Title	トーマス・マンの物語にみる語り機能について
Sub Title	Über die Erzählfunktion in den Erzählungen Thomas Manns
Author	深澤, 恒男(Fukuzawa, Tsuneo)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2003
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.20 (2003. 3) ,p.160- 177
JaLC DOI	
Abstract	<p>In der Abhandlung handelt es sich um die Probleme der erlebten Rede in den „Buddenbrooks“ und des Wir-Erzählers im „Zauberberg“, um daraus die Eigentümlichkeit des Erzählens Thomas Manns zu schließen.</p> <p>Die notwendigen Bedingungen für die Bildung der erlebten Rede sind die beiden Perspektiven des Erzählers und der Person und noch die von auktorialer zu personaler übergehende Erzählsituation. Die erlebte Rede stellt im von der Eindringung des künstlerischen Blutes hergerührten Verfall von der „Buddenbrooks“ die Innerlichkeit der Personen, besonders Tony, Hanno und Thomas, so gut dar. Und die von innen ausgedrückte erlebte Rede gibt erfolgreich der Erzählung die innerlichen Vorstellungen der Personen und den ironischen Gesichtspunkt des Erzählers.</p> <p>Wer spricht in der erlebten Rede? Die Person? Oder der Erzähler? Das ist der Erzähler. Er ahmt die Stimme, die Sprechweise und noch die Gebärde der Personen so gut nach, dass sie genauso wie die vom Erzähler gebildeten Imitationen aussehen.</p> <p>Je mehr im „Zauberberg“ die erlebte Rede als psychologisches Stilmittel zurücktritt, umso mehr nimmt sie den Charakter des epischen Berichts außer einigen Beispielen an.</p> <p>Wer erzählt den Roman? Das ist der „Geist der Erzählung“, der im Roman „Der Erwählte“ auftritt und der für Hamburger eine Allegorie der unpersönlichen Erzählfunktion wird. Was bedeutet der im „Zauberberg“ auftretende Wir- Erzähler? Bedeutet er den Erzähler einschließlich des Lesers oder des Helden? Hat er eine Erzählfunktion genauso wie der „Geist der Erzählung“? Ja, zum Teil hat er so eine Erzählfunktion, aber keine unpersönliche, sondern eine persönliche, die bald als er, bald als ich spricht.</p> <p>Der auktoriale Erzähler ist die für Thomas Mann praktische, einen Roman von innen und außen erzählende, persönlich wechselnde Erzählerfigur, die den ironischen Gesichtspunkt hat. Vom Vorgang der Personalisierung des auktorialen Erzählers wird Wir-Erzähler geboren, der so eine Erzählfunktion wie Ich-Erzähler hat und der aber auch eine vom Er-Erzähler zum Ich-Erzähler übergehende, mittlere Form wird. Je direkter der Erzähler zu erzählen wünscht, umso stärker kommt der Übergang zum Ich-Erzähler voran, der sehr ernst in den meisten Fällen im Gegensatz zur ironischen, relativierten, auktorialen Erzählerfigur erzählt.</p>
Notes	特別寄稿
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20030331-0160

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

トーマス・マンの物語にみる語り機能について

深澤恒男

トーマス・マンの〈語り〉へのこだわりを2つのポイントにしぼって検討したのが、この小論の内容である。

一つには、『ブッデンブローク家の人々』にみられる、トーマス・マン独自の体験話法の使われ方である。作中人物と、語り手との二重の視点のうち、語り手の視点や、その〈語り〉方にアクセントが置かれている点である。

二つには、『魔の山』にみられる、「わたしたち」語り手の登場である。実際には存在しない「わたしたち」語り手とは、一体何なのであろうか。更に、体験話法も、『ブッデンブローク家の人々』にみられるような、内省的な主観的要素の強いものでなく、語り手の色彩の濃い叙事的報告などの客観的要素の強いものになってきている。〈語り〉の特徴も、体験話法での間接語りから、「わたしたち」語り手にみられるような直接語りへと変化してきている。

〈語り〉にこだわり続ければ、「彼」語り手から、より直接的な「私」語り手へと進行していく筈である。しかし、「私」語り手は、トーマス・マンにとって望ましい語り手だったのであろうか。

I

年代記的に構成された、一家族の4代にわたる物語の『ブッデンブローク家の人々』(1901)では、多彩な登場人物がみられるのと同様に、それらの人物の発話や、心理描写などのさいには、ライトモチーフの技法などと並んで、多様な体験話法の使用もみられるのである。

しかしながら、体験話法の一機能である会話の再現の場合、トーマス・マンでは、それに皮肉な調子などが加味されているが、そうした使われ方を除くと、別の一機能である内的な反省の心理的な意味づけで使用されている場合は、それ程多くはないのである。

