

# 時の病——『魔の山』——時の美（Ⅶ）

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

第二節 時の錬金術と文学的虚構時間 ……（以上前号まで）

## 第三章 読者の美的時間性

第一節 読書の魔境と時間意識 ……（以上本号）

第二節 時の美学

## 第三章 読者の美的時間性

### 第一節 読書の魔境と時間意識

#### I) 読書の魔境

魔境とは読者が文学作品を読んでもとができる特異な単主観的な体験的境界である。この語は『魔の山 Zaubenberg』からの転喩である。ハンス・カストルプが「魔の山」で特異な時間体験をしたように魔境の中で読者は日常的な実践的生活ではとても体験できない時間を体験する。音楽会「場」、競技「場」、球「場」、劇「場」の「場」は生身の観者（聴者）ができつつある時間作品に立ち会ってそれを享受する実在の場所であり、特定の時空に限

定される。対して読書は「内的」演奏であり、そのための特定の場所や時間を選ばない。どこでもいつでも読者が作品を読み始めれば「語りの場」の中に身を置くといった「場」が読書の「場」、魔境である。その一般的構造は以下に示す通りである。

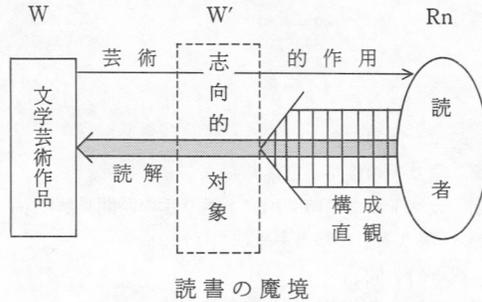


図 9

作中の語り手は色々な表現や叙法を駆使した芸術的文体で読者を魔法にかけいわば夢現の妙境に誘う。時には読者は主人公に身を移し、彼に成り代わり彼の喜怒哀楽を共にする。時には深刻な人生をかいま見たり、時に涙にむせびおもわず哄笑したりする。眼前で主人公がものをいい、行動するような現とも夢ともつかない夢現の境地に浸る。作品に冷静に距離を取っているつもりでも読む内にいつのまにか筋の展開のダイナミズムに巻き込まれ他人の人生を体験しているような気分になる。時の過ぎるのを忘れる。読書しなかったらやり過ごしようのない長い退屈な時間が一時の時間になる。読書の魔境はまことに時の錬金術の「場」である。そこで読者は真に生きられる。

読書は一見して作品 W と読者 Rn の両極関係のように見えるが、それは外見にすぎない。あたかも作品と読者の中間に宙ぶらりんに浮き立つ志向的対象 W' がものをいう。その有りようは虫眼鏡で見るときの虚像のごとき存在である。作品、志向的対象、読者の3項の関係から生まれるのが読書の「場」、魔境である。

まず読者は「語りの場」の中でしか作品と交流できない。というのは語り手が顕在的であれ潜在的であれ、読者は「語りの場」の中で語り手を目前にして彼の語りを聞かからである。この聴取は読者自らの読書だ。語り手は作中にありながら自らの作品を語るといふ二重構造的性格をとる。ここに言語芸術の複雑な重層構造と読者との関係が生まれる。こうしたことを語り手自身十分に意識しているため語り手は色々な叙法を用いて展叙を組み立てるだけでなく、筋の流れに即して読者にたいして手のこんだ働きかけをする。語り手は読者をして作品 W の再現としての「またの作品」W' を読者の意識の地平に樹立せしめ、それを構成せしめ、それを持続せしめ、つづく読書を継続せしめるために色々な芸術的技巧を凝らす。色々な場面に独自の流れをつくり読者をそこに巻き込むようにする。読者に新たな関心をつねに起こすようにして「またの作品」の形成に意を注ぐように仕組む。読者が情緒的に反応し美的に直観して感動を催すのは作品 W の再現として読者が創る「またの作品」なのである。読者は「またの作品」の「作者」である。この意味で読者は「またの作者」である。

生身の読者 Rn は知性、記憶、情緒、意志、経験の主体であり、すぐれた芸術作品であれば読書活動にそれらが総動員せしめられる。「またの作品」が読者の意識の志向性によって意識の地平上に一旦樹立されれば、読者の意識の全野を領し、奇妙にも日常的な実践世界は覆い尽くされたかのようになる。ここに現とも夢ともつかぬ虚的「現実」が生まれる。ハンス・カストルプが「魔の山」で魔法にかけられた特異な時間を過ごしたように、読者も魔境の中でコトバの魔術にかけられ、奇異な時を体験する。作品『魔の山』はこの読者の魔境を意図的につくるべくつとめた実験的な作品でもある。

文学芸術作品は「コトバの館」であり、そこを舞台にして作中人物が振る舞い、事物が動き出来事が起こる。しかし、作品の言語に精通していない人は「コトバの館」に一步も入ることはできない。ドイツ語に習熟していない人はドイツ語の小説を読むことはできない。字面でなくコトバの意味世界を

認識の対象とするのが読解であり、語音、語義、文意、文脈をおさえるのが「またの作品」の形成の第一の作業である。それは読書活動一般に通底するものである。作品の再現としての「またの作品」は意識による志向的形体であり、その持続はわけても把持と記憶、読み続ける意志による。文学作品が「コトバの館」なら「またの作品」は意識の地平上の空中楼阁であり、コトバによる構築物ではない。それは意味、情景、テーマ、筋の複合体の揺らぐ蜃気楼のようなものである。その存在性格は夢のごとき単主観的なものでその人のみに観えるもので、他者は脇から覗き見ることはできない。読者がそこで遊び享受して時を過ごすのはこの蜃気楼の形成過程である。それはひとえに読者の意識の志向性に負うもので、光学的な鏡の鏡像や虫眼鏡の虚像ではない。

文学芸術作品たる「コトバの館」は文字群でがっしり組み立てられ紙に定着されていて揺ぎない。何万部あろうと活字の大きさが違っていようと作品は同一で単一である。言語を共有すればどの時代の読者も享受できるし、同じ読者も何度でも享受可能である。読者は多様で複数である。この意味で読者を  $R_n$  と表記した。対してそのつどの再現としての志向的对象（作品  $W$  の再現であるので  $W'$  とした）は蜃気楼のような危うさと揺らぎと変化の自在さがあり、意識の地平に確たる定着を見ることはない。外から読書の邪魔が入り、あるいは雑念が起きるか注意散漫になればたちまちふらつき、心中の周辺に追いやられ、また読んだ箇所の把持と記憶が薄れれば物語の筋も定かでなくなる。そしてその内実は一挙に完成せずその細部は読書の経過と共に形成される。切り出しの部分の解りにくさは続く読書で補われ、あらぬ邪推は後に修正され読み終わったときに初めて全体像が浮き上がる。それも一枚の絵として浮き上がるのでなく時間的なプロセス像として浮き上がるのである。語り手はこのプロセス像を樹立、構成、持続すべく色々な芸術的手段を用いる。物語の筋の流れ、それを運ぶ色々な叙法、叙法の切り替え、語り手の解説、読者への働きかけ、期待感や緊迫感の仕掛等である。長編小説と

