

トーマス・マンにおける「芸術家問題」

『ヴェネツィア客死』の場合

美を目にした者ははや死の掌中に
——アウグスト・フォン・プラーテン——

下 程 息

序奏

ヴェニスほど旅情，幻想，アバンチュールを喚起してくれる街はない。アドリア海に面したこの街の名を耳にすると、*「水の都」*が繰り広げてくれる、諸々の鮮明華麗な映像が眼前に浮かび上がってくる。その一日の経緯はおよそ以下のよう。

運河に面している色とりどりの家並。真ん中で左右に傾斜している、白いリアルト橋に近づいてくる、小さな水上バスのエンジンの音が、水を打ったような朝の静けさを破る。岸辺に打ち寄せてくる、黒く濁った波が単調な往復運動を繰り返している。やがて春のうららかな太陽が昇る。海岸へ行けば、目のさめるような青海原。迷路のように混み入った運河。棺のように見える、黒い無数のゴンドラが水面を往復している。

Diese Gondel vergleich' ich der sanft einschaukelnden Wiege,
Und das Kästchen darauf scheint ein geräumiger Sarg.
Recht so! Zwischen der Wieg' und dem Sarg wir schwanken und schweben
Auf dem grossen Kanal sorglos durchs Leben dahin¹⁾.

このゴンドラを譬えよう 子供をそっと寝かしている揺籃に
そしてその上の小房は ひろい柩に
そうだ 揺籃と柩の間を ぼくたちは悩みも知らず
大運河の上を人生を縫ってゆらゆら進んで行く (高安国世訳)

昼になると街全体は南国特有の陽気な賑々しさをみなぎらせはじめる。太陽が目まばゆい。この水の都に暫くの間滞在していたゲートが、『ヴェネツィア短唄』(*Venezianische*

1) Johann Wolfgang von Goethe: *Venezianische Epigramme*. In: *Werke Bd. I*. Hamburger Ausgabe (*Dünndruck*) München 1882, S.176.

Epigramme 1790年)のなかでこのようにおおらかに唄いあげた心境がじかに伝わってくる、運河の岸辺の昼前の情景である。昔の姿をそのまま留めている街路の石畳、ビザンチン風の屋根や鐘塔が放つ美しさはじつにエクゾテックである。サン・マルコ広場には若い男女や観光客が群れをなして集まってくる。サン・マルコ寺院の鐘が涼しく余韻深い音を響かせると、鳩の大群が紺碧の青空に舞い上がる。街全体が華麗なヴェネツィア派の絵画そのもののよう。現実が絵なのか、絵が現実なのか、見分けがつかない。

やがて夕暮れとなる。太陽に照らしだされて銀色の光をちらちらと放っている水面が、赤みを帯びてくる。宮殿や大伽藍が真紅の夕日に照り映えるとき、その壮麗な威容はひときわ巨大化し、周りに君臨しはじめる。スイスの詩人C.F.マイアーは、ヴェネツィア派の画匠が好んで描いていた、この華麗な瞬間を以下のように詠っていた。

.....

Aber zwischen zwei Palästen
Glüht herein die Abendsonne,
Flammend wirft einen grellen
Breiten Streifen auf die Gondeln²⁾

.....

だが二つの宮殿の間から
夕日があかあかと射し込んでいる、
幅広いどぎつい光の帯が
ゴンドラの群にぱっと投げられる

(高安国世訳)。

夜のヴェールがこの水の都を覆うときがやがてやってくる。海や運河に映る街頭の灯火が水面で揺れているのを見ると、何ともいえぬ恍惚とした気分になる。運河に近づくと、熟して腐ったような臭いが漂ってくる。同時にまた、カンツォーネやセレナーデの調べが水面を滑るように聴こえてくる。甘美で物憂いヴェネツィアの春の宵である。やがて、すべてが夜の深い静寂さに包まれて眠りにつくときがやってくる。愉楽的なヴェネツィアの一日のなかでも、夜ほど魅惑的なひとときはない。誰しもヴェネツィアの奏でる夜の抒情に酔い痴れるだろう。ゲーテは『イタリア紀行』のなかにこう書き記す。

月光を浴びながらぼくがゴンドラに乗ると、一人の歌い手は前に、もう一人は後にいる。二人はうたいはじめ、かわるがわる一句ずつ歌う。

.....

……歌は静かな鏡のような水面の上を伝わって広がってゆく。遠くのほうで、このメロディーを知りその歌詞を心得ている者がこれを聞きつけては、次の句をもってこれに応える。するとこちらもまたこれに応ずる、というふうに、いつも互いに相手のこだまとなっている。歌はいく夜もつづき、倦きることなく二人を楽しませる。こうして二人が遠く離れていればいるほど、歌はいよいよ魅力をましてくるわけで、そのばあい聞き手が二人の中間にいれば、もっとも格好な位置を占めることになる(高木久

2) C. F. Meyers Werke in zwei Bänden. Bd. I. Berlin und Weimar. 1978, S.33.

雄訳)³⁾。

ゲーテはこの時、歌とは何であるかということ始めて知ったと告白していた。

詩人哲学者ニーチェも、妖艶なヴェネツィアの奏でる夜の抒情を思わず溜息が出るほど陶酔的に歌っていた。すなわち、

An der Brücke stand
jüngst ich in brauner Nacht
ferner kam Gesang;
Godner Tropfen quolls
Über die zitternde Fläche weg.
Gondeln, Lichter, Musik –
trunken schwamms /
in die Dämmerung hinaus.....

