

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——

Thomas Mann und Totentanz (1)

——Zur Deutung der frühen Erzählungen *Der Tod* und *Der Weg zum Friedhof*——

千 田 ま や

Maya CHIDA

(和歌山大学教育学部)

2016年10月7日受理

Zusammenfassung(要旨)

Beim Versuch, die Auseinandersetzung mit dem Tod in den Werken von Thomas Mann zu erläutern, gibt das Motiv „Totentanz“ aufschlussreiche Hinweise. Im ersten Teil dieser Abhandlung wird die Geschichte der Totentanzbilder seit dem Mittelalter kurz zusammengefasst. Es wird gezeigt, dass der Lübecker Totentanz in der Marienkirche, mit dem Thomas Mann seit seiner Kindheit vertraut war, und der 1942 durch den Luftangriff verbrannt wurde, auf seinen Todesgedanken stark beeinflusst haben muss. Im zweiten Teil der Abhandlung werden die frühen Erzählungen „Der Tod“ und „Der Weg zum Friedhof“ behandelt. In den beiden Werken lässt das Motiv von Totentanz in dem bürgerlichen Alltagsleben das Unheimliche auftreten und ruft dadurch einen humoristisch-makabren Schauer hervor.

トーマス・マンの死生観の変遷を考える上で、「死の舞踏」は重要な手がかりとなる。本論は、1942年に空襲で焼失したマンの故郷リュベックの聖母マリア教会の壁画「死の舞踏」を中心に、中世以降の「死の舞踏」の図像の歴史をまとめ、初期作品『死』と『墓地への道』において、「死の舞踏」のモチーフが、日常の中への非日常の介入に使われ、滑稽で不気味な戦慄を与える効果を上げていることを示す。

はじめに

1942年3月28日から29日にかけて、リュベックのメング通り4番地に建つ築184年の屋敷が、イギリス軍の空襲により、ハンザ都市の建築特有の破風を備えたファサードを残して焼失した。この家は、かつて市参事会員として権勢を誇ったトーマス・マンの祖父と父が暮らし、マンの初期作品『ブデンブローック家の人々』、『道化者』、『小フリーデマン氏』、『トニオ・クレーゲル』の舞台として知られた場所である。亡命先のアメリカで4月4日にその報に接したマンは、BBCのドイツ向けラジオ放送『ドイツ聴取者諸君！』の4月放送分において、「私の創作の拠り所であった伝統のシンボル」²である家の焼失に触れたが、空襲への批判はあえて避ける。ドイツ軍はイギリスのコヴェントリー空襲、ポーランド侵攻を行った。「野蛮さにおいて際立つドイツは、自らが犯した蛮行の数々に対して報復を受けずに済むと思っていたのか。」「ヒトラーのドイツには伝統も未来もない。出来るのは破壊することだけなのだ。だから破壊を被るのである³。」マンは、リュベック空襲を、ヒトラーのドイツが自ら招いた報いをみなすのである。

しかしこれはあくまでも、祖国を追われた亡命作家

であるマンが、国外からドイツの人々に体制批判を訴えるための表向きの発言であった。マンが空襲を当然の報いと冷静に受け止めたわけではないことは、翌1943年に書き始められた小説『ファウストゥス博士』の語り手が、空襲の恐怖にペンを持つ手を震わせるドイツ人教師であることから伺われる。そして彼が語るのが、ドイツの三つの時代、すなわち宗教改革の時代、第一次大戦前後の時期、ナチス時代に共通する「ドイツ性」の体现者となる幼馴染の作曲家の生涯であることから、マンが、ヒトラーのドイツも聴取者のドイツも共に、マンが考える「ドイツ性」という伝統の産物とみなしていたのは明らかである。

マンにとって、空襲で失われたリュベックの旧市街は、生まれ育った故郷、初期作品の舞台にとどまらず、「ドイツ性」のイメージでもあり続けた。焼失前のリュベックのたたずまいは、後期作品にも生かされている。宗教改革運動の拠点となった諸都市とともに、小説『ファウストゥス博士』の架空の都市カイザーズアッシュェルンとして合成されるのである。そして1945年の講演『ドイツとドイツ人』の中では、リュベックが「ドイツの精神像(das deutsche Seelenbild)」⁴として回想される。

私が思い出すのは、市門や城壁を備え、尖塔がそびえる都市のたたずまい、聖母マリア教会にある死の舞踏の絵画から発する滑稽で不気味な戦慄感(die humoristisch-makabren Schauer)、(中略)曲がりくねって、魔法をかけられているような感じのする路地、絵のように美しい市民の家々だけではありません。(中略)合理的で冷静な近代的商業都市についてこんなことを言うのはおかしいことですが、ここでは突発的に、少年十字軍運動や神がかりの集団舞踏病や、その他民衆の神秘的な放浪を伴う十字架奇跡の興奮が起きるといことが考えられたのです⁵。

1942年の空襲は、マン家の屋敷だけではなく、旧市街を焼き尽くした。マンは放送の中で、聖母マリア教会、市庁舎、船員組合の家を挙げ、その焼失を「喜ぶ気持ちにはなれない⁶」と控えめに語った。マン家の屋敷のすぐそばにある13世紀から15世紀後半にかけて建てられた聖母マリア教会は、マンが洗礼と堅信礼を受け、日曜の礼拝に通ったなじみ深い場所であり、教会の拍子のずれた鐘の音は『ブデンプロック家の人々』第一章にユーモラスに描かれている。

