

魔 的 な る も の

ファウストゥス博士

佐々木 徹

Über das Dämonische

——Doktor Faustus——

Tohru SASAKI

I

「それはひとりの芸術家の生涯であった」¹⁾と語られているが、アドリアン・レーヴァキューンは果たして芸術家であったろうか。たしかに彼はその短い生涯に幾多の音楽作品を創ったけれども、そのなかの「十三のブレンターノの詩による歌曲」は、作者のつけた困難な条件のためにほとんど演奏されず、シェイクスピアの戯曲にもとづくオペラ「恋の骨折損」は、上演中に聴衆の三分の二が劇場を去り、ヴェルレーヌやブレイクの詩による歌曲は、十年間うたわれることがなかった。のみならず、畢生の作・合唱交響曲「ファウストゥス博士の嘆き」は、その披露に招かれた客がことごとく、演奏前の彼の挨拶の異常さに席を立ってしまうという結果に終る。作品の内容はすべて、レーヴァキューンの友人であり、みずからは調和的中庸を旨とする人文主義者であり古典語学者であるゼレヌス・ツァイトブローームを通して語られるだけで、そこには、作者トーマス・マンの「言葉」による「音楽」の引用、もしくは「音楽」への挑戦があるのだが、それにしても、これほどまでにその作品の享受を拒否した作曲家を、なおもひとりの芸術家と呼ぶことができるであろうか。

「僕の考えでは、音楽は一度聴かれれば、つまり作曲家が考えたときに聴かれれば、それで十分なのだ。」²⁾

この言葉に要約されているのは、芸術の極限であり、同時に芸術家という人間の極限である。閉じられた自己の世界に満足し、そこから一步も出ないという意味で、芸術作品も芸術家も共に孤独であり、孤立している。同じ芸術家の孤独でも、トニオ・クレーガーの場合は、人間的な生に憧れ、そこから弾き返された孤独であって、しかもその芸術は、あくまでも人生に対する熱い愛情に根差していたが、アドリアン・レーヴァキューンの孤独は、初めから他者を拒否

し、人間を拒否している。演奏されることを全く予想しない音楽とは、しかしいったい何であろう。それをしも芸術作品と呼ぶことができるであろうか。もちろん芸術の営みは、深い孤独を根源としているので、安易な共同や連帯から生まれるものでは決してないが、しかし、その孤独の底深く、人間への強い関心と関与をもっていなければならないはずだ。さればこそ、それが一つの表現ともなるのである。ところが、初めから厳密な一回性に閉じこめられた作品とは、作品であることの自己放棄ではないか。

トーマス・マンは、このような芸術家を描くことによって、時代における芸術の運命と、そして芸術家という人間の運命を問うている。『トニオ・クレーガー』や『ヴェニスに死す』はまだひとりの人間の運命の物語であったが、『ファウストゥス博士』において、マンは初めて近代という時代を主題として取り上げ、そこに生きる人間を主人公としたと言える。それは、具体的にはファシズム前夜、そしてその脅威のもとに滅びつつあるドイツの運命と重なるが、それよりももっと普遍的な意味での「時代の問題」がそこには孕まれている。つまり、ドイツの一作曲家の生涯を通して、閉ざされた自己という問題が追究されているのである。

その自己閉鎖、自己完結は、近代という時代がそれまでと全く異なった自然観をもつに到ったことと無関係ではない。中世までの自然観は、神を究極とする目的論的な自然観であったが、近代になると、自然科学の発達とともに、機械論的な自然観が支配的となり、それが人間の意識のすみずみにまで浸透した。神の光の下ではなく、自然の光の下ですべてが見られ、解明されるようになったことは、神という絆からの解放であり、自由な開けを意味したが、それがあくまでも「科学的」自然であるかぎり、それはまた別種の、むしろ神という超越の欠如という意味では本質的な、自己閉鎖をもたらしたのである。その端的なあらわれは「数」という抽象に見られる。二二が四は死の始まりとは、ドストエフスキの『地下生活者の手記』の中の言葉である³⁾。そこではすべてがメカニカルに説明され、そのもの自身の自由はない。そこでえて自己の自由を証明しようと思えば、二二が四という法則の固い壁に頭を打ちつけて血を流す以外にないのだが、それでも、壁はびくともしないのである。トーマス・マンは、レーヴェキューンの言葉を通して、無限の宇宙を数字によって説明させていて、たとえば「太陽は直径がせいぜい150万キロメートル、表面で6,000度の熱をもったガス球体にすぎず、銀河内盤の中心からちょうど銀河内盤の厚さだけ、すなわち30,000光年離れていた⁴⁾」と言え言えるが、宇宙の広大さに関する事柄は「2ダースのゼロという彗星の尾をひく数字」によって、まだ人間の知的尺度と何らかの関係がある振りをしているだけで、要するにこれらは、人間の知を超えているのである。人間に対する自然の徹底的な無関心、あるいは無関係は、自然を自然として完結したものに、いわば人間の血の通わないものにする。

ところが一方、機械論的自然観は、人間にまた別の自由、一見すべては人間の手中にあるかと思わせる自由を与えた。それは、実験による自然の操作、すなわち科学的知識にもとづく技

術の行使である。法則に従いながら自然を操る人間は、そのかぎり自然界を超え出ている。科学・技術の発展によって人間は、本来自然には存在しないものの創出にすら成功した。今や人間は自然界全体を支配する神の立場にあるとも言える。これは、先にのべた自然と人間との完全な隔離と相反するように見えるが、しかし、自然を支配した人間の自由は、それが自然法則に従うかぎりという意味では、なお深く自然に縛られており、しかもみずからをも自然の一種と見ざるをえないという意味では、人間性の根本的な放棄と結びついている。人間はもちろん機械論的にとらえられるものではなく、自然もまた機械論的には汲みつくせないもののはずだが、それをただ自然法則として、数として抽象した領域内での支配は、その代償として人間性そのものを譲り渡さざるをえないのである。

