

トーマス・マンの『トーニオ・クレーゲル』(I)

—— 世紀末の若者たち(2)* ——

岡 光 一 浩

『トーニオ・クレーゲル』を読むために —— はじめにに代えて

1.

トーマス・マン (Thomas Mann, 1875-1955)が短篇小説 (Novelle) 『トーニオ・クレーゲル』 (以後『トーニオ』と略記) („Tonio Kröger“) を雑誌『ノイエ・ドイチェ・ルントシャウ』 („Neue Deutsche Rundschau“) に発表したのは1903年2月、27歳のことである。すでにこの時彼は「かすかに心理主義的な色彩を帯びた数篇の前奏曲」⁽¹⁾というべき短篇小説を書き、彼の出世作となった長篇小説 (Roman) 『ブッデンプローク家の人々』 (以後『ブッデンプローク』と略記) („Die Buddenbrooks“) を世に問い、かなり広範囲にわたる読者層を獲得していた。元々、「無名の青年作家の不格好な作品に、多く金をかけようなどという気を起こす者などは一人もない」⁽²⁾ だろうと考えられていたこの長篇は、1901年10月に2巻本として発行されるとすぐにも著者の予想に反して一年のうちに一千部の初版本を売りつくし、やがてジャーナリズムの賞賛の声とともに版数を次々と重ねていった⁽³⁾。しかしその後一年余りして『トーニオ』が発表されると、人々はすぐにも「この作品に飛びつき、『ブッデンプローク』の部厚い2巻本よりもこの90ページの方を好ん」⁽⁴⁾だったのであった。特に若者たちはこの小説を白熱的に迎え入れ、自分たちに相応しいものとして理解したのである。大変な勢いで愛読され続けていた『ブッデンプローク』を凌ぐ人気をみせた『トーニオ』 —— ところでこの小説にはいったいどんな魅力があったのだろうか? とりたてて問題にするほどの筋もなく、また小説の筋立てとしても大変地味なこの小説のなかの何が、これほどまでに若者たちの

心を捉えたのであろうか？

マンはおよそ30年後の1930年の自伝において、この小説を「私の書いたもののなかで自分の心に一番近い作品であり、相変らず若い人たちに愛読されている」と述べ、さらに続けて、「『トニーオ』は非常に温かく迎えられました。この小説は…若々しい青春の抒情詩(Lyrik)を含んでいるという長所があるし、純粹に芸術的に考えると、読者多数の共感を得たのは音楽的(musikalisch)性質のおかげかもしれません」⁽⁵⁾(傍点筆者)と人気の秘密を説明している。

『トニーオ』におけるこの抒情性と音楽性は作者自身によって、しばしば発言される点であり、1940年のアメリカでの講演『私のこと』(„On Myself“)においても彼は同じことをいっている⁽⁶⁾。抒情性、音楽性は確かにこの作品の文体や形式までも包みこみ、全体の雰囲気や覆っていて、大きな特色といえることができる。例えば小説の冒頭の文章——「冬の太陽は雲の層におおわれて乳色にぼやけたまま、ただ貧弱な薄明りになって、狭い町の空にかかっていた。破風造りの家々にはさまれた小路は湿っぽくて風が吹きさらしていたが、時々氷でもないし、雪でもない、みぞれのようなものがふってきた」(271)⁽⁷⁾——からすでに北国特有のかげりのある抒情的雰囲気が感じられる。またこの小説にはヴァーグナーから学んだといわれるライトモチーフの技法によって、韻をふんでいるような特定のリズムカルな繰返しもおこなわれ、音楽的効果をあげている。小説の結びの文章——「そこには憧れと憂鬱な羨望と、ほんのわずかな軽蔑とあふれるばかりの清らかな幸福感があるのです」(338)——は第一章の終わりの文章(281)の時称を過去から現在に変えただけの文章であり、作品自体を音楽的なものへ高める働きをしている。マンはまた次のようにいっている。「とりわけ『トニーオ』では、言葉によるライトモチーフが『ブッデンブローク』の場合のように単に人相的自然主義的に扱われているのではなく、観念的な感情の透明さを獲得していて、これは作品の機械化を防いで、音楽的なものへと高めているのであった。」⁽⁸⁾さらに作品全体の構成をみても、提示部(Exposition)、展開部(Durchführung)、反復部(Reprise)という古典的ソナタ形式⁽⁹⁾が用いられ、この小説は「3つの楽章で構成された悲歌」(Elegie in dreisätziger Komposition)⁽¹⁰⁾であるといえることができる。小説の執筆時、マンが創作を作曲(Komponieren)と同一視して、私の小説という代りに、私の音楽といった⁽¹¹⁾というのも充分うなずけることであり、彼自身が『トニーオ』の好評の理由として音楽性をあげるのも尤もなことと思われる。『トニーオ』は「音楽を自分の創作中に取り入れ」た最初でありながら、この小説ほど音楽的に構成された作

品は彼の生涯においてないといってよいほどである。またマン自身、『トーニオ』のことを「あの長大な長篇小説（『ブッデンブローク』）という自家製のヴァイオリンで演奏されたリート」⁽¹²⁾とよび、この小説が音楽的な作品であることを暗示させている。さらにまた、短篇小説という形式について考えてみても、ゲーテの定義した「生起した前代未聞の出来事」(eine ereignete unerhörte Begebenheit)⁽¹³⁾を描くという短篇小説の形式に、この小説は相応しくない。ここには「事件」はなにひとつなく、「生起した出来事」にも「前代未聞」にもほど遠い。エーリヒ・ヘラーが「短篇小説というより、むしろながい散文詩」⁽¹⁴⁾と規定するように、この作品は叙事的或いは劇的というより抒情的である。いろいろな感情が描かれ、憧憬が全体を貫ぬき、死の気分が全体を覆っていて、中心にあるあのながい会話の章さえも、小説の抒情性のなかに無理なく同化して全体の雰囲気浸透している。また叙事文学としては、この小説はあまりにも無時間性という叙事的広がりにも欠けている。小説の最後の方で、トーニオがいう「事件を物語るよりも、一般的なことをうまくいってみることを好んでおこなおうとした」(336)という文章がなによりもこの小説を適確にいいあてているように思われる。またE.ヘラーが注目すべきこととして、この小説の、「極度に問題的な精神状態を抒情的で単純なものに解明し、すべての挿話や省察に平明な詩的な情緒による統一を与える手腕」⁽¹⁵⁾（傍点筆者）を挙げているのも充分首肯できることである。

以上、マンは繰返し、『トーニオ』について抒情性、音楽性という点を強調し、読者もその意見を支持し、同調の姿勢をとっている。こうした把え方が『トーニオ』の一般的解釈であり、しばしば読者に読まれる読み方である。特に我が国の『トーニオ』の読みはこうした読み方こそがステロ化された事実であり、この読み方によって作品そのものも考えられるまでになってきている。しかし、作者マンの確信にみちた上記のような言葉があるけれども、そしてまたその意見がなによりも小説そのものの読み方として一般的にみなされているけれども、果して本当に『トーニオ』は抒情性、音楽性のゆえに、人々の心を魅きつけたのであろうか？そしてこの作品がマン文学の扉を開く鍵であり膨大な彼の作品の入門書的なものであると同時に、彼のすべての作品の研究においてはたえず立ち還ることが要求される核心的、原点的作品であるとしばしば指摘されるのは、そういった抒情性、音楽性といった点においてなのであろうか？我々は疑問を提出しなければならない、そして我々はこの疑問に対して否と答えなければならない。というのも『トーニオ』の発表された当時、人々の心にこの小説

が訴えかけたものは今まで強調してきたような抒情性、音楽性とは全く別のものであったからである。『トーニオ』発表時のマンのこの小説に関する言葉と、上述したような発表時から数年経過した後の彼の言葉とは全くちがっている。マンは『トーニオ』以後もこの小説のもつ問題性を煮つめていったが、おそらくその後の作品の段階からみて、『トーニオ』はあまりにも抒情的、音楽的すぎて、問題性がそれほど明白に表わされていないように思われ、そこで今までみたような抒情性、音楽性を強調する言葉でしばしばこの小説を規定したのであろう。すなわち、『トーニオ』についての抒情性、音楽性強調の文章は書かれたその時期に注目しなければならない。我々は無謀に得たり顔で小説の主題としてその点に飛びつくことを慎まなければならない。なによりもマンの作品を読もうとする知的な若者というものは、そうした抒情性、音楽性に魅かれるものではなかろう。そうした抒情性、音楽性を味わいたいのであれば、「出来のよいヴァイオリン」(die gutgebaute Geige)⁽¹⁶⁾である『ブッデンブローク』に勝るものはなかったはずである。のちの『ヴェニスに死す』(„Der Tod in Venedig“)のなかにマンの次のような文章がある。「造型のいきいきとした、精神的に闊達な明確さは市民大衆を喜ばせるが、とどまることを知らぬ情熱に駆りたてられている若者たちの心を捉えることのできるのは問題のなものだけである。」⁽¹⁷⁾つまり、知的でラディカルな若者たちにとって、「問題のなもの」(das Problematische)が『トーニオ』に存在したゆえに、彼らはこの作品に飛びついたのであった。