この作品での、内的な反省の体験話法の使われ方について、特に3人の人物、3代目の当主トーマスとその妹のトーニー、更に4代目のハンノーに焦点を当てて検討してみたい。最初に、トーニーの使用例を見てみたい。一見すると、純情な女性の心の動きを表しているようであるが、実は、語り手のかなりの皮肉な調子加わり、ある意味で滑稽化された表現となっている。滑稽化といえ、トーマスの弟のクリスチャンが滑稽な人物に設定されているが、純情というよりは無知といえる程のトーニーに、ある種の驚きがあたえられたり、深刻な状況に落ち入ったりしたさいの、彼女の反応の仕方に、語り手は愛情を持ちつつも、皮肉な調子を加味するのである。

Wie war es möglich, noch mit einem Herrn zu sprechen, der um ihre Hand angehalten hatte?¹⁾

(自分に求婚している紳士と話すなどということが、どうして出来ようか。)

この箇所は、何も知らないトーニーが、グリユウンリヒの突然の出現と、その激しい求婚に驚いている場面である。ここでの語り手は、とっさには何も言えないトーニーに代わって、彼女の心の驚きを、皮肉な調子を加味しながら、やや解説風に叙述している。

»Bankerott« ... das war etwas Gräßlicheres als der Tod.²⁾

(破産ですって。それは死よりもっといやなもの。)

破産という経済的破綻の事実が、トーニーには人生全体に関連している。彼女の人生観では、家すなわち商会が全てであって、それなしの人生などは考えられないのである。人生の何事かも良く分からない若い女性が、死

そのものに対しても良く分かっていないのに、破産の方がひどいとは、語り手は、そうしたトーニーの心の内に入りながら、皮肉な調子で述べているのである。

それに対し、トーマス・ブッデンプロークの場合、体験話法の使用例が多くなるのは、対外的には、名誉領事の社会的地位につきながら、逆に内面的には悩みを多く持ち始める晩年となる。商売でも失敗が続き、弟や妹に対する悩み、妻や子供への心配、市民と芸術家の対立感、それに死への不安などが原因となる。

War Thomas Buddenbrook ein Geschäftsmann, ein Mann der unbefangenen Tat — oder ein skrupulöser Nachdenker?³⁾

(トーマス・ブッデンプロークは商人なのか、遠慮しない行動家なのか、それとも小心な思慮家なのか。)

トーマスの内面の悩みについて語られているこの箇所は、いわばトーマス自身の内面のモノロークとあってよい。トーマス・マンの二律背反の問題が、3代目当主の心の反省として表われている。生と死、市民と芸術家の二律背反の心の悩みを、直接的にトーマス自身の内面のモノロークとして自ら語る表現法も可能であったが、こうした内面のモノロークでなく、体験話法の形で語り手の口から述べられている。ショウペンハウアーの哲学に影響され、多くの悩みを抱える主人公に対し、語り手は冷静に、客観的な距離を置きつつ語っているのである。やや観念的な色彩の強い使用例となっている。

4代目のハンノーの場合には、ハンノーの学校ぎらいと作者自身の幼少の頃の学校ぎらいが一体となった、強い感情移入の例がみられるのである。

Nein, er kam zu spät, es war wohl keine Frage mehr.⁴⁾

(そうだ、自分は遅刻する。たぶんそれに疑問の余地はないだろう。)

日曜日に海で遊び、夜には音楽を聞いて楽しく過ごし、宿題もせず、学

校にいやいや出かけるので、遅刻しそうである。遅れたら、どうしよう、とハンノーの心は乱れる。

Sommerferien an der See! Begriff wohl irgend jemand weit und breit, was für ein Glück das bedeutete?⁵⁾

(海での休暇！それがどんな幸福を意味するか、この広い世界で誰か一人でも理解してくれるだろうか。)

ハンノーの学校ぎらいは、逆に海への強い憧れになる。少年の海への憧れの、心の波長は、語り手の心の波長と一致している。そこには、トーニーの使用例にみられるような皮肉な調子もないし、トーマスの使用例にみられるような、二律背反的、観念的な色彩もない。この例にみられるのは、主人公に対する語り手の著しい感情移入である。とすれば、トーマスでの場合と同様に、何も体験話法を使用する必要がなく、主人公の心の内を、内面のモノロークで叙述すれば良いことになる。

では、なぜここでも体験話法が使用されたのだろうか。先ず体験話法の成立の条件だが、一般的には語り手の視点と作中人物の視点との、二重の視点が必要とされている。シュタンツェルの『物語の理論』によれば、「体験話法の本質は、語り手と作中人物による、叙述された出来事の二重視点化と考えられる。それ故、体験話法の二重視点化は、〈語り〉の媒介性の特別な表現方法として理解されうる。」⁶⁾と述べられている。

