

トーマス・マンにおける藝術と

藝術家の問題

吉 田 次 郎

一

「トニオ・クレীগア」は一九〇三年、「ファウスト博士」は一九四七年の發表である。ともに藝術家を、前者は作家、後者は作曲家を主人公にしている。そして前者は直接に藝術と藝術家の問題を主題とし、後者は、そのテーマは種々なモティーフのコンプレックスを示してはいるが、やはり藝術と藝術家の問題が中心または大きな比重を占めている。またこの問題を直接に扱った作品としては、ほかに第一次世界大戦の前には、「トリスタン」(一九〇二年)、「生みの苦しみ」(一九〇五年)、「ヴェニスの死」(一九一一年)がある。どれも「トニオ・クレীগア」に總括されている諸問題を個々に取りだして、或いは戯畫風に、或いは眞向から扱ったものである。それから長らくとだえて、「ワイマールでのロツテ」(一九三九年)でゲーテを主人公にしたが、それはゲーテを藝術家としてよりも、むしろファシズム支配下の非人間的な野蠻に向つて、精神と光明のために身を捧げるすぐれた人間像として對抗させようとしている。だからこの作品は別にして、「トニオ・クレীগア」と「ファウスト博士」を結ぶ線を主軸に、いま挙げた作品を考えてゆけば、作者のこの問題にたいする態度の變化および無變化が解つてくると思う。それはまた、作者のこの世紀のはじめと中頃における時代的境位の相違および共通性でもある。

「トニオ・クレীগア」を一貫しているのは、藝術家は常人と別種のものであり、藝術はこの常人の生活と對立するもの、藝術はこの對立の問題性から生れるものであるという思想である。これは言うまでもなく藝術が共同體的なものの奉仕者であることをやめて以來、藝術家をとらえてきた思想であり、とりわけ浪漫主義や世紀末の唯美主義的な作家に、しかし反對のリアリズム系統でも、例えばフロベールなどに特に鋭くあらわれている傾向である。それが市民社會における藝術家の疎外という事態から生じたものであることは言うまでもないが、しかしまたそこに、これら藝術家の創造の、悲劇的な創造の源もあつたのである。このことはトーマス・マンにあつても同じだが、ただ彼の場合は、初期の作品が示すように、「デカダンスの記録と分析」が、そして「その克服の實驗」が文學的出發となつてゐり (Vgl. Betrachtungen eines Unpolitischen, 19-24 Aufl., 1922, S. 171.)、藝術家はデカダントの一形態とみなされてゐたから、從來の反俗的な藝術家がその反抗の據り所とした藝術家的存在そのものがイローニシユに眺められてゐるところが違う。ここでは、藝術は藝術家の天職であるという自明に見えること自體が反省の對象となる。藝術は天職ではなくて、呪いだということである。

ここでトーマス・マンがほんとうの藝術家ないし作家、少くとも彼が眞剣に考察の對象たりうるものとみなしている藝術家ないし作家を限定しておく必要がある。それは、いわゆる藝術家と呼ばれ又はそう思つてゐるタイプ、風采や行狀の上でやや反俗的にくすれ、その藝術家らしいということによつて人から好かれ、ひとなみに幸福に暮らしたい、つまり自分の藝術家たることについて孤疑するところがなく、かえつてその才能が社交的な飾りになつてゐるような、そういう種類ではなう (Vgl. „Luischen“ u. „Tonio Kröger.“ Die erzählenden Schriften, 1926, 2. Band, S. 427, 555. 以下の引用はこれによる)。逆に、多かれ少かれ近代的な批評の毒を呑み、心理學的な眞實追求心または認識衝動 (外部にたいしても内部にたいしても) に憑かれ、「生きるために仕事をするのはなくて、自分を生活してゐる人間とは少しも思はず、創造者としての注目されたいと思うから、仕事をすることのほかは何も欲しない」 (二五五頁)

