

## 『ヴェニスに死す』の「死」の意味 —ニーチェの悲劇論からの解釈—

江 藤 裕 之\*1

**【要 旨】** トーマス・マンの小説『ヴェニスに死す』の「死」の意味は何か。本稿では、ニーチェのギリシア悲劇論に見る「アポロ的—ディオニソス的」という象徴的対立概念を補助線として、主人公アッシェンバッハの「死」についての解釈を試みるものである。ヴェニスはアッシェンバッハを主人公とする悲劇の劇場であり、その「死」は「アポロ（理性）的日常」からの解放であり、「ディオニソス（芸術）的世界」への再生であった。『ヴェニスに死す』に見るギリシア的耽美の世界と、本作品の主題である人間の生と芸術との運命的な関係を見ることは、合理的世界を是とする近代社会に生きる人間の苦悩を理解し、ファンタジーという精神の逃げ場の世界の重要性を考えるヒントになる。そして、ディオニソス的芸術美に殉じることで自らの生を永遠のものとしたアッシェンバッハの姿とギリシア悲劇の本質とを重ねあわせることで、芸術活動を通しての人間精神の永遠性への志向を理解することができよう。

**【キーワード】** トーマス・マン、『ヴェニスに死す』、ニーチェ、ギリシア悲劇、死と再生

Thomas Mann (1875-1955) は、20世紀前半のドイツ語作家の中では、Franz Kafka (1883-1924) と並んで世界的に親しまれている小説家であろう。両者には、ドイツ語を母語としない、あるいはドイツ文学を専門としない人々にも好んで読まれる「一般向け」近現代ドイツ語作家の双璧をなす感がある。

Mannには短編、中編、長編を問わず多くの作品があり、またその研究書、解説書の類も汗牛充棟ただならぬものがある。Kafkaの作風を表すKafkaesque[カフカ風の不条理で悪夢のような]といった造語こそないが、Mannによる多くの作品にもひとつのテーマ——平凡な日常生活の中での非凡な芸術家の生を追求する——が貫かれており、人間の生と芸術との複雑かつ運命的な関係はMann自身の人生の主題でもあった。

Mannの作風上の原点ともいえる実生活と芸術生活との対立の背後には、北ドイツ（プロテスタント）的厳格さを尊ぶ質実剛健なブルジョア的生活と、南ドイツ（カトリック）的な光輝く芸術家の生活との対比が

ある。また、Mannの生い立ち——北歐出身の父親と南歐出身の母親との気質的コントラスト——や、Mannにゆかりのあるふたつの都市——北ドイツのリュベックと南ドイツのミュンヘン——の風土的対立なども見逃せない。『トニオ・クレーガー (Tonio Krüger)』(1903)、『グラディウス・デイ (Gladius Dei)』(1903)、『ファウストゥス博士 (Doktor Faustus)』(1947)、『魔の山 (Der Zauberberg)』(1924)などの作品では、主人公の内面における「合理的近代人」と「芸術家」の二面性や、「北」と「南」のプロトタイプ的対立が描かれている。『ヴェニスに死す (Der Tod in Venedig)』(1912)においても、「芸術家の生」がその主題となっており、人間の内的気質における二元性がプロットを中心として展開されている。

本稿では、『ヴェニスに死す』に描かれている主人公グスタフ・アッシェンバッハが抱く芸術に対する憧憬とその意味を、日常と非日常との対比、そして「死」という観点から考察する。「芸術家としての生」を全う

\*1 長野県看護大学  
2002年8月15日受付

させるために「死」を選ぶ主人公にとって、「死」は何を意味するのか。「死」の場所であったヴェニスが象徴するものは何か。この点を、Friedrich Nietzsche (1844-1900) のギリシア悲劇論に見る「アポロ的—ディオニソス的」という二元的対立を補助線として、西洋における芸術の伝統、そして精神史を視野にいれつつ解釈を試みようと思う。<sup>注1</sup>

