

自画像と神話

——トーマス・マン“Der Tod in Venedig”試論(1)——

田 村 和 彦

1911年の春、グスタフ・アッシュェンバッハはミュンヘンを発って夜汽車でトリエステに至り、アドリア海のブリオニ島に短い滞在をしたのち、再びトリエステからイタリア船籍の老朽船で海路ヴェネチアに入都した。^(注1) 六月二日のことである。ところで、この日はトーマス・マンそのひとがヴェネチアを去った日でもあった。マン自身は同年五月中旬、主に健康上の理由から（ある手紙では「目下の中樞神経の疲労のため」と伝えている）^(注2) ミュンヘンの自宅を後にして、アッシュェンバッハと同じ旅程でヴェネチア入りし、リドでの一週間の滞在をおえて同日、本来の保養地バート・テルツにむけて出発している。つまり、マンは小説の主人公をほぼ十日遅らせて、あたかも自分と入れ替わらせるかのようにヴェネチアの土を踏ませているのである。そして妻と兄（ハインリヒ）と同道していた三十六歳の作家が旅を続けるのに対し、遅れてヴェネチア入りした孤独な初老の芸術家はついにこの都を出ることはなかった。晩年の『フェウストゥス博士』（1945）で、架空の作者が友人のために伝記を書き始める日付と、マン自身が小説の筆を起す日が一致するのと同様、マンは『ヴェネチアに死す』でも自己自身の伝記的な事実と虚構とを謎めいた形で接合させながら小説を始めている。

もっとも、小説のテキストのうえでアッシュェンバッハのヴェネチア入りの日付がはっきりと記されているわけではない。主人公がミュンヘンを発つのが「五月半ばから下旬のとある日」、トリエステに一日を過ごし、「アドリア海の一島嶼」に逗留するのが一週間半、死を向かえるまでのヴェネチア滞在が約四

週間，と小説の中でこれらの日付についてはごく曖昧に触れられるだけである。1911年という年号にしてからが，実際のテキストでは冒頭で「われわれの大陸が数ヶ月にわたって危険な様相を示した19××年」と暗示的にぼかされている。しかし創作ノートの断片の中には架空の主人公の生歿年をしるした断片（1858年生53歳）と共に五月二十二日のミュンヘン出発以後の日割がされた覚え書きがあり，マンが最初これらの日付をある程度厳密に措定していたことを示している。^(註³) 漠然とした虚構的過去を示す表現に変えられながらも，物語はいまなお本来の出所を全く隠さずにほのめかしているかに見えるのである。

トーマス・マン（1875—1955）の中期を代表する短篇『ヴェネチアに死す』（1912年発表）は手短かに言えば，ひとりの芸術家の旅と没落と死を叙述した小説である。主人公たるミュンヘン在住の文筆家は，とある春の午後，緊張と細心を強いる創作に疲れて散歩するうち突然旅への誘惑におそわれて，内心の赴くままヴェネチアの土を踏む。すでに幾度か訪れているこの都市はこのたびは腐臭につつまれているが，主人公はそこで出会う異国の少年の美に憑かれて帰郷を忘れ，やがて猖獗する疫病に罹ってその地で死を向かえる。——中心にあるのは旅人が異郷で経験するエロスと，それを通じた象徴的な死である。“Der Tod in Venedig”は普通『ヴェネチアに死す』と訳されているが，文字どおりには『ヴェネチアの死』だろう。『死』はある芸術家の死を示すと共に，作品の中で，いわば狂言まわしの役割を与えられ，様々に姿を変えて主人公を旅と死へ誘う，生身の死（leibhaftiger Tod）すなわち死神をさす。さらに中世のペストが der Schwarze Tod（黒き死）と表現されたように，沈みゆくヴェネチアを襲う疫病（cholera asiatica）もまた「死」である。標題の多義性が端的に示すように，この小説はテキストの中に張りめぐらされた象徴的な関連の多様さと，その表現の完璧さによって，マンの中でも最も技巧的とされる作品である。そして，『ヴェネチアに死す』をもってマンが初期のリアリズムの作風から象徴的な神話の世界に関心をむけ，物語の素材と方法を求めていったことは文学史上共通の理解となっている。

ところでこの作品について、気にかかるのは、作品に対するマン自身の評価の奇妙な揺れである。1911年七月十八日、すでにマンは「ヴェネチアから持ち帰った全く奇妙な件、老いゆく芸術家の少年愛を扱った、真剣にして純粋な調性の短篇」にとりかかったことを告げているが、その後最終稿の仕上がる翌年六月末まで、「進行するにつれて増々手に負えない構想であることがわかった仕事に手こずっています。けれども放棄するにはあまりに多くの努力を傾注しすぎました」「E・ベルトラム宛、1911年十月十六日）「結末をつけかねています」（ハインリヒ・マン宛、1912年四月二十七日）「無思慮にも一年もかけている仕事にひどく骨折り、憂慮しております。これにはなんとか結末をつけねばなりません」（1912年五月三日）と執筆は難渋をきわめたことを窺わせる。^(注4) さらに奇妙なのは完成後、この作品が話題になるたびにマンがする弁明にも近い言明である。「わたしはすでにこの作品の正当な理解者たりえませんが」「すでに構想をすっかり忘れてしまいました」^(注5) 評言の揺れといい、作品を前にしての判断停止といい、作品について自己解釈をほどこすことを好んだ作家にしては奇妙なものにうつりはしないか。

