

## トーマス・マンの『ファウスト博士』

### におけるイロニーと時間 (前)

浜 口 広 之

(独文学)

## Ironie und Zeit in „Doktor Faustus“

von Thomas Mann

Hiroyuki HAMAGUCHI

*Germanistik*

**Zusammenfassung.** Einen wichtigen Grundzug im Werk von Thomas Mann bildet die Ironie. Darüber ist schon viel geschrieben worden; doch kaum je wurde die Mann'sche Ironie im Zusammenhang mit dem Zeitproblem untersucht. In dieser Arbeit wird versucht, durch eine Analyse der Zeit in ihrer Einwirkung auf die Struktur der Ironie den Roman „Doktor Faustus“ unter einem neuen Aspekt zu verstehen.

Die Struktur des Romans kristallisiert sich um Zeitblom, den Erzähler der Biographie des Titelhelden. Schon sein Name aber, wie der fast aller Figuren, weist ja auf eine ironische Rolle hin. Eine Untersuchung der Namengebung ermöglicht daher einen Zugang zur Ironie, und vermag auch den „unpassenden“ Titel „Doktor Faustus“ zu erklären. Sie führt aber weiter in die grandiosen Anachronismen dieses Romans, in denen die Struktur der Zeit mit der Ironie verschmolzen wird, etwa, wenn ausgerechnet der Teufel in Geschehnissen des 20. Jahrhunderts zum Träger der Moralität werden kann. Diese Doppelstruktur zieht sich bis in strukturelle Details hinein, zum Beispiel in die verworrene Gliederung des Romans.

So entwickelt sich die Ironie dieses Romans gleichsam zu einem pädagogischen System, das den Leser unter Führung eines fingierten Erzählers immer tiefer in den ihr eigenen Spielraum verwickelt, und damit nicht nur diesen „ironisiert“, sondern auch sich selbst verwirklicht.

『ファウスト博士』に於て、主人公の友人をこの物語の語り手として介在させたことに関して、作者は『ファウスト博士の成立』の中で次のように述べている。

「……この処置は陰気な素材をいくらか明るくすることを目ざし、また読者にとってと同様、私自身にとっても、その恐ろしさを耐え易いものにさせる (machen) ため、是非とも必要であった。デモーニッシュなるものを模範的に非デモーニッシュな手段を通じて動かさせ (lassen) ……」<sup>1)</sup>

ここで「させる (machen, lassen)」という二箇の使役動詞が用いられていることに注目したい。これは、さし当っては、単に、作者自身が物語るとそうでないものを、作者の作った語り手がそうであるようにさせる、ということの意味しているだけである。しかし、一見単純に見えるこの現象は何を意味しているのだろうか。

この語り手ツァイトブロームの介在の効果については、マン研究の側からは、殆ど同じような解釈が下されていて、そのうちの一人アルテンベルクは次のように述べている。

「この非ファウスト的な男 (ツァイトブローム、筆者注) が、ファウストの運命を告げる、敵として (als) ではなく、思いやりのある友情をもって。これによって、異質なもの、悲劇的なものが、何かごく親しいものとして (als), 私達に歩み寄って来る。つまり、安心して温かく関与できる何かとして (als)。その上、私達はツァイトブロームを通じて、異質なものが異質なものとして (als) 認識され、……そして同時に友人の運命として (als) 体験されているような、そういう立場を獲得する…」<sup>2)</sup>

ここで「として (als)」という接続詞が、5回も用いられている。つまり、語り手の介在によって、何かが何かとして、何かされる、という現象が起こるのである。無論、論者のアルテンベルク自身はこの作用自体を取り立てて問題としているわけではないし、恐らく意識すらしていないであろうが、彼の解釈は「として (als)」の多用によって、この現象の存在にぶつかっているのである。

ところで、アルテンベルクのこの「として (als)」と、トーマス・マンの「させる (machen, lassen)」を同時に考えあわせると、語り手ツァイトブロームの介在は、この小説の中に次のような機能を生み出すことになる。

「……を……として……させる」

(etwas als etwas …… lassen)

すなわち、この作用が私達にとって近寄り難いほど恐ろしいもの、異質なもの、デモーニッシュなもの等を、近づき易く、親しいものにする、つまり、小説の中でそれらをそのようなものとして、在らしめる (sein lassen) のである。それ故、(… lassen) の (……) は、最も広い概念として、sein が考えられる。すると、上記の機能は、改めて次のように書き換えられる。

「……を……として、在らしめる」

(etwas als etwas sein lassen)

