

# トーマス・マンとプルースト

## ——ワグナーのライトモチーフを めぐって（後編）——

齊 木 眞 一

### 7. プルーストによる象徴としてのライトモチーフ

『失われた時を求めて』においても『魔の山』と同様、作品を支える理念の象徴となっているライトモチーフがある。すでに検討した人物描写のライトモチーフと明確に区別できるものではなく、象徴性の方により比重が置かれている、というほどの意味である。小規模ながら典型的と思える例を三つ挙げてみよう。

まずは「目を拭って額に手をあてる」(I, 34)<sup>1)</sup>という、スワンが繰り返す仕草に注目したい。場合によって目の代わりに眼鏡や片眼鏡であったり、額への言及がなかったりして、細部はさまざまに異なっている (I, 264, 291, 312, 352, 371)。だがいずれにも共通しているのは、込み入った状況に困惑して立ち止まり、そこで考えるのをやめてしまうときに決まって観察されるということだ。特にオデットとの恋が行き詰まっている状況での言及が多い。どの場合であっても変わらないのは、苦境からの打開策を考えるにあたって、視覚に頼ろうとしていることだ。目に見えぬも

---

1) 『失われた時を求めて』からの引用にはプレイヤッド版 (Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, 4 vol.) を使用し、括弧内に巻数をローマ数字で、ページ数を算用数字で示す。

のへの探求が足りなかったということになろうか。特にヴァントウイユの《ソナタ》はスワンをかつてない深みに連れてゆく可能性を秘めたものであったが、結局は好機を逃すことになってしまう。曲には恋の思い出が次々に固着してゆくばかりだし、作曲したのはどんな人物かと初めのうちは関心をもつものの、外見で人を判断する習慣が身についていて、田舎町コンブレーで知遇を得た控え目なピアノ教師の作であろうとは思っても及ばない。また『囚われの女』では、語り手が《七重奏曲》を聴くことになるヴェルデュラン家の夜会に向かう途上で、スワンの死が報告されている。この符合には視覚から聴覚へという、作品の支配的潮流の深まりを読み取るべきだろう。実際、《七重奏曲》を中心に構成された『囚われの女』になると語り手の生活は一変し、寝室から窓外の音に耳を澄ますばかりになる。そこにはもう、先達スワンの席はなくなっているのだ。優れた感性に恵まれ、美術や文学に精通した教養人でありながら、音楽を契機に心の奥深くに入ってゆくことができなかったのである。語り手と違って途中で探求をやめてしまうという、彼の限界がこのライトモチーフから読み取れるのではないだろうか。

一方この仕草は父親譲りであることも初めから示されている (I, 15, 34)。父の方は亡くなった妻のことをよく思い出すものの、いつもなぜか他のことに気をとられて、不本意にもあまり深くは考えられない。一事に集中できないという、父子に共通する気質の発露ではないだろうか。世代をこえての反復ということで、数十年にもなる長い時を通じて同じ現象が繰り返されているのだ。スワン家を象徴するライトモチーフである。

次いで取り上げるのはカンブルメール老侯爵夫人である。二度目のバルベック滞在の折、アルベルチーナたちとホテルの前にいた語り手はその訪問を受け、同伴の若夫人も交えての会話にしばしの時を過ごす。ものものしい服装ばかりでなく、口元の特徴が繰り返し描かれている。カンブル

メーメル侯爵家の所有になる城館ラ・ラスプリエールからの風景を語り手が称賛すると、老夫人は感激のあまり、今度は翻って彼の方をほめそやすのであった。

そして唾があふれ出るのを防ぎ止めて口元の産毛を乾かすため大きく息を吸い込むのを見て、私にはほめ言葉が心からのものであるとわかった。(III, 204)

老夫人の口元を覆っている産毛を唾が濡らす様は、このあと話題が音楽に移ってくると三度も繰り返される(III, 212, 213, 217)。特に語り手がショパンを高く評価していることがわかれると、日頃から前衛芸術好みの嫁からの軽蔑に苦々しい思いをしていただけに、感激はひとしおなのであった。代々受け継いできたラ・ラスプリエールを新興のヴェルデュラン家に貸さざるをえないといった状況に重なるものがある。ショパンにせよ古い館にせよ、それらに寄せる老夫人の想いが時代の変遷をこえて心からのものであることが、制御のきかなくなった口元の特徴となって現われ出ていると言えよう。そしてそれこそが、ショパン弾きの名手を自認するこの年老いた女性のライトモチーフとなっているのだ。加齢のあまり口元の制御がきかなくなるばかりか、髭(「口元の産毛」と訳した語は« moustache »なので、普通は「口髭」のことである)が生えるまでに中性化してもなお残るショパンへの偏愛、といったところだろうか。老人の美しいとはいえない外見が残酷にも執拗に繰り返されるだけでなく、それがショパンの音楽とあまりにも不釣り合いであることから、一読しただけでも記憶に深く刻まれる。だがこのライトモチーフのありようは、ただ単にイメージが印象深いということに留まるものではない。歳月が一個人にもたらす肉体の老化現象に加え、世代交代や、さらには経済上の浮き沈みといったもの

があっても、それらはかえって音楽の変わらぬ美しさ、まさに別次元にある美しさを際立たせることに寄与してしまっているようである。

老夫人の口元の特徴とショパンの音楽との対比は、遠く「スワンの恋」の終盤、彼女も居合わせたサン＝トゥーヴェルト侯爵夫人邸の夜会の場面からすでに準備されている。注目したいのは、ショパンのある《前奏曲》を描写した次の長い一文だ。

彼女は若い頃、長い首が曲がりくねってとてつもなく大きくなったショパンの楽節を愛撫する習慣を身につけたのだったが、それはあまりにも自由で、あまりにもしなやかで、あまりにもさわれそうであり、まずは出発したときに向かっていた方向とは別のはるか遠く、触れているうちに届くだろうと期待された地点からものはるか遠くに居場所を探して行ってみることから始め、こんな気まぐれな逸脱のなかで演奏されてゆくものの、やがてはより敢然と戻ってきて——より計画的でより正確な帰り道をたどって、叫び声をあげさせるまでに鳴り響くクリスタルにあたるようにして——聴き手の心を撃つのであった。

(I, 326)

初めのうちは迷走しているようでありながら、後半には歩みがしっかりしてきて、最後の一音は的を射抜くようにして結ばれる。締めくくりの正確さ、力強さには硬質なクリスタルのイメージも寄与していよう。引き締まっているのはショパンの音楽だけではない。文意に連動して、原文では最後の一音が標的とする「心」*cœur* が文末に置かれている。また「あまりにも」*si* が3回、「はるか遠く」*bien loin* が2回、「より」*plus* が3回繰り返されていることも目につく。繰り返が多いのは、ショパンに限らずどの音楽にもある程度は共通した現象だが、文自体がより音楽の性質を

帯びるようにとの配慮によるものではないか。ブルースト自身がショパンの音楽と張り合っているようにも見えるところだ。こうして若い頃からカンプルメール夫人は見事に構築された音楽を愛してきたのだが、それとは対照的に、『ソドムとゴモラ』で伝えられているところによると、手紙で相手をほめるときは常に三つも形容詞を連ねるうえ、それがあたかも「ディミヌエンド」(III, 336, 473)のごとく、次第に心許ないものになってゆくという。弱い部分が最後にきているので、リズムカルな繰り返しをしながら見事に終わってゆくショパンの音楽とは正反対である。

三つの感嘆を表明したいと心から願っているのに、第二と第三の感嘆に第一のものの弱まった反響を与える力しかないのは、おそらく愛想よくしようとの切望に想像力の肥沃さや語彙の豊富さが追いついていないためであった。(III, 336)

