

# 時の病——『魔の山』——時の美（Ⅴ）

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 カストルプ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 ……（以上前号まで）

第二節 時の錬金術と文学的虚構時間（その1） ……（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1）

「時間は変化を生み出す」、——これが第二部の冒頭の主人公ハンス・カストルプの時間についての哲学めいた自問の言葉であり、かつ作品の構成時間の秘儀である。時の錬金術——それは鉛の時間を黄金の時間に、人間がそれでもって到底生きられない退屈な時間を潑刺とした生きられる時間に変える術である。

第二部の物語の〈筋〉の展開は変化に富んでいる。

ショーシャ夫人が下界に下りたこと、——これは変化である。セテムブリーニがサナトリウムを去り村に移り住んだこと、——これは変化である。セテムブリーニと同じ下宿の彼の論敵ナフタがショーシャ夫人なき後、新たに登場したこと、——これは舞台を揺るがす一大変化である。ショーシャ夫

人へのハンス・カストルプのエロス感情は「高貴な像」の知的探求に取って替わることになる。いとこのヨーアヒムが完治を待たずにしびれをきらして入隊したこと、——これは変化である。ハンス・カストルプは寂しく取り残された。ヨーアヒムが再び戻ってきて病死した、友は「魔の山」の舞台から消えた。ショーシャ夫人が「旅の伴侶」にした実業家ペーベルコルンの新登場、——これはナフタの登場のときとは別の大きな揺らぎと変化をハンス・カストルプにもたらした。特に得体の知れない「大物」ペーベルコルンの出現は、知性、進歩、啓蒙にたいする人情、心情、情感の優位の考えをハンス・カストルプの心の内に起こす。しかしほどなくして「旅の伴侶」のペーベルコルンは突然毒物注射の自殺を遂げ、ショーシャ夫人はまたまた下界に旅の自由を求めて下りる。ハンス・カストルプにはもはや恋の残影の蜃気楼すらも起こらない。薄暗い部屋の中でのいかがわしいテレパシー、催眠術、夢遊病や霊を呼び出す交霊術は「時の病」の行き着く果ての退屈しのぎの気晴らしである。セテムブリーニとナフタの論争の激闘は決闘事件に及び、ナフタのピストル自殺によって思わぬ結審を見る。まさしく劇的な変化である。物語の結末ではハンス・カストルプの友にはセテムブリーニしか残っていない。最後に長い間鬱積した無感覚にとどめをさすように歴史の大きなうねりが大変化をもたらす。第一次大戦の勃発である。低地の号砲がハンス・カストルプのむさぼる惰眠を破り、彼を戦場につれ去るのである。

ともかく第二部の物語の〈筋〉は変化に次ぐ変化の連続である。〈筋〉に変化なくしては物語は成立しないのである。

このように第六章「移り変わり (Veränderungen)」の冒頭の「時間が変化を生み出す」というハンス・カストルプの時間についての見解は第二部全体の物語の〈筋〉の相次ぐ変化の動向をあらかじめ告げている。「時間が変化を生み出す」という語句も現に随所に顔を出して物語の筋の流れに変化が起きていることを読者に明かしている。

「山や谷が雪に覆われてからもう六カ月になるだろうか。いや七カ月だ。

私たちが物語っている間にも、時は歩み続けている。——この物語に費やしている私たちの時間もそうだが、あそこの上の雪の中にいるハンス・カストルブおよび彼と同じ運命にある人々の、深く沈み去った時間も同じく進行していて、そこには移り変わり、推移があった。」（375、傍点は本文、下線は引用者）

「その後、彼は幾度これ（＝レントゲン写真）を眺め、唇を押し当てたことか。そして、その間にも時間は依然として変化を生みつつ流れていった。」（377、下線は引用者）

「時間は歩みを進めて、すでに一つならずの変化を生み出していた。セテムブリーニは実際にもはや国際サナトリウム「ベルクホーフ」に滞在せず、婦人服仕立師ルカセクの家の下宿していた。」（386、下線は引用者）

「時は変化を生み出しつつあった。——いつもそうだったが、いつもはもっと徐々にであって、こんなに顕著にはなかった。食堂には空席が見られ、七つのテーブルのどれのもの、上流ロシア人席にも下層ロシア人席のもの、横向きのテーブルにも縦向きのテーブルにも空席が見られた。」（388、下線は引用者）

「時間の生み出す変化が進んで、もうドクトル・クロコフスキーの講演もおしまいになったと考える人がいるとすれば、それはむろん間違いである。二週間ごとに彼は講演した。」（392、下線は引用者）

しかり、「変化」こそ時間を特徴づける最有力な特性である。変化こそまた物語に不可欠な特性である。「変化」は時間と同義に近い。変化なくしては物語の〈筋〉の流れは生じない。それなくしては読者は先を読まない。そして語り手がこうした物語の時間のことを第七章の冒頭の節「海辺の散歩」の冒頭で述べる。

「<sup>ツァイト</sup>時間、時間そのものを純粹に時間として物語ることができるであろうか。いや、そういうことは到底不可能だ。それは愚かな企てというべきであろう。「時は流れ、時は過ぎ、時は移る」というふうに話し続けていっ

たところで——たといそれが物語だとしても、常識はそれを物語と呼びはしないであろう。それは、気でも狂ったように、同じ音、同じ和音を一時間も鳴らし続ける、そしてそれを——音楽だというようなものである。なぜなら物語は、時間を充たす、つまり時間を「きちんと埋め」、時間を「区切り」、その時間にはいつも「何かがあり」、「何かが起こっている」ようにするという点で、音楽に似ているからである——。」(575、傍点は本文)

物語は対象、事象、過程の諸々の変化で構成されなければ物語の〈筋〉はできないのである。自然時の成り行き自体が事象変化の推移に外ならない。ともかく物語は変化をもとめる。読者もそれをもとめる。

既に述べたように最後の七章、つまりヘルメス哲学のいう七番目の「海辺の散歩」で初めて物語の時間そのものが問われることに注目しなければならない。つまり今まさに語り手が語っている『魔の山』そのものの〈筋〉のみならず、それを運ぶ構成時間の変化すらが問われるのである。この章において初めて『魔の山』が「時の小説 (Zeitroman)」であると手の内が打ち明かされる。読者はこれまでの読書を改めて振り返る、『魔の山』は〈時の小説〉か、と。ならばハンス・カストルプが「魔の山」で体験する体験時間がテーマになっているだけでなく、『魔の山』の作品そのものの構成時間にまでことが及んでいる小説であると気づかされる。現にこの最後の七章で物語の時間の二重性が時のテーマの締めくくりとして語り手によって話題にされるのである。その時音楽の時間も引き合いに出される。

ここで読者との関係で〈時の美学〉がにわかに浮上する。作品と読者、時間の芸術と時間の美学、構成時間の技法とその構成時間の享受、作品の芸術的時間性と読者の美的時間性が当然秘められた提題であることが知らされる。

まず〈時の美学〉の前提には〈時の芸術学〉がある。小説なら語りの時間が美しく楽しく生きられる時間作品であるように言語芸術的に構成されていなければならない。まず作品の構成時間あつての読者の美的時間性である。

ここで構成時間を組み立てている諸々の時間質とそれらが織りなす一展相、その時間価値について、ひいては文学的虚構時間についての論究が迫られる。長編小説『魔の山』には物語時間の錬金術——賢者の石——が秘められている。文学作品には音楽作品と違ってコトバが織りなす文学的推移のプロセスがある。

なに時間価値？ 価値といえはすぐ思い浮かぶのが生命価値，認識的（科学的）価値，技術的価値，功利的価値（有用価値），経済的価値，美的価値，人格的価値，道徳的価値等である。確かに，また最近では情報価値，意味価値，性的価値，自由平等の価値，民族的価値，国家的価値，勝敗の価値と価値の幅は広まり多様化してきたが，しかし時間が価値形態としてこれまで論議されることがあるのか。

爾来，哲学では因果関係，偶然と必然，自由意思と因果，自由と生命のテーマで時間が大いに論じられてきた。しかしモノよりコト，コトよりトキの重視の風潮が強まる昨今，空間よりは時間，存在よりは過程，事物よりは生成，出来事より歴史過程，構造よりは自己組織過程が，一口でいえばモノよりはトキの流れが諸科学において研究や論争的になっている。イベント，パフォーマンス，スポーツの重視はプロセスの構造の哲学的分析を強く要求している。現にある宇宙の構造的姿よりは宇宙の壮大な進化が，原子模型よりは原子の崩壊過程が，分子よりは高分子進化が，DNAの二重らせん構造よりはタンパク質の合成過程が，情報よりは情報の自己組織性や自己増殖が，意識よりは自己意識活動過程が，命よりは一生の過ごし方が問題視されている。時間の相対性論よりは与えられた時間の人間的な過ごしの方が重きを成してきた。

そのくせ始めと終わりのある時間的対象，つまり展相（プロセスの形態質）の研究は音楽理論を除いて十分に探求されていない。それは価値論がマックス・シェラー以降十分に深められず，労働価値説になにもかも還元す

