

トーマス・マンの『ブッデنبローク 家の人びと』について (2)

堀 内 泰 紀

II. 構成と手法

『ブッデنبローク家の人びと』は、ある一家族の4世代にわたる物語である。副題の『ある一家族の没落』(*Verfall einer Familie*)が示すように、ここにはある一家族の没落の様相が、微に入り細をうがったマンの筆致で展開されている。

物語は1835年にはじまり1877年に終わる。すなわち、4世代がわずか42年の叙事的時間に集約されているのである。さらに、物語の枠は、各世代の中心人物の生存年数に反比例し膨らんでいる。これらのことは、前稿でも触れたように、この長篇がブッデنبローク家の第4世代ハノー (Hanno) を中心に物語られる中篇になるはずであったという経緯を示すものである。⁽¹⁾

年代記的体裁をとったこの長篇小説の描写方法は、自然主義的になっている。しかし、自然主義に立脚したマンがここで意図するのは、決して事物の自然主義的細密描写ではない。対象に向けられたマンの眼差は、一主義には拘束されてはいない。後述するライトモチーフ (Leitmotiv) とも関連するが、物語の第1部から、特定の登場人物の話しぶりの癖、訛が細心にくり返し描写されていることを例にとりて、対象を取り扱うマンの自由闊達な姿勢を眺めてみることにしよう。

》Wie gesagt, alle Achtung, Buddenbrook! 《übertönte die wuchtige Stimme des Herrn Köppen das allgemeine Gespräch, [...] 》Alle Achtung! Diese Weitläufigkeit, diese Noblesse ... ich muß sagen, hier läßt sich leben, muß ich sagen...《 Herr Köppen hatte bei den früheren

Besitzern des Hauses nicht verkehrt; er war noch nicht lange reich, stammte nicht gerade aus einer Patrizierfamilie und konnte sich einiger Dialektschwächen, wie die Wiederholung von »muß ich sagen«, leider noch nicht entwöhnen. Außerdem sagte er »Achung« statt »Achtung«. (I, S. 22f.)

これは、成金で、いわゆる一流の仲間入りをして間もない葡萄酒商人ケッペンの話しぶりである。数時間後、ブッデンプローク家定例の午餐会の後、めいめいビリヤードに興じながら関税同盟の話になった時、反対派を自認するケッペン氏はものすごい剣幕でまくし立てる。我を忘れんばかりのケッペン氏の興奮状態が次のように活写される。

»Dann gibt es einen Konflikt-!« Herr Köppen stieß zornentbrannt das Queue auf den Boden. Er sagte »Kongflick« und stellte jetzt alle Vorsicht in betreff der Aussprache hintan. »Einen Kongflick, da versteh' ich mich auf. Nee, alle schuldige Achung, Herr Senator, aber Sie sind ja woll nich zu helfen, Gott bewahre!« (I, S. 42)

先に引用した宴の席では、ケッペン氏の「恐れり」(Achung)という訛が、地の文で語り手を通して指示されているが、後の引用の興奮し我を忘れんばかりの場面では、彼の会話のなかにその訛が直接顔を出している。ヘルムート・コープマン(Helmut Koopmann)の説くところに拠れば、先の手法が、訛を登場人物の会話のなかで用いるのが常である自然主義のやり方とは異なるものである⁽²⁾。さらに、語り手の注釈付きであるとはいえ、登場人物の心理状態に即応して文体を使いわけるといふ若きマンの名人芸を、我々はここで観照しうるであろう。

次に、生物学的退化の具体化である病気を描く際のマンの姿勢に目を向けてみよう。『ブッデンプローク家の人びと』から約20年後の1921年3月25日、ヴォルフガング・ボルン(Wolfgang Born)に宛てた書簡で、自らの精神と病的⁽³⁾