形容詞を三つも連ねるのは、愛想よくしようとするあまりのことなのだが、それには「想像力」も「語彙」も不足しているため、発話行為がゆるいものになってしまう。したがって口元に生じてくるのを隠しきれない唾と髭は、長年にわたり社交上の配慮にばかり気をとられて締まりのない言葉遣いを続けた結果のようにも思えるのだ。

そしてそれは老侯爵夫人ひとりの癖ではなく、「息子の侯爵やその従姉妹たち」(III, 473)に見られるうえ、さらにはその次の世代の親族にまで及んでいるという（ここでの彼女の呼称は「ゼリアおばさん」）。

というのもこの一族中いたるところ、かなり遠縁であっても、ゼリアおばさんを賛美するあまり模倣したので、話すときに息をつぐというかなり熱っぽい動作と同じく、三形容詞の法則はとても尊重されてい

たのだった。模倣はそのうえ、子孫にまで受け継がれていた。一族のある少女が、幼少のうちから唾を飲み込むため話すのを途中でやめるようなことがあると、「この娘はゼリアおばさん譲りだ」と大人たちは言い、やがては唇が薄い産毛でおおわれるようになるかと思って、音楽の素質があるかもしれないのでそれを伸ばしてあげようとするのであった。(III, 473-474)

親族間でピアノ上手の「おばさん」の「模倣」も行われていて、下の世代の少女にまで長い時を隔てて回帰してくるものとされている。地方に古くから続く貴族の家系であればこそ、家意識が育んでいるという面があるようだ。しかしそれでは所与の、しばしば狭小なまま終わる価値観から抜け出ることにならないだろう。ユダヤ系であるスワン父子の場合と同じ傾向が認められる。このように世代をこえて本人もさほど意識しないうちに形成されてゆくものに、ブルーストはしばしば関心を寄せている。時の作用として認知されるものだ。

スワンにしてもカンブルメール老夫人にしても、特徴的な仕草がライトモチーフとして何度も繰り返し描かれることで、読者に忘れ難い印象を残す。だがそれだけでなく、いずれにおいても人物のありようの重要な一面を表わし、ひいてはそれが作品全体の主題にも関わりがあるのだ。一読しただけではそれが象徴している理念にまでなかなか思いが及ばないだろうことも、『魔の山』の場合と共通している。

ある人物の特徴的な仕草や風貌のほか、口癖のようなものも効果的に構築されて、象徴にまで高められたライトモチーフとなることがある。ゲルマント公爵は長年にわたってジョッキー・クラブの副会長職にあったが、『ソドムとゴモラ』から『囚われの女』へと至る間のどこかの時点で行われた会長選挙に敗れ、この苦い経験の痕跡が特定の口癖となって後々

まで残ることになる。

ずいぶん奇妙なことだが、ゲルマント公爵が「まさに」という、かなり月並みな表現を使うのは一度として聞かれなかったのに、ジョッキークラブの選挙があつてからというもの、ドレフュス事件が話題になると「まさに」が出現してきた。「ドレフュス事件、ドレフュス事件と言うのはたやすいが、用語は不適切だ。宗教的事件なんかじゃなくて、まさに政治的事件なんだ」。(III, 549)

ドレフュス事件はカトリックの危機などではなく「政治的事件」なのだというので公爵が言いたかったのは、これを機にパリ社交界における権力の構図に変調を来すことになった、つまり第一副会長の自分が会長に選ばれなかった、ということである。ユダヤ人スワンと親しくしていた自分が、それを理由にされて会長になれなかったと弁解しているのだが、これは彼の思い違いというか意識せぬ自己正当化であつた。真の原因は自らの地位を過信するあまり選挙運動を怠つたことに加え、当選者となるショスピエール氏の夫人をゲルマント大公邸の夜会で無視するなど、公爵夫人による交際相手の選り好みはげしかったからである。その上公爵夫人はドレフュス派と見なされることも多く、ましてや公爵自身も、家系ゆえ「半ばドイツ人」(III, 548)とまで言われているなか、大公邸の夜会の後で出かけた温泉地で親しくなったイタリア女性の影響で、あろうことかドレフュス派に転向してしまつていたのである。

いわば自業自得の面があるにもかかわらず、こういった原因が公爵の意識になぜのぼらなかつたのかというと、社交人士に特有の以下のような性質があるからだという。ショスピエール夫人がゲルマント大公邸の夜会にいたのを『囚われの女』で公爵夫人が憶えていないということを例に、そ

の原因として次のような説明がされている。

行動の人において、そして社交人士は行動の人である（ちっぽけで、顕微鏡でしか見えないくらいだが、行動の人であることに変わりはない）が、一時間後に起こるだろうことへの注目で酷使された精神は、記憶にほとんど信頼を寄せていないように思える。[...] それに深く考えなかったこと、模倣なり周囲の熱意なりによって吹き込まれたことは、すぐに忘れてしまう。外部に由来するものは変わりやすく、それにつれて私たちの覚えていることも修正されてゆくのだ。(III, 547-548)

多くの人々は未来への展望をたえず気にしながら生きている。その点、社交人の典型である公爵は一般人以上であろう。目先の楽しみにばかり意識を集中しているためあって、思いがけぬ落選のような事態に遭遇したとき、失望はひときわ大きくなる。しかも真の原因をまずは自らの来し方に探るべきところ、その努力を放棄して都合のよい原因を外部に探しあて、それで安易に納得してしまう。こうして見つけたのが、あのいまましいドレフュス事件であった。しかし後にそれがたまたま話題にのぼることがあると、通常は前にばかり向かっている思考の流れが中断して、落選という不愉快極まりない過去が噴出してくる。そこで腹立たしさから平常心を失い、冷静なときには使うことのない「かなり月並みな表現」(III, 549)が、不意に口をついて出てしまうのである。

一見して説明のつかない公爵の口癖は、こう考えてくると、ただ習慣的に繰り返されるだけの癖というよりも、当の人物の深い真実の表われと見なすべきだろう。事実、公爵のような「行動の人」(III, 547)は、時間が経つと、あるいは違う環境に入ると、それまでの記憶を失って自分の考え



なり感情なりを忘れてしまう。彼が温泉地でドレフュス主義に転向したエピソードの語りにもそれがよく表われている。2 頁余りのあいだに「三週間後」「何日かすると」「十年ごとに」「何か月かすると」(III, 137-138)といった時の表現が続出している。つまり時は前に進むばかりなのだ。パリから三週間の予定で当地に赴き、この新しい環境でイタリアから来た「三人の魅力的な淑女」、「優れた知性をもった女性」(III, 137)にすっかり感化され、それまでの公爵の言動からするとあり得ない変容をこうむったのである。ただそれも、パリに帰ってきてからジョッキー・クラブ会長落選という、またひとつ別の新しい事態に直面すると、あっさり忘れてしまう。

セシル・ルブランはブルーストのライトモチーフについて述べるなかで、ゲルマント公爵の「まさに」を「この手法の文学における最も綿密な再現」<sup>2)</sup>だとしている。ただ注のひとつでそう指摘しただけでほとんど説明を加えていないのだが、その内実は上記のようなものではないかと思われる。人間の心の内奥に切り込むという点では、ワーグナーのライトモチーフに勝るとも劣らない深みと正確さを備えているのではないだろうか。時を隔てた過去からの、意志の介入を受けない蘇りという、ブルースト文学に特有の現象に適用されていることにも注目しておきたい。マドレーヌをはじめ一連の無意志的記憶の現象が王道を行くものとするなら、こちらは一種霸道とでも呼ぶべきか。粗略に扱われた過去がふとしたきっかけで反撃に転じ、本人の意識せぬうちに平常心を失わせるのである。世俗のごくありふれたエピソードにすぎないような外観の下、立ち止まり前後も含めて考えると、人間の心のありようをめぐって意外に奥行きのある構成が見てとれるのである。二度目以降の読書の賜物と言えよう。

---

2) Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique. L'allégresse du compositeur*, Brepols, 2017, p. 503.