トーマス・マンは科学的実験を、アドリアンの父ヨナタン・レーヴァキューンに行なわせている。ただし、ヨナタンの実験は、「慎ましい規模、慎ましい手段」によるもので、趣味の域を出ず、魔術と言っている神祕的な性質を帯びていた。たとえば、一滴の液体が原始動物のようにガラスの糸屑を完全に呑みこむ実験だとか、青、緑、茶などさまざまな色彩の、一見藻や菌類のように見えるが実はクローム酸カリと硫酸銅の結晶から培養されたものが示す向日性の実験だとかであったが、彼はそれを子供のアドリアンやツァイトブロームに見せながら、生物と無生物との類似あるいは模倣に、感嘆と同情の涙さえ浮かべるのである。そんな実験をするかたわら、彼は先祖伝来のルター注釈による分厚い聖書を読んでいる。人文学者であるツァイトブロームは、そういった科学的実験、自然を「試みる」(versuchen)という企ては「悪魔」(Versucher)の仕業であるという過去の時代の見方に同感を禁じえない人間だが、それらの実験、さらには木の葉蝶や貝殻紋様等の神祕を前にした少年アドリアンは、こらえきれない笑いの発作に襲われるのである。父ヨナタンには、恐れと敬虔の念を抱かせるこれら自然の神祕が、アドリアンにとっては哄笑の種となる。父と子の間には、これだけの「時代的」隔りがある。父はその笑いを制し、友ツァイトブロームは、その笑いに或る戦慄を覚える。それはフモールではない、とツァイトブロームは注記する。「彼の笑い癖はむしろ一種の逃避、異常な天賦の才である生の厳しさの、いささかオルギア風な、私には決して好ましくない、不安をすら覚えさせる自己解体と思われた。⁵⁾」

アドリアン・レーヴァキューンの怜悯な知性はあらゆる存在を鋭く洞察し、それらを突き抜け、対象化し、距離を取る。嘲笑的な笑いも、そこで可能となる。少年アドリアンは、周囲の者から、きっと学者になるにちがいないと思われて成長するが、彼の得意な科目は数学であった。けれども、ギムナジウムを終えるに当たって、彼はハレ大学で神学を学ぶことを選ぶ。その動機が、あまりにもすべてをたやすく理解してしまう己が知性に対する自己懲戒、人間の知を超えた存在に対する謙仰の精神であったなら、自分はその選択に同感と感動を覚えたであろう、とツァイトブロームは書いている。アドリアンの動機はそうではなく、むしろ自負と高慢から

発している。哲学が諸学の王であることに異論はない。だが、その哲学ですら副次となるような学問、それが神学にはかならない。それは、「叡知への愛が至高の本質の観照、存在の起源の観照に、神と神的事実との学に高まるところ」であり、「学問の品位の絶頂、認識の最も高く最も貴い領域⁶⁾」である。あらゆるものを突き抜けるアドリアンの知性が、最後の最高の課題として神学の領域を自己に課したのは、その矜持からして当然の帰結だと言えるが、しかしまた神学は、その名を聞くだけで直ちに中世へ連れもどされる感があって、学問として人間の知性との間にたえず不安定な関係にある。謙虚な信仰を欠いたままのアドリアンは、ほどなくそれに失望してしまい、むしろそこに姿を変えた魔の存在、いわゆる「鬼神論」(Dämonologie)をすら見出すようになる。神学を断念した彼は、ではどこへ行けばいいのか。ギムナジウム時代「爽やかな楽しみ」を与えてくれた数学へか。しかし数学も、それを専門として選び、それに身を捧げるとなると、たちまちのうちに熱は冷め、退屈してしまうだろう。そこで彼は、少年の日の師・クレッチュマルの言に従い、音楽家となる道を選ぶのである。音楽には、神学と数学の理念の結合がある。しかも、往時の錬金術師、魔術師たちの実験に通じる神秘性が……。聴衆を、人間を忌避するアドリアンにとって音楽家としての道はただ一つ、演奏家でも指揮者でもなく、作曲家としての道しか残されていない。

かくして、あまりにも怜悯な知性ゆえに、あらゆる学問領域を突き抜けてしまったアドリアン・レーヴァキューンは、音楽という芸術形式に身を委ねるのだが、『ファウストゥス博士』という浩瀚な物語は、むしろそこから展開される。「それはひとりの芸術家の生涯であった」と、人生の同伴者・ツァイトブロームは書いているが、しかしそれは、芸術家として人間として、最初から閉ざされていた主人公がおずおずと差しのべた、わずかに生きている証拠の血の通う手がことごとく拒否され、人間的な絆への絶望的な願いがすべて挫折する物語であって、芸術家としての成功と栄光の物語ではない。

II

アドリアン・レーヴァキューンが四十五年のその生涯において、人間的と言っていい関わりをもったのは、友人ツァイトブロームを別とすれば、三人しかいない。すなわち、ヴァイオリン奏者ルドルフ・シュヴェルトフェーガー、舞台美術家マリー・ゴドー、そして甥のネボムク・シュナイデヴァインである。それぞれとの関係を、一応、友情、恋愛、肉親の情と規定することはできるけれども、そのいずれも、通常の世間的な愛情とは質的に異なり、その底に異常性を秘めている。このうち、他人を避け、身を引き、距離を保つのが習性のアドリアンと身体的な接触をもったのは、シュヴェルトフェーガーただ一人である。いや、そう言っては正確ではなく、それよりももっと積極的に、アドリアンの方から近づいていったもう一人の人物がいる。それはあの、裸形の蝶の名に因んで彼がそう呼んだ娼婦エスメラルダである。ライブツィ

ヒで間違って案内されたその娼家で、彼は「スペイン風の胴着を着て乳房に化粧を施した女」⁷⁾に頬をさわられ、そこを去るが、その感触の消えやらぬままに、彼は再度その女のもとを訪ねるのである。そのとき、病いに冒されていた女は、自分に触れるなと警告する。彼はそれを無視する。その警告が「愛」の行為だとすれば、彼もまた「愛」の名において行為したのではないかと語り手ツァイトブロームは問いかける。それとも、そこにはある種の熱狂、神に挑戦しようとする冒険の意志、罪の中へ罰を引き入れようとする衝動、あるいは魔的受胎へのひそかな欲求、死を覚悟でみずからの本能を解放しようとする生理的衝動が働いていたのか。

