

## 若いトーマス・マン (十一)

—— 小説と小説家のあいだ ——

岡 光 一 浩

承 前

(六)

シュピネルの用意した「雲の褥」の上にそつと身を横たえ、その幻想的な世界に浸る準備を完了したガブリエーレ、この二人の「愛と死」による合一のテーマが描かれる第八章は、ヴァーグナーのオペラ『トリスタンとイゾルデ』の唯美的な世界が描かれるこの短編小説中の一番の山場であるとともに、「茶番 (Burleske)」としての『トリスタン』という作者マンの意図が準備される章でもある。すでに述べたように、この短編小説で作者マンは、ヴァーグナーに耽溺して死に憧れるように死んでいった唯美的でデカダんな芸術家型の少年ハンノの生まれ変わりとして主人公シュピネルを登場させ、彼にさらに厳しい批判を向け諷刺や茶番の対象とすることによって、芸術家としての唯美性に決着をつけたという意図を持っていた。マンにとっては、唯美的な芸術家に対して、特にヴァーグナーの世界に陶醉する唯美的な芸術家に対して厳しい批判を下さなければ、自分のこれからの芸術家としての在り方に新しい道を切り開くことができないという思いがあった。確かに第七章までにおいてもシュピネルは、唯美的な「芸術家」(Künstler)としてではなく、その芸術家という名に相応しくない唯美的な「文士」(Literat)として描かれ、すでにアイロニーの矛先は彼に向けられている。しかし、その程度の批判では、唯美的でデカダんな芸術家を徹底的に批判し諷刺や茶番の対象にするというマンの意図にはとうてい適うものではなかった。

シュピネルをヴァーグナーの世界に耽溺させて唯美性の極まった芸術家とし、その彼に対してその後徹底的な非難としての諷刺や茶番を向けるのでなければ、マンにとつては唯美主義を克服して自分の新しい芸術家像を生み出すことはできなかった。そうした唯美主義に心酔・陶酔した芸術家を登場させ、その人物に諷刺や茶番を向けるための前提の場面として第八章は用意されている。唯美的な文士シュピネルは、「生」の人間であるガブリエーレを『トリスタンとイゾルデ』の唯美的な世界へと誘惑し、自分はその相手役のトリスタンとして登場して、その世界に心酔・陶酔する。

ところで筆者はこれまで、短編小説『トリスタン』がヴァーグナーのオペラ『トリスタンとイゾルデ』に依拠していることを再三指摘してきたが、この第八章こそはまさしく、『トリスタンとイゾルデ』の頂点である第二幕「マルケ王の城の中庭」の世界そのものであり、私たちはこの章の検討を始めるにあたって、まずはこの二つの作品の関連の密さを具体的に明らかにする必要がある。両者の類似性がすこぶる顕著であることは、短編小説の第八章とオペラの第二幕における最初の舞台設定からして一目瞭然である。オペラ『トリスタンとイゾルデ』の第二幕は、イゾルデと侍女のブランゲーネが「館」(Burg)の前のイゾルデの部屋から中庭に通じる階段に立つて、マルケ王の一隊が勇ましく狩に出掛けて行く様子をながめ、彼らが見えなくなつたのを確かめるべく「角笛の響き」(Hörnenschall)に聞き耳を立てているところから始まるが、短編小説『トリスタン』の第八章においても、ガブリエーレとシュバッツ市参事会員夫人がかつて「城」(Schloss)だったサナトリウムのレストランに通じるガラス扉のそばに立つて、仲間である患者たちの櫂の遠乗りをながめ、愉しげなその騒ぎが消えていくまで「鈴の響き」(Schellenklang)に耳を傾けている。このような執拗とも言えるほどのオペラの模倣は『トリスタン』の第八章全体にわたつて見られ、それほどにオペラ『トリスタンとイゾルデ』を模倣しなければならない必然性に疑問も禁じえないが、また一方では、オペラとのそうした徹底的な類似を通して、それをこの短編小説の頂点に据え置こうとする作者マンの作品構成上の強い意図も理解しなければならぬ。従つて私たちは『トリスタン』の第八章の読解を、オペラ『トリスタンとイゾルデ』との類似性において徹底的に掘り下げることから始めることにする。その際、J・ノースコートパー

ト『トーマス・マンの初期作品におけるヴァーグナー神話』や、H・フェーンリッヒ『リヒャルト・ヴァーグナーの音楽に照らしたトーマス・マンの叙事的作品。パロディと競合』を参考にしよう。

『トリスタン』の第八章は、二月末のある「澄み切った眩しいように輝く」寒い日に、患者たちが櫓で遠乗りする場面から始まるが、これはマルケ王の一隊が「薄明るく快い夜」に狩に出掛けるという設定を意識したものである。医師たちは患者たちに気分転換のためにこの遠乗りにぜひ参加するよう強く勧めるが、ガブリエーレは体調が優れないと言って辞退する。するとシュピネルも、まわりの予測どおり、彼一流の「仕事をやる」という怪しげな理由を挙げて不参加を表明する。さらに、ガブリエーレの侍女役のシュパッツ市参事会員夫人も参加しない旨を告げるが、その不参加の理由が、オペラの第一幕でイゾルデの侍女ブランゲーネが船旅に弱いと同様に、「乗り物酔い」(seasick)であるのは徹底的な模倣の表れだろう。そしてその後、先に見たような患者たちの遠乗りの騒々しく愉しげな出発の場面が続ぎ、ガブリエーレとシュパッツ市参事会員夫人は出発の「合図」が下されるのを待ち望むかのようにその様子をながめているが、この場面も、オペラの中でイゾルデがトリスタンとの愛の逢瀬のためにブランゲーネに早く明かりを消すよう「合図」を強いていることがヒントになっている。またその出発の際に、アインフリートの事務のすべてを取り仕切るフォン・オスターロー嬢が庭にある門のそばでしきりに「ハンカチ」を振り続けるのも、イゾルデが道の木のそばで待ち焦がれるトリスタンに向かって激しく「白い布」を打ち振るのを意識してのことである。さらにオペラの冒頭で、イゾルデとブランゲーネが狩の一隊が遠ざかっていったか否かをしきりに心配するのと同じように、アインフリートに居残った者たちも櫓の遠くなつていく音に耳を澄まし、その音が消えたかどうかを気にしている。またその後、遠乗りの者たちを見送つてそれぞれの部屋に引きこもつた婦人たちのところに「半リットルのミルク」が、シュピネルには「薄いお茶」がもたらされるのも、トリスタンとイゾルデが「愛の女神の邪悪な飲み物」によって激しい愛へと燃え上がったことと関わりを持つのであろう。その場景がことごとく著しく類似していることから私たちは、『トリスタン』においてもこの後なにかのつびきならぬことが起こるのではないかと懸念を膨らま

してしまふ。

遠乗りの者たちが出掛けた後のアイリフリートにみなぎる静けさは、夜の庭でイゾルデが、マルケ王たちが見えなくなるのをじっと待ち受けている時のものでもある。シュピネルは談話室に入つて二人の婦人たちの話に加わるが、その時彼らの間で最初に交わされる会話が「夜の賛美」であることには大きな意味がある。「陽が落ちましたし、いつのまにか空が曇つてきました。もう暗くなり始めますね」というシュピネルの言葉に対して、ガブリエーレは「あなたは太陽が好きではありませんの」と答え、さらにそれに対してシュピネルは、「私は美しいものも賤しいものも同じように押しつけがましくはつきりと照らす太陽がやつと少し隠れてくれて、有り難く思っています」「太陽がないと、人間はより内面的になるものです」と返答する。まさしくこの会話では、トリスタンとイゾルデの世界へ突入しようとする雰囲気準備されつつあるが、オペラの中でもトリスタンとイゾルデの愛の世界は、太陽への嫌悪と「歓喜なる夜の国」の賛美によって始まっている。イゾルデの「白い布」の合図で、転がるように彼女が駆けてきたトリスタンは、激しい抱擁に浸つた後、何度も昼の光に対する恨みを次のように言う。「光よ、光よ。おお、なんと長いあいだ、おまえは消えなかつたことか。」「この上なく冷酷な敵であるその昼に、その昼に、私は憎しみと怒りをぶちまけたい。愛の苦しみの仇を討つためにおまえが松明を消したように、私はその厚かましい昼の光を消してやりたい。」ところで私たちはすでに第六章で、シュピネルのガブリエーレに対する態度から、彼が現実の世界から目を逸らし、有用であることを嫌う唯美的な文士であることを明らかにしたが、彼が肉体的な欠陥や社会的に特殊な位置によって現実との疎隔状態にあるこれまでのマンの初期作品の主人公たちと同様に、芸術家存在のデカダンスの兆候としての「蝕まれた歯」(karose Zähne)を持つているとはいえ、「より内面的」になることのできる「夜を賛美する」ひとりの「芸術家」として登場していることには注意が必要であろう。勿論、シュピネルは単なる唯美的な文士にすぎないが、芸術家存在の在り方を追求するマンの初期作品において登場する初めての芸術家なのである。

