

Title	トーマス・マンの『ヴェニスに死す』における引用
Author(s)	山本, 佳樹
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 1987, 21, p. 21-36
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/47843">https://hdl.handle.net/11094/47843</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

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

Osaka University

# トーマス・マンの『ヴェニスに死す』 における引用

山本佳樹

1

本論は、トーマス・マン (Thomas Mann) の『ヴェニスに死す』 *Der Tod in Venedig* (1912年)<sup>1)</sup>における引用に着目し、その機能を考察しつつ、ひとつの作品解釈を試みるものである。

引用 (Zitat、語源はラテン語の *citare* 「呼ぶ」、「呼び寄せる」) は、例えば「文学作品あるいは学術書から、また歴史上や現代の著名な人物の言説から、文字どおりに、大体文字どおりに、あるいは意味に即して持ち出された箇所 (詩句・節・表現・表題等)」<sup>2)</sup>と定義される。文学の技法としても引用というレトリックは古くからあって、わが国の本歌取りなどはその例であるといえる。引用のレトリックが成立するためには、情報 (= 作品) の送り手と受け手の間に共有の知識が存在していることが前提となる。発見されてこそ、引用はその本来の効力を発揮できるからである。<sup>3)</sup>

しかしまたとりわけ近年においては、相互テキスト性等の概念の出現により、引用に対する意識は変革・拡大され、引用は現代の文学・美術・建築を理解する上での重要なキー・ワードのひとつとみなされるようになってきている。議論を尖鋭化すれば、人間の言語活動そのものの原理が引用であり、従ってすべてのテキストは必然的に「引用のモザイク」、あるいは「引用の織物」だということにもなる。<sup>4)</sup>

もちろん問題をここまで拡大しては、『ヴェニスに死す』という作品を

具体的に取り上げて、その引用を論ずることの意味はなくなってしまう。本論においても引用の概念をいくらか広くとるが、そこには必ずと限定が必要となる。

## 2

引用には引用されるテキストがあり、これを引用の理論では先行テキスト (Bezugstext) と名付ける。また引用する場があるので、これを受容テキスト (Aufnahmetext) と名付ける。先行テキストが受容テキストの中で新しい意味を持つようになることをコンテキスト機能という。<sup>5)</sup>

本論では、先行テキストを特定することができ、かつその先行テキストへの指示性 (Verweisungscharakter)<sup>6)</sup>が高いことを引用の条件とする。文字どおりか否かについては問わない。文学作品においては、たとえ文字どおりの引用であってもそれはやはりほのめかしてあって、先行テキスト全体やその著者を指しており、受容テキストはこのより大きな背後と響き合う、と考えられるからである。文字どおりでなくとも、先行テキストが明確に示されれば、そこに質的な差はあるまい。この条件の下、すべてのテキストは引用のモザイクとして構成されるという引用論は、先行テキストが不特定であるが故に、ここでは除外される。しかし一方、例えばホメロスの世界的イメージを喚起させる意図で用いられた六脚韻は、<sup>7)</sup>ホメロスの文体の引用として、本論の考察の対象となる。

『ヴェニスに死す』における引用は、先行テキストの種類によって、次の三つに分類される。

1. 作品内自己引用 (=Z. 1)
2. 他作品からの自己引用 (=Z. 2)
3. 他の作家の作品あるいは神話からの引用 (=Z. 3)

このうちZ.1とは、くり返しの技法、いわゆるライトモチーフ (Leit-

motiv) であるが、これを引用に含めることには異論もあろう。例えば、同一作品内でくり返された句は引用と呼ばない、と明記している文学事典もある。<sup>8)</sup>

本論はくり返し一般を引用だとするものではない。トーマス・マンのくり返しの技法の特殊性をふまえて、これを引用の一形態と考えることを提案するのである。トーマス・マンの用いるくり返しは、意識的であり、先行箇所への指示性がきわめて高い。『ヴェニスに死す』の最後の場面で、砂州の上から振り返ったタッジオと、浜辺にいるアッセンバッハの視線が会うところは、次のように書かれている。

見つめているこの男 (=アッセンバッハ) はそこに座っていた。かつてその灰色に曇った視線がああ敷居から後ろに送られてきて、彼の視線と出会ったときにもやはり座っていたように。(S. 524)