リューベック旧市街は戦後再建され、市庁舎も海員組合も聖母マリア教会も、昔のままの姿で復元されて、世界遺産となった。マン家の屋敷も1993年からトーマス・マンと兄ハインリヒ・マンの記念館となっている。しかし、マンが『ドイツとドイツ人』の中で回想した聖母マリア教会の壁に描かれた「死の舞踏」の壁画は失われた。壁画を記念するステンドグラスが1950年代に作られたものの、もはやマンが回想したような「滑稽で不気味な戦慄感」を感じさせるものではない。

1993年のマン記念館オープン、2008年の『ブデンプロック家の人々』の三度目の映画化などの影響か、マン家の屋敷と、マン家が没落する以前のリューベックに関する実証的研究は充実したものとなっている。しかし一方で聖母マリア教会の失われた「死の舞踏」の壁画(図1、図2)とトーマス・マンの作品とを関連づける研究は無きに等しい。

日本では、2002年に藤代幸一が「『死の舞踏』への旅」



図1



図2

のなかで、ギュンター・グラスの『鈴蛙の呼び声』の、この壁画に触れたくだりを引用、さらに、マンの『魔の山』の「死の舞踏」の章のあらすじを紹介し、「生きている死者が、死へ導く音楽の音を聞きながら生者を死の世界に連れていくのはまさに『死の舞踏』の定石にしたがっているのである」と述べている⁷。しかし、氏の狙いはあくまでもドイツ語文化圏の「死の舞踏」の絵とテキストの特徴を探ることにあり、マンの作品分析にはではない。

ドイツでは、「トーマス・マンと造形芸術」というテーマのもと、2012年リューベックでトーマス・マン・コロキウムが開かれ、イーリス・ヴェンダーホルムが「『死の舞踏』の故郷トーマス・マンにおける宗教芸術の文学的機能化」を発表。マンが1921年9月17日に、リューベックで講演『ゲーテとトルストイ』を行った際、教会で「死の舞踏劇」を見、リューベックを「死の舞踏の都市」と呼んだこと、『魔の山』の「死の舞踏」の章には、リューベックの聖母マリア教会の「死の舞踏」の絵のイメージが反映されていることを指摘し、『ドイツとドイツ人』の上記の引用箇所を紹介している⁸。このコロキウムの参加者が中心となり、2014年9月から2015年1月にかけて、リューベックで「トーマス・マンと造形芸術」展が開催された。展覧会図録では、ヴェンダーホルムも共著でマンのデューラー受容を論じているが、「死の舞踏」壁画は取り上げられなかった。

このように先行研究が乏しいとはいえ、マンが「ドイツの精神像」として、故郷リューベックの市門、城壁、尖塔、路地という、初期作品でもおなじみの舞台装置に加えて、わざわざ「死の舞踏」の壁画や「少年十字軍」「集団舞踏病」などをとりあげ、ペストや梅毒、長期の戦争によって荒廃した中世後期に、人々が陥った集団催眠状態に着目している点は見逃せない。この図像は、「マンと造形芸術」というテーマの枠を超え、マンのドイツ観、死生観、宗教観に迫る重要な手がかりとなり得るのではないだろうか。

ヘルムート・コープマンは、「トーマス・マンの宗教

観」の中で「マンにとって、宗教的なものとは、『死に対する思い』である」と語っている⁹。確かに、マンの作品は、初期のものから晩年のものまで、「死」が常に中心テーマとなっている。

マンは初期作品群において、「芸術家」対「市民」という対立項に、「死あるいは病」対「生」という対立項を重ねあわせた。登場人物のリアリズム的な描写のなかに、読者がその人物をこのカテゴリーに分類するための目印が書き込まれ、それによって、マンの作品は、リアリズム小説でありながら観念小説でもあるという特徴を持つ。三代の都市貴族の当主と、最後の跡継ぎの少年の病と死による家の没落を描く『ブデンプロック家の人々』には、その技法に加え、ショーペンハウアー的世界観が取り込まれた。また、『ヴェニスに死す』に登場し、芸術家を死へと導く奇怪な人物たちは「死の舞踏」の骸骨を連想させる。しかし、第一次世界大戦が勃発し、マンの初期作品の舞台であった伝統的な市民社会は崩壊する。戦場では、人間の死のありようも、階級社会における、各自の階級にふさわしい看取られ方、弔われ方をする死から、兵器による大勢の人間の無差別な死にかわる。この変化は、当時の人々にとって衝撃的であったが、自らの出自である市民社会の崩壊を目の当たりにした。マン個人にとっても、自らの保守的な思想信条を問い直す契機となった。この死の有り様の変化を、マンは『魔の山』で丹念に描いている。続く『ヨゼフ物語』では、個人を超越した神話的自意識と個人の自意識の組み合わせと、「死からの再生」が主なテーマとなる。この長大な小説を執筆中に、マンはドイツを追われて亡命、亡命先のアメリカで、「死の舞踏」の時代と、ナチス政権を生み出したドイツの運命を重ね合わせたニーチェ小説『ファウストゥス博士』を書くのである。このように、初期作品から晩年の作品まで、マンは一貫して「死」の問題に取り組んだ。彼の死生観の変遷を知る上で、「死の舞踏」のモチーフは有効かつ重要な手がかりとなるだろう。またそれと併行して「死の舞踏」のモチーフの歴史の変遷を中世から現代までたどることによって、マンの死生観と、時代の死生観の対応関係もみることが出来るだろう。

