

パロディー小説としての

『ヴェニスに死す』

合 沢 賢

序

『ヴェニスに死す』は1912年に刊行されたトーマス・マンの最も重要な短編小説であるが、同時代の他の代表的な散文作品と比較してみるならば、その古典的な外貌は注目に価すると思われる。例えば、この小説は次のような一文をもって始まるのである。

「グスタフ・アッセンバッハ、あるいは彼の50才の誕生日以来の公的な名称でいえば、フォン・アッセンバッハは、……19××年春のある一日の午後、ミュンヘンのプリンツレゲンテン街の自宅から、かなり遠くまで散歩にでかけた。」(353)

現代小説においては、ふつうそうであるように、読者をいきなり物語のただなかに、あるいは作中人物の意識のなかにほうりだすことをしないで、物語を始める前に、まず主人公の名前、年齢、身分（フォン・アッセンバッハ）を読者に紹介し、時と場所を知らせる。このような伝統主義的導入を、例えばリルケの『マルテの手記』（1910年）、カフカの『変身』（1915年）のそれと並べてみたら、その差は歴然とすることであろう。

だが、この印象が、読者にことさら強く残るのは、ただそれだけのせいではないように思われる。むしろ、この小説のそのような外貌にもかかわらず、それと矛盾する経験を、この物語を読んで、他方において、するためではなかろうか？すなわち、この古典的な小説の読者は、ある曖昧さと不思議な息苦しさを常に覚えるのである。

この奇妙な矛盾する印象は、いったい、どこからくるものであろうか？我々は、まずこのような疑問から出発して、この作品が読者に与える、強い感銘の秘密を、ひとつの方向から明らかにしてゆきたいと思うのである。

1

この物語の語り方のひとつの特徴は、主人公以外の他のすべての人物が、必ず、主人公に関係づけられて描写されていることである。正確に言うならば、彼等は、あたかもアッセンバッハの目に映ったものとして、のように語られているということである。たとえば、ヴェニス行きの汽船のなかで、相客である若者のグループが、酒に酔ってふざけさわぐの

を、アッシェンバッハがながめている場面がある。そして彼等のうちのひとりが特に彼の注意をひく。

“Kaum aber hatte Aschenbach ihn ein wenig genauer ins Auge gefaßt, als er mit einer Art von Entsetzen erkannte, daß der Jüngling falsch war. Er war alt, man konnte nicht zweifeln. Runzeln umgaben ihm Augen und Mund. Das matte Karmesin der Wangen war Schminke,…….” (365)

若者のグループのなかのひとりが、実は、頬紅をつけた醜い老人であることを、読者がみとめるのは、主人公が、ぎくりとしてそれを発見した時である。そしてその後も、彼の目を通して以外、この老人をみることがない。つまり、語られているのは事実そのものではなくて、主人公の知覚の内容または意識なのである。そこで言われているのは、(Er erkannte,) daß der Jüngling falsch war. であって、Der Jüngling war falsch. ではないのである。従って、この老人がアッシェンバッハの念頭から去る時には、読者の前からも、同時に姿を消すことになるのだ。

これは、文字通り、任意のひとつの例にすぎない。ミュンヘン郊外を散歩している時に見かけた旅人風の男、犯罪者めいたヴェニス Gondola の船頭、そして美少年タジオでさえも、この点では同じである。主人公の目に映り、意識にのぼった限りの彼等が、Aschenbach sah, daß……, Aschenbach dachte, daß……のような、いわゆる Gedankenbericht の形で、あるいは主人公の体験話法 (Erlebte Rede)¹⁾ の形で、読者に語られるのである。ついでながら、引用した個所の、Er war alt, man konnte nicht zweifeln. 以下も、それであって、第三者の立場からの客観的な描写でないことは、コンテキストから明らかである。

