

# 『ファウストゥス博士』における ヘルメス・モチーフ

森川俊夫

## トーマス・マンとヘルメス・モチーフ

### a) クルル

『詐欺師フェーリクス・クルルの告白』のなかで、主人公クルルはヘルメスと呼ばれて、おびただしい分量の宝石を「盗む」よう、その持主自身に強いられるが、これは、ヘルメス（マーキュリ）が詐術の神であり、また富と幸運の神として商売、盗み、賭博の守護神であるという神話を下敷としたエピソードである。<sup>(1)</sup>このヘルメス神話は、トーマス・マンの他のいくつかの作品でも一定の役割をもつモチーフであるが、『クルル』のエピソードでヘルメス＝クルルのかかわった相手が女流作家である点に暗示されているように、もともとヘルメスは堅琴や笛の発明者として、芸術、技芸ともかかわりの深い存在なのである。

### b) トーニオ・クレーガー

ここで想起されるのは、『クルル』より半世紀前に発表された短篇『トーニオ・クレーガー』である。これは、作者が故郷のリュベックで逃走中の詐欺師の嫌疑をかけられた経験<sup>(2)</sup>を契機に構想された作品で、文学の本質についての考察を主要内容とし<sup>(3)</sup>ているが、主人公はそのなかで次のように語っている、「わたしの知人に銀行家がありますが、白髪のこの実業家は小説を書く才能の持主です。ひまさえあればこの才能を利用するという具合で、ときにはみごとな出来ばえのものも書いています。こういう高尚な素質をもっているにもかかわらず——〈にもかかわらず〉とあえて言いますが——この人物はかならずしも汚点がないとは言えないのです。それどころかすでに重禁固刑に服したことさえあります、その刑を受けてしかるべき理由もあったのです。それで、刑務所につながれてはじめて、この男は自分の才能に気がついたというわけ

で、囚人としての経験がその作品全部を通じて根本のモチーフになっています。このことから、少々大胆な議論になるかもしれませんが、詩人になるには刑務所のようなものになじんでいなければならない、といえるのではないのでしょうか。しかし、この男の芸術性の根元と深いところで密接にからみ合っているのは、刑務所での体験というよりはむしろ、この男を刑務所に送り込んだ事情といえるのではないか、という疑念が湧いてきます。小説を書く銀行家は、珍しいけれども存在します。そうでしょう。しかし、前科がなく、品行方正で、堅実な銀行家で、小説を書く、——こんなことはありません……」<sup>(4)</sup> トーニオ・クレーガーにとって、芸術家の内実は作品それ自体が読者に与える印象とは全く違った様相を呈しているものであり、その差異に気がつきながらその点については口を緘むところに芸術家のいかがわしさがあり、そのいかがわしさが芸術家を芸術家たらしめているのである。芸術あるいは芸術家についてのこの考え方が、すでに倫理的であるのは注目すべきであろう。この芸術観を生み出す直接の契機が「読者」だからである。秘教的自己完結性を志向する芸術観にとって「読者」は全く非本質的であり、その点から倫理性は論外であるが、『トーニオ・クレーガー』は、この芸術至上主義的立場を否定するマンの最初の作品なのである。

### c) 魂の先導者

そして、この作品は、芸術と詐術的なものの本質的関連を問題にしているとはいえ、しかしここでヘルメスがマンの念頭にあったとは思えない。1911年の『ヴェニスに死す』のなかでも、直接にヘルメスの名は用いられてはいない。しかし主人公グスタフ・アシェンバハがミュンヘンで急に旅に出る気持になり、最後はリドで急死するまで、主人公の道程の要所要所に道案内、あるいは単に旅人に行く先を示すだけの道標のように、ヘルメス的存在が姿を現わす。ヘルメスは、道と通行人、旅人の守護神でもあり、魂を冥界に導く案内人である。しかしそれは決して誘惑者ではない、あくまでも魂が求める行く手を指示するだけであって、意に染まぬ道へと旅人を誘い込むようなことはしない。

たしかにアシェンバハは、意識の表層においては旅に出ることなど考えていなかった、しかしそれにもかかわらず、いわば発作的に旅に出る決意を固めたのは、散歩の途中で出会った男に直接促されてのことではなかった、しかしこの男を見かけたことがきっかけとなって、もともと心理の深層にひそんでいた旅への願望が意識の表層に浮かびあがったのである。もちろんそれが同時に死への願望であることは気がついていない。「アシェンバハは半ばぼんやりと、半ば糾問するようにこの余所者の品定め