### 『ヴェニスに死す』における「死」の意味：ギリシア悲劇の本質から解釈する

Max Weber (1864-1920) は近代化の特質である「合理化」を Entzauberung der Welt [現世の脱魔術化]、つまり「人々を Zaubergarten [魔術の園] から解放すること」と説明した。この意味では、「近代化」とは不合理が支配する「魔術の園」より人間を解放し、理性の支配する合理的世界へと導くことに他ならない。この合理化による「解放」は人間に幸福をもたらすかのような錯覚を与えるが、果たしてそうであろうか。不合理ではあっても、「魔術の園」にとどまる方が幸せな場合もあるのではないだろうか。人間、そして人の世には合理の「光」の部分のみならず、不合理な「闇」の部分も必要なのではないだろうか。このような「光」と「闇」、つまり人間の内面世界の二元性の対立と融合からギリシア悲劇の本質を解釈したのが Nietzsche であった。そして、この「光」と「闇」に象徴される人間の内面世界のジレンマに苦しんだ人間は Mann の作品のテーマともなっている。

#### 1. Mann と Nietzsche

Mann と Nietzsche の関係については、Mann における Nietzsche 哲学の影響の研究 (Nündel, 1972 ; Koopmann, 1990) や、Nietzsche の悲劇論との関連からの研究 (Borchers, 1980 ; Renner, 1987) がある。Mann 自身も Nietzsche 哲学について、“Daß Philosophie nicht kalte Abstraktion, sondern Erleben, Erleiden und Opfertat für die Menschheit ist, war Nietzsches Wissen und Beispiel” (Mann, 1948 ; p.159). [哲学は冷たい抽象化ではなく、生き抜くこと、苦しむことであり、そして人類への犠牲的行為である。これがニーチェの見抜いたことであり、

ニーチェの生きざまそのものがこの実例であった] と述べている。

この Mann による Nietzsche 哲学の評は正鵠を得たものであろう。Arthur Schopenhauer (1788-1860) の意志哲学を継承する Nietzsche にとって「哲学」とは、Mann が指摘するように「冷えた抽象化 (kalte Abstraktion)」ではなく、「生の哲学 (Lebensphilosophie)」であった。すなわち「観想的生活 (vita contemplativa)」を理想とするものではなく、「活動的生活 (vita activa)」、つまり人間の活動の源となるものであった。『ツアラトウストラはかく語りき (Also Sprach Zarathustra)』(1883-85) での Nietzsche の用語を借りれば、「弱者 (末人 : der letzte Mensch)」の群れが「強者 (超人 : der Übermensch)」の生命力を抑圧することへ警鐘を鳴らし、これに対する現実的価値——外的・内的拘束から解放された創造的「生」——への肯定こそが Nietzsche にとっての「哲学」であったのである (cf. 今道, 1987 ; p.333)。

#### 2. Nietzsche の『悲劇の誕生』における二極対立構造

永遠に創造し破壊する生は Nietzsche の処女作『悲劇の誕生 (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik)』(1872) における「アポロ的—ディオニソス的」という象徴的対立概念の中で、人間の理性の源としての「アポロ的世界観」に対し、人間の生 (性) の根源となる「ディオニソス的世界観」の中心として肯定されている。この「アポロ的世界観」と「ディオニソス的世界観」という二元的な対概念は以下のような対立図式でまとめることができよう。

アポロ的 (apollinisch)	↔	ディオニソス的 (dionysisch)
静的 (statisch)		動的 (dynamisch, musikalisch)
理性的 (vernünftig)		情熱的 (emotional)
現実的 (real)		理想的 (ideal)
日常的・習慣的 (gewöhnlich)		非日常的 (außergewöhnlich)
倦怠的 (langweilig)		刺激的 (reizvoll)
学的 (wissenschaftlich)		芸術的 (künstlerisch)
理知的 (rational)		美的 (ästhetisch)
モノ的 (sachlich, unpersönlich)		人間的 (persönlich)
社会的・公的 (gesellschaftlich)		内輪的 (gemeinschaftlich)

このようなステレオタイプ化した二項対立図式モデルによって説明がつくほど、世の中の森羅万象は単純なものではない。<sup>注2</sup>しかし、さまざまな現象を解釈していく過程でひとつの視点を与えてくれることは確かである。

では、この図にあるような「アポロ的世界観」と「ディオニソス的世界観」の対立が『ヴェニスに死す』の中でどのように扱われており、この作品がいかにギリシア悲劇のモチーフを継承しているのか、『ヴェニスに死す』の各章を検証してみたい。