この件りの語り手の（ということはつまり作者マンの）分析は、この小説の随所に見られる、執拗な弁証に充ちているが、要するに男と女のそれだけのこととしないところから、アドリアンのその後の生、病いを秘め病いに刺激された芸術活動は始まるのであり、ツァイトブロームによれば、その女エスメラルダの名は謎文字として、彼の重要な作品にちりばめられることになる。それは確かに「愛」の行為であったかもしれない。自分の身の危険を賭けるほどに。だがしかし、アドリアンとその女との関係は、そのときただ一度きりに終るのであり、二人の間に時間的发展はない。人間関係において、彼は時間的にも閉ざされている。そのことは、ルドルフ・シュヴェルトフェーガー、マリー・ゴドーとの関係においてとくに著しい。

シュヴェルトフェーガーと、アドリアンはミュンヘンで初めて出会う。彼は才能あるヴァイオリニストで、青い眼と金髪をもち、少年のように若々しく、つねに花やいだ雰囲気を取りまき、女性との話題にも事欠かない。生来の無邪気な人なっつこさで彼はアドリアンに接近し、アドリアンの生涯で最初で最後と言えるほど胸襟を開かせ、互いに du と呼びあう仲になり、「プラトンの」(platonisch)という言葉で理解される意味のすべてにおいて、二人は結ばれ、その精神的所産としてヴァイオリン協奏曲が生まれるのである。

語り手ツァイトブロームは、シュヴェルトフェーガーの本性を「小魔的な素朴さ」(koboldhafte Naivität)「子供のような魔性」(kindische Dämonie)と呼んでいる。それは、エスメラルダの場合と同じく、ひとつの「誘惑」として働いたのだが、そこに含まれている素朴な子供らしさを見過ごしてはならないだろう。幼いときからアドリアンに欠けていたものは、まさにこの単純な素朴さなのである。シュヴェルトフェーガーは、子供が欲しいものをねだるようにしつこくアドリアンに求め、目的を達すると、また何の罪悪感もなく彼から離れてゆく。その「誘惑」は、キュルケゴールの描くドン・ファンのように、⁸⁾いくら数を重ねても、時間的发展を知らず、いつまでも「少年」のままでいるのだが、アドリアンにとってはそれが「生涯で初めて人間的な暖かさ」に触れた唯一の経験となる。

マリー・ゴドーは、ほんのつかのま、四十歳になったアドリアンが本気で結婚を考えた女性である。彼女は褐色の髪と黒い瞳をもち、飾り立てたところの全くない、自然な優雅を身に備えていたが、とりわけ特筆すべきはその声で、あたたかく人の心を惹きつけ、内にひとつの

「歌」を含んでいた。アドリアンはその声に「母」を思い出したのかもしれない。彼の母エルスベルトも、内的な音楽性を秘めた声をもっていたのである。いまだ自我に目覚めず、したがって自己と他者との懸隔を意識しないアドリアンが、半ばまどろみながら聞いた最初の声音と同じ声の持主、知的な慎ましさと優しさに充ちたマリーとの結婚を、旧友ツェイトブローンは心から祝福し、それによって彼に「世界」(Welt) が開かれることを期待したのだが、その結婚の可能性は、愛の使者に頼んだシュヴェルトフェーガーによって、より正確に言えばアドリアン自身によって、瞬時に断たれてしまうのである。そもそも、他人によって愛が伝えられうるであろうか。直接相手に伝えられない理由を、アドリアンは言葉を尽くして説いているが、頼まれたルドルフのみならず、多分誰にも心から納得はゆかないだろう。誰よりもまず、伝えられた当の相手がそれをどう受けとめればいいのか、不信と当惑から否定的な反応を示す以外にないであろう。結婚という最も直接的な人間関係が開かれる可能性を前にして、アドリアンはまた、相手から距離を保つ間接的な方法を選び、結局は自己を閉ざしてしまうのである。

かくして、アドリアン・レーヴァキューンは、一挙に友人と恋人を（二人をそう呼んでよければの話だが）共に失ってしまうことになるが、物語の終り近く、彼のもとにもう一人の人間、というより一人の天使が突然訪れてくる。甥のネボムクである。アドリアンの妹ウルズラが病いのため療養を余儀なくされたからで、五歳になるこのネボムク少年、愛称エコーの「可愛らしさ」を描くマンの筆は、具体的かつ精緻を極めているが、それはこの少年のモデルがマン自身の孫フリードであったことにもよるのだろう。この章を書いていた1946年11月、マンはすでに七十歳、同年春に肺の手術を受けたあとであったが⁹⁾、病い癒え、なお生きて仕事がつづけられる喜びと、フリードの幼い、これからの生命を目の当りにできる喜びとが、その底に息づいている。といっても、もちろん、マンは現身のフリードにとどまらず、その「素材」を作品中のネボムクへと昇華させ、現実の可愛らしさを神的なまで高め、いわばこの世ならぬ存在へと化していて、たとえば子供独特の舌足らずの言いまわしそのものは孫のフリードから得たものであっても、その言葉を古いドイツ語と結びつけて、ネボムクがどこで覚えたのか不明な、夕べの祈りや語句として結晶させている。けれども、偉大なるパロディの作家が、このネボムク少年に関しては、直接自分の眼に触れた人間、しかも自分の孫を「引用」したということは、注意されていいだろう。

さて、アドリアンのもとに舞い降りたこの純真無垢な天使は、予定された通り、突然脳性の病いに冒され、二週間というもの、考えられる限りの残酷な責苦に遇って、醜く変貌したまま、この世を去る。それは、アドリアンが二十一歳のとき、イタリアのパレストリーナで交わした悪魔との契約が二十四年を経て成就されたことの証しであった。マンはその対話を、アドリアン自身の手に成る秘密の記録という形で書いて¹⁰⁾いる。ただし、語るのは、ほとんど悪魔の方だけである。

時があり終りがあるところは、どこも悪魔の領域である。悪魔はそこで、適当な「素質」をもった者を見つけ、それに火をつける。と、その相手は、靈感の炎に包まれ、激しく揺れ動く「時」を生きる。彼は、飛躍と煌めきを、解禁と解放を、自由、確信、軽快の限りを経験するだろう。力と勝利感がみなぎり、感覚は信じがたいほど敏感になり、自己讃美と自己崇拝から外界や他者を必要とせず、それはついに高貴な戦慄にまで達する。が一方、それと同じ振幅で彼は、落下の、空虚と荒涼と不毛の悲哀をも味わいつくすであろう。筆舌に尽くしがたい苦痛と嘔吐が彼を襲うだろう。

