

## 【論文】

アルフレート・デーブリーン  
もしくは、もうひとつの無頼

山 本 雅 昭

ドイツ二十世紀文学におけるアルフレート・デーブリーンの位置は、譬えばトーマス・マンと殆ど対極的であると言つてよいだろうか。常に時代のヌーヴェル・ヴァーグの先頭に立ちつつ目眩くばかりの変身を見せ次々と新しい衣裳を纏つては手もなく脱ぎ捨てていったこの七変化役者。表現主義、未来派、新即物主義、或いはアヴァンギャルド作家、大都会詩人など数多の呼称が作家及びその文学に用意されながら、なお結局のところどうにも得体の知れぬこの作家の世界を探ることは難しい。かれの文学に対して嘗てわたしたちは様々なる批評を加え、様々なる解釈を試みた。だがそのどれひとつとしてついにかれの峻拒を免れ得たものはない。掬いあげた砂が指の間から零れ落ちるように、慥かに掴み得たと信じた次の瞬間にかれはわたしたちの腕の下をすり抜けてしまつていた。『ブリキの太鼓』の作家すらそのデーブリーン小論ののっけから小さな嘆息のひとつも聞こえようかといった調子でこう呟く始末である――『本から本へかれは次々にまた新しい試みに走り、己れ自身とその変転する理論とを否定してゆく。宣言と論文と本と思想が互いに相接してうち続く。とても涯まで見通すことのできない雑踏、作家は何処にいるのだろうか？』（ギュンター・グラス『我が師デーブリーンのこと』）絢爛たる変身の前にわたしたちはただ呆

然と立ち竦すしかないのだろうか。

だが、あのパリ国立図書館での決定的なキルケゴール体験を境に急速にカトリシズムへと接近していった後年のデーブリンはともかくとして、殆どいつもサニイ・サイドに身を置いてきた感があるにも拘らず実はついにアウト・サイダーとして謂わば裏街道をしか歩き得なかった、いや好んで裏街道を歩き続けたかれは、まさにそのアウト・サイダー的生きざまの故にわたしを捉えて放さないのだ。わたしはわたしなりのやり方でデーブリンの世界に足を踏み入れようと思う。

鉄にも似て堅牢な大浪を底知れぬ灰緑の海が送ってきた。それは巨大なるものの手でかれらを疾駆する雲の上へ運びあげた。緋の闇がかれらの上に落ちかかった。かれらは荒れ狂う海の底へ渦巻きながら沈んでいった。〈16〉<sup>註1</sup>

海とはなにか。いま海になにがしかの象徴的な意味を与えているものがあるとするればそれはむしろ、巨大なるものの手という一句ではなくて、緋の闇がかれらの上に落ちかかったの一文であろう。短篇『帆走』<sup>註2</sup>はわたしに終始海の意味を問い続ける。いや海ばかりではない。『帆走』に描かれる一切のなにひとつとして象徴の意味を持たぬものはない。そこでは様々なディテールがそれぞれに象徴的な色彩を帯びつつ海という巨大な自然へと収斂してゆく。

オストエンデの防波堤は輝く真昼の陽光のなかに横たわっていた。広い海辺の散歩道を行き交う着飾った人びと

は笑って互いにすれ違って行く。底知れぬ水の反照に海岸に立ち並ぶ家々の窓がやさしく煌めいた。絶え間ない海鳴りが岸壁に砕けて退き、また高鳴っては何度も静まるのだった。