ここで sein lassen は文字通りの意味で用いてあるが、それが今日適用している「そのままにしておく」という意味を全く無視しているわけではなく、むしろこの意味をも含ませておきたいと考える。<sup>4)</sup> そしてこの機能を私達は「対象化」、或いは無謀な言語使用を覚悟の上で、「als 化」と名付けたい。

この現象についてもう少し考えてみると、次のような状況が浮かんでくる。つまり、これは表面的には何かを変形するか、或いは、何かをそのままにして放っておくか、これぐらいの意味しか表わしていないが、「ファウスト博士」の中で起っていることは、実際はこんな表面的なことではなく、何かそのままではどうしようもないものを、この機能によって、すなわち、いわば、als の支配によって、妥当なものとして、存在させるのである。しかも、その妥当性は対象化するこちらの主観の側の都合に合致するというだけではなく、対象化されるもの自体にも即しているらしいのである。つまり、「……として」存在することは、当のものにとってもまた可能かつ妥当らしいのである。

この点をもう少し握り下げてみたい。例を「デモーニッシュなもの」ととると、それを耐え易いものにさせるということは、それを骨抜きにして非デモーニッシュなものにするということの意味するのではなく、またその力を割引きして、少しだけデモーニッシュなものにするということでもない。トーマス・マンの用いた二箇の使役動詞の深遠な意味を理解するためにも、私達が陥り易いこのような誤解を、ここで前以って遠ざけておくことは大切である。

デモーニッシュなものを耐えやすいものにするということは、このように、デモーニッシュなもの自体に手を加えて修繕することを意味するのではなく、そうではなくて、それが耐えやすいものとして存在し得るという、デモーニッシュなものに備っているその存在の可能性に向かって、当のデモーニッシュなものを方向付ける、或いは「対象化」する、つまり、そのようなものとして<sup>5)</sup> あらしめる、ことを意味するのである。

デモーニッシュなものは耐え易いものとして、それどころか、ごく親しみ易いものとして、存在し得る。しかし、デモーニッシュなものは、かかる存在の可能性に己を委ねることによって、その力を割引きされたり、骨抜きにされたりするどころか、反って、より一層その本性の無気味さを放射するのである。この現象を、トーマス・マンは『フリードリヒと大同盟』の中で、次のように述べている。

「かくてフリードリヒは生ける姿のままに伝説的存在となった。これ以後、彼は『フリッツ爺さん』と呼ばれたのであったが——無気味さに対する感覚のある人にとっては、これはまことに無気味な名前である。というのは、デーモンが庶民的になり、くだけた名前を得れば、それはもう最高度に無気味なのだから。」<sup>5)</sup>

このように、デモーニッシュなものはフリードリヒ大王としてと同時に、フリッツ爺さん (der alte Fritz) としても存在可能である。しかも、いかめしい大王としてよりも、庶民的な爺さんとして出てくる方が、何かずっと無気味で、一層ぞっとさせるものを持っている。つまり、大王

として存在するよりも爺さんとして存在する方が、デモーニッシュなもの自体にとっても、その本性に適っていて、何か得体の知れない妥当性の如きものが、そこにあるらしいのである。

だが、フリードリッヒをして、大王たらしめ爺さんたらしめたものは、言うまでもなく、歴史であり、民衆であった。そして、この歴史と民衆の側には、私達が最初に挙げた「……を…  
…としてあらしめる」、すなわち、「対象化」「als化」という作用が働いていることが、ここで一層はっきりと見て取れるのである。

一体この作用の本質は何であろうか。それをここで改めて考えてみたい。

### 「対象化」「als化」の条件

1) 対象 (Gegenstand) という言葉は gegen (…に向かって) と, Stand (立っていること, 立っているもの) とから成り立っていて, そこには最初から距離が前提されている。対象化はこの距離の上に立って初めてなされるのであり, それを踏み越えてはならない。それを越えると, それは最早や対象化ではなく, むしろ同一化とでも呼ばれるべき現象が起こる。それ故, 対象化にとって, 距離の存在は最も基本的な条件である。

2) 対象 (Objekt) をして対象たらしめる対象化は, この対象に即して (objektiv) のみ可能である。すなわち, 客観性 (Objektivität) をその条件とする。

