HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	トーマス・マンの≪地獄≫の発見 : 《秘奥伝授物語》としての《魔の山》を中心に
Author(s)	小岸, 昭
Citation	北海道大學文學部紀要, 13(2), 185-247
Issue Date	1965-03-27
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/33295
Type	departmental bulletin paper
File Information	13(2)_P185-247.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

トーマス・マンの《地獄》の発見

——《秘奥伝授物語（イニツィアツィオーンスロマーン）》としての《魔の山》を中心に——

小岸昭

トーマス・マンの《地獄》の発見

——《秘奥伝授物語（イニツイアツイオーンスロマーン）》としての《魔の山》を中心に——

小岸昭

—目　次—

《i》 地獄の観念
《2》 《秘奥伝授物語》（定義）
《3》 神秘と下降
《4》 麻痺と瞑想
《5》 冒険と予見（《悪霊》受容をも考慮して）
《6》 地獄からの脱出

《Der Mut schlägt auch den Schwindel tot an Abgründen: und wo stünde der Mensch nicht an Abgründen? Ist Sehen nicht selber—Abgründe sehen?》 (Nietzsche)[1]

（勇気は深淵に臨んだ時の眩暈をも打殺す。到る所で人間は深淵に臨んで立っているのではないか？見ること自体深淵を見ることではないか？）

第一章　地獄の観念

たとえばニコライ・ベルジャーエフに次のような言葉がある。——《地獄の観念は——非人格的存在は地獄を知らないからである——人格性の維持と結びついている》[2]。

この《人格性》を単なる市民的倫理性・自律性の意味にとってはならない。むしろ市民的倫理性・自律性とは無縁

北大文学部紀要

で、人間存在の内部に口を開いた深淵へ身を沈め、そこを徹底的に生きぬき、そうすることによってはじめて超越的なものを志向しうる者こそベルジャーエフの《人格性》をになっているのである。それはあらゆる《客体性》への隷属を拒みうるつよい意志の担い手としての精神的主体であり、したがってこの《人格性》は地獄の暗く非合理的な原理にも耐えぬく精神力をもち、その原理に対し究極には勝利を収めることのできる実存の意味を暗示している。

ベルジャーエフのこの《地獄の観念》は、西欧精神の流れを中世まで遡って考えると、ダンテの《神曲》にその根をもっている。逆にいえば、ダンテの《地獄篇》は西欧精神の背後に一つの流れを形成することになり、以来、地獄は西欧の詩人にとって意味深い象徴となったのである。

自己のうちに《人格性》を自覚的に実現しようとする人間は、まさに自覚的であるために、人生や世界の現実を地獄として認識する力をもち、地獄の深みへいっそう勇敢に降りていこうとする意志によって貫ぬかれている。近代文学において、人間の内部に大きく口を開いた地獄をその底の底まで描いてみせた最初にして最大の作家は、おそらく、ドストエフスキーであっただろう。しかしここでとくに注意しておかなければならないことは、《人間精神のぎりぎりの奥底の認識》として、内部から開かれる実在》[3]たるドストエフスキーの地獄がもはやダンテの中世的な地獄とはちがう点である。ドストエフスキーおよび彼以後の現代的地獄は人間の生活的・精神的空間に象徴的な現実性としてあらわれるものであるが、ダンテの場合、地獄は天国の前提として、客観的な宇宙組織の一部として、外的な所与性として永遠のコスミッシュな秩序的現実なのである。

ところで、ドストエフスキーの文学にあらわれる人物は地獄への飽くことのない渇望をもっているように思われるが、その多くは醜悪な犯罪の深淵へ自らを駆立ててゆく、まさしく悪霊に憑かれた人物である。ここには一見《人格

性≫実現という高い理想はまったく失われているように思われる。彼らは市民的秩序と道徳に対する侮蔑者として、反逆者として登場する。彼らはダンテ的コスモスから完全に閉め出されたところから歩きはじめ、仮借なく反逆の道を進んで決してひきかえすことがない。彼らは一切の妥協を拒んで深淵へ降りてゆき、その結果彼らをいっそう悲劇的にさせるのは、堕地獄という救いようのない人生の挫折ではなく、≪人間精神のぎりぎりの奥底の認識≫を追求する意志の徹底性である。なぜならこの意志の徹底こそ、最大の苦悩と悲惨を招かずにはいないからである。しかしこの意志が徹底される地点で、ドストエフスキーの地獄が開示されるが、そこにはいまだかって到達されたことのない精神の高所も同時にひらけているのである。それはもはやダンテの物凄まじい想像力が構築したあの高次元の宇宙世界ではなく、どこまでも人間精神の内部に築きあげられた神々しい高所なのであり、したがって彼の地獄への道はほかならぬ精神の高所へ至る道でもあった。しかしこの高所においてドストエフスキーは神と悪魔、光と闇、善と悪などの両極性の緊張を少しもゆるめようとはしない。ドストエフスキーの≪地獄の観念≫を創造的なものにしている大きな理由がここに存している。

トーマス・マンは一九二四年に≪魔の山≫を書いて、ドイツ教養小説[4]の形式を用い、ここにあますところなく現代的地獄を描出したのであるが、この作品においては絶望的な戦乱の時代――一九一〇年前後――の不安が、死と生の形而上的な主題の展開のうちに、マンの≪深淵を見る眼≫によって凄まじく分析され、描写されている。彼は≪魔の山≫のなかで次のように書いている。――

≪時代は希望もなく見込みもなく途方にくれている現状を私達に認識させる……[5]≫

≪認識させる≫――この言葉は、現代的地獄を見詰めるマンの眼をいかにも適切に表現してはいないだろうか。す

なわち、それはベルジャーエフのいわゆる《人間精神のぎりぎりの奥底の認識》を求める者の眼であり、《非政治的人間の省察》を書きつつ、暗い時代の深淵をくぐりぬけてゆく者の眼なのである。トーマス・マンにおいては、認識はあらゆる深淵的なものの認識であり、そして深淵は、たとえどんなに戦慄と恐怖を呼び起こすものであっても、なおも直視され表現されねばならなかった。——彼の文体（スタイル）こそ深淵の直視に耐えぬいた者の精神的勇気を示しているということができるのである。

没落の危機に瀕した西欧。——たとえば同時代の詩人ヘルマン・ヘッセは《省察》のなかでおよそ次のようにいっている。——

《すでに欧洲の半分は、少なくとも東欧洲の半分は混沌への道をあゆんでいる、聖なる狂想に酔いしれ深淵のふちをあるきながら、なおも酔っぱらって讃美歌をうたっている、かってドミトリ・カラマーゾフがうたったように。この歌を、ブルジョアは侮辱されたと思って苦笑し、聖者や予言者は涙を流して聞いているのだ[6]》。

このようにヘッセは、カラマーゾフ的なもの——善悪、明暗、神と悪魔を内包した混沌——によって次第に西欧文化が蚕食されてゆきつつあるところに西欧の没落を見たのである。この混沌の創始者ドストエフスキーの次のような、不気味で、予言者的な言葉を、すでに《非政治的人間の省察》のなかで、トーマス・マンが引いているのは十分注目に値いする——《この西欧世界はもう崩壊の前夜にまできてしまったのだ、この崩落はいま例外なく恐しく広がりつつある。この蟻塚は、その倫理的原理が根本からゆさぶられ、あらゆる共同的なもの、あらゆる絶対的なものを失ってしまって、もうすっかりきり崩されたも同然だ、と私は断言する[7]》。

内部から《きり崩された（西欧の）蟻塚》を前に、詩人はいかにあるべきなのだろうか？——これが《省察》時

代のトーマス・マンの芸術上・人生上の最大の問題であった。それゆえすでに混沌と没落への道をあゆんでいる西欧に対して、トーマス・マンは、そのはげしい自己喪失の感情にもかかわらず、後年次のようにいうことができた。――≪わたしたちの西欧もまた『人生の厄介息子』であります、本当にそうなのであります！　西欧はその胸のうちに死を抱いております――だからこそ、その頭に、思想に、知識に生命を抱くことがますます必要なのです。そしてそう配慮するために、われわれ作家が存在するのであります。作家は、まさしくあの死を熟知している生への親愛をもつ者なのであります。作家は時代をじっと窺って、未来を理解しその必然的な運命を予見する者なのです≫[8]。

このようなきびしい使命を負って、内的にきり崩された西欧社会を≪じっと窺いみる≫というのは、深淵を体験し認認せんとするマンの英雄的ともいうべき勇気ではないだろうか。

この勇気に導かれて≪省察≫をくぐりぬけたトーマス・マンは、遂に≪遊び≫[9]に自らを委ねることができた。しかしそれはなんと厳粛をきわめた陰うつな≪遊び≫であったことであろう。なぜならこの≪遊び≫から生まれた作品こそ、徹底的に死の認識に貫ぬかれた作品、言ってみれば、不安によって以外にはその文学的価値体系を創造する手段をもちえない作品、すなわち≪魔の山≫であったからである。もちろん一方では文字どおり≪遊び≫の精神があったからこそ、≪魔の山≫のような長編小説もその想像を絶した種々の困難を克服して可能となったのであろう。マンは、たとえば≪ヴェニスに死す≫で描いたアッシェンバッハに代表されるような、あまりにもストイックでリゴリスティックな作家の芸術的精進の危険性を見ぬいていたから、たとえば≪ブデンブローク家の人々≫や≪魔の山≫や≪ヨーゼフとその兄弟≫の場合のように次第にふくれあがってゆく作品を完成させるため、≪意志≫の主体を自分から作品自体へ転化[10]させることによって、芸術家としての挫折の危険性から身を守る独自の論理を組立てるのである。しか

しながらわれわれは、トーマス・マンの文章のまさしく諧謔と反語のなかに深くひそめられている純粋に直情的なものを認めなければならない。なぜならそれこそ、われわれにとって、彼の文学を生きたものにし、深いものにしている唯一のものなのだから。すなわち、彼はいっている——

《芸術家のモラルは集中である。それは自我主義的な意志集中の力である、形式・形体・制限・具体性への決意である。自由・無限に対する拒否、感情の無制限な世界に眠りこみ、坐りこむことに対する拒否の書である。それは一言でいえば作品への意志である》[11]——と。

《作品への意志》——これこそ遂には作品自身にも意志を与えることになった根源的な——それゆえもっとも神秘的な——創造精神のダイナモではないだろうか。ともあれ、このふたつの意志の共鳴によって、トーマス・マンは人間実存が不安と死とに触れあう深淵——根底からきり崩された西欧——をサナトリウムという限定された領域に象徴的に反映させ、そのなかで自在に運動することができたのである。[12]

すでに《ヴェニスに死す》や《トニオ・クレーゲル》などで暗示されていた生存の不安は、やがて《省察》以後中年から晩年にかけての大作——《魔の山》や《ファウスト博士》——のなかに流れこんでゆく。彼の小説は現代——あるいは現代人の魂——の不安を提示しながら、その前に横たわっている深淵を脅迫的に描写し、少くともかかる描写を目指している。マンは文学の真実と価値が不安によって実現され支えられるものであることを知っていた最初の作家の一人なのである。マン文学の正体、マンの小説を小説たらしめているものこそ、この不安にほかならないし、マン文学の叙事的文体の偉大さを示すのは、まさしくこの不安に耐えぬく精神力、その精神の勇気であろう。彼は最晩年に、世界大戦の脅威的な時代状況の下におかれた不安な自分の姿をたとえば《ファウスト博士》のツァイトブロー

ム像にことよせ次のように描写している。――

≪そして最後の審判がミュンヒェンにも下ったとき、私は青ざめて、家の壁や戸や窓硝子のように震えて書斎に坐っていた――そして震える手で現在の伝記を書いていた≫[13]。

このようにトーマス・マンの不安はふたつのものに、すなわち神々の黄昏の夕映えをもって空をいろどられた西欧世界と、天才的な認識衝動から地獄へふみこんでゆく人間（≪ファウスト博士≫の場合はアードリアン・レーヴァキューン）とに向けられている[14]。

マンの文章がたとえどんなに知的な抽象的な議論を展開している場合でも、それが彼の≪震える手≫で書かれたものであることを知らなければ、決して≪魔の山≫や≪ファウスト博士≫のような作品を正しく評価することはできないであろう。なんとなれば、これらの小説はまことに不安の書と名づける以外にないのだから。

しかしこの不安は≪魔の山≫においてその作中人物にどのような形で知覚され、その生存といかなる関係を結んでいるのであろうか。この作品におけるトーマス・マンの物凄まじい不安のつかみ方と分析はとりもなおさず彼の地獄の観念に由来するものであるが、ここで、なぜ作者はカストルプを高山のサナトリウムへ赴かせたのか、その理由を考慮しつつ、≪魔の山≫におけるこの不安のあり方を探ってみることにしよう。

この高山のサナトリウムは、黒い口ひげを美しくひねりあげ垢抜けした紳士セテンブリーニの言葉を借りれば、≪亡者どもがたわいもなく無意味な暮しをしている深淵≫[15]である。この場合≪深淵≫とはまぎれもなくトーマス・マンにとっての現代的地獄を意味していた。ハンス・カストルプが到着そうそう聞かされた、冬には死体がボブスレーでおろされるという話や、終油礼の薄気味悪い話はここが地獄であるという印象を与える。しかしマンがこのサナト

リウムを地獄とみなす観点から、つよく死の兆にあふれて多くの人々が無造作に死によって亡ぼされるというだけの現象を問題にしているならば、《魔の山》はおよそ不安の書とはならなかったであろう。主人公を深淵へ下降させる作者の構想を支えている地獄の観念は、多くの人々が死と病気に憑かれているにもかかわらず、それを意識せず《たわいもなく無意味に暮している》という事実の指摘にすでに強烈にあらわれている。ここでマンは一九一〇年前後の西欧社会の倦怠地獄をおそろしく冷静な眼で観察しているのだ。未来に希望をもちえない末期的な西欧社会の倦怠とヒステリーがなんとふかくこの作品全体をおおっていることであろうか。そしてこの《悪魔的》な傾向をトーマス・マンは最初はレストランやホールでのいくつもの場面で実に丹念に、こっけいに、皮肉にくりかえし指摘し、最後にはとりわけ《無感覚という悪魔(デーモン)》や《病的興奮》の章でいっそう脅迫的に描破している。たとえば——

《カストルプは周りを見まわした……目にうつるものは気味の悪い悪性のものばかりで、自分が何を見ているのかを彼は知っていた。それは時間とは無縁な生活、心配も希望もない生活、内部は沈滞していながら表面は忙しそうな遊惰な生活、死んだ生活であった[16]》という具合に——。

