

時の病——『魔の山』——時の美（I）

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 ……（以上本号）

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

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

序

長編小説『魔の山』は〈時間とは何か〉を小説の形式で問いかけ、小説の形式を用いてその解答を試みている。主人公ハンス・カストルプは「魔の山」で7年間の奇異な時間体験をする。それは時間の本質的体験の一つである。それを小説そのもので読者に追体験させようとする。それには小説には然るべき構成法（Satztechnik）が用いられねばならない。ハンス・カストルプの生きざまの成り行きを展叙する様式そのものが一つの独特の「時間的」仕組みをもつ「構成」であり、それには従来、音楽の「作曲法 Komposition」の用語が充当された。小説はテーマを単に提示するのではなく、テーマを巧みに時間的に展開し、その展開の仕方が特有の価値を具備していなければなら

い。さもなければ読者は興味をもってハンス・カストルプの時間体験を追体験できない。読者が読むのは、時間についての論文でなく、時間についての小説である。小説そのものが時間を基盤にしている芸術時間作品であるからには、自らの構成時間で、それも映画や音楽や演劇と異なるコトバ特有の構成時間でもって答えねばならない。読者は時間の研究者ではなく、時間作品の享受者である。

『魔の山』は時間を最大のテーマにしている。語り手も登場人物も時間についてさまざまな見解を開陳しているが、最終的には『魔の山』の構成時間で読者に答えようとしている。これまでこうした小説はなかった。『魔の山』は「時の小説」であると語り手は語っている。小説の時間の二重性についても言及している。ここに『魔の山』が「時の小説」たることの特異性と真髓がある。〈時間とは何か〉についての哲学的論文はそれまでにごまんとある。それらの哲学論文は自らの論文の時間的構造に自己言及したり、美的な構成時間に取り組んだりすることはない。しかし、「時の小説」ともなればそれと正面切って取り組まねばならない。

小説も音楽もそれ自体時間作品である。時間をテーマにしない小説でも構成時間には並々ならぬ芸術的工夫を凝らしている。ましてや小説そのものが時間を基盤にしている以上、時間そのものをテーマとして扱う小説は当然自らの構成時間に無関心であることはできない。作者トーマス・マンがこのことを一番よく自覚していた。ただ自覚にとどまるだけで作品そのものにはっきり打ち出されないなら、マンは優れた作家とはいえない。自ら『魔の山』の作品で〈時間とは何か〉を提示し、作品によってそれを読者に追体験させるほどのものでなければならない。

どうしたわけかこうした視点から『魔の山』を研究する人は少ない。ある作中人物や作中の語り手が、自分の時間体験や時間一般に〈ついて〉色々と意見を述べることなら、これは論文形式でもできるし、なにも作家がお出ましになることはあるまい。現にその類の哲学書は沢山ある。当時ならベルグ

ソンの著作が最高峰であろう。

主人公ハンス・カストルプの山の上の特異な時間体験によって難解な時間概念を具象的に描き出すのが小説の役目だとするだけでは、小説が哲学書の代弁者に貶められよう。同じ時間作品であれ、小説には映画にも音楽にも演劇にも野球にもないコトバの独特の表現と展叙の技巧があり、それが小説の構成時間を組み立てる。特にハンス・カストルプの山の上で体験する時間感覚は特異なもので低地の実生活のそれと大きく異なる。それを表現する言語的的技巧と展示の様式が最適に採用されるとき「時の小説」の真価が発揮されよう。

なにしろ読者が読むものは小説であって論文ではない。読者が最後まで楽しくつき合えるほどの物語の動的な筋の具体的展開がなければならない。読者は物語のテーマに見合った筋の運びのダイナミズムによってその小説にのめり込み、そのなかで生きられ、時計の無機的時間を忘れさすほどのものでなければならない。論文と小説の根本的違いは、前者は時について論ずればよく、その論じかたの構成そのものはその論考の中身（認識的価値）にとってどうでもよいことである。後者にとってはそんなわけにはいかない。構成時間そのものが作品の芸術的価値を大きく左右する。

確かに読者が読書中、物語の筋（ストーリー）を追いかけてその筋を知りたがるが、読書中楽しむのはむしろその筋の構成（プロット）のめりはりである。小説は時系列的作品であるので、その構成にはなにがしかの時間的延長と進展が見られる。そうしたものは文学作品に限らず音楽演奏、映画上映、演劇、パレー、スポーツにも見られる。しかし文学作品はコトバを素材とする言語的形成立体であり、そこにはコトバのみに許されるいくつかの独特の要素や機能がある。そこには音楽のように空間に鳴り響く楽音はなく、映画のように細部の写っている映像の流れはなく、演劇、パレー、スポーツのように生身の身体の振る舞いはない。そこには文の線形的な構造的配列があり、その読解による流れがある。この流れによって架空の人物や事件が生起

し、物語の筋が生まれる。この筋の流れにいわば文のテンポ、文脈のリズム、全過程のメロディーが付きまとう。これが小説の展叙の全体的な時間的特性である。これが展相といわれるものである。そこには独特の時間価値が付きまとう。めりはりのあるもの、起伏のあるもの、山場のあるもの、緩急のあるもの、のびのびとしたもの、一進一退なもの、拮抗的なもの、だらだらしたもの、のんびんだらりとしたもの、寝たよこばいなもの、しりきれとんばなもの等の、もろもろの時間価値がある。それを作り出すには然るべき叙法が不可欠である。対位叙法、ライトモチーフ叙法、たたみかけ叙法、自然時叙法、錯時叙法、遠近短縮叙法、回想叙法、夢叙法が『魔の山』の展叙を構成する叙法である。

時間的芸術作品である小説は読者に特異な文学的時間性を提供する。しかし、小説は読者に読書活動を、それも能動的なそれを要求する。それをかなえる者のみがこの時間性を享受できる資格を有する。まず書かれている言語に馴れ親しんでいなければならない。次にテキストを読解し、それに応じて作品を再構成し積極的に情景を想像しうる能力が不可欠である。読者が真に享受できる時間性とは、作品が提供する虚構時間を読者なりに想像的に志向的に樹立し、組み立て直しそれを美的に直観する時間体験である。それはまれなる時間体験であり、ありふれた日常的な生活実践の時間ではない。小説のみしか提供し得ない時間体験である。それを体験していることこそが読者の真に生きられる時間である。読書の美的時間性は計時される時間ではない。計時時間の無機性が美的時間性に覆い尽くされてその顔を出すことがなければすぐれて生きられる時間なのである。

物語に描かれている時間（物語の内容的時間）との関係から見てみよう。物語のなかの時間は長短さまざまである。一日の出来事を、到底丸一日では読み切れないほど長く物語っている小説もあるし、逆に主人公のゆりかごから墓場までを丸一日で読めるぐらいに短く物語っている小説もある。物語の内容的時間は伸縮自在である。長編小説『魔の山』の主人公の物語は7年間

の物語であるがそれを7年かけて読む読者はいない、さればとて一週間で読み切ることとはとてもできない。物語の内容的時間と読書の所用時間とには比例的関係はないし、また読書中に体験される美的時間性はこの所用時間と同一視できない。読書の所用時間は時計によって計測される時間であって、個人の体験時間と直接の関係はない。

次に物語を語る語り手の時間の面からも見てみよう。作中の語り手が語る時間は『魔の山』の場合、ハンス・カストルプの山の上の生活だけなら7年だが、彼の前史を入れれば30年となろうか。仮にそうであっても実在的な時間の7年や30年ではない。もしそうなら読者もその時間を実際につきあうことになろう。すると7年間か30年間読み続けることになろうか。このことは物語の内容的時間の伸縮自在と矛盾しよう。物語の時間が伸縮自在ということは実在的な日常的時間と存在論的に異なることを意味している。ハンス・カストルプの山の上の2日目について語り手は多く詳細に語り、その分量は60頁にも及ぶ。それに反して6年目と7年目についてはあまり語らず飛ばし、30数頁たらずである。ここに作中の語り手の語りの時間の特異性がある。語り手の語りの時間を小説のある朗読者の朗読時間のように表象するのは間違いである。語りの時間こそ作品の構成時間の内的特性に規定されるものであり、文学的な虚構時間である。読者がかかわるのはこの時間である。読者は会社で仕事をしているような実在的な時間とかかわっていないのである。

読者がもし感銘を受け読書に夢中になり読書以外の日常的事柄が意識にのぼってこないなら真に生きられる時間を体験しているのである。この読者の生きられる時間性を読者に創出させる仕掛の一つが小説の構成時間である。起承転結のある学術論文はそれなりの構成をもつが、読者はその論文をその構成によって評価したり、それを楽しむことを第一義としていない。学術論文の場合、肝心なのは論じられている対象の理解と知得である。小説の場合、その構成時間は作品を形造る大きな構成要素であり、常に享受の対象と

なる。

読者が小説の読解によって「またの作品」を意識の地平に時間的に樹立し、再構成しながら、それを時間意識のレベルで直観する、——これが文学的な美的時間性である。確かに音楽も、映画も、演劇も、時にはスポーツもこうした時間性を提供する。時間作品であればそうである。しかし、純粋な文学作品はコトバによる作品である。言語的時間的作品である。それはそれで独特の構造と機能をもつものでそこに研究対象を絞るものでなければなるまい。実は長編小説『魔の山』はまさしくこの対象を提供してくれる格好のものである。なぜなら自ら「時の小説」をうたい、それを小説の形式で答えようとしているからである。しかも読む読者を強く意識した小説である。それは作中の語り手が手を変え品を変え読者に働きかけることによって分かる。場合によっては語り手は構成時間にまで口出ししてその手の内を読者に明かすこともある。

構成時間の時間的性質や時間価値と読者の美的時間性の関係は現象学的分析の課題であり、一方の作品の意味の構築、文の継起順序、事件の変化、叙法の様式、対象の情景の多寡、筋の屈折と展開、他方の読者の読解力、読書の持続力、把持力や記憶力、想像力、文学的感性、情動や情緒の反応とが複雑に絡んだ領域をもち、その分析は一筋縄ではいかない。しかし、この両者の織りなす志向的魔境のなかでしか事は論じられないのである。読者は作品を読んでいるのであり、勝手気ままに作品を離れて想像しているのではない。作品と読者との関係のなかでできる魔境のただなかにかなる文学的な虚構の美的時間性を体験するかが読者の生きられる時間にとって大きな問題なのである。時の芸術学はまず作品側の時間価値を明らかにすることである。いかなる叙法が、いかなる展叙の様式がいかなる構成時間を生み出すのか。次は、時の美学は作品に応じていかなる文学的時間性を体験できるかを明らかにすることである。どうした態度の読書が、どうした読解が美的時間性を生み出すのか。当論文の最終的野心は時の美学の提唱にある。

