

トーマス・マンの『マーリオと魔術師』 の諸問題について

——登場人物に関して——

須 摩 肇

I

『マーリオと魔術師』(*Mario und der Zauberer*) (以下『マーリオ』とする) という作品は、1929年の8月から9月にかけて、ザームラントのバルト海岸にある海水浴場ラウシェンの浜辺にて執筆された。トーマス・マンの家族は習慣的に夏には海岸で過ごすことになっていたので、同年にも旅行をしたのである。この時『ヨゼフとその兄弟たち』(*Joseph und seine Brüder*)のうち、『ヤコブ物語』(*Die Geschichten Jaakobs*)に1926年12月よりマンは係わっていたが、これを中断して『マーリオ』は書かれたのであった。

この所謂「或るちょっとした合間の出し物」(*eine kleine Einlage*)¹としての「或る逸話」(*[eine] Anekdote*)²は、意外にも、休暇中のくつろいだ気分とは全くかけはなれた内容になってしまう。つまりこの小説は、「ファシズムに対する警告の書」として一般的にとらえられているのである。

マンは、3年前の8月31日から9月13日までのヴィアレージョ近郊のフォルテ・ディ・マルミ(北イタリア)での自らの滞在の時の体験をもとにして仕事を進めていく。その体験とは、「イタリアのファシズムとその国粋主義的なスローガンの激しさについて、消えがたい考えを与えられた」³ものであった。そうしているうちに、その「逸話」から「寓話(*die Fabel*)」が、しまりのない寛ぎ話から精神的な物語(*die geistige Erzählung*)が、私的なものから倫理的象徴的なもの(*aus dem Privaten das Ethisch-*

Symbolische)』(Mann 1974, S. 139)⁴ が生まれてきた、という。このあたりの様子は、『マリーオ』の浄書後1930年1月に書かれた『略伝』(*Lebensabriß*)等から知ることができる⁵。この時期のマンは、自分のこの小説には上に述べたような「倫理的象徴的なもの」がある、と考えていたようである。しかし『略伝』が雑誌『ディー・ノイエ・ルントschau』(*Die Neue Rundschau*)に掲載された直後のある手紙では、「何か批判的観念的なもの ([etwas] Kritisch-Ideelles), 道徳的政治的なもの (Moralisch-Politisches)⁶ が生まれてきたとある。更に1931年9月のある手紙では「何か象徴的で倫理的なもの」⁷とあり、『略伝』とほぼ同様の言葉が見られる。ここまで見る限りでは、確かに「政治的なもの」が『マリーオ』にはある、ということをもンは言及してはいるが、それ程強調していないように思える。しかし、1932年4月の手紙では次のようにマンは言う。

『『マリーオと魔術師』について言えば、この小説が一つの政治的な諷刺 (eine politische Satire) と見做されるのは、私は好きではありません。……私は、その中にアクチュアルな種類の小さな政治的に目立った所や、当てこすりが持ち込まれているということを否定はいたしません。しかし、政治的なものは広い概念であり、その概念は、はっきりとした境界がなく、倫理的なものの問題や領域へと移っていくものである。その際しかし私は、その小さな物語の意味を、芸術的なものは別として、だがやはり政治的なものの中よりも寧ろ倫理的なものの中に見たいのである。』⁸

上に挙げた手紙では、マンは以前と比べたならば、「政治的なもの」をより前面へと押し出してはいるようだ。しかし、マン自身では「政治的な諷刺」とこの小説をとられるのに不快感を露わにして、どちらかといえば、「政治的なもの」よりも「倫理的なもの」の方に重点を置いている。

また、1938年9月以降マンはロサンゼルス近郊のパシフィック・パリセイズに住み始めるが、丁度『ヨゼフ』小説を書いている頃の1941年6月の手紙では、「しかし他方で、その小説は明らかに道徳的政治的な意味を持っているということは自明である。……ともかくも、それ〔筆者注：『マ

ーリオ』は全体としては芸術作品と見做され得る。今日の政治のアレゴリー (tagespolitische Allegorie) としてではなく」(Wysling, Fischer (Hg.) 1979, S. 371), と彼は述べている。これを見れば、マンは自らの小説に「明らかに」政治的な意味は存在しているが、「全く政治的」であるとか、「政治そのもの」ではない、と注釈をしているようである。

『マーリオ』の成立後からのマンのそれぞれのコメントをこうして並べてみると、「倫理的」「倫理的象徴的」と「政治的」「道徳的政治的」という二つの概念の間を微妙に揺れ動いているのが分かる。このマンの小説に対する考えの動きが、後の作品解釈に影響を与えているのである。この「揺れ」に関して H. R. ヴァーゲット (Vaget) は、「発言の価値は、変化しつつある歴史的なコンテキストによって決定に加えられているからだ」⁹と説明している。つまり、例えば初期の頃の発言では「政治的なもの」を彼が特に強調しようとしなかったことには理由がある。これをヴァーゲットは、マンはその年代の頃に、ワイマル共和国を支持するという告白の後すぐに始まった増大しつつある政治的な圧力に出くわして、色々な負担を被ったので、つまり自らの立場だけではなく、家族や出版社等の事も考慮せねばならなかったという体験を踏まえていたので、「沈黙」をしたのだ (Vgl. Ibid., S. 223f) と分析している。この様な沈黙をヴァーゲットは、「戦略的な沈黙」([taktisches] Schweigen) であるという。この様にマンのその時その時の状況を考えに入れた発言は、時折首尾一貫性を失ったり、更には、この小説の内容の様に、「矛盾した評価」¹⁰を受けたりしてしまうのである。H. コープマン (Koopmann) は、「臨時の仕事」と『マーリオ』を見做している H. クルツケ (Kurzke) (Vgl. Kurzke 1991, S. 228) と、それとは逆に「トーマス・マンの主要作品」とする前述のヴァーゲット (Vgl. Vaget 1990, S. 596) という二つの異なった意見を挙げており¹¹、その様な評価に言及している。