このほど、ぼくは鶯色の夜のなかを、
橋のほとりにたたずんでいた。
遠くから歌がきこえてきた。
金色の雫となって、
歌は揺れる水の面に広がっていった。
ゴンドラ、ともしび、音楽が
酔ったように/
黄昏のなかに漂っていった……

Meine Seele, ein Seitenspiel,
sang sich, unsichtbar berührt,
heimlich ein Gondellied dazu,
zitternd vor bunter Seligkeit,
– Hörte jemand ihr zu?⁴⁾

僕の魂は、琴の調べのように、
目に見えぬ手にかき鳴らされ、
ゴンドラの歌がひそやかにそれに和した、
華やかな浄福に打ち震えながら、
—この魂に耳傾けた者があつたらうか？

(原田義人訳)

ニーチェはこのヴェネツィアについて『この人を見よ』のなかでこう述べている。「音楽をあらわす別の言葉を探すときにいつも見出す言葉は、ヴェネツィアという言葉にほかならない」⁵⁾。この水の都でこのような時間の停止を体験した人ならば、ここでは現実がメルヒェンなのか、メルヒェンが現実なのか、それこそ見分けがつかなくなってしまう。

ヴェネツィアという街には「自然」というものが全くない。人工美がこの街のすべてとなっている。そしてヴェネツィアは水の上に浮んでいるようにも見える。水に属しているのか、陸に属しているのか、分からない。この街は、仮象と存在との間の極端な緊張関係を表現している、とジンメルは言う⁶⁾。美という仮象の世界と現実の生の世界の両極の相克ほど、近世以降のドイツの芸術家の切実な関心を喚起したテーマはない。美への忘我的

3) Goethe: *Italienische Reise*. In: *Werke*. Bd. 11, S. 84f.

4) Friedrich Nietzsche: *Ecce homo*. *Werke in drei Bänden*. Bd. 2. München 1955, S. 1091.

5) Ebd., S. 1092f.

6) Vgl. Georg Simmel: *Venedig*. In: *Zur Philosophie der Kunst*. Potsdam 1922, S. 72.

陶酔を窮めたときに訪れるのは、ロマンティックで甘やかな死への誘いにほかならない。したがって、楽劇『トリスタンとイゾルデ』の成立もその作曲家ヴァーグナーのヴェネツィア滞在ぬきには考えられない。ここで即座に思い出されるのは、プラーテンの詩『トリスタン』(*Tristan*)の冒頭の以下の詩句である。

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen ist dem Tod schon anheimgegeben ⁷⁾ ,	美を目にした者は、 すでに死の掌中にある。
--	-----------------------------------

美のこういう宿命に悩み続けてきたドイツの詩人にとっては、ヴェネツィアほど自己の問題意識を切実に寓意化した街はなかった。ヴェネツィアは、甘美きわまる生と死の二元性という美のディレンマを映す心象風景となっていた⁸⁾。ヴェネツィアを題材化した作品は数多い。その代表作としてトーマス・マンの『ヴェネツィア客死』を挙げたい。

以下、下記の全集を底本とし、引用箇所は省略記号と算用数字でその巻数と頁数を括弧内に示し、その訳文は新潮社版『トーマス・マン全集』(1977-1978年)を参照あるいは借用する。

Thomas Mann: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe* (=GKFA). *Werke-Briefe-Tagebücher*. Hg. von Heinrich Detering, Eckhard Heftlich, Herman Kurzke, Terence J. Reed, Thomas Sprecher, Hans R. Vaaget, Ruprecht Wimmer in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich. Frankfurt am Main. 2002ff.

Thomas Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden* (=GW). Frankfurt am Main. 1974.

1

生の領域は至る所で技術化、均一化、精神の貧血症化、虚無化等、これら近代の病に蝕まれた結果、生はもはや美的現象としてしか是認できなくなってしまった。20世紀のこういう文化の危機をショーペンハウアーとニーチェは19世紀の終わりに早くも洞察していた。かような19世紀末のペシミズムはトーマス・マン文学のエッセンスとなっていた。このマンは、病める存在という天与の宿命に悩まねばならない芸術家、生命の頹廢と衰退の代償として顕在化せざるをえない芸術を、生の法廷の前で如何にして弁護し救出せねばならないかという、問題との対決をその生涯の課題としなければならなかった。「ドイツの空に燦然と輝き永遠に結ばれた精神の三連星」(GKFA 13. 1. 79; GW XII, 72)、ショーペンハウアー、ヴァーグナー、ニーチェの19世紀のペシミズムをデカダンスの形而上学と同時に心理学というかたちで血肉化した青年作家マンは、「致命的に的を射抜く弓」となる、「認識」の芸術家としてしかほかに生きる道はなかった。けれども、対象の骨髄の深处まで浸透し、

7) *Das deutsche Gedicht* (Fischer Bücherei 1559). Frankfurt am Main und Hamburg, S.277./ August von Platen: *Gedichte*. Stuttgart 1968, S.23.

8) Vgl. Ernst Bertram: *Nietzsche Versuch einer Mythologie*. Berlin 1919, S.266.