ハンブルク海辺から1600mも高い、ダヴォスの山中のサナトリウムは日常の生活実践から切り離された一種の錬金術的密閉空間である。そこに流れる時間は肺結核患者の病気のように病的である。結核という病気が更なる病を、——時の病を発病させるのである。それがこの山の上の本質的な病気であり、時間は『魔の山』の最大のテーマである。主人公ハンス・カストルプが罹るのは、純粋な病理上の肺結核というよりもむしろ、それがもたらす時の病とその症状である。サナトリウムに流れる時間はハンス・カストルプに限らず全ての患者にとって異様である。それは郷里の海辺ハンブルクに流れる生き生きした、実践的仕事を目的とした時間ではない。あることをなにかしか達成するための進歩の時間ではない。結核治療の目的の時間がいつのまにか立ち消え、知らぬ間に別の時間が流れ、患者はそれに押し流されてしまうのである。肺結核患者はいつのまにか時の病の患者になり果ててしまうのである。ただれ、腐敗した時間、いかんとも手のつけようのない、退屈しきった時間、——これが山の上の時間である。それは丁度いやな夢を見ていて夢から抜け出そうとして抜け出せない夢のようないかんともしがたい時間である。病がこうずれば死に至るように、時の病の行き着く果ては時の死である。時間は停止する。山の上の時間の流れ方と海辺のそれとははまきしく天と地の径庭がある。こうしたことへの着眼はこれまでの小説にはなかった。

かてて加えて小説の時代背景は第一次大戦前の7年間であり、ヨーロッパ歴史の淀んだ無気力な時代に当たる。時代もダヴォスの密閉空間のように閉塞していた。ドイツ、オーストリア、ロシア、フランス、イギリス、イタリア、日本各国はいずれも自国の閉塞的状況を破ろうと戦火を待ち望んでいた。バルカン半島がヨーロッパの火薬庫であったが、ハンス・カストルプが山に登った1907年当時は各国が相手の勢力拡大を互いに牽制して協商、同盟、協約が網の目のように結んでいた。ハンス・カストルプ青年は新聞すら読まない浮き世離れた魂の錬金術的錬成の日々を送っていた。山の上の個人的時間は、この閉塞時代の皮膜にすっぽり包まれていた。「眠り人」ハン

ス・カストルプの7年間の眠りが保証されるのもこの故である。そして彼のその眠りを深めさせるのは彼の時間感覚の麻痺である。

中世の錬金術は卑しい金属の黄金への変成であり、それは見果てぬ夢の追及である。ハンス・カストルプの山の上の時間は黄金ならぬ鉛の時間への変成であった。しかし錬金術師が鉛を黄金に変えようとして所詮できなかったが、しかしそうした実験のなかで色々な気体や元素を発見したように、ハンス・カストルプも「病気の天才的原理」や「死の天才的原理」を知的な冥想のなかで洞察するのである。病気や死が純粋な否定の原理でなく、ある肯定的事態を生み出す媒介的な原理たらしめようとするのがこの原理である。「天才的」という表現は最大級のアイロニカルなかつパラドクシカルな表現である。健康でなく病気が、生でなく死が「天才的原理」になることに『魔の山』に教養小説の名残があり、教養小説のアイロニーがあり、と同時に教養小説の白鳥の歌である。

他面、『魔の山』の作品そのものは時間の錬金術を明かす小説である。非金属を貴金属に錬成しようとしたのが中世の錬金術であるとすれば、20世紀の錬金術は時間の錬金術である。それをどこに求めたのか。

物語の基盤となっている時間に求めたのである。一口でいえば構成時間に求めたのである。何が故に『魔の山』は「時の小説」なのか。語り手が時間を論じたからか。確かにそうである。ハンス・カストルプの時間感覚の鈍磨化を描いたからか、確かにそうである。時代を描いたからか、確かにそうである。しかし、これだけに尽きないのが「時の小説」としての『魔の山』である。先にも強調したように自らの作品の構成にも時間が流れていることを、それも単なる時計の無機的な時間でなく、それに還元できない特有な文学的虚構の時間が流れていることを明らかにしているのである。その証明を作家マンは『魔の山』そのものでもってした。

モノ、コトの加工や生産よりは、トキの変成や錬成が20世紀の錬金術である。モノの構造の解析よりは、トキの流れの解析が20世紀の科学である。

輝きのない鉛の時間を燦然とした黄金の時間に変成するのがこれまで音楽家の仕事であった。爾来、作曲家や演奏家は鉛の時間を黄金の時間に作り変える魔術師であった。作家マンは文学の時間の錬金術師たらんとしてワグナーから多くのことを学んでいる。ライトモチーフ叙法や対位叙法は文学的時間の錬金術の大きな秘法の一つであるが、それだけに尽きない。展叙法にはいくつかの彼が開発した手法がある。彼の夢叙法は構成時間の「大なる秘術 *Ars Magna*」の一つである。時間の錬金術としての「ヘルメスの哲学」——これを『魔の山』が目指していた。

その燦然と輝く黄金の時間を鑑賞し享受するのは読者である。20世紀の享受者はモノの享受からトキの享受へと大きく変貌している。芸術部門にイベントやパフォーマンスが出現し、スポーツが隆盛を極め新奇をこらした新ゲームが人の目を惹く。これらは全てモノの作品からトキの作品への比重の移動である。実体よりは過程、存在よりは生成、構造よりは流れ——これが今世紀の関心事である。観者はストーリーのあるもの、時間を組織するもの、生成過程のあるもの、流れのあるものに関心を寄せるようになってきた。観者は時間を生きる時間的存在であるからである。

読者は作者にとって厄介な存在である。どんな読者層がどう受けとめどう楽しんでくれるのか。どういう叙法を用いれば読者を感動せしめるのか。作中の語り手にどのような機能を果たさせれば読者へのサービスとなり、読者の想像力をかき立てることができるのか。そして黄金の時間を味わい尽くしてもらえるのか。美的時間を体験してもらえるのか。しかし、反面受け身の読書では黄金の時間はその輝きを發揮することはできない。美は読者に能動的読書を要求するのである。豚に真珠とはこの真意を衝いたものである。

しかし、時の美学の成立は時の芸術学を基礎に置くが、観者の諸々の能力にも依存している。

読み手には人生経験の多寡、学識の大小、文学的関心や感受性の度合、情

緒や情動の多少、記憶力や把持力の強度、読書集中度や想像力の強弱、言語修得力、文学的知識の深淺、興味の対象や生活環境の相違等があり、作品とのかかわりは多種多様である。確かにこうした事柄は読者の作品の再構成とその享受に深くかかわるが、民族の時間文化の相違も度外視できない。ある意味で読者はある時代の時間文化に馴れ親しんでいる。同じ民族でものんびり流れる活動を日常習慣にした読者と目まぐるしい経済活動や一刻を争う生活実践のただなかにいる読者とは同じ作品にたいして違った反応を示すことは否めない。これはただだらしていても読めないとか、逆にあまりめまぐるしく変わるのでついていけないとかとよくいわれる。こうした時間文化の意識は無視できない。逆にこうした馴れ親しんだ時間文化を打破するのが小説でもある。日常生活では成立しそうな時間はSF小説に数限りなく描かれてきた。そのSF小説といえども読者の想像力をあてにしている。そしてその小説といえども巧みな構成時間抜きでは成立しない。とすると時の美学の成立は時間作品と享受者の相互関係において基本的に可能である。

以下で、以上概略的に述べた三つのこと——時の小説、構成時間、読者の美的時間性をできるだけ『魔の山』に即して考察しよう。

第一章 時の小説

第一節 語り手の性格と自然時叙法

『魔の山』の「語り手 Erzähler」の存在は明白であり、時空を超越する性格も明白であり、時間一般について明確な持論をもつ一廉の人格者であることも明白である。そして語り手が作中にも明白である。作中の「語り手」を実在や実在した作家と同一視する手合いは古く、後述するように正しくない。語り手が時間にかんしてばかりか作品自体の構成時間について一言言をなす点で『魔の山』は「時の小説」の性格をもつ。語り手は読者に物

語を語り erzählen 聞かせるだけでなく、時間について、物語時間について色々な所見を然るべき箇所述べる。主人公ハンス・カストルブの時間感覚の鈍磨化、時の病の進行を『魔の山』の作品全体の構成に組み込みながら物語る。その語り方に触れる点で語り手は自己言及的である。この語り手が、「時の小説 Zeitroman」であると自省的に語るのは、物語の全体の三分の二以上も進行した第七章最終章の冒頭の節 43「渡辺の散歩」においてである。「自省的に」というのは、延々と語り来しかたを振り返ってみての発言という意味である。これほど構成時間に自己言及的な小説は『魔の山』を措いてない。

「物語が時間を自由にとりさばくことができる以上、物語の地盤となっているこの時間そのものが物語の対象になり得たとしても少しも不思議ではなかろう。「時間を物語る（die Zeit erzählen）」ことができるというのは少し言いすぎかもしれないが、時間について物語（von der Zeit）ろうというのは、最初にそう思われたほどに不条理なことではないということは明らかである。——とすると、「時の小説」という名称は独特な夢幻的な（träumerischer）二重の意味を持つことになりはしないだろうか。実のところ、私たちが時間は物語ることができるかどうかという問題を提出したのも、私たちが現に進行中のこの物語によって、事実上これを企てていることを白状したかったからにはほかならない。」（576, 43「海辺の散歩」, 下線は引用者）

ここでいう「夢幻的な二重の意味」とは麻薬患者が束の間の時間に長い一生を夢見るといふ時間の二重性のことを指している。物語ることは時間を必要とする。小説は古くより時間芸術とされている。その時間そのものを小説のテーマにし、それを物語形式でもって答えようというのが『魔の山』の趣向である。哲学論文のように時間について論ずることではなく、楽しく読者に物語って聞かせ、読者がその時間を『魔の山』の構成時間で体験できるように仕立てること、——これが「時の小説」の手立てである。

