

トーマス・マンとシュトルム：
『トーニオ・クレージャー』の原像としての『画家の
作品』

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 大阪市立大学文学部 公開日: 2024-09-09 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 深見, 茂 メールアドレス: 所属: 大阪市立大学
URL	https://ocu-omu.repo.nii.ac.jp/records/2005793

Title	トーマス・マンとシュトルム：『トーニオ・クレーガー』の原像としての『画家の作品』
Author	深見, 茂
Citation	人文研究. 47 巻 10 号, p.661-675.
Issue Date	1995
ISSN	0491-3329
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	Publisher
Publisher	大阪市立大学文学部
Description	

Placed on: Osaka City University Repository

人文研究 大阪市立大学文学部紀要
第47巻 第10分冊 1995年 7 頁～21頁

トーマス・マンとシュトルム

— 『トーニオ・クレーガー』の 原像としての『画家の作品』

深 見 茂

以下の小論は、トーマス・マン Thomas Mann (1875–1955) の初期傑作短篇小説『トーニオ・クレーガー』 (*Tonio Kröger* 1903) に対する、テオドール・シュトルム Theodor Storm (1817–1888) の周知の影響の痕跡を、ここでは特に後者の中期の短篇小品『画家の作品』 (*Eine Malerarbeit* 1867) を両者を結ぶ触媒として仮説設定する¹ことにより、主として、「絵画性」ないし「映像性」、すなわち、いわゆる「タブロー性」の観点から追究し、明らかにしようと試みたものである。

1

傑作『トーニオ・クレーガー』。長大な出世作『ブッデンプローク一族』で詳細に、しかし冗長に述べ連ねられたトーマス・マン文学の全本質を、一筆で圧縮、しかもよく表現し尽くした珠玉作品。マンのすべての作品が、なんぴとによっても最早読まれなくなる時代が来ても、いや、必ずや来ることは分かりきったことなのだが、その時にも、唯一篇なお読み継がれ、古典として残るであろうと思われる短篇小説。つまり、最も時代精神にアクチュアルに関わりながら、しかも、晩年、語りの種の尽き果てたマンがのめり込んで行った神話だの伝説だのといった人類普遍のユング風典型的主題をも既に提示するこの作品が、他の様々な文学的残像、つまりレミニスツェンツ（たとえば、一番明確に名指されているものでは、シラーの『ドン・カルロス』など）と並んでとりわけ、同郷人テオドール・シュトルムに負うているところが大きいことは、よく知られている。

ところで、その影響の本質がどのようなものであるかは、既に多くの研究者が論じ来たところであり、且つ、マン自からもあちこちで証言を残していることでもあるので、ここでは、その要点のみを概観しておこう。

まず、マン自身の自己認識を瞥見してみる。『トーニオ・クレーガー』のなかで、直接名指しで挙げられるシュトルムの有名な出世作、『インメン湖』(*Immensee* 1850)に関連して、自分の『クレーガー』のことを、マンは「現代的かつ問題的な形に変形されて書き継がれた『インメン湖』」に当たる、すなわち「憂愁と批判、優しい心と懷疑、シュトルムとニーチェ、情趣と主知主義」の混合体にほかならない、と後年、すなち1918年に定義している。² また、1902年春、つまり『クレーガー』執筆中、「トーニオ・クレーガー、それは春のムードだ。同級生の間では、春は嫌な季節であり、彼も神経質になる。だが、そこには又>シュトルムのくムードも漂っているのである」³とも述べている。

さて、こうした証言をも拠り所にして、緻密に作品を分析していった学者たちは、もっと総合的しかも具体的にその意義を明確化してくれているから、代表的なもの一点を挙げておこう。「昔のこの小説『インメン湖』のライnhルト[主人公の名前]とトーニオとの間には多くの共通点がある。特にその孤独と、市民社会から疎外された立場とがそうであり、この疎外は主人公たちによっていずれも苦悩とともに自覚され、かつ、その本質が究められている。[……]それ自身としては互いに全く異なる方向性を持ったものではあるが、それでも、どちらの場合も、芸術家の生き方の運命である故郷喪失性が、ジプシーのモチーフによって象徴的に強調されている。すなわち、『インメン湖』にあっては、ジプシーの少女をめぐるモチーフ圏によって、『トーニオ・クレーガー』においては、「緑色の馬車に乗ったジプシー」という、ライトモチーフ風に繰り返し現われるイデーによってである。」(Günther Weydt)⁴

