

トーマス・マンの 「モンタージュ技法」について —— 小説形式のパロディ ——

奥 田 敏 広

序 論

(1) モンタージュとリアリズム

トーマス・マンは、『「ファウストゥス博士」の成立』（以後『成立』と表記）や当時の手紙の中で、彼の晩年の大作『ファウストゥス博士』（以後『博士』と表記）に特徴的な手法として「モンタージュ技法（Montage-Technik）」（Ⅺ, 165）という言葉をかんに使っている。たとえば、『成立』の中でそれは、

実際の事件、歴史的な事件、個人的な事件、さらに文学上の事件らの組み立て（Aufmontieren）の際の、夢幻的な機構により常に私を当惑させた見たこともない容赦のなさ（Ⅺ, 165）、

として説明されている。これらの「モンタージュ技法」の要素は、ベルクステンも言うように¹⁾、「実際の事件、個人的な事件」を「現実」として、「文学上の事件」を「引用」として二つに分類できるが（「引用」は、出典が示されている「聞いた引用」と、そうでない「隠れた引用」にさらに分類できる）、今さしあたりマンの解説とそれを基にしたベルクステンの分類に従うとして、しかし、そこには大きく整理して次のような二つの問題点がある。

まず一つは、「モンタージュ技法」のマン自身の作品群の中での位置である。つまり、さきのようなものとしての「モンタージュ技法」なら、なにもそれは『博士』に特有のものではなくマンの他の作品にもいくらかでも指摘できるのである。すなわち、あの小説家トーニオ・クレーガーが旅先で詐欺師として逮捕されそうになると

いうエピソードが現実にはマンの体験であったように²⁾、この種の事実はそれこそ枚挙に遑が無いくらい、あるいはマン自身によって、あるいは研究者によって指摘されて来ている。

たとえば、これは有名な話であるが、ホリッチャーという若い頃のマンのかなり親しい友人であった作家が回想しているところによれば、ある時二人で心の籠った話をした後にマンの家を辞してふとその窓をみると、マンがオペラグラスで彼を観察していたという。しかも、それは一瞬の間に消え、別の日の朝早くマンはなにくわぬ顔で彼の家を訪れ、オペラグラスのことは何も言わないまま、今度は彼の寝起きの様子をそれとなく観察して帰っていった。そして、これらのマンの観察は短編小説『トリスタン』のシュピネルを描く際に利用された、と言うのである。マンがオペラグラスまで使ったというのはどうもホリッチャーの捏造らしいが³⁾、この種のことは、『ブデンブロック家の人びと』のクリスチャン以来『魔の山』のペーペルコーン＝ハウプトマンなどたえず問題となっており、それはマンのほとんどすべての作品に指摘できると言って過言ではないのである。

なるほど、これに対しても一応次のような説明はなされて来ている。すなわち、『博士』においてはそのような「現実」が今までとは違い作品全体をほぼ覆い尽くしているものであり、この量の変化は当然何らかの質の変化を引き起こしている、と言うのである。しかし、この何らかの質の変化とはいったい何なのであろうか。それにまた、「引用」に関してだけなら、たとえば『ヴァイマルのロッテ』においてその量は『博士』のそれと肩を並べている。これはどう説明したらいいのだろうか。これがまず第一点である。

それともう一つは、今の問題とも複雑に関係しつつ一番問題になって来るのであるが、文学史上における『博士』の「モンタージュ技法」の位置である。というのも、モンタージュという言葉は、20年代から30年代の文学、いや芸術全体の感性和意志を代表する新しい表現形式の名前だったからである。周知のように、それを「黄金の20年代」と呼ぶにせよそのアスファルト文学の頹廢性を非難するにせよ、この時代は、都市文化としてのいわゆる大衆文化が映画やキャバレーを中心として最初に花開いた時代であり、後期資本主義社会の発展にともなう高度な技術と機械の時代であったことは間違いない。そういう中で、ダダイストなどと呼ばれる新しい芸術の標榜者たちは、一方でいかにブルジョア社会のいっさいの獲得物を破壊しようとしてはいても、そういう機械と技術による手段を自分たちの表現方法の本質的要素として取り入れていった。機械の部品から完成品を「組み立てる」こと

を意味するフランス語「monter」に由来するモンタージュは、そういう彼らの代表的手法の一つであり、また彼らのスローガンである。

キュビストたちのコラージュ、つまりキャンパスの上に新聞の切り抜きやダンボールの紙片を貼りつけた作品は、その先駆の一つである。また、後に有名な映画『戦艦ポチョムキン』を監督することになるエイゼンシュテインは、演劇において人間の身体性そのものを脚本の本来の筋そのものとは関係なく取り入れようとして、サーカスもどきのとんぼ返りなどを導入した「アトラクションのモンタージュ」を提唱する。まさに機械技術そのものである写真においては、ハートフィールドやハウスマンのフォト・モンタージュがある⁴⁾。

なるほど、シュールレアリスムという名前自体が示しているように、彼らは明らかに「現実」を蔑視してはいた。また、そもそも彼らの直接的な先駆である表現主義自体、様々な形態をとりながらも、まさに「現実」、市民社会においては自明で疑いえないものであった「現実」を解体し、解消することをその統一意志としていたと思われる。しかし、こういう動きには、おそらくより真実な「現実」を求める衝動が、注意深く見るなら内在していたと思われる⁵⁾。全体的で秩序ある「現実」は解体されねばならないが、それ故にこそ個々の物は異常な実感をもって主観に迫って来るのである。たとえば、自明で疑いのない「現実」の解体過程とそれによる言語の無力化および伝達能力の喪失を主題として、今世紀の文学に決定的な影響を与えたと考えられるホーフマンスタールの『チャンドス卿の手紙』の中には、「あらゆる物を不気味なほど間近に見なければなりませんでした」(Ⅱ, 13)という記述がある。これは事物に対するほどよい距離が消失し、個々の物が異常な力で主観に迫って来る結果である。全体的で秩序ある「現実」ではなく、そういう個々に何の秩序もないまま人を不安にさせる「現実」を、まさにそのようなものとして、つまり、任意の互いに何の関連もない「現実」の断片としてそのまま作品に持ち込むのが、20年代、30年代のモンタージュである。

もちろん、今の考察からも明らかなように、今世紀前半のアヴェンギャルドたちのモンタージュにおける「現実」と、19世紀のいわゆるリアリズムにおける「現実」とは本質的に違っていると言わねばならない。たとえば、マンのイロニーについても重要な研究書を書いているバウムガルトは、現代のドキュメント文学を扱った本の中で、従来のリアリズム作品の「現実」を自己伝達の一形式としか認めていない。彼によれば、それに対してカメラという機械を通して「現実」をモンタージュする映画の場合は、なるほどカメラの遠近、枠組と視座の選び方、光の量やフィ

ルムの切り方とつなぎ方などにより、「現実」にある対象をほとんど自らのために変質させてしまうが、それはあくまでほとんどであって完全にではないという。いわゆるリアリズム小説が「事実」を「考案」するのに対して、「フィルム」は、それが人物であれ物であれ場面であれ何か現実のものを提示するのであって、それを考案するのではない⁹⁾（傍点原文イタリック）、と彼は言うのである。

また、いわゆる表現主義論争においてもモンタージュが大きな争点の一つになったのであるが、それは、19世紀リアリズムの伝統をある意味で継承する社会主義リアリズムに対置するものとしてであった。すなわち、「現実」が作者によって「全体性（Totalität）」としてまとめられ完結しているリアリズムを主張するルカーチに対して、当時のいわゆる前衛的芸術の最大の理論家の一人であったE・ブロッホは、任意の「現実」の断片をあくまでそういうもののままで、つまり、何の関連もない異質なものの集まりとして提示するモンタージュを主張した。ブロッホは、「自己完結的な関連をもつ現実」、「無限に媒介された全体的関連という現実性」に対して疑問を投げ掛け、「ひょっとすると、本当の現実とはまた——中断かもしれないのだ」と主張するのである。そして彼は、そういう「本当の現実」を扱う手法として、「陥没した領域や中間休止をとまなう体験的現実の混乱の叙述⁹⁾」であるモンタージュを、前衛的芸術の中心に位置づける。ルカーチの言うように、「現実」の断片をまさにそのようなものとしてしか提示しないモンタージュは、それ自身後期資本主義社会の頹廃現象に他ならないのか、つまり、モンタージュにおいて「カオス」が称賛されるのは「現実」に対する認識能力が欠如しているからにすぎず、モンタージュが「全体性」を持つことができないのは、社会的、経済的分業が著しく進んだ結果に他ならないのか、あるいはまたブロッホの言うように、受け取り手の主体的態度いかによっては、つまり、彼がモンタージュの「体験的現実の混乱の叙述」の中に、一見人間と人間との社会的関係として自明のものと思われたものが実は物と物との関係にすぎなかったということを読み込んでいくなら、「物象化」された社会を暴露し告発する有効な手段たる可能性もまた存しているのかは、早急に結論の出せない大きな問題である。

ただ、従来のリアリズムにまさに対立するものとしてモンタージュが位置づけられるという視座は、『博士』における「モンタージュ技法」を考える上で不可欠のものだと思われる。というのも、いわゆる19世紀リアリズムの後継者とされるマンが、ここで「モンタージュ技法」をそのような前衛的手法として多少なりとも理解していたとしたら、はたしてそれは両者のいずれにより近いのか、それが大きな問題とな

ってくるからである。そして事実、マンがここでモンタージュを前衛的手法と関連させて考えていただろうことが、彼のもろもろの発言からして推測できるのである。たとえば、『成立』の中で彼は、カフカやジョイス、ブルーストなどの新しい作家たちを意識していることを漏らしている。そして、『博士』は彼の「もっとも過激な作品」(XI, 148)であり、その中でも「モンタージュ技法こそは、この作品の構想に属するもの、『理念』に属するものである」(XI, 165)と述べているのである。したがって、『博士』における「モンタージュ技法」が、19世紀のリアリズムと今世紀前半のアヴァンギャルドたちのモンタージュの両端の中で、はたして正確にどのような位置を占めるべきものなのか、これが第二の問題点となる。

以上のような二点に留意しながら、私は『博士』における「モンタージュ技法」について検討したいと考えているが、それにしても、このテーマに関してはすでに、いわゆる実証的研究の側からの歴大な量におよぶ成果の積み重ねがある。これらの成果をいったいどのように扱うのか、具体的な検討を始める前に、まずこの点についての私の考えを述べておかねばならないであろう。

(2) 実証的研究

『博士』にモンタージュされている様々の「現実」や「引用」については、その発表以来実に多くの研究者が、いわゆるその原典について指摘をしてきている。そういう中でベルクステンの『トーマス・マンのファウストゥス博士¹⁰⁾』(1963年)は、この種の研究の集大成であり、現在でもマン研究者がそういうものとして大いに活用している本である。もちろん、そこで彼女自身が認めているように、彼女の知らなかった原典が将来見つけられる可能性が、マンの手紙やメモ、日記などの新しい資料の公開を考えても十分あるわけで、実際また、たとえば、フォスの『トーマス・マンの小説「ファウストゥス博士¹¹⁾」の成立』(1975年)などが新たに出版されている。ベルクステンの仕事が、マンの利用したと考えられる本を詳しくあたってみるのを中心に行っているのに対して、フォスのそれは、ベルクステンがまだ利用できなかったマンの『博士』のためのメモ、『成立』の中で200枚あまりに及ぶと言及されているメモの紹介を中心としている。

また、たとえば死後20年という指定の期日が過ぎて現在刊行されつつある日記によれば、登場人物の一人イーネスが不義を行い麻薬に耽っていたことまで、どうもマンの妹ユーリアの「現実」のことであつたらしいことが分ってきている¹²⁾。イーネスも含めてその実家のロッデ市参事会員夫人一家全員が、マンの母と妹たちを

モデルにしていることはすでに知られていた)。このように、『博士』をめぐる「現実」や「引用」は、現在も新たに分りつつあるし、これから将来もさらに増えていくだろうと思われる。

もちろん、こういういわゆる実証的研究に対して、そういう手仕事の作業の集積がはたして文学研究と言えるのかという批判もたくさんある。たとえば、ヘラーは「おしゃべり屋的註釈」¹³⁾と揶揄しているし、ヘフトリヒなどは「原典あさり」¹⁴⁾にすぎないと一蹴している（もっとも、そういつつヘフトリヒも、「深い夜から、もっとも深い夜へ去った」(VI, 9)という表現が、ゲオルゲの『ニーチェ』という詩の一節、「長い夜から、もっとも長い夜へ去った」を踏まえているということを指摘している¹⁵⁾）。実際この種の作業は、単に閑人の不必要な穿鑿であるのみならず、作品を短絡的にある種歪曲することに手を借すことさえ場合によっては考えられるであろう。

