

時の病——『魔の山』——時の美（Ⅳ）

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 ……（以上前号まで）

第二章 構成時間

第一節 ライトモチーフ叙法と対位叙法 ……（以上本号）

第二節 時の錬金術と文学的虚構時間

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

第二章 構成時間

第一節 ライトモチーフ叙法と対位叙法

小説とは初めから終わりへと流れる言葉の織物（テクスチャー）である。そこには物語の筋（story）が織り込まれている。この筋には普通、誰かが何かがどうしてどうなったかの自然時の顛末がある。よしんばビデオの逆回しのような小説があったとしてもそこには自然時が、暦の時間が背景に流れている。どれほど錯綜とした錯時叙法の小説でも（例えばフォークナーの『響きと怒り』『八月の光』）、そこには自然時の経過が基礎にあり物事の成り行きの尺度となっている。錯時叙法は自然時を前提にしてしか成立しないのである。こ

の点で物語の筋 (story) の進展方向は歴史 (history) の歩みの性格をとる。歴史はもとは物語であった。現代小説では筋の自然時とその語りの進展が一致する場合はまれである。錯時叙法や回想叙法の採用は自然時の解体をもたらす。連番のトランプを切るようなものであるからだ。そこに筋 (story) とそれを展開したり運んだりする構成 (plot) の違いが明らかになる。plot は筋を運び展開する戦略戦術であり、そこにはさまざまな叙法が用いられる。物語の筋が自然時叙法で展開される場合、それを運ぶ構成時間は一見筋と同じと見間違えられる。しかし、既に示したように『魔の山』の第二章には錯時叙法が採用されている。そこにはハンス・カストルプの幼少年時代が客観的に描かれている。もし『魔の山』の荒筋をつくるなら、自然時の流れを破壊せずに幼少年時代から始めて第一次大戦の勃発まで自然時叙法で素直に纏めることができよう。その上、筋はかなり圧縮したり短縮したりもできる。第二章を殺ぎ落とした荒筋もできる。それに反して読者が最初から終わりへと同順的に享受する作品の構成時間は短縮したり圧縮したりすることはできない。それは丁度絵巻物を切り詰めたり圧縮したりすればそこに描かれている絵図が歪んだりして、奇妙な代物になり鑑賞に堪えなくなると同じである。この点で物語の筋とそれを運ぶ構成時間は区別される。『魔の山』の語り手が物語の時間の二重性 (描かれた内容的時間と語りの時間) を指摘するのはこの点にある。

ここで構成時間を (1) 位相の基礎づけと (2) 意味の連関づけの二面から原理的に考察しよう。そのあとで『魔の山』の中核的叙法であるライトモチーフ叙法と対位叙法を吟味しよう。トーマス・マン自身『魔の山』入門の中でこの二つの叙法に言及し音楽から文学に取り入れたと述べている (786, 「自作について」)。

(1) 位相の基礎づけ

位相 phase という用語は時間的对象 (=プロセス) に特徴的な、過程全体

の中で占める部分の位置形態や位置関係を示す用語である。古くは月の満欠を現わす月相 (Monadphase) に使われている。新月から満月まで、満月から新月まで月は色々な形態を示す。半月、上弦の月、下弦の月、三日月の形態がある。小説において文が段落をつくり、段落が節を、節が章を、章が部を構成する。そこには各部分の配列順序がある。

『魔の山』は図1で示したように、52節、7章、2部からなる。

仮に位相の単位を節にとるなら、『魔の山』は52位相からなる。しかし、位相は相対的なものである。2部構成から見れば部が位相となろう。すると全体は2位相——初位相と終位相——からなる。すると章は下位位相、節は下位の下位位相となろう。考察しやすくするため意味の最小単位である文を位相とせず、位相の要素 (element) にしておく。いくつかの文の塊が位相となろう。節や章はそれの上位位相となろう。

文学作品の位相構造をいきなり考察する前に、生物でめざましい変化を迎える蝶の一生を簡単に見ておくのがなにかと都合がよい。それは卵期、幼虫期、蛹期、成虫期の4期から成る。孵化は卵から毛虫になるときである。毛虫の期間に4回脱皮して、最後の脱皮で蛹になる。蛹から劇的に羽化してチョウチョウになり、花を飛び回り交尾して次の世代をつくる。完全変態の蝶は形態と活動の点でめまぐるしい変化をする。孵化なくしては幼虫の脱皮はなく、幼虫期に沢山の葉を食べなくては蛹になれず、蛹の状態で一定期間へずしてはチョウチョウに羽化しない。先行の位相が後続の位相を連続的に切れ目なく基礎づけている。先行位相の後続位相の基礎づけの仕方は、〈卵期+幼虫期+蛹期+成虫期〉ではなく、{〔卵期→幼虫期〕→蛹期}→成虫期}といった具合になる。成虫期のチョウチョウに成ったときにはそれ以前の形態は消滅し跡形をとどめない。推移主体がさまざまな形態と活動を一生涯においてとるのである。この位相の基礎づけ構造ではまず各期の入れ替えは絶対に不可能であるし、そしてどの位相を抜いても蝶の一生は形造れない。遺伝情報の不可逆的解発の仕組みがあってそれが蝶の一生の時間的経過の粹組

みを規定しているのである。いわゆるプログラム進行である。文学の錯時叙法はここでは通用しない。

言語作品は勿論、生物ではないが、その最初の文から最後の文までの過程全体は生物の成長過程をおもわせる構成過程をもっている。各章節部は蝶の位相のような基礎づけ機能を有している。ただ違いも随分あるので慎重を期す必要がある。

章節に自然時叙法が用いられようと、夢による回想叙法が用いられようと、はたまた過去の取り戻しや未来の先取りの錯時叙法が用いられようと、位相の基礎づけ機能には異同はない。『魔の山』の7章の位相の基礎づけ関係は次のようになる。【<[(1+2)+3]+4)+5)+6>+7】これはいわば巻かれていくカセット・テープか雪だるまを彷彿とさせる。生物と違って先行位相は消滅せず、先行文は常に残るのである。読者にとってはこれは誠に便利がよい。解りにくかったり、細かな筋を忘れたら、前にもどって読み返せるからだ。しかし、位相の基礎づけの進行方向は決まっていて、後続位相が先行位相を基礎づけることはない。位相進行には最初から最後への進行方向がある。小説の場合、それは頁数の増大方向で決められる。ビデオテープの逆回転のような逆さ読みはできない。ここに小説が「時間作品」である謂れがある。

文学作品の場合、生物の成長過程と違い、推移主体がない。位相は推移せず固定していて、それを推移させるのはむしろ読者の側にある。というのは紙面の文の空間的配列は本来の時間ではなく、読者が読み進めないことにはそこに動きや流れは出てこない。読者が読み出したときに、あたかも作品が「流れ」出すのである。音楽が空間に鳴り響く「外的」演奏とするなら、読書は心中に起こる「内的」演奏である。それもソロの演奏である。

文学作品の位相は不連続を特徴としている。文同士離散的だし、段落も節も章も部も離散的である。この離散性を連結させるのは意味の連関づけである。語義、文意、文脈による連関づけによって位相の「連続性」が得られ