「時の小説」という場合、単に語り手が時間の哲学的所見を開陳したり、ハンス・カストルプの時間感覚の鈍磨化を述べたり、彼の時間体験を表現したり、他の登場人物の時間見解と対置させたり、物語に時代規定を与えたりすることによって、「時の小説」といわれるわけではない。物語の地盤には二つの時間がある。一つは物語の内容となっている時間（『魔の山』の場合ならハンス・カストルプの7年間）、もう一つはその物語の筋を語り手が語る時間である。後者は作家マンが『魔の山』を仕上げるに要した時間ではない。この時間の現象の仕方は厄介である。もし実際にある朗読者が語り手に代わって朗読するならその朗読に要する時間となろう。朗読者によってまちまちであろう。丁度ある交響曲の演奏時間が指揮者によって多少異なるように。といってもいくらなんでも『魔の山』を1週間で語りきることはできない。それ相当の時間は要る。しかし、読書ともなると、語りの時間はさらに変わった現象の仕方をする。速読や遅読があるからだ。語り手が「語る時間」を小説の頁数と同一視するのも素朴すぎる。読者との関係抜きで「語る時間」を考えることは難しい。語り手の語る時間は『魔の山』の「まえがき」にほめかされているように7年間である。それはハンス・カストルプの物語が7年間であるからだ。しかし、この場合語り手が作中に存在することを忘れてはならない。作中の語り手はコトパの作りものである。この7年間は決して実在的な時間の7年間ではない。もしそうなら読者（聴者）も7年間かかって読む（聴く）ことになろう。これは理不尽である。語りの時間の詳細については第二章の構成時間に譲る。

I) Zeitroman とは

ここで「時の小説 Zeitroman」の意味について言及しておきたい。なぜなら『魔の山』を「時間」小説にして「時代」小説とする見解があるからだ。上に引用した続く箇所の邦訳がまちまちで誤解を生む原因になったと思われる。まずこの点を調べて筆者の見解を述べたい。

まず原文は以下である。

“Ähnlich also wie diese Lasterträume vermag die Erzählung mit der Zeit zu Werke zu gehen, ähnlich vermag sie sie zu behandeln. Da sie sie aber » behandeln « kann, so ist klar, daß die Zeit, die das Element der Erzählung ist, auch zu *ihrem Gegenstande* werden kann; und wenn es zuviel gesagt wäre, man könne » die Zeit erzählen «, so ist doch, *von der Zeit* erzählen zu wollen, offenbar kein ganz so absurdes Beginnen, wie es uns anfangs scheinen wollte, — so daß denn also dem Namen des » Zeitromans « ein eigentümlich träumerischer Doppelsinn zukommen konnte. Tatsächlich haben wir die Frage, ob man die Zeit erzählen könne, nur aufgeworfen, um zu gestehen, daß wir mit laufender Geschichte wirklich dergleichen vorhaben. Und wenn wir die weitere Frage streiften, ob die um uns Versammelten sich noch ganz im klaren darüber seien, wie lange es gegenwärtig her ist, daß der unterdessen verstorbene ehrliebende Joachim jene Bemerkung über Musik und Zeit ins Gespräch flocht (die übrigens von einer gewissen alchemistischen Steigerung seines Wesens zeugt, da solche Bemerkungen eigentlich nicht in seiner braven Natur lagen), — so wären wir wenig erzürnt gewesen, zu hören, daß man sich wirklich im Augenblick nicht mehr so recht im klaren darüber sei: wenig erzürnt gewesen, ja zufrieden aus dem einfachen Grunde, weil die allgemeine Teilnahme an dem Erleben unseres Helden natürlich in unserem Interesse liegt und weil dieser, Hans Castorp, in beregtem Punkte durchaus nicht ganz fest war, und zwar schon längst nicht mehr. Das gehört zu seinem Roman, einem Zeitroman, — so — und auch wieder so genommen.” (S. 749-750)

まずこの部分の高橋訳を掲げておく。

「つまり物語も、こういう不埒な夢とおなじように時間を取り扱い、同じように時間を手玉に取ることができるのである。しかし、物語が時間を自由に取りさばくことができる以上、物語の地盤となっているこの時間そのものが物語の対象になり得たとしても少しも不思議ではなからう。「時間を物語る (die Zeit erzählen)」ことができるというのは少し言いすぎかもしれないが、時間について物語 (von der Zeit) ろうというのは、最初にそう思われたほどに不条理なことではないということは明らかである。——とすると、「時代小説」^{ツァイトロマン} という名称は独特な夢幻的な (träumerischer) 二重の意味を持つことになりはしないだろうか。実のところ、私たちが時間は物語ることができるかどうかという問題を提出したのも、私たちが現に進行中のこの物語によって、事実上これを企てていることを白状したかったからにはほかならない。そして私たちは、この物語半ばで死んでいった、あの謹厳なヨーアヒムが、音楽と時間について例の意見のある会話の中で述べたのは (序でにいえば、こういう意見は本来なら彼のおとなしい性質からして出てくるはずはなかったのだが、彼がそういうことを言ったということは、彼の人間性が一種の錬金術的高揚を経ていたことを証拠立てているのである)、今からどのくらい前のことであったか、読者諸君は今なお憶えておられるかどうか、とさらに尋ねてみたのであったが——実のところ今ではそれがもうはっきりしないという返事を聞いたとしても、私たちはたいして腹も立てないであろう。いや、それどころか、むしろそれを満足にさえ思うだろう。理由は簡単である。つまり肝心なのは広く私たちの主人公ハンス・カストルブの体験に関心を持つということであるし、しかも、当のハンス・カストルブがこの点については全く自信がなく、それどころかもうとうの昔に解らなくなっていたからでもある。そしてこれは、彼の物語、すなわち^{ツァイトロマン}「時代小説」——「時間の小説」という二重の意味においてはいかにももっともなことだと思ふのである」(576-577, 43「海辺の散歩」, 下線は引用者)

問題は原文の最後の下線を施したところの文意である。

以下の訳がある。

- (1) 「これが彼の小説であり——そう繰り返して言うが如く時の小説だからである。」（熊岡初彌・武田敏行訳，三笠書房，昭和14年，下272）
- (2) 「これは時の小説——そして，現代小説という二重の意味を持つハンス・カストルプの物語にふさわしいことである。」（関泰祐・望月市恵訳，昭和37年，岩波文庫4，10）
- (3) 「このことは彼の小説，つまり，ひとつの時代小説に属することである，——二重の意味に解釈された時代小説に属することである。」（佐藤晃一訳，筑摩書房，昭和34年，世界文学大系54，402）
- (4) 「そしてこれは，彼の物語，すなわち「^{ツァイトロマン}時代小説」——「時間の小説」という二重の意味においてはいかにももっともなことだと思うのである。」（高橋義孝訳，新潮社，昭和47年，トーマス・マン全集Ⅲ，577）
- (5) “— a fact that has conditioned his romantic adventures up here, to an extent which has made of them, in more than one sense, a “time-romance.”” (The Magic Mountain, Translated by H. T. Lowe-Porter, Penguin books, 1960 (showa 35 nen), pp.542-543)

Zeitroman を「時代小説」や「現代小説」とみる見方はどうやら(2)に由来するようだ。岩波文庫の訳者は、「時の小説——Zeitroman は，歴史小説，時代小説にたいする現代小説，世話小説。」の訳注まで付している。

他方これはまた作家トーマス・マンが1939年，自作について講演した『魔の山』入門のなかで，

「この小説は二重の意味で時の小説です。第一に、それは一時期の、つまり大戦前のヨーロッパの精神的な姿を描き出すことを試みているという意味で歴史的であるからです。しかし第二にこの小説が、ただ主人公の経験としてのみでなく、この小説自身の中で、また一貫して取り扱っている対象は、純粋な時そのものですらあるのです。」(787, 「自作について」)

と述べた趣旨から来ていよう。この講演は発表されてから15年経過している。執筆した時点で原作者がそう考えていたのかは確定できない。

(1)の「そう繰り返して言うが如く」の訳はいただけない。

(3)の「二重の意味に解釈された」の「二重の意味」は曖昧で分からないが、「時代小説」の意味は確定的だ。

(5)の英訳は冒険小説にして時間小説であるという意味にとれる。

どうやら「二重の意味」を物語時間の二重性に解釈している方向はどれにも見られない。

しかし、最初の下線を施した意味を正しく理解する必要がある。「実のところ、私たちが時間は物語ることができるかどうかという問題を提出したのも、私たちが現に進行中のこの物語によって、事実上これを企てているということ

を白状したかったにはほかならない。」(576, 下線は引用者)

つまりこれまで語り手が物語ってきた『魔の山』の物語は、時間そのものを物語れるものかという一つの試みなのである。物語時間の二重性があることをその前段で語り手が説いている。それは語り手が語るに要する物語の音楽的な実在的 (musikalisch-reale) 時間と内容的 (inhaltliche) 時間のことである。またこの時間の二重性の存在の例として麻薬患者が一瞬のうちに一生涯を見る夢が挙げられている。

こうしたことを等閑視してマンの自作の講演から「二重の意味」を時間と時代の「二重の意味」に解釈し、その方向で訳す方向が趨勢となったと見られる。これは前後の文脈に適合しているのだろうか。まず前段では時代や現代についての言及がない。時代というのは文意的にとても唐突である。

そこで筆者はこう考える。語り手は以下のように語っているのではあるまいか。今語りつつある物語についていうなら、これはハンス・カストルプの物語だが、同時に時を扱っている「時の小説」であり、その点で、くそう、これとてまた時間の二重性をもつものである、と。