しかし、この点について私は次のように考えている。つまり、『博士』の場合は、マン自身が『成立』というその長さからして普通の自作解説とは一風変わった日記的構成をもつ解説書を書き（自作解説に関しての饒舌は、そもそもこの作家の大きな特徴の一つであるが、『博士』の場合はそれが徹底している）、すすんでその原典の一部を読者に知らせているのである。『博士』をめぐる実証的研究も、『成立』におけるマンの指摘や暗示を基礎にしたヒントにしているものが実に多い。もちろん、『成立』の記述をそのまま信じるのは危険であり実際そこにはマンの記憶違いもあるのであるが、¹⁶⁾『博士』の原典についてマンが読者の関心を引こうとしていることは否定できない。しかも、この『成立』にマンは、『ロマーンのロマーン』という謎めいた副題をつけているのである。¹⁷⁾これらの事実をいったいどのように理解したらいいのか、これについての私の考えは後で述べるが、少なくともこういうことを念頭におくなら、さしあたりまず『博士』の「現実」や「引用」のいわゆる原典を徹底的にあたってみることが、単に不必要でないばかりか、さきに述べたような本稿における私の問題設定にとっては絶対に不可欠なことだと思われるのである。もちろん、これはベルクステンやフォスも強調していることであるが、その場合単に原典の存在自体が問題なのではなく、それらのマンによる扱い方こそが問題になるのは言うまでもない。

とはいっても、『博士』をめぐる現在も新たに分りつつある原典は、すでに膨大な量に達している。したがって、それらすべてについていちいち詳しく考察することは、ほとんど不可能である。一方たとえば、マンの批評史における代表的なもの

の一つであるマイアーの『作品と発展』¹⁸⁾(1950年)においては、『博士』における「現実」が三つの種類に、つまり、ブルーノ・ヴァルターのように実名で登場するもの、さきのイーネス＝ユーリアのように名前を変えて登場するもの、そして象徴的性格をもった「現実」(マイアーはベルクステンなどのように、「現実」と「引用」を明確には区別していない)という三つに分類して扱われている。しかし、こういう概略的な分類のみを問題にすることは、往々にして『博士』における緻密で複雑なマンの「現実」の扱い方を見逃すことになる危険があると思われる。したがって、ここで私は第34節の描写に焦点を絞って考察したいと考えている。なぜことさら第34節を選ぶのかというと、それは、そこでの比較的短い描写の中に「現実」がかなりまとまってモンタージュされていると考えられるからなのであるが、他にももう一つ理由がある。

それは、さきにも言及した現在刊行されつつある日記のことである。周知のようにそれは、1933年以降(つまりマンの亡命以後)のものしか残されていないのだが、唯一の例外として1918～1921年のものが残されており、それはすでに1979年に刊行されている¹⁹⁾。そして、この部分だけが断片的に残されている大きな理由が、刊行者のメンデルスゾーンも言うように、他にもない『博士』の資料にするためであったと考えられるのである。すなわち、1945年5月21日に亡命先のカリフォルニアの家の「外のかまど」でマンは、「長い間抱いていた計画を実行して」古い日記を焼却したのであるが、当時『博士』の第一次大戦前の時代を扱った部分を執筆中であった彼は、やがてとりかかることになる第一次大戦直後の時代の参考にするために、その部分だけを焼却しなかったのである。したがって、マンの体験した「現実」の中でも、小説『博士』にとってはこの時代のものがもっとも重要なものの一つだと考えられるわけである。そして、私が本稿で扱う第34節とは、その時代を扱った節の一つなのである。

第一章 異なる時代のモンタージュ

(1) クリトヴィス家の集会

『ある友人によって語られるドイツの作曲家アードリアーン・レーヴァーキューンの生涯』という副題をもつ『博士』は、作者マンの言葉に従えば、また基本的に「私の時代の物語」(XI, 169)でもある。このことは、私が今扱おうとしている第

34節において、きわめて図式的にわかりやすく現われていると言えよう。つまり、一方においてレーヴァーキューンの作品『デューラーの木版画による黙示録』の成立と内容のことが、他方においてその成立時期にあたる第一次大戦直後の混乱と震撼を典型的に表わしているというクリトヴィス家の集会のことが、そこでは語られている。もちろん、この両者はきわめて深い「精神的対応関係」(Ⅵ, 493)にあるのであり、まさにそういうものとして、語り手のツァイトブロームによって語られている。ただ、ここではそういう「精神的対応関係」が巧妙に留意されながらも、具体的な事件としては両者はあくまで独立したものとして語られているのであり、私がここで考察の中心にしたいと思うのは後者の方、すなわちクリトヴィス家での集会の描写である。

ところで、その集会において問題になっていることは、要約していうなら次のような世紀末から今世紀前半にかけての文化史的側面である。つまり、合理主義から非合理主義へ、市民的人文主義的な理性と自由からアルカイックなバーバリズムへの転換傾向である。序論で述べた「現実」概念の変化もこういう傾向と無縁ではないと考えられるが、そういう大きな時代の流れがこの作品自身の中ではっきり描かれているのである。しかし、このことは、その参加者の一人である語り手のツァイトブロームに、

19世紀を包括するばかりか中世の終りにまで、スコラの束縛の破碎にまで、個人の解放や自由の誕生にまでさかのぼる一時期、私がほんとうに広い意味での自分の精神的故郷の時期と見なさなければならなかった一時期、要するに市民的人文主義の時代が終りを告げた(Ⅵ, 468 f.),

ことを実感させたばかりでなく、ギムナジウムの教授であり人文主義の伝統を受け継ぐ典型的な教養市民である彼を、「感乱させ、不安にした」(Ⅵ, 469),と述べられている。というのも、理性や自由の価値を疑問視するこういう前衛的傾向の中に、彼には「野蛮」への一種の退行が、すなわち、

おそらく中世のキリスト教文明のはるか前にさかのぼり、むしろこの文明の成立以前、古代文化の崩壊以後の暗黒時代を再び招来するであろうような時代を受け入れようとする(Ⅵ, 492),

意志が感じられたからである。つまり、それは「古くて新しい、革命的に反動的な世界」(Ⅵ,489)であった。そしてそこでは、「真理、自由、権利、理性などは、完全に力を奪われて退けられ」(Ⅵ,489),その代わりとして、信仰、権威、協同体などという価値が持ち上げられたのである。たとえば、

真理は協同体を目標としなければならない。協同体に関与しようとする者は、真理と科学の大幅な削減、理知の犠牲の用意をしてかからなければならない(Ⅵ,487),

と主張されたりした。のみならず、そこではたとえば、

病人の大がかりな非保護、生活不能者や精神薄弱者の殺害さえも、他日そういう事態に移行したときには、疑いもなく民族衛生的、種族衛生的に根拠づけられるのであろう(Ⅵ,492),

と述べられている。明らかにこれは、ナチズムのイデオロギーであると言わねばならない。実際にたとえば、この集会の常連の一人とされる文学史家のフォークラー教授の本の中で各作家が、「血と土地に縛られた純粋な産物として取り扱われ評価されていた」(Ⅵ,482)という「血と土地」などは、明らかにナチズムのスローガンが踏まえられていると思われる。要するに、ここでマンは、今世紀前半のアヴェンギャルドたちとナチズムを結びつけようとしているのである。

もちろんこのことは、一面から見ればきわめて当然のことではある。というのも、ブロッホなどはそういう見方に強硬に反対するものの、『表現主義の「偉大さと没落²⁰⁾」』を書いたルカーチをはじめ、ナチズムと当時のアヴェンギャルドたちの関係を認めようとする人たちが少なからずいたからである²¹⁾。もっとも、クリトヴィス家における議論と「精神的対応関係」にあるとされる現代音楽家レーヴァーキューンの悲劇を、ルカーチのいうようにきわめて密接にナチズムの運命と結びつけていいかは大いに疑問であり、実際これが『博士』をめぐる批評の一大争点となってきたのであるが、²³⁾本稿においては残念ながらそのことを詳しくとり扱うことはできない。

ただ、私がここで問題にしたいと思うのは、そういう常識的といえは常識的な文化史的側面自体や『博士』の主人公とそれとの関係ではなく、このあたりの描写がマンのまったくの虚構なのか、あるいはまた何らかの「現実」に基づくものなのか、

という問題である。というのも、ミュンヘンのシュヴァービングにあるマルティウス街において、第一次大戦直後に（小説の中でこういう明確な空間的設定がなされている）、そのような議論が実際に展開されたということは、世紀末以来のミュンヘンの、ゲオルゲ・クライスの活動やレーテ共和国の成立に端的に現われているような前衛的傾向と、ヒトラーの暴動に現われているような反動性を考えに入れるなら、十分ありえることだからである。この場面を、さまざまな「現実」がモンタージュされている「私の時代の物語」の中の、「現実」の一つだと推測しても、それはきわめて自然なことであろう。

実際また、この小説が発表されるや、この場面のいわゆるモデルをめぐって様々の推測がなされたのであった。たとえば、『ハドソン・レビュー』誌ではフランクという批評家が、この集会の常連の一人である詩人ダーニエル・ツーア・ヘーエを、詩人シュテファン・ゲオルゲではないかと推測している。²⁴⁾ヘーエの審美主義的傾向と、「司祭のように襟の高い真黒い服を着ている」（Ⅴ, 483）という特異な服装に基づいてのことである。また、この集会の指導的な人物である図案家のジクストゥス・クリトヴィスについては、あのミュンヘン宇宙論クライスの中心人物の一人であるカール・ヴォルフスケールだという推測もあった。これには、クリトヴィスの口癖とされているダルムシュタット訛の「scho' enorm wischtisch」（Ⅴ, 481）という言い回しがヒントになっていた。²⁵⁾

こういうモデル問題は、序論でも述べたように、『博士』以外でもたえずマンを悩ませていたことではあったが、しかし今回は、単にノーベル賞作家の作品においてゲオルゲやヴォルフスケールという有名な人物がモデルになっているという、無邪気といえば無邪気な興味の他に、次のようなきわめてやっかいな事情も加わっていた。つまり、第二次大戦の惨劇、とりわけアウシュヴィッツに象徴されるナチスの非道は、全世界の人々をナチズムとドイツの問題に対してきわめて神経質にしていたのであり、一種の魔女狩りの状況が存在していたのである（いわゆる国内亡命派の反論も、こういう状況の産物の一つだと考えられるが、こういう国内亡命世論の高まりは、ナチス第三帝国の崩壊を悪魔との契約と地獄落ちとして描いた『博士』が、その後数年間ドイツにおいて受けることになるきびしい批判の一因となった²⁶⁾）。そういう中で、ナチズムの思想的先駆とされる人物たちのモデルと推測されることは、きわめて迷惑なことだった。こういう事態に対して、マンはある手紙の中で次のように述べている。²⁷⁾

私は、辛辣な敵意を抱かないように、彼らに長い手紙を書きました。不幸なことに悪魔が私に、このようなけっして試みられたことのないモンタージュ技法を命じたのです。

しかし、「辛辣な敵意を抱かないように」、マンはいったい何を手紙で書いたのだろうか。彼らは実はモデルではないのだろうか。まずこの点について、この集会の指導的人物とされているクリトヴィスに焦点を絞って次に考えてみたい。

(2) 革命下のミュンヘン

クリトヴィスについては、第1節で述べたようにヴォルフスケールではないかとの推測もあったが、ベルクステン²⁸⁾をはじめその後の研究者は、同じくゲオルゲ・クライスの人物であるエーミール・プレトリウスであるとしている。プレトリウスは、クリトヴィスと同じ有名な図案家で、東アジアの美術品の蒐集という点でも同じである。彼はまた、マンの作品の装丁や挿し絵も何冊か手がけているので、そういう機会を通してマンと親しい関係が成立したことは十分考えられる。

