

死 の 姿

—理論的論究と文学的形姿—

岡 光 一 浩

I. は じ め に

本稿の発想は次の文章からでている。

Als er ... eines Maiabends über den Friedhof geht, begegnet er einem Mann, der einen Spazierstock schräg gegen den Boden stemmt und die Krücke, bei gekreuzten Füßen, gegen die Hüfte lehnt ... ein Mann, dessen Lippen zurückgezogen sind, so daß die Zähne weiß und lang hervortreten : kein Zweifel, daß hier auf die antike Gestalt des Todes, wie sie Lessing und Schiller beschworen, verwiesen wird⁽¹⁾. (ある5月の夕方、彼は墓地を歩いていると、杖をななめに地面に突っ張って足を組み合わせながら、その杖の握りのところに腰をもたせかけている男に出会う。この男の唇はまくれあがり、歯が白く長々とむきだしになっている。これは疑いなくレッシングやシラーが描いたような古代の死の姿を暗示している。)

これはチュービンゲン大学の古典文献学の教授であり、いわゆる **POETA DOCTUS** として名を知られている W. イエンスの、イローニッシュな表題をもつ批評的エッセイ『ひとつの文学史に代えて』(Statt einer Literaturgeschichte)⁽²⁾ のなかにある、トーマス・マンと古代世界との関係を論じた『盗賊の神とその詩人』(Der Gott der Diebe und sein Dichter) の一節である。周知のように、ここで問題とされているのはトーマス・マンの『ヴェニスに死す』(Der Tod in Venedig) であるが、この文章には大きな誤りをみてとることができる。つまり、それは W. イエンスが旅人風の男 (der Wanderer) の姿の特徴を列挙しながら、それを古代人の造型した「死」の姿と確信をもって述べている点である。この男が「死」を暗示することはし

ばしば多くの研究者によって述べられたことであり⁶⁾、また筆者も以前詳細に論じたことがある⁶⁾。しかし、この旅人風の男を古代の「死」の姿とする説はW. イェンスを⁶⁾おいて他にはどこにもみあたらない。そしてまた W. イェンス自身、「レッシングやシラーが描いたような」と2人の作家の名前を挙げてその典拠を示しているが、決して彼らの作品のなかにもそのような記述はみつからない。レッシングの作品とは彼自ら、上の文章のすぐあとに『古代人はいかに死を造型したか』(Wie die Alten den Tod gebildet)⁶⁾という論文を挙げていることから、明らかであるが、シラーについては作品が挙げられていないので詳しいことはいえない。「死」の登場する作品としては『群盗』(Die Räuber)や『たくらみと恋』(Kabale und Liebe)が考えられよう。しかし、それらの作品においても W. イェンスの言葉を肯定する箇所はまずみあたらない⁶⁾。なによりも、古代人は決して唇がまくれあがり、歯が白く長々とむきだしになっている「死」の姿を描きはしなかったはずであるから。

以上のような事情から、筆者には古代人の表わす「死」の姿とはどのようなものか、そしてそれは我々がふつう文学や造型美術においてみかける髑髏の顔をし、骸骨の姿をした「死」とどんな関係があるのか、という2点の考察が必要となった。しかるにこのふたつの問題を、骸骨で表わされる「死」の姿の起源と理由についてはⅡ章で、そして古代の「死」の姿についてはレッシングの論文を援用しながらⅢ章で論じることにした。Ⅳ章では「死」の姿についての以上の章の理論的論究の成果を手がかりに、ドイツ文学に表われた「死」の姿を考察した。W. イェンスの挙げているあの旅人風の男にまず新たな検討を加えると同時に、この小説に姿をみせる他の「死」の姿についても分析をおこなった。続いて、19世紀と20世紀の例として、マティーアス・クラウディウス(Mattias Claudius)とフーゴ・フォン・ホーフマンスタールのふたりの作家をとりあげ、彼らの様々な形態の作品に表われた「死」の姿を明らかにしようとした。しかし紙数の関係上、このふたりに関しては本稿の文脈に沿って引用しただけで、詳しい論評を加えることはできなかった。

(1) Walter Jens : Der Gott der Diebe und sein Dichter Thomas Mann und die Welt der Antike, in : Statt einer Literaturgeschichte, G. Neske Verlag, Pfullingen, S. 162.

(2) ハンブルク生まれの学者作家 Walter Jens の書いたこのエッセイはホーフマンスタール、リルケ、ムーゼル、カフカ、ハイム、Th.マン、H.ブロッホ、G.ベン、ブ

- レヒトといった単なる創作にあきたらず、創作と認識とを共存させ、そこに辛酸の意義をみだした作家、詩人、いわゆる20世紀文学の本質的な担い手としての **POETA DOCTUS** について論じている。またここにはこれらの作家、詩人と自分を同種だとする W. イェンス自身の **POETA DOCTUS** としての意識も読みとることができる。
- (3) この指摘はこの小説の最初の研究者である J. ホーフミラー (**Joseph Hofmiller : Thomas Manns „Tod in Venedig“, in : Merkur 9, 1955, S. 507.** これは最初 „Süddeutsche Monatshefte“ の 1913年5月号に掲載された。) や B. フランク (**Bruno Frank : Thomas Mann Eine Betrachtung nach dem „Tod in Venedig“, in : Die Neue Rundschau 24, 1913, S. 664**) をはじめとしてほとんどの研究書にみることができる。例えば次の研究書が挙げられる。 **Marianne Thalmann : Thomas Mann, Tod in Venedig, in : Germanisch-Romanische Monatsschrift 15, 1927, S. 376.** **Walter Papst : Satan und die alten Götter in Venedig Entwicklung einer literarischen Konstante, in : Euphorion 49, 1955, S. 347.** **Erich Heller : Thomas Mann Der ironische Deutsche, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1959, S.110.** **Hans Eichner : Thomas Mann Eine Einführung in sein Werk, Francke Verlag, Bern und München, 1961, S. 33.** **Benno von Wiese : Thomas Mann Der Tod in Venedig, in : Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka, August Bagel Verlag, Düsseldorf, 1967, S. 316.** **Hans W. Nicklas : Thomas Manns Novelle Der Tod in Venedig, N. G. Elwert Verlag, Marburg, 1968, S. 63.**
- (4) 拙稿『死から再生へ——トーマス・マンの『ヴェニスに死す』論——』, 「ノルデン」10号, ノルデン刊行会, 1973, 43—44頁。拙稿『タジオの身振り——トーマス・マンの『ヴェニスに死す』終局の考察——』, 「山口大学文学会志」第27巻, 山口大学文学会, 昭和51年, 49—50頁。
- (5) **Gotthold Ephraim Lessing : Wie die Alten den Tod gebildet (1769), in : Gesammelte Werke 5, Aufbau Verlag, Berlin, 1955, S. 669—738.**
- (6) 『群盗』では「死」は次のように考えられている。カールの死についてのうその報告を聞いて彼の父が倒れたあと, **Franz Moor** がこおどりして喜ぶ場面である。「死んだ, 死んだとみんなが叫んでいる。今こそおれが領主だ。域中が死んだとどなっている。——しかしどうだろう。老人はただ眠っているだけではなかるうか。——もちろんさ。なに, もちろんさ。あれだって, もちろん眠りだ。ただいつまでたっても, お早うということがないだけさ——眠りと死は双生児にすぎない。一度名前をとりかえてみようじゃないか。けなげな好ましい眠りよ, おまえを死と呼ぶことにしよう。」 (**Friedrich von Schiller : Die Räuber (1781), in : Schillers Werke 1, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1966, S. 51.**) また『たくらみと恋』では「死」の姿は次のように語られる。自分と恋人 **Ferdinand** の仲をさこうとする陰謀を恋人のために暴露しようとする **Luise** の手紙を読んで; 彼女の父がよろめく第5