る。小説の場合、位相の基礎づけは文の連関づけの基礎になっていて、両者の統合が構成時間の展相となる。

初期条件が結末までの成り行きをすべてを決定するとか、初速度が物体の軌道全体を規定するとかの、ラプラス流の厳格な自然因果論的線形論は文学作品には通用しない。初期条件は後続の位相で常に軌道修正を受ける。先行の位相は絶えず深層化され、現行位相がそれに支えられる表層の位相となる。表層の構造は深層構造に裏打ちされ支持されている高次の形成体である。この点で位相は後続位相へといわば膨らみながら進む。こうした膨張の様はテープの巻き取りや雪だるまと似ている。このことと読者がこれまでのところをどの程度物語の筋を把持したり記憶しているかということとは別次元の問題である。たしかに小説という時間作品は読書活動がなければ「生きた」時間が流れない。この点で読者の把持や時間意識と深い関係にあるが、作品は作品としての客観的な時間の構造をもつことは否定されてはならない。むしろ後者が読者の把持や時間意識をある程度規定することが問題である。この問題は後の課題に取ってある（第三章 読者の美的時間性）。

ここで文の大きな特徴である文の離散性に触れておこう。

文は位相の要素であり意味の最小単位である。単語の語義は文の中でしかかるべき意味をもちえないので、文意が意味の最小単位である。段落、節、章はすべて文から形成されている。しかし、冒頭の切り出しの文はせいぜい「表題」にしか後続しないし、巻末の最後の文はなにもものにも先行しないのでそこでぶつりと切れる。そして文は意味的に直前の文や直後の文と接続するとは限らない。例えば、第五章の最後の文、〈私ノ鉛筆、忘レナイデ返シニ来テネ〉そして、彼女は出て行った。〉とそれに直続する第六章の文「時間とは何か。これは一個の謎である——実体がなく、しかも全能である。」とは文脈的に全然連結しない。

ところが、〈私ノ鉛筆、忘レナイデ返シニ来テネ〉そして、彼女は出て行った。〉は、

「君ノ唇ニボクノ唇ヲ当テテ、僕ヲ死ナセテクレタマエ」

話し終わってからも彼は眼を閉じていた。彼は相変わらずの姿勢で顔を仰向け、銀鞆の鉛筆を持った手を前に差し出し、身を震わせて大きく揺れながら跪いていた。彼女が言った。

「アナタハ、トテモ深刻ナ、ドイツ式ノ口説キ方ヲ心得タ伊達者ネ」

そして彼女は紙の帽子を彼の頭にのせた。

「サヨナラ、謝肉祭ノワタシノ王子サマ。今夜ハオ熱ノ線ガタイヘンヨ、予言スルワ」

そう言って彼女は椅子から立ち上がり、滑るように絨毯の上をドアに近づき、敷居の所に立って、あらわな腕の一方を上げてドアの蝶番に手をかけ、半ば後ろを振り返って踏っていたが、やがて肩越しに低い声で言った。

「私ノ鉛筆、忘レナイデ返シニ来テネ」

そして、彼女は出て行った。> (372)

の場面の中ではちゃんとした文意をもち文脈の中に収まる。こうした場面の意味の総体をここで「意味場」と呼称しておこう。文は然るべき意味場の中でその機能を果たし、意味場の中で高次の意味統一をなす。どの文もその意味場の中で自己触媒的機能を果たしながらその意味場をつくる。

他方、「私ノ鉛筆、忘レナイデ返シニ来テネ」(372)はだいぶ離れた210頁も前にある「ヒッペ」の中の、

「すまないけれど、君、鉛筆貸してくれないか」

プシービスラフは、突き出た頬骨の上のキルギス人のような眼で彼を見つめると、別に驚いた様子も見せずに、あるいはそういう様子も見せないで、例の感じのいい嘆れ声で言った。

「いいよ。だけど、授業が済んだら、きっと返してくれよね」彼はポケットから鉛筆を取り出した。> (140, 下線は引用者)

のヒッペの「いいよ。だけど、授業が済んだら、きっと返してくれよね」の

文意とほぼ同じである。ハンス・カストルプがヒッペから鉛筆を借りる情景が読者に把持されていれば、このショーシャ夫人の「私ノ鉛筆、忘レナイデ返シニ来テネ」の言葉はヒッペの言葉にまで遡及する。逆にヒッペのこの言葉はかなり離れたところまで文意の手を伸ばしていることになる。このことは後に述べる 20「ヒッペ」の回想夢と 34「ワルブルギスの夜」の恋の告白劇のライトモチーフ叙法と関係する。ともあれ文は離散的であるが、意味的にかなり離れた文に手を伸ばす点では開放的でもある。これを文意の開閉性（open-closed system）と命名しておく。文意は先行の文意にも後続の文意にも連関する。

章や節の場面転換において、前場面（意味場）の文と全く関係のない文がいきなり出現することは先の第五章の最後の文と第六章の冒頭の文の例で分ろう。文の離散性は割り込みや入れ子構造をつくることに長けている。

「お早う」とヨーアヒムは言った。「どう、ここの第一夜の感想は。気に入ったかい」

彼は外へ出る支度でスポーツ服を着、頑丈な編上げ靴をはいて、薄手の外套を腕にかけていたが、その脇ポケットは中に入れた平たい瓶の形に膨れている。今日も無帽だった。

「ありがとう」ハンス・カストルプは答えた。> (51)

実際の日常的会話なら、「ありがとう」の返答は「どう、ここの第一夜の感想は。気に入ったかい」の質問にすぐ続くはずなのに、ヨーアヒムの出立の描写が、質問と返答の間に挟まれる。読者は一般に質問にたいして返答が続くので、こうした小さな挿入文が挟まれても、不思議がらず簡単に質問と返答を意味的に難なくつなげる。しかし、とどまってよく考えてみれば、〈彼は外へ出る支度でスポーツ服を着、……〉の文は質問にたいして全く関係のない文である。しかし質問者ヨーアヒムがどんな出立であるかの情景を提示するには、質問の前やハンス・カストルプの解答の後にあるのよりよい。もともと文は線条的（時系列的）にしか配列できないので、こうした割り込

み構造が生まれざるをえない。割り込みの枠（段落）はそれとしてのある意味場をつくる。先行の意味場と後続の意味場を直接つなげる文がなくとも前者が後者を意味的に基礎づけることがある。

次の事例はそれである。

「ハンス・カストルプは景色を眺めた。そして言った。「雄大だ」

「そう思うかい」とヨーアヒムは聞いた。

ふたりを乗せた馬車は、鉄路と平行した、幅の不規則な道を、谷の軸の方向に少し辿って、やがて線路を左へ横切り、流れを一つ渡ると、今度は緩やかに上がりになった車道を森の斜面に向かって進んでいった。斜面の、低く突き出た芝生の台地には、円い塔のある建物が一つ、正面を南西に向けて長く延びていた。その建物はバルコニーばかりなので、遠目には海綿のように孔だらけに見えた。丁度いま、そこに明かりがつき始めたところだった。急に黄昏がやってきた。一面の曇り空をしばし賑わしていた淡い夕焼けがもう色あせてしまって、あの夜のやってくる直前の白けた、生気のない、悲しいような変わり目の暮色があたりを領していた。すこし曲がりくねって長く延びた人家のある谷あいには、いま至るところに明かりがついた。谷底にも、両側の斜面のあちこちにも——とくに右側の、家が階段状に並んでのぼっている突き出た斜面がそうだった。左手の芝生の斜面を小径がいくつか走っていて、それがぼんやりと黒ずんだ針葉樹の森の中に消えていた。谷は出口へ向かって狭くなっていき、その向こうに遠く見える山々の絶壁は、冷たくスレート色に青ずんでいた。風がたち始めて、夕方の冷気が身にしみてきた。

「いや、正直いうと、それほど圧倒的でもないね」とハンス・カストルプは言った。「氷河とか、万年雪を頂く山とか、雄大な巨峰とかは一体どこにあるんだ。いま見えているやつなんか、どうもあまり高くもなさそうだが」(18, 2「到着」, 下線は引用者)

