The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ヴィスコンティの『ベニスに死す』における視線のアダプテーション
Author(s)	山本, 佳樹
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2021, 2020, p. 23-32
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/84991
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

ヴィスコンティの『ベニスに死す』における視線のアダプテーション

山　本　佳　樹

トーマス・マンは生涯にわたって自作の映画化を待ち望んでいたが、生前に完成したのは2 本だけで、それも満足できるにはほど遠い出来であった。[1]ドイツ・トーキーの幕開けを告げた『嘆きの天使』*Der blaue Engel*（ジョセフ・フォン・スタンバーグ、1930）と、デーファ初期の名作『臣下』*Der Untertan*（ヴォルフガング・シュタウテ、1951）の原作者である、兄ハインリヒ・マンへに対する競争心や嫉妬はただならぬものがあったと想像できる。マンの死後、彼の文学作品のほとんどが映画化されることになった。そのなかで、知名度と芸術性の高さという点で、兄がかかわったふたつの映画に比肩しうる作品が存在するとすれば、それはやはり、マンの死の 16 年後に製作された、ルキノ・ヴィスコンティの『ベニスに死す』*Morte a Venezia*（1971）ということになるだろう。

小論は、文学作品の映画化という観点から、この映画を読み解く試みである。まずは、原作小説『ヴェネツィアに死す』[2]*Der Tod in Venedig*（1912）と比較しつつ、ヴィスコンティが映画化に際して加えた変更点を整理する。続いて、見るという行為の映像化に注目して、いくつかの場面を具体的に分析したい。

1．マーラー、マン、ヴィスコンティ

ヴィスコンティによる映画化作品においてまず目を引く変更は、原作では作家である主人公グスタフ・フォン・アシェンバッハが映画では音楽家になっていることであろう。ヴィスコンティはあるインタヴューのなかで、その理由について、ひとつには、「映画では文学者よりも音楽家のほうが「表現しやすい」」ため、もうひとつには、音楽家グスタフ・マーラーの「歴史的具体像」が「マンの小説のインスピレーションに流入」しているため、と語っている（ヴィスコンティ 161）。1911 年 5 月 18 日にマーラーが病没し、同年夏に、マンは『ヴェネツィアに死す』の着想を得ることになったヴェネツィアでのバカンスに出かける。面識があり、深い感銘を受けていたこの作曲家のために、マンは自作でオマージュを捧げようとした。主人公のファーストネームのグスタフはもちろんマーラーから借りうけたものである。「外面的にこのグスタフ・フォン・アシェンバッハはグスタフ・マーラーの相貌を帯びている」（Mann XIII, 149）と後にマン自身が告白しているとおり、アシェンバッハの外貌の描写（Mann VIII, 456-457）のために新聞記事から切り抜かれたマーラーの顔写真

---

[1] マンの生前に映画化された 2 作は、『ブデンブローク家の人々』*Die Buddenbrooks*（ゲルハルト・ランプレヒト、1923）と『大公殿下』*Königliche Hoheit*（ハラルト・ブラウン、1953）である（山本 109）。
[2] 小説と映画との区別を明瞭にするため、ここではマンの原作小説を『ヴェネツィアに死す』と表記し、映画には 1971 年 10 月の日本公開時の邦題『ベニスに死す』を用いる。

が、この小説のための作業ノートに挟まれている（Reed 111）。

ヴィスコンティはアシェンバッハを作曲家にしただけでなく、マーラーとの結びつきをさらに強固にした。心臓疾患による昏倒（0:18:30-0:19:38）、山荘での妻と娘との憩いのひととき（1:05:08-1:06:36）、幼い娘の葬儀（1:42:56-1:43:24）[3]といった、フラッシュバックで示される小説に存在しないエピソードのいくつかは、マーラーの伝記に似せたものである。また、フラッシュバックのなかでアシェンバッハと音楽について議論する友人アルフリート（小説には登場しない）のモデルとして、マーラーの年下の友人アルノルト・シェーンベルクの名を挙げる論者もある（Zander 93）。

