

うごく精神とうごかない距離

——トーマス・マンの初期
短篇小説群について——

赤 司 英 一 郎

Über Geist und unveränderliche Distanz
in Thomas Manns frühen Novellen

Eiichiro AKASHI

ABRISS

In Thomas Manns frühen Novellen sind einige bestimmte Distanzen zwischen unbeweglichen Punkten festzustellen: Die Distanz zwischen dem „Kauz“ oder „Künstler“ und den „Leuten“, die zwischen „dem Geträumten“ und „der erlebten Wirklichkeit“ u.a. Der Erzähler scheint diese Distanzen verkürzen und überwinden zu wollen; aber sie bleiben noch immer. Dies ist darauf zurückzuführen, daß die Entdeckung der Distanz gleichzeitig eine Bewegung des Geistes verursacht und daß die so bewußt gewordenen Distanzen vom Geist noch weitere Bewegungen fordern. Wenn man diesem Sachverhalt weiter auf den Grund geht, wird die Weltanschauung in den frühen Werken Thomas Manns deutlich, daß die menschliche Welt aus verschiedenen Distanzen besteht und daß z.B. jene Distanzen zwischen dem „Kauz“ oder „Künstler“ und den „Leuten“ oder zwischen „dem Geträumten“ und „der erlebten Wirklichkeit“ sich nie auflösen lassen.

書くとは、匿されたさまざまな距離を識別し、その距離を明瞭なかたちで表わすことでもある。わたしたちは、身体を透して人間世界のなかに、自然のなかに無限に織り込まれて生きているが、一方で、その織り込みが無数の距離を含んでいることを知っている。それゆえわたしたちは、身辺にあるさまざまな距離を一つひとつ測量することを、ないがしろにできない。一見したところ瑣細に、あるいはあまりに自明にすら見える距離を拡大し、その距離がわたしたちに惹き起こす心理や感情を浮き彫りにするという創作上の試みも、起こりうる。

たとえばトーマス・マンの初期短篇小説群のなかには、大まかに言って、二種類の基本的な距離が展開されている。そもそも、距離は相異なる二点から成り立つが、トーマス・マンにおいてその二点とは、一方では〈変わり者〉乃至〈芸術家〉と〈世間の人びと〉乃至〈市民〉であり、もう一方では〈変わり者〉によっ

て〈夢想されるもの〉と〈体験される現実〉である。これら二点間の距離はけっして消失することなく維持され、互いに交差して作品内空間を形成している。これらの距離に書き手あるいは語り手と主人公とのあいだの距離を加えれば、そこにトーマス・マンの文学世界の骨格が窺い知れよう。

この小論の主眼は、トーマス・マンの初期短篇小説群において、上で指摘した二種類の距離がどのように展開されているかを、一つひとつの作品を逐いながら検討し、トーマス・マンの方法の射程と独自性を探ることにある。

1

じぶんが「道化役」⁽¹⁾ という〈変わり者〉であることを自覚するに至る道程が自伝風に表わされているのが、トーマス・マンが二十歳頃にかいた一人称小説『道化役』である。〈変わり者〉と〈世間の人びと〉とのあいだの距離が、主人公で語り手である「私」に内在す

るものとして、この作品において確認されている。まずは、この作品の概要を辿ってみることにしたい。

— 概 要 —

「私」は、破風屋根が多く見られる北ドイツの古い小さな町で、数代にわたる豪商の父親と、音楽好きの夢想家の母親とのあいだに生まれた。子供の頃の「私」がとりわけ夢中になったのは、楽劇を「人形劇」⁽²⁾の道具で即興的に演出して一人遊ぶことであり、母親が弾いていたピアノで和音を展開することも楽しみだった。学校では、勉強に熱中するかわりに教師のまねを見事な滑稽さでやってのけ、同級生の人気者となり、家庭では、成績表で父親を喜ばせることはなかったが、自作の「詩」⁽³⁾を読んで聞かせては、皆に大笑いを誘った。その後、学校をはなれて大きな材木商に見習いに出るが、家業に翳りが見えはじめ、両親が相次いで亡くなると、その町の狭さや世間の人びとのよそよそしい呆れたような視線から逃れて自由な身となるために、家をたたんで三年間の外国旅行に出る。その途中、ワーグナーの楽劇をピアノで即興演奏しては、同宿の老人に感涙をもよおさせたりもしたが、結局「私」は母親が期待したような芸術家にも、父親が期待したような商人にもなることなく、「良い、洗練された小説を読んだり、劇場へ出かけたり、少しばかり音楽をやったりすること」⁽⁴⁾で楽しむディレッタント生活のために、中部ドイツの首都に住みつく。

しかし、親の遺産の利子で暮らす自由人として日常を迎える「私」は、「不安」⁽⁵⁾を感じはじめる。以前夢想していたとおりの束縛のない生活をしているにもかかわらず、「この一人ぼっちの食事、隠棲、人びとに対する疎遠さ」⁽⁶⁾のなかで、じぶんが幸福であるかどうかを疑いはじめるのである。「私は幸福でありたいし、幸福でなければならないのだ。〈幸福〉を一種の功績や天才、高貴や愛嬌と見、〈不幸〉をなにか醜悪なもの、日蔭のもの、卑しいもの、一言でいえば嗤笑すべきものと見る観方は私のなかにあまりに深く根づいていたので、もし私が不幸であったなら、もはやじぶんを尊重することができなくなってしまうだろう。」⁽⁷⁾

そして、「私」がけって幸福でないという事実を自覚せざるをえない決定的な事件が起こる。「私」は、市郊外の丘の上を散歩していたとき擦れちがいに通った「獵用馬車」⁽⁸⁾の手綱を取っていた若い女性に、恋心を抱く。そこで「私」は、その女性のまえでいかに振舞えるかにじぶんの幸福を試そうと思う。しばらく後にその機会が訪れる。「ああ今こそ、私がまだ陽気な落ち

着きと自信ある敏捷さの名残りを自由に使うことができるか、それともここ数週間の不機嫌と、なかば絶望めいた気持ちが当然のものであったか、判明するにちがいない。」⁽⁹⁾そして「私」は結局、その女性のまえで「不幸で滑稽な人物」⁽¹⁰⁾を演じてしまう。

「じぶん自身に対するあらゆる好意が希望もなく潰えてしまったから、私は破滅するのだ。」⁽¹¹⁾と「私」は語る。じぶんに「社会」⁽¹²⁾を無視する権利はなかったということ、じぶんの幸福は「世間の人びと」⁽¹³⁾と共にしかありえなかったということ。「私」は悟り、今のじぶんが「社会」にとって無益な、「世間の人びと」にとってどうしてもいい不幸な食客者であることに、「吐き気」⁽¹⁴⁾を覚えるのである。

「私」という「道化役」乃至〈変わり者〉を形づくる一つの要素は、芸術への関心であり、もう一つの要素は〈世間の人びと〉からの離反である。しかし、その二つの要素は「私」において完成しているわけではなく、「私」は芸術に夢中になりながらもディレッタントに留まり、隠居生活をしながらもそれに不安を感じている。そのような半端さが、いっそう「私」を不幸な〈変わり者〉にしている。

その「私」の心理状態をもっとも明白に示すのは、「私はじぶん自身を〈世間の人びと〉と異なる眼で見ることができない」⁽¹⁵⁾という告白である。「私」が自由な生を求めて通常の生き方から逸脱しても、それは「私」に、まさに世間一般から見た正常さ、普通さからの逸脱として意識される。つまり「私」は、じぶんの個人的な志向性すらも、絶えず〈世間の人びと〉という鏡に映して見ざるをえないのである。そのため「私」は、〈変わり者〉の「私」と、その〈変わり者〉を〈世間の人びと〉の眼で見る「私」とに分裂する。そのような「私」が「道化役」に他ならないのは、〈世間の人びと〉の日常や常識値から逸脱しながらも、決して〈世間の人びと〉から切り離されてしまうことなく、〈世間の人びと〉を愉快にし活気づける役割こそが「道化役」だからである。「私」はじぶんのそのような性向を十分に自覚しなかったがゆえに、破滅へと向かう。