〈7〉

物語りの書き出しである。オストエンデの海辺の散歩道の昼下りを支配しているものはなにか定かならぬもの予感である。眩めくような陽光と行き交う人びとの間に起る哄笑と色とりどりのモードにも拘らず、わたしたちの脳裡に喚起されるものは充溢とか躍動とかのイメージではない。強烈な色彩と無限の明澄さを、幽かに顫えながらしかし拭いようもなく慥かになにものかの影が蔽っているのである。それはまた海鳴りとしてわたしの聴覚を打つ。おそらくごく近くにあるだろう海がしかし限りなく遠くからのように気怠いざわめきを送ってくる。単調な響きはその単調さの故に快いリズムにもなればまた不断の不安ともなる。海辺の家々の窓に映えるのは陽光そのものではなく海面の反照なのである。わたしの視覚と聴覚がここで獲得するものは要するに明澄と色彩、静謐と顫えであるのだが、この数行を構成する言葉のすべては海という一語に集約されるように思われる。かくしてはやくもわたしの前に海はひとつの謎として立ちはだかる。

この風景のなかに昨日パリからこの海辺の町に着いたばかりのひとりのブラジル男がはいつてくるのだが、四十八歳というその年齢、この四ヶ月ばかりのパリでの放蕩無頼の生活、その揚句の数週間の入院生活、理由の不明な旅立ち、といったこの男に関してわたしたちが受ける報告はしかしほんの数行で片付けられ簡潔を窮めている。わたしたちの眼にかれの風貌はいっこうに泛んではこない。すなわち舞台が海辺の町であれば何処でもいいように主人公もまた大都会からやって来た男であればペッタ Copetta という名を持っていなくともよいのだ。ところで男がパリから逃がれてきたということは記憶しておかなければならない。もつともかれはなにも華の都の

やくぎな生活に厭気がさして病気を機会しかに一念発起まっとうな暮しにはいろいろとして旅立ったわけではない。パリとはいま、譬えば日常性 *Alltäglichkeit* だとか因果関係 *Kausalbeziehung* などという言葉が指すところのもの、つまりはわたしたちを取り巻く現実の生活そのものという意味を賦与されてあるのだ。したがってかれがパリでの生活で病いに倒れたところでそれが肺炎 *Lungenentzündung* へ7へである必要のないことはいまさら断わるまでもないだろう。

オストエンデの海はしかしこの男をやさしくは迎えない。

苛烈な風の衝撃に対抗するためにかれはつば広のフェルト帽をかむった頭を右に左に曲げた。時折り嬉しそうな眼差しを灰緑の水の方にちらりと投げた。黄褐色の海綿のような顔が痙攣して、灰色の眼窩の奥で眼がほのかに光った。かれはかすかな大気の渦の名残りを追った。それはかれの剥き出しの首にまわり、顛顛の半白の髪を軽く浮かせ、唸りを生じながら頬に幾本もの鋭い匕首を投げつけた。

へ7へ

だから、

かれは溜息を吐いて、さらに深く人びとの間へ体を割りこませていった。昨日パリから海へかれを載せてきた汽車の震動がいまもおかれの身内に残っていた。

へ7へ

もちろん人びとはこの海辺の散歩道に漂う得体の知れないなものかなどいつこうに関知することなく笑いさ

んざめく連中のことであり、それはとりも直さず日常性そのものであって、海に厳しく拒絶された男はそれから逃がれてきた筈のものなかへなお戻ろうとする。堅牢な因果律の世界は汽車の震動の名残りとして執拗にかれを追いかけてくるのだ。さてこの海辺でかれはすでに中年にさしかかったさして美しくもない痩せぎすのひとりの女に奇妙に心惹かれる。

かの女はおそらく三十代も半ばだったろう。かれは背後に高い歌うような声を聞いた。この声の響きにコペッタ  
は振り向いた。一瞬風が短刀とすを投げるのをやめた。――略――

コペッタはぶらりとコーヒー店にはいつてチョコレートチョコレートを飲んだ。海はきりなく岩壁にうち寄せていた。細かい砂粒のかすかな軋み。風が細い匕首とすを投げていた。

