

時の病——『魔の山』——時の美（Ⅵ）

武井勇四郎

序

第一章 時の小説

第一節 語り手の性格と自然時叙法

第二節 カストルブの時間感覚と語り手の時間見解

第三節 「眠り人」の夢と夢叙法

第二章 構成時間

第一節 ライトモチーフ叙法と対位叙法

第二節 時の錬金術と文学的虚構時間（その1） ……（以上前号まで）

同 （その2） ……（以上本号）

第三章 読者の美的時間性

第一節 読書の魔境と時間意識

第二節 時の美学

第二節 時の錬金術と文学的虚構時間（その2）

（承 前）

（3）テーマの変化

『魔の山』が多面的テーマを扱っていることは既に指摘した。時間、病気、死、エロス、文明である。こうしたテーマは1カ所で尽くされず図1の(B)に見られるように点在する。時間のテーマについていえば既に述べたように、物語の筋立ての進展に合わせて随所に配されている。その他のテーマについても詳論しなかったがそうだ。五つのテーマは登場人物の毛色とその去来によって取り上げられたり、中断されたり、継続されたりする。そこにはポリフォニー的流れがある。

第一部では死と病気のテーマの展開は専らハンス・カストルプとセテムブリーニの見解の対質によってなされる。他方この死や病気の裏返しとして生を象徴するエロスのテーマが配されている。エロスの題材はハンス・カストルプのショーシャ夫人にたいする肉感的情緒感だけでなく、ヨーアヒムの胸豊かな娘マルシャにたいするもの、その他病棟における患者同士の一連の淫猥な事件等にも及んでいる。しかしハンス・カストルプのエロス感情は「ワルプルギスの夜」の恋の告白劇で頂点に達し、第二部では薄れ、むしろ「死の天才的原理」に席を譲る。死のテーマは全編に漲る。筋立てとしても父母の死、祖父の死、ヨーアヒムの病死、ナフタとペーペルコルンの自殺と脈々とつづく。病気のテーマは「時の病」をも内包する。

文明のテーマの展開は主として文明批評家セテムブリーニと第二部に登場するナフタの激論によってなされるが、間接的には図4に示した理性の左領分と人情の右領分の対比によってもなされる。ショーシャ夫人の「旅の伴侶」たる実業家ペーペルコルンの登場は右領分を際立たせ、西欧文明と東洋文明の対比ともなる。時間のテーマは他のテーマすべてを貫ぬぎ、ポリフォニー的統合の主役である。西欧の啓蒙思想の〈進歩のための時間〉とロシヤのルーズな時間の対比によって東西文明が対比される。

『魔の山』が教養小説といわれるのはこれらのテーマのもつ知的魅力の変化とそのポリフォニー的進展にあらう。サナトリウムの国際色豊かな患者の存在がそれを約束している。

(4) 表現の変化の妙

それぞれの登場人物の性格や身分を的確に示す端的な、見事な表現が多数ある。語り手が性格づける場合と他の登場人物同士が互いに自分の視点から性格づける場合とがある。人物の身分上の変化は表現の微妙な変化を生む。

主人公ハンス・カストルプは将来を約束されている船会社の「エンジニヤ」であるが、滞在予定の3週間以内ではその身分は「聴講生」となる。そして

医師兼サナトリウムの顧問官ベーレンスの視点からすれば彼は病人ではないサナトリウムの「参観人」であり、長期療養患者の時間感覚からすれば「こんにちは、さよなら」式の束の間の滞在人にすぎない。ハンス・カストルプの教師役を自認するセテムブリーニにしてみれば彼はさっぱり彼の思い通りに教育されず、手の焼く「人生の厄介息子（Sorgen-kind）」である。この後者の表現は山の上の7年間のハンス・カストルプの生活態度と時代の子を性格づけ絶妙である。

ハンス・カストルプの方からすればセテムブリーニは人が聞こうが聞くまいがいつも毒舌を弄して長広舌を一方的にまくしたてる。それは辻の「箱オルガン弾き」である。

軍人ヨーアヒムはベーレンス顧問官からすれば来るべき入隊のために治癒に努める「猛勉強家」であり、療養精勤の「模範生」であるが、完治を待たずに下山した点でいわゆる「脱走兵」である。その場の事情に応じてベーレンスは性格表現を変えている。

セテムブリーニは人文主義者らしく注目すべき興味深い彼のいう「造形的な」表現をいくつか作っている。ベットの闘病生活のことを「水平生活」といい、「魔の山」を「魔女の島」（ハンス・カストルプはショーシャ夫人に眩惑されるから）といい、治療に再来したヨーアヒムを階級が上がっているため「少尉」から「大尉」に呼び名を変える。それは病気の悪化のアイロニカルな表現でもある。彼が医師ベーレンスを「ラダマンテウス」と呼ぶのは、彼が患者に死の判決を下す点で冥府の最高裁判官「ラダマンテウス」と似ているからである。似た意味で彼を「悪魔の手代」ともいう。

彼がエンジニア志望のハンス・カストルプを「エンジニア」という肩書きで最後まで呼ぶことはその役目がこの山の上で果たされていないのでアイロニカルな響きをもつ。ナフタを中世文化の崇拜者の意味を込めて「スコラ学派の頭目」「教父」と呼ぶ。中世の教権と近代の啓蒙の文化的対比を背景に置いた表現である。

シュテール夫人の無教養ぶりを示す言い損ないの言葉の表現はユーモアに充ちている。彼女は消毒を「調毒」、代診を「代珍」、短刀を「短刃」、美容院を「美星院」、猥褻を「猥味」、富豪（マグナート）を「お金磁石（マグネット）」、エロイカを「エロチカ」等と言い間違える。こうした表現の持ち主のシュテール夫人はハンス・カストルプによって病氣と無知の合体の見本と見做される。

口にくわえて測る体温計を葉巻とからめてベーレンスが「水銀シガー」というのは葉巻の好きなハンス・カストルプやベーレンスの一味効いた表現となる。そして患者が自分の体温の嘘をつけないように工夫されている目盛りのない体温計を「のっぺらぼう」（＝だんまり看護婦 *stumme Schwester*）とセテムブリーニが表現しているが、誠に言い得て絶妙である。この「のっぺらぼう」の表現が、分節性のない同質性の時間の本質を衝くのにも用いられる。

ある人物の登場を一言で表現する技巧がある。セテムブリーニは一張羅の服しかもってはず、いつも「弁慶格子のズボン」の姿で登場する。従ってその反復的表現は毒舌家セテムブリーニの登場の同格的表現となる。

メキシコ人の兄貴を見舞にきた次男が山へ来ると発熱し「ふたりとも（*Tous-les-deux*）」（52, 206, 336）山に閉じこめられた。この「ふたりとも」はヨーアヒムとハンス・カストルプの2人の関係にもいえ、その後の運命を占っている表現である。

同じ「カメラート（*Kamerad*）」の語は事情によってニュアンスを変える。精神分析医クロコフスキーはハンス・カストルプが山の上に引き留められた時点で彼を「同志」と呼ぶ。「あなたと私たちとの関係は新しい段階に入ったわけなのです。客、一夜にして同志となる。」（213）。そのクロコフスキーが、霊媒者エレン・プラント嬢を用いてハンス・カストルプらと一緒に催眠術めいた交霊術を行なうときの「カメラート」は、医者と患者の隔てのない「同じ仲間」の意味に近い（723）。ハンス・カストルプが戦線にいる「カメラート」は「戦友」である（773）。

シュテール夫人の言い間違いの表現とは別にショーシャ夫人が menschlich (人間味のある, 人情のある) を mähnschlich と長引く発音 (じょうーのある) は, 音韻的变化をもたらす。高橋訳では「情」と訳されているが翻訳しにくい音韻である。