我々読者は、主人公の意識を経ないところの彼等を客観的に知ることができない。また、彼等の心のなかの動きに至っては、ましてである。読者が受ける曖昧な感じは、ひとつには、ここからくるものなのかも知れない。

だが、それはともかく、アッシェンバッハとタジオ以下の人物の間には、このように、単に主人公と傍役というだけでない、小説の構成の上での差別があるのだ。その意味で、この物語のほんとうの登場人物は、アッシェンバッハただひとりである、と言うこともできるように思われる。

2

アッシェンバッハの、物語のなかでの、このような特別な位置のために、彼の内心の事象の描写が、この小説の非常に大きな部分を占めているのだが、もちろん、読者は、彼の心のなかに閉込められているばかりでないことは言うまでもない。上に述べた Gedankenbericht

においても、また体験話法においても、アッシェンバッハは、様々な名で呼ばれているが、それ等は、明らかに、物語っている誰かの、主人公に対する批評なのである。

der Enthusiasmerte (390), der Heimgesuchte (391), der Betörte (401), der Einsame (401), der Verliebte (403) usw.

ところで、物語の主人公であるアッシェンバッハに、このような批評を加えているのは、いったい誰であろうか？この小説の作者は言うまでもなく、トーマス・マンである。だが彼自身が、直接にそうしていると考えるのは、正確ではないように思われる。と言うのも、作家は、必ずしも自分自身の声で物語を語るとは、かぎらないからである。いやむしろ、小説のなかに仮構された人物—語り手 (Erzähler) を介してのみ語る、と考えた方がより正しくはないだろうか。W. カイザーのことはをかりるならば、「語り手は、叙事的作品の虚構された一部分である」²⁾ のだ。トーマス・マン自身の作品を例にとるならば、『ドクトル・ファウストゥス』の物語を語っているのは、レヴァーキューンの友人であるゼレーヌス・ツァイトブロームであり、『高等詐欺師フェリクス・クルルの告白』の語り手は、もちろんクルル自身なのである。トーマス・マンは、彼等が物語る体裁になっているこれ等の小説の作者なのである。

そして、この作品『ヴェニスに死す』もまた、基本的には同様である。ただ上に挙げたふたつの長編小説と異なるのは、語り手が、物語の表面に現れないで、最後まで、いわば匿名で語っているということだけだ。だが、名告をあげるのをまつまでもなく、物語を語るその語り口によって、ある語り手が常に現前していることを、読者は知っているのである。そして、この語り手もまた、アッシェンバッハ以下の作中人物と同様に、トーマス・マンが創造した人物なのである³⁾。

物語と読者の間にこのような語り手が介在しているということは、ところで、物語と我々読者の間に、ある距離が存在していることを意味する。すなわち、ここで物語られているのは、作家であるアッシェンバッハの内的な体験であるが、物語っているのは、それに対して、批評的な距離を明らかに保っている、ひとつの別の人格なのである。我々は、既に、この小説の圧倒的な部分が、主人公の心内の事象の描写であることにふれたが、それにもかかわらず、同時に、読者は語り手とともに、それを、いわば外部から批判的にみることができるのである。このような距離感は、物語の輪郭の明確さを印象づけるものであるが、小説の冒頭の文章から、我々が感じたのも、またそれであった。

3

この小説の語り手の存在、および、語り手の物語に対してとる距離を証明しているのは、なにも、アッシェンバッハに対するイローニッシュな命名のしかたにかぎらない。第二章

で語り手は、物語のストーリーからすっかり離れて、作家である主人公の過去にさかのぼり、その人柄、経歴、業績などを詳細に紹介する。そのなかで、アッセンバッハの作品に、近年、頓に目立ちはじめた過度の形式美、「再生せる無邪気さの奇蹟」(Wunder der Wiedergeborenen Unbefangenheit) (362) は、実は相対主義的な懐疑へと人を陥れがちな知識 (Wissen)、すなわち、意志や行動を麻痺させるあのハムレット的な認識を、ただ一方的に拒否することによって、購われたものであることを指摘した後、語り手は次のような美学的考察をはさむのである。

“……Und hat Form nicht zweierlei Gesicht? Ist sie nicht sittlich und unsittlich zugleich, –sittlich als Ergebnis und Ausdruck der Zucht, unsittlich aber und selbst widersittlich, sofern sie von Natur eine moralische Gleichgültigkeit in sich schließt, ja wesentlich bestrebt ist, das Moralische unter ihr stolzes und unumschränktes Szepter zu beugen?”