ライトモチーフ「まさに」は2頁余りのうちに集中して6回現われるのだが、全編を通して他の箇所には見られない。とはいえ公爵の人生においてはおそらく間歇的に、思いがけぬときに噴き出すようにして何十回も言われたことだろう。そのような場面も十分に想像させるだけの拮据がある。また公爵がこのようにして過去の記憶をないがしろにする社交人の典型だとすれば、夫人も同類である。パリ社交界に君臨するゲルマント家に固有の時間感覚の象徴として、このライトモチーフは作品が提示する諸理念の一翼を担っている。

## 8. 両作家を分かちもの：音楽との距離感

以上、マンとブルーストがほぼ同時期に相前後して書き進めていた長編小説を取り上げ、ライトモチーフを小説に適用する試みがどのようなものであったのか、検証してきた。ふたりとも、まずは登場人物を印象づける試みとして、その外貌の特徴をライトモチーフとして繰り返しているのだが、その一方で作品を支える何らかの理念の象徴として使用するとこころにまで進んでいる。それでもどちらかというとなんの方がブルーストより頻繁に、また徹底してライトモチーフを使っていることも観察できた。『ブデンブローク家の人々』から『魔の山』に至って象徴としての機能を重視する傾向が強まっているとはいえ、両作とも繰り返すこと自体がもたらす音楽的效果もねらっており、やはりワーグナーの音楽を小説にするという意識が強かったと言えよう。自らを「詩人のなかにおける音楽家」と見なし、「ワーグナーの例にならってライトモチーフの利用を物語のなかに移しました」<sup>3)</sup>とまで明言している所以である。

こういった両作家間の違いは、ワーグナーにおけるライトモチーフが

---

3) トーマス・マン『「魔の山」入門』滝沢弘訳、『トーマス・マン全集』III、新潮社、1972年、786頁。

《ローエングリン》から《指環》へと進展してゆく様を思い起こさせる。すなわち前者でライトモチーフは「音楽的・ドラマ的な目印・寓意として目立って登場するとしても、[...] 音楽形式の骨組をなす楽節構造のうちに単にちりばめられたものとして現れている」のに対して、後者においてワーグナーはライトモチーフを「濃密な織物として作品全体にゆき渡らせ、これらがほとんどいかなる瞬間にも聞こえるまでに仕上げる」<sup>4)</sup>のである。一例を挙げればローエングリンが当初から自らの名前も素性も問うのを禁じていることはストーリーのうえで鍵とも言えるものだが、これが以降ライトモチーフ（「禁問の動機」）となって音楽の形をとり、歌われたりオーケストラが単独で奏でて言外の意味を暗示したりして、最後に本人が自ら告白するまで数度にわたり回帰してくる。こういった構成には、たとえばブルーストにおける無意志的記憶を思わせるものがないだろうか。謎めいたマドレーヌに始まり、途中で何度も類似の体験があつてから、ついに結末で解明に至るのである。その他《ローエングリン》にいくつかあるライトモチーフは、ある程度の長さをもつうえ、数も多くないので、その意味するところを聴き分けるのもさほど難しくはない。しかし《指環》ではライトモチーフが、数え方にもよるようだが100をこえるほどの総数になっているうえ、それぞれが短く、また微妙に変形されながら、全編にわたってたえず現れてくる。マンの小説に張りめぐらされている数々のライトモチーフのありようは、これにかなり近いのではないだろうか。

両作家のライトモチーフをめぐっては、すでにブルーストと音楽に関する先駆的研究のひとつで『トーニオ・クレーゲル』（執筆時期は本論で扱った二長編の間に位置する）を例に、「トーマス・マンがライトモチーフ

---

4) カール・ダールハウス『リヒャルト・ワーグナーの楽劇』好村富士彦・小田智敏訳、音楽之友社、1995年、136-137頁。

ウのもつ目印としての、また再現するものとしての性格にとりわけ敏感だったのに対して、ブルーストは象徴としての価値の方をより進んで採り入れた」<sup>5)</sup>と結論づけられているが、われわれもおおよその傾向として追認できそうである。たしかに『トーニオ・クレーゲル』の人物描写には繰り返しが目立ち、3年前の『ブデンプロック家の人々』の手法を引き継いでいるように思える。同研究書で『魔の山』については言及がないが、出世作以上にライトモチーフの使用が頻繁であることは、本論ですでに確認した通りである。ブルーストがライトモチーフをマンほど徹底して頻繁に使用していないとしたら、それはワーグナーのオペラを小説作法の第一の手本にしようとはまでは意識していなかったことに加え、ライトモチーフを汎用することで創作という行為がいわば機械化されてしまう危険を気にしていたからだろうか。『囚われの女』で「製造人」、「ウルカヌス的な巧みさ」、「腕の立つ仕事の産物」(III, 667) などという言葉を使ってワーグナーを批判していることが思い起こされる。

それにしてもマンの方がなぜジャンルをこえてまで、ことさら音楽に小説のモデルを求めるという意識を強くもったのだろうか。まずは既述のごとく文学より音楽が中心を占めるドイツ文化にあって、作家といえども音楽との距離が近かったことが挙げられよう。なかでもマンは幼時から本格的な音楽教育を受け、長じてはオペラや音楽会に通うだけでなく、自宅で家族や知人と演奏を楽しんだりもしている。とりわけヴァイオリンの演奏を好んだという。そんな日々の生活模様は、日記の随所から容易に見てとれる。またブルーノ・ワルターをはじめとする著名な音楽家たちとの交流にも、単なる社交の域をこえたものがあつたようだ。ワーグナーに関して一例を挙げると、マンは19歳であつた1894年、生地リュエベックから

---

5) Georges Matoré et Irène Mecz, *Musique et structure romanesque dans la Recherche du temps perdu*, Klincksieck, 1972, p. 249.

ミュンヘンに移り住んでいるが、ここは言うまでもなくバイロイトと並んでワーグナー音楽の聖地ともなっていたところである。この地で知遇を得てやがては義父となった人は、「最も初期のワグネリアンの一人で、この楽聖を知っていた」<sup>6)</sup>。その娘すなわちマン夫人は後年、回想のなかで父は数学者ながら「自分でワーグナーの作品から多くのピアノ曲を編曲したほどで […]、これらの曲はわが家の家庭音楽会で演奏」されたし、またそこでは「非常にすぐれたワーグナー歌手」<sup>7)</sup>も歌ったと証言している。間近にワーグナーを実感できる環境にいたのである。その一方、フランスやイギリスやロシアなどで生まれた記念碑的とも言えるような大長編小説が、それまでドイツでは書かれなかったという歴史も忘れてはならない。事実マンは『ブデンプロック家の人々』を振り返って、「ドイツのためにジャンルとしての長編小説の地位と名望を高めることに力を貸すことができた」<sup>8)</sup>と述べている。この作家とワーグナーとの関わりの経緯を追った論文には、ドイツ文学研究の視点から次のような指摘も見出せる。「マンが一音楽家の仕事のうちに自分の文学の先蹤を見出さなければならなかったということは、19世紀ドイツ文学の実績のうちに近代小説を発展させるための十分な条件が熟していなかったという客観的事実の反映に外ならなかった」<sup>9)</sup>。