もなれば揺らめく蜃気楼の持続は容易でないから語り手の読者への働きかけはよけい重要である。把持の喚起、出来事の予告も読者による「またの作品」の形成に大きく与る。

「またの作品」は読者による作品の再現であるため「またの」といわれる謂れがある。「再現」、「再現前化」の意味は多様であるが、昔のことを描いた歴史小説であろうと、地球人類の未来を描いたSF小説であろうと、同時代小説であろうと、物語を読者の現在の意識活動に立ち昇らせて「現在化し」ありありと目前に「現前化」することが第一の本義である。『魔の山』は第一次大戦前のハンス・カストルプの物語であり、成立時点において既に語り手が「最大級の過去形でお話ししなければならない」(11, 1「まえおき」)とする物語である。そうであってもそれを発表当時(1924)の読者が読もうと半世紀後の読者が読もうとその読む時点にその物語が読者の現在の意識活動の地平に生々しく立ち現われる。第一次大戦前の7年間を対象にした過去の物語と知りながらもどの時点の読者にも今現に繰り広げられている事件のように映る。これが「現在化」である。それは読者がとくに過ぎ去った過去に戻ったりその過去を生きるといったことではない。つまりSF小説の主人公の「過去の〈現在時点〉」に立ち戻るようなタイム・スリップではない。読書の魔境はあくまでも現在の意識活動の魔境である。ちょうど睡眠中の夢見と同じような在り方をしている現在の意識である。夢の中身がなんであろうと夢を見ている時点は現在である。また読者の物語の再現としての「現在化」、「現前化」は回想や追憶と似た構造をもっている。それは回想や記憶が、その人が体験した過去の別の存在形式による現在化であり現前化であるからだ。ただ違いは歴史物語ならその過去はコトバによって作られた虚構的過去であり、読者その人が人生上で体験した過去ではない。コトバによって虚構された〈過去〉の読者の現在の意識における「再現前化」「現在化」であるから、それは虚的体験の謂に外ならない。読書は実在世界の擬似体験ではなく、現実を装った「コトバの館」における虚的体験である。最近はやり

のシミュレーション（擬似）の用語を借りればコトバが作る「虚」的現実の擬似体験である。紛らわしいので小説による擬似体験を虚的体験と命名しておく。コトバの発生は既に人類に虚的体験を約束していたのである。虚的体験の場、——これが読書の魔境である。

語り手が43「海辺の散歩」で物語の時間の二重性に触れて「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。」(576)と述べ、阿片常用者の幻覚上の時間感覚を例に挙げているのも故なしとしない。コトバで作られた物語はそうした魔法の装置を自ら内に秘めているだけでなく、コトバの幻術で虚的体験を可能にするのが小説であり、この意味でコトバは麻薬の働きをする。

「現前化」とはあたかも生身のハンス・カストルブが今読者の眼前に居合わずかのように彷彿することである。それは外的対象の知覚のようにありありとありていに（＝有体的に）知覚することではない。読者の「見る」ものは紙面の文字群であるが「観える」ものは描かれた人物の言動、事件、出来事につながり、情景的場面、意味、筋、テーマであり、構成のめりはりであり、それらは読者の現在の意識の地平に志向的に立ち現われる。この意味で「またの作品」は志向的对象である。

「コトバの館」Wと「またの作品」W'との存在性格の違いはコトバの間主観性と志向的对象の単主観性との違いであるが、その両者の内実には密接な対応関係がある。読書構造はある点で外的対象物の知覚構造とよく似ている。確かに作品は言語形成体であり、外的な実在的な対象物ではない。しかし、図9の構造に適当な条件をつけさえすれば外的知覚構造となる。Wが被知覚対象物であり、W'が知覚像であり、Rnが知覚者であり、読解が「見る」であり、直観が「観る」である。外的知覚が現在的であるように、読書も今まさしく読み、「またの作品」を「観ている」点で現在的である。

外的知覚において「視られる」ものは外的対象物であり、目の当たり今ありありと「観ている」ものが知覚像であるように、読書においても今読解されるのは文学作品 W であり、目の当たり「観ている」ものは「現在化」し「現前化」して想像的に立ち現われた「またの作品」W' である。外的知覚において知覚像が外的対象と似通いを示すように「またの作品」も作品と似通いを示すので「またの」の意味がある。ただ知覚構造と読書構造の大きな違いは後者のコトバ性とその時間的性格にある。

「またの作品」の「現前化」と「現在化」とは同義である。

「現在化」とは、アウグスチヌスが『告白』で「過去についての現在」, 「未来についての現在」, 「現在についての現在」というときの「についての現在」であり、その「について現在」とは実在的時間の3時相の現在ではなく、現在の志向的意識である。彼が「過去についての現在」を「記憶」とし、「未来についての現在」を「期待」とし、「現在についての現在」を「直観」とし、それらをすべて現在の意識の志向性に収束させている。アウグスチヌスのこの見解は物語の「現在化」と「現前化」の理解にとって示唆的である。既に図5で示したように意識の志向性の三つの様態は実在時間の3時相に対応するもので、こうもいってよければ過去から未来に、その逆に未来から過去に時間が流れるといった二つの言い分を一纏めにして、意識活動の現在に収束する。アウグスチヌスには実在的時間の3時相は意義をもたない。読書において重要なのは実在的な時間の3時相ではなくアウグスチヌスのいう時間意識、意識の時間である。

「現在化」と「現前化」を生み出す装置を文学作品は内蔵している。「語り」における「語り」の現在」である。語り手の存在様式と性格がいかなるものであれ、語り手の語り、——注釈、解説、描写、読者への呼びかけや喚起、思い起こしはすべて「現在的」である。『魔の山』の語り手(wir)は特に作中を超時間的に自在に動き回るので余計この語り手の「現在性」は活きている。

既に述べたように「語りの場」の構造は「会話の場」の構造の変容である。よって「語りの場」の現在性は「会話の場」の現在性の変容となる。語り手が顕在的であろうとあるまいと（近代小説においては語り手の性格は様々で手が込んでいる）、特に語り手の読者への直接の呼びかけは生々しい現在性である。『魔の山』の冒頭でいきなり「語りの場」が設定され語り手は読者を眼前において語りかける。

「ここに物語ろうとするハンス・カストルプの話——これはハンス・カストルプのためにするのではなくて（やがて読者 (Leser) もお解りになるだろうが、彼は人好きはするが、単純な青年にすぎない）、ごく話し甲斐のありそうな話そのもののためにするのである（中略）。この話は大昔の話であり、いわばもうすっかり歴史の錆に覆われているので、どうしても最大級の過去形でお話ししなければならない。

これは物語にとって不利なことではなくて、むしろ有利なことというべきであろう。物語は過去のことではなければならないからである。そして過去であればあるほど、物語固有の性質にもむいてくるし、また囁くように過去を呼び出してみせる語り手 (Erzähler) にとっても好都合だからである。（中略）

私たち (wir) はこの物語を詳しく話すことにしよう、綿密かつ徹底的に。」(11, 1「まえおき」, 下線は引用者)

この冒頭の「語りの場」の設定で読者はハンス・カストルプの物語を読み出す段階でもう「語りの場」に引きずり込まれる。逆に読者はここではっきりと語り手を前にしていることになる。語り手と読者の共軛関係が生まれる。語り手は既に考察したように透明な3人称形式をとらず、「私たち (wir)」の1人称複数の形式をとり、親密さをもつ。その親密さは作中人物にたいしてだけでなく読者にたいしてでもある。語り手が直接〈読者 Leser〉と呼びかける箇所は数少ないが(11, 158, 204, 205, 456, 575, 581, 594), また〈語り手 Erzähler〉と表記される箇所も少ないが(11, 12, 204, 593), 語り手の