### 3. 『ヴェニスに死す』に見るニーチェの悲劇論における二極対立構造

**第一章：**小説『ヴェニスに死す』はアポロ的日常世界の描写から始まる。主人公グスタフ・アッシェンバッハにとっては何の変哲もない平凡な一日である。この主人公は、アポロ的世界、すなわち理性の支配する世界に住んでいるが、その内面には芸術家としてのディオニソスの小宇宙が存在している。

5月初めのこと——5月は新たな生命の息吹を感じる「春」の象徴——アッシェンバッハは散歩の途中で異国的な印象を与える男を目にすると、ふと「旅ごころ (Reiselust)」に取り付かれた。その時、彼は心の中に隠れた「もう一人の私 (das andere Ich)」に気がつく。

Mochte nun aber das Wandererhafte in der Erscheinung des Fremden auf seine Einbildungskraft gewirkt haben oder sonst irgendein physischer oder seelischer Einfluß im Spiele sein: eine seltsame Ausweitung seines Innern ward ihm ganz überraschend bewußt, eine Art schweifender Unruhe, ein jugendlich durstiges Verlangen in die Ferne, ein Gefühl, so lebhaft, so neu oder doch so längst entwöhnt und verlernt, [...]. Es war Reiselust, nichts weiter ;[...]. (Mann, 1993 : p.9)

[その見知らぬ男の姿の中の旅人めいたものが、彼の想像力にはたらきかけたのか、それともほかに、何か肉体的なまたは精神的な影響が、そこにかか

わっていたのか、どっちにしても、彼は自分の内心がふしぎに広まってゆくのを、全く思いがけなく意識した。それは一種のそわそわした不安であり、遠きを求める、若々しく渴した欲望であり、非常に澁刺とした、非常に新しい——とは言えないまでも、非常に遠い昔に捨てられ忘れられてしまった感情だった [...]. それは旅行欲だった。それだけのものだった。(実吉, 1939 : pp.11-12)]

アッシェンバッハにとって「遠きを求める心 (Verlangen in die Ferne)」こそ、アポロ的日常からの精神と肉体を解放し、ディオニソス的な陶酔と芸術の世界へ身を投じる絶好の動機であった。そして、“diese Sehnsucht ins Ferne und Neue, diese Begierde nach Befreiung, Entbüdung und Vergessen” (Mann, 1993 : p.11) [遠い新しいものを慕うこのあこがれは、解放と負担脱却と忘失とをねがうこの欲望は、逃避の衝動なのだ (実吉, 1939 : p.14)] という文言には、時間的にも空間的にも現実から逃避したいというロマン主義的傾向を持つ主人公の隠された内面が見事に表されている。

この未知の世界への「旅行欲 (Reiselust)」, すなわち、アポロ的现实からの「逃避 (Befreiung)」への衝動でこの章は終わる。続く章で、主人公アッシェンバッハは、自らの内面にある芸術家としての小宇宙を満足させる「もう一人の私」という知られざる世界を探求するために、日常の世界を離れ「南」へと向かうのである。

**第二章：**本章では主人公アッシェンバッハの人物像と彼の芸術観が語られる。謹厳実直な「北」を象徴する父と、官能的な「南」の血を持つ母のもとに育った——まさに Mannの生い立ちと重なりあっている——主人公はアポロ的世界では厳しい規律を自らに課していた。この規律は、“sein eingeborenes Erbteil von väterlicher Seite” (Mann, 1993 : p.15) [父方から伝わった、彼の生まれながらの相続分 (実吉, 1939 : p.21)] であった。しかし、同時に創作者としてのアッシェンバッハは芸術家の生を知り、その世界を崇拝していた。

[...]denn er [Aschenbach] hatte von jeher dafür gehalten, daß wahrhaft groß, umfassend, ja wahrhaft ehrenwert nur das Künstlertum zu nennen sei, dem es beschieden war, auf allen Stufen des Menschlichen charakteristisch fruchtbar zu sein. (Mann, 1993 : p.15)

〔彼はもともと、真に偉大な、包括的な、いや、真に尊崇すべきものと呼び得るのは、ただ、人間的なもののあらゆる段階で、特徴的な生産をするだけの力を授けられた、芸術家の生活のみだ、という意見だったからである。(実吉, 1939 : p.21)〕

そして、世俗的な事務作業と文筆的な実務の日常を過ごすアッシェンバッハには、アポロ的な——理知的で静かな——外的生活を過ごしていても、その内面に一個の熱い芸術家——ディオニソス的世界——が存在していたのである。

