

# 瓦礫の国からの帰還

A・クービンの幻想小説『裏面』における夢・空間・眩暈

福本義憲

ここでは想像がそのまま現実だった。ただその場合不思議なのは、このような表象が何人もの人間の頭に同時に現れてくることだった。人びとは語りあううちに否応なく自らの暗示に引き込まれていった。

A・クービン「裏面」より

—

一九七二年三月号で中央公論社の文芸誌『海』がクービンの特集「終末の画家・クービン」を組んだとき、おそらくこの特集の推進役であったであろう種村季弘は特集の中核ともいべきエッセイ『失楽園測量地図』を発表している。その中で種村は、クービンを絵画と文学の二つの世界の境界を越えて往来した「水陸両棲動物」と呼んでいる。その「両棲的対極性」とは、「まずは挿絵画家」としてのクービンであり、そして自叙伝をはじめ散文作品を書いた文章家であり、「生涯に唯一冊ではあるが謎めいた幻想小説『対極』を公にした小説家でもある」と記している。クービンの「両棲的」才能についての種村の評価は、むしろ手放しの賛嘆といったものではなく、微妙な陰影に彩られている。「まずは挿絵画家であり」という言葉のうちに絵画の面での評価の一端があらわれているのであろうが、「失楽園測量地図」というタイトルからも分かるように、このエッセイはクービンの幻想小説『裏面』の解説に焦点が絞られている。ちなみに、ここで種村が記しているようにこの小説の原題(Die andere Seite)は「もうひとつの側」、「別の面」の意味でもあって、二冊の邦訳のタイトルに反映されているように「裏面」とも「対極」とも解釈できる(以下では「裏面」と表記する)。後に述べるように、この意味の多重性がクービンの幻想小説の多重性・多層性と重なっている。種村の『失楽園測量地図』は、クービンの青少年期に母親をはじめとする近親者の相次ぐ死、専制君主であり偶像であった父親との葛藤、そして「作家

が属していた共同性とその没落の宿命というまぎれもない現実」、すなわち、カカーニエン(オーストリア・ハンガリー帝国)の精神文化を中心として、ムーゼル、ホフマンスタール、カフカとの類縁性にも踏み込んだ興味深い論考である。このエッセイにはクービンの二枚の幻想的な素描画「蜘蛛」と「崇拜」が収められているのだが、挿絵画家あるいは素描画家としてのクービンに言及しているのは先に引用した言葉だけである。クービン特集の最初におかれた植谷雄高のエッセイ「クービンの絵に寄せて」が、本稿で後にとりあげる「猿」をはじめ、クービンの幻想的な素描画家としての独自性に注目しているのとは対照的である。

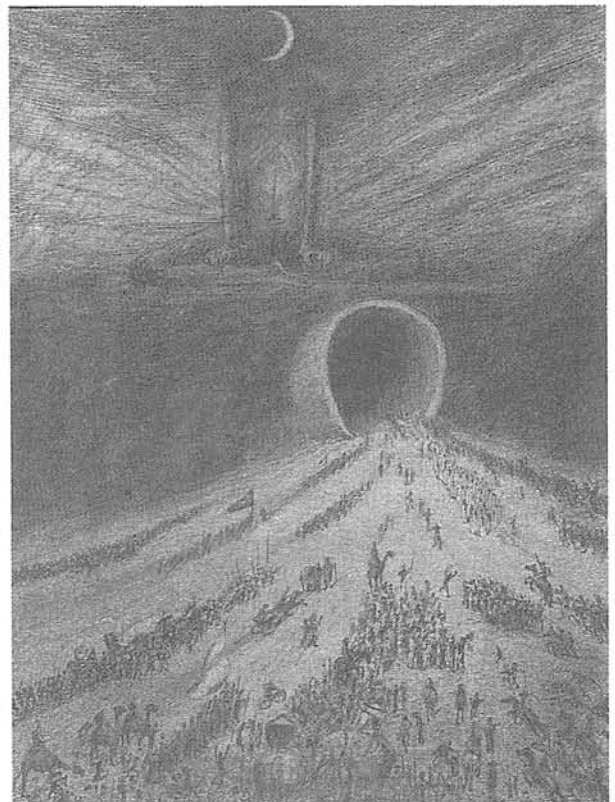


エルンスト・ユンガーはクービンとの書簡集『ある出会い』(一九七五年)を公表している。一九二九年から一九五二年(クービンの素描画「人間」に触発されて書かれ、一九二二年にクービンに送られた詩も含めて)にわたる書簡のほかに、クービンとの二〇年以上にわたる交流を叙述したエッセイ「回顧」が収められ、そこにはユンガーが一九二九年三月にエルンスト・ニーキツシュの雑誌「抵抗」に発表した「裏面」の書評のほとんどが含まれている。巻末には、ユンガーが一九三四年にクービン論として発表した「塵のデーモンたち」が収録されている。ユンガーは「回顧」の冒頭の部分で、まさしくクービンの素描画との最初の出会いについて語っている。第一次大戦が勃発した一九一四年八月一日その日に、ユンガーは志願兵として入隊するのだが、