「私たち（wir）」の形式での出役はおびたしい。特に第七章に頻出する。それは意図的に読者を「語りの場」に引き留めておいて色々な手口で読者に働きかけて現在のポテンシャルを高めるためである。読者は物語の最後の最後まで語り手を前にしている。「さよなら、ハンス・カストルプ、人生の誠実な厄介息子！ 君の物語は終わった。私たちは君の物語を語り終えた。」（776, 52「霹靂」, 下線は引用者）語り手は「私たち（wir）」の親密な形式で読者を手元に物語の終わりまで引きつけておく。

語り手の既に語ったことへの言及（喚起）、これから語ることへの言及（予告）は語り手と向き合う読者の「読書の現在」のポテンシャルを高める。つまり既に読んだ箇所を薄れかかっている保持や記憶を賦活して現在の読みと想像に寄与しこれから読む箇所への期待感を高める。特にライトモチーフ叙法と夢叙法の重合はまさしくあらゆる事柄を「あらゆる瞬間に、完全に現在の姿にし（in jedem Augenblick volle Präsenz zu verleihen）、魔術的な「今立っている（nunc stans）」状態を作り出す」（787）手立てであり、「現在化」と「現前化」のための芸術的的技巧である。読者の現在の意識を励起しつつづけて読書の魔境を持続させる。

さらに会話体（対話体、問答体）の叙法は生々しい現在性と臨場性をつくることに長けている。もともとコトバは話しコトバとして誕生していることを失念してはならない。話者は相手を眼前にして喋っている。生身の身体の振る舞い、口の動き、声の響き、顔つきが話しコトバの身体性である。演劇における登場人物の発話が一番身体性を色濃くしている。発話者が誰かどんななりをしてどんな顔つきをしているか一目瞭然である。小説の会話体は発達した様々な文体の中であってコトバの身体性の最たる名残である。会話体は発話者を予想するが発話そのものの内容と成り行きが全面に顕現してその響きと語調の生々しさが目立つ。また会話体が作中で読解の平易をもたらすのは語調の具象性と発話の短文性による。そして奇妙にも錯時叙法であれ、自然時叙法であれそこにある会話体は常に現在性と現場性をつくる。過

去の中に「現在」を、未来の中に「現在」を、現在の中に「現在」をつくる。このことが「またの作品」の「現前化」と「現在化」を容易にする。

トーマス・マンが音楽のライトモチーフと並べて対位法を文学的技法に採用しているが、その端的な現われが会話体による対位法的進行である。

次のナフタとセテムブリーニの刺々しい哲学的議論は会話体でなされている。下線をほどこした箇所は描写文である。分かりやすくするために発話者を(甲)(乙)の記号で示した。

〈彼らは不規則な隊列で歩いていた (gingen)。〉(中略)

(乙) 「自然は」とセテムブリーニは声を落とし、今度は肩越しにはっきりとは振り向かず、自分の肩を見下ろすにとどめて言った (sagte)。「あなたの精神を全く必要としていません。自然はそれ自体精神です」

(甲) 「そんな一元論であなたはよく退屈なさいませんか」

(乙) 「ああ、それではあなたは、あなたは楽しみのために世界を二分して敵対させ、神と自然を切り離すというわけですかね」

(甲) 「私が情熱とか精神とか言う場合に考えていることを、あなたは楽しみのためとおっしゃる。これは面白い」

(乙) 「そういうくだらない欲求にそんな大仰な言葉をあてはめるあなたが、私のことをよく修辞家とおっしゃるのですからな」

(甲) 「あなたは精神とはくだらぬものだと思います。しかし精神はもともと二元論的であり、だからといってどうすることもできない。二元論、反対命題、これこそは運動原理、情熱的、弁証法的な原理、才知あふれる原理です。世界を敵対的に分裂したものと見る、これが精神です。あらゆる一元論は退屈です。アリストテレスモ常＝闘争ヲ好シテノデス」

(乙) 「アリストテレス？ アリストテレスは普遍的理念の实在性を各個体に移入した人ですよ。これは汎神論です」

(甲) 「違う。トマスやボナヴェントゥーラがアリストテレス学徒としてそ

うしたように、あなたが個体に実在性を与え、事物の本性を普遍的なものから個々の事象に移して考えられるなら、あなたは世界を最高の理念との合一から切り離してしまうことになる。世界は神の外に存在するものとなり、神は超越的な存在となる。これは古典的中世ですよ、あなた」

(e) 「古典的中世とはすばらしい言葉の組み合わせだ」

(f) 「これは失礼。しかし私は古典的という概念を、適当な場合には、つまり一つの理念が絶頂に達する場合には通用させるのです。古代は必ずしも古典的ではありませんでした。あなたがその……範疇の任意な移転を嫌っていらっしゃる、つまり絶対的なものを嫌悪していただけることは、よく解ります。あなたは絶対的精神をもお望みにならない。あなたは精神があくまでも民主主義的進歩であることを欲していらっしゃるのです」

(e) 「精神はどれほど絶対的であるとしても、決して反動の代理人になることができないと確信する点で、私たちが一致することを希望します」

(f) 「しかし、精神は常に自由の代理人です」

(e) 「しかしですって？ 自由は人間愛の法則ですよ、ニヒリズムと悪意じゃなくてね」

(f) 「その二つをあなたは明らかに恐れている」

セテムブリーニは腕を頭上に振り上げた (warf)。小ぜりあいとだえた (abbrach)。ヨアヒムは驚いてふたりを見くらべ、ハンス・カストルプは眉を吊り上げ、足元を見やったままだった (blickte)。> (403, 36「そのうえもう一人」, 下線の部分はすべて過去形、——引用者)

ここにはナフタ、セテムブリーニ、ヨアヒム、ハンス・カストルプの4人が「歩いて」いるが、歩くことが時間を経過させているのではなく、そうさせているのはナフタとセテムブリーニの2人の会話のやりとりの対位法的進行である。対話のやりとりに激しい音声上のリズムが流れている。やりとりの難解な哲学的内容よりは2人の敵対的性格が問題であり、それが対位法  
の対抗進行でなされる。ここで描写文の文法的過去形は時間の粹組と時の経

過を際立てる。つまりここでは会話体の現在性とその経過を際立て、描かれた時間の流れに細かな時間的分節を設け時間の経過意識を明確にする。

読者は会話体を読みながらそれを脇で聞き取る立場に置かれる。読者はまるで現実の成り行きを目の前にしているような臨場感に襲われる。実在的読者が現在のさなかにありながら虚構の〈現在〉のさなかに居合わせ、前者が背景に退き、後者が前面に浮き立つ。こうもいってよければ実在的現在は物語の虚的〈現在〉によって乗っ取られるのである。先の読者の虚的体験とはまさしくこうした虚的〈現在〉の体験である。

次なる関心事は「またの作品」がいかにか構成されるのかである。

読者は二つの作用の源泉である。一つは作品の読解であり、二つは志向的对象（「またの作品」 $W'$ ）の構成とその直観である。両者の作用はもちつもたれつの関係にあり、読解は一旦樹立された出来かけの「またの作品」を通して続けられるし、後者は後者で続く読解に基づいて構成され続ける。作品は色々な芸術的装置をもち読者に芸術的作用を及ぼす。それは出来かけの「またの作品」を通して働き続け、その作用を受けてまた読解が進み、「またの作品」の構成が続けられる。作中の語り手の読者への作用は芸術作用の一つである。「またの作品」が真に完成するのは読了したときである。

「またの作品」は作品からの所与と読者主体  $R_n$  からの付与の両面から構成される。読解なくして作品からの所与はありえない。語音をとらえ、語義をとらえ、文意を押さえ、文脈を通して描かれている人物、事物、その顛末が把握される。これらは作品再現の基層である。忠実な正確な読解なくして作品の再現は歪められる。恣意的な解釈、思い違い、勘違いは再現の歪曲につながる。先入見のない虚心坦懐の読解が求められる。誤解は読む中で修正されることもあるが、読者があらぬ方向の解釈に行くのを防ぐために語り手が予防線を張ったり、難解な箇所解説を加えて読書の便宜を図ることがある。この点は「語り手の機能の変化」の所で既に考察した。

