思わせるだけの説得力を持つている。しかし、ただ学問的方法を応用して過去の世界を現実に生かして見せるだけならば、多くの歴史小説に見る如く、そう珍しいことではない。問題は、その学問的方法を小説の中にそのまま残し、読者に見せておくところにある。つまり、注釈が芸術手段になつているというのは、文字通り注釈が小説中に登場して、その構成部分になつていることを意味する。ここに、この小説の小説としての特殊性を見るのは、たとえばケーテ・ハムブルガーである。[8] 彼女は、スペインの評論家オルテガ・イ・ガセットの「近代小説を古い小説や叙事詩から区別する重要な特徴の一つは、完全な現在化（眼前に描き出すこと）の方法にある」という説を援用して、直接の現在化とは、語り手がその立脚点を作中人物の外部にとらず、自らを彼等と同一視することを意味する。この時作者は、古い小説における如く彼等と彼等の体験とについて報告するのではなくて、いわば彼等の心の中からそれを体験し、彼等に、彼のではなく、彼等の眼でもつて世界を見せてやるのだ、と考える。ここに、歴史小説家と歴史家との違いがあると彼女は云う。歴史家は彼が取扱う対象から距離を取り、批判の目で過去を見ることができるが、取扱う過去の人物達の間にいる歴史小説家には、この人物たち以上に多くの知識を、過去について展開することができない。つまり、現実化の基礎になつている歴史上の素材は、素材としては物語の中に姿を見せないのである。過去の世界は眼前にあり、読者は現実の世界にいるようにその中にいて、それを支えている骨組、あるいは外枠には気がつかない。近代小説の現在化の美学は、読者のこういうイリュージョンをこわすようなもの、伝承や原典の研究や批判を、作品から閉め出してしまうのである。これに対して、ヨオゼフ物語は、歴史家の目をそのまま小説に採り入れている。歴史的科学的な骨組の研究が作品の中に姿を見せ、しかも驚くべきことは、それが現在化を妨げるどころか、その助けになつていることであるとハムブルガーは云う。

「今日のところ、ロマーンの分野では、もはやロマーンではないものだけが問題になるというような形勢ではないか」[9]というマンの言葉は有名であり、現代における小説の危機の問題が論じられる場合には必ず引合に出されるのだが、注釈の小説中への導入という方法は、たしかに、この小説を小説らしからぬものにしている[10]要素の一つであり、逆に云えば、「小説という変化に富んだジャンル」に新機軸を打出すためにマンが考案した逆説的手段であると云えよう。そして、そのために、作者のイロニーはもう一つの手続きを踏んでいることに注意しなければならない。つまり、注釈が姿を現し

て事実を論議するだけでは、注釈はまだ本当の芸術手段とは云えない。それが芸術手段になるには、イロニーであること、云いかえれば、作者のイロニーによつて遊びになつていることが必要であり、この小説では、それは、注釈によつて論議され確定された事実が、事実ではないこと、「全然起つたことがない」[11]非学問的なメールヒェンであることによつて、実現されているのである。この作品の「正確さ、現実化は欺瞞なのであり、遊び、芸術的見せかけ」であつて、「その心はユーモア」[12]だとマンは云つている。事実を大真面目で論議している注釈の学問的真面目さは、その対象が事実ではないことによつてこれもユーモアに変り、芸術の見せかけになる。先の引用文で、「注釈が芸術手段であり得ることを、この本は、注釈を更に注釈することによつて語つている」とある点に注目したい。たとえば、泉のほとりで月に祈るヨオゼフ少年の有名な「美しさ」を描くのに、作者は直接に、独断的にそれを描写することを避け、「実際の」姿を、その美しさについての伝承や詩や小説など、即ち在来の注釈で測つて見せ、批評的にそれらを考量することによつて、「本当の実情」はこうだつたと定めている。この方法は、見たところ、この実情をいかにも過去の事実として強く印象づけるけれども、よく見れば、その実情は、少しも現実ではない、少くとも作者の責任において云われた現実ではなく、全くの仮構であることが知れる。ハムブルガーは、この点を指摘して、次のように云つている。[13]作者は、このように、自分が現実化した人物や事件を、それらについて知られている伝承と比較することによつて、それらの現実性というものを決して真面目にとつてはいないことを示している。けれども、他方また彼は、それによつて、それらの伝承が人物や事件についての真の起源であるということをも疑わせ、伝承に「本当の現実」をつきつけて見せる。つまり、作者は、この手法によつて、現実に対しても伝承に対しても、距離をとつている。そして、この批判的保留の態度こそ、かの近代小説の同一視（作者と人物との）の手法、直接の現在化の手法に対立して、この小説の特殊性を形作るものだと云う。それはとにかく、注釈を注釈するというこの手法によつて、作者と作品との距離が開いたことは確かである。作者は、決して自分の責任で事実を注釈しているのではなく、注釈をして自ら語らしめているのである。それは、作者の言葉ではなく、作品そのものの言葉になり、作品の言語圏に吸収されて、文体の戯れになつている。つまり遊び、芸術手段になつているのである。

注釈の手法がどういう働きをしているかは、以上の通りであるが、これだけではまだ、注釈というものの意味を完全に解釈したことにはなるまい。我々は先に、マンが意図した物語としての新生面とは、原典から現在に到るヨオゼフ伝承すべてを意識させ、これが最終的な正しい形だと思わせるところにあると述べた。注釈の注釈という手法の働きを見ることによつて、この新生面のいわば技術面を考察したとすれば、次には、何故こういう手法を使うのかというイデーの面から見ることが残されている。そして、それは、何故伝承を意識させるのか、何故周知の物語を繰返すのか、というこの章の冒頭の問につながつていくことになろう。

