



Title	トーマス・マン『トーニオ・クレーガー』とその後 : 「芸術家問題」から「ドイツの芸術家問題」へ
Author(s)	村田, 美紀
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 2000, 34, p. 57-69
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/47913
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

トーマス・マン

『トーニオ・クレーガー』とその後

—「芸術家問題」から「ドイツの芸術家問題」へ—

村田美紀

1. はじめに

おまえは存在することは許されぬ、観るのだ。生きてはならぬ、創造するのだ。愛してはならぬ、知るのだ！ (VIII 267)

「生」を認識すべく宿命づけられ、いつからか額に「認識の刻印」(VIII 265) を押されていたデートレフは、これが芸術家に向けられた「呪い」であると嘆いた。この『餓えたる人々』*Die Hungernden* (1903) から40年を経て、同じ言葉を悪魔が口にする。「君は愛することを許されないのだ」(VI 331) — この言葉をもって、悪魔は自らが見初めた作曲家アドリアーン・レーヴァーキューンに対し、ひとつの約款を確認するのである。

トーマス・マン Thomas Mann が初期の諸作品で扱い、その後永らく表舞台からは退いていた芸術家問題が、『ファウストゥス博士』*Doktor Faustus* の名のもと、やはり「愛の禁止」とともに、しかしその声をより高めて帰って来るのは1947年のことである。この長編の腹案を、作家は確認されている限りでもすでに1904年にはノートに書き留めていた¹⁾。「芸術家と悪魔との契約」という着想はしかしながらその当時はまだ具体化されず、『餓えたる人々』や『トーニオ・クレーガー』*Tonio Kröger* (1903) にお

いて、芸術家に向けられた「呪い」や、芸術家と悪魔や「地下の化け物」(VIII 303)との親密な関係について、芸術家自身に忌々しげに語らせた程度であった。この計画が、一方的な「呪い」が相互的な「契約」へと高められて実行に移されるまでには、実に40年近い歳月を要している。そして無論、その間に作家を取り巻く状況は大きく変化している。

この腹案が記された当時、マンはドイツ南部の「芸術家の町」ミュンヘンに居を構えていた。それは彼が、前世紀末から尾を引いているこの町の頹廢的雰囲気やボヘミアンの姿に苛立ちを覚えながら、それとは対照的に健全な市民性を培う北の故郷リューベックに思いを馳せながら、実社会における芸術家の在り方を模索していた時期であった。市民と芸術家との狭間にあつて芸術家としての自己の方向性を見極める——、その契機となる書が『トーニオ・クレーガー』である。当初『文学』*Literatur*という仮題を付されていたことから察しがつくように、芸術家問題を文学的視点で展開するこの短編では、主人公は絶望的な結末を免れている。

一方、マンが1904年の腹案を再び掘り起こしてくるのは、今世紀すでに二度目となる世界大戦のさなかのことであり、その時すでに彼はナチスによって祖国を追われ、アメリカで亡命生活を送っていた。悪魔に魅入られた一作曲家の伝記という形を取る『ファウストゥス博士』は、マン自身と同じく第二次大戦下に筆を取る作中の伝記作家が、今は亡き幼馴染みの生涯を書き連ねつつ目下の戦況にも言及することで、一芸術家の悲劇が同時にドイツの悲劇でもあるという二重性を呈するものになっている。物語られているのは副題にもある通り、「ある友人によって語られたドイツの作曲家アードリアーン・レーヴァーキューンの生涯」なのである。

こうして「ドイツ」という言葉が刻まれる頃には、問題はすでに、単なる芸術家やアウトサイダーの次元を超えたところにあつた。「市民」対「芸術家」という対立の構図は無論、後退している。執筆時点での作家の置か

れている状況、それに伴う問題意識の変化を考えれば、この「芸術家」が従来の枠におさまり切らないのは至極当然のことであろう。時代に影を落とす二つの大戦が、世界の中のドイツを避け難く強く意識させる大事件として迫って来た時、作家の中では「芸術家」の姿と「ドイツ」の姿とが重なり合っていたのである。