る安易な考えに甘んじていることにもよる。

小説『魔の山』は言語芸術の分野で展叙の価値、つまり構成時間の価値に取り組み、それを小説の形式をもって答えようとし、あまつさえ展叙の価値を美的に読者に享受させようとしている。爾来、音楽学が時間作品の時間価値を問題にし、それを深く研究してきた。テンポ、リズム、メロディーの理論である。音楽以外の説明しにくいプロセスの形態質や時間過程の現象はそれらの用語でもって説明されるのが普通であり、それでもってことたれりとされてきた。その代表的格がリズムなる用語である。すべて説明しにくい時間過程の特性はリズムという用語で済まされる。それだけ音楽が時間推移の研究に実績をもっている。反面、それだけ音楽作品以外の時間作品（スポーツ、パフォーマンス、イベント、ゲーム）の時間価値の研究はないがしろにされてきたのである。トーマス・マンはヴァーグナー音楽の愛好者であったので、まずライトモチーフと対位法を文学作法に導入し、それでもって小説の構成時間を構成しようとした。語り手が物語時間の二重性を考察する際、音楽を引き合いに出しそれを音楽と比較し、その違いを指摘している箇所がある（575-576）。音楽と物語は本質的に異なる現象である。また文学は音楽の用語で説明し切れるものではない。またそれでこと終われりとして満足すべきでもない。小説は言語芸術であり、コトバの作り言にして同時に作り事であり、音楽のような楽音の響きの時間作品ではない。そこにはコトバのそれ独特の機能と仕組みがある。

『魔の山』のコトバによる時間構成に作家マンがいかにか苦心しているかは「自作について」の中で述べている次の言葉から十分うかがいしれる。

「とにかく『魔の山』を一度終わりまで読んだ人に、私はもう一度読むことをお勧めします。なぜなら、この書物の特殊な作られ具合、構成としてのその性格は、読者の満足を二度目には必然的に高め、深めさせるからです。——たとえば音楽もまた、それが正しく楽しまれるためには、すでに知られていなければならないように。「<sup>コンポジットイオン</sup>構成」という語は、普通音楽

の分野で使われる言葉ですが、私はこの言葉を偶然に使ったのではありません。音楽は以前から、様式形成の面で強く私の仕事には入り込み、影響を与えていました。詩人は大抵「風変わり」な人間、変人なのです、彼らは、方向をまちがえた画家、印刷芸術家、彫刻家、建築技師、あるいはその他、その類のものです。私に関していえば、私は自分を詩人の中における音楽家と見なさなければなりません。小説は、私には常に一つのシンホニー、対位法の作品、楽旨の織物でした。つまりそこでは理念が音楽上の動機の役割を演じているのです。これまで折りにふれて——私自身述べたことですが——リヒャルト・ヴァーグナーの芸術が私の創作上に及ぼした影響が指摘されてきましたが、私は確かにこの影響を否定しません。とくに私は、ヴァーグナーの例にならってライトモチーフの利用を物語の中に移しました。」(786, 「自作について」)

マンは読者が『魔の山』を音楽のように楽しく享受すべくそのようにその構成に苦心したのである。なにしろ小説が何らかの意味で面白いということが必須条件である。小説は無味乾燥な非芸術的な学術論文ではなく、技巧をこらした文学的芸術作品である。それはもともと文学研究者の研究の対象でなく、まず読者の享受の対象である。文学研究者が研究対象とするなどは二の次である。小説は巧みに組み立てられた時間作品として読者の享受対象でなければならない。

読者が楽しめるような構成時間の仕組み、それによって読者が享受できるような時間価値をそなえること、——これが『魔の山』の作者の最終的製作課題である。いくら高遠な思想、理念が内在するにしろ最後まで読んでもらわないことには話にならない。『魔の山』を最後の最後まで読ませる文学的技法がこれまでに指摘したいくつかの叙法である。なかでも中核的なのが、この「自作について」の上記の引用からも分かるように、音楽から採用されたライトモチーフ叙法と対位叙法である。それらの叙法が作品全体の時間的推移（＝展相）を形造るのである。そのことの大きな機能については既に述

べてきた。ここではむしろこれからとりあげる諸々の時間質が作品においてどう活かされているか、それらが複合体となりどう構成時間の展相の価値を作り出しているか、具体的に『魔の山』の作品に即して検討したい。これは厄介な作業であり、一筋縄ではいかない。でも蛮勇を揮って試みてみよう。

まず、一般的に主要な時間質を列挙しておこう。時間を空間から完全に切り離して時間のもろもろの性質を抽出することはできないが、それでも空間の性質と大きく異なる性質を取り出すことはできる。以下の時間質が最低限指摘できよう。それらの時間質は実在的時間世界であろうと、志向的言語的虚構世界であろうと、はたまた意識の流れの内的時間世界であろうと一般的に通用する。

I) 時相質, II) 変化質, III) 速度質 (テンポ), IV) 遠近質, V) 間隔質, VI) 単位質, VII) 周期質 (= 反復質), VIII) 状態質 (= 持続質), IX) 進捗質, X) 継起質, XI) 方向質, XII) 緊急質, XIII) 適時質, XIV) 時熟質, XV) 組織質, XVI) 層序質, XVII) 展相。

これらの質の相互間にはアプリアリなもろもろの論理的関係がある。例えば、速度質は間隔質や変化質、単位質と関係をもつし、進捗質は速度質、遠近質、方向質、間隔質と不可分である。それらをアプリアリに個々に論理的に究明することができるはずであるが、ここではしない。特に最後の全体的特性たる展相はここに挙げたもろもろの質のかなり複雑な構成よりなることは明らかである。継起質、組織質、層序質抜きではとても考えられない。どのような時間質の選択とその構成が展相のめりはり、起伏、ダイナミズムをつくるのかを究明することは大変厄介な仕事である。またこうしたことを抽象的に論理的に作業を続けてもこれぞすばらしい時間価値であるという機構、機序が説き明かされるのかあやしい。音楽なら楽音が、バレエならバレリーナーの動的形姿が、野球ならプレイヤーの投打走がそうした時間質を具体的に形成する。文学作品ではこれらの質を具体的にどう作っているかは言語をにおいてほかにない。語義、文意、文脈、表現形式、文体、話法、話題、



語り手の種類、叙法の多様性等抜きでは考察はできない。それぞれの時間質について注釈を加えながら作品『魔の山』の中でのそれらの存在と機能について説明しよう。

## I) 時相質

実在的時間における過去時相、現在時相、未来時相の三つの時相の存在は否定すべくもない。しかし、これら相互間の相違となればそう簡単に説明はできない。活動の面からすれば現在時相が活動中であり、過去時相は脱活動であり、未来時相は未活動である。この三時相のうち存在論的には現在時相が存在基盤であり、活動のさなかにあり、過去時相と未来時相はその存在論的視点から考察され得る。

過去、現在、未来の三時相は  $H_2O$  の相転移に比喻をもとめることができようか。現在は水である。流動的な液体である。過去は氷である。結晶した個体である。未来は水蒸気である。自由な運動をする分子の気体である。氷は既に固まっていてその部分の手直しや変更や移動は不可能である。きちんと充実した不可逆的存在である。もし現在より手直しが可能なら、過去の不始末は直すことができよう。水蒸気はいまだ形が定まらない可能存在である。水蒸気と氷は同じ分子でありながらその性質は非対称的である。現在を幾何学的点の一瞬と考えるわけにはいかない。もしそうなら一瞬の活動となり、活動は無きに等しくなろう。宇宙開闢のビッグ・バンの一瞬といえども無の活動でない。10のマイナス33乗分の1秒といえどもいかばかりかの時間のほりまがある活動である。可能性を秘めている未来がどれほど現実化するかは現在の力量にかかわっている。現在はまた存在論的に過去に支えられている。現在は過去と未来の二つの時相の、こうもいってよければ、圧力を受けている存在で、既決とも未決ともつかない揺らぐ流動的な存在である。

人は普通現在に存在論的基盤を置きそこに視点を定めて過去や未来を遠近的に見て遠い過去、近い過去、遠い未来、近い未来などを考える。この存在

論的基盤の上に意識の活動の場を設けて、現在、過去、未来にたいする志向性を働かせる。原印象、想像、記憶（回想）や把持、期待（構想）や予持の現象学的時間を意識活動のただなかに置く。以下の模式図でその概略が示されよう。

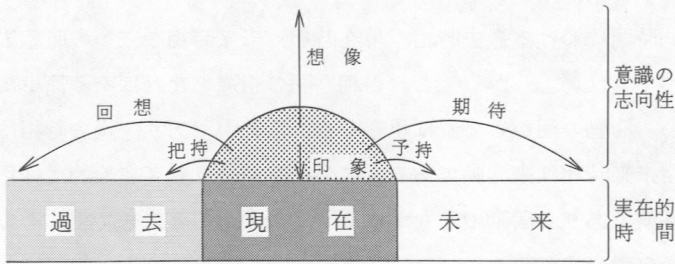


図 5

さて文学作品においては三時相とは何か。物語の筋の進展は実在的時間を想定し、それを装っている。その点で物語の描かれた時間（物語の内容的時間）はこの三時相を前提している。しかし装っているといても実在的時間と瓜二つというわけにはいかない。『魔の山』の時間の遠近短縮叙法によっても分かるように描かれた時間は実在的時間の連続性はなく穴だらけである。また実在的時間は不可逆的であるのに錯時叙法はあと戻りを可能にする。

この点について詳しく述べよう。

物語の筋の進展ではこの実在的時間の三時相構造は暗黙の前提となっている。つまり自然時は物語の筋の縦糸である。言語的虚構といえども登場人物、事物、事件は実在の世界のそれらのような時間的性格を備えている。ビデオ・テープの逆回しの映像が示すような可逆的世界（例えば老人から少年の方向に「成長」する物語）の小説といえども、実在的時間の流れの方向（少年から老年への方向）が暗黙の前提になっておればこそ可能なのである。虚構世界とて実在世界がお手本である。

