

## トーマス・マンにおけるディオニュソス的なもの

## ——『ヴェニスに死す』解釈——

田 中 暁

トーマス・マンの初期の諸作品において、「精神（芸術）と生」の対立の総合というテーマは執拗なまでに繰り返されながら、それが容易に解決を見ないのは、もともと人間性そのものにこの対立が内在しているからである。殊にルネサンス以後の近世のヒューマンイズムの人生観においては、思想の重点が現世的な生に移されてゆくから、勢い芸術は官能的唯美主義の色彩を強め、そのためもともと精神の側にあった芸術が生側の側に移ってその代弁者となり、精神は孤高の道を進んでファナーティシユとなり、ニヒリスティシユとなる。そのような不毛の成行を見つめたのが『神の剣』および『フィオレンツァ』である。ここにおいて再び精神と生との和解の道を探ったのが『大公殿下』であるが、<sup>1)</sup>精神の側にある王侯は民衆に福祉を施し、生の側にある民衆は宮廷の繁栄を歓呼するという形における両者の和解は、あの素朴な民衆の声が象徴するようにメルヘン的解決である。事実、この結末のあまりに容易に楽観的であることは批評家の指摘するところとなったのである。<sup>2)</sup>これを文学の手法として見ても、マンの特色であるイロニーの立場、特に「トーニオ・クレーガー」においてその沓えを見せたイロニーは、『大公殿下』の民衆の歓呼の声のうちにかき消されてしまっているのではないか。ここにおいて再び「トーニオ・クレーガー」の昔に立ちかえって、「精神（芸術）と生」の対立の総合という旧来のテーマに取り組むのが『ヴェニスに死す』であり、その使命を担って登場するのが高名な作家アシェンバハである。

## 1. アシェンバハ——人と芸術

アシェンバハがこの困難な使命を果たすためには、彼の人間性にこの対立が包容されているのでなければならない。幸いにしてアシェンバハは、その家系上の由来から、精神と生の両面を兼ねるものであった。彼の父は

高級司法官であり、祖先は将校、裁判官、行政官など堅実な生活を送った人々であり、彼の母はボヘミアの楽長の娘であった。つまり「職務上謹厳な良心性と、より暗く激しい衝動の結婚」(VIII, 450) がアシェンバハを生み出したのである。

もとより彼の性格を遺伝的素質にのみ還元することはできない。彼はまた努力の人であった。年少の頃、病弱のため学校へ通うことを医師から禁じられたほどの彼は、肉体的弱さを精神的強さで克服した。彼の処世上のモットーは „Durchhalten“ であった。果たして彼の描く作品の主人公達は、疲労の限度にあって働く人々、過重な負担を背負って、すでに消耗しつくしていながら、しかしなおくおれることなき人々、すべてこのような仕事のモラリストたちであった。それは聖セバスティアンの像に象徴される「弱さのヒロイズム」と言うべきものである。このように一切の享楽をしりぞけ、仕事を天職として遂行する仕事のエートス (Leistungsethos) は、プロテスタンティズムのいう Beruf に忠実なものであって、歴史的に見れば、これこそが近世資本主義の精神的支柱すなわち Bürgertum だったのである。そしてアシェンバハは実にこのような Bürgertum の造型をおのが天職とした Künstlertum の持ち主であったのである。

ここでマンの初期作品をふりかえって見るならば、ブデンブローク家を支えてきたもの、フリーデマン氏をしてその苛酷な運命に堪えさせたものは、このような仕事のエートスを内容とする Bürgertum だったのである。しかるにブデンブローク家はトーマスの代に至り、その弟クリスティアンや息子ハンノのデカダンス的傾向によって崩壊し、フリーデマン氏も官能的欲求に負けて破滅する。ところがアシェンバハは芸術創作そのものに仕事のエートスを見出している。そこにはシュピネルの不毛はもとより、トーニオ・クレイガーの迷いもない。このようにしてアシェンバハは、マンの初期作品における重要な性格の長所を、すべて自分の内に総合している理想的人間像といえることができる。

このようなアシェンバハが抱く芸術観はいかなるものであろうか。彼の芸術観は第二章で述べられ、第五章で再説される。第二章では彼の芸術観を語り手が語るのであるが、第五章では彼自身の独言の形で述べられている。ここにはまず第二章の所説の解釈を試み、第五章については後に改めて言及する。

まず注目すべきことは、彼は若い頃は認識の立場で創作したが、高年に

至って認識の立場を超えたということである。これは何を意味するのであろうか。認識の立場による芸術創作といえは、我々はまずトーニオ・クレーガーを連想するが、更に遡ってはショーペンハウアーの芸術観を想起する。事実、ショーペンハウアーにまで遡らなくては認識と芸術との関係は理解されないのである。周知のようにショーペンハウアーにおいては、生きんとする意志の苦悩から人間を救済するのは芸術である。それは芸術の認識、観照が現実を表象化することによって現実より超脱するからである。かくて認識は芸術の立場にとって本質的なものである。トーニオ・クレーガーもこの認識の立場を継承する。しかも彼は鋭くこの認識的芸術の立場を現実の生そのものと対置する。しかし彼は時代の子である。彼はもはやショーペンハウアーの超脱の境地に安住し得ず、芸術のために生を代償にした不安に堪え得なかったのであり、そこに彼の煩悶があった。<sup>3)</sup> アシェンバハもこの系譜にあるが、しかし彼はトーニオ・クレーガーとは別の意味において認識の立場に対して批判的であった。「青年のもつ憂鬱なまでに極度に良心的な徹底性」(VIII, 454) というのは、彼もまたトーニオ・クレーガー的懐疑の擒であったのであるが、それは巨匠となった後の決意に比べると未だ浅薄なものにすぎなかったのである。蓋し認識の立場に立つものは傍観者の的であって行動に出ない。認識は、悪徳さえも心理的には理解され得るとする心理主義であり、その結果「すべてを理解することはすべてを許すことであるという同情命題」(VIII, 455) を生むに至る。それは *Bürgertum* のモラルを護持しようとする彼の道徳的決意 (*moralische Entschlossenheit*) にとっては許すことのできぬ墮落であるから、彼は認識が、人間の意志、行為、感情等を麻痺させ、沮喪させる限りは、その認識の立場を拒否するのである。

