

教育と生命 (3)

## 表現することの根底に流れているもの＝自己克服の芸術化

——血縁、地域、時代、不可避な条件をめぐって——

(自己克服の境界線としてのトーマス・マン『ヴェニスに死す』とそのオペラ化について)

蔵田雅之

Masayuki Kurata

(序)

本論説は「教育と生命 (4) B.ブリテン (作曲) /M.パイパー台本 (トーマス・マン原作) オペラ『ヴェニスに死す』作品解説 (仮題)」のための導入、序説である。

教育と生命 (I) 声楽における技術と精神、(II) 共通言語としての現代オペラ (以後 (I) (II) と略記) では、芸術の 1 カテゴリーである声楽という分野を通して社会を知る (認識する) との定見を模索して来たが、トーマス・マン (1875~1955) の小説『ヴェニスに死す』は、芸術と社会生活、作家と市民生活という相対を 19 世紀末ドイツの芸術と市民生活が分離し、芸術は芸術的エリア内のみならず、於てペシミズムや陶酔という表現のふさわしい内的発展をとげていた時代を背景に、マン自身を形成している客体の条件——血縁、地域、時代の傾向を鋭い洞察力と不断の自己克服によって見抜き、自己が正にそのペシミズム的芸術の時代のまっ只中にあることからの脱却をはかる、そのプロセスの自画像である。

『ヴェニスに死す』に続く大作『魔の山』では、時代の中にある個人というものが個人そのものとして時代であり国家であり、地域であり、血縁であるという定見を得て、そうした土台の上に悟性とも言える新しいヒューマンイズムの誕生を描こうとしている。その表現は、文学というカテゴリーを通してのファンタジーではないリアリティに満ちた現実の時代を、やがて来る未来の最善の姿に結びつけようとする内的世界のあり方の宣言ともとることができよう。

『ヴェニスに死す』は同時進行する時代と作家マンにとって、その悟性とヒューマンイズムの為のどうしても必要な、また作家を命をかけた重大な通過点であった。(1973)

ところが、不幸なことにルキノ・ヴィスコンティの同名のフィルム (1971) やオペラ化した (1973) 作曲家 B.ブリテンの私生活上の風評と、この作品の表面上に強くあらわれるギリシャ的少年愛、同性愛というテーマの結びつきに生じる相対感から、このオペラ化についての邦人による標準的な解説書の約半数が、論ずべき心臓部にあたる部分をも、「らち外」として来た傾向が濃厚である。

現代的な倫理感に立って、少年愛に対する相対的立場をとり、原作にはほとんどふれず、ただちにフィルムとの連関からオペラの内容を追い論じようとしている。

エロスや倒錯、デカダンスといったものが本質的な共感によって描かれた作品として解説されているのだ。

この作品は、芸術の根源論とデカダンス、ペシミズムの連関であり、またインスピレーションの根底にある『一』への挑戦というテーマからは、ほぼ普遍的な全カテゴリーの芸術家のあり方を非相対の立場に誘いながら永遠に問いかけてくる作品である。

論ずるという立場となった“そのもの”への姿勢をただちに問うてくるものであり、歌うという立場となった“そのもの”への姿勢をただちに問うてくるものである。

ヴァグナーの『トリスタンとイゾルデ』に示される陶酔の底知れぬ神秘を、どこからやって来るのかと筆を進めつつ、むしろ自ら恐れていた楽聖に光明として示されたショーペンハウエルの『意志と表象の世界』との邂逅、そのショーペンハウエル的な芸術の根源解明をアポロとデュオニソスに弁別した上で、『悲劇の誕生』を書いたニーチェ。またヴァグナーに心酔したニーチェの激しい離反とそこから自己克服など、トーマス・マンの文学の核には、今日、日常的に取り上げられる19世紀末から20世紀初頭にかけてのドイツの音楽作品が形成された時代の背景にあるものが全て内包され、また様々に形を変えながらも常に全体の骨格を成しているのである。しかし最も重大なことは、マンがその外界と自己の内界との同時性という神秘に気づき、そこから自己克服を目差し立ち上がって行こうとしたことである。

ブリテンは台本作家パイパー共々、マン作品全体の流れの中でのプロセスとしての『ヴェニスに死す』を台本化、オペラ化することに成功している。

そしてその台本化の段階で、成れた優れた作業についても看過されてしまった感が強い。

芸術のあらゆるカテゴリーを通し、自己を知り社会を認識するというテーマへの明確な返答のひとつが、原作とオペラ双方に見事に示されている。

#### (時代との共時性)

(I)において、フレデリック・フスラーの述べる機能と技術及び、歌いたい！(want!)という精神の底から湧出する本源的な太古の経験的記憶、美における自動調整機能などについて記した。細やかな機能と技術上の解析と不断の習練によるそれらの体得も、いわゆる本番の舞台における“歌いたい”という精神の働きによってわきおこるそうした精神上の作用には勝るものではなく、技術(機能)と精神は互いに連鎖しあいながら、あたかも循環するかのよう“体験”として成生発展して行くと位置づけた。

教育上は、機能についての知識や、ひとつの働きと他の働きが共振しあって新たなひとつの働きを生じる技術の駆使についての的確な把握は必要条件であるが、そうした働きを通して“歌う”という仕事が社会においてどのように位置づけられ、また“歌う”という仕事を通して社会を認識する(知る)こととは、そうした機能、技術上の知識と実践を必要条件とした上記の精神上の

働きの湧出（太古の経験的記憶、美における自動調整作用）へのプロセスにおいて、あらゆる他の労働における同一の遂行との共生（共性）への認識の広がり内面に確認されかつ外界に独自の形をもって体験されることであると推察しようとしたのである。（ここでの独自とは10人10種のオリジナリティーを指す）それらは限定された時間軸内ではなく、永遠の生命上の祈りのカテゴリーである。

（Ⅱ）においては、1976年ベルリンドイツオペラで初演され、1991年逆輸入の形で原稿上演（独語、日本語字幕スーパー）で日本初演された三島由紀夫の小説に基づくH.ヘンネベルク台本、黛敏郎作曲オペラ『金閣寺』の上演意義について記した。三島由紀夫の『金閣寺』は、同氏のそれまでの作風との決別であると共に、その後の全作品をついたニヒリズム（虚無主義）の出発点である。天皇を神に連なるものと崇め、生命を惜まぬことを美德とし、また半ば強制され、多くの生命が失われ行く中で、銃を手にするには年齢が達せず、自己の精神の発達を著しく制限された戦中世代が、ガレキと化した焦土に生き残り、終戦と共にかつて強制する側であった人々が別の顔をして生はじめる中で急激な価値変化の中、その矛盾を矛盾のままに受け入れ克服しえなかった、多くの若者の内面の代弁としての金閣寺放火事件を題材としている。

戦前、戦中、戦後と時間というベクトルの中で、“美”という価値基準の中に不変な姿を示す『金閣寺』に仏教を学び、禅を修める学生の自己の肉体的な欠落（小説では吃音、オペラでは不自由な手）への反感を重ね合わせ、相対的な性格をもつ2人の友人——鶴川と柏木——との相関を軸に、禅の心であり神髄でもある相対を『一』へと誘う教えを、認識と行為という組立の主人公の混乱につけ込んで国宝の放火というカタストロフのためのニヒリズムの道具として使用したのである。

焦土と化した国土が奇跡と言う他ない復活を遂げたのは、皮肉にも隣国の国家を分断する悲惨な流血による景気回復であったことや、敗戦国という立場から自国の軍事力を認定しない憲法への反感など、三島のニヒリズムは第一次世界大戦以来、先進的なあらゆる国々が多かれ少なかれ覇権主義に基づき、勝敗を決した、その敗者の側である日本が、その廃墟の中から立ちあがった奇跡的姿（超高度成長）は、有史上のコモンセンスからは国家として根を持たない砂上の城であることに対する強い相対感に根ざしている。

だが、ニヒリズムの強い表出は、時間軸内でその時間が限定される程に、およそまた根を持たない絶対固定的なNo.1と表裏一体となる場合が少なくない。

師であり、三島自身が推薦文をささげた川端康成のノーベル賞受賞によって、作家の衝撃的な決別が早まったことを否定できないとの関係者からの証言は、その突入当日に最終稿を提出した『豊饒の海』第4部の終結によって、三島自身が深遠な転生というテーマを『金閣寺』同様ニヒリズムによって描こうとした、いわばどのように考えても永遠に交点を持ちえないテーマの終結

をもってしての作家の現世との決別という問題に突き当たる。ニヒリズムは、固定的時間内の相対（私とあなた）に生まれる二見であり、魂の転生は、始めも終わりもない永遠の生命という線上の『一』上のテーマである。それ故この作品をもって戦後最高の達成とする賛美と、三島本人が小説にすでに魅力を失っていて、形だけのしめくりをしたとの評価に分れる。

しかし、決別の10年前『金閣寺』の巻末の解説者がすでにその未来を予見するかのような文章を寄せていることや、27年ぶりに公開された川端との書簡集を解明する二人のゆかり深い人々の文章にふれると、およそ“時代”という時間のエリア内においては、三島の『金閣寺』以降の手法と成果をすぐれた達成とした人々もまた同時代の時間というベクトルを結果として氏のカタストロフへと同道した、いわば『金閣寺』内の鶴川や柏木的存在と相似してはいないだろうか。

『金閣寺』放火事件が強烈な価値変化を求められた世代の内面の自我の社会化代弁であるように、氏の決別と周辺の人々の相関があたかも全員の代弁という側面を持つことを全くは否定できないのではないか。（それらは意識下の問題ではない。）

関西での同オペラの再演に際し（1997年）、公演責任者が『戦後日本の総括』との理念をかかげたことは、この作品と作家の決別とを結んでのことであったと思う。

『金閣寺』が氏の決別につながるルール上にあることを確信するなら、そのルール上の10年という時間および時代と芸術とは、深い相関にあることをまた強く覚醒と共に認識するのである。

そして、現在——未来、過去——現在というルールの上にある『時代と芸術の相関』という理念から、私達は『金閣寺』をオペラとしてどのように演唱することが望ましいのか。

第一次世界大戦の戦争債務（いわゆるヴェルサイユ条約、ヴェルサイユ体制）にあえぐ失業のドイツに、ドイツ労働者党（ナチス）は現実に経済効果をもたらし、国民を失業から救う光明のごとく現れた。