幕第1場である。娘の墓場という言葉聞いて、驚いている父を慰めようと **Luise** は次のようにいう。「なんでもないのよ、お父さん。ただその言葉にまつわりついた気味悪さだけなのよ。…泣虫の罪人なら、死を骸骨 (**Gerippe**) だといって罵ったでしょうけれど、本当は死はやさしい、かわいい少年なのよ。絵にかいた愛の神のようにみずみずしい美少年で、ただあんなにいたずらでないだけよ——おとなしい親切な精霊 (**Genius**) なのね。だから疲れはてた巡礼者の魂に腕をかけて、この世とあの世の境界を越えさせてやって、永遠に輝く天国のお城の門を開いてやってから、やさしくうなずいて消えてしまうんだわ。」(F. v. Schiller: **Kabale und Liebe**, in: **Schillers Werke I**, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1966, S. 314). このようにシラーが描く「死」は決して唇がまくれ、歯がむきだしではない、それは本稿のⅢ章で明らかにされるような古代の「死」の姿である。

Ⅱ. 「死」はなぜ骸骨なのか

何世紀もまえから「死」は恐ろしい髑髏の顔をした異様にやせこけた骸骨と相場は決っていそうなものである。こうした特異な形姿から、我々はそれが「死」であり、死神であることを認めてきたはずである。しかし、こうした「死」の姿は必ずしも古典古代以来の古い伝承ではないようである。文学や造型美術に描かれた「死」の姿を時代という面からみれば、そのことは断言できそうである。

「死」の姿が文学において最も早くあらわれたのは13世紀のフランスに生れた教訓詩『三人の死者と三人の生者の話』(**Le Dit des trois morts et des trois vifs**)であろう。これは死者が生者に「死を想え」(**memento mori**)を警告する物語であるが、ここに現われる「死」はまもっている屍衣のあいだから骨を露わにみせ、出会った若者たちがぎょっとして立ち止まり、風に吹かれる木の葉のように震えるほど恐ろしい姿をしている⁽¹⁾。また1400年頃、J.v. ザーツ (J.v. テプルともよばれる)⁽²⁾によって書かれた叙事詩『ボヘミアの農夫』(**Der Ackermann aus Böhmen**)は一農夫が産褥で失った妻を悼んで、妻を奪い去った「死」に論争をいどみ、妻をとりもどそうとする対話詩である⁽³⁾。1474年のこの初刷版にはこうした話のしたに木版画によって、若くしてなくなった婦人のベットのそばにひとりの農夫とともに「死」が描かれているが、その姿は髑髏の顔をし、矢を入れるえびらと弓とを手に持っている⁽⁴⁾。この矢と弓とは大鎌をもって人々を無差別に刈り倒してしまう刈り入れ人として思い描かれているのであろう。

造型美術においてはA. デューラーやH. ホルバインの木版画や銅版画に登

場する「死」が我々の目をひく。14枚の木版画で構成されている1498年のデューラーの『ヨハネ黙示録』(Apokalypse)のなかの『黙示録の四騎士』(die apokalyptischen Reiter)に表現されている「死」は大鎌をもって馬のり、人間の群を踏み越えてゆく異様にやせた人物である⁶⁾。また彼の中期の代表作のひとつである銅版画『騎士と死と悪魔』(Ritter, Tod und Teufel)の「死」も堂々とした騎士のそばで手に砂時計をもつ白い肌着をまとった醜悪な姿である⁶⁾。そしてホルバインの1538年に出版された有名な木版画集『死の舞踏』(Totentanz)の「死」が骨だけのミイラの姿であり、そばに砂時計が置かれていることを知らないものはないであろう⁷⁾。

以上のように、文学や造型美術においてふつう我々の目にふれる「死」は、顔は歯をむきだしにした髑髏で、手には大鎌をもち、馬(或いは牡牛)にまたがった姿として、いわゆる刈り入れする者として描かれ、そのそばに砂時計が置かれるのが共通した形象の特徴のようである。そしてそれは时期的にみれば、13世紀以降の中世後期に集中している。つまり、「死」が骸骨で描かれるようになったのは中世後期以降といえることができる。

そうした时期的な点も含めて、「死」がなぜ骸骨の姿として描かれるようになったかについて、我々はオランダの歴史学者J・ホイジンガの名著『中世の秋』(Herfstij der Middeleeuwen)⁸⁾を手がかりにすることができる。彼はこの本の11章に「死のイメージ」という章をもうけて、それを中世キリスト教会の想像の産物と解釈している⁹⁾。つまり、13世紀から15世紀、いわゆる中世後期において次第に知識人層から民衆のなかにキリスト教会の、現世を蔑視して神に帰依すること、死を想うことといった思想が浸透していったことに伴うものであるというのである。中世初期すでにキリスト教はある程度普及していて、芸術にもその反映をみせていた、しかし信仰に関する論述は現世を捨て隠遁した聖職者や修道士といった知識人にしか深く知れわたっていなかった。民衆にはまだ思想を形成するには至らなかったのである。しかしようやく托鉢修道会の成立後になると、次第に民衆宗教が盛んになり、教会の精神も民衆のなかに思想として形成されるようになった。人々のあいだにも「死を想え」の声は深く浸透していったのである。当時拮った黒死病とともに、死の世界において人は身分の高い低いにかかわらず、また貧富の差に関係なく平等になることを説く修道士の説教は死というものを彼らの身近な現実性を帯びたものとしたといえることができる。こうしたキリスト教の死の思想から想い描かれ、派生して生れたのが先に挙げた『ボヘミアの農夫』などの寓話に現われた「死」の姿である。そしてさらにこの「死」の

姿は中世末期になると、修道士の説教に加えて、木版画によって、つまり言葉のみならず形によって表わされるようになる。髑髏の顔をした醜悪な骸骨の「死」は木版画という単純で直接的な表現形態でもって益々痛烈に民衆の心のなかに刻み込まれていったのである。

以上から、「死」が骸骨で表わされるようになった由来と時期については明らかであろう。そして中世の人々のもつ「死」の性格は、「死」が恐しい骸骨で表わされるという事実から、不気味さや恐しさの感情の伴うものであり、人間の存在の終末や滅びを意味するものであることがわかる。つまり中世の、骸骨で表わされる「死」は人間を否応なしに死の滅びへと導く死の使い、死神 **Gevatter Tod** なのである¹⁰⁾。

- (1) 木間瀬精三『死の舞踏——西欧における死の表現』、中央公論社、昭和49年、41—42頁。
- (2) **Johannes von Saaz (Johannes von Tepl)** はボヘミアに住む学者であり、生物学をおさめた男である。Egerland のザーツで **Schulrektor** として、また市の書記として働いた後、プラークで法務官 (**Notor**) となり、1414年その地で没している。(Stephan Ankenbrand: **Meister in Poesie und Prosa Kleine deutsche Literaturgeschichte**, Verlag Martin Lurz GmbH, München, 1965, S. 38)
- (3) **Ibid.**, Brockhaus Enzyklopädie 9, F.A. Brockhaus, Wiesbaden, 1970, S. 472f.
- (4) **Stephan Ankenbrand: Meister in Poesie und Prosa**, S. 38.
- (5) **Albrecht Dürer (1471—1528)**. エディス・シモン『宗教改革』、ライフ人間世界史7, タイムライフブックス, 1973, 52頁。
- (6) 同上46頁。
- (7) **Hans Holbein (1497—1543)**. デューラーとともにドイツ・ルネサンスを代表する画家。木間瀬精三『死の舞踏』, 15—19頁。
- (8) **Johan Huizinga (1872—1945)**。中世文化の華麗な全体像を精細に描いたこの書(1919)については邦訳の解説に詳しい。(ホイジンガ『中世の秋』(堀越訳), 中央公論社, 昭和52年, 6—66頁)
- (9) 同上268—289頁
- (10) この章の構成は他に次の書物に多くを負っている。(小堀桂一郎『死の形象』, 講座比較文学7, 西洋文学の諸相, 東京大学出版会, 1974, 7—9頁, 24—26頁。)