この境地に達するまでに多年の修行があった。その結果が „das Wunder der wiedergeborenen Unbefangenheit“ (再生せる天真爛漫の奇蹟) である。この一句は戯曲「フィオレンツァ」において、サヴォナローラがロレンツォに向って己れを誇示して言った言葉であるが、戯曲のメモの段階では „wiedergeborene Naivität“ となっているように、<sup>4)</sup> 深刻な対立の苦悩を通り抜けて再び獲得された素朴さ (自然) を意味するものである。我々はここに、シラーの「素朴詩人と情感詩人」の対比を連想することを禁じ得ないものがある。それは理想と現実の対比に悩む情感詩人の苦悶を経て素朴詩人の境地に至ったとき、即ちいまのアシェンバハの問題で言えば、

芸術の理念が生の実現に具現した境地、仕事の倫理の苦悶を通して天与の自然の素朴さが再生した境地を指すのである。それにしてもそれを Wunder (奇蹟) というのは何故であろうか。我々はこのドイツ的なものの本質を反語的に理解し得るように思う。二元の対立の深刻さ、それがドイツ的なものである。従って対立を超えた Unbefangenheit がまさに奇蹟として受けとめられるのではあるまいか。

ともかくもアシェンバハの芸術は殆ど前人未踏の至高の境地に達した。果たして彼の文体はこの頃に至って、簡素にして均整、品位を具えて厳粛な古典的な型を確立したのであった。だが、ここまで来たとき、トーマス・マンの叙述は微妙な変化を見せてくるのである。上に述べたような見事な型を形成したアシェンバハの文体は、そのとき同時に、模範的で固定化したもの、型通りのものに移ってゆくのである。

それは決して文体だけのことではない。形式はもともと Bürgertum の倫理的な形式なのであり、市民社会の人間の生きざまとしての型なのである。それが規律の所産であり、表現である限りは倫理的である。しかし形式が踏襲されて惰性的となると、形式は道徳的無関心性を内包することになる。そのとき形式は非倫理的 (unsittlich) である。更に形式が道徳的なものをその支配下に屈伏せしめようとする限り、寧ろ反倫理的 (widersittlich) でさえある。このことを、形式は二つの顔を持っていると、マンは言うのである。簡単に約めて言えば、形式を確立するまではアシェンバハの芸術は生気があったが、形式を確立してしまっただけからは形骸化の兆を見せ始めたのである<sup>5)</sup>。このことは第五章に至って詳しく再説されるが、ここにはその伏線が設けられたのである。そうしてこのことは単にアシェンバハの個人的問題ではなく、資本主義成立以来の Bürgertum の興起と衰頹という歴史的背景を背負っているのである。

## 2. アシェンバハの死——プラトンとの比較

Durchhalten をモットーとした人、倫理を芸術にまで昇華した人、その堅固なアシェンバハが、しかしながら崩壊するのである。まさに「ヴェニスに死す」るのである。

この作品においてはアシェンバハの死に向って、登場人物、事件等すべてが死の使者の役割を演じているということは、従来より多くの論者の齊しく指摘するところであるが<sup>6)</sup>、最近の例を挙げれば、北杜夫氏が「容易な

ことでは墮落しそうにないこの作家」が没落するには「よくよくの事情がなければならぬ」として、マンのはりめぐらしている伏線を分析している。<sup>7)</sup>

B.v. ヴィーゼは、「ヴェニスに死す」における象徴的手法を強調し、人物、出来事、場所がすべて最後の悲劇的結末に向って意味連関を持っているとする。即ち、ミュンヘンで見た異国人、船の切符売り、化粧をした老人、ゴンドラの船頭、大道芸人等はすべて、アシェンバハを冒険的な、現実から疎遠な夢のような世界へ、更には異様な世界へ誘い込み、最後にタジオが現われてアシェンバハの運命は決定的となる。<sup>8)</sup> しかも背景はヴェニスという特異な性格の街である。W. イェンスは言う、「ヴェニス、ニーチェの愛したヴェニスの姿の中に、美と死、形式と腐敗、ギリシア的晴朗とアラビアの魔法をかけられたゴシックとの姉妹関係が顕わになる」。<sup>9)</sup> ここに美と死、形式と腐敗というのは、決して対立を意味するのではなく、人は美に陶醉して死に至り、形式は完成の極、発展をやめて腐敗に向うことを意味するのである。アシェンバハは海路よりヴェニスに近づいた時、「世にも驚嘆すべき埠頭、幻想的な建造物のあの眩しいほどの構図」を眺め、「都市のうちで最もありそうにない都市」(VIII, 463)と賞賛するが、いざヴェニスに生活してみると、その不健康な空気に居たたまれず、ひとたびは転地を思いたって荷物を託送するのである。しかるに偶然にも荷物が行き先を誤って発送されたのを奇貨とし、彼は荷物が帰るまでとの口実の下に再びヴェニスの客となる。

このように先に述べた諸人物といい、ヴェニスの特異な雰囲気といい、荷物託送の誤りといい、すべての要素がアシェンバハの死を中心として意味連関を持っていると言えよう。作品としては一分の隙もない完璧な構成であって、ヴィーゼがマンの象徴的スタイルを強調するのも当然である。