こんな風に違った評価が出てきてしまうのも、マンの「揺れ動く」自分の発言や意見に基礎を置く実証主義的な研究方法に基づいているが故に当然であると言えよう。

さて、以上見てきた様に『マーリオと魔術師』という小説を「また近代文学においても政治的に、故にファシズムに関する研究として把握すべき

か、それとも全く文学的にそして心理学的にそうすべきか、という問いが今だに問題となっている」(Kurzke 1991, S. 228) のである。この様な点を踏まえて、この小説を以下では、どちらかと言えば、文学的に捉えて考察を試みたい。中でも語り手、魔術師チポルラ、マーリオという登場人物を中心に論を展開することとする。

II

この物語には、ある匿名の「語り手」がいる。ここではこの語り手を軸にして考えてみる。話は彼が自分の家族と一緒に体験した、「ある悲劇的な旅の思い出」(ein tragisches Reiseerlebnis) を回想しながら語っていくというものである。F. シュタンツェル(Stanzel)の分類に従うならば、この語り手は、「周縁的な一人称の語り手」(peripherer Ich-Erzähler)¹²に入るであろう。つまりマーリオとチポルラの事件を目撃して語るからである。この「ある悲劇的な旅の思い出」は、この小説が1930年に雑誌に初めて発表された時の題名¹³でもある。その年にベルリンで本として世に出た時には、それは『マーリオと魔術師』の副題として添えられていた。

冒頭から語り手は次の様に言う。

「トルレ・ディ・ヴェネーレの思い出には、何か全体的に不快なものがある。腹立たしさ、興奮、過度の緊張がそもそもの初めからあたりに漂っていて、あげくの果てがあのおそろべきチポルラ事件だった。このチポルラという人物の裡には、あの町の雰囲気にもっていた類のない邪悪なものが宿命的に、とはいえまた人間的にはひどく印象深く象徴され、おぞましくも圧縮されていたように思われる。」(658)

最初のページの第一パラグラフから「あのおそろしい終末」であるとか、「破局」(同)という言葉が使われており、語り手は読者にこれから起こり得ることや、その結末を早くも予感させている。作者であるマンもそれに加えて、この小説の副題にいきなり「悲劇的な」という語を使用して、読者を一定の方向に導いているように思える。G. ルカーチ(Lukács)は次のように言う。

「どの文学上の考察も、……到達点 (terminus ad quem) によって支配されている。つまり、あらゆる登場人物の、最終的意味の決定は、どの状況をも照らす最終的な光の具合は、文学作品の結末によって影響を及ぼされている。……登場人物や状況の雰囲気は、一つの輪としてこの結末に向かって自らをダイナミックに規定している……そしてこのような〔筆者注：文学的〕雰囲気は、文学作品の結末で、外面的にも完結する運命の輪郭を単に当たり障りなく描くことよりも遙かに多くを含んでいる。その結果、結末に、暗に含まれていたものを時間的に逆転した形で繰り広げるように進行というのは姿を見せるものなのである。」¹⁴

この文章を見れば、小説の語り手が、物語の結末を予感させるような言い回しを上手に使うて話を進めている理由が仄かに理解出来る。この『マリーオ』も勿論、悲劇的な「結末から出発して描いていくこと」(Ibid., S. 584) からは逃れられてはいない。

H. ベーメ (Böhme) はこの小説を物語の起こる時間の順序に従って、(というのは物語の進行の途中まで時刻が提示されているので) 七つの部分に分け、更にこの七つの部分を大きく二つに分けている¹⁵。一つ目の部分は始めから、つまり8月半ばから9月の始めまでである。これが物語全体の5分の1を占めている。残りの部分は、チポルラの催し物の広告が既に貼り出されており、夜の9時からの開演に合わせて、「歩いて15分ばかりの道のり」(671) を会場まで行った、とあるのでこの時刻が8時45分頃ということになる。この部分から結末までが全体の5分の4になる。ベーメに拠れば、語り手は全体を「思い出」(658) として報告しており、出来事へのこの距離は、(これは語り手の典型的な態度である) 二つの部分の統合を可能にしている、という。(Ibid., S. 168) 「出来事へのこの距離」は、語り手がチポルラのことを「奇妙な男」(der merkwürdige Mann) (658) とか、「手品師」(Gaukler) (676, 689), (Zauberkünster) (687, 704) とか、「風変わりな男」(der kuriose Mann) (677) 「不具者」(der Verwachsene) (679, 696), であるとか「我々の独裁者」(unser Gebieter) (694), 「僂僕」(der Bucklige) (698, 710), 「恐るべき男」(der Schreckliche) (699), 「欺瞞者」(der Betrüger) (709), 更に「芸

術家、名人」の意の、Künstler“等と様々な呼び方で呼んでいることから分かる。チポルラはこれらの様なイロニーの込められた呼び方で呼ばれて、語り手によりイロニーの伴った距離を保たれている。

催眠術を用いていささか胡散臭いショーを繰り広げる魔術師チポルラに対して、小説の語り手が「イロニーの伴った距離」を保っているのは理解し易い。というのは、チポルラは物語では「悪役」なのだからそういう風に扱われるのは当然であろう。だが、語り手は彼だけではなく、彼の舞台の上に引っ張り出された普通の人達にもその様な距離を持つとする。彼はショーの手始めとして算術手品(681)をしようとする。その手伝いをさせるために、彼は客席の一般大衆の無骨な若者を選び出して、黒板に人人が適当に言った数字を書き取らせようとするが、その2人の若者は字が書けないのである。これを見てチポルラは、侮辱を感じ、イタリア国家の名誉を毀損したとして、彼らを皮肉るのである。この時語り手は2人の若者に対して、「とんま」(Trottel) (682) であるとか、「2人の愚か者」(die beiden Tölpel) (684) という半ば嘲笑的な表現を用いて、チポルラによって皮肉られる言わば「被害者」たる者たちにもイロニーの伴った距離を保つのである。これでこの語り手が、中間的な立場、観察者のそれを取っているのが分かる。

