



Title	トーマス・マンの『ドクトル・ファウストゥス』における予示
Author(s)	本田, 陽太郎
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 1972, 5, p. 23-39
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/47735
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

トーマス・マンの『ドクトル・ ファウストゥス』における予示

本 田 陽 太 郎

1

1943年5月23日、日曜日の朝、翌月6日には68才になろうとしていたトーマス・マンは、その日以後3年8箇月の歳月にわたり彼に多大の辛苦をもたらした作品《Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde》を書き始めた。今マンが居る所は、アメリカ合衆国のカリフォルニア州、ロスアンジェルス近郊パシフィック・パリセイズ (Pacific Palisades) にある彼の家である。

マンが、今や破局に向いつつあるドイツの運命を国外から見つめながら『ドクトル・ファウストゥス』の筆をとったその日、ロマーンの副題にいう「友人」も——彼の場合はイーザル河畔のフライジング (Freising) にある彼の書斎で——アードリアーン・レーヴァーキューンの伝記を書き始めた。アードリアーンの竹馬の友であるロマーンの語り手は古典学者ゼレーヌス・ツァイトブローム (Serenus Zeitblom) である。マンは、自分とロマーンの対象のあいだに「友人」という語り手を置くことによって、直接的なものによる刺激を間接的なものにしたり滑稽化し、ロマーンのデモンニッシュで陰惨な雰囲気を経分かでも明るくし、素材に含まれたいろいろな恐ろしさを、彼自身にも、また読者にも堪え得るようにしようとした (Vgl. W. 11, Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. S. 164)。それと同時に、語り手を置くことによりロマーンを2重

の時間平面 (*doppelte Zeitebene*) で展開すること、すなわち、ロマーンの語り手を執筆中に震憾させる現在の体験と彼が語る過去の体験を、多声的 (*polyphon*) に絡み合わせることが可能になった (Vgl. W. 11, *Die Entstehung*. S. 164 f.)。これは『ドクトル・ファウストゥス』の根本的な構想である。

アードリアン・レーヴァーキューンは1885年に生まれ、1940年8月25日に死ぬ。ゼレーヌ・ツァイトブローンは1883年生まれ。トーマス・マンは1875年生まれである。ツァイトブローンは1945年、ドイツの敗戦とともに擱筆する。マンの方は1947年1月29日にこのロマーンを完成した。したがって2重の時間平面がおおう時間はマンが生きてきた時代である。

このロマーンの登場人物であると同時にロマーンの語り手であるツァイトブローンには、語るにあたって2つの方法がある。1つは、思い出の中で再体験する世界と自分のあいだに距離を置かずに語る方法。いわゆる *Ich-Form* である。他の1つは、叙述されている世界から距離をとって静観しつつ語る方法である。後者の場合の語り手は、「ロマーンの虚構された世界と著者および読者が属している現実との境界に場を占めている」 *auktorialer Erzähler* (著者的語り手⁽¹⁾) であり、この語り手は、「語られているものに介入したりそれに注釈を加えるときに自らの存在を知らせる⁽²⁾」という点がその特徴である。『ドクトル・ファウストゥス』の語り手ツァイトブローンにおいてはこれら2つのペルスpekティーヴェが入り混っている。すなわち、再体験する彼は著者のもつ全知性 (*Allwissenheit*) をもっておらず、そのペルスpekティーヴェは制限されて (*beschränkt*) いる。他方、*auktorialer Erzähler* としてのツァイトブローンは、自分の主観に縛りつけられているために伝記記述者としては欠陥があるのではあるが、全知性を与えられている。つまり拡大された (*erweitert*) ペルスpekティーヴェをもっている。

制限されたペルスpekティーヴェは、ツァイトブローンが伝記を執筆し

ている現在とは関係なく、過去と結びついており、アードリアーンの成長発展過程を時間的順序に従って叙述することのみ関係する。すなわち伝記素材として意味のある過去の出来事を再現し、それに読者を関与させる。他方、伝記素材として再現すべき過去の出来事を他の重要でない出来事の中から選択するのは、伝記執筆中の現在と結びついた拡大されたペルスペクティーヴェである。しかし伝記素材の選択だけが拡大されたペルスペクティーヴェの機能ではない。拡大されたペルスペクティーヴェはツァイトブロームの「中庸を得た、健康で人間的な、調和的なもの理性的なものを志向する」性格 (Vgl. S. 10) にもとづいており、彼のこの性格と対照をなすもの、すなわちデモニッシュなものを強調したり、あるいは事実を *humanistisch* に解釈しようとする。したがって、叙述される事実を一定の方向で読者に理解させることも拡大されたペルスペクティーヴェの機能である。