しかしヴィーゼも注意する如く、マンはその象徴的手法を明らかに示しているのではなく、死の神話的使者として理解さるべき諸人物を、一方においては自然のリアルな人物として描いているのである。<sup>10)</sup> アシェンバハがただ死の使者に操られたものとすれば、それは却ってこの作品に対する外在的解釈となり、アシェンバハ自身の心的葛藤を軽視することになる。外なる出来事が象徴的となるのは、実はその出来事が内なる体験によって意味づけられるからである。例えばミュンヘンの公園近くで異国風の男の風姿を見たのは外的出来事であるが、それを見て遊意を覚えたアシェンバハには、創作の疲れ、特にあの形式の完成に伴う空虚感から逃避したい

内的要求があったのである。かくて上に述べた一連の事態は内外相応じて最後にタジオを見ることになるのである。

我々はここに小フリーデマン氏を想起する。刻苦勉勵の人フリーデマン氏はたまたま軍管区司令官フォン・リンリンゲン夫人ゲルダと出会うことによって、それまでの努力の成果を水泡に帰せしめることとなるのであるが、彼はそのことを自己の運命として受けとめている。運命とは偶然の奥に必然を見ることである。彼がゲルダに出会ったのは偶然であるが、しかし彼は「女は来なければならなかったのだ」(VIII, 99)と言う。すなわち彼はゲルダの出現を必然と見たのである。ということはゲルダは外から与えられたのではなく、彼の内なるものが求めたのである。この内なるものが我々のいう唯美主義的欲求にほかならない。アシェンバハがタジオに邂逅するのも、事情は全く同様である。ヴェニスに旅したアシェンバハの宿に、たまたまポーランド人の一家族が逗留していたこと、その家族の一員として美少年タジオの居たこと、それは全くの偶然であろう。しかしそれはアシェンバハにとっては必然であった。タジオはそこに居なければならなかった。偶然の奥に必然があったのである。なぜならばタジオは外から与えられたものではなく、彼が求めたもの、彼の全生涯を通じて、あの仕事のエートスの刻苦の深層において、常に求め続けて来たものであったからである。それは意識の深層の欲求であるから彼自身も自覚しなかったのである。タジオを目前にして初めて、己れの求めるのはこれであったと知ったのである。アシェンバハは外からの力に屈したのではない、おのれ自身の要求に殉じたのである。

この故にアシェンバハのタジオに対する賛美の言葉はすべて最上級である。一口に言えば「最盛期のギリシア彫刻」(VIII, 469)を見る想いがしたのである。芸術家として生涯にわたってあらゆる美を尚び、美に奉仕してきたアシェンバハは、いまタジオにおいて最後のものを見たのである。

美とは何であるか。ここにアシェンバハは、美は精神の具現であり、イデアを可視的にしたものであるという、プラトンの「ファイドロス」の思想を引用する。問題はアシェンバハのプラトン解釈にかかってくる。

アシェンバハがプラトンを引用する箇所は二箇所ある。第一は第四章、第二は第五章である。そうしてこの両箇所においてアシェンバハの所論は整合していない。プラトンにおいては、イデアは超越的実在であって可視的ではないが、ただ美のイデアのみは可視的なのである。第四章のアシェ

ンバハの所論はこのことの正しき解釈である（ファイドロス相手の第一の独言）。

「なぜなら美は、わがファイドロスよ、ただ美のみが愛すべきであると同時に可視的なものなのだ、いいかい、美は、精神的なものの、我々が感覚的に受け入れ、感覚的に堪えることのできる、唯一の形式なのだ。」(VIII, 491f.)

これは「ファイドロス」250の主旨に等しい。

プラトンの「ファイドロス」はミュトスを以て語られている。美のアイデアは、かつて神に従って天界を遍歴した人間の魂が天空の彼方に仰ぎ観たものであって、その後地上に落ちた人間の魂が美しい肉体に触発されて、かつて観たアイデアを回想し、再びアイデアの国に到達しようとする所にエロスが生じる。「饗宴」の主旨も同様である。故にアシェンバハが、「だから美は、感ずる者が精神へ行く道なのだ——しかしただ道にすぎない、手段にすぎないのだ、なァファイドロスよ……」(VIII, 492) というのも、まさにその通りであろう。しかしこの正しいと思われるプラトン解釈の後に、次のような表現がみられる。

「作家の幸福は、完全に感情になり得る思想、完全に思想になり得る感情である。このような脈うつ思想、このような精確な感情が、当時この孤独な男に属しており服従していた、即ち、精神が美の前に恭しく頭を下げるとき、自然は歓喜のあまりうち震えるという思想、感情である。彼は突然書きたくなった。」(VIII, 492)

いったい精神が美の前に頭を下げるのが、プラトンにおいてあり得るであろうか。美は人を精神に導く道であった。どうして精神が美の前に頭を下げるのか。アシェンバハは芸術家として美を求めたが、芸術家なるが故に、彼の求めた美は形体の美であって、それ以上のものではなかった。少年の姿を見て「美そのものを捉えたと思った」(VIII, 490) というのはその証左である。<sup>11)</sup> 彼はここで最後のものに到着したと考えたのである。タジオという現実の形姿を超えたものは、彼の問う所ではなかった。確かに彼も、

「暗黙のうちに働きながら、この神のような彫刻を明るみに出すことのできた厳格で純粹なる意志——この意志は芸術家たる彼にとって既知の、熟知したものではなかったか」(VIII, 490)