(……そして形式というものはふたつの顔を持っているものではあるまいか？形式は倫理的であって、同時に非倫理的ではあるまいか、一紀律の結果として、現れとしては倫理的であるが、形式がその本性上、ある道徳的な無関心さを包含し、いやそれどころか、道徳的なものを、自己の誇らしげな無際限な支配の下に屈服させようとするものであるかぎりには、非倫理的であり、反倫理的でさえあるものではないだろうか?) (362)

抽象的な、そしていささかベダンティックな評ではあるが、アッセンバッハの作品の「名人風の巧みさと古典性」(Meisterhaftigkeit und Klassizität) (362) に対する批判である。そして、これはまた同時に、もろもろの弱さと懐疑を抑圧し、ひたすら、「こらえ通す」(durchhalten) (359) ことによって、かろうじてたもたれている、彼の紀律ある生活態度に対する批判であることも明らかである。弱さや懐疑をほんとうに根本から克服するのではなく、それを無視し、おさえつけることによって、ようやく獲得された彼の厳格な生活形式は、もちろん、一義的に「倫理的である」とはいえない。いやむしろ、それは、みかけとは反対に、きわめて、いかがわしいものである。このように語り手は、読者に語っているのである。

我々はここで、いわばアッセンバッハの運命を予知する。そしてこの高名な作家が、後にいかなる末路をとげようとも驚かないように心の準備をするわけである。もちろん、アッセンバッハのその迷妄を、正しく見抜いているものとして。そしてここに、この危険な物語を、安んじてながめることができる足場を、見出したと思うのである。

だが事実はそうであろうか？我々はほんとうに、アッセンバッハの過ちを見抜いているのだろうか？彼の破滅の物語をながめる我々の足場は、ほんとうに堅固なものなのだろうか？というのも、小説の末尾で、次のような場面を、我々はみるからなのである。

すなわち、もはや一切の節度も羞恥も投捨てしまった破滅した老作家は、ヴェニスの街の広場の真中に、人目もはばかることなくすわりこんで、夢みながらつぶやくのである。自らはソクラテスになって。

“……Diese (die auflösende Erkenntnis) also verwerfen wir mit Entschlossenheit, und fortan gilt unser Trachten einzig der Schönheit……der zweiten Unbefangenheit und der Form. Aber Form und Unbefangenheit, Phaidros, führen zum Rausch und zur Begierde, führen den Edlen vielleicht zu grauenhaftem Gefühlsfrevl,……führen zum Abgrund……. Uus Dichter, sage ich, führen sie dahin…….”

(そんなわけで我々は、解体的な認識というものをきっぱりと拒否する。そして今後、我々はひたすら美を……第二の純真さを、形式を追求しよう。しかしパイドロスよ、形式と純真とは陶酔と情欲へと導く、高貴な人間を、ぞっとするような感情の放恣へと導き：……奈落へと導く……。いいかね、形式と純真とは我々詩人をそこへ導くのだ……) (415)