これがトーマス・マンの眼に映った、倦怠と虚無に陥った当時の西欧社会の相(すがた)であった。《彼は知っていた》——しかし彼の周囲の患者たちには《無感覚という悪魔》の恐怖は気づかれていないのである。このような虚無・頽廃・倦怠からの脱出——すなわち生への復帰——に《魔の山》全篇の大テーマが存しているのだとすれば、そしてこの脱出に作者がその究極的な地獄の観念の意味を与えうるためには、主人公もまた亡びの民のなかにあり、亡びの流れのなかにどっぷりつかっていなければならなかった。それゆえトランプの一人占いをしているカストルプの額には《黙示録的な不気味な不安》(apokalyptische geheime Beängstigung)の烙印が押されていたのである。そして——

≪世界をとりこにしている奇矯でいびつな状態、世界を救いようのない放恣な支配下に陥らせている妖怪、無感覚という名のデーモンがほくそえむのを感じて、ハンス・カストルプは心の奥底で戦慄しながらすわっていたのである≫[17]。

この不安にはもうはっきりした対象がないように思われる。それだけにいっそうこの不安は底知れない不気味なものになり、徐々にまるで熱病のようにサナトリウム全体にひろがり、さらにはげしく病的興奮と混乱をよび起こしてゆく——遂にナフタとセテンブリーニとの壮烈な果し合いによって終止符を打たれるまで。このサナトリウムの地獄を≪黙示録的な不気味な不安≫を抱いてじっと窺い見る眼、それをマンはカストルプに与えたのである。心臓と頭脳、感情と思惟、陶酔と知識の救いようのない分裂と乖離の現実に、マンは西欧がカラマーゾフのように酔っぱらって没落と混沌へとあゆみを進めてゆく姿を認めたのである。芸術家はそういう混沌の状況から逃れることはできないし、その直視に耐えぬいて未来の運命を思いめぐらさなければならない、このことをトーマス・マンは作家の使命とみなしていたがゆえに、カストルプを高山のサナトリウムへ旅立たせなければならなかった。すなわち、トーマス・マンは時代の深淵に耐え、それを克服するために、あやまつことなく深淵に到達しうる人物——ハンス・カストルプを必要としたのである。

西欧の没落の危機を誰よりも敏感に感じ、それへの直視に耐えながら、多かれ少なかれ死の領域として感じていたそのような現実からはげしく生命を希求し、新しいものと未来を志向しようとする精神的傾向は、ヘッセもいうとおり、彼やトーマス・マンと同世代のドイツ青年において顕著であった。[18] この時期と西欧（とりわけドイツ）におけるドストエフスキー発見が時間的に一致しているのは決して偶然ではない。[19] 彼らがゲーテやニーチェよりもより深い作

家・思想家と感じたのは、[20]ほかならぬドストエフスキーという地獄にふみこんだ人間であった。世界不安の時代にあって、激甚な実存の不安・苦悩と戦い、それによってのみ支えられている文学を、彼らは自分たちの絶対的な亀鑑とし、ゲーテやトルストイにはないものをそのなかにはげしく求めたのである。トーマス・マンは彼の《ドストエフスキー論》のなかで次のようにいっている。――《感受性がつよく根から健康な若者たちの全集団・全世代は、病気の天才、病気によって天才を授けられた人間の作品に飛びつき、それを讃嘆し、口をきわめて賞揚し、座右の書とし、自分のなかにとりいれて血肉化し、健康という自家製パンだけで生きているのではない文化にそれを遺贈するのである》。あるいは――《魂と認識のある種の成果というものは、病気や狂気や精神的犯罪なしには不可能である。病気を患った偉大な人々というのは、人類とその高揚、人類の感情と知識の拡大、要するに人類のより高い健康のためにさしだされた十字架にかけられた人間であり、生贄なのである》[21]。

トーマス・マンのこの唯一の《ドストエフスキー論》に《控え目に》(mit Maßen)という但し書が付されているのには、深い理由がある。マンはドストエフスキーに対する畏怖を次のように語っている。――《呪われた者たちの宗教的な偉大さ、病気としての天才、天才としての病気、要するに自らのうちで聖者と犯罪者が一つに溶けあう(癲癇という)神罰をくだされた人間、憑かれた人間の典型をまえにしては、私の畏怖、ある深遠で神秘的で沈黙を強いる畏怖がはじまるのです[22]》。

トーマス・マンは、――たとえその究極的な目的が新しいもの・真なるものを未来に創造することに存していたとはいいながら――混沌をそのまま実生活のなかにまで受容し、そしてあらゆる内外の悪霊と真向うからたち向い、宿命的に、いな自発的に殉教者の道をあゆんでゆくドストエフスキーやニーチェのごときタイプには属していなかっ

た。マンは生活人としても芸術家としても、世界の闇のなかをあるきながらも、やはり晴朗なもの・健康なものを人類にもたらそうとしたゲーテやトルストイの系譜に属しているのである。だからマンはドストエフスキー的な聖なる悪霊を自分の芸術のなかに呼び出す冒険に生命を賭けようとはしなかった。また彼は文学においてそのような冒険に生命をかけようとする野心だけによっては、必ずしも文学の内実を深めうるものではないということを知りぬいていたであろう。トーマス・マンはドストエフスキーのように認識の極限を赤裸にあばき出すにしては、むろんあまりに意識家だったし、なにごとにも距離をおいて眺める知性人であった。ドストエフスキーは犯罪や悪が恐怖の極限にまで達し、文学的にも思想的にも不滅の価値を有するいくつもの場面を次々に創造したが、トーマス・マンは《ブデンブローク家の人々》から《ファウスト博士》に至る小説において崩壊と分離の過程をくりかえし形を変えて描こうとした。ドストエフスキーにとっては人生そのものが文学におけると同じぐらい地獄であったが（病気、貧困、賭博、流刑等々）、トーマス・マンは彼の地獄の観念（死の認識）を直接表現しないために公には反語的精神の隠れみのを必要とした。たしかにトーマス・マンのどの作品においても、地獄という形而上的なテーマが全篇を震わすことはないし、たとえどんな劇的な事件であっても、その解決を結局は知性にゆだねてしまうために、おおむね迫真性と力動性に乏しいものとならざるをえない。知性的イロニー作家としてのトーマス・マンには、ドストエフスキーばりの犯罪者的道徳意識の奥底の容赦のない暴露はほとんど見あたらないといってよいのである。この容赦のない暴露を媒介にしてはじめてドストエフスキーは物凄まじい魂の認識の宗教的・精神的高所に至るのであるが、そういう暴露を慎重に控えるマンはそれゆえ人間のデモーニッシュな魂の、振幅の大きい運動を赤裸に描くこともない。だから最晩年に《ファウスト博士》のなかでもっともドストエフスキー的な場面を設定したときでも、知性のみが優先しすぎて——

だからといって必ずしも悪魔対人間の対決の意味がにつまるわけではない！――、人間の魂の全容を、その最も醜悪な悪魔的な面からもっとも美しい神的な側面に至るまで、捉えることに失敗せざるをえない。[23]

癩癇と犯罪者意識とに不可避で大胆な契約を結んで生きたドストエフスキーと、リューベックの豪商の家に生まれ、一生涯芸術家としてリゴリスティックに生きたトーマス・マンとが、はじめから相違しているのはいうまでもないであろう。それにもかかわらず、ここに、生まれ・伝統・生活のあらゆる相違を越えて、両作家が出会う精神的地平がある。その地平とは西欧精神の背後に横たわり、ダンテ以来多くの詩人によってその意味が探究され、開示された地獄である。トーマス・マンに限らず、ヘルマン・ヘッセ、リルケ、カフカにしても、あるいはT・S・エリオットやサルトルにしても、二十世紀の詩人たちはそれぞれの流儀で、前世紀においてドストエフスキーやボードレールやニーチェが歩いた地獄を再びあるくよう運命づけられていたのではあるまいか。[24]

トーマス・マンはその《ドストエフスキー論》のなかでこう告白している。――《ほんのちょっとあらわれたかと思えば、すぐまた消えてしまうのですが、私の書いた文章には深遠で犯罪者的な聖者ドストエフスキーの相貌がうかびあがってくるのです》[25]。

私はこの暗示的な言葉を重要視したい。トーマス・マンの文学において、不安と苦悩の深淵が、たとえどんなに意識的・思惟的態度をもって表現されているにしても（ここがドストエフスキーと異なる点であるが）、間けつ的にわれわれのまえに露呈されてくるのである。

すなわち、トーマス・マンは意識的に自我存在――人間実存の深層へ下降し、そこにひらけている暗い魂の深淵を描写する技法をドストエフスキーと共有している、ということができるだろう。

トーマス・マンは《魔の山》を二度読んでほしいといっているが、このことは、われわれには、そのなかに包蔵されているが、直接われわれには認められにくい深淵からの声を聞いてほしい、認識のために懊悩する精神的創造者の不安の声に耳を傾けてほしい、要するにこのなかで現代の地獄を再発見してほしい、という切実な嘆願に聞えるのである。本論では、《魔の山》における深淵の分析をとおして、この長編小説が《悪霊》の影響を受け、その怪異な世界を受容しながら、《ヴィルヘルム・マイスター》や《戦争と平和》にみられるような生肯定の晴朗な領域へ上昇してゆく過程を《Initiationsroman》（秘奥伝授物語）の角度から解明してみようと思う。

第二章　秘奥伝授物語（Initiationsroman）

《魔の山》のように複雑をきわめた小説の解明は、それをいかなる視点に立って読むか、ということに一切がかかっている。それは結局、作中に潜在しながら小説の意味の全建築を支えている土台が何であるかを問うことにほかならないであろう。次にあげるトーマス・マンの二つの言葉はわれわれに《魔の山》解釈のための好個の手がかりを提供している。——

（A）——《聖杯探究者は聖山に辿りつくまえに、「危険の聖堂」（Atre Périlleux）と呼ばれる道ばたの教会堂のなかで一連の恐しい神秘的な試練を受けなければなりません。おそらくこの冒険的な数々の試練は根源的には秘伝の秘密へ近づいてゆく入会の儀式（Initiationsriten）であり、その種々の条件だったのでありましょう。通暁と認識のイデーがつねに「他の世界」、すなわち死と夜とに結びついていたのであります。『魔の山』におきまして錬金術的（alchimistisch）な、ヘルメーティッシュな教育、つまり「化体」（Transsubstantiation）がおおいに論ぜられております。

フリーメーソンとその教義の秘密がひじょうにつよく『魔の山』のなかに入りこんで活動の余地をひらいているのはいわれのないことではありまん。と申しますのはこのフリーメーソンは古い入会の儀式を受けついだ直系だからであります。ひとことで申せば『魔の山』はイニツィアツィオーン（「秘奥伝授」或いは「入会式」）がおこなわれる殿堂を変形したものであり、人生の秘義を求める危険な探究がおこなわれる場所であります。そして教養を求めて旅する人ハンス・カストルプはまことに高貴な、神秘的な、騎士的な祖先の気質を受けついでおります。彼は自発的に、余りにも自発的に病気と死とをかき抱く典型的な、もっとも好奇心のつよい修練士（Neophyt）であります。病気と死とにはじめて触れあうことによってただちに彼は並はずれた理解力と冒険的な促進力の約束を与えられることになるからです、といってもむろんこれにはそれ相当の大きい危険が結びついているのでありますが[26]》。

（B）――《彼（カストルプ）が理解し学ぶものは、まさしく罪を知ることが救済の前提条件であるように、より高い健康はすべて病気と死との痛切な体験の数々をくぐりぬけて得られたものでなければならない、ということであります。「生命へ至りつくためには」とあるときハンス・カストルプはショーシャ夫人にむかっていっておりますが――「生命へ至りつくためには二つの道がある。一つは普通の、真直な、正直な道。もうひとつはよくない道、死を乗越えてゆく道です、けれどもこれこそ天才的な道なのです。」習熟、健康、生命へ至りつく過程として病気と死とが必要であるという見解が『魔の山』を秘奥伝授物語（Initiationsroman）にしているのです[27]》。

（A）においてトーマス・マンはまず具体的に聖杯伝説及びフリーメーソンの《Initiation》の意味のあり方を説明して、その影響が《魔の山》にも深くおよんでいることを明らかにしている。

（B）においては《Initiation》の意味を抽象化して、《病気・死――の体験をくぐりぬけて得た――健康・生命》

という一般的テーゼに適応させている。

作者トーマス・マンのこの明快なコメンタールによって、われわれは《Initiationsroman》という視角からこの作品にアプローチする正当な根拠をもつことができるのである。

《Initiation》とは本来入会的秘密結社（とくにフリーメーソン）から切り離すことのできない形式であり理念である。[23] 結社の観点から《Initiation》を定義すれば、一定の精神的水準に達した門外者をその種々の象徴的な儀式をとおしてさらに深い密儀へ招き入れ、結社員のなかへ仲間入りをさせる過程、入会希望者の観点からすれば、儀式における「死」の試練をとおしてより高次の自我へ再生する過程をいうのである。この《Initiation》のより本質的な解明を試みようとすれば、歴史上無数にあったし、今日でも数々存在している秘密結社を総じて検討し、その歴史的発展を跡づけてみなければなるまい。が、本稿においてはこの問題を追求することがそもそもの目的ではないので、われわれとしては、《魔の山》にひじょうな影響を与えたと思われる二つの《Initiationsroman》、《ヴィルヘルム・マイスター》と《戦争と平和》のなかの《Initiation》の具体例にあたって考察してみよう。

ゲーテの《ヴィルヘルム・マイスター》の場合。——

主人公は商人の父親によって代表される市民社会から脱出し、ジプシー的な劇団仲間に身を投じ、将来は国民劇場を創設せんとする理想主義的な夢想家である。彼は夢想的な単純な青年に違いないが、とりわけ人間の運命の深淵であるミニョンや竪琴弾きに示したような深い人間愛と、ハムレット解釈に示したような透徹した人間理解などによっ

てわかるように一定の精神的素質をもった人間である。そして彼は《塔の結社（トゥルム・ゲゼルシャフト）》（当時のフリーメーソンを連想させる一種の秘密結社であるが、次第に秘密主義の性格を捨てて《世界同盟（ヴェルト・ブント）》へと拡大・発展する）の見えない糸に導かれ、自分の本質についての認識を深めてゆく。真の才能が欠けている所で模索する存在の低い次元から、真の自己に目覚めて存在のより高い次元へ移行する過程は、彼が《塔》のなかにイニシエイトされてゆく過程と一致する。