そしてマーラーの楽曲がふんだんに使われている。なかでも交響曲第5番の第4楽章（アダージェット）は、この映画の代名詞になっていると言っても過言ではないだろう。このアダージェットは、物語世界外の音楽として、オーケストラ演奏で以下の4回現れる。①映画冒頭のタイトルクレジットからアシェンバッハを乗せた蒸気船がヴェネツィアに到着するまで（0:00:16-0:06:11）、②ヴェネツィアを去ることを決意したアシェンバッハが食堂の入り口でタッジオとすれ違うところから、荷物の手違いでホテルに舞い戻り、ふたたび海辺に出て、山荘での家族の幸福な時間を回想するところまで（0:57:51-1:06:36（0:59:45-1:01:01は中断））、③娘の葬儀の回想から、理髪店で化粧をしたアシェンバッハがタッジオを追って迷宮のようなヴェネツィアの町をさまよい、座り込んで自分の惨めさを笑うところまで（1:43:03-1:54:15）、④海辺でデッキチェアに身をうずめたアシェンバッハが最後にタッジオを目で追うところから、息絶えて運ばれて行き、エンドロールが出る映画の最後まで（2:04:16-2:10:30）。いずれも6分弱から11分強とかなり長く、物語の節目に位置しており、しかも曲が流れているあいだにほとんど科白らしい科白がないことから（それはこの映画全般に言えることだが）、観客は音楽をこの映画のテーマそのものとして受け入れる態度を促されることになる（Bacon 165）。このほか、ニーチェの「真夜中の歌」に作曲した交響曲第3番第4楽章が、海辺のタッジオを幸福に眺める場面で用いられている（1:07:51-1:12:59）。このとき、アシェンバッハはタッジオの美しさから曲想を得て、楽譜を手にとり、作曲を始める。これは原作のアシェンバッハが同様にして「1ページ半ほどの選りぬきの散文」（Mann VIII, 493）を書いた場面に対応するのだが、ここでアシェンバッハの脳裏に浮かんだのがこの曲だとすれば、彼はマーラーの曲の作曲者ということになる。こうしたほのめかしはほかにもあり、交響曲第5番のアダージェットはフラッシュバックの場面でアルフリートによってピアノで演奏されて物語世界内の音楽になるし（0:19:38-0:21:25）、山荘で議論しながらアルフリートがアシェンバッハに「これが君の音楽だ」と怒鳴ってピアノで弾いてみせるフレーズは（0:38:22-0:38:32）、クレジットはされていないが、あきらかに交響曲第4番第4楽章の冒頭のメロディである。

アシェンバッハを音楽家にすることで、原作でマンがいささかパロディ的に主人公に付

[3] 原作でもアシェンバッハには娘がいるが、先に亡くなるのは妻で、娘は人妻になっている（Mann VIII, 456）。マーラーは1907年に長女アンナ・マリアを4歳で亡くしている。

与していた自伝的要素のいくつか—たとえば、構想したが成立しなかったフリードリヒ大王についての散文叙事詩などの自作をマンはアシェンバッハに貸し与えている—は失われたが、ヴィスコンティが加えた変更にはマンに由来するものもある。そのひとつの源泉は、作曲家アードリアン・レーヴァーキューンを主人公とする、マン晩年の長編小説『ファウストゥス博士』*Doktor Faustus*（1947）である。映画の冒頭部、アシェンバッハをヴェネツィアへと運ぶ船がゆっくりと向きを変えると、右舷に「ESMERALDA」という白い文字が浮かびあがる（0:07:08-0:07:14）。エスメラルダはレーヴァーキューンに梅毒をもたらす娼婦の名前であり、映画のフラッシュバックでアシェンバッハが娼館にエスメラルダを訪ねる場面（1:15:53-1:19:43）は、『ファウストゥス博士』第 16 章の描写（Mann VI, 190-191）—腕でアシェンバッハの頬を撫でるエスメラルダの仕草など—が下敷きにされている。映画では、タッジオがホテルのピアノでたどたどしく弾くベートーヴェンの「エリーゼのために」を、フラッシュバックのなかのエスメラルダが引き継ぐことで、タッジオとエスメラルダというふたりの誘惑者が重ねあわされる。アシェンバッハの芸術を批判する友人アルフリートは、主人公の分身という意味では、第 25 章でレーヴァーキューンと対話する「悪魔」だともいえるし、[4]また、「芸術は曖昧だ」と言っていくつかのコードを鳴らしてみせるアルフレートは（0:37:31-0:38:16）、少年時代のレーヴァーキューン（Mann VI, 66）を想起させる。