だが、破滅へと向かうのは、じぶんが「道化役」であることを自覚せず「不幸な滑稽な人物」を演じてしまった「私」の方であり、その〈変わり者〉の「私」を〈世間の人びと〉の眼で見る「私」が減じるのではない。この分裂した二つの「私」は、主人公の「私」と語り手乃至書き手の「私」とにパラレルな関係にある。主

人公の「私」が破滅へ向かって、それは語り手の「私」の破滅に直接結びつくわけではない。つまり、語り手の「私」は一つの距離によって主人公の「私」から隔てられている。それはいわば自画像を描く手と、描かれている自画像とのあいだの、決して失われることのない距離である。

語り手の「私」は、じぶんの身の上について語る理由を、つぎのように手探りしている。「ひょっとしたら、凡そなにかをせずにいられないからだろうか。あるいは心理的なことに対する愉しみからであり、心理的なこと全体の必然性で気持ちを爽やかにするためだろうか。必然性というものは、ほんとうに慰めになるのだ。あるいはまた、一瞬たりとでもじぶん自身に対する一種の優越感と、無関心のようなものを享受するためだろうか。というのも、無関心というものが一種の幸福であることを、私は知っているのだ。」⁽¹⁶⁾ つまり、語り手の「私」が語るのは、破滅へと向かう〈変わり者〉の「私」から「一種の優越感」を保つための距離をとり、その「私」に対して「無関心」でいるためでもあるのだ。だが後に、「無関心というものが一種の幸福であることを私は知っている。……しかし私は、じぶんに対して無関心であれない。」⁽¹⁷⁾と語られ、語り手の「私」と主人公の「私」とのあいだの心理的一体感が示唆されている。ここに、この小説が一人称小説とならざるをえなかった理由が見いだされよう。だが、その心理的一体感を支えているのは、この引用文に続くのが「私はじぶん自身を〈世間の人びと〉と異なる眼で見るのができない」という前掲文であることから明らかのように、やはり〈世間の人びと〉と「私」とのあいだの密接な相互関係についての自覚なのである。語り手の「私」は、つねに〈世間の人びと〉の眼を意識せざるをえない自己の認識とともに誕生したといえよう。

短篇『道化役』はこのように、〈変わり者〉と〈世間の人びと〉とのあいだの距離についての認識を内軸としてつくられている。「私」の内部に、その両者の距離が、埋めつくされることのないものとして見いだされたのである。その距離が客観的な装いをもって表されるとき、一人称小説が三人称小説へと移行する。

2

『道化役』で十分に展開されることなく終わっている「私」と、「猟用馬車」に乗って現れた若い女性とのあいだの距離が、〈変わり者〉である主人公と、やはり「猟

用馬車」⁽¹⁸⁾を駆けて現れた魅惑的な女性とのあいだの距離として表され、しかも作品の中心的モチーフとなっているのが、『小男フリーデマン氏』である。この作品においては、〈変わり者〉と〈世間の人びと〉とのあいだの距離に加えて、〈変わり者〉と、その〈変わり者〉の「憧れ」⁽¹⁹⁾の化身ともいえる魅惑的な女性とのあいだの距離が、前面に押し出されている。

— 概要 —

主人公フリーデマンは、赤ん坊のときの乳母の過失のために、身体が畸型となっていた。その障害ゆえに外的に〈変わり者〉であった彼は、少年の頃から、女性への感情をじぶんに不相応なものと諦めていた。それでも彼は、じぶんの手にとどく内的な快楽を心ゆくまで享受するために、読書を好み、ヴァイオリンを奏で、演奏会や芝居には欠かさず出かけた。「彼は、あらゆるじぶんの感覚と気分とを、いつも喜んで迎え入れ、はぐくんだ。暗い気分も、快活な気分も。そして、実現されなかった願い——憧れ——もまた。彼は憧れを、憧れ自体のために愛した。実現されれば、その最良の部分は失われてしまうだろうと思った。静かな春の宵の、せつなく甘い、淡い憧れや希望のほうが、夏のもたらしうるあらゆる実現よりも愉しみが多くはないだろうか。」⁽²⁰⁾

ところが、彼が三十歳を迎えた年の夏、彼の住む古い商業町に、新任の徴兵区司令官とともにその夫人ゲルダが現れるに至って、彼の心理状態は一変する。路上で擦れちがいがまに夫人に魅せられたときには、彼はその感情を「憧れ」として心に秘めようと努めた。しかし、偶然劇場で隣り合わせに坐ることになり、彼をまじまじと見つめる夫人の眼に出くわして以来、もはや彼は今までのエビキュリアン風の穏やかな生活態度に、満足することができなくなってしまう。「彼女はやって来た。そして、彼がいくらじぶんの安謐を護ろうと努めても、彼女に対しては、少年の頃から心のなかに抑圧してきたすべてのもの、じぶんにとっては苦悩と破滅とを意味すると感じられたがゆえに抑圧してきた一切のものが、彼のなかで湧き立たずにはいなかったのである。」⁽²¹⁾

フリーデマンはこのようにじぶんの破滅を予感しながらも、夫人との出会いを「運命」⁽²²⁾として引き受けてしまう。そして、徴兵区司令官夫妻が催す小宴に招かれた彼は、夫人に誘われるがままに月夜の庭園を散歩し、河岸のベンチのところで夫人のまえに跪くと、声にならない泣声で、じぶんの恋情を訴える。すると、ゲ

ルダは突然「短い、誇らかな、侮蔑するような笑い声をあげて」⁽²³⁾ 彼を投げ倒し、その場を去る。フリーデマンは一度起き上がるが、また倒れると腹這いのまま河の方へすすみ、水の中へ上半身を沈める。

主人公フリーデマンにとって「憧れ」は、個人的なひそやかな現象に他ならなかったのが、ゲルダの出現によって、外的な、他者に向かう現象となったのだ。「憧れ」が内的な、個人的な現象であるかぎりにおいて、フリーデマンはじぶんと憧れるものとのあいだの距離を、ひそかにじぶんのものとするのができたが、「憧れ」が外的な現象となるに及んで、それが不可能となった。しかも、彼にとっての「憧れ」の化身ともいえるゲルダは、他者として彼を外側から直視し、彼が外的に〈変わり者〉であることに由来する一切を、あらためて彼に意識させている。たとえば彼女は「この三十年間というもの、幸せではなかったでしょうね」⁽²⁴⁾ と問い、「ええ、嘘と妄想ばかりでした」⁽²⁵⁾ と彼に答えさせる。つまり彼女は、彼のなかで未可分に保たれていた〈夢想されるもの〉と〈体験される現実〉とをはっきり分離させ、対立させる存在なのである。彼女の出現とともに、〈夢想されるもの〉と〈体験される現実〉とのあいだの距離が顕在化し、フリーデマンにとって、「憧れ」をじぶんのものとするためには、〈体験される現実〉における彼女の赦しが必要となった。それは〈世間の人びと〉の「幸せ」の礎となっている赦しであり、愛である。

ゲルダがフリーデマンの恋心をうけ入れたとしたら、〈変わり者〉と〈世間の人びと〉とのあいだの距離も、〈変わり者〉によって〈夢想されるもの〉と〈体験される現実〉とのあいだの距離も、一気に埋められたであろう。しかしそうはならなかった。トーマス・マンにおいては、〈変わり者〉は〈変わり者〉であり、〈夢想されるもの〉は〈夢想されるもの〉にとどまる。そして、〈世間の人びと〉と〈体験される現実〉との、〈変わり者〉と〈夢想されるもの〉とに対する優位は動かない。フリーデマンは〈変わり者〉であるじぶんの内的な感情を、他者乃至〈世間の人びと〉の眼で見ざるをえなかったから破滅した、ということができる。そのとき、彼の「憧れ」が〈夢想されるもの〉にのみ属し、〈体験される現実〉においては無力であることが、無理矢理明らかにされたからである。彼の「憧れ」が〈体験される現実〉において実を結ぶには、彼は〈変わり者〉であってはならなかったのだ。

ところで、主人公の「憧れ」の化身ともいえるゲルダは、〈世間の人びと〉と異なる行動様式や雰囲気をもっていることが示唆されている。「町の婦人たちは、しかし、ゲルダ・フォン・リンリンゲルの態度や物腰に、あからさまに不賛意をしめしていた。」⁽²⁶⁾ この作品においては、主人公の「憧れ」の対象は、〈世間の人びと〉と微妙にかけ離れたところに位置している。