Auktorialer Erzähler はこの拡大されたペルスペクティーヴェから、つまり現在の時間平面から出来事の経過全体を概観しており、彼だけが、**Ich-Erzähler** を含む他の登場人物よりも正しく事実を評価できる。**Auktorialer Erzähler** としてのツァイトブロームは——彼の見解は必ずしも著者の見解と一致しないから——自らの責任において事実を解説し、ローマンの時間的2重構造 (Vgl. S. 335, 634, usw.), 言語的構造 (Vgl. S. 235) を論じ、また、自分の筆の進め方についてまでいろいろ述べ得る。そして、そうすることによって自分の実在性を、ひいては彼の書く伝記の事実性を強調するのである。

ツァイトブロームは伝記記述という仕事を芸術的力量的の不足を感じながらも「愛と誠実と証人たること」(S. 668) によって始めたのであるが、やがて次のような考えを抱くにいたる。

「私の書く対象が私には近すぎるのである。そもそもここには素材とその造型者とのあいだの対立、いや両者の単なる区別すらが、あまりにも欠けている。私

が叙述している人生が、私自身の人生よりも、私には身近であり貴重であり心を動かすものであると私は1度ならず言わなかったらうか？ 最も身近なもの、最も心を動かすもの、最も個人的なものは『素材』ではない、それは人⁽³⁾そのもの (Person) である——そして、人⁽³⁾そのものが芸術的に構成され得るとは思えないのである。」(S. 235)

2

上記の言葉からすると、ツァイトブローームは伝記の芸術的な構成を諦めてしまったかのようである。事実伝記を書くにあたり、彼は自分でそうときめてんだ過失 (Fehler) をたびたび犯す。彼が伝記記述上の過失ときめているものは先取 (Vorgreifen), つまり予示 (Vorausdeutung) である。第4章では第26章で述べられるべき事柄について口をすべらせてしまう。

「ところで、私はどうしても次のことを記しておかねばならない (Nun stehe ich aber unter dem Zwang, das Folgende anzumerken.)。大人になったアードリアーンがのちに、つまり彼がオーバーバイエルンのヴァルツフート近郊プアイフェリング (Pfeiffering) のシュヴァイゲシュティル (Schweigestill) 家に住みつくようになったとき、彼の生活が据えつけられた風景と家の枠は、彼の幼年時代のそれと不思議に似ており、それを繰り返していたのである。言葉を換えて言えば、彼の晩年の舞台は彼の幼年期のその奇妙な模倣であった。」(S. 39)

この場合、ある事実と未来に起る事実との関連が不思議に感じられたり、奇妙に思われたりするため、ツァイトブローームは伝記の位置より先行して未来のことを述べているのであるが、彼はこの先取を過失とみなして次のような弁解をする。

「先取する悪い癖に負けて、すでにここで話しがプアイフェリングとシュヴァイゲシュティル家におよんでしまったのは疑いもなく明白な過失であったが、どうか読者は、このような変則は伝記を書くというこの企ての最初から——正確に言えば書いているあいだばかりではないのだが——私をとらえてはなさない興奮のしわざとして大目に見ていただきたい。」(S. 41)

つまり、2重の時間平面に結びついた興奮に強制されて (aus Zwang) 先取したということである。また次の例のように、ある事実と未来に起る事実のあいだに矛盾が認められる場合にも、ツァイトブローームは強制 (Zwang) を感じて先取を行う。

「そのうえ、レーヴァーキューンのように、他ならぬ眼だけにその輝きがわかる人間の眼に対して感覚をもっていて、しかもこの器官による世界の知覚を実際に拒否することは大きな矛盾である。眼の魅力、黒い眼、青い眼に対するアードリアーンの感受性、いや、弱さを思い浮かべるためには、マリ・ゴド (Marie Godeau), ルーディ・シュヴェルトフェーガー (Rudi Schwerdtfeger), ネポムク・シュナイデヴァイン (Nepomuk Schneidewein) の名前をあげさえすればよい。もちろん私も、読者がまだ全然何も知らず、具体的に叙述されるのはまだのちのことである人物の名前を読者にあびせるのは間違いであるということはいくわかつてる。〔中略〕私はこれらの内容もなく時期尚早な名前をやむを得ず (unter einem Zwang) ここに出したということを、私は十分意識している。」(S. 236 f.)