しかし、この語り手が「信用の置ける」語り手かという疑問が残るのではないか。彼は、幾つかのチポルラの出し物が終わって20分に亘る中入りの後、「ここでちょっと要約させていただきましょう」(Lassen Sie mich zusammenfassen) (696) とプログラムの後半に入る前に述べている。こんな風にして語り手は読者の物語の理解を助けようとし、注意を引こうともしている。これはこれでいいのだが、もう少し先の所で、「少少先走りをして、話の順序を全くないがしろにしてしまった」(Ich habe vorgegriffen und die Reihenfolge ganz beiseite geworfen) (698) と彼は述べており、チポルラの実験の正確な順序をしっかりと記憶していなかったことを告白している。

語り手は、「今でも私の頭の中は、あの幻術師の忍苦を証明する個々の事実の記憶でいっぱいなのだが、ただその順序がどうであったか、もう覚えていない。また、それは重要でもない」(同) と言い訳をしている。自

らの記憶の不正確さをこんなに正直に言ってしまっただけでは、語り手の信用性というものの失墜は免れないのではなからうか。しかし、読者は、語り手を含む一家も客席でチポルラの催眠術の術中に陥っていたので、物事の様子をはっきりと覚えていないのではないか、という想像も出来る。そして読者は、その場合、語り手が包み隠すことなく自分の記憶の不正確さを告白していることに、語り手に対して信用性を無くすどころか、逆に「そうなるのも無理はない」とある種の親近感や好意を抱くことになるかも知れない。つまり、語り手に読者は心理的に引き寄せられるのだ。こうなれば、語り手の方に主導権が握られて、自分に有利に話を進められるのである。この語り手はひょっとしたら案外したたかではなからうか。

語り手の記憶に関していえば、時刻の記述からもその曖昧さが分かる。彼の家族がチポルラの催し物に出掛けるのが夜の8時45分頃(671)、9時開始予定のその催しが30分程遅れるので9時半頃(672f.)、幾つかの手品があって中入りの時刻が11時過ぎ(694)と推定される。10分間の休憩が20分にもなった(696)とあるので、この時が11時半頃だろう。休憩が終わり、チポルラはアンジョリエーリ夫人に催眠術をかけて無意識の状態にして歩行させた後、若者やローマ出身の紳士等8人から10人に術をかけて、舞台上で自分の振るう鞭に合わせて踊らせる。この時客席でもイギリス人の婦人がタランテラというナポリの踊りを踊り出す。この時刻が「もう12時をよほど回った頃」(703)であった。舞台上で人々が踊らされている間、給仕マーリオにチポルラが絡んで、チポルラが彼に催眠術をかけて、マーリオが思いを寄せているシルヴェストラという少女だと自分を思い込ませる。挙げ句の果てにチポルラは、マーリオに自分に接吻させる。その後マーリオは覚醒させられて、憤怒の余りに魔術師を射殺して、突然この小説は終わりを告げる。

先に述べた舞台上でローマの紳士を筆頭に幾人もの人々が踊らされる場面、これが魔術師の放埒振りが頂点に達した時であろう。この時点は真夜中を過ぎていたらしいが、時刻の明示はこの時までであった。これ以降は時刻は示されていないが、これは語り手自身も客席でチポルラの催眠術、乃至は催し物そのものに自己を喪失していた、ということの意味しているのではないだろうか。作者であるマンも、その真夜中過ぎの出来事までは

比較的詳細に時刻を記述しているので、この時刻の無記述にはマンのある種の意図（語り手が自己喪失していることを示唆するという）があった、と考えても別に差し支えはないであろう。

時刻の記述だけではなく、又マンの物語の進め方にも、語り手の自己喪失が示唆されているように思われる。ここでチポルラ事件より前の出来事を少し長くなるが検証してみよう。トルレ・ディ・ヴェネーレという海水浴場に到着した日から語り手一家に対する不快な事が次々と続く。まず第1番目の出来事として、グランド・ホテルの食堂のテーブルの変更の際に、給仕の「お得意さま」(660)への有利な取り計らいが語り手には気になる。そのホテルに泊まって三、四日した時、ローマの身分の高い貴族との間に、子供の咳のことで悶着が起こる。医者診断に拠れば、その咳は問題なしとのことであるが、ホテルのマネージャーは、某公爵に対する「へつらい根性」(662)から語り手一家に部屋の変更を申し出てくるのである。これに憤慨した彼らは、近くのペンジオーネ・エレオノーラに宿を変えるのである。このホテルの変更を巡る出来事が第2番目である。この変更は良かったのだが、語り手にはなんととはなしに引っ掛かっていた。言うまでもない灼熱と中流階級である小市民の、特に女性の声が語り手には気になり出す。「フジエロ」と呼ぶ声のアクセントが気になる¹⁶。そのフジエロと呼ばれている少年は、無邪気さ等のない、「政治的なもの」(Politisches)、「国粋思想」(die Idee der Nation) (666)を内に秘めた「愛国的な子供達」(同)の代表たる者であった。語り手はここでこの浜辺を支配している政治的な雰囲気気が付くのである。彼の2人の子供達も、そんなイタリアの子供達の中で、何度も「イタリア国の偉大と尊厳」(同)という言葉に代表されるような民族意識に、訳も分からずに触れてやり込められてしまう。ここでは子供達までもが、国粋主義的なムードに感化されているのである。というのは、ここの中流階級の人々には、「純粋さも倫理意識も高貴な精神も無く、自己の内的空白を国粋思想によって安易な形で埋めようとしているからである。」¹⁷この語り手の子供達のトラブルが、彼らに降りかかる3番目の不愉快な事である。そして次の4番目の出来事で不愉快さは頂点に達する。彼の8歳の娘が水着の砂を落とすために裸になったのだが、勿論これは、「全く挑発的要素のない」(667)

ものである。だがこの行動がここでは公序良俗を乱した、更には国家の名誉を毀損したとして見知らぬ山高帽の紳士まで出てくる。遂には語り手は罰金まで支払う羽目になるのである。

以上のように、直接語り手一家に関係している出来事は四つになるが、これらは他の些細な事も含めて、段々と彼らにその度合いを増していく。マンはチポルラのショーの描写の前に、これら四つの出来事を配置しているが、この展開は『ヴェニスに死す』(*Der Tod in Venedig*) (1912) でも見られたものである。