完全に墮落してしまったこの老作家が、白昼夢のなかでつぶやくのは、不思議なことに、彼に対する批判として我々がきいた、あの形式は非倫理的であり得るという認識なのである。この夢みる男は、あの同一の認識をよりパセティックに、いくらか支離滅裂に語るのである。だが、この場面から、第二章のあの個所をふり返ってみる時には、次のように言った方が、よりよくはないだろうか？すなわち、語り手の批評として受取ったあのことばは、破滅したアッセンバッハの節度のないこのひとりごとを、より冷静に、より論理的に、より上品に表現したものであると。そこである奇妙な錯覚が生ずる。もしかしたら、いささか気取った、論理的なあの考察は、小説家であり、批評家でもあるアッセンバッハの、未だ威厳と冷静さを失っていない頃のそれでなかったのだろうか？読者はいまこのような印象をもつのである。

すると、我々がアッセンバッハに下した批判は何であったろうか、また彼に対して、明らかに距離をとって語っていた、あの語り手はほんとうは誰であるのだろうか？

我々はここで、この物語の文体そのものを、注意深くみなおしてみなければならないことになったのである。

4

“Überreizt von der schwierigen und gefährlichen, eben jetzt eine höchste Behutsamkeit, Umsicht, Eindringlichkeit und Genauigkeit des Willens erfordernden Arbeit der Vormittagsstunden, hatte der Schriftsteller dem Fortschwingen des produzierenden Triebwerkes in seinem Innern, jenem »motus animi continuus«, worin nach Cicero das Wesen der Beredsamkeit besteht, auch nach der Mittagsmahlzeit

nicht Einhalt zu tun vermocht und den entlastenden Schlummer nicht gefunden, der ihm, bei zunehmender Abnutzbarkeit seiner Kräfte, einmal untertags so nötig war.” (353)

ここに引用したのは、冒頭ふたつ目の文章の全体であるが、この小説の文体の特徴を、典型的に示しているものと思われる。我々は、ここでは、H. ニクラスの詳細な文体文析を参考にして⁴⁾、これを検討してみたいと思う

まず第一に目につくことは、おびたしい従属文、および、その他の文章成分によって拡張された、異常に長い文章であることである。これは、学術論文などのような特殊な領域にのみ、みられる文章であって、日常生活でふつう用いられるものではない。このことから、この文章を用いている者は、学問、文化と、深いかかわりを持つ人物である、ということがうかがわれる。文中のラテン語、*motus animi continnus* は、更にこの印象を強めている。

第二の特徴は、数多い文章成分の各々が、論理的に適切な位置に置かれ、この文章全体が、その複雑さにもかかわらず、明晰さを保っているということ。このことは、その背後にある、「構成能力、秩序への意志、精神的な緊張」⁵⁾を証拠だてているように思われる。

第三には、明らかな名詞文体 (Nominalstil) ⁶⁾ であるということである。すなわち、この文章においては、動詞は補助的な役割を演じているのみであって、名詞が主要な位置を占めているのである。この種の文体は、ダイナミックな動詞文体 (Verbalstil) と異って、精神のある硬直性を示しているものである、ということが出来る。また名詞のなかでも、*-keit*、*-heit* のような語尾をもった抽象名詞が目立っていることは、更にその印象を強くしているのである。

さて、我々はこの文体から、いったいどのような人物を、物語の語り手として想像するだろうか？ 実は、物語の主人公である作家アッセンバッハについて、我々は既に、「整理的な力、対比的な雄弁さ」(358) で世評の高かった論文『精神と芸術』の著者であることを知っているのである。また、彼の文体は、年とともに、一種の硬直を示し始め、「模範的で固定的なもの、みがき上げられた伝統的なもの、保守的なもの、堅苦しいもの、形にはまったものにさえ」(363) になったのであった。要するに、我々はこの物語の文体に、他ならぬ当の主人公のそれを認めるのである。

我々は前に、物語に対する批評的な距離を保ちながら物語っている語り手が存在することをみた。だが奇妙なことに、この語り手は、語られている主人公自身の風貌を思いださせるのである。あの「形式」と「倫理」のモチーフに、批評するものと批評されるものとの不思議な一致をみたのも、実はそのためであったのだ。言い換えるならば、それは、物語 (Erzählen) と、物語られたもの (Erzähltes) との一致なのである。