しかし一見、作中に描かれた時間（例えばハンス・カストルプの山の上の

7年間）は実在の時間を手本にしているから実在的時間そっくりのように見えるが決してそうではない。もしそうなら読者はハンス・カストルプと本当に7年間付き合うことになろう。つまり23歳から30歳までの実在のハンス・カストルプと一緒に「魔の山」で生活することになろう。読者も七つ歳をとることになる。語り手の方はどうか、七つ歳をとるのか。こんなことはよもや読者は想像するだろうか。語り手が実在的な人物と考えるならそうなるはずだ。そうなら語り手は作品世界から現実の世界に抜け出すことができよう。登場人物もまたそれができよう。語り手も登場人物も作中の言語的作りものであり、かようなことは不可能である。語り手はすべての登場人物の行動、事物や事件の進展を物語の筋の全体的展開に合わせながら促進したり遅滞させたりできる触媒である。ハンス・カストルプの到着二日目の描写は精緻極まるが、歳を追う毎に時間は短縮圧縮され穴だらけとなる。ハンス・カストルプが虚構人物であるように彼の山の上で過ごす時間も虚構なのである。描かれる時間も言語的作り事である。既に指摘したようにハンス・カストルプの7年間（物語の内容的時間）は遠近短縮叙法により遠近的に短縮されている。主人公のハンス・カストルプは第二章では幼年時代に抜け出ている。実在的人間ではかようなことは不可能である。錯時叙法のみが可能にする。コトバの世界でのみ許されることである。このような意味で語り手はこの「時間」を第七章の冒頭で「物語の内容的時間」とか「物語の虚構的時間」（575）とかと表現している。それにたいして語り手が語る時間の方を「音楽的、現実的時間」（575）といている。しかしこれとて実在的時間、例えば時計で計測される時間と取れば誤りである。小説の時間は音楽の演奏時間と同一視できないからだ。語り手が作中の作りものである点を忘れてはならない。物語の「内容的時間」も「現実的時間」も共に非実在的時間である。第三章「読者の美的時間性」で説くようにそれらの時間は読者の意識にかかわる志向的な言語的虚構時間である。

上記の模式図はある条件をつければ作品の構成時間と読書活動にもいえ

る。読者には今読んでいるところの印象や想像とこれまでに読んだところの記憶や把持、これから読むところの期待や予持があり、読者は今読んでいるところを基点（読書の原点）にした時間遠近感を抱く。いわば記憶や把持、期待や予持は現在の印象と想像に流れ込み、現在の意識の活動性はいやが上にも高められる。読者の現象的時間抜きでは「美的時間性」と時の美学は考えられない。当論考の最後で論ずる課題であるのでここでは深入りしない。

描かれる世界が可逆的世界（SF小説の過去や未来にタイムスリップ）であろうと、語り手が語る時間の方向は小説の最初の一行の一文から最後の一行の一文への方向である。自然時叙法であろうと錯時叙法であろうと語り手の〈語りの原点〉とそれと向かい合う読者の〈読書の原点〉の移動は最初の文から最後の文への推移である。

語り手が語りの原点を物語の筋の展開においてどの時相に置くかによって自然時叙法や錯時叙法が成立することは既に述べた。『魔の山』の語り手は「私たち（wir）」という一人称複数形式をとりながら〈筋〉（描かれた時間）の過去に移動でき、その時点を現在化できる。それは〈語りの原点〉が常に現在であることによる。これは実在的時間の現在時相ではない。擬似「現在」である。しかし現在時相を装うのである。その意味で語り手はどの時相をも超越する。語り手は自然時の超越者となる。第二章は錯時叙法によるハンス・カストルブの前歴であり、そこは彼がダヴォスのサナトリウムにいる時点からすれば彼の〈過去〉である。このことと語り手の語りの「現在」と区別すべきである。

語られる内容が錯時叙法による主人公の過去のことであろうが、主人公の回想による過去の再現であろうが、また先走って未来のことであろうがその箇所は語りの「現在」となる。大まかにいえば語られているその箇所はすべて語りの「現在」であり、そこが読者の読みの「現在」となる。語りの「現在」が語りの原点であり、それが読書の進行につれて最初から結末へと移動

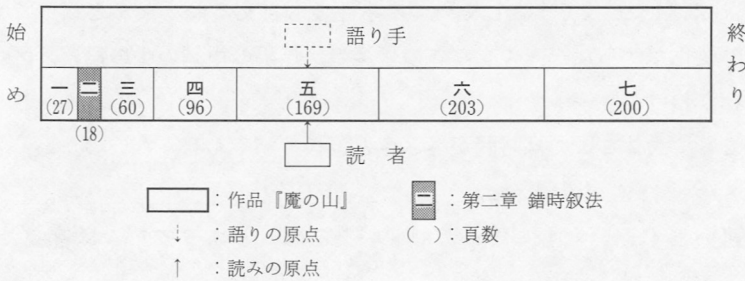


図 6

するのである。無論、読者は作外にいる。しかし、読者が読み出さないことには語りの「現在」は移動しないし、作品に描かれている時間（＝〈筋〉）も流れ出さないのである。

小説全体がすべて自然時叙法で一貫しているなら語りの「現在」が常に〈筋〉の現在相にあたり、既に読まれた箇所は過去相であり、これから読まれる箇所は未来相である。なぜなら自然時叙法は自然時を模しているからである。錯時叙法や回想叙法にあっては語りの「現在」に〈筋〉の過去や未来が入り込むのである。

ここで語り手の「現在」と読者の「現在」との合一が見られる現在化、現前化について言及しておこう。特に会話体の現在性と現場性の威力と読者の臨場性の強さについて触れよう。第二章が錯時叙法によるハンス・カストルプの前歴であることは既に述べた。ハンス・カストルプの幼年時代と少年時代が語り手によって語られる。ここはハンス・カストルプ自らによる自己の前歴の回想叙法ではない。そうすることもできるがそうせず、語り手が客観的に描写している。語り手がハンス・カストルプの山の上に来る前の祖父に預けられていた幼少年時代を語る。

次の会話の場面の文章は第一章のものである。

(1) 〈「実際、君が来てくれてありがたかった」と彼（＝ヨーアヒム）は言った。そういう彼の、いつもはのんびりした声だが、感動の調子を帯びてい

た。「ぼくにとってまさしく一つの事件とも言えるね。なんといっても一つの变化だからな——つまりこの永遠の、無限の単調の中の段落、区切りというわけだ。……」

「でも、大体ここでは時間がさっさと過ぎていくんじゃないのかい」とハンス・カストルブが聞いた。

「速いとも遅いとも、なんとでもいえるね」とヨーアヒムは答えた。〉

(25)

次の会話の場面の文章は第二章のものである。

(2) 〈それから祖父は盤を皿の上に戻し、天窓から射しこむ光に仄かに輝く盤の、滑らかな薄金色の内側を少年に見せた。

「やがて八年になる」と彼(=祖父)は言った。「わしらがお前の頭をこの上に差し出し、お前を洗礼したお水がこの中へ流れこんできたからね。……聖ヤコービ教会のラセン役僧がお水を注ぐと、あの優しいブーゲンハーゲン牧師さまが、それを掌へお受けになって、お前の頭にかけて、それがこの盤の中へ流れ込んだのだよ。〉(33, 5「洗礼盤と二つの姿をもつ祖父について」)

この二つの文章をそれとして文脈を切り離して単独に読者が読んだ場合、共に「現在」のただなかに臨場している感を拭いえない。会話はそうした「現在性」と「現場性」を常に作り出す。(2)の「現在」が(1)の「現在」より古いと知ることは会話体そのものからは判別できない。(2)の錯時叙法の会話体はそれとしては(1)の自然時叙法の会話体と文体上変わるところがないからである。直接話法は「」で記号化されている。この記号はそれが過去の会話であるか、現在の会話であるか、未来の会話であるのかを示す標識をもっていない。それが過去の会話や未来の会話と分かるのは会話の内容か語り手のその他の暦の時間的標識か前後の文脈によるのである。錯時叙法の中の会話体も自然時叙法の中の会話体も現場性と読者の直接的目撃性をかもし出す点では同じであり、会話体はいずれも「現在性」を示す機能に長けている。

こういってよければ「現在性」と読者の「臨場性」の迫真力をつくる。読者はその場に居合わず感をもつ。「臨場性」とは現場の「現在性」であり、迫力とは今話されている作中人物の声の生々しい響きである。既に「会話の場」と「語りの場」の違いについて述べたが（参照、前章第一節「語り手の性格と自然時叙法」）、「会話の場」と「語りの場」とは存在のレベルを異にしている。しかし、「語りの場」は「会話の場」の特殊な構造的変容である。つまり語り手の語りの構造はもともと会話の構造に由来する。「会話の場」では対話者はコトバのやりとりを行なうが、「語りの場」での語り手の聞き手（読者）にたいする語りは一方的である。近代小説においてこの「語り手」は特殊な発達を遂げ、その種類、性格は多様を極めた。しかし、聞き手（読者）の存在は大なり小なり前提されている。そして「語りの場」の「現在性」はまた「会話の場」の「現在性」に由来する。

会話体は読者を過去の中の「現在」に連れ込みその現場の目撃者にする。そこが錯時叙法であろうと自然時叙法であろうとそうする。読者は山の上のレストランでのハンス・カストルプのヨーアヒムとの現場から一転して幼少年時代のハンス・カストルプと祖父のいる現場の目撃者になる。

