

トーマス・マン研究

—現代社会における文学の運命—

高橋信之

目次

- 第1章 ファウスト博士の『Das Daemonische』について
- 第2章 『魔の山』における中間のイデー
- 第3章 トーマス・マンの故郷
- 第4章 トーマス・マンと神話
- 第5章 トーマス・マンと三島由紀夫そして大江健三郎



第1章 ファウスト博士の『Das Daemonische』について

トーマス・マンは、創作の技巧として、モチーフの反復と変奏を頻繁に用いている。晩年の長編小説である「ファウスト博士」においても、多くのモチーフが反復変奏されている。そのなかで特に目を引き、作品の根本イデーを解明する主要なモチーフとなっているのは、デーモン的なものである。「ファウスト博士」は、デーモン的なものを物語っている。存在は確かに認められるが、実体は神秘的なヴェールに包まれているデーモン的なものである。現代のファウストである天才的作曲家、アードリアン・レーヴァキューンは、デーモン的なものに取り憑かれて、一旦は称揚され、やがて暗黒の世界へ破滅して行く。人間を超えた恐ろしい力が、秩序ある地上の生活を否定し、陶醉と靈感の境地へ、根源的なカオスの世界へ駆りたてる。デーモン的なものは、生の根源的な創造力を与えたとともに、また悲劇をも導くのである。

作中デーモン的なものが特に目を引くのは、何よりもまず、Das Daemonischeという言葉として、頻繁に反復使用されているからである。またDaemon, Daemonie, Daemonologieという言葉に変えられ、繰り返し用いている。「ブデンブローク家の人々」「魔の山」「ヨーゼフと

その兄弟たち」などでは、確かに主要な形象にデーモンのようなものが感じられるが、言葉としては殆ど使用されていない。「ファウスト博士」においては、Das Daemonischeという言葉の反復と変奏が、創作の技巧として取りあげられ、主要なモチーフを繰り返し印象づけているのである。

デーモンのもの——この言葉は、古代ギリシャの神話的宗教的観念以来今日に至るまで、実に様々に意味づけられ、また解釈されている。トーマス・マンの「ファウスト博士」では、自然的、本能的なものであるとともに、非理性的、非理論的なものである。アードリアンの伝記作者で、フマニストのゼレヌスは、デーモンのものの説明として、次のような言葉を語っている。

—das Untheoretische, das Vitale, der Wille oder Trieb, kurz ebenfals das Daemonische—①

またゼレヌスは、デーモンのものを、フマニストの自分とは全然異質なものであると感じ、自分の世界像から排除している。

Das Daemonische, so wenig ich mir herausnehme, seinen Einfluss auf das Menschenleben zu leugnen, habe ich jederzeit als entschieden wesensfremd empfunden, es instinktiv aus meinem Weltbilde ausgeschaltet—②

従ってデーモンのものは、二つの意味をもつ。まず自然の本性にある、人間の根源的なものという意味である。第二に、理性に反する非人間的なものである。この意味をゼレヌスは人間文化について語りながら明確にする。

—und oft habe ich spaeter m

einen Primanern vom Katheder herab erklart, dass Kultur recht eigentlich die fromme und ordnende, ich moechte sagen beguetigende Einbeziehung des Naechtig - Ungeheueren in den Kultus der Goetter ist. ③

人間文化が、本来暗黒な恐ろしいものであるということは、暗黒の恐ろしいもの、つまりデーモン的なものが、人間的なものと無関係でなく、人間的なものの原始状態であり、根源的なものであることを説明している。また、デーモン的なものが秩序を与えつつ神々の礼拝に移って行くということは、デーモン的なものが、秩序づけの行為を失うと自己の存在を主張することができ、無秩序の状態にとどまることを説明している。デーモン的なものとは、人間の根源的なものであり、また無秩序の状態でもある。

デーモン的なものがもつ二つの意味は、またトーマス・マンのLieblingsgottheitであるヘルメス④を考察することによって明確にされる。ヘルメスは、「ヴェニスに死す」に始まり、「魔の山」「ヨーゼフとその兄弟たち」などマンの主要な作品には、必ず姿をみせている。「ヴェニスに死す」では、魂の導き手として作家のアッシェンバッハを旅に出し、黄泉の国へ導く旅人風の男に姿を変えてあらわれている。⑤「魔の山」では、スコラ哲学者のナフタは、ヘルメスを魂の案内者で死と死者の神であると述べ、フマニストのゼテムブリー二は、文字の発明神、学芸商業弁論の神であると議論をしている。カストルプ青年は、国家統治の術を教えるものであると意見を述べている。⑥「ヨーゼフとその兄弟たち」では、エジプト生まれのトトの姿をとり、神の言葉の書記、ものを書く人々の保護者、智慧と秩序の神である。⑦

ヘルメスは、マンの作品系列における初期の作品では、主に魂の導き手として黄泉の国と人間の世界との仲立ちをしている。けれども、この仲介の意味や性格は明確でない。後期の作品、特に「ヨーゼフとその兄弟たち」において初めて、言葉や智慧の神として仲介の働きを明確にする。ヘルメスは、言葉をたく

みにあやつり，デーモン的なものと人間とのあいだを取りもつのである。

「ヨーゼフとその兄弟たち」は，序章の表題であるH o e l l e n f a h r t が示すように，読者をデーモン的な世界へ導き，更に人間の世界へ連れもどす。この長編小説は，たくみに言葉をあやつるパロディー的文章で，デーモン的なものと人間とのあいだを取りもつ。また主人公のヨーゼフは，ヘルメスの精神を身につけたヘルメス自身ともいえる人物である。ヨーゼフは，ヘルメスが姿をかえた道案内人に導かれて，デーモン的な世界へ下って行く。陰惨な黄泉の国と呼ばれるエジプトへ下って行く。黄泉の国，恐怖の国を意味する牢獄のなかへも転落する。しかし許されて，牢獄からでてくる。その上，養い人と呼ばれ，国王ファラオと並ぶ高貴な地位を与えられる。黄泉の国であるエジプトから，父ヤーコブの許に戻ることもできるのである。

このようにデーモン的な世界と人間的な世界とのあいだを出入りすることができたのは，ヘルメスの案内によるのである。ヨーゼフは，道案内人で仲立ちの神，ヘルメスについて次のように語っている。

E s m a g s e i n , e s i s t m o e g l i c h
u n d n i c h t g a n z v o n d e r H a n d
z u w e i s e n , m a n m u s s d a m i t r e c
h n e n , d a s s d e r G e w a n d t e z u g e g
e n i s t u n d P h a r a o a n s i c h g e
m a h n e n w i l l , n a e m l i c h , d a s s e r
e s w a r , d e r i h m T r a e u m e z u f u e h
r t e v o n u n t e n h e r a u f a n s e i n
K o e n i g s l a g e r , u n d d e r a u c h e i
n F u e h r e r h i n a b i s t b e i a l l
e r H e i t e r k e i t , d e s M o n d e s F r e
u n d u n d d e r T o t e n . E i n f r e u n d
l i c h W o r t l e g t e r b e i m O b e r e
n e i n f u e r s U n t e r e u n d b e i m
U n t e r e n f u e r d a s O b e r e , d e r v
e r b i n d l i c h e M i t t l e r z w i s c h e n

Himmel und Erde. ⑧

ヘルメスが天上と下界とのあいだを取りなすということは、また万有を統一する理性とデーモン的なものとのあいだを取りもつことである。ヨーゼフがデーモン的な世界と理性の世界とのあいだを出入りできたのは、ヘルメスの仲立ちによるのである。

ところで、ヨーゼフが落ち込んだエジプトの国は、死者の国、黄泉の国、陰惨な地下の国と呼ばれるデーモン的な世界であり、そこでは根源的な過去への奉仕が行われている。

Er erinnerte sich der streng tendenziösen Schilderungen, mit denen Jaakob auch ihm dies Land unleidlich zu machen gesucht hatte, das er, ohne wirkliche Anschauung davon zu besitzen, im Lichte feindlich-greuelhafter Prinzipien, des Vergangendienstes, der Buulschaft mit dem Tode, der Unempfindlichkeit fuer die Sünde sah. ⑨

だが、自然は複雑きわまるものであつて、それは、自然を解明する人間の知識が無限に複雑になっていくことによつても明きらかである。デーモン的なものもまた、複雑怪奇であつて、この複雑さのために統一を失い混乱に落ち入る。複雑さに統一を与え混乱を防ぐために、制御する力が必要なのである。その役を果たすのが、言葉による秩序づけである。この秩序によつて、ヨーゼフの場合、複雑なデーモン的なものから単純な理性へ向かうことができたのである。

仲立ちの神であるヘルメスは、言葉、知恵、秩序の神として、その性格を明確にする。この神の働きは、言葉、智慧、秩序に及ぶ。ヨーゼフは、言葉による秩序づけによつて、人間の世界へ戻る。ヨーゼフの言葉は、ファラオが不可解な夢に悩まされ

ているとき、明解な夢解きを与えてファラオを助けるのである。言葉は、不可解な、茫漠とした夢に秩序を与え、明解な説明をする。その功によって、ヨーゼフは、罪を許され牢獄がらでてくる。デーモン的な世界からでてくるのである。従って秩序を失うと、デーモン的なものから離れることが不可能であり、デーモン的なものにとりことなる。即ち、デーモン的なものは、制御されずに自己の存在を主張する。デーモン的なものが、一方では自然的根源的なものであり、他方では非理性的無秩序なものであることを、ヘルメスによって明きらかにするのである。

この無秩序で根源的なデーモン的なものに取り憑かれて、アードリアンは、一旦は称揚され、やがて暗黒の世界へ破滅して行く。根源的なものは、異常なほどの創造力を与え、陶酔と靈感の境地へ、カオスの世界へ駆りたてる。無秩序なものは、複雑と混乱へ、悲劇的狂気へ落とし入れる。「ファウスト博士」におけるデーモン的なものは、悲劇的破局を導くのである。

ところで、デーモン的なものは、決して具体的な事物を示すものでない。存在は認められるが、実体は神秘的で抽象的である。従って、常に具体的形象に付随してあらわれてくる。「ファウスト博士」におけるデーモン的なものは、アードリアンの天才的素質にあらわれている。語り手のゼレヌスは、アードリアンの生涯の語り始めに、天才について次のように述べている。

Und doch ist nicht zu leugnen und ist nie geleugnet worden, dass an dieser strahlenden Sphaere das Daemonische und Widervernunftige einen beunruhigenden Anteil hat, das immer eine leises Grauen erweckende Verbindung besteht zwischen ihr und dem unteren Reich, und dass eben darum die versichernden epitheta, die ich ihr beizulegen versuchte, »edel«, »human-gesund« und »harmonisch«, nicht recht darauf

passen wollen, ⑩

アードリアンの天才的頭脳には、驕慢さが付随している。驕慢な心は、すでに幼少のころ神秘的印象の深いことに出会うと、嘲笑的な高笑いをたてるのである。この高笑いには、あたりに不安を呼びおこす何か人間的でないもの、デーモン的なものが感じられる。また驕慢さは、心の冷たさ、人間的な暖みを失った冷たさをたえず漂わせている。

アードリアンの心の冷たさは、また価値観においても、冷たく批判的な態度をとる。音楽の荘重なクライマックスにおいても、冷たく批判的である。アードリアンは嘲笑的な高笑いをたてるのである。

— ich habe vielleicht zugleich Traenen in den Augen, aber der Lachreiz ist uebermuetig, — ich habe verdammt er Weise von jeher bei den geheimnisvoll-eindrucksvollsten Erscheinungen lachen muessen und bin von diesem uebertriebenen Sinn fuer das Komische in die Theologie geflohen, in der Hoffnung, dass sie dem Kitzel Ruhe gebieten werde, — um dann eine Menge entsetzlicher Komik in ihr zu finden. Warum muessen fast alle Dinge mir als ihre eigene Parodie erscheinen? Warum muess es mir vorkommen, als ob fast alle, nein, alle Mittel und Konuenienzen der Kunst heute nur noch zur Parodie taugten? ⑪

批判的な態度は、芸術のすべての手段や慣習が、古典的伝統

的なものが、今日ではもはやパロディーにしか役立たなくなったと考える。芸術の手段が、歴史的に使い古され、用いつくされたということに退屈している。古典的伝統的なものは、人間文化の長い歴史のなかで、秩序づけられ、統一を保ってきたものである。ところが、批判的な態度は、秩序と統一を分解し寸断してしまう。複雑化し混乱に落とし入れる。この無秩序と、混乱を引きおこすアードリアンの天才と、その驕慢な心とにデーモンのようなものがからみついているのである。

伝統的なものに退屈したアードリアンは、新しい道を追求せざるをえない。新しい道とは、もちろん古典的なものでも、またパロディー的もじりでもない。古代的なもので、かつて誰も経験したことのないもの、つまり根源的原初的なものである。アードリアンは、原初的なものを求めてオラトリオ黙示録を作曲する。この曲は、グリサンドつまり不気味にすべるように高くなるグリサンドを多く用いている。祭壇の四つの声が四人の死の天使の解放を命ずる箇所、トロンボーンのグリサンドがすぎましい叫びをあげる。また第七の封印を解き太陽が黒くなり月が赤くなる時、人間の声がグリサンドをやったのける。グリサンドは、原始的前音楽的時代からの野蛮な痕跡である。いくつかの度を飛びこえるすぎましい叫び声の痕跡なのである。従って、特にグリサンドをしばしば用いたということは、前音楽的時代つまり原始状態への復帰をあらわしている。