(U・デイトマン『注釈と記録。トーマス・マン『トリスタン』)。

このように夜を賛美してかつての「庭の噴水」の場面の幻想的な世界の再現を図ろうと、唯美的な文士シュピネルはガブリエーレにしつこくピアノを弾くように懇願する。ガブリエーレを唯美的な世界へ強引に引き込もうとする試みである。ガブリエーレは、医者がピアノ演奏を厳禁していることを理由に拒否するが、シュピネルは「先生方のどちらもここにいませんよ。私たちは自由です。：あなたは自由なんですよ、奥さん。せめてちよつとした和音をひとつふたつ：」と「自由」という言葉を強調して、病気が医者診断よりも軽いものだと思わせ、彼女をしきりに唯美的な自分の世界へと誘惑しようとする。そしてさらに彼は、雪雲に覆われて日陰になって暗くなつた荘重なアンピール様式のその部屋に蝟燭を灯し、「夜を賛美する」幻想的な雰囲気を出そうとする。オペラ『トリスタンとイゾルデ』の舞台の「薄明るく快い夜」とは異なる、ロマン的な時間の停まつたような雰囲気の中で、シュピネルはガブリエーレにショパンの『夜想曲集』を弾くようさらに懇願する。この曲は昼を嫌悪するシュピネルにびつたりの曲であり、ヴァーグナー・オペラの夜の祝祭を準備し、後の『トリスタンとイゾルデ』の前奏曲となるものであつた。「今あなたがここにお掛けになつて、：ピアノをお弾きになれば、：もしかするとあなたのお髪の中でまたしてもひそかにピカピカと輝かないともかぎらないのです、あの小さな黄金の冠が：」と言つて、ガブリエーレを幻想的な世界へと誘惑するシュピネルに対して、彼女は心ではすでにそれへの傾斜をはつきり見せながらもその新しい世界へ踏み込むことに不安を感じている。しかし彼女は、声も思うように出ないままかすれたような声で「本当でしょうか」と言い、次第にその非現実で幻想的な世界へと運び込まれていく。

ついにガブリエーレは「ほんの一曲だけですよ」と言つて、自分からシュピネルの誘惑に身を任すようにショパンの夜想曲を弾くが、医師たちが禁止しているように、この音楽は明らかに彼女を死へと導くモティーフであつた。「きめ細かな個々の音色に対する神経質なまでの感覚と、空想的なものまでに高まつていくリズムミカルな軽快さに対する喜び」を奏でるそのメロディは、「このうえない甘美さを歌いつくし、その部分部分には裝飾音がためらいながらもあでやかにまとわりついて

いた。」ガブリエーレは少しばかり興奮した様子を見せながら一曲弾き終わるが、その時見せる「両手を膝の上に置いて、譜面を見続ける」彼女の動作は、明らかに彼女の心の中に潜む逡巡の思いであろう。しかし、彼女は次々と夜想曲を弾いていく。シュピネルはさらに、彼女に弾くことを促すようにピアノの上を探すが、そこにヴァーグナーの『トリスタンとイゾルデ』を見つけて驚く。「彼は黙って彼女に本の扉を示した。すつかり蒼ざめたままの顔で本をたらりと下げ、唇を震わせながら彼女をじつと見詰めていた。：彼女はその楽譜を譜面台に載せて腰を下ろすと、一瞬の沈黙の後、第一頁から弾き始めた。」こうしてガブリエーレの『トリスタンとイゾルデ』の演奏が始まるが、この演奏を聞くことはシュピネルにとつて震えを感じるほどの切なる願ひであつた。彼女の弾くそのピアノ演奏の「言葉による音楽」(Sprachmusik——H・フェーンリッヒ、上掲書)によつて、そのオペラの魅力は長々とたつぷりと表現されている。少し長いが、オペラ『トリスタンとイゾルデ』の重要なモティーフである「憧憬のモティーフ」(Sehnsuchtmotiv)と「愛のモティーフ」(Liebesmotiv)の場面だけでなくでも引用しておかねばならないだろう。「彼女はその冒頭を、聞いていて苦しくなるほどに度外れにゆつくりと、個々の音形と音形との間をじれつたくなるほど長く伸ばして弾いた。夜の孤独な迷える声ともいうべき憧憬のモティーフが、かすかにその心細げな問いを響かせる。静寂と期待。するとどうだろう、答えるものがある。問いと同じように物怖じした寂しげな響きではあるが、問いよりも明るく柔らかな響きである。また新しい沈黙。と、そこに、あの抑えたような低音から、まるで情熱が急に沸き起こつて喜びに溢れながら騒ぎ立つような見事な急強音(Stoizato)によつて愛のモティーフが始まり、次第に高まつて恍惚のうちに悶えながらよじ登るように甘美なもつれ合いにまで達すると、またほげながら崩れ折れた。すると重苦しく切ない歓喜を低く奏できるようにチェロが現れ、そのメロディを続けていく。：彼女はことさらに崇敬の気持ちを含めて弾き、どの音の構成にも信心深く留まり、恭しく明確に個々を際立たせていく。その時なにか起こつたか。ふたつの力が、引き離されていたふたつの存在が、苦悩と至福のうちに互いを求め合い、永遠で絶対的なものを恍惚として狂わんばかりに渴望しながら互いに抱き合つたのである。」シュピネルの思わく通りの唯美的な愛の世界である。しかし序

曲を弾き終わるとガブリエーレはまた、あの夜想曲の時と同じように、再びじつと無言のまま譜面を見続けるが、これもまた、彼女の心の中に再び現れた音楽を奏することに對する不安の思いであろう。そしてそこにはさらに、オペラの場合と同様、警告を発するかのように「二本の蠟燭」がゆらゆらと辺りに光を投げかけている。しかし、高まつた彼女の気持ちを抑え切れるものはやなにもない。その時、夜明けが近いと悲痛な声で恋人たちに警告するあの「ブランゲーネの叫び」がこの短編小説の中にも入ってくる。しかしこの警告は、オペラの中の「お氣をつけなさい！お氣をつけなさい！はや夜は昼に取って代わられます」というブランゲーネの激しい叫びに比べて、なんとも穏やかである。オペラの序曲と一緒に聴いていたシュパッツ市参事会員夫人が、この種の音楽は「胃神経」に作用して「痙攣の発作」を引き起こしそうだという理由を挙げ、「私、どうしても部屋に帰らなければなりませんわ」と言つて、二人を残して談話室を立ち去るのである。これは、『トリスタン』の研究者J・ノースコート・バートの指摘（上掲書）によると、ニーチェが論文『ヴァーグナー對ニーチェ』の中の『私が異議を唱えるところ』という章で、ヴァーグナーの音楽が及ぼす「息もできないくらい」の影響について「私の胃も、心臓も、血の循環も拒絶しないのだろうか。私の内臓も困惑していかないだろうか」と書いている個所を思い起こさせるものだが、明らかにヴァーグナーによる愛の陶醉に浸ろうとすることに待ったをかける阻止の動きであろう。さらにそのシュパッツ市参事会員夫人について、「この間、シュパッツ市参事会員夫人のほうは退屈さが高じて、ついに顔を歪め、眼を顔から飛び出させ、誰をもぞつとさせるような死人のような表情をする程度まで達していた」といった事務的な報告がなされるのも、長々と「言葉による音楽」で表現されるヴァーグナーの憧憬と愛のモチーフに中断を入れ、アイロニーの働きをより鮮明にする効果を生み出している。つまり、シュパッツ市参事会員夫人がこの談話室から立ち去るのは、愛の陶醉の果てにガブリエーレを死に引き寄せるトリスタン音楽の危険性に対する、まさしく「非ブランゲーネ」的な、弱々しい警告なのである。唯美的な愛の世界への没入を拒否する現実というものの介入であり、シュピネルに唆されるように「崇敬の氣持ち」を込めてヴァーグナー音楽を奏でるガブリエーレに對する、現実の爲した阻止行動と言えよう。こうした

警告、つまり愛の陶醉を遮る行動は、後にまた、ヘーレンラオホ牧師夫人によつても行われる。

(八)

