

モンタージュとパロディ

——トーマス・マンの「真面目な冗談」について——

尾 方 一 郎

1 現代芸術に興味のない人のための前置き

クラシック音楽が好きの人でも、いわゆる〈現代音楽〉も好きという人は多くない。芸術というのは時代の文化の中で生まれるはずなのに、いつまでも二百年も前のバッハやモーツァルト、ベートーヴェンが一番人気があつて、同時代の作曲家の作品はへわけが分からないとか、〈面白くない〉などと言われているのは何か変なのだが、ではどうしたらいいのだろう。皆が喜んで聴く二百年前のスタイルで書けばいいのだろうか。

バッハと同じ技法で今フーガを書くことは作曲科の学生には簡単なことのようにだ。⁽¹⁾ 専門家以外には区別できない秀作もあるかもしれない。でもそれは、〈作品〉には

ならない。もしかりに今、人前に出したら、二番煎じという呼び名さえも当てはまらない、単なる笑いものだろう。大作曲家との才能の違いなどではなく、そもそも今の時代で、そのようなスタイルのものが作品であることはふつう不可能とされている。問題はここにある。

2 文学の場合はどうか

芸術の創作を、大ざっぱに〈題材〉と〈技法〉に分けるとすると、作曲は基本的に〈技法〉だけを問題にする分野であり、それだけに最新技法の追求とポピュラリティのジレンマが特に厳しい。美術などと比べても愛好家との乖離が進んでいて、現代芸術の困難を主要テーマとするトーマス・マンの『ファウストゥス博士』の主人公

が作曲家に設定された理由もここにあるだろう。

文学はといえ、もともと「題材」が「技法」に比べて優勢に見えるし、現代作家が受け入れられる場合も高いようだが、やはりつねに新しいスタイルや技法が追求され、読者を面食らわせてもいる。読む方が文句を言うにも、「その時代を表現する最も新しい小説を生み出すには、まずそれまでに書かれた小説や同時代の小説をいやというほどたくさん読み、それに飽きあきしなければならぬ」、しかもテーマに飽きるのは当然で、それをはり新しい技法やスタイルで書かなければいけないらしいのだから仕方がない。

もっとも振り返って見ると、新しい技法の追求という営みそれ自体は新しくも何ともない。ヨーロッパでも今見ると相当異様な語り口がいろいろあったが、十八世紀後半頃から、語るスタイルや技法でことさらに人目を引くことが、いわば、はしたなく思われるようになってきて、リアリズム的で何となく真面目な枠の中へと収斂してきたことはよく知られている。しかし十九世紀にリアリズムが主義になってくると、ふだん見過ごしている現実をえぐり出して突きつけるといったことを目指すよう

になり、真面目な顔をしながら対象の方を斜めや横や裏から見る見方、いわゆる視点が技法として重要になって、非常に客観的な冷静な視点、あるいは反対に極端に主観的な視点などが現われてきた。ドイツ文学で言えば、前者の代表例はムージルの『特性のない男』のエッセイスムスであり、後者のそれはヘルマン・ブロッホの『ウェルギリウスの死』の最終章で頂点に達する「内的独白」だろう。そして普通の見方から離れるという努力はまた、作品内のこれまでの時間の流れや語りのありかたにも疑問符を付け、様々な形が試みられるようになった。

トーマス・マンの小説は、ムージルやブロッホ、さらにはジョイスやブルーストなどのものに比べると、ずっと古典的な構成に見える。『ワイマールのロッセ』、第七章の冒頭で、ゲートの寢覚めの描写に内的独白が使われているような例もあるが、作品の中で時間的順序が守られたり、語り手が存在したりするのは、それだけでも二十世紀の小説としては保守的といえるもので、そのため比較的読みやすいものでもある。(これは同時代の反響を決して無視できないマンの基本姿勢と無関係ではないだろう)。ただしスタイルや技法への関心が薄いという

ことではない。ジレンマを深刻に受け止めるからこそ現代芸術家の問題をテーマに取り上げたりするのは言うまでもない。ただそのテクニカルな関心がやや見えにくいところに姿を隠しているのだ。