一体、作者が伝承を引合いに出すということは、どんな小説理論からみても矛盾ではないか、と評家は考える。いや、作者自身、物語の中に時間区分を定めようとして、伝承の不明確さに困惑し、自分の物語で年月の配分をどう決めたらよいかと問うて、物語の中で次のように自問自答している。「こういう問を出すのは感心したことではないかもしれない。作者が作中の日時や事実を、いろいろに考慮し演繹して、読者の目の前で算出するなどということは、あたりまえの、物語の本質に叶つたことだろうか。作者は、物語られるというより本当は自分自身を物語つていく物語の匿名の源泉として以外に存在するのだろうか。物語の中では、すべてが自分自身によつて在り、そうでしかあり得ないというのに。いや、作者は物語の中にいて、物語と一つでなければならず、物語の外にあつて、それを計算したり証明したりしてはいけないと人は云うだろう。――しかし、アブラムが考え出し認識した神はどうだろう。神は、火の中にいるが、しかし火ではない。神は、それ故、火の中と火の外とに同時にいる、というのであつた。或るものである（sein）ということと、そのものを見る（betrachten）ということとは、勿論別のことである。にも拘らず、この二つのことが同時に行われるような平面乃至は領域があるのだ。作者はたしかに物語の中にいるが、しかし、彼は物語ではない。作者は物語を容れる空間であるが、物語は作者を容れるだけの広さはなく、作者は物語の外部にもいて、彼の存在の向きを変えて、物語を論議注釈することのできる立場にも立つのだ。我々は、自分がヨオゼフ物語のそもそもの源泉であると思いこませようなどとは、少しも狙つてはいない。ヨオゼフ物語Geschichteは、それを語ることができない前に、起つていた（geschah）。それは、あらゆる出来事（Geschehen）が湧き出てくると同じ泉から湧き出た、そして起りつつ（geschehend）自分自身を物語つていつたのだ。それ以来、この物語はこの世に存在するのである。誰でもこの物語は知つている。或は、知つていると思つている。というのは、知つているといつても、それは、大抵は、ただいい加減な、大して責任もなしにぼんやりと夢を見ているような大凡の知識にすぎないからである。百回もこの物語は語られ、百通りもの物語の手段を通りぬけてきた。今日ここでもそれは一つの手段を通つているのだが、その手段では、物語がいわば自意識を得、そもそも曾てこの物語が現実には正確にどうであつたかを想い出すという具合になる。つまり、物語が、湧き出ながら、自分を注釈するということになる。[14]」

作者と物語との関係は、神と世界とのそれに等しく、作者は物語の外にもいて、物語を論議することができる。[15]なるほど、これはすべての作者にあてはまるあたりまえの言葉のように見えるが、その実、マン独自の姿勢をうかがわせるに足りるのである。たしかに、どの作家も自分の作品に対しては或る距離をとつている。たとえば、マンもよく引用するゲーテの言葉、「イロニーは一つまみの塩だ。それによつて初めて、卓上のものは味わえるようになる」という言葉は、勿論本来はもつと広い意味で云われたのであるにしても、これを作家の作品に対する距離を表すものと解することもでき

る。だから、作家が作品の外にもいるというのは当然であるとしても、しかし、それによつて「作品を論議する立場に立つ」とは、普通の創作の場合には、云わないのではなかろうか。勿論、論議しない作家はあるまい。彼は論議しつつ創作する。ただ、作品として現れる時には、論議は姿を消し、その結果だけが作品として現れる。作品は、自ら物語つていく如く、自然に生まれてきたかの如く見え、作者はその匿名の源泉以外のものではない。ところが、マンの場合には、前述の如く、論議がそのまま作品に姿を現している。作者が sein と betrachten との二つを同時に兼ねているとすれば、彼の場合には、後者が強められているからである。そして、betrachten を強めることによつて、sein はその独立性を増す。見られるためには、すでに sein として存在していなければならない、或いは、少くとも、その方が都合がよいからである。既存のもの das Gewesene, 既知のものの再現と注釈の方法がとられることになる。マンの場合には、作品に対する距離、イロニーが増大していると云えよう。[16] 作者は、解釈者 Interpret の性格をおびてくる。「作品を論議する」とは、むしろ解釈者の言葉である。後から来た人、Spätling 後期の人間の言葉である。しかし、既存のものの注釈だけでは単なる Interpretieren にすぎず、Erzählen ではない。[17] それを Erzählen にするために、マンが注釈の注釈という手法をとつたことはすでに見た。それによつて注釈は、作者を離れて、作品そのものの言葉となり、作者は再び、自らを物語る作品の匿名の源泉に戻ることができた。そういう意味では、マンは、アードリアンとは違つて、独立した作品、つまり見せかけと遊びとしての作品を守りつづける伝統主義者だといえよう。ファウスト博士の中でツアイトブロムはアードリアンの影響をうけて、次のように自問している。「作品には多くの見せかけがある。いや、もつと進んで、作品はそれ自身、つまり作品としては見せかけであると云えよう。それは、作られたものではなくて、生まれながらに生じたものだと人に信じさせたいという野心を持つているけれども、それは瞞着である。作品がそういう風にして出来たためしはない。それはやはり労作、見せかけを目的にした人工作品なのである。——ところで、我々の意識や認識や真理感覚が今日のような状態にある時、こういう遊びがなお許されるか、まだ精神的に可能で、真面目に考えられるかどうか、作品そのもの、つまり自足的調和的に完結した形成物が、我々の社会状勢の全くの不安定、問題性、調和のなさに対して、なお正当な関係にあるかどうか、むしろ、見せかけはすべて、最も美しい見せかけでさえ、いや最も美しいものこそ、今日では嘘になつてしまつたのではないか、それが問題になるのである。[18]」アードリアンの内面の現れである悪魔の説くところを要約すれば、[19] そのような見せかけの遊びが許されるのは、因襲として伝わつて来ている在来の表現技術の一般的法則と、現在の個人の特殊な欲求とが過不足なく一致する時だけであつて、一般的技術が時代遅れになり個人の欲求を現わすには不足になると、作品は困難になる。このギャップを意識する時、批評が生まれ、見せかけの遊びとしての作品は批評の手におちる。遊戯の場である時間的拡がり、それは作品の生存形式なのだが、それ

