

意味の空間、または夢のなかの覚醒

——『魔の山』の言葉について——

合 沢 賢

1 ライトモチーフ

トーマス・マンは『魔の山』についての講演のなかで、自分にとって小説とはいっても一種のシンフォニーであった、小説のなかでは様々なイデーが音楽のライトモチーフの役目をしているのだと述べている。そして更に、ワーグナーから学んだこのライトモチーフの技法を、手初めに『トニオ・クレグー』で試み、ついで『魔の山』でいよいよ本格的に用いた¹⁾、と述べている。

たしかにマンのこの時期以後のいわゆるライトモチーフは、初期の、たとえば『ブデンブローク家の人々』にみられる写実的な語句の反覆（これもやはりライトモチーフとよばれる）に比べると、はるかに大きな暗示力をもっているようである。トーマス・マン自身にそういわれてみれば、音楽的な、という形容をそのまま受入れていよいよ思われる。

しかしひるがえって考えてみると、問題は二つの異なった芸術ジャンル相互の間のことである。ワーグナーからの影響についても、あまりに簡単に考えて、音楽理論上のこの概念を、マンの物語技法としてのライトモチーフにそのままあてはめることがあってはならないのである。

この問題に関しては、ヘルムート・コープマンが詳細に論じており、十分に納得のできる指摘をしている。彼によれば、ワーグナーのライトモチーフはむしろ根本テーマ（Grundthema）というべきものであって、それぞれがすでにそれ自体として、ある一定の抽象的な、または情緒的な意味内容をもっている。それに対して、マンの場合は、基本的には叙事的なライトモチーフ、つまり人物の身振や外貌などを特徴づける *epitheton ornans* である、というのだ²⁾。そして更に、ワーグナーのライトモチーフはそれ自体としてすでに意味内容をもつものであるから、反覆はライトモチーフの不可欠な前提ではないが、「叙事的ライトモチーフは、それ自体としては意味をもたない個々のモチーフが、つまり人物の性格を絶対的に現わすためには決して役立たないモチーフが、幾度も正確に繰返されることによって始めてライトモチーフになることができる」という³⁾。

もちろんコープマンは、マンのライトモチーフのもうひとつの特徴を無視している訳ではない。それ自体としてはささやかなモチーフが、反覆されることによって、大きな関係を提示することができる。その点に彼はワーグナーのライトモチーフとの共通性を見出しているのである⁴⁾。

そこで我々は、マンのライトモチーフが、それ自体としての個有の意味内容をもたないということと、それが反覆によって大きな関連を組み立てるということが、別々の二つの特徴ではなく、相互に関係のあること、むしろ同一の特徴の二つの現われと考える。個定した意味をもたないこと、それはあらゆる意味に対して開かれていることだからだ。

それを今『魔の山』からひとつ例をとって確かめてみよう。一見したところ、その指示する意味内容をはっきりと規定できるようにみえるカストルプの祖父のスペイン風の「襟かざり」⁵⁾は、「死」との関連で「軍服のカラー」⁶⁾とひとつになる。しかしそれとともに、「小尉」ヨアヒム・チームセンの姿を通じて、これは単なる過去と死のモチーフにとどまらなくなる。不安にかられながらもサナトリウム of 放埒な生活に惹かれてゆくカストルプにとって、規律と名誉を重んずる軍人的な態度で魔の山の誘惑に抵抗するヨアヒムは、「平地」の健全な生活と自分とを結ぶ頼もしい絆を意味した⁷⁾。だからこのかざりでは、軍人のモチーフは死の反対物、健康な市民生活を象徴するものなのである。要するに、襟かざり—軍服のカラーのモチーフは、その個有の意味内容として、「死」でもなければ「生」でもない。そしてそのゆえに、死をも、その対極にある生をも含みうるのだ⁸⁾。軍人、平地、サナトリウム、死、精神、生、健康、病気等々。可能性としては一切の意味連関に対して開かれているのだ。

このことは同時に、すべてのモチーフが相互に関連しあい、交差しあって、作品全体をひとつの関連の複合体にすることを予測させる。だが我々はここでは、小説はシンフォニーであるというマンの言葉を、このような意味に理解するだけにとどめようと思う。

2 主人公とライトモチーフ

『魔の山』のライトモチーフについては、やはりコープマンが別の観点から重要な指適をしている。それは作中人物が、ライトモチーフの構成に与っているということだ。

『魔の山』に於いては、語り手だけでなく作中人物もまた、人物やシチュエーション相互の間のかくれた関連や類似性を見抜いて、ライトモチーフによる関係を構成してゆく⁹⁾、というのである。コープマンはここで、作中人物達、と複数形でいっているが、念頭においているのは主人公、ハンス・カストルプのことである。そのすぐ後で、彼は次のようにも述べている。「カストルプが関係をつくる、もともとは他人のものである身ぶりや口癖を、初めのうちは無意識的に、それから徐々に意識的に模倣することを通じて、カストルプは