3 トーマス・マンの小説の〈技法〉

マンの文章の技巧性といえば一番眼につきやすいのは同じフレーズの繰り返し、なかでも特定の人物の特定の性質を飽きもせず繰り返すライトモティーフだろう。『魔の山』のサナトリウムの人々で言えば、「胸の豊かな」マルシャは年中「オレンジ香水」の香りを漂わせながらころころ笑っているし、「教養のない」シュテール夫人は年中言い間違いをしている。セッテンブリーニ氏はずっと「格子縞の」ズボンをはいているし、院長のペーレンス顧問官はいつも「充血した」眼をしている。⁽⁵⁾

そして技巧とはいえないかもしれないが目立つのは、客観的で詳細な描写だろう。例えば彼の主人公がハレ大学の神学部⁽⁶⁾に学ぶと、我々はそこでの教育課程をこう教えられる。

最初の学年では解釈と歴史の学科、つまり聖書学、教会史、教義史、宗派学に重点がおかれた。それに次いで体系学、すなわち宗教哲学や、教義学、倫理学、弁証論があり、最後に実践学、つまり典礼学、説教学、教理問答学、司牧心得、教会学、教会法が置かれていた。しかし大学の自由は個人の志向に多くの選択の余地を残していた。(6-128)

これと、ヘッセの主人公が神学校で勉強するヘブライ語が、「エホバの異様な太古の言葉、このがさがさで枯れかけながら、不思議な生命力を持つ木は、奇妙な枝を出して眼を引いたり、不思議な色と香りの花で驚かしたりしながら、風変わり⁽⁶⁾に節くれだって、謎のように少年たちの目の前で伸びていった」と描かれるのとを比べてみると、どうもマンの方は〈文学的〉⁽⁶⁾とは言いにくい。

ここでは短い例を挙げたが、同じような細かい話は同じ『ファウストゥス博士』での現代音楽論や科学の論議、『魔の山』での結核の診断や人体構造の解説、『詐欺師フエーリックス・クルルの告白』でのてんかん発作の描写や恐竜談義などいたるところで延々と現われる。二十世

紀の文章スタイルの主流になった（＝説得力を持つようになった）科学の文体を取り入れたのはすぐ分かることだが、だからどうしたという気にもさせられる。

しかしここで我々はその細かさと表裏一体の〈技法〉に、知らずに出会っているのだ。別の例も見よう。『ファウストゥス博士』を読む我々は、現代音楽で伝統的な三和音を使うことはもう不可能だと悪魔が批評をするのを聞く。

「[:」今日の技術水準での作曲の中での調性的な響き、三和音は——どんな不協和音もしいでいる。そういうものとしてなら調性的和音もなんとか使うことができる——しかし慎重に、しかも最終的なものとしてのみだ。というのもそのショックは、かつて最も激しい不協和音が起こしたもののよりもひどいからだ。すべては技術的水準の問題だ。減七和音は作品一一一の冒頭では正当であって、表現として充実している。その和音はベートーヴェンの技術的な総合水準には対応しているのじゃないかね？「[:」(6:319)

この「技術水準」の問題こそ初めに触れた現代芸術の危機の核心だから、読む方は真面目に傾聴しようとする。だがこれは、実はアドルノの『新音楽の哲学』の一節のほぼ丸写し⁽⁷⁾なのだ。そう分かるとがっくりしないわけにいかない。その前の神学部の課程も、神学者ティリッヒからの来信を下敷き⁽⁸⁾にしている。この小説には（そして他の小説にも）同様の読者には分らない引き写しが大量にあり、その出典の詳細な研究も既にあるが、調べられただけでも種本の数は相当なものである。そして、アドルノの場合はこの小説の執筆の時期にマンと交際があっただけでなく頻繁に音楽関係の助言⁽⁹⁾をしてもいるから本人も承知だろうが、ほとんどの引用はもちろん原著者に断ったりはしていない。

マンはこのやり方を自ら「モンタージュ技法⁽¹¹⁾」と呼んで、それが一般に受け入れられている。だが、絵画や映画のモンタージュと違って、文章に文章を取り込んでそれが全体にはまっていれば、どこから取ってきたとは普通読む方は気付かない。ライトモチーフとは違って、作品の外に出ないと分からないやり方で、そう考えるとモンタージュどころか剽窃と言われても仕方がないので