そこで、次に論じられなければならないのは、もちろんパロディーのことなのであるが、

我々はまず、それと密接な関係にあるイロニーについて述べることから始めたいと思う。

5

イロニーということを論ずる際に、いつも生ずる様々な誤解や混乱を避けるために、B. アレマンは、それを、哲学的原理としての、あるいは精神的な姿勢としてのイロニーと、文学における文体上の現象 (Stilphänomen) としてのイロニーとに明確に区別した上で⁷⁾、後者のみを、特殊に文学的な現象とみなして論じている。本稿においても、『ヴェニスに死す』におけるイロニーを、もっぱらその意味で考察したい。

B. アレマンはそのイロニーを定義して、ことばで言われていることと、内容とに差異があつて、しかもそれが読者に透けて見える (transparent) な表現方法 (Redeweise) であると言う⁹⁾。そして、そこにイロニーの符牒 (Ironiesignal) (つまり、それがイローニッシュなテキストであることを、あからさまに示すことばやいいまわし) が少なければ少ない程、イロニーは効果的であるとしている⁹⁾。なぜなら、あまりに明らかな符牒は、イロニーを単なる皮肉 (Satire) にしてしまうからである。それ故に、「反復」が、つまり異ったシチュエーションにおいて同一のことを言うことによって、イロニーの符牒なしに、イローニッシュな効果をあげるところの「反復」がイロニーの主要な可能性をにうることになるのである¹⁰⁾。

そしてこの点において、イロニーはライトモチーフとかかわりを持つことになる。ライトモチーフといっても、トルストイ、ゾラなど自然主義諸作家、ならびにトーマス・マンの最初期の長編小説『ブッデンブローック家の人々』などにみられる、いわゆる機械的な (mechanisch) それではなく、『トニオ・クレーゲル』以後の彼の作品において重要な役割を果たしている、トーマス・マン独特の、音楽的象徴的なライトモチーフ¹¹⁾ とである。というのも、前者は、人物またはあるシチュエーションに対する符牒であつて、単なる反復であるに過ぎないのに対して、後者は、それを越えて、ある新たな意味を付加するからである。そしてまさにそれこそは、イローニッシュな止揚なのである。

ところで、この作品『ヴェニスに死す』においても、このライトモチーフのはたらきを、見逃すことができないのは、いうまでもないことである。この物語の語り手と物語の主人公アッセンバッハの、あのかくされたイデンティテートを、我々に気づかせたのは、ひとつには、形式は倫理的であると同時に非倫理的でもある、という反復されたモチーフであつたし、そこで論じられたのは、実は、ある意味で、イロニーのことであつたのである。

H. ニクラスもまた、この作品におけるこの種のイロニー (彼はこれを構成的なイロニー (die kompositorische Ironie) と名づけ、素朴なイロニーである直接的なイロニー

(die direkte Ironie)と対比している)の特別な重要性を指摘した上で、次のように述べている¹²⁾。始め、アッセンバッハは、その名声、名誉の頂点において、直接的なイロニーの影をなげかけられることなしに描写される。そして最終章では、まったく異ったシチュエーションで、つまり品位失墜の最も深いところで、もう一度、高貴なアッセンバッハについて描写の主要な概念が現れることによって、全てがイロニー化される、と。そして、主人公が直接的なイロニーをまぬがれているのは、「もし彼の精神的なあり方が、すぐにイロニッシュな光にさらされるならば、悲劇的なストーリーの展開にとって不可欠な落差(Fallhöhe)が成立し得なくなるからである」¹³⁾とニクラスは言う。