ライトモチーフの編細工を広げてゆくのだ¹⁰⁾と。

我々は後に、「この上のぼく達(wir hier oben)」という語句を例にとって、その意味と関連の広がりを検討することになるが、ここでもこれによって、主人公による関係づけの例をみておくことにする。

この言葉はチームセンの口癖なのだが、サナトリウムにやってきたばかりの主人公は、これからなんともいえない奇妙な印象を受ける¹¹⁾。そしてその夜カストルプは、死人をサナトリウムから下界に下すための櫓に寝かせられているチームセンが「こんなことはまったくどうでもいいことなんだ、この上ぼく達のところでは」¹²⁾といいながら滑り降りてゆく夢をみる。カストルプの夢のなかで、チームセンが、死者達のひとりとしてこの言葉を繰返すとき、これと「死」のモチーフとの関係が成立する。そして「死者達が空しく意味もなく暮している深淵」¹³⁾である魔の山の世界全体を象徴するものになり、同時にその対極である「平地」のモチーフとも関係してくる。カストルプはその後、この言葉を自分でも数限りなく繰返すようになるのだが、その時彼は、意識的に、あるいは無意識的に、多様な意味連関をつくり出しているのである¹⁴⁾。

ところで、この小説が auktorial な特徴をはっきりともっているものであることには議論の余地がないであろう。読者は最初の一行目からすでに、「遠い過去」のものとしてのカストルプの物語の聴手として身をおくことになるからである。語り手(Erzähler)と語られたもの(Erzähltes)の距離(Erzähldistanz)¹⁵⁾は読者にはっきりと意識されている。しかし、それにもかかわらず、この両者はからみあい、交差しあっている。いうまでもなく、上にみた作中人物によるライトモチーフの構成のことである。

見聞した様々な事柄の間に、作中人物が関連を見出し、それを結びつけてゆく。このこと自体は、作中の一人物の心のなかのプロセスとして、あくまでもその人物の範囲内にとどまり、Erzähltesの領域のうちの一部を構成するに過ぎない。しかしそれが、作品のライトモチーフに発展するためには、心のなかのプロセスが、なんらかのかたちで、Erzählenのプロセスに、つまり語り手の領分に関与していなくてはならないのである。典型的に auktorial な小説である『魔の山』において、二つの領域の交差がどのようなものであるか、それを確認してみようというのが、我々の当面の課題になる。

3 意味に満たされた空間

物語られている世界と語り手との間の隔たりは、語り手にその世界に対する優越的な姿勢を取らせることになる。作中人物を揶揄するようなユーモラスな口吻はその現われである。また優越したその立場から、作中人物に関して、コメントや感想をさしはさむこと

にもなる。そこに、作中人物の自己認識と語り手の判断との間のくいちがいが生ずる。「価値と解釈の緊張の場 (Spannungsfeld)」とシュタンツェルはよんでいる¹⁶⁾。

そこで『魔の山』のなかから、このような「緊張」をうみだしている語り手のコメントの一例を取上げて、その「場」がどのような性質のものであるかをみてみることにする。

ショーシャ夫人に心を奪われてゆくハンス・カストルプは、感傷的な気分になって、思わず通俗的な恋歌を口ずさもうとする。だが、途中でふいに「くだらない」と言ってやめてしまう。健康な小娘に「ハート」を捧げる平凡な若者にならこの歌もふさわしいかもしれないが、と考える。そしてそこで語り手は、以下のようにつづける。「しかし彼自身と、ショーシャ夫人に対する彼の関係 (Verhältnis) には——ところでこの関係という言葉はハンスが使った言葉で私達はその責任を一切負いません——こんな歌は全然そぐわなかった。」¹⁷⁾

傍点を附した語り手のコメントは、読者に、例えば以下のようなことを感じさせる。カストルプは、自分の恋心を何か非凡なもの、冒険的なものだと考えて自惚れている。だから、それを恋という陳腐な名でよぶことを嫌って、関係などと言って気取っているのだ。そのくせ、その虜になってしまうのが恐ろしい。抽象的、一般的な表現をしたのはそのためでもあるらしい。あるいはまた、いかにショーシャ夫人に執心しているにしても、二人の「関係」などといって勿体をつけるのは滑稽ではないか。二人はまだ言葉ひとつ交したわけでないし、第一、ショーシャ夫人の方では、ハンスの名前だって知らないらしいではないか。