ないだろうか。⁽¹²⁾

実際『ファウストゥス博士』に、主人公が十二音技法を発明したようにして取り入れたことでは、シェーンベルクに相当の不興を買っている。⁽¹³⁾ またマンの研究者も、今でこそ倫理的な問題とはしないだろうが、最初からそうだったわけではない。チャーリヒのトーマス・マン・アルヒーフの所長、ハンス・ヴェスリンクは、マンの作品の典拠を求める仕事を振り返って書いている。「トーマス・マンの仕事のやり方が分かってくるにつれて、みなが初め途方に暮れてしまった。その頃は、おおげさに言えば、重苦しい空気がアルヒーフに満ちていた。『…』トーマス・マンの作品は、みんな剝製の鳥だったのでだろうか? 彼は『詐欺師の頭領』だったのでだろうか?」⁽¹⁴⁾ マン自身が一部種明かしをしている話で、研究者としてそれをよく知っているはずなのにこうだった。しかしマンはこの、あまり芳しい評判が得られなさそうな貼り込み作業を、「遊戯的努力」(1955)としてやったと、『ファウストゥス博士の成立』の中でわざわざ書いてある。これが遊びになるとすれば、マンが繰り返し自作の性格付けに使う「パロディ」と同じ線上のものだ

ろうと推測できるし、じっさい例えば主人公レーヴァーキューンの生涯がいろいろな点でニーチェの〈なぞり〉になっていることはすぐ分かる。

パロディは、ある文学辞典で「既存の真面目に書かれた作品あるいはその一部分を、外的な形式は保ちつつ、内容は別の、それにはふさわしくないものにして、嘲笑的に、歪曲し、あるいは誇張して模倣すること」と定義されているように、不真面目という嫌疑は免れないもので、まさにそれゆえにふつうは遊びになる。だがここでは、レーヴァーキューンが「ニーチェの代わりにされている」(1955)としても、ニーチェがおとしめられているとは余り言えそうもない。そもそもマンの言う「パロディ」は、物語の筋や全体構造などを——これらを形式と言うか内容と言うべきかは難しいが——踏まえた上で、ずらしを含みながらオリジナルよりもっと詳しくしていくもので、「ふさわしくない」とはなかなか言い切れない。その意味では右のパロディの定義に合わない。つまり「パロディ」概念自体がずらされていて、その遊びの性格はもはや曖昧なのだ。むしろ中世の詩人たち、ハルトマンやゴットフリートらが粉本をもとに作品を創

ったことに近いが、彼らがパロディという遊びのつもりでやった、などということも仮にでも想像できるだろうか？

そしてモンタージュに戻れば、これもマン流のパロディの詳細化の手段で内容は不真面目ではないし、また作品の外に出なければ分からないやり方で、読者が気付かなければ何事も無いように見過ごされるものだろう。それが遊びになり、また作品にとって意味がありうるならば、ハルトマンらとは相当違うメンタリティを前提にしなければなるまい。

4 真面目さとその変容について

ここで、不真面目さを考えつづける前に、〈真面目〉というものをちょっと考えて見る。真面目さを世界に距離を置かず直接対する態度とでも言い直して見ると、その場合の世界は、ある人の言い方を借りれば、全体として構成される「統合的な有意義性の脈絡連関」を背景にし、そこから切り離しできないような仕方で見られていくものである。⁽¹⁶⁾だとするとそういう真面目の一般的客観的共有というのは相当難しそうに思える。

例えば——舞台上の閉じた世界の中で、話し手と聞き手がある「有意義性の脈絡連関」を共有しているときにこれを一つの内部現実と呼ぶとすると、その中では真面目さも共有されるだろう。そして客席にいる観客も、もしおなじ現実を引き込まれていけば一緒に真面目になれるのだが、一旦その内部現実から身を引き離してしまつたときには（これを〈我に帰る〉というが）、自分の普段の現実とのズレに思わず笑ってしまうことがある。これは内部現実の世界がいくら真面目でも避けられない。それどころか、中が生真面目であればあるほど、外へ出たときの落差は大きくなる。そしてこれを逆手にとって、観客を笑わせるのにことさら生真面目な芝居をするのも全くの常套手段と言える。

