

トーマス・マンと「死の舞踏」(二)

——『ヴェニスに死す』を中心に——

Thomas Mann und Totentanz (2)

——Zur Deutung von *Der Tod in Venedig*——

千 田 ま や

Maya CHIDA

(和歌山大学クロスカル教育機構 教養・協働教育部門)

2017年8月7日受理

Zusammenfassung(要旨)

Die Entstehungszeit der Novelle *Der Tod in Venedig* betrifft die Periode der Auseinandersetzung Thomas Manns mit Wagner unter dem Einfluss von Nietzsche. Die tiefe Verbindung von dem Todesgedanken Schopenhauers mit dem Liebestod Wagners, die als der Zustand des Rausches, den die Hauptpersonen bei der Befreiung von dem principium individuationis erleben, dargestellt ist, ist sowohl in den frühen Werken z.B. *Die Buddenbrooks*, *Tristan*, *Der kleine Herr Friedemann* als auch in *Der Tod in Venedig* aufrechterhalten. Das Motiv von den Totentänzen betreffend haben die Todesboten, die den Helden zum Tod führen, dieselben Merkmale wie die der frühen Werken. Die Eigentümlichkeit von *Der Tod in Venedig* besteht darin, dass der Zustand des Rausches mit dem Zug der Bacchanten verbunden ist, und dadurch das Mittelalterlich-Christliche und das Heidnisch-Mythische vermischt werden. Tazio, der am Anfang als die Verkörperung des Apollinischen erscheint, ist auch einer der Todesboten. Bei dem Schau der vier Musikanten, der uns an das Motiv der christlichen Totentänze am stärksten erinnern lässt, spielt der Held selber die Rolle des Todesboten. Danach gerät er im Traum in den Rauschzustand und wird in den Zug der Bacchanten aufgenommen. Der Rausch bedeutet hier nicht nur den Tod im Sinne der Befreiung von dem principium individuationis Schopenhauers, sondern auch den Zustand, in dem der Held sein wahres Bild und sein Schicksal erkennt. Die Todesboten führen den Helden zu der geheimen Wahrheit, wie beim Totentanz der Tod den Lebendigen seine hinter der Affektiertheit versteckte wahre Gestalt anblicken lässt.

本稿は、「死の舞踏」を手掛かりに、トーマス・マンの作品世界の死生観を探る、二つめの試みである。本稿に先立つ拙論「トーマス・マンと『死の舞踏』(一)―初期短編『死』、『墓地への道』を中心に―」では、マンの初期短編における死の擬人化と、日常の中への非日常の介入による滑稽で不気味な効果という特徴を示した。続く本論では、まず、ショーペンハウアーとヴァーグナーに強い影響を受けたマンの初期作品における「死」について考察し、次に、『ヴェニスに死す』の二つの場面、すなわち4人の楽師の演奏の場面と主人公の夢の場面を取りあげる。そして、前者と「死の舞踏」との比較を行い、後者の宗教的法悦に、ニーチェの『悲劇の誕生』のデュオニュソス像と「死の舞踏」の要素の両方が含まれていることを明らかにする。

1. 楽器を演奏しつつ踊る「死」

舞踏には音楽が欠かせない。「死の舞踏」の図像では、「死」が、ただ踊るだけでなく、楽器を演奏している例がしばしばみられる。Kathi Meyer-Baerは、「死の舞踏」の「死」が楽器を演奏する例として、ギュイヨ・マルシャンの木版画本(1485)、ハイデルベルク大学所蔵「死の舞踏」木版画本(1439)、ハルトマン・シェーデル著、ミヒャエル・ヴォルデムート画「ニュルンベルク年代記(世界編年史)」(ラテン語1493、ドイツ語1494)、ホルバイン(子)「死の舞踏」(1538)等を挙げている。¹ 楽器の種類はドラム、リユート、リコーダー

など様々である。ハインリヒ・クノプロホツァーのミュンヘンの木版画(1460と1470と二説あり)では、登場する「死」達が、それぞれ種類の違う楽器を持って踊っている。² どのような音楽が演奏されたのかは想像するしかないが、片足を高く跳ね上げたり、つま先立ちで両ひざを曲げたりする「死」たちの激しい身振りからは、陽気な騒々しさが伝わってくる。(図1、図2、図3)

墓場と舞踏の結びつきは、図像上だけではなかったようである。シェーデルの「ニュルンベルク年代記」(1493)では、「死」が笛の演奏にあわせて墓場で踊って

Wil an volen te saken vnde knechte
Springen sie by von allen geslechte
Die lunt wie ale wie scone adre kusp
Je muisset alle in die dang kusp

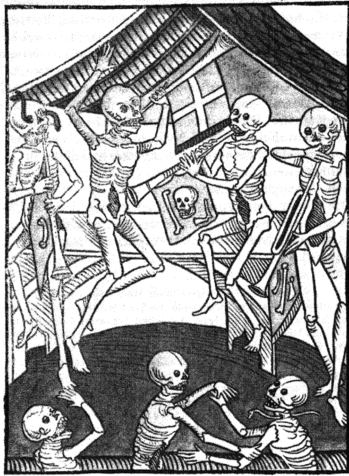


図 1

In meideren Fo
nig groch vnd
nich Je muisset
wachen den zu
men glich Wan
ye suisset no. h
bude. Sieden
wie an der lide
Wo is vrell got selbe geschen hat
vdr yeglichen menschen lide.
Das sie muisset in der ersten Wdrde
vnd gi schen werden

Der doot



図 2

Nur den ich
wol das
der doot
Alles me
sché die
der inn
not. Dii
myt ane
siet ey
nich pe
sonen.
E wist er nyemants wilt schonen.
Dere ich myn landt wolt regeren.
Dnd myt vogenden mych gegeren.
So moeste ich fast von dynen saken
Got, wolt myn arme sile betoeren.

