

自画像と神話

——トーマス・マン “Der Tod in Venedig” 試論(2)——

田村和彦

『ヴェネチアに死す』は、一個の芸術家の病理を扱った芸術家小説として読めば、その方向で読み通すことのできる小説である。その生涯の早くから芸術に身を献げ、禁欲と刻苦によって古典的な形式美を成就したかに見える榮譽ある芸術家グスタフ・アッシュェンバッハは日々の苦役に疲れ、旅先で放恣な情熱に身をまかせた挙句没落する。そこにトーマス・マン自身の生涯を貫く主題、すなわち、自己を含む芸術家という存在にむけた壊疑と自己懲戒の意味を読みとることも可能だろう。

マンが繰り返し語るところによれば、マンは『ヴェネチアに死す』の執筆に先だって、老いたゲーテが十九歳の娘ウルリーケ・フォン・レーヴェツォウに結婚を迫った際の「ぞっとするほどグロテスクで、感動的な」エピソードを素材に、芸術家の品位失墜の悲喜劇を描こうとしていたという。^(注23)主人公は作者自身と多くの共通点を持つ、創作の不毛をかこつプロイセンの中年作家に姿を変え、老ゲーテの突然の回春の欲望に対しては、審美的に色づけされた少年愛がところを変えているとはいえ、芸術家の「品位失墜」という当初の主題はなお保存されていると見てよい。時代的に見ればここには、ヴィルヘルミニスムス期(1890~1910)の精神的な硬化と、その下に深く進行する疲弊と腐敗、端的に言えばデカダンスの問題が色濃く投影していることも確かだろう。

しかしそれはこの作品についての表面的な読み方にすぎない。せいぜいそれは作家自身の意図の狭小な似像をなぞっているにすぎない。

この作品を改めて考える契機は、その題名に端的に見いだすことができるかもしれない。Der Tod in Venedig—すなわち『ヴェネチアの死』，あるいは『ヴェネチアにおける死』。そこからは『ヴェネチアに死す』と訳された場合にこのタイトルがよびおこす一個人の生の営為への慨嘆とは別の構図を読みとることができる。ここでは「死」は奇妙な匿名性を帯びている。それは主人公個人^{パー・エクセレンス}の生の終熄を示す以上に、主人公を離郷の旅へと誘う死神と、ヴェネチアという「最高度にロマン主義的な都市」(ニーチェ)が幾世代にもわたって胚胎してきた死の雰囲気^{パー・エクセレンス}の全体を指示する。東方からこの都を見舞うことになるコレラもまた、「ヴェネチアの死」を補完するものに他ならない。巧妙にも全テキストの末尾におかれた「死」Todの一語をもって幕を閉じるこの小説は、匿名化した「もうひとつの死」の物語として読まれるべきではないだろうか。

すでにこの主人公が疲弊し、硬化した仮面的な風貌によって「死」と直接に接していることについては前節に述べたが、アッシュェンバッハという名にもひとつの寓意を読みとることができよう。Aschen—bach, 「灰の河」とは確かにこの主人公が、触知可能な現実の一段下にある領域、冥府と死の雰囲気に親縁をもつことを暗示しているかに見える。この名前はさらに、ヴェネチアをつつむ鈍色の霧と煤けた老朽汽船に、運河の薄暗い迷路と黒塗りのゴンドラに、また悪疫に斃れる黒ずんだ死者たちに、さらには主人公が死をむかえる初秋の海岸の荒涼たる風景にあらかじめ結びついている。しかもこの小説の中にはこの主人公の名前以外には具体的な個人の名は登場しないのも奇妙である。(タッジオという少年の名も、少年を呼ぶ声から主人公が推測し、その後使われるにすぎない。)主人公ただひとりだけが名を持つ者として、無名の影がひしめく死の領域に歩みを進める—そのような印象はあながち的はずれなものとはいえない。ヴェネチア入都の際、アッシュェンバッハが、影の国エイドスをひとり訪れる神話的英雄オデュセウスの冥府行にみずからの道行をなぞらえたのは理由のないことではないのだ。

アッシュェンバッハがヴェネチア到着に際してふたりの先人、ヴァーグナーと

自画像と神話

プラーテンに対してひそかな追慕を行なっていることについてはすでに触れたが、それは敬愛する詩人や音楽家へのオマージュというにとどまらぬ意味を持っているようだ。ヴェネチア到着に際して彼らの姿を想起させるについては、この主人公の死が彼ら先人の死を先蹤とするもうひとつの「ヴェネチアの死」である、という作者自身の思い入れがある。マンがアッシェンバッハに自らと同じ旅程を選ばせ、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は単に自伝的意図に基づく以上に、この旅の「追尾」という性格をきわだたせるものではないか。もっと言うならば、病める身でヴェネチアをめざす時、この旅が彼地で斃れた先人の跡をたどる神秘的な倣^{まね}びである、^(注24)という感慨はマン自身にもあったはずである。この感慨は眩暈にも似た感覚麻痺の形をとって旅行中のアッシェンバッハにも終止つきまとっている。プラーテンの詩句が口をついて出、黒塗りのゴンドラにヴァーグナーが見たと同じ死と葬送のイメージを見るとき、その感慨は過去との共感に導かれた交感状態を産むに至る。一見ロマンチックな懐古や文人趣味に似通っていながら、追尾の過程でアッシェンバッハの行程からは、ヴェネチアの死水の中に堆積した過去の「死」の相が浮きぼりになるのである。言葉を変えるならばアッシェンバッハは死地に赴く、というよりは、「死」を勧請し、举行し、引用するのである。芸術家としての彼の履歴が様々な引用からなり、作りものめいた完璧さにおいて桂冠を得た「巨匠」の生を再現していたのと同様に、トリエステからヴェネチアに至る「聖別された航路」をとり、型どおりに描かれたヴェネチアの風物の中を通過する彼の旅も過去の芸術家の生の軌跡をなぞり、再現する。そして、なぞることによって過去の姿を浮きぼりにする、という点でこの旅は儀礼的といえるのだ。