この場合、《塔》とは、人間が自己についての無知や盲目的な情熱や幽暗な衝動などによって、一度は無秩序な人生の深淵を低迷するものであるが、やがて、そこから自覚的にか特定の人々に導かれることによってかして脱出し、遂に到達することのできた生と秩序の高所の象徴として、あるいはそのような人間を導いてゆく者の見張り、要するに他者の眼の象徴として理解されるべきであろう。

《修業時代》第七巻九章に描かれているヴィルヘルムの入会の儀式の意義は、儀式そのものの場面に限定されるべきではなく（ゲーテ自身これを幾分滑稽化しているのであるから）、ヴィルヘルムの徒弟から親方への歩みのなかに見出されるべきである。《修業時代》の最後では、演劇時代の彼と深いところでつながっていた人々（マリアンネ、アウレーリエ、竪琴弾き、ミニョン）が死んでゆく。それこそ深淵の体験でなくて何であろう。まさしくこの死の状況においてヴィルヘルムは《マイスター》全篇を貫ぬく思想《生きることを憶え》[27]にめぐりあうことができたのである。情熱的な、迷誤にみちた演劇生活から、さめてはいるが創造的な人生への歩みは、《魔の山》のカストルプの言葉を借りていえば、《死を乗り越えてゆく道》である。したがって《ヴィルヘルム・マイスター》には一つの理念が支配していることになる。それは迷いと苦しみの幽暗な生活を越えて生の充実と人間的完成を期しつつ、義務的な行動によって人類に貢献しようとする実際的な理念である。それゆえヴィルヘルムが学ぶ唯一つのことは、《教養があ

る程度に達したら、さらに大きな団体に入って、他の人のために生き、義務的な活動のうちに自らを忘れる≫[30]ことである。この命題を実現するため、彼は諦念者として遍歴の旅にのぼってゆく。

以上を要約すれば、≪ヴィルヘルム・マイスター≫の≪Initiation≫は、一定の精神的素質を前提に、≪塔≫の秘かな教導、入会の儀式、義務的活動の領域への参入、という過程をふんでおこなわれる。このように作中には、フリーメーソンの教義が、醇化された形でではあるが、深く浸透しているのである。

ここからテーゼを引き出すと、およそ次のようになる。――死の危険にみちた諸々の試練、種々の秘義の伝授と通暁、内的に醇化された人間としての真の再生、すなわち≪聖杯(グラール)≫が意味するもの体得――これが小説に主題化されている場合、われわれはそれを≪Initiationsroman≫と呼ぶことができる。

レフ・トルストイの≪戦争と平和≫の場合。――

これもピエール・ベズーホフを軸として読むならば、≪Initiationsroman≫の典型を示している。彼もまた社交界などから≪愚直者≫として扱われながら、マイスターと同じように、内面を浄化して人格性を実現しようとする理想主義者のタイプに属している。妻エレンの情事に起因した決闘事件のあとモスクワからペテルスブルクへ向う途中のピエールのまえに一人の老フリーメーソンが突然あらわれる。この老人を介して彼はペテルスブルク・フリーメーソンに入団するのであるが、その入会の儀式は≪マイスター≫よりもはるかにリアルに克明に描写されているので、ここでその模様を要約してみよう。

ピエールは真暗な部屋に通される。燈明が髑髏の中で燃えており、その側に福音書と柩がある。それからリートル

（組合加入者を取扱うフリーメーソン）との間で加入希望の理由やフリーメーソンの教義に関する問答がおこなわれる。特に《死についての愛》を説かれたあと、まず金属や貴重品をはぎとられる（《寛容のしるし》、これは人工的なものを捨て、人を自然的状態に連れ戻す象徴）。ついで衣服をぬがされ（《服従のしるし》）、最後に主な欲望の告白を求められる（《誠実のしるし》）。それから眼隠しをされて、またどこかへ連れてゆかれ、再び眼隠しをとられたとき、弱々しいアルコールの火がともっているだけの暗い部屋の中で、その裸の胸に白刃をつきつけられているのを知る。《今お前は小さな光を見たのだ》といわれる。このような死臭ただよう雰囲気の中で、儀式は進められてゆき、祭壇のまえにひれふすよう命じられたりする。最後に一挺の鋤と三組の手袋と白革の胸当てを渡され、統領によってフリーメーソン特有の事物の象徴的な意味を説明されて、儀式は終了する。(31)

このように《戦争と平和》における《入会の儀式（イニシアフィオーン）》は、死の観念と新しい生命の誕生という実感を入会希望者に与える一連の試練の上に成り立っている。この儀式のあとしばらくして、ピエールは支部の統領になるが、彼は自己完成と内面の浄化という究極の目標に近づくどころか、依然として耽溺と放蕩の生活にひたっているのである。（トルストイはピエールの人生的問題の解決をフリーメーソンによって解決しようとするほど無批判な神秘主義者でも形式主義者でもなかった。）ピエールはよりフリーメーソンの奥義に通暁した者になりながら、ある集会で組合に対する理想主義的な演説をし、会員たちに冷淡に、悪意をもって受取られるという事件があったりして、自然に脱会してゆくのである。

《戦争と平和》における《Initiation》の意味は、《僕はどうかもう一度捕虜になって、馬肉を食いたいというでしょう。われわれは歩きなれた道からほうり出されると、もう一切が終ったように考えがちです。が、実は、そこで新

しい生活がはじまるのです≫[32]とナターシャに向かって自分の真の再生について語るピエールの言葉のなかにあますところなく表現されている。フランス兵によって銃殺直前にまで追いつめられた戦場での場面とそれにつづく捕虜生活は、ピエールによって地獄として体験された。死と恐怖と窮乏の真只中にあってこそ、彼には純朴な百姓にすぎないプラトン・カラターエフが神のように思われたのである。次の文章の≪知った≫という言葉には、真の再生を成就し、人格性を実現した人間の姿がうかびあがってくる。――≪俘虜生活のあいだに、彼はプラトン・カラターエフの心に在る神の方が、マソンによって認められている宇宙の建設者よりも、遙かに偉大かつ無限で捕捉しがたいものであることを知った≫[33]。≪プラトンの心に在る神≫――その認識、これこそ彼が求めた≪賢者の石≫であり≪聖杯≫であろう。われわれは≪戦争と平和≫のエピローグにおいて、ある政治的秘密結社の首領となっているピエール公爵に出会うが、その彼が今や全ロシア、いな、全世界に新しい方向を与えようとする理想と使命のなかに生きる決意を物静かな口調で語っているのである。時は、デカブリスト革命が起こる五年まえのことであった。

以上からテーゼを引き出すと、およそ次のようになるであろう。――≪Initiation≫は秘密結社の入会の儀式を連想させるものであるが、儀式において集中的に表現される『下降――上昇』の図式をもってすれば、それは、個人がきわめて重要な人生の一時期に地獄の様相を呈する領域へあゆみいり、その徹底した深淵体験をとおして自覚存在として再生へと上昇する過程として、把握されなければならない。したがってその主要な領域が演劇圏（≪マイスター≫）でも戦場の捕虜収容所（≪戦争と平和≫）でもサナトリウム（≪魔の山≫）でもよいわけである。問題はそういう領域や状況を地獄として認識し、そのなかへの下降を敢行する勇気と好奇心をもっているかどうかという点である。こういう認識者・行為者をわれわれは≪Initiationsroman≫の主人公――≪聖杯探究者≫――とみなすことができる。

そして《Initiationsroman》に共通な特徴は、最後に普遍的・人類的視野が入ってくることであり、究極には地獄から解放されるべき共同体のまえに主人公が真の未来を予感して立っていることである。

以上の観察をとおしてわかることは、これらの古典的な小説においては、主人公がたとえどんなに危険で非合理的な領域へ飛びこんでいっても、再び彼らを安定した生活境遇に連れ戻し、それまで彼らの生の促進にとって障害となっていた一切のものを克服させるために、作者は主人公に結びつけた生命の手綱を決してたちきらないことである。したがってその《Initiation》においては、つねに、人生や世界の秘密に通暁し、自己の生の関連を肯定的なもの・促進的なもの・融和的なものにすること（要するに上昇が意味する一切のもの）が、危険・不安・恐怖・疑わしいものなどによって拘束されていた状態における生の否定的な面（下降が意味する一切のもの）に優先しているのである。これに反して、すでに第一章でみたとおり、カストルプの《Initiation》には、亡びの要素で埋め尽された状態に拘束され、絶えず背後から不安の脅威を受け、終始下降のモティーフがはげしく流れ続けるということの方が極端なまでに強調されているのである。もう一つ相違点をあげるならば、《マイスター》や《戦争と平和》においては、作者が主人公に広い世界のなかを運動させているのに反して、《魔の山》の場合は、狭く不気味な領域に密封するのである（ホーフマンスタールが《塔》（一九二五年）でジギスムントを塔の地下牢に拘束したように）。だからといってカストルプの深淵体験の領域が狭められたことにはならない。なぜならその不気味なレトルトに密封されることによって、彼には意識と時間の深部へ下降してゆく無限の可能性が約束されたからである。次にわれわれは《魔の山》において、行動と諦念のうちに生の意義と目的を発見した外科医マイスターと、革命によって人類共存の世界を実現しよ

うと決意するピエール・ベズーホフと同じように、単純で平凡な青年として出発しながら、彼らよりもっとはげしく暗い原理の対立と混沌の渦中へ、怪異な病気と死と疑わしさで特徴づけられる《他の世界》へ、こともなげにはいってゆくハンス・カストルプの《Initiation》を問題にしよう。

第三章　神秘と下降

フリーメーソンの入社の儀式の源泉のひとつが中世の錬金術にあることは確かである。なぜなら《化体》を金属においてばかりではなく、人間のうちにも成就しようとした錬金術の精神は、明らかにフリーメーソンの儀式のなかに深く根をおろしているからである。さらにこの錬金術は古代エジプトおよびギリシア神話のヘルメス・トリスメギストスとも無縁ではありえない。というのは文芸の神ヘルメス・トリスメギストスが残した書物は、中世の錬金術者たちによってその秘法を伝授してくれるものと考えられていたからである。《魔の山》をとくに偉大な《Initiationsroman》にしているのは、古代・中世・近世の神秘思想（ミュスティク）、すなわちヘルメス神話、錬金術、フリーメーソンおよび精神分析学などの全貌をたくみに作中に織りこんで、絢爛なる神秘の絨毯を完成している点である。まずここで《魔の山》のヘルメス的な世界を明らかにしてみよう。

《魔の山》は薄明に始まり、薄明に終る文学作品である。それはつねに神秘的（同時に神話的）薄明なのである――一方は地獄への下降として、他方は地獄絵図さながらの戦場への参加として。この文学作品は死に憑かれ、死によって導かれるとともに、ひたすら死の認識に仕えることによって自己を主張しているように思われる。

物語の序章《到着》はすでに《ヨーゼフとその兄弟》のテーマ・地獄行きをあらわしている。到着とは仕事と健康

によって支配されている市民世界の背後領域への到着である。この背後領域は、スイスの高山サナトリウムとして市民的環境の外観を呈しているとはいえ、ハーデスときわめて親密な関係を結んでいるのである。ギリシア語で《アイデースの館にはいる》（Aidos domon eiso）は《死ぬ》を意味するが、ハンス・カストルプの地獄行きは病気と契約してこのサナトリウムにはいってゆくことにおいておこなわれるのである。それはそもそも彼にとって死の体験となるべき契約なのである。すでにみたように、《Initiation》は死の体験を前提にした自己形成の理念であるが、死の領域に導きいれられ、それを足がかりに真の再生をはかる者こそ《Initiationsroman》の対象となる人間である。

故郷ハンブルグからスイスのダヴォスへのカストルプの旅は、すでに冥府への旅を暗示している。《かつては底無しといわれていた深淵》[34]を船でわたり、黒い柩のような汽車に乗り、《故郷と日常の秩序》[35]から次第に遠ざかって、彼は《未知のもの》[35]の中へ、《何もかもおしまいになり乏しくなる》[36]幽暗な世界へのぼってゆく。黒ずんだ赤針樅、岩塊、石のような感じの灰色の空、まっ暗なトンネル、遠景に灰色の湖水、そして生気のない物悲しいような夕暮れ——これがカストルプの眼に映じたダヴォス一帯の風景である。これはもはや尋常な旅ではない。彼は間違いなく直接目には見えない渡守カローンに導かれ《底無しの深淵》やレーテの川（忘却の川）を渡って冥府の入口へと近づきつつあるのだ。

汽車は小さい駅にとまる。目的地についたかどうか半信半疑のカストルプに一つの声がかけられる。——

《出て来たまえよ——君、なにも躊躇することはないさ！》[37]

これはヨーアヒムの声であるというよりは、《魔の山》の主の声であり、その誘惑の声である。この場合《魔の山》の主とは、ヴァルター・イエンスが《目には見えないが『魔の山』の真の中心人物》[33]とよんだヘルメス・プシコー

ポンポスにほかならない。ヘルメス・プシコーポンポスは魂を冥府へ案内するギリシアの神であるが、たとえばジョイスの《若き日の芸術家の肖像》のなかで主人公スティーヴン・ディーダラスが図書館の入口に立ち、とねりこのステッキにもたれ、夕暮れの空中を飛び交うツバメを見て陶然とおもい出す文字の神ヘルメス・トリスメギストス[39]でもある。《魔の山》においても《兵士として勇敢に》の章のなかで、ヘルメスのこの二つの主要性格について論議されている。すなわち、人文主義的な側面から、文学者のセテンブリーニがヘルメスを《人類に文学的な言葉や闘技的な修辞学という尊い贈物を与えたこの魔法の神、人文主義的ヘルメス、闘技場の師》と規定して称讃すると、イエズィットの陰険な論客ナフタはこれに鋭く反駁して《頭に半月をいだく狒々》《魂の誘惑者》《死と死者の神[40]》と規定する。

