

踊る身体／踊れぬ身体

—トーマス・マンの作品における舞踏場面についての一考察—

杉 村 涼 子

キーワード：トーマス・マン，舞踏，舞踏会，身体，芸術

Sie zu lieben, mein Freund, ist eine hohe Kunst, ein komplizierter Solo-Tanz, den nicht jeder fertig bringt.¹⁾

Aus einem Brief von Agnes Meyer an Thomas Mann

（あなたを愛することは、高度なわざであり、難しいソロダンスを踊ることなのです。これは誰にでもできるものではありません——トーマス・マン宛てのアグネス・マイヤーの手紙より）

序

論文のテーマはしばしば予期せぬところから訪れることがある。ずっと以前から機会あるごとにバレエの舞台を見続けてきたこともあって、昨今西洋文化における舞踏芸術の役割についていろいろと考えるようになっていた。西洋音楽の発達はおよそ舞曲と切り離しては考えられないし、文学、舞台芸術、映画においても、舞踏場面は重要な役割を果たしている。『ロミオとジュリエット』で二人が出会うキャピレット家の舞踏会、ガラスの靴を履いて舞踏会に行くシンデレラ、切り落とされても踊り続けるカーレンの赤い靴、ハイネの『ドイツ精霊物語』で誘惑の乱舞を繰り広げるヴィリーたち（これはむしろテオフィール・ゴージェの台本によるロマンチックバレエの傑作『ジゼル』として有名であるが）、バレエ『眠れる森の美女』や『白鳥の湖』、『椿姫』、オペレッタ『こうもり』の華やかな舞踏会、また映画『山猫』、『マイ・フェア・レディ』、『サウンド・オブ・ミュージック』の忘れ難い舞踏会シーンなど、各分野で挙げていけばきりが無いが、ともかく舞踏は西洋文化のあらゆるジャンルにおいて、しばしば重要な意味や機能を担っていることに気づいたのである。ふと、まったく別の視点から研究してきたトーマス・マンにおいては、舞踏がどのような意味を持っているのだろうかと考えたとき、これまであまり注意を払ってこなかったマンの作品の幾つかの部分が、急に新たな問題意識とともに面前に浮上してきたというわけである。トーマス・マンと音楽の関係を扱った論文は数多く存在する。しかし、トーマス・マンと身体芸術との関連を研究した例に出会ったこと

は、これまで一度もなかった。

トーマス・マンと舞踏の関係を読み解くというこの試みによって、一体何が見えてくるのか、まずトーマス・マンがまだ揺り籠のなかに横たわっていた頃のマン家の舞踏会を覗いてみることから始めよう。トーマス・マンがどのような環境に育ったか、またそこで舞踏が如何に身近なものであったかが理解できるであろう。

1. 仮面舞踏会

ハインリヒ・マンの『子供』と題された短篇は、1926年、ハインリヒ・マンが50歳を過ぎてから書き始められ、その後幾つかのエピソードをまとめて発表されたものである。その第1章は「仮面舞踏会」と題されており、舞台は1870年代のリューベック、彼が七歳、弟のトーマスがまだ二歳の頃のエピソードが語られている。『子供』は自伝的要素の濃い作品であり、特に「仮面舞踏会」では豪商であったマン家での華やかな舞踏会の様子が手に取るように伝わってくる。この日、冬のリューベックを女中のシュティーネに手を引かれて歩いていた幼い子供は、突然いたずら心を起こして凍った道を走り始める。ところがマントを纏った女性と衝突して、子供は彼女の抱えていた食べ物を台無しにしてしまう。子供は良心の呵責を感じつつ帰宅する。その夜に舞踏会が催されるのである。本当はもう寝ていなくてはならない子供は、こっそりと舞踏会を盗み見る。

広間の宴、そこからあふれ出てくるような色彩、音楽、寄木張りの床の上に集う人々、かまびすしいおしゃべり、香りを含んだ暖気といったものが、私を夢のように酔わせていた。ようやく広間に通じるドアの後ろにたどり着いた。大胆な行為だったが、思い切って来ただけのことはあった。柔らかな光を浴びた裸の肩、装身具のように微光を放つ髪、生き生きとした輝きを見せる宝石類などが、ダンスに合わせて軽やかに反転している。父は外国人士官の姿だった。パウダーをまぶし剣を持った父を、私はひどく誇らしく思った。ハートの女王になったママは、いつにもまして父に媚びるような様子だった。だが、プレーメンの令嬢を見ると父母のことも忘れてしまった。彼女がどこかの紳士にもたれて滑るように踊りなが向こう側に進んでゆくのを、私はぼおっと目で追った […] 七才の私は舞踏会の行われている広間に通じるドアの背後で、全員の踊りを主導しているかのような幸福感につつまれてぼんやりと立ちすくんでいた²⁾。

しかし、この舞踏会に酔いしれている子供に会いたいという謎の人物が突然現れる。全身を布で覆った人物は、華やかな舞踏会の広間とは対照的な暗い玄関に立って、昼間の事件で食べ物がなくなったと子供に訴える。子供は泣き出し、自分の部屋にあったものを手当たりしだい

かき集め、この女性に差し出す。ところが翌日になると、自分が渡したものがすべて戻っていることに気づく。その謎が解けるのはかなり時を経てからのことである。

あの晩訪ねてきたのは、シュティーネその人だったのだ。そしてあの良心の立像、私の咎で飢えている子供の哀れな母の役を演じたのである。

恐らく実際には飢えた者などいなかったのだろう。本当に食器が壊れたのかどうかだつて分からない。シュティーネは名女優で、みずから作り出した役にまことに悲劇的な味付けをしてみせたのである。それでも私は忘れなかった。七歳の私は、きらびやかで輝かしい人生の場面にうっとり見ほれていたのが、いきなり貧困と自分自身の罪の前に引きずりだされたのだ、ということ³⁾。

舞踏会を眺めていたときには、子供の心は幸福で満たされ、まるで自分がこの舞踏会の主人公になったつもりでいる。子供はこの世界の一員であつて、ここから閉め出されているのは、単に自分が幼いからだということがわかっている。いずれ、時が来れば、彼も父と同じような姿で母と同じように美しい女性と踊ることになるのは間違いないことなのだ。だが、両親ら裕福な階級の人々が着飾って踊る仮面舞踏会が豪華であればあるほど、そこから閉め出されている人々、その日の食べ物にも事欠く人々の世界とのあいだに横たわる境界が一層際立ってくる。七才の子供はリュベックという小さな町にも歴然と階級差が存在するのだということ、また自分は食べ物の心配をする必要のない豊かな世界に属しているのだということを理解する。そして、そこにはすでに社会的弱者にたいする良心の疚しさが芽生え始めている。舞踏会はそれを明確に認識させるための装置となっているのだ。

このような上流市民階級の家で育ちながら、トーマス・マンの抱く良心の疚しさとハインリヒのそれでは、まったく質が異なっている。トーマス・マンは常に自己自身に関わる問題しか扱わなかった作家である。ハインリヒとは反対に、トーマス・マンは社会的弱者の問題を自分の作品のなかで取り上げることはほとんどなかった。たとえ扱ったとしても、常に自己自身との関わりというベクトルにおいてである。社会や他者に対する関心よりも、まず自己自身に対する偏執狂的分析が、あの膨大な作品を生み出す原動力となっている。社会的、政治的なものに対する鈍感さといったトーマス・マンに対する批判も、このようなあまりにナルシスティックな芸術性に由来している。だが、まさにそれゆえにこそ、トーマス・マン文学の描く世界は多層的で、深い森に分け入るような面白さ、新たな解釈の可能性を提供してくれる。ハインリヒ・マンであれば、こうはいかない。上の舞踏場面が示すように、彼は読者に進むべき道をあまりにはっきりと示すからである。トーマス・マン文学の魅力は、汲めども尽きぬ多様性、思いがけない脇道に巡り合う喜びにある。