3

『小男フリーデマン氏』の三年後に書かれた『ルイスヒェン』においても、〈変わり者〉の主人公と彼が魅せられている女性とのあいだの距離が、作品の内軸を形成している。但しその距離は、フリーデマンの場合のように主人公によって克服しようと試みられる距離ではなく、はじめ主人公にだけ隔された距離である。すなわち、その女性は主人公の妻であり、両者のあいだの距離はその妻の不貞として〈体験される現実〉のなかに顕在化しているのであるが、主人公だけはその不貞の事実を知らずにいたのである。

—— 概要 ——

主人公のヤコビー弁護士は、異様なまでに肥満した男で、他人に対して驚くほど慇懃かつ小心で、自らを待む気概に欠けていた。だが彼は、魅惑的な妻アムラを、「彼のような体格の人にはきつと稀にしか見られないほどの情熱的な愛情で」⁽²⁷⁾ 愛していた。ところがアムラには、アルフレット・ロイトナーという名前の音楽家の愛人がいて、二人の「不貞な関係」⁽²⁸⁾ は、夫を除いた町中の人びとが知っていた。

春が訪れたある日、アムラは大宴会を催すことを思いつく。そしてその宴会のクライマックスとして、夫が「赤い絹の赤ちゃん服を着た歌姫となって」⁽²⁹⁾ ロイトナーの作曲した歌をうたい、踊ることを提案する。一同が啞然としながらもその提案に賛同するなか、ヤコビー弁護士ははじめ固くそれを拒絶するが、ただ妻の意を迎え入れんがために、その道化役をとうとう引き受ける。そして、宴会の当日、「厭わしく着飾った、悲しい塊」⁽³⁰⁾ となったヤコビー弁護士は、アムラとロイトナーの二人が伴奏するピアノに合わせて、他愛もない愚劣な歌「ルイスヒェン」⁽³¹⁾ をうたう。だが、その曲のトーンが、ロイトナーのたくらんだ不意の転調によって裏返しされたとき、ヤコビー弁護士は突然、その道化役が単なる芝居上のものではなく、現実そのものであることを理解し、あまりの衝撃に倒れ死んでし

まう。

作品全体の構成から見れば、容姿や性格からして目立って〈変わり者〉である主人公と、魅惑的な女性とのあいだの距離が、決して動かぬものとして、作品の中心に置かれている。だが主人公の立場から見れば、宴会で道化役を演じ、「ルイスヒェン」を歌うことによって始めてその距離を知るに至ったのである。そのとき彼は、〈夢想されるもの〉と〈体験される現実〉とのあいだの落差を一気に転げ落ち、同時に、じぶんと魅惑的な女性とのあいだの距離を、〈世間の人びと〉と同じ眼で見る。そして、じぶんが魅惑的な女性とその愛人によって操られた道化役であるという〈体験される現実〉に打ち負かされてしまうのである。

このように、実は語り手によって仕組まれた舞台のなかに主人公はいて、彼がその仕組みそのものを知るに至って破滅するという作品構成は、むしろ演劇的なものといえるだろう。主人公の感覚や思考についての叙述に乏しく、〈世間の人びと〉や他者の眼に主人公がどのように映ったかが多く述べられていることや、主人公と魅惑的な女性とのあいだの距離が、もう一人の男性の登場によって具体的な、目に見えるものとされていることにも、一種の演劇性が認められる。作中人物は皆、演劇のなかの人物のように振る舞う。すなわち彼らの行為が、主人公に隠されていた秘密を主人公の眼のまえにあばくのである。このような演劇的リアリズムが、この作品を堅固なものとしている。そうした意味で、この作品はトーマス・マンの初期短篇小説群のなかで特異な位置を占めているのであるが、そのような演劇性を支えているのが、〈変わり者〉と〈世間の人びと〉とのあいだの、〈夢想されるもの〉と〈体験される現実〉とのあいだの距離についての語り手の揺るぎない認識であることはいうまでもない。

4

『ルイスヒェン』と同じ年に書かれた『トビウス・ミンダーニッケル』においては、孤独な〈変わり者〉である主人公の、個人的で内的な世界の内側に、照明があてられている。

—— 概要 ——

町の片隅で一人暮らしの生活をしている主人公トビウスは、その外貌からして「一風変わって、奇妙で、滑稽」⁽³²⁾であり、外に出ると元気な子供たちから、嘲笑

を浴びせられながらそろそろ後をつけ回されたが、その性格も至って弱く、「彼は何人をも、あるいは単なる事物をも、落ち着きをもって確固として注視することができない。妙に聞こえるかもしれないが、彼には、個人が現象世界を眺める際の、自然な、感覚的に知覚する優越が欠けているらしい。」⁽³³⁾ それでも、彼をつけ回す子供の一人が蹴つまずき、怪我をしたりすると、彼は思いもよらないほどのいたわりを示した。

そんなトビウスが「幼い猟犬」⁽³⁴⁾を十マルクで譲り受けたときから、彼とエザウと名づけられたその仔犬とのいわば二人だけの生活がはじまる。「彼は、じぶんの注意全体をその犬にささげた。そう、餌をやり、目を拭いてやり、命令をくだし、叱り、そしてきわめて人間的にその犬と話し合う、そのことだけに彼は朝から晩までかかりきりになっていたのである。」⁽³⁵⁾外出することが少なくなった彼は、部屋のなかで倦むことなくエザウに命令をくだし、エザウが命令に従うと狂喜し、従わないと異常な怒りに身をまかせてはげしくエザウをぶった。それは、彼から仔犬へと向けられた、一方的な、激しく異様な愛情だった。エザウが猟犬ほんらいの自然さで部屋のなかを乱暴に走り回ると、彼は「途方にくれた、妬むようなぼんやりした視線と、醜い、腹立ちを含んだ微笑とで」⁽³⁶⁾エザウを眺め、憤りをあらわにしたが、エザウが従順な態度をとり、疲れた物憂げな眼差しを寄越すときには、心からいたわるようにエザウを愛撫したのである。

そしてある日、エザウが過って負傷したとき、トビウスは表情に「安堵と幸福の微光」⁽³⁷⁾を漂わせながら、献身的に看病した。だが、負傷から癒えたエザウがふたたび元気に部屋のなかを駆け回ると、彼は「当惑したような、妬ましさと悪意とを含んだ眦で」⁽³⁸⁾エザウを眺め、それでも意を決して抱きかかえ、愛撫しはじめる。しかし、エザウは彼の手から逃げ出した。すると彼は、狂ったようになってエザウをつかまえ、ナイフで刺してしまう。そして、断末魔の息を吐くエザウに対し、「かわいそうなわたしの仔犬、かわいそうなわたしの仔犬、なにもかもなんて悲しいんだろうね。わたしたち二人はなんて悲しいんだろうね。(……)」⁽³⁹⁾と語りかけたのである。

主人公トビウスと外の世界との関係は、隠棲する孤独な〈変わり者〉と、活気溢れる〈世間の人びと〉とのあいだの関係である。その関係にひそむ両者の距離を、トビウスをからかう元気な子供たちが目に見える

ものになっている。その距離は、トビアスにとって、強者と弱者とのあいだの埋められることのない距離である。

ところが、彼よりもさらに弱く従順なはずの仔犬を手に入れたときから、トビアスは仔犬エザウに対して、彼に対する〈世間の人びと〉と同じ立場に立つことができた。そのとき、従順な弱者としての仔犬エザウは、〈世間の人びと〉に対する彼と同じ立場にあるはずだった。だからトビアスは、エザウに命令をくだしては〈世間の人びと〉とじぶんとを同一化することができたとし、エザウへ愛情を与えることを通して、じぶんが〈世間の人びと〉に愛されているという安らかな妄想すら抱くことができたであろう。一方では、仔犬は実はトビアスの迂回した自己愛の対象化であり、その意味で彼と仔犬とのあいだに距離はなかったのだが、他方では、彼と仔犬との関係は、〈変わり者〉で弱者である彼と強者である〈世間の人びと〉とのあいだの距離を再現するものであり、その距離の克服が、彼と仔犬との関係においてひそかに望まれていたのである。

