

ユートピアの模索：『ファウストゥス博士』試論

福元, 圭太
九州大学言語文化部：講師

<https://hdl.handle.net/2324/6481>

出版情報：論集トーマス・マン：その文学の再検討のために。第1部, pp.140-163, 1990-12-01. クヴェレ会
バージョン：
権利関係：

ユートピアの模索

——『ファウストゥス博士』試論——

福 元 圭 太

—

『ファウストゥス博士』は、『ブデンブローク家の人々』や『魔の山』が執筆当初は小さなノヴェレとして計画されたにもかかわらずあのような大長編に膨張していったのとは、成立の事情が全く異なっている。『ファウストゥス博士の成立』にマンは、「この一回だけは自分が何を欲し、何を課題にしたのかを知っていた」、それはすなわち「非常に疑わしく、罪深い一芸術家の生涯の物語に託して、自分の生きた時代の物語を書くことに他ならない」（一一一—一六九）と記している。十九世紀の最後の四半期に幼年・青年時代を過ごしたマンが、世紀末の文化的爛熟、第一次世界大戦、ワイマール共和国の崩壊とナチスの台頭、亡命と第二次世界大戦、そして故国ドイツの破滅を経験してきた過程を一つの公分母でくくるなら、それは「全般的な危機（Krise）の進行」ということになるだろう。音楽のみならず、文学、造形芸術をも含めた芸術一般の危機を「前景、代表、範例」にして「文化の、人間の、いや精神そのものの」（一一一—一七一）危機的状況を語ることが小説『ファウストゥス博士』の基本テーマであることは、マン自身も強

調するところである。

この危機が産業革命とそれによる分業の確立、労働の自己疎外と資本主義の発達、その当然の帰結としての帝国主義から生じてきたこと、その中で作家は、例えばシュトルムやメーリケやケラーのようにもはや「市民的職業」をもちえず、「芸術家」が一つの職業になり、作品が商品経済のなかに組み入れられていったことは、主にマルクス主義の文学史家の論ずるところであった¹。また、この過程をマンが『ブデンブローク家の人々』で描いたのだとするルカーチの主張も、この処女長編の古典的解釈としてある程度の市民権をえていると思われる。文学の危機が言われるときよく引き合いにだされるのが、ホーフマンスタールの『チャンドス卿の手紙』である。一九〇二年に書かれたこの書簡形式の小品は、全般的疎外状況を背景にした世界の断片化、個人の無力化を如実に示している。「何かあることを関連させて考えたり語ったりすることができなくなった」³チャンドス卿はフランス・ベークンに宛てて、自分の文学活動の放棄に対する弁明をおこなう。チャンドス卿にとっては「あらゆる物が部分に解体し、その部分がまた部分に別れて、もはや一つの概念で包めるものは何一つ無くなって」⁴しまっているのだ。この文章とほぼ同時期に『ブデンブローク家の人々』という雄弁な物語が書かれていることは一つの驚きであるが、これについては後にもう一度言及する。

小説『ファウストゥス博士』のパラディグマとなっている「音楽の危機」は作中では右にふれた経済史的事実関係とは切り離されて考察されている。筆者もここでは「音楽の危機」という現象そのものとその周辺をとりあげてみたい。主人公の作曲家アードリアン・レーヴァーキューンの作品の基調は、パロディにあった。アードリアンの作品に対する語り手ツァイトブロームのコメントは、パロディーの概念を饒舌に言い換えたものとなっている。初期の交響乐的幻想曲『海の燐光』はツァイトブロームの目には、「芸術家は内心ではもはや信じていない対象に最善を尽くすことができ、彼の意識からすれば、すでに使い古

されかかっている芸術手段に秀でることに固執するという注目すべき実例」(六一二〇二)と映った。それはまた「陳腐なものの領域が致命的に広がっていることに対する感覚、懷疑、精神的内気が、一つの優れた才能を脅かしていた不毛からの誇り高い逃避」(六一二〇二以下)とされる。シェイクスピアの『恋の骨折り損』のオペラ化には「ある高度に遊戯的な料なもの、気取った禁欲と古典研究の社会的結実であるあの美辞麗句の嘲笑」(六一二二八)というコメントがつけられる。ブレンターノの詩による歌曲は「基本的なものの嘲笑と同時に賛美」……「伝統的な音楽そのものへの痛切な、追憶に満ちた揶揄」(六一二四三)となる。人形歌劇『ゲスタ・ロマノールム』には「一片の悪意と解体的なトラヴェステイー」が盛られるが、そこには「終焉に向いつつある一芸術時代の大袈裟な悲愴性への批判的反動」(六一四二五)が読まれている。中期の大作『デューラーの木版画による黙示録』はフランス印象主義、ブルジョワ・サロン音楽、チャイコフスキー、ジャズなど「多種多様な音楽様式のパロディー」(六一四九九)であり、友人のルーディーに贈ったヴァイオリン協奏曲は「半ば敬意を払いつつ、半ば戯画化するやり方で」(六一五四四)先行する様々なヴァイオリンの技巧を引用している。このように、最後の作品『ファウストゥス博士の嘆き』とそれに先行するいくつかの室内楽を除いてアードリアンの作品は、嘲笑的賛美、伝統への追憶に満ちた揶揄、解体的トラヴェステイー、半ば敬意を払いながらのカリカチュア化、すなわちパロディーの精神から生まれたものなのである。この傾向は、ある文化の末期に現れるもの、つまりすべてが試み尽くされ、もはや新しい作品は作りえないのではないかという危機感に基づくものといえるだろう。アードリアンは音楽の師クレッチュマーに宛てた手紙にこの知性の飽食感を吐露する。「なぜ私にはほとんどすべてのものがそれ自身のパロディーとしか思えないのでしょうか。なぜ私には芸術のほとんどすべての、いやすべての手段と慣習が、今日もはやパロディーにしか役立たないと思えるのでしょうか」(六一一八〇)。これは自足的で因習的、装飾的で常套にすぎぬ美の仮象(Schein des Schönen)としての作品はもは

