Osaka University Knowledge Archive

Title	初期トーマス・マン文学試論
Author(s)	片山, 良展
Citation	大阪大学文学部紀要. 1966, 13, p. 195-296
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/7730
rights	本文データはCiNiiから複製したものである
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

初期トーマス・マン文学試論

片山良展

目次

はしがき……一（一九七）
第一章　「心理学的前奏」……二（一九八）
一　『ちいさなフリーデマン氏』と『道化者』……五（二〇一）
二　『トビーアス・ミンダーニッケル』と『ルイースヒェン』……一二（二〇八）
第二章　『ブッデンブローク一家』とその圏内の作品……一七（二一三）
一　『ブッデンブローク一家』……一七（二一三）
二　『衣裳戸棚』……三九（二三五）
三　『トリスタン』……四三（二三八）
第三章　『トーニオ・クレーガー』……六〇（二五六）
むすび……八九（二八五）
注……九二（二八八）
Resümee……1

はしがき

トーマス・マン (Thomas Mann) の六十年間の文学を通観すると、それは、失われた生と世界の全体性を、芸術においてふたたびよみがえらせようとする、ひとつの一貫した試みであったようにみえる。これは現代作家としては、ある意味ではかなり保守的な試みであり、こんにちの現実をまえにしてはまことに無力であるかもしれない。この意味では、W. Emrich がマンの文学を「蜃気楼文学」[一] (Fata-Morgana-Poesie) のひとつにかぞえるのも、かならずしも不当ではない。しかしながら、晩年のマンがいうように、芸術の本領は力ではない。芸術がもたらすものは、なぐさめと笑いにすぎない。しかし「この笑いのなかで、にくしみや愚かさはときほぐれる。それはひとを自由にし、ひとを結びつける」[二]。芸術がもし力になりうるとすれば、このようなはたらきが芸術の力であろう。

本稿は、マンが「弱奏の心理学的前奏」[三] と呼ぶ一八九〇年台の短篇小説群から、『ブッデンブローク一家』(Buddenbrooks) を経て、『トーニオ・クレーガー』(Tonio Kröger) にいたる初期の作品を対象とする。マンの六十年の作家生活からみれば、これらは最初のごくみじかい一時期に属する作品であり、そこにじみでている苦悩の色と、晩年の作品、たとえば『詐欺師フェーリクス・クルルの告白』(Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull) の後半部がたたえている、おおらかな笑いとのあいだには、むろん大きなへだたりがある。しかし、マンの芸術の基礎は、われわれがみようとする最初の一時期にすでにきずかれ、その時期のおわりには、マンの芸術の原理としてのイロニーの最初の宣言さえおこなわれたのであって、その意味でこれらの作品は、マンの芸術の本質を知るための、きわめて重要な多くの手がかりをふくんでいる。

マンは「じぶんの精神的・芸術的な教養の基礎を自問するとき、あげねばならない三つの名」として、ショーペン ハウアー

(Schopenhauer)、ニーチェ (Nietzsche)、ヴァーグナー (Wagner) の三者をあげ、かれらを「永遠に結びあった精神の三連星」と名づけているが、[四] この三者との決定的なめぐりあいも、この時期におこった。このうちでニーチェ、ヴァーグナーとマンとの関係は、一時的なめぐりあいにはおわらず、両者の像は、マンのなかでしだいに変容しながらも、ながらくマンの文学につきまとう。しかしこれらの教養体験の核心的な部分は、やはりこの時期に属している。本稿は、作品解釈を通じて、マンの文学の世界の形成過程を考察しようとするものであるが、その際、前記の三つの教養体験に、とくに注目することにしたい。

第一章　「心理学的前奏」

「人間の健全な自然がひとつの全体としてはたらくとき、そして人間が、じぶんはひとつの大きな、美しい、高貴な、尊い全体としての世界のなかに生きているのだと感じ、幸福な調和感が人間にきよらかで自由な歓喜をあたえるとき、そのとき大自然は、もし大自然に心があるとしたら、わが目的は達せられたとして歓声をあげ、おのが生成と活動のきわめた絶頂を讃美するであろう。」[一] これはゲーテ (Goethe) の言葉だが、このような美しい「全体」としての世界像、人間像は、こんにちのわれわれには、古いなつかしいひとつの夢としかみえなくなっている。もっとも「全体性」の崩壊はかならずしもゲーテ以後にはじまるものではなく、ひろい意味でのヨーロッパ近代の成立とともに古い問題である。よかれあしかれひとつのまとまりある、普遍的な世界像を用意してくれていた中世教会のドグマにたいして、人間理性が独立を宣言し、人間が、キリスト教神学を精神的支柱とする中世的社会秩序の改変に着手したとき、世界と自我、全と個の分裂、したがって「全体性」の崩壊の第一歩が同時にはじまったのであって、はじめにあげたゲーテの言葉も、じつは古代ギリシア・ローマ人をのぞみながら発せられた、ひとりの「近代人」の願望の表現である。しかしゲーテにあっては、この願望はまだ積極的な意味をもつひとつの精神的可能性であった。かれ

はまだ「教養」(Bildung)、すなわち古典的人間像を範とする人間形成によって、「全人」への道をさし示すことができたし、またかれの円熟期の芸術において、その精神的可能性をみごとに結実させ、個と全、自我と世界の分裂を、美しい古典的調和へと解消させることができた。

しかしそのゲーテさえすでに、「教養」をささえる現実の土台としてのヨーロッパの近代的社会秩序、すなわち市民的秩序が、よかれあしかれ大きく変質ないし崩壊しかかっていることを、一方では予感していたのである。

[・・・]どうせ今の世の中は
あらゆるものがゆれ動いて、なにもかもばらばらになりそうな有様だ。
どれほど礎のかたい国の憲法でも形なしになるし、
財産は古くからの持主からはなれ、
友人は友人からはなれる。同じわけで、愛人だって愛人からはなれてしまうんだ。
[・・・]
なにもかもごったがえして、まるで、せっかく形をそなえた世界がつぶれて、
混沌と闇に逆もどりをし、あたらしく形作られようとでもしているようだ。[一一]

ゲーテの美しい「全体性」の夢は、十九世紀の進行とともに急速に色あせてゆく。「市民」が「ブルジョワ」に変質するとともに、「教養」の理念は俗物性のちりにまみれてゲーテ的なかがやきを失い、社会のなかでの個人の役割りが細分化するにしたがって、個人と社会との疎隔はますます深まり、十九世紀末には、人間意識の危機は絶望的な状況におちいる。

トーマス・マンが創作をはじめた十九世紀末のヨーロッパ、とくにドイツの市民社会は繁栄していた。しかし外的な繁栄のかげにかくれて、市民社会の深部には、重い病患がすすんでいた。それは人間、とくに知的な人間の、社会からの疎外となってあらわれた。社会は、その知的で誠実な構成員を、まさにかれらが知的で誠実であるがゆえに、閉めだすにいたり、すくなくとも

「いわば平地の無邪気な連中、走りまわって、げらげら笑って、腹つづみをうち、金もうけをしている俗人」[三]ではない人間、つまりものを考え、問う人間は孤立する。かれらがなげかける「なんのために」という問いにたいして、時代が不気味な沈黙をつづけるとき、かれらの孤立と倫理的な拠点喪失の感情は、絶望的なものになる。絶望は内面だけにはとどまらず、やがて肉体的な面にまで作用をおよぼす。こうして十九世紀末のヨーロッパ市民社会のかげの部分には、「デカダンス」の空気がみなぎることになるのだが、この事情をマンは『魔の山』(Der Zauberberg) のなかで、主人公ハンス・カストルプ (Hans Castorp) の「倫理的健康状態」に関連して、つぎのように書いている。

> かれ［＝個々の人間］のまわりの非個人的なもの、つまり時代そのものが、外見はいかにめまぐるしく動いていても、じつはいっさいの希望も見こみも欠いていて、希望も見こみもない、とほうにくれた内情をひそかにあらわし、個人が、意識的にせよ無意識にせよ、なんらかのかたちで時代に向ける問い――あらゆる努力と活動の究極的な、たんに個人的ではなく絶対的な意味はなにか、という問いにたいして、時代がうつろな沈黙をつづけているだけだとしたら、そういう事態からくるある種の麻痺作用は、ことに問いを発している人がまじめな人間である場合には、ほとんど避けられないであろう。しかもこの麻痺作用は、個人の心理的・倫理的な部分をへて、肉体的・有機的な部分にもおよぶであろう。[四]

トーマス・マンが「弱奏の心理学的前奏」と呼ぶ初期の短篇小説群の大多数の中心テーマは、世紀末的な疎外の問題、すなわち市民社会の内部におこった、知的な個人の孤立の問題であり、これが「生」から脱落したデカダンである作中人物――かれらの多くは「肉体的・有機的な部分」においてもデカダンであって、不治の病患、畸型、病的な肥満、アルコール中毒などのかたちでそれがあらわれている――をめぐって、くりかえしくりかえし語られる。これらの作品のなかから、とくに注目すべきものとして、一八九七年に発表された――執筆はそれよりやや以前とみられる――『ちいさなフリーデマン氏』(Der kleine Herr Friedemann) と『道化者』(Der Bajazzo) の二篇を検討し、さらに一八九七年に執筆された『トビーアス・ミンダーニッケル』、(Tobias

Mindernickel)、『ルイースヒェン』(Luischen) の二篇にふれることにしたい。

一　『ちいさなフリーデマン氏』と『道化者』

この二篇は共通の内的な構造をもっている。それは三段にわかれる。　一、生すなわち現実社会からの疎外、孤立の状況。これが前提である。　二、孤立した人間の超克の試みとその一時的な成功、およびその問題性。ここに作品の中心的な思想がある。三、主人公の必然的な破滅。これが叙事的な「できごと」である。

疎外され、孤立するのはだれであろうか。主人公はどういう人間であろうか。

ヨハネス・フリーデマンが育った、灰色の破風づくりの家は、古い、やっと中ぐらいな商業都市の、北の都門のそばにあった。大戸をあけると、ひろびろとした、床石をしきつめた玄関の間にはいる。そこから白塗りの木の欄干のある階段が、上階に通じていた。

――『ちいさなフリーデマン氏』[五]

あれははるかな奥のほうにある。あのちいさな古い町は。せまい、まがりくねった、破風屋根のつづいた街路と、ゴシック風の教会や噴水と、はたらき好きで堅実で素朴なひとびとと、それからわたしの育った、大きな古色蒼然たる邸宅のあるあの町は。　――『道化者』[六]

この町はあきらかに、マンの故郷でのちに『ブッデンブローク一家』の舞台となる、リューベック(Lübeck)である。そしてふたりの主人公は、その生家の描写からわかるように、この古いハンザ都市の上流商家の子弟である。つまり、市民社会の上層に属し、まさに次代の指導者の一員になるべきはずの人間が、社会から疎外され、孤立してゆくのである。これはとりもなおさず、十九世紀のヨーロッパ市民社会の深部で進行してきた「退化」のあらわれであって、その過程はやがて『ブッデンブローク一家』で克明に分析され、描きだされることになる。

ふたりの主人公にとっては、孤立はさけることのできない宿命である。「とがは乳母にあった」[七]という『ちいさなフリーデマ

ン氏』の冒頭の一文は、端的にそれを示している。フリーデマン氏の孤立の原因でもあり象徴でもある、かれの肉体的畸型は、他人の不注意によって無垢の乳児のうえにとつぜんふりかかった災厄の結果であって、かれ自身にはなんの責任もないのである。一方『道化者』の主人公である「わたし」は、生まれもった資質によって、はじめから「ほかのひとびと」の世界から孤立している。かれは「親類知人たちの狭量をあざけりながら、よそよそしい、優越した、快活な気もちで、かれらのあいだをうごいて」いるのであるが、このような市民社会の日常性からの一種の知的な孤立が、道化者的な行状となる。孤立の所産でありまた象徴であるこの道化性は、フリーデマン氏の場合のようにそとからふりかかってきた災厄の結果ではないにせよ、やはりそれは宿命として意識されており、この作品は「わたし」のつぎのような歎きによって結ばれる。

> いやまったく、「道化者」に生まれつくということが、こんな宿命、こんな不幸であろうとは、だれがかつて考えたであろう。だれが考ええたであろう。[八]

これらの孤独な人間は、じぶんがおかれた不幸な状況を、意志によって克服しようとする。かれらの存在そのものが、この意志によってささえられているといってもいい。マンの初期の作品には、ほかにもなんらかの形での「生きることへの意志」を書いたものが多く、いま問題にしている二作の前年に発表された『幸福への意志』(Der Wille zum Glück) でも、それが中心テーマになっている。作中人物パオロ (Paolo) は幼時から不治の病に心臓をおかされている。ところがかれの生命力はかれ自身にも不可解なほど強い。

> ところがぼくはあいかわらず生きている。が、ほとんど毎日のようにくたばりかかるんだ。[・・・]
> このなん年間、ぼくはもうかぞえきれないほどたびたび、死に直面したようにおもう。しかし死にはしなかった。――なにかがぼくをささえているんだ。[九]

かれをささえているこの「なにか」は、かれの「幸福への意志」である。したがってこの意志がみたされる瞬間、つまり生へむ

かっての意志の緊張が消える瞬間には、かれの存在そのものがとり消されなければならない。なが年の恋がかなえられたその夜、かれは死ぬ。

そうなるのが当然であった。かれがこんなにながいあいだ死を克服してきたのは、ただひとえに意志の、幸福への意志のおかげではなかったか。その幸福への意志がみたされたとき、かれは死ぬよりほかはなかった。たたかいも抵抗もなく、死ぬよりほかはなかった。かれはもはや生きるための口実を失ってしまったのである。[一〇]

この「幸福への意志」ないし願望の裏にはむろん、事実としての「不幸」がある。しかしそれは、いわば外的なデカダンス、つまり不治の病という肉体的な事実であって、内面の意識の問題としての不幸は、ここでは前面にでていない。ここでは「幸福への意志」は、「非個人的なもの」とは関係なく、もっぱら個人の肉体的な死とのたたかいにおいてはたらいており、主人公が、かれの意志の内容である、ひとりの女への不屈の愛をもちつづけるかぎり、本来の不幸の意識が生ずる余地はない。

これにたいして、フリーデマン氏と『道化者』の「わたし」の不幸は、主としてかれらの意識の問題であり、「ほかのひとびと」からのけものにされているという意識、つまり社会から疎外され、孤立しているという意識が、かれらの不幸の源泉である。そしてこれは、かれら自身ではそれをきわめて特殊な個人的な宿命と考えているにせよ、まえに述べたように非個人的な、時代の宿命でもあり、かれらの個人的な不幸は、かれらのいう「ほかのひとびと」をもふくめた同時代の、また現代の人間全般にもかかわる問題である。

さてかれらはどのようにしてこの「不幸」を克服しようとするのか。生ないし社会からの疎外と孤立が個としての人間の不幸であるならば、幸福への道はまず、失われた生ないし社会とのつながりの回復を、ねがい求めることからはじまるべきであろう。ところがここでは孤立はまさに宿命であり、孤立した人間が「ほかのひとびと」とじぶんとのあいだに橋をかけわたそうとする努力のむなしさは、はじめからあきらかである。そこでかれらの克服の道は、孤独の宿命性を認識し、かつそれを是認すること、

つまり「あきらめる」ことからはじまる。フリーデマン氏の場合、かれが十六才で片思いの初恋にやぶれたとき、その第一歩がふみだされる。

[・・・]「よし」とかれはじぶんにいいきかせた。「これでおしまいだ。二度とふたたび、こんなことにわずらわされるのはよそう。ほかのひとびとは、こういうことから幸福とよろこびをうけとるだろうが、ぼくがうけとるのはいつも、うらみと苦しみだけなのだ。もうこんなことはやめだ。ぼくにとっては、こんなことはもうおしまいだ。もう二度としないぞ。――」

この決心はこころよかった。かれはあきらめた。永久にあきらめた。[一二]

こうして孤立を孤立として是認し、「あきらめる」ことから、かれらの超克の試みがはじまるのだが、生への復路をみずから切断したかぎり、かれらは一種の抜け道をとおらざるをえない。すなわちかれらは、孤立した自我の内部に、一個の小世界をきずいて、そこに閉じこもる。この小世界は虚構である。虚構の小世界のなかで、かれらはじぶん自身のために、「幸福」を演じつづけるのである。『道化者』の「わたし」はつぎのように告白する。

ありていをいえば、わたしが「社会」の奉仕から身をひいて、「世間のひとびと」なしにじぶんの生活をととのえたと同時に、わたしはまさにこの「外的幸福」というものをあきらめた、ということなのかもしれない。しかしわたしがそれで満足しているということは、もちろん、一瞬間といえどもうたがいのないこと、うたがいえないこと、うたがってはならないことである。――なぜなら、もういちどくりかえすが、しかもやけくそに力をこめてくりかえすが、わたしは幸福であることを欲するし、また幸福でなければならないのだ。[一二]

この前半はそのまま、ニーチェのいう「エピクロス派」の生活信条につながる。「エピクロス派は」とニーチェはいう。「その極度に敏感な知的性質に適合するように、事態を、人間を、さらにはできことをも選択する。かれはそれ以外のもの――すなわち大部分のもの――を、あきらめる。」[一三] そして「『社会』の奉仕から身をひいて、『世間のひとびと』なしにじぶんの生活をととのえる」という句は、あきらかにニーチェの「エピクロス的に生活をととのえる」[一四]という言葉の、トーマス・マン的言いかえである。これをうらがきするように、作品のなかでフリーデマン氏は、つぎの引用でみるように、はっきり「エピクロス派」と

名づけられているのである。

現代のエピクロス派は、「あきらめ」のほかに、隔絶した内面の小世界のなかで「幸福」を演ずるための小道具を必要とする。フリーデマン氏の場合、それはしずかな散歩、また音楽、文学、演劇であり、これらの美的享受によって、このちいさなエピクロス派の主観的な「幸福」はささえられている。

そして享楽しうるためには教養が必要であること、いや教養とはつねにすなわち享楽の能力であること――それもかれにはわかっていた。だからかれは教養を身につけたのである。かれは音楽を愛し、町でもよおされる音楽会には、かかさずでかけた。じぶんでも、はなはだ変なかっこうをしながらではあるが、ヴァイオリンをだんだんうまくひくようになって、きれいなやわらかな音がうまくだせるたびに、それを楽しんだ。またおおいに本を読んで、おそらく町中にならぶものがないほどの文学趣味をも、しだいに身につけた。かれは内外の近代作家に通じていたし、詩の律動的な魅力を味わいつくすこともこころえていたし、巧妙に書かれた短篇小説のかもしだすここちよい気分に身をゆだねることもできた。[・・・]おお、かれはエピクロス派だといってさしつかえなかった。[一五]

『道化者』の「わたし」の場合にも、絵画をもくわえて、まったくおなじような美的享受が、生活の内容をなしている。

くりかえすが、ここにはニーチェのエピクロス理解がそのまま反映している。それというのも、ニーチェによれば、エピクロスは一方では「典型的なデカダン」――エピクロスをデカダンとして認識したのはじぶんが最初だ、とニーチェはいう[一六]――でありながら、他方ではデカダンスの克服者でもあり、「決定論者」であると同時に「宿命論にたいするはげしい敵対者」[一七]でもあるという、二重の性格をもつからである。ニーチェの「厭世主義にたちむかうエピクロス的意志」[一八]が、初期のマンでは「幸福への意志」となったのである。

ともあれ、ふたりの孤独な作中人物は、じぶんの意志によってつくられ、管理された、虚構の平和のうちに住んでいる。フリーデマン氏の場合は、かれのしずかな主観的な「幸福」は、三十才の誕生日までは破綻もなくつづく。

「これが三十年か。このさきもう十年あるか、あるいはまだ二十年もあるか、それはわからない。その歳月もいままでの月日とおなじよ

うに、音もなくやってきては、過ぎさってゆくだろう。そしてわたしはその歳月を、やすらかな心で待とう。」[一九]

伝記的に作者マンといっそう近い関係にある『道化者』の「わたし」は、かれの「幸福」の虚構性を、フリーデマン氏以上にみぬいている。かれはくりかえしくりかえし、じぶんが幸福であることを確認するが、そうすることがかれが存在をつづけるために必要なのである。しかしその強いられた幸福の意識のすきまから、「くらやみにかがん」で、ほんとうに幸福そうな「世間のひとびと」のほうへひそかにねたましげな視線をおくる、不幸な人間としての、第二のじぶんの像が、つねに顔をのぞかせる。

ところが、ところがである。わたしの哲学的孤立が、ときとしてわたしを、じつにひどく不快にさせ、その孤立が、「幸福」についてのわたしの見解、じぶんは幸福だというわたしの意識や確信――それがゆらぐことは、うたがいもなく、まったくありえないことだが――と、ついにはどうしても一致しなくなることがあるのは、やはり事実である。幸福でない、不幸である――いったいそんなことが考えられようか。それは考えられないことだ。こう決定すると問題は一応かたづくのだが、やがてまたあらたに、このような独居、この隠棲、この疎隔はまともなものではない、まったくまともなものではない、とおもわれて、わたしをおそろしくむっつりさせてしまう時間がくるのであった。[二〇]

これらの人物は、たまたまかれらのまえに女があらわれることが直接の原因となって破滅する。しかし破滅の真の原因は、かれらの存在様式そのもののなかにあり、かれらが内面に虚構の小世界をきずいたとき、すでにその崩壊は準備されていたのである。だからこそ、たとえばフリーデマン氏の眼には、女の出現は偶然ではなく、必然、運命とうつる。

そこへあの女があらわれた。あらわれなければならなかったのだ。それがじぶんの運命だ。あの女そのものが、あの女だけが、じぶんの運命なのだ。[二一]

ふたりの女のタイプはおなじではない。ひとりは冷酷で影のある人妻であり、もうひとりは端正で明朗な娘である。しかし両者はともになまの人生の代表者である。そしてふたりの主人公が、一瞬エピクロス的世界をはなれて、なまの生に触れようとするとき、かれらの内面のあやういバランスはくずれ、「意志」によってつくりあげられた「幸福」のむなしさが露呈する。こうし

てかれらは、いわば自己の内部から、一方的にほろびるのである。

「それで、いまはおいくつでいらっしゃるの」と、夫人はさらにたずねた。

「三十になります。」

「三十に」と夫人はくりかえした。「それで、おしあわせではなかったのでしょうね、その三十年というものは。」

フリーデマン氏は首をふった。かれのくちびるはふるえていた。「ええ」とかれはいった。「そうおもったのは嘘と思いあがりでした。」[二二]

この対話の直後、女の冷酷な拒絶をうけたフリーデマン氏は、夜の河中に頭をしずめて、そのままときれる。『道化者』の「わたし」の、娘に接近しようとする試みも、みじめな失敗におわる。

あの瞬間以後、わたしはもうおしまいだ。わたしの幸福意識と自己満足との最後ののこりは、死ぬほど疲らされてくずれてしまった。わたしはもうだめだ。そうだ、わたしは不幸なのだ。いまそれを白状する［・・・］わたしはほろびる。今日かあすか、わたしはピストル自殺をするだろう。

［・・・］ともあれ、わたしはまさにこの道化性のために、どのみちほろびなければならなかったのだ。[二三]

『ちいさなフリーデマン氏』と『道化者』が描いているのは、全から分離した個、生・社会から疎外された個人の、内面の苦悩である。ここに登場する孤独な人間たちの自我は、かれらにとって破局的な事件がおこるまでは、まだ崩壊してはいない。かれらは意志によってじぶんのための小世界をきずき、そのなかでかろうじて自己満足と自我の同一性をたもちえている。ところでこの「幸福」は、生からの疎外という苦境(Not)にもかかわらず、苦境にさからって意志がつくりあげたものである反面、おなじ苦境を不可欠の前提ともしている。つまりかれらの自我の同一性は、優越感と劣等感とが異様に交錯する生からの孤立の意識によって、逆にささえられてもいるのである。だからこそ、かれらがひとたびおのれの城をはなれて、女に代表される生の世界とじぶん自身とのあいだの距離を、とり消そうとするとき、かれらの自我は崩壊せざるをえない。この崩壊の実現がこの二作の「できごと」の意味である。

二　『トビーアス・ミンダーニッケル』と『ルイースヒェン』

生からの疎外と、自己自身からの疎外が、ひとりの人間のなかで直結し、しかもこの内的に破産した人間がなおも生きつづけるとしたら、どんな人間像が生ずるであろうか。『道化者』にはそれが予示されている。

もしかすると、わたしはこのさきもまだ生きつづけて［・・・］しだいにぼんやりと「みじめで滑稽な人物」であることに、なれてゆくのではあるまいか。[二四]

『トビーアス・ミンダーニッケル』と『ルイースヒェン』は、生の敗者であるとともに自我の同一性をも失った、このような「みじめで滑稽な人物」を描いている。ここでは作中人物のがわにはもはや倫理的な意志の緊張はなく、あるのはただ一種の執念にすぎない。したがって叙述は外がわから、つまり語り手のがわからの観察に限定され、まえの二作にみられた直接的な告白や、内面独白は、まったくすがたを消す。語り手は作中人物の内面への共感をつとめて排除し、かれらをつめたくつきはなす。こうしてかれらの敗残のすがたは、グロテスクな戯画となる。

河岸通りから、急な上り坂になって市中へ通じている往来のひとつに、灰色通りというのがある。その通りの中ほど、河のほうからくれば右手に、四十七番地の建物がある。［以下この建物の「なんともいえないほどうっとうしい、食乏くさいにおいのただよう」ふんいきが描かれ、おちぶれた住人たちが、一階から順に簡単に紹介される。］四階の左手は空家になっているが、右手には、姓をミンダーニッケル、そのうえ名をトビーアスという男が住んでいる。この男についてひとつの話がある。それはなぞのような、とても考えられないほどあさましい話だから、わたしはぜひ語ろうとおもう。[二五]

――『トビーアス・ミンダーニッケル』

世の中には、どんな文学的修練をつんだ想像力をもってしても、どうしてこんなふたりが結ばれるにいたったのか、思いもつかないような夫婦関係があるものだ。そういう関係は、そのまま受けいれるよりしかたのないものであって、われわれも芝居のなかでは、老いて愚かな夫と美しく潑剌とした妻、というような正反対のものの奇妙な結合を、そのまま受けいれるのであるが、こういう結合は、芝居の

前提として、はじめからきまっていて、笑劇の数学的構成の基礎をなしているのである。

――『ルイースヒェン』[二六]

これはそれぞれの作の冒頭の一節である（文中の強調は筆者による）。技法的にいって、前者は象徴的書きだし、後者は省察的書きだしと呼ばれるもので、[二七] ともに典型的なノヴェレ（Novelle）の書きだし（Eröffnung）である。この二篇は、マンの初期の作品のなかでは、形式的にもっとも完成したノヴェレであって、しっかりとまとまった構造、結末へむかってゆるみなく進行する筋のはこび、簡潔さ、といったノヴェレの基本的条件[二八]をすべてそなえている。これらの作品の背後には、告白的な色彩をもつ前述の二作の場合とはかなりちがった作家的精神がある。それは、対象にたいしてつねに距離をたもち、いわば高所からみおろしながら観察した事象を、冷静にかつ興味ぶかく読者のまえで語ろうとする、叙事作家の精神であって、この語り手は、これから語られるできごとが「考えられないほどあさましい話」もしくは一篇の「笑劇」であることを、冒頭であらかじめ読者にむかって暗示ないし断言するほどの優越性、冷静さ、または意地のわるさをさえ、もっているのである。