以上2つの予示はロマーンにおける重要な事実関係を教えるものであるが、これらの例とは性質の異なる次のような例もある。——音楽研究のためにライプツィヒに來たアードリアーンは、ライプツィヒに到着した最初の夜、観光案内人によって娼家に連れて行かれる。アードリアーンがヘタエラ・エスメラルダ (Hetaera esmeralda) という名を与えた1人の娼婦が彼の頬に触れたために彼はその場から逃げ出した。ツァイトブローームは、この体験を他の事柄でカムフラージして伝えるアードリアーンの手紙を受け取り、それを繰り返し読んだあとで自分の見解を述べる。

「私の眼からすればアードリアーンは逃れたのではなかった。そして彼自身、逃れ得たものと感じたのは確かにほんの一時のあいだであった。精神の驕慢は魂なき本能との遭遇という傷を受けていた。アードリアーンは、あの欺瞞者が彼を連れて行った場所に戻って行く定めにあった。」(S. 198)

また第22章の最後では、アードリアーンの最期が暗示的に述べられている。

「私は彼が父親と——これが最後になるのを彼は知らなかった——別れの握手をするのを見、母親が彼に接吻をするのを、そして、いつか居間でクレツシュマル (Kretzschmar) と話しながらしたのと多分同じしぐさで、彼の頭を自分の肩にもたせかけるのを見た。彼は彼女のところに帰らぬ定めにあったし、帰って行くともしなかった。彼女の方が彼のところにやって来た。」(S. 259)

これら2つの予示は、ある出来事が、あとから見ると、それが起った時点ではもっていなかった意味をもつようになる場合に行われたものであり、ロマーンの筋の転回点にあたっている。すなわち前者の場合は、エスメラルダ体験が意識的な罹病へのきっかけになり、後者の場合におけるあいさつは、アードリアーンが痴呆におちいる前には、つまり精神の正常な状態では再び両親に会うことはないということを意味している。

ロマーンも後半に入った第29章で、イーネス・ロッデ (Ines Rodde) とルーディ・シュヴェールトフェーガーの事件にアードリアーンが深い係りをもっていたことが予示されたあと、この「『誤った』記述法」(eine fehlerhafte Vortragstechnik) (S. 380) について、今度はかなり論理的な弁明がなされる。

「読者はすでに私のこのような先行 (Antizipationen) に慣れているはずだが、どうかこれを作家としての放縦、頭脳の混乱のためだとは考えないでいただきたい。これは単に、これからしかじかのときに語ってゆかねばならないある種の事柄を私が恐怖と憂慮、いや、戦慄をもって遠くから (von weitem) 注視しているためであり、それらの事柄が非常に重苦しく私の前に立ちはだかつており、私はすでにあらかじめのめかしながら、無論私自身にしかわからない言い方でそれらを言葉にあらわして、つまり——それらを袋の中から少しづつ取り出すことによって、それらの重みを分割しようとしているだけのことである。そうすることによって私はそれらの今後の叙述を容易にし、それらから驚愕の棘を抜き、それらの無気味さを薄めるつもりなのである。」(S. 380)

ここでようやく、先取は語り手の技法として意識的に行われていること、すなわちそれは伝記記述の原理であることが明らかになる。「重みの分割」とは語り手 ツァイトブロームにとって、緊張の緩和と言い換え得る。しかし彼の先取は決してローマンの緊張を弱めるものではない。予示された事の実現するにいたる過程が予示の段階では推測できなければいけないほど、読者の側にローマンの展開に関する緊張と期待が生じるのは当然であるし、予示された重要な事実関係は読者に銘記され、そのまま緊張状態に保たれるからである。