すべてを照射し分析する認識は、芸術を解体し混沌の坩堝にする。ここでマンは自己を救出するために、ルチファーそのものである認識を駆使することによって、厳格なフォルムを具備した作品を書き上げなければならなかった。それは同時にまた、当時の文壇を風靡していた表現主義に対するアンティテーゼとならねばならなかった。ゾラ、ゴンクール兄弟によって確立された、19世紀のヨーロッパの自然主義の衣鉢の継承者である、ドイツの小説家トーマス・マンは、表現主義の伝統否認と形式破壊のラディカリズムを「放肆な審美主義」(GKFA 13. 1, 615; GW XII, 566)として峻拒していた。マンが如何に保守的な作家であったかということが、ここに判明してくる。このマンはここでゲーテを導きの星としながら、「新しい古典性」(GKFA 14. 1, 304; GW X, 842)の世界に憧れ、その造形の可能性を模索しはじめた。この「新しい古典性」とは、「神経と知性の戦慄と歓喜に満ちたひととき」(GW IX, 373)となる、師匠ヴァーグナーの音楽の対極像とならねばならない。それは、ヴァーグナーの音楽のように「バロック的・巨大なものなかの偉大さ、陶醉のなかの美しさを求めない……」(GKFA 14. 1, 304; GW X, 842)芸術であった。1910年を節目にしてマンは、こういう古典的世界に向かいはじめた。それは、「単一化」への志向となっていた。こういう人生転機の問題意識との対決の所産が、1912年に刊行された『ヴェネツィア客死』(*Der Tod in Venedig*)であった。この作品は、病氣、頹廢、死による創造力の天才的高揚という、マンの芸術家問題を「ヴェネツィア」、「エロス」、「芸術家の死」という観点から、中篇にも近いこの短篇小説の枠内に形姿化したものであるが、その内的密度はマンの作品中もっとも高いものとなっている。それ故、この『ヴェネツィア客死』がマン文学において占めている比重は大きい。

では本作はどう読み解くべきであろうか、この問題に資するのを本論は眼目としているのであるが、そのためには、マンが『略伝』(*Lebensabriss* 1930年)になかで本作について次ぎのように語っているのに先ず耳を傾けなければならない。

この『ヴェネツィア客死』では、結晶という言葉本来の意味において、多くの契機が結び合っひとつの構築像を生み出すに至っている。多くの結晶面が光のなかで煌めき、多層的な関連のなかで浮動している、この構築像は、その生成を実際にその場で熟視していた人々は、夢を見ているように思われるものであった。私は関連という言葉が好きだ。関連という概念は、私にとっては意味深長という概念と……重なってくる。意味深長ということは、豊穡な関連を持つということにほかならない……。(GW XI, 123 以下)

ここに同時に看取されてくるのは、多種多彩なライトモチーフの精緻きわまる組み合わせによって構成されている、ヴァーグナーの楽劇の技法がマンに与えた、決定的な影響である。様々なテーマが交錯し、前後互いに照合しながら展開し、有機的な物語に統合されていっているのを見ると、本作はヴァーグナーの楽劇の言語版ではないかとさえ思われてくる。マンは如何に古典の世界を羨望しても、ヴァーグナーの叙事詩の世界の魔圏から

逃れることはできなかった。古典志向によって返って逆に、ヴァーグナーの技法をより精妙に生かすという、アイロニカルな結果となっていた。ではマンの上掲の言辞に従い、この多義的・重層的な相互関連性を以下作品内在的に考察していきたい。

2

作者マンの自画像的な主人公グスターフ・アッシェンバッハ (Gustav Aschenbach) は、「……解体し阻止する認識の彼岸にある、道徳的な決断、……世界と魂との倫理的単一化」(GKFA 2. 1, 514; GW VIII, 455 ゴシック体は筆者による) の原則を貫徹することによって、「自然さの再生という奇跡」(GKFA 2. 1, 514; GW VIII, 455) の実現を自己の芸術の使命としていた。したがって、彼の芸術の形式美は完璧なものであった。けれども、そこにはどこか不自然なところがあった。というのも、時代を代表するこの巨匠は、「疲労しきっていながら働く人間、過重な重荷を背負った人間、精魂をすりへらした人間、けれども押し潰されずにいるすべての人間の範疇に入る詩人、虚弱体質で資力にも乏しい、意志の恍惚と賢明なやりとりによって暫時の偉大な諸作用を生み出す、業績のモラリストの範疇に入る詩人」(GKFA 2. 1, 512; GW VIII, 453 以下) であった。彼のような「業績のモラリスト」(Moralist der Leistung) は、第一次世界大戦前の芸術家の、さらには人間性全般の実存の象徴となっていた。こういう隠微に屈折した「時代のヒロイズム」は、聖セバステイアンの崇高であると同時に悲痛きわまる殉教の姿を彷彿させるものであった。グスターフ・アッシェンバッハの芸術は、ヴィルヘルム二世統治下のプロイセンの時代風潮となっていた、「弱さのヒロイズム」(Heroismus der Schwäche) の所産にほかならなかった。こういう「撞着語」(Oxymoron) の使用は、アンビヴァレンツの芸術家マンの全作品の常態となっている。

以上のような禁欲的な作家生活に疲れ果てていたアッシェンバッハは、5月の始め頃ミュンヘン市内を散歩中、「ビザンチン風の建物」——これがヴェネツィアのサン・マルコ寺院を暗示していたことが後にわかるのだが⁹⁾——のところで奇妙な男に出会う。この男の旅人のような風采が彼の空想力を異様に刺激する。東方の熱帯地方の混沌とした原始的風景が彼の眼前に浮んでくる。やがて彼は今までの重圧から開放されたいと思い、ヴェネツィアに向かって旅立つ。当地に到着したアッシェンバッハは、ホテルでギリシア彫刻固有の古典的調和美の化身のような少年タドゥツィオを見る。この少年は「美そのもの、……神の思想としての形式、……精神のなかに生きている……唯一の純粋な完全さ」(GKFA 2. 1, 553; GW VIII, 490) の「立像と鏡、……人間の模造と比喩」(GKFA 2. 1, 553; GW VIII, 490) と作家アッシェンバッハの目に映る。ここで彼は、「作家の幸福とは感情になりきることのできる思想であり、思想になりきることのできる感情である」(GKFA 2. 1, 555; GW VIII, 492) という、プラトニックな美意識に取り憑かれる。プラトンによれば、エロスこそは、感覚を介して精神の至高の境地ある「純粋な観照」に導くが故に、

9) Vgl. Erich Heller: *Thomas Mann. Der ironische Deutsche*. Frankfurt am Main 1959, S. 109.