このような語り手の基本的態度と、そこからくる叙述のしかたが共通しているばかりではなく、この二作の構成そのものも、きわめて似ている。どちらの作でも、前記の書きだしにつづいて、まず「みじめで滑稽」な作中人物の外貌が、つぎに性格が、さらにかれらと生との異常な関係が紹介され、つづいて、かれらの生への執念にでて、ついにはかれらをほろぼす異様なできごとが語られるのである。以下作品べつにそれを略述する。

さきにあげた『トビーアス・ミンダーニッケル』の書きだしには、すでにこの男をつつむみじめな生活環境が描かれているが、それにつづいて、この男の、着古した、ただし手入れのゆきとどいた、黒ずくめの服装が紹介される。この服装も、この男が、いつか、なにかの事情によって、生まれついた市民階級から脱落した人間であることを示している。つぎに叙述は「こけた頬」、「ただれた眼」、「口もとの陰気な深いしわ」など、[二九] 容貌の描写にうつり、やがて外貌の紹介は、いつのまにか内面の間接的な紹介にかわってゆく。

かれがためらいがちにおずおずと、眼を地面からあげるたびに、奇妙なことがみとめられる。つまりかれはどんな人間にも、またはただの事物にさえも、しっかりとおちついて眼をそそぐことができないのである。妙にきこえるかもしれぬが、各個人が現象の世界をながめるための手段である、あの自然な、感覚的に知覚する優越性というものが、かれには欠けているらしく、かれはひとつひとつの現象にたいして劣等感をもっているらしい。だから、かれのおちつきのない眼は、人間をも事物をもさけて、地面をはわずにはいられないのである。[三〇]

[・・・] かれのものごしにみえる受身の屈従と小心とは、あたかも自然がかれには、頭をあげて生きてゆくにたるほどの均衡と力と背椎とをこばんだかのような、いたましい印象をあたえるのである。[三一]

叙述はすこしのゆるみもなく、ここにみるように外から内へとむかう。しかし心理を語るときにも、作者はけっして作中人物の内部にわけいることはなく、つねに距離をたもち、あくまでも外側から、冷静に正確に、人物の心のひだの奥までも、あばきだそうとするのである。

話の筋は、トビーアスがある日一頭の小犬を買うことからはじまる。この行為は、この男にとっては、じぶんなりに「自己満足」をとりもどそうとする、真剣な試みであった。人間の世界から閉めだされたみじめな男は、犬との生活に最後の希望をつないだのである。かれの希望はかなえられたようにみえた。人間社会にあっては、子どもたちの眼をもおそれさけなければならないこの男も、自室でひとり、エーザウ（Esau）と名づけたその犬とむかいあうときだけは、主人として命令することができる。エーザウがかれの命令に応じて足もとにすりよってくるとき、かれにはたえて久しい優越感がよみがえる。ことに犬が弱っているときや負傷したときには、トビーアスは倒錯したよろこびにみたされる。なぜなら、このときかれは、じぶんがみじめきわまる人間でありながら、なお他者をなぐさめうる立場にあることを意識して、幻想の自己満足にひたることができるからである。

おどろいてなにもかもなげだして、トビーアスは傷ついたもののうえに身をかがめた。ところがとつぜん、かれの顔の表情がかわった。じつのところ、安堵と幸福とのほのかなかがやきが、かれの面をながれたのである。[・・・]

「ひどく痛むかい」とかれはいった。「そうだとも、おまえはひどく苦しんでいる。かわいそうになあ。だが、おとなしくしておいでよ。がまんするよりほかはないのだからね。」――そういっているかれの顔は、おだやかで、悲しげで、かつ幸福そうであった。[三二]

しかしこの若い犬が、ありあまる生命力にかられ、持ちまえの活発さをみせるとき、トビーアスの満足はたちまちくらい嫉妬にかわり、あげくのはてに、かれは犬を刺し殺す。そして、最後の心のよりどころであった犬の死骸をだいて、さめざめと泣く男のすがたが、この作を結ぶ。

『ルイースヒェン』では、書きだしにつづいて、まず主人公の妻アムラ(Amra)が紹介されるが、「せまい額から両がわへななめになでつけた、ゆたかでやわらかな髪」、「まったく南国風のあさぐろい黄色の」肌、その肌につつまれた「やはり南国の太陽の下に成熟したらしい、またその植物的なものうげな豊満さで、サルタンの后のそれを思わせる姿態」[三三]、その他克明な外面描写によって、「この気がかりな女」の旺盛な生命力と、無知で官能的な性格が描きだされる。

アムラの夫ヤコービ(Jacoby)弁護士の描写も、まず外面に集中する。「象のような脚」、「熊のような背」、「たいこ腹の巨大なふくらみ」、また「細いぬれた眼」、「短いだんご鼻」、「垂れた頬」、「かなしげに両端のさがったまことにちいさな口」、そしてあきらかにみられる卒中の傾向など[三四]――この病的な肥満も、フリーマデン氏の畸型とおなじように、生からの疎外をあらわすカインの印である。つづいてこの「みじめで滑稽な人物」の性格が紹介されるが、ここでも叙述は、この人物が観察者にあたえる印象にかぎられる。

このふとった男の性格は、世にも奇妙なものだった。この男ほど、あらゆるひとびとにたいして、いんぎんで、愛想よく、従順な人間はなかった。しかし、だれもそれを口にだしてはいわないにせよ、この男のあまりにもしんせつな、へつらうような態度は、なにかわけがあってむりにつくったものであること、それが小心と内面の不安定にもとづいていることが感じられて、ひとを不愉快な気もちにさせるのである。[三五]

つぎにこの男の、やはり外がわから観察される、卑屈な態度や行状がいくつか描かれ、それによってかれの「ほとんど地をはうような自卑」からのがれることのできない破産した人格と心理が浮きぼりにされる。これは初期のトーマス・マンの人物描写技法の、もっともすぐれた見本のひとつである。ここでは語り手はつねに対象から距離をたもち、人物の内面に直接はいってゆこうとはしない。しかし外面にふみとどまろうと意志することによって、かえって内面をずるどく、いわば造形的に刻みだすことに成功している。ここでは外面と内面はつねに照応し、重なりあい、いわばすべての外面は内面化されているのである。

夫婦それぞれの紹介につづいて、両者の関係が語られる。このまったく対照的な男女のあいだには、むろん正常な夫婦の関係はない。ヤコービは奴隷のように妻に屈従している。そしてかれ自身は、妻にたいして献身的な愛をささげているつもりだが、じつはその愛はかれの生への執念の所産であり、内的に破産したひとりの男のエゴイズムにほかならない。ヤコービにとってアムラは、トビーアスにとって飼犬エーザウがそうであったのとおなじように、生存をつづけるためのただひとつのささえであって、かれがなによりもじぶんの生存のために妻を必要としていることを、かれ自身がもっともよく知っているのである。しかしアムラは無邪気な小犬ではなくて人間、しかも「気がかり」な人間である。彼女は夫にたいして軽蔑以外のなにものも感じていないが、その裏にはつねに自覚されない悪意がはたらいている。だからこの両者の関係は、いずれは破れるにちがいない。しかも『トビーアス・ミンダーニッケル』の場合とはちがって、わざわいは女のがわからひきおこされることになる。

アムラはすでに久しく、ひとりの音楽家を相手として夫をあざむいている。やがてヤコービが妻の不貞を知るとき、かれの破滅は完成するのであるが、このノヴェレの筋は、終章のこの認識の瞬間にむかって、劇的に進行してゆく。ヤコービの認識を、したがって死をもたらすものは、アムラの残酷な策略である。もっとも「すずめのような脳髄」[三六]をしかもたないアムラ自身は、じぶんの悪意をまったく意識していない。彼女の残酷さは、無知と表裏一体をなしていて、策略といっても、当人にとっては一夕の愉快な悪ふざけにすぎない。しかし生の残酷さは、それが無知とむすびついているがゆえに、致命的なものとなる。こうし

てヤコービは、酒に酔いしれる会衆の面前で、妻の無知な思いつきによってしつらえられた舞台のうえで、真実を認識する。そして小麦粉をぬりたくった醜悪な肉体を、真紅の婦人服につつんだまま、ふいに倒れて死ぬのである。

以上の四篇でみたように、『ブッデンブローク一家』以前の「心理学的前奏」は、生から疎外され、脱落した人間のものがたりである。そこでは、生あるいは経験的世界に通じるいわば水平の道は切断されており、また神ないし超越的世界へむかう垂直の道もない。あるのはただ、「エピクロス派」にせよ、「みじめで滑稽な人物」にせよ、孤立したデカダンたちの、生への執念だけである。「エピクロス派」は、孤立した点のような小世界のなかで、わずかに心の操作によって、ともすれば崩れようとするバランスをたもとうとする。またエピクロス的意志をも失った他のものは、生への執念の最後の形態にほかならないエゴイスティックな「愛」によって、かろうじて生存をつづける。しかしひとたびその虚構の「幸福」や虚構の「愛」が崩れるとき、真実があらわれる。真実は孤立無援の暗黒である。これが、若いマンがのぞいた深淵であった。それはまた、神の死が宣言された時代の人間一般がおかれた、袋小路のすがたでもある。

第二章　『ブッデンブローク一家』とその圏内の作品

一　『ブッデンブローク一家』

一八九六年の秋、トーマス・マンは、そのころ画をこころざしてローマでくらしていた兄ハインリヒ(Heinrich)のまねきに応じて、ミュンヘンをたってイタリアにむかい、一年あまりのあいだ、兄といっしよにおもにローマに滞在した。ミュンヘンの母

から毎月おくられてくる百六十ないし百八十マルクの金は、ぜいたくをしないかぎり、精神的放浪の生活をささえるのに充分であった。マン兄弟はだれともまじわらず、レストランにいてもドイツ語の会話がきこえてくると逃げだした。こうして若いトーマス・マンは、社会的な自由を享受しながら、「時をまつ」生活をつづけたのである。マン兄弟は、一八九七年の夏をローマからほど遠からぬパレストリーナ (Palestrina) の町ですごしたが、ここでトーマスは『ブッデンブローク一家』の「準備作業」にとりかかり、同年十月、ローマで原稿に筆をおろした。そして翌年の帰国直前には、元来スカンディナヴィアの商人物語、家族物語にならった、二百五十ページ程度のものになるはずであったこの小説は、すでに容易ならぬ量、つまり現在のもののおよそ五分の一（第三部の終りまで）にふくれあがっていた。原稿はその後ミュンヘンで書きつづけられ、一九〇〇年なかばに脱稿、翌一九〇一年にベルリンの S. Fischer 書店から刊行された。

この小説は、ハンザ都市リューベックを舞台として、一八三五年から四十余年にわたってくりひろげられる、豪商の一族のものがたりである。話は、一八三五年の秋、穀物問屋ブッデンブローク家の一族が、市中にあらたに買いいれた邸宅の「風景の間」にあつまって、新邸の披露宴にまねいた客たちをまっている場面からはじまる。そこには、家長のヨハン (Johann) 老人をはじめとして、その妻アントワネッテ (Antoinette)、息子の名誉領事ヨハンとその妻、孫のトーマス、クリスティアン (Christian)、トーニー (Tony) らがそろっている。老ヨハンは健康で楽天的で有能な実業家である。かれの力でブッデンブローク商会はいま最盛期にある。老ヨハンの意に反した結婚をしていまはハンブルクに住む長男ゴットホルト (Gotthold) の不参が、わずかなかげりをおとしてはいるものの、一族はいま繁栄の極にあるようにみえる。

やがてアントワネッテ夫人が死に、妻のあとをおうように老ヨハンが死ぬと、名誉領事ヨハンが商会の当主となる。かれは父ほど健康でも楽天的でもなく、やや内省的な性格の持主で、父とくらべると実業家としての能力にも欠けるところがある。こうしてかれとともに、はやくもブッデンブローク家の運命の下降がはじまるのである。かれの子どもたちのうち、長男のトーマス

は、さらに華奢な肉体と繊細な神経の持主であるとともに、きわめて怜悧で、祖父の死後は父と共同で商会を経営する。トーマスの弟クリスティアンは、幼時から道化者で移り気で、長じても、肉体的にも精神的にも実生活への適性をまったく欠いている。かれはブッデンブローク家の血統にはじめてあらわれるデカダンのタイプであって、じだらくな生活をおくったのち、精神病院で余生をすごすことになる。その妹トーニーは、はで好みで多少気ぐらいが高いが、単純で明朗で、愛すべき性格の女性で、八才から五十才まで、全篇をつらぬいていつも登場し、みずから二度も結婚の失敗の悲しみをあじわいながらも、つねに生活力とブッデンブローク一族の誇りを失わず、一家の運命を見まもりつづける人物である。

名誉領事ヨハンの死後（一八五五年）、トーマスのなみなみならぬ努力で、商会はふたたび先々代の繁栄をとりもどすかにみえる。トーマスは父とおなじく名誉領事の称号をうけ、さらに一族の歴史ではじめて市参事会員にえらばれて、市政にも大きな発言力をもつにいたる。しかしこの繁栄は、燃えつきるまえにもういちどかがやきをます、ともしびの光ににている。知的、内省的で、頑健な肉体をもたないトーマスにとっては、商会の当主および市政の重鎮としての生活は、同業者や世間とのたたかいである以上に、じぶん自身との不断のたたかいであって、やがてかれは力つきてたおれるのである。

かれの妻ゲルダ（Gerda）によって、ブッデンブローク家の血統のなかに、まったく異質的なものがはいってくる。彼女は、商家の主婦にはおよそぐわない、高貴な洗練された芸術家タイプで、自室でヴァイオリンをかなでることだけが彼女の情熱である。トーマスが内外のたたかいにつかれはてて、男盛りの年令で急死すると（一八七五年）、あとにのこる男性は、ひとり息子のハノー（Hanno）だけとなる。しかもこの少年は、父祖の世界とはもはやどんな内的なつながりをもっていない。かれの肉体は虚弱で、生きる意志さえも稀薄である。かれが生まれもつものは、きわめて繊細な感受性と、母親ゆずりの音楽的な天分だけである。父が死に、商会が解散してのちも、かれは音楽に酔いながら、なおしばらくは生きつづけるが、十五才であっけなくチフスにたおれる。こうしてこの小説の副題にもいう「ある一族の没落」は完成する。

ブッデンブローク家の歴史は、ほとんどそのままマン家の歴史である。トーマス・マンのはるかな祖先はニュルンベルクの手工業者であったが、のちにメークレンブルク地方にうつり、その地で一門のなかからなん人かの市会議員をだしている。やがてリューベックにうつって「ローマ帝国商人」(Kaufleute des römischen Reiches) の肩書をもち、爾来穀物問屋マン一門はリューベックゆびおりの名門として市民の尊敬をあつめ、ことにトーマス・マンの父ヨハン・ハインリヒは、市参事会員にえらばれて、市政にその才腕をふるった。その後ヨハン・ハインリヒの死とともにマン商会は解散し、「商人に、元来はおそらく商会の後継者に、なるはずであった」[二] トーマス・マンも故郷をすてることになる。『ブッデンブローク一家』に登場する人物も、マンの父母がトーマス・ブッデンブロークとその妻ゲルダとして描かれているのをはじめ、ほとんどすべて、マンの周囲の親類知人たちをモデルにしている。この意味では、この小説はマンの系図書ともいえよう。

他方この小説は十九世紀のドイツ市民社会の歴史でもある。そこでは、ハンザ的な古い「市民」がほろび、それにかわってあたらしい「ブルジョワ」が、十九世紀後半のドイツ資本主義の飛躍的発展の波にのって興隆してゆく過程が、克明に描かれている。しかし作者トーマス・マンの真の意図は、社会史的、ないし経済史的な過程ではなく、「市民」が内部から崩壊してゆく過程、おのずから生命力を失い、生物学的に退化してゆく過程を描くことにあり、しかもこの生物学的な下降が、精神的な上昇と不可分に結びついていることを語ることにあった。ブッデンブロークの一族は、たとえば新興ブルジョワジーを代表するハーゲンシュトレーム (Hagenström) 家との競争にやぶれるからではなく、みずからの内部から崩壊してゆくのである。はじめは素朴な生命力にみちていた一族のなかから、代を経るにつれて、ものを考える人間、精神的な人間があらわれてくる。それとともに生のよろこびはしぼみ、死への親近感がしのびよってくる。そして音楽に魅せられたハノー少年とともに、一族はほろびる。くりかえすが、ここでは生命力の退化が、人間の知的洗練、精神化、芸術化と並行し、「生」と「精神」もしくは「芸術」とが、まっこうから対立しているのである。そしてこれこそ、若いトーマス・マンの根本体験であった。これをマンはつぎのように証言し

ている。

［・・・］文芸にドイツ市民の歴史の特質を描くひとつの作品を加える能力をわたしにあたえた、わたしのほんとうの体験は、そのような古い、真正の市民性の、主観的・芸術的な方向への「退化」であった。これは、過度の洗練と無能化の体験であり問題であって、硬化のそれではない。この生の一過程は、わたしがただ同時代人として批判的な態度をとりながらその場にいあわせたというようなものではなくて、それを直接にかつ深くみつめるべく、わたしは生まれついていたのである。[三]

つぎに、マンのいう「三連星」がこの作品におとしている影に注目したい。

まずニーチェに関していえば、第一にかれの悲観的な文化観、すなわち「精神」の上昇は「生」の下降をもたらし、知識の増大によって文化はその生命力を失わざるをえないという認識がある。ニーチェ自身の見解については『トーニオ・クレーガー』の章で述べるが、この思想が『ブッデンブローク一家』のいわば背骨をなす、マンの根本体験にそのままつながることは、かれのつぎの証言にもあきらかである。

ところで反抗、つまり「あるがままの人生」、与えられてあるもの、現実、「力」にたいする、敏感で倫理的な反逆――この反抗をデカダンスつまり生物学的な不全さの徴候としてとらえること、精神そのもの（そして芸術！）をそれの徴候として、退化の所産として、理解し描くこと。これは十九世紀である。これは十九世紀がみた、生にたいする精神の関係である。むろんこの見かたはまた、ある特殊な、極端なニュアンスをふくんでいるのであるが、そのニュアンスは、あの憂鬱で正直な傾向がニーチェにおいて極点に達したのちに、はじめて可能となったのである。[四]

第二はデカダンスの心理学である。『ブッデンブローク一家』で「ある一族の没落」が、政治的、社会的な問題としてではなく、主として個人の内面の問題として、心理学的に解剖され、描きだされていることは、マン自身もたびたび語るとおりであるが、没落、デカダンスの過程の内部にむけられるかれの心理学的慧眼は、まさしくニーチェからマンがまなびとったものである。

これについてマンは、「ほかならぬこの根本的な気分［これは前述のマンの根本体験とおなじものをさす］が、わたしをデカダンスの心理学者にしたとすれば、その際わたしが師（Meister）としてあおぎみたのは、ニーチェであった」といい、ニーチェを「比類を絶して、最大の、またもっとも経験にとむ、デカダンスの心理学者」と名づけているが、[五] これらの言葉と、ニーチェのつぎの文章とのつながりはあきらかである。

> わたしがデカダンスの問題については経験者であることを、いまさらいう必要があろうか。わたしはそれを、前からもうしろからも、一字一字かみしめるようにあじわった。そもそも金銀線細工のように繊細なあの把握と理解の術そのもの、もろもろのニュアンスを感じとるあの指先、「曲りかどのかなたをも見とおす」あの心理学、その他わたしの特技とするものは、すべてあの時期［ニーチェの生物学的なデカダンスつまり病苦が最高に達した一八七九年ごろをさす］にはじめてまなんだものである。［・・・］もしどこかでというなら、まさにこの点でわたしは名手（Meister）になったのである。[六]

第三はニーチェの倫理性である。それは、自己のうちにデカダンスと死を蔵するにもかかわらず、いやまさにそれらを蔵すればこそ、それに耐え、それを克服して、生にむかおうとする自己超克者の、英雄的な精神的姿勢である。「つまりわたしはひとりのデカダンであるが、べつの意味ではまた、その反対でもある」とニーチェはいう。そして「わたしは、わたしの健康への意志、生への意志から、わたしの哲学をつくりだした・・・それというのも、注意していただきたいが、わたしの生命力が最低になった年代にこそ、わたしは厭世主義者であることをやめたのである。自己再建の本能が、貧困と意気沮喪の哲学を、わたにし禁じたのである」。[七] マンの小説のなかでは、この倫理性は、かれが「神秘的な三重の意味でわたしに親近性をもつ人物、父であり、子であり、第二の自我でもある人物」[八] と名づけるトーマス・ブッデンブロークに代表されている。かれのうしろには、いまはかえらぬ生命力あふれる祖父たちの世界がある。しかしかれの前には、すでに退化と死の深淵が、虚弱なひとり息子ハノーをまちうけているのがみえる。それどころか、かれ自身の内部にも、深淵はくろぐろと口をあけているのである。かれはまだ「芸術

家」ではなくて「市民」である。しかし十九世紀なかばまでのかれの父祖のような、素朴で健康な古い市民ではなく、過度の内的洗練、知性の過剰によって生命力をむしばまれつつある、あたらしい市民のひとりであり、マンがデカダンスとひとつに結びつけている「市民性」の代表者である。ところがマンの市民性の概念にはもうひとつ、「倫理性」が結びつく（「倫理性、市民性、デカダンス。これらは結びついている。これらはひとつのものだ」[九]）。トーマス・ブッデンブロークも「ひとりのデカダン」である。しかしかれは、じぶんに課せられた豪商の当主としての、また自由都市の内政上の要職にあるものとしての義務に、ほとんどおしつぶされそうになりながらも、よくそれに耐え、強い意志の力で懸命に心身の疲労とたたかって、その義務をはたしてゆく。「こらえとおす」[一〇] (durchhalten) こと、そしてともかく仕事をすること、これがかれの生活信条である。このような精神的姿勢は、「生への意志」の一形態という意味では、小男フリーデマン氏のそれにも通ずるものである。しかし、自己の内部に、外なる生とは別箇の小世界をきずき、そこに閉じこもることによって「幸福」を見いだそうとする「エピクロス派」の美的指向と、自己に耐え、生に耐え、生の無意味にも耐えて、あくまでも生の世界のなかではたらきぬこうとする、トーマス・ブッデンブロークの倫理的指向とのあいだには、あきらかに一線がひかれる。その後のトーマス・マンの作品につねにあらわれる倫理的人間のタイプが、ここにはじめて登場したのである。マンはトーマス・ブッデンブロークにはじまる一連のこのタイプの人物を、「重荷を負わされ、過度に洗練され、『疲労の極限ではたらいている』業績の道徳家 (Leistungsethiker)」と呼び、このような生きかたを「現代的ヘロイズム」と名づけている。[一一] もっともこの「業績の道徳家」の「英雄性」は、「ブルジョワ」に硬化する以前の古い「市民」からではなく、まさに「ブルジョワ」すなわち「現代的・資本主義的な営利的人間」から、マンが「まったく独力で、読書によらず、直接の洞察によって、感じとった」[一二]ものであるが、一方ではマンは「なんといっても、悲劇的・倫理的なニーチェ体験が、わたしの市民的な業績の道徳家の体験に一役演じていた」[一三]ことをみとめているのである。

ところで右にあげたようなニーチェの影響は、かならずしも『ブッデンブローク一家』ではじめてあらわれてくるものではな

い。そもそもマンがニーチェの哲学に接したのはかなり古いことである。[一四] マン自身も「うたがいもなくニーチェの精神的なまた文体的な影響は、公表されたわたしの最初の散文の試作のいくつかにもすでにみとめられる」[一五]といっているが、前述の『ブッデンブローク一家』以前の作品群をみても、ニーチェの悲劇的な文化観は、たとえば知的優越が生からの孤立をもたらし、道化性をつくりだすという『道化者』の思想に影をなげているし、また「心理学的前奏」の全体とニーチェの「デカダンスの心理学」とのつながりも容易に推測できる。さらに「業績の道徳家」トーマスも、ある意味ではフリーデマン氏の同胞であり、前者の「倫理性」と後者の「エピクロス主義」とは、指向するものはちがっていても、「生への意志」という根本的な一点で、共通した色彩、まさしくニーチェ的な色彩をもっているといえよう。

ところが『ブッデンブローク一家』のひとこまには、「生への意志」とは正反対の、まったくあたらしいテーマがでてくる。それを「死への意志」と呼ぶこともできよう。すなわちトーマス・ブッデンブロークは、生涯のおわりに近いある日、ふとしたことからショーペンハウアーの主著『意志と表象としての世界』(Die Welt als Wille und Vorstellung) の第二部第四十一章「死および死とわれわれの本質自体の不滅性との関係について」(Über den Tod und sein Verhältnis zur Unsterblichkeit unseres Wesens an sich) を読む。そのとき、これまでかれの心のひだの奥ふかくにかくれていた死への共感が、苦悩にみちた生からの解放者としての死にたいする、はげしいあこがれとなってもえあがる。こうして『ブッデンブローク一家』以前の作品のなかで書かれた死がすべて「生への意志」の冷酷な否定者としての消極的な意味をしかもたなかったのにたいして、いまや死が、とつぜん積極的な意味をもってあらわれてくるのである。ここでわれわれは、トーマス・マンの第二の重大な教養体験、すなわちショーペンハウアーの形而上学とのめぐりあいに眼をむけなければならない。

「あのちいさな、新市街の建物の高層の一室がわたしの眼前にうかぶ。そのなかでわたしは、奇妙なかたちの長いすとも寝い

すともつかないもののうえに、ひねもすねそべって、『意志と表象としての世界』を読んだのだった」とマンは回想している。場所はミュンヘンの下宿の一室、ときは、マンが『ブッデンブローク一家』の書きかけの原稿をかかえてイタリアから帰ってしばらくのち、たぶん一八九八年の後半である。それは若いマンのたましいを文字どおり震撼させた、決定的なめぐりあいであった。「ああいう読みかたは一度しかできない。ああいうことは二度ともどってくるものではない」と、マンはおなじ箇所で述懐している。[一六] そしてかれは、この大きな体験を、そのままトーマス・ブッデンブロークの体験として、さっそく小説のなかへとりいれたのである。かれの回想はつづく。「このような体験をじぶんひとりのなかに閉じこめておかずにすんだこと、それを証しし、それに感謝をささげるすばらしい可能性がすぐさまあたえられたこと、文学のなかに直接それを納める場所が用意されていたことは、なんという幸運であろう。それというのもわたしの寝いすから二歩のところに、実際に日のめをみることはむりなほど、とほうもなくふくれあがった原稿がひろげてあり［・・・］しかもそれは、ちようどトーマス・ブッデンブロークをいよいよ死なせるべきところまですすんでいたのである。［・・・］かれの生涯のなかへ、それが終りにちかづくころ、わたしはこの体験をものがたりの形で織りこんだのだ。」そしてマンはつけくわえる。「なぜなら、それがこの人物にはうってつけのようにおもえたからである。[一七]」なぜであろうか。かたときもやすまずにはたらきつづけてきた「業績の道徳家」にとって、ショーペンハウアーの形而上学、とくに死に関する一章が、なぜそれほど「うってつけ」のものであったのか。それは、かれの行為への努力が、じつは心的・生物学的なデカダンスと、表裏一体をなしているからである。トーマスの勤勉と自制のうらには、つかれはてた肉体と内心の空洞がある。そしてかれのたましいの、倦むことをしらぬ「生への意志」の一段下の層では、いつでもたたかいを放棄し、「死の教え」を受けいれる準備がととのえられているのである。この意味で、「現代の英雄」トーマスの「たえまない動き」と、「エピクロス派」フリーデマン氏の「平安」とは、ふたたびつながる。「デカダンスの心理学者」としてマンの師であるニーチェは、このような「業績の道徳家」の秘密を、ツァラトウストラ (Zarathustra) につぎのように語らせている。