ヘルメスは生涯を通じてトーマス・マンのお気に入りの神であった。彼はヘルメスになりきった幼少の自分を思いうかべ次のようにいっている。――《私は紙製の翼をはやした靴をはいて部屋じゅうをピョンピョンとはねまわったものであった[41]》。あるいはK・ケレニーに宛てて次のように書いている。――《当然のことながら今もってますます私の気をひく神話上の神は…月と関係のあるヘルメスです[42]》。(この場合月とはもちろん死をも意味している。)たとえば次の文章中、《書く(schrieb)》の箇所に《ヘルメスになる(ein Hermes wurde)》を代置してみるならば、われわれはトーマン・マスと彼の文学の本質に対する理解をいっそう深めることができるのではないだろうか。《私が人生に対して、死に対してどんな態度をとっているか、それらすべてのことを、私は、書くことによって識った[43]》。われわれは決して《書くこと》と《ヘルメスになること》を無造作に置きかえてみる遊戯をしているわけではない。ヘルメスになることが彼に書くことを可能にすること、換言すれば、トーマス・マンの文学の創造主こそヘルメス神にほかならないといいたいだけである。死への魂の導き手としてのヘルメス――このヘルメスになるとは、トーマス・マンにと

って《死――の体験をくぐりぬけて得られた――生》、このテーゼの唯一の証明の道であったにちがいない。ことに《魔の山》が死の思想につらぬかれた作品であってみれば、死と同時に誕生の扉を開くといわれるヘルメス神が、その真の中心人物にならないわけがあろうか。

レッシングが《古代人はいかに死を造型したか?》という論文のなかで、《古代人は両足を組合わせた眠りの姿を描き、この眠りと寸分たがわぬ似姿を死の姿に賦与したということが証明されるからには、いろいろ推察してみるのに、古代人は死の姿を描くのに必ず両足を組み合わせた像をもってしたといえる》[44]と結論した死の姿の特徴を、トーマス・マンはセテンブリーニに与えている。《カラマーゾフの兄弟》においてイヴァンが対話する悪魔のように明るい碁盤縞のズボンをはいているこのイタリア人は、《脚を組んで、ステッキによりかかり、上品な身のこなし》でカストルプにこう尋ねる。――《初診の陰うつな儀式はもうおこなわれましたか?》あるいは《私たちのミノスとラダマントウスとは、あなたに何か月をいい渡したのでしょうか?》[45]――これらのセテンブリーニの言葉をとおして、このサナトリウムは実は冥府と密接な関係にある領域であること、ベーレンスやクロコフスキーが冥府の裁判官であるということ、そして訪問者がこの裁判官たちによって病気を宣告されることは、《初診の陰うつな儀式》を受けて、冥府の亡者たちの仲間入りをするのだということがわかる。

ベーレンス顧問官が、到着したばかりのカストルプの目蓋をいきなり引き下げて《もちろん、完全に貧血している、私がいったとおりだ。どうです?》[46]というくだりには、はっきりラダマントウスの性格が読みとれるし、後になって彼自ら《ずっと前から私は死に雇われている》[47]とさえ明言しているほどである。そのほか彼はヘルメス・トリスメギストスのように数カ国語を巧みにあやつる語学の才を有し、また眼隠しをして仔豚の絵をかいたり、靴紐の妙技を

披露して人々を驚かすことができる。しかし、白衣のベーレンス顧問官は、精神分析学者――黒衣のクロコフスキーとはちがって、カストルプを生の方向へ導く役割を演じることになる。他方ドクトル・クロコフスキーの周囲には、地下や墓穴めいた臭気が漂っており、彼もまたベーレンスと同様地獄の裁き手ミノスなのである。彼はつねに黒い上っ張りを着、サンダルをはいているが、それはセテンブリーニが指摘したとおり、《自分の専門の研究領域が夜であることを暗示するため》なのである。小説の終り頃では彼はいっそういかがわしい心霊学者として登場するが、彼もまた冥府への魂の導き手の最たる者である。

これと同じ対照はセテンブリーニとナフタとの間にも認められ、生・理性・文化の擁護者セテンブリーニが、ヘルメス・トリスメギストスよろしく警句的な言葉をふんだんにギリシア・ラテンの世界から引用してみせ、カストルプを《魔の山》のあらゆる誘惑から守る教育者の立場に立つとすれば、醜さと恐怖(テロル)の権化ナフタはヘルメス・プシコーポンポスとして錬金術的教育のもう一方の、暗黒と恐怖にみたされた魂の深淵へ彼を導き入れようとするのである。

《魔の山》においてヘルメス神話および錬金術の観点からすれば、太陽と月、すなわち能動的・乾燥的・男性的なものと、受動的・湿潤的・女性的なものとの中間に位置している唯一の人物が、やがてこのヘルメーティッシュな領域の産物――賢者の石――となるべきカストルプである。たとえば、明るい昼の景色（ガラスを思わせるような冷静なはっきりした日の光）と暗い夜の景色(美しい、しめやかな霧のたちこめた月夜)との間に位置する湖上のカストルプ像の神秘的な図[49]には、太陽の要素と月の要素の結合から生まれた半男半女の像によって象徴される賢者の石のイメージが隠微にうかびあがってくる。実はこの長編において錬金術的教育の対象であるカストルプ像が問題になるあらゆる箇所でこのシェーマが認められるのである。数例をあげれば、生と仕事の世界へ帰るよう勧告するセテンブリー

ニやベーレンスと怪異な夜の世界へ導きこむナフタやクロコフスキー、理性の代弁者セテンブリーニとエーロスへの誘惑者ショーシャ夫人、明るく聡明な太陽の子らの共同生活の光景と神殿での凄惨な血の饗宴、国際サナトリウムの陽気で解放的なレストランと薄暗い地下の分析室、《青い花の咲く場所》と湿っぽく墓穴的な《魔の山》……等々。これらすべてが太陽(生)と月(死)とのあのアルヒミスティッシュなシェーマから成り立っているのである。

物語の前半(一章～五章)で、カストルプが女性的なものや死と夜の方向へ次第に深く傾斜してゆく過程は、フリーメーソンの入社の儀式における錬金術的過程を思わせる。中世の錬金術の神秘思想においても、フリーメーソンの入社の儀式の根本原理にしても、人間が永遠の生命と光の域に昇るまえに、腐敗が起る墓穴(的雰囲気)へ下降してゆくことが、おおきな前提とされていた。このことによっても《魔の山》が錬金術的変形の象徴としての塚穴であり、入会者を《密封する》ラボラトーリウムであることが理解される。錬金術の神秘思想にしても、それを随分取り入れたと思われるフリーメーソンにしても、その唯一の対象は人間であり、その真の形而上的な目的と理想は人間の完成と人類の平和的共存であった。《魔の山》の後半分(第六章――第七章)において、政治的・普遍的・人類的な視野がはいってくることはそういう理想と無関係ではないのである、もちろん《魔の山》の場合芸術的に十分醇化された形をなしてはいるけれども。

《魔の山》――このヘルメーティッシュな小説には地獄へ通じる陥穽(Grube)が多い。ハンス・カストルプはある種の好奇心にかられ、自ら陥穽に陥り、サナトリウムの疑わしい《他の世界》を探知しようとする。次の文章はおそらく主人公以外の者の眼から彼の態度が眺められた唯一の描写であろう。――《ヨーアヒムは従弟がドクトル・クロコフスキーの分析的陥穽の薄ぐらがりのなかに消えてゆくのを見た》[50]。カストルプのこの行為は謝肉祭の夜犯した裏切

り（いわゆるショーシャ体験）に似た裏切りであった。愛欲の第二地獄《der zweite Höllenkreis》にふみこみ、ザクロの味を知った者は、冥府の者たちの手に陥ることを意味しているが、茸の分析的意味の味を人目に隠れて味わおうとした者もまたそのような危険からまぬがれられない。《Initiation》を求めて旅する人、カストルプを茸の魔力で捕えようとするドクトル・クロコフスキーこそ精神分析という新しい深淵の支配者なのである。

《魔の山》は頽落した世界の象徴である。すなわち、人々が死に憑かれているにもかかわらず、それを知覚しようともせず、亡びの現象のなかでわけもなくひしめきあう世界――夕暮れのバルコニーから見た、暮れなずむ変り目の状態に支配され死と妄想の魔法のなかで凝結してゆくもの悲しい自然の風景のように、時間の推移につれていっそう疑わしい方向へ不断に変化してゆく世界の象徴である。それが、もはや市民的社会のなかでは求められないものをわれわれにつたえ、死の認識をもっとも鋭利にえぐり出してみせるための現代の実験所になるのだ。トーマス・マンが市民社会から次第に退嬰してゆくいかがわしい世界を問題にするのは、主人公に世界そのものを全体として認識させようとするためである。それゆえ小説の終り近くになって、クロコフスキーをいっそういかがわしい心霊学者に仕立てて登場させることにもなる。降霊術の実験がおこなわれる彼の部屋は《地下室からさらに下へおりてゆく》ところにあるが、この《さらに……下へ》(noch-hinab)[32]は象徴的であり、人間の意識下のもっとも暗い場所こそ《魔の山》の真の舞台であることを暗示している。それこそ理性的存在を捕えるのにまことに好適な陥穽ではないか。カストルプはこの《さらに下へ》のヴェクトル、すなわち死・病気・幻など一切の疑がわしいものと契約を結んだ探究者になるが、この際重要なことは、そういう探究が彼に死の認識を促進する契機となることである。

死――はやくもカストルプ少年が祖父の死において洞察したように、物質的腐敗・解体の作用であると同時に、精神

的高貴さと敬虔さをもつ死は、人間存在にとって至高の価値を有するものである。カストルプはこの死の領域にふみこむことによってのみ、死の思想に徹することによってのみ、生の意味を実質的に捉えることができるのである。このことは《死の体験が結局は生の体験へ、人間へ導くものであり》[53]、死の習熟こそ再生への力強い契機となるというきわめて《Initiationsroman》的テーゼを示している。ためにいっそうカストルプは《地獄の火の粉》[54](Höllenfeuer)をかぶろうとする奔放な好奇心を抱くのである。

死んだヨーアヒムの亡霊を呼び出す場面は、カストルプにとって生涯に経験したもっとも奇妙な数時間であったといわれる。霊媒のエリー・エレンがくりかえす《深い恍惚状態(トランス)》と分娩を思わせる《はげしい持続的けいれん》の不気味で神秘的な場面は[55]、亡霊が出現するに及んで最高頂に達する。カストルプははげしい嗚咽がこみあげてくるのを感じる。クロコフスキーは叱りつけるような口調で《はなしかけなさい！》とくりかえす。が、そのときカストルプは立上がってドアに近づき、スイッチをひねり、部屋に煌々たる明りをつけたのである。

この実験中断の場面は、カストルプの新しい思想のあり方を知るうえで重要である。それはいかがわしい神秘学によっては自分の生活を左右されまいとする思想である。この思想は彼のオクルト体験[56]がまさに頂点に達したときに実践されたために、いっそう重要である。彼がスイッチをひねった行為こそ、彼をクロコフスキーの陥穽に永久におとしいれなかったものなのである。カストルプがナフタやクロコフスキーなどの暗い神秘家と、一面的な理性家セテンブリーニとの中間に生きぬいて中庸のみのりを実現するのは、まさしくこの行為によってである。それはまた《人間についての夢の詩》をつくった者の行為であり、錬金術的教育の結実としての彼の《陣取り行為》である。カストルプは《ドクトルの顔にむかって幾度も威嚇するようにうなずきかけて、くるりとうしろを向いて部屋から出ていった》。

≪いまいましい心理学者め！≫[57]――とつぜん狂憤に襲われた態で、こういい捨てチーボン僧正の庵室を出ていったスタヴローギンのように。

以上われわれは≪魔の山≫における古代・中世・近世の神話(あるいは神秘思想)、すなわちヘルメス神話、錬金術、降霊術、フリーメーソン、精神分析学を概観してきた。こういう神秘的・神話的なものが、トーマス・マン自身その伝統にしたがったという≪ヴイルヘルム・マイスター≫のような古典的小説よりもはるかに深く掘りさげられて、小説の世界に独自の不気味で重苦しい状況をひらいているのだ。それだけ主人公の生の関連に下降が意味する一切の側面が強調されているとみることができる。小説が市民的社会の描写に執心する時代は、一九一四年の戦争の勃発とともに終りをつげ(もちろんこの終焉の意識はホーフマンスタールの≪チャンドス書簡≫やリルケの≪マルテの手記≫などで先取されていたが、すでにその一ジェネレーション以前にはドストエフスキーによって天才的に予告されていた)、今や小説は神話と神秘思想の助けを借りて、新しい地獄の発見のためにヘルメーティッシュな旅にのぼることになるのである。

ケレニーは≪魔の山≫におけるトーマス・マンの言語表現を≪人間実存と死との接触≫というテーマのなかの運動といったが、この運動こそ、彼の芸術家の使命に由来し、人間の実体をもっと根源的に捉えるためになされた新しい表現様式の方向をさし示しているものであった。トーマス・マンは芸術家の使命について次のように語っている。――≪芸術家は現象を現象として透けて見えるようにしてやる魔術師として、理念および精神の世界に同時に属するものであることを知っているので、さまざまな現象の世界――模像の世界にタップリ情欲をほしいままにして罪深くも拘

引されていると自覚してよい者なのである》。

《「仲介する」芸術家の使命、上界と下界の仲介者としてのヘルメーティッシュな――魔術的な役割、理念現象、精神と官能性との仲介者としての役割がここにあらわれる》[58]。

このようにマンは市民的・個人的なものから離れ、神話的・典型的・人類的なものへ移行して[59]、新しい深淵の発見のために、かつてギリシア人がヘルメスのものと考えたような生と死の中間地帯に、独自の運動法則をうちたてたのである。

第四章　麻痺と瞑想

トーマス・マンは時代のおよぼす麻痺作用について次のように書いている。――《しかし周囲の非個人的なもの、すなわち、時代そのものが、外見はたいそう活気にみちているにもかかわらず、根底ではまったく希望や見込みを欠いているとすれば、つまり、時代が希望も見込みもなく途方にくれている現状をひそかに認識させて、意識的にか、無意識的にか、とにかくなんらかの形で提出される疑問、いっさいの努力や行動の究極的な超個人的な絶対的な意味についての疑問に対して、うつろな沈黙を守るとすれば、そういう事態がより誠実な人間に対してこそある種の麻痺作用をおよぼすのは、ほとんど避けられないだろう。そしてこの作用は、個人の精神的倫理的な側面からさらに肉体的有機的な側面へひろがってゆきかねないのである》[60]。

たしかに、救いようのない病的な時代環境のなかにあっては、個々人は自己の目的に向かう意志を見失い、遂には内面から生存をおびやかす精神の不安や苦悩すらも知覚することができなくなるであろう。ササトリウム全体につ

