The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

| | |
|---|---|
| Title | トーマス・マンの「基本動機」 : ギリシア・ローマ神話および『悲劇の誕生』受容の観点から |
| Author(s) | 別府, 陽子 |
| Citation | 神話学研究. 2017, 1, p. 46-61 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://doi.org/10.18910/66577 |
| rights | |
| Note | |

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

# トーマス・マンの「基本動機」
## ――ギリシア・ローマ神話および『悲劇の誕生』受容の観点から――[1]

別府　陽子

## 序

ドイツの作家トーマス・マン Thomas Mann（1875-1955）は、22 歳から 3 年かけて執筆した自伝的長編小説『ブッデンブローク家の人々』*Die Buddenbrooks*（1901）によって作家としての地位を確かなものにした。この長編の習作といわれているのが、『ブッデンブローク家の人々』執筆開始の前年にあたる 1896 年に完成した短編小説、『小男フリーデマン氏』*Der kleine Herr Friedemann*（1897）である。マンは自伝エッセイ『自分のこと』*On myself*（1930）において、『小男フリーデマン氏』をマン自身の文学への突破口となった作品であるといい、「背中にこぶのある小さな男の陰鬱な物語は、全作品を通じて、個々の作品におけるライトモティーフと同じ役割を果たす基本動機 Grundmotiv を初めて打ち出したという点で、私自身の歴史においてもひとつの境界石になっている[2]」と記している。その「基本動機」とは次のようなものであるという。

> それは災厄 *Heimsuchung* の理念である。すなわち、品位を保ち、自制することによって限定された幸福に対する全ての希望と盟約を結んだ穏やかな生の中に、酔っぱらって破壊し、破滅させる力が侵入してくるという考えである。獲得して、表面的には保証されているようにみえる平和の歌、誠実に作り上げられた構造物を笑いながら吹き飛ばす生の歌、勝利と征服の歌、未知の神の到来の歌などである[3]。

「基本動機」とは、自制することで手に入れた幸福な生が、内面における陶酔的で破壊的な力の侵入のために滅ぼされるという、「災厄」のモティーフである。マンは、『小男フリーデマン氏』、『ヴェニスに死す』*Der Tod in Venedig*（1912）、『ヨゼフとその兄弟たち』*Joseph und seine Brüder*（1933-1944）において「基本動機」を用いたことを認めており、『ヴェニス

---

[1] Mann, Thomas: *Buddenbrooks. Verfall einer Familie.* In: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke- Briefe- Tagebücher.* Bd. 1. 1. Hg. u. textkritisch durchgesehen v. Heftrich, Eckhard; unter Mitarbeit von Stephan Stachorski und Herbert Lehnert. Frankfurt a. M. 2002. 『ブッデンブローク家の人々』からの引用は文中の括弧内にページ数のみを記す。尚、この全集は以下 GKFA と略記し、例えば GKFA 14. 1, 128 と示す。その他、必要に応じて以下の全集を利用する。Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt a. M. 1974. 尚、この全集は以下 GW と略記し、例えば GW IX, 493 と示す。
[2] GW XIII, 135f. Grund-Motiv とも記されている。
[3] Ebd., 136.

に死す』に関して次のように語っている。

> 再び私のテーマは、情熱（Leidenschaft）の破壊的な侵入になりました。形作られて、表面的には完全に制御されているかのように見える生の破壊です。生は「未知の神」（den „fremden Gott“）、エロース・ディオニューソス（Eros-Dionysos）によって品位を失い、不条理に突き落とされます[4]。

ここでマンは「基本動機」を「情熱」、「未知の神」、「エロース・ディオニューソス」と言い換えている。兄ハインリヒに宛てたマンの手紙によれば、マンにとって「情熱」は、ショーペンハウアーの「意志」の苦悩（Leiden）の現れである[5]。そして 2 章で述べるが、ショーペンハウアーの「意志」は、ニーチェのいうディオニューソス的なものと同義であるゆえに、「情熱」はディオニューソスの苦悩を意味するものとなる。「未知の神」は、死を間近にしたアッシェンバハが見るオルギエの夢に現れるディオニューソス神であり、上記引用では「エロース・ディオニューソス」と言い換えられている。それゆえディールクスは、「基本動機」をニーチェの『悲劇の誕生』*Die Geburt der Tragödie*（1874）のアポッローン的なものとディオニューソス的なものの受容であるという[6]。

さらにディールクスは、「基本動機」がフロイトの抑圧理論と一致することを論じて、マンがフロイトを読む以前に、ニーチェのアポッローン的なものとディオニューソス的なものの受容を通して、人間の抑圧された心理に精通していたことや、「基本動機」がフロイトからのものではないことを明確にしている[7]。

マンは「基本動機」の有無について、『小男フリーデマン氏』から『ヴェニスに死す』に「アーチがかかる[8]」と述べているが、アーチの下に位置する『ブッデンブローク家の人々』については、何も語っていない。しかし「基本動機」は「全作品を通じて、個々の作品のなかでのライトモティーフと同じ役割を果たす」というのであるから、マンが明言していな

---

[4] Vgl. GW XIII, 149.

[5] Mann, Thomas, Mann, Heinrich: *Briefwechsel 1900-1949.* Frankfurt a. M. 1984, S. 37. 兄ハインリヒ・マンへの 1903 年 12 月 5 日付の手紙に、ヴェーデキントとハインリヒの作品の違いについて、「ヴェーデキントのほうがよりデモーニッシュだからだ。人間は不気味なもの、深いもの、性的なものに、永遠に疑わしいものを感じる、人間は性的なものに苦悩 Leiden を感じる、一言で言えば、情熱 Leidenschaft を感じるからです」と記している。またマンはエッセイ『ショーペンハウアー』*Schopenhauer*（1938）において、「『意志』の焦点としての性」（GW IX, 562）としている。それゆえマンにとって、「情熱」はショーペンハウアーの「意志」の苦悩に発するものとなる。

[6] Dierks, Manfred: *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum «Tod in Venedig», zum «Zauberberg» und zur «Joseph»- Tetralogie.* In: *Thomas Mann Studien 2.* Thomas-Mann-Archiv. Der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich (Hg.) München 1972, 33.

[7] Vgl. Dierks, Manfred: *Thomas Mann und die Tiefenpsychologie*. In: *Thomas Mann Handbuch.* Koopmann, Helmut (Hg.) Frankfurt a. M. 2005, 286ff. 中村玄二郎「ニーチェとフロイト」神奈川歯科大学『基礎科学論集：教養課程紀要』4 (1986), 34-40 に、ニーチェのアポッローン的なものとディオニューソス的なものと、フロイトの無意識エスとの類似が論じられている。

[8] GW XIII, 136.

