

文学と遊び : トーマス・マンの文学を中心に

福元, 圭太
九州大学言語文化部

<https://doi.org/10.15017/5438>

出版情報 : 言語文化論究. 9, pp.1-17, 1998-03-01. 九州大学言語文化部
バージョン :
権利関係 :

文学と遊び

—トーマス・マンの文学を中心に—⁽¹⁾

福元圭太

本日は「文学と遊び」という題でお話しさせていただきます。人前で話しをするのは得意なほうではないのですが、最後までおつきあいいただけたらありがたく思います。

1. ドイツ文学は暗い？

この公開講座の講師を依頼されたとき、実は「遊び」というものを高尚に定義するべく、ホイジンガやカイヨワの本のお話から始めようと思っていたのですが、すでにこの公開講座の第一回目で法学部の先生がこのテーマを扱っておられるので⁽²⁾、それはやめることにしました。

さっそく本題に入りましょう。お手元の「公開講座テキスト」⁽³⁾にも書きましたが、どうもドイツ文学は「暗い」。研究している人も、ほとんどが暗い。ドイツ文学では、主人公たちはたいてい生真面目で、誠実なのですが、それがいきすぎて華やかさにつけ、一人で悩みに悩む。ですから、一昔前の古風でちゃらちゃらしていない文学青年、もちろん青年という言葉には女性も含まれますが、文学青年には人気がありました。しかしいまやドイツ文学は、ドイツにおいても斜陽化しており、日本人はもとより、ドイツ人さえ、若い人達はドイツ文学にあまり興味をもたなくなってきた、と言ってよいと思います。

あるドイツ文学研究家の大学教授が、大学に入ったばかりのご自分のお嬢さんに、面白い本はないかと聞かれ、トーマス・マンの『ヴェニスに死す』を手にとり、「これを読んでみては」とわたされたそうです⁽⁴⁾。その感想が実に面白い。お嬢さんいわく、「主人公は『おたく』だわ」。

さて、若いお嬢さんに一蹴されてしまった『ヴェニスに死す』とはどんな作品なのでしょう。高貴な精神の権化のような、自分に対してきわめて厳格な芸術家、グスタフ・フォン・アッシェンバハは、旅先のヴェニスで「美の化身」ともいふべき美少年、タッジョーと出会います。アッシェンバハは、地位も名誉もかなぐり捨てて、この美少年に惚れ込んでしまうのです。これはつまり、いわゆるホモセクシュアルな愛情を扱った小説なのです。アッシェンバハは狭いヴェニスの路地と、運河にかかる橋の上、タッジョー少年のあとを追いかけるのですが、彼はいっさいタッジョーに声をかけたりはしません。ただ頭の中だけでタッジョー少年を愛しているのです。おりしもヴェニスにコレラが流行りだします。ほとんどの観光客は潮が引くようにヴェニスを去っていくのに、アッシェンバハは少年への執着を断ち切れず、ヴェニスにとどまって、とうとうコレラで死んでしまう、という作品です。この作品は映画にもなりましたが、監督はイタリアの耽美派、ルキノ・ヴィスコン

ティー。マーラーの交響曲第5番の第4楽章、「アダージェット」が全編にわたって流れ、素晴らしい映像美とあいまって、映画史上の逸品となっています。

さて、件のお嬢さんがおっしゃるには、「だってアッシェンバハという人、なにもしないんだもの」。つまり、好きならば、声をかけるなりなんなり、行動に移せばいいのではないか、ということなのです。この小説に書かれていることはすべて、アッシェンバハの脳髄を通りすぎていったことで、タッジョー少年は、「そういえば変なお年寄りが、僕のあとをつけていたな」程度の関心しか抱かない、というわけです。

この小説(1912年)の9年前(1903年)にトーマス・マンは『トニオ・クレーガー』という小説を書いています。私はこの小説を読んだがために、道を誤って(?)ドイツ文学を研究することになってしまったほど、この小説が好きなのですが、そういえばマンに多大な影響を受けた三島由紀夫も「一讀、生涯忘れがたい印象を残す」⁽⁵⁾ ということをしていました。ここでも主人公の「ネ暗」な「おたく」的要素ははっきりとしています。ダンス教室で知り合った金髪で陽気な少女、インゲボルク・ホルムにトニオは恋心を抱くのですが、その恋が語られる章の冒頭はこんな言葉で始まっています。„Die blonde Inge, Ingeborg Holm, Doktor Holms Tochter...“⁽⁶⁾ この口をなかなば呆けたように開ける „o“ の音、あこがれの „o“ の音が連続する冒頭部分は、散文でありながらほとんど韻文調で書かれています。彼女のの前ではトニオは体がこわばってしまい、ダンスがうまく踊れません。彼は女性のパートを踊ってしまったりして、皆から笑われます。トニオはインゲボルグを好きなのだけれど、まったく声もかけないし、なんの行動にも移しません。インゲボルグにすれば、「隅っこのほうに陰気な人がいたな」くらいの印象しかもたないわけです。トニオは自宅で詩を書くような少年なのですが、「僕が詩なんかを書いているから、インゲボルクは僕のことを軽蔑するだろう」と一人で勝手に思いこんでいます。トニオの友人に、活発で健康でスポーツ万能なハンスという少年がいるのですが、インゲボルクはこのハンスのようなタイプの子を好きなんだろう、とトニオは考えます。

『トニオ・クレーガー』はそれより約50年前に書かれたシュトルムの小説、『みずうみ』(1850年)を意識して書かれています。シュトルムも昔はたくさん文庫本に翻訳があり、日本では多くの読者をもっていました。私は自分で自分のことを「ネ暗なおたくです」と言っているようなものですが、『みずうみ』も私の大好きな本のひとつです。

『みずうみ』はどんな作品なのでしょう。一言でいえば、ある孤独な老人が若き日の恋を回想する物語、となります。主人公ラインハルトは幼馴染みのエリーザベトと相思相愛の仲で、将来を誓いあっていましたが、ラインハルトが遠くの大学へいっている間に、母の希望でエリーザベトは財産家のエーリヒのもとへ嫁いでしまいます。エリーザベトの結婚後何年かたってラインハルトは、エリーザベトの夫エーリヒの招きで湖畔の豪邸を訪れ、あまつさえエリーザベトと二人きりで湖畔を散歩する機会に恵まれますが、苦しくもどかしい思いは募るばかり、次の日早々にその湖畔の家を立ち去り、孤独な生活に戻っていきます。二度と取り戻せない青春の日々を追憶する。悔恨の情と憂愁に満ちた短編です。