「ああ敷居」とは、次の箇所に照応している。アッセンバッハが初めて少年を知ったその直後の描写である。

何らかの理由で、彼 (=タッジオ) は敷居をまたぐ前に振り返った。すると、他にはもう誰もロビーに残っていなかったので、彼の独特に曇った目がアッセンバッハの目と出会った…… (S. 471)

少年との邂逅と別れはこうして結び合わされる。この例に限らず、ホテルの支配人に対して用いられている機械的なライトモチーフ (S. 467f., 482, 485, 505) のような場合でも、そこに生ずるユーモアは、引用のそれだと言えよう。本論では、Z. 1 も Z. 2 や Z. 3 と同様に、トーマス・マンの「引用、すなわちある人やある物を思い出させる言葉の暗示、に対す

る著しい嗜好<sup>9)</sup>の産物だと考える。

『ヴェニスに死す』において、Z. 1、Z. 2、Z. 3 という三つのタイプの引用はそれぞれどのような機能を果たすのだろうか。順に検討していくことにする。

## 3

Z. 1 の例としてはまず、有名なヘルメス・モチーフが挙げられる。これは、旅人ふうの男 (S. 445f., 515)、化粧をした老人 (S. 459f., 461, 463f., 468)、ゴンドラの船頭 (S. 464ff., 468)、ギター弾き (S. 506ff.) 等の一連の人物たちに同一の属性 (異邦人的な風貌、特徴のある歯) の反復を認め、いずれもが死者を冥界に導くヘルメスの化身だとするものである。「魂の導き手 (Psychagog)」 (S. 525) と呼ばれるタッジオも、もちろんヘルメスのひとりである。しかしさらに、小説の後半で化粧をして少年を追いまわす詩人の姿が、船上の老人の姿と重なりあうように、関連の糸は縦横に張りめぐらされている。

この他、莓 (S. 477, 520)、虎 (S. 447, 449, 512)、「タッジウ (Tadziu)」の u の音 (S. 478, 489, 516)、石炭酸のにおい (S. 499ff., 508, 510, 517, 521)、あるまとまりを持った描写としては、めまい・時間喪失のモチーフ (S. 459ff., 488, 494) 等、Z. 1 の指摘には事欠かない。

トーマス・マン自身はライトモチーフを、「物語の前方をも後方をも暗示する手品のような定式であり、その内容全体を、あらゆる瞬間に現在の中にくり広げてみせる手段<sup>10)</sup>と呼んだ。この言葉は『ヴェニスに死す』にもあてはまる。Z. 1 はイメージの連鎖 (予感と喚起) を通して人物や事物を象徴化し、その結果生じた緊密な叙事空間では、いたるところでアッセンバッハの死という一つの方向が指し示されるのである。

Z. 1 は先行テキストが受容テキストに内在している形態であるから、

先行テキストへの指示力はそのまゝ作品の凝縮力となる。これが Z. 1 が他の二種類の引用と決定的に異なる点である。Z. 2 と Z. 3 はむしろテキストを分断しようとする。『ヴェニスに死す』では、例えばくり返しに伴うリズムの利用等は目立たないが、この凝縮力が最大限に生かされている。

## 4

Z. 2 は、『ヴェニスに死す』がトーマス・マンの他作品との関連の中で読まれることを要求する。この場合、作品は一個の閉じられたフィクション空間であるという文学観には破れ目があけられる。Z. 3 ならばその先行テキストへの知識は、言語がそうであるように、ある文化圏における一般的な教養に属するとも説明がつくが、トーマス・マンの他作品を読んでいることは無論一般的な教養とは言えまい。Z. 2 では、トーマス・マンという主体がどうしても色濃く影を落とすことになる。

Z. 2 の例として、アッセンバッハが描く物語の主人公の群像が紹介されるくんだり (S. 453) がある。文章の引用ではないが、『ブッデンブローク家の人々』*Buddenbrooks* (1901年) のトーマス・ブッデンブロークや『フィオレンツァ』*Fiorenza* (1905年) のロレンツォとジロラモ等、トーマス・マン自身の作品の特定の登場人物が明らかに指されている。

さらにアッセンバッハの代表作として挙げられている四つの作品、フリードリヒ大王の生涯を描いた散文叙事詩、長編小説『マーヤ』、物語『みじめな男』、論文『精神と芸術』(S. 450) については、トーマス・マンがこれらを書く計画を持っていたことが知られている。<sup>11)</sup> なかなか進捗しそろうになかった計画を完成作品としてアッセンバッハに贈ることで、トーマス・マンはいわば厄介ばらいをしたのかもしれない。<sup>12)</sup> しかし、もしこれらの作品が後に成立するようなことになっていたならば、<sup>13)</sup> 「先行引用」

