HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	「時の小説」(Zeitroman)としての「魔の山」
Author(s)	青柳, 謙二
Citation	北海道大學文學部紀要, 13(1), 121-170
Issue Date	1964-12-10
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/33289
Type	bulletin (article)
File Information	13(1)_P121-170.pdf

Instructions for use

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

「時の小説」(Zeitroman) としての「魔の山」

青柳謙二

「時の小説」（Zeitroman）としての「魔の山」

青柳謙二

一、Vorsatz

時間というものが「魔の山」という小説の重要なテーマの一つになっていることは、作者トーマス・マン自身の言葉で明らかである。一九三〇年アメリカのプリンストン大学で行なった自作「魔の山」についての講義の中で、マンは「この小説は、いろいろな具合に、時間（Zeit）の神秘と関係をもっている。この小説は、二重の意味で『時の小説』（Zeitroman）である。一つは、歴史的な意味で、即ち、第一次大戦前のヨーロッパという一つの時代の内面像を描こうとしたという意味で Zeitroman であり、次には、純粋な時間そのものがこの小説の対象になっているという意味でZeitroman なのだ」[1]と云っているが、しかし、このことについては、「魔の山」自体の中でも、作者が顔を出して述べている。それは、第七章の初め、「海辺の散歩」の項である。この項は、「時間を、時間自体を、時間そのものを、それだけを切り離して物語ることができるだろうか。いやいや、そんなことはばかげた企てだろう。」というところから始まり、音楽と物語とに共通の構成要素としての時間、また、音楽と物語とでは異なった働きをする内容としての時間というものについて述べてから、「物語も、阿片常飲者のあやしい幻覚と同じように、時間に手を加える（訳註、のばしたりちぢめたり、加減する）ことができ、時を取扱う（behandeln）ことができる。しかし、物語が、時間を『取扱う』ことができる以上、物語の要素である時間が、その対象にもなり得ることは明らかであ

る。『時間を物語る』ことができるというのは言いすぎであるとしても、『時間について』物語ろうとすることは、初めに感じられたほどばかげたことではないにちがいない。――そうだとすれば、Zeitroman という名称には、妙に夢幻的な二重の意味があることになろう。実際、私たちがいま、時間を物語ることができるかという疑問を提出したのも、私たちが現に進行中のこの物語で、事実そういうことをもくろんでいることを白状したかったからにほかならない。[2]」つまり、マンは、「魔の山」という小説で、二重の意味で Zeit というものを、一つは時代という意味での Zeit を、もう一つは時間それ自体としての Zeit を取扱おう、即ち物語ろうとしたのだというのである。

ところで、時代としての Zeit を物語るというのは、比較的わかりやすいことである。もちろん、「魔の山」を時代小説として見れば、それはまた多くの興味ある問題を含んでいるであろうが、一つの時代を語るということ自体は、そう特殊なことではない。従って、ここでは、「魔の山」のもう一つの時間的意図、即ち、時間そのものを物語るということが、どういうことを意味しているのかを考えてみよう。それが、本稿の目的である。

二、小説の音楽的時間構造

先に挙げた「海辺の散歩」の中で、マンも指摘しているように、通常、物語と時間との関係は二つあるといえる。一つは、物語の手段、或いは媒体としての時間という関係である。つまり、物語自身の経過と再現とに費やされる現実の時間のことである。これは、音楽の媒体としての時間と同質のものであって、物語における音楽的時間と名付けることができよう。もう一つの関係、即ち、物語のもつもう一つの時間的要素は、物語の内容の時間である。これは、音楽にはない非現実的な時間であり、非常に弾力性に富んでいて、或る場合には、物語の音楽的現実的時間と完

全に一致する（きわめて稀だが）かと思えば、また、音楽的時間よりもずっと小さい（例えば、一日二十四時間の出来事を何百頁にもわたって物語る）こともあるし、逆に、音楽的現実的時間よりもはるかに長いこともある（わずか数頁に何千年間もの出来事を圧縮する）。つまり、この内容的時間は、物語によって伸縮され、加減され、「取扱われる」ことができるのである。

さて、「魔の山」において作者が意図したこと、時間が、物語の媒体であるばかりでなく、そのテーマにもなるということは、以上二つの物語と時間との間の関係からみると、どういう意味をもつのだろうか。先に挙げたマンの言葉が、それを示唆しているように思われる。即ち、「物語が時間に手を加え、これを取扱う（behandeln）ことができる以上、物語の要素である時間が、その対象ともなり得ることは明らかである」という言葉自体の中に、その答えがあるように思われる。つまり、この言葉は、もちろん behandeln という語のもつ二義、「処理する」と「論ずる」という二重の意味の上に成立っているのであるが、それは、ただの言葉の上での洒落ではなくて、もっと具体的な手続きを意味している。即ち、構成要素としての時間を加減し、処理することが、時間を対象として物語る第一歩だということを語っているのである。物語の音楽的現実的時間を、その内容的時間との関係において（逆に云っても同じことだが）、処理すること、これが、時間をテーマにすることの始まりである、と。

しかし、それならば、マン一人に限ったことではなくて、どんな小説家でもやっていることだといえよう。すべて物語は、物語である以上、造形美術とは異なり、時間の Nacheinander の法則に従わざるを得ないのだから、物語作者は、この継起的時間の流れの中で、物語の内容を配分していくよりほかはない。作者は、いわば無意識のうちにこの処理操作をやっているわけである。とすれば、マンがここで意図した試みとは、彼の新機軸がいつもそうであるよ

うに、この当然の操作を意識して行なうことにあったといえるだろう。通常はあまり問題にされない、むしろ作者のうでや技術という漠然とした考えの中に埋もれている物語の音楽的時間と内容的時間との関係、これを意識して取り出し、その融通性を利用して、小説に新生面を開くための一つのテクニックとして確立したこと、ここにマンの面目がみられる。

このことは、「魔の山」の時間配分、この小説の音楽的時間と内容的時間との関係をみれば、よくわかるであろう。主人公ハンス・カストルプが「この山の上」に到着してから、当初予定していた三週間の滞在期間のうち、最初の一週間が過ぎるまでに、なんと第四章（全部で七章）の半分まで、頁数にしておよそ全体の六分の一が（その後七年間滞在するというのに）費やされている。さらに、その三週間がすぎて、カストルプが病気と診断され、ベーレンス院長によってベッドに閉じこめられるまで、これが第四章の終りで、全体の四分の一が過ぎる。それから、完全なベッド生活の三週間が過ぎ（約三分の一弱）、背臥療法の生活に入り、さまざまなこと――ショーシャ夫人との出会いと別れ、ナフタ氏の登場等々があって、最初の一年が廻ってくる頃には、全体の五分の三が終っている。そして、それからあとの六年間は、あっという間に過ぎ去ってしまい、読者も、カストルプ青年と同様、何年たったかさえはっきりとは分らなくなってしまう、というふうに、この小説は仕組まれているのである。[1] 最初の予定であった三週間、見舞客として滞在したその三週間が過ぎて、今度は病人としての生活に入る区切り、即ち第五章の初めは、こういう書き出しになっている。「ここに、読者が自分であまり驚かれないように、話者が自分から驚いておくほうがいいように思われる現象がある。つまり、ハンス・カストルプがこの上の人たちのもとで送った最初の三週間（神ならぬ身の予想では、今度の旅行の総日数であった夏の盛りの二十一日間）の顚末報告は、私たち自身が半ばそうなるも

のと認めていた予測[2]と不思議なほどに一致する空間と時間とのひろがりをのみ込んできたが、彼がこの上で過した続く三週間をこなすのには、初めの三週間の報告が費やした頁と紙と時間と仕事量と同じ数だけの行、いや語や瞬間すらも必要としないだろう。もうわかっていることだが、これからの三週間は、あっという間に後にされ、片付けられてしまうだろう。――こういうことをいうと、不思議に思われるかもしれない。けれども、これはあたりまえのことであって、物語を話したり聞いたりする場合の法則にかなったことである。というのも、運命のいたずらによって、思いがけなくもこの上に禁足された私たちの物語の主人公ハンス・カストルプ青年にとってと全く同じように、私たちにとっても、時間が、長くなったり短かくなったりする、私たちの時間感覚にとって伸びたり縮んだりするのは、あたりまえのことであり、物語の法則にかなったことだからである。[3]」作者がここで故意に頁数、紙数、仕事量というような表現を用い、しかも、頁や紙と行や語とを比較しているのは、明らかに、物語の音楽的現実的時間をその内容的非現実的時間に対比させようとしているからである。われわれが先に示したようなこの小説の反比例的時間配分を、作者が意識してやっていることは、疑いを容れない。

ところで、このような逆説的な配分を作者に可能にしたものは何か、云いかえれば、作者がこのような配分をする際に基準にしたものは何かというと、それは、主人公ハンス・カストルプの主観的な時間体験である。最初の一日、初めの一週間が、おそろしくゆっくりと経っていくように感じられるのに対して、残りの何十日、数週間は、飛ぶように過ぎ去ってしまう――これは、全く知らない土地、全く新しい生活環境に入ってきた人間が、誰しも経験する時間体験である。作者は、「この上」に「到着」した主人公ハンス・カストルプのこの時間感覚、時間体験に忠実に従って、自分の小説の音楽的時間を区分したのである。カストルプは、着いてから三日目か四日目に、従兄のヨーアヒ

ムに向って、こう言う。「どう考えてもおかしいことだね、知らない土地で、初めのうち時間が長く感じられるのは。……ふり返ってみるとだね、つまり回顧的には、いいかい、ぼくはもうどのくらいだかわからないくらい長く、この上にいたような気がするんだよ。……もちろん、計ったりできることではないし、大体、頭で考えてわかる問題では全然ないけどね。」(4) もう二ヵ月もここにいるような気さえ、ハンスにはしているのである。しかし、そのカストルプも、次第に、サナトリウムの厳密に定められた毎日の日課の軌道に乗せられて、この上の生活に慣れていこうとする。その途中に、つまり第四章の二番目の項に、まず「時間感覚についての余談」が挿入されて、こういう主人公の気持を裏書し、読者に納得させるのである。「しかし、きまった生活を中断することなく長い間続けている場合に、有機体が弛緩し鈍感になるというのは、なにが原因なのだろうか。それは生活の雑務による心身の疲労と摩滅によるというよりは、むしろ、何か心理的なものに起因しているのである。それは、つまり、時間の感得であって、これが、一様な生活を続けているうちに失われようとするのであるが、この時間感得は、生活感情そのものと密接に結ばれていて、一方の衰弱は必ず他方の甚しい損傷を招くのである。退屈 (Langweile) というものについては、いろいろと間違った考えがひろまっている。興味と新奇とに富む生活は時間を『早く過ぎさせる』、つまり短かくしてくれるが、単調と空虚とは時間の歩みを重くし妨げると、一般には信じられている。これは、必ずしも当っているとは言えない。空虚と単調とは、なるほど一瞬間とか一時間くらいならば、引きのばし『退屈』(langweilig) にもするだろうが、大きな、極めて大きな時間量になると、これを短かくし、無のように飛散させてしまう。その反対に、豊富で興味ある生活内容は、一時間や、せいぜい一ヵ月ぐらいは短かくもし、飛ばしもできるだろうが、大きな単位になると、時間の歩みに幅と重みと着実さとを与える。だから、事件に富む年は、風に吹き飛ばされて霧散する貧弱で空虚で軽々し

い年よりも、ずっとゆっくりと過ぎていく。従って、退屈（Langweile）と呼ばれている現象は、本当は、むしろ生活の単調さによる時間の病的な短かさ（Kurzweiligkeit）であって、大きな時間量が、不断の単調さのために、心臓がぞっとしてとまってしまうほど、収縮することである。一日が他のすべての日と同じであったら、それらすべての日は一日と同じである。完全に同じ日の連続だったら、百年の一生もかげろうの一生の如くに感じられ、知らぬ間に飛び去ってしまうだろう。慣れるとは、時間感覚が眠り込むこと、少くとも鈍くなることであって、青春の日の歩みが遅々として感じられるのに反して、その後の歳月が日毎に慌しく過ぎていってしまうのも、やはり習慣によるものに違いない。(5)」繰返して言うが、この余談は、第四章の始めの部分、つまり、カストルプが見舞客として山に滞在した期間（第四章まで）が終る少し前、彼がこの上の生活に慣れ始め、遂には自分も病人としての生活に入っていくことになる（第五章から）その境界に挿入されているのである。これが、第五章の冒頭にある例の予告、これからの三週間はあっという間に後にされてしまうだろうという話者自身の予想の布石として、置かれていることは明らかである。この二つの文章を結びつけてみれば、この小説の時間配分が、主人公の時間感覚を基準として、その感じ方の変化を忠実に模したものであることがはっきりとわかる。

