

『ヴェニスに死す』について

— アッセンバッハの自己崩壊と神話の形象 —

友 田 和 秀

『ヴェニスに死す』の主人公 グスタフ・アッセンバッハはあるところで次のように述べたと語られている。「現存するおよそすべての偉大なものは、一つのくにもかかわらず」として存在している。それらは心痛や苦悩、貧困、孤独、肉体の脆弱さ、悪癖、情熱、そしていくたの障害にもかかわらず成し遂げられたものなのだ」(568) と。この言葉は〈業績の倫理家〉(Leistungsethiker)として位置づけられるアッセンバッハの生の本質を端的に語っている。アッセンバッハは、世紀転換期というその内部が蝕まれ、デカダンスへ没する危機を大きく孕んだ時代の子として、かれ自身己のうちにデカダンスへ、没落へとつき進む抗いがたい衝動を宿している。それにもかかわらずかれは、「こらえとおせ」(Durchhalten)という「命令語」を自分に課し(566)、軍隊勤務にも比せられる規律と厳格な自己管理のうえに成り立つ生活を営むことによって危機を克服し、なんらかの〈業績〉を打ち立てようとするのである。アッセンバッハの作家としての生は、青春の燃えさかる〈感情〉の抑圧・捨象の(564)、「深淵への共感」にたいする拒否(570)のうえに築かれたものであり、同時にそれは〈業績〉へ、したがってまた「名声」(565)、「品位」(569)へと向けられたものでもある。

〈業績の倫理家〉としての厳しい自己克服の結果、その文体が「巨匠性と古典性の刻印」(570)を帯び、遂には貴族に列せられるにいたった大作家グスタフ・アッセンバッハは、ヴェニスで美少年タッジオにめぐりあうことによって最後には身を滅ぼしてしまふ。一方トーマス・マンはこの『ヴェニスに死す』においてはじめて作品のなかに神話のモチーフを導入した。以下では、

さまざまな神話の形象によってとりわけ色濃く彩られている第4章を中心に、アッシェンバッハの運命と神話のモチーフとの関係について考えてみたい。本稿は、テキスト内部において神話の形象がはたしている機能に照明をあてようとする試みであるとともに、『ヴェニスに死す』以降『魔の山』、ヨセフ小説へとつづくマンの神話とのかかわりを考えてゆくための序章である。

散歩の途中放浪者に旅情をかき立てられたアッシェンバッハは、陸路をとらず海路ヴェニスへと向かう。船上での様子について次のように語られている。

外套にくるまって膝に一冊の本をのせ、この旅行者は安らっていた。思いがけず、いく時間かが流れ去った。(…)けれども空虚な、区切りのない空間にあっては、時間の尺度もまたわれわれの感覚から抜け落ちてしまい、われわれは測ることのできない世界で夢うつつとなる。(576)

海上という無限に広がる、何の区切りもない空間のなかで、われわれの感覚からは「時間の尺度」もまた欠落してしまう。海のうえでは、日常世界を律する時が失効する。そこは、時が溶解し、時の座標軸が崩れ去った世界なのである。このような日常とは別の次元で流れる〈無時間的な時〉は、夢・眠りの世界を支配する〈時〉でもある。それゆえわれわれは「測ることのできない世界で夢うつつとなる」。

船上で、かれの運命を導く者の一人に数え入れることができる人物、度を越した若づくりをし、若者たちに伍して騒ぐ老人に出会ったアッシェンバッハは、「この世界が夢見るように異化し、奇妙なものへとゆがんでゆくような」(575)感情を抱く。ヴェニスに着く直前、この老人を見たアッシェンバッハを、ふたたび同じ思いがとらえる。

アッシェンバッハは(…)かれを見た。するとふたたびあの麻痺したような

感情、世界が奇妙で醜悪なものへとゆがんでゆく、わずかではあるけれどもどめがたい傾向を有しているような思いがかれをおそった。(577f.)

海上という、土台を欠き、時の流れを補足することができない時空でアッセンバッハをとらえた世界のゆがみ・異化の予兆は、かれのヴェニスにおける運命とどのようにかかわり合ってゆくのだろうか。

窓を開けたとき、アッセンバッハは瀉のくさったにおいを感じたように思った。

不快な気分がかれをおそった。すでにこの瞬間、かれはもう旅立ちを考えたのである。(588)

物語の第3章、ヴェニスのリドに到着した翌日の状況である。熱風—シロッコによるヴェニスの腐敗、この「瀉のくさったようなにおい」は、物語の冒頭、ミュンヒェンの墓場に佇む放浪者に喚起されてアッセンバッハの内部にたちあられる幻想の世界、「しめって、肥沃で、広大な熱帯の沼沢地」、「一種の始原世界の荒野」(562)の属性と共通している。このような熱気・腐敗のモチーフはアッセンバッハの幻視以降、物語のなかに常に伏流となって流れつづけており、第5章でコレラ発生の源として(628)、またアッセンバッハが夢見るディオニューソス的な狂乱の夢のなかで(632)、ふたたび前面にあらわれる。同時にそれは、壮麗な水の都ヴェニスを持つもう一つの側面、負の意味をおわされた面でもある。

ヴェニスについたばかりの、したがってまだ比較的冷静な判断力を保っているアッセンバッハは、この都市が背後にもつ熱帯的な腐敗の要素を感じとる。それゆえかれは出立を考えるのである。しかしながらその直後、タッジオの「ほんとうに神にも似た美しさ」を目のあたりにしたかれはこう思う。「そ