ような、そういう藝術家・作家である。トニオ・クレীগアはこの種類に屬する一人の作家であるが、彼をそのように常人の生活から疎外するのは、心理的には世間の内側に、人間の言葉や行爲のうしろに滑稽とみじめさを見てとる冷眼が、ナイーヴな生活することを阻むからであり、「よい作品はわるい生活の重荷のもとでのみ生れ」、「全く創造者であるためには死ななければならない」(五五五頁)という洞察のせいである。ところでそういう作家的な認識眼が彼において高慢とともに嫌惡や苦痛をも生むのは、彼のうちに、健康で、ノーマルで、無邪氣で、平凡で、愛すべき「常人」にたいする憧憬があるからである。しかしそれが充たされぬことは自身よく承知しているから、おのれの藝術は、人間的な感情のままに單純に餘念なく生きるかわりに、いつも心をはりつめ、眼をさまして演じなくてはならぬ苦しい、危険な「劍の舞」と感ぜられるのだ。これが文學は呪いだという言葉の意味である。

しかしこの憧憬も全的な、無條件なものではなく、「多少の輕蔑」によつてイロニーに相對化されている。藝術家の存在を呪い、常人の生活を愛しても、「精神」が自己の品位を少しも傷つけないことを作者はちゃんと知っている。精神が生活にすつかり化してしまうなら、この市民社會では、それは文化の終りを意味するだろうからだ。だから作者はこういう愛や憧憬を、「エロティシユなイロニー」と呼んでいる (Vgl. Lebensbrüß, S. Fischer-Almanach 1954, S. 48)。にもかかわらず、この常人にたいする愛が、生活との敵對ではなく、それとの結びつきが、トニオ・クレীগアの言いまわしによると、*Literat* を *Dichter* にするのであることを、彼も、そして作者もはつきり意識している。そして、そういう愛をもたない *Literat* は「魔物」、「妖怪」、「亡靈」、つまり人間ではないのだ。(五六五頁、五九九頁)

ところで特色あることは、トーマス・マンにあつては、この亡靈どもがイロニー(エロティシユでない)をもつて戲畫風に扱われていることだ。「トリスタン」の作家シュピネルの滑稽は、生活にたいする自分の敵對的存在に、彼が自己批評もなく自惚れているところから生れている。それは、いわゆる近代的な藝術家の孤高なるもの(それは

意識した身ぶりになることもある）にたいするトーマス・マンの批判を示している。つまり彼は、とりわけ十九世紀以来の藝術と生活との疎隔や對立がすでに藝術を呪いに、藝術を病氣にしているものであることを、若年にしてはつきり感じとつていた現代作家の一人だったのだ。

それではもう一方の「生活」のほうはどうか。ここで單に「生活」として一般化されているものが、市民社會における生活であることは言うまでもないが、第一次大戰の前にトーマス・マンが見ているのは、その出生や生活環境からして、主として上層市民階級の生活である。彼の冷眼はそこに滑稽とみじめさを見てとつたのだが、それとともに生活の冷酷さと残忍さをも感じている。衰頹してゆく商人トーマス・ブッデンブロークは、おのれのデカダンスを辯護してくれるシヨーペンハウアの哲學に一時の慰めと喜びとを見いだしたが、しかし産業資本と結びつく新興のブルジョア、ハーゲンシュトゥレームは鰻のぼりに榮えて、トーマスの祖先傳來の邸宅も買いつてしまふ。が、滑稽でみじめで、冷酷で残忍な生活へ、にもかかわらず向けられる愛は、例えば「トニオ・クレীগア」のハンスやインデボルクという市民上層部の、美しく、健康で、びちびちした青年少女をその對象とする。ところが、この「青い眼と金髪」によつて象徴される「生活」も必ずしも安全でない。我々は彼らの青春を知るだけで、彼らがその後のブルジョア生活において、どういう大人になるのかを知らなう (Vgl. Hans Mayer, Thomas Mann, Berlin 1950, S. 26ff.)。そのことはトニオ・クレীগアも知つていて、「この世では藝術の國がひろまり、健康と無垢の國はせばまつてゆく」と彼は言う (五六六頁)。藝術の、文學の國、つまり生活の否定面が否應なく見えてき、それを鋭く感ずるゆえに生活に背を向ける人々の群がいよいよふえ、市民社會の生活はいよいよそのみじめさと冷酷さを加え、健康と無垢の國は荒波に洗われる小島のようにだ。次第に侵蝕されるそういう小世界への愛惜を、作者はみずから「保守的な肯定」(もちろんイローニシユに留保された)と呼んでいる。そしてトニオ・クレীগアは、自分を「詩人」にするのは、この「常人への愛」(Bürgerliebe)であり、「一切のあたたかさ、一切の好意、一初のパモールはここから来る」と