一般に長編小説の出だしの部分が解りにくいのは曖昧な部分が多いのでは

なくて、まだ読まれていない部分が圧倒的に多くて所与が少なく筋の行方が定まらないからである。小説は絵のように一挙に同時的に提示できない線形的継起的構造をもつため、導入部の読書時点では未知部分が多すぎる。いまだ読まれていないこうした箇所を「構造的未知部分」と命名しておく。これは読者の側からいえるもので、語り手にとってはすべて既知部分である。作品は既に語り終えた完成品であるからだ。読者はこうもいってよければ長い白テープを剥ぎながら読むのである。それは読書が進む内に段々あらわになってくる部分で、一通り読み終えればなくなる部分で、インガルデンのいう、例えばショーシャ夫人の年齢が書かれていないとかの「無規定箇所」とは異なる。「構造的未知部分」は読書過程において成立するもので、読者はこの未知部分を知ろうとしてどんどん先を読むのである。この意味で「構造的未知部分」は読書の駆動力である。推理小説で犯人をあらかじめ他者から知らされた場合、感興がそがれるのはこの未知部分の先取りによる。

恋の告白劇の翌日ショーシャ夫人は山を下りる。語り手は読者に

「この出発はしばらくのもの、一時的な旅立ちにすぎない、ショーシャ夫人は帰ってくるつもりである——いつとは定めがたいが、いずれは戻ってくるつもりだし、またそうせざるを得ないということを、ハンス・カストルプは直接本人の口から保証してもらっていた。」(375-376, 35「移り変わり」、下線は引用者)

と伝え、ショーシャ夫人の再来を予告しているが、いつとは明らかにしていない。読み進めばどこかの時点で解ることである。予告は「構造的未知部分」のある箇所を先取りし読者に期待感をもたせる技法である。しかしその再来にともなうペーペルコルンのことは「構造的未知部分」として残し伏せておく。再来時点で彼女の「旅の伴侶」を明かす。その時ショーシャ夫人の節操のなさどペーペルコルンの得体のしれない「大物」ぶりが劇的效果を生み出す。読者はハンス・カストルプ同様彼の新登場を意外さをもって迎える。読解につれて減少していくこの「構造的未知部分」をどのように常に設定し

ておくかは展叙法にかかわる戦略上の問題である。物語の筋を運ぶ構成時間はこの「構造的未知部分」の戦略的設定抜きでは考えられない。

読解の進行にともなう作品からの所与は読書の終了まで続く。ここに時間作品としての文学作品の特性がある。

作品の再現は読解による所与だけには尽きない。生身の読者は知解の外に情緒、情動、感情、経験の主体であり「またの作品」の色づけや肉づけに大きくかかわる。読者はこれまでの人生経験によって自分なりに解釈をほどこし、ある人物や場面に情緒的な反応を示し、自分なりの意味を付与する。読者の印象、感性、想像力が与り、場合によっては作品の持ち味より膨らむ。感情移入、好み、思い入れ、読み込み、評価が入り込み、読解がこれらのものを通してなされる。「またの作品」は「コトバの館」のように単一な同一性を示さず、細部は十人十色の多様さを示す。ある同じ作品が時代によって、同じ読者のその都度の読書によって微妙な多様性を示す。科学的認識にあつてこうした付与は主観的要因として極力避けらるべきものであるが、文学的享受にあつては主体側からの付与は無用の長物ではない。厳格にいうなら読者が享受する対象は「コトバの館」ではなく、その再現である「またの作品」であることを銘記すべきである。再現に読者側からの付与がある以上、読者は「またの作品」を制作しながら楽しむのであり、読者といえども「またの作者」であり同時に享受者である。この意味では作品は「またの作品」のための道具である。

誤解が誤解となるのは作品に縁もゆかりもないものを勝手気ままに付け加えることであり、誤解と付与は同次元のことからではない。誤解は所与の取り違いや歪曲である。語義、文意、文脈の取り違い、読み損ない、記憶違い、見落とし、把持の薄れ、難解な箇所の読み飛ばし、連関ある文脈の切断、不適な解釈、テーマの抽出困難が誤解につながる。テキスト自体がもつ不適な曖昧な表現、歯切れの悪い文脈、思弁性の強い文体も誤解を招く誘因となる。誤解の修正には精読、忠実な読解を待つしかない。

「またの作品」は鏡像のごとき写像ではない。言語作品はインガルデンが  
 いうように「図式的」形成体であって、がんじがらめにすみずみの細部まで  
 すべて決定されていない。それは常数部分（骨組み）と変数部分（肉付け）  
 をもつ一種の関数であり、変数部分（「無規定箇所」）の常数化は読者に委ね  
 られている。同じ作品について同じ読者でも1度目と2度目で「またの作  
 品」の形成が異なるのは変数部分の微妙な常数化によるものである。この常  
 数化に読者の主体の情緒、感情、好みが関与し、読者側からの付与の異なる  
 色合いとなる。「またの作品」はこの意味で骨組みの肉づけによる読者の想  
 像的な創造の作品である。読者はこの意味で「またの作者」となる。

客体としての作品側からの所与と主体としての読者側からの付与との両者  
 の歩み寄った融合体が「またの作品」である。作品の他力本願のみでも、読  
 者の自力のみでも「またの作品」は成立しない、両者相寄り相助け合ったと  
 ころに享受美学や受容美学が成立する。作品の力と読者の力のどちらを欠い  
 ても成立しない。駄作は読者に働きかける力がない。読者の能動的読書なく  
 しては「またの作品」は駄作となる。すぐれた芸術作品も資格のない読者に  
 あっては駄作同然に扱われる。享受するにしても作品はただでは享受できな  
 いのである。同じ音楽作品の演奏が異なるように文学作品の「内的」演奏も  
 それぞれ異なる。それは付与するものが異なり、それによって所与されるも  
 のも微妙に変容してくるからである。

言語作品の再現としての「またの作品」は言語的構成物ではないことは  
 先に述べた。爾来、この対象は美的「仮象」と捉えられてきた。Schein と  
 Schön いずれも schauen を語源にしている。日本語の「美」「愛し」は  
 「輝き」「見る」との語源上のつながりはない。読者は「またの作品」におい  
 て何を観るのか。まずは人物や事物の情景、場面の様子、意味、筋の成り行き、  
 テーマである。そしてそれらを運ぶ構成時間のめりはりである。最終の関心  
 事は構成時間の展観の美、展観の時、生きられる時である。次節に回そう。

それへの前段として描かれている時間と構成時間の読者の時間意識につい

て考察しておこう。

## II) 描かれている時間

物語は現実の時空を装っている。そのためそこには自然時が流れている。よって物語の筋の進展にも暦の時間が流れているように受け取られるのがごく普通である。『魔の山』に即していえばその舞台は第一次大戦前の山の上である。ハンス・カストルプが入山したときは夏も終わりの8月の初めであり、その時23歳である。滞在予定の3週間で過ぎたとき発病し、同じ3週間病室を一步も出れないほどの肺結核患者になった。月日が経ち、クリスマスを待ち遠しく迎えた。年も明け謝肉祭の日に入山して以来の長い想いをショーシャ夫人に告白した。セテムブリーニは村に移り住むと同じ下宿人のナフタが舞台に登場する。やがて1年が巡ってきた。ヨーアヒムも下界で入隊するが丁度2年目の同じ8月初めに再来し、いくばかりかして病死する。その後にショーシャ夫人がペーペルコルンと一緒に再来する。ペーペルコルンもナフタも自殺して、第一次大戦が始まってハンス・カストルプは戦場に消える。彼は7年間「魔の山」で幽閉の身となった。第二章の錯時叙法を除けばその他の章はすべて自然時叙法であるのでごく自然時の流れになっている。それがため描かれている時間のあらましがまた物語の粗筋となる。