その段階では、過半数のドイツ人が一定の側面からはヒトラーを支持したという事実は動かしがたいものである。やがてキバをむくファシズムと秘密警察の恐怖という条件のもと、否定すれば死を意味するシチュエーションであったとはいえ、近代まれにみる汚点であるホロコーストを肯定的に同時代を過ごしたというざんきの念と、ヒトラーを受け入れる要点であった戦争債務の苦しみとは、元々は大戦参加の列強の植民地をめぐる利潤のための利己的な陣取りであったのではないかの観念の中、東西分断され、結局米ソ冷戦の序曲にすぎなかったともいえる第二次大戦のドイツにとっての終結の地＝ヒトラー自決の地＝ガレキと化し中空に分断され、浮いた街ベルリンの人々の心に『金閣寺』は深い共感と感銘を残した。価値基準が急激に変化し、伝統が破壊された焦土で、生き残った若者がそれを必死に探し迷うという同一のテーマへの共感に他ならない。それらは国を越えた時代の共通言語である。

オペラ『金閣寺』の演唱は、倫理や道義、道徳上の理念ではすまされない。カタストロフへの好奇な達成やその徒労、あるいはデカダンスばかりに求めるべきではない。

生命をはじめもおわりもある有限な線ととらえるか、はじめもおわりもない永遠に続く道であるかととらえるか、それら二つの理念を万人が行きつもどりつするうちに、人生という肉体生の有限的時間内に迫られる現実的生活上の決断や選択から血縁にのまれ、地域にのまれ、国家にのまれ、時代にのまれ、いかんともしがたい社会を形成せしめてしまうその一人となってしまうという人間の歩みの避け難さへの自己を含む我々同朋への鎮魂歌たるべきである。

(Ⅰ) で述べた演唱上の太古の経験的記憶や、美の自動調整機能と(Ⅱ) で延べた『金閣寺』演唱上の上記の倫理、道義、道徳上からはとらえがたい理念は、共にそれを測るいかなるものさしも存在しないのだが、非常に接近している。

1998年10月24日、日本初演されたベンジャミン・ブリテン、人生最後のオペラとなったトーマス・マン原作、ミファンウィ・パイパー台本『ヴェニスに死す』もまた、オペラ『金閣寺』同様演唱理念を倫理感からとらえようとする、強い相対を生じ原作やオペラに息づく真実の姿をとらえそこねてしまいかねない。

ブリテンのオペラは15作あるが、20世紀後半まで活躍した作曲家の作品としてはもっともひんばんに上演されており、また、今後欧米の劇場の屋台骨を支える存在となって行く可能性も高い。それは、分析上多くの余地が残されていることから理解されよう。最終作となった『ヴェニスに死す』は1973年初演され、その後短い間に欧米の大劇場で上演されて行ったが、マンの生国ドイツでは、パイパーの英語台本を再び小説の原語ドイツ語に再訳し、公演するケースが常となっている。(この独訳を『金閣寺』のリフレッティスト、ヘンネベルクが担当している。)先に述べたように、国内でこの作品について解説されたものの約半数は、解説者がまず作品に対して、ある一定の距離を置いて相対感から論じようとして来た。そのために、マン——パイパー／ブリテンの連関で行われ、重大なテーマの舞台化で、成れた原作に忠実なまたマンの人生を突いた文学理念に忠実な仕事は正当に解析されていない。そうした傾向の要因は、先に少し述べたが、詳しくは次のように考えられる。第1は、小説『ヴェニスに死す』がギリシャ的少年愛(同性愛)をテーマとしていることである。

すでに名声、名誉を博し、世界に知られる作家初老のグスタフフォン・アッセンバッハは、日常的に自己克服を怠らず、厳しい禁欲生活の中に作品を紡ぎ出している。労作のインスピレーションの空回りから、散歩に出た主人公は外界と内界をつなぐ肉体の眼とはまた別の心の眼に明確なVisionを見だし、強い旅行欲をおこされる。ヴェニスに向かった主人公は、ポーランドの少年タジオのギリシャ的美やその背景に芸術の根源の姿を見だし、とどまるうちにコレラに包

まれた死の都にあたかも自己の意志であるかのようにあえなく落命してしまう。ブリテンの私生活上の風評とこの少年愛という表面上のテーマが強く結びあい、またパートナーであったとされるピアーズへの捧げものとして共感できるこの内容を選び、自己の白鳥の歌としたというのが、解説者の多くの評であるが、そうしたプライバシー上の共通性を容赦なく示した上で、その相対上からこの作品を論じようとしているものもある。

第2は、まったく偶然にも1973年のオペラ初演に先立つ1971年、イタリアの巨匠ルキノ・ヴィスコンティがグスタフ・マーラーに主人公を読みかえた同名のフィルムを世界的大ヒットさせたことがあげられる。マーラーへの読みかえは、マン本人が1914年発表されたこの作品に先立ち、1911年に没した巨匠マーラーのことを強く意識していたとすることによっているが、音楽家であるグスタフ・フォン・アッセンバッハ（マーラー）が自作の理念と実際の作品の自作自演の大失敗の落差に、苦悶した果の傷心の旅とした描いたヴェニス行は、原作の意図するものとは異なると位置づけることも不可能なことではない。

マンは、交響曲第8番の世界初演において、マーラーに会い、深い感銘を受けた。このミュンヘンの出会いの数ヶ月後、マーラーの死をヴェニス旅行中に知らされるのである。アッセンバッハにマーラーを投影したことは、事実だが、自己の仕事である小説家というシチュエーションを選択したことには重大な意義があるろう。（またマーラーとの出会いと感銘が、ファウスト及びゲーテをテーマにすえた2者の共通性によっていることは改めて申すまでもない。）

後に記すが、主人公はニーチェ的な芸術感、根源感に立って（その時代をおおっていた）原作の前半部分では、アポロ的芸術感＝描写的で理性をはさんだもの＝からタジオを見つめインスピレーションを得るが、文字ではあらわしえない、再現しえない根源があることを悟り、デュオニソス的芸術感＝根源的なもの＝に『一』となろうと少年のあとを追うのである。主人公の本来的な仕事がアポロ的な作家であればこそ、デュオニソスの秘祭とその落差もリアリティを帯びて来る。ニーチェ的な芸術感からは、音楽はすでにデュオニソス的世界のものであることと、このフィルムの内容はどう対比されるべきか。

またヴェニス行への旅立ちまでの主人公の市民生活者としての姿の描写は、実はマンの作品群の中の境界線としての『ヴェニスに死す』の位置づけからは、もっとも重大なパートであるが（ペシミズムからの自己克服という側面）、フィルムでは作曲家としての理念や失敗は回想の形でさしはさまれ、マンの意図とは異なる位置づけとなっている。

マーラーの交響曲第5番の第4楽章のアダージェットを冒頭から多用したこのフィルムは、デカダンスな感が強い。つまり生き活きとした市民生活者としてのまともな芸術家が、ほんの小さな気のゆるみから再びペシミズムに陥り、陶酔の中に落命するということを、マンは否定的な姿として描いているのであって、突き放していることを忘れてはなるまい。（それは“魔の山”に至るための重大な境界線なのだ。）つまり、マンは非日常的なペシステックなエリア内だけに

おいての芸術上の特性を否定して、そこから立ちあがるためにこの作を記したのであるという理念がこのフィルムには盛り込まれていないと思われる。(そして、その理念をパイパー／ブリテンは見事にすくいあげているのだ。)

だが、タジオ一家を追い回す主人公がコレラの消毒に焼かれ、荒廃したヴェニスで、その凄まじく凋落した自らの姿にふと我にかえり天空を見つめながら、泣き笑いしつつ地にくずれ落ちて行くシーンと、アダージェットのもっともデリケートな *ppp* の組合せは、そのデカダンスの極みとして強く焼きつくものである。

1971年発表されたこのフィルムこそ、マンの理念にのっとるものであるとの価値感を生むほど強烈な印象のこの作品の直後に、初演されたオペラが原作を飛越えてこのフィルムとの連関から論じられるのも無理からぬところである。

第3は、ブリテンのオペラが英語を原語としていることがあげられよう。ヘンリー・パーセル以来、あるいはイギリスが生んだ初のオペラの巨匠の作品の数々が、イタリア語、ドイツ語、フランス語のオペラの長い系譜の中で培われて来た唱法や解釈に比すると、やはりこれからの解明解析を待つものであるところにも、その相対感を生む原因があげられよう。

トーマス・マンは、ドイツ、リュューベックに1875年生れ、1955年スイスに没した。

19世紀末から、その世紀の境目に作家として、後にノーベル賞(1929年)を受賞する大きな要因となったとされる『ブッテンブローク家の人々』を記した。この作品が20代に書かれていることは、文豪にふさわしい並々ならぬ才能を示すものと注目されるが、マンの作品をいわゆる“読み物”としての側面からのみとらえることではその本質に迫ることはできないと思われる。

それらは、初期の短編から晩年に至るまで、芸術と社会、社会生活の中での芸術、ひいては芸術とは本当に実社会に必要なものなのか等々、マン本人の同時代内の芸術の位置に立って、時代の変化に先どりするかのようにその真性を模索する作家本人の自画像の投影であるからである。つまり個々の作品は、真の芸術の社会での役割を見いだすための、本人の苦悩のプロセスであり、主人公はそのプロセスの途中におけるマン本人の姿なのである。

特に、マン38歳の『ヴェニスに死す』までの期間の作品は、作家自身の“自己とは?”という疑問に立って、生命存在が物心ついた折にすでに客体として彼を位置づけていた血縁、地域、時代という不可避な条件のもと、芸術という仕事の選択上生れた苦悩の自己克服の文学化という傾向が濃厚である。

リュューベックでマンが生れたのは、およそ100年、4代続いた商家＝マン商会であった。16歳の折、父の急死によって商会は存亡の危機に立つが、兄ハインリッヒ共々継承を拒否したこともあり、衰退しやがて没落するのである。弱年であったとはいえ、内面に商人への適性を見いだせなかったマンは、代々続いた商家の没落をひきおこしたことを否定できないこのうしろめたさが、