なもののかかわりについてマンは次のように書いている。

「例えば、昨日読んだばかりなのですが、私の『ブッデンブローク家の人びと』が4世代にわたる尿酸体質の物語に他ならないというもので、——これはまったくひどい批評です。なぜなら、病的なものが私を魅惑したのは、精神的なやり方であったからでして、私は本能的に、病的なものの精神化に気を配ってきました。病的なものを病的なるがゆえに礼賛するのは、悪しき自然主義だけであること、そして病的なものは、徹頭徹尾、精神的・詩的・象徴的目的のための手段としてのみ文芸作品に取り入れられること、私はこれらのことを十分心得ていました。」⁽⁴⁾

コンズル婦人エリーザベト・ブッデンブローク (Elisabeth Buddenbrook) の肺炎による死は、自然主義のように微に入り細をうがう筆致で描かれる。彼女の延々と続く断末魔の苦しみは情け容赦なく描き尽くされる。しかし、これ⁽⁵⁾とても、ブッデンブローク家の没落前の最後のあがきの象徴ではないだろうか。

一方、ブッデンブローク家の3代目当主トーマス (Thomas)、さらには家系に終止符を打つ最後の嫡男ハノーの死の場面は、エリーザベトの死の描写に比べれば、まことにあけなく叙述される。とりわけ後者の場合、チフスの病理学的記述が淡々となされるだけで、我々はあたかも医学辞典を読んでいるかのような感さえいただく。そして、それに続く章で、ハノーはすでに墓のなかに身を横たえているのである。我々が深い謎に包まれた彼の死を知らされるのも、そこで交される婦人達の会話を通じてなのである。

マン固有の精緻さへの愛着や、瑣末主義と紙一重ともいえる細部伝達への執着などのために、結果として、『ブッデンブローク家の人びと』には自然主義的描写が多く見られる。しかし、これまで若干例を挙げて考察してきたことからわかるように、マンにとって現実とは、彼の工房において言語芸術へと変貌させられるべき原料に他ならない。また、その過程を経ることによって、現実が、究極的には精神的なものへと価値を転換させられているのである。⁽⁶⁾

次に、『ブッデンブローク家の人びと』におけるライトモチーフについて考えてみたい。

「実際、私の『ブッデンブローク家の人びと』、この叙事的な、ライトモチ

モチーフによって結びつけられ、織りなされた世代絵巻のなかに、『ニーベルンクの指環』(*Der Ring des Nibelungen*)の精神から発する息吹を感じるのは、困難なことではない」(X, S. 840)

「もともと私の関心は、もっぱら感受性の強いおくてのハノーの物語に、そして、せいぜいトーマス・ブッデンブロークの物語にあったのですが、私がただ前史として取り扱うことができると考えていたすべてのことが、非常に独自の、非常に固有の資格のある姿をとったのです。そして、この生長に関して私はいささか懸念していました。それはヴァーグナー (R. Wagner) の『指環』の体験を思い出させます。」(XI, S. 380f.)

若き日の自作について後年語ったこれらふたつの引用からは、マンのヴァーグナー芸術への深い傾倒ぶり、殊に自作とヴァーグナーの『ニーベルンクの指環』との掛け合いが読み取れるであろう。⁽⁹⁾

さてここで、マンのライトモチーフについての研究史をひとわり概観しておかなければならない。⁽¹⁰⁾マンの物語手法の研究は、従来諸家がさまざまな視座から試みてきているものであるが、就中、ライトモチーフに関しては比較的早くからとりあげてきている。すでに1907年に、アレクサンダー・パッヒェ (Alexander Pache) が『トーマス・マンの物語技法』(*Thomas Manns Epische Technik*)のなかで、マンの初期作品群において、性格描写の手段としてのみ用いられるライトモチーフについて論じている。オスカー・ヴァルツェル (Oskar Walzel) の『言葉の芸術作品』(*Das Wortkunstwerk*)を理論的基盤にしたハンス・アルミン・ペーター (Hans Armin Peter) も、『トーマス・マンとその叙事的性格描写技巧』(*Thomas Mann und seine epische Charakterisierungskunst*)で、特に『ブッデンブローク家の人びと』の作中人物の性格描写の手段として用いられたライトモチーフについて詳細に論じている。またゲルハルト・ヤーコブ (Gerhard Jakob) は、ニーチェのヴァーグナー批判に影響をうけ、精神的視点から、マンのライトモチーフは、最も深い意味で生の貧困を表現する手段であると定義づけている。⁽¹¹⁾このような先行研究の後、ロナルド・ピーコック (Ronald Peacock) は、『トーマス・マンにおけるライトモチーフ』(*Das Leitmotiv bei Thomas Mann*)において、この議論の