さらに『みずうみ』をさかのぼること75年、1774年には、かの有名な『若きヴェルテルの悩み』がゲーテによって書かれました。法律家をめざす主人公のヴェルテルは、ロッテという官吏の娘に熱烈な恋をします。しかし当のロッテにはアルベルトという婚約者がいました。ヴェルテルの実らぬ恋の苦しみは病的なまでに募り、これで最後にしよう、別れ

を告げようとロッテを訪れたさいに、ヴェルテルはおもわずロッテを抱擁し、キスをしてしまうのです。その夜、絶望感と罪の意識に苛まれるヴェルテルは、ピストル自殺を遂げたのでした。この小説はすさまじいまでの反響を呼び、まさに「ヴェルテル熱」ともいうべき一大ブームが沸き起こりました。ヴェルテルの服装を模倣する者たちが現れたのもつかの間、ヴェルテルに倣って自殺をする青年まで出始めました。

『トニオ・クレーガー』、『みずうみ』、『若きヴェルテルの悩み』。三作ともよくよく考えてみれば、恋の三角関係が構図として浮かび上がってきます。一方には詩人肌の、繊細で、行動になかなか移れないタイプの青年がいます。他方には生活力にあふれ、細かいことを気にしない、明るい青年がいます。この二人が、健康で陽気な、いってみればごく普通の女性を愛します。そして勝者になるのはいつでも「ネ暗でおたく」ではない、明るい青年の方なのです。

暗い、「おたく」である、という点では日本のいわゆる私小説、「わたくし小説」もドイツ文学にひけを取りません⁽⁷⁾。太宰治の『人間失格』などはその典型でしょうが、あの露悪的な、ああ私は嘘つきの道化でございます、といった告白調、読者は自分だけに語りかけられている、と錯覚してしまう告白調には多くの青年が参ってしまいます。罪の意識を赤裸々に告白することには、甘い誘惑があります。それによってなにか免罪されるような、罪一等を減ずる、とされるようなところがあるのです。罪の告白によって救済されるという「懺悔」の機能を、日本の私小説に見ることもできるでしょう。島崎藤村の『破戒』にせよ、田山花袋の『蒲団』にせよ、陽気でドライな、もうこんな言葉は死語になってしまいました、いわゆる「ナウなヤング」にとっては、陰々滅々とした、辛気くさい小説でしかないでしょう。

一例として、田山花袋の『蒲団』をあげてみたいと思います。『蒲団』の主人公、竹中時雄には妻と三人の子供がいます。彼は、同居人である自分の女性の弟子、芳子に密かな愛情を寄せていますが、芳子には若い大学生の恋人がいます。時雄は芳子への気持ちを微塵も顔にだしません、嫉妬の念で心は張り裂けんばかりです。とうとう彼は芳子の父親に、芳子と大学生との交際を密告し、二人の若者はとりあえずは距離を置くことになってしまいます。芳子はこうして時雄の家を出ていくのですが、彼女が去った、がらっとした部屋で、時雄は押入から彼女の蒲団をとりだします。最後の部分を引用してみましよう。

[...] 女のなつかしい油の匂いと汗のほひと言ひも知らず時雄の胸をときめかした。夜着の襟の天鵞絨の際立つて汚れて居るのに顔を押し付けて、心のゆくばかりなつかしい女の匂いを嗅いだ。

性慾と悲哀と絶望とが忽ち時雄の胸を襲った。時雄は其の蒲団を敷き、夜着をかけ、冷たい汚れた天鵞絨の襟に顔を埋めて泣いた。

薄暗い一室、戸外には風が吹暴れて居た。⁽⁸⁾

いかがでしょうか。ここだけを引用すると、いささか強烈ですね。私はこういうのは決して嫌いではないのですが、あるアメリカの大学の日本文学のゼミでこの小説を扱った時、この部分を読んで女子学生が大笑いした、とどこかで読んだことがあります。アメリカの

女子大生の価値観からすれば、『蒲団』はやはり「ネ暗でおたく」というにふさわしい作品、ということになるのでしょう。

三島由紀夫はこの手の小説が大嫌いで、特に太宰治に対する彼の評価には厳しいものがあります。太宰のように「芸術と生活を一元化するのは非常に危険な傾向である。芸術もだめにするし、生活もだめにする」⁽⁹⁾と三島は言います。さらに、これはけだし名言だと思のですが、太宰治のもっている性格的な弱点は「少なくともその半分が冷水摩擦や器械体操や規則的な生活で治される筈だった、生活で解決すべきことに芸術を煩はしてはならないのだ」⁽¹⁰⁾とも言っています。その短い後半生に、ボディ・ビルで身体を鍛え、「筋肉マン」になっていった、いかにも三島由紀夫らしいコメントですが、いわゆる日本の私小説がかなり特殊なジャンルであるということは言ってもよさそうです⁽¹¹⁾。

2. 文学と仕事

さて肝心のドイツ文学に戻しましょう。ドイツ文学がいか「暗い」か、ということは何となくおわかりいただけたかとは思いますが、もちろんここではドイツ文学のごくごく一部をかいま見ただけで、なかには結構楽しい作品もあることはあります。この「暗い」文学と「遊び」とがどう関係するかをみる前に、「仕事と文学」というお話を先にいたしましょう。仕事は先、遊びはあと、というわけです。

はたして文学は仕事なのでしょうか。作家にとって小説を書くことは、今では職業と呼べるでしょう。職業作家という言葉があるくらいですから。しかし、職業作家という言葉ができた背景には、そうでない作家がいた、という事実が隠されています。ヨーロッパの中世には「宮廷詩人」なる人々がいました。日本でも宮廷の、特に女性たちが文学を書き綴っていったのと似ていますが、紫式部や清少納言が侍女としての本業をもちながら、副業として作品を残していったのとは少々違い、宮廷詩人たちは王侯の庇護のもと、身分が保証された職業作家でした。

やがて絶対君主制が崩壊し、市民社会に突入すると、詩人・作家たちは王侯貴族というパトロンを失うこととなります。かといって当時は、現在のように出版文化や出版産業がまだまだ発達した段階にはありませんでした。先ほどあげたシュトルム、『みずうみ』の作者シュトルムの本業は裁判官でした。シュトルムの同時代人で、『旅の日のモーツァルト』という作品で日本でも知られているエデュアルト・メーリケは牧師、同じくシュトルムの同時代人で、スイスの作家、『緑のハイネリヒ』という大長編を残したゴットフリート・ケラーは役所の書記官でした。つまり、まだ19世紀においては市民的な職業と芸術というものが表裏一体となっていたのです。ここでは文学は「副業」として位置付けられることとなります。本業の方が生活にたゆまぬリズムとかつちりとした形式を与えているので⁽¹²⁾、これらの作家は、社会のインサイダーであり、破滅型の芸術家ではありませんでした。