うだ、海や渚が待っていないくとも、おまえがいるかぎりわたしはここにとどまろう！」(589) アッシェンバッハはいま、かれの健康に決定的な害をおよぼしかねないヴェニスの熱気・腐敗と、神的なまでに美しいタッジオの魅力とのあいだに立たされている。この両者のあいだで揺れ動いたかれは第3章のおわりで遂にヴェニス脱出を決行し、失敗におわる。

ヴェニス脱出の失敗は、表面的には旅行会社の手違いによるトラブルに起因する。しかしながらアッシェンバッハにとってそれは、——かれ自身ホテルに帰ってそのことをはっきりみとめるのだが(601)——かれがタッジオの魅力に屈してしまったということを、同時に、かれの理性が<神的な美>を体現するタッジオの前に敗北してしまったということを意味している¹⁾。このようなアッシェンバッハの目に、外界—ヴェニスはかれの理性がみとめたのとはことなる相貌を呈しはじめる。モーターボートでリドにひきかえすアッシェンバッハは思う。

それにしても 船足のはやさにまどわされているのだろうか。それでもやはり、いまやおまけに風までがほんとうに海から吹いているのだろうか。

(600)

かれには風向きがかわり、シロッコがやんだように思えるのである。あるいは、リドのホテルでふたたびくつろぐアッシェンバッハに外界は次のように映る。

海は淡い緑色になっていた。空気は以前よりもうすく、澄んでいるように思えた。(…) もっとも空はまだ灰色だったけれど。(601)

「だらりとたれた両腕」(602) という象徴的表現によって示されているように、いまアッシェンバッハは<業績の倫理家>としての生からその対極へ向かおうとしている。それゆえ、かつてかれの理性がその腐敗と湿った熱気を感じと

り、かれにたいして出立を促さざるを得なかった世界が、かれにはその負の意味をなくしたように思えるのである。したがって第4章の冒頭から語られる天候の一変は、たとえそれが実際に生じたものであったとしても、以上のような観点から考えるなら、理性を放棄しつつあるアッシェンバッハの内面に映し出される光景という色彩のほうがはるかに強いといえることができる。そしてヴェニスは、アッシェンバッハの目に明るく清澄な姿をあらわしつつ、その背後にたえず負の側面、コレラの温床としての、熱帯湿地の腐敗した面を保持しつづける。

以上のような経緯をへて、第4章でアッシェンバッハは、輝くばかりに太陽が照りつけるヴェニスでタッジオの美しさを嘆賞しつつ日々をすごす。第4章は次のようにはじまる。

今日では日々、あの燃えるような頬をした神がはだかのまま、火を吹く四頭だての馬車を駆って天空をめぐるっており、かれのきいろい捲毛が、同時に強く吹きつけている東風のなかで翻っていた。(602)

ここではまず、アッシェンバッハの理性が敗北し、かれがタッジオの美しさに屈した直後から、灼熱の太陽のモチーフが神話的イメージを伴って導入されている点に注目しておこう。

ヴェニスアッシェンバッハの内部で陰から陽へと転換したいま、この都市はかれにとってさらに特別な意味を帯びはじめる。

アッシェンバッハは享樂を好まなかった。(…)ただこの地だけがかれを魅了し、意志を弛緩させて幸福な気持ちにしてくれるのだった。(…)かれは山の別荘(…)、かれが夏のあいだおこなう格闘の場を思いおこした。するとかれには、自分がほんとうにエーリュシオンの原、あの大地の果てへつれてこられているように思われた。そこではこのうえなくかるやかな生活が授けられており、雪も冬も、また嵐や豪雨もなく、オーケアノスがやわらかく涼

しい息吹をたえず立ちのぼらせ、日々は、しあわせな安穩のうちに流れ去り、苦しみも闘いもなく、ただただ太陽とその祝祭にのみ捧げられているのである。(603)

規則正しく単調な生活——それは同時に、毎日規則的にタッジオに出会うことを意味している——を与えてくれるヴェニス/リドは、唯一アッセンバッハを魅了しかれの意志を弛緩させる都市、唯一かれに、享楽にひたることを許してくれる都市なのである。そして山の別荘、かれが<業績の倫理家>として夏のあいだ創作という厳しい<勤務>につくことになる山荘を思い浮かべたかれの目に、この街は「エーリュシオンの原」のように映る。「エーリュシオンの原」とは、神々に愛された英雄たちが死後、快適な逸楽の生活をおくる地のことである。そこには「苦しみ」や「闘い」はなく、一日一日が太陽に捧げられつつかろやかに流れてゆくだけである。マンがこの箇所の描写にさいして参照したと考えられる『ブシューケー』のなかで²⁾、「エーリュシオンの原」での生活についてローデはいう。「イーリアスの詩人にとって、このような将来がかれの英雄たちにふさわしいものであり、このような幸福が一つの幸福と思われたかどうかは疑わしい。」³⁾これは神話の英雄たちが死後逸楽の生活をおくることにたいするローデの痛烈な疑問であるが、われわれは同時にこの疑問をアッセンバッハ自身にも向けることができよう。<業績の倫理家>としてのアッセンバッハの生は、「疲労困憊の極にありながら」(569) 何ごとかを成就しようとする厳しい自己管理・自己克服のうえに打ち立てられたものであり、それゆえにこそかれ自身「時代の英雄」(569)としての形姿を与えられていたのであった。ところがいま、夏の山荘との対比のもとにかれの眼前に開ける「エーリュシオンの原」は、<努力>や<行為>の全く必要ない享楽と安寧の世界、ローデのいうように英雄たちにふさわしくない世界、したがって<業績の倫理家>アッセンバッハにとっては、最も似つかわしくない世界なのである。さらにまた、「しあわせな安穩のうちに日々が流れてゆく」「エーリュシオンの原」は、レーネルトが指摘するように⁴⁾、市民的日常生活を律する時が