いだけで、『ブッデンブローク家の人々』にも用いられている可能性は十分にある。先行研究でも、ディールクスが上述の論考の中で、「トーマス・ブッデンブロークについても再び基本動機が取り入れられた[9]」と短く言及しているのである。

以上のことに基づき本稿では、まずギリシア・ローマ神話のアポッローンとディオニューソスの特性と、ニーチェのアポッローン的なものとディオニューソス的なものの特性を考察し、マンの受容状況を明らかにする。次いで、ニーチェが芸術衝動というこれらのふたつの衝動が「基本動機」にどのように受容されているかを、『小男フリーデマン氏』と『ヴェニスに死す』によって具体的に示す。そうすることによって、『ブッデンブローク家の人々』における「基本動機」の存在を明らかにし、さらにマンの「基本動機」がいかなるものであるかを示すことができるのである。

## 1. ギリシア・ローマ神話のふたつのアポッローン

神ディオニューソスはバッコスという別名を有するが、酒の神であることに変わりはない。しかし太陽神といわれるアポッローンは時代によって神性が異なっている。紀元前 8 世紀の詩人ホメーロス Homeros の『イーリアス』*Ilias*、『オデュッセイア』*Odysseia* では、太陽神はヘーリオスであり、ヒュペリーオーンまたはヒュペリーオーンの子とも称されるが、アポッローンは「光の生まれ」であっても、太陽神ではなく、竪琴を弾き、弓矢で射当てる「遠矢の神」である。ヒュギーヌス Gaius Iulius Hyginus（64 B. C. 頃-17 A. D.）の『ギリシア神話集』*Fabulae* や、アポッロドーロス Apollodoros（1 世紀-2 世紀）の『ギリシア神話』*Bibliotheke* のアポッローンは、予言の神であり、また、ホメーロスと同様に「遠矢の神」であり、太陽神ではない。これらの神話のアポッローンは、女神レートーに向かって子沢山を自慢したニオベーに怒り、その子供たちすべてを弓矢で射殺す、あるいは、トロイア戦争ではトロイア側に味方してギリシア軍を攻撃し、疫病をもたらすなど、攻撃的で恐ろしい神である。

しかし例えば 19 世紀の作家ブルフィンチ Thomas Bulfinch（1796-1867）の『ギリシア・ローマ神話』*The Age of Fable*（1855）になると、「太陽の宮殿には見上げるばかりの円柱がそびえ立ち、黄金や宝石で照り輝いていました。……日の神（ポイボス）なるアポッローンは紫衣をまとい、金剛石をちりばめたような燦爛たる玉座に座っていました[10]」と記されて、アポッローンは壮麗な太陽神として描かれている。ブルフィンチはさらに、アポッローンの妹のアルテミスが月の女神であり、アポッローンは太陽神であるとも記している[11]。古代と近代で、アポッローンの特性は変化しているのである。

トーマス・マンは子どもの頃に、ネッセルト Friedrich August Nösselt（1781-1850）の神話

---

[9] Dierks: a. a. O., 1972, 33.

[10] Bulfinch, Thomas: *The age of fable.* London 1948, 45; トマス、ブルフィンチ 野上弥生子（訳）『ギリシア・ローマ神話 上』岩波文庫, 1974, 54.

[11] Vgl. ebd., 12; 16 を参照。

の本を母親に読み聞かせてもらい、自分でも暗記するほど読んだという[12]。この本は全体で500ページ以上あり、前半は創世神話や様々な神の説明がなされており、後半は主にホメーロスの『イーリアス』と『オデュッセイア』の要約である。ネッセルトによれば、ディオニューソスはキヅタと葡萄がシンボルで、身体は丸みを帯びている。マイナス、シーレーノス、サテュロス、パーンを従者とし、ライオン、虎、パンサーなどがディオニューソスの車を引く。ディオニューソスは、葡萄や葡萄酒の製造方法を教えるので多くの場合感謝されるが、酒は人を酔わせて正気を失わせるために、ディオニューソスに怒り、危害を加える者も現れ、そのような者たちは罰を受ける。美しいディオニューソスを誘拐して売り払おうとした船乗りたちに対しては、ディオニューソス自身がライオンや熊に変身して船乗りたちを引き裂く。ディオニューソスは、酒で人々を楽しませるだけでなく、神として信仰されない、あるいは、危害を加えられる場合には攻撃的になる神として記述されている。

ネッセルトの描くアポッローンは、予言と音楽の神であり、「遠矢の神」でもある。アポッローンはすべてにおいて優れており、総合的な技でアポッローンに並ぶものはない。アポッローンは生まれたときから美しく、輝く瞳と黄金の巻き毛の頭部は光線に囲まれており、黄金の兜と衣服を身に着けている。ネッセルトは、ニオベーの逸話や、アポッローンが人々に疫病をもたらすことも記しており、アポッローンを、自身が攻撃されていなくとも、他人に害をなす者を弓矢で射殺す攻撃的で畏怖される神として描いている。

アポッローンの神性が古代と近代で変化していることについて、ネッセルトは、「後世の詩人がアポッローンを、巨神であり古代の特別な神である太陽神ヘーリオス、ポイボスと取り違えて、アポッローンの父親をヒュペリーオーンとした。ホメーロスもアポッローンにヒュペリーオーンの名前を与えた[13]」と記して、アポッローンが本来は太陽神ではないことを明記している。ブルフィンチも同様に、ヒュペリーオーンを本来の太陽神と記し、その輝きと美が後にアポッローンに与えられたと記している。現在では、アポッローンの神性が変わり、太陽神と同一視されるようになったのは紀元前5世紀頃といわれている[14]。

## 2.『悲劇の誕生』におけるアポッローン的なものとディオニューソス的なもの

フリードリヒ・ニーチェの最初の著作『悲劇の誕生』は、ニーチェがライプツィヒ大学で学び始めた頃に知ったショーペンハウアーの哲学の受容、さらにバーゼル大学に赴任して親しく交流したヴァーグナー、バッハオーフェン、ブルクハルト等からの受容によって生まれたニーチェの芸術論であり、なかでもアポッローン的なものとディオニューソス的なものは、この著作の中で最もよく知られている対概念である。

---

[12] GW XIII, 129f.; Vgl. Friedrich Nösselt: *Lehrbuch der griechischen und römischen Mythologie für höhere Töchterschule und die Gebildeten des weiblichen Geschlechts.* Leipzig 1853, 132.
[13] Nösselt: Ebd., 159. (Vgl. GKFA 14. 2, 105.)
[14] *Vgl. Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum.* Band I, A-Ari. Cancik, Hubert u. Schneider, Helmut (Hg.) Stuttgart u. Weimar 1996, 863.