語り手の自己喪失に関して言えば、不愉快な事に際して、彼は偶然とばかりは言えない(同)と思っではいるのだが、海水浴場を立ち去ろうとしない。罰金を払った後でも、「実はこの時ひと思いで出発してしまえばよかったのである。本当にそうしていればよかったのだ。そうしたら、あの恐ろしいチポルラを避けられただろうが、いろいろの事情が相寄って出発の決心をはばんだ」(668f) と言い、ショーの前から既に自らを見失っているかのようだ。チポルラの最初の手品が終了した後でも、語り手は「絶対に子供向きのする見世物でもない」(687) と気付いていた。そして彼は「父の責任から」(Böhme 1985, S. 172) 子供達を守ろうとするが、彼らがすぐに帰ろうと言えば、むずかるだろうと考えて思案していた、と言う。中入りの最中でも、子供達を早く寝かせてやろうと思っではいたのに出来なかった(694)、と述べている、この理由もやはり子供達が帰るのを嫌がったという事に帰結させている。この時迄の不愉快な四つの出来事には何らかの形で子供が絡んでいる。語り手は子供達のことをいつも第一に考えていて、「子供が」と言っではいるが、彼は単にそこに理由付けしているように思える。実際には彼は「あの時の一般的なならしめない気分に行くぶんか感染していた…」(703) と自ら分析しているように、そう考える方が妥当だろう。

自分の記憶の不正確さをあからさまに告白するこの語り手は、意外としたたかではないかと先に述べたが、そんな語り手に限って、「二次的な、殆ど目立たない役割を好んでいる」¹⁸ ものであろう。A. F. バンス (Bance) は、「責任逃れや自己防衛といった好奇心をかき立てるような雰囲気語り手を取り巻いている」と言い、この語り手の態度を、今までにこの小説

の語り手がマンの他の物語のそれよりも綿密な検討がなされてこなかった理由の一つに数え上げている。(Bance 1987, S. 383)

チポルラの催し物が行われている会場を、いやそればかりでなく町そのものを語り手一家が後にしなかった根本的な理由は、単に面白がっていたからとか、自分も陶酔していた、自己喪失していただけないであろう。それにはマンの作り上げた語り手の人格そのものにも目をやる必要があるのではないだろうか。次に彼の個人的な性格に踏み込んでみよう。

III

この語り手の個人的な描写は皆無に近い。僅かにあるのは、「私は感情上のありふれた衝突とか、無思慮な権力の濫用、不正、お追従的墮落などとの衝突に悪くこだわってしまい、それをあっさりと忘れることが出来ず、いらいらしてああでもないこうでもないと考え込んでしまう」(663) という文章位である。しかも一人称の単数形「私」が用いられている文も、その複数形「我々」の文に比べれば、圧倒的に少ない。このことから、語り手の控え目な態度、「我々」の中に逃げ隠れしているような態度が看取出来る。

彼の出身は僅かに推測可能である。イタリアの酷暑に辟易して、南方に対して、「北国に生まれた人間の魂の…欲求を満たすことなく、…荒廃させて、軽蔑感を」(664) 感じる、という語り手は恐らく、ドイツとは言えないまでも、北方の国の出身であろう。一毫もない程の語り手の自己に関する説明の中で、次に挙げる文章が最も注目に値するのではないだろうか。

「…それでも我々が踏みとどまったのは、…何か奇妙だ (Merkwürdigkeit) ということはそれだけですでに一個の価値を意味するものだからである。どうやら明朗とか親しみとかが生まれるとは限らぬような気配が感ぜられるからといって、いきなり旗を巻いて、体験を敬遠していいものであろうか。…いやそうしてはならぬ。踏みとどまって事態を直視し、そこに身をさらすべきなのである。そうしてこそ恐らく何事かを学びうるのである。」(669)

この引用を見れば、語り手の態度が、「奇妙なもの」にこそ重点を置いているように思われるのである。このような態度は、遡って1924年の『魔の山』(Der Zanberberg)のショーシャ夫人の次の発言にも見られるものである。

「…道徳ハ美德ノ中ニ求メルベキデハナイ、…理性トカ規律トカ良風、誠実トイヨウナモノノ中ニ求ムベキデハナクテ、——ムシロソノ反対ノモノ、ツマリ、危険デ有害ナモノ (nuisible), 私タチヲ破滅サセルモノノ中へ飛ビコンデ、罪惡ノナカニ求メルベキダト。」¹⁹

「奇妙なもの」に身をさらして、何かを学び取ろうとする『マリーオ』の語り手の態度と、ショーシャ夫人の言う「危険や有害なもの、破滅させるもの」に道徳を求める態度は共通項がある。後者の態度は、所謂ロマン主義的だと言えるが、『マリーオ』の語り手のそれも、ほぼ近いと言えるのではないか。「奇妙なもの」や「異常なもの」の渦中に飛び込んで、それを克服し、「何事か」つまり「道徳」を得ようというのは、困難、艱難、辛苦に耐えて、それにもかかわらず創作を続ける『生みの悩み』(Schwere Stunde)の主人公や、『ヴェニスに死す』のアッシュエンバッハにも見られた芸術家の「業績の倫理」(Leistungsethik)のヴァリアンテと見做され得るのではないだろうか。J. ヒレスハイム (Hillesheim) はこの『マリーオ』の語り手を、「密かな《死への傾向》 („Neigung zum Tode“) を、《有害なもの》 („Schädlichen“) への無意識の衝動を、それ故…病的なもの、頹廢的なものの素質 (eine Disposition des Kranken, Dekadenten) を持っている」と解釈している²⁰。ここでFr. ニーチェ (Nietzsche) の言葉を借りるならば、『偶像の黄昏』(Götzen-Dämmerung)の中の、「自己に有害なものを本能的に選ぶということ (instinktiv das Sich-Schädliche wählen), 《利害関係のない》動機によってそそのかされるということがデカダンスをあらわす定式をほとんど示している」²¹という文章がヒレスハイムの解釈を補うであろう。この小説では、語り手は「奇妙なもの」(Merkwürdigkeit), にも何らかの価値を見出すべきだとして、「自己に有害なもの」の中に身を委ねようとする。その意味で、