セテムブリーニによれば, いくつかある意見の中から一つを無責任に取り上げてそれを試験的に採用してみる立場が「試験採用」である。それは自分自らに拠って立って真剣に決断し行動に踏み切るものではない。ハンス・カストルプの魂の錬金術においてセテムブリーニの見解は彼にとってすべて「試験採用」的なものである。いかがわしい交霊術の集いにハンス・カストルプが参加する自己弁護めいた言い訳も「試験採用」が建て前となる (711)。

ショーシャ夫人が再来したとき, 実業家の老人ペーベルコルンを「旅の伴侶」にしていた。歳若いショーシャ夫人のふしだらな女ぶりを表現して余りある。

老ペーベルコルンがハンス・カストルプを「お若いお方」と呼ぶ呼称には老若の差が表現されると同時に, ペーベルコルンの若き生にたいする「不安」の心情発露となる。

ハンス・カストルプが恋の告白劇の夢現境の夜を閏年の「2月29日の夜」(653, 654) と表現するのは見事というほかない。

ペーベルコルンが登場した時点でハンス・カストルプはセテムブリーニやナフタを「おしゃべり屋 (Schwätzerchen)」(614) とか「参事官 (Regierungsräten=鬼ごっこの顧問官)」(621) と性格づけるのは, セテムブリーニに距離を置き, 自らによる魂の錬金術を深めていることの表現である。

ショーシャ夫人が再来し, 初めてハンス・カストルプが彼女と会話を交わす場面で, 彼女は長いこと待っていたハンス・カストルプを子供扱いして「縁のきれた坊ちゃん (verlorener Mensch)」(636), 「可愛い坊ちゃん (armer Kleiner)」(639), 「ドイツの坊ちゃん (deutsches Hänschen)」(640) と呼びかけを3度も変えている。こうした表現の中に老人ペーベルコルンを「伴侶」に

しているショーシャ夫人の女としてのふてぶてしさと、男として「食えない」ハンス・カストルプの幼さが表現されている。

7年間山の上に眠るハンス・カストルプを「七年間の眠り人 (Siebenschläfer)」(771) と表現するのは中世の「七人の眠り聖人 (Siebenschläfer)」(579) に範をとるが、『魔の山』の物語を「眠り人」ハンス・カストルプの7年間の「童話」(11) と見る語り手の見解にある。

「君 (du)」と「あなた (Sie)」の呼称の対比的用法がよくなされる。ハンス・カストルプがショーシャ夫人を「ワルプルギスの夜」の恋の告白劇の場面でいきなり「君」呼ばわりするのは、謝肉祭の無礼講にかたて加えて、7カ月間もの長きにわたって分け隔てのないいわば公認の親密な関係——実際ありもしない関係——をあるかのように装ってのことである。他人さま扱いのない対等な関係の表現である。再会したショーシャ夫人にも「君」呼ばわりを変えない (595)。ショーシャ夫人が彼を子供扱いにするのと逆の関係を表現するのでアイロニカルに響く。ハンス・カストルプがペーペルコルンに昔のショーシャ夫人との関係を打ち明けた後で、ペーペルコルンがハンス・カストルプと男と男の「盟約」を交わす。その後でペーペルコルンが「あなた」から「君」へと呼称を変える。「申し分なし、お若いお方、決着。では、握手。これで御満足かな、君は」(659, 下線は引用者)。ショーシャ夫人を共有してもよい表現となる。そして最後の最後、ハンス・カストルプが志願兵としてハンブルクの海辺ならぬ弾丸が飛び交う戦場の低地に向かうときセテムプリーニがはなむけの言葉を述べる。その際初めて7年間の付き合いの親愛感をこめて彼を「君」と呼びかける (772)。セテムプリーニのハンス・カストルプにたいする兄貴分の関係はもうない。こうした人称表現の利用の妙は人間関係の妙の表現となる。

色の対位法がある。クロコフスキーは黒ずくめの服装をしている。セテムプリーニの解釈によれば、それは「闇」、夢見る夜、精神分析する薄暗い実験室を象徴している。その黒は「いつもご機嫌な」ペーレンスの白服と対照

的である。第二部には「白い暗がり」の中の夢（41「雪」）、「薄暗い」実験室の中での交霊術（50「ひどくいかがわしいこと」といった表現が目立つ。それは「眠り人」ハンス・カストルプの夢寐の夜の表現ともなる。

またハンス・カストルプの祖父の着用している古風な黒服は過去の一時代の保守性の表現に、セテムブリーニの祖父の黒服は同じ黒でも喪服であり、それは「悲惨な奴隷状態に衰滅しつつある」イタリアの祖国に喪に服す意味がこめられている（173, 24「不安の昂進。ふたりの祖父と黄昏どきの舟遊びについて」）。

こうした表現や口調の変化の妙は細微な意味的雰囲気をかもしだし、読者を軽妙な意味世界に誘う。

（5）視点の変化

青年ハンス・カストルプがダヴォスに高山電車で向かうとき、周辺の光景は彼の視点から描写される。

「早く目的地に着けばいいと彼は思った。上に着いてしまえば、いずこも同じ生活で、よじ登っている現在只今のように、自分に不似合いな空間にいるという思いもせずにすむだろう、と彼は考えた。外を見ると、汽車は狭い山あいをうねりくねりしながら走っていた。前部の車輛が見える。営々として褐色や緑色や黒色の煙の塊を吐いている機関車と、そしてその塊が風に翻るのが見える。右手の溪谷には水のざわめき流れる音が聞え、左手には黒ずんだ蝦夷松の樹が、岩塊の間から、石を思わせるような灰色の空に向かって伸びあがっていた。」（14-15, 2「到着」, 下線は引用者）

入山時の主人公ハンス・カストルプの視点による叙景は語り手の客観的描写より物語をハンス・カストルプの生身の物語にする。

もう一つ、ハンス・カストルプにセテムブリーニが紹介されたときの描写もハンス・カストルプの視点からなされる。

「この紳士の歳のほどはたやすく推察しかねたが、おそらく三十歳と四十

歳の中ごろであろうか。一見若々しかったが、鬢のあたりにはもう白いものが見られ、上の方はかなり薄くなっていた。(中略) 黒ネクタイも古く、どうやらカフスはなしで済ませているらしい。——ハンス・カストルプがそう睨んだのは、手首のまわりに袖がくたくたに垂れ下がっているからであった。」(68, 10「悪魔」, 下線は引用者)

興味深いことにハンス・カストルプ以外の人物の視点からの描写は『魔の山』には1カ所もない。これは特筆大書してよい。この点で描写視点はハンス・カストルプと語り手の二つしかない。語り手の視点は語り手の性格にかかわることであるが、『魔の山』で採用されている時間の遠近短縮叙法——彼の時間感覚の鈍磨化に応じて描かれた時間の遠近短縮構成——はハンス・カストルプの時間感覚の視点に立っているのです、この二つの視点は微妙な関係にある。この点で語り手の視点は純客観的とはいえない。語り手はハンス・カストルプの視点に身を置くことができるのである。

他面、語り手の客観的描写が不可欠の場合がある。ヨーアヒムの霊を呼び出す交霊術の場面である。それが登場人物の視点による主観的描写であるなら、その信憑性は失なわれよう。

〈そのとき彼(=ハンス・カストルプ)はシュテール夫人の泣くような細かい声を聞いた。

「ツィーム——セン——！」

ハンス・カストルプは顔を上げなかった。口に苦い味がした。ほかの声が低く冷静に答えるのが聞こえた。

「私にはとっくに見えていた」

(中略) ついにハンス・カストルプは頭を上げた。捜すまでもなく彼の眼はしかるべき場所へ向いた。

部屋の中では人数が今までより一人だけ多くなっていた。一座から離れた部屋の奥の方に、後方の赤い光が薄れて暗がりになり、ほとんど何も見えなくなっている辺り、つまり、事務机の長いほうの一辺とスペイン式側