本稿では、まず初期作品を取り上げる。しかしその前に、「死の舞踏」についての基本情報をまとめておかねばならない。

1. 「三人の死者と三人の生者」と「死の舞踏」

ル・ゴフの説をふまえた新倉俊一によれば、12世紀末に「煉獄」という概念が西ヨーロッパに普及する。魂は、死後、天国か地獄に直行するのではなく、煉獄で再度救済の機会を与えられる。その手段として、ミサ、寄進、施しがあり、死はアリエスの言う個別的な「自己の死」となる。

かつて死に向けられていた視線は、天国を目指して飛翔する魂に、あるいは地獄に向けて落下する魂に向けられていたのに、今や冷たくこわばって地中に埋められ、腐敗し始め、蛆虫のむらがる肉体に注がれる。かつては幽明境を異にし相交わることのなかった生者と死者が、それぞれの肉体をもって向かい合い、話を交わすにいたった¹⁰。

生者と、腐敗しつつある肉体を持つ死者との対話は、「死の舞踏」に先立って「三人の死者と三人の生者」という主題の形で主に13世紀フランスを中心に流布した。小池寿子によれば、この主題は、13世紀フランスの詩人ボードワン・ド・コンデとニコラ・ド・マルジヴァルの対話形式の詩が典拠となっている¹¹。三人の若者が、三人の死者に出会う。死者は驚き怯える生者に向かって、死はアダムとエヴァの原罪によって人間に課せられた宿命であること、よりよき最期を迎えるために神に祈るべきことを教え諭す。生者が出会う死者は、神が生者に見せるために遣わした鏡像であり、その腐った肉体は、生者の将来の姿だという。この物語は、写本挿絵や壁画として広まった。

14世紀に入ると、教会分裂(1378-1417)、百年戦争(1339-1452)、ペストの大流行(1347-)がヨーロッパを襲い、老若男女、身分を問わず、多数の死者が出た。1350年ごろ、むち打ち苦行者の行列がイタリアから東欧、イングランドやデンマークへと移動する。フランスのジャン・ル・フェーブルは『死の考察』(1376)で次のように歌う。

私は死の踊り(dance Macabré)をした
それはすべての人の髪をひつつかみ、
墓地へと送り込む

これが「死の舞踏」のフランス語の初出とされるが、Macabréという語の語源は旧約聖書外典の「マカベオ書」や「墓地」を意味するアラビア語など諸説あり、謎のままである¹²。

15世紀に「死の舞踏」の壁画がまずフランスに現れる。見つかっている記録にある中で最も古いものが、1424年、パリのサン・ジノサン墓地の回廊に描かれたフレスコ画である。この壁画の前でフランシスコ会修道士が大勢の聴衆に説教を行ったという。1485年、パリの印刷業者ギュイヨ・マルシャンが、壁画をもとに木版画本を出し、人気を博した(図3)。壁画は1610年に破壊されて残っていないが、木版画本によれば、様々な身分の生者と死者が30組、その前後に説教師が描かれ、死者と生者の対話が各組の下に記されていた。死者は、生者の死後の姿として、骸骨や腐敗しかかった死体ではなく、干からびたミイラの姿で描かれている¹³。

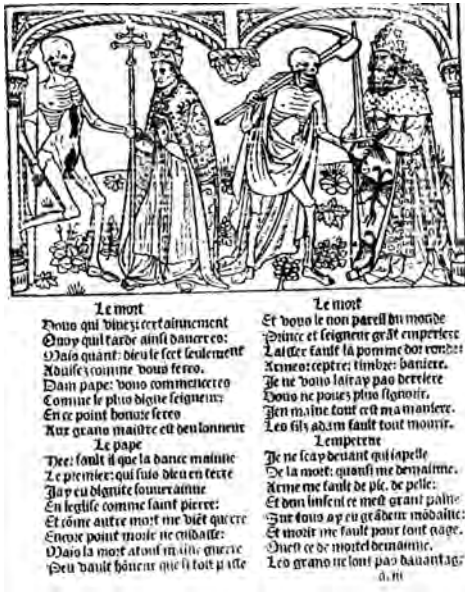


図 3

ドイツ語文化圏では、1440年代、ペストが襲い、公会議が開かれていた時期のバーゼルに壁画があらわれる。バーゼルのドミニコ会修道院付属墓地回廊に描かれた「死の舞踏(Totentanz)」の壁画である。1805年に破壊されたが、1616-21年、バーゼルの銅版画家マテウス・メーリアンが銅版画に写している。この壁画は、ハンス・ホルバイン(子)の「巧妙に構想され、優雅に描かれた『死』の像と物語」(1543)という41点の木版画本にも影響を与えたといわれる¹⁴。1444年、グーテンベルクが活版印刷術を発明すると、15世紀後半には、クノープツァー本と呼ばれる「挿絵入りの死の舞踏」や、ハルトマン・シューデルの「ニュルンベルク世界年代記」(1493)の踊る骸骨の図像などが流布した。文学の領域では、ザーツの文書官ヨハネス・フォン・テーブルが『ボヘミアの農夫』(1401頃)を出す。この書は、最愛の妻を失った農夫が、神の前で、死を告発し、死がそれに反論する、という問答の形式をとり、「人は皆、生を死に、肉体を土に、魂を私に返す義務がある¹⁵」という神の裁きで締めくくられる。

この頃から、生者とペアをなす死者に変化がみられるようになる。生者の未来の姿としての「死者(le mort, der Todesgestalt)」が、生者を連れ去る「死(la mort, der Tod)」にとってかわるのだ。死の舞踏も、同一人物の死後の姿と生前の姿のペアから、死と人間のペアにかわり、経帷子をまとった骸骨が、それぞれの身分を代表する人間を輪舞に誘う形になる。15世紀のリューベックの聖母マリア教会の壁画も、16世紀のホルバインの作品の「死の舞踏」もこちらに属する。木間瀬精三はこの変化に、托鉢修道士の説教の影響をみている。『「生者」がその変身である『死者』によって死のかなたに誘導されるという(中略)大きなヴァリエーションが与えられない筋よりも、より劇的な、そ