以上から、語り手が予示という手段を用いてやっている仕事は「文学の世界の統一とまとまりを生々しく感じられるようにし」⁽⁴⁾、「読者を、未来をあずかり知る者にすることにより、連続的な出来事の流れの上に持ち上げ、読者に諸人物と筋の進行に関する読者自身の優越的な判断の可能性を与える」⁽⁵⁾ことであると言えよう。それにもかかわらず、ツァイトブロームは先取をあたかもローマンの構成を崩壊させるほどの過失と思い、「失態 (Indiskretion)、ぶざまな失言 (plumpes Mit-der-Tür-ins-Haus-Fallen)」(Vgl. S. 11) としてイロニーシュに蔽い隠そうとするのは auktorialer Erzähler としての「芸術的な遊戯」(Kunstspiel) (Vgl. W. 11, Die Entstehung. S. 160) である。

ツァイトブロームの立場はたえず2重の時間平面のあいだを、すなわち Ich-Erzähler と auktorialer Erzähler のあいだを動揺しているが、さらにしばしば彼は『選ばれし人』(Der Erwählte) (1951) の語り手クレメンス (Clemens) のような、抽象性に達するほど拘束性のない「物語の精神」(Der Geist der Erzählung) (Vgl. W. 7, S. 14) となって時間と場所を超越し、自分がその場に居合わせなかったために知りようのない事柄まで叙述する (Vgl. S. 199)。立場の動揺するツァイトブロームが auktorialer Erzähler あるいは「物語の精神」の立場をとったとき、すなわ

ち、先に引用したように遠くから、したがって拡大されたペルスペクティ
ーヴェから事物を見ることができるとき先取は可能になり、結果的には先
取について弁解するようになる。あたかも先取による予示は自分の個人的
な問題であるかのように。

3

芸術家が病気によってデモーニッシュで破滅的な無拘束 (*Enthem-
mung*) (Vgl. W. 11, Die Entstehung. S. 19) を得るという大筋をもつ
『ドクトル・ファウストゥス』において、悪魔はアードリアーン・レーヴァ
ーキューン、ゼレーヌス・ツァイトブロームとならぶ主人公であるが、第
25章になってアードリアーンの幻想の中で初めてその形姿を現わし、彼に
向かって次のような言葉をはく。

「早くから我々は君に、君の俊敏で驕慢な頭脳に、君の優れた天性と記憶とに眼
をつけていた。するとそれらは君に神学を学ばせたが、それはまた君のうめぼれ
 がもくろんでいたところでもあった。しかし君は間もなく自ら学者と称すること
 をもはや欲しくなくなって聖書を腰掛の下に押し込み、その後は音楽の形、性格、
 魔術に夢中になった。それは少なからず我々の気に入っていた。なぜならば君の
 驕慢は根源的なものを求めたからだ。〔中略〕 しかし一体我々は、君が根源的
 なものと係るにはあまりに聡明で冷たく、けがれがないことを知らなかったろう
 か？ 〔中略〕 そこで我々は、君が我々の腕の中に、つまり僕の女エスメラル
 ダの腕の中に飛び込んで来るように、そして君がインスピレーションを、すなわ
 ち君の肉体と心魂とがあれほど絶望的なまでに熱望していた頭脳の催淫剤を手
 に入れられるように、入念に仕組んでやった。〔中略〕 僕たちは契約を結んで取
 引している関係にある。——君は君の血でそれを証明し、君を我々に約束し、君
 は洗礼を受けて我々のものになった。〔中略〕 君は我々から時間を受け取っ
 た。天才的な時間、契約の日からまる24年だ、我々はこれを君の限界としよう。

〔中略〕 君は愛することを許されない。』 (S. 330 f.)

アードリアーンの人生の方向を定めることになった「エスメラルダ」と

の出会い、実は悪魔の仕組んだものであることがここで初めて明言されるとともに、悪魔は早くからこのロマンの筋と非常に密接に結びついてる登場人物であることが告げられる。アードリアーンが「エスメラルダ」と故意に関係したことは、悪魔との契約に血で署名したことを意味しており、これによってアードリアーンは16世紀の「民衆本ファウスト博士」(Historia von D. Johann Fausten)の場合と同じく24年の時間を得る。「愛することは許されない」というのが悪魔とアードリアーンの取引条件である。しかしこの条件はアードリアーンが少年の頃すでに履行されつつあったことは、ツァイトブロームの次の回顧にも暗示されている。

「いつのことだったかははっきり言うことはできないが、確か低学年の頃であつたらう、彼は私がアードリ(Adri)と呼ぶのを許さなくなり、私を呼ぶようなときには姓だけで呼ぶようになった。〔後略〕」(S. 36)