は、余計なものを厳禁する緊密さという命令によつて、収縮させられ、情熱や悩みを救う形式の虚構は、毀される。芸術は、苦悩をありのままに表現するようになる。要するに、芸術は、遊びであることを止めて、認識になろうとしているのだというのである。抜け道はパロディーであり、遊びの自由を保証する因襲を揶揄し、既に生命の失われた形式を弄ぶことによつて、辛うじて形式をとりとめ、遊びを強めようとする。だが、アードリアンはパロディーには飽き足らない。作品のこの絶望的状況を打開し[20]、再び表現をとり戻すために、悪魔から霊感を買い取るのである。こうしてみると、マンが置かれた立場、いや、彼が自らに課した立場がほぼ推測できるだろう。彼は自分が後期の人間、批評の時代の作家であることをよく知つている。しかし、それに逆らおうとはしない。ということは、批評を乗り越えるために霊感を買う危険を冒そうとはしない。彼は、時代のために殉教者になるよりは、時代の朗かな代表者になる道を撰ぶ[21]のである。彼は、時代の終りの人間として、避けることのできぬ「批評」をそのまま逆用し、作品という見せかけを作る遊びに利用する。自分に備わつている批評を生かして、自分の属する時代の最後を飾ろうとする。これが、伝承の注釈の手法である。我々が先に、彼は伝承を意識させ、これが最後の物語だと思わせることを目的にしたと述べたのはこの意味である。

ところで、注釈の方法がマンに遊びを許したのは、それが作品の中に吸収されて見せかけの一部となり、作者から離れて独立したからである。一般に、作者の遊びの自由は、因襲的形式と個人の特殊な欲求とが一致するところに保証されるのだが、因襲的形式が崩れようとする時になお遊びの自由を確保しようとすれば、何らかの方法で、形式を作者から一層独立したものにする必要がある。我々が第一章でみたマンの作品の独立への傾向、つまり、作者の計画に反した作品の膨脹や、イデーが魔法陣のように展開していくライトモティーフの手法は、物語に自らを語らせ、作者に遊びの自由を得させるための方法であるといえる。時の拡がりを禁止する筈の批評が、ここでは、モティーフ構成という操作に応用されて、むしろ形式を拡張するのに役立つている—勿論、余計なもの、不必要なもの、必然でないものは、すべてこの展開から排除されるけれども。一つの基本音列を変奏のあらゆる手段によつて展開する「厳密な作曲法」の理論をアードリアンから聞かされたツアイトブロムは、云う。「君が云つた通りだとすると、それは、一種の作曲以前の作曲というようなものになつてしまうね。いざ本当の仕事を始めようという時には、素材の排列と組織化が全部済んでしまつているということになるだろう。そして、どつちが本当の仕事か、わからなくなる。なぜなら、素材のこういう準備というのも、やはり変奏によつてされるのだろうし、そうすると、本当の作曲と呼べるような創造的な変奏は、元の素材の中にあるということになつてしまう——作曲家の自由も一緒にね。作曲家が仕事に着手する時には、彼はもう自由ではなくなつているんだ。」それに対して、アードリアンは「自分で作つた秩序の拘束に縛られる。だから、自由なのだよ。」と答えている[22]。「あらかじめ義務を負わせることによつて遊びの自

由を保証する因襲的形式[23]」の秩序が破れたところで、一つの作品を作ろうとすれば、自分で強制的秩序を作らなければならない。音楽作品、文学作品というものは、一つの時間的秩序だからである。アードリアンの場合には、それが「魔法陣」であり、マンの場合には、ライトモティーフ構成なのである。一種の作曲以前の作曲が終つているからこそ遊びの自由が許された例を、我々は「魔の山」に見ることができる。このライトモティーフ作品は「それに先行した分析的論戦的労作〈非政治的人間の考察〉が素材の重荷の処理を済ませていてくれたからこそ、芸術作品になることができた。つまり、遊びに—真面目な遊びではあるが—なることができたのである。〈この真面目な遊び〉とゲーテはファウストについて云つたが、これはあらゆる芸術の、そして〈魔の山〉の定義でもある。しかし、〈考察〉の血を流すような人間性の問題を前もつて通つていなかつたら、私は、冗談を云い、遊ぶことはできなかつたろう。通つていたからこそ、その後で、自由な芸術家として、その問題の上に立つことができたのだ。[24]」ライトモティーフは、作品の生存形式である時間の Nacheinander の法則を止揚し、いかなる瞬間にも全体を意識させる手段[25]であるが、それは、逆に云えば、全体を知りながら、作品として不可避な Nacheinander を利用するものとも云える。つまり、同一のものから多様性を生み出す手段、同心円的変奏の方法である。最初に全体の見通しの上に立つモティーフを揃え、あとはその独立した拡大発展に委ねる時、作者は遊びの自由を確保するが、それは変奏の自由である。

周知の物語を繰返して詳しく物語るというヨオゼフ小説の考え方は、あらかじめ与えられた構成の中で変奏の自由を楽しむというライトモティーフの手法の、小説概念そのものへの大規模な応用である。しかも、この小説の最も重要な理念は、深層心理学に支えられたいわゆる「神話的生」のイデーである。即ち、あらゆる個人の生は、どんなに新奇で特殊に見えようとも、先人の「既に生きられた生」の無意識の繰返しであり、模倣である。そして、神話とは、人類の最初にある「既に生きられた生」であり、人間の生の典型であつて、個人の生は、この大きな生がその中に入り、そこに自らのさまざまな相貌を繰返し生み出した、いわば神話の肉体化なのである。個人の性格が、最もつまらぬものでも、とにかく人間の品位を保つているのは、それが時代を超えた神話的典型の再現だからであり、人々が精神と呼んでいるものは、彼等の生がこういう典型の具象化だという意識にほかならない。[26]そして、物語は、このような時空を超えた神話的生が身にまとう晴着、いわば祝祭であつて、神話を呼び出し、詳しい現在で演じさせるものであると云う。[27]小説手法、イデー、小説概念を通じてみられるのは、時間の法則を止揚した同一のものが、時間の流れに従つて繰返され、変化するという形式、即ち変奏の考えである。我々がこの章の冒頭で述べたこの小説の野心——形式と内容とを一致させ、自らが語るところのものであろうとする野心とは、このようなものである。[28]そして、それは、何故「周知」の物語を繰返すのかという問の答にもなるだろう。