をしているうちに、遠慮を忘れてしまったのかもしれない。突然相手が自分を見返しているのに気がついた……気まずい思いでアシェンバハは顔をそむけ、もうこの男のことは気にすまいと思い定めた。と次の瞬間にはこの男のことはきれいに忘れてしまったのである。ところが、あの余所者の風体に見られた旅人めいた感じがアシェンバハの想像力に作用したのか、あるいは他の肉体的ないし心理的影響が働いたのか、自分の内面が奇妙に拡大していくのに気がついてアシェンバハはすっかり驚かされた。一種とりとめのない動揺、遠い国への若々しい渴望、それは、生き生きした新しい感情ではあったが、しかしずっと以前に手を切つて忘れ果てていた感情だったので、アシェンバハは手を背中にまわし、目を地面に向けて、縛られたように立ちつくし、この気持の正体とそれが何を求めているのか、検討してみた。それは旅情だった、それ以上の何ものでもなかった。……それは遁走の衝動だった。アシェンバハはそれを自認した。創作からの遁走衝動、不動の、冷静で情熱的な創作活動が日々営まれる場所からの遁走衝動だった……<sup>(5)</sup>」ともあれ、この男はいつのまにかアシェンバハの視界から消えてしまうのである。

この男がヘルメスの案内者であるとはいえいささか怪しげな雰囲気をもっているのに対し、リドのヘルメスは、ポーランドの美少年の姿をとって現われる。アシェンバハはこの少年に関心をひきつけられ、ひそかに知ったコレラ蔓延の情報にも動かされずにリドにとどまり、この少年に導かれるように死んでいく。「浜辺で見守っていた男（アシェンバハ）は……いつものとおり坐っていた。頭は、椅子の背にもたせかけたまま、海のなかを歩く少年の動きをゆっくり追った。と、少年の視線に應えるかのように頭がもたげられたかと思うと、がっくり胸の上に垂れ、目は上目づかいになったが、表情は、深いまどろみが生み出す、ぐったりした忘我の相を示していた。しかしそのアシェンバハは、水上の青白く可愛らしい魂の先導者（ブシヒャゴーク、ヘルメスのこと）が微笑みかけ合図をしているような気がした。手を腰から離して彼方をさし示し、希望に充ちた無際限の世界へと先に立って漂い進んでいくような気がしたのだ。そして、たびたびやったように、立ちあがってそのあとを追いかけてやろうとした。数分後、椅子のわきに倒れた男を助けに、人々がかけつけた。遺体は本人の部屋に運ばれた。そしてその日のうちにアシェンバハの計は世界に伝えられ、人々は衝撃を受けてその死を悼んだ」<sup>(6)</sup>

#### d) トート＝ヘルメス

このほか、アシェンバハの死に至る道筋には、酔払いの老人やギター弾きの大道芸

人など、冥界への案内人と呼ばれるにふさわしい胡散くさい人物が現われるが、トーマス・マンは、1934年3月24日付のカール・ケレーニ宛ての手紙のなかで、ヘルメスを「私の好きな神」と呼んでいる。<sup>(7)</sup> たしかにヘルメス、ないしその属性は、『ヴェニスに死す』を皮切りにマンの作品にしばしば現われたり、登場人物によって論及されたり、作品構成の要因になったりしている。ケレーニは『魔の山』の主人公ハンス・カストルプの精神的遍歴を、それが冥界の案内者に導かれているところから、ヘルメス的と呼んでいるが、<sup>(8)</sup> セテンブリーニとナフタの論争のなかでもヘルメスが現われる。セテンブリーニは、エジプトの神トートについて語って、これをヘレニズムのヘルメスと同一の神と断定し、「文字の発明者、書庫の守護者、あらゆる精神的活動の奨励者として尊崇されていた」として、その人文主義的性格に敬意を表したのに対して、ナフタはトート=ヘルメス神を、猿、月、魂の化体した神であると指摘するとともに、ヘルメスは死と死者の神であると注意を喚起する。<sup>(9)</sup>

#### e) 野の男

この論争は決着を見ないまま、別の話題に転じていくが、ここでエジプトの神トートと同一視されたヘルメスは、エジプトともかわりの深い『ヨゼフとその兄弟たち』四部作のなかで、いわば主要なモチーフの一つとして、物語の展開にかかわっている。何よりもまず主人公ヨゼフ自身がヘルメス的狡智の持主である。そのヨゼフに対して、ファラオが、嬰兒ヘルメスの悪戯というクレタわたりの話を聞かせるといった、くすぐりめいた個所もあるが、<sup>(10)</sup> ここではヘレニズムと旧約の世界の媒体として利用されているヘルメス・モチーフについて紹介すると、『創世記』第37章に、父親ヤコブの命令で兄たちを訪ねにシケムへ向ったヨゼフが野をさまよっていると「ひとりの人」に会って、兄たちがシケムからドタンへ移ったことを教えられるというくだりがある。<sup>(11)</sup> 邦訳聖書では「彼が野をさまよっていたので、その人は彼に尋ねて言った、〈あなたは何を捜しているのですか〉。彼は言った、〈兄弟たちを捜しているのです……〉」とあるが、ドイツ語訳聖書では「何を捜して……」ではなくて、直截に「誰を……」となっている。トーマス・マンは、「何を……」ではなくて「誰を……」と尋ねたところにこの「野の男」の超自然性を見出しているが、事実ユダヤ人の伝承のなかで『創世記』のこの存在は天使ガブリエルと解されているという。<sup>(12)</sup>