マンの実人生からの引用もある。原作のアシェンバッハは、その外貌のモデルになったマーラーと同様に、髭をたくわえていないが（Mann VIII, 456）、映画のアシェンバッハはマンのような口髭を生やしている。彼の服装も当時のマンの写真を参考にしたものである。[5]ロケ地はマンが 1911 年夏に実際に宿泊したオテル・ド・バンであり、アシェンバッハがホテルで手にする新聞はマンが愛読していた「ミュンヒェン最新報」である。示唆的なのは、アシェンバッハに死が訪れる日の朝、ホテルのエントランス付近にたくさんの荷物が置かれているのを認めてタッジオの出発を恐れた彼が、フロントに、誰の荷物か、と尋ねる場面である（1:58:10-1:58:14）。よく知られているように、『ヴェネツィアに死す』のタッジオには実在のモデルがあり、その名前はウラディスラフ（愛称アッジオ）・モースであった（Adair 21）。マンの原作には「ポーランドの貴族の名前」（Mann VIII, 523）とあるだけで、具体的な名前は出てこない。ところが映画のなかのホテルのフロントは、ここで、「モース夫人とご家族の荷物です」と答えるのである。

マンの滞在の 1 年後の 1912 年から数年にわたって、この同じホテル、オテル・ド・バンで、幼少期のヴィスコンティは家族と夏の休暇をすごした（Zander 190-191）。ヴィスコンティにとってこの映画は自らの子ども時代を蘇らせるものでもあった。彼はそこに集う客のひとりだったのである。写真を見るとヴィスコンティはかなりの美少年であったようだ

---

[4] 映画でアシェンバッハがアルフリートに語る砂時計の話（0:19:58-0:21:08）は、原作にあるものだが（Mann VIII, 511）、『ファウストゥス博士』においても「悪魔」の口から語られる（Mann VI, 303）。

[5] 撮影当初、ヴィスコンティはアシェンバッハにマーラーの外観を与えようとしたが、この映画がマーラーを誹謗するものだという批判をかわすために、マンに似せることになったという（Zander 95）。

から、もしもマンがもう1年遅く来ていたら…、という空想に耽りたくなるが、ウラディスラフ・モースよりも 6 歳年下のヴィスコンティは、マンの関心を引くには幼すぎたかもしれない。ヴィスコンティはタッジオの母に、自分の母カルラの肖像を刻みこんだ（Zander 191）。そして、タッジオではなくアシェンバッハに、いくらか自己を投影した。旅先に妻と娘の写真を持ち歩いて愛撫するのは（0:21:40-0:22:59）、原作のアシェンバッハでも、マンでも、マーラーでもなく、ヴィスコンティ自身の習慣である（Zander 191）。また、自作の演奏会の後、アシェンバッハが非難の口笛を浴びるフラッシュバックは、『若者のすべて』*Rocco e i suoi fratelli*（1960）公開時の自身の経験にもとづくものだという（Zander 191）。ちなみに、ヴィスコンティは前作『地獄に堕ちた勇者ども』*La caduta degli dei*（1970）で、ナチズムの体現者であるような親衛隊幹部にアシェンバッハという名前を与えていた。『ベニスに死す』をめぐる関連の網の目は複雑に張りめぐらされている。

2．自由間接話法とズーム

小説『ヴェネツィアに死す』において、主人公アシェンバッハと美少年タッジオのあいだに会話が交わされることはない。アシェンバッハは椅子に腰かけて、あるいは、少年の姿を見失なわないように追いながら、タッジオをただ見つめる。その視線を感じたタッジオは、ときに微笑を浮かべつつアシェンバッハの方を振り向いてこの老作家を見返す。これがふたりのあいだで起こるアクションのすべてである。映画でもこの点は守られている。それでは、ヴィスコンティによるアダプテーションは、この視線のドラマをどのように映像化しているだろうか。