いてのセテンブリーニの批評は《わたしたちは深淵に落ちこんだ生物なんですよ》[61]である。それゆえサナトリウムが《呪われた[62]野蛮な場所》、《恐怖の宮殿》[63]と呼ばれる一方、《遊び場》[64]などといわれるのも偶然ではない。なぜならこのサナトリウムが地獄であるためには、恐怖が恐怖として知覚されない《遊び場》でなければならないからである。患者たちはみんな《麻痺作用》を受けて苦痛を忘れ、人生から脱落してゆく危険をも意識せず、愛欲の《第二地獄》へ陥り、その《一生をごまかされて》、他愛もなく無意味に暮しているのである。こうして、麻痺状態に陥ったサナトリウム全体が、現代的地獄として、作者の冷静な観察眼によって、しかし認識者の不安をたたえた眼によって、鋭く見つめられているのだ。

一方、すすんで深淵へ降りてゆくカストルプはどうかといえば、彼もまた、こういう麻痺した状況から脱出するために必要な《英雄的な気質の、ひたむきな精神的孤独》と《非常に逞しい活力》[65]をはじめはもっていなかったのである。この場合《麻痺》とは精神的道徳的な側面から肉体的有機的な側面へひろがった現代人の無気力、無感覚をあらわしている。それが《悪魔》(Dämon)と呼ばれ、サナトリウムと麻痺した人々をその恣意的な支配の下においているのである。——まさしくかかる状況設定に、トーマス・マンの現代的地獄の発見があったといえよう。

次にこの発見の結果が描写技法——スタイルにどんなふうに生かされているかを観察してみよう。

《魔の山》では毎日毎日の食事や散歩、食堂の柱や食卓、それに、毛布にくるまる技術・体温計を口にくわえる技術に至るまで、恐ろしく丹念に描写され、執拗に反復されている。おそらくこの細密描写の技法は写実主義の伝統にしたがっているものであろうが、しかしこのデタイユには存在の深淵を凝視する眼がつねに異様にひかっているのである。たとえば蛍光板に現われた一つの手——《彼がいまつけている肉が分解・消滅し、もうろうとした霧になって、その霧のなかに、右手の精緻な骸骨が、薬指の下の節に祖父の形見の紋章入りの指輪を黒くゆるやかにうきたたせな

がら見えた》[66]。この文章にはおおい隠せない戦慄と不安が、作者の描写を通してばかりではなく、はじめて《自分の墓場》を見たカストルプの内的緊張を通じてうかびあがってくる。

《ああ、見える！》の章の人骨や《探究》の章の生命についてなされる異常なほど緻密な観察は、医学的・解剖学的専門領域をはるかに越えて、われわれをいっそう不気味なもののなかへ誘いこみ、遂には世界や時代全体の底知れない深淵をえぐり出してみせるという象徴的な役割を果すことにもなる。《魔の山》はそのデタイユ追求において、《全体性を目ざす芸術作品》[67]（ブロッホ）となろうとしているのである。

次にこの小説におけるマンの文体の特徴を、その視線の移動の仕方からとらえてみよう。たとえば《レストラン》の章においてマンは芸術的に最高級の手腕をふるっているのだ。——

（この章を四つに分類する）

《1》

——(S. 25 S. 1～S. 27 Z. 36)——

《レストランの中は明るくて、上品で、気持ちがよかった》

（ヨーアヒムとカストルプ到着）

《カストルプはウェイトレスが「ザール・トホター」と呼ばれているのだと教えられておおいにおかしがった》

《食事はすばらしかった》

（二人の談話—二連橇の走路をおろされる死体の話など）

《二人は心から笑いを楽しんだ。——シュティール夫人の無教養ぶりが二人の笑いに油を注いだ》

《2》

——(S. 27 Z. 23～S. 28 Z. 22)——

《そうしているうちにヨーアヒムが顔をくもらせて、自分の運命をかこちだした》

≪そうだ、今はこうして座って笑っているけれど…≫
≪僕はもう採用されてね、次の月には将校試験を受けられるところだったんだよ。それなのに僕はここで溜り水のように淀んでいなければならない、そうだ、腐った濁り水そっくりだよ≫
（二人はレストランを出る）

≪3≫
――(S. 28 Z. 28～S. 30 Z. 18)――
≪すでに暗くなっている広間にさしかかって、（ヨーアヒムがいう）――「あそこにクロコフスキーがいるよ。君を紹介しなくちゃならんと思うな、ちょっとね。」≫
（クロコフスキーについての細密な人物描写）
≪燐光を放つような青白い顔――黒々と輝いている眼、黒い眉毛や頬ひげ――もう着古し気味の黒い背広――鼠色の毛糸の厚い靴下――サンダル風の黒い短靴――黄ばんだ歯…等々≫
（対話）
≪おかげさまで僕は完全に健康です≫（カストルプ）
≪ほんとうですか、そうだとしたらあなたはすこぶる研究に値する現象ということになりますよ≫（クロコフスキー）
≪クロコフスキーの微笑は再び勝ちほこるように、あふれ出てきた≫

≪4≫
――(S. 31 Z. 11～Z. 36)――
（カストルプは寝室にはいり、昨日誰かがその上で死んだという≪臨終のベッド≫につく）
（ヨーアヒムが二連橇にのって橇道をおりてくる夢）――
≪ヨーアヒムはドクトル・クロコフスキーのように、顔が燐光を放つほど青白い――≫
≪いかにもそっとする、ドロドロの粥を思わせる咳をするのは、アマチュア騎手ではなくて、ヨーアヒムであった≫
（イルティス夫人が手に持っているのは、≪短刀≫だろうと思ったが、安全剃刀だったので――）

《それとわかると、ハンス・カストルプはこんどは笑わずにはいられなかった》

（傍点は筆者）

こう分類してみると、マンの眼差しが、日常的な現実から心理的な現実の奥底へ、定義されうる明るい世界から定義することのできない暗い世界へ微妙に移動してゆく過程が知られる。すなわちマンはカメラをレストラン→ホール→ベッド・ルームへと順次ゆっくり移動させ、次第に視界を狭め、同時に溶暗化（フェイド・イン）しながら、最後に《臨終のベッド》に横たわって悪夢にうなされるハンス・カストルプを大写しにしている。現実から悪夢へ、明るい日常的な世界から暗い意識の内部へと下降してゆくこの描写の推移には、もはや一瞬のゆとりさえも感じられない。この四つの状況に出てくる共通の語は《笑い》(lachen-lächeln) である。《1》の明るい笑いは、《2》で中断され、《3》の薄気味悪いクロコフスキーの微笑によって打消されたあと、《4》の、深淵から発せられたような恐怖の笑いへと変じてゆく。しかしそれはみんな同じ根から出た笑いなのである。トーマス・マンの描写は、名状しがたい実存の不安と死の予感的な恐怖においつめられたとき、おそらくこういう《笑い》をしかうかべることができない人間の歪んだ表情をおそろしくリアルに映し出しているのである。

ドロドロに分解した腐敗物のなかをぞっとするほど力なく掻きまわすようなアマチュア騎手の咳、死体をおろす二連橇のはなし、冥府への魂の導き手ドクトル・クロコフスキーについての不気味な暗い印象——これら《魔の山》における地獄的なものの一切が、ハンス・カストルプの悪夢へと凝結してゆくのである。《レストラン》の章で見られるこのような実存的・心理的な悪夢への凝結の推移こそ、《魔の山》の文体（スタイル）の特徴をあらわしているものなのである。前に述べたデタイユの傾向とこのようなスタイルの傾向とは密接不可分に結びついているものであって、これが戦争

によってはげしくゆすぶられた者のもつ傾向、あの《深淵への傾向》にほかならないのだ。要するに《魔の山》のスタイルは、解体と倦怠の地獄に陥った時代の一切の麻痺症状を小説という仮構の世界のなかに定着させるため、芸術そのものの中に悪魔や地獄を叙事的に呼び出すよう自ら要請された作家のまことに峻厳なスタイルといわねばならない。

《魔の山》至るところに大きく口を開けている陥穽におちいることは、その魔法にかけられることである。誘惑的で危険なこの領域に留まりながらその《麻痺作用》を受けないためには、市民性の欠落感と、それを拠り所にいかに生きることが可能かという問をもって死の危険にわが身をさらす人間実存の冒険の精神とを前提にしている。この欠落感と冒険の精神は《地獄の観念》にかかわっているのであるが、この観念をもたず、その必要もない者は、たとえばティーナペル領事の典型が示すように、《Initiation》とは無縁であり、それゆえ早々に死の領域に背中を向けて、なにごともない《自律的目的設定という主義にこりかたまっている市民の世界》(クンツ)[63]へ逃げてゆく。しかし一度魔法にかけられたならば、平地へ帰っても、そこでの生活に順応することができず、ベルクホーフの《故郷》へ舞い戻ってくる。こういういくつもの例がセテンブリーニによってくりかえし報告されている。しかしナフタやセテンブリーニのように魔法にかけられないだけのつよい思想をもっているものですら、この魔圏からちょっと離れているのが精一杯で、依然として《故郷》から完全に離れられないでいるのである。この魔法を無視し、まるでここが平地でもあるかのように王者然と振舞うことのできる唯一の人物はペーペルコルンである。彼は死期を感じた巨象のように《魔の山》へやってくる。「巨象のように」――しかしこの表現は適切ではない。なぜなら人間と動物の最大の相違は、動物は自殺することができない、という点にあるからである。自殺――これこそ人間を動物から、いな、神からさえ区別するものとして人間の最も純粋な精神的行為なのだ。ペーペルコルンの完ぺきな自殺は、感情の衰退とそれ

に伴なう宇宙の破滅感、要するに《神が合歓するための器官（＝人間）》の不能化（とはいえ自己の人間としての虚無性を自覚した精神の苦悩にほかならない）に起因している。たとえばドストエフスキーの《悪霊》の登場人物（キリーロフ）における自殺の論理の逆[6]を、ペーペルコルンのヘルメーティッシュな自殺はあらわしている。

カストルプは《魔の山》の Bezauberung（魔法にかけること）と Entzauberung（魔法からの離脱）の両方を経験するゆえに、これらの人物とは根本的に異なっている。別言すれば、自発的に《地獄の火の粉》をかぶり、病気と死の陥穽に歩みいろうとする危険な冒険を通じて真の再生へ向う――というこの《Initiation》の意味を体現する唯一の人物がハンス・カストルプである。その Bezauberung に身を委ねることは、市民意識の欠落を前提にするが、この欠落は死と病気を自発的にかき抱こうとする冒険の精神に支えられてはじめて人格性の実現を約束する《地獄の観念》として意味づけられる。この冒険の精神は、麻痺した魔圏を脱出するために必要な《英雄的気質の、ひたむきな精神的孤独》および《非常に逞しい活力》として《魔の山》の圏外への方向を示すものでもある。ひとり魔圏を脱して遠くまで散歩しようと思ったとき、彼はこの精神によって導かれている。カストルプは森のはずれで、クローデ・ロラン風の神話世界を連想させるような《平和で雄大な絵のように、親密にまとまった風景[10]》を発見し、これを《青い花の咲く場所》（Blaublühender Ort）とか《隠棲と瞑想の場所[11]》とか名づけ、後になってくりかえし思い出したり、しばしば訪れたりしている。彼を《魔の山》に滞留させる最大の理由は、この場所で《責任を感じながら瞑想にふけり有機体の傑作である人間についての夢をみる（彼はこういう瞑想に対して《陣取り》（Regieren）という独特な名称を与えた）ためなのである。この場所についてはひじょうに控え目な描写しかされていないけれども、トーマン・マンはそれにかなり重要な意味を賦与しているように思われる。どういうわけか、カストルプの《陣取り行為》に

ついてはどの《魔の山》論も触れているにもかかわらず、苧環の花が咲くこの哲学の場所を見落している。この場所は、カストルプが吹雪のなかで見た明るい南国の風景とも関係があるので、私はここでとくに強調しておきたい。

《魔の山》を偉大な《Initiationsroman》にしているのは、クロコフスキーやショーシャ夫人などが若いカストルプをその暗い魔法の中に陶酔させようとする一方では、セテンブリーニやヨーアヒムが彼をその陶酔から目覚ますという具合に、彼をめぐって対立する原理がはげしくせめぎあい、遊離しあう——このシュピールそのものである。フリーメーソンのセテンブリーニとイエズィットのナフタとの論争において、対立しあう観念のシュピールはもっともはげしい危険な様相を呈している。両極端へ分裂して、永遠に和解の余地のないこのふたつの教育原理の中心に位置し、持続的な関心をもってその不気味で危険な状況を耐えぬくカストルプは、その混沌にまぎれこんでゆくにすぎない個人ではないのである。《右にも悪魔、左にも悪魔、これでは悪魔の名においてどう切抜ければよいのでしょう?》[21]という問は、人類と共同体のために重い責任を背負った者の苦悩の声になる。彼は人類の運命について《瞑想》にふける義務を感じ、そのための場所として《青い花の咲く場所》を選んだのである。カストルプが再びここを訪れたときは、すでに病院生活が一年を経過しており、それまでに小説は半分以上の頁数を費している。そしてすでに三つの契約(パクト)——㈠地獄の裁判官たるクロコフスキーやベーレンスとの病気の面での契約(パクト)——㈡理性と文明の擁護者セテンブリーニとの教育の面での契約(パクト)——㈢エローティッシュな誘惑者ショーシャ夫人とのリビドーの面での契約(パクト)——を彼はとり結んでいる。そしてカストルプがほかならぬこの《魔の山》でこれらの契約を結ぶのは、市民的・個人的なものから離脱し、自らの内に真の未来像を映し出す者として、普遍的・人類的なものへ転身を果すための予定条件になるのである。第五章終りのショーシャ体験がその転回点になり、それゆえ第六章の冒頭が《変化》と名づけられている

のもいわれがなくはないのである。われわれはこの変化を個人的な Bezauberung から典型的な Entzauberung への変化と見なすことができる。しかしこの魔法からの離脱化が、普遍的で典型的な意味をもつためには、カストルプに《もう一人》(noch jemand) が必要であった。そして悪魔と悪魔の中間に立って、《陣取り》を完成させるために、《魔の山》の麻痺した状況を脱出し、隠棲して、瞑想するための神話的な純粋空間が求められねばならなかった。《魔の山》の魔力がおよばない唯一のこの空間、そしてカストルプがあらゆる麻痺作用から脱却し、自ら Homo Dei と名づけた有機体の傑作――真の人間の姿について目まいをおぼえながら瞑想するこの空間を、トーマス・マンは《青い花の咲く場所》で象徴しようとしたのである。それはまた、《人生の厄介息子》としての西欧をおもい、爆撃の際にも敢えて避難することなく《青ざめて、家や壁や戸や窓硝子のように震えて坐っていた》芸術家トーマス・マンの書斎ではなかっただろうか。