誰もが知つている物語を筋に忠実に繰返す以上、読者の好奇心を

惹きつけるには、「どのように（Wie）」と「何故（Warum）」とを、詳しく、眼のあたり見るように、現在化する以外にはない。[29] この「詳しさ」について、ゲーテやマンと反対の意見を持つていたのはトルストイで、彼は、創世記のヨオゼフの物語を、そのままで、というよりその深遠な簡潔さの故にこそ完璧なものとして、あらゆる世界の文学作品（彼自身のものを含めて）の上においた。[30] マンも、ヨオゼフ小説そのものの中で、勿論我々のこの企てを徒労だとする非難を知らないわけではないと云い、それに対して「しかし、一体いつから注釈が原典と張り合うようになつたのだ、とお尋ねしたいものだ」と一応かわしてから、しかし、注釈の Wie（どのように）にも、伝承の Daß（何が）と同じだけの人生の品位というものが与えられるのではないか。むしろ、人生は Wie においてこそ本当に実現されるのだ、物語は、初めて物語られる前に、自分自身を物語つたのであり、その時の詳しさは人生だけがよくすることのできるもので、いかなる作者もその詳しさには及ばない、ただ、Daß の簡潔さではなくて、Wie によつてだけそれにいくらかでも近づくことができるのだ、と述べている。[31] してみれば、マンが、逃げながらも、注釈の Wie の方法に相当の自信をもつていたことがうかがわれるのであり、[32] この姿勢から、この自信が、時代の子としての意識、後期の人間であることを甘受する態度から生まれてきていることが察せられよう。現代の我々が納得でき、信じられるような形であつてこそ、物語は、本当に神話の Es war の現在化であると云うことができる。それは、祝祭として、時間を止揚した Es ist ではあるが、演じられる時には、やはり時間に従つた Es ist でなければならぬ。それは、変奏の自信である。たとえば、ヨオゼフが夢を解いてみせるとすぐに、ファラオがお前をエジプトの主にすると宣したという聖書の語り方に対して、それだけの話では、ファラオが感動して桁外れの寵を与えた理由を説明するのには十分ではないと考え、その対話が「実際に」辿つた迂余曲折を詳細に再現してみせる。「これまでそれについて伝えられていた話は、簡潔すぎて、いかめしいだけで本当らしくない。[33]」また、同じく伝説に忠実に従つた「選ばれし人」でも、グレゴリウスが、岩の上で十七年間も水だけで贖罪の生活を送つたという伝承に対して、「こんな明らかに不可能なことは、私は自分の物語で用いることはできなかつた」とし、地乳という「ありそうなもの」を与えることにし、その身体も、苔におおわれたはりねずみに退化させて、風雪から保護してやる。それによつて贖罪の苦しさをも引き下げることになつたが、それも止むを得ない、決定的なのは、彼の徹底した贖罪の意志だけだと云う。[34] それは、後期の人間のもつ寛容さであろう。知つているということは、やはり、或る意味で許すことである。マンのグレゴリウスは、ハルトマンの彼とは違つて、早くから足枷を解かれ、ローマからの使者に対しても、自分の方から教皇選出に応じる気持のあることを悟らせるのである。[35] 「道、変化、発展という感情が、この作品の中には強く出ている」とマンは、ヨオゼフ小説について云う。そこでは神さえも発展するのであり、宗教性とは、世界の内的変化、即ち真理と正義の像の変遷に対する注意であり、この変化に

生の現実を合わせ、精神の正しい要求に従う服従のことである。[36] ヨオゼフを始め登場人物たちは、みな、自分が神話中の典型的人物の繰返しであるという意識をもち、父の呪いをうける時にもなお、それは祝福を受けるのと同じく一つの役割であり、それなりの品位をもつという確信を失わない。[37] 中でもヨオゼフは、この繰返しが変化であるということをも知つており、後期の人間として、それに信頼を寄せている。父ヤアコプが、アブラハムのイサク献供の行為を夢の中で模倣して、自分にはヨオゼフを犠牲にすることはできないと嘆きながら、しかもあく迄自分をアブラハムになぞらえようとするのに対して、ヨオゼフは云う。「おや、お父さんはさつき自分でも〈私はアブラハムとは違います〉と神に云われたじやありませんか。アブラハムでないとしたら、あなたはヤアコプだつたのですよ。この話は古い話ですから、あなたは結末を知つていらしたのです。私達が、世の中は循環していくことを知り、世の中の出来事を語る物語を知つているというのは、後の時代にいるおかげですね。あなたは、本当は、(犠牲を止める) 神の声と牡羊の出現とを信頼したかつたのですよ。」[38] ヨオゼフは、伝承によつて自分の運命を知つている。だからこそ、彼は、穴に落ちても、希望をもつていることができる。彼は、その意味で、登場人物でありながら、作者の目を分ちもつている。これは、ある程度、形式と内容とを一致させたこの物語の野心のせいであり、ヨオゼフも、最後には、それは罪深いことだつたと認めている。[39] しかし、それだけに、兄達がエジプトに来ることを知つた時のヨオゼフの次のような言葉は、作者自身の気持を伝えるものと見てよいであろう。「私には、こうなることがわかつていて、何年となくそれを期待して待つていたのだ。ファラオの夢を解いた時、私は、神が何を目指しておられるか、この物語をどのように進めていかれるかを悟つたのだ。私達が登場している物語は、最も素晴しい物語の一つなのだ。そこで、私達の義務ともいえる大切なことは、私達がこの物語を正しく美しく仕上げて、この上もなく楽しいものにし、神に、私達の機智のありつたけを御用立てすることなのだ。こういう物語の扱いを誤まらないためには、どういうふうにしたらよいだろう。[40]」万人周知の物語を詳しく美しく飾ること、これが作者の変奏の自由であり、義務でもあるのだ。何故、義務なのか。ヨオゼフは、自分の運命を知つていながら、しかも胸をどきどきさせて云う。「マイよ、私は、自分がどんな人間なのかわからないのだ。人間は、自分が自分の物語の中でどんな態度をとるか、前もつて知るわけにはいかないので、いよいよの時になつて、それが明らかになり、自分で自分がわかるものなのだ。私は自分自身が知りたい。私が兄たちに何ということになるか、知りたい。今は、それが全然わからないのだから。」変奏の自由は、また、自己認識の義務をも意味する。周知のことを、現在における正しさで、変奏すること、そこに人は自己を認識する。ヨオゼフは、かつて自分を苦しめた兄たちに向つて何と云うか、それによつて自分を知り、マンもまたそれによつて自己を知る。物語を書きながら、叙事詩的なものの彼に運ばれながら、作者は自分が何であるかを知る。神は、自己認識の一手段として、己に似せた人間を創り給