かくて、シュトルム文学が『トーニオ・クレーガー』に及ぼした影響の本質は、あの「僕は眠りたい、でも君は踊らないではいけない」(*Ich möchte schlafen, aber du mußt tanzen*) (GWFE, S.287)の持つ抒情性にも助けられ{マンはこのルフランが現われるシュトルムの詩『ヒアシンズ』(*Hyazinthen* 1852)をその「上品な情愛」、「情感と、憂愁と、恋に倦み疲れた心とが、まるでチェロを奏でるようにして充満していること」、そして「無限の思いを象徴するルフラン」の故に高く評価していた⁵}、芸術家と市

民の対立という作品の基本テーマに深く関わりつつも、主としてその抒情性と音楽性の方面から追究されてきたことを、我々は知るのである。

このような見方が優勢であることには、マンの作品が音楽的に構築されていることも与って力があつたことは間違いない。それは、大は、作品全体がちょうどソナタ形式を模倣して、提示部、展開部、再現部の三部構成をもってトーニオの生涯を追う構造を持っているとされるのみならず、小は、各章、いや、各文章、各モチーフさえもが、それぞれ各楽章のごとくこの構図をなぞらえているとされる、まことに徹底したものであり⁶、論者もマンのこの手法に敬意を表して、恥かしながら、本節の開始部で試みて見たのだが、さて、成功しているであろうか。

2

冗談はさておき、我々は、しかし、ここで、『トーニオ・クレーガー』に現われるシュトルムの影響として今一つ、有名なものを思い出したい。それは、「いつもボタンの穴に野の草花を挿していた」(GWFE, S.276) 紳士という父親の描写である。これは、シュトルムの文学作品に関わるものではなく、1886年7月に撮影されたとされる、著名な肖像写真⁷を叙述したものに他ならない。そこでシュトルムは上着の第一ボタン用の穴に野花を挿し、一見謹厳そうな表情でレンズの方を向いている。これは、小さい例かも知れないが、明らかにマンの小説の映像性を示す箇所であろう。いや、よく考えて見れば、モチーフといい、テーマというのも、本来は造型芸術の用語であり、ライトモチーフを多用したかのヴァーグナーの場合も、その応用場面は楽劇、つまり、絵画的ないし造型的芸術であった。ライトモチーフとは元来すぐれてタブロー的技法、それゆえ非音楽的な手法であろう。

このような見方に立って、目を凝らしてもう一度、『トーニオ・クレーガー』を覗き込むと、実にさまざまな挿し絵が、この小説にはちりばめられていることに一驚するとともに⁸、その中にあってとりわけ、一段と際立った二枚のタブローが作品の最初と最後とに現われ、しかも、それが、作品のテーマの展開を映像として定着させていることに人々は夙に気づいてきたのである。

その第一枚目は、生(Leben)を象徴する女性群の代表たる、かの「金髪のインゲ」、「インゲボルク・ホルム」、「中央広場に面して居をかまえる医師ホルムの娘」(GWFE, S.283)が、その本質の象徴であるダンスに興ず

る姿である。舞踏練習時間、インゲが属する第一組のカドリルが、かのシュトルムの『大学時代』（*Auf der Universität* 1862）の場面さながら、フランス人舞踊教師の合図ではじまる。

彼女〔インゲ〕は彼〔トーニオ〕の前を左に右に、近付いたり離れたり、ステップを踏んだりスイングしたりして動いていた。彼女の髪からか、はたまたドレスの柔らかく白い布地からか、えならぬ薫りが時折、彼の鼻を打った。すると、彼の目は次第に霞んで行くのであった。僕は君が好きだ、いとしくて可愛いインゲ、と彼は心の中で言った。この言葉の中へ、トーニオは、インゲが踊るのが楽しくて一所懸命であり、彼のことなど一向かまってもくれない事への恨みをすべて籠めたのである。（GWFE, S.287）

そして、すでに引用した有名な箇所が続く。

シュトルムの素敵な詩が彼の心に浮かんた。「僕は眠りたい、でも君は踊らないではいけない。」こんなに愛しているのに、踊らなくてはならないなんて、という屈辱的な不条理が彼を苛むのであった……（GWFE, S.287）