Ⅲ. 古代における「死」の姿

ところで中世以前の、あのようなキリスト教的な生と死の思想が括っていない古代においては「死」はどのような姿で表わされたのであろうか。こう

した古代における「死」の姿を解明するのに我々がみじかに利用できるのが先に挙げたレッシングの『古代人はいかに死を造型したか』（1769）である。これは、『ラオコーン』（Laokoon）のなかで彼自身述べた事柄——「古代の芸術家たちは死と眠りとを、我々が双生児にごく自然に期待するような互いの類似性をもって描いた」、「近代の芸術家は古代の作品にみられる死と眠りととのこうした類似性をすっかり棄ててしまった。そして死を骸骨として、せいぜい皮をかぶった骸骨として表現する習慣が一般化している」⁽⁴⁾云々——にふれ、彼の説を鋭く批判する論敵 C. A. クロッツ⁽⁵⁾ に答える形で書かれたもので、つまり反論から生れたものである。この論文の主旨は「研究」（Untersuchung）の章にみることができる。それは次の2点である。「古代の芸術家たちは死を、つまり死神を 実際には 骸骨（Skellet）の姿とは全くちがった姿で描いている」、「古代の芸術家たちも 骸骨を描くことはあったが、そのとき描かれる骸骨は死、つまり死神とはまるでちがったものと考えられた。」⁽⁶⁾そしてさらにこのふたつの命題の理由についても述べられている。前者に関しては、「彼らはホメーロスの考えに従って、死を眠りの双生児として描いたからである」⁽⁴⁾と説明される。つまり、「ホメーロスの考え」とは『イーリアス』（Ilias）の第16巻 681—682 行の「それから彼（アポローン）は彼（サルペドーン）を運び去ることを速やかな運搬者の双生児の神『眠り』と『死』とにゆだねる」⁽⁵⁾ のことである。また後者については「率直にいうと、こうした骸骨はラルヴァ（larvae）である」⁽⁶⁾ というレッシング自身の文章に端的な理由をみつけることができる。古代の芸術家たちの描く骸骨は「死」を意味するものではなく、亡霊、亡者（Gespenster）を表わすものだったというのである。

さてここで、レッシングの論文の内容についての説明はこれくらいにして、本稿の主旨と大に関わる第一の命題に焦点をしばって考えてみよう。つまり、古代人は「死」を骸骨として描きはしないで、「眠り」の双生児として描いたことは明らかになったが、ではそれは具体的にどんな姿であったかという問題である。従って以下、この点についてレッシングの説にしばらく耳を傾けてみたい。彼はまずヴィンケルマンを援用することからはじめている。アルバニ（Albani）の王宮にある墓石（Grabstein）とローマの聖クレメンテのアイランド系ドミニコ寺院の修道院にある石棺（Begräbnisurne）にはたいまつをさかさにし、それに身を支えている若い精霊（Genius）がふたつ刻まれているが、そのひとつは „Sommo“（dem Schlaf geweiht）とはっきり銘がうたれていることから「眠り」の精霊であると考えられる、そし

てもう一方も、同じように対になったふたつの姿を他の墓石や石棺にもみることができることから、「眠り」の双生児である「死」の精霊である以外には考えられない、とするヴィンケルマンの説である⁹¹⁾。つまり、ヴィンケルマンはただ「死」が「眠り」の双生児であるという理由だけで、論証もなしに、「たいまつをさかさにし、それに身を支えている精霊」のひとつを「死」と推測したのである。これに対して、レッシングは同じような姿の刻まれている墓石や石棺を実例として挙げ、ヴィンケルマンの推測の正しさを証明しようとする。この証明の展開から我々は古代人の描いた「死」の形象的特徴を具体的に知ることができるのである。

レッシングは考証のために多くの例⁹²⁾を挙げているが、ここでは J. P. ベローリ⁹³⁾が世に明らかにした大理石の石棺 (der marmorne Sarg), つまり現在ローマのカピトール博物館にあるプロメトォイスの石棺に描かれている像についてのレッシングの解釈——これはこの論文の大部分を占めるものである——を紹介したい。なおその姿についてはこの論文の冒頭のタイトルのしたにある写真で実際にみることができ⁹⁴⁾。その像の説明は次のようである。「ここにはとりわけひとりの翼をもった若者が現われている。この若者は左足を右足のうえにのせ、考え込んだ姿勢で死体のそばにたち、死体の胸のうえに支えおいたさかさにになったたいまつを右手と顔にのせ、たいまつをつかんでさげている左手には一匹の蝶をあしらった花環をもっている」⁹⁵⁾

(Hier zeigt sich unter andern ein geflügelter Jüngling, der in einer tiefsinnigen Stellung, den linken Fuß über den rechten geschlagen, neben einem Leichname stehet, mit seiner Rechten und dem Haupte auf einer umgekehrten Fackel ruhet, die auf die Brust des Leichnames gestützt ist, und in der Linken, die um die Fackel herabgreift, einen Kranz mit einem Schmetterlinge hält.) ここにあらわれた形象的特徴をレッシングは古代人の描いた「死」の特徴として解釈してゆく。まず「翼のある若者」、これは先のベローリにいわせるとアモール (Amor) の神のもつ特徴であるという⁹⁶⁾。しかしこれに対して、レッシングは「翼をもった若者が必ずしもアモールでなくてはならないいわれはない、むしろ石棺のうえに描かれた青年が愛の神であってはおかしい、なぜなら石棺のうえに愛の神が描かれるはずはないからである」⁹⁷⁾と反論する。そしてたいまつを情熱 (Affekten) ととり、それを人間の胸のうえで消している愛の神であるという説には、彼は人間の胸のうえで情熱を消すことを仕事とする愛の神など存在したことはない一蹴する⁹⁸⁾。つまり、レッシングもヴィンケルマン同

様、「眠り」が翼をもつ若者であるという理由で、「死」もそうあっても不思議ではないと推論するわけであるが、この彼の説は以下の彼自身の解釈から充分納得できるものとなっている。つまり、「さかさになって消えているたいまつ」は消えた生命を意味し、その状態ほど生の終末（*das Ende des Lebens*）をはっきり告げるものはない⁶⁴、そして翼のあるのは死の不意うちがひどく突然で、死への移行がひどく速やかであるからである⁶⁵と彼はいう。「左手にもった花環」については、「これは葬列の花環（*Totenkranz*）である。すべての死体はギリシア人やローマ人たちの場合、花環で飾られるのが常である。死体は残された親しい人たちによって花環で飾られ、死体を焼くためのまきの山も棺も墓標も花環で飾られた」⁶⁶と説明される。そして花環のうえをまう蝶は靈魂（*Seele*）の、とりわけ身体から離れた靈魂の姿を表わしているという⁶⁷。またこの像が死体のかたわらにたち、死体に支えをおくという姿態をみせていることも「死」以外には考えられない点で、それは「死せる身体は古代人たちの考えによれば、近くのを一切汚すとされていた」からであり、そのような理由で死体に接近できるのは「死」を除いてどんな神も考えられないからである⁶⁸、と彼は説明する。そして最後に「左右の足を組み合わせている」点については『ラオコーン』においても説明が加えられているが⁶⁹、詳細にわたる考察のあと、彼は次のように結論づけている。「左右の足を組み合わせる」姿勢は「静かに安らかに眠っているときとる普通の自然な姿」であり、「安らぎのしるし」（*das Zeichen der Ruhe*）である⁷⁰と。つまり、立っている姿をとっていても、或いは目覚めていても、足を組み合わせることによって、静かに安らかに眠っていることが示されるという⁷¹。これは確かにローマの商売神であるメルクリウス（*Mercurius*）や森の神フェアヌス（*Faun*）にもみられる姿勢である。つまり、左右の足を組み合わせることによって、「死」は眠っていることを表わすと同時に、「眠り」の双生児であることも明らかにしているのである。