や許容されない、という歴史的認識に基づくものであろう。アードリアンは喝破する。「作品だって？それはまやかしたよ。それはブルジョワがまだあれかしと思っているものさ。そいつは真実と真摯さに反するよ」(六一―二四一)。

作品が欺瞞であるなら、それを創造しようとする芸術家の活動は不条理なものとなる。もはや新しいもの、真剣なもの、つまり創造がもはや不可能であるという認識を持ちながら創造活動を続けるという不条理である。二十五章に登場する悪魔はゲーテの詩を引用して、もはやかの古典的な「全的なもの」を提供し得るのは悪魔だけであると豪語し、それを外的・社会的な原因から説明するのは不十分である、音楽そのものが、作曲そのものが絶望的に困難になったのだ、「作品を不可能にする困難は作品そのものの奥深いところにある」(六一―三二〇)という。伝統的・因習的芸術手段の死を前にして、「なおその形式を弄ぶことによって遊びの活力を高める」抜け道、すなわちパロディの可能性もアードリアン自身によって否定されている。

悪魔「わかっている、わかっている、パロディーだろ。パロディーも今のように貴族的なニヒリズムに陥って陰気になっていなければ確かにおもしろいだろうさ。君はこのような抜け道から多くの幸福と偉大とを期待できるのか。」

アードリアン(怒って答える)「期待なんかしていないさ。」(六一―三二二)

つまりパロディーが今日では陰気な貴族的ニヒリズムの変種、換言すれば高所からの審美批評の一種であることが、マンにははっきりとわかっていたのである。

おおよそ芸術創造の閉塞状況を「打開」するには三とおりの道が考えられる。パロディー、まだ試みら

れていないことをやってみる、新しく「前衛」を開拓するという意味のアヴァンギャルド、そして沈黙である。アードリアンが進んだのは第二の道であった。その案内人こそが、マンが『ファウストゥス博士』執筆にあたっての「枢密顧問官」（二一—二九三）とよんだ、テオドール・W・アドルノであった。

二

『ファウストゥス博士』においてアドルノが果たした役割に関してはすでに多くの研究者が報告を行っている。クレッチュマーのベートーベン講演、二十二章での十二音技法の構想、悪魔の哲学的な歴史・社会批判、個々の虚構の音楽作品の「作曲」等にアドルノからの引用、または助力のあとがみられ、それらはかなり詳しく対照研究されている。またマン自身によっても『ファウストゥス博士の成立』——特に後に削除された部分⁷——にアドルノの貢献についてふれられている。本論ではそれらに留意しながら、マンとアドルノにおける芸術観の質の違い、特に芸術の仮象性の評価をめぐる問題に力点を置きたい。そのためプレパラートとなるのが、アードリアンが閉塞状況を「打開」しようとした試みの総決算であり、「白鳥の歌」でもあるオラトリオ『ファウストゥス博士の嘆き』である。

この架空のオラトリオとアドルノの『新音楽の哲学』のなかの「シェーンベルクと進歩」という論文との関連は非常に密接である。マンが『新音楽の哲学』のどの版を読んだのかはこれまであまり問題にされなかったようだがハンス・ヴィスキルヒェンが指摘するように、マンが読んだのは一九四一年、ニューヨーク版の『Zur Philosophie der neuen Musik』であり、我々が現在目にする一九四九年チュービンゲン版の『Philosophie der neuen Musik』ではない⁸。この二つの版にはテキストに多少の異動があり、それが重要であるとヴィスキルヒェンは述べる。四一年版でマンが印を付けて読んでいる部分に、アドルノ

がシェーンベルクの十二音技法における非合理的性格、数の整合性の神秘主義などを強調した部分がある。四九年版でアドルノはこの部分を大幅に削除したが、それはこのような非合理性が伝統的な非合理の領域、例えば迷信や星占いといった領域に属するものであり、従って十二音技法もそういうものだととられる誤解を恐れての削除であろう、とヴィスキルヒェンはいう。『新音楽の哲学』はもともとホルクハイマーとの共著になる『啓蒙の弁証法』の補説となるべきもので、アドルノの真意はこの『啓蒙の弁証法』で縷々述べた「合理性に内在する非合理性」を、つまり啓蒙という合理化・脱神話化が必然的に非合理や野蛮に至るというテーゼを音楽の領域において証明することにあつたのだ。

十八世紀、ソナタに展開部(Durchführung)が導入されて以来、その曲の主題部(Thema)が変奏(Varianation)を持つようになる。これはこのテーマという客観的なものの主観的展開の兆しであつた。しかしまだテーマは優位を保っており、主観は客観に従属的であつた。ベートーヴェンにいたると展開部でテーマが極めて主観的に変奏され、テーマそのものがデュナーミッシュになる。ここでは客観的テーマと主観的変奏の非同一般が本質的な要素となる。ブラームスの時代にまで下つてくると、すでにもう主観的なものは汲み尽くされており、どんなに主観を装うとそれらすべてはもはやテーマとして、つまり客観として「使用済み」なので、理性化・合理化・脱神話化、つまり主観の優位は崩れ、再び客観が支配的になる。

この時点でお調性(Tonalität)下で作曲をするなら、それはいやおうなくパロディー、トラヴェステイの刻印を帯びることになる。さてワグナー後期以来の半音階の盛んな使用がいきついたので無調性(Atonalität)であるとするならば、その極北にあるシェーンベルクの音楽は、「第二の自然」と化した、つまり客観的規範となった調性に対するアンティ・テーゼといえる。しかしシェーンベルクによるラディカルな次の一步、すなわち表現主義音楽における半音階の氾濫という内的な自然の重荷に再び秩序をもたらしため、十二音技法の導入は、啓蒙の帰結として逆説的に主観を抑圧してしまふ。つまり音列の厳密な規則に