ショーペンハウアーによれば、世界の本質は、唯一、真に実在する「意志」であり、人間の目に見える世界は「意志」の「表象」である。「意志」は生成と破壊への欲望であり、「表象」の世界は、時間、空間、因果律という個体化の原理に規定された経験的世界である。「意志」は常に「表象」の世界に個体化することで欲望の実現を欲し、同時にまた、個体を破壊して元の「意志」に戻ろうと欲するという矛盾をもつ。『悲劇の誕生』においてニーチェはこのようなショーペンハウアーの「意志」を「根源一者」、「ディオニューソス」、「ディオニューソス的なもの」といい、「表象」を「仮象」、「アポッローン」、「アポッローン的なもの」という。そしてディオニューソス的な生を賛美して、ショーペンハウアーの生の否定を生の肯定へと転換した。

ニーチェによればアポッローン的なものとディオニューソス的なものは、「自然そのものからほとばしり出る芸術的な力[15]」、あるいは「自然の芸術衝動[16]」であり、この芸術衝動が「ギリシア的『意志』の形而上学的奇蹟」によって結ばれて、「アッティカ悲劇という、ディオニューソス的であると同時にアポッローン的でもある芸術品」を生み出したという[17]。この芸術衝動は、須藤によれば、「ギリシア神話からの借用であるが、人間を突き動かす、二種類の、自然の根源的な力[18]」である。そしてこれらの衝動が元になっている神話の神のうち、アポッローンは、攻撃的な遠矢の神と、光り輝く玉座の太陽神というふたつの異なる特性を持つ神である。

ニーチェのアポッローン的なものは、どちらの特性をもつのだろうか。ニーチェが記している『悲劇の誕生』のアポッローン的なものとディオニューソス的なものの特徴をまとめると次のようになる。

| アポッローン的なもの | ディオニューソス的なもの |
|---|---|
| 造型芸術 | 音楽芸術 |
| 竪琴、静かな音楽 | 笛、ディーテュランボスの音楽、歌と踊り |
| 夢、仮象の美、「表象」 | 陶酔、根源一者、「意志」 |
| 予言の神、輝く者、光の神 | 葡萄酒の神 |
| 「太陽のような」目、知恵、平静、壮麗 | 恍惚、熱狂、快感、苦悩、認識 |
| 自己確信、個体化の原理への信頼 | 忘我、個体化の原理の破棄、戦慄的恐怖 |
| 繊細微妙な線、倫理性、節度ある限定 | 無制限、境界破壊、過剰、性的放埒 |
| ドーリス式芸術、威厳、拒否的態度 | 野蛮、野獣性、アジア的 |
| 硬直化 | 硬直した限定の破棄、自然や人間との和解 |

[15] KSA 1, 30.
[16] Ebd., 30.
[17] Ebd., 25f.
[18] 須藤訓任『ニーチェの歴史思想』大阪大学出版会, 2011, 22 を参照。

表を見ると、アポッローン的なものは、仮象の美、壮麗、威厳という肯定的性質と、硬直化という否定的性質を併せ持っている。ディオニューソス的なものも、陶酔、熱狂、野蛮という否定的性質と、自然や人間との和解という肯定的性質を持っている。これらのことから三島は、ディオニューソスとアポッローンの対立を、「あるべき関係」と「あるべきでない関係」の対立とする。「あるべき関係」とは、ディオニューソスの「生命の祝祭」とアポッローンの「美しい形象の神」の関係であり、「あるべきでない関係」とはディオニューソスの「性的放埒」とアポッローンの「形式万能主義による抑圧」の関係である[19]。

さらに、表にあるアポッローン的なものとディオニューソス的なものの特性と、ギリシア・ローマ神話の神を比較するならば、どちらのディオニューソスも、ネッセルトの神話の本にあるように、穏やかであるが、危害を加えられるとライオンや熊に変身して相手を引き裂く野獣性を併せ持っている。

ニーチェのディオニューソス的なものも、自然や人間との和解と同時に野蛮という特性を併せ持つので、神話の神ディオニューソスと大きな違いはない。しかしアポッローン的なものは、夢や仮象の美も、節度や限定も抑制的で静的であり、古代の神話の畏れられた「遠矢の神」アポッローンとは異なっている。西アジアから野蛮なディオニューソスが押し寄せてきたときも、その熱病的な興奮に対して、アポッローンは誇り高く堂々と立ちはだかり、ギリシア人を守り、保護するのであり[20]、「遠矢の神」として相手を攻撃するのではない。ニーチェのアポッローン的なものは、「遠矢の神」アポッローンではなく、紀元前5世紀頃以降の、壮麗な太陽神アポッローンの受容である。

飯田は、アポッローン的なものとディオニューソス的なものというふたつの芸術衝動を運動の面から考察し、ディオニューソス的なものである根源一者を、「夢や陶酔における充足である快へ向かっていく『動き』」、すなわち動的な総体と捉え、アポッローン的衝動を、像として固定化された『形』を享受する快であり、「節度ある形として一瞬毎に固定化された『像』」と解釈している[21]。これは上記の表から読み取れる、歌と踊り、陶酔と熱狂というディオニューソス的なものの動的な性質と、静かな音楽、節度ある限定を特徴とするアポッローン的なものの静的な性質と一致している。

ところでニーチェにとって世界は、「ものすごい力のかたまりである。始まりがなく、終わりもない、［…］ただ変化するだけで、全体として変わらない大きさ[22]」のものである。アポッローン的なものとディオニューソス的なものも、この世界における芸術的な力[23]、「自

---

[19] 三島憲一『ニーチェ』岩波新書, 2000, 86-87 を参照。三島憲一『ニーチェとその影』講談社, 1997, 124 を参照。Vgl. Jähnig, Dieter: *Welt-Geschichte: Kunst -Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheits-erkenntnis und Veränderung.*Köln 1975, 163f.

[20] Vgl. KSA 1, 32.