また、リクールの『時間と物語Ⅱ』での、体験話法の定義からだ、
「(体験話法は)〈物語られる独白〉と言われることになる。たしかに語られることばは、その内容に関しては人物のことばであるが、それは語り手によって、3人称、過去形で〈物語られる〉のである。」⁷⁾と、いったことになる。作中人物の独白を語り手が代わって語ることになる。そして体験話法の「体験」の意味からすると、主人公の経験する出来事の内容を、語り手が一旦体験したものとして再現することになる。そこから、物語自体の地の文が過去形だと、過去完了形への転換が理論的には望まれることになる。但し、シュタインベルクの『体験話法』からすると、実際には必ずしも時称の転換は必要でなく、地の文の過去形と同じ過去形の体験話法の

文でも良いことになる。なお、シュタインベルクの理論⁸⁾によれば、人称の置換（一般的には「私」から「彼」へ）と時称の転換の両方は必要ではなく、そのどちらか一方の変換が行なわれれば、体験話法は成立するとしている。

ブッデンプロック家の4代にわたる登場人物の一人一人に対し、作者の目は温かであり、愛情にあふれている。しかし、この家の衰退の歴史に寄せる愛惜の念、そこには作者自身の家の歴史や、ドイツの古き文化や、更には良きドイツ教養市民階級への惜別の情が含まれていたが、こうした過去へのノスタルジアが、一方で、愛情あふれる人物造形につながり、他方で、ノスタルジアに対し批判的に見つめることで、未来へと歩み出す力を得たかったからにちがいない。

過去への愛と批判の目、それが作中人物の視点と語り手の視点との、二重視点となった。そして二重視点の生かせる体験話法での表現方法となったのではなかったか。

II

『ブッデンプロック家の人々』で試みられたものが、存在していた人々が消えてゆく、過去への愛惜の念であるとするれば、『魔の山』で試みられたものは、一人の単純な青年の何も無いところから、何かを求めてゆく旅立ちである。これが作品の教養的側面である。前者があったものが無くなってゆく経過だとすれば、後者は無いものから、何かが生じてゆく過程である、といえる。一方的な過去へのノスタルジアになりかけたものに、ある種の批判的な視点を与え、歯止めをかける、そこに体験話法の文体の使用する余地があるとすれば、『魔の山』には、そうした体験話法の文体の使用する余地はほとんどないように思われる。事実、内的な、心理ドラマの形では使用されず、若干の例を除き、ほぼ発話の叙事的報告機能⁹⁾に限定されて使用されている。

過去への惜別の情から生み出されたものには、体験話法の文体だけでなく、過去との同一視の場面などで使用されるライトモチーフの技法などがある。『魔の山』でも、若干ながら、第4章の「高まる不安、2人の祖父と薄明かりの舟遊びについて」の箇所などには、ショーシャ夫人の眼の色

から、プリビスラフ・ヒッペの眼を連想する、過去との同一視の場面などには、ライトモチーフの技法と並んで、体験話法の文体の使用された例がみられる。

では、ここで文芸理論的には、どのような物語の状況で体験話法が使用されるのであろうか。それには、先ずシュタンツェルの理論を参考にするのが良いであろう。彼は、物語の状況に対し、3種類のを提示する。〈局外の語り手支配〉の物語状況、〈作中人物支配〉の物語状況、それに〈私 - 語り手支配〉の物語状況である。そして体験話法の成立しうる場を、〈局外の語り手支配〉の領域と、〈作中人物支配〉の領域との重なり合う中間領域¹⁰⁾に設定した。同様に、〈私 - 語り手支配〉の物語状況においても、体験話法の成立しうる場を、語り手である〈物語る私〉と、作中人物である〈経験する私〉との同時に存在しうる領域に設定した。

体験話法の成立しうる中間領域を別の表現で表わせば、局外の語り手の視点と、作中人物の視点とが共に重なる領域といえようか。

シュタンツェルの文芸理論での、この体験話法の成立しうる中間領域は、厳密に解釈するならば、〈局外の語り手支配〉から、〈作中人物支配〉への方向をとったさいの領域になることに特徴がある。「二重視点の作中人物の側面が、語り手の側面よりも、たいていは強く保たれている。」¹¹⁾と述べている。そして〈局外の語り手支配〉の物語状況に、作品例として『魔の山』を提示しているが、他方、体験話法が多彩に使用されている『ブッデンブローク家の人々』は、〈作中人物支配〉の物語状況の例としては挙げていないのである。〈局外の語り手支配〉から、〈作中人物支配〉への方向の中間領域の物語状況に、体験話法の成立する領域を見出す、彼の理論をそのままトーマス・マンの二作品に適用すると、〈局外の語り手支配〉の物語状況の『魔の山』から、〈作中人物支配〉の物語状況の『ブッデンブローク家の人々』への方向の中間領域に、体験話法の成立しうる場がある、ということになってしまう。しかし、トーマス・マンの作品の経過からいえば、『ブッデンブローク家の人々』から、『魔の山』への方向はありえても、その逆の方向はありえないことなのである。『ブッデンブローク家の人々』が特殊な例の作品であると考えられたためであろうか。それとも、トーマス・マンの作品の流れが特殊なケースとなるためであろうか。