これだけのことならごく普通の小説の構成となり、ハンス・カストルプが山の上で退屈な年月を送ったことになる。ところが山の上の描かれた時間は構成上、遠近短縮叙法でなされて、日を追い月を追いや年を追う毎に叙述の量は逆級数的に圧縮されている。注意深い読者なら第三章が入山2日目の微に入り細に入る描写であることに気づく。またそのことを気づかせるように2「到着」で〈山の上の時間〉が、11「頭の芽え」と17「時間感覚についての補説」で〈時間感覚〉が登場人物や語り手によって話題にされる。しかし、構成上の遠近短縮が語り手自身によって明確にされる決定的な時点は滞在予定の3週間で過ぎて病室に閉じこめられた時点であり、26「永遠のスー

プと突然の光明」の冒頭で以下のように語られる。

「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、多くの空間と時間とを要した——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、あつという間にすぎて、片付いてしまうだろう。

不思議といえど不思議だが、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ぬのである。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どめをくったが、その彼にとってと同様に、私たちにし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用しているのである。」（204-205、26「永遠のスープと突然の光明」、下線は引用者）

ここで語り手は今語っている物語の構成の機序を明らかにし、読者に、描かれている時間が遠近短縮されていることを知らせる。それ以前に語り手はその理屈として退屈な大量な時間が圧縮されるという〈時間感覚〉についての一般的見解を掲げている。

「退屈ということについては、世間にいろいろと間違った考え方がおこなわれている。一般には、生活内容が興味深く新奇であれば、そのために時間は「追い払われる」、つまり時間の経つのが短くなるが、単調とか空虚とかは、時間の歩みに重しをつけて遅くすると信じられているが、これは無条件に正しい考えではない。一瞬間、一時間などという場合には、単調

とか空虚とかは、時間をひき伸ばして「退屈なもの」にするかもしれないが、大きな時間量、途方もなく大きな時間量が問題になる場合には、空虚や単調さはかえって時間を短縮させ、無に等しいもののように消失させてしまう。」（120-121, 17「時間感覚についての補説」, 下線は引用者）

こうして描かれた時間は自然時の均質的等間隔の流れではなく、ハンス・カストルプの時間感覚の鈍磨化の表現となる。彼の鈍磨化が進めば進むほど描かれた時間は加速度的に圧縮される。読者から見れば逆に描かれた時間の遠近短縮叙法からハンス・カストルプの山の上の時間感覚の鈍磨化の進行ぶりを知ることになる。第七章の48「巨大な鈍感」の表題はまさしくそれを端的に表現している。彼のトランプの独り遊び、深夜までの毎日のレコード鑑賞、いかがわしい交霊術といった退屈しのぎの情景が配される。

『魔の山』のテーマの一つは実はこの変質する奇妙な時間感覚であり、それを読者に意識させ追体験させることなのである。しかし、このハンス・カストルプの時間体験を読者が『魔の山』の作品そのもので追体験することはそう簡単ではない。それは人の見た夢を別の人が想像するぐらいに難しい。そこで語り手はあの手この手の文学的技巧を駆使することになる。その一つが今述べた時間の遠近短縮叙法であって、それを示すために暦の時間指標を適所に散りばめて結末に行くほど大幅に時間を圧縮する。読者はこの指標によって47「メネール・ペーペルコルン（終り）」でまだ3年間も経過していないことに気づく。この3年間も明確に印されていない。それはハンス・カストルプの鈍磨化する時間感覚の視点に立っているからである。遠近短縮叙法だけでは事は済まない。

次に語り手がハンス・カストルプの時間感覚の追体験を読者の想像に委ねる手に出る。語り手は最終章43「海辺の散歩」で海を呼び出しその無窮な永遠の現在の様を描き出し読者（du）にその様子を想い描かせようとする。語り手が読者と共に想像の中で海辺を歩く以下の名場面である。

「彼（＝ハンス・カストルプ）がこの雪の世界で生活しているうちに、故郷の

砂丘を懐かしい喜ばしい気持ちで思い出していたことは、私たちもすでに知っている。私たちは今ここに、あの海辺をさまようときの不思議な頼りなさを引き合いに出そうとするのだが、読者も自分の経験や記憶からそれを思い出して私たちをお見棄てになることはあるまいと思う。君（du）は海辺をただひたすら歩いていく……君は丁度いい時刻に君の歩みをとめて家へ帰るといふようなことはできないだろう。君が時間から離れ、時間が君から離れてしまっているからだ。ああ、海よ、私たちは今お前から遠く離れたところに坐って、物語ながらお前のことを考え、お前を懐かしみ愛している。私たちはお前がはっきりと大声で、呼び出されてきたかのようになり、この物語の中に出てきてもらいたいのだ。お前はこれまでもいつも密かにこの物語の中にいたのだし、現在もいるし、これからもいるだろうが。……波騒ぐ荒涼たる海、それは色あせ灰白色に拡がり、刺すような湿気が辺りに充ちみち、その塩っぱい味が私たちの唇にも染みつく。私たちは、海藻や小さな貝殻の散らばった、軽い弾力のある砂の上をひたすら歩いていく。おおらかな穏やかな風が自由に広々と開けた空間を吹き渡り、私たちはその風に耳を包まれ、頭は気持ちよくぼんやりしている。——私たちはいつまでも歩き続け、寄せては返す白波がその泡立つ舌で私たちの足を舐めようとするのを見る。寄せくる波は碎けて沸き立ち、明るく、うつろな音を響かせながらはね返り、一波また一波と、平らな浜辺に白絹のように打ち寄せてくる——ここでもあすこでも、あの向こうの砂州でも。そして、このわけの解らない、辺り一面を充たしていながら穏やかにざわめいている波の音は、私たちの耳をふさいで、現世もあらゆる声をかき消してしまう。深い満足、そうと知りながらの、かりそめの忘却……私たちは永遠の懐ろに抱かれて眼を閉じようではないか。いや、見たまえ、あの白波の騒ぐ灰緑色の沖が恐ろしく近くに見えながら、水平線の彼方に溶けこんでいるところ、あすこに白帆が浮かんでいる。あすこに？ あすこといっても、それはどういうあすこなのか。どのくらい遠いのだろうか。ど

のくらい近いのだろうか。それは君には解らない。眼がくらくらしてどのくらい遠いのか、その判断がつかない。あの船が浜辺からどのくらい離れているか、それをいうことができるためには、君はあの船自体が物体としてどのくらい大きいのかを知らなければならないだろう。小さくて近いのか。それとも大きくて遠いのか。そのいずれとも解らないうちに、君の眼はいつしか霞んでしまうのだ。なぜなら君自身の中には空間を知る器官も感覚もないのだから。……私たちはなおも歩き続ける、——もうどのくらいの時間歩いたであろうか。どのくらいの距離を歩いたのか。それは解らない。私たちがどれほど歩き続けても、何ひとつ変わりはない。向こうはここと同じであるし、さっきは今と、またこれからと同じである。はかり知れないほどに単調な空間の中では時間も消え失せてしまう。一点から一点への運動は、完全に均一不変な世界にあっては、運動でなくなってしまうし、そして運動が運動でなくなれば、時間もなくなってしまうのである。」(581-582, 下線は引用者)