アッシェンバッハは即座に創作にとりかかろうとする。それは、古典の不滅の調和美を憧憬し畏敬して止まない、芸術家の至純高邁な精神の表れにはかならない。語り手である作者トーマス・マンは、理想の美を崇拜するこの主人公に対して衷心からの共感を示が故に、ここで時空を超えたギリシア神話の世界に読者を引き入れる。ここにおいてマンの文体は、古典的格調の高さと音楽的律動感を兼備している。では主人公の夢見た以下のアポロ的情景を見よう。

そして海の響きと激しい陽光の中から一つの素晴らしい光景が紡ぎ出されてきた。それはアテネの外壁からほど遠からぬところに立っている鈴懸の老樹であった。にんじんぼくの花の香りに満たされた、あの涼しい樹蔭の場所であった。それはニンフやアケロオスを祀るために奉納の絵や敬虔な供物で飾られていた。枝を張った老樹の根元には、すべすべした小石の上を澄んだ小川の水が流れていて、こおろぎの声もきこえる (GKFA 2. 1, 554; GW VIII, 491 高橋義孝訳)。

主人公アッシェンバッハはこのとき、プラトンがパイドロスに仮託していたように、美の純粋な観照の秘儀に参入し、理想的な創造の恩寵に浴ことがはたしてできたであろうか？

3

ちなみにニーチェは『善悪の彼岸』のなかで「ドイツ人は一昨日と明後日の人間である——ドイツは今日というものを持たない」¹⁰⁾と定式化していた。文化と人間の問題を「存在」(Sein) という静止の相においてではなく、「生成」(Werden) という発展の相において把握することこそ、音楽そのもののように動的なドイツ精神がその天職とするところであった。過去の偉業を模範にして未来を創造しようとする、ドイツ精神は絶えず「生成」していかねばならない。けれども、止まることを知らなくなると、理性との間のバランス感覚を失い、魂の内に雌伏している超理性的・不合理的な霊の力であるデーモンの虜となり、カオスの深淵に落ちてしまう。そのためにドイツ文化はともすれば乱酔と狂気の饗宴となる。ここでそれを阻止しよとして形式至上主義に走ると、文化は血の通わぬ形骸物に変質してしまう。このディレンマをどう解決すればよいのか、ドイツ文化はこのアポリアと血のにじむような格闘を続けてこなければならなかった。ここで究極目標となってきたのは、生の均整と調和の造形であり、この問題をもっとも見事な解決をしたのは、古典主義の詩人ゲーテであった。ゲーテは混沌のなかから優美な均整と造形を生み出すのに成功していた。ここにおいて形式とは、生の全体を包括する必然的・有機的形態であった。このゲーテの古典主義において美は、同時にまた、人間の形成と救済の師表となっていた。

アッシェンバッハの場合はその全く逆現象となっていた。彼の作品は、ゲーテの場合のように、精神と生、美と倫理、創作と実生活との間の健全なバランスの上に成立したもの

10) Friedrich Nietzsche: *Jeneits von Gut und Böse*. In: *Werke in drei Bänden*. Bd. 2., S.706.

ではなかった。彼は、肉体は虚弱で創作力は枯渇しているにもかかわらず、創作しなければならなかった。それが彼の唯一の生きる道であった。したがって、少年の体現していた古典美に恍惚として跪いたとき、今にも崩れようとする心身のバランスをかりうじて維持しようとする、平素の禁欲的・倫理的な努力を忘れてしまう。そのときに意識化のデーモンの止まることを知らない逆襲を受けなければならなかった。彼の夢見た古代ギリシアのアポロ的な光景は、自己の幻覚から生まれた虚像であって、じつは混沌への誘いであった。彼は「混沌のもたらしてくれる諸々の利益」(GKFA 2. 1, 582; GW VIII, 515)に目が眩み、淫蕩なデーモンの渦に呑みこまれてしまう。ちなみにニーチェはこう定式化していた。

芸術家の条件となっている例外的な状態がある。これらの状態は病的な現象と根深く親和し癒着している。したがって、芸術家であって病気でないということは不可能と思われる¹¹⁾。

芸術の創造精神は病的状態においてはじめてその威力を十全に発揮する。主人公が幻覚状態に落ち込んだ刹那、その想像力は天才的に高まり、時空の束縛を超えたギリシア太古の神話世界に飛翔していたのであるが、ここで以下のようなディオニソス的な祝祭を繰り返して夢見る。ここで諸々の淫猥な形姿が異教の神々を崇拜している情景は、血腥さと放埒さの極みである。