まず、アシェンバッハ（ダーク・ボガード）が初めてタッジオ（ビョルン・アンドレセン）を目にする、ホテルのホールのシークエンス（0:23:00-0:31:15）を見てみよう。原作では 3 ページほどのこの場面（Mann VIII, 469-471）は、映画では約 8 分間続き、19 のショットからなる。このうち前半の 10 ショットは以下のように構成されている。

第 1 ショット（0:23:00-0:25:11）は、2 分を越えるロングテイクである。ホテルのホールで夕食を待っている裕福な宿泊客たちが、引き気味のロングショットで示される。楽団が演奏している。画面奥にアシェンバッハが現れると、カメラはゆるやかにズームしながら、アシェンバッハの動きをまずは左に、続いて右に、流れるようにパンで追う。新聞を手にとった彼は座席を見つけ、画面の左側を見る向きで、黒い皮のソファーに腰を下ろす。この時点で画面はアシェンバッハのバストショットになっているが、カメラはズームアウトしてふたたびホールの客たちの様子を捉えながら、左にパンしていく。第 2 ショット（0:25:11-0:25:20）は、アシェンバッハのクロースアップになる。新聞から目を上げた彼は画面外に目を向ける。第 3 ショット（0:25:20-0:25:45）は、まずタッジオの下の妹の横顔がクロースアップで示されると、カメラは右にパンしながら、家庭教師、上の妹、姉[6]の顔を目で追う

[6] 原作ではタッジオは末っ子で 3 人の姉がいるが、映画ではひとりの姉とふたりの妹のように見えるので、このように描写した。

ように順に見せ、最後に頬杖をついたタッジオにたどり着く。その直前に楽団の曲が終わって一瞬の静寂が生じること、そして、タッジオの顔が映ると逃げるように次のショットにカットされることは、次の第4ショットとあわせて、「この少年が完璧に美しいことに気づいて、アシェンバッハは愕然とした」(Mann VIII, 469) という原作の一文に対応する映画的表現であるといえる。見るアシェンバッハをクロースアップで示した第 2 ショットに続くこの第3ショットは、典型的な視点ショットである。

第4ショット (0:25:45-0:25:51) は、アシェンバッハのクロースアップに戻る。目を見開いていたアシェンバッハは、動揺を知られまいとするように新聞を掲げて顔を隠す。その間に新しい曲が始まる。フランツ・レハールのオペレッタ『メリー・ウィドウ』のなかの「唇は黙して」である。第5ショット (0:25:51-0:25:59) では、この曲を演奏する4人組の楽団が映される。第6ショット (0:25:59-0:26:16) は、またアシェンバッハのクロースアップとなり、彼は新聞を下ろすと、もういちど画面外に目を向ける。第7ショット (0:26:16-0:27:38) は、第 3 ショットの継続であるかのようにタッジオのクロースアップを示し、これが視点ショットであると思わせる。ところが、それからカメラは右にパンしながらさまざまな客のテーブルを見せ、なんとアシェンバッハ自身の姿をも映しだすのである。そしてそのままズームアウトしてロングショットになると、奥からホテルマンが現れて、夕食の準備が整ったことを客たちに告げてまわる。この第7ショットにおいては、ある人物の視点ショット (と思われたもの) が、パンをするうちに、同一ショットのなかで視点人物自身を映すことになっている。

第8ショット (0:27:38-0:28:07) では、ホテルの支配人も出てきて、夕食へと客を促す。カメラは支配人から離れて右にパンしながら、最初にタッジオたちの家族、次いでアシェンバッハを遠めのロングショットで示す。タッジオとアシェンバッハの空間関係が初めてあきらかになるショットである。第 9 ショット (0:28:07-0:28:12) は、アシェンバッハのクロースアップである。彼は画面外を凝視している。第10ショット (0:28:12-0:28:57) は、タッジオのミディアムクロースアップ (図1) で始まり、第 9 ショットとのつながりから、やはり視点シ

図1 『ベニスに死す』(0:28:13)

図2 『ベニスに死す』(0:28:28)