美少年ハンス・ハンゼンとならび、少年時代のトーニオにとってのアイドル、金髪の少女インゲボルク・ホルムは、ダンスが巧みで、且つ大好きな少女である。他方、黒い目の文学少女、「踊りをしながらよく転ぶ」（GWFE, S. 286）マグダレーナ・フェルメーレンと同様、ダンスが下手で、且つ好きにもなれないトーニオが、この「金髪のインゲ」を無限の憧憬と、越えがたい違和感とを同時に抱いて見つめるこの情景は、上に引用、また、説明し来たったような体験と認識を一言をもって総括し、小説全体のテーマである生と精神、市民と芸術家の和解しがたい対立を、作品の劈頭で提示、象徴して、読者に主題展開に対する用意をさせてくれる、いわば最初の看板である。

次に、これに対応する第二枚目のタブローは、小説の終りに近く、主人公トーニオがデンマーク旅行の途次、保養地のホテルで目撃する、若き日のインゲとハンスの衝撃的再臨である。まさにソナタにおける再現部に当たるものであろう。なお、この旅行に先立ち、トーニオの父、ボタンの穴にいつも

野の花を挿していた端正で瞑想的な父の死，それによるクレーガー商会の解散，母の再婚，一家に離散，北の海に面する故郷の町からのトーニオの脱出，南の国々や町々での放浪生活，作家としての自立，ある程度の成功，知名度の獲得，ミュンヘンでの生活という，トーニオの前半生があること，更に，彼が企画したこの北欧旅行の主目的が，十三年ぶりの故郷の町訪問であったことを，蛇足ながら，大前提であるので付記しておかねばなるまい。⁹

さて，デンマークとスウェーデンの境にあるその保養地に宿泊して数日経ったある日の午前十一時半，

その時，突然，こういう事が起こったのである。ハンス・ハンゼンとインゲボルク・ホルムとがホールを通っていったのだ。——

トーニオ・クレーガーは水浴と足早な散歩のあとの心地よい疲れを感じながら，椅子にもたれ燻製の鮭の載ったトーストパンを食べていた。——ヴェランダと海のほうを向いて座っていたのだが，その時，突然ドアが開き，手を取りあって，その二人は入ってきたのだった——急ぐでもなく，ぶらぶらと。インゲボルク，あの金髪のインゲは，かつてクナーク先生の舞踏練習時間の時も着ていたような，白い服装だった。花模様のある軽やかなドレスはくるぶしの所までしかなく，肩を取り巻くチュール地の衿飾りは深い切り込みのある仕立てなので，白くてしなやかな頸筋をあらわにしていた。帽子を腕に掛けたインゲは，あの頃よりも少しばかり大きくなっているようで，あの素敵なお下げ髪も今は頭に巻き付けてある。だが，ハンス・ハンゼンのほうは，全く変っていなかった。身につけたあの金ボタンつきセーラー服には肩から背にかけて幅のひろい青色の衿がついている。短いリボンのついた水兵帽はだらりと下げた手にもって，あちこち気楽げにぶらぶらさせていた。（GWFE, S.330）

二人は，今到着したばかりの観光客グループのメンバーなのだが，じろじろと眺められて一寸羞かしげなインゲに対し，ハンスの方は文句あるか，と言わんばかりの態度でその碧眼を光らせつつ朝食中の客たちを逆に睨みかえしながら，静かな青い海を背景にインゲを連れ，トーニオの目の前を，食堂を縦に突き抜けて反対側のドアからピアノのある部屋へと姿を消すのである。そして，その日の夕方の舞踏会，クレーガーは，再び二人を見かける……

トーニオ・クレーガーは彼らを見つめた、かつて、自分が愛になやんだあの二人——ハンスとインゲボルクだ。(GWFE, S.334)

ここで、この北欧に現われた現在の二人が、かつてのインゲとハンスとどのような意味あいでもクレーガーにとって同一視し得るか、が縷々説明される。もちろんそれは、健康と生命力と冷徹さとに満ちた市民的生の充満の故である。ご丁寧にも、あのダンス下手のマグダレーナ・フェルメーレンの化身さえも登場してくる。そして、

インゲボルクはトーニオ・クレーガーのすぐ前で踊っていた[……]彼女は彼の前を右に左に、近付いたり離れたり、ステップを踏んだりスイングしたりして動いていた。彼女の髪からか、はたまたドレスの柔らかく白い布地からか、えならぬ薫りが時折、彼の鼻を打った。彼は眼を閉じた……(GWFE, S.337)