さて、いよいよ舞踏という導きの糸を手には、トーマス・マン文学の巨大な迷宮の一端に分け

入ってみたい。まずはごく初期の短篇から始めよう。

2. ルイースヒェン

1900年、25歳のトーマス・マンは短篇『ルイースヒェン』を発表する。友人のオットー・グラウトフに宛てた書簡において、『ルイースヒェン』は「僕の世間と人間に対する現在の心境にぴったりの奇妙で嫌な物語」⁴⁾であると述べている。事実、これはマンの作品中もっとも残酷な物語であろう。主人公は肉体美にはまったく恵まれていない、まるで象のように太った弁護士ヤコービである。彼は美人の妻アムラに対し、卑屈なまでに従順である。語り手のヤコービ弁護士の性格に関する描写は、彼の肉体についてと同様に、冷酷極まりない。彼は決して邪悪な人間ではない。むしろ、異常なほど他人に気を使う礼儀正しい男である。しかし、語り手によれば、ヤコービのように「自分自身を軽蔑していながら、臆病と虚栄心から、人に好かれ気に入れようとする人間ほど醜いものはない」⁵⁾のである。この自尊心というものをまったく持ち合わせていない男を、妻のアムラは軽蔑している。そして、ある日、あまり利口とは言えないが、陰謀を企てるくらいの知能は持ち合わせている邪悪なアムラは、情人の作曲家ロイトナーを引き込んで、この夫にカバレットのトラヴェステイションに登場するような仮装をさせて、パーティ客の面前で晒し者にしようという計画を立てる。語り手は、この醜い仮装をしたヤコービの身体を冷徹、かつ詳細に描いてみせる。

だぶだぶだが襷のない真紅の絹でできたドレスがくるぶしのところまで垂れ、彼の不恰好な体を覆っていた。その服は襟ぐりが大きく開いていて、小麦粉をはたいた首がおぞましくも露になっていた。ドレスは肩のところで提灯袖になっていて、腕は長い薄黄色の手袋で覆われていた。一方、頭にはパンのような金茶色をした捲毛の高い鬘が乗っかっており、さらにその上に緑色の羽がひらひらしていた。鬘の下では、黄ばんで腫れたような、不幸せそうで絶望的に陽気げな顔がのぞいていた。頬は見る者の憐れを誘わずにはおれないほど絶えず上下に震え、赤く縁取られた小さな目は、何かを見るでもなく、必死に床へ向けられていた。こうしてこの太った男は、何とか骨を折って、体重を一方の足から他方へ移し、両手でドレスをつまんだり、力のない腕で両の人差し指を天井のほうへ差し伸べたりしていた——彼はこれ以外の体の動かし方を知らなかったのである。そして、押し殺した、喘ぐような声でピアノの調べに合わせて馬鹿げた唄を歌っていた……

ワルツだってポルカだって

だあれもわたしみたいに踊れる子はいなかったわ。

わたしはみんなのルイースヒェン、

男をたんと惑わせてきたの⁶⁾。

このいかがわしい歌詞に曲をつけたのが、妻アマラの不倫相手であるロイトナーである。彼は「自分にあまり多くを求めず、ともかく幸福で人に好かれる人間になりたいという、あの今風の小粒な芸人タイプ」⁷⁾に属している。彼は、トニオ・クレーガーやトーマス・マン自身がそうであるような、凡俗なものに対する恐れと軽蔑をイロニーによって相対化し、徹底した自己分析と自己犠牲によって苦難を創造へと昇華できる芸術家ではない。また詐欺師フェリックス・クルルのように、狡猾さと才知によって、ヘルメスのごとく軽やかに人生を渡っているタイプでもない。周囲の人々に媚を売ることは厭わないが、いざ困難が訪れると「なすすべを知らず、破滅していく」⁸⁾ 似非芸術家である。ロイトナーの人間性、また芸術家としてのあり方を象徴するのが、彼が得意とする「かわいいワルツやマズルカ」⁹⁾、要するに一般受けするちょっと気のきいた舞曲である。パーティのプログラムには「ルイスヒェン——唄と踊り アルフレート・ロイトナー作曲」と印刷されている。この題のみを見た者は、愛らしい少女か、妖艶な女性の登場を期待するであろう。ところが、舞台に出現するのは、ヤコービのけばけばしくも醜い女装姿である。舞踏とはおよそ無縁な身体、そして彼の口から発せられる「ワルツだってポルカだってだあれもわたしみたいに踊れる子はいなかったわ」という歌詞は、ロイトナーの粋な旋律とともに、完全にその踊れぬ身体を裏切っている。このような侮辱を受けても、彼にはその悪意を拒否する勇氣も気概もない。また、カバレットの役者のように、その身体を敢えて戯画化することによって開き直り、不利を有利へと反転させることもできない。ヤコービは、衆人環視の舞台上で、その動けぬ巨大な身体をもてあますだけである。世間においては、精神の鈍重さより、身体のを晒しものにするもののほうがよほど残酷である。実生活においてどれほど地位と名誉、あるいは優れた知性を持っていようとも、何の訓練も受けていない生身の身体だけを持って舞台に立つことが如何に困難なことであるか、体験した者は簡単に理解できるであろう。盛り場の踊り子ルイスヒェンの仮装をしたヤコービは、その弁護士という社会的地位も、また最後の砦であるべき男としてのアイデンティティも剥ぎ取られて床を見つめるしかない。

やがて、彼はこのおぞましい役割をあてがった妻とその計画に加担したロイトナーの不倫関係に気づき、そのショックで心臓麻痺を起こして死んでしまうのである。ヤコービの唄には、ロイトナーのワグナーもどきの技巧が駆使されているらしい¹⁰⁾ ところから察すると、トーマス・マンは『トリスタンとイゾルデ』の最後の場面をパロディー化しようとしたのかもしれない。しかし、ヤコービの哀れな最後は、むしろ『ジゼル』に酷似している。トーマス・マンが、ハイネの原作になるこのロマンティックバレエの傑作を知っていたかどうかについては言及がないので判断できないが、愛する人が実は自分を欺いていたのだという事実を知って心が張り裂けてしまうジゼルとヤコービはまったく同じ運命を（もっとも、バレエのジゼルは第二

幕の準備のためにさっさと起き上がるのに対し、ヤコービは舞台上で本当に死んでしまうという違いはあるが) 共有しているのである。女性を描くことにおいて如何なる幻想も持ち合わせていなかったトーマス・マンは、たとえばジゼルに代表されるような19世紀市民階級の文学、歌劇、バレエを席卷してきた美しくも不幸なヒロインたちの夢の身体を、女装したヤコービの醜い身体によって意図的に破壊しようとしたのではないかとすら思わせる。ジゼル、ネルヴァルの小説に出てくるような華奢で可憐な少女、椿姫マルグリットのように美しい女性の死であれば観客の涙を誘うこともできようが、ヤコービの死はそのような感情移入を許さないほどグロテスクである。ロマン主義時代の村娘ジゼルには、死後ヴィリーとなり深い森のなかで男を乱舞に誘い込んで死に至らしめるという復讐も許されているのだが、19世紀末の市民社会に生きるヤコービには——しかも彼はまともに踊れないのであるから——そのような温情は与えられていない。

『ルイスヒェン』は、この時期の短篇『トビアス・ミンダーニッケル』、『小男フリーデマン氏』と同じく、『ニーベルンクの指環』に登場するアルベリヒのように、その醜さゆえに愛を拒絶された男の悲劇、救済の欠如の物語である。ヤコービの「踊れぬ身体」はまさにそれを象徴している。「愛の拒絶」と「踊れぬ身体」の関係は意外と深い。『トニオ・クレーガー』において、それが芸術家の問題と絡み合って、さらに複雑な様相を呈することになるのである。

3. クナーク氏

金髪碧眼の同級生ハンス・ハンゼンに惹かれていたトニオ・クレーガーはやがて思春期を向え、ハンスと同じように金髪碧眼の少女インゲボルク・ホルムに恋をする。その恋のきっかけとなる場面がフステーデ領事夫人の屋敷で催された舞踏練習会である。全集版ではほぼ8ページにわたるこの舞踏練習会の章において、インゲボルクについての描写は非常に少なく、中心に置かれているのは舞踏練習会の講師フランソワ・クナーク氏である。メンデルスゾーンの伝記によれば¹¹⁾、フランソワ・クナークのモデルとなったのは、当時ハンブルクのドイツシャウシュピールハウスのバレエマスターを務めていたルドルフ・クノルである。彼は時々リユーベックにやってきては、特異な物腰で人々の注目を集めていた。冬になると、リユーベックの市民階級の屋敷では持ち回りで少年少女のための舞踏講習会が開催されており、クノルはそのような家庭に招かれては舞踊と礼儀作法を教えていた。1889年冬には、ベッカーグルーベにあったマン家の大広間で講習会が催され、14歳のトーマスは妹ユリアとこれに参加している。ハンス・ハンゼンのモデルとなった学友のアルミン・マルテンスも姉イルゼとともに姿を見せていた。

以上の背景から察するに、『トニオ・クレーガー』第2章に描かれた場面は、この時期のトーマス・マンの体験に基くものと言える。当時14歳であったトーマス・マンについて、トニ