ではその「問題のなもの」とは一体なにであったか。マンは1916年に次のように書いている。「彼らの心をかきたてたのは疑いもなく、この小さな物語のなかで>精神<(Geist)という概念が扱われているその扱われ方、精神という概念が>芸術<(Kunst)という概念といっしょになって、>文学<(Literatur)という名前のもとに無意識でものいわぬ生に対置されているその対置の仕方であった。…彼らの心をつえたものは疑いもなく、この小さな作品のなかにあるラディカルで文学的な、主知主義で解体的な要素であった。」⁽¹⁸⁾若者たちは『ブッデンブローク』の造型的なものより、『トーニオ』に現れている精神的なもの、文学的なものを求めたのであり、「彼らにとって、ヴァイオリンよりもこの演奏の方が大事であった」⁽¹⁹⁾のである。マンは同じエッセイのなかで、「作品全体は一見したところ、異質な諸要素、憂愁と批評、誠実さと懐疑、シュトルムとニーチェ、情緒と主知主義からなる混合物であった」⁽²⁰⁾と、『トーニオ』において抒情性、音楽性のみが強調されるべきでないことを指摘している。つまり、『トー

ニオ』発表当時、若者たちに「ふさわしいものとして理解され」白熱的に迎えられたのは「批評、懐疑、ニーチェ、主知主義」(Kritik, Skepsis, Nietzsche, Intellektualismus)という「問題的な」点であり、決してマンが強調し、いかにも作品全体の主題であるように思われていた『トーニオ』のなかの「憂愁、誠実さ、シュトルム、情緒」(Wehmut, Innigkeit, Storm, Stimmung)という点ではなかったのである。1880年頃に生まれたドイツの精神的な若者たちは『ブッデンブローク』とは違った決定を『トーニオ』に対して下したというのが、当時の若者たちの受容の真実であった。

そのことはマン自身の『トーニオ』執筆当時の事情とも一致する。マンの遺稿などを所蔵しているチューリヒ工科大学付属の「トーマス・マン文庫」(Thomas-Mann-Archiv)の館長であるハンス・ヴュスリング(Hans Wysling)は『トーニオ』の成立について様々な記録文書を集録して論文にまとめている。そのなかで彼は、『トーニオ』に関する最も初期のメモが『ブッデンブローク』出版決定(1901年2月)以前の1899年クリスマス前に遡ること、そしてその小説に「文学」についての対話の意図されていることを兄ハインリヒ宛の手紙から確認している⁽²¹⁾。またマンは1901年2月13日付の兄への手紙のなかで計画中の『トーニオ』について「文学という美しくはないが興味をそそる題名(このゆえにその涙あり!)」⁽²²⁾とよんでいる。このように『トーニオ』執筆当時のマンの関心はつねに文学に集中していて、かなり後の抒情性、音楽性強調の言葉とは違いをみせている。我々はここにマンの『トーニオ』創作の意図が、その発表時若者たちが「問題的なもの」として感じとったものと同じ、文学の問題であることを確認できるのである。つまり、当時の人々の心にのぼった問題状況を『トーニオ』が主題として描いているからこそ、この小説は『ブッデンブローク』にまして人気を博したのであった。また、このことはマンという作家が、時代のはらむ問題意識をいかに鋭くみつめる目をもっていたかということにもなる。マンという作家は作品の主題を頭のなかで抽象的概念として生みだす作家ではない、つまり、彼においてはつねに生活のなかで深く感じとられた問題的状況が作品へと純粹化されるのである。このことは「私の>作品<は私の生そのものの倫理的な表現形式である」⁽²³⁾というマン自身の言葉から窺い知ることができる。そしてまた、彼が生きるうえで彼の内部において感じとった内容だからこそ、あれほどのリアリティをもって描けたのであり、若者の心を捉えることもできたのである。

では、その「文学の問題」とは一体どういうことであるのか、まず先ほどの

マンの言葉をもう一度考えてみよう。「彼の心をかきたてたのは疑いもなく、この小さな物語のなかで>精神<という概念が扱われているその扱われ方、精神という概念が>芸術<という概念といっしょになって、>文学<という名前のもとに無意識でものいわぬ生に対置されているその対置の仕方であった。」(前出)。この文章は精神と芸術が同一概念であり、生と対立するものであること、そしてその概念の代表として文学が生に対立していることを語っている。当時の「とどまることを知らぬ情熱に駆りたてられている若者たち」の心を捉え、彼らにとって問題的であったのは、「文学」の名をかりて「精神」が「生」に相反している、その点であったのだ。ここでの若者たちの意識のなかには、文学(精神)は「生」においては、つまり、社会や現実においては無で、役に立たないものという考え方が前提にあると同時に、「生」に対する、つまり当時の社会、現実に対する文学(精神)の優越意識が、つまり社会を軽蔑する目が秘んでいるということが出来る。マンもまた当時の若者たちと同じ意識をもっていたからこそ、『トーニオ』を書いたのだ!! '元々『トーニオ』着想時のマンには文学に対するこうした二面的な考え方が存在した。

2.

今、我々は文学についてのマンの二面的な考え方についてもっと詳細に知らねばならない段階にきた。まず、「文学」は「生」において無であり、役に立たないものという考え方について考えてみよう。マンは『トーニオ』執筆中、兄ハインリヒに宛てた1901年2月13日付の手紙のなかで次のような表現をしている。「私の内部ではまだすべてが呪うべき文学(die verfluchten Literatur)によって荒廃させられ、作為的にされ、食いあらされてしまっているわけではないということ…。ああ文学は死です!(die Literatur ist der Tod)文学に支配されながら、文学をはげしく憎まないことができるなどとは私はとうてい理解できません。!」⁽²⁴⁾つまり、マンの、文学についての認識は「呪うべき文学」「文学は死です」という言葉に代表される。この認識はまた初期のマンの作品からすでに姿をみせているものである。文学は何の役に立つのか、世界の動きに影響を及ぼす力をもつのか、という文学(或いはマン自身の言葉からいうと芸術 Kunst)の社会からの孤立の問題は、「文学」と「生活」の対立という形で、作品の主要テーマとしてしばしば登場する。特に「芸術は生に敵対的な要因なのではないか」というアイロニカルな疑念⁽²⁵⁾はハノー・ブッデンブローク、

トーニオ・クレーゲル、グスタフ・フォン・アッセンバッハにおいてはつきりみてとれる。トーニオについては後に具体的に論ずるのでおくとして、ハノーにおいては音楽が、そして見なくてもよいものまで見てしまうという芸術へむかう感覚的早熟さが彼の社会生活を不向きにし、彼が大人になることさえ不可能にしている。アッセンバッハもまた天才作家となった自分の受ける尊敬に対して、「我々の文体の巨匠的態度は虚偽で愚かなことであり、我々の名声と名誉と地位は茶番にすぎず、大家の我々への信頼はひどくこっけいで、芸術による民衆や青年の教育は危険で禁すべき試みなのだ」⁽²⁶⁾と、文学作品による人々の教育に非難の言葉を吐いている。また『ファウストゥス博士』 („Doktor Faustus“)にいたっては、芸術は悪魔の仕事として恐るべき告発を受けるものとさえ規定されている。その他、マンの、文学についての認識は講演やエッセイにおいてしばしば発言される。『現代における作家の精神的状況』 („Die geistige Situation des Schriftstellers in unserer Zeit“)という講演において彼は次のようにいっている。「…シラーは純粹な遊びこそは人間が到達しうる最高の境地だと讃えたのでした。これは芸術的理想主義にもとづく発言であります。しかし、こういう発言が可能だった時代、良心の疾しさを感じることなく、こういう発言をすることが許された時代はどこへ行ってしまったのでしょうか。現代の傾向からいえば、芸術は閑人の余技とみなされ、時代に合わぬ代物としてほとんど犯罪めいたものの部類に入れられてしまいます。」⁽²⁷⁾このように「現代」における作家の位置を述べたのち、さらに続けて彼は自分の作品の公開の席での朗読を聞いた一人の若い男から受けとった手紙を紹介する。「おまえはどのようにそんなことができたのか。今日どうして芸術などというものが可能なのか。今日のこの状況——戦いだけ、つまり、社会的な階級闘争と、まさにこの状況を槍玉に挙げてその改善を目指すことだけが許されており、かつ必要な精神活動だと思われるこの状況——に直面しながら、文化活動をし、美的なもの、>情感豊かに<客観的なもの、つまりは形態に奉仕し、そういうものを生活の手段にし、そういうもので社会的な名声を手に入れ、そういうもので世間の喝采を博すなどという、それほど酷いエゴイズム、鈍感さ、破廉恥はどうして可能だったのか。」⁽²⁸⁾これは芸術にたずさわる人間に対する社会の非難と考えてよいだろう。そして、この「呪うべき文学」「文学は死です」という認識から生まれた文学の孤立の問題は当然作家や詩人自身の、つまり芸術家自身の孤立をよびおこしてくる。