倣^{まね}びと引用において独自の意味を持つアッシェンバッハの生のありようを明きらかにするのは、次のような文脈である

「性格とは一個の神話的な役割です。それは素朴にも偽りの一回性と独創性

とを信ずることで、いわばもっとも独自の工夫により、まったく独力で演じられる役割です。それは威厳と確信とをもって演じられるのですが、この威厳と確信は、自分の登場が初めてのものであり、一回限りのものであると思いで舞台上にのぼり、光を浴びて演技する役者に対して与えられるのではなく、役者自身が、何か既製のもの、理に適ったものを再演し、良きにつけ悪きにつけ、高尚であれ卑近であれ、いずれにせよ彼なりのやり方で模範的に演技するのだ、という深い意識の底から汲みとったものなのです。^(注25)

1936年のトーマス・マンの講演『フロイトと未来』の一節である。周知のようにマンは1920年代、およそ『魔の山』(1925)あたりを境にして「市民的・個性的なもの」から「典型的・神話的なもの」^(注26)へと意識的に関心を移し、神話の世界に創作の素材と方法とを求めていった。『フロイトと未来』はフロイトの80歳の誕生日に際しての記念講演であるが、また同時期に刊行されつつあった四部からなる大部の神話小説『ヨゼフとその兄弟』(1933~1943)への自注めいた色彩を持っている。そこで論じられるのはつまるところ、独創性、一回性を標榜する近代の排他的な個性とは別個の原理に立つ、開かれた生、古代の神話的な生のありようである。古代の伝記記述において型通りのきまり文句(定型)が多用されることに着目して、われわれの生においては典型的なものとの間に明瞭な一線を劃すことはできないので、われわれの体験は多くの非個人的要素、図式的・因襲的要素によって規定されている、とするフロイト派の一心理学者の説に依拠しつつ、マンはこの、すでに生きられたものを再び生きる「生きられた生」gelebte Vita とは、人生をひとつの「役割」として引き受け、それを演ずることに他ならない、と言う。意義深い人生とはむしろ、先の引用にあるように、みずからが一回的・個別的なものではなく、回帰し演ぜられる役割であることを意識することで自己の資格を確認することにある。この場合役割と演技とは、通常理解されるように貧弱な個性が依り頼む安易な定式ではなく、過去にむかって人格を開放し、一回限りの時空の制約をの

自画像と神話

がれて無時間的な原型と同一化する神秘的合一(unio mystica)のための手段となる。マンによれば、古代の意義深い人生とは、みずからが回帰であり典型であることを意識し、この役割を現世において再演する模倣(倣^{まね}び)としての生であった。たとえばクレオパトラはその生涯において、イシュタル＝アスタルテ、アプロディーテ、ハトル、イーシスといった、地中海岸の一連の豊饒女神たちの役割を演じ、アレクサンドロス大王はミルティアードス帝を、カエサルはアレクサンドロス大王の行跡をたどってその英雄的生を模倣する。イエスもまた臨終に際して、「わが神、わが神、なぜに我を見捨てたもうや」と旧約『詩篇』の一説を引用することで自己の救世主としての役割を表現するのである。模倣、追尾、引用は、とりわけそれを行なうものが、自己の生がある典型的な「役割」の回帰、再演であることを意識するとき、きわめて意味深い手段となるのである。

もちろんこれは成熟した認識である。『ヴェネチアに死す』とこの講演の間には二十年以上の懸隔があり、その間にはマンの側に、フロイトを始めとして、バウハーフン、ケレーニイ等に導かれた神話学、心理学、歴史学の領域にわたる膨大な量の知識の蓄積と考察の深化がある。にもかかわらず、アッシェンバッハの旅と死とに『フロイトと未来』で述べられていると同様の「再演としての生」、「引用と儀式としての生」という構想の一端を認めることはできよう。トリエステからヴェネチアに至る航路は幾多のヴェネチア狂^{ヴェネトマニア}たちによって神聖視された道筋である。アッシェンバッハは、自明のものであるかのようにこの航路をたどる。創作の苦役からの解放を求めて、芸術の繁茂する「輝ける」ミュンヘン^(注27)からヴェネチアへとむかうこの主人公の憑かれたような移動の軌跡は、南方の海中にたちあがる夢のような都市の発散する美と死の魅力にとりつかれ、みずからも病み、傷ついたままこの聖地に至った北方の芸術家たちの軌跡を確かに「再現」し、代表しているのである。少なくともアッシェンバッハはその「業績の倫理家」としての範例的^{ヴィタ}な履歴によって、彼ら淪落した芸術家たちの姿を呼びだすに十分な資格を持っているはずである。彼の半生の

範例的な叙述に、作者自身の尊大なポーズをのみ見るのは「自画像」としてのこの作品の意味を表面的にしかとらえていない。むしろ自伝的要素は、この芸術家が「役割」としての芸術家の生を範例的、典型的に演ずるための素材と化していることを見るべきである。

マンはパウル・アマン宛書簡で、この作品の「司祭的雰囲気」が発表後しばしば彼自身をモデルにしたものと解釈されることへの不快を口にし、「この雰囲気は擬態ミクラーにすぎません」「自分は芸術家、さらには巨匠を自分の作品に登場させる場合、自己自身を登場させたつもりはなく、自分が巨匠であるとはおろか、芸術家であるとさえ主張するものではありません。ただ自分は芸術家であること、巨匠であることが何を意味するかについて若干知っている、と主張しているにすぎないのです。」と語っている。マンが同じ箇所で引いているニーチェの言葉によれば、生身の芸術家とは「偉大な巨匠たちの意識を手にいれる」ための「熱導体」にすぎないのである。^(注28)