「そう思うかい」のヨーアヒムの質問はハンス・カストルプの返答「いや、

正直いうと、それほど圧倒的でもないね」につながるが、長い客観的な風景描写が入れ子の形で挟まる。しかし、注意すべきはこの挿入描写が、続くハンス・カストルプの発話の内容を規定している。サナトリウム周辺の遠景は描写されるが雄大な山や巨峰が描写されていない。そのことがハンス・カストルプの「それほど圧倒的でもないね」の発話の裏づけとなる。この客観的遠景描写はそれとして単一の「意味場」をつくり、ハンス・カストルプの発話の文に直接手を伸ばさないが、その内容を基礎づけている。つまり先行の段落が後続の返答の段落を基礎づけるのである。位相の基礎づけによる「意味場」の形成である。

会話文がつくる事態と風景描写文がつくる事態（＝意味場）は全く異質なもので、現実の實在的事態ではこうした割り込みは不可能である。ここに文が樹立する志向的事態と現実の事物がつくる實在的事態との根本的な存在論的相違がある。文の樹立する志向的事態は現実の事態と異なって、部分的にしか事態を樹立できない。ある全体的な有機的事態を提示するには文をどんどん線条的に綴るしかない。しかし、一カ所で綴らなくともよい。例えば語り手はヨーアヒムについての風貌をまとめて描くがハンス・カストルプについてはちりばめられている。

語り手の客観的な風景の描写からいきなり会話に転換したり、その逆にしたり、登場人物の視点転換をしたり、直接話法から間接話法に変えたり、いきなり回想叙法に移ったり夢叙法を用いたり、語り手の見解、注釈、解説を挿入したり、ある事件の予告をいれたり、読者に呼びかけたり、ライトモチーフをつくる定型語句をあちこちにちりばめたり、テーマ転換したりまた繋げたり、山場への伏線を敷いたり、ぶつりと切って余韻を響かせたり、自然時叙法から錯時叙法に切り替えたり、情景叙法と思弁叙法（後述）を交互に取り替えたり、空間的にとんでもないところへ場面を移動したりできるのが、文の離散性の機能である。このことは文が樹立する志向的事態が現実の實在的事態よりも自由自在に創造できることを保証している。現実にはあり

そうもない事態が文の自己組織化によって創造される可能性が十分にある。

蝶の完全変態の過程は見事であるが、しかし、コトバはこの過程をもっと劇的に描くこともできるのである。何も卵期から始めて成長の自然時を追うことをせず、錯時叙法を巧みに用いて蝶の一生を羽化の劇的シーンから物語ることができよう。自然の位相の連続的推移を断ち切り、文の意味連関づけで新たな構成をつくるのが可能なのである。

(2) 意味の連関づけ

文の意味単位が意味の最小単位である。語義や句は文意の中でしか機能しない。文脈は諸々の文の連関がつくる意味連関である。意味連関はそれぞれで高次の意味統一体をつくる。それがテーマとなる。『魔の山』にはいくつかのテーマが錯綜している。それらのテーマの統合がまた高次の意味統合となる。

先行文と後続文の意味連関づけを一般的図式にするなら図3のようになる。

I, II, IIIの枠組みは意味場である。IIにはサブ意味場がある。I, II, IIIを位相とすれば、文はその要素である。a, b, c, d, e, f……は文である。点線は文の連関づけである。Iにおいてa, b, c, d, e, f, gの要素はすべて意味的に統合して一つの意味場Iをつくる。d, fは手を伸ばして他の位相(意味場)の要素(文)と連結するが、a, b, c, e, gはIの意味場内でしか

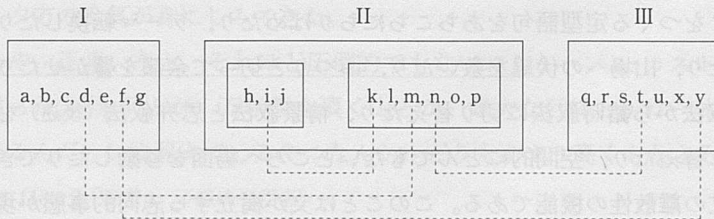


図 3

機能していない。それらはその意味場の中で自己組織することに尽きて、他の意味場の文に手を伸ばさない。dはmに手を伸ばすことによってIとIIはさらに高次の意味統一をつくる可能性をつくる。同じことはfとyとの連関づけにもいえる。

この意味場と意味場を繋げるのはその中の文であるが、もしそれがなければ位相は離散的にとどまる。繋ぎの文がなくてもIの意味場がIIの意味場を基礎づけることはできる。このことは先のダヴォスの遠景の客観的描写で示した。

ここで位相の基礎づけと意味の連関づけの両者の関係を考察しよう。

既に指摘したように第二章に錯時叙法が採用されている。機械的に第二章を第一章の前におけばすべて自然時叙法に戻るかといえばそうではない。というのは第二章は既に第一章の位相の基礎づけを受けているため第二章の語義、文意、文脈は変容を受けている。第一章ではなぜハンス・カストルプが3週間の予定でダヴォスに出かけるのかその理由が語り手によって明かされていない。それが第二章の終わりで貧血気味のハンス・カストルプが医師によって転地療法を勧められたと語られることによって明らかとなる。ハンス・カストルプの前歴の内容は第一章の、こうもいってよければ、圧力を受けている。他方後続の章の圧力も受けている。後続の章でハンス・カストルプは「眠り人」になるが、彼の外貌は第二章で既に「眠そうな顔」と性格づけられている。また後続のいくつかの章で死、文明・文化のテーマが展開されるが、ハンス・カストルプの父母の死、祖父の死、祖父の保守的の市民性が描かれ、セテムブリーニの祖父の革命性との対比による文化の対質が既に準備されている。第二章はこうした両面からの意味的「圧力」を受けて語られているのである。しかし、三章以降の節が二章を基礎づけているとするのは誤りである。というのは位相の進展方向はあくまでも最初の節から終わりの節に向かっていて決して逆ではないからである。位相の基礎づけは意味の連関づけのペースになっているのである。

そもそも錯時叙法が可能なのは文意の連関づけによる。既に示したように、第一章2「到着」の冒頭は、「一人の単純な青年が、夏の盛りに、故郷ハンブルクを発って、グラウビュンデン州ダヴォス＝プラッツへ向った。三週間の予定で人を訪ねようというのである。」(13, 2「到着」)の一文で切り出されている。そして第二章の最後の文には「彼がよいよ旅にでることに決めたときは、夏の盛りで、七月もすでに下旬に入っていた。彼は三週間の予定で旅立った。」(48, 6「ティーナッベル家にて。およびハンス・カストルプの精神状態に関して」とあって、先の文に意味的に明示的に結びつけられている。無論、この第二章の最後の文がなくともかまわない。第二章がハンス・カストルプの幼少年時代である文意が、時を表現する何かの名辞や副詞があればそれで十分である。

極端な言い方だが、読者が今読んでいる箇所は過去時制であろうと会話であろうとすべて「現在」と見てよいのである。ある場面が他の場面より時間的に先であるか後であるかは時制や時の副詞や時を表現する名辞、事象や行為の経過による意味上の連関づけやテキスト全体の文脈によるのである。

こう見てくると位相の基礎づけと意味の連関づけとの両者の関係は有機的で不可分である。両者が関連づけられて高次の過程が構成される。物語の筋の展開(=展叙)とはまさしくこの二つの相互関連による。しかし、意味の連関づけは位相の基礎づけと一見して同じではないかと見られよう。ところが、位相の基礎づけと意味の連関づけが別個であり、むしろ別個である特性を活かした小説がある。それは二つの幻想的物語 A, B が、 $A_1 + B_1 + A_2 + B_2 + A_3 + B_3 \dots$ といった順繰りで展開され、読み終わってみて物語同士の筋には何のつながりもない。物語 A の文が物語 B の文に意味的な連関づけが何一つないのである。A の物語と B の物語を別々に読むこともできるのである。しかし、最初の読書では読者は連関がどこかで出てくるのではないかと期待して読み続ける。また奇妙なことに、この二つの幻想的な物語が途中でどうやら互いに関係がないと分かっても、 $A_1 + A_2 + A_3 \dots$, $B_1 + B_2 +$