この激動の八月にユンガーは書店でクービンの素描画「戦争」を目にして記憶に刻み込んだという。もともとクービンの最初の画集「ヴェーバー画帖」（一九〇三年）に収められた一枚だが、戦争の勃発という興奮状態の中でこの一枚が複製されて書店に並べられたのであろう。そこには象の足とも白砲とも見える右足を上段に構えて蟻のような軍隊をいまにも踏み潰そうとしているホメロス風の巨人戦士が描かれている。右手には棍棒のような屠殺の大刀が握られている。ユンガーはクービンのこの素描画に、戦いを勝利に導く軍神マルスと農耕民に由来する屠殺神マルスという相対立する意味を読み取るのである。この「両面価値」(Ambivalenz)は一方の面を表しているように見えながら、実は「もう一方の面」を指示している。そればかりか、クービンの戦争画によって呼び出されるのは、さらに「もうひとつの」途轍もない近代殺戮戦争という「悪夢」(Abraum)である。このような幾重もの「両面価値」性はクービンの素描画に独特の多層的な寓意性を付与しているものといえるであろう。

ユンガーは第一次大戦中の一九一六年秋に、休暇から戻った西部戦線の野戦書店でたまたまクービンの小説「裏面」を挿絵に惹かれて入手し、たちまち魅了されて一晩で読み終えたという。「当時の私にとって『裏面』は、危険で幻想的で怪奇な行程に満ちた魅惑的な冒険であった。だがそれ以上に、『裏面』は悪夢のうちに観照された近未来の恐怖と運命のヴィジョンを秘めている」(「ある出会い」、九二頁)。一九二九年の書評では、つねに薄明に包まれた「夢の国」の首都ベルレの病的な崩壊過程を再現しながら、ユンガーは「はじめのうちは存在していた日常的な生の現実が、夢の幻想的な深淵にますます深く沈んでいく。人間の人格的な境界、道徳的、社会的な価値が解体していく」と記している。そこには「ひとつの世界の壊滅」、止めどなく進行していく世界の解体、その過程での現実と夢、生と死、美と醜、日常と狂気、不安と恐怖、戦慄と凄惨、驚異と怪奇、腐敗と瓦解が精密画と寓意画の合わせ絵のように描きだされる。ユンガーが一九三四年の「塵のデーモンたち」でクービンの芸術を素描画と小説を区別せずに特徴づけているように、クービンの没落・崩壊のヴィジョンはオーストリア帝国の没落過程のうちに醸成されたものであると同時に、一九世紀の価値観に縛られた市民世界の崩壊が「両面価値」的に表現された政治的・社会的寓意(アレゴリー)でもあるのだ。

クービンの寓意性が政治的・社会的なものにあるかはどうかは別としても(文学的であることは確かである)、ここでユンガーが言っていることは、クービンにあっては素描画家・挿絵画家としての活動と小説家・散文家としての活動は切り離せないということである。クービンは「裏面」に五一枚もの挿絵を自ら書いた(そのうち数枚