Aber das Markers chuetterndste ist die Anwendung des »Glissando« auf die menschliche Stimme, die doch das erste Objekt der Tonordnung und der Befreiung aus dem Urzustande des durch die Stufen gezogenen Heulens war, — die Rueckkehr also in diesen Urstand, wie der Chor der »Apokalypse« sie bei Loesung des siebenten Siegels, dem Schwarwerden der Sonne, dem Verbluten des Monde

s, dem Kentern der Schiffe in der Rolle schreiender Menschen grausig vollzieht. ⑫

また作品全体は、パラドックス、つまり価値の顛倒に支配されて、混乱に落ち入っている。不協和音が、すべての高いもの、敬虔なものを表現しており、一方協和音的なものが、地獄の世界に関係しているのである。

— das ganze Werk ist von dem Paradoxon beherrscht (wenn es ein Paradoxon ist), dass die Dissonanz darin fuer den Ausdruck alles Hohen, Ernsten, Frommen, Geistigen steht, waehrend das Harmonische und Tonale der Welt der Hoelle, in diesem Zusammenhang also einer Welt der Banalitaet und des Gemeinplatzes, vorbehalten ist. ⑬

このことは、グリサンドが秩序を無視した原始人の叫び声の名残りであることと並んで、秩序を無視しているのである。この作品は、根源的なものをあらわすとともに、秩序を無視するものであり、そこにデーモン的なものの存在が認められるのである。

ところで、アードリアンは根源的なものを求めたが、これを獲得するのは、まともな状態では到底不可能なのである。アードリアンは、明敏な頭脳という天才的才能にはめぐまれていたが、実は余りにも冷たく、批判的で、無力に落入っている。そこで、無力を克服し力強い創造力を得るために、異常な状態に身を任せた。それは、天才を生む創造的な病気である。

オラトリオ黙示録を作曲するとき、アードリアンの健康状態はひどく異常である。病気の重圧と精神の昂揚とが交錯する。頭痛はえぐるように激しく、胃潰瘍のような症状をともなっ

いる。その病いがおさまると、精神がフェニックスのように昂揚して、創造の最高の自由と驚嘆すべき力を得る。この沈鬱と昂揚との交錯は、エスメラルダの蝶という女からもらったウイルスが上の脳へ転移してきて、脳細胞が犯された結果である。

— b e g a b t g e n u g , s i c h a n s e i n e
r L a h m h e i t z u a e r g e r n u n d s i
e a u f T e u f e l k o m m r a u s d u r c h
I l l u m i n a t i o n z u u e b e r k o m m e n .
D u , m e i n L i e b e r , h a s t w o h l g e w
u s s t , w a s d i r f e h l t e , u n d b i s t
r e c h t i n d e r A r t g e b l i e b e n , a
l s d u d e i n e R e i s e t a t e s t u n d
d i r , s a l v a v e n i a , d i e l i e b e n F
r a n z o s e n h o l t e s t . ⑭

ウイルスに犯された脳、精神の沈鬱と昂揚との交錯、この異常な状態は、もちろん肉体組織の分解であり、秩序の崩壊である。精神の驕慢さに認められたデーモン的なものは、肉体の病気にも明きらかに認められる。デーモン的なものに取り憑かれた病気は、天才的才能に力を与え、創造の昂揚をもたらすのである。

しかし、アードリアンの脳にウイルスを受け入れたということ、つまりデーモン的なものに取り憑かれたということは、すでに、アードリアンが破局的終末に落ち込むことを予告している。頭痛とはき気は一時おさまり、創造の昂揚がやってくるが、この昂揚は、臨床的にいえば、オイフォーリー、つまり崩壊を前にしての典型的な小康状態なのである。オイフォーリーによる創造の昂揚は、やがて破局的終末をむかえなければならない。恍惚の境地から、自己破滅へ落ち込む。まもなく、アードリアンは、麻痺性震盪で卒倒し、発狂という暗黒の世界へ転落する。精神の驕慢さと肉体の病気に取り憑いたデーモン的なものは、無秩序で根源的な世界のなかで悲劇を導くのである。アードリアンは、人間的なものを離れ、人間的なものを超えて、陶酔と靈感の境地へ、根源的な世界へ駆りたてられるとともに、苦痛と狂気の世界へ、悲劇的破局へ転落するのである。

この無秩序で根源的なものが引きおこした悲劇を、アードリ

アン自身、精神錯乱の直前に、最後の言葉として語っている。

Ja und ja, liebe Gesellen, dass die Kunst stockt und zu schwer worden ist und sich selbst verhoehnt, dass alles zu schwer worden ist und Gottes armer Mensch nicht mehr aus und ein weiss in seiner Not, das ist wohl Schuld der Zeit. Laedt aber einer den Teufel zu Gast um darueber hinweg und zum Durchbruch zu kommen, der zieht seine Seel und nimmt die Schuld der Zeit auf den eigenen Hals, dass er verdammt ist. Denn es heisst: Seid nuechtern und wachet! Das aber ist manches Sache nicht, sondern, statt klug zu sorgen, was vonnoeten auf Erden, damit es dort besser werde, und besonnen dazu zu tun, das unter den Menschen solche Ordnung sich herstelle, die dem schoenen Werk wieder Lebensgrund und ein redlich Hineinpassen bereiten, laueft wohl der Mensch hinter die Schull und bricht aus in hoenische Trunkenheit: so gibt er sein Seel daran und kommt auf den Scindwasen. ⑮

ところで、アドリアンの悲劇を導いたデーモンのものは、すでに度々指摘したように、根源的なものであるとともに無秩

序なものである。従って、デーモンのなものに取り憑かれて悲劇的破局に落ち込んだということは、調和の秩序を失ったということでもある。秩序は、ヘルメスによれば、言葉と深い関係をもっている。言葉は、決して根源的なもの、実質的なものではない。存在しているものを伝達するために用いる手段であり、他に存在する本質的なものの名称にすぎない。言葉を創造した神であるヘルメスが、使いの神、案内の神であることから、言葉が根源的なものでないことは、理解できるのである。

言葉と深い関係をもち、言葉によって生みだされた秩序もまた根源的なものでなく、単なる手段にすぎない。従って秩序は *Gleichnis* でもある。比喩であり、似姿である。決して本源的なものではない。また演技的な要素をもっている。芸のあそびとも言えるのである。

天才的音楽家のアードリアンが、デーモンのなものに取り憑かれ、秩序を失ったのは、従って演技的な要素をもち、ばかばかしいあそびである *Gleichnis* を拒否したからである。アードリアンが、デーモンのなものにからみつかれて、狂気の世界へ転落したのは、*Gleichnis* であり、演技的要素をもつあそびを拒否し、根源的で原始的なものに身を任せてしまったからである。デーモンのものは、*Gleichnis* であるヘルメスの言葉や秩序を拒否するものである。こうしたデーモンのものを、「ファウスト博士」は物語っているのである。

もちろん、「ファウスト博士」以外の多くの作品においても、小さなモチーフとしてデーモンのものを取り扱っている。「ブデンプロック家の人々」では、*daemonische Erscheinung* であるブローカーのゴッシュという人物に。⑩「魔の山」では、デーモンの影響を受けている山の療養所の精神状態、特に無感覚とヒステリーに。⑪「ヨーゼフとその兄弟たち」では、エジプトにおける過去への奉仕に。⑫「詐欺師フェーリクス・クルルの告白」においても、スペイン闘牛の殺戮に、⑬それぞれ認めることができる。

トーマス・マンの作品を深く読めば、必ずデーモンのものを見ることができるとは、しかし、どの作品を取りあげても主要な役割は演じておらず、漠とした感じを与えているにすぎない。というのは、切迫した真剣なデーモンのものが、たえ

ず芸術的なあそびであるイロニーや、高級なパロディーによってやわらげられているからである。それに反し、ただ「ファウスト博士」だけが、Das Daemonischeという言葉葉を頻繁に使用しながら、デーモン的なものを、主要なモチーフとして激しく前景にだしている。こうした意味で、「ファウスト博士」は、マンの作品系列において待異な存在である。従って、この作品は特殊な事柄のもとで成立したと考えられる。それは、トーマス・マンの戦争体験である。第二次世界大戦におけるナチとの戦いである。絶望的危機に落込んだ時代体験である。マンは、フマニストのゼレススを通し、この長編小説の結びで次のように語る。

De u t s c h l a n d , d i e W a n g e n h e k h
s c h g e r o e t e t , t a u m e l t e d a z u m a
l a u f d e r H o e h e w u e s t e r T r i u
m p h e , i m B e g r i f f e . d i e W e l t z u
g e w i n n e n k r a f t d e s e i n e n V e r
t r a g e s , d e n e s z u h a l t e n g e s o
n n e n w a r , u n d d e n e s m i t s e i n
e m B l u t e g e z e i c h n e t h a t t e . H e
u t e s t u e r z t e s , v o n D o e m o n e n
u m s c h l u n g e n , u e b e r e i n e m A u g e
d i e H a n d u n d m i t d e n a n d e r n
i n s G r a u e n s t a r r e n d , h i n a b v o
n V e r z w e i f l u n g z u V e r z w e i f l u
n g . W a n n w i r d e s d e s S c h l u n d e
s G r u n d e r r e i c h e n ? W a n n w i r d
a u s l e t z t e r H o f f n u n g s l o s i g k e
i t , e i n W u n d e r , d a s u e b e r d e n G
l a u b e n g e h t , d a s L i c h t d e r H o
f f n u g t a g e n ? E i n e i n s a m e r M a
n n f a l t e t s e i n e H a e n d e u n d s
p r i c h t : G o t t s e i e u e r e r a r m e n
S e e l e g n a e d i g , m e i n F r e u n d , m e
i n V a t e r l a n d . ⑳

この悲劇的時代が、「ファウスト博士」を特異な存在にしている。過激な真剣な切迫した周囲の状況は、「ヨーゼフとその兄弟たち」にみられるような、芸術的あそびであるイロニーや高級なパロディーの余地を多くあけることができない。デーモンのものをやわらげることができないのである。

1943年、第二次世界大戦のさなかに書き始められたトーマス・マンの「ファウスト博士」は、デーモンのものを物語っている。デーモンのものは、根源的な、原初的な、野蛮なものであり、秩序を無視したものである。Gleichnisであり、あそびであるヘルメスの言葉や秩序を拒否するものである。天才的音楽家、アードリアン・レーヴァキューンは、デーモンのものに取り憑かれ、一旦は称揚されたが、やがて暗黒の世界へ破滅して行ったのである。

註

- ①Doktor Faustus, S. Fischer 1956, S. 122
- ②e b d. S. 10
- ③e b d. S. 17
- ④Thomas Mann - Karl Kerényi : Gespräch in Briefen, Rhein-Verlag 1960, S. 51
- ⑤Erfahrungen, B. Fischer 1948, S. 441
- ⑥Gesammelte Werke in 10 Bde. S. Fischer 1925, Bd. 7, S. 305
- ⑦Joseph und seine Brüder, S. Fischer 1952, S. 29, S. 889
- ⑧e b d. S. 1628
- ⑨e b d. S. 763 f.
- ⑩Doktor Faustus, S. Fischer 1956, S. 11
- ⑪e b d. S. 179
- ⑫e b d. S. 497

- ⑬ e b d. S. 498
 ⑭ e b d. S. 305
 ⑮ e b d. S. 662
 ⑯ G e s a m m e l t e W e r k e i n 10 B d e. B d. 2, S. 263
 ⑰ e b d. Bd. 7, S. 482, S. 573
 ⑱ 註11参照
 ⑲ B e k e n n t n i s s e d e s H o c h s t a p l e r s F e l i x K r u l l, S. F i s c h e r 1954, S. 430ff.
 ⑳ D o k t o r F a u s t u s, S. F i s c h e r 1956, S. 676



第2章 『魔の山』における中間のイデー

トーマス・マンは、神話の世界や身近の出来事から、多様な素材を取りあげてきて、それを組み立てながら長編小説を仕上げている。一つの素材は、他の幾つかの素材と関係を持ち、結合され、網の目を張りめぐらすようにして、長編小説を構成する。マンの教養小説である「魔の山」も例外ではなく、多くの素材が複雑戸にからみ合って、アンドレ・ジッドの言う「他に比較するものがない」作品となっているのである。しかしまた、この素材のからみ合いの巧妙さや大小様々のモチーフの相互関係の複雑さは、作品の統一を破壊し、解体し、主題の所在を不可解にしでしまう危険をはらんでいる。無意味な饒舌の連続に、退屈してしまうおそれがある。従って、複雑さの危険を回避し、複雑さに統一と秩序を与える芸術の精神が必要となるのである。それが、中間のパッションであり、中間リモラルであり、エートスである。

トーマス・マンの小説の技法や作品の形式を支えている中間のイデーは、また作品の内容に関係している重要なイデーである。「魔の山」の主人公が追求しているのは、人間性であり、人間であることの本質を支えている中間のイデーなのである。単純な青年であるハンス・カストルプは、対立し合う二人の教育