この他にも、ベルクステンはこういう事実に触れていないが、『非政治的人間の考察』（1918年）において、プレトリウスのことが言及されてもいる。それは、アイヒェンドルフの『のらくら者』について述べられた部分で、彼がその豪華版の挿し絵を描いていたのである。それによればプレトリウスは、「ロマン主義的、前政治的な名前の、一風変わった時代錯誤的な作風をもつ天分ゆたかな小柄な人物」（XII, 376）であり、「ドイツ的人間の象徴を、地味ながらも感動的で晴れやかな象徴をつくりだしている」（XII, 381f.），という。小説中のクリトヴィスも「小柄な人」（VI, 481）とされているし、今のマンの言葉から想像されるロマン主義的、ナショナリズム的志向もクリトヴィス像にふさわしいものである。また、プレトリウスは、マンの隣人であり親友であったあの名指揮者ブルーノ・ヴァルターのおペラの舞台装飾も手がけ、ヴァルターがドイツを去ってからは、バイロイトにも進出してその舞台装飾に一時期を画している。ナチス時代のバイロイトと関わっていたというこの事実からみても、ナチズムとの何らかの関わりあいはいは推測できるのである。

実際マンはプレトリウスに、この問題に関してかなり長い手紙を、しかも4度にわたって書いている。そこでは、クリトヴィス家の場面の登場人物全体についても言及されていて、結論的に次のように述べられている。

彼（ツァイトブローム）が立ち会ったような議論は、あなた（プレートリウス）のところでは決して起こりませんでしたし、一座の描写において私はきわめて曖昧に、不正確に現実³⁰⁾に立脚したので、ナードラー以外は何もきちんとは当てはまりません。もっともナードラーはあそこにはいませんでしたが。

そして、クリトヴィス自身についてマンは、次のように弁明している。

クリトヴィスは、非常に表面的に描かれた、そもそもほとんど描かれていない脇役であり、明らかにきわめて識別しにくいものです。

しかしながら、この弁明から逆にはっきり分るのは、プレートリウスのところでは実際何らかの議論の集会有りマンもそれに参加していた、ということである。また、ナードラー＝フォークラーという「引用」の関係³⁰⁾については、マンもはっきり認めているのである。それにまた、プレートリウス＝クリトヴィスの関係は、マンの弁明に反し、小柄な図案家で東洋美術の蒐集家という、「表面的」なものだけでは確かにないと考えられる。さきに考察したように、プレートリウス自身何らかのナショナルな志向の持ち主だったのである。さもなければ、そもそもナチス・ドイツに留まったりはしないであろう。とするなら、「決して何も起こらなかった」というマンの言葉は、はたして信用できるのだろうか。

このことをさらに詳しく考察する資料の一つが、現在の我々には与えられている。それは、序論で言及したマンの日記である。それによれば、『博士』における設定と同じ大戦直後のこの時期に実際マンは、プレートリウスのアトリエでの集会に参加している。当時、マンの『主人と犬』の挿し絵をプレートリウスが担当したことをきっかけに、両者はかなり親しく交際していたのである。それは、電話や手紙、あるいは訪問を通して行われていたが、時局が当然話題が政治に及ぶこともあった。というのも、周知のようにあのアイズナーの革命政府に始まる一連の革命と反革命の混乱を窮めた闘争が、当時ミュンヘンを襲っていたからである。

そういう中で、革命が最もラディカルな第三段階に入り、トラーやレヴィンを中心とするバイエルン・レーテ共和国が誕生した頃のある時、正確に言うと1919年4月14日に、プレートリウスからマンに電話で、おもしろい話があるから聞きに来るよという誘いがあった。そして、次の日マンは誘いに応じてプレートリウスのアトリエへ、「嵐にもかかわらず」出かけている。ゼネストが決行され、戒厳令

が敷かれ、略奪が横行し、銃声がひびきわたっているという状況においては、『非政治的人間の考察』の作家としては文字通り生命の危険さえあったにもかかわらずである。

ここで注目すべきことは、そこに集まった人々の中に、あのクリトヴィス自身と推測されたこともあるヴォルフスケールがいたことである。そこにはまた、後に亡命時代のマンの最も親しい友であり協力者の一人となるエーリヒ・フォン・カーラーもいた。つまり、プレトリーウスも含めて、これはゲオルゲ・クライスの人々なのである。このクライスの審美主義的、ロマン主義的傾向を考えるなら、ここで『博士』に描かれているような種類の何らかの議論が展開されたとしても、そう不思議ではないのである。

しかし、そこで議論されたのは、ナチズムの先駆となるようなそれではなくコミューニズムの議論であった。すなわち、そこでの議論の内容については、ミヒェルスキーとトーマスの「彼らのコミューニズムへの発展に関する講演」があり、マンは「あまり議論に参加しない」ながらも「緊張と好意」をもってそれを聞いた、と書かれている。

ちなみに、当時マンがコミューニズムを支持するに至る経過を述べた講演を「好意」をもって聞いたことは、十分考えられる。この点でも、『非政治的人間の考察』とわずかの書簡しか手がかりのなかったこの時代のマンの姿は、新しい資料の出現によりある程度変更を迫られていると言える。なるほど、日記においても「パリサイ人」である連合国のデモクラシーに対する「吐き気をもよおす嫌悪」が繰り返し表明されてはいるが、一方において読書や現実のバイエルン革命をまさにその渦中で経験することを通じて、マンはある意味で変貌しつつあったのである。たとえば、現実の革命の動きに対してもマンは、彼より一世代若い作家たちの一人であり革命政府に関係するとともに、また当時からマン家全体ときわめて親密な付き合いをしていたブルーノ・フランクなどを通じて、ある程度情報は得ていたのである。そして、根底において秩序を求める気持ちが強かったとはいえ、当時のマンには「プロレタリア独裁に対する嫌悪」と、連合国のブルジョアデモクラシーに対抗しえる（何ととってもマンにとってはこの点が重要であった）ものとしてのコミューニズムの承認がアンビヴァレントに並存していたと思われる。

もっとも、当時のマンにとってのコミューニズムは、現在の我々が普通考えるそれとかなり違ったものであったことは心得ておかねばならない。つまり、当時のマンは、一言でいうなら、コミューニズムをきわめてキリスト教的中世と深く結びつけて

考えていたのである。第1節で言及した『博士』自身の中で描かれているような、市民的人文主義的自由に対立するものとしての中世である。たとえば、日記によるなら当時マンは『中世の世界観』という本を愛読し、そこに「きわめて現代的」なものを感じていた。そして、「私はいつも、禁欲的な神の国と将来の Kommunismus の世界文化を類似のものだと感じている」³¹⁾と述べている。

それにまた、プレトリウスのアトリエで問題になった Kommunismus のいわゆる進歩性を疑わせるものとして、次のような事実もある。マンとプレトリウスの間でまた別のときに、「市民世界への檄」³²⁾のことが問題になっているのである。この「市民世界への檄」とはどんな内容をもつものかよく分らないのであるが、当時のマンの「bürgerlich」という単語の用例を考えるならそれは何らかの市民的、保守的志向を推測させるのである。

とはいえ、プレトリウスのアトリエでの集会においては、少なくとも「病人の大がかりな非保護、生活不能者や精神薄弱者の殺害」を「民族衛生学的に根拠づける」ような議論は、やはりなかったと言わねばならないであろう。こういう集会にマンは、日記によればもう2回参加しているのであるが、そこにはそれを直接証明するようなことは何も書かれてはいない。ただ、そこで「Kommunismus への発展に関する講演」をした一人オットー・トーマスがミュンヘンの労働者評議会書記であったことを考えるなら、さきのような議論はやはりどうしても考えられないのである。すなわち、ナチズムのイデオロギー的先駆とされる議論の内容という点で、クリトヴィス＝プレトリウスの関係は、結局決定的に「現実」とはずれていると言わねばならないであろう。

しかし、以上のあまりにも意味のない穿鑿とも思われかねない追究でわかったことは、なるほど、今のような決定的な点でクリトヴィス家での集会の描写が「現実」とずれているとはいえ、その他の点ではプレトリウスのアトリエにおける様々の「現実」が、そこにモンタージュされているということである。しかも、それはプレトリウスの小柄な図案家で東洋美術の蒐集家という点や、ヴォルフスケールのダルムシュタット訛の強い話し方がモンタージュされている、という「表面的」なことだけではない。語り手のツァイトブローンを多くの新しいもので「震撼」(VI, 469)させたという第一次大戦直後の混乱は、混乱自体としては革命下のミュンヘンでまさに新しい、これからどうなるとも分らない状況の中で生きていたマン自身を震撼させた混乱を反映してもいるのである。

(3) 世紀転換期のミュンヘン

しかし、クリトヴィス家における集会は、革命下のミュンヘンにおいてマンが体験した「現実」を反映しているばかりではない。それはまた、彼が世紀転換期のミュンヘンにおいて体験した、宇宙論クライスの集会を反映している。つまり、第1節で述べたように、ゲオルゲがモデルではないかと『ハドソン・レビュー』誌において指摘された詩人のヘーエについて、その雑誌に掲載された手紙の中でマンは、モデルはゲオルゲではなく「ゲオルゲの弟子」であるルートヴィヒ・デルレトだとはっきり答えているのである。³⁴⁾ このデルレトという人物は、「ゲオルゲの弟子」であると同時にまた、クラークスやヴォルフスケールを中心とする宇宙論クライスの一員として有名であった。

さらにマンは、デルレトを彼の初期の短編小説『予言者の家にて』（1904年）の主人公ダーニエルのモデルにしたとも述べているが、ベルクステンも指摘しているように、³⁵⁾『博士』のダーニエルの描写は『予言者の家にて』の主人公のそれと比べてみれば、ほとんどまったく同じであることが分る。つまり、これは自らの作品からの「引用」なのである。しかし、一方「現実」の方はこれにどの程度関係しているのだろうか。つまり、モデルとはいっても、『予言者の家にて』で描かれているような一種の秘密集会にマンが実際に参加したことがあったのだろうか。そしてまた、これらの作品に出てくる「宣言」(Ⅵ, 483, Ⅷ, 364)を実際にデルレトは書いたのだろうか。それが私のテーマにとっては問題になってくる。ちなみに、このことについては、マン自身も何も語っていないし、ベルクステンもほとんど言及していないのである。

ところで、マンは自伝的講演『私の時代』の中で、その生き方のモットーとでもいうべき点に関して次のように述べている。

自然主義にも、新ロマン主義にも、新古典主義にも、象徴主義にも表現主義にも、その他何であれ、まさに頂点にあった派閥や流派に属したことはありません(Ⅹ, 311)。

なるほどそうかもしれないが、近年の実証的研究の詳細化は、確かに彼が「属し」はしなかったがけって時代の動向を超越した孤高の作家ではなく、まさしく様々の時代の動きになまなましく関係はしていたことを明らかにしつつある。たとえば、新カトリシズムとか悪魔主義とか精神的犯罪という言葉を連想させるいわゆる世紀

末について、マンは次のように断言してはいる。

ただの一度も時代の流行であったことはありません。世紀末という陰鬱な道化服を身に纏ったことはありません。(XI, 311)

しかし、実際には彼は、革命家や菜食主義者、画家や詩人、モデル嬢や未婚の母などの、特異な髪型や服装をした総じてボヘミアンという名で総称されるような人々が集まっていた世紀転換期のシュヴァービングで、様々の関係を持っていたのである。

マンは、作家としての出発にあたり「ジャーナリスト」(XI, 102)になるのだと家族に宣言していたが、これは単なる口実ばかりではなく、実際ランゲン書店の編集員を一時していたことがある。彼は、フィッシャーに見出され、以後フィッシャー書店のいわばおかかえ作家としてその屋台骨を支えていった、と普通思われているが、そして実際またそれで間違いないのだが、その最初期には同じく新興の出版社であったランゲン書店で、当時の有名な諷刺雑誌『ジンプリッツィシムス』の編集に携わっていたこともあった。メンデルスゾーンの詳細な伝記によれば、³⁶⁾ヴィルヘルム二世を嘲笑する詩を書いたことで警察に追われたり、ややこしい恋愛事件を逃れるためなどで当時ミュンヘンを離れざるをえなかったあのヴェーデキントらの代役として、急遽マンが雇われたのである。

この編集者としての仕事を通じて、当時のミュンヘンにおいて様々の関係をマンは持つことになる。³⁷⁾皇帝嘲笑事件をおこすようなその雑誌の反体制性を考えるなら、その関係が当時シュヴァービングで活動していたいわゆる世紀末の悪魔たちまで含んでいたことは容易に想像できるのである。