Der konig

En linc
saurte
in dem
grosten
lunnen
Je gese
ret aus
an my
nen dan
ne. Dill
hoffat
kane ye
gheide
Doch were ys in dem lide. Dnd
Je kane vff awern lunde gheide
Dnd moeste der myt saken nill segen.
Zummet der nach ich wylt lica
In allen dengen byt lide lere.

Der doot.



図 3

die luntstraunde

いるが、(図4)、Elina Gertsmanによれば、13世紀から15世紀初めまで、フランス、イタリア、ドイツ、ハンガリーなどで教会や墓地で舞踏が実際に行われ、あるいは禁じられたという。³⁾踊るのは「死」だけではない。例えばシャルトル大聖堂やノートルダム大聖堂などの教会の門は「ヨハネ黙示録」の楽器を持つ長老たちの彫刻で飾られ、フラ・アンジェリコの「最後の審判」(1431頃)や、アレッサンドロ・ボッティチェリの「神秘の降誕」(1501)では天使が輪舞している。だが、天の楽師たちが真面目に楽器を演奏し、天使たちが優雅な輪舞を見せるのとは対照的に、「死の舞踏」の場合、「死」は、大口をあけて笑いながらペアの生者の手を引き、ずうずうしく生者の顔をのぞきこんだり、脚を跳ね上げたりしておどけている。「死」は道化役である。ただし、笑っているのは「死」で、相手の生者ではない。素直に「死」の後についていく生者は少数であり、大半の生者は、「死」から顔をそむけ、両足を踏ん張り、現世に未練を残しつつ後ろを振り向きながら、嫌々手を引かれている。(図5、図6)

リュベックの聖母マリア教会の「死の舞踏」では、先頭の「死」だけがフルートを吹く。この壁画の行列は、1926年、帝国都市700周年記念行事として、実際に再現され、トーマス・マンも見物した。Hans Wißkirchenは、そのときの行列の写真を紹介している。行列を先導する「死」は、大仰な身振りで何かを抱えている。フルートには見えないが、吹奏楽器ではあるようだ。「死」の後ろを、司教以下、中世の各身分をあらわす扮装をした人々が、古い町並みの間の石畳の上を歩いていく。ハーメルンの笛吹き男を連想させる光景である。(図7)



図 4



図 5



図 6



図 7

2. マンの初期作品における死と音楽

マンの作品世界においても、死と音楽は不可分であった。「死の舞踏」のテーマからは少し離れるが、マンの初期作品における音楽と死の関係をまず振り返っておこう。マンにとって、音楽といえばヴァーグナーである。『小フリーデマン氏』における「ローエン格林」、『ブデンプローク家の人々』における「ニーベルンゲンの指輪」、『トリスタン』における「トリスタンとイゾルデ」、『ヴェルズンゲンの血』における「ヴァルキューレ」、『大公殿下』における「ニュルンベルクのマイスタージンガー」など、初期作品にはヴァーグナーの作品が取り込まれている。Hans Rudolf Vaget は、『ブデンプローク家の人々』、『小フリーデマン氏』、『ヴェニスに死す』において、「音楽との出会いが運命を決定づけ、その結末がしばしば致命的なものとなる」⁴と指摘するが、その音楽とは、『ヴェニスに死す』を除けばヴァーグナーの音楽のことであり、マンの初期の小説ではおなじみの二項対立の片方、すなわち、「父親に対する母親」、「市民に対する芸術家」、「健康に対する病」、「都市の日常に対する海での休暇」と結び合わされることによって、小説構成上、重要な役

割を果たしている。

マンの場合、ヴァーグナーの諸作品のなかでも「トリスタンとイゾルデ」が、とりわけ重要視されている。小説『トリスタン』において、クレーターヤーン夫人の結核を悪化させ、死へと向かわせる契機となったピアノ演奏の場面では、「トリスタンとイゾルデ」の「憧憬の動機」、「愛の動機」、「死の動機」が次々にあらわれ、二人の愛が死という形で頂点に達する。この場面では、登場人物のみならず語り手までが音楽に陶醉している。

そして秘密めいた二重唱が二人を愛死の名づけようのない希望の中で一つになった、愛死、それは夜の不思議な国における無限に離れない抱擁である。(中略)おお、律動の狂わしい嵐よ。おお、形而上学的認識の半音階的に急上昇する恍惚よ。(中略)偽りも恐れもない、穏やかな憧れ。崇高な、苦しみのない寂滅。広大無辺の境地におけるこの上なく幸福なまどろみ。⁵