ところで、このことはまた、これらの時間論議が小説の中にそのまま取り入れられていること、言いかえれば、そこで論じられた時間概念が小説の形式として実現されていることを、われわれに理解させる。実際、この小説は、時間を対象にしているというわりには、直接に時間をテーマにして論じている箇所はあまり多くない。まとまった時間論としては、「まえがき」と今挙げた「時間感覚についての余談」のほかには、最後の三つの章のそれぞれ冒頭、即ち第五章の「永遠のスープと突然の明るさ」、第六章の「変化」、第七章の「海辺の散歩」の項の初めの部分が挙げら

れるだけである。そのほか、ところどころに挿入されている話者自身、或いはカストルプやその他の登場人物たちの時間についての話があるが、読者自身の寸言は、大抵、項の変り目、冒頭に数行述べられていることが多い。これらの数少ない時間談義は、その位置からいっても、一見、小説の Kontext から独立した digressiv なものであるように見えるが、実際は、先に見たように、決して digressiv ではなく、むしろ、小説全体の流れに対しても progressiv な役目を果しているのである。マンは、この稿の冒頭に挙げた「魔の山についての講義」の中で、この小説は純粋な時間そのものを対象としているという意味で Zeitroman なのだと言ったあとで、更に「その対象を、この小説は、主人公の体験としてだけでなく、小説自体の中で、小説自身を通して扱っているのである」と続けている。即ち「この本は、それ自身、それが物語っているところのものであって、」「内容と形式、本質と現象とを完全に一致させ、いつも、同時にそれが扱い語っているものでもあろうとする野心」[6]をもっているというのである。小説の形式を主人公の時間体験そのものに合わせたのは、この野心の一つの現れなのであるが、そもそも、物語の構成要素である時間をその対象にしようという企て自体が、この野心から発したものであって、この小説全体を支えているのは、作者のこの極端なまでの Integration への意志であるといってよい。[7]従って、この小説中に挿入された時間論議は、先行する事件を総括説明したり、後続する筋を先取し暗示したりすることによって小説全体の流れに寄与している[8]ばかりではなく、小説の仕組みそのものを読者に指示してくれているのであり、その意味で progressiv なのである。[9]そして、逆に言えば、この小説は、時間をまともにテーマにして論じていない場合でも、全体としていつも時間を対象として進んでいると言えるのであって、そういう意味で Zeitroman なのである。殊に、時間に関する寸言が（まとまった時間論だけでなく）、各項の冒頭におかれているのは、一見 digressiv に見えるが、かえって、主題でありながら目

立たずに底流として流れている時間というものを、その時々に意識させるのに役立っている。

三、新しいクロノロギー

さて、上述のように、小説の時間配分を主人公ハンス・カストルプの時間体験の変化に忠実に適合させることによって、作者マンは何を狙ったのだろうか。先の第五章の冒頭からの引用には、「私たちの物語の主人公ハンス・カストルプ青年にとってと全く同じように、私たちにとっても、時間が、長くなったり短かくなったりする、私たちの時間感覚にとって伸びたり縮んだりするのは、あたりまえのことであり、物語の法則にかなったことだからである」とあった。してみると、この場合、マンの頭の中には一つの物語の法則が考えられていて、それに従って彼はこの独特の時間配分をしたということになる。つまり、主人公の時間体験に小説の時間配分を合わせることによって、作者は、新しい物語の時間法則、小説の新しいクロノロギーを作ろうと試みたのだと言ってよいであろう。

このクロノロギーの基礎になっている時間概念は、前掲の「時間感覚についての余談」からもわかるように、主観的な「心理的な」時間概念である。着いてから間もなく（第三章）、山の上で頭脳明晰になったカストルプは、体温計で検温しているヨーアヒムと時間談義をする。検温で七分間という時間がほんとうはどのくらいかがわかると言う従兄に、カストルプは「君は『ほんとうは』というけど、『ほんとうは』なんていえないよ。だって、時間はそもそも『ほんとうは』じゃないからね。時間は、長く感じられたら長いんだし、短かく感じられたら短かいんだし、それがほんとうはどのくらい長いか短かいかは、だれにもわからないことだよ」と言う。ヨーアヒムがそれに反駁して、「ぼくたちは時計で時間を計るじゃないか」「一分間というのは、秒針が一周するのに必要とするだけの長さだよ」

と言うのに対して、カストルプは更に、「しかし、それに必要な長さというのが実にまちまちだからね――ぼくたちの気持にとっては！」と言い、実際問題としても、それは一つの空間的運動で、そういうふうに時間を空間で計るというのは、空間を時間で計ろうとするのと同じく、非科学的な人間のすることだと言う。「一体、時間とはなんだろう……ぼくたちが時間を知覚する器官はどれなんだい……ぼくたちは、厳密にいうと何一つ言えない、ただ一つの属性も言うことのできないものを、一体どうやって計ろうというんだい。ぼくたちは、時間が経過すると言っている。よろしい、まあ経過するとしよう。しかし、時間を計れるためには、時間が計れるものであるためには、時間は『均等』に経過しなければなるまい。しかし、均等に経過すると、一体どこに書いてあるんだい？ぼくたちの意識にとっては、時間は均等には経過しないよ。ただ整理上、そうだと仮定しているだけで、ぼくたちの時間単位などは単なる約束ごとだよ。[1]」そして、カストルプには、間もなく夢の中で、時間とはほんとうは何かという素晴しい考えが、思いがけなく浮んでくる。「時間とは、何のことはない、だんまりシスターなのだ。ごまかそうとする患者たちにあてがう度盛のついてない水銀柱なのだ[2]」と。

Novarum rerum cupidus――マンは、芸術家以上にこの評言があてはまるものはないと言い、小説を書く時に作者を励ます欠くことのできない推進力は、こういうものはまだ作られたことがないという意識だと述べている[3]。主人公が経験する、時計の目盛では計ることのできない心理的主観的な時間と、時計の針が刻む数学的な「現実的な」時間とをはっきり区別して、前者を小説のクロノロギーとして定着すること、これが「魔の山」という Zeitroman でマンが意図した新機軸である[4]。いわゆる古典的小説、騎士小説から十九世紀リアリズム小説にいたるまでの本来のロマーンとかフィクションにおいては、時計の針が刻む現実の時間が小説の中の時間をも規定していたといえよう。ヴァ

ルター・イェンスの言葉を借りれば、「事件は、発端から結末まで、一秒一秒、現実の時間の針の歩みに従って進む。それは、虚構の現実もまた時計の目盛に、『そしてそれから』の法則に従わなければならぬのは自明の理であるとする芸術家の合図に従って進む」[5]のである。もちろん、時には話が過去に戻ったり、先に飛んで筋を先取することもある。しかし、それも、時間の流れを故意に打ちこわそうとするためではなくて、むしろ、事件の連続性と因果性とを保とうとするため、つまり、時間的意味における辻褄をあわせようとするためである場合が多く、その背後には、作品の底を流れるものとして、時計の針の動きが依然として存在しているのである。「針の目盛と時計とは、古典的な小説の定点である。」[6]また、作者は、起ったことを全部物語るわけではなく、取捨撰択し、筋の発展に必要なことだけを物語るのではあるが、その場合でも、物語られた部分においては時間がゆっくりと経過し、省略された部分では飛ぶように過ぎたというのではない。物語られなかった部分においても、つまり、小説の背後でも、事件は進展し、時間は、物語られた部分でも省略された部分でも、均等に、等質に、時計の目盛に従って進んでいるということが、常に自明の前提となっているのであって、読者もそれを感じ、納得しているのである。ところが、「魔の山」においては、そうではない。多く物語られた部分においては時間はゆっくりと進み、内容が省略された部分では、時間も省略されたみたいに、「アポストローフを打たれたみたいに」早く過ぎ去ったのである。もちろん、それは主人公の主観にとってだけで、その間にも実際の時間、「この上」と違う低地の時間は、均質に「七年間」流れたのではないかということもできようが、しかし、この時計の目盛の時間は、主人公にはもはや意識されなくなり、読者もまた、作者の巧妙な手段——時間配分の不均等、天候の激変による季節感の混乱、度重なる時間談義等々によって、実際の時間の経過を忘れてしまう。むしろ、たびたびそれを問題にし意識させることによって、かえって読者を混乱させ、忘れ

てしまったような印象を与えることが作者の狙いであり、その点で、常に作品の底を流れる時計の時間を前提とした古典的小説とは違った新しい時間法則を目指しているのである。小説が進行するにつれて、低地の現実の時間はますます非現実的なものになり、主人公の主観的心理的時間が唯一つ実在する現実的な時間に思われてくる。(7)

このように見れば、マンが「魔の山」で試みた新しいクロノロギーの発見は、イェンスが「針のない時計」と名付けたプルースト以来の現代文学の傾向の中に組入れることもできるであろう。(8)「時間の問題は現代小説の問題そのものであり、これと対決したことのない一流小説家というものはあり得ない」とイェンスは言う。(9)その意味では、マンも、現代の一流小説家の一人ということができよう。ただ、最も尖鋭な、と言えるだろうか。マンは、イェンスがプルーストに続く古典的小説形式の破壊者として挙げたジェームズ・ジョイスについて、「ジョイスの極端なアヴァンギャルディスムに較べると、私の作品は気の抜けた伝統主義のように見える」と書いている。(10)また、先にもちょっと触れたように、「芸術家ほど古いもの、陳腐なものに退屈し、新しいものを性急に求めるものはいない」としながら、「もっとも、また、芸術家ほど伝統に結びついているものもない。拘束の中の大胆さ、伝統を刺激的な新機軸で満たすこと、これこそ彼の本領であり、彼の仕事である」と続けていることにも注意しなければならない。マンは、本質的にはジョイスやプルーストと同じ現代作家であるが、ただ、その姿勢はいかにも保守的だといえよう。時間を取扱う彼の手つきにも、伝統に対して「愛情に満ちていると同時に解体的な」、つまり、パロディーの関係に立つ彼の面目がうかがえるのである。

即ち、主人公の時間体験の変化、彼が感じる主観的心理的時間そのものを小説のクロノロギーにしたということが、その現れではないだろうか。マンは、時計の針に象徴される現実的な時間概念を完全に小説から追放して、最初

から新しい時間、「内的な imaginär な時間」[11]をクロノロギーとして、この小説を書いてはいない。先にも述べた通り、この小説の第一章から第四章までのおそろしくゆっくりと進んでいく部分は、カストルプが見舞客として「この上」に滞在した期間であるが、ここで、作者はまず、低地から来たこの平凡な青年が持ち込んできた外的な現実的時間概念が、根底から揺すぶられるさまを描いているのである。時計の針に従った活動的な低地の時間が、「この上」の病気と死との世界の大まかな時間勘定に出会って途惑いし、次第に崩れていく、その過程が第四章までである。そのために、いろいろなモティーフが使われる。八月だというのに滞在三日目にはもう雪が降るというような季節感の混乱、終ったかと思うとすぐにまた繰返される一日五回の食事、散歩、検温、背臥療法というように厳密に区分された規則正しい単調な生活、Ur- というシラブルのもつ深い響き[12]、ヒッペとショーシャ夫人との相似等[13]々、すべてが主人公カストルプの、と共に読者の時間感覚を狂わしていく役目をしているといってよい。しかも、要所要所に、そういう時間体験を裏書きするような論議が挿まれる。そして最後に「時間感覚に関する余談」を経て、このように揺すぶられてきた時間観念が、一つの定式にまとめられる。つまり、時間は、時計の針で計れるような均質に経過するものではなくて、体験する人の主観によって伸縮するものだという認識である。これによって初めて、時間概念が real なものから imaginär なものに変るのであるが、このことは大きな意味をもっている。即ち、一つには、これによって外的な時間が内的時間に道を譲り、第五章以下、「魔の山」に固有な時間に入っていくことが可能になるのであり、一方、物語自体についていえば、時間が自由に端折られることのできるものとなった結果、物語のスピードが増していくのである。

つまり、トーマス・マンは、ジョイスのように外的な時間を極端に制限、集中し、それに触れることを可能な限り

避けて、その背後にある内的時間の無限のひろがりに力点をおくという方法[14]をとらず、外的時間が内的時間に変っていく過程そのものを、「内的時間の獲得[15]」の手順自体を、親切にも見せてくれているのである。[16]それを可能にしたのが、主人公の時間感覚に小説の時間配分を合わせるという独特の手法であった。しかも、この内的時間は、以下に見るように、主人公の時間体験の必然的な結果であるから、この手法は、いわば叙述形式そのものによって内的時間への転化の必然性を示すことに成功した、即ち、小説が自ら扱っているところのものになることを可能にしたのである。

四、内的時間

第五章は、ハンス・カストルプが病気と診断され、三週間のベッド生活に閉じ込められるところから始まる。この時から、彼は客としてではなく、完全にサナトリウムの患者として、魔の山の住人としてこの上に留まることになるのであるが、[1]それと同時に、彼は、低地のあらゆる生活からと同様、低地の時間からも完全に「自由」になり、[2]魔の山の時間概念にまきこまれてしまう。第五章以後、小説は、新たに獲得された内的時間の中に入るのである。