その後のマンの人生を大きく支配していたのではないかと思われる。

ところが、19世紀末ドイツの生き活きとした市民生活を支える商家が同時代の象徴的な経済生活の姿であるならば、芸術は、芸術のみでその胎内でのみ発展する傾向をもった。著しい近代化によって安定した市民生活が継続して行くかとの思いの強い反面その内実は、実際には多くのきしみや矛盾を抱えており、その不安やかつてあった聖なるぬくもりや超俗性が時間の短縮という日常の中で、失われて行こうとする中、そうした市民社会の活気とは完全に隔絶されたエリア内で、芸術は中世や神話の世界への回帰を題材にして息づいていたのである。

それは、現実的経済社会からの逃避＝ペシミズム＝という側面を示した。だが、時代の動向が示す第一次世界大戦によるその市民生活の終結までに精神化された芸術が立ち上がって行く姿とは、商家とその没落の中から、兄共々芸術家として立ち上がって行ったマンの同一時間内の姿そのものなのであり、マンは、その相似の神秘を偶然としてでなく、自己の内界と外界の連関としてとらえ、それを一般化し解き明かそうとしたかに見える。

これまでも述べたが、そうした段階をふんで行くマンの各作品の中で『ヴェニスに死す』は、ペシミズムの中にある芸術の現実からすでに立ち上がり生き活きとした市民生活と共にある主人公アッシェンバッハ（マン）が、再びふとした気のゆるみから、ペシミズムの世界の中へ引き寄せられ、死に至ってしまう姿をとうして厳しい自己自身へのペシミスティックなものへの戒めとしたと思われる。

そこまでは奇妙な存在として描かれることの多かった作家の姿が、アッシェンバッハに至って、まともな、ひたむきな人間として描かれていて、その主人公が少年愛にペシミズムの世界で陶酔し没してしまうからこそ、マンは今まさにそこから立ち上がろうとしたのであることが伺われよう。『ヴェニスに死す』は、マン本人にとってその内界のとりでであった。

経済生活の象徴であるマン商会に生れたトーマス・マンが、少年時代から作家を志そうとしたことに対する実父や血縁の目は、そのような社会から逃避した芸術家像とトーマスとを重ね見たことが推察される。マンは、およそ作家や詩人を主人公にすえる時、『ヴェニスに死す』までは文学に対して大変にネガティブな姿勢をその主人公に見せるのである。それはそのまま作家たろうとした彼の周囲の目であったろう。

そうした心情の断片は随所にみられる。

「ねえ僕は折々、未知の人たちから手紙をもらいます。僕の読者からの称賛状、感謝状ですね。成功した人たちの嘆賞にあふれた書面ですね。僕はそういう書面を読む。すると僕の芸術のひき起した、この暖かいつたない人間的な感情に面して、僕はひそかに心を動かされる。行間にあふれている感激した天真に対して、一種の同情におそわれる。

そうしてこう考えると——もしこの正直な人間が、ひと目でも楽屋裏をのぞいたら、その



人の無垢な心が実直な健全な尋常な人間は、決して書いたり、演じたり作曲したりしないものだということを了解したら、その人はどんなに興ざめてしまうに違いなからうかと考えると、僕は顔が赤くなるのです。…」<sup>①</sup>『トニオ・クレーゲル』

「どうか『天職』はぜひよして下さい。リザベタ・イワノヴナさん。

文学は決して天職でもなんでも無い。それは呪いなのですよ」<sup>②</sup>『トニオ・クレーゲル』

「ねえ、リザベタさん、僕は魂の底に——精神化してですが——芸術家という型に対する嫌悪をいただいているのですよ。あのむこうの狭い町にいた僕の尊厳な先祖たちはみんな、もし自分の家になんか香具師かぐしのようなやつでも入って来たら、きっとそいつを怪しいと思ったでしょうが、それと寸分ちがわな嫌悪を僕はいただいているのですよ。」

③『トニオ・クレーゲル』

「…私は人間というものを信じないのです。ことに人生に面しながら、詩人どものぎょうさんな言葉に声をあわせるような奴等は1番信じられませんな。——あれは卑怯です。虚偽です。…」<sup>④</sup>『幻滅』

「それにおれは毫も『社会』に奉仕することなく、あえて己自身の道を行くことにした時、無論、『社会』とは絶縁し『社会』をあきらめてしまったのではないか。そしてもしおれが幸福であるために『世間の人たち』を必要としていたならば、今時分はかなり立派な商売人として、公益のために学を積んで、一般の羨望と尊敬とを博することを仕事にしてはいなかったらうかとおれはあえて自問せずにはいられない。」<sup>⑤</sup>『道化師』

「シュピネル氏は今日の午後は仕事をするとつもりだと告げたのである。——彼の怪しげな活動と呼ぶのに、彼は非常に好んでこの『仕事をする』という言葉を用いるのだった」

⑥『トリスタン』

ここでまた 19 世紀末ドイツの小説家という位置がどのようなものであったか、文学というものを目差す者の直面する現実が一般的にどう考えられていたかを示す文を引用してみよう。

「トーマス・マンは、フランスではエコール・ノルマン・シュペリュールの首席がそのまま小説家になれる社会であるのに、ドイツでは文学作品を作るのは魔神の業で、そうしたことを志す人間は学校生活に適合せず、劣等生であるという意味のことをパリ『訪問記』に書いているがフランスとドイツの文化背景の相違はこうした指摘の中にもはっきりと現れて

いる。前章で一瞥したように、フランスにおいては美の制作は社会の一機能として公然と認められたものであり、社会的存在としての人間が、社会的能力の一つとして美の制作に向かうのである。秀才校エコール・ノルマン・シュペリユールの首席とは、マンの表現を借りれば、『学習の天才』であるわけだが、そういう人物まで、その学習という社会的能力の積み重ねの上に連続したものとして文学作品の創造が可能になる。「ドイツにおいては、そんなことはありえない。」とマンは言う。ドイツにおいては詩人、小説家であることは、もともと社会とは無縁なことなのだ。学校での学習の延長上には、さまざまな社会活動は約束されていようが、芸術、文学の創造だけはその延長上にないのだ。美の創造は、ドイツでは社会とは直接につながっていない。それはむしろ暗鬱な魔神たちに通じている道なのだ」

⑦辻邦生『トーマス・マン』

血縁、地域、時代がトーマス・マンを取り巻く条件は、その非凡な才能をもってしても容易でなかったことが察せられる。

一方、近現代に重大な影響を及ぼしている哲学、思想、芸術上の連関——ショーペンハウエル ↔ ニーチェ ↔ ヴァグナー——の活動もこの『魔神に通じる世界』が文学とドイツで考えられていた時代と（やや前後するが）同一であり、マンはこの3巨人の連関の生々しい息吹きはまだ残る時代に、それらを吸収して、これまで記して来た客体としての条件を自己克服する道行そのものを文学化して行ったのである。

文学のみならず、音楽、思想、哲学にも深い解釈と独自の立場を示すマンの道行を中期までの3つの作品を通して振り返ってみよう。

『トリスタン』——『ヴェニスに死す』——『魔の山』

『トリスタン』はリヒャルト・ヴァグナーの楽劇『トリスタンとイゾルデ』の成り立ちまでの作曲家の私生活や、また『トリスタンとイゾルデ』作曲中に会ったショーペンハウエルの書物をモチーフとし、このオペラのピアノヴォーカルスコアの演奏をめぐっておこる、奇妙な主人公と人妻の喜劇とも悲劇とも呼びうるすぐれた短編である。また、その悲、喜劇の両性の中に、書くことを仕事とするマン本人（主人公の姿）のアイロニーと自己批判が盛り込まれている。

音楽史上の『トリスタンとイゾルデ』の重要さは、申すまでもないが、ヴァグナーはドレスデン5月革命に参画して逃亡中、豪商オットー・ヴェーゼンドンクの妻マチルデにかくまわれ、夫の旅行中に恋愛に落ちていたとされる。そのマチルデとの恋愛が『トリスタンとイゾルデ』に重要なインスピレーションを与えたとも言われている。ヴァグナーは、このオペラを作曲中に何か自己の力では押しはかれない陶酔の底からやって来る力について、自らも制御しがたく、“恐ろしいものになる”と述べた。逃亡と不倫という道義上の問題もあったのであろうが、そうした押

えがたい新しい音楽（和声）のほとぼしりに、自ら恐怖すら感じていたヴァグナーに、友人の詩人ヘルヴェークからショーペンハウエルの『意志と表象としての世界』が手わたされる。そしてこれまで手にしてきた思想、哲学書では解くことのできなかつた芸術と、その根底に流れる生命について明快な認識を得ることができ、心落ちつくところ少くなかつた。ショーペンハウエルは1860年に没するが、生前よりも世紀末にかけての、その死後に各界に影響を及ぼした。

人間が肉体として生命を持つ限り、いつまでもその原型をとどめておきたいとの欲望は消えることがなく、自己保身、自己保有に基づく、生きようとするその意志を否定し、その意志の根底にあると考えられる根源的な永遠の生命を、欲望の根源でなく、芸術上のインスピレーションを投影する意志の働きを導き出す根源と位置づけ、そのような定見からは描写的、視覚的でない音楽こそはその根源の存在をそのものとして、いかなる媒体にさしはさまれ、しばられることなく表現することのできる可能性のあるものであるとしたのである。

キリスト教世界に生じた、この仏教的とも近い観念は、釈迦を題材とした『勝利者』という台本をオペラ化しようとした形跡が残るまた、『パルシファル』では、既成のキリスト教音楽を排除したかに見えるヴァグナーの革新性や伝統への挑戦的姿勢に多大な影響と安堵を与えたであろうことが想像されよう。表象の世界に（現像の世界）あらわれる万物の姿は、変転して行き常に正に無常であるが、その無常なるものに執心し執着し、いつまでもとどめたい、とどまりたいとの心情が欲望の対立を生じる根底にあるとの仏道上の理念を、芸術の根源と現像としてあらわされる芸術の形態に理想的理念として写しかえたかに思われる。