しかし、仔犬がほんらいの自然さを抑えきれずに元気に駆け回るごとに、トビアスは仔犬に、じぶんとは異なる活発な〈世間の人びと〉と同一のものを見ざるをえなかった。それゆえ、負傷の癒えた仔犬が彼の身勝手な、自己愛的愛情から元気に身をふりほどいたとき、すなわち、彼と仔犬とのあいだの距離が明白になったとき、彼は発作的にその仔犬を刺し殺すことで、じぶんを弱者にしてしまうその距離をなくそうとしたのである。だが、そうしたところで、彼と仔犬とのあいだの、あるいは〈変わり者〉である主人公と〈世間の人びと〉とのあいだの距離が、本当になくなるわけではない。そもそも彼の仔犬に対する異常なまでの愛情は、じぶんが〈世間の人びと〉に対して弱者の立場にあるという自覚に支えられたものだからである。結局、彼の仔犬に対する行為の全体は、〈体験される現実〉から〈夢想されるもの〉への逃避にすぎなかったのだ。

主人公の意識のなかに、〈変わり者〉であるじぶんと〈世間の人びと〉とのあいだの消し去ることのできない距離が内在していることが、この作品において、『道化役』におけるよりもより判然と示されているといえよう。

5

これまで触れてきた作品の主人公たちはすべて〈変わり者〉であり、その中で『道化役』の主人公「私」と『小男フリーデマン氏』の主人公フリーデマンは、芸術に関心を抱くディレタントであった。だが、『幸福への意志』の主人公パオロは、はっきり〈芸術家〉とされている。『幸福への意志』は、〈変わり者〉の主人公が〈芸術家〉として登場する最初の短篇小説なのである。しかも、興味深いことに、語り手の「私」が主人公の友人として作品内に登場し、主人公から少し離れたところで彼を傍観している。「私」と〈芸術家〉とのあいだの距離が、『トニオ・クレガー』を俟つことなく、ここにすでに意識されているのである。

—— 概要 ——

南アメリカ出身の母親によく似た容姿のパオロは、子供の頃から病弱だったが、すでに絵の才能を発揮していた。そのパオロと「私」とを親しく結びつけたのは、「私たちの同級生の大部分に向けられた〈距離の情念〉」⁽⁴⁰⁾であった。彼らとは異なる才能や感性を有するという優越的な距離感覚を、二人は共有していたのだ。

北ドイツの町で別れ別れになって五年ほど後、二人は偶然ミュンヘンで出会う。画家となっていたパオロは、心臓を患っていたが、その地で知り合っていた男爵夫妻とその娘アダを「私」に紹介する。「私」はパオロが「まったく異常な美しさ」⁽⁴¹⁾をもつその若い娘を「今にも飛び掛かろうとする豹」⁽⁴²⁾の「奇異に張りつめた静かさ」⁽⁴³⁾で愛していることに気づいて驚く。

だが、彼の健康に対する不安ゆえにアダの両親に求婚を断られたパオロは、人知れずミュンヘンを去る。「私」はアダから事情を知らされ、パオロに会ったら「彼以外の男の人の結婚の申し出には、決して応じない」⁽⁴⁴⁾という気持ちに変わりはないと伝えるよう頼まれる。

五年後、「私」はローマでふたたび偶然パオロに出会う。彼は医者にとめられながらも各地を転転と旅行してまわり、丁度ローマに来ていたのだ。「私」がアダからの伝言をつたえると、パオロの表情はあの「奇異に張りつめた静かさ」に包まれる。そして初秋のある日、パオロはアダの父親から結婚を承諾する旨の手紙を受けとり、すぐに出立する。

そして「婚礼の夜の明け方——ほとんど婚礼の夜

に」⁽⁴⁵⁾ パオロは死ぬ。「そうならざるをえなかったのだ。彼がこんなに長い間死を克服してこれたのは、ただ意志の、幸福への意志のおかげではなかったろうか。彼の幸福への意志が充足されたとき、闘いも抵抗もなくなり、彼は死なねばならなかったのだ。彼はもはや生きる口実をもたなかったのだ。」⁽⁴⁶⁾

〈芸術家〉である主人公パオロは、彼が魅せられた美しい女性アダとの合一をもとめている。彼にとって〈美〉の化身ともいえるアダとの合一への「憧れ」が、単に〈夢想されるもの〉の領域において結実するだけでなく、〈体験される現実〉の領域において実現することを願っているのである。その願いが、〈芸術家〉である彼を生かす。

奇妙なのは、その願望が叶えられたとき、主人公が死に至っていることである。そのことを理解するためには、〈芸術家〉である主人公がはじめから、単に身体的な意味だけでなく精神的な意味で病いを内に宿していること、そしてその病いが、〈芸術家〉がそこからモチーフを汲み出す〈夢想されるもの〉の〈体験される現実〉に対する無力さ、無能さと深く関わっていることを、認める必要があるだろう。すなわち、〈変わり者〉である〈芸術家〉は病いや死と交わり、〈体験される現実〉を大切にす健康な〈世間の人びと〉の生と対立する、というトーマス・マン特有の公式がここに芽生えているのである。もちろん、病いを内に宿す〈芸術家〉は、健康な生と合一することを望む。「病人のエゴイスティックな本能が、花咲く健康との合一への情熱を、彼のなかで煽りたてていた。」⁽⁴⁷⁾と語られているように。しかし、〈芸術家〉を生かすのが、「憧れ」すなわち〈夢想されるもの〉の領域であり、健康な〈世間の人びと〉を生かすのが〈体験される現実〉であることに変わりはない。〈夢想されるもの〉とともに生きてきた『小男フリーデマン氏』や『ルイスヒェン』の主人公が、〈体験される現実〉に直面することで滅んでいるように、たとえそれが「幸福」なものであるにしても、パオロも〈体験される現実〉を獲得することで死んでいる。〈芸術家〉パオロは、〈夢想されるもの〉でしか生きれないという心臓病を患っているともいえるのだ。

これは永遠のパラドクスである。対立するものは対立が解消するとともに霧散するのだから、対立するものの一方に立ち、その対立の解消を目論むことで生きる者は、その対立が解消するとともに存在理由を失っ

てしまうというパラドクスである。パオロはまさにそのパラドクスを生きている。

ところで、語り手である「私」は、主人公とともに周囲の〈世間の人びと〉に対する「〈距離の情念〉」をもちながらも、病的で情熱的な〈芸術家〉である主人公とは一線を画するという中立的立場をとっている。そのことによって語り手は、主人公に纏わるさまざまな距離を冷静に客観的に測り、その距離のもつ意味を十分に意識し反省することができているのである。この立場が後に『ファウスト博士』のツァイトブロームに受け継がれていることはいうまでもない。

6

「習作」と書き添えられている『餓えた人びと』の主人公もまた、幸福な〈世間の人びと〉に対して、距離を感じとっている。「わたしたち孤独な者、わたしたち浮き世を離れた夢想家にして人生の廃嫡者」⁽⁴⁸⁾と語っているように、彼も〈夢想されるもの〉とともに生きる〈変わり者〉であり、〈芸術家〉である。彼を透しての〈芸術家〉の自己認識と自己定位とが、この作品の主題である。

—— 概要 ——

「夢想と認識の生」⁽⁴⁹⁾をいとなむ「芸術家」⁽⁵⁰⁾であるデトレフは、男女二人の「同じように青く、のびやかで濁りのない眼」⁽⁵¹⁾をした友人のまえて、「じぶんが余計者であるという感情」⁽⁵²⁾をいだいて、目立たないようにその場を立ち去り、遠く離れてから苦汁にみちた視線で二人を見やる。彼は、その中の一人リリーに愛情をいだいていたのだ。だが暫くすると、彼はじぶんが周囲の人に探るような眼で見られることを恐れて、宴の催されている劇場を出る。

外では、冬の日午前二時だというのに、一人のみすばらしい男が「固く握りしめた拳をズボンの下寄りに付いたポケットに隠し、ぼろぼろの上着の襟をたくかく合わせて、街燈柱の一つに寄りかかっていた」⁽⁵³⁾。デトレフは、「この餓えた、締め出された男」⁽⁵⁴⁾が「羨望と憧れとに他ならない強引な軽蔑を表情にうかべて」⁽⁵⁵⁾彼を見つめているのに気づく。彼は動転して馬車に乗り込むが、その男に、じぶんと同じ苦悩をいだいた者の姿を感じる。