『ヨゼフ』小説のなかでも、この「野の男」はヘルメス的性格、すなわち道案内、盗賊などの属性を兼ねそなえた天使に仕立てあげられている。ドタンへの道すがらヨゼフがこの男とかわす対話はマンの創作であるが、この男の口ぶりからは、人間に対

する、あるいは人間を偏愛する神に対する天使の嫉妬がうかがわれる。これはすでに序章「地獄行」のなかで触れられているモチーフであった。「紛れもなく天使たちは初めから人間存在を嫉妬していた<sup>(13)</sup>」が、それにもかかわらず道案内をするのは、神の命令だからである。もちろんこれも、天使にヘルメスの性格を負わせようとするマンの創作に属する部分で、旧約の記述では、「野の男」はヨゼフに見たちの消息を伝えるだけである。兄たちは、ヨゼフに対する激しい嫉妬と怒りから、ヨゼフを古井戸に叩き込む（『創世記』第 37 章 24 節）<sup>(14)</sup>が、やがて通りかかったエジプトへ向うイシマエルびとの隊商にヨゼフを売ってしまう（同 28 節）<sup>(15)</sup>。この経過をマンは、死後三日にして復活する美貌の神という；当時小アジア一帯に分布していた宗教伝承の枠組のなかに組み込んだのである。つまり古井戸のなかに投げ込まれたヨゼフは、三日後に救われるという形での伝承の実現をひそかに信じていたが、たしかに三日後に古井戸から出されて売られることになったのである。兄の一人ルベンはこのことを知らずにヨゼフを救おうとひそかに古井戸のところへ忍んで行く（同 29 節）<sup>(17)</sup>。ところがルベンは、古井戸の蓋があげられ、かたわらに男の姿が「星明りにはほの白く輝いている」<sup>(18)</sup>のに気がつく。これは、マタイ伝第 28 章の「（主の使いの）姿はいなずまのように輝き、その衣は雪のように真白であった」とするキリスト復活後の描写を下敷にしたものであるが、古井戸のルベシの前に「野の男」が現われるのは、マンの創作であって、『創世記』にはそのような記述はない。

『ヨゼフ』小説のなかではもう一度この男が登場する。それはイシマエルの隊商がヨゼフを連れてエジプトへと砂漠に足をふみ入れるときである。隊商の道案内に雇われた男はまさしく「野の男」であり、ヨゼフと再度言葉をかわすことになる。これは『創世記』で「彼ら（イシマエルびと）はヨゼフをエジプトに連れて行った」とだけある部分の創作であり、これによって旧約の天使は、ヘルメス伝説の枠組のなかにはめ込まれることになる。すなわち、『ヨゼフ』小説においては、エジプトは冥府、死と死者の国と設定されている。そして、ヨゼフに対する父ヤコブの偏愛に腹を立てて父のもとを去った兄弟たちのところへ使いに出されたヨゼフは、まさに憎悪の坩堝のなかへ送り出されたわけで、確かにそれは死への旅であった。したがってその行手に現われる道案内に、冥府への案内者としてのヘルメスの属性がうかがわれても異とするにはあたらない。冥府としてのエジプトという観念は、ヘブライ人の宗教的信念が生み出した虚妄であることが、やがてエジプトの副王としてのヨゼフの働きによって明らかにされることになるが、しかしこの虚妄、誤解がヨゼフ自身の生涯の軌跡に実質的な意味をもっていたことは否定できない。ともあれ、ヘルメス・モチーフは、こ

のような形で一神教的イスラエル世界とエジプトの多神教世界とを結びつける働きを示し、『ヨゼフ』小説の主題である人類の和解の理念に奉仕することになるのである。

### 反人間主義の冥府

『ファウストゥス博士』における冥府は、虚妄ではない。それは、第三帝国の現実であり、主人公アードリアン・レーヴァーキューンの音楽はその芸術的表現であり先取りである。ここにこの作品の平行的重層構造の根幹があるのであって、主人公の音楽が第三帝国では可能性をもたないといった事情は、両者の本質的同一性を否定するものではない。

主人公は、いわば物心のついた頃からすでに「冥府」を志向していた。それを可能にしたのが、「天才性」であり、それを象徴するのが、地獄的「哄笑」と冷気であった。いずれにせよ、主人公の冥府志向は先天的、本質的なものとして設定されており、したがって冥府への案内者としてのヘルメスの諸人物はあくまで道標的役割を越えることがなく、メフィスト的誘惑者の存在も、この主人公に対して本質的には誘惑者として機能しえないのである。この主人公は、音楽に端的にうかがわれる芸術の停滞、不毛化をすでに若い頃に洞察する。この 20 世紀的芸術状況はもちろん、その精神的 content において現代史のあらゆる分野にかかわるものであり、そのかぎりにおいて普遍的であるが、これを克服しようとする努力の一つが、主人公の反人間主義である。すなわち主人公の努力は、芸術的には愛を頂点とする人間的なもののすべての否定、音楽における人間的歴史的成果一切の否定の形で表現され、宗教的には神の恩寵に対する徹底的な挑発として現われる。宗教の拘束を脱した近代の芸術の歴史を否定する主人公の反人間主義は、復古主義的に神に戻るのではなく、神をも否定して原始的古代的拘束性を芸術に課するのである。