Auch persönlich genommen ist ja die Kunst ein erhöhtes Leben. Sie beglückt tiefer, sie verzehrt rascher. Sie gräbt in das Antlitz ihres Dieners die Spuren imaginärer und geistiger Abenteuer, und sie erzeugt, selbst bei klösterlicher Stille des äußeren Daseins, auf die Dauer eine Verwöhntheit, † erfeinerung, Müdigkeit und Neugier der Nerven, wie ein Leben voll ausschweifendster Leidenschaften und Genüsse sie kaum hervorzubringen vermag. (Mann, 1993 : p.20)

〔個人的に考えても、むしろ芸術とは一つの高められた生活である。芸術は一段とふかい幸福を与え、一段と早く衰えさせる。それに奉仕する者の顔に、想像的な精神的な冒険の痕跡をきざみつける。そして芸術は、外的生活が僧院のようにならずかであってさえも、長いあいだには、放埒な情熱と享樂とにみちた生活によっても、滅多に生み出され得ぬような、神経のぜいたくと過度の洗練と倦怠と、そして好奇心とを生み出すのである。(実吉, 1939 : p.30)〕

この言葉で第二章は閉じられているが、ここではま

さにMann自身の芸術論が展開されている。日々の生活の外面的な静けさとは対照的に、耽美な世界を求める内面の強さ、熱さが語られ、この陶酔と創作への内面的自覚が、「もう一人の私」への目覚めとなる。アッシェンバッハの内面にある「芸術家の領域 (Künstlertum)」こそが、真の人間性への憧れを生み出したのだ。この箇所は、「普通人としての生」ではなく「芸術家として殉じること」を選ぶべくヴェニスへと旅立つアッシェンバッハのその後の行動を見事に暗示している。

**第三章：「旅ごころ (Reiselust)」**に魅了されたアッシェンバッハは「南」へと赴く。そこには、自らの精神を社会的現実、肉体的拘束から解放する約束の地がある。それが、ヴェニスだった。ヴェニスは芸術家アッシェンバッハにとって「もうひとつの世界」、すなわち自らを主人公として悲劇を演ずる「劇場」であった。

アッシェンバッハが「南」へと向かった動機は、実務的日常からの精神の解放であり、再びその日常へ戻る鋭気を養うためでもあった。旅の始めからヴェニスに留まることを考え、そしてそこで死を迎えようと思っではない。しかし、この旅の途中、運命的とも言える「美」との出会いがある。それが、端麗無比の美少年タジジオであった。この少年こそはまさにアッシェンバッハにとっての運命であり、彼が日常生活で押さえ込んでいた芸術への憧れを一気に噴き出させることになる。この美少年は次のように描写されている。

Mit Erstaunen bemerkte Aschenbach, daß der Knabe vollkommen schön war. Sein Antlitz, [...], erinnerte an griechische Bildwerke aus edelster Zeit, und bei reinster Vollendung der Form war es von so einmalig-persönlichem Reiz, daß der Schauende weder in Natur noch bildender Kunst etwas ähnlich Geglücktes angetroffen zu haben glaubte. (Mann, 1993 : p.32)

〔目を見はりながら、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。[...] 彼の顔は、最も高貴な時代にできたギリシャの彫像を思わせた。そしてそれは形態がきわめて純粋に完成していなが

ら、同時に比類なく個性的な魅力をもっているの  
見つけているアッシェンバッハは、自然のなかにも、  
造形美術のなかにも、このくらいよくできたもの  
を見かけたことはない、と思ったほどであった。（実  
吉、1939：p.52）

人間美を究極にまで追い求めたギリシア芸術と比較  
しても、タッジオの顔は「最も高貴な時代にできたギ  
リシャの彫像」を思い起こさせるほどの美に満ちて  
いたのである。

この後もタッジオの“die wahrhaft gottähnliche  
Schönheit des Menschenkindes”（Mann, 1993：  
p.36）[この人の子の神に近い美しさ]に驚嘆するア  
ッシェンバッハの描写が延々と続く。そして、タッジオ  
の「美」ゆえにアッシェンバッハはヴェニスに留まる  
ことを決意する。