「擬態ミクラー」という表現にしる、芸術家が過去の巨匠たちの意識の「熱導体」であるという考えにしる、ここには後年の、芸術家であることそのものが、ひとつの神話的役割を生きることである、というマンの認識の萌芽を見ることができるといえる。角度を変えて考えるならば、架空の芸術家アッシュェンバッハこそ、マン自身が自己に替わって芸術家の意識を手にいれるために仮構した、ひとつの熱導体と言うにふさわしい形姿ではないか。

この芸術家の代表者風の生活はその下に様々な引用を隠す「仮面」であった。しかしこの硬直した仮面の下に生動するのは、より深い原型にむかって、閉ざされた自己を解放しようとする衝動なのである。旅はその衝動から発しているものであり、原型との同化をめざすことによって、ひとつの儀礼的行為としての意味を持つのである。

もちろんアッシュェンバッハは、後年のヨゼフが、始祖であるタムツ＝オシリスの地獄行を意識的に再演することで、引き裂かれ、埋められ、再び甦ったこの神との神話的同一性を獲得するような意味での神話的な役割の再現者ではな

自画像と神話

い。彼は絶えず内心の無意識の衝動を訝り、合理化し、独自の意志を貫いて「個」の尊厳を守ろうとする「近代的」主人公としての特性を具えている。しかし彼はその身振りによって、はからずも一個の神話的役割をひきうける儀礼執行者(Zelebrant)^(注29)であることを証しているのだ。

ヴェネチア行きの汽船の甲板の上でアッシュェンバッハの姿は次のように描写される。

「外套にくるまり、本を膝に置いたまま、この旅行者は横たわっていた。長い時が気づかぬうちに流れ去った。(中略)影のように奇妙な人物たちが漠然とした身振りやわけのわからぬ夢語をともなってこの休息者の脳裡を通過していった。そして彼は眠りこんだ。」(461)(傍線引用者)

茫洋と広がる灰色の空の下、海上をゆく船上で時を忘れて夢うつつに横たわる主人公の横臥の姿勢は、ある象徴的な身振りとして見たとき、疲弊し、頻死の傷を負ったまま冥界に運ばれてゆく神話的英雄の死と休息の姿勢を再現していると見ることができよう。黒塗りの棺台を直接に連想させるゴンドラの「この世でもっとも柔らかく豪華で、人を無力にする座席」(464)に身をゆだねて冥府の河 Styx にも似たヴェネチアの大運河カナル・グランデの水の上を通過するに及んで、この姿勢の持つ擬せられた冥府行としての意味は見誤りようのないものとなるはずだ。この場合、芸術がそれに奉仕するアッシュェンバッハの外貌に刻みつけた、とされる「幻想的で精神的な冒険の傷跡」(457)は、アキレウスの踵の傷や、ジークフリートの肩の傷と等価の、神話的英雄が冥界へ下る原因となった頻死の傷の痕跡と見る事ができよう。トニオ・クレーゲルが額に傷を負っていたように、トーマス・マンの初期の主人公たちは多かれ少なかれ、肉体的か精神的か、いずれかの淪落と頽廢の跡をその外貌にとどめているが、アッシュェンバッハの旅においてこの淪落の痕跡は、「死」を志向することで明瞭に神話的意味を帯びるのである。横臥する姿勢は、すでに傷痕によってアレゴリカルに暗

示されていた「死」を一層顕在化する。

しかも先の引用箇所ではアッシェンバッハが固有名でなく、旅行者(*der Reisende*)、休息者(*der Ruhende*)として代喩的に示されているのが目につく。この語法——すなわち動作や行動を示す分詞を直接に名詞化する名詞化分詞(*participle noun*)の語法自体は、やはり形容詞を直接に名詞化する名詞化形容詞(*adjective noun*)同様、ドイツ語ではなんら珍しいものではない。しかし、行動や特性を直接に人称化するとき、強調されるのは当の人物ではなく、その行動なり特性の側である。言いかえれば、本来は一般化しうる行動や特性を直接に帯びることによってこの人物は匿名化され、抽象的な行動や特性の代表者となる。

この箇所でも *der Reisende*, *der Ruhende* は、旅を続けるアッシェンバッハの姿を示す以上に、彼によって代表される旅人、休息者一般を集合的に指示する効果を持っている。(しかもこの箇所以降、同種の表現はアッシェンバッハの名を直接にあげるかわりにきわめて頻繁に使われる。)ことにこの場面で、ヴェネチアが海中から夢のように現われるのを待ち望みながら汽船の移動に身をゆだねる主人公が、ことさら普遍化されて「旅する者」「休らう者」と呼ばれる時、この旅人は、南方の夢の都市が繰り返しむかえ入れた旅人たち——とりわけ流浪の末、甘やかな休息への期待を抱きつつこの都に至った芸術家たちの系譜を喚びおこさずにはおかない。だがこの呼称は更にその原型をたどれば、原初において冥府行によって個人の生以前の集合的な生と死のありようを体現した神話的遍歴者に対して与えられたものなのだ。

固有の名を失って匿名化した旅人・休息者となり、横臥する姿勢によってみずからを死者に擬することでアッシェンバッハは芸術家としての個的・一回的な存在形式を喪失する。しかしこの喪失は、より深い定式を踏まえている限りにおいて、むしろ自己の中に潜むその祖型にむけての解放でもある。死と睡眠を模する横臥の姿勢は、死の彼方に広がる無名で共同の領域に参入し、始源の記憶をおのが身において賦活するために英雄たちが示してきた象徴的な身振り