その意味で示唆的なのは、ほぼ十年後の評論『非政治的人間の考察』で、ヨーロッパの思潮としてのデカダンスの問題に触れながらマンが語る次のような言葉である。

「時代の憧憬・熱望・志向はけっして自由に向けられているのではない。時代は『内なる専制者』を、『絶対的な価値の表』を、被拘束と倫理の再興を求めている。それは文化と威厳への、姿勢と形式への熱望である。私にはそれについて語る資格がある。というのは他の誰よりも以前に私はそれについて知り、耳をそばだて、表現を試みたからだ。予言者としてでも喧伝者としてでもなく、小説家としてである。つまり、実験的で何ら最終的拘束力を持たない方法で、ある小説において私は、消えつつある時代の心理主義と相対主義に対する拒絶を試みた。私はある芸術家気質をして『認識のための認識』から訣別させ、『深淵』に対する共感を拒ませ、意志へと、価値判断へと、不寛容と『決然たる意志』へと向かわせた。にも拘らず、私は悲劇的な幕切れを、とはすな

わち懐疑的で厭世的な終幕を与えたのだ」^(注6)

これはこの評論の文脈の中での作品解釈である。しかし重要なのは「実験的で何ら最終的拘束力を持たない」という表現の方法である。それを仮構、あるいは仮託の志向といってもよい。その徹底が作品にはっきりと別の虚構的特性を示すに至ったのではないか。マンはまた、この作品を執筆中にしばしば味わった、ある種の「絶対的逍遙の感情」「ある種の絶対君主的感情」についても触れている。^(注7) これは自己と作品の間に生ずる緊張と共に、作者の意図を超えたところに成立する作品に対する至福の思いを伝えてはいないだろうか。マンにあってすべての作品は自画像の一端を含む。しかし『ヴェネチアに死す』ほど作品としての自律的完成を見せている作品はない。小論では、虚構的表現を通じて仮託がどう意味を変え、小説がいかにして独自の世界を築くに至るかをたどってゆきたい。

さて、アッシュンバッハは作者よりかなり年長に設定されているが、マン自身と多くの特徴を共有する主人公である。ミュンヘンの居宅や山地の別荘はささいな細目だが、市民的な出自、午前中の苦行にも似た創作、名声、とマン自身を髣髴させる特徴は多い。それを今述べたように作者の作中人物への仮託ととっても良い。しかしここで特徴的なのは仮託された内容ではなく、仮託の方法である。たとえば作家の半生を集約して紹介する第二章の冒頭は次のようである。

「プロイセンのフリードリヒ大王の生涯を明瞭で堂々たる散文叙事詩に作りなした作家、ある理念の影のもとに多種多彩な人間の運命を連ねた『マーヤ』なる題名の長編小説の絨毯を、長い精進の末織りあげた辛棒強い芸術家、もっとも深い認識の彼方にある倫理的な決断の可能性を示して青年層に感謝された『みじめな男』と題する強烈な短篇小説の作者、そして最後に、（これをもって彼の円熟期の作品を瞥見したことになるが）構成力と対比的な名文の冴えをもって、厳正な批評家をしてシラーの素朴文学と情感文学に関する論文と比肩しうると言わしめた『精神と芸術』なる情熱的論考の著

自画像と神話

者，すなわちグスタフ・アッシェンバッハはシレジアの地方庁のあるL市に高等司法官の息子として生れた。」(450)^(注8)

一見してわかるように，建築物のような構造を持つ，技巧的に完成された堂々たる総合文である。この文章については，オスカー・ザイデリンによる綿密な分体分析がある。ザイデリンは，この文章では一語一句がきわめて周到に選択され，意識的に構築されていると見て，構文，語彙，韻律に至るまで綿密な分析を行っている。^(注9) とりわけ彼は，作家の作品がブロックのように列挙された文章の前半 (der Autor, der Künstler, der Schöpfer, der Verfasser と主語と同格の語が四度まで言いかえられ，それぞれに長々と続く従属文を伴っている) に対して，作家自身の生地と出自がわずかに二行ほどで，ごくそっけなく報告されている構文上の不均衡に注目して，このアンバランスが，作家個人の存在は作品に対して付けたしにすぎないというアッシェンバッハの生の状況を端的に表現している，と指摘する。^(注10) 周知のとおりここに挙げられる四つの著作『フリードリヒ伝』『マーヤ』『哀れな人』『精神と芸術』はいずれもマン自身がこの時期相前後して手がけながら，ついに完成されることのなかった作品である。マンはそれらの，いわば未成の子に，あたかも巨匠の円熟期を代表する，実在のすでに世評の定まった古典的作品であることを信じさせる凝った外観を与えている。無論，自分が書きあぐねていた論文に「厳正な批評家をしてシラーの素朴文学と情感文学に関する論文に比肩しうると言わしめた」などという勿体ぶった，もって回った表現を与えるには，作者の側にパロディーの意図が働いていたとも言えよう。しかしここでは文章の特性が徹底した様式化にあることを見ておけばひとまず足りる。