彼はニーチェの言わんとする「デカダン」であり、マンの考えていた一連の芸術家小説の主人公達とある種の血縁関係にあると考えることが出来るのである。

IV

次にここで魔術師チポルラについて考えてみたい。彼は魔術師や手品師というふれこみだが、実際には催眠術師である。彼の風貌は、全体的に見れば、「18世紀独特の道化師、香具師」(674)のような、一種風変わりなものであった。腰の辺りに肉体的な障害を持っているが、逆に尊大な態度で、雄弁を振るいながら観客に接する。

見世物の進行している最中のチポルラの、「自己を断念し、他者の意志の道具となり、最も絶対的かつ完全なる意味で他者に服従する能力は、意志し命令する、もう一方の能力の半面にすぎぬ。これら二つの能力は一つのものであり、命令と服従(Befehlen und Gehorchen)は相合して一個の原理、解きがたき統一体を成しているのであるから、服従しうる者すなわち命令しうる者であり、命令しうる者は服従しうる者に他ならぬ」(691)という台詞がそのままフェシズムの心理学分析として見做され得る。フェシズムに関して言えば、この作品を「マンの最初の政治的文学」というルカーチ(Lukács 1964, S. 604)が最初に政治的な意味を強調したらしい²²。

更にローマの紳士を乗馬鞭を振るって踊らせる場面で、語り手は「この青年紳士は鬭争態勢の消極性によって敗北したのである。おそらく人間というものは《意志せぬ》ということによっては心理的に生きていられないのであって、ある行動への意志を持たぬということは、長いあいだにわたっては生の内容たりえぬのである。《ある事柄を意志せぬ》ということと、《そもそも意志というものを持たぬ》、つまり結局は他人の要求どおりに行為してしまうということとの間には紙一重の差しかないのだ」(702)と述べているが、このような精神分析的な見方も、大衆を煽動するような政治の側へと移し変えることが出来る。

チポルラには確かに煽動政治家の要素が見受けられて、ムッソリーニ(Mussolini)の姿も見え隠れしているようだが、マン自身は、この姿を

チポルラに見るのは行き過ぎであると言っている。(Wysling, Fischer (Hg.) 1979, S. 371)

しかし、ここで大事なのはチポルラの人物像である。彼は非常に雄弁であり、観客を引きつける術を心得ている。そして「単なる言葉によってすでに十分に人々を感心させること」(679)が出来るのだから、これは一種の芸術である。彼は多少教養も持ち合わせている。というのは観客の何人かを選び出して揶揄したり、マリーオが喫茶店の給仕をしているのを知ると、「ガニュメート」(707)と彼を呼んだりするからである。人を揶揄するのに、ある程度知識が必要である。魔術師は肉体的な障害も持っていて、コニャックと煙草で絶えず刺激を与えないと精神力を維持することは困難である。以上のことを考慮すれば、チポルラは小説の語り手同様、マンの考えていた芸術家のタイプに属する。肉体の障害は、33年前の短篇『小フリーデマン氏』(*Der kleine Herr Friedemann*)を想起させるが、両者共「生」からは隔離された状態にある。フリーデマンは、障害のために「生」を締めているが、それに憧れて、ゲルダに接近して「生」を再獲得しようと努める。結果的に彼の行為は失敗に終わってしまうが、チポルラの場合、「生」に対してルサンチマンを持ち、それに復讐しようとする。

チポルラに与えられる呼び名を見ても、彼がマンの小説の芸術家タイプの一人だというのが分かる。拙論の先の方でも挙げておいた *Gaukler* という語は、*Jahrmarktskünstler*, *Zauberkünstler* の意であり、その動詞形 *gaukeln* も *auf spielerische Art täuschen*, *etwas vortäuschen*, *Gaukelei treiben* の意味がある²³。*Gaukler* とは「手品師」であり、「ペてん師」「香具師」でもある。又、*Künstler* という語は、*künsteln* という動詞と関係しているが、この動詞は、稀に *erkünsteln* の意で用いられることがあるようである。つまり芸術家には、本当はそうではないのに(偽って)そう振る舞う、といういささか怪しげな意味が背後に隠されていると言えるのではないだろうか。

『トーニオ・クレーゲル』(*Tonio Kröger*)で主人公は、「一体この、芸術家って奴は内面的にはいつも相当ないかさま師 (*Abenteurer*) ですからね」²⁴と言い、芸術家を「香具師 やいかがわしい芸人」(*Gaukler und abenteuernde Artisten*) (*Ibid.*, S. 328)として、獄中体験のある、小

説も書くという銀行家を挙げる。ここでも芸術家と香具師は同一視されている。又、トーニオは詐欺師 (Hochstapler) (Ibid., S. 349) として危うく逮捕されそうになってしまうが、自分でも芸術家タイプを全然信用していない (Vgl., Ibid., S. 328) 彼は仕方のないこととして半ば諦めてしまう。『詐欺師 フェーリクス・クルルの告白』 (*Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*) で、シムメルプレースターは才能のある彫刻家 フィーディアスが窃盗を繰り返すという話に続けて、「奇妙な混合物だ」 (Eine auffallende Mischung)²⁵と芸術家を定義する。シムメルプレースターも芸術家でありながらトーニオ同様、その種の人に疑わしさを隠さない。『クルル』の第一期執筆時期は1909年から13年にかけてとされている。この時期は『トーニオ・クレーゲル』執筆から十年前後は経過しているのだが、芸術家存在とは、「芸術家」(シムメルプレースターのいう「才能」(Talent) Ibid.) と、「犯罪者 (特に詐欺師)」(同氏のいう「特殊性」(Sonderbarkeit) (Ibid.)) との「奇妙な混合物」というイメージをマンは抱いていたようだ。1910年の手紙にある「悪魔と道化のこの混合」 (Diese Mischung aus Lucifer und Clown)²⁶ という言葉、或いは、同時期の覚書の『精神と芸術』 (*Geist und Kunst*) (Ibid., 1967, S. 182) や、『老フォンターネ』 (*Der alte Fontane*) にある悪魔と道化の「混血」 (Kreuzung)²⁷ というのも芸術家存在に対するマンのスタンスを示唆するものと言えよう。