語りの原点は読者の読書の原点と向かい合っている。同じ時点である。朗読の聴取なら朗読者の朗読に読者は同期を余儀なくされるが、読書の場合は読者が読み出さないことには語りの現在の原点は移動しない。つまり物語の筋も流れないし、それを運ぶ構成時間も流れないのである。読書が「同順的」な「内的演奏」と筆者がいうのはこのことである。

序でにいえば、ヨーロッパの言語大系においてまず動詞の現在形が第一義的で、その過去形、未来形は現在形からの派生形である。このことは語りや会話の「現在性」を伝えて余りある。

次に直接話法と間接話法とでは会話体の現在性はどうか調べてみよう。

引用符「 」付きの直接話法については今、上に引いた。「精神錬成」で

はセテムブリーニとナフタとハンス・カストルプのやりとりは間接話法で書かれている。ドイツ語では間接話法は接続法現在が用いられ構文上明解である。人称まで変わる。日本語訳はその限りでない。会話体を発達させた日本語では間接話法はないも同然である。そのため訳文がどこまでが話した部分か分かりにくいのである。

「ハンス・カストルプは教室でするように人差し指をあげた。自分はおち  
らの感情をも損ねたくないが、と彼は言った。しかしここで問題になって  
いるのは明らかに進歩、人類の進歩のことであり、従ってある程度まで政  
治と雄弁な共和制と教養ある西欧の文明のことである。そこで彼は思うの  
だが、人生と宗教との差異、あるいは、ナフタ氏がどうしてもお望みなら  
う、対立と言ってもいいが、これは時間と永遠の対立に帰着するであろ  
う。なぜなら、進歩は時間の中のみあって、永遠の中には進歩はなく、  
政治も雄弁もないからである。そこでは、人はいわば神に頭をよりかから  
せて、眼を閉じる。そしてそれが宗教と道德の差異である、混乱した表現  
ではあるが、と彼は言った。(下線は引用者、下線はハンス・カストルプの述べた  
言葉)

表現の素朴さよりも、とセテムブリーニが言った。他人の感情を損うま  
いとする気の弱さと、悪魔に譲歩しようとする傾向のほうが自分に気がか  
りだ。(下線はセテムブリーニの述べた言葉)

いや、その悪魔については、すでに一年あまり前に論じ合ったことがあ  
る。セテムブリーニ氏と彼ハンス・カストルプとの間で。「おお悪魔よ、お  
お叛逆者よ！」彼が今もそもそどの悪魔に譲歩したと言うのか。叛逆と仕  
事と批評の悪魔にか、それとも他の悪魔にか？ 実に剣呑な話だ、——右  
にも悪魔、左にも悪魔。悪魔の名にかけて、どうして切り抜けるべきか。  
(下線はハンス・カストルプが述べた言葉)

そういうやり方では、とナフタが言った。セテムブリーニが見たいと望  
んでおられる状況は正しく表現されない。氏の世界像に決定的なことは、



氏が神と悪魔を二つの異なる人格あるいは原理として、「生」を、それも厳密に中世の範にならって係争物として二つの間に置くことである。しかし、事実、神と悪魔は一体であって、一致して生に、生の市民性、倫理、理性、美德に対立しているのである、——神と悪魔とは共同で宗教的原理を示現しながら。（下線はナフタが述べた言葉）（490-491）

間接話法はいわば第三者による会話の場面の描写であり、その第三者が現場を見聞して、読者は彼を通して間接的に知らされる。その点で、直接話法の方が間接話法より現在性と臨場性を表現するのに優れている。間接話法では読者はまた聞きの状態に置かれ、現場の目撃性と臨場性はうすらぐ。それだけでなく文が長文化し人称も変わる。

間接話法から直接話法への切り替えによる現場の迫真力については、II) 変化質の項のところで後述する。

次に回想叙法による過去の現在化について考えてみよう。

回想とは過去を現在に引き込み現在にたたみかけ、現在のあり方が純然たる現在でなく、過去の活性化による現在そのものの変容でもある。これを可能にするのは過去存在を別の形式で持続している記憶や把持や記録にある。意識的記憶であれ、無意識的記憶であれ、それが想起こされたとき、過去は変容を受けて現在に甦る。同じ記憶のなんどかの想起こしはさらに変容して現在に甦り、前の回想と全く同一ということはない。例えばヒッペの回想はジョーシャ夫人の印象と重なり純粋なヒッペの回想になっていない。そしてヒッペが想起こされることでハンス・カストルプの現実の言動は変わるのである。記憶、記録、把持が、消えた過去と今ある現在との結合法であるだけでなく、現在に流れ込むことで現在が変容するのである。

ハンス・カストルプの回想の既に引用した有名な箇所を再度挙げておこう。この回想はハンス・カストルプがセテムブリーニの祖父を回想しているときに付随して数年前の舟遊びが回想されたのである。これはヘルメス哲学の太陽と月の、感情と理性の対位法の寓意である。

「数年前の晩夏、ホルシュタインのある湖で、夕方一人で小舟を漕いだときのことが思い出された。すでに七時、太陽は沈んでいて、満月に近い月が東の岸の叢の上に昇っていた。ハンス・カストルプは小舟を漕いで静かな水面を渡っていたが、そのとき十分あまり、空が人を戸惑いさせる夢のような有様を呈した。まだ明るく、西の空にはガラスのように冷たくはつきりとした昼の光が広がっていたのに、頭をめぐらして東の空を見ると、そこには同じように透明で実に美しい、しめやかな霧のかかった月夜があった。こういう奇妙な状態が約十五分ぐらいも続き、やがて辺りは月光の世界になっていたが、陽気な驚きを覚えながらハンス・カストルプは、一方の明るい風景から他の明るい風景へ、昼から夜へ、夜から昼へと、眩しげに眼を移行させた。彼は今、その時のことを思い出さずにはいられなかった。」(174、下線は引用者)

回想の内容は語り手によって描写されている。西の空が西欧の理性の光のセテムブリーニであり、東の月夜が東洋の感情のショーシャ夫人である。蘇った過去の風景を借りたハンス・カストルプの現在の心景の描写というよりは、むしろ現在の揺らぐ心が過去の風景の現在化を誘発し、そのことで今の揺らぐ心の情景が映し出されるのである。

もう一カ所、「雪」の、孤独をもとめてスキーをしている最中の回想。

「彼はさらに遠く、より高く、空に向かって押し進んでいった。ときどき彼はストックの先端を雪の中に突き刺し、それを引き抜くときに、青い光が穴の底からストックを追って沸きのぼってくるのを見やった。それは彼を楽しませた。彼は長い間佇んだままで、小さい光学的現象を何度も繰返し実験してみた。それはいかにも独特な優しい、山と地底の光であった、緑がかかった青色で、氷のように透明で、しかも陰影があり、秘密に充ちて魅力的だった。それは彼に、ある種の眼の光と色を思い出させた、セテムブリーニ氏が人文主義の立場から軽蔑的に「タタール人の切れ長の眼」「ステップの狼の眼」と呼んだ、運命を覗き見る斜視の眼、——幼時に見

て、再び宿命的に見出した眼、ヒッペとクラウディア・ショーシャの眼を。「ええ、いいわ」と彼女は四囲の静寂の中で小声に言った。「でも、折らないでね。ネジッテ出スノヨ」そして心の中で、彼は理性に訴える朗々たる警告の声を背後に聞いた。」（506, 41「雪」、下線は引用者）

この一瞬の回想はショーシャ夫人がいつ帰ってくるとも分からない彼女の不在のときのもので、ショーシャ夫人への「恋慕の情」の残影が過ぎ去った人の現在化を誘発し、そのことによって残影は影を薄くしながらもさらに尾を引くのである。

このいずれもある外的条件がある事柄の想起こしを誘発し、そうされることによって淡い変容した記憶としてのこのころのである。この淡い記憶が今のハンス・カストルプの言動を無意識的に規定する。

これにたいして「ヒッペ」の夢の中の回想は潜在的意識の触発によるものである。ショーシャ夫人の顔がヒッペと似ているという発見は夢の中での発見である。それでも回想は回想であって、ヒッペへのハンス・カストルプの過去の態度や行動の現在化は、ショーシャ夫人へのハンス・カストルプの現在の態度や行動の類似性をつくる。彼のショーシャ夫人への接近の仕方はヒッペへの接近の仕方の変容した再現である。過去の現在化（vergegenwärtigen）とは過去の蘇りであり、それを今ありありと思ひ浮かべることだけでは尽きなく、その人の現在の行動をも規定する。

このように回想叙法はある過去を蘇らせて現在に取り込むと同時に現在の有り様を変容させる。ハンス・カストルプのヒッペへの振るまい方がただ単に蘇るのでなく、ショーシャ夫人へのその変容した振るまい方となる。ヒッペにたいする思いが冒険的なものであり、ショーシャ夫人への恋慕の念が「変種」の「冒険的な」ものであり、「倒錯的」であることの意味はここにある。こうしたことを語り手は、ヒッペへの回想をショーシャ夫人への恋の告白劇を誘導するライトモチーフにして筋を展開する。つまり、回想叙法によるヒッペにたいするハンス・カストルプの過去の行動様式の「現在化」と、

彼のショーシャ夫人にたいする恋の告白劇の会話体による「現在性」との両者でいやがうえにも告白劇の舞台の「現場性」のポテンシャルを高め、読者をその生々しい現場の目撃者たらしめる。この意味で「ワルプルギスの夜」の恋の告白劇は回想叙法とライトモチーフ叙法の重ね合わせによる効果の圧巻である。