この小説が、その音楽的時間の配分の点で、極めて意識的な構造をもっていることは既に述べたが、ここでもう一度全体の釣合いを見ると、第四章までのハンスが客として滞在した期間、即ち内的時間獲得の過程が全体の約四分の一を占め、残りの四分の三を、第五章、第六章、第七章がほぼ三等分する（全体の四分の一ずつ）形になっている。そして、それぞれの章の冒頭に、先述した如く、時間論議が置かれているのである。この構成から、われわれは、第五章以下小説を占めてしまう内的時間、魔の山の時間概念も、常に同じ質のものとして描かれているのではなく、各

章毎に異なった時間が――その相違は微妙なものであるにしろ――この山を包んでいるのではないかという推測をしてみることができる。[3] これらの時間論議は、既に挙げた「時間感覚に関する余談」などが、先行する経験の総計をなしつつ同時に後続の事件をも暗示して、巧妙に新しい時間体験へと導いていったように、それぞれ前章と連繋を保ちながら、しかも「時間を、まさしくその章で描かれ体験されるようなものとして描いてみせている」のである。[4]

第五章の冒頭の項「永遠のスープと突然の明るさ」は、先にも述べたように、これからの三週間の報告はあっという間に片付けられるだろうという話者自身の予想から始まり、それが物語の法則にかなったことだと言ったあとで、セミコロンを打ち、「なお、時間の神秘に関して、私たちがハンス・カストルプにお相伴して出くわす不思議な現象について、いまここで目についたのとは全然別の現象についても、読者の注意を促しておくのがいいかもしれない。しかし、私たちが病人としてベッドの中で送る幾日かは、それがどんなに『長く』続く幾日かであっても、いかに早く経ってしまうかを、各自に思い出してもらえれば、今のところは十分である」[5]といって、新しい時間概念を暗示する。この書き方から、われわれは、前章での陳述を裏付けることになるが、次のことを読みとることができる。作者は、主人公の体験する心理的時間に小説の時間配分を合わせるということと、魔の山の本来の内的時間を描くことを、全く別の手続きと考えていた、即ち、内的時間はこの時から初めて山を支配するのであるが、しかもまた、この内的時間は前者の必然的な結果であり、前者は後者を獲得するための手段なのだ、[6]と。

第四章における時間概念、魔の山の内的時間を、作者は、「永遠のスープ」という比喩で描いてみせる。ベッドにいる病人にとっては「毎日が同じような繰返しであるが、毎日同じような日だとしたら、『繰返し』というのも結局あまり正しいとはいえない。一様とか、動かぬ現在とか、永遠とかいうことになろう。君の枕元へ正午のスープが運

ばれてくる、昨日も運ばれたように、そして明日も運ばれてくるように。そして、その瞬間に君は変な気持になる――どんなふうにしてなのか、またどうしてなのかは君にもわからないが。スープが運ばれてくるのを見ているうちに、君は目の前がくらくらとして、時間の区分がわからなくなり、区分が溶け合ってしまい、君に存在の真の姿と見えるのは、君の枕元へ永遠にスープが運ばれてくる、その前後のひろがりのない現在である。しかし、永遠を前にして退屈(Langerweile)であるとかないとかいうのは、矛盾もはなはだしいであろう。私たちは矛盾を避けたいと考える――とくに、この物語の主人公と一緒の間は。[7]」毎日が同じような日なら、繰返しではなくて、一様とか動かぬ現在とかいうことになろう――これが、単調と「退屈」とを扱っていた第四章の「時間感覚に関する余談」の後を受けていることは明らかであるが、一方、時間が長いとか短かいとかいうことはもう問題ではなくて、永遠が問題なのだということをも、この文章ははっきりと示しているのである。「余談」の役割は、時間を real なものから imaginär なものに変えることにあったのであり、ここで、その imaginär な時間が、まずこういう形をとって現れてきたのである。昨日と明日、過去と未来の様相の区別は消滅し、時間は溶け合って、nunc stans だけが存在の真の姿として残る。これが、魔の山の、少なくとも第四章における時間概念である。時間は、もはや progressiv なものではなくて、一様な Dauer になる。魔の山の上では、時間は殆ど流れずに、停滞しているといえよう。ハンス・カストルプは今や、患者として、この時間の流れない魔の山の病気と死との世界に――一つの「塚穴[8]」に、「密封されて」(hermetisch verschlossen) しまうのである。カストルプは、ナフタが「錬金術 (Hermetik) の魔術的教育」について話した時、低地の彼の家で家政婦が棚の上に並べておいた食料品貯蔵壜のことを言う。それは密封されたガラス壜で、中にいろいろなものを入れて、くる日もくる日も棚の上に並んでいるが、それを開けてみると、中の物はいつも新鮮

で、初めのままで、年月もそれをどうすることもできない。もちろん、これは錬金術でも醇化でもなくて、ただの貯蔵にすぎないが、しかし、「その魔術的なところは、貯蔵されたものが時間の影響をうけないことです。それは時間から密封隔離されていて、時間はそのまわりを過ぎていく。それは時間を持たず、時間の流れの外にあって、棚の上に並んでいるのです。」[9] カストルプも、この貯蔵壜の中の食料品と同じく、時間の流れから「魔の山」という魔術的な世界に密封されるのである。

これで、作者が何故、第五章以下カストルプの患者としての七年間の生活の冒頭に、三週間の完全なベッド生活を置いたか、何故、一般の患者と同じ療養生活からすぐに始めなかったのか、その理由がわかるであろう。この三週間のベッド生活は、以後の病気と死の世界での生活の象徴として、その世界を外界から密封する隔壁の役を果しているのである。この三週間、この冒頭の「永遠のスープ」の項によって、魔の山は低地から遮断され、一つの貯蔵壜、レトルト、塚穴になってしまう。三週間が終ると、カストルプはこの「車庫」から娑婆へ返されるのだが、そこは、もはや外気の流通を断たれた一つの Sozietät[10] であり、カストルプは密封された空気を吸って暮すことになる。そして、それと同時に、時間もまた外的な時間の流れから遮断されて、壜の中の「内的時間」に変る。この時間は流れない。壜の内部は「時間を持たない。」そこにあるのは、一つの Zeitlosigkeit であり、Un-Zeit である。[11] そして、これが、「魔の山」の内的時間の根本性格なのである。先に述べた如く、またこれから詳述するように、第五、六、七章に描かれている時間の性質は、それぞれ微妙に違ってはいるが、それを通じてみられるのは、この Un-Zeit とも呼べる Zeitlosigkeit であるといえる。

マンが、この小説を一種の教養小説として、この伝統ある形式のパロディーとして意図していたことは、よく知ら

れている。[12] 彼はこの小説を「詐欺師フェーリクス・クルルの告白」に挿入する短篇小説として書き始めていたのだが、第一次世界大戦が勃発して、執筆を中断せざるを得なくなった。だが、大戦の経験は、この小説の内容を非常に豊かにするとともに、また形式の上でも、芸術的な遊びをする余裕を彼に与えてくれた。というのも、大戦中に彼が書き続けた「非政治的人間の考察」、この自己とヨーロッパの、更には人間性一般の問題の徹底的な検証と認識の書が、小説にとって一番困った素材の重荷、面倒な穿鑿ごとの重荷を既に処理していてくれたからだ[13]という。そうしてみると、自由な芸術家として彼が既にその上に立っていたさまざまな矛盾対立、人間の問題をめぐる無数のイデーの交錯、――その間に一見単純な主人公ハンス・カストルプを遊ばせ、それによって「homo dei―即ち自己についての宗教的な疑問、自己の起源と行末、本質と目標、宇宙におけるその位置、その存在の秘密といった人間性の永遠の謎についての宗教的な疑問をもった人間そのもの」[14]の姿を明らかにしようというのが、この教養小説を書くに当っての作者の目論見だったといえよう。とすれば、「魔の山」のような一つの隔絶した、「密封された」、時間を持たない世界を虚構することが、そのためにどんなに好都合かは、容易に想像できよう。そこでは、すべてのものが純粋な機能として働かなければならない。[15] 人物も事件も、一切が、作者のイロニーに操られて、人間そのものの姿を浮彫りにするために、時間空間の枷を解かれたモティーフとして用いられる。[16] 対立する考え方が尊いのではなく、あらゆる対立の支配者である人間が尊いのであるが、[17] 小説としては、個々のモティーフやイデーが大事なのではなく、それらが作り出す関係自体が問題なのだということになろう。[18]「魔の山」の Zeitlosigkeit は、根本的にはそこに由来するものと解することができる。[19]

第五章で描かれる病人の時間概念、nunc stans、一様な持続、前後のひろがりのない現在としての時間は、このよ

うな「魔の山」の Zeitlosigkeit の一つの現れである。これは、死に近い時間、或いは、殆ど無の時間である。[20] マンは「魔の山」を、最初は「ヴェニスに死す」の対をなすものとして、同じ「死の誘惑」というテーマを扱いながら逆にそれを滑稽化する諷刺的なノヴェレとして、書き始めたというし、[21] また、再執筆後にハウプトマンの六十歳の誕生日を記念して行なわれた「ドイツ共和国について」という講演の中ではこうも言っている。「死への親愛感が放埒なロマンティクになるのは、死が、独立した精神的な力として生に対置されて、浄め浄められるものとして生の中に取り入れられない時だけではないでしょうか。死と病気とへの関心は……生への、人間への関心の一つの現れにすぎません。……有機体、生に関心をもつものは、とりわけ死に関心を抱くのです。そして、死の体験が結局は生の体験であるということ、死の体験が人間へと導くものであることを示すのは、教養小説の対象になり得るでしょう」と。[22] 作者が、この教養小説で、まず最初に主人公を死と無との塚穴へ連れ込もうとしているのは、容易に察せられる。第五章は、カストルプが、Psychopompos としてのゼテムブリーニに導かれて、[23] ショーシャ夫人に代表される「病気と死と肉慾」の力に浄められるために、深淵へと下りていく「冥府下り」[24] の章である。第二項「ああ、見える！」で、カストルプが「地下」の暗いレントゲン検査室へ「下りていき」[25]、そこでショーシャ夫人に出会うのは、第五章全体を先取し、暗示するものなのである。そして、その前に置かれた第一項「永遠のスープ」の時間概念は、この死と無との章がその中で演じられるべき時間を予め示しているのである。

マンは、この小説に対する或る評言を借りて、自ら「魔の山」を Initiationsroman と呼んだ。この小説が「病気と死とを、知識と健康と生とに到るために是非通らなければならぬ道と見做しているから」[26] である。第六章で、この Initiationsroman は最高潮に達する。第二項で、「さらに一人」ナフタ氏が登場してきて、カストルプ青年は、これ

ら理念の代表者たちの与える「錬金術的教育」[27] (die hermetische Pädagogik) の坩堝の中に投げ込まれてしまう。というより、この時間空間的に密封された (hermetisch verschlossen) 魔の山の塚穴が、カストルプを精錬し醇化させる――つまり、steigern する水晶のレトルトになるのである。[28] ナフタは、青年に、かつてフリー・メースン団やジェスイット会が行なっていた「魔術的教育」――外部の影響による向上精錬という錬金術の原理を応用した教育について話す。「錬金術的変形の象徴は、何よりもまず塚穴です。……腐敗と分解の場所である塚穴こそ、あらゆる錬金術の神髄であり、物質が最後の変形と醇化とを強いられる容器、密封された水晶のレトルトにほかなりません。」また、「徒弟は知識慾に燃え、勇敢でなくてはなりません。……塚穴、墓穴は、いつも入団式の主要な象徴でした。知識への導入を許されようと願う初心者は、塚穴の恐怖のもとで彼の勇気を証明しなければならないのであり、教団の慣習によって、試験的に塚穴の中へ連れ込まれ、その中に暫くとどまってから、知らない団員の手で、そこから連れ出されるのです。祕義と醇化の道は、多くの危険に取り囲まれ、死の恐怖と腐敗分解の国をくぐり抜けており、徒弟は、神秘の影にほかならない覆面の人々に導かれるのです。[29]」この第六章の最後の項の対話は、そのまま第六章全体を総括するものといえよう。第五章で試験的に塚穴に連れこまれ合格したカストルプに、更に外部から加えられる死と危険の錬金術的影響――これが、第六章の内容である。

この第六章の冒頭におかれているのが「変化」の項であるが、そのまた冒頭にある時間の神秘についてのモノローグは、このような錬金術的変形の章にぴったり符合した時間概念を示している。このモノローグは疑問に始まり、疑問に終っている。時間は、空間中の物体の運動に結びついた一つの運動であるが、そうとすれば、運動がなければ時間もないのだろうか。というのも、時間は永遠で空間は無限であると考えられているが、それは、有限なもの有極な