失効した世界でもある。するといま、ヴェニス／リドがタッジオの魅力とわかちがたく結び合うことによって、アッシェンバッハのうちにかれが本来あるべき世界の対極に立つ、かれの意志を弛緩させる無時間的な逸楽の世界が芽生えはじめているということができよう。

このように〈業績の倫理家〉としてはきわめて危機的な状況に陥りながら、アッシェンバッハは日々タッジオの美にみとれ、かれの感嘆はやがて〈陶醉〉にまで深まってゆく。

立像と鏡！かれの目は、むこうの青い海のへりに立つ高貴な姿をつつみこんだ。わきあがるような恍惚感にひたりながら、かれはそのまなざしで美そのものをとらえたように思った。（…）それは陶醉だった。この老いゆく芸術家は躊躇することなく、それどころかむさぼるようにそれを迎え入れた。かれの精神は陣痛に苦しみ、かれの教養は沸き立った。（…）こう書かれてはいなかったろうか。太陽は、われわれの注意を知的なものから感覚的なものへ向けると。太陽は、魂が喜悦のあまり己本来のありかたを全く忘れ去り、目をみはって驚嘆しつつ日の光に照らされたもののうちで最も美しいものにしがみつきつづける、それほどまでに悟性と記憶をまどわし、魅了してしまうと。（606）

タッジオのなかに「美そのもの」（das Schöne selbst）をとらえたように思ったアッシェンバッハを、〈陶醉〉がみまう。ここに述べられている〈陶醉〉は、第5章におけるアッシェンバッハのオルギアーツィッシュな夢のなかで頂点に達するディオニューソスの狂乱へつうじるものであると考えられる。したがってリードのいうようにアッシェンバッハの「美そのもの」についての思惟が、「きわめてディオニューソス的なもの」としてその仮面を剥がれているということができるといえる⁵⁾。

タッジオによって喚起されたアッシェンバッハの思考の注目すべき点は、「こう書かれてはいなかったろうか」というかたちでかれがみずからの知識か

らいわば〈引用〉をおこなっている点である。『ヴェニスに死す』のための創作ノートによって、この〈引用〉がカルトヴァッサー訳プルタルコス『愛をめぐる対話』にもとづくものであることがわかる⁶⁾。マンはプルタルコスのこの作品から、太陽、エロス、美しいものの関係についてほぼそのまま抜粋しているのであるが、それを簡単にいうと次のようになる。太陽はわれわれの思考を知的なものから感覚的なものへ向け、その幻惑作用によって知性を全く忘れさせ、魂は最も美しいものから離れなくなる。医者、救済者としてのエロス——神々しく徳高き愛——は、そのような魂を真理へと導き、魂がずっと憧れていた完全で純粋な美との一体を可能にする。すなわちエロスは魂を神聖なものへと導き入れ、神的で知的なものを目に見えるようにするのである。アッセンバッハの思考のなかにも先の引用のあとにアモールという名でエロスがあらわれる(606)。しかしながらアッセンバッハは、プルタルコスによるなら愛する対象を見ることをとおしてプラトンの〈絶対的な美〉へ、あるいはエロスの導きによって「神的で知的なもの」へと向かうべきところなのであるが、逆にタッジオ個人に拘泥し、感覚的なものへのみ向かっている⁷⁾。これはいったいどういうわけなのだろうか。

先に述べたようにアッセンバッハの太陽についての思考は一つの〈引用〉である。したがってそれはかれの〈教養〉から引き出されたものと考えることができる。一方巨匠として古典性をそなえるにいたった作家アッセンバッハが、プラトン、プルタルコスを誤読していたとは考えにくい。するといま、「かれの教養は沸き立った」と語られていることから、〈陶醉〉にみまわれた結果、かれの〈教養〉がもはやかれ本来のものではなく、混乱をきたしはじめているとはいえないだろうか。つまりいま、逸楽の世界に身をまかせつつあるアッセンバッハの内部で、〈教養〉という古典性を持つ芸術家としての確固とした基盤が、タッジオによって喚起される〈陶醉〉によって揺らぎはじめたのである。そしてこのようなかれの存在基盤の動揺は、今度は逆に、健全な方向にもどろうとする理性の発動を阻害することによって、〈陶醉〉へとつきすすむ衝動にさらなる拍車をかけるとともに、この土台を揺さぶられた〈教養〉そ

のものが、アッセンバッハの内部に神話的形象を紡ぎ出してゆくことになるのである。

アッセンバッハの思考のなかで、太陽は人を知的なものから感覚的なものへ向けると述べられていた。また、逸楽と無時間的世界の開示を意味する「エーリュシオンの原」での生活は、「太陽とその祝祭にのみ捧げられた」ものであった。このように、アッセンバッハの内部における世界の無時間化・神話的形象への変容と、〈陶醉〉への没入・〈教養〉の揺らぎという二つの流れは、第4章の冒頭、ヴェニスにアッセンバッハの目に陰から陽へ転じるやただちにあらわれる神話的イメージを伴った太陽のモチーフによって不可分に結びついており、このモチーフがくりかえしによって徐々に高められるにしたがって、ますます深く大きなものとなってゆくのである。