語り手(wir)が読者(du)と一緒に想像の中で海を散歩し、そこに〈永遠の現在〉の時間を共に想像体験するという手法は斬新である。これがハンス・カストルプの時間感覚の共追体験となる。トーマス・マンが語り手に常に「私たち(wir)」の1人称複数形の形式をとらせるのも深い謂れがある。語り手の「私たち」は読者を包み込んでいる親密な境界である。語り手は山の上で山の上の〈永遠の時間〉を、山とは正反対の低地の海の情景の想像の中で共体験しようと読者に呼びかける。語り手は自ら海の情景を想像しながら海の情景を描き、読者にそれを想像せしめ、ハンス・カストルプの時間感覚を共体験するという段取りである。語り手が神のような超越的な第3人称の形式ではこの共体験はなしえない。読者は能動的な想像を語り手に助けられながら語り手と想像を共にする。

そしてこの「海辺の散歩」を語り手は「私たちはこれがハンス・カストルプ青年の、今は悪習となった時間浪費をますます悪化させ、あの始末の悪い

永遠との戯れを募らせたものと考えて、彼の釈明を聞いてやるべきであろうか。」(583)と結ぶ。

今長々と引用した箇所が最終章「海辺の散歩」の冒頭であることに注目すべきである。つまり物語の時間の二重性で遠近短縮叙法が解説され、当の『魔の山』が「時の小説」であると打ち明けられた直後の読者の想像体験への呼びかけである。語り手は読者に遠近短縮叙法とハンス・カストルプの時間感覚のかかわりを説き、描かれた時間を意識させ、なおかつ彼の時間感覚の鈍磨化による〈永遠の現在〉を海の情景の想像の中で追体験させる。これが最終章第七章冒頭におかれた語り手の時間についての最後の見解であり、「海辺の散歩」の想像体験である。

物語の語りの時間の方は『魔の山』の物語そのものを7年間語る「実在的時間」とされるが、もとよりこの「実在的時間」は音楽の演奏にかかる実際の所用時間のごときものではない。作中の語り手が遠近短縮された7年間で語る「語りの時間」であり、またこの「語りの時間」を実際に演台に座って落語家が語る所用時間と同一視するのは存在論的に大きな誤りである。そしてこの「語りの時間」を読者の読書に要する実際の読書時間と同一視するのも大変な間違いである。筆者はこの時間が構成時間と深いつながりがあることを述べてきた。語り手は物語の筋(story)を各種の叙法で展叙しているだけでなく、読者に色々働きかけながら語っている。そこには story が走っているがそれに尽きないべつの機序が組み込まれている。語り手は読者をして「またの作品」をうまく構成せしめるべく各種の芸術的技巧をほどこす。読書中の読者の把持や予持、記憶や期待の時間意識と深くかかわる。storyを繰り延べる(述べる)各種の叙法に変化をつけるだけでなく、語り手はこれまで読んだことへの言及反復やせまりくる事件の緊迫やそれへの予告を行なって読書の原点の意識のポテンシャルを高める。それはとりもなおさず「またの作品」の構成の時間意識となる。読者は描かれた時間の時間意識をもつだけでなく、読書の原点から既に読んだこととこれから読むことへの時

間遠近を強く意識している。

### III) 構成の時間意識

#### (1) 把持と予持

読者がある小説を取り上げたとき、そのジャンルは問わないとした場合、長編か、中編か、短編かによって心構えは違う。通読するのにどれほどの時間を割くかである。『魔の山』の場合、いくら速読でも3日間では読み切れない。かといってこれを1年もかけて読む読者もいまい。これでは読んだ箇所の出来事や詳しい筋はほとんど忘れてしまうであろう。遅読でも1カ月あればよかろう。この点で小説の分量は読者にしかるべき読書所用時間を要求する。読書過程は読者の把持や記憶と深い関係がある。これまで読んだ箇所の筋のあらましが残っていなければ続く先は脈絡を失い、断片的になってしまう。一旦樹立された「またの作品」の持続はひとえに把持と読み切ろうとする意志とにかかっている。これまでの粗筋が把持されていなければ遡って読み返すしかない。読むことを厭わなければ本はそれをいくらでも保証してくれる。それでも把持や記憶の持続に限りがあり、感興のない場面がだらだらと続くと読み切ろうとする意力が萎える。「またの作品」も時間作品であり、その制作にだらだらと時間をかけるとしまりがなくなり、まとまりを欠くことになる。

ここで把持 (Retention) と記憶の相違を述べておこう。日常生活のあまり変わりばえのしない昨日の正午の出来事は今日思い出すことは難なくできる。1週間後はどうだろうか。怪しくなる。1カ月後はほとんどもう想起できないであろう。こうした過去の出来事の意識上での別の形式の持続が把持である。それにたいして昨日の強烈な印象なら1年後でも想起される場合がある。当時の鮮烈さの度は薄れたり変容したりしていても記憶されている。それは何度も想起を重ねるたびに記憶が揺ぎないものとなる。

こうしたことは未来にたいしてもいえる。予持 (Protention) と期待の相違

である。今日の午後会合の約束があり、その間に障害でも起こらない限り、その約束は果たされるだろう。これが予持である。難なくそれが実現されれば当たり前のこととして事は終わる。それにたいして1年後かくあるべきという期待がある。それに不安も入り交じる。期待が実現されなかった場合裏切られる。把持と記憶の相違、予持と期待の相違は現時点から志向性の遠近の相違であって相対的なものである。読書過程にもこうした用語を使っても差し支えなからう。

把持や記憶には予持や期待にはない現象がある。1カ月前の旅行の出来事を仮に a, b, c, d, e, f, g としよう、ほぼこの順序で思い起こせる。月が経つと想起できる出来事は a, c, d, f と減る、さらに年が経つとその順序も乱れ c, a, d となる。つまりある出来事だけが残り、初期の出来事の時系列が保たれない。そしてこの同じ旅行を何度か回想した場合、それが後に脚色され、場合によっては当時憎悪の対象であったものが今では楽しい回想の対象に変貌しているものすらある。近過去の出来事は細部にわたって思い起こせるが、遠過去の出来事は穴だらけで圧縮される。こうした現象を記憶の遠近短縮現象と命名しておく。

こうしたことは読書過程においても起こる。読書の原点の移動によって（図7参照）、これまでに読んだ箇所への遠近の大小が常に生まれ、把持や記憶の遠近短縮現象が起こる。読書が終わりに近くなればなるほど小説の頭の方の筋は大幅に圧縮され、その細部は欠落する。読者の記憶の遠近短縮現象を時間の遠近短縮叙法と混同してはならない。

既に指摘したように小説の最初から終わりまでの推移は位相の基礎づけと意味の連関づけからなる。この両者は合体して雪だるま式に膨張していき、語り手側からすれば語られた分量が増え続ける。読者側からすれば読まれた箇所の深層化や沈澱化の現象が起こる。それに対応して記憶の遠近短縮現象が起こる。

読書の原点から近いところの把持は鮮明であるが遠いところほど潜在化し

て不鮮明となる。ある特殊な場面が読者の関心度に応じてしか記憶に残らない。物語の筋の方も常に遠近短縮的に要約され、その要約に支えられながら読書が続けられる。細かな筋が粗筋が変わっていく。長編小説ともなるとある出来事の順序が定かでなくなり、ことによっては乱れどちらが先か分からなくなる。