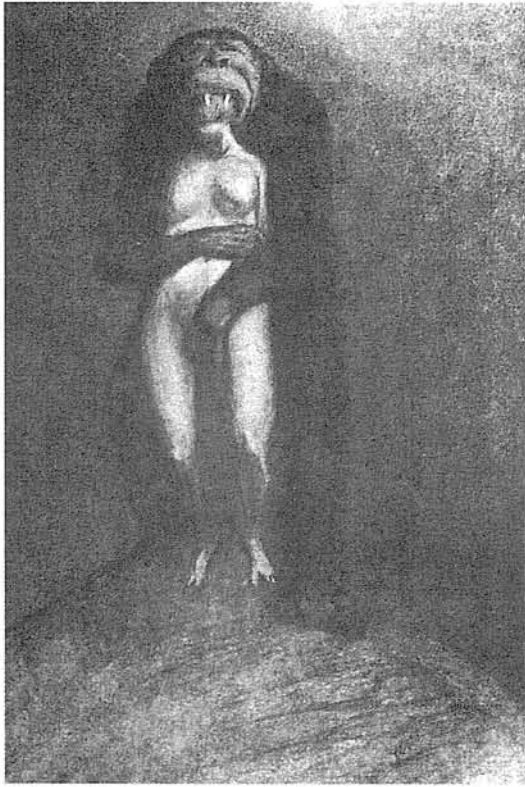
はマイリンクの「ゴレム」に予定されていたものであったが)。クービンの初期(一九世紀末から一九〇四年ごろまで)の素描画には、「裏面」のモチーフ群を準備したと思われる作品が数多くある。そのような関連性をもつ素描・挿絵は、「幻想小説」というサブタイトルを付与された「裏面」の物語としての現実性もしくはは真実性の構造化とも深く関わっていると思われる。

## 二

クービンの「裏面」は、一九〇八年の秋に「…自分で冒険物語を書き始めた。するとアイデアが溢れるように湧き出てきて、昼夜をわかつた仕事に鞭打って、二週間で私の幻想小説『裏面』を書きあげてしまった」と「わが生涯より」(一九一一年)に記されているように、短期間で一気に書かれたものであった。クービンは続けて「裏面」はひとつの魂の転回点をなすものであり、そのことを多くの個所で陰に陽に暗示している」と書いて、彼にとって人生および芸術の転機をなしたと率直に述べている。「裏面」の執筆は、クービンにとって芸術的・精神的な危機からの脱出を意味

したのである。だが「裏面」となつて結実するモチーフ群の多くが、すでに世紀転換期ごろからクービン自身の素描画や散文に残されていることは、研究者の間でよく知られている（たとえば、ウィーン・レオポルト美術館のクービン展覧会カタログに収録されているロマーナ・シューラー「芸術家・哲学者・小説家」）。ディルク・ハイセラー（一九九〇年展覧会カタログ収録『言葉と線』）やアンドレアス・ガイアー（『アルフレート・クービン——生涯の夢見る人』一九九五年）では、一九〇一年から一九〇二年にかけて著書の計画があつたことが論じられている。しかしながら、関連する散文やメモは多くは断片的で書かれたものからの再構成は必ずしも容易でないことは、上述の諸論文からも察せられる。むしろ、初期の素描画には「裏面」と共通するモチーフがより具体的にあらわされている。これらは後に「裏面」として結実する幻想小説に（必要な整形・変更が施されて）使われたモチーフ群の備蓄庫として捉えることができる。

すでに一九〇〇年頃に描かれた「地獄への道」では、丘陵あるいは壁に穿たれた巨大なトンネルに、蟻のような人間の大群が吸い込まれていく。丘の上には仏陀を思わせる巨人像が蹲っている。そのトンネルはむしろ巨大動物の排泄口、あるいは種村（『失楽園測量地図』）の言葉でいえば、巨大神の胎内に通じる「産道逆通過」の図のように見える。人間が群れをなして怪物の腔内に吸い込まれていくというイメージは



「大きな口」（一九〇二年）という素描画にも使われている。

巨大獣の体内に人間が取り込まれ、そこでの生活を余儀なくされるというイメージは「夢の国」の都市ベルレでの生と重なっていく。薄明に包まれた、決して光の射さないベルレはどこにいても、バーテラの脈拍が打つのに合わせてかのように鼓動している。それは「リズムを打つバーテラの脈拍はどこでも感じられた」と表現されている。植谷雄高が「海」の特集号でとりあげている素描画「猿」（一九〇三年頃）には、女性を呑み込もうとする大きな猿の口からもモチーフの共通性が認められるが、「猿」においては人間が獣的な権力に屈従しているだけではなく、権力との間のエロスのな関係も暗示されている。猿の体毛に包まれて、そのリズムを打つ脈拍に体全体を委ねている姿は「夢の国」の夢見る人々の寓意でもある。しかも「夢の国」では、人々は獣の体内から発するような臭気をつねに嗅いで暮らしている。幻想小説「裏面」に繋がっていくこれらの初期の素描画は、それぞれが別の言葉を使って幾重にも重なって「裏面」と同じ世界を語り合っているのだ。