それにしても、トーマス・マンの作品の流れは、シュタンツェルの理論からすると、逆の方向になってしまうが、〈作中人物支配〉から、〈局外の語り手支配〉への方向の中間領域にも、体験話法の成立しうる場を認めるべきである。

視点の問題から考えると、シュタンツェルの場合には、語り手の視点と作中人物の視点との、二重視点のうち、作中人物の視点により強い比重を置いていることが分かる。従って、語り手が作品から退行し、それに代わって作中人物が作品を支配してゆく物語状況が、最も体験話法の成立し易い領域となる。

シュタンツェルによれば、「現代小説では……ちなみに語り手の言葉の口語化が観察される。……日常語に近づいた文体水準によって、体験話法の出現が助長される。」¹²⁾となる。彼の理論からだて、体験話法の成立のキーワードは、二重視点化、作中人物、日常語などとなろうか。

III

体験話法の成立のための基本的条件として、作中人物と語り手との二重視点化が必要であることは述べてきた。しかし、体験話法を理解するためには、これだけでは充分ではない。視点の問題だけでなく、声の問題も考えなくてはならないからである。二重の視点はありえても、はたして二重の声はあるのだろうか。合唱のように、声を二重唱のように発するのだろうか。そうであるとすれば、声を発しているのは、作中人物なのであろうか、それとも語り手なのであろうか。

ジェラルド・プリンスの『物語論辞典』によれば、視点と声とを簡単にまとめると、「視点とは〈誰が見ているのか〉であり、声とは〈誰が話しているのか〉である。」¹³⁾となる。

声の問題を考えるためにも、体験話法の成立を語学的に検討することも必要となろう。

次の体験話法の文は、『トーニオ・クレーガー』(1903)にあったものであるが、

Warum, warum war er hier?¹⁴⁾

(なぜ、なぜ僕はここにいるのか。)

この文は、推定上の前提となる次の直接話法の文から、

Er dachte; „warum, warum bin ich hier?“

導入文(er dachte)がとられ、引用符がなくなり、1人称(ich)が3人称(er)へと置換され、動詞の現在形(bin)が過去形(war)へと転換され、成立する¹⁵⁾、と考えられた。

そして直接話法の文での3人称の発言と、1人称の行為が、体験話法の文になると、人称の役割がすり替り¹⁶⁾、(1人称)語り手の発言と、3人称の行為と変化するところに問題の難しさがある。直接話法の文での作中人物の発言が、体験話法の文になると、(1人称)語り手の発言へと変化してしまうことである。一体、誰が声を発しているのだろうか。作中人物なのか、それとも語り手なのか。

体験話法の文の推定上の前提となる直接話法の文で、3人称の作中人物が発言し、当人自身が「私」で行為を実行していたが、その「私」が「彼」へと置換され、行為を実行しているわけだから、作中人物自身が声を出している、といっても一応の説明はつく。しかし、この作中人物の実行者を、「私」から「彼」へと置換し、体験話法の文で「彼」と言っているのは誰であろうか。間接話法の文ならば、導入文(er dachte)が残るので、作中人物が自分自身を「彼」と言っていることになるが、導入文のない体験話法の文で、「彼」と言っているのは誰であろうか。

フランスでは体験話法と言う代わりに自由間接話法と言うので、間接話法に近い文と考えることもできる。ハラルト・ヴァインリヒも、その立場であって、『時制』の中で、「実際、体験話法は間接話法として理解すると、最も容易な表現の仕方となる。この話法のシグナルのなかには、直接話法との関係で、間接話法において書き留められうるより、もっと大きな自由がある。体験話法を、支配的な伝達動詞の統合論上の依存性から、とくに免除されている間接話法と考えることができる。」¹⁷⁾と述べている。間接話法に近い文となれば、間接話法の文から伝達動詞による導入文がとられた

ことになるので、作中人物の声とも考えられる。

しかし、シュタインベルクの説からしても、推定上の直接話法の文から作られた、と考える方が説得力がある。シュタインベルクが主張¹⁸⁾するように、体験話法では、一面において、(直接話法から)発話の直接性を継承しており、他面では、語り手の介入で、距離性も生じている。この話法では、直接性と距離性の特徴的な混合が生じている。また、このような発話の直接性と、語り手の距離性から、体験話法の特徴を発話の模倣(又は感知の模倣)として分類¹⁹⁾もしている。従って、この話法では、語彙、語の配列、イントネーションなどのように、可能な限り、発話が模倣されることに特徴²⁰⁾がある。また、語り手は、人物の発話を自分の基点に応じて置換するので、語り手は伝達者であると同時に「変圧器」²¹⁾ともなりうる。従って、彼の説によれば、伝達者である語り手が人物の発話を置換²²⁾することになる。とすれば、やはり声を発しているのは語り手となるのだろうか。