第4章の後半、もはやほとんど決定的なまでにタッジオにとらわれているアッセンバッハについて次のようにいわれる。

すでにかれは、みずからに許したひまな時の流れをもはや監視しなくなっていた。(…)いまやかれは、太陽と余暇と潮風が日々力をつけるために与えてくれるすべてを、気前よく不経済なやりかたで陶醉と感覚のうちに使いはたしていたのである。(610)

〈陶醉〉にひたり、〈教養〉というその存在基盤が崩れ去ろうとしているアッセンバッハは、もはや時の流れを監視しない。かれのなかで、日常世界を律する時が崩壊をきたしているのである。

このように厳格な自己管理——ということは同時に厳格な時間管理——のうえに成り立つ〈業績の倫理家〉としての生を放棄したアッセンバッハの一日は、太陽の出現を待つことから始まる。この太陽は、先に見たように人を知的な面から陶醉へと導く力をおわされたものであり、同時に第4章冒頭に導入

される太陽のモチーフのくりかえしでもある。いまそれは、より具体的なイメージ、曙の女神エーオースとともに語られる。

エーオースは太陽神の先駆として「被造物の感覚化」(das Sinnlichwerden der Schöpfung)を予示するとともに、「少年誘拐者」として美少年クライトスとケファロスを奪い、あらゆるオリュムポスの神々の嫉妬に抗して美しいオーリーオーンの寵愛を受けている女神である(611)。まず「被造物の感覚化」を予示するエーオースの役割について考えてみよう。この感覚化作用はアッセンバッハにとって太陽のはたらきと同様かれを〈陶醉〉へ駆り立てるものであるとともに、「美そのもの」を五感で捉えることができるということの意味している。したがってエーオースの出現は、タッジオを目にしその美しさを味わうことをアッセンバッハに約束するもの、いいかえればかれの憧憬に火をつけるものであるといえる。一方「少年誘拐者」としてのエーオースの姿は、タッジオにたいして陶酔的な情熱を抱くアッセンバッハの潜在的な願望である。時間管理の放擲とともにアッセンバッハのなかにまず最初にあらわれる曙の女神エーオースのうえのような性格は、かれ自身の内面に合致している。つまり曙を目のあたりにしたアッセンバッハは、これからタッジオを感覚で捉えることができるという期待、かれを誘惑したいという願望といったかれの内面を外界に投影しているのであり、それがかれのうちにエーオース神のイメージを紡ぎ出しているのである。

このように夜明けに向けて内面を解放したアッセンバッハは、〈感情〉のよみがえりをみとめる。

この神の壮麗な光に照らされ、一人目覚めている男は坐っていた。かれは目をとじ、臉上に栄光を接吻させた。かつての感情、若いころの心の貴重な苦しみ、生の厳しい勤務のなかで死にたえ、そしていまこんなにも奇妙にかたちをかえてもどってきた感情——かれはそれをとまどい・いぶかるようなほほえみとともにみとめた。(611)

いまアッジェンバッハは、〈業績の倫理家〉として〈業績〉を成し遂げるため、かつてかれが捨象し、抹殺してきた〈感情〉がよみがえるのをみとめた。それにたいするかれの反応——ほほえみは、かれにとって〈感情〉のよみがえりかもはやとどめがたいものになっているということ、そしてかれがそれを当惑しながらも進んで受け入れているということを示している。つづいて、次のように語られる。

かれは沈思し、夢想した。ゆっくりとかれの唇は一つの名前をかたちづくっていった。そしてなおもほほえみながら、(…)かれは椅子のなかでもう一度眠りにおちた。(611)

アッジェンバッハは夢想する。このことは、この夜明けの場面全体に夢・眠りの時が支配していることを示している。このような状況で〈感情〉のよみがえりを見とめたかれの唇は「一つの名前」を、つまりタッジオの名前をかたちづくる。なおもほほえみながら、曙の女神エーオースの光に照らされ、若き日々「心の貴重な苦しみ」を解放されたアッジェンバッハはいま、ほほえみとともにそれをタッジオへと向けるのである。

「しかしながらかくも燃えたち華やかにはじまった一日は、全体としては奇妙に高められ、神話的に変形されたものであった。」(611)——夜明けの場面のすぐあと、語り手はこうつづける。アッジェンバッハにとって一日は「奇妙に高められた」ものとなり、かれの目に雲や風や波が、「牧草を食む神々の蓄群」、「ポセイドンの馬」、「雄牛」、「とびはねる山羊」となって映る(611f.)。かれの内部で自然の諸力の神話的形象への変容が、いいかえれば世界の〈神話化〉が、もはやかれの意志とは無関係におこなわれているのである。しかも夜明けの場面ではアッジェンバッハの期待を反映してエーオースの形姿とともに華麗に描かれていたものが、いまその背後に隠し持つ負の側面、陰画の部分を露呈しはじめるのである。