こうした見方は、第一次大戦に際して執筆された論文『非政治的人間の考察』*Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) において、初めて著しく示された。そこでは明確な形で、また徹底した形で、マン自身の問題、芸術家の問題を押し広げる形で、「ドイツの問題」が論じられている。

本稿では、この「考察」にも貢献した『トーニオ・クレーガー』を一つの足がかりとして、「芸術家問題」から「ドイツ問題」への展開を追いたい。

2. 初期の芸術家問題 『トーニオ・クレーガー』

既に述べたように、この短編は世紀転換期のミュンヘンにおいて執筆される。当時の町の様子とそれに対するマンの態度については、短編『神の剣』*Gladius Dei* (1902) にその一面を見て取ることができよう。

芸術が花咲いている、芸術が統治の座についている、芸術が薔薇の巻きついた王笏を町の上に差し伸べて微笑んでいる。あらゆる方面から人々が恭しく芸術の繁栄に与り、誰もが熱心に献身的に稽古と宣伝を重ねて芸術に仕えている。線、装飾、形、感覚、美の、純真な礼賛がここにある。——ミュンヘンは輝いていた。(VIII 200)

「イーザル河畔のアテネ」の異名を持つこの伝統的な文化都市は、例えば旧弊な検閲制度を設けた首都ベルリンとは対照的に、概して寛容な空気に包まれていた。芸術活動には格好の文化的状況であったと言えよう。事実、ヨーロッパ各地からはその当時、多くの芸術家や文学者がこの地を訪れて

いる。マンにとっても、母方の軽妙な芸術家的な血が志向するこの世界は、故郷リュベックの堅苦しい市民生活に比べればより馴染みやすいものであっただろう。とはいえ、この町に浸透した装飾的・謝肉祭的な雰囲気は彼の鼻につくものであったこともまた否めない。つまり、「官能の快樂から成り、官能の快樂のうちに味わわれている」(VIII 210) 芸術が、彼の眼には、「人を惑わして肉の内なる生の確証や是認へと駆り立てる、良心を欠いた欺瞞」(VIII 211) として映ったのである。そんな芸術の姿に不信感を抱かせ、芸術家の中に何か如何わしいものを嗅ぎつけさせたのは、商人の父親から受け継いだ、手堅く健全に生きていこうとする市民的な血であろうか。

マンはここで自分の中に二つの世界を認めている。すなわち市民性と芸術家性のそれであり、両者は反目し合っている²⁾。そしてこの対立を、彼は物語の主人公トーニオ・クレーガーにあてがうのである。

マンと同様、早くから文学的傾向を露にするトーニオは少年時代に、自分が他の「平凡で尋常な人間たちと不思議な対立関係にある」(VIII 297) という現実直面する。周りにいる無邪気で快活な幸福児たちは、自分を取り巻く一切に何の違和感も感じることなく、日常化したその生活を全く無意識的に享受している。一方の彼はといえば、世間にはびこる言葉や行為の作用に丸め込まれるのではなく、言葉や行為そのものを、事物の背後にあるものを「心理的な明察力」(VIII 300) によって見抜かざるを得ず、世間では全く異質で不可解な存在となっている。

この対照が「市民」対「芸術家」という構図に組み込まれていく。それはマンの初期芸術家問題の中核を成す対立項であり、前者には「生」が、後者には「精神」が託されている³⁾。

トーニオを含め、芸術家、文士は皆、「存在する」sein ことではなく「観る」schauen ことを、「生きる」leben ことではなく「創造する」schaffen

ことを、「愛する」lieben ことではなく「知る」wissen ことを求められている。すなわち、彼らは「生」とその享受者を「認識する」erkennen のだ。そしてまさにこの「認識」によって、人々と一線を画することになる。

人間的なものを演じ、弄び、効果的に趣味深く表現する、そんなことができたり、またそもそもやってみようという気になるにはですね、何か超人間的な、非人間的なものになっていなければならないし、人間的なものに対して奇妙に疎遠な、超党派的関係に立っていないなければならないんです。様式や形式や表現の才というものがすでに、人間的なものに対するこういう冷やかで小難しい関係、いや、ある人間的な貧困と荒廃を前提としています。どのみち健全で強い感情は没趣味なものですからね。芸術家は、人間になって感じ始めると、もうおしまいです。(VIII 295 以下)