第五章　冒険と予見

（《悪霊》受容をも考慮して）

偉大な小説は、それが真に偉大であるからには、われわれの記憶のなかに永遠に生きつづけ、われわれの精神の豊かな栄養源となることをやめぬ状況をもっている。そのような状況には必ずふたつのものが入ってくる、すなわち冒険と予見と。小説とはまさにかかる状況の芸術なのだ。その状況はひじょうに緩慢な、しかしひどく骨の折れる歩みのうちに貯えられ醱酵しつづけてきた小説の主題が、一挙に盛上げられる真の中心点なのである。小説における主題のこうした経緯は、ヴィジョンを見る稀有な能力をもつ天才的な人間の人生に似ている。それまで暗く静かにたゆたう生の波の底にあったものが、突然昂まり、そのはげしい内的な運動によって天才性が荒々しく目覚まされ、すべての

神秘が力強く啓示される瞬間を天才は経験するものである。作品の主題が主人公の生そのものと手をたずさえてこうした絶頂にまで一気に登りつめるということが、《魔の山》を比類のない《Initiationsroman》にしているのである。《聖杯》を手にするまえに生命を賭したはげしい戦いがあり、その戦いがそもそも自己試練の要求からおこなわれ、その戦いにおいて地獄の観念が徹底的に遂行される物語の中心点、それを指してトーマス・マンはいっている。——《生命を脅かす高山に迷いこんだハンス・カストルプが人間についての夢を見る『雪』の章のなかで、みなさんはそれ（聖杯の秘義）を見出すことができるでしょう。主人公はたとえ発見できぬにしても死に瀕したあの夢の中で聖杯を予見するのであります。そしてそのあとで彼は西欧の破局の只中にほうりこまれるのでありますが、とまれこの聖杯とは人間の理念であり、もっとも深遠な病気と死の認識につらぬかれたヒューマニズム、未来のヒューマニズムであります》[73]。

カストルプは、雪山がおそろしく孤独で、なんの保証もない、きわめて威嚇的な世界であることを知りながら、《それにもかかわらず（dennoch）》その中に突入してゆくという、この dennoch 意志こそ、彼の《ひたむきな精神的孤独》と《非常に逞しい活力》になるのであり、《認識は深淵である。だからきっぱりと認識を拒絶する》[74]といった調子のアッシェンバッハ的生活態度とはちがって、——認識は深淵である、まさにそれゆえに認識を受容しようとする——彼の精神的勇気をあらわしている。底無しの沈黙と果てしない虚無によって支配された、零下二十度のこの世界へ突入する彼の像に、《母たちの国》へ降りてゆき、《虚無のなかに一切を発見》しようとするファウストの像をみることができかもしれない。

《Doch im Erstarren such' ich nicht mein Heil,

Das Schauder ist der Menschheit bestes Teil;
Wie auch die Welt ihm das Gefühl verteure,
Ergriffen, fühlt er tief das Ungeheure.》(72)

（だがおれは無感覚のなかに幸福を求めはしない。戦慄こそ人間の最善の持前なのだ。世の中はその感情をひどく麻痺させるが、それに心を打たれてこそ、非常なものを感じることができるのだ。）

カストルプもまた、無感覚に支配されたサナトリウムを脱して、彼の《夢》を《道のない(weglos)、ひじょうに危険な所》(76)に求めるとき、《恐怖が勇気の前提である》ことを知っている。彼は《この上(hier oben)》で、すなわち下の平地ではなく、上の世界(死と病気に支配された《魔の山》、なかんづくナフタとセテンデリーニの血なまぐさい論争)において、さらには、麻痺したサナトリウムではなく、その上の威嚇的な雪山において、はじめて《死の恐怖》に耐えうる勇気を起こしたのである。《非常なもの(Ungeheures)》を痛切に感じとるため、例の論争や雪山の《道のない、ひじょうに危険な所》へ果敢に入っていこうとする彼の冒険の精神こそ、本稿において追求する《地獄の観念》から産み出されたものにほかならない。

この死の体験が究極までおし進められた瞬間、カストルプは形面上的含蓄をふくんだヴィジョンの高みに到達している。かつて幾度も目まいをおぼえながら《青い花の咲く場所》で心の眼に映し出そうと努めた真の人間の姿とそれを取巻く理想の環境をこの瞬間にはっきりと見ることができる。そして小説はこの偉大な瞬間に、その全貌をあらわし、死の冒険によって途方もなく昂められた生命の深遠な予見にあふれて、次のような永遠の情景を描き出してい

る。――

≪明るい雨のヴェールがはぎ落された、すると、海があらわれた――どこかの海、それは南の国の、銀色の光にきらめくあくまでも碧い海、得もいわれぬ美しい入江だった。沖の方は果てしなくかすみ、陸の方は遠くなるにつれ青みがうすれゆく山なみに抱きかかえられていた。入江にはあちこちに島がうかび、それらの島には棕櫚が高く立ち、糸杉の林の中から小さな白い家の輝くのが見えた。……そしてこの日当りのよい地帯は、登りやすい海辺の丘も、岩ばかりの楽しげな盆地も、ボートが行きかしている島々までの海も、見わたすかぎりの人々でにぎわっていた。人々、つまり、太陽と海との子らが、いたる所で動いたり休息したりしていた[27]≫。

カストルプが恒久的に実現することを希求した Homo Dei の世界を、吹雪の山中でかいま見るこの体験は、きわめて重要であるが、それについてはすでに従来の研究によって論じ尽された観があるので、われわれはここでそれがいかなる影響のもとに成立したかを、考察してみることにしよう。――

一般に、どんな独創的な小説であれ、過去あるいは同時代の作家の影響から無縁ではありえず、そのなかには他の作家の存在が入りこみ、作者と親密な関係を結んでいる。その高められた思想の同質性を通じて作者は、作品そのものをそれを必要とする人間に、精神的共有財として提供するよう要請されている自己の使命を果すものである。したがって他の作家からの影響を問題にするのは、まさしく作品そのものに真の価値を返還する試みにほかならず、この試みはまた学問的批評のひとつの方向をも示しているのである。

トーマス・マンが彼自身と伝統との関係について――≪私の伝統に対する関係は、愛情にみちていると同時に解消的なものであるが、これが私の作家的「使命」を決定している。後年『魔の山』を『教養小説』として制作したとき

適用した内的法則は、実際これと親密にかよいあう性質をもつものであった》[78]というとき、これこそ、影響が真の創造に至る道である、という芸術創造の普遍法則に対するマンの作家としての自信にみちた信仰告白ではなかったであろうか。

そこで、《愛情にみちていると同時に解消的な、伝統に対する関係》を《雪》の章においてさぐってみると、この神話的な、地中海の明るい風景の描写は少くとも二つの書物に負っていると推定される。エルンスト・ベルトラムの《ニーチェ―神話の試み――》とドストエフスキーの《悪霊》がそれである。

トーマス・マンは一九一八年ベルトラムに宛てて《ところで、ベルトラム君、もう三日まえのことになりますが、私はあなたの『ニーチェ』を読み終えました》と書いている。この書物が《魔の山》執筆時のマンに重大な影響を与えたことは見逃すことができない。この書簡を読み進んでゆくと、次のような、《ニーチェ》からの感動と影響について語った文章に出会う。――《(『ニーチェ』を)読みましたとき私の心を動かしたのは、自惚れや満足よりももっと深い感情でありました。それは厳粛をきわめた感動であり感謝でありました、親愛をこめてなにもかも心得た上での真に慰めとなるような激励をしてもらった感じでした、この精神的な風景をみてすっかり回想に捉えられてしまったのです、それはわが人生の展望であり、その必然性に対する洞察であり、私自身というものの理解でありました、それは手探りしながら物を書いてゆく私自身の仕事によっては決して得られないほどはげしいものでした、それは死の悲しみのようなものであったとはいえ、自己意識の強力な推進力であり高揚であり、私を完全なものに仕上げてゆきたい、もっともっと私を敷延してゆきたいという新しい欲求を駆立てるものであり、そして(『ニーチェ』を)読みましたとき私をすっぽり包んでくれた世界と将来の仕事との、テーマ上の関連への洞察でありました、すなわちこのテ

ーマ上の関連は、『魔の山』の場合、死のローマン主義に加えて人生肯定として、『詐欺師』の場合、新教に加えて「ギリシア精神」としてあらわれてくるのです[79]≫。

テーマ上の関連において、ベルトラムの≪ニーチェ≫と≪魔の山≫を比較する余裕はここにはないが、≪雪≫の章に限っていえば、その≪クロード・ロラン≫の章がここに重大な影響を与えていることは疑いをいれない。北国の子ハンス・カストルプがあの南国の風景に≪故郷の息吹≫を感じ、実際見たことがないにもかかわらず、≪再会の喜び≫を覚えるというのは、ベルトラムの次のような総括的な文章と軌を一にしている。――≪ニーチェの体験にとって南方とはことごとくより高い現実の非現実化された比喩であり、秘密に富んだ媒介であって、それによってまさしく彼の人間性の、それ以上にドイツの人間性の原故郷を崇拝するのである[80]≫。

とりわけニーチェの南方体験の媒介となったクロード・ロランについて、トーマス・マンは一言も触れていないけれども、カストルプの夢見た例の明るい南国の風景こそ、クロード・ロランの神話風景にほかならず、そしてこの画家がゲーテやニーチェに甚大な影響を与えたという事実を、マンはベルトラムの≪ニーチェ≫を通して知ったように思われる。この画家は、ゲーテが≪エッカーマンとの対話≫のなかで≪完ぺきな人間[81]≫といい、その神話的風景描写の分野では≪芸術表現の自由の極限に達している[82]≫と絶讃し、ニーチェが≪私はまだかつてこのような秋を体験したことがない、まだこのようなことが地上で可能だとは思わなかった――それは無限なものと考えた一枚のクロード・ロランである。毎日が同じ無限の完ぺきさをもっている[83]≫と熱狂的な憧憬をささげた十六世紀フランスの稀有な画家クロード・ロランである。こうしてみてくるととりわけ≪ミニヨンの歌≫のゲーテと≪南国にて≫のニーチェがベルトラムを介して≪雪≫の章に参加し、そのクロード・ロラン的世界のヴィジョンにはかり知れない影響を与えている

ことが理解されるだろう。ともあれ一九一八年にベルトラムの《ニーチェ》を読み、それと将来の作品とのテーマ上の関連を洞察することができたというマンは、その頃《魔の山》を三分の一位まで完成しているが[84]、この時点で、小説の真の中心点、すなわち、死の冒険において生が人類的・普遍的・神話的領域の高みへ力強く押しあげられ、人生肯定の力が予感として発揮される《雪》の章を具体的に明確に構想しえたのではなかろうか。

だがこれよりもはるかに直接的・決定的な影響をトーマス・マンはドストエフスキーの《悪霊》から受けている。すでに述べたとおり、《魔の山》の成立がドイツにおけるドストエフスキー発見の時期と一致していることや、《悪霊》が《スタヴローギンの告白》を収録して完全な形で発行されたのが、一九二二年以後であることを考慮すれば、とりわけ《告白》が《雪》に与えた影響はかなり密接で強大であったと想像される。トーマス・マンは一九四六年の《ドストエフスキー論》のなかで次のようにいっている。――《遅ればせながらやっと印刷された、この小説(『悪霊』)の断片が現存している。それは「スタヴローギンの告白」と呼ばれているが、このなかでスタヴローギンはとりわけ少女凌辱についてかたっている。それは、メレジュコーフスキーによれば、あらゆる芸術の限界を越える恐るべきリアリズムにみちた断簡である[85]》。

マン自身の言葉からはこれ以上のことを聞くことはできないけれども、実際には《魔の山》の作品そのものが《悪霊》とひじょうに《愛情にみちた関係》を結んでいることを示しているので、次に《雪》と《告白》を比較することにより、その関係を明らかにしてみよう。

《悪霊》の主人公ニコライ・スタヴローギン――トーマス・マンの表現を借りれば、《あの冷酷で傲然として、塵にまみれた心の弱い人々に崇拝されている『悪霊』の君主的人物で、おそらく世界文学史上もっとも不気味な魅力を

そなえたスタヴローギン≫[56]は、旅行中ドレースデンでクロード・ロランの≪アシスとガラテア≫に再会する。彼はそれをいつも≪黄金時代≫と呼んでいるのであるが、その風景が眠っているスタヴローギンの眼前に、夢というよりはさながら現実の出来事のようにうかんでくるのである。――≪それはギリシア多島海の一角で、愛撫するような青い波、大小の島々、岩、花咲き満ちた岸辺、魔法のパノラマに似た遠方、呼び招くような落日、――とうてい言葉で現わすことはできない。ここで欧州の人類は、自分の揺籃を記憶に刻みつけたのである。ここで神話の最初の情景が演じられ、ここに地上の楽園が存在していたのである……ここには美しい人々が住んでいた。彼らは幸福な、けがれのない心持で、眠りから目ざめていた。森は彼らの楽しい歌声にみたされ、新鮮な力の余剰は、単純な喜びに向けられていた。太陽は自分の美しい子供たちを喜ばしげに眺めながら、島々や海に光を浴びせかけていた！　これは人類のすばらしい夢であり、偉大な迷いである！　黄金時代、[57]――≫

これとカストルプの夢の中の情景とを比較してみるとよい。≪魔の山≫においては≪美しい太陽の子ら≫の共同生活の有様がもっと克明に描写されている違いはあっても、根本において、クロード・ロラン的ギリシア多島海のこの清澄な風景は完全に同じものである。が、≪黄金時代≫――それは、スタヴローギンにとって人間のもっとも荒唐無稽な夢なのである。この夢のために人類はどれだけ血なまぐさい歴史を経験したことであろうか。しかしながらこの夢の実現のために、人類がここまで生きてきたことを、スタヴローギンは悟ることができた。だから彼は、南国の幸福に対する憧憬のためばかりでなく、たとえそれがたまゆらの体験であったにせよ、なおそれによって人間の本質を悟ることができたために、泣くのである。それは、≪一昨日の夕方、私はまったくクロード・ロラン風の熱狂に没入した。そして遂に、はげしく長いあいだ泣いた。私がこんなことをまだ経験しうるとは！[58]≫といったといわれるニー