とでも呼ぶべき珍現象が生じただろう。

またトーマス・マン自身の伝記的事実であり、『ブッデンブローク家の  
人々』や『トニオ・クレーゲル』 *Tonio Kröger* (1903年) においても重要  
な役割を果たしていた、市民的で謹直な父親と、異国の血を引いた芸術家  
肌の母親の混血というモチーフが、『ヴェニスに死す』にも用いられて  
いる (S. 450)。

Z. 2 の多くは2章に集中しているが、そこはアッセンバッハの経歴  
や、芸術に対する彼の態度についての情報が与えられる章である。トーマ  
ス・マンは、自分と主人公の類似性をしきりに暗示しているようにも見え  
る。しかしアッセンバッハ即トーマス・マンと考えてしまうのは、もち  
ろん短絡的にすぎよう。アッセンバッハの没落はかなり突き放した調子  
で、イローニッシュに物語られるのである。

トーマス・マンの初期作品、とりわけ『トニオ・クレーゲル』以前の作  
品においては、一つの主題がくり返し扱われる。それは健康で平凡な生  
(*Leben*) と、知的には優越するが生から排除された精神 (*Geist*) の対立  
であり、また精神の刻印を押された者が味わう苦悩である。トーマス・マ  
ンは主人公の経歴を自分のそれと重ね合わせることで、アッセンバッハ  
もやはりこの生と精神の対立という洗礼を受けた人物であることを示そう  
としたのではないか。先行テキストから、いわばその主題が引用されたとい  
えないだろうか。『ヴェニスに死す』では美 (*Schönheit*) の問題がクロ  
ーズ・アップされるが、本論はより深層に今なお生と精神の対立を見る。  
そしてこの深層の対立は、Z. 2によって作中に導入されるのである。

## 5

Z. 3 は素材の問題として、従来多くの指摘や研究がなされてきた。し  
かし、1983年に『ヴェニスに死す』執筆時のトーマス・マンの作業メモが

出版されて、<sup>14)</sup>どの本の何ページが参照されたかまで一般の読者に知れるようになった現在、Z. 3 の研究も新たな局面を迎えているといえる。

Z. 3 は、ヨーロッパの文化的伝統という大きな広がりの中で多義的な無数のイメージを反響させる。しかしまた、あくまで作品の中で担っている意味や役割に従って考えるならば、Z. 3 同士がまとまりあい、いくつかのグループを形成していることがわかるであろう。テキストを徒に分断するかに見える個々の Z. 3 は、『ヴェニスに死す』という新しい場でコンテキスト機能を受け、やはり物語の核心へと収斂していくのである。

若干の例外をのぞけば『ヴェニスに死す』における Z. 3 は大きく二つのグループに分類される。ひとつはブラーテン、ヴァーグナー、ニーチェというヴェニスにゆかりのドイツの詩人・芸術家たちのグループ、いまひとつはギリシア古典世界のグループである。

ブラーテン、ヴァーグナー、ニーチェからは、彼らの文章をそのままといた形の見つけられない。しかし舞台をヴェニスにしたときにすでに彼らの名前は鳴り響き始めているのであって、その姿を作中に呼び出すにはほのめかして十分なだと考えられよう。「かつてこの潮の中から夢の丸天井や鐘楼が浮かび上がってきたのを見たあの憂鬱で熱狂的な詩人のことを、彼（＝アッセンバッハ）は想った。彼は、当時畏怖と幸福と悲哀が節度ある歌になったものからいくつかを、ひそかにくり返した……」（S. 461）という箇所には直接引用ともいえる言葉遣いがされており、<sup>15)</sup>「詩人」とは明らかにブラーテンを、「歌」とは彼の代表作『ヴェニスのソネット』を指している。また「この都は音楽家たちに、軽く揺すっては媚びるように寝入らせる響きを吹き込んだのだ」（S. 503）とは、ヴェニスで第二幕が作曲されたヴァーグナーの楽劇『トリスタンとイゾルデ』を念頭に置いたものに違いない。さらにアッセンバッハの人生と名声の定式である「にもかかわらず（Trotzdem）」（S. 452, 504）は、ヴェニスをこよ