自画像と神話

なのである。この身振りが入港の場面だけでなく、美少年の挙動の仔細を浜辺の寝椅子から見守る「観察者」(der Schauende)アッシュェンバッハの姿勢として、死の瞬間に至るまで何度も強調されることにも注目すべきだろう。^(注30)

ヴェネチアはこの儀礼のための祭祀の舞台としての意味を持つ。生と死の母胎である渾沌を象徴する始源の要素である水の上に浮かぶこの非現実的な都市は、幾百幾千という入り組んだ水路と路地からなる生来の迷宮都市である。ヴェネチア共和国の解体(1797)以来そこでは時そのものが歩みを止め、そこに足を踏み入れる者は無時間的な浮遊状態を経験する。すでに前世紀の初め、プラテンはヴェネチア滞在の日々の至福を日記の中で「私はいま過去のない現在の中にいる。」と記しているが、この「過去のない現在」こそ、マンが「フロイトと未来」の中で「祝祭とは時間の廃棄である」と語るように「祝祭」の本質的与件なのである。^(注31)^(注32)

ヴェネチアが神話的な祝祭の舞台であることがより明瞭になるのは、タッジオと名づけられた少年がそこに登場してからである。アドリア海に面したリドのホテルに腰を落ちつけたアッシュェンバッハは、その日の夕刻、同じホテルに滞在するポーランド貴族の家族連れのうち十四歳ほどの少年を見だし、その少年が「完璧に美しい」のを驚きを持って発見する。少年の姿は最初から古代ギリシャの「刺を抜く少年」の像やパリス産の黄味がかかった大理石で作られたエロスの頭部に喩えられるが、その後もマン流儀の細密描写によって幾度も視覚的に描かれる。最も昂揚しているのは、蒼海のへりに立つ少年が主人公の前に裸身をさらす次のような描写である。

「少年は家族から離れてただひとり、アッシュェンバッハのすぐ近くの波打ちぎわに立っていた。両の手を項のあたりに組み合わせ、爪先立ったままゆっくりと体をゆすり、少年は打ち寄せる小波に足先を洗わせながらうっとり海の紺碧に見入っていた。その蜜色の髪は捲きながら、こめかみと項とにまつわりつき、陽光は脊柱の上方の柔毛を光らせ、肋骨の繊細な輪郭と均整のとれた胸

部とが、胴をかるうじて覆う布地を通して浮きだしていた。腋下はまだ塑像のそれのようにすべらかで、ひかがみは照り輝き、そこに透けた薄青い脈管は少年の体を何か普通よりも清澄な物質でできているかと思わせた。(S 490)

微細にわたった、なまめかしいほどに視覚的な描写である。少年の姿は海を背景にして立ち、「なよやかな神のように美しく、捲毛から水をしたたらせながら空と海の深みから出現し」(S. 478)、神話的連想をかきたてる時、とりわけ印象的である。

神々しい体軀をもつ少年を前にしたアッシェンバッハの驚きは、当初は、ホメロスやクセノフォンの詩句を諳んずる文人が美を嘆賞するポーズにとどまっている。しかし、日々繰り返される出会いのうちに、やがて讃嘆が情熱に、さらには愛の陶酔を産むに至り、主人公はヴェネチアに日毎に強まる腐臭に何度か旅立ちを決心しながら、この偶像の許を去ることが適わなくなる。これが小説の外面的な経過である。その後叙述の大半は、美しい少年との出会いに心をときめかせる初老の作家の心中に生ずる驚愕と讃嘆、混乱と嗟嘆、喜悅と不安、崇敬と羞恥といった、心理のあらゆる微細な襞にまで分け入って克明にその経過を読者の前に開示するためにさかれている。疲弊した芸術家の仮面の下に隠された、見ようによっては胡乱な恋の情熱と審美的観照の背後にひそむデモニーとをマンは非常に息の長い留保と屈折をもって精妙な手つきで暴きだす(entlarven)かに見える。

しかし Entlarvung — これはもともとマンがニーチェから学んだ心理的な「仮面剥ぎ」の手法だったが— と同時に、マンの叙述にはこの愛を様式化して示そうとする志向も窺われる。そもそもこの愛はアッシェンバッハの側からの少年への一方的な恋慕に終止しているのであって、両者は指ひとつ触れあうことはおろか、言葉を交すわけでもない。少年の側からはせいぜい数度の視線、また一度限りの微笑が返されるにすぎない。恋する者は少年の姿を目にするためだけに日々のお会いを繰り返す。実るあてのない恋慕は日常的な次元で見れ

自画像と神話

ば明らかに笑止なものだろう。だが、出会いが愛の成就する見込みを一切絶たれたまま、いつ果てることもなく繰り返されるとき、そこにはあたかも同一の事件が恒常的に回帰しているかの如き印象が産まれる。南国の輝く太陽のもと、空と海とを背景に現われるタッジオを浜辺からアッシェンバッハが日々の習いのように見守る時、出会いはことさら儀式めく。それは宗教的な連想を誘う儀礼的行為にまで高められている。アッシェンバッハは「塑像と鏡」として海辺に打ちたてられた少年の神々しい肢体をひたすら跪拝し、恍惚としてその姿を「眼で抱きとる」(S. 490) のである。