チェの涙を連想させずにはいない。このような《黄金時代》の体験と悟りから起る《すすり泣き》が、やはり、戦慄的な感動として、ハンス・カストルプの崇高な時間をも支配しているのである。

しかし《雪》と《告白》における途方もない共通性は、カストルプとスタヴローギンがともにクロード・ロラン風の南国の明るい夢を見た点にのみあるのではない。それはまさにひとの霊肉を金縛りにする恐ろしい悪夢によって、人生肯定の偉大な瞬間が破砕され、黄金時代の夢も打ちこわされる点にある。その悪夢は一方は凌辱されて自殺した少女マトリョーシャの幻へと、他方は神殿での凄惨な血の饗宴の場面へと暗転している。

カストルプはその悪夢において、光と善に対する信仰の地盤が崩落し、荒廃した彼の時代の精神的現実を地獄としてみているのである。そこから彼が引き出す結論は、時代の現実を地獄から解放しよう、そしてそのために、高貴さの点では Homo Dei よりも劣る生——現実と、死——地獄との中間に、愛の共同体をつくろう、という予見である。

輝かしい南国の風景と恐ろしい血の饗宴の光景——このアンヴィヴァレンツは、ニーチェの有名なアンティテーゼとひびきあっている。《まさしくあの物凄い饗宴のことをひそかに思っているからこそ、太陽の子らはあのように礼儀正しく愛想よくしあうのだろうか?》[89]というカストルプの判断は、《悲劇の誕生》第三部のニーチェの記述——《ギリシア人は、存在の恐怖と驚きとのまえにオリンポスの神々という輝かしい夢の所産を立てざるを得なかった》[90]に一致している。ニーチェの公式を用いていえば、太陽の子らの共同体はアポロ的世界で、魔女が幼児の肉をむさぼる神殿はディオニュゾス的世界である。が、アポロ的世界はなるほど秩序と法則をもった明るい世界ではあるが、あくまで仮象の世界であって、それを絶対視することはできず、他方ディオニュゾス的世界は暗い、混沌とした世界では

あるが、創造の母となるべきなのである。カストルプはこの両世界の緊張した中間に身を横たえ、《錬金術的に高揚された瞑想》と彼の《陣取り行為》によって、両世界の統一を実現すべく、愛の道をきりひらく殉教者の運命を背負うことになる。《音楽の泉》の章で、こういう総合の問題が、カストルプの《菩提樹》の歌の解釈を中心に再び展開されている。

一方、《悪霊》の場合、《黄金時代》の夢はスタヴローギンが凌辱して自殺せしめた十二才の少女マトリョーシャの脅威的な幻の出現によって打ちくだかれる。人類最高の神話世界の夢と世にも醜悪な犯罪の恐怖——ここにはなんと戦慄すべき人間実存の両極限並存の可能性が提示されていることであろうか。スタヴローギンはその鋼鉄のごとき意志をもってしても永久に少女マトリョーシャから逃れることができない、ということをこの場面は示している。彼を底無しの倦怠地獄へ突き落してゆくものは、彼の意志によってもついに否定し去ることのできなかったマトリョーシャという無垢な存在そのものであり、この存在が絶えず彼の背後から襲いかかり、遂に彼は宿命的な自殺をとげることになる。

ここで次のような地獄の独白とも聞える薄気味の悪い言葉を聞いてみることにしよう。——《殺害者が殺された人間よりも生きのびるというのは、無意味なことです。ふたりはひそかに……一方は能動的に、他方は受動的に働きながら、ひとつの秘密をわけあい、その秘密によって永久に結びあわされるのです》[91]。(傍点・著者)

おそらくドストエフスキーはこれとまったく同じいい方をしえたであろうが、これはトーマス・マンがいったものである——彼が創造した人物のなかでもっとも暗黒の人物、《魔の山》のレーオ・ナフタの口を借りて。この言葉はわれわれにスタヴローギンの不可解な自殺の意味をとく鍵を与えている。すなわち、熱にうかされながら、《神様

を殺してしまった》と叫ぶマトリョーシャに死をもって贖わざるをえないスタヴローギンの宿命をそれは鋭く暗示している。《神様を殺してしまった》ために自殺するマトリョーシャ、彼女を死に至らしめたために同じ方法で周到な自殺を敢行するスタヴローギン――われわれはここに世にも醜悪な犯罪を軸に、神――マトリョーシャ――スタヴローギンの三者が、それぞれの死において《ひとつの秘密をわかちあい、その秘密によって永久に結びあわされている》ひとつの宿命を見ることができる。スタヴローギンの巨人的な自我意識によって引き起こされたあらゆる悪は、このように、人間実存と神の問題に還元され、そこで断罪されるのである。したがってこのことを《悪霊》全体が主張しているかぎり、そしてとりわけ、スタヴローギンのみた黄金時代の夢が、底無しの地獄においてはじめてつくりえた人類についての詩であったことを信ずるかぎり、《おそらく世界文学史上この上なく無気味な魅力をそなえた人物》スタヴローギン像も、ドストエフスキー自身の恐しいほど純粋な地獄の観念によって、救いようのない虚無性から神的な《人間性》にまで昂められていると解されなければならないであろう。

《魔の山》におけるトーマス・マンのドストエフスキー受容はこの夢の場面にかぎらない。作品全体の三分の一をおおうセテンブリーニとナフタとの、政治や宗教に関する壮烈で混沌とした論争は、《悪霊》に見られるような底知れない暗黒世界を露呈している。そこにはあきらかに、悪霊に憑かれた人々の、革命・暗殺計画、さらには神をめぐっての執拗な会話を連想させずにはおかないものがある。ドストエフスキーは《悪霊》において、人間の内面に宿る醜悪な思想の力によって根底から破滅してゆく人間たちを描いているが、狂信的な死の思想家ナフタと人文的な生の思想家セテンブリーニとの鬼気迫る尖鋭な論争とそれに終止符を打つナフタの異常なピストル自殺にも、そういう破滅の悲劇がなまなましく感じられるのである。破滅とはこの場合、人間性回復の希望も努力も一切拒絶して、その醜

悪な、狂信的な思想を徹底することによってしか、自己の存在証明をなしえなくなることをいう。

このように、ダヴォスのサナトリウム「ベルクホーフ」を舞台に、西欧における二十世紀初期の一時代の全貌を映し出す巨大な文学空間をトーマス・マンをして構築せしめたものは、まさしく彼の想像力の物凄さであった。そして《魔の山》は、カストルプの《Initiation》のためのラボラトーリウム（実験室）であったように、ドストエフスキー的発想の文学を創造しようとしたマン自身の想像力のラボラトーリウムでもあったわけだ。

ドストエフスキー的発想の文学としての《魔の山》――しかしこれはあくまでも未来のヒューマニズムをうたうトーマス・マンの作品なのである。ドイツ人の、いな全ヨーロッパ人の原故郷としての《黄金郷》が未来においてどのように築きあげられるべきなのか、これこそ主人公ハンス・カストルプが死の危険をおかしてまでも予見しようとした最大の問題である。この点で、トーマス・マンは《悪霊》との《解消的な関係》を強調し、かぎりない《悪霊》受容を超越して、ゲーテやトルストイの精神的次元へ接近する。それゆえあの神々しい破滅へ導く《悪霊》の人物の底知れない醜悪な内面の力をカストルプに賦与しないで、伝統的な《Initiationsroman》の主人公の性格――平凡で単純な人間ではあるが、《Initiation》の能力では天才的な性格――を賦与している。重要なことは、ドストエフスキーの犯罪にかわる徹底的な死の認識を足がかりに、普通人では決して達することのできない形而上的なヴィジョンの高みへ、錬金術的教育の精髄であるハンス・カストルプもまた登りつめ、あの人生肯定の偉大な瞬間を体験することができるということである。この際トーマス・マンは、ユートピア的な未来像を直接描述しようとは試みなかったドストエフスキーと異なり、この瞬間が意味するものの実現を力強く未来に希求するのである。ここから《魔の山》のユートピア的な性格が生まれてくるが、それを高めてこの小説に現代性を与えているものは、たとえば人間の内部構造

から星の世界に至るまで、ヘルメス神話から精神分析に至るまで、合理的な次元から非合理的な次元まで広汎におよぶ彼の言語運動から発せられるポリュフォニー（重旋律）（ブロッホ[92]）そのものなのである。

第六章　地獄からの脱出

《カストルプがその（雪山の冒険をさす＝筆者）あとで、まるで何事もなかったかのように、けろりとしているのを、私はひじょうに悪くとりました》[93]――このフェーズィーの見解は、《魔の山》を単に合理主義的な観念小説としてしかみていないために、まったく間違っている。なるほど《雪》の章におけるカストルプのヴィジョンは、きわめて形而上的含蓄をふくんだ状況を形成しているが、そのためにそれが小説の最後に来なければならないといういかなる理由も存しない。もしそれが中頃ではなく、最後にきているのだとすれば、《魔の山》はあらゆる不安とあらゆる本質的な問題を回避して、たかだか人生肯定の思想をうたうだけの、合理主義的な観念小説にとどまっただろう。そうではなく、《魔の山》におけるマンの叙事的文体の偉大さを決定するものは、カストルプに雪山での遭難をもあの崇高なヴィジョンをも忘れさせてしまい、再び倦怠地獄へおとし入れる点にこそあるのだ。そうすることによってはじめて、《雪》は小説の真の高い状況となることができ、人間についての瞑想の偉大な瞬間を確実に保有することができるのである。そしてその後で、カストルプが再び《無感覚》という悪魔によって支配された疑わしい領域の亡びの流れにどっぷりとつかり、得体の知れない不安に背後からおびやかされねばならないということ、――まさしくこのことが《魔の山》を比類のない地獄の観念の書たらしめている本質的な点であるということができる。それゆえ最後まで死の領域へ誘惑されること、すなわち、《ヨーゼフ》の神話的な言葉を用いていえば、井戸への旅、地獄行きが主題化

されて、この作品全体をつらぬいているのだ。しかし誘惑されて没落するだけならば、カストルプ像はアッシェンバッハ像となんらかわらないわけであるが、《魔の山》が《ヴェニスに死す》を凌駕するのは、死の認識の果てに、真の再生が目ざされている点である。

普遍的・人類的・神話的視点からのカストルプの《陣取り行為》が最後的に決定される場所は、今は深い雪に覆われているあの《青い花の咲く場所》であるが、この場所でセテンブリーニとナフタの間で決闘がおこなわれ、ナフタが顳顬(こめかみ)に弾丸をうちこんで、暗く激烈だった思想の果し合いに終止符がうたれる。鋭い銃声が早朝の山に鳴り響いた瞬間——それは戦争勃発の合図でもあるのだが——、《魔の山》はその魔法の力を失い、荒涼とした元の自然の姿に立戻る。それゆえ居心地よい《遊び場》としての冥府を失った亡者どもは、なだれをうって新しい冥府へ降りてゆかなければならない。

《明らかに、このロマーンの結末も神話現象を高めたものと解釈することができる。もちろん下山は平地の世界への帰還を意味するかもしれない。しかし今や平地もハーデスの国にかわってしまっているのだ》[94]。——コープマンのこの指摘はまったく正しい。《深淵が深淵によびかける》[95]時代に生きなければならなかったトーマス・マンの時代感覚を鋭く読み取った見方であるといえよう。この場合時代感覚とは地獄の観念にほかならないが、この観念によって、詩人は死への魂の導き手ヘルメス・プシコーポンポスの役割を自ら引き受け、究極には《曲りくねった道を導く指導者、秩序づける人》[96]として、主人公を《地獄の番犬》[97]が吠えるハーデスの国へ案内してゆくのである。すなわち《Initiationsroman》の意味で、真の再生の秘義は死の領域に導き入れられることによってはじめて伝授され、それによって存在の意味についての至上の認識が体得されるという——《魔の山》全篇をつらぬいてきたこの《Initiation》

のテーマは、このように最後までいささかのゆるぎもみせていない。

《Initiationsroman》に共通な特徴は、作品の結末で普遍的・人類的視野がはいってくることであり、究極には地獄から解放されるべき共同体のまえに主人公が真の未来性を予感して立っていることである——というテーゼからわれわれは出発した。ここでその観点から《ヴィルヘルム・マイスター》・《戦争と平和》・《魔の山》を比較してみることにしよう。

もちろん、古典的な小説と現代小説との間には多くの相違が横たわっているのであるが[98]、それだけによって、それぞれの主人公が立っている共通の地盤、すなわち《Initiation》を無視してはならない。実際これらのロマーンには、地下道的なもの、ヘルメーティッシュなものが作品の随所に口を開いており、主人公たちはそういうものの中へ自発的にはいってゆくことによって、それぞれの圏の代表的精神と邂逅することによって、自らを形成させてゆくことができる。この意味で彼らはすべて幽暗な世界からの帰還者なのである。かかる帰還者としての主人公は、彼らの究極的な運命が開示され、意味づけられる作品の結末において、いかなる現実のまえに立っているであろうか。

《遍歴時代》の最後では、晴朗な真昼の時間がフェーリクスの川への転落によって中断される。が、外科医ヴィルヘルムの刺絡療法によって息子は一命をとりとめる。ここでも、たとえどんなに暗い情熱につき動かされて、迷いと罪と死の危険のなかにまぎれこんでいったにしろ、そういう人間の生を救い高めていこうとする観念が失われていないのである。それまで種々のカタストローフェをくぐりぬけて強固に形成されてきたこの観念に支えられて、入会的結社《世界同盟》(Weltbund) の仲間とともに、この父子の未知の国アメリカへの出発は、人類の未来への明るい足音を響かせている。——

≪戦争と平和≫においては、一八二〇年代の不穏な政治的現実をまえにしたピェール・ベズーホフの運命もこの観念に支えられている。解放戦争を背景にするこの叙事詩のなかで壮大に描写されたいくつもの死と恐怖の場面をつらぬいてピエール公爵を導いてきたこの観念は、今は革命的秘密結社の統領になっている彼が、将来も局面の危険と困難をきりぬけて人類共存の理想に生きるであろうことを暗示することができる。――