ものを残らず否定し、相対的にそれをゼロにしてしまうことを意味するからだ。そして、有限なもの、即ち前後、左右、距離、運動、変化が否定されれば、それに結びついている時間もなくなってしまうのではないか。このパラドクシカルな疑問でもって、このモノローグは、時間の神秘を一層曖昧なものにするかに見える。しかし、「まあ、せいぜい尋ねたまえ！」という台詞は、実は、前後をかざるこの疑問が既にこのモノローグ自体の中で答えられていることを示している。「時間は活動的で、動詞の性質を持っている。つまり、時間（Zeit）は『時みちて生む』(zeitigen)力をもっている。では、何を生むのだろうか。変化をである。現在はもう当時ではなく、ここはあそこではない。二者の間には運動が挿まっているからである。しかし、時間を測るに用いる運動は循環的であり、円周的であるから、この運動と変化とは、殆ど静止と停滞と呼んでもいいわけである。当時はたえず現在のなかに、あそこはたえずここに繰返されるからである。[30]」マンは先のパラドクスを、循環運動と繰返しという考えで解決する。循環運動は静止ともいえる運動、無限の同じ運動であり、繰返しは停滞ともいえる変化、永遠の同じ変化だからである。これが、第五章に描かれた病人の時間概念、永遠の現在、一様な持続を受けつぎながら、同時にそれを微妙に differenzieren するものであることは、明らかである。[31] 病人の同じような毎日の繰返しも、やはり一つの変化である、変化とはいえぬ変化である、と。このモノローグは、第六章の全体を先取し、その形式をも暗示する。[32] 形体解消と肉慾との塚穴から連れ出された患者カストルプの行く道を、繰返し襲うのは、依然として死の危険である。生をもたぬ精神としてのナフタ。Leistungsethiker としてのヨーアヒムの死。雪の中でのハンス自身の死の危険等々。この章は、第五章の一層大がかりな、高められた形での繰返しである。[33]

この章で differenzieren された時間の神秘は、従って、「一様に続く時間の中からも、変化とはいえぬ変化が生ま

れる。絶えず何かが起るのだが、それは既に一度起ったことの繰返しである」[34]という定式にまとめられるだろう。これは、明らかに、先に述べた錬金術的教育の原理に照応する時間概念である。時間的に密封されたレトルト、動かない持続の中でも、変形と醇化が行なわれる。むしろ、現実の時間の影響を受けない魔の山の塚穴の中でこそ、平凡なカストルプ青年は、「低地にいたのでは思いもよらぬような」冒険をする能力を与えられる、つまり steigern されるのである。[35]錬金術的教育の最高潮である「雪」の場面では、カストルプは、この魔の山の中でさえ、更に人里を離れ、時間空間を超えた雪山へと一人ぼっちで登っていくのである。[36]ますます広がっていくカストルプの問題範囲、「人間そのもの」をめぐる問題性は、先にも述べた如く、時間の鎖を離れたところで初めて、純粋な機能として扱われ、本当の力を出すことができるからである。しかし、一方、作者のイロニーは、この変化が、変化とはいえぬ変化であることをも、決して忘れてはいない。カストルプは、雪山を降りてくると、折角「陣取った」homo dei の地位の夢を、もう「その晩のうちに」忘れ、わからなくなってしまうのである。[37]次の「兵士として、しかも立派な」の項で、何故ハンスは、錬金術的教育について話すナフタを遮って、「錬金術でも醇化でもない、ただの貯蔵」壜のことを持出したのだろうか――その魔術は、中身が「もとのまま」で、時間の影響を受けないところにあるというのに。それは、ただ「若気のいたりから」だったのだろうか。ハンスは、hermetisch という言葉を聞くといつもこの壜のことを思い出さずにはいられないという。作者は、Steigerung ということを真面目に考えているのだろうか。それは、おそらく、真面目な遊びなのだ。[38]それは、「魔の山」の Zeitlosigkeit の中でも、更に zeitlos な夢の中でだけ可能なことであり、[39]「魔の山」の魔法が解けて、現実の時間の中に主人公が戻された時に、それがどういう形で現れてくるかは、話者は「思いわずらってはいない」[40]のである。この物語は、「生に到る天才的な道」、即ち「死の道

程」を描くものであり、「休暇中の空想」[41]を書くものなのだから。

さて、最後の章、第七章の始めにある「海辺の散歩」は、どのような時間概念を語っているのだろうか。ここで、まず作者は、彼がこれまでこの小説で試みてきた「時間を物語ろう」とする企てを、読者に打明ける。そして、読者が主人公ハンス・カストルプの時間体験を一緒に経験して、時間を忘れてしまい、分らなくなっているのを指摘してみせて、満足気に、それがこの Zeitroman の狙いでもあったのだという。外部に時間の経過を示す手掛りがなく、むしろ時間感覚を狂わすような事情のそろった「この上」にいる間に、カストルプが到着後最初の晩に見舞われた瞬間的な年齢のど忘れが、完全な記憶喪失になっていた。時間は、もはや、主人公にとっても読者にとっても、「めまいがするほど区別のない、無差別の」ものになってしまっているのだ。「『依然として』(Noch) と『もうまた』(Schon wieder)、或いは『またもや』(Wieder) との区別ができなくなり、この二つがごちゃまぜになりぼやけてしまうと、時間のない『いつも』(Immer) と『永遠』(Ewig) になる」[42]とか、「すこし気持をゆるめると、今日の現在を、それに瓜ふたつの昨日の、一昨日の、一昨々日の現在から区別するのが容易ではなかったが、その現在がまた、一月まえ、一年前にあった現在とその存在を混同しがちで、それと溶け合って『いつも』にぼやけてしまうのであった」[43]というような文章をみると、この第七章では、第六章の「変化」の概念は撤回されて、時間が第五章の永遠の現在、一様な Dauer に逆戻りしたかのように思われる。そして、それは一面ではたしかに当っている。渺茫とひろがる海浜を散歩する時には、「私たちが歩きつづけても、何一つ変らない。あそこはここと同じで、さっきは現在と、これからと同じである。空間のはてしない単調さの中に時間は溺れ、一点から一点への運動は、一様さの支配する中では、もはや運動ではなくなり、運動が運動でなくなってしまうところでは、時間もない。中世の学者たち

は、時間が錯覚であって、因果関係における時間の経過は、私たちの感覚のある機構の産物であり、事物の真の姿は動かぬ現在であると理解した。この考えを最初に抱いた学者は、永遠のほのかな塩辛い味を唇にして、海辺を散歩したことがあったのだろうか。[44]」ここでは、もはや、変化ともいえぬ変化など押しつぶしてしまう巨大な時間量が考えられているのである。

だが、ほかならぬそのことの中にこそ、第五章との相違があるのではないだろうか。つまり、第七章では、「精神と感覚との混迷がずっと大きな規模のものになった[45]」ということである。何年も山の上の無差別な時間が続いた結果、「同一視の規模が大きくなり」、「『今日』を過去と未来とから区別し遠ざけている相対的な名称である『きのう』と『あす』との意味を広げて、もっと大きな相対関係に適用したい気持になってくる[46]」のである。「しかしまた、次のような生物も想像できるだろう。その生物の住んでいる空間には、途方もなく大きな歩幅の時間が結びついていて、かれらの時間経験にとって、『ついさっき』と『すこしあと』、『きのう』と『あす』という間隔概念は、途方もなく拡大された意味をもっている、そういう生物も。[47]」何のために作者は、こんな想像をここに挿んだのだろうか。何千年前も「ついさっき」とか「きのう」であり、何百年あとも「すこしあと」「あす」であるような時間概念、これは何だろうか。即ち、神話的時間である。何千年も前の「原型」が、繰返しくりかえし現在となって現れる――「ヨオゼフとその兄弟たち」の基本となるこの神話のイデーが、既に「魔の山」で芽生えていたのである。[48] 第六章に述べた時間の神秘のうち、後半部、繰返しの部分をこれは受け継ぐものといえよう。しかし、よく読めば、前半の変化の部分も撤回されてしまってはいないのに気付くであろう。「時間は、それを経験する主観的な感覚が弱まり、なくなってしまった場合にも、活動的であり、変化を『時みちて生む』ところを見ると、客観的な現実性をもっ

ているのだ。……私たちは、眠りの七聖者にも時間が作用することを知っている。ある医者は、十二歳の少女がある日眠り始め、十三年間眠り続けた――しかも、十二歳の少女のままではいなくて、眠っている間に成熟した女性になったという症例を証言している。どうしてそうならないわけがあろう。死者は、死んでいるのであり、時間の世界から去ったのであって、時間をいくらでも持っている、ということは、時間を全く持たないのである――死者個人として考えれば。しかし、それでもなお、死者にも爪と髪がのび……」[49]。もはや、問題は死者ひとりひとりにあるのではない。個人の死を超えて「時みちて変化を生む」時間全体にあるのである。第五章のように死者の時間が問題なのではない。時間が問題になる限り、それは生きている人間の時間、人類全体の時間が問題なのだ。この文章は、そう語っているのである。第七章の時間概念は、第五章と第六章とのあとを受け、それを総括し、differenzieren しながら、神話的生のイデーに近づいていると言える。

第七章は、総括の章である。既に第六章にも、神話のイデーの萠芽は見られた。例えば、「雪」の項で、ハンス・カストルプは、吹雪の中で帰路を探そうと悪戦苦闘し、たっぷり一時間も（ほんとうは十五分くらいだったが）歩いた末、また出発点と同じ小屋に辿りついてしまう。「しかし、これがふつうであって、本にもそのように書いてあった。有効なことをやっているつもりで、実はぐるぐる廻りをやって、苦闘し、大きなばかげた孤を描いて、まやかしの一年の循環のように、元の所へ戻ってくるのだ、と。そのようにぐるぐる廻って、家へ帰れなくなるのであった。ハンス・カストルプは、これが話に聞いていた現象だと知って、愕然とはしたが、ある満足をも覚え、一般的類型が、彼の特殊な個人的な現在の場合に、文字通り起ったので、腹立たしさと共に驚嘆をおぼえて、腿をたたいた。」[50] そして、このように「循環した」のも、全くむだというわけではなかったと考える。[51] 或いはまた、この雪の中でみた

homo dei の地位の夢について、それは、たしかにみんな、ぼくが自分で作り出した夢なのだけれど、しかしどうして見たこともないものを自分が知っていて、作り出すことができるのだろうと、ハンスは考える。「ぼくたちは、自分の魂だけで夢を作るのではなくて、それぞれ自分なりにではあるが、無名で共同で夢をみるのだとぼくは言いたい。一つの大きな魂があって、ぼくはその一部分にすぎず、その大きな魂がぼくを通して、ぼくなりに、その魂がいつもひそかに夢みているものを夢みるのだ。」[52] これらは、いずれも、マンの神話的生という思想が、既にこの時期には相当熟していたことをうかがわせるものである。その他、「魔の山」にさまざまな神話的要素があることは既に指摘されていて、[53] これらが伸びていって、「ヨオゼフとその兄弟たち」になるのだが、しかし、ここではマンはそこまではいかない。第七章が総括の章であるということが、かえってそれを妨げるのである。ここで繰返されるのは、再び死のモティーフである。精神をもたぬ生そのものであるペーペルコルンの死、ナフタとゼテムブリーニの決闘とナフタの死、死んだヨーアヒムの霊の呼び出し、魔の山の崩壊、そして主人公ハンス・カストルプのおそらくは確実な死と、物語は、時間の無差別の度が増せば増すほど、スピードを増し、一挙に結末へと近づいていく。一旦神話的時間に近づいた時間論も、筆を抑えられ、カストルプほどの年齢の人間が「一年前を『きのう』、一年後を『あす』と呼ぶようないかがわしい習慣に染まる」というのは、「心から憂慮すべきことであり」、「私たちがここで話しているのは、休暇中の特典、余暇の空想」[54] なのだとして、せいぜい海辺の散歩という雄大な果しない風景と、永遠の塩味を口に含む中世の学者という比喩で我慢するのである。[55]

五、小説の内的時間構造

プリンストン大学での「魔の山」についての講演の中で、マンが、この小説には内容と形式とを完全に一致させ、それ自身いつもそれが扱い語っているものでもあろうとする野心がある、と述べていることは既に挙げた。そして、その言葉に従って、われわれはこの小説の時間配分が、小説で語られている時間論通りに仕組まれていることを指摘した。同じことが、もう一つの時間論議、この小説で述べられた内的時間の概念についても、見られるであろう。この講演では、「この本は、それ自身、それが語っているところのものである。というのも、この本は、若い主人公の錬金術的魔術による無時間への密封を描きながら、自らも、自分の芸術手段によって時間を止揚しようと努めているからである。即ち、いかなる瞬間にも、自分が蔵している音楽的イデーの世界全体を完全に現前させ、一つの魔術的な nunc stans を作り出そうと試みているのである」[1]と述べられている。