マンは社会における芸術家(Künstler)の位置についても、しばしば語ってい

る。「芸術家というものは元々道徳的存在ではなくて、審美的な存在であること、芸術家の根本衝動は遊びであって美徳ではないこと、それどころか芸術はいとも無邪気に、道徳の設問や矛盾を単に弁証法でもてあそぶだけというようなことさえやりかねないこと、こうしたことは人のよく知るところである。」⁽²⁹⁾「詩作する芸術家は言葉というものとかく結びつけられているというまさにその理由から、その生き方には現実とか生とか社会に対してある種の対立的な姿勢が切り離せなくなっている。…これがつねに詩人、作家の運命を決定し、彼の生活気分をきわめて広範囲にわたって規定してきたのである。」⁽³⁰⁾「(芸術家は)どんよりした眼つきで、ウールのマフラーを首にまきつけ、放蕩息子の仲間とともに無政府主義者のたむろする酒場でうずくまっているのでしょうか、下水溝のなかでごろりと横になっているのがふさわしいのでしょうか。」⁽³¹⁾「詩人というものは要するにあらゆる分野でまじめな活動には絶対に使いものにならず、馬鹿さわざばかりをたくらんでいて、国家にとっては役に立たないばかりか、叛逆的な傾向さえもつ輩である。決して優秀な知能をもっている必要はなく、…緩慢な精神の持主でよろしい——とにかく精神的には子供っぽくて常軌を逸したことをやりがちで、どこからみてもあやしげないかさま師であり、社会からは無言の軽蔑以外なものも期待すべきものではないし、実際期待してないのである。」⁽³²⁾また、作品の中でも初期からマンは、こうした芸術家の社会から孤立を描いてゆく。つまり彼においては、「芸術家の問題(Künstler-Problem)、すなわち一方には精神(Geist)と芸術(Kunst)をおき、他方には》生活《(Leben)をおく」というこの弁証法的対立が…絶えず支配的役割を演じている」⁽³³⁾のである。初期の短篇で次々と登場する肉体的にも精神的にも欠陥をもった異常な主人公たちは、人間社会からはみだした、普通の人々とはほとんど接触をもたない孤立の人物である。そしてその主人公たちの異常がつねに有能な市民たちに対応される形で規定されていることに我々は注目しなければならない。これは、当時の市民社会のなかで役たらずとして存在する芸術家たちのパロディ化された姿であろう。このように、孤独で他人から顧みられないはみ出し者である芸術家を不具や敏感すぎる感受性の持主というイメージで表わしたマンは、さらに次の『ブッデンブローク』では芸術家を不具や病気という正常からの逸脱というよりも、どんな健康体にも潜んでいるものとして、市民階級の頹廢から生まれるものとしている。3代目のトーマス・ブッデンブロークは決して精神的にも肉体的にも異常はない健康な市民であり、商会を維持してゆこうと必死になって義務感や責任感をかりたてるが、すでに心のなかには

はっきりと没落の兆しが漂っている。それはまずもって、過度に繊細なもの、貴族的なものを好む傾向によって示される。彼は表面では威厳をつくろって、体面をもちこたえているが、まかりまちがえば弟の道化者クリスチャン同様、平衡を失いかねない人物である。その点では一代目、二代目がかかっているような人生における弱さを全く知らぬ強い意志は彼にはすでにない。この過度に繊細で貴族的なものへの傾向はトーマスの健康的な市民性を蝕んでゆき、彼に市民からの没落を決定的にする。4代目のハノー・ブッデンブロークにおいては、この父の傾向はさらに洗練され、音楽への愛好として現れる。彼は伝統的市民精神の末期に生じる芸術家タイプの少年であり、もはや「あの由緒ある名前とか商会の看板といったものをはぐくみ、育て、守り、名誉と力と栄光の座につかせる」⁽³⁴⁾情熱はなく、音楽に唯一の救いを求めている。結局ハノーにおいて、かつて存在した健康な市民性は全くなり、それに比例するように芸術性が強くなり、彼はもはや生を嫌悪するように、また死を欲するように幼くしてチフスにかかって死んでゆく。まさに、芸術家精神はこの世に不向きであり、死の精神に容易に繋ってゆき、芸術家というものは普通の人間と離反せざるをえなく、人生の廢嫡者にふさわしいことが暗示されている。マンはリュベックの一商会の歴史を4代にわたって描きながら、芸術家発生の歴史を書き、ハノーにおいて、彼が芸術家にたずさわる人間ゆえに社会の失格者の烙印をおされることに焦点をあてている。この作品では初期の短篇群とちがって、パロディをこえて、はっきりと芸術家が主人公として登場しているのである。また『トーニオ』発表前年の『トリスタン』(„Tristan“)においては、マンは主人公トリスタンに次のようにいわせている。「実務的な、市民的な無味乾燥な伝統をもつ一族がまさに歴史を閉じようとする時、いま一度芸術によって栄光に満たされるというのは決して珍しいことではない。」⁽³⁵⁾そしてこの小説においても、芸術家の非人間性、社会における不適確性は小説家の主人公において、気取りが多く、虚飾にみちた全く利己的な人物ゆえに、社会から嘲笑をあびるという形で表される。この問題を『トーニオ』は引き継いでおり、弱さや神経過敏という点を弱めているとはいえ、トーニオはまぎれもなく、「再び人生のなかへ呼びもどされたハノー・ブッデンブローク」(ein wieder ins Leben gerufener Hanno Buddenbrook)⁽³⁶⁾なのである。その点で、『トーニオ』は家族の没落に芸術家の萌芽を示したハノーの物語が終わったところから始まるということが出来る。

1930年の『略伝』(„Lebensabriß“)によると、マンは父の死後、商会の破産を機に母を追って18歳で、当時の文化的中心都市ミュンヘンに移り住んだ。ここ

で彼はミュンヘン大学の聴講生となるが、まじめな学生ではなく、文学志望者や芸術家たちのたむろする喫茶店にとぐろをまき、文学青年としてボヘミアンの生活を送っていたのであった⁽³⁷⁾。しかし、18年間リューベックの空気を吸い伝統的な市民の家庭に育った彼にとっては、彼のなかの母の血とこのミュンヘンでの生活は一脈相通じるものもあったが、必ずしもそこに完全に浸りきれぬ彼でもなかった。彼のなかの父の血が、そしてリューベックの伝統的市民性がそのことを阻止する力として働き、ミュンヘンで文学青年として時間も空間も忘れて「完全にお忍びで(völlig inkognito)暮らすことのできた」⁽³⁸⁾彼にとっても、一方ではこの地の文学志望者たちや芸術家たちのジプシー気質は鼻もちならぬものがあり、「文学などは変てこりんなもの、なにやら胡散くさい奇矯なもの」(Wunderlichkeit und verdachterregende Exzentrizität)⁽³⁹⁾と映ったのである。つまり、北方の伝統的市民の家に生まれ、その気質を受け継いだマンが当時の「世紀末」の中心都市ミュンヘンに移り住んで体験したものが、そして心のなかにわだかまりとして残った意識が「呪うべき文学」「文学は死です」という認識であった。

3.