者、イタリア人で合理主義者のゼテムブリー二と、ユダヤ人でスコラ哲学者のナフタとの中間に身を置いて、どちらに荷担することもなく、市民としての義務感から進んで、魔の山の教育を受けるのである。中世に置いて、神と悪魔が、人間の魂を奪い合ったように、またファウストの物語において、神と悪魔が、錬金術士の魂を奪い合ったように、ゼテムブリー二とナフタが、カストルプ青年の魂を奪い合うのである。だが、カストルプは、対立し、論争し合い、決闘の騒ぎまで引き起す二人の間において、主体性を失うことがない。魔の山のサナトリウムに封じ込められ、錬金術的教育を受けながら、自分の身を両極の中間に置いて、主体性を失わずに、市民としての、人間としての義務感から中間のイデーを追求しているのである。

ところで、「魔の山」の主人公の単純なカストルプ青年が、中間のイデーを追求した跡をたどると、長編小説の「魔の山」が、ドイツの伝統的な教養小説であって、主人公の教育課程が、更に教育の状況や教育者が、作品を解明する鍵となっていることが分る。「魔の山」が教養小説であるということは、トーマス・マン自身も述べており、周知のことではあるが、第一章の冒頭の文が、より具体的に明示している。「魔の山」の物語は、「ひとりの単純な青年が旅に出た」という文で始まる。物語の主人公が単純な若者であって、教養の旅に出るという二点は、ゲーテのマイスター的な、ドイツの伝統的教養小説の重要なモチーフである。

トーマス・マンの教養小説は、勿論ゲーテのマイスターとは、異質の内容をもっている。カストルプ青年の旅の目的地は、ゲーテのマイスターとは異質の世界である。カストルプの目的地は、海拔一六〇〇米の魔の山のサナトリウムである。この目的地が、実は、カストルプの教育の舞台であって、たまたま療養中の従兄チームセンを見舞うために、わずか二週間の予定でやってきたのに、七年間も滞在することになる。サナトリウムで、単純なカストルプ青年は、魔の山の錬金術という魔法にかけられるのである。魔の山のサナトリウムは、錬金術の世界で、マイスターの市民世界とは異質である。カストルプ青年の受けた教育は、錬金術的浄化の教育なのである。

錬金術とは、要するに金を作ることで、それには、まずレトルトの密封が必要である。サナトリウムのある魔法の山は、広

い世界である低地から遮断されており、錬金術のレトルトのように密封されている。海拔一六〇〇米という高地であるために、空気が、レトルトのように稀薄である。魔の山のサナトリウムに向うカストルプ青年の不安な気持は、空気の稀薄な高層への密封を暗示している。

ところが、彼はいま、あたりの状況が自分の完全な注意力を要求するような、これはいい加減にしてはおけないというような気持になっていた。これまでまだ一度もその空気を呼吸したことのない高層、他とは完全におもむきの違う、独特に稀薄で乏しい生活条件が支配しているという高層へ、こうして引きあげられてゆくこと——それが彼を興奮させて、その心に一種の不安を満たしはじめた。

密封されたレトルトのなかでは、物質の腐敗が行われる。自然の失敗作である鉛、銅、鉄などが、解体して金に生れ変わるのである。このレトルトは墓穴に似ており、墓穴では、死者が、腐敗し、解体して天国に昇るのであるが、錬金術のレトルトでは、下級の物質が、腐敗し、解体して金となるのである。このサナトリウムは、また死者の国である地獄の比喩である。

魔の山のサナトリウムで、一夜をすごしたカストルプ青年は、翌日、合理主義者のゼテムブリーニから、このサナトリウムが、実は、地獄の深みであることを知らされる。

これはしたり、あなたはわたしたちの仲間ではないのですか？健康でいらして、ここへはただお客としておいでになっただけなのですか、冥府を訪れたオデッセーのように？いや大胆不敵ですね、亡者どもがたわいもなく無意味な暮しをしているこの深みへおりてこられるとは——

レトルトのように密封されたサナトリウムは、死と病気の世界なのである。サナトリウムは、レトルトのように、死と腐敗の墓穴である。地獄のサナトリウムは、カストルプ青年を病気にしてしまい解体しようとするのである。ところが、一方では、錬金術は、要するに金をつくることで、もう少し学問的にいえば、浄化と向上の原理である。スコラ哲学者のナフタが、カス

トルプに説明している。

そうです、わかりやすく言えばです。すこし学問的に言えば、浄化であり、物質の転化、醇化であり、化体、それもより高級なものへの化体であって、つまるところ向上なのです。

従って、錬金術における腐敗や死や病気は、あくまでも、浄化や向上のための一条件に、ある一つの過程にすぎないのである。魔の山のサナトリウムは、単純な青年であるカストルプを病気にするが、教養豊かな天才に目覚めさすのである。

僕はもちろん根っから天才なんかじゃないし、大きな人物ってところでもありはしない、とんでもないことだよ。しかし僕は偶然にも——偶然にもだよ——この天才的な世界へ高く押しあげられてきたんだ……。要するに、君は知らないだろうが、錬金術的＝化学的教育法とでもいうようなものがあるんだよ、化体、それも低いものから高いものへの化体、つまり、もっとわかりやすく言えば、高揚ということがあるんだよ。

日常の世間と絶縁し、密封されてしまうということは、自己の内面の精神界に閉じこもってしまうことで、そうすることによって、哲学的瞑想が病的にまで深くなり、哲学的形而上学的天才に目覚めていくのである。それは、死を通して生へ至る天才の道である。カストルプ青年は、次のような言葉を見付けるのである。

生に至る道はふたつある、ひとつは普通の、まっすぐな、真面目な道。もうひとつはよくない道、死を乗り越えてゆく道だが、これこそ天才的な道なんだ！

単純なカストルプ青年が、地獄のサナトリウムで、錬金術的教育によって得た、死を通して生へ至る天才的な道は、表現をかえると、死と生との中間にある道であって、「魔の山」という教養小説の根本イデーである、中間のイデーに支えられている。この道は、凡庸な生に執着するのでもなく、死の眠りに逃避するものでない。生は、死を通して、新しい生へと克服されるの

である。新しい生は、死と生との中間的存在なのである。

この中間のイデーは、またカストルプ青年を取り囲む、二人の教育者に対する、カストルプ自身の態度をも支えている。対立し合う二人の教育者は、カストルプの魂を奪い合うが、カストルプは、どちらに荷担することもなく、彼らの間に身を置いて、両者の言葉に耳を傾け、二人の教育を受けるのである。対立する両者の緊張のなかに身を置く、この中間的態度は、やがて、彼らの本体が何であるかを見抜いてしまうのである。スコラ哲学者のナフタと合理主義者のゼテムブリーニに鋭い批判の言葉を浴びせるのである。

ナフタには荷担すまい——それからゼテムブリーニにも賛成しない。彼らはどちらもおしゃべり屋にすぎないのだ。ひとりは淫湯で悪意のあるやつだし、もうひとはいつも理性の角笛ばかり吹いていて、気違いをさえ正気に戻すことができると自惚れているが、なんとも無粋なことさ。あのふたりの教育家！彼らの論争や対立こそごちゃ混ぜで、支離滅裂な鬨の聲の挙げ合いなんだから、すこしでも頭が自由にはたらいて心に敬虔な気持を持つ者なら誰だって、あんなおしゃべりに惑わされるものではない。

合理主義者とスコラ哲学者への批判は、また合理主義そのもの、スコラ哲学そのものへの批判ともなっている。知識や学問を切り売りしている、教育者や学者に対する批判であるとともに、生命の通っていない知識や学問そのものへの批判でもある。

ゼテムブリーニとナフタは、合理主義とスコラ哲学を象徴しているが、また人文主義とテロリズムをも象徴している。更にイタリア人とユダヤ人を代表していて、ヨーロッパ文明に流れ込んだ、二つの主要な文明を象徴するものである。ヘレニズムとヘブライの文明である。従って、二人の教育者は、単に合理主義とスコラ哲学だけを代表するものではなく、現代ヨーロッパの文明を象徴しているのである。絶えず矛盾するものが対立相克している、二元的文明の象徴である。カストルプ青年は、生命の通っていない、絶えず対立している二元的思想に、鋭い批判を浴びせている。頭の遊戯になりがちなイデオロギーが、おしゃべり屋のおしゃべりにすぎないのだと批判しているので

ある。知識や学問は、生命の通っていない、死者の国のものになりがちである。知識や学問は、分析を好み、絶えず対象を、対立する二つに切断してしまう傾きがある。生命に満ちた統一を破壊してしまうのである。

では、カストルプ青年が、死の世界のものとみられた知識や学問に、進んでかかわりを持ったのは、何を意図していたのか。ゼテムブリーニという知識人や、ナフタという学者と進んで交際を持ったのは、何を意図していたのか。このかかわりは、錬金術的教育の一つの課程なのであり、死を通過して生へ至る道なのである。真実の生に目覚めるために、生命の通っていない知識や学問に、進んでかかわりを持ったのである。知識や学問の世界をくぐり抜けて、真実の生に到達するのである。知識や学問は、それ自体で目的となりにくいものであるが、真実の生に至るために重要なのである。

カストルプ青年は、ふたりの教育者を、ともにおしゃべり屋だと鋭く批判しているが、彼らに教育されることによって、始めて、人間についての貴重なイデーに到達することができたのである。それが、中間のイデーなのである。このイデーは、むしろポエジーと呼んだ方がよいと考えられるものである。カストルプは、雪のなかで、その言葉を見つけだしたのである。

死か生か——病気か健康か——精神か自然か。これらは矛盾し合うものだろうか？ いったいこれは問題になるものだろうか？ いや、問題にはならない、どちらが高貴かという問題も問題にはならないのだ。死の冒険は生のなかにあって、それがなければ生は生でなくなるだろう、そして、その中間——冒険と理性との中間こそ神の人間の占めるべき位置である——人間は対立の支配者で、対立は人間によって生ずる、だから人間は対立よりも高貴なのだ。人間は死よりも高貴で、死だけにつくには高貴すぎる、——人間の頭が自由にはたらくからだ。人間は生よりも高貴で、生だけにつくには高貴すぎる。——心に敬虔な気持を持っているからだ。

トーマス・マンの教養小説である「魔の山」の主人公、ハンス・カストルプは、地獄のサナトリウムに封じ込められ、錬金術的教育を受けながら、対立し合うふたりの教育者の間に、自

分の身を置いて、中間のイデーを、探し求めたのである。それは、対立を支配する神としての人間のイデーなのである。

このイデーが、作品の根本イデーとして、長編小説の「魔の山」の内容と形式を支えている。物語の主人公、ハンス・カストルプが、探し求めた中間のイデーは、また、物語の作者であるトーマス・マンが、創作の技法を支える、芸術の精神として求めているものである。「魔の山」には、対立する様々な素材が取り入れられ、巧妙に結びつけられ、調和を保っている。なかでも、特に際立って巧妙さを感じさせるのは、ゲーテのマイスター的素材と、ファウスト的素材が、調和を保って、作品のなかに取り入れられていることである。「魔の山」は、ヴィルヘルム・マイスターとファウストとの中間的存在なのである。

トーマス・マンの「魔の山」が、マイスター的教養小説であることは、作者自身も述べ、多くの研究者の指摘するところなので、特に問題はないが、「ファウスト」との関係は、物語の舞台の奥で、巧妙に仕組まれているのである。

「魔の山」には、ゲーテのファウストからの引用句があちこちに認められる。そのなかで、特に重要なのは、ヴァルプルギスの夜で、アダムの先妻のリーリットのでてくる箇所である。この引用句は、「魔の山」のなかで、誰がファウストで、誰がメフィストであるかを明きらかにしてくれる。カストルプ青年が、ファウストで、合理主義者のゼテムブリーニが、メフィストの役になっている。二人の台詞のやりとりは、ゲーテのファウスト物語の合詞のやりとりと同じ順序でなされる。

「あの婦人をよく見てごらんよ！」とゼテムブリーニ氏がいうのを、ハンス・カストルプは遠くからのように聞いた。ハンス・カストルプはセウシャ夫人がやがてまた歩き出して、ガラスのドアから食堂を出て行くのを見送っていたところだった。「あれはリーリットです」

「誰ですって？」とハンス・カストルプは聞き返した。

文学者は喜んだ。そして答えた。

「アダムの先妻ですよ。気をおつけなさい」

ところで、メフィストは否定の霊なので、メフィスト役の合理主義者のゼテムブリーニも、当然否定の精神が強いのである。

合理主義は、絶えず物ごとを割り切ってしまう、分析を好む。二元論的に、物ごとを対立させて考え、一方を簡単に否定してしまうのである。つまり善悪の判断があまりにも明確すぎるのである。そうした意味での合理主義者が、メフィストなのである。