言うのである（五九九頁）。が、はたしてこの愛は、保守的という言葉が普通使われる意味での、古びてゆくもの、滅びゆくものへの愛惜なのだろうか。むしろそこに、たとえハンスやインゲボルクは詩的イリュージョンであつたとしても、病んだ藝術と藝術家の治癒への志が、藝術を健かに、豊かにする土壤への望みが方向づけられていたのではなからうか。

二

それまでデカダンスの克服を實驗してきたのに、第一次大戦のときはドイツ的イデオロギーのデカダンス的なものを擁護し防衛するという逆説的な位置に立つたわけだが、そういう存在と志向との矛盾の運動のなから、トーマス・マンは彼の言うフマニテートへの道をみつけることになる（Vgl. G. Lukács, Thomas Mann, Berlin 1949, S. 27.）。「魔の山」（一九二四年）と「ヨゼフとその兄弟」（一九三三年—一九四三年）とは、この新しい道を踏みわけ、進もうとする大規模な試みであつた。ここでは、前世紀末からの市民社會の頹落が末期に及んで野蠻化してゆくその歴史の現實を底に踏まえながら、問題はあの藝術と藝術家の問題から離れるというよりは、むしろそれを包んで、生（未來を指向するもの）と死（過去にすぎるもの、過去を現在に呼びよせようとするもの）との對立という風に提出されている。死を、心身の病氣を（内部も外部も）はらみながら、人間が生への奉仕に向つて、たたかいつつ除々に教育されてゆくその過程が追求されている。

けれども市民社會の頹落は、行きつくところあのファシズムの殘虐無道な蠻行と第二次大戦の慘禍となつて極まつた。故國の慘狀に最も鋭くあらわれたこのブルジョア的發展の末期のすがたにたいする痛心と反省とは、大戦のさなかにトーマス・マンをして終末の書「ファウスト博士」を書かせることになつたが、とともにその創作の動機は、かかる時代に生きる藝術家の悲劇を描こうとする衝動でもあつたのである。この二つは固く結び合つていて、別のもの

ではない。そして「魔の山」では上層市民出身の平凡なインテリゲンチヤを、「ヨゼフとその兄弟」では舊約聖書の傳説的人物を、「ワイマールでのロッテ」では上昇期の市民時代の大藝術家をという風に、作者はそのあいだに距離を保つことのできる主人公を選んだが、ここではその距離は最初から遙かに縮まらざるをえない。アドリアン・レーヴァキーンはトニオ・クレীগアほどには密着していなくても、作者の分身的要素はすこぶる濃厚だ。むしろそれは、現代の藝術家としての作者のうちにある可能性や傾向を極限にまで突きつめてみた姿であるといえよう。

アドリアンの墮地獄も、「ヴェニス之死」のアシエンバハの滅亡も、ともに作者の自己判決とみなすことができる。しかし兩者の破滅にたいする作者の捉え方は違ふ。アシエンバハの場合、それはもともと藝術家に内在する感情の放蕩という危険にたいするたたかいの敗北であつた。だから、いわば破滅への豫定の如きものが彼のうちにあつた。そのことはしかしアドリアンにあつても同じで、その豫定とは作者のいわゆるデモニッシュな領域への愛着であつて、そこに悪魔がアドリアンに眼をつける據り所があるのだが、しかし彼を悪魔の掌中に陥れる決定的な因子は、藝術家としての、つまり藝術作品をつくる人としての彼の存在そのものを脅かす不毛(Serilität)の危険なのであつた。そしてこの危機を突破するために彼は悪魔の力をかりることになるのだが、そういう事情はしかし單にアドリアン個人の問題としてではなく、現代の音楽そのものの、現代の藝術そのものの時代的境位の問題として捉えられている。もちろんアシエンバハの場合もまた時代の境位から眺められており、「困憊の縁にあつて仕事をする」「時代の英雄たちの一人」のたたかいと、その悲劇として見られてはいる。けれども作品の重點はそこにあるのではないし、なおここでは、まだ藝術そのものが、紀律と緊張の成果としての藝術作品が、またかかる作品をつくる創造の行爲が疑われたことはなかつた。「生みの苦しみ」の末尾の、作品を海のひびきのざわめく貝殻にたとえたあの美しい一節は、作者もまた創造の苦痛とともに、その光輝をも信じていたことを物語っている。またトニオ・クレীগアがどのように藝術家の存在形式に不信を表明し、文學は呪いだと極言しても、藝術の存在の根據をまで疑つてはいない。故郷の町