（無常という理念について、日本人は、とどまることなく変転し姿を変えろという状況の他に、情緒的なはかないという意味も感じている。特に、後者と無情とを混同してしまうと、無常と無情は近いものと思われがちである。）

ヴァグナーは、『トリスタンとイゾルデ』作曲中の陶醉の制御しがたい律動について、実測されうる答えをショーペンハウエルに見いだしたのであった。

トーマス・マンは、ヴァグナーとショーペンハウエルのこの著作との邂逅についてこう述べている。

「アルトゥール・ショーペンハウエルの哲学を知ったことは、ヴァグナーの生涯における大事件でした。それ以前の知的な出会い、たとえばフォイエルバッハとの出会いは、その個人的歴史的な意味において、とうていこれと比べることはできません。何故なら、ショーペンハウエルの哲学を知ったことは、完全な意味でそれが《ふさわしかった》人物にとって、この上ない慰め、もっとも深い自己確認、精神的な救済を意味したからであり、疑いもなくそれがはじめて自分を解放する勇気を与えたからです。」

トーマス・マン『リヒャルト・ヴァグナーの苦悩と偉大』

ミュンヘン大学 1933年2月10日講演 円子修平訳

ヴァグナーに深く心酔し、個人的な接触も持ったニーチェも、ショーペンハウエルに多大な影響を受けた。しかし彼はまたそこに独自の芸術区分を示す。アポロに代表されるギリシャのオリュンポスの神々に、思索的な理性を媒介としてその根源を投影した理性的な視覚的芸術を——アポロ的と位置づけ、一方その神々に相対する激しい蛮性を秘めたデュオニソスに代表されるグループこそ、ショーペンハウエルの述べる根源そのものである——デュオニソス的と位置づけた。前者を理性的とするなら、後者を陶酔的とすることができる。

ニーチェがヴァグナーに捧げたともいえる『悲劇の誕生』では、その音楽＝デュオニソス的と悲劇＝ギリシャ悲劇に代表される。——は同体であり、投影され、生き死にをくり返す人間存在の根源にある永遠の生命はその悲劇を人間に投影しながら永遠に息づいているのであるとの独自の解明を示した。

そして、その音楽と悲劇が同体となった真にデュオニソス的なものにこそ、ヴァグナーの楽劇であるとしたのである。

ところが、ニーチェはここまで心酔したヴァグナーに 1876 年『ニーベルクの指環』の初演にパイロイトに招かれた折、真逆の態度をとり、以後離反してしまう。

今日考えられるのは、『リング』の上演レベルが低かった。あるいは、デュオニソス的でない階級や地位ある人々に接する楽聖の俗性に失望したことなどあげられているが、感情的ともとれるそうした離反が、芸術の中の陶酔とデュオニソス的の真実と、時代をついていた芸術の実社会からの逃避という現実が、表裏一体となっていること（ペシミズム）への警告とそこからの自己克服への促しともとることができよう。

（ニーチェは、ビゼーの『カルメン』をとりあげて対比させる。また、溺死しそうであったヴァグナーは、ショーペンハウエルに救済されたのであるとも述べている。）

さて、トーマス・マンの『トリスタン』は、上記の連関を内包した骨格にすえて、マン本人の芸術へのアイロニー——社会の役立たずもの、実社会に順応できないもの、アウトサイダー、一介のサギ師、ある意味では変質者、しかし芸術という己れの陶酔できるエリア内では、生き活きとした情熱を見せる。——を重ねて描いた。

物語の舞台は、サナトリウム『アインフリイト』である。

現実の社会生活からは、隔絶されたサナトリウムという設定は、後の『ヴェニスに死す』の死に冒された水上都市、『魔の山』のベルクホーフと同一で、ショーペンハウエルの『一』とペシミズムが混在する場所である。つまり『一』の『死』の『海』の『逃亡』の『病』の『不倫』のいわゆる現実の時間軸とは一線を画す場所である。生き活きとしていない場所である。この場所に主人公を誘うことや、その空間内だけに生き活きできる芸術家をアイロニーをもって描き、そこからの脱却をはかろうとするマン本人の姿が見えかくれする。

この『死』に近いアインフリイトに 1 名だけ何を病んで入院しているかわからない男がいる。

(終結に至って、“書くこと”を仕事としていることが“病”であることがわかるのだが)

“書くこと”を天職と考えているシュピネル氏である。しかしシュピネル氏が何を書いているのかはさっぱりわからない。ただ、毎日彼が出状している手紙の数より、やってくる手紙の方がはるかに少ないことを皆知っている。

マンのアイロニーや自己批判は、「書くことを天職としている人間は病んでいるのである」と、このシュピネルに反映させているともとれよう。豪商のクレエテルヤアンが肺病の妻ガブリエルを入院させにやってくる。——チューリッヒのかくれ家のヴェーゼンドング夫婦とヴァグナーを想起させる。そして、マチルデとオットー夫婦と同じように、クレエテルヤアンは芸術にはおよそ無理解で、繊細で芸術に深い理解を持つガブリエルとは対照的である。夫が妻を残して去り、他の病人達が外へ行ってしまった夕刻、シュピネルとガブリエルはピアノの前に二人でいる。正に物事の輪郭が失われ『一』へととけ込む『夜』の入口の時刻。病に良くないという理由で、ピアノを弾きたがらないガブリエルに乞うて、ショパンの夜想曲を弾かせる。別の譜面を探している時、そこにあったのは『トリスタンとイゾルデ』のピアノヴォーカルスコアであった。

「こんなことがあるだろうか……………これはうそだ……………」<sup>⑧</sup>『トリスタン』より

夫人は前奏曲から弾きはじめる。そのヴァグナーの『夜』の『死』の『一』の中へ、底のない陶酔の中へ、『愛の死』まで。

その官能の『一』の夜の翌日、夫人は吐血して床に伏してしまう。荒っぽい、がさつな、しかし生き生きとしているクレエテルヤアンがやってくる。その姿は、オットー・ヴェーゼンドングであり、マンの父の姿とも重なる。

——きちんと市民生活をしている。

シュピネルは、クレエテルヤアンとガブリエルの子供——小クレエテルヤアンの姿を見た時、その生き生きとした赤ん坊の生命にふれた折、あのやみがたき天職のインスピレーションが働き、仕事しようという気持がおこる。ガブリエルはクレエテルヤアンにふさわしくない。ガブリエルから聞いた夫クレエテルヤアンが、がさつにもふさわしくないガブリエルを我がものとした折のシーンへの抗議の書状である。

「貴下よ、すでに申しあげた通り、貴下は下賤な美食家、口のおごった土百姓です。元来ぶこつな体格で、しかもきわめて低い進化の階梯にある貴下は、富と安座的生活法とによって、神経組織の急激な非歴史的な野蛮な廃頽に到達せられた。この廃頽は享楽欲の惑る好淫的な洗練を招来するものです。

貴下が、ガブリエル・エクホーフを占有すべく決心せられた時、おそらく貴下の食道筋肉はあたかも美味なスープか珍奇な料理かに面した時のごとく、ぐびぐびと動き出したことだろうと思われます。」<sup>⑨</sup>

クレエテルヤアンが怒ってやって来る。このクレエテルヤアンの怒りの返答は、マンへの実父の姿勢でもあろう。

『美』というのがあんたのきまり文句だが、それは要するにびくびくやこそこそや、焼もちの異名にすぎんのだ。」

「筆の上じゃ君は勇気があるて」

「わしの名前は立派な名前だ。わかったか。しかも、わしの腕で立派なものになったんだ。君の名前に対して君に一銭でも貸す人があるかどうか。この難問は君自身で解いてもらおうよ。素性も知れんのらくれ者めが。」

「君のような人間は、法律で向うよりほかにしょうがないんだ。君は公安を害する人間だ。みんなを気ちがいにする奴だ。」<sup>⑩</sup>

痛烈な一激に見まわられて、尚書くことを『止みがたき天職』とささやいてみるシュピネル。結末は喜劇風である。笑ってよいのか、笑いをこらえるべきなのか。書くことを決意させた小クレエテルヤアン——アントン・クレエテルヤアンが乳母車の中でシュピネル氏を見て笑いはじめた。

「彼は不可解な喜びのあまり、きゃっきゃと声を挙げている。それはまったく気味が悪くなるくらいであった。

.....

眼は満悦のあまりほとんど閉じられてしまっ、口はばら色の上アゴが残らず見えるほど大きく、ぱっと開いている。頭を左右にゆすぶりさえしている。

するとシュピネル氏は、きびすをめぐらして歩み去った。

小クレエテルヤアンのかちどきに送られて、なんとなく慎重に、ぎこちないしとやかさで腕をかまえながら、彼は砂利の上を歩いて行った。内面的に遁走しつつあることを隠そうとする人のような、むりやりにゆるめた歩調で歩いて行ったのである。」<sup>⑪</sup>

19世紀末ドイツの文学芸術に対する厳しいアイロニーを示すこの作品の全体をおおう明るさやコミカルな感覚は、マンの母から来ていると思われる。

北方ドイツの厳格さと、商才を兼ね備えた父らの先祖に対し、マンの母は北欧出身の父祖とポルトガル系の土着民の血を引く母親（ブラジル人）の間に、ブラジルに生れ、リューベックに移住して来たのであった。この明らかなゲルマンとラテンという相対が、マンの閉鎖的になりかねない自己克服に明朗さを加えていると考えるべきであろう。

芸術上でも音楽への造詣の深さの出発点は、母によっている。モーツァルトからシューマンまでの歌曲を玄人はだして歌い、ピアノを弾いた母の傍でマンは育った。

歌うことにも魅了されたマンは、リューベックの歌劇場で『タンホイザー』や『ローエングリン』を観て、その造詣を深めて行ったのである。とりわけピアノに向うと、『トリスタンとイゾルデ』の半音階進行を繰返し決って弾いていたと伝えられる。

また、ミュンヘン時代には、隣家がブルーノ・ワルターの家であり、交流を持ったが、ワルターが同時代の楽聖たち（マーラーやシュトラウスら）と交流があったことを考えると、マンのヴァグナーを中心とする音楽に対するアプローチが並々ならぬものであったことの根拠を認めることができる。