その後第二章で，読者の前に示されるアッシェンバッハの半生についても同様のことが言える。語られている内容は，つづめて言えば，官能と精神性からなる二種の血筋の混合から生じた独自の芸術家気質を克己と勤勉によって統治し，規律のある市民生活と社会的名声を手にする「業績の倫理家」が自己の生活と作品を禁欲的に管理することで「再生した無垢」と名づけうる古典的な高

みに達するまでの発展の過程である。そこで尽くされている叙述に巨匠の架空の履歴^{ヴァイタ}の再現を見ることもできよう。しかしそれは、たとえばマンが後年『ファウストゥス博士』のアドリアン・レーヴェルキューンを造形する際に駆使した「虚構を精密に、煩瑣にわたるまで現実化する方法」とは志向を異にする。それは、精密・煩瑣というリアリズムの志向とはあきらかに隔たっている。印象を言うならば、それは全体として造りものめいている。もちろんある芸術家の「高次の生」はそれなりの骨格をもっている。しかしマンは対比法、比喩、修辭的反語、語の重畳、断定法、対義結合といった修辭を巧みに使いわけ、高邁とも言える距離をおきつつこの「時代の英雄」の半生をある明確な「山」^{ボロン}に向かって秩序だてている。その際使われる様々な観念やイメージ（聖セバスチャン）は、あたかも図柄のような構成材料に変じて、言葉の絨毯の中に織りこまれている。ひとつの技巧的に完成された画面であることを見誤ってはなるまい。しかもそれは全体として死亡通告を思わせる。逆に言えば、この完成された画面をいたずらに分解して、アッシュェンバッハ＝マンの芸術的「問題性」を解明しようとしても、結局はテキストそのもののゆるぎない範例的な叙述をそのまま際限もなく列記せざるを得なくなる。

ニーチェの『悲劇の誕生』の図式に従って、この状態を生の特権に抗するために「仮象と節度の上に築かれた人工的防壁をめぐらせた世界」^(注11) すなわちアポロ的表面とみなしてもよい。実際マンは執筆の際、この著作を確かに意識し、利用した跡がみられる。のちにこの芸術家が美少年への陶醉によって生の暗い衝動（ディオニュソスの側面）を知るに至ることを考え併せると、この作り物めいた履歴そのものが、内部の頹廢を辛うじて隠蔽し、外部に対して自己を防禦するための仮面を意味するのだとも言える。

今、「仮面」という言葉を比喩的に使った。しかし仮面は単なる比喩にとどまらない。この文章の最後、芸術家の旅立つ直前には、それまでの半生を集約するように、まさにこの芸術家の仮面というべき架空の肖像が置かれている。

「グスタフ・フォン・アッシュェンバッハは背が並より幾分低く、髪は褐色

自画像と神話

で髭はなかった。ほとんど華奢ともいえる体つきに対して頭部は少々不釣合に大きく、かきあげられた髪は天辺でまばらに透け、^{こめかみ}顳のあたりでかなりひどく白髪を目立たせ、傷痕のように深い皺を刻んだ高く秀でた額を囲んでいた。気高く突き出た鷲鼻の付け根には縁なし眼鏡の金ブリッジが喰いこんでいた。口は大きく、時に弛緩し、また突然きつく結びしめられもした。両頬はこけて皺が走り、形よく張りだした顎には軽いくびれが入っていた。大抵はもの憂げに傾けられているこの頭の上を深刻な人生経験の数々が通り抜けていったようだ。このような骨相を形造るのは普通は困難で波瀾に富む生活だが、彼の場合にはそれが芸術だった。」(457)

グスタフ・マーラーがこの肖像のモデルであることはあまりにも有名である。マンはヴェネチアに向かう途上ブリオニ島で、「当代で最も真摯にして神聖な芸術の意志の具現者であるあなた」^(注12)と敬愛していたこの音楽家の突然の訃報に接し、(1911年五月十八日)構想中の小説の主人公に彼のファーストネームと外貌を密かに埋めこむことで私的な追慕とした、と告白している。^(注13)

しかし読者が何の予備知識もなく、この肖像に特定の個人を読みとることは不可能だろう。というより、すでにこの肖像は硬直した^{マスク}仮面となり、個人的な標識であることをやめている。外面は芸術がそれに奉仕する者の顔に遺した「幻想的で精神的な冒険の傷痕」に他ならず、その意味で、リアリズムによる肖像よりはアレゴリカルな仮面を思わせるのである。