ただ、儀礼の意味は崇拜する対象をひたすら理想化し、神聖化することだけにはあるまい。それは帰依と恭順と自己放棄とによって自己を対象にむけて無化し、自己を讃仰の対象に等しいものへと限りなく近づけていくための行為でもある。高められた舞台の上でアッシェンバッハとタッジオの関係は、見る者と見られるもの、という抽象的な関係へと純化されていく。見られるものが、いよいよ理想化され、ついには美の化身にまで高めるのにともない、見る側は彼我の垣を取り払った一個の視線へとみずからを無化する。見る者はそうして陶酔のうちに自らを無化することによってはじめて、対象のすみずみにまで浸透することができるのだ。初期のエッセイ『ビルゼと私』(1901)で『ブッデンブローク家』の若い作者は、芸術家が対象を模写しようとするのは主観的深化、乃至は有情化(Beseelung)に他ならない、と説明しているが、^(注33) Beseelungとは原初の意味においては「魂入れ」、すなわち対象を主観によってあまねく充たすことに他ならない。先ほどあげたタッジオの肢体のなまめかしい描写など、目前にある対象を微細なディテールにまで分け入り、孜々として写しとろうとするマン＝アッシェンバッハの、ほとんど視線のエロスとでも言うべき透徹した眼力がもっとも美事に現われている例であろう。アッシェンバッハは出会いの日々の恒常的な繰り返しの中で、市民的分別の残滓をていねいにとりのけられた愛の主体へと醇化されていくようだ。少なくとも先の描写の背後には、愛の陶酔による市民的分別の欠落を一様に主人公の没落、墮落としてのみ見る単一

なモラリズムの視点はない。

この愛の日々の叙述に際してもアッシェンバッハは直接に名ざされるかわりに、先ほど指摘したのと同様の名詞化形容詞、名詞化分詞の類で頻繁に代理されているのに気づく。タッジオとの出会い以降、最初少年の愛を翫賞する主人公が *der Schauende*, *der Betrachtende* 「見守る者」「観察者」と表現されながら、鑑賞が恋慕へと、恋慕が熱狂と陶醉へと進行していくにつれて *der Gequälte* 「悩める者」、*der Berückte* 「魅了された者」、*der Betörte* 「愚弄された者」、*der Heimgesuchte* 「憑かれた者」、と段階を踏むように変化していくのは、一面から見れば多くの評者の指摘するとおり、語り手の、人物に対する批評的距離を端的に示すための技巧であろう。しかし先にも述べたとおり、行動や特性をそのまま人称化することで人物を示すこれらの表現には、当の人物から個性・一回性を奪い、抽象化する一方で、この人物に行動や特性の一般的代表者としての資格を与える効果がある。たとえば主人公が「悩める者」「魅了された者」と表現された場合、彼はエロスの矢に射られた人間一般が共有する苦悩なり、魅了された状態なりを様式化して代表するのだ。個々の特性はここでは、主体がその中に入りこんで自己を演出するための不変の定式、鑄型の如きものに変じ、アッシェンバッハはその鑄型の中で、いかにも範例的に愛する者の役割を演じているのである。（反面それはこの主人公の性格と行動にしばしば見られる硬直の原因でもあるのだが。）

少年への愛を自覚した主人公の法悦境を高い調子で詠いあげる第四章は、その全体が、日々繰り返される儀礼の舞台の周囲につむぎだされた夢想である。幾度もアッシェンバッハに旅立ちを思いたたせた曇天に替わって夏の太陽が照り輝き、少年との毎日の出会いを保障する時、彼の上には一切の苛酷な生の規制をのがれた、不死の神々の棲まうエリュジウムにあるがごとき日々が広がる。

愛する偶像の登場を待ちわびてただひとり起きていた主人公の前に、ヴェネチアの夜明けの瀉の風景は神々の乱舞する華麗な祝祭風景へと変容する。昇る太陽は、熱い頬を持つヘリオスに禦される灼熱の息を吐く天馬に牽かれた馬車

自画像と神話

に見たてられ、暁は薔薇色の指を持つエーオスの起床に、海の波頭とその上に広がる雲の小片はポセイドンの荒馬と神々の飼う畜群とに譬えられる。この壮麗な眺めに触発されるかのようにアッシュェンバッハは様々な愛の寓話を夢見る。少年は神々の寵愛を受けたガニューメードやヒヤキントスになぞらえられ、アッシュェンバッハは薄命の美少年を愛する神、すなわちゼウスやアポロンと想像裡に一体化する。更にはまた、永遠の美の似像を前にして恍惚たる思いにとらわれ、その教養を沸きたたせて、アテネ郊外の鈴懸の老樹の陰の涼しげな景観 (locus amoenus 悦楽境のトポス) を思い描き、パイドロスにエロスと美との神聖な秘密を説き聞かせるソクラテスの言葉をみずからの口の端にのぼらせる。美しく若い青年パイドロスにむかい合うソクラテスは「初老の男」(ein Ältlicher), 「醜い男」(ein Häßlicher), 「賢い男」(der Weise), 「狡猾な求愛者」(der verschlagene Hofmacher), と言いかえられながら、いつかアッシュェンバッハそのひとと同一化する。^(注34) 玄妙な人称交替が行なわれていると言わなければならない。

場合によってはホメーロスそのままにヘクサメターの韻律をともなって綴られる華麗な神話的意匠といい、プラトンの『パイドロス』や『シンポジオン』から採られた情景といい、この小説の中の神話的風景はそれ自体をみる限りでは技巧家の駆使する形みの文飾や比喩と見えないこともない。だがそれらの古典的教養材や文飾の類は主人公の、また作者自身の昂揚した心理状態と渾然と織りあわされて稠密な表面を形成している。確かにこれらの描写は過去の教養材の模像にすぎないのだが、この模像は孤独な芸術家の愛の陶醉を契機として、人間が神々と交感し、神的な生命を一瞬にしる呼吸しえた太古の祝祭的空間を、—— 少なくともその幸福な夢の記憶の一端を—— 喚びよせる媒体となり得ているのだ。