オと同じように「ちょっとはにかみやで、とても感じはいいんだけど、控えめな踊り手だった」¹²⁾と、この練習会に参加していたある女性が語っている。そのような性格の者にとって、クノルが如何に異質な存在であったか、『トニオ・クレーガー』のなかでは次のように描写されている。

フランソワ・クナークというのがその名前であった。しかし、いったいなんて男だったろう。「ヨロシクオ見知りオキラ (J'ai l'honneur de me vous représenter)」と言う。「私ノ名前ハ、くなーくト申シマス (Mon nom est Knaak) …… これを、腰をかがめるときにはなく、体を起こすときに言うのですよ——優しい声で、でもはっきりとね。いつもフランス語で自己紹介しなければならないというわけじゃありませんが、フランス語でこれが正確、かつ完璧にできるようになれば、ドイツ語ではなおのこと、失敗するはずはありませんからね」なんと素晴らしく黒い絹のフロックコートがその脂肪のついた腰にぴったりと合っていたことか！ズボンは柔らかな襷を描いて、幅広の縞子のリボンのついたエナメル靴の上に垂れていた。彼の鳶色の目は、自らの美しさに倦んだような幸福感をたたえて、あたりを見廻すのだった……¹³⁾

バレエの世界ではフランス語が共通語であり、また当時のヨーロッパ上流社会でフランス文化崇拝が一般的であったとはいえ、語り手はそんなことを表現するためにクナークのセリフを引用したのではないことは明らかである。トーマス・マンが作品のなかで登場人物に取ってフランス語をしゃべらせるとき、そこには悪意とまではいかないまでも、かなり皮肉な意図が隠されている。『魔の山』の「ヴァルブルギスの夜」の章で、ハンス・カストルブは熱に浮かされたようにショーシャ夫人にフランス語で愛を語り、その夜易々と一線を越えてしまう。また詐欺師フェリックス・クルルは、パリのホテルに就職するための面接において、見事なフランス語を披露して支配人の心をつかんでしまう。要するに、フランス語は雄弁と誘惑の言語であって、語り手はクナークの本性を、まずその儀礼的で如才ないフランス語による自己紹介によって暗示するのである。ところが、その美しい「鳶色の目」は、彼を憐れの目で見つめる女性たちの方を向いてはいない。クナークはトーマス・マン文学に様々な姿を取って現れるナルシス、ただし極度に戯画化されたナルシスである。

ところで、トーマス・マンの少年時代の記憶のなかでクノルは非常に強い印象を残したように、『トニオ・クレーガー』のあとに発表された短篇『ヤッペとド・エスコバルがどのように殴り合ったか』にもクナークの名で登場する。この作品では、リューバック近郊の避暑地として有名なトラーヴェミュンデの海岸で起きた若者同士の小さな殴り合い事件の顛末が描かれている。主な登場人物は、殴り合いをする二人の若者ヤッペとスペイン系のド・エスコバル、「私」とその友人の少年ジョニー・ビショップ、そしてフランソワ・クナークである。ここで

のクナークの描写は、『トニオ・クレーガー』においてほど戯画化されていない分、はるかに現実の姿に近いと思われる。彼は「私」やジョニー・ビショップと同じく、二人の若者の殴り合いの立会人の一人である。「腰のあたりに脂肪のついた体型」¹⁴⁾、訓練されたバレエ舞踏家にふさわしく「非常な外股で、まずつま先から地面につけ、それから他の部分を降ろし、体をしならせるような、異様に気取った歩き方、芝居じみた、自信たっぷりの身のこなし」¹⁵⁾といった特徴が細かく描写されている。全集版で19ページほどのこの短篇において、クナークの描写が約2ページを占めている。二人の若者の殴り合いに対し、それぞれがどのような反応を示すかというのがこの短篇の主題であるが、読者の注意はともすれば、ハンス・ハンゼンを思わせるような「私」の友人である美少年ジョニーに向かいがちである。しかし、クナークこそこの短篇の主題と深く関わりあっている重要な存在であることを見逃してはならない。彼がなぜ自分の属する舞踏会場という優雅な場をわざわざ抜け出してここへ馳せ参じたのかについて、「自分は戦闘的でとても男らしいと思っている若者に対する彼の困難な立場が多分そうさせたのであろう」¹⁶⁾と「私」はその心理を鋭く分析している。

幼い少女たちに対しどのように上品に接するべきかを教える男、コルセットを身につけているという噂が否定されぬままに流布しており、指先でフロックコートの裾をつまみあげ、膝をかがめてお辞儀をし、カブリオールステップをやったり、いきなり空中に飛び上がり、両足でトリルを描いてドスンと地上に舞い降りてくる男、これがいったい男と言えるだろうか。これこそ、クナーク氏という人物にまわりついていた疑念であった。彼は我々よりずっと年上であり、(考えてみても奇妙なことなのだが)ハンブルクに妻と子供がいると言われていた。この大人の男としての特質と、彼に出会うのは決まって舞踏会場であるという状況が、罪状を明らかにされて正体を暴露されることから彼を守っていたのである。彼は体操ができるのだろうか。かつて体操をやれたことなどあるのだろうか。勇気があるのだろうか。力があるのだろうか¹⁷⁾。

私のクナークに対する疑念は、大人の男としてのアイデンティティの不明瞭さ、彼に踊りと礼儀作法を習っている上流階級の子弟からすれば、何やら胡散臭い世界に属していることに向けられている。バレエの男性舞踏手には、その優雅で女性的な動きから想像も出来ないほどの筋力と体力が要求されるにもかかわらず、「私」はクナークが、普通の男が持っているような筋力があるのかという嫌疑をかけている。これは彼に対する侮辱である。クナークが披露するカブリオール(牡山羊が後ろの両足を打つ動作から名付けられたバレエのパ)や空中で足を数回交差させるパ(バレエ用語でアントルツシャと呼ばれる高難度のパ)を正確にやるには強靭な筋力が要求される。本格的なバレエの教育を受けたことのない者には、もちろん「私」もトーマス・マンもそうであるが、その女性的に見える身体の背後にどれほどの長く厳しい訓練と

努力が隠されているかまったく見えていないのである。今日でも、オリンピックの体操選手とバレエの男性舞踏手を比較して、前者を女性的であるという人はあまりいないであろう。同じように強靱な身体が要求されるにもかかわらず、後者に対して——これは特に男性に多いのであるが——違和感を抱く人は、この短篇の「私」と同じことを感じているのである。踊る男の身体というのは、近代西洋文化の影響下にあるところでは現在に到るまで不利な状況に立たされたままである。これについてはまた詳しく述べることにしよう。

さて、『トニオ・クレーガー』のクナークに戻ろう。『ヤッベとド・エスコバルがどのように殴り合ったか』のなかで「私」がクナークを批判しているように、トニオ・クレーガーの彼に対する評価も手厳しい。トニオにはクナークがどうしてあのように自信たっぷりに振舞えるのかまったく理解できないのである。バレエの世界においては、歩き方を見ただけで、その人物が何年きちんとした訓練を受けてきたかがわかると言われている。20世紀の名男性舞踏手の一人であったルドルフ・ヌレエフは「王子役で一番困難なことは何か」と尋ねられたとき、「歩くこと」と答えたそうである¹⁸⁾。クナークは舞踏家としてかなりの技術の持ち主であったとトーマス・マンも認めていることから、彼が修練を積んだ舞踏家にふさわしく「しなやかに、波打ち、うねるように、まるで王者のように」¹⁹⁾歩いたとしても、それをことさらに非難するのは不当と言うべきであろう。しかし、トニオの恋するインゲボルクがクナークを我を忘れたような微笑みを浮かべて見入っているがゆえに、トニオのクナークに対する視線はますます辛辣になっていく。

しかし、この見事に統御された身体がトニオの心の奥で何がしかの賞賛の念を獲得した理由はそれだけではない。それは、悩みを知らぬクナークのまなざしである。この目は物事の奥までは見ないのだ、物事がややこしくて、悲しくなっていくところまでは。この目は自分自身が鶯色で美しいってことしか知らないのだ。でも、それだからこそ、クナークの振舞いはあんなにも堂々としているのだ！ そうとも、あんな風に歩けるなんて、馬鹿じゃなきゃできない。そうすれば愛してもらえる。なぜって愛嬌があるんだもの²⁰⁾。

トーマス・マンの『メモノート』には、ちょうどこの時期、次のような興味深い書込みがなされている。

自信を持って振舞うことができるのは、大抵の場合馬鹿だからだ。少々利口であれば、自信ある振舞いなどできやしない。改めて自信たっぷりに振舞おうとするなら、非常に利口でなくてはならない。