[21] 飯田明日美「『根源一者』再考――芸術的遊戯としての『根源＝一』へ」日本ショーペンハウアー協会『ショーペンハウアー研究』別巻第 3 号ニーチェ特集 3 (2016), 9-12 を参照。

[22] Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente.* In: *Sämtliche Werke Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* 11. Colli, Giorgio und Montinari, Mazzino (Hg.) München 1999, 610; 三島憲一『ニーチェかく語りき』岩波書店, 2016, 47 を参照。

[23] KSA 1, 30.

然の根源的な力」といわれている。このような「力」の観点から、飯田によるディオニューソス的なものは動的な総体、アポッローン的なものは固定化された「形」という見方を考察するならば、前者は動的な力、後者は静的な力となる。

『悲劇の誕生』によれば、ギリシア悲劇は、このふたつの芸術衝動が 4 段階にわたって交互に覇権を争ったのちに誕生した[24]。その 4 段階の変遷のなかで、アポッローン的時代からディオニューソス的時代に変わるひとつの局面が第 9 節に論じられている。

> というのも、アポッローンは個体の間に境界線を引いて、自己認識と節度を要求しながら、この境界線をこの世で最も神聖な世界法則として厳守するよう繰り返し注意を促し、まさにそうすることで、個々の存在を安定させようとする。その結果、このアポッローン的な傾向のために形式（Form）がエジプト的な堅さと冷たさへと硬化してしまわないように、個々の波にその軌道と領域を指定しようと努め過ぎて湖水全体の動きが死んでしまわないように、時々ディオニューソス的なものの高潮が押し寄せてきて、アポッローン的傾向のみに片寄った「意志」がギリシア精神を呪縛しようとしたあの小さな圏をすべて破壊した。そのとき、プロメーテウスの兄弟である巨人アトラースが大地を背負うように、急速に高まるディオニューソス的なものの高潮が、個体という個々の小さな波の山を背中に負うのである。いわばすべての個々人のアトラースとなり、彼らを幅広い背中にのせて、より高く、より遠くへ運んでゆこうとする、このような巨人的衝動こそ、プロメーテウス的なものとディオニューソス的なものとの共通点なのだ。この点から見れば、アイスキュロスのプロメーテウスはひとつのディオニューソス的仮面（Maske）であり、……[25]。（圏点：別府）

個体化を維持しようとする厳格なアポッローン的傾向によって個体の「形式」の維持が続くと、個体は硬化して死に至る。すべての個体がそうなってしまわないように、ディオニューソス的な巨人的衝動が硬化している個体を押し流す。これは衝動という制御できない「自然の根源的な力」であり、個体にとって大きな「災厄[26]」である。ここでのアポッローン的なものとディオニューソス的なものの関係は、三島のいう形式万能の抑圧的アポッローンと野蛮なディオニューソスの「あるべきでない関係」であり、マンのいう、自制によって得られた幸福な生の中に、酒に酔って破壊し、破滅させる力が生ずるという「基本動機」と同じ構図である。こうした見方はディールクスが、「基本動機」を『悲劇の誕生』の受容と論じていることと一致する。

また次章で論ずるが、引用文にある「形式」と「仮面」という言葉からも、マンの「基本動機」が『悲劇の誕生』の受容であることが推測される。ニーチェのいう「形式」とは、「小さな圏」すなわち、個体化の原理の下で輪郭線によって作られる個体の形式（Form）であ

---

24 Vgl. KSA 1, 41f.
25 KSA 1, 70f.
26 脚注 3 を参照。

る。ニーチェは、プロメーテウスを「ひとつのディオニューソス的仮面」というが、神話を大自然の比喩とみなす自然神話学派の立場から考えるならば、プロメーテウスは、人間に火をもたらす稲妻や自然の摩擦力の比喩的な個体の「形式」である。

和辻は「顔」を行為の主体であり人格の座、ペルソナ、劇の役割を意味する「面」であるという[27]。ギリシア神話の巨神プロメーテウスは、ゼウスに背いて火を盗み、人間に与えるという冒涜的行為の主体であり、その主体の「顔」、つまり「面」（仮面）である。それが「プロメーテウスはひとつのディオニューソス的な仮面」という言葉に表されている。従ってニーチェのいう「仮面」は、プロメーテウスという個体の「形式」がつけている「顔」である。

## 3. トーマス・マンの「形式と仮面」

マンが初めて「基本動機」を用いた短編『小男フリーデマン氏』は、1896 年 9 月に完成し、1897 年 5 月に雑誌に掲載された。この作品に関連してマンは、1897 年 4 月付の友人グラウトフへの手紙に、『小男フリーデマン氏』以来、突然「秘密の形式と仮面（diskreten Formen und Masken）を見つけたので、それを着けて自分の体験を世の中に表現できるようになった」と記している。その 3 か月後の 1897 年 7 月に、次の引用のように、マンは再びグラウトフに同様のことをさらに詳しく書き送っている。それゆえ「秘密の形式と仮面」を見つけたことは、マンにとって重要な出来事だったと思われる。

> 少し前から、自由に身動きできるようになったと感じている、自分を語り、自分を表現し、芸術家として自分を十分に生かすことができる手段と方法（Mittel und Wege）を見つけたように思う、これまではただ小さな部屋のためにだけ、自分の心を軽くするために日記を必要としていたにすぎない、今は自分の愛、憎しみ、同情、軽蔑、誇り、嘲笑そして告発のために、小説に表現することのできる形式と仮面（Formen und Masken）を見つけた。……それは『小男フリーデマン氏』から始まったと思う[28]。

この引用文にはふたつの自分が述べられている。ひとつは普遍的なことを表現する芸術家としての自分であり、もうひとつは個人的なことを表現する「小さな部屋」という自分である。このふたつの自分は、『悲劇の誕生』第 5 節で論じられている抒情詩人の普遍的自我

---

[27] 和辻哲郎『面とペルソナ』岩波書店, 1984, 10-11 を参照。
吉田憲司『仮面の世界を探る　アフリカとミュージアムの往還』臨川書店, 2016, 238-239 を参照。
文化人類学者の吉田も、世界にある仮面はすべて「人間の知識や力の及ばない世界、つまり『異界』の存在を目に見えるかたちに仕立て上げたものだという点で共通している」という。ニーチェのいう「ひとつのディオニューソス的仮面」も実在する仮面ではないが、「異界」の可視化という点で共通している。

[28] Mann, Thomas: *Thomas Mann Briefen an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928.* Mendelssohn, Peter de (Hg.) Frankfurt a. M. 1975, 95ff. Vgl. Ebd., 87ff.