彼の嫌悪は大きかった。彼の恐怖は大きかった。最後までこの見知らぬものに、落着いた威厳のある精神の敵に対して自分の存在を護りぬこうとする彼の意志は健気であった。しかし喧騒と咆哮とは、こだまする岸壁に倍化されて増大し氾濫し、気も遠くなるような狂気へとふくれ上がって行った。妖気が心を麻痺させ、牡山羊の放つ鋭い臭気、喘ぐ肉体の匂い、そのほかお馴染みの、傷口と蔓延する病気の臭気が彼の精神を麻痺させた。太鼓の響きとともに彼の精神はとどろき、頭脳は旋回し、怒りと幻惑としびれるような快感とが彼を捉えた。彼の魂は何とかしてこの神の輪舞の圏外に出ようと願っていたが、木で出来た巨大な淫らな陽者の象徴が現れて、高々とさしあげられ、群集がまた益々放埒に合言葉を絶叫し、口から泡を吹き、荒れ狂い、淫猥な身振りといやらしい手で互につつき合い、笑いつつ、とげのついた棒で互に肉を刺しあって、手足から流れる血を啜り合う時、夢見る男は今や彼らとともに、彼らのなかにあって見知らぬ神のものとなってしまった。いや、この群集こそ彼自身だったのだ。引き裂き、殺しつつけだものに襲いかかり、湯気の立っている肉きれを噛み下し、踏みしだかれた苔の上で、かの神への犠牲のために果てしない混淆を始めた群衆はすなわち彼であった。そして彼の魂は没落の不倫と狂気とを味わい尽した(GKFA 2. 1,

11) Friedrich Nietzsche: *Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre*. In: *Werke in drei Bänden*. Bd. 3. München 1956, S. 715.

583; GW VIII, 517 高橋義孝訳)

ここにおいてマンは、この情景をホメロスの六脚韻「ヘクサメーター」(Hexameter)で書いている。その一例として訳文中にゴシック体にしておいた原文を引用するならば、

Aber der Lärm, das Geheul, vervielfacht von hallender Bergwand,

— ~ — ~ — ~ — ~ — ~ — ~ — ~ — ~

この夢は、美は邪しな罪深い道であることを示唆していた。形式美のドン・キホーテ的騎士となった、初老の芸術家グスタフ・アッシェンバッハには奈落の深淵への「道」しか残されていない¹²⁾。だからこそ彼はパイドロスにこう問いかけなければならなかった。

なぜなら美というものは、パイドロスよ、覚えておくがいい、美というものだけが神のものであって、同時に人間の眼に見えるものなのだ。だから美は、感覚的な人間の歩み行く道であるのだし、小さなパイドロスよ、芸術家が精神に赴くための道なのだ。しかし君は、こういうことを信じているのだろうか、つまり精神的なものに行くために感覚を通して行かねばならぬ者は、いつか叡智と真の男性の品位を手に入れることができるのだ、と。それとも君は（これは君が自分で自由に決定するがいい）それは危険で、しかも愛すべき道であり、本当に邪道であり、罪の道であって、必ず人を間違えた道へ導くものだと思うだろうか。……われわれは深淵を否定したい。人間の品位を保っていたいのだが、われわれはどうじたばたしようと、深淵はわれわれを引き寄せるのだ (GKFA 2. 1, 588, 589; GW VIII, 521, 522 高橋義孝訳)

主人公が美少年の虜になり、ヴェネツィア滞在を延期したがために、この地に蔓延しはじめたコレラに感染して死んだのは、一見偶然の出来事のように思われるが、上述のような意味連関性を踏まえて作品が何を主題としているのか、立ち止まって考えてみるならば、主人公のヴェネツィアでの客死は、「美を眼に止めたものは、もはや死の掌中にある」という、この水の都が寓意化している、テーゼの最終帰結であったことが判読されてくる。アッシェンバッハはこの芸術家の悲劇を冷厳な事実として認識しなければならなかった。

12) この問題にかんしては、ドイツ語ドイツ文学振興会賞作である下記の入念該博な論文に詳しい。洲崎恵三「形式と深淵—『ヴェニスに死す』試論」(金沢大学「教養部論集 7 1969年」) 標題が明示しているように、「形式と深淵」との二律背反として把握されねばならない、この作品の根本問題を、Ernst Bertram, Emil Staiger, Martin Heidegger, Herbert Lehnert, Ehrlich Heller の学説を援用しながら、広汎であると同時に精密に解析した論文である。本論の主眼は、時間と神話、批評という距離のバトス、中間性、イロニーと自己克服等、マン文学の全体像を相互関連的に構成している諸契機の総合的解読にある。

だからパイドロスにこう反論しなければならなかった。

そんなわけで（深淵は我々を引き寄せるといって 筆者注）我々は、解放的な認識といったものを拒否したいのだ。なぜなら認識は、パイドロスよ、威厳も厳格も持たぬから。……認識は奈落に、深淵に気脈を通じているのだ。いや、認識こそは奈落なのだ（GKFA 2. 1, 589; GW VIII, 522 高橋義孝訳）。

芸術家は、真に芸術の名に値する作品を書こうと決意するならば、「奈落に、深淵に気脈を通じている認識」を究めていかねばならない。その実状はどういうものだったのか、ここでマンの作中もっとも自伝的な短篇『トーニオ・クレーガー』（1903年）で主人公の自己告白に仮託された創作体験に従うならば、作家は「……人間的なものに対して奇妙に疎遠な、超党派的関係に立っていなければならない」（GKFA 2. 1, 270; GW VIII, 296 高橋義孝訳）。かくして「涙に濡れた感情の薄衣を通してでもなおかつはつきり観る、認識する、覚えこむ、観察する」（GKFA 2. 1, 276; GW VIII, 300以下 高橋義孝訳）ことを創作の鉄則としなければならない。だから主人公トーニオ・クレーガーは、「すぐれた作品というものはただ苦しい生活の圧迫の下においてのみ生まれることや、生きる人間は劳作する人間でないということや、創造する者になりきるためには死んだ人間でなければならぬということ……」（GKFA 2. 1, 266; GW VIII 291f. 高橋義孝訳）を生身の体験知としなければならない。

したがって、死と対峙することなしにはすぐれた作品は生まれない。マンはこのテーマを種々様々なパースペクティヴから主題化していた。したがって、「死」はマンの全作品の基調音となっている。