翻ってプルーストの音楽との関わりを改めて考えると、生活の中心を占めているというほどでもないようだ。ピアノを弾く母の存在やレーナル

---

6) トーマス・マン『略伝』佐藤晃一訳、『トーマス・マン全集』X、326頁。

7) カーチャ・マン『夫トーマス・マンの思い出』山口知三訳、筑摩書房、1975年、12頁。

8) トーマス・マン『非政治的人間の考察』森川俊夫訳、『トーマス・マン全集』XI、72頁。

9) 三光長治「ワーグナーに導かれて」、『エルザの夢 新しいワーグナー像を求めて』法政大学出版局、1996年、275頁。

ド・アーンをはじめとする音楽家たちとの交友などがあったにせよ、あくまでも文学が中心であることに疑問を差しはさむ余地はない。ピアノラやテアトロフォンを入手してまで音楽を聴くようになったのも、まずは健康上の理由で外出がままならないという事情があったからだろう。またこの時期、本格的に創作活動を始めていたことも無関係ではあるまい。いわば小説執筆のためという側面は否定しきれないと思われる。プーレ四重奏団を自宅に招いて何度も演奏してもらったというのは有名なエピソードだが、これがヴァントウイユの《七重奏曲》へと結実しているだろうことは容易に推測できる。その一方で作中では、語り手がひとりであるときにピアノを弾いたり、またアルベルチースとピアノラを聴いたりする場面があるものの、やはり音楽の場として中心を占めるのはサロンである。ヴェルデュラン家やサン＝トゥーヴェルト侯爵邸などでの音楽の催しは詳しく描かれているが、あくまでも社交の一部分という位置づけからは脱しきれていない。演奏中にも会話が続くなど、音楽そのものに集中していないのである。またブルーストにおいては、曲の描写に音楽用語があまり見あたらないことも指摘しておきたい。マンの小説には、作曲家が主人公の『ファウストゥス博士』は別格としても、ごく普通に書き込まれているので、違いが際立つ。ボードレールやマラルメをはじめとする象徴派の詩人たちもワーグナーに特別な関心を寄せたが、生活のなかで身近な存在として親しむというよりは、むしろ文学の指針とすべく、魂と芸術の神秘についての啓示を音楽に求めたのであった。以上、ごく大まかで雑駁な比較ながら、独仏両国における音楽と文学の対照的なあり方が、改めて感じられる。

## 9. 両作家を繋ぐもの (1)：長編を支える「構成」

こうして違いと言えそうなものが観察される一方で、両作家のライトモチーフには根底で互いに通じ合っていると思える部分も少なくない。ふ

たりがそろってライトモチーフに関心を示したということをめぐって、前節と同じく本論のこれまでを適宜振り返りながら考察を進めよう。観点は三つある。

パイロイトで《指環》を指揮するなどワーグナーにも造詣の深いピエール・ブーレーズは、『スワン家の方へ』出版百周年を記念したアントワヌ・コンパニョンとの対談で、ブルーストの長さに格別の関心を示し、そこにはライトモチーフを使って同じく長大な作品を実現したワーグナーの影響があると指摘している。《神々の黄昏》冒頭で運命の女神ノルン三姉妹が行う「《指環》全体の回顧」<sup>10)</sup>がよく示しているように、ライトモチーフという繰り返しがあるおかげで、長い時を繋ぐことが可能になるとの見立てだ。「それは、とにかく私の音楽家としての観点からすると、ブルーストにおいて最も重要なことです」<sup>11)</sup>。事実ノルンの語りには、遠く作品冒頭にまで遡らなければ見出せないラインの乙女たちをはじめ、多くのライトモチーフが次々に再現してくる。またノルンによる回顧が終わった後にも、別の人物たちが既出のライトモチーフによって構成されたオーケストラ音楽にのせて、それぞれの視点から復習するようにして過去を振り返って長い語りをしている。こうしてすでに遠くなっていた複数の筋がどのようにして《神々の黄昏》にまで連なっているのかが明らかにされ、結末への準備となっているのだ。

そもそも長いだけでなく複雑に構築された作品の珍しくないドイツ音楽に比して、その影響が希薄なフランスでは短いものが主流だと、ブーレーズはこれに先立って説明している。そんななか、自らの好みは音楽でも文学でも長い方だと明言し、時間があるときはブルーストを読み返すことが

---

10) *Lire et relire Proust*, textes réunis et présentés par Antoine Compagnon, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2014, p. 224.

11) *Ibid.*, p. 225.

あるとする一方、最後は次のように結んでいる。「私はまた外国文学、とりわけドイツ文学も大好きです。それはこれまで読んだことのないものを発見するからで、今のところフランス文学はやや脇に置いています。ドイツの大作家たちがどのように構成したか知ることに関心があります。トーマス・マンやムージルの大作のように、三分で読むことなどできないものがあるのです」<sup>12)</sup>。作曲という意味にもなる「構成」composition に関心を示していることには、作曲家ならではの視点を感じられる。長い小説はどのようにして構成されているのかという問題が、作曲家の関心をひくのだろう。文学については、それまでドイツ文学にあまり親しんでいなかったような言いぶりだが、現代ドイツ語圏文学で『失われた時を求めて』に対応するとされることもある『特性のない男』の作者ムージルと並んで、マンの名字が挙がっている。20 世紀前衛音楽を代表する高名な作曲家は、ワーグナーのライトモチーフに範をとって長大な作品を構成した作家として、マンとブルーストを並置して考えているようである。フランスの側からドイツ文学への言及が少ないなか、貴重な証言と受けとめた。

マン自身、1940 年の講演において『ブデンプローク家の人々』が世に出た当時のことを振り返るなかで、長すぎるのではないかという出版社側の危惧に対して、次のように応じたと述べている。

作品の長さを縮めよとの相手の要求をきっぱり断わるとともに、こうした長さは、おびたしいページ数を隔てて、はるか以前のモチーフへ関係づけるという点からも、この作品にとって本質的な不可侵の性質であると、説明しました<sup>13)</sup>。

---

12) *Ibid.*, p. 235.

13) トーマス・マン「自分のこと」谷友幸訳、『トーマス・マン全集』X、380 頁。



短くしたのはライトモチーフによってもたらされる距離感が失われてしまう、長いことにこそ意義がある、という主張だ。遙かな時を感じることは長編小説の醍醐味である。まさにそのまま『失われた時を求めて』の基本的性格にも通じる考え方であろう。

『魔の山』についてはこれに加え、すでに見た通り、かなりの長さにもかかわらず二度目以降の読書においてこそ、その真価が発見できるように構成されている。ブルーストは二度読んでほしいとの言葉を発してこそいいが、やはり二度以上読まないとわからないことは多い。たしかにライトモチーフをうまく使えば構成がしっかりしてくる。確かめようもないまま失われてゆきかねない記憶を補うという機能を託されているのだ。しかし前後の関係がさまざまに設定されることになるので、まずは全体像を頭に入れてからでないと、実際にはそのような関係性に気づくのは難しいものだ。つまりライトモチーフのおかげで長くてもしっかりした構成が可能になる反面、一度の読書では十分に理解しきれないような小説が出現してしまったのである。

《指環》が長いとはいえ、それはオペラとしてであって、何度も聴くのに違和感はないし、『魔の山』や『失われた時を求めて』を繰り返し読むほどには時間もかからない。こんな長編小説が書かれるにあたっては、ふたりの作家が非凡な記憶力に恵まれていたということも関係していよう。本論の前編で確認したように<sup>14)</sup>、兩人とも揃ってワーグナーのオペラを「ほとんど暗記している」とまで述べているのだ。大長編の隅々にまでライトモチーフを張りめぐらす作業にどれだけの記憶力が求められるか、想像もできないほどである。その後一世紀のうちにさまざまな分野で達成された技術革新のおかげで、現在われわれの日常には音楽があふれている

---

14) 本誌第53号、2021年、99-100頁。

し、目にする文章も処々に遍在している。だがそれらは大抵、一旦は認知されながら、その場でたちまちのうちに忘れ去られてゆくのではないだろうか。そんな聞き流し、読み流しの環境で並の記憶力しかもたなくなった現代人に、両作家が力を尽くして実現した構成の妙は、ますます手に余るものになってしまったという気がしてならない。