この曲の「憧憬の動機」をマンは覚書ノート七(1902-1905)に五線譜の形で書き込んでいた。⁶『リヒャルト・ヴァーグナーの苦悩と偉大』(1933)においても、マンはこの動機をとりあげ、ヴァーグナーが1860年にパリで書いた書簡を引用しながら、ヴァーグナーは、この動機に込められた愛とショーペンハウアーの「意志」とを同一視している、と述べる。

「私(注：ヴァーグナー)は涅槃にあこがれることがよくあります。しかし涅槃は私にはすぐにまたトリスタンになってしまうのです。(中略)」—そして彼(注：ヴァーグナー)は、半音階的に上昇する四つの音、すなわち彼の形而上学的作品の発端と結末を形作る嬰ト、イ、嬰イ、ロの四音のことを書いている。(中略)それは、象徴的な音の思想、「憧憬の動機」と通常呼ばれるもので、「トリスタン」の宇宙進化論では万物のはじまりを意味する。(中略)ショーペンハウアー哲学において、彼(注：ショーペンハウアー)が「意志の焦点」と名付けたもの、すなわち愛の欲望を通して表現されている「意志」である。(中略)。愛は生への意志に代わるもの、すなわち死によっても終わることなく、むしろ死によって個体化のくびきから解放される、生への意志に完全に代わるものとして書かれているのである。⁷

このように、マンにとって、ショーペンハウアー哲学とヴァーグナーの音楽は切り離せない関係にあった。『ブデンプローク家の人々』においては、前者の受容をトーマス・ブデンプロークが、後者の受容をトーマスの息子ハンノが体験する。

評論『ショーペンハウアー』(1938)での回想によれば、マンは、自身のショーペンハウアー体験を、トーマス・ブデンプロークの「死の中に生を、疲労せる個体という束縛からの救済を」見出す体験という形で描いた。一方、ヴァーグナーの音楽は、トーマスの息子ハンノを虜にする。彼は、ヴァイオリンの名手である母ゲルダと、母の友人のオルガン奏者が「トリスタンとイゾルデ」や「マイスタージンガー」を編曲し演奏するのを聴いて育ち、7歳でピアノを習いはじめ、ヴァーグナーの作品を思わせる作曲に没頭する。トーマスもハンノもマンの分身といえるが、ハンノの方がマンの自伝的要素をより多く持っている。『精神的生活形式としてのリュベック』(1926)において、「海は風景ではなくて、永遠や虚無や死の体験、形而上学的夢であります」⁸と語り、『甘い眠り』(1909)において、ベッドを「無意識と無限の海に漂い出る魔法の小舟」⁹と呼んでいるマンにとって、海と眠りへの愛着は、ショーペンハウアーとヴァーグナーへの耽溺と同義なのである。マンはこのような自分の嗜好を、ハンノが夏休みにトラーヴェミュンデに滞在して海辺で過ごすときの喜びや、月曜日の朝の登校前に床を離れるときの億劫で憂鬱な気持ちに投影した。ハンノの音楽への耽溺、学校嫌い、虚弱体質は、全て、ブデンプローク家の後継ぎが、芸術的才能を高めつつ、「死」へと向かっていることを示す兆候であり、ハンノの病死によって、一家の物語は閉じられる。

トーマス・ブデンプロークは、ショーペンハウアー体験の後まもなく死に、息子ハンノは、音楽に耽溺した後、病死する。二人とも、哲学あるいは音楽によって個人という枠、ショーペンハウアーのいう「個体化の原理」からの解放感と陶酔を味わった後、個人としての死を迎える。彼らだけではない。『小フリーデマン氏』の主人公も、『トリスタン』のクレターヤーン夫人も、後で扱う『ヴェニスに死す』の主人公も同じ運命をたどる。「個体化の原理」からの解放は、上に引用したように、「死によっても終わることなく、むしろ死によって個体化のくびきから解放される」体験である。ショーペンハウアーにとって、それは「生への意志」、あるいは「涅槃」を意味し、ショーペンハウアーを独自に解釈したヴァーグナーにとっては、トリスタンとイゾルデの「愛死」を意味していた。ショーペンハウアーとヴァーグナーの強い影響下にあるマンの初期作品の主人公たちは、「個体化の原理」からの解放を意識の上で経験した後、個体としての死を迎える。「個体化の原理」からの解放と、個体としての死、両者はどちらも個体という観点からみれば「死」であるが、物理的な「死」である後者とは対照的に、前者の「死」は、むしろ滅びの前の救い、忘我の陶酔として主人公たちに与えられる。この二重の「死」こそ、ヴァーグナーとショーペンハウアーの組み合わせが可能にした、マ

ンの小説世界における「死」の特徴なのである。

3. ニーチェ『悲劇の誕生』の受容

初期作品の登場人物たちが海辺でまどろみながら、あるいは、ヴァーグナーの音楽に触れながら味わった忘我の陶酔は、初めての劇場体験の回想として、マンの『演劇試論』でも語られる。

何という陶酔(Rausch)！何という魂の脱線！これは美的な性質な性質のものだったろうか？最初の美の体験！（中略）学校や家庭のことは灰色に薄れて背後にあった。私は、新規なもの、冒険、束縛を知らぬ世界を逍遙した。異国的なものを求める衝動から、不可思議な幻惑に憧れてこれを願い求め、確かにこれを愛し、飲み干し、その中で陶酔し、我を忘れた。¹⁰