よる「自由な」作曲法の止揚は、主観を抹殺し、客観がついに覇権を握るのである。シェーンベルクの十二音技法は以上のように迷信や星占いといった非合理の領域とは何の関係もなく、合理化過程・啓蒙のいきついた主観の抑圧という非合理なのである。マンはしかし四一年版『新音楽の哲学』からうける印象、つまり伝統的な非合理の領域と十二音技法との親近性を前面に押し出す。悪魔という、現代芸術とドイツの危機を語るにはいささかアナクロニスティッシュな形象¹⁰はもちろんのこと、デューラーの銅板画『メランコリア』の魔方陣がいつも机のうえに掲げられているのも、不気味な数の整合性を象徴的に示すものであろう。マンがアドルノらのいう啓蒙の弁証法を理解していたとはいえない。ただ小説の醸し出す何とも不気味な雰囲気¹¹の源泉として、この十二音技法のカバラ的色彩の濃い誤解を、ヴィスキルヒエンとともに「生産的な誤解」とよびたい。

再び『ファウストゥス博士の嘆き』にもどろう。アドルノはシェーンベルクによって確立された十二音技法を、上に述べたように音楽史の最終段階と考えている。十二音の規則は「恣意的なものではなく、素材における歴史の強制を構成したもの」¹¹なのだ。つまり音楽という素材は客体による主体の支配という方向へ傾斜していたとされるのである。十二音技法の厳密な規則のなかで、主体である作曲家は極端に自分の意志や思考を抹殺し、啓蒙がいきついた数学的整合性、事物のフェティシズムを遂行する。シェーンベルクの計算し尽くされた音楽は、「自由な音が一つとしてない」(六一六四五)アードリアンの最後の作品『ファウストゥス博士の嘆き』となって小説に登場する。この主体の意志・思考の抹殺、主観的意味付与の放棄、つまり「組織された無意味」はなにをめぐるのであるうか。アドルノの答えはこうである。「新音楽の真実は、それ自身がポジティブな意味を獲得することよりも「……」組織された社会の意味を組織された無意味によって否定することにあると思われる。新音楽は現状のもとでは、限定的否定の態度をとる。¹²」言い換えると、新音楽における主体の抹殺とその抽象化・対象化、すなわち客体化、あるいは主体

を計算可能なものにし、交換関係のなかに流通させる物象化 (Verdinglichung) は、すでに物象化してしま
って、切り捨てられないものを一つの定数にしたてあげる、つまり非同一なものに同一化を強要する悪し
き社会を告発し、批判し、否定するための手段として理解されるのだ。アドルノのキーワードであるこの
否定の主眼はしかし、否定そのものにあるのではない。さらにアドルノはつづける。「この芸術の非人間
性は、世界の非人間性を、人間的なもののために凌駕しなくてはならない。」¹³ チューリッヒの「トーマス・
マン・アルヒーフ」に遺された、マン自身が読んだアドルノ論文の現物には、この部分にアンダーライン
が引かれているという。¹⁴ ここには新音楽の新しい性格が打ち出されている。組織された無意味・物象化さ
れた形式の使用によって物象化された現状に対抗しながら、あらゆる同一化に限定的否定をもって臨み、
否定によって、そこにまだ存在しないもの、意志・思考・感情などの主体的なもの、人間的なものの復権
を求めるユートピア願望がそれである。アードリアンが『ファウストゥス博士の嘆き』で行おうとした
「打開」もこの文脈でとらえられる。このオラトリオの終楽章にツァイトブロームは、絶望の彼方の希望
「信仰を超える奇跡」(六一六五)を聴こうとするが、これは「もうない」(Nicht-Mehr)ものを認識し、
「まだない」(Noch-Nicht)ものを指向するユートピア希求の表明ととれる。

もう少し詳しく検討してみよう。アドルノは十二音技法の冷たさ、非人間的性格、否定の容赦のなさ、
再び暖かさ、人間性へ、アドルノの術語でいえば「越冬する」ためには、つまり絶望が再び希望へと超越
するためには、この冷たい数学的音列が再び表現 (Ausdruck) を獲得しなければならぬという。しか
しその表現は「嘆き」(Klage) しかならぬのではないかと、シェーンベルクがその後期に対面した問
題を指摘する。「嘆く主体を哀れに思って譲歩することなしに、¹⁵ どうすれば構成 (Konstruktion) は表現
(Ausdruck) になることができたろうか。」構成から表現へ。つまり十二音技法による作曲もまた、自ら
の厳密な構成の戒律から解放されることによってしか表現になりえない、すなわち主体を回復しえないの

だ。「嘆きとしての表現」、これが『ファウストゥス博士の嘆き』の主たる特性であった。ベートーヴェンの『第九』のネガ〔陰画〕、Negation、すなわち「否定」！であるこの「巨大な嘆きの変奏曲」には、自由な音が一つとしてないその厳密な構成にもかかわらず、主体の奔放な嘆き、表現の大胆さという性格が与えられている。不毛の刻印を押されたパロディーは姿を消す。ツァイトブロームのコメントをひこう。

これは「……」表現の再獲得を、「……」敢えて言えば、表現の復元を意味するのではなからうか。計算に伴う冷たさが表現的な魂の響きと、人の子として互いに心を開く暖かさとに転換し得るためには、どうしても達成されねばならない、精神と形式のかの段階に立っての、感情の最高、最深の声の復元を意味するのではなからうか。（六一六四三）

これがアドルノのシェーンベルク論に基づくアードリアンの「打開」の試みだった。物象化した形式を敢えて実践し、そのおぞましさをもって物象化した社会のおぞましさに対抗しつつ、表現を、嘆きとしての表現を取り戻す試みが、『ファウストゥス博士の嘆き』における捨身の実験だったのだ。この試みが現状否定であり宥和の拒否であること、それがユートピア模索となることはさきに述べた。しかしマンがこの絶望の彼方にある希望を、*„Es wäre die Hoffnung jenseits der Hoffungslosigkeit, die Transzendenz der Verzweiflung [.]“*（六一六五一、アンダーライン筆者強調）と接続法第二式でしか書けなかったのは、このユートピアがあまりにかそけき、おぼろなものであることの証左とはなるまいか。否定によってのみ予感されるユートピアには、いわば表情がない。ただ故国に破局が訪れ、絶望の淵にあったマンにユートピアの表情を問うのはあまりに性急であらうし、特にアドルノにとっては、偽りの希望、早すぎるユートピアの到来を見抜き、否定を繰り返すユートピア模索のみが、唯一誠実な知的努力なのである。マ