と個人的自我、秋山の訳語でいえば「大我」（Ichheit）と「小我」（sich selbst als Nichtgenius）に該当する[29]。マンは、芸術家として普遍的自我の感情を表現する「手段と方法」を見つけたのであり、それが「形式と仮面」というものなのである。

すでに述べたように「基本動機」は『小男フリーデマン氏』から用いられているのであるが、マンは、「形式と仮面」もこの短編から始まったと手紙に記している。このことを基にして岡光は「形式と仮面」を「基本動機」に結びつけて、「形式」とは「基本動機」のことであると論じ、「基本動機」を「創作のための形式」であるという。そして「仮面」に関しては、芸術家であるマンが自己の様々な感情を表現するために用いたものであると論ずる[30]。『小男フリーデマン氏』は短編小説であるから多くの動機が用いられているとは思えず、岡光が論ずるように、「形式と仮面」は「基本動機」に結びつくと考えられる。しかし「形式」については、マンの「形式」の定義をもとにして考えねばならないだろう[31]。

マンは、トーマス・ブッデンブロークを「現代の英雄の生の形式[1]」（die modern-heroische Lebensform）といい、リューベック 700 年記念祭の講演のタイトルを『精神的生の形式としてのリューベック』*Lübeck als geistige Lebensform*（1926）としているように、「形式」を「生」に結びつけて用いている。この前年にマンは、『オーストリア性の問題のために』*Zum Problem des Oesterreichertums*（1925）という講演で、「形式」を次のように定義している。

> 形式、これについてわたしはかつて語ろうと試みたことがあるのですが、形式（Form）とはたとえば、死と死の間の祝福された生という中間物のようなものです。すなわち非形式（Unform）としての死と、超形式（Überform）としての死の間、従って解体と

---

[29] Vgl. KSA 1, 45. フリードリヒ、ニーチェ 秋山英夫（訳）『悲劇の誕生』岩波文庫, 2000, 60 を参照。

[30] 岡光一浩『トーマス・マンの青春　全初期短編小説を読む』鳥影社, 2009, 98-99 を参照。ここでは「基本動機」（Grundmotiv）は「根本モティーフ」と訳されている。

[31] Vgl. Mann, Thomas: *Thomas Mann*. (*Dichter über ihre Dichtungen.* Bd. 14. Teil I.) Wysling, Hans (Hg.) München 1975, 79. トーマス・マンの「形式」についての考え方は、『精神的生の形式としてのリューベック』の講演関係者に宛てて書かれた手紙からも知ることができる。「わたしの講演タイトルもお待ちでしょうか？……ひとりのリューベック人であり、詩人であること、形式と運命としての、精神的形式と詩人の運命としてのリューベック。そのようなことが頭に浮かんでいます……。タイトルはより大きな視点をもつもので、永遠の生の形式（Lebensform）としての『市民的なもの』の申し開きです。」ここでマンは詩人であることを「形式」といい、「形式」を運命と結びつけている。そして「生の形式」を「永遠」ともいう。これらは、カントの叡智的性格論を受け継いで発展させたショーペンハウアーの思想によって説明することができる。カントは物自体について人間は何も知ることはできないとしたが、ショーペンハウアーは物自体、すなわちプラトーンのイデアを直観することは可能であると考えた。そして人間の性格を個々人のイデアを意味する叡知的性格、叡知的性格が現象した個体の性格を経験的性格、そして経験的世界で後天的に身につける習慣的性格の 3 つに分けた。個体は個体化の原理の下で形成される「形式」であり、その個体の「形式」を規定する叡知的性格によって個体の経験的性格は決定されるのであり、この経験的性格に従って個人は行為する。それゆえ個人の行動はすべて必然的に決まっているのであり、個体という「形式」は運命ということになる。この考え方から、マンのいう「形式」は、ひとつの生としての個体を意味しているといえる。（Vgl. Schopenhauer: a. a. O., I, 208.『意志と表象としての世界』第 28 節）

硬化の間、野蛮と壊死の間のものであり、形式は節度、価値、人間、愛です[32]。

この定義によると「非形式」と「超形式」は死であり、「形式」はその中間にある生ということになる。

クレスチャンスンはマンの思考方法がショーペンハウアーとニーチェの影響下にあるとみなして、マンの「形式」は、「非形式」すなわち「意志」、「あらゆる現象の向こうにある永遠の生[33]」であるディオニューソス的なものから生じる「生の形式」であり、それは「超形式」という硬化、壊死に至るという[34]。さらに彼は「形式」をアポッローン的なものとみなし、「非形式」をアポッローン的な「形式」を解体するディオニューソス的な野蛮として、『悲劇の誕生』におけるアポッローン的なものとディオニューソス的なものの弁証法的対立と同様に、マンにおいては「非形式－形式－超形式」という「形式の弁証法」が形成されているとする。そしてこの「形式の弁証法」は、『小男フリーデマン氏』から『ファウストゥス博士』まで、マンの作品において不変の基本モデルを形成していると論ずる[35]。

このクレスチャンスンの考えに依拠するならば、マンの「形式」の定義は、すでに引用した『悲劇の誕生』第 9 節の、アポッローン的な傾向によって硬化した「形式」を押し流すディオニューソス的なものの高潮というニーチェの比喩的説明の、マンによる概念的な言い換えと解釈することができるのである。

以上のことから、グラウトフに宛てた手紙に書かれている「形式と仮面」は、マンが『悲劇の誕生』を読んでいて「見つけた」ものと解釈できるのである。そして、『小男フリーデマン氏』以降の作品にしばしば用いられている「基本動機」は、『悲劇の誕生』の受容によって生まれたといえるのである。次に『小男フリーデマン氏』、『ヴェニスに死す』、そして『ブッデンブローク家の人々』における「基本動機」を考察する。

## 4. 『小男フリーデマン氏』

ある地方の商業都市の市民階級の家に生まれたフリーデマン氏は、赤ん坊の頃に乳母の過ちでベッドから床に落ちたために、身長があまり伸びず、背中にこぶを負うている。氏は、少年時代に好意を抱いた少女が、公園の茂みの中で他の少年と口づけを交わしているのを見て以来、女性を愛することをきっぱりと断念する。そして成人すると材木商会で働き、休日など時間のあるときは、家の裏手にある小さな庭でひとり静かに読書をして過ごす。フリーデマン氏は、このようなエピクーロス的なささやかな幸福に満足しているのである[36]。

---

[32] GKFA 15. 1, 982.
[33] KSA 1, 108.
[34] Vgl. Kristiansen, Børge: *Thomas Mann - Der ironische Metaphysiker. Nihilismus-Ironie- Anthropologie in Thomas Manns Erzählungen und im Zauberberg.* Würzburg 2013, 174ff.
[35] Ebd., 175.
[36] Vgl. GKFA 2. 1, 92; GKFA 2. 2, 51f.『善悪の彼岸』のアフォリズム 7 にある「小園の神」エピクー