心の高揚したガブリエーレは、序曲を弾き終わり、また現実が介入しても、シュピネルの「第二幕を」という囁きに自分から導かれるように、その頁を開き、オペラの第二幕を弾き始める。この短編小説のクライマックスである。私たちはまず、「言葉による音楽」によつてその愛の陶醉を表現している文章をその核心だけでもそのまま引用することにする。「憧憬のモティーフ」「愛のモティーフ」に続くヴァーグナーの重要な「死のモティーフ」(Todestmotive)の場面である。「…すでに夜はその沈黙を、森にも家にも注ぎかけていた。そしていかに切なる警告も、もはや憧憬の思いのままを押し留める力はなかった。聖なる神秘は成就した。明かりは消え、死のモティーフが急にくすんだような異様な音色を見せて舞い降りてくる。すると慌しくもどかしげに、彼女は憧憬に駆られその白いヴェールを恋人に向かつてはためかす。恋人は両腕を広げながら、闇の中を彼女の方に近付いてくる。おお、この世の万象の永遠なる彼岸における合一の、溢れるばかりの飽くことを知らぬ歓呼よ。悩ましき迷誤を脱し、時空の束縛を逃れ、あなたVと^私V、^あなたのものVと^私のものVとがひとつに溶け合い、崇高なる歓喜が生まれた。…愛のさなかに死の夜とその夜の甘き秘密を見詰めた者には、光の妄想の中にあつても、ただひとつの憧れが残つたのだ。聖なる夜への、永遠で真実な夜への、すべてをひとつにする夜への憧れが…。」まさにトリストアンとイゾルデの「愛と死」による合一を表現する文章であるが、そこにはさらに続けて、オペラの中にある異常なほど高揚した言葉が忠実に繰り返され、その「言葉による音楽」はヴァーグナー音楽に対する賛歌を的確に謳い上げている。

「おお、愛の夜よ、降りて来て、二人の待ち焦がれるあの忘却を二人に与え、おまえの歓喜でもつて二人を完全に包み込み、欺瞞と別離の世界から二人を解き放つてやれ。見よ、最後の明かりも消え失せた。世界を救おうと妄想の苦悩の上に拡がる聖なる黄昏の中に、思考や思念のすべては沈み込んだ。あのまやかしが色褪せ、恍惚で眼がかすみ、それまで白昼の虚偽に



よつて私を締め出し私の前に欺くように立ちはたかつて私の憧憬を癒しがたいほどに悩ましていたものが消え去つていく今、まさに今こそ、おお、成就の奇蹟の時だ。この時でさえも、私は世界だ。」これは文字通り、オペラ『トリスタンとイゾルデ』の第二幕の「おお、愛の夜よ、降りて来て、私の生きていることに忘却を与えよ。おまえの懐に私を抱き込み、この世界から私を解き放つてくれ……」と続く文章の紛れもない書き換えである。まさしくここには、ヴァーグナーの世界そのものと言つてよい官能的な合一が高らかに響き渡つており、「生」の無視を非難するニーチェのヴァーグナー批判など全く入り込む余地のないほどの高揚さがある。

しかし、ピアノの演奏が「……おお、成就の奇蹟の時だ。この時でさえも、私は世界である」と合一の極みに差し掛かった時、それを差し止めるようなヴァイオリンによる「お気をつけなさい」というブランゲーネの陰鬱な警告の上昇音が鳴り響くと、ガブリエーレはふと我に返つて次のように言う。「私、すっかりとは分りませんわ、シュピネルさん。たいていのことはただ感じて分るだけなのです。一体、△この時でさえも、私は世界である△とはどんな意味なのでしょうか。」まさに、シュピネルにとつてはその場の高まつた雰囲気壊すような発言である。彼は場の雰囲気が壊れるのを心配しながら、彼女の疑問にそつと手短に答えるが、それがどのような答えなのかはそこには書かれていない。しかし私たちはシュピネルが答えたとと思われる説明を、作者マン自身のエッセイ『非政治的人間の考察』から推測することができよう。シュピネルはまず、「純潔で、厳粛で冷やかな、誇り高く、いやそれどころか傲岸な芸術家氣質、△世界△に対して心と精神においては軽蔑と嘲笑しか抱いていない：芸術家氣質というものが確かに存在する」と、世界を完全に否定するショーペンハウアーの哲学について、そしてそれ続いてそれとは遠く隔たつている、世界を官能によつて完全に自分に同化させようとするヴァーグナーの愛の哲学について語つたと思われる。△この時でさえも、私は世界である△という表現がヴァーグナーの愛の世界を指摘していることをマンは端的に次のように述べている。「ヴァーグナーの作品の中にあらゆる意味で、……彼の本質を要約している個所がある。『トリスタンとイゾルデ』第二幕で△世界△という言葉に憧憬のモチーフをかぶせたところ（その時で

さえも、私は世界である」がそれである。ヴァーグナーの欲望、彼の世界愛のなかに、ニーチェがヴァーグナーの二重視覚と名付けたもの、すなわち、極めて繊細な感覚をもった人々だけでなく——これはあたりまえのことだ——、素朴な一般大衆の心を捉え魅了してしまう欲求に根ざす能力の根源を見出しでも異議を唱えられることはないだろう。」（『非政治的人間の考察』Ⅺ一〇九）。ガブリエーレに対して、ヴァーグナーの「愛と死」の合一の世界が存在することを熱心に説明するシュピネルの姿が浮かんでくるが、明らかにこのガブリエーレの質問は、ヴァーグナーの世界への不信であり疑いの気持ちであろう。（J・ノースコート＝バート、上掲書。この質問とそれに対する返答とのあいだで繰り返される、ヴァーグナーの唯美的な世界に浸り切ろうとするシュピネルと、そうすることに不安やためらいを見せるガブリエーレとの相違——それは後にはつきり現れる二人の、生を無視する唯美的な「死」の世界の住人と、唯美的な世界に理解を示すものの「生」の世界から逃れられない人物との相違を先取りするものである。またシュピネルの返答後、ガブリエーレが再度、「あら、そういうことでしたの。——それほどよく分かっていらつしやるのに、お弾きになれないのは、どうしたことでしょう」と言うのも、まだヴァーグナーの唯美的な世界に浸り切ることもできず、またシュピネルの説明にも完全には同調することもできない彼女の思いを代弁しているが、またそこには、シュピネルが本当に唯美的な世界さえも我が物とすることのできない「文士」であるという、彼に対する強烈なアイロニーも暗示されている。シュピネルは完全なる唯美主義者でないゆえに、ヴァーグナーの唯美的な世界をピアノで弾けないと苦しげに言うのも当然であろう。

ヴァーグナー音楽の唯美的な世界に対して不信や疑いが生れたにもかかわらず、ガブリエーレは引き続きピアノ演奏を続ける。愛のモティーフが死と結びついて二人の合一の絶頂が高らかに謳い上げられる場面である。「：愛がかつて死んだことがあったか、トリスタンの愛が、あなたと私のイゾルデの愛が。おお、死の猛威もこの永遠なる愛にまで届きはしないのだ。：甘美なる人とVという言葉によって、愛が彼ら二人を結び付けたのだ。」この神秘の二重唱によって、シュピネルとガブリエーレは「愛死」(Liebestod)というこのうえない希望のうちに合一を成し遂げる。「愛死、それは夜という不思議な