したがって、アードリアーン・レーヴァーキューンとゼレーヌス・ツァイトブロームがのちのちまで du で呼び合ったのは、レーヴァーキューンがツァイトブロームを名で呼んだ頃の習慣にすぎなかったのである(Vgl. S. 36)。アードリアーンは近親者以外には du を使わない。アードリアーンがヴァイオリニスト、ルードルフ・シュヴェールトフェーガー(Rudolf Schwerdtfeger)と du で呼び合ったとき、その du には『ヴェニスに死す』(Der Tod in Venedig) (1912) のグスタフ・フォン・アッシェンバハ(Gustav von Aschenbach)が少年タッジオ(Tadzio)を愛慕してささやいた《Ich liebe dich》(W. 8, S. 498)にこめられているのと同じ愛があった。アードリアーンとルードルフは同性愛の関係にあったのだ。しかしそれは悪魔との契約に違反するものであり、アードリアーンの愛はルードルフを死に追いやることになる。

またツァイトブロームはアードリアーンの父ヨーナタン(Jonathan)の実験について、

「自然を実験し、自然を刺激してさまざまな現象を起させ、いろいろな実験によって自然の機能をあばくことにより自然を『試みる』(>versuchen<)という大胆不敵な企てにいたっては、——こういうことはみなきわめて魔法に近い、いやすでに魔法の領域に落ち込んでおり、『悪魔』(>Versucher<)の行為であるということは過去の時代の確信、私に言わせれば尊敬すべき確信であった。」(S. 28)

という具合に考えることにより、アードリアーンがすでに幼年時代からデモーニッシュなものと係りをもっていたことを暗示する。アードリアーンは父の実験を見て「体をゆすって笑いをおさえた」(S. 32)が、ツァイトブROOMの拡大されたペルスペクティーヴェからすると、この笑いの中にすでに悪魔が潜んでいるのである。このように最初に暗示された悪魔は第25章にかけて次第にその存在を明らかにしていく。

ところで第25章のアードリアーンと悪魔との対話の場面で、悪魔は話しの内容に応じて、女術(Vgl. S. 298)、時折自らも作曲する音楽評論家(Vgl. S. 325)、神学者シュレップフース(Schleppfuß)(Vgl. S. 325)、元の女術(Vgl. S. 330)と転々と姿を変える。このような悪魔の変身は、悪魔はいつでもいろいろな環境に棲めること、すなわち悪魔の遍在性を意味している。したがってデモーニッシュなものは、音楽、神学、性的なものに限らず、社会・政治的な領域にも関係してくる。たとえばロマーンの末尾では次のように述べられている。

「ドイツはその頃、消耗性の熱に頬を赤らめ不毛の勝利の絶頂によろめきながら、履行するつもりで自分の血でもって署名した契約の力をかりてまさに世界を手に入れようとしていた。今日ドイツは悪霊どもに絡みつかれ、一方の眼を手で覆い、他方の眼で恐怖の光景を凝視しながら、絶望から絶望へと落ちてゆく。」(S. 676)

このようにデモーニッシュなもののモチーフは他のモチーフと有機的な関係をもっているが、この内容上のつながりは形式上も保持される。

つまり、上に見たようにデモーニッシュなものモチーフがロマンの初めの部分に予示されると同様、それと有機的な関係にある他のモチーフも初めに予示される。ここで想起されるのは著者トーマス・マンの次の言葉である。

「私は書き始めるが早い、この書のモチーフ群をとらえて全体的に筆を進め、冒頭の部分にただちに全体のはるかな展望を与えることができた。」(W. 11, Die Entstehung. S. 168)

すなわちこのロマンの主要モチーフは第1章にあらわれている。それらは、ドイツの社会・政治的情勢 (unsere umdrohte Festung Europa), ドイツの孤独 (unsere Einsamkeit), アードリアーンの痴呆と死 (aus tiefer Nacht in die tiefste gegangen), 悪魔との契約 (meines in Gott ruhenden—o möge so sein!), (eines gräßlichen Kaufvertrages), ファウストおよびルターの時代 (aus der Zeit der >Briefe der Dunkel-männer<), デモーニッシュなもの (Das Dämonische), 音楽 (in einer Symphonie), 求婚 (Shakespeares Komödie »Verlorene Liebesmüh«), 慈悲 (»Gesta Romanorum« — »Von der Geburt des seligen Papstes Gregor), 愛することの禁止 (Wen hätte dieser Mann geliebt?), 冷氣 (Kälte) などである。