彼のことは、ある意味で非常に示唆的ではある。だが、我々はそれを正確な指摘であると受取ることはできない。彼によると、アッセンバッハは最初は確固とした威厳をもって登場し¹⁴⁾ていることになるが、実際は、我々が前にみたように、彼は一見、確固とした威厳をもっているもののように現れているに過ぎない。すなわち、第二章で、語り手は、彼の生活の厳格な紀律、またその作品の古典的形式美は、認識を拒否することによって、真実に対して故意に目をつぶることによって、かろうじて、しかも表面的にのみ実現されていることを、イロニッシュに示しているのであった。それも、ニクラス自身のことばで言えば、まさしく直接的なイロニーによって。あの形式についての考察もそのひとつであった。我々はそこに、語り手の主人公に対する明らかな批評をみたのであったし、読者もまた彼の運命に、なんらかの破局を予感したのであった。その意味では、ニクラスの言う「落差」は、ほとんど存在しないのである。

ところが、我々が問題にした、形式と倫理の反復されたモチーフによるイロニーは、前に述べたように、批判する語り手と、その対象であるアッセンバッハのかくされたイデンティテートを露にしたのであった。それはいわば、ライトモチーフによる構成的なイロニーが、語り手の主人公に対する直接的なイロニーをイロニー化(ironisieren)しているのである。従って、また、このようなイロニーは、アッセンバッハの過誤を見抜いたつむりの読者に対するイロニーでもあるのだ。「落差」について言うならば、それは主人公の威厳ある生活態度とその破滅の間にあるのではなくて、語り手によって秩序づけられた物語をながめているつむりの読者の安心感と、その物語が、実は、物語られているアッセンバッハのいかかわしい文体で語られていることの自覚との間にあるのである。

6

だが、ここで注目しなければならないことは、この作品の主要なイロニー、つまり構成的なイロニーの対象になっているのは、単に主人公であるアッセンバッハだけではなくて、物語(Erzählen)そのものであるという点である。R. バウムガルトのことばをかりる

ならば、イロニーの原理が、形式自体にまで及んでいて、その結果、形式が素材になってしまっている¹⁵⁾、ということである。要するに、作者自身が言っているように、この文体はパロディーなのである¹⁶⁾。

『ドクトル・ファウストゥス』のデモーニッシュな物語を、「模範的に非デーモニックな仲介者」¹⁷⁾、古典語教師ゼレーヌス・ツァイトブROOMが物語るのは、この作品の深いイロニーである。ある限定された意味で、『ヴェニスに死す』についても、同様なことがいえる。生と死のデモニーへと、すすんで身を役げるアッセンバッハの物語の語り口は、全く非デーモニックである。ただし、ツァイトブROOMのあの小さな善良さとは異って、この抑制のきいた重々しい文体には、むしろ、語られているデモニーを支配し、おさえつけ、従わせる堅固さがあるように思われる。たがしかし、なんとというイロニーであろうか。アッセンバッハを押し流したデモニーの奔流が迷り出たのは、まさにその厳格なシュティールそのものからであったとは！

語り手によるデモニーの様式化、批評的な距離、それは、みせかけであり、たわむれであったのだ。語り手の存在自体すら、そうなのである。我々は欺かれていたのであった。安全な場所において、アッセンバッハが奈落へ落ちてゆくのをながめているつもりであった。だが、その我々の足もとがまた、ひとつの奈落だったのである。読者の目の前に確かな輪郭を示して存在した、語り手による古典的な物語 (Erzählung) は、二義的 (zweideutig) になる。傍観者であった読者は、いつのまにか、物語そのもののなかに、まき込まれてしまっているのであった。最初に述べた、息苦しい直接性は、実はそのためだったのである。

ところで、この小説の読者が、以上のような衝撃を受けるとしたら、それは、語り手の物語 (Erzählen) に完全に欺かれてしまったからでは、もちろんない。というのも、もしその語り口が、アッセンバッハの文体の模倣であることに全然気づかなければ、首尾のととのった古典的な物語の読者として、アッセンバッハの破滅を、いわば他人事として、ながめるのにとどまったであろうから。また反対に、この物語の文体が、作家である主人公のその模倣であることが、あまりにあからさまであるならば、読者はそこに、アッセンバッハの戯画をみとめるだけであって、そのシュティールの疑わしさを、それに読者自身かかわりをもつものとして感ずることがない。