なく愛したニーチェの『悲劇の誕生』に由来する。<sup>16)</sup>

プラーテン、ヴァーグナー、ニーチェは、そのニュアンスの違いこそあれ、いずれも愛と美と死の問題にかかわり続けたデカダンの徒である。彼らはヴェニスの持つ甘美な滅びの町というイメージに対応する。

ヴェニス、あるいはイタリアのもうひとつのイメージ、すなわち陽光明るい南の国、アドリア海をはさんだギリシアとともに古代が今なお息づいている国というイメージに対応するのがギリシア古典世界のグループである。神話、ホメロス、プラトン等、Z. 3の大部分がこのグループに属する。

『ヴェニスに死す』には非常に多くの神話的要素が盛り込まれている。直接、間接に名前を呼ばれる神話的形姿を列挙するだけでも次のとおりである。エロス (S. 474, 492, 504, 521)、ヘリオス(「あの熱い頬をした神」 S. 486)、アモル (S. 491)、<sup>17)</sup> セメレ (S. 492)、ゼウス (S. 492)、ガニュメデス(「トロイアの牧童」 S. 492)、エオスとその「夫」ティトノス (S. 492)、ケパロス (S. 495)、オリオン (S. 495)、ポセイドン (S. 496)、パン(「パンの」 S. 496)、ヒュアキントス (S. 496)、ゼピュロスとその「恋敵」アポロン (S. 496)、ナルキッソス (S. 498)、ディオニュソス(「異国の神」 S. 516)、ハルピュイアたち(「たちの悪い風の精霊ども」 S. 519)、ヘルメス(「魂の導き手」 S. 525)。これらの神話的形姿は作品の後半に集中しており、このことは H・レーナートの、『ヴェニスに死す』には威厳失墜・病氣・崩壊の下降の構造線の他に、神話という上昇の構造線が存在し、従ってアッシェンバッハの死は没落の悲劇であると同時に神話的解放を意味する、という見解<sup>18)</sup>を裏証しているかに見える。しかし作業メモにおける神話の本や辞書類からの「ほとんど生徒のような」<sup>19)</sup> 抜き書きの仕方、あるいは作中での神話的要素のいくらかとってつけた感のある使われ方を考えれば、神話の担う意味を過大に評価することには疑問を禁じえな

い。本論はむしろ H・ヴィスリングの「神話それ自身への関心は『ヴェニスに死す』の時期にはまだほとんどなかった」<sup>20)</sup>という説を採る。トーマス・マンはここで、神話の象徴としての性格を利用しつつ、ひとつの雰囲気を創り出そうとしたのである。

プラトンからは、『パイドロス』230B 以下、250D 以下、『饗宴』180B 等の文章が翻訳で大量に引用されている。<sup>21)</sup>しかし注意深く読み比べていけば、『ヴェニスに死す』はプラトンの言葉をそのまま伝えるものではないことが明らかになる。愛と美を主題にした『パイドロス』の思想の根底にあるものは、愛する者は恋人の美しさに心を打たれる機会に恵まれて、かつて自分の魂が高く天翔り神々の大行進に参加したときに見たことがあり、翼を失い地上に住みつくようになってからは忘れていた美のアイデアを思い出すのだ、という想起説であるが、この肝心の点が『ヴェニスに死す』では巧みに弱められている。また相手の少年をも自分と同じように飛翔させるという教育的側面も欠落している。さらにプラトンの引用は、アッシェンバッハの夢想や独白の中で行われるため、プラトンが生きた言葉が発生するために必要な場とした対話が、ここでは成立していない。アッシェンバッハは自分をソクラテスに、タッジオをパイドロスにいわばとり違えて、自分自身の問題を語っているのであり、プラトンの形而上学的な美は、芸術家の求める美へとすり替えられていく。プラトンからの大量の引用は、もとのイメージを保ちつつも、コンテキスト機能を受けたのである。

ギリシア古典世界のグループは、アッシェンバッハが手に入れるべく努めた美あるいは形態を体現しているが、同時にまた同性愛というモチーフが引き起こした連想でもある。古代ギリシア人は肉体美を熱烈に崇拜し、肉体の美と精神の美との間に神秘的な不可分を認めた。また古典期のギリシアでは、多くの都市国家で禁じられていたにもかかわらず、同性愛

がすっかり慣習化し、公然とそれが語られ、称賛されさえした。少年タッジオの危険な美しさに魅せられたアッシェンバッハは、避難所を求めてギリシア古典世界を頭に浮かべ、自らの魂の仮装としたのである。