ある日、フリーデマン氏がいつものように仕事仲間と街を歩いていると、新任の地区司令長官フォン・リンリンゲン中佐の妻ゲルダが馬車の御者台に座って自分で二頭の馬を操りながらやってくる。仕事仲間が恭しく挨拶するので、フリーデマン氏も帽子を取り、ゲルダをじっと見る。その 3 日後にフォン・リンリンゲン夫妻がフリーデマン家に着任の挨拶に訪れるが、氏は会わず、3 姉妹が対応する。翌日、劇場好きのフリーデマン氏が『ローエングリン』の公演に行き、いつものように桟敷席に座っていると、同じ桟敷にフォン・リンリンゲン夫妻が入ってきて、妻のゲルダがフリーデマン氏の隣に座る。

観劇の最中、フリーデマン氏は、ゲルダが隣に座っているために青くなって汗をかきながらも、ゲルダを見ずにいられない。最初は身動きすることなく、「じっと座って」いる〔静〕。第 1 幕が終わり、夫妻が桟敷から出てゆくと、フリーデマン氏は「急に立ち上がって」ドアのところまで行くが、引き返して自分の席につき〔動〕、先ほどと同じ姿勢で「身動きもしないでじっとして」いる〔静〕。第 2 幕が終わる頃、ゲルダが扇を落とす。フリーデマン氏は扇を拾おうとして身をかがめるが、ゲルダが自分で拾い上げて、フリーデマン氏はゲルダの胸元の温かい匂いを吸うことになる。フリーデマン氏の全身はちぢこまり、心臓は激しく、狂おしく高鳴る〔動〕。そのまま 30 秒ほど座っているが、「そっと立ち上がり、静かに出て行く」〔静〕。フリーデマン氏は劇場を出て、ため息をつきながら静かな夜の通りを歩いているうちに、「突然、完全に打ちのめされて、めまいと酔いと憧れと悩みを感じながら、街燈の柱によりかかり、身を震わせて『ゲルダ！』とささやく[37]」〔静、動〕。

数日後、リンリンゲン夫妻宅に返礼の訪問をする日に、フリーデマン氏は迷いながらも、姉妹たちより遅れてリンリンゲン氏の家に行く。ゲルダと話すうちに、共に周囲に溶け込めない異質なもの同士として気持ちが通じ合い、フリーデマン氏はパーティに招待される。パーティの日、フリーデマン氏はゲルダと庭に出て、ベンチに座って愛を告白するが、ゲルダに拒絶されて、そのまま庭の前を流れる川に身を落として死ぬ。

フリーデマン氏の抑圧されていた女性への愛は、ゲルダに出会って再び目覚め、劇場で音楽の刺激を受けて意識化される。フリーデマン氏が街灯に寄りかかりながら「ゲルダ！」とささやくところに、アポッローン的なものの特性である光を求める「エロース・ディオニューソス」としての「基本動機」が、フリーデマン氏の内面に生じていることが表現されている。

レーネルトは、フリーデマン氏は『ローエングリン』で激しい情熱に掴まれる、彼の悲劇はいわゆる「音楽の精髄から生まれる[38]」と、ニーチェの著作の名を用いて論じている。ショーペンハウアーによれば、音楽は「意志」の直接の模像であり、言葉によらず、直接個体に作用するので、ほかの芸術よりもはるかに強力で、はるかに強く心に訴えかけるという

---

ロスに対するニーチェの懐疑という観点から、フリーデマン氏の庭での幸福は考察されるべきであろう。

[37] この項の『小男フリーデマン氏』からの引用は以下による。Vgl. GKFA. 2. 1, 99-102.

[38] Lehnert, Herbert: *Thomas Mann – Fiktion, Mythos, Religion.* Stuttgart 1965, 48.

[39]。また、ニーチェは『悲劇の誕生』で、ヴァーグナーの音楽のディオニューソス的な作用として、我を忘れて自然と一体になり、自然の音に聞き入る体験を挙げている[40]。音楽は、人間を根源的な自然である「意志」、ディオニューソス的なものに近づけるのである。

フリーデマン氏の抑圧されていた愛は、音楽の刺激を受けて「エロース・ディオニューソス」として出現する。それゆえフリーデマン氏はディオニューソス的な衝動が生ずる生の「形式」であり「仮面」である。フリーデマン氏に生じた「エロース・ディオニューソス」は、ゲルダという別の美しい生の「形式」を求めると同時に、個体を破壊して本来の唯一の「意志」、「超形式」である死への衝動でもある。それゆえ、フリーデマン氏の愛は、ゲルダに受け入れられるならば「表象」の世界で美しい愛を築くことができるが、ゲルダに拒絶されるために、死というディオニューソス的なものと一体化するしかなくなるのである。フリーデマン氏のゲルダへの愛は「超形式」という死への衝動であり、『小男フリーデマン氏』における「エロース・ディオニューソス」としての「基本動機」はアポッローン的なものと結ばれることのない「過剰」な衝動であり、死を招く「災厄」である。

## 5.『ヴェニスに死す』

『ヴェニスに死す』において「基本動機」はどのように表現されているだろうか。

若くして世に認められた作家アッシェンバハは、人々の期待に応えるために「耐え抜くこと」をモットーに厳しい勤行のような執筆活動を行い、50 歳で貴族の称号を得る。ある日のこと、アッシェンバハは、緊張を要する創作の気晴らしに、少し遠出の散歩をする。散歩の途中にアッシェンバハはひとりの旅人を見かけて、旅への誘惑に駆られる。それは日頃の厳しい創作活動からの逃避の衝動であった。

そうしてアッシェンバハはヴェニスに行き、滞在するリドのホテルで美少年タッジォに出会う。シロッコの蒸し暑さが耐え難く、アッシェンバハは一旦リドを発つが、荷物の発送の手違いで元のホテルに戻ることになる。それからのアッシェンバハは、創作を忘れて美少年に夢中になる。ある日の夕方、少年一家が食堂に現れず、アッシェンバハが不審に思いながら食後の散歩をしていると、桟橋から家庭教師を先頭に、タッジォの姉妹、そしてタッジォがやってくる。不意打ちを食らって、威厳を取り繕う余裕のないアッシェンバハに、アーク灯の光の下で少年が微笑みかける。慌てたアッシェンバハはホテルの裏にある公園の闇に逃げ込み、ベンチに座り込んで「お前を愛している」とつぶやくのである。

ヴェニスにコレラが流行していることを知り、アッシェンバハは不安になる。ある夜、「未知の神」の恐ろしいオルギエの夢を見るが、アッシェンバハはヴェニスを離れる気になれず、衝動に突き動かされるようにして、タッジォを見つめ、後を追い、街を歩き回る。そうして威厳も品位も失ったアッシェンバハは、浜辺で波と戯れるタッジォを見つめながが

---

[39] Schopenhauer, Arthur: *Zürcher Ausgabe Werke in zehn Bänden I.* Zürich 1977, 324.
[40] Vgl. KSA 1, 135ff.