して多種多様な表現が可能」な「擬人化された『死』—ヒーロー的なこの悪役—を活躍せしめる人間悲劇、あるいは人間喜劇の方が、好まれたというのも当然であろう¹⁶。」

トーマス・マンが回想するリューベックの聖母マリア教会の「死の舞踏」の壁画は、ドイツ最古のものである。ただし、マンが眺めたのは、1463年、ベルント・ノトケが亜麻布に描いたオリジナルではなく、1701年、アントン・ヴォルトマンが亜麻布に模写したものであった。藤代幸一によれば、オリジナルのテキストは中世低地ドイツ語で書かれていたが、模写された際、新高ドイツ語に改められた。「死」に呼び出される生者は24人、テキストの形式は、「死」と生者の交互のそれぞれ8行からなる語りの繰り返しで、死の言葉の最後の行は、次の生者の呼び出しとなっている。死による呼び出しにはさまざまなヴァリエーションがある。「さあ隠者よ、わしの後に続け」、「さあ百姓よ、わが輪舞に加われ」、「さあ若者、こちらへ進み出よ」、「乙女よ、汝と踊りをはじめろ」等々¹⁷。「ダンスのパートナーの呼び出し—生者の弁明—彼に対する『死』の断罪、ないし判決の宣告というように次々に連鎖が成り立ち、死の舞踏の全体像が形成される¹⁸。」残された壁画全体の写真¹⁹を見ると、24名の生者たちは、それぞれ身分が一目でわかる正装に身を包み、しかるべき持ち物を手にしている。舞踏といっても、生者の動きはわずかで、軽快に踊っているのは、経帷子をまとったミイラ姿の「死」たちばかりである。「死」は全員、片足を高くあげ、生者に顔を向けて、両側の生者を細い手でしっかりと捕まえている。頭部の肉がなく、眼窩は黒い穴で、歯がむき出しになっているため、口を開けたときの表情は、おどけて笑っているようにしか見えない。背景はリューベックの遠景で、港と町を南から見た構図になっており、そこかしこに教会の塔が聳え立っている様子がわかる。ノトケはタリンのニコラウス教会にも「死の舞踏」を描いた。こちらは一部現存している。

16世紀は宗教改革の不穏な時代であるが、美術の領域では、ホルバイン父子、デューラー、ハンス・バルドゥング・グリーン、グリュネバルト、アルトドルファー、ルーカス・クラナハ父子などが活躍した。デューラーは、セバスチアン・ブラントの『阿呆船』(1494)の木版画を製作し、クラナハ(父)は、ルター夫妻の肖像画を描いた。デューラーの影響を受け、エラスムスの肖像画を描いたホルバインは、「死の舞踏」に聖職者や裕福な者に対する批判を込めた。ハンス・バルドゥング・グリーンは、「虚栄」という題で、鏡を手にする裸体の若く妖艶な女性と、砂時計をかかげた「死」を組み合わせた絵を描いたが、このような「死と乙女」の主題も、「死の舞踏」の系譜に連なる作品とみなすことが出来るだろう。

「死の舞踏」に先立つ「三人の死者と三人の生者」

の主題が、肉体の死と最後の審判の間の救済装置としての「煉獄」という概念から生まれてきたことはすでに述べた。しかし、宗教改革者ルターもカルヴァンもツヴィングリも、この「煉獄」を否定する。それが図像にどのような影響を与えるのか、田辺幹之助は次のように解説する。

魂についていえば、「身体の死」と最後の審判の間の期間は事実上無化される。死の像に関して言えば、こうした教義の至るところは、「煉獄の魂+地上の肉体=死者」の像、すなわち「死者=贖罪を勧めるもの」の図像表現の否定である。(中略)第一の死と第二の死の間の時間は死者の魂にとって「無い」のだから。死の像はしたがって、(中略)腹腔の露わになった屍体の姿で現されている場合でも死の寓意像であって、もはや死者の像ではない²⁰。

しかし、例えばハンス・バルドゥング・グリーンが、一人の女性の一生を10段階に分けて10体の裸像として並べ、死の姿も描き添えた、二枚一組の絵「女の七段階の年齢の姿(Die sieben Lebensalter der Frau)」 「女の三段階の晩年の姿と死(Die drei Sterbealter der Frau und der Tod)」(1544)のように、たとえ宗教改革によって地上の肉体を持った死者の図像表現が否定されたとしても、徐々に老いて死に近づいていく肉体が、「死者」のかわりに「生者」を戒める鏡像の役目を果たしていくのではないかとも思われる。

近世の「死の舞踏」連作における「死」は、虚無そのものの摸像となった。それゆえ「死の舞踏」はすべて「ヴァニタス」画である、そして、キリスト教的世界観が崩れると、それは普遍的な死の表象から、個人的な死の表象にかかわると田辺は言う²¹。