この高揚と沈淪は、極端な躁鬱病、あるいは麻薬の症状を思わせるが、マンはそれを「蒼白きヴィーナス」、つまりスピロヘータ・パリダに帰因させ、しかもそれが潜行して、いわばメタスピロヘトーゼとなって脳に転移したものとしている。ただし、それは単なる肉体上の病気ではなく、いわばその「素質」をもったものにしか本来の機能を発しない。言いかえれば、病いがその存在条件であるような天才、狂気か健康かと問うこと自体がナンセンスとなるような者にしか働かないのである。

悪魔はさらにつけて言う。天稟を与え疾駆させる創造的な病いは、足を引きずりながら歩いてゆく健康よりも、生にとって千倍も好ましい。生の活動の前では、病気と健康の区別は消滅してしまうのだ。受容力のある健康な同時代の者はみな、病める天才、病いによって天才になった者の作品に殺到し、それを讃美し、共有財産とするのである。その天才のおかげで、その病いと狂気のおかげで、みずからは病む必要のなくなった人びとは、その前に絶対の服従を誓うであろう。では、そのようにして、時代の病い、時代の狂気をわが身に引き受けた者の最期はどんな形となるか。砂時計の砂が落ちてしまったとき、その向うに待ちかまえているものは何か。地獄か。地獄とは何か、と悪魔は自問自答する。地獄とは、そこで一切が終るところである。それは、人間の言葉を、人間の理性を絶している。すべてが終ったところについて、どんな比喻を用いても所詮は虚しいであろう。時間が尽きたとき、彼がわれわれの手に、つまり悪魔の手に落ちることは必至だが、悪魔はそれまでの時間、天才的な高揚の時間を、地獄の力によって仕えているのだ。アドリアン・レーヴァキューン、君は初め神学を学んだがそれを放棄し、音楽という方法を選び、その形象、記号、呪文に没頭した。君の傲慢は、この世のあらゆるものを突き抜け、根源的なものに向かわざるをえなかったが、それを君はふさわしいところに求めたのだ。なぜなら、根源的なものは、音楽において、数学的魔法として、知的計算と非合理的なものとの結合としてあらわれるからだ。しかし、それにしても、君の知性はあまりにも冷たすぎた。そこで、われわれの手下のエスメラルダが派遣されたのだ、靈感の炎を君の身体から頭脳にまで行きわたらせるために。君はそれを受け入れた。その代わり、君はこの世の生あるものすべてを断念しなければならぬ。君は「愛」を断念しなければならぬのだ。

この悪魔との対話は、ドストエフスキ『カラマーゾフの兄弟』が参考にされていると言わ

れる。それは、直接的には、第十一編第九章のイヴァンの悪夢との関係をさすと思われるが、主題としては、むしろイヴァンが語った劇詩「大審問官物語」との関係¹¹⁾を無視できない。大審問官は、みずから自由を行使しえない民衆の代わりに、その自由を背負い、「奇蹟と神秘と教権」の旗印のもとに彼らを導いてゆく。民衆は、互いの自由を主張して混乱と自滅に陥ることから救われ、盲従する幸福を得るが、大審問官だけは目覚めた不幸な者としての道を歩む。彼のそんな姿勢を支えているのは、病いにまで昇じた人類への愛である。トーマス・マンも主観的自由は必然的に「法則、規律、強制、組織への従属」へと転換すると書いている¹²⁾。先にふれた、時代の狂気を生きる天才のために、同時代の者は狂気にならずにすみ、その天才に絶対服従するだろうという思想も、イヴァンの大審問官に通じるものをもっている。

ただし、大審問官の思想は、キリストと同じ深さの「愛」から発していて、しかも、キリストが斥けた荒野の誘惑を、民衆を導くために受け入れた立場である。アドリアンの悪魔との対話には、この深まりはない。病気の話も、まずスピロヘータのような肉体的な病いであり、さらに天才を鼓舞し刺激する靈感の炎であって、人類という拡がりをもたない。人類に対する愛という病いではない。むしろアドリアンの病いは、人間への愛の可能性が閉ざされているところにある。トーマス・マンにあってドストエフスキにないのは、芸術及び芸術家の運命という視点だが、ドストエフスキの場合、それはドミートリイのいわゆる美の問題として、実存の問題として出されているとも言える。美は神と悪魔の闘いだとドミートリイが語るとき、その美は、単に自己の外にあるものではなく、たとえば情欲の嵐のように、その存在に食いこんでいる。トーマス・マンの悪魔にとって、地獄の条件は愛を断念することであった。ドストエフスキは、ゾシマ長老を通してこう語らせる、地獄とはもはや愛し能わざる苦悩である、と。ここにも、問題自身の微妙な接触と、同時に決定的な乖離とが窺われる。

III

アドリアン・レーヴァキューンは果たして芸術家であったか、と先に書いた。音楽家としての彼の創造は、厳密な方法による作曲の時ただ一回きりで完結するもので、それは演奏を予想せず、聴衆を期待しない。かつてアドリアンの師・クレッチュマルは、音楽の精神性について語り、「そもそも、聴かれず、見られず、感じられず、出来ることなら、感性と情念の彼岸で、理解され観照されることこそ、多分、音楽の最も深い願望である」と説いたが¹³⁾、アドリアンの音楽は、芸術作品として自立の究極であり、同時に全く他を否定した、その意味で自己自身の存在をすら否定しかねない瀬戸際にある。そのことを、先には芸術の極限であり芸術家の極限であると言った。アドリアン・レーヴァキューンの、人間としての極限は、どのような人間関係が外から与えられても、結局はみずからの手でそれを閉じてしまう運命として、先に示された。では、芸術の極限、芸術の営為とその作品の極限についてはどうであろうか。そのことを、

彼の主要な三つの作、オラトリオ「デューラーの木版画による黙示録」、シュヴェルトフェーガーに捧げられた「ヴァイオリン協奏曲」、そして最後の「ファウストゥス博士の嘆き」について、考えてみたい。