と言う。タジオは神のような彫刻なのであって、これを生み出した厳格に

して純粋な意志は超越的存在であるように思われる。しかるにそれが芸術家たる彼にとって既知の熟知したものであるというのであるから、超越的と見た意志も実は内在的なものにすぎなかったのである。たとい意志そのものは超越的であっても、それが彼に既知であり、熟知したものである限りにおいて意味を有するのである。芸術家たる彼にとっては、意志の超越性を追求するよりも、それが彼にとって既知であり、熟知したものであり限りにおいて、それを作品に形象化することこそ重要であったのである。故に先の引用文の最後にあるように「彼は突然書きたくなった」という衝動に駆られるのである。

ここに芸術家たるアシェンバハと哲人プラトンとの差異がある。プラトンにおいては形体の美は一つの機縁を与えるものであって、魂はそれに触発されて美のイデアを求める。イデアは超越的な実在であって、現実の事物はその模像であり、芸術作品は更にその模像たるに過ぎない。従ってプラトンは感覚的に捉え得る形体美を機縁として超越的な美のイデアへ向かおうとするのに対し、アシェンバハは美を造型し可視的にすることを志す。哲学者が美そのものに向かうのに対し、芸術家は個別的美に向かうのである。かくてプラトンとアシェンバハとは、その志向を逆に行っていることが明らかである。

このことは従って、両者におけるエロスの意味の相違をもたらす。プラトンの『ファイドロス』で最も精彩を放つのは、地上に落ちた人間の魂が、美しいものを見た時、それを機縁として天上のイデアを想起し、再びそれに帰らんがために魂に翼を生じようとする強烈なパトスの描写である（『ファイドロス』251）。このパトス、即ちエロスは、人間が人間の根柢に帰ろうとする憧憬にはかならない。これに対しアシェンバハにおいては、形体の美、タジオは彼の求める最後のものである。故にタジオに接したときの彼の体験は陶酔であった。

「これは陶酔であった、そしてためらうことなく、いや貪欲に、老年の芸術家はこの陶酔に歓迎の意を表した。」(VIII, 490)

アシェンバハの自己はおのれを出でてタジオに吸収されたのである。アシェンバハは密かに告白する、„Ich liebe dich!“ (VIII, 498)

注意すべきは、このような愛をアシェンバハ自身が恥ずべきものと考えていることである。„Ich liebe dich!“ という上の言葉を「この場合あり得ない、ばかげた、邪な、笑うべき、しかしやはり神聖で、この場合でもな



お敵かなきまり文句」(VIII, 498)としているのである。彼は、前にも述べたように、タジオに陶酔した時、直ちに筆をとって小さな作品をものしている。それは彼が自ら誇るほどすばらしい出来栄であったが、しかしその作品について彼自身が次のように述べている。

「世間が美しい作品だけを知っていて、その出所、その成立条件を知らないのは、確かにいいことだ。というのは、芸術家が靈感をうける源泉を知ると、世間はしばしば混乱させられ、怖気づき、その結果、すぐれたものの効果も消されてしまうであろうから。」(VIII, 493)

このようにアシェンバハ自身が制作の動機がタジオへの陶酔であることを世間に知られたくないのである。

アシェンバハが生涯を通じて求めてきた美、その美の具現がタジオであるとすれば、彼はそれ以上の目的を持たないものとなった。美は完璧であるから、これをもとめる者の生を終わらせる。美を手中に収めたロレンツォが「所有してはならないのだ。憧憬は巨大なる力であるが、所有は人を無気力にする」(VIII, 1040『フィオレンツァ』)と臨終の床で道破した通りである。アシェンバハの前には、ただ死という深淵が待っているだけである。アシェンバハもこれを自覚するから、第五章において彼が再びプラトンに言及する時は、初めの場合と論調を異にしている(ファイドロス相手の第二の独言)。彼はそこで美は芸術家が精神へ行く道であるというプラトンの立場と共に、美はまた危険な邪道、罪の道であって、人を間違った方向に導くものであることを説いている。もっともこの箇所の叙述は複雑なのであるが、主要な論点は、芸術家が美の道を通して精神へ至ろうとしても、エロスが仲間となり案内役を買って出る、そしてエロスは必然的に感情の放恣へ導き、それが詩人を深淵へ向わしめるというにある。アイデアの道は深淵への道に逆転するのである。アシェンバハはその理由を「我々は飛翔する(aufschwingen)ことはできず、ただ逸脱する(ausschweifen)ことができるだけだからだ」(VIII, 522)と説明している。して見ると、アシェンバハはプラトンの真意を理解していないのではない、むしろプラトンのイデアリスムスを人間にとって所詮不可能のこととして断念しているのである。かくてアシェンバハは海辺を去りゆくタジオの姿を見やりながら死ぬのである。

このような死の意味が、プラトンのそれと異なるものであることも自明的であろう。プラトンにおいては「肉体は魂の牢獄」であって、魂は肉体

の死によって自由となり、イデアの国へ飛翔するのである。もとよりそれは論証を超えたことであるが、プラトンの精神においては死はイデアリスム的に克服されるのである。これに対してアシェンバハの死は、美少年に陶酔した精神の敗北と言い得るであろう。

唯美主義の敗北——しかしそれは実は人間の弱さなのである。フリーデマン氏も、トーマス・ブデンブロークも、そうして名声高きアシェンバハまでも、生活の戦いに疲れたのである。否、彼らの信奉した市民性に疲れたのである。ゲーテすらその例外ではなかった。「ヴェニスに死す」構想の当初、ゲーテの晩年の恋を描く計画のあったことは、マン自身の述べるところである。例えばE. ツインマーに宛てた書簡(1915.9.6)においては、次のように書いている。