「死の舞踏」の図像の変遷をふまえて、田辺の捉え方にあえて補足するなら、キリスト教徒は、「最後の審判」による普遍的な死の観念を共有していたが、12世紀末に「煉獄」の存在が信じられると個人的な死が意識されるようになり、魂は煉獄にありながらも肉体は屍となっている「死者」が登場する。しかし、宗教改革によって「煉獄」が否定されると、再び死は普遍化される。そして最後にキリスト教的価値観という裏付けが失われると、死は個人の死になる。20世紀に入ると、新たに戦争によって数量化され、個人性を奪われた大量死もあらわれるのだが、19世紀末以降の「死の舞踏」のモチーフの変遷については、マンの作品とあわせて論じることにする。マンの諸作品における「死の舞踏」の主題を考察するに際し、本稿では、1890年代後半のマンの20代前半の短編群から、『死』と『墓地への道』を取り上げる。

2. 『死』²²

初期短編の『死』は、1897年、ミュンヘンの風刺雑誌『ジンプリツィシムス』に掲載された。主人公は伯爵で、若いころに世界を放浪し、リスボンで恋愛をするが、恋人は彼との間に娘を遺して亡くなった。海辺の家に一人娘と隠遁している彼は、自分が40歳の誕生日に死ぬと知っている。小説は、死を迎える日[10月12日]の一か月前からの日記という体裁をとっている。彼は「敬虔とひそかな戦慄」(71)[9月10日]を感じ、死が日常的な退屈なものではなく、異様で奇妙なものであってほしいと願い[9月15日]、死がどんなものなのか知りたい焦燥に駆られ[9月23日]、自分で自分の死を引き寄せられると信じる。[10月2日]そして「死の冷たい息吹が感じ取れるような気がする」(76)ほど死が間近に迫っていることを感じ[10月5日]、死後の世界を海のように果てしない、鈍くざわめく闇のようなものと想像する。[10月7日]市民的生活に未練を持たない彼は、「死がやってきたら、お礼を言うつもりだ。」「それが恍惚と言語を絶する甘美さとの一瞬」「最高の悦楽の一瞬」(76)に違いないと思う。[10月8日]ところがこの期待は二日後の死との会話によって見事に裏切られる。

姿を見なかったし、声も聞こえなかったが、それでもおれは奴と話をしたのだ。くだらないことに、奴は歯医者のようにふるまった。「すぐに話をつけるのがいちばんいいのだ」と奴は言った。(中略)あの言葉の響きときたら！おれは骨の髄までぞっとした。あんなにしらじらしく、あんなに退屈に、あんなに市民的に！わたしはあれ以上に冷え冷えとして、あれ以上に嘲笑的な、幻滅の感情を覚えたことはかつてなかった。(77)

彼自身はその時には「死」を追い払うことが出来たが、誕生日の前夜、彼の最愛の娘が心臓麻痺で急死する。彼は、娘の存在が、自分の生に対する未練となっていたことに気づき、娘のもとに「死」を招き寄せたのは実は自分ではなからうかと自問しつつ、冷たくなった娘の手を握りながら、「死」が自分を迎えに来るのを待つ。

マン22歳の作品で、完成度は高いとは言えないが、「死の舞踏」の主題との関連においても、続く諸作品で描かれる死の場面との共通点においても、この作品は重要である。

「灰色の空」の下に広がる「灰色の海」のそばの「灰色の家」(71)は、アルノルト・ベックリーンの「死の島」や「海辺の廃墟」(1880)を連想させる。これは、のちのマンの主要作品、『ヴェニスの死』、『アデンプローク家の人々』、『トニオ・クレーゲル』、『魔の山』等でも繰り返される、死の世界に通じる風景である。そ

して、上記の作品群に先立って、マンは既にこの作品の中で、市民的日常と海の対比を、「生」と「死」の対比と重ねあわせている。

主人公は「生」と「死」のはざままで暮らしている。彼は、海辺への隠遁という設定によって空間的な意味で、病人である、という設定によって社会的な意味で、死の一个月前という設定によって時間的な意味で、市民的日常から切り離されているのだが、まだ死を迎えるには至っていないという中途半端な状態に置かれている。前の章でみたように、「三人の死者と三人の生者」の主題においては、「生者」は「死者」と対面したときに恐怖を感じるが、相手は実は、現世でもなく天国でも地獄でもない煉獄で、最後の審判までの猶予期間を過ごす、「生者」の未来の姿であった。マンの小説の主人公も、生と死のはざまにいて、いわば煉獄の「死者」と同じような立場に置かれている。彼はまだ死んではいないが、市民生活に未練をもたない点で、生を謳歌し、生に執着を持つ「生者」とも言えないのである。

主人公と、擬人化された「死」との関係も、お互いに他人同士なのかそうでないのかが曖昧にぼかされている。「死」は、「奴」と呼ばれるが、姿が見えず、声も聞こえないという。にもかかわらず主人公は「死」と対話する。主人公がいかにして死期を悟ったのかも日記には書かれてはいない。「死」は、主人公が長年自分のなかではぐくんできたもの、すなわち主人公の分身であると解釈することも実は可能なのである。「三人の死者と三人の生者」において、「死者」と「生者」が、一見対照的に見えながらも実は同一人物であったように。

しかしたとえ「死」が主人公の分身であるとしても、主人公は「死」によって、期待を徹底的に裏切られる。まず彼は、「死」との対話で、自分の死が期待したような恍惚と甘美さと悦楽に満ちたものではなく、退屈な

市民的なしらじらしいものでしかないことを思い知らされる。さらに死の予定日の一日前に、娘の命を奪われる。間接的にはあれ、娘を死なせた自分を責めながら、主人公は次に自分の番が来るのを待っている。日記はそこで終わり、小説に主人公の死の場が描かれることはないが、「死」が冷酷に、主人公と「すぐに話をつける」こと、死の瞬間、主人公には期待した恍惚も悦楽も与えられないことは明らかである。主人公の期待に対する「死」の裏切りこそ、生を謳歌している人間に突然死すべき定めを突きつける「死の舞踏」を想起させずにはおかない。さらに、主人公の娘の急死は、「死の舞踏」のヴァリエーションである「死と乙女」の主題に通じる。この主題は世紀転換期に大流行した。この作品の2年後のムンクの「死の接吻」(図4)がその一例である。