かくて、このソナタ風小説は、緻密に再現部を演奏する。すなわち、あのシュトルムの詩句が再引用されたり、恋をしながら芸術という危険な踊りを舞わないではいられぬ屈辱的矛盾も再反芻され、マグダレーナがクレーガーによって再救助される場面までもが再現されつつ、最後に、海鳴りに秘められた魔的で悲劇的な世界、霧につつまれた危険なしかし誘惑的な「精神」と芸術の世界、それに魅せられつつも、しかし、他方において、金髪碧眼の、晴れやかで潑刺とし、平凡ではあっても幸福で愛想のいい人々への愛をも確認し、市民と「生」の世界に対する自分の和解の心を告白する書簡をもってこの作品は演じ終えられるのである。

3

さて、このように二枚のタブローを小説の劈頭と最後とに掲げて見せ、以てその作品のテーマとその展開を提示、象徴せしめる手法（一般にはここで、人々は『インメン湖』の前後を枠をなして締め括る、二枚の「老人」の場面、又は同じ機能で二回登場するジプシーの少女を想起するであろうが）、これを、他ならぬ絵画、つまり文字通りのタブローによって実行することにより構成された小説こそ、シュトルムの『画家の作品』なのである。

作品の知名度の低さからして、『トーニオ・クレーガー』の場合とは異なり、やや詳細に梗概を紹介し、少なくとも外的事件の展開を、まず述べておかねばなるまい。すなわち、この小説は一人の医師が、ある家庭に招かれた座談の席で、自分の友人である佝僂病を病む画家、エッデ・ブルンケンの生涯を物語るという枠構造を成している。その枠内物語を要約すれば、おおよそ次のごとくになるろう。ある判事補との決闘騒ぎをブルンケンが起こした際、その立会人を頼まれたことから医師が知合うこととなった、この変人で小柄な佝僂病のブルンケンは、正統的な美術教育も受けて既に一家をなしており、外貌からは想像もできぬほどの繊細で純粋な美意識を秘め持ち、豊かな芸術的才能と感受性に恵まれた画家であった。ところが、その彼が、医師の従姉妹でゲルトルートという美少女をモデルとして描いて以来、ひそかに彼女を愛してしまったのである。ある遠足のさい、ゲルトルートは、子供達に童話をせがまれるが、そこへ現われたブルンケンが代って語りだす。「怪物と白バラ」（「美女と野獣」や「ひきガエルと王女」等に類する典型的な変身譚の一種のはずなのだが）が語られるその口調と内容から、少女は、画家が自分への思いを童話にことよせて語っていることに気づき、その場を逃れて去り、森のなかで医師に、嫌悪をこめて、あの男は私が好きなものよ、と呟いたのち、誰のことか、との医師の問いに、「あのせむしよ」と口にしてはならない決定的な言葉を吐いてしまう。それを、後を追って密かに立ち聞きしてしまったブルンケンは、引き止めようとする医師を振り切って、その日かぎり、町から姿を消す。

以上が、枠内物語の前半である。

後半の梗概を続ける。それから四年後、医師は旅先の町で、ブルンケンに再会して話を聞く。あの日、絶望したブルンケンは、森の中の池の畔に泥まみれになって倒れ伏し、入水自殺を考えるが、そこで目にした泥靴から思い直して村に戻り、その靴が、絵画の道に進むことを父に拒絶されて絶望し、同じく入水自殺を図った少年の靴であることを知る。少年の画才を見抜いたブルンケンは、少年を弟子とし、未亡人になっていた妹一家を引取り、創作活動が続けながらその町で暮らしていたのである。彼の楽しみは、今は青年画家となったこの弟子の成長と、妹の娘と青年との愛の結実である、とのことであった。要するに外的美に見離された美意識の権化が、生と対立するが、代償行為によって葛藤を克服して立直り、生と和解するわけである。芸術家と市民、精神と生、のテーマの十九世紀的叙述に他ならない。さて、ともか

くこれをもって枠内物語の後半はめでたく終わり、再び枠に戻って、一種斜めにかまえたポイントで結ばれる。

ところで、この枠内物語の前半の開始間なしと、後半結末近くに、この画家が、自らの心境を描いて見せた絵が、提示され、それを見た語り手である医師の目を通じて、読者は、露骨なほど見まごうことなく、この作品のテーマとその展開と帰結とを了解するのである。すなわち、まず、前半で画家が「自己認識のための習作」(SWII, S.267)として医師に示す絵であるが、