筆者は「自作について」のマンの注釈を脇において、『魔の山』の作品にのみ限れば Zeitroman には「時代」とか「現代」の意味は極印されていないと解釈する。つまりこれはハンス・カストルプの小説であるが時間を扱っている小説である。小説も時間を基盤にしているが、物語には「内容的時間」がある点で音楽の時間と異なる。このことを小説が扱えるかどうかは「今進行している」この「魔の山」の作品で試みている、と語り手が白状しているわけである。『魔の山』がハンス・カストルプの「物語」であることは「まえおき」で述べられているとおりでである。語り手は七章のこの段階に至ってこの『魔の山』の小説が単なる小説でなく、時間を「扱う」小説であることを読者に知らしめ、それを小説の形式で提示し読者にハンス・カストルプの時間感覚の鈍磨化の過程を体験してもらうことを狙っている。それには暦の時間の標識を随所にちりばめてハンス・カストルプの山の上の時間を遠近短縮的に描写する。これは語り手がしなければならないことだ。それには物語の内容的時間の伸縮を遠近短縮的描写によるしかない。遠近短縮的描写とは後に掲げる図1の(A)の時間指標から分かるようにハンス・カストルプの山の上の7年間に均等に語らず（描かず）、後半において大幅に時間間隔を圧縮している。ハンス・カストルプの時間感覚の鈍磨化の読者による再体験が肝心なので、語り手は「私たちの主人公の体験に全般的に参加してくれることが当然私たちの関心事だ（die allgemeine Teilnahme an dem Erleben unseres Herden natürlich in unserem Interesse liegt）」といている。そしてさらにそのあとで読者もハンス・カストルプの時間感覚がどうなっているか海辺の散歩で想像してみしてほしいとまで語り手は読者に頼んでいる（581-582）。（この後者の、語り手の読者にたいする機能については後に述べる。）

ということで小説を時代を扱う小説として説いているのではない。作者が後になって自分の作品を文学史的に時代のなかに収めて、歴史小説であり同時に時間の小説であると発言はできる。

確かにハンス・カストルプの山の上で生きた7年間は第一次大戦前の時代のなかにすっぽり収まる。その点で〈時代〉小説の性格をとる。その時代は閉塞した時代である。それが故に彼の物語も閉塞した、沈滞した時代の雰囲気の中にある。これは『魔の山』のなかでも述べられていることである。

「人間というものは、個々の存在として個人的生活を送っていくのみならず、意識的あるいは無意識的に、自分の生きている時代の生活や自分の同時代の生活をも生活していくものである。」(42-43)

これをもって「時の小説」を「時代」小説とするのはごく当たり前のことである。しかし、先の箇所にはこうした文脈は全然ない。先の箇所で論じているのは物語時間の二重性であって、時間小説と時代小説の意味の二重性ではない。

語り手が時間の哲学的所見を開陳し、ハンス・カストルプの時間体験を物語るが故に「時の小説」であるのか。既に述べたようにこれもごくありふれた当たり前の意味でしかない。仮にそれだけのことなら語り手が先に、今引用した箇所（第七章の「海辺の散歩」）の直前で音楽の時間と物語の時間の違いを指摘したり、物語の時間の二重性——物語る時間と物語られる時間——についていっばしの見解を開陳することなどあまり意味がない。物語られる時間と物語る時間の両者の関係がこの『魔の山』の作品全体において小説形式の現物提示でなされるのでなければ意義がない。さもなければ時の小説は真の意味での「時の小説」とはなるまい。なぜなら小説は「時間を基盤としている」からである。その点は「自作について」のなかで先の引用に続いてこう述べられている。

「それはこの書物（＝『魔の山』）が、一方ではその若い主人公に時を超越させる錬金術的な魔法をかけることを描き、同時に書物自身で、その芸術

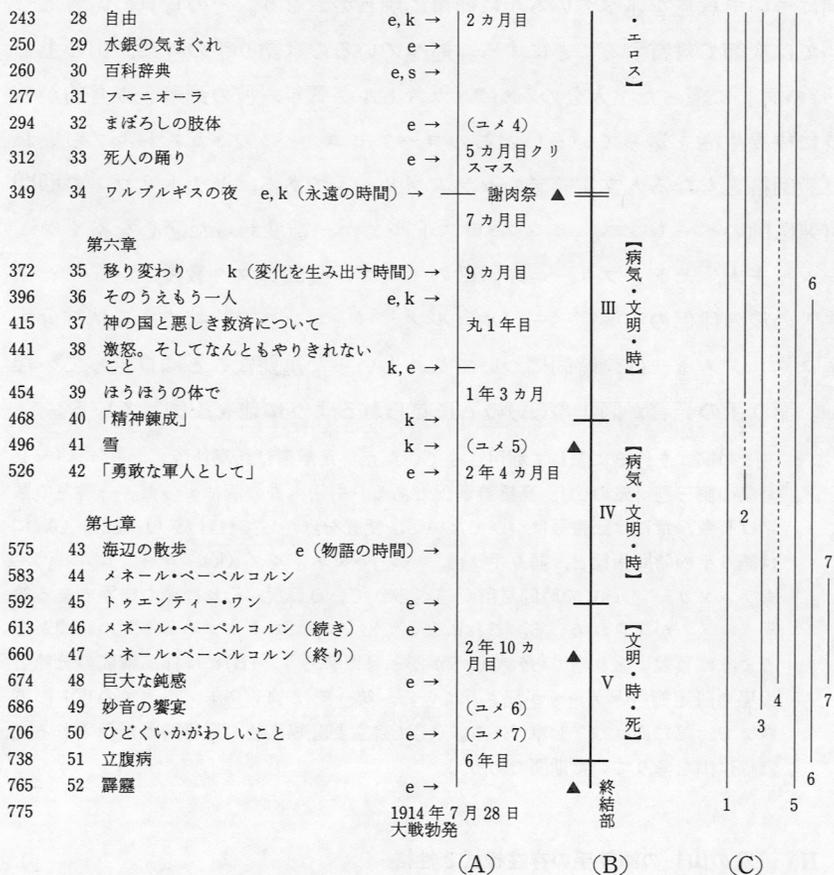
的手段によって、すなわちこの書物を包括している音楽的 = 形而上的世界全体を、あらゆる瞬間に、完全に現在の姿にし、魔術的な「今たっている (nunc stans)」状態を作り出す試みによって、時を止揚すべく努めているからです。」(787)

むしろここで問題にしているのは作品の構成時間をどのようにして作るかなのである。つまり語り手がどんな技法を使えば、音楽のように常になり響く現在をつくれるかである。音楽のライトモチーフ法や対位法の小説への採用がその手立てであることは間違いない。

小説は音楽、映画、パレー、演劇等同じく時間作品に数えられるというものとのそれらと異なる独自の文学的（言語的）形式をもつ以上、なによりもまずそれに注目しなければならない。まずは語り手の存在は特異である。マルチメディアによるナレイターの存在は音楽、映画、パレーにもある。それは音楽や文字の言語的メディアをいわば補助手段に用いて聴者へのサービスに努めている。純粋文学作品（挿し絵なし）の場合、語り手の語りは言語メディアによるもので、それ意外のメディアの利用はない。TVでの背景映像を利用した小説朗読はマルチメディア利用の特殊例である。それは挿し絵つきの新聞小説の現代版といえる。ともかく普通は小説は単一のメディア言語しか用いない。マルチメディアの利用は同時的であり、映像や楽音と同時にナレイターの音声流れる。小説の語りは常に線形的継起順序であり、同時に二つの文系列を読者に提供できないし、読者も、提供されても同時にそれらを読解できない。

さらに語り手の存在だけが特性をなすのではなく、その語り方がことのほか重要となる。ライトモチーフ叙法や対位叙法は作品展叙の有力な叙法である。その語り方が作品の構成時間に深くかかわるだけに余計語り手は時間の一般的性質や主観的な時間体験や時間意識に確たる見解をもっていなければならない。作中における語り手の存在様式と語り方は『魔の山』の性格を規定する。そこでまず語り手の存在様式についてここで言及しなければならない

頁	節番号	(A) e→描かれている 主人公の時間 1907年8月初め	(B) 作品の構成 とテーマ	(C) 主要人物7人 と登場時点
11	1 まえおき			1
	第一章			
13	2 到着	y (山の上の時間) →		2
20	3 三十四号室			
23	4 レストランにて	y →	1 日 (ユメ1)	
	第二章		目	
30	5 洗礼盤と二つの姿をもつ祖父について			
39	6 ティーナッペル家にて。およびハンス・カストルプの精神状態に関して	e → (時代と個人)		
	第三章			
48	7 謹厳なしかめ面		2	
51	8 朝食			
58	9 からかい。臨終の聖体拝領。中断された上機嫌		日	3
68	10 悪魔	s →		5
78	11 頭の冴え	k, y (時間とは) →		
84	12 言いすぎ		目	
88	13 むろん、女だ!			
93	14 アルビン氏			4
96	15 悪魔が失敗な提案をする	k →	(ユメ2)	
	第四章		3	
108	16 必要な買物		日	
118	17 時間感覚についての補説	e, k (時間感覚) →	目	
122	18 フランス語をしゃべってみる	e →		
127	19 政治的嫌疑	s, y, k →	5日目	
132	20 ヒッペ		(ユメ3)	
142	21 精神分析			
148	22 種々の疑惑と考慮			
152	23 食卓での談話	e →	丸1週間	
160	24 不安の昂進。ふたりの祖父と黄昏どきの舟遊びとについて	e →		
180	25 体温計	e →	3週間目	
	第五章			
204	26 永遠のスープと突然の光明	e (永遠の現在) →	1カ月半	
227	27 「あ、見える」	e →		



e: 語り手の時間見解
 k: カストルブの時間見解
 y: ヨーアヒムの時間見解
 s: セテムブリーニの時間見解
 (ユメ): 夢の描写のある箇所
 ▲: 山場

1: カストルブ
 2: ヨーアヒム
 3: ベーレンス
 4: ショーシャ
 5: セテムブリーニ
 6: ナフタ
 7: ペーベルコロン
 -----: 下界

図 1

い。語り方については第二章「構成時間」に譲る。

この問題について深入りする前に、作中の主要な登場人物のうちの誰が時間について意見を述べているかに簡単に触れておこう。その意見の内容については次節で対質することにする。述べているのは語り手の外に、山の上で「時の病」に罹った主人公のハンス・カストルブ青年、彼の到着5カ月前から既に療養生活を送っているいとこのヨーアヒム、ハンス・カストルブのいわば教師格ともなる人文主義者のセテムブリーニである。サナトリウムの顧問官兼医師のベーレンス、ハンス・カストルブが一種変わった恋心を抱くショーシャ夫人、セテムブリーニの論敵のイエズス会師ナフタ教授、ショーシャ夫人の旅の伴侶の実業家ペーベルコルン、ベーレンスの片腕である精神分析医クロコフスキーは、時間についてこれといった重要なことは口走っていない。語り手の発言が図1の(A)のeに見られるように他を圧倒している。