魔の山のサナトリウムには、ゼテムブリーニの他にも、様々な悪魔が住んでいる。院長のベーレンスは、ラダマントと呼ばれ、地獄の裁き手である。医者が悪魔であるということは、知識や学問の世界が、悪魔と親しい関係にあることを暗示している。その関係を象徴的に示しているのが、サナトリウムの療養ホールの入口にひるがえっている、マーキュリーの旗である。二匹の蛇をからませたマーキュリーの杖を染めぬいた旗である。この旗に染めぬいている蛇は、ゲーテのファウストにでてくるメフィストの叔母で、創世紀では、エバを誘惑し、善悪判断の知識を人間に与えてくれたのである。知識や学問は、物ごとを分析し、対立させ、一方を厳しく否定してしまうことによって、悪魔との関係をもち続けているのである。

二匹の蛇をからませたマーキュリーの杖は、神話の世界で、医学とともに錬金術を象徴している。錬金術は、悪魔と並んで、ファウスト物語には、欠くことのできないモチーフである。伝説のファウストは、錬金術士であるし、ゲーテのファウスト物語で、小人のホムンクルスの生命を試験管のなかで作りにしているのは、錬金術にほかならない。また天上の序曲で、主がファウストを、やがて心の澄む境地へ導いてやろうと言っているが、心澄む境地、つまり浄化や蒸留は、錬金術の目的とするところである。こうしたファウスト的錬金術が、「魔の山」のなかに取り入れられているのである。すでに指摘したように、魔の山のサナトリウムは、錬金術的世界であるし、そこでの教育は、錬金術的浄化の教育である。ゲーテのファウストが、悪魔と関係を持ちながら、心の澄む境地へ導かれていったのと同じように、魔の山のカストルプは、死者や悪魔の世界とつながりを持ちながら、浄化と向上を目的とする錬金術的教育によって、人間についての貴重なイデーを得たのである。

「魔の山」がファウスト的であるためには、勿論何よりも、主人公のカストルプ青年が、ファウスト的でなければならない。ファウストが学問の世界から抜けだして、真実の人生を探求す

るように、カストルプは、知識や学問の単なるおしゃべりにまどわされることなく、真実の人間の在り方を追求するのである。ファウストの魂が、神と悪魔との間をただようように、カストルプの心は、ナフクタとゼテムブリーニとの間にあって、熱烈に人生を探求するのである。

トーマス・マンの教養小説である「魔の山」は、様々な意味で、ファウスト的物語であり、作者自身が述べているように、ゲーテの教養小説であるヴィルヘルム・マイスターを、奇妙な、イロニーシユな、ほとんどパロディー的方法で、新たにしようと企てた物語である。従って、「魔の山」は、マイスター的であるとともに、ファウスト的でもあり、その関係は、実にイロニーシユである。ヴィルヘルム・マイスターと、ファウストとのイロニーシユな中間に、「魔の山」は置かれているのである。主人公のカストルプ青年が、物語のなかで求めた中間のイデーは、作家であるマンが、芸術の精神として求めたものであり、ヴィルヘルム・マイスターとファウストを結びつけているのである。

ところで、「魔の山」を支えている中間のイデーは、対立するものを調和させ、支配し、克服することを意図しており、イロニーの精神から生まれ、イロニーの精神とはわかちがたい関係にある。対立し、矛盾し合うものの中に、批判の眼を置き、どちらに荷担することもなく、両者を調和してしまう態度は、実にイロニーシユなものである。イロニーの精神は、肯定しながらも同時に否定し、また否定しながらも同時に肯定しているのである。イロニーは、マンの作品には、初期のものから一貫して認めることができるが、「魔の山」を転期として、ロマン主義的イロニーがら、独自のイロニーへと変化している。若い頃に、ニーチェの影響を深く受けたトーマス・マンは、ロマン主義的イロニーを、芸術の精神として受け入れたが、「魔の山」では、ロマン主義的イロニーが、イロニーシユな中間のイデーとなっている。初期の作品である「ブデンプロック家の人々」や「トニオ・クレーガー」で、生と死との矛盾の克服を、市民と芸術家との対立の克服を試みているイロニーの精神は、ロマン主義的色彩が濃い。つまり、世界を、対立し合う二つの陣営に、例えば生と死に、市民と芸術家に切断してしまい、対立し合うものの中には、歩み寄ることのできぬ距離を置く。そこに

は、イロニッシュな中間の存在を考えることができないのである。しかも、対立し合う片方は、絶えず他方の存在に、限りない憧憬を抱いている。ブデンプロック家のトーマスは、実務家という生の立場にありながら、死に重大な意味を見出し、死に憧れるのである。芸術家であるトニオ・クレガーは、芸術家の立場にありながら、凡庸な市民に憧れているのである。こうした憧れの心は、勿論対立や矛盾の克服を、つまり新しい生のための自己克服を意図しているのである。ブデンプロック家のトーマスは、実務的な生の失敗を克服するために、死に憧れを抱いているのである。トニオ・クレガーは、芸術家に疑いをもち、生き生きとしたものを獲得したいがために、凡庸な市民に憧れているのである。

初期の作品にあらわれている、イロニッシュな自己克服の精神が、やがて、「魔の山」では、イロニッシュな中間のイデーとなってあらわれてきているのである。ハンス・カストルプにとって、死か生か——病気か健康か——精神か自然か——というのは問題でなく、その中間が問題なのである。死と生との、精神と自然との対立を克服し、支配するために、イロニッシュな中間のイデーが問題となるのである。合理主義か、スコラ哲学か——人文主義かテロリズムか——文学か神学か——が問題なのではなく、それらを支配する中間的存在の、神である人間が問題なのである。

このイロニーの変化を、トーマス・マンにもたらしたのは、ゲーテである。「魔の山」と平行して書かれたエッセイである「ゲーテとトルストイ」に、イロニーを定義して、中間のパッションであり、中間のモラルであり、エートスであると明確にしている。ロマン主義的イロニーは、ゲーテ研究によって、中間のイデーとなったのである。この変化は、また「魔の山」以後の作品を、ニーチェ的色彩よりも、ゲーテ的色彩の濃いものに変えてしまっている。勿論、「魔の山」以前の作品にも、ゲーテの影響のあとをうかがうことができるが、決定的な影響は、「魔の山」が初めてであり、その後の大作である「ヨーゼフとその兄弟たち」にしても、「ファウスト博士」にしても、ゲーテの存在を見落してはならず、トーマス・マンの背後には、絶えずゲーテの存在を感じさせるのである。

一九二四年、トーマス・マンが四十九才のときに完成した「魔

の山」は、彼の生涯の、最も重要な、ニーチェからゲーテへの決定的な転期を飾る作品である。一見狡猾にさえ見える、偉大なゲーテから、中間のイデーを学び取り、「魔の山」のなかで、そのイデーに生命を与えたのである。単純なカストルプ青年は、地獄の世界であるサナトリウムで、錬金術的教育を受け、二元的対立的イデオロギーにまどわされることなく、死と病気を克服し、逆に対立を支配する中間のイデーを見いだしたのである。この中間のイデーこそ、神なる人間の占めるべき位置と姿を示すものである。そして、このイデーのなかから、未来に愛が、芽ばえてくるのを予見させてくれるのである。中間のイデーは、対立し合う両端に、絶えず深い愛をそそいでいる。単純なカストルプ青年の物語は、愛の誕生について語りつつ終るのである。

御機嫌よう！——生きているにしても倒れているにしても、お前の行手は暗い。お前が巻き込まれた血腥い乱舞はまだ何年も続くだろうが、私たちはお前が無事で帰ることは覚束ないのではないかと思っている。実を言うと、私たちはそれをどちらとも思いわずらわない。お前の単純さを複雑にしてくれた肉体と精神との冒険で、お前は肉体があるうちは殆ど経験し得ないことを精神の世界で経験することが出来た。お前は「陣取り」によって、死と肉体の放縦とのなかから愛の夢がほのぼのと誕生する瞬間を径験した。全世界の死の乱舞のなかからも——雨混りの夕空を焦がしている陰惨なヒステリックな焔のなかからも、いつか愛が誕生するであろうか？



第3章 トーマス・マンの故郷

波うつ高潮のなかに、
鳴りわたる響きのなかに、
世界の息の
吹きわたる万有のなかに——
おぼれ、
沈み——
意識なく——

至上の歓楽！

(Wagner, Tristan und Isolde)

1875年6月6日の正午に、北ドイツのリューベック市で生まれたトーマス・マンは、幼年時代の故郷をなつかしみながら、「ブデンプローク家の人々」を書いている。1897年10月にローマに滞在していたときで、22才であった。異郷に居て、はるかな故郷に思いを馳せながら書き綴った、この長編小説は、実は、マンの一族の没落史であって、彼が生涯を通じて最も愛着を抱いていた作品なのである。「ブデンプローク家の人々」は、生まれ故郷の幼年時代を克明に描き、後に発展し、完成していった、さまざまなテーマやモチーフが盛られ、マンの膨大な作品群の起点となり、多彩な作品の生まれた母体となっているのである。勿論、その他のエッセイや初期の短編小説にも、リューベックの町が、生きいきと描かれている。

マンの創作は、自伝によると、子供っぽい戯曲で始まった。(Lebensabriss, Bd. XI, S. 99) 14才のトーマス・マンが、マン家の子もり女にあてた手紙に、自作の>Aischa<という戯曲に触れて、自らを、抒情的な、戯曲詩人と呼んでいる。(an Fflieda Harsenstein, Briefe I) その他に、主に親友に捧げた、若干の詩がある。アリアの英雄的な死を扱ったロマンツェの>Paete, non dolet<などもある。実科ギムナジウムの学生雑誌>Frühlingsturm<では、哲学的な、扇動的な論説家として認められていた。こうした幼い創作は、すべてリューベック時代のもので、まだ小説は見当たらない。小説を書き始めたのは、故郷のリューベックを離れてからである。

トーマス・マンの16才のとき、51才の父が、敗血症で死亡し、母は、弟妹を連れてミュンヘンに移った。マンが、学業の結末をつけて、家族の往むミュンヘンに移ったのは、あと3ヶ月足らずで、20才になるという1894年の3月である。それからのマンは、「ブデンプローク家の人々」を書き始めるまでの、わずか2年余りの歳月に、無名の作家として、数々の短編小説を仕上げている。最初の小説は、1894年10月の社会主義的自然主義雑誌>Die Gesellschaft<に発表している。この時代の代表的短編小説は「小フリーデマン氏」で、短編としての構成かうまくまとまっており、その素材が、マンの生まれ故郷のリューベックから巧みに取りだされている。作品にあらわれる市立劇場と河は、明きらかにリューベックの町のものである。市立劇

場では、ワーグナーのローエングリーンが上演され、リューベックのトラーヴェ河が、作品の重要なモチーフとなっている。ワーグナーの音楽とトラーヴェ河は、フリーデマンの死を準備するのである。マンは、後年の自伝でもまた、故郷での幼年時代の楽しい思い出として、トラーヴェ河口の海と音楽を特に取りあげている。

だが、私の幼年期で一番明かるく過ごしたのは、トラーヴェミュンデでの毎年の暑中休暇の数週間であった。朝のうちは、バルト海の入江での海水浴。午後には、ほとんどまた海水浴におとらぬ情熱で愛していた保養楽堂でのひとときである。(Lebensabriss, Bd. XI, S. 98)

トラーヴェミュンデの思い出は、さらに、リューベックについての講演でも触れ、海と音楽は、物語と結びついて、マンの生涯に欠くことのできぬものとなっているのである。

休暇の楽園、トラーヴェミュンデ、そこで過ごした日々こそ、私の生涯において、疑いもなく最も幸福なときでありました。そこでの海と音楽とは、私の心のなかで、観念及び感情として、たえず結び合わされておりました。物語、叙事的散文、すなわちエーピク、それは、つねに私にとって、海及び音楽と緊密に結びついていた概念でありました。ある程度までは、この両者によって構成された概念でありました。(Lubbeck als geistige Lebensform, Bd. XI, S. 388)

海と音楽によって象徴する故郷は、「ブデンプロック家の人々」へもまた取り入れられ、立ち去って(verlassen)きたもの、失なうて(verlieren)しまったもの、そして没落して(verfallen)いったものとして解釈されるのである。故郷は、自分が生まれたところでありながら、成長した自分にとっては、難れてしまつて、なくなつてしまつたものである。だが、やがては帰つていくべきところであつて、過去の楽しい思い出と、未来の休息の安らぎが入りまじつた感情を引きおこしてくれるところである。そのうえ不思議なことには、現在の生に、デモーニッシュな気力を与えてくれるところでもある。人生の生きいきとした力を与えてくれるが、まちがえば、死の世界へ落としこむ魔力をも秘めているのである。こうした故郷のイデーを、作品の

なかで、象徴的にとらえ、表現しているのが、海と音楽なのである。

富裕な穀物商の没落史である「ブデンプロック家の入々」で、海のもティーフが先ず問題になるのは、物語が始まる1835年10月の新宅開きの喜びの歌においてである。近き未来にしのび寄ってくる衰退の微さえまだ見せておらず、一家の華やかな隆昌は、絶頂に達しているかに思われる。その繁栄を象徴するのが、詩人ホフシュテーデの喜びの詩である。ブデンプロック夫妻は、腕の逞しい火の神ヴルカヌス（Vulcanifleisige Hand）と海より生まれてきた美の女神ヴェーヌス（Venus Anadyomene）とに譬えられている。古代人は、ヴェーヌスが海から生まれたと伝え、地中海に、喜ばしい美の生まれてくるのを見てとっているのである。華やかな誕生と繁栄の美である。ところが、海は、イローニッシュなもので、海には、誕生の美と同時に、死の美しさがある。海から生まれて来たものは、やがて滅び、海へと消え去って行くのである。ギリシャの明るい海は、美の誕生を強く印象づけるが、北ドイツの暗いバルト海は、死の美しさを訴えているのである。美の女神に譬えられたエリーザベットの息子であるトーマスは、死の数カ月前に、実務的な仕事につかれ果て、休息のために、トラーヴェミュンデの海岸にでかける。トーマスが、北のバルト海に感じたのは、疾病の美である。安らぎの美、誕生と繁栄を裏返しにした美である。人間が死して帰りつく故郷といえるのである。