海上という時の座標軸が崩れ去った空間で、世界のゆがみ・夢見るような異

化の予兆がアッセンバッハをとらえた。船上においてそれは予兆というかたちである程度客体化されていたが、時の監視を放棄し、逸楽に身をまかせつつ〈感情〉のよみがえりをみとめたいま、もはやアッセンバッハは「神話的に変形された日々」を客観視することができず、そのなかに埋没してしまう。すると、次のようにいうことができよう。すなわち、「エーリュシオンの原」のばあいはその萌芽があらわれていたのだが、〈陶醉〉・〈感情〉への惑溺とともにアッセンバッハの内部で時が解体し、時間軸が全く失われてしまったときにはじめて、同じく超時間的な存在である神話の神々が具体的なイメージを伴って出現する場がかれのうちに開け、船上で予兆としてかれをとらえた世界のゆがみが、「神話的に変形された日々」となってここに現前すると。

アッセンバッハはいまや語り手にとって、古典性を帯びた大作家でもなく巨匠でもない。語り手はかれを、「このうっとりした男」(den Berückten)と呼ぶ。

牧神のような生活に溢れ神聖にゆがめられた世界が、このうっとりした男をつつみこみ、かれの心はやさしい寓話を夢見た。(612)

「神聖にゆがめられた世界」にひたるアッセンバッハは、もはや何ごとかを思考することはできない。ヴェニスのむこうに日が没むころ、かれはタッジオを見まもって公園のベンチに一人腰をおろしている。——「するとかれは、ヒュアキントスを見ているように思った。ヒュアキントスは、二人の神々に愛されたがゆえに死なねばならなかったのだ。」(612) タッジオの姿を見るうちに、アッセンバッハの目に現実、感情世界の内実を映し出す「やさしい寓話」へと姿を変える。そのなかでタッジオはヒュアキントス、「二人の神々に愛されたがゆえに死なねばならなかった」ヒュアキントスとなり、アッセンバッハは「恋敵にたいするゼピュロスの、胸をしめつけるようなねたみ」を感じる(612)。現実と内面世界がないまぜになったいまはじめて、アッセンバッハの〈感情〉が愛として、しかもゼピュロスのヒュアキントスへの愛としてその

赤裸々な真実をあらわす。しかしながらゼピュロスのヒュアキントスへの愛とは、神話の物語からも明らかなように、決して満たされることのない愛である。この愛の不毛性は何に由来するのだろうか。アッシェンバッハが神話的時空に身を置いているいま、その要因として市民社会を律するさまざまな制約を考へることは不可能だろう。むしろそれは、二人の関係のありかたそのものに求められるべきであろう。小説のなかに恋敵＝アポローンに相当する者はいない。とするなら、タッジオ自身がヒュアキントスとしてアッシェンバッハの愛の対象であるとともに、アポローン／恋敵でもあるといえるのではないだろうか。すなわちタッジオは、おそらくはその完全な美しさゆえに根底において他者の愛を受け入れることがないのである。したがってタッジオへのアッシェンバッハの愛は、己の美しさに自足するタッジオを見るなりその不毛性を暴かれ、絶望的な憧憬へ、「つぎることのない嘆き」(612)へ反転せざるを得ない。それゆえアッシェンバッハの内奥を映し出す「やさしい寓話」は、ヒュアキントスの物語となってあらわれるのである。同時にここには、タッジオが己の美しさのみほほえみかけるナルキッソスへと変容する契機がすでに内在しているといえよう。

アッシェンバッハの内部に世界がおのずから神話的形象へと変容する場が開けると同時に、夜明けにはほほえみとともにタッジオへ向けられたかれの〈感情〉は、かれの意志を越えたところで深まってゆき、一日のおわりには決して満たされることのない愛、絶望的な憧憬としてその本源的な姿を暴かれる。つまりアッシェンバッハの内面と世界の〈神話化〉のプロセスとは緊密に関連し合っているのであり、互いに相乗的に作用をおよぼし合いながらともに深まってゆくということができよう。けれどもこの段階でアッシェンバッハは、外界にたいしてはまだかろうじて自制をおこなっており、その「教養ある品位に満ちた顔」に「心のうちなる動き」をあらわすことはない(613)。かれは己の〈感情〉の真実を直接タッジオに開くことができず、みずからのうちに封じ込めておかねばならないのである。

「ところがある夜一度、その経緯がことなった」(613)。第4章のおわり——タッジオのナルキッソスのほほえみとそれにつづくアッセンバッハの決定的な告白——に向かう場面はこうはじまる。ポーランド人一家をもとめてテラスの下をさまよっていたアッセンバッハは、不意にタッジオに出会うのである。

かれはこのいとしいもののあらわれを予期していなかった。それは思いがけないものだったので、かれには、顔に落ち着きと品位を与えるゆとりがなかった。(614)

その出会いがあまりに唐突であったため、アッセンバッハには品位を帯びた顔つきをこしらえるゆとりがない。いやむしろ深層においてはマルティニーのいうように、「精神の原理と意志として主張されてきた」仮面、アッセンバッハがこれまで外界にたいして保持しつづけてきた〈品位の仮面〉が、ここに崩壊したといえることができる⁸⁾。

そのときタッジオがほほえむ。かれはアッセンバッハに向かって、「語りかけるように、親しげに、愛らしくそしてあからさまにほほえみかけ」るのである(614)。

それはナルキッソスのほほえみだった。(…)あの深い、うっとりした、惹きよせられたようなほほえみ、(…)まどわされ、人をまどわすほほえみだった。(614)