トーマス・マンの作品、特に『ブッデンブローク家の人々』は、シュタンツェルの物語状況の分類法からすれば、〈作中人物支配〉の物語状況に分類されよう。但し、トーマス・マン特有の物語の〈語り〉に対する強い指向から、(局外の)語り手が、体験話法の使用などのさいには、作中人物の背後から姿を現わして、反語的に、観念的に、感情移入的に語り始める。語り手の〈語り〉の強さが、トーマス・マン特有の例外的な事例となって、シュタンツェルの物語状況の分類におとなしく収まらなかったのかもしれない。

シュタインベルクの理論に基づき、しかも、トーマス・マンの初期作品での事例からすれば、少なくとも言えることは、誰が声を出しているのか、の答である。それは、語り手である、と。しかも、単に声を出しているだけではない。諸人物の個性に応じ、その人物の声を真似て発話しているのである。トーニーの声、ハンノーの声、トーマスの声、それぞれの声を真似ている。作中人物は、そこでは語り手によって作られた、いわば声の模倣像²³⁾となって存在している。

しかし、ここで注意したいのは、この場合、語り手が作中人物にすっかりなりきることはない。一体となってしまうならば、作中人物と一体化

したり、作中人物化したりして、直接的な内面のモノロークで発話すれば良いことになる。体験話法の表現法の特徴は、語り手が人物を模倣しているさまを、読者の眼前で演じてみせることなのである。模倣の演技を見せつけることが大事なのである。

リクルの体験話法の定義による、「物語られる独白」の独白とはどんな独白なのであろうか。直接的な内面のモノロークのようなものであろうか。それとも、そうではないのだろうか。小説の中での作中人物のモノロークと考えるよりは、舞台上の役者のモノロークを想像した方が良いのかもしれない。しかし、ハムレットの独白を語り手が語るとは、どんなイメージを想像すれば良いのだろうか。かつての無声映画での弁士、いわゆる「活弁」の役割を考えてみたら良いのだろうか。

いわゆる、体験話法における語り手の〈語り〉の役割とは、『ブッデンブローク家の人々』にみられたように、人物の心の展開や、出来事の叙述を全面的に作中人物にゆだねることに、不安やためらいがあったことに起因している。世の中のことについて何も知らない、無知ともいえるトーニー、音楽に熱中し、学校ぎらいの、まだ幼ないハンノー、それに対外的には名誉領事となり、社会的な地位も高いが、内面的には芸術家の血が現われ、心の崩壊の危機を迎えているトーマスなどに、心のドラマの展開を全面的にゆだねることにためらいがあったことであろうし、他方、そういった内部的な崩壊の状況に対し、冷静で客観的な語り手の視点が必要であったことでもあろう。内部からの心のドラマの叙述、外面からの客観的な〈語り〉、その双方向から、4代で終った一家の全体像を見せたかったのにちがいない。

そのさい、諸人物の心のドラマを内面から描く技法として、『魔の山』のように、突然、局外の語り手が作品の中に割り込んでくるのではなく、語り手が諸人物の背後に隠れるように見せながら、実は語り手特有の批判的な視点を維持できる技法として、体験話法の文体が使用されるようになった、と言えよう。一方的に、内面から、1人称「私」の直接語りの内面のモノロークの文体技法を使うことはできなかった。「彼」、「彼女」と3人称を利用する間接語りながら、実質は「私」の独白であるような文体技法が求められた。この3人称の「彼」、「彼女」の作中人物と、語り手との

二重視点の微妙な距離や、視点の違いが、トーマス・マン特有のアイロニーとか、ユーモアを生み出している²⁴⁾といえよう。

IV

『魔の山』は、シュタンツェルの物語状況の分類法に従えば、〈局外の語り手支配〉の物語状況となる。出来事の叙述や、諸人物の形姿の描写も、表向きは主人公ハンス・カストルプの眼を通してとされているが、実質的には語り手が全てをコントロールしている。特に、各章ごとの始めでは、語り手による時間論が展開されることになる。それでも、通常は、主人公ハンス・カストルプと一体となって叙述しているが、解説したり、意見をはさむ場合には、ハンス・カストルプを離れ、勝手にコメントを出したりするのである。

『魔の山』に関しては、「教養小説」とか、「時間小説」²⁵⁾とか、言われているが、その中の一つに「知的小説」²⁶⁾という言われ方があるが、このことは、内容的に対話形式でヨーロッパ思想史を展開してみせるだけでなく、コメントする語り手の、最終的には自己をも相対化するような語り姿勢をも意味しているのである。