以上により、古代人が「死」を「眠り」の双生児として描いたこと、そして「死」のもっている具体的な形象の特徴が明らかになった。そして「死」が若者で翼をもち、足を組み合わせ、たいまつをさかさにし、蝶をあしらった花環をもつ姿であることから、我々は古代の「死」が決して中世の「死」のように恐しさや不気味さを表わすものではなく、安らかな眠りを与える精霊、守護霊（*Todesgenius*）であることを知ることができた。従って、中世の「死」と古代の「死」がその姿も、その意味する性格も相違していること結論として導きだせるのである。

- (1) Gotthold Ephraim Lessing : Laokoon (1766), in : Gesammelte Werke 5 , Aufbau Verlag, Berlin, 1955, S. 94f.
- (2) Christian Adolf Klotz (1738—71) ゲットィンゲン及びハレ大学の哲学教授、彼の説はレッシングやヘルダーによって鋭く批判された。なお『ラオコオン』を難じたクロツツに直接答えたレッシングの書物は『考古学書簡』(Briefe antiquarischer Inhalts, 1768—69)であるが、『古代人はいかに死を造型したか』もその反論と考えてさしつかえない。
- (3) G. E. Lessing : Wie die Alten den Tod gebildet, S. 677.
- (4) Ibid.
- (5) ホメーロス『イーリアス』, 呉・高津訳, 筑摩書房, 昭和46年, 195頁。
- (6) G. E. Lessing : Wie die Alten den Tod gebildet, S. 723. ラルヴァ (Larvae) はローマ宗教, 神話における死者の霊で, ラルヴァイ, ラルヴァエとも読む。なおまたの名をレムレース (Lemures) ともいう。ラレース (Lares, 単数ラル Lar) が善霊で家庭の守護神であるのに対し, こちらは悪霊で死者が埋葬されず, 正規の葬列をうけなかった場合, 浮ばれず幽霊となって出るものをいう。(斎藤勇『世界文学辞典』, 研究社, 昭和29年, 1085頁, 1138頁, 高津春繁『ギリシア・ローマ辞典』, 岩波書店, 1972, 299頁, 309頁)。ローマ人は大昔から死者の霊が地下の場所に一緒に住むと考えた。なお霊のすべてが複数形でのみ用いられるのは死者の霊に個性化がおこなわれていないため集合的に表わされたものであろう。
- (7) G. E. Lessing : Wie die Alten den Tod gebildet, S. 679f.
- (8) 他に Walter Boissard が „Topograph“ で紹介する墓石, 同じく Klymene の墓石の銅版, 水おけとも棺とも考えられるもの, そして Juno 神殿にある墓石などが例として挙げられている。(Ibid., S. 692, 694, 697, 698)
- (9) Giovanni Pietro Bellori (1615—96) イタリアの美術史家, 考古学者。この大理石の石棺を紹介しているのは „Admirandis“ という本である。
- (10) G. E. Lessing : Wie die Alten den Tod gebildet, S. 669. この写真のうえにはローマの詩人スタティウス (Statius) の „テバイス“ (Thebais) の10巻から次の詩句が引用されている。「誰にとってもこの像は悲しいものではない。」
- (11) Ibid., S. 680f.
- (12) Ibid., S. 681.
- (13) Ibid. アモールも「美しい若者で有翼の神」でもある。(高津春繁『ギリシア・ローマ辞典』76頁)
- (14) Ibid., S. 681f.
- (15) Ibid., S. 683.
- (16) Ibid.
- (17) Ibid.
- (18) Ibid.

- (19) Ibid., S. 683f.
(20) G. E. Lessing : Laokoon, S. 95.
(21) G. E. Lessing : Wie die Alten den Tod gebildet, S. 688.
(22) Ibid., S. 689.

Ⅳ. ドイツ文学に表われた「死」の姿

〔1〕 トーマス・マンの『ヴェニスに死す』の場合

1.

「死」の姿についての以上の考察で、本稿の冒頭にのせた W. イエンスの古代の「死」の姿云々の文章が正確といえないことは明らかであろう。旅人風の男は古代の「死」の姿と共通する特徴をもってはいるものの、白く長々と歯をむきだしにしているのだから、古代の「死」といいきることはできないことである。しかし、W. イエンスの指摘を否定するだけでは問題の解決にはならない。古代の「死」という指摘が正しくないとすれば、この男がどんな姿として規定できるのかを具体的に明らかにする必要があるだろう。従って以下、この男について描写されている原文をひもといて、この点の考察をすることにした。

「この男は中背でやせていて、ひげがなく、ひどく団子鼻で赤毛のタイプで、そのタイプ特有の乳白色でそばかすの多い皮膚をしていた。彼が決してバイエルン人でないことは明らかだった。彼の顔をおおっている幅の広い縁のまっすぐな 経木 編みの帽子 (*der breit und gerade gerandete Basthut*) はすくなくとも彼の風貌に異国的な遠方からきたような印象を与えていた。もちろん彼はこの地方の風習になっているリュックサックを肩にかけて締め金で留めているが、バンドつきの粗毛織りらしい黄色っぽい服を着て、脇腹にあてている左の腕には灰色の雨用首巻 (*Wetterkragen*) をたらし、右手には鉄の石突きをついた杖 (*einen mit eiserner Spitze versehenen Stock*) をにぎり、それをななめに地面に突っ張って足を組み合わせながら (*bei gekreuzten Füßen*)、その杖の握りのところに腰をもたせかけている。ゆったりとしたスポーツシャツからでているやせた首にのどぼとけがくっきりとむきだしにあらわれでるほどに彼は頭を高くもたげて、赤毛のまつ毛のしたのどんよりとした目で——その両眼のあいだに

は低い鼻とひどく奇妙な対照をなしてたてに深いしわが2本とおっている——鋭くうかがうように遠方を見つめている。…彼の態度にはなにか傲然として見下すような大胆不敵な、いや荒っぽいといっているようなところがあった。まぶしいので夕陽に向って顔をしかめているせいか、それともそれがこの男の本来の顔つきなのか、ともかく彼の唇は短かすぎると、歯にすっかり押されてまくれあがり、歯は歯ぐきまでみえるほどに白く長々と唇のあいだからむきだしになっていた。」⁽⁴⁾

少々長い引用であったが、これが旅人風の男の姿である。この文章には確かに、W. イエンスの指摘のように、古代の「死」の姿をみてとれないこともない。Ⅲ章でみた古代の「死」の姿の特徴がそのままの形で示されているからである。この男が左手にもっている雨用首巻はその輪状の形から花環を想わせるし、右手の杖は鉄の石突きを地面に突っ張っているところから、さかさにしたたいまつを髣髴させる。またこの杖はたいまつと同じように、人を眠らせるヘルメースの杖とも考えられる⁽⁵⁾。そして足を組み合わせ、たいまつを想わせる杖に「腰をもたせかけている」ところはあの大理石の石棺に描かれた「死」と酷似している。さらにまた杖はヘルメースの魔法の伝令杖ケーリュケイオン (Kerykeion) であり、経木編みの帽子はヘルメースの旅人帽ペタソス (Petasos) と考えられる⁽⁶⁾。このようにみえてくると確かに、旅人風の男は古代の「死」を暗示していると解釈できよう。しかしこの男の描写にはそのようにいいきれない点もあることに気づく。Ⅱ章でみたような中世の「死」を想わせる特徴があらわれているからである。ひどい団子鼻、赤毛、むきだしののどぼとけ、赤いまつげのどんよりとした目、目のあいだの深い2本のたてじわ、と風貌は非常に不気味であり、顔は髑髏のように唇がまくれて、歯が白く長々とむきだしになっている⁽⁷⁾。これは明らかにデューラーやホルバインの「死」の姿を連想させるものである⁽⁸⁾。またこの男の遠方からきたような流れ者風の印象、黄色っぽい服、傲岸で大胆不敵な姿勢なども悪魔的であり、人間を否応なしに死の滅びへと導く中世の死、死神にふさわしいものといえる。以上のように、旅人風の男には、古代と中世の両方の「死」の姿の特徴が混ぜあわされて用いられており、この点からも W. イエンスの指摘は正しいとはいえないのである。むしろどちらかといえば、中世の「死」と解釈するほうが妥当であろう。なによりもこの男の発散する雰囲気は古代の「死」のものというよりも、中世の「死」のものといえるからである。具体的にはそれは、この男が主人公のアッシェンバッハに与えた効