を訪れて詐欺漢と間違えられ、所持品を検査する警官が紙入のなかにあつた小説の校正刷を読むのを見たとき、彼はそつと肩ごしに覗いて、その個所が見事に仕上げた狙いどころであることを認めて満足する。それはトニオ・クレীগアの虚榮心にたいする、つまり作者の藝術家としての自分自身の虚榮心にたいする軽いアイロニーなのだが、アドリアンが最後の作品を発表するという理由で知人たちを書齋に招集するその動機を虚榮心と呼ぶには、彼はあまりにも深く自分の藝術への、現代の藝術への懷疑につかまれすぎている。

アドリアンもまたトニオ・クレীগアのように、人間の言行の裏に滑稽と月並を見ぬいてしまうような冷眼をそなえた藝術家であるが、しかし彼のすばやい直感力、鋭敏な感性は、藝術そのものに内屬している歴史的な傳承や範型の陳腐さを感じとり、それらを再び使うことの味氣なさに見てみし、赤面し、うんざりしてしまう。彼はそういうコンヴェンショナルな一般的型式を、個々の場合がおのれの犯すべからざる必然的要素であるみたいな顔付をしてきた、そういうブルジョア藝術の見せかけが、今日では批評的にさらされて不可能になつてしまつたことをはつきり感じている。だから彼にとっては、藝術の一切の方法が今はいもうパロディーにしか適さぬように見えるのだ。つまり、生命を失つた形式と遊ぶことによつて、藝術の遊びに活を入れるという拔道だ。彼の初期の作品にすでに現われはじめたパロディー的なものは、そういう窮餘の試みにほかならなかつた。しかしそれはいかにも喜びのない、寂しい道であることを自身感じているから、惡魔にパロディーなどは「貴族的なニヒリズム」だと痛いところを衝かれて二の句がつけないのである（二十五章のアドリアンの幻覺にあらわれる惡魔は種々姿を變えるが、音楽や藝術を論じるさいは、アドリアン自身の内質をなす文化批評的な藝術哲學者の役をつとめる。アドリアンと惡魔との對話は、だから對話のかたちをとつた彼自身の内的獨白といえる）。

こういう意識の状態は、アドリアンにとつては言うまでもなく創造の活力を殺ぎ、それを痲痺させる危険をはらむ。そこに彼のひと知れぬ苦境が生れるわけだが、しかしそのことは單にアドリアン個人の性格や資質の問題だけで

はなくて、藝術の諸方法がもはや歴史的に使い古され汲みつくされたことを感じる集團的な感情のあらわれであり、そしてそれは同時に、新しい道をもとめる志のあらわれでもあることを彼は十分に承知している。ところが彼には今日の藝術のあり方にたいする更に深い疑いがあつて、それが彼を決定的に不毛の危機に陥れようとするのである。それはどういう仕儀のものであるか、次に要約してみよう。

藝術作品という理念は、自己自身のうちに休らつてゐる、客観的な、調和的な形成物ということだが、創作にあたつては藝術家の悟性 (*Kunstverstand*) がこの理念のための監視者になつて、裂け目を貼つてふさいだり、穴をうめたりして、やつと後から作品のまとまり、統一性、有機性の印象をつくりだす。だから一つの作品には多くの見せかけ (*Schein*) がある、それは、見せかけそのものだと言つてよいかも知れぬ。藝術作品は、パラス・アテネが鏤刻された武器に全身飾られてジュピターの頭から生れるように、生れるのではない。それは見せかけ・外觀のための制作なのだ。ところで眞實を念ずる我々の意識の、我々の認識の今日の状態において、こういう遊びがまだ許されるものかどうか、精神的に可能であるかどうか。作品そのもの、つまり自己充足し、調和的にまとまつてゐる制作品なるものが、こんにちの社會状態の完全な不安、不調和、問題性にたいして、はたしてまだ何かの正當な關係に立つてゐるかどうか。一切の見せかけは、最も美しいものでも、むしろ最も美しいからこそ、今日では虚偽になつたのではないか。