さて今、我々はマンが『トーニオ』着想時にもっていた、文学は生において無であり、役に立たないものという考え方をみてきた。そして、それは時代の若者にとってと同様、マンにおいても「問題的なこと」であった。そこで我々には次の問題として文学の問題を時代という側からみておく必要も生じてきた。「文学の孤立」という問題がどのようにして、この世紀末という時代に著しい特徴として現れてきたのか、そして他の現代作家はどのようにこの文学の孤立の時代を生きていたのか、という点である。この考察によって、マンと時代との関わりの特異性を浮き彫りにしていきたい。

「世紀末」は科学の世紀といわれる18世紀「近代」の出発においてすでにその萌芽をみせていた人間の自我の孤立、崩壊が頂点に達し、人間と外的世界との関係が全く逆転してしまう時期である。ルネサンスにおいて人間の自我はそのめざめをもつが、それがしだいにその内面性を拡大し充溢させてくるにつれて、人間は外的世界を生みだしてきた。しかし、この「世紀末」にくると、かえって人間は外的世界の肥大化をまえにして苦境にたち、萎縮せざるを得なくなり、自ら機械化され物質化されてしまうのである。人間の創造した事物は人間の手

から離れ、人間の支配していた世界から独立し、世界をひとり歩きし、逆に人間を支配し始めるのである。物たちは不気味に独立し、拡大し、恐しい重圧となって人間に襲いかかってくる。こうした「人間」と「物たち」との均衡関係の喪失を詳細に分析したのが、ヴァルター・イエンズの『人間と物たち』 („Der Mensch und die Dinge“)であり、彼はこのなかで「物たち」のこうした反乱の現象を「物の自立化」(dingliche Verselbstündigung)とよんでいる⁽⁴⁰⁾。また現代文学の出発点として記念碑的な作品とされる『チャンドス卿の手紙』 („Der Brief des Lord Chandos“)において、ホーフマンスタールは人間が意識しないうちに「世界」から閉めだされてたちつくす姿を描いている。「…あの当時、私は一種の持続的な陶酔状態のなかにあって、存在全体がひとつの偉大な統一とみえたのです。私には精神の世界と肉体の世界とが対照をなすとは思われず、都雅なものゝと獣的なもの、芸術と非芸術、孤独と社会も、それぞれ矛盾しあうものとは思われなかったのです。すべてのもののなかには私は自然を感じておりました。…そしてそのあらゆる自然のなかには私は自分自身を感じていたのです。」⁽⁴¹⁾この「人間」と「物」とのある種の「神秘的統一」(unio mystica)⁽⁴²⁾が突然変化をおこす。「私はなにかあることを他と関連させて考えたり、語ったりすることができなくなってしまったのです。まず私にはより高尚なことやより一般的なテーマについて語り、その際すべての人々がいつも少しも躊躇しないで、達者に使いこなしている言葉を口にすることがだんだんできなくなってきたのでした。>精神<とか>魂<とか、また>肉体<とかいったような言葉をただ口に出すのさえ、なんともいえず不快に感ぜられました。…それはなんらかの判断を表明するためには当然口にしなければならない抽象的な言葉が小生の口のなかで、まるで腐敗した茸のようにこなごなになってしまったからです。…けれどもこうした病気の攻撃の手はまるで周囲を蚕食する鏽のように、だんだん拡ってきたのです。気のおけない平凡な会話においてさえ、普通には手軽に、夢遊病者の確信をもってなされるすべての判断が私にはいかがわしく思われ、いやしくもそのような会話に加わることを断念せざるを得なかったのです。…あらゆるものが部分に解体し、その部分がまた部分にわかれて、もはやひとつの概念でつかめるものは何ひとつなくなってしまうました。」⁽⁴³⁾ ここには人間の自我が日常的現実から全く孤立してしまい、現実のすべての事物を今までの習慣的な言葉では表現できなくなった苦悩が描かれている。これはまさに「世紀末」という時代の「病気」であった。そしてこの「病気」は文学の世界においても、その孤立、崩壊という危機状況を生みだしてくる。先の W. イエンズ

は次のように説明する。「(19世紀の伝統がたち切られた)今、》自我《(Ich)は《現にあるもの《(Ist)の猛攻を受けてその力を失い、客体は主体から遊離し、対象が個人を規定して、作家からその》創造者《としての機能を奪い、現実はもはや日常の言語をもってしては捕捉しがたいものと思われ、存在の統一は互解する。】⁽⁴⁴⁾作家は創造者としての機能を失い、文学は社会との調和ある繋がりを決定的に失い、社会からの孤立が時代のはっきりした徴候となってくる。まさに、この「世紀末」という時代は文学にとって、そして作家たちにとって必ずしも好ましい時期ではなかった。

また大まかにいうなら、「現代」は「近代」の是正、修正として出発する。科学の優位の時代である「近代」の否定のうゑに「現代」は人間的眞実の絶対化を主張する。しかし必ずしも「現代」は人間的眞実が科学的眞実よりも優位として存在しているとはいひ難い。「現代」は科学の優位の時代でも、また人間性優位の時代でもなく、そうした意味において「現代」は中間地点であり、零地点(Nullpunkt)の世界であるといふことができる。現代人はこの「もはやない」世界と「まだない」世界の中間点に住んでおり、「現代」の意図した地点にはまだ程遠く、いわゆる彼らの時代は「存在のない時代」なのである。現代文学はこの現代人の意図する点を希望として、願ひとして所有してあり、従つて、それは零地点状況を克服して再び「存在」を得ようとする文学といふことができる。それ故に、普通「世紀末」あたりから始まるとされる「現代文学」は科学重視の時代が人間にとっていかに不幸な時代であつたか、人間性喪失が人間においていかなる形態を帯びてくるかを表現し、自己の存在の確立をめざしてゆこうとする文学とよぶことができる。この状況のなかで「現代」の出発点として怡頭してきた自然主義文学と内面的文学(新ロマン主義)とのうちでは、自己の内面にあくまでも固執し、そこに人間の実存的な基盤を追求してゆこうとする後者の文学が主流になるのは当然のことである。そしてまた、マンもいふように、社会的政治的領域ではきわめて未熟であるが、内面性(Innerlichkeit)の領域では生得の才能をもっているドイツ人⁽⁴⁵⁾においては、内面的文学の作家や詩人が多く輩出するのも自明なことといえよう。

つまり、現代文学は先のホーフマンスタールのように、自ら「自我」の崩壊過程に身をおき、自己の存在の場所を求めて不幸な「自我」の意識を極限までみつめてゆく姿を描いていく。しかしながらその結果、彼らはその意図したところとは反対に、「自我」のはげしい孤立をまのあたりにし、自我の孤立をさらに深化させ、崩壊、変身という危機的状況に陥らざるを得なくなるのは必然的

なことである。ホーフマンスタールによって指摘された外的世界の巨像化による自我の孤立は、リルケにおいて「物の自立化」とその衝撃的脅迫による自我の崩壊、解体をよびおこしている。「僕はローマの或る庭園でみたアネモネの花を想い出した。一日、このアネモネはあかるい太陽のひかりのなかで腹いっぱい咲きこぼれていたのに、夜になったのに花びらを閉じることができぬしかなかった。もう暗くなってしまった草地のうえで、一輪のアネモネの花がまるで狂ったように咲きみだれて、吸ってもひたひたと押しよせてくる果てのない夜闇を一生懸命に小さな花冠で受けとめようとしているのだ。あたりのアネモネたちをみれば、花を開くのものにもちゃんとした正常な度合いをわすれてはいなかった。夜がくると、みんな花びらを再び固く閉じあわしているのだ。僕はおろかなローマのアネモネの花かもしれぬ。僕の心もあんな風にいじらしく外部へ咲きこぼれてしまったのかもしれない。僕はもう何ひとつ拒むことができぬのだ。僕はあらゆるものに引きまわされ、僕の心はいつもうかうかと勝手に外部の喧騒について走りだそうとする。例えば何かひとつの騒音が聞こえたとなると、僕はたわいもなくその虜となり、僕自身がすぐさまその騒音になろうとするのだ。」⁽⁴⁶⁾「電車がベルを鳴らして僕の部屋を走りぬける。自動車が僕をひいて疾駆する。どこかでドアの閉まる音がする。どこかで窓ガラスがはずれる。僕には大きなガラスの破片が哄笑し、小さな破片が忍び笑いするような気がしたりした。」⁽⁴⁷⁾この2つの文章には「物たちの反乱」による自我の孤立と、自己が破壊され、解体されるという危機的状況にさらされた不安と恐怖が描かれている。前の文ではリルケの不安は夜になっても花びらが閉ることのできなくなったローマのアネモネの花として、後の文では部屋のなかでもなお電車や自動車にひき殺されるという非現実な幻覚症状として表わされる。しかし、リルケにおいて「物たちの反乱」の暴威によってもかろうじてどうにかその内部にとどまって、まだ自我の姿として存在していた自我は、カフカにおいては完全に粉砕され、すでにその姿をとどめることができず、いわば変身(Vewandlung)してしまっている。カフカの主人公たちがはじめから現実の生活の圏外にあり、非日常的な空間へと投げだされた局外者(der Ausgestoßene)であり、現実の世界に入ろうとしても決して入りこめないのも、「物たちの反乱」によって完全に非現実的な自我に変身した自我であるからである。彼らは圏外に見捨てられた者として現実の世界の外側でつねに行動し、日常的現実感覚や平衡感覚を喪失したものの目で世界をみている。これは人間がいかに物たちに支配されているかを表わす最大の表現であろう。カフカの不安は次にみるとおり極限にまで達して