壁との間にある、さっき休息したときエリーが腰かけていて、今は部屋の方に向いているドクトルの来客用安楽椅子の上に、ヨーアヒムが座っていた。確かにヨーアヒムであった。（中略）眼は（中略）静かに優しく見守るように、ハンス・カストルプに、ハンス・カストルプだけにじっと注がれていた。」（736, 50「ひどくいかかわしいこと」、下線は引用者）

この語り手の視点の客観的描写によってヨーアヒムの霊を見たのはハンス・カストルプだけでなく、その場に居合わせた人の集団幻視であると分かる。ハンス・カストルプの視点の主観的描写では彼の幻視と見られてしまうからだ。

III) 速度質（テンポ）

普通、テンポが速いといわれる場合は、音楽のテンポのように単位時間内に沢山の楽音が鳴り響く場合である。文学作品においてはどうか。物語の筋が、例えば主人公の行動やたどる運命が描かれた時間内でくるくる変わる事なのか。つまり、〈筋〉の変化の度合いに関係するのか。この度合いは描かれた時間の割による変化の度合いか。それとも描かれた分量（第一部と第二部はほぼ同じ页数）の割による変化の度合いか。

前者でいくとハンス・カストルプは山の上の7年間で目まぐるしい運命の変化を辿っているだろうか。確かに到着後1週間の出来事はハンス・カストルプにとって目新しいことばかりである。しかし、物語の後半にいくにつれて長い期間（暦の自然時）の割には事件が少ない。むしろ逆に読者には後半にいくに従ってテンポが早く感じられる。時間の遠近短縮叙法そのものは直接に構成時間のテンポを速めるものではない。今仮に『魔の山』から25「体温計」の3週間目、34「ワルプルギスの夜」の7カ月目、42「勇敢な軍人として」の2年4カ月目、そして最後の52「霹靂」の7年目の描かれた時間の時間指標を取り除いてみよう。こうしてもテンポの度合いには何ら変化がない。普通、読者はこうした時間指標でもってテンポを感じてはいな

い。

すると描かれた分量の割に〈筋〉の変化が激しいということになる。つまり物語の〈筋〉を運ぶ構成時間の流動性の遅速がテンポの遅速をつくる。

第一にテンポの遅速には物語の〈筋〉の変化の多少がかかわる。読者は何らかの意味で、〈筋〉の変化をもとめて先へ先へと読みつづけ事件の顛末を知りたがる。事件の成り行きを追って読む。既に指摘したように第二部は変化に富んでいる。登場人物の去来が激しいし、それにまつわる新事件も多い。41「雪」の彷徨の場面、45「トゥエンティ・ワン」のジョーシャ夫人との再会の場面、47「メネール・ペーベルコルン(終り)」のフリーエラ谷へのピクニックの場面、50「ひどくいかがわしいこと」の交霊術の場面、51「立腹病」の決闘の場面、戦場に立つハンス・カストルプの場面である。

第二に〈筋〉の変化以外の物語の構成法上の変化である。語り手の出没、思弁叙法と情景叙法の硬軟のリズム、間接話法と直接話法の緩急、たたみかけ叙法による加速、対抗進行の対位叙法によるめりはりの強弱である。

これら両者を糺い合せたものが構成時間のテンポとなる。

これらのことと読書のスピードとの関係について触れておこう。

構成時間のテンポと読書のスピードとをただちに同一視するのは正しくない。読書のスピードは同じ小説でも味読、精読、通読、斜め読みの様式によって様々であることからしてそうである。それでも思弁的叙法や長文の文体の箇所ではスピードが落ち、情景叙法や会話体の文体の箇所では速いことは経験上知られている。同じ読者が33「死人の踊り」と34「ワルプルギスの夜」とを読むとき前者より後者の読みのスピードが速いし、また40「精神錬成」と41「雪」を読んでいるときも後者の方が速い。同じ文化のテーマを扱っている36「そのうえもう一人」、37「神の国と悪しき救済について」の直接話法の会話体の議論と40「精神錬成」の間接話法の議論とでは後者の読書のスピードは遅い。こうした読書のスピードの遅速は作品側の文体の要因によるものであることは明確である。よってまるっきり読書スピードは

構成のテンポと無関係とはいえない。読書の遅速の度合いをスピードと呼称し、作品構成時間上の遅速をテンポと呼称しておく。

直接話法の会話体はおしなべて間接話法より短文である。短文の読書のスピードは長文より速いことは否めない。このことがテンポに噛み合う場合がある。例えば34「ワルブルギスの夜」の最後の恋の告白劇の山場の場面では加速されて天辺に向かう。ライトモチーフ叙法に加えて直接話法の会話体が、それがフランス語で喋られていてもこのテンポの加速に与って力がある。

物語の最後の51「立腹病」のナフタとセテムブリーニの決闘の描写のテンポは注目すべきである。まず立腹病の事件をたたみかけ叙法でいくつか重ねて、時の病がもたらす事件を浮き彫りにし、ナフタとセテムブリーニの激論を直接話法で決闘に持ち込み、さらに情景叙法で生々しく描写することで、テンポを加速する。ナフタの劇的なピストル自殺であっけなくその場面は終わる。ナフタの自殺は物語の結末のテンポを速めることに加勢する。そして最終節の52「霹靂」には11頁しか当てられていない。これも最終山場へのテンポの加速となる。

それに反して第1部の13「むろん、女だ！」から34「ワルブルギスの夜」への山場に運ぶテンポはゆったりとしている。それがハンス・カストルプのショーシャ夫人への時間をかけた恋の昂ぶりと歩調が合っている。こうしたテンポは後に掲げる図8の山場の起伏の深浅と関係している。

構成時間のテンポはまず作品側のものであるが、反面、読者側の主観的条件、読書の資格も無視できない。セテムブリーニとナフタの西欧文化についての議論は東洋人の我々にはかなり難解であり、多くの歴史的知識を前提している。我々日本人読者が辟易する箇所がいくつかある。『魔の山』が話題にしている時代（第一次大戦前）の世界情勢の知識も要求される。鍊金術、フリーメイソン、イエズス会、ワグナーの楽劇、フロイドやユングの夢分析、ベルグソンの時間論、ニーチェ哲学の予備知識をもっていることにこし

たことはない。それらは正しい読解を助け読書のスピードを高めよう。初回の読書より2度目3度目の読書スピードが高まるのは読解度と筋の把持度による。

それに語り手の存在と性格が読書のスピードに無関係でない。語り手の注釈と説明、読者にたいする呼びかけ、注意の喚起も読者の物語の筋の把持や記憶に大きく関係するため読書のスピードにかかわってくる。長編小説の場合特にこの問題が大きい。語り手の読書にたいするサービスは無視できない。

このように構成時間のテンポは物語の〈筋〉の変化に加えて叙法の相違、テーマの硬軟、読解の難易、語り手の性格等が微妙に絡み合っている。

IV) 遠近質

完成した作品は長い長いテープのようなものでそれ自体は空間的存在であるが、作中の語り手からすれば〈語りの原点〉の移動によって既に語り終えた箇所とこれから語られる箇所への遠近の大小が生じる。語り手に向き合っている読者にとって既に読まれた箇所とこれから読まれる箇所への遠近の大小が生じる。語りの原点と読みの原点を「現在」とすれば「過去」と「未来」にたいする遠近の大小となる。図5で示したように「現在」は幾何学点ではなく幅がありそこにも遠近がある（文法上の現在進行形、現在形、現在