〔この図式を作るに際して利用させていただいた訳書は新潮社版、トーマス・マン全集の第三巻『魔の山』、高橋義孝訳である。引用もこの版によった。一番左の数字は頁数、章には節番号はついてないが、便宜をはかって付けた(1-52)。(A)には語り手の時間指標と、語り手(e)、ハンス・カストルブ(k)、ヨーアヒム(y)、セテムブリーニ(s)の時間見解が述べられている箇所、それに夢の描写のある箇所(ユメ)が記されている。これによってハンス・カストルブの7年間の時間がどのように頁数に振り当てられているかが一目で解ろう。(B)には作品構成の分節と山場の設定箇所とテーマが記されている。第一部は34「ワルブルギスの夜」の五章まで、第二部は六、七章である。(C)では主要登場人物の登場時点が示される。点線は山を降りていた期間である。〕

II) 『魔の山』の語り手の存在様式と性格

「むかしむかしおじいさんとおばあさんがいました。おじいさんはしばらく、おばあさんはかわにせんとくにきました。……」の昔話の語り手は作品の表に姿を見せない。この語り手は三人称の「彼」形式をとっているいわば透明人格である。聞き手の幼児はその存在に気づかない。しかし、『魔の山』の場合、語り手はしばしば己の姿をはっきり見せる。それも「まえお

き」の初っぱなからである。

「語り手（Erzähler 高橋訳では「作者」）はハンスの物語を手短に話し終えるというわけにはいかないのである。一週七日では足りないだろうし、七カ月でも十分ではあるまい。一番いいのは、語り手（er 高橋訳では「話し手」）がこの物語に係わり合っている間に、どれほど地上の時間が経過するか、その予定を立てないことである。いくらなんでも、まさか七年とはかかるまい。」（12）

第五章の冒頭の節 26「永遠のスープと突然の光明」の冒頭文にこうある。

「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（Erzähler sich selbst）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。」（204, 26「永遠のスープと突然の光明」）

また『魔の山』では語り手は「われわれは……物語る（wir erzählen...）」の表現をとる。語り手が“wir”の人称形式をとるのは大変意味深長である。

「……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 wissen）だけである。しかし私たち（wir）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。」（351, 34「ワルブルギスの夜」）

もう1カ所とりあげよう。

「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 (während wir erzählen), 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、あそこの上の雪のなかにいるハンス・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, 35「移り変わり」)

そして語り手が作中に存在することをはっきりと教えている箇所がある。「私たちの時を測る針は、時計の秒針のようにせわしく動いて行くが、それが冷淡に休みなく頂点を通過していくとき、そこに流れすぎていく時間の意味は誰にも解らないのである。とにかく私たちがここの上の世界にもう何年もいたことは確かだ (Schon Jahre, soviel ist sicher, sind wir hier oben)。実際に頭がくらくらするほどである。これは阿片やハシシュの助けをかりない悪夢のようなものである。」(614, 46「メーヘル・ペーベルコルン」)

語り手が「私たち wir」という一人称複数表現をとるのはなぜか。これまで『魔の山』の語り手の性格は物語論では“Er-Erzähler”, あるいは「三人称の語り手」と規定される。それはいわば神の目、鳥瞰的な目で時空を超越しているからであるとされる。また全知であるとされる。こうした性格は『魔の山』の語り手に全て妥当するのか。ここのところを細かく考察する必要がある。語り手の性格は読者の読解の仕方と大きくかかわるからである。読者は語り手の語りを一方的に受動的に受け取るようにはできていない。語り手は読者の存在を強く意識している。それは『魔の山』の語り手の性格の特徴と見られる。

「私たち」という複数形はある状況や場面のなかに語り手以外に他の仲間がいることの表現である。その仲間には2種類考えられる。一つは登場人物である。他は読者である。

まず語り手と登場人物の存在性格を明らかにしておこう。語り手はすぐ後

に示すように登場人物に語りかけることはできるが、登場人物が語り手に話しかけることはない。つまり両者がコトバをやりとりすることはない。この意味で会話の当事者がコトバのやりとりのできる「会話の場」は成立しない。語り手は登場人物より、こうもいってよければ存在のレベルが一枚上なのである。語り手は登場人物と会話はできないが、登場人物同士の会話を傍らで聞き取ることはできる。こうした場面を端的に示す箇所がある。ペーベルコルン、ハンス・カストルプ、セテムブリーニ、ナフタの5人が居合わすなかで、間接話法を用いてセテムブリーニとナフタの議論を戦わせたあとで、語り手は次のように語る。

「議論はこんな調子で続けられた。こういうやりとりは私たちにはお馴染みのものだし、ハンス・カストルプにも珍しいものではなかった。私たちが彼と一緒に暫くこの一幕に耳を傾けたのは、たとえばこういう逍遥派的論戦が、傍らを並んで歩いている人物（＝ペーベルコルン）の影響下にどういう様相を呈することになるか、またこの人物の存在がこういう論戦からどういうふうにして密かにその迫力を失わせてしまうことになるか、それを観察したかったからである。」（631、下線は引用者）

次に語り手と読者の関係についてはどうか。語り手は読者を目前においているかのように読者に呼びかけたり訴えかけたりする。確かに語り手は登場人物と同じく作中の存在性格をもち、読者は作外の存在性格をもち、前者は虚構的な志向的存在の性格をもち、後者は実在的存在の性格をもつのに親近的な「場」を作り出す。つまり語り手と読者を含めた「場」を作る。これを「語りの場」と呼称しておこう。

“wir” という表現はこの読者をも巻き添えにした「場」の設定であり、語り手と読者とにある存在論的垣根を取り除き近い「仲間」にする。語り手からすれば読者をいつも目前に置き、しかもいつも登場人物を読者に引き合わせる。「私たち」という語り手の表現は語り手と登場人物と読者の親近的雰囲気を作る「場」である。換言すれば語り手は登場人物や事物を手元に

引き寄せて手玉にとり、聞き手（読者）をして登場人物の事件や言動の直接的目撃者に仕立て、そこにあたかも臨場させようとする。確かに、読者は作外にいて共犯者にはなりえないが、犯罪現場の目撃者の位置をしめている。語り手が近しく読者に呼びかけたり、読者の想像力に頼ったりするのは、「語りの場」のなかに身近に読者が居合わせているからである。語り手が事件や事柄の理解を読者に求めたり、物語の出来事の思い起こしのために呼び醒ましたりとはできるが、しかし読者が語り手に話しかける機構は存在論的に成立しない。こうした特有の「場」が「語りの場」である。演劇で舞台役者が観客とコトバのやりとりをする場合があるが、小説では不可能である。

まず語り手が「語りの場」で誰に語りかけたり話しかけたり、訴えたりしているかを調べておこう。作者トーマス・マンが語り手の性格を選定し、語り手をして作者の構想を語らしめている点で作者から語り手への作用は一方的である。現に語り手は作者に呼びかけるようなことは一度もしていない。このことをもって語り手が作者と同じである結論を導いてはならない。

語り手は作中人物の主人公ハンス・カストルプに語りかけている。それは『魔の山』の最初と最後においてである。

「ここに物語ろうとする (wir erzählen wollen) 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なくて (やがて読者もお解りになるであろうが、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しそのもののためにするのである (もっとも、彼の話であること、そして誰にでもそれぞれその人なりの面白い話¹がもちあがるものではないということ、これはやはりハンス・カストルプのために言っておかなければなるまい)。」(11、「まえおき」、下線は引用者)

そして小説の最後にこうある。

「さようなら、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。(中略) 君が味わった肉体と精神の冒険は、君の単純さを高め、君が肉体においておそらくこれほど生き永らえるべきではなかったろ

うに、君をなお精神の世界において生き延びさせてくれたのだ。君は「鬼ごっこ」によって、死と肉体の放縦との中から、予感に充ちて愛の夢が生まれてくる瞬間を経験した。」(776)

この語りかけは語り手が7年間の長きにわたって、はたから見守ってきた主人公にたいして親愛の情を表わしているからである。

「語りの場」の設定といっても語り手が登場人物と同じレベルにあるのではない。作中で特別な人格をもった語り手が主人公の事件、言動のレベルより上にいるような超越的性格をもつ。従ってこの超越性から登場人物は語り手に話しかけたりすることなどはできない。現にそのような場面はない。この点で語り手は哲学者ラッセルの言語階層論のいうメタ言語的機能を果たす。言語階層が一段高いのである。語り手が作中の登場人物の住む世界の圏外にいるわけである。

確かに語り手は作中にあり、読者は作外にあるが、その読者を作中にいわば連れ込むような作用をおよぼしうる。語り手が登場人物をして語らせるにしろ、出来事について解説を加えるにしろ、今語っていることをすぐそばで聞いているのは読者である。もっと正確にいうなら語り手が語っている原点と読者が読書している原点とは同じなのである。語り手が語っていることを読者が読解しないことには聞き取れないからである。ここに今物語を聞いているような奇妙な、リアルな状況が生まれる。次の2カ所はこうした状況を示唆するに十分である。

一つは35「移り変わり」にある。クロコフスキーがハンス・カストルプの回診に来て彼と話し込む、その話しの内容を客観的に描写しないで読者をして想像させる箇所がある。

「戦友たち（＝クロコフスキーとハンス・カストルプ）は何を話し合ったのであろう。——ヨアヒムはそれを問わなかった。しかし私たちの中に（je-mand aus unserer Mitte）ヨアヒムを範とせず、話しの中身を知りたいと思う人があるとすれば、一般的には次のことを指摘しておけばよろしかろ

う。(中略)——しかし私たちに何が解ろう——これらすべては、ドクトル・クロコフスキーとハンス・カストルブ青年とがお互いに何を話し合ったかが問われた場合の、私たちの想像の手がかりであり憶測であるにすぎないのである。」(395-396)

この“Mitte”は語り手、登場人物、読者を包み込む「仲間」である。語り手自身、読者を目前に置き同じ仲間になる。語り手の全知でない頼りなさは、読者に想像の力を発揮させる手立てとなる。ここでは語り手はわざと読者のレベルに身を落すことで読者の想像力を誘発しかきたてる。実は読者はこれまでの物語の経緯をおおかた知っている。語り手と、公然あるいは隠然と連れ添ってきたからだ。

もう一つは43「海辺の散歩」の、語り手がハンス・カストルブの時間感覚の麻痺を海辺の情景で読者に想像してもらう場面である。

「彼(=ハンス・カストルブ)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(Wir vertrauen, daß auch Erfahrung und Erinnerung des Lesers uns nicht im Stiche lassen werden, wenn wir auf diese wundersame Verlorenheit Bezug nehmen)。君(du)は海辺をただひたすら歩いていく……(中略)……私たちはなおも歩き続ける、——もうどのくらいの時間を歩いたであろうか。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。」(581-582)