『ブッデンブローク家の人々』での体験話法の使用にみられるような間接語りから、『魔の山』での語り手による直接語りへの変化には、どのような語り姿勢の変化がみられるのであろうか。それとも、〈語り〉指向への一貫した強さからすると、語り姿勢は同じものとして理解できるのであろうか。

『魔の山』での、語り手の〈語り〉の特徴的なものは、到るところで、「わたしたち」語り手²⁷⁾が登場することである。この「わたしたち」語り手とはそもそも何なのであろうか。「私」語り手と何らかの関連があるのだろうか。それとも、複数語り手など存在しないわけだから、局外の語り手自身が興奮のあまり、つい「わたしたち」と言い、あたかも作中人物であるかのように作品の表面に出てきてしまったためなのだろうか。それとも、この「わたしたち」には、語り手と聞き手（読者）を一体とさせ、読者をも物語の中へと引っ張り込む役割があるのだろうか。

その一つ一つを検討してみたい。先ず、語り手と聞き手（読者）を含め、

「わたしたち」と言う場合であるが、もともと語り手と聞き手は「私—君」の関係であり、「わたしたち」と言うのには、いささか無理があるし、それに話が高揚すると、この「わたしたち」は、聞き手に対し「読者諸君」と呼びかけるので、語り手と聞き手を含めた「わたしたち」の可能性は少ないように思われる。

次に、語り手と主人公ハンス・カストルプを含めて「わたしたち」と言う場合であるが、「わたしたち」が読者に直接話しかける可能性は理論的にはありうるかもしれないが、これも、主人公が下界へ出ていくさいには、突然主人公に対し「君」と呼びかけるので、この解釈の可能性も少ないように思われる。

更に、局外の語り手自身が勝手に作り出した「わたしたち」の場合である。これは、トーマス・マンの作品『選ばれし人』(1951)で、「物語の精神」²⁸⁾が登場し、ある場合にはそれが「彼」と言い、ある場合には「私」と言うように、自由自在に変化する語り手の可能性と関連づけられる。但し、「物語の精神」の場合には、「わたしたち」のような具体的な語り手の存在が考えられるのではなく、物語の〈語り〉機能の要素が強いのである。そこから、ケーテ・ハンブルガーの『文学の論理』での、「非人称の物語機能」²⁹⁾が考えられるかもしれない。これは、そもそも、彼女の有名な理論、語り手の現実的な私 - 原点が、作中人物の虚構的な私 - 原点へ置換されることで、(3人称)物語の過去形は過去機能を失う、との説³⁰⁾に関連している。語り手の私 - 原点は置換後に消滅する運命にあるが、物語に語り手がないのは変なので、「非人称の物語機能」という理論的代価物を置いたというわけである。ハンブルガーの説では「非人称の物語機能」であるが、トーマス・マンの場合には、あくまでも「人称の物語機能」なのである。この「人称」は、「彼」であり、「私」である変化自在の反語化された語り手そのものなのである。

従って、「わたしたち」語り手に、一面においてそのような〈語り〉機能が含まれていることも事実であろう。だが、1人称複数形語り手「わたしたち」が、「私」の複数形であることも事実である。そこには何らかの関連が考えられるのではないだろうか。

「わたしたち」語り手の場合、実際に語り手が2人以上いるわけではない

ので、最後に残された可能性は、1人の語り手が「私」と言わずに、「わたしたち」と言ったのだ、と考えざるをえない。それ故、「私」と「わたしたち」は、機能上は何ら差のないことになる。しかし、それでは、なぜ「私」と言わずに、わざわざ「わたしたち」と言ったのであろうか。それとも、「私」と言えずに、仕方がなく「わたしたち」と言ったのであろうか。

『ブッデンブローク家の人々』では、体験話法の使用にみられるように、3人称小説の間接語りを特徴としていた。他方、『魔の山』の場合、やはり3人称小説であるが、時間論などのコメントがみられる場面では、語り手の直接語りを特徴としていた。このような直接語りの特徴は、セテムブリーニとナフタの対話にみられるように、思想的な議論の、永遠に続くかにみえるくり返しに落ち入ったりすると、明らかに語り手の意図が現われてきて、作中人物は人形のように操られることとなる。表向きは作中人物の対話であっても、実質は語り手がひそかに物語に介入しているのである。

〈語り〉とは、根底において私から君へのメッセージであり、〈私—君〉関係の相互のコミュニケーションである。間接語りから直接語りへと、〈語り〉の本質へ近づけば近づく程、〈私—君〉関係が色濃く現われてくる。従って、『魔の山』にみられる「わたしたち」語り手は、「私」語り手への移行中の、一つの過程だと考えることができよう。では、なぜ「私」語り手が登場しなかったのであろうか。