ンとアドルノのユートピアという興味ある問題には、この小論の末尾にもう一度たちかえる。

暖かみを否定し、主体の意志と思考を抹殺することで、音楽と音楽家は自らを犠牲の供物とした。「新音楽の幸福は、不幸を認識することにある。新音楽の美のすべては、美の仮象に身をまかせないことにある。」¹⁷「アドリアンも創造への「打開」を、結果的には悪魔に魂を売りわたすという自己犠牲を以て購う。この犠牲行為はキリストのそれをアナロジーさせるものとなっている。ここに救済のモティーフがあらわれる。つまりツァイトブロームは、『ファウストゥス博士の嘆き』の徹底的な構成、無機的な数学的音列から表現が、嘆きとしての表現が生まれるという芸術のパラドックスに、「この上ない救いのなさから、極めてかすかな疑問にすぎないとしても、希望が生まれるという宗教のパラドックス」(六一六五一)をみているのである。事実魂の闇に沈まんとしているアドリアンには、頬髭とともにキリストの、「エクツェ・ホモ」の相貌が与えられている(六一六四〇、六四四)、一五八七年の民衆本ファウストにならって友人一同に罪の告白をするアドリアンによりそう女性が三人(クニグンデ・ローゼンシュティール、メータ・ナツケダイ、ジャネット・ショイル)であることも、十字架によりそう三人の女、マリア・マグダレーナ、ヤコブとヨゼフの母、そしてツェベドイスの子供達の母の三人と一致する。アドリアンたちが遠足に行ったのは「受難劇」が上演されるオーバーアンマーガウであり、アドリアンが、その真意はともかく、求婚した女性の名はマリー・ゴドー、すなわち「マリア、ゴット」のパラフレーズである。決定的なのは、ついに精神の闇に沈んだアドリアンの上体をかき抱くシュヴァイゲシュティル夫人の構図が、「ピエタ」のそれと全く符合しているということである。ユートピア願望、絶望から希望への超越は、マンの場合、限りなく宗教に近づく。¹⁸小説の末尾でツァイトブロームが、それまで使ってきた〈ich〉をさめ、*„Ein einsamer Mann faltet seine Hände und spricht: Gott sei euerer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland.“* (六一六七六、アンダーライン筆者強調)と祈るとき、主語に〈Mann〉

を用いたのは、Thomas Mann 自身が最後に小説に登場し、祈りを捧げているともとれるのだ。

三

音楽のみならず文学も同じような創造の危機に直面していたことは、マン自身十分に認識していた。この小説はすなわち、創造の不可能性を説く創造という、奇妙な自己撞着に陥らざるをえなかったのだ。では小説『ファウストゥス博士』はどのような「打開」を提示しようとしているのだろうか。この問いに対する答えは、マンがオラトリオ『ファウストゥス博士の嘆き』のイデーをこの小説そのもので実践しようとしたこと¹⁹において、半ば回答が与えられている。主観を犠牲にした数学的構成に、嘆きとしての表現を与えて、物象化した社会に対抗しつつ人間のなものを取り戻そうとするのが、新音楽『ファウストゥス博士の嘆き』のストラテジーであった。小説そのもののめざすところも、そこにある。小説の構成は四十七章、および終章で計四十八章となるが、これは二十二章で展開されるシェーンベルクの十二音技法の四つの変形、原型、逆行、逆行の逆行、つまり十二×四＝四十八の数に対応している。また一〜十二章、十三〜二十四章、二十五〜三十六章、三十七〜四十八章というふう²⁰にこの小説が十二章ずつ四つの部分にわけられることもある。それぞれの切れ目、一、十三、二十五、三十七章では饒舌なツァイトブロームが背景に退き、悪魔とその係累、あるいはその分身が前面にでてくる（一章・アードリアンのデモニー性の強調、十三章・シュレップフース、二十五章・悪魔、三十七章・誘惑者ザウル・フィテルベルク）。またこの小説の初版本七七二ページ中、ちょうど真ん中の三三六ページ目で悪魔との対話が終わり、アードリアンのプウアイフェリングでの新生活が始まっている。そのときアードリアンは二十七歳半、その死はちょうど二倍の五十五歳のときである。その他、例えばアードリアンが作曲した二十六の作品のうち独立し

て言及されるのは十二曲であるし、アードリアンの最大のモデルであるニーチェが二度めに梅毒を発病してから死ぬまでが十二年である。十二に限らず、この小説に関するほかの様々な数学的整合性も指摘されている。²⁰ さきにデューラーの「魔方陣」にふれたが、この小説そのものがまさに魔方陣的であるといえるだろう。このような厳密な数学的構成、形式の戒律のなかで、マンは芸術の、そしてドイツの終末の歌を歌うのだ。

しかしながら小説『ファウストゥス博士』がオラトリオ『ファウストゥス博士の嘆き』と同じポテンシャルティを秘めた「作品」であるとはいえない。オラトリオのほうはなんととっても実際に作曲されていないフィクションである、という議論はこの場合の外れであろう。問題は音楽か文学かである。オラトリオにはたしかに „Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ.“ (六一六四六) という、十二(!) シラブルからなる、アドルノのアイデアによる「歌詞」らしきものはあるし、民衆本ファウストというテクストを下敷きにはしている。しかしその本質はエコーを駆使した音の構成であり、絶望から希望への逆転の契機がツァイト بروームの耳にとどくのは、オーケストラのみによる最終楽章のことなのだ。ここで音楽は「言葉なき言葉」(sprechende Un gesprochenheit) (六一六五〇) と定義されている。音楽はすなわち、言葉とその意味という恣意的な強制関係、意味の牢獄、つまりシニフィアンとシニフィエの対応関係という制度的なものを離れた、極めて抽象的なメディアといえる。一方小説は言葉という具体的なメディアを用いざるをえない。マンの言葉は特に、その制度、つまりドイツ語を中心としたヨーロッパ諸言語の制度を破壊する方向には進まなかった。逆にマンはドイツ語の「魔術師」として、その制度を最大限に利用し、ニュアンスやコンテキストといったものをイローニッシュな意味付けに駆使した作家だった。つまりマンの「嘆き」は伝統的な「嘆き」のパロールと酷似し、平板化、因習化を免れないのである。