カストルプと語り手は相隔たっている。しかし両者はそれぞれ極 (Pol) として関係しあって緊張の場をうみだす。そこに多様な連想が広がるのである。

上に挙げた例は、作中人物の言葉を借りて叙述に用いたことに対する語り手の注釈なのであるが、他人の言葉の借用、つまり引用という行為があるところにはすでに、緊張の場が生じている。引用されるものと引用するもの、この二つの極がそれぞれの言葉のなかに成立しているからである。だから引用者は注釈をつけてそのことをわざわざ断わる必要は必ずしもない。引用であることを読者にわからせればよいのだ。つまり読者に向って、誰かの言い方をそっくりまねて繰返せば十分なのである。

この方法は、コメントによる方法よりもはるかに軽快精妙で効果的でもある。コメントによって物語の進行を中断しないから、幾度でもこの方法を用いることができる。すなわち、ひとつの言葉を何度でも繰返して引用できるとともに、作中人物のそのほかの無数の言葉をも同様に叙述の言葉として採用し、その度ごとに連想の広がる「場」をつくり出すことができるのである。

『魔の山』は、このような意味での無数の引用からなりたっているのだが¹⁸⁾、ここで、前にみた「この上のぼく達」という語句を例にとり、これを語り手による、作中人物の

言葉の引用という観点からみてみよう。ヨアヒムの「この上のぼく達 (wir hier oben 又は uns hier oben)」¹⁹⁾という言い方に興味を覚えたカストルブは、真似て言ってみる。やがてそれが彼自身の口癖になってしまい、「この上の君達 (ihr hier oben 又は euch hier oben)」²⁰⁾と繰返すようになる。すると語り手もまた、すぐそれを追いかけるように、これを模倣してゆくのである。初めは括弧つきで「彼はヨアヒムに、この上の《生活について……話してくれるように頼んだ》²¹⁾のように、あるいは語り手の立場から「この上の人達 (denen hier oben)《》²²⁾という風に言い換えて。少し後には Derer hier oben とか Denen hier oben²³⁾のように「人達」を大文字で表記して。括弧《》……《》や大文字は、語り手の注釈に代る機能をもっているものだ。

ヨアヒムが「この上のぼく達」というのに対して、ハンスは初めのうちは一貫して「この上の君達」という言い方を守って、自分をサナトリウムの病人達の仲間に加えようとしないう。ここに到着した時からの奇妙な興奮を抑えかねているのだが、それを表現するのにも、「ぼくはもうとうに、この上の君達に対してとても興味を覚えていたんだ」という風に冷静を装って、あくまでも自分を局外者の立場におこうとする。だが徐々に変化が起っているようである。それを語り手は次のように語る。「この上の人達 (Derer hier oben) の日課……は彼の目に犯すべからざるもの、神聖で当然のものに見えはじめた。」²⁴⁾

この Derer hier oben に、我々はさしあたり二つの声を聴きわける。ひとつは好奇心に憶病な保身の気持が入り混っている主人公の「この上の君達」であり、もうひとつは、それに重なっている語り手の皮肉な口まねである。もう逃れがたくこの魔圏に迷い込んでしまっているのに、ハンスは相変らずの調子ですよ、と語り手が言っているようである。

しかしここにカストルブの全然別の声も響いている。「ヴァルブルグスの夜」にショーシや夫人を「知」ってから、それまで多少とも感じていた良心の呵責から完全に自由になる。以前のように自分を一時的な見舞客であるとは考えず、資格をそなえた魔の山の正当な住人とみなして、いよいよ「この上のぼく達は」というようになる。「瞑想、隠遁、結構ですな、わるくありませんな。かなりの隠遁生活をやっていますからね、こと上のぼく達は……」²⁵⁾などと平然とうそぶいて、セテムブリーニを悲しませるのであるが、度しがたいうカストルブのこの言葉も、あの Derer hier oben によって引用されている²⁶⁾。そして当初の頃のうぶな彼自身と対比させられるのだ。

またいうまでもなく、この言葉は、カストルブの口癖の引用であると同時に、平地に戻って軍務につきたがっている、まじめなチームセンの嘆きの言葉の引用でもある。サナトリウムに囚われているチームセンの心は平地にあり、三週間かぎりの見舞客であるカストルブの心は、魔の山に惹きつけられている。二人のこの交差した関係にも、一瞬、皮肉な光があてられるのだ。

作中人物の、それ自体としての意味をほとんどもっていないささやかな言葉が、物語の

叙述の言葉として採用されることによって、いかに大きな意味連関を生じさせているか、それをこの例は示している。

語り手が主人公を「人生の厄介息子よ(Des Lebens Sorgenkind)」²⁷⁾とよぶ時、我々は、命名者セテムブリーニの揶揄と、それを自分流に解釈して受け入れているカストルプの狡猾な口振を聴きのがすことがない。だが一見何の含みもないように思われるセテムブリーニ「さん」、ショーシャ「夫人」のような言い方にも、作中人物達の声色を聴くことができる。そしてこれら小さな言葉は、多用されるために、読者がそれと気づいた場合には、返って大きな効果をもつのだ。