3) als 化としての対象化は, もともと存在の根源的可能性である。存在は存在そのものとして存在することは不可能であり, 必ず「……として (als)」, すなわち何らかの存在者として (als Seiendes) 存在する。換言すれば, 存在は自己を存在者に als 化することによって, 初めて存在可能であり, そのことによって, 存在するという自己の本性を獲得する。それが英雄としてであれ, 美女, 道化としてであれ, 毛虫としてであれ, 路傍の石ころとしてであれ——それが存在の存在可能の条件であることに変わりはなく, そうなることは, 恐らく存在自体の「意志」か, 或いはその「宿命」とでも呼ばれるべきものなのである。

als 化としての対象化は, その作用自体が存在する限り, 存在の「意志」であり, かつ「宿命」でもあるこの根源的可能性の外に立つことはできない。als 化としての対象化はこの可能性に従う。すなわち, この可能性の橋渡しをするのである。換言すれば, 対象化は存在と存在者との中間に立って, 存在を媒介する。

以上, 「……を……としてあらしめる」こととしての条件を三つに分けて追求してみたが, その要点をもう一度次に列挙してみよう。

- 1) 距離
- 2) 客観性
- 3) 中間, 媒介者

これら三つの概念は、トーマス・マン文学の内部では、或る一つの中心的概念をめぐる用いられている。マン文学の研究者なら誰でも知っているこの概念は、同時にマン文学を研究する上での重要なキーワードと言ってもいいのだが、<sup>6)</sup> それは言うまでもなく、「イロニー」である。

「……というのは、アポロ、すなわち『遠くへ命中させる者』とは、隔たりの神、距離と客観性の神、イロニーの神である」<sup>7)</sup>

「イロニーとは中間のパスであり……それは中間のモラルにしてエトスである」<sup>8)</sup>

「月は太陽との関係に於ては女性的に受容しつつ、他方地球との関係に於ては男性的に生産的であり……。この媒介的役割が芸術のイロニーの源である」<sup>9)</sup> (傍点はすべて筆者)

このように、距離と客観性、中間、媒介という概念はマンにとって、イロニーの条件なのである。しかるに、私達はこれらの概念を「……を……としてあらしめる」という意味での対象化、als化の条件として挙げたのであった。この対象化、als化の条件がイロニーの条件に合致するというのは、単なる偶然であろうか。それとも、イロニーと「……を……としてあらしめる」こととの間には深い関わりが隠されているのであろうか。

私達の見解では、イロニーとは、その最も根源的な作用に於ては、ほかならぬ「……を……としてあらしめる」こと、そのものである。或いは、これをイロニーの原理と言ってもよいであろう。尤も、言うまでもなく、一般にはこの「……を」と、「……として」の間に簡単に同一性が予想され得る場合、イロニーとは感じられないものである。「……を」と、「……として」のこの二つの「……」の間に断絶があるとき、そして、この断絶が大きければ大きいほど、それがよりはっきりとイロニーとして感じられるのである。

例を再び『フリードリヒと大同盟』に求めてみよう。トーマス・マンによれば、フリードリヒはデーモンだと言う。歴史がデーモンをして民衆のアイドルたらしめたことは確かに歴史のイロニーと言えよう。ところで、私達は全く無造作に、ここで「民衆のアイドル」という言葉を使ったが、この言葉の代りに、先ず「大王」、次に「専制君主」という言葉を用いるとどうであろうか。各々に応じて、イロニーが消滅してゆくのがはっきりと見て取れるであろう。この点はもっと明確にしたいので、全文を挙げてみる。

- a) 歴史がデーモンをして民衆のアイドルたらしめたことは、歴史のイロニーであった。
- b) 歴史がデーモンをして大王たらしめたことは、歴史のイロニーであった。
- c) 歴史がデーモンをして専制君主たらしめたことは、歴史のイロニーであった。

以上 a), b), c) を続けて読むとすぐわかるように、文としての完全な正当性は a) にしかなく、b) になるとかなり難解であり、c) になると、最早や全くの無意味であり、殆ど理解不可能と言ってもよい。何故なら c) の「デーモン」と「専制君主」という二つの単語の間には断絶が無く、両者の類似性は簡単に予想されるからである。これに反して、a) の「デーモン」と「民衆のアイドル」との間に類似性を予想するのは困難であり、両者の間には断絶がある。

従ってa)の文は正当性を得るのである。

ところで、このデーモンは同時に民衆から「フリッツ爺さん」とも呼ばれていた。(旧プロイセン地方の人々、例えばベルリン市民などは未だにそう呼んでいる。)ここまで来れば断絶は殆ど絶対的であり、私達のデーモンに対するイメージは完全に覆されてしまう。それだけに、この命名は極めてイローニッシュと言えよう。

だが、命名に何故これほどまでに見事なイロニーが現われるのであろうか。これは一見答のない問いの如く思われるかも知れないが、決してそうではない。これには、明確な根拠が存在するのである。