このように現代の社會における藝術作品そのものの存在の正當性を疑うアドリアンは、だからこう主張する。作品とは瞞着だ、それは眞實とまじめさに反する、ほんもので、まじめなのは、極く短いもの、極度に緊密堅固な音樂的瞬間だけだ。遊びと見せかけは今日ではすでに藝術の良心に反する。藝術は遊びと見せかけであることをやめようと欲する、藝術は認識であらうと欲する。(Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Berlin 1949, S. 286 ff. 以下の引用はこれによる。)

トニオ・クレীগアにとつても文學は認識であつた、認識と切りはなせぬものであつた。が、それは主として心理的眞實の認識であり、文學は彼にとつて、作家の心的狀態としては、認識の高慢と嫌惡と苦痛と、生活への愛とのいりくんだ働きから生れてくるものであつた。だからアドリアンの言う認識とは意味がよほどずれている。アドリアンの場合、それは藝術の遊びと見せかけ、つまり藝術の形式そのものを疑うところから生ずる、眞實への思念なのだ。そこまではトニオ・クレীগアも突きつめていない。だからアドリアンの友人で、彼の傳記の語り手であるツァイトブロムも、そこまで行つてしまうと、アドリアンのきびしく拒否する月並の範圍がひろがりすぎて、藝術の國を呑みこんでしまふのではないか、それにもかかわらず藝術を救ひ、藝術を再びかちとり、制作を成しとげようとすると、どれほどの緊張と勞苦、知的なトリック、間接的なもの、イロニーが必要だろうかと案じながら自問するのである。

ところで以上のような問題をアドリアンの惡魔は、つまり彼のもう一つ深部にひそむ批評家は次のように敷衍してみせる。音樂作品という理念がいま權つている病氣を社會狀態のせいにして、この狀態が自己充足した作品の調和を保證するほどの拘束力ある確かなものを提供してくれないというのは間違ひではないが、従たることだ。制作を妨げる困難は制作そのもののなかに深くひそんでいる。音樂的素材の歴史的運動が作品の緊密性ということに背いてしまつた。作品自體が、自身の場所であるところの時間のうちにひろがることを拒んでゐる。それは造形の能力がないからではなくて、餘剩なものを嚴に禁じ、きまり文句を斥け、裝飾をうちくなく「緊密堅固な音樂的瞬間」という至上命令が、作品の生存形式である時間的なひろがり反對するからだ。作品、時間、見せかけ、これらは一つのものだが、それが悉く批評にさらされ、見せかけと遊びとは、つまり人間の情念や苦惱の品定めをし、それらの役目をふりあて、形象化するといつたフィクションや形式の見事さは、もはや批評に堪えなくなつた。まだ許されうるのは、人間の苦惱を、そのリアルな瞬間において、繪空事でなく、伴らず、理想化せず表現することだけだ。人間は今後も

う途方にくれるほどの苦難に陥っているのだから、それを相手の虚構の遊びなどはもはや許されないのだ。では作品が眞實 (Echtheit) と和合しないのなら、どのように制作しようとするのか。(三七九頁以下)

以上の言葉のなかで、藝術作品という理念が今日陥っている困難は制作そのもののなかに深くひそんでいて、それを社會狀態のせいにするのは従たることだと言っているのは、いかがなものであろうか。制作に内屬する虚構と遊びとを許さないのは、こんにちの社會におかれて人間の苦難の深刻さだと言っているのだから。が、それはともかく、これらの言葉は音樂のみならず文學をも考えて言われていることは明かである。だからこの現代の藝術の危機觀は、作者自身の體驗を深く突きつめて考えたものと見ることができる。アドリアンは作者に包まれながら作者を脱け出ている。現代の藝術の困難の行きつく極みのところを作者は考えているようだ。

さてそのように突きつめた自己批評が、創造の活力を奪い阻もうとするのを突破するためにアドリアンが選んだ道は、病毒に感染することによつて「おのが天性を乳藥的に變えて、束縛を破る」という間道であつた。病菌が腦髓につくる龜の火によつて創作の刺激を得ることだつた。そここの直接の描寫は小説技法上の理由から、かしく避けられているが、その邊の仔細を惡魔が説明するのに耳を傾けるアドリアンの様子からも、それが自分自身にも白狀したくない彼の隱微な願ひだつたことが示唆されている。そうして首尾よく人工のインスピレーションを手に入れた彼は、もとより「生活」から自己を疎隔して農家の一室に閉じこもり、次第に昂じる病氣の發作に苦しみながら、その間に訪れる異様な創作熱の昂揚の時期に、不氣味なほどの速度で次々に作品を完成してゆく。しかし魔法の圈に呪縛されている彼にとつては、生活に近づき人間を愛そうとする試みは決して許されない。彼もまたトニオ・クレীগアのように、よい作品はわるい生活の重荷のもとに生れ、全く創造者たるためには死なねばならぬと言うだろう。藝術は呪い、作曲は苦しい危険な劍の舞と言うだろう。けれども、自己の呪いはまた時代の呪いでもあることをよく承知している彼には、その苦闘のなから、間道でない、ほんとうの突破の道らしいものが見えてくる。僅かに親し