いる。「僕たちはこの世の汚れのしみついた目からみれば、長いトンネルのなかで事故にあった鉄道旅行者の状況におかれているようなものだ。しかもこの場所ではもはや入口の光はみえず、出口の光はたえず目を凝らしていてもすぐに見失ってしまうほど小さく、そもそもどちらが入口でどちらが出口かさえももはや定かではないのである。しかも感覚の混乱し、感覚の極度に過敏になった僕たちの周囲にあるものとはといえば、ただ妖怪変化のまぼろしだけであり、それぞれの人の気分や痛手の深さに応じて魅惑的ともなれば、また疲れ果てもする千変万化の万華鏡の戯れなのだ。何を行うべきか、或いは何のためにそうしなければならないのか、というようなことはこんな場所では全く問題にならないのだ。」⁽⁴⁸⁾このように現代文学が人間としての不安の告白を語る内面的文学の傾向をもつかぎりにおいて、確かにこの傾向は科学の優位に対する人間性の回復という前向きの姿勢はもっていたけれども、一方では支払わなければならない代償も大きかったといわねばならない。つまり、現代文学は文学の社会的感覚の稀薄化、社会的繋がり喪失を必然的に招かざるを得なかったのである。ひたすら自我の内面に沈潜、下降し、社会的現実を無視して現実の外側でおこなわれるこの文学の行為は民衆の追従し、理解しえぬところであった。難解で非日常的な形而上学的なこの文学の世界は、作家たちの根本的な意志に反して、全く社会の再構成には役立たない無用のものとなってしまった。この点に現代文学の背負わなければならない文学の社会における孤立という運命がある。しかし現代文学のもつこの運命はその出発点においてすでに明らかなことでもあった。ドイツ内面的文学はふつう現実世界を価値のないものとして一切絶縁し、いわゆる「芸術のための芸術」(Kunst für Kunst)を提唱したシュテファン・ゲオルゲに始まるとされるが、彼は主宰する雑誌『芸術草紙』(„Blätter für die Kunst, 1892)の冒頭で次のようにいっている。「この草紙の名称がすでに、この書物がどのようにあるべきかを示している。すなわち、この草紙は芸術とりわけ文学と著作に奉仕するものであり、一切の政治的事柄や社会的な事柄とは決別するものである。この草紙は新しい感覚の手法を基盤とした精神芸術(die Geistige Kunst)を——つまり芸術のための芸術を——要求するのであり、従ってまた誤った現実から生れた、あの老朽し、価値を失ったすべての詩人党派に對立する。この草紙はまた現実の人々がすべての新しいものの萌芽とみている世界改善や万人の幸福を夢想することなどには敢えて関係をもととしない。そうしたことは確かに非常に美しいことにはちがいないが、しかし芸術の領域とはまた別個のところには属することなのである。」⁽⁴⁹⁾つまり、現代文学はそ

の始まりにおいてすでに文学の孤立という運動を自ら引き受け、自ら好んで選択したのであった。社会が背負って苦悩し、苦闘してゆく社会的政治的問題に対して一種の不在証明をだすという文学のこの姿勢には当然のように社会の側から、文学は何の役にたつのかという疑問が提出され、存続の危機にさらされることになる。そしてまた当然のように、文学にたずさわれる作家たちの、つまりマンの言葉でいうと、芸術家(Künstler)の社会における孤立までも露呈されてくるのである。このように、「世紀末」の病気というべき文学の孤立、芸術家の孤立は、文学が一般に個人の自我へ一層ひきこもる傾向を増すことに伴って起った必然的な結果なのであった。この「世紀末」において顕著な現象をマンは次のように説明する。「今日では…天才や自我、精神、孤独が芸術家の出発点になっている。…芸術家はこれまで芸術が歩んできたその厳粛化の過程によって、病める鷺(Kranker Adler)になってしまった。この過程は——一般的にみて——芸術家精神を一種不幸なふうにご高揚させ、憂鬱にし、そればかりか、芸術そのものもまた孤独で憂鬱で孤立した理解しがたいものにし、やはり一種の病める鷺にってしまった。」⁽⁵⁰⁾自然主義においては、まだ芸術家は社会のなかでなにか意味のある機能を果しているという確信があったが、今やこの世紀末の作家たちにおいては、それは不可能なことと思われる。芸術家はどんな社会的なものからも離れ、いやむしろそこから追い出されたもの、といった急激な根底からの変化の意識が人々に共通なものとなってくる。従って、高階秀爾がその『世紀末芸術』において次のようにいうのは正しい。「優れた芸術家が世に容れられないのは、歴史上往々にして例をみるところで、何も世紀末の特産物ではないと思う人がいるかもしれない。そのこと自体はたしかにその通りであるが、しかし芸術につきもののそのいわば悲劇的運命を、逆に芸術創造のための不可欠の条件と見做して、意識的に生活の中まで持ちこんだのは、この時代以前にはほとんど例をみない。ましてそれが、単なる個人の奇行やひがみとしてではなく、集団生活の規律として登場し、普遍的クリマを形成するにいたるのは、まさしく世紀末のみのもつ特色である。」⁽⁵¹⁾自然主義のハウプトマンを除いて、1890年頃から1900年頃までのドイツの主要な作家は例外なく、こうした芸術家の地位に悩まなければならなかった。勿論、芸術は、芸術家は決してドイツにおいてだけ、このような運命を受けたのではない、しかし、ドイツにおいては芸術と社会との調和ある繋がりはずさらずに決定的に失われたということができる。恐らく、この傾向の主要素となったものは、政治的ないし社会的現実を一挙にとびこして超越的な世界へ深入りする傾向の強いドイツ・ロマン主

義の影響であろう⁽⁵²⁾。

4.

マンも「世紀末」のこの病気に対して例外ではなかった。しかし彼の場合を考える際に我々はマンがこの時代に生き、この時代の空気を吸いながら、すでに初期の作品からリルケやカフカなどの内面的な作家とは少々異なる点を見せていることに注目しなければならない。つまり、それが『トーニオ』執筆時にマンのもっていた文学についての考え方のもうひとつ、すなわち、文学の「生」に対する優越意識という点である。

マンはただ単に人間の内的自我に潜行し、社会の肥大化に悩む人間の内面の姿だけを描くだけではすまなかった。彼の最も重要な問題はそのあとの段階から始まるといっても過言ではない。つまり彼にとっては時代の「病気」からの回復こそが真の問題であったのである。「選ばれた教養階級はまもなく存在しなくなるであろう。いやすでにもはや存在してはいないのだ。だから芸術もやがて完全に孤独に、しかも死滅するほど孤独になるだろう。もし芸術が>民衆く(Volk)への道、…すなわち人間への道をみいださないならば。」⁽⁵³⁾ 孤立した文学(芸術)の打開策について、民衆への、人間への道を提言するこのマンの発言に、彼の現代作家のなかにあつての特異性がある。ゲオルゲ、ホーフマン、スタール、リルケ、カフカたちが自我の内面ばかりに下降し、非現実な世界で自我の意識のみをみつめ、現代人の不安の告白を続けたのに対し、マンは極端な厳肅性や高踏さを嫌い、非日常的な世界へ転落することなく、時代の傾向をしっかりと見抜き、時代の作家としてあるべき自分の態度を見定めて、上のような発言をすることができたのである。『カフカとプラハ』(„Kafka und Prach“)の著者であるパーヴェル・アイスナーはカフカに一貫しているテーマとして、<離散>ユダヤ人の魂の宿命とともに、作家の、つまり他のあらゆる人間とは異質の人間の倫理的ためらいを強調したのち、次のようにいっている。「トーマス・マンは作家或いは芸術家の素朴で非現実的な自信を排撃した最初の作家であった。作家の社会的疾しさというこのモチーフは『トーニオ』から聖書に取材した4部作にわたっており、献身と懐疑の独自の結合という形で『ワイマルのロッテ』と『ファウストゥス博士』において頂点に達し、かくして芸術家と天才——非ブルジョワ——という現象が考察され検討され判断を下される。」⁽⁵⁴⁾ また『ファウストゥス博士』のなかのアードリアン⁽⁵⁵⁾の次の言葉はマンの

芸術創造上の態度を説明している。「結局この世にはただひとつの問題しかない、そしてそれは如何にして打開するか、如何にして広野に出るか、如何にして蛹の殻を破って蝶になるかである。」⁽⁵⁵⁾つまり「世紀末」のマンは、社会から孤立した文学および芸術家を描きながら、一方ではそれらをいかに世の中の存在とするか、という点に最大の関心をもっていたのである。

では「世紀末」という時代のなかにあつて、マンのみ、こうした文学や芸術家の位置をみつめる目をもつことができたのであろうか。これは要するに、マンがいかに強く19世紀の伝統主義に結びついてきたかを示すものにほかならない。マンはのちになって、この「世紀末」という時代を次のようにいっている。「安全と>安全投資く、これがまだ私の少年時代の商標であり、うわべだけばかりともしない生活基盤だったので、しかし平凡な市民の眼にはわからなくても、この基盤はすでに蝕まれ、襲撃され、深く疑われはじめていました。