このような事例まで含めてみると、語り手によって、いわば目にみえない引用符を付けられている言葉は文字通り枚挙にいとまがないことになる。物語そのものが、作中人物の言葉によって語られている、といってもよいくらいなのである。

これらすべての言葉には、二つの極、すなわち引用者(語り手)の立場と被引用者(作中人物)の立場がある。そしてそれぞれの「緊張の場」から、ひとつずつ、意味と関連に満たされた空間が出現する。作品全体はこのような夥しい数の空間から構成されるのである。

ライトモチーフについて我々は、それ自体としては一義的な意味内容をもたない語句が、反覆を通じて大きな意味連関をもつようになることをみた。ところで、ある言葉を全く同じシチュエーションで繰返すことが可能であるならば(厳密な意味では不可能であるが)、そういう反覆をいくら重ねても、新しい関連が生ずることはない。その言葉に緊張が与えられないからである。そこで、改めてライトモチーフを定義してみるならば、それは第一には、同一の語句を、異ったシチュエーションで反覆させることによって、緊張を与え、そこに新しい意味連関をつくり出す技法である。そして第二には、その結果そこに生じる意味連関そのもの(モチーフ)のことであり、また第三には、そのような仕掛のある語句(言葉)それ自体のことである。

とすると、我々が上にみてきた引用による方法、すなわち、引用者と被引用者の価値判断の差によって、言葉に緊張を与える方法こそ、第一の意味でのライトモチーフの主要な形態でありうることになる²⁸⁾。そして事実、我々が意味と関連に満たされた空間という時、それは意味連関としてのライトモチーフと同一のものを指しているのだ。

だから『魔の山』が関連に満ちた無数の空間からなっている、という場合にも、内に閉じたそれらが平面的に配列されているということの意味してはいない。ライトモチーフのところのみたように、個々のモチーフは、他の全てのモチーフに対して開かれている。それと全く同じことだが、個々の空間は相互に関係しあい、映しあっているのだ。また任意のひとつの空間——「この上のぼく達」であれ、「人生の厄介息子」であれ——の最大限の範囲を問題にするならば、それは作品そのものの広がりとも一致する、ということが

できる。なぜなら、ひとつの空間は、他のすべての空間と照応することによって、小説の全体を象徴的に反映しているからだ。『魔の山』は、このような無数の象徴的な空間から構成されているところの、それ自体、意味と関連に満ちたひとつの大きな空間なのである。

4 「超個人的な基盤」

意味と関連に満ちた空間、すなわちライトモチーフという観念がえられるとともに、言葉の帰属関係の問題は一步後に下がることになる。なぜならある語句が一旦この空間をもちえた以上、特定の個所でのそれが、たまたまどの人物の口を通して語られているか、どのようなシチュエーションで使われているかには関係なく、同一の意味連関をそこに生じさせるからである。「この上のぼく達」にしてみても、作中人物であるヨアヒムにとっては、内容の貧しい言葉の切端にすぎない。しかし、小説全体を目の前にしている読者にとっては、今ヨアヒムが口にしてその言葉が、後にカストルブによってまねられ、語り手によって叙述に採用される時と同じ連想の広がりをもつのである。

作中人物達は、自分の口から出る言葉がもちうる広がりを知らない、現にそれが作品のモチーフとしてもっている象徴的な空間を知らない。シュテール夫人を初めとする愚かな人物達のおしゃべりはむろんのこと、セテムブリーニとナフタの知的、抽象的な議論もまたこの意味で、閉された無明の言葉である。同一の言葉の、豊かさと言語の貧しさのこの二重性を、語り手と作中人物の間の距離として言い表すのは、もはや適当ではない。それはむしろ、小説『魔の山』の言語と日常のおしゃべりの間の距離とでもいえるものなのだ。

もちろん主人公も、作中人物として例外ではなく、サナトリウムに住人達の閉された言語しか知らない。だがある事情が、言語に対するカストルブの姿勢を、他の人物達のそれとは異なったものにしてしている。語り手は、カストルブが魔の山へやってくるようになった究極的な原因を、「個々人の生存を支えている超個人的普遍的な基盤」の「欠陥」、つまり「時代そのもの」の病いにもとめている。「時代そのものが希望と将来を欠いていて……個々人が意識的にか無意識的にか、ともかくもなんらかのしかたで時代に対して提出している問、つまり一切の努力と活動の究極的な絶対的な意味は何か、という問に対して、時代がうつろな沈黙をつづけているだけだとしたら、そういう事態による麻痺的な作用は、ことに誠実な人間に対しては、ほとんど避けられないであろう。そしてこの麻痺的な作用は、個人の精神的、倫理的な側面を経て、ただちに肉体的、有機的な部分にまで及ぶのだ。」²⁹⁾つまり、時代の危機に際して、存在の根底を突き崩されるのは、まず第一に誠実な人間なのであるが、そのような人間として倫理的基盤を失ったカストルブは「深淵」である魔の山へ誘き寄せられた、というのである。「誠実な」カストルブの病気は、時代の病いの個人に於ける現われなのである。この事情がサナトリウムでの主人公の立場を特別なものにしてい