また音列を模倣したかにみえる小説の章立ては、一見してわかる種類のものではなく、いわば「暗い遊

び」であり、小説がそれによって、オラトリオに自由な音が一つもないほどには、緊密な構成をえたとは思えない。むしろ三十四章を三つに分けたり、マンの家族の生涯、例えばマンの妹カルラをモデルにしたクラリッサの自殺の章などを、「少なくとも人間的な、市民的な世界が今日その刻印を帯びている破局の徴」（六一五〇三）として挿話的にもりこむなど、大仰な不自然さが露出することになってしまう。

形式原理のラディカルな新しさと内容の保守性との間の決定的な齟齬は、小説『ファウストゥス博士』が、よし悪魔が登場するにせよ、極めて伝統的な手法によるリアリズム小説であるという点にある。例えば作中人物の語り手ツァイトブROOMは、これから我が友アドリアンの話をするぞ、と仮想された読者に語りかけることで物語をはじめが、この方法が物語の常套手段であることは多言を要しない。シュタツェルの分類に従えば「周縁的な一人称の語り手」、つまり事件や主人公の周縁において、伝記作者、年代記者を装うツァイトブROOMは、自分がいなかった場面の報告をする際、「私は心情的にそこにいたのだ」（六一五七六）と苦しい言いわけをし、「私は知っている」という語り手の遍在を守るため、いわばオリンポスの山から下りようとしなない。その意味で小説『ファウストゥス博士』はヴォルフガンク・カイザーが十八世紀以来の小説を要約し、「一人の（虚構の）語り手によって話され、一人の個人的な読者とりこむ」とした、一九五〇年代のいさか色褪せた小説の定義にまさに合致する。しかしこのような常套的手法を用いた小説自体は、もはやパロディーでしかありえなかった。アドリアンによって拒否され、不毛な貴族的ニヒリズムとされたパロディーの領域に、マンはやはりどまらざるをえなかったのである。パロディーは上にあげた小説全体のスタイルはもちろん各々の単語や、文章のシンタクスにまで及んでいる。クンプの話すルター・ドイチュ、全編にわたるツァイトブROOMの、回りくどいギムナジウム教師風のドイツ語がパロディー、——あるいは言語の領域におけるモンタージュ——であることは日本人のドイツ語感をもってしても、明確にわかる。「危機・破局・終末」というテーマとの関連でツァイトブロー

ムのパセティックな美文調は、たとえそこに「恐ろしい素材を滑稽味で中和する」(二一一―一六四)というマンの意図があったにせよ、テーマの嚴肅さを相対化してしまう。例えば次のような文章がある。

Über Deutschland schlägt das Verderben zusammen, im Schutz unserer Städte hausen, von Leichen fett, die Ratten, [...] das Ende kommt, es kommt das Ende, es geht schon auf und bricht daher über dich, du Einwohner des Landes. (六一―五七六)

Unsere zerschnittenen und zermürbten Städte fallen wie reife Pflaumen. (六一―六三六)

「終わりがくる、終わりがくる、汝この国の住民よ」「熟れたすもものように町が陥落していく」。このような美辞麗句は、かえて対象への遊戯的な距離を保証してしまう。またベータ・アレマンはその重要なイロニー論の中で、アードリアンとニーチェとドイツの破滅を「自然主義のらくた置場」から引きずりだして混ぜあわせ、破滅そのものをパロディー化していることをマン自身が認めないところに、この小説でマンが病んでいる「内的な平仄のあわなさ」²³がある、と指摘している。

以上を整理すると、小説『ファウストゥス博士』は、その形式のラディカルな意図、つまり新音楽の形式原理の文学における実践の試みにもかかわらず、内実は伝統的リアリズム、しかもパロディーが支配的であり、それがために芸術の危機をパラディグマにした、ドイツの、いやヒューマニスティックな世界全体の危機と破滅を、マンにはその意図がなかったにせよ、パロディー化している、となる。確かにそのとおりである。しかしながらこれこそマンの特質、かつ本質のあらわれなのではないだろうか。「平仄が合わない」こと、つまり解体的なものを構成する逆説、AuflösungのGestaltungというパラドックスこそ、

マンの一貫したイロニー的創作原理でなかったか。あの『ブデンブロック家の人々』が『チャンドス卿の手紙』とほぼ同時期に書かれたことは先に指摘した。エロスと死へ崩れ落ちていくアシェンバハの物語は限りなく塑像的な言葉で書かれている。無秩序と解体を体现するファム・ファタール、クラウディア・シヨリシャと、「人生の厄介息子」カストルプを「奪いあう」ゼテムブリーニの西欧的ロゴスの饒舌は、同じくフアニストであるツァイトブROOMのそれを凌駕して余りある。マンがそのごく初期から一貫して解体的な深淵の上に構成という綱をはり、イロニーという命懸けのバランス芸で解体の誘惑に抗してきたという鳥瞰図は、さほどピントはずれだとはいえない。