ショットだと思わせる。ところが、カメラがズームアウトしていくと、ここでもアシェンバッハその人の後ろ姿がフレームに入ってくるのである（図 2）。この第 10 ショットにおいては、ある人物の視点ショット（と思われたもの）が、ズームアウトによって、同一ショットのなかに視点人物が見ているものと視点人物自身とを同時に収める画面を含むことになっている。マイケル・ウィルソンは、このショットについて、そこに見られる主観的視点から客観的視点への縫い目のない移行は、マンの原作小説の「自由間接話法」の模倣であり、語り手が「アシェンバッハに共感とアイロニーという二重のパースペクティヴ」をもつことを可能するものである、と述べている（Wilson 154）。同じことは第 7 ショットにもあてはまるだろう。いわゆる映画の文法から逸脱したこれらのショットは、映画における自由間接話法の実例だといえる。

少し後の朝食のシークエンス（0:38:33-0:41:27）では、ズームが効果的に用いられている。寝坊したのか、家族は揃っているのにタッジオだけがまだいない。ミディアムクロースアップで捉えられたアシェンバッハが右側の画面外に目を向けると、次のショット（0:40:37-0:41:11）でタッジオがレストランに入ってくる。カメラは遠めのロングショットからタッジオのウェストショットまでズームインし、そのままタッジオの歩みにあわせて右にパンして、少年が席に着くまでを追う。ズームインによって被写界深度の浅い望遠鏡的な映像となり、タッジオ以外のものがすべてぼやけて見えることで、アシェンバッハの見るという行為への没入と窃視的な感覚とを伝える。ミディアムクロースアップのアシェンバッハが画面外を見る短いショット（0:41:11-0:41:14）が挿入された後、続くショット（0:41:14-0:41:27）で、カメラはまずタッジオの家族のテーブルをロングショットで捉え、それからタッジオの顔のクロースアップになるまでズームインする。するとタッジオはアシェンバッハの方を振り向き、かすかな微笑を浮かべる。それはアシェンバッハのためだけに見せた秘密の微笑みのようである。このように、視点ショットといってよい上記のふたつのショットで用いられたズームは、アシェンバッハの「見ることの欲望の直接的な表現」（若菜 156）となっている。また、トラッキングショットなどとは異なり、カメラが空間を通ってタッジオに向かっていくことのないズームの操作は、アシェンバッハの「本質的に動くことのできない性格」（Wilson 153）をも暴露している。

ただし、ズームは常にアシェンバッハの目の動きと一致しているわけではない。1960 年代半ばから現れるヴィスコンティのズームへの偏愛は、『ベニスに死す』において最も顕著である。若草薫はこの映画のズームを 2 種類に分け、「ひとつは、客観的観点からの作中人物、特にアシェンバッハの顔に向けてのズームであり、もうひとつは、アシェンバッハの主観、あるいは準主観のズームである」（若菜 155）としている。先に挙げた例が後者にあたるとすれば、映画の冒頭部でエスメラルダ号のデッキに座ったアシェンバッハへのズームイン（0:04:27-0:04:38）は前者の例である。ホテルの朝食のシークエンスでは、支配人の顔へのズームイン（0:38:48-0:38:53）さえある。ズームの多用は、観客にカメラの介在を意識させずにはいない。ズームは没入と異化という、矛盾するようなふたつの機能を果たすので

ある。

3．海辺の写真機

『ベニスに死す』の重要な舞台のひとつは、ホテルの前に広がる砂浜である。アシェンバッハが初めて海辺に出かけるシークエンス（0:41:27-0:50:27）を見てみよう。