うたとすれば、[41] 作者と物語との関係もまた同じであるといえよう。

三

全都の空に鳴り響く鐘の音。新教皇の入京を祝つて、ありとある鐘楼から自然と湧き起り、既に三日三晩ローマの空を揺り動かしている鐘の音。鐘楼守さえ呆気にとられて、自然にうねる鐘の音に耳を塞いで、街上に走り出ている。では、誰が鐘を鳴らすのか——物語の精神である。「ありとあらゆる鐘が鳴つた」と云つているのは物語の精神であり、従つて鐘を鳴らしているのは、物語の精神なのである。[1]

この「選ばれし人」の冒頭の一章から、我々は二つのことを読み取ることができる。まず、この小説がグレゴリウス伝説に忠実に従つていること、つまりヨオゼフの時と同じく、伝承を意識させていることを考えてみなければならない。そうすれば、「鐘を鳴らしているのは物語の精神である」というその物語の精神は、今この小説で、クレメンスというアイルランドの僧侶に具現して、鐘を鳴らしているだけではなく、以前にも、これまでのグレゴリウス伝承で鐘が鳴つた時にはいつも、鐘を鳴らしていたのだということがわかる。この精神は、抽象的な、超時間的な存在なのである。この精神の抽象性の例として、マンが、クレメンスの「坐つている場所の指示は与えたが、時期は云わずに」いるということに注意すべきである。[2] それは、この伝説がこの世に存した最初から、物語の精神は働いているのだという考えを示しているのである。

そこで、物語の起源ということが問題になつてくる。最初の物語はどれなのか、どれが本当の物語なのか。「〈選ばれし人〉についての覚書」の中で、マンがこの物語の起源を詳細に辿つてみせているのは、こういう意味に解すべきである。ヨオゼフ物語を別とすれば、このグレゴリウス伝説ほど屢々語られてきたものはないという。それは、ヨーロッパ中にその根を張り、西欧はもとより、セルビアからロシヤにまで広まつている伝説圏であつて、更にその由来を尋ねていけば、古代のオイディプース伝説にまで遡ることになる。[3] しかし、このようにして起源を辿つて行つたところで、最初の物語はわかるものだろうか。これこそ本当に最初のものだという物語があるだろうか、いや、最初の原典と後代の変奏と、どちらが本当の物語なのだろうか。ヨオゼフならば、それはゼトの時代からあるのだと答えるだろう。[4] 何故なら、天球は回転して、天上のものは地上に移り、この世のものは再び神的なものへと戻る。地上のものは、星々の姿の中に自分が前もつて形作られているのを見出すからである。もつと詳しく云えば、「一つの物語がそもそもどこを発祥地としているのか、即ち天上なのか、地上なのか、それは決して確定されないだろう。すべての物語は、天上と地上とで呼応して同時に起るのだが、我々の目にだけは、あたかも天上から下りてきて、再び天上へ昇つていくように見えるのだ、と説明する者は、真理に仕える者である。」[5] 前掲の引用でマンが「物語は、人が物語ることのできないうちに、起つていたのだ」ということを強調している点に注目しなければならない。[6] それは、一見してわかる通り、物語に

先んじる事実のこと、実際の出来事のことを云っているのだろうか。「この物語（Geschichte）は、すべての出来事（Geschehen）が湧き起るのと同じ泉から湧き出、起りながら自らを物語って行ったのだ」と。この言葉は、むしろ Geschehen 事実と Geschichte 物語との同一を語っているのである。起ったことはすべて物語であり、物語はすべて起ったことなのである。つまり、起ったと物語られていることは、すべて事実なのである。

これが、「選ばれし人」の冒頭の章から読みとることのできる第二の点である。物語の精神が「鐘が鳴った」と報告している以上、鐘は鳴ったのである。「それは歴史（Geschichte）の事実」[7]なのである。そして、この二つの点から、我々は次のようにマンの考えを推論する。前述の引用の前に「我々はこの物語がヨオゼフ物語のそもそもの源泉であると主張しようとは思わぬ」とあるのは、[8]マンのヨオゼフ物語に限らず、すべてのヨオゼフ物語、すべての物語について云えることである。どの物語も、自分が最初の、本当の物語であると主張することはできない。物語の精神の存在は、人間がこの世に存在したという事実と共に古く、この事実と共に物語はあるのであり、物語の語るところはすべて人間の生活という事実なのである、と。[9]一切の物語は、どんなつまらぬ物語でも、それが神話という典型の現在化であるというところに、物語としての品位を汲み取つているといえようか。ここでは、虚構と事実、原典と引用との区別は揚棄され、一切が人間の生活、即ち文化という巨大な全体の中に融けてしまう。