この試みがライトモティーフという芸術手段によるものであることは、同じ講演の次の言葉で明らかである。即ち、マンは、作家には（彼のように）個々の作品がその生涯全体の一つの断片にすぎないような作家があると言い、この生涯全体はどの作品の中にも常に立ち現れてきて、時間の継起の法則を止揚しようとする。そのやり方は、ちようど「魔の山」という小説自身が自ら時間の止揚を試みているのと同じ、即ちライトモティーフによるので、これは、前をも後をも暗示する魔術的な形式であり、あらゆる瞬間に作品の内的全体を現わすための手段である、と述べている。[2]そして、マンは、読者に「魔の山」を二度読むことをすすめ、その方が楽しみが深まるだろうという。というのも、この小説が、いろいろなイデーが音楽のモティーフの役を果しているテーマの織物、シムフォニーであり、イデーの関連の複合体であるからで、こういう作品をほんとうに楽しむためには、既に一度そのテーマ全体を知っていて、象徴的な暗示を帯びたモティーフを後にも前にも関係づけて解することができなければならないからだ、[3]という

のである。

「魔の山」では、あらゆるイデーが純粋な機能になっており、問題は「関係」そのものにあるので、そのためには「魔の山」のような Zeitlosigkeit が必要なのだということは、既に指摘した。[4] ところが、そのことがまた逆に Zeitlosigkeit を生み出すのだと、マンは言うのである。ライトモティーフの方法とは、同一のものが異なった条件の下で、時には正反対の形で、絶えず繰返される方法で、それによって、過ぎ去ったものを現在に繰返すばかりでなく、これから先のものをも現在に先取して、全体を現在の中に現わす、つまり、たえず全体を現存せしめるのである。それは、時間の Nacheinander の法則に宿命的に従わなければならぬ物語において、その時間の流れを押しとどめ、停滞させることのできる唯一の手段であるといえる。これが、「魔の山」で論じられている内的時間に、いかに符合した創作方法であるかは明瞭である。小説の時間が流れていくうちに絶えず変化が生み出され、その変化が同一のものの繰返しであることによって、時間は止揚され、その nunc stans の中に時間を持たぬ「魔の山」の姿が浮び上るのである。

部分の中に絶えず全体を現出させようとする作者の野心は、ライトモティーフの手段だけに限られてはいない。彼は、この手法を「更に大規模に」応用しているのである。たとえば、第五章の第二項「ああ、見える！」の項が、第五章全体の出来事を先取し暗示するものであることは既に指摘した。また、これも既に見たように、各章の冒頭の時間論は、それぞれの章の内容に符号したものであった。これらは、この小説を「完全な Integration」の上に築こうというマンの「徹底した試み」[5]の一つであるが、ヘラーも指摘している通り、この試みは、更に、「各章、或いは各項に、それぞれ違った形で、小説全体の話をもう一度繰返して語らせよう」[6]とさえするのである。われわれは先に、

「永遠のスープと突然の明るさ」の項で描かれた三週間のベッド生活が、以下のカストルプの病人生活の象徴であることを指摘したが、ヘラーは、例として、「雪」の項を挙げている。ハンス・カストルプが院則を破って、一人ぼっちで山の中へ登っていったその行為が、かつて低地の市民的規則に背いて、一人で魔の山へ登ってきた（或いは降りてきた）行為の繰返しだというのである。この項は、死の危険に曝されて遂には救われる、或いは、救われることを考慮せずに進んで自己を危険にさらそうとする人間そのものの比喩として、即ちこの小説全体と同じものとして、読まれるべきだという。[7] そして、その意味で、カストルプがショーシャ夫人において経験した自己放棄の行為の繰返しでもあるというのである。たしかに、そのような観点からこの項を「読み返して」みると、作者がこの項をいかに周到に、前と後とに関係づけながら、全体を意識させるように書いているかが、一語一語に読みとれるであろう。[8]

ヘラーは、更に、「楽音の泉」の項をも、「この小説の異常に精巧に組織された機構」を示す例として挙げている。この最後に近い一項で、小説の物語全体がもう一度語られるのだが、しかも、それが五つの楽曲についての冥想だけで成立っているのだという。[9] つまり、ヴェルディの「アイーダ」、ドビュシィの「牧神の午後」、ビゼーの「カルメン」、グノーの「ファウスト」、シューベルトの「菩提樹」であるが、たしかに、ヘラーの指摘するように、これらの曲は「殆どすべてが死について歌っている。」或いは、少くとも、そのようなものとして、作者によって描かれている。[10] そして、読者は、この五つの楽曲の叙述と解釈とを読み進んでいくうちに、彼が主人公ハンス・カストルプと共にこれまでしてきた数々の体験、またこれからするであろういくつかの経験——死を冀う愛慾の陶酔、その現実美化の蔭に隠されているおそろしい卑しい姿、陽の輝く草原での太陽の子らの美しい生活、男に名誉を忘れさせ、市民的軍隊的規律を破らせようとする女性の野心、「兵士として、しかも立派な」兵士としての従兄の死、[11] 菩提樹の

歌を口ずさみつつ死んでいくカストルプの姿等々を、再び、また、こういう言葉を使ってよければ、予め想起するのである。

さて、変化と繰返しとによって部分の中に全体を現わそうとする意図は、もっと大規模なものになっていく。それは、恰かも、内的時間と軌を一にしているかのようである。即ち、問題はこの小説で使われている引用の技術にある。一体、既に見たライトモティーフの手段、部分の全体への Integration の方法とは、何であろうか。それは、語り手と語られたものとの相互引用ではないだろうか。一見、それは作者の自己引用であるように見える。しかし、一旦作者によってモティーフとして設定されたイデーは、やがてそれ自身の権利を主張し、自己の正当性を要求して、時には作者の意に反してまで、つぎつぎに広がっていくのである。モティーフ自身が、それが投入された状況から、象徴として、独立した意義を身につけるからである。或る時は、作者は、ただ驚き腕を拱いて、それを眺めているより仕方がないようにさえ見える。[12] けれども、それは、モティーフの自己引用でもないのである。それは、作者によって設定された新しい状況から、従来の意義のほかに、新しい意義を付け加えていくからである。いわば、それは、モティーフと作者との相互引用であるといえよう。作品と作者との間には、互いに独立しながら依存し合っている、一し種不思議な信頼の関係が見られるのである。

この小説に引用の多いことは、屢々指摘されている。[13] そもそも「魔の山」(Der Zauberberg) という題名からて、ゲーテの「ファウスト」第一部からの引用であるとも、また、ニーチェの「悲劇の誕生」からの引用であるともいわれる。[14] 院長ベーレンスや人文主義者ゼテムブリーニは、絶え間なく、格言や詩句、慣用句、俚諺を引用するし、また、人物の口から出る言葉ばかりではなく、作者の敍述や、人物や事件そのものが、伝説や神話からの引用であっ

たりする。これは、どういうことなのだろうか。ここでは、作者とモティーフとの相互引用、信頼関係が、一層大規模に行なわれているのである。作者は、もはや、自分で作ったモティーフを引用し繰返すだけではない。あらゆるものを、時代と場所とを問わず、あらゆるところから借用し、繰返すのである。ちようど、内的時間概念において、何千年の昔が「きのう」になり、「きょう」に溶け合ってしまったように、過去数世紀にわたるヨーロッパの文化遺産が、「魔の山」という現在の中に繰返され、変化し、新しい意義をおびるのである。そして、ライトモティーフが小説の時間の流れの中にあって時間を止揚する手段であったように、この引用によって、人類の全時間がこの小説の中に止揚される、或いは統合される。「だが、私たちの物語は、今日のすべての人間、とりわけ物語作家と同じように、実際の年齢よりもはるかにふけている。そのふけようは、日数では計算できないし、その上につもっている年齢は、地球の公転の回数では数えることができない。一言でいえば、この話の過去の度合は、ほんとうは時間とは関係がないのである――とこう言って、時間という不思議なエレメントの問題性と独特な二重性に、ひとまず軽くふれておくことにしよう」[15]と「まえがき」にあるのは、この意味である。そして、この小説の透明な Zeitlosigkeit の中に浮んでくるのは、人間の文化の総体である。部分において全体を現前させようという Integration の意図は、ここまで広がっている。「これは、一切の生活を文化の産物であり、神話的な原型が繰返し現れたものであると見做して、自分の力による発明よりも引用の方を好むという私自身の傾向、しかも個人的なばかりでなく、一般に増大しつつある傾向と一致するものであった」[16]と、マンは、後年「ファウスト博士」に関連して述べているが、それはこの小説についても既に言えるであろう。人は、無名で共同で夢をみるのである。「魔の山」は、大きな魂がマンを通して、マンなりに夢みた homo dei の夢であるといえようか。マンは、この大きな魂に信頼する。[17] 彼は、同じ文章で、ハリイ・

レヴィンの著「ジェイムズ・ジョイス」を読んで、その中の「われわれと同時代の作家の最上の著作は、創造の行為ではなくて、奇妙に回想で飽和した喚起の行為である。」という文章と、「彼は小説家であることの困難を途方もなく増大させた」という言葉とが、自分の心を深く動かしたといい、ジョイスとの間に思いがけない近い関係があることを知ったと書いている。[18] それは、一文化の終末に立ち合わねばならぬ後代の小説家たちに共通する Kalamität であろう。[19] 彼らは、それぞれの方法で、この困難を乗り越えなければならない。ライトモティーフと引用の技術は、マンにとって、そのためのすべてを賭けた解決法だったのである。[20]

しかし、神話のイデーと引用の技法とが完全に実現されるのは、「ヨオゼフとその兄弟たち」や「選ばれし人」に俟たなければならない。[21] 内的時間の場合と同じく、この点でも、マンはそこまで進もうとはしていない。ここでは、重点は、その原理であるライトモティーフにおかれているといえる。そして、この原理がもう一つの意味で時間を止揚する働きをしていることに、われわれは注目しなければならない。即ち、現実と象徴との関係において、である。この小説が、基本的にはリアリスティクな手段によりながら、しかも全く象徴的な小説であることは、よく指摘される。[22] 作者自身、内容と形式とを一致させるこの小説の野心について述べた箇所で、これは、時間とは別の、Steigerung という基本テーマについてもあてはまることで、この小説は主人公ハンス・カストルプの錬金術的 Steigerung の物語だが、同時に小説自身としても Steigerung なのだ、「この小説は、たしかにリアリズム小説の手法を使っているが、しかしリアリズム小説ではない。それは、絶えず現実的なものを越えて、それを象徴として steigern し、精神的理念的なものを透かして見せているのである。その人物たちの扱い方からして、そうである。これらの人物はすべて、読者の気持にとっては、見かけ以上のものなのだ。つまり彼らは、さまざまな精神的な領域、原理、世界の指数

であり、代表者、使者ばかりなのである」[23]と述べている。このように現実的なものを精神的なものの象徴に steigern するのに、最も大きな役割を果しているのが、ライトモティーフの方法であることは容易に理解できよう。人物たちの扱いでもわかるように、この方法は、死とか病気とかの元来のイデーのみならず、人物、事件、物品など一切のものをイデー化し、モティーフとしてしまう。そして、このモティーフが、象徴的な暗示力を帯びて、相互に惹き合い反撥し合いながら、作品全体を走っていき、一つの透明なイデーの関連複合体を作り上げるのである。「私たちは日常のことを話しているのであるが、日常のことも、特殊な土台の上で起ると、特殊なものになる」[24]と、語り手は言っている。この特殊な土台とは、魔の山という時間空間から密封された環境そのもののことであるが、また、この小説というライトモティーフによるテーマの織物と考えても、差支えはあるまい。この巨大な織物の「洗練された織り方の特徴は、現実と象徴とを一つの模様に織り込んでいることである」とヘルマン・マイヤーは言う。[25] ライトモティーフには、マンが引用について語った言葉が、そのままあてはまるだろう—「これは、機械的なところもあるが、しかし特別音楽的なところがあって、その上、虚構に変ずる現実であり、現実を吸収する虚構であって、この二つの領域の奇妙に夢想的な魅力的な混合といえる」[26]と。この小説で描かれているのは、たしかに「第一次大戦前のヨーロッパという一時期」であるが、この現在の現実は、ライトモティーフの手段によって、虚構の中へ遠ざけられ、一方、遠い神話の話が現実化され、現在化されて、おとぎ話めいた Zeitlosigkeit が出来上る。「私たちの物語がたいへん遠い昔の話だというのは、それが或る転回点、生活と意識とに深い裂目をつくる境界線の前に起こった物語だからである。……この物語が起こったのは、かつて、むかし、世界大戦の前の世界のことである。それが始まると共にさまざまなことが次々と起こって、まだその余震がほとんどおさまりきっていない大戦の前のことである。つまり、ずっと前に

ではないが、とにかく前に起こったのである。しかし、物語の過去性は、それが起こるのがすぐ前であればあるほど、一層深くなり、完全になり、おとぎ話めくのではなかろうか。[27]」この「まえがき」の言葉は、一方で、第一次世界大戦が、作者がその中で生まれ育った市民文化の崩壊を告げる弔鐘であるという作者の認識を語っているとともに、他方では、上に述べたようなライトモティーフによる無時間性の獲得の意図をも告げているのである。まして、第一次大戦の余震がなお続いている、即ち「魔の山」で作者が描こうとする出来事がいまなお続いているとすれば[28]、それをよりラディカルに、よりよく描くためには、「どうしても最も深い過去の時称で語らなければならない[29]」のである。過去の度合の深い方が、「呟くように過去を呪文で呼び出す語り手にとっても好都合だ[30]」からである。

現実と虚構、事実と物語とのこの混合は、更に延びて、一方では「ヨオゼフとその兄弟たち」と「選ばれし人」の神話的物語につながり、他方では「ファウスト博士」の現代小説へと発展していくことになる。[31]

注

Text はすべて Thomas Mann : Gesammelte Werke in 12 Bänden, S. Fischer Verlag, 1960. による。ローマ数字はその巻数を、括孤内は、作品名を示す。但し、Ⅲは「魔の山」である。

一

(1) Thomas Mann, XI S. 611 f. (Einführung in den „Zauberberg“)

(2) Ⅲ S. 749 f.