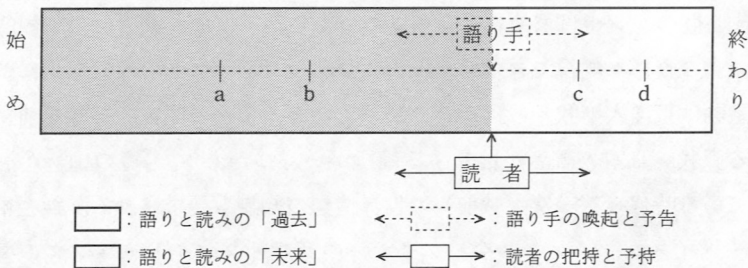


図 7

完了形の存在がこれを物語っている）。読者にとって「過去」は既知部分であり、「未来」は未知部分である。

語りや読みの原点から「過去」aは「過去」bより遠い。「未来」のc、dにたいしても同じことがいえる。

語り手と読者が向かい合っても同じ時点にたいする語り手の遠近感と読者の遠近感は同一ではない。語り手の遠近感は読者の時間意識を配慮した構成時間の技巧上のものであるが、読者のそれは把持と記憶、予持と期待の時間意識にかかわるものである。ここに語り手の「過去」の事件の喚起と「未来」の事件の予告が読者の把持と予持と微妙に絡む。

まず語り手の「未来」の遠近感について考察しておこう。作品が完成済みである以上、語り手は『魔の山』の物語の全体の粗筋を結末まで知っている。語り手にとって未知部分はない。

恋の告白劇の8頁程前に語り手が自らについて触れたこんな文がある。

「……この謝肉祭の夜会がハンス・カストルプの行動精神のおかげでいかなる結末をみることになったか、それを知っているのは目下のところ私たち（wir）だけである。」（351、下線は引用者）

結末まで知っていればこそ、語り手はショーシャ夫人がいつ再来するか、ハンス・カストルプが最後に「菩提樹」をロズさみながら敵陣に果敢に進むのも、ちょうど一読した読者のように知っている。知っていればこそ事件を遠近を配慮して予告できる。ヨーアヒムの再来によってなされるショーシャ夫人の再来の予告（533）はその実現（591）までにかかなりの距離を置いてなされる。語り手は予告によって読者に期待感をもたせておいて直接ショーシャ夫人と関係のないヨーアヒムの病死（42「勇敢な軍人として」）と物語の時間論（43「海辺の散歩」）を挟む。読者の期待感を繋ぐために再来の予告はその実現までの遠近を考慮して3回（533、551、577）なされている。

語り手が物語の終結を前にしてなにげなく読者に主人公の結末を暗示するくだけがある。50「ひどくいかがわしいこと」の中でハンス・カストルプが

交霊術で霊媒者プラント嬢によって死者ヨーアヒムを呼び出してもらう前に語り手がこう語る。

「こうして、私たちの若い主人公がそれまでの生涯に経験した最も奇異な何時間かが始まった。私たちは彼の運命が後々どうなるか全然知らないし、また私たちはこの物語のある個所で不意に彼を見失ってしまうことになるのであるが、しかし、彼がこれほど奇妙な時間を体験するようなことは、その後もおそらくなかったであろうと思われる。」(731, 下線は引用者)

ハンス・カストルプが第一次大戦の戦場で「菩提樹」をロずさみながら消えることを指している。読者は物語が40頁ほどしか残っていないことを知っている。まもなく物語が終わりになることを予持している。しかし初めての読書ではハンス・カストルプがどういう結末を迎えるか予想できない。語り手も最後の山場を作るためにわざと「私たちは彼の運命が後々どうなるか全然知らない」と白を切る。

次は語り手の「過去」にたいする遠近感はどうか。長編の物語ともなれば語り手自身とてある出来事をどの時点(箇所)で話したか定かたなくなる。45「トゥエンティー・ワン」にこんなくだりがある。

「こんなときにハンス・カストルプはどうしているかと捜してみると、彼は書き物部屋兼読書室にいた。ここはいつか(このいつかははっきりしない。語り手にも、主人公にも、読者にも、どれくらい以前の「いつか」であるかもよくは解らない)人類進歩の組織化について重大な打明け話がなされたあの社交室であった。」(593-594, 45「トゥエンティー・ワン」, 下線は引用者)

ちなみに調べてみるとこの箇所は30「百科辞典」(269)にある場面である。既に300頁以上も離れている。「過去」の「いつか」は語り手においても定かに把持されていない。読者とて語り手と付き合っている以上似たり寄ったりだ。主人公にとっても2年半以上も前のことである。

しかし「人類進歩の組織化について重大な打ち明け話」とある。それはセ

テムブリーニがフリーメイソンとして啓蒙的な文筆活動をしているという件である。このことなら読者は記憶していよう。30「百科辞典」でセテムブリーニの説く〈進歩のための時間〉が「人類進歩の組織化」の文筆事業と関係させて大きな話題とされているからだ。語り手が読者に思い起こしを促しているのはここなので「人類進歩の組織化」の語句を反復するのである。2年半後その同じ「社交室」に現われ、会話が交わされたのは今度は再来したショーシャ夫人である。時間にルーズなあゝのロシア人である。語り手が読者に喚起を促したのは同じ「社交室」でも正確な「いつか」でもなく、啓蒙、理性、〈進歩のための時間〉を吹聴するセテムブリーニその人である。その彼とショーシャ夫人を対比したいのである。つまり45「トゥエンティー・ワン」は既に述べた左領分の理性の人物群と右領分の人情の人物群とが対位的に対質されるのである。「いつか」を正確に知ることはどうでもよい。だからまる括弧つきで、「（このいつかははっきりしない。語り手にも、主人公にも、読者にも、どれくらい以前の「いつか」であるかもよく解らない）」と表記されるのである。

語り手は語りの「現在」の原点から全体の中でこれまで何をどれだけ語ってきたか、まだどれだけ残っているのかを常に読者の時間意識との関係を念頭に置いて語り続けるのである。この遠近質の時間意識については次節の「読書の魔境と時間意識」で詳しく再論する。

V) 間 隔 質

事件の予告をしてからどれだけの間をおいてその事件に言及するか、ライトモチーフ叙法の動機づけの定型語句をどれだけの間隔で反復するか、多様なテーマをどこに配置してそれぞれ断続的に展開するか、特に時間のテーマを物語の筋の進展のどの段階（章節）に配するか、夢叙法において夢をどの節に配置するか、ヨーアヒムとショーシャ夫人をどれだけの間隔をおいて再登場させるか、どれだけの間隔で山場を設定するか、硬軟や難易のリズムを

つくるのに思弁叙法、情景叙法の文章量をどれだけにするのが最適か、章節をどれだけ分量にするか、——これらは構成時間において極めて重要である。テーマや夢の設定箇所、山場の配置箇所、章節の分量については図1と図6から分かつ。時間指標の設定間隔は遠近短縮叙法において重要である。そして語り手あるいは「私たち(wir)」が公然と姿を現わして「語りの場」の中で読者に諸々の作用を及ぼす間隔は読書の活性化にとって重要である。語り手の時間見解に限っても図1の(A)の「e→」の指標で分かるように作品全体の中で万遍なく現われているが、特に「wir」の形式での語り手の顕在化は42「勇敢な軍人として」から第七章全体にわたっておびただしい。それは長編小説のため読者の把持が弱まっているので語り手が「語りの場」を強化して読者に色々と働きかける仕組みである。

さらに第二部においての主要登場人物の去来間隔は構成時間のめりはりの形成において極めて重大である。図1の(C)から分かるように、重層的な時差構造をもつ。

VI) 単位質

『魔の山』には7の単位がやたらに目につく。まず検温の7分、7分の演奏時間、7日(1週間)、7カ月、7年、という自然時の単位が目立つ。七つのテーブル、7年の眠り人、7枚の毛皮、70の7倍とか、そして七つの(ユメ)、7人の主要登場人物。まるで7の数遊びをしているようだ。「七という数は、十進法の信奉者には半端な数であるが、しかしこれはこれなりに、立派な、手ごろな数で、いわば神話的、絵画的な意味をもつ時間単位なのである。たとえば、半ダース、「六」などという平凡な無味乾燥な数よりも心を満足させてくれる。」(765)と語り手は最終章52「霹靂」の冒頭でそらとぼけて語るが、ここにはヘルメス哲学の7が支配していることは間違いない。