ワーグナーのオペラを含むこれらの作品はみな、作者自身の当初の予想をはるかにこえて長くなったという事情を共有している。つまり初めから大規模なものを意図したのではなく、あくまでも作品からの要請に作者が忍耐強くしがった結果なのである。19世紀後半から20世紀初頭の西欧において極まった芸術の一傾向で、自己増殖するようにして作品が肥大化してしまったと言ったらいだろうか。オペラにしても小説にしても、娯楽のための消耗品という性格から次第に芸術性を高めていったという歴史があるとすれば、その帰結である。手軽なわかりやすい作品としてすぐに受け入れられるかということなど考慮されていない。創作する側は時間と労力を惜しまず、また鑑賞する側も集中して長時間取り組むことが求められるようになったのである。

## 10. 両作家を繋ぐもの (2)：回帰する時間

第二の観点は、そもそもなぜマンとブルーストが繰り返しの多い小説を書くようになったのかに関わる。つまりワーグナーとは別に、そもそも彼らの間に気質の共通性のようなものがあって、それゆえにこそ、繰り返しを旨とするライトモチーフに格別の関心を寄せたのではないか、ということだ。そこで何より重要なのは、内面の時間である。ブルーストについては言を俟たないだろう。過去の記憶の蘇りは、数量化されて万人共通のものとなった時計やカレンダーとは異なり、純粋に個人の心のなかの現象である。それが作品の最も重要な枠組みを形成しているのだ。心のなかを

流れる時間を大切にする者においては、未来より自分がすでに生きた過去の方に意識が向く。それは繰り返しを厭わないということでもあり、未来ばかりに気を取られている「行動の人」(III, 547)との違いがそこにある。またスワン家やカンブルメール家などの例を通して明らかになったことだが、容貌や仕草などが家族間で受け継がれてゆくという現象にも、ブルーストは関心を示している。時間は次々に更新されてゆくばかりでなく、こんな形をした古いものの回帰もかなり作品には含まれているのだ。さらに繰り返しという現象は、小説内で別の現われ方もしている。つまり過去の習慣を表す時制である半過去の多用がブルーストの小説の特色のひとつとなっているのだ。一度限りの出来事の連鎖を追うというよりも、繰り返され習慣となったことを語る方に重点が置かれているのである。

それとの比較でマンの時間感覚はどうだろう。まず『ブデンプロック家の人々』は一族の盛衰を年代記風に語ったものだが、実は習慣にまでなった生活模様の記述がかなりの比重を占めている。そこでとりわけ異彩を放っているのが、リューベック近郊の海岸保養地トラーヴェミュンデの夏休みだ。目新しいことが起こるわけではなく、同じような日々が続くだけなのだが、この地を愛したトーニにしても甥のハノーにしても、退屈するどころかここでの時間をいつくしむように過ごしてゆく。この小説全体から広範にライトモチーフの具体例を取り出して分析した研究を参照すると、トーニと、それからハノーのトラーヴェミュンデ体験が、何年もの時を隔てているのに、ライトモチーフを使った繰り返しの構造になっているとの指摘が目にとまる。なかでも驚くべき例は、海との別れを惜しむようにして帰りの馬車の窓から見る光景の描写が、トーニからハノーへと、数行にわたってほとんど同じ文章の繰り返しになっていることだ<sup>15)</sup>。「そ

---

15) 千田まや「トーマス・マンのライトモチーフについて—『ブデンプロック家の人々』の場合—」、「和歌山大学教育学部紀要 人文科学」第47集、1997

れぞれ市民性と芸術性を代表」するふたりが、「ライトモチーフのなかに囲い込まれ、反復されることにより、海という、時間のない永遠の世界の住人」<sup>16)</sup>になっているのである。不幸の連続のようなトーニの人生模様を思うと、海辺の日々はさらに輝きを増してくる。またハノーについては、病弱に生まれついたことに加え、作者と同じ学校嫌いのことを書いたくんだりなども、海とは対照的な世界として思い起こされる。学校では決められたプログラムにしたがって時間は全員一律に、しかも効率的に使われ、未来に向けて知力の向上が目指されるばかりなのである。この対比はブルーストの小説とも無縁ではなく、コンプレーやバルベックでの休暇の日々が微細に描き尽くされてゆくのに対して、パリでの学校生活についてはほとんど触れられることもない。

休暇の日々は外形的には変化が乏しくても、感覚を刺激したり思考を促したりする場面にはかえって事欠かない。過去となっていた日々を引きずることなく、未来に心を向けてゆくのが活動的であることをよしとする生のありようだとすれば、ここにいるのは、体験した情感や雰囲気といったものに立ち止まり、また終わってしまうのを惜しみ、後になってもそれを大切にする人間である。それは同じ曲を何度も聴いて一向に飽きることはない人間に似ている。音楽への感性に通じるものがあるのではないだろうか。小説について速読や多読を誇る者はいても、音楽を聴く速度は変えられないし、聴いた曲の数など自慢にならない。同じ時間芸術ではあっても、その点で両者は性質を異にする。ただこれは文学の長い歴史のなかで

---

年、154-155 頁。ドイツ語原文で違いは 4 箇所しかない。いずれもごく軽微なものである (Thomas Mann, *Buddenbrooks*, S. Fischer, 1960, p. 153, p. 636)。訳文を比較対照すると、ほとんど同じ文を訳していることに訳者自身、無理もないことながら気づいていないように思える (トーマス・マン『ブデンブローク家の人々』森川俊夫訳、『トーマス・マン全集』I、123 頁、500-501 頁)。

16) 千田まや、前掲論文、156 頁。

比較的新しい習慣である黙読の場合であって、マンは自作の朗読を好んで行った。文学を音楽に近づける行為のひとつであろう。マンは後年、故郷での講演でトラーヴェミュンデの思い出を語るなかで、自らの文学を次のようにして海と音楽に結びつけている。

私は […] 音楽を、どんな性質のものであろうとも、とにかく初めて聴くオーケストラ音楽を、倦かず私の魂に引き入れながら、音楽堂の階段に蹲っていました。ここで、トラーヴェミュンデで、休暇時の天国で、私は疑いもなく私の一生の最も幸福な日々、幾日幾週を過ごしましたが、そのあいだの深い満足と何を望むこともない状態とは、今日では最早貧しいと呼び得ない私の生涯にその後起ったどのようなことによっても凌駕されなかったし、忘れさせられなかったものです——ここで、海と音楽とが私の心のなかで、永久に、ある理念的結合、感情的結合になり、そして、この感情的＝理念的結合が或るもの——すなわち物語に、叙事的散文になりました […] <sup>17)</sup>。

海辺での幸せに満ちた夏休みの日々が、ただのなつかしい思い出というだけでなく、音楽を志向するマン文学の出発点にあるとさえ言えそうである。

海から遠く離れた高山の療養施設を舞台とした『魔の山』でも、そこに流れている時間は似た性質のものである。療養のため厳密に決められた日課にしたがって同じような毎日が連なるばかりであればこそ、時計やカレンダーが示す時間はむしろ次第に意味を失ってゆく。一見したところ学校の時間と同類のようだが、病気が治癒してサナトリウムを去ることができ