#### a) ヨーナタン

この作品における最初のヘルメス的人物は、主人公の父親ヨーナタンである。息子のアードリアンの反人間主義的音楽が第三帝国に認められないという形で、アードリアンの音楽の先駆性、政治的・反人間主義の予見という意味での先駆性が表面的には否定されているように、ヨーナタンも本質的にはアードリアンに反人間主義的傾向の素地を与えた存在でありながら、「最良のドイツ的人物、今日のドイツの都会ではほとんど見られないし、ましてや、今日ドイツ人の本質を時として胸の締めつけられるよ

うな激しきで世界に対して代表している人々のなかには絶対見られないタイプ」<sup>(20)</sup>であり、30年戦争以前のドイツ人を思わせるドイツ的風貌をもち、自然科学的関心を抱いている。しかしその自然科学的関心は、宗教改革時代を思わせる風貌にふさわしく、「かつてなら魔法への傾向があるのではないかと嫌疑をかけられかねないような、一種神秘主義的な気味合い」<sup>(21)</sup>を漂わせた関心であり、自然現象の解明に資するのではなく、むしろ自然理解を袋小路に追い込んでしまいかねない現象にひきつけられるのである。たとえば、木の葉の形や葉脈ばかりか、木の葉にとって偶然的な、付着した水滴やしみや病変にいたるまで忠実に「模倣」しているかに見える蝶の図版を眺めているヨーナタンの脳裏には、この不可解な共通性を生み出したものは何か、木の葉との類似がこの蝶の生存にとって合目的であるとすれば他の蝶が同じ利点にあずからないのは何故か、この蝶を餌と狙う動物たちにとっての合目的性とは何か、といった疑問が去来する<sup>(22)</sup>。あるいは、ある種の物質は水ガラスのなかで植物を思わせるさまざまな形態を示すが、これらの生成物は本来非有機的なものであるのに、向日性をそなえている。また、雪の結晶はしばしば植物との共通性を示すが、ここで模倣を云々することが出来るだろうか<sup>(23)</sup>。このような自然研究、観察のなかでヨーナタンを「没頭させていたのは、生命ある自然と、いわゆる生命のない自然との一体性の問題だった。」<sup>(25)</sup>近代科学の前提としての区別、分類に疑惑を投げかけ、有機的なものと無機的なものの境界を曖昧にするのは、力点の置き方によっては、有機的なものを無機的なものに解消する方向に作用し、生命の否定に通じる可能性を生むと言わざるを得ない。

ヨーナタンが、こうした観察や実験を通じていわば自然の神秘に対する畏敬をおぼえていたのに対して、アードリアンは父親の感動に笑いをこらえざるを得ない<sup>(26)</sup>。アードリアンにとって自然の曖昧さは自明であり、とくに感動すべき現象ではないのである。それにしても、畏敬をおぼえるにせよ、おぼえないにせよ、ここでは自然界の主要な二領域、有機物と無機物の境界すら曖昧になる。まして、区別、分類が生み出す人間存在の品位、尊厳など問題にならうはずがない。この自然観はいわばアードリアンの反人間主義にとって恰好の基盤であり、アードリアン自身、このことをはっきり認識している。だからこそアードリアンは、「悪魔との対話」のなかで、自己自身にほかならない幻想の悪魔の口を通じて、自分の反人間主義的努力が父親の神秘主義的傾向と無縁でないことを明らかにすることになるのである<sup>(27)</sup>。

## b) 母たち

このような形でヘルメスの役割を演じているヨーナタンは、自身の神話的役割には

気付いていないし、ましてや自身の科学的関心が息子の運命と接点をもとうなどとは思っていません。ヨーナタンがこのように息子の運命についていささかの危惧も感じていなかったのに対して、その妻エルスベトは、息子の悲劇的運命、音楽が息子に対してもつ不吉な意味を本能的に予感し、別のヘルメス的人物であるクレッチェマル、つまり息子の音楽の師から息子を守ろうとし、クレッチェマルがあたかも誘惑者であるかのように敵意と警戒心を隠すことが出来ない。<sup>(28)</sup>しかし息子は母親の庇護のもとから脱けて音楽に投じ、きわめて危険な精神的飛翔を敢行するが、やがてついに精神の闇のなかに墜落する。エルスベトはこの時になってようやくふたたび息子を自身の庇護のもとに引き取り、息子の狂気の十年を最後まで看護することになる。<sup>(29)</sup>