その場にしっかりと立てる足とまるで牝牛のように逸らせることなくまっすぐに見つめるまなざしを持つすこぶる健康で「単純な」人間、——そんな人間は自信たっぷりに振舞

えるのだ。自明のことだ。それに対して、上述したように、ある程度の教養、繊細な心、心理学的敏感さ、頭がくらくらするような複雑さや不気味さや悲しみへの洞察、人間同士のつき合いの細かな心配り、こういったものには、神経の図太さがたっぷり備わっていることは稀なので、自信たっぷりに振舞うなんてできやしない。僕が思うに、それでもなお自信たっぷりに振舞おうとすれば、ゲーテなみの、明晰で全体を見渡し整理できる精神力が求められるのだ²¹⁾。

要するに、これはクナークのような身体に対するトーマス・マンの明確な答えである。トーマス・マンの分身であるトニオにとっても、クナークの完璧なまでに統御されたすきのない身のこなし、ナルシスマがいの自己陶醉は、認識と精神の世界の対極にある。生や死について深く考え、人生の残酷さについて日々悩む者が、完璧で優雅な身体を持っているというのは自家撞着なのである。トニオがクナークのような身のこなしを体得することは不可能だし、優雅に踊ることもありえない。トニオの方に時々慣れのまなざしを向ける内気な少女マグダレーナ・フェルメーレンもトニオと同類である。だから、彼女はしょっちゅう転ぶのである。トニオがおとなしく控えめなマグダレーナに恋することはありえない。彼の心は、何の憂いもなく、羞恥心も持たず、生の喜びに身をゆだねて軽やかに踊る金髪碧眼の人々への憂鬱な慣れに満ちているからである。

4. クレーガーお嬢さん

トニオがクナークの身体を前にして感じた違和感は、単にその羞恥心の欠如した堂々たる身のこなしや気取った歩き方だけに原因があるわけではない。現在残されているクナークのモデルとなったルドルフ・クノルの写真²²⁾を見ると、口ひげをはやしたなかなか立派な体格の男性という印象を受ける。しかし、トニオはクナークの身体に、男性らしからぬ要素を敏感に嗅ぎつけている。幅広の縞子のリボンがついた靴を履いて「脂肪のついた腰」をくねらせて歩くクナークは、トニオが自分の家庭で接している静かで毅然とした禁欲的な父親とはあまりにも異なる世界に属する存在である。トニオがクナークに対して抱いている賛嘆と軽蔑の入り混じった複雑な感情は、クナークが父のような「まともな市民」ではないからだ。自己の身体に過剰な心配りをし、他者の視線を絶えず気にして行動するクナークは、あらゆる点で非常に女性的である。『ヤッペとド・エスコバルがどのように殴り合ったか』のクナークに対する「私」の違和感も、そのような性的曖昧さ、まともな市民に属していないのではないかという疑念に端を発している。

そもそも西洋文化においては、「踊る男」の身体には常に何やら胡散臭いという疑惑がつきまどってきた。男性美が鑑賞の対象でありえた古代においても、ルキアノスの『舞踏』と題さ

れた対話を読む限り、あまり名誉ある地位を持っていたようには見えない。この対話は舞踏の弁明のために書かれており、哲学にも造詣の深いルキノスが、足を踏み鳴らして踊る「女のような輩」²³⁾を見るために、足繁く劇場通いをするのを見かねた友人クラトンが手厳しい批判をするところから始まっている。クラトンにすれば、そんなことは「少なくとも君のように自由市民に生まれた紳士にふさわしい所業ではない」²⁴⁾のである。古代においては、自由身分と奴隷身分の区別が明確であったとはいえ、この批判は19世紀末のブルジョワ市民社会になるとさらに精鋭化したかたちで現れてくる。J. シュルツは次のように述べている。

市民階級が貴族に代わって社会の中心となっていく19世紀になると、男性の身体が、もはや男性美の表現、古代ギリシアがたとえば様々の表現によって賞賛したような可能性を秘めた存在ではなく、精神と理性に統御されたかたちで表現されるようになる [...] 男性の身体を「純粹理性」として制御できるような枠のなかへ押し込めることが重要となった。身体を即物的で明快な表層において把握しようとする試みは、身体表現、たとえば市民のモードにも影響を及ぼした。このモードは男性に単純で黒い背広を着せ、明快な型によって身体を単純化したのである²⁵⁾。

またシュルツェは「何よりも男性の身体から、見られる側にあるという可能性が失われた」こと、また「反対に〈男性の視線〉にとって、同性である他者、つまり男性ダンスーを見るということが困難になった」²⁶⁾と指摘している。19世紀のバレエにおいて（また社会全般において）、男性が「見られる存在」としての役割を完全に放棄して（させられて）しまい、周囲の目を気にすることなく男性舞踏手の美を男性自身が楽しむということが不可能となったのである。バレエという芸術はルネサンス期のイタリアで生まれ、ルイ14世の時代にフランスで発達した。当初は男性舞踏手しかおらず、女性役は仮面をつけた男性によって踊られていた。ところが、19世紀になると、オペラ、絵画と同様、バレエにおいても主役は完全に女性の手に握られてしまう。パリのオペラ座は、毎夜禁欲的な黒服に身を包んだ紳士たちが、愛らしい女性舞踏手の美脚を鑑賞する場となる。作家、そして優れたバレエ評論家でもあったテオフィール・ゴティエは男性舞踏手を好まず、「民族舞踏か無言劇は別だが、それ以外のものを演じる男性舞踏手は私にはいつも一種の怪物に見えた」²⁷⁾とまで言い切っている。19世紀においては、男性は日常生活、そして芸術の分野においても、見られる身体、鑑賞に値する身体を放棄させられてしまう。そして、男性の身体を鑑賞する男性には、「同性愛者」というレッテルが貼られる危険性が常につきまとうようになるのである。

若きトーマス・マン、そしてトニオ・クレーガーは19世紀市民社会の申し子である。クナークは、この理性と厳格な道徳に支配された空間に突如として出現した「他者を見ることを強いる異質な身体」である。女性たちがクナークに対して称賛のまなざしを向けるのは、女性た

ちが彼の身体を鑑賞することに良心の疾しさを感じないからである。女性的な男を前にして、女性が自分の性的アイデンティティを脅かされると感じることはありえない。しかし、男性にとってクナークのような男は危険である。ゴータエの男性舞踏手に対する反感が単に美学的見地からのみ言われていることなのか、それとも彼の審美眼自体が深いところで19世紀の市民道徳によって制約されているのかは判断できない。しかし、ゴータエと同様、トニオはクナークのバレエ舞踏手としての身体に違和感を禁じ得ない。クナークは、トニオの、それだけでなくともあやうい男性としてのアイデンティティを脅かす危険な存在であるからだ。

カドリーユの練習が始まったとき、トニオはシュトルムの詩「私は眠りたい、だが君は踊らねばならぬ」という詩を頭に思い浮かべ、「愛しつつ踊らねばならないという屈辱の矛盾」²⁸⁾に懊悩する。トニオはついインゲボルクの手に自分の手を重ねたまま、女性たちのグループに紛れ込んで踊ってしまう。周囲の少年少女たちの笑い声の渦中にいる赤面したトニオに向かって、クナークは「クレーガーお嬢さん、後口へ下ガッテ (En arrière), さあ、皆さんはちゃんと理解しているのに、あなただけはだめですね」²⁹⁾と言う。「クレーガーお嬢さん」という言葉は、のちに芸術家となるトニオの運命を的確に暗示している。著名な作家となったトニオは、あるとき友人の女流画家リザヴェータ・イワーノヴナに向かって「芸術家とはそもそも男でしょうか」³⁰⁾という根本的な問いを発している。また彼女に別れを告げ北国デンマークへ旅立つ途中、故郷のリューベックに立ち寄った彼は、図書館となってしまったかつて自分の住んでいた家で、手配中の詐欺師の嫌疑をかけられる。つまり、芸術家は完全な男ではなく、ほとんど去勢されたような曖昧な存在、また詐欺師にも等しい胡散臭い存在なのである。このような到底まともな市民たりえない芸術家としての自分といかにか折合いをつけていくか、これこそトーマス・マンの生涯にわたる大きな課題であった。

クナークは一見トニオと全く違う世界に属しているように見えながら、実は非常に近い関係にある。ことによったら、二人して「緑色の馬車」³¹⁾に乗っていたかもしれないのである。ただ、クナークは踊る身体を持ち主であり、トニオはそうではなかった。踊る身体を持つには、トニオの精神はあまりに鋭敏すぎ、また認識が勝ちすぎていた。「踊れぬ身体」——これはトニオが文学者となるための絶対条件なのだ。