この読者の想像に委ねている場面では語り手と読者は一緒に海辺を歩いている。そして語り手と読者の隔たりはないも同然である。

最初の方の引用から分かる今一つのことは「語り手」がいわば時空を超越

する性格をとりながらも、神の目の全知全能の性格をとっていないことである。読者の身のレベルまで降りた語り手にはそうした性格は土台無理であるからだ。語り手の課題は読者にハンス・カストルプの時間感覚を追体験してもらうことである。それには敢然たる超越者でなく、読者と同じレベルに身を置く親近性が親密性を示すことである。それには「私たち」という表現がそれを充たしてくれる。

確かに「語り手」はどこにも居合わず。登場人物に付きまとう。そのことは読者をそこへ常に連れ込むことである。『魔の山』の最終場面では語り手は、ハンス・カストルプがいる同じ戦場場面にいる。語り手が語り終わるとき物語の終わりでもある。次の箇所はこのことをいちばんよく示している。

「三千の者にはなお一条の血が通い、依然として密集した部隊をなしていた。すでに彼らは私たちの眼前の、雨に打たれ、砲火の降り注ぐ一帯へ、街道、野道、泥濘の畑へと溢れるように進出してきた。路傍に佇む影である私たちは彼らの中に呑みこまれてしまった。（中略）

ああ、私たちは影の安全な場所から眺めているのが恥ずかしい。もう引っこもう。そして物語をやめにする。」（774-775, 52「霹靂」、下線は引用者）

読者は「隠れた読者」、「潜在的読者」、「想定される読者」であるが、作中には存在しない。作中に存在しなくても読者は常に語り手の語る文を今読解しながら、その場面の情景を思い浮かべ目撃している人である。その点では語り手のように登場人物に付きまとう感がある。作中と作外の存在論上の境界線があっても語り手と読者は「語りの場」のなかにあり、そのなかで両者は交流する。その「語りの場」が「私たち」という一人称複数形の「場」である。そうであれば語り手は読者に呼びかけたり、読者の把持や記憶を喚起し、また読者の想像力に訴えることもできる。その「場」の設定で読者をハンス・カストルプの居合わず現場の目撃者にする。読者を臨場性のただなかに置く。そのことによって読者にハンス・カストルプの時間感覚を追体験してもらう。語り手「wir」とはそうした見事な装置である。

後節で述べるように、特に「会話の場」の会話体はこの現場性と臨場性を作ることに長けている。過去をも「現在化」する。過ぎ去った事柄を現前させる。しかし、「会話の場」は会話の当事者が同じ存在レベルにあるのにたいして、「語りの場」は存在レベルの異なるものを含む。その点で現場性や臨場性といっても「会話の場」のそれとは異なる。読者が語り手の語る主人公に身を置いて自身主人公になりきれ受肉性は「私たち」の場性による。「会話の場」は君と私、君たちと私たちの、同じ存在レベルのコトバのやりとりであり、一人称と二人称の相互変換である。「語りの場」ではこうした交換はできない。語り手と読者の存在性格は異にしているからである。つまり、作中の語り手はあくまでも志向的存在であり、読者は作外の実在的存在であるからだ。この意味で「語りの場」と「会話の場」とは同一視できない。「会話の場」では読者は語り手とコトバのやりとりはできないが、読者は読者なりきに語り手の呼びかけに反応したり記憶を呼び覚ましたりできる。こうした装置があれば読者は能動的読書に身を入れ、想像力を逞しくするのである。

語り手は新たな人物を登場させるとき読者にまえてその人物の性格や影響について読者に伝えることがある。第二部第七章でペーペルコルンを登場させるとき次のように語る。

「物語のこの章節にも、以前の一章節同様、「そのうえもう一人」という題名をつけても差支えないくらいだが、だからといってまた以前のように、教育的混乱の張本人がもう一人登場したのではないかなどという心配は無用である。いやメネール・ペーペルコルンは決してこの世界に論理的混乱を惹き起すような人物ではなかった。やがて解ってくることだが、彼は全然そういった種類の間人ではなかった。それにもかかわらず、この人物が私たちの主人公を深刻な混乱に陥れることは、追いおい判明するであらう。」(584)

これはいわば読者が想像力を逞しくしてあらゆる方向に期待をかけないよう

に読者を事前に導くのである。そして語り手はその上ペーベルコルンの風貌を自ら語らずハンス・カストルプをして語らしめる場面がある。ハンス・カストルプはペーレンスとの会話で、

「変わった男ですね、実に風変わりな人物じゃありませんか。逞しくて、しかも貧相な、といった印象を受けます。少なくとも私は今朝の食事の時にはそんな印象を受けました。確かに逞しくて、しかも貧相です。これが彼を言い表わすのにぴったりした言葉だと思いますね、普通この二つの言葉は一緒に使えないですがね。大柄で、肩幅が広く、股を広げてどかんと突っ立っている、よく手をズボンの堅ポケットに突っ込んでいますね——」（585）

と話す。このハンス・カストルプのスケッチにたいして語り手はこう述べる。

「私たちはこの新しい思いも設けぬ客をスケッチする仕事を、ハンス・カストルプに一任した格好になったが、そのスケッチは不手際なものではなかった——私たちがやってみたところであれ以上にはできなかつたであらう。」（586）

語り手が語り手自身に言及した箇所すらある。長編小説だと語り手はあることをいつ語ったか定かでなくなる。ショーシャ夫人がペーベルコルンと一緒に登場した間もない頃、ショーシャ夫人が再来後初めて、読書室にいるハンス・カストルプにヨーアヒムについて話しかける場面である。

「こんなときハンス・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」であるかはもうよく解らない）人類進歩の組織化について重大な打ち明け話しがなされたあの社交室であった。」（593-594、下線は引用者）

ちなみに指摘しておく、これは第一部の「百科辞典」（269-276）の箇所である。

ともあれ『魔の山』における語り手の存在は明白である。しかし、常に読

者に姿を見せているわけではない。神出鬼没だ。特に登場人物の言動を説明したり、時間について持論を開陳したり、読者に呼びかけたりするときのその姿は顕在的になる。

語り手はこれまでよく作家と何らかの意味で同一視されてきた。まず生身の実在的作家とすることは存在論上無理である。その場合は語り手が朗読者のように作外にいななければならない。小説は志向的な言語作品であって、決して実在的事物でない。実在的事物となるのはその存在基盤である紙とインクのみである。コトバからなる作中世界に実在人物は入り込むことはできない。設計図の家に生身の人間が住めないと同じである。

次は語り手が実在するかした作家の身代わりないし分身とする説である。一人称「私」形式の日記などでよくいわれる手口である。画家の自画像と同じであるとされる。身代わりと考えられるにしろ、分身と想定されるにしろ、語り手が作中にいる以上、作中世界の登場人物と同じ存在性格をとるはずである。つまり登場人物が言語的虚構の所産であるように語り手もそうである。共に間主観的なコトバ上の事柄であり、作家の实的挙動と内容上同一ではない。確かに作家は作中の語り手の性格（Ich-Erzähler, Er-Erzähler 等）を物語の性格に合わせて選択しその語り手を操って物語を語らしめることができる。どの程度自在に操れるかは別として、丁度人形劇の黒子のように。それでも人形は人形で操る黒子と同じではない。語り手は語り手としての役柄を果たす特殊な機能を遂行する。身分上、語り手＝作家とするいわれはとてもない。作家は語り手をして作家が体験したこともないような想像上の言動をいくらかでも語らしめることができるからだ。さもなければ文学的創造は不可能となろう。

語り手は作中世界のなかで然るべくすみずみまでかけめぐる一廉の人格者であり、登場人物を操り、事件をつくり、場面を変え、物語の筋を展開し、あまつさえ読者をも配慮して作品全体の構成を形造る。

コトバの世界は常に実在の世界といつも一線を画している。作中世界はコ

トバの世界であり、語り手はこの作中世界を住処としている。透明の語り手であろうと時として語り手がはっきりと姿を読者に見せようとも作中世界のなかにいる。母親が桃太郎の話しを語り手に代わって幼児に聞かせようとも、その語り手は作外の実在的な母親と同じではない。母親の朗読は字の読めない幼児のための語り手の肩代わりである。

こうしたことより問題は作中世界のなかにある語り手が同じ作中世界に登場する人物、事物、事件等にたいしてどんな在り方をし、どんな機能を果たすかである。『魔の山』の語り手は描かれた過去、現在、未来を自由自在に往き来する。そのどの時期、どの時点、どの場面、どの場所にも居合わすことができる。どの登場人物の行動も知り、場合によっては未来の出来事も知り、読者に予告もする。ハンス・カストルプの見る夢のなかにも滑り込む。彼の体験する時間感覚も覚知できる。それについて注釈も加えれば、説明もする。時には読者に向かって話しかけ読者の想像力に委ねることもある。かとおもえばエピソードをいきなり持ち込んで事件の隠喩を作ったりする。事件の日付けを刻みつけ時間の経過を知らせもする。登場人物同士の視点転換も行なう。ハンス・カストルプの時間感覚の鈍磨化の視点にたつて作品の全体の構成を組み立てることもできる。

この最後の点は特にわれわれの問題意識にとって重要である。語り手が自ら語る物語の構成にまでくちばしをいれるからだ。語り手はハンス・カストルプが山の上で予定の3週間で丁度すぎた時点の第五章26「永遠のスープと突然の光明」でこう語る。この箇所は既に一部引用したが再度引用するに値する。

「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るか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・カストルブ青年は、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）

このように『魔の山』の語り手は自ら語りながら、その構成の仕組みがハンス・カストルブの時間感覚の新鮮さにかかわることを読者に気づかせる。というのは読者にこの小説を読みながらハンス・カストルブの時間体験を追体験してもらいたいからである。作品全体の時間的遠近短縮的叙法はハンス・カストルブの時間感覚の鈍磨化の視点に立ったものである。これは図1の(A)の時間指標から容易に読み取れよう。つまり彼の山の到着の第2日目に60頁以上が割かれ、3日目に20頁たらずが充てられ、週を追い、月を追い、年を追う毎に語る量は大きく減らされる。ハンス・カストルブがジョーシャ夫人に恋を打ち明ける「ワルブルギスの夜」は第一部の終わりで、全作品の分量の丁度半分であるが、それは彼が入山してから丁度7カ月目に当たる。第二部には残りの6年3カ月が充てられていることになる。