「私が特に念頭においた問題は、芸術家の品位の問題です——私は巨匠の悲劇といったようなものを書きたかったのです……私はもともと、ほかでもないゲーテの最後の恋の物語を書こうと計画したのです、七十歳の老人のあの若い娘に対する恋です、彼の方では是非とも結婚したかったのに、彼女とその家族はそれを望まなかったのです——これは困った、見事な、グロテスクな、衝撃的な物語です、私はこの物語をもしかしたらもう一度書くかもしれませんが、とりあえずは先ず『ヴェニスに死す』が生まれたのですが。<sup>12)</sup>

H. レーナートも言う如く、老ゲーテは品位に疲れている。芸術家ゲーテは、創作の源泉として青年時代のような無邪気な官能的遊びを要求するにも拘わらず、ゲーテの品位はそれを禁ずるのである。ここに芸術家の悲劇的混乱がある。かくて生の要求と名誉心の要求との葛藤に堪えきれなくなるところに品位喪失(Entwürdigung)の問題が生じる。<sup>13)</sup> 実際においてマンの念頭には、マンがグロテスクと評する老ゲーテの恋があったであろう。しかしゲーテをデカダンスの小説の主人公にすることは憚られたのでアシェンバハがいわばその代役をつとめたことは、H. ゴッケルの推測するとおりであるかも知れない。<sup>14)</sup>

もとよりゲーテとアシェンバハを同一視することはできないとしても、およそ芸術家が、否、人間一般が、市民生活のモラルを守れば守るほど、遂にその疲労に堪えられないで唯美主義に陥るのである。アシェンバハが仕事の疲労から遊意を覚え、逃避の衝動を感じたことは、遂に死による永久の逃避となったのである。したがって実はモラルイテートが唯美主義に敗

れ、唯美主義は死によって自己清算するのである。ルカーチ流に言えば、モラリテートがその内容を失って形骸化したからだとも言えよう。

### 3. 死の背景——ディオニュソス的なもの

唯美主義の末路——そこにはしかし人間の実存にかかわる最も切実な問題が顕わになってくるのである。実存とは何かという大問題にいま立ち入ることはできないけれども、人間が自己自身の生を根本的に問う自覚存在となったとき、人間は実存的となるのである。生を根本的に問うとは生の全面を問うことであるが、生を全面的に問うことは生の限界を問うことである。ところで人間は生まれて死ぬものであるから、生まれることと死ぬことが生の限界である。ところが我々は生まれたことを知っているけれども、生まれる体験を繰り返すことはできない。我々が体験し得る生の限界は死のみである。<sup>15)</sup> 故に実存哲学は死を問題とし、生はすなわち「死ぬ存在」(Sein zum Tode)と把握するのである(ハイデガー)。芸術家に哲学者的理論はないが、唯美主義の末路が死であることは、芸術家が実存的生を生きてきたことの証拠である。

そのことはアシェンバハが第五章において説く深淵(Abgrund)の意義からも推察されるであろう。彼はフェイドロス相手の独言の中で、まず認識の立場を拒絶すると宣言している(第二章および本稿第一章参照)。認識はauflösen(分析・解明)を事とする。物事を認識するというのは、その物事を諸要素に分解し、諸要素の組成として解明することである。従ってすべての事態はまさにそのようにあるべき客観的必然的關係においてあるのであって、そこには人間としての主体的立場の介入する余地はない。アシェンバハが「認識は品位も厳肅性も持たぬ」というのはこのことである。そしてこのことを「認識は深淵に共感している、認識は深淵そのものである」(VIII, 522)と言うのであるから、この深淵とは、認識の立場では人間の実存性に、即ち真の道德性に触れ得ないとの意味である。

かくてアシェンバハは物事を分析する認識の立場を捨てて、芸術の造型する美、その単一にして純真な形(Form)に傾倒する。しかし精神的なものを可視的にする唯一のもの、即ち美の形式において、アシェンバハがプラトンのイデアリスムスと逆方向のものを見たことは、すでに触れたとおりであって、そこには陶醉、欲情、感情の放埒がある。何故そのようになるかと問うことはできぬ。それがアシェンバハの人間観なるが故に。か

くて人間の品位と厳肅性を求めた芸術の立場は品位と厳肅性に叛く結果となるのであり、これが芸術の深淵である。

して見ると、認識の立場はおよそ実存的でない（非実存的）との意味で深淵であり、芸術の立場は実存的ではあるが真の実存に反する（不実存的・反実存的）との意味での深淵なのである。認識と芸術とが異なる立場でありながら等しく深淵と言われる以上、その深淵の意味が異なることは当然であろう。しかしまた両者が等しく深淵と言われる以上、深淵としての共通点がなくてはならぬ。それは何であろうか。深淵は Abgrund であるが、いったいアシェンバハが考える Grund とは何であろうか。それはアシェンバハ自身が Bürgertum と Künstlertum の総合として立ち現われた当初の、その Bürgertum であるよりほかはない。アシェンバハは、その最も深い本質において Bürgertum の護持者であり、少なくとも護持者たらんと志したのである。故に、認識と芸術とが等しく Abgrund と言われたときの共通点は Grund としての Bürgertum であり、Bürgertum の厳肅性にかかわらない意味において、認識は Grund より離れており、この厳肅性に目覚めながらそれに叛く意味において、芸術は Grund より頹落するのである。その極に死があった。これが唯美主義の末路であったのである。