余地を残したライトモチーフという概念を、はじめて真正面から主要テーマとしてとりあげ、多面的に、かつ徹底的に論究している。

第二次世界大戦後になると、例えばハンス・マイヤー (Hans Mayer) のライトモチーフの概念規定は、「外的特徴の定着」、「脇役の姿勢の定着」のための手法というものである。⁽¹²⁾ ヘルマン・シュトレザウ (Hermann Stresau) も「脇役に常に一定の言い回し、慣用句を用いることによって、ライトモチーフは、その姿勢を時の変化から解き放つ用をなすものである」と論じ、「くり返しくり返し同じ姿で立ち現われ、刻々に変化する生の流れと対照をなす」⁽¹³⁾ ことに起因するイローニッシュな、滑稽な効果を指摘している。そこからシュトレザウは、ライトモチーフを、『ブッデンブロック家の人びと』の主旋律「死」、「没落」に対する対位旋律「生」、「おかしみ」を奏でるものであると定義している。⁽¹⁴⁾ そして彼は、『ブッデンブロック家の人びと』におけるライトモチーフは、「ヴァーグナー的というよりも、むしろホメロスの装飾的形容詞 (epitheton ornans)、あるいはアイスランドのサガにすでに認められる文体手法に一致するものである」と結んでいる。⁽¹⁵⁾

以上諸家の説を簡単に紹介したが、ピーコックのものを除き、それらはいずれもマン独自のライトモチーフ手法を十分に解明したものであるとは言い難い。それらは、マンがくり返し述べている、ヴァーグナー芸術から影響をうけたライトモチーフの使い方⁽¹⁷⁾ については、ほとんど全く言及しておらず、シュトレザウの論も、一般的に対位法的構成を指摘するにとどまっている。

「私自身の若い頃の長篇小説『ブッデンブロック家の人びと』でもまだ、単に自然主義的に性格描写する、つまり機械的なやり方でライトモチーフを使いました。音楽の象徴的なやり方を試みたのは『トニオ・クレーゲル』 (Tonio Kröger) がはじめてでした。」 (XI, S. 611) と後にマンが語っているように、確かに『ブッデンブロック家の人びと』におけるライトモチーフの使い方には、首尾一貫性に欠けるきらいがある。⁽¹⁸⁾ にもかかわらず、我々は『ブッデンブロック家の人びと』においてすでに、若きマンへのヴァーグナーの影響のみごとな結実を見ることができよう。ブッデンブロック家を滅亡へと導くふたりの主要な登場人物ゲルダ (Gerda) とハノーのためにのみ用いられ

たライトモチーフを眺めてみよう。

「ほのかな青みがかかった影をまわりに漂わせる、近ぢかと寄り合った褐色の目」(nahe beieinanderliegenden, braunen, von feinen bläulichen Schatten umlagerten Augen) (I, S. 292)

この「没落」、「死」の主旋律を奏でるライトモチーフは、小説の第5部8章ではじめて用いられてから、第11部2章で結びの音を響かせるまで、実に26回にもわたって登場する。細かなヴァリエーションを表現に加えながらこのライトモチーフを繰り返すマンの手法は、特徴ある響きをもとに、ある時は楽器編成を変え、またある時は旋律の長短やリズムを変化させながら、執拗にたたみかけて鳴らすヴァーグナーのライトモチーフ手法と何と似ていることであろうか。