物事の限界を認めない、抽象的なまでのこだわりのなさ、これが物語の精神の抽象性の第二の特徴であるとマンは云う。[10]この精神の用いる手段は言語それ自体、即ち自己を絶対的なものとし、言語的地方神ともいうべき各地特有の語風のことをあまり気にしない言語そのものなのである。[11]だから、クレメンスが書く「選ばれし人」の中では、ラテン語、古フランス語等々、雑多な言語が相互に入り混つているし、また「〈養う人ヨオゼフ〉の〈天上階における序曲〉のドイツ語などは、本当はもうドイツ語とはとても云えない、と判断されても、私はそれに異を唱えない。それが言語であるというだけで十分」[12]なのである。言葉だけではない。ヨオゼフ物語は「人間的なるものを一つのものと感じているが故に」、そのモティーフ、諷刺、引用などをあらゆる領域から借りている。主人公ヨオゼフ自身も煩わしいほどに姿を変え、古代オリエントのアドニス・タムツの神の姿をとるかと思えば、ギリシヤ神話のヘルメスの役割に移るというふうであり、ヨオゼフとファラオとの対話には、ヘブライ、バビロニヤ、エジプト等の神話が入り乱れているので、殆ど聖書のユダヤの物語を読んでいるとは思えないほどだという。[13]そして、これら無拘束に集められた混沌たる借り物は、少年ヨオゼフに伝承を語つて聞かせるエリエゼルの姿のように、[14]その境界を失つて透明な光の中に溶けてしまう。[15]その透明さの中に浮んでくるのは、人間の文化という総体である。「これは、一切の生活を文化の産物であり、神話的原型が繰返し現れたものであるとみなして、自分の力による発明よりも引用の方を好むという私自身の傾向、しかも個人的なばかり

ではなく、一般に増大しつつある傾向と一致するものであつた。[16]」この文化の中にあつて一切の境界を取り払い、ヘルメスのように仲介者の役をするのが、物語の精神である。それは、アブラハムがヤハウエという唯一神の発見によつて「種々様々で人を不安にする疑わしいものを、唯一で人を安心させる既知のものに還元し」、「善も悪も、突然の恐怖も、祝福にみちた規則的繰返しも、一切のことが出てくる源であり、どんな時にも頼りにできる一定者に還元した[17]」あの行為、一切の初めにあるあの行為を、最後の段階で繰り返すものである。マンは、後期の人間の寛容さでもつて、[18]この文化に信頼し、それを借用し、変奏する。彼は、アードリアンのように性急に新しい文化や芸術への打開を求めないが、文化の最後を飾るパロディーにも物語の精神は働いている。いや、最後のパロディーに到つて、物語の精神は自意識を得、小説中に登場してきたのである。「〈選ばれし人〉は、如何なる意味においても晩年の作である。作者の年齢からいつてだけでなく、古いもの、長い伝承を相手に戯れる後代の産物としても。多くの戯謔（トラヴェスティ）が混つているのは、後期のしるしである。後期にとつては、文化とパロディーとは同質概念であるから。運命愛――私は、自分が遅く来た者、最後の人、終結者であることに逆らおうとは思わない。そして、私の後に、この物語やヨオゼフ物語がもう一度物語られるだろうとは、思えない。[19]若かつた頃、私は、ハノオ少年に家系図の下に長い線を引かせ、叱られると〈もうこれでお終いだと思つたんだもの〉と口ごもらせた。私は今、もうこれでお終いだという気がする。私には、我々の現代文学、その最高のものが、別れ、西欧の神話の一瞬の想起、最後の喚起、総括であるように思われてならない[20]――夜の帳が下りる前、長い夜と深い忘却が訪れる前の。[21]」

マン個人の生涯からみても、物語の精神という仲介者、物語の運び手は、意識して小説に登場してきたのは「選ばれし人」（一九五一）が最初であるが、すでに生涯の初めからひそかに存在していたことがわかる。すでに見たように、一九四八年の「十六年」の中で「物語の精神」と呼ばれているほか、前述した三九年の「小説芸術」の中の「叙事詩の精神」も、その全体を包摂するこだわりのない眼[22]の点からみて、境界止揚の精神であり、更に、第一章の最後の引用（一九二六）に云われている「叙事詩的なるもの」――マンが最初のロマーン「ブデンブローク家の人々」を書きながら体得したという叙事詩的なるものも、同じ意味の精神を指していると云つてよいであろう。なぜなら、マンにとつて小説を書く動機は、いつも、自己認識にあつたのだから。

注

Text は、すべて Thomas Mann: Gesammelte Werke in 12 Bänden. S. Fischer Verlag, 1960. による。アラビヤ数字は、その巻数を示す。

一

（1）Th. Mann: XI, S. 168f.「ファウスト博士の成立」には次のようにある。「これ以前の私の作品は、少くとも分量の点では記念碑的な性格をとりはしたが、それは思いがけない、全く意図に反した成行であつた。即ち「ブデンブローク一家」も「魔の山」もヨオゼフ小説群も、非常に控え目な小説意図から成長したものであつた。それが今度初めて、事情が違つていた。この一回だけは、私は自分が何を欲し、何を目的とするのか、