Gut, gut, dachte Aschenbach mit jener  
fachmännisch kühlen Billigung, in welche  
Künstler zuweilen einem Meisterwerk  
gegenüber ihr Entzücken, ihre Hingerissenheit  
kleiden. Und weiter dachte er: Wahrhaftig,  
erwarteten mich nicht Meer und Strand, ich  
bleibe hier, so lange du bleibst!（Mann, 1993：  
p.37）

「いいなあ——とアッシェンバッハは、芸術家が  
ときどき、一つの傑作に面して、その狂喜、その恍  
惚をあらわす、あの玄人らしく冷静な是認の気持ち  
で、そう思った。そして、さらにこう考えた。——  
全くだ。海や渚がわたしを待っていないにしても、  
おまえがいるかぎり、わたしはここを去らない。（実  
吉、1939：p.60）

少年の美への過度なまでの賞賛は、美に対する憧憬  
を越え、愛情にまで昇華されている。同性愛志向は多  
くの文化圏でひとつの美の表現として受け入れられて  
いるが、古典ギリシア世界においても同性愛は非日常  
なものでも非道徳的なものでもなかった。プラトンの  
『饗宴』に描かれているアリストファネスとアガトン  
による少年美の賞賛は、まさにギリシア彫刻に見られ

る人間美の追求と同じように、エロスを高く褒め称え  
るものである。このようなギリシア的耽美の世界への  
憧れが——同性愛も含んで——本書を貫くひとつの  
テーマである。

アッシェンバッハは、ある事情で日常に引き戻され  
ヴェニスを去ろうとする。しかし、運命のいたずらで  
彼はまたタッジオのもとに戻ってくる。しかし、ホテ  
ルのボーイの言葉のように“Pas de chance”（Mann,  
1993：p.48）[ついていなかった]わけではない。こ  
れは、運命だった。ここで、ヴェニスへ再び戻ったこ  
とがこの物語のターニング・ポイントとなる。

日常からの逃避を求め、非日常的な劇場としての  
ヴェニスに演劇を求める一人の「観客」として訪れた  
アッシェンバッハは、そこでタッジオという完璧な主  
人公を見つけた。そして、精神の陶醉と創造の非日常  
的生活を堪能したアッシェンバッハがヴェニスを去ろ  
うとしたとき、ふとした偶然から舞い戻り、今度は自  
らが悲劇の中心となる。それが意味することは、この  
瞬間にアッシェンバッハはヴェニスという劇場空間に  
おいてそれまでの単なる受身的な観劇者から、その劇  
場で演じられる彼自身の悲劇の主人公となったのであ  
る。

彼が、ヴェニスに残り、そこを死に場所とする理由  
は、この自らの「演じ」を完結させるためであった。  
第四章：ここではMannの芸術論が余すところなく語  
られている。冒頭に“Nun lenkte [...] der Gott mit den  
hitzigen Wangen nakkend sein gluthauchendes  
Viergespann durch die Räume des Himmels [...]”  
（Mann, 1993:p.49）[今では [...] あの熱い頬をした  
神が、はだか、火を噴く例の四頭立ての馬車を駆っ  
て、ひろい天空を走っていた（実吉、1939：p.83）]  
とあるが、これは太陽神アポロのイメージである。ア  
ポロはまさに「光」「理性」「秩序」であるが、ア  
ッシェンバッハにとって光り輝く美の象徴ともいえる  
タッジオはまさにアポロ的「光」の存在であった。自  
分という「闇」に光明を投げかけ、自らの非日常的な  
情熱を刺激する原動力ともなる、生への源ともいえる  
太陽であった。この太陽との出会いが、アッシェン  
バッハの内なる芸術家としての「もう一人の私」を目  
覚めさせたのだ。

アッシェンバッハにとっては、彼の太陽タッジオの存在は輝いていた。すべてが美しく、崇高であり、芸術的であった。

Aschenbach verstand nicht ein Wort von dem, was er [Tadzio] sagte, und mochte es das Alltäglichsste sein, es war verschwommener Wohllaut in seinem Ohr. So erhob Fremdheit des Knaben Rede zur Musik, eine übermütige Sonne goß verschwenderischen Glanz über ihn aus, und die erhabene Tiefsicht des Meeres war immer seiner Erscheinung Folie und Hintergrund. Bald kannte der Betrachtende jede Linie und Pose dieses so gehobenen, so frei sich darstellenden Körpers, begrüßte freudig jede schon vertraute Schönheit aufs Neue und fand der Bewunderung, der zarten Sinneslust kein Ende. (Mann, 1993 : p.52)