アッシュェンバッハは『パイドロス』の情景を脳裡に浮かべる箇所で意味深くも der Enthusiasmierte (熱狂する者) (491) と呼ばれているが、この語のもとにあるギリシャ語 ἐνθουσιάζω は ἐν—θεός, すなわち神に充たされ、神に

憑依された状態をもともと指している。太古の神話と自由に交感し、ソクラテスと自らを同一視する熱狂者＝アッシェンバッハの姿はここでは、聖なる狂気に襲われて神々に靈感をふきこまれ、みずからも神と一体化する経験を持ちえたために「憑かれた者」「熱狂したもの」「夢見る者」と呼ばれた古代の預言者的詩人、ホイジンガの言う *vates* の姿に近いようだ。^(注35) それはまた、マンが『ヨゼフ』四部作(1933～1943)や『選ばれし人』(1951)において標榜することになる「物語の精神」、すなわち物語の流れを自由に統御し、あらゆる素材の中にプロテウスの的に没入するあの清朗な叙事的な詩精神の片鱗をも見せている。そして何よりもマン自身が、『ヴェネチアに死す』の執筆中にしばしば味わった「絶対的逍遥の感情」^(注36)を告白するとき、この感情は少年の神々しい美によって鼓舞され、神話の世界に想像の翼を自由に広げるアッシェンバッハの陶醉に通じあっているものなのだ。『ヴェネチアに死す』に、ゲーテ小説の構想とはやや異なる、陶醉と美の観照によって高められていく物語の起源を見るのは、T.J.リードである。リードはマンの草稿やノート、自作についての証言等を整理しながら、この小説がもともと当時の新古典主義の風潮とも同調した美と芸術への讃歌となるべき可能性をもっていたことを論証している。

もちろんこの光彩に満ちた祝祭風景に、悦楽境への半神の参入にも似た、主人公の神話的原型との同一化の夢想を見てとるだけでは片手落ちであろう。華やいだ風景の背後からはその後ただちに病魔に冒されたヴェネチアの不潔な裏街の腐臭と病気が再び強く漂い始め、この祝祭の光輝が腐敗と死と背中あわせのものであることが印象づけられる。主人公の甘美な陶醉の裏からは、不名誉な恋の放埒と卑屈な自己放棄が顔をのぞかせる。愛するものの姿を一時たりとも見逃すまいと、裏街から裏街へと執拗に少年を追い求めるのに日を費やす酔い痴れた初老の男の姿は、自制を失なった果ての惑乱と品位失墜をひたすら際だたせるばかりである。そしてアッシェンバッハが死の直前、ヴェネチアが隠す疫病の秘密をさぐりだしながら、少年との別離を惧れるあまりこの秘密を隠し、病んだ都にとどまることを決意する日の夜に見る夢は、先の華やかな祝祭風

自画像と神話

景に対する正確な陰画である。夢の中で、彼の魂を舞台にして繰りひろげられるのは、一切の節度と形式を踏み荒しながら異郷から浸入する陶醉と解体の神ディオニュソスの狂宴である。信徒たちがみだらな乱舞とかまびすしい音楽と絶叫と共に犠牲獣を引き烈く狂乱の群の中に、アッシェンバッハが深い嫌悪と抵抗を示しながらもついに身を投じ、「滅亡の淫蕩と狂乱」(517)を味わう時、この夢に主人公の互解を告知しようとする作者の意図はあまりにも明瞭である。夢見心地に見た光彩あふれる祝祭風景は、この荒々しく暗澹たるオルギアの悪夢を前にしては、吹き飛ぶように淡い幻影にすぎない。更に言えば、『ヴェネチアに死す』の結末が主人公の破滅と死であるならば、先の夢はそれが華麗であればあるだけ、心理的事実を隠蔽し、逆に破滅とその夢との落差をひきたたせるための方便なのではないかとも言う。

この臆測は、発表当初『ヴェネチアに死す』が同時代の文学者たちのギリシヤ志向に結びつけられたことを嫌って、「教養的ギリシヤ的なものは自己目的と見なされますがそうではなく、主人公の体験の補助手段であり、精神的避難所にすぎないのです。作品全体の性格は古代風というより、むしろプロテスタント的なものです。」^(注38)と語るマンの言葉とも符合しよう。

『ヴェネチアに死す』までの作品においてマンは、主人公たちが陶醉のうちに現実の彼方に解放と融和の幻覚なり夢なりを垣間見る場合にも、その夢に逃避的か、グロテスクか、もしくは全く幻想的か、いずれにせよ否定的な結末を与えるのが常であった。トーマス・ブッデンプロークがショウペンハウエルの読書に触発されて見る形而上学的な夢は一夜あけるや迷妄として片付けられ、『衣装戸棚』(1899)の主人公が夜の扉のむこうに見るエロチックな幻覚も倦怠の果ての妄想にすぎない。小男フリーデマン氏や『道化者』(1897)の主人公のエピキュリアン風の夢と欲望も現実の前にあっけなく挫折せざるを得ない。ハノー・ブッデンプロークが死の直前、音楽への惑溺の中で垣間見る解放の幻覚もまた、作品全体の志向から見れば生の苦悩からの逃避の端的な表現にほかならないのである。