死の説教者たちがいる。そして地には、生からの離脱を説きすすめてしかるべきものたちが、みちみちている。

[・・・]

そして、はげしい仕事とたえまない動きのうちに生きているものたち、おまえたちもまた、はなはだしく生に倦んでいるのではないか。

おまえたちも、死の教えを受けいれるべく、熟しきっているのではないか。

はげしい仕事、すみやかなもの、あたらしいもの、未知のものを好むものたち――おまえたちはすべて、みずからに耐ええないのだ。

おまえたちの勤勉は逃亡であり、みずからをわすれようとする意志なのだ。[一八]

つぎに『意志と表象としての世界』に展開されるショーペンハウアーの思想を手みじかに概観しよう。[一九] ショーペンハウアーによれば世界の窮極の根源は「意志」である。意志とは、認識とはまったく無縁の、絶対的に無根拠の根源力であり、生への盲目の衝動、あるいは本能である。このような意志が、可視的世界をかたちづくるいっさいの現象の源泉となる。意志は本能であるから、生の価値を問わず、ただひたすらに盲目的に、生を、すなわち自己の客観化 (Objektivation) をもとめる。意志はその欲求を実現するために、「個体化の原理」(principium individuationis) にしたがって、時間・空間のなかに存在する現象界の無数の部分、つまり無数の個体に、自己を分散する。しかも意志は、これら無数の個体のそれぞれのなかで、最初の力をすこしもそこなうことなく、存在し活動しつづける。こうして世界は意志の産物、意志の表現であり、時間・空間のなかに客観化された意志そのものでもある。

このような意志の形而上学は、必然的にペシミスティックな色彩をおびる。意志が自己を客観化する瞬間、つまり根源的統一体としての意志が多様性のなかに分散する瞬間に、意志の自己自身とのたたかいがはじまるからである。客観化された意志としての各個体は、あくことをしらぬ生への欲求のままに、たがいに殺しあわねばならない。動物は植物を喰い、その動物はまた他の動物の食料となる。人間も例外とはなりえず、骨肉あいはまなければならない。こうして世界は、それが充足をもとめて不断に欲求する盲目的意志の所産であるかぎり、苦悩、闘争、悲惨の世界とならざるをえない。ながい苦悩のはてに、個体のある

ひとつの欲望がやっとかなえられることがあるとしても、充足のよろこびはつかのまの夢にすぎず、ただちにあたらしい欲望と涸渇が、すでにみたされたとみえた欲望といれかわる。だから人間の欲望はすべて誤謬である。すでにみたされた欲望は、それと認識された誤謬であり、そのあとに生ずるあたらしい欲望は、まだそれとは認識されない誤謬である。

一方人間には知性 (Intellekt) というものがあたえられている。人間の認識のがわからみれば、世界は「表象」として、すなわち知性の認識作用の対象および結果として存在する。知性は人間にあたえられた灯火であり、盲目の意志が活動する闇の世界も、知性の前ではときに白昼の世界とも化しうる。けれども、知性もまた意志にさきだって存在するものではなく、逆に意志の産物である。すなわち意志は、その客観化の高次の段階において、自己のために知性をつくりだすのであって、この意味では知性は道具として意志につかえるものにすぎない。それはまた灯火であると同時に、人間の苦悩の意識の源泉でもある。なぜなら区別し認識する知性の作用は、個体としての人間に、個性の意識、つまり「われ」は「われ」であって「なんじ」ではないという意識をもたらし、この意識はただちに苦悩の意識につながるからである。

ところで世界の苦悩は、個体の死によってはすこしも改善されない。[一〇] なぜなら、死によってとりけされるのは、意志の客観化のひとつのすがたとしての個体だけであって、世界苦の源泉である意志そのものは、個体の死によってすこしもそこなわれないからである。だから個人が死をもとめること、たとえば自殺は無意味である。逆にまた、死にたいする恐怖も無意味である。人間が自己に関してもっている個性の意識そのものが、もともと妄想であり誤謬であるかぎり、死によってただ、ひとつの誤謬がとりけされるにすぎないからである。なるほど個々の人間は、死ねば存在しなくなる。そしてかれの表象としての世界も、当人にとっては、同時に消滅するにちがいない。しかしかれの本質そのもの、すなわち、あらゆる個体のなかにあってまさしく死をおそれ、生を願うもの、つまり「意志」は、けっして滅びはしない。意志は永遠の、無時間的なものである。しかしそれは、まさに生への、つまり時間性・空間性への意志でもあるから、たとえ一時個体をはなれて永遠のなかへ帰ってゆくようにみえても、

それはかならずやふたたび、時間・空間のなかへ自己を客観化するであろう。

死もまた事態を改善しないとすれば、救済の道はどこにあるのか。ここからショーペンハウアーの「英知の教え」がはじまる。世界が意志の産物であり表現である以上、意志が自己自身を肯定しているかぎり、世界苦はつきることがない。しかし、もし意志の自己否定がおこなわれるとすれば、つまり意志が意志であることをやめるならば、世界苦もおわるだろう。ではそれはいかにして可能となるか。ここにふたたび知性が登場する。むろん知性も一面では意志の産物であり道具である。しかし、もし知性が意志のたんなる道具であることをやめるときがあるとすれば、そのときは救済の時となるであろう。このような救済の可能性として、ふたつの道が示される。ひとつは美的観照による芸術的超越の道である。純粋な、つまり「関心」をまじえない「美的状態」において、主観はたんに個的な主観であることをやめ、意志の支配にくもらされることのない、純粋な認識の主体となりうる。このとき、意志の活動は停止し、苦悩の世界のうえに恩寵のように静寂がくだり、世界は透明となる。そしてひとはしずかな浄福にみたされるのである。しかし、このような「美的状態」は例外的なものであり、とくべつな瞬間にのみゆるされるものである。第二の可能性は、天才的ではあるが一時的なものではない。それはネハン (Nirwana) の悟入による宗教的超越の道である。認識者の宗教的観照のなかで、煩悩の世界をおおっていた「マヤのヴェール」がかかげられ、世界の実相が啓示される。認識者は、いっさいの欲念を断ち、迷いの世をすてることを決意する。こうしてかれは、みずから大いなる静寂の境地に達するとともに、世界の苦をおのれの苦として感じ、私心のない慈悲のまなざしを、煩悩世界にそそぐにいたるのである。これは聖者の道である。

ここでトーマス・ブッデンブロークの体験にもどろう。かれは偶然みつけたショーペンハウアーの主著を、酔いどこちで読んだ日の夜半、ふかい眠りからめざめる。そのとき、ふいに啓示の光がかれのなかにさしこむ。

するとどうだろう。あたかもとつぜん眼のまえの闇が裂け、夜のビロードの壁がぱっくりとわれて、光明にみちた、はてしなく深い、永

遠の眺望をあらわしたかのようであった。・・・わたしは生きるのだ、とトーマス・ブッデンブロークはほとんど声にだしていいながら、じぶんの胸がそのとき心からのすすり泣きにふるえるのを感じた。これこそは、わたしが生きるということなのだ。これが生きてゆくのだ。そしてこの「これ」がわたしでないというのは、錯覚にすぎない。それは誤謬にすぎなかったのだ。死がそれを訂正してくれるだろう。[・・・]

死とはなにか。その答えは、かれのところへ、まずしい、もったいぶった言葉としてはあらわれてこなかった。その答えをかれは感じていた。それを心の奥底に所有していた。死とは幸福である。いまのような恩寵の瞬間にしかはかりつくせないほど深い幸福である。死とは言いようもなく苦しい迷路行からの帰還であり、重大な錯誤の訂正であり、まことにいとわしい束縛と制限からの解放である。――ひとつのかなしむべき災厄を、死はつぐなってくれるのである。

終末と解体とはなにごとであろう。これらのとるにたらぬ概念を、おそろしいものと感じるものは、まことにあわれむべきだ。なにが終り、なにが解体するというのか。わたしのこの肉体・・・わたしのこの人格と個性、これ以外の、よりよいものになることをさまたげるこの鈍重な、がんこな、欠点だらけのにくむべき障害がなくなるだけではないか。

どんな人間もひとつの過失であり、失敗であるのではないか。生まれるやいなや、人間は苦しいとらわれの身になるのではないか。牢獄。牢獄。どちらをみても制限と束縛。じぶんの個性の格子窓から、人間は絶望しながら、外的事情という囲壁をながめつづける――しかし[二一]ついに死がやってきて、かれを帰郷と自由へ呼んでくれるのだ・・・

以上はトーマス・ブッデンブロークの体験を語る箇所の、前半部からの引用であるが、これはショーペンハウアーそのままである。冗長になるが、比較のために、かれの主著の第二部第四十一章のなかから、いくつかの文を引くと、

死の恐怖は多くの場合、「いま」と「われ」が消滅し、しかも世界は存続するという、あやまった外見にもとづく。しかしむしろその逆が真である。世界が消滅しても、「われ」のもっとも内的な核心、すなわち主観[二二]――それの表象のなかでのみ世界は存在をたもっていたのだが――のにない手であり生みの親でもあるものは、ほろびはしない。

死は、生への意志、より正確には生への意志の根本にあるエゴイズムが、自然のあゆみからうける大いなる訓戒である。[・・・]死は、外部から侵入して、われわれの存在にひそむ根本的な誤謬を、暴力的に破壊するものであり、錯覚からの大いなる覚醒 (die große Enttäuschung) である。われわれは、ほんとうは存在してはならないものである。だから、われわれは存在することをやめるのである。そも

そもエゴイズムとは、人間が他のもろもろの人間のなかにではなく、じぶん自身の人格においてのみ生存していると妄想して、あらゆる現実をじぶん一箇の人格に制約することにある。死は人間の迷誤をただし、この人格をとりけす。ために人間の本質、すなわちかれの意志は、その後はただ他のもろもろの個体のなかでのみ生きることになるのである。[二三]

[・・・]だから死は、かの束縛を解く。意志はふたたび自由になる。[・・・]死ぬとは、われわれの本質のもっとも内的な核心をなしているのではなくてむしろその本質の一種の迷誤と考えられる、個性の一面性からの、解放の瞬間である。この[・・・]瞬間に、真の、根源的な自由が、ふたたびはじまるのである。[二四]

しかしトーマス・ブッデンブロークの体験を描いた箇所の後半は、もはやショーペンハウアーそのものではない。第一に、それはマンの眼をとおしてとらえられたショーペンハウアーであり、第二に、いちぢるしくニーチェ的な色彩をおびた改変がそこではおこなわれている。

若いトーマス・マンは、ショーペンハウアーの形而上学の真髄を、一種の強烈なエロティシズムとしてととらえ、陶酔のうちにそれをむさぼり飲んだのであった。のちにマンは、二十才台のかれがこの「形而上学的媚薬」によっておちいった「陶酔」を回顧しているが、かれはそこで、この陶酔は「はじめて愛と性を知ったことによって若者のたましいのなかに生ずる震撼にのみ比せられうる」ような「肉体的震撼」であった、と証言し、「そしてこれはゆえのない比喩ではない」とつけくわえている。[二五]たしかにこのようなショーペンハウアー理解は、かならずしも不当ではない。それというのも、ショーペンハウアーにおいて「物自体」であり、不滅の「われわれの本質自体」でもある「意志」は、一方ではエロスに直結しているからである。「意志」の「客観化」において問題となりうるのは、個体ではなくて、なによりもまず種(Species)である(「物自体の、つまり生への意志の、もっとも直接的な客観化は、種である。だからあらゆる動物、したがって人間の、もっとも内的な本質は、種のなかにある」[二六])。生をもとめる盲目の衝動としての意志は、もっとも端的には、種族保存の本能としてあらわれる。したがって性が意志の

焦点となる。世界の根源が意志であるかぎり、世界はまた性の燃焼の場でもある。こうして意志の形而上学は、エロスの形而上学になる。ショーペンハウアーの主著の第二部には、前述の死についての章のすぐあとに「性愛の形而上学」(第四十四章)があり、そのなかで著者は「ここで述べた愛の形而上学の全体は、わたしの形而上学一般と、密接に結びついている」[二七]と書いている。またかれは「個人の意識に性欲一般としてうつるもの[・・・]、それは、それ自体として、生への意志そのものである」[二八]といい、性欲を「きたるべき世代において生きつづける、あの人間の本質自体」[二九]と名づけている。

このようなエロティシズムとしてのショーペンハウアー理解は、のちにみるように、ハノー少年の音楽になまなましく反映しているが、トーマス・ブッデンブロークの体験の後半部にも、それに通ずる「陶酔」の色彩があきらかにうかがえる。「[・・・]まもなく・・・まもなく・・・死がわたしを、わたしはわたしであってかれではないという、あのあわれむべき妄想から、解放してくれるやいなや・・・」と、トーマスは死を待望する。では死によってこの妄想から解放されるはずのものはなにか。それは「わたし」である。この「わたし」は、むろん個体としての「わたし」ではなく、「われわれの本質自体」であって、ショーペンハウアーによれば「意志」である。ところがトーマスは「意志」を「愛」におきかえる。しかもそれは、あこがれの対象と歓喜のうちに合体することによって成就される種類の愛なのである。

> まもなく、わたしのなかにあってきみたちを愛しているもの、きみたちにたいするわたしの愛は、自由になるだろう。そしてきみたちのところへ、きみたちのなかへ、ゆくだろう。きみたちみんなのところへ、きみたちすべてのなかへ。――
> かれは泣いた。顔をまくらにおしあてて、全身をふるわせながら、この世にくらべるものもないほどせつなく甘い幸福に、酔ったように気もちを高められながら。これだったのだ。きのうの午後以来、酔いどこちにぼんやりとかれの心をみたしていたもの、そして芽ぐみはじめた恋のように、夜なかにかれの胸のなかにうごめき、かれをめざめさせたものは、まさにこれだったのだ。[三〇]

ここにはまぎれもなくエロスがはたらいている。しかしここにはまた、死への深い共感があり、両者は微妙に交錯している。

トーマス・マンは、まさにこのようなエロスと死との結びつきを、ショーペンハウアーの哲学の本質とみ、これを「死のエロティシズム」(Todes-Erotik) と呼ぶ。

> 精神と官能性との巨大な対立緊張のなかから生まれた、音楽的・論理的な思想体系としての死のエロティシズム。この対立緊張の所産、また両極のあいだをとびかう火花こそ、まさにエロティシズムなのだ。[三二]

ちなみにこのような把握には、マンのなかにふかく根をおろした、とくにドイツ的・十九世紀的な刻印をおびたひとつの傾向があらわれている。すなわち「死のエロティシズム」、つまり愛と死とのあやしくも美しい結びつきへの沈潜は、まぎれもなく『夜の讃歌』(Hymnen an die Nacht) からトリスタン音楽 (Tristan und Isolde) をへてトーマス・マンにうけつがれた、ドイツ・ロマン主義の心情の遺産なのである。[三三]

つぎに第二の点にうつろう。これはマンによるショーペンハウアーの、あからさまな改変の問題である。マンはショーペンハウアー哲学を「道徳的にではなく、生命的に、つまり個人的に」、すなわち「その学説、つまり説教どおりにではなく、その本質どおりに」[三三]理解した。いいかえればかれは、ショーペンハウアー哲学のなかば――マンのいうところではその「本質」つまり「死のエロティシズム」――を「形而上学的媚薬」として吸収する一方、他のなかば、すなわち前述の「英知の教え」を、完全に無視したのである。

ショーペンハウアーによれば、意志が自己自身を肯定しているかぎり、世界苦はつきない。したがって救済は、美の道、悟りの道を通じて、認識者が意志を否定し、欲望をしずめ、静寂の境地におもむくことによってのみ可能となるはずである。トーマス・ブッデンブロークを酔わせた、あの死についての一章も、原典ではひとつの「英知の教え」によって結ばれている。そこでは死とは「大いなる訓戒」であり、「われ」がもはや「われ」でなくなる「大いなる機会」である。この機会をいかに利用するかによって「よい人間」と「わるい人間」、つまり人間の倫理的な優劣がきまるのである。ショーペンハウアーは説く。

あらゆるよい人間の死は、ふつう、しずかな、おだやかなものである。ところですすんで死ぬこと、こころよく死ぬこと、嬉々として死ぬことは、諦観したひと、つまり生への意志を断念し、否定するひとの特権である。というのは、そういうひとだけが、たんに外見上ではなく、真実に死ぬことを欲し、したがってかれの人格が生きつづけることを必要ともせず、もとめもしないからである。われわれのいう現存在なるものを、かれはすすんですてる。それにかわってかれにあたえられるものは、われわれの眼には無とみえるが、それはわれわれの現存在が、前者にくらべると無だからである。仏教は前者をネハン、すなわち寂滅と呼ぶ。[三四]

ところがこのような「説教」をマンは無視する。

死んだらわたしはどこへゆくかって。それはじつにはっきりした、圧倒的に簡単なことではないか。いままでつねに「わたし」といってきた、現在もそういっている、また将来もそういうであろう、すべてのひとたちのなかへ、わたしはゆくのだ。しかもとくに、いっそう高らかに、いっそう力づよく、いっそう楽しげにそういうひとたちのなかへ・・・[三五]

ここでトーマス・ブッデンブロークが、かれの個我のとり消しとしての死を待望していることはたしかである。しかし右の強調された一句［原文はイタリック］が示しているように、かれには生への意志そのものを否定する気は毛頭ないのである。逆に、じぶんという個体の死によって、意志がいっそうたくましく自己を肯定し、主張することを願っており、つまり消極的に死をもとめることによって、積極的には生をもとめているのである。かれがにくみ、死によってとり消されることを願っているものは、弱く、みにくく、つかれはてたかれ自身、つまり一箇のデカダンとしてのかれ自身だけであって、かれのあこがれのかなたには、強く、美しく、たくましいものとして肯定され、神格化さえされた、生の像が立っている。そしてまさにこのような生が、かれの「せつなくも甘い、こみあげるような、あこがれにみちた愛」[三六]の対象になるのである。

わたしはかつて、生を、この純粋で、残酷で、たくましい生を、にくんでいたのだろうか。おろかな誤解だ。わたしはこのわたしだけをにくんでいたのだ、わたしが生に耐えられなかったがゆえに。しかしわたしはきみたちを愛する・・・幸福なひとたちよ、きちたちみんなを愛する。そしてまもなくわたしは、きゅうくつな監禁によってきみたちのところから閉めだされていることを、やめるだろう。まも

なく、わたしのなかにあってきみたちを愛しているもの、きみたちにたいするわたしの愛は、自由になるだろう。そしてきみたちのところへ、きみたちのなかへ、ゆくだろう。きみたちみんなのところへ、きみたちみんなのなか[三七]へ。――

ショーペンハウアーにおいては、人生、あるいは意志の客観化としての生は根本的に誤謬であり、「マヤのヴェール」につつまれたむなしい仮象であった。その生がいまや肯定され讃美され、否定は一箇のデカダンの個我にのみむけられる。これはもはやショーペンハウアーではない。右の引用の後半は、さきに「死のエロティシズム」と関連づけてみたものである。しかし、あたらしい視点からこれをみなおすと、ここには巧妙なすりかえ、死のエロティシズムからいわば生のエロティシズムへのすりかえがおこなわれていることがわかる。そしてここにはふたたび、マンのなかの、ニーチェにつながる指向がはたらいているのである。トーマス・ブッデンブロークのショーペンハウアー体験は、若いマンがひとりの偉大な師のためにたてた、感謝の記念碑である。しかし同時にかれは師を自己流に改変したのである。さらに「語り手」マンは、それを語ったあと、すぐさま「心理学的慧眼」をそなえた観察者の立場にもどり、場面と叙述のイロニーによって、この「陶酔」とじぶんとのあいだに、距離をつくりだす。トーマス・ブッデンブロークは、あの夜半の啓示のあと、「麻痺と眠りが抵抗しがたくおしかぶさってくるのを感じながら」、みずからにひとつの誓いをたてる。いまあじわいえた大いなる幸福を手ばなさないために、今後ショーペンハウアーを徹底的に研究しようというのである。

しかしそういうわけにはいかなかった。はやくもつぎの朝、きのうの精神的な脱線をほんのすこしはずかしく思いながら、めざめたとき、かれはこのりっぱな計画が、どうやら実行不可能なのを予感した。

［・・・］

かれはそれなり二度とふたたび、あれほど多くのたからを蔵している、あのふしぎな本をのぞくいとまがなかった。［・・・］そしてあの記念すべき午後からおよそ二週間たったころには、かれはもうすべてを放棄して、庭テーブルのひきだしに本が一冊だらしなくころがっているから、すぐにもってあがって書棚にかたづけておけと、女中に命ずるほどになっていた。[三八]

「リヒャルト・ヴァーグナーの作品にたいするわたしの情熱が頂点に達したのは、あるいはそうはいわなくとも、最高点にちかづいたのは、おなじころのことであった」[三九]とトーマス・マンはいう。「おなじころ」とはむろん、ショーペンハウアー発見の時期をさす。ところでマンにとっては、両者は本質的にはまったくおなじものである。つまりかれはヴァーグナーを、ショーペンハウアーの「死のエロティシズム」の最高の芸術的形成者とみたのである。

ショーペンハウアーからヴァーグナーに影響し、ヴァーグナーがそこでみずからを再認識したものは、「意志」すなわち衝動からの世界解釈、エロス的世界理解であった。[・・・]そのなか[『トリスタンとイゾルデ』をさす]では、ショーペンハウアー哲学のなかから、エロス的な甘美さ、陶酔的な精髄が吸いつくされており、その反面英知には手もふれられていない。[四〇]

この引用の後半は、マン自身のショーペンハウアー理解とまったくおなじである。むしろマンの理解そのものに、かれが幼時から愛していたヴァーグナー音楽、とくに『トリスタンとイゾルデ』の、強い影響があったといってさしつかえあるまい。

ヴァーグナーにたいする「情熱」は、当然『ブッデンブローク一家』にも反映しており、なかでも一族最後の男性であるハノー少年に、それが明瞭にうかがえる。それも、かれが『ローエングリン』(Lohengrin)をみるというような、外的なできごとだけをいうのではなく、かれが沈潜する音楽の質が、いちぢるしくヴァーグナー的なのである。すこし長いが、ハノーが自作の即興曲をひとりピアノでかなでるくだりの後半から、一部分を訳しておく。

[・・・]そしてけたたましい笑いのように、あるいはふしぎなほど幸福な約束のように、あの最初のモティーフが、そのあいだをうねった。あのなんでもない音構成、ひとつの調性から他の調性への没入が・・・まことにそれは、たえずあらたに、強引に、緊張をかきたてるかのようだった。オクターヴのものぐるおしい突進がそれにつづき、さけび声となってきえた。そしてつぎには盛りあがり、ゆるやかな、とどめがたい高まり、はげしい抗しがたいあこがれの半音ずつのせりあがりがはじまって、それがだしぬけに、はっとさせるような煽動的なピアニシモでたちきられた。このピアニシモは、足もとの大地がすべり去って、欲情のなかへしずみこむような感じのものだった・・・一度はまるで、遠くかすかに警告しながら、哀願し悔悟する祈りの、最初の諧音が、きこえてきそうなけはいだった。しかしたちま

ちわきあがる不協和音の波が、そのうえにおそいかかった。それはひとかたまりになって、うねりながら前進し、後退し、上昇し、くずれ、そしてふたたび、名づけがたい終点にむかってせまっていった。終点はこなければならない。いま、この瞬間に、あえぎ苦しむ窮迫がすでに耐えられなくなった、このおそるべき最高潮のときに、それはこなければならない・・・はたしてそれはきた。もうおしとどめることはできない。あこがれのけいれんを、これ以上ながびかせるわけにはいかない。それはきた――まるで垂幕がひきさかれ、戸がはじけるようにひらき、いばらの垣がおのずからひらけ、焔の壁がくずれおちるかのように・・・大詰めが、解決が、成就が、完全な満足が、ふいにやってきたのである。そして恍惚とした歓呼をあげながら、すべてはほぐれて、ひとつの和音となり、それが甘い、あこがれるようなリタルダンドで、すぐにもうひとつの和音にとけた・・・それはあのモティーフであった。ひびいたのはあの最初のモティーフであった。そしていまはじまったのは、ひとつの祝祭、ひとつの凱歌、まさにこの楽句のディオニュゾス的狂宴だった。[四一]

これはまぎれもなくヴァーグナーであり、とくにマンが「エロス的神秘劇」[四二]と呼ぶ『トリスタンとイゾルデ』である。ここにはヴァーグナーのこの楽劇のエロティシズムが、不気味なまでになまなましく描かれているし、さらに、無限旋律、半音階、とりわけライトモティーフなど、ヴァグーナー音楽の技法的な特性が、如実にうつしだされている。右に引いた部分は、そのまま「愛の二重唱」を中心とする第二幕第二場の文学的叙述であるといって過言ではあるまい。ところでトーマス・マンは、ここでもまた、距離をとること、この場合は直接的な批判を、わすれてはいない。

なにか残忍な、鈍感な、しかも禁慾的・宗教的なもの、信仰と自己放棄といったようなものが、この無の狂信的な礼拝のなかにはひそんでいた。[・・・]それ［一拍半からなるあのライトモティーフ］を、どはずれに、あくことなくあじわい、利用しつくすやりかたには、悪徳めいたものがひそんでおり、そこから最後の甘さまで吸いつくそうとする貪慾さのなかには、シニカルな自暴自棄のようなもの、快楽と滅亡への意志のようなものがあった。[四三]

そしてここには、またまたニーチェの顔がのぞいている。それというのも、右の引用は、「どこまでもロマン主義である、現在のドイツ音楽」――ニーチェの場合これはヴァーグナー音楽と同義である――の性格を「酔わせると同時にぼやけさせる麻酔

薬」[四四]と規定する後期のニーチェの、つぎのようなヴァーグナー批判の言葉のいいかえといってもよいからである。

かれ［ヴァーグナー］の芸術のなかでは、こんにちすべての人間がもっとも必要としているもの――つかれはてたものどもの三大刺戟剤、すなわち残忍なもの、人工的なものおよび無邪気（白痴的）なものが、もっとも誘惑的に混ぜあわされている。[四五] かくてヴァーグナーは大々的な誘惑者である。およそ精神にかかわることで、つかれ、老衰し、生を危険ならしめ、世界を誹謗するものは、ことごとく、かれの芸術からひそかな庇護をうける――かれが理想の光につつみかくしているのは、もっとも黒い反啓蒙主義である。かれはあらゆる虚無的（――仏教的）本能にへつらい、それに音楽のころもを着せる[四六]［・・・］。

以上「三連星」との関係に重点をおいて『ブッデンブローク一家』の考察をこころみた。その際われわれは、あるいはショーペンハウアー哲学との関係に紙数をついやしすぎたかもしれない。この作品の執筆中におこったマンのショーペンハウアー体験を、直接反映する部分――またそれと関連してヴァーグナー音楽とのつながりを直接に示す部分――は、量的にはわずか数ページであって、この十九世紀ハンザ市民社会の克明な年代記のなかでは、ひとこまの挿話にすぎない。しかし、質的には、それはまことに重要な意味をもっている。それというのも、以前の作品にはみられなかった、そして『ブッデンブローク一家』以後のマンの全作品がそれなしには理解できない、あたらしい地平が、ここにひらかれたからである。