B₃……と別々に読むときよりも幻想味がよけいかもし出されるから不思議である（参照、村上春樹の『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』）。こうした意味で一応位相の基礎づけと意味の連関づけは別々に考察するのがよい。しかしこうした小説はごくまれである。普通は位相の基礎づけがベースになっていてそれが意味の連関づけともちつもたれつの関係にあってその違いに気づかれない。無声映画やバントマイムやバレエの場合、位相の基礎づけの優位性は明確である。なぜならそこにはコトバによる意味の連関づけを欠いているからである。

文の離散性は位相の基礎づけと文の意味の連関づけをうまく組み立てないとばらばらの文の配列となり、むしろ組織の散漫性、非有機性をもたらし、場合によっては精神分裂症患者の脈絡のない発話となる。『魔の山』は長編小説であり多元的テーマ（病気、死、エロス、時、文明）を扱っている。分量が多ければ多いほど、テーマが多ければ多いほどそれだけ組織性を高めることは難しくなる。読者として読み切るのに数週間は必要であり、読み終えた箇所をすべて把持したり記憶しているわけではない。物語の筋の細部は失念するし、思い違いをしたりする。作品側に想起の仕組みや矯正の仕組みがなければこれから先の読解がスムーズにいかない。

読者の読書の原点は作品の最初の文から最後の文へと移動する。その原点からすれば既に読んだところは「過去」であり、まだ読まれていない箇所は「未来」である。別言すれば前者は「既知」部分であり、後者は「未知」部分である。「既知」部分のすべてが読者によって把持されるわけではない。

ライトモチーフ叙法は読者の時間意識からすれば、既に読んだある箇所を今読んでいる箇所に流し込んで蘇生してこれからのことへと伸ばす時間的組織化の手法である。換言すれば文学的構成に音楽的時間を組み込む構成的技法である。それは一つの流れをつくる自己組織化の叙法であり、読者の把持と予持を強く意識した技法である。

(3) ライトモチーフ叙法

Leitmotiv に「誘導動機」の訳語を用いておこう。これについては既に「ヒッペ」の回想夢と「ワルプルギスの夜」の恋の告白劇で言及したが、語り手は色々の箇所ではこれを用いているので主要なものを指摘したい。

ハンス・カストルブの滞在が3週間を超えるかどうかは一つには彼の発病にかかっている。それは構成の上では25「体温計」までである。頁数にして204頁ある。「体温計」まで発病の動機づけの定型語句が随所に反復配置される。それは滞在予定の3週間内に設定されている。

以下の定型語句が「体温計」までに各節にちりばめられる。

「顔がとても火照る」(21)「顔が妙に火照る」(22)「思ったほど食欲がない」(24)「顔の火照りに悩まされ」(50)「彼はむしろ青ざめた顔色をして」(52)「ペーレンスがぼくの顔色を緑色だと言ったのには」(60)「マリア(=葉巻)がうまくないんだな」(63)「ぼくの顔の火照りと関係があるらしい」(64)「今朝の煙草は革でも吸ってるみたいなので」(73)「あの忌々しい顔の火照りが、また昨日と同じくらいに高まってきた。頬は熱で膨れあがったようで、呼吸は困難、心臓は布でくるんだハンマーのように鼓動していた」(83)「革を吸ってるようなまずい味」(84)「なぜ心臓がこんなにどきどきするんだろう」(85)「心臓の激しい動悸に掻き乱され」(88)「心臓の鼓動に耳を傾けながら」(92)「ひどく目眩がした。気色の悪いうたた寝のためにまたもや顔が非常に火照ってきた」(96)「烈しい悪寒をおぼえた」(98)「どうも熱があるようです」顔が火照ったり足が冷えたり(101)「烈しい寒気を覚えた」顔は燃えるように火照っていた(104)「ひどく寒気がして」「なんども悪寒に身震いして」「頬は相変わらず火照って」(119)「手足がだるく、ぞくぞく寒気もして、疲労の極に達したので」(133)「心臓が自分かってに鼓動したりするのは」(134)「頸の骨が激しく震えた」(135)「不意に鼻血が出て」(136)「急に顔が青ざめたり、冷汗が額に浮かんだり、心臓が不規則に搏ったり、呼吸が苦しくなったり」(141)「頬をひどく火照

らせながら」(158)「熱もないのに毎日顔がひどく火照って困っている」(167)「ハンカチには時どきまだ赤いしみがつくし、それにこの忌々しい顔の火照りや心臓の無意味な動悸ときたら」「彼は風をひいていた」(183)「顔の火照りがとれなかったから」(184)「重い鼻カタルの初期らしく、それが額の後ろにどっかと腰を据えて気分を重苦しくし、懸壺垂がひりひりと痛み、空気は、自然が用意してくれたいつもの通路を通らずに、冷えびえと、ぎくしゃくと潜りこんできて、そのために絶えず痙攣的な咳が出た。一夜にして彼の声は、強い酒で焼けただれたような、うつろなバスの音色を帯びてしまった。」(185, 25「体温計」)

こうした意味的に似た定型語句が短い間隔で40回以上継起的に要所要所にちりばめられる。この定型語句は節と節を、章と章を意味的に連関づける意味的因子であり、節が節によって位相的に基礎づけられることで今度は意味的に加重される。読者にはそれが知らず識らずに潜在意識化される。それが最終的にハンス・カストルプ自身初めて検温する時点まで続く。読者はこの定型語句によって「体温計」の彼の発病まで誘導される。ライトモチーフ叙法はある行為、事象、事件、テーマを文学的に誘導する動機づけの継起的体系である。

検温の結果、37度6分あった。「参観人」は新入り患者になった、「聴講生」は重症患者になった、病室の「車庫」入りになる。

こうした定型語句の反復は読者の側の把持と深い関係にある。読者にとって既に読み終えたところは過去の領分にはいる。それをすべて記憶したり把持したりすることは博覧強記の読者といえども長編小説ともなれば不可能である。となれば構成の上で何度か反復して「今立っている状態 (nunc stans)」(787)に持ち込み持続させることである。音楽はまさしくそうしたことをしている。鳴り響いた音節はたちどころに消え去るので、ある小節を変容しながらなんどなくそれを反復するのである。「音楽は、現在の時間を分割しながら慌ただしい過去の現象を蘇らせる」(343)。これだけ定型語句を反復

されるとハンス・カストルプの発病の象徴記号として読者は受け入れざるをえなくなる。トーマス・マンはワグナーのライトモチーフ法を文学に持ち込んで文学の構成時間の音楽化を企図したのである。

先の定型語句の動機づけは今度はショーシャ夫人への彼の恋慕の情の募りに変調される。

「もはや彼には、心臓が自分勝手に、理由なしに、自分の気持と無関係に鼓動するとはいえなくなっていた。心臓と気持ちとの間に関係が生じたのである、というか、心臓は簡単に気持と関係を作ることができたのである。すなわち彼は、この肉体器官の激しい活動に対して、納得のいく精神的感動を、実に手軽に対応させることができたわけだった。ハンス・カストルプはショーシャ夫人のことを考えさえすれば——むろん考えた——心臓の鼓動に似つかわしい感情が湧き出てくるのであった。」（159-160, 23「食卓での談話」）