つまり、「創造する者になりきるためには死んでいなければならぬ」(VIII 292) のであり、芸術家は「生」のアウトサイダーというわけである。

こうしてトーニオは、「生」を「精神と芸術の永遠の対立物」(VIII 302) とするのである。

ところで、「生」を意識的に拒否して誇らしげに「中立地帯」のカフェへと赴く同業者アーダルベルトとは違い、彼は「人間的なものに参加せずに人間的なものを表現するという仕事」(VIII 296) に「呪い」を見ている。すなわち、ある事柄の本質を見抜くことで耐え難い「吐き気」を覚え⁴⁾、ついには「一切の真実に対する鈍感、無関心、皮肉な倦怠」(VIII 301) に陥る、この宿命である。「生」を認識する芸術家はしたがって、非凡で偉大であると同時に「冷酷で虚栄の強い山師」(VIII 301) の観を呈する。かたや市民は、知ることを求めもしなければ求められもせず、全く意識することなしに「生」を享受する。軽蔑せずにはいられないほどに平凡で愚かしく、

しかしまた愛らしくもある、健全で尋常で素朴で快活な存在である。

トーニオはこうして両者の間に明確な対立関係を認めているわけだが、重要なのは、彼がこの対立の中で、単に「生」の世界から隔たっているばかりでなく、「芸術」の世界にもやはり完全には根を下ろしていない、という事実である。その現れとして、「芸術」に浸りきっている例の自信家アーダルベルトとも彼は一線を画しており、ここにトーニオのイロニーが込められている。それはつまりはマン自身のイロニーであり、双方に対して付かず離れずの距離を保つトーニオのいわば「イローニッシュな中間性」が、さし当たり、市民気質と芸術家気質を巡る内的葛藤という形で消極的に反映されているように、マンが自分の中に認めた二つの世界はまさにそうした葛藤の相を描いていたのである。そしてこの現状を打破することは、彼にとっては芸術家としての自らの方向性を見定めることに他ならなかった。

3. 展開 『トーニオ・クレーガー』から『非政治的人間の考察』へ

この内的葛藤を、マンはトーニオの内なる二つの血を主題として描いている。すなわち、リューブックの姿が投影された北国の由緒ある商会の主である父親と、南国からやって来たピアノとマンドリンの上手な母親——、マン自身の両親を想起させる二人から受け継がれた血である。自分の中にある「普通誰も考えないような事柄」(VIII 275)にかかずらう傾向を奔放な芸術家気質の母に、同じく自分の中にあってそんな傾向を怪訝に思い抑制する力を堅実な市民気質の父に帰するトーニオにとって、「北」と「南」は単に地理上の位置を示すばかりではなく、常に象徴的な意味あいを帯びている。すなわち、彼が父親を通して結びつけられている「北」は、尋常で素朴な曇りなき市民性の宿る「生」の場を象徴しており、一方、母親の血に誘われるままに赴いた「南」は、「生暖かくて甘美な、香料入りの常春の空気」(VIII 290)に満ちた「芸術」の国を意味している。

このように「北」と「南」、「父」と「母」、「市民性」と「芸術家性」といった言葉の対位的配置によって、トニーオの、そしてまたマン自身の内的世界を際立たせるためのお膳立てがなされているわけだが、こうした手法に加えてさらに、トニーオの内的葛藤の主要舞台となっているのがミュンヘンであることにも触れておきたい。先に見た『神の剣』にもあるように、人々が挙って芸術を賛美するこの町が背景に据えられていることにもまた、象徴的な意味が認められはしないだろうか。すなわち、この「芸術家の町」が持つ寛容さ、それは時として放埒さと思なされつつも、そんな一色に染まりきらない、種々雑多な要素を許容し混在させた雰囲気、それがトニーオの内面の交錯状態を際立たせる上で一役を担っているように思われるのだ。

いずれにしても、このミュンヘンを背景として、市民気質と芸術家気質を巡る葛藤がトニーオの中で尖鋭化される。彼が芸術家としての自らの在り方を考えさせられたのは、作家と同様、この町においてであった。