「私」語り手の自叙伝スタイルの、告白録でもある『詐欺師フェリクス・クルルの告白』（1954）が完成まで40数年かかったことを考えてほしい。もっとも、この作品は、トーマス・マン自身の言うところによると、ゲーテの自己形成的、貴族的なものを犯罪的なものにする、パロディ的な観念のもとでクルルの回想録を書きつづけることは、バランスの曲芸とも言うべきもので、つらかった³¹⁾、ということになる。

この作品が最終的に完成されたのも、主人公「私」を神話のヘルメス像の似姿とする着想によってであった。なぜなら、主人公は「私」で発言しながら、実は、神話のヘルメス像「いわゆる彼」の似姿なので、実質は「彼」で発言し、「彼」で実行していたからである。

「彼」小説では、局外の語り手による客観的な距離の確保が可能であったが、それが、「私」小説の「私」語り手ならば、主人公「私」との距離をとるのが非常に難しいものになってしまう。結局、主人公「私」と語り手「私」は同一人物なのだから。

晩年の『ファウストゥス博士』(1947)にも、「私」語り手が登場するが、主人公は「私」ではなく、「彼」である。「私」語り手と「彼」人物となる。実直な学者の語り手とその友人の狂気に落ち入る音楽家との対比である。性格の違う、対比的な友人同士は、当然のことながら、それ自体で距離が生み出された反語的な関係となる。

V

〈局外の語り手〉は、トーマス・マンにとって非常に都合の良い語り手であったように思われる。「物語の精神」のように、ある場合には「彼」と言ったり、ある場合には「私」と言ったり、それはまた〈語り〉機能そのものでもある。しかしながら、それだけではないように思われる。語り手は、作品の中で変化自在に活動するだけでなく、ある場合には作品の外にも出てくる。そんな具合に、作家と共同作業する可能性も生じてくる。むしろ、実在の人物である作家が、虚構の作品に登場することはありえないことであるが。語り手は、ある場合には作家と共同作業をするが、常に語り手として微妙な距離を保つことが必要となる。この共同と距離という、ある意味で相反する、矛盾する機能が、〈局外の語り手〉の〈語り〉機能に結びつくのではないだろうか。

作家と〈局外の語り手〉との微妙な距離は、同様に語り手と「彼」人物との微妙な距離を生み出している。それぞれが相互に客観化され、相対化されることになる。そこに反語化が生まれる素地ができる。

それに対し、作家と「私」語り手とのあいだに距離を生み出すことは非常に難しいし、同様なことは、「私」語り手と「私」人物の関係にもいえる。「私」語り手自身を相対化することはなかなかできないことなのである。『ファウストゥス博士』での、「私」語り手の実直さを考えてみれば良い。反語化されているのは、「私」語り手と友人である作中人物との間の対比的な関係そのものなのである。

トーマス・マンが物語の〈語り〉にこだわり、強く求めれば求める程、「彼」語り手は「私」語り手へと近づくことになる。ところが、皮肉なことに、二律背反の意識から生まれた相対化や、反語化の精神から非常に遠いところにあるのが、正にこの「私」語り手なのである。

とすれば、トーマス・マンにとって、〈語り〉にこだわり続けることは、結局、永遠に求めても到着することのない、「私」語り手への旅となってしまうが、そうした行為とその結果は、正に反語的關係といえるのではないだろうか。

注

- 1) Mann, Thomas: *Buddenbrooks*, S.108.
- 2) *ibid.*, S.216.
- 3) *ibid.*, S.469.
- 4) *ibid.*, S.706.
- 5) *ibid.*, S.629.
- 6) Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, S.247.
- 7) リクール, ポール: *時間と物語Ⅱ*, S.153.
- 8) Steinberg, Günter: *Erlebte Rede*, S.300, 365.
- 9) Hoffmeister, Werner: *Studien zur erlebten Rede bei Thomas Mann und Robert Musil*, S.81-85.
- 10) Stanzel: *ibid.*, S.247-248.
- 11) *ibid.*, S.247.
- 12) *ibid.*, S.251.
- 13) プリンズ, ジェラルド: *物語論辞典*, S.207-208.
- 14) Mann, Thomas: *Erzählungen*, Tonio Kröger, S.286.
- 15) Steinberg: *ibid.*, S.316-337.
- 16) J.チルダース / G.ヘンツィ: *現代文学・文化批評用語辞典*, S.183.
- 17) Weinrich, Harald: *Tempus*, S.177-178.
- 18) Steinberg: *ibid.*, S.363.
- 19) *ibid.*, S.366.
- 20) *ibid.*, S.245, 363.
- 21) *ibid.*, S.246.
- 22) *ibid.*, S.357.
- 23) 深澤恒男: *体験話法についての考察(3) —理論化への試み*, S.78-79.