一八九〇年台の作品のなかで、くりかえしくりかえし語られたのは、生から疎外された孤独な個我の苦悩であった。その場合、生はどこまでも経験的・現実的世界を意味しており、孤独な個我の苦悩は、「ほかのひとびと」とのあいだの横のつながりが断ちきられていることに、根本的な原因をもっていた。つまり問題はすべて、生すなわち現実社会の日常性との水平の関係においてとらえられており、興味の中心は、「不幸」な人間の生への執念もしくは「生への意志」にあった。「業績の道徳家」トーマス・ブッデンブロークの「倫理性」もしくは「英雄性」も、これにつながるものであることは、すでに指摘したとおりである。とこ

ろが、若いマンが「形而上学的媚薬」としてむさぼりのみ、「恩寵の瞬間」にあらわれる宗教的な啓示のように「業績の道徳家」を震撼させた、ショーペンハウアー哲学を契機として、まったくあたらしい視角が、マンの制作のなかにあらわれたのである。それはいわば垂直の視角である。ここではもはや「ほかのひとびと」などは問題ではなく、疎外の意識の反芻作用も停止する。ひとは経験的世界を離脱して（Abkehr）、人間存在の内面の深みにしずむ（Einkehr）。これに応じて、叙述の態度や文体の面でも重大な変化が生じ、叙事的な距離は抒情的な沈潜に、きびしい造形性はながれるような音楽性にかわるのである。むろんこのあたらしい方向は、その後のマン文学の主流になるわけではなく、『ブッデンブローク一家』においても、前述のように、量的にはごくちいさな位置をしめているにすぎない。しかもショーペンハウアーの形而上学（およびヴァーグナー的な音楽）への「陶酔」のあとで語り手マンが、ただちにふたたび距離をとろうとしていることは、さきにみたとおりである。しかし、ショーペンハウアー体験（およびヴァーグナー音楽）に触発されて、作品のなかにはじめてあらわれた、この死、深淵、夜、形而上学への方向は、ニーチェから糸をひく――とはいえそれがニーチェのすべてではなく、マンが理解したニーチェのすべてですらないことについては、のちに述べることになろう――生、現実、白昼、心理学への方向の、重要な補正剤、するどさに深さをくわえる補正剤になるのである。つぎに『ブッデンブローク一家』出版から八年のちにマンが書いた一文を、註釈をくわえながら、あげておく。[四七]

> モラルはうたがいもなく人生最高の問題であって、それは生への意志そのものともいえよう。［ここでいう「モラル」とはむろん、「業績の道徳家」およびそれと関連して述べたニーチェの「倫理性」とおなじものである。またこの「生への意志」があくまでも倫理的なものであって、ショーペンハウアーの「意志」とはべつのものであることは、ことわるまでもあるまい。］しかしながら、生は最高の財宝にあらず［シラー『メッシーナの花嫁』第四幕第十場］という言葉が、もし芝居の名せりふ以上のものであるとすれば、生への意志よりももっと高次の、もっと究極的な、なにかがあるはずである。そしてモラルは、自由なもの、可能的なものを補正し、それらに規律をあたえて、制限されたもの、現実的なものに化する力であるが、その反面モラルもまた、一種の補正剤、一種の修正、つまり、かたときも

やむことのない、また、むげに聞きながすわけにはいかない、瞑想（Einkehr）と遁世（Abkehr）へのすすめを、必要とするのである。

［ここではおそらく、「生からの離脱（Abkehr）を説きすすめ」る「死の説教者たち」を弾劾する自己超克者ツァラトゥストラ――二六（二二二）ページの引用参照――への、当てこすりがおこなわれているのであろう。］［・・・］この補正剤を英知と名づけるならば、その反対は盲目の熱意で時間と白昼に執着するあまり睡眠をのろうにいたったあの男の、おろかさであろう。またそれを宗教性と名づけるならば、その反対は、鼻づらを地面にすりつけて頭上の星空の大いなる平和をみない、無信仰な、地にしばられた動物性である。またもしそれを高貴さと名づけるならば、その反対は、あこがれを知らずまったく生と現実のなかに安住し、より高い故郷のあることを知らぬ卑俗さである。

マンの文学のすぐれた特性は、まさにこのようなふたつの方向が、形と影のようによりそい、あいおぎなっているところ、また文体的にいえば、距離と沈潜、造形性と音楽性が結びついているところにある。そしてこの特性は、前述のように、『ブッデンブローク一家』においてはじめてあらわれてきたのであって、こうみると、この最初の長篇小説によって「わたしのその後の創造の基礎となるべき人間的・芸術的な土台」、あるいはその後の「演奏」のためのすぐれた「ヴァイオリンの胴」がつくられた[四八]、というマンの言葉の、いちだんと深い意味があきらかになるのである。

二　『衣裳戸棚』

トーマス・マンがローマから帰国したのち、ミュンヘンの新市街の下宿で『ブッデンブローク一家』の稿を書きすすめたこと、そしてその途中でショーペンハウアーとのめぐりあいがおこったことは、まえに述べたとおりであるが、マンはそのような下宿の一室をできごとの舞台として、おそらくはショーペンハウアー体験の直後に、ひとつの異色的な小品を書いている。それは『衣裳戸棚』（Der Kleiderschrank ―一八九九年）である。これはそれ以前の作品とはまったくおもむきをことにし、またマンの全作品の系列からもいわばはみでるものであって、一般にはあまり注目されていない。しかしこれは、あらゆる点で、ショーペ

ンハウアーによって触発されたあのあたらしい方向を、もっとも顕著に示しており、この意味でまことに興味ぶかい作品である。

まず主人公アルブレヒト・ファン・デア・クヴァーレン（Albrecht van der Qualen）の生（現実）にたいする根本態度が、「心理学的前奏」に属する作品群にみられるものとは、まったくちがっている。かれが経験的世界とのつながりを失った孤独者であることはこれまでとおなじであるが、ここではあの「生への意志」ないし執念が、はじめから放棄されているのである。主人公には職業もなく、目的もない。かれは時計もカレンダーももたず、今日がなん日であるか、それどころかなん年であるかをさえ、知ることをこばんでいる。「すべては宙に浮いていなければならぬ」[四九]（Alles muß in der Luft stehen）というのが、この人物および作品そのもののモットーである。つまりここでは、時間・空間のそとに存在することが意志され、経験的世界とつながりをもつことは全面的に拒否されているのである。

この人物は、ある日、ある町に宿をとる。むろん主人公は町の名を知ろうともせず、そもそもそこでおこるできことが「宙に浮いて」いるのだが、宿の情景だけは、当時のマンの下宿を描いたものである。さてその夜から、主人公の部屋の片すみにある衣裳戸棚のなかに、妖精めいた美少女があらわれる。

> それは全裸で、ほっそりしたなよやかな片腕をあげて、戸棚の天井にある掛釘に人さし指をかけていた。長い褐色の髪が波うって、彼女の子どもめいた肩のうえにやすらっていたが、その肩からは、ただすすり泣きでこたえるほかはないような魅力があふれていた。切れながの黒い眼には、ろうそくの光がうつっていた・・・　口はやや大きいが、それは苦しみの日々ののちにわれわれの額のうえに降りてくる眠りのように甘美な表情をたたえていた・・・[五〇]

そしてこの時間・空間をこえたメールヒェンの世界からの使者は、夜な夜な主人公に、甘く悲しい愛と死のものがたりを語りきかせるのであるが、主人公はこの夢幻的な少女にたいするおさえがたいあこがれに、ときにわれをわすれる。しかしむろん両者の合一は、経験的世界の戸棚のなかでは成就しない。主人公が触れるたびに、妖精はしばらくのあいだ、それが本来属している、

時間・空間を絶した領域にすがたを消す。

ときおりかれは自制をわすれた・・・　かれの体内に血がわきたち、かれは両手を彼女のほうにさしのべた。しかも彼女はこばまなかった。しかしそんなことがあったあといく晩かは、彼女の姿は戸棚のなかにみられなかった。やがてまたあらわれても、そのあと数晩はなにも語らず、そのうちにまたそろそろ語りはじめるのだが、そのあげく、またまたかれは自制をわすれるのであった。[五一]

以上の引用でもわかるように、ここにはまぎれもなく、若いマンがショーペンハウアーのなかから吸収した「死のエロティシズム」が躍動している。またそれにともなって、叙述の態度と文体にも、いちぢるしい特色がみられる。すでにみたように、人物や事象を、冷静に、客観的に、外がわから観察し、心理の微妙な起伏やニュアンスをも、おもに人物の外貌、態度、動作、あるいは事件によって描きだそうとするのが、「心理学的前奏」の叙述の態度の特色であった。ところが「謎にみちたものがたり」(Eine Geschichte voller Rätsel) という副題をもつこの小品は、全体が幻想的な音楽性をおびており、すべてのものが主人公の心の内がわからのみ描かれている。ここでは観察者の立場は放棄され、語り手は主人公の思考と幻想に身をゆだねている。このことは「かれは考えた」、「かれは考えるのがつねであった」、「かれは感じた」(Er dachte; pflegte zu denken; fühlte) などの表現の多用にもあらわれているし、またたとえば少女の描写にしても、一見外がわから描いてあるようではあるが、じつは語り手の立場からの観察ではなくて、主人公の心に映じたすがたなのである。「ただすすり泣きでこたえるほかはないような魅力」があふれる肩、などの表現はそれを示している。

さらに、さきほどの引用のなかには、この作品とショーペンハウアーの形而上学との、ひそかな、しかしまがうかたない親近性を、直接に示す句がある。「苦しみの日々ののちにわれわれの額のうえに降りてくる眠りのように甘美な」という表現がそれである。のちにマンはこの句を拡大して、『甘美な眠り』(Süßer Schlaf) という短文を、つぎのように書きおこしている。

まいにち夜が降りてくるということ、苦悩と窮迫、苦しみと不安のうえに、それらを鎮静させぬぐい消しながら、夜ごとに眠りの恩寵が

ひろがるということ、つねにあらたにこのなぐさめと忘却の水 (Labe- und Lethetrank) が、われわれのひからびたくちびるのために用意されてあること［・・・］わたしはいつもこのことを、もろもろの大いなる事実のうちでもっともめぐみ深い、もっとも感動的なものと感じ、みとめてきた。盲目の衝動の産物であるわれわれは、苦しみをしらぬ夜から昼のなかへとあゆみでて、さすらう［これ――強調は筆者による――はそのままショーペンハウアーの「意志」の「客観化」である］。太陽はわれわれを焼き、われわれはいばらやとがった岩のうえをあゆむ。われわれの足は血にまみれ、われわれの胸はあえぐ。もし、灼熱する苦難の道が、きれめなく、さしあたっての終点もなく、ぎらぎらと、えんえんと、われわれのまえにつづいているとしたら、なんとおそろしいことであろう。だれにその道を歩きとおす力があろう。[五二]

これは全面的にショーペンハウアーである。そしてトーマス・マンがこの文章を書いたとき、ショーペンハウアーのつぎの文章――むろんそこでは夜ごとの眠りではなく、死の眠りについて語られているのだが――を思いうかべていたこと、それどころかおそらく机上にひろげてさえいたことは、まずうたがいえないであろう。

死は、物自体としての意志にとって、眠りが個体にとってもつのとおなじ意味をもっている。意志は、もしそれが記憶と個性をもちつづけるとすれば、真に得るものはなにもないのに、無限の時間をとおしておなじ活動と苦悩をつづけることには、耐えられないであろう。そこで意志は記憶と個性をなげすてる。これが忘却 (Lethe) である。そして意志は、この死の眠りによって回復し、もととはちがった知性をそなえ、あたらしい存在としてふたたびたちあらわれるのである［・・・］。[五三]

三　『トリスタン』

われわれはさきほど『甘美な眠り』の冒頭の一節の前半をあげ、それが全面的にショーペンハウアー的であることをみとめた。ところで、夜と眠りをたたえるこの文章の後半はどうであろうか。

［・・・］しかし、ふるさとのような夜が、生の受難の道にいくども挿入されている。どの日にもひとつの終点がある。ひとつの林苑――そのやわらかな苔がわれわれの足をなぐさめ、うれしい涼風がふるさとの平和をただよわせてわれわれの額をめぐるであろうひとつの林

苑が、泉のつぶやきとみどりの薄闇をたたえて、われわれをまっているのである[五四]…]。

これはなにごとであろうか。マンは本来、つめたくするどい散文の名手である。まして右の文章は、小説ではなくエッセイの書きだしである。それなのにこのもうろうとした情緒性、またふだんの知的で明確な用語とはうってかわった、「林苑」(Hain)、「うれしい涼風」(wonnige Kühle)、「泉のつぶやき」(Quellgemurmel)、「みどりの薄闇」(grüne Dämmerung)など、ロマン的で古めかしい用語、ゴットフリート・ベン(Gottfried Benn)ならば「荘厳調[五五]」(seraphischer Ton)と呼ぶであろうような表現は、なにごとであろうか。それはほかでもない。ここにもまた、外からのもの、しかもショーペンハウアーとはべつのもの、ただしマンにとってはショーペンハウアーとまったくおなじもの、すなわちヴァーグナーがはいりこんでいるのであって、右にみた夜の比喩は、マンが「死のエロティシズム」の最高の芸術的表現とみる「エロス的神秘劇」、『トリスタンとイゾルデ』の、第二幕第一場に、あきらかに照応している。それは、あかるい夏の夜、城内の庭でイゾルデが、侍女ブランゲーネ(Brangäne)とともに、恋人トリスタンのおとずれをまっている場面である。主人の身をきづかう侍女の耳には、まだ昼のなごりともいうべき猟笛のひびきがきこえる。しかし「愛の夜」をまちこがれるイゾルデには、それがきこえない。

Sorgende Furcht
beirrt dein Ohr.
Dich täuscht des Laubes
säuselnd Getön',
das lachend schüttelt der Wind.
[...]
Nicht Hörnerschall
tönt so hold,

おそれ、気づかう心が
おまえの耳を迷わせるのよ。
わらう風にゆれる
木の葉のそよぎを
おまえは聞きちがえているのよ。
[...]
角笛の音は
こんなにやさしくきこえはしない。

des Quelles sanft
rieselnde Welle
rauscht so wonnig daher.
[...]
Schon goß sie [=die Nacht] ihr Schweigen
durch Hain und Haus,
schon füllt sie das Herz
mit wonnigem Graus.
O lösche das Licht nun aus,
lösche den scheuchenden Schein!
Laß meinen Liebsten ein!

やわらかにせせらぐ
泉の水音が
こんなにうれしくひびいてくるのよ。
[...]
夜はもうその沈黙を
林苑にも家にもそそぎかけた。
夜はもう心を
うれしいおののきでみたしてくれる。
さあ、あかりを消しておくれ。
おぞましい、あだし光を消しておくれ。
わたしの恋人を入れておくれ。[五六]

『ブッデンブローク一家』出版の翌年、マンはこの『トリスタンとイゾルデ』のために、ひとつの記念碑をたてる。それが『トリスタン』である。

この作の主要人物のひとりガブリエーレ・クレーターヤーン、旧姓エックホーフ (Gabriele Klöterjahn, geb. Eckhof) という女性は、いわばブッデンブローク家の末裔であり、第二のハノー少年である。彼女は胸をやみ、そしてピアノをよくする。すくなくともうひとりの作中人物である作家デートレフ・シュピネル (Detlev Spinell) の眼にうつるかぎりでは、彼女は「実用むきの、市民的な、無味乾燥な伝統をもった一族が、もうほろびようとするまぎわになって、もういちど芸術によって浄化され」[五七]て咲きでた一輪の高貴な花であって、その美しさをかれは「死の美」(Todesschönheit) と名づける。

このふたりの出あいは、病気と死の空気のただよう結核療養所でおこる。もっとも女は終始受動的な態度をとっているし、男

はあいてを熱狂的に崇拝しながらも、心中のコンプレックスにさまたげられて、じぶんの意中を告げることもできない。このままでは両者の関係は発展しないようにみえる。ところがある夕方、人気のない広間で、ふたりはたまたま『トリスタンとイゾルデ』の楽譜を発見する。男の願いをいれて女がそれをピアノでかなで、ふたりはヴァーグナー音楽の愛と死の世界に没入する。この音楽の魔術的ないざないによって、ふたりの心には決定的な変化が生ずる。音楽がなりやんだのち、男は無言のまま床のうえにひざまずくが、その肩はすすり泣きにふるえている。女は夕闇のなかでピアノのまえに前かがみに腰かけたまま、しずかにかれのほうをふりむく。そのあおざめた額には、そこはかとない、とまどったような微笑がうかんでいる。その直後、女の病状は急変し、やがて彼女は死ぬ。

ここでヴァーグナーのトリスタン音楽とショーペンハウアーの形而上学との親近性に、しばらく注目することにするが、まず、両者のつながりを証拠だてるものとして、リスト（Franz Liszt）にあてたヴァーグナーの二通の手紙の一部をあげよう。これらは、ヴァーグナーが『トリスタンとイゾルデ』の構想にとりかかった当時、すなわち一八五四年の秋と十二月のものである。

わたしの音楽は――ゆっくり――進渉していますが、そのかたわら、いまわたしはもっぱらひとりの人物にかかりきっています。この人物は［・・・］天のおくりもののように、わたしの孤独のなかへあらわれたのです。それはアルトゥーア・ショーペンハウアーです。かれはカント以来の最大の哲学者で、カントの思想を［・・・］はじめて完全に終りまで考えぬいたのです。［・・・］かれとくらべると、ヘーゲルその他もろもろの徒輩は、なんたるいかさま師でしょう。生への意志の最終的な否定という、ショーペンハウアーの中心思想は、おそろしく苛酷なものですが、しかも救済をもたらすただひとつのものです。

わたしは、生涯にいちども、ほんとうの愛の幸福をあじわったことがありませんが、あらゆる夢のうちのもっとも美しいこの夢のために、なおひとつの記念碑をたて、いちどそこでこの愛を、はじめからしまいまで、完全に飽満させようと思います。頭のなかでわたしは『トリスタンとイゾルデ』というのを構想したのです。これができたら、その終りにはためく「黒旗」でわたしはわたしのからだをおおい

――そして死にましょう。[五九]

つぎに『トリスタンとイゾルデ』の第二幕第二場を中心として、両者の直接的な照応をみよう。

Beide. O sink hernieder,	ふたり	おお降りきたれ、
Nacht der Liebe,		愛の夜よ。
gib Vergessen,		忘却をあたえよ。
daß ich lebe;		生きていることをわすれさせよ。
nimm mich auf		そなたのふところに
in deinen Schoß,		わたしをだきあげ、
löse von		世界から
der Welt mich los!		わたしをときはなせ。
Tristan. Verloschen nun	トリスタン	最後のともしびも
die letzte Leuchte;		いまは消えた。
Isolde. was wir dachten,	イゾルデ	かつてわれらが考えたことも、
was uns deuchte;		かつてわれらが思ったことも、
Tristan. all Gedenken —	トリスタン	すべての思考も――
Isolde. all Gemahnen —	イゾルデ	すべての記憶も――
Beide. heil'ger Dämm'rung	ふたり	聖なる薄闇の
hehres Ahnen		神々しい予感は
löscht des Wähnens Graus		妄想の恐怖を、
welterlösend aus.		世界を救いつつぬぐい消す。[六〇]

ここでうたわれる夜、すなわち「忘却」をもたらし、「わたし」を「世界からときはな」す夜、「妄想の恐怖を、世界を救いつつぬ

ぐい消す」夜は、むろんショーペンハウアーの「死」の比喩である。昼のなごりである猟笛のひびきが去り、「最後のともしび」が消えるときはまた、区別し認識する知性のともしびが消え、表象としての世界が消えるときである。そしてこのときこそ、物自体としての「意志」――ヴァーグナーにおいては「愛」――は、それまで閉じこめられていた、多かれすくなかれ不完全な、個体の牢獄から解きはなたれて、ふたたび時間・空間を絶した領域へ帰り、自由自在に活動しうるであろう。そしてそのとき、われわれ、つまりわれわれの「本質そのもの」は、ふたたび世界そのものとひとつになるであろう。これがトリスタンとイゾルデがまちこがれる「愛の夜」の本質である。

Beide.	bricht mein Blick sich	**ふたり**	よろこびにめしいて
	wonnerblindet,		わが眼が光を失っても、
	erbleicht die Welt		世界がその欺瞞とともに
	mit ihrem Blenden:		色あせても、
Isolde.	die uns der Tag	**イゾルデ**	かつて白昼の
	trügend erhellt,		あざむきの光にてらされ、
Tristan.	zu täuschendem Wahn	**トリスタン**	いつわりの妄想としてわれらの
	entgegengestellt,		前にあった世界が色あせても、
Beide.	selbst dann	**ふたり**	そのときすらも
	bin ich die Welt:		わたしは世界だ。
	Wonne-hehrstes Weben,		歓喜のいとも神々しいはたらき、
	Liebe-heiligstes Leben,		愛のいとも神聖ないとなみ。
	Nie-wieder-Erwachens		二度とめざめぬことを
	wahnlos		妄想をさり
	hold bewußter Wunsch.		はれやかな意識をもって願うこと。[六一]

「愛の夜」へのあこがれは、やがて「愛の死」(Liebestod) へのあこがれに高まる。これは当然である。なぜなら死こそは、「二度とめざめ」ることのない「永遠の夜」であって、そこにおいてはじめて、完全な忘却と、いっさいの妄想、苦悩、「われ」と「なんじ」の区別の、完全なとり消しがおこなわれるからである。またそこにおいてはじめて、愛しあうふたり――むろん個体としてのトリスタンとイゾルデではなく、かれらの「本質そのもの」である「意志」もしくは「愛」――は、名もわすれ、別離の不安もなく、完全に永遠に合体することができるであろうからである。

Tristan. [. . .]
Stürb' ich nun ihr,
der so gern ich sterbe,
wie könnte die Liebe
mit mir sterben,
die ewig lebende
mit mir enden?
Doch stürbe nie seine Liebe,
wie stürbe dann Tristan
seiner Liebe?
[. . .]
Was stürbe dem Tod,
als was uns stört,
was Tristan wehrt,
Isolde immer zu lieben,
ewig ihr nur zu leben?
[. . .]

トリスタン　[. . .]
愛のためにはわたしはよろこんで死ぬが、
もしわたしが愛に死んだとしても、
愛そのものまでが
わたしとともに死ぬはずがあろうか。
永遠に生きる愛が
わたしとともに終るはずがあろうか。
しかし、もしこの愛がけっして死なぬものならば、
どうしてトリスタンが、
その愛のために死ぬといえよう。
[. . .]
死の手に帰するのは、
われらをじゃまするもの、
トリスタンがイゾルデを
永遠に愛しつづけることを
こばむもののほかになにがあろう。六二
[. . .]

Beide. O ew'ge Nacht,
süße Nacht!
Hehr erhabne
Liebesnacht!
Wen du umfangen,
wem du gelacht,
wie wär' ohne Bangen
aus dir er je erwacht?
Nun banne das Bangen,
holder Tod,
sehnend verlangter
Liebestod!
In deinen Armen,
dir geweiht,
ur-heilig Erwarmen,
von Erwachens Not befreit!
[. . .]
Isolde. Ohne Wähnen —
Tristan. sanftes Sehnen;
Isolde. ohne Bangen —
Tristan. süß Verlangen.
Ohne Wehen —
Beide. hehr Vergehen.
Isolde. Ohne Schmachten —

ふたり おお永遠の夜よ。
甘い夜よ。
神々しくもけだかい
愛の夜よ。
そなたにひとたびいだかれ、
ひとたびほほえまれては、
だれがおそれげもなく
ふたたびめざめえたであろう。
さあそのおそれをはらっておくれ、
やさしい夜よ。
あこがれもとめた
愛の死よ。
そなたの腕にいだかれ、
そなたにささげられ、
いとも神聖なあたたかさにつつまれ、
めざめの苦しみからときはなたれたい。
[・・・]
イゾルデ 妄想をすて——
トリスタン しずかにあこがれること。
イゾルデ おそれをわすれ——
トリスタン 甘くもとめること。
苦しみをはなれ——
ふたり 神々しくも消えゆくこと。
イゾルデ かつえることもなく——

Beide. hold Umnachten.
Tristan. Ohne Meiden —
Beide. ohne Scheiden,
traut allein,
ewig heim,
in ungemeßnen Räumen
übersel'ges Träumen.
Tristan. Tristan du,
ich Isolde,
nicht mehr Tristan!
Isolde. Du Isolde,
Tristan ich,
nicht mehr Isolde!
Beide. Ohne Nennen,
ohne Trennen,
neu' Erkennen,
neu' Entbrennen;
ewig endlos,
ein-bewußt:
heiß erglühter Brust
höchste Liebeslust!