4

この水の都にコレラが流行りだした。滞在客は徐々にこの街を去っていく。アッシェンバッハもこのことを薄々と知りはじめた。けれども、少年の美の虜になり滞在を延期したために、コレラに感染して死ぬ。これは一見偶然の出来事のようにであるが、前述のような作品の意味連関性を踏まえて全体的なパースペクティヴから俯瞰するならば、じつは、当初からの運命の定めであったことに気付く。ここでショーペンハウアーのアイデア論に典拠し、この世の出来事を超時間的な観点から鳥瞰するならば、それは、同一事象の異なった空間での反復であることが知覚されてくる¹³⁾。するとその時、リアルク明に描き出されている個別的なものが内在化させている典型的局面が浮かび上がってくる。ショーペンハウアーから決定的な影響を受けたマンは、本作においてこのような二重のパースペクティヴから人物や情景を描出していた。すると、冒頭で主人公の旅情を呼び起こした奇妙な男、

13) 拙著『『ファウストゥス博士研究』ドイツ市民文化の『神々の黄昏』とトーマス・マン』第2版2000年 349-352頁参照

主人公を乗せたゴンドラの漕ぎ手、ホテルのテラスに現れた大道芸人、これら副次的人物はみな、むきだしになった歯並、残忍な人相をしている点では共通の風貌の持主となっている。自然主義的手法でもって克明に描かれている、これらグロテスクな副次人物の顔は、ギリシア神話中の人物カーロンの風貌を共有していることに、教養ある読者は気付くであろう。こうみると、これらの副次的人物たちはカーロンという冥界への案内人の化身であり、黒いゴンドラは棺桶の比喩であったことが示唆されてくる。リアルな描写の奥からそれぞれのギリシアの神話類型的姿が浮び上がってくるわけである。そしてまた、美少年タドツィオもまたそうであった。そのくぐりを見よう。

けれども彼（タドツィオ）には、海の方で青白い愛くるしい「魂の導き手」(Psychagog)が自分に微笑みかけ、合図しているように思われた。腰から手を離しながら彼方の巨大なものの方を指示し、そちらの方に漂い浮んでいるように思われた。アッシェンバッハは少年の後を追うように立ち上がろうとした、しばしば行ったように (GKFA 2. 1, 592; GW VIII, 525 高橋義孝訳)。

タドツィオが海のなかに立って地平線の彼方を指し示しているという挙動は、一体何を暗示していたのであろうか？ 振り返ってみるならば、青春以来、マンにとって海は単なる自然の風景ではなかった。それは、すべてを解体する、太古以来の永遠の「無」(Nichts)の世界の象徴となっていた。すると、「美そのもの、……神の思想としての形式、……精神のなかに生きている……唯一の純粋な完全さ」(GKFA 2. 1, 553; GW VIII, 490)の「立像と鏡、……人間の模造と比喩」(GKFA 2. 1, 553; GW VIII, 490)と作家アッシェンバッハの目に映じた、この少年は冥界への案内人であり、ギリシア神話中の人物ヘルメスの役割を演じていたことが併せて暗示されてくる。事実、この大作家はこの数分後にコレラに感染して死去する。『ヴェネツィア客死』という標題は、以上略述してきたような、この物語の終止一貫性を示唆するところであった。物語の結末はその始まりの必然の帰結となっていた。

5

ヴェネツィアに到達したアッシェンバッハは、この水都が発散する物憂い退廃的な雰囲気、その悪臭のために窒息しそうになる。それ故ここを立ち去ろうと決心する。それは彼の内心の倫理的理性の声であった。けれども、駅に送られてきた自分の荷物が間違っていたがために、ホテルに戻るのを余儀なくされる。少年の美に魅了され尽くされていた芸術家アッシェンバッハは、市民倫理の力の届かない魂の意識下の闇の部分では、この偶然という運命の悪戯を歓迎していた。少年を溺愛しはじめたのも、大作家としての尊厳も名声も忘れ、若く見せるよう入念に化粧をして少年の跡を追いまわす。その年甲斐の無さは滑稽で見苦しい。この少年愛は、鏡のような水に映る自分の姿を愛した、ギリシア神話中の人物ナルシスの場合と同様、美という自分の理想の分身に向けられたものにすぎず、少年

との間の対話は生まれえない。アッシェンバッハは「窃視する」¹⁴⁾ ことしかできなかった。それはまことに空しいものに終わらざるをえない。そしてその実態は、男色という倒錯現象にすぎず、グロテスクというのほかはない。この作家が公表した作品の標題となっていた「哀れな人間」(GKFA 2. 1, 513; GW VIII, 455) そのものである。語り手である作者の主人公に対する観察は冷静客観的である。だから主人公をこう特徴づけている。「熱中した者」(der Enthusiasmierete GKFA 2. 1, 554; GW VIII, 491), 「惚れ込んだ者」(der Verliebte GKFA 2. 1, 565; GW VIII, 501), 「惑わされた者」(der Betörte GKFA 2. 1, 566; GW VIII, 501), 「錯乱した者」(der Verwirrte GKFA 2. 1, 572; GW VIII, 507) 等々¹⁵⁾。マンは、熱い共感と同時に冷徹な観察という複眼視覚でもって大作家グスタフ・アッシェンバッハの姿を立体的に活写していた。ここにおいて主人公を没落させたデーモンの深淵、すなわち、創造への衝動の裏面となっている、破滅への衝動が人工照明のように明度の強い知性の光でもって照射されている。それは、マンが青春時代に師匠ニーチェからんだ「距離のパトス」(das Pathos der Distanz)¹⁶⁾ の発露にほかならない。ここにおいては炎と氷が同時に共存しているかの感がある。