『トリスタン』は、またそうしたマンの音楽的環境をリアルタイムで写しているのである。

『ヴェニスに死す』では先に述べたように、『トリスタン』の中にはらまれる（そして、他作のほとんどにも示されて来た）あらゆるトーマス・マン的とも言うべき小説の骨子が今まさにその全条件において克服されるギリギリの境界線上にある。

いわばならず者として、アウトサイダーとしてあった作家像は、アッセンバッハに至ってはじめて名誉、名声を得、家族も持ち（しかし妻とは死別、一人娘は嫁ぎ、主人公は一人暮らしである。）きちんと市民生活になじんでいる、社会に認められた老作家として描かれる。この段階で、すでに主人公はペシミスティックな世界からは立ち上がったかに見える。しかし、わずかなバランスをくずすきっかけによって、再び『一』の『海』の『死』の都ヴェニスへ、自らの意志で赴き、己れの芸術的才能では表現しえなかった根源的美のあらわれとしてのタジオと出会い、また自己の意思のままにそのコレラの中に死んでしまう。『多』から『一』へ引き寄せられた主人公が、そのペシズムの中でなく再び『多』へと生還することを念頭において＝しかし、マン本人がまだその技法を確信していない＝この作品はかかれているのである。

それ故ペシズムの絶大な効果として、少女ではなく少年の背景にショーペンハウエルの芸術美の根源を描いてみせた手法は、その同性愛的グロテスクとの中に『多』へと生還しない者の“死”の落差を強めるために使われたことが理解されよう。ここでは、その芸術上の根源の美ははっきりと否定されていることを絶対に見落してはなるまい。マンにとっては、そのような美への覚醒は自己の内面にあるうち捨てられ、次なる次元へと移行するための魂のとりでであったのである。そのような覚醒は、『多』の世界で開かれるか、『多』の世界に持ち帰られなければならない。『多』とは、市民社会であり、持ち帰るとは、その市民社会へ芸術上の技法を持ち帰るということである。

ポーランドの少年タジオは実在し、マン夫婦がヴェニスに旅行中、現実に出会ったのである。

表面に強くあらわれる同性愛というテーマについて、今日と同じように“病的愛”と批難されたのに答え、マンは次のように述べている。

「わが厳格な批評家たちの意見によると、それを私が病的愛という全く崇高でない源泉か

ら創造したというのです。そういうのだったら、この批評の根底には一つの誤謬が横たわっていることとなります。第一にもしその形成が芸術的に行われるとするなら、原則的に異議を唱えられないテーマというものは存在しない。

第二に大いに論争された恋愛物語は、まだまだ私の本質部分ではないのです。

『ヴェネツィアに死す』では、栄光、名誉、名声、幸福の絶頂にあつて、芸術の中に隠れ家を見いださずに、克服しがたい情熱のために肉体的にも精神的にも亡びゆく一人の男を紹介しようとしたのです。絶頂から深淵への失墜をできるだけ運命的に見せたいためだけに、私は主人公のために同性愛を選んだわけです。」<sup>⑩</sup>『トーマス・マンは語る』

“芸術の中に隠れ家を見い出さず”とは、ペシミスティックな 19 世紀末ドイツの芸術の傾向からアッセンバッハがすでに立ち上がっていることを指している。

さらにマン本人のヴェニス体験とはまた別のインスピレーションをもって、アッセンバッハ——タジオを紡ぎ出したことを述べている。

「この物語の着想を私に与えたのは、とにかくゲーテの生涯の一エピソードでした。あの当時というのは、『ヴェネツィアに死す』を書き始める前のことですが、私は再びゲーテといろいろ取り組んでいたのです。彼の伝記、書簡集、『ヴィルヘルム・マイスター』など。

この私の熱病のような関心のただ中に、70 歳のゲーテがマリエンバードで 16 歳の少女と知り合い、その子に死ぬほどほれ込んで何が何でも彼女を妻に迎えたがったということを耳にしたのです。令嬢の母親は偉大な詩人とのこの結婚にたいへん乗気でしたが、それに対して無邪気な少女は、ゲーテの白くなった髪、しわのよった色あせた顔に驚かされた気持ちでした。老人の伴侶になることなど一切聞きたくなかった。「私はゲーテを讃美いたします。」と少女は言うのでした。「でも、彼が私を腕に抱きとるといふのなら、それは私の死を意味するでしょう。……」この遅まきの痛々しい小景がゲーテに多くの苦しみを与えるきっかけとなったことは確かでした。彼は自分の誇り、自分の男性としての自意識を傷つけられたと感じたのです。ある時彼は、この少女と鬼ごっこをしました。彼女はすばやくしっかりした足取りで丘を駆け登って行きますが、ゲーテはつまづき、転び、手助けなしには立ち上がることができませんでした。あの大天才、世界征服者が子供の足元に転がっていて、この瞬間彼は、頼りない老人以外の何者でもなかったのです。非力のために彼の目には涙があふれていました。子供の心に一瞬深い理解が目覚めました。そして偉大な男の窮状を思つて、ひどく泣き出したのです。この挿話が靈感となって、私にある物語を書かせたのです。このむずかしいテーマにどう取りかかったものか、私はさんざん頭を悩ますことになりました。ゲーテその人について書こうとは思いませんでした。

それは、後々のためにとっておきたかったのです。



こうしてただ単に一人の偉大な作家を事件の中心に据えたわけです。

私がそうでありたいと思い、いつかはなれるかもしれないし、ひょっとするとなるかもしれないような一人の作家をです」

⑬『トーマス・マンは語る』（この時期とマーラーとの出会いはほぼ同一である）

肉体的な衰退のためにはいかなる天才もいかんともしがたいというテーマも、またこの作品の中心にある。それらを老醜とするか、人間の避けがたい道行であるにとらえるか、その老いと対局にある躍動的な若さの対比。

グスタフ・フォン・アッシェンバッハは、魔神の世界に通じるあのいかがわしい社会からは離脱した。例えば『トリスタン』のシュピネルのようなエリアからは完全に脱し、ミュンヘンで世界的に知られた作家として暮している。特に妻を亡くし、一人娘を嫁がせて一人となってからは求道的、ストイックな姿勢が強くあわれている。少年時代から怠惰を知らず、克服という姿勢をくずさない主人公を象徴する情景が示される。

「35歳の頃、彼がウィーンで病気になったとき、ある明敏な観察者が彼について集会の席でこう言った——

「ごらんささい アッシェンバッハの暮しかたは昔からいつもこんなふうで」と言いながら、語り手は左手の指をぎゅっとにぎり合わせてこぶしをつくった——

「こんなふうだったことは一度もないんですよ。」——といいながら彼は開いた手をだらりと安楽椅子の背からたらしした。これはあたっていた。

そしてこれについての勇敢でかつ道徳的な点は彼の本性が決してたくましい性質のものでないこと、そしてたえざる緊張を義務としているだけで、本来それを持って生れたものではないことである。」 『ヴェニスに死す』<sup>⑭</sup>

シュピネルとは異なり、その芸術的陶酔のエリア内からは、そうした絶えざる自己克服によって脱している主人公の姿である。

また先のゲーテの挿話からの肉体的生命の限界ということについては、次のように示される。

「ことにかれの命が、徐々に衰えはじめて以来、仕事が成就せぬかもしれぬという芸術家のおそれが成すべきを成さぬうちに、そして完全に自分を出しきってしまわぬうちに時計のねじがすっかり解けてしまうというあの憂慮が、もはや単なる気まぐれとしてしりぞけられなくなって以来、彼の外的生活は、ほとんどひとえに彼にとって故郷となったこの美しい町と、それから彼が山地に建てて雨の多い夏を過すことにしている、あの殺風景な別荘とに限られていたのである。」<sup>⑮</sup> 『ヴェニスに死す』

アッシェンバッハの自己克服や絶えざる努力にもかかわらず、肉体的な衰えと共にそうした努

力によって紡ぎ出されて来た文字が、彼の望む達成に間に合わぬかもしれないという焦りがある。また同時にアッシェンバッハが決して、天才的なものでもないこと——つまりそれは絶えざる努力によって、一時も休むことなく、注がれた集中力によってはじめて成されてきたことがわかる。そしてその文章が、そうした肉体の衰退と共に次のような色彩に変わって行く。

「ダスタフ・フォン・アッシェンバッハの提示するものは、時とともに役所風で教育的な趣が現れて来た。

.....

文部当局が彼の著書の精選された幾ページを、規定の学校用読本の中に取り入れたのはその頃であった。」<sup>⑩</sup>『ヴェニスに死す』

主人公が労作の重大な箇所と呼ばれさせられた興奮の混乱を平静にとりもどそうと、歩き出したミュンヘンの墓地の前で『かれら神の家に入る』『久遠の光かれを照せ』との斎場の聖句や不気味な何者かわからぬ一人の男などを外界に感じ、内面的な芸術的行きずまりの解放からか、強い旅行欲をそこから触発された。その旅行欲を感じたせつなアッシェンバッハは、ヴィジョンを心の目で見ると。その旅行欲が、内界の肉眼でない視力を得たのである。

そして、後々この内面の心の目の見た世界こそ、彼を死に落すコレラ発生の状況であることを読者はヴィジョンの再現で、ずっと後になって知るのである。

いわばアッシェンバッハを死に誘ったのは、まったくわずかな心のゆるみの中に見たヴィジョンと旅行欲であり、そのために絶えざる努力を止めた彼は、再び、マンのこれまでの文学者のとじこもる世界ペシミズムの世界＝死の都ヴェニスに落命するのである。

繰返しになるが、その姿はマン本人の戒めであり、この死の都での体験は否定されるために描かれていると考えるべきであろう。

「彼は見た。一つの風景を、もやのふかい空のもとにある、しめった、肥よくな、広漠とした熱帯の沼沢地を、島と泥地と泥を浮べた水流とから成っている一種の原始のままの荒蕪地を見た。たくましいしだのしげみの中から怪奇な花をつけた生いしげった、もりあがった植物の谷の中から、毛のはえたしゅろの幹が、遠近に突き出ているのを見た。妙に醜悪な形の樹木が、その根を宙に浮せてから地面の中へ、緑のかげのうつるとろりとした流れの中へ、突きさしているのを見た。——そこの浅瀬には、大皿ほどもある、乳いろの、浮かんだ花のあいだに、肩のとび出たぶかつこうなくちばしの、変った種類の鳥たちが立って、じっとわきの方を見つめているのである。——それからうずくまっているどらの両眼が、竹やぶのふしの多い幹のあいだにきらきら光るのを見た。」<sup>⑩</sup>『ヴェニスに死す』