これは小説の場合でいえば、たとえ小説内部の世界がいくら真面目でも、読む側がそれとはズレた現実の中に住んでいるときに真面目にとるかどうかは分からない。という、いわば当然のことだ。そして反対に、勿体ぶつた莊重な言葉遣いをしている人が本当に真面目なのかパロディなのかは、基本的には本人にしか分からないのと同様に、小説を読む方には、書いた人間がどの程度真面目

目なのか、それも原理的には分らない。

もちろん、たいていは真面目の程度が分かるように(そういう約束事に従って)書くだろう。だがここにはまた別の可能性、中の世界での言葉や身振りを内部現実に沿って徹底的に真面目にすると、外の現実にとってより徹底した冗談になるという可能性も生まれてくる。このときは、芝居がかったような、冗談を狙っていますというサインを出す種類の真面目さにはできない。何かしらズレた世界の中ではあるが、あくまでも冗談らしさのない真面目な顔をしつづけることになる。

こうなるとそれは真面目と冗談のどちらでもありうるものになって、そのまま境界線を漂う、あるいは境界線がぼやけて中だか外だか分からなくなることになる。

つまり外から見ている者には自分本来の真面目さがあるはずだが、中と外の真面目が対立したまま、どちらが本当ともつかなくなつて両立してしまうのだ。ゲーテが『ファウスト』を「この極めて真面目な冗談」と呼んだ話を、マンは何度か引用するだけでなく、「これはあらゆる芸術の定義であり、もちろん『魔の山』の定義でもあります」(11-88)とまで言うが、これもこういう状

態を言い表そうとするのではないだろうか。もっとも「あらゆる芸術の」とは恐れ入るが、マンにはどうもそういう見えてるらしい。

こういう作家の作品世界では、登場人物たちも両義性を体現して境界の曖昧な世界で生きることになる。レーヴァーキーンが「君はいつも、真面目なことよりも冗談の方を真面目にいうね」(6-29)と言われるのは、それをことさら説明する観があるが、こういう彼らは、自分自身の生の深刻な瞬間を直接的な相でだけでなく、距離を置いた視点から前後に目配りしつつ見るようになる。例えば『ヨゼフと兄弟たち』のヨゼフは、いかに危機的な状況に陥つても自分の運命実現の一過程とみなす思考回路を持つし、『魔の山』のハンス・カストルプも同様に、シヨーシャ夫人に愛を告白する場面で双方にとっての外国語のフランス語を使い、直接的になって当然のシチュエーションを反省的に意識化して間接化、いや正確には直接性と間接性の両側に足場を置いて曖昧化したりしている。

このような両義的世界の住人の視線が世界にむけられると、ありとあらゆるものが色合いを変え、真面目なは

「ずのものでも同時に冗談の可能性を帯びてしまう。それはそれで愉快だが、しかし、彼らが創造を目指すとき、真面目に新しいことをしようとするときには足かせになる。レーヴァークューンは、まだ作曲家への道を歩むのをためらっている時期に、音楽の師クレッチュマーに次のように書き送る。

なぜほとんどすべてのものが、僕にはそれ自身のパロディに見えるのでしょうか。なぜ僕には、芸術のほとんどすべての、いや、すべての手段と慣習が、今日ではもはやパロディにしか役立たないように見えてしまうのでしょうか？ (G-180)

これも自分の視線が、ものに両義的意味を帯びさせてしまうということだろう。しかし、「それ自身のパロディ」というのは言葉の普通の使い方ではない。この後でも「ものをそれ自身のパロディの光の下でみるといつ覗かれた傾向」(G-181)と言われるが、パロディは「模倣」であり、何かが反復されねばならないはずだ。「それ自身」は繰り返されようもないのに、なぜ「パロディ

に見える」のだろうか？

5 笑いと繰り返し

こういうところで、ベルクソンの『笑い』の機械的反復の論を引くのは、反論も含めてすでにそれこそ飽きるほど繰り返され、レーヴァークューンに笑われてしまうかもしれないが、話の位置をはっきりさせるには格好なので、やはりここに立ち寄ろう。

ベルクソンは言う——機械的なこわばりは人間にふさわしくなく、人間の動きは「体が単純な機械を思わせる程度に正比例して笑いを誘う」(R-30)。演説者の身振りや思考の進展に従って変化していかねばならない。もし「腕なり頭なりのあるいつも同じ動きが周期的にやってくる」ことに気付き、それを待っているところにそれが繰り返されたら、「笑わざるをえない」。なぜなら「いま私の前に自動的に作動する一個の自動機械があるからである。それはもはや生ではない」(R-33)。そしてこの機械的な解釈を暗示することは「パロディが好んで用いる手段の一つ」(R-34)である…。