ところですべての物事は、その消極的な面において却ってその物事の真相を顕わにする。病によって健康の意義が明らかになるように、死によって生の意義が顕現する。生命なきものに死はない、「死ぬ存在」なるが故に生の自覚があるのである。アシェンバハの死の直接の原因は流行のコレラには違いないが、しかし内面的には創作活動に疲れきった生命が燃焼しつくすのを意志の力で守り抜いたという悲壮であって、おのが生のすべてをおのが死によって引き受けたこと、普通は外より迫り来たる死をおのが死として、おのれのこととして引き受ける責任の主体となったという、その厳しい実存の姿であったことは確かである。その厳しさは、Grund より頹落したものが Grund に対して抱く痛切な責任感、真の意味のモラリテートの実感なのである。罪ある者が神を思う如く、Abgrund において Grund に反省する実存的態度が、アシェンバハが一般の文弱の徒と異なる面目であろう。

新しきモラリテートへの志向、形骸化したモラルを活性化することこそ、生涯を通じてのマンの課題であったのである。そうして『ヴェニスに死す』において、既にこの志向の片鱗を看取することができると思われるのであ

る。それはこの一篇を貫いているディオニュソスのもの (das Dionysische) である。アシェンバハが旅情にかられて最初に空想するのは原初の世界であり、その光景はやがてヴェニスに流行するコレラの淵源地ガンジス河畔の光景と相通じる (第一の夢、第一章)。生い繁ったシダ、怪奇な花、泥土、異形の樹木、見慣れぬ鳥、竹藪にひそむ虎……こういった光景を見てアシェンバハは「驚愕と謎めいた欲求とに、心臓のはげしく鼓動するのを感じた」(VIII, 447)。因みに虎はディオニュソスの車を引くものとされている。<sup>16)</sup>

第二の夢はヴェニスでの一夜現われる「恐ろしい夢」である (第五章)。異国の神の支配するその世界は、まさにディオニュソスの乱舞である。第一章と相応するガンジス三角州の泥土地帯、竹藪の虎のモチーフが繰り返され、そこから発生したコレラの説明に続く夢の場面は、E. ローデの「プシケー」を下敷きとして叙述されている。マンはローデの著作から抜き書きしたメモに「節度と形式の相関概念としての狂気」と記し、この狂気を心理的平衡の一時的混乱、自覚的精神の征服された状態、見知らぬ力による狂乱状態とする。この「感情の沸き立ち」の対極が「静かなる落ち着き」である。<sup>17)</sup> これをニーチェ流に言えば、ディオニュソス的とアポロ的であり、アシェンバハはアポロ的状态からディオニュソス的状態へ移行したと言えよう。実は本稿第二章で述べた、タジオへの陶酔を契機として選りすぐりの、純粹で高貴なる散文を書いたことが、既にニーチェ的であったのである。ディオニュソス的混沌からアポロ的芸術が生まれるというのが「悲劇の誕生」の根本テーマであることは周知のとおりである。天上のアイデアを断念して地上の陶酔に身を置いたとき、すでにプラトンからニーチェへの転回が行われていたのである。ファイドロス相手の第一の独言を叙述する段落は „So dachte der Enthusiasmierete“ (VIII, 491) とはじまる。ゴツケルによれば、これはディオニュソスの異名であり、またディオニュソスの従者の名前であるという。ディオニュソスに襲われた状態が *enthusiasmiert* なのである。<sup>18)</sup> マンのメモには次のように記されている。

「忘我 (Ekstasis)。神的狂気 (Hieromania)、これにおいて魂は肉体を離れ、神性と一体になる。魂はこのとき、神のもとに、神のなかに、恍惚 (Enthusiasmus) の状態にある。」<sup>19)</sup>

このような解釈からすれば、ディオニュソス的陶酔の恍惚状態は、単に市民生活からの逸脱という否定的側面だけではなく、宗教的体験として積極

的意味を有つのである。レーナートが「ヴェニスに死す」の構成を二つの構造線、即ちアシェンバハの没落、品位喪失を表わす下降の構造線と神話世界への参入という上昇の構造線で説明しているのもこのためである。<sup>20)</sup>

そして舞台は海辺である。タジオは、まさに死せんとするアシェンバハの魂を海の彼方に導いてゆく。「ヴェニスに死す」における海の叙述はここには繰り返さないが、トーマス・マンは海について次のように述べている。

「海は風景ではない、海は永遠や無や死の体験であり、形而上的の夢である。そしてそれは万年雪におおわれた空気希薄な地域によく似ている。海と高山とは牧歌的ではない。究極の、荒涼とした、人間を超えた雄大さという意味において根元的である……」(XI, 394)

これらの諸要素は相寄って「ヴェニスに死す」の背景にディオニュソスの世界を連想させるのである。もっともトーマス・マン自身は、ディオニュソスの世界を生側の側ではなく、死側の側に組み入れる。マンの説明によると、死は生の規律の解体、個人主義の、オルギア的自由への帰還であり、生は義務、奉仕、社会的拘束、品位である。しかも「トーマス・ブデンプロークとアシェンバハは死にゆく人である。生の規律と倫理から逃避した者であり、死の Dionysier である」(X, 200) と説明するのである。これに対してレーナートは別の解釈も可能であるとして、「ニーチェの言い方によれば、むしろ生をディオニュソスの力とみなすことさえできよう。アシェンバハの硬直せる文学奉仕こそ恐らく死と名づけられ、彼の新しい愛が生と名づけられることができるであろう<sup>21)</sup>」と言う。この二つの見方はしかし、いずれが真、いずれが偽というものではない。後年明らかになるようにマンはニーチェの生の見方に対して批判的である。即ち、ニーチェが生における本能と知性の力関係において、前者に対して後者が優勢であるとの見方をとるのに対し、事実はその逆であって、知性は本能よりも弱いとするのである。<sup>22)</sup> 従ってマンの意図は知性をして本能に勝たしめることにあり、ニーチェのディオニュソスの生的を市民的生にうち変えたのである。遡ってはフリーデマン氏、トーマス・ブデンプローク、そしていま、アシェンバハのような人物の生まれる背景には、このようなマン本来の志向がある。それにもかかわらず彼らは敗北した。即ち、知性は本能よりも弱かったのであって、それはマンのニーチェ批判の由来を物語るものと共に、より強い知性に達するためには、それが本能的なものを、即ち