命名は「……を……としてあらしめる」こと、つまり対象化、als化の最も端的な行為である。例えば、子供に金太郎と命名すれば、それは子供を金太郎として、すなわち気は優しくて力持ちの男児として対象化するということを意味する。尤もその子がひよろひよろの萌に育ってしまえば話は別だが、通常の命名に於ては、イロニーの本質は隠されたままである。命名がイロニーであることを示すものは、一般にこのような通常の命名ではなく、例えば「フリッツ爺さん」といった特殊な命名、いわゆるニック・ネームに於てである。しかし、通常の名前と言えども、本来はニック・ネーム的性格を持っていたことは、原始、古代の民族の名前を調べればすぐわかることである。この「……を……としてあらしめる」こととしてのニック・ネームの機能は、「ファウスト博士」に於ては極めて巧みに利用されている。

ニック・ネームの持つイローニッシュな魅力には捨て難いものがあるのだが、トーマス・マンはこの小説の中で二つのニック・ネームを案出した。その一つは主人公レーヴァーキューンに地獄への切符を渡す性病やみの娼婦に与えられたヘタエラ・エスメラルダという、不吉な蝶を意味するニック・ネームであり、もう一つは、当の主人公レーヴァーキューン自身に、この小説の課題という形で与えられたファウスト博士というニック・ネームである。

不吉な蝶を意味するヘタエラ・エスメラルダというニック・ネームは、レーヴァーキューン自身の命名によるものであるが、この作曲家である主人公は、自分の作曲にこの綴り文字を利用するほど、このニック・ネームに愛着を示す。こういった態度は読者にとっては極めて謎めいて見え、実際、主人公は女そのものよりも、自分のつけたこのニック・ネームを、そしてそのニック・ネームの持つイロニーの方を愛しているのではないか、という疑問を抑えることはできない。実際のところ、それはその通りであるかも知れないのである。というのは、このことは小説自体を手懸りにして根拠づけることは不可能であるかも知れないが、この謎めいた態度の中に、エロティズムの本質的なものが表現されているのを見て取るのはさして困難ではないからである。

エロティズムは「……を……としてあらしめる」という機能によって、その本質を規定されている。従って、エロティズムはその本質に於て、対象化であり、イロニーと深い関わりを持つ。エロティズムとイロニーとの関係はトーマス・マンもしばしば指摘するところであるが、<sup>10)</sup>

ここでは『フェーリックス・クルル』を例に取って、エロティズムとイロニーの関わりを追求し、これによってレーヴァーキューンのヘタエラ・エスメラルダに対する謎めいた愛着に光を当ててみたい。

『フェーリックス・クルル』に於て、主人公クルルの名付け親が、この美少年をモデルにして絵を描くときに、この少年に色々の衣裳を着せるところ、<sup>11)</sup>これを考察の対象にしてみよう。この際モデルにするということは、「対象」を「ローマの笛吹き」として、「イギリスの小姓」として、「スペインの闘牛士」等として、あらしめること、つまり対象化を意味する。そして誰かをモデルにして絵を描くということほど、角度という点で距離を、細部という点で客観性を浮き彫りにするものはない。しかも画家はモデルの真実の姿をキャンバスの上へ媒介する、つまり、そのようなものとして、文字通り画布の上に在らしめるのである。従ってここにはイロニーが存在するのだが、このような行為に私達が通常少しもイロニーを感じないのは、画布の上に媒介されたものが実はモデルの美しい肉体ではなく絵具にすぎないのに、この両者の断絶を私達がもはや全く意識しないことに依る。

このように、ヘタエラ・エスメラルダというニック・ネームにはエロティックなイロニーが含まれているのだが、研究者の間でしばしば問題視される「ファウスト博士」という、主人公のこのニック・ネームは何を意味するのであろうか。マン研究の現段階では、主人公レーヴァーキューンが悪魔と契約すること、学校でどんな学科も易々と習得してしまうこと、「ファウスト博士の嘆き」という曲を作ること、この三点を考慮に入れて、何とか標題としての妥当性がしぶしぶながら承認されている、といった状況である。それにしてもレーヴァーキューンが民衆本の、或いはゲーテのファウストの特徴をあまりにもみごとに欠いており、それがはっきりと目につくものだから、彼がファウストであることを認めてしまった後にも、何か釈然としなないものが依然として残ってしまうのである。そこで、例えばケーテ・ハンブルガーのような研究者が、この標題に対して猛然と挑みかかり、ついには中世の20世紀へのかかる転用が時代錯誤に見えるまで主張するに至った。