エルスベトと同じように、ある意味で無力な母親の役割を演じるのが、アードリアンに「隠棲」の場を提供するエルゼ・シュヴァイゲシュティル夫人である。夫人の家とアードリアンの両親の家とは、その土地の地形の点でも家族構成の点でも平行関係におかれ、そのなかで夫人は母親の役割を演じている。夫人は、激烈な苦痛を代償として営まれるアードリアンの精神的芸術的活動に対して、深い「理解」を寄せ、アードリアンが自身の生涯の秘密を告白して失神し狂気の淵に沈んだ時、まっさきにアードリアンのかたわらに駆け寄って、これを無理解な人々から守ろうとする。<sup>(30)</sup>しかし夫人も、アードリアンをその宿命から守ることが出来なかった点で、エルスベトと変わらない。また、アードリアンの音楽のファンで、たびたび隠棲地を訪れてアードリアンの身の回りの面倒を見る、ナッケダイとクーングンデの二人の女性も、やはり結局は無力である。

この無力な母たちの系列のなかで、フォン・トルナ夫人という女性は、いわば「母たち」すべてを象徴する存在と言えようか。ハンガリア貴族の未亡人で、作中間接的に「永遠に女性的なるもの」と性格付けられているこのフォン・トルナ夫人は、アードリアンの音楽の理解者であり、ヨーロッパの音楽界にこの音楽の意義について示唆を与える。アードリアンの足跡は、あたかも聖地巡礼のようにあとづけ、アードリアンが「悪魔との対話」の記録を書き記したバレストリーナのマナルディ家にも現われて、マナルディ夫人と親しくなった。フォン・トルナ夫人がのちに手紙のなかでマナルディ夫人を「ムター・マナルディ」と呼んでいるのは、マナルディ夫人もまた母たちの系列に入ることを示唆していることになるのだろうか。このようにフォン・トルナ夫人はアードリアンに傾倒し、アードリアンを自分の館に招待するほどでありながら、二人は終生出会うことがない。夫人のほうが「直接の接近をすべて禁欲的に断念し、身をかぐし、遠慮し、相手を煩わさず、視界外にとどまる態度を守り通したので



<sup>(31)</sup>ある。」アードリアンの芸術のもっともすぐれた理解者でありながら、その理解にふさわしくない消極的なフォン・トルナ夫人のアードリアンに対する関係は、「母たち」の系列に属する女たちに共通するものであり、「永遠に女性的なるもの」の概念の空洞化を象徴するものである。しかもこの空洞化は、社会的背景と無関係ではない。フォン・トルナ夫人の豪壮な邸宅と莫大な富は、領地の村の前近代的貧困を代償とするものであり、夫人が病身ながら絶えず旅にあって領地の館に戻るものがほとんどないのは、このグロテスクな現実の構造から逃れるためである。<sup>(32)</sup>

### c) クレッチュマル

、ヨーナタン・レーヴァーキューンに続く第二のヘルメスの人物は、アードリアンの音楽の師であるヴェンデル・クレッチュマルである。クレッチュマルは、アードリアンの音楽的才能に決定的な影響を与え、いわば英才教育を施したが、「単なるピアノ教師、一つの特殊技術の訓練士であることに満足せず、このレッスンの目的である音楽も、それが一面的に、形式、思考、教養などの他の分野との関連なしに営まれるなら、人間的萎縮を生み出す専門主義になると見ていた」<sup>(33)</sup>クレッチュマルは、当然、音楽発展の歴史について該博な展望をもち、音楽が内包する諸問題を明確にとらえていた。

クレッチュマルの音楽観の一つの特徴として、音楽における感覚性の否定を容認する傾向、あるいは音楽に内在する感覚性否定の欲求の認識がある。「音楽と眼」と題するクレッチュマルの講演の一つはそのことにかかわるもので、音楽はかならずしも聴覚的なものではなくて視覚的なものであり得るという主張は、一応、視覚という感覚的な次元にとどまりながら、結局は抽象化の方向、感覚性否定の方向を志向していると言えよう。音楽におけるもっとも基本的要素であるはずの音そのものがその意味を失う可能性に脅かされるからには、音楽の諸手段がその本来的な機能を否定されることになっても不思議ではない。これは、ヨーナタンの観察実験のなかで自然の境界が曖昧になったことと通じる点をもっており、アードリアンの音楽にも確実に反映している。たとえば、オラトリオ『デューラーの木版画による黙示録』の説明のなかでツァイトブロームは「合唱とオーケストラは、それぞれ人間的なものと物的なものとして明確に対置されてはいずに、融合し合っている、すなわち合唱は器楽化され、オーケストラは声楽化されている」<sup>(34)</sup>と指摘しているが、これは、音楽手段にかかわる価値構造の転換、ないし否定を指摘するものであり、究極的には人間的なものの否定につながる可能性をもっているこのような音楽に、フマニストのツァイトブロームは恐

