

事柄を総合的に評価すれば、教団制度の確立が宗教行事・儀式の確立と一体化して推進されている事が明かとなるのである。すなわち永正十七年頃を画期として、本願寺教団は大きな転換を遂げ、天文期に見られるような強力な宗主権に基づき、集権的教団体制確立へ向かって歩みを始めたと思括できよう。

このように、『永正十七年元旦ヨリノ儀式』に代表される、本願寺年中行事の成立は、教団統制の諸政策と連動して生みだされた側面が強く、少くとも中世の本願寺教団の年中行事を考える時には、このような視点から考察されなければならないと思われるのである。

トーマス・マンとパロディー

禿 憲 仁

「パロディー」は「イロニー」同様トーマス・マン文学を特色づけ、同時にその基盤となる創作技法上の問題として、しばしば論究されてきている。本稿では主に「パロディー」一般と『詐欺師フェーリクス・クルルの告白』(Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull) (以下『クルルの告白』と記す。)にみられるマンのパロディーを中心に論を進めていく。

今日の情報社会のなかで、我々がパロディーという言葉、或いは文字に触れる機会が多い。「これは何某かのパロディーだ。」などと意識させられることもしばしばである。というのもパロディーが機知に富んだユーモラスな一表現法として様々な領域において好んで用いられているからである。しかし、その場合、一つの前提条件がある。つまり、パロディーの対象となる既存の素材が知名度の高いものに限定されてくるということである。神話、伝説、聖典、諺、箴言、それに著名な作家、詩人、画家等の傑作がパロディーの対象になり易いのはその条件をよく満たしているからと言える。そして既存の素材とパロディーとの落差、またパロディーによって引き出された素材の意外な側面から滑稽が生ずる。対象となる素材が余り知られていない場合、パロディーがパロディーとして全く理解されないか、一部の人にしか理解されないかのいずれかである。パロディーがパロディーとして理解されないということは、パロディー自体が遊離した存在となり、充分

に機能せず、単なる作者(話者)の一人よがりになることを意味する。もちろん、その際、対象となる素材の選択・知名度もさることながら、受け取る側の責任も当然考慮されねばならない。しかし、また、受け取る側にさほど積極的の理解を求めない作者の自己満足的パロディー、或いは、作者によってなかつた意図的に秘められたパロディーも存在するのではないだろうか。いずれにせよ、パロディーは作者と受け取る側の間に独特の葛藤・緊張を生み出す「知的遊戯」であることに変わりはない。ところで、語源的側面からパロディーを見てみると、ドイツ語の「Parodie」は本来フランス語の「parodie」から来ており、その語源はギリシア語の「para」と「oidé」の合成語である「paroidé」または「parodia」に由来する。前置詞「para」は「ドイツ語の「neben, bei entlang」(z. B. parallel, paraktisch)」、或いは「ver-, mis-...」(z. B. Paralogie, Parallele)」、それと「gegen, entgegen」(z. B. Paradox)の意味があり、「oidé」は「Gegen, Gedicht, Lied」に相当する。そして、その合成語「paroidé」または「parodia」はドイツ語の「Nebengesang, Ballad」などと訳される。また、アリストテレスはその著『詩学』のなかで「パロディー」を滑稽叙事詩、「叙事詩のもじり」として捉え、その創始者として、タソスの人、ヘゲモンの名を挙げている。この様に、本来は「詩」や「歌」の領域に限られていた「パロディー」は次第にその活動領域を広げていき、今日の様なパロディーの氾濫ともいふべき一種の社会的現象を生み出すに至ったのである。それでは文学におけるパロディーはどの様に定義づけられているのか。「狭義のパロディーとは、まじめな原典の形式は保ちながら、しかし、それに相応しくない表現方法で内容を変

更することによって生ずる滑稽さを狙った一種の模倣と理解されている。それに対し、トラヴェステイーは、まじめな原典の内容は保持しながらも、それに相応しくない形式で内容を包み込んでしまうことによって滑稽さを引き出そうというものである。」(Reallexikon)しかし、一般的には、パロディーはトラヴェステイーも含めて理解され、用いられているのが現状である。更に、パロディーはその本質及び原典との関係から二つに大別される。即ち「批判的パロディー(die kritische Parodie)」と「全く滑稽なパロディー(die rein komische Parodie)」である。前者は原典に対する批判・嘲笑・論争という目的のため手段として用いられる攻撃的な性格を有するパロディーであるのに対し、後者はパロディー自身が独自の洪笑をひき起こすことを究極の目的とするもので、いわば原典から独立した、それ自身が目的となるパロディーである。前者の一例として、ニコライの『若きヴェルターの喜び』が挙げられる。言うまでもなく、これはゲーテの『若きヴェルターの悩み』のパロディーで、ニコライは理性を重んじる啓蒙主義者として、特にヴェルターの自殺に批判の矛先を向けこれを改作している。それに対し、ゲーテはこのパロディーばかりか、作者ニコライまでも厳しく、イローニッシュに非難している。更に、「目には目を、パロディーにはパロディー」で報復すべく、辛辣なパロディーを自らも創作した事実を告白している。ゲーテはまた、ある書簡のなかで、パロディーの原典破壊という一面を激しく批判しているが、一方『詩と真実』の序文のなかでは、「既成の作品を再び素材として取り上げ、最後の仕上げを加えることの楽しみ」を説いている。これはましく、パロディーのそれと一致するのではないだろうか。この既成の素材に「終止符を打