るのだ。

ところで「超個人的な基盤の欠陥」といわれている事態を、たとえば「神の死」という比喩によっていいかえることが許されるものならば、この事態が言語に対してもはかりしれない影響を及ぼすであろうことは、想像に難くない³⁰⁾。我々はそれを、試みに以下のよう考えてみる。

絶対者のもとでは、すべてのものが、それぞれに個有の意味を与えられ、あるべき場所にあるべきように安らっていた。しかし人間の合理的知性が、近年に至ってその相対的な限界を破って肥大化し、絶対者を扼殺した後では、人間自身をも含めて、一切のものが全体との関連を失い、またそれぞれの個有の意味を失う。世界は、偶然的な個物の龐大な集積になる。人間は、「客観的事実」という名のこの集積の前に、ひとりひとり途方に暮れて佇むことになる。

しかしもはや神を頼むことはできないので、この荒涼とした無限の広がりや、悪しき結果を予測しながらも、人間の知性の立場から強引に「意味」づけしなくてはならない。その時、かつてロゴスであった言葉は、偶然的な事物にはりつけられるレットル、知性の手段に転落する。しかもこれを捨てざることはできない、ますますこれに頼らざるをえない。だが、我々の秘められた感情は、言葉に身をさらすことを拒むのである。

事態がこのように深刻であるにしても、カストルプがこれを自覚しているというわけではない。仕事を厭う彼の様子はまるで「マリア・マンチーニ（葉巻の銘柄）をのんびりくゆらすのに、仕事が少しばかり邪魔になるからではあるまいかという推測を許す」³¹⁾ 底のものであるが、言葉に関してもその気楽な態度は変わらない。彼は言葉というものを軽蔑していて³²⁾、心の奥底に秘めた情熱をそれに託すことをしない。亡くなった祖父への共感と愛情を、言葉に言い表わしたり、分析したりしない³³⁾、ショーシャ夫人との「関係」を、言葉を交わしあう世間的なものにしようとはしない³⁴⁾。だが、ふだんはむしろ口数が多く、時にはきまじめなヨアヒムの気嫌をそこねるほどなのである³⁵⁾。

言葉に対する彼の姿勢は、職業に関するアンビヴァレントな感情に対応している。彼は仕事というものを「心から尊敬しているのだが、好きになれない」、「仕事が絶対の価値であり、自明の原理であると、心の奥底から信じてそれに安んずる」³⁶⁾ ことができないからだ。彼のこの矛盾した感じ方は、自分が就くべき職業に対する考え方を、自由で無責任なものにする。知人の勧めがきっかけとなって、造船技師になることにあっさり決めてしまうのだが、それまでも、それ以後も、異った様々な職業が、時と場合に応じて自分にもっともふさわしいように思われるのである³⁷⁾。要するに、カストルプは『トーニオ・クレーガー』の主人公と同様に、「一体おまえは何になるつもりなのか、と人に尋ねられると、その度にちがった返答をした」³⁸⁾のである。トーニオ・クレーガーはそれを自分で分析して、「無数の異なった存在形式(Daseinsformen)に対する可能性」を自覚していると同時に、「究

極的には、それらがみな不可能性にすぎないのではないかというひそかな意識」を抱いているからだ³⁹⁾、としているが、これはほかでもなく、ハンス・カストルプの「倫理状態」の基本的な構造でもあるのだ。

ここに起因する一種の自由さは、彼の行為のすべてを特徴づけているが、とりわけ言葉にはっきりと現われる。カストルプは自分自身の考えを言葉にするのではなく、可能と思われる数多くの考え方のうちのひとつを気軽に口に出してみるなのである。セテムブリーニは、それを皮肉に「試験採用 (Placet experiri)」⁴⁰⁾と評する。だが、カストルプは最終的な認識に達するための方法として、試験的にある考えを取り上げてみるわけではない。多くの可能性が、いわば「宙にただよって」⁴¹⁾いるので、そのどれかを自分の意見として「採用」してみるだけなのである。