い三人の友人に向つて、彼は彼らしくもなく眼に熱をおび、頬を染め、聲をふるわせて、こう語る。

音楽は自分こそひとを救済する手段だと考えてきたが、實はすべての藝術と同じく、音楽自身が救済を必要としてゐるとは滑稽ではあるまいか。つまり文化が宗教から解放され、文化が宗教の代用品に高められたために生じた物々しい孤立からの救済、教養あるエリートと相手の獨居からの救済といふことだ。だがこのエリートもやがて無くなるだろう。いや今はもう無いのだから、藝術は間もなく、生氣を失うほど完全にひとりぼっちになるだろう。もし「民衆」への、ロマンチックでない言い方をするなら、人々への道を見つけないければ。「藝術の生活雰圍氣はすっかり變るだろう、しかも明朗で、もつと謙遜なものへ。必ずそうなる、そしてそれは一つの幸福なのだ。多くのメランコリックな野心は藝術から脱けおち、或る新しい無垢が、いや無邪氣さが藝術のものとなる。未來は藝術のなかに、藝術が自分のなかに、共同社會への奉仕者を見るだろう。その共同社會は「教養」よりはるかに多くを包容し、文化なるものを持たないだろう。が、恐らくそれ自身が文化であるような社會だろう。そして、こういうことを想像するのは我々にはむづかしいが、しかしそれは存在するだろうし、自然なことになろう、すなわち、苦惱のない藝術、こちらの健かな、物々しくない、悲しげでなく親しげな藝術、人類と君僕で話し合う藝術。」(五一—頁)

藝術は精神であり、精神はその自由と高貴さのゆえに社會に、共同社會に義務を感じることとは少しも要らぬと考えるツァイトブロムは、だからこういうアドリアンの表白には大いに不満だ。大衆の、小人の欲求をみずからの欲求にするようなことは藝術の自殺行爲だと彼は内心反駁し、次のように推測してみる。もちろんアドリアンも同意見のはずだ、しかもそれを否定するようなことを言うのは、ちよつとお愛想をやっているだけなのだろう、裏には極度の高慢がかくれている、もし、あの藝術の救済の必要を語つたアドリアンの聲が、ふるえてさえないなかつたなら、と。藝術にたいする近代の抜きがたい成見を、作者はツァイトブロムの反應を通じて、やや皮肉まじりに衝いている。暗い、悲しい、にがい藝術に慣れてしまつた我々には、苦惱のない藝術、文化という肩書のない藝術などを「想像するのはむ

ひなうさ。

さて、こうして生活との結びつきを失つた藝術の、その孤獨と苦澁からの救済を念ずるようになったアドリアンは、にもかかわらず自己の終末的運命と世の終りとの自覺から、キリスト教的終末論の音樂的總括というべきオラトリオ「アポカリプシス・クム・フィグリス」を書き、やがて發狂の近いことを知つて、ファウスト博士の墮地獄を主題とする、悲哀と絶望の極みを表現したカンタータ「ファウスト博士の嘆き」を完成する。そして、その最後の作品の一部を披露するという名目で多數の友人知人を書齋に招き、人々の訝るなかを悲しげに、沈痛に、おのれの生活は地獄への道であり、おのれの藝術は惡魔のなす業であつたと告白してゆく。そのなかに次のような言葉がある。