アッセンバッハに向けられたタッジオのほほえみは、次の瞬間「ナルキッソスのほほえみ」へと姿を変える。アッセンバッハが夢見る「やさしい寓話」のなかで、アッセンバッハ＝ゼピュロスの恋の相手であるとともに恋敵でもあるヒュアキントス＝タッジオのうちに、かれがナルキッソスへと変容する契機がすでに内在していた。このような、みずからの美しさに自足し、己しか愛

することのない存在であるタッジオが、アッセンバッハに向かかって「ナルキッソスのほほえみ」をはなつとはどういうことなのだろうか。〈品位の仮面〉が崩壊したアッセンバッハの顔にはいま、かれの心のうち、——「喜び、驚き、感嘆」(614)——が、いかえればかれの〈感情〉の表層部分があらわれているという点に注目してみよう。この〈感情〉は、タッジオの美しさがアッセンバッハのうちによみがえらせたものである。すると次のように考えることができよう。タッジオは、アッセンバッハその人に向かかってほほえんでいるのではなく、あくまでアッセンバッハの〈感情〉のあらわれにたいして、つまりかれの美しがおよぼした作用にたいしてほほえみをおくっているのである。アッセンバッハにむけられたタッジオのほほえみはしたがって、かれの美しさがアッセンバッハのうちに惹起したもの、〈感情〉のあらわれというかたちでアッセンバッハに投影された己の美しさ、すなわち自分自身の美そのものにたいするほほえみなのであり、それゆえ「ナルキッソスのほほえみ」と語られるのである⁹⁾。

このほほえみを受け取ったアッセンバッハは、「宿命的なおくりもの」(614)のようにそれをもって背後にある公園の暗闇へいそいで立ち去る。そこでかれは、「植物たちがはなつ夜の香り」をすいこみ、「両腕をだらりとたらしして」ベンチに身をもたせ、「圧倒され、いく度も戦慄におそわれながら」かれの〈感情〉の深奥にあるものを口に出す。「わたしはおまえを愛している！」と(614)。

公園の暗闇、「植物たちがはなつ夜の香り」——アッセンバッハが一人愛の告白をおこなうこの場面は、物語の冒頭で語られる幻視の世界、コレラの温床としての熱帯密林の世界と通底する¹⁰⁾。輝く太陽が照らし出す華麗な都市ヴェニスの背後に隠された負の世界、かつてアッセンバッハのがれようと試みた陰面の部分が、いまそのまったき姿をあらわしているのである。このような場面の転換とアッセンバッハの告白、そして「ナルキッソスのほほえみ」とはどう結び合っているのだろうか。

マルチーニは「ナルキッソスのほほえみ」について、それは「規律と精神

と品位に溢れた全人生を転倒させる力を獲得する」と指摘し、文体論的に、またナルキッソス神話の持つ意味に分け入り、さらには世紀転換期の時代思潮とも関連づけながら、このほほえみについて精緻な分析をおこなっているのであるが⁴¹⁾、そこにはどうしてタッジオのほほえみがそのように大きな力を持ち得るのかということについて、物語のハンドリングとの関連においてそれを解明しようとする視点が欠けているように思われる。タッジオのほほえみは、アッセンバッハの〈感情〉のあらわれにたいして向けられたものであった。したがってそれは、アッセンバッハにとっては心のうちをタッジオに読み取られたということを意味している。それとともに、威厳に満ちた初老の男アッセンバッハと美しい少年タッジオという二人のこれまでの関係が根底から覆されることになる。タッジオのほほえみがアッセンバッハから愛の告白を引き出す要因として、このような関係性の逆転をまず第一に考えることができよう。しかしながら物語全体をとおしてこの場面を位置づけるなら、より深い意味をそこに読み取る視座が開かれるのではないだろうか。

アッセンバッハの生涯にとってかれの〈感情〉がはたしている役割について考えてみよう。かれは創作という厳しい〈勤務〉のために徹底して〈感情〉を排除してきた。物語の冒頭、幻視の直後かれは思う。「するといまになってこのおさえつけてきた感覚が復讐をするというのか。」(564)あるいはヴェニスへの途上、船上でくつろぐかれを、「あらたな感激と混乱、感情のおくれげせの冒険が、この旅ゆく不精者にもしかしてまだ残されているということがありうるだろうか」(577)という想念がとらえる。放浪者に内面をかき立てられた直後、また海上という時の流れが相対化されてしまった時空——アッセンバッハにとってはあやうい状況のもとで〈感情〉が首をもたげているのがわかる。そして物語の終局、コレラと直接つながる「熟しすぎたいちご」(637)を食べたアッセンバッハは、夢のなかでフェイドロスにいう。

というのもフェイドロスよ、(…)美のみが(…)芸術家が精神にいたる道なのだ。(…)それともおまえはむしろ、これは危険であるとともに愛すべ

き道、じっさい、必ず人をふみまよわせる誤った罪の道だと思ふかね。(…)
よくわかったら、われわれ詩人は賢明でもありえないし、品位を保つこ
ともできないんだ。われわれ詩人は必ず道をふみはずすのだ。われわれは放
埒なままで、感情の冒険家でありつづけねばならないんだ。(…)そこでわ
れわれは断固として認識をしりぞける。そしてその後われわれはただ美のみ
を、つまり、簡素、偉大、あらたな厳格さを、第二の無垢と形式のみをめざ
すのだ。ところが形式と無垢は、フェイドロスよ、陶醉と情欲へつれてゆ
く。気高い者を、かれ自身の美しい厳格さが汚らわしいものとしてしりぞけ
てしまうような、ぞっとするほどの感情の罪悪へと導きかねないんだ。深淵
へ、これらもまた深淵へとつれてゆくんだ。われわれ詩人を、それらは深淵
へ導き入れるんだよ。というのもわれわれは、舞い上がることができないか
らなんだ。われわれは、たださまようことしかできないからなんだ。(637f.)