ハンブルガーによれば、そもそも「この作曲家アドリアーン・レーヴァーキューンその人が、ファウストのイメージを呼び起こさない」<sup>12)</sup>のであり、その上、「レーヴァーキューンは、彼の『契約』なしでも、レーヴァーキューン、つまりデーモンの刻印を押された芸術家である。」だから、「私達は『ファウスト博士』から悪魔を除外して考えることができる。この小説自体が悪魔の象徴的表現だというまさにそのことによって」

すると、「実際のところ、かくも多くのモンタージュ技法で構成された小説のそれ本来の、そしてまた言うまでもなく極めて巧みでもあるこのモンタージュと共に『ファウスト博士』自体も——悪魔の象徴的表現ではないのか。」<sup>13)</sup>

だから悪魔が本人でわざわざ出て来る理由は少しもないし、「まことのファウストの時代に、ファウスト的努力と生とが神学的秩序に対する罪、神からの離反、そして悪魔の所業を意味し

ていたとすれば、それを20世紀の芸術的創造へかくも直接的に転用することは、時代錯誤に思われる」ということになる。

この批判はまことに理路整然としていて、一見急所を突いているように見える。しかし、これは一つの理論が理路整然と誤りに陥る典型的な例としか言いようがない。

ここで、私達の結論を、ハンブルガーのこの理論に対する反論という形で先に挙げておこう。

(1) 「レーヴァーキューンその人がファウスト博士のイメージを呼び起こさないことは、彼が「ファウスト博士」と呼ばれるための——条件である。(ニック・ネームの分析によって、これから明らかにする)

(2) 「私達は『ファウスト博士』から悪魔を除外して考えることは」——絶対にできない。そうすれば、この小説は小説としての倫理性を失う危険が存在するから。悪魔はこの小説に倫理性を付与するために、わざわざ出てくるのである。

(3) これが「時代錯誤」として批難に値するか否かは、以上の二点をこれから考察することによって、自と明らかになるであろう。

「ファウスト博士」というこの標題は、標題であると同時に、作者によってこの物語の主人公に与えられたニック・ネームである。ニック・ネームはこの小説では重要な役割を荷負っていて、既に〔注〕の8)で指摘したように、この小説の登場人物達の姓名は、静かで慎しみ深い下宿の女主人がシュヴァイゲシュティル (Schweigestill) であったり、ドイツ的国家主義者の学生がドイッチュリー (Deutschlin) であったり、という風に、すべて本質的にはニック・ネームである。これらは少々辻褄が合いすぎていて、幼稚でさえあるが、言うまでもなく、この幼稚さの裏には作者の老獪な意図が隠されている。尤も主人公にファウスト博士というニック・ネームをつけた意図は、同じように老獪ではあるが、全く別の理由によるものである。そこで、ニック・ネームとは本来何であるかをここで考えてみなくてはならない。

例えば、誰かが額の皺が多い或る男に「猿」というニック・ネームをつけたとしよう。これは、この男を猿として対象化すること、簡単に言えば、この男は猿だと宣告するのと同じことを意味している。しかし、私達の心の中には、人間が猿として存在しうるということに対する一種の不信がある。(これは一見当り前すぎるくらいの指摘と受取られるであろうが、この不信は私達の魂の深淵にある根源的な不信、als そのものに対する不信に根差していて、仮にこの不信が存在しなければ、人類の歴史が神話と共に始まることも、哲学を生むことも決してなかったであろう。神話は、それが拠って立つ世界がかかるものとして (als) 存在を開始したという理由づけの情念と共に始まり、哲学はこの不信を打ち砕く実在との出会いを驚きとして体験することから始まる。)ところが、実際にそのニック・ネームの持主の額に刻まれた皺を見て、「なるほど、こりゃ本当に猿だ」と思う——これがニック・ネームのイロニーなのである。つまり、人間が猿として存在しうるという存在の可能性——この可能性への不信が、



現にそこに一人の男が猿として存在し得ているという、この存在の可能性自体によって、瞬間的に襲撃されること、ここにニック・ネームのイロニーとしての機能が存在するのである。