そしてトニーオはこんな答えを導き出す。物語末部、彼にとっては一つの転回点となる帰郷を兼ねた北方への旅を経て、その旅先から彼がミュンヘンの友人に宛てて書いた手紙の一部である。

私は二つの世界の間には立っています。そのどちらにも安住の地を得ません。だから多少面倒なことになるのです。[……] 市民どもは愚かです。しかし私を粘液質で憧れがないと決めつけるあなた方、美の崇拜者たちには次のようなことを考えて頂きたいと思うのです。平凡なものもたらす数々の喜びへの憧れ以上に甘美で感じ甲斐のある憧れなどありはしない、そう思えるほどに、それほどに深く、それほどに根源的で宿命的な芸術家気質があるのだということ。(VIII 337)

「生」を「精神と芸術の永遠の対立物」として軽蔑し、遠ざけながらも、

それ以上に「生」を憧れ求め、その憧れの中から自らの「創造」の原動力となるものを引き出す——、それが芸術家としての自らの在り方なのだとトーニオは言う。「生」に対しても「芸術」に対しても距離を置く態度は、ここにもやはり認められよう。つまり、双方に対するトーニオのイロニーッシュな関係は終始一貫しているのである。

しかしその一方で、こうして一所不在にさまよい歩く主体の内面がもはや従来の葛藤に支配されてはいないという点が強調されなければならない。すなわち、対立世界の混淆を体現するトーニオは、そのどちらに対してもイロニーを禁じ得ない自らの「中間性」を、芸術家としての自らの存在形式として見極めることで、今や積極的に肯定しているのである。「消極的なイロニー」に端を発した内的葛藤を、「積極的なイロニー」によって打開したと言えよだろうか。つまり、かつて彼の内面を特徴づける交錯状態において、対立を尖鋭化させ、葛藤を引き起こしたイロニーは、彼がこうして「二つの世界の間」に位置することを積極的に肯定することで、そこに「和合」という新たな道を標し始めたのである。

トーニオ・クレーガーという存在の内部で反目し合っているものがこうして和合への道を切り開くことによって、その背後に控えている町ミュンヘンに託された象徴性もまた高められていると言えよう。ところで逆に、このミュンヘン像に新たな色が施された時、その配色は自ずとトーニオ像にも及ぶこととなる。意識の転換によって、自らを矛盾を孕んだ分裂体から調和を秘めた混合体へと移行させたトーニオであるが、その作者もまた同じように意識の転換によって、この主人公を捉え直すのである。そこではミュンヘンという町とトーニオ、それからマン自身が密接な結びつきを見せており、それがこの作家の芸術家問題を検討する上で一つの糸口になるように思われる。

ミュンヘンとトーニオとマン、この三者の親密性が見出されるものの一つとしてここで取り上げたいのは、『非政治的人間の考察』において、マンが自らの遍歴を振り返りながらその主だった生活舞台を描写している箇所である。そこでは、トーニオの舞台背景に対応するように⁵⁾、マンの故郷リュューベックおよびミュンヘンの様子が、章題ともなっている「市民性」Bürgerlichkeit という観点からより鮮明に語られている。

主たる特徴としては、芸術や文学とは甚だ無縁の、保守的な性格を帯びた家長長制的豪商的なリュューベックの市民性と、非精神的ではあるが芸術に対しては開かれている、つまりは感覚的芸術的な文化を浸透させたミュンヘンの市民性、といった具合である (XII 138-142)。ところで、このミュンヘンについてマンはさらにこう記す。すなわち、芸術家精神が市民精神の中から生い育って両者が一体となっているこの町には、「芸術と市民性の古いドイツ的な混淆」(XII 141) が現存する、そしてそのために、この町の雰囲気は自分にとって親しみの持てるものとなっている、と。

市民性と芸術精神とを混在させたトーニオの内面に近いものとして象徴的にその背景に据えられていたこの町に、自分の気持に即したものを認めると同時に、「本来のドイツ的なもの」を見出そうとする作家の意識は、もはや「市民」対「芸術家」という枠組みに留まってははいない。第一次大戦中、1915年11月に執筆を開始するこの論文で、マンは当時のドイツの問題に絡めて過去の自作を掘り起こしつつ筆を進め、それによって自らの問題、芸術家の問題から、ドイツの問題へと論を展開していくのである。対立の構図におさめられていた「市民性」と「芸術家性」、「生」と「精神」の姿、各々の関係は、ここで「ドイツ」という概念のもとに、かつてのものとは異なる様相を帯び、それに伴って、トーニオ・クレーガーという「一つの混合」(VIII 337) が意味するところのものも変化している。