テーマにふさわしくウィットに満ちたベルクソンの論

は魅力的だが、ただ、つねに新しい生というテーゼから機械性は本来の人間性に反すると断定するらしいところなど、毎日食べては寝てを繰り返す我々には受け入れにくい部分もある。しかし落ち着いて読んでみると、彼は非機械性が人間の本質だとまで言い切るつもりはないのかも知れない。そうではなく、我々が無意識的にであれそのようなものを人間の本質として〈想定してしまおう〉こと、彼自身の言葉を借りれば、「社会全体が見ている夢」(R43)にしてしま⁽¹⁸⁾うことが出発点になっているのでは、とも思われてくる。それならば問題は我々に近づいてくる。その夢とはどんなものだろうか。

生が一瞬ごとに新しいものとみるベルクソンは、それを芸術の創造性にと見え、「我々が制作者となる我々の生命の各瞬間」も、「一つ一つが一種の創作である」(BC1)とする。ところが一見矛盾することにはまた、芸術が完全に新しい創造ではありえない、と言うようでもある。たとえば偉大な画家の絵は空想と違い、既にくらかでも我々が知覚した輝かしい光景を示し、それを画家がキャンバスに固定したことで、以後我々は彼が見たものを実在の中から看取せずにはいられなくなった、と

説明するのだ(PM150)。このような見解を生む理由の一つは、伝統的に美学は客観的な美の存在を前提として認識論の延長上を歩んできたので、いくら「予見不可能な新しいものの不断の創造」(PM99)のイメージを堅守するベルクソンでも、〈完全に新しいもの〉の美を論ずることは難かしく、創造と認識の調停を行なう必要があったことだ、と言えるかもしれない。

しかしこの調停は形相と質料に役割分担をさせ、別の問題を生み出す。ベルクソンに言わせれば、果てしなく続けられる創造は形相(フォルム)の創造に他ならず、質料(マティエール)はすでに何事かが行われ、その形で固まったものである。新しい詩を作る詩人の創造はまったく精神の行為であって、この行動は一旦停止することによって、「言葉へとわかれ、文字に分解されていく」(BC26)。——つまり、まだ言葉にならない思想的なもの、形相的な創造が必ず先行し、それが立ち止まったところで質料たる言葉によって受肉し、詩は現実存在をようやく得るのだ。この考え方からは、素材(マティエール)が先行する創造はありえず、創造の本来的な意義は形相的なものに専有されることになる。

この考え方はやはり極端だろう。だがこの極端は近代ヨーロッパの人間の夢の行きつくところでもありそうだ。たとえばオリジナリティという概念もこの夢に影響されてはいないだろうか。〈実際に書くこと〉よりも〈着想〉が重視され、〈着想はすばらしいけれども、出来上がりは今ひとつ〉でも、オリジナリティは評価されたりはしないだろうか。そしてここに、中世の詩人たちには普通のことだった先人の歌った詩をもう一度歌いなおすということが、パロディの意識なしには不可能になった理由があるのではないだろうか。

この近代的観念には、質料が形相の完璧な実現を妨げるといふルサンチマン的な見方の反映がありそうだ。作曲家の音楽が現実には鳴り響くには演奏家の力が必要だが、演奏技術上の問題は思い通りの作曲をする妨げにもなる(6-213)。質料の厄介さと付き合うことは自由な人間の本来の仕事ではなく、なるべく関わりたくない、というような質料的現実の敬遠が、創造の価値を形相の側に専有させるのではないだろうか。そうだとすると、発想や形式(フォルム)の反復がそれだけで否定的意味を持つことも理解される。

着想しても実際にものを作りあげるまでがまた大変だということから言えば、これは不当な仕打ちである。それにベルクソンの美術観もときに模写説に近づくように、ほとんどの芸術には写しに見えるものや、既存のイデーの反復が欠かせまい。なのにパロディなど意図していなくても反復だけで否定的に見られるのではかなわないだろう。しかしそれは〈夢〉どころか、もう〈現実〉になっっている。その一方で創作の以前にこれまでの技法の知識はふんだんに与えられるようになり、規則性を見抜く方法論もますます発達している。