Z. 3 は伝統との豊かな関連へと作品を導きつつ、ヴェニスにゆかりの詩人・芸術家たちのグループとギリシア古典世界のグループにまとまりあり、それぞれのグループのイメージを増幅させていく。

## 6

以上、三種類の引用を個別に考察したが、こうしてみると Z. 1、Z. 2、Z. 3 で『ヴェニスに死す』の研究上の問題が大体包括されることがわかる。すなわち、Z. 1 は物語の構成の問題、Z. 2 は主題に関する問題、Z. 3 は素材の問題である。

Z. 1、Z. 2、Z. 3 はしかし、もちろん別々に存在しているわけではない。物語の流れの中で複雑に絡み合い、有機的に連動しているのである。作中には三種類の引用の複合形態も数多く見られる。本論はここで Z. 1、Z. 2、Z. 3 を総合的にとらえながら、ひとつの作品解釈を示したい。いささか広い意味で考えてきたとはいえ、引用という一つ概念によって、作品の主要な問題点を概観することができたのであるから、これら三種類の引用の総合から作品の新しい全体像が浮かび上がるかもしれない。

2章に「少し後に、この著者の対話篇のひとつで、はっきりと、そして秘密めかした強調をいくらかこめて言及された、あの『再生せる無邪気の奇跡』(S. 455) という表現がある。この「再生せる無邪気の奇跡」は、『フィオレンツァ』の以下の箇所からの自己引用である (Z. 2)。

ロレンツォ 知ろうとすることは許されんのかな。あなたは無邪気な人々を、認識もしないし、恥も知らないと罵っておる。あなた自身は

力を得ることを恥ずかしいとは思わぬのか。どうやってそれを得るか識っているのに。

修道院長 わたしは選ばれているのです。わたしは知っているにもかかわらず欲することを許されています。わたしは強くなければならぬいからです。神は奇跡をなし給う。あなたは再生せる無邪気の奇跡を目にしているのです。……<sup>22)</sup>

『フィオレンツァ』は、十五世紀末のフローレンスを舞台に、美の国の王者ロレンツォと、美を糾弾して禁欲を説く修道院長ジロラモの対立を描いた戯曲である。ところが終幕に至って、この対立図式は怪しくなってくる。ロレンツォが自分とジロラモを「仇同士の兄弟」<sup>23)</sup>と呼ぶように、二人が似たもの同士だということがわかるからである。ジロラモはかつて『フィオレンツァ』における生の象徴である女性フィオーレに拒絶され、それから僧門に入った。一方ロレンツォも、彼自身醜く、嗅覚がないという障害があったからこそ、美を支配する力を欲したのであった。二人はいずれも生と精神の対立のレベルで苦悩し、自己形成の方向の違いこそあれ、それを乗り越える形で偉大になったのである。美と禁欲の対立は、この意味で表層のものにすぎない。こう考えてくると、彼らの対話に登場する無邪気という言葉は、生と同義、いわば生の読み替え、と解釈できるだろう。生まれながらの無邪気というものがあればそれは、はじめから生と精神の対立さえ知らずに、生の位置に無意識にいることである。これに対して「再生せる無邪気」とは、精神の刻印の下に苦悩した者が、憧れと克己によって孤独のうちに偉大になり、生の上に君臨することでそれを得たつもりになることである。ロレンツォの側も自らを「再生せる無邪気の奇跡」と呼べるはずである。

貴族にまで叙せられた巨匠アッセンバッハもまた「再生せる無邪気」

を追い求めた。『ヴェニスに死す』においては美に認識 (Erkenntnis) が対置されるが、本論ではこの美と認識の対立を生と精神の対立のヴァリエーションだとは考えない。美と認識の対立は『フィオレンツァ』の美と禁欲の対立と同じく表層のものであり、生と精神の対立はより深層のレベルに、未解決のまま今なお真に危険な問題として存在しているのではないだろうか。Z. 2 は『ヴェニスに死す』に、表層・深層というこの二重の対立の構図を持ち込むのである。アッシェンバッハはただ美の魔力に魅入られたがために死ぬのではない。物語の冒頭で旅人ふうの男を見た後に彼が空想する原始林の風景、彼を死出の旅へと誘い出したあの風景は、抑圧された生が復讐しようとして噴出する姿に他ならない。「再生せる無邪気」を達成し、美と認識という新たな対立の境地にあると思われたアッシェンバッハは、いわば足下をすくわれるのである。