ふたり　やさしい闇につつまれること。
トリスタン　分けるものもなく——
ふたり　へだてるものもなく、
ただひとつ心なごむ
永遠のふるさとに住み、
広大無辺の境に
至高の夢をみること。
トリスタン　そなたはトリスタン、
わたしがイゾルデ、
もうトリスタンではない。
イゾルデ　そなたこそイゾルデ、
わたしはトリスタン、
もうイゾルデではない。
ふたり　名づけることもなく、
わかれることもなく、
あらたに識り、
あらたに燃えあがり、
永遠に無限に、
ひとつと感じつつ、
あつく灼熱する胸の
至高の愛の快楽。[六三]

以上の引用によって、ショーペンハウアーの形而上学とトリスタン音楽の深い親近性を、ほぼ示しえたとおもう。むろんショーペンハウアーのすべてがそこにあるわけではない。あの「英知の教え」はここでも、半世紀ちかくのちにトーマス・マンが

『ブッデンブローク一家』のなかでしたのとまったくおなじように、無視されている。しかしこの音楽が、まさに「エロス的神秘劇」として、マンのいうように「徹底的にショーペンハウアー的に色どられている」ことはあきらかであろう。芸術家というものは「しばしばある哲学の „Verräter“ になる」[六四]とマンはいう。„Verrat“ とは、裏切りの行為であり、同時にまたもののかくれた本質をあばきだすことであるが、『トリスタンとイゾルデ』では、ショーペンハウアーにたいする、まさにこのような二重の „Verrat“ がおこなわれているのである。そしてマンは、これをかれの『トリスタン』の決定的な転回点におき、この音楽がうたう夜と死へのあこがれ、愛しあうたましいが彼岸でとげる合一の歓喜、そしてそれが聴くものにあたえる震撼と陶酔を、あますところなく描きだしたのである。[六五]

以上にみたかぎりでは、『トリスタン』は、まったく『ブッデンブローク一家』の圏内にはいる作品といえる。「死の美」をもつガブリエーレは、前述のように第二のハノー少年であり、精神的洗練と生物学的退化の過程をせおった、市民一族の末裔である。トリスタン音楽も、ハノー少年の音楽と要するにおなじものであり、またトーマス・ブッデンブロークのショーペンハウアー体験に直結するものであることは、すでに述べたとおりである。ところでこの作品は、『ブッデンブローク一家』では、潜在しているにせよ、まだ表現されるにはいたらなかった、あたらしい面をもっている。芸術および芸術家の存在についての、直接的な問いかけがそれである。

『ブッデンブローク一家』についてマンは、かれがここで「体験し、形成したのは［・・・］市民の一種の発展であり、現代化であったが、しかしそれは市民のブルジョワへの発展ではなく、市民の芸術家への発展であった」という。しかしこの言葉には、ほんのわずかではあるが、いいすぎがある。なるほどこの小説には市民の「現代化」つまり「芸術家への発展」の過程は克明に

描かれている。しかしこの過程の所産としての芸術家そのもの、またそのような芸術家の芸術がもつ問題性そのものは、ほとんど語られていないのである。もっとも重要な作中人物である「業績の道徳家」トーマスは、あくまでも市民であって、芸術家ではない。ブッデンブロークの家系のなかにあらわれる「芸術家」的な人物といえば、はじめから「困りもの」、「厄介もの」として一族のなかからはみだしているデカダンのクリスティアンをのぞけば、そしてまた貴族のうまれで最後まで市民的な生活にとけこむことのなかったゲルダをべつとすれば、ハノー少年があるだけであり、そのハノーも、作品全体からみれば、幼くして急死することによって「ある一族の没落」のしめくくりをつける役割りを負わさているにすぎない。

それではなぜ『トリスタン』において、芸術および芸術家の問題が、直接のかたちでてくるのであろうか。ここで当然考えられるのは、大作『ブッデンブローク一家』の出版が若いマンの意識にもたらした変化である。それ以前のマンは、文壇の一部からはすでに注目されていたものの、世間的にはまだ無名の文学青年にすぎず、かれ自身のなかにも、むろん、職業作家としての意識は確立していなかった。のちにマンは『ブッデンブローク一家』執筆の当時をふりかえって語っている。「わたしの生活感情は、無感覚と、やましい市民的良心と、おれには潜在的な能力があるのだという確信が、組みあわさったものであった。」[六六] ところが、大作の出版と成功によって「潜在的な能力」は顕在的となり、若いマンのなかに、いまや自他ともにゆるすひとりの作家としての自覚が定着する。それとともに、一箇の「作家」として自己の存在を問うこと、つまり芸術および芸術家の存在の問題ととりくむことが、かれの当面の大きな課題となるのである。

しかしよくみると、この問題はフリーデマン氏や『道化者』の「エピクロス主義」のなかにもすでに潜在しており、とくに『ブッデンブローク一家』からは当然でてくるはずのものである。H. M. Wolff などは、『ブッデンブローク一家』は、マンが書きすすめてゆくうちに、予想に反して尨大なものになったために、計画を変更して「家族小説」にとどめたものであって、本来のマンの計画は「芸術家小説」を書くことにあったのだ、との見解をだしている。[六七] この説にはむろんゆきすぎがあるが、ある講

演のなかのマンのつぎの言葉は、これがまったくまとはずれの仮定ではないことを暗示している。

もともとわたしの関心は、もっぱら感受性のつよい末裔ハノーのものがたりに、またせいぜいのところトーマス・ブッデンブロークの身のうえばなしにむけられておりましたのに、前おきのものがたりとしてしかとりあつかえないだろうと思っていた部分が、すべてはなはだ独立した、はなはだ独自の資格をそなえたかたちをとるにいたったのであります。[六八]

くりかえすが、ここからマンの本来の計画が「芸術家小説」を書くことにあったと想定するのはやや早計であり、またマンのべつの証言にも反する。[六九] しかしマンが市民の「現代化」をほかならぬ「芸術化」としてとらえ、市民が生物学的に退化して生への適応性を失うことによって「芸術家」が誕生するというテーマを描いたことによって、同時に芸術にたいして大きな問題が提起されたのである。それはマンが、かれの時代の芸術全体にたいしてなげた、大きな問いである。なぜなら、デカダンスから芸術が生まれ、生への無能が芸術家を生むという考えかたは、たんに若いマンの特殊な個人的体験の所産ではなく、芸術と生とのあいだに深淵的な断絶ないし敵対関係をみる、世紀末ヨーロッパの芸術観に共通した傾向に、直結するからである。のみならずこの問題は、こんにちまで大きく尾をひいている。それというのも、芸術が生（社会・現実）から断絶して――問題の多い言葉をつかえば l'art pour l'art として――ひたすら自己の法則に仕えるべきか、それとも――おなじく問題の多い言葉をつかえば Engagement の芸術として――生（社会・現実）への奉仕を決意すべきかの二者択一は、現代芸術の大問題として、はげしく論議され、またさまざまの立場から、仲介綜合のこころみがつづけられているからである。[七〇]

さて『トリスタン』では、芸術および芸術家の問題は、主要人物のひとりシュピネルを通じて展開される。この人物は、マンの作品にはじめて登場する職業作家であって、『トーニオ・クレーガー』や『ヴェニスに死す』(Der Tod in Venedig) の主人公のさきがけである。ある日かれはガブリエーレにいう。

良心ですよ、奥さま・・・この良心というやつは、まったく困ったものですよ。わたしやわたしの同類は、一生涯こいつとけんかしつづけ

るのです。そしてときどきこいつをだましたり、ちょっとじょうずに満足させてやったりすることに、かかりきっているのです。わたしたち、つまりわたしやわたしの同類は、無用の生きものでして、ごくわずかなめぐまれた時をのぞけば、おれは無用の存在だという意識をひきずりあるいて、傷つき、病んでいるのです。わたしたちは有用なものをにくみます。それは俗悪でみにくいということを知っています。そしてだれしもがじぶんにとって絶対に必要な真理を守るようないきおいで、わたしたちはこの真理を守ります。しかもそのくせ、良心のやましさにむしばまれて、満身に傷を負っているのです。そのうえ、わたしたちの内面生活のありかた全体、わたしたちの世界観や仕事のしかたが・・・おそろしく不健康な、心身をむしばんでへとへとに疲れさせる作用のあるもので、これがまた事態を悪化させるのです。七一

ここには、芸術と生との基本的な対立関係が示されている。すなわち一方には「わたしやわたしの同類」の世界つまり芸術があり、他方には「有用なもの」の世界つまり生があって、両者のあいだには超えがたい深淵がよこたわっているのである。もっともこれだけならば、『ブッデンブローク一家』以前の諸作品のなかでくりかえし描かれた、疎外の状況のそのままの延長とみられるであろうし、また作家シュピネルの生とむかいあうときの意識の内容も、あたらしいものではない。まえにみたように、初期の諸作品の孤独な主人公たちは、つねに弱く、みにくく、病的で、自卑にさいなまれており、これにたいして生の世界に属する「ほかのひとびと」は、強く、美しく、健康で、勝ちほこっている。しかしその反面、前者は多くの場合、無知な生にたいして、知的には優越していた。つまりかれらは、多分の劣等感と、いくばくかの優越感を、あわせもっているのだが、このアンビヴァレンツはそのまま、一方では「良心のやましさ」と「無用の存在」の意識にさいなまれながら、他方では生を「俗悪でみにくい」ものとして憎悪するシュピネルの意識のなかにもちこまれているのである。しかし、この作家と前記のデカダンたちとのあいだには、ひとつの大きなちがいがある。以前の多くの作品では、孤独な主人公が、生へのはかない接近を試みることに事件の発端と内容があった。その試みにはつねにある種のエロスがはたらいており、しかもそれが主人公に破滅をもたらすのがつねであった。ところがいまやシュピネルは、はじめて一箇の「芸術家」として、知的優越の立場から、生に一矢をむくいようとす

る。そしてここにはじめて、生にたいして芸術が演ずるべき役割りが宣言される。それは、生の無意識を、精神の光によってあますところなく照らしだし、それを言語によって表現することである。これがニーチェにつながる「心理的慧眼」と批判の芸術であることはいうまでもあるまい。

> 世界はわたしが「無意識なタイプ」と呼ぶものでみちています。そしてわたしは、これらすべての無意識なタイプのひとびとにがまんがならない。これらすべての鈍感で無知で認識のない生活と行動、わたしのまわりの、いらいらするような素朴さに、がまんがならないのです。苦痛にみちた不可抗力でかりたてられて、わたしはまわりのあらゆる存在を――わたしの力のおよぶかぎり――解明し、言葉にだし、意識にみちびかずにはおれません。その結果が促進的に作用しようが、阻害的に作用しようが、なぐさめと緩和をもたらそうが、苦痛をくわえようが、そんなことにはとんじゃくなく。[七二]

この宣言は攻撃に転ずる。「芸術家」は美とかれの「真理」を守るために、「精神と言葉」を武器として、生をさばき、生に復讐しようとする。この攻撃は、ガブリエーレの夫で「有用なもの」の世界を代表する商人クレーターヤーンにあてた奇妙な手紙――右の引用もその一部である――となってあらわれる。

> この告白をお聞きください。わたしはあなたをにくみます。あなたとあなたの子息をにくみます。生そのもの、あなたが代表しておられる、俗悪で滑稽な、しかも勝ちほこる生、美の永遠の対立物であり、不倶戴天の敵である生をにくむとおなじように。[・・・]わたしがあなたにたちむかうには、ただひとつの武器しかありません。それは弱者の崇高な武器であり復讐の具であるもの、すなわち精神と言葉です。[七三]

右にみたように、この作品は方向と色彩をまったくことにするふたつのテーマをもっている。ひとつはトリスタン音楽の「死のエロティシズム」であり、他は「芸術」と「芸術家」の問題である。われわれは『ブッデンブローク一家』でも、たとえば「業績の道徳家」の倫理的な生への意志と、「形而上学的媚薬」のもたらす陶酔との結びつきにおいて、おなじような二重性をみた。くりかえしていえば、そこには一方にはニーチェにつながる、生、現実、白昼、心理学への方向があり、他方にはショーペ

ンハウアー、ヴァーグナーにつながる、死、深淵、夜、形而上学への方向があった。また表現の面では、前者は批判性と造形性にむすびつき、後者は抒情性と音楽性にむすびついていた。そしてわれわれはこのような二重性を、マンのなかにあたらしい視角が誕生したこと、水平の視角にくわえて垂直の視角が誕生したことと関係づけて把握しようとこころみたわけである。しかしそこでは、トーマスのショーペンハウアー体験やハノーの音楽の叙述は、量的にはごくわずかで、作品全体からみれば挿話にすぎなかった。ところが『トリスタン』では、まさにこのような二重性が、構成の軸になるのである。

ふたつのテーマはまったく位相をことにしている。トリスタン音楽の魔術への陶酔と、「死の美」の崇拝は、ひとつの超越的な領域にむかっての沈潜であり、いわば垂直に、高みへ、あるいはむしろ深みへ没入しようとする、心の姿勢である。そこではいっさいの経験的なものは破棄され、「われ」もなく「なんじ」もなく、時間・空間を絶した「永遠の夜」の世界がくりひろげられる。トリスタン音楽がひびいているあいだだけは、登場人物は名をわすれ、作者マンさえもかれらの名をわすれて、ふたりはたんに「かれ」(er) および「彼女」(sie) となる。またふたりの決定的なトリスタン体験が、外界が雪におおいつくされた曇天の夕べ、患者一同が出はらったあとの療養所の一室の、薄闇のなかでおこなわれることも、象徴的である。

これにたいして「芸術家」の傷ついた意識の反芻作用は、どこまでも経験的世界にのみかかわる。つまりここでは問題は「芸術家」が「有用なもの」の世界との、いわば横のつながりを、いかにして再獲得ないし維持するか、いいかえれば、現実のなかでいかにして自己の位置をさだめ、いかにして現実にたいして自己の存在を弁護するかにある。「芸術家」が、生を美の「不倶戴天の敵」とののしり、「精神と言葉」を武器として生にたちむかおうとするのも、じつは生への意志、もしくは白昼の世界への貪婪な執着のあらわれであり、だからこそかれがときたまみせる戦闘的な姿勢のうらには、つねにかれをむしばみつづける「無用の存在」の意識と「良心のやましさ」が、つきまとうのである。

位相をことにするこのふたつのテーマを統一するものはなんであろうか。それはイロニーである。われわれは『ブッデンブロ

ーク一家』でも、トーマスのショーペンハウアー体験やハノーの音楽のあとで、語り手がただちに事象から距離をとって、ふたたび冷静な叙事作家の立場にもどるのをみた。このような距離設定の原理と手段をイロニーと名づけるならば、『トリスタン』ではイロニーが、あるいは場面そのもののイロニーとして、あるいは文体のイロニーとして、またときには語り手が直接さしはさむ見解のイロニーとして、まさに作品全体をつつんでいるのである。

イロニーはとくに「芸術家」シュピネルにむけられる。マンの作品にはじめて職業作家として登場するこの人物は、当時のマンの意識の一部を代弁する人物であり、かれが自己の内面生活について告白する箇所は、すくなくとも部分的には、マン自身の告白とみてよいのであるが、しかもこの人物は、生にたいして無力であるのみならず、作家としても無能な、かなり滑稽な人間として、終始イロニーをもって描かれている。語り手がつねにかれを「シュピネル氏」(Herr Spinell)と呼ぶのがすでにそのあらわれである。この「芸術家」が日夜心身をすりへらしているという「仕事」の内容も、じつは徒食しながら無数の――ただしめったに返事がくることのない――手紙を、こりにこった用箋に、こりにこった文体と書体で書くことにすぎない。また、たとえばそのような「仕事」のひとつである前記のクレーターヤーン氏あての手紙を書くときの「仕事のしかた」については、語り手が直接皮肉な見解をのべている。すなわちシュピネル氏の手紙のはじめには、「あなたにこの書面を呈上するのは［・・・］言葉が非常なはげしさでわたしにおしよせてくる結果、もしそのはけ口をこの手紙にもとめることがゆるされぬとすれば、わたしはその言葉で窒息するだろうからであります・・・」[七四]とあるが、これにたいして語り手マンはいう。

> 真実に敬意を表していえば、この「おしよせてくる」というのはまったく事実に反していた。そして、どんな虚栄的な理由から、シュピネル氏がこんなことを主張するのかは、神のみぞ知るであった。どうみても、言葉がかれのところへおしよせてくる様子はなかった。ものを書くことを市民的職業とする人間にしては、かれはあわれなほど遅筆であった。だからかれをみればだれでも、作家とは、ほかのどんなひとびとよりも、書くことをむずかしく感じる男だ、という見解に達するにちがいなかった。[七五]

かれがこの手紙によってこころみた生への「復讐」も、みじめな失敗におわる。手紙をうけとった生の代表者が抗議するためにすがたをあらわしたとき、「芸術家」は狼敗を卑屈な微笑にかくさなければならない。

奇妙なことにシュピネル氏は微笑した。愛想よく、すこし狼敗して、なかばあやまるように微笑して、思いだそうとするように片手を頭にやりながら、こういった。「ああ、なるほど・・・さようです・・・あんなことをして失礼とは思ったのですが・・・」[七六]

一方「精神と言葉」の武器は「生」にたいしてはなんの効果もなく、クレーターヤーン氏の「頑健な平静さ」が一瞬たりとも動揺した形跡はない。逆に、そのときとどいたガブリエーレ危篤の知らせによって、この「有用なもの」の世界の住人は、愛情深い夫として、きわめて自然で人間的な動揺を示すのである。「芸術家」は「生」に完全に敗れる。庭園でであうクレーターヤーンの息子、といってもうば車に乗った乳児の、無邪気な笑い声にさえ、かれはうちのめされ、逃走しなければならない。

[・・・]ところがそのとき、おそろしいことがおこった。アントン・クレーターヤーンが笑いはじめ、歓呼しはじめたのである。かれはわけのわからない喜びのあまり、きゃあきゃあとさけんでいる。それはまったく気味がわるいほどであった。

[・・・]そのときシュピネル氏は、きびすをめぐらしてあゆみさった。小クレーターヤーンの歓呼の声に追われて、なんだか用心ぶかく、ぎこちなく優美なかっこうに腕をかまえながら、かれは砂利のうえをあるいていった。むりやりにゆるめたその歩調は、内面的に遁走しつつあることをかくそうとする人のものであった。[七七]

ではトリスタン音楽とガブリエーレの「死の美」についてはどうであろうか。むろん直接トリスタン音楽を描く部分は、いわばひとつの讃歌であって、そこでは作中人物とともに、語り手自身が「エロス的神秘劇」に参加し、唱和し、ヴァーグナー音楽の魔法の領域に没入している。したがってここでは、語り手と事象のあいだの距離は消えている。しかし、その途中になにげなくはさまれている会話には、あきらかにイロニーがある。すなわち、第二幕第二場のなかほどで、ガブレエーレはピアノの手をやすめて、シュピネルに「そのときすらも／わたしは世界だ」の一句の意味をたずねる。かれが手みじかにそれを説明すると彼

女はいう。

「ああ、そういうことなのですか。――あなたはそれほどよくおわかりなのに、お弾けにならないとは、いったいどうしてなのでしょう。」

奇妙なことに、かれはこの無邪気な問いに耐える力がなかった。[七八] かれは赤面し、両手をもみあわせながら、まるですわっているいすごと、沈んでしまうようであった。

つまりトリスタン音楽が、このような人物によって体験されること自体に、大きなイロニーがあるのである。またガブリエーレの「死の美」も、どうやら「芸術家」の空想のなかで極端に美化された、ひとつの幻想にすぎない。それというのも、彼女はあくまでも「有用なもの」の世界の代表者クレーターヤーン氏の妻であって、そのことを語り手は――「シュピネル氏」という皮肉な呼びかたとおなじように――「クレーターヤーン氏の夫人」(Herrn Klöterjahns Gattin) というもってまわった表現を、あくことなく――十九回――くりかえすことによって示し、また「彼女が心から夫を愛慕していることは、あきらかに、はっきりとみてとれた」[七九] とも述べている。また、ガブリエーレが語る娘時代のある午後の思い出――六人の女友だちとともにすごした、自宅の裏庭のひととき――は、「芸術家」の空想のなかでは「没落、解体、消滅の、夕べの浄化にひたされた、感動的でなごやかな神の礼拝」の光景にまでたかめられるのだが、これもまた、まもなく神聖さをはぎとられる。シュピネルの脳裏のこの光景はつぎのとおりである。

七人の乙女が、泉のまわりに、輪をなしてすわっていました。ところが七人目の乙女――最上の、唯一のこの乙女の髪のなかには、落日がひそかに、至高の位のきらめくしるしを織りこんでいるようにみえました。彼女の眼は、おびえた夢のようでした。しかしそのきよらかなくちびるは、ほほえんでいました・・・

かれらはうたっていました。[八〇] [・・・]

ところがかつてその場をみたクレーターヤーン氏の証言によれば、かれらはうたってさえおらず、編みものをしながら、じやがいもだんごの揚げかたを論じていたのである。そして現実に「至高の位のきらめくしるし」、あるいは「この黄金色の浄化のま

ただ中で、日輪を巨大な光輪としてこうべにいただいて[八一]」いるのは、まるまると発育したアントン・クレーターヤーンをのせたうば車をおす、おなじく肥満した子守女である。

トーマス・マンは、兄ハインリヒにあてた一九〇一年二月十三日付の手紙のなかでも、当時構想中のこの作品について「たぶん『トリスタン』という題になるであろう一篇の道化歌劇。（これこそほんものだ。『トリスタン』という題の道化歌劇は）」と書いているが[八二]、ほかならぬヴァーグナーの「エロス的神秘劇」をめぐって一篇の「道化歌劇」(Burleske) を書こうとする、作家マンの芸術意志に、右にみたイロニーの源泉がある。そしてこれによって、この作品は、トリスタン音楽に代表されるロマン的な世界への愛の告白であると同様に、その世界にたいする訣別の書ともなっているのである。

第三章　『トーニオ・クレーガー』

作家シュピネルを通して提出された、芸術および芸術家の存在についての問いは、『トーニオ・クレーガー』で、いよいよ真正面から、芸術家の内面の問題としてとりあげられる。問題の中心には、「精神」および「芸術」と「生」、「芸術家」と「市民」の、分裂対立がある。この芸術家の内面の二元性は、むろんシュピネルにもあらわれていた。かれのなかにも、一方には「無用の存在」の意識と「良心のやましさ」、うらをかえせば「生」あるいは「市民」の世界への指向と、芸術家の自己否定があり、他方には「精神と言葉」を「崇高な武器」として生にたちむかおうとする、芸術家の自己主張があって、その両者がひとりの人間のなかで分裂対立していた。このおなじ問題が『トーニオ・クレーガー』でもとりあげられるのであるが、そのとりあげられかたには、大きなちがいがある。まえにみたように、シュピネルを描くときの語り手マンは、つねに距離をたもっていた。ところがいまや距離は消える。むろん『トーニオ・クレーガー』にもイロニーはある。それどころか、後述のように、この作品の核心

がイロニーそのものである。しかしこのイロニーは、もはや語り手の叙述の過程においてではなく、主人公の存在様式そのものとしてあらわれる。つまり作中人物トーニオ・クレーガーは、イロニーの対象ではなく、イロニーの主体となり、作者マン自身とほとんどかさなりあう。こうしてこの作品は、若いマンの正直な告白の書となったのであって、だからこそマンは、一九三〇年になっても、これを「わたしが書いたすべてのもののなかで、おそらくこんにちでもなおわたしの気もちにもっとも近いもの」[一]と呼ぶのである。

この作が若いトーマス・マンの告白であり、自己探究のひとつの結晶であることは、この作がいちぢるしく自伝的な特徴をもっていることにもうかがえる。主人公トーニオ・クレーガーの血統、生いたち、経歴も、またそれらにむすびつく生活感情も、多くの点で作者マン自身のものときわめて近似している。それらの点をはじめにみておくことは、無意味ではあるまい。なぜならそのことは、たとえばシュピネル氏においてはすでにできあがった心的状況としてのみ示されていた、「生」と「精神」、「市民」と「芸術家」の分裂対立が、どこから、またいかにしてマンの内部に生じたかという問いに、いくつかの答えをあたえるであろうし、したがってまた、この作によってマンがこころみた芸術家の自己救済、自己弁護を理解するうえにも、すくなからずやくだつであろうからである。

まず父母からうけついだ血において、トーニオ・クレーガーは作者マンと一致している。マンの『小自伝』(Lebensabriß)には、かれの父が「リューベック市民の孫であり曽孫であった」のにたいして、ポルトガル系ブラジル人の血をひいたかれの母は「典型的な南欧型で、若いころには美人のほまれ高く、かつ非凡な音楽の才をもっていた」[二]とあるが、この両親の像は、ほとんどそのまま『トーニオ・クレーガー』にとりいれられている。[三] マン自身が父母からうけた血の意味をどう説明するにせよ、血がどこまで性格を決定するかは一義的ではなく、またこの作品においても、混血という事実そのものは問題ではない。しかし、この冷静な父と情熱的な母との組みあわせに示されている、北方的なものと南方的なもの、市民的なものと芸術的なもの、倫理的なも

のと美的なものの対照は、トーニオ・クレーガーの内面の対立に照応するものであって、この意味で、混血は、南方的なトーニオという名と北方的なクレーガーという姓の組みあわせとおなじように、主人公の二元性を象徴する要素のひとつになっているのである。

マンの生家がリューベックで代々穀物問屋をいとなんできた豪商で、この自由都市の市政にも大きな発言権をもつ名門であったことは、まえに紹介したとおりであり、一八九二年、父の死とともに解散するまでのマン商会の歴史は、『ブッデンブローク一家』でくわしく語られたのであるが、このようなマンの生いたちの背景は、そのままふたたび『トーニオ・クレーガー』にひきつがれている。しかし外的な事情の一致以上に注目すべきことは、右のような生いたちに根ざす生活感情において、マンとトーニオとが一致していることである。マンが生涯最初の十八年間に「保守的な色彩のつよい、古市民的な威儀をそなえ」たハンザ都市の空気から吸いとった生活感情、つまりかれが「わたしがうけついだ個人的遺産」と呼ぶ「市民性、つまり、生活情緒、生活感情としての伝統的・貴族主義的な市民性」[四]がそれである。この生活感情は、マンのもののみかたや作風にもふとい根をおろしており、かれが、市民的伝統への反逆を公分母とする世紀末のもろもろの精神的・文学的潮流にたいして、懐疑の眼をむけるのも、ひとつにはこれに由来する。さてマンが「個人的遺産」と呼ぶこのような市民感情、ひらたくいえば由緒ある名門市民の誇りは、『トーニオ・クレーガー』では、「なにしろわれわれは、みどり色の馬車にのったジプシーなどではなくて、りっぱな人間であり、名誉領事クレーガーの一族、クレーガー家の一門なんだ・・・」という主人公の意識として、ライトモティーフ的にくりかえされる。[五] もっとも、これがくりかえしあらわれるということは、同時に、かれの内面生活が、じつはもうこのような生活感情によってはささえられえなくなっていることの証拠でもある。事実、前記のトーニオの市民意識はつねに、「市民性」の土台からじぶんがすでに脱落しているという意識ないし事実に触発されてあらわれるのである。[六] そしてかれが、たとえば端正な「都市貴族的衣裳」[七]に身をつつむことによって、市民の世界との外的な一致を保持しようとつとめても、「芸術家」トーニオの内

的な存在様式は、すでに市民の世界をはるかにはなれて、もはや帰路はないのである。しかし、かれが芸術の世界に徹しきることをはばむもの、「やましい良心」に傷ついた身を「都市貴族的衣裳」につつむことを命ずるものは、ほかならぬ「生活感情としての市民性」である。つまりトーニオの内面では「市民」と「芸術家」が分裂対立しているのであって、この意味で「市民性」はかれの苦悩の源でもある。トーニオの苦悩はむろんマン自身の苦悩である。マンは『ブッデンブローク一家』によって「市民の芸術家への発展」の過程を書いたのであったが、いまやトーニオ・クレーガーに、死ななかったハノーとして、この「発展」から生ずる芸術の全問題性をひきつがせ、かれの口をとおして自身の苦悩を告白するのである。

一八九二年、トーマス・マンが十七才のとき父が死に、マン商会が解散すると、未亡人となった母はいちはやくリューベックをみすて、トーマスの弟妹をつれて、じぶんの気性にあったミュンヘンにうつった。トーマス・マンもその翌年、家族のあとを追ってミュンヘンにうつり、その後イタリア旅行などによる中断をのぞいて、一九三三年にスイスに去るまでの四十年間、ミュンヘンおよびその近郊が、かれの第二の故郷となった。この経歴のうち『トーニオ・クレーガー』執筆の時期までの部分は、ほとんどそのまま作品にうけつがれており、とくにこの作の思想的な中心をなす第四章では、トーニオは、ミュンヘンのなかでも特殊な芸術地帯、つまり世紀末のあらゆる反市民的、超市民的な精神的、芸術的潮流のるつぼであった、シュヴァービング区(Schwabing)にいるのである。マンが最初の十八年間をすごした北ドイツのハンザ都市リューベックと、その後『トーニオ・クレーガー』執筆までの十年たらずをすごした南ドイツの芸術の都ミュンヘンとくにシュヴァービング区という、対照的な地理的環境はまた、若いマンの内面の二元性と、いみじくも照応している。片足では北方的、市民的、リューベック的なものをふまえながら、他の足では南方的、芸術的、ミュンヘン-シュヴァービング的な世界にも立っているのが、若いトーマス・マンである。だから「わたしはふたつの世界のあいだに立っていて、どちらの世界にも住んではいません。だから少々苦しいのです。あなたがた芸術家は、わたしを市民だといい、一方市民たちはわたしを逮捕しようとします」[八]となげくトーニオ・クレーガーは、その

ま作者マンの姿なのである。

「ここでわたしはおそらくはじめて音楽を、文体・形式をかたちづくる力として、じぶんの制作のなかにとりいれることができた。叙事的な散文構成はここではじめて［・・・］音楽的な関連の複合体として把握されたのであった」[九]とマンが語るとおり、この作品は緊密な音楽的構成をもっている。全体は長短あわせて九章からなり、それらは内容的に、第一、二章、第三、四章および第五章以下の、三つの部分にわけられる。