ここで視覚を変えて、このアッシェンバッハの美意識の実態はどういう資質のものだったのか、一瞥するならば、それは、主人公の、ひいては作者マンの「同性愛」(Homosexualität) の発現形態であることが明らかとなる。このファクトは、『日記』が開封されて以来マン研究上主要テーマとなっており、ドイツにおける「男性同盟」とも関連づけて考察されている。マンのこの倒錯現象の研究面での注目すべき業績は多い¹⁷⁾。ではマンの男色体験の質はどういうものだったのだろうか？ 男性を愛したときのじかの体験についてマンは1934年5月6日の『日記』にこう記している。

……おお、耳を傾けよ、音楽だ！私の耳もと身ぶるいのするような音が歓喜に満ち溢れながら吹きすぎてゆく！」という詩の断片が示唆しているような陶醉感は当然のこ

14) 佐伯順子『男の絆の比較文化史』。2015年 31頁

「本書は、＜男の絆＞を通じてみる日本文化史、心性史であり、また比較文化方法による汎文化的な女性/男性史の一部となり、過去、現在、未来の「人」の生き様と、社会、文化を解くてがかり……」(上経書vii頁)となっている。文化史として、またジェンダーの問題史として広汎な視野が披露されている著者の清新該博な知識から教えられるところはきわめて多い。

15) Vgl. Fritz Martini: *Das Wagnis der Sprache*. Stuttgart 1954, S.199.

16) Nietzsche: *Jeneits von Gut und Böse*. In: *Werke in drei Bänden*. Bd. 2, S.727.

17) この分野を代表する業績として、日本独文学会賞受賞作である下記の著作を挙げたい。

福元圭太『「青年の国」ドイツとトーマス・マン 20世紀初頭のドイツにおける男性同盟と同性愛』(2005年)

本書は、マンの作品、日記、ドキュメントのなかからこの同性愛にかんする叙述を摘出し、この倒錯現象をハンス・ブリューワーを筆頭とする当時の思潮とナチズムとの関連づけて考察した労作である。

とであろうが、——私の人生においてはただの一度限りのものだった¹⁸⁾。

それは、ヴァーグナーの音楽に酔い痴れた時のような忘我の体験と二重写しとなってくる。というのも、この引用のなかに「身ぶるい」(Schauer)とか「歓喜に満ち溢れながら」(wonnevoll)という語句を、マンがヴァーグナーの音楽に接したときの比類のない陶酔と昂奮を語るときに繰り返し使用しているからである。たとえば『指輪』を聴いたときの体験を「身震いと束の間の至福、神経と知性の歓喜」(Schauer und kurze Seligkeit, Wonne der Nerven und des Intellekts GKFA 14. 1, 141; GW X, 39)と記していた。マンにおける男色体験は、ヴァーグナー体験と重層する美的・芸術的体験となっていたことを指摘しておきたい。

結語

マンは、主人公グスターフ・アッシェンバッハのエッセイとしているけれども、じつはマンの未完の作であった『精神と芸術』(Geist und Kunst)のなかで以下のように定式化している。

同時にまた、告白でない批判は二束三文である。ほんとうに深く情熱的な批判は、イプセンのいう意味での文学である、すなわち、自己自身に対する審判の日なのである¹⁹⁾。

これはマンが自己是認のためにしばしば引き合いに出していた言葉であるが、その内容は新調の服のよう『ヴェネツィア客死』に当てはまる。作家はこういう自己批判なしに生き延びることはできない。それ故にマンは、この短篇においてマンは自己の分身である、否、自画像ともいえるグスターフ・アッシェンバッハをヴェネツィアで死なすことによって、自己と自己の芸術に対する根底的な審判を行わなければならなかった。その自己嗜虐のパトスは、その人物描写の筆致と同様、本作に対する吉行淳之助の感想を借用するならば、それこそ「肉食の獣が獲物の骨をしゃぶり尽くす趣がある」²⁰⁾。このような徹底した自己断罪こそはマンにとっては自己の人生と芸術の救済への「道」となっていた。アッシェンバッハは死んでも、ヴェールターを自殺させたゲーテのように、作者トーマス・マンは、主人公のプラトニズムを肯定すると同時にその滑稽さを暴露し嘲笑することによって、作家としての自己の命脈を保つことができた。そのプロセスを追尋するならば、ヴァーグナーの作品を彷彿させる、この物語全体は重厚な悲劇であると同時に笑止な茶番劇となっていたことが解読されてくる。それは芸術家マンならではの「遊戯」の精神に裏付けられた

18) Thomas Mann: *Tagebücher. 1933-34*. Frankfurt am Main 1977.

19) Thomas Mann: *Geist und Kunst*. In: Paul Scherrer/Hans Wysling: *Quellenkritische Studien zum Werke Thomas Manns. Thomas Mann-Studien. Bd. 1*. Bern 1967, S.211.