心臓の鼓動は恋の鼓動に変調される。

もう一つの動機づけが「体温計」までに設定されている。それは「放縦で甘味な感情（Gefühl von wüster Süßigkeit）」（96）の動機づけである。それがショーシャ夫人へのハンス・カストルプのエロス感情と連動している。これが先の発病の定型語句と相俟って滞在の3週間を延長させる今一つの誘導因子となる。まず「放縦な感情」はアルビンの自殺のまねごとから解発される。ハンス・カストルプの少年時代の落第した気楽さが想起こされる。さらにハンス・カストルプはヨーアヒムが胸の豊かなマルシャに一抹の想いを持っていることがふとした仕草から知る。それがハンス・カストルプのこの「放縦な喜びと希望の感情」に拍車をかける。それがこんどはショーシャ夫人へのエロスへの「放縦で甘味な感情」の開放へとつながる。その件はこうだ。

「試みにアルビン氏の境遇に身を置いて、もはや名誉の重圧から完全に解放され、不名誉の無限な長所を存分に享受したなら、どんな気持ちになる

だろうか、そんなことを心にあれこれ想像してみても、彼は放縦で甘味な感情に襲われる自分の身を顧みて驚き、そのために心臓は、一時、前よりも一層烈しく鼓動した。」（96、下線は引用者）

「熱と寒気を同時に感じながら、葉巻のまずさに気をくさらせていると、たまらなくみじめな気持ちになってしまった。（中略）ところが、そういう気分の間を縫って、突然、全く言いようのない放縦な喜びと希望の感情が彼の心に襲いかかってきた。」（104）

ハンス・カストルプがマルシャのことに言及したらヨーアヒムが顔を歪め青くなった。「ヨーアヒムがなぜ青くなったか、その理由がきわめて鮮明に理解されて以来、彼にとって世界は全く面目を一新した。そして、それがあの放縦な喜びと希望の感情となってもう一度彼の心を揺すったのである。」（105）そして、（ユメ2）の夢の中で、ハンス・カストルプがショーシャ夫人の掌に接吻する場面でその感情がしびれる。

「彼が昼間、試みに名誉の重荷を免ぜられた身になって不名誉の持つ無限の利点を享楽してみようとした際に、身内からこみあげてきたあの放縦で甘味な感情が、今再び頭の天辺から足の爪先まで滲み渡った。——それは、夢の中でのほうが、現実の場合よりもはるかに強烈であった。」（108、15「悪魔が失敬な提案をする」）

こうした「放縦で甘味な感情」の定型語句を何度か反復してハンス・カストルプのショーシャ夫人への感情の昂りをつくり出す。これが発病と合せて彼を山に引きとめる要因となる。

この定型語句はハンス・カストルプが予定の3週間を超えて病室から一歩もでない車庫暮らしになってからもでてくる。「寝ていると、気違いじみた歓喜の笑いが内部からこみあげて胸を揺すり、これまで経験したことのない放縦な歓喜と希望で心臓が止まりそうになった」（205、26「永遠のスープと突然の光明」）

車庫暮らしの一週目にセテムブリーニが病室を見舞う。その時彼は電燈を

ぱっとなつた。そのときハンス・カストルプは暗闇のなかでショーシャ夫人の幻像と戯れていた(229, 27「あ、見える」)。この電燈の光はセテムブリーニのいう啓蒙の光であり、後者はショーシャ夫人への「恋慕の情(Verliebtheit)」である。この病室の場景描写は見事である。

「放縦な歓喜と希望」の定型語句が25「体温計」を越えて34「ワルブルギスの夜」へと延びるのは、まだ彼のショーシャ夫人への想いの感情が山場を迎えていないからである。それは更なる動機を必要とする。それが20「ヒッペ」の回想夢の34「ワルブルギスの夜」の恋の告白劇の動機づけで完成する。前者は後者の原型である。このライトモチーフ叙法は『魔の山』の第一部の圧巻である。それは既に指摘したように夢叙法を内に組み込んでいる。

20「ヒッペ」(132)から34「ワルブルギスの夜」(349)まで約210頁の分量がある。それは先の「体温計」と同じくかなりの読書量であり、読者の把持もおぼつかない。その間に両者を結び付ける定型語句が設定されている。それには三つのものがある。ヒッペとショーシャ夫人の目と声の類似性と、ハンス・カストルプが兩人から借りる鉛筆とそれを借りる行動の類似性である。

「細く切れた目」、「キルギス人の目」、「プシービスラフの目」、「細い目の女」(165, 197, 231, 235, 257)。「嗶れ声」(133, 140, 236, 238)。「鉛筆」(140, 231, 259, 360)である。再度「ヒッペ」の箇所を引用する。下線をほどこした箇所に注目すべきである。

〈「すまないけれど、君、鉛筆貸してくれないか」

プシービスラフは、突き出た頬骨の上のキルギス人のような眼で彼を見つめると、別に驚いた様子も見せず、あるいはそういう様子は見せないで、例の感じのいい嗶れ声で言った。

「いいよ。だけど、授業が済んだら、きっと返してくれよね」彼はポケットから鉛筆を取り出した。〉(140, 下線は引用者)

この小場面に三つの意味的因子が見事に集約されている。こうした定型語句が彼のヒッペへの行動様式とショーシャ夫人へのそれとを結び付ける意味的因子となり、読者を「ヒッペ」から「ワルプルギスの夜」の最大の山場に引き揚げるのである。そこに機能しているのがヒッペの回想夢であり、それがショーシャ夫人への恋の告白劇の夢とも現ともつかぬ夢現境を醸し出すべく仕組まれている。このことの詳細は前節「『眠り人』の夢と夢叙法」で述べた。

ところで『魔の山』にはいくつかのテーマがある。死、病気、時、エロス、文明である。これらのテーマはそれぞれ各章各節にちりばめられていて一カ所で話題にされていない。図1の(B)に見られる通りである。こうした飛び飛びの同じテーマを繋ぐには文意か文脈で意味的に連関づけることになる。そして進む節や章の基礎づけでもってその同じテーマを重層的に深める。これもライトモチーフ叙法の大きな機能である。その中の最大のテーマである時については既に前章第二節「カストルブの時間感覚と語り手の時間見解」で述べた。

そして五つのテーマ同士がただ単に並列的に話題にされず、相互に連関をもたされて組織化される。テーマ同士の統合は『魔の山』の物語の筋の展開によってなされる。サナトリウムには国際色豊かな病人にことかかない。主要な登場人物も異なった国籍をもち意見も気質も多様である。各民族の文化、文明の垣根であり、このことはテーマの多様性を生み出す契機ともなる。ここで残ったテーマは詳しく論じないが、テーマを展開する対位叙法に焦点を当てたい。対位叙法はライトモチーフ叙法と並んで『魔の山』の有力な叙法である。

(4) 対位叙法

対位叙法は登場人物の声部によってなされる。

対位法 (contrapunctus) は音楽では複数の声部を和音的にでなく継起的に

運ぶ時間的形式，旋律である。ライトモチーフ叙法がある場面にまで筋を誘導し運ぶのにたいして対位叙法は主に2人の登場人物の性格や見解を登場人物の声部（対話や会話）を通して浮き彫りにしながら筋を運ぶ文学的手法である。セテムブリーニという人文主義の弁舌家の存在は対位法の存在を要求する。ナフタの弁証論癖がその存在を一段と強める。セテムブリーニの声部とナフタの声部の対抗進行は見事な対位法である。例えば36「そのうえもう一人」、37「神の国と悪しき救済について」、40「精神錬成」は両者の声部の鮮やかな対位法である。そこでは文明，文化，死，生，病氣，肉体，精神の事柄が対質的に語られる。対位叙法も文学的構成時間の音楽化である。