この『演劇試論』は、ニーチェの『悲劇の誕生』をふまえながら、マンがヴァーグナーから距離を置こうとした1907年に書き始められた。ニーチェは『悲劇の誕生』のなかで、ショーペンハウアーの「個体化の原理」からの解放を、「ディオニュソスの状態」と呼ぶ。

生存の普通の制限や限界を吹き飛ばしてしまうディオニュソスの状態の狂気は、その状態が続いている間は、一種の昏睡的要素を含んでおり、過去において個人的に体験された全てのものは忘れ去られてしまう。こうしてこの忘却の溝によって、日常の世界とディオニュソスの現実界は互いに断ち切られることになる。¹¹

ニーチェの「デュオニュソスの状態」は、劇場や舞踏、祭礼の場の集団心理という形で発現する。マンは『演劇試論』に、ニーチェの、劇場＝神殿、ヴァーグナー＝司祭という図式を取り入れ、ヴァーグナーに、劇場の観客を幻惑する魔術師というある種のいかがわしさを見ている。彼の魔術に魅了された観客たちは、宗教的法悦に我を忘れる。

『悲劇の誕生』の中の宗教的法悦について語られた箇所をさらにくわしくみてみよう。ニーチェはアポロンの神殿に向かう処女たちの行列と、ギリシア悲劇において「たえず新たにアポロンの形象世界において爆発する」「合唱団」のディオニュソス的な酒神賛歌を比較して次のように述べている。

おごそかにアポロンの神殿にむかって進んでいく処女たちは、あくまでのそのままの彼女たちであり、彼女たちの市民としての名前にもかわりはない。ところが酒神賛歌を歌う合唱団は、変貌した人たちの合唱団であり、彼らの市民としての過去やその社会

的地位などはすっかり忘れ去られている。(中略)憑かれるということが、あらゆる劇芸術の前提である。この憑かれた神がかり状態において、デュオニュソスの熱狂者は自分をサチュロスとして見、そして今度はサチュロスとして神を見るのである。¹²

ニーチェによれば、ギリシア悲劇における合唱団の熱狂は、ショーペンハウアーの個体化の原理が破れたときの恍惚感に由来する。

個体化の原理が破れると、人間の、いな、自然の、最も内面の根底から、歓喜あふれる恍惚感がわきあがる(中略)、主観的なものは消え失せ、完全に我を忘れた状態になるのだ。ドイツの中世期においても、同じデュオニュソス的なはげしい力のもとに、ますます数を増してゆく群衆が歌い踊りながら村から村へととし歩いたものだ。これらの聖ヨハネ祭や聖ファイト祭の乱舞者のうちに、われわれはギリシア人のバッカス祭合唱隊のおもかげをみる。しかし、ギリシアのバッカス祭も小アジアにその前歴史を持ち、さらにバビロンや狂騒的なサケーア祭にさかのぼるのである。¹³

ギリシア悲劇の合唱隊を、バッカス祭、サケーア祭へと遡り、ドイツ中世の聖ヨハネ祭、聖ファイト祭の乱舞とも関連づけるニーチェのこの言葉は、マンの後期長編小説『ファウストゥス博士』におけるカイザー・アッセルンの雰囲気、『ドイツとドイツ人』でマンが回想する故郷リュベックの「少年十字軍運動や神がかりの集団舞踏病」¹⁴が今にも起こりそうな雰囲気を想起させずにはおかない。リュベックの聖母マリア教会の「死の舞踏」、フルートを吹きながら市民を先導する「死」、楽器を手に踊る「死の舞踏」図像群の「死」たちもまた、ニーチェが挙げる合唱隊や祭りの乱舞と同じ範疇に入れることが出来るであろう。

「個体化の原理」からの解放は、マンの初期作品において、一市民が死を迎える前に体験する、救いとしての忘我の陶酔という個人的体験の形で表現されたが、さらにニーチェの影響によって、宗教的儀式における集団的熱狂という体験も加わるようになった。世紀転換期のドイツのハンザ都市の片隅で、一教養市民が見ていた現実逃避の夢が、ニーチェによるヴァーグナーの楽劇論を通じて、古代ギリシアと中世キリスト教の集団的乱舞へと拡大されたのである。

マンが『演劇試論』によってヴァーグナーから批判的距離をとった後に書かれたのが『ヴェニスに死す』である。『ヴェニスに死す』には、ニーチェが『悲劇の誕生』でショーペンハウアーの「個体化の原理」からの解放状態として挙げた集団的陶酔を想起させる場面が二つある。一つは主人公が滞在するヴェニスのホテ

ルの中庭で、4人の楽師が歌い演奏する場面、もう一つは、演奏を聴いた夜、主人公が夢の中でディオニュソス神に従うバッカスの信徒の行列の狂乱に巻き込まれる場面である。

4. 『ヴェニスに死す』における死と音楽と美

『ヴェニスに死す』の主人公の作家アッセンバッハが、ミュンヘンからヴェニスに向かう道中で出会う複数の人物、すなわち、ミュンヘンの墓地の近くで彼をにらみ返してきた旅人風の男、最初の滞在地ポーラからヴェニスに移動する船の乗組員と、船に同乗した若作りの老人、ゴンドラの船頭、ホテルにやってきた楽団のリーダーは、いずれも死者の魂を導くヘルメス神の化身であるというのが定説である。彼らの帽子、ベルトのついた服、杖、足を交叉させて立つ姿が、ヘルメス神の特徴を示すからである。船頭はカーロンでもある。