『魔の山』の語り手は語りの場で読者を強く意識している。物語の事件の各種の予告がそのことをよく物語っている。

#### 事件の予告：

物語のこれから先に起こる事件を先取りしてその内容を展開する場面は『魔の山』にはない。この点で未来の錯時叙法はない。語り手の出来事の予告と未来の錯時叙法とは別次元の事柄である。予告は読者にたいするこれから起こることの事前通告であり、読者にある期待感をもたせる仕組みである。第一部の「ワルプルギスの夜」にこんな箇所がある。

「……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だけである。しかし私たちは、それを知っていることでいい気になってこれまでの慎重さを失わないように、慌てすぎないように、すべてを信頼するに足る時間の手に任せよう。——ハンス・カストルプ青年が倫理的な羞恥心から、あんなにも長い間そういう結末を招くことを抑制していたということに私たち (wir) は深い同感を覚える。それゆえ、その事件を話すことをできるだけ遅らせていたのである。」(351, 下線は引用者)

これは予告ではない。どのような結末になるか示していないからである。これは語り手のもったいぶった構成上の語り口を示したものに過ぎない。なるべくことの成り行きを自然時にまかせる手法である。特に山場を設定する場合には事件の結末を先取りすることは、読者の感興を殺ぐことになる。

未来の事件の予告を読者にする箇所が第二部に目立つ。ショーシャ夫人が再来するという予告は4回ある。そのうち2回は登場人物ヨーアヒムとセテムブリーニによってなされる。他の2回は語り手によってなされる。

#### A) 登場人物による予告

##### (1) ヨーアヒムの再来による予告

「ヨーアヒムは黙っていたが、ツィームセン夫人はその言葉で、ある人に会ったことを思い出して、その人からハンス・カストルプによろしくと言われたが、忘れないうちにそれを伝えておかなければと言った。——その会った女性というのは一人旅らしかったが、整いすぎるくらいきれいな眉毛をした、どこか人好きのする人で、自分たちがふた晩の夜汽車の旅の一日をミュンヘンで過ごしたときに、そこのレストランで自分たちのテーブルへ近づいてきて、ヨーアヒムに挨拶した。以前ここにいた患者さんとかで、——ヨーアヒム、お前もなんとか言ってくれれば……「ショーシャ夫人だよ」と、ヨーアヒムは静かに言った。彼女は今アルゴイのある療養地に滞在していて、秋にはスペインへいくのだそうである。そして冬には多分またここへやってくるだろうということである。くれぐれもよろしくということだった。」(533, 42「勇敢な軍人として」)

##### (2) セテムブリーニによる予告

「エンジニヤ？ 風の便りに何を耳にしたと思われますか？ あなたのベアトリーチェが戻ってくるそうじゃありませんか？ あなたを天国の旋回する九界へ案内したあの女性がですよ。」(551)

#### B) 語り手による予告

「ショーシャ夫人はどのくらいの間ここにいなかったのか、そしていつから、大雑把に西暦紀元何年にまたここへ舞い戻ってきたのか（事実彼女はまたここへ舞い戻ってきていた）」(577, 43「海辺の散歩」, 傍点は本文, ( ))

内の下線は引用者)。

「ショーシャ夫人が舞い戻ってきたときは (ハンス・カストルプが予想していたのとは違った舞い戻り方であったが——それについてはいずれしかるべき箇所ですべよう)」(578, 下線は引用者)

この4回の予告によって読者はハンス・カストルプが謝肉祭以来久々に再会するショーシャ夫人にどう反応するかに関心を抱く。分量にして約70頁後にショーシャ夫人はペーベルコルン老人を「旅の伴侶」にして再登場する。

次はペーベルコルンの死の予告的暗示、ただし語り手は読者の声をも代弁しながら暗示する。

「メネール・ペーベルコルンは、その冬が過ぎ——冬はまだかなり残っていた——春になっても「ベルクホーフ」に滞在していたが、最後にはまだ、皆でフリーエラ谷とそこの滝へ出かけたあの記念すべきピクニック(これにはセテムブリーニとナフタも加わった)にも同行することになった。……最後にはまだ、とはどういう意味だろう? では、そのピクニックの後には彼はもういなくなったのか。——そのとおり、彼はいなくなった。——では「ベルクホーフ」を去ったのか——そうだともいえるし、そうでないともいえる。——何だって、そうでもあり、そうでもない、とは一体どういう意味なのか。思わせぶりはやめていただきたい。どんなことを聞いても驚きはしないから。」(613, 46「メネール・ペーベルコルン(続き)」)

この思わせぶりの予告の実現はただちになされず、フリーエラの「記念すべきピクニック」の描写の後まで延ばされる。ペーベルコルンの毒注射の自殺(672)まではかなりの分量(60頁)がある。その間読者はペーベルコルンはどうなるのかその成り行きに関心をもって待つ。

語り手は第二章を除き自然時叙法を『魔の山』で採用したために未来の事件の先取りは極力さけている。上記の引用に続いて語り手はこう語る。

「他の多くのくだらない死の踊り手は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  
 ベーベ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、なぜ諸君はそうせつかに知りたがるか。すべての  
 ことが一時に起こらないというのは、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  
 いてしまうだろう。そういういい方が雑すぎるならば、「さっさと済んで  
 しまおう」と言ってもよかろう。」(613-614, 下線は引用者)

これは「メネール・ベーベルコルン(続き)」の最初にある。物語は分量と  
 してはまだ全体の八分の一残っている。語り手は慎重であって決してことを  
 せいて先取りなどはしない。自然時の「時間の顔」を立てて自然の進展にま  
 かせている装いをしているが、しかし、実は時間の熟成である(参照, XIV  
 の時熟質)。構成時間にめりはりをつけるためにわざとベーベルコルンの結末  
 を遅延させてそれを山場で迎える仕掛を準備し時熟を待つのである。それを  
 導くライトモチーフとして死に導く老人の生にたいする「不安」を4カ所  
 (603, 633, 641, 642)で設定している。

ナフタとセテムブリーニの論戦は第七章の終わりで結局ピストルの決闘で  
 結末を迎えるが、既にそうなる暗示的予告として第六章の終わりの「勇敢な  
 軍人として」において両者に「決闘者(Duellanten)」(557)という言葉を使用  
 していることを指摘しておこう。これも暗示的予告である。しかし後に示  
 すようにこの「決闘者」と決闘事件(755)までかなりの距離(分量)があり  
 暗示が効を奏するのか最初の読書では分からない。

もう一つ語り手の予告について触れておこう。「妙音の饗宴」の中でグノー  
 の「ファウスト」に登場するヴァレンティーン青年に触れている箇所  
 で、「私たちがこのレコードについてここで簡単に述べておかなければなら

と思ったのは、ハンス・カストルプはこのレコードが特別好きであったし、またもっと後になって、ある奇妙な機会に、これがある役割を演ずることになるからである。」(701-702、下線は引用者)と語り手が読者に後の事件に注意を促している。それは約30頁後(735)に交霊術でヨーアヒムの霊を呼び出すムードづくりのためにこのレコードが使われるからである。それはハンス・カストルプがバレンティーン青年を今は亡きヨーアヒムに見立てていたからである。読者はこの注意の促しによってある事件を期待しながら読むことになる。しかし、あまり間隔を離してしまうと読者の把持から消えてしまう。

予告は読者との関係からくる構成上の技巧であり、読者の物語の筋の成り行きへの期待感、関心や予持に資する技法である。第二部に予告が目立つのは、『魔の山』の長編小説の性格と関係している。

## II) 変化質

「時間は変化を生み出す」、——これは物語の構成にもいえる。物語の筋の成り行きは必ず変化をともなう。読者は筋の変化を追う。これはいうまでもない。作中の人物、事物とはいえ運動し変化する時間的なものである。語り手が「海辺の散歩」でいうように物語は音楽同様に時間を基盤としている。「時間とは変化なり」、——これはいにしえよりいわれている時間の定義である。しかり、変化のある事象で時間を組織しないことには物語は成立しない。空間場面が変わり、天候が変わり、季節が変わり、年が行き交い、登場人物が変わり、彼らの精神構造が変わる。こうした物語の中の人物、事物の変化は実在的世界のそれと変わらない。物語にもこうした変化があることはいうまでもない。なければ物語の筋は進展しないであろう。これは筋の変化である。筋の変化がない小説はあるまい。読者は事件はどうなるのか、結末はどうなるのかと筋を追い、それを知ろうとして最後まで読もうとする。筋の変化はごく当然なことだ。これは多言を要すまい。むしろ筋を運ぶ構成時



間にとって重要なのは文体の変化である。

つまり、その筋をどのような文体で展叙するかである。筋の変化と文体の変化は別次元である。「文体」という用語は曖昧であるが、構成時間を組み立てるコトバの様態と見てよい。中でも叙法の変化は文体に決定的意義をもつ。

既に見てきたように語り手が錯時叙法を部分的に採り入れたり、ライトモチーフ叙法から対位叙法に移調したり、時間を遠近短縮的に描いたり、また夢叙法や回想叙法をライトモチーフ叙法に重ねたり、たたみかけ叙法でテンポを加速したり、描写文から会話文に変えて「現在性」と「現場性」を高めたり、長文から短文に変えて思考の明解さを出したり、さらに思弁叙法から情景叙法に変調して感性に訴えるのも変化である。