このヴィジョンが聖なるものか魔によるものか、イギリス人の旅行会社員によって告げられるコレラの死の都ヴェニスでの、そのコレラ発生の状況は、このヴィジョンの再現であった。

「数年前からインドのコレラは、まん延と移動のいよいよ著しい傾向を現わしつつあった。ガンジス河の三角州の熱い湿地からうまれ、人の寄付かぬうっそうとした無益な原始のままの荒野と島の荒野——その竹やぶにはとらがうずくまっているのだ——その荒野の毒気をふくんだいぶきと共に立ちのぼって、この疫病は接続的にかつ異常に激しく全インドに猛威をふるった上、東の方はシナへ、西の方はアフガニスタンとペルシアへ進入して、隊商の交通の主要路にそいながら、その恐怖をアストラカンにまで、いやモスコオにまでも伝えたのである。」<sup>⑩</sup>

ポーランドの少年タジオを追い続け、その芸術の真の根源を見極めようとし、それを文字として表現することの限界を知り、なお、その源と『一』となろうとする主人公を待っていたのは、恐ろしいコレラのまん延の事実であった。

だが、彼はそのコレラの街に自らとどまり、夏の季節の終りと共にあっけなく息絶えてしまうのである。

このあわれむべき死の姿の中に込められた作者の想いは、『多』の中にすでに芸術の居場所、社会との連関を見だしている主人公（またマン本人）が、わずかな怠惰や見えざる世界への（Vision）魅力に、また実にはたやすく『死』の『海』の『一』の『夜』のつまりペシミズムと表裏一体となったその区域に立ちもどってしまうということであろう。『ヴェニスに死す』は、その『一』と『多』との境界線上にあるのである。記者実吉捷郎は、解説で次のように記している。

「ふと激しい旅ごころをそそられて、彼が榮譽と精進と静けさに満ちた生活を見捨てたせつなに、バランスはくずれた。そしてそれ以後、彼は何物かにかかりたてられるようにして、一路滅亡の方角へ進んで行った。どんよくな神である芸術は、ひたすら彼に仕えているこの芸術家自身を、なおあきたらず、このましいいけにえとして、みずから祭壇にそなえたのであろう。

芸術という神の恐ろしさが、ここにある。作者は、まともなひたむきな芸術家としてそれをだれよりもよく知っていた。そしてその恐怖を伝えるために、同時にまた、それをやがては克服して、一段と高い境地へすすむために、この作を成したものと思われる。」

<sup>⑩</sup> 『ヴェニスに死す』解説より

大作『魔の山』に至って、マンは主人公に始めて真の悟性＝ヒューマニズムの開眼を与えた。しかも主人公ハンス・カストルプはアーティストではなく非常におだやかな、平凡な造船技術者をめざす青年である。

先に記したが、マンは 19 世紀末ドイツ芸術が現実的社会からの逃避性がいつまでも続くと思

われていた比較的安定した近代的市民生活からのペシミズムであったことと、その市民生活の要である100年続いた商家が没落して行くまでの間に、自己が正にそのペシミスティックな芸術家の中の一人であることの時代と自己、外界と内界の同時性、共時性をすくいとり、芸術家（＝アウトサイダー）ではない、平凡な青年に、これまでと同じ手法を使用する中で、それらを万人を射抜く時代と自己、外界と内界の同時性として述べ、一般化したかっただかに見える。人間は一人ひとりが時代であり、国家であり、地域であり、血縁であるという神聖さや神秘をハンス・カストルプの上に一般化したのである。そして、その同時性、共時性の中から一人の人間の内面の変革が、外界を変貌させるとの定見に立ち、ハンスに特性を与えた上でぼっ発した大戦の中に放り出してしまふ。そのためには、ハンスにまた彼を客体として位置づけている条件、血縁、地域、時代の中で、先祖の死の上にある自己の生命を認識するとき心に安堵がやってくるという『死』の『一』へのあこがれを与え、従兄ヨアヒムへの見舞いのために訪ねたスイスの超高級サナトリウムで、高地にある『ベルクホーフ』＝そこは『ヴェニスに死す』の死の都の『海』『一』『死』であり、『トリスタン』の『アインフリート』の『夜』の『一』と全く同じ設定である。＝で、これまでの主人公とは逆に、現実的な“死”が“生”の上に成り立つことの真意に覚醒して行く。

そこでのハンスは、ペシミスティックな世界で、逆に相対的な世界から真の意味での『一』（これまで述べて来た『一』は、人間の真の悟性に立ったのもでなく、逃避的なものと表裏一体となった『一』であった。）に近づいて行く。（ハンスが自分も肺病にかかって、“死”という現実を見つめるという設定の上で）そして自己がこうしたことを覚醒させる世界へ誘われて行った。仏教上の理念からとらえるならば、無常を成立させているその外側を形成し、司る力について気づいて行くのである。

「ちゃかさないでくれよ、クラウディア。もちろん僕はスケールのある人物ではないように、もともと天才でもなんでもないんだ。とんでもない、天才どころが。しかし、偶然にも——偶然といっておくが——僕は、この天才的な場所へ高く押し上げられてきたんだ。……一言で言うと、君は知らないだろうが、錬金術的、密封的ともいえる教育、化体、それも高尚なものへの化体、君がわかってくれるとしたら、高揚そういうものがあるんだよ。もちろん外部からの影響によって上へ押し上げられ引き上げられるのに適している教育材料は、初めから内部に素質を持っていないかとは思わないがね。僕が内部に持っていたものは、僕もはっきり知っているように、むかしから僕が病気と死にふかくなじんでいて、もう少年の頃に非常識にも君から鉛筆を借りたという事実なんだ。この上でカーニヴァルの夜に借りたようにね。」<sup>②</sup>

退廃的なロシアの婦人クラウディア・ショーシャとの恋愛で、下界では示されなかった生き生きとした告白をし、その長いまたあの『トリスタン』のラテン性を想起させる爆笑を誘うその表

現に、下界で幼年時代にあった出来事の連関をちょうどミュンヘンでアッシェンバッハが見た Vision が、未来にヴェニスでコレラ発生の図の Vision であったことを知らされるように示して見せる。この手法は Vision という内的世界の出来事が、ここでは“憧憬”という想念の根元にあるものの純化によって現実の人物の上にあられ再現されるという方法である。

恋愛の告白の長いラテン的なやりとりの最後に、ショーシャが「鉛筆を忘れずに返しに来てね」という情交の受納の返答と、幼年時代どうしても友人になりたかったクラスメイト、プリビスラウ・ピッペに対する場で、鉛筆を借りるきっかけを作ってはじめて会話を交したシーンの連関である。

見えざる世界が見えてしまったアッシェンバッハが、容易にその Vision に魅かれ自己のそれまでのすさまじいまでの自己克服的姿をくずしてしまったのに対し、ハンスは、元々持っていた“死”への憧れが、現実的な“死”をそうした密封された高地の時間軸のずれた世界を訪れることで、『生の上に立つ死』の真性に気づき、アッシェンバッハとは逆に“生”に目覚めていくのである。

特徴的な人物の相対の中にあっても、ハンスはその激しい論争のどちらにも属そうとせず染まることがない。

この相対的なセテンブリーニとナフタは、むしろ論争の内容よりも闘い争うことを生きがいとしているような奇妙な人物として描れる。

内容の真性よりも、対立することを生きる糧としているかのような不毛さの中で、ハンスの“生”への探求は、物質や時間という方向にもするどく向けられる。

「原子はエネルギーに満ちた一宇宙であって、その体系の中には、太陽に比すべき中心体のまわりを多くの天体が自転と公転をし、彗星が中心体の引力によって外心的軌道上に引きとめられながら、光年的速力で天空を乱れ飛んでいた。

.....

内界的天体の『微小』をかれこれというのは、はなはだ見当違いな反論というべきで、大きいとか小さいとかいう標準は、少なくとも『最少』分子の宇宙的性質が明らかになった瞬間に通用しなくなり、外と内という概念も次第によりどころをなくしてしまうだろう。

原子の世界も外界といえるだろうし、それに反して私たちの住んでいる地球も有機的に考えると恐らく深い内界といえるだろう。ある研究者は、奔放な空想力をもって、肉も骨も脳髄もすべて太陽系から構成されている宇宙的怪物を空想して、それを『銀河動物』と呼んだではないか？ そうだったらハンス・カストルプが考えたように、究極までおりていったと信じた瞬間に、すべてがまた出なおしであった！ そしてハンスカストルプという人間のもっとも内部、深奥にもう一人の、何百人のハンスカストルプ青年が温かくつつまれながら、月の明るいアルプスの高原の寒夜を見下ろすバルコニーに寝て、指をかじかませ、顔をほてら

せ、人文的、医学的興味を持って、人体の生活を研究しているのではなからうか。」

④『魔の山』上

「時とは何だろう？ 神秘である。——実体がなくて、しかも全能である。現象界の一つの条件であって、空間の中の物体の存在と運動に結びつき、それとまざりあっている一つの運動である。しかし、運動と力がなかったら、時もないだろうか？ 時がなかったら、運動もないだろうか？ いくらでもたずねたまえ！ 時は空間の作用の一つだろうか？ それともその逆だろうか？ それとも二つは同じものだろうか？ いくらでもたずねたまえ！ 時は活動し、動詞的な性質を持っていて、『生む』力を持っている。いったいなにを生むのだろうか？ 変化を！ 現在はもう当時ではなく、ここはもうあそこではない。二つの間には運動と変化とがはさまっている。しかし私たちが時を計る運動は、循環的であり円周的であるから、この運動と変化とはほとんど静止と停滞と呼んでもいい。

当時はたえず現在の中に、あそこはたえずここに繰返されるからである。そしてまた、時を有限と考え、空間を有極と考えることは頭が痛くなるほど考えても考えられないので、時は永遠で空間は無限であると『考える』ことにされた。