国における無限に離れることのない抱擁に他ならない。甘美なる夜よ、永遠なる愛の夜よ、一切を包む至福の国よ。おまえをおぼろげながらも見詰めた者が、どうして不安なしに味気ない白昼へと立ち返って目覚めようとするであろうか。その不安を追い払ってくれ、やさしい死よ。さあ、憧れやまぬ者らを目覚めの苦しみからすつかり解放してやれ。おお、荒れ狂う律動の嵐よ。おお、形而上的認識の半音階ずつ急昇する恍惚よ。白昼の光から離れる苦しみを乗り越えたこの歡喜を、どのように捉え、どのように放すべきか。偽りも不安もない穏かな憧れ、気高い悩みのない消失、廣大無辺なる境地における至福なるまどろみ。あなたはイゾルデ、トリスタンは私、いや、もはやトリスタンでもなくイゾルデでもない——。」これはまさしく死の肯定による愛の成就である。そして、ヴァーグナーのトリスタンとイゾルデの「愛死」の世界の、文字通りの言語化である。オペラの中でも、二人は抱き合って連綿と愛の賛歌を歌っている。「ああ、永遠な夜、甘美なる夜！崇高な愛の夜よ！おまえを抱きしめ笑いかけたその者が、かつておまえの懷から目覚めるとき、何の恐れも抱かなかつただろうか？ やさしい死よ、憧れ求めた愛の死よ、不安を追い払ってくれ！おまえの腕に抱かれ、おまえに献げられて、根源の聖なる温もりを得て、目覚めの苦しみから解放されたい……」迷妄もなく——Vとイゾルデ。A優しく憧れ求めるVとトリスタンが受ける。A不安はなく——V A穩かに渴望する。悩みなく——V A氣高く消えて行くVと二人。A焦がれやつれることなく——Vとイゾルデ。A心地よく魂の闇に身を浸すVと二人。A避け合うこともなく——Vとトリスタン。A別れることもなく、最愛の二人きりで、とこしえに二人だけの領分において測り知られぬ空間の中で、溢れるほどの幸せの夢を見るVと二人。Aあなたはトリスタン、イゾルデは私、もはやトリスタンではなく——Vとトリスタン。Aあなたはイゾルデ、トリスタンは私、もはやイゾルデではなく——Vとイゾルデ。二人の熱狂の歌声は続く。A名を呼ぶこともなく離れることもなく、あらたに認め合い、あらたに燃え上がる。とこしえに果てなく、意識をただひとつにして生きる。熱く灼熱する胸のこよなく氣高い愛の悦び！V。」シユピネルとガブリエーレの「愛死」による合一には、死を通り抜けても永遠に生きていく愛の強さを謳うヴァーグナーの思想がそのまま持ち込まれ、この第八章はマンの短編小説なのか、ヴァーグナーのオペラなのか、

判断が着き難いほどにその境界は消え失せている。このようにしてシュピネルとガブリエーレは、トリスタンとイゾルデのように、「愛死」による至福の合一の境地に達しようとする。

しかし、しかしである、その「愛と死」のモチーフによる合一が達成されようとする瞬間、そこにまたもやそれを遮るものが登場する。合一の絶頂においても、それを遮るものが再度描かれるということ、それは、オペラ『トリスタンとイゾルデ』のただ単なる模倣というだけでなく、そのオペラとの類似を徹底的に意識した作者マンの意図を強く感じさせる。オペラの中で、「あなたはイゾルデ、トリスタンは私。いや、もはやトリスタンでもなくイゾルデでもない——」と恍惚のうちに抱き合う二人は、突然、マルケ王の急襲に会い、トリスタンはなにが起ったのか事態を直ちには飲み込むこともできず、マルケ王や臣下たちを「昼の化けものたちよ」と叫ぶ。「昼の化けものたちよ！ 暁の夢よ！ もつれ乱れて、私を惑わそうとするのか、消えてしまえ、去ってしまえ！」同じような愛の絶頂にあるシュピネルとガブリエーレの前にも、不意に「なにかぎよつとするようなこと」が起るのである。ガブリエーレはピアノを弾くのをやめ、シュピネルは坐ったまま素早く振り返る。「廊下に通じる奥のほうのドアが開いていて、ひとつの黒い人影が誰かの腕にすがりながら入ってくるころだった。…それは、十九人もの子供を生んだ末にもはや思考力をすっかりなくしているあの患者であつた。それは、付き添い看護婦の腕にすがって入ってきたヘーレンラオホ牧師夫人だった。」ヘーレンラオホ牧師夫人が部屋を横切っていくこの場面について、作者マンは一九三三年九月十一日の日記で、エドガー・アラン・ポーの『アッシャー館の崩壊』の中で夫人が部屋の奥を通り抜けていくのを模倣したものであると述べている。「私にはポーのこの小説を読んでいると、この小説から模倣した個々の点が思い出されてくる。部屋の奥を夫人が通り抜ける場面は『トリスタン』の中のヘーレンラオホ牧師夫人に応用されている。」(トーマス・マン『日記一九三三—一九三四』)。明らかにこのヘーレンラオホ牧師夫人の遮りは、シュパッツ市参事会員夫人同様、「十九人もの子供を生んだ末にもはや思考力をすっかりなくしている」、いわゆる現実の「生」として「昼の化けもの」の役を担って、彼女が「夢」の中に突如侵入したことを表している。しかし、こうした「昼

の化けもの」の侵入があつてもトリスタンの「夢」がなかなか覚めないように、短編小説『トリスタン』においても、ヘレンラオホ牧師夫人が部屋から消えて辺りにまた静けさが戻つてくると、唇の血の氣が失せ、目頭の陰が濃くなり、眉上の薄青い脈管がますますはつきりとした病状の悪化を見せながらも、ガブリエーレは頁をめくつて、全曲の終結部であるイゾルデの「愛の死」の場面を弾き終わるのである。「彼女のせわしない両手の下で、足もとから大地がずり落ちるような、崇高な情欲の中に消失するような、ほとんど放埒と言つて良いあの突然のピアノシモで分断されながら、前代未聞の上昇が完成されてゆく。そして、途方もない解放と成就の充溢が堰を切つたように押し寄せ、際限のない満足の耳を聳するばかりのどよめきとなつて、飽くことなく何度も何度も繰り返され、やがていつしか潮のように引きながら形を変え、ついに消え去りそうになつたかと思うと、もう一度、憧憬のモティーフをその和音の中に織り込み、そのまま息を吐き尽くして息絶え、次第に薄れ消え失せた。深い静寂。」こうしてトリスタンとイゾルデの「愛と死」のドラマも完成し、ガブリエーレはすべての演奏を終える。今やシュピネルは、クレーターヤーン夫人として「生」の世界に入り込んでいたガブリエーレを、美の問題から説き起こして自分の唯美的な世界に引き込むことに成功したのである。

愛の合一の絶頂を体験した今、二人はとてつもなく激しい衝撃の中に打ち崩れていた。しかし、その際にも二人の相違が現れている。遠くから鈴の音や鞭打つ音、賑やかな人々の声が近付いてくる時に現れる二人の行動がそのことを象徴的に暗示している。両膝をつき肩を引きつらせて『トリスタンとイゾルデ』の世界に完全に打ちのめされている様子を見せながらも、シュピネルが躊躇しつづすぐに部屋を立ち去ろうとするのに対し、ガブリエーレはそのシュピネルの方に視線を向けながらも、うつろで物憂げな顔をして「曖昧で困惑したような微笑み」を浮かべつつ、いつまでもその陶醉の中に浸つていようとする。「愛と死」による合一の唯美的世界を相変わらず真剣に受け止めようとするガブリエーレに対し、シュピネルはその場からのこの今にも逃げ出さんばかりである。このことは、唯美主義者シュピネルに対するひとつの諷刺であり、作者の当初の意図が今や本格的に動き出したことを意味している。シュピネルは愛の合一の絶頂においても、それに心から浸

ることができない。ガブリエーレを無理やり引きずり込んだ自分の憧れる唯美的な世界であるにもかかわらず、真剣にその世界に浸って死に瀕しようとするガブリエーレを置いて逃げ出そうとしている。これは、シュピネルの唯美主義に憧れる気持ちがいかにまやかashiであり、彼が真剣に唯美主義にも浸ることのできない非人間的な文士であることを示している。シュピネルは自分の唯美的な美のために、「生」を犠牲にすることを必要とする「死」の芸術家にすぎないのである。彼は『トリストアンとイゾルデ』の愛と死の合一に浸ることのできる唯美主義者でなく、愛の合一もうわべだけでしか捉えることができない、「生」の無視を貫く単なる唯美的な文士にすぎない。そのことによつて私たちは、唯美主義の芸術家に対して厳しい批判としての諷刺を向け、その行為を茶番として裁こうとする作者マンのこの短編小説における当初の意図が、この第八章の最後で本格的に動き出したことを確認するのである。

## (九)

シュピネルとガブリエーレの体験したヴァーグナーのオペラ『トリストアンとイゾルデ』の愛と死による合一の絶頂を「言葉による音楽」で表現した第八章が終わると、短編小説『トリストアン』は一気に現実的な物語となる。第九章の冒頭は、無味乾燥な医学的な短い報告によつて、二日後のガブリエーレの様態の変化を告げている。「二十八日になつて彼女は少しばかり血を吐いた……まあ、ほんの取るに足らないほどだが、血には変わりなかった。それと同時に、彼女はこれまでなかったほどひどい衰弱に襲われて床に就いた。」禁じられていたピアノ演奏であり、しかもそれがトリストアンとイゾルデの「愛と死」の合一の音楽であつたことから、ガブリエーレには厳しい影響がすぐにも現れたのであつた。彼女の健康は見た目よりも危険なものだつた。それは、「愛と死」の合一の世界に真剣に浸り切つたゆゑに、起こるべくして起こつた症状だつた。彼女の処置はいつものレアンダー博士から「望みのない患者」専門のミユラー博士に引き継がれることになり、夫のクレーターヤーンが小さな息子と共に呼び寄せられる。クレーターヤーンは、「生」を無視してヴァーグナーの唯美的な世界に浸