5. やいば 刃の舞

最終章の一つ手前、第8章において、トニオはもう一度舞踏場を体験する。クナークの舞踏練習会が第2章である。この二度目の舞踏場が、第5章を中心として、ちょうどシンメトリカルに配置されているのは偶然ではない。トーマス・マンは何一つ、偶然にまかせるような作家ではない。そこにはトーマス・マンの綿密な計算が働いているのだ。

クナークの舞踏練習会で笑い者にされたトニオは、暖かな生の華やいだ声が聞こえてくる光

に照らされた広間に背を向け、暗い庭でさざめく胡桃の木のそばで絶対に彼のもとへやって来るはずのないインゲを思い、いつか有名な作家になったときのことを夢みる。夢見たとおり、著名な作家となったトニオは、旅先のデンマークのとあるホテルでこの舞踏練習会の本番ともいえる場面に遭遇する。舞踏練習会では曲がりなりにも一緒に踊っていたトニオだが、この本物の舞踏会には彼は加わっていない。彼は「忍び足でそっと近づき、この暗闇のなかに立って姿を見られることなく、明るい光を浴びて踊る人々を盗み見るという楽しみで肌が疼く」³²⁾のを感じる。トニオの目当てはただ一つ、昼間に見かけた一組の男女、少年の日以来、ずっと彼の憧れを体現してきた金髪碧眼のハンス・ハンゼンとインゲボルク・ホルムである。この舞踏会を取り仕切っているのは、「まるでデンマークの喜劇小説から抜け出てきたような」³³⁾洒落者である。変奏曲のように、遠い昔のクナークの特徴が微妙な変化を伴って繰り返される。靴ではなく、肩にひらひらと揺れる蝶結びされた幅広リボン、本物のバレエ舞踏手のように洗練されてはいないが、つま先立ちの気取った歩き方——ただしその足には舞踏靴ではなく、軍隊用ブーツを履いているが——、誰も真似できないほど見事な鼻音を伴って発音されるフランス語。しかし、彼にはクナークが身につけていた完璧な物腰も素晴らしいジャンプもない。「郵便局の助手」と形容されているように、遙か昔のクナークの優雅な動きには較べるべくもない。しかし、この男は紛れもなくクナークなのである。

また、ハンスとインゲを盗み見ているトニオに気づいて、おずおずと彼と同じ黒い瞳を向けるのは、マグダレーナ・フェルメーレンである。「郵便局の助手」にかしずかれるインゲとは対照的に、彼女は誰からも踊りに誘われることなく、ほとんど壁の花と化している。だが、トニオはまるで見たくない自分の姿の前に鏡が差し出されたかのごとくに、彼女の黒い目を避けるのである。トニオがその黒い目のなかに認めたもの、それは彼らは同類であること、光のなかで軽やかに踊る高慢で平凡な生への憧れ、決して成就されることのない愛の苦しみを共有しているのだという無言の了解である。だからやっと踊りに誘われたこのデンマークのマグダレーナも、リュウベックのマグダレーナと同じように転ばねばならないのだ。それもトニオが笑いだ者になったのと同じカドリーユにおいてである。運命の残酷さを表すかのごとく、舞踏曲は速度を速めていき、彼女は床にたたきつけられ、ぶざまな姿で床に横たわる。相手役の青年は彼女を助けようもしない。誰からも省みられない憐れな少女の姿は、誤って少女たちのあいだに紛れ込んだぶざまなトニオの姿と重なる。トニオが彼女を助けるのは、彼女に対してだけではなく、自分自身への憐憫でもあったのだ。もう踊ることを断念しているトニオが、踊れぬ少女に向かって言う「もう踊らないほうがよいでしょう、お嬢さん」という言葉は、「お前ももう踊らないほうがいだろう、クレーガーお嬢さん」をも意味している。もう愚かな少年ではないトニオは、自分やマグダレーナはあのような人々と同じ床のうえで踊ってはならないということをはっきり認識している。だからもはや彼は、舞踏会をこっそり物陰から盗み見ることしか望まない。彼は少女を助け起こしたあと、踊りに加わることなく自分の部屋へと帰って

いくのである。

僕の探しているものが見つからないのですよ、リザベータさん。僕がよく知っている連中や集団はいるのですが。まるで原始キリスト教徒の集まりみたいな。言うなれば、不器用な体と繊細な心を持った人たち、いつも転んでばかりいる人たちなんですね。僕を理解してくれますし、彼らにとっては文芸が生への復讐なんですよ。いつも苦しみ焦がれていて、憐れな連中ばかりで、決してあの違った人たち、精神など必要としない青い目をした人たちはいないんです、リザヴェータさん！……³⁴⁾

デンマークに旅立つ前、トニオは友人のリザヴェータにこう語っている。トニオやマグダレナ・フェルメーレンのようにいつも転んでばかりいる不器用な踊れぬ身体、これこそヤコービの不恰好な身体と同じく、愛に飢えた人たちのメルクマールである。ところが、精神の芸術家トニオには別の踊りが要求されているのだ。

「私は眠りたい、だが君は踊らねばならぬ」——すでに第2章において、少年トニオはカドリーユを踊りながら、愛しつつ踊らねばならぬことの残酷さをこの詩から連想している。これはシュトルムの詩『ヒアシンス』からの一節であり、両章をライトモチーフのように貫いている。シュトルムの原作では、これは物憂げなヒアシンスの香りに満ちた春の庭に佇む「私」が、光につつまれて踊る白服の少女「君」に向けた言葉となっている。ところが『トニオ・クレーガー』第8章では、トニオがこの詩を思い浮かべたあと、次のように続くのである。

彼はこれをよく知っていた。この詩に表現されている北方的な、ひたむきだが不器用な心情のぎこちなさを。眠ること……行為と踊りに至る義務を持つことなく、甘美で怠惰に自らのうちに安らいでいる感情に何も考えず完全に身を任すのを許されるということ——しかし、それでも踊ること、つまり震えつつ明晰な精神を持って、まことに困難で危険きわまりない芸術の刃の舞を披露しなければならないということ、ただし、恋をしつつ踊らねばならないという屈辱的な不条理を忘れずに……³⁵⁾

トニオの独白とも受け取れるこの箇所において、舞踏が芸術家の創造行為と同一視されている。しかし、それはインゲに代表される金髪碧眼の人々が踊る軽やかな舞踏ではなく、「困難きわまりない刃の舞 (Messertanz)」である。なぜ芸術家の苦しみを刃の舞と表現したのか、それは『ファウスト博士』のなかで「人魚姫」の果たす役割を知っている者には、すぐに推察できる比喩である。この舞は、ハチャトリアン音楽に合わせて踊られるような剣を振り回す勇壮な舞ではなく、刃を踏んで踊るという意味である。ミヒヤエル・マールは、アンデルセン童話がトーマス・マンの作品にどれほど大きな影響をあたえているかを、特に『魔の山』を中

心に『精霊と芸術』のなかで解説しており、『トニオ・クレーガー』についても『人魚姫』との関係を細かく分析している³⁶⁾。マールは『トニオ・クレーガー』において、シュトルムの詩が前面に出されていることにより、その背後にいるアンデルセンが見えにくくなっていると指摘している。確かに、上の引用において、シュトルムの詩はその本来の世界を離れてアンデルセンの世界へと移っている。王子への愛ゆえに足を得たことの代償として、歩くときも優雅に踊るときも、常に感じねばならなかった人魚姫の刃を踏むような痛みが、刃の舞に隠された意味である。人魚姫の優雅な舞が王子への愛と自己犠牲の結果であったことから、マールは上記の引用箇所に関して「前半は聖なる犠牲としての芸術、後半は聖なる犠牲としての愛という二つのモチーフが絡み合っている」³⁷⁾と解釈している。とすれば、ここでは舞踏がその本来の身体レベルでの意味を失って、芸術的創造の比喩と変容してしまっていることになる。身体レベルで踊れぬトニオは、愛する生を盗み見しつつ、拷問にも等しい精神の刃の舞を、たった一人で踊り続けていくしかないのである。