Z. 2 である「再生せる無邪気」はまた、5章でアッシェンバッハ自身の口から「第二の無邪気」(S. 522) とくり返される (Z. 1)。5章のこの場面は、アッシェンバッハがソクラテスを装いつつ自らの破滅の必然的過程を語る、作品のクライマックスである。しかしそれにもかかわらず、ここで新しいことはほとんど述べられない。この箇所は Z. 1 の塊なのである。「というのも美は、パイドロスよ、よく覚えておくがいい、ただ美のみが神々しいと同時に目に見えるものなのだ……」(S. 521) とアッシェンバッハは語り始める。これは『パイドロス』からの引用、すなわち Z. 3 であるが、おなじ引用はすでに4章に見られる (S. 491f.)。さらに、認識から美へという詩人の芸術の変遷、美(あるいはその読み替えである形態)の二面性については、2章で同内容のことが書かれている (S. 454f.)。

『ヴェニスに死す』はストーリーの展開に全く意外性のない作品である。2章で二重の構図が打ち立てられた後は、アッシェンバッハの没落が必然的に進行するだけで、新しいことはほとんど語られないと言ってよ

い。というのも、生・精神・美・認識という四つの項を持っていれば、作品の多くの要素はこのいずれかの読み替えだと考えることが可能だからである。例えば、Z. 3 のうちヴェニスにゆかりの詩人・芸術家たちのグループは、精神に対応する。彼らはトーマス・マンの初期作品において、生（＝市民）に対立する精神（＝芸術家）の代表者たちであった。そしてギリシア古典世界のグループは美に対応する。

アッシュエンバッハは奈落を逃れようとして美を求めた。しかし美は表層のものであり、深層対立との関係次第でその意味を変えてしまう。すなわち美はひとつには美しき仮象として、また規律の成果として、市民的な生と結び付く。しかしもうひとつには美は完全を旨とするあまり専制的となり、生を窒息させようとする。後者の場合には、抑圧された生がグロテスクな姿で復讐することになるだろう。これが美の二面性である。美の読み替えであるギリシア古典世界のグループも、やはり二つの相貌を持っている。そこには清澄なホメロスの世界と同時に、放埒で淫猥なディオニュソス祭の夢の場面（S. 515ff.）が含まれるのである。この二面性をニーチェの言うアポロンの、ディオニュソスのと解するならば、『悲劇の誕生』の次の箇所は、『ヴェニスに死す』の解説として読むこともできる。

そして見るがいい。アポロンはディオニュソスなしには生きることができなかったのだ。「巨人的なもの」と「野蛮人的なもの」とは、結局、アポロンのものと同程度に必然的なものだったのだ。さてここでわれわれは想像してみよう。仮象と節度の上に建てられ、人工の堤防で囲まれているこの世界へ、ディオニュソス祭の恍惚とした調子がいよいよ誘惑的な魔法の調べを響かせて侵入してきたさまを。この調べのうちに、快楽と苦悩と認識における自然の過度（強調原文）のすべてが、鋭い絶絶となるまでにその声を高めたありさまを

.....24)

アポロンのものとディオニュソスのものは、光と陰、ひとつのものの表と裏である。『ヴェニスに死す』において、ディオニュソス祭の夢の場面にすら六脚韻が聞き取れるのは、<sup>25)</sup>この意味で象徴的である。

『ヴェニスに死す』は、本論で二重の対立の構図としてとらえてきた、ひとつの理念の叙事化の試みである。引用はこの理念を導入し、豊かに肉付けしつつ、作品中に遍在させる。作品のあらゆる要素はこの理念の上に集結して、結晶を成しているのである。

## 7

トーマス・マンは後期になるに従ってますます引用と深く関わるようになり、引用そのものについても語るようになる。しかし引用は、後期のみならず、トーマス・マン文学の本質に深く根付いた特徴ではないだろうか。本論は作品論にすぎないが、Z. 1 の原型である初期作品のライトモチーフと、Z. 3 の発展形態と考えられる後期作品のパロディーとの間の親近性・連続性を、少しでも予感させることができたことを願うものである。