ろうとするシュピネルや、「生」の人間でありながらその唯美的な世界に誘惑され、その真剣さによつて死に引きずり込まれたガブリエーレとも異なつた、卑俗な「生」を代表する人物として再登場する。彼は呼び寄せられたことに、不景気で「金が大事だ」という理由から不満をもちすが、彼には当時の西欧社会における新興ブルジョワジーの姿が、非人間的で物質主義的な、とりわけ精神不在のイギリスの功利主義が被せられている。しかし一緒にやつてきた息子のアントーンは、その本能から父親以上に「生」そのものだった。彼は衰弱したガブリエーレが母親であることなど想像することもできないほどのバイタリティーを発揮する。「坊やが實際度外れな健康の持ち主であることは、誰も否定できなかった。きちんとしてさっぱりとしたバラ色と白色からなる服を着て、丸々と太り、赤ん坊らしい臭いを放ちながら、この坊やは、金モールのついた服を着た女中の露な赤い腕に乗つかかつて、牛乳と細切れ肉をどっさりとたいらげ、泣き叫び、あらゆる点で本能のままであつた。」第九章の最後でシュピネルが自分の部屋の窓越しに、彼らの到着の様子を見詰めながら、とりわけアントーン坊やに「霞んだようでありながらも異様で鋭い眼差し」を向け、さらにこの坊やが見えなくなつてからも同じような表情を見せたままその場に長い間立ちつくすのも、この後、シュピネルに激しく対立する対象が「生の権化」というべきこのアントーン坊やであることを暗示している。

そして続く第十章では、シュピネルがまさしく唯美さに溢れている自分の部屋でクレーターヤーン宛に書いた「細かで丹念に、極めてきれいな筆跡で埋められた」手紙が紹介される。その中でシュピネルが書いた「彼を苦しめ身震いさせ、言葉がとめどなく激しい勢いで押し寄せてくる」「極めて短い、口で言い表せないほどに腹立たしい」内容は、かつてガブリエーレから耳にした「七人の女たちが庭の噴水のまわりでおしゃべりをしていた」光景の中で、「美と死」に属しているガブリエーレを「なんらの畏敬も、なんらの物怖じもなく：我が物にして利用つくし冒流した」クレーターヤーンを、「卑しい美食家、口の肥えた土百姓」と言つて非難するものであつた。それは具体的に次のように描かれる。「あなたは彼女の夢見がちな意志を迷妄に引き込み、彼女をあの雑草の生い茂る庭から生へ、醜悪な世界へと連れ込み、彼女に貴殿の下品な姓を与

えて、彼女を妻にして主婦に仕立て、さらに母にまでしてしまつたのです。そのみか、疲れて物怖じしながらも崇高な無用さの中に華やいでいた彼女の△死の美▽ (Schonheit des Todes) を、低劣な日常と、あの自然と呼ばれる馬鹿馬鹿しくて粗野な、卑しむべき偶像に奉仕させながら、貴殿の土百姓的良心の中には、こうした企てのひどい下劣さについての予感ほほんのわずかさえも生まれてこなかつたのです。「崇高に輝いている」「死の美」を生へ、醜悪な世界へ、低劣な日常へと貶めた時、「まるでうまいスープか珍しい料理を目の前にした時のように喉の筋肉が舌づつみを打っていた」クレーターヤーの「鈍感で無知な、認識のない生と行為のすべて」を、つまり「馬鹿馬鹿しくて粗野な、卑しむべき」「生」をシュピネルは痛烈に非難する。そしてさらに息子のアントーンを、将来「父の生を継続し、商売を営み、税を納め、美食を好む市民か、或いは軍人か官吏」になる「芸術の分らない、通常の機能しかもたない、ためらうことのない自信満々の、強健にして愚鈍な」「生」の典型として描いている。そしてさらに、手紙は次のように結ばれる。「小生は貴殿を憎んでいます。生そのものを憎むように、貴殿と貴殿の子供を憎んでいます。生そのものが、貴殿に代表されるように、まさに下劣で滑稽で、しかも勝ち誇つていて、美と永遠に対立する不倶戴天の敵であるからです。」まさしくここに言明されていることは、「生」に対する激しい憎しみであり、唯美主義者の美と「生」との永遠の対立である。「芸術」(Kunst) と「行為」(Tat) との、「認識」(Erkenntnis) と「生」(Leben) との緊張関係を『トリスタン』に關つて表現するとすれば、——U・デイトマンに倣つて——次のように言うことができよう。「シュピネルの手紙からは、芸術家が△無自覚なものを究明する▽ことのできる高い意識の、△生▽から掛け離れた領域である△芸術▽と、クレーターヤーイン氏のような△芸術の分らない、通常の機能しかもたない、ためらうことのない自信満々の、強健にして愚鈍な人間▽が属する実践的で活動的な領域である△行為▽との明瞭なコントラストが生まれている。すなわち、唯美主義者の観点からすれば、△生▽と関わり実践的な行動をする者は必然的に、考察する者の優れた見地である△認識▽というものを放棄し、厚顔無知に生きている。」(U・デイトマン、上掲書)。

またこの手紙では、「生」を非難し「美」を擁護するシュピネルの態度が、作家の——唯美主義的作家の——仕事として



意識的に表現されている。「事物を名指し、事物をして語らしめ、無自覚なものを究明するのが、この世における小生の避けることのできない天職です。世界は小生が△無自覚型▽と呼んでいるもので充満しています。そして小生にはこの無自覚型のすべてが、鈍感で無知な、認識のない生と行為のすべてが、小生のまわりの癩にさわるほどに素朴なこの世界が、とても我慢がならないのです。つまり小生は、まわりの存在すべてを——自分の力の及ぶかぎり——解明し、言葉で表現し尽くし、自覚へと導きたいという思いに、苦しいほどに抑えられない気持ちで駆り立てられているのです。——そうすることが、たとえ助成的な効果を伴おうと阻止的な効果を伴おうと、或いは慰めや緩和をもたらそうと苦痛を与えようと、そんなことは少しも意に介していません。」ここには、「美と死」に対立する「無自覚型」の「生と行為」が「鈍感で無知な、認識のない」ものであることを「名指し、言葉で表現し尽くし、自覚へと導く」のが作家の仕事であると規定され、「精神」と「生」との関連の中で展開される作者マンの永遠のテーマである「芸術家テーマ」(Kunstlerthema)が作家の問題として提起されている。そしてさらに手紙の最後で、同じ場所において口頭でも非難を告げることができるとに敢えて手紙という手段を用いた理由を、シュピネルが「弱者の崇高な武器であり復讐の道具である精神と言葉」を駆使した、「生」に対抗できる唯一自分にとって可能な「復讐行為」であると結んでいることから、マンにとって文学とは、「認識のない」生に対する「精神と言葉」(Geist und Wort)による「崇高な復讐」であることが明確になっている。これまでのマンの主人公たちがつねに「生」に対して敗れ背走すること、そしてシュピネルもまたこの短編小説の最後では「生」に敗れることが暗示されていることからすれば、『トリスタン』もかつての短編小説と同じ次元の物語と言うことができるかもしれないが、この短編小説の中で一人の「芸術家」であるシュピネルが「精神と言葉」を武器に「生」に立ち向かい己の優位を強く主張していることは、マンの「精神」と「生」の展開においてひとつの大きな新しい位置を示していることには間違いない。

さらに付け加えて、クレレーターヤーンを軽蔑するこのシュピネルの手紙をヴァーグナーのオペラに対比すれば、この手紙はオペラの中で、突然イゾルデとの逢瀬の尻尾を捕まれ、マルケ王たちと直面せざるを得なくなった時にトリスタンが「昼

の化けものたちよー晝の夢よ！もつれ乱れて、私を惑わそうとするのか、消えてしまえ、去つてしまえ！」と吐き出すように激しく叫ぶ言葉に対応している、と言うことができる。しかしそれにしても、「生」に対して物申す手段として手紙という間接的な方法が使われていること——それは、現実との直接的な会話を避け、その現実に関わることを嫌悪し、それとの対決を恐れる、まさに唯美主義者に相応しい行爲と言えよう。(U・デイトマン、上掲書)。