こういう観察は批評家に任せておけばよさそうだが、〈新しさ〉が文化価値の必要条件になった社会では、創作者もこの視線を、つまり反省を自分に向けなければならなくなる。すると、反省的な認識とは範疇化すること、しかも既存の範疇に入れることだから、今やっていることが、どうしても以前にもあったことの反復に見えてくる。こうして創作活動は困難さを増していく。

それならば反省を徹底した上で、いまだかつてないものを産み出せばいいのだろうか。ところがそこには別の問題がある。十八世紀末から重要になってきた文化価値

としての〈真面目さ〉は、芸術家の創造の場では天才の没入的な直接性を意味することになった。例えば、作曲に熱中していて食事を何時間もほったらかし、夜中にやっと出てきたら女中が眠りこんで鍋が焦げていたため激怒したペートーヴエン (P. T. V. E. N.) の逸話があるが、こういう〈熱中主義〉のイメージが芸術家の創造の本質と結び付けられる。このイメージは理想主義ともリアリズムとも、芸術至上主義ともそれなりに辻褃があうが、意識の直接性を前提する以上、反省とだけは折り合わない。(ドイッロマン派は、これを可能にしようとしたのかも(19)しれないが)。いまだかつてないものでも、わざとらしくのはだめなのだ。

そしてさらに困ったことに、直接性が期待される一方で、その直接性が反作用を持ってしまふ。つまり、創作者が「真面目」に作るのは何らかの高い理念を狙っているんだということが共通了解になると、現実化された(質料の世界に入った)作品は、たとえ理念性に迫る高みに達していても、反省にさらされたときには理念の写しであるように見え、〈より低い模倣〉の色を帯びてしまふのだ。そして前にも触れた通り、内部現実の中では

真面目なほど、外に出ると余計にズレが大きくなるのだから困る。

この事態は、芸術にとっては非常に危険で、致命的とも言える。だが反省はそれを(少なくとも一部では)ひき起こし、そして作品の最初の批評者である創作者自身にこの視線を植え付けてしまった。その結果がレーヴァーキューンが言う、すべてのものが「それ自身のパロディ」に見えてしまうという状態なのだ。

6 間接化という遊び

では、発想を転換したらどうだろう——理念の写しに見えて滑稽になるというのに作者が気付かないと、作者の負けになりそうだ。これに対抗するには、結局は何かの写しになってしまふことを作り手が心得ていると、何かの形で示しておくしかない。天才による無からの創造、なんていう線を狙うからあらぬそしりを受けるので、すべては繰り返しだと覚悟して見せればいい。その上で、出来上がった作品は直接に見ても評価に値し、見る人が見れば模倣とわかるというように仕上げておけばいいじゃないか……。

こうすれば、その事情に直観的にでも気付いた読者との間にも一種の共犯関係が出来上がって、見る側にも純粹な直接性の層とは別の面白味が付け加わる（はずである）。ただしそうなると、いわば逃げを打ってその逃げ方に意味を持たせることなので、こんどは自分の直接的な声を残しておくのが恥ずかしくなる。これを徹底していくと全面的間接化に行きつく。もちろんこれは極端だがこのような文脈から見れば、マンの大規模なモンタージュの性格も理解しやすくなるだろう。それは、ことさらに直接に言うのではなく、誰かの言葉を借りるといふ形の間接化である。ただし作中人物に作者の代弁をさせるのはよくあるが、ここでは内部に入れる元の言葉も他所から「密輸入」（1965）されるといふ点で、間接化が徹底している。こうすることで言葉のオリジンは、内部現実のレベルでももちろん、作品外の現実でも論理的には作者に帰せられなくなる。

しかしマンは、作者としての位置を放棄しているわけではない。それを確保するために、この全体をそっくり制御する側に回ろうとする。すると、こういう書き方について他人が言いそうなことも、自分が知っていること