このライトモチーフは、トーマス・ブッデンブロークの妹トーニ (Tony) と一緒に、ヴァイヒブロート (Weichbrodt) の寄宿学校で学んでいた当時の少女ゲルダにはまだ用いられていない。上述したように、ゲルダがトーマスの婚約者としてブッデンブローク家を訪れる第5部8章で、はじめてこのモチーフは提示される。しかし、それが長篇の副題『ある一家族の没落』と極めて密接なつながりを持たされて用いられはじめるのは、物語もほぼ半ばにさしかかる第5部9章からである。トーマスとの長期間の新婚旅行から新居に戻って来た新妻ゲルダは、持病の偏頭痛のために暫く休息した後、夕闇が忍び込み、薄暗がりにひたされた部屋に居る夫トーマスと義妹トーニの前に、その姿を現わす。

Das schwere, dunkelrote Haar umrahmte das weiße Gesicht, und in den Winkeln *der nahe beieinanderliegenden braunen Augen lagerten bläuliche Schatten.*

Es war Gerda, die Mutter zukünftiger Buddenbrooks. (I, S. 304)

.....(傍点筆者)
この母が産み落とした、未来のブッデンブローク家を担うはずの嫡子ハノーは、この世に生を受けると同時に、このライトモチーフによって没落の色一

色に染め抜かれる。その様はまさに我々に、ヴァーグナーの楽劇『トリスタンとイゾルデ』(*Tristan und Isolde*)において、一音一音に愛と死への憧れを満たして全篇を流れる「憧憬のモチーフ」(Sehensuchtsmotiv)の用いられ方を想起させずにはいない。

ゲルダとハノーにかぶせられたこのライトモチーフが、ブッデンブローク家の堅実で市民的なものを解体することになる諸力の象徴として機能しはじめるのは、第8部6章、すなわち『ブッデンブローク家の人びと』ではじめて「音楽」が前景に登場するくだりからである。これまで音楽とは縁のなかったブッデンブローク家へゲルダが持ち込んだ、ヴァーグナー流の音楽と没落との婚姻が、ここで成立するのである。

》Nun, Hanno, ein bißchen Musik naschen?《fragte Gerda in einer Pause und ließ ihre nahe beieinanderliegenden, umschatteten Augen, in denen das Spiel einen feuchten Glanz entzündet hatte, zu ihm hinübergleiten... (I, S. 497)

「どう、ハノー、おやつにちょっと音楽でもどう」と幼い息子に流し目で問いかける母ゲルダの声と姿は、幼な子を誘惑する魔王のささやき、タンホイザー(Tannhäuser)に迫るヴェーナス(Venus)の妖艶な姿態にも似て、この場に尋常ならざる雰囲気醸し出す。

これより後、ハノーの肉体的虚弱を表わす他の種々のモチーフと緊密に結びつけられて、くだんのライトモチーフは幾度も繰り返されるが、祖母の遺骸に別れを告げる際に死の匂いに奇妙な親しさを感じるというハノーの性向とも相俟って、第9部3章から、それはみまがうことなく「解体」(Auflösung)「没落」の主旋律を奏ではじめるのである。

Sein Kopf mit dem lockig in die Schläfen fallenden hellbraunen Haar war zur Seite geneigt, und unter zusammengezogenen Brauen blickten seine goldbraunen, von bläulichen Schatten umlagerten Augen

blinzeln, mit einem abgestoßenen und grüblerischen Ausdruck in das Antlitz der Leiche. Er atmete langsam und zögernd, denn bei jedem Atemzuge erwartete er den Duft, jenen fremden und doch so seltsam vertrauten Duft, den die Wolken von Blumengerüchen nicht immer zu übertäuben vermochten. (I, S. 588)

マンは、さらにハノーの姿を子細に描き出している。

Er stand, auf dem linken Beine ruhend, das rechte Knie so gebogen, daß der Fuß leicht auf der Spitze balancierte, und hielt mit einer Hand den Schifferknoten auf seiner Brust umfaßt, während die andere schlaff hinabhing. (I, S. 588)