もっとも、宇宙論クライスの一員であるデルレトとマンが直接知り合ったのは、メンデルスゾーンによればマンの母親のサロンにおいてであつたらしい。また二人は、後にマン夫人になるカーチャの実家で、当時ミュンヘンの名士が集まる代表的社交場の一つであったプリングスハイム教授の家にも出入りしていたという。³⁸⁾いわゆるブルジョアサロンがデルレトのようなボヘミアンをも受け入れていたという、ある意味では自由であった当時のミュンヘンの文化的雰囲気的一端が窺われるエピソードである。

ところで、「原始への回帰」を合言葉とするミュンヘン宇宙論クライスは、地母神を中心とする古代神話の発掘やパッハオーフェンの母権制の思想などを通じて、

様々のかたちでキリスト教及びその一夫一婦制による禁欲的思想と市民的秩序に反抗していた。こういう思想を体現しているとも言うべき、当時のシュヴァーピングの象徴的存在の一人は、レーヴントロ嬢である。彼女は未婚の母であり、このクライスの中心人物の一人クラゲスの愛人であったが、後には革命家ミューザムの熱烈な賛嘆を受けてもいる。また、彼らの間ではバビロニア神話崇拜や皇帝ネロの仮面舞踏劇が演じられたりしたが、デルレトが主催した³⁹⁾そういう集会の一つに、マンが実際招かれて出席しているのである。

メンデルスゾーンによればそれは、1904年の復活祭前の金曜日の夜、シュヴァーピングのデトッシュ街一番地の6階にある、デルレトが崇拜者である献身的な妹と二人で住んでいた屋根裏部屋じみた部屋においてのことである。そしてその時、デルレトの「宣言」が彼のスイス人の弟子であるルードルフ・ブルューメルによって朗読されている。この「宣言」は実際その4年後にインゼル書店から出版されているが、マンが受け取ったという「抜き身を爪につかんだまま空を飛んでいる鷺」(Ⅷ,362)が描かれ、「独特の字体」(Ⅷ,362)で書いてある、朗読への招待状も現在残っているという。

メンデルスゾーン自身は、こういうデルレトのことを述べるにあたって、ベルクステンの指摘を知らなかったのか、あるいは、知っていながら伝記という性格上時代がずっと後の『博士』に言及するのが不適切だと考えたのか、いずれにせよ、『予言者の家にて』だけを問題にして、『博士』にはまったく言及していない。しかし、「現実」の人物デルレトと『予言者の家にて』を結びつける彼の指摘と、この節の冒頭で述べたベルクステンの指摘とを考え合わせるなら、『博士』における詩人ヘーエの描写には、確かに世紀転換期のシュヴァーピングにおけるマンの「現実」の体験が反映されていると言えるであろう。

それにしても、「クリストッス・インペラートル・マクシムス」(Ⅴ,483,Ⅷ,368)と呼ばれる肥大した自我の実体が、

決死の軍隊を募って地球を征服させようとし、軍令めいたメッセージを出し、享乐的で仮借ない条件をとり決め、貧困と純潔を唱え、文句なく限りなく従順であればと、拳骨を振りあげて飽くことなく要求しつづけた(これは『博士』Ⅴ,483の文章であるが、ほとんど同じ文章が『予言者の家にて』Ⅷ,368f.の中にもある)。

というような内容の「宣言」とその作者に対してマンは、きわめて距離をおいた、イロニーッシュな態度をとっている。すなわち、『予言者の家にて』においてはマン自身だと考えられる小説家が、この「夢の犯罪者」(Ⅷ,362)に対し「感情や憧憬や愛なんかが少し足りないのではないか」(Ⅷ,370)と述べ、自分を「別の世界から来て偶然ここへ紛れ込んだにすぎぬ」(Ⅷ,363)と考えている。『博士』においてこの姿勢はさらに強まり、その「宣言」は、「著しい言葉の力を認めずにはいられない」(Ⅴ,483)ものではあるが、「ひどい審美的な非行」(Ⅴ,483)であると語られているのみならず、ナチズムとの関係が示されてさえいるのである。

こういうマンの扱い方に、宇宙論クライスやゲオルゲ・クライスとナチズムの関係という一般にしばしば議論される問題に対する、マンの一つの答えを読み取るとは、あるいは可能かもしれない。実際また、フォスが紹介しているマンのメモの中に『博士』の登場人物一覧表とでもいうべきものがあるが、そこには「ゲオルゲ・クライス」という書き込みがある。⁴¹⁾つまり、デルレトの個性と同時にゲオルゲ・クライスというものの全体的性格を、マンはある程度意識していた、と考えられるのである。しかし、私にとってここで問題になるのは、ゲオルゲ・クライスとナチズムの関係という問題それ自体ではない。それは、あくまでデルレトという一人物においてマンが体験した「現実」と『博士』における詩人ヘーエの描写の関係なのであり、両者が確かに関係があるということをここで確認する以上のことは、また別の機会に譲らねばならないであろう。

(4) 宗教改革の時代

『博士』がその題名の示すとおり、1587年のファウスト民衆本から多くのモチーフの借用及び文字通りの「引用」を含んでいることは、すでに多くの原典研究が明らかにしてきているところである。主人公が始め神学を勉強し、後に悪魔と24年間の契約を結び、最後には「地獄落ち」という大枠はもちろん、たとえば、『博士』においてレーヴナーキューンが契約後7年目にする深海潜航と宇宙旅行は、民衆本の主人公が契約後8年目にする地獄と星の世界への旅にあたる。その際レーヴナーキューンを案内する「Capercaillie」という学者の名前は、英語で大雷鳥という意味であり、民衆本に出てくる霊「Auerhahn」と同じ名前である。⁴²⁾

しかし、『博士』において16世紀ドイツの宗教改革の時代が「引用」されているのは、こういう民衆本の世界からばかりではない。このことは比較的指摘されることが少ないのであるが、デューラーの世界もまた『博士』の中で少なからぬ位置

を占めているのである。

エレマによれば、レーヴァークューンの両親の外貌はデューラーの作品に従って描かれているという。のみならず、『成立』によれば「観念像」(XI, 203)であり、「ほとんど外貌を与えなかった」(XI, 204)というレーヴァークューン自身の顔が、1498年のデューラーの自画像と興味深い相似を示しており、しかも、彼の修道院の仕事部屋の描写は、デューラーの作品に描かれた彼の仕事部屋に、「真中の部分がくぼんだどっしりした檜のテーブル」(VI, 277)に至るまでびったり一致しているというのである。また、カイザースアッセルンも、しばしば指摘されるリュベックやナウムブルクの風景だけではなく、デューラーの作品に出てくるニュルンベルクの風景を示してもいるらしい。

ところで、こういう「隠れた引用」以外に、デューラーとその作品が「開いた引用」として、つまりはっきり名ざされて出てくるのが、今私の問題にしている第34節である。すなわち、そこでレーヴァークューンは、デューラーのヨハネ黙示録木版画シリーズの最初の一枚に描かれた「油の釜の中の受難者ヨハネ」(VI, 470)に当時の彼の受苦を譬えるとともに、彼の代表作の一つ『デューラーの木版画による黙示録』を作曲するのである(フォスによれば、このあたりの描写はW・ヴェーツォルトの『デューラーとその時代』を参考になっているらしい⁴⁴⁾)。

したがって、このレーヴァークューンの作品の「冷淡で知的な註釈」(VI, 493)であり、それと「精神的対応関係」(VI, 493)にあると述べられているクリトヴィス家での議論にも、デューラーの世界が、つまり16世紀の古ドイツ的、倫理的、巨匠的世界、ベルトラムが『ニーチェ』で描きだしているようなデューラーの作品『騎士と死と悪魔』の地下納骨堂の雰囲気、が注入されることになる。しかも、こういう16世紀の古ドイツ的、倫理的世界をクリトヴィス家での議論と結びつけているのは、レーヴァークューンの作品ばかりではない。実はすでにベルクステンも指摘していることであるが、⁴⁵⁾クリトヴィス家での議論に参加する人々の名前自体が、この時代に由来するものなのである。

たとえば、これはマイアーが最初に指摘したのであるが、⁴⁶⁾この集会の常連の一人のインスティートリスという名前は、15世紀末の宗教裁判官で、『Hexenhammer』の著者の一人であった人物の名前である。また、フォグラーやウンルーエという名前は、ルッターの手紙に出てくる名前であり、フォグラーはルッターの友人でアウスバッハの宮内官であった(ちなみに、ルッターの手紙からはこの他にも『博士』の登場人物の多くの名前がとられており、たとえば、この場面にも登場する語り手ツァ

イトブロームの名前もそうである)。

こういう16世紀に由来する古ドイツの名前をクリトヴィス家での議論の参加者たちが持つことにより、この場面には、はっきりと直接的にも16世紀ドイツの倫理的雰囲気モンタージュされることになるのである。

(5) 語り手のツァイトブローム

しかし、第34節の描写にモンタージュされている時代は、以上に述べた三つに止まるものではない。そもそも今世紀の小説を論じるにあたって、「時」の構造は必ず言及されるといっても過言ではない重要な問題の一つであるが、『博士』をめぐる批評の中でもそれは大きなテーマの一つであり⁴⁷⁾、そういう時に必ず問題にされる重要な時代が、この場面にも関係しているのである。それは、ツァイトブロームがこの伝記を書いている時代、すなわち、1943年5月23日に書き始められたと『博士』の中でもはっきり述べられている(『成立』によれば、この日は実際にマンがこの小説を書き始めた日でもある⁴⁸⁾)第二次大戦末期の時代である。

ツァイトブロームがクリトヴィス家での集会のあたりを書いている時は、そういう大戦末期の時代の中でも、ドイツの「破局」(Ⅴ,446)がはっきり形をとって現われた、一つのエポックメイキングな時代である。すなわち、その直前の第33節においてツァイトブロームは、連合軍のノルマンディー上陸が決行され、ロシア軍が「ヴィテプスクを越え、今では白ロシアの首都ミンスクを脅かしている」(Ⅴ,448)とはっきり報告している。そして、この場面の直後の第35節冒頭で語られる、

ああ、いったいいかなる文章、ここに私の書きたいかなる言葉の回りに、今我々のすべてが呼吸する空気となった破局的なものが浮遊してはいなかったろうか(Ⅴ,503)。

という言葉によってツァイトブローム自身ははっきり認めていることであるが、彼の対象となっているもの、すなわちこの場合それはクリトヴィス家の集会であるが、それは彼が現在いる状況、すなわちドイツの「破局」という状況によって規定されている、つまりそういう状況から見られ、叙述され、結果としてその状況を色濃く反映していると言わねばならない。実際、ここでのクリトヴィス家の集会の描写は、それが書かれた時、すなわちノルマンディー上陸というドイツの「破局」を端的に予告する事件が起こった時の顕著な刻印を受け、そういう「破局」の原因たるナチ

ズムの非道という側面から、すなわちその先駆としてはっきり特徴づけられてツァイトブロームによって叙述されている。つまり、「血と土地」や「民族」などという、明らかにナチズムを連想せずにはいられない用語がここでは使われているのである。

なるほど、こういう用語自体は、特にことさら第二次大戦末期のドイツの「破局」という状況から見なくても、第一次大戦直後のミュンヘンに「現実」として存在していたのかもしれない。しかし、同じような権利をもってそこに存在していたであろう他の無数の「現実」の中から、ことさらそういう「現実」を選ばせ、それを語らせているのは、他でもない語り手の現在の状況とそれに規定された彼の意図、すなわち「今我々のすべてが呼吸する空気となった破局的なものが浮遊してはいなかったろうか」という彼の意図なのである。

それにしても、叙述が叙述者の影響を受けるということは、当然といえば当然のことではあるが、ただ、それが次の章で詳しく述べるように普通の小説においては暗黙の了解事項としてほとんど意識さえされないのに対して、『博士』においては、語り手のツァイトブローム自身が本来の主人公と並ぶ「主役」（『成立』の中でマンはこう呼んでいる。Ⅺ, 204）としてきかんに問題にされることによって、彼の口を通してそういう事実がいわば暴露されているのである。他ならぬこの点にこそ、『博士』という小説の大きな特徴の一つがあると思われるが、それは突き詰めていくなら、次の章で述べるこの小説の独特の性格と構造、一言でいうなら、小説形式のパロディーという問題に帰着するであろう。