20) 吉行淳之助・篠山紀信『ヴェニス 光と影』(1980年) 17頁

ものにほかならない。その後マンは、『非政治的人間の考察』(Berachtungen eines Unpolitischen 1918年)においてシラーの次の言葉を引用しながら、作家としての自己のあり方を縷説していた。「人間は遊戯をするときにのみ完全な人間となる」(GKFA 13. 1, 344; GW XII, 315)。こういう「遊戯」こそ作家の人生と作品の死命を制する。これを『ヴェネツィア客死』の究極のメッセージとしたい。

余滴

『ヴェネツィア客死』を公刊しておよそ3年後、1914年に第一次世界大戦が勃発して以来、時代は文化中心主義から政治中心主義の時代に切り替わっていた。マンは1918年、膨大なエッセイ『非政治的人間の考察』でもって非政治的・内省的なドイツ市民文化の伝統とその砦となっていた帝政を、時代の流れに逆らって擁護し、共和国を拒否していた。共和国はドイツの地には異質と判断していたからである。けれども、ドイツは戦いに敗れ、帝政は崩壊し、革命が起こり、ヴァイマル共和国が誕生する。「ヴァイマル共和国は敗戦のなかで生まれ、混乱のなかで行き、そして悲惨な死を遂げた」²¹⁾。この政情はナチス台頭の絶好の温床となっていた。これを契機にマンは、政治と文化との間の尋常な均整関係の上に成立する「共和国」を理想を標榜しはじめた。かくしてマンは反ナチズムの立場を公表するようになった。このマンのナチス観に従うならば、この「前代未聞の革命」²²⁾は、頹廢と混迷の巷となっていた祖国を救う「浄化の嵐」²³⁾と庶民の目に映じる、恐怖政治であった。このように転向したマンは、身の危険を察知し、スイス、アメリカへの亡命を余儀なくされた。マンは異国の亡命地でドイツの作家としての立場からナチズム批判を続けていた。ナチズムとは、マンの把握によれば、「単一化」であり、男色という性の倒錯現象の発現形態にほかならなかつた²³⁾。それは、美の子宮内に生息している精子のようなものであった。いつその奇怪な鬼子を出産するか分からない。マンは、ナチズムをこういう美の悪魔性という視座から解析していた。

先に指摘しておいたように、マンは、この世の出来事を超時間的な観点から同一事象の異なった空間での再生と反復と看做していた。「現在は過去に照らされ、過去は現在に照らされ、両者の照応において往路と環路は一つになる」²⁴⁾。マンは1938年1月26日の日記のなかにこう記していた。「20年早く先取されていた『ヴェネツィア客死』の〈ナチズム〉」²⁵⁾と記している。『ヴェネツィア客死』の作家マンは、「単一化」と「同性愛」(Homosexualität)が人間性と芸術にとって如何に恐ろしく作用するかという事態を認識しなければならなかつた。この意味で『ヴェネツィア客死』はマンのナチズム批判の祖型となっていた。マンはナチズムをこういう自己の創作体験の範疇でしか把握できなかつた。

21) ピーター・ゲイ『ワイマール文化』亀崎庸一訳 1987年 2頁

22) Thomas Mann: *Tagebücher. 1933-34*. 27.3.1933. Frankfurt am Main 1977.

23) Vgl. ebd., 12.7.1934.

24) 川村二郎『懐古のトポス』1976年 180頁

25) Thomas Mann: *Tagebücher. 1937-39*. Frankfurt am Main 1980.

マンのナチズム批判はそれ故にマンの自己批判の変奏となっていた。

マンはいつものことながら、ドイツ人特有の「……複線軌道的な、しかも許容範囲以上に観念連合的な考え方をする」(GKFA 10. 1, 126f.; GW VI, 115)。個々の契機は、他の様々な契機と結び合わせていくための結節点となっていた。ひとつの想念は他の想念と関連し合うことによってことによって、全体は多義的・重層的な想念連合の楽音を奏ではじめる。マンの小説作法の真髄はまさにここにあると言わねばならない。上掲のマンの日記内での『ヴェネツィア客死』の引例もこの例に漏れない。だからマンのナチス批判は政治論でも歴史論でもない。あまりにも審美主義的と批判されていたのも、故なきことではない。一例を挙げるならば、ヨアヒム・フェストはマンの共和国の理念を「思想というよりもむしろ抒情詩」²⁶⁾と評していた。けれども、文学という人間智の泉は、歴史と政治の智識をより豊かにし活性化していく面があることは、否めない。ここで谷沢永一の歴史観を借用するならば、「……歴史とは、人間が生きてきた姿の結晶体であったゆえに、歴史は人間に何を課題としてきたかの証明書である」²⁷⁾。マンのナチズム批判もこういう見地からそれなりに位置づけられ、それなりに評価されてよいのではなかろうか？

後記

本論は下記の2篇の拙論を基にして新たに書き下ろしたものである。

「トーマス・マン『ヴェニスに死す』」(『山戸照靖 平田達治 鎌田道生編『ドイツ短篇小説の展開』(ドイツ文学研究叢書4 クヴェレ会1980年)

「美と音楽の街 ヴェニス—『ヴェニスに死す』に寄せて」(『関西学院大学創立111周年 文学部記念論文集』2000年)

この場を借りてルキノ・ヴィスコンティによる映画化『ヴェニスに死す』(Morte a Venezia 1971年)について言及しておきたい。この映画においては、原作の中心主題はこの映画監督固有の美意識の世界に換骨奪胎されている。映像化されているのは、腐敗して死臭を放つ貴族社会の頹廃美であり、目打つのは、イタリア映画通有ともいえる華麗なる残酷趣味である。マンが市民作家として『非政治的人間の考察』のなかで自分には異質な「放埒な唯美主義」(GKFA 13.1, 576f.; GW XII, 566)として嫌悪拒否していた、イタリアのデカダンスの作家ダモンツィオの世界との質的同一性が見出されはしないか。ヴィスコンティは、原作を改竄することによってその映画化に成功したと思う。

26) Vgl. Joachim Fest: *Die unwissenden Magier. Über Thomas Mann und Heinrich Mann*. Berlin 1985, S. 52.

27) 谷沢永一『司馬遼太郎エッセンス』文春文庫 た17-2 1996年 32頁