だが、芸術家の硬直した生を比喩的に示すためだけにここに仮面が置かれているのだろうか。

仮面といえば、トーマス・ブッデンブロークの、市民的な端正によって疲労を隠す仮面が思い出されるが、より印象的なのは、ごく初期の短篇に登場する硬直した、仮面めいた外貌を持つ主人公たちである。たとえば『墓地への道』(1901)の主人公ロープゴット・ピープザムは、「一種異様な、一度見たら二度と忘れられない顔」を持っている。

「彼の顔には剃刀があてられていて蒼白い。落ちくぼんだ両頬の間には先の方で瘤のように丸まった鼻が隆起していて、不自然なほどてらてらと赤く輝やいている。おまけに一面に吹出物、不健康な腫れ物があって、この鼻に不釣合な空想的なおもむきを与えている。(……) 男は口を、両端の垂れ下った大きな口を固く結んでいる。上を向く時には白毛のまばらに混じった黒い眉を帽子のつばの下で高くあげた。すると両の眼が炎症にただれ、そのまわりに痛ましく隈を作っている様が見えた。」^(注14)

『神の剣』(1902)ではヒエロニスムなる男が僧侶のいでたちで、ミュンヘンの街中を通過してゆく。

「彼は帽子を被っていない。そのかわりに裾広の黒い外套の頭巾で頭を覆っている。それが彼の狭い角ばって突き出した額にかぶさっている。(……) その黒い眉毛は太く、瘤状に飛び出た鼻の細い付け根でいよいよ濃くなった。唇は分厚く反りかえっている。かなり真近に寄った茶色の両眼をあげるたびに角ばった額には幾本も横筋が入った。」^(注15)

細密描写そのもの、たとえば調度なり、家の外観なり、服装なりの微に入り細をうがった描写はマンのリアリズムに一貫する特色といってもよいが、ごく初期の印象主義的な作風の短篇(1905年の短篇集『トリスタン』に至るまで)では主人公がこうした異様な風体、外貌で現われるのが普通である。多かれ少なかれ肉体的、精神的欠陥を持った主人公が自己と世界との不和に苦しみ、ついには自己破綻する——というのが、これらの短篇が、ほぼ例外なく踏襲している図式である。ゴットロープ・ピープザム、トビアス・ミンデルニッケル、シュピネル、ヒエロニムス、フリーデマンといった名前からして異様だが、彼ら主人公のグロテスクな外貌は病気や狂気、幻想に接している彼らの存在の違和感を直接に印象づける。ただこれらの外貌は、外界とおりあえず、生を呪詛する主人公の精神的欠陥をイメージとして示すばかりでなく、それ自体とし

自画像と神話

て、現実の世界とは架橋しえない非合理で無気味な地下の領域から不意にとり出された仮面のようにも見える。傷痕を思わせる皺や吹出物、巨大な赤い鼻、といった外面は、そのまま異界からの闖入者、あからさまに言えば、死者を思わせる。そこまで言えば、彼らの外貌が『ヴェネチアに死す』で機能化される死神に与えられた類型化したマスクに通ずることに気づくだろう。最初ミュンヘンの北墓地に旅行者として現われる異国風の旅人から始まって、ヴェネチアへの船上の化粧した老人、ゴンドラの船頭、ホテルの中庭に現われる旅芸人、彼らは共通する細部の特徴（眉・鼻・唇・歯が特に強調される）についてはすでに多くの論者が触れているところであり、ここで改めて確認する必要はあるまい。ただそれらが単に主人公を死と旅へと誘うライトモチーフであることを指摘するだけでは充分でない。それらの形姿に悪魔を見てとろうとも、後にタジオを含めてエロス＝タナトス、あるいはヘルメス、あるいはサテュロスを見てとろうが、そう大きな違いはない。これらの道標はそのたびに戦慄と嫌悪をもよおさせながら、主人公を解放、離郷、陶醉へと誘うが、見つめかえし、歯をむき出し、振り向きざまに舌を出す仕草そのものがまず仮面的である。仮面は原初において、本来死や冥府につながる暴虐な力を顕在化しつつ、個性以前の未分化の渾沌を垣間見せ、見る者に異様な解放感を味わわせる役割を持っていたはずである。

もちろん、アッシェンバッハの姿は、精神的背景の説明がほとんどなされないまま直接に示されるこれら短篇の主人公たちの外貌ほどグロテスクでも亡霊じみてもいない。しかしこの^{マスク}仮面も、年とともに形式的なものに膠着し、生気を失い、精力を奪う創作に倦み疲れ、懷疑に至った芸術家の生をその裏に凝縮することで、やはり死と接していないだろうか。「仮面」は、単に内部を隠蔽し、防禦するだけでなく、その「幻想的で精神的な冒険の傷痕」によって死神たちの、直接に死を想起させる仮面と結託し、ひとつの生を閉じつつ個性を止揚し、外部を、すなわち作品の世界を志向していると言えないだろうか。ひとりの芸術家は仮面を通じて、個性化の原理（*principium individuationis*）の彼方にある領域に自己を開いていくのではないか。擬似的な死が硬化した仮面を