6. 大公殿下

「お前はいつまでも、踊りつづけるのだ！」と天使は言いました。その赤い靴を履いて踊るのだ、お前がおおざめて、冷たくなるまで！」³⁸⁾

赤い靴を履いたカーレンに向かって、教会の前に立つ天使が恐ろしい顔でこう叫ぶ。芸術家とは「人魚姫」と同じように永遠に精神の刃の舞を踊ることであるとするなら、さらにそこには神の許しが下されるまでは赤い靴を履いて踊り続けねばならないカーレンの運命も重なってくる。若きトーマス・マンは、この天使のように、トニオ・クレーガーに生涯進むべき厳しい精神の作家としての道を示したわけだが、『トニオ・クレーガー』からわずか数年後の1905年、ミュンヘンの名家の娘カーチャ・プリングスハイムとの結婚によって、彼には珍しく、幸福な結末を持つ小説『大公殿下』が生まれる。この作品はトーマス・マンの結婚した1905年から1906年頃に書き始められたものとされている。主人公は芸術家ではなく、架空の小国の王子クラウス・ハインリヒである。この作品でも『トニオ・クレーガー』と同じように、前半と後半に二つの舞踏会が描かれており、作品のなかで重要な機能を果たしている。

一つ目は、クラウス・ハインリヒがまだ大学生になる前の市民舞踏会である。彼の教育係であるドクトル・ユーパーバインは、華やかな舞踏会で踊りもせず突っ立っているクラウス・ハインリヒに向かってこう非難する。

「何を馬鹿な、クラウス・ハインリヒ、いったいあれを何のために習ったんですか！ 何だってスイス人のマダムが幼い頃あなたにあれを教えたんですか。踊らないのに舞踏会へ

来るなんて、私には理解できませんよ。一、二、三、ほら、みんなのところへいらっしゃい」³⁹⁾

しかし、まだ若く未熟でこのような世界に馴れていないクラウス・ハインリヒは、いくらスイス人のマダムに幼少のころより礼儀作法を教わってきたとはいえ、王子である自分の身分にふさわしい自信ある振舞ができない。王子クラウス・ハインリヒこそ、本来クナークのように堂々と振舞うべきであるのに、繊細な彼は自分の立場に相応した立居振舞ができないのである。背の高い金髪の大きな白い手をした石鹼製造会社の娘ウンシュリット嬢に向かって「楽しい舞踏会ですね、お嬢さん」という馬鹿馬鹿しい言葉しか言えない。この娘は「あら、カドリーユが始まるわ。殿下、一緒に踊ってくださいますか？」⁴⁰⁾と尋ねる。しかし、クラウス・ハインリヒは「わかりません……本当にわからないんです……」⁴¹⁾と答えるだけだ。両親に許しを得たあと、やっとこの娘と踊ることになったクラウス・ハインリヒは、トニオと同じようにカドリーユの輪のなかで「間違い、次を思い出せず、踊りの隊列に混乱を引き起こし、自分がどこにいるべきか、わからなくなってしまう」⁴²⁾のである。彼は混乱に陥った舞踏の渦のなかで叫ぶ。「僕は、みんなの邪魔をしているんですね！ どうか僕の脇腹をつついてください」⁴³⁾クラウス・ハインリヒのこの言葉に、カドリーユはますます乱暴になり、彼も自分の身分を忘れて羽目はずしてしまふ。相手の娘に挑発されて、カドリーユの終わりのほうで、方陣から抜け出て、サンドイッチをつかみ取り、相手の娘の口の前に差し出し、二人で手をつかずこれに食らいつくということまでやってのける。

カドリーユの方陣の高まりは、ちょうど始まった大きな鎖の踊りへと移り変わっていった。ホールのぐるりでは、あちこちから、めちゃくちゃに手が差し出されたり、うねるように入進していったりした。立ち止まり、向きを変え、笑い、おしゃべりをし、思い違ったり困惑したり、でもすぐに混乱を静めつつ、もう一度ぐるぐると廻り始めた⁴⁴⁾。

カドリーユの方形隊列が崩れ、鎖状の踊りに変わっていく様子の描写は、次に来る破局の前触れである。両親の大公夫妻がまだ帰りたくないという彼を残して去ったあと、酒の影響力のもと、市民舞踏会はディオニソスのオルギアへと変貌していく。クラウス・ハインリヒは自分と平民である他者との距離感覚を失ってしまう。彼は「僕たち」という言葉の魔力に酔っ払っている。「僕たち、座りましょう、僕たち、踊りましょう、僕たち、飲みましょう、僕たち、二つの方陣をつくりましょう」⁴⁵⁾という具合である。クラウス・ハインリヒは生まれつき左手が不自由である。したがって踊るときも、彼はその左手を隠している。ところが、自分が彼らの仲間となれたことに夢中になったクラウス・ハインリヒは左手のことを忘れてしまう。この左手は、彼や周囲の人々の悩みの種であると同時に、彼が凡人とは違う「選ばれし人」でもあ

るという、いわば「カインのしるし」である。この手を忘れたということは彼が自分の本来あるべき姿を見失ったということを意味する。白い皮の手袋が汚れてしまったことも、それを象徴している。そして「円舞や輪舞を踊っているとき、誰かが不自由な左手を無造作につかむ」⁴⁶⁾までになる。円舞や輪舞では、必然的に隣りにいる人の手を握らねばならない。この庶民的な舞踏のなかで、この世に生まれて以来、王子としての彼の宿命であった孤独、平凡な他者との距離が一瞬消滅したような錯覚に捕らえられ、一種のオイフォーリ状態に陥るのである。しかし、これは錯覚でしかない。いったんクラウド・ハインリヒを自分たちのところまで引きずり降ろした他者は、彼の一瞬の幸福感を残酷にも打ち砕いてしまう。

彼はみな目のなかにある喜びを見た。彼を彼らのところまで引きずり降ろそうという喜びである。彼らとともにいて、彼らのうちにあって、彼らの一員でありたいという幸福と夢のなかに、自分は思い違いをしているのだ、暖かな明るい「僕たち」という言葉は自分を欺いているのだ、やっぱり彼らのなかに溶け込んでいるのではなく、中心であり、対象なのだという、冷え冷えとした、心を突き刺すような認識が入り込んできた。それも普段とは違って、今は何か嫌なものを中心であり、対象になっていた。いわば彼らは敵であった。クラウド・ハインリヒは彼らの目のなかに破壊願望を認めたのである⁴⁷⁾。

こうして舞踏は段々とその速度を高めるに従って、彼を取り囲む他者の残酷さを際立たせていく。『トニオ・クレーガー』においてと同様、舞踏場面は人間の残酷さをえぐり出す磁場となっていく。

踊っているときにぶつかった金髪で背の高い鼻眼鏡をかけた青年が、みんなに聞こえるように大声で叫んだ。「なんだい、それ」そこには悪意が込められていた。美しい少女が、腕を彼の腕に預け、長い歯を剥き出しにして、完全に目が廻るほど一緒にぐるぐる廻ることにも、同じように悪意が込められていた。彼は一緒に廻っているあいだ、ほおとした目で彼女の鎖骨を見ていた。それは、白く少々ざらついた彼女の肌で覆われ、喉のところから突き出していた。

二人は転んだ。あまりにも激しく踊ったので、回転をやめようとしたときに床に倒れてしまったのだ。彼らに二番目の組がつかずいた。自然にそうなったというより、鼻眼鏡の背の高い青年に突きとばされたからである⁴⁸⁾。

彼と一緒に踊る鎖骨の突き出た「長い剥き出しの歯」を見せる美しい少女は、ここに至って、その死神としての正体を暴露する。とすれば、この舞踏会はディオニソスのオルギアというより、「死の舞踏」、あるいは「真冬のヴァルプルギスの夜」と呼んだほうがいいのかも

ない。『トニオ・クレーガー』では金髪碧眼のハンスとインゲが平凡で無害な生を体現していたが、ここではやはり金髪のこの少女と背の高い鼻眼鏡の青年が、クラウス・ハインリヒに対立する平凡で残酷な生を体現しているのである。そしてその残酷で血なまぐさい生の背後からは死神が覗いている。真夜中になって、阿呆の恰好をさせられたクラウス・ハインリヒの廻りで若者たちが乱舞を繰り広げているところへドクトル・ユーバーバインがやってきて彼を救い出す。この事件は、彼の人生において、一つの忌まわしい事件として記憶されることになる。その後誰もこの事件に触れようとしなないということが、反対にこの舞踏会事件の重要性を物語っているのである。つまりこの市民舞踏会は、クラウス・ハインリヒが一人前の男として、また大公殿下としての使命を自覚していく過程での重要な通過儀礼となっている。転ばずに、そして大公殿下の威厳にふさわしい踊りができるようになって初めて、彼には王家の代表として使命を全うすることが可能となるのだ。