また語り手が姿を現わしたりくramしたり、読者に呼びかけたり、ある事件の注釈を加えたりするのも語り手の機能の変化である。語り手の視点から登場人物の視点に転換するのも変化である。登場人物同士の視点転換もそうである。セテムプリーニは登場人物の性格を的確に表現する見事な表現形式をいくつか用いている。例えばハンス・カストルプの「人生の厄介息子」という表現である。こうした表現はいくつかあり、性格描写のキーワードとなっていて見逃せない表現である。こうした様々な変化はポリフォニーとなり、文体リズム、ハーモニー、メロディーとなる。

こうしたものを総称して「文体」の変化といっておこう。この変化の中には物語の〈筋〉の変化は含まれない。

ともかく構成時間上の変化には以下のものがある。

- (1) 語り手の機能の変化
- (2) 叙法の変化
- (3) テーマの変化
- (4) 表現の変化
- (5) 視点の変化

### (1) 語り手の機能の変化

これまでの論述で語り手の機能については随所で述べてきた。語り手が主人公ハンス・カストルプに語りかけるケース、読者にハンス・カストルプの永遠の現在を体験して貰うために海辺の情景を想像してほしいという訴えも引き合いに出した。またショーシャ夫人の再来の予告、ペーペルコルンの行き着く結末の暗示についても触れた。勿論語り手が時間について解説や注釈を加えたり、暦の時間的指標を意図的に与えたりしていることも指摘してきた。そして語り手が姿を現わしたりくらましたりする自在変化の様も指摘した。これらは語り手の機能の変化の様態である。語り手の存在なくしてはおそらく『魔の山』は時の小説にはなるまい。というのは語り手は『魔の山』の作品の構成にまで口を出しているからである。たとえばハンス・カストルプが予定の3週間すぎた時点でその後の3週間の語りの分量はわずかですむとその構成の秘密まで読者に明かしているからである。再度引用しておこう。

「読者をあまり驚かせては申し訳ないので、初めに物語の語り手自身があらかじめ驚いておいたほうがよさそうに思われることがここに一つある。ハンス・カストルプがここの上の人たちと一緒に過ごした最初の三週間（神ならぬ身にとっては、それは今度の旅行の予定総日数の、真夏の二十一日間で片付くはずであった）に関する報告は、不思議なくらいに私たちの予想にたがわず、多くの時間と空間とを要した——しかし、その後、彼が過ごした三週間は、とても最初の三週間に必要とした紙やページや時間や日と同じだけの行数なり言葉なり時間なりを要することはまずあるまいと思う。すでに今から予想されるが、これ以後の三週間は、あっという間にすぎて、片付いてしまうだろう。

不思議といえば不思議だが、しかし、よく考えてみるとこれは当然な話で、物語を話したり聞いたりする場合はぜひこうでなければならないのである。私たちの物語の主人公、ハンス・カストルプ青年は、運命の悪戯に

よって偶然足止めをくったが、その彼にとってと同様に、私たちにとっても時間が長くなったり短くなったりすること、私たちの時間感覚にとって時間が伸びたり縮んだりするのは当然のことで、これは物語の法則に適っているのである。」（204-205, 26「永遠のスープと突然の光明」、下線は引用者）

そしてこの語り手が「私たち」という一人称複数の形式で姿を現わすことによる語り手と聞き手との臨場性についても指摘した。語り手が wir の形式で読者に語りかける箇所は相当の箇所にのぼる。既に「まえおき」から始まり、要所所で読者に訴えかけて読者の注意を喚起する。これは語り手が「語りの場」で常に読者と共に現在性と臨場性を共有する手立てである。語り手は自ら語る『魔の山』を「最大級の過去形で」話す「童話」めいたものとしながらも、「語りの場」では語りの「現在性」によって現実感をもたらす。読者は決してそれを遠い昔の話とは受け取らず今まさに生起している出来事として受け取る。つまりハンス・カストルプが目前に立っている「実在人物」としてありありと見るのである。ここに小説がコトバの〈作り言〉でありながら〈作り事〉である所以がある。言（コト）と事（コト）は同次元で捉えられているのである。小説は「現実」を装うのである。語り手の読者への語りかけはひとえにその「現実性」と「現在性」を強める技法である。

#### a) 読者への喚起の機能

読者はもしかすると語り手が期待していないあらぬことを想像している場合がないとは限らない。そういう場合、語り手は予防線を張るか、真意を改めて伝える必要がある。次の読者への呼びかけはそれである。

「ほかの人たちと一緒に食後立ち上がって広間を去っても、ハンス・カストルプはまた次の食事を楽しみにして待つことができた。——しかしそれも、彼が病んだクラウディア・ショーシャ夫人と一緒にいるのを待つ気持ちを、「楽しみ」という言葉で表現してもよければの話である。なぜなら彼の場合、「楽しみ」という言葉は、浮気で逸楽的な単純なありふれた意

味ではないからである。読者には、ハンス・カストルプの人柄や気持ちには、こういう言葉、つまり享乐的で陳腐な言葉がぴったりするとおもわれるかもしれない。しかし彼も理性や良心のある青年として、そう無造作にショーシャ夫人を見たり、夫人と一緒にいることを「楽しんで」ばかりいなかつたことを思い出していただきたい。だから私たち(wir)は誰かが彼にそういう言葉を彼の前で使ってみせたとしたら、彼は肩をすくめてそれを拒絶したことであろう、ということをごここではっきりさせておこうと思う。(158-159, 23「食卓での談話」, 下線は引用者)

この呼びかけによって読者は緊張し、場合によっては読者は「そうだったのか」と教えられるときもあろうし、またハンス・カストルプの性格について理解を深めることもあろう。読者の読解の手助けとなる。

#### b) 読者の同意をあてにする機能

わき役のヴェーザルはショーシャ夫人の肉感にすっかりやられた商人だった。謝肉祭の夜以来ハンス・カストルプに友情をもとめている男である。彼は「自分のほうでは愛しているのにまるで意に介しない女に愛の告白をすることが意味があるだろうか」ということをハンス・カストルプに質す男である。

「私たちは主人公を実際以上に良くも悪くも見せるつもりは毛頭ないのだから、ここで次のことを報告しておこう。哀れなヴェーザルがある晩ふたりきりのとき、謝肉祭の集いのあとでの体験と見聞について、後生だからぜひ委細を聞かせてくれと、声を震わせてせがんだとき、ハンス・カストルプは穏やかな好意をもって彼の意を迎えた。読者も信じられるであろうが、このひそやかな一情景には、下品で軽薄なところは少しもなかつた。」(456, 下線は引用者)

こう念を押されると読者はそうとしかとらなくなろう。

c) 読者にエピソードを確約する機能

ショーシャ夫人がペーペルコルンを「旅の伴侶」として再来したあとハンス・カストルプがべつべつに対談する場面が設定されている。

「二つの短い対談をここにしておくしなければならない。それはこのころ、私たちの小説の、主人公らしくない主人公が、クラウディア・ショーシャと彼女の旅の伴侶とを相手に、そのそれぞれの一人ずつと交わした二つの不思議な会話である。」(635, 46「メネール・ペーペルコルン(続き)」)

その一話はハンス・カストルプがショーシャ夫人に「死の天才的原理」を説き、別れ際ショーシャ夫人がハンス・カストルプの唇にロシア風の「愛を誓う意味で交わされるような接吻」をする(635-643)。

この後で語り手はこう続ける。

「さて、ハンス・カストルプとショーシャ夫人とがロシア的接吻をしている間に、私たちはこの小舞台を暗転させて、次の幕へ移ろう。お約束しておいた二つの会話のうちの二番目のを話す順序になったからである。」(644, 下線は引用者)

その2話はペーペルコルンにハンス・カストルプが問いつめられて、とうとうショーシャ夫人との昔の恋の関係を白状したエピソードである(644-660)。

d) 登場人物への呼びかけの機能

語り手が登場人物ハンス・カストルプに話しかけることは既に指摘したが、ジェイムズ叔父がハンス・カストルプを引き取りに来て果たさず下界に帰るとき、語り手は「正直者の、下界の旗への逃亡者、ジェイムズ叔父さん、では道中ご無事で。」(467)と語りかけている。

第七章「海辺の散歩」には読者のこれまで読んだ事柄の把持への言及がいくつもある。

読者の記憶(把持)の喚起としての呼びかけ、——「なぜなら物語は、時

間を充たす、つまり時間を「きちんと埋め」、時間を「区切り」、その時間にはいつも「何かがあり」、「何かが起こっている」ようにするという点で、音楽に似ているからである——。我々はここに死者の言葉に対する悲しい敬虔な気持ちをもって、今は亡きヨーアヒムがある機会に漏らした言葉を引用したのだが、これはもうずっと昔に聞かされた言葉で——一体どのくらい昔のことであったか、果たして読者は、はっきりと憶えておられるだろうか。」

(575, 下線は引用者)

ちなみに、これは「政治的嫌疑」でヨーアヒムがセテムブリーニと交わした次の件である。

「(音楽は)気分転換だと思うのです。二、三時間の時間はまともに満たしてくれます。時間をいくつにも分けて各部分を満たしてくれるので、どの部分も何か内容を持つことになります。ところが、ここではどうでしょう、ここではいつも何時間、何日、何週間というものがあったという間に過ぎていってしまいます。……いま演奏しているような軽い曲の続くのはおそらく七分間ぐらいのものでしょうが、その七分はそれだけで独立した何物かであるわけです。初めと終わりがちゃんとあって、それは他の部分からは際立っていて、いつものようにすぐ消え失せてしまわないようになっています。さらにこの七分は、曲の音形によって幾つかの部分に分けられ、音形はさらに拍節に分けられているので、常に何かが進捗しつつあり、どの瞬間にも何か手ごたえのある意味が与えられているのです。……」(131, 19「政治的嫌疑」)