結局は主人公たちの死をもって終わらざるを得ないこれらの否定的な結末の根底にあるのは、トーマス・マン自身の情熱や陶酔に対して抱く根本的な懷疑、
「情熱一般に対する徹底した懷疑的、厭世的関係」^(注39)である。しかしこの懷疑は、情熱や陶酔の手に陥りやすい自己に対する痛烈な批判から発していることにむしろ意味がある。理性に対する情念、形式に対する渾沌、生と覚醒に対する死と嗜眠欲、つづめて言えば、「生の合理的で明かるい面に対する、生の冥府的で非合理的で魔的な力」—これはマンが『ドイツとドイツ人』(1945)の中でドイツ・ロマン主義について語った言葉であるが、^(注40)—への強い共感と畏怖がまずあり、次にこのデモーニッシュな力が生の形式を破壊しかねないことに対する危惧と反発が生ずるのである。自己のうちにある二種の背反する性向をいかに調停するかが、ほとんどマンの生涯に渡る関心の中核を占めた問題であった。そこに彼が自己の芸術に課していた倫理性の独自の意味がある。

初期の場合この倫理性は苛責なき自己審判という形をとる。主人公たちが陶酔の数刻に生の苦悩の原因たる個別化の原理の彼方*に*いかに甘美な融和と解放の王土を夢見ようとも、表現者としてのマンは、この夢に水を浴びせ、それが仮象であることを意識的に暴露する。夢そのものがそれ自体で意味を持つことはないのである。その意味でマンは夢において実現される自己と世界との陶酔的な一体感にすべてを託しえた詩人—たとえばホーフマンスタール—とは全く資質を異にしている。

個人の幻覚がもっとも惨めな敗北を喫するのは、たとえば『トリスタン』(1903)である。いわずと知れたヴァーグナーのオペラ『トリスタンとイゾルデ』に名を借りたこの短篇では、療養所に滞在する主人公たる似非文士が、繊細で美しい婦人患者を手前勝手な空想から、愛の陶酔のうちに死にゆくイゾルデにみたて、自分をその守護者へと仕立てあげる。小説中には『トリスタンとイゾルデ』の「愛の死」のテキスト、「その時すらもわが身は世界」が主人公の恍惚を語るために使われているが、すべてが主人公のゆがんだ妄想の産物であり、その妄想が「下界」から登ってくる婦人の夫と、婦人の産んだ太った幼児

自画像と神話

によってあっけなく破壊されるこの物語において、この愛の夢は聖なる夜への憧れに満ちた合一の夢の残像ですらなく、いっそ流行のヴァグネリスムスの惨めきわまる戯画であろう。聖なる夜への憧れと誘惑の持つ危険な面を際立たせることが作者の意図であるにしても、この取り扱い方は少々残酷で暴露的にすぎるようだ。その結果芸術と芸術家の胡乱さが強調されるにしても、ここにはその胡乱さだけがどぎつく印象づけられるに終わっているように思えるのだ。

『ヴェネチアに死す』の結末にはそのような舞台裏の暴露も、作者による露骨な嘲笑もない。死の数日前、アッシェンバッハが少年に気にいられようとするあまり、髪を染め化粧をして若がえることで、ヴェネチアに向かう船上で彼がかつて目にした化粧した醜怪な老人と同一化するエピソードなどは確かにグロテスクと言ってもよい。少年を追い求めるアッシェンバッハの憔悴しきった姿が、彼が半生のうちになしとげた栄誉ある芸術家としての閱歴と対比されるのも皮肉な効果を高める。しかしその墮落した芸術家が同じ場面でなかばまどろみながら、ふたたびパイドロスに美と憧憬に関する教えを説くソクラテスになりかわる時、皮肉な逆転は慎重に回避されるのだ。

ソクラテス＝アッシェンバッハはそこで次のようにつぶやく。

「そしてわれわれは今後は美のみを尊重しよう。即ち単純さと偉大さと新たな厳格を、第二の無垢とそして形式を。しかし形式と無垢とは、パイドロスよ、陶酔と欲情へと人を導き、おそらく気高い人を、彼に備わった美しい厳格が恥辱として拒絶するような忌わしい感情の放縦へと導き、奈落へと導くのだ、それさえも奈落へと。形式と無垢とはわれわれ詩人をそこに導くのだ。なんとなればわれわれは道からそれることはできこそすれ、はばたき飛ぶことはできぬのだから。」(522)

この言葉は、芸術家は官能的なものに深くとらわれるため真の品位を保つことは不可能だ、とするマン自身の「^(注41)苦くメランコリックな懷疑」を代弁してい

るかに見える。しかしそれは物語の流れを統括する語り手の手に渡って主人公への審判を下しているのではない。夢にあらわれる哲人の口を借りることでの言葉は、ひとりの芸術家の落魄を批評的な距離において確認するのではなく、あたかもある特定の個人に帰属することのないひとつの共通の夢の中からとりだされたもの、完璧な美に憧れながら、美の彼方にあるアイデアの世界に飛翔することはすでにならず、踏み迷いながら放埒な感情の冒険に耽らざるを得ない者たち、即ち近代の詩人、芸術家一般にむけて語りだされたもののようにみえる。そして少年の美に惑わされて分別を失い破滅したこの孤独な芸術家は、夢見る一瞬においてなお、生の迷路を究極の美と認識をめざして進む者たちに道を示すひとりのソクラテスたる可能性を留保されているのである。