国民の前で君主として堂々と振舞うにはあまりに繊細な兄アルブレヒトに代わってその重荷を引き受けるようになったクラウス・ハインリヒは、大金持ちの娘インマ・スペールマンと婚約し、経済的危機にある王国をも救うことになる。二つ目の舞踏会は、クラウス・ハインリヒがインマにプロポーズをするという決定的な場面である。最初の舞踏会と比較して、二度目の舞踏会はずっと簡素に描写されている。ここでもやはりカドリーユ、それも栄誉のカドリーユが踊られる。

彼女の小麦色をした腕は、彼の肩にかかった檸檬色をした絹の大綬の上に置かれ、彼の右腕は彼女の軽やかな奇妙に子供っぽい姿を抱き、左腕は踊りのときにいつもするように腰にあて、片方の手だけで令嬢をリードしたのである。片手だけで……⁴⁹⁾

市民舞踏会のときのぶざまな踊りとは異なり、クラウス・ハインリヒは不自由な左手を腰にあてたまま、苦もなくインマを片手で見事にリードする。クラウス・ハインリヒの優雅な踊る身体、それは彼が人間として、また大公殿下として成熟したことの証である。そして、プロポーズは二人が他者のまなざしから離れたところで踊っているときに行われる。市民舞踏会での「ヴァルプルギスの夜」のような乱舞とは対照的な静かな舞踏場面である。ここでは、クラウス・ハインリヒは、トニオの愛しつつ、踊らねばならぬという苦しみを逃れている。彼は「選ばれし人」の定めである孤独を知りつつも、兄アルブレヒトとは違って、民衆の前で王家の代表として立派にその役目を果たせるまでに成長したのである。インマと静かに踊るクラウス・ハインリヒの身体は、王家を継ぐにふさわしい威厳と尊厳を獲得したのだ。クラウス・ハインリヒはトニオのような芸術家ではない。しかし、孤独で、平凡な生から疎外されており、王族の一員としての重荷を背負っていかねばならないという点において、彼も芸術家の亜種である。カーチャという理想的な妻を得たことがこの作品の楽観的な結末をもたらしたのであろう

が、クラウス・ハインリヒは、これまでの作品の主人公には見ることのできなかつた踊る身体と繊細な精神の幸福な結合である。その意味において、トーマス・マンが弁解しているように、この作品は「教訓的メルヒェン」⁵⁰⁾である。しかし、作者であるトーマス・マンは、カーチャとの長い結婚生活において、自らの同性愛的傾向を抑圧しつつ、トニオ・クレイガーと同じく愛を断念し、孤独な精神のソロダンスを舞い続ける道を選ぶしかなかった。クラウス・ハインリヒが物語の最後で体現する公私ともに満たされた幸福な踊る身体を、マン自身はついに獲得することはできなかつたのである。

7. ロールヒェン

『混乱と幼き悩み』は第一次世界大戦後のある大学教授の日常生活を描いたものである。主人公はコルネーリウス教授となっているが、当時のマン家の生活をかなり現実に近いかたちで伝えている⁵¹⁾。この作品の半分は家庭での舞踏会の描写に当てられている。しかし、それは幼いハインリヒ・マンが見たような19世紀市民階級の豪華な舞踏会ではなく、第一次大戦直後の混乱期、ドイツにも押し寄せ始めたアメリカ文化の影響のもとで開かれるダンスパーティーである。大学教授コルネーリウスは、自分の世代にはもはや理解できない音楽の聞こえてくるダンスパーティーには参加せず、デンマークでのトニオと同じように、時折ダンスの踊られている広間を覗くだけである。ところが、彼の秘蔵っ子である五歳の末娘のロールヒェンが、美男で踊りのチャンピオンである工科大学生マックス・ヘアゲゼルに一度踊ってもらったあと、彼に夢中になってしまうのだ。いつもなら自分のほうを見つめる彼女の幼い眸は、若く魅力的なヘアゲゼルに向けられたままである。

ロールヒェンは滑稽なことに、滑るように踊る一組の男女のあとを追いかけて、男性舞踏手のスモーキングの裾をつかもうとしていた。それは、プライヒンガー嬢と踊るマックス・ヘアゲゼルであった。彼らは上手に滑っていた。二人を見るのは楽しかった。野蛮な新時代のこのような踊りも、ちゃんとした人がちゃんと踊れば喜ばしいものでありうるのだと認めないわけにはいかなかった。若いヘアゲゼルは見事にリードしていた。それも、規則の範囲内でやっているよに見えた。場所が空いていれば、何とエレガントに彼は後ろに下がることができたらう！しかし、込み合ってその場に留まっているときでも、相手役の女性のしなやかさに助けられて、彼は趣味のいい動き方を心得ていた……⁵²⁾

教授はロールヒェンを止めようとするが、王子様のようなヘアゲゼルに踊ってもらったロールヒェンは完全に魅せられてしまい、教授の言うことなど聞こうとしない。ヘアゲゼルは、クナークと同じように優雅でしなやかな踊る身体を持つ誘惑者である。幼なすぎるロールヒェン

には、ヘアゲゼルにふさわしいダンスはまだ踊れない。豊満なプライヒンガー嬢に対する嫉妬は、ロールヒェンがまだ五歳であるがゆえに滑稽でもあり、悲惨でもある。そして教授は愛娘の心を盗まれただけでなく、また工科大学生としても前途有望なヘアゲゼルを自分の息子ペルトと比較して、複雑な嫉妬の念に捉われるのである。散歩から帰った教授を待っていたのは、ロールヒェンがヘアゲゼルへの思慕のあまり、ベットで泣きじゃくっている姿である。教授は考える。

ロールヒェンには、彼女があんな太った大人の女、あらゆる権利を有するプライヒンガー嬢のせいで苦しんでいるのだということがわかっていないのだ。プライヒンガー嬢には、今広間でマックスと踊ることが許されている。でもロールヒェンは、お遊びでたった一度だけ、それも冗談で踊ってもらっただけなのだ。ロールヒェンのほうが比べものにならないほど愛らしいのに⁵³⁾。

トニオ・クレーガーや学生時代のクラウス・ハインリヒとはまた違った意味で、ロールヒェンもまた踊れぬ身体なのである。ヘアゲゼルが彼女の愛に答えてくれることはない。ヘアゲゼルは人魚姫にとっての王子と同じくらい遠い存在なのだ。ロールヒェンにはまだ人間の女としてちゃんと踊れる足がないのだから。請われるまま、ヘアゲゼルはロールヒェンに別れを告げにくる。だが、ヘアゲゼルの饒舌はロールヒェンのためではなく、教授に向けられている。ロールヒェンと踊ったのも、ヘアゲゼルが教授の姿を見かけたからであった。ヘアゲゼルはロールヒェンのためではなく、教授の注意を引くためにロールヒェンと踊ったのである。ヘアゲゼルに対する教授の反感と賛嘆の入り混じった複雑な感情も、無邪気な誘惑者ヘアゲゼルの危険性を感じ取っているからである。ヘアゲゼルは『ファウスト博士』のルーディ・シュヴェーアトフェーガーのように、男女両方に対して、自分の魅力をさりげなく発揮することができる青年である。ヘアゲゼルの優雅な踊る身体、それはロールヒェンにとってだけでなく、教授にとっても、ささやかで静かな生活をかき乱す脅威なのである。ヘアゲゼルが去ったあと、彼の心は安堵の念で満たされる。愛らしい娘の寝顔は、彼をそんな脅威から平凡な日常へと連れ戻してくれる。一見たわいなく見えるこの物語を裏返せば、トーマス・マンの市民としての、また著名な作家としての表面上は平穏な生活が、如何に些細な事件によって乱されるかということを証明しているのである。

最後に

以上、トーマス・マンの作品において舞踏場面が様々な意味や重要な機能を担っていることが明らかになったと思う。まだ語りたいたいことも残されているが、それは今後の課題としたい。