第一の部分では、作者自身の故郷でもあるリューベックを舞台として、トーニオの少年時代のふたつのエピソードが語られる。その一（第一章）は、かれが十四才のときの、同性の級友ハンス・ハンゼン（Hans Hansen）にたいする愛の体験である。ハンスは馬の瞬間撮映写真に熱中しているような、ごくふつうの、明朗で健康で単純な少年である。これにたいして、かくれて詩をつくったり、『ドン・カルロス』(Don Karlos) に読みふけったりしている、憂鬱な顔をした夢想的なトーニオ少年は、すでに幼いころから、じぶんが「いつも孤独で、まともな、ふつうの世界から閉めだされている」[一〇]ことを意識し、その意識になやんでいる。かれの精神的孤立のもとは、かれの知的優越にある。単純な級友たちが、事物の表面をしかみないで、快活に生きているのに反して、敏感なトーニオ少年には、かれが欲すると欲しないとにかかわらず、事物をつらぬいて、その底にあるものまでみえてしまう。この敏感と「心理学的慧眼」が「生物学的退化」の所産であることは、くりかえすまでもあるまい。「こんなことをなにもかもみやぶらずにいられないのは、なんと苦しいことだろう」とかれはなげく。孤立の苦悩は、単純で健康なひとびとへの羨望となり、やがてハンスへの愛となってもえあがる。「かれをしって以来、トーニオ・クレーガーはかれのすがたをみると、すぐにあこがれをおぼえた。その一種のねたましいあこがれ［強調は筆者］は、胸のうえのあたりにわだかまって、燃えるのであった。」[一一] むろんこの愛は相手にはとどかない。トーニオがあじわう愛のよろこびと苦しみは、純粋にかれの内部だけにあって、ハ

ンスはそれに気もつかない。ときにハンスが親しげな態度をみせることがあっても、それは「意味のない、見かけだけの接近」[一二]にすぎない。馬の写真に熱中している少年にとっては、『ドン・カルロス』の老王の涙に共感するトーニオの心は、まったく理解のそとにあるからである。しかも「その当時かれの心臓は生きていた［強調は筆者］。そこにはあこがれがあり、憂鬱なねたみがあり、そしてほんのわずかの軽蔑と、それからあふれるばかりのきよらかな浄福とがあった」[一三]。

第二章のエピソードには、ブロンドの少女インゲボルク・ホルム (Ingeborg Holm) がでてくる。彼女もハンス・ハンゼンとおなじように「まともな、ふつうの世界」を代表する、単純で快活な人間である。十六才のトーニオは、ダンスの講習の席で彼女をみて、かってハンスにたいしていだいたのとおなじような愛情をいだく。「…かれは彼女をみつめた。幸福とあざけりにみちた、彼女の切れながのあおい眼をみつめた。すると、一種のねたましいあこがれ［強調は筆者］が、彼女にのけものにされ、永久に理解されないという、にがい、せつない苦痛が、かれの胸にわだかまり、燃えるのであった。」[一四] むろんこの思いも相手にはとどかない。トーニオはそっと席をはずして舞踏の広間を去る。「そしてさびしく、のけものになって、なんの望みもなく、とざされたよろい戸のまえにたたずんだ」まま、滑稽にも、みえるはずのない窓外の夜景にみいっているふりをしながら、きこえてくるはずのない少女の足音をまつ。しかしこの瞬間、かれは「それにもかかわらず幸福であった。なぜなら、このときかれの心臓は生きていた［強調は筆者］からである。それはあたたかく、悲しく、インゲボルク・ホルムよ、おまえのために鼓動していたのだ。そしてかれのたましいは、おまえのブロンドの、あかるい、陽気で平凡な、ちいさな人格を、恍惚たる自己否定のうちに抱いていたのだ」[一五]。

第一の部分を構成する右のふたつの章については、ここに描かれる北ドイツの古い町のふんいきも、またその感傷的なテーマと文体も、『インメンゼー』(Immensee) の作者にいちぢるしく近いものをもっていること[一六]、そしてトーニオ少年が経験するふたつのエピソードが「一種のねたましいあこがれ」、「そのときかれの心臓は生きていた」などのモティーフによって、音楽的に結ば

れ、統一されていることを、とくに指摘しておきたい。

第二の部分（第三章と第四章）ではすべてが一変する。つまり叙事的な「できごと」は語られず、成年トーニオ・クレーガーの芸術観が展開されるのである。その内容についてはあとで詳論するから、ここでは第一の部分と比較してとくに注目すべき点だけをあげておく。まず、少年の憂鬱な感傷はここでは「ほほえみながら無意識な無言の生に君臨している、精神と言葉の力」[一七]――おなじことをマンはシュピネルにもいわせていた――に身をゆだねた創造者の、氷のような孤独に深められ、他方「生きている心臓」はまったく拒否されて、「生きている人間には仕事はできない。創造者になりきるためには、死んでしまっていなければならない」[一八]と命ずる、荒涼たる「芸術」の沙漠がひろがる。それとともに文体も一変して、つめたく鋭い批判的散文となる。また舞台も音楽的北方から造形的南方へうつされ、とくに第四章の対話がおこなわれるのは「青空と鳥のさえずりと日光がみなぎる」ミュンヘンの、ただしシェリング街（Schellingstraße）の裏家の上階の、北向きの窓のついた女流画家のアトリエである。[一九]

第三の部分は、主人公が女流画家リザヴェタ・イヴァノヴナ（Lisaweta Iwanowna）に、北方への旅を告げるところ（第五章）からはじまる。認識と創造につかれはてた芸術家トーニオは、心のふるさとをもとめて、ふたたび北へ、しかも故郷の町よりさらに北のハムレットの国デンマークへと旅だつのである。以下の各章では、この北方への旅でトーニオが経験するいくつかのエピソードが、ふたたび叙事性をとりもどした文体で語られるが、それらは、みじかい第五章を境として、それ以前の各章で語られたものと、あたかも鏡像のように対応している。

第六章では、トーニオはリューベックにたちよる。しかしひさかたぶりに吸う故郷の空気もかれをなぐさめてはくれず、かれはじぶんがまったくのよそものになりはてていることを痛感するばかりである。それどころかかれは、リューベックをたつまえに、おたずねものの詐欺師とまちがえられて訊問をうけ、あやうく逮捕されそうになる。このエピソードは、第四章で理論的に展開される否定的な「芸術家」観に対応している。

つぎの第七章では、リューベックからデンマークへの船旅のエピソードが語られる。船のデッキでトーニオは、星空をながめて感傷的になっているひとりの商人をみる。そして「生」の世界の住人でありながらときには「大まじめな実感のこもった商人の詩」[二〇]も書くらしいこの人物に皮肉な考察をくわえるのだが、これはそのまま第三章の、「生きている人間には仕事はできない」という「創造者」のイロニーである。第六章でさらに注目すべきことは、あれくるう夜のバルチック海上で、トーニオがついに荒涼たる「芸術」の沙漠をはなれて、ひえきったかれの「心臓」がふたたび「生き」はじめ、第一の部分でみた抒情がひとときのあいだ復活することである。「かれの胸に歓声がわきあがってきた。それは嵐にも潮にもひびき勝つほど力づよいもののようにおもわれた。海によせる歌が、愛に力づけられて、かれのうちに鳴りわたった。なんじわが若き日の猛き友よ、かくてわれらなお結ばれてあり・・・しかし詩はそれきりでおわってしまった。それは完成しなかった。」なぜか。そのとき「かれの心臓は生きていた」からである。[二一]そしてここでわれわれは、第一の部分で語られた世界への帰還が近づいていることを知る。

帰還は第八章で実現する。トーニオはデンマークの西岸の海水浴場で、少年時代のはかない愛の対象であったハンス・ハンゼンとブロンドのインゲに生きうつしの一組に会う。会うとはいっても、このたびもまた、ホテルの広間でおどっているかれらの姿を、暗いヴェランダからガラスごしにかいまみるだけなのであるが、このときふたたびかれの心に、なつかしいシュトルム(Storm)の詩句――„Ich möchte schlafen, aber du mußt tanzen.“――がうかび、はげしい郷愁と、少年の日の「ねたましいあこがれ」がかれの胸によみがえる。「そうだ、ちょうどあのころのとおりであった。そしてかれはあのころのとおり幸福だった。なぜならかれの心臓は生きていたからだ。」[二二]ここには、第一の部分の感傷的なふたつの愛のエピソードが、音楽的に結合され、再現されている。しかし、音楽のソナタ形式の再現部が、けっして提示部の主題のそのままのくりかえしではないように、ソナタ形式でいえば展開部にあたる第二の部分の氷の世界の試練を通過することによって、おなじ主題がいまやまったくあたらしい積極的な意味をもって、ここに再現されるのである。健康で単純な「生」への「ねたましいあこがれ」が、芸術家であるためには

人間であってはならぬ、死んでいなくてはならぬ、という芸術の冷厳な至上命令をやぶって、トーニオの心臓をふたたび生きさせたのだが、まさにこのことによって、かれはじぶんの「芸術」を救うのである。「かれはふたつの名を枕のなかへささやいた。あのきよらかな、北国的ないく綴り、それらはかれのほんとうの、根源的な、愛と悩みと幸福のありかたを、生を、素朴で心のこもった感情を、ふるさとを表現していた。かれはあの当時から今日までの年月をふりかえってみた。かれはじぶんが体験してきた官能と神経と思想のすさんだ冒険をおもった。かれは、イロニーと精神にむしばまれ、認識によって荒癈し麻痺し、創造の熱と悪寒のためになかば磨滅し、よりどころもなく、良心をさいなまれつつ、あちらの極端からこちらの極端へと転々し［・・・］人工的に択びだすつめたい芸術的興奮のために過敏にされ、貧血し、衰弱し、そして迷い、すさみ、責めぬかれ、病んだおのれの姿をみた――そして悔恨と郷愁にむせび泣いた。」[二三] そして悔恨の涙とともにトーニオは、芸術のあたらしい可能性を発見する。真の芸術は、たんに健康で単純な人間のなかから生まれるものではないが、また、人間らしさを否定する怪物的天才によって生みだされるものでもなく、むしろ両者の中間に立つもの、精神・芸術の世界に住みながら、生・市民の世界にひそかなあこがれをいだくものによって、その愛のなかから生みだされる。このあたらしい立場を発見することによって、芸術家は人間であってはならぬという、あの呪いはとけ、トーニオ・クレーガーは芸術家としての、また人間としての自己を救済するのである。

この作をむすぶリザヴェタあての手紙（第九章）のなかで、マンはトーニオにつぎのように語らせている。

> もしなにか、文士 (Literat) を詩人 (Dichter) にすることができるものがあるとすれば、それは、人間らしいもの、いきいきしたもの、凡庸なものにたいする、わたしのこの市民愛 (Bürgerliebe) です。あらゆる温かさ、あらゆる善意、あらゆるユーモアは、この愛から生まれます。わたしはこの愛こそ、「たといわたしが、人々の言葉や御使たちの言葉を語っても、もし愛がなければ、わたしはやかましい鐘や騒がしい鐃鉢と同じである」と聖書に書いてある、あの愛とおなじものだといえそうな気がします。

そしてこのあとには、ひかえめではあるが自信ありげな言葉がつけくわえられている。

わたしがいままでにやった仕事は皆無です。ほんのわずかで、無にもひとしいようなものです。しかしこれからはもっといいものを書くでしょう、リザヴェタさん――これは約束です。[二四]

つぎに「三連星」のひとつニーチェとこの作品との関係を考察したい。これが本章の主眼である。マンは『小自伝』のなかで、かれのニーチェ体験は「一度かぎりの性急な発見、受けいれ」といったものではなく、いわば「数回にわけておこなわれ、長年月に配分される」ものであった、と述べている。[二五] 事実マンのニーチェ観は時とともにしだいに変化し、たとえば『非政治的人間の考察』(Betrachtungen eines Unpolitischen ― 一九一五―一七年)、『小自伝』(一九三〇年)、『われわれの経験にてらしたニーチェの哲学』(Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung ― 一九四七年) でかれが直接ニーチェ哲学についてくだしている評価には、かなりのちがいがみられる。しかし、ショーペンハウアー発見が二十才台という年令に結びついた「一度かぎり」の――「ああいう読みかたは一度しかできない。ああいうことは二度ともどってくるものではない」[二六]――「たましい」の体験であったのにたいして、「精神的・芸術的」な教養体験としてのニーチェ哲学は、マンのなかで発展しながらながらく持続し、ニーチェの像は、一基の「記念碑」の建立だけにはおわらず、マンの作中のいたるところに――とくに晩年の作『ファウスト博士』(Doktor Faustus) にはもっとも色濃く――でてくるのである。

マンの初期の作品のうちで、ニーチェの影響がもっともいちぢるしいのは『トーニオ・クレーガー』であって、マンはあるところでは、「『ブッデンブローク一家』ではもっぱらショーペンハウアー-ヴァーグナー的な影響しかあらわれえなかった」のにたいして、『トーニオ・クレーガー』で「その後ずっと優勢をたもつことになったニーチェの教養要素」が「とつぜんあらわれでた」とさえ語っている。[二七] むろんこの言葉はそのままは受けとれない。さきにわれわれがみたように、フリーデマン氏の「エピクロス主義」や「業績の道徳家」の倫理性、またそれを描く作者の「デカダンスの心理学」にはニーチェとの結びつきがあり、

さらに、トーマス・ブッデンブロークのショーペンハウアー体験にみられた方向転換、「死のエロティシズム」からいわば「生のエロティシズム」へのすりかえにも、ニーチェの影響はあきらかであって、マン自身ものちにこのことを、つぎのようにみとめている。「むろんここで［トーマス・ブッデンブロークのショーペンハウアー体験のくだりをさす］思索している人間は、ショーペンハウアーのほかにも、ニーチェをすでに読んでいて、一方の体験を他方にもちこみ、世にも奇妙な両者の混合物をつくりあげたのである。」[二八] またマンのヴァーグナーの受けいれについても、おなじようなことがいえる。ショーペンハウアー発見と前後して絶頂に達した、ヴァーグナー音楽にたいするかれの情熱は、「ある種の批判的な書物を読むことによって、さらにいちぢるしくするどいものになった」とマンはいう。この読書とは、いうまでもなくニーチェの「とくに芸術家の存在にたいする批判、あるいは、ニーチェにおいてはこれはおなじことなのだが、ヴァーグナー批判に関する著作」を読んだことであった。[二九] これは、われわれがさきにハノー少年の音楽の叙述についてみとめたことと一致する。また『トリスタン』も、「死のエロティシズム」への没入と「心理学的慧眼」の併存、それに対応する文体の両極性からみて、ある意味ではヴァーグナー体験とニーチェ体験との「世にも奇妙な混合物」と呼ぶことができよう。

それにもかかわらず、『トーニオ・クレーガー』でニーチェが「とつぜんあらわれでた」というマンの言葉は、ある意味では正しい。なぜなら、この作品はきわめて明瞭にニーチェの刻印をおびているだけではなく、まさに「ニーチェの芸術家」たろうとする若いマンの野心が、この作にはこもっているからである。マンはヴァーグナーをショーペンハウアー哲学の最高の「芸術的形成者」と呼ぶが、おなじ意味でマン自身が、『トーニオ・クレーガー』によって、またはすくなくともこの作品を手はじめとして、ニーチェ哲学の「芸術的形成者」になろうとしたのではないか。「よくこんな気がするのだが」とかれはのちに語っている。「ニーチェの哲学が、ショーペンハウアー哲学がトリスタンの創造者にとってそうなったのとそっくりのかたちで、ひとりの文豪にとって天からの授かりもの、幸運な掘りだしものとなる、というようなこと、すなわち至高の、エロス的できわめて巧妙な、

生と精神のあいだにたわむれるイロニー［強調は筆者］の源泉となる、というようなことが、あってもよかったはずだ。［…］ニーチェはショーペンハウアーのようにじぶんの芸術家を発見することはなかった。もしくはまだ発見するにはいたっていない。[三〇]」このようにマンはニーチェの「芸術家」発見をいったんは否定しながら、その数ページあとで、まさに『トーニオ・クレーガー』に関して、「このノヴェレを形成した体験と感情のなか」で、ニーチェの主張は生と精神のあいだにたわむれる「エロス的イロニー」になった、[三一]と語ることによって、はからずもおのれの野心を白状しているのである。

『トーニオ・クレーガー』にあらわれるニーチェの影響は、マンが数か月をかけて丹念に書きあげた[三二]リザヴェタとの対話の章（第四章）、およびそれにさきだつみじかい第三章、すなわちわれわれが第二の部分と呼ぶところで展開される芸術観に集中している。以下このふたつの章を中心に考察をすすめたい。

故郷を去った若いトーニオ・クレーガーは「精神と言葉の力」に身をゆだねた、とある。この表現はすでに、若いマンの注目すべき芸術観をはっきり示している。つまりここでは「精神」すなわち認識――これはトーニオ＝マンにおいては心理的洞察と同義だが――と、「言葉」すなわち芸術的表現とが、「と」という接続詞で結ばれ、融合して、ひとつの「力」としてとらえられているのである。「その力は」と作者はつづける。「かれの眼光を鋭敏にして、ひとびとの胸をふくれあがらせている、さまざまな大げさな言葉の底をのぞかせ、かれにひとびとのたましいと、かれ自身のたましいをひらいてみせ、かれに透視力をあたえて、世界の内部と言葉や行為の背後にある、あらゆる究極のものを示した。[三三]」このような芸術観、つまり精神と言葉、認識と表現とをひとつのものとしてとらえるみかたは、マンがまさにニーチェからまなんだものである。一九〇六年のあるエッセイのなかで、マンはニーチェを始祖とするヨーロッパ精神界の一派について述べ、この一派においては「芸術家の概念と認識者の概念とが融合」し、「芸術と批評の限界が不明瞭に」なっている、またこの派の芸術家は「ふかく認識し、美しく形成することを欲する」と

いっているが、[三四] マンがその後もながらくのあいだ、じぶん自身を、ニーチェを師とあおぐこの派の芸術家のひとりとみとめていたことはあきらかである。それというのも、かれは『非政治的人間の考察』のなかでも右とおなじことを書き、さらに、ニーチェは「弓がたて琴とならんでアポロの神器であることを想起させてくれた。ニーチェは射あてること、しかも致命的に射あてることをおしえてくれたのだ」[三五] とつけくわえているが、一九二五年に最初の十巻本全集が刊行されるとき、マンはまさしくこのアポロの神器、すなわち弓とたて琴に、じぶんの頭文字を組みあわせたものを、紋章として用いているからである。

周知のように、ニーチェ自身の芸術観や芸術家という存在についての評価は、多くの矛盾をふくんでいる。[三六] その細部にたちいることは本稿の課題ではない。しかし前述のマンのニーチェ理解に関するかぎりで、それを検討しておくことは、無意味ではあるまい。

ニーチェそのひとは、要するに「認識」の人である。たとえかれが『悲劇の誕生』(Die Geburt der Tragödie) の序文として一八八六年に書いた「自己批判のこころみ」(Versuch einer Selbstkritik) のなかで「この『あたらしい魂』はうたうべきだったのだ——語るべきではなかった。当時いわねばならなかったことを、わたしが詩人としていおうとしなかったのは、なんたる痛恨事であろうか。やればあるいはできたのに」と書いているにせよ、[三七] ニーチェにおいては「認識」と「芸術」とは、単純に接続詞「と」では結びつかず、むしろ両者はあからさまに対立する概念である。しかしながら、前述のマンのニーチェ理解には、また晩年の作『ファウスト博士』においてマンが主人公の音楽家アドリアン・レーヴァキューン (Adrian Leverkühn) にニーチェの生涯を再演させたことには、ふかい正しさがある。それというのも、あくなき真理愛の人ニーチェは、つねに願望の世界として芸術をのぞみみていたからである。この意味で、ことなった概念である認識と芸術とが、ニーチェのなかで、対立と緊張の関係をたもちながらも、なおかつひとつの「と」で結ばれていたということもできる。いうなればニーチェは、認識の深淵から美しい仮象の世界へむかって、なんどもなんども飛翔をこころみ、ついに翼を焼かれて墜死したイカルスである。

認識と芸術に関するニーチェの発言は、かれの活動期間のほとんど全部を通じて、このことを裏づけている。たとえば一八六九年五月、二十四才のニーチェがバーゼル大学でおこなった就任講演のはじめのほうにも、はやくも「芸術」と「学問」との対立がでてくる。「生は生きるに価するものだ、とこよなく美しい誘惑者である芸術はいう。これにたいして、生は認識するに価するものだ、と学問はいう。[三八]」そしてこの「しばしばきわめて悲痛にあらわれてくる矛盾[三九]」のうえに、かれが「神々の使者[四〇]」と呼ぶ古典文献学によって、橋をかけわたそうとするのが、この講演で語られた若いニーチェの抱負であった。しかしそれは可能であろうか。かれはこのとき、新進の学者として、なみいる先輩たちをまえにして、学問のために語っている。しかしこの講演によってかれは同時に、学問のうえにはやくも大きな疑問符をうったのではないか。生を「認識」すること、より正確には、生の諸過程を概念 (Begriffe) によって把握 (begreifen) することよりも、「生は生きるに価するものだ」と語りうること、つまり生を是認することが、ニーチェにとってははるかに大きな願いだったのではないか。だから、学問が是認されるためには、それが「生の是認」に直結されなければならないということ、いいかえれば、学問は「こよなく美しい誘惑者」である芸術が属する領域にひき入れられなければならないということが、かけだしの古典文献学助教授の、かなり不逞な主張だったのではないか。

このことは、右の講演の翌年から執筆され、一八七二年に初版がでた『悲劇の誕生』によっていっそうあきらかになる。この書の基調には、「生ははたして生きるに価するか」という問いと、それにたいするおそろしくペシミスティックな答え、つまり、真の認識はかならずやおそるべきシレノス (Silen) の英知にいたる、という主張がある。すなわち、人間にとって最善のことはなにか、というミダス (Midas) 王の問いにたいして、ディオニュソス (Dionysos) の伴侶である森の神シレノスは告げる。「みじめな一日族よ、偶然と労苦の子よ。聞かぬのがもっとも身のためになることを、なぜおまえはむりに語らせようとするのか。最善のことはとうていおまえの手にはおよばぬ。それは生まれなかったこと、存在しないこと、なにものでもないことである。しかしおまえにとって次善のことは――やがて死ぬということだ。[四一]」このシレノスの英知を認識して、なおあの「生は生きるに

価するか」の問いに「しかり」と答えること、生を是認することは、可能であろうか。ここで「芸術」がおそろしく重大な意味をもってたちあらわれてくる。「ここに、この意志の最大の危機にあたって、救助と治療の魔法使いとして近づくのが芸術である。存在の恐怖ないし背理についてのあの嘔吐をもよおす思想を、生きることを可能ならしめる表象に転ずることのできるのは、芸術だけである。」[四二]「芸術の最高の、まことに厳粛というべき課題」は「暗黒の恐怖にそそがれていた眼を解放し、主体を意志の動きのけいれんから、仮象という治療の香油によって救いだす」ことである。[四三] これを要約すればつぎの命題となる。「美的現象としてのみ、世界の存在は是認されている」[四四] (Nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein der Welt gerechtfertigt)。こうして就任講演の句「生は生きるに価するものだ、と［・・・］芸術はいう」の、より深い意味があかされたのである。

では「学問」の問題はどうなったのであろうか。むろんわすれられてはいない。それどころか『悲劇の誕生』の全体が「学問」への懐疑の所産ともいえるのであって、ニーチェみずから「自己批判のこころみ」のなかでそれを語っている。「当時わたしがとらえたもの、おそろしい、危険なもの、［・・・］それは、こんにちのわたしにいわせるならば、学問の問題そのものであった――はじめて問題的なもの、うたがわしいものとして把握された、学問の問題であった。」[四五] この書の中心には「理論的世界観と悲劇的世界観とのあいだの永遠の闘争」[四六]という思想がある。ニーチェは後者の源流をディオニュソス的ギリシア人のなかにみ、悲劇時代のギリシアにおける、ディオニュソス的神話形成力とアポロ的造形精神の合体のなかに「芸術」の本質をみるのにたいして、理論的世界観、つまり「学問」の精神の元祖を、ソクラテス (Sokrates) にみとめる。「ソクラテスという人物において、ひとつの意味深長な妄想がはじめて世にあらわれた。――思惟は、因果律という導きの糸をたぐって、存在のもっとも深い底にまで到達することができる、また思惟は存在をたんに認識するだけではなく、存在を修正することもできる、というあの不動の信念がそれである。」[四七] そしてこの「妄想」あるいは「論理の本質にひそむ楽天主義」[四八]はかならずや難破する、とニーチェはいうのであるが、それにもかかわらず、『悲劇の誕生』にあらわれている「学問」への態度は、かならずしも全面的な否定のそれでは

ない。あの「妄想」は「学問の本質にそなわ」る「崇高な形而上学的妄想」[四九]であり、論理の難破をほんとうに体験することができるものは「高貴にして才能ある人間」[五〇]である。したがってニーチェが要請しているのは、「学問」の全面的な否定ではなく、それがあたらしい文化のために脱皮すること、つまり自己運動によって「芸術」に転化し、それによってより高次のものに再生することである。「この崇高な形而上学的妄想は［・・・］学問をくりかえしくりかえしその限界にみちびく。そしてこの限界において、学問は芸術に転化せざるをえない。この機構において本来めざすところは芸術だったのである。」[五一] また論理が難破するとき「そのとき認識のあたらしい形式、悲劇的認識があらわれる。それは、ひとがただそれに耐えうるだけのためにも、保護者と治療剤として、芸術を必要とする」[五二]。論理の難破から芸術の要請にいたるこの過程が、認識者ニーチェそのひとの痛切な内的体験であったことはいうまでもない。こうして若いニーチェは、あたらしい文化のために、「音楽をやるソクラテス」[五三] (Der musiktreibende Sokrates) という象徴をかかげようとするのであるが、ここにわれわれは、就任講演にひそんでいた、「学問」を「生の是認」にむすびつけ、認識と芸術とを合体させようとする方向の展開を、あきらかにみとめるのである。

『ツァラトゥストラ』第二部では、認識者は、「かずかずのみにくい真理を狩のえものとしてぶらさげ、ひきさかれたきものをゆたかにまとっ」て、「うっとうしい顔で認識の森からかえって」きた、ひとりの「崇高な者」として登場する。ツァラトゥストラはいう。

> かれは怪獣を征服した。謎をといた。しかしかれはさらに、その怪獣と謎を救済すべきであり、それらをさらに、天上の童子らに変転せしめるべきであろう。
> かれの認識はまだ、ほほえむこと、競争心を去ることをまなばなかった。かれのほとばしる情熱は、まだ美のなかでしずまるにはいたっていない。
> まことに、かれの欲求が沈黙し、没し去るべきは、飽満のなかでではなく、美のなかでなのだ。[五四]

そして第三部の終りでは、「舞踏者」ツァラトゥストラは、すでに「鳥の英知」をもって、あそびたわむれながら天空を飛翔し

ようとしている。

——しかし鳥の英知は語る。「みよ、上もなく、下もない。なんじ軽やかな者よ、まわりに、かなたへ、またうしろへ身をなげよ。うたえ。もはや語るな。

——すべての言葉は、重い者たちのためにつくられているのではないか。すべての言葉は、軽やかな者にとっては、嘘ではないか。うたえ。もはや語るな。」[五五]

『悦ばしき知識』(Die fröhliche Wissenschaft) 第二版の序文（一八八六年）では、真理をもとめた認識者は、ついにみずから芸術家と名のるにいたる。