形づくり、個を封印しながら内奥の欲求を生動させる、そこにこの仮面の置かれている意味があるように思う。機能がわかってしまえば、一種機械的に謎と
きが済んでしまう「死神」たち自体は、ベノ・フォン・ヴィーゼが指摘するよ
うに、現われたと思えばかき消える道標にすぎないかもしれない^(注16)。しかし
主人公の死を予示し、その死を分節化して示すとき、死神たちの姿は高い象徴
性を得る。アッシュンバッハが死に至る過程は、個がおのれのうちの深淵の側
に解放されていく過程に他ならない。

イメージの強度からすれば、ごく初期の短篇の、狂気や夢や幻想に直接接し
ているかにみえる主人公たちの方にこそ、幻想を拓く力は具わっているかもし
れない^(注17)。しかし、ほとんど背景の説明もなく読者の前に異様なもの、非現
実なものとして示される主人公たちは、外界と折り合わず、自閉症的に孤立す
る彼らの内面のグロテスクな歪みを印象づけるばかりで、作品の中にひとつの
世界を開示するほどの重みや多層性を持たない。主人公たちの判で押したよう
な破滅は、かえって彼らの運命に芸術ないしは芸術家の似像を見る小説家自身
の陰鬱な認識を印象づけるばかりである。

マンがちょうどこれらの短篇を書いていた時期に、表現とはみずからの体験
にむけた高貴な復讐であり、作品に描かれるのは多者の共有する現実ではな
く、芸術家個人の体験、夢、苦痛なのだ、と公言していた^(注18)ことからすれ
ば、これらのグロテスクな主人公たちも、ある意味では作者の精神的自画像と
いえるかもしれない。ただ、過激ともいえる表現によって外界を呪詛するべく
仕立てられたそれらの人物は、結局生の破綻を印象づける孤絶したイメージに
とどまっている。

マンには『衣裳戸棚』(1899)のように、主人公が破滅するのではなく、幻想
の中に直接分け入っていくかにみえる短篇もあるにはある。ヴェネチアのゴン
ドラの船頭に似た、冥府の河に棹さすカローンはすでにこの十ページあまりの
掌篇に姿を見せている。マンの神話的な関心の発端をショウペンハウエル的な
虚無への渴望にみてとろうとするH・レーネルトや、M・ディールクスのような
論者の言うように、この小説にはのちの神話小説につながる「無時間的な型

自画像と神話

(シェーマ)」を志向する形而上学的・神話的関心が窺われる^(注19)にしても、物語全体の印象はごくあいまいである。死期近いと思われる旅人が衣裳戸棚の中から現われる妖しい裸形の少女(ムンクの『思春期』を思わせる)に誘われ^{いざな}て入る夢の世界は、生に脆み、執着すべき現実を何も持たぬ主人公ファン・デア・クヴァレンの内部の漠然とした懊惱(〈Qualen〉はそのまま「苦悩」だろう)の産んだ迷妄でしかない。彼ののぞき見る世界は言語化されない曖昧模糊たる闇である。「すべては宙空に漂わねばならない」という主人公の独白はいつか作者自身のつぶやきとなり、作品の世界もまたこの独白を前に雲散霧消してしまうのである。

それに比べてアッシュェンバッハのまわりにいかに確実に作品の言語的世界が築かれていることか。冒頭の一文を見てみよう。

「グスタフ・アッシュェンバッハ、あるいはその五十歳の誕生日以来の官許の号によればフォン・アッシュェンバッハは、われわれの大陸が数ヶ月来ひどく緊迫した様相を示していた19××年のとある春の午後、ミュンヘンのプリンツレゲンテン通りの自宅から、ただひとりかなり遠くまで散歩を試みた」(444)。

この語法を一応リアリズムとしてもいい。しかし「われわれの大陸が数ヶ月来ひどく緊迫した様相を示していた19××年」と示される外界の漠然たる不安は、ことのついでに触れられたもののようでありながら、実際には「困難で危険をとめない、目下最高の注意と熟慮、意志の緊迫と綿密を要求する仕事に疲れた」作家の *motus animi continuus* 〈「魂のたえざる動き」〉に接続し、さらにはヴェネチアに上陸して「さまざまにマスクを変えながら」ヨーロッパを脅かす擬人化されたコレラの到来を暗示している。しばらくのちには、この作家の自我とヨーロッパ精神とがほとんど自明なものとして併置されるに至るが、(448) 従属文を幾重にもかかえこんだ息の長い構文で報告されるアッシュェンバッハの姿は一種異様な不安を心にかかえこんだ遍歴者として冒頭から読者