最後に直接舞踏とは関係ないが、芸術家の問題との関連で、二つの対照的な身体について簡単に触れておきたい。一つは『ファウスト博士』の主人公アドリアーン・レーヴァーキューンであり、もう一つは『詐欺師フェリックス・クルルの告白』に登場するサーカス芸人アンドロマーシュである。音楽家アドリアーン・レーヴァーキューンにおいては、身体が完全に消滅してしまっている。彼は生を断ち切り、精神の世界にのみ生きる孤高の芸術家である。『ファウスト博士』はこの芸術家の半生を題材にしていながら、全篇にわたってまったくその身体性を感じさせることがない。トーマス・マンがアドリアーン・レーヴァーキューンを作家ではなく作曲家としたのも、音楽こそもっとも身体性を感じさせない芸術領域であったからである。トニオのように不器用な身体に悩む者にはまだ救いがあるが、その身体すら喪失してしまい、人間らしく転ぶこともできないレーヴァーキューンは、生涯刃の舞を続ける精神の怪物として生きるほかはないのである。一方アンドロマーシュの身体はすでに男女の性別を越え、天使の領域に達している。この身体は、トニオの「芸術家とはそもそも男でしょうか」という問いなど完全に超越し、重力をものともせず、天上的な軽やかさで空を舞うのである。重力の克服を夢見た西洋近代バレエの代表作『ラ・シルフィード』では、バレリーナたちの背中に縄をつけて吊り上げ、妖精たちが空中を浮遊するさまを演出するが、アンドロマーシュはそのような綱もなく、本当に空中に舞うことのできる夢の身体そのものである。彼(女)は、一瞬気を抜いた瞬間、地面に落下するかもしれないという危険と隣り合わせながらも、超人的な芸によって絶対落ちることも、したがって転ぶこともない。生命の危険すらものともせず、何の束縛も困難も感じさせず、音もなく空を舞うアンドロマーシュの両性具有的身体こそ、トーマス・マンが描いたもっとも理想的で幸福な芸術家のアレゴリーなのである。

注

トーマス・マンの作品からの引用はThomas Mann, *Gesammelte Werke in 13 Bänden*, Frankfurt a.M. 1990に拠り、以下GWと略記し、ローマ数字で巻数を示す。また現在、詳細な注釈を施した新しい全集がFischer Verlagから刊行されつつあり、本論でも、すでに出版されている*Frühe Erzählungen*の注釈を参照した。だが、全巻が出るまでにはまだ相当の時間がかかるため、作品引用は旧全集に倣い、新全集版注釈を参照した場合には、その都度記しておく。

1) Thomas Mann, Agnes E. Meyer, *Briefwechsel 1900-1945*, hrsg. von Hans Rudolf Vaget. Frankfurt a.M. 1992, S.264.

2000年にハインリヒ・ブレレーア監督によって製作された映画『マン家の人々』には、ドラマ仕立ての映像の合間に、末娘エリーザベトを始めとする数多くの興味深いインタビューが挿入されている。トーマス・マンのカリフォルニア亡命時代、作品清書のために彼のもとで働いていたヒルデ・カーン＝リーチは、上記のマイヤーの手紙を引用したあと、「また私は、トーマス・マンを愛している人たちが——何と言うべきか——彼から愛し返してもらえることをどんなに望んでいるかということにも気がつきました。彼らはそのために苦しんだのです」と語っている。

2) ハインリヒ・マン短篇集Ⅲ 後期篇 三浦敦・小川一治・杉村涼子・田村久男・岡本亮子共訳 2000年 251-252頁

3) 同上 255頁

4) Thomas Mann, *Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928*, hrsg. von Peter de

Mendelssohn, Frankfurt a.M. 1975, S.97.

- 5) *GW* VIII, S.170.
- 6) Ebd., S.183-184.
- 7) Ebd., S.172.
- 8) Ebd., S.173.
- 9) Ebd.
- 10) 新全集注釈では、確定的ではないが、『トリスタンとイゾルデ』の音楽との類似性を示唆している。
Vgl.: Thomas Mann, *Frühe Erzählungen 1893-1912*, Kommentar von Terence J. Leed, Frankfurt a. M. 2004, S.80-81.
- 11) Peter de Mendelssohn, *Der Zauberer, das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann in 3 Bänden*, Frankfurt a.M. 1975, 1996 (überarbeitete und erweiterte Neuauflage der 1975 erschienenen Originalausgabe), Bd.1, S.179.
- 12) Ebd.
- 13) *GW* VIII, S.282-283. この引用箇所におけるクナークのフランス語について、新全集版では以下のような注釈が見られる。
「クナーク」という名前はテオドア・フォンターネの小説『惑いと混乱』の16章に出てくる […] このフランス語と低地ドイツ語を組み合わせた名前によって、トニオ・クレーガーへの皮肉な対立人物となっている […] クナーク氏は自分のフランス語を「正確、かつ完璧」と吹聴しているが、それは思い違いである。本来は《me vous presenter》とすべきである（「紹介する」という動詞を「表現する」と取り違えている）。また《mon nom est》は普通《je m'appelle》とすべきで、フランス語としては不自然であり、むしろドイツ語の《mein Name ist》をそのまま訳したように思える。彼のフランソワというフランス名も騙りであろうか？ (Ebd., S.146-147)
筆者の勝手な推測であるが、『詐欺師フェリックス・クルルの告白』の最初の構想は1906年頃であることから、クルルという名前は、この詐欺師めいた舞踏家クノルの名前を変形して命名したものでないだろうか。
- 14) Ebd., S.435.
- 15) Ebd.
- 16) Ebd.
- 17) Ebd., S.436.
- 18) 2005年8月東京バレエ団「眠れる森の美女」東京公演プログラム, 18頁
- 19) *GW* VIII, S.283.
- 20) Ebd., 284.
- 21) Thomas Mann, *Notizbücher, 1-6*, hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt a.M. 1991, S.73.
- 22) *Thomas Mann. Ein Leben in Bildern*, hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Zürich 1994, S.149.
- 23) *Lucian V*, Translated by A.M. Harmon (The Loeb Classical Library), Harvard University Press, Cambridge 1996, p.211.
- 24) *Lucian V*, p.212.
- 25) Janine Schulze, *Dancing Bodies Dancing Gender, Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*, Dortmund 1999, S.155.
- 26) Ebd., S.156.
- 27) ゴーティエ・マラルメ・ヴァレリー『舞踏評論』渡辺守章篇 井村実名子・渡辺守章・松村寿輝 訳 新書館 1994年, 35頁
- 28) *GW* VIII, S.285.
- 29) Ebd.
- 30) Ebd., S.296.
- 31) Ebd., S.275.
- 32) Ebd., S.329-330.

- 33) Ebd.
- 34) Ebd., S.303.
- 35) Ebd., S.334-335.
- 36) Michael Maar, *Geister und Kunst*, München 1995, S.84-128. マールは『トニオ・クレーガー』においてシンメトリカルに置かれた二つの舞踏場面と『人魚姫』における二つの舞踏会との関連をも指摘している。だが、1862年に書かれたシュトルムの佳篇 *Auf der Universität* では舞踏が主題になっており、同じく前半と後半にシンメトリカルに舞踏場面が配置されている。ヒロインの貧しく不幸な少女ローレは、結局は踊りが原因となって、人魚姫のように海に身を投げる。あたかも『人魚姫』と『赤い靴』を合成したような作品である。シュトルムにアンデルセンが本当に影響を与えていたか、詳しいことはわからないが、地理的歴史的背景を考慮するなら、影響を受けたとしても不思議ではないであろう。トーマス・マンはシュトルムの作品を熟知しているはずであるから、この短篇も恐らく読んでいたと思われる。『トニオ・クレーガー』の二つの舞踏場面がアンデルセンの影響のみに限定されるのかは疑問であるが、シュトルムがアンデルセンの影響を受けていたとすれば、結果的には同じことになるであろうか。
- 37) Ebd., S.124.
- 38) アンデルセン童話集 第3巻 大畑末吉訳 岩波文庫 59ページ。『赤い靴』と『魔の山』との密接な関連について、上記のマールの本に詳しく述べられている。
- 39) *GW* II, S.96.
- 40) Ebd., S.97.
- 41) Ebd.
- 42) Ebd., S.98.
- 43) Ebd.
- 44) Ebd., S.99.
- 45) Ebd.
- 46) Ebd., S.102.
- 47) Ebd., S.103.
- 48) Ebd.
- 49) Ebd., S.335.
- 50) *GW* XI, S.571.
- 51) 注1で言及した映画『マン家の人々』では、この舞踏場面がドラマ部分の冒頭に置かれており、ロールヒェンのモデルとなった末娘のエリーザベトは、この短篇が当時の出来事をそのまま再現したものであると証言している。
- 52) *GW* VIII, S.648.
- 53) Ebd., S.654.

Dancing Body / Non-dancing Body

— A Study of Dancing Scenes in Thomas Mann's Works —

Ryoko SUGIMURA

Abstract

This essay contributes to an analysis of the dancing scenes in the works of Thomas Mann, particularly from the writings *Luischen*, *Tonio Kröger*, *Königliche Hoheit* and *Unordnung und frühes Leid*.

Focusing on the contrast between dancing body and non-dancing body in these stories, the essay raises issues which relate to the lonely existence and lack of warmth in the life of the protagonist.

Important functions and meanings given to the dancing scenes are illuminated, presenting an interpretation of Mann's works with a new and unique perspective.

Keywords: Thomas Mann, Dance, Ball, Body, Art