いや、この悪趣味、この真理への意志、「いかなる犠牲をはらっても真理を」もとめる意志、真理への愛ゆえのこの若者の狂気——われらはそれをこのまない。それには、われらはあまりに経験に富み、あまりに真剣、あまりに快活であり、あまりにもやけどを負い、あまりにも深くある・・・［・・・］おお、このギリシア人たち。かれらは生きることをこころえていた。そのためには、表面に、ひだに、皮膚に、勇敢にふみとどまり、仮象を崇拝し、形態、音調、言葉、仮象のオリュンポス全体を信ずることが必要なのだ。このギリシア人たちは表面的であった——深さゆえに。そして、われらもまさに、そこへ帰ってゆくのではないか、われら精神の冒険者、われら現在の思想のもっとも高くもっとも危険な尖頂をきわめ、そこから四辺をみわたした者、そこからみおろした者は。われらはまさにこの点において——ギリシア人ではないか。形態、音調、言葉の崇拝者、まさにそのゆえに——芸術家ではないか。[五六]

以上で、認識と芸術、認識者と芸術家が、ニーチェのなかで、対立抗争しながらもつねに独特のかたちで結びついていることを概観した。むろんトーマス・マンはそのすべてを受けいれたわけではない。そもそも「認識」の概念そのものが、ニーチェとマンでは、全面的には重ならない。マンはニーチェの「認識」を、心理的洞察として受けとる。ニーチェにあっては「真理と心理学的真理、認識者と心理学者」は合体している、とマンは一九三六年にもいう。「かれの真理ゆえの誇り、かれの正直、知的清廉などの概念そのもの、かれの知への勇気と知ゆえの憂愁、おのれを知り、おのれを断罪するかれの態度——これらはことご

とく心理学的な意味のものであり、心理学的な性格をもっている。そしてわたしは、わたしの資質が、ニーチェの心理学的情熱を体験することによってうけた、教育的な強化と深化を、けっしてわすれることができない。[五七] たしかにここには、ニーチェの認識概念の重要な一面がとらえられてはいる。しかし位相をことにする他の一面、つまりあのシレノスの英知につながる「悲劇的」認識は、見おくられているのである。またニーチェの芸術概念につきまとう願望・崇拝の要素、また「冒険者」的な要素（美の天空への飛翔）も、のちにみるように、マンによって拒絶され、『トーニオ・クレーガー』のほか『ヴェニスに死す』や晩年の『ファウスト博士』でも、否定的にとりあげられる。しかしこのような相違があるにもかかわらず、『トーニオ・クレーガー』の、したがって若いマンの芸術観の基礎をなす、認識と芸術の基本的な結びつきは、ニーチェから受けいれられたものである。以下しばらく、トーニオの芸術観にふくまれるいくつかの要素について、マンとニーチェとの照応関係を考察しよう。

さきの引用のなかにあった「知ゆえの憂愁」について、マンはべつの箇所では、「その正体がどういうものなのか、こんにちではもうよくつかめないが、当時のわたしは、そのために言いようもなく苦しまなければならなかった[五八]」と語るのであるが、この苦しみをトーニオ・クレーガーはリザヴェタにむかってつぎのように告白している。

> 世のなかには、わたしが認識の嘔吐と名づけるものがあります、リザヴェタさん。それは、人間がひとつのことがらをみぬいただけで、たちまちもう死ぬほど胸がわるくなる［・・・］という状態です――あのデンマーク人ハムレット［・・・］の場合がそうです。知るために生まれてはいないのに、知るという使命をさずかること、それがどんなことだか、ハムレットは知っていました。感情という涙のヴェールをつらぬいてまでも、透視し認識し記憶し観察して、しかもその観察したものを、手と手がもつれあい、くちびるとくちびるが触れあう瞬間、人間の眼が情感にくらんでみえなくなる瞬間にさえ、ほほえみながら取っておかなければならない――これはふとどきなことです、リザヴェタさん、下劣なことです、けしからんことです・・・[五九]

このハムレット的「認識の嘔吐」は、『悲劇の誕生』のなかのつぎの箇所とほぼ正確に対応している。

［・・・］この意味において、ディオニュソス的人間はハムレットにている。両者はかつて事物の本質をただしくみぬいた。かれらは認識した。ために、行動することがかれらに嘔吐をもよおさせるのである。［・・・］認識は行動を殺し、行動するためには、幻想のヴェールにつつまれていることが必要である――これがハムレットの教えである［・・・］――真の認識、つまりおそるべき真理を洞察することこそ、行為へとかりたてるいかなる動機をも圧倒してしまうのである。ハムレットの場合でも、またディオニュソス的人間の場合でも。［・・・］ひとたびみぬいた真理を意識して、人間はいまやいたるところに存在の恐怖・背理をしかみない。[六〇] いまやかれはオフィーリアの運命の象徴性を理解し、森の神シレノスの英知を認識する。そして、かれは嘔吐をもよおすのである。

右にあげたふたつの引用のあいだにきわめて密接なつながりがあることはあきらかである。それどころか、ハムレットをなかだちとして、ここではニーチェとトーニオ・クレーガーがまったく重なりあっているのであって、その意味で、晩年のマンが、トーニオそのままの言葉をつかって、ニーチェを「知るという使命をさずかっただけで、もともと知るために生まれてはいなかった、そしてハムレットのように、そのために破滅した」たましい[六一]、と呼んでいることは興味ぶかい。

「創造者」の道は孤独である。かれは「荒涼たる空間のなか、氷のような孤立のなかに投げだされ」た、ひとつの星である。孤独のなかにおもむこうとする者にむかって、ツァラトゥストラは警告する。

今日おまえはなお、一者として多数者になやんでいる。今日おまえはなお、勇気と希望にあふれている。――［一］
しかしいつかは、孤独がおまえを疲れさせるであろう。いつかは、おまえの誇りは屈し、勇気はくじけるであろう。いつかはおまえはさけぶであろう、「わたしは独りだ」と。
［・・・］いつかはおまえはさけぶであろう、「すべてはまちがっている」と。[六二]　――［二］

これは『トーニオ・クレーガー』の、たとえばつぎの箇所に対応する。

そのとき、認識の苦悩と驕慢とをともなって、孤独がやってきた。かれは快活でぼんやりした気もちの、無邪気なひとびとに伍しているのが耐えられず、またかれの額の極印が、ひとびとにはじゃまになったからである。[六三]　――第三章［一］
文学はけっして使命ではありません。それは呪いです――いいですか。いつごろそれが感じられはじめるでしょう、この呪いが。はやく

から、おそろしくはやくからです。［・・・］あなたは極印をうたれたような、ほかのふつう一般のまともなひとびととふしぎに対立しているような感じがしはじめる。皮肉と不信仰と認識と感情との深淵が、あなたを人間たちからきりはなして、だんだん深く口をひらく。あなたは孤独だ。そしてそのとき以後は、もうなんら疎通の道はないのです。なんという運命でしょう。[六四]　――第四章［二］

『権力への意志』(Der Wille zur Macht) のなかでニーチェは、芸術家の条件として、創造の過程でかれが体験する異常な、病的な状態をあげている。「芸術家を条件づけるものは、いくつかの例外的状態である。それらの状態はすべて、病的な現象と、深い類縁性をもち、もつれあっているので、芸術家でありながら病気ではないということは、ありえないように思えるほどである。」[六五] つづいてニーチェは、例外的な「生理的状態」として、「陶酔」、「ある種の感官の極度の鋭敏さ」、および「模倣衝動」の三つをあげているが、このうちとくに第二のものが、トーニオ・クレーガーの芸術観にとりいれられている。ニーチェは書く。

ある種の感官の極度の鋭敏さ。ためにそれらの感官は、まったくことなった暗号を理解し――また創造する。――この鋭敏さは、いくつかの神経病と結びついてあらわれるものとおなじものである――。［・・・］ひとつの爆発的状態。［・・・］内部で活動する強い刺戟の作用でおこる、全筋肉組織の一種の自動現象――。反応を阻止することはできない。阻止装置はいわばはずされている。内的運動（感情、思考、情緒）のひとつひとつに血管の変化、したがって肌色、体温、分泌の変化がともなう。[六六]

トーニオ・クレーガーはいう。

［・・・］創造者がものを感じてもよいと思うようなひとは、へぼ作家だからです。正真正銘の芸術家はみな、こんなへぼ作家の迷妄の幼稚さを微笑します。［・・・］感情、あたたかな誠実な感情というものは、つねにふるくさくて、やくにたたないものでして、芸術的なのはただ、われわれのそこなわれた、われわれの技巧的な神経組織の、興奮とつめたい忘我だけなのです[六七]［強調は筆者］。［・・・］なにしろ健康な強壮な感情というものは、なんといっても無趣味なものですからね。

ここでトーニオ・クレーガーは、「感情」からの創造の可能性を信ずる「へぼ作家」とほんものの芸術家とを対比しているのであるが、ニーチェも前記の箇所にすぐつづけて、おなじ対比をおこなっている。

芸術家としろうと（芸術的な感受性をもつ人間）とのちがいはここにある。すなわち後者は、受けとることにおいて敏感さの頂点に達するが、前者は与えることにおいてである。［・・・］これは両性のちがいに似ている。与える芸術家にたいして、女になれ――「受胎せよ」と要求してはならない。[六八]

なお『トーニオ・クレーガー』には、このような「しろうと」が二度あらわれる。そのひとりは、リザヴェタとの対話にでてくる、詩をつくる少尉で、もうひとりは、さきに触れた、トーニオと同船する商人であるが、とくに後者の描きかたには、辛辣なイロニーがある。この実直そうなハンブルク生まれの若い男は、トーニオとならんで船の手すりにもたれて、バルチック海の夜空をながめながら、「あの異常な、晴れがましく静観的な気分」にひたっている。男はトーニオにいう。「憂鬱というお言葉はたしかにあたっていますよ。わたしはたいていいつも憂鬱なんです。とりわけ星が空にでている今日のような晩にはね。」このときトーニオは「きっとこの男は詩を書いているな、大まじめな実感のこもった商人の詩を」と思うのだが、やがて夜がふけて海が荒れはじめると、くだんの商人詩人は、夕食のときにむさぼりくらったえびのオムレツのたたりであろうか、ふなばたごしに、へどを吐きつづけるのである。[六九]

ところで、ニーチェの眼が、願望の世界としてのディオニュソス的-アポロ的芸術から、ひとたび現代――つまり十九世紀後半――の芸術にむけられるとき、論調はたちまち一変する。たとえばかれが芸術家の条件としてあげる「例外的状態」も、それが現代的芸術家ヴァーグナーに結びつけて、「このような全身的疾病、神経機関のこのような末期性と過敏性以上に現代的なものはない」[七〇]と語られるとき、語調にはいちぢるしく否定的なひびきがある。それというのも、ニーチェにおいては、現代性はデカダンスすなわち「生の貧困化」と同義だからである。「有機的に組織する力の衰退、［・・・］抹消的なものにおける過度の活発さ、なにはさておき興奮をねらうこと、貧困化した生のあらわれとしての過度の精巧さ、肉のかわりにいよいよ神経ばかりになること」[七一]、これらをニーチェは現代芸術家に共通する傾向としてあげる。かれの現代芸術批判は、中期以後はヴァーグナーの音楽に

集中するのであるが、そこではヴァーグナーは「典型的デカダン」と呼ばれる。

> [・・・] このようなデカダンがわれわれの健康を毒し――そのうえ音楽を毒するとき、のんきにそれを傍観するなどは、わたしには思いもよらぬことである。ヴァーグナーはそもそも人間であろうか[強調は筆者]。むしろかれはひとつの疫病ではないか。かれはかれが触れるすべてのものを病気にする――かれは音楽を病気にしてしまった――[七二]

このデカダンスとしての現代芸術への批判は、そのまま『トーニオ・クレーガー』に受けいれられている。

> われわれは超人間的でまた非人間的なところがなければ、[・・・] その人間的なことを演じたり、それとたわむれたり、効果的に、趣味よくそれを表現することはできないし、またそんなことをしてみる気にさえならないのです。文体、形式、表現などの天分というものがすでに、人間的なことにたいするこのひややかな、気むずかしい関係を、いや、ある種の人間的な貧困と荒癈を前提としているのです[七三][強調は筆者]。
>
> ・・・芸術家というものは、そもそも男でしょうか[強調は筆者]。それは「女」(das Weib)[七四]にきくべし。どうもわたしは、われわれ芸術家はみんな、あの法王廳の宦官歌手といささか運命をおなじくしているような気がします・・・
>
> 生を愛していながら、しかもあらゆる手だてをつくして生をじぶんの側にひきいれようとするのは、ばかなことです。地には芸術の国土がひろがり、健康と無垢の国土がせばまってゆきます。だから、そのなかでまだ残っているものを、できるだけたいせつに保存するのがほんとうなのです。[七五]

ニーチェの現代芸術家批判はしばしば誹謗となり、「すぐれて現代的な芸術家」(der moderne Künstler par excellence) ヴァーグナーは、同時に「現代性のカリョストロ」[七六]と呼ばれる。カリョストロ (Cagliostro) とはいうまでもなく、ヨーロッパをまたにかけて悪事のかずかずをはたらいた、十八世紀の大詐欺師であるが、トーニオ・クレーガーも「たましいの底」におなじような「芸術家というタイプにたいする嫌疑」をいだき、それを「香具師」[七七]、「冷酷で虚栄心の強い山師」[七八]と呼ぶ。そして、さきにみたように、トーニオ自身も、故郷の町でおたずね者の詐欺師とまちがえられて、あやうく逮捕されかかるのである。

これまでは『トーニオ・クレーガー』の第二の部分（第三、四章）で展開される芸術観をめぐって、ニーチェとマンの対応関係を考察してきたが、これに関連してなお、ニーチェには『トーニオ・クレーガー』の全体とほとんど完全な一致を示す文章があることを指摘しておきたい。それは、かれの肉体的な苦悩が頂点に達した時期に書かれた『曙光』(Morgenröte) のなかの「病に苦しむ者の認識について」と題された一文（第二部第一一四節）である。[七九]

> 病苦にながいあいだおそろしくさいなまれ、しかも悟性をくもらされることのない病人の状態は、認識にとってかなり貴重なものである。[・・・] 重い病に苦しむ者の眼は、その状態のなかから、おそろしい冷たさで、そとのもろもろの事物にむけられる。ふつう健康な人間の眼が事物をみるとき事物がそのなかに浮かびただよっているようにみえる、ささやかなまやかしの妖術は、病者にとってはすべて消えうせる。それどころかじぶん自身までもが、うぶ毛も色彩もないはだかの姿で、病者の眼前によこたわるのである。[・・・] 健康な人間がなんのうたがいもいだかずに漫歩している、ここちよくあたたかい霧でつつまれた世界を、病者は軽蔑の念をもって回想する。[・・・] おのれの本質をおそろしいまでに透視する力をえて、かれはみずからにむかってさけぶ。「さあおまえ自身の告発者、刑吏になれ。さあおまえの苦悩を、おまえがみずからに課した罰として受けとれ。裁く者としてのおまえの優越性を享受せよ・・・」

ここまでは『トーニオ・クレーガー』の第二の部分、とくに第三章とほとんどおなじである。たとえば『トーニオ・クレーガー』のなかの「しかしかれの健康がおとろえてゆくにつれて、かれの芸術家気質は鋭くなっていった」[八〇]という一句をはじめ、すでにあげた、トーニオの「眼光を鋭敏に」してかれに「ひとびとのたましいと、かれ自身のたましいをひらいてみせ、かれに透視力をあたえて、世界の内部と言葉や行為の背後にある、あらゆる空極のものを示し」た「精神と言葉の力」、また「快活でぼんやりした気もちの、無邪気なひとびとに伍している」ことに耐えられなくする「認識の苦悩と驕慢」などの表現と、右のニーチェの文章との類縁性は、だれの眼にもあきらかであろう。しかしニーチェの文章はまだつづいて、こんどは回復期の病者の心理を語る。そしてこのとき、すべては一変して、病者がかって「軽蔑の念をもって回想」した「健康な人間」たちの「ここちよくあたたかい霧でつつまれた世界」がふたたび美しいものにみえ、苦悩にとぎすまされた認識者の眼は、音楽をきいて涙にくもるの

である。

――しかしやがて、軽減、快癒の最初の薄明がおとずれる。――そして快癒のほとんど最初の作用は、われわれがおのれの驕慢の自負にさからうようになることである。このときわれわれは、あたかも唯一無二のものを体験したと思っていたおのれを、おろかで虚栄心の強い者と呼ぶ。［・・・］われわれはふたたび人間たちや自然をみる――以前より以上にこがれ求める眼で［強調は筆者］。われわれは悲しげなほほえみをうかべながら、かつてひとつのヴェールが落ちたことを思いおこしはする。しかし、こうしてふたたび生のやわらげられた光をみること、われわれが病苦のさなかにもろもろの事物をみ、事物をつらぬいてその奥をみた、あのおそろしくも冷たい明るみのなかからあゆみでることは、われわれをなぐさめるのである。健康のまやかしがふたたび演技をはじめても、われわれはもう怒りはしない。――われわれはまるで別人になったように、おだやかな気もちで、そしてまだ疲労をおぼえながら、それをながめる。このような状態にあっては、涙なしに音楽をきくことはできない。

ここにはまぎれもなく『トーニオ・クレーガー』の思想的な核心である、精神の自己否定と、平凡で健康な生へのイロニーをふくんだ愛が、先どりされている。筆者の知るかぎりでは、トーマス・マン自身をもふくめて、この一致に直接触れている者はなく、またむろん右の文章は、ニーチェとしては一時的な、例外的な心理状態の表現ではあろう。しかしそもそも『トーニオ・クレーガー』という作品そのものが、苦悩から快癒にむかうひとときの所産といえるのではないか。その意味でこのひそやかな一致はまことに興味ぶかいものといえよう。

ところで若いトーマス・マンは、ニーチェのすべてを受けいれたわけではない。『小自伝』のなかではマンは「わたしはかれのいうことを、なにひとつ言葉どおりには受けとらなかった。かれのいうことを、なにひとつ信じなかった」[八一]とさえ極言している。むろんこの発言にはふくみがあり、またこれが書かれた一九三〇年は、マンがかなり大きな距離をおいてニーチェをみていた時期でもある。しかし、かって『ブッデンブローク一家』においてショーペンハウアーにたいしてなされたのとおなじような、あるいはさらにはなはだしい、切りすて、ないし改変が、『トーニオ・クレーガー』でもおこなわれており、しかもそれはニーチ

ェの思想の核心的な部分にかかわる。

まず、ほかならぬ美および芸術に関するニーチェの思想が、大きく改変される。若いマンが認識と芸術との合体をニーチェからまなんだことはさきに述べたとおりであるが、ニーチェの芸術観の本質的な一面――すなわち現代芸術にたいする批判ではなく、本源的な芸術にかかわる面――つまりディオニュソス的な芸術概念と、それにふくまれるもろもろの要素を、マンはほとんど全面的に切りすてるのである。たとえば「陶酔」がそれである。ニーチェにおいては、陶酔こそまさに「およそ芸術が存在するため、なんらかの美的な行為と観照が存在するため」の不可欠の前提であり、また陶酔においては美は「権力への意志」に結びつく。「陶酔においてもっとも重要な点は、力の高揚感と充溢の感情である」とニーチェはいう。そして芸術の原動力としての陶酔の諸形式として、「性的興奮の陶酔」、「あらゆる大きな欲望、あらゆる強い情緒にともなう陶酔」、「祭典、競技、冒険、勝利、あらゆる過激な運動の陶酔、残虐の陶酔、破壊における陶酔、ある種の気象的影響のもとにおける陶酔、たとえば春の陶酔、あるいは麻薬の影響のもとにおこる陶酔、最後に意志の陶酔、鬱積し膨脹した意志の陶酔」を列挙する。[八二] トーニオ・クレーガーはたとえばこの「春の陶酔」をこばむ。「春は仕事がしにくい。そのとおりです。しかしなぜでしょう。われわれがものを感じるからです。」同時にそこでは「春の陶酔」の内容がまったくべつのものになる。さきに触れたように『権力への意志』のなかでは「陶酔」は、「芸術家の条件」である異常な「例外的な生理的状態」の第一にあげられているが、『トーニオ・クレーガー』では、春がよびおこす感覚は、「愛すべき平凡さ」と結びつく。

> [・・・] わたしも春になるといらいらします。わたしも春がよびおこす追憶や感覚の、愛すべき平凡さにはまどつかされます。ただわたしには、それだからといって春をののしったりさげすんだりする勇気はありません。というのも、じつをいえば、わたしは春にたいして恥じている。春の純な自然性と、勝ちほこる若々しさにたいして、恥じているのです。[八三]

またのちに引用する「チェザーレ・ボルジャ (Cesare Borgia) 的な美の謳歌」、ボルジャを「かつぎあげている、なにか酔っぱ

らった哲学」などの言葉にも、ニーチェの芸術観の「陶酔」の方向にたいする、あからさまな拒否がふくまれている。

「美」を、それが「陶酔」と結びついているかぎりにおいて否定するトーニオ・クレーガーは、あの認識から美へ、認識者から芸術家への、ニーチェのイカルス的飛翔そのものにも、背をむける。後期のニーチェがあえてこころみた美の天空への飛翔は、焼けるような陽光のみなぎる南国への飛翔でもあった。『悦ばしき知識』の第二版序文で、かれが「仮象のオリュンポス」をゆめみ、「われらは芸術家ではないか」とさけんだとき、筆者ニーチェはリグリア海の太陽のもと、ジェノヴァ郊外のルータ (Ruta) にいる。そしておなじ書の巻末にそえられた「フォーゲルフライ王子の歌」(Lieder des Prinzen Vogelfrei) では、かって「北国」で愛した「真理」という名の「ぞっとするほど老いた」老婆をみすてたニーチェは、文字どおり鳥の自由 (Vogel-Freiheit) をえて、あくまでも青いシチリアの空のもと、「美しいなぐさみ」の世界に飛来しているのである。

So häng ich denn auf krummem Aste
Und schaukle meine Müdigkeit.
Ein Vogel lud mich her zu Gaste,
Ein Vogelnest ists, drin ich raste.
Wo bin ich doch? Ach, weit! Ach, weit!

かくておれはまがった枝のうえで、
おれの疲労をゆすぶっている。
おれをここへ招いたのは、一羽の鳥だ。
おれが憩うているのは、鳥の巣のなかだ。
しかしここはどこなのか。思えば遠く、遠くきたものよ。

Das weiße Meer liegt eingeschlafen,
Und purpurn steht ein Segel drauf.
Fels, Feigenbäume, Turm und Hafen,
Idylle rings, Geblök von Schafen, —
Unschuld des Südens, nimm mich auf!

白い海原は眠ったようによこたわり、
真紅の帆がひとつうかんでいる。
岩、いちぢくの木々、塔、そして港、
まわりには田園、羊たちのなきごえ、——
南国の無垢よ、おれを抱け。

Nur Schritt für Schritt — das ist kein Leben,

ただ一歩一歩とあゆむこと——それは生ではない、

Stets Bein vor Bein macht deutsch und schwer.
Ich hieß den Wind mich aufwärts heben,
Ich lernte mit den Vögeln schweben, —
Nach Süden flog ich übers Meer.

つねにひと足またひと足、それはひとをドイツ的に、重くする。
おれは風に命じてわが身を空にはこばせ、
鳥たちとともに舞うことをまなんだ、——
南国へ、おれは海をこえて飛翔した。

Vernunft! Verdrießliches Geschäfte!
Das bringt uns allzubald ans Ziel!
Im Fliegen lernt ich, was mich äffte, —
Schon fühl ich Mut und Blut und Säfte
Zu neuem Leben, neuem Spiel. . .

理性。にがにがしいわざだ。
それはわれらを、あまりにも早く終点にはこぶ。
飛翔のなかでおれは知った、おれをあざむいていたものを、——
はやわが体内に勇気が、血が、体液がみなぎる、
あたらしい生にむかって、あたらしい遊びにむかって[八四]・・・

これに反してトニーオ・クレーガーはいう。

くだらない。イタリアなんかよしてくださいよ、リザヴェタさん。イタリアなんて、わたしには、軽蔑したくなるほどつまらないところです。［・・・］いわく芸術、ビロードのように青い空、あついぶどう酒、甘い肉感・・・要するにこんなものはきらいです。いらないのです。こんないわゆる美 (bellezza) はみな、わたしをいらいらさせます。[八五]

こういいのこしてトーニオは、ニーチェの飛翔とは正反対の方向への旅にでる。そして、北国デンマークの海べで、かれはかれの「快癒」の曙光をみ、いわば「あたらしい生にむかって、あたらしい遊びにむかって」の勇気をえるのである。

また、マン自身もしばしば語っているように、ニーチェの「生」の概念も、『トーニオ・クレーガー』のなかで大きな変容をうける。ニーチェにおいては、「生」の本質は「権力への意志」である。

しかし生とはなにか。ここにおいて「生」の概念の、あたらしい、より明確な把握が必要となる。これにたいするわたしの公式はつぎのとおりである。生とは権力への意志なり。[八六]

このような「生」は、残忍で精悍な猛獣、あの「えものと勝利に飢えて徘回するみごとな金毛の野獣」[八七]に象徴されるのであるが、

マンはこれを受けいれることができない。のちにかれは語る。「かれの権力の哲学と『金毛の野獣』は、わたしにとってなにものであったか。ほとんどひとつの当惑であった。」[八八] こうして『トーニオ・クレーガー』では「生」は「尋常な、端正な、愛すべきもの」となり、それにともなって「金毛の野獣」は平凡かれんなハンス・ハンゼンやブロンドのインゲに変貌するのである。『小自伝』のなかでマンは、かれのニーチェ受けいれは「複雑なありかた」のものであり、それは当時「俗間に流行していたニーチェかぶれ、つまりあらゆる単純な『ルネサンス趣味』、超人崇拝、チェザーレ・ボルジャ的な美の謳歌、血と美の大言壮語」にたいしては「あくまでも軽蔑的な態度」をとるものであったと語っているが、[八九] これはそのままトーニオ・クレーガーの態度でもある。

> わたしは生を愛します。[・・・] しかしどうか、チェザーレ・ボルジャだとか、この男をかつぎあげている、なにか酔っぱらった哲学のことなんぞ考えないでください。この男なんか、このチェザーレ・ボルジャなんか、わたしにとっては無です。わたしはこの男を全然問題にしていないし、また、なぜみんなが、特異なもの、悪魔的なものを、理想としてあがめるのか、こんりんざい納得できないでしょう。そうです。精神と芸術とに永遠に対立している「生」は、けっして血みどろの偉大さだとか、狂暴な美だとかいう幻影として――つまり異常なものとして、われわれ異常な者たちの眼に映じはしません。ただ尋常な、端正な、愛らしいものこそ、われわれのあこがれの国であり、なやましくも平凡な生なのです。[九〇]

こうして「権力への意志」としての「生」のディテュランボス的な讃美は、平凡で愛すべき「生」への「エロス的イロニー」にかわる。それというのも、あからさまな肯定とひそかな否定、もしくはあからさまな否定とひそかな肯定の混合がイロニーであるとすれば、「かれの心臓が生きて」いる瞬間にも、「あふれるばかりのきよらかな浄福」とともに「ほんのわずかの軽蔑」をもふくむ、トーニオ・クレーガーの「市民愛」は、まさにイロニーそのものだからである。

『トーニオ・クレーガー』はイロニーの書である。若いトーマス・マンは、この作品によって、かれのイロニーの誕生の過程を告白したのである。一九二一年のある講演のなかで、マンはイロニーを「中央のパトス」(Pathos der Mitte) と呼ぶ。[九一] これは、

対立しあう事象や原理の中間に立たされた人間の受苦といいかえることもできよう。なぜならパトスの原義は受苦、もしくは受苦の状態だからである。「精神」と「生」、「芸術家」と「市民」の中間に立ち、「わたしはふたつの世界のあいだに立っていて、どちらの世界にも住んではいません。だから少々苦しいのです」と告白する「道にまよった市民」トーニオは、かれの「中央」性、もしくは内的二元性を、まさしく受苦として体験しているのである。そしてこの受苦のなかから、「両側への距離」としてのイロニーが生まれる。