### 三

「裏面」の第一章「訪問」の冒頭には、語り手がクラウス・バーテラの支配する「夢の国」で体験した「奇妙な出来事の一部」を「目撃証人にふさわしく、真実に即して語る」という前書きとされる言葉が記されている。語り手は「私」であり、「私の体験」、つまりこの物語の主人公として体験した出来事を語るといわけだが、それだけではなくそこには妙な留保がつけられている。「私が立ちあうことはありえなかった場面、私がだれからも聞き知ったはずのない場面が叙述にまぎれこんだ」というのだ。それは「バーテラの近くにいるだけで共同体の全体に想像力が生み出されるという奇妙な現象」の影響によるものだと思われるのだが、この留保は場面によって語り手が交替することをすでに予言している。つまり、物語の現実性のレベルがいくつかの層をなすことをあらかじめ示唆しているのである。ここに「裏面」の物語としての特別な構造がある。

異国への旅の体験を報告するという出だしは、枠小説の常套手段であるのだが、この前口上の部分はすぐに終わり、若い時代のバーテラの回想と三〇歳代の語り手「私」の当時の状況が簡潔に記されている。これが第一章の第一部であり、続く第二部ではすぐさまバーテラの代理人の訪問が語られる。この枠を閉じるのは、物語の展開からいえば、第三部の最終章である第五章の「結末」である。壊滅した「夢の国」から、

アメリカ人ベルがこともなげな風情で生還する。埃だらけの一九世紀風の衣装を脱ぎすて、真新しい衣服を着てバナマ帽を被つて瓦礫の山から立ち去っていく。語り手の「私」はバーテラの死んだ岩窟の階段に気を失つて倒れているのを遠征してきたロシア軍に見られる。「私」はドイツに連れ戻されて「治療院」に収容されるのである。物語はこの「結末」の章で文字通り完結している。だが、この「結末」のあとには「エピソード」がおかれて、治療院に入った「私」が「夢の国」での「すさまじい見物」の魔力を何度も再体験する様子が語られ、最後に「造物主は半陰陽である」という文が斜字体で書きつけられている。この言葉はクービンの素描画家と小説家の「二重の才能」を表しているという解釈が一般的なのだが、はたしてそんなのだろうか。そして、なによりもこうしたエピソードの枠外配置という構成は「夢の国」への旅とそこでの出来事の真实性に関して、さまざまな解釈をひき起こすものとなっている。

第一章において「夢の国」の支配者バーテラの代理人ガウチュユのもたらした招待の内容は、その夢的・幻想的な成り立ちにもかかわらず、物語としての最大限の現実性あるいは真实性が付与されている。ガウチュユの話に「私」は「信じがたい、狂っている、これは詐欺だ」と何度も内心に呟きながらも、バーテラの写真と手紙という物証によって最終的にはその信憑性を認めざるをえないからである。バーテラが中国人の養子となつて、莫大な遺産を相続したという話も、その遺産を費やして、中央アジアの奥地に広大な領土を購入して国を建設したという話も、当時の帝国主義・植民地主義の時代状況を考へてみれば、それなりのリアリティがある。たとえば、ドイツの商人リューデリッツは一八八三年、南西アフリカを自己資金で購入している。中央アジアのバーテラの国への旅程は地理的な正確さを感じさせる。実際、語り手の「私」と妻との「夢の国」への旅の記述は、現実感覚に溢れている。だが、「夢の国」に近づくとつれて、旅の疲れという合理的な理由があるにしろ、抗しがたい睡眠に襲われるようになる。夢の国の入り口に着く直前に「私」は眠りの中で奇妙な想念を抱く。「われわれはみんな旅する者だ、例外なく、みんなそうだ。…われわれはつねに旅をしている。…それは衝動だ、自然法則だ！…もう遠くをあちこちとさすらつてもはや旅をしたくない人、あるいは病床にある人、あるいはそれ以外にも旅に出られない人がいるが、それらの人も頭の中でしばしばはるかに遠いところまで赴くのだ」。ここで語り手である「私」はこの旅行が、病床にある人が「頭の中」で赴く旅、つまり、夢の中の旅でありうることを始めて示唆しているのだ。ここは、夢の中の想念という枠を使いながら、読者に「夢の国」への旅行の真实性についてふと疑念を抱かせる効果をもっている。そのあと、まだ半睡状態にある「私」は、妻の「セイレー