この作品中には、内実をとともにする二つの距離が表わされている。最初に表わされているのは、主人公デ

トレフと彼の二人の友人とのあいだの距離、すなわち〈変わり者〉である〈芸術家〉と澄んだ青い眼をした〈世間の人びと＝上流階級の市民〉とのあいだの距離である。外見上主人公デトレフもその〈市民〉の階級に属しているゆえに、その距離は、「精神」⁽⁵⁶⁾と「蠱惑的な凡庸さのなかにある生」⁽⁵⁷⁾とのあいだの距離として定式化されている。その距離が〈芸術家〉の「精神」に、〈市民〉の生に対する「ひそやかな、心を蚕食する憧れ」⁽⁵⁸⁾を喚び起こし、また苦痛をも与えるのである。「わたしたちは遠くに立っていて、しかもわたしたちの眼には、きみたちと同じでありたいと願い、貪るようにきみたちを眺める憧れが燃えているのだ。」⁽⁵⁹⁾と語られているように。主人公は「芸術家なんかでいたくない、人間でありたい。」⁽⁶⁰⁾とすら思うが、その思い自体においても、〈芸術家〉と〈市民〉とのあいだの距離が確認されている。芸術が〈市民〉の生から切り離されたもの、〈市民〉の生にとって余計なものであると同時にそれを傍観的に眺めるものであるという認識が、ここに定着しているのである。

この作品中に表わされているもう一方の距離は、劇場の外に立つみすばらしい男と主人公デトレフとのあいだの距離である。その距離は、その男の意識において、疎外された彼と劇場での宴に参加できる〈市民〉とのあいだの距離として映っている、とデトレフは思う。しかし実はデトレフもまた、〈市民〉とのあいだの距離を深く感じて、その劇場を立ち去ったのである。

その男の視線に、じぶんが幸福な〈市民〉であるという誤解を感じとった主人公は、じぶんの〈市民〉への視線にも誤解があるのではないか、じぶんの傍観的な「精神」の生への「憧れ」すらも「思い違い」⁽⁶¹⁾ではないかと感じ、距離にもとづく「憧れ」からなる愛ではなく、「別様な愛」⁽⁶²⁾こそが求められるべきではないかと思ひ至る。

しかし、その「別様な愛」に詳しく言及されることなく、この作品は終わっている。結局、〈芸術家〉乃至〈変わり者〉と〈世間の人びと＝市民〉とのあいだの距離、「精神」と生との対立が、この作品の内軸として、あるいは〈芸術家〉の自己定位のための図式として、残っている。主人公はそのような自己定位に苦悩を覚え、第三者の登場を透してその図式そのものへの疑念をいだくに至るが、それを否定するところでこの作品が成立しているわけではないのである。

7

『神の剣』において、芸術とは何かという問い、芸術の使命についての認識が、正面から取り扱われている。そして、芸術とは〈変わり者〉と〈世間の人びと〉とのあいだの距離に基づくものでも、〈世間の人びと〉の快楽と結びついたものでもなく、聖性に関わるものであるという見解が、〈変わり者〉である主人公によって声高に主張される。

— 概要 —

芸術が花咲くミュンヘンの町に、ブリュウテンツヴァイク氏の経営する大きな美術品店がある。その店の陳列窓の中に「その年の大国際展覧会の呼び物となった絵の複製」⁽⁶³⁾が架けられていて、その前に人垣ができています。それは、「目にはうっとりしい隈をつくり、謎めいた微笑を唇に浮かべている、美しい、裸の」⁽⁶⁴⁾聖母像であった。いつも黒い外套を着てそれに付いた頭巾をかぶり、俯きかげんに歩く敬虔なヒエロニムスは、その当代風の聖母像を見、その絵についての人びとの噂を立ち聞きして以来、いくら祈りをあげても、その絵から受けた印象を追い払うことができない。そして三日目の晩、彼は、「干渉し、軽佻浮薄な邪悪さと厚顔な美の高慢さに対し、声を挙げよ」⁽⁶⁵⁾と命じる神の声をきく。

そこで彼は、ブリュウテンツヴァイク氏の美術品店へ行き、その絵をもう人前に展示しないようブリュウテンツヴァイク氏に願い出る。というのも、その絵は、「悪習そのもの」⁽⁶⁶⁾あるいは「剥き出しの情欲」⁽⁶⁷⁾であり、見る者に「無垢受胎の教義」⁽⁶⁸⁾を疑わしいと感じさせるからである。芸術とは、快楽を誘う美ではなく、「存在のあらゆる怖るべき深部や、恥と苦悩とに満ちたあらゆる深淵へと慈悲深い光を投げ入れる、聖なる松明」⁽⁶⁹⁾であり、「世界があらゆる恥辱や責め苦もろとも、救済する同情のうちに燃え上がり、溶けてしまふよう世界におかれた神の火」⁽⁷⁰⁾である、と彼は主張する。だが、彼のことは人びとの無理解と、仕舞いには烈しい恐りをひき起こすだけで、とうとう彼は店から叩き出され、路上に倒れる。しかし、そのとき彼が見たのは、笑いながら好奇の眼で彼を見つめている周囲の人びとの姿ではなく、すべての快楽的な装飾物や美術品が山積みになって燃え上がり、空には「広巾の火の剣」⁽⁷¹⁾がかかっている幻想光景であった。

敬虔であるがゆえに〈世間の人びと〉から孤立している主人公ヒエロニムスは、世俗的な快楽の象徴といえる当代風の聖母像に誘惑を感じながらも、神の声に従うことでその誘惑から身をふりほどき、芸術の聖なるはたらきを主張することで、〈世間の人びと〉を集団的な虚妄から救い出そうとする。しかし、俗なる世界に生きている〈世間の人びと〉は、聖なるものについての彼の言説を苦笑しながら拒絶する。芸術の本質は聖なるもののはたらきにあるとするヒエロニムスの考えは、〈世間の人びと〉の行為を通して、〈変わり者〉である彼によって〈夢想されるもの〉の内側へとしりぞけられるのである。主人公が最後に見る光景が、〈体験される現実〉を離れた幻想的なものであることが、〈変わり者〉である彼が〈夢想されるもの〉の世界に生きているということを、いっそう明白に示す。

この作品において、〈変わり者〉と〈世間の人びと〉との対立、〈夢想されるもの〉と〈体験される現実〉との対立に加えて、聖と俗との対立があらたに絡み合わされ、それらの対立が永遠の架橋されえない距離として提示されているのである。

8

『トリスタン』においては、〈夢想されるもの〉の内側に生きる孤独で病的な〈芸術家〉が、〈世間の人びと〉の中にいる〈美〉の化身ともいえる女性を誘惑するという主題が扱われている。

—— 概要 ——

「奇妙な変わり者」⁽⁷²⁾である主人公シュビネルは、あるサナトリウムに逗留していた。そのサナトリウムに、美しい魅惑的な女性クレーテルヤーン夫人が夫に付き添われてやってくる。すると、「非社交的」⁽⁷³⁾で誰とも打ち解けようとしなかったシュビネルが、夫人には「異常なまでの心服と懇切さ」⁽⁷⁴⁾とをしめす。一方夫人もまた、彼との会話に興味をいだくようになる。「というのも、彼の話はときおり、かつて経験したことがないほど面白く、風変わりに聞こえたからだ」⁽⁷⁵⁾。シュビネルは夫人に、「手で握むことができるもののほかになにかがある」⁽⁷⁶⁾ことを気づかせ、「現実」⁽⁷⁷⁾から「空想」⁽⁷⁸⁾へ、「有益なもの」⁽⁷⁹⁾の世界から「無益なこと」⁽⁸⁰⁾から成り立つ世界へと夫人を誘い、〈美〉が後者にひそむことを示唆するのである。彼の話は夫人に「じぶん自身の存在に対する奇妙な好奇心、かつて覚えたことのない興味」⁽⁸¹⁾をいだかせる。たとえば、彼女