「試験採用」を言葉のレベルでとらえるならば、それは引用である。カストルプはセテムブリーニのこの言葉を、それこそ試験採用して自分のものにするのだが⁴²⁾、誰の言葉であれ、いくらかでも注意をひいた言い廻しは、ことごとく彼のものになってしまう。意識的、無意識的になされるこのような「引用」の結果、彼の語る言葉は、雑多な人間のおしゃべりの寄せ集めになる。我々は次に、別の観点からこのようなカストルプの言葉を具体的に検討することになるので、ここでは、彼の「こだわりのなさ」を端的に示している例を三つ列挙するにとどめる。特定の人物とかたく結びついていて、単純な口真似でないかぎり、他人が口にできないような個性的な言葉というものがある。ベーレンスの「ロハで (sine pecunia)」⁴³⁾、看護婦長の「たわごと (Schnickschnack)」⁴⁴⁾、セテムブリーニの「ごたまぜ (guazzabuglio)」⁴⁵⁾などはそれである。ところが、カストルプはこれらをと安々と、自分の言葉にしてしまうのである。

5 「陣取り」

様々な「存在形式」が単なる可能性として「宙にただよう」時、ひとはそれらを自由に選びとることができると同時に、それらのいずれをも生きることができない。可能性とは、そこでは不可能性の別名にはかならないのである。ハンス・カストルプをつつんでいるのは、そのような虚しい広がりなのだが、その空虚さに吸い上げられるように募ってゆくものがある。それは、時代に背を向けていた祖父への共感として、死への親しみとして、早くから彼に目覚めていた、根源への情熱である。

個人としての「存在形式」もまた単なる可能態のひとつ、つまり究極的な不可能性であるほかないのだから、個々の「存在形式」の母胎でもあり、その解体の果てでもある原初の情念が力をふるようになるのは必然である。魔の山の空気が、潜在していた病気を「爆発」させたように、この情熱もまた、ショーシャ夫人に対する愛というかたちでいよ

いよ顕在化し、彼をとらえる。今やカストルプの念頭を占めるものは、ショーシャ夫人、つまり「肉体、愛、死」⁴⁶⁾がひとつになっている人間のことだけである。

その時、カストルプの内部で転回が起る。無関係に「宙にただよって」いるかのようにみえた様々な「存在形式」が、彼のただひとつの切実な関心事をめぐって、相互に関係をもってくる。カストルプ自身の言い方を借りると、それぞれが「人文的関心のヴァリエーション」⁴⁷⁾として新しい意義をおびることになる。彼は、ただ可能性として自分に開かれているからばかりでなく、ひとつの切実な興味のゆえに、その興味との関連で、生理学、植物学、天文学に積極的に首をつっ込んでゆく。医者達を尋ねて講義をうけ、セテムブリーニとナフタの際限のない論争にもつきあうことになる。

また、すでに自分自身の言語になってしまっている由来の様々な言葉も、この関心に向かってならべかえられ、もともと関係のなかったものどうしがふいに結びついたりする。

セテムブリーニが、イエズス会士であるナフタを評して、観念の組み合わせが得意な、聡明な人物であるが、病気（結核）のために長老になれなかったのだ、という。するとカストルプは、「あの人には浸潤部分 (feuchte Stelle) があって長老になれなかった。しかし、組み合わせ好き (Kombination) のためにも長老になれなかったのです。その限りでは、組み合わせと浸潤部分は切り離せないものです。あの人もある人なりに人生の厄介息子なのです。ね、チョットシタ浸潤部分のある可愛イ、イエズス会士サン (ein joli jesuite mit einer petite tache humide) なのです。ね」⁴⁸⁾と答えるのである。

「浸潤部分」とは院長ベーレンスが用いる専門語⁴⁹⁾で、結核の患部のことだ。「人生の厄介息子」についてはすでにみた。そしてフランス語は「ヴァルブルギスの夜」に、熱に浮かされたように愛を告げるカストルプに、ショーシャ夫人が与えた名を⁵⁰⁾、少し言いかえたものだ。三人の言葉は、カストルプの「人文的な関心」によって相互に関係づけられて、象徴的な意味の広がり示している。「組み合わせ」も、すぐその前で、セテムブリーニが口にした時には全然なかった意味連関をもっている。彼はこの言葉で、目下、自分の心のなかで起っている言葉と観念の連鎖反応のことを、あるいは、「人文的関心のヴァリエーション」相互の関係のことを考えているのだ。

カストルプは、ひとりである時も、「陣取り (Regierung)」⁵¹⁾と自分でよんでいる瞑想にふけるようになるのだが、その思索的な営みが頂天に達するのは雪山での夢のなかに於いてである。それまでの雑多な体験が、ここで初めてひとつになって、諸々の対立の「真中」にある「神の子としての人間 (Homo Dei)」の像に到達する⁵²⁾からだ。