ディオニュソス的なものを内に摂取しなければならないことを教えている。言い換えれば、新しいモラルイテートは単にロゴス的ではなく、パトス的なものを含まねばならぬのである。「ヴェニスに死す」におけるディオニュソス的なものは、かかるものを暗示しているのではあるまいか。<sup>23)</sup>

さて、アシェンバハはトーニオ・クレーガーと比べてどれだけ発展したものであるか、最後にこのことに触れておきたい。ここに注目されるのはC.A.M. ノーブルの見解であるが、彼はトーニオ・クレーガーを高く評価し、トーニオ・クレーガーは作者トーマス・マンその人であるとする。「『ブデンプロークス』は作者の一部分に過ぎなかった、『トーニオ・クレーガー』は作者の本質的なものであり、『本来的なもの』である。<sup>24)</sup>」その彼は、トーニオ・クレーガーの性格を病理学的に説明すればノイローゼであると言うが、もとより病理学的見地からだけで凡てが説明されるとは見えていない。彼の真意はノイローゼ患者の如き心理的分裂 (Spaltung) と緊張 (Spannung) が、まさにトーニオ・クレーガーの本質的なものであると言いたいのであり、トーニオ・クレーガーはこの分裂と緊張をその創作によって克服しようと試みたと説明するのである。<sup>25)</sup> 分裂のあるところ緊張が伴うのはP. ビュッツも指摘しているところである。<sup>26)</sup> ところで緊張が持続するためには、トーニオ・クレーガーは両極の中間にあって、そのいずれへも重点を移すことはできない。それがイロニーの立場の中間性であることも周知のところである。トーニオ・クレーガーは、この中間に居ることによって、sowohl-als-auch の自由を保持するのである。

さて、トーニオ・クレーガーを評価するノーブルはアシェンバハを評価しない。「アシェンバハの悲劇は、彼が対立の緊張に堪え得ないところにある<sup>27)</sup>」と見るノーブルは、アシェンバハの最後の状況に対しては、「アシェンバハはここで、芸術家たることをやめる時点に到着する。彼はもはや自分自身を支配することができず、理性の限界を踏み越えるからである。彼の精神状態は犯罪者のそれへと移行する<sup>28)</sup>」と言う。

成程、アシェンバハの最後の状況だけを見れば、ノーブルの評する通りであろう。しかしトーマス・マンはトーニオ・クレーガーの後にアシェンバハを創作したのである。それはノーブルの見るように単なる後退である筈はないであろう。確かにトーニオ・クレーガーは中間の立場を失わなかった。しかしそれはsowohl-als-auchの身軽さでもあった。だから彼は「道

に迷った市民」と評されたとき、„Ich bin erledigt“ といとも簡単に兜を脱ぐのである。それは彼の立場が観念的であることを告白したようなものである。彼は一方においては、芸術家の立場を観念的に純粹に設定し、他方においては、生から離れた芸術家の立場を自己批判する。このように現実であり得ないものを観念的に想定する性格を H. ハウクは Träumer (夢想家) という<sup>29)</sup>。それ故に「あなたは道に迷った市民です」というリザヴェータの一言に、まるで夢から醒めたように „Ich bin erledigt“ という自己否定を行うのである。しかし、その自己否定も安易に観念的に行われるから、彼が凡庸の生を憧憬するというとき、その「憧憬」の語が示すように、凡庸の生そのものがまた観念的に夢想されているのである。彼は夢と夢の間を浮動する。一方には純粹な芸術の立場を、他方には純粹に凡庸の生を想定するから、両者の間隙は深まるばかりであって、結局は一方から他方へ飛び越えるほかはなく、両者の媒介は行われない。両者が噛み合うことをしない。

かく見てくるとき、アシェンバハが自らの唯美主義に殉じたことは、その自己否定が観念的でなく実存的であることに意義があるのである。しかもそれは単に一芸術家の問題ではなく、ブデンブローク家以来市民社会の倫理性が形骸化してきたとき、アシェンバハはその悲劇的最期によって、時代の虚無感を清算したとも見ることができる。すなわち唯美主義に敗北することによって唯美主義を克服したのがアシェンバハの悲劇、芸術の悲劇の意義であったのである。もとよりトーマス・マンは明らかにこのことを主張しているのではない。ただ読者がそこに導かれるように道案内の役を演じているのである。

#### [注]

トーマス・マンからの引用は *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. S. Fischer, Frankfurt a. M. 1974 により、巻数、頁数のみを本文中に示す。

- 1) 拙稿「トーマス・マン『神の剣』・『フィオレンツァ』から『大公殿下』へ」「かいろす」24, 1986 参照。
- 2) この結末については「軽すぎる」、「家庭新聞小説的」、「オブティミズムという平地への降下」等の批評がなされた。注 1) 参照。
- 3) 拙稿「唯美主義の克服——トーマス・マン解釈の一視点——」『言語文化研究』11, 1985 参照。
- 4) Reed, T.J.: Thomas Mann. „Der Tod in Venedig“. Text, Materialien, Kom-