…市民社会の基礎をゆさぶるその原動力となつたのは、むしろ精神、芸術、道徳批判、唯美主義、革命的もしくは新保守主義的態度をとる反リベラリズム、新しい服装で歩きまわり生活感情のうえで父親たちとは全く断絶するに至つた青年層なのでした。それは>よき子供部屋<(gute Stube)や市民サロンへの反逆であり、一種のジプシー的、露骨的野外空気の健康であり、これがそこにはっきりと自己主張したのです。しかしまた別のジプシー精神もありました。健康などには気を使わず、麻薬と香料煙草とを好む芸術や文学のジプシー気質がそれです。」⁽⁵⁶⁾つまり、この時期の「疲れきつた唯美的な爛熟没落」の気質は市民社会の安定をゆるがし、当時広まつた「デカダンス」(décadence)「世紀末」(Fin de siècle)という言葉は「終末感を、ある一時代の最後の気持ち」を表わした。しかし、こうした終末意識が社会全体にみなぎつていたけれども、まだ市民社会そのものは偽りの安定を保ち、「内面には不安を抱えた安定した秩序が存在していた」のであつた⁽⁵⁷⁾。安定した外観のなかに巣くう時代の内面の没落の予感に気づいていたマンであるが、その時代にとつた自分の態度を彼はさらに次のように説明する。「私は過去をふり返つてみますが——ただの一度も身を時流に投じたことはありませんでした。世紀末というおぞましい道化服を身にまとつたことはありませんでした。文学のうえでも時代の先端や頂上に立つとうという名譽心をもつたことはただの一度もありませんでした。折りしも全盛であつたような流派や団体に身を寄せたこともありません。」⁽⁵⁸⁾このようにマンは自ら時代の「病氣」に関つたことなどなかつたと主張する。それは果して本当なのか、本当であるなら、それはなぜであるのか、さらにマン自身の説明

をみてみよう。「19世紀は偉大な世紀でした。その19世紀の最後の4分の1の期間、つまり19世紀という市民的、自由主義的時代の末期に生まれ、どうやらまだこの時代の空気を吸うことができたということとはとるに足らないことではないのです。年寄りの自惚れと思われても仕方がないのですが、とにかく19世紀の末期に生まれた我々は、いきなり現在のような混乱期のまっただなかに出てくる人たちにくらべますと、ひとつの教養上の長所をもっているといえます。」⁽⁵⁹⁾「ドイツ帝国は教養と所有くという市民性の二大支柱のうえにどっかりあぐらをかいて、ひどくこまめな勤勉に支えられ、市民的な安定のなかにあった。まさに当時は今日からみれば、もう完全に、懐しき良き時代くという様相を呈していた時代でした。…この時代の性格を決定していたのは堅実と端正でした。」⁽⁶⁰⁾20世紀をその活動の時期としながらも、19世紀人として生まれ、その雰囲気をつねに誇りをもってながめることのできたマンが体験したものは当然、時代の安定と調和であり、「懐しき良き時代」という揺るぎない雰囲気であった。つまり、マンを時代の傾向から遠ざけたものは彼のもって生まれた市民社会の伝統に彼が強い結びつきをもっていたからであった。19世紀の教養遺産と強く結びついたマンの態度に対して、兄のハインリヒは激しい非難を浴びせたことがある。「それにしてもおまえはなにを寝ぼけたことをいっているのだ。…おまえは眠りでもしていたのか。ドイツの市民が発展して、いやまるでキルケーの魔法の杖にでも触れられたかのように突然変身して、人間性と魂を喪失し、資本主義的帝国主義的ブルジョワへと硬化してしまったのを眠っていて、気づかなかったとでもいうのか。硬化した市民、それがブルジョワだ。精神的市民などというものはもはや存在しない。おまえが語っているのはもう過ぎ去った時代の話、せいぜい1850年頃の話であって、1900年のことではない。」⁽⁶¹⁾この兄の警告に対して、マンはことさら反論もしないで、この非難を甘受する。「ドイツ市民のブルジョワへの変身を私がつい寝すごして見落したというのは本当のことだからである。勿論、この変身について知らないわけではないが、それはせいぜい人から聞いた知識以上のものではない。1870年から5年後に生まれたにもかかわらず、それを自分で本当に体験したことがなかったのだ。」⁽⁶²⁾ここにはいかにマンが19世紀の伝統的市民性に影響を受けているかが暗示されている。彼の生まれた故郷リューベックの空気は彼を「世紀末」の精神の潮流から引き離したのであった。

5.

「呪うべき文学」「文学は死です」という文学の孤立と、それにもなって生じる芸術家の孤立といった「世紀末」の病気のなかでマンは『トーニオ』を創作したのであった。その意味から、筆者は辻邦生が北杜夫との対談で発言した次の言葉の重要さを確信するのである。「あくまで『トーニオ』はドイツの1903年の現実と精神風土と切り離すことはできない。」⁽⁶³⁾マンは「世紀末」に生きる作家として、現実の生活のなかで感じたことを、そして現実において敏感に感じとった矛盾を『トーニオ』において描いたのであった。すなわち、この『トーニオ』は若いマン自らの内的問題状況の表白なのであり、我々は主人公トーニオをはじめとして登場人物すべてが時代と内面的にも外面的にも結びついていることを把握し、この小説のなかに「世紀末」の最も危機的な問題状況が含まれていることを知っておく必要がある。

つまり、筆者が小論で主張したいことは『トーニオ』の理解には、その成立した「世紀末」という時代の現実と精神風土を把握していなければならないという点である。端的にいえば、それは今までみたように、マンの最大の関心事であった文学の、芸術家の社会における位置の把握である。文学の社会との一切の繋がりや喪失、芸術家の民衆からの逸脱という「世紀末」においてより一層知識人をとらえた苦悩を、我々は『トーニオ』を読むにあたって理解していなければならない。この小説が音楽的構成をもつとか抒情的作品であるとか、またここにトーニオに託されたマンの若き日の自画像があり、青春の喜びや悩みや悲しみがあり、そして甘く感傷的なナルシズムも覗いていて、この小説がすべて若者の目からみられた青春の書であり、若者の心をとらえるものがあるからといって、主人公と容易に一体化でき、感激できるといった読み方は必ずしもこの作品を真に理解したことにはならないのである。いかにそうした作品の言葉があろうと、それは作品完成後長い期間をおいてからの発言であり、我々読者には作品の鑑賞に役立つにすぎない。我々はここで次のことを確認しておきたい。『トーニオ』を理解するためには、我々は主人公になりきって感激を味わうのでもなく、そこに自分たちの生きる術を学ぶのでもなく、まず大切なことは作中の人物の感情をではなく、作者そのものの感情をわかちもつことが必要である、と。つまり、「世紀末」の若い知識人の苦悩の姿が『トーニオ』のなかに凝縮されていることになによりも我々は注目すべきである。

そのことは若いマンが特に自らの生活の内部に宿った問題を作品へと造型し

てゆく作家であることから一層明白である。彼にとって、作品は生活のなかで感じとり、体験し、発見した問題をとりあげたものであり、作品の主題が先に生まれ、それからその主題のために様々な問題が用意されるのではない。マンという作家は決して作品の主題を頭のなかで先ず抽象的概念として捉える作家ではない。そのことはすでに述べたが、彼においては体験のなかから、現実のなかから主題のための問題的状況が生みだされるのが先なのである。すなわち、彼においてはつねに生活のなかで深く感じとられた問題的状況が作品に純粹化されるのであり、「私の>作品<は私の生そのものの倫理的な表現形式である」(前出)という彼自身の言葉が彼の作品造型の基本的態度を端的に物語っている。マンにおいて芸術は生(Leben)の問題の表明なのである。確かに彼の生活するなかで生まれてきた問題でなければ、彼の生涯であれ程絶えず芸術家の問題が支配的役割を演じることもなかったろうし、生きるうえで、彼の内部に感じられた内容でなかったなら、芸術家の問題もあれ程リアルティをもって描けなかったであろう。マンは『トーニオ』の成立事情を述べる時、作品の主題は現実の体験から生まれたことをしばしば語っている。「この小説の腹案ができたのは『ブッデンブローック』を書いていた時代に遡る、つまり、ランゲン書房で働いていた年のことになる。当時私は2週間の夏休みを利用して、この短篇に書いてあるとおりの、リュウベック経由でデンマークへ赴く旅行をした、そしてヘルシングェール近くのズント海峡に臨む小さな海水浴場オールスゴーで得たいくつかの印象が体験の核心になって、それを中心にしてあの関連の多い短篇小説が出来上ったのである。」⁽⁶⁴⁾『『トーニオ』の構想は『ブッデンブローック』の制作にかかっていた時期に遡り、デンマークの海峡に面した一海水浴場への旅と関連がありました。その旅はこの物語そのもののなかでも一役を演じています。この旅がまさしく体験の中核であり、それを核としてやがていろいろと繋がりのある短篇小説が結晶したというわけです。」⁽⁶⁵⁾小説のなかのデンマーク旅行も、その途中のリュウベック滞在中も、そしてそこで身分証明書のないために警察にあやうく詐欺罪によって逮捕されなかったことも、実際に作者マンが体験した出来事であった。さらにマンは次のようなことも書いている。「…『トーニオ』を書いた時の経験を思い起させたものは現実によって与えられた、見かけは詰らないようにみえる個々の事柄でさえも、生得の象徴的意義をもって、構成に適合するものだということであった。あの青年期の短篇のなかの大衆図書館内の場面とか、警察が出てくる場面とかいうような場面は目的をもって、イデーのため、機智のために考察したものと思われるかも知れないが、そうで