私は、だんだん海がなつかしくなってきた……以前は山の方が、遠く離れたところにあるので、むしろ好きだった。今ではもう行ってみる気がしない、恐ろしいような、恥かしいような気がするだろうと思うんだ。我まますぎて、不規則すぎて、込み入りすぎているからね……確かに、ひどく打ちのめされたような気持ちになってしまいそうだ。海の単調さを好むというのは、どういう性質の人間だろうか？——しかし、この神秘的な、心を痺れさすような宿命を抱いて、ひろびろと波をうねらしている海の上には、潤んだ、絶望的な、英知の眼が、何か夢みながら、いつか昔の悲しい纏れを凝視している……健康と疾病、これかその違いだ。
(Bd. I, S. 671)

しっとりとした緑の崖や、狭い石ころだらけの海岸線の向うに暗くうねっているトラーヴェミュンデの海は、作品の主要なモチーフで、ショーペンハウアーの「意志と表象としての世界」とともに、トーマス・ブデンプロックの死への準備に使われている。トーマスが、街頭で倒れ

たとき、白の革手袋をはめた手が、雪解けの水溜りに投げだされていた。「小フリーデマン氏」の主人公が、トラーヴェ河の水へ、上半身を落とし込んで死んでいったのを考え合わせると、海と死の関係を、雪解けの水と河の水が、暗示的ではあるが、強く印象づけてくれるのである。

海のもティーフは、さらに、トーマスの息子の学校嫌いに重要な意味をもっている。

彼の顔と手は、海風に焼けた。けれども、もし避暑が彼を頑強に元気よくし、抵抗力を益す目的のためであったとすれば、みじめな失敗であった。(B d. I, S. 636)

海に対する畏敬と海岸での孤独によって、学校嫌いになったハノオ少年は、音楽に慰めを求める。だが音楽の美には、歓喜と没落への意志が含まれていた。ワーグナーの「ローエングリーン」を、戦慄と陶醉に充たされながら聞くが、それが終わると激しい絶望へ落ち込むのである。

そして遂に終わりがやって来た。歌声に充ちている、眩しいような幸福は、沈黙し、消え失せてしまった、彼は、熱っぽい頭を抱えて、再び彼の部屋へ帰って来た。そして、ほんの数時間眠ると、またあの灰色の平日がやって来るのだということを悟ったのだ。すると、彼がこれまでよく知り抜いている、あの全くがっかりした気持ちが突然起って来た。彼は再び、美がどんなに心に病いを与えるものか、また、どんなに深く羞恥と絶望的な憧憬の深淵に突き落として、日常生活に対する勇氣と能力を失くしてしまうものか、痛感したのだ。(B d. I, S. 702)

音楽は、海のもティーフとともに、没落の美を奏でているのである。このもティーフは、やがてハノオがチブスで死ぬのを準備しているのである。こうした音楽の危険な一面をよく伝えているのに、晩年のマンのワシントンでの講演である「ドイツとドイツ人」がある。

音楽は、デモーニッシュな領域であります。偉大なキリスト者、ゼーレン・キェルケゴールは、モーツァルトのドン・ジュアンに関する悲痛な熱狂的な論文において、そのことを極めて説得力豊かに詳説しております。音楽はマイナスの記号をもつキリスト教的芸術であります。音楽は計算されつくした秩序であるとともに、魔を呼び出す、呪術的な身振

りに富んだ、カーオスをはらむ反理性であり、数の魔術、全芸術の中で現実から最も遠い芸術であるとともに、最も情熱的な芸術であり、抽象的にして、神秘的であります。(Deuschland und die Deutschen, Bd. XI, S. 1131)

「ブデンプロック家の人々」は、これまで述べてきたところでは、二重の意味で、生まれ故郷の没落史である。ブデンプロック家の没落史であるとともに、マン家の没落をも物語っているのである。物語は、さらに三重の意味をもち、時代の没落史となっている。マンの時代を生み出した19世紀の没落史である。物語は、1835年10月の新宅祝いに始まり、1877年秋のハノオの死で結んでいて、19世紀中葉の42年間の出来事を取り扱っている。作者は、1875年生まれで、幼年期の出来事を、作品に盛り込んでいるので、この作品は、1875年から、作品成立の1900年に至るまでの時代をも取り扱っていることになる。従って「ブデンプロック家の人々」は1835年から1900年までの19世紀の没落史を物語っているのである。

1835年といえば、ゲーテの死後わずか三年足らずで、1900年は、ニーチェの亡くなった年である。ゲーテの死は、よく言われるように芸術時代の終わりを象徴的に告げている。1830年のパリ7月革命を頂点とする社会革命が、ヨーロッパ全土を激しく揺り動かし、ドイツ史では、特に30年代と40年代が3月前期(Vormärz)といわれ、ドイツの政治社会上の激動期である。自然科学め急速な発達は、18世紀中頃のイギリスに産業革命を引き起し、やがてそれは19世紀に入って全ヨーロッパに拡大してゆくのである。自然科学と経済の急激な変動は、時代が進むと、マルクスの理論を生み、1848年の「共産党宣言」による革命党の結成にまで至るのである。時代の流れは、科学に支配されることを望み、経済的物質的進歩は、めざましいものでありながら、一方では精神の不毛が次第に顕著になり、世紀末が近くなるにつれて、人間の心はますます不安な状態へ追いやられ、もはやキリスト教はかつての力を失って、ショーペンハウアーの「意志と表象としての世界」が、19世紀後半のヨーロッパに大きな影響を与えるのである。この書は、1819年に世にでて、ゲーテも手にしているが、ゲーテの生きていた芸術時代には問題にされず、30年余りの時を経たのちに、はじめて時代風潮に迎えられたのである。

「意志と表象としての世界」は、すでに指摘しているように、ブデンプロック家のトーマスの死の準備に使われ、トーマスを、心の根底から

激しく揺り動かす哲学である。若き日のトーマス・マンもまた、憑かれたように読み耽り、その感動をそのまま物語の主人公の心を通して述べている。その事情を、60才に近くなったマンは、ワーグナー論のなかで明らかにしている。

>意志と表象としての世界< ——なんと多くの追憶が湧き上がってくることか！ わが若き日の精神の陶醉、あふれる感謝と憂愁をはらんだ幸福感。世界を裁断し、世界を整えるこの書と、ワーグナーの作品との結びつきを心に浮べながら……。長編小説に、市民的主人公のショーペンハウアー体験を次のように書きしるした。》初めての大きな感謝したいような満足を彼を充たした。彼は、恐ろしく優秀な頭脳が如何に人生を、この非常に強靱な残酷な嘲笑的な人生を征服して、これを矯め、これを裁決するかを見て類のない喜びを覚えた……。人生の冷酷と無情の前に常に恥かしい思いで良心を痛めながら、自己の苦悩をひた隠して来て、突如偉大なる賢者の手から、この世界に苦悩する基本的な厳粛な権能を与えられる、そうした苦悩者のこれは喜びだった——可能な世界のうちで最上のこの世界、それが総ての可能な世界のうちで最悪のものであると、今や遊戯的な嘲笑をもって証明されたのだった。《(Leiden und Grosse Richard Wagners, Bd. IX, S. 397)

マルクス・エンゲルスとは、別な道を進んだショーペンハウアーは、ワーグナーという後継者を得て、彼の哲学が具体化される。ニーチェは、ワーグナーの芸術とショーペンハウアーの哲学を生々の真の指導者だと言っている。(Nietzsches Philosophie, Bd. IX, S. 680) ニーチェは、勿論イローニッシュな自己克服の意味で言っているのである。ショーペンハウアーの哲学は、死を通過して生へ至る克服の意志としてとらえられている。その意味で、ワーグナーが、ショーペンハウアーの哲学を、音楽によって具体化するのである。マンのワーグナー論は、「トリスタンとイゾルデ」における死の問題に触れて、終極的には生の意志である憧憬のモチーフを強調している。

この神秘劇の第二幕の初めに、松明が消されると、オーケストラが死のモチーフを強調する、また、恋人たちが「その時でさえ私は世界」と陶醉して叫ぶとき、心理的に、また形而上学的に描く音楽の深みから、憧憬のモチーフが聞こえてくる——これがショーペンハウアーでない

であろうか？ (Leiden und Grosse Richard Wagners, Bd. IX, S. 401)

ニーチェの影響を深く受けていたマンが、ニーチェのなかに見たのは、まず自己克服者の姿であり、ショーペンハウアーの哲学に見たのは、世界克服の意志である。死は、深い幸福であって、重大な過誤の訂正である。死は、新たな生のための自己克服なのである。ブデンプロック商会は、美の女神に譬えられたコンズル夫人の息子のトーマスの時代になって、次第に下り坂になってくる。その息子のハノオが生まれたものの、当主トーマスの健康はおもわしくなく、彼の総ての力は衰えてくる。強められたものはただ一つ、すべてがもう永続きはせず、死が間近かに迫っているという確信だけだった。こうした心理に落ち込んだトーマスをとらえたのが、ショーペンハウアーの書で、彼は、死を次のように理解するのである。

死とは何か？その答は、貧しいやに勿体ぶった言葉としては来なかった、彼はそれを感じ取り、心の底で掴んだ。死は深い深い幸福であって、今みたいな祝福された瞬間にのみ見極めることの出来るものだった。死は言葉では表わせない痛ましい彷徨からの帰着、重大な過誤の訂正、最も厭うべき繫縛と制約からの解放であり——それはある悲しむべき不幸を補正するものだった。(Bd. I, S. 656)

「ブデンプロック家の人々」のなかで、海と音楽にからませている死のモチーフには、世界克服の精神が秘められているのである。死は、人間の当然帰らねばすべき世界で、すべてが訂正され、再び人間の新しい生を宿すところである。それは、しばらくは離れ去っていたが、再び戻るべき人間の故郷ともいえるところである。トラーヴェミュンデの海とワーグナーの音楽は、マンの幼少時代の故郷であるが、ブデンプロックの憧れる死は、人間の故郷なのである。

「ブデンプロック家の人々」で、故郷の問題を、さまざまな視点から、時代的にも深く追求しているマンは、1900年に、この作品を書きあげると、その翌年に、ドイツの代表的神話であるファウスト伝説に取りかかろうとして、日記に3行の腹案を書いている。(Die Entstehung des Doktor Faustus, Bd. XI, S. 155) もっとも、ファウスト物語は、ずっと後になって、1947年

に完成を見るのであるが、すでに1924年の「魔の山」のなかに、イローニッシュな意味で、ゲーテのファウストかしばしば引用されている。その後のマンの最大の長編である「ヨーゼフとその兄弟達」では、ヘブライの神話を取りあげられている。マンが神話に目をつけたのは、ワーグナーが好んでその楽劇に取りあげたのと同じように、神話を心理と結びつけながら、現代的解釈をして、ヨーロッパ近代の自己克服を試みているのである。近代の科学の進歩はすばらしく、物質文明はますます多彩に豊かになってきたが、精神文明は、不毛に落ち入り没落の道をたどるに任せている。この世界を克服する拠所として、神話が重要なのである。人類の心の故郷が秘められた神話である。「ブデンプローク家の人々」の故郷は、その後の作品において、深められ、広げられ、人類の問題として、神話と結びついているのである。トーマス・マンの故郷は、近代を救済するために、新しい生命を吹き込まれているのである。

(テキストは、Gesammelte Werke in zwolf Banden, S. Fisher Verlag 1960を引用し、「ブデンプローク家の人々」の引用は、成瀬無極氏の訳による。1967年7月。)



第4章 トーマス・マンと神話

トーマス・マンは、八十年の生涯を費しながら、初期の市民的な作品から、次第に、後期の神話的な作品へと成長し、人類の生の典型を求めている。古代の神話の世界から、たとえば、『すげかえられた首』では、インドの伝説、『ヨーゼフとその兄弟たち』では、ユダヤの聖書、『選ばれし人』では、ローマ逸話集から、小説の素材を取りあげ、パロディーやモンタージュ手法によって、神話的な作品を築きあげている。マンの関心を寄せた神話は、その他にも、多くを数えあげることができるが、なかでも特に、作品の主要なモチーフとなって、姿を変えながらも、頻繁に取りあげられているのは、ドイツのファウスト伝説とギリシャのヘルメス神話である。ファウスト伝説では、対立する二つの世界に引き裂かれがちである生の典型が、またヘルメス神話では、二つの世界に裂かれはしたが、再びもとの一つに帰っていく生の典型が語られているのである。