ところが世紀末から20世紀に入ると、いわゆる市民社会の枠からはみ出てしまうような、アウトサイダー的な芸術家が増えてきます。市民的職業を本業としてもたず、ただ芸術家としてのみ生業を営もうとするときに、彼らはアウトサイダーの側へ踏み出すことになってしまうのです。どうして芸術家と社会との関係はこのように変化してきたのでしょうか。少し複雑な話になりますが、ここで19世紀末におけるドイツの社会構造の変化と、それに

ともなう芸術家と社会との関係の変化を跡づけてみましょう⁽¹³⁾。

それまでも資本家と労働者という対立図式はあるにはあったのですが、ドイツにも遅ればせながら産業革命の波が本格的に押し寄せ、社会は急速に帝国主義化していきます。ちょうどビスマルクの宰相時代が終わり、ヴィルヘルム2世による海外進出政策が始まったころです。これまでは目の前に見えていた産業資本家が、やがて匿名で目に見えない金融資本家によって支配されていきます。農民や都市労働者だけでなく、地主や中小企業主たちも、こうして匿名で目に見えない大きな支配力の下に置かれることになったのです。いまや資本主義が社会全般の法則になり、人間のすべての活動が経済的な数の論理で計られるようになります。芸術と芸術家も例外ではありません。芸術は好むと好まざるにかかわらず、商品となります。芸術には報酬が支払われ、それによって芸術家は、この資本主義の経済機構の中にくみこまれていったのです。

この「金銭のための芸術」という構造的なしがらみを逃れようとする試みから、芸術家のアウトサイダーへの傾斜をある程度説明できるかもしれません。たとえば、シュテファン・ゲオルゲという詩人がいますが、彼は自分の仲間と高踏的で排他的なグループを結成し、独自の出版活動を続けます。彼らが高踏的で排他的な独立を保てたのは、彼らのほとんどが裕福な家庭に育ち、物質的な基盤があった、ということ抜きにしては考えられないのですが。また、詩人リルケは、ちゃらちゃら鳴るお金のために詩を書くにはあまりに純粹でした。リルケはおもに女性のパトロンのもとに身を寄せ、世間とは没交渉で、創作にうちこんだのでした。一方、大都市であるベルリン、ミュンヘン、ウィーンなどには、貧しく名もない芸術家たちのたまり場ができていきます。カフェやアトリエが彼らの集会所になりました。都会のボヘミアンともいべき彼らは、赤貧と引き替えに—もちろんただ「売れない」という理由もあったでしょうが— 芸術が金銭獲得の手段にならないよう、自分たちの純粹さを守ろうとしていたのです。

トーマス・マンの場合はどうだったのでしょうか。彼のお兄さんも実はかなり有名な作家なのですが、このマン兄弟は北ドイツの町、リュベックというところに生まれました。実家は裕福な商人の家で、なに不自由のない少年時代を送っていました。しかし、時代の波にのまれ古風なやり方だった商売の方がうまくいけなくなり、マン兄弟が学校を出たころに実家は倒産してしまいます。それでも残された財産は相当なもので、兄弟は毎月十分な送金を得ることができました。トーマス・マンには芸術家を主人公にした小説が多く、芸術と芸術家がしばしば批判的な距離をもって、アイロニーに満ちた語り口で描かれるのですが、マンにそれができたのも、彼が若いころは金利生活者であったことと無関係ではないと私は思っています。

もうひとつ芸術家と社会との関係ということを考えると、芸術を受容する側の変化というものをあげなくてはなりません。経済至上主義のもと、人間の価値は数量化され、いわゆる人間の疎外という状況が現れます。社会の第一目的は利潤の追求であり、芸術などは粹人の時間つぶし、無駄な部分として排除されていきます。つまり、社会や個人にとっての芸術の意味が後退していかざるをえないのです。芸術は孤立し、芸術のための芸術が生まれます。芸術活動には当の芸術家しか参加しないのですから、芸術家は内輪で、ないしは一人でわけのわからないことをやっている、と社会の目には映ってしまうのです。

しかし一方ではその反対に、大規模な出版業務が確立し、本の流通が翻訳も含めて全世

界的にいきわたるようになってきます。芸術の大衆化もこうして進行してきました。そのような出版システムをうまく利用できる職業作家、つまり作家を本業、専業とする人たちが次々と世に出るようになります。トーマス・マンもその一人で、いわゆる印税によって生計をたてていた作家の一人なのです。

以上、19世紀の「副業としての文学」(シュトルム、メーリケ、ケラー)、20世紀の「本業としての文学」についてお話してきましたが、はたして「文学は仕事か」、という問いには慎重に答えなくてはならないでしょう。時代や社会体制を考慮すると、どちらともいえない場合があるからです。上にみたように、ヨーロッパの宮廷詩人にとっては文学は専業としての仕事でしたが、日本の平安期の女流文学は副業のひとつでした。シュトルムやメーリケやケラーにとって文学は副業ですが、トーマス・マンにとっては本業でした。いや、実は「仕事」を「本業」と「副業」に二分し、「本業」だから「仕事」である、とすること自体、「文学は仕事か」という問いへの答え方としてはうまいやり方ではないのです。これについては最後にもういちどふれたいと思います。

芸術を受容するという観点で一言。現代の日本はいうまでもなく高度資本主義を通り越して、もはや資本主義の爛熟期に入ったといってもよいでしょう。ここまで来ると、受容・鑑賞する側にとって芸術は、利潤の追求が一通り終了したあとのゆとりの部分に再び入ってきました。普通の人々が楽しめる社会のインサイダー領域に再び芸術が組み込まれてきたのです。テレビゲームも、スキーもテニスも、釣りもゴルフも、そして芸術も、一線に並んで、われわれの余暇の娯楽の対象になってしまったのです。これが王侯貴族による芸術の独占を打ち砕いた理想の状態なのか、芸術の俗悪化を招来した嘆かわしい状態なのかは意見がわかれるところでしょう。もちろん、特に日本では、芸術は商品であり、たとえばドイツにおける音楽のように、芸術が生活の一部に組み込まれているとは言い難く、芸術には高いお金が支払われ、消費されています。コンサートや美術展のチケットの値段を見れば、わが国の文化程度がわかろうというものです。ひどい場合には芸術はまだゆとりの部分にも入れられず、芸術と利潤の追及が一体化したこともごく最近までありました。バブル時代に絵画が資産隠しの手段や投機の対象になったことは記憶に新しいことです。いずれにせよ全世界を覆いつつある資本主義のネットワークに芸術家が抵抗を示すことは、ますます困難になりつつあると思われまます。