『マリオ』に戻れば、チポルラの呼び名の Gaukler, Betrüger と、Hochstapler を比較するなら、後者の方が社会的に階層が上流のように見せ掛けて詐取をするという意味に於いて、より洗練された、より知的な印象を我々に与えている。チポルラは Hochstapler とは呼ばれない。というのは、彼には Gaukler の方が適当だと思われるのみならず、彼の背後には1922年に首相となったムッソリーニや、更にはヒトラー (Hitler) の影がちらついているので、彼らの蛮行を考えると、Hochstapler とは程遠い。

ここで「芸術家」「犯罪者 (特に詐欺師)」のタイプに加えられるのは、「政治家」である。この小説の魔術師の台詞が、フェシズムの「指導者」と「大衆」の関係を、チポルラと見世物小屋の観客という例によって暗示

しているし、彼自身も又、有能な政治家同様雄弁である。この雄弁さは、催眠術を用いなくても、大衆（観客）に効果を与える。別の言い方をすれば、雄弁さは催眠術的だと言えよう。1939年の論文『ヒトラー君』（*Bruder Hitler*）に目をやってみよう。

そこでマンは、ヒトラーを「厄災」（eine Katastrophe）²⁸と感じているが、「好むと好まざるとにかかわらず」、彼に「芸術家気質の一現象形式を再認識せざるを得ない」（*Ibid.*, S. 589）と言っている。この芸術家気質は、「墮落した」（*verhunzt*）、「恥ずべき」（*beschämend*）形でという但し書が付いている。ヒトラーにあるのは、「若い頃の《困難》と怠惰と憐れむべき得体の知れぬ状態、まわりへの不適応性、……結局は高慢な、結局は自らを良しとする余り、理性的で尊敬すべき如何なる活動性をも拒否するある態度」（*Ibid.*, S. 589）等だ、とマンは説明している。これらは芸術家にあるような所謂アウトサイダー性である。そして彼をマンは、「思慮深さの伴った狂気を孕んだ天才」（*Vgl. Ibid.*, S. 592）と定義することにより、芸術家タイプに入れて、完全な憎悪の対象でありながらも「善悪」という尺度ではなく、マンの言葉を借りるなら、「愛憎（*Liebe und Haß*）二つの情緒が、……結合しているあの態度、即ち関心（*das Interesse*）」（*Ibid.*, S. 587）という名の鑑賞態度で彼に対するのである。この態度はイロニッシュであり、美的（*ästhetisch*）だと言える。マンのそのような観点で、「芸術家」「犯罪者（詐欺師）」「政治家」の一続きが、魔術師のチポルラという人物に具体化されていると考えることができるのである。

V

最後にマーリオと語り手について考えてみる。マーリオは全53ページの物語で本格的に登場してくるのは結末から8ページ位からである。登場している部分はチポルラの方が多いけれども、物語の題名に使用されているのを見ると、マーリオは意味深い人物であろう。勿論結末でチポルラを彼が射殺するという、ノヴェレの結末に全く相応しい場面の主人公だが、彼の意味はそれだけではないであろう。語り手の彼への態度は終始一貫して好意的だ。マーリオが術により魔術師にキスをするようにされても、語

り手は 憐れみ、同情するし、たとえ彼が射殺しても、「宿命的な破局」(711)ではあるが、「人をほっとさせるような結末」(同)と語り手は好意的に言う。

この好意的な態度は次の二つのことからきている。つまり一つには語り手を含む観客を悪趣味なショーから解放したことであろう。もう一つは、語り手がこの事件に本格的に参加しなくて良かったという安堵感からであろう。彼は事件の外側に位置して、「周縁的な一人称の語り手」「目撃者」(シュタンツェル1989, S. 104)という役割に徹している。ローマ出身の紳士が、「決定的反抗への決意、英雄的な頑固さ」(702)をもって「健気に」魔術師が踊らせようとするのに抵抗しているが、結局言うことを聞いてしまう。ここに、ドイツ市民の国粹主義的な力に対しての態度をルカーチは見ており²⁹、『ファウストゥス博士』(*Doktor Faustus*)の語り手、ゼレーヌス・ツァイトブロームの「複雑な思索と注釈、道徳的留保、美学的分析」³⁰は、ローマ出身の紳士の「無言の敗北の中に暗黙に含まれていたものの顕現に他ならない」(Lukács 1953, S. 96)と別の論文で述べている。ツァイトブロームは、ただナチズムの野蛮や反動を認識してはいるが、積極的ではなく、抵抗しない。彼の態度は語り手のそれなのだが、ルカーチは両者にドイツ市民の抵抗の無防備性を指摘している。これを踏まえれば、マリーオへの先に挙げた語り手の態度にもそのようなドイツ市民階級の特色が露呈しているのではないだろうか。マリーオという人物を通じて、語り手のドイツ市民性が見えてくるのである。

以上語り手、チポルラ、マリーオという主要な登場人物を解釈してきたが、前者二人にはマンのイメージしていた芸術家の要素が読み取れた。チポルラに芸術家の姿を確認する人は少なくはない。確かにパンスの言うように (Vgl. Bance 1987, S. 382), チポルラの 他を圧倒するような存在は、語り手に綿密な検討がなされてこなかった理由には十分過ぎる程だし。この小説が単にファシズム、ナチズムの心理分析を描き出していると考えることも出来るが、チポルラや特に語り手に隠されている芸術家の一特色にももっと着目すべきではないだろうか。というのは、マンの芸術家タイプに属する人達が『マリーオと魔術師』の中に揃っているように思われるからである。題名の「魔術師」とは、どちらも芸術家の要素を持って

いるという点で、チポルラのみならず語り手にも当てはまるのである。

テ キ ス ト

Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. VIII. Frankfurt a. M. 1974. (下記注の中で GW. と略記)
なお邦訳については『トーマス・マン全集』VIII. (高橋義孝訳1971年新潮社) を参照させて頂いた。本文中の括弧内の数字はページ数を表す。