二

(1) ヘルマン・マイヤーは、この点について、トーマス・マンの諧謔的な文体の特徴は、語り手が自ら読者によびかけて、作品の構築に積極的に加わらせるという点にあり、殊に「魔の山」では、客観的時間と主観的時間の関係や時間感覚と作者の時間配分との関係についての作者自身の論議がそれで、これらは、読者が作者の意図した内容と形式との統一を意識し、この統一を作るのに共に参加するように仕組まれているのだ、と言っている。Herman Meyer : Das Zitat in der Erzählkunst, 1961, Stuttgart, S. 209

一方、これに対して、コープマンは、これは、小説がそれ自体

でできないことを読者に要求することだとして、マイヤーのそういう見方を批判している。Helmut Koopmann : Die Entwicklung des „intellektualen Romans“ bei Thomas Mann, Bonn, 1962, S. 140.

(2) この小説の「まえがき」(Vorsatz) で、作者はこう云っている。「私たちはこの話を詳しく話すことにしよう。精密に徹底的に話そう――なぜなら、ある話にどれだけ空間と時間とが費やされたかによって、その話が短かく感じられたり、長く退屈に感じられたりしたことが、あるだろうか。むしろ私たちは、くどくて煩わしいという非難をおそれずに、徹底的なものこそ本当に面白いのだという見解に傾くのである。――そんなわけで、話者は、ハンス・カストルプの話をあっという間に話してしまうわけにはいかないであろう。一週間の七日でもそれには足りないだろうし、七ケ月でも十分ではあるまい。一番いいのは、話者がこの話にまき込まれている間に、地上の時間がどのくらい過ぎるかを、前もってはっきりさせておかないことである。まさか、七年とはかかるまい！では、これから話しはじめることにしよう。」(Ⅲ. S. 10) 最初の三週間の報告は、この予想と「不思議なほど一致して」長くなったわけである。そして、この「まさか、七年とはかかるまい」という言葉の調子に、この小説で音楽的時間と内容的時間との新しい関係を実験しようとする作者の、皮肉な Vorsatz を聞くことができる。ハンスは、七年間山の上にいることになったのだから。

(3) Ⅲ. S. 257.

(4) Ⅲ. S. 149.

(5) Ⅲ. S. 147 f.

(6) XI S. 611 f. (Einführung in den „Zauberberg“)

(7) この点についてコープマンは、上述の論文で、ヘルマン・マイヤーの意見を紹介している。(Herman Meyer : Zum Problem der epischen Integration, in : Trivium Ⅷ, H.4) それによると、マイヤーは、「理論的な時間談義が小説の形式自体の中に反映している。しかも、物語りの時間と物語られる時間との関係を配分するという形で反映している。そういう意味で、これらの時間論議は、digressiv ではなく、小説全体の中へ綜合されている」と述べているようである。先に挙げたマイヤーの „Das Zitat“ 中の考えと同じ趣旨であるが、この考え方は、われわれの論旨に近いといえよう。けれども、コープマンはマイヤーのこの見解に反対して「理論的な論議がどの程度まで叙事詩的凝集状態に転化され、小説全体の統合に寄与しているかを問うのは場違いである。何故なら、それは、せいぜい十九世紀までの小説にだけ見られる凝集状態を前提としているからで、近代の知的小説にとっては、理論的な論議や思索というものは初めから必要な構成要素だからだ。『魔の山』の時間論議が物語の関連を時に破ってしまっているとしても、『魔

の山』はもはや、一つの物語を物語るという意味でのロマーンではないのだ」と言っている。しかし、知的小説には、いや、知的小説にこそ却って綿密に計算された知的な Integration というものが必要なはずであり、マンの場合、この Integration への意志は、並はずれて強いといえる。彼の小説は、すみずみまで計算され積み上げられたものであり、従って「魔の山」の時間論議も、小説の関連を破っているように見えながら、小説全体の統合に寄与しているのである。この Integration への意志は、後に、ヨオゼフ小説で註訳の註訳という小説手法になって現れるし（拙稿「物語の精神」本学部紀要12号参照）、また「ファウスト博士」における「魔法陣」的作曲法となっていくのである。もっとも、後の注が示すように、コーブマンも、これらの時間論議がこの小説にとっていろいろな意味で progressiv であることは指摘しており、それどころか、この小説の核心であるとさえ述べている。Koopmann : a. a. O., S. 139 f.

(8) Koopmann : S. 139.

(9) Koopmann, S. 138, S. 141. ただし、ここでコーブマンが、まとまった時間論議がこの小説で比較的後の方に出てくる理由として、㈠、ある程度の時間量、事件で満たされた時間量が流れ去って初めて、論議が可能になること（時間の量が註釈的解明を必要とするから）、㈡、時間そのものが、物語が経過していく中に、次第に問題になり疑わしくなってきたこと――主人公にも読者にも語り手にも。魔の山の時間がますます低地の時間と背馳してきたので、語り手は、矛盾に陥るまいとすれば、この辺で、時間の問題を根本的に説明しなければならなかったのだ。――以上二つを挙げているのは、当っていないように思われる。既に述べたように、或いはこれから述べるように、時間を反比例的に配分し、低地の時間と矛盾するようにしているのは、最初からの作者の意図であり、語っている中にあやしくなってきたのであわてて説明したというものではない。既に本文でも一部指摘した通り、これらの時間論議の置かれている位置は、Vorsatz から「余談」「永遠のスープ」へと、互に照応するように、はっきりとした意図と計画とでもって規定されているのである。「比較的後になって」と言うが、それも、反比例的時間配分で、最初の時間がゆっくりと経ち、それに合せて叙述が長くなったからにほかならない。概して、コーブマンの論文はすぐれており、示唆に富んでいるが、「行数で測ることのできる物語りの時間と、その中で物語られる時間の分量との関係」（マイヤー）を軽く見ていることが、惜しい欠点であると思われる。

三

(1) Ⅲ. S. 95 f. トーマス・マンが直接ベルグソン、或いはアインシュタイン等の影響の下にこの小説を書いたかどうかは、

判然としない。しかし、マンの時間概念とベルグソン、或いはアインシュタインの時間論との類似、乃至相違ということは、本稿の Kontext とはまた別に論じられるべき問題であろう。因みに、ティーベルガーは、ベルグソンを読んだことがないというマンの言葉を指摘している。この点に関しては、R. Thieberger : Der Begriff der Zeit bei Thomas Mann, 1952 S. 7 ; Koopmann, S. 139 ; Erich Heller : Thomas Mann, Der ironische Deutsche. 1959. Suhrkmp. S. 203 f; H. Meyer : a. a. O., S. 210 を参照。マイヤーは、「魔の山」の場合、マンはベルグソンの哲学に同時代人として近く、その直接乃至間接の影響をうけただろうと述べているが、これが妥当な見方だろうと思われる。

(2) III S. 131. 「だんまりシスター」(eine Stumme Schwester) とは、度盛のついていない体温計で、熱をごまかして表に記入しようとする患者にはこれをあてがい、医者が自分で物差で測ってみるのだと、ゼテムブリーニがカストルプに教えてくれる。それを、ハンスが、「度盛のついていない水銀柱」と言い違える場面が前にある。ヘラーは、マンはアインシュタインの同時代人であると言い、「アインシュタインに於ても、マンに於ても、時間は、それを計ることのできる絶対に妥当な尺度がないが故に問題になるのだということが本当なら、絶対的なものはないのだろうか?」と述べる。しかし、マンにとっては、問題は、時間を測る絶対的尺度の有無それ自体よりも、そういう時計では測れない主観的な時間を小説の新しいクロノロギーとして定着することにあったといえよう。

Vgl. E. Heller : a. a. O., S. 203.

(3) XI S. 660. (講演 Joseph und seine Brüder)

(4) ヘルマン・マイヤーは、Fielding と Sterne が、既に同じような試みをしていることを指摘している。フィールディングは、高速度撮影法と低速度撮影法の使用による語り手の自由な絶対的裁量というものを論じて自分の方法を説明しているし、スターンは、主観的な時間感得というものを物語の時間形式の基準にしている、と。しかし、マンが、これらイギリスのフモリストたちとの類似を、この時意識していたかどうかは不明である(スターンがマンに意識されたのは「ヨオゼフとその兄弟たち」執筆の時だったとマンは言っている—講演「ヨオゼフとその兄弟たち」参照)とマイヤーは言う。H. Meyer ; a. a. O. S. 210.

(5) Walter Jens : Statt einer Literaturgeschichte, Neske Verlag, 1962, S. 19.

(6) W. Jens, a, a. O. , S. 19.

(7) Vgl. Koopmann, S. 165.

(8) W. Jens, a. a. O., S. 17, 19, 20. 「語り手マルセル・プルーストが、フォークナーの『響きと怒り』のクェンティンの

ように、彼の時計を打ちこわして、クロノメーターではもはや測りえない新しい時間を求めて旅立つ瞬間に、現代の散文が始まる。前後の順が『同時に』の中に融け去り、進行と継続とは併発に道を譲り思考と印象とが年代記の秩序をときほぐし、昨日と明日とは今日のうちに収縮し、時間は互いに入り乱れてもつれ合う。過去が盗人のように現在に侵入し、未来は既に生きられた瞬間の輪郭の背後に沈む。」また、「プルーストは、時計の世界の破壊を実際に真剣に考えた最初の小説家であった。時間をいじり始め、時間を止揚し打ち殺したあげく、新たな生命に目ざめさせようとした最初の小説家であった。」但し、イェンスは、この「針のない時計」の中に、トーマス・マンを取り上げてはいない。

(9) W. Jens, S. 318. イェンスは続けて「一つの『内的な時間』を獲得して初めて、『それからこれが起った』の素材のままの自然主義性を免れて、エリオットの『Burnt Norton』の意味でクロノスを止揚すると同時に、新たに定着し（only through time time is conquered）、そして、小説を、その本来の芸術の領域の中に高めることができる。この点で特に重要なのは、オイゲン・ゴットロープ・ヴィンクラーとチェザーレ・パヴェーゼの仕事である。（『物語の中の時間が面倒なのは、一様で生のままの素材としての時間を想像上の時間に変える、但し、この時間が生の時間と同じ密度を保つように変えることが面倒だからである』）」

(10) XI. S. 205 (Die Entstehung des Doktor Faustus) ただし、マンは続けて、これは先入見で、「伝統に縛られているということは、本質の問題というよりは態度の問題である」と述べている。

(11) 前注　三の（8）参照。

(12) III S. 36.

(13) III S. 174.

(14) Vgl. Jens, S. 23, S. 31.

(15) 前注　三の（8）参照。

(16) マンが、外的時間を一日二十四時間というような極端に短かい時間に限定せず、七年間という「長くもなく短かくもない」時間、「十進法に慣れたものには魔術的な響きをもった」数である七という年数を撰んだのも、このためであるといえよう。

四

(1) ドクトル・クロコフスキーが午後の回診の時にカストルプを迂回しなくなり、彼に「あなたは一夜にして客から仲間になった」と言ったり、その他いろいろな手段で、作者は、ここから客が患者に変ったのだということを強調してみせている。III S. 267 f.

(2) ハンスはここで低地の家族に手紙を書く。「その手紙がハ

ンスの『自由』を保証してくれた。」III S. 314. また、少し後では、「『山の上に自由あり』とハンス・カストルプは浮かれていった。」III S. 535

(3) Vgl. Koopmann, S. 140 ff. コープマンは、この点に関して、ヘルマン・マイヤーが、この三つの章の時間論議がすべて同じ考え方と結論を目指していると述べているのを反駁している。S. 145.

(4) Koopmann, S. 141.