振り返ってみるが、トーニオが「市民性」を語る時、それは「生」の代

名詞であり、すなわち「精神や芸術でないもの、無垢で健康で気品があって問題を孕んでいないもの、精神に汚染されていないもの」(XII 91)を意味した。そんな中で彼が実現した「市民的な芸術家精神」というパラドクスは、マンが「芸術家」のあるべき姿として見出した、いわば一つの「特例」であり、「ドイツ」ということはここでは全く問題にはならなかった。

そんなトーニオと同じくミュンヘンを背景にしながら、マンもまた、この『非政治的人間の考察』において、自らの行動を規定しているのは市民的なものに通ずる倫理性だと断言している。

実際には「芸術」は、私の「生」を倫理的に充足させる手段に過ぎない。私の「作品」は——こんな言い方を許していただくと——生の禁欲的に放縦な否定の産物でも意義でも目的でもなく、私の生そのものの倫理的な表現形式である。(XII 105)

これに先立ってマンは、現実の生活形式としての市民的職業に就いていなくても、彼にとっては「生」そのものが「作品」よりも優位を占めており、したがって彼の中には、唯美的なものに対する倫理的なものの優越が存在すると主張している。こうした倫理性によって、すなわち人生の諸々の義務に対する感覚によって導かれていれば、芸術家は自ずと「生」に対して創造的に寄与しようとするものである。その場合、芸術家の生活は市民的なものになる。つまりこれはトーニオの体現しているパラドクスの状態であり、ここでは精神的生活に市民的基盤が与えられている。無論、マンは自らがこの基盤に立つ者であることを自負しているのである。

ところで注目すべきは、彼がこの「市民的倫理的芸術性」(XII 105)をドイツ的なものと名づけている点である。つまり、先に挙げた「芸術と市民性とのドイツ的混淆」にも見られるように、彼はトーニオの時代には単なる「特例」に過ぎなかったものに、ここでは「ドイツ」という判を押して

いるのである。また、「市民」という言葉の意味についても、ドイツではそれは「気品、堅実、快適さと無縁でないように、精神や芸術とも無縁ではない」(XII 115 以下)と述べ、さらには、芸術性と市民性の混淆はドイツでは正統な精神的な生活形式であり、両者が必然的本質的に対立するなど全く考えられない(XII 136)、とも記している。つまり、「一つの混合」と称した芸術家の境地、二つの世界の間であってどちらにも安住の地を得ることのない「市民性と芸術精神とのイロニーニッシュな中間物」(XII 91)が、ここに至って、芸術家やアウトサイダーの次元を超え、「本来のドイツ的なもの」として捉えられているのである。

かつて自らの代弁者を勤めさせた一芸術家の中に描き出したものを、マンはこうして「ドイツ」に向かって押し広げている。そこに浮かび上がってくるのは、「中間」「中央」「仲介」という概念に縁取られたドイツの姿であり、「ドイツ」はすなわちマンにとって、彼の「芸術家」と並んで、「中間性」「混合性」の表象となっているのである。そして彼はそれを、自らの存在そのものに密接に結びついたものとして銘記する。自らがそのドイツなるものを代表していること、「ドイツ」の名において語っていることを示していると言えよう。自己の問題、芸術家の問題、ドイツの問題、それは彼の中で一つの問題へと高まっていくのである。

4. 結び

第一次大戦勃発直後、マンはこの「問題」を巡って「自らのもの」を弁護するに当たり、「ドイツ的なもの」と「非ドイツ的なもの」とを対置・対立させることに固執していた。その代名詞としては、ドイツの「文化」と西欧の「文明」を筆頭に、「保守」と「リベラル」、「哲学」と「政治」、「貴族主義」と「民主主義」、「民族」と「国民」など、他にも色々と用いられている。それがやがて、敗戦を経て事態が深刻化する中で、両者を対