読者の衝撃は、あやうくだまされるところであった、というところにある。言い換えれば、だまされていながら、同時に、そのことを覚っている、という微妙な位置に、読者が居ることによるのである。そして、それを可能にしたものこそ、ライトモチーフによるあの精妙なイロニーであった。それは、語り手に対する読者の素朴な信頼を、注意深く保存しながら、もう一方において、主人公と語り手のイデンティテートを、明るみに出すのである。

そして、そのことによって、小説の文体〈今や狭い意味における語り手の語り口と区別しなければならない〉は、アッシェンバッハの文体の模倣であることを越えて、真のパロディーになる。というのも、パロディーとは、単純な模倣では、もちろんないし、またパロディーであることが、あまりに露に示されていれば、こっけいなもじりになってしまうからである。イロニーの符牒(Ironiesignal)が、少なければ少ない程、イロニーの効果は大きいと、B. アレマンが述べているのを、我々は先にみた。そのことばは、そのまま、パロディーにもあてはまる。我々は、この小説が、生面目な文体で語られているものと、ほとんど思い込む。そしてそれ故にこそ、パロディーの効果は大きいのである。

F. マルティニーは、この小説の文体を、パロディーとして断定することを避けて、「パロディーへの境、手前になおもとどまっている」¹⁸⁾と評しているのも、上に述べたような微妙さに注目しているからなのであろう。だが、パロディーということ、そぐわない内容をもることによる、形式の滑稽な模倣、というような狭い意味に解さず、ある形式のもつ閉鎖性を打破して、新たな可能性を開くための、底意のある模倣という程の意味に理解するならば、この作品の文体をこそ、パロディーとよぶべきであろうと思われる。

トーマス・マンは、ある個所で、「対象をして語らしめた」この作品の「大家風の文体」を、トーマス・マン自身の生真面目な文体として受取った世間の誤解を訴えている¹⁹⁾。だが、それは半ば、作者自身の意図するところではなかっただろうか？我々もまた欺かれたのであった。

7

我々は今まで、主に、アッシェンバッハの文体のパロディーということ語って来たが、同時にそれは、もうひとつの意味におけるパロディーと切り離して考えることはできない。既に述べたように、語り手の文体が主人公のそれであることが、明らかになった時、語り手による物語というこの小説の形式自体が疑しいものになったのであった。物語られていることに対して批評的な距離をとりつつ語る語り手の存在が、たわむれであり、みせかけであったのである。我々は始めに、W. カイザーのことばを引いて、一般に小説というもののは、作中に仮構されているところの語り手によって、物語られている、ということにふれたのだが、『ヴェニスに死す』は、上に述べた意味で、このような小説の形式そのもののパロディーなのである。

今世紀になって、小説にある大きな変化が生じたということは、多くの論者によって指摘されている²⁰⁾。そして、ある意味で、それこそは、上にみたような物語形式の解体なのであった。伝統的な小説においては、物語られている人物が事件が、どんなに謎めいていても、危険なものであっても、語り手が、解明し、秩序づけて、穏健なものにしてしまう。

語り手が、現実を前もってゆがめてしまい、生体験としての現実、謎めいた神秘性をはらんだままの現実を、小説から縮出してしまう、と例えば、R. M. アルベレスは言うのである²¹⁾。カフカ、ジョイス、ブルースト等の作品に代表される新しい小説の出現は、小説のこのような物語形式の狭隘さを打破するものであったのだ。