〔彼（タッジオ）の話すことは、たとえどんなに平凡なことでも、一言もアッシェンバッハにはわからなかった。それは彼の耳には、ぼんやりとした諧音であった。そこで耳なれぬということが、少年の語る言葉を音楽にまで高め、一つの奔放な太陽がおしげもなく、少年のうえに輝きをそそぎかけ、そして海のけだかい、奥行きのかい眺めが、たえず彼のすがたのはくとなり、背景となっていた。ほどなくこの観察者は、かくも高められ、かくもあからさまに表わされているこの肉体の、あらゆる線と姿態に通じ、すでに見おぼえたあらゆる美しさを、さらにまた喜ばしく迎えて、嘆賞と繊細な官能の楽しみとの極まることを知らなかった。（実吉、1939 : pp.87-88）〕

さらに、アッシェンバッハは耽美と同性愛のギリシア美の世界へと陶醉していく。自分とタッジオの関係をソクラテスとファイドロス——初老の醜い男と若く美しい男——の姿に重ね合わせ、ソクラテスの口から「美」のみが愛に値するものであり、目に見える形で我々の感覚に訴えかけてくるものだと語らせる。美とは、“die einzige Form des Geisten, welche wir sinnlich empfangen, sinnlich ertragen können”

(Mann, 1993 : p.54) [われわれが感覚的に受けとり得る、感覚的に耐え得る、精神的なものの唯一の形態（実吉、1939 : p.92）] であり、その他の神的なもの、すなわち理性、道徳、真理は、感覚的にはその姿を見出せないのである。

圧倒的な美を前にして、アッシェンバッハは自らの感覚的なものに忠実になり、自らの内なる芸術家としての生（性）を見出し、日常の社会的な生活で見失った人間性を再び取り戻そうとした。“Ich liebe dich!” (Mann, 1993 : p.61) [私はおまえを愛している] という本章最後の言葉は禁断の言葉ではあっても、アッシェンバッハの内面からほとぼしる叫びであり、もう日常の世界にはもどることのできない悲劇の主人公としての「私」を自覚した瞬間でもあった。

**第五章：最終章では、「死」がテーマであり、美に殉じる芸術家としてのアッシェンバッハの内面的価値が抉り出されている。現実世界の邪悪——ここでは疫病——から逃れることよりも、芸術世界の美に陶醉し、芸術家としての生をまっとうすることこそ、アッシェンバッハにとっては至福なのである。彼にとっての「死」は、生の完成であると同時に、崇高な出来事でもあった。**

アッシェンバッハの死がひとつの崇高なる芸術作品であるなら、その意味は芸術家、すなわち美に対する憧憬を持っている者にしか理解されえない。日常世界に暮らす者にはその死の意味は分からず、その死を極めてザッハリヒ [事務的な、他人事的な] な態度で受け取るのみであった。Goetheが言うように、“Selten wird das Treffliche gefunden, seltner geschätzt” (Goethe, 1891 : 423) [卓越したものは稀にしか見つけられず、尊重されるのはさらに稀] なのである。

#### 4. 『ヴェニスに死す』にみる「アポロ的—ディオニソス的」世界の葛藤

以上、概観したように、『ヴェニスに死す』に描かれているものは、「魔術の園」より解放された近代の人間が抱える問題、すなわち社会的な実務的日常生活と、非日常的な内面への芸術的・耽美的陶醉を求めた逃避との間のジレンマである。言い方を替えれば、Nietzscheが示した、現実の理性的世界である「アポ

口的世界」と、人間の生や性へのあからさまな欲望を肯定する「ディオニソス的世界」との葛藤である。

この二つの対立する世界の間立つ人間は、精神的にも肉体的にも傷つき、迷い、現実世界からの逃避を望んでいる。そして、前近代の「魔術の園」にそのまま残っていけばよかったと思ひ、時間的にも空間的にも遠く離れたものに憧れる。この「遠くのものへの憧れ」が近代化という社会変動への反動として、ファンタジーの世界を求めるロマン派運動の原点であり、またモダニズム運動の中心的課題である「人間精神の束縛からの解放 (Emanzipation, Befreiung)」——「魔術の園」からの「解放」とは逆の意味での解放——である。闇の「魔術の園」から解放され、「理性」という光の世界へと誘われることで「幸福」になるべきであった人間が、実はそうではなく、今度は闇の世界に憧れそこへ向かって現世の息苦しさから解放されることを乞うているのだ。