四

小説『ファウストゥス博士』はマンの意図に反して、オラトリオ『ファウストゥス博士の嘆き』とは違ったものになった。大胆な言い方をすれば、マンはついにシェーンベルクになることはなかったのだ。マンが自分を、ジョイスやピカソやシェーンベルクに比べて「気の抜けた伝統主義者」と感じていたことは知られている。²⁴ここにマンのモデルニテートという問題が浮上する。『ファウストゥス博士の成立』にマンは、「自分は文体としてはそもそもパロディーしか知らない、この点でジョイスに近い」（一一一—八〇）と自分の日記を引用し、またハリー・レヴィンのジョイス論を読んでジョイスに親近感を感じると書いているが、マンのこの記述を鵜呑みにするわけにはいかないし、マン自身も四四年には一旦この自己理解を撤回しているのである。²⁵モンタージュ・テクニクに関しても、マンが『ファウストゥス博士』で試みたそれは、ジョイスやデーブリーンのモンタージュのように異化的な効果を持つものではなく、「生きとし生けるものすべてを文化的産物、神話的クリシェーの姿とみなし、『独立した』発明よりも引用を

好む」(一一―二四八)マンの基本姿勢のあらわれ、つまりオリジナリティーの不可能性の承認、伝統とのパロディ的な連続性のあらわれ、としなくてはなるまい。しかしモデルニテートの概念規定が広い幅様な見解を許容するものなので、ここではこれ以上この問題にはたちいらない。

もう一度アドルノにもどろう。マンは『ファウストゥス博士』第四十六章の最後の四十行、あのgの音が夜空に輝く星になる部分が今のものとは違い、神学的にもっと明るい、楽観的なものであったことを『ファウストゥス博士の成立』に伝えている。それがアドルノの勤めで今の結末に書きかえられたのだ(一一―二九四)。アドルノもまた『トーマス・マンの肖像によせて』に、マンの終結部の処理が余りにポジティブであり書きかえをせまったこと、それを聞いてマンが哀しげな顔をした旨を伝えている。アドルノにとっては「他者の限定的否定の力だけが唯一許された符丁²⁶」なのだ。アドルノのユートピアは肯定性のなかにはない。ユートピアが一つの像として現れることを承認しないアドルノにユダヤ的「偶像禁止」(Bilderverbot)の戒律をみることも可能であろう。限定的否定はユートピア到来のあらゆる詐称に対する誠実な「否」であり、新音楽は「瓶に入れて海に流す手紙」(Flaschenpost)²⁷として、つまりまだここにいない人々への、「非在の証人」²⁸への置き手紙となる。仮象(Schein)は宥和として敢然と退けられるのだ。

マンはそうではない。あのgの音は「恩寵」(Grade)の頭文字である。『ブデンブローク家の人々』は、天国が存在するのだという意味の宣言、いわば信仰で終わる。『魔の山』は漠然とした愛の予感で、『ファウストゥス博士』は信仰を超える奇跡への希望で閉じられる。「信仰・愛・希望」、使徒パウロの手紙²⁹そのままである。さらに『選ばれし人』はまさに「恩寵」で終わるのだ。マンのキリスト教的側面が現れたかにみえる。これらの愛や希望を、感傷であり、逃避であるとヴィルヘルム・エムリヒは批判する。エムリヒはマンがアルキメデスの一点として「生の外部に」イロニーの場を持ち、そこから現実の生と戯れる

が、それは愛や救済といった感傷へ移行する、と書く。³⁰そして「経験的・歴史のカテゴリーの助けで人間の世界を意味深く形成し制することができる」とする、近代のあらゆる悪しきユートピアの終焉を告げる³¹、つまり絶望から出発するカフカを高く評価するのである。アドルノもまた、カフカは作品と読者の間にあった美的距離を消滅させ、読者がカタストローフェの恒常的脅威、つまりグレゴール・ザムザやヨーゼフ・Kに起ったことを安全な距離から傍観するのを許さない、と評価している。³²マンは、たとえイロニー的な、距離をとった感傷であっても、半ば真剣にその願いをこめて愛、救済、恩寵を口にする。世界の救い難さを知り、出口なしの状況にあっても希望を捨てない。マンの文学は『ファウストゥス博士』以後かえってその仮象性を強めていく。例えばマンは『選ばれし人』でクレメンスというツァイトブROOMと一見似かよった作中人物の語り手を想定しておきながら、実はそれが「物語の精神」という全く概念レベルの異なったもの、いわば物語の「深層構造」、物語の生産現場、いわば「言葉の機関室」の表層化にすぎないことをその冒頭で明らかにする。それは換言すれば、あれほど生真面目に一人称の語り手の立場を守ろうとしたツァイトブROOMの放棄、「クレメンスが語ること」は実は「クレメンスが語ることではない」ことの暴露、マンが守ってきた形式内在性の放棄、つまり『選ばれし人』が物語りに関する物語り、小説についての小説、「メタ小説」であるという自己申告となる。これは「ここに語られることは仮象である」という宣言であり、それ故に読者は、グレゴリウスがハリネズミのような体になって「地の乳」をすすりながら十七年生き延びようが、教養のない漁師の妻が高雅な韻文調で話そうが、³³「これは仮象であり遊びなのだ」と笑みを浮かべてうなずけるのである。アドルノのことばでいうとマンは「芸術作品に、それが素朴でないものの素朴さをもって仮象を極めて頑迷に真実であると提示する以前に持っていた、かの高度な遊び (höherer Jux) という性格を取り戻してやった」³⁴のだ。『クルル』が仮象をこととする詐欺師であること、世界はだまされる事を望んでいる、というのがかれの哲学であることを指摘しておくのも