トーマス・マンは、二十四才のとき、『ブデンプローク家の人々』を書

きあげると、その翌年に、ファウスト伝説にとりかかろうとして、日記に三行の腹案を書いている。もっとも、ファウスト物語は、ずっと後になって、四十七年という長い歳月を経て、七十一才のときに、ファウストと現代の音楽家とを結びつけて完成をみるのであるが、一九〇一年のファウスト腹案も、芸術家と結びつけられていたと考えられる。同じ年に書かれた『トリスタン』、翌年の『トニオ・クレーガー』では、いずれも芸術家が主要なテーマとなっている。おそらくファウストの悲劇と芸術家の悲劇との類似点に興味をいだいたからであろう。神と悪魔との間をさまっているファウストの魂は、健康な俗人と、ひどくいかがわしい芸術家との間に立って、そのどちらにも、安住の地を得ることのできないトニオ・クレーガーの魂と類似しているのである。晩年の『ファウスト博士』では、芸術家の悲劇を、第二次世界大戦のドイツの悲劇とからませている。現代のファウストである天才的作曲家、アードリアン・レーヴァーキューンは、脳に梅毒の病菌を受け入れ、素晴らしい作品を次々と仕上げるが、やがて苦痛と狂気の世界へ落ち込むのである。人間を超えた恐ろしいデーモンに取り憑かれて、一旦は称揚されたが、やがて暗黒の世界へ深く沈んでいくのである。

二十四才のときのファウスト腹案と、七十一才のときの『ファウスト博士』では、ともに魂のゲーテ的救済が、ファウストに与えられておらず、ワーグナー的、ニーチェ的、ロマン主義的色彩の濃い悲劇が演じられているが、トーマス・マンは、ファウストの救済の可能性を考えていなかったわけではない。『ブデンプロック家の人々』や『ファウスト博士』と並んで、マンの代表的作品である『魔の山』や『ヨーゼフとその兄弟たち』のなかで、秘かに、ファウストの救済を試みているのである。

『魔の山』は、よくいわれるように、教養小説であるゲーテのマイスターのパロディーであるが、またゲーテのファウストを、奇妙な、イロニーニッシュな方法でもじっており、そのことを、明らかにしてくれる重要な箇所は、第五章のワルブルギスの夜である。しきりに、ゲーテのファウストから引用してきて、主人公のカストルプ青年が、ファウストで、合理主義者のゼテムブリーニが、メフィストであることを明らかにしてくれる。また、ファウストの魂が神と悪魔との間を漂うように、カストルプの心は、神の側に立つというスコラ哲学者のナフタと、メフィストの側に立たされた、合理主義者のゼテムブリーニとの間をさまいるのである。ただ、トニオ・クレーガーの場合と違ってのは、カストルプ青年が、魔の山の錬金術的教育を受けることによって、やがて、救済の可能性の宿る安住の地が、どこにあるかに気づくのである。常に、対立し、

矛盾しあっている二つの世界の間にもこそ、神である人間の占めるべき位置があると、気づくのである。この中間のイデーは、第六章の美しい雪のシーンで語られている。

死か生か——病気か健康か——精神か自然か。これらは矛盾し合うものだろうか？ いったいこれは問題になるものだろうか？ いや、問題にはならない、どちらが高貴かという問題も問題にはならないのだ。死の冒険は生のなかにあって、それがなければ生は生でなくなるだろう、そして、その中間——冒険と理性との中間こそ神の人間の占めるべき位置である——人間は対立の支配者で、対立は人間によって生ずる、だから人間は対立よりも高貴なのだ。人間は死よりも高貴で、死だけにつくには高貴すぎる、——人間の頭が自由にはたらくからだ。人間は生よりも高貴で、生だけにつくには高貴すぎる。——心に敬虔な気持を持っているからだ。

物語の終わり、カストルプは、死と病気のメフィスト的世界である魔の山から抜けでて、平地の健康な市民の世界へ下りて行くのである。

人間の魂の救済を、『魔の山』よりも更に明確に打ち出しているのは、『ヨーゼフとその兄弟たち』である。マンのヨーゼフ物語と、ゲーテのファウストとの関係については、トーマス・マン自身が、一九四二年のワシントンでの講演で、しきりに触れている。ヨーゼフ物語を書き続けるための強い刺激剤となったのが、ゲーテのファウストで、マンは、絶えず、この汲みつくせぬ言葉の泉に立ちもどっている。特に、第二部のヘレナのシーンと古代的ワルプルギスの夜に強く引かれている。更に、ヨーゼフ物語の序章、地獄行における過去の深みへの旅は、実は、ゲーテのファウスト第二部に描かれている、母たちの国への旅である。ゲーテのファウストが、母たちの国へ行ったのは、古代ギリシャのヘレナを連れだすためであったが、マンのヨーゼフは、エジプトという地獄で、ギリシャ神話のヘルメスと結びつくのである。ヘルメスは、道案内人で文字の神であり、ヨーゼフの救済のカとなるのである。

ギリシャ神話のヘルメスは、トーマス・マンのお気に入りの神で、彼の作品では、『ヴェニスに死す』に初めて姿をみせており、その後、『魔の山』、『ヨーゼフとその兄弟たち』、『クルルの告白』など、マンの主要な作品には、必ず取りあげられ、重要な役を演じている。

『ヴェニスに死す』でのヘルメスは、『ブデンプロック家の人々』や『トニオ・クレーガー』の系統を引く、例の芸術家の悲劇とからんでいて、

作品の主人公である作家のアッシェンバッハを、死の深淵へ導く役を勤めるのである。ヘルメスは、先ず、つばの広い経木編みの帽子をかぶった旅人の姿で現われ、アッシェンバッハの心を揺すり、旅へいざなうのである。次に現われてくるのは、ヴェニスへ向う船の上で、ひどく縁のまくれあがったパナマ帽の薄気味わるい老人に姿をかえている。また、ヴェニスのゴンドラの船頭となって、形の崩れた麦藁帽をあみだにかぶっている。更に、最終的な死への導き手として、芸術家の前に姿を現わしたのが、美少年タジオで、芸術家の心を魅了し、コレラの死をもたらすのである。トーマス・マンは、物語の結びで、この少年を、P s y c h a g o g と名付けている。P s y c h a g o g とは、魂の導き手という意味で、ヘルメスの別の名である。

『ヴェニスに死す』でのヘルメスは、魂の導き手として、芸術家を死の深淵へと導くが、この作品の後で完成した『魔の山』では、生の世界の導き手としても、重要な意味をもっている。ヘルメスの性格について、スコラ哲学者のナフタと合理主義者のゼテムブリーニとが議論をしている。ナフタは、死の世界へ魂を導く死の神、死者の神としての性格を強く主張するが、それに対し、ゼテムブリーニは、文字の発明神、学芸商業弁論の神であると反論するのである。しかし、『魔の山』における作品のイデーにとって重要なのは、H e r m e t i k つまり錬金術であり、h e r m e t i k つまり錬金術的なものである。作者にとっては、錬金術の神としてのヘルメスが重要なのである。トーマス・マンは、しばしば、『魔の山』を錬金術的物語であると述べている。錬金術とは、下級なものから、上級のものへの浄化、化体、高揚といったことで、『魔の山』における二つの世界の仲介、ヘルメス的仲介は、生の純化であり、生の積極的な肯定である。

錬金術は、またゲーテのファウストにおいても、重要なモチーフである。ファウスト第二部のホムンクルスの象徴的意味づけについて、さまざまな意見があるが、その成立は、パラツェルズスの錬金術によるものであると、明らかにされている。中世風な実験室のレトルトのなかで、ホムンクルスの生命が結晶するのは、まさしく錬金術に相違なく、ホムンクルスは、ファウストをヘレナのもとに案内する。中世ドイツと古代ギリシャとの仲立ちの役を勤めていて、ヘルメス的性格をもっているのである。

トーマス・マンが、ヘルメスの性格や象徴的意味づけをさらに明確にしているのは、『ヨーゼフとその兄弟たち』においてである。この作品では、ヘルメスは、エジプト生れのトトの姿をとり、神の言葉の書記、も

のを書く人々の保護者、知恵と秩序の神である。エジプトのトトが、ギリシャのヘルメスに他ならないことは、すでに、『魔の山』の第六章で指摘されている。『ヨーゼフとその兄弟たち』で、ヘルメスは、言葉や知恵の神としての性格を前面に打ちだし、トーマス・マンが、初期の作品から終始問題に取りあげてきた、対立する二つの世界の克服を解決しようとするのである。仲介の神であるヘルメスは、言葉を巧みにあやつり、死の世界と、人間の生の世界との間をとりもつのである。『ヨーゼフとその兄弟たち』は、序章の表題である「地獄行」が示すように、作者は、死の世界へ深く下りて行き、再び、人間の生の世界へもどってくる。この長編小説は、たくみに言葉をあやつるパロディ的文章で、死の世界と人間の生の世界との間をとりもつのである。またヨーゼフは、ヘルメスの精神を身につけたヘルメス自身ともいえる人物である。ヨーゼフは、ヘルメスが姿を変えた道案内人に導かれて、死の世界へ下って行く。陰惨な黄泉の国と呼ばれるエジプトへ下って行くのである。黄泉の国、恐怖の国の比喩である牢獄のなかへも転落するのである。しかし、再び牢獄を出ることができ、しかもその上、養い人と呼ばれ、国王ファラオと並ぶ高貴な地位を与えられるのである。黄泉の国であるエジプトから、父ヤーコブの許にもどることもできたのである。このように死の世界と人間的な生の世界との間を出入りすることができたのは、ヘルメスの案内によるのである。ヨーゼフは、道案内人で仲立ちの神、ヘルメスについて次のように語っている。

つまり、あの器用な神が、この場に居合わせて、ファラオに、自分の存在を気づいてもらいたがっている、ということ、即ち、あの夢を、下界から、ファラオの御寝所へ案内してきたのが、この神で、この神は、非常に陽気な性格の神でありながらも、月と死者との友として、下界への案内役でもある、ということ、勘定に入れておかねばならないのかもしれない。この愛想のよい神は、天上と地上との、仲立ちをする神で、天上では、下界のために取りなし、下界では、天上のためにとりなします。

『ヴェニスに死す』に初めて姿を現わしているギリシャの神、ヘルメスは、トーマス・マンの最後の作品である『詐欺師、フェリクス・クルルの告白』でも、重要なモチーフとなっている。この未完に終わった『クルルの告白』が、おそらく他のどの作品よりも、ヘルメスを、作品の重要なテーマとして、取りあげようとしたのではないかと思われる。

る。主人公のクルルは、しばしば、はっきりと、ヘルメスと呼ばれているのである。この作品でのヘルメスは、盗みの巧みな、しなやかな神となっている。クルルが、盗みの才能を十二分に発揮するのは、ヴェノスタ侯爵になりすまし、侯爵の巧妙な模倣をするときである。自分の身をもって、侯爵を盗みとり、模倣するのである。クルルは、ヴェノスタ侯爵になることに、自分の全力を集中し、鋭い感覚と聡明さで、旅の行く先々の状況を適確にとらえ、侯爵としては当然のごとき振舞いをするのである。クルルは、ヴェノスタにとっては、生まれからしてごく簡単であることを、確信にみちて振舞うのに、自分の全力を集中するのである。こうして、実際のヴェノスタよりも、より本物と思われるヴェノスタ侯爵が生まれるのである。『クルルの告白』で描かれているヘルメスの盗みと模倣の精神は、実は、トーマス・マンの作家精神の比喩なのである。マンが、神話や伝説を、好んで引用したり、改作したりするのは、パロディというもじりの精神によるのである。

トーマス・マンは、ヨーゼフ物語を書き続けながら完成した『ワイマールのロッテ』で、晩年のゲーテの日常を描き、ゲーテの口を借りて、文化とはパロディであると言いきっている。マンが、好んで神話や伝説を引用したり、改作したりしているのも、文化とはパロディであるという考えに基いているのである。もちろん、マンが神話に強い関心を示しているのは、創作技法としてのパロディが、先ず問題になって、そのために、神話が最も都合であるという理由からではないのである。マンは先ず、神話そのものに強い興味を抱いているのである。ギリシャの神、ヘルメスが、ひどく気に入っているのである。その結果として、ヘルメス神話を、自分の創作に取り上げているのである。

トーマス・マンが、神話を、パロディとして創作に結晶させることができたのは、もちろん、神話の本質を鋭く洞察していたからである。神話の二重性を鋭く見通していたからである。神話は、人類の故郷といえるもので、故郷と同じように、過去の世界のものとして、一度は立ち去り、捨て去ってしまったが、やがて安らぎを求めて、立ちもどるべきところである。出発地でありながら、また帰着地なのである。神話を取り扱ったマンの作品を代表する『ヨーゼフとその兄弟たち』の冒頭に次のような文章がある。

過去という泉は深い。その底はほとんど測り知られぬとってよかるう。

神話は、先ず、過去の世界のものであり、マンは、過去の世界を、泉という比喩を使って明らかにしようとしているのである。泉は、マンの作品で、しばしば重要なモチーフとなっている。『魔の山』の終りに引用されている菩提樹の歌にも、泉がある。ここでは、泉は、故郷の象徴となっている。冬の旅に出た青年の心の安らぐ故郷の象徴である。過去の世界や故郷は、すでに過ぎ去り、なくなってしまうと、死の世界のものとなっているが、泉という象徴で表現されると、その二重性をあらわにして、死の世界は、また生の誕生の地となるのである。泉は、冷やかで静かな死を思わせるが、また涸れることなく、絶えず水を噴き出し、生の誕生を思わせるのである。過去や故郷は、なる程、死の世界のものであるが、この過去や故郷の世界で、生は誕生したのである。