〈8〉

女との出遭いの瞬間に奇妙なことに風はやさしく風ぎ、コーヒー店で表わされた猥雑な日常性のなかへ戻るや忽ちにして風はかれを突き放し、再び海の遙かな低い脅迫的なざわめきがかれの意識を捉える。かの女が譬えば灰色の眼差し *ein grauer Blick* 〈9〉だとか窶れ果てた細面 *sehr schmales verwelktes Gesicht* 〈9〉だとか余りにも痩せこけた肉體 *ein sehr schwächlicher strenger Körper* 〈9〉だとかの持ち主だからといっていまさら死の使つかい *Bote des Todes* などという言葉を持ち出すこともあるまいと思うのだが、ともかく男と海との間に立つこの女の存在は暗示的である。

暗示的と言えば、女の不思議な魅力に魂の根柢から震撼させられた男が女との三度の偶然的出遭いのちわたしたちに見せる挙動もまた甚だ暗示的なものと言わねばならない。

烈しい音をたててかれは部屋の扉を背後に閉めた。暗闇の部屋のなかで椅子に身を投げ出したかれはふたりの子供の写真を引き裂き、爪切りを取り、宝石を嵌めこんだ結婚指環を抜いてそれに引っかけ、燃える蠟燭の上にかざした。

〈9〉

現実の生活のなかで生きる限りひとはそこを統べる掟に身を縛られねばならない。結婚指環とはなにか。それは紛れもなく仮りにそこに身を置きその掟に従うことを決意したという証しに他ならない。それは或いはひとつの契約と言ってもよいかも知れない。まさに因果律と日常性の支配する世界そのものとの契約——しかしひとはこの契約に際し残念ながら選択の自由を奪われている。それは生誕とともに自動的に成立し死とともに自動的に破棄される契約、否応なしの宛い扶持なのだ。この契約によって生ずる血の絆もまた当然新たな掟として機能せざるを得ないだろう。もっとも契約の成立を告げる生誕なるものがそもそもすでに血の鎖のひとつの環であることはいまさら断わるまでもないところだが。かくして我が子の写真を引き裂き結婚指環を蠟燭の炎にかざすことによつてかれは仮りに交わした契約の破棄を宣言する。生活のあらゆる桎梏からの解放を決意する。そしてこの宣言或いは決意は、さらに浜の真砂を部屋中に撒き散らし床も絨緞も砂で蔽い尽す行為〈9〉によつて完成する。すなわち過去の追憶の一切が消殺されてしまったというわけだ。昨日の世界との訣別、だが明日かれは何処へ行こうとするのか。

やがてかれは女を舟遊びに誘う。すでにあの契約を破棄してしまった男にとつて個人の名前などというものもはや無意味なものと化していることは、それが昨日の世界のなかでしか意味を持たぬものである以上当然である。それ故、《招待状のどこにもかれは署名していなかった》〈10〉だが齟えつて考えるなら、かれが新たに近付きつ

つある世界はどうやら名前を必要としない世界であるとも言えそうである。仮りにこれをアノニミテートの世界と呼んでおこう。女の仕種はこれとは対蹠的である。

半ば無意識のうちにかの女は鉛筆を取って、おいで戴けますわね、せいぜい早くお願いしますわ、と同じその紙に書いた。かの女は自分の名前のLという文字の下にさらに殆ど一分もかけて素晴らしい渦模様をほどこした。

〈10〉

まったくブラジル男の場合と違ってここには余りにも際立って名前への固執がある。名前という私への固執と言ってもよい。名前というどこまでも私の存在を個別化するものの必要な世界とは、言うまでもない、男が捨てた世界である。

さてこうして一篇のやまたる帆走の場面へと物語りは展開するのだが、この帆走がかれの死に繋がっていることは翌くる味爽女を迎えに来たときのかれの姿——左の手首にかれは包帯を巻いていた。昨晚ガラスの上に転んで血管を切ったものだから、とかれは言った〈10〉——に看取し得る。注意すべきは、自らの命を断とうとしたことがあの契約の破棄を宣言したすぐあとではなくて、女からの返事を受け取ったあとに起っているという事実の前後関係である。これは断わるまでもなく契約破棄宣言が必ずしも直ちに死に結びつくものではないことを意味するのだが、重要なのはむしろ女からの返事にすでに述べたあの綺羅びやかな装飾入りの名前が記されてあったことである。すなわち男が自ら手首を切るにはこの美しい文字で書かれた女の名前を眼にする必要があったわけである。成功しなかった自殺の試みのあとの帆走、その結末は殆ど知れていると言えらるだろう。