しかし、一度「魔術の園」より解放され、近代というアポロ的理性の現実の中へと投げ込まれた我々は社会の掟により勝手にそこから逃れることはできない。社会の掟からの逸脱は社会的制裁を意味し、その覚悟のあるもののみが逃避を許される。アッシェンバッハは「魔術の園」というディオニソス的劇場へ戻ることにより、アポロ的日常には戻ることは許されなかった。ゆえに、「死」を選ぶことにより「芸術家としての生」を全うさせ、永遠の命を得たのである。

## 5. 劇場としてのヴェニスと『ヴェニスに死す』の「死」の意味

これまで述べてきたように、ヴェニスという街は、アポロ的世界から来たアッシェンバッハにとっては、まさにギリシア悲劇の劇場であった。その舞台上で発見する崇高なる美が、美少年タッジオであり、そのギリシア彫刻のような完全な美に接し、アポロ的日常から解放され、カタルシスを経験し、明日への生へのエネルギーを得た。そこで、アッシェンバッハはこのディオニソス的世界で生まれ変わり、つまり一度死んで生まれ変わった人間としてアポロ的日常へと戻っていくはずであった。しかし、最後にはまた悲劇の舞台ヴェニスに戻りそこで死ぬ。ここで、アッシェンバッハは

単なる悲劇の観客ではなく、自らの悲劇を演ずる主人公となり、最終的に「死」を迎えるのである。では、この「死」の意味は何か。

ギリシア悲劇がディオニソスを讃える合唱団、つまり「神懸りして (enthusiastisch)」歌い踊るさまから発生したことはNietzscheの指摘 (1972, p.48ff.) によらずとも、今日では一般に認められている説である。Nietzscheによれば、ギリシア悲劇が永遠の古典となった背景には、形式・秩序・理性の太陽神アポロと陶酔・創造の酒神ディオニソスという対極を行く二柱の神を組み合わせたことにあるという。アポロ的な秩序の世界 (造形美術や叙事詩) と、ディオニソス的な陶酔 (音楽、舞踏、抒情詩) が悲劇の根底にあり、その二つの世界のバランスの上に成り立っているという。(Nietzsche, 1972, p.121ff.)

では、このような悲劇をなぜ人間は求めるのだろうか。人間は死という自然の法則、そしてその苦しみや不安からは逃れられない。生あるものは必ず消滅する。であれば、死や苦しみを肯定的に受け止め、積極的に生きることが重要である (Nietzsche, 1972, p.105ff.; 松田, 1996 : p.138)。ギリシアの哲人が言うように、個体としての人間は消滅する。しかし、その精神は子孫の記憶に残っていく。つまり、肉体は滅びても、精神の永遠性という自覚があれば、より充実した「生」を送る源となりうる。松田は次のように述べている。

古代ギリシア人にとってギリシア悲劇は、日常性からの解放、生物本能への解放、生への動機づける機会であり、このことによってリフレッシュメントを凶つたのである。このように、ギリシア悲劇は古代ギリシア人にとって単に「鑑賞する」ものではなかった。現代的表現で言えば、せまい人格を解放し、ふたたび活力と主体性を取り戻すものだったのである。[...] 芸術家としての永遠の生を得ることになる。 (1996 : p.276)

ギリシア悲劇の本質から考えると、アッシェンバッハは自らが悲劇の主人公となり、その悲劇の舞台で死ぬことにより、内なるディオニソス的陶酔への憧れを満たし、自らの崇高なる「美」に殉じることで自らの

生を永遠のものへと昇華したのである。この意味において Nietzsche の次の言葉は実に意味深いものがある。

Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kustwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnenbefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches. (1972 : p.26)

[人間はもはや芸術家ではない。彼は芸術品になってしまったのだ。すなわち、全自然の芸術力は、ここに陶酔の戦慄のもとに啓示され、根源の一者に最高の歓喜の満足を与えるのである。(秋山, 1966 : p.36)]