「深淵への共感」を拒否し、「無垢」および「形式」のうえに己の芸術を構築し
てきた芸術家アッセンバッハにとって、美とは精神にいたる道のはずであっ
た。しかしながらかれは、タッジオの「感覚的な美しさ」(614)によって「舞
い上がる」かわりに「感情の冒険家」となり、「ぞっとするほどの感情の罪悪」
へ、「深淵」へと身を沈めてゆく。するとかれの自己崩壊過程は、〈感情〉とい
う側面からそれを捉えるなら、タッジオの美しさによってよみがえった〈感
情〉がかれに「復讐」をおこない、かれを「深淵」へとひきずりおろしてい
くことができる¹²⁾。したがって、いまわれわれが考察している場面、アッ
センバッハが「わたしはおまえを愛している！」という深奥の〈感情〉を吐
露する場面において、かれの破滅が最終的に決定づけられることになる。

曙の女神エーオースに触発されて〈感情〉のみがえりをみとめたアッセン
バッハは、タッジオの名を口に浮かべながらほほえんだ。そしてかれがほほ
えみとともに受け入れたこの〈感情〉は、世界の〈神話化〉と相乗的に関連し
合いながら深まってゆき、現実が「やさしい寓話」へと変容するやゼピュロ
スのヒュアキントスへの愛としてその本源的な姿をあらわした。一方タッジオの

「ナルキッソスのほほえみ」は、己の美しさがアッシェンバッハにおよぼした作用、すなわちアッシェンバッハの〈感情〉のあらわれにたいして向けられたものであった。するとアッシェンバッハとタッジオ、この二人のほほえみは、アッシェンバッハの〈感情〉を接点として結ばれているとはいえないだろうか。むしろ「ナルキッソスのほほえみ」だけを抽出し、詳細な分析をほどこすことも可能だし、タッジオから出発して、ナルキッソスの形姿をマンの他の作品のなかに求めてゆくこともできる¹³⁾。しかしながら、アッシェンバッハの生涯にたいしてかれの〈感情〉がはたす役割を考えるなら、タッジオがはなつ「ナルキッソスのほほえみ」は、〈感情〉のよみがえりをみとめたアッシェンバッハのほほえみに対応するものとみなしたときにはじめて、テキスト内部における必然的な意味を持ち得るのではないだろうか。すなわち、第4章のなかで最初は天候の一変・燃えさかる太陽とともに語られ、その後、陶醉/時間管理の放擲へと向かうアッシェンバッハの内面と緊密に関連しながら「世界のゆがみ」をしないであらわしてゆくという仕方、〈感情〉の解放・深まりとともにくりかえし高められてきた〈神話化〉のプロセスを完了するものとしての意味を。それゆえにこそ、タッジオ自身が神話の形象——ナルキッソスに変容すると同時に場面そのものが熱帯湿地の幻想世界に反転し、かれは、圧倒的な力をもってアッシェンバッハの内部に幻想を現出させるミュンヒェンの放浪者さながらに、アッシェンバッハがこれまで〈品位の仮面〉の背後に封じ込め、そのなかで増殖させてきた最奥の〈感情〉を吐き出させ、かれの破局を決定づける力をおわされると考えられるのである。

太陽神の出現とともに華麗に語りおこされた第4章は、場面の熱帯湿地への反転/アッシェンバッハの決定的な愛の告白とともに幕をとじた。この章のなかで、一見したところ物語のハンドリングとは関係なく、むしろ文体に古典性を与えるためにもちいられているように思える神話のモチーフは、しかしながらその実、アッシェンバッハの内面と深く関連し合っていた。すなわちそれ

は、一方ではアッシュンバッハの内部における時の解体という流れとともに、また他方ではアッシュンバッハを〈陶醉〉・〈感情〉へと駆り立ててゆく流れとともに語られており、この二つの流れが合流するとき、アッシュンバッハの内部に神話的時空が顕現する場が開け、タッジオがはなつ「ナルキッソスのほほえみ」によって〈神話化〉のプロセスが完了されるや、圧倒的な力をもってかれを愛の告白へとおし流してゆくのである。したがって、荘重、華麗な面を陽画として持つギリシャ神話の形象は、背後にコレラの温床となる腐敗した面を隠し持ちつつアッシュンバッハの目には清澄なものに映る都市ヴェニス同様、その背後に陰画としての、根源的・超人的な、デモーニッシュな面を秘めているということができる。