- 24) Koopmann, Helmut: Theorie und Praxis der epischen Ironie, S.351-383.
- 25) Mann, Thomas: Reden und Aufsätze, Einführung in den Zauberberg, S.611.
- 26) Koopmann, Helmut: Die Entwicklung des intellektualen Romans bei Thomas Mann, S.3-27.
- 27) Mann, Thomas: Der Zauberberg, S.9-10, usw.
- 28) Mann, Thomas: Der Erwählte, S.10.
- 29) Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung, S.111-153.
- 30) ibid., S.56-84.
- 31) Mann, Thomas: Reden und Aufsätze, Lebensabriss, S.122-123.

文献

- Mann, Thomas : Buddenbrooks (1901), 2.Auflage, 1960, 1974, S.Fischer.
: Erzählungen, Tonio Kröger (1903).
: Der Zauberberg (1924).
: Reden und Aufsätze, Lebensabriss (1930).
: —————, Einführung in den Zauberberg (1939).
: Doktor Faustus (1947).
: Der Erwählte (1951).
: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull (1954).
- J.チルダーズ／G.ヘンツイ：現代文学・文化批評用語辞典（杉野健太郎、中村裕英、丸山修訳）、1998、松柏社。
- 深澤恒男：体験話法についての考察（3）—理論化への試み、信州大学人文学部、人文科学論集〈文科コミュニケーション学科編〉35号、2001。
- Hoffmeister, Werner: Studien zur erlebten Rede bei Thomas Mann und Robert Musil, 1965, Mouton.
- Koopmann, Helmut: Die Entwicklung des intellektualen Romans bei Thomas Mann, 1962, H.Bouvier.
- : Theorie und Praxis der epischen Ironie, Thomas Mann, 1968, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- プリンス、ジェラルド：物語論辞典（遠藤健一訳）、1991、松柏社。
- リクール、ポール：時間と物語（久米博訳）、1988、新曜社。
- Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens, 3.Auflage, 1985, Vandenhoeck.
- Steinberg, Günter: Erlebte Rede I, II, 1971, A.Kümmerle.
- Weinrich, Harald: Tempus, 4.Auflage, 1985, Kohlhammer.

(信州大学人文学部教授)

Über die Erzählfunktion in den Erzählungen Thomas Manns

FUKAZAWA, Tsuneo

In der Abhandlung handelt es sich um die Probleme der erlebten Rede in den „Buddenbrooks“ und des Wir-Erzählers im „Zauberberg“, um daraus die Eigentümlichkeit des Erzählens Thomas Manns zu schließen.

Die notwendigen Bedingungen für die Bildung der erlebten Rede sind die beiden Perspektiven des Erzählers und der Person und noch die von auktorialer zu personaler übergehende Erzählsituation. Die erlebte Rede stellt im von der Eindringung des künstlerischen Blutes hergerührten Verfall von den „Buddenbrooks“ die Innerlichkeit der Personen, besonders Tony, Hanno und Thomas, so gut dar. Und die von innen ausgedrückte erlebte Rede gibt erfolgreich der Erzählung die innerlichen Vorstellungen der Personen und den ironischen Gesichtspunkt des Erzählers.

Wer spricht in der erlebten Rede? Die Person? Oder der Erzähler? Das ist der Erzähler. Er ahmt die Stimme, die Sprechweise und noch die Gebärde der Personen so gut nach, dass sie genauso wie die vom Erzähler gebildeten Imitationen aussehen.

Je mehr im „Zauberberg“ die erlebte Rede als psychologisches Stilmittel zurücktritt, umso mehr nimmt sie den Charakter des epischen Berichts außer einigen Beispielen an.

Wer erzählt den Roman? Das ist der „Geist der Erzählung“, der im Roman „Der Erwählte“ auftritt und der für Hamburger eine Allegorie der unpersönlichen Erzählfunktion wird. Was bedeutet der im „Zauberberg“ auftretende Wir-Erzähler? Bedeutet er den Erzähler einschließlich des Lesers oder des Helden? Hat

er eine Erzählfunktion genauso wie der „Geist der Erzählung“? Ja, zum Teil hat er so eine Erzählfunktion, aber keine unpersönliche, sondern eine persönliche, die bald als er, bald als ich spricht.

Der auktoriale Erzähler ist die für Thomas Mann praktische, einen Roman von innen und außen erzählende, persönlich wechselnde Erzählerfigur, die den ironischen Gesichtspunkt hat. Vom Vorgang der Personalisierung des auktorialen Erzählers wird Wir-Erzähler geboren, der so eine Erzählfunktion wie Ich-Erzähler hat und der aber auch eine vom Er-Erzähler zum Ich-Erzähler übergehende, mittlere Form wird. Je direkter der Erzähler zu erzählen wünscht, umso stärker kommt der Übergang zum Ich-Erzähler voran, der sehr ernst in den meisten Fällen im Gegensatz zur ironischen, relativierten, auktorialen Erzählerfigur erzählt.