——簡単にそのように考えられないまでも、そのほうが考えやすいだろうというのに違いなかった。しかし、永遠と無限とを容認することは有限なものと同極なものを残らず論理的に計算的に否定し、相対的にそれをゼロにしてしまうことを意味しないだろうか？ 永遠の中で、前後が無限の中で左右がありうるだろうか？ 永遠と無限という苦しまぎれの仮定と、距離、運動、変化、そして宇宙の中の有限の物体の存在すらも、どのように調和するのだろうか？ いくらでもたずねたまえ！」⑤『魔の山』下

死への憧憬から死の中で生へと覚醒して行くハンスの、新しいヒューマニズムの開悟がやって来る。それはまた世界を白という『一』に輪郭を失わせしめる雪山での生死の境で見た Vision であった。

「天上的聖性と、この世と思えぬ地獄的絵図がひとつながりの世界の中にあることを見た。その相対が人間の心奥にある同じレール上にある二面性であることを悟り、そしてそれらが善悪や倫理上の裁断ではなく、「死と愛、これは俗悪な間違った組み合わせだ！ 愛は死に対立し、理性ではなくて、愛のみが死よりも強いのだ。愛のみが理性でなく、愛のみが正しい考えを与えるのだ。形式も愛と善意とからのみ生まれるのである。血の饗宴をひそかに頭におきながら、聡明でやさしい集団と美しい人間社会をつくる形式作法とは、ああ、このようにはっきりと夢を見、立派に陣取りをしたのだ！ 僕はこれを忘れないようにしよう。僕は心の中で死に誠実な気持を持ち続けよう。しかし、死と過去への誠実さが僕たちの考えと陣

取りを支配するならば、その誠実さは悪意と陰惨な淫蕩と反人間性にかわることもはっきりと覚えておこう。人間は善意と愛とを失わないために、考えを死に従属させないようにしなくてはならない。」<sup>23</sup>『魔の山』下

との個々の内面の自己克服の姿の絶えざる中に

「死の冒険は生の中にふくまれ、その冒険がなければ生は生ではなくその真中に神の子たる人間 (Homo Dei) の位置があるのだ。——」<sup>24</sup>

との定見を得させる。

おだやかで、平凡な一般人ハンスカストルプはペシミズムからの生への帰還、『多』－『一』－『多』、『生』→『死』→『生』のヒューマニズムをたずさえ、下界へ下って行く。

(というより放り出される。マンの人生上は、『魔の山』執筆中、第一次世界大戦が起り、中断して『非政治的人間の考察』を記す。) このハンスの大戦による下界への降下の寸前、ベルクホーフは正に第一次世界大戦直前のヨーロッパの国家の縮図となり、あたかも下界の対立や闘争の予兆のようにざわめき立ち、狂ったように相対する。その中でハンスの中を射抜いているのは、大戦直前のドイツそのものなのであり、周辺の人々は、それをとり囲む条件であった。結局、死への憧れから現実の死の世界へ参入し、生へと覚醒し、再び下界に立ちもどるハンスは、そのヨーロッパ世界の縮図の中で、個人の中に時代や国家が存することを知り、その中でのヒューマニズムを持って、大戦の中に下って行くという設定である。ふだんの対立から、ナフタとセテンブリーニは決闘することにまで及び、ハンスの目前でセテンブリーニが闘いを避け、銃を空に向けて発砲すると、ナフタは自分の頭に弾を撃ち込み自殺してしまう。

ちぎれ飛ぶ人間の肉片の中、ハンスは、兵士としてヨーロッパ戦線のまっただ中にある。そしてその砲弾の雨の中に消えて行くのである。しかしその砲弾の中、土中にたたきつけられながらもハンスは、無意識に歌っている。それは、本人も忘れてしまったが、記憶の底に刻みつけられた人間の二元性の真実を深く信仰しているからである。そして、そのハンス・カストルプの姿こそ、マンの望んだ闘争の中のドイツの未来を導き出すべき姿であった。

社会からの自己逃避的側面を持つ 19 世紀末ドイツの芸術の真性を、『トリスタン』『ヴェニスに死す』『魔の山』というプロセスで、マンはこのようにとらえながら自己克服して行った。その真実のまっただ中にある自己の姿を定見して、そこから脱却し立ち上がって行く自分の姿を主人公に投影したのである。『魔の山』では結局、個としての人間は、全体としての時代、国家、地域に内包されるが、断面においても、また変化して行く時間の流れの中にあっても、その全体もまた個としての人間の中に内包されるという地点に到達しているように思える。そしてその小さな個が全の中に、全が個の中に内包されるのであるなら、個の内面の悟性こそが、全を変貌させうるとの信念すら強く感じることができる。求められているのは、相対や闘争でなく、個の内

面における悟性である。『トリスタン』や『ヴェニスに死す』では『一』の『夜』の『死』の世界は、主人公をペシミスティックにいろどり、ふちどりする世界であった。『魔の山』では、主人公ハンスの中に元々ある死への憧れが、同じような『一』の『死』の世界であるベルクホーフで逆に生へと転じられ先の悟性＝「人間は善意と愛とを失わないために考えを死に従属させないようにしなくてはならない」が開かれる。ここでは、ハンスがその『一』の場所での対人や内面との対話で、相対という立場をとらず、それ故長編小説の主人公としては、存在希薄ながらも、その内的世界観こそが『一』の『死』の世界の個々人に、下界では感じえなかった凝縮された国家や時代を感じさせるのである。かつての『一』の世界ではなかった。非相対の『一』が開かれている。

また度々の繰返しになるが、『魔の山』の題材もまたヴェニス体験同様、マンのスイスの高地ダヴォスにあるサナトリウムを訪問した折の体験に基づいている。

(パイパーとブリテンの仕事について)

ミファンウィ・パイパーは画家であり、ブリテンの多くのオペラで美術を担当したジョン・パイパーの妻である。すでに『ねじの回転』『オーウェン・ウィン・グレイヴ』の台本制作で、ブリテンとの共同作業は実を結んでおり、この組合せによる3作目のオペラ台本となる。これまで述べた19世紀末から20世紀初頭を生きたトーマスマンの文学的背景と文学の方向性を深く感知し、全生涯にわたる理念がどの作品も反映され、その一作ごとが作家本人の内面の発展と相似であることを、パイパーは読みとっている。そして『ヴェニスに死す』オペラ台本一本でそれらの理念やプロセスを汲みとれるような思い切った手法や盛り込みを試み、それらは非常に効果的である。先の(Ⅱ)で述べて来たように、戯曲台本をオペラ台本化する作業と異なり、小説のオペラ台本化においては、ことに会話によって物語の展開が進むことの少ない心理小説では、物語として進む多くの部分を全て、まったく新しい会話あるいは、独白として紡ぎ出さねばならない。先の『金閣寺』では、その物語の部分を物語の進行役であるコーラスにゆだねるという方法を多用したために、その困難は緩和されたが、パイパーは全編を会話及び独白パート化する作業を行った。アッシェンバッハが全編にわたって、内面を独白して行くという方法を選んだのである。小説の第五章までをアポロ的、後半をデュオニソス的と明瞭に区分して(ニーチェ)またヴェニスを『一』の『死』の『海』の世界であることを小説以上に象徴的にするため、主人公の前にあられる小説内では、大きな統一性は感じられない7人の人物を一人7役として、いわば七変化させて行くという英断を行った。——このことは、この役をバリトン歌手とする設定などと共に、ブリテンのプランでもあることが推察される。

冒頭の見知らぬ旅人が、船上の伊達男やヴェニスへのゴンドラの船頭と変化して現れる時、小説以上にヴェニスが現実的時間軸内とは異なる世界であることを効果的に表す。小説内では見知



らぬ旅人は、語りかけて来たり、明確な動作によって主人公に何かを暗示することはないのだが、パイパーは、この旅人に語らせ、主人公を旅へと誘う重要な役割を荷わせる。“偉大な詩人は皆、南へ旅した”とのパイパー、オリジナルなセリフは、ゲーテの『イタリア紀行』が背景にあることが伺われるが（ゲーテ）、この旅人がファウスト内のメフィストのような役割の中で変化し、船上の伊達男、ゴンドラの船頭、ホテルのマネージャー、理髪師、流しの楽師、デュオニソスの声と、一人によって演じられることによりゲーテ的世界の中、アッシェンバッハが見いだした少年タジオの作家人生上（マンの）の興味も強く反映されて来る。第1幕のフィナーレに向けては、主人公の周辺はヴェニスでありながら、タジオの背景にあるアポロと共に完全に神話世界のギリシアへとタイムトリップする手法をとった。アッシェンバッハはその極美に打れ、インスピレーションを得るが、幕終りに叫ぶ“I love you”は、同時に第2幕への苦悩の序曲である。書くという理性をさしはさんだアポロ的芸術エリアでは、その世界を再現することはできないことを感知するからである。第2幕は、表面上はタジオ一家を追跡する、正に変質的老人の姿であるが、内面は芸術の真性デュオニソスを探し、それと『一』となりたいとの希求である。小説上のデュオニソスの秘祭はオペラ台本では忠実に再現され、また、デュオニソスは小説上は全体としてあらわされるが、台本では先のバリトンの変化として登場する。（ここは演出上の方法によって、声だけでも登場させることもでき得る選択がある。）長い旅行会社員のコレラの説明はそのまま長大なアリア風の句をとって、アッシェンバッハを打ちのめす。（ミュンヘンのVisionの再現）

また、タジオとの最後のシーン、いわばコレラの街から夏の季節の終りと共に客が立去って行くホテルのロビーで、七変化の一役、ホテルマネージャーとの対話は、大変に重要な部分として、いわば主人公への引導渡しとして書かれている。

アッシェンバッハは砂浜で、タジオらを見つめるうち絶命する。

ミュンヘンでの積極的な“生”を生来の自己克服的でない性格から立ち上げ、絶やさず求めたことにより、ペシミズムの中から脱却したかに見えた主人公は、おさえがたい『一』への憧れと芸術美の極限の混とんの中に再びペシμισティックな世界に立ちもどり、その生を『死』と『一』の憧れの中に従属させる結末となった運命性は、重大な境界線である。バリトン七役は変化しながら、その内面のプロセス、アポロ → デュオニソスを明確に観賞者に伝える効果をもった。