果、換言すればアッセンバッハの、「死」の姿であるこの男に対してとる態度から読みとることができる。旅人風の男をまえにした時のアッセンバッハの感情は次のように書かれている。「彼は自分の内部が奇妙に拡大されてゆくのに気づいて全く驚いた、それはあてどなくさまよいたいという一種の不安であり、青年のように遠くをもとめる渴望である。」⁶¹そしてこの発作のあとには彼はさらに幻覚として草木繁茂する一種の原始の荒地をよびおこしている⁶²。しかし重要なことは、アッセンバッハのこうした「死」の誘惑がそのあとすぐにも「理性と若い頃から熟練をつんできた克己心によって」やわらげられ、おさえつけられている点である⁶³。またこの男の「ひどく挑戦的でまともにこちらの目をにらみ、とことんまでやっつけて、おまえの目を逸らさせずにはおかないぞといった気配⁶⁴」に対しては、アッセンバッハは不快におそわれ、顔をそむけているのである。このように、旅人風の男の誘惑に対して、アッセンバッハがことごとく拒絶の気持を強く示していることはこの男が人間を否応なしに死の滅びへと引きたててゆく中世の「死」の雰囲気をもっているからであろう。W. パプストはロマ書 V—12からパウロの「それひとりの人によりて罪は世に入り、また罪によりて死は世に入り、すべての人罪を犯しし故に、死はすべての人に及べり」という言葉を引用して、旅人風の男の出現によってアッセンバッハの破滅が予想されていることを述べている⁶⁵。これらの点から判断すれば、旅人風の男は当然中世の「死」を暗示していると解釈できるし、そのほうが至当であろう。しかし、W. イエンスの指摘は多くの研究者の解釈のなかにあってひとつの留保の役目を果していることは確かであろう。旅人風の男の古代の「死」の要素など全く考慮に入れないで、その姿を中世の「死」と断定しているのが多くの評者たちの解釈なのであるから⁶⁶。

ところで今、W. イエンスの指摘から導きだされて旅人風の男に暗示されている「死」の姿を問題としてきたが、周知のように『ヴェニスに死す』には他にも多くの「死」が登場している。アッセンバッハをリドへ運ぶゴンドラの船頭、大道芸人一座のギター弾きらである⁶⁷。そして彼らがその風貌、象徴的雰囲気によって中世の「死」の姿であることは一目瞭然であろう⁶⁸。特にそれは彼らの歯の描写にみてとることができる。ゴンドラの船頭は力一杯櫓をこぐ時、歯並みをむきだしにしているし⁶⁹、ギター弾きの歯はよく動く口からむきだしになり、奇妙に人相に釣り合っている⁷⁰。このようにしばしば描かれる「むきだしの歯」(entblöBte Zähne)は髑髏の顔の特徴であり、また中世の「死」の姿を暗示させるトーマス・マンのひとつの技法

であったのである⁹⁰。

ここで旅人風の男に対してみたように、アッシェンバッハの彼らに対する態度を検討してみよう。 Gondola のなかでアッシェンバッハは「だらけさせる力」⁹¹とか「甘美なけだるさ」⁹²にとらえられてはいるけれども、一方ではつねに、「自分の意志通りにおこなわれるように気を配らねば」⁹³という抵抗の気持をもっている。また彼は大道芸人たちの下品な魅力に対してひきつけられるものを感じながらも、彼らの笑いのリフレインのなかにあって「いまにも防衛か逃亡でもしようと思っっているかのように上体をまっすぐおこして」すわっている⁹⁴。つまり、自分を滅びへと導こうとする「死」のどの誘惑に対しても、アッシェンバッハは合理的で道徳的な力で対抗しようとしているのである。従って、アッシェンバッハが、握りこぶし (mit der gebalhten Faust) で示される彼の昔からの人生態度⁹⁵によって抵抗する旅人風の男、Gondola の船頭、そして大道芸人一座のギター弾きといった「死」はアッシェンバッハを強制的に冥府へと導く死の使者、いわゆる刈り入れする者である中世の「死」として描かれているということができるのである。

2.

ところで『ヴェニスに死す』には髑髏の顔をもち、骸骨の姿をした「死」のみが登場しているわけではない。「神にも近い美しさ」をもつポーランドの少年タジオ (Tadzio) も「死」の姿として描かれている。彼の歯はむきだしではないが、いかにもほころびそうな病的な歯である⁹⁶。つまり、彼においては歯によって規定される「死」が完璧な美からのぞいているのである。しかし、タジオに示される「死」があの旅人風の男に代表されるような中世の「死」でないことは明瞭であろう。彼にはその形姿から古代の「死」の姿が暗示されていることがわかる。その理由はまず、タジオが若者であること、そして彼がギリシア彫刻を想わせる美少年として描かれていること、第三に、タジオにみられる完璧な美が古代において容易に死と結びつくと考えられたこと⁹⁷、第四に、タジオがしばしば、例えば大道芸人一座の演奏に耳を傾ける時、左右の足を組み合わせるというポーズをとっていること⁹⁸、この姿態はⅢ章でみたように古代の「死」の象徴である。第五に、情熱的になったアッシェンバッハにタジオがエーロスの像にたとえられていること⁹⁹、古代の「死」がエーロスの姿に非常によく似ていることはレッシングにおいても述べられたことである。そして最後に、タジオがギリシア神話の、

Psychagog とよばれる魂の導き手ヘルメースであること⁸⁹、などである。以上の形象の特徴はタジオを古代の「死」と断定するのに十分な理由となりうるものであろう。

またタジオが旅人風の男たちと異った「死」である点はアッシェンバッハのタジオに対する態度が旅人風の男たちに対するそれと全くちがっていることから明らかである。タジオに会って以来というもの、アッシェンバッハの彼への関心は日毎に増大するばかりであり、彼に対してアッシェンバッハはしばしばようこそとよろこんで受け入れる歓迎の意である⁹⁰。と手をさげら (mit locker händigenden Armen) しぐさをしている⁹¹。またそれは、アッシェンバッハがタジオに再会して、彼のほほえみに圧倒され、愛の気持をもらすときにもみることができるといえるものである。旅人風の男たちに対してとったこぶしをかたく握るといふアッシェンバッハの態度は、タジオに対してはひろげた手をだらりとさげるといふ正反対の態度にかわっているのであり、これもタジオを古代の「死」の姿と断言できるひとつの理由といつてよからう。

以上、タジオが古代の「死」であることを述べてきたが、この点は小説の筋のうえからもいえそうである。アッシェンバッハが夢のなかで死を意味する深い眠りにおちたのちにも、再び姿をみせることができるのも⁹²、また彼が小説の最後で再生への道を見つけるかのような動きをするのもすべてタジオが古代の「死」であるからにほかならない。つまり、タジオが主人公の眠りを見守る守護霊であるからこそ、そしてそうしたタジオに導かれるからこそアッシェンバッハに新しい生が開けてくるのである。このタジオの導きは小説の最後の彼の身振りによって完結するが、ここには確かにアッシェンバッハの死を超えた再生の予告を読みとることができる。その身振りの文章は次のようである。「けれどもアッシェンバッハはむこうにいる蒼白い愛らしい魂の導き手が自分に微笑みかけ、合図しているような気がした。腰から手を離し遠くの方を指さしながら、先にたって約束にみちた巨大なものなかへ漂い浮んでゆくような気がした。」⁹³ 筆者は以前この文章の分析をおこない、ここからタジオの身振りがアッシェンバッハの死を超えた彼方の生を暗示するものであることを論じたことがある⁹⁴。しかしこのように解釈できるのも元々タジオがただ単に死期のきた人間を冥府へと誘うヘルメースでなく、それをこえて彼方の生へと導く魂の導き手ヘルメースとして描かれているからである。タジオが死への導き手であるのみならず生への導き手でもあ

るといふこの指摘は、タジオが死すべき人間を破滅へと導く中世の「死」でなく、死者の安らかな眠りを見守る古代の「死」であることを説いたこの章の解釈と充分一致するものといえよう。

3.