ともかく、『魔の山』の語り手は手八丁口八丁である。この点で『魔の山』は自己言及的な時の小説である。

語り手の機能は反応を速めたり遅くしたりする化学反応における触媒か生命体反応における酵素にとえることもできよう。反応を速めたり遅くした

りするが自らは変化しない。第一部では語り手は暦の時間の単位を細かくして語るが、第二部では暦の時間をおおまかにしてどんどん話しを進めて第一次大戦の勃発に導いてしまう。全体の構成に常に配慮している。

ここで作家、作品、読者の3者の関係で語り手の存在性格とそれが果たす作用と「会話の場」と「語り場」を以下の模式図で示しておく。

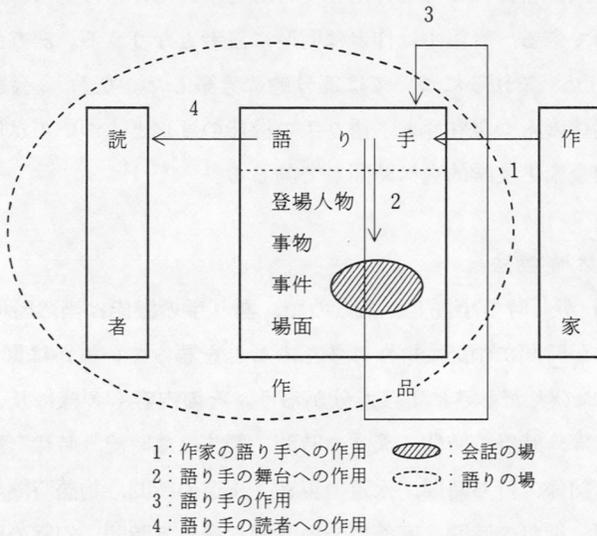


図 2

この模式図では作品は静的な状態を示すが、実のところ語り手の語りの進行によって動的な流れの構造をもつ。まず語り手は作中にあり、登場人物、事物、事件、場面の舞台から一枚超越した形で存在している。登場人物の言動の成り行き、事件の進行を操る。それがいわゆる物語の筋となる。さらに注釈や解説を加えたりエピソードを挟んだりする。語り手の存在様式と性格は語り終えるまで同じであるが、新たな人物の登場は語り手の語り方（叙法）を変えることになる。第二部のナフタヤペーペルコルンの登場は第一部の叙法を大きく変える。後に述べるように、第一部ではライトモチーフ叙法

が支配的なのに反して、第二部では対位叙法が優位を占める。語り手はそうしながら作品全体の展叙を配慮する。

(1)の作用は作家がどんなタイプの語り手を選択するかにかかわる。一旦選択されれば作品のなかでそのタイプは一貫される。舞台の出来事を速めたり遅くしたりする。作品が完成してしまえば作家の作品への作用はありえない。もし作家が自作によって作用を受けるとすれば作家はその作品の一読者となる場合である。執筆中は作者は同時に読者となりうる。語り手の作用は(2)、(3)と(4)で、これらについては部分的に考察した。なお、「会話の場」における会話体のもつ現在性と、語り手の機能の変化とについては第二章第二節「時の錬金術と文学的虚構時間」で論じる。

III) 自然時叙法

『魔の山』が「時の小説」であるので、語り手の機能は当然時間に関係する。語り手が時間についていかに多くのことを語っているかは図1の(A)のeの箇所のおびただしさによって分かつ。その内容も多様に及ぶ。時間感覚、その麻痺、時計の時間、天文の時間、暦法、歳時記、時代(歴史)と個人との時間の関係、待ち時間、永遠の現在、永遠の時間、物語時間の二重性、音楽の時間、進歩の時間、麻薬患者の時間、夢見る時間、幻覚の時間、記憶の時間、旅の時間、退屈な時間、楽しい時間等と多岐にわたる。そうしたなかで語り手が「時の小説」を語る以上、採用する時間叙法はハンス・カストルプの時間感覚の鈍磨化過程が時間テーマの主たるものであるだけに極めて重要な役割を果たす。時間叙法には基本的に二つある。自然時叙法と錯時叙法である。

文学作品は継起順序を必要とする作品であって、絵画や彫刻の同時性を特徴としない。物語るにしろ、それを聞くにしろ、文章にしたためにしろ、書かれたものを読むにしろ、ともかく線条的な継起順序を必要とする。そこにはコトバの語音なり、文字なりの継起的つながりがあり、然るべき進行の

秩序がある。作中の語り手は物語の筋を最初から最後まで語り尽くすにはそれなりの手順がある。物語の全過程をある程度眺め渡しながらその筋を展開することになる。語る順序にも自然の四季の巡り、あるいは生物の成長の順序に、あるいは年代順に合わせたごく自然な時間の流れのものもあるし、過去に戻ったり未来を先取りしたりして過去や未来に行きつ戻りつするのもある。そして過去に戻るのにも時間を遡るのと回想によるものがある。自然時間の不可逆的な進行方向に合わせた叙法を自然時叙法という。過去、現在、未来の3時相の相転移を取り入れた可逆的叙法を錯時叙法という。

自然時叙法でも、例えば幼年時代からいきなり壮年時代の叙述に移り青年時代が欠落したものもある。それでも暦の時間の流れの方向には異常はない。壮年時代からいきなり幼年時代に移る錯時叙法においてもこうした時間の穴、欠落はありうる。いま7枚の連番のトランプを番号順に一列に並べたとしよう。これを自然時叙法とすれば、錯時叙法はさしずめこのトランプを切って一列に並べたようなもので番号順序は乱れる。その配列の可能な数はかなりにのぼろう。ここでさらに1枚のトランプ自体が自然時叙法からなる一章であるなら、それが番号順に並べば7枚の全体が自然時叙法となる。（文の線条的なつらなりが完全な自然時叙法を理論的に貫徹できるのか否かはここでは不問に付す。文には時を表わす名詞や副詞が沢山あり、また動詞の時制があるので事はさほど容易ではないからだ。）それにたいして、切って並べればその全体は自然時叙法を部分的に入れ子状に含んだ錯時叙法となるらう。

小説の場合、最初から結末へと絵巻物のように「繰り延べ」られる。小説の場合は「繰り述べ」られる。つまり筋の展開の叙述、展叙である。展叙は作品全体の時間的構成をかたどるもので、それをただちに自然時叙法や錯時叙法と同一視してはならない。展叙は文学的時間的作品の最初から終わりまでの位相の推移の全体的形態であり、そこには何らかのダイナミズムが帰属している。

展叙が自然時叙法と合致する場合は現代小説ではごくまれで、自然時叙法、錯時叙法、遠近短縮叙法、回想叙法を随意に取り入れて全体を構成している。

さて『魔の山』の展叙には何が採用されているのか。自然時叙法か錯時叙法か。

『魔の山』は7章構成である。2枚目のトランプが自然的生起事象の順序を狂わしている。ここに錯時叙法が採用されている。ハンス・カストルプ青年の幼少年時代に遡っている。第二章の5「洗礼盤と二つの姿をもつ祖父について」と6「ティーナップル家にて。およびハンス・カストルプの精神状態に関して」である。その他に錯時叙法が部分的に若干用いられている箇所があるが無視してよいほどのものである（例えばセテムブリーニが属しているフリーメイスン教会の性質についてのナフタの説明やセテムブリーニ自身の説明の一連の会話（537-549））。従って『魔の山』は第二章を除いて自然時叙法を採用している。なぜか。この理由を示す前になぜ第二章に錯時叙法を採用したのかである。

第二章の幼少年時代は語り手によって客観的に描写されている。ハンス・カストルプの視点からの描写是一片もない。このことは特筆大書しなければならない。つまりハンス・カストルプの幼少年時代は青年ハンス・カストルプの時間から見れば大きな過去の世界であり、これまでの下界の世界の時間である。つまり彼の前史であり、物語の舞台の本筋に入らない。『魔の山』の舞台は山の上であり、その山の上で過ごすハンス・カストルプの時間である。ではなぜ前史を必要としたのか。

それは同時代と先行時代とに節目を入りたいのである。ハンス・カストルプの生立ちの幼少年時代は世代交替の節目に当たる。彼が受けた洗礼の洗礼盤は祖先代々の格式のある歴史性を表現している。祖先の祖先、そのまた祖先は古き良き時代の継承であり、伝統である。しかし第一次大戦はこれまでの歴史世界に終止符を打っている。単純な青年の物語はその前の7年間の

物語である。それも時代の閉塞状況の山の上の錬金術的密閉空間内の物語である。そしてハンス・カストルブ個人には父母の死、祖父の死といった具合に「死」に馴れ親しんだ個人史の特性がある。

錯時叙法を一時的に用いて山の上の舞台にハンス・カストルブの個人史を包含する過去の歴史時代を投入し、時代の差異を際立てるのである。登場人物の内、祖先に言及されているのはセテムプリーニとナフタである。特にセテムプリーニの祖父はハンス・カストルブの祖父と対比されている。前者は実業界の保守主義であり、後者はフリーメイソンのジャコバン党に属した革命家の血筋である。ナフタの生い立ちはイエズス会の修道院に絞られ中世のスコラ的文化が浮き彫りにされる。そのことによってセテムプリーニとナフタの激しい論争によってヨーロッパ文化が対質される。『魔の山』の多面的テーマの一つに文化があるからだ。

ハンス・カストルブの幼少年時代の描写はハンス・カストルブ自身の回想叙法によっても可能であるが、それを採用していないのは入山する前の下界の時間の性格と山の上の魔法にかけられた時間の性格を対質するためである。それにはハンス・カストルブの主観的視点からの描写を一切避けて下界の時間を大きな過去として語り手が客観的に描き出すのがよい。第一章はハンス・カストルブがサナトリウムに到着した夕方と夜の出来事に全て充てられている。飛んで第三章は到着2日目の目新しい出来事に全て充てられている。それに比して第二章には錯時叙法がとられ、対象とされる期間（幼少年時代）は長い。

第一章2「到着」の冒頭は、「一人の単純な青年が、夏の盛りに、故郷ハンプルクを発って、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「彼がい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「ティーナップル家にて。およびハンス・カストルブの精神状態に