の目を奪うのである。孤独な庵室を出て、時ならぬ「偽りの盛夏」の暑熱に襲われた春のミュンヘンを横切っていく主人公の姿は、長い眠りから目醒めた神話的なヒーロー（英雄＝主人公）の歩みを思わせる。そう気がつくと、イギリス庭園，アウマイスターの料亭，フェーリング街，ウンゲラー通り，北墓地といった，主人公が次々に通過していく現実のミュンヘンの風景は，神話的な舞台の書割に描かれた装飾のようにみえてくる。しかもそこには，マンが『魔の山』で多用するような俯瞰する視点はない。景物は主人公の歩みと共に目に入り，世界は主人公を待ちうけるかのように喚びおこされてゆく。死の最初の誘惑者である尋常ならぬ風体の男が現われるビザンチン風の斎場の正面にアッシュェンバッハが読みとる「彼ら神の家に入るべし」また「久遠の光，彼らを照らさん」といった章句は，ちょうど冥府入りをする神話的英雄の前にかかげられる禁忌，もしくは誘惑の聖句を思わせる。ギリシア式複十字や二頭の黙示録の動物の彫刻に飾られたこの寺院は，明らかに，東方の光輝を伝える獅子と聖マルコに護られたヴェネチアのファサードを先取りするものだ。言うまでもなく，このミュンヘンの散歩はヴェネチアに至る旅の縮図であろう。ここでは，小世界一大世界という対応が，庵室から墓地までの旅という厳密にはかりとられた言語空間の中で確実に成立している。しかも旅行欲によって紡ぎ出される幻覚のうちに主人公が目にするのはコレラの発生するインドのガンジス河畔の沼沢地の風景である。アッシュェンバッハの謎めいた内心の広がりの中には，彼の代表するヨーロッパ対異郷の地アジアという，後に擬人化されたコレラの襲来の形で小説の中で具体化される地理的な構図がとらえられている。^(注20) この幻覚は困難な仕事からの遁走の衝動が生み出した錯覚として一たん合理化されるが，少なくともそれに見合う世界を造り出すまで主人公を解放することはない。離郷の旅が始まり，病める都ヴェネチアがその終点に呼び出されている理由はそこにある。

多くの意味連関のうちにとりこまれ，個とその下に淀む集合的無のあわいにあり，両者をふたつながらうつし出す主人公の姿が最もはっきり示されるのは，ヴェネチア入港の場面である。「比類なきもの，おとぎのように遠く離れ

たものを一夜にして得ようとするならば一体どこに行くべきだったか」(458)と問うアッシェンバッハは、内心の欲求の命ずるままにこの都市を求めて行く。

この都市が、1797年ナポレオンによる征服以来、歴史的栄華をただそのファサードにとどめるだけの没落した都として、19世紀のロマン派芸術家たちがひきつけてきたことはいまさらここで言うまでもない。ヴァルター・パプストはこのロマン派のヴェネチア像を、現実の歴史的、地理的空間から乖離した非現実な像だと言う。すなわち「この文学的ヴェネチア像は厄災と光輝、肉欲と宿命にすっかり飽食して、死と没落と、とどめがたい沈下とを想起させる。その信じがたい美はもはやこの世のものではなく、生を麻痺させ、意欲や生活を空洞化させる。バイロン、ミュッセ、プラーテンからヴァーグナー、ニーチェ、モーリス・バレスを経てホフマンスタール、リルケに至るまで、沈みゆくヴェネチアの像は数世代に渡る文学者たちに催眠的な効果を及ぼしてきた。」^(注21)

アッシェンバッハの旅は外見上これら^{ヴェネトマニア}ヴェネチア狂のあとをたどった異国趣味の延長上にある、いわば「ヴェネチア詣で」の一変形ともみえる。(言い添えておけば、仏、伊語で triste, triste <悲しい> という語に通ずるトリエステからヴェネチアに至る海路は、まさにロマン派好みの「聖別された行路」(パプスト)であった。)ともかくこの作品に描かれるヴェネチア像は(パプストの重きをおくリドの情景は措くとして)特に独自というわけではない。「もっとも非現実な都市」(463),「悲哀に満ちた宮殿のファサード」,「陰鬱な運河の迷宮」,「沈める女王」(481)等々の言い回しが示すように、すでに定型となった没落と衰微のモチーフをマンは巧みになぞっているにすぎない。

外洋を経てサンマルコ運河を遡ってゆく際目に入る景物—「幻想的建造物の華麗な外観、^{バラツツォ}宮殿の軽快な美観、溜息橋、岸辺にそった獅子と聖人をかたどる円柱、童話風の殿堂のきらびやかに突出した側面、門道と大時計」(464)——これらはすべて歌枕にも等しい景物であり、もっと正確に言えば、「わが眼はパラディオの手になる宮殿が潮路の中から立ち出るとき大いなる海を背にする」と始まる「憂愁と熱狂の詩人」プラーテンの『ヴェネチア短唱』の一連の