物語の大詰め近く、乳母として40年間の長きにわたってブッデンブローク家に奉公してきたイーダ・ユングマン (Ida Jungmann) との別れ際のハノーの姿は、次のように描写されている。

Er umarmte sie, legte dann die Hände auf den Rücken, stützte sich auf sein eines Bein, indem er den anderen Fuß auf die Zehenspitzen stellte, und sah zu, wie sie davonging, mit demselben grüblerischen und nach innen gekehrten Blick, den *seine goldbraunen, bläulich umschatteten Augen* an der Leiche seiner Großmutter, beim Tode seines Vaters, bei der Auflösung der großen Haushalte und so manchem weniger äußerlichen Erlebnis ähnlicher Art angenommen hatten... (I, S. 699)

上に引用した二つの場面では、くだんのライトモチーフに加え、「片足に重心をかけて立ち、もう一方の足の爪先でバランスをとる」ハノーの姿が描かれている。この姿は一体何を意味しているのであろうか。²³⁾『ブッデンブローク

家の人びと』から十年余り後、我々は『ヴェニスに死す』(*Der Tod in Venedig*)のなかで、このハノー少年と瓜二つの姿に出会うことになる。

Er (Tadzio—筆者注) stand dort *in dem weißen Gürtelanzug*, den er zuweilen zur Hauptmahlzeit anlegte, in unvermeidlicher und anerschaffener Grazie, *den linken Unterarm auf der Brüstung, die Füße gekreuzt*, die rechte Hand in der tragenden Hüfte, und blickte mit einem Ausdruck, der kaum ein Lächeln, nur eine entfernte Neugier, ein höfliches Entgegennehmen war, zu den Bänkelsängern hinab. (VIII, S. 506f.)

音楽をする 大道芸人達のほうを見下ろしている美少年タジジオは、『ヴェニスに死す』では、功成り名を遂げた作家グスタフ・フォン・アッシュェンバッハ (Gustav von Aschenbach) の靈魂を冥界に導く (psychopompos) 役目のヘルメス (Hermes) に他ならない。⁽²⁴⁾ ずっと後、1941年2月18日付のカール・ケレーニイ (Karl Kerényi) に宛てた手紙で、マン自ら「プシュコーポンポスがもともと無邪気な神であることをはっきり示されているのを拝見し、私は嬉しくて仕方ありませんでした。それは『ヴェニスに死す』のタジジオのことを思い出させてくれました」⁽²⁵⁾ とも書いている。

してみると、ハノーも、『ブッデンブローク家の人びと』において靈魂を冥界へと導くヘルメスの役を演じていると考えられるのではないだろうか。その推論を裏付けるものとして、第10部5章の結尾を挙げてみよう。

Er stand dort, hielt mit einer Hand den Schifferknoten auf seiner Brust erfaßt, scheuerte seine Zunge an einem Zahn, dem er mißtraute, [...] Sein Kopf mit dem lockig in die Schläfen fallenden hellbraunen Haar war zur Seite geneigt, und unter zusammengezogenen Brauen blickten *seine goldbraunen, von bläulichen Schatten umlagerten Augen* blinzelnd, mit einem abgestoßenen und grüble-

rischen Ausdruck zur Seite, einem Ausdruck, ganz ähnlich demjenigen mit dem er an der Bahre seiner Großmutter den Blumengeruch und jenen anderen, fremden und doch so seltsam vertrauten Duft eingeatmet hatte. (I, S. 661f.)