しかしマンのイロニーは、受苦にはとどまらない。前記の講演のなかでかれは、イロニーとはまた中央の「倫理、そのエトス」であるともいい、べつのところでは「イロニーとは、ほとんどつねに、苦境(Not)を優越に変えることを意味する」[九二]ともいっているが、ここではイロニーは、受苦の状態つまり「苦境」から自己を救いだし、自由を獲得しようとする、積極的な倫理的姿勢の意味をもっている。このマンのイロニー概念を、「苦境」を「転ずる」(wenden)ものとしての、ニーチェの「必然性」(Notwendigkeit)と比較するならば、マンがニーチェからなにを受けとらなかったか、もしくはニーチェをいかに我流に改変したかがわかる。「おおなんじ、わが意志よ。なんじ、あらゆる苦境の転回よ。なんじ、わが必然よ」(O du mein Wille! Du Wende aller Not, du *meine* Notwendigkeit!)とツァラトゥストラはさけぶが、そこでは「苦境の転回」は「わが意志」であり、これはまた「大いなる真昼時」において、すべてのものを焼きほろぼす「仮借ない太陽の意志」となって燃えあがるべきものだったのである。[九三]

『トーニオ・クレーガー』の「市民愛」は、パトスであると同時にエトスでもあるイロニーの一形態であり、これによって「芸術家」は自己の「苦境」を救う。「ここで『生』は首尾よく救われたが、『精神』はもっと首尾よく救われたのである」とのちにマンは語っている。「なぜなら、『精神』は愛するものだったからであり、『神』は愛されるもののなかにではなく、愛するもののなかにあるからだ。この作品では『精神』もきわめてはっきりそのことを知っていたのである。」[九四]

さきにみたように、『トーニオ・クレーガー』の巻末の手紙のなかで、主人公は、「文士」を真の「詩人」にすることができるものがあるとすれば、それはかれの「市民愛」である、と書いている。そしてこの手紙の最後には、つぎのような言葉がみえる。「この愛を非難なさってはいけません、リザヴェタ。これはよいもの、みのり多いものなのです」[九五]「強調は筆者」。この「愛」または「市民愛」という言葉を、「保留」ないし「イロニー」におきかえると、そのまま前記の一九二一年の講演のなかの、つぎの発言に重なる。「決断は美しい。しかし、真にみのり多い、芸術的な原理を、われわれは保留と呼ぶ。」そしてこの「保留」は、たとえば音楽では「繋留音」となるのであるが、「精神の領域では」とマンはいう。「われわれはそれをイロニーとして、あの両側へむけられたイロニーとして愛する。」[九六]

こうして『トーニオ・クレーガー』は、若い芸術家トーマス・マンの「受苦」としてのイロニーの所産であるとともに、かれの「芸術的な原理」としてのイロニーの、ひかえめではあるが直接的な、最初の宣言ともなったのである。

むすび

本稿は、トーマス・マンがそれによってかれの「人間的・芸術的な土台」をきずいたという『ブッデンブローク一家』をはさんで、前後数年間のおもな作品の概観をこころみたものである。その際、考察の焦点は、ショーペンハウアー、ニーチェ、ヴァーグナーの「三連星」との関係におかれたが、筆者のおもな関心は、マンにたいする三者の「影響」を示す事実をあとづけることにではなく、若いマンの内部での、三つの教養体験の質、それらの相互関係、および作品のなかで三者がこうむった変容を観察し、それによってマンの精神の基本的な姿勢と、かれの文学の特性を解明することにあった。

マンは、ヴァーグナー音楽へのかれの「情熱」(Passion)を回顧していう。「認識する帰依、透視する愛――これが情熱だ。」[一]

おなじものをマンは「情熱化された関心」(passioniertes Interesse) とも名づけ、「これがほんとうの、作家の感動であって、これは分析によってこわされないばかりか、逆に［・・・］分析からたえず養分を吸収するのだ」[二] と語っているが、これらの言葉にあらわれている傾倒と批判、肯定と否定の二重性は、若いマンの「三連星」受けいれ態度に共通した特徴である。それぞれの場合についてこれを要約すると、まずショーペンハウアーの形而上学については、かれはその一部分――マンにいわせればその「本質」――を吸収する一方、他の一部分、すなわち「説教」をすてた。もっともかれのショーペンハウアーへの傾倒は、「一度かぎり」の青年の陶酔であり、したがって初期の作品のなかでは、「批判」は直接のかたちでは展開されていない。しかしたとえばトーマス・ブッデンブロークのショーペンハウアー体験のあとで、作者がただちに場面のイロニーによって、かれ自身の体験から距離をとろうとしていることは、すでに述べたとおりである。

右の二重性は、ニーチェの受けいれにおいてもっともいちぢるしい。マンは「デカダンスの心理学者」としてのニーチェを偉大な「師」とあおぎ、生および芸術の理念についてもかれから多くをまなんでいる一方、両理念のきわめて重要な一面において師をうらぎり――「うらぎる」(verraten) の二義性については本論中で述べた――のちには「わたしはかれのいうことを、なにひとつ信じなかった」とさえいいきる。ニーチェにたいするマンの傾倒と批判の二重の姿勢をもっともよく示す作品は『トーニオ・クレーガー』である。

ヴァーグナー受けいれについてもおなじことがいえる。『トーニオ・クレーガー』完成直前のある手紙のなかでもマンは、「わたしはいまヴァーグナーの芸術にたいしては、完全に無防禦の状態にあって、もし『パルジファル』(Parsifal) をみれば、そのあと二週間はきっとなにも手につかないだろう」[三] と書いているが、ヴァーグナーは「精神、性格として」は、マンにとってつねに「きわめてうたがわしい」存在であり、ヴァーグナーへの「情熱」は、ニーチェへのそれとおなじく、「信なき愛」[四] (eine Liebe ohne den Glauben) であった。『トリスタン』を「道化歌劇」として書こうとする意志は、まさにこの二重性から出たものであ

り、それはまたこの作品のテーマおよび文体の二元性としてあらわれている。

三者にたいする若いマンの「情熱化された関心」は、「イロニーをふくむ関心」といいかえることができよう。なぜなら、右にみた二重性は、マンのイロニーの母胎となった受苦としての中央性もしくは内的二元性と、深い結びつきをもっているからである。逆に、「三連星」の体験は、マンのイロニー原理の形成過程において、はかりしれない意味をもっているともいえる。われわれは、トーニオ・クレーガーの「市民愛」として、マンの最初の、ひかえめなイロニーの宣言を聞いた。そしてこの宣言が、ニーチェなしには考えられないものであることを指摘した。しかしショーペンハウアーおよびヴァーグナーなしにも、この宣言は考えられない。それというのも、マンにおいては三者はまさに「永遠に結びあった精神の三連星」であり、ショーペンハウアー、ヴァーグナーの受けいれをニーチェの「透視力」がおぎなったのとおなじく、後者の「モラル」あるいは「生への意志」が、前二者の「瞑想と遁世へのすすめ」によって「修正」されたことによってはじめて、トーニオ・クレーガーの「市民愛」が可能になったのである。

くりかえしていうが、「市民愛」はマンのイロニーの最初の、ごくひかえめな宣言であって、そこには若い作者の個人的な受苦の色のみが濃い。しかしながい創造の年月をへて、それはマンのフマニテート(Humanität)の理念の中核にまで昇華し、「ふたつの世界のあいだ」に住んで苦悩する若い芸術家は、「上なる天の祝福、下に横たわる淵の祝福」を一身にあわせ受け、天と地のあいだの使者、仲介者となるヨセフに変貌する。こうして後年のマンは、まさしくイロニー――ただし晩年のマンはもはやそれをイロニーとは呼ばず、ほがらかな笑いをもたらす「ユーモア」と名づける――によって、失われた生と世界の全体性を、かれの芸術の「まことに深いまじめさをもつたわむれ」[五]のなかで、ふたたびよみがえらせるのである。むろんそこにいたるには、内的外的ともに曲折にとむながい道程があり、マンの教養体験にかぎっていっても、「三連星」とはべつの巨星、ゲーテとのめぐりあいが必要であった。また『ブッデンブローク一家』発表前後の若いマンが、その後のじぶんの文学がたどる道と運命を知って

いたわけはない。しかしながら、かれがトーニオ・クレーガーに、「市民愛」を「よいもの、みのり多いもの」、「文士」を「詩人」にするものといわせ、「しかしこれからはもっといいものを書くでしょう」と約束させたとき、マンはかれ流の「全体性」再建の可能性を、すでに発見していたのである。

注

引用は原則として日本語に訳したもののみをあげ、それに対応する原典の箇所を後注に示す。使用した全集類とその略記法は左記のとおりである。

G: Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hrsg. von Karl Heinemann. Bd 1-30. — Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut. (=Meyers Klassiker-Ausgaben.)

M: Thomas Mann: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. — Fischer 1960.

N: Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. Hrsg. von Karl Schlechta. 3., durchges. Aufl. — München: Hanser 1962.

S: Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Eduard Grisebach. 3., mehrfach berichtigte Aufl. — Leipzig: Reclam.

たとえば G 3 は右ゲーテ全集第三巻、M 8 は右マン全集第八巻を示す。

はしがき

一 *Akzente.* Zeitschrift für Dichtung. 11. Jahrgang, 3. Heft (Juni 1964), S. 221.

二 *Der Künstler und die Gesellschaft.* M 10, S. 399.

三 *Betrachtungen eines Unpolitischen.* M 12, S. 89.

四 ibid. M 12, S. 71 f.

第一章

一 *Winckelmann.* G 22, S. 283.

二 *Hermann und Dorothea.* G 3, S. 415. 訳文は人文書院版「ゲーテ全集」第八巻の国松孝二氏訳による。

三 *Der Zauberberg.* M 3, S. 326 f.

四 M 3, S. 50.

五 M 8, S. 78.

六 M 8, S. 107.

七 M 8, S. 77.

八 M 8, S. 140.

九 M 8, S. 57.

一〇 M 8, S. 61.

一一 M 8, S. 80.

一二 M 8, S. 126.

一三 *Die fröhliche Wissenschaft.* N 2, S. 180.

一四 ibid. N 2, S. 180.

一五 M 8, S. 81.

一六 *Der Antichrist.* N 2, S. 1192.

一七 Brief an Peter Gast, Ende August 1883. N 3, S. 1212.

一八 *Die Geburt der Tragödie:* Versuch einer Selbstkritik. N 1, S. 10.

一九 M 8, S. 83.

二〇 M 8, S. 123 f.

二一 M 8, S. 99.

一二二　M 8, S. 103 f.
一二三　M 8, S. 137 f.
一二四　M 8, S. 140.
一二五　M 8, S. 141.
一二六　M 8, S. 168.
一二七　Vgl. Nino Erné: *Kunst der Novelle.* — Wiesbaden 1956, S. 26 ff.
一二八　Vgl. *Kleines literarisches Lexikon.* Hrsg. von Wolfgang Kayser. 3. Ausgabe. — Bern und München 1961, Bd 1, S. 168.
一二九　M 8, S. 142.
一三〇　M 8, S. 142.
一三一　M 8, S. 143.
一三二　M 8, S. 149.
一三三　M 8, S. 168 f.
一三四　M 8, S. 169.
一三五　M 8, S. 170.
一三六　M 8, S. 186.

第　一　章

一　Vgl. *Einführung in den „Zauberberg“.* M 11, S. 607.
二　*Lebensabriß.* M 11, S. 99.
三　*Betrachtungen eines Unpolitischen.* M 12, S. 139 f.
四　ibid. M 12, S. 25.
五　ibid. M 12, S. 79.
六　*Ecce Homo.* N 2, S. 1071.
七　ibid. N 2, S. 1072.
八　*Betrachtungen eines Unpolitischen.* M 12, S. 72.
九　ibid. M 12, S. 106.
一〇　これは *Der Tod in Venedig* の主人公 Gustav Aschenbach の生活信条である。
一一　*Betrachtungen eines Unpolitischen.* M 12, S. 144 f. なお「疲労の極限ではたらいている」という表現は *Der Tod in Venedig* からのマンの自己引用である。
一二　ibid. M 12, S. 145.
一三　ibid. M 12, S. 147.
一四　Heinrich Mann 編集の雑誌 *Das Zwanzigste Jahrhundert* の第七巻（一八九六年十月）に掲載された短文のなかでトーマス・マンがすでにニーチェを引用していることが指摘されている。(Klaus Schröter: *Thomas Mann* in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. — Reinbek bei Hamburg 1964, S. 40.)
一五　*Lebensabriß.* M 11, S. 109.
一六　*Betrachtungen eines Unpolitischen.* M 12, S. 72.
一七　ibid. M 12, S. 72.
一八　N 2, S. 310 f. 本稿で使用したニーチェ全集では「逃亡」にあたる原語が „Fluch“ となっているが、Musarion 版および Kröner 版には „Flucht“ とある。ここでは後者によった。
一九　ショーペンハウアーの主著の思想の略述にあたっては、トーマス・マンの評論 *Schopenhauer* (M 9, S. 528-580) を参照した。
二〇　以下の一節は、トーマス・ブッデンブロークが読んだ第二部第四十一章の中心思想の略述である。
二一　M 1, S. 656 f.
二二　S 2, S. 588.
二三　S 2, S. 596 f.
二四　S 2, S. 597 f.
二五　*Schopenhauer.* M 9, S. 561.
二六　S 2, S. 569.
二七　S 2, S. 658.
二八　S 2, S. 628.
二九　S 2, S. 658.
三〇　M 1, S. 658.
三一　*Schopenhauer.* M 9, S. 560.

三一　トーマス・マンは『夜の讃歌』の詩人についてつぎのように語っている。「ノヴァーリスにおいては、あの有機的なものへの共感は、もうひとつの、一見それとは正反対の共感と［…］まじりあっている。…死と肉慾とはかれにとっては同一の機能である。つまり化学的機能、合一して完全なものになることをしいる機能である。」 *(Von Deutscher Republik.* M 11, S. 849 f.)

三二　*Schopenhauer.* M 9, S. 560.

三四　S 2, S. 598.

三五　M 1, S. 657.

三六　M 1, S. 659.

三七　M 1, S. 658.

三八　M 1, S. 659 f.

三九　*Betrachtungen eines Unpolitischen.* M 12, S. 73.

四〇　*Schopenhauer.* M 9, S. 562.

四一　M 1, S. 749 f.

四二　*Schopenhauer.* M 9, S. 561.

四三　M 1, S. 750.

四四　*Die Geburt der Tragödie:* Versuch einer Selbstkritik. N 1, S. 16 f.

四五　*Der Fall Wagner.* N 2, S. 912.

四六　ibid. N 2, S. 930.

四七　*Süßer Schlaf.* M 11, S. 338.

四八　*Betrachtungen eines Unpolitischen.* M 12, S. 90.

四九　M 8, S. 153 u. 161.

五〇　M 8, S. 159.

五一　M 8, S. 161.

五二　M 11, S. 333.

五三　S 2, S. 589.

五四　M 11, S. 333.

五五　Gottfried Benn: *Probleme der Lyrik.* — Wiesbaden 1951, S. 17.

五六　Richard Wagner: *Tristan und Isolde.* — Stuttgart (=Reclam, Universal-Bibliothek Nr. 5638), S. 36 ff.

五七　M 8, S. 234.

五八　M 8, S. 253.

五九　Zitiert nach: Hans Mayer: *Richard Wagner* in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. — Reinbek bei Hamburg 1957, S. 79 u. 94.

六〇　ibid. S. 48.

六一　ibid. S. 48 f.

六二　ibid. S. 50 f.

六三　ibid. S. 52 f.

六四　*Schopenhauer.* M 9, S. 561.

六五　M. 8, S. 244-248.

六六　*Lebensabriß.* M 11, S. 104.

六七　Hans M. Wolff: *Thomas Mann.* — Bern 1957, S. 17.

六八　*Lübeck als geistige Lebensform.* M. 11, S. 380 f.

六九　本稿一八（二一四）ページ参照。

七〇　Jean-Paul Sartre の *Quest-ce que la littérature?* に端を発する Engagement 論争について、Theodor W. Adorno はつぎのようにいう。 *(Zur Dialektik des Engagements.* Die Neue Rundschau, Jahrgang 1962, S. 93 f.)

[...] Die drohende Spitze der Antithese mahnt daran, wie fragwürdig es um Kunst heute bestellt ist. Jede der beiden Alternativen negiert mit der anderen auch sich selbst: engagierte Kunst, weil sie, als Kunst notwendig von der Realität abgesetzt, die Differenz von dieser durchstreicht; die des L'art pour l'art, weil sie durch ihre Verabsolutierung auch jene unauslöschliche Beziehung auf die Realität leugnet, die in der Verselbständigung von Kunst gegen das Reale als ihr polemisches Apriori enthalten ist. Zwischen den beiden Polen zergeht die Spannung, an der Kunst bis zum jüngsten Zeitalter ihr Leben hatte.

七一　M 8, S. 228 f.

七二 M 8, S. 253.
七三 M 8, S. 254 f.
七四 M 8, S. 250.
七五 M 8, S. 251.
七六 M 8, S. 256.
七七 M 8, S. 262.
七八 M 8, S. 246.
七九 M 8, S. 222 f.
八〇 M 8, S. 252.
八一 M 8, S. 262.
八二 Thomas Mann: *Briefe* 1889-1936. Hrsg. von Erika Mann. — Frankfurt am Main 1961, S. 26.

第三章

一 *Lebensabriß.* M 11, S. 115.
二 ibid. M 11, S. 98.
三 ただし父の外貌だけはちがっている。この作のとくにはじめの二章と情緒的に深いつながりのある Theodor Storm と I. S. Turgenjew の顔をまぜあわせて、マンは名誉領事クレーガーの顔をつくったのである。 Vgl. *Theodor Storm.* M 9, S. 247.
四 *Betrachtungen eines Unpolitischen.* M 12, S. 138 f.
五 M 8, S. 275, 279 u. 317.
六 前注の三つの箇所のうち、前二者は、少年時代のトーニオの疎外意識と直結し、後者は、成年トーニオが故郷リューベックで詐欺師とまちがえられてとり調べをうける体験と結びついている。
七 M 8, S. 294.
八 M 8, S. 337.
九 *Lebensabriß.* M 11, S. 116.
一〇 M 8, S. 279.
一一 M 8, S. 276.
一二 M 8, S. 280.
一三 M 8, S. 281.
一四 M 8, S. 284.
一五 M 8, S. 287.
一六 事実 Theodor Storm の名も作中に数回でてくる。 „Immensee" は十六才のトーニオ少年の愛読書であり (M 8, S. 286)、また Storm の詩 „Hyazinthen" のなかの一句—— Ich möchte schlafen, aber du mußt tanzen ——は、トーニオの愛の体験と不可分に結びついている。 (M 8, S. 285 u. 334)
一七 M 8, S. 289 f.
一八 M 8, S. 292.
一九 M 8, S. 292.
二〇 M 8, S. 320.
二一 M 8, S. 321 f.
二二 M 8, S. 336.
二三 M 8, S. 336.
二四 M 8, S. 338.
二五 M 11, S. 110.
二六 *Betrachtungen eines Unpolitischen.* M 12, S. 72.
二七 ibid. M 12, S. 91.
二八 *Schopenhauer.* M. 9, S. 561.
二九 *Betrachtungen eines Unpolitischen.* M 12, S. 73 f.
三〇 ibid. M 12, S. 84.
三一 ibid. M 12, S. 91.
三二 Vgl. *Lebensabriß.* M 11, S. 115.
三三 M 8, S. 290.
三四 *Bilse und Ich.* M 10, S. 18 ff.
三五 M 12, S. 87 f.
三六 Vgl. Heinz Peter Pütz: *Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann.* — Bonn 1963.

三七 N 1, S. 12.
三八 *Homer und die klassische Philologie.* N 3, S. 159.
三九 ibid. N 3, S. 159.
四〇 ibid. N 3, S. 173.
四一 N 1, S. 29 f.
四二 N 1, S. 48 f.
四三 N 1, S. 108.
四四 N 1, S. 14 u. a.
四五 N 1, S. 10.
四六 N 1, S. 95.
四七 N 1, S. 84.
四八 N 1, S. 86.
四九 N 1, S. 84.
五〇 N 1, S. 86.
五一 N 1, S. 84 f.
五二 N 1, S. 87.
五三 N 1, S. 87 u. 95.
五四 N 2, S. 374.
五五 N 2, S. 476.
五六 N 2, S. 14 f.
五七 *Freud und die Zukunft.* M 9, S. 481.
五八 *Lebensabriß.* M 11, S. 110.
五九 M 8, S. 300 f.
六〇 N 1, S. 48.
六一 *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung.* M 9, S. 676.
六二 N 2, S. 326.
六三 M 8, S. 290.
六四 M 8, S. 297.
六五 N 3, S. 715.
六六 N 3, S. 716.

六七 M 8, S. 295 f.
六八 N 3, S. 716.
六九 M 8, S. 321.
七〇 *Der Fall Wagner.* N 2, S. 913.
七一 ibid.: Zweite Nachschrift. N 2, S. 933.
七二 ibid. N 2, S. 912.
七三 M 8, S. 295 f.
七四 M 8, S. 296 f.
七五 M 8, S. 303.
七六 *Der Fall Wagner.* N 2, S. 912.
七七 M 8, S. 298.
七八 M 8, S. 301.
七九 N 1, S. 1088 f.
八〇 M 8, S. 291.
八一 M 11, S. 110.
八二 *Götzen-Dämmerung.* N 2, S. 995.
八三 M 8, S. 295.
八四 *Im Süden.* N 2, S. 263 f.
八五 M 8, S. 305 f.
八六 *(Der Wille zur Macht, 254).* N 3, S. 480.
八七 *Zur Genealogie der Moral.* N 2, S. 786.
八八 *Lebensabriß.* M 11, S. 110.
八九 M 11, S. 109.
九〇 M 8, S. 302 f.
九一 *Goethe und Tolstoi.* M 9, S. 171.
九二 *Chamisso.* M 9, S. 56.
九三 N 2, S. 460.
九四 *Betrachtungen eines Unpolitischen.* M 12, S. 91.
九五 M 8, S. 338.
九六 *Goethe und Tolstoi.* M 9, S. 170.

むすび

一 *Betrachtungen eines Unpolitischen.* M 12, S. 74.

二 ibid. M 12, S. 75.

三 An Kurt Martens, 16. Okt. 1902. Mann: *Briefe* 1889-1936, S. 35.

四 *Über die Kunst Richard Wagners.* M 10, S. 841.

五 *Der Künstler und die Gesellschaft.* M 10, S. 399.

Versuch über die Dichtung des jungen Thomas Mann

von Ryôten Katayama

Versuch über die Dichtung des jungen Thomas Mann

von Ryôten Katayama

Resümee

Diese Arbeit ist ein Versuch, die Dichtung des jungen Thomas Mann von den frühen Novellen über *Buddenbrooks* bis zu *Tonio Kröger* interpretierend darzustellen. Besonders berücksichtigt werden dabei seine geistigen Beziehungen zum „Dreigestirn ewig verbundener Geister": Schopenhauer, Nietzsche und Wagner. Das Interesse des Verfassers liegt aber nicht darin, ihre nachweisbaren Einflüsse *auf* Thomas Mann aufzuzählen, sondern hauptsächlich darin, die Verwandlungen, die sie *in* ihm und seiner Dichtung erfahren haben, zu betrachten und dadurch die geistige Grundhaltung des jungen Thomas Mann und die Eigenart seiner Dichtung zu erklären.

Thomas Mann bezeichnet einmal seine Neigung zu Wagners Musik als „Passion" und sagt: „Erkennende Hingabe, hellsichtige Liebe — das ist Passion." Die in diesen Worten enthaltene Widersprüchlichkeit von Hingabe und Kritik, Bejahung und Verneinung charakterisiert die gemeinsame Haltung bei seiner Dreigestirn-Rezeption.

Während er aus Schopenhauer die „Todes-Erotik"— nach ihm das „Wesen" der Willensmetaphysik — als „Zaubertrank" aussaugt, läßt er die ganze „Lehre" liegen. Er errichtet in seinem ersten Roman (10. Teil, 5. Kapitel) als das erschütternde Erlebnis Thomas Buddenbrooks ein Denkmal für seine eigene Schopenhauer-Entdeckung, aber gleich danach versucht er durch ironische Bemerkungen über das Verhalten seines Helden wieder davon Abstand zu nehmen. (Ähnliches geschieht später im Schnee-Kapitel vom *Zauberberg*.)

Die Doppelschichtigkeit des „passionierten Interesses" ist an seiner Nietzsche-Rezeption noch deutlicher zu erkennen. Thomas Mann hat seine Dekadenz-Psychologie, seine Auffassung des Ethischen als den Willen zum Leben — der „Epikureismus" des kleinen Herrn Friedemann und das „moderne Heldentum" Thomas Buddenbrooks sind Formen des ethischen Lebenswillens im Nietzscheschen Sinn — und vor allem seine Kunst- und Lebensauffassung wenigstens zum Teil bei Nietzsche gelernt. Aber er lehnt Nietzsche im wesentlichen Teil ab, er äußert später sogar, er habe nichts wörtlich bei ihm genommen, er habe ihm fast nichts *geglaubt*. Eine Stelle in *Betrachtungen eines Unpolitischen* verrät den Ehrgeiz des jungen Autors von *Tonio Kröger*, Nietzsches Künstler zu sein, wie einst Wagner mit seiner Tristan-Musik Schopenhauers Künstler wurde. In Wirklichkeit aber wird Thomas Mann durch seine erste Künstlernovelle gerade zum Verräter seines Meisters.

Dasselbe gilt für seine Wagner-Rezeption. Seine „Passion" für Wagner ist auch „eine Liebe ohne den Glauben". Dem entspricht die Mischung von Pathos und Ironie in der Darstellung der durchaus wagnerischen Musik des kleinen Hanno Buddenbrook, besonders aber die thematische wie stilistische Diskrepanz in *Tristan*, der aus dem ironischen Geist des Erzählers geboren ist, gerade aus dem Liebesmysterium Wagners eine „Burleske" zu machen.

„Ich stehe zwischen zwei Welten, bin in keiner daheim und habe es infolgedessen ein wenig schwer", sagt Tonio Kröger. Die innere Zwiespältigkeit, die sich hier zeigt und aus der auch jene Doppelschichtigkeit stammt, ist die Urquelle der Ironie Thomas Manns. Und für die Entwicklung des geistig-künstlerischen Prinzips Ironie ist die Begegnung des jungen Dichters mit Schopenhauer, Nietzsche und Wagner von unermeßlicher Bedeutung. Denn erst nachdem in Thomas Mann die „Hingabe", die sich vor allem auf jene „Todes-Erotik" bezieht, durch Nietzsches „Hellsichtigkeit", hinwiederum die „Moral" oder der „Wille zum Leben" durch die schopenhauerisch-wagnerische „Mahnung zur Ein- und Abkehr" korrigiert worden ist, wird Tonio Krögers „Bürgerliebe", nämlich das erste — zwar noch recht bescheidene — Manifest der Ironie als vermittelnden Prinzips, ermöglicht: diese Liebe sei gut und fruchtbar, schreibt Tonio Kröger am Schluß der Novelle und verspricht seiner Freundin: „Was ich getan habe, ist nichts, nicht viel, so gut wie nichts. Ich werde Besseres machen, Lisaweta, — dies ist ein Versprechen."