以上から「死」の姿が必ずしも骸骨の姿で表わされるものでないことが『ヴェニスに死す』においても実証された。また、この小説に二種類の「死」の姿が登場していることが小説のなかの次の場面から明らかである。最後の章のアッセンバッハのまえにタジオと大道芸人が同時に居あわせるあのシーンのことである⁸⁸。ここで、アッセンバッハはふたつの異った「死」からそれぞれの働きを与えられ、頭が混乱し、夢のような呪縛にとらえられている⁸⁹。そしてこのふたつの「死」が姿を消したあとについては次のような説明がなされている。彼は「ざくろ液 (Granatapfel) の飲み残しをまえにして」、テーブルについたままずっと以前の両親の家の砂時計 (Sanduhr) に思いをはせた⁹⁰と。つまり、アッセンバッハに死の余韻が残っていることが「ざくろ液」と「砂時計」で示されているのである。このふたつが死の象徴であることは上の説明のすぐあとにアッセンバッハが死の誘惑に身をまかせ、夢のなかで死の体験をしている⁹¹ことから説明できる。しかし重要なことは死の象徴であるこのふたつに死の違いが暗示されていることである。「砂時計」はⅡ章でみたように、まぎれもなくデューラーやホルバインの描いた中世の「死」の象徴である⁹²。E. ユンガーは『砂時計の書』(Das Sanduhrbuch) の「砂時計の起源」という章に、「砂時計は古典古代の文献にも教父たちの著述にも見いだせないということだけは確信をもっていることができる」、「造型美術に砂時計が確実に出現するのは中世が最初であり、そして15世紀にはまだまばらだが、16、17世紀になるといたるところに、とりわけ墓地に氾濫しはじめる」と書いている⁹³。小説のなかで、「音もなくこまかに赤きび色に染めてある砂がガラス管の細くくびれたところをとって流れおちてゆく。そして上の留まりにある砂が残りすくなくなってくると、そこには小さな早いうずまきができた」⁹⁴と描写されているのは中世の「死」の姿である大道芸人によってアッセンバッハが次第に死の滅びへと導かれつつあることを示しているものにほかならない⁹⁵。

また「ざくろ液」については小説のなかで二度ばかりでてくるが⁹⁶、マン自身『庭の樹木』(Die Bäume im Garten) というエッセイにおいて、これ

を古代の死の木 (Todesbaum) と名づけている⁶⁰⁾。周知のように、ギリシア神話においては、ざくろの実を食べると冥界の女王ペルセホネ (Persephone) のものになるという話もある⁶¹⁾。つまり、「ざくろ液」でもって表現されるタジオが古代の「死」の姿であることはこれらの点においても明らかなのである。従って以上から、「ざくろ液」と「砂時計」というふたつの「死」の象徴が同時に頭に浮んできたアッセンバッハは古代と中世というふたつの「死」の意味するところの交点にいるということが出来る。大道芸人によって死の滅びへと、そしてタジオによって眠りへと導かれるアッセンバッハが頭を混乱させ夢のような呪縛にとらえられるのも当然であろう⁶²⁾。

- (1) Thomas Mann : Der Tod in Venedig, in : Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1974, Bd. VIII. S. 445f.
- (2) この杖は魔法の道具で、人々を眠らせる Heroldsstock (Caduceus) である。
(Hans-Bernhard Moeller : Thomas Manns venezianische Götterkunde, Plastik und Zeitlosigkeit, in : Deutsche Vierteljahrsschrift 40, 1966, S. 188.)
- (3) ヘルメースは「若々しい力に溢れた美青年で、鏢の広い旅行帽ベタソスを被り、小杖ケーリュケイオンをもち、足には有翼のサンダルをはいた姿で表わされている。」
(高津春繁『ギリシア・ローマ辞典』岩波書店, 1972, 253—254頁。)
- (4) 旅人風の男を、例えば B.v. ヴィーゼと H. アイヒナーは Totenkopf と、H. W. ニクラスは Totenschädel とよんでいる。(B.v. Wiese : Thomas Mann Der Tod in Venedig, S. 316. H. Eichner : Thomas Mann Eine Einführung in sein Werk, S. 33. H. W. Nicklas : Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“, S. 63.)
- (5) E. ヘラーはこの男の風貌がデューラーの死神に酷似していることを述べている。
(E. Heller : Thomas Mann Der ironische Deutsche, S. 110.)
- (6) Thomas Mann : Der Tod in Venedig, S. 446.
- (7) Ibid., S. 447.
- (8) Ibid., S. 448.
- (9) Ibid., S. 446.
- (10) W. Papst : Satan und die alten Götter in Venedig, S. 347.
- (11) II章(3), IV章(4)(5)参照。
- (12) 彼らが「死」として登場している点については特に H. W. ニクラスをみよ。
(H. W. Nicklas : Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“, S. 63ff.)
- (13) 乗船券をうる山羊ひげの男とヴェニス行きの船の酔っぱらった伊達な老人も中世の「死」に入れるべきかもしれない。山羊ひげの男のななめにかぶった帽子、そしてなによりもその鬱囲気、そして伊達な老人のひどく縁のまくれあがったパナマ帽と彼の

口からのぞく黄色で安物の入歯は彼らが骸骨の「死」であることを表わすよい例であろう。しかし彼らについては次のような表現もある。「あの伊達な老人や船腹にいる山羊ひげの男の影のように異常な姿が曖昧な身振りをしたり、わけのわからない夢の言葉をささやいたりしながら休息しているアッシェンバッハの脳裡をかすめてゆく。やがて彼は眠り込んだ。」(Thomas Mann : Der Tod in Venedig, S. 461.) 「アッシェンバッハは眉をひそめてその老人のほうをみていたが、そのうちまたしても意識がもうろうとする気分 (ein Gefühl von Benommenheit) におそわれた。」

(Thomas Mann : Der Tod in Venedig, S. 462). 彼らは夢と眠りの神とも考えられる。また J. ホーフミラーや B. v. ヴィーゼはこの伊達な老人を主人公アッシェンバッハが美顔術を施したときの姿と解釈している。(J. Hofmiller : Thomas Manns „Tod in Venedig“, S. 514. B. v. Wiese : Thomas Mann Der Tod in Venedig, S. 314.)

- 14) Thomas Mann : Der Tod in Venedig, S. 465.
- 15) Ibid., S. 508.
- 16) むきだしの歯は髑髏の顔のなかで風貌の残忍さを強調し、中世の「死」であることを想起させるものであろう。なおトーマス・マンの描く歯は、特に虫歯はデカダンスに結びつくらしく、『ブッデンブローク家の人々』のトーマス・ブッデンブローク、ハノー少年、そして『トリスタン』のシュピネルに描写されている。(氷上英広『ニーチェの顔』, 岩波新書, 1976, 165—178頁)
- 17) Thomas Mann : Der Tod in Venedig, S. 466.
- 18) Ibid., S. 464.
- 19) Ibid., S. 465.
- 20) Ibid., S. 510.
- 21) Ibid., S. 451.
- 22) 彼の歯は「先がぎざぎざして、色が蒼白く、身体の丈夫な人間の歯がもっている光沢がなく、妙にもろそうな萎黄病の人によくみかけるような透明な歯」である。
(Ibid., S. 479.)
- 23) W. Jens : Der Gott der Diebe und sein Dichter Thomas Mann und die Welt der Antike, S. 163f.
- 24) Thomas Mann : Der Tod in Venedig, S. 506.
- 25) Ibid., S. 474.
- 26) Ibid., S. 525.
- 27) Ibid., S. 486.
- 28) Ibid., S. 498.
- 29) ディオニュソス神の輪舞のなかで、アッシェンバッハが精神的抵抗をむりやりねじ伏せられ、彼の存在と彼の生命が育った文化はふみにじられ、彼の魂が「没落の不倫と狂気とを味わい尽した」のは、彼の生が精神的に完全に死のものになったことを、