3. 『墓地への道』²³

『墓地への道』は、長編小説『ブデンプロック家の人々』完成後の1900年5月に書かれ、やはり雑誌『ジンプリッツィシムス』に掲載された短編である。小説『死』においては「死」が、語り手である主人公に「奴」と呼ばれることによって擬人化されたが、その姿の描写はなかった。この小説においては、元気な若者が「生」と呼ばれる。「生」の人物描写をみてみよう。

若い男が自転車のサドルにまたがっていた。(中略)彼は色模様のシャツを着て、その上にはグレーの上着、スポーツ用のゲートルをはき、実に小生意気な帽子をかぶっていた。(中略)その帽子の下からのぞいているのは(中略)ブロンドの前髪だった。彼の眼は真っ青だった。彼は「生」の化身のごとくにやってきて、ベルを鳴らした(215)

金髪碧眼の若く生意気な「生」の行く手を邪魔しているのは、小説の主人公ロープゴット・ピープザムである。彼は妻と娘を失い、酒浸りになって失業した風采のあがらない男で、黒い服を着て、杖をつきながら一本道を歩き、墓参りに向かうところである。「ロープゴット(Lobgott)」、すなわち「神をたたえよ(Lob Gott!)」という名前、黒い服、墓参り、これらは彼が市民生活に背を向け、死の世界に属していることを示す。そのことは彼の身体的特徴からも一目でわかる。

彼の首、大きな喉ぼとけのある長い、ひからびた首が、ほつれた折り襟から突き出ていた。(中略)その顔はきれいに髭があたってあって、青白かった。落ちくぼんだ頬と頬のあいだには、先のほうが団子のように固まってゆく鼻が突き出ていて、(中略)燃えるように赤いその鼻は(中略)謝肉祭のつけ鼻のようであり(中略)その口は両端が大きく下がって(中略)

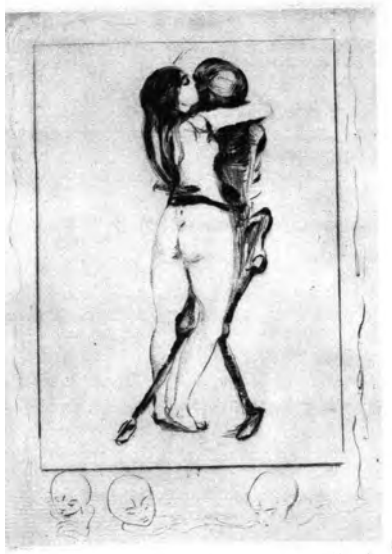


図 4

目は充血し、みじめたらしく隈取ができている(212 f.)。

この作品は、先にとりあげた『死』とともに、マンの初の短編小説集『トリスタン』(1903)に収録された。その表紙絵を担当したアルフレート・クビーンは、表題作『トリスタン』をふまえ、太った髭面の大男(「市民」・「生」)に踏みつけられる骸骨のような道化師(「芸術家」・「死」)を描いた。(図5)クビーンには、逆に道化師に扮した骸骨が男を踏みつける石版画『ピエロとしての死』(1922)(図6)や、『新・死の舞踏』(1947)という作品もある。世紀転換期、人形劇や仮面舞踏会、サーカスやカーニヴァルの仮装行列には、道化師の服を着て、仮面をかぶった「死」がしばしば登場したという。この小説の主人公もその仲間の一人である。彼は、まだ生きてはいるが、青白い頬、目の隈取、つき



図 5



図 6

出た喉ぼとけからは、死相が透けて見える。真っ赤に充血した鼻も、「つけ鼻のよう」という形容によって、鼻のない骸骨が、つけ鼻をつけて生者のふりをしてい

るイメージが浮かぶ。小説『死』の舞台は、灰色の海と灰色の空が広がる北ドイツ。ここでは「死」が主人公を絶望へと追い込んでいったが、小説『墓地への道』の舞台は、青い空が広がる初夏の南ドイツ、おそらくはミュンヘン。ここでは「生」が主人公を嘲笑する。もともと伝統的に、「死の舞踏」で陽気に踊る「死」は、道化のようにおどけてはいるものの、嘲笑する側であって嘲笑される側ではない。しかしこの小説の主人公は、道化に扮しているのではなく、道化そのもの、嘲笑の対象なのである。マンは初期の作品群で、「死」と「生」、「北」と「南」、「嘲笑する者」と「嘲笑される者」等の対立項の、多様な組み合わせを試しているのである。

さて、「生」は自転車に追いすがって押し倒してしまったロープゴットに腹を立て、彼を突き飛ばして走り去る。路上に一人残されたロープゴットは怒り狂い、みるみる遠ざかっていく「生」を大声でののしりだす。彼の叫びは「咆哮と言ってもいいもので、もはや人間の声ではなかった。」彼は、ののしりながら、「踊りだし、跳躍し、手足を振り回す。」(218f. 強調は千田による)まさに「死の舞踏」の骸骨の身振りである。やがて野次馬が集まってくると、ロープゴットは彼らにも怒りをぶつける。