関して』)として、先の文に時間的に結び付けられる。

彼の前史が到達した第1日目と第2日目の始まりとの間に置かれている。小説の導入部のごく最初の部で錯時叙法が採用されていることに注目すべきである。この錯時叙法の部分を第一章と入れ換えて全体を全て自然時叙法にすることも可能であるが小説の切り出しとしてはうま味に欠ける。といてこの錯時叙法の部分を到着3日目を以降に後回しにするとハンス・カストルプの時間感覚の新鮮度の衰えを示すのに支障を起す。先に指摘したように第一章に丸一日の出来事が充てられているのではなく、夕方からである。ここではまだ山の上の新奇な時間は始まっていない。それは第三章からである。2日目のハンス・カストルプの丸一日の体験時間は長い。丸一日はさらに2回の朝食、昼食、夕食と細かく分節されて第三章全体がこの2日目に全て充てられている。こうした時間体験の始まる前にハンス・カストルプの前歴を挿入したのである。

ハンス・カストルプの7年間の語りの量(頁数)は、既に述べたように均等に配分されていない。見られるように語り手は暦の時間の指標を随所で与えている。それは自然時間(暦の時間)の流れの方向を前提にしてのことである。もし第二章以外に数多くの錯時叙法を作品全体のなかに持ち込んだ場合、この時間指標は錯綜してくることは間違いない。読者の頭を悩ますことになろう。それだけでなく、ハンス・カストルプの時間感覚の鈍磨化過程が不分明となろう。語り手はそのことを十分意識していて、自然時叙法をリアリズム的手法として用いているのである。語り手はある事件や事物や人物を克明に、緻密に微に入り細に渡って語る。このリアリズム的描写は全編に漲っている。そしてそれがまた自然時叙法に適応している。否、自然時叙法がそのリアリズム的描写を要求している。

こうした意味で自然時叙法の採用はハンス・カストルプの時間感覚の鈍磨化の過程の文学的表現に打ってつけのものである。ただ先に指摘したように自然時叙法でも暦のように均等に語りの量を配分する必要はなく、主人公ハ

ンス・カストルプの時間感覚の新鮮さに応じて遠近的短縮的に叙述の量を激減させれば、それなりの体験時間の新鮮度の減退を表現できる。語り手はそれを意図的に工夫している。例えば、ハンス・カストルプが「眠り人」として眠りを深めた48「巨大な鈍感」以降から52「霹靂」の第一次大戦勃発までの4年数カ月間には時間的指標は一つしか設定していない。それもそれと分かる暦指標でなく、「立腹病」のところで七つのテーブルを彼が歳毎に移動するという表現によってである。そこが6年目に当たる。もうハンス・カストルプ自身からの時間指標は全くない。時の病に罹っている彼には暦の時間が分からなくなっていたからである。

自然時叙法は第二章を除き作品全体に一貫している。この叙法と後に述べる夢叙法、ライトモチーフ叙法、対位叙法との絡み合いはそれはそれで展叙にかかわる機動力だけに大きな問題である。それは直接に作品の構成時間の特色をなす。これは各種の叙法の説明が済んだあとで論題にしたい。

次に一人称「私」形式の語り手を採らなかつた理由を明らかにしておこう。これはハンス・カストルプの時間感覚の鈍磨化を考慮すればただちに解る。一人称の語り手にすれば主人公ハンス・カストルプ自身が語り手である、時間を含めた全てを語ることになろう。するともう何日、何カ月、何年過ぎたかの時間の指標をも指摘しなければなるまい。時の病に罹って時間感覚が麻痺していく主人公が自然時間、暦の時間、時計の時間の正しい指標を与えることはできない。もしすれば自己矛盾をきたす。第七章の冒頭の節3「海辺の散歩」で語り手はハンス・カストルプの時間感覚の鈍磨ぶりについてこう語る。

「そもそもヨーアヒムはあの無謀な出発をするときまでに、どのくらいの期間この上でハンス・カストルプと一緒に暮らしたのか、あるいは全部でどのくらいここに暮らしたのか、彼の反抗的な出発は暦の上ではいつごろ起こったことなのか、彼がここにいなかったのはどのくらいの間で、またいつ彼はここへ舞い戻ってきたのか、そして彼がここに舞い戻ってき

て、やがてこの時間の世界から消え去ったときまでに、ハンス・カストルブ自身は一体もうどのくらいここにいたのか、ヨーアヒムのことはさておいて、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（中略）、そして彼女が帰ってきたときまでに、ハンス・カストルブはどれほどの歳月をこの「ベルクホーフ」で送り迎えていたのか、——こういうことを尋ねる者は誰もいなかったし、彼自身にしたところが、仮にもし誰かがそういうことを尋ねたとしても、彼は指先で額を叩くばかりで、きっとはっきりした返事はできなかったことだろうと思う。——これは、彼がここへ来た最初の晩、セテムブリーニ氏に自分の年齢を言うことができなかったという、あの一時的な不能現象に劣らずいささか人を心配させることであったし、それどころか、あれが悪化したものと見なければなるまい。なぜなら、彼は自分が一体いくつになったのか、どう考えてみても、いくら頭をひねってみても、もう長い間本当に解らなくなっていたからである。

こういうことは突拍子もないことのように聞こえるかもしれないが、しかし、前例がないことだとか、ありうべからざることだとかというようなものでは決してないのである。むしろ、ある種の状態に置かれたならば、いつでも私たちの誰の身の上にも起こりかねないことなのだ。そういう状態にあっては、時間の経過が完全に解らなくなり、従って自分たちの年齢も解らなくなるのをいかんともしがたいのである。こういう現象が起こるといっても、私たちの内部にはいかなる形式の時間感覚器官も存在しないからであり、従って私たちが時間の経過を、自分たちだけで、外部の手掛りなしに、ほぼ信頼するに足る程度にまでも算定することが絶対に不可能だからなのである。（中略）彼には曖昧模糊たる状態から脱出し、この上でもうどのくらいの年月過ぎたかをはっきりさせるということが、おそらくそれほど気持ちのいいものとは思われなかったし、そういったどんな努力もしたくはなかったのである。彼がそうするのを妨げた気後れは、実

は彼の良心の呵責だったのである。——もっとも、時間に注意しないということこそ紛れもなく最も性の悪い良心喪失にはかならないのだが。」
(577-578, 43「海辺の散歩」)

これはハンス・カストルプが山の上で2年4カ月以上過ごした時点でのことである。この辺の事情は先の図1の(A)の時間指標で示されよう。

そしてペーペルコルンにハンス・カストルプ自身この自分の時間感覚をこう語る。

「ぼくはもう長いことこの上にいます、メネール・ペーペルコルン、もう何年にもなるのです。——どのくらいになるか、その正確なところはまだ解らなくなっています。ともかく自分の生涯の何年という年月をここで送っているので」(657, 46「メネール・ペーペルコルン」)

そして物語の結末の52「霹靂」にはこうある。

「彼は今では懐中時計を身につけていなかったからである。時計は止まっただままになっていた。ある日、サイド・テーブルの上から落ちて動かなくなっていたのだが、彼はこれを、再び時を刻んで回るようにしてもらうのをよした。——これは彼が、毎日一枚ずつめくるためにせよ、祭日平日の出来事を予知するためにせよ、もはやカレンダーを備えておこうなどという気がなくなったのと同じ理由からであった。」(768, 52「霹靂」)

こんなわけでハンス・カストルプ自身が語り手であるならば、7年間山の上にしたことすら語ることができないであろう。第一次大戦勃発前のハンス・カストルプの状態は山の上で時間の魔法にかけられた「眠り人 Schläfer」である。その彼にどうして客観的な時間指標を与えることができよう。その点でいわば「彼」形式の語り手は時間の経過の指標を客観的に与える資格をもつことができる。語り手までが「時の病」に罹っているわけではないからである。語り手は時空を超越するのである。もしこの時間指標を与えることができなければハンス・カストルプの時間感覚の鈍磨化は表現できないであろう。図1の(A)の時間指標は全て語り手によって与えられてはいな

い。ハンス・カストルプ自身によるものがあるが、第二部の指標はほとんど語り手によるものである。

ということで『魔の山』の語り手の存在と自然時叙法の採用はこの「時の小説」としての『魔の山』の物語内容に適合しているのである。

今一つ指摘しておきたいことがある。錯時叙法と回想叙法の相違である。『魔の山』の構成において回想叙法がライトモチーフとして用いられている箇所がある。かの「ヒッペ」の名場面である。この詳細は第三節の夢叙法で論ずる。

一般的にいて、錯時叙法を用いずに過去に戻れる手法がある。作中人物が昔のことを思い出せばよい。しかし、自分の過去を記憶に基づいて再現するため、回想者の私的体験範囲内に絞られその埒外に出られない。それは回想者の内的視点を通しての過去の反すうで主観的世界の性格を濃くする。しかし、自然時叙法の大枠中でのこの回想叙法の採用は、自然的時間の流れの方向を乱すことなく時間に重層的流れを作ることができる。一人称の「私」形式の語り手の回想叙法は錯時叙法と必ずしも等価となることはない。他者の過去が私的体験を通してしか描けない。日記などで過去の取り戻しが回想によることが多いのは、語り手が「私」であるからである。三人称「彼」形式の語り手の場合、何人かの登場人物の回想が多次的時空間を作り出せるが、一人称「私」形式の場合、一元的時空間となり極めて主観的な色彩を濃厚にする（参照、ブルーアの『失われた時を求めて』）。

自然時叙法に回想叙法を部分的に取り入れると時間が重層的になるが、錯時叙法に作中人物の回想叙法を部分的に導入すれば、もっと時間の進行は錯綜的にかつ重層的になる。乱れた暦の時間進行に回想の「私的」時間が重なったり、入れ子状に重なり合ったりする。こうした展叙法は独特の時間場と時相構造を生み出し、実生活ではとても体験できない文学的な虚構時間を作る。自然時叙法における回想叙法の部分的導入は、日常生活においてある人が昔の思い出に耽るのと似ていてさほどの新奇さをもたないが、錯時叙法に

おける回想叙法の部分的導入は日常生活では成立しないような時間の枠組みを作る。それだけに読者はそうした作品を読むときは何か夢幻的な時間の世界に連れ込まれた感じを受ける。『魔の山』にはこうした叙法は採用されていない。

——つづく——