### 注

- 1) Text: Thomas Mann, *Gesammelte Werke in 13 Bänden (=GW)*, (S. Fischer Verl., Frankfurt a. Main), 1960-74, Bd. 8, S. 444-525. 以下『ヴェニスに死す』の頁数は本文中に記す。
- 2) Erwin Koppen, „Zitat“. In: Horst Rüdiger/Erwin Koppen (Hrsg.), *Kleines literarisches Lexikon*, (Francke Verl., Bern), 1966, 4. Aufl., S. 457f.
- 3) Vgl. Herman Meyer, *Das Zitat in der Erzählkunst*, (J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart), 1967, 2. Aufl., S. 13.
- 4) 「引用のモザイク (mosaïque de citations)」という言葉はジュリア・クリ

- ステヴァ (Julia Kristeva) に、「引用の織物」という言葉は宮川淳による。Vgl. ジュリア・クリステヴァ, 『記号の解体学——セメイオチケ1』, 原田邦夫訳, (せりか書房), 1983, S. 61; 宮川淳, 『引用の織物』, (筑摩書房), 1975.
- 5) Vgl. 宮川淳, 前掲書; 宇波彰, 「引用」, 『三訂増補版 文芸用語の基礎知識』, 国文学と鑑賞 第47巻第6号 (1982), S. 66; 同, 『引用の想像力』, (冬樹社), 1979; 『風の薔薇』2 特集=相互テキスト性の問題 (1983).
  - 6) Vgl. Meyer, *a. a. O.*, S. 14f.
  - 7) Vgl. 片山良展, 「伝統とパロディ——『クルル』断片から二つの牧歌まで」, 片山良展・義則孝夫編, 『トーマス・マン文学とパロディ——解体と継承』所収, (クヴェレ会), 1976, S. 55ff.
  - 8) Vgl. Hans-Ulrich Simon, „Zitat“. In: Klaus Kanzog/Achim Masser (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 4*, (Walter de Gruyter, Berlin u. New York), 1984, 2. Aufl., S. 1053.
  - 9) *GW*, Bd. 9, S. 183.
  - 10) *GW*, Bd. 11, S. 603.
  - 11) Vgl. Thomas Mann/Heinrich Mann, *Briefwechsel 1900–1949*, (S. Fischer Verl., Frankfurt a. Main), 1968, S. 57, 85; Hans Wysling, „Aschenbachs Werke. Archivalische Untersuchungen an einem Thomas-Mann-Satz“, *Euphorion* 59 (1965), S. 272–314; Paul Scherrer/Hans Wysling, *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns. Thomas-Mann-Studien 1*, (Francke Verl., Bern), 1967.
  - 12) Vgl. Herbert Lehnert, *Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion*, (W. Kohlhammer Verl., Stuttgart), 1965, S. 109.
  - 13) ただしフリードリヒ大王を描く散文叙事詩の計画から、1915年に評論『フリードリヒと大同盟』*Friedrich und die große Koalition* が書かれた。
  - 14) Terrence Jim Reed, *Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Text, Materialien, Kommentar mit den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns*, (C. Hanser Verl., München u. Wien), 1983.
  - 15) 「この潮の中から (aus diesen Fluten)……浮かび上がってきた (gestiegen waren)」という言い回しは、プラーテンの『ヴェニスのソネット』の最初の詩に基づいている。Vgl. *Ebd.*, S. 134.
  - 16) Vgl. Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, (Deutsche Taschenbuch Verl., Berlin u. New York), 1980, Bd. 1, S. 11. ただしここでは *trotz* (強調原文) となっている。



- 17) アモルはエロスのラテン訳名であるが、『ヴェニスに死す』では両方の呼び名で登場するので、ここでは別々に挙げた。
- 18) Lehnert, *a. a. O.*, S. 109ff.
- 19) Wysling, *Dokumente und Untersuchungen. Beiträge zur Thomas-Mann-Forschung. Thomas-Mann-Studien 3*, (Francke Verl., Bern), 1974, S. 172.
- 20) *Ebd.*, S. 172.
- 21) トーマス・マンはルドルフ・カスナー (Rudolf Kassner) による独訳書を利用した。Vgl. Reed, *a. a. O.*, S. 181.
- 22) *GW*, Bd. 8, S. 1064.
- 23) *Ebd.*, S. 1063.
- 24) Nietzsche, *a. a. O.*, Bd. 1, S. 40f.
- 25) Vgl. Josef Hofmiller, „Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘“, *Merkur* 9 (1955), S. 515.

(大学院後期課程学生)