『ヴェニスに死す』はまさにギリシア悲劇の世界であり、この「死」が意味するものは、ギリシア的耽美の追求から永遠の生を求めての再生と見ることができる。

#### 注

1. 『ヴェニスに死す』の「死」の意味についてディオニソス的なものとの関連から考察した論考に、岡光 (1973)、田中 (1986) があるが、いずれも本稿とは内容を異にする。
2. 古典文学者として出発した Nietzsche の処女作『悲劇の誕生』は、特にソクラテスに対する批判的記述から当時の多くの古典文学者から酷評を得た。特に、Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1848-1931) の反駁は有名であり、本書は学界から完全に黙殺されたかの感がある。しかし、「アポロ的—ディオニソス的」という象徴的対立概念は文学史、精神史研究においてひとつの視点を与えてくれることは確かであろう。

#### 参考文献

- Borchers K (1980): *Mythos und Gnosis im Werk Thomas Manns. Eine religionswissenschaftliche Untersuchung*. Hochschul-Verlag, Freiburg.
- Goethe JW von (1981): *Goethes Sämtliche Werke*. Achter Band. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

Georg Müller, München.

今道友信 (1987): 西洋哲学史. 講談社, 東京.

Koopmann H (Ed.)(1990): *Thomas-Mann-Handbuch*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart.

Mann T (1948): *Neue Studien*. Bermann-Fischer Verlag, Stockholm.

Mann T (1993): *Der Tod in Venedig*. Fischer: Frankfurt a/M. [1st ed. 1912].

Mann T / 実吉捷郎 (1939): ヴェニスに死す. 岩波書店, 東京.

松田義幸 (1996): ピーターパンはセックスシンボルだった. クレスト社, 東京.

Nietzsche F (1972): *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. E. W. Fritsch, Leipzig. [1st ed. 1872].

Nietzsche F / 秋山英夫 (1966): 悲劇の誕生. 岩波書店, 東京.

Nündel E (1972): *Die Kunsttheorie Thomas Manns*. Bouvier Verlag, Bonn.

岡光一浩 (1973): 死から再生へ——トーマス・マンの『ヴェニスに死す』論. *Norden*, 10 : 32-55.

Renner RG (1987): *Das Ich als ästhetische Konstruktion. "Der Tod in Venedig" und seine Beziehung zum Gesamtwerk Thimas Manns*. Rombach, Freiburg.

田中暁 (1986): トーマス・マンにおけるディオニソス的なもの——『ヴェニスに死す』解釈. 広島大学総合科学部「言語文化研究」, 12 : 265-283.



【Summary】

# Meaning of “Death” in Thomas Mann’s *Death in Venice*: In the light of Nietzsche’s theory of tragedy

Hiroyuki ETO

Nagano College of Nursing

This treatise deals with the meaning of “death” in Thomas Mann’s (1875-1955) *Death in Venice* (1912). The present author interprets the death of the protagonist Aschenbach in the light of the symbolic dichotomy presented in Friedrich Nietzsche’s (1844-1900) *Birth of Tragedy* (1872), i.e., from the conflict between the “Appolonian” vs. “Dionysian” worlds. After scrutinizing each chapter of this novel and analyzing the transition of Aschenbach’s mental condition, the present author comes to the conclusion 1) that Venice is a symbolic theater for Aschenbach in which he played a tragedy for and by himself, and 2) that Aschenbach’s death means the “liberation” or “emancipation” from the “Appolonian” life, i.e., the daily rational life of the ordinary persons, and the “re-birth” into the “Dionysian” life, i.e., the lofty life of artists. By means of examining the Greek aestheticism in *Death in Venice* and understanding the fateful relationship between human life and art, which is the Leitmotiv of this work, we will be able to penetrate into comprehension of 1) the affliction of those who must live in the modernized world and 2) the importance of the fantastic world as a shelter or an asylum of our spirit. Aschenbach, as a “work of art,” obtains the eternal life in the “Dionysian” world by his death in Venice. Projecting such a figure to the nature of Greek tragedy, we will be able to grasp the true meaning of our aspiring of the spiritual eternity of human beings through art activities.

**Keywords:** Thomas Mann, *Death in Venice*, Friedrich Nietzsche, Greek tragedy, death and rebirth

---

江藤裕之 (えとう ひろゆき)  
〒399-4117 駒ヶ根市赤穂1694 長野県看護大学  
0265-81-5138 (Fax 兼)  
Hiroyuki ETO  
Nagano College of Nursing  
1694 Akaho, Komagane, 399-4117 Japan  
e-mail: heto@nagano-nurs.ac.jp