(5) III S. 257

(6) 「魔の山」の時間を論ずる場合、この両者の相違を見逃しがちであり、両者を混同して第二の点ばかりを強調することになり易い。コープマンは、第五章から全く別の叙述形式が始まることを指摘してはいるが、この両者をはっきり区別しているとは言えない。たとえば「今ここで目についたのとは全く別の不思議な現象」という言葉を、コープマンは第六章の時間概念との区別を現わすのにも応用しているが、しかし、この言葉は、やはり、第四章までの内的時間獲得のための手続きと、第五章以下の内的時間そのものとの相違を示すもので、第六章以下の時間との差を示すものは、むしろ「今のところは」という言葉ととるべきであろう。
Vgl. Koopmann, S. 142.

(7) III S. 257 f.

(8) III S. 706.

(9) III S. 706. これは「魔の山」の時間を論ずる場合よく引用される箇所である。Vgl. Heller, a. a. O., S. 204; Koopmann S. 157.

(10) III S. 285. „Einführung" の中で、マンは、彼がダヴォスのサナトリウムで体験したこの病気の世界を、一種の閉鎖的な生の代用品であると言っている。XI S. 605

(11) Vgl. Koopmann, S. 156

(12) 例えば Vgl. XI S. 123. (Lebensabriss)

(13) XI S. 608 (Einführung in den „Zauberberg") S. 126 (Lebensabriss)

(14) XI S. 658. (講演 Joseph und seine Brüder)

(15) トーマス・マンの小説技法が、現代文学の特質をなす「絶対的な機能主義」の一種であることを指摘しているのは、ヴィルヘルム・エムリヒである。彼は、エッセイ「現代文学の構造」の中で、次のように言っている。「トーマス・マンのライトモティーフの純粋に機能的な性格は……。このライトモティーフはイローニッシュな定式になっている。即ち、それらは、自己自身の中に既にその反対概念、その否定を含んでいる。それらはもはや、個々のものがそのために犠牲にされなければならぬ絶対的なものに関係づけられてはいない。マンが経験的な領域を踏み越えるところでさえ——たとえば、死の形而上学においてさえ、一方においてはまた、この死の形而上学がイローニッシュに取消されているのである。つまり、それに対して

生と、社会的現実の限定された世界が突きつけられるのであるが、しかしまた、この生の方も逆にイローニッシュに止揚されて、生の要求に対しては『死への親愛感』が対置されるのである。ということは、トーマス・マンの小説世界もまた、もはや無条件の包括的な規範をもたないということである。それは、いわばあらゆる領域の間に生きていて、どの一つにも属さないのである。このようにあらゆる対立の間に漂い立っていることの中に、マンは人間性の本質を見た。一面的な拘束はすべて、人間から人間的な自由を奪うことである。このようにして彼は、現代の最も包括的な、殆どあらゆる精神的領域をおおう詩人の一人になっていったのである。

Wilhem Emrich : Protest und Verheißung, Athenäum Verlag, 1960, S. 114 f.

なお、マンが十九世紀の市民的伝統を受け継いだエンツィクロペディスト的小説家であることを、イエンスは指摘している。マンの生涯の作品は、ライトモティーフによって現存する世界全体を呪縛し、多くの関連の中に写しとろうとする壮大な事業であるという。Walter Jens : Deutsche Literatur der Gegenwart, München, 1961, S. 87 f.

このような事業を、エムリヒは、現代人の Hybris であるという。Emrich : Die Erzählkunst des 20. Jahrhunderts, a. a. O., S. 178 f.

(16) トーマス・マンは、自分の作品を、いつもライトモティーフを利用したテーマの織物、イデー建築であるといっている。XI. S. 610 f. (Einführung in den „Zauberberg") XI. S. 116 (Lebensabriss)

この点については、拙論「物語の精神――トーマス・マンの小説概念」（本学部紀要12号）二〇八頁以下参照。

(17) III S. 685.

(18) 「この話は、主人公ハンス・カストルプを中心に話すのではなく、大変話しがいがあるように思われる話そのもののために話すのだ」と話者が「まえがき」で言っているのは、この意味であろう。III S. 9

「魔の山」に於ては、一切が「関係と変化」であることを説いているのは、ヘラーである。Heller, a. a. O., S. 222, S. 234, S. 245.

またエムリヒは、上述のエッセイで、「純粋な関係」が近代文学で占める意味を、アルノー・ホルツから、マン、リルケ、表現主義と辿っている。Emrich, a. a. O., S. 112 ff.

マンのこの関係づけの試みは、ジイドが「贋金づくり」で実験した「純粋小説」の試みと、ある意味で共通するものであろう。Vgl. Jens, Statt einer Literaturgeschichte, S. 27.

(19) エムリヒは、先のエッセイで、未来派やダダイズムにおける das simultanistische Gedicht や das statische Gedicht

を、先に述べた機能主義の一表現として挙げている。なかでも、das statische Gedicht においては、もろもろの事象の同時性を作り出すために、詩人がいわば中央に位置し、動かない静止状態にあって、現代生活のさまざまな矛盾する事件が同時に詩人の上に襲いかかり、詩人はそれらすべてを手を加えずに並列させる手法をとる。それによって、そこに間接的に一つの関連を生み出そうとするのだという。「魔の山」の主人公ハンス・カストルプが、従来の教養小説の主人公とは違って、空間的時間的に密封されたサナトリウムの世界から一歩も外へ踏み出さないことを考え合わせると面白い。なお、この点に関連しては、現代の「教養小説」における「時間と空間」の問題を扱った柏原兵三氏の興味ある論文がある。柏原兵三「〈魔の山〉試論」。「形成」一九六二年秋。二頁以下。

トーマス・マンにおける「発展」の欠如については、拙論「物語の精神」二一二頁参照。現代のファウストが書斎を一歩も出ず、外から人物や事件が次々と彼の門を叩くことも、思い出される。

(20) 「詐欺師フェーリクス・クルルの告白」の中で、古代博物館長クックは言う。「物がなければ、空間も時間もない。……空間と時間とをもたぬこと、これが無の定義である。無は、いかなる意味でもひろがりをもたない (ausdehnungslos)。動かぬ永遠である。そして、ほんの一時的にだけ、それは空間的時間的存在によって中断されたのだ。」VII S. 543

(21) XI S. 606 (Einführung in den „Zauberberg")

(22) XI S. 851. (Von Deutscher Republik) 更に、この講演の中で言われていること――「現代の詩人が関心をもっている無への深い愛」即ち、「黄色い頭蓋骨の空ろな眼窠や墓所の緑がかった壁への愛」というフロベールの言葉。「ノヴァーリスにとって、有機体への親しみは、それと反対のものへの親愛感とまじりあっており、病気と死と肉欲とのこれ以上密接な結合がうたわれたことは、かつてないほどだった。人生そのものが、彼にとっては、病気であった。というのも、彼は有機体の中にあらゆる病気の徴候、即ち自己破壊の本能を見ていたからである」というような言葉は、執筆中の「魔の山」を念頭においた言葉として、この小説を解く鍵といってよい。XI S. 849.

(23) 一見生の力を代表するかのようなゼテムブリーニが、実は一種の Satana であり、冥府への魂の導き手、ヘルメスの化身であることは、既に指摘されている。「青いマントを着た死の神が、人文主義的修辞家になっているのであった。教育的な文学の神である人類の友をよくよく眺めると、そこには、そんなものはいなくて、額に夜と魔法のしるしをつけた猿の顔があった。」III S. 723 この点を指摘して、「魔の山」をヘルメス物語であり、冥府下りの書であるとしているのは、イェンスである。Jens, Statt einer Literaturgeschichte, S. 169 f. また、

コープマンは、ここでヘルメス・トリスメギストス（エジプトのトト）とプシコポンポースとしてのヘルメスとが混同されていることを指摘しているが、彼もまたゼテムブリーニのみならずナフタの中にもヘルメスの姿を見ている。むしろカススルプにとっては、ヘルメスとタナトスとが同じ神に見られているという。Koopmann, S. 161. また、Satana という語の二重の意味について面白い解釈を述べているのは、ヘルマン・マイヤーである。Meyer, a. a. O., S. 215 f.

(24) 「魔の山」をオデュセウスの「冥府下り」に比したものには、前注のようにイェンスがあるほか、ヘラーもゼテムブリームとカストルプの会話を引いている。ゼ「あなたはわたしたちの仲間ではないのですね？　あなたは健康で、ここでは聴講されるだけなんですね。冥府を訪れたオデュセウスのように？なんという大胆さでしょう。忘者どもが酔生夢死をしている深淵へ下りてこられるとは。」カ「深淵ですって？　ゼテムブリーニさん。ご冗談でしょう。ぼくは、あなた方のところへおよそ五千フィートは登ってきたのですから。」ゼ「そう感じられるだけですよ。そうですとも、錯覚ですよ。私たちは深淵におちたやからです。」(III S. 84.) ヘラーは、これを、ファウストが母の国へ下りていく時にメフィストーが言う台白のパロディーだとしている。Heller, S. 228.

(25) III S. 295. 「おりて」という語は、テキストでも引用符がついている。

(26) XI S. 613 f. (Einführung in den „Zauberberg")

(27) III S. 707.

(28) この小説が単純な青年の錬金術による Steigerung の物語であることについては、Einführung の中に次のようにある。「しかし、この単純な素材が、魔の山の熱っぽい錬金術によって、Steigerung をうけ、それが、彼に、低地では思いもよらなかったような道徳的、精神的、感覚的冒険をする能力を与えるのだ。彼の物語は、Steigerung の物語である。」XI S. 612

(29) III S. 706 f.

(30) III S. 479

(31) Vgl. Koopmann, S. 143

(32) 運動はすべて循環的で円周的であるという言葉が、以下第六章中に屢出てくる。例えば、III S. 515, S. 530

(33) カストルプの関心が、或いは彼をめぐる問題領域が、第五章では、ショーシャ夫人への愛を中心とした直接人間に関係あるもの、いわば個人的人間の領域に限られていたのに、第六章では、それが、天文学から精神分析、宗教、政治と、超個人的な問題へと広がり、steigern されていくのが見られる。

(34) Koopmann, S. 142

(35) 前注　三の (28) 参照。

(36) 作者が、カストルプの行先を、できるだけ方向のわからな

いものにしようといろいろ工夫をこらしていることに注意。この点については Heller, S. 218 f. 参照。

(37) III S. 688. この点に関して、ハンス・マイヤーは、「カストルプの錬金術的発展の過程は、実人生の動揺と矛盾とを明らかに示している。もし『魔の山』がテーゼの小説でしかなかったら、主人公が例の愛と死との命題に達した『雪』の章で終ってしまっただろう。カストルプは、雪の章のあとでも、また病気と死との『穴』へ落ちるのだ」とのべている。Meyer, a. a. O., S. 226.

(38) マンは、ゲーテに倣って、「魔の山」という「芸術作品」を「この真面目な遊び」といっている。XI S. 608. (Einführung in den „Zauberberg")

(39) 「魔の山」で、大切なアナムネシスがいつも夢とヴィジョンの中で起こるのを指摘しているのはコープマン。Koopmann, S. 164

また、エムリヒは、雪の章の例の命題と「魔の山」の結末をとり上げて、「人生の外に立つイローニカーのイロニーは、感傷に急変する。現実とのイローニッシュな遊びによって生じた真空、小説がそれに転調してしまい、それによって自らを小説として止揚してしまう形式的抽象は、愛への渇とした憧憬の中へ自らを救い上げるしかない。この憧憬は、しかし、もはや小説として明瞭に形作られることはできない」と述べている。

Emrich, a. a. O., S. 179

一方、ヘラーは、この愛が、そこで夢みられた内容にだけ頼っているなら、それは貧弱な夢にすぎず、説得力を持たないだろう。この愛の真実を保証しているのは、作者の技術なのだ。つまり、形式自体によってこの夢は現実性を保っているのだと言う。Heller, S. 249

(40) III S. 994. ヘラーは、もしカストルプが戦場から生還したら、彼は「魔の山」という小説を書くであろうと言っている。Heller, S. 250

(41) XI S. 613 (Einführung in den „Zauberberg") III S. 759

(42) III S. 753

(43) III S. 754

(44) III S. 756 f.

(45) III S. 753

(46) III S. 754 f.