Homo Dei という言葉は、もともとはナフタのもので、セテムブリーニとの論争のなかで、相手の一面的な進歩主義的人間像に対置した、反動的・中世的な理想像なのである。

カストルプは、この夢のなかで両者のそれぞれの偏った人間観を否定しているのだが、その際、ナフタに対しては、セテムブリーニの言葉を借りて、「神と悪魔の、善と悪のごちゃ

まぜ (guazzabuglio) だと批判し⁵³⁾、セテムブリーニには、ナフタの言葉で「俗物主義、ただの道徳」にすぎないという⁵⁴⁾。要するに、両者の対立は、この夢のなかで止揚され、そこに成立するのが高められた Homo Dei の像なのである。だから、これはナフタに由来しているばかりでなく、同時にセテムブリーニの自称、Homo Humanus(人文主義者)⁵⁵⁾の高められたかたちなのだ。

また例の「人生の厄介息子」も、この夢のなかで「……この大きな関心事、それをぼくは心からの共感をこめて言いあらわしてみよう。それは人生の厄介息子、つまり人間のこと、そして人間の立場と本性のこと」のように、もとのつつましい内容があるかに広げられ、Homo Dei の理念に統合される。

また更に、彼が生理学の書物で学んだ、官能と肉欲の塊でもある「高貴な像 (das hohe Bild)」⁵⁷⁾がショーシャ夫人のイメージと重なってこれに反映している。クロコフスキーの講演のなかの愛と病気、セテムブリーニやナフタの理性・生命・自然・精神などの数多くの抽象概念が、また必要であれば、そのほかの人物の片々たる言葉が、カストルプの体験としてこの究極的な理念に与っていることを確かめることができよう。カストルプの切実な関心が、激しい熱のように、相互に無関係な無数の事柄を変化させ、融合させる。それ自体としては無意味で雑多な言葉が、意味と関連をもって大きな全体に結びつくのである。

6 夢のなかの覚醒

我々は初めに、『魔の山』のライトモチーフは、人物や事物相互の間にある関係を発見してゆく主人公によって構成される、というコープマンの指摘をみた。実は「陣取り」こそこの関係づけにほかならないのだが、主人公がライトモチーフを構成するというのは、厳密な言い方ではない。

主人公に則していえば、体験する一切の事柄を時間の順序に従って内的に統合してゆく過程（これは個々の事柄の象徴化である）、また作品 (Kunstwerk) として小説をみる立場からいえば、反覆によって言葉が、同時的に新しい意味連関を獲得する過程（これは言葉の象徴化である）、この二つが対応していることをいっているものなのだ。言いかえれば、同一の現象の時間的な発展の相が、カストルプの「陣取り」の過程であり、その同時的、重層的な顕現が、ライトモチーフだということだ⁵⁸⁾

ともあれ、「この上のぼく達」の例でみたように、ライトモチーフとしての言葉の豊かな意味連関を、他の人物と同様にカストルプは知らない。だが「雪」の章の夢のなかで、ついにそのすべての意味に目覚めるのだ。作品のモチーフとしての意味の広がり、カストルプにとってのそれが一致するのである。だから彼はここでは、(相変らず同じ例をとりつづけるとすると) もはや「この上の君達」とも、「この上ぼく達」とも言わない。我々

がその連想の広がりを含めた語り手の言葉、「この上の人達 (Denen hier oben)」という言い方をするのだ。「ぼくは放蕩と理性について多くのことをこの上の人達のもとで経験した」⁵⁹⁾というふうに。

この「思想による」夢は、彼のそのほかの意識内のできごとが、いわゆる体験話法 (Erlebte Rede) や Gedankenbericht によって、語り手に媒介されて叙述されているのとは異って、内的独白 (Innerer Monolog) として、読者の前に直接に示されるかたちになっているのはそのためである。ここでは作中人物の言葉とモチーフの二重性は克服されているのだ。

ところが、主人公の、「隠語 (Jargon)」⁶⁰⁾の世界から意味の空間へのこの覚醒は、なんとも皮肉なことに夢のなかのことである。夢から目覚めるとすぐに、そこで考え、悟ったことをあっさり忘れてしまい、最後まで思い出すことができない⁶¹⁾。その後ふたたび、自分がようやくそこから抜け出してきた暗がりのなかへもどってしまうのである。

主人公の覚醒の章である「雪」が、小説の結末にではなく、ここにおかれていることを積極的に評価しているのは、ヘルマン・マイヤーであるが、彼は「もし『魔の山』がテーゼ小説 (Thesenroman) 以上のものでないならば、ここで終っていただろう」⁶²⁾と言っている。