それを知っていた。」

(2) XI, S. 380. S. 607. S. 671.
(3) XI, S. 606.
(4) XI, S. 671.
(5) XI, S. 380. S. 665.
(6) XI, S. 380. S. 671.
(7) XI, S. 671.
(8) XI, S. 607f.
(9) XI, S. 381.
(10) ヨオゼフ小説については XI, S. 659.
(11) XI, S. 610f. 全く同じことが「略伝」の中でも云われている。(XI, S. 116) ここで、マンは、散文の構成を「テーマの織物」と呼び、ロマーンを「イデー建築」といっている。
(12) XI, S. 677.
(13) その場合「ヴェニスの死」のように「クルル」の平衡曲芸の調子から離れて休みたいという形のこともあり、また「魔の山」のように、「クルル」への挿入として計画されることもある。マンの作品全体を通して見られる関連性については、XI, S. 603 参照。
(14) XI, S. 660.
(15) XI, S. 659.
(16) 「ドイツ文学」24号所載の拙論「トーマス・マンにおけるパロディーの問題」参照。
(17) XII, S. 11. S. 105. S. 229, 「成立」の中では、「私は文体という点ではパロディーしか知らない」とある。XI, S. 180.
(18) VI, S. 319.
(19) XI, S. 170f.
(20) XI, S. 655.
(21) XI, S. 612.
(22) XII, S. 229.
(23) この点で Wilhelm Emrich が、この正しさの要求をトーマス・マンの芸術を構成する重要な要素と認めながら、それを単に現実化の点にだけ限っているのは、物足りない。W. Emrich: Die Erzählkunst des 20. Jahrhunderts und ihr geschichtlicher Sinn. in: Deutsche Literatur in unserer Zeit. Göttingen. 1961, S. 59f.
(24) XI, S. 607, S. 849f.
(25) マン自身も、この小説を読む楽しみは、通常の意味での小説の読書とは何の関係もないと云っている。XI, S. 609.
(26) マンのパースペクティブが無限に拡大する傾向をもつことを、私は拙論 Über die Ironie im Schaffen und Leben Th. Manns. (ドイツ文学18号) で指摘した。
R. Faesi: Thomas Mann. Atlantis Verlag 1955, S. 178ff. 及び Fritz Strich: Kunst und Leben. Francke Verlag, 1960, S. 152ff. を参照。シュトリヒは、「過去の泉は深い」という言葉でヨオゼフ物語は始まるが、時間の深みへと下りていく傾向は、すでに「ブデンブローク一家」の時から始まり、絶えず続いてきたのだということを説明している。
(27) VI, S. 255ff, S. 645ff.
(28) ここでアードリアンが説明している手法は、鏡像形といわれ、対位法を駆使した逆行(最終音→最初の音)反行(音程の上行下行の関係を正反対にする)及び逆行の反行という音列の組合せである。シェーンベルクの「五ピアノ曲」作品二五の第一、第三は、この手法によるとされている。
(29) 一つの作品自体が変奏曲であるばかりでなく、マンの生活全体が一つの関連につながる変奏であることを、マン自身が述べている。XI, S. 603. 作家には、一つの作品が、より大きな全体、生涯全体の作品の一つの断片にすぎないような作家がある。そういう作家の本質は、個々の作品の中にも現れようとはしているが、それはライトモティーフという手段によるのだ。彼の生涯はそういうライトモティーフに貫かれており、その時々の作品の中に全体を感じさせようとするが、それだからこそ、個々のものをそれだけ切り離して見てはいけないのであって、生涯全体との関連に立って、これを考えなければならぬ。自分はそういう作家の一人だと、マンは云う。

(30) 松浦憲作「〈ヨゼフとその兄弟〉の文章」「形成」第九号参照。
(31) マンは「魔の山」の中で、この物語の中には海というものが絶えずひそかに息づいている、と云っている（III, S. 757）が、それは、形体解消へと人を魅する死の世界を海にたとえるだけでなく、このような時間、空間の区別を消滅させる単調さの意味でも云われているのである。（XI, S. 664）
(32) X, S. 352. 前頁のドラマと物語の比較も同じ論文にある。S. 349
(33) X, S. 354.
(34) XI S. 609.
(35) XI, S. 381. 作者が執筆中にする読書というものは、その作品の性質をよく表しているものだとマンは云っている。
(36) XI, S. 381.

二

(1) この小説における方法と内容との一致を指摘しているものに、ケーテ・ハムブルガーがある。Käte Hamburger : Thomas Manns Roman „Joseph und seine Brüder". Bermann Fischer Verlag, 1945, S. 42.
(2) XI S. 689. 内容としては勿論、第三七章以前のヤコブの物語をも含んでいる。
同様に、「選ばれし人」でも、マンは、Hartmann von Aue の「グレゴリウス」別名 Die Geschichte vom guten Sünder を忠実に変奏している。
(3) XI S. 383.
(4) 世間に対する態度に、マンとその主人公アードリアンとの間の違いがあることを、私は前にも指摘した。「非政治的人間の考察」で、マンは、ワーグナーの「その時さえ我は世なり」という世間愛に共感を示している。（XII S. 109）一方、アードリアンは、作品が人に聞かれるなどということは問題にもしていない。（VI S. 257）
(5) XI S. 654. ただ、この場合、マンはゲーテの言葉を記憶をたよりに引用して、原典を見ないでもすらすらとそれが浮んでくることからも、この言葉が私のヨオゼフ物語のモットーのために作られたような言葉だということがわかる、とさえ述べている。しかし、実際には、マンの言葉とゲーテのそれとの間には、微妙な違いが生れたので、そこからマンの特殊性を探ろうとすることもできる。例えば松浦憲作氏の前掲の論文。
マン：Höchst liebenswürdig ist diese natürliche Geschichte ; nur erscheint sie zu kurz, und man fühlt sich versucht, sie in allen Einzelheiten auszuführen.
ゲーテ：Höchst anmutig ist diese natürliche Erzählung, nur erscheint sie zu kurz, und man fühlt sich berufen, sie in's Einzelne auszumalen. (Weimar-Ausgabe 26. Bd. S. 222)
(6) XI S. 160, S. 655, S. 691
(7) XI S. 655 f. ヨオゼフ小説の中では、IV. S. 821 参照。
(8) Käte Hamburger : ibid. S. 31 ff.
(9) XI S. 661. XI S. 205.
(10) XI S. 661.
(11) XI S. 655.
(12) XI ibid.
(13) Käte Hamburger : ibid. S. 41. その他、マンのイロニーが、虚構を虚構としてあばいている点を指摘しているのはエムリヒである。W. Emrich : ibid. S. 61.
(14) IV S. 821.
(15) このほかにも V. S. 1290.
(16) マンの場合イロニーは、ゲーテの一つまみの塩の意味から、もつと拡大され、芸術原理そのもの、彼の芸術全体を支える原理になつている。拙論「パロディーの問題」参照。
(17) Interpretieren が Erzählen になる可能性と、そのトーマス・マンにおける実現については、Die Neue Rundschau, 66. Jahrgang, 1955, 3. Heft 中の Karl Kerényi : Der Erzschelm uud der Himmelstürmer が、極めて美しい文章で論じている。
(18) VI S. 241.
(19) VI S. 320 ff.
(20) 「打開」der Durchbruch は「ファウスト博士」の重要なイデーの一つ

である。XI S. 192.

(21) XII S. 787.