全体構成は7章、52節からなり、まるで1週7日の52倍が1年になる仕組みの区分けであるが、図6に見られるように章節の配分は最初は細かく最

後は粗くなる。第一部は5章33節、第二部は2章18節からなり、特に第二部の第六章と第七章の分量はほぼ同じである。後者はハンス・カストルプの時間感覚の鈍磨化の表現となっている。

VII) 周期質 (=反復質)

構成時間上重要なのは色々な叙法をどう反復適用するかである。ライトモチーフ叙法は第一部では多用されている。その場合定型語句とテーマの断続的反復が不可欠である。そして時、病氣、エロス、死、文明のテーマの展開はそれぞれ対位叙法の反復によってなされる。硬軟のリズムの作成は思弁叙法と情景叙法の適度の反復によってなされる。

物語の筋を部分的に反復する反復叙法を指摘しておこう。

ヨーアヒムの再来の時期を見てみよう。彼が戻った時点はハンス・カストルプが山に到着した同じ時点、8月初めに意図的に設定されている。それは季節と人事の丸2年の堂々巡りの時間、回帰の時間をつくる。

「ヨーアヒムはハンス・カストルプが何年か前、といっても、この何年かは、長くもなければ短くもなく、そもそも時間がなくて、実にいろいろなことを体験したともいえるし、同時にまた、零か無ともいえるような年月であったが、その当時、この上にやってきたと同じ汽車で到着した。季節も同じであるし、しかも八月上旬のある日という点までそっくり同じであった。」(531, 42「勇敢な軍人として」、下線は引用者)

他方、読者との関係で見ればこうした意図的な反復は丁度満2年前のハンス・カストルプの入山の頃の模様(第3章)を読者に想起させ、物語の「過去」を再現させる。

「昔の姿をもっと完全に再現しようとするかのように、ヨーアヒムはかつて住んでいた部屋、つまりハンス・カストルプの隣室へ移ってきた。むろん、H₂COで徹底的に消毒されてからであった。実際にも、また感じのうえからいっても、今度はヨーアヒムがハンス・カストルプの隣で暮らすよ

うになったのであって、もうその逆ではなかった。というのも、今ではハンス・カストルプがこの人間であって、ヨーアヒムの方はいとこをしばらくの間見舞いに来て、その暮らし方を共にするという形になったからである。」(536、下線は引用者)

このようにヨーアヒムの再来の時期を意図的にハンス・カストルプの入山時に合わせ、彼の入山当初の様子を読者に想起させ山の上の時間の回帰性を強調する。

同じような反復叙法でハンス・カストルプの入山当初の模様を読者に想起させる場面がある。それはヨーアヒムが「脱走」してまもなく、ハンス・カストルプを「引きはがしに」(462) 迎えに来た大叔父のジェイムス・ティーナップル領事の1週間の滞在である。ハンス・カストルプが1年数カ月前にヨーアヒムにして貰ったと同じようなことを今度は叔父にしてやる。ペーレンス顧問官も大叔父は高度の貧血であるから、甥御を手本にここで精進すれば治るといふ。叔父も食卓でレーディシュ夫人の豊かな乳房に震撼させられ、「魔女の島」の虜になりかかる。大叔父の滞在の様子がハンス・カストルプの最初の3週間の縮刷版として描かれるのである。読者はもう失念しかけている物語の最初の頃をこの変調的反復で想起し、今読んでいる「現在」に「過去」を取り込み「今立っている (nunc stans)」状態になる。

こうした場合の反復叙法はライトモチーフ叙法に組み込まれるが、同じような事件や場面を何度か立て続けに反復すればたたみかけ叙法となり、事件の重要性を強調したりテンポを速めたりすることになる。ヨーアヒムの病死(569)は自然の成り行きであり、ペーベルコルンの自殺(672)とナフタの自殺(764)は突発的であるが、死の反復はハンス・カストルプの「死の天才的原理」の発見と相俟って死のテーマの色濃さを強める。

VIII) 持続質

『魔の山』の舞台は山の上の閉塞空間であり、物語の切り出しから終わり

まで変わらず持続する。登場する人物を見ると、第一部に登場するのはハンス・カストルプ、ヨーアヒム、セテムブリーニ、ベーレンス、クロコフスキー、ショーシャ夫人で第一部の終わりまで持続するが、第二部ではその持続が破れ、ヨーアヒムは途中で入隊して不在だし、ショーシャ夫人も旅の自由を求めて下界に居る期間がある。ナフタとペーペルコルンが途中で登場する。物語の最後の近くまで登場し続けるのは背景人物の2,3人を除けばハンス・カストルプとセテムブリーニの2人のみである（登場人物の持続の様子については図1の(C)参照のこと）。

同じ場面を続けるると単調さを作り出すのでサナトリウムの食堂以外に病室、散歩道、ナフタの下宿、冬の山、フリーエラ谷の滝と場面を変える。

叙法の点で見ると同じ叙法の持続は単調を生み変化に乏しくなり展叙のめりはりが欠ける。それを避けるため語り手は叙法をいろいろと組み合わせ多彩色にする。第一部ではライトモチーフ叙法が自然時叙法や夢叙法や遠近短縮叙法に適時適宜に組み込まれ、第二部では対位叙法が組み込まれ展叙の駆動力を強める。たたみかけ叙法や思弁叙法や情景叙法が全体の展叙に硬軟や難易のリズムをつけ細部に彩りを添える。

IX) 進 捗 質

進捗とは例えばある仕事のある期日までに完成させる場合に、現在どこまで事が進んでいるかの度合いである。3カ年計画で2年経過したのにその事業が半分もできていないなら残りの期間で事業進行を速めなければ計画は実現できない。進捗質は速度質（テンポ）と遠近質と深い関係にある。進捗は普通、プロセスの終結に近づくときに問題となるもので、前半ではほとんど問題にならない。

第七章には最後に登場した「大物」ペーペルコルンに当てられた節が三つある。つまり44「メネール・ペーペルコルン」、一節飛んで46「メネール・ペーペルコルン（続き）」と47「メネール・ペーペルコルン（終り）」である。

そろそろ物語も終わりに近づいているはずなのに、ペーペルコルンに大部の分量が割かれている感を拭いえない。それを心配したかのように語り手は46「メネール・ペーペルコルン（続き）」の冒頭でこう語るのである。

「他の多くのくだらない死の踊り手のことは暫くおくとしても、現にツィームセン少尉さえも死んでいるのである。それではあの曖昧な人物ペーペルコルンも悪性のマラリヤ熱のために死んだのであろうか。——いや、そうではない。しかし、なぜ諸君はそうせっかちに知りたがるのか。すべてのことが一時に起らないというのは、生活の条件でありまた物語の条件でもあって、これは尊重しなければならない。そして何人も、神の与えた人間の認識の形式に反逆しようとはしないであろう。私たちは少なくともこの物語の本質が許す限り、時間の顔を立てることにしよう。それももう長いことではあるまいと思う、いずれそのうち万事がばたばたと片づいてしまっただろう。そういう言い方が雑すぎるならば、「さっさと済んでしまおう」といってもよかろう。」（613-614、下線は引用者）

語り手は物語のはかどりを速め片づける必要を感じている。この語りの時点は物語の残りの分量160頁のところである。続いて47「メネール・ペーペルコルン（終り）」の節でそれこそ「ばたばた」と片づけられ、ペーペルコルンの突然の自殺となり、ショーシャ夫人も下界に下りる。