ここでまず弦楽七重奏の室内楽をかなでる7人の演奏者をヘルメスの関係の中で俯瞰しておこう。

まず7人の登場者を素描しておこう。いとこのヨーアヒムは士官候補生であり，下界で入隊し軍人になった。ヨーアヒムを軍人に仕立てているのはいうまでもなく『魔の山』の舞台が第一次大戦前であることによる。ヨーアヒムは本望を果たさず山に戻って病死する。大戦で戦場に赴いたのは皮肉にも

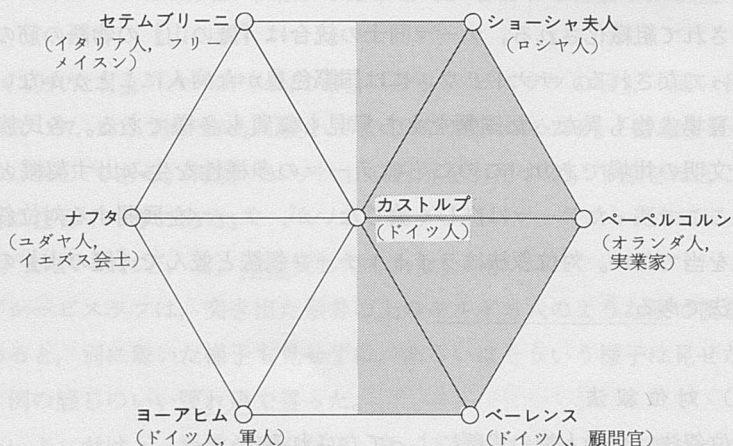


図 4

エンジニア志望の小市民の主人公ハンス・カストルプである。誠にアイロニカルな設定である。

人文主義者セテムブリーニは祖父の革命的血筋を引き継ぐ毒舌家のイタリア人である。その論敵ナフタはカトリックに改宗したユダヤ人で、『資本論』まで読んで中世の賛美者、「知性の人」（439）である。30代のショーシャ夫人は、いささか貞操観念に欠けたロシアの「ふしだらな女」で、下界を往き来して「居所ヲ選ブ自由」（336）を楽しむ。彼女は「旅の伴侶」として連れ添ってきた口数少ない「王者」風の大男はコーヒー園を営むオランダの実業家ペーペルコロンである。豪華な病室で寝起きを共にする。このサナトリウムの顧問官兼医師はドイツ人ペーレンスであり、油絵を嗜む「美的感覚」豊かなやもめである。ショーシャ夫人の肖像画を描く。

中央に位置する主人公ハンス・カストルプは大学を卒業して、ゆくゆくは船会社のエンジニアを約束されている23歳の眠そうな顔つきの「単純な青年」である。「仕事は深く尊敬してはいたが、愛してはいなかった。」（45）遺産40万マルクを祖父から受け継いでいて、サナトリウムの医療費はその利子でまかなわれている。

左半分に位置しているセテムブリーニ、ナフタ、ヨーアヒムは右半分のショーシャ夫人、ペーペルコロン、ペーレンスと対照的である。左は理性、知、意志の、謹厳実直の領分、「白日の光」（180）の領分であり、それにたいして右は情、感情、感性、「人間味のある」、「霧の立ちこめた月の夜空」（180）の領分である。全体的に左半分の人物群と右半分の人物群は対位法的関係配置にある。セテムブリーニとナフタはとことんまで舌鋒を交える思想の「拳闘士」である。その行き着く先は決闘であり、ナフタはピストル自殺する。2人ともハンス・カストルプの魂の錬金術師たらんとしている。前者はフリーメイソンであり、後者はイエズス会士である。ヨーアヒムは軍紀厳正な謹厳実直な、「善良で志操堅固」（165）な律儀な男である。左領分の人物群は皆独身者である。

それについてショーシャ夫人は無作法な、ぐんなりとした、「だらけた姿勢」(142)の「身体の内部を蝕まれた」(180)女盛りのエロスを発散する患者であり、ハンス・カストルプの奇妙な恋の対象である。ペーベルコルンはショーシャ夫人とハンス・カストルプのその奇妙な恋を知った、生に「不安」を秘めた老人であり、ピクニックの直後の真夜中、突然毒注射で自殺する。ハンス・カストルプは中心にあって人情の人物群と理性の人物群との両方の力関係の板挟みにある。感情の面では右の領分に傾いているが、「鬼ごっこ」の知的思索の面では左の領分に傾いている。ナフタの知的見解はハンス・カストルプの「高貴な像」を求める知的思索の「材料」(441)となっている。ハンス・カストルプはビールを飲み、マリア・マッチーニの葉巻を嗜み、食後の快感を肯定する。煙草を吸うことは彼には「人生の最良の部分、少なくともきわめて優秀な快楽」(59)である。たいしてセテムブリーニは喫煙を「悪癖」であるといきまぐ。ヨーアヒムも吸わない(185)くそ真面目一点ばりな軍人である。ショーシャ夫人は煙草を嗜む(257, 602)。ペーレンスは、セテムブリーニによれば煙草の「悪癖の贅美者」である。ペーベルコルンは煙草は飲まないが、性欲、食欲、睡眠を「人生の賜物(Lebensgaben)」として贅美する人生哲学の持ち主であり、美食家であり大酒飲みである。その振る舞いと木訥ぶりは何か得体の知れない「大物(Personlichkeit)」ぶりを醸し出す。セテムブリーニが「時間は神々の賜物、人間がそれを利用するようにと貸し与えられた賜物なのです——エンジニア、人類の進歩のために利用するように」(268)とハンス・カストルプに論ずるのについて、ペーベルコルンは「健康で素朴な人生の賜物」(603)は女であると彼に豪語する。彼を前にしてはセテムブリーニとナフタの激しい論戦も影がうすくなる。ハンス・カストルプは音楽が好きであるが、いとこのヨーアヒムは「音楽の楽しみも、喫煙の芳しい享楽もしらない」(185)。セテムブリーニは音楽は精神を麻痺させる反倫理的なものとときめつけ音楽演奏には耳を傾けない。彼は美しい文体による共和国を標榜する。啓蒙と理性と進歩が彼の終生掲げる大

スローガンである。ナフタはセテムブリーニによれば、「天使博士」の禁欲主義者である。ハンス・カストルプにとってはナフタとヨーアヒムは規律と階級に服し、片やキリストのために不信者と闘い、片や軍紀のもとで敵を切る「手に血塗る」点で共通していた(476)。ペーパルコルンによればセテムブリーニとナフタは「大脳そのもの、大脳的存在」(622)の頭でっかちである。

「雪」の中で見られる幻覚夢の二つの夢の性格からすれば、左半分の領分はコトバによる夢の内容にあたり、右半分の領分は映像による夢のそれにあたる。

ハンス・カストルプの山の上の7年間の人生はいわばこうした左右の人物群の垣塙のただなかから流れ出た錬金術的生成物である。それはヘルメス哲学のいう太陽の理性と月の感情の結合である。

こうした左右領分の対位法はかの有名な「黄昏どきの舟遊び」の寓意に尽きよう。そこにはハンス・カストルプの両領分の中間にいる有り様が明確に浮き彫りされている。そこには錬金術の太陽と月の結合から生まれる両性具有のメルクリウス(ヘルメス)がある。それはハンス・カストルプの祖父の古風を守る黒服と、セテムブリーニの祖父の滅びゆく古いイタリアにたいして喪に服する黒服との対比のあとに回想される。

「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ったが、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拡がっていたのに、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ったが、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。」(174、下線は引用者)