注

- 1 Kurzke, Hermann: *Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung*. München 1985; 2. Aufl. 1991, S. 227.
- 2 Mann, Thomas: GW. XI, S. 139. Od.: Wysling, Hans (Hg.) unter Mitw. v. Fischer, Marianne: *Dichter über ihre Dichtungen*, München u. Frankfurt a. M. 1979, Bd. 14/II, Thomas Mann Teil II: 1918-1943, S. 366.
- 3 Schröter, Klaus: *Thomas Mann mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 105. (rororo)
- 4 Vgl., *Dichter über ihre Dichtungen*. S. 367.
- 5 Vgl., GW. XIII, S. 166. / *Dichter über ihre Dichtungen*, S. 370 f.
- 6 Mann, Erika (Hg.): *Thomas Mann, Briefe 1889-1936*. Frankfurt a. M. 1978, S. 299. / *Dichter über ihre Dichtungen*, S. 367 f.
- 7 Vgl., *Dichter über ihre Dichtungen*. S. 369.
- 8 Vgl., *Thomas Mann, Briefe 1889-1936*. S. 315. / *Dichter über ihre Dichtungen*, S. 367 f.
- 9 Veget, Hans Rudolf: *Thomas Mann- Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*. München 1984, S. 223.
- 10 Veget, Hans Rudolf: *Die Erzählungen. Mario und der Zauberer*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart 1990, S. 596.
- 11 Koopmann, Helmut: *Führerwille und Massenstimmung: Mario und der Zauberer*. In: Hansen, Volkmar (Hg.): *Interpretationen. Thomas Mann. Romane und Erzählungen*. Stuttgart 1993, S. 151.
コープマンは。"Eine »Gelegenheitsarbeit«, so lautet ein Urteil— »ein Hauptwerk Thomas Manns«, so der gegenteilige Kommentar." と言

い、クルツケとヴァーゲットを互いに反対の注釈としているが、前者の次には、“Die von Anfang an ungewöhnlich lebhaft publizistische Resonanz erst ließ die Novelle faktisch in den Rang eines Hauptwerks aufrücken.“ (Kurzke 1991, S. 228 f.) とあり、全く逆 (gegenteilig) ではないのではないだろうか。

- 12 シュタンツェル, フランツ・K.: 『物語の構造—〈語り〉の理論とテキスト分析』, 前田彰一訳, 岩波書店, 1989, 209-213 ページ及び 104 ページ。
(Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*. 3. Aufl. Göttingen 1985.)
- 13 *Tragisches Reiseerlebnis*. Novelle. In: *Velhagen und Klasings Monatshefte* 44, Heft 8, April 1930.
- 14 Lukács, Georg: *Das Spielerische und seine Hintergründe*. In: *Georg Lukács Werke* Bd. 7. *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*. Neuwied u. Berlin 1964, S. 583.
- 15 Böhme, Hartmut: *Thomas Mann: Mario und der Zauberer. Position des Erzählers und Psychologie der Herrschaft*. In: Kurzke, Hermann (Hg.): *Stationen der Thomas-Mann-Forschung*. Würzburg 1985, S. 168.
- 16 名前の音や響き, アクセントのモチーフに関して言えば, 既に『小フリーデマン氏』の中で, ゲルダの声や口調に主人公は心を動かされている。他にも『魔の山』の第5章でショーシャ夫人のアクセントに語り手は注意をしている。尚このモチーフに関しては, 本田陽太郎氏の『トーニオ・クレージャー——内容と技法をめぐって——』参照のこと。(ドイツ文学研究叢書9『論集トーマス・マン その文学の再検討のために』片山良展・下程 息・山戸照靖・金子元臣編 所収 クヴェレ会刊 1990, 32-54ページ。)
- 17 六浦英文: 『トーマス・マン マーリオと魔術師——ある悲劇的な旅行体験』(ドイツ文学研究叢書4『ドイツ短編小説の展開——世紀転換期から第二次大戦末まで——』山戸照靖・鎌田道生・平田達治編 所収 クヴェレ会刊 1980, 334ページ。)
- 18 Bance, A. F.: *The Narrator in Thomas Mann's Mario und der Zauberer*. In: Walker, R. M. etc. (ed.): *The Modern Language Review*. London 1987, vol. 82, p. 383.
- 19 Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Roman. Frankfurt a. M. 1989, S. 359. (Taschenbuch) (原文はフランス語, S. 763 にドイツ語訳がある。尚邦訳については『魔の山(上)』(高橋義孝訳 1987年 新潮文庫, 新潮社)を参照させて頂いた。

- 20 Hillesheim, Jürgen : *Die Welt als Artefakt. Zur Bedeutung von Nietzsches »Der Fall Wagner« im Werk Thomas Manns*. Frankfurt a. M. 1989, S. 142.
- 21 Nietzsche, Friedrich : *Götzendämmerung*. In : *Götzendämmerung, Wagner-Schriften, Der Antichrist, Ecce Homo, Gedichte*. Stuttgart 1990, S. 153. (Kröners Taschenausgabe; Bd. 77.) 強調はニーチェ自身によるもの。
- 22 Mayer, Hans : *Thomas Mann*. Frankfurt a. M. 1980, S. 167.
- 23 Wahrig, Gerhard (Hg.) : *dtv Wörterbuch der deutschen Sprache*. München 1987, S. 325.
- 24 Mann, Thomas : *Sämtliche Erzählungen in zwei Bänden*. Frankfurt a. M. 1987, Bd. 1, S. 324.
- 25 Mann, Thomas : *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil*. Frankfurt a. M. 1989, S. 25. (Taschenbuch)
- 26 Wygling, Hans : *»Geist und Kunst«*. *Thomas Manns Notizen zu einem »Literatur-Essay«*. In : Scherrer, Paul/Wysling, Hans : *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns. Thomas-Mann-Studien I*. Bern u. München 1967, S. 213.
- 27 Mann, Thomas : *Stockholmer Gesamtausgabe, Adel des Geistes. Sechzehn Versuche zum Problem der Humanität*. Stockholm 1967, S. 479.
Vgl., Wysling, Hans : *»Geist und Kunst«*. *Thomas Manns Notizen zu einem »Literatur-Essay«*. S. 130, 183.
- 28 Mann, Thomas : *Stockholmer Gesamtausgabe, Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten*. Frankfurt a. M. 1961, S. 587.
- 29 Lukács, Georg : *Auf der Suche nach dem Bürger*. In : *Thomas Mann*. Berlin 1953, S. 35.
- 30 Lukács, Georg : *Die Tragödie der modernen Kunst*. In : *Ibid.*, S. 96.