トーマス・ブッデンブロークが遺言状を作成するこの場面には、くだんのライトモチーフはもちろんのこと、「解体」、「没落」を象徴する種々のモチーフが一挙に登場している。さらに、その場に居合わせるようになったハノーの姿は、父が遺言状を作っている喫煙室の前に見張り番として立たされていることによって、道祖神でもあるヘルメスの像として道路や戸口などに立てられていたヘルマイ (Hermai) を連想させずにはいない。

以上考察してきた「ほのかな青みがかかった影をまわりに漂わせる、近ちかと寄り合った褐色の目」というライトモチーフの入念な展開は、若きマンがヴァーグナー芸術から受けた影響が実を結び花開いた様子を、歴然と我々の眼前に呈示している。新進気鋭の作家マンは『ブッデンブローク家の人びと』において、ヴァーグナー流のライトモチーフを、叙事文学作品を構成し統一する手法として応用し、言語による象徴的な表現にまで高めることに成功したのである。この「象徴的ライトモチーフ」(das symbolische Leitmotiv) は、『ブッデンブローク家の人びと』の後奏曲とでも称すべき短篇『トニーオ・クレゲル』では、さらにその数と洗練の度を増すと共に、ますます作品の内実と深く結びつけられ用いられることになる。

手法について、とりわけライトモチーフについて論述してきた我々は、「私にとって交響曲は存在する技巧のすべての手段をもって、一つの世界を築くことである」と言った音楽家グスタフ・マーラー (Gustav Mahler) にも似て、明晰な知性と職人的な技をもって自在に言語を操りながら、自らの工房で処女長篇『ブッデンブローク家の人びと』を創作する芸術家トーマス・マンの姿を垣間見た。今や我々は、こうして創造されたこの長篇小説の世界のまったく中へ踏み込み、考察を進めてゆかねばならない。

(以下続稿)

(注)

- (1) ハノーの物語は、『ブッデンブローク家の人びと』の後奏曲にすぎないという立場をとる研究者もいる。たとえば、ヴァルター・ペーレントゾーン (Walther A. Berendsohn) などがある。Vgl. Walther A. Berendsohn: *Thomas Mann und die Seinen*. Bern und München: Francke 1973. S. 58. なお、マンが影響を受けたヴァーグナーの楽劇『ニーベルングの指環』の成立事情も、『ブッデンブローク家の人びと』のそれとよく似たものであり、『ジークフリートの死』(Siegfrieds Tod) すなわち『神々の黄昏』(Götterdämmerung)の構想から、ついにはライトモチーフに織り込まれた巨大な4部作が誕生するという経緯をたどったのである。
- (2) Vgl. Helmut Koopmann: *Die Entwicklung des intellektuellen Romans bei Thomas Mann. Untersuchungen zur Struktur von »Buddenbrooks«, »Königliche Hoheit« und »Der Zauberberg«*. 2. verb. und erw. Aufl. Bonn: Bouvier 1971. S. 41f.
- (3) この書簡は、1921年に『ヴェニスに死す』を題材にしてボルンが描いた9枚の石版画集の序文としてつけられたものである。従来3月18日付の手紙とされていたが、それは誤りで、数年前の研究で3月25日付であったことが判明した。Vgl. Hans Bürgin und Hans-Otto Mayer: *Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1965. S. 56. und Hans Bürgin und Hans-Otto Mayer (Hrsg.): *Die Briefe Thomas Manns Register. Band I. Die Briefe von 1889 bis 1933*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1976. S. 309.
- (4) Thomas Mann: *Briefe 1889-1936*. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt am Main: S. Fischer 1962. S. 184.
- (5) Vgl. Inge Diersen: *Untersuchungen zu Thomas Mann. Die Bedeutung der Künstlerdarstellung für die Entwicklung des Realismus in seinem erzählerischen Werk*. Berlin: Rütten und Loenig 1959. S. 38.
- (6) 事実マンは、この記述はある百科辞典の当該項目を引用して仕立てあげたものであると、晩年アドルノ (Theodor W. Adorno) に宛てた私信のなかで告白している。
Vgl. Thomas Mann: *Briefe 1937-1947*. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt am Main: S. Fischer 1963. S. 470.
- (7) Vgl. Koopmann: *a.a.O.* S. 39.

(8) Vgl. Berendsohn: *a.a.O.* S. 52.