## (十)

さて、アインフリートからアインフリートへという奇妙な旅を終えて、クレーターヤーンのもとに届けられたシュピネルの手紙はすぐにも対応を迫られる。クレーターヤーンは「断固として事に立ち向かおうと決心して」シュピネルの部屋にやってきて、「用箋を左手で差し上げ、右手の甲でそれをばたばた激しい音を立てるほどたたき」ながら、いつでも会って話し合える相手にどうしてこんな狡猾な手紙を出すのかと尋ねる。「馬鹿げている」と激しくかぶりを振りながら問い掛けるクレーターヤーンに対し、シュピネルは「立ち上がつて、不意をつかれた様子でなにか訝しそうにその訪問者を見詰めていたが、その顔は明らかに赤くなつていた。」彼は「ああ、そうでした：確かに：失礼なことを致しました。：確かに馬鹿げているが：」と、どきまぎしながらほとんどへりくだるような調子で答える。この場面もまた、オペラ『トリスタンとイゾルデ』に照らして見れば、マルケ王が「この恥辱を、なぜ私にもたらずのか」と尋ねるのに対して、トリスタンが「王よ、それをあなたに申し上げることはできません。そしてお尋ねの答えをあなたがお知りになることは決してありません」と答えるのに対応している。しかし、マルケ王のトリスタンに対する言葉が、「トリスタンが私を欺いたのなら、忠誠はいつたいどこにあるのだ？すべての名誉を守つたトリスタンがそれを失つたとすれば、名誉も忠実さもどこに求めたらいいのか？」といったような、全体的に自分の絶望の嘆きであるのに対し、クレーターヤーンのシュピネルに対する対応は、「私がこゝへやって来たのは、まず第一に、あんたが阿呆者だということをおんたに言うためさ。：そのうえあんたは大変な臆病者だ」

「……もし禁じられてないのなら、あなたの「精神と言葉」もろとも、あなたをこつびどくやつつけてやりたいくらいさ。この陰險なたわけ者め」といったような激しい怒りである。クレーターヤーンはこの手紙を「馬鹿げた中傷だらけの紙屑」と言つて非難するが、それはまさしく、唯美主義者に対する「生」一般の態度でもあろう。ここにはクレーターヤーンの口を借りて「生」の側からの、シュピネルのような「精神」に携わる人間が一風変わつていて「ひどく馬鹿げた振る舞い」をする輩であることが縷縷説明されている。「△美▽とやらがあなたの十八番らしいが、そんなものは要するに、臆病や偽善や嫉みにすぎんのか。だからあなたはあの△深閑とした廊下▽なんて破廉恥なことを言つただけだ。あれでどうやらわしをしたかたやつつけるつもりだつたんだろが、わしの方はただ腹をかえさせてもらつただけだよ。笑わせてもらつたよ。さあ、これでお分かりかな。あなたにあなたの：△行いとあなたという人間▽とやらを△ほんのいささかなりとも理解させて△あげられたかな、この情けない弱虫め。」しかし、クレーターヤーンのシュピネルに対する非難の中で注意すべきことは、その非難に語り手もしばしば同調するような態度を見せていることである。そしてそれは、「精神」の行為に携わる芸術家全般を言い当てるかのような非難である。今や、シュピネルはオペラのトリスタンのようには扱われずに、むしろクレーターヤーンと語り手の両者から非難され茶番の対象にされるに相応しい人物として描かれている。語り手の説明は、クレーターヤーンの怒りのすさまじさと、シュピネルの為すすべのない呆然とした様子ばかりに向けられる。

しかし、シュピネルとクレーターヤーンとのこのやり取りの中で、語り手によつて「ひどく馬鹿げた振る舞い」と説明され、クレーターヤーンからは烈火の如くいきり立つて非難されるシュピネルだけが、非難の対象となつてゐるのではない。クレーターヤーンもまた、滑稽に描かれていることに注意が必要であらう。極度に激昂してゐる彼の怒りも、ひどく誇張されて描かれている。「プロンドでイギリス風の頬ひげのあいだに挟まれた彼の顔は恐ろしいまでに真っ赤で、曇つた額は、あたかも怒りの稲妻が走つたように、膨れ上がった血管で張り裂けんばかりであつた。」そしてさらに、彼が粗野な言葉で吐き、滑稽な身振りをし、あまりに現実主義的な考え方をする人物として描かれるのは、「生」のグロテスクな俗物性を表

現するためである。クレーターヤーン自身、自分とシュピネルを比べて次のように言う。「…わしの名前は立派なもんだ。いいか、わしの働きによるものさ。あんたの名前に対してあんたに銀貨一枚でも貸してくれる者がいるかどうか、この問題はあんた自身で論じてもらおう、素性も知れんこの怠け者め。あんたのような者には、法で断固たる処置を取らなきゃいかん。あんたは公共を害する人間だ。世間の人間を惑わす奴だ。…陰険なるくでなしめ。あんたのようないかがわしい奴に、このわしがおめおめ打ち負かされるもんか。わしは心臓がちゃんとまともなところについているんだしな…。」シュピネルはクレーターヤーンの名前を「滑稽で、やりきれないほど醜い名前」と非難し、夫人の旧姓のエックホーフなら「合格」だと言つて、自分の觀念上の思いだけで物事を判断しているが、こうした判断はクレーターヤーンには全く通用しない。彼は自分の名前が立派で、現実の世界では信用されている名前だと主張する。二人とも自分の価値観から離れることができず、両者は相容れないまま分り合えることはない。上述のクレーターヤーンの名前についての言葉はまさに、「生」の人間が「精神」の人間に対して抱く思いであるが、ここにはまたその表現からクレーターヤーンもシュピネル同様、アイロニーでもつて戯画化されていることが明らかであろう。つまり、シュピネルとクレーターヤーンとの手紙にまつわるこの問答は、それぞれ「精神」や「生」の持つ特徴を表現しながらも、そこには彼らの言葉や行為、そして彼らについての語り手の説明（語り手はつねに、シュピネル氏とかクレーターヤーン氏といった距離を置いた表現をしている）などから、それぞれに対するネガティブなアイロニーが働いていることが理解できよう。U・カルトハウスは、「デートルフ・シュピネルも商人クレーターヤーンも戯画 Karikatur である。前者はユーゲントシュティール作家の、そして後者はヴィルヘルム時代市民の戯画である」と言う。（『トーマス・マン』）。

さて、小説のその後を見てみよう。連綿と続くクレーターヤーンの激昂が頂点に達した時に突然、誰かがドアを激しくノックする。シュパッツ市参事会員夫人が大粒の涙を流しながら戸口に立つて言うのである。「クレーターヤーンさん、こんなに身を切られるほど悲しいことつてありますかしら…奥様がとても多量の血をお吐きになりましたの、恐ろしいほどどっさ

りと：寢床にじつと静かに坐つていらつしやつて、なにかちよつと音楽を口ずさんでおられたところ、急に出たのです。まあ本当に途方もなくどつさり」と…。この言葉を聞いたクレーターヤーンは、その夫人に向かつて次のように叫ぶ。「死んだんですか。死んじまつたわけではないでしょう。どうなんです。まだわしの顔くらいは見えるんでしよう…。」こう言いながら彼は涙から溢れるにまかせながら、急に「ガブリエール」とだしぬけに妻の名を言う。語り手はこの光景を、「暖かくて善良な、人間らしい、誠実な感情が彼の中から込み上げてきてきているのがよく分つた」と説明するが、ここには明らかに、風刺的に扱われていた「生」に対する語り手の温かい眼差しがあり、シュピネルに対する相変わらず続く茶番の対象にするような扱ひとは随分異なつてゐる。また、そうしたシュピネルに対する茶番は、最終章の第十二章の最後で、シュピネルが「生の権化」といふべきアントーンと向かい合はずにはいられない時に、最も象徴的に描かれる。

クレーターヤーンが死に瀕しているガブリエールのところに急いで駆けつけるのに対し、シュピネルはしばらくはその部屋に立ち尽くしていたが、その後、自分の部屋に戻り、鏡に自分の姿を映し、コニャックを一杯あおり、目をつぶつたまま長椅子に身体を長々と伸ばす。外は鳥も囀りすつかり春の装いだつたが、シュピネルは落ち着かなかつた。ガブリエールの様態が心底気になつてというわけではなく、クレーターヤーンから受けた先ほどの「野蛮な体験」に対してである。彼は戸外を散歩しようと屋外に出る。そしてその際、アインフリートの建物の中のガブリエールがいてと思われる窓を見詰める。