つまり死の体験をしたことを示している。しかし、その後彼は夢からさめ、神経がま
いり混乱し、力なくデーモンのおちたと感じている。(Ibid., S. 517)

- (30) Ibid., S. 525.
- (31) 拙稿『タジオの身振り——トーマス・マンの『ヴェニスに死す』終局の考察——』
- (32) Thomas Mann : Der Tod in Venedig, S. 506—511.
- (33) Ibid., S. 510.
- (34) Ibid., S. 511.
- (35) Ibid., S. 515ff.
- (36) E. ユンガーの『砂時計の書』には「死の象徴としての砂時計」という表現があ
り、デューラーやホルバインが例として説明されている。(E. ユンガー『砂時計の
書』, 今村訳, 人文書院, 1978, 204—208頁。
- (37) 同 上, 134—135頁
- (38) Thomas Mann : Der Tod in Venedig, S. 511.
- (39) E. ユンガーの『砂時計の書』の最初には「砂時計の情感」という章がある。デ
ューラーの銅版画のなかの砂時計にふれながら、「砂時計からある独特な沈静作用、あ
る静謐な生が放射している」のに慰めをおぼえると書いている。それは砂時計の下部
に堆積された砂の山をみていると、「時間はなるほど過ぎ去るけれども、決して消え
去るのではない」ことを教えてくれるからであるという。(E. ユンガー『砂時計の
書』9頁)
- (40) Thomas Mann : Der Tod in Venedig, S. 506, S. 511.
- (41) Thomas Mann : Die Bäume im Garten, in : Gesammelte Werke in dreizehn
Bänden, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1974, Bd. XI. S. 862.
- (42) H. W. Nicklas : Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“, S. 161.
- (43) この章を構成するにあたり、次の研究書から多くの示唆をえた。Ludwig Uhlig :
Der Todesgenius in der deutschen Literatur, Max Niemeyer Verlag, Tübingen,
1975.

〔2〕M. クラウディウス と H. v. ホーフマンスタールの場合

次に他の作家における「死」の姿もみておきたい。というのもトーマス・
マンがドイツ文学において「死」の代表的な造型者ではないからである。多
くの「死」を造型した作家たちのなかで、ここでは紙数の関係からふたりの
作家を挙げるだけで留めなければならない。18世紀に生れた詩人M. クラウ
ディウスと現代文学において「死」の造型者として逸することのできない詩
人であり、劇作家であり、小説家であるH.v. ホーフマンスタールのふたり
である⁽¹⁾。

クラウディオスは個人的な週刊雑誌『ヴァンツベックの使者』(Wandsbecker Bothen)を発行し、第一巻の扉絵に「死」の姿を描いている⁽⁹⁾。それは従来のように相変わらず大鎌を手にしたみごとな骸骨(Skelett)であるが、驚くべきことにこの骸骨に彼は「友人ハイン」(Freund Hain)という名前をつけ、次のような献呈のことばをささげている。「古代の人々は彼(ハイン)をちがった姿に造型したそうだ、夜のマントをきた狩人として。そしてギリシア人たちは》悲しそうに目を伏せ、おちついた姿勢で死体のかたわらで生命のたいまつを消している若者《として考えていたのだ。これは美しい姿だ。これはまたハインとその家族を、ことにその兄弟のことを思いださせる。というのも一日中走りまわって疲れてぐったりして、ついにあかりを消そうという段になったとき、…私はむしろこの骸骨男(Knochenmann)のそばにとどまることを好んだ。…彼はこのままでも大へん美しいように思われる。そして彼を長いあいだみつめていると、やがて彼も本当に親しみのあるものにみえてくるのだ。」⁽¹⁰⁾ この献辞のなかの「悲しそうに目を伏せ、おちついた姿勢で死体のかたわらで生命のたいまつを消している若者」という表現には明らかにレッシングの影響が考えられる。骸骨男はその気味の悪い姿にもかかわらず、恐しさのまるでない親しみのもてる、レッシングのいう古代の「死」のように美しい姿であるという。この「友人ハイン」の姿はこの作品に端を発し、望ましい「死」の象徴として受け継がれてゆくことになる。またこの骸骨男は『死と少女』(Der Tod und das Mädchen)という詩においては眠りの兄弟として描かれている。

少女

通りすぎて下さい！ ああ、行って下さい！
手荒い骸骨男(wilder Knochenmann)よ！
私はまだ若いのです、行って下さい！
そして私に触らないで下さい。

死

手を差しだしておくれ、おまえ、美しいやさしい子よ！
私は友だちだ、罰するために来たんじゃない。
朗らかであってくれ！ 私は手荒じゃない。
おまえをこの腕のなかで安らかに眠らせようというのだ！⁽¹¹⁾

この詩には、中世の「死」の姿のうえにレッシングや J. ヘルダー⁽¹²⁾らに

よって明らかにされた古代の「死」の姿が二重写しにされている。

また、こうした描写はホーフマンスタールの韻文劇『痴人と死』(Der Tor und der Tod)においてもみることができる。主人公の青年クラウディオ(Claudio)の耳に甘美なヴァイオリンの響きがきこえてくるとともに「死」が近づいてくる。その「死」の姿のト書のところから引用しよう。

(彼が右手の窓の方へ歩みよろうとしたとき、そのカーテンが静かに引きあげられて、戸口に死が片手にヴァイオリンの弓をもち、腰帯にヴァイオリンをぶらさげて現われる。死は驚いてしりごみするクラウディオを静かにじっとみつめている。)

主人

なんと無意味ないいようのない恐怖が襲いかかってくることだろう！ おまえのヴァイオリンの音色はあんなにも好ましかったのに、おまえの顔をみると、こんなに震えてしまうのはどうしたことか？ そして喉がしめつけられ、髪の毛が逆立ってしまうのは？ 行け！ おまえは死だ。ここに何の用がある？ ああ、ぞっとする。行け！ 俺は声もたてることができない。(崩れおちながら)。支えが、生命の空気が消え去ってしまった！ 行け！ 誰がおまえを呼んだのだ？ 行け！ 誰がおまえをここに入れたのだ？

死

お立ち！ その親ゆずりの恐怖心を投げすてるがよい！ わしは怖いものではない。骸骨(Gerippe)ではないのだ！ ディオニュソスの血筋をひいたヴィーナスの一族で霊の偉大なる神(ein großer Gott der Seele)がおまえのまえに立っているのだ…⁽⁶⁾。

ここでも「死」はクラウディオが震え、崩れおちるほど気味の悪い姿をしているにもかかわらず、「死」自身、私は骸骨ではないといっている。

さらに、ホーフマンスタールの1911年に発表された寓話劇『イエーダマン』(Jedermann)においても「死」の姿が登場している。しかしここに姿をみせる「死」には眠りとしてのやさしい「死」の面影などない。「死」に関して次のような表現がある。死「おれは死(der Tod)だ、だれも恐れはせぬ、だれにでも近づき、容赦はせんのだ」⁽⁷⁾、執事「いや、あれは怖い姿をした死だ。やつは強引に我々のところへ近づいてくる」⁽⁸⁾、イエーダマン

「ああ神さま、死をみるとなんとぞっとしてしまうことだろう、いまにも死にそうな気がして脂汗がでてくるよ、あいつは我々の身体の中の魂まで殺すことができるのだろうか？ いったい急にどうなったんだろう？」⁽⁴⁾ 饗宴のたけなわのころ突然現われるこの「死」は死出の旅へ強引に引きたてる中世の「死」、死神にはほかならない。

またホーフマンスタールには「死」の現われる作品が別にもあるが⁽⁵⁾、トーマス・マンを中心とした「死」の姿を考察してきた筆者にはこれを検討するだけの余裕も紙面もない。現代文学における代表的な「死」の造型者といえるホーフマンスタールについては別に機会をもうけて述べることにしたい。