その他の参考文献

- Bürgin, Hans u. Mayer, Hans-Otto : *Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens*. Frankfurt a. M. 1965.
- Müller-Salget, Klaus : *Der Tod in Torre di Venere. Spiegelung und Deutung des italienischen Faschismus in Thomas Manns Mario*

und der Zauberer. In : Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft. Berlin u. New York 1983, Bd. 18.

Pörnbacher, Karl (Hg.): *Erläuterungen und Dokumente. Thomas Mann*.

Mario und der Zauberer. Stuttgart 1989.

Sautermeister, Gert: *Thomas Mann. »Mario und der Zauberer«*. München 1981.

Thomas Mann. Volksverführer, Künstler-Politiker, Weltbürger. In : *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*. München 1983 Bd. 1.

Zu Problemen von *Mario und der Zauberer* Th. Manns

—hinsichtlich der Gestalten—

Hajime SUMA

Die Novelle *Mario und der Zauberer* ist bis jetzt in zwei Richtungen interpretiert worden: Politisch (als Studie zum Faschismus) oder literarisch. Im vorliegenden Aufsatz wird die Novelle besonders unter literarischem Gesichtspunkt untersucht, indem ich die zentralen Gestalten (Erzähler, Zauberer Cipolla, und Mario) zum Mittelpunkt der Interpretation mache.

Nach der Klassifizierung F. Stanzels ist der Erzähler „peripherer Ich-Erzähler.“ Der Erzähler steht auf dem mittleren Standpunkt. Aber die kleine Frage drängt sich auf, ob der Erzähler vertrauenswürdig ist: Er sagt, „Ich habe vorgegriffen und die Reihenfolge ganz beiseite geworfen.“ Diese Aussage bezeugt die Ungenauigkeit seines Gedächtnisses. Er rechtfertigt sich selbst weiter: „Mein Kopf ist noch heute voll von Erinnerungen an des Cavaliere Duldertaten, nur weiß ich nicht mehr Ordnung darin zu halten, und es kommt auf sie auch nicht an.“ Ich glaube, daß sich sein Vertrauen als Erzähler dadurch um so mehr verliert, als er solche Ungenauigkeit so ehrlich bekennt. Doch anders gesagt, kann der Leser sich zu ihm hingezogen fühlen oder ihn um so mehr sympatischer finden, als der Erzähler so offen sagt. Auf dem Hintergrund dieser Sympathie kann der Erzähler Initiative ergreifen. Wir vermuten, daß er im Grunde schlau ist.

Was sein Gedächtnis betrifft, kann man sagen, daß er auch sich in Hypnose Cipollas versetzen mag, da es keine Berichte

von der Zeit unterwegs in der Novelle gibt.

Nach A. F. Bance bevorzugt der Erzähler (gerade der schlaue) die sekundäre, unauffällige Rolle. Bance führt die Haltung als den Grund dafür an, daß der Erzähler nicht so gut wie die anderen Erzähltypen Th. Manns untersucht wird.

Übrigens, es gibt fast keine persönliche Schilderung des Erzählers, aber die folgenden Sätze sind vielleicht bemerkenswert: „Wir blieben auch deshalb,weil Merkwürdigkeit ja in sich selbst einen Wert bedeutet,Soll man die Segel streichen und dem Erlebnis ausweichen, sobald es nicht vollkommen danach angetan ist, Heiterkeit und Vertrauen zu erzeugen?Nein doch, man soll bleiben, soll sich das ansehen und sich dem aussetzen, gerade dabei gibt es vielleicht etwas zu lernen.“ Es geht dem Erzähler um „Merkwürdigkeit,“ scheint uns.

Seine Haltung zu ihr finden wir auch bei Frau Chauchat in *dem Zauberberg*. Beide haben die Gemeinsamkeit, daß man die Moral in der Sünde, in der Hingabe an die Gefahr oder das Schädliche suchen sollte. In diesem Sinne ist der Erzähler dekadent, wie Fr. Nietzsche meinte. Daher ist der Erzähler von *Mario* mit den Künstlern verwandt, die oft bei Th. Mann auftreten.

Cipollas Worte sind als Faschismuspsychologie leicht zu betrachten, d. h. Befehlen und Gehorchen. G. Lukács ist der erste, der den politischen Sinn der Novelle betont hat. Cipolla ist etwas gebildet und sehr beredt. Seine Beredsamkeit ist eine Art „Kunst.“ Wenn man Rücksicht auf seinen Charakter nimmt, gehört er den Mannschen Künstlertypen wie der Erzähler an. Cipolla macht den Eindruck, als wäre er ein Politiker, besonders Faschist. Er ist so beredt wie tüchtige Politiker. Im Aufsatz *Bruder Hitler* sieht Th. Mann Hitler als einen Künstler an. Hitler besitzt das Außenseitertum eines Künstlers.

Zu *Mario* ist der Erzähler immer sehr nett. Ich glaube, daß es

zwei Gründe dafür gibt: einmal befreite Mario das Publikum von der Vorstellung, dann fiel dem Erzähler ein Stein von Herzen, weil sich er und seine Familie in die Affäre nicht haben verwickeln können. Der abwartenden Haltung des Erzählers begegnen wir auch bei Zeitblom (*Doktor Faustus*), der die Wehrlosigkeit des deutschen Bürgertums hat.

Abgesehen von Mario, kann man „Erzähler“ und „Cipolla“ für Künstler halten. Eine Reihe von Künstler — Verbrecher (insbesondere Hochstapler, hier Gaukler) — Politiker zeigt sich deutlich. Deshalb soll man der Novelle *Mario und der Zauberer* als Künstlernovelle seine Aufmerksamkeit als sonst schenken.