だが、それと同時に彼らは、初期短編『墓地への道』の主人公と同じ大きな喉仏のある長い干からびた首を持ち、むき出しの歯、そげた鼻、黄色い骨ばった指、不遜でありながら卑屈な態度によって、「死の舞踏」の骸骨のようなミイラのような「死」をも連想させる。彼らとの出会いが、常に日常を非日常に変貌させるところも、マンの初期短編において「死」の役割を果たす者たちの、黙示録的予言を思わせる。墓地の男と出会った後、アッセンバッハはアンリ・ルソーの絵画さながらのインドの沼地と、草陰に潜むディオニュソスの供であるトラの幻を見る。インドは彼の直接の死因となるコレラ発祥の地でもある。船にゆられている間、彼は「夢のような」「世界の変容」を感じる。ゴンドラは黒い棺となり、主人公を心地よく眠りに誘う。海と眠りが、マンにとってはヴァーグナーの音楽と不可分の、ショーペンハウアー的「個体化の原理」からの解放と同義であることは既に述べた。ヴェニスはヴァーグナーが「トリスタンとイゾルデ」を作曲した地でもあった。

「死」にまつわる初期作品でおなじみの道具立てが、このようにしてちりばめられているなかで、『ヴェニスに死す』の、初期作品とは異なる特徴として挙げられるのは、ヴェニスの人物や情景の描写に、ギリシア神話の世界が重ね合わされている点である。これは、音楽的感性を持つ母と、プロイセンの役人である父を持ち、不断の努力と研鑽のおかげで名声を得て貴族に叙せられた主人公が、若い頃のロマン主義、すなわち「深淵への共感」を捨てて、新古典主義の新しい形式美を志向していることの反映である。この志向は、この小説とはほぼ同時期に書かれたマンの未完のエッセイ『精神と芸術』のための覚書にもみられるもので、マン自身が模索し、パウル・エルンストやゲルハルト・ハウプトマンが選んだ道でもあった。

こうして、これまで初期作品の主人公を魅了してきたヴァーグナーの音楽にかわって、新たに古代ギリシアのアポロンの造形美が登場することになった。その「美」の化身が、主人公をコレラが流行るヴェニスにとどませたポーランド人の美少年タッジオである。少年をホテルで初めて見かけたとき、アッシェンバッハは「その少年が完全に美しいのに気づいた。(中略)彼の顔は、最も高貴な時代にできたギリシアの彫像を思わせた。」¹⁵ 彼は一度は天候に恵まれないという理由でヴェニスを去ろうとするが、再び戻ってきて少年の虜になり、それ以後コレラで死ぬまで、ホテルや海やヴェニスの迷路のような路地で、少年を追いまわしながら観察し続ける。

立像と鏡！彼の眼はその青い海の波打ち際に立つ姿を抱いた。そして盛り上がる狂喜を覚えながら、彼はこの一瞥で、美そのものを、神の思想としての形態を、あの唯一の純粋な完璧を会得するようになった。それは精神のなかに生きている完璧さであり、その人間的な模写と似姿が、ここに軽くやさしく、礼拝のために打ち立てられているのである。それは陶酔(Rausch)であった。そしてためらわずに、いや、むさぼるように、この初老の芸術家はこれをよろこび迎えた。(553)

少年の肉体の美しさから、美を会得する、という思想は、言うまでもなくプラトンの『饗宴』と『パイドロス』を下敷きにしたものである。だがその美によって主人公が陥る「陶酔」は、プラトンとは無関係である。この語に着目したT.J.Reedは、「アッシェンバッハの本来プラトンのであった情熱が、それ自体一種の陶酔(Rausch)としてとがめられる。ディオニュソスの復活という一般的心理学的テーマが、プラトンのテーマに組み込まれる」¹⁶と指摘する。「陶酔」という一語によって、プラトンとソクラテスの世界が、ニーチェのアポロンの世界と重ね合わされ、それと同時にその背後に隠れているディオニュソスの世界の誘惑に主人公が負けたことが示唆されるのである。

Martina Hoffmannは、『悲劇の誕生』におけるニーチェと、ソクラテスの、美をめぐる考え方の違いをこう指摘する。

ソクラテスが美の観念を善、真実の観念と不可分であるとみなす、つまり、美を美德と切り離せないものとして結びつけるのに対し、ニーチェは、「道徳そのものを表象の世界、(中略)それどころか、見せかけ、妄想、誤解として、目を欺くものと位置付ける」¹⁷