はなくて、現実から取り出したものにすぎない。』⁽⁶⁶⁾そしてまた付け加えれば、トーニオの友情の相手ハンスにも実在のモデルがあったことはマン自身しばしば語っていることであり、その友情の高められた形としての画家パウエル・エーレンベルク(Paul Ehrenberg)との「非文学的な」友情がこの小説の主題への力強い促しとなった⁽⁶⁷⁾。「…しかしこれらのきわめて非文学的な、きわめて素朴でなまなましい体験は僕にひとつのことを証明してくれました。…僕の内部ではまだすべてが呪うべき文学によって荒廃させられ、作為的にされ、食いあらされてしまっているわけではないということを証明してくれました。」(前出)。

このように『トーニオ』は現実の体験をそのまま作品化した自伝的作品、いや自伝といってよいほど作者自身と強く結びついている。また、彼においては個人的告白や暴露を中心として自伝的色彩のこい作品が大変多い。しかしだからといって、マンは必ずしも体験そのものを描こうとしたのではない。そのことは、例えば彼が作品のなかにおける現実使用について、『ブッデンプローク』のモデル問題に答えた時の言葉から推察することができる。「詩人がその目的に役立てる現実には彼の日常の世界であるかもしれず、人物としては彼の最も愛するものであるかもしれない。詩人は現実によって与えられた細部に隷属するかもしれないし、現実の決定的特徴を熱心に従順にその作品のために使うかもしれない。がしかし——すべての人々にとってもそうだが——彼にとって現実と彼の作品とのあいだには隔絶した差異、すなわち現実の世界と芸術の世界とを永久に分け隔てる本質的差異が存続するであろう。』⁽⁶⁸⁾つまり、現実と作品のあいだには明確な境界線があり、作品は芸術家の意志によって新しく造り出された新しい現実というわけである。『トーニオ』のなかで、トーニオが芸術至上主義になじめず、つまり、芸術の社会からの孤立を痛切に感じとり、生に憧れていくという形をとってゆくのも、実際にはマン自身が生活のなかで、そのように感じとったからであり、それ故にあれほど具体的な小説に成功したのであろう。そして彼は「世紀末」の文学について、芸術家について真剣に考えながら、同時に彼のなかにはそれに対する批判と打開の方向を感じとっていたのである。いかにしたら芸術は、芸術家は存在を得ることができるかという問題は彼を激しく捕えたのであった。そうした意味から、我々は特に『トーニオ』の主張が4章以降にあることを知らねばならない。

我々は『ブッデンプローク』においてはまだそこにあるものを目を凝らして読みさえすればよかった。しかし『トーニオ』においては音楽的、抒情的雰囲気

気の背後に隠れているものを努めて読みとろうとしなければならない。マンはこの小説で語ろうとする点を巧みに音楽的抒情的にそっと包みこんで、我々に真の主題をややもすると見失いがちにするからである。主題はライトモチーフなどの象徴的表現でオブラートされ、直載にはその姿をみせていないのである。マン自身が小説の中心部にあるながい主人公トーニオと女流画家との対話までも前後の章の抒情的雰囲気のかなかに溶かし込むことに努めた⁽⁶⁹⁾というように、この小説では芸術上の問題よりはるかに音楽的抒情的な面が全体に効果的に溶けこんでいる。しかし先ほどからいってきたように、我々は『トーニオ』の考察において、そのことだけを強調しても何の核心もとらえることができず、この小説の真に意図したことをつかみ切れないのである。作者が作品化の段階で意識して表面的には隠そうとしていることをみてとるのでなければ、『トーニオ』という作品のマンの全作品のなかでの重要度もわからないであろう。マンがこの小説を「私の書いたものなかで、自分の心に一番近い作品…」といったのも、「…自家製のヴァイオリンで演奏されたりート」と強調したのも、厳密な意味では抒情性音楽性という点を意図した言葉ではなかった。『ブッデンブローク』によって「以後創作の足場となるような人間的芸術的な土台」を、つまり「今後はそれで思うさま演奏できるヴァイオリン」を作りあげ、そのヴァイオリンで最初に「演奏されたりート」が『トーニオ』である⁽⁷⁰⁾ことからすれば、まぎれもなく後者は前者の延長線上にある作品であることはまちがいない、しかしそれは内容上の問題であったといわねばならない。というのも我々は「再び人生に呼びもどされたハノー・ブッデンブローク」であるトーニオにおいて、「音楽とチフスにうちかかって、いま文学の呪いと戦っているハノー・ブッデンブロークに再会する」⁽⁷¹⁾からである。『ブッデンブローク』と『トーニオ』の親木、取り木のような近親関係は実はこのような内容上の問題にこそ求められることを銘記しなければならない。この内容上の問題についてこれまで述べてきたのであるが、E・ヘラー流にいうと、これは「芸術と生との関係についてのひとつの主観的な真理の表現」⁽⁷²⁾ということになる。このトーニオの体験はその後マンの作品に繰返し現れていて、彼の生涯を貫く問題となっている。マン自身、「芸術家の問題は、すなわち一方には精神と芸術をおき、他方には《生活》をおくというこの弁証法的対立は…絶えず支配的役割を演じている」（前出）という時、彼にとっていかに芸術家の問題が重要であったかがわかる。つまり、それはマンが「世紀末」という時代を生き、そのなかで芸術家として社会との均衡を保っていくことの難しさを痛切に感じとったからこそ現れた問題であっ

た。文学の、そして芸術家の孤立はマンにおいて芸術家として生きていくうえでどうしても解決しなければならない問題であった。文学が「生の倫理的な手段」である彼にとってはその思いはさらに不可避なことであつたらう。

以上のように『トニオ』は芸術家の問題を扱った最初の作品であるが、この作品を考察する場合に、我々はただ単に、精神＝芸術対生活という決まり文句で研究を押し進めることを慎まねばならない。確かにこの小説では市民対芸術家、生対精神という一般的対立概念を押し込めるほど意識的に正面きって、その問題が取り扱われているけれども、そうした方法では少しもこの小説の理解に近づかないといってよい。むしろ我々はひとまず、こうした概念を取りはずすか、忘れてしまつて作品にのぞむ方がよりこの小説を理解できるのではなからうか。小説のなかに、市民と芸術家、生と精神という対立がそのまま提出されているわけでもなく、必ずそれらのテーマは時と所と人間という形をもって小説として提出されており、またそうでなければ我々読者にとつても意味をなさない。勿論、この概念、命題のもち出し方はこの小説の研究にとつては正しい適切などらえ方であり、またこの作品の研究には概してそうした概念規定は容易である。しかし、そうした概念規定や命題ではこの小説の意味するところのものは少しも捉えられないといってよい。小説の読みは決して情報として、そのテーマや命題を探し出すことだけではなからう、むしろ大切なのはその小説が何を軸として、そうしたテーマや命題を生みだしているかをさぐることである。従つて我々は最初から概念や命題をもって、この小説を裁断するのではなく、まずはその点から離れて、小説の語っていることを逐一素直に読むことが大切である。確かに市民と芸術家、生と精神の対立という図式をとっているが、この小説の真の意図がそこになかつたことはすでに述べた。マンの意図は文学の、芸術家の孤立をみつめ、それを救うところにあつたのだ!! それゆゑに、小説の本質的理解には、どのようにその命題が生れてくるか、小説のなかで重要な働きをする言葉のひとつひとつに「読み」をおこなうのでなければならない。こうして、なによりも細部に注意を払つて読んだあととならば、どんな一般的な概念づけも新鮮なものに映るだらう。だが昨今多くみられる既製の一般論ののっかかつて、命題に拘泥して考察を始めるならば、それは見当違いも甚々しく、小説の理解よりも先に視点はとんでもない方向へそれてしまうものだ。作品に対して先入観をもって読み始めるくらい退屈で、作者に対して失礼なことはいない。我々は芸術作品を読むとき、そこには必ずひとつの新しい世界が、つまり我々がすでに知っているどんな世界とも単純には繋がらない新しい世界が