オラトリオは、彼が「灼熱のペンチでしめつけられる」かのように、病いに苦しみながら、一日一日かろうじて生き延びたあと、わずか数カ月の間に書き上げられた。それは「通常の健康生活からはとてもその勇気が出ないような、いわば深淵から奪い取われ、もたらされ、表現されることを欲しているような構想¹⁴⁾」から成る。ヨハネの黙示録、バビロニア幽囚の預言、エゼキゼルの幻想と悲嘆、さらに詩篇や聖書外典、エレミア哀歌等から想を得、全体は、「シャーマニズムの初期段階の彼岸思想と古代及びキリスト教からダンテにわたって展開される彼岸思想とを幻想的に融合した地獄行¹⁵⁾」という印象をもち、その「視覚的具象化、細密画風、幻想的で精確な細部による空間の濃密な充実¹⁶⁾」という点で、デューラーの木版画と共通しているが、それよりもむしろ、システーナ礼拝堂のあの夥しい肉体の氾濫する「最後の審判」を思わせた。

これは勿論、語り手ツァイトブロームの「言葉による」翻訳であるが、その「厳密な法則に従った、精神的にも技術的にも極めて複雑な作品¹⁷⁾」が恐るべき速さで完成されたことを思うと、「市民風の節度と安定とをもって仕事を進めることに慣れた¹⁸⁾」ツァイトブロームは、驚愕と不安の念を隠しきれない。アドリアンを駆り立てたのは、いうまでもなく創作への靈感だが、それはまた彼に塗炭の苦しみを与えずにはおかない。完結部を書く前の三週間、彼は激しい嘔吐を伴う病苦に再び襲われるのである。

黙示録オラトリオの中の異教徒の大合唱について、ツァイトブロームは書いている。音楽はもと教会の典礼に奉仕したが、それ以前には人間の原始的な野蛮性に仕えたのである。音楽のもつ祭祀的性格はその歴史を一貫して流れている。これらの合唱は、初めの単なる囁き、語りのようなものから、歌い語りのあらゆるニュアンスを経て、最後のポリフォニックな歌唱に到るが、これにそのつど、単なる騒音や魔術的熱狂的な太鼓や銅羅の響き、そしてさらにさまざまな音楽が伴奏としてつくのであり、この、いわば音楽の前史から通史に及ぶ性格が、演奏を極めて困難なものにしている。しかし、たとえ演奏されたとしても、「この威嚇的な作品は、最も秘められたもの、つまり人間の最も崇高な心の動きとともに人間の中の動物をも、音楽的に暴露したその衝撃のために、血まみれの野蛮だとして、また知的冷血だとして、非難が向けられる¹⁹⁾」ことになる。

また、この作品には、意図的な、極めて挑戦的な転倒ないし混淆がある。たとえば、崇高なもの、真摯なもの、敬虔なもの、精神的なものの表現に不協和音が当てられ、その反対の地獄的なものに、和声と調声が当てられており、声楽部と器楽部はしばしば交錯し、合唱は器楽化され、器楽は声楽化されて、一種グロテスクな、聴く者を不快にさせる効果を上げる。もっと

も、この作品の精神的な部分も忘れてはならないので、ツァイトブロームはその部分に（というよりもその瞬間と言うべきか、と彼自身が自問している）、「魂を求める切実な願い²⁰⁾」を聴き取っている。と同時に彼はまた、この作品の主要動機である「悪魔の哄笑」の無気味さを指摘しないではいられない。しかも、第一部最後の地獄の哄笑は、第二部冒頭の美しくも清澄な天使たちの合唱と対をなし、その二つは音域や楽器編成こそちがえ、音符としては完全に照応しているのである。「これこそアドリアン・レーヴァキューンそのものである²¹⁾」と、ツァイトブロームは書く。

次の「ヴァイオリン協奏曲」は、アドリアン・レーヴァキューンの作品系列のなかで特異な位置を占める。それは、彼の仮借のない急進性から外れていて、演奏家に対しても聴衆に対しても、一種愛想よく迎合的である。その上、彼にしては極めて異例なことだが、ウィーンにおける初演のみならず、ベルンとチューリヒでの再演にも、演奏者シュヴェルトフェーガーと同行し、あまつさえ聴衆の喝采に応じてステージに上がっている。この曲の第三楽章の主要テーマは、「さやぎつつ大きな弧を描いて進む、官能をしばれさせるようなカンティレーネ²²⁾」であって、華麗さと憂愁を含んでいる。この構想の特徴は、一つの頂天に達したはずの旋律が、また一段と高い音域に高まるところ、またそこから反転して、洗練の極みのような趣味に導かれて、流れ降りて歌い収めるところにあり、演奏者の並はずれた技巧を要求するのである。ツァイトブロームは、この作品を「サロン音楽の神格化²³⁾」と呼ぶ。

芸術の孤立と孤独は、アドリアン自身の性格と同じように、本質的なものであったはずだが、彼自身そのような芸術の「救済」について語り、民衆の中へ分け入る芸術、共同体に奉仕し、人間と du で呼びあう関係を結ぶ芸術の展望をのべたことがある。それは、人形劇のための音楽「ゲスタ・ロマノルム」の試演後のことで、聴き手のなかにはあのシュヴェルトフェーガーがいた。その発想は、健全な一市民を自認するツァイトブロームでさえ、首肯しかねるものであった。民衆の中へ入り民衆に奉仕する芸術は「悲惨」に終る。それは「精神の虐殺」以外の何ものでもない。一般大衆を超えたところで、間接的に人間に奉仕するという道しか、芸術にはない。これがツァイトブロームの考えであり、アドリアンの考えでもあったはずだが、このときアドリアンにそれを否定し、「苦悩のない芸術、精神的に健康で、厳粛でも悲痛でもなく、親しみやすい芸術²⁴⁾」について語ったのである。それは、ためらいながらのべる愛の告白に似ていたが、旧友ツァイトブロームは、それを彼の矜持と傲慢にふさわしくないといい、混乱する。彼の声がふるえているのを感じて、ツァイトブロームはそっと手を握ってやりたい思いにかられるが、それを思いとどまり、むしろシュヴェルトフェーガーがまたもや彼を抱きしめないかと「憂慮の眼」を向ける。

「ヴァイオリン協奏曲」は、先にも書いた通り、シュヴェルトフェーガーとの関係から生まれたものである。作品の直接的な制作動機に他の人間が関与したのは、アドリアンの生涯のな