古フランス風庭園の日当たりのよい一隅で、前景の空き地には満開のバラの繁みからヴィーナスの像がそびえていた。その足元には彼女を見上げつつ瀟洒なロココ風衣装を着た一人の佝僂病を病む男の姿が立っているのだが、その男が、顔中もじゃもじゃとしているはずの髭がここではきれいに剃られており、無帽の頭の髪には髪粉が振りかけられている点違っていたけれど、一目で画家自身であることが判った。広いレースの袖口から突き出て見える二本の手の長い指は竹製のステッキの黄金造りの柄をつかみ、すみれ色のチョッキを着たその小男は辛うじて身を支えているようであった。彼は明らかに石像の向かいに囲いをなしてそびえる大きなブナの木々の蔭におかれたベンチに座っていたと思われる。というのもそこには未だ、三角形の帽子が置かれていたからである。だが、どうしてこの男が今、暑い日向に歩みでて、陰惨な目付きで愛の女神の顔を見上げているのか、の理由は、絵の中景に描かれた、燦々と陽光の降り注ぐ並木道を見渡した時、初めて理解できるのであった。すなわち、その道を親しく楽しげに一組の恋人たちが遠ざかって行くのだが、ナイトの方は背中と、なにかしきりとジェスチュアをして見せている手しか判らないのに対し、レディーの少女の髪粉を振った可愛い頭のほうは、相手の腕に凭れかかるようにしながら、こちらを振り向き、今その側を通りすぎたばかりと思われるこの佝僂病を病む男のほうを、傲慢な笑いを浮かべて見やっていたからである。危うく私は自分の従姉妹の名を発するところであった。だが、意図的か偶然か、その類似はごく皮相的なものにすぎなかった。(SWII, S.266f.)

しかも、驚くべきことに、このミロのヴィーナスには、本来無いはずの二本の腕が生えているではないか。¹⁰

「……」『君はヴィーナスに腕をつけてやったんだね』と、私は、なにか言わねばならないとの思いからだけで、ヴィーナスの姿を指差しながら、やっと言った。

『そうさ』と彼はぞんざいな口調で答えた、『美しく、慈悲深い腕をね、でも、ヴィーナスは誰にでも慈悲を垂れてくれるけど、その絵のように彼女の足元に平伏しているような類いの連中にだけは、慈悲を垂れてはくれないのさ。』（*SWII*, S.267）

そして、第二枚目のタブロー、芸術家の「美」と、市民の「生」との和解を象徴する最後の絵、主人公が提示した最終的自己認識の絵画とは、

それは、かつて彼が熱心に描いているのを私が見たことのある、あの、彼自身の人生の残酷なカリカチュアの絵とほとんど同じ構図であった。同じ陽光燦々と降り注ぐ庭園で、前景には、満開のバラの繁みからヴィーナスの像がそびえていた。唯、人物たちの配置が違っていたのである。すなわち、かつては傲慢な笑いを浮かべて並木道を去っていったあの一組の若い恋人たちは、今度は慈悲深い女神の足下で、自分たちだけの世界に浸りきった無邪気な様子で横たわっていた。少女のほうは、穏やかに呼吸しながら身を横たえ、頭を石像の台座に凭せかけていたが、ナイト役の青年のほうは、今度はレディー同様、顔をこちらに向け、明らかにたった今、繁みから折り取ってきたばかりの一輪の赤いバラを少女の髪に挿そうとしているところであった。——ところが絵の背景には、一層眼をこらしてよく見ないと気が付かないくらい極く控えめな遠いところに、私の友人を描いた人物像が、ベンチに座っていたのである。ゆったりとベンチの片隅に凭れ、ステッキの柄に顎を乗せた彼の姿は、明らかに、昆虫たちが、大気のなか、神様の暖かい陽光を浴びて、彼の眼前で戯れ飛んでいるのを、楽しく心地よげに眺めている風であった。（*SWII*, S.291）

そして、ここにこそ平安がある、との医師のことばに答えて、

『「……」大事な自我を前景から背景に移動させるという、ほんの一寸したことだったのさ。——小さい男にとって、この短い道程がどれほど苦しいものであったかは、もちろん、君たち大きく育った人たちには判りは

すまいがね。』 (SWII, S.291)

と結ぶのである。また更によくよくその絵に見入った医師は、少女の顔が自分の従姉妹から、ブルンケンの姪のマリーに变じ、青年の顔は彼女の恋人でありブルンケンの弟子でもある画家パウルに似せられていたことを知るのであった。残念ながらヴィーナスの腕への言及はない。