(22) VI S. 257　同じことがファウスト・カンタータについていわれている。(VI S. 647) 厳密な作曲法の完全な実現であるこの作品では、「音素材的な意味では仕事は作曲が始まる前に済んでおり、だから、作曲は完全に縛られずに行なわれ得る、即ち表現に没頭することができるので、表現は構成的なものの彼岸で、或いは、作曲のこれ以上ない厳密さの中で、とり戻されたのである。」「ファウストの嘆きの作者は、前もって組織化された素材の中で、既に与えられている構成にわずらわされることなく、主観に身を委ねることができる。こうして、この彼の最も厳密な作品は、極端な計算の作品であると同時に、全く表現豊かでもあるのである。」

(23) VI S. 322.

(24) XI S. 608　同じ意味のことが「略伝」でもいわれている。XI S. 126.

(25) XI. S. 603.

(26) 「ファイトと未来」及び XI S. 656, S. 666. 更に、ヨオゼフ小説中の多くの個所、特に IV S. 123, IV S. 581 を参照。

(27) IV S. 54.

(28) 「魔の山」「ヨオゼフ」ばかりでなく、「ファウスト博士」でも、マンは音楽をとり扱っているこの作品自体を一つの構成音楽にしようとしている。XI S. 171 参照。

(29) XI S. 663.

(30) トルストイ。「芸術とはどういうものか」岩波文庫。河野与一訳。一九三頁以下。

(31) V 1004 f.

(32) エーリヒ・ヘラーは、マンはこのトルストイの意見と張合おうとはしない。もしするなら、彼は、トルストイがよく知っていたように、現代の作家であることを止めなければならないだろう、と云っている。E. Heller: Thomas Mann-Der ironische Deutsche. Suhrkampf Verlag, 1959, S. 256.

(33) V S. 1482.

(34) XI S. 690.

(35) VII S. 229.

(36) XI S. 667.

(37) V S. 1795.

(38) IV S. 106. この点については、E. Heller : ibid. S. 289 ff. 参照。

(39) V S. 1821, IV S. 581 でも同様のことが云われている。「人は、物語を理解しなくても、物語の中にいることができるでしょう。或いは、本当はそうあるべきで、私のように、いつもそこで何が演じられるか知り過ぎているのは、罪深いことでした。」ここに、詐欺師クルルにも共通した芸術家の罪深さを見ることができる。拙論「トーマス・マンの作品におけるクルルの位置」（本学部紀要九号）参照。

(40) V S. 1590.

(41) V S. 1282.

三

(1) VII S. 10.

(2) VII S. 14.

(3) XI S. 688.

(4) IV S. 20 f. 古代エジプト人達は、非常に古くて、はっきりせず、人間の記憶を絶する時代に由来するものを云おうとする場合、「ゼトの時代に出た」という云い方をし、ヨオゼフもその言葉を知って、屢々使ったという。

(5) IV S. 422, XI S. 665.

(6) IV S. 821, V S. 1005. 前掲の注二の (14)、二の (31) 参照。

(7) VII S. 234.

(8) 注二の (14) 参照。

(9) マンは、ヨオゼフ小説の中で、エリエゼルを始め当時の人間は、夢想的で、言葉を現実ととり、現実をも半ばは言葉にすぎぬと考えていた、とのべている。(IV S. 129) この意味で、マンは、後期にあって、文化の最初の段階を繰返す、つまり変奏しているのだといえる。後の注三の (17) 参照。

(10) VII S. 14.

(11) この言葉は、そつくりそのままの形で、「選ばれし人」(VII S. 14) とヨオゼフ小説の成立史をふり返つて語る「十六年」(XI S. 680) (一九四八年) の中にでてくる。

(12) XI S. 680. 同じ意味のことが XI S. 663.

(13) XI S. 664. 「ファウスト博士」にもこういう引用の多いことは、よく知られている。

(14) IV S. 422. ヤアコプの老僕エリエゼルは、ヨオゼフにいろいろの伝承、殊にアブラハムについての話を聞かせるが、アブラハムの同名の従僕エリエゼルと自分とを屢々混同して、昔の話をする時に「私」と云つてしまう。ヨオゼフはそれを聞きながら、エリエゼルを通して、これ迄のエリエゼルという名の人物すべてが連る無限のパースペクティブをのぞき込む。それらの人物が、みな、今そこで喋つているエリエゼルの口を通して、私と云つているような気がする。(この点については「魔の山」の祖父の項を参照) そして、ヨオゼフは木蔭にすわり、話しているエリエゼルの背後には、陽に熱せられた大気がゆらゆらふるえていたので、この同一視の視線は、暗闇にではなく、光の中へと消えて行つた。ヘラーは、これを、マンがショーペンハウエルのペシミズムから脱却したことを意味するものと解している。Heller : ibid. S. 296.

(15) あらゆる言葉の雑然とした混同から、「透明さ」が生まれてくることについては、XI S. 664. K. Kerenyi は、前述の論文の中で、「選ばれし人」の文章を、「言語の境界を溶かし去り、更に広い統一を生み出す技術」とよび、Vulgata 聖書 (ヒエロニムスの飜訳) の文章に匹敵するものとして、銀のヴェールをすべての上に投げかける文体であると云う。この透明な銀のヴェールの文体は、ケレニイにとつて、Interpret の文体の理想であるから、マンの Erzähler における Interpret の比重の増加と考え合わせると興味があるが、ここでは割愛する。Kerényi : ibid. S. 313.

(16) XI S. 248.

(17) IV S. 246f. マンがこの小説で、多神教の世界における唯一神の発見ということをアブラハム、ヤアコブ、アメンホテプ王等において強調している意味は、ここにある。注三の (9) 参照。

(18) 物語の精神の肉体化した僧侶が Clemens であることに留意。

(19) エムリヒは、同じくこの箇所を引用して、「語られたものが自意識を得、フィクションがフィクションとしてあばかれる時、物語は終る」と云つている。Emrich : ibid. S. 61.

(20) XI S. 205 でも同じ意味のことが述べられている。

(21) XI S. 690 f.

(22) X S. 353.