急速に昇ってくる日輪を背景に烈風に駆られて灰緑の海原を這って行くふたり。海が、風が、ちっぽけな一艘の帆船を弄ぶ。男にとってこの帆走の意味は大きくまた重い。かれは小手調べのようにまず細い綱を女に投げしてみる。

荒あらしく哄笑しながらかれは立ちあがった。そして両足を踏ん張って、細い綱を投げ繩の如くに頭のまわりで振りまわしかの女に向かって投げた。かの女は綱を巻かれて身慄いした、が忽ちほどいて丸めると少女じみたしび笑いの声をたてながらかれの胸に投げ返した。

〈11〉

男の行為は女に対する巫山戯ではない。男の左手首の白い包帯に拘泥するのはわたしだけだろうか。だが女に男の痛苦は届かず綱はむなしく投げ返される。ふたりの距離はどこまでも大きく、男の絶望的なまでの真剣さを迎えるのは少女じみたしび笑い *mädchenhaftes Kichern* 〈11〉であり薄い唇から洩れる短かい子供っぽい哄笑 *ein kurzes kindliches Lachen . . . aus der dünnen Lippen* 〈11〉である。男の内部におけるなにかの成立不可能。

激しく戦きながらかれはかの女の笑声を聞いた。女がかれの膝に突っ伏して好奇の眼でかれを眺めたとき、かれは唇をわななかせ額を高く引きあげてかの女の頭を押さえた。石のように硬い手が抗い腕く肩を押さえつけた。かれは拒んで頭を振った。浪が船縁を這い、かれらの傍らを小犬のようにそっと抜けて舷板にすべり落ちた。風が強まった。小舟は激しく傾き、主帆の布がはためきだして、かれらは風のなかへ疾駆していった。ブラジル人の黒い殆どガラスのような眼は女のぐっしりと濡れた髪の上を越えて彼方を見ていた。老嬢オールドミスは頭を反らせてかれの口を、かれの喉を、求め、その胸をまさぐった。

〈11〉

女の誘惑が男を捉えることはない。なぜなら女が依然として老嬢であるのだから。男が初めて女のいる家を訪ねたとき（とは舟遊びの誘いをかける少し前のことなのだが）しどけない姿でベッドのなかからかれを迎えたあの老嬢——かの女は笑みを泛べ、体を蔽い、十五分してもういち度来てくれるようかれに頼んだ。死人のように蒼ざめてひと言も喋らぬままにかかれはステッキを床から拾いあげた。老嬢がかれの手を握り、かれは小さな醒めた眼に見入った《へ10》——と少しも違っていかないのだから。老嬢とは紛れもなくあの殆ど一分もかけて自分の名前に華美な装飾をほどこした女のことである。男がこの帆走に或いは託したかも知れぬなにがしかの希望ももはや完全に断たれたいま——

まるで壮嚴な至福に充ちた言葉がかれのまわりを巡っているかのように、その海綿のような皺に歪んだ顔がほどけた。小舟は浪まかせに揺蕩い、浪は次々と押し寄せる。コペッタは舷に座っていた。高い浪の壁が小舟に迫ったときかれは腕を大きく差しあげ、恰かも褥に倒れこむように浪に向かって後ろざまに体をほおった。クツションがすつと退いた。かの女はかれがなにか啞くのを耳にした。視界を去ってゆくかれの陶醉した瞑った眼がなおかの女に見えていた。

〈11〉

海に象徴されるなにか宏大無辺の世界に自らの生命を委ねることによってすでに重荷以外のなにもなくなっている昨日の世界をいま初めて脱し得たというわけだ。もつとも男の鎧っていた嚴しさが溶解し陶醉の翳がふとその面をよぎったにしても、自ら捨ててきた世界に女を再度送り返した——まもなくかの女は浮遊する小舟のな