この際大切なことは(以下が「ファウスト博士」という標題がつけられたことの原因でもある)「額の皺」という可能性の根拠が提示される一方で、ニック・ネームがイロニーとして機能し得るためには、人間=猿という存在の可能性に対する不信、この不信の根拠もまた確保されていなくてはならない、ということである。この不信の根拠は、その男が洋服を着て歩いているとか、煙草を吸うとかいうぐらいでは確保されない。調教された猿なら、洋服を着たり煙草を吸ったりするぐらいは簡単にできるからである。この不信の根拠が確保されるためには、例えば、その男が人並外れた知能の持主であるとか、名誉職に就いているとかいった、絶対猿らしくない特性を備えていることが大切である。これがあって初めて、ニック・ネームはイロニーなのである。この点に関しては、その逆を考えてみれば、不信の存在がいかに重要であるかがもっとはっきりするであろう。つまり、その男が猿として存在することへの私達の不信が根底から揺るがせられるような場合——単にその男が額に皺が多いただけでなく、異様なほど毛深く、しかも言葉も殆ど喋れないほど知能が低いとしたら——こんな場合に、私達はその男を、「猿」と呼ぶことに、なおかつイロニーや滑稽さが存在し得るであろうか。無論それは全く不可能である。

ニック・ネームの有するイロニーに関する以上の分析によって、『ファウスト博士』というこの標題の謎に光を当てられると思う。アドリアーン・レーヴァーキューンは、悪魔と契約を交わし、「ファウスト博士」というニック・ネームを与えられた限り、その他の点でファウスト的であってはならない。彼がファウストであるということへの私達の不信が確保され、もってこの標題がイロニーとして機能し得るために。それ故、彼が「ファウストのイメージを呼び起こさない」ことは、彼が「ファウスト博士」と呼ばれるための、むしろ条件と言えよう。(ハンブルガーへの反論(1))

トーマス・マンはレーヴァーキューンがファウスト的人間だと誤解して、この標題をつけたのではない。ハンブルガーは恰もこの誤解が存在するかのよう主張しているが、そんなことが果して考えられるであろうか。マンはかかる愚かな誤解によってこの標題をつけたのではなく、レーヴァーキューンというデーモン、このもともと非ファウスト的、非庶民的な存在を、この標題によって庶民的にしたのである。これはフリードリッヒ大王というデーモンを、民衆が「フリッツ爺さん」と呼んだのと全く同じイロニーだと言える。従って、これは一種の政治学と言えないこともない。「ファウスト」と言うとき、私達はすぐその満たされない心、無限への憧れ、神からの離反等を思い浮べるが、同時にこの博士は伝説的人物であり、民衆の人気者なのである。かと言って、勿論私達はこの小説の標題は「ティル・オイレンシュピーゲル」でもよかった、と主張する心算はないが。しかし、この庶民性ということ考慮に入れ、この標題をニック・ネームとして解釈することによって、トーマス・マンが何故この小説に一見妥当と考

えられぬこんな標題をつけたのか、という謎は解明されたと考える。

私達は「或る友人によって語られたドイツの作曲家アドリアーン・レーヴァーキューンの生涯」の物語に、何故『ファウスト博士』という標題がつけられたか、というその根拠をイロニーとして捉えた。その理由は、これが主人公のニック・ネームだから、であった。そして、ここでその第二の理由として、このように解釈して初めて、この標題の役割が、その副題の役割と一致しえる、ということを手がけたいと思う。この副題の「或る友人によって語られた」ということは、言うまでもなく、この作品にツァイトブロームが語り手として登場する、換言すれば、作者と読者との間に介在することを意味する。そして、これがもうイロニーなのである。それ故、この標題も副題も共にイロニーなのであるが、さらに厳密に言えば、それらはこの物語がイロニーであることの、イローニッシュな表現となっている。それをこれから分析しよう。

私達は最初、この語り手の介在が「……を……として、在らしめる」、すなわち、対象化(als化)という作用を生み出すことを明らかにした。そして、この作用はイロニーとして捉えられた。すると、ツァイトブロームの介在は、それ自体でイロニーである、ということになる。何故であろうか。