さて、この『ヴェニスに死す』は物語られた小説という体裁から言って、いわゆる新しい小説とは対照的に、古めかしい小説である。だがその体裁はパロディーであって、たわむれに過ぎない。読者は、語り手の物語に耳をかたむけているだけではないのである。というのも、読者にとって、この小説の現実、語り手の物語の表面にあるのではなく、それをはみ出しているのだ。傍観者のつもりで読者が、いつのまにか物語のただなかにまき込まれてしまうと述べたのも、あるいは、息苦しい直接性と言ったのも、実は、この小説の、物語からはみ出した現実のことを語ろうとしたのであった。

その意味で、この小説は、もはや単に「物語られた小説」ではない。それは同時に「体験される」²²⁾ ことを、読者に要求する小説でもあるのだ。トーマス・マンは、ジョイスの「奇矯な前衛主義」と、自分の作風の「気の抜けた伝統主義」との間に、幾多の思いがけない関係や、「それどころか親密性まで」あることに、ある時、気がついたのであったのだが²³⁾、我々が、『ヴェニスに死す』を、その古典的な外貌にかかわらず、一個の現代小説とみなすのは、上に述べた理由からなのである。

(1973年10月31日稿)

使用テキスト

本文中、引用の後の()中の数字は、頁数を示す。

Thomas Mann : Sämtliche Erzählungen, S. Fischer Verlag Frankfurt am Main 1963

註

- 1) Hans W. Nicklas : Thomas Manns Novelle Der Tod in Venedig, Marburg, 1968, S.101
- 2) Wolfgang Kayser : Entstehung und Krise des modernen Romans, Stuttgart, 1954, S. 18. 書名からわかるようにここに論じられているのは、長編小説 (Roman) についてである。しかしその多くは、物語芸術 (Erzählkunst) 全体に妥当するものであると思われる。
- 3) Reinhard Baumgart : Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns, München, 1964, S. 59.
- 4) Hans W. Nicklas : a. a. O, S. 122.
- 5) Hans W. Nicklas : ibid. S. 123.
- 6) Hans W. Nicklas : ibid. S. 124.
- 7) Beda Allemann u. a. : Ironie und Dichtung, München, 1970, S. 16f.
- 8) Beda Allemann u. a. : ibid. S. 16.
- 9) Beda Allemann u. a. : ibid. S. 20.
- 10) Beda Allemann : Ironie und Dichtung, Pfullingen, 1956, S. 18.
- 11) Thomas Mann : Einführung in den Zauberberg. in: Der Zauberberg, Stockholmer

- Gesamtausgabe, S. Fischer Verlag, 1959, S. X.
- 12) Hans W. Nicklas : a. a. O, S. 111.
 - 13) Hans W. Nicklas : ibid. S. 111.
 - 14) Hans W. Nicklas : ibid. S. 111.
 - 15) Reinhard Baumgart : a. a. O, S. 65.
 - 16) Thomas Mann : Betrachtungen eines Unpolitischen, Stockholmer Gesamtausgabe, 1956, S. 97.
 - 17) Thomas Mann : Die Entstehung des Doktor Faustus, Stockholmer Gesamtausgabe, 1966, S. 28.
 - 18) Fritz Martini : Das Wagnis der Sprache, Stuttgart, 1954, S. 200.
 - 19) Thomas Mann : Betrachtungen eines Unpolitischen, a. a. O, S. 97.
 - 20) 例えば, Wolfgang Kayser : Entstehung und Krise des modernen Romans, Stuttgart, 1954.
Walter Jens : Statt einer Literaturgeschichte, Pfullingen, 1957.
R. M. アルベレス : 現代小説の歴史, 新潮社.
J. P. サルトル : 文学とは何か, サルトル全集, 人文書院.
 - 21) R. M. アルベレス : 現代小説の歴史, 新潮社, 1965, S. 132f.
 - 22) R. M. アルベレス : ibid. S. 134.
 - 23) Thomas Mann : Die Entstehung des Doktor Faustus, a. a. O, S. 69.