かに横たわっているのを発見された。陸では人びとがかの女を待っていた。なにもかも判っていた。コペツタが役所に電報を打ってあったのだ〈12〉——以上、そこには完成と呼び得るものはないと言えよう。いや、この帆走のそうした意味をすでに（船出の前に）知っていたが故に女を置き去りにしたと或いは言った方がよいかも知れない。

さて物語りはこの帆走場面のうちその前半部と殆ど同量の頁数が費されてこんどは残された女の話へと移ってゆくのだが、まず事件後女が見せる挙動はおもしろい。

かの女はさらにもう一週間二階建の別荘の老婦人の許に逗留した。それからかの女は自分のことでこんなことを聞かされた。昼間食堂で他のひとたちの眼前もかまわず床に身を投げ出しては両手を宙にさまよわせるといったことが何度もあったというのだ。また晴れた朝部屋の真んかに佇んで我と我が体をくるくるまわしているのを小間使いが外から目撃した、とも聞いた。

〈12〉

帆走体験によって内面に激甚なる衝撃を受けながら実はかの女自身まったくそれを意識していないようである。べつだんフロイトを持ち出すこともあるまい。デーブリン自身歴とした精神科医なのだ。がそれはともかくとして、己が意識下の世界の変化をひとに指摘されたときかの女は旅立つ——このことを聞かされた日の午後かの女は使用人に手伝わして衣類をトランクに詰め、黒い服を着て母親を置いたままひとりパリへ旅立った〈12〉。かの女の旅が死とどこかで繋がっていることはいまさら断るまでもなからう。喪服 *ein schwarzes Kleid* はなにもひとり男のためにのみ着られたわけではないのだ。そして行く先はパリである。再び、パリである。パリとは繰り返すま

でもなくあのコペッタが逃がれてきた因果関係と日常性の世界、さらに言うなら個人の名前が意味を持つ世界である。

ところでパリでのかの女の生活にはそれ自体かくべつ目新しいものはない。かの女はただコペッタと殆ど同じ生活を、すなわち放蕩無頼の生活を繰り返すに過ぎない。厚化粧に身を俏し奔放に男を渡り歩きダンスに明け暮れる日々のなかでパリという世界にどっぷりと浸りこみ、そのことによってはしかかの女はコペッタを死へと導いていった同じ道をひたすら辿ることになるのである。そしてここでもまたパリへのそもそもの旅立ちがそうであったように帆走体験が意識下の世界においてかの女を執拗に捉えて放さない。

かの女は自分に触れようとする手をその都度撥ねつけパートナーの前で腰を左右に揺すっていた。それもただ船乗りのように体を片足から片足へ移しのろろと蹠跟しているだけだった。それから不器用にステップを踏んでパートナーのまわりを旋回した。そしていまかれらは腰を抱き合い互いに相手に合わせながら揺れていた。だが男はかの女が差しあげた腕の前から跳び退<sup>き</sup>った、かの女はかれを求め、かれの上に倒れかかり、終いには踊っているというよりもパートナーに半ば抱きかかえられているのだった。足が辛うじて床の上を這り、かの女は眼を閉じた。

〈12f〉

ここにあるのは殆ど吹き荒ぶ朝風のなか高く低くうねる浪のまにまに漂う帆船のあの船上の光景の再現と言ってもよいだろう。右に左に揺蕩い蹠跟く女の姿は現実の生活における存在の危うさを明示し、そこにはすでに非在の世界がその翳を色濃く落していはしないだろうか。ダンスのなかに自らを溶けこませることによって女はあのコペッタの行為のあとを忠実に追い、殆どコペッタそのものと化す。最後にパートナーの腕のなかで眼を閉じるとき、