さらに第1章の前にはロマンの主題を示す表題と副題とがある。そしてそこには数々の文学的刻印を体験した1人の人物ファウストの名が書かれているが、この種の表題が最初から作品の方向を予示していることは論をまたない。このドイツの本質の象徴とみなされるのがつねであるファウストが音楽家である理由は、トーマス・マンが「抽象的で神秘的、つまり音楽的であることがドイツ人の、世界に対する関係である」(W. 11, Deutschland und die Deutschen. S. 1132) という見解をもっていたからである。またマンは、ドイツ精神の「深み」は「まさにドイツ魂の音楽性の

中に、すなわち、人間のエネルギーが思弁的要素と社会・政治的要素に分裂し、後者に対する前者の完全な優位の中にある」(W. 11, *Deutschland und die Deutschen*. S. 1132) としている。したがって、副題の中にある *Tonsetzer* と *deutsch* の結びつきはまことに強いことが理解される。

トーマス・マンが「このロマンは、文化のロマン、時代のロマンとして構想された」(W. 11, *Die Entstehung*. S. 171) と述べているように、ファウストとしてのアードリアーンはマンの生きてきた時代の代表者である。しかし彼が根源的なドイツ精神を象徴する人物なら、彼は片足をドイツの過去に入れていなければならない。このアードリアーン・レーヴァーキューンの時間的な 2 重性と、このロマンの現代性と中世的な雰囲気は、近代語 *Tonsetzer*⁽⁶⁾ と *Faust* のラテン語形 *Faustus* によって巧みにあらわされている。

中世的な雰囲気と言えば、アードリアーンが10才のときからギムナジウムを卒業するまで生活したカイザーズアッシェルン (*Kaisersaschern*) のたたずまいは、このロマンに中世的な雰囲気を与える大きな要素である。カイザーズアッシェルンはアードリアーンを一生のあいだその中世的な雰囲気のとりにした。この《*Asche*》(＝遺骨) という要素は、*Kaisersaschern* とやはり《*Asche*》という要素をもつ *Aschenbach* とのあいだに、ドイツ精神の根底からの危機というテーマの結合を生み出し、両者とも死にゆだねられる運命にあることを暗示している。⁽⁷⁾ *Kaisersaschern* と *Aschenbach* の関係に照応するかのごとく『ドクトル・ファウストゥス』と『ヴェニスに死す』は予示的構成の点でも接近する。すなわち後者においても物語の最初で、墓地、アッシェンバハの幻想、特に1人の異国風の男——中背で、やせており、のどぼとけの出た細い首をして、歯ぐきまでむき出しになった白い歯並をあらわし、右手には先に鉄の石突がついた杖をもった男によって、アッシェンバハの死が暗示されているからである。

町の名前が意味をもつように、『ドクトル・ファウストゥス』の多くの登場人物は彼らの名前によってすでに自分たちの特徴を予示している。たとえば、Schleppfuß（引きずる足——悪魔）、Rüdiger（Das Nibelungenlied の Rüdiger von Bechelaren を暗示していると思われる。）Schildknapp（Schildknappe＝騎士の楯持——誠実な仲間）、Schweigestift（still schweigen——理解と分別）。しかし、ツァイトブロームの妻ヘレーネ（Helene）のような場合は名前の意味するところは上記の名前の場合とは異なる。ツァイトブロームは妻の名について次のように述べている。

「読者の微笑をさそう危険をおかして白状してしまうことにしよう。このはつらつとした娘の名であるヘレーネという貴重なおんが、妻を選ぶ際に少なからぬ役割を演じた。このような名は神聖を意味し、たとえその名をもつ女の外貌がその名の高い要求にただつつましくやかにわずかな程度しかこたえなくても、それも、たちまち消え失せてゆく青春の魅力のせいでごく一時的にしか応じない場合でも、その名のまじりけのない魅力はその影響を妨げられないのだ。」（S. 18）