3. 文学と遊び

さて本題の「文学と遊び」に戻しましょう。先ほどドイツ文学は「ネ暗でおたく」だ、といいましたが、それでも遊びの要素が様々なレベルで観察できます。「狭いながらも楽しいわが家」ではありませんが、「暗いながらも楽しい文学」といったところでしょうか。これからはトーマス・マンの文学を素材にして、3-1. 作品内での遊び、3-2. パロディーという方法、3-3. 遊びとしての文学という三つの視点から「文学と遊び」の諸相を探ってみましょう。

3-1. 作品内での遊び

まず、作中登場人物の命名について考えてみましょう。トーマス・マンの中期の代表作に、『魔の山』という大長編があります。この小説の主人公の名はハンス・カストルプというのですが、ハンスという名はグリム童話にもしばしば出てくるように、日本でいえば「太郎」にあたるようなしごくありふれた名前です。マンはこの主人公のことを「単純な若者」と何度も形容するのですが、そういう主人公の名前をハンスとすること自体、ひとつの遊びといえましょう。またカストルプという姓に関してですが、ラテン語では「単純な」は *castorpus*、「無知な」は *castus* といいます。これらから取られたのだらうとする研究者もいます。また人文主義者で急進的な進歩主義者であるセデムブリーニという人物が『魔の山』には登場しますが、これはフランス革命のさいに過激な行動を呼びかけるスローガンである「セブタンプリゼ (*septembriseur*; 1792年9月の大虐殺に参加した革命党員)」から取られたものであろう、と考えられます。セデムブリーニの仇役であるナフタという登場人物は、あくの強いきわめて醜悪な人間として描かれますが、鋭いおいを放つナフタリンが連想されるという仕組みになっています⁽¹⁴⁾。

『魔の山』以外にもトーマス・マンの名前遊びは様々な作品でみられます⁽¹⁵⁾。いや、トーマス・マンの作中人物のほとんどが、何らかの意味を暗示する名前を与えられていると言ってよいほどなのです。『ファウスト博士』という晩年の小説をここではいろいろな角度から取りあげたいのですが、まずこの小説の主人公は「レーヴァーキューン」という名前の作曲家です。この作曲家は悪魔に魂を売るという波乱万丈の生涯をおくることになるのですが、「レーヴァーキューン」の「レーヴァー」はドイツ語の「人生、生」にあたる *Leben* から、「キューン」はドイツ語の「大胆な」という意味の *kühn* からとられていると考えられます。「レーヴァーキューン」とはすなわち「大胆な人生をおくった人」であると暗示されているのです。このレーヴァーキューンに一度は結婚を決意させる天使のような女性が現れるのですが、彼女の名前は「マリー・ゴドー」といいます。悪魔に魂を売ったレーヴァーキューンの前に現れるのが、「マリー」すなわち聖母マリア、ゴドーすなわち神、ゴッド（ドイツ語ではゴットといいます）というわけです。

名前遊びの他にトーマス・マンに特徴的なのは、数字遊びです。先ほどの『魔の山』においては7という数字の遊びが頻出します⁽¹⁶⁾。主人公のハンスは1907年に3週間(3×7)の予定でスイスの結核療養所にいる従兄を訪ねます。しかしハンス自身も軽い結核にかかってしまい、なんと7年にもおよぶ長い期間、その療養所にとどまることになるのです。この小説は7つの章からなり、滞在7年目の1914年に第一次世界大戦が勃発、ハンスは退院することになります。療養所でのハンスの部屋は34号室(3+4=7)、ハンスが密かに思いを寄せる女性の部屋の番号は7号室、療養所のレストランには7つのテーブルがあり、70人が座れます。義務づけられている検温は1回に7分かかり、朝の検温は午前7時におこなわれます。そのほかにもまだまだ7が出てきますが、このくらいにしておきましょう。

『魔の山』もさることながら、もっとも数字遊びが緻密で極端な例が、小説『ファウスト博士』の場合です。ここでこの小説のあらましを簡単に述べておきましょう。

主人公は先ほどふれましたレーヴァーキューンという作曲家です。小説『ファウスト博士』は、この作曲家の伝記をその友人が語る、という形になっています。レーヴァーキュー

ンは天才肌の人で、どこか冷たいところがありますが、あまりにも才能がありすぎて、少々高慢でもあります。時代は第二次世界大戦の少し前で、この小説の背景には、ナチスの影が見え隠れします。レーヴァークューンは、小説の題名が示すとおり、現代のファウストにたとえられます。

ファウストはゲーテの作品で有名ですが、実は16世紀のドイツに実在した人物で、伝説的な魔術師（錬金術師）でした。有名なのは彼と悪魔との契約です。メフィストとか、メフィストフェレスという言葉が皆さんもお聞きになったことがあるかと思いますが、メフィストフェレスというのが、ファウストが契約した悪魔の名前です。その契約の内容は、死んだのちにその魂を、天国ではなく悪魔のいる地獄にわたしてもいい、その代わりに生きている間は、悪魔の力を借りて、好きなことをしてよい、というものでした。契約期間は24年間、契約と同時に24年で空になる砂時計の砂がさらさらと落ちていきます。ゲーテのファウストも16世紀のファウストを素材にしたもので、ファウストがまず始めに何をしたかといえば、若返らせてもらって、美しい女性を誘惑したのです。気持ちはわかりますが、困ったものです。

現代のファウスト、レーヴァークューンは、悪魔から作曲の靈感をもらい、次々と新しい作品を創造していきます。実にまじめですね。しかし、悪魔との契約の証しとして、梅毒に感染し、それが脳性マヒを誘発して、狂気に陥り、精神の闇を10年間さまよったのち、ひっそりと死んでいく、というのが物語の大まかな筋立てです。

レーヴァークューンは悪魔の靈感に導かれ、新しい作曲法を編み出すのですが、それは実はシェーンベルクという現代作曲家の実在する作曲方法で、いわゆる12音階技法というものでした。12音階技法を簡単に説明するとこうなります。1オクターブには12の音があります。作曲家はこの12の音のある順番でならべ、一つの音列を作ります。次にこの音列を後から前にならべます。さらに最初の音列を上下逆にした音列をならべます。最後にこの上下、つまり高低を逆にしたものを後から前にならべます⁽¹⁷⁾。こうして48 (=12×4)の音からなる音列を駆使し、作曲していくのです。これらの音列は、テーマ、テーマの蟹、逆行、逆行の蟹、と呼ばれたりします。48の音を使いきると、あらたに今の法則で48個の新しい音列をならべるのです。まさに純粋に数学的な数の遊びによる芸術ですね。