第二章 「物語の精神（Der Geist der Erzählung）」

(1) 「終末」

前章の考察、特にクリトヴィス＝プレトリウスの関係が端的に示していたことは、そこにモンタージュされている「現実」が、従来のモデルというような言葉ではふさわしくないある意味でもっと機能的なものであり、「現実」のいわば断片とといったようなものにすぎないのではないか、ということであったと思われる。しかし、これを、はたして今世紀前半のアヴェンギャルドたちが考えていたモンタージュと呼んでいいのだろうか。

この問題について、たとえばハーゲは次のように述べている。⁴⁹⁾

モンタージュ作品を、— 私の確信に従えばそうなるのであるが —、単に引用素材を取り入れた（あるいは、コラージュとしてまったく引用素材から成り立っている）というだけでなく、また、そのような現実部分をまさにそのようなものとして提示し、より高い全体の中で繋ぎ目なく消失させていないような文学テキストと理解するなら、トーマス・マンにおいては、他の彼の作品においてもそうであるが、モンタージュ技法をうんぬんすることはできない。というのも、彼は他の誰にもまして、異質のものを彼独自のものと溶け合わせることを心得ているからである。モンタージュの重要な美学的魅力である文学領域における素材の異質性は、これによって失われる。

20年代、30年代の意志であり感性であったモンタージュとは、ハーゲがここで述べているような概念であったと思われる。つまり、表現主義以降の作家たちにとっては、秩序だった意味のある全体としての世界がもはや解体し、消失してしまっている。アドルノの言うように、以前の作家たちにとって自明のことであった「世界は意味のあるものである」という信仰が、崩れてしまったのである。⁵⁰⁾作家たちは今や、カフカの小説の主人公たちのように、全体としては把握することのできない不可解な世界の中に住んでいる。そういう状況においては、カイザーの言うように、「生をまさにその認識不可能性と細分化において忠実に再現することが小説の書き手の課題である」と言わねばならない⁵¹⁾。そして、こういう「課題」を忠実に実行すべく生まれてきた形式の一つが、今世紀前半のモンタージュなのである。したがって、その構成要素である「現実」は、まさに「細分化」されたものとしてあるのであり、けっして何らかの「より高い全体」を構成してはいないのである。ホーフマンスタールのチャンドス卿の次の言葉には、こういう状態がはっきり表現されていると言えよう。

私には、すべてが解体して部分に分かれ、その部分がまた細分化し、もはや何ものも一つの概念で覆い尽くすことができなくなったのです(Ⅱ,13)。

ところが、こういう今世紀前半のアヴァンギャルドたちが断念した、というかむしろ因襲的で虚偽であるとして拒否した「全体性」、しかし、ルカーチによれば文学が社会にアンガージュマンすべきものであるとするなら絶対に不可欠だという「全体性」が、マンの場合には確かに存在している。このことは、私の前章におけ

る考察のことを考えてもらえばよく分ると思われる。

つまり、なるほどそこにはいくつかの異なる時代がモンタージュされてはいた。これが、同じく無数の「引用」を駆使しながらも、たとえば、『ヴァイマルのロッテ』と『博士』が決定的に違う点である。またこれらの時代は、たとえば『ヨセフとその兄弟たち』とは違い、単に典型的、神話的なものの超歴史性に必ずしも還元できるものではない。しかし、そこには確かに「全体性」が、典型的な教養市民である人文主義者（ツァイトブローム）にとっての「終末」（Ⅴ,475）という全体への厳格な様式化があるのである。

『博士』が、全体として「終末」を扱った作品であることは、一目瞭然である。すなわち、ある現代音楽家の精神病に終る生涯と第三帝国の「破局」が、そこでは語られている。この物語のいわば大詰めで語られる、「すべてが終末に向って押し寄せ殺到し、世界は終末の徴候を帯びている」（Ⅴ, 599）という言葉は、そういう『博士』の世界を端的に表わしている。

1	Jugend	
2	Kaisersaschern - Musik	
3	Halle - Theologie	
4	Leipzig - hetaera	
5	Italien	
	Teufelsgespräch	
I	Parodie	
II	Apokalypse	
III	Welt	
IV	Klage	

ところでこの「終末」は、エレマの指摘していることであるが、⁵²⁾『博士』を4章—6章からなる9つの部分に分けた場合、上図のような興味深い「リズムカル」な波を描いて結末に向って進んでいる。たとえば、私がここで考察の対象とした第34節を含む「黙示録」という部分では、第一次大戦の敗戦、主人公の病氣とその『黙示録』という不気味な作品、および女優クラリッサの破滅などが語られていて、「終末」に向って波は急激に進んでいる。一方の次の部分では、主人公と「世間（Welt）」（Ⅴ,519）との接触、すなわち、ルーディーやマリー・ゴドーとの愛情、

興行師フィーテルベルクの勧誘などが語られていて、波は揺り返しを受けている、という具合である。

こういう、全体が「終末」を扱っている中でも特に「終末」を色濃く刻印された部分に属するクリトヴィス家の集会の場面においては、そこにモンタージュされた様々の「現実」や「引用」も、まさにそういう「終末」という全体を形作るために意図的に選択されていると言える。マンが『私の時代』の中で「青銅よりも永遠である」(XII, 308)と思われていたと述べているようないわゆる古き良き市民社会が過ぎ去ったことをすべての人に痛感させた第一次大戦直後の混乱を窮めた状況、ボヘミアンたちが様々の形で「終末」を予感していた世紀転換期のシュヴァービング、悪魔との契約と地獄落ちが人々の間で異常なリアリティーを持ちファウスト伝説を生み出した、そしてデューラーが殉教者ヨハネの拷問の受苦を描きだしたような宗教改革の時代、およびドイツの世界制覇の野望を決定的に粉碎した第三帝国の破局、これらすべては、「終末」を語るためにこそ選び出されている、というかより正確にいうなら、「終末」として意味を見出され、「終末」としてモンタージュされている。「終末」という全体の意味が、ここには確かに存在しているのである。

こういう何らかの「全体性」は、基本的にはこの作品全体について妥当性を持つものと思われる。すなわち、ファウスト伝説、ニーチェに代表されるデューラー、シェイクスピア、シューマン、ヴォルフ、チャイコフスキーらの芸術家たちの生涯と作品、マン自身およびその家族や友人たちの「現実」ら、それこそ文字通りこの作品を覆い尽くしていると考えられるさまざまな「現実」や「引用」が、すべて何らかの「より高い全体」を形作っているのである。しかし、これらの膨大な量の「現実」や「引用」すべてについて、いちいち詳しい考察をすることはほとんど不可能であるし、またある意味でそれは不要なことだと思われる。というのも、そういう「全体性」を可能にしている構造上の大きな問題の一つは、「語り手 (Erzähler)」の存在であろうという一つの鍵が、前章第5節の考察によってすでに与えられているからである。

(2) 「全知の語り手 (Der allwissende Erzähler)」

19世紀に全盛を窮め、今世紀において転期を迎え様々の方向を模索して変貌しつつある小説 (Roman) 形式の様式上の研究が、カイザーらを中心に一時さかに行われたことがあり、それは現在でも続けられているが、そこで注目されている大きな問題の一つに、「語り手」という存在がある。⁵³⁾

カイザーは、たとえば、日常においてはまず見られないが小説の中ではごく普通に見られる「Morgen ging der Zug」というような文を、我々は十分に驚嘆すべきであると言う。つまり、そこでは「morgen」という未来を意味する副詞と、「ging」という過去形が同時に使われているのであり、これは小説以外ではまず見られないのである。カイザーによれば、こういう文法的破格を可能にしているのが、他にもないこの文を語っている者、つまり小説における「語り手」の特殊な性格である。すなわち、小説の「語り手」は「二つの時間秩序の中に生きている」と言うのである（もっとも、この「小説における過去形」という問題は、ハムブルガーらを中心とした論争の争点の一つであり、これとは別の見方もある⁵⁴⁾）。しかも、カイザーによれば「語り手」は、常に「二つの時間秩序の中に生きている」のみではない。ここで彼は、マンの『選ばれし人』の中の次のような部分を引用してくる。

それでは、誰がローマの鐘を鳴らしているのだろうか。——物語の精神——である。——いったい物語の精神は到るところに在り得るものなのか。ここにそして到る所に、たとえば、ヴェラブローの聖ゲオルク寺院の塔の上にあると同時に、かなた、忌むしいディアーナ神殿の円柱を守っている聖サビーナ寺のなかにも在り得るものなのか。同時に百ものやんごとなき霊場に在り得るものなのか。もちろんのこと、物語の精神はそれをなし得るのである。それは空気のように、形体がなく、遍在するものであって、こことあそこという区別には従わない(VII, 10)。

マンがここで「物語の精神」として抽象的に語っているものこそ、カイザーは、ある意味で神秘的な性格を持ついわゆる小説の「語り手」だというのである。個人主義的市民社会の産物である小説の「語り手」は、一面においては我々読者と同じ個々の普通の人間であり、たとえば叙事詩の「語り手」のように、「ミューズから靈感を受けた」、「聞き手より高い所に立つ」存在ではない。またルカーチも言うように⁵⁵⁾、そもそも小説とは、神々の先導を失った結果「内面性」と「現実」の二重性を背負わされることになった「神が見捨てた世界の叙事詩」であると考えられる。しかし、一方において小説の「語り手」は、彼の語り出す世界の中においては、「全知の、あらゆるところに現存しえあらゆるところで創造する物語の精神」として、神々に近い存在なのである。「物語の精神」としての「語り手」は、彼の創造する世界の中で、あらゆる時と場所を空気のように自由に漂いつつ、「全知」の創造主として君臨している。小説の中で起こるどんな小さなこと、ほとんど目に見え

ない塵の行方でさえ、この「語り手」の意志の中にあるのであり、ここに、この世界の「全体性」が成立するのである。

ところが、こういう「全知」の創造者としての「語り手」が、今世紀の小説においては影を薄めつつある。カイザーも言うように、⁵⁰⁾「明らかに 20 世紀においては個人的語り手の後退という傾向が支配している」のである。そこでは、たとえ「語り手」が存在していても（というのも、ある種の作家たちにとってはもはや「語り手」は存在せず、「書き手（Schreiber）」だけが存在すると思われているからであるが）、もはや以前のように「全知」の存在として振舞っていないのみならず、小説の世界を全体として統一することなど不可能だと、はっきり宣言している。なにしろ、「生をまさにその認識不可能性と細分化において忠実に再現することが小説の書き手の課題」（傍点筆者）なのである。したがって、「語り手」の

自身の省察の放棄、予言と予知の（したがって全体的性格をもった確言の）放棄、およそ個人的に出現することの（したがって読者との直接的な接触の）放棄

が、著しく進むことになる。

しかし、マンの『博士』においては、「語り手」のツァイトブロームが明らかに「個人的に出現し」、「読者と直接的に接触」していると言わねばならない。彼は、折にふれては読者に弁解したり、お願いしたり、質問したりしている。しかも、この小説は、レーヴァーキューンではなくツァイトブロームの生まれの叙述から始まり、彼の祈りで終わっている。これに対して彼は、「けっして私という人間を前景に押し出そうと願ってのことではない」（Ⅵ, 9）とさかんに弁解するのであるが、こういう弁解がまた、彼が小説の表面にでてくる大きな機会の一つとなっている。マンが『成立』において、ツァイトブロームをレーヴァーキューンと並ぶ「主役」だと述べているのは、こういう現象を指しているのである。

そして、こういう「語り手」としてのツァイトブロームこそが、ここで問題にしているクリトヴィス家の集会の描写においても、その「黙示録的終末」という全体を統一する機能を果たしていることは、前章の考察を考えれば明らかであろう。つまり、クリトヴィス家の集会がそもそも語られることからして、ツァイトブロームがそこに、レーヴァーキューンの作品『黙示録』との「精神的対応関係」を見出しているからに他ならない。そして彼は、第二次大戦末期から 16 世紀の宗教改革の時代までを「空気のように」漂いつつ、彼の対象となっているクリトヴィス家の集

会に、「今我々のすべてが呼吸する空気となった破局的なものが浮遊してはいなかったらうか」と、絶えず自問することによって、彼の語り出す世界全体の中に、「終末」という一つの意味を見出しているのである（もっとも、「語り手（Erzähler）」と「作者（Autor）」をどれほど厳密に区別する必要があるかは、微妙な問題である⁵⁷⁾）。