アッシュンバッハが死を迎える荒涼たる海岸の場面においても、なお解決は留保されているかに見える。ここで主人公は、いまや死と腐臭の蔓延する背徳の府と化したヴェネチアをその背に負うかのように、霧に閉ざされた灰色の海にむかい、水際に立つ少年を目で追いながら長椅子に横たわっている。かつて神々の演じる壮麗な劇を現出せしめたまばゆいほどの光と色彩は消え失せている。見る者と見られる者とをしか残さないこの場面に、書き割りのとりはらわれた舞台で執り行なわれる無言劇か、盛期を過ぎ、形骸だけを残した末期の祝祭を連想してもよい。灰色に塗りこめられた背景を前に少年が、古代の祭祀にも似た身振りによって再度ひとならぬものであることを証す時アッシュンバッハも又、最後の変容の可能性を求めて立ちかけるかに見える。タッジオが魂の導者ヘルメス・プシュコポンポスに姿を変え、彼方の「約束に満ちた巨大な領域」(525)を指して、見守る者をふりかえるとき、ここでくずおれるのは仮託された役割を演じきった、もうひとつの「我」である。

《注》

トーマス・マンの著作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23) X III—148, また, パウル・アマン宛書簡 1915年9月10日付, (zit. nach “Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann I.” 1975. S. 406. 以下同書は D.ü.D. と略記する。)

(注24) マン自身は生涯五度にわたってヴェネチアを訪れているが、『ヴェネチアに死す』の13年後, 再びこの都に足を踏み入れ, 「この都の死の高貴」に包まれた感慨を “Unterwegs” という紀行文にしるしている。(Vgl. X I—357f.)

(注25) IX—494

(注26) IX—493

(注27) Vgl. “Gladius Dei” (1902) VIII—197f.

(注28) D.ü.D. S. 407.

(注29) IX—497.

(注30) 興味深いことだが, この横臥の姿勢はトーマス・マンの主人公たちが好んでとる固定した身振り (fixe Geste) というべきものである。ハンス・カストルプの七年に及ぶサナトリウムでの療養生活の大半は, 彼が戯れに「水平生活」と呼ぶ長椅子の上での仰臥ですごされる。『衣装戸棚』の主人公ファン・デア・グヴァレンも夜汽車の中で同様の姿勢をとる。トーマス・ブッデنبロックがショウペンハウエルの読書にふけるのも長椅子においてである。それらの姿勢はいずれも一時的な感覚麻痺を誘発させ, 主人公たちに渾沌たる無の世界を垣間見させるのである。実はこの姿勢は, マン自身が『甘き眠り』というエッセイの中で, 「夜ごとわれわれをのせて, 無意識と無限の海に漂い出る魔法の小舟にも似た家具」として限りない愛着を語る死と睡りの床であるベッドにおいて究極的には実現されるもので, マンにおいてごく古い起源をもつものである。vgl. XI—333f.

(注31) Hans Joachim Teuchert; August von Platen in Deutschland 1980. S. 242

(注32) IX—493. またカール・ケレーニイの1936年12月28日付のマン宛書簡を参照。
「祝祭の本質は, 永遠が自らを顕わすために世界の歩みをとめた静止状態です。自らを顕わすことで瞬間を静止した永遠へと拡大するのです。」

(注33) X—15

(注34) テキスト 491～492ページ

(注35) ホイジンガ『ホモ・ルーデンス』高橋英夫訳・中公文庫254ページ。また E.R.

Curtius ; Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, 1973⁸ S.467f.
をも参照。

(注36) XI—124.

(注37) T. J. Reed: Thomas Mann, The Uses of Tradition. Oxford. 1975 S.144f.
また同じ著者による Der Tod in Venedig. (Hanser Literatur Kommentar)
1982 に付された Darstellung (S.147f.) を参照。

リードが特に着目するのは、タッジオの描写に頻出するプラトニズムの用語である。草稿の段階では『シンポジオン』や『パイドロス』、またプルタルコス『エロティコン』からの利用の跡は最終稿の形より顕著で、この作品の「プラトニックな」起源を物語っている、という。(Reed ; Thomas Mann S. 156f.) それによれば、構想当初アッシェンバッハのタッジオの美への陶醉は現在よりはるかに肯定的にとり扱われ、主人公がプラトンの教義そのままに永遠の美の似像に導かれて、至高のイデアの世界に飛翔する可能性もあった。マンはそうした方向をとることで、すでに手づまりとなったことを自覚していた自己の心理主義的な創作に打開策を見いだそうとしたのだが、同時にこの方向は、同時代の文学者たち、特にハウプトマンの『ギリシャの春』(1907)に代表される古代的な生命力の謳歌の風潮(Regeneration)に幾分影響されたものだったという。(Reed ; ibid. 174f.) プラトニックな構想は執筆の最終段階まで保持されたと見え、リードは『ヴェネチアに死す』が脱稿に至るまでに一年余の難渋をきわめた原因のひとつに、マンがこの構想に結末をつけかねたことをあげている。最終的にマンは主人公の陶醉に批評的な注釈を加え、主人公を死に至らせることで否定的な結末を選ぶが、その選択の岐路にゲオルク・ルカーチの名が挙げられているのは興味深い。リードによれば、1911年に Neue Rundschau誌に発表されたルカーチのネオ・プラトニズム的なエッセイ『魂と形式』(ドイツ語版)の中のシャルル＝ルイ・フィリップ論(「憧憬と形式」)に見えるプラトニズムに対するペシミスティックな見解が、小説の結末をつけかねていたマンの目に入り、格好の解決手段としてただちに利用された、という。(Reed ; ibid. 164—9)実際、小説のテキスト521/2ページの、アッシェンバッハがソクラテスの口を借りてまどろみながらつぶやく言葉は、いくつかの語句の改変はあるが、ほぼルカーチの上記エッセイ中の記述を踏襲している。

(注38) パウル・アマンあて書簡。1915年9月10日。D.ü.D. S. 406.

(注39) C. M. ヴェーバーあて書簡。1920年7月4日。D.ü.D. S. 415.

(注40) XI—1142f.

(注41) “On myself” XIII—149.

(1985. 1. 28 受理)