自分は利發な頭と才能とを天から授かつたのだから、それをつつましく、行儀よく使うこともできたのだ。しかし今は正直な、冷靜な、まつとうな仕方ではどんな仕事もできない時代、惡魔のたすけをかりて釜の下に地獄の火を焚かなくては藝術も不可能になつた時代だということ、それが自分には解りすぎるほど解つていた。藝術が行きつまり、あまりにも困難になり、われとわが身を嘲つていること、すべてが困難になり、神様のあわれな人間が困じはて途方にくれていること、これはたぶん時代の罪なのだ。けれども、もし一人がそれを切り抜け、突き破るために惡魔を招きよせるなら、その者はおのれのたましいを責めて、時代の罪を一身に背負い、永却の罰を受けるのだ。なぜというに、肝腎なのは正氣で、覺めていよということだから。「しかし多くの者はそれを心がけない、かえつて人間が、この世がもつとよくなるには何がこの世で必要かをかしこく慮るかわりに、そして、美しい作品に豊かな土壤を供し、美しい作品が正直に順應できるような、そんな秩序を人々のあいだに作りだそうと慎重に行動するかわりに、自分の課業を怠つて地獄の醜態のなかに逃げこむなら、彼はおのがたましいを賣りわたして、皮剥場に運ばれるのです。」

(七八九頁)

従つて、現代の藝術の困難をうち破つて美しい作品をみのらせ、病んだ藝術を再び健かにするためにアドリアンが

やつと見つけた新しい道は、それにふさわしい新しい秩序をつくるために行動するという道であつた。この言葉を語るアドリアンにイロニーはなく、これを語らせる作者にもイロニーはない。イロニーな冷たさと態度保留をしばしば責められるこの作者がアドリアンにたいしては最もイロニーが稀薄であること、そしてこの小説の陰惨さの重みと、これらの言葉の語られる局面を考えるなら、アドリアンがそれを本気で言い、作者が本気で言わせていることは明らかなことだ。現代の一人の眞の藝術家の限界状況を行きつくところまで追求してきたその果に、彼に吐かせたこの言葉には、作者の生涯の探求と苦惱の全重量がかかつている。

三

「トニオ・クレীগア」と「ファウスト博士」とを比べてみて先ず目につくところは、藝術と藝術家の問題を、前者は時代の境位から眺めるところが少なく、後者はちょうどその視點から捉えていることである。しかしそれは、第一次大戦までのトーマス・マンに時代感覺が乏しかつたというのではない。「ブッデンブローク一家」(一九〇一年)を書いたときは、社會的政治的なものには興味がうすく、市民の藝術家への發展という「生物學的・心理學的」な、或いは「心情的・人間的」な問題に全關心があつたのだと彼は言っているが (*Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. 120, 121.) にもかかわらずそこには、ほぼ十九世紀後半のドイツのブルジョアの發展の状況がちゃんと寫されているのである。けれどもそれは、作者の觀察と造形とが作者の意圖をこえて現實を寫實してしまふというあの場合の一例で、もちろんこの思念と存在との矛盾を衝くのが大切であるが、少くともその頃のこの作者の意識の面では、彼はみずから言うごとく「自分の畑のまことに苦しい耕作をしか考えない自叙傳的な、あわれな犬」であつたのだし (*Goethe und Tolstoi. Bemühungen*, 1925, S. 115.) 「トニオ・クレীগア」もまた、そのところから着想されているのである。もちろんここでも作者の意識を越えて問題の時代的な境位を、その要めのところでつかまえているところがある。トニオ・

クレীগアをして「迷つた市民」という評言を肯定させ、その時代に輩出した唯美主義的な藝術家の仲間になれぬ特殊な一變種のように自分を思わせているが、いやそれ故にこそ、彼のあの常人にたいする愛なるものは、「生活」と結びつかなくては藝術はやがて枯渇するという「集團的な感情」を表現していたのであり、或いは先取していたのである。けれども全體としては、トニオ・クレীগアの場合は十九世紀以來の藝術と藝術家の孤獨と疎外という事態の典型であるのに、それをこの現象の前景、範例、代表として捉えようとする試みが殆どなされていない。やはり自分の藝術家的存在への不信、そしてその救助と辯解というところに發想の根本があつたのである。