ブリテンは、パイパーの長大な主人公の独白に、オーケストラとピアノ伴奏による二種の作曲をし、特に後者は、主人公のより内面的な部分の告白にあてられた。独特な美しさと格調を持つ前、後奏や間奏はその部分だけをとりあげても探求する価値のあるものであり、その内面の独白を導き出す役割を果している。その独白部は、心情の変化を自在に表出できるよう、歌手にテンポをゆだね、4分音符から“棒”をとりのぞき、“たま”だけによる音符としたのである。

アッシェンバッハを演じたピーター・ピアーズの声や技術を想定してのことであったが、バツ

ハの『受難曲』のエヴァンゲリストにゆだねられるテンポよりも、さらにアッセンバッハ役の歌手に音楽上のテンポ設定の中心軸がすえられている。

この独白部分の成功が、先のパイパーの小説からの台本化のもっともリスクの大きい部分と共生し、作品全体をきわめてリアリティのあるものとすることに導いている。

また、重要な役柄である少年タジオは、バレエダンサーによる黙役であり、オーケストレーションの特色である大編成の多彩な打楽器群のうち、シロホンの大変に印象的な、どちらかといえば乾いた響きを与え、それは一幕フィナーレの宿泊者が古代ギリシャを歌い上げるタイムトリップによるアポロ世界のパートと共に、主人公のヴェニス行が、現実のヴェニスでありながら、次元の異なる世界であることを印象づけている。

バリトン七役の設定や、諸役と主人公の対話を通しては、パイパー、ブリテンの作業はヴェニスとは実は主人公の内面的世界に属し、その内面に入っていく旅と死を現実の外界を旅する主人公と相似させて行ったとも考えうるのである。

それは、外界と内界という連関をテーマとしたマンの本質の部分の表出であろうと推察できる。

巨匠の最後にふさわしい作曲は、とりわけ第1幕ヴェニスへ主人公が入っていくパートのヴェニス序曲の中のサンマルコ広場や寺院のざわめきや、あらゆる人々にとってのあこがれの都への胸のたかまりなどを内包したすばらしいオーケストレーション、フィナーレの古代ギリシャ的音楽展開、第2幕の流しの楽士と聴衆の音楽及びデュオニソスと合唱など全てが小説の深い読みとりと忠実性とオリジナルとが共生するすばらしい音楽である。マンが、自作の舞台化は否定的であったが、晩年になって、ブリテンの名前をあげていたことも深く理解されよう。

それらは、およそブリテンの音楽がこの世に投影されている無常の背景にある根源の方に、常に目を向けていた仕事に対する共感であったのではないか。オーケストラは打楽器群が巨大で、およそ通常のオーケストラピット一つ分を要する程であり、日本初演に際しては、2倍の奥行のピットを使用した。5人の奏者によって、ティンパニ、小太鼓2、テナードラム2、大太鼓2、トムトム3、チャイニーズドラム3、スモールドラム、チェンドラム、ペアシンバル、サスペンデッドシンバル2、ペアのスモールシンバル、タンブラン、ウッドブロックス、トライアングル、ムチ2、ウィンドマシーン、ベルズベルトゥリー、クロータル、ヴィヴラホーン、グロッケンシュピール2、シロフォン2が奏され、弦5部(6、4、3、3、2)、フルート2(ピッコロも加えて)、オーボエ2、クラリネット(一つはバスクラ)、バスーン2、ホルン2、トランペット2、トロンボーン2、チューバ1、ハーブ、ピアノという編成のオーケストラによっている。

とりわけヴィヴラホーン、シロホーンに与えられた施律及びハーモニーは大変に重要な位置を占めている。

パイパー、ブリテンの仕事については、本編に詳しく記すことにする。

(その後のマンについて)

『魔の山』のハンス、カストルプに第一次大戦下のドイツの存在を内面的に託したかに思えるマンのその後は、その後のドイツの実情と同じで、激動の人生であり、アメリカ亡命までは薄氷を踏むような日々であったと思われる。早くからナチスとヒトラーを名ざしで批難していたマンは、当然ながら、その台頭と共にドイツに存在するためのあらゆる財産、名誉を失い、ヨーロッパを転々とした後、亡命するのである。また戦後の極端なレッドパージに感応して、スイスに移り没するまで、ドイツに定住することはなかった。

その間、死の直前まで、活発な活動を止めることはなかったのである。

『魔の山』に至るまでの芸術家としての歩みは、他のカテゴリーの芸術をも通して、社会を認識するというテーマへの重大な提言として今日も不変であると思う。また同時に、『魔の山』後のドイツは、ヒトラーを受納したあのベルサイユ体制の時間につらなっており、第二次大戦の敗戦後の東西冷戦の象徴であったベルリンの壁が開放され、今日に至るが、時間軸という平面上にあらわされる区間で見ても、トーマス・マンが『魔の山』を記すまでの時間は決してはるかに遠いところにあるものではない。社会主義という東西冷戦の一角が思わぬ方向から崩壊した今日、その自己保存的だった恐るべき密告国家の実態が明らかにされ、西側の流れに合一するかに思えたが、逆に密封されていた対立が民族闘争となって現出してとどまるところを知らない。

市民階級の経済生活安定と、第一次世界大戦のぼっ発によるそれらの崩壊の背景には、ドイツを含む列強の植民地の利権闘争が大きくはらまれている。フランスによる一方的なヴェルサイユ条約によって戦争債務にあえいだ失業のドイツは、アドルフ・ヒトラーの台頭によって回復したが、恐るべきホロコーストとファシズムを産んで、ドイツはガレキと化した中に終戦を迎えた。第二次世界大戦は、また、列強の利権を個々に内包し、単に東西(ソ・米)冷戦の序曲にすぎなかったとみなすこともできる。東側社会主義体制の意外な崩壊は、実は第一次世界大戦前以来はじめて、相対する理由が世界的に見て、もっとも消滅に近づいたとも考えられる時間であり、ファンタジーとしか顧みられなかったマンのヒューマニズムもこれからの時代、再考されるべきであるのかも知れない。

相対という二見から、ペシミズムと表裏一体となった『一』をくぐりぬけ真の『一』へと至るヒューマニズムである。

物心ついた折に、すでに自己を客体から条件づけている血縁、地域、時代、国家、それらの深意も傾向もどっぴりと現像世界につかた個体には気づきがたく、何かひかれるように内面に抑えがたい心の動きや、あるいは激しい情熱をもってその個体は経済生活上の仕事を選択する。それが芸術であるなら、万国共通クリエイティブな霊性をみがき、正にゼロから無限に近く人々の心を豊かにしうる内面的仕事といえよう。しかし一方で芸術家もまた、それら内面的世界のあ

いまいさや、芸の優劣の相対から社会のアウトサイダーであることを開きなおり、外界を自己の内面はそのままに変わらさせようとする強引さを実質とすらする価値感の中にあることが少ない。およそ選択された仕事は、社会との連関においては重軽の差は無く、内界が外界に、外界が内界にふくまれていることへの気づきのために選ばれた条件にすぎぬのだ。芸ができることがパンを焼けることと比して少しもえらくないのである。さんざん芸術家の奇態を描いてきたマンが、『魔の山』の主人公を造船技士の卵としたのは、こうしたアイロニーである。そしてそれらは、私達アーティストは、深く深く受けとめなければならぬ。

このように、ブリテン／パイパーの仕事よりも、原作者マンに照準をあてて論じて来たが、原作がドイツ人によってドイツ語で書かれたことや、パイパー／ブリテン共々イギリス人であり、英訳されたオペラ台本であることはいくらかのへだたりを感じ、このオペラに近づくにくくしている理由を形成していることを先に記したが、パイパーがゲーテ的世界の展開とシェイクスピアの国の伝統のち密さで、台本制作に成功したことは興味深く、また初演のアッシュエンバッハ役ピアーズ以来、ティアーやラングソッジらによって明りように伝承されて来た。このオペラには、歌うよりも演ずるという側面がはるかに強いことも忘れてはならない。(I) (II) でとりあげて来た 1976 年のバイロイト 100 年祭のヴォーダン、ドナルド・マッキンタイアーであったし、今日もっとも注目されるバイロイトやベルリンのヴォータンもジョン・トムリンソンによって歌われて来た。(クプファー演出)

これらの英語圏の歌手活躍の傾向の根底にあるものは、演ずるということの前にある内的変化の明りようさと、それに連動しての演技であり、またその必然から現出する歌唱である。私達はそれらを今日 LD で見る事が可能である。いずれも戯曲の国イギリスのシェイクスピアの流れが根底にあることを、注目すべきであるかもしれない。

また、ブリテンの他の諸作も、イギリス人の歌手によって今後深く分析され、国際的な形で紹介されて行く可能性が高い。(1999 年 7 月 4 日)

- 注①、②、③ ..... トーマス・マン『トニオ・クレエゲル』岩波文庫 実吉捷郎訳(赤 434-0)
- 注④ ..... トーマス・マン『幻滅』～岩波文庫『トオマス・マン短編集』  
実吉捷郎訳より (赤 433-4)
- 注⑤ ..... トーマス・マン『道化師』 同上
- 注⑥ ..... トーマス・マン『トリスタン』 同上
- 注⑦ ..... 辻邦夫『トーマス・マン』岩波書店 同時代ライブラリー171
- 注⑧、⑨、⑩、⑪ ..... トーマス・マン『トリスタン』岩波文庫 実吉捷郎訳 (赤 434-0)
- 注⑫、⑬ ..... V・ハンセン/G・ハイネ編『トーマス・マンは語る』  
玉川大学出版部 岡元藤則訳
- 注⑭、⑮、⑯、⑰、⑱ ... トーマス・マン『ヴェニスに死す』岩波文庫 実吉捷郎訳 (赤 434-1)
- 注⑲ ..... 同上より 訳者 実吉捷郎の解説
- 注⑳、㉑、㉒、㉓、㉔ ... トーマス・マン『魔の山』上・下 岩波文庫 関泰祐・望月市恵訳  
(赤 433-6、7)