トーマス・マンの作品で、泉のモチーフと並んで、そのヴァリエーションである河と海が、やはり、過去の世界や故郷の象徴として使われ、死と生との二重性を明らかにしようとしている。トーマス・マンは、初期の作品で、しばしば、故郷の北ドイツのリューベックの町を、物語の舞台にしており、その故郷の象徴となっているのが、トラーヴェ河とトラーヴェミュンデの海岸である。しかも、この河と海は、死と結びついているのである。『小フリーデマン氏』の主人公は、トラーヴェ河に、上半身を落とし込んで死んでいくのである。『ブデンプロック家の人々』では、トーマスの死の準備に、海のモチーフが、ショーペンハウアーの哲学と並んで使われている。ブデンプロック家のトーマスは、死の数か月前に、実務的な仕事に疲れはて、トラーヴェミュンデの海岸に出かける。北のバルト海に感じたのは、疾病の美である。死を予感させる絶望的な美である。人間が、死後に 帰りつく故郷を思わせるものである。しかし、これに反して、地中海では、美の女神ヴィーナスが誕生したと言われる。物語の始まる新宅祝いの席で、ブデンプロック夫人は、ヴィーナスに譬えられているのである。

死と生との二重性をより明確にしてくれるのは、神話の世界で、トーマス・マンは、神話の本質にかかわる問題として、神話の二重性を鋭く洞察している。神話の世界では、人類の生の典型が、過去即未来というイデーのもとに、繰り返し現われてくるのである。過去は、即ち未来である。過去という泉は、未来に向けて、新鮮な水を、絶えず噴き出す泉なのである。マンは、『ヨーゼフとその兄弟たち』のなかで、このことに、しばしば触れている。序章の地獄行では、次のように述べている。

われわれの意図は、伝説と予言とを混同するという神秘によって、時

間そのものを消し去ろうというにある。この混同によって「いつか」ということばは、二重の意味を帯びて過去をも未来をも言い表わし得るようになるのだし、そこでまた「いつか」という言葉には「現在」に転じる潜在エネルギーが賦与せられるわけなのである。さればこそ万有回帰という考えも成り立つわけなのである。

神話の、過去即未来という二重性について、マンは、『フロイトと未来』という講演で、深層心理学に触れながら、綿密に分析している。神話とは、典型的なものである。また、典型的なものが、生の原型であり、生の最初の規範であるならば、当然神話的なものとなるのである。生の典型といったものが、神話となって、人類の歴史に語り継がれているのである。従って、過去に一度誕生し、神話に結晶した生の典型は、当然のこととして、未来にもまた、繰り返して現われてくるのである。即ち神話が、過去即未来の二重性を持つのである。レッシングに関する講演でも、神話と典型について、次のように述べている。

典型は、神話的であります。神話の本質は、繰り返してあり、時間の超越であり、永遠の現在であります。

神話が、典型的なものであるならば、また象徴的なものである。神話の象徴的意味に関して、晩年のゲーテが、神話学者のクロイツァーと興味のある対話をしている。すべてギリシャ神話の人物は、二重のものともみなさなくてはならず、ただの現実の裏に、より高い象徴がかくされているということを、クロイツァーは説明し、ゲーテは、熱心に傾聴して、神話の象徴的意味を、一見二枚に見えるが、実は一枚である銀杏の葉を取り出して、理解している。即ち、一であって二である。

神話は、過去即未来という意味の二重性と並んで、ただの現実と、そこにかくされたより高き象徴との二重性を、その特性としているのである。トーマス・マンが、次第に神話に引きつけられ、神話の世界へ深く分け入ったのは、神話にかくされた、より高い象徴の世界に引きつけられたからである。ヨーゼフ物語の冒頭で、過去という泉は深いと嘆息しながら、人間存在の始源へ、人類の深い源泉へと分け入って行くのである。

ところで、マンの成長発展過程を一言で言いつくすならば、市民的なものから、神話的なものへである。『ブデンプロック家の人々』を頂点とする市民的なものから、『ヨーゼフとその兄弟たち』を頂点とする神話的

なものへと成長しているのである。『魔の山』と『ヨーゼフとその兄弟たち』では、ヘルメス神話が、ファウスト伝説とからみあって、重要なモチーフとなっているのである。ファウスト伝説における神と悪魔との対立概念が、また、ヘルメス神話における中間の態度が、生の典型として描かれており、作者は、晩年になるにつれてますます深く、人類の源泉へと分け入っているのである。ところが、これらの作品とは対照的な『ファウスト博士』では、二十世紀の生々しい現実とまともに取り組んでいる。神話的なものが、つまり、ファウスト伝説とニーチェの生涯が、モンタージュ手法によって、巧みに引用され、第二次世界大戦のドイツの悲劇を浮き彫りにしている。ファウストの神話的な物語は、ドイツの悲劇的現実を象徴しているのである。ファウスト悲劇が、ナチス・ドイツの悲劇として繰り返されているのである。神話的なものとして、生の悲劇の典型が繰り返されているのである。『魔の山』や『ヨーゼフとその兄弟たち』で取り扱われているファウストモチーフは、ひどくゲーテ的であって、ギリシャの世界と結びつき、人類の救済の可能性を明確にしているが、それに反して、『ファウスト博士』にあらわれてくるファウストは、ゲーテのとはひどく違って、ギリシャの世界との結びつきがなく、ドイツの神秘的音楽家の姿をしている。人類の魂の救済はなく、人類の生の悲劇が描かれているのである。

ギリシャの世界と切り離されているファウストは、ドイツの歴史に繰り返して訪れる、ドイツの運命悲劇を象徴するものである。神と悪魔とによって、二つに引き裂かれるファウストの魂は、ヨーロッパの中央部にあるドイツが、隣接する諸外国の軍隊に荒らされる不幸な運命を象徴している。三十年戦争では、カソリックとプロテスタントの争いに端を発し、ドイツの国土は、スペインやフランスの軍隊によって、特に、ひどく荒らされるのである。この運命悲劇の典型は、再び、第二次世界大戦でも繰り返され、ドイツは、長い歳月を、東西の二つに引き裂かれていたのである。

もちろん、トーマス・マンは、こうした悲劇的ドイツの、未来における救済を確信していないわけではない。その確信を作品に結晶しているのが、『選ばれし人』である。法皇グレゴリウス生誕の物語は、マンがすでに、『ファウスト博士』の第三十一章で簡単に取りあげているが、この物語がひどく気に入って、後日、ささやかな古風な小説を作ろうという考えを抱いたのである。トーマス・マンは、『ファウスト博士誕生』で次のように述べている。

『ファウスト博士』執筆のかたわらに、私は、夜、長い間『ローマ逸話集』を読んだ。この物語集のなかで最も美しく最も驚異的なのは法皇グレゴリウス生誕の物語である。兄妹の交合から生まれた身が母と通じたことによって法皇に選ばれる、というのであるが、——万事は、もちろん、荒岩の上で十七年間信じられない程の禁欲を続けたということによって償われる。極端な罪業、極端な贖罪、こういう順序になる時にだけ聖徳が生ずるのだ。

極端な罪に対する極端な贖罪を、第二次世界大戦中のマンが、祖国ドイツのために最も切望したのである。トーマス・マンは、世界に対するドイツの罪が、あがなわれることを確信して、グレゴリウス物語を書きあげたのである。

『ファウスト博士』と『選ばれし人』でもやはり、『ヨーゼフとその兄弟たち』と同じように、神話の二重性が問題になるのである。過去は、即ち未来なのである。中世のファウストの破滅は、生の悲劇の典型として、再び二十世紀のドイツの破滅となったのである。中世のグレゴリウスの贖罪は、未来に繰り返されて、ドイツの贖罪となるのである。伝説と予言とを混同するという神秘によって、時間そのものが消し去られ、永遠の現在が語られるのである。これが、人類の生の典型なのである。トーマス・マンは、八十年の生涯をかけて、生の典型を求め、現代の悲劇の克服を試みているのである。初期の市民的な作品で、市民と芸術家との葛藤を通して、生の克服を求め、後期の神話的な作品では、人類の歴史に繰り返し現われてくる生の典型を求めているのである。トーマス・マンは、一八七五年に生まれ、二度にわたる世界戦争という人類の悲劇を体験しながら、ファウスト的作品では、とかく対立する二つの世界に、引き裂かれがちである生の典型を、またヘルメスの作品では、二つの世界に裂かれはしたが、再びもとの一つに帰っていく生の典型を描いているのである。 (1969年10月)



第5章 トーマス・マンと三島由紀夫そして大江健三郎

1.

日本の作家達に与えたトーマス・マンの影響という興味深いテーマに、

北杜夫、吉行淳之介等が論じられるが、先ずは三島由紀夫を取り上げるのがよく、三島文学の最高傑作と早くから目されていた、中期の「金閣寺」は、鷗外とマンの文体の影響を受けて書かれたものである。トーマス・マンの、ドイツ語そのものの重さから来る文体、重い文体への傾倒であり、文体によって生を更新しようと試みていることを三島自身が『自己改造の試み』のなかで語っている。また、この作品は、小林秀雄によって「小説っていふよりむしろ抒情詩だな」といわせ、ホメーロス風の詩型ヘクサメーターで書かれた、マンの『ヴェニスに死す』と符号する。この二つの作品は、いわゆる通常の散文とは違うのである。そして、作品に書かれた「美」が破滅や死と悲劇的に結びついている点も符合する。いわゆる芸術家小説である。「金閣寺」では「美でなくてもいいんです。」と三島自身が語っているが、主人公溝口は、「金閣ほど美しいものは此の世にない」と「父の語った金閣の幻」の美に憑かれ、やがて金閣に火を放つ。この悲劇的美を予兆するのは、戦争との暗い結びつきである。その夏の金閣は、つぎつぎと悲報が届いて来る戦争の暗い状態を餌にして、一そういきいきと輝いてみやうに見えた。

「金閣寺」以外の作品でも、マンの様々なモチーフやテーマの影響を指摘することができるが、三島自身の言葉（三好行雄との対談）によると、「西歐的二元論の影響をはじめて受けたのは、ぼくは、マンを通じてだと思うのです。芸術と生活、その他いろいろな形の二元論ですね。それが、小説の世界の、ドラマの要素を強める、大きな影響だと思いますが。」ということになる。ところで、この二元論は、三島文学の本質に関わる問題として詳細に分析すると、実はニーチェのものであることに気付くであろう。ニーチェの影響については、古林尚との対談『最後の言葉』に詳しい。

ニーチェと三島に共通するいくつかの特性に、先ずはともに悲劇の人であり、仮面の偉大な愛好家であったことを指摘したい。美と死との結びつきも、その特性として共通する。トーマス・マンは、早くから親しんだニーチェの唯美主義、死への親近感といったものを、青年期を過ぎる頃から次第にゲーテの人文主義に親しんで克服した。そこが、マンの文学と三島の文学とが違った展開を見せたところで、その違いはまた、マンと三島の人間性の違いでもあろう。そして、この人間性、あるいは人文主義がトーマス・マンと大江健三郎を近づけたものと思われる。

大江健三郎の『あいまいな日本の私』という題のノーベル賞受賞記念講演のなかで、見逃してはならない重要なところといえば、大江の「私」にかかわるヨーロッパのユマニズム（人文主義）であろう。この講演は、「人類の全体の癒しと和解に、どのようにディーセントかつユマニスト的な貢献がなしうるか」という文で括っている。ドイツのノーベル賞作家トーマス・マンにとっても、ゲーテやトルストイ等に姿を変えたユマニズムが大きな課題となっていた。ヨーロッパのユマニスト達に教えられて、戦争の時代をナチと戦い、民主主義の勝利を疑うことがなかったのである。「文学のすぐれたものは、なにより僕らに励ましをあたえる。」（新しい文学のために）と言う大江は、このトーマス・マンにも「救助」をもとめ「励まし」をあたえられた。「僕は深く気が滅いてくると、医師トルストイ、ドストエフスキー、あるいはマンに救助をもとめる。」（『個人的な体験』から『ピンチランナー調書』まで）と告白する。トルストイ、ドストエフスキー、あるいはマン、これらの作家の長編小説に描かれた人物の「人間らしい」生き方を見て励まされたのである。文学作品上での「人間らしい」ものと言えば、フモール（真のユーモア）があり、トーマス・マンは、風刺家（Ironiker）と見られるよりも、むしろ諧謔家（Humorist）と見られるほうがうれしいと語っている。マンの考えでは、イロニーは読者なり聴衆なりに、微笑を、言ってみれば知的微笑を誘い出す芸術精神であるのに対し、フモールのほうは哄笑を惹き起こすものである。イロニーとフモールとの違いを見極めることは難しい。フモリスティッシュな要素を、マン自身は自分の書いた作品の中に跡づけてこう語っている。