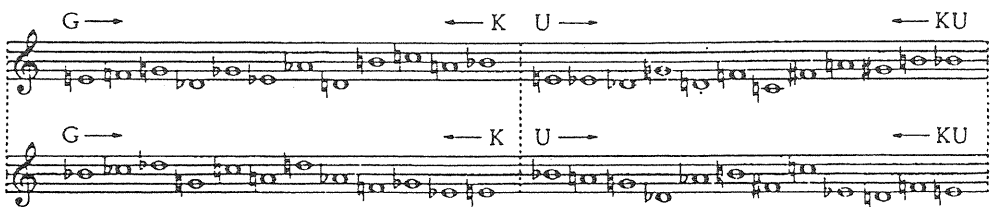


図1 12音階の音列

アルノルト・シェーンベルクの「ピアノのための組曲作品25」における音列の例。

G=Grundgestalt (テーマ)

K=Krebs (テーマの蟹)

U=Umkehrung (逆行)

UK=Krebs der Umkehrung (逆行の蟹)

『魔の山』では7という数字が問題でしたが、『ファウスト博士』では、この12、ないし48が重要な数字になります。小説は全部で48章からなりますが、これが先に述べた48個からなる音列の数字であることは言うまでもありません。この小説はまた、ときに1～12、13～24、25～36、37～48章の4つの部分に分けられることがあります。また、それぞれの切れ目の最初の章である1、13、25、37章では、語り手であるレーヴァークューンの友人が背景にひっこんで、悪魔とその分身が物語に姿を現わすことになっています。レーヴァークューンはその生涯に26の作品を作曲しますが、小説の中で言及されるのは、やはり12曲です。

12や48に限らず、そのほかにもこの小説には数学的な整合性があります。一例をあげると、この小説の初版本772ページ中、ちょうど真ん中の386ページ目で悪魔との対話(25章)が終わり、レーヴァークューンは田舎に引きこもって新生活を始めています。そのとき彼は27歳半、死ぬのはそのちょうど2倍の55歳のときなのです。

私事にわたって恐縮ですが、私はこの初版本をたまたまスイスはチューリヒの古本屋で見つけました。いや本当にほしかったのですが、なにせ80スイス・フラン、日本円に換算すると8,000円弱もしました。旅行中ということもあり、また同行していた妻への遠慮もあり、とうとう買わずに、そのころ長期滞在していたドイツのボンに戻ってきました。しかしどうしてもその本のことが気になって夜も眠れず、とうとうその古本屋に手紙を書いて、「代金を送るから本を送ってくれ、入り口を入れて右の二つ目の棚の下から二段目の右側にあった」と注文したのです。5日ほどして本が届きました。いやそのうれしかったこと。先ほどの数字の話に戻れば、初版本は実は772ページと数行あります。ただしちよ

ど真ん中の386ページ目で悪魔との対話(25章)が終わっているのは事実です。レーヴァークューンは縦・横・斜めの数字の和が常に一定になる「魔方陣」⁽¹⁸⁾をいつも机やピアノの上に飾っているのですが、この小説自体が、「魔方陣」的な構造をもっているということが出来るでしょう。



Albrecht Dürer (1471-1528)
Melancholia I. (1514)

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

図2 魔方陣

整数を正方形に並べてこの縦・横・斜めの和がすべて等しくなるようにしたもの。アルブレヒト・デューラーの『メランコリア I.』(1514年)に描かれているのは四魔方陣で、各方向の和は34である。

このような解説を要する暗号に満ちた作品は古来からあり、また私たちも、作者が意図したものかどうかはさておき、ある作品に隠されている、とされるメッセージを解説することが、決して嫌いではありません。少し前に柿本人麻呂の歌を古代朝鮮語や中国語として解説するという本⁽¹⁹⁾が流行りました。また、百人一首の配列には隠された意味があるとする、百人一首「魔方陣」説⁽²⁰⁾もあります。ごく最近では旧約聖書のヘブライ語をコンピュータを駆使して暗号として解説するという本⁽²¹⁾も出ています。

さて、名前と数字の遊びについて、『魔の山』と『ファウスト博士』を題材にご説明しましたが、名前はともかく、数字の遊びの方は読んだだけではわかりにくく、作者が一人で楽しんでいる、いや、作者がなぜかそれにこだわっている、というところがあります。数の遊びはつまり、どちらかといえば、他人と共有することのできない「暗いひとり遊び」ということができるのではないのでしょうか。

3-2. パロディーという方法

文学と遊びという大きなテーマの中で次に取り上げたいのは、パロディーという方法についてです。作品の一部がパロディーであることもありますし、一つの作品全体がパロディーになっていることもあります。この公開講座の2週間前の講演⁽²²⁾でも、平安朝の和歌についてのお話があったようですが、和歌の世界に「本歌取り」という手法があるのはご存じのことと思います。ある元歌があって、それを意識し、言葉やモチーフを換骨奪胎して新しく歌を作るという手法です。有名な「本歌取り」の例の一つだけあげてみましょう。清少納言の父で、三十六歌仙の一人である清原元輔に、「契りきなかたみに袖をしぼりつつ末の松山波越さじとは」という、百人一首に採られた歌があります。この歌は、『古今集』巻二十に収められている「君をおきてあだし心をわれもたば末の松山波も越えなむ」という古歌をふまえたものです。このオリジナルでは「末の松山を波が越えることがないように、私が心変わりすることは絶対にありません」と歌われていますが、元輔の歌ではそれを逆手にとって、心変わりした女性に恨みを言う、という内容になっています。どろどろしたところのない、実に優雅な恨み言の言い方であるといえましょう。

さて話しをもとに戻しましょう。パロディーのパロはギリシア語で「反対」の「反」の字にあたり、パロディーとはもともと元歌につけられた反歌を意味しました。そこではおもに元歌を滑稽化し、あざける意図があったようです。古来「ものまね」に近いパロディーには滑稽化が伴っていました。日本では懐かしい桜井長一郎の歴代首相の声帯模写からコロッケや清水アキラの爆笑ものまねまで、オリジナルが程度の差こそあれ滑稽にデフォルメされているのです。滑稽さをわざと強調することでグロテスクさを際立たせ、それによってオリジナルに強烈な批判を加えることもできます。その典型的な例がチャップリンの映画『独裁者』におけるヒトラーのパロディーでしょう。

しかしパロにはもうひとつ「～の傍らに」という意味もあります。ですからパロディーは必ずしもオリジナルの滑稽化や批判を意図しなくてもよいのです。あとでふれるトーマス・マンのパロディーには、オリジナルを滑稽化したり批判したりする意図はほとんどなかったといってもよいくらいなのです。