400頁以上も前のことで読者はほとんど忘れている。従って語り手も当時のヨーアヒムの見解を要約して繰り返している。

われわれは「海辺の散歩」の時点でハンス・カストルプがこの山の上に何年いたのか、と問われるならば、よほどの注意深い読者か文学研究者でなければまず分かるまい。語り手はきちんとした暦の時間指標を与えていないからである。それは語り手が、既に指摘したようにハンス・カストルプの時間

感覚の鈍磨の視点を通して語っているからである。筆者が提示した図1の(A)にある第二部の時間指標は筆者がわずかな語句を頼りに算定してつけたもので作品に書かれている指標ではない。この辺の事情を「海辺の散歩」では次のようになっている。

「彼（＝ハンス・カストルプ）は自分が一体いくつになったのか、どう考えてみても、いくら頭をひねくってみても、もう長い間本当に解らなくなっていた（中略）。

さてハンス・カストルプもその気になりさえしたら、別にたいして骨も折らずに計算によってこの疑わしい状態にけりをつけることができたであろうし、また読者にしても、曖昧で不明瞭なことは自分の健全な趣味に合わないというのであったならば、その手間暇をかけずとも、それをはっきりさせることはできるであろう。」(577-578)

次は既に指摘した読者に海辺の情景を想像してハンス・カストルプ「永遠の現在」の時間体験を再体験してほしいという読者への訴えである。その箇所は既に述べたので省略する（前章第一節「語り手の性格と自然時叙法」）。

語り手の存在は文学作品の際立った特徴である。純粹音楽にはありうべくもない。語り手が作中の中でありながら作品を構成する大きな役割を負っている。映像作品や音楽作品にも「語り手」が力添えする作品があるが、語り手自身が作品構成に大きく与ることはない。むしろ語り手が語り手の機能を十二分に発揮するのはコトバの作品においてである。コトバでしか物語れないのが物語であるからだ。語り手の読者への訴えの様々な機能は、第三章の「読者の美的時間性」において述べるように読者の読解や美的時間性の形成に大きく与ることだけをここで指摘しておこう。

#### e) 語り手のほのめかしの機能

語り手が描写しないで事象や事件をなんとなくほのめかす。先のペーペルコルンの死の暗示的予告もそれである。ハンス・カストルプがクロコフス

キーの精神分析を受けるがその内容も明かされない。むしろ読者の想像に委ねる(395)。このことは既に述べた。丸一年が過ぎて坐るテーブルが変わり、ハンス・カストルプはマンハイムの男のヴェーザルがハンス・カストルプに「ワルプルギスの夜」の恋の告白のことを話してくれるようにせがむ。これについて語り手はその内容に触れずに次のように語る。

「後生だからぜひ委細を聞かせてくれと、声を震わせてせがんだとき、ハンス・カストルプは穏やかな好意をもって彼の意を迎えた。読者も信じられるであろうが、このひそやかな一情景には、下品で軽薄なところは少しもなかった。それにもかかわらず、私たちはいろいろな理由から彼と私たちをそれに関与させず、ただ、ヴェーザルがその後以前にも倍する献身をもって人づき合いのいいハンス・カストルプの外套を持ち歩いてきたことを言い添えておくにとどめよう。」(456, 39「ほうほうの体で」、下線は引用者)

f) 語り手による事件の予告

これについては I) 時相質で先に述べたので再論しない。

(2) 叙法の変化：

『魔の山』に用いられている叙法には、自然時叙法、錯時叙法、遠近短縮叙法、回想叙法、夢叙法、ライトモチーフ叙法、対位叙法、たたみかけ叙法、情景叙法、思弁叙法がある。それに話法(直接話法、間接話法)も叙法の一つである。それぞれの叙法は作品全体の展叙を支配する有力な装置である。どのような叙法からどのような叙法に切り替えたり、移調したり変調したりすることは音楽の調の変化に匹敵しよう。これらの叙法は重層的になって一つの叙法だけで展叙を全うしていることはない。叙法は言葉の語義、文意、文脈といった意味上の事柄ではなく、また文法的な事柄でもない。叙法は構成上の事柄である。これは文法でいわれる構文ではない。様々な叙法の重層的・有機的活用は作品全体の展叙をダイナミックに構成する。



構成時間の時間的価値を形づくる有力な装置である。『魔の山』が精緻なが  
 っちりした秀逸な構成になっているのはこれらのいくつかの叙法を巧みに変  
 えながらあるいは統合しながら組織立てているからである。構成時間の自己  
 組織性の原動力になっている。展相はまさしくこの自己組織性の時間的相で  
 ある。展相については最後に考察する。

文には様々な構文がある。平叙文、否定文、感嘆文、疑問文、命令文等  
 である。さらに文には時制がつきものである。現在形、過去形、未来形で  
 ある。こうした文法的構文は文体の一形態であるが展叙を決定的に形づくるも  
 のではない。むしろ文と文の連関の流れの構造の方が展叙において大きな機  
 能を果たす。

例えば、既に指摘したように第二章には錯時叙法が用いられ、その他は自然  
 時叙法である。これは文の過去形とか現在形とかの事柄ではない。ライト  
 モチーフ叙法や対位叙法は命令文や疑問文の事柄ではない。情景叙法や思弁  
 叙法は描かれる対象（話題）の性質によるものである。観念的、概念的な、  
 抽象性が高い文意と文脈と、知覚的に捉えられる情景、景観の具象性に富ん  
 だ印象主義風の文意や文脈があることは既に指摘した。前者の文の連関は読  
 解において難解性をもたらし、後者の文の連関は平易性を作る。前者は情景  
 化が困難であり概念的思考を強要する。これがよく利用されているのが人文  
 主義者セテムブリーニと古典学者ナフタの文化の様々な要件についての激し  
 い論争論議である。病気、死、生、文化、世界情勢、歴史的事件等が論争の  
 題目となる。特にヨーロッパ文化の近代の重視のセテムブリーニと中世文化  
 の尊重のナフタの2人の性格の対峙はこの2人の人物の抱く文明の対峙によ  
 る。そしてこれらのテーマは複雑に絡み合い、各節にばらまかれていて1カ  
 所で尽くされることはない。

そして夢（ユメ6）の中ですら既に指摘したように映像的夢とコトバの夢  
 があり、前者の平易な情景性と後者の言葉による抽象性、観念性の対比が見  
 られる。ハンス・カストルプの「鬼ごっこ」の思索的瞑想は後者の範疇に入

る。彼の魂の錬金術的高揚は既に指摘した左領分の人物群と右領分の人物群の力学的な緊張関係のただなかで行なわれる。こうしたことはこれまでに指摘した。読者がもし観念的、概念的的文章にのみ対面するなら読者は精神的に疲労を感じ小説を放棄するであろう。『魔の山』には読者を辟易させ、閉口させる場面も少なくない。それを救うのがそれに続く平易な文章による情景場面の設定である。このことによって難易のリズムが、読書の緩急のリズムが生まれる。

例えば、ナフタとセテムブリーニの文化的議論の「百科辞典」のあとに続く、「フマニオーラ」のベーレンス顧問官が描いたジョーシャ夫人のエロチシズムがただよう肖像画のくんだり、ナフタとセテムブリーニの混乱した激論の「精神錬成」のあとにがらっと変わった「雪」の場面。時間についての語り手やハンス・カストルプの見解にも見える。例えば第四章の「時間感覚についての補説」の時間感覚論、第五章の「永遠のスープと突然の光明」の永遠の現在、第六章「移り変わり」の変化を生み出す時間、第七章の「海辺の散歩」の物語の時間についての考察は、節の最初の方に設定され、読者に時間の本質の解説をこころみる。そうした後でそれらの時間の現象形態を具体的な場面や情景で提示する。時間の様々な本質を具体的に感得できるように構成を組み立てる。これが『魔の山』の「時の小説」たる所以でもある。

いくつかの重要な叙法についてはこれまでに言及したので、ここで話法の変化について言及しよう。話法は叙法の一つである。直接話法間接話法の交互変化も展叙に大きな機能をもつ。直接話法と間接話法の相互交替は文の流れに特有なリズム的变化をつくる。既に指摘したように直接話法の会話体は現在性と読者の臨場性を強く出す手だてであり迫真力がある。それにたいして間接話法は奥歯にもものが挟まった感じがする。

同じ論争でも直接話法によるものと間接話法によるものとは随分読者の受け取り方が異なる。例えば36「そのうえもう一人」ではナフタとセテムブリーニの論争は直接話法による対話が主である。

「戦争」とセテムブリーニは叫んだ。「戦争でさえも、あなた進歩に奉仕する結果になったのです。あなたのお好きな時代のある事件、つまり十字軍のことを想起なされば、私に同意されることでしょう。この文明戦争は、経済的および商業政策的な交渉の面で、諸国民の關係に実に幸運な成果をもたらし、ヨーロッパの人類を一つの理念の旗印のもとに統合させたのです」

「あなたは理念に対してはなほだ寛容でいらっしゃる。それだけに私も一層礼儀正しくあなたのお説を訂正させていただきますが、十字軍とそれが生み出した交易の活発化は、諸国民を一致させる効果を持つどころか、逆に、諸国民に互いの相違を自覚させ、民族的國家理念の形成を強力に促進させたのです」

「まさにそのとおりです。聖職者階級に対する諸国民の關係を問題とする限りでは。そうです、そのころから教権の専横に対抗して國家的、民族的な名譽の感情が強まり始めたのです……」