照的に捉える点に変わりはなくとも、その意識は両者の接点を見出そうとする方向へと傾いていく。かつてトーニオの内面をもって示された対立から和合への意識転換の構図が、マン自身の内面にも映し出されているとは言えないだろうか。

この接点・中間点を軸に、マンは打開策を導き出そうとしたのだろう。無論、問題意識の向かうところに応じて、取り上げる事象も変われば対置させる要素も変わり、それによって「中央」が意味するところのものも変わる。しかし何を当面の問題とし、何と何を対極に据えるにせよ、彼は常に「対立要素を仲介するもの」に拠り所を求めているのである。「ドイツ的なもの」と「非ドイツ的なもの」とを対峙させた時でさえ、彼は一方で、両者の間に位置するものを「よりドイツ的」「極めてドイツ的」と呼び、そこに「ドイツ」のあるべき姿を描き出そうとしている。「市民」と「芸術家」、「生」と「精神」の対立を和合へと導いたトーニオ・クレーガーはそれゆえに、ドイツ的な存在であった。自らを語る上で不可欠なものとなった「ドイツ」、それを確固たる足場にマンが築こうとしたのは、究極的には、一切の対立を止揚させる「総合」の場なのではないだろうか。

しかしながら、事態は一方で由々しさを増していき、第二次大戦に至ってその頂点に達する。そして、作家にとってあまりにも身近にあるがゆえに極めて悩ましいこの「問題」は、他でもない「ドイツの芸術家」を扱った長編『ファウストゥス博士』において主題化されるのである。

テキスト

トーマス・マンからの引用は下記を用い、本文中にはその巻数（ローマ数字）とページ数（アラビア数字）を記した。

Thomas Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. (GW) S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1974.

なお訳文については、『トーマス・マン全集』（新潮社1972年）より、『トーニオ・クレーガー』では高橋義孝訳を、『非政治的人間の考察』では森川俊夫訳

を借用させて頂き、適宜変更を加えた。

注

- 1) マンは『ファウストゥス博士の成立』*Die Entstehung des Doktor Faustus* (1949)の中で、過去に書き留めたこの小説の構想に当たる「三行の腹案」について1901年のものと記しているが、その腹案は現時点では1904年の項に確認されているだけである。「1901年の三行の腹案」がマンの記憶違いによるものか、もしくは実在しながらも発見されていないだけなのか、その点には議論の余地がある。Vgl. Thomas Mann: *Notizbücher 7-14*. Hrsg. v. Hans Wysling u. Yvonne Schmidlin, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1992, S. 108 u. 122.
- 2) 市民気質と芸術家気質を巡る内的葛藤から、マンは初期の諸作品で、芸術性・精神性に満ちた人間に、「生」と「精神」と「芸術」の狭間で苦悩する宿命を背負わせている。『道化師』*Der Bajazzo* (1897)、『小フリーデマン氏』*Der kleine Herr Friedemann* (1897)、『神の剣』、『トリスタン』*Tristan* (1903)などの短編、また長編『ブッテンブロック家の人々』*Die Buddenbrooks* (1901)が例として挙げられる。
- 3) この対立では必ずしも一方に「生」が、他方に「精神」および「芸術」があるというわけではない。『トーニオ・クレーガー』では芸術を文学的なものに解して「芸術」と「精神」とが混同され、それが「生」に対置されているが、『神の剣』や戯曲『フィオレンツァ』*Fiorenza* (1905)では、一切を否定するまでに絶対化された禁欲的な「精神」が、洗練された「生」の享樂としての「芸術」に対峙している。
- 4) 作中では「認識の嘔吐」と表現されており、ニーチェの『悲劇の誕生』第7章にあるハムレットの苦悩に因んだ叙述に依拠している。Vgl. Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, München 1980, Bd. 1, S. 57.
- 5) 作中その名を明記されていないトーニオの故郷については、マン自身後に「部分的には直接リュベックを背景にしている」と語っており、ここではトーニオの故郷とマンのそれとを対比させている。Vgl. Thomas Mann: *Lübeck als geistige Lebensform*. In: *GW XI*, S. 393.

(大学院後期課程学生)