プラトンの思想にニーチェの思想が接合されたこの小

説においても、主人公が美に「陶酔」した時点で、美は主人公をディオニュソスの世界に引きずり込むための幻像として機能していることが暗示される。主人公はタッジオの彫刻のような美しさに目を奪われているが、少年の背後には海があり、少年が話す、主人公には理解できないポーランド語は「彼の耳にくぐもった心地よい音」として響き、「音楽へと高まった。」(552)既に指摘したように、海と音楽は、主人公を死へと誘うお決まりのモチーフである。『悲劇の誕生』で、ニーチェも「トリスタンとイゾルデ」を論じている。ニーチェによれば、この二人の運命は「造形的世界のように」アポロンのものとして観客には見えるが、それはあくまでも「アポロンの幻想」に過ぎず¹⁸、その背後にはデュオニュソスの音楽の力がはたらいているという。タッジオの場合も、彼の彫像のような美しい姿の奥に、死者の魂を運ぶヘルメスという本性を秘めていた。彼の完璧に美しい姿も、主人公を欺いて、コレラに感染させ、死に至らしめるためのものであった。少年の正体は、ホテルの中庭で楽団の演奏を聴く時、ヘルメスの特徴である「ベルトのついた服」を着て「脚を交叉させて」いることで示される。(572)

5. 「死」の演奏と、デュオニュソス神が率いる狂乱の行進

「個体化の原理」からの解放としての「死」という設定は共通だが、『ヴェニスに死す』が初期作品とは異なっている第二の点は、既に述べたように、ニーチェを介して、宗教的な集団的陶酔があらたな設定として想定されていることにある。この設定は、主人公が滞在するヴェニスのホテルの中庭で、4人の楽師が歌い演奏する場面と、演奏を聴いた夜、主人公が夢の中でディオニュソス神に従う行列の狂乱に巻き込まれる場面にもみられる。

楽師はそれぞれマンドリン、ギター、ハーモニカ、ヴァイオリンを持参し、歌も歌う。ギターを弾くリーダーの風貌は、主人公がミュンヘンの墓地で見かけた男の風貌と細部まで一致する。音楽は下品で甘ったるく情熱的、そしてリーダーは「パントマイムの才」と「驚くほど滑稽なしぐさで」観客を笑わせた。出し物が終わると、彼は金を集めるために観客の間を「グロテスクな足取りで一周し」、最後に別れの歌を歌う。その歌のリフレインは、4人全員の笑い声である。なかでもリーダーは「膝を折り曲げた。ふとももを叩いた。横腹を抑えた。笑って笑って笑いぬこうとした。彼は指で上のほうを指した—まるでその上のほうの笑っている一同よりも滑稽なものはない、とでもいうように。」(575f.)このような彼の振る舞いは「死の舞踏」の「死」そっくりである。彼は観客を笑わせるように見せかけながら、実は露骨に観客を嘲笑している。彼の笑いは、町の住民やホテルの従業員にごまかされて、

コレラの流行を知らずにいる、ホテルの滞在客に対する嘲笑である。

リーダーやホテルの従業員と同様に、主人公も、コレラの流行を知っていながら黙っている。彼の共犯者意識が「微量のワインが疲れた脳を酔わせるように、彼を酔わせた」(581)。かつては「業績の倫理家」として「精神の品位」(514)を身につけ、教科書に作品が採用され、貴族に叙せられるほどの名声を得た彼が、いまは道徳心を捨てることに快感すら感じている。少量のワインのモチーフは、行きの船で見かけたグロテスクな老人が、少量のワインで酔っぱらっている場面を想起させる。主人公も、美容師の手を借りて若作りを試み、老人と同じようにリボンをつけた麦わら帽子をかぶって赤いネクタイを締める。老人は主人公をヴェニスに誘う「死」の仲間であった。自覚のないままに、その老人の真似をすることで、ついに主人公は「死」の仲間入りを果たすのである。彼は、老人を初めて見かけたときに「無遠慮」で「いやらしい」という感想を抱いたにもかかわらず、美容室での若作りを終えると「うっとりした」「夢のように幸福な」気持ちになり、羞恥心を捨て、人目にも気にせず少年を追いかける。彼が感じる幸福感と陶酔は、初期作品にみられた「個体化の原理」からの解放感と同じであるが、彼が、道徳心と理性と羞恥心を捨て、共犯者として「死」の仲間入りをする、という設定は新しい。

楽団の演奏を聴いた夜、主人公が見た夢でも、主人公は我を忘れて集団と一体化する。夢はまず喧噪からはじまる。

がらがらいう音、たたきつけるような音、鈍い轟き、それに甲高い歓呼の声と、長く引っ張ったuの音の一定した叫び声—それらのすべてを、低い鳩のぐるぐるいうような、ひどくしつこいフルートの音が貫いた。(582)

ディオニュソスの行進の呼び声は本来i-oだが、¹⁹この場面には、海辺で人々がタッジオを呼ぶときに響いたuの音が使われている。フルートも、タンバリンや鈴と同じくデュオニュソス神の行進に使われた楽器の一つだが、ここでフルートの響きが特に強調されているのは、フルートがサチュロスの仲間のパーンの笛だからと考えられるが、リュベックの「死の舞踏」の先頭に行く「死」もフルートを吹いていた。アッセンバッハは近づいてきたデュオニュソスの祭礼の行列の狂乱に巻き込まれる。

太鼓の響きと共に彼の心臓はとどろき、彼の脳髄はぐるぐるまわり、狂暴と幻惑と、しびれさせるような肉欲が彼をつかんだ。そして彼のたましいは、この神の輪舞に加わりたいと渴望した。(中略)夢見

る男は今や彼らとともに、彼らの中であって見知らぬ神のものとなってしまった。いやこの群衆こそ彼自身だったのだ。(S.583f.)