怖すら覚えるのである。

クレッチェマルはまた、音楽が宗教の拘束から解放されて以来の発展の頂点としてベートーヴェンをとらえている。このことをクレッチェマルは二つの講演で説明しているが、最初の講演の主題は、ベートーヴェンの最後のピアノ・ソナタ、作品 111 番で、何故この曲に第 3 楽章が書かれなかったかを論じる形になっている。ベートーヴェンにとってピアノ・ソナタは「音楽に充滿しているあらゆる伝統的なもの、形式的なもの、装飾的なものを個性的表現によって解消し、主観的力学のなかに溶かし込<sup>(35)</sup>む」ための形式であった。宗教的拘束から脱した音楽が自ら生み出す拘束、すなわち新たな伝統に対してベートーヴェンは主観主義的に対応してきたし、それが、音楽の近代化のもたらす宿命であったのだが、「後期の五つのピアノ・ソナタにおけるベートーヴェンの伝統に対する関係は……全く違ったもの、はるかに信頼できる、好意的なものになっています。後期の作品では伝統が主観的なものによって触れられも、変容されもせずに、装飾のないままに、あるいは装飾など一切吹きとばされたような有様で、自我に見捨てられて現われ、これがまた、あらゆる個性的冒険以上に戦慄的な威厳をうかがわせる作用を<sup>(36)</sup>するのです。」「そこには伝統への傾斜を見せる即物性が生じ、きわめて尊大な主観主義をも凌駕する超越性を示しますが、何故かと言えば、そのなかで、純粹に個性的なものが、すでに頂点に達した伝統を克服しているのに、もう一度自己自身を乗り越えて、神話的、集合的なものなかに雄大に、妖怪のように踏み入っていくからです。」<sup>(37)</sup>クレッチェマルはここで、教会の拘束から解放された音楽、近代的自由の精神を根幹とする主観主義と結びついた芸術精神がベートーヴェンにおいて頂点に達するとともに本質的な転換をとげ始めたことを指摘しているのである。この拘束からの解放、無拘束性の追求、自由の自己矛盾、新しい拘束性の模索の過程は、近代市民社会の歴史そのものであり、市民社会の動揺とともに有力な精神的風潮となった神話的、集団的世界への郷愁は、拘束性の模索、ファシズムへの期待の情緒的基盤である。

「ベートーヴェンとフーガ」と題する講演で、主観主義的音楽潮流の頂点をきわめたベートーヴェンの孤絶の姿が、ゲッセマネのキリストに対比<sup>(38)</sup>される。しかしアードリアンは、「儀式的なものの総体からの芸術の分離、孤独で個性的なもの、文化的自己目的的なものへの解放と昇華は……ベートーヴェンの戦慄すべき姿に表現されている苦悩のバトスといった重荷を芸術に負わせることになったが、このバトスは芸術の<sup>(39)</sup>永続的な運命、不断の精神状態である必要はない」という確信をもつ。ベートーヴェンは、クレッチェマルを介してアードリアンに、いわばネガティブな形でヘルメスの

道標の意味をもつことになるが、それは、アードリアンがベートーヴェンの人間的、主観主義的方向とはまさに正反対の、反人間的拘束を志向するからである。

四番目の題名の定かでない講演で紹介されるのは、18世紀半ばアメリカ、ペンシルヴァニア州に実在したドイツ人を中心とするバプティスト教団指導者の話である。作中クレッチェマルがドイツ系アメリカ人でペンシルヴァニア州の出身と設定されているのは、この教団指導者ヨージン・コンラート・バイセルの事績を作品に導入するための布石と思われるが、それだけにバイセルがアードリアンに対して有する意義は大きい。

バイセルは、音楽の素養の全くない人間であったが、「音楽はいついかなる瞬間にも最初から始まることが出来るし、無から、つまり音楽がすでに辿ってきた文化史、数世紀のあいだに獲得された成果について何も知らずに新たに自己を発見し、再創造することが出来る<sup>(40)</sup>」という好例となっている。しかしこの例は同時に、音楽の歴史に表現される人間の数世紀にわたる営みの成果が相対化されることを意味し、美にとって人間的なものは不可欠な要因ではないという認識に道を拓くものである。そしてこれは、人間的、感性的なものは芸術にとって有害であるとする、『トーニオ・クレガー』における作家アードルベルトの確信<sup>(41)</sup>まであと一歩であり、アードリアンはこの一歩を踏み越える。すなわちアードリアンは芸術のみならず自身の生活からも、人間的、感性的なものの頂点としての愛を排除して、非人間的、非感性的の世界を構築するのである。