4

いかがであろうか。開幕部と閉幕部とに、同一、又は類似のタブローを提示するという、ヨーロッパ文学、わけでも戯曲、叙事詩、散文小説の分野において頻出するこの手法の蒐集と比較と分析とは、それ自身として、きわめて興味ある別個の研究テーマとなるものではあるが、こうした一般論は今は措き、拙論において扱って来た当該二小説における、その使用方法の作品構成上における類似の著しきは明らかであろう。それ故、最後に(1)論者はここで、まず、シュトルムにおける、このようなタブロー手法の持つ本質を説明し、以てそれをマンが転用したことの意味を明らかにしなければならぬ仕事と、(2)今、論者は「類似の著しき」とは言ったけれども、前二章で見てきた比較からも明白なように、シュトルムとマンとでは、そのタブローの設定方法が、類似してはおりながら、実は本質的に違っていることも事実であって、その理由をも、つまびらかにしなければならぬ義務を負う。

それ故、以下においては、論者の作業仮説と、その状況証拠の若干を述べ、暗示的にのみ結論を示して責を果たすことにする。

(1) まず、シュトルムの短篇小説(ノヴェレ)における、このような絵画性、ないしはタブロー仕立の持つ意味であるが、これについて、近年、重要な指摘がなされたことは、論者もかつて紹介した。¹¹ したがって再述となるが、要約すれば、1972年、アロイス・ヴィールラッハー Alois Wierlacher が、『構図群。シュトルムの初期散文に寄す』 *Situationen. Zu Storms früher Prosa*¹²なる論文を発表し、そこで彼は、シュトルムが自分の小説作法を、自ら、構図群の積み重ねであると証言している点と、その根拠にゲルヴィーヌス Gervinus の文学史のある個所をシュトルムが指示している点に注目する。そしてゲルヴィーヌスの当該箇所がゲオルク・フォン・ラインベック Georg von Reinbeck のノヴェレ論に拠っていること、そして、こ

のラインベックのノヴェレ論こそは十八世紀市民劇をモデルとして組み立てられたものであり、そのテーゼは、市民劇が、いわゆる構図群（これはフランス語でタブローと呼ばれているものにほぼ等しい）の積み重ねによって観客の同情を喚起し、劇的效果を狙ったものであったことに範をとり、それと全く同じ手法を用い、同じ効果を目指してノヴェレも書かれるべきである、とするものであったことをヴィールラッハーは指摘する。かくて結論として彼は、それゆえシュトルムの初期散文、別して『インメン湖』が抒情的原理によって統べられているとの定説を真っ向から否定し、むしろ十八世紀のディドロやレッシングらの市民劇の原理によって書かれたものであることを主張したのである。

シュトルム中期の作ながら、この理論は、そのまま我々の『画家の作品』にも当てはまることには異論ないであろう。したがって、この作品の手法を、もしマンが転用したと仮定した場合、同時にこのノヴェレ理論をも一緒に引きずっていったこととなるのは、マンの自己認識とは関わりなく、必然ではなかろうか。要するに、『トーニオ・クレガー』におけるノヴェレとしての構図群理論の問題であり、この小説のタブロー性のテーマである。マンと造型美術ないし映像芸術、というテーマともなろう。

(2) 次に、両作品の二枚の中心的タブローの使用法の差異の問題である。まず、シュトルムにあっては、この二枚は、枠に囲まれて並んでいる。しかし、マンには構図二枚を囲んでくれる枠がない。そのわけを考える。シュトルムの場合、一種の教訓小説である、とさえ言われた時期もあったこの作品は、たしかに枠が一つの明確な人生の指導原理を提示し、その例話として枠内物語が語られるという、典型的なデカメロン形式、オウム七十話形式、つまり古典的ノヴェレ形式をとっている。その教訓とは、「人間、自分の持つ木材から人生を彫りだすよりない」(Man muß sein Leben aus dem Holz schnitzen, das man hat.) (SWII, S.262) というもので、これは、枠内物語の終わり近く、ブルンケンの言葉として、助動詞のみが muß から soll に変じられた形で再現するものである (SWII, S.290)。更にこの教訓は実行にあたっては、他人をも、自分をも、木材にたとえれば、自分好みに削り、磨き上げてゆくよう努力するよりない、との実践訓ともなって、最後の締め括りの枠で暗示される。¹³ このような枠がマンにおいて消滅したことの意味はかなり明白であろう。時代は、もはや規範を喪失していた。小説は、全知を前提とした語り手や作家が主導する、客観的自律的独立的芸術