が故郷の家の噴水池のほとりで女友達たちと編み物をしていたとき、彼女の髪の上にだけ「小さな金色の冠」⁽⁸²⁾が見えたという彼の話がそうである。

軽症の患者たちが纔で遠出した日の夕刻、気分がすぐれないからといってサナトリウムに残っていた夫人は、やはり遠出に参加しなかったシュビネルにつよく勧められて、ピアノを弾きはじめる。一曲だけと言っていたのに、ショパンの『夜想曲』からはじめて、ついには『トリスタンとイゾルデ』のピアノ版を弾く。それは、「二つの力、二人の遠ざけられた存在者」⁽⁸³⁾が、存在であることのあらゆる障害を乗り越えて合一する愛を、そして死をテーマとする曲である。その前奏曲と第二幕とを夫人が弾き終えた後、シュビネルはあたかも彼女の髪の上に「小さな金色の冠」を見たかのように恭しく跪き、部屋を出る。

その二日後から夫人の病いは悪化し、彼女の夫と子供とがサナトリウムに呼び寄せられる。シュビネルはその夫に手紙を書く。彼が夫人に関して見た「幻影」⁽⁸⁴⁾を知らせ、彼女の〈美〉がその夫の貪欲な生にふさわしくないことを教示するために。夫はシュビネルの部屋を訪ね、手紙の差出人がシュビネルであることを確認した後、怒りを爆発させるが、そのとき夫人の危機が伝えられる。一人になったシュビネルは、落ち着いた気持ちで散歩にでる。そして偶然、「まるまる肥って元気な」⁽⁸⁵⁾夫人の息子アントンに出会うと、その赤ん坊の唐突な笑いに打ち負かされて、来た道をひき返す。

〈変わり者〉である主人公シュビネルが生あるいは身体において弱者であることが、サナトリウムに逗留しているだけでなく、「虫歯」⁽⁸⁶⁾をもち「腐った赤ん坊」⁽⁸⁷⁾と皮肉まじりに呼ばれることに示されている。また、その彼が、実益を重視する〈世間の人びと〉の現実的な生と反目しながらも、〈美〉をこよなく愛することが、「なんて美しいんだろう」⁽⁸⁸⁾という彼の口癖にも現れている。彼の〈芸術家〉としての「精神とことば」⁽⁸⁹⁾は、「周囲のあらゆる存在を——力の及ぶかぎり——解明し、言い表わし、意識化すること」⁽⁹⁰⁾を欲し、〈世間の人びと〉の「鈍感で無知な、認識を欠いた生活と行為」⁽⁹¹⁾に対峙するだけでなく、「美の永遠の反対物にして不倶戴天の敵」⁽⁹²⁾である生から、〈美〉を分別し、救出しようと企てるのである。その企てが、美しいクレーテルヤーン夫人の誘惑というかたちで実現している。というのも、夫人の周囲の人びと、たと

えばクレテルヤーン氏や息子アントンはきわめて健康であり、そのなかにおいて夫人は〈美〉を体現しているからである。

シュビネルによる夫人の誘惑は、地上的な生を離れた超自然的な幻想や、音楽の空間において、言い換えれば〈夢想されるもの〉からなる空間において為される。その空間を象徴的に示すのが『トリスタンとイゾルデ』である。その曲においては、もはや〈変わり者〉と〈世間の人びと〉とのあいだの距離ではなく、一人の男と一人の女とに還元される「二つの力、二人の遠ざけられた存在者」のあいだの距離に照明があてられ、愛と死を透してその距離は消滅し、両者が合一する。そのような超自然的な空間こそが夫人にはふさわしいと、シュビネルは夫人を誘惑し、たとえば彼女の髪の上に「小さな金色の冠」を見るかのように幻想的に振舞うのである。

しかし、「腐った赤ん坊」と呼ばれるシュビネルは、夫人を愛と死の漂う超越的空間に誘い出すことに成功しても、「まるまる肥って元気な」赤ん坊アントンの突然の笑い、すなわち生の謳歌のまえでは、すごすごと引き下がっている。〈美〉をもとめ誘惑する〈芸術家〉の「精神とことば」も、自然の生を圧倒することは到底不可能なのだ。思い返せば、クレテルヤーン夫人がシュビネルの誘惑に心を動かされたのも、彼女がサナトリウムに来るほどの病いを内にもつ、生に対する弱者だったからといえよう。

作品全体を見れば、きわめて明快な図式からそれが成り立っていることは明らかである。主人公シュビネルの主張する二つの「単純な心理的公式」⁽⁹³⁾、すなわち、〈美〉が生に相反するという公式と、〈芸術家〉の「精神とことば」が生に対峙するという公式、それに加えて、〈芸術家〉の「精神とことば」が〈美〉を愛するという公式の総体から、この作品は成り立っているのである。それらの公式の各項に作中人物の一人ひとりを当て嵌めてみることができる。そのような図式性が、この作品に完璧な構成を与え、同時にそれを閉じたものになっている。というのも、人間の感性はかならずしも上掲の公式で割り切れるものではないのだから。

書くとは感性を二重にすることだ。世界のなかにいざれば自然に織り込まれて生きているわたしたちは、書くことを通して、自然な第一の感性のうえに、ことばを操る精神にふさわしい第二の感性を獲得する。ことばと関わるかぎりにおいてその第二の感性が勢いをうるのは当然であるが、その第二の感性が第一の感性か

ら遊離してしまうとき、あるいは第一の感性を閉塞させてしまうとき、第二の感性は一見自由な遊戯性を獲得するかに見えてつもの、同時につめたい、不自由な部分を担ってしまう。

トーマス・マンの場合、書く乃至語ることに含まれるエネルギー的な力が、その不自由さを打ち破る。作品中の〈芸術家〉が単なる〈美〉の信奉者あるいは誘惑者となってしまうと、語り手自身はじぶんがそのような芸術家でないことを、同時に自覚しているのである。

語り手と主人公の〈芸術家〉とのあいだの距離、それは〈芸術家〉を一種の道化役にしたり、あるいはその〈芸術家〉の志向性を冷静に見定めながら批判したりすることのできる、つまりはイロニーを可能にする距離であるが、その距離が語り手にエネルギー的な力を付与するのである。語り手を作品中の〈芸術家〉と一致させないその距離が、『幸福への意志』においてすでに定着していることは、まえに指摘した。その後『餓えた人びと』、『神の剣』、『トリスタン』において、芸術や〈芸術家〉の特性や使命にさまざまに言及された後『トニオ・クレーガー』が書かれ、語り手乃至書き手の自己定位が試みられたことは、偶然ではない。

9

『トニオ・クレーガー』の主人公トニオは、成長して、『トリスタン』の主人公シュビネル同様に、「無意識の黙した生のうえに微笑を浮かべて君臨する、精神とことばの力」⁽⁹⁴⁾を操る作家となっている。だがトニオは、シュビネルと違って、その「精神とことば」を〈世間の人びと〉の生に対峙するものだとか、その生に対して優位に立つための「弱者の崇高な武器にして復讐の道具」⁽⁹⁵⁾であるとは考えない。逆にトニオは、〈芸術家〉に対して「まったくの疑念」⁽⁹⁶⁾をいだいている。

〈芸術家〉は「春はもっとも厭わしい季節である」⁽⁹⁷⁾と言って、カフェーへ避難する。なぜなら、「すっかり創造者となるためには、死んでいなくてはならない」⁽⁹⁸⁾からである。季節をふかく感じ、自然で人間的な感情が溢れ出たところで、「感情は、暖かい心からの感情は、いつだって平凡で使いものにならない」⁽⁹⁹⁾し、せいぜい「精神とことば」の冷静な活動が妨げられるだけである。そのような脱感情の必要性が、つぎのように言い表わされている。「人間的なものを演技したり、それと戯れたり、それを効果的に上品に描出し

たりすることができたり、またそもそも、そうした試みへの誘惑を感じたりするためには、わたしたちはなにか人間以外のもの、非人間的なものでなければならぬし、人間的なものに対して、奇妙に遠い、局外者のような関係に立っている必要があるのだ。」⁽¹⁰⁰⁾ つまり、「芸術家は、人間となって感じることをはじめたら、もうおしまいです」⁽¹⁰¹⁾ というわけである。

たしかに、どんなに感動的な生の状態においても、それを観察し認識する精神の活動が生じるためには、その状態にすっかり身を委ねてはならない。それをトニオは「認識の嘔吐感」⁽¹⁰²⁾ と呼ぶ。認識のために自然で人間的な感情を裏切らざるをえないことに原因する嘔吐感である。そして、ことばもまた非人間的である。ことばは「救済」⁽¹⁰³⁾ として働くというより、「感覚をそぎ、氷上に置くこと」⁽¹⁰⁴⁾ として働く、とトニオはいう。暖かい感情や起伏に豊かな感覚を、ことばは「不遜にも」⁽¹⁰⁵⁾ 単なる概念に置きかえ、処理してしまう。だから、「言い表わされてしまったものは、片付けられてしまっている」⁽¹⁰⁶⁾ のだ。