リンダ・ハッチオンというカナダの女流文芸理論家はその著書の中で、日本の和歌の「本歌取り」は、どちらかといえば雰囲気醸し出すための引用的変形とし、パロディーとは

言い難いと書いていますが⁽²³⁾、その当否はさておき、パロディーというのはおおよそ、類似よりも差異を強調する批評的な距離をおいた反復、と定義することができます⁽²⁴⁾。オリジナルに対する批評を構造的に内包し、オリジナルから一定の距離をとった一種の審美的な態度がパロディーの根底にあるのだといえましょう。

パロディーはオリジナルの存在を前提とするので、つねにある時代の後期に現われるはずですが、いつの時代もある時代の後期に位置すると考えると、常にパロディーは生み出される可能性があります。オリジナルとパロディーの関係について、1874年生まれのアーストリアの批評家・作家であるカール・クラウスという人がおもしろい警句を残しています。いわく、「今日オリジナルとは、最初に盗んだもののことである」⁽²⁵⁾。この私が作ったものがオリジナルだ、オリジナルだ、と言いはっても、それは誰かから盗んできたものにすぎない、という意味でしょうが、これはつまり、なにをやってももう何かのパロディーにしかならない時代状況を的確に言い当てているといえましょう。

たとえば音楽はどうでしょうか。さきほどシェーンベルクの12音階技法という独特な作曲法を説明しましたが、これは実は「なにをやってももう何かのパロディーにしかならない時代状況」から逃れるための方法でした。ハ長調とか二短調といった調整のある音楽ではあらゆるメロディーラインはすでに使い尽くされていて、もはや新しい音楽などは作曲できない閉塞状況にありました。そこで無調と呼ばれる、いわゆる現代音楽が登場したのです。しかしこの方法もやがて行き詰まります。その次のラディカルな打開策が、あの12音階技法だったのです。

たとえば絵画ではどうでしょうか。遠近法を用いた風景画や、リアルで写実的な人物画はもう飽和状態でした。それを突き破るべく、ピカソやダリなどの抽象画が登場してきたのです。しかしもしピカソやダリたちのあとで、ある画家があのような抽象画を描いたとしても、それはもうピカソやダリたちのパロディーにしかならないでしょう。

文学でも状況は同じでした。あらゆるストーリーは語り尽くされ、あらゆる修辞法は古びてしまい、あらゆる素材には先例がありました。すべてが紋切り型になってしまったのです。それに気がついていた文学者たち、たとえばジェームス・ジョイスやトーマス・マンは、自分の文学の拠り所をパロディーにもとめました。

パロディーの場合、文学の伝統とのつながりかたが、きわめて特殊になります。パロディー的な態度とは、オリジナルを尊敬しつつからかう、愛惜をこめてさようならを言う、つまり解体的に継承する、ということなのです。わかりやすく言うと、「後ろを振り返りながら先に進む」⁽²⁶⁾ というかんじでしょうか。

パロディーの対象になるオリジナルは、たとえば聖書や、ギリシア・ローマの神話や古典、時代が下るとシェイクスピアやゲーテなどになります。ジェームス・ジョイスの有名な『ユリシーズ』がホメロスの『ユリシーズ』、すなわち『オデュッセイア』のパロディーであることはご存じかと思います。もっともトロイア戦争にでかけたオデュッセイアの帰りをひたすら待ちつづける妻のペネローペにあたるモリーは、ジョイスの小説ではさほど貞淑な妻というようには描かれていないのですが。そこがパロディーのパロディーたる所以でもあります。

トーマス・マンの作品にもたくさんのパロディーがみられます。それどころか、マン自身「わたしは文体としてはパロディーしか知らない、その点ではジョイスに近い」⁽²⁷⁾ と

言っているほどなのです。マンのオリジナルとの関係は、さきほど述べた「オリジナルを尊敬しつつからかう、愛惜をこめてさようならを言う、つまり解体的に継承する」とまとめることができます。マンの『ヴェニスに死す』にはプラトンの『饗宴』のパロディーがみられますし、『魔の山』にはゲーテの小説『ヴィルヘルム・マイスター』のそれが、大長編『ヨゼフとその兄弟たち』には聖書『創世記』の、先ほどの『ファウスト博士』には、ファウスト伝説とゲーテの『ファウスト』のパロディーがみられるのです。日本ではあまり読まれていないと思うのですが、『選ばれし人』という作品には『ゲスタ・ロマノールム』という、1300年ごろにラテン語で書かれた中世説話集の中の一つの説話のオリジナル、『詐欺師フェーリクス・クルルの告白』には、やはりゲーテの『詩と真実』というオリジナルの影が見え隠れします。

パロディーがオリジナルの換骨奪胎、あざけりの意図はないにせよ、ある程度滑稽化をとまなう「遊び」の一種だということは言えましょう。パロディーを読むとき、読者はオリジナルと、作者の茶目つけたっぷりの得意顔を思い浮かべつつ、「ああ、あのオリジナルのパロディーなのだ」と作者と心を通いあわせて、知的な微笑みを浮かべることができるのです。しかし問題は、この遊びがしだいに成立しなくなってきた、ということにあります。これは読者の教養の問題であることはすぐにお気づきになると思います。オリジナルが遊ばれているのですが、そのオリジナルを読者が知らないのです。これでは遊びは成立しません。聖書や、ギリシア・ローマの神話や古典、シェイクスピアやゲーテなどを網羅的に知っていて、パロディーを読んでオリジナルを思い出せるような読者が、ヨーロッパのごく一部の知識人を除いて、いったいどれくらいいるのでしょうか。

パロディーもこうしてあの「数字遊び」と同様、一部の人にしかわからない「暗い遊び」になりつつあります。ちやうどものまね番組で若いタレントが、別の若いタレントやグループの歌をまねていても、そもそもまねされているオリジナルを知らないから、面白くもなんともないのと同じ状況が、文学の読者の間でも広がっているのです。もちろん、自分の読んでいるものがパロディーだとは気付かずにいても、それはそれなりに楽しめるのだ、ということをつけ加えておきましょう。

3-3. 遊びとしての文学

今までは文学の中の遊びを取り上げてきましたが、こんどは文学自体を問題にしてみましょう。文学作品を創作することはいったい遊びといえるのでしょうか。それともやはり厳しい仕事なのでしょう。もちろん職業作家なら、依頼があり、締切があり、それで原稿料を稼いで生活しているのだから、仕事に決まっているじゃないか、というでしょう。そういう意味では文学は仕事ともいえます。

「いや、お金のために書くのではなく、ひたすら芸術に奉仕するために私は書くのだ」という作家もいるでしょう。そういう作家は、遊びの要素をまったく排除して、ただただ仕事、ないし自分の使命として、あたかも靈感が宿ったように崇高な文学を生みだしていくのでしょうか。時代は遡りますが、松尾芭蕉を考えてみましょう。芭蕉の俳句はたしかに原稿料を稼ぐために書かれたものではありません。しかし、あれらの素晴らしい俳句は、いわば神から下りてきた靈感が芭蕉に書かせたものであり、崇高で生真面目で、遊びをまったく排除するものなのでしょうか。