---

17) トーマス・マン「精神的生活形式としてのリュウベック」佐藤晃一訳、『トーマス・マン全集』X、425頁。

るのは一部の療養者のみで、大半の意識がそのような未来に向かっているわけではない。回復しないばかりか死によって時間そのものが消滅する可能性さえ秘めているのだ。従兄の見舞いに3週間のつもりで訪れた主人公は、自らの病気が顕在化したためもあるが、すっかりその時間になじんで、気がついてみれば実に7年もの歳月を費やしてしまう。サナトリウムでの滞在が長い病人たちのなかにあって、通常の時間感覚をいつのまにか失ったと言えよう。もともと葉巻とビールをことのほか愛してやまない青年に、そうなる素地はあったと考えられる。俗世から隔絶された環境にあって、それまで社会生活では抑えられていた本性が前面に出てきたということではないか。時間の速度と方向性の喪失は、あたり一面雪におおわれる冬には一層はなはだしくなる。おまけに雪原は、「自然の姿の根源的単調さ」<sup>18)</sup>をもつという点で、海を思わせるという。その後、語り手が前面に出て「時間の小説」<sup>19)</sup>について論じる10頁足らずの短い節は最終章の冒頭に位置し、「海辺の散歩」と題されている。そしてその最後の2頁ほどは、トラーヴェミュンデの名前こそ出てこないものの、作者自身が少年時代に体験したような、時間のない海への呼びかけになっているのである。つまりこの題名は、山中のサナトリウムで主人公が体験した、永遠の繰り返しのような時間を比喩的に表わしている。それは「不謹慎な愛着」、「けしからぬ愛着」と言われながらも、「思い出すたびに烈しい愛着を覚えずにはいられなかった境涯」<sup>20)</sup>である。何とも贅沢な無為そのもので、啓蒙思想の進歩主義を体现するかのような人物セテンブリーニが主張する、時間を管理し有効に活用するという考えの対極に位置している。近代西欧社会の成熟期、経済的にも文化的にも恵まれた階層であればこそ、

---

18) トーマス・マン『魔の山』高橋義孝訳、『トーマス・マン全集』III、499頁。

19) 同書、577頁。

20) 同書、579-581頁。

という面はあるだろう。それはまさにブルーストの境遇でもあった。ただ歴史を参照するまでもなく、このような時間体験を可能にしていた社会の方にやがて大惨事が襲いかかる。第一次世界大戦である。こうして小説は最後に至って急転直下、大きな転換を迎え、開戦を知ったハンスは不可逆的な歴史の時間のなかに戻ってゆく。マン文学の初期からの図式にしたがって言い換えると、死に親しみを感じるまでに精神的世界に浸った後、現実の市民社会への共感（シューベルト「菩提樹」から聴きとった「愛の夢」<sup>21)</sup>）を胸に、山を下って戦地に赴くのである。そしてその果てにはハンスの戦死を予感させるような形で結ばれている。

## 11. トーマス・マンが読んだブルースト

両作家に共通する時間感覚として、このように前進より繰り返しを好むというところがあるとすれば、ブルーストを読んだマンもその点に気づいているように見受けられる。『魔の山』完成から10年余り経った1935年、読みかけのブルーストについて、友人に書き送っている。

[...] 私はこのところ急にブルーストに魅せられています。ブルーストは一種異常な怠惰をその本質に有し、私はそれに啞然とさせられると同時に惹きつけられているわけです<sup>22)</sup>。

---

21) 同書、776頁。

22) 1935年10月のルネ・シケレ宛て書簡。ハンス・ビュルギンとハンス＝オットー・マイヤーが作家の没後10年を機に（遺言により日記の開封が可能になるまで、さらに10年が必要であった）、書簡をはじめ多くの資料を取り入れて作成した浩瀚な『トーマス・マン年譜』で読むことができる（森川俊夫訳、『トーマス・マン全集』別巻、591頁）。なお手紙の受取人であるルネ・シケレ（1883-1940）は、フランス人を母に当時はドイツ領であったアルザスで生まれた作家で、独仏相互理解のために尽力した。彼と交際のあったドイツ人作家

日記を参照すると、7月28日に読み始めて11月28日に読了したことが確認できる<sup>23)</sup>。このときマンが読んでいたのは『ゲルマントの方』であった。というのも、題名が『ゲルマント公爵夫人』とされているので、1930年刊のワルター・ベンヤミン訳のドイツ語版であることがわかる。その後1937年末から翌年初めにかけての日記には、『スワン家の方へ』を読んでいる旨の記述が散見される。何らかのきっかけで『ゲルマント公爵夫人』を読んだのだが、興味がわいたので第一篇から読もうとしたのだろうか。ただ読み終わったかどうかは不明である。1938年といえばアメリカに移住した年なので、生活の著しい変転のなかで中断してしまったのかもしれない。それはともかく、初めてブルーストを読んでいる最中にマンが使った「怠惰」という言葉に込められているのは、結果を求めて先を急がせる外部からの要請に抵抗する、というくらいの意味だと思われる。両作家に共通する気質の表われではないか。事実マンは1930年、トラーヴェミュンデの思い出を語るなかで、自らの「夢想的な怠け癖」<sup>24)</sup>に言及している。自分のうちに感じているものであればこそ、ブルーストのうちにも見抜くことができたのだろう。マンのワーグナーとの関わりについて考察した論文には、次のような指摘が見出せる。「総じて自分の内部の時間に忠実であるために外部から規制された時間に抵抗するのがマンという作家の基本的な態度決定」であり、それが「はからずもマン文学とブルースト文学の間にひそかな親和の紐帯を生じさせることにもなる」<sup>25)</sup>。ここ

---

アネッテ・コルプ（1870-1967）も同じく母がフランス人で、両国の文学に通じていた。マンは1920年、まだ未知の作家であったブルーストへの賞賛の言葉を彼女から聞いている（『トーマス・マン日記1918-1921』森川俊夫・伊藤暢章・洲崎恵三・前田良三訳、紀伊國屋書店、2016年、576頁）。

23) 『トーマス・マン日記1935-1936』森川俊夫訳、紀伊國屋書店、1988年、221頁、318頁。

24) トーマス・マン『略伝』、前掲書、311頁。

25) 三光長治「ワーグナーに導かれて」、前掲論文、274頁。



にはブルストの名がやや唐突に、何の説明もなく出てくるが、両作家の「親和の紐帯」としてこのような時間感覚の特異性があるのは間違いのないところだと思われる。だとすれば、ライトモチーフへの関心を共有しているのも納得できる。この手法こそ、過去を決して忘れず、それをたえず現在に生かしてゆくことを基本としているのである。

そうするとワーグナーについても、その影響がすべてというわけではないことになろうし、ましてや世紀末のヨーロッパを席卷した流行に追随したというようなことでもないはずだ。マンはバイロイトから至近のミュンヘンに住んでいたにもかかわらず、流行現象となった観のある「バイロイト詣で」とは距離を置きたかったのか、移住して十数年も経ってから、しかも一度しか出向いていない。1909年夏のことだが、この聖地で実際の上演に接しての感想は芳しくないものだったようだ<sup>26)</sup>。ブルストの方は一度も行っていない。『失われた時を求めて』でワーグナーへの言及は数多いが、その大半はヴェルデュラン夫人をはじめとする社交界の面々が追随し、また利用したりもする流行現象としてのものである。

マンは晩年、1950年の講演で来し方を総括するなかで、「ただの一度も身を時流に投じたことはありませんでした。世紀末というおぞましい道化服を身にまとったことはありませんでした。文学の上でも時代の尖端や頂上に立とうという名誉心を持ったことはただの一度もありませんでした。折しも全盛であったような流派や団体に身を寄せたこともありません」<sup>27)</sup>

---

26) 詳しくは菊盛英夫『評伝トーマス・マン その芸術的・市民的生涯』筑摩書房、1977年、238-240頁参照。この時期、まさにワーグナーとは対照的なゲーテへの関心が高まっていたことも関係しているらしい。1909年7月のヴァルター・オーピッツ宛て書簡からもうかがえる（『トーマス・マン年譜』、前掲書、480頁）。