「そして、あなたが教権の専横と呼ばれるものは、精神の旗印のもとでなされた人類統合の理念にほかなりません」

「私たちはその精神を知っています。そして謝絶する」> (412)

それにたいして、「雪」の前に置かれている「精神錬成」におけるナフタとセテムブリーニの議論では、間接話法が徹底的に用いられる。それは先に引用したとおりである。それに話題の抽象性が加わり余計難解となる。それを「雪」の情景叙法の前に設定することで難易のリズムを作るのである。

「精神錬成」のナフタとセテムブリーニの理屈っぽい延々とした理解しにくい混乱した高踏な激論のあとでは、「雪」が来ると読者は難解から開放されてほっとし、さわやかさと明解さが浮き立つ。こうした難易や緩急のリズムの設定は『魔の山』の随所にあり、読者を最後まで飽きさせることなく読ませる工夫がほどこされている。いわば節間の難易の交替リズムが明確である。

病気、火葬、体刑、拷問、死刑、笞刑についての大討論はほとんど間接話法でなされている。直接話法の場合、読者はその場に臨場し、会話の対話者とその生の言葉を聞き、その現場を目撃するが、間接話法になると仲立ち（語り手）が読者と現場との間に入り距離感が出て目撃性が薄れる。その分だけ目前性を欠き視覚的理解を困難にする。その分だけ議論の抽象性が増し、読書の速度を鈍らせることにもなる。

さらに興味深いことに、この「精神錬成」の冒頭のナフタの生い立ちの経歴の数頁（468-475）全体は、「ハンス・カストルプは、もっと広汎で詳細な話も加えてナフタ自身の口から聞き知ったのであった。」（475）とし、ハンス・カストルプの口を通した間接的語り口になっている。つまり語り手が直接ナフタの経歴を客観的に説明する手法をとらず、登場人物を介した間接的紹介をしている。語り手は間接叙法に徹したのである。

もっと小さな段落で話法の転換リズムを自在に駆使している箇所は沢山ある。その場合おしなべて直接話法の方が現在性と迫力の点で間接話法に勝る。あるいは事柄の重要さを強調することになる。「ワルプルギスの夜」の前の節「死人の踊り」のハンス・カストルプの重症患者や危篤患者の見舞いはおおかた間接話法である。対して「ワルプルギスの夜」の恋の告白劇は直接話法によって演劇的效果が高められる。「ワルプルギスの夜」が間接話法で描写されたのでは恋の告白劇の迫真力は半減しよう。その演劇的效果は半減しよう。

次のくだりは途中でいきなり直接話法（＝会話体）に切り替えることによって決闘の決意の迫力を出す好例である。

〈ルターの仕事……さよう、彼のやったことには、行為自体、行為一般の疑わしい性質をきわめて明瞭に、露骨なほどまざまざと実証してくれるという功績を認めることができるとナフタは言い、聞き手のハンス・カストルプに、そもそも行為とは何を意味するか知っているかと尋ねた。（中略）（ここまでは間接話法、次の段落から直接話法——引用者）

「失礼ながらお尋ねいたしますが、そろそろそのい・か・が・わ・し・い・お・談・義（傍点は本文）はお終いになさってはいかがでしょうか」

そう尋ねたのはセテムブリーニ氏であったが、その口調は鋭かった。彼はそれまで黙って座っていて、指でテーブルの上を叩いて髭をひねったりしていたが、とうとう堪忍袋の緒を切らせたのだ。彼は真っ直ぐに座り直した。——真っ蒼な顔をして、いわば座ったまま爪立ちするような格好になったので、ただ腿の後ろの方が椅子の上に触れているだけであった。彼はこの姿勢で、その黒く輝く眼で敵をじっと睨んだ。ナフタはわざと驚いた顔をしてみせながら彼の方を振り返った。

「あなたは今なんとおっしゃいましたか」とナフタは聞き返した。（傍点は本文）……

「私は」とイタリア人は言って、唾を呑んだ。「私は全く無防禦の状態にある青年を、あなたのそのい・か・が・わ・し・い・話でこれ以上悩ますことはやめていただきたいと決心した、ということを申しあげておきます」

「あなた、私は要求します、言葉に気をつけていただきたい」

「そのご要求には及びません、あなた。私は自分の言葉にはいつも気を付けています。あなたの態度はただでさえ動揺しがちな青年の精神を乱し、惑わし、道徳心を阻喪させるものだ。こんな言語道断な破廉恥（傍点は本文）はどんな敵しい言葉で懲らしめても足りないというべきです。私のこの言葉はいささかも事実と違ってはいないはずですよ！……」>（753, 51「立腹病」）

作者マンはその上、しばしば傍点（原文は斜体文字）を付してことの重要性を読者に喚起している。これは演劇なら声を大きくするか荒立てる箇所である。直接話法は演劇が得意とする生々しさである。間接話法で表現したのでは読者に訴える迫力がそがれる。激論が口喧嘩に、口喧嘩が決闘にいたるには会話体における生々しい荒立てた声の響きが必要なのである。

ここで会話文に触れたので、会話文で相手の返事を引用符を用いなくて示

す手法があることを序でに指摘しておきたい。

ペーレンスがハンス・カストルプにいう場面の会話「ご一緒にここの冬が送れないというのは遺憾の極みですな。——たしか八週間ご滞在でしたね？え、三週間？ それはまた気ぜわしいことで。」(123)

セテムブリーニがハンス・カストルプに話しかけている場面、「先ほどあなたが話題にされた婦人——その名前を想い出すことはいま断念します——ああ、そうですか、シュテール夫人、どうもありがとう——つまるところこの滑稽な婦人は——あなたがおっしゃった人間感情にとっての一つのジレンマを意味するものとはおもわれません。」(115, 下線は引用者)

このように相手の返答を取り込んで相手の存在を会話の中身に取り込むのも会話体のもつ「現場性」である。

#### 〔付 記〕

1990年はロマン・インガルデン没後20年に当たっていた。国際現象学会会長 Anna-Teresa Tymieniecka 女史——インガルデンの愛弟子——から、数年前 *Analecta Husserliana* の「インガルデン記念特集号」刊行の旨の書簡を頂いた。日本におけるインガルデンに関する文献調査と論文寄稿の依頼があった。

*Analecta Husserliana, Ingardeniana II, The Yearbook of Phenomenological Research Volume XXX, New Studies in the Philosophy of Roman Ingarden with a New International Ingarden Bibliography.* Edited by Hans H. Rudnick, Kluwer Academic Publishers. 1990 が昨年刊行された。そこに筆者の調べた限りの日本の文献が収録された。

つづいて今年, *Ingardeniana III, Volume XXXIII, Roman Ingarden's Aesthetics in a New Key and the Independent Approaches of Others: The Performing Arts, the Fine Arts, and Literature,* Edited by Anna-Teresa Tymieniecka, 1991 が刊行された。

筆者の論文はその Part II *Roman Ingarden: Some New Developments in His Scholarship* の頭に

“The Temporal Composition of the Literary Work of Art and the

Reader's Aesthetic Temporality” (81-107 p.)

の表題で掲載された。

この英語論文と目下連載中の「時の病——『魔の山』——時の美」の連携について簡単に触れておきたい。

この英語論文で筆者は

- (I) The Temporal Composition of the Literary Work of Art.
- (II) The Qualities of the Temporal Process.
- (III) The Aesthetic Temporality of the Reader.

の3点について一般的考察を試みた。

しかし、紙数と英語の表現力に限りがあったため十分に意を尽くすことができなかった。そしてその上この一般的な考察を本格的に文学作品（小説）でより具体的に検証する必要を痛切に感じた。『魔の山』が色々な意味でそのための最適の材料とみられた。それが目下連載中の「時の病——『魔の山』——時の美」である。これまでに発表した諸論文と一部重複している箇所もあるが、具体的な検討のなかでいくつかの新たな問題が出てきたのでこのような大部な書き物となった。

(II)の「プロセスの時間質」については、目下の論考「時の錬金術と文学的虚構時間」で2回に分けて考察されるが、時間質の一般的抽出は既に発表した一連の論文「時間作品、時間価値、時間享受」（I—VIII, 217 p.『岐阜経済大学論集』1982—1985年）の内の特にVIの「時間質と展相質」でなされた。

(III)の「読者の美的時間性」について言えば、同じ *Analecta Husserliana*, Volume XVII, *Phenomenology of Life in a Dialogue Between Chinese and Occidental Philosophy*, Edited by Anna-Teresa Tymieniecka, D. Reidel Publishing Company. 1984 に掲載された筆者の論文

“The Literary Work and Its Concretization in Roman Ingarden's Aesthetics” (285-07 p.)

の 2. The Relationship Between the “Life” of a Literary Work of Art and “Human Life” の延長線上のものである。これについては論考「インガルデン美学における文芸作品の「命脈」と人間の生」（I—II, 51 p.『岐阜経済大学論集』1982—1983年）で英語論文より詳しく考察したが、それをさらに読書時間論で展開した。

目下連載中の「時の病——『魔の山』——時の美」の新たな論点は構成時間を構成する一連の文学的叙法の提示である。自然時叙法、錯時叙法、夢叙法、

回想叙法，遠近短縮叙法，ライトモチーフ叙法，対位叙法，たたみかけ叙法，情景叙法，思弁叙法は『魔の山』の特有な展叙を彩る叙法である。これが(I)の「文学作品の構成時間」の重要な補足であり展開である。

連載中の「時の病——『魔の山』——時の美」は，小説『魔の山』の構成論や読書時間論の単独の書き物とみられて差し支えない。 (1991. 9. 19)

—つづく—