それは瞭らかにまさに海中に没せんとする一刹那コペッタが見せた恍惚たる瞑目と見事に重なり合つて、コペッタの存在が結局のところかの女の無意識的にしろ憧憬の中心にあつたことをわたしに告げるのだ。淫らな人間の生命の充満するダンス・ホールの光景を包むものは大いなるカラストローフェの予感である。

一年たったある日ついに海辺の町から一通の手紙がかの女の許に届く。コペッタからのものであるらしいことはかの女がすぐコペッタ様へという電報を打つことによつて判るのだが、不思議なことにとどうやら女はコペッタの死を知らないらしい。便箋の馥郁たる薫香—— Sie . . . spielte mit dem stark parfümierten Bogen. <13>——はも

しかしたら死の甘美な誘いみたようなものを意味するのかも知れないが、しかし仮りにそうだとしてみてもかくべつ頭のひねり甲斐のある問題でもなさそうであるのにひきかえ、女が男の死を知らない(らしい)ということはいささか興味深い。一年前の事件の直後ひとり助け出されたかの女に誰も男の死を告げなかったということはない筈だが、だとすればそれにも拘らず打電し返電を待つ女の行為とはなにか。ここにおいてもはや女は完全にノーマルな現実界から脱け出てはつきりと彼方の世界へ、非在の世界へと足を踏み入れている。それを可能にしたものこそ一年間のパリ生活に他ならないというわけだ。さてむろん返電を受け取ることなく女は直ちにパリを発つが、内なるあくがれの根源に到達するためには嘗てコペッタが通つたパリからオストエンデまでのその同じ道をかの女もまた辿らなければならぬ(テキスト八頁二、三行と十三頁十八、二十行の比較参照)。

一年ぶりに舞い戻つた女を海辺の町はまずコペッタの場合と同様のやり方で迎える。

突然家並みの間から海が煌めいた、灰緑の海が。突風が匕首を雨霰と降り注いだときかの女は音たてて走る馬車のなかにすくと立つていた。

防波堤は輝く真昼の陽光のなかに横たわっていた。底知れぬ水の反照に海岸に立ち並ぶ家々の窓がやさしく煌めいた。絶え間なく海は吼え、岩壁に打ち寄せ、平たく這いつくばった。

〈13f〉

だが女の胸が郷愁と至福に—— vor Heimweh und Seligkeit 〈13〉——脹らむのはもちろんコペッタと違ってかの女にこの町へ来る意味がはっきりしているからである。一年前に残して去った母の死を聞かされてもはやかの女は心を動かさねはしない——」かの女は以前の自分の部屋に再び足を踏みいれ、母がもう何ヶ月も前にこの家で死んだことを上の空で聞いていた。かの女の表情は動かなかつた。だが宿の女将が何故そんなに笑っているのかと怯えた様子で訊いたとき、かの女は答えた。「だって幸福のためですわ、おばさん。幸福のためでなくていったいどんな理由がありました。何のお話をしていらっしゃるの？」〈13〉——。なにしろパリで手紙を受け取った瞬間から、或いはもっと以前、譬えばダンス・ホールで踊っているときからすでに女は母の世界とは別の処に住んでいるのである。ホテルのボーイから一年前のコペッタの事故死を教えられてもかの女が信じなかつた（或いはかの女にはどうでもよかつた）ことはいまさら付け加えるまでもなからう。

翌くる早朝女は海へ出て行く。断わっておくがかの女が舟を出す前に靴と靴下を脱ぎ帽子を浜に投げ捨てた（テキスト十四頁三十三―三十四行）のは、一年前コペッタが帽子をかむってこなかつたのと同じ意味を持つものである。つまりこのちよつとした描写からわたしたちはこの船出もまた戻ってくることはない旅立ちであることを知らなければならぬのであつて、べつに海水に濡らさぬ用心からではないのである。それはさて、あのひとは先に行っている—— Er ist voraus. 〈14〉——という奇妙な確信を胸に不安に嘖まれながらもコペッタを捜し求めるかの女を、しかし烈しい雨と風にももの凄まじく荒れ狂う海は仮借なく撃つ。そして海がかの女に恩寵を顕わすのは