「彼は首を巡らし、眼をゆつくり建物沿いに滑らせて窓のひとつのカーテンの引かれた窓にまで上げると、しばらくはその眼差しは真剣にしつかりと、そして陰鬱にその窓に据え付けられていたが、やがて彼は両手を背に廻して砂利道を歩いて行つた。彼のその歩みには深く沈んだ物思ひがあつた。」シュピネルは確かに、死を迎えるガブリエールとの別れをしようとして彼女のいる窓の方をながめはする。しかし彼にはすでに、アントーン的なものを含む彼女は自分とは異なつた存在であるという思ひがあつた。そのために彼は、「深く沈んだ物思ひ」を持ちながら、自分の唯美的な「死美」(Todesschönheit)の精神を貫くために彼女から進んで離れていくのである。シュピネルが出て行く庭を「くつきりとした影と満ち足りた金色

の明るさ」で包んで「華やかな色あいを見せている」夕陽は、まさしく彼が先ほど自分の「死美」の唯美性のために展開した「小さな金の冠」に照り映えていたあの夕陽と同じものであったが、今やそれは、かつてのように彼の唯美性を包んでくれるものではなく、すべてをあからさまにして「生」を際立たせる、「生」そのものであるアントーンの登場のための背景となつて現出する。今や、「生」の光となつて現れたその夕陽に、シュピネルは眼を向けようとすらしめない。その「生」と対抗するように彼は相変わらず、先ほどの愛の合一の音楽に思いを馳せ、自分の唯美性を追求しようとする。「彼はうなだれて歩きながら、なにかちよつとした音楽を口ずさんでいた。短い調べの一節、おずおずと嘆くように上昇してゆく音形、あの憧憬のモティーフであった。」大変象徴的な場面であるが、今、シュピネルが口ずさみ、そしてガブリエーレも口ずさみながら死んでいくその音楽とは、つまり憧憬のモティーフとは、オペラの最後でイゾルデがトリスタンの亡骸を前にして歌いながら死んでいくあの「愛の死」の歌であろう。「この調べが聞こえるのは、ただ私だけかしら？ 奇跡に溢れてかすかに、歡喜を嘆き、すべてを口にして穏かに融和し、彼の口から響いて：情愛深くこだましながら私を包む調べ。：この高まる大波の中、鳴り渡る響きの中、世界の呼吸の吹き渡る宇宙の中に——溺れ——沈み——我を忘れる——こよない悦び！」しかし、シュピネルとガブリエーレが「ちよつと口ずさむ音楽」はそうした同じ「憧憬のモティーフ」でありながら、それは『トリスタンとイゾルデ』の愛の合一に死をもつて殉じようとするガブリエーレと、あくまでも現実の「生」を拒否し「死美」の唯美主義に浸ろうとするシュピネルとの相違から、全く違つた方向の意味合いを持つていた。そのことはまた、口ずさんだ「憧憬のモティーフ」の後に二人が取る行動によつても明らかである。ガブリエーレは音楽にかしずき、その音楽の精神の中に生きることを信じて静かに死を迎えるのに対し、シュピネルは音楽を口ずさむのも一瞬でその世界に浸ろうとするわけでもなく、あくまでも彼岸における唯美主義に固執して自分の道を歩いていこうとする。純粹に唯美的精神を生きたため現実においては死を迎えざるを得ないガブリエーレとは異なる、その世界に浸り切ることでできないシュピネル、その彼においては明らかに、唯美主義者に対する風刺やアイロニーが含まれている。それは勿論、ヴァーグナーの音楽『ト

リスタンとイゾルデ』に対してではなく、『ヴァーグナー熱狂や唯美的なヴァグネリアン』（H・R・ファアゲト『短編小説』）に向けられたものであった。

(十一)

唯美主義者シュピネルと彼の芸術家としてのあり方を徹底的に諷刺し茶番の対象にすることが意図されていた短編小説『トリスタン』が、シュピネルとガブリエーレの「愛と死」の合一による唯美的な世界を描き、その後唯美主義者シュピネルに対するアイロニーといった程度の風刺で終わるはずはない。最後の最後で、作者マンの意図した、唯美主義に対する厳しい批判は象徴的に表現されている。夕陽に目を向けることもなく「愛の死」の音楽を口ずさんでいるシュピネルの前に、突然、夕陽を浴びて乳母車に乗ったアントーンが立ちはたかる。「ところが突然シュピネルは、短い痙攣的な吐息をパッとひとつ漏らして金縛りになったように立ち止まった。激しく寄せた眉の下から、彼の大きく見開いた眼は、愕然とした防御の表情を見せながら、じつと真つ直ぐに前方を見据えていた。」今や、太陽に背を向けて現実を見ずに生きてきたシュピネルに対する厳しい問い掛けが始まろうとする。現実も、「道は折れて、沈んでゆく太陽の方向へ延びていた。金色に縁取られた二筋の細長い輝く雲に遮られながら、太陽は大きく斜めに空に掛かって、木々の梢を燃え立たせ、橙色の光を庭一面に注ぎ掛けていた」と描写され、シュピネルに太陽への道を強要するかのようである。そしてさらに追い討ちをかけるように、「生」そのものとして登場するアントーンがシュピネルに激しく挑むような行爲をする。「赤と金と格子縞すくめの服を着たでっぷりと太った」女中の押す乳母車に乗ったアントーンは、「白い羅紗の上着を着て大きな白い帽子を被り、はちきれそうなほつぺたをして、いかにも堂々とした見事な発育ぶりを見せて褥の中に坐っていた。そして彼の視線は快活としてたじろうこともなく、シュピネルの眼を迎える。」シュピネルの憧れる夜の対色である白い上着に白い帽子を被った丸々と太ったアントーンは「生」の原型として、シュピネルの行く手を阻むのである。「生」はあらゆる方面から、「死」をあがなう唯

美的な「精神」に対立している。しかし、その時語り手がアントーンを、「ところがこの乳母車の中にはあの坊やが、アントーン・クレーターヤーン二世が、ガブリエーレ・エックホーフの太った息子が乗っていた」と説明するのは、そこにシュピネルに対するはつきりとしたひとつの大きな方向付けを与えている。アントーンがその生き生きとした様子からクレーターヤーン氏の息子であるとともに、間違いなくガブリエーレの生んだ子供でもあるというこのあらたまった説明は、シュピネルの在り方に対する厳しい批判を内包しているよう。シュピネルは今や、気味の悪くなるような笑いで自分を軽蔑したこの丸々と太った子供の中に、自分が情熱をかけたガブリエーレの存在を発見し、ガブリエーレもアントーンのような自然の子を生んだ「生」の人間であることをあらためて感じ取る（ガブリエーレはクレーターヤーン「夫人」と呼ばれる時、いつも *pre* でなく、夫の従属としての *Gamin* が使われている）。そして自分の「死美」の完成のために役立てようとして彼女に掛けた自分の情熱が間違이었다ことを、自分の思いが錯覚であったことをはつきり認識するのである。しかしそれでも、唯美主義者シュピネルは内心の気持ちを抑え、平然とアントーンのそばを通り過ぎようとする。「小説家はもう気を取り直しかけていた。彼も男であった。予期しない、輝きを浴びているこの人物のそばを平然と通り抜けて、そのまま散歩を続けるくらいの気力は持ち合わせているつもりであった。」シュピネルは自分には「生」に対して自己主張できる力はまだ残っていると考えた。しかし、その時シュピネルにとって「身の毛もよだつ」ようなことが起こるのである。アントーンがシュピネルをじつと見詰めて「不可解な喜びに駆られて金切り声をあげて」けたたましく笑い始めたのである。その無邪気で原初的な笑いを聞けば、誰しも気味が悪くなるような笑いだったが、それは、シュピネルの「死美」の世界のうつろさを笑っている笑いであった。そしてさらにアントーンは、シュピネルに対して勝利したかのようなしぐさを見せる。「アントーンは一方の手に骨で出来た輪形のおしゃぶりを、もう一方の手にはブリキ製のガラガラを持つていた。この二つの品を、彼は歡呼を挙げながら太陽の光の中へ差し上げて、あたかも誰かを嘲りつつ追い払おうとでもするように、振つたりかち合わせたりしている。眼は満足のあまりほとんど閉じられ、口はバラ色の口蓋がすっかり見えなくなるくらいに大きくポツカリと開いている。