しかし、それなら『博士』は、いわゆる19世紀のリアリズム小説と本質的には何も変わらないのであろうか。その膨大な量の「現実」と「引用」のモンタージュも、作品の質を何ら本質的には変えていないのだらうか。実際また、『博士』の批評史においても、カーラー⁵⁸⁾以来この作品を「最後の書」として扱うことが一つの伝統になってはいる。たとえばマイアーもそうであるが、『博士』が対象として「終末（das Ende）」を扱っているのみならず、『博士』自身が「最後の書（das Endbuch）」だというのである。その場合、その「最後」には、大きく整理して次の二つの意味が込められている。まず一つは、マン自身『成立』や手紙の中で強調してやまないことであるが、この作品こそ彼の「ライフワーク」（Ⅺ, 298・681）であり総決算の作品であるという意味である。たとえば、マンの初期の愛好テーマでありながら中期において久しく放棄されていた「没落」というモチーフも、この作品において再び取り上げられている。そしてもう一つは、本稿においても私なりにその意味するところを多少なりとも明らかにしようと努力している問題、すなわち、19世紀に全盛を窮めた長編小説の最後を飾る作品、という意味である。

しかしながら、殿を見事に務めえる者は、同時にまた新しく登場して来る世界のこともある程度、いや多くの場合、非常によく心得ている者だけであらう。『博士』もまたこういう殿の一つだったのであり、他でもない本稿の冒頭で指摘しておいた「現実」という概念の問題が、この点に関して問題になってくると私には思われるのである。

(3) 現 実

古典ギリシアのミメシス理論以来、一種の反映論であるルカーチの社会主義リアリズム論や現代のドキュメント文学に至るまで、「現実」の模倣の問題が文学においてきわめて大きな位置を占めてきたのは言うまでもない。もちろん、これとは逆の、反「現実」の表現としての文学もまた同じように大きな位置を占めてきている。たとえば、「詩人たちは嘘をつく」という表現は一つのトポスであり⁶⁰⁾、ニーチェが次のように述べているのも、このトポスを踏まえてのことである。

ミュージーたち、かつてヘシオドスの前に姿を現わしたときこう歌った——私たちは多くの嘘をつくことに精通している——。芸術家を詐欺師と考えることは、我々を本質的な発見に導く（Abt. N, Bd. III, 98）。

しかし、「現実」とは、そしてまた「嘘」とはいったい何なのだろうか。これらの概念は、時代や個々の作品によって、あるいは大きく、あるいは微妙に変化している。たとえば、すぐ考え付くのが、外的、客観的「現実」に対する、今世紀文学の一大特徴である「意識の流れ」に代表される内的「現実」という分類である。またアウエルバッハも言うように、⁶¹⁾驚くほどの時間的、空間的状況の省略や形容詞と接続詞の少なさにもかかわらず、古代・中世のキリスト教文学は、厳格な様式分化を行う古典古代やフランスの古典主義の知らなかったことによって、すなわち、最高の崇高な悲劇性と卑俗な日常性の結合および発展と生成の概念によって、ロマン主義と歴史主義を通じて19世紀の近代的リアリズムと関係している、というような錯綜した関係が文学における「現実」にはある。マンが魅力的な詐欺師クルルに次のように語らせるとき、文学におけるそのような「現実」と「嘘」との錯綜した関係をはっきり意識していたと思われる。

俺の理論によれば、なんらかのより高い真理に基づくことのないまっかな嘘にすぎないごまかしは、すべてぶざまで不完全であり誰の目にも見抜かれてしまう（VII, 298）。

したがって、たとえば、カフカにとって「物語」とは「夢の形式」であるとか、ムージルは「現実感覚」に「可能性感覚」を対置し、「別の状態」という一種のユートピアを模索したとか言っても、それぞれの場合に問題になっている「現実」とはそもそもいったいいかなる概念なのか、それを厳密に規定しなければ、問題は何ら進展しないのである。

ところで、ハムブルガーは「語り（Erzählen）」という問題を論じるにあたり、⁶²⁾いわゆる「現実」に関して「あたかも（als ob）現実のように」と「現実として（als Wirklichkeit）」を、厳密に区別する必要があるとしている。「あたかも現実のように」とは、「als ob」の次に普通非現実の接続法が続くのを見ても分るように、「現実」と比較して実は「現実」でないということが、一面においてははっきりと示されている。これに対して「現実として」とは、もはやある意味で「現実」

は何も問題になっていないのであり、読者はただそれを「現実として」信じるだけなのである。ハムブルガーによれば小説とは、彼女は伝統的な小説のことを考えているのであるが、この後者、すなわち「現実として」の形式に他ならないという（もっとも、周知のように、「Als Ob」の哲学」によって芸術創造を説明しようとする、H・ファイインガーのような試みもあることはある）。このことは、たとえば、19世紀リアリズム文学の代表的作家の一人であるフォンターネの次のような言葉からも読み取ることができる。フォンターネは、小説とは、「我々の信じる話を我々に語るべきもの」であり、「虚構の世界を束の間現実の世界に見えさせるべきもの」（XXI-1, 239）なのである。つまり、小説の読者は、はたしてそれが「現実」であろうかなど疑問には思わないのであり、また「語り手」は、それを疑問に思わせてはならないのである。

もっとも、こういう「現実として」の構造を持つ小説の「現実」も、いかにそれが詳細と正確を誇っていようと、今のフォンターネの言葉からも分るように、実は「虚構」に他ならないものではある。実際この事はまた、小説形式の研究者たちの強調してやまないことで、たとえば、アドルノも次のように述べている。⁶³⁾

その理念がおそらくフロベールによって最も正統的に体现されているような伝統的な小説は、市民劇場の舞台に比較することができる。この技術は、幻惑であった。語り手が幕を上げる。

序論で述べたように、バウムガルトがリアリズム小説の「事実」を、作者が「考案」したもので彼の「自己伝達の形式」に他ならないと言っていたのも、小説のそういう仮象性を説明したかったのだと思われる。

ただし、これが重要な点なのであるが、伝統的な小説においてはそういう仮象であるものを「あたかも現実のように」、ということはすなわち、「現実」でないことを示しつつ語るのではない。そうではなく、「全知の語り手」が、仮象であるものをあえて「現実として」語るものであり、読者はそれを、すすんで「現実として」信じるのである。マンが詐欺師クルルに次のように語らせるとき、伝統的な小説のこのような構造をはっきり意識していたものと思われる。オペレッタの中で申し分ないダンディーを演じていた役者の楽屋を覗き、その「現実」の醜さに驚いたクルルは、次のように深く考えさせられるのである。

喜んで、いや渴望して眩惑されている大の大人たち、世間並に世故にたけた人

たちが、欺かれているとは知らなかったのだろうか。それとも、それを暗黙の内に了解した上で、欺瞞を欺瞞と見なさなかったのだろうか。後者のほうかもしれない(VI, 294)。

つまり、伝統的な小説とは、作者も読者もその世界が欺瞞にすぎないことを「暗黙の内に了解した上で」、にもかかわらず、それをすすんで「現実として」信じる世界なのである。そして、このすすんで「現実として」信じさせるのが、「語り手」の役目なのであり、したがって彼は「全知」である必要があるのである。

ところが、こういう「現実として」の構造を持つ伝統的なリアリズム小説の「現実」に対して、今世紀の作者も読者もきびしい不信の目をむけている。アドルノが言うように、⁶⁴⁾「描写の嘘に対して、厳密には語り手そのものに対して」、異議を表明しだしたのである。

このことは、実は『博士』自身の中でもはっきり語られている。まず、これはムージルの作品が典型的に示しているように今世紀の小説の大きな特徴の一つであるが、『博士』の中で「芸術は批評になる」(VI, 319)と語られているのをこの作品自体が反映して、そこには直接的な思索や議論が取り込まれているのであり、そういう直接的な思索の小説の世界への侵犯自体、さきのような小説の仮象的性格に対する抗議の一つだと考えられる(もっとも、この点でも『博士』は仮象的な形式を捨て切れず、「悪魔」がそのような議論の相手役になっている)。そして、それらの思索や議論は、「作曲そのものがあまりにも困難に、絶望的に困難になってしまった」(VI, 318)という音楽の状況に直接的には向けられているが、その中の次のような分析は、さきに述べたような小説の仮象性をも問題にしていると解釈して、間違いないと思われる。

批評は、仮象や遊びにはもはや耐えられない。これらは虚構であるし、また、情熱や人間の悩みを検閲してさまざまな役割に分け、さまざまな像に移し変える形式の独裁だからだ。苦悩をその現実の瞬間に、虚構や遊びを混じえず、ありのままに変容させずに表現することのみがなお許されている。苦悩の無力と窮境とははなはだしくなっていて、これを仮象的な遊びとして扱うことはもはや許されないのだ(VI, 321)。

このように、芸術の仮象性に対する深刻な懷疑を一方においてははっきり表現してい

る小説が、もはや伝統的かつ純粋な意味での小説ではありえないことは、自明のことであろう。

実際またこの小説において、「語り手」のツァイトブロームは、彼の語ることが虚構ではないということを、一面においてははっきり示そうとしている。つまり、彼はことあるごとに、彼の語っていることが、主人公に対する彼の絶えざる関心と愛情、および主人公が残した手記や手紙という物証に基づくものであることを強調するのみならず、次のようにはっきりと読者に注意さえるのである。

繰り返すが、私は小説を書いているのではなく、したがって、世間の目にはふれない親密な経過の劇的段階を、全知の作家として洞察しているなどと見せかけはしない(VI, 439)。(傍点筆者)

しかし、こういう態度がまさにまた「見せかけ」にすぎないことが、これまた折にふれて彼が弁解している次のような言葉から暴露されることになる。

私の報告を読まれても、いつもその場に居合わせたというわけでもなく、この伝記の物故した主人公の側にいつもくっついていたというわけでもないのに、どこからいったい細かいところまでそんな詳しい知識を仕入れてきたのだ、などと尋ねないでいただきたい(VI, 199)。

また彼が、「心的事実としてその場に居合わせた」(VI, 576)などと主張したりするのも、明らかにこの伝記の虚構性を暴露することになる。つまり、『博士』という小説においては、小説自身の中で「現実」がさかんに問題にされることによって、その「現実」が実は虚構にすぎないということがはっきりと示されているのである。

したがって、『博士』における「現実」とは、「現実」でないことをそれ自体示している「現実」、すなわち、「あたかも現実のように」ということになる。『博士』という小説は、その仮象性という点において伝統的小説とほとんど同じものでありながら、ただ、その仮象性を自らはっきり意識し、しかもそれをはっきり表現しているという点においてのみ、伝統的小説とは違っているのである。『成立』の中でマンが、『博士』には「独特な現実性(das eigentümlich Wirkliche)」(XI, 165)(傍点原文イタリック)が付きまっつわっているが、それは一面から見れば「技巧」とであると述べているのも、このような『博士』の「あたかも現実の

ように」としての構造を暗示しているのだと考えられる。これはパロディ、伝統的小説形式に対するパロディと言わねばならないであろう。つまり、「現実として」とは一見同じようにみえながら実は本質的に違う「あたかも現実のように」という構造を持つことによって、「現実として」のパロディになっているのである。

グレルマンによれば、⁶⁵⁾パロディには、基本的に次のような二つの機能が考えられるという。「滑稽さ」と、その対象の有効性に対する批判である。『博士』が伝統的小説形式に対するパロディであるという場合、この二つの機能は両方とも該当していると思われる。すなわち、その内容が「終末」を扱うきわめて悲劇的なものでありながら、このパロディの「主役」である「語り手」のツァイトブロームの存在によって、マン自身『成立』の中でも認めているように、⁶⁶⁾この小説はある程度ユーモラスなものになっている。それは、さきに引用したような、ツァイトブロームの矛盾した弁解ぶりを考えても分るであろう。と同時にまた、このパロディは、その対象である伝統的小説形式の仮象性を、つまりその「現実」は虚構に他ならないということを暴露し、告発しているのである。

ところで、『博士』をこういう伝統的小説形式に対するパロディにする働きをしているのが、虚構の「語り手」であるツァイトブロームだけではなく、実は私がここでテーマとしている「モンタージュ技法」だと考えられるのである。