27) トーマス・マン「私の時代」高橋義孝・野田倬訳、『トーマス・マン全集』X、357頁。

と述べている。これはほぼそのままブルーストにもあてはまるのではないだろうか。時流に乗ること、あるいはそれに先んじているような流派に身を置くことは、世に出るための方便というほどあからさまでなくても、どこか将来を見越しての行動ではあろう。したがってそういったものと無縁であったのは、ふたりが何よりも内心の傾向に忠実にしがった結果だったと考えられる。

以上のこととの関連で、マンのブルースト観を日記と書簡からさらにひとつずつ挙げてみたい。まずは 1946 年元旦の日記に、次のような記述がある。

晩、オズボーンの回想録で、メンツェル、リーバーマン、クリンガー、レッサー・ウリ、ボーデのこと。ああ、皆すぐれた人物だ。私のことは、ブルーストと同じくらいほとんど思い出されないだろう<sup>28)</sup>。

マンは美術批評家マックス・オズボーン（1870-1946）の回想録に序文を執筆したという事情があって、出版された本に目を通してしているのだが、わざわざ名前の挙がっている 5 人の美術関係の人物が立派だという印象をもったようだ。この時期は『ファウストゥス博士』の執筆中で、後に「『ファウストゥス博士』の成立」（1949 年）では当時を振り返ってこの日記の一節を引用しているのだが、その際、5 人の名前が列挙された後の文は次のようにやや詳しくなっている。

揃いも揃って何という個性にあふれた人たちであろう。私はどうも自

---

28) 『トーマス・マン日記 1944-1946』森川俊夫・佐藤正樹・田中暁訳、紀伊國屋書店、2002 年、695 頁。

分が個性的な人間だとは思えない。たとえばブルーストなぞのように、わたしはほとんど思い出の種にはならないような気がする<sup>29)</sup>。

生来の個性が足りないという自己認識が、素直に述べられている。すでにこの時期、世界的にもよく知られるようになっていた大作家が、自分に人間としての魅力がないと考えているようで、意外ではある。だが正直なところだったのかもしれない。若いときから抱えていた葛藤、市民と芸術家の間で二者択一に迷う姿にしても、そのもとにあるのは、いわゆる芸術界に生きる者たちへの違和感、気後れのようなものだったのではないだろうか。ここに名前まで挙げて5人の美術家を称賛しているが、自分とは異質な何かを感じているようだ。親仏の闘士であった兄ハインリヒとの不和をはじめ、二度の大戦中に味わわれた孤立などの体験も影響しているのかもしれない。さらには上記いずれの引用文においても、これまた意外なことにブルーストを自分の同類に加えている。現在と違って、フランスの一作家としてまだ評価も知名度もそれほどでなかったということはあるにしても、深いところで繋がりを感じているようで興味深い。マンによる年来のフランス観によれば、内向的なドイツとは裏腹で社交に長けた文明の国、また雄弁な文学の国ということになるだろうが、それとは異質なものをブルーストに察知していたのかもしれない。たしかにブルースト文学の根源には芸術の存在意義への執拗な問いかけがある一方、社交界の描き方は辛辣を極め、また作家の真価は作品のみにあって実生活における人間性とは無関係だとするテーゼもあり、いずれもマンがここで表明していることと無縁ではない。

マンは最晩年の書簡で、偉大な人物としてシェイクスピア、ゲーテ、

---

29) トーマス・マン『『ファウストゥス博士』の成立』佐藤晃一訳、『トーマス・マン全集』VI、616頁。

ワーグナーをはじめとする 10 名ほどを挙げた後、「最後にブルーストもおそらく偉大です」<sup>30)</sup>と書き加えている。ブルーストとシェイクスピアの他はすべて 19 世紀の巨匠であり、なかでもワーグナーに特別な思いがあるのは改めて言うまでもない。その没後 50 年を記念しての講演は「リヒャルト・ワーグナーの苦悩と偉大」と題され、「苦悩と偉大の世紀、19 世紀を体現するかのように、苦悩と偉大に満ちて、リヒャルト・ワーグナーの精神的姿勢は私の眼前に立っている」<sup>31)</sup>と語り始められている。マンの数あるワーグナー論のなかでも質量ともに傑出しているように思えるこの講演では、広く「市民の時代」<sup>32)</sup>である 19 世紀全般も対象とされている。「偉大」という語はマンの書くもののなかにしばしば登場するが、この講演をはじめとして、やはり市民社会において芸術が確たる地歩を占めていた 19 世紀が念頭にあるようだ。晩年のある講演でも、「私の中には偉大ということに対するある特別な感じがこの 19 世紀と結びあっていました」<sup>33)</sup>と述べている。そうするとブルーストは 20 世紀の作家でありながら、やはり 19 世紀の「苦悩と偉大」という側面を、その根底にもっているとしたマンは考えていたのだろうか。再びワーグナー没後 50 周年記念講演におけるマンの言葉を借りれば、19 世紀には「大規模なもの、規範的な作品、記念碑的なもの、壮大豪壮なもの」と「微少微細なものへの、心情のディテールへの没入」<sup>34)</sup>とが結びあっているという。この講演が行われたのは 1933 年であり、ブルーストを読むのはその 2 年後のことにな

---

30) 1954 年 10 月、バイエルンのコンスタンティーン公宛て書簡、『トーマス・マン日記 1953-1955』森川俊夫・洲崎恵三訳、紀伊國屋書店、2014 年、770 頁（日記本文に関わる「諸記録」として巻末に収録されている）。

31) トーマス・マン「リヒャルト・ワーグナーの苦悩と偉大」青木順三訳、『トーマス・マン全集』IX、284 頁。

32) 同上。

33) トーマス・マン「私の時代」、前掲講演、357 頁。

34) トーマス・マン「リヒャルト・ワーグナーの苦悩と偉大」、前掲講演、284 頁。

る。読みながら「偉大」な 19 世紀を想起していたとしても不思議ではないだろう。とにかくこの講演のため旅行に出たのがそのまま 20 年近くにも及ぶ亡命生活の始まりになるなど、戦禍の絶えない世界になっていた 20 世紀を身をもって体験している最中だったのである。片やブルーストの方は、動乱に明け暮れる世紀の最初の戦禍のあと数年足らずで死を迎えており、生き残ったマンからすると、ほぼ同世代ながらまだ偉大な世紀の残り香をとどめているように見えたのかもしれない。たしかに彼が読んだ『ゲルマントの方』と『スワン家の方へ』には、まだ 19 世紀が濃厚に感じられるのではないだろうか。

## 12. 両作家を繋ぐもの (3) : 「時代の小説」

マンとブルーストの小説でライトモチーフとしてどんなものが繰り返されているかに注目して気づくのは、ある人物の癖や偏愛・固執のようなものがかなりの比重を占めているということである。これらはいずれも作品のなかで長い時を経ていくうちにも変わることの少ないもので、場合によっては世代をこえて受け継がれることもあり、人間の愚かさや滑稽さ、さらには凡庸で不完全なところなどを描くのに使われている。本論で取り上げたどの作中人物も、総じてこの視線を免れることはできていない。

ただその一方で、人物に関係の深い具体物が使われる場合、それは往々にして永続性・普遍性のあるものではないことにも注目しておきたい。わざわざ銘柄や産地まで記された葉巻やビールといった嗜好品、スワンの髪型、サン＝ルーの片眼鏡、ゲルマント公爵のジョッキー・クラブなど、当該人物にとってはかけがえのないものであっても、それらが意味をもつ期間はそれほど長いわけではなく、地域も限定されている。作家はそこまで見通したうえで書き込んでいるのではないだろうか。鉛筆という筆記用具や細長い形状の体温計も、早晚われわれの日常から消えてゆくのかもしれ