もう1カ所、48「巨大な鈍感」の冒頭で残り分量100頁ほどのところで語り手はこう語る。

「もう一度、私たちはベーレンス顧問官の声を聞くことになる。——よく聞いておこうではないか。彼の声を聞くのも多分これが最後になるだろうから。この物語にしてもいつかは終わるのである。もうずいぶん長いこと続いてきた。というよりはむしろ、この物語の内容的時間がもはやとどまることを知らないほど進展し、かたがたそれを物語る音楽的時間のほうもそろそろなくなりかけているから、極まり文句を愛用するラダマンテュスの、あの陽気なおしゃべりに耳を傾ける機会ももうないかもしれないか

らである。」（674、下線は引用者）

51「立腹病」のナフタの自殺は物語の結末を告げテンポは急速に高められ
52「霹靂」で結末を迎える。最終節の「霹靂」には10頁しか当てられてい
ない手早さである。

X) 継起質

文の線条性は絵のように事象をいくつか同時に提示できない。事態や事象の提示は文の継起的順序を待つしかない。実在的事態は時空の連続性を特色とするが、文が樹立する志向的事態は時空の不連続性を特色とする。それは文はいきなり前後の文と関係なく単一の意味単位をつくるからだ。この不連続性をくい止めるのが位相の基礎づけと意味の連関づけである。どの叙法もこの機序に拠る。叙法相互の有機的統合もこの機序による。色々な叙法の継起的統合が展叙を構成する。展叙はまさしく継起的展開を特色とした文学的展相、一言でいえば経過過程の全体的姿態、——時間の錦絵である。

芸術的に高度に組織化された展叙であれば、読者は途中から読んだり、前後を逆にして読むなどは到底不可能である。読書の同順方式は時間的芸術作品の鑑賞手続きである。それは文連関の継起性からきているのである。

小説は絵のように瞬時に観者を引きつけることはできない。時間をかけて読んで貰わないことには始まらない。読者の読解の忍耐力も必要だが作品の構成時間の継起的ダイナミズムも必要なのである。

XI) 緊急質

ある事象の流れに強引に別の事象が割り込む場合である。日常生活でよく知られているものには緊急患者や緊急車の場合がある。普通患者は彼に順番を譲る。車は車道をあける。窮地に陥った主人公を救う助け人が突然出現するなど冒険小説のお得意の手である。物語の筋の自然な流れに急遽あるエピソードを割り込ませたり、読者の分かりをよくするために注釈や解説を加

えたり、事件の重大性を浮き彫りにするために突如予告をしたり、物語の筋の進展を加速するためにおおきく過程を端折るなどが小説の作法で用いられる。文の離散性がこれを可能にしている。

例えば33「死人の踊り」でハンス・カストルプが死や病気にたいする崇敬の念に基づいて危篤患者や重症患者を見舞うという誠に奇特な行動にしようとする矢先、急遽、彼の「精神的精進を鈍らせる」(324)ような淫猥な事件やふしだらな事件のエピソードが挿入される。マッサージの先生に早朝男女がくしゃくしゃの社交服のままベッドに寝ているのを発見されたとか、ある40歳あまりのドン・ファンスの看護師の部屋からある夫人がパンティを着けないで出て来たとかのエピソードである。これらのエピソードによってハンス・カストルプの病气や死にたいする崇敬の念が際立たされる。筋の進展の中断はなにがしかの緊急性があり、それが芸術的效果をもたらす。

『魔の山』が時間を最大のテーマにした〈時の小説〉であることを語り手がいつかどこかで表明しなければならない。それを小説の初めにしたのは小説らしさが失われる。かといって結末にもっていくのでは小説の劇的效果を損なう。ならばどの時点でか。語り手はそれを〈時間感覚〉、〈永遠の現在〉、〈進歩のための時間〉、〈永遠の時間〉、〈変化を生み出す時間〉と物語の筋の段取りを踏みながら時間のテーマを展開しながら、最後に〈物語の時間〉として閉じ、そこでいきなり明かしている。それは43「海辺の散歩」の冒頭である。おそらくこれ以外にはあるまい。というのは『魔の山』の物語の全体構成にハンス・カストルプの時間感覚の鈍磨化に合わせた時間の遠近短縮叙法が採用されていて、そのいわれが物語の時間の二重性で説明されるからである。

XII) 方向質

時間の力線がある。『魔の山』の初めての読者ならまず知りたいのは物語の筋であり、それを追いかけて読み続ける。第二章の錯時叙法を除けばすべ

て自然時叙法であるからハンス・カストルプの運命の流れの方向は歳を取っていく自然時の方向である。これを辿れば顛末はつかめる。つまり誰がどこでどうしてどうなったかである。これは自然時の経過線である。それを要約すれば粗筋となる。しかしながら構成法から見れば筋を運ぶ構成時間は手が込んでいて複雑な力線を示す。力線は山場の設定と深い関係にある。読者が魔法にかけられるのはこのダイナミックな力線の方向である。とてもコトバで要約などはできない。

第一部はエロスをテーマにしたライトモチーフ叙法によって奇妙な恋の告白劇が34「ワルプルギスの夜」を大きな山場にして仕組まれている。そこにはぐんぐんと山場に登り詰める時間の上昇方向がある。いわば山岳型である。それにたいして第二部は反転部でその最大の山場は41「雪」であり、高原型が続く。そこではあらたな登場人物による対位叙法が目立つ。こうした力線の方向性が構成時間のめりはりを示す。全体の力線を視覚化したものが図8である。

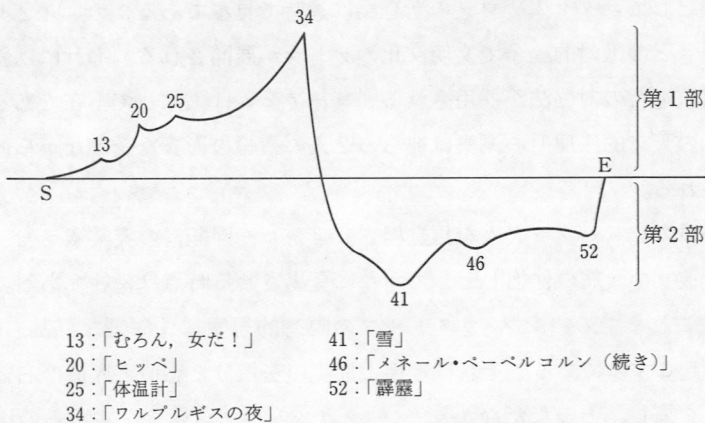


図 8

ここで注目すべきことは、大きな山場「ヒッペ」（ユメ3）、「ワルプルギスの夜」、「雪」（ユメ5）が回想夢、夢現境、幻覚夢で構成されていていわば夢

が反復されていることである。『魔の山』が「眠り人」ハンス・カストルプの「童話」たる性格が夢叙法によって浮き立つ仕組みである。

XIII) 適時質

timing, timely の語が市民権を得ている。事件をどの時点で起こしたりどの場面に人物を登場させるかは物語の筋とテーマの展開において大きな役割を果たしている。機会をとらえて適時に適宜に好機に事件や人物が出会えば劇的效果は大きく、構成時間にめりはりが出る。

導入部（1「まえおき」から15「悪魔が失敬な提案をする」まで）で7人の主要人物の内、ハンス・カストルプ、ヨーアヒム、ベーレンス、セテムブリーニとショーシャ夫人が順次適時に登場する。20「ヒッペ」で（ユメ3）の回想夢の設定は「ワルプルギスの夜」の恋の告白劇との関係で絶妙である。それはライトモチーフ叙法の圧巻である。