を示しておく必要が出てくる。この処置を最も徹底させたのが『ファウストゥス博士』で、マンはこの小説の後に『ファウストゥス博士の成立』を書き、技法と、種本と、操作の意識を鏤々述べる。こうして作品が決して外部に向かつて身を投げ出すことなく、『成立』を含めてひたすら一つの意識のもとに閉じるように手をつくし、文章の書き手に読者が何か言おうとすれば、それはまた書き手の手のひらの中で動きまわっているに過ぎない、という仕掛けを作ろうとするのだ。レーヴァーキューンは最後の告白で、神の慈悲と自分の思索とどちらが汲み尽くせないものか競争したと言うが（9109）、マンも読者を相手に同じようなことを試みる。このような実験の徹底的追求というのが、『ファウストゥス博士』という作品、あるいはそれをめぐるマンの一連の創作活動の、重要なモチーフになっていくさえ言えるだろう。

マンがここまで極端を追求するのは、彼の性格の問題（別に悪口ではない）も勿論あるだろうが、それよりも第二次大戦に突き進み破壊に向かったドイツという極端な現実があり、それに目をつぶらずに生きねばならないということによるのではないか。現実を理念のものさし

で計る前に、まず見据えるということだが、ここではモ
ンターージュも、受けとめるべき現実が理念ではとうてい
整序できないときにその現実を提示するやり方になるだ
ろう。そして現実が深刻であるにもかかわらず、ではな
く、深刻だからこそ、間接化する態度がとられる。これ
は理念に合わない現実を否定してしまうのでなく、その
負の符号の巨大さを直視しながら現実につき合い働きか
け続けるために、自らと世界の深刻さを、かつて物語の
ヨゼフがそうしていたように、距離を置いて眺めるとい
う方法ではないだろうか。

この点はある意味でゲーテに似たところがある。そし
て一九二〇年ごろからマンがそれまで導きの星と仰いで
いたニーチェ、ヴァーグナー、シューペンハウアーにか
わってゲーテのまねびを始めたこともよく知られている。⁽²⁰⁾
しかしゲーテが現実と付き合うときのベースには、宇宙
の理法とでもいうべきものに信頼を置く姿勢がある。こ
の理法に人間を含めた自然は個別的には必ずしもマッチ
する訳ではなく、さまざまな矛盾が生じるが、しかしト
ータルには貫かれており、かつ自分はその理法にとって
特別な人間だという形而上的確信を抱いているように見

える。それが、個別的悲劇を眼前にしても諦めつつ受け
入れるという態度を可能にしているのだと思われる。

マンの場合にはそのような形而上的確信はありえない
し、世界が至るところで形式的法則的に見えることは認
めざるをえない時代に生きてもいる。心の中の非意識的
部分でさえフロイトらが明るみに引き出してしまった。

この全く機械的な世界ではオリジナルな芸術は不可能だ
ろう。これに対し機械論を斥けて常に新たなものを見る
考え方もあるが、これもやがて物質的現実を遠ざける嚴
格な創造概念に行き着いて、芸術家をかえって窮地に追
い込む。『ファウストゥス博士』についてマンは、ゲー
テの『ファウスト』とはほとんど何も共有していない、
と何度も言明している。⁽²¹⁾確かにこの状況では、ゲーテの
もののように時間空間を縦横に突き抜けながら未知性に
満ちた無限の連関に開かれた作品は考えられず、内部を
縦横に探索することが、すべてが既知の閉じた世界を表
象することにしかならない、という意味で大きく異なっ
ているだろう。その結果として、ゲーテの空間の豊饒さ
に対し、マンの住む空間は、ちょうど厳密科学と同じく
内部的には見通されつくし、生き生きとした感情には物足

りないが、イロニーには適した場所になる。⁽²²⁾ ここでは科学的言説自体も、客観性の名のもと距離を置くことが新たな〈真面目〉の基準になったことで、イロニーの手段になる。そしてこの自己完結的な世界は、無限に連なりえないかわりに、一つの全体を表象しようとする。その〈全体〉の作り方については一例を別に論じた。⁽²³⁾

ただし、繰り返しになるが、二つの世界の境目は見極めがたくなっていく。言うまでもなく、間接化しようとしたものが冗談めいたものとも、あるいは逆に真面目とも断定はできない。この真面目と冗談の間の両義性というものは、ものが両義的意味をもつのはそれ自体冗談めいたことだから、いわばメタ冗談になる。このメタ冗談を、いまだかつてなかったほどに〈真面目〉に追求してみせ、時代の後を追いつながら時代の中でもユニークな存在になった作家、そうトーマス・マンのことを考えてもよいのではないだろうか。