(9) 生前のマンと親交のあったペーター・メンデルスゾーン (Peter de Mendelssohn) の言によれば、マンはヴァーグナーのオペラを全て暗記していたとのことである。

Vgl. Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde.* Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main: S. Fischer 1980. S. 697.

(10) Vgl. Ronald Peacock: *Das Leitmotiv bei Thomas Mann.* Bern: Paul Haupt 1934. S. 1-5. und Koopmann: *a.a.O.* S. 45ff.

(11) Gerhard Jacob: *Thomas Mann und Nietzsche. Zum Problem der Décadence.* Leipzig 1926.

(12) Vgl. Hans Mayer: *Thomas Mann. Werk und Entwicklung.* Berlin: Volk und Welt 1950. S. 114f.

(13) Hermann Stresau: *Thomas Mann und sein Werk.* Frankfurt am Main: S. Fischer 1963. S. 82.

(14) Vgl. ベルグソン: 笑い。林達夫訳。岩波書店 昭和15年。91ページ。

(15) Vgl. Stresau: *a.a.O.* S. 82.

(16) *Ebenda*, S. 81.

(17) マンは事ある度にその影響について語っている。とりわけ、叙事文学作品の構成と言語の象徴的機能を問題にする際に、マンはヴァーグナー芸術を典範としたのである。

Vgl. Thomas Mann: *GW. XI*, S. 611.

(18) 例えば、トーニの最初の夫であるグリーンリヒ (Grünlich) の目の描写に用いられたライトモチーフなどは、彼の性格描写をしているのでもなく、単なる常套語にしかすぎない。

Vgl. Peacock: *a.a.O.* S. 23.

(19) Vgl. *Ebenda*, S. 17.

(20) Vgl. *Ebenda*, S. 19.

(21) Vgl. *Ebenda*, S. 18. und Koopmann: *a.a.O.* S. 56.

(22) Vgl. Peacock: *a.a.O.* S. 19.

(23) この姿は、レッシング (Gotthold Ephraim Lessing) の1769年の著作『古代人はいかに死を表象したか』(*Wie die Alten den Tod gebildet*) における死の表象の記述に一致するものである。

トーマス・マンの『ブッデンプローク家の人びと』について(2) (堀内)

- Vgl. G. E. Lessing: *Wie die Alten den Tod gebildet*. In: G. E. Lessing: *Werke*. Hrsg. von Kurt Wölfel. Frankfurt am Main: Insel 1967. Bd. 3, S. 182f.
- (24) Vgl. Hans W. Nicklas: *Tadrio als Hermes psychagogos*. In: H. W. Nicklas: *Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“*. Marburg: N. G. Elwert 1968. S. 65ff. und Thomas Mann: *GW. VIII*, S. 525.
- (25) Thomas Mann-Karl Kerényi: *Gespräch in Briefen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1967. S. 105.
- (26) Vgl. Peacock: *a.a.O.* S. 19.
- (27) Vgl. 高津春繁: ギリシア・ローマ神話辞典。岩波書店 1960年。254ページ。
- (28) Peacock: *a.a.O.* S. 16.
- (29) Vgl. *Ebenda*, S. 53.
- (30) フランスの文芸批評家アルベレス (R.-M. Albérès) は『ブッデンプローク家の人びと』を次のように評している。

「『ブッデンプローク家の人びと』は、表面的には19世紀末期の富裕な、ハンザ同盟都市のある一家の没落の描写にすぎないように見えるが、ゲーテやゾラやモーパッサン以上に、ベートーヴェンやワグナーから多くの影響を受けているのである。(中略)トーマス・マンが、写実主義からその手法のすべてを引きだしてきたとしても、このすぐれた多声楽的小説の使命は、《写實的》であることではなく、交響曲たることだったのである。」

(R. M. アルベレス: 現代小説の歴史。新庄嘉章・平岡篤頼訳。新潮社 1965年。114ページ。)

[付記] 本文中に引用したトーマス・マンの作品は、前稿と同様に、すべて13巻本の全集により、巻数、頁数を文中括弧内に示した。