作品の結末――主人公の最終的運命を迎え入れ、その生の充実を絶頂にまでおしあげる一つの状況が、過去の諸状況の意味をすべて包含し、同時に普遍的・人類的視野を予感としてもつというのは、古典的伝統的な様式である。≪魔の山≫が≪悪霊≫と解消的な関係を結んでいるのは、このような様式上の伝統にそっている点である。結末で、地獄のなかに引きずりこまれたカストルプと数千人の青年の姿に、クロード・ロラン的な輝かしい神話風景のなかでのびのびとくらしている青年の姿が、同時に思い描かれており、雪山での状況がここでも再現され、勇敢に死地へ乗り出すことは、真の再生と愛の信仰を引きおこすものであることが、暗示されている。かつてあの至高の冒険のなかで把握された観念――≪愛は死に対立し、理性ではなく、愛だけが死よりも強いのだ≫[99]――この力強い生肯定の観念は、≪この世界的な死の祭典≫（戦争）の中でも決して失われることなく、愛によって結ばれる共同体の未来図をつよく暗示しながら、≪魔の山≫全篇は≪いつの日か愛が生まれてくるだろうか?≫[100]という疑問形で閉じられている。

この場合愛とはカストルプが雪山でのヴィジョンを通して見た美しい太陽の子らの共同生活の精神をいう。最も高められたヴィジョンの瞬間に人類の夢を見たカストルプ像のうちに、マンが樹立しようとした共同体のイメージは、それゆえひとつの神話世界であった。しかしロマンシェにとって神話世界は、それをとおして現代への鋭い倫理的批判を加えることができるために有益であるが、同時に真の未来性から眼をそむけてしまいかねないために危険でもあろう。

マンもこの危険を知っていたから、一種のアナムネーシスによって捉えられた神話世界をあっさりカストルプに忘れさせてしまうのである。しかし今度はアナムネーシスによってではなく、彼の犠牲行為によってそれは捉えられなければならない。トーマス・マンにとっては、神話的なものはもはや過去への投影ではなく、つねに未来への投影になるのである。《Initiation》とは究極にはかかる神話世界の実現を目指す人類の自己完成を表徴する概念である。そして人類の自己完成の予感にあふれて、《魔の山》であらゆる人間や共同体の秘奥を伝授されたハンス・カストルプは、新しいものの実現のために、あらゆる人を地獄から解放するために、殉教を遂げるのであるが、トーマス・マンはこの殉教を通じて、現代的地獄としての《魔の山》からの脱出の方途をここに示すことができたのである。

以上われわれは、地獄行きと死の認識のテーマが《魔の山》全篇をつらぬいているのをみてきた。同時にこのテーマが暗く非合理的な次元から日常的で明るい合理的次元までを包含するポリュフォニーを奏でながら、まさしくこのポリュフォニーによって人間の実存的意識を著しく高揚させてゆく精神的—詩的創造の過程をみてきた。そしてこの精神的—詩的創造の過程は、《魔の山》のなかで一回限りのものとしてあらわれてくるのではなく、トーマス・マンの社会的・芸術的・倫理的態度の表明として、いっそう自己を明確化しながら、《ヨーゼフとその兄弟》—《ファウスト博士》へと発展してゆくのである。この場合発展とは、文学の価値と真実が不安によって実現され、支えられることを知っており、激甚な内的不安・苦悩と戦うことによって、いっそう《打倒悪魔の信念》[101]を堅持し、悪魔に支配され麻痺した時代の人間に、《澄んだ言葉》[101]の価値を教えることを人生の使命とした者の唯一の行為——《書くこと》——を続けてゆくことにほかならなかった。

一九六三年十一月二日

（附記――トーマス・マンのテキストはすべて Thomas Mann : Gesammelte Werke ; in zwölf Bänden, S. Fischer Verlag, 1960 による。アラビア数字はその巻数を示す。なお、III（《Der Zauberberg》）からの引用文の訳出に際しては、佐藤晃一氏訳『魔の山』（築摩書房版）を参考にさせていただいた。）

註

（1） Nietzsche : 《Also Sprach Zarathustra》 (vom Gesicht und Räisel)

（2） 『ベルジャーエフ著作集』―「孤独と愛と社会」―白水社。氷上英広訳。二二一頁。

（3） 同『著作集』2――「ドストエフスキーの世界観」斎藤栄治訳。五六頁。上掲書五二頁以下は、ドストエフスキーの地獄を中心に、ダンテの地獄、シェイクスピアの地獄との興味深い比較がなされている。

（4） 本稿では『魔の山』を教養小説としてよむおおむねの読み方を取らない。もちろん作者自身「死の体験が結局は生の体験であり、人間へと導くものであるということを示すことは、教養小説の対象となりうるであろう」（XI, S. 851-《Von deutscher Republik》）といっているが、別のところでは、『魔の山』において古い教養小説を更新せんとする野心（Vgl. XI. S. 394-《Lübeck als geistige Lebensform》）をも述べているのである。このことは古典的な教養小説の概念をもって『魔の山』へアプローチしてゆくことへの警告と聞えないこともないし、第一教養小説を論ずるのに、始めから終りまで《Bildung》のみをもってするのは、一種のタウトローギッシュな無意味であるというほかないであろう。それゆえこのロマーンを分析し洞察する視点を《Initiation》に置くことにする。が、本稿の主題的術語としての《Initiation》が作品そのもののなかでもっとも基本的な中心思想になっているかどうかが直接問題になるのではなく、作品の解釈の重点を《Initiation》に置いた一つの読み方を試みようとするだけなのである。

（5） III, S. 50.

（6） Hermann Hesse : 《Betrachtungen》, S. Fischer Verlag Berlin, 1928, S. 121.

（7） XII, S. 527.

（8） XI, S. 372.

（9） 「私はあの数年間で『非政治的人間の省察』を書きましたが、これは自己探究と、西欧世界の種々の対立や係争問題の中を生きぬいた体験をかたる労作なのであります。この書は芸術作品（『魔の山』）への、数年をのみこむ途方もない準備になったのですが、これはそれに先行した分析的論戦的な労作が素材的な重荷をおろしてくれたおかげで、芸術作品になることができ、遊び―ひじょうに厳粛な遊びであったとはいえ―になるこ

(29) Goethe : ≪Wilhelm Mester Lehrjahre≫, Hamburger Ausgabe, Bd. 7, S. 540.
(30) ibid. S. 493.
(31) トルストイ《戦争と平和》中村白葉訳、河出書房、第二巻第二篇三、二七四頁以下を参照。
(32) 同右書　第四巻第四篇十八、三八〇頁
(33) 同右書　第四巻第四篇十三、三六九頁
(34) III, S. 11.
(35) III, S. 13.
(36) III, S. 14.
(37) III, S. 14.
(38) Walter Jens: ≪Statt einer Literaturgeschichte≫, Neske, 1962, S. 169.
(39) ヘンリー・ジェイムス『若き詩人の肖像』飯島淳秀訳、角川文庫、下巻、一一四頁を参照。
(40) III, S. 723.
(41) XI, S. 329.—≪Kinderspiele≫
(42) Thomas Manns Brief an Karl Kerényi vom 18.Febr. 1941.
(43) XI, S. 381.—≪Lübeck als geistige Lebensform≫
(44) Lessing: ≪Wie die Alten den Tod gebildet≫,—Werke in einem Band, Verlag Das Bergland-Buch , S. 1124.
(45) III, S. 83.
(46) III, S. 19.
(47) III, S. 741.
(48) III, S. 92.
(49) III, S. 218.
(50) III, S. 511.
(51) III, S. 496.
(52) III, S. 931.
(53) XI, S. 851.—≪Von deutscher Republik≫
(54) IV, S. 926.
(55) III, S. 937 ff.
(56) ハンス・カストルプのオクルト体験のこの描写は、トーマス・マン自身の実体験に基づいている。小説が疑わしい「異なれる世界」を抜かってそこから透明な世界を呈示するときにのみ、それは芸術作品の名に値するものであろう。それこそ小説の偉大な功績なのだ。マンは彼の『オクルト体験』講演の冒頭で次のように言っている。——「世のなかには様々な問題、精神的・芸術的・倫理的・社会的問題がみちあふれており、それを解明することによって、作家とか話し家は公けの功績をかちうるものであろうし、またそういう問題の価値と重要性は、それを論ずる者にとって事実有益なわけですから、私はあるテーマをもって敢えて皆さんのまえに登場するのでありますが、私自身

としてもそれをまったく気紛れで、邪道で、いわば不名誉なものとしか感じざるをえないわけですし、そんなテーマを選んではなしをするとなると、大方の皆さんにはきっと軽蔑的な奇異の念を与えることになりかねないのでありますが。」(X, S.135 f.—《Okkulte Erlebnisse》)

(57)『悪霊』—米川正夫訳、岩波文庫、第三巻、二〇九頁。

(58) IX, S. 534.—《Schopenhauer》

(59) Vgl. Kerényis Brief an Thomas Mann vom 20. II. 1934.

(60) III, S. 50.

(61) III, S. 84.

(62) III, S. 136.

(63) III, S. 89.

(64) III, S. 308.

(65) III, S. 50.

(66) III, S. 306.

(67)「時代に対して最も烈しい、直接的な態度の公正を期している場合に、偉大な芸術作品、《総体性(トタリテート)》を目ざす芸術作品は、時代精神を映す鏡になる。」(Hermann Broch: Gesammelte Werke, Essays, Bd. I, S. 185) しかしこれは、価値の崩壊の時代にありながら、なお《総体性》を求める詩人の声なのである。そしてこの《総体性》の精神的骨格が《不安》であることをブロッホはいかなる詩人よりもよく知っていた。

(68)「(トーマス・マンの)作品全体を貫ぬいているものは、死のモティーフ、或いは、ヨーゼフ小説の神話的な言葉を借りていえば、井戸の旅のモティーフ、深淵への下降のモティーフである。死の観念は自律的目的設定という主義にこり固まっている市民世界にとってはまったく無縁であり、この点を市民社会の歴史家や解釈家、グレートヒューゼンやハイデガーなどが指摘したところなのだ。」(Joseph Kunz; Thomas Mann, 《Die deutsche Literatur im 20. Jahrhundert》 II, Rothe, 1961. S. 104.

(69) 自己の人間としての虚無性のため自殺するベーベルコルンとは反対に、『悪霊』のキリーロフはいわば神の虚無性のために自殺するのであるが、この場合彼にとって自殺とは神の非実在性を証明する唯一の人間的行為にほかならなかった。

(70) III, S. 168.

(71) III, S. 541.

(72) III, S. 640.

(73) XI, S. 617.—《Einführung in den „Zauberberg"》「未来のヒューマニズム」という点に関しては、フェーズィーに宛てた次の手紙の一節にも見られる。——「カストルプは『悪には反抗しない。』けれども、犠牲に至る途上で、彼が戦争に引きずりこまれるまえに、未来のヒューマニズムについて重大なことを予感するようになるのです。」(Thomas Manns Brief an Faesi

vom 21. XI. 1925.)

(74) VIII, S. 522.—≪Der Tod in Venedig≫

(75) Goethes ≪Faust≫—Z. 6271～Z. 6274.

(76) III, S. 659.

(77) III, S. 678.

(78) XI, S. 122 f.—≪Lebensabriß≫

(79) Thomas Manns Brief an Kerényi vom 21. 9. 1918.

(80) Ernst Bertram: ≪Nietzsche-Versuch einer Mythologie≫, Bondi Verlag, 1921, S. 259.

(81) Vgl. Goethes Gespräch mit Eckermann vom 10. April 1829.

(82) Vgl. Goethe: ≪Landschaftliche Malerei≫

(83) Vgl. Nietzsche: ≪Ecce Homo≫ (Götzendämmerung)

(84) Vgl. Thomas Manns Brief an Carl Seelig vom 8. IV. 1914.

(85) IX, S. 662.—≪Dostojewski-mit Maßen≫

(86) IX, S. 661 f.

(87) 『愚禽』—米川訳，第三巻，一九三頁。

(88) Vgl. Bertram: ≪Nietzsche≫ ibid. S. 254.

(89) III, S. 684 f.

(90) Vgl. Nietzsche: ≪Die Geburt der Tragödie≫ (das 3. Kapitel)

(91) III, S. 638.

(92) 「文学の使命はそれ自体新しいものではなく，人間の魂に永遠に宿る消しがたい理想像なのである。文学の使命はつねにポリュフォニーに存していたのであるが，新しい小説の文学が創造した楽器は，パイプオルガンのような広い音域をもっているのであって，合理的なものから非合理的なものに至るポリュフォニーを特色とする新しい小説は，ひじょうに素晴らしいシンフォニー用の楽器であるから，それを聞こうとする人ならば誰にも，そのパイプオルガンの響きのなかに未来のさわめきが共鳴しているほどなのだ。」(Hermann Broch: Gesammelte Werke, Essays, Bd. I, S. 238.) こういう文学観から『魔の山』を≪polyhistorischer Roman≫（汎歴史小説）となすブロッホの見解が出て来たのであろう。(Brief an Dr. Daniel Brody vom 5. August 1931.)

(93) Faesis Brief an Thomas Mann vom 10. Dezember 1925.

(94) Helmut Koopmann: ≪Die Entwicklung des intellektuellen Romans bei Thomas Mann≫, H. Bouvier u. Co. Verlag, Bonn, 1962, S. 168.

(95) ダヴィデ詩篇（第二巻第四二篇）。

(96) Walter Jens: ibid. S. 178.

(97) III, S. 993.

(98) 『ヴィルヘルム・マイスター』は，マンもいうとおり，『魔

の山』の直系尊属（Aszendenz）（XI, S. 615 f.）にはちがいないが、この子孫はもはや『ハンス・カストルプの修業時代・遍歴時代』というわけにはいかないのである。なぜなら、ゲーテにおいてずっしりとした重味と豊かな生産性とに結びつけられていたJahreは、マンにおいてはほとんど意味を持たないといってよく、魔法をかけられてすっかり停頓したかに見える歳月にとってかわられねばならなかったからである。恣意的に時間を使っていた修業時代のヴィルヘルムは、やがて遍歴時代に入ると、≪三日以上一箇所に留まっていてはならない≫という塔の厳格な指示によって、次から次と教養圏をわたりあるく、といったことによってもわかるとおり、時間においては次第に制限されてゆき、空間においては自由な≪ヴィルヘルム・マイスター≫とは異なって、≪魔の山≫は時間においては自由であるが、空間においては限られている。というのは主人公はヘルメーティッシュな魔圏に完全に密封されてしまうからである。つまり古典的クロノロギー作家の時間概念を止揚したところに、トーマス・マンは新しい時間概念を小説の世界に定着しているのである。

(98) III, S. 686.
(100) III, S. 994.
(101) IX, S. 621.