かでこれ一つしかない。しかも、この作品の基調は、芸術としての孤高というより、人間への愛に充ちた華麗さと憂愁であった。勿論そこでも、彼一流の、先人の技法に敬意を払いつつ、半ばそれを戯画化するという方法は忘れられていないが、それにしても、演奏者の技巧を考慮に入れた点、ヴァイオリンのための協奏曲という点で、珍しくアドリアンが人間の方へ歩み寄った作品となる。

ひとりの人間のためという意味では、彼はマリー・ゴドーのために作品は書かなかった。もうひとり、彼の人生に清らかな喜びをもたらした甥のネポムクについて言えば、その恐ろしい結末、悪魔がさらってゆくといしか言いようのない突然の病いと死のあと、彼はその生涯で最後の大作「ファウストゥス博士の嘆き」を、もはや存在しない天使のために、しかも、あらゆる人間的な営為と努力、「第九交響曲」に象徴される苦悩から歓喜に到る人間の希望、善、高貴を「取り消し、撤回する」(zurücknehmen)という意図のもとに書くのである。

第九が歓喜の歌であるのに対し、「ファウストゥス博士の嘆き」は、徹頭徹尾、嘆きの歌である。しかし、嘆きこそ表現の源であり、あらゆる表現は本来嘆きではなかったか、とツァイトブロームは、天才的な旧友が意識の明るみの中でもたらした最後の作について、滅びつつある祖国の運命を語るのと同じ熱い調子でのべる。この作品は、様式的にはモンテヴェルリと十七世紀に結びついているが、当時の音楽はしばしばエコーの効果を重んじた。「人間の声を自然の声として、人間の声も元は自然の声であるとしてあらわすエコーは、本質的には嘆きであって、人間の孤独な訴えかけに対する、あはれに充ちた肯定の声なのである。」²⁵⁾

先の黙示録オラトリオでは、人間の声とオーケストラの音との交錯が手法として用いられたが、ここではさらに人間の声を自然の声へと返している。しかも、それはエコーとして人間の声に応える。「自然の」といわれているが、その自然は人間の訴えに肯定的に“Ach, ja!”と答える自然である。したがって、その嘆きは、人間のもでも自然のもでもなく、もっと根源的なものなのであろう。なぜ「嘆き」なのか。それについての説明はない。しかし、エコーという名が、ギリシア神話の中の、ナルシスに恋し、片恋の悲しみのあまり嘆きの声だけに化したあの妖精に由来することは想起していいだろう。そして何よりも、あの地上の妖精・ネポムク少年の愛称だったことを忘れてはならないだろう。

この厳密な方法による大変奏曲には、テーマをはずれた展開は一つとしてなく、波紋のようにただ同じ嘆きが次々と輪を描いて拡がってゆく。民衆本「ファウスト」に即した十二音による基礎テーマが、鳴り響くすべての根底にひそんでいる。この上なく多様な同一性。ただ一つの自由な音もないほど、厳格な形式に縛られているが、同時に、その徹底性のために音楽は「言葉として」解放される。作曲の前にすべては終わっていると言えるが、それゆえに何ものにも拘束されず、意のままに表現に身を委すことができる。全体として整然たる様式を備え、暗鬱な調子に充ち、パロディは消え、過去への逆行性にもかかわらず保守的ではなく、ポリフォニー

よりは対位法に多く拠っている。終楽章の合唱は、明らかに「歓喜に寄せて」の裏返しであり、その撤回である。

先にものべた通り、それはあってはならない、あるべきではないという発想から「ファウスト博士の嘆き」は書かれた。純粹無垢な少年の突然の死に、悪魔の仕業を見、この世の歎び、善、希望といった人間的なものをすべてを否定した、その絶望の只中から、それは書かれた。そこでは、救済はありえない。あってはならないのである。それほどまでに、喪失の痛みは深く、癒えることがない。一条の光も存在しない、すべてを否定しつくした陰画のような、嘆きのカンタータの棹尾を語るツァイトブロームの言葉は、しかし、極めて象徴的である。

この無限の嘆きとも言うべき作品の最後は、究極的な意味の転換として、音楽だけに与えられている言葉ならぬ言葉で、心に触れる。その徹底した絶望の表現は、最後の音一つに到るまで、それが表現となり響きとなること以外のいかなる慰めももたない。嘆きそのものは、最後まで決して和らげられ鎮められることがないのだが、それが厳密な構成のもとに一つの表現となっていること、それが嘆きの「表現」であることに、宗教の逆説と対応するような「芸術の逆説」(künstlerische Paradoxie) が感じられはしないか、とツァイトブロームは書く。「沈黙と夜。しかし、かすかにふるえながら沈黙のなかに漂っている音、それももはや音ではなく、ただ魂だけがまだそっと耳傾けるような余韻となり、悲しみの最後の響きであったものが、もはや悲しみの響きでなくなり、その意味を変えて、夜のなかの一つの光となる。²⁶⁾」

IV

アドリアン・レーヴァキューンの最後の作は、もはや「魂」(Seele)によってしか聞かれえないような余韻から、絶望の闇の中の一つの光へと転じたが、その光も多分「魂」によってしか見ることはできないであろう。自己を閉ざし、閉ざした自己の報いとして次々と人間関係を失い、ついには地上の天使とのささやかな絆さえ断たれた彼は、その全き喪失を嘆きのカンタータとして結晶させるが、それは同時に芸術家としての彼自身のレクイエムとなる。つまり、彼はその後発狂し、契約通り悪魔の手に委ねられるのである。

彼の靈感に充ちた創造的な時間は、その「魂」を代償として購われたといわれている。魂とは何か。それは最も人間的なものであって、しかも人間を超えたものであろう。アドリアンは、しばしば、自分の苦痛をアンデルセンの「人魚」の苦痛、一步ごとにナイフで刺されるような痛み比している。人魚は、不滅の魂をもつという人間に憧れ、人間になるためにその美しい声を海の魔女に売ったが、王子の愛が得られない限り人間として完全ではなく、その一步一步にかつての尾の名残りとして、刺すような痛みを覚えなければならない。したがって、その痛みは、不滅の魂への歩みと結びついている。しかし、アドリアンの痛みは、刻一刻魂を失い、悪魔の手に堕ちてゆく歩みである。同じ痛みであっても、その方向には本質的なちがいがあ