もし小説がここで終っていたら、つまり、カストルブがこの究極的な認識をしっかりと抱いて、そのまま魔の山を降りてしまっていたならば、と我々は反対に問うてみよう。カストルブのいろいろの経験はひとつの認識となって残り、無数のモチーフの多様な関連は、ひとつのテーマとなって止むだろう。要するに芸術は終って、「人間は善意と愛のために」云々というテーゼがひとつ残るであろう。しかし、悟りであるとともに、その取り消しでもあるカストルブの夢は、言葉をひとつのテーマへと統合すると同時に、それを解体させる。それゆえに『魔の山』の言葉は、最初にある閉鎖的な個性性と、最後にある普遍的な抽象性 (These) の両極の緊張のなかで、象徴的な言語、詩の言語になるのである。

テ キ ス ト

Thomas Mann : Gesammelte Werke in 13 Bänden, S. Fischer Verlag, 1974. ローマ数字はその巻数を示す。IIIは「魔の山」である。

注

- 1) Thomas Mann, XI. S. 611.
- 2) H. Koopmann : Die Entwicklung des "intellektualen Romans" bei Thomas Mann, Bonn, 1971, S. 48.
- 3) Koopmann : S. 53.
- 4) Koopmann : S. 55.
- 5) III. S. 41.
- 6) III. S. 525, S. 619.
- 7) III. S. 575.
- 8) Vgl. Wilhelm Emrich : Protest und Verheißung, Bonn, 1960 S. 144.ここで彼は、Th. Mann の「ラ

イトモチーフは一貫してイローニッシュに定式化されている、つまりそれはそれ自体のうちにその反対物、その否定を含んでいる」と述べている。

- 9) Koopmann : S. 59.
- 10) Koopmann : S. 60.
- 11) III. S. 11.
- 12) III. S. 31.
- 13) III. S. 84.
- 14) ライトモチーフとしてのこの語句については、Andre von Gronika : Ein "symbolisches Formelwort" in Th. Manns >Zauberberg<, in : Thomas Mann, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1975.
- 15) Vgl. Franz Stanzel : Die typischen Erzählsituationen im Roman, Wien, 1969, S. 24.
- 16) Stanzel : S. 49.
- 17) III. S. 198.
- 18) Wladimir Admoni・Tamara Silman : Wandlungsmöglichkeiten der Erzählweise Thomas Manns, in : Betrachtungen und Überblicke, Aufbau-Verlag, 1966, S. 127.
- 19) III. S. 16, S. 17, S. 26, S. 29, S. 31.
- 20) III. S. 21, S. 66, S. 72, S. 76, S. 79.
- 21) III. S. 27.
- 22) III. S. 150
- 23) III. S. 203, S. 257.
- 24) III. S. 208.
- 25) III. S. 523.
- 26) 語り手は、自分の物語全体を、同時に把握していて、それを時間に従って言葉に分節してゆくのだ。だから作中人物の言葉を、語り手が前もって「引用」したり批評したりすることができるのは当然である。また Th. マンは、読者に『魔の山』を二回読むようにすすめている。(XI. S. 610)
- 27) III. S. 993.
- 28) Vgl. IX. S. 365. マンはここで、ライトモチーフは自己引用である、と述べている。
- 29) III. S. 50.
- 30) Vgl. 足立和浩 : 「時代の危機と言葉」岩波講座・文学 3 (言語) 所収。
- 31) III. S. 53.
- 32) III. S. 469. カストルプはショーシャ夫人に向って、「言葉ナドナゼ必要ダロウ、話スコトガナゼ必要ダロウ」と言っている (テキストはフランス語)。
- 33) III. S. 39
- 34) III. S. 335.
- 35) III. S. 515.
- 36) III. S. 53.
- 37) Vgl. III. S. 155, S. 474, S. 505, S. 524.
- 38) VII. S. 288.
- 39) VII. S. 289.
- 40) III. S. 139, S. 143.
- 41) III. S. 139.
- 42) III. S. 210, S. 495, S. 888.
- 43) III. S. 69, S. 458.
- 44) III. S. 236, S. 241.
- 45) III. S. 640, S. 808.

- 46) III. S. 255.
- 47) III. S. 362.
- 48) III. S. 568f.
- 49) III. S. 257.
- 50) III. S. 476.
- 51) III. S. 514.
- 52) III. S. 685.
- 53) III. S. 685.
- 54) III. S. 685.
- 55) III. S. 86.
- 56) III. S. 684.
- 57) III. S. 385.
- 58) Vgl. XI. S. 612. マンはここで、「内容と形式、本質と現象とを完全に一致させようという『魔の山』の野心」について語っている。
- 59) III. S. 684.
- 60) III. S. 595
- 61) III. S. 688.
- 62) Herman Meyer : Das Zitat in der Erzählkunst, Stuttgart, 1961, S. 225.