しかもアードリアンは、人間的、感性的なものを、芸術からあっさり排除し得る偶然的な付着物と見ているわけではない。アードリアンにとっても音楽は本質的に人間的、感性的なものであり、「固有の暖かさ<sup>(42)</sup>」をそなえたものなのである。したがって音楽からこれを排除するというのは、音楽そのものの否定に等しい意味をもつ。換言すれば、音楽の否定のうえに音楽を創造するのが、アードリアンの野心であるし、またそれが現代音楽の宿命であると、アードリアンは考えていたのである。そしてアードリアンがバイセルの作曲法で着目したのは、単純ではあるが一切の逸脱を許さない拘束性である。それは、ベートーヴェンの例に示される音楽の主観主義的克服の歴史を真向から否定するものであり、厳格な拘束性をもつ法則の非人間的な性格、あるいは自由の否定こそ、音楽を不毛から救い得るという確信をアードリアンは引き出すことになる。しかもその確信が『ローマ人への手紙』第13章1節の「すべての人は、上に立つ権威に従うべきである。なぜなら、神によらない権威はなく、およそ存在している権威は、すべて神によって立てられたものだからである<sup>(43)</sup>」という信条に基づくも

のであることを考えれば、この芸術的確信はアドリアンにとって、同時に宗教的、倫理的規範でもあると言える。

#### d) シュレップフース

アドリアンは、ハレ大学で神学を学ぶが、それは、のちに自身告白するように、「神のためではなくて、他者のため」であり、しかもその「魂はすでに以前から傲慢と誇りのままにサタンへの道を辿っていた。<sup>(44)</sup>」したがって、ここでの教授たちの講義などもアドリアンの決意に材料を与えても、その方向を変更させるはたらきはない。たとえばノネンマハーの講ずるギリシア哲学ではピュタゴラスの宇宙論が展開され、「存在と道徳的尊厳の、構成力をもつ核心としての数と数の関係、——ここに美と精密と道徳が荘厳に合流して権威の理念となり、これがピュタゴラスの結社、すなわち宗教的な生命の更新、沈黙の従順、師の教えに対する厳格な服従を柱とする秘教的学派に生氣を与えている<sup>(45)</sup>」とされるが、この古代哲学の世界は、その本質において、バイセルの音楽の方法に通じるものをもっている。あるいは、少々グロテスクで滑稽なクンプは、宗教改革時代の雰囲気を持ち、ルターのエピゴーネンともいべき人物で、新時代の到来を約束するよりは、中世的、古代的なものを色濃く残している。

この二人に比較すると、宗教心理学を講じるシュレップフースははるかに凄みを見せる。ツァイトブロームも他の人物を語る場合と違い憤激をあらわに、シュレップフースの考え方を第三帝国の指導者たちのそれと同列に置く。「一切を自分のものにしようとし、相手の口から言葉を奪って、それを歪曲し、概念の混乱をはかる者がいれば、私はそれを憎む。それが、今日では大胆不敵なやり口でおこなわれている。……ある種の人間は、自由、理性、人間愛について語るべきではなからう<sup>(46)</sup>……」しかしまさにこれらについて語るべきでないシュレップフースが、これらの概念を恣意的にふりまわして、市民社会の倫理的成果としての諸概念に悪魔的混乱を招来する。たとえば、シュレップフースの自由論は、社会的、歴史的な概念としての自由の性格を度外視するのはもちろん、宗教的にもいかがわしいものである。シュレップフースにとって自由とは、神が、神から発して神の外にあるもの、すなわち被造物に、罪を犯す能力の欠如を運命づけ得なかったことから生じるものなのである。すなわち自由とは、基本的には罪を犯す自由、悪霊とまじわる自由であり、敬虔とはこの自由を行使しないことであった。<sup>(47)</sup>これに対してツァイトブロームが、自由の概念のもつ歴史的、革命的意義を指摘するのは当然である。

自由、理性、人間愛など市民社会の倫理的成果を否定する第三帝国のイデオロギー

とシュレップフースの宗教心理学とは、アードリアンの志向とともに重層的平行関係を示すことになる。アードリアンの反人間的志向はすでに述べたように、神の恩寵に徹底的に挑発を加える形で表現されるが、反人間的志向と神からの離反の表裏一体の関係は、シュレップフースの所論にも現われ、その近代否定は、神の復権に通じるのではなく、きわめて悪魔的なものである。そのかぎりでは、シュレップフースは、ヘルメス的というよりは、メフィスト的と言えるかもしれない。俗信では悪魔は軽く足を引き摺って歩くと言われているが、シュレップフースは「引き摺り足」という意味の名前である。

#### e) メフィスト

シュレップフースのようにメフィスト的性格を帯びた登場人物としては、アードリアンを娼婦のもとへ案内したライブツィヒの男、隠棲しているアードリアンに「この世の栄華を見せよう」<sup>(48)</sup>と申し出た興行師ザウル・フィーテルベルク、シュレップフース以上に徹底的な文化批判、歴史批判を展開してツァイトブロームを僻異させるが、アードリアンとはほとんど接触のなかったカイク・ブライザッハー博士などがある。