魂の代わりに彼に与えられたのは、鋭い知性である。それは、すべてのものからイローニッシュに距離を保ち、人間的なものに対して嘲笑あるいは哄笑を浴びせかける。(人魚についても、不滅の魂に憧れたりしたのがそもそもの間違いだったと言っている。) また、あらゆるものの本性を見抜く知性は、それを試み実験するという誘惑、自分が創造者の立場に立つという誘惑に抗しきれない。アドリアンにとって、音楽という芸術は、その欲求を充たす唯一のものと思われた。そこには数の魔法があり、祭祀と呪術がある。彼の知性はとかく数の冷たさに傾きがちであったが、そこにめくるめく靈感の火をともしべくエスメラルダが遣わされたことは、すでにのべた。

芸術という「わざ」(Kunst)を選んだアドリアン・レーヴァキューンは、魂と呼ばれ、人間的といわれるものの喪失の道を進む。これは、芸術という営みの必然的な結果でもある。芸術家は、その芸術に身を捧げなければならない。他のすべてを断念し、そのものだけのために生きること、すなわち自己否定が芸術家の条件である。そこには、当然、非人間的なものが含まれてくる。が一方、芸術家は、その芸術の創造において、すべての支配者となる。実験者がいろんな器具や薬品を取り扱うように、芸術家はその創造において全き自由を行使する。それは、自分の芸術家としての良心以外の何ものにも従わないという意味で、完全な自己肯定であり自己実現である。芸術のもつこの二極性が生きて一つになるためには、自己否定の方向には「芸術の神」という超越を、自己肯定の方向には「自然」という根底をもたなければならないが、近代的知性の権化ともいべきアドリアン・レーヴァキューンには、この両方向が閉ざされている。彼に、芸術家としての「魂」を与えてくれるような「神」はない。あるのは、ただ靈感の火をつける悪魔だけだが、その悪魔は、病いという否定的な形での「自然」であって、創造の自己実現をさらに根底から支えるような「自然」ではない。

アドリアンは、自分には芸術家として欠くべからざる「逞しい素朴さ」(robuste Naivität)が欠如していることを認めている。そのように書くトーマス・マンの脳裡には、多分、シラーが言った意味での「素朴芸術家」(naiver Dichter)・ゲーテのことがある。ありのままの単純さ、自然な素朴さという概念は、『ファウストゥス博士』のなかで、重要な役割を果たす。アドリアンと唯一の「人間的な」かわりをもつシュヴェルトフェーガーは「小魔的な素朴さ」(koboldhafte Naivität)を生来備えていて、それがアドリアンには誘惑として働くのである。また、マリー・ゴドーやアドリアンの母の声に含まれる「自然な諧音」(natürlicher Wohllaut)も、素朴ということと切り離せないであろう。その声音は、内に音楽性を秘めているといわれるが、それはつまり、自然そのものが音楽だということで、その意味では、人間の音楽もその源から汲み上げられてこなければならないだろう。先にも見た通り、嘆きのカンタータ「ファウストゥス博士の嘆き」は、極めて厳密な方法の上に成り立った自在とも言うべき作品で、その中心はエコーによる効果に拠っていた。エコーにおいて、人間の声と自然の声は一つになる。「人間的なも

の」をすべて否定し撤回しようという意図のもとに書かれたこの作品に、その最後の「光」に象徴されるような、人間性の復活の希望が見られるとすれば、それは自然のなかに帰ったものとしての人間性、自然な素朴さへ帰った芸術の営みだと言えるかもしれない。

「素朴さとは、それがどのように意識的かつ複雑な存在であっても、あらゆる存在の根底に、存在そのものの根底にあるものだ²⁷⁾」と、ツァイトブロームに書いている。そして、芸術作品という特殊な存在も、その同じ土壌から生まれると彼が言うとき、彼は、アドリアン自身には見えない芸術の側面に光を当てている。繰り返すが、『ファウストゥス博士』は、友人であるツァイトブロームによって語られた物語である。中庸を旨とする人文学者である彼は、デモニッシュなものを自分の本性には無縁なものとして避けてきた。その人生は、波風の立たない平穏なものであった。そんな彼が、芸術家アドリアンの人生を「自分の人生よりもずっと近いもの、価値あるもの、焦眉なもの²⁸⁾」と感じている。これはどういうことか。

アドリアンとツァイトブロームは、多分、同じ根から出た二つの枝であり、その根はいうまでもなく、作者トーマス・マンである。マンは、自分の中の芸術家を、とくに市民性の埒からはみ出て非人間性の極みにまで達するその本質をアドリアンに具現化し、認識者としての客観的な眼をツァイトブロームに与えた。あらゆる存在の根底には素朴さがあると、トーマス・マンが彼に言わせることによって、マンは自分の中の芸術家を救おうとしている。アドリアンとツァイトブロームの関係は、かつてのトニオ・クレガーとハンス・ハンゼンを思わせるが、²⁹⁾決定的なちがいは、市民性の立場にあるツァイトブロームの方が、一種熱烈な関心と愛着とをアドリアンに対して抱きつづけた点である。「私は彼を愛した、驚きつつ濃やかな情愛をこめて、憫れみつつ献身的な感嘆をこめて。そしてその際、彼の方でも少しは自分を愛してくれるかなどということは全く問題にならなかったのである。」³⁰⁾トニオはハンスの愛情を求めた。がしかし、ハンスの方はそんな期待には無関心で、ただ光のなかで笑っていた。この意味で、二人は完全に断たれていたが、ツァイトブロームは、アドリアンを、恐れつつも深く理解し、その運命をわがことのように見守るのである。祖国ドイツの破滅が迫りつつある緊張のさなか、主人公アドリアンの破局を描くツァイトブロームの手は、二つの運命を目の当りにして慄えおののく。そのふるえは、多分、芸術家として生きるマンとドイツ国民として生きるマンとが一つになったところから発している。物語が終末に近づくにつれ、ツァイトブロームの声は熱を帯びて高まり、速度を増し、二つの存在の滅亡へと一気に駆けこむかのようだ。それは、ツァイトブロームというより作家トーマス・マンの肉声に近い。そのとき、ツァイトブロームはもはや人文学者ではなく、ひとりの芸術家なのである。アドリアン・レーヴァキューンというひとりの芸術家の運命を描くことによって、マンはドイツという国家の運命を描いたと言っているが、それは、個人の狂気が国家の狂気であり、それらは共に自己完結と自己閉鎖という近代の宿命を負っているという意味においてである。その了解の上で初めて、「私は痛ましくも意