このシークエンスの第3ショット（0:42:17-0:42:32）で、海小屋に着いたアシェンバッハは、係の男に椅子とテーブルを持ってくるように命じると、タッジオの姿を探す。第4ショット（0:42:32-0:42:52）で、カメラはストライプ模様のワンピースの水着に身を包んだタッジオが海岸線を背景に歩いている姿を超ロングショットで捉えると、タッジオの歩みにあわせて左にパンながら、ロングショットまでズームインしていく。タッジオは、写真機を構えた写真屋の向こうを通りすぎたあたりで立ちどまり、アシェンバッハのいる小屋の方向に顔を向ける（図3）。[7]すると続く第5ショット（0:42:52-0:43:09）では、アシェンバッハの姿がロングショットで示されるのだが、彼はタッジオの方を見ておらず、その間に届いていた椅子に腰をおろして、係の男にチップを渡すところである。こうして、アシェンバッハの視点ショットのように思えた第4ショットは、視点の主を失って宙ぶらりんになってしまう。第5ショットはそのままミディアムクロースアップまでアシェンバッハにズームインしていくが、これはもちろんタッジオの視点ショットではない。煙草をくわえたアシェンバッハが画面外の左を見ると、第6ショット（0:43:09-0:43:27）でのタッジオは、とうにアシェンバッハに背を向けて、少し離れたところを歩いているのだ。

図3　『ベニスに死す』（0:42:50）

図3の右端に認められるのは、観光客の記念写真を撮ろうとしている写真屋とその写真機である。写真機については、原作では物語の終わり近くで「写真機が1台、見たところ持ち主もいない様子で、波打ち際の三脚の上に残され、それに掛けられた黒い布が肌寒くなった風にバタバタとはためいていた」（Mann VIII, 523）と言及されるだけだが、映画では最初の海辺のシークエンスから登場している。そして、写真機は、映画の最後のシークエンス（1:58:34-2:10:30）においては、まるでひとりの「登場人物」のような存在感を帯びることになる。超ロングショットで俯瞰された、人がまばらになった砂浜に、病魔に侵されたアシェンバッハがおぼつかない足どりで現れる。デッキチェアに身を沈めた彼の視線の先で、タッジオと年長の少年との取っ組みあいが始まる。その傍らには、劣勢のタッジオを助けに行

[7] 原作の「[タッジオは] 斜め向かいに立っている小屋の方を振り向いた」（Mann VIII, 476）に対応する仕草。

図 4　『ベニスに死す』(2:03:56)

図 5　『ベニスに死す』(2:07:21)

図 6　『ベニスに死す』(0:47:19)

図 7　『ベニスに死す』(0:48:09)

きたいアシェンバッハの身代わりであるかのように、海辺に取り残された写真機が立っている（図 4)。そしてその後、息絶え絶えのアシェンバッハの視線の先で、逆光のなかをタッジオが波打ち際から海に向かって歩き始めるショット（2:05:27-2:05:42)、および、浅瀬のなかで天を指し示したタッジオの身振りに反応してアシェンバッハが身を起こそうとした後のショット (2:07:20-2:07:47) では、レンズを左に向けた写真機がずっと画面の右端の空間を占めている（図 5)。なぜそこに写真機があるのだろうか。

ローガー・リューデケは、三脚に載せられた写真機は、デルフォイの神託で三本足の椅子に座った巫女を思わせるとして、写真機のレンズは超越的な力をもつ目のメタファーであるとしている（Lüdeke 166)。ここではテクスト内部に目を向けて、こうした象徴的解釈を肉付けしてみたい。写真機は最初の海辺のシークエンスに何度か現れるが、姿を見せないかたちでも登場している。それは、アシェンバッハが海岸に向けられた椅子に腰かけて苺を食べる場面である (0:47:19)（図 6)。画面で起こっていることとは関連のないフレーム外の音なので聞き逃してしまい