楽団の出し物における笑いも、夢の中での喧噪と輪舞も、「個体化の原理」から解放された彼に陶酔を味わわせ、集団と一体化した興奮状態に陥らせる。のちに彼は、初期作品でこの陶酔を味わった者たちと同じく、個人としての死を迎えることになる。ただし、彼はコレラで死ぬ前にもう一度ソクラテスを演じ、タッジオをパイドロスに見立てて語りかける。

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。だからわれわれは断固として認識を拒絶する。そして今後我々はただ美を尊重しようとおもう。つまり簡素さを、偉大さを、新しい幻覚を、第二の純真を。そして形式を。(588)

ここまでは、プラトンの哲学に通じるアポロンのなものを志向した主人公の最初の独白の繰り返しである。しかし、道徳心も羞恥心も捨てて「死」の仲間入りをし、夢の中でデュオニュソス信者たちと一体化したのち、主人公は、自分の運命を悟り、こう続ける。

しかしパイドロスよ、形式と純真とは、陶酔と欲望へと導き(中略)おぞましい感情の放恣へと導き、奈落へと導くのだ。(中略)われわれにはただ彷徨することしかできないのだから。(589)

自己の運命を、このような独白の形で表現する主人公は、『ヴェニスに死す』以前の作品にはみられないが、旅という形での日常生活からの離脱、旅先での「陶酔」体験と、異次元の開示、その体験の哲学的考察、そして死、という主人公の運命は、コレラに冒された主人公アッセンバッハにはじまり、発熱し、結核と診断された『魔の山』の主人公ハンス・カストルプ、梅毒の熱をもつ『ファウストゥス博士』の主人公レーヴァーキューンへと引き継がれていく。この筋立てに、ファウストの物語のバリエーションをみる研究者もいる。²⁰

さらに、『ヴェニスに死す』以前の諸作品においては、「個体化の原理」から解放される際の「陶酔」が、一個人の市民社会の日常からの離脱にとどまっていたが、『ヴェニスに死す』において、マンはニーチェを手本として、ヴァーグナーから批判的距離を置きつつ、アポロンとデュオニュソスを対立項のモデルとしてあらたに導入した。それにより、「陶酔」が、思想的実験の場として位置づけられた。そして、ニーチェが『悲劇の誕生』において、デュオニュソス神の祭礼と、中世キリスト教の聖ヨハネ祭、聖ファイト祭との間に、

宗教的法悦と群衆による舞踏という共通点を見出し、観客を幻惑するヴァーグナーの劇場芸術と関連付けたことは、マンに、神と一体化する群衆の心理を、「個体化の原理」からの解放の新たなモデルとして意識させた。このテーマは、フロイト受容とあわせて、『ヨゼフとその兄弟たち』における神と人間の関係を考える上での神話と心理学の組み合わせとして展開される。

6. 『ヴェニスに死す』における「死の舞踏」

『ヴェニスに死す』における「死の舞踏」というテーマに戻ろう。初期作品で試みられた「死」の擬人化は、この作品においても、主人公をヴェニスでの死に導くために配置された複数の人物の人物造形に生かされている。主人公が新古典主義を志向し、愛する少年を「美」の化身として「エロス」「ヒアキントス」「ナルシス」等、神話上の名前と呼ぶ設定ゆえに、中世キリスト教的な要素は当初は目立たないが、音楽のように海辺に響く少年の名前のuの音、アッシェンバッハを先導する「死」たちと同じ服装、誘惑的な視線と微笑みで主人公を虜にする態度などによって、彼もまた「死」への導き手の一人であることが少しずつ明かされる。

「死の舞踏」の「死」のキャラクターを最も強く連想させるのが、ホテルにやってきた楽団のリーダーの風貌と言動であった。彼の下品で卑屈でぶしつけな態度を警戒しながらも、彼の笑いにつられて笑う観客たちは、知らないうちにコレラの感染の危険に晒されていた。この場面では、主人公は「死」に捕まる観客の側にいながら、同時に「死」の側に立つ共犯者となっている。コレラの流行を知りながらも黙っている彼の振る舞いは、彼が道徳心と品性を失い、墮落したことを意味し、これまで彼が刻苦勉励によって勝ち取ってきた爵位と大作家という名声が、実はうわべだけのものに過ぎないことを示している。このような彼の墮落は、「死」の前では身分も名声もむなしく、誰もがいつかは死に連れ去られる仲間である、という、「死の舞踏」の「メメント・モリ」の教訓の実例とみなすことができるだろう。だが、彼の墮落は、彼が本質的に芸術家であることの証しでもある。彼がほかならぬ芸術家であるからこそ、刻苦勉励しつつもそこからの解放に憧れ、「美」の化身に対しても、欲望を感じずにはいられない。そう考えれば、擬人化された「死」との出会いも、「美」の化身を追うつもりで「死」に導かれていくめぐりあわせも、一見偶然に見えるが、実は自ら作り出した運命に、彼が芸術家として忠実に従ったまでのこと、とも言える。死の直前に、どうあがいても「美」によって救われることはないという芸術家の宿命を彼に悟らせるという設定は、「死」が鏡となって、生者に、名声や見かけ上の品位をはぎ取られたおのれの真の姿をつきつける、「死の舞踏」での「死」と「生者」