ンのような声」によつて起こされる。「起きなさい、着いたわ、夢の国よ！」。セイレーンの歌声は、いうまでもなく旅人を死の国へと誘惑するものだ。高い壁によつて囲まれた「夢の国」の入口であるトンネルの中で「私」は「未知の恐ろしい感覚」に襲われて身震いするのだが、そのとき妻は「死の不安を浮かべ、真っ青な顔をして震え声で」つぶやく。「私は二度とここから出られないわ」。この妻の言葉は「夢の国」で現実のものとなる。だが、「夢の国」そのものが夢であるとしたらどうであろうか。

#### 四

夢の中で現実が夢かもしれないと考える構図は、クービンの「裏面」の中で繰り返して用いられる。小説の展開の中では、現実と夢あるいはヴィジョンはいちおう区別されているかに見える。どれほど戦慄を呼び起こす場面であつても細部にわたるリアルな描写が現実性を支えているからである。主人公の「私」は、どんなに奇妙な出来事が起こつても、それを錯覚、幻覚として合理化しようとする。妻がバーテラを見たと言つても、それは錯覚だといつて信じないし、謎の時計塔の秘密を解明しようと努める。旧友であるバーテラに会つて、ベルレに起こるさまざまな出来事の説明を求めようとするが、会おうとしないバーテラに対して激しい敵意と憎悪を抱く。夢の国を支配する不可解な運命と闘い、闘争心が主人公「私」の「生きる糧」となっていく。その一方で、「夢」あるいは「ヴィジョン」と明示的に題された章では幻想的な描写が圧倒的になる。

小説の第二部の最後、バーテラに敵対するアメリカ人ベルが登場して「夢の国」の崩壊が始まる第三章のちようど前に、「夢の惑乱」と題された章がある。この章は「この夜、私は大いなる思想を抱いて眠りについた。私の見た夢はそれほど偉大ではないが、それがいかにも奇妙なのでここに書きとめておきたい」という文で始まり、「私は目覚めた」で終わる典型的な枠物語である。この夢には、人殺しの粉ひき屋が出てきて、突然巨人になったり、得体の知れない人物が空で魚を釣つたり、夢の幻想的な場面が次々と現れるのだが、ブランドシュテッターはこの夢を「夢の中の夢」と呼び、「夢の国」の物語の全体の象徴の役割を果たしていると解釈している（一九八〇年「文学と芸術の中の幻想」）。「夢の中の夢」という表現は「夢の国」そのものが夢であることを前提としていることは明らかである。この「夢の惑乱」という夢に対応しているのが第三部の第四章の「ヴィジョン」と題された章である。この章は、ドイツの山間の故郷の光景からはじまり、巨人化したバーテラとベルが死闘を繰り広げ

る目も眩むような幻惑的な場面に転換し、青い眼の人々による岩窟の聖堂でのパーテラの死の儀式という異様な光景に移っていく。

この二つの章は語り手の「私」が見た「夢」であり「ヴィジョン」であるときれている。「夢の国」の謎めいた出来事と格闘する語り手「私」の語った夢とヴィジョンである。それは「夢の国」全体の出来事の特徴あるいは寓意でもある。この語り手の「私」のほかに、さらに第一章の冒頭で留保されているように、「私が立ちあうことは



ありえなかつた場面、私がだれからも聞き知ったはずのない場面が叙述にまぎれこんだ」というときの語り手「私」がいる。アメリカカベルの活動を描くときがそうだが、とくにパーテラによつて睡眠病がベルレの人間すべてを襲つたときには語り手の「私」も眠つてしまう。だが、ベルだけは一人眠りこまずにパーテラとの戦いを続ける。それを描く語り手は、パーテラの影響下にあつてその想像力に呪縛されているもうひとりの「私」である。だがそれだけではない。「夢の惑乱」の前に「認識の解明」と題された章では「私」が数多くあるという認識が示されている。「私は私自身驚愕したことには、私の私は無数の〈私〉から構成されていることに気付いた。その多くの〈私〉のひとつがいつももうひとつの私の背後からうかがつて居るのだ。それに続く〈私〉はその前の〈私〉よりも大きくて近寄りがかつた。…この〈私〉たちのそれぞれが固有の見解をもっている。」「私」には多くの「私」がいて、それぞれが異なる眼をもつて物語を語っているのだ。そして、「最後の方の〈私〉はもはや私からは捉え難く、影の中に消えている」。エピソードを書いたのは、「私」からはもう見えないこの最後の方の「私」の一人なのである。芸術的・精神的危機から掃蕩したクービンにもっとも近い「私」、それは口絵に描かれた自画像である。この口絵がエピソードと対応しているのだ。その顔は「半陰陽」そのままに陰と陽のふたつに分たれている。

(J)