つ人間」としての自覚のもと、「全く滑稽なパロディー」に近い、いわば「真面目で滑稽なくパロディー」を数多く著した作家にトーマス・マンがいる。なかでも『クルルの告白』は他のパロディーと異なり、マンと同世代の實在の詐欺師の回想録を一応素材にしている点、マンにとって最初に着手されたパロディーであると同時に、結果的には最後のパロディーになっている点、更に、マンの作品としては異例の一人称で書かれている点等にこのパロディーの特質がある。事実、マンは『クルルの告白』のために、實在のルーマニアの詐欺師、マノレスクの生涯から内容的にいくつものモチーフを借用している。例えばその女性遍歴、天性の「衣装の才能」、上品なフランス風のマナー、貴族という仮面を被って上流社会を手玉にとる手口等々。そして、形式面で特にマンを魅了した自叙伝風直接法、即ち、一人称形式の文体。マンの作品中、一人称形式で書かれたものは、この『クルルの告白』を除くと、一八九七年に書かれた短編『道化者』だけである。マンの小説は三人称で書き進められるか、或いは、可視的であれ、不可視的であれ、物語全体を掌握した全知神的存在の「語り手」や「物語の精神」が登場して物語を進行させていくという形態をとっている。それによって、作者マンと主人公、また作品そのものとの距離が保たれ、客観性が生まれる。と同時に、そこにイロニカとしてマンの本質が見てとれる訳である。短編『道化者』は他の初期短編によくみられるモチーフ、即ち、市民社会に同化できない芸術家の苦悩や挫折というモチーフを描いた自伝的色彩の濃い作品である。その上、一人称形式で書かれているため、なおさら作者マンと主人公、作品自体との距離は接近し、客観性を保つことが困難になっていると言える。それに対し、『クルルの告白』

の場合、一人称で書かれてはいるものの作者自身の個人的体験、心情吐露をそのまま小説体につづる自伝的要素の多い、いわゆる「私小説 (Ich-Roman)」ではもちろんない。つまり、一人称という文体で書かれていながら主人公クルルである。Ich」と作者マンの間に、しっかりと距離が保たれている。このことについて、マンは「極めてデリケートなバランスを保つ離れ技とも言わなければならない。」と述懐し、事実、四十年近くの執筆中断を含め、何度か執筆・中断が繰り返されている。『道化者』で Ich」と接近しすぎたイロニカ、マンにとっては『クルルの告白』は一人称形式で客観性を生み出すということに対する二度目の挑戦だったのでないだろうか。

『クルルの告白』のパロディーの意味について、その内容から、マンは「従来、好んで用いられてきた伝承の一要素、つまり、ゲーテ的な自己形式的、自叙伝的なもの、それに、貴族的なものを犯罪的なものに翻訳するというパロディー的」発想から生まれたものであると説明している。ゲーテ的自己形成的なものとは『ヴィルヘルム・マイスター』に代表されるドイツ教養小説、即ち、一人の青年が様々な経験を通して教育され、自己形成していく過程を描く教養小説を指している。即ち、このドイツ教養小説の倫理を逆転し、これを詐欺師、犯罪者の成長、冒険譚へ置き変えるというパロディー。それと並行して、ゲーテの自叙伝『詩と真実』を詐欺師の告白・自伝にすり替えるというパロディー。特に後者は、マンにとって「芸術家を一度、詐欺師と捉えることは、様々の重要な発見に通じる。」というニーチェのイロニクシユな芸術家観を、そのまま作品に具象化する試みでもあった訳である。

そして、少年時代のクルルが父親同伴で初めて劇場を訪れた時に舞台上の華麗な男優と、楽屋で会った吹出物だらけの男が同一人物と知って愕然とするエピソードに仮装・演技・詐欺と芸術家の関係が見事に描出されている。この様に『クルルの告白』は詐欺師マノレスクの回想録のパロディーであり、ドイツ教養小説、それに『詩と真実』、そして、一人称形式、またモティーフからして『道化者』のパロディーでもあり、更にはスペインの悪漢小説に由来するグリーンメルスハウゼンの『ジンプリッツィシムスの冒険』のパロディーであったことは容易に想像できることである。即ち、『クルルの告白』はこれら様々なパロディーがそれぞれ有機的に組み合わされ、凝縮されて出来上った作品である。マンは『クルルの告白』以外のパロディー、例えば、『ヨーゼフと兄弟たち』、『捉』、それに『選ばれし人』においては、聖書や聖人伝といった二十世紀にはもう既に古くなってしまった感のある素材に「終止符を打つ人間」としての自覚をもち、アクトウエルな問題意識を導入して現代化を計り、科学的知識、心理分析的手法を駆使して複雑なパロディーを創出している。『ワイマールのロッテ』のなかで、老ゲーテの口を借りて表白されたマン自身のパロディー観、即ち、「パロディーとは、敬虔な気持ちで行う破壊であると共に、微笑ながら別れを告げることである。古いものを保持しながら模倣すること、それは冗談であり、誹謗なのです。」というパロディー観に、古いもの、文化、伝統に対して保守的であると同時に、イロニカでもあったマンの特質及びパロディーに対する独自の姿勢が明確に打ち出されている。また、「滑稽なもの、笑い、フモールといったものが次第に魂の救済である様に思えてきた。」と晩年告白した彼にとっては、パロディーは決して単な

る冗談や誹謗に留まらず、極めて厳肅な、彼の作家使命を規定するほどの真面目で知的な遊戯であったに違いない。