ここで芭蕉を取り上げたのは、実は私の大学時代のある授業を思い出したからなのです。それは国文学の授業で、その年は西行と芭蕉がとりあげられました。土曜日の2時間目という、あまり都合のいい時間帯ではなかったのですが、女子学生に人気のある授業で、私もそれにつられて教室のはしっこに座っていたのです。国文学のその先生の授業は実に面白く、魅力的でした。が、先生は、西行や芭蕉の文学は真剣そのもので、遊びの要素に乏しく、あたかも神の靈感を受けて書かれたように考えておられました。当時からトーマス・マンを研究していた私にはどうしてもそれが納得いかなかったのです。それはなぜでしょうか。

皆さんは哲学者ニーチェの名前を聞かれたことがあると思います。ニーチェは「神は死んだ」という言葉でヨーロッパを震えあがらせた、ニヒリズムの哲学者ということになっています。ニーチェはまた、数多く芸術について書き残しているのですが、これがトーマス・マンの文学観に大きな影響を及ぼしました。ニーチェは芸術家を「効果をねらうデマゴグ」つまり、受けをねらう大衆扇動者と言っています。その意味ではヒトラーが典型です。また、芸術家は道化師的で、ものまねの才能がある俳優のようなものだ、とも言っています。マンもこれに影響を受けて、芸術家は受けをねらう詐欺師のようなもので、やっていることといえばパロディー、芸術は刺激、まやかし、すなわち遊びである、というスタンスを一生の間とりました。

ですから松尾芭蕉を詐欺師的などころのまったくない、孤高の芸術家とするような立論を私は承服しかねていたのです。その国文学のレポートに、そういう旨のことを書きました。授業が終わったらもう会うこともないだろうと高をくくっていたのです。ところがです。大阪の梅田というところに大きな書店があるのですが、そこの哲学コーナーで先生にばったり出くわしてしまいました。先生は私の名前を覚えておられて、あのレポートはなかなか面白かった、と言ってくださいました。レポートの最後に私は、作家が「効果」、つまり「うけ」をねらって原稿に手をいれる、つまり推敲することを取り上げて、「芸術家は神の言葉を伝えるのではない、神の言葉に推敲はいらない」などと、血気盛んなことを書いていました。ところがどうでしょう。最近のこと、1996年の11月26日の朝日新聞に載っていたのですが、大阪の古書店から芭蕉の『奥の細道』の自筆本が見つかり、なんとそこには74カ所もの推敲の跡があったのです。私の中で「やっぱりそうだったか」という嬉しさと、大学時代を懐かしむ甘酸っぱい気持ちが入り交じりました。「神の言葉に推敲はいらない」とすれば、芭蕉だって効果をねらったニーチェのいう芸術家、本質的には遊びをこととする芸術家の一人といえるのではないのでしょうか。つまり、文学が読者によって受容されるという構造をもつ限り、あるいは作者自身が読者としての目をもって自分の作品にむきあうことが、文学を創造するという行為に構造的に内包されている限り、文学は効果、「うけ」をねらって書かれるのであり、その点では文学は遊びの一種であるということができましよう。

さて最後に、時代と文学ということを考えてみましょう。トーマス・マンの特に『ファウスト博士』に大きな影響を及ぼした、マンよりも少し年下の哲学者に、アドルノという人がいます。ユダヤ人の哲学者で、おそろしく頭のきれいな人です。また、音楽家でもあり、作曲もします。世界中の楽譜を頭の中に記憶していると形容されるほどの音楽マニアで、するどい文明批評も多くのこした人でした。

ユダヤ人であったため、アドルノは第二次世界大戦中、ナチスの手を逃れてアメリカに亡命していました。そのとき同じくアメリカに亡命していたトーマス・マンと知り合ったのです。アドルノはナチスのユダヤ人大量虐殺を、文明の自殺行為であるとするどく批判し、人間と人間性にあれほどの犯罪が加えられたあとで、芸術はどのようなものになってしまうかということ、次のように表しています。いわく、「アウシュヴィッツ以後、詩を書くことは野蛮だ」⁽²⁸⁾。これはつまり、アウシュヴィッツであれほど人間の尊厳を踏みじり、生命をあたかもごみのように大量に廃棄しておきながら、そのあとでなお人間愛や美しい花鳥風月、調和的な世界像を詩に、文学に歌うことは、あの犯罪を覆い隠してしまい、それはかえって野蛮な行為になってしまうのだ、ということです。非常に厳しいテーゼです。しかし傾聴に値します。アウシュヴィッツ以後、ヒロシマ以後、南京大虐殺以後、いやそのほかいろいろな人間性の自殺行為以後、「世界は美しい、人間は素晴らしい」と詩や文学に歌うことは、嘘つきに他ならないのかもしれませんが。

しかし、しかしです。私たちは詩や文学をなぜか必要としています。それが嘘であるとは知っていても物語を聞きたいし、人間にはあまり信用を置くことはできない、世界は悲惨であるとは知っていても、人間は素晴らしい、世界は美しいというフィクションを読みたい。作家だって嘘と知りつつ物語を書きたい。人間の愛憎を、人間の運命を描きたい。専業の職業作家にとって文学は「仕事」であり、副業として小説などを書いていれば文学は「遊び」だ、という問題設定がうまいやり方ではないと先に述べたのも、このことと関係があります。専業であろうが副業であろうが、文学とは究極的には嘘を含む無駄な部分、余剰であり、その意味で「遊び」なのです。「アウシュヴィッツ以後、詩を書くことは野蛮だ」というテーゼを前にしても、なぜか作者も読者も、文学という、無駄な部分、余剰、嘘、遊びをどうしても必要としているのです。そこにこそ「遊び」である文学の存在理由があるのかもしれませんが。

ご静聴ありがとうございました。

注

- (1) 本論は、筆者が平成9年度九州大学公開講座「遊びと仕事」の一貫として、「文学と遊び—ドイツ文学の座標から—」という題目で、平成9年10月18日に九州大学創立50周年記念講堂第4会議室で行った講演の原稿の一部を削除し、訂正、加筆をほどこし、さらに注を付けたものである。
- (2) 本学法学部教授、酒匂一郎氏の平成9年8月30日に行われた講演において。
- (3) 講演の主旨を明確にするために、「公開講座テキスト」に掲載した文章をあげておきたい。