お前をつかまえたら、皮をひっぺがしてやる。(中略) 悪魔にそんな目玉はほじくり出されちまえ。(中略) わしはきみらの耳に真実を叫びたい、永遠にきみらを戦慄せしめるためにだ(中略)その日がやってくるのだ、きみら無価値な虫けらの諸君、神がわれらすべてを量り給うとき、ああ、ああ、人の子は雲に包まれて現れるであろう…きみら無邪気な下司ども、(中略)彼はきみらをこの上もない暗闇に投じるであろう、きみら陽気な輩を、そこにあるのは号泣であり…。(221. 強調は千田による)

この台詞には、新約聖書のルカによる福音書第21章27節「そのとき大いなる力と栄光とをもって、人の子が雲に乗ってくるのを、人々はみるであろう」²⁴がはめ込まれているほか、中世の説教を思わせる言葉がちりばめられている。小池寿子が『死者たちの回廊』の中で紹介している『魂と肉体の葛藤』という11-12世紀のラテン語版の詩をみてみよう。

一人の修道士が恍惚として幻想のさなかにいる。ここでは、富める者がまさに死のうとしているのだが、魂はなかなか肉体から離れてくれない。(中略)魂は、肉体がいまや蛆虫に食われるままになり、ゆくゆく

は地獄へ落ちるであろうと嘆く。ひとしきり嘆き終わると悪魔がやってきて、葛藤に苦しみつつ死にゆく者を前に次のように言う。「見たものすべてを欲するその目をくり抜け、耳を切り取れ、慈悲も哀れみも良心もない心を切り裂け、そして悪戯をなす手足をもぎ取ってしまえ：」と。そして肉体から魂を強引に引きはがし、ついには地獄の業火へと投げ捨てるのであった。(184. 強調は千田による)

彼の仲間、同じく小説集『トリスタン』に収録された短編『神の剣』の主人公ヒエロニムスがいる。芸術家が集い、イーザル川のアテネと呼ばれた世紀転換期ミュンヘンに現れたサヴォナローラのごとき予言者である。ヒエロニムスは、ミュンヘンの画廊に展示された轟動的な聖母マリアの絵が、鑑賞者に信仰心どころか破廉恥な気持ちを抱かせる、という理由で店主に絵を撤去するように申し入れたが、相手にされず、ついには店から放り出されてしまう。彼は芸術の街にあふれていた美術品や仮装衣裳が、かつてフィレンツェで行われたように、山と積まれて燃え上がる幻を見、黙示録についてのサヴォナローラの教えを引用しながら、ラテン語で「神の剣は地の上にすみやかに急ぎ降れよ」²⁵とつぶやく。(Kb125)

『墓地への道』や『神の剣』において、なぜマンは、ロープゴットやヒエロニムスにキリスト教の修道士の教えを語らせたのだろうか。その説教を真に受けて、彼らの台詞をマンの宗教心のあらわれとみなすべきではない。なぜなら二人とも、その古めかしさゆえに、畏れられるどころか、むしろ失笑を買っているからである。ロープゴットやヒエロニムスは、「生者」に警告する「死者」の立場にあるが、「死の舞踏」や「三人の死者と三人の生者」のような中世の図像とは対照的に、嘲笑する側ではなく、市民からのけ者にされ、嘲笑される側に置かれている。ロープゴットの言動は「死の舞踏」の死者さながらだが、明るく晴れた空の下では、彼は謝肉祭の道化にしか見えぬ、本人が本気で怒れば怒るほど、相手を糾弾するその言動がますます滑稽に、ますますグロテスクになる。両作品が掲載された雑誌『ジンプリツィシムス』が、カトリック文化圏のミュンヘンを拠点とし、聖職者の風刺画を掲載していたことから、マンが雑誌の編集方針にあう作品を投稿したということも考えられるが、おそらくそれだけが理由ではないだろう。これまで考察してきたように、マンが「死」を「生」に対置するとき、「死」の姿には、リュベックの聖母マリア教会の「死の舞踏」の壁画のイメージが透けてみえるからである。

4. 日常のなかの非日常

マンが「死の舞踏」の主題を初期作品に取り入れた理由として考えられるのは、まず第一に、「死の舞踏」

における「生者」に相対する「死者」という組み合わせが、当時のマンの思考の枠組みであった「生」対「死」、「市民」対「芸術家」、「美」対「宗教的精神性」等の二項対立を形象化、擬人化する上で、好都合であったからであろう。

第二に考えられるのは、日常世界と、「死者」の視点から見た同じ世界のコントラストから生まれる効果である。「三人の死者と三人の生者」の図像では、「死者」が「生者」と向かい合って立っている。「死の舞踏」の図像では、「死」と「生者」が交互に並んで手をつないで踊る。いずれの場合も、身分にふさわしい恰好をした健康な俗世の人物と、現実には立ったり踊ったりできるはずのない屍や骸骨が、同じ画面の中、日常的な風景の中に、並べて置かれ、互いに相手の鏡像となって同じ仕草をしている。マンの小説においても、予言者の人物は、その身なりや言葉遣いからして時代がかかっており、非日常的な存在であるにもかかわらず、日常的な風景の中に置かれている。彼らが孤立しているのも嘲笑されるのもそのためである。そして彼らが語る黙示録的な終末の光景は、彼らを取り巻く日常世界とは正反対である。「死と乙女」の図像に込められた教訓のように、彼らの目には、日常世界の平穏と繁栄こそ、滅びの前兆と映る。明るくのどかな一本道で、野次馬に囲まれて、ロープゴットは最後の審判を語る。「輝いていた」(222)ミュンヘンを徘徊するヒエロニムスは、「デアティーナー通りをのぼってきた、かすかな雷鳴をはらんでいる黄色っぽい雲の壁に向かって、硫黄の光でこの楽しげな町の上空を覆ってのびる幅広の火の剣が立つのを見た」。(242)このような日常と非日常のコントラストこそ、マンの初期作品が、リュベックの「死の舞踏」の絵と共有する効果ではないだろうか。あらゆる職種の人々が、ミイラのような「死者」と交互に手をつないで踊る様と、船が行きかう港や教会の塔が立ち並ぶリュベックののどかな遠景の組み合わせにマンが感じた「滑稽で不気味な戦慄」は、初期短編において見事に再現されているのである。