の掛け合い問答の系譜にこの小説を位置づける。

小説のクライマックスの夢の場面は「死の舞踏」の内面化ともいえるものである。夢の中で、彼はデュオニュソスの祭礼に巻き込まれ、群衆の一人となり、さらに神となる。夢の中の神は、デュオニュソスでもあり、ヘルメスでもある。マンが生々しく描き出したこの場面こそ、中世キリスト教の枠を超えて、古代異教の神話をも心理学をも取りこんだ、マン独自の「死の舞踏」と呼べるものであり、続く『魔の山』の主人公の思考実験を予感させるものとなっている。

注

- 1 Kathi Meyer-Baer: *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology*. Princeton University Press. New Jersey. 1970. S.302.
- 2 Gert Kaiser: *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*. Insel Verlag. Frankfurt am Main. 1983. S.112-193.
- 3 Elina Gertsman: *The Dance of Death in the Middle Ages. Image, Text, Performance*. Brepols Publishers n.v.. Turnhout. Belgium. 2010. S.54.
- 4 Hans Rudolf Vaget: *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*. S.Fischer Verlag. Frankfurt am Main. 2006. S. 24.
- 5 Thomas Mann: *Tristan*. In: *Frühe Erzählungen 1893-1912*. Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe. Hrsg.v. Terence J.Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main. 2004.S.353.
- 6 Thomas Mann: *Notizbücher 7-14*. Hrsg.v. Hans Wysling und Yvonne Schmidlin. S.Fischer Verlag. Frankfurt am Main. 1992. S.104.
- 7 Thomas Mann: *Leiden und Größe Richard Wagners*. In: *Leiden und Größe der Meister*. Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe. Hrsg.v.Peter de Mendelssohn. S.Fischer Verlag.Frankfurt am Main.1982. S.755f.
- 8 Thomas Mann: *Lübeck als geistige Lebensform*. In: *Ein Appell an die Vernunft. Essays 1926-1933*. Hrsg.v.Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. S.Fischer Verlag. Frankfurt am Main. 1994. S.34.
- 9 Thomas Mann: *Süsser Schlaf!* In: *Essays I 1893-1914*. Hrsg.v. Heinrich Detering unter Mitarbeit von Stephan Stachorsky. GKFA. 2002. S.205.
- 10 Thomas Mann: *Versuch über das Theater*. In *Essays I 1893-1914*. GKFA. S.138.
- 11 Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*. Hrsg.v.Karl Schlechta. Erster Band. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt. 1982.S.48.
- 12 Friedrich Nietzsche: a.a.O.S.52.
- 13 Friedrich Nietzsche: a.a.O. S.24.
- 14 Thomas Mann: *Deutschland und die Deutschen*. In: *Deutschland und die Deutschen. Essays 1938-1945*. Hrsg. v. Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. S.Fischer Verlag. Frankfurt am Main. 1996. S.263.
- 15 Thomas Mann: *Der Tod in Venedig*. In: *Frühe Erzählungen 1893-1912*. GKFA. S.534.

以下、『ヴェニスに死す』からの引用は、本文中()括弧内のアラビア数字でページ数を示す。

- 16 T.J.Reed: *Thomas Mann. The User of Tradition*. Second Edition. Clarendon Press. Oxford. 2002. S.172.
- 17 Martina Hoffmann: *Thomas Manns **Der Tod in Venedig**. Eine Entwicklungsgeschichte im Spiegel philosophischer Konzeptionen*. Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main. 1995. S.79.
- 18 Friedrich Nietzsche: a.a.O. S.117.
- 19 *Frühe Erzählungen 1893 - 1912. Kommentar*. S.451.
- 20 Werner Frizen: *Der „Drei-Zeilen-Plan“ Thomas Manns. Zur Vorgeschichte von **Der Tod in Venedig***. In: Thomas Mann Jahrbuch. Bd.5. Hrsg.v.Eckhard Heftrich und Hans Wysling. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main. 1992. S.139.

図の出典

- 図 1 Gert Kaiser: *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*. Insel Verlag. Frankfurt am Main. 1983.S.112.

- 図 2 a.a.O. S.136.
- 図 3 a.a.O. S.186.
- 図 4 Elina Gertsman: *The Dance of Death in the Middle Ages. Image, Text, Performance*. Brepols Publishers n. v., Turnhout, Belgium, 2010. S.54.
- 図 5 ドイツ最古の「死の舞踏」テキスト「オーバードイツ 四行の死の舞踏」にもとづくハイデルベルクの木版画本(1465)より。Gert Kaiser, S.280.
- 図 6 「Niklaus Manuel(ca.1484-1530)によるベルンの死の舞踏」のAlbrecht Kawsによる水彩画模写(1649)より。Gert Kaiser, S.336.
- 図 7 Hans Wißkirchen: „*Lubeck ist überhaupt die Stadt des Totentanzes*“. *Mittelalterliches im Lübeck-Bild Thomas Manns*. In: Thomas Mann Jahrbuch. Bd.25. Hrsg.v.Eckhard Heftrich und Hans Wysling. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main. 2012. S.34.