- (1) このふたりの記述には次のものも参考にした。小堀桂一郎『死の形象』、53—61頁
- (2) Matthias Claudius : Wandsbecker Bothen, in : *Sämtliche Werke Gedichte-Prosa-Briefe in Auswahl*, Tempel Verlag, Berlin, Darmstadt, 1964,
- (3) *Ibid.*, S. 10f.
- (4) *Ibid.*, S. 85. Matthias Claudius : Der Tod und das Mädchen, in : *Deutsche Dichtung im 18. Jahrhundert* (herausgegeben von Adalbert Elschenbroich), Carl Hanser Verlag, München, S. 321.
- (5) Johann Gottfried Herder では「死」の姿は理論的に詳述されているだけでなく、抒情的にも描写されている。例えば J. G. Herder : Der Tod Ein Gespräch an Lessings Grabe, in : *Herders Werke 5*, Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien, S. 38f.
- (6) Hugo von Hofmannstahl : Der Tor und der Tod, in : *Gesammelte Werke Gedichte und lyrische Dramen*, S. Fischer Verlag, Stockholm, 1952, S. 208f.
- (7) H. v. Hofmannsthal : Jedermann, in : *Gesammelte Werke Dramen III*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1957, S. 50.
- (8) *Ibid.*, S. 67.
- (9) *Ibid.*, S. 67f.
- (10) 「1922年の『ザルツブルク大世界劇場』にも当然バロック風の死神の姿が登場することになる。…これは『痴人と死』の「死」とは違って…髑髏面であり、われわれはそこで東の間ながらダンス・マカーブルに接した中世人の戦慄に近いものを想像裡に体験するとき思いをするのである。」(小堀桂一郎『死の形象』、60—61頁)

V. お わ り に

以上本稿においては、「死」の姿は二種類あり、我々が普通、文学や造型美

術においてみかける骸骨の姿をした「死」は中世後期にキリスト教会の想像から生れたものであり、それは人間の終末、滅びを意味する死の使者、死神（Gevatter Tod）の性格をもつこと（Ⅱ章）、そして古代においてはそうした骸骨が「死」の姿として描かれたことがなく、そこでは「死」は死者の眠りを見守る精霊（Todesgenius）として、若者で翼をもち、足を組み合わせ、考え込んだ姿勢をとり、さかさになったたいまつをもち、それを死体の胸のうえに支えとしておき、手には一匹の蝶をあしらった花環をもつ云々の姿で示されていること（Ⅲ章）が明らかになった。そして、こうしたふたつの姿が文学的に造型されている例としてとりあげたトーマス・マンの『ヴェニスに死す』において、タジオに古代の「死」の姿（Thanatos）が、旅人風の男やゴンドラの船頭や大道芸人一座のギター弾きに中世の「死」の姿がそれぞれ暗示されていることを知ることができた（Ⅳ章〔1〕）。この小説は表面上は確かにリアルな経験的世界が示されているが、その背後には半透明に象徴的或いは神話的形姿が浮びあがっており、暗示やほのめかしといったものが小説の重要な要素として考えられなければならない。そして最後に、M. クラウディウスと H. v. ホーフマンスタールの様々な形態の作品、つまり散文、ドラマ、詩においてもふたつの「死」の姿が現われていることを認めることができた（Ⅳ章〔Ⅱ〕）。

Todesgestalten

—Theoretische Erörterung und dichterische Gestaltung—

Kazuhiro OKAMITSU

In „Der Gott der Diebe und sein Dichter“ bezeichnet Walter Jens den Wanderer in Thomas Manns „Der Tod in Venedig“ als die antike Gestalt des Todes, weil der Mann seine Lippen zurückzieht und seine Zähne weiß unb lang hervortreten läßt. Zwar scheint er als Todesgestalt zu gelten, aber nach meiner Meinung entsprechen seine Zähne der Todesgestalt der Antike nicht. Vor allem den Tod stellten die Alten nie mit solchen Lippen und Zähnen dar.

Ich habe also in der vorliegenden Abhandlung versucht, zwei Todesgestalten als Vorbild, die Todesgestalt der Antike und die des Totenkopfs und Gerippes, die wir in Dichtungen und den bildenden Künsten sehen

können, in theoretischer Erörterung und dichterischer Gestaltung darzulegen. Was sind Ursprung und Grund des Todes als Skelett? Und wie sahen die Alten den Tod? Mit den Antworten der oben erwähnten Fragen habe ich zuletzt drei Dichter als Todesgestalter in der deutschen Literatur behandelt, Matthias Claudius, Hugo von Hofmannsthal und vor allem Thomas Mann.

Das Ergebnis der vorliegenden Abhandlung ist folgendes : Erstens ist es in Dichtungen und den bildenden Künsten seit dem 13. Jahrhundert, dem späten Mittelalter, daß man den Tod als Skelett darstellt. Und der Ursprung scheint die Schöpfung des mittelalterlichen Christentums zu sein. Man kommt zur Überzeugung, daß der Tod als Skelett die Todesgestalt des Mittelalters, Gevatter Tod, ist, der Menschen notwendig zu dem Untergang führt.

Zweitens : Die Todesgestalt der Antike machte Lessings Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet“ nicht als Skelett, sondern als Zwilling des Schlafes bekannt. Und das Charakteristische der Todesgestalt : ein geflügelter Jüngling, bei gekreuzten Füßen, in einer tief sinnigen Stellung, mit einer umgekehrten Fackel, auf die Brust des Leichnames gestützt und einen Kranz mit einem Schmetterlinge haltend. Die antike Gestalt des Todes bedeutet Schrecken und Gräßlichkeit wie die mittelalterliche Gestalt nicht. Sie ist Todesgenius (Thanatos), der ruhig den Schlaf gibt.

Zuletzt habe ich die dichterische Gestaltung mit besonderer Berücksichtigung des „Tod in Venedig“ untersucht, wo die beiden Todesgestalten, Gevatter Tod und Todesgenius, sich zeigen. Der Wanderer, der Gondolier und der Vorsänger—Ihre gleiche besondere Atmosphäre beweisen zur Genüge, daß sie die mittelalterlichen Gestalten des Todes sind. Aber in Tazio erscheint der Tod nie wie in ihnen. Es ist kein Zweifel, daß Tazio auf die antike Gestalt des Todes verweist. Man kann Gründe anführen : 1. Tazio ist ein Junge. 2. Er wird als ein schöner Junge gebildet, der an griechische Bildwerke erinnert. 3. Die vollkommene Schönheit, die sich in Tazio befindet, verbindet sich leicht mit dem Tod. 4. Tazio steht oft die Füße gekreuzt. 5. Aschenbach vergleicht ihn mit der Eros-Statue. 6. Tazio ist Hermes, Seelenführer, wie er am Ende der Novelle Psychagog genannt wird. Dazu sind auch Aschen-

bachs Verhalten zu Tadzio ein Grund dafür, daß Tadzio die antike Gestalt des Todes ist. Und zuletzt auch Tadzios Gebärde am Ende der Novelle. Zwei Todesgestalten in der Novelle zeigen sich in einer Szene im Schluß-Kapitel, wo vor Aschenbach Tadzio und Straßensänger zugleich sind. Dort deuten zwei Symbole, Granatapfel und Sanduhr, uns den Tod an. Diese bedeutet unverkennbar den mittelalterlichen Tod wie bei A. Dürer und H. Holbein. Und jener ist, wie Thomas Mann in „Die Bäume im Garten“ sagt, ein Todesbaum im Altertum und ein altes Symbol für Tod und Verführung. Wer von dem Granatapfel kostet, den zieht es, wie Persephone, hinab in das Totenreich. Diese beiden symbolischen Gegenstände bezeichnen den Schnittpunkt zweier Bereiche, der antiken und der mittelalterlichen Todesgestalt.

Ich komme auch zu der Ansicht, daß auch in Werken höchst unterschiedlichen Wertes von M. Claudius und H. v. Hofmannsthal, in erzählender Prosa, im Drama, vor allem in Gedichten der verschiedensten Art, sich zwei Todesgestalten als Vorbild finden.