ら死ぬ。

アッシェンバハには『小男フリーデマン氏』のような〔静〕と〔動〕の動きは用いられていない。しかしフリーデマン氏が街灯の下で「ゲルダ！」と独りささやいて愛を自覚するように、アッシェンバハもアーク灯の光の下で少年に微笑みかけられて逃げ出した後、公園のベンチで「お前を愛している」とつぶやいて愛を自覚する。ふたつの作品の愛の独白は、ともにアポッローン的なものの特性である「光」が特徴的に用いられており、それぞれの人物の内面に、自制と抑圧の末に生じる「基本動機」の現れがあるといえる。アッシェンバハの少年への愛の衝動は、アポッローン的なものとディオニューソス的なものの「あるべき関係」であれば、優れた芸術作品を生み出しただろうが、創作に疲れて硬化した芸術家の「あるべきでない関係」であるために、死への衝動になるのである。

## 6.『ブッデンブローク家の人々』

『ブッデンブローク家の人々』*Die Buddenbrooks*（1901）は、北ドイツのリューベックで穀物商会を経営する家に生まれたトーマス・マンの自伝的長編小説で、4 世代にわたる商会と一族の栄枯盛衰が描かれている。第 1 世代の老ヨーハンは開かれた考え方の持主で、実際的且つ行動的に働き、一族を繁栄に導く。第 2 世代の領事はキリスト教信仰に篤く、ウェーバーが『プロテスタンティズムの倫理と資本主義の精神』で論じているように、働いて利益を得ることが神の教えにかなうと信じて、歯を食いしばって働く。

第 3 世代のトーマスは、本来は詩人のような内省的性質の人物であるが、商人になると父親を見習い、実際的な性質を身につけてゆく。父の死後社主になったトーマスは、妹のトーニに、自分には詩人のように自己にこだわる傾向があったが、そのような性質は心を散漫にし、自分をだらしなくさせる。「ぼくには自制というか、バランスのとれた態度が一番大切なことなんだ」と語る（290）。こうしてトーマスは自己の本来の性質である内省的創造的性質を抑制することで、実際的行動的性質とのバランスを取り、ふたつの性質を働かせて業績を上げる。裕福な商人の娘ゲルダと結婚し、後継者になる息子のハノーが生まれる。家名の高まりもあって、市参事会員に選ばれると、トーマスは、市政においても有能さを示して市長の右腕といわれるまでになる。しかし生来の内省的性質を抑制しているトーマスは、商会の仕事と市政のふたつの仕事のために疲労が強まり、商会の業績が停滞しはじめる。トーマスは心機一転を図って家を新築するが、多額の出費と家族のさまざまな問題のために、逆に気持ちは暗くなるばかりである。そのようなときに妹のトーニがトーマスに、ペペンラーデの麦の先物取引を勧める。トーマスは一旦断るが、トーニが立ち去ると、業績の停滞を挽回する良い機会ではないかと迷い始める。そうして抑制していた内省がいつの間にか始まる。

トーマスは自分を「実業家であり偏見のない行為の人間なのか――それとも疑い深い反省家なのか？」（515）と考える。そして、不運に見舞われた者はすぐに仲間から背を向けら

れる苛酷な商人の世界にいて、自分は父祖のように両足をしっかりと踏まえて立っているのだろうかと自問する。実業界の厳しさを自明のことと感じることができないトーマスは、自分を父や祖父、曾祖父と比較し、彼らが実際的で、自然で、強く充実した人たちであったことを思い出して、くよくよと悩んでばかりいる自分に腹を立てる。

激しい動揺が彼を襲った、運動、空間、光への欲求である。(517)

トーマスは椅子から立ち上がると、2 階のすべての部屋の明かりを点けてまわる。この場面でのトーマスには、フリーデマン氏にみられたような静と動の交互の動きと、光というアポッローン的なものの特性が用いられている。

トーマスはまずサロンの間へ行き、中央テーブルの上のシャンデリアのガス燈をいくつか点火する〔動〕。そこに立ったまま長い口ひげの先をゆっくり痙攣的にひねり回し、見るともなしに贅沢に調えられたこの部屋を見回す。……そこに 2、3 分間まじろぎもせずに立っている〔静〕。やがて……居間に戻り、食堂に向かい〔動〕、明かりを灯す。配膳台のあたりでごそごそして〔静〕、水を一杯飲み、両手を背中にあてて急いでさらに奥の部屋へ向かう〔動〕。「喫煙室」とその隣の控えの間を通り、裏庭に面している広間に入る。すべての部屋がガス燈の光に照らしだされると、トーマスは広間の窓辺に立ち止まり、美しいシンメトリーに作られた静かな庭を眺める〔静〕。

庭を眺めながらトーマスは再び祖父や父を思い浮かべる。そして「疑うことなく己の職業にしっかり足を踏まえている男なら、己の職業にのみ精通し、己の職業しか知らず、己の職業しか評価しないものだ」(519) と考えて、またもや内省している自分に気づくと、頭にかっと血が上り、「こんなことは終わりだ！」、「やるぞ！」と声に出して言い、先物買いを決断する。そうしてますます興奮して、再び部屋々々を歩き回る〔動〕。

フリーデマン氏は街灯の光の下で「ゲルダ！」とささやき、アッシェンバハは、アーク灯の青い光の中に浮かぶタッジォの微笑を見て、暗闇で「お前を愛している」とつぶやく。しかしトーマスがガス灯の光の下で口に出すのは、家業再興を期しての先物取引の決断の言葉である。マンは「基本動機」を「エロース・ディオニューソス」、あるいは「情熱」という言葉で言い換えているが、フリーデマン氏とアッシェンバハには前者が該当し、トーマス・ブッデンブロークには後者の「情熱」が該当するのである[41]。