別の例を一ついま思いつきましたので、あげてみましょう。『詐欺師フェーリクス・クルルの告白』の比較的最初の一章にこんな場面があります。ある自然科学の教授が若い臍侯爵に、運がいいときにまといく女性のむっちりとしてスマートな腕といえども、太古の鳥の爪をもつ翼や魚類の胸びれと何ら変るものではない、と教えます。これに対し自称侯爵は答えます。「わかりました、教授殿。有難う存じます。今後はそのことを忘れないようにします。」よろしいですか、この個所にくるしきまって会場はどっと笑うのです。フモリストというものは聴衆が朗らかになったときに満足感をおぼえるものですが、これは私にそんな満足感をおぼえさせる効果をもった個所の一つでした。（Humor und Ironie, Bd. X I, S.803）

多くのフモールには、一つの前提がある、ということを見逃してはならないであろう。「女性の腕」といえども「太古の鳥の翼」や「魚類の胸びれ」と何ら 変るものではない、といういささか悲しい現実を、あるがままに認めなければならぬのである。その上で、その現実をフモールで笑い飛ばしてしまうのである。別の例として、『ヨゼフ四部作』のヤコブという極めて悲愴な人物を取り上げ

もともとまったく悲劇的であるにちがいないような場面においてさえも、フモールがあります。これはイロニーととりちがえることのできないもので、本質的に異種のもです。(Humor und Ironie, Bd. X I, S.803)

と、フモールの本質にかかわる一つの悲劇的な前提をトーマス・マンはきっぱりと語っているが、こういった人間らしいフモールが三島由紀夫の作品になく、大江健三郎の作品にはある。大江健三郎は、デビュー作『奇妙な仕事』に続く二作目の小説として『死者の奢り』を発表した。この作品のストーリーは、大学病院の死体処理のアルバイトが不可解な手ちがいから無駄になるというもので、その冒頭は

死者たちは、濃褐色の液に浸って、腕を絡みあい、頭を押しつけあって、ぎっしり浮び、また半ば沈みかかっている。彼らは淡い褐色の柔軟な皮膚に包まれて、堅固な馴じみにくい独立感を持ち、おのおの自分の内部に向って凝縮しながら、しかし執拗に軀をすりつけあっている。

という翻訳調のやや重たい文体で始まるが、そこには、大江の抒情が独自に美しくたゆたうのを読み取ることができるであろう。それは現代の抒情であって、この作品の死者たちの世界には、現代の閉ざされた壁、現代社会の逼迫した状況の比喩がある。そして、そこを脱出する手立ては何か、ということが大江文学にとっての課題となる。この課題を『死者の奢り』の文体から見ると

僕は水槽の縁に軀を擦りつけている中年の女の死体の硬い肉付きの腿をゴム手袋をした掌で、軽く叩いてみた。それは弾力のない、しかし柔軟な抵抗感を持っていた。私の腿は生きていた間、ずっと良い形だったけど今となっては少し長すぎるかもしれないわ。良くできた櫂のようだ。と僕は思いながら、その女が軽い布地の服を着こんで舗道を歩く姿勢について考えた。少し前屈みだったかもしれないな。

という個所が重要であろう。アルバイト学生の「僕」が語り続けるなかに、不意に中年の女の死体の「私」を割り込ませるといった文体の転換である。これは、大江のフモールの文体とってよく、「……わ。」や「……な。」で終わる会話調も効果的である。この文体は、他の個所でも指摘することができる。解剖台の上に置かれた十二歳ほどの少女の新しい死体を描写するところである。

死体に屈みこんでいた学生が注射器を持って身を起すと、僕はそれまで学生の白衣の背にかくされていた少女のセクスがあげひろげに、僕の前にあるのを見た。それは張りきって、みずみずしく生命感にあふれていた。それは強靱に充実してい、健康でもあった。僕はそれに惹きつけられ、愛に似た感情でそれを見まもっていた。君は激しく勃起したな。

「近未来SF」として書かれた『治療塔』とその続編『治療塔惑星』にも、フモールに溢れる文体を見ることができるが、「祖母」の、切羽詰まった物語の背景とは異質の、昔ながらの方言口調は、のんびりとして明るく、大江独特の人間らしいフモールがある。こういったことは、マンの言う「時代を超えた人間性」によるものと言えるであろう。

3.

トーマス・マンは、『来たるべきデモクラシーの勝利について』という講演で、デモクラシーは「時代を超えた人間性」につながるものとし、また『ゲーテとデモクラシー』という講演では、デモクラシーの最高の表現として、ゲーテの『ファウスト』から次の詩句を引用している。

人間よ、気高くあれ、
人を助け、善良であれ！
そのみが
人間を、われらが
知るかぎりの存在から
区別するがゆえに。(Goethe und die Demokratie, Bd. I X, S.781)

デモクラシーという表現をもつ人間性が、マンの場合、ナチとの戦いの原動力となったものと思われる。大江健三郎にも政治についての積

極的な発言があり、その「戦後民主主義」は、よく知られているが、『子規の根源的テーマ系』と題した短い文章は、三島と大江の違いを知る上で重要な鍵となる。

私小説の作家は、子規のように全体的、総合的であったことはなかった。ごくまれにそれに近かったのみだ。子規はまたいかなる私小説の作家よりも勇敢にかれの全体を見せている。細部にわたって克明に。その細部の選び方において、子規はおそらくデモクラティックだ。

細部と全体との関連において「デモクラティック」であるか、ないか、が問われているが、三島と大江との対談『現代作家はかく考える』での発言は、デモクラティックであることについての二人の決定的な違いを教えてくれる。大江は、「有機的に細部のイメージがつながっている小説。」と言い、三島は、「細部 というものはいつも全体を代表するものである。」と言って文化的ナショナリストの側面を明らかにする。マンと大江の「核兵器」についての発言も、その人間性からくるところのもので、三島の世界とは一線を画している。マンは、広島への原爆投下を知って、それを「宇宙的暴力」と名付け、「政治的に利用した」と非難している。

政治的だというのは、この無気味な「武器」を日本に勝つために使用する必要はもはや全然なかったのだからである。その使用は、ただ、日本に対する勝利にロシアが参加するのを出し抜くために必要であったというにすぎない。そういう動機はヴァチカン宮をさえ満足させることができないように見えた、と言うのも、ヴァチカン宮は憂慮と宗教的な非難とを表明したからである。ローマ教皇が声明した疑懼の念は、多くの人々がこれを共にしたが、私もその一人であった。(Die Entstehung des Doktor Faustus, Bd. X I, S.233)

核兵器使用を「政治的だ」と非難しているので、マンのこの発言を、「政治的だ」とは理解しがたいであろうし、「人間らしい」と受けとめるのが自然であろう。大江健三郎も「戦後民主主義」、そして『広島ノート』に書かれた「核」の問題等、政治に対する積極的な発言があるが、これも政治的であるよりは、きわめて「人間らしい」と受けとめるのがよい。原爆病院の重藤院長に見いだした「人間的な威厳」は、それを象徴的に語っている。そして、広島原爆病院の「人間らしい人々」に

よって教えられ、励まされたことは、自分に起こった 出来事を「人間らしく」引き受けていくということであった。出来事とは、脳に 障害をもった息子のことである。

僕は自分の「最後の小説」を、広島原爆病院で学ぶことにはじまった、原爆のもたらす悲惨・苦しみについて、またそれとわかちがたくからみあった、人間らしい威厳・再生への希望について、総ぐるみ表現するものとした。それをつうじて、この大きい祈りに自分の声をあわせるようにしたい。この二十四年間、障害のある息子の新しい苦しみのたびに、それを思い出すことで家族みなが生き続ける方向へ励まされた、ヒロシマの被爆者たちのすでに多く死者たちである 懐かしい声への答えともしたい。それは僕の文学のというより、このように生きて来た自分の生の結論ともなるだろう。(新しい文学のために)

大江の「最後の小説」となると言われているのは、『燃えあがる緑の木』三部作であるが、これは、むしろ「締めくくりの小説」、大江の「小説家としての生のしめくくりとして」書かれた小説と理解するのがよく、「最後の小説」は、『治療塔』とその続編『治療塔惑星』とであろう。この「近未来SF」は、広島体験と障害児体験が一つになって大江の生きてきた結論となる。「核」時代を生きぬく大江の「死と再生」の物語を終わらせるもので、小説のすべての可能性を掘り起こし、その形式を終わらせるものであろうという小説である。トーマス・マンの長編小説『ファウストゥス博士』も、時代と鋭く対決する「死と再生」という意図で、大江の『治療塔』とその続編『治療塔惑星』とに共時性(シンクロニシティ)があるとみてよい。そして、この「死と再生」は、明らかに神話を意識した上でのことであると思われる。神話のおもしろさは、現実と象徴との二重性にあり、晩年のゲーテと神話学者クロイツァーとの対話がそこを明らかにする。すべてギリシャ神話の人物は、二重のものともみなさなくてはならず、ただの現実の裏に、より高い象徴がかくされているということを、神話学者が説明する。ゲーテは、その二重性の意味を、中国か日本の銀杏の葉を取り出して理解している。一見二枚に見えるが、実は一枚である銀杏の葉である。ただの現実の裏に、より高い象徴がかくされている、ということが、神話の読み方であれば、神話づくりの物語作家は、神話づくりの物語に現実性を与えることに努めることであろう。そのための手法としての「引用」がある。マンの『ファウストゥス博士』の冒頭にダンテの神曲からの引用がある。大江の『懐

かしい年への手紙』にも、『燃えあがる緑の木』にもダンテの神曲があり、その深いところでの自己の「死と再生」を意味する回心なのであろう。マンによれば、引用というものは、「虚構に変化する現実であり、現実的なものを吸収する虚構であって、現実と虚構という二つの領域の独特に夢想的な魅惑的な混合ともいべきもの」なので、その二重性によって物語に現実性を与えることができるのであろう。大江文学のリアリティに関わる問題として、そのバロック的引用法を取り上げているのは、高橋英夫である。(引用と再現) また、この二人に共通する小説技法として、語り方(ナラティブ)の新しい文体の発見があり、「世界の危機」や「地球の終末」といった切羽詰まった状況のなかでの「人間らしい」フモールがある。ナレーターの挿入、登場人物の語りが滑稽化されているのである。長編小説『ファウストゥス博士』は、マン自身が物語るのではなくて、ナレーターに物語らせることにする、という方策を講じているが、マンはその必要をこう語る。

陰惨な素材を幾分か明朗化して、素材に含まれたいろいろな恐ろしさが、私自身にも、また、読者にも堪え得るものになるようにするために、是非とも必要なことだったのである(Die Entstehung des Doktor Faustus, Bd. X I, S.164)

続けてマンは、更に深くその小説技法について

ヒューマニズムの立場に立つ男で、魔神的なものを愛しながら恐れおののいている、善良で淳朴な魂の持主に魔神的なものの描写をゆだねるということ、これはこれだけでも滑稽な着想で、いくらか肩の重荷を軽くしてくれるものであった。(Die Entstehung des Doktor Faustus, Bd. X I, S.164)

と、この長編小説の成立を語ってくれる。大江のフモールの文体は、正確に言えば、大江自身の言う「語り方のスタイル」ということになるであろう。『個人的な体験』をはじめとするいくつかの作品で「障害を持った息子」という重いテーマを克服した大江は、『ピンチランナー調書』で現代の閉ざされた壁からの脱出を試みる。それは、「笑い」のスタイルであり、小説という創造物だけがなしとげることができる「「つまり笑いとはすしかなないということである。『同時代ゲーム』では、四国の山奥の村人と大日本帝国軍隊との五十日戦争を「笑い」のなかで物語る。

『M/Tと森のフシギの物語』、近未来小説『治療塔』では、更に「語り方のスタイル」の発見、ラストピース（最後の作品）ということになるが、ラストピースに向かう。『死者の奢り』にはじまり、『治療塔』、『燃えあがる緑の木』に至る大江文学の発展過程のなかで、「語り方のスタイル」の発見に向けてのフモールの文体が意味するところは大きい。トーマス・マンや大江 健三郎の「人間らしさ」、そして文体上のフモール、これらは「時代を超えた人間性」からくるもので、現代社会と文学を強く結びつけてくれるであろうし、文学は、現代社会のなかでの力を得ることができるであろう。それは、現代社会の危機的状況のなかでさえも失われぬもので、そこには、人間の未来への救いが確かにある。「人間らしさ」といえば、ゲーテが『ファウスト』の終末近くで述べているところの

自由な民と共に、自由な土地の上に住みたい。(鷗外訳)

という世界にも通じるであろうし、また、ベートーベンの『第九交響曲』にも通じている。その第四楽章での合唱、シラー原作の『歓喜に寄せて』は、「おお 友よ」という親愛のこもった呼び掛けで始まり、その最終行では「星々のかなたに神は必ずやおわしますのだ。」と神の存在を確信して歌う。これは、地上楽園の人間らしい世界に違いない。トーマス・マンは、長編小説『ファウトゥス博士』のなかで『第九交響曲』を、「人間らしいもの」と呼び、「善であり高貴であるものだ」(Doktor Faustus, Bd. VI, S. 634)と答えている。

※トーマス・マンのテキストは、Gesammelte Werke in zwölft Bänden, S. Fisher Verlag 1960 を使用し、その訳は、新潮社の全集による。