『博士』にモンタージュされている「現実」や「引用」は、前章やこの章の考察が示しているように、けっして生のままではなく、「語り手」によって一つの全体へと、つまり、「黙示録の終末」へと厳格に様式化されていた。そして、そういう意味において、それは伝統的小説形式と何ら変わるところはない。とはいってもしかし、その「現実」や「引用」は、あくまで何ら手を加えられていない「現実」や「引用」そのものであるという振りはしているのである。つまり、これらの「現実」や「引用」は、それがほんとうの「現実」であるかどうかにかかわりなく単に「現実として」あるのではなく、それ自身虚構であることを意識しつつ、同時に限りなく「現実」に近付こうとしている「あたかも現実のように」なのである。そして、この「あたかも現実のように」が、「現実として」のパロディとして機能することは、さきにツァイトブロームに関して述べたことを考えてもらえば分るであろう。

なるほど、ここでの「現実」や「引用」が限りなく現実に近いとしながら同時にけっして「現実」そのものではないということは、私が第1章で行ったような作業を基にしなければ分らないことかもしれない。しかし、私がここで対象としたクリトヴィス家の集会の描写は、実はモンタージュの実態が非常に分りにくい部分

の一つなのである。たとえばニーチェの生涯のように、普通の知識の持ち主ならすぐに分るような「現実」や「引用」が、『博士』の中には他にたくさんある。しかも、『博士』には、私が序論において指摘しておいた『成立』という解説書がある。つまり、そこには「現実」や「引用」の一部がはっきり示されている。したがって、それをヒントにしてどの読者も、彼の興味と資料に応じて私が行ったような考察をすることができるのである。

普通のリアリズム小説の場合は、そのモデルに関する知識がその作品を正確に理解することの妨げになる、つまり短絡的に歪曲するのに利用されることさえあるのに対して、『博士』の場合は、今述べたような意味において、その「現実」や「引用」に関する知識が小説自体にとって必要なものであり、その一部であるとさえ言えるのである。マンが、『成立』というある意味で奇妙な解説書を書き、なぜその「現実」の存在を一部公開したのか、しかもそれになぜあえて『ロマンのロマン』という副題をつけたのか、一つの答えがここにあると言えよう。

ちなみに、マンは一方において、ここにモンタージュ⁶⁷⁾されている「現実」について、「謎解きをしないように」と述べているが、これは必ずしも私が今述べたことの反証にはならない。それは、第1章で言及したような、早急な結論により現実の人間に迷惑がかかる恐れのある場合にのみ、適用すべきものであろう。

結 び

それにしても、今世紀前半の文学が意識していた大きな課題の一つ、仮象と遊びなしに「生をまさにその認識不可能性と細分化において忠実に再現する」ことを、現代文学が実現しているかどうかは大いに疑問である。その構成単位である言葉そのものが「記号」という仮象性を持つ文学には、これはあるいは根本的に間違った要求であったのかもしれない。たとえばバルトによれば、⁶⁸⁾「現実」をそのまま再現することなど、私が序論で言及した映画にとってさえ不可能なことであって、ようやく写真がある程度それを実現できるのみだと言う。また、カイザーははっきりとその可能性を否定して、次のように述べている。⁶⁹⁾

自分たちが語る世界について何も知らない以上、現実をできる限り忠実に虚偽を混じえずに写し取ることがその課題だという、現代の小説の書き手たちに

対して異議を挟みたい。彼が書く最初の言葉とともに、小説の書き手は創造するのである。技術的過程の正確を窮めた記述も、内的モノローグによる、内面の動きの何ら統制されていない描写も、けっして再現ではなくいつも創造である。書く者はすべて、神のあるいはデミウルゴスの創造と似たような意味において創造するのである。

もっとも、これは、ここで早急に結論の下せる問題ではない。

ただ、私が本稿において言いたかったのは、マンという作家は、自分でいつも「自分は最後の偉大なドイツの物語作者である」⁷⁰⁾と言い、また周囲からも普通そう考えられていることに対して、なるほどそれはそれで間違いではないのだが、しかし、それは何も彼が新しい可能性の世界を全然知らなかったからでもなければ、いわんや古い世界を彼がひたすら信じていたからでもない、ということである。いや、彼こそは、「仮象的な遊びにはもはや耐えられない。(中略)仮象的な遊びとして扱うことはもはや許されないのだ」ということを、あるいは誰よりも痛感していた人間かもしれないのである。

ただ、「にもかかわらず」、彼は古い世界を捨て切ることはできなかったのである。物語の遊びと仮象性をいやというほど虚偽として認識しながらも、「にもかかわらず」、彼は物語を倦まず語り続けずにはいられないのである。これこそまさに、トーマス・マンの世界であると、そしてまた彼のパロディーであると言わねばならない。『ヴェニスに死す』において、主人公の生涯を定式化するものとして、「にもかかわらず」(Ⅷ, 452)があげられているが、この「にもかかわらず」の中にはマン自身の世界も要約されているのであり、それが孕むダイナミックな逆説性と切ない必然性をいかに実感できるか、ということにマンという作家の鍵があるのである。そして彼のパロディーもまたこの「にもかかわらず」の形式として、すなわち、「もはやその可能性を信じていない芸術精神に対する愛」(Ⅺ, 589)としてあるのである。

こういうマンにとってのパロディーのあり方は、実は『博士』自身の中でも語られている。すなわち、レーヴァーキューンが、小説の遊びと仮象性を告発する悪魔に対して、

その因襲をあらゆる批判のかなたで再び承認することもできよう。形式を弄ぶことによって、遊びをさらに強めることもできよう。形式から生命が失わ

れていることはわかっているのだが（Ⅵ, 322），

と答えている。そして、悪魔がまたこれに、「わかっている，わかっている。パロディーさ」と答えているのである。なるほど，マンは続けて悪魔に次のように語らせてはいる。

パロディーも，貴族的なニヒリズムにおちいってひどく陰気になっていなければ，結構おもしろいのだろうがね。お前はこういう抜け道に多くの幸福と偉大を期待するのか（Ⅵ, 322）。

そしてレーヴァークューンはこれに，「いや」と答えるのである。

しかし，レーヴァークューンならぬマンがこのパロディーというものに固執しつづけたことは，さきに私が示した通りである。実際また，ノーベル賞作家としてまたファシズムに対する闘士として数々の栄光に包まれていた晩年のマンが，にもかかわらず，「そしてわが身の果ては絶望⁷¹⁾」（Ⅸ, 854，Ⅹ, 303）というシェイクスピアの台詞を好んで引用する原因の一つは，このパロディーの「貴族的なニヒリズム」にあるのである。そして，仮象を「あらゆる批判のかたで再び承認する」という「にもかかわらず」の構造をもつパロディーが，マンにとってけっして「貴族的なニヒリズム」だけを意味するものでなかったこともまた一方において否定できない事実なのであり，このことは，たとえば，ゲーテの「きわめて厳肅な戯れ⁷²⁾」（Ⅹ, 489）という言葉⁷²⁾を晩年のマンが同じく好んで引用する，ということの中にも見て取れる。ゲーテの生誕200年祭にマンが行った講演の次の言葉には，この作家にしては珍しい率直さで，そういう「きわめて厳肅な戯れ」に対する彼の「愛」が表明されているのである。

率直に告白いたします。空想という逃げ場がなければ，すなわち，一つの仕事が終わるごとに，繰り返しさらに新しい冒険や心をときめかす試みへと私たちをいざない，より高いものを創り続けるようにと人を誘う，作り話と造形の，すなわち芸術の遊びと楽しみがなければ，— 他の人たちに対する忠告や教訓はいわずもがな，どう生きたらいいのかさえ，私には分らないのであります（Ⅹ, 489）。

（1985年5月）

註

本文および番号註の中で、巻数とページ数のみを示してあるテキストは、以下の版に基づくものである。

- Mann, Thomas : Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Frankfurt a. M. 1960-1974.
- Fontane, Theodor : Sämtliche Werke, Bd. XXI-I, München 1963.
- v. Hofmannsthal, Hugo : Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa II, Frankfurt a. M. 1959.
- Nietzsche, Friedrich : Kritische Gesamtausgabe, Berlin 1968.
トーマス・マンの手紙については、以下の版を併用した。
- Briefe 1889-1955 und Nachlese in drei Bänden, Hrsg. Erika Mann, Frankfurt a. M. 1962-1965.
- Dichter über ihre Dichtungen Thomas Mann, Hrsg. Hans Wysling Heimeran 1975-1981.

- 1) Gunilla Bergsten : Thomas Manns Doktor Faustus, Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans, Lund 1963.
- 2) Peter de Mendelssohn : Der Zauberer, Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann, Erster Teil 1875-1918, Frankfurt a. M. 1975, S. 362 f.
- 3) Ebenda, S. 349 f.
- 4) 池田浩士『闇の文化史 モンタージュ 1920年代』（駁々堂 1980年）参照。
- 5) F. フェルマン『現象学と表現主義』（木田元訳, 岩波書店 1984年）参照。
- 6) Reinhard Baumgart : Aussichten des Romans oder, Hat Literatur Zukunft? Neuwied und Berlin 1968, S. 40.
- 7) 『ルカーチ著作集8』（佐々木基一他訳, 白水社 1969年）には、『物語か記述か』をはじめ『リアリズムが問題だ』などのリアリズムに関するルカーチの論文が集められているが、「全体性」という言葉は、それらの中で頻繁に使われている中心となる概念である。
- 8) E. ブロッホ『この時代の遺産』（池田浩士訳, 三一書房 1982年）参照。なお、この部分は、1935年の初版ではなく、1962年の増補版で新たに加えられた文章の一つ。
- 9) 註8参照（この部分は初版に含まれている）。
- 10) Gunilla Bergsten : Thomas Manns Doktor Faustus, a. a. O.
- 11) Lieselotte Voss : Die Entstehung von Thomas Manns Roman "Doktor Faustus", Tübingen 1975.

- 12) 「不義」という表現は語弊があるかもしれない。ただ、たとえば、1920年3月19日の日記（註19参照）の記述に、彼女がある医者と「プラトニックな深い関係にあることについて」マンの妻のカーチャに長い「打ち明け話」をした、とあるのを見ても分るように、彼女が夫以外の男性と何らかの深い関係にあったのは間違いないと思われる。またマンの日記によれば、彼女はしばしば気分を悪くして申座しているが、これは麻薬症状ではないかと推測される。
- 13) Erich Heller: Thomas Mann, Der ironische Deutsche, Frankfurt a. M. 1959, S. 331.
- 14) Eckhard Heftrich: Zauberbergmusik, Frankfurt a. M. 1975, S. vii.
- 15) Eckhard Heftrich: Die radikale Autobiographie, in: Thomas Mann 1875 - 1975 Vorträge in München - Zürich - Lübeck, Hrsg. B. Bludau und andere, Frankfurt a. M. 1977, S. 138.
- 16) たとえば、周知のように『博士』の着想はその完成の約半世紀も前に溯るが、このことについて『成立』の中で「1901年のファウスト博士の三行計画」（Ⅺ, 155）と書かれているのは、マンの記憶違いらしい。メンデルスゾーンによれば、その「三行計画」が書かれているメモ手帳が、1901年から始まっているのでマンが思い違いをしたもので、正しくは、1903年から1904年にかけてのものだという。フランクフルト版の『博士』（S. Fischer 1980）のメンデルスゾーンの後書き（S. 687）を参照。
- 17) 『成立』の記述をただ素直に信じるだけでなく、この自作解説書自体を問題にしなければならぬということは、ベルクステン（註1参照）やハーゲ（註49参照）も指摘している。
- 18) Hans Mayer: Werk und Entwicklung, in: Thomas Mann, Hrsg. H. Mayer, Frankfurt a. M. 1980, S. 272 f.
- 19) Thomas Mann: Tagebücher 1918 - 1921, Hrsg. Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M. 1979.
- 20) 註7参照。
- 21) 註8参照。
- 22) ルカーチによれば、「アードリアーン・レーヴァーキューンの思想世界、その作品の内容、作品形式、作品の問題設定は、この時代の精神が——善においても悪においても——生みだすことのできる総体、百科全書」であり、彼の「人間は、地上をより良くするために地上で必要なものを抜かりなく手配したり、美しい作品に再び生の基盤を与え、それを正しく社会に適応させるような秩序が人々の間に生まれるよう思慮を尽くして行動したりする代わりに、よく課業を怠けては地獄の美酒に酔いしれるのです」（Ⅵ, 662）という有名な懺悔は、時代の社会的不正という観点から理解されねばならないという。Georg Lukács: Die Tragödie der modernen Kunst, in: Georg Lukács Werke Bd. 7, Luchterhand 1964, S. 581.
- 23) 多少なりともこの問題に言及せずに『博士』を論じている批評家はいないと言っても

註

本文および番号註の中で、巻数とページ数のみを示してあるテキストは、以下の版に基づくものである。

- Mann, Thomas : Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Frankfurt a. M. 1960-1974.
- Fontane, Theodor : Sämtliche Werke, Bd. XXI-I, München 1963.
- v. Hofmannsthal, Hugo : Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa II, Frankfurt a. M. 1959.
- Nietzsche, Friedrich : Kritische Gesamtausgabe, Berlin 1968.
トーマス・マンの手紙については、以下の版を併用した。
- Briefe 1889-1955 und Nachlese in drei Bänden, Hrsg. Erika Mann, Frankfurt a. M. 1962-1965.
- Dichter über ihre Dichtungen Thomas Mann, Hrsg. Hans Wysling Heimeran 1975-1981.