まずツァイトブロームがどういう役割で介在しているかと言えば、既に副題によって明示されているように、主人公レーヴァーキューンの生涯を物語るべく、その使命にふさわしい親しい友として、である。それ故、このことによって、逆に言えば、主人公レーヴァーキューン、この恐るべきデーモンもまた語り手の友として、謂わば「我が友アドリアーン」として登場してくる。恐るべきデーモンが「我が友」として——これがイロニーでなくて何であろうか。ここでもまたフリードリッヒ大王が「フリッツ爺さん」と呼ばれたのと同じ事態が起っている。すなわち、デーモン的一般化、大衆化、通俗化、つまりドイツ語でいう *Popularisierung* という事態が起っている。「ファウスト博士」というこの標題と、語り手の友人としての介在を予告するこの副題とは、この *Popularisierung* という事態に於て一致する。そして、言うまでもなく、これは作者の意図であろう。民衆がフリードリッヒを「フリッツ爺さん」と呼んだ時、そこにはこんな意識的な意図は無論なかった。しかし、私達はトーマス・マンが、外ならぬこの作家が、何の意図も持たず、この一般化 (*Popularisierung*) をしたことは、絶対に考えない。これは明らかに作者の意図である。そして、それがはっきりと意識された意図である限り、それは一種の政治学であり、しかも極めて犯罪的な要素があることを指摘しないわけにはいかない。仮にこの一般化が特定の国家権力によって採用され、巧みな組織的活動がなされたような場合、その国家を擁する民族が、このイロニーによって破滅することは十分可能性である。エンツェンスベルガーの『政治と犯罪』は従来政治と犯罪との深い関わりを指摘したものとして、高く評価されてきたが、しかし、私達はこのレポートの真価は、政治と犯罪との関わりを指摘した点に存するのではなく、両者の根底に潜んでいるイロニーを抉り出した点にこそある、と

考える。<sup>14)</sup>

芸術がたとえ原理だけであるとしても、これぐらいの犯罪的要素を含んでいる限り、どこかで己の倫理性を保証しなくてはならない筈である。この点に関しても後に分析する必要がある。

これまでの考察によって、語り手のツァイトブロームは、己に与えられた使命を果たす以前に、すなわち、語り手として語り始める以前に、既にこの小説の副題によって予告された、主人公の友人というその役割だけによって、この作品のイロニーに加担していることが明らかにされた。それでは彼の使命、語りそのものはいかなる意味を有しているのであろうか。

ツァイトブロームが語り始めたその時点に於て、一つの注目すべき事実、そして、伝記を残すというこの語りの目的からしては全く当り前の事実、すなわち、彼の友レーヴァーキューンは既にこの世にはいないという事実が先ず報告せられる。主人公は過去の人、つまり、「今は亡き我が友」(mein verewigter Freund)<sup>15)</sup>なのである。そして、ツァイトブロームがこの物語を書き始めた時点は、その後も繰り返す、この物語を書いている時点として、この伝記の中、つまりレーヴァーキューンの生涯の中へ挿入せられ、レーヴァーキューンの生きていた時点を、謂わばそのつど切断してゆくのである。この深い謎と神秘に包まれた現象は一体何を意味するのであろうか。

ツァイトブロームの書いている時点は、言うまでもなく、そのつど現在である。そしてその現在からは、レーヴァーキューンの生きていた時間は過去、というよりは、むしろ既在である。そしてこの現在が既在へ繰り返し侵入することによって、既在はそのつど自らの既在性へと、謂わば押し戻されるのである。この機能は、この物語が過去の物語であることが最初に告知されている限り、一見わかり切った無駄な機能であり、この「押し戻し」の反復として、シーシュポスの作業を想起させる。(もしかすると、事実この作業そのものであるかも知れない)

しかし、一般の物語に於ては、たとえそれが過去の物語であると最初に私達読者に告知されている場合でも、その既在性の中へ私達の現在は易々と侵入していつて、それを現在化してしまう。私達はその物語に没入し、我を忘れるという形に於て。すなわち、物語は読者を媒介にして、自己自身を現在化するのである。しかるに、ツァイトブローム介入というこの物語の機能は、これまでの考察によって明らかなように、この現在化を食い止め、物語を押し戻すことによって、それ本来の既在性を護ろうとしている。もしくは、この分断によって、一般には長時間に亙る物語の一回だけの現在化を、短時間に分けて何度も反復させようとしている。ツァイトブローム介入というこの小説技法を、その時間現象面から見た場合、その機能は上の二点に限定されるであろう。これを要約すると、

- (1) 物語の有する既在性の擁護
- (2) 物語の機能としての現在化の反復

この二点を以下で分析したい。

## (1) 物語の有する既在性の擁護

ツァイトブロームがレーヴァーキューンの「生きていた時間」を物語るのを中断するとき、この「時間」はその既在性の中へ押し戻され、この時間と私達との間には突如距離が回復される。つまり、私達はこの物語への没入から我に帰り、それを改めて過去のものとして、客観的にふりかえるのである。この距離と客観性を媒介するのが、言うまでもなくツァイトブロームなのであるが、不思議なことに、この語り手と私達との間には、距離は一度も生じない。何故なら、この語り手はレーヴァーキューンの「生きていた時間」と語り手として「生きている時間」の双方、つまり物語の既在と、それが中断された間に帰ってきた語りの現在との双方に登場しているからである。それ故、この語り手の媒介的役割自体は常に現在化されていて、故に、私達読者はこの役割とは常に一体化し、その中に没入している。この現象が何を意味するのかを問わなくてはならない。