無駄ではあるまい。

仮象をアドルノの現代芸術論に基づいてアードリアンに否定させたマンは、アドルノとは全く逆の方向へむかった。すなわちマンは再び芸術に仮象と遊びを許したのである。

マンにおけるユートピア的なものの性格はこれによって微妙な変化の跡をみせる。紙数の関係で急ぎ足になるが、この変化を跡付けてみよう。一九四五年にマンは、破滅したドイツの「恩寵」を信じ、「社会奉仕のヒューマニズム」がどうしてドイツの性格にとって、異質の不愉快なものでありましようか（二二―九六一以下）ということができた。四七年、『ファウストゥス博士』におけるヒューマニズムの危機の認識、ポジティブなものか悪しき現実との宥和にしか役立たないという先鋭な認識は、マンにとってはずいぶん血肉化した思想とはならず、物語りは「恩寵」に帰している。『ファウストゥス博士』の付論でもいべき四七年のニーチェ論でマンはこれを言い換え、どろどろした冥府的な、デモーニッシュなものを通して「宗教的な色彩を帯びたヒューマニズム」（九一―七一一）を、つまり絶望から希望への超越を語る。マンはまだ肯定的ユートピア、「恩寵」が実現されたユートピアを捨てていない。しかし五〇年代に入るとその発言は変化をみせはじめる。ドイツの分裂が決定的になり、冷戦の時代が始まる。ルーズヴェルトの死（一九四五年四月二二日）とトルーマンの登場によって、アメリカは、アイスラーやブレヒトにとってはもちろん、マンにとってさえ住みにくい国となった。四九年、ゲート講演のために東側のワイマールへ赴いたマンに対して始まった西側メディアによる反トーマス・マン・キャンペーンは、アメリカでも盛んに行なわれ、マンに社会主義者・共産主義シンパというおよそ一面的で的外れなレッテルがはられる。悪名高き「非米活動委員会」が隆盛をきわめ、「赤狩り」を進める。五二年にマンは自分の戦時中の講演活動を振り返り、皮肉をこめて、あの頃は私の民主主義を信奉する楽観主義の花の盛り³⁵だったという。息子のゴロ・マンが伝えるところによれば、マンは「人間にはもう希望が持てない、より高い

ところをめざすあらゆる者がなしとげてきた仕事に比べられるべき私の仕事も、実際は無駄だったのでないか³⁶という気持ちを抱いていたらしい。マンは社会的・政治的にはもはや肯定的な、仮象と遊びがその中で許されるようなユートピア像を結ぶことができなくなったのである。芸術が社会・政治の反映であるとはいわない。しかし、マンの場合それらが作品と全く関係ないともいえない。五十年代のマンの作品を解釈するとき、これらマンの幻滅や倦怠を、筆者は無視できないものと考ええる。その晩年に自然、この神に擬せられている自然から手ひどく欺かれるロザリーエは、あるいはマンの似姿とはいえないか。大胆に言えば、マンこそが「欺かれた男」ではなかったか。こういう視点からあまり重要視されることのない小品『欺かれた女』を再考するのは行きすぎであろうか。読者は『クルル』にどんな大団円を、アポテオーゼを、「恩寵」への超越を与えることができるだろうか。『クルル』についてマンはいう。「来年は八十になるとういうのに、こういう怪しげな冗談を盛り込んだ作品を書くとはね。格言風に言えば『疲れているのにはしゃいでみても、ろくな結果は生まれない』ということだね。『ファウストゥス博士』を書いたところでお迎えがきていたほうがよかったのではないか、とよく考えるよ。³⁷これは娘のエリカに対する軽口であるとしても、かえって軽口であるが故に、筆者はここにマンの暗澹たる気持ちを感じる。出口のない状況にあって「いったい私はどうすればいいのでしょうか」という問が発せられたとき、マンはチェーホフに自分を投影し「名誉と良心にかけて、私にはわからないのです」（九一八五五）と答えざるをえない。芸術家は「救いとなるような真実の気配さえ提供することなく、破滅した世界のご機嫌をとりむすび」（九一八五九）、それによって既成の秩序を支持することになる。仮象と遊びがまだ許されるユートピアを、それが「破滅した世界のご機嫌とり」にならないようなユートピアをマンは描けなくなってしまう。しかしマンは最後の切札として「奇妙な『それでもなお』（九一八五九）を持ち出す。それは「読者を欺いているという良心の呵責を感じながら」も「真実と朗らかな形式が精神的に解放的な作用を

及ぼし、世界をよりよい、より美しい」生活へと向わせるのではないかという「曖昧な希望、いや信念ともいうべき気持ち」(九一八六九)に基くものであった。この「それでもなお」、自分が戦う弱者、無力ではあるが戦い続ける者であるという認識は、筆者に聖セバステイアンの像を思い起こさせる。マンが「最後までやり通す」アシェンバハを擬し、「弱さのヒロイズム」と規定したこの画像(八一四五三)は、体に剣や槍を何本もつけたた殉教者をアイコンとする。殉教者の目は必ず天上へ向けられている、いやそもそも天上がなければ殉教もないといえよう。「それでもなお」朗らかな形式に望みをたくすマンは、愛や真実や救いへの信頼、言い換えれば天上的なもの、絶対者の存在を無言の前提とし、それへ帰依しているのだといえまいか。このような「弱さのヒロイズム」、つきつめれば神の存在承認が、筆者には究極的には時代錯誤のオプティミズムにならざるをえないのではないかと思われるが、これはもはや信仰の問題に移行するだろう。だからといって「精神的に解放的な作用を及ぼし、世界をよりよい、より美しい」生活へ向わせようとしたマンの文学をオプティミズム、現状肯定と切り捨てることは筆者にはできない。人口に膾炙したアドルノの「アウシュヴィツ以後、詩を書くことは野蛮である」というテーゼの厳しさを前にして良心の呵責を感じながら、なおかつ仮象と遊びを、いわば無駄な部分、余剰を作家と読者がどうしても必要としているところに、あるいは文学の存在基盤があるのかもしれない。

注

- 1 Vgl. Georg Lukács: *Bürgerlichkeit und Part pour Part: Theodor Storm*. In: *Die Seele und die Formen. Essays*. Neuwied und Berlin 1971, S. 82 ff.; Hans Kaufmann: *Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Weideland bis Feuchtwanger*. Berlin und Weimar 1966; 2. Aufl. 1976 S. 82 ff.
- 2 Vgl. Georg Lukács: *Thomas Mann. Auf der Suche nach dem Bürger*. In: *Georg Lukács Werke*. Bd. 7.

Theodor W. Adorno: a. a. O. S. 96.