ソネットを下敷きにしている。模像に等しいモザイク様の表現をちりばめることでここには極めて範例的なヴェネチアのファサードが仕上がっている。

しかしそれは静止した画面ではない。トリエステの港を出て以来とらわれていた一種の感覚麻痺の中で「外界の事物が奇怪な形に歪み始め」(460)、目にするものはあたかも夢の中の亡霊のように、身を横たえる主人公の脳裡をかすめ過ぎてゆくが、現実のヴェネチアを飾る景物も一たん呼び起こされはするもののすぐまた別の姿をとる幻影のようにはかない。乗船からヴェネチア到着に至る経過は、風景や行程の細部が丹念に描きこまれながら、一種夢幻的な無時間状態へと移行する。そしてさらにこの行程は運河を行くゴンドラに受け継がれ、幻想は緩漫に重心をうつしていつしか象徴的な深層にまでゆきあたる。外洋が流れこむ暗い迷路のような運河は冥府の河 Styx に、船頭は死者を渡すカローンへと変ずる。さきほどのプレーテンを介した後期ロマン派風のファサードの裏からは、亡者のつぶやきと權が水をかく音以外何の音もない、「影の国」ヴェネチアの像が露見している。しかもこの過程はゆるやかな推移であって、唐突な交替ではない。一つの絵模様が徐々に変形し、ついには別の図柄になってしまう——ちょうどそのように小説のテキストは想起と暗示、またあきらかな引用によって奥行きを与えられながら、わずかな改変によってそれと気づかれないほど緩漫に別の層にずれこんでゆくのである。外洋と運河の間をどちらに流れるともなくたゆたうヴェネチアの水、(それはとりもなおさず死の象徴でもある。)その上をゆくゴンドラの船旅は、神話的英雄オデュッセウスの地獄行を思わせる冥府行のイメージといつしか重なる。深層はアッシェンバッハが内にかかえる死と根を通ずる。そしてまた、逆にこの深層をとおして、東と西、栄華と没落、形式と混沌、より本質的には生と死、そういったこの都市のかかえるもろもろの対立をアッシェンバッハは透かし見せるのである。そればかりではない。「ヴェネチア詣で」の形をとったこの旅は特に二人の先人への追想を介して^(注22)、この都市に憑かれた芸術家たちの死の文脈(つまりは、もうひとつの「ヴェネチアの死」の文脈)を喚び起こしてもいる。酩酊にも似た感覚麻痺の中で、アッシェンバッハの人格は過去に対しても開かれた、巨大な

非人称のわれに拡大しているかのようだ。

後にアッシュェンバッハはコレラの秘密を己れの利得のために隠す「おせじのうまい妖し気な美女」(503) ヴェネチアと、美少年への愛を隠す自己の姿を同一視するに至る。また少年の姿をゴンドラで追う時、水の迷宮はいつか自己の魂の迷宮に変わる。(そういった合一の頂点に主人公が死の直前に見るバッカナリアの夢がある。) ともかく病める都市と、内に死をかかえる主人公とのアナロジーはこの入港の場面できわめて自然に成立しているようだ。冥府行は一旦留保されるが、その後の物語の展開は、ヴェネチアの最も固有の秘密としての美と死の結びつきを、ひとりの芸術家が身をもって検証する過程である。

《注》

マンの作品からの引用はフランクフルト版十三巻本マン全集(1960~74)に依った。ローマ数字は巻数を示す。Der Tod in Venedigからの引用は同全集8巻のページ数を引用文末に記入した。

(注1) 手許にある1913年刊ベデカー旅行案内北イタリア篇(英語版)には、トリエステからヴェネチア行の汽船のひとつに、sea-going steamer, Società Veneziana di Navigazione a vaporeの記載がある。

(注2) Thomas Mann-Heinrich Mann, Briefwechsel, 1968, S. 95.

(注3) Peter de Mendelssohn: Der Zauberer. Biographie I. Teil. S. 883による。

(注4) Zit. nach T. J. Reed: Thomas Mann, The Uses of Tradition, 1976 S.150

(注5) Elisabeth Zimmer 宛書翰 16. 9. 1915.

(注6) Die Bekenntnisse eines Unpolitischen XII—516 f.

(注7) XI—124.

(注8) 原文を示す。

Der Autor der klaren und mächtigen Prosa-Epopöe vom Leben Friedrichs von Preußen; der geduldige Künstler, der in langem Fleiß den figurenreichen, so vielerlei Menschenschicksal im Schatten einer Idee versammelnden Romantepich, >Maja< mit Namen, wob; der Schöpfer jener starken Erzählung, die >Ein Elender< überschrieben ist und einer ganzen dankbaren Jugend die Möglichkeit sittlicher Entschlossenheit jenseits der tiefsten Erkenntnis zeigte; der Verfasser endlich (und damit sind die Werke seiner Reifezeit kurz bezeichnet) der leidenschaftlichen Abhandlung über >Geist und Kunst<, deren ordnende Kraft und antithetische Beredsamkeit ernste

Beurteiler vermochte, sie unmittelbar neben Schillers Raisonement über naive und sentimentalische Dichtung zu stellen: Gustav Aschenbach also war zu L., einer Kreisstadt der Provinz Schlesien als Sohn eines höheren Justizbeamten geboren.