ない。そうであればこそ、後世の読者の目には、はかなさであったり愚かさであったりの度合いが一層際立つ。しかしその読者を含め、人間である限り誰でも少なからずそういったものから自由でいるわけではないのである。それどころか偏愛の対象としてもいるのだ。取るに足りないような細部が繰り返されているのに遭遇してゆくうちに、読者はそれぞれに味わい深い具体物に対して愛着のようなもの、さらにはそれらにこだわる登場人物が醸し出す哀感のようなものさえ感じ始めるのではないだろうか<sup>35)</sup>。

人間の足りないところ、視野の狭さといったものは、ワーグナーのオペラにおいても不可欠な側面ではあるが、マンとブルーストの長編小説では更なる具体性を与えられていると言えそうである。作家の生きた時代を数々の具体物を通してリアルに描き、それこそが人間性の普遍に通じるというのは、近代小説のいわば定石のひとつである。ワーグナーはしばしば遠く中世に遡って、さらには神話を通して人間を描こうとしたが、それとは対照的な志向が、そこにはある。

そうすると『魔の山』の葉巻をはじめとする一連の類似した形状のものは、『指環』の剣や槍といった、同じ細長いものでも大きいいうえに、いわば時代を超越したようなものに対置されていると考えられないだろうか。作中で言われる「Zeitroman」<sup>36)</sup>が「時間の小説」<sup>37)</sup>だけでなく、こうして「時代の小説」<sup>38)</sup>という意味をも担っている所以である。

同じように『失われた時を求めて』も、時間の目安となる数字は極力避

---

35) 北杜夫『楡家の人々』には楡基一郎の「ボルドー」をはじめ、この意味で秀逸なものが多々ある。

36) Thoman Mann, *Der Zauberberg*, S. Fischer, 1952, p. 743.

37) トーマス・マン『魔の山』、前掲書、577頁。

38) 本論で参照してきた新潮社版全集では「時代小説」(576-577頁)となっているが、ルビが添えられているのは、日本語でのいわゆる時代小説と区別するためであろう。

けながらではあるが、19世紀末から20世紀初頭のフランスでしかありえない社会の模様を克明に伝えている。フランス語の« temps »にも「時代」という意味があり、それは上記« Zeitroman »のフランス語訳にも反映されている<sup>39)</sup>。そうだとすると「失われた時」は初めと終わりをもった、ある具体的な「時代」でもあって、それはすなわち作者ブルーストが生きた時代、描いた時代ということになる。物心ついた1870年代半ばからの半世紀近くであろうか。そのときに生を享けたのは偶然にすぎないが、自分にとってはかけがえのない時代である。それを描くことによって、ごくありふれた一時代がむしろ必然性をもっているかようになってくる。同じ時間芸術である音楽と違って、小説にこそできることである。

### 13. おわりに

ワーグナーの長大な傑作オペラを可能にしたライトモチーフの手法は、百年以上の時を経た現代においてはやや形を変えながらではあるが、多くの人々がそれと意識しないまま、ごく当たり前のものとして身近に接するようになっている。というのも、ワーグナーにおけるほど精妙とまでは言えないにしても、映画やテレビドラマなどではしばしば、特定の人物が登場したり、緊迫した状況になったり、あるいは逆に和やかな雰囲気に含まれたりなどすると、それにふさわしい音楽が流れ、強く印象づけるのに貢献している。あるいは台詞や映像とは裏腹の印象を与える音楽が、人物の秘めた想いを伝える役割を担うこともある。また同じ音楽が時を隔てて繰り返されると、回想なり予告なりとして聴かれるほか、個々の場면을繋ぐことで全体に統一感をもたらすという効果もある。さらにはさまざま

---

39) « roman du temps » に対して « roman d'un temps » (*La Montagne magique*, traduit de l'allemand par Maurice Betz, Le Livre de Poche, 1991, p. 738) と訳し分けている。

に変奏されたり楽器を替えたりすることもあり、そうすると元は同じでありながらも多彩な表現が派生してくる。そんなわけで、とにかく音楽は雄弁である。オペラという、その歴史がすでに一段落してしまったかのようなジャンルの遺産が、その後に生まれた新しいジャンルに、こういった形で継承されているのだ。そもそも映画にライトモチーフの手法を活用しようとする動きは、すでに無声映画の時代から始まっており、それがトーキー以後にハリウッドで本格化していった。興味深いことに映画音楽の黎明期、その中心にいたのはオーストリア出身のオペラ作曲家スタイナー（1888-1971）やコルンゴルト（1897-1957）らであった<sup>40)</sup>。ふたりとも早熟の天才肌であったというから、歴史の必然として前衛化してゆくしかなかったオペラがもはや必要としなくなった技術を、新天地で別のジャンルに生かすという使命を背負ったことになる。結果、さまざまな音楽を駆使するなどして緊密な構成に配慮した映画も多く生まれた。映像作品には一度観るだけというのを常識とする向きもあるが、構成の妙に深く納得しようと思ったら、音楽にも注意を払いながら二度三度と鑑賞することが必要だろう。いわば一直線に前へ前へと進行してゆく物語に対して、繰り返しが不自然でない音楽が、もうひとつ別次元の語りをしているのである。

他方小説というジャンルは、幾多の変遷を経つつも、現代にまで生き延びてきている。ライトモチーフに関しては、改めてこの用語を持ち出すまでもなく、小説の技法としては今やありふれたものだ。先駆者におけるほど徹底してもいないし、また必ずしも大規模な作品とも限らないが、時を隔てて同じモチーフが反復されることでさまざまな効果が生まれてくる。そもそも文学でも音楽でも、ライトモチーフと呼ばれることはなく

---

40) *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, sous la direction de Timothée Picard, Actes Sud / Cité de la Musique, 2010, pp. 369-371.



でも、類似の手法は古くから存在していた。だがそれを徹底して開発したのは、ワーグナーの後にも先にも誰ひとりとしていなかった。その目覚ましい成果が生まれつつあった時期に生を享けたマンとブルーストは、早くから巨匠のオペラを聴く機会に恵まれたおかげもあって、ライトモチーフの小説への応用ということを他に先駆けて実現した。ただどちらかというとなんがマンの方が、自国の文化を代表するかのような音楽からの影響がいわば直接的で、文学の場にありながら意識的に音楽を志向する傾向は強かった。両作家が長年にわたって書き継いだ小説は、隔たった位置に散在する複数のライトモチーフ間にさまざまな関連が設けられているため、並外れた長さを厭わずに読み直すことがどうしても必要になってくる。音楽に似て、作品の内部構造だけでなく鑑賞においても、繰り返しが重要なのである。またライトモチーフは、両作家生来の時間感覚にも相性がいいようである。つまりふたりとも、一直線に進むばかりの時計のような時間には背を向け、繰り返しを好む傾向が強かった。そしてライトモチーフには小説らしく多彩な小物を使うことも忘れず、一時代の表現となるようにも工夫した。

ワーグナーへの関心以外にも相通じるところの少なくない両作家であるが、その生きた時代の独仏両国間の不幸な歴史の作用もあって、マンがブルーストの死後にその作品の一部を読んだ痕跡が残っているだけで、相互交流は実現しなかった。本論ではワーグナーに由来するライトモチーフを起点としてさまざまに論じてきたが、ワーグナーも加えた三者を並べてみると、音楽と小説が近代西欧において稀にみる進展をとげたその果てに、彼らの作品群が屹立していることの意味について、改めて感慨のようなものを抱かざるをえない。巨大であるうえ極めて緊密に構成されたオペラと小説を前にして思うのは、あわただしく駆り立てられるようにして前進するばかりの近代社会への強烈なアンチテーゼとしての長さであり、ま

た繰り返しであるのではないか、ということだ。長い時のなかで記憶のかなたに埋もれていたものに再会する喜びを、三人ともそれぞれによく知っていたに違いない。