皆さんはドイツ文学に対してどのようなイメージをお持ちでしょうか。

ドイツ文学とってまさきに思い浮かぶのはゲーテ、シラー、ヘッセ、リルケ、トーマス・マンといった名前ではないかと思えます。ゲーテの『若きヴェルテルの悩み』では、他人の婚約者との恋愛に悩み苦しんだ主人公ヴェルテルは、悲惨なピストル自殺を遂げてしまいます。シラーの有名な詩、『歓喜に寄す』は、ご存じのようにベートーヴェンの第九交響曲の合唱部分の歌詞なのですが、オリジナルの詩の内容は、学校で習うような「晴れたる青空漂う雲よ」という爽やかなものではなく、もっと崇高で重々しいものなのです。ヘッセの文学は日本でも

かなり多くのファンを獲得していると思います。彼の作品は『車輪の下』にせよ『デミアン』にせよ「永遠の青春文学」と呼ぶにふさわしく、青春時代独特の不安と挫折に満ちた文学だといえましょう。ずいぶん昔のことになりますが、二人組の若い女性アイドルが「リルケの詩集はいまどこに」というような歌を歌っていたのですが、リルケの詩は繊細極まりなく、女性的で、憂愁に満ちて満ちているといえましょう。リルケが薔薇のとげに刺されたことがもとで亡くなったというエピソードほど彼らしいものはありません。今回詳しく取りあげたいトーマス・マンは、日本ではヘッセほど多くの読者を獲得しているとはいえないかもしれません。よく知られているのは『トニオ・クレーガー』、映画にもなった『ヴェニスに死す』あたりでしょうか。いずれの作品もどちらかといえば陰鬱で、重厚な作品です。また大長編『魔の山』や晩年の大作『ファウスト博士』にはそれぞれ第一次世界大戦と第二次世界大戦が色濃く影を投げかけているのです。

ドイツ文学は以上のように、少し前に流行った言葉でいえば「ネ暗」な文学ということができます。このようなドイツ文学と「遊び」とはどのように切り結ぶのでしょうか。

講演では「職業としての文学・副業としての文学」、「フィクションと私小説」、パロディーという方法、「暗い遊び」等の問題設定をして、ドイツ文学と「遊び」について考えてみたいと思います。

- (4) 松本道介：「『おたく』族考」。Brunnen. Nr. 336, 1991, S. 3-6. 郁文堂。
- (5) 三島由紀夫：「無題（トーマス・マン全集推薦文）」。「三島由紀夫全集」、新潮社、1976年、第35巻、207ページ。
- (6) Thomas Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt am Main, Fischer, 1990, Bd. VIII., S. 281.
- (7) 日本の私小説がジャンルとして特殊であることを、キルシュネライトは説得的に論じている。イルメラ・日地谷＝キルシュネライト：『私小説 自己暴露の儀式』。平凡社、1992年。
- (8) 田山花袋：「蒲団」。『現代日本文学大系 11・國木田獨歩・田山花袋集』、筑摩書房、1970年、382ページ。
- (9) 三島由紀夫：「三島文学の背景」（三島由紀夫・三好行雄対談）。『国文学』、学燈社、1970年5月臨時増刊号所収、11ページ。
- (10) 三島由紀夫：「小説家の休暇」。『三島由紀夫全集』、新潮社、1975年、第27巻、93ページ。
- (11) これについては拙論、福元圭太：「トーマス・マンと三島由紀夫」。『日本とドイツー今日の相互交流と影響－(2)』〈昭和60年度特定研究報告書〉、大阪外国語大学ドイツ語研究室、1985年、161-171ページ所収を参照されたい。
- (12) ジョルジ・ルカーチの『魂と形式』の中から、「市民性と芸術のための芸術ーテオドル・シュトルム」の章を参照。『ルカーチ著作集1』。川村二郎・円子修平・三城満禧訳、白水社、1986年、105ページ以下。
- (13) Vgl. Hans Kaufmann: *Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger. Fünfzehn Vorlesungen*. Berlin und Weimar, Aufbau, 1976, S. 18ff.
- (14) 『魔の山』の登場人物たちの命名、ならびに7という数字に関する問題については、小黒康正：「トーマス・マンの『魔の山』におけるアレゴリーと黙示録モチーフについて」。『九州ドイツ文学』第5号、九州大学独文学会、1991年所収を参考にした。

- (15) Vgl. Siegm. Tyroff : *Namen bei Thomas Mann in den Erzählungen und Romanen Buddenbrooks, Königliche Hoheit, Der Zauberberg*. Bern/Frankfurt am Main, Peter Lang, 1975.
- (16) 注14を参照。
- (17) 図1参照。
- (18) 図2参照。
- (19) 藤村由加：『人麻呂の暗号』。新潮社、1989年。
- (20) 織田正吉：『絢爛たる暗号—百人一首の謎を解く—』。集英社文庫、1986年。
- (21) マイケル・ドロズニン：『聖書の暗号』。新潮社、1997年。
- (22) 本学文学部教授、今西祐一郎氏の平成9年9月27日に行われた講演。
- (23) リンダ・ハッチオン：『パロディーの理論』。辻麻子訳、未来社、1993年、16ページ。
- (24) 同上参照。
- (25) Karl Kraus : *Beim Wort genommen*. In: *Gesammelte Werke*. Bd.3., München, Kösel, 1955, S. 269.
- (26) リンダ・ハッチオン：『パロディーの理論』。上掲書、5ページ。ハッチオンによるドワイト・マクドナルド（1906—82、アメリカの政治・文化批評家）からの引用。
- (27) Thomas Mann : *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. a.a.O., Bd. XI., S. 180.
- (28) Theodor W. Adorno : *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. In : *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, Bd. 10-1., S. 30.

Literatur und das Spielerische

— Unter besonderer Berücksichtigung der Literatur von Thomas Mann —

Keita FUKUMOTO

Unter der in Japan populären deutschen Literatur finden sich mehrere „düstere“ Werke wie Goethes *Die Leiden des jungen Werther*, Storms *Der Immensee* oder Thomas Manns *Tonio Kröger*. In diesen drei Werken gerät die Hauptfigur in ein Dreieckverhältnis, aus dem sie am Ende als „düsterer“ Verlierer zurückzieht. In welchem Verhältnis steht diese „düstere“ deutsche Literatur zum Spielerischen?

In diesem zuerst als Vortragsmanuskript verfaßten Aufsatz werden unter besonderer Berücksichtigung der Werke von Thomas Mann die drei folgenden Problemkreise in bezug auf das Spielerische erörtert:

1. Das Spielerische in der Literatur anhand der Werke *Der Zauberberg* und *Doktor Faustus* — die Benennung der Figuren und die Zahlenmystik
2. Die Parodie als eine spielerische Methode
3. Die Literatur als das Spielerische — Matsuo Basyô, Nietzsche und Adorno