第二部のショーシャ夫人なきあとでハンス・カストルプの魂の錬金術の導入準備としてユダヤ人ナフタの新登場は適時で見事である。ナフタとセテムブリーニとの敵対的論争で文明文化のテーマが展開される。それには叙法として対抗進行の対位法が採用される。ヨーアヒムは入隊して不在である。彼の「死の天才的原理」の洞察は彼らの2人の議論の影響を受けながら彼独自になされる。

最終章でショーシャ夫人を再登場させコーヒー園経営の実業家ペーペルコロンを彼女の「旅の伴侶」として新たに登場させる時点は絶妙である。彼の登場はこれまでのハンス・カストルプの瞑想的思索に「深刻な混乱」(584)を引き起こすのである。それは理性と進歩の左領分と感情と人情の右領分に線引きを施し、そのただなかにハンス・カストルプを置き左右からの圧力と影響の中に置く手立てである。

ペーペルコロンの自殺直後の48「巨大な鈍感」の設定は興味深い。もしまだペーペルコロンが舞台に登場しているなら、まだハンス・カストルプは

この得体の知れない人物に惹かれ「眠り人」として眠りを深めることはできない。また交霊術の「ひどくいかがわしいこと」の迫真力も失われよう。ナフタの自殺よりもペーペルコルンの自殺の方がその後の構成において意義深い。ナフタの自殺は物語の終結を予告するにすぎないからだ。

XIV) 時 熟 質

時間が経たなければ柿は熟れない。熟成しない。事象の完熟度には時間がかかる。ハンス・カストルプのショーシャ夫人への「冒険的な」恋の告白劇は入山7カ月目である。恋の高ぶりは一夜にしてはできない。一夜にしてハンス・カストルプの魂の錬金術も行なわれない。「死の天才的原理」の賢者の石の発見にはかなりの歳月を要している。物語の構成時間もそうである。ことを急いでは仕損ずる。渋柿を提供することになる。語り手はしばしば、「時の手に任せる（wir geben der Zeit die Ehre）」（351）とか「時間の顔をたてる（wir geben der Zeit die Ehre）」（613）とかという。それは筋の進展に時間がかかるというだけでなく、構成時間のダイナミズムの形成にはしかるべき段取りを踏む必要があるということだ。いきなり山場を設定することはできないのである。伏線を敷かなければ盛り上がりができない。時熟を待つのである。

「ワルプルギスの夜」の山場をいきなり設けることはできない。「ヒッペ」をライトモチーフにして小さな事件を重ね、恋の告白劇の山場へと持ち込む長い昇り道が必要である。そして次の山場「雪」の設定にも時間を要する。「鬼ごっこ」の知的瞑想の時間が必要であり、それにはナフタとセテムブリーニの激烈な議論が不可欠なのである。

読者も時熟を待つ。急いで渋柿を食べない。また間を置かなければ満腹でうまさ分からない。空腹感ほうまきの秘訣である。

XV) 組織質

文の開閉系 (open-closed system) の一つは離散性である。その離散性には相反する二つの機能がある。まず離散性は、場面転換、語り手の機能変化、エピソードの挿入、人物の視点転換、叙法の変化、話法の切り換え、テーマの変化等の文学的技術を保証している。これは文学的虚構を組み立てる肯定的な機能である。反面、文の離散性は文を相互に引き離し意味的にまとまらない寄せ集めにする。一言でいえば無秩序、エントロピーの増大をもたらす否定的要因でもある。それを防ぎ止めるのが文の意味連関づけによる「意味場」の形成である。それは段落や節や章であったりする。しかし、段落とてそれを節に、節とてそれを章に繋げる文の脈絡なくしてはばらばらの集合と化する。ある意味場の中の諸々の文はまずその意味場の自己組織化に寄与するがそのうちのいくつかの文は他の「意味場」のいくつかの文に手を伸ばして自らの閉鎖性を破る。ここに文の開放性がある。こうした開放性を保証するのは文の継起的連関であるが、それは位相の基礎づけと文の連関づけでなされる。このことによって高次の意味場が形成される。それが筋の進展をもたらす、それぞれのテーマを継続し、さらに異質のテーマのポリフォニーをつくる。いくつかの叙法が文脈と文脈の渡りをつけ節と節を繋ぎ章と章とを続け作品全体を生きた時間的有機体にする。生成する有機体にする。それが構成時間の展叙となる。

ところで組織度にも緊密と弛緩とある。文を論理的にきちんと組織すると理屈っぽい文体が生まれる。思弁的叙法がそれに長ける。他方、緩やかに感性的に叙景すれば叙情的文体が生まれる。情景叙法がそれに長ける。節と節の、章と章とのつながりの濃いのもあれば薄いものもある。『魔の山』では既に指摘したように硬軟のリズムをつけるために節と節、章と章との連携をかなり緩くしている。特にあるテーマをある節章で一挙に語り尽くすことはしていないでライトモチーフ的に全体に配される。そのために既に指摘した

いろいろな叙法を適所適所で切り替え、そしてそれらの叙法の力を組織して一つの展叙の力にまとめあげて文の離散性がもたらすエントロピーの増大をくい止めるのである。

XVI) 層序質

コトバの線条性と層序性は一見矛盾するように見える。しかし、位相の基礎づけや意味の連関づけは線条的経過ではなくて先行位相が沈澱化していく深層化的経過である。丁度雪だるまのように層をいくつか重ねて膨張する。

展相はある過程の部分的な時間質でなく、全体的な時間的特性である。先に視覚化した図8の時間的めりはりが展相である。第一部と第二部の時間の形態質は異なる。全体の層序的統合的時間形態が展相である。

ここで層序的組織化の典型例として20「ヒッペ」と34「ワルプルギスの夜」のライトモチーフ叙法に再度言及しておこう。「ヒッペ」(132)から「ワルプルギスの夜」(349)までにはかなりの間隔(約210頁)があるが、その間を繋いでいるものはヒッペの容貌とショーシャ夫人のそれとの類似性を示す語句と兩人からハンス・カストルブが借りる「鉛筆」である。つまり「キルギス人」(161, 165), 「プシービスラフ」(147, 165, 197, 235, 257, 265), 「細い眼」(231, 316), 「嗄れ声」(133, 140, 236, 238)と「鉛筆」(140, 231, 352, 359, 360)がライトモチーフの定型語句となる。これらは「ヒッペ」の意味場と「ワルプルギスの夜」の恋の告白劇の意味場とを結ぶ連絡線である。これによって「ヒッペ」が「ワルプルギスの夜」の「原型」、下絵となる。幼年期にヒッペにたいして取ったハンス・カストルブの行動をショーシャ夫人への行動の動機にしそれを誘導するには、下層の20「ヒッペ」を上層の34「ワルプルギスの夜」に変調を加えて映し出すのである。そのことによって現在の中に過去が持ち込まれ現在が膨らむ。また現在において過去に遡れる。「ヒッペ」の回想夢(ユメ3)がハンス・カストルブの現在の行動を彩るようにする。「ワルプルギスの夜」の告白劇が夢現劇的性格(白昼夢)を帯

びるのはそのためである。告白劇は真の意味での（ユメ）ではなく「2月29日」（653）の余分な日であるが、回想夢が告白劇を夢現の境位に仕立てるのである。夢叙法とライトモチーフ叙法の重層的な機序がここに生まれる。ライトモチーフ叙法が夢叙法を織り込むことによって叙法の駆動力を強めるのである。「ヒッペ」の回想夢は既に「ワルプルギスの夜」の恋の夢現劇を視野に収め、後者が前者を下層にした上層である。最近の情報理論の用語を使うならフィードバック機構をもつ、ボトムアップのループとアップダウンのループを経た生体機構が形成されるようなホロニックな意味場である。これが第一部の最大の山場となる。