本論の続編では『ヴェニスに死す』とりあげる。多数の翻訳でも、ヴィスコンティ監督の有名な映画でも、題名にはこの訳語が当てられてきたが、原題は *Der Tod in Venedig*、『ヴェニスの死』が正しい。この作品には、死の導き手が複数登場するが、その中の一人にヘルメス神がいる。マンは「死」の名のもとに、キリスト教世界と神話の世界の融合を試みるのである。

注

- 1 Thomas Mann: *Tagebücher 1940-1943*. Hrsg.v.Peter de Mendelssohn. S.Fischer Verlag. Frankfurt am Main. 1982. S.413.
- 2 Thomas Mann: *An die gesittete Welt*. Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe. Hrsg.v.Peter de Mendelssohn.S.Fischer Verlag. Frankfurt

- am Main. 1986. S.526.
- 3 Ebd.S.526f.
- 4 Thomas Mann:Essays. Bd.5. *Deutschland und die Deutschen 1938 - 1945*. Hrsg.v.Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. S.Fischer Verlag. Frankfurt am Main. 1996. S.262.
- 5 Ebd.S.263.
- 6 *An die gesittete Welt*. S.525.
- 7 藤代幸一「『死の舞踏』への旅」八坂書房(2002)11-12、21-22頁.
- 8 Iris Wenderholm: *Totentanz-Heimat. Literarische Funktionierung sakraler Kunst bei Thomas Mann*. In: Thomas Mann Jahrbuch Bd.26. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main. 2013.
- 9 Helmut Koopmann: *Thomas Manns religio*. In: *Thomas Mann Studien, statt einer Biographie*. Königshausen & Neumann. Würzburg. 2016. S.513.
- 10 新倉俊一「中世を旅する 奇跡と愛と死と」白水社(1999)148-149頁.
- 11 小池寿子「死者たちの回廊 よみがえる『死の舞踏』」平凡社ライブラリー(1994)54頁.
- 12 木間瀬精三「死の舞踏 西欧における死の表現」中公新書(1974)68-69頁.
- 13 木間瀬 72-77頁.
- 14 森田安一「木版画を読む 占星術・『死の舞踏』そして宗教改革」山川出版社(2013)139頁.
- 15 J・フォン・テール著 石井誠士・池本美和子訳「ボヘミアの農夫」人文書院(1996)124頁.
- 16 木間瀬 84頁.
- 17 藤代 46-47頁.
- 18 藤代 39頁.
- 19 Erina Gertsman: *The Dance of Death in the Middle Ages. Image, Text, Performance*. Brepols Turnhout, Belgium. 2010.
- 20 田辺幹之助「死者と虚無、友ハイナー中世末期から19世紀に至る死の舞踏の背景」『死の舞踏—中世末期から現代まで—デュッセルドルフ大学版画素描コレクションによる』国立西洋美術館(2000)所収.33頁.
- 21 田辺 39頁.
- 22 Thomas Mann: *Der Tod*. 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. 以下、本文中()括弧内のアラビア数字はページ数を示す. KommentarbandはKbと略記.
- 23 Thomas Mann: *Der Weg zum Friedhof*. In: *Frühe Erzählungen 1893-1912*.
- 24 聖書 1955年訳 日本聖書協会 127頁.
- 25 Thomas Mann: *Gladius Dei*. In: *Frühe Erzählungen 1893-1912*.S.242.

図版の出典と注

- 図1 Uli Wunderlich: *Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Eulen Verlag. Freiburg. 2001. S.32. リューベックの「死の舞踏」の一部。左から、死、高級官吏、死、堂守、死、商人が並んでいる部分。背景は商船が行きかう海。
- 図2 Iris Wenderholm: a.a.O. S.33. 同じくリューベックの「死の舞踏」の一部。左から、市長、死、聖堂参事会員、死、貴族。聖堂参事会員と貴族の間に見える二つの塔をもつ教会が聖母マリア教会で、壁画のちょうど中央に位置している。
- 図3 *Der Tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Gert Kaiser. Insel Verlag. Frankfurt am Main. 1983.S.76. マルシャン本の一部。左から死、教皇、死、皇帝。
- 図4 エドヴァルト・ムンク「少女と死」『死の舞踏—中世末期から現代まで—デュッセルドルフ大学版画素描コレクションによる』国立西洋美術館(2000).166頁.
- 図5 アルフレート・クビーン「トリスタン」表紙. *Thomas Mann und die Bildende Kunst. Katalog zur Ausstellung im Museum Behnhaus Drägerhaus und im Buddenbrookhaus Lübeck. 13. September 2014 bis 6. Januar 2015*. Hrsg.v. Alexander Bastek und Anna Marie Pfäffin. Michael Imhof Verlag. Petersberg. 2014. S.312.
- 図6 アルフレート・クビーン「ピエロとしての死」、『死の舞踏—中世末期から現代まで—デュッセルドルフ大学版画素描コレクションによる』国立西洋美術館(2000).161頁.