この情景描写が先に掲げた6角形の錬金術の実験室の図を表現して余りある。

今一つハンス・カストルプのセテムブリーニとショーシャ夫人にたいする対位関係を見ておくと、彼が「車庫」暮らしのときセテムブリーニが彼を見舞い病室の電燈をいきなりぱっとつける場面がある(214)。そのときは夕暮れ時で彼はショーシャ夫人への思いを募らせていた。「彼が朝早く眼を覚まして次第に明るんでいく部屋の中を見ているときとか、夕方、おもむろに暮れていく黄昏の色に眺め入っているときとかには、彼の眼前にはいつも彼女の姿が浮かんでいた(セテムブリーニが突然電燈をともして病室に姿を見せたときも、この青年は彼女の姿をありありと思い浮かべていたので、それで彼は、人文主義者の姿を見てあんなにまで赤面したのである)(229、27「あ、見える」)。

これはセテムブリーニとショーシャ夫人との、光と薄暗闇との、理性と感情との対位法的描写である。その中間にハンス・カストルプが位置している。

以上は空間的な対位法的図であるが、7人の登場者の時間的配列、つまり何時舞台上に登場するかを見てみよう。

図1の(C)の「主要人物7人と登場時点」において見られるように、導入部で7人の内5人(ハンス・カストルプ、ヨーアヒム、ペーレンス、ショーシャ夫人、セテムブリーニ)が登場する。第一部の展開部IとIIはこの5人の舞台である。しかし、5人が一緒に同時に常に登場しているわけではなく3人か2人である。会話や対話は原則的には2人で成立するからだ。2声部の対抗進行が対位法である。会話や対話はその条件を満たすことができる。語り手が登場人物の性格を直接規定することは少なく、むしろ登場人物をして対話の中で議論をさせたり、意見交換をさせたりして、登場人物の性格、見解を浮き立たせる。特にセテムブリーニのその点における役割は大きい。彼の自己の思

想の開陳、他者にたいする毒舌的批評は登場人物の性格規定において大きな機能を果たしている。例えばペーレンスを「ラダマンチュス」(黄泉の国の死の判決の裁判官)「悪魔の手代」、ハンス・カストルプを「人生の厄介息子」、ナフタを「スコラ学派の頭目」「教父」「天使博士」、ショーシャ夫人を野放図な「ロシア的時間」の典型と規定している。また精神分析医クロコフスキーの着ている黒服を意識の「闇」の象徴であるとする。

第二部ではショーシャ夫人の不在を補うかのように忽然と登場するのがナフタである。イエズス会士ナフタとフリーメイソンのセテムブリーニとの格闘技的論争は対位叙法の極め付きである。西欧文化の対質がこの両者によって研ぎ澄まされその議論の聴き手側に回っているハンス・カストルプには大混乱に映る。右領分の感情が左領分の知性に明確に対質されるのはショーシャ夫人が「旅の伴侶」として連れ添ってきたペーペルコルンの登場によってである。その時ヨーアヒムは亡い。

ペーペルコルンの自殺とナフタの自殺も対位法的である。前者の老いによる生への不安とショーシャ夫人とハンス・カストルプの昔の「関係」に対する不安が倍加して彼を突然の自殺へとかき立てる。ナフタの自殺は知的論理の破綻と退屈の苛立ちの重奏である。

左右領分の対質に際して、語り手は直接セテムブリーニやナフタにショーシャ夫人やペーペルコルンを対峙させない、つまりセテムブリーニとペーペルコルン、ナフタとショーシャ夫人、ペーペルコルンとナフタの対話の場面を設定しない。むしろ中央に位置するハンス・カストルプを媒介にした形をとる。ハンス・カストルプは左領分の知性と右領分の情を一身に集める求心の中心である。この六角形で示した相関図がハンス・カストルプの魂の錬金術の実験室である。

クロコフスキーの役割はどうかの疑問が湧こう。既に触れたように夢叙法は『魔の山』の叙法の重要な一つであるが、ハンス・カストルプの夢分析の記述はないし、また夢は『魔の山』のテーマとなっていない。夢は叙法

となっているのである。クロコフスキーは舞台背景にある書き割りの装飾的人物と見てよからう。

ライトモチーフ叙法や対位叙法でないいくつかの叙法に注目する必要がある。

(5) たたみかけ叙法

同じような事象や行為をいくつか立て続けに語り継ぐことでその事象や行為をその他のことより際立たせ、その重要性を強調するのがたたみかけ叙法である。場合によっては展叙のテンポを加速する叙法ともなる。例えば、ハンス・カストルプがショーシャ夫人への「恋慕の情」を膨らましている時分に彼の嫉妬心を掻き立てるべく三つの事柄を立て続けに描写している場面がある(27「あ、見える」)。

その一つはショーシャ夫人の部屋に同国ロシア人の「若くて立派な男性」が出入りしているという噂。ハンス・カストルプは気がかりで隣席のエンゲルハルト老嬢に頼んで調べてもらう。

二つはやもめ暮らしのペーレンス顧問官がショーシャ夫人をモデルにして彼女の肖像画をペーレンス宅で描いているということ。それをその老嬢から聴いて疑心暗鬼となる。

三つは30歳ぐらいのマンハイムの男が「卑しいほど厚かましい眼つきで」むさぼるようにショーシャ夫人を見つめている場面をハンス・カストルプが目撃する(231-233)。

こうしたたたみかけは「ワルブルギスの夜」の恋の告白劇までに設定されていて、ハンス・カストルプの恋のたかぶりを仕組む手立てとなっている。

次は29「水銀の気まぐれ」にある「冷熱二面」からなるハンス・カストルプの一風変わった「恋愛感情(Verliebtheit)」の「緊張と解消」のエピソードの羅列、——通りがけに彼女に道を譲って「メルシ」の返事をもたらったわいもなく酔いしれてしまう場面。上流ロシア人席に座っているショーシャ

夫人の顔にカーテンの漏れ日があたったので、ハンス・カストルプがとっさにそのカーテンを締めて愛想のよい感謝のお辞儀をもらって心臓が止まるほど嬉しかった場面。かとおもうと、ショーシャ夫人に聞いてもらおうと思って喋ったのに、軽蔑すれすれの眼差しが彼の黄色い靴にとまって悲惨な結果をまねいた場面。道で彼女に追いついて「おはようございます」と丁寧な挨拶を初めてすると愛想のよい同じ返事をもらって小躍りする場面（254-257）。こうした恋心の綾を重ね書きすることで感情移入している読者の心の揺らぎまでつくる。

サナトリウムには淫猥でかつ猥雑ないかがわしい男女の仲が支配し、また療養に反する「不真面目な放縦」な行為が瀰漫している。33「死人の踊り」にはそうしたハンス・カストルプの「精神的精進」（324）を妨げるようなエピソード六話（323-326）が立て続けに綴られている。それにたいして「苦悩と死というものを真面目に考えたり尊敬したりしたいという精神的欲求」を満足させるためにハンス・カストルプが重症患者、危篤患者を見舞う実直な行為のエピソード8話（327-342）が立て続けに描写されている。ここには前者の不謹慎な事件と奇特新見舞いとが対位法的にたたみかけられて生死観の是非のリズムが生まれる。

第二部にもたたみかけ叙法は48「巨大な鈍感」にある退屈しのぎや時間潰しの列記的描写に見られる。ペーベルコルンの自殺後、ショーシャ夫人は山を下りる。写真熱、切手蒐集熱、チョコレート食い遊び、小豚の絵描き、バラバント検事の円周率パイの計算、古新聞販売の収入計算、エスペラント語の勉強、円陣をつくって同じ質問を繰り返す遊び、トランプの一人占いとといった類の代物である。ベルクホーフはこれらの「悪習の巣窟」（682）と化している。ハンス・カストルプはこのトランプの一人遊びに耽った。セテムブリーニが世界情勢について話しても関心がなかった。さらに深夜まで一人で電気蓄音機のレコード鑑賞に耽る。こうしたたたみかけは山の上の「巨大な鈍感」の増幅を示すと同時に、ハンス・カストルプの時間感覚の鈍磨化の