- 1) Gunilla Bergsten : Thomas Manns Doktor Faustus, Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans, Lund 1963.
- 2) Peter de Mendelssohn : Der Zauberer, Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann, Erster Teil 1875-1918, Frankfurt a. M. 1975, S. 362 f.
- 3) Ebenda, S. 349 f.
- 4) 池田浩士『闇の文化史 モンタージュ 1920年代』（駁々堂 1980年）参照。
- 5) F. フェルマン『現象学と表現主義』（木田元訳、岩波書店 1984年）参照。
- 6) Reinhard Baumgart : Aussichten des Romans oder, Hat Literatur Zukunft? Neuwied und Berlin 1968, S. 40.
- 7) 『ルカーチ著作集8』（佐々木基一他訳、白水社 1969年）には、『物語か記述か』をはじめ『リアリズムが問題だ』などのリアリズムに関するルカーチの論文が集められているが、「全体性」という言葉は、それらの中で頻繁に使われている中心となる概念である。
- 8) E. ブロッホ『この時代の遺産』（池田浩士訳、三一書房 1982年）参照。なお、この部分は、1935年の初版ではなく、1962年の増補版で新たに加えられた文章の一つ。
- 9) 註8参照（この部分は初版に含まれている）。
- 10) Gunilla Bergsten : Thomas Manns Doktor Faustus, a. a. O.
- 11) Lieselotte Voss : Die Entstehung von Thomas Manns Roman "Doktor Faustus", Tübingen 1975.

- 12) 「不義」という表現は語弊があるかもしれない。ただ、たとえば、1920年3月19日の日記(註19参照)の記述に、彼女がある医者と「プラトニックな深い関係にあることについて」マンの妻のカーチャに長い「打ち明け話」をした、とあるのを見ても分るように、彼女が夫以外の男性と何らかの深い関係にあったのは間違いないと思われる。またマンの日記によれば、彼女はしばしば気分を悪くして中座しているが、これは麻薬症状ではないかと推測される。
- 13) Erich Heller: Thomas Mann, Der ironische Deutsche, Frankfurt a. M. 1959, S. 331.
- 14) Eckhard Heftrich: Zauberbergmusik, Frankfurt a. M. 1975, S. vii.
- 15) Eckhard Heftrich: Die radikale Autobiographie, in: Thomas Mann 1875 - 1975 Vorträge in München - Zürich - Lübeck, Hrsg. B. Bludau und andere, Frankfurt a. M. 1977, S. 138.
- 16) たとえば、周知のように『博士』の着想はその完成の約半世紀も前に遡るが、このことについて『成立』の中で「1901年のファウスト博士の『三行計画』(Ⅺ, 155)と書かれているのは、マンの記憶違いらしい。メンデルスゾーンによれば、その「三行計画」が書かれているメモ手帳が、1901年から始まっているのでマンが思い違いをしたもので、正しくは、1903年から1904年にかけてのものだという。フランクフルト版の『博士』(S. Fischer 1980)のメンデルスゾーンの後書き(S. 687)を参照。
- 17) 『成立』の記述をただ素直に信じるだけでなく、この自作解説書自体を問題にしなければならぬということは、ベルクステン(註1参照)やハーゲ(註49参照)も指摘している。
- 18) Hans Mayer: Werk und Entwicklung, in: Thomas Mann, Hrsg. H. Mayer, Frankfurt a. M. 1980, S. 272 f.
- 19) Thomas Mann: Tagebücher 1918 - 1921, Hrsg. Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M. 1979.
- 20) 註7参照。
- 21) 註8参照。
- 22) ルカーチによれば、「アードリアーン・レーヴァーキューンの思想世界、その作品の内容、作品形式、作品の問題設定は、この時代の精神が——善においても悪においても——生みだすことのできる総体、百科全書」であり、彼の「人間は、地上をより良くするために地上で必要なものを抜き取り手配したり、美しい作品に再び生の基盤を与え、それを正しく社会に適応させるような秩序が人々の間に生まれるよう思慮を尽くして行動したりする代わりに、よく課業を怠けては地獄の美酒に酔いしれるのです」(Ⅵ, 662)という有名な懺悔は、時代の社会的不正という観点から理解されねばならないという。Georg Lukács: Die Tragödie der modernen Kunst, in: Georg Lukács Werke Bd. 7, Luchterhand 1964, S. 581.
- 23) 多少なりともこの問題に言及せずに『博士』を論じている批評家はいないと言っても

過言ではないが、次の二つの論文には問題点が要領よくまとめられている。Michael Mann: Adrian Leverkühn – Repräsentant oder Antipode? in: Neue Rundschau, 1965, S. 202–206. Horst Meixner: Thomas Manns “Doktor Faustus”, Zum Selbstverständnis des deutschen Spätbürgertums, in: Jahrbuch der deutschen Schiller Gesellschaft, 1972, S. 610–622.

- 24) マンが1949年4月23日のF・モーガン宛の手紙の中で、このことに言及しているのに基づく。
- 25) 1948年4月24日のE・プレトリーウス宛の手紙の中で、マンは次のように述べている。「ある人がミュンヘンからこう尋ねてきました、それ(クリトヴィス)はヴォルフスケールのつもりではないかと言うのです。おそらく彼(クリトヴィス)がダルムシュタット訛で話すからでしょう」。
- 26) Vgl. Dolf Sternberger: Deutschland im “Doktor Faustus” und “Doktor Faustus” in Deutschland in: Thomas Mann 1875–1975, a. a. O., S. 155–172. Frank Trommler: Epische Rhetorik in Thomas Manns “Doktor Faustus” in: Zeitschrift für deutsche Philologie, 1970, S. 240–258.
- 27) 1947年12月15日のE・v・カーラー宛の手紙。
- 28) Gunilla Bergsten: Thomas Manns Doktor Faustus, a. a. O., S. 35 f.
- 29) 1947年12月12日, 1948年4月24日, 1948年7月25日, 1953年5月29日。
- 30) Joseph Nadler は, “Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften” (1912–1928)で有名なウィーンの文学史家。しかし、フォーグラールという名前自体については、本文116ページを参照されたい。
- 31) 1919年4月24日。註19参照。
- 32) 1919年5月9日。註19参照。
- 33) 1919年5月10日および1919年6月17日。註19参照。
- 34) F・モーガン宛の手紙が、『ハドソン・レビュー』誌で公開されたもの。註24参照。
- 35) Gunilla Bergsten: Thomas Manns Doktor Faustus, a. a. O., S. 37 f.
- 36) Peter de Mendelssohn: Der Zauberer, a. a. O., S. 343 f.
- 37) Vgl. Ebenda, S. 348.
- 38) Ebenda, S. 604 f.
- 39) 上山安敏『神話と科学 ヨーロッパ知識社会 世紀末～20世紀』(岩波書店1984年)参照。
- 40) Peter de Mendelssohn: Der Zauberer, a. a. O., S. 604 f.
- 41) Lieselotte Voss: Die Entstehung von Thomas Manns Roman “Doktor Faustus”, a. a. O., S. 89.
- 42) Vgl. Käte Hamburger: Anachronistische Symbolik, Fragen an Thomas Manns Faustus-Roman, in: Thomas Mann, Hrsg. Helmut Koopmann,

- Darmstadt 1975, S. 384-413. Gunilla Bergsten: Thomas Manns Doktor Faustus, a. a. O., S. 55-60.
- 43) J. Elema: Thomas Mann, Dürer und Doktor Faustus, in: Euphorion, 1965, S. 97-117.
- 44) Lieselotte Voss: Die Entstehung von Thomas Manns Roman "Doktor Faustus", a. a. O., S. 131-150.
- 45) Gunilla Bergsten: Thomas Manns Doktor Faustus, a. a. O., S. 40 f.
- 46) Hans Mayer: Werk und Entwicklung, a. a. O., S. 307.
- 47) Harald Vogel: Die Zeit in Thomas Manns Roman "Doktor Faustus", Eine Untersuchung zur polyphonen Zeitstruktur des Romans, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, 1973, S. 511-536.
- 48) X, 165.
- 49) Volker Hage: Vom Einsatz und Rückzug des fiktiven Ich-Erzählers "Doktor Faustus"- ein moderner Roman? in: Text + Kritik Thomas Mann, Hrsg. H. L. Arnold, München 1976, S. 97.
- 50) Th. W. Adorno: Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman, in: Zur Struktur des Romans, Hrsg. B. Hillebrand, a. a. O., S. 104 f.
- 51) Wolfgang Kayser: Wer erzählt den Roman? in: Neue Rundschau, 1957, S. 444-459.
- 52) J. Elema: Thomas Mann, Dürer und Doktor Faustus, a. a. O., S. 109.
- 53) Wolfgang Kayser: Das Problem des Erzählers im Roman, in: Struktur des Romans, Hrsg. B. Hillebrand, a. a. O., S. 188-202.
- 54) この問題を「語り手」という小説様式の問題に関連づけて考えるカイザーに対して、たとえば、ハムブルガー（註62参照）は、言語理論上の問題として、すなわち、小説における過去形は過去を表わす時制としての機能を失い、単にそれが小説の世界であるということを示している、と考えている。さらに、一般にも過去形というものは、小説の中に限らず、必ずしも時制としての機能を持たない、とする学者もある。
- 55) Georg Lukács: Die Theorie des Romans, Berlin 1920, S. 84.
- 56) Wolfgang Kayser: Das Problem des Erzählers im Roman, a. a. O., S. 195.
- 57) 「語り手」と「作者」をあくまではっきり区別するカイザー（註53参照）に対して、ハムブルガー（註62参照）は、両者を区別する意味をあまり認めていない。『博士』の場合は、ハーゲ（註49参照）も言うように、マンとツァイトブロームは数々の興味深い一致を示しながらも、またいくつかの点で決定的に違っている。たとえば、ツァイトブロームがこの伝記を書き始める日は、マンが実際に執筆を開始した日とちょうど同じ日であるが（本文117ページ）、前者が大戦終了とほぼ同時に書き終ることになっているのに対して、後者が実際に小説を完成するのは、1947年のことである。

- 58) Erich von Kahler : Säkularisierung des Teufels, in : Neue Rundschau, 1948, S. 193.
- 59) Hans Mayer : Werk und Entwicklung, a. a. O.
- 60) Hans Blumenberg : Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in : Struktur des Romans, Hrsg. Bruno Hillebrand, Darmstadt 1978.
- 61) E・アウエルバッハ『ミメーシス ヨーロッパ文学における現実描写』（篠田一士・川村二郎訳, 筑摩書房 1967年）参照。
- 62) Käte Hamburger : Noch einmal : Vom Erzählen, in : Euphorion, 1965, S. 46-71.
- 63) Th. W. Adorno : Standort des Erzählers, a. a. O., S. 108.
- 64) Ebenda, S. 108.
- 65) Grellman, in : Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Berlin 1926-1928, Bd. 2, S. 630-653.
- 66) X, 164.
- 67) たとえば, 1948年2月20日の第ヴィクトル宛の手紙や, 1953年5月29日のプレートーリウス宛の手紙。
- 68) ロラン・バルト『第三の意味』（沢崎浩平訳, みすず書房 1984年）参照。
- 69) Wolfgang Kayser : Das Problem des Erzählers im Roman, a. a. O., S. 201.
- 70) Katia Mann : Meine ungeschriebenen Memoiren, Frankfurt a. M. 1974, S. 161.
- 71) シェイクスピアの『あらし』の結末で, プロスペローが語る台詞。
- 72) ゲーテが, 1832年3月17日のW・フムボルト宛の手紙の中で, その『ファウスト』について述べている言葉。ただし, マンは, ゲーテの「sehr ernste Scherze」を「sehr ernste Spiele」として引用している。