これまでに読んだ箇所にも錯時叙法が部分的に採用されても読者は自然時の流れに慣れ親しんでいるので頭の中でその順序に並べ変えてしまう。第二章のハンス・カストルプの前史を入山前に置き換えることは容易である。ただ錯綜した錯時叙法が多用されると（例えばフォークナーの『八月の光』）自然時の流れに戻すことが容易でなく、時系列が乱れる。『魔の山』の場合この時系列の乱れを避けるため第二章以外には錯時叙法は採用されていない。既に指摘したようにハンス・カストルプの山の上の時間感覚の鈍磨化過程が時間の大きなテーマなので錯時叙法は最初の方に採用して全体の自然時叙法を乱さないようにしている。

予持や期待は小説の場合、日常生活の場合と大変異なる。例えば日常生活である人が路上を歩いていて急に蒸発して神隠しにあうだろうというような予持はない。続いて歩いていくことの確実度が高い。しかし小説は必ずしもそうとは限らない。予想外のことが次の段落に、次の節に設けられていて全く予測を許さない場合がある。それは既に指摘した文の離散性がそれを可能にする。文学作品の舞台は演劇の舞台の比ではない。錯時叙法、回想叙法、夢叙法は現在時点からある過去へ飛び移ることを自在に許す。次の場面はナフタとセテムブリーニの予持もできない決闘の劇的場面である。

「あなたは空に向けて発射された」と、ナフタはピストルを下げて、怒りを抑えながらいった。

セテムブリーニは答えた。

「どこへ撃とうと私の自由です」

「もう一度撃ちたまえ」

「そのつもりはない。さあ、あなたの番だ」セテムブリーニは頭をぐっと仰向けて天を望み、正面を向かずに斜に構えて立った。感動的な姿だった。敵に正面を向けるものでない、という決闘の作法を彼は聞き知っていたのであろう。彼が作法通りの姿勢を取っているのが、はっきりと見てとれた。

「卑怯者！」とナフタは絶叫した。それは、撃たれるよりもむしろ撃つほうがより多くの勇気を要する、という事実を認めざるを得なくなった者のきわめて人間的な叫びであった。彼は決闘とは無関係なようなやり方でピストルを上げ、自分の頭に弾丸を撃ちこんだ。（764, 51「立腹病」, 下線は引用者）

また文の離散性は複雑な枠構造を自在に作れる。以下の例では会話体の枠構造の中に下線をほどこした描写文がはめ込まれている。

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

彼は外へでる支度でスポーツ服を着、頑丈な編み上げ靴をはいて、薄手の外套を胸にかけていたが、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」とハンス・カストルプは答えた。「まあまあだ。そう言っておくだけにするよ。変な夢を見たよ。それからこの建物の欠点は隣室の物音が筒抜けだということだね。それが少しこまる。ところであの表の庭を回っている黒ずくめの女、あれは一体何者だ」

それが誰を指すのか、ヨーアヒムにはすぐに解った。〉（51, 8「朝食」, 下線は引用者）

こうしたはめ込み文がどの程度の長さまで許されるかは読者の把持力にもかかっている。あまり長いと会話体の枠構造が崩れる。先に引用したナフタとセテムブリーニの激しい対話体は随分と長いと2頁止まりで読者の視野に収まるようにとどめられている。

文の離散性は意味連関さえうまくつけておけば複雑な重層的な入れ子構造を可能にする。突拍子もない、予持も予想もできない意外なことがらがいきなり設定される。それが筋の展開に急変をもたらし読者の気を惹く。読んだ箇所を既知部分とすればこれから読まれる箇所は未知部分である。読書の進行で未知部分は既知化されるが、興味津々のところはいつもこの「構造的未知部分」にある。構成時間において読者の時間意識を緊張させ高ぶらせるのは把持や記憶よりもむしろ予持や期待である。「構造的未知部分」が予持や期待感をもたらす。どこまで何を伏せておくかが構成の機序の戦略である。それが構成時間のダイナミズムをつくる。語りの原点から結末への遠近感と読みの原点からのそれへの遠近感は微妙な相互関係にある。語りの原点と向き合っている読みの原点の移動が、ある出来事や結末への遠近の大小の変化をつくり緊迫感をたかめる。それが読者の時間意識のポテンシャルをいやがうえにも高める。ここに語り手の読者にたいする駆け引きが生まれる。両者の磁場力学が成立する。語り手には読者の予持や期待を操作し、時にはそれを裏切り時にはそれをかなえてやる。「構造的未知部分」の操作技巧は時間作品のみに見られる特性である。

例えば『魔の山』の第一部を読み終えたとき、分量はほぼ半分残る。目次が付けられているので筋展開や事件の目安となる。「そのうえもう一人」とか、「メネール・ペーパルコロン」とかの目次は新たな人物の登場を予想させる。現代小説で目次のないのが多いのはその目安も予断させないためである。詳しいことは先を読むしかない仕組みにする。反対に読者の勝手な想像が覆されることも多い。それが今度は読者をしてその先を読ませる駆動力となる。「語り場の場」での語り手の読者への喚起や予告と、読者の把持や期待の磁場的ダイナミズムが「またの作品」構成の時間意識を高めるのである。

## (2) 把持と喚起

把持は読書の既知部分と関係する。小説の表題は既に何かを伝えている

が、筋はある程度読み進めないと見えてこない。既知部分はどんどん増えるが読者はその細部をすべて把持しているわけではない。特に長編小説ではそうである。記憶の遠近短縮現象が物語の粗筋となる。2日前に読んだところはだいたい把持されているが2週間前のところは薄れる。印象深い場面の「ワルプルギスの夜」や「雪」の名場面の情景や決闘の鮮烈な場面は記憶にとどめられよう。ナフタとセテムブリーニの死や文明のテーマのあの煩雑な難解な議論は激しさだけが残りその内容はあまり掴めない。ややもすると41「雪」の幻覚夢の内のコトバによる観念的な夢に見られるハンス・カストルプの「死の天才的原理」の洞察も見落とされる。

物語の展開上語り手が重要と見る箇所は反復強調するか読者に喚起を促すしかない。何回かの反復は事の重要性を示す手立てである。死、病気、エロス、文明、時のテーマは全編に断続的に反復されている。語り手による反復は読者の把持を強める栄養剤である。

読者の深層的記憶の片隅に眠っているものを呼び覚ますのが語り手の喚起の機能である。次のくだりはヨーアヒムの時間の見解の呼び覚ましである。

「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——。私たち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洩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、はっきりと覚えておられるだろうか。」（575, 43「海辺の散歩」、下線は引用者）

ほとんどの読者は失念しているであろう。これは400頁以上も前の19「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くだりである。

「〔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せう。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つ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、常に何か進行しつつあり、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」)

ではなぜ読者に喚起を促したのであろうか。その一つは〈物語の時間〉を説明するにあたり音楽の時間の分節性についてのヨーアヒムの見解を借りたかったのである。無論、読者は失念しているので語り手はヨーアヒムの見解を要約して反復している。これで時のテーマを再提起しライトモチーフ的に連続させる。次になぜこの時にヨーアヒムなのかである。前の節42「勇敢な軍人として」でヨーアヒムが病死していて既に舞台を去っている。ところが49「妙音の饗宴」に出てくるグノーのオペラ『ファウスト』の戦場に赴くヴァーレンティーンがヨーアヒムと二重写しになっている。

そしてこのレコードについて語り手は次のように述べて、「私たちがこのレコードについてここに簡単に述べておかなければならないと思ったのは、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)とレコードの重要さをほのめかしている。