- mentar. Hanser München/ Wien 1983, S. 133.
- 5) 形式の二面性については、洲崎恵三教授がその著『トーマス・マン——イロニーとドイツ性——』（東洋出版、昭和60年）の中で周到的確に論じておられる。
  - 6) Hofmiller, J.: Thomas Manns „Tod in Venedig“. In: Merkur 9, 1955, S. 505–520./ von Wiese, B.: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Bagel Düsseldorf 1956, S. 304–324. 等。
  - 7) 北杜夫「『ヴェニスに死す』あれこれ」『新潮』昭和61年7月号。
  - 8) von Wiese 前掲書 S. 316f.
  - 9) Jens, W.: Statt einer Literaturgeschichte. Neske Pfullingen 1957, S. 89. ヴェニスについてニーチェは「私がアルプスの彼方と言うときは、本当はただヴェニスのことだけを言っているのだ。音楽にあたる別の語をさがすときは、いつもヴェニスという語しか見つからない」（『この人を見よ』）と言っている。ベルトラムは、ヴェニスの「死への極端な親近と生の最後の甘美とからなる形而上学的二義性（Zweideutigkeit）」（『ニーチェ』）を指摘し、ジンメルは、存在から分離した仮象が、それにも拘らず存在であるかの如く装うという二義性として説明する（『芸術の哲学』）。マンもこれをうけて、この都のもつ「音楽的二義性の魔力」を伝えている（1932.5.25. Erika und Klaus Mann 宛）。洲崎前掲書21頁参照。
  - 10) von Wiese 前掲書 S. 313.
  - 11) リードは、ここにおいてアシェンバハはプラトンの教説を誤解しているという。Reed 前掲書 S. 139.
  - 12) Thomas Mann Briefe 1889–1936 hrsg. von Erika Mann, S. Fischer Frankfurt a.M. 1978, S. 123. この他に同様の内容を伝えるものとしては、Paul Amann 宛（1915.9.10.）、C.M. Weber 宛（1920.7.4.）書簡がある。なお Notizbuch 9 には die „Novellen, die zu machen“ sind というリストの下に、他の作品と並んで „Goethe in Marienbad“ とあり、後年その横に „Das wurde der ‚Tod in Venedig.‘“ と書きこまれている。Scherrer, P./ Wysling, H.: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns. Franke Bern 1967 (Thomas-Mann-Studien Bd I), S. 118.
  - 13) Lehnert, H.: Thomas Mann. Fiktion-Mythos-Religion. Kohlhammer Stuttgart 1968, S. 126.
  - 14) Gockel, H.: Aschenbachs Tod in Venedig. In: Thomas Mann. Erzählungen und Novellen. hrsg. von Rudolf Wolff, Bouvier Bonn 1984, S. 32.
  - 15) 拙稿「唯美主義の克服」（前掲）123頁参照。
  - 16) Veget, H.R.: Thomas Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. Winkler München 1984, S. 171.
  - 17) Reed 前掲書 S. 92.
  - 18) Gockel 前掲論文 S. 38. そうして更に「襲われた者（der Heimgesuchte）の興

奮は創作へと向けられた」(VIII, 492) とある。

ゴッケルは、アシェンバハをニーチェのいわゆるソクラテス的人間と見做し、このソクラテス人間がアポロ的なものの誘惑を経てディオニュソス的なものの陶醉へ至ると説く。(S. 37)

- 19) Reed 前掲書 S. 93.
- 20) Lehnert 前掲書 S. 109ff.
- 21) 同上 S. 138.
- 22) Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung. (IX, 695f.)
- 23) 『ヴェニスに死す』におけるディオニュソス的なものに関する研究としては、例えば Dierks, M.: Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. Franke Bern 1972 (Thomas-Mann-Studien Bd. II) S. 13-59 (Untersuchungen zum „Tod in Venedig“) がある。
- 24) Noble, C.A.M.: Krankheit, Verbrechen und künstlerisches Schaffen bei Thomas Mann. Lang Bern 1970, S. 108.
- 25) 同上 S. 117f.
- 26) Pütz, P.: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Bouvier Bonn 1963, S. 50.
- 20) Noble 前掲書 S. 128.
- 28) 同上 S. 129.
- 29) Haug, H.: Erkenntnisekel. Zum frühen Werk Thomas Manns. Niemeyer Tübingen 1969, S. 51.

## Das Dionysische in Thomas Manns „Der Tod in Venedig“

Satoru TANAKA

„Der Tod in Venedig“ schildert den Untergang eines zu Würde und Ansehen gelangten Schriftstellers, Gustav von Aschenbach. Er legt großes Gewicht auf bürgerliche Moral und Haltung, und hat damit den Zwiespalt zwischen Künstlertum und Bürgertum in sich vereinigt, aber, schon der Selbstzucht müde, ergibt er sich in Venedig der Liebe zu einem schönen Knaben Tazio und stirbt, ihn sehend, am Strand. Sein Verfall ist die Niederlage des Geistes und zeigt, wie stark der ästhetizistische Drang dem Menschen innewohnt.

Wir müssen aber das Dionysische beachten, das in der Erzählung allmählich überwältigend durchdringt. Am Anfang träumt Aschenbach, von Reiselust ergriffen, von einer Urweltwildnis im tropischen Sumpfbiet, später, in einer Nacht in Venedig, hat er den furchtbaren Traum vom Dionysoskult, und am Ende leitet Tazio, ein Bote des Todes, die Seele des sterbenden Aschenbach ins Meer. Das Meer bedeutet nach Thomas Mann das der Erscheinungswelt zugrunde liegende Elementare. In dieser Hinsicht ist Aschenbachs Tod positiv zu deuten, denn das Elementare soll eigentlich der Urgrund sein, aus dem das Leben erzeugt wird. Es ist also nicht nur der Abgrund des Todes, sondern auch der Ursprung des Lebens. Das Dionysische im „Tod in Venedig“ deutet ein über den Tod gelangtes neues Leben an.