しかし、片付けられてしまわないものがある。トニオの人間的な暖かい感情、すなわち、愛情が向けられたのは、破風屋根の多い北ドイツの小さな町での少年時代において、「青い眼」⁽¹⁰⁷⁾ のハンスであり、同じように青い眼をした「金髪の陽気なインゲ」⁽¹⁰⁸⁾ であった。「彼がハンスを愛したのは、まず第一にハンスが美しかったからであり、しかしまた、ハンスがあらゆる点でじぶん自身の正反対で逆だと思われたからである。」⁽¹⁰⁹⁾ というのも、トニオという名前が「なにか異国的で風変わりなもの」⁽¹¹⁰⁾ であるように、「欲すると欲しないとにかかわらず、トニオにはあらゆる点でなにか風変わりなところがあり、そして彼は一人ぼっちで、規律正しい普通の人びとから仲間はずれにされていた」⁽¹¹¹⁾ からである。彼の父親は町の由緒ある豪商であったが、彼の母親は南国の出身で、ピアノとモンドリンの上手な情熱的な人であった。そのため彼は、出生においてすでに「規律正しい普通の人びと」とっては異質な存在とならざるをえなかったのだ。彼は、「規律正しい普通の人びと」の寵児ともいえるハンスに対してと同じように、インゲに対して、「彼女から仲間はずれにされ、そして永遠に他人でなければならないという苦い、胸を突き上げるような痛み」⁽¹¹²⁾ を絶えず感じてきた。それでもトニオは、二人を真剣に愛した。その愛は、二人の「純粋さや清澄さや明朗さや、誇り高く質朴な触れてはならない脆弱さ」といった表象を

よび起こす、鋼青色の目と金髪をした明るい種族の同一性のため、つまりは種族と類型の同一性のため」⁽¹¹³⁾ と、のちに反省されている。トニオは、「精神を必要としない青い眼の人びと」⁽¹¹⁴⁾ への愛こそが、じぶんの「もっとも深いもっともひそやかな愛」⁽¹¹⁵⁾ であることを確認する。そして、「精神と芸術にとっての永遠の対立物として立っているような〈生〉」⁽¹¹⁶⁾ に含まれる「尋常なもの、礼儀正しいもの、愛嬌あるもの」⁽¹¹⁷⁾ に対する愛と憧れとに、トニオはじぶんの「芸術家気質」⁽¹¹⁸⁾ の根拠を見いだすのである。彼は、「もしなにかに文士を詩人に変える力があるとあれば、それは、人間的なものや生き生きしたものや平凡なものに対する、この私の市民的愛情なのです」⁽¹¹⁹⁾ と語る。

〈芸術家〉が、自然な人間の感情に侵されないために、じぶんと〈世間の人びと〉の人間的な生とのあいだの距離を保ち続けるのに対して、トニオは逆に、じぶんの人間的感情を生かすために、じぶんと〈世間の人びと〉とのあいだの距離を注視する。その距離こそが、彼の根源的な愛情と憧れとを喚び起こしてきたものであり、その彼の人間的感情が、ほんらいつめたい「精神とことば」の働きを内側から活気づけると考えられるからである。言い換えれば、〈芸術家〉が〈世間の人びと〉の人間的な生から距離をとることで、『トリスタン』の主人公シュビネルの場合のように、〈夢想されるもの〉の非日常的な、病いや死の世界に閉じこもってしまうのに対し、トニオは、じぶんと〈世間の人びと〉とのあいだに〈夢想されるもの〉の世界を置くことで、その〈夢想されるもの〉の世界に人間的な感情を吹き込むことができると考えるのである。

ところで、この作品においては、語り手と主人公トニオとのあいだに注目すべき意見の距たりは見あたらず、語り手は主人公トニオを通して、じぶんの見解を述べている。これまでの作品において、語り手が、〈変わり者〉乃至〈芸術家〉と〈世間の人びと〉とのあいだの距離や、〈夢想されるもの〉と〈体験される現実〉とのあいだの距離を内軸として語ってきたように、ここでもトニオは、それらの距離をうみ出す定点を踏まえたうえで、じぶんの芸術のあり方を模索している。すなわち、上述したトニオの芸術についての見解もまた、生と精神、芸術と生、〈変わり者〉と〈世間の人びと〉といった固定点相互の距離に支えられたものであることに変わりはなく、ただその相互関係が変化させられているのである。つまり、〈変わり者〉は〈夢想されるもの〉の中に〈美〉を求め、〈世間の人びと〉と対立す

るというこれまでの図式が、〈変わり者〉でありながらも真正な芸術家は、〈世間の人びと〉の生に対して憧れと愛情とをいだき、〈芸術家〉と対立するという図式へと改編されているのだ。ただ、この作品において、その図式は一つの開かれた完成に至っている。なぜなら、主人公と〈世間の人びと〉とのあいだの距離が、主人公を、そして語り手を単に〈夢想されるもの〉の中に閉じこめるものではないことが、ここにはっきりと認識されているのだから。

10

この小論の冒頭に、私は、わたしたちはじぶんたちの生が無数の距離から成り立っていることを知っている、と書いた。しかし実は、距離を距離として認識する行為のあとにそのような知が成立するのである。距離の必須の構成要素である相異なる二点は、すでに抽象的に意識化された固定点であり、認識行為の産物に他ならない。トーマス・マンにとっての基本的な距離の一つを形成する〈変わり者〉と〈世間の人びと〉という二点が、じぶんを〈変わり者〉乃至「道化役」として自覚する道程において生まれたことについては、『道化役』に関する考察のなかですでに述べた。ここでは、トーマス・マンの初期短篇小説群をつらぬくもう一つの基本的な距離を形成する〈夢想されるもの〉と〈体験される現実〉という二点の発生メカニズムをより明瞭に見るために、マンが二十一歳のとき書いた『幻滅』に着目し、この小論の結びとしたい。

— 概要 —

語り手「私」は、サン・マルコ広場で出会った「孤独で不幸で少しばかり風変わりな」⁽¹²⁰⁾ 男から、「すべてのもの、人生全体がひとにもたらす幻滅」⁽¹²¹⁾ についての体験談をきく。

男の話によると、「牧師館」⁽¹²²⁾ で育った彼にとって、以前人生は「善悪や美醜に対するあの偉大なことば」⁽¹²³⁾ から成り立っていた。それゆえ彼は、「広い現実や体験への、不安に満ちた深い憧れ」⁽¹²⁴⁾ を胸にいだいていた。しかし、現実には彼に、幻滅しか与えなかったのである。

たとえば、まだ子供の頃、彼の家が火事になった。しかし彼は、そのときの印象をつぎのように言い表わす。「これが大火事だ、と私は感じた。いま私はそれを体験している。でも、もっとひどいものではないのか。これで全部なのか。」⁽¹²⁵⁾ 予感や想像が現実をはるかに

凌駕していたのである。「はるかにずっと物凄いものについての曖昧な予感や、形をとらない心像が私のなかに生きていたので、それに比べると現実には、くすんだものに思われたのだ。」⁽¹²⁶⁾

彼は「ことば」⁽¹²⁷⁾ のほうが「人生」⁽¹²⁸⁾ よりもはるかに豊かだと思う。「ことば」によって呼び起こされる「体験の予感」⁽¹²⁹⁾ に比べると、現実の体験はつねに、彼に幻滅を与えるものでしかなかったのだ。彼は死についてもつぎのように語る。「これが死なのか、と私は最期の瞬間にじぶんに言うだろう。いま私は死を体験しているんだ。——でも、これが一体なんだというんだ。」⁽¹³⁰⁾