青年時代のニーチェのエピソードに現われる人物をモデルとするライブツィヒの男は結局アードリアンの意図に沿って行動したことになり、その意味ではヘルメス的役割を出るものではないが、しかしアードリアンのスピロヘータ罹病のきっかけになった点を見れば、形式的には、「この世の栄華」を約束するフィーテルベルクと同じようにメフィスト的である。しかしフィーテルベルクは、自分の勧誘、誘惑が徒労に終わっても、メフィスト的自尊心を傷つけられることがない。アードリアンが、メフィスト的誘惑をまつまでもなく、すでに完全に魂を悪魔に売り渡しているからである。

ソロモン王やダビデ王すら近代精神に毒されていると見る徹底的な反近代主義者で、<sup>(49)</sup>野蛮の讚美者であるブライザッハーは、その思想のラディカルな反人間的性格から、きわめて悪魔的と言えるが、しかし第三帝国における野蛮の支配をそれが実現する以前から、すなわち第一次大戦直後の時代に予見し、告知している点で、時代の風見鶏とも、あるいはヘルメスの案内者とも見做すことが出来よう。もちろんブライザッハーをはじめとするグループの知識人は、野蛮の到来を告知することに喜びを覚え、警告してこれを阻止することはもちろん考えない。これにツァイトブロームは憤激するが、<sup>(50)</sup>予見、予測された時代精神がブライザッハーたちの歓迎するところであった以上、彼らとその阻止を働きかけなかったのは当然である。しかしツァイトブロームをいっそう深刻に焦立たせたものは、アードリアンの作曲する音楽とブライザッハーらの精

神状況が隠微に共鳴している点であった。<sup>(51)</sup>

## む す び

以上『ファウストゥス博士』におけるヘルメス・モティーフを概観したが、この神話的モティーフは、作品の芸術的自己完結性に奉仕するのではなく、先に検討したこの作品の重層的構造<sup>(52)</sup>に肉付けをすることによって、作者の時代に対する危機意識を表現する手段となっていると見ることができる。

## 注

1. VII. S. 434ff. 以下ローマ数字およびページ数は、Thomas Mann. *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. S. Fischer Verlag 1960 による。
2. Vgl. VIII. S. 315ff. 『トーニオ・クレーガー』における描写は、事件の忠実な再現であるという。
3. 1901年2月13日付ハインリヒ・マン宛の手紙には作品の計画が列挙されているが、最後の作品は『文学 (Litteratur)』となっており、これがのちに『トーニオ・クレーガー』に変更されたと言われている。
4. VIII. S. 298f.
5. VIII. S. 446f.
6. VIII. S. 524f.
7. Thomas Mann-Karl Kerényi: *Gespräch in Briefen*. S. 51. S. Fischer Verlag 1960
8. Ebd. S. 54.
9. III. S. 723.
10. V. S. 1424ff.
11. IV. S. 535ff.
12. Vgl. Willi R. Berger: *Die mythologischen Motive in Thomas Manns Roman „Joseph und seine Brüder“* S. 252f. Böhlau Verlag 1971
13. IV. S. 46.
14. IV. S. 554ff.
15. IV. S. 598ff.
16. IV. S. 572ff.
17. IV. S. 594ff. und S. 614ff.
18. IV. S. 616.
19. IV. S. 698ff.
20. VI. S. 20.

21. VI. S. 22.
22. VI. S. 23ff.
23. VI. S. 29ff.
24. VI. S. 28f.
25. VI. S. 29
26. Vgl. VI. S. 314.
27. VI. S. 313f.
28. VI. S. 171f.
29. VI. S. 672ff.
30. VI. S. 667.
31. VI. S. 519.
32. VI. S. 525f.
33. VI. S. 99.
34. VI. S. 498.
35. VI. S. 73.
36. VI. S. 73.
37. VI. S. 74.
38. VI. S. 80f. ここでペーターヴェンが口にする「お前たちはひとときも私といっしょに目をさましていることが出来ないのか」という言葉は、マタイ伝第 26 章 40 節のゲッセマネのキリストが弟子を叱るときの言葉と同じである。
39. VI. S. 82.
40. VI. S. 87.
41. Vgl. VIII. S. 294ff トーニオ・クレーガーは、アーダルベルトとこの芸術観を共有している。そのかぎりにおいてトーニオ・クレーガーはアドリアンの兄弟であるが、トーニオ・クレーガーにとってはこの芸術観の人間主義的克服が課題なのである。
42. VI. S. 94.
43. Vgl. VI. S. 64.
44. VI. S. 661.
45. VI. S. 126.
46. VI. S. 137.
47. VI. S. 135f.
48. VI. S. 530.
49. Vgl. VI. S. 374ff.
50. Vgl. VI. S. 492f.
51. Vgl. VI. S. 470
52. 森川俊夫「ファウスト博士——その重層的構造について」『言語文化』第 3 号 1966 年所収。