「ある奇妙な機会」とは30頁後の交霊術のことを指している。その際このレコードが催眠的交霊術の効果の手段として用いられる(735)。ここで彼の霊が呼び出され集団幻視の対象となる。物語の最後で戦場に立ったのは軍人ならぬハンス・カストルプである。このアイロニカルな設定がヨーアヒムの想起を不可欠なものにしたのである。病死したヨーアヒムが忘れられていて

はこのアイロニーは活きない。

ショーシャ夫人がペーペルコルンを「旅の伴侶」にして再登場した時点で、彼女が社交室の椅子に座っているハンス・カストルプに後ろから近寄ってヨーアヒムのことを「おいとこさんはどうなさったの？ ムシュー」と尋ねる場面がある。その社交室を読者に想起させる次の一文がある。

「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」であるかはもうよくは解らない）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・ワン」, 下線は引用者）

この「いつか」は解らなくても読者は「人類進歩の組織化についての重大な打明け話」のことは把持されている。セテムプリーニのフリーメイソン員としての文筆活動のことである（269-276, 30「百科辞典」）。ハンス・カストルプがセテムプリーニと交わした同じ社交室で今度はショーシャ夫人と「ワルプルギスの夜」の謝肉祭以来久々に言葉を交わすのである。理性ならぬ情の人として。ショーシャ夫人がこの会話の中で「ああ、セテムプリーニ、憶えていますわ、あのイタリア人でしょ……私、あの人好きじゃなかったわ。情のない人だったから」（595）とハンス・カストルプに話させるのも偶然ではない。語り手は同じ社交室で読者に理性の人セテムプリーニに代わって情の人ショーシャ夫人をそこに体位法的に立てたのである。しかしショーシャ夫人へのエロス感情は既に「死の天才の原理」に取って替わっていた。

彼が彼女に関心を弱めていることは語り手のショーシャ夫人への言及の減少による。ペーペルコルンが自殺した直後彼女はまた山を下りる。

「クラウディア・ショーシャがあの大なる敗北の悲劇に打ちのめされて、パトロンの生き残った親友ハンス・カストルプと慎み深く遠慮がちに「さようなら」を言い合って、ここの上の人たちの所から再び去って行ってしまっ

て以来」（677, 48「巨大な鈍感」）と語り手が語った後、小説の終わりまでショー

シャ夫人への言及は一言もない。言及がないことはハンス・カストルプがもはやショーシャ夫人についてなんの残影も残していないことを意味する。読者にもショーシャ夫人を想起させない工夫である。48「巨大な鈍感」から結末までの約100頁、ショーシャ夫人への言及はない。ヨーアヒムと対照的である。ハンス・カストルプは敵の砲弾の炸裂を目前にしてショーシャ夫人のことを片鱗も想起していない。このように、言及しないことが喚起させないことと同様に重要な技巧なのである。

### (3) 予持と予告

予持は読書の未知部分と関係する。読了した時点でそれは原理的になくなる。しかし、余韻を残す叙法もしばしあるが真の意味での予持ではない。

第一部のハンス・カストルプとショーシャ夫人との関係は読者の最大の関心事である。語り手はそのことを十分弁えて、その関心をすっぽかすわけにはいかない。予告という技法を用いて読者の「ワルブルギスの夜」における張りつめた関心を第二部につなぎ留めておく。

第一部「ワルブルギスの夜」の謝肉祭の翌日ショーシャ夫人は山を下りてしまう。読者は主人公ハンス・カストルプの恋の対象がいなくなるのでどうなるか気がかりである。続く第二部の「移り変わり」の最初のところで「ショーシャ夫人は帰ってくるつもりである——いつとは定めがたいが、いずれは戻ってくるつもりだし、またそうせざるを得ないということを、ハンス・カストルプは直接本人の口から保証してもらっていた。」(375-376)とあり、このハンス・カストルプへの「保証」は彼女の再来の読者への保証でもある。彼女の4度目の再来はハンス・カストルプが山にとどめられている以上かなり実現度の高い予持となる。いつしかの再来が約束されたも同じである。しかしいつ再来するかは分からない。その際のハンス・カストルプの行動が色々と想像される。ハンス・カストルプはショーシャ夫人が形見に残したレントゲン写真を最初は9カ月間胸のポケットに入れそれからタンスの

上に飾っているからだ。スキーの彷徨のとき雪の青い光学的現象のなかに「ヒップとクラウド・ショーシャ夫人」（506）の狼の切れ長の眼を認めている。

第六章の終わりの節「勇敢な軍人として」において初めてヨーアヒムに付き添ってきた母のツィームセン夫人によって近々再来することが予告されるが、第二部の半ば過ぎである。

「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のことだった。」（533, 42「勇敢な軍人として」）

この予告をただちに実現しないでもったいをつけて、20頁後に毒舌家のセテムブリーニによる予告を挟んでいる。

〈「何を聞いてきたと思われませんか、エンジンニア？ 風の便りに何を耳にしたと思われませんか？ あなたのペ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ですよ。〉」（551, 42「勇敢な軍人として」）

さらに語り手が第七章の最初で「（事実彼女はまたここへ舞い戻ってきていた）」（577）、「（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述べよう）」（578, 「海辺の散歩」と（ ）付きで述べた上で、ようやく、44「メネール・ペーベルコルン」のところで登場させる。「ハンス・カストルプはショーシャ夫人が到着した晩、橋が並足で車道を登ってくるのをバルコニーから見ていた。」（591）

このように予告をツィームセン夫人、セテムブリーニ、語り手と3回変えて60頁後に実現している。予告は確実な予持をつくる。ショーシャ夫人が再登場した時点ではハンス・カストルプの心情は冷静なものに変っている（590）。不在の期間変化が起こっていたのである。時間はハンス・カストルプ

の心に変化を生み出していたのである。その間彼の魂の錬金術が行なわれていた。

読者がショーシャ夫人の再来を期待する時間意識と彼女の不在の実際の期間とは直接関係ない。語り手も不在期間をわざと不明確にしている(577)。むしろ語り手が再来の期待感と緊迫感を作っておいて、その再来を彼女の「旅の伴侶」ペーペルコルンの新登場にする。ショーシャ夫人の再来は予告されるがペーペルコルンの新登場は伏せられる。「旅の伴侶」は予持させない仕組みである。いきなりショーシャ夫人、ペーペルコルン、ハンス・カストルプの3者の関係が読者の関心の的になるようにする。ハンス・カストルプはショーシャ夫人に「死の天才的原理」を話す。彼は彼女より得体の知れない大物のペーペルコルンに惹かれる。老人ペーペルコルンは過去の2人の関係を知り生への不安から突然自殺する。この自殺も予想を許さない。3者の関係が生み出すいくつかの場面が第七章の前半である。読者がこの3者の関係に関心を寄せるように仕組まれている。ペーペルコルンに44, 46, 47の3節が当てられている。彼女はまた山を降りる。3者の関係はここでぶつりと切れる。残る章は「巨大な鈍感」による山の上のやりきれない退屈とそれがもたらす「立腹病」である。最後の緊迫感は先に述べたナフタの劇的な自殺で終わる。この結末は読者に予持しにくい。予持されるような結末は物語の最後の劇的場面を作りえないからである。ナフタが去って舞台にはハンス・カストルプとセテムブリーニしかいない。この時点で物語の読まれていない分量はほんのわずかである。物語の大詰めが予持させられる。時間が許せば最後まで読んでしまいたいとおもうのが普通である。テンポが速められる。第一次大戦の勃発でハンス・カストルプが戦場に立つことで物語は終わる。

—つづく—