あるのだと心して対することが必要であろう⁽⁷³⁾。従って我々は今、『トーニオ』執筆に対する作者マンの意図をしっかりと把握して考察を始めたい。小論ではマンの作品全体を貫く問題といえるトーニオ体験をテキストに忠実に素直に読んで探し出してみたい。ひとつひとつ分離して解釈されたものが、そのち再びひとつの命題として——たとえそれが平凡なありふれた命題であろうと——結実すれば、それで『トーニオ』を読むという行為はなされたことになる。

(序論・終)

[注]

テキストは Thomas Mann Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1974 を使用した。以下 Thomas Mann : G. W. と略記し、巻数、頁数の順に示す。そのあとの括弧内に作品名を記した。

- (1) Thomas Mann: G. W. XII. S. 89. (Betrachtungen eines Unpolitischen).
- (2) Thomas Mann: G. W. XI. S. 113. (Lebensabriß).
- (3) 「黄表紙の仮綴本で上下2巻、定価は2巻合わせて12マルク」(Ibid., S. 114.). Thmas Mann: G.W. XIII. S. 140 f. (On Myself).
- (4) Thomas Mann: G. W. XIII. S. 92. (Betrachtungen eines Unpolitischen).
- (5) Thomas Mann: G. W. XI. S. 115f. (Lebensabriß).
- (6) Thomas Mann: G. W. XIII. S. 144. (On Myself).
- (7) ()はテキスト„Tonio Kröger“の頁数である。以下この作品に関してのみ文中の()内に頁数を記す。(Thomas Mann: G. W, VIII. S. 271-338).
- (8) Thomas Mann: G. W. XI. S. 116. (Lebensabriß).
- (9) Kurt Bräutigam: Thomas Mann Tonio Kröger, R. Oldenbourg Verlag, München, 1969, S. 12.
- (10) Hermann Stresau: Thomas Mann und sein Werk, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1963, S. 255.
- (11) K. Bräutigam: Thomas Mann Tonio Kröger, S. 12.
- (12) Thomas Mann: G. W. XII. S. 90. (Betrachtungen eines Unpolitischen).
- (13) Erich Heller : Thomas Mann Der ironische Deutsche, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970, S. 65.
- (14) Ibid.
- (15) Ibid.
- (16) Thomas Mann: G. W. XII. S. 90. (Betrachtungen eines Unpolitischen).
- (17) Thomas Mann : G. W. VIII. S. 454. (Der Tod in Venedig).
- (18) Thomas Mann: G. W. XII. S. 92. (Betrachtungen eines Unpolitischen).
- (19) Ibid., S. 90.

- (20) Ibid. S. 92.
- (21) Hans Wysling: Dokumente zur Entstehung des „Tonio Kröger“, in: Paul Scherrer / Hans Wysling: Thomas-Mann-Studien Erster Band (Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns), Francke Verlag, Bern und München, 1967, S. 62.
- (22) Erika Mann(Hrsg.): Thomas Mann Briefe 1889-1936, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1961, S. 25f.
- (23) Thomas Mann: G. W. XII. S. 105.
- (24) Erika Mann(Hrsg.): Thomas Mann Briefe 1889-1936, S. 25.
- (25) エーリヒ・ヘラー『廃嫡者の精神』(青木順三, 杉浦博, 中田美喜訳), 紀伊国屋書店, 1969, 195 頁
- (26) Thomas Mann: G. W. VIII. S. 522. (Der Tod in Venedig).
- (27) Thomas Mann: G. W. X. S. 300f. (Die geistige Situation des Schriftstellers in unserer Zeit).
- (28) Ibid. , S. 301.
- (29) Thomas Mann: G. W. X. S. 386. (Der Künstler und die Gesellschaft)
- (30) Ibid. , S. 391.
- (31) Thomas Mann: G. W. XI. S. 331. (Im Spiegel).
- (32) Ibid. , S. 332f.
- (33) Thomas Mann: G. W. XIII. S. 145. (On Myself).
- (34) Thomas Mann: G. W. I. S. 276. (Die Buddenbrooks).
- (35) Thomas Mann: G. W. VIII. S. 234. (Tristan).
- (36) C. A. M. Noble: Krankheit, Verbrechen und künstlerisches Schaffen bei Thomas Mann, Verlag Herbert Lang & Cie AG, Bern, 1970, S. 107.
- (37) Thomas Mann: G. W. XI. S. 102. (Lebensabriß).
- (38) Thomas Mann: G. W. XII. S. 141. (Betrachtungen eines Unpolitischen).
- (39) Ibid. , S. 139.
- (40) Walter Jens: Der Mensch und die Dinge, in: Statt einer Literaturgeschichte, G. Neske Verlag, Pfullingen, 1962, S. 114.
- (41) Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief, in: Gesammelte Werke Prosa II(Hrsg. Herbert Steiner), S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1951, S. 10f.
- (42) W. Jens: Der Mensch und die Dinge, S. 110.
- (43) H. v. Hofmansthal: Ein Brief, S. 12f,
- (44) W. Jens: Der Mensch und die Dinge, S. 110.
- (45) Thomas Mann: G. W. XI. S. 1140 ff. (Deutschland und Deutschen). Thomas Mann: G. W. X. S. 393. (Der Künstler und die Gesellschaft).
- (46) ライナー・マリア・リルケ『ルウ・アンドレアス・ザロメへの手紙』(リルケ全集7, マルテの手記, 大山定一訳・解説) 彌生書房, 昭和39年, 250 頁。
- (47) Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, in: Sämtliche Werke Sechster Band (Hrsg. Rilke-Archiv), Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1966, S. 710.

- (48) Franz Kafka: Die acht Oktavhefte, in: Gesammelte Werke Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß (Hrsg. Max Brod), S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1953, S. 73.
- (49) Stefan George: Blätter für die Kunst, in: Blätter für die Kunst (Hrsg. Carl August Klein) Erster Band, Oktober 1982, Verlag Helmut Küpper, Düsseldorf-München, 1968, S. 1.
- (50) Thomas Mann: G. W. IX. 409f. (Meerfahrt mit >Don Quijote<).
- (51) 高階秀爾『世紀末芸術』, 紀伊国屋書店, 1981年, 38-39頁。
- (52) この章は川東祥剛氏の論文『孤立と打開(1)——Th. Mannの《Welt-Erotik》に関する一考察——』(『独仏文学』第4号, 1970, 大阪府立大学独仏文学研究会)を参考にして書かせていただいた。記して感謝を申し上げたい。
- (53) Thomas Mann: G. W. VI. S. 428f. (Doktor Faustus).
- (54) バーヴェル・アイスナー『カフカとブラハ』(金井裕, 小林敏夫訳), 審美社, 1975, 12頁。
- (55) Thomas Mann: G. W. VI. S. 410. (Doktor Faustus).
- (56) Thomas Mann: G. W. XI. S. 310f. (Meine Zeit)
- (57) Ibid., S. 311. 辻邦生『トーマス・マン』, 岩波書店, 1983, 119-124頁。
- (58) Ibid.
- (59) Ibid., S. 305.
- (60) Ibid., S. 308f.
- (61) Thomas Mann: G. W. XII. S. 137f. (Betrachtungen eines Unpolitischen).
- (62) Ibid., S. 138.
- (63) 辻邦生(対談集)『灰色の石に坐りて』, 中央公論社, 昭和49年, 17頁。
- (64) Thomas Mann: G. W. XI. S. 115. (Lebensabriß).
- (65) Thomas Mann: G. W. XIII. S. 144. (On Myself).
- (66) Thomas Mann: G. W. XI. S. 124. (Lebensabriß).
- (67) Kraus Schröter: Thomas Mann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1964, S. 74. Thomas Mann: G. W. XI. S. 107. (Lebensabriß).
- (68) Thomas Mann: G. W. X. S. 16. (Bilse und ich).
- (69) Thomas Mann: G. W. XI. 115. (Lebensabriß). Thomas Mann: G. W. XIII. S. 144. (On Myself).
- (70) Thomas Mann: G. W. XII. S. 90. (Betrachtungen eines Unpolitischen).
- (71) E. Heller: Thomas Mann Der ironische Deutsche, S. 62.
- (72) Ibid., S. 73.
- (73) ウラジーミル・ナボコフ『ヨーロッパ文学講義』(野島秀勝訳), TBS ブリタニカ, 1982, 3頁。

※本稿は一連の「世紀末の若者たち」の(2)として書かれた。なお(1)は「ホーフマンスタールの『痴人と死』」と題して山口大学『文学会誌』第32巻(1981年11月)に発表された。ま

た(3)は「シュニッツラーの『アナトール』」と題して日本独文学会中国四国支部『ドイツ文学論集』第16号(1983年10月予定)に掲載される。