(注9) Oskar Seidelin; Stiluntersuchung an einem Thomas Mann-Satz.

(in Seidelins "Von Goethe zu Thomas Mann" S. 148~161)

(注10) Seidelin: S. 150.

(注11) Friedrich Nietzsche; Die Geburt der Tragödie. シュレヒタ版全集 Bd1. S.-34.

(注12) マーラーとの交遊については Mendelssohn; ibid. S. 855 f. を参照。

(注13) XI-583. (Wolfgang Born 宛 1921年3月18日付)

(注14) VIII-188.

(注15) VIII-200.

(注16) Benno von Wiese, Deutsche Novelle I, S. 313.

(注17) ヴォルフガング・カイザーによれば、グロテスクなものとは、疎外された世界であり、集合的無意識 es に形式を与えたものであり、グロテスクなものに形を与えるのは、デモーニッシュなものをこの世界によびおこしつつ調伏しようとする試みである。

Wolfgang Kayser. Das Groteske, 1957. S. 198, S. 202, zit. nach Dominik Jost; Literarischer Jugendstil, (Sammlung Metzler.) 69. S. 25.

(注18) X-22 Bilse und Ich 1900.

(注19) Herbert Lehnert; Fiktion, Mythos, Religion. 1968². S. 60 ff.

Manfred Dierks. Studien zu Mythos und Psychologie bei Th. Mann.

(Thomas Mann Studien II.) 1972. S. 43 ff.

(注20) 前記注19に名を挙げたレーナートとディールクスは共にマンが『ヴェネチアに死す』の執筆に際してニーチェの『悲劇の誕生』のディオニュソスの=アポロンのという対立を理念上のモデルとして利用した、と言う。特にディールクスは、一種腑分けにも似た冷静さでテキストの層をその素材によって分類・整理し、アポロンの、ディオニュソスのという、ニーチェによって提示された文化の西欧的原型が小説の「象徴的基本モデル」として採用されていることを実証している。更にディールクスによればマンは小説の大筋を、やはりニーチェによって仲介されたエウリピデス『バッコイ』に負っている、という。つまりアッシェンバッハの運命は、異国から侵入したディオニュソスの祭礼(バッカナリア)を容認しなかったためにより手ひどくこの神の報復を受け、いつか乱舞の列に加わり、ついにはみずからの母親に切り刻まれるテーバイの王ペンテウスの運命になぞらえられる。死に瀕した都ヴェネチアはディオニュソスの到来に無力なテーバイを重なり、主人公を死へと誘う人物たちはバッカナリアを先

自我像と神話

導するサテュロスとなる。

(Dierks, *ibid.* S. 14—32) もっともバッカナリアそのものは、世紀末、およびユーンゲント様式の文学・絵画に愛好されたモチーフである。

(Vgl. Dominik Jost; *ibid.* 13f.)

(注21) Walter Pabst; *Satan und die alten Götter in Venedig* (In “Euphorion” Jg. 49 S. 341f.)

(注22) ひとり、すでに名を挙げた『ヴェネチア短唱集』の詩人、アウグスト・フォン・プラーテン (1786—1835) である。擬古的な形式美と少年愛の性向によって名高いこの詩人が、アッシェンバッハの姿と重なること、小説の主題自体がこの詩人の『トリスタン』と題された詩句「眼もて美を見し者は／すでに死の手にゆだねらる／…」の変奏ともとれることについてはすでに多くの論者の指摘がある。(特に Joachim Seyppel; *Adel des Geistes—Thomas Mann und August von Platen*. (DVjs, 1959. Jg.33 S. 565—573) 生涯を遍歴のうちに過ごしたプラーテンは、晩年、ヴェネチアでコレラに感染することを怖れてシラクサに逃れ、その地で病死している。

「ヴェネチアの死」を暗示するもうひとりの芸術家はリヒャルト・ヴァーグナー (1813—1883) である。ヴァーグナーについては小説の中で直接に言及があるわけではない。しかしエルヴィン・コッペン^{カナルグランド}は、1883年ヴァーグナーがこの都市に斃れ、大運河でゴンドラによる葬送がおこなわれなかったならば、トーマス・マンを含めて世紀末以降の文学者たちがヴェネチアを死とデカダンスの聖地としてあがめることはなかっただろう、と言う。更にコッペンによれば、アッシェンバッハがヴェネチア入りする際の曇天と腐臭、そしてゴンドラが棺に譬えられることから生まれる悪疫と、みずからの死の予感、ヴァーグナーがマチルデ・ヴェーゼンドンクの許から逃れてヴェネチア入りした際の『自叙伝』(“Mein Leben”) の叙述をうけている。

vgl. Erwin Koppen; *Dekadenter Wagnerismus* 1973. 217ff. 特に S. 225—233.

(1982. 12. 20 受理)