トーマスの決断の言葉「やるぞ！」は、「わが息子よ、昼は仕事をするに際して喜びをもってせよ、しかし夜、穏やかに眠ることのできるような仕事のみを為せ！」(190) という家訓を破ることでもある。商会の業績が停滞しはじめて以来、業績を上げることへの義務の意識が次第に強まって、トーマスの精神は硬化してゆく。そこへ、抑制していた本来の詩人のような内省的性質が、抑圧された「意志」の苦悩という、野蛮なディオニューソス的な衝動となって現れるのである。

[41] 脚注 5 を参照。

トーマスは先物取引を実行するが、家訓を守る義務と、業績を上げる義務の板挟みになって悩み、すぐに後悔し始める。その後まもなく商会の創立百周年記念日がやってくる。通りに旗が飾られ、家族も晴れやかな様子であるが、トーマスは全く楽しめない。大勢の祝い客で家の中が混雑する様子は 2 階のフロアではなく階段室を中心に描かれる。階段室は 3 階の天井にある「光の射し込み口」（Einfallenden Lichtes）から射し込む光が満ち溢れ（Vgl. 537）、1 階にはロシアの奥地で射殺された大きな熊のはく製が口を開けて立っている。ネッセルトの神話の本にディオニューソスが熊に変身することが語られているように、熊はディオニューソスの化身であり、広い地下室にはディオニューソスを象徴するワインが貯蔵されている。これらのことから、上階はアポッローンの特性が付与された空間であり、地下室と 1 階はディオニューソスの特性が付与された空間と見なすことができる。

階段室は、客たちの話し声が天井の「光の射し込み口」のガラスに当たって反響し、1 階からは市立劇場の楽団の調子のはずれた陽気な音楽が上階まで響き渡る。トランペットの大きすぎる音がすべてを圧している。雲の流れが速く、暗くなったかと思うと、天井の「光の射し込み口」から太陽光線が差し込んで、金メッキの装飾、真鍮のシャンデリア、一階の金管楽器に当たってキラキラと反射して、目が痛くなるほどである。

この場面での、階段室の天井まで響く客たちの声や楽団の音楽と、天井から 1 階まで射し込む太陽光線の交錯は、ニーチェが論ずるアポッローン的なものとディオニューソス的なものの抗争の受容表現であり、先物取引を実行して以降のトーマスの内心の葛藤を表している。しかし天井から射し込む夏の鋭い太陽光線は、ニーチェのアポッローン的なものというよりも、マンが幼年時代に読んだ「遠矢の神」アポッローンの、的を射当てる鋭い弓矢を太陽光線に見立てた表現と解釈すべきだろう。明り取りの窓を天窓（Dachfenster）と表現しないで、わざわざ「光の射し込み口」と表現していることも、矢のように射し込む太陽光線を意識した表現と解釈することができるのである。

音楽が中断している間に届いた電報によって、あられが降ってペペンラーデの麦が駄目になったことが知らされる。トーマスは、大きなショックを受けながらも、「これでいいんだ」（543）と呟いてソファに倒れ込む。するとにぎやかな音楽が再び始まる。それは太鼓やシンバルの騒々しいギャロップで、ピッコロが狂ったように響く「無秩序」（Tohuwabohu）（543）な音楽である。トーフワボーフーは旧約聖書の『創世記』第 1 章第 2 節にある混沌・混乱・無秩序を意味するヘブライ語である。騒々しく混乱したオルギエ的な音楽は、トーマスの苦悩と先物取引の決断、さらに深まる苦悩と取引の失敗が、「意志」の苦悩の現れとしての「情熱」という「基本動機」によるものであることを象徴している[42]。

以上のことから、トーマス・マンの「基本動機」は、『ブッデンブローク家の人々』にも

[42] 『ヴェニスに死す』において、死を間近にしたアッシェンバハが、野蛮な「未知の神」ディオニューソスのオルギエの夢を見る場面でも、シンバルやピッコロが用いられて無秩序な世界が表現されていることから、創立記念日の狂ったような音楽は、『ヴェニスに死す』のオルギエの先取りとみなしうる。

用いられているといえるのである。トーマス・ブッデンブロークもフリーデマン氏やアッシェンバハのように、内的抑制の結果「基本動機」が生ずる生の「形式」の「仮面」であり、「基本動機」は「災厄」になるのである。

## 結び

本稿が目的としたのは、トーマス・マンが多くの作品に用いたという「基本動機」がニーチェの『悲劇の誕生』の受容であることを明らかにし、さらにそれが『ブッデンブローク家の人々』にも用いられていることを示すことである。

そのために、ニーチェとトーマス・マンのそれぞれのアポッローンとアポッローン的なもの、ディオニューソスとディオニューソス的なものの受容を考察した。ニーチェのアポッローン的なものは、「遠矢の神」ではなく、太陽神アポッローンの特性の受容であり、トーマス・マンの場合は、「基本動機」に関してはニーチェの『悲劇の誕生』のアポッローン的なものとディオニューソス的なものの受容であるが、アポッローン神については、ギリシア・ローマ神話の「遠矢の神」アポッローンの受容でもある。

マンの「基本動機」は、『小男フリーデマン氏』、『ヴェニスに死す』だけでなく、マンが明言していない『ブッデンブローク家の人々』にも用いられており、三作品とも、アポッローンの特性である「光」が特徴的に利用されている。

この「基本動機」は、三島のいうアポッローン的なものとディオニューソス的なものの「あるべき関係」ではなく、「あるべきでない関係」に該当する。ふたつの衝動が「あるべき関係」にある場合は、古代ギリシア悲劇のような優れた芸術作品という良い結果が生れる。しかし「あるべきでない関係」の場合は、自制によって手に入れた幸福な生活が、アポッローン的な形式維持への傾向によって硬化して、それを正すかのように「野蛮」で「性的放埒」なディオニューソス的な力が現れて硬化した生の形式である個体を破壊してしまう。マンはこれを「災厄」といい、個人の生だけでなく、人類にも繰り返し現れると考えていた[43]。それはマンが経験したふたつの世界大戦などを指していると思われる。「基本動機」は、いつの時代にもどこにでも現れる普遍的なものである。マンはこのような「基本動機」を、『小男フリーデマン氏』、『ヴェニスに死す』だけでなく『ブッデンブローク家の人々』にも用い、さらに『ヨゼフとその兄弟たち』、『ファウストゥス博士』に用いた。それゆえこれらの作品は普遍性を備えた優れた作品になったといえよう。

**（大阪大学）**

[43] GW XIII, 136.