ところがツァイトブロームはこの言葉のすぐ前で、彼女の旧姓はエールハーフェン（Ölhafen）であることを明らかにしているが、この姓はいわばツァイトブロームが入港した結婚という港を暗示しており、この姓により古典的なものがただちに ironisieren される。したがってツァイトブロームの妻の名前は彼女のためにあるのではなくて、ツァイトブロームの Humanismus を示すと同時にローマーンの中のデモニッシュなものに対する彼の拘子定規な見方を予示し、さらにローマーンにフモールを加えるためにある。

次に2人の主人公の名前はどうかであろうか。Serenus はラテン語で「静穏な」、「清朗な」という意味があるから、この名がツァイトブロームの性格をあらわしていることは容易に想像できるし、「Zeitblom という姓は、著者が中世の画家 Bartholomäus Zeitblom (um 1455-1518) を考えたかもしれないと想われ⁽⁸⁾」、この姓で彼が中世的なものに関係していると

とがうかがえる。またこの姓は叙述者 (malen=schildern) という任務をあらわしていると考えられる。他方 **Leverkühn** という姓はアードリアーンの大胆 (**kühn**) な生活態度、彼のきわめて大胆な音楽 (**sehr kühne Musik**) (Vgl. S. 113) を意味しているが、アードリアーン・レーヴァーキューンとニーチェの人生が多くの点で符合していることから、**Leverkühn** という姓は「生存から最大の実りと最大の愉楽を収穫する秘訣は危険に生きること (**Gefährlich leben!**)⁽⁹⁾ だ」というニーチェの説に関連させ得る。そして **Adrian** という名は中世の音楽家「**Adrian Willaert** (zw. 1480 u. 90—1562) を想起させ得る⁽¹⁰⁾」から、**Zeitblom** の場合と同様アードリアーン・レーヴァーキューンが中世的なものに関係していることがうかがえるとともに、**Adrian** という名で音楽家というロマンンの中での彼の役割が示されていると考えられる。

4

ツァイトブローームはニコラウス・レーヴァーキューン (**Nikolaus Leverkühn**) の助手兼店員の姓チマブーエ (**Cimabue**) が1300年代のイタリアの画家の姓であることを知っている (Vgl. S. 55)。また彼は **Schleppfuß** という姓についても言及する (Vgl. S. 133)。しかしトーマス・マンはツァイトブローームにアードリアーンの姓名を解釈させなかった。これはアードリアーンの容貌描写がほとんどないことに通じる。彼の外観に生命を与えたり、彼を精密に描写したような姓名を解釈したりすれば、たちまち霊的な出来事の事実性、彼の伝記の事実性が損われる恐れがあったため、そのようなことは避けられたのである。

アードリアーンの伝記に「完全な事実性」 (**Vollrealität**) (W. 11, *Die Entstehung*, S. 160) を与えるために、マンは音楽理論についてアドルノ (**Theodor Wiesengrund Adorno**) (1903-1969) の助言を乞うた (W. 11, *Die Entstehung*, S. 171 ff.)。しかしマンは学んだ音楽理論をアードリア

ーンの音楽にだけ用いたのではない。マンは次のように述べている。

「私は自分の作品そのものが、作品の取り扱っているもの、すなわち構成的音楽というものでなければならないだろうということをはっきりと感じていた。」
(W. 11, *Die Entstehung*, S. 187)

したがって『ドクトル・ファウストゥス』の構成は、マンがロマンの末尾でことわっているシェーンベルク (Arnold Schönberg) (1874-1951) の12音技法 (*die Zwölftontechnik*) を文学作品に転用したものと言える。アードリアーンのいわゆる「厳格作曲法」 (*strenger Satz*) (S. 497) とは次のようなものである。

「全楽曲のいずれの音も、あらかじめ定められたこの基本音列に対する自分の関係を、旋律的にも和声的にも証明できるものでなければならないだろう。どの音も残りの11の音すべてがあらわれてしまう前に反復されることは許されないだろう。全体の構造の中でそのモティーフ的機能をはたさないような音は1つとして登場を許されないだろう。〔後略〕」(S.196)

この理論に合致したロマンは、第1章にでてくる数々のモティーフの変奏曲となる。さらに、アードリアーンの最後の作品であり最高の作品である交響カンタータ『ファウストゥス博士の嘆き』 (*Dr. Fausti Weheklag*) は「彼の最も厳格な作品、極端な計算の作品であると同時に純粋な表現力に富んでいるのである」(S. 647) と述べられているが、マンの『ドクトル・ファウストゥス』もこの交響カンタータと同様、構成の厳格さの中で表現を獲得した。