〈夢想されるもの〉と〈体験される現実〉とのあいだの距離乃至落差についての認識が、この作品の主題となっている。この両者のあいだの距離についての認識は、一見常識的で自明なものと考えられるが、その認識は、実はある感性の喪失によって贖われたものといえる。すなわち、作品中の男のことばを使えば、「事実というものに対する感性」⁽¹³¹⁾ の喪失である。それをもっともよく示すのは、彼が初めて海を見たときのことについての体験談であろう。「海は大きい。海は広い。私の視線は波打ち際をはなれて、さまよい、解放されることを願った。だがあのむこうには、水平線があった。なんたって水平線があるんだ。私は人生に、無限なものを期待していたのだ。」⁽¹³²⁾ 彼は「水平線」を視線の無限の運動を遮るもの、それを限界づける一本の固定的な線として受け入れ、そうすることで〈夢想されるもの〉から〈体験される現実〉への落下を感じとっている。しかし、「水平線」を一本の線ではなく、無限個の線から成り立つものとして見る感性もまた、現実には存在するはずである。無限を孕んでうごくそのような実存的な感性が失われたところに、〈夢想されるもの〉と〈体験される現実〉とのあいだの距離が生まれ、その両者のそれぞれが、独立して閉じた領域を形成するのである。トーマス・マンの独特な距離感覚と距離意識とは、「水平線」を一本の限界づける線と見做す態度もしくは視力から成立しているといえるのだ。いったいその代償として、彼の語り手としての精神は、一度抽出した固定点相互のうごかない距離を、語りのうちに無限に微分しようと試みているのではないだろうか。

〈註〉

トーマス・マンの作品からの引用は、下記の全集本の第八巻に拠る。以下 GW Bd. VIII と略記し、頁数を記す。

Thomas Mann: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, S. Fischer Verlag, 1974.

但し、作品成立の年については、下記本の解題を参照した。

Thomas Mann: Sämtliche Erzählungen, S. Fischer Verlag, 1979.

- (1) Thomas Mann: Der Bajazzo (1895?) GW Bd. VIII, S. 140.
- (2) a.a.O. S. 109.
- (3) a.a.O. S. 111.
- (4) a.a.O. S. 115.
- (5) „Ängstlichkeit“ a.a.O. S. 122.
- (6) a.a.O. S. 124.
- (7) a.a.O. S. 126.
- (8) „ein kleiner, ganz leichter und zweirädriger Jagdwagen“ a.a.O. S. 128.
- (9) a.a.O. S. 136.
- (10) a.a.O. S. 137.
- (11) a.a.O. S. 138.
- (12) „Gesellschaft“ a.a.O. S. 138.
- (13) „Leute“ a.a.O. S. 138. 実吉捷郎氏が „Leute“ を「世間の人びと」と訳している。私はその訳語を利用させていただいた。
- (14) „Ekel“ a.a.O. S. 106, 140.
- (15) a.a.O. S. 138.
- (16) a.a.O. S. 106.
- (17) a.a.O. S. 138.
- (18) Thomas Mann: Der kleine Herr Friedemann (1894?) GW Bd. VIII, „der gelbe Jagdwagen“ S. 85.
- (19) „Sehnsucht“ a.a.O. S. 81.
- (20) a.a.O. S. 81f.
- (21) a.a.O. S. 99.
- (22) a.a.O. S. 99.
- (23) a.a.O. S. 104.
- (24) a.a.O. S. 103.
- (25) a.a.O. S. 104.
- (26) a.a.O. S. 84.
- (27) Thomas Mann: Luischen (1897) GW Bd. VIII, S. 171.
- (28) a.a.O. S. 173.
- (29) a.a.O. S. 177.
- (30) a.a.O. S. 183.
- (31) a.a.O. S. 184.
- (32) Thomas Mann: Tobias Mindernickel (1897) GW Bd. VIII, S. 144.
- (33) a.a.O. S. 142.
- (34) a.a.O. S. 144.
- (35) a.a.O. S. 148.
- (36) a.a.O. S. 148.
- (37) a.a.O. S. 149.
- (38) a.a.O. S. 150.
- (39) a.a.O. S. 150.
- (40) Thomas Mann: Der Wille zum Glück (1896) GW Bd. VIII, S. 44.
- (41) a.a.O. S. 48.
- (42) a.a.O. S. 49.
- (43) a.a.O. S. 49.
- (44) a.a.O. S. 52.
- (45) a.a.O. S. 61.
- (46) a.a.O. S. 61.
- (47) a.a.O. S. 53.
- (48) Thomas Mann: Die Hungernden. Studie (1902) GW Bd. VIII, S. 265.
- (49) a.a.O. S. 265.
- (50) „Künstler“ a.a.O. S. 267.
- (51) a.a.O. S. 264. 青い眼の人びとへの憧憬と愛というモチーフは、『トニオ・クレイガー』に受け継がれる。
- (52) a.a.O. S. 263.
- (53) a.a.O. S. 268f.
- (54) a.a.O. S. 269.
- (55) a.a.O. S. 269.
- (56) „Geist“ a.a.O. S. 266.
- (57) a.a.O. S. 266.
- (58) a.a.O. S. 265.
- (59) a.a.O. S. 266.
- (60) a.a.O. S. 267.
- (61) „Irrtum“ a.a.O. S. 270.
- (62) „eine andere Liebe“ a.a.O. S. 270.
- (63) Thomas Mann: Gladius Dei (1902) GW Bd. VIII, S. 199.
- (64) a.a.O. S. 204.
- (65) a.a.O. S. 204f.
- (66) a.a.O. S. 209.

- (67) a.a.O. S. 209.
- (68) a.a.O. S. 209.
- (69) a.a.O. S. 211f.
- (70) a.a.O. S. 212.
- (71) a.a.O. S. 215.
- (72) Thomas Mann: Tristan (1902) GW Bd. VIII, S. 220.
- (73) „ungesellig“ a.a.O. S. 224.
- (74) a.a.O. S. 226f.
- (75) a.a.O. S. 227.
- (76) a.a.O. S. 231.
- (77) „Wirklichkeit“ a.a.O. S. 230.
- (78) „Phantasie“ a.a.O. S. 230.
- (79) „das Nützliche“ a.a.O. S. 229.
- (80) „Unnützlichkeit“ a.a.O. S. 229.
- (81) a.a.O. S. 232.
- (82) a.a.O. S. 235.
- (83) a.a.O. S. 244.
- (84) „Vision“ a.a.O. S. 251.
- (85) a.a.O. S. 236.
- (86) a.a.O. S. 223, 231, 240.
- (87) a.a.O. S. 223, 238.
- (88) a.a.O. S. 224.
- (89) „Geist und Wort“ S. 255.
- (90) a.a.O. S. 253.
- (91) a.a.O. S. 253.
- (92) a.a.O. S. 254.
- (93) a.a.O. S. 253.
- (94) Thomas Mann: Tonio Kröger (1903) GW Bd. VIII, S. 289f.
- (95) Tristan a.a.O. S. 255.
- (96) Tonio Kröger „der ganze Verdacht“ a.a.O. S. 298.
- (97) a.a.O. S. 295.
- (98) a.a.O. S. 292.
- (99) a.a.O. S. 295.
- (100) a.a.O. S. 295f.
- (101) a.a.O. S. 296.
- (102) a.a.O. S. 300.
- (103) „Erlösung“ a.a.O. S. 301.
- (104) a.a.O. S. 301.
- (105) „anmaßlich“ a.a.O. S. 301.
- (106) a.a.O. S. 302.
- (107) a.a.O. S. 276.
- (108) a.a.O. S. 284.
- (109) a.a.O. S. 275.
- (110) a.a.O. S. 279.
- (111) a.a.O. S. 279.
- (112) a.a.O. S. 284.
- (113) a.a.O. S. 331.
- (114) a.a.O. S. 303.
- (115) a.a.O. S. 338.
- (116) a.a.O. S. 302.
- (117) a.a.O. S. 302.
- (118) „Künstlertum“ a.a.O. S. 337.
- (119) a.a.O. S. 338.
- (120) Thomas Mann: Enttäuschung (1896) GW Bd. VIII, S. 64.
- (121) a.a.O. S. 64.
- (122) a.a.O. S. 64.
- (123) a.a.O. S. 64.
- (124) a.a.O. S. 64.
- (125) a.a.O. S. 65.
- (126) a.a.O. S. 65.
- (127) „Sprache“ a.a.O. S. 65.
- (128) „Leben“ a.a.O. S. 66.
- (129) a.a.O. S. 66.
- (130) a.a.O. S. 68.
- (131) a.a.O. S. 66.
- (132) a.a.O. S. 67.