三十一章の末尾でマンはアドリアンに「無邪気かつ無害な芸術、人間と君僕の関係 (eine Kunst mit der Menschheit auf du und du) (六一四二九)でいられるような芸術の予感を語らせるが、この発言をあまり重要視するわけにはいかない。ソナイトブロームはアドリアンの発言を「お愛想の試み」とコメントしているし、アドリアンの声も震えていて普賢の恰樹を失っている。(六一四三〇)

Theodor W. Adorno: a. a. O. S. 126.

絶望が希望へと超越するメシア的転回にウイスキルヒェンはメンヤミンの『ドイツ悲劇の根源』(1982)がマンに与えた影響を見ようとしている。(Hans Wilckirchen: a. a. O. S. 189 ff.) 確かにマンはアドルノからこの本をプレゼントされた(一九四六年六月四日。Vgl. Thomas Mann: *Tagebücher*. a. a. O. S. 7.) 熱心に読んだようだが、マンにメンヤミンからの直接の影響を云々するのはきつめだと思われる。純粹悪はアレゴリー以外のなものでもなく、別個のなにか、つまり「最後の日における美しきものの像を確保しているのだ」(Walter Benjamin: *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: *Gesammelte Schriften*. I-1. Frankfurt a. M. 1974, S. 409.) ともメンヤミンの救済論はなるほど『ファウスト博士の嘆き』の末尾のみならず、小説『ファウスト博士』全体の理念とも呼応している。しかしこれはアドルノを通過したメンヤミンの影響とすべきではないか。また一九四七年四月五日の日記に *„Zun Tee [...] bei Adorno's. Der Roman [Doktor Faustus] sei nicht mehr naturalistisch-psychologisch und mehr allegorisch als symbolisch.“* *„sei“* が「悪のアレゴリー」を意識していなかったことを表れている。

19 Vgl. 『ファウスト博士の成立』に次のようにある。「私は、自分の作品そのものが、作品の取り扱う対象になつてくるところのもの、すなわち、構成的音楽というものであるべきだとこうこうを、はっきりと感じていたのである。」(一一一―一八七)

20 Vgl. Harald Wehrmann: *Thomas Manns „Doktor Faustus“*. *Von den fiktiven Werken Adrian Leverkühns zur musikalischen Struktur des Romans*. Europäische Hochschulschriften Reihe 1. Bd. 979. Frankfurt a. M.; Bern; New York, Paris 1988, 巻 2 S. 93-129.

21 Vgl. Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen 1989, 4. durchgesehene Aufl. S. 264.

22 Wolfgang Kayser: *Entstehung und Krise des modernen Romans*. In: Sonderdruck aus „*DYs*“ 28, H. 4. Stuttgart 1954, 3. Aufl. S. 26. 一九四七年一月二十九日に完成された『ファウスト博士』が五十年代にカイザーがおこなった小説の定義に合致するのは、時間的に言えば順当だが、マンの先鋭な危機意識が小説で十分に反映されてい

- ならことを、カイザー自身も指摘している。「小説形式はこの作品【フューストウス博士】では荷がかちすぎていて、作者の意図があまりに差し迫ったものであつたために、その芸術的明晰さが濁されて、かれがこの形式に託したことを形式として果たしえなうのむねだ。」(Wolfgang Kayser: a. a. O. S. 27.)
- 24 23 Beda Allemann: *Tromie und Dichtung*. Pfullingen 1956, 2. Aufl. 1969, S. 171.
例として一九四四年十月三日付の Käthe Hamburger 宛の手紙。「私にシムエンスやユカンに比べれば、気の抜けた伝説を纏筆するに。」(In: Hans Wysing (Hrsg.): *Dichter über ihre Dichtungen*. Bd. 14/III. Thomas Mann Teil III. Zürich; München; Frankfurt 1981, S. 31) 44 45 「トランスリュクス博士の成文」(11-110H)
- 25 Vgl. Hans Rudolf Vaget: *Thomas Mann und James Joyce. Zur Frage des Modernismus im „Doktor Faustus“*. In: *Thomas Mann Jahrbuch* Bd. 2. Frankfurt a. M. 1989, S. 121 f.
- 26 Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur. Zu einem Porträt Thomas Manns*. In: *Gesammelte Schriften*. Bd. 11. Frankfurt a. M. 1974, S. 341.
- 27 Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*. (Siehe Anm. 11) S. 126.
- 28 27 Max Horkheimer/ Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. In: Theodor W. Adorno. *Gesammelte Schriften*. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1981, S. 294.
- 29 Vgl. 「ロンネルへの第10の手紙」第13章第13節。
- 30 29 Vgl. Wilhelm Emrich: *Die Erzählkunst des 20. Jahrhunderts und ihr geschichtlicher Sinn*. In: Wolfgang Kayser (Hrsg.): *Deutsche Literatur in unserer Zeit*. Göttingen 1959, S. 62.
- 31 Ebd. S. 78.
- 32 31 Vgl. Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur. Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*. In: *Gesammelte Schriften*. Bd. 11. Frankfurt a. M. 1974, S. 46.
- 33 Vgl. Eberhard Scheffele: *Thomas Manns „Der Erzähler“ in rezeptionstheoretischer Sicht*. 『レオン文学研究』京大大学養育部レオン語研究部 第二五号 一九八〇年 一〜四〇ページ。特に十六ページ以下を参照。
- 34 Theodor W. Adorno: *Noten Zur Literatur. Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*. (Siehe Anm. 32) S. 45 f.
- 35 Vgl. Joachim Kaiser: „Doktor Faustus“, die Musik und das deutsche Schicksal. In: *Thomas Mann und München*. Frankfurt a. M. 1989, S. 29.
- 36 Golo Mann: *Erinnerungen an Thomas Mann*. Tokyo 1988, S. 16. (一九八六年春のゴローマンの東京での講演を

- 日記のつづり
38 37
Thomas Mann: *Briefe* III. 1948-1955. Frankfurt a. M. 1979, S. 345.
Theodor W. Adorno: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. In: *Gesammelte Schriften*. Bd. 10-1. S. 30.