いくつかの叙法を共働させればそれから成り立つ展叙は構成時間の駆動力となる。個々の叙法はその独自性をまもりながら互いに影響を受けホロニックな関係の中でその独自性を超えた力を発揮する。いろいろな叙法をどう組織化し層序化していくかが構成時間の構築力の幻術であり魔法である。第一部と第二部の全体を通観すれば自然時叙法と遠近短縮叙法と夢叙法の3本の糸が絢いあげられる。その中にさらに第一部では主にライトモチーフ叙法が第二部では主に対位叙法が織り込まれて展叙の推進力となる。展叙は第一部第二部の全体的な展開の統合的叙法である。

図1の(C)に見られるように『魔の山』の登場人物は単線的でなく、複線の層構造をなしている。第一部ではハンス・カストルプ、ヨーアヒム、セテムブリーニ、ショーシャ夫人、ベーレンスの協和音的進行が目立つが、第二部では登場人物を時差的に設定して2声部の対抗進行の対位法を強める。情景叙法や思弁叙法、直接話法と間接話法、たたみかけ叙法は全編の中で、随所で適宜に用いられて硬軟のリズムやテンポの加減をつくる。叙法をどのように互いに噛み合わせるか、時にはある叙法を強め、時にはそれを他の叙法に譲るかが展叙の機序であり、構成時間のデミウルゴスとなる。構成時間とは生成する有機体であり、発生、成長、発展、停滞、死をともなう。

XVII) 展 相

展相とは少なくとも初相と終相からなる過程の全体的時間的形態質である。爾来この時間的特性について端的に表現する形容語句がいくつかある。例えば、

肯定的表現としては：袷をつけた、めりはりのある、起伏のある、凹凸のある、抑揚のある、山場のある、盛り上がりのある、躍動的、波動的な、緩急をつけた、紆余曲折の、旋律的な。

否定的表現としては：因循姑息な、一本調子の、坦々とした、のっぺらぼうの、だらだらした、のんびんだらりとした、折り目切れ目のない、竜頭蛇尾の、慢性化した、平坦な。

展相とその形式とは同一視できない。時間作品の時間形式や枠組みの面より見ると、音楽には3部形式、ソナタ形式、勝負には序盤、中盤、終盤、舞楽には序破急の3部形式がある。生物の発生には *typogenese*, *typostase*, *typolyse* の3期の形式がある。漢詩には起承転結の4句形式、蝶の完全変態には卵期、幼虫期、蛹期、成虫期の4期の形式がある。韻文の七五調も俳句の5,7,5も語数による形式である。時間形式はそれとして構成時間を形作る要因であるがすべてではない。

小説『魔の山』は7章構成になっているが、必ずしもこれがただちに時間形式となるわけではない。筆者は図1の(B)に示すように『魔の山』の形式を〈導入部+展開部(I, II, III, IV, V)+終結部〉の3部形式と見る。それは図1の(B)に見られるように第三章15節までが導入部で主要な人物が出揃い、展開部の5段階がハンス・カストルプの山の上の生活の変遷であり、終結部(51「立腹病」と52「霹靂」)で山の上の閉塞時間に終止符が打たれるからだ。時間形式を物語の筋やテーマの進展に即してどのように具体的に力動

性をもたせるかが構成時間である。それは粗筋のようには要約はできない。

日本の俚諺にこんなものがある。「始めちよろちよろ、中ぱっぱ、赤子泣くとも蓋とるな」、——これはご飯の炊き方をいったもので、3期に分け、火の強さをリズムカルな流暢な言葉で表現し全体を纏めている。これが構成時間の展相である。時間形式（枠組み）が即展相とはならない。時間形式は価値中和的ですからある。3部形式と5部形式とをそれ自体として比べた場合、両者の時間的価値の優劣はアプリアリに決めがたい。時間形式は事象の過程の特性に適合した場合に時間的に価値的となる。例えば完全変態の蝶の一生を3部形式に収めるのは行動的面からも形態的面からも無理がある。

小説の構成時間の時間価値形態は、普通、山場の高低で特色づけられる。山場は物語の筋の主要な事件によって特色づけられるがそれへの動線は叙法のダイナミズムが特性となる。図8で視覚化したように大小の山場があるが動線の形態質は第一部と第二部では異なり、前者は山岳を後者は高原を彷彿させる。この全体相が展相である。展相は展開の動的な時の相であり、静的な空間的な位置関係の形態ではない。確かに文学作品は既に細部は決定済みの完成品である。その点で静止した過程のように見える。動く過程の空間的視覚化はまたそうした偽装を呈する。しかし物語の時間は動的な流れる時間である。展相は生きた生物の一生をおもわせる展開の生きた力動的形態質である。

肯定的時間価値のめりはりは、凹凸、起伏、盛り上がりは否定的時間価値の単調、のんびんだらり、のっぺらぼうと別個独立にそれ自体として絶対的な時間価値を有するのか怪しい。単調さがなければめりはりはめりはりでなくなるし、単調さがめりはりを強化する機能すらもつ。それは丁度色彩と同じように世界が赤一色では赤は赤でなくなるし、黒がなければ赤が引き立たないのである。

摘出してきた諸々の時間価値質についていえばそれらをどう選択してどう組み合わせれば単調さにつながり、めりはりをつくるに至るかはアプリアリ

に決まる部分もあるが、文学のようにコトバによるのか、スポーツのように身体の動きによるのか、音楽のように音楽の響きによるものか、映画のように映像の連なりによるものかによって具体的規定を受けるし、小説とて叙情的なものか観念的なものか、また短編か長編かによっても変動する。しかしそうであってもそれは時間価値の存在の否定にはつながらない。時間作品にはどれもこれも構成時間が内在していてその出来いかんが作品の芸術的価値を規定するのである。時間価値と芸術的価値の両者の関係は読者の美的時間性の最後の課題として残してある。

小説はコトバの時間的芸術作品であり、同じ時間作品である演劇、音楽、映画、スポーツ、ゲーム、パフォーマンスと異なる。語り手は時のテーマの最後で〈物語の時間〉について語り、そこで物語の時間を麻薬患者の見る夢のごとき時間になぞらえている。

「物語は錬金術的な魔法、時間の中にいながら時間を超越させてしまうような幻術を使うのであり、そういう魔法、幻術は私たちが現実経験するある種の異常な、明らかに超感覚的なものの存在を教え示すような場合を思い出させる。阿片常用者の手記を読むと、彼らはその恍惚たる束の間に、さまざまな夢を見る。その夢の及ぶ時間範囲は十年、三十年、あるいは六十年にもわたり、それどころか人間に経験可能な時間の限界を越えることさえもであると報告されている。」(576, 43「海辺の散歩」)

語り手は夢を〈物語の時間〉の説明のためにたまたま持ち出しているのではない。『魔の山』における夢や夢叙法の重要な役割からすれば、〈物語の時間〉を夢みる時間の構造から見る謂れがある。物語の最後に50「ひどくいかかわしいこと」の交霊術において「若い主人公がそれまでの生涯に経験した最も奇異な何時間」(731)の催眠術的夢(ユメ7)を設定して夢叙法を閉じている点も等閑視できない。

しかし〈物語の時間〉を夢的な構造にするのはこれまでに述べてきた様々な叙法である。それらの駆使こそが物語の「錬金術的魔法」となる。コトバ

は現実には有り得ないような時間を創りうる。コトバの錬金術による時の錬金術である。コトバが時間を創りうることがコトバの発展の最大の成果であり特権である。コトバが夢的「嘘」を作ることこそコトバの特権である。物語の時間とはコトバによる文学的虚構時間の創造に外ならない。それはコトバによる夢的「嘘」の時間の芸術的構成である。ここに文学的虚構時間の芸術学がある。

残る問題はその文学的虚構時間の美学，読者の美的時間性である。

—つづく—

〈付 記〉前号の修正

160 頁 12 行目 — VIII) 状態質 (= 持続質) → VIII) 持続質