マンは神話の形象を導入するにあたって、ローデ、プルタルコス等からさまざまな抜粋を創作ノートにおこなっているのであるが、それらの記述がまだ初步的なものである——たとえばヘルメスについては、魂の導き手として、プルタルコスからの抜粋しかない——という理由からディーアクスは、マンはこの小説では神話独自の意味・機能をまだ発見しておらず、それは次の作品『魔の山』のなかではじめて展開されるものであるという指摘をおこなっている¹⁴⁾。むろんメラーのようにマンのフロイト受容およびヨセフ小説にあまりに引き付けてこの小説に語られる神話、特にヘルメスの形姿を解釈するのは先走りすぎるといえよう¹⁵⁾。しかしながらこの小説、特に第4章における神話のモチーフは、主人公の内面と——ということは物語のハンドルグと——密接に関連づけられており、同時に魔の山の世界を成立させている前提条件の一つ、時の解体と不可分に結びついているということ、さらにそれは本質的に両義的なものであるということ——両義性は『魔の山』の基本構造である¹⁶⁾——を考えるなら、元来この短編にたいするサテュロス劇として構想された『魔の山』のなかで多様かつ重層的に導入される神話のモチーフと、それは根本的な部分で通底し合っている、あるいは少なくとも連続性を有しているのではないだろうか。マンは後年、「『ヴェニスに死す』にいたった個人的な道は先がなく、全くのゆきづまりだった」¹⁷⁾ という。けれどもかれがそのさい、この小説と『魔

の山』との関係について、「成長というのは、新たなもの、これからのものについて何ひとつ知ることがなかったであろう古いもの、過ぎ去ったものを決定的に放棄してしまうのではなく、古いものは最終的にはすでに新たなものの要素を含んでいるのであり、しかも新たなものは、古いものの要素をふたたび取り入れ、それを継承してゆくのである」¹⁸⁾ といふとき、われわれが見てきた神話のモチーフおよびその機能が、「ゆきづまり」となった道を『魔の山』に向けて乗り越えるものとして、古いもののなかに含まれる「新たなもの」の役割をになっていたといふことができるのではないだろうか。

従来『ヴェニスに死す』における神話のモチーフは、ニーチェに由来する〈アポロンの的なものとディオニューソス的なもの〉という図式のなかで、ディオニューソス的の形姿を与えられた一連の人物たちについて考察しつつ、第5章、特にアッセンバッハが見るオルギアータッシュな夢を中心に据えておもに論じられており、うゑに挙げたディーアックスの指摘も全体としてはそのような視点からおこなわれたものである。けれども第5章では、すでに破滅が決まづけられたアッセンバッハの、「深淵」へ向けての直線的な転落が中心をなしており、それゆゑそのなかで語られる神話の形象も、ディオニューソス的の根源力の一義的な顕現と見做し得るものである。したがって、ここではそこまで立ち入るゆとりはないけれども、この小説以降、特に『魔の山』をも射程に入れたうゑで神話のはたす機能について考えるばあいには、本稿で検討を加えた、さまざまな具体的イメージとともにくりかえしによってたかめられるといふかたちで導入される両義的な意味をおわされた神話のモチーフもまた、多くの示唆を与えてくれるように思われる。

* * *

以上第4章のなかで語られる神話の形象について、テキストにそくしたかたちで考察してきたわけであるが、本稿では何故マンがこの小説においてはじめて神話のモチーフを導入したのかという点にまで踏み込む余裕はなかった。1910年前後の思想潮流とのせめぎ合いのなかでマンを神話へと導いていったものは何か——これが、『ヴェニスに死す』にはじまるマンの神話とのかかわり

を考えるにあたっての、次の課題となろう。

注

トーマス・マンの引用は以下の版を使用し、引用文末尾にページ数を示した。

Thomas Mann: Gesammelte Werke in Einzelbänden, Frankfurter Ausgabe.
Herausgegeben von Peter de Mendelssohn: „Frühe Erzählungen“, Frankfurt/
M. 1981

- 1) Vgl. T. J. Reed: Thomas Mann. „Der Tod in Venedig“ Text, Materialien, Kommentar. München, Wien, 1983 S. 138
- 2) Vgl. Herbert Lehnert: Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion. Stuttgart u. a. 1965, S. 113
- 3) Erwin Rohde: Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. siebte und achte Auflage. Tübingen 1921, Erster Band, S. 84
- 4) Lehnert a. a. O. S. 112f.
- 5) Reed a. a. O. S. 139
- 6) Arbeitsnotiz Nr. 13 in: Reed ebd. S. 98f.
- 7) Vgl. Reed ebd. S. 139
- 8) Fritz Martini: Das Wagnis der Sprache. Stuttgart 1954, S. 213
- 9) マンはこのほほえみについて創作ノートに次のようにしるしている。
タッジオのほほえみは、自分自身の鏡像を見るナルキッソスのほほえみである——かれはそれを、他人の顔にみとめる／かれは、自分の美しさが作用をおよぼしているのを見る。
Arbeitsnotiz Nr. 2 in: Reed a. a. O. S. 86
- 10) Vgl. Martini a. a. O. S. 219f.
- 11) ebd. S. 215ff.
- 12) Vgl. Reed a. a. O. S. 142
- 13) Vgl. Erich Heller: Thomas Mann. Der ironische Deutsche. Frankfurt/M. 1959, (Taschenbuch-Ausgabe) S. 119f.
- 14) Manfred Dierks: Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. (Thomas-Mann-Studien II.) Bern, 1972, S. 55
- 15) Hans-Bernhard Moeller: Thomas Manns venezianische Götterkunde, Plastik und Zeitlosigkeit. in DVJS 40. 1966, S. 194ff.
- 16) Vgl. Eckhard Heftrich: Zauberbergmusik. Über Thomas Mann. Frankfurt/M. 1975, S. 47
- 17) Thomas Mann: „On Myself“ in: Thomas-Mann-Studien III. Bern 1974, S. 87
- 18) ebd. S. 87