義深いひとりの人間に、その死に到るまで心を寄せ、絶えず私に愛のこもった不安を感じさせたその生涯を記録した。この誠実さは、恐怖のあまり祖国の罪から逃れたという事実を償ってくれるのではないかと私は思う³¹⁾』という述懐も納得されるだろう。マンにとって、アドリアン・レーヴァキューンの狂気は他人事ではなかった、亡命した祖国の狂気が他人事ではないのと同様に。それはつまり、一人の天才の狂気に対して抱いたのと同じ痛痕を、祖国に対しても抱きつけたことに他ならない。

トーマス・マンの書き方は、極めて精緻かつ客観的である。ディテイルを即物的に細かく描写してゆくその手法、決して乱れない時間的展開は、伝統的な小説作法を踏まえている。特徴は、名詞や形容詞、副詞のいくつもの言い替え、積み重ねが厚い層を作り、関係代名詞や接続詞の多用が息の長い文章を作っている点にあるが、それがさらに、過去の文献や事実の引用及び変容によって奥行きを与えられている。接眼レンズで見られたような細部の集積は、複雑煩瑣ながら一つの明晰な像を結ぶ。すみずみにまで行きわたる意識は、一つとしてなおざりな語句を許さず、冷たく醒めた知性の所産であることを示すが、それはまた、一つ一つ言葉を選び重ねていく過程の作家の歓びの、敢えて言えば「感覚的、官能的な悦楽」³²⁾の結実でもある。マンが取り扱う素材の多くが官能的エロティシズムに充ちていることも、これと無関係ではないだろう。またマンは、息づまる事件展開を描きつつ、そこからふいに身を翻えして距離を保ち、イロニーシュな空隙を作ること稀ではなく、たとえばシュヴェルトフェーガーが殺される場面やアドリアンが発狂する場面に居合わせるクラニヒ博士に、そのつど、自分が医者ではなくて古銭学者であることを非常に遺憾に思うと言わせている例が挙げられる。これは、非実学的な学問への痛烈な諷刺であるが、かと言って医学に全き信頼を置いているわけでもない。ネボムクの罹病の箇所では、まず、村医者は自分の限界を感じて「より高い権威」を呼ばなければならないと言い、呼ばれたミュンヘンの権威ある博士は、的確な、だが絶望的な診断を下し、そのまま去ってしまうのである。マンの客観的な表現方法は、すべてを相対化し、そのはざまに時としてイロニーとフモールの風が吹くが、それも、作者自身をそこに巻きこみ、したがって自己閉鎖と自己完結を破るまでには到らない。その技巧性に、「虚無とすれすれの曲芸」³³⁾「一步間違えば、無限の奈落へ転落するような性格」を見ることも可能であろう。

アドリアン・レーヴァキューンの物語が、民衆本「ファウスト」とともに、ニーチェの生涯の具体的な事実にもとづいていることは、周知の通りである。ニーチェ自身、いくつかの作曲もした。だが、どのような事実が彼の生涯から「引用」されたとしても、また作者自身がどのようにそれを強調したとしても、『ファウストゥス博士』の主題と、ニーチェ自身が狂気に到るまで格闘した「時代の問題」とが、互いに切り結ぶところは少ない。確かにニーチェも、自己閉鎖と自己完結に陥らざるをえない近代人の運命を問題としたが、それは「神が死んだ」という言葉に集約されるニヒリズム、しかも殺したのはわれわれだという主体的ニヒリズムをい

かに生きるか³⁴⁾という形を取り、ために表現としては厳密さを欠き、誤解すら招きかねない比喩となり断片となったのである。
(’83. 7. 28)

註

- 1) Thomas Mann, Doktor Faustus, Gesammelte Werke in Einzelbänden, Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Peter de Mendelssohn, 1980, S. 37.
- 2) Doktor Faustus, S. 353.
- 3) ドストエフスキイ『地下生活者の手記』(米川正夫訳, 河出書房新社版全集第5巻) 参照.
- 4) Doktor Faustus, S. 364.
- 5) Doktor Faustus, S. 117.
- 6) Doktor Faustus, S. 112.
- 7) Doktor Faustus, S. 200.
- 8) 拙論「魔的なるもの—ファウストとドン・ファン」(追手門学院大学文学部紀要第13号, 1979) 参照.
- 9) Vgl. Die Entstehung des Doktor Faustus.
- 10) Doktor Faustus, S. 298–337.
- 11) ドストエフスキイ『カラマーゾフの兄弟』(全集12・13巻) 及び 拙論「魔的なるもの—カラマーゾフの兄弟」(追手門学院大学文学部紀要第14号, 1980) 参照.
- 12) Doktor Faustus, S. 256.
- 13) Doktor Faustus, S. 86.
- 14) Doktor Faustus, S. 476–479.
- 15) Doktor Faustus, S. 480–481.
- 16) Doktor Faustus, S. 480.
- 17) Doktor Faustus, S. 481.
- 18) Doktor Faustus, S. 481.
- 19) Doktor Faustus, S. 501.
- 20) Doktor Faustus, S. 506.
- 21) Doktor Faustus, S. 507.
- 22) Doktor Faustus, S. 548.
- 23) Doktor Faustus, S. 549.
- 24) Doktor Faustus, S. 433.
- 25) Doktor Faustus, S. 650.
- 26) Doktor Faustus, S. 657.
- 27) Doktor Faustus, S. 205.
- 28) Doktor Faustus, S. 238.
- 29) 拙論「芸術家の孤独—『トニオ・クレーガー』の場合」(追手門学院大学文学部紀要第10号, 1976) 参照.
- 30) Doktor Faustus, S. 12.
- 31) Doktor Faustus, S. 675.
- 32) 辻 邦生『トーマス・マン』(岩波書店, 1983) 86頁.
- 33) 辻 邦生, 前掲書, 259頁.
- 34) 拙論「ニヒリズムとその超克—ニーチェについて」(拙著『青春のゆくえ』二見書房, 1970, 所収) 参照.