そうだが、サウンドトラックに耳を澄ますと、ここでたしかにシャッター音が聞こえる。[8] もちろんこの段階ではそれが何の音なのか判然としないが、次のショット（0:47:44-0:48:09）でその音の主（＝写真機）が姿を現す（図 7）。同一ショットで図 7 のコマの前に、苺売りが映され、白髪の紳士が「こんな暑いときに生の果物はとても危険だ」（0:47:53-0:47:58）と家族に警告していることは、説話論的にきわめて重要である。というのも、原作において、アシェンバッハがコレラに感染する直接の原因となるのは、理髪店で化粧をした後、タッジオの姿を追ってヴェネツィアの街路をさまよう途中に買って食べた「熟れすぎて柔らかくなった苺」（Mann VIII, 520）[9]であるが、映画ではその場面が省かれているからである。図 6 で聞こえるシャッター音は、まるで無防備に生の果物を食べるアシェンバッハの証拠写真を撮る音のようである。映画のなかでは描かれなくても、彼がまた同じことを繰り返して、いつかコレラの手中に落ちることを暗示しているのだ、といえるだろう。海辺のシークエンスの最後に、証拠は握りましたよ、とでも言わんばかりに、写真家は畳んだ三脚を担いで画面を横切り、去っていく（0:49:46-0:49:50）（図 8）。このように考えれば、映画の最後のシークエンスにおける海辺のカメラは、リューデケの言うように、神託を告げる巫女であり、アシェンバッハの死を冷徹に記録する「超越的な力をもつ目」であるように思える。

図 8　『ベニスに死す』（0:49:49）

最後に、もうひとつ別の読解の可能性を提出しておきたい。写真機を映画カメラの比喩だとすれば、海辺の写真機は、第 2 節で触れた自由間接話法やズームと同じように、カメラの存在を観客に意識させるものだといえよう。図 5 の場面において、直前にタッジオの姓が「モース」であると告げられていたアシェンバッハ（このショットの視点人物であるので画面に姿はないが）には、1911 年のマンの影が重ねられている。そしてこのとき、アシェンバッハに重ねられたもうひとりの人物であるマーラーのアダージェットが、黄昏れゆく映像空間を包み込んでいる。ヴィスコンティはこの場面のなかに、写真機＝映画カメラ＝映画の語り手として、自分自身の姿をも刻みこもうとしたのではないだろうか。この場所で夏をすごした、自らの幼年時代の記念碑として。

＊本稿は JSPS 科研費（16K02569）の助成を受けたものである。

---

8 『ベニスに死す』については膨大な研究があるので断言はできないが、管見のかぎり、このシャッター音を指摘した先行文献はない。

9 原作でも最初の海辺の場面でアシェンバッハは苺を食べている（Mann VIII, 477）。彼に死を招くのは、小説中で 2 度目に出てくる苺である。

映画作品／引用文献

【映画作品】

『ベニスに死す』、ルキノ・ヴィスコンティ監督、ダーク・ボガード／ビョルン・アンドレセン主演、1971 年、DVD（ワーナー・ホーム・ビデオ、2004 年）。

【引用文献】

ヴィスコンティ、ルキノ『ベニスに死す』（ヴィスコンティ秀作集 I）新書館、1981 年。

山本佳樹「ハンス・カストルプの映画見物—トーマス・マンと〈映画論争〉」、加藤幹郎監・杉野健太郎編『交錯する映画—アニメ・映画・文学』（映画学叢書）（ミネルヴァ書房、2013 年）所収、63-113 ページ。

若草薫『ヴィスコンティ—壮麗なる虚無のイマージュ』鳥影社、2000 年。

Adair, Gilbert. *Adzio und Tadzio. Wladyslaw Moes, Thomas Mann, Luchino Visconti: „Der Tod in Venedig“*. Zürich: Edition Epoca, 2002.

Bacon, Henry. *Visconti. Explorations of Beauty and Decay*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Lüdeke, Roger. „Der Tod in Venedig“ (Thomas Mann – Luchino Visconti). „Musiker unter den Dichtern“. Zum Stellenwert des Musikalischen. In: Anne Bohnenkamp (Hg.). *Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2005, S. 164-174.

Mann, Thomas. *Gesammelte Werke in 13 Bänden*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1974.（引用時には、Mann の後に巻数とページ数を VIII, 444 のように示した。）

Reed, Terence James. *Thomas Mann. „Der Tod in Venedig“. Text, Materialien, Kommentar mit den bisher unveröffentlichen Arbeitsnotizen Thomas Manns*. München / Wien: Carl Hanser, 1983.

Wilson, Michael. „Art is Ambiguous. The Zoom in ‚Death in Venice‘“. In: *Literature / Film Quarterly* 26, No. 2, 1988, S. 153-156.

Zander, Peter. *Thomas Mann im Kino*. Berlin: Bertz + Fischer, 2005.