また『ファウストゥス博士の嘆き』はアードリアーンの破滅と他の多くの破滅を予言的に先取している (Vgl. 649) のであるが、ある事を予言するという性格の点で『ドクトル・ファウストゥス』は『ファウストゥス博士の嘆き』の文学的等価物となっている。なぜならば、このロマンは過去においても現在においても変らない根源的なドイツ精神について多くを

語っており、読者はその同じ不変の精神が未来においてなすであろう何物かを予感できるからである。しかしトーマス・マンは文学者の予言者的な能力については、ただ次のように述べるにとどまる。

「報知器、地震計、敏感な媒介物としての詩人は（哲学者も同様であるが）そういった自分の有機的な機能を明確に承知しているのではない。それゆえ、正しい判断と同時に間違った判断を下すことは大いにあり得る、——という見地こそが私にとっては唯一の正しい見地だと思われる。」（W. 11, *Die Entstehung*, S. 240）

『ドクトル・ファウストゥス』のためにマンは緊張に緊張を重ねた（Vgl. W. 11, *Die Entstehung*, S. 300）。しかも彼は自分の判断は間違い得るという。本稿はこの作品にあらわれたマンの判断そのものを論じてはいない。しかし語り手の『『誤った』記述法』である先取についての考察は、しばしば我々をこの作品の根本的な思想に触れさせ、今また著者の思想と直面させようとしている。語り手は、少なくともある種のあまりにも根源的にドイツ的な個所を他国語へ翻訳することは不可能ではないかと懸念している（Vgl. S. 668 f.）。彼の語りかけを真に受けとめるためには、読者は自己の最善を尽さねばならないであろう。

注

本稿のために使用したテキストは、

Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde.* In: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden.* S. Fischer Verlag, [Frankfurt a. M.] 1960, Band 6.

である。引用箇所後記括弧内に S. で上記テキストにおける当該引用箇所の対応ページを示した。マンの他の作品からの引用も上記全集によった。この場合 W. で巻を、S. でページを示した。

- (1) Vgl. Franz K. Stanzel: *Typische Formen des Romans.* Göttingen 1964, S. 16.

- (2) Vgl. Franz K. Stanzel: a. a. O., S. 16.
- (3) 原典中の強調語句の下には点をうち、筆者による強調語句には下線をひく。
- (4) Wolfgang Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern und München 1948; 13. Aufl. 1968, S. 206.
- (5) Eberhard Lämmert: Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1955; 3., unveränderte Aufl. 1968, S. 142.
- (6) Vgl. Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin 1883; 20. Aufl. 1967, S. 782, (Tonsetzer m. für Komponist kaum vor Marburg 1776 Temperatur 49.)
- (7) Vgl. Walter Weiss: Thomas Manns Kunst der sprachlichen und thematischen Integration. Düsseldorf 1964, S. 24.
- (8) Edgar Kirsch: Die Verungleichung des Gleichen. In: Vollendung und Größe Thomas Manns. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit des Dichters. Hg. von Georg Wenzel. Halle 1962, S. 205.
- (9) Friedrich Nietzsche: Die Fröhliche Wissenschaft. (»La gaya scienza«). In: Sämtliche Werke in zwölf Bänden, Stuttgart 1965, Band 5, S. 186.
- (10) Edgar Kirsch: a. a. O., S. 205.

上記以外の参考文献

Hans Bürgin; Hans-Otto Mayer: Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens. Frankfurt a. M. 1965.

Margrit Henning: Die Ich-Form und ihre Funktion in Thomas Manns »Doktor Faustus« und in der deutschen Literatur der Gegenwart. Tübingen 1966.

Hans Poser: Thomas Mann. Doktor Faustus. In: Möglichkeiten des modernen deutschen Romans. Analysen und Interpretationsgrundlagen zu Romanen von Thomas Mann, Alfred Döblin, Hermann Broch, Gerd Gaiser, Max Frisch, Alfred Andersch und Heinrich Böll. Hg. von Rolf Geissler. Frankfurt a. M., Berlin, Bonn, München [o. J.]; 3. Aufl. 1968.

Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1955; Erw., 4. Aufl. 1964.

(大学院学生)