加速度的表現ともなる。

もう一つは退屈からくる「立腹病」に見られる喧嘩、——口喧嘩で咯血し不治の病になった夫人、患者が紅茶が冷めていると給仕に食ってかかる話、ユダヤ人嫌いのヴィーデマンのつかみ合いの喧嘩、ポーランド人の名誉毀損事件、そして名誉毀損事件をライトモチーフにしてセテムブリーニとナフタの決闘事件で山場をつくる。決闘事件の場面は破局的事件の圧巻であり、物語の結末を告げる加速度的表現となる。

第一部と違って、第二部には変化のたたみかけがある。時間質の内の重要な変化質については次節で後述するが、物語の筋に大きな変化を設定しているのが第二部である。

既に指摘したように第二部では登場人物の出入りが激しい。まずショーシャ夫人の退場、セテムブリーニの論敵ナフタの新たな登場。ヨーアヒムの入隊と再来、病死。ショーシャ夫人の再来、新たな人物ペーベルコルンの登場。ペーベルコルンの自殺、ショーシャ夫人の退場。残るはナフタとセテムブリーニ、ペーレンスとクロコフスキーであるが、ナフタのピストル自殺。クロコフスキーは交霊術の媒介者としてのこるが既にペーレンスと同じく背景の添加人物になる。そして最後にとどめの大战の号砲。こうした構成は「変化」のたたみかけである。年が経つにつれハンス・カストルプの山の上の生活の方は急速に変化が乏しくなるに反して、物語の筋の変化は激しいのである。それを運ぶ構成時間は力動的になる。さらにこの力動性には次の二つの叙法のリズムが与って力がある。

（6） 情景叙法と思弁叙法

コトバは対象や場面を眼で見、耳で聞き、肌で感じるかのように知覚的に描き出すことができる。外的風景や事象も内的な心象もそうである。他方概念的な理論や概念を理詰めで展開することもできる。コトバは抽象性や概念性に富んでいる。コトバは基本的にこうした二面性をもつ。この二面性をど

の程度用いるか、かき混ぜたりするかによって文体の様態が決まる。文の離散性はこうしたことを保証してくれる。情景性に富んだソフトな小説もあれば、理屈っぽい観念的な思弁性に富んだハードな小説もある。硬軟織り混ぜた小説もある。『魔の山』はこの最後のケースである。ナフタとセテムブリーニの議論に読者はしばしば閉口し時には辟易する。知覚的に対象や場面をありありと見えるように描くことを情景叙法と呼称し、頭の中で概念展開をすることを思弁叙法と呼称しておく。思弁叙法でのみ押し切る小説はまずない。学術論文に近いものになってしまうからである。読者はこれでは楽しむことはとてもできない。小説はどれも情景叙法を駆使して読者に情景をありありと見せようとして工夫を凝らす。身体語、感覚語を駆使した印象風の文体で対象をなるべく直観させるべく努める。それは日常生活では人間はものを聴いたり見たりする知覚活動が圧倒的であるからだ。小説に自然言語が用いられるのもこのためである。さもないとなにも感じとることができなくなる。美は知覚体験であり、概念体験ではない。小説には絵画性は不可欠である。

『魔の山』には言語のこの二つの側面が登場人物の性格や場面にあわせて巧みに用いられている。既に対位叙法で示したように理性の左領分の登場人物群と人情の右領分の人物群の対位法は目立った特性である。左領分の人物、特にナフタとセテムブリーニの弁論癖には思弁叙法は打って付けのものである。他方、右領分のショーシャ夫人とペーペルコルンの情緒的行動は情景叙法によって知覚的に描写される。ペーレンスが絵描きを嗜む人物であるのも偶然でない。特に大物のペーペルコルンはナフタやセテムブリーニと打って変わって吃りがちな、ぶっきらぼうなもの言い方をする。セテムブリーニの能弁さと好対照をなす。

「皆さん——結構、万事結構。これでよろしい。しかし皆さんは注意なさって——瞬たりとも——忘れないでいていただきたい、つまり——いやこの点についてはもういいでしょう。それよりも私がぜひとも申し上げ

げなければならないのは、何よりもまず、私たちは義務があるということです、——犯すべからざる、です——私はこの言葉をもう一度力をこめて申しましょう——犯すべからざる要求が私たちに課せられています——
——いや、いや、皆さん、そうじゃない。つまり私は決して——とんでもない誤解です、私がそもそも—— ——いや、よろしい、皆さん、それでよろしい。これには皆さんに何もご異存はないはずだ、では本題へ入りましょう」(587, 44「メネール・ペーベルコルン」)

と言った具合のものの喋り方だ。

語り手はペーベルコルンの大物の風貌や物腰や仕草を情景叙法を駆使して語り出すことに専念する。その方が「大物ぶり」を彷彿とさせる。ハンス・カストルプ、ヨーアヒム、セテムブリーニ、ナフタの形姿、風貌描写と比べてペーベルコルンのそれは大幅に多い(585-590, 597-598)。ペーベルコルンの登場を専ら情景叙法によって行なうことで右領分の人物群と左領分の人物群の対比がイメージ的に鮮明化される。情、人情、感情、人間味を表現するには情景叙法が勝る。語り手は情景叙法と思弁叙法を巧みに使い分けて両領分を対位的に対比するのである。

ハンス・カストルプの魂の錬金術にもこれらの叙法が巧みに駆使されている。既に指摘したように「雪」の場面の夢(ユメ5)には映像による夢とコトバによる夢との2種類の夢があり、前者には生死の生々しい情景が満ち溢れ、後者には観念的、知的瞑想、思弁性が優位となる。「死の天才的原理」の「鬼ごっこ」は専ら思弁叙法の対象となる。

展叙の流れの中で見てみよう。中でも31「フマニオーラ」、34「ワルプルギスの夜」、41「雪」の前後の節に注目してみよう。「フマニオーラ」にはペーレンスが描いたショーシャ夫人の肖像画をハンス・カストルプがペーレンス宅で拝見する情景的場面がある。その前の節に30「百科辞典」が配されている。この節ではフリーメイスンとしてのセテムブリーニの人類救済活動と啓蒙、進歩、理性、精神の優越性が思弁叙法で説かれている。32「まぼ

ろしの肢体」(原文は「探求 (Forshunngen)」である)ではハンス・カストルプが読んだ生物学、解剖学、天文学の学問的識見の開陳で、彼の生命論、肉体系論、宇宙論が思弁叙法で埋められている。34「ワルプルギスの夜」の直前の節33「死人の踊り」では間接話法がめだち直接話法が少ない。間接話法は直接話法より媒介的でまわりくどい。それにたいして「ワルプルギスの夜」の直接話法は現場性と具象性を高め情景がありありと見えてくる。この硬軟のリズムは見事である。さらに41「雪」の情景場面にたいして直前の節40「精神錬成」は思弁叙法に支配されている。ナフタの経歴、病気、火葬、体刑、拷問、死刑、肉体と精神についてのセテムブリーニとナフタの激しい思弁的論争であり、それはハンス・カストルプの吹雪の中のスキーの彷徨の情景描写と幻覚夢の情景性と対照的である。今取り上げたのは特に目立つ情景叙法と思弁叙法の対位法的展叙であるが、こうした対比は全体の流れの中でリズムをつくり、文学の構成時間を音楽的な流れにする。

これまでに述べたいくつかの叙法、——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、思弁叙法が作品全体の展叙をどのように構成するかは次節の課題である。

——つづく——