そういう事情は、この作品の書かれた時期が、作者も「わが時代」(一九五〇年)でその頃を *Safety* の時代であつたと回顧しているように、資本主義の矛盾が世界大戰となつて破裂する前の、ドイツの上層市民階級が生活の安定をゆすぶられることのない時期であつたことと無關係ではない。しかしその後の大戰勃發からの三十年間は周知のような歴史の激動期であり、そしてその特徴はトーマス・マンの言う「市民時代」の終末の諸相であつた。従つて、自己の存在を培つたものとしての市民的傳統とか市民性というものに深く思いを致してきたこの作家は、この時期には歴史の發展に置き去られそうなるものを、どのように救ひ上げるかということにひどく思い悩んだ。その思念は「市民時代の代表者としてのゲーテ」(一九三二年)の末尾に見られるように、「人間精神の達した段階にふさわしい」來るべき合理的な體制をつくるための決意を *Bürgerium* に促すところにも進んだが、ファシズムと第二次大戰は彼に市民時代終末の印象をいよいよ否定しがたく刻みつけた。一九四三—四七年に書かれた「ファウスト博士」には、だからトニオ・クレীগアの憧れの對象であつたハンスやインゲボルクのような市民階級の子女はあらわれない。アドリアンのはかない愛の對象になつたのは、おそらくどんな時代にもあり、どんな人からも愛されるような、天真爛漫で、自然のフモールを發散するネポムクという幼兒だつた。トニオ・クレীগアにとつては *Bürger* という語は、まだ何か捨ててきた故郷、もはや歸れぬ無垢の國のようなひびきをもつていた。が、アドリアンは先に引用した「作

品とは瞞着だ」というあの言葉にすぐつづけて、「それは常人がまだあつて欲しいというようなものだ」と吐きすてるように言う。彼はもはや Bürger について何の幻想もいだいていない。そしてこの小説に登場する上層市民や知識人は、みんなどこかに至んだ不健康なものを身におびている。彼らの言動がかしこす鬱陶氣、その生活風景は、まさしくアドリアンのあのオラトリオに對應する末路の死の舞踏とさえ見えてくる。

一方ではまたアドリアンは、藝術とか藝術家とかの言葉につきまとう「ロマンチックな騒ぎ」を極度に輕蔑し憎惡する。そして作者はツァイト بروムをして、自分はロマンチックな見解に立ちどまつてゐる古風な人間だが、藝術家と市民との悲愴ぶつた對立ということも、そういう見解の一つだと書かせてゐる（四十三頁）。ここでは、この作家の初期の主要關心事であつた藝術家と市民との對立はもはや無い。作者の眼に見えてゐるのは、あのトニオ・クレーガー的な値れや、憂鬱な妬みや、純潔な幸いも持たずに、惡魔的なものの待ち伏せてゐる危險な荒地をひとり歩いてゆく一藝術家の姿だ。その行く道に種々姿を變えて立ちあらわれる惡魔は、末期の資本制社會の害毒的な諸要素を示してゐる（Vgl. H. Mayer, a. a. O., S. 369 ff.）。そして、アドリアンが藝術家としてすぐれた天稟をもち、藝術家として眞剣であつたがゆえに惡魔のたすけを求め、その掌中に陥らねばならなかつたということに、この末期の社會のさまざまな影響によつて阻害され、その魔力に縛られてゐる現代の藝術と藝術家の不幸が象徴されてゐる。

トーマス・マンは「ファウスト博士の誕生」（一九四九年）のなかで、この小説を呼んで「終末の書」とも「苦痛の書」とも、また「ひそかな制作、生涯の告白」とも言つてゐる。が、そういう作者の自己註釋を知らなくても、この陰慘な世界を作者にみちびかれて歩いてきた者は、最後のアドリアンの告白が、そしてピアノに向う發狂直前の彼の頬を傳わる涙が、作者にとつてひとごとでないことをはつきり知るはずだ。市民時代の、市民的人間の、文化の、藝術の終末の相を描いたこの書は、また同時に、作者がその市民的過去との決着を強いられた苦痛の書でもあつた。そしてそれは、藝術家としての自己の血をわけた一人物を地獄に墮さねばならぬ苦痛の書でもあつた。この二つは固く

結び合っていて、別のものではない。苦痛のうちに市民とは袂が別たれ、市民的生活は「エロティシユなイロニー」の對象であることをやめ、創造の源泉を失つて孤立した藝術家の最後の望みは、美しい作品のために豊かな土壤を供する新しい秩序の到來となつた。その希望の表現が、あの「ファウスト博士の嘆き」の終結部のパラドックス、絶望の「沈黙と夜」に懸かる悲哀の餘韻の、「闇の中のひとすじの明り」への逆轉なのであらう。(一九五五・一〇・二二)