作品ではなく、体験説話の多用に見られるように、受容者自らの参加をも要請する、主体相互間の関わりの意識の中にのみ存在するものとなっていたからである。また、シュトルムにあっては一枚目のタブローと二枚目のそれとの間には、明白な発展と成長が認められるのに対し、マンにあってはそれは無く、単に変奏が、すなわちヴァリエーションがあるのみなのも同根の理由によると考えられる。

これと密接に関わって、次の問題も生まれてくる。すなわち、シュトルムの作品は、二枚のタブローが代表するいわば前後篇二部からなる物語と考えられる。このように構成が二幅の絵に象徴されていることを小山田豊はいみじくも「一組の対幅画」という言葉を用いて説明した。¹⁴ その通りであろう。ところが、翻ってマンを見ると、事情はかなり異なる。二幅の絵の間に、長大な挿入がある。そしてその部分を占めるものが、トーニオ・クレーガーが、閨秀画家リザヴェータ・イヴァノヴナのミュンヘンのアトリエで、彼女を相手とする対話の形で展開する、この小説の理論的武装にとってきわめて重要な、精神と生、芸術家と市民の対立をめぐる内省であり討論である。要するに、文学することに関わるポエトロギーなのである。小山田風言い回しに乗って申せば、もはや「対幅画」ではなくて、「三幅対 (Triptychon)」と化しているわけである。そして、洋の東西を問わず、三幅対の中心は、両面に挟まれた中心の一枚であろう。かくて、マンにあっては、二枚の絵は、教訓を象徴するのではなく、ポエトロギーに奉仕する、文字通りのタブローと成り果てようとしていたのであり、二枚の間の展開や発展が問題となり得ないのも当然であった。これからの脱出が、マンにとっては古代への回帰による他なかったのか否か、論者には残念ながら議論の資格はない。

唯、結論として言えることは、ドイツ散文文学は、ポエトロギー主導のロマン派から、十九世紀の市民的写実主義時代に入ったところで一旦、その本来の物語性を取り戻したのち、¹⁵ 二十世紀にいたって再び、詩論と化してしまったということである。ドイツ・ロマン派の先祖返り、これが、「対幅画」より「三幅対」への移行の意味であり、『画家の作品』より『トーニオ・クレーガー』への変身の必然性ではなかろうか。

テキスト：

Theodor Storm, *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Hrsg. von Peter Goldammer.

Berlin und Weimar; Bd.2: *Novellen* (1862–1876). 1978, S.262–292.
(zit. *SWII*)

Thomas Mann, *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main (= *Frankfurter Ausgabe*); *Frühe Erzählungen*. 1981, S.273–341. (zit. *GWFE*)

註：

- 1 本論はもちろん、シュトルム全集の序文まで書くこととなるマンが、シュトルムの主要作品すべてを知っていた、との前提で立論している。また、横道に逸れることを極力避け、本論の論旨を鮮明に理解頂くため、本文ではほとんど触れなかったが、この作品とマンとの一層緻密で詳細な関係の間接的証拠の洗い出しには多様な可能性がある。たとえば、この作品に現われる、佝僂病を患い、小男となった人物、あるいは、小柄な絵描き、といった存在の残像が、マンの初期作品によく登場することを指摘しておけば十分であろう。
- 2 Vgl. W. Bellmann, *Thomas Mann: Tonio Kröger*. Stuttgart o. J. (Copyright 1983) (= *Erläuterungen und Dokumente*), S. 18
- 3 Vgl. *ebenda*, S. 22
- 4 Vgl. *ebenda*, S. 18f.
- 5 Vgl. *ebenda*, S. 17
- 6 Vgl. *ebenda*, S. 88ff. 尚、これは稿を改めて論ずべきテーマであろうが『トニーオ・クレーガー』中、「金髪のインゲ」という言葉で始まる第二章の最初の数行を、シュトルムの *Ein stiller Musikant* (『静かなる楽士さん』) の劈頭十行余の文体様式と比較されたい。マンのソナタ風文体は、まがいもなくシュトルムのこの音楽家小説様式なのである。
- 7 Hademarschen-HanerauのG. Constabel撮影。Vgl. Max Suhr, *Theodor Storm in Hademarschen und Hanerau*. Hanerau-Hademarschen 1994, S. 36
- 8 論者の意味するのは、たとえば、「ピアノとマンドリンの上手な、黒髪の、情熱的な母親」、「緑色の馬車に乗ったジプシー」、「馬が早駆けやギャロップやジャンプをしている写真」、「泣く国王」の姿、等々のことである。これらは、その都度、作品のテーマや、モチーフを映像的に定着させているからである。
- 9 この十三年という期間は、マン自身の伝記的事実によるのではなく、ハインリヒ・ハイネの『ドイツ。冬物語』の主人公のドイツ再訪の年月を模倣したパロディーの