(47) III S. 755

(48) マンは Einführung で、「魔の山」が先行する「非政治的人間の考察」や「トーニオ・クレーゲル」また後続する「ヨオゼフ」に対してもっている関係にふれないで、この小説を論ずることはできない、と言っている。XIS. 603

ヨオゼフ物語の基礎になっている神話のイデーについては、

拙論「物語の精神」に述べたが、簡単に再述すると、この小説の最も重要な理念は、深層心理学に支えられたいわゆる「神話的生」のイデーである。即ち、あらゆる個人の生は、どんなに新奇で特殊に見えようとも、先人の「既に生きられた生」の無意識の繰返しであり、模倣である。そして、神話とは、人類の最初にある「既に生きられた生」であり、人間の生の典型であって、個人の生は、この大きな生がその中に入り、そこに自らのさまざまな相貌を繰返し生み出した、いわば、神話の肉体化なのである。個人の性格が、最もつまらぬものでも、とにかく人間の品位を保っているのは、それが、時代を超えた神話的典型の再現だからであり、人々が精神と呼んでいるものは、彼等の生がこういう典型の具象化だという意識にほかならない。そして、物語は、このような時空を超えた神話的生が身にまとう晴着、いわば祝祭であって、神話を呼び出し、詳しい現在で演じさせるものである、というのである。本学部「紀要」12号、二二一頁参照。

(49) Ⅲ S. 753

(50) Ⅲ S. 673

(51) Ⅲ S. 674 「循環する」は umkommen。これは、第六章の時間概念にぴったり符合した出来事である。また、少し前、六七一頁には、斜面に横になりたいという誘惑について「その誘惑は烈しかった。――本に書かれているのとそっくり同じであり、しかも類型的で危険なものとして書かれているのとそっくり同じだったが、類型的であることは、しかし、その誘惑の烈しい現実的な力を少しも損なわなかった。その誘惑は個としての権利を主張し、類型として知られているものの中へ編入されたがらず、類型であると思われたがらず、強烈な点で類例のない一回きりのものであることを主張した」とある。これは、ヨオゼフ小説でマンが扱った類型と個人との関係の先取である。拙論「物語の精神」参照。

(52) Ⅲ S. 684 また S. 560 でも、ほんとうの個人主義は、「無名で共同的である」といわれている。

(53) 例えば、イエンスのトーマス・マン論 „Der Gott der Diebe und sein Dichter“ (Statt einer Literaturgeschichte)。また、コープマンも先の論文の中で、「魔の山」における神話的なもの、特にヘルメス的な要素をくわしく指摘している。Koopmann, S. 155 ff. 更に、先に挙げたオデュセウス的冥府下りについて、ゼテムブリーニが、上るのと下るのとは同じことだといっているのは、ヨオゼフ小説中の「天上と地上とがたがいに入れ替ることができる」という考えの萌芽であるといわれる。Ⅳ S. 422 (Joseph und seine Brüder), Ⅺ S. 665. (講演 Joseph und seine Brüder) Vgl. Jens, S. 170. Heller, S. 228.

(54) S. 755, S. 757.

(55) この中でマンが、この物語の中にはいつも海がどよめいている、と言っているのは、一つには、そういう時間区分の消滅という意味をもっているのであろう。また、コープマンは、マンが「中世の学者」を引合いに出したのは理由のないことではないとして、「中世は、ここでは、神話的なものの代りをしているのだ」と述べている。Koopmann, S. 146

五

(1) XI S. 612 (Einführung in den „Zauberberg")
(2) XI S. 603
(3) XI S. 611
(4) 前註 四の(15)参照。

ライトモティーフの使用法をひとつひとつ具体的にあげている余裕はない、というより、この小説では、殆ど一切のものがイデーとなって、モティーフの役を果しているのである。マンの言葉でいえば、最も複雑な、すべてに滲透するやり方で使用されているのである。(XI S. 611) それは、死というイデーそのものであってもよいし、「がたん、ぴしゃん」というドアのしまる音であってもよいし、「口を半ば開けて頭を横にかしげる」カストルプの癖であってもよい。たとえば、死は、既に見たようにいろいろな人物の姿をとって現れ、それに対立する生と健康という概念、また逆に類似する病気の概念等々を呼び覚し、更に精神、批評、形式、進歩、といった具合に限りなくひろがっていく。また「がたんぴしゃん」は、ショーシャ夫人が現れるたびに繰返され、ロシヤ的東方的無形式、放縦を象徴し、ゼテムブリーニの形式やヨーアヒムの市民性と対立し、ハンスを中にして作用し合う。また、頭をかしげる癖は、カストルプが死のことを考えたり、死に近づいたりする時に現れるが、次には音楽を聞く時にも現れて死と音楽との親近性を暗示する (Heller, S. 234) といった具合である。

マンの小説がライトモティーフの使用によって膨大なものへふくれていく過程については、拙論「物語の精神」(二〇八頁以下) 参照。ヘラーは、「それから?」という語が、失われた真理の意味を求めなければならぬ現代文学の宿命と、その基本原理とを現わす語だという。「魔の山」のわずらわしいほどの「関係づけ」もそこに由来すると。Heller, S. 233. また、トーマス・マンは考えられる限りの反駁を予め封じようとしているようにさえ見えるが、一体誰に対してそんなにびくびくと用心しているのかと問うて、それは内心の声、即ち絶対的なイロニーの声に対してだと答えている。Heller, S. 221.

(5) Heller, S. 218
(6) Heller, S. 218
(7) Heller, S. 219
(8) たとえば、「彼 (ハンス・カストルプ) の背後でも、人の住む谷がたちまち閉じ合わさり、目から消えてしまい、そこか

らの音も聞えなくなって、彼の一人ぼっち、いや心細さは、知らないうちにこれ以上の深さはのぞめないほどに深くなり、恐怖を呼びさましたが、しかし恐怖こそ勇気の前提なのだ」(Ⅲ S. 660) これは、ヘラーのいうように、カストルプが低地を去って山の中に迷い込み、人生というものに驚きと恐怖とを感じたその行為の繰返しであるともいえる (Heller, S. 219) し、また、ナフタのいう錬金術的教育、塚穴に導き入れられ勇気を試される入団式の先取であるともいえる。また、ハンスが故意に、「危険を警告する角笛吹きの監視人」を思い出させる道標を避けて、道のない雪山の中に迷いこんでしまってから、空が暗くなってきたのに恐怖を感じる。すぐに戻れば「早く戻りすぎて、時間を利用しつくさなかったことになるだろうが、一方、吹雪にでも襲われようなものなら帰り道がさし当り全く判らなくなるだろう。だが、そのために早まって逃げ出すことは、おことわりであった……ハンス・カストルプの心の中で動いた気持は、挑戦という言葉で言い現わすよりほかにはなかった」(Ⅲ S. 664 f.) これは、理性の呼び声に従って三週間で帰ろうとすれば帰れたのを、半ば自分から進んで、魔の山の患者になったカストルプの気持を、そのまま言い現わしたものであろう。「挑戦」、「試験採用」、これが、Schalk であるハンス・カストルプのとった道であった。

(9) Heller, S. 239

(10) ドビュシイの「牧神の午後」は、「忘却そのもの、至福の静止、無邪気な Zeitlosigkeit」が支配する曲として、「良心のうずきのない放縦、ヨーロッパ的行動精神の徹底的な否定の理想化と神化」として描かれている。ハンスを魔の山の Zeitlosigkeit に引き込んだのは、彼が準備体質として以前からもっていた一種の敬虔な静寂主義 Trägheit であり、それが死に親しいものであることは再三小説中に述べられている。また菩提樹が「死の歌」であることは、この項の最後に詳しく分析されている。

(11) ヴァレンティンとヨーアヒムとのイデー複合体については、ヘルマン・マイヤーが詳細に見事に分析し、注釈している。彼はこの複合が、ゲーテのテキストに基くだけでは不可能であって、グノーのオペラと結びつけられ、両方から引用されることによって初めて意味をもってくるのだという。そうして、それが更に次の降霊術の項に流れを引いていき、物語の筋の形成の上に重要な役を果すことになるのである、と。Meyer, S. 223. ff.

(12) ライトモティーフによって作品が作者の意図に反して膨れ上っていくこと、マンにおける作品の作者からの独立、作品独自の意志と野心とについては、拙論「物語の精神」参照。たとえば、この小説でも、作者は、カストルプとショーシャ夫人との関係を説明しながら、「関係という言葉はカストルプが使っ

た言葉であって私たちはその責任を負わない」と注釈している。（Ⅲ. S. 198）また、先に述べたレコード楽曲を説明する時にも、「こんどもフランス音楽で、やはり軍人精神にみちた曲であったが、私たちが選んだ曲ではないから、私たちの責任ではない」と言う。（Ⅲ S. 902）

(13) この点に関しては、ヘルマン・マイヤーの „Das Zitat in der Erzählkunst“ 及び、関泰裕・望月市恵訳「魔の山」（岩波文庫）の新版の註が詳しい。

(14) Vgl. Meyer; S. 216 岩波文庫「魔の山」（昭和三十七年）第一巻六頁。

(15) Ⅲ S. 9

(16) XI S. 248 (Die Entstehung des Doktor Faustus)

(17) マンが「魔の山」についての講演の中で、この小説についての他人の評言をそのまま借用していることは、前にも述べた。そして「私は他人の批評に助けて貰いたいと思う。というのも、作者自身が、彼の作品については、最もよく知っており、最上の注釈者だという考えは間違いだからだ。…作者は、他の人達によって、彼が忘れていたこと、或いはあまりはっきりとは知らなかったことを思い出させられることができる。自分を思い出させてもらうことは必要なことだ」と言っているのが、この点に関連して、指摘されよう。XI S. 614 人間の文化全体に対する後期の人間マンの信頼については、拙論「物語の精神」参照。

(18) XI S. 205 (Die Entstehung des Doktor Faustus)

(19) マンは、「選ばれし人」についても、ジョイスについての感想と同じ意味のことを述べている。「『選ばれし人』はいかなる意味においても晩年の作である。作者の年齢からいってだけでなく、古いもの、長い伝承を相手に戯れる後代の産物としても。多くのトラヴェスティが混っているのは後期の徴である。後期にとっては、文化とパロディーとは同質概念であるから。運命愛――私は、自分が遅く来たもの、最後の人であることに逆らおうとは思わない。……私には、われわれの現代文学、その最高のものが、別れ、西欧の神話の一瞬の想起、最後の喚起、総括であるように思われてならない――夜の帳が下りる前、長い夜と深い忘却とが訪れる前の。」XI S. 690 f.
(Bemerkungen zu dem Roman „Der Erwählte“)
ヘラーは、「魔の山」は小説を書くことの困難さを象徴する小説である、と言っている。Heller, S. 248

(20) ヘラーは、ライトモティーフの方法は、マンにとって、最初から単なる書き方のテクニック以上のものであった、即ち、一種の形而上的な信仰の表現であったと言う。マンは、これによって、類型的なものに個人の相貌を印し、宿命に自由の余地を残し、循環回帰する生と、意義と目的への信仰とを和解させようとしたのだというのである。Heller, S. 225

(21) この点に関しては、「物語の精神」参照。「ヨオゼフ」と「選ばれし人」では、引用が徹底して行われている。引用と文体の変化、即ちパロディーの文体とは、時間そのものに小説の中で語らせる手段であると、イエンスはジョイスについて述べている。Jens, S. 23

(22) たとえば、Herman Meyer, S. 208 ff, Heller, S. 233, S. 248　柏原兵三「〈魔の山〉試論」九頁以下。

(23) XI S. 612 (Einführung in den, Zauberberg[5]) マンは、前述のレヴィンの「ジェイムズ・ジョイス」から、「ジョイスの小説の主題は中産階級の解体であるが、ジョイスのテクニックはリアリズム小説の限界を越えている。『或る芸術家の肖像』も『フィニガンの通夜』も、厳密にいえば小説ではない。そして『ユリシーズ』は一切の小説を終らせる小説なのだ」という言葉を引用して、「これは『魔の山』や『ファウスト博士』にも同様にあてはまることだ」と言っている。小説らしからぬ小説をリアリズム小説のテクニックに固執して書こうとするところに、伝統主義に立つ現代作家マンの特質がある。

(24) III S. 324

(25) H. Meyer, S. 227　この手法が、「ファウスト博士」で更に大規模に、モンタージュ技術として応用され、完成された。Vgl. XI S. 165 (Die Entstehung des Doktor Faustus)

(26) XI S. 166 (Die Entstehung des Doktor Faustus)

(27) III S 9 f.

(28) マンは、ヨオゼフ小説についての講演で次のように述べている。「夢の心理学は、夢を惹き起す外的な誘因、たとえば眠っている人が聞く砲声が、因果関係をさかさまにして、その砲声――と目覚め――で終る長い複雑な夢によって理由づけられる――実際は、そのショックが夢の動機づけ全体の最初に位置していたのに――という現象を知っている。ちょうどそのように、小説のクロノロギーから言えば、一九一四年の戦争勃発の雷鳴は小説「魔の山」の終りになっているが、実際はしかし、この雷鳴が小説の発端にあって、その一切の夢を呼び起したのである。」XI. S. 657

(29) III S. 9　この点を指摘しているのは Koopmann, S. 167.

(30) III S. 9

(31) 「ヨオゼフ」小説、「選ばれし人」における物語と事実との一致については、「物語の精神」参照。また「ファウスト博士」における時間の二重性については「ファウスト博士の成立」XI S. 165f. 参照。

付記

「魔の山」からの引用の訳文については、岩波文庫の関泰祐・望月市恵両先生の飜訳（旧訳と新訳との両方）を参照したが、この名訳を越える訳文を案出することは難かしく、結局、一部を、拙論の Kontext に合致するように改めるだけに終ったことを、お断りしておく。