本稿は一九九五年夏学期の社会学部科目「独文学講義」の一部を元としている。

トーマス・マンの作品からの引用は十三巻本全集

(Thomas Mann. Gesamte Werke in dreizehn Bänden, Frankfurt/M. (S. Fischer) 1974) による。本文中の引用・参照はカッコ内に巻・頁を示す。註の中での指示は作品名の後略号 GW を付して巻・頁を記す。なお、Thomas Mann=TM, Der Zauberberg=Zbg, Doktor Faustus=Df, Die Entstehung des Doktor Faustus=Ent と略号 5 章のヘルマンの著作の引用は本文中に次のように略記し頁のみを示す。R.: Le rire, Paris (F. Alcan) 1928. EC: L'évolution créatrice, Paris (F. Alcan) 1921. PM: La pensée et le mouvant, Paris (PUF) 1969. 邦訳に際しては『天才』(林達夫訳 1976)、『創造的進化』(真方敬道訳 1979) 以上若波文庫、『思想と動くもの』(矢内原伊作訳) 白水社ヘルムン全集第七巻 1965 を参照した。

- (1) 小倉朗、現代音楽を語る、若波新書 1976, S. 54.
- (2) 筒井康隆、短篇小説講義、若波新書 1994, S. 157.
- (3) Lotte in Weimar, GW2 S. 617 ff. とは「えむむしる新技法のパロディ」にも見えるが。
- (4) 拙稿、「自然」と「イロニー」―「一橋論叢」111-3 1994, S. 68-85, S. 70-73. マンは自分でもジョイスに比べれば「弱々しい伝統主義に見えるだろう」と思ふ、それは「ある種のポベッラリティの可能性」をめぐり意識してきた。Vgl. Ent, GW11 205.

- (5) Marusja: Zbg, GW3 S. 107, 208, 242, 481, 507, 588, 736; Stöhr: S. 27 ff., 107 ff., 177, 243, 411, 415 ff., 586, 589, 733, 765; Settembrini: S. 81 ff., 121, 210, 271, 281; Beh-

3. 1832. Weimarer Ausg., Abt. 4. Bd. 49. S. 283. Phantasie über Goethe, GW 9 S. 749. Einführung in den Zbg. GW II S. 608.

(81) V・シヤンタノヰツチ (風船一艇「藤田龍野談話」)ノ
ハッ・シタノンノ 解説 1988. S. 188-192. を参照。

(81) 小倉「前掲書」S. 53 での「真に創造的な仕事は出来ないと、僕達はその楽園を覗くことが出来なかつた」とする。この点、Klotz, S. 260 にも別の角度からの分析がある。

(20) 前掲「自然」と「トロニー」S. 74 ff. を論じた。

(12) Vgl. Br. an E. Schertel v. 26. 9. 1953 (Dichter über ihre Dichtungen, Bd. 14/III. TM. Tl. III. Hg. H. Wysling, M. Fischer, Zürich (E. Heimeran) 1981, S. 279); an S. Behn v. 1. 11. 1954 (ebd., S. 284). 但し前者のロケは「回編者」の TM. Selbstkommentare: >DF< >Ent<

Frankfurt/M. (Fischer TB) 1992. S. 339 ff. 47. 29. 9. 1953 への「ブルネ」他「パン」の「詩集」の「詩」に「パン」
と「パン」の「詩集」の「詩」を参照。 Vgl. Die Briefe TMs.
Register und Regesten, Bd. 4. Hg. H. Bürger, H.-O.
Mayer, Frankfurt/M. (S. Fischer) 1987, S. 244.

(82) Vgl. B. Allemann, Ironie und Dichtung, Pfullingen
(G. Neske) 1956, S. 142.

(83) 拙稿「『パオスタス博士』の母と子」「詩・言語」
49 1995 S. 39-55. など近代科学が「全体」「統一」の表
象を「無限」の領域に打ち壊すことをいよび問うた。 E.
Husserl: Die Krisis der europäischen Wissenschaften.
In: Husserliana, Bd. 6, Haag (Nijhoff) 1951, S. 28 ff.
(一橋大学専任講師)