由である。(Vgl. Bellmann, *a.a.O.*, S. 31f.) 次の注10で触れるように、シュトルムのハイネ受容の問題とからみ、ハイネ — シュトルム — マンの影響関係は、単にこの作品に関わる範囲を越えて、もっと深く且つ広範囲に及ぶ、興味ある別個のテーマであろう。

- 10 ミロのヴィーナスと、その無き両腕のモチーフの出典であるが、大阪市立大学の同僚である大澤慶子教授の指摘によれば、ハイネ晩年の傑作『ロマンツェーロー』(*Romanzero* 1851)の「あとがき」が、一つの可能性として考えられる由である。すなわち、ハイネはそこで次のように述べている。「[……]それは1848年5月のことでした。わたしが外出できた最後の日、幸せな日々に敬慕して止まなかった優しい偶像たちに別れを告げた日のことです。やっとの思いでルーヴルまで辿りついたのですが、美の聖母さま、あのミロのヴィーナス・マリア様が台座にお立ちになっておられる崇高な広間に入った時には、もうぶっ倒れんばかりでありました。ずいぶん長い間、この聖母ミロさまの御足元でのびていた私は、激しく泣きました。それはもう、石も心を動かし憐れまないではいられぬほどでありました。女神さまも哀れみ深く私を見下ろして下さったのですが、それは途方に暮れた御様子でもありました。まるでこうおっしゃって下さろうとでもしておられるかのよう。『判ってくれないの、私には腕が無いから助けてやれないのよ』」(*Nachwort zum Romanzero*. In: Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hrsg. von M. Windfuhr. Hamburg, Bd. 3: *Romanzero, Gedichte. 1853 und 1854*. 1991, S. 181) シュトルムがハイネを熟読愛好していたこと、特にその抒情詩の作風においては、自らも認めているように、ハイネの圧倒的な影響下にあったことはよく知られており、『画家の作品』というフモレスケ風短篇に着手するに当たって、彼が風刺家ハイネが使ったモチーフを取り入れたことは十分あり得よう。特に両者の関係を前提とする時、このヴィーナスが、ハイネに対しては両腕無きを理由に拒絶した救いと慰めを、ブルンケンが、自分に対しては生え出た両腕を差し伸べて与えてくれるのではないか、との虚しい希望を自嘲的に描いてみせていることに示された、もじりと滑稽さ、つまり俗物性とビーダーマイヤー性強調の効果、さらにもっと深刻な議論のレヴェルで論ずれば、シュトルムの弁神論的懐疑と不信と抗議、の過激さは、倍增するからである。尚、この後者の見解については、次の論文を参照。

Walter Zimorski, *Das Selbstbildnis als Doppelporträt: Edda Brunken — der friedfertige Überwinder*. In: Theodor Storm. *Studien zur Kunst- und Künstlerproblematik*. Hrsg. von W. Zimorski. Bonn 1988, S. 7ff.

- 11 深見茂 シュトルムの『インメン湖』について 大阪市立大学文学部『人文研究』第38巻第1分冊 昭和61年12月25日 56ページ 参照
- 12 Alois Wierlacher, *Situationen. Zu Storms früher Prosa*. In: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft*, 21(1972), S.38ff.
- 13 ただし、動詞 *schleiben* は「(けずって) 駄目にする」との、明確にネガティブなニュアンスを持った言葉である、との主張もあり (Vgl. Günter Blamberger, „Eine Studie zur Selbsterkenntnis“. *Theodor Storms Porträt des Künstlers als eines bucklichten Männleins in der Novelle Eine Malerarbeit*, S.170. In: Derselbe, *Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile?* Stuttgart 1991) 教訓についての、論者のこのような締め括り方は、なお再考を要すると思われる。後日を期したい。
- 14 小山田豊 『ある画家の作品』—— 前景から後景へ。 『シュトルム文学研究』所収 東京 1993 67ページ
- 15 その際、いわゆる *Rahmen*, つまり物語をかこむ外枠が、一種の防波堤の役割を果たしつつ、*Binnenerzählungen*, つまり枠内の物語をポエトロギーの毒素から、さまざまな技法を駆使しつつ防衛するわけであるが、これも稿を改めて論ずべき十九世紀ドイツ短篇小説論上、最も興味あるテーマの一つであろう。