この技法は、外ならぬ私達読者に、この役割を背負わせたままこの物語に参加させようとしていることを意味している。換言すれば、この技法は、読者を単なる読者としてではなく、イロニカーとしてこの物語に参加させようとする、一種の教育的機能を持っている、ということなのである。ちょうど大工の親方のもとで弟子が鉋の使い方を教えられるように、私達読者はこの技法によって、繰り返しイロニーの訓練をさせられるのである。

このようにして、この技法が距離と客観性を媒介し、この媒介的役割を読者にも背負わせ、イロニーの訓練になっている、ということは、言うまでもなく、同時にこの技法自体にもイロニーの機能が備っていることを意味している。このイロニーの機能は、イロニーの本質である「何を何々させる」からして、何を何々させているか。

それは「押し戻し」の中にある。つまり、これによって、物語の既在は現在化から分離されて、再びそれ本来の既在性の中へ帰ってゆくのである。現在化によって常に侵蝕されてしまう物語の既在性は、これによって護られる。問題は物語の既在性の中に潜んでいる。

既在性は悲劇性を意味する。この技法が既在性を擁護するということは、現在化によって失なわれていた「今は亡き我が友」の「今は亡き(verewigt)」がそのつど回復され、強調され、深化を得、それによって擁護される、ということの意味するのである。悲劇の本質がこの「今は亡き」の中に、すなわち既在性の中に存在するということ——この悲劇の本質はノヴァーリスが知っていた。

「すべての過去 (Vergangenheit) の描写は、本来的な意味に於て、悲劇であり、——すべての来たるべきもの、将来的なものの描写は喜劇である。」<sup>16)</sup>

それ故、この技法はレーヴァーキューンの生涯を「今は亡き」ものとして、すなわち、悲劇として在らしめる。

しかし、これが何故イロニーであろうか。それはレーヴァーキューンの生涯、このデモニッシュなものを、益々恐ろしく耐え難いものにするのではあるまいか。それ故、それはツァイトブロームを介在させたトーマス・マンの意図とは相反するのではあるまいか。実際アルテンベルクが悲劇的なものを、このようなものとして理解していることは、冒頭の引用個所によっても明らかである。彼にとって「悲劇的なもの」は「異質なもの」と同系列であり、「親しいもの」の反対なのである。そして、私達もまた、一般に悲劇をこのようなものとして理解している。

しかし、実際は全く逆である。古代のギリシャ人はこの事をよく理解していて、ギリシャ悲劇は神々の讃歌として演じられたのだった。讃歌であることが悲劇の本質である。ヘルダリーンはこの悲劇の本質を「ソフォクレス」と題するエピグラムの中で次のように歌っている。

多くの人、いと喜ばしきことを喜ばしく歌らんとて、無駄骨折りぬ  
そはついに悲しみのうちにこそ、我に語り明かされり

Viele versuchten umsonst das Freudigste freudig zu sagen,  
Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus.<sup>17)</sup>

優れた悲劇は、涙する私達の心の中へ易々と入り込んで来る。こうして悲劇は私達にとって、心から親しいものとなる。この親しさは、ヘルダリーンの歌う「いと喜ばしきこと」によって与えられるものであるが、この詩の格調の高さは、エピグラムの有するイロニーから生じているように思われる。

こうして、語り手の介在という技法は、レーヴァーキューンという恐るべきデーモンの生涯を、そのつど既在化し、悲劇化する、すなわち、それを「いと喜ばしきこと」、親しいものとして在らしめる。この技法に備わっている機能の一つとしての「既在性の擁護」は、こうして、紛れもなくイロニーとして姿を現わしたのである。

以上の考察によって明らかになったように、語り手を介在させるという小説技法が備えている「既在性の擁護」が、「今は亡き我が友」の「今は亡き」を回復させ、強調するということも、物語を益々悲しいものにさせる、ということは全くちがうわけである。むしろ、それは反対に、晴れやかなものに、讃歌にするのである。そしてこの事情は、外ならぬ *verewigt* (今は亡き) という単語の、それ本来の意味である「永遠化された (*verewigt*)」という意味の中に、表現されている。この単語の二義性は、語り手を介在させるというこの小説技法のもう一つの機能、「現在化の反復」と深い関わりを有している。

(以下の考察は次号に掲載予定。本文中の〔注〕も次号に一括して付す。)

(1986年1月30日受理)