彼は歓呼を挙げながら、頭さえも左右にゆすぶっていた。」アントーンのこの行為が「動物的快感の発作」であり、彼の手に持つものが「骨で出来た」おしゃぶりでありガラガラであることによつて死への連想を抱かせ、またその金切り声の笑いが誰をも気味悪くさせるものであることによつてアントーンの行為には、「生」の人間に対する軽蔑のアイロニーも存在している。しかしなによりも、この行為によつて表現されていることは、「あたかも誰かを嘲りつつ追い払おうとでもするように」、シュピネルの唯美的な精神を否定しようとするものであった。このアントーンの行為はまさに、「生」がシュピネルの芸術家精神に対して挙げる勝利の雄叫びなのである。「生」が勝利を喜んでいるのを目の前にして、今や自分の「死美」の世界のうつろさを感じ始めているシュピネルは、「生」に対して軽蔑の気持ちをもつてそのそばを通り過ぎることができず、向きを変えて立ち去らざるを得ない。彼はアントーンの歓呼につきままとわれながら、「内心では敗走していることを努めて隠そうとする人がよくするような、無理にのろのろとした歩みで」遁走する。おそらく、その先には破滅しかないことを意識しながらも。

シュピネルが自分の芸術家としての在り方の崩壊をアントーンのけたたましい笑いの中に聞かざるを得ない、この最後の暗示的な場面は象徴的にシュピネルの敗北を提示し、彼のこれまでの行為に対する風刺や茶番となつている。短編小説『トリストラン』において作者マンは、「生」の人間もアイロニーを向けるべき存在であるとしながらも、なによりも、「生」を無視する唯美的な芸術家精神の在り方の否定を展開している。それはまた、とりわけ十九世紀末に支配的であつた、「生」を無視してそこから遁走しようとする唯美的な芸術家（マンはシュピネルのモデルとして、当時活躍していたアルトゥア・ホリツチャーという作家、音楽家兼ジャーナリストの名前を挙げている——H・ウィークマン『トーマス・マンの短編小説』）に対する否定を不可避的に内包しているのであるが、その芸術家がまぎれもなく、自分自身であることを、マン自身、一九〇六年のエッセイ『ビルゼと私』（初版のみ）の中で端的に語っている。「ある本の中で私はかつて、ある現代作家の姿を風刺的な人物に変えて描いたが、その姿を借りて私は、私自身の中の嫌悪すべき唯美主義を、つまり、私が危険の中の危険と

みなしているあの死滅する人工性をへ批判Vしたのであった。私はこの人物に私の知っているある文士で、生を疎んじているが選り抜きの才能を持っている男の様相を与えた。その様相は奇異で独特なものだった。さらに私はこの現代作家に、精神や欠陥、美に対する狂信や人間性の貧困を盛り込み、その人物を唯美主義のうつろさの象徴を担う典型にし、滑稽なほどに健康な残酷性をもつあるハンザ都市の商人——この男の夫人と主人公の作家はサナトリウムで崇高な愛の営みを持つ——との出会いによってこの人物を悲惨な恥辱に陥れたのであった。私がこの人物の姿を借りて折檻したのは私自身であった。

このことをぜひ知っておいて欲しい。」(H・R・フアーゲト『トーマス・マン全短編小説注解』八一—九八四頁)。たとえば人公シユピネルのモデルのために、ホリツチャーやユーゲントシユティールの作家ペーター・アルテンベルク、また当時イタリア愛好から強い唯美性を見せていた兄ハインリッヒなどの現実の人物からの借用があるうとも、それは全く表面的なことであり、この短編小説がヴァグネリアンでありデカダントである自分自身についての「根本的には自伝的な懺悔の内容」(H・R・フアーゲト、上掲書八一—〇〇一頁)を持つていることからして、『トリスタン』にはそうしたモデル問題を克服するものがある。彼はさらに後に、この短編小説の主人公のモデル問題が世間の関心となった時、はつきり次のように言明している。「諸君のことは問題ではない、全く決して問題ではない。だから心を慰めたまえ、問題になるのは私のことだ、私のことだ……。いつも、これは誰だろうと聞きたもうな。相変わらず私は輪郭から見ればつまらない男たちを描いているが、彼らが私自身でないとするれば、全く誰でもないのだ。いつもこれは私だ、これはあの人だなどと言いたもうな。」(『ピルゼと私』X—二十二)。

『トリスタン』執筆時のマンにとっては、自分の中の唯美性がアイロニー (Ironie) や茶番 (Burleske) の対象にされ厳しい批判に晒されることが、新しい自分の芸術家としての展開には不可避なことであった。そのようなマンの芸術家としての方向付けとなる重要な要素を短編小説『トリスタン』が持っていることを、U・カルトハウスは端的に次のように述べている。「トーマス・マンがまだ三十歳にもならない一九〇三年に、芸術家ヴァーグナーの作品の中の自分にとって最も親密な

作品である『トリスタンとイゾルデ』を茶化す (parodieren) ことができたことは、彼の芸術家原理に独特な光を投げかけている。『トリスタン』の中で、そうした茶化しは、ヴァーグナー音楽が描写され、主人公シユピネルがその音楽を崇める、その際のいわば宗教的と言ってよい敬虔さによつて、或いはイゾルデの愛死をクレーターヤーンのグロテスクな反応を通して読者に伝える、ガブリエーレの死でもつて滑稽化 (Travestie) することによつて表現されている。」さらに続けて彼は、マンが初期において崇拜に等しい対象とした芸術家ヴァーグナーを、そしてその唯美主義を克服することを、『トリスタン』における意図としていたことを次のように述べている。「芸術作品において、芸術以外の面で自分の尊重していることから、いやそれどころか芸術作品の構造を決定的に規定していることから距離を置いて描くこと、そしてまた、作品や芸術家のもの個性に対する愛を引き起こす強迫観念から解放されていること——それらは芸術家トーマス・マンの (『トリスタン』における) 本質的な原則であり、彼はその効果を晩年に至るまで追い求めている。」(U・カルトハウス、上掲書。アイロニーや茶番、茶化し、滑稽化といった新しい文学上の文体を生み出して新しいタイプの短編小説を創造していることによつて、そしてヴァーグナーの唯美的な世界を茶番の対象にして自分の芸術家としての新しい道を切り開こうとしていることによつて、短編小説『トリスタン』は、ヴィークマンの言うように、初期のマンの代表作と言われる『トニーオ・クレーゲル』よりも、マンの芸術家としての在り方に対して大きな指針を投げ掛けている作品と言えるのである。(H・ヴィークマン、上掲書)。

#### 主な作品と参考文献

トーマス・マン 『ブッデンブロック家の人々』△第一巻▽、『トリスタン』(Tristan, S.216-262) △第八巻▽、『ゾルゼと私』△第十巻▽、『非政治的人間の考察』△第十一巻▽ (Thomas Mann Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, S.Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1974)

- トーマス・マン 『日記一九三三—一九三四』 (Thomas Mann Tagebücher 1933-1934, S.Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1977)
- F・ニーチェ 『ヴァーグナー対ニーチェ』 (第八巻) (Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke in zwölf Bänden, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1964)
- R・ヴァーグナー 『トリスタンとイゾルデ』 (Richard Wagner: Tristan und Isolde, (in: Dichtungen und Schriften, Jubiläumsausgabe in zehn Bänden) Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1983)
- U・テウトマン 『注釈と記録。トーマス・マン『トリスタン』』 (Ulrich Dittmann: Erläuterungen und Dokumente: Thomas Mann, Tristan, Philipp Reclam, Stuttgart, 1971)
- J・ノースコート＝バート 『トーマス・マンの初期作品におけるヴァーグナー神話』 (James Northcote-Bade: Die Wagner-Mythen im Frühwerk Thomas Manns, Bouvier Verlag, Bonn, 1975)
- H・R・ファークナー 『トーマス・マン全集 小説注釋』 (Hans Rudolf Vaget: Thomas Mann Kommentar zu sämtlichen Erzählungen, Winkler Verlag, München, 1984)
- H・フェーンリッピ 『リヒャルト・ヴァーグナーの音楽に照らしたトーマス・マンの叙事的作品。パロディと競合』 (Hermann Fähnrich: Thomas Manns episches Musizieren im Sinne Richard Wagners. Parodie und Konkurrenz, H.-A.Herchen Verlag, Frankfurt am Main, 1986)
- H・ゲルケ／M・トゥーニッヒ 『トーマス・マン『小男フリーデマン氏』『クリスタン』』 (Hans Gehrke/Martin Thunich: Thomas Mann, Der kleine Herr Friedemann, Tristan, Joachim Beyer Verlag, Hollfeld, 1987)
- H・ヴェークマン 『トーマス・マンの英雄小説』 (Hermann Wiegmann: Die Erzählungen Thomas Manns, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 1992)

U・カルトハウス『トーマス・マン』(Ulrich Karthaus: Thomas Mann, Philipp Reclam, Stuttgart, 1994)  
H・R・ファーゲト『短編小説』(Hans Rudolf Vaget: Erzählungen (in: Hermut Koopmann (Hersg.): Thomas-Mann—Handbuch), Alfred Kröner Verlag, Regensburg, 2001)