かの女が力尽きて一切の努力を放棄した——」かの女はもはや麻痺してしまつて權をほおり出し、突如激しく啜り泣きだした（へ15）——ときである。このこともまた海によって象徴されるなにか巨大なものの存在の意味を明かすひとつの契機であろう。ほおり出された權にふとありもしない美しい花文字の名前を見たように思うのはわたしひとりだろうか。がそれはともかくいま忽然として浪間からコペッタが姿を現わす。

浪の頂きから幽暗たる形姿が小舟のなかへ躍りこんだ。ブラジル人が舷に黙して座し足を漕手席の上へぶらさげていた。

ゆつくりとかれは右腕をあげ、歓声をあげて舟底から身を起す女を退けた。深い黒い眼がもの問いたげにかの女を、その肉付きのよい女らしい顔を、熟れたその唇を、赤い眉の下のいまや放埒に燃えるその小さな生きもののよくな眼を凝視めた。それからかれの視線はかの女の傍らをすり抜けた。かれは腕をおろし、恰かも襷に倒れこむように浪に向かつて後ろざまに体をほおつた。

（へ15）

かれはまたも女のなかに不可能を見たのだろうか。しかし女はあのとときの女とすでに違っていなければならぬ。一年前にこの町を去つたあの日からの女はひたすら男の歩んだ同じ道を歩み続け、ふたりの軌跡は女が再びこの町へ帰ってくる途中の鉄道までも男の利用したそれと一致させることによって殆ど寸分の狂いもなく重ね合わされた筈である。すなわち、肉付きのよい *voll*、女らしい *frauenhaft*、熟れた *reif* といった形容詞は悉くあの老嬢と無縁のものなのだ。それだからこそ——

かの女はかれがゆっくりと頭を巡らすのを見、陶醉した見開いた眼が自分の方に向けられるのを見てあとを追って身を躍らせた。詰めものをしたような太い腕がかの女に絡みついて、いま、かの女は笑声をごろごろと喉にからませながら頭をかれの脹れあがった頭に押しつけた。そしてかれらはひとつになつて豊潤の浪に触れた。と、かれの顔が若やいだ。かの女の顔が若やぎ青春に輝いた。かれらの口は互いに離れず、眼は落とされた眼蓋の裏で互いに見交わしていた。

〈15f〉

嘗て海に落ちてゆく男の眼が瞑つて (verschlossen) いたのに対してここでは見開いて (aufgeschlossen) いるというそれ自体細かい相違にはしかし充分注意する必要があるが、それはさて、海中における抱擁において初めてなにかが完成した。ふたりの顔を輝かせる青春の若やぎこそかれらの新たなる世界での生命の誕生を啓示するものでなければならぬ。錐揉むように没してゆくふたりの上に緋の闇が落ちかかる最後の暗示的な一節は美しい。だが緋の闇とはなにか。譬えばローマ皇帝や枢機卿の緋の衣を持ち出すまでもなく、緋色が視覚を通してわたしたちに訴えるものは華麗と深みとそして高貴であろう。さらに闇とは。それはものみながその形姿を喪う世界である。個の存在を峻別する視覚的属性の一切を消失せしめる世界である。早い話が花文字の向う側の世界、例のアノニミテートの世界である。物語りの結末が突然落ちかかる緋の闇に包まれるときふたりの死はもはや単にいのちの終りといったものではない。すなわちふたりにとってまず逃避としてあつたその死は同時に謂わば至福への到達であり、さらに言うなら新たなる甦りとなるのである。日常性の支配する世界に存在の座標を喪つたふたりの人間をその個という名の桎梏から解放放ち自らの懐ろにやさしく抱きとめる巨大なる海原、なにか根源的な存在の持つ窮め難い神秘的な力を感じさせる宏大無辺の大海、それはなにか。

アルフレート・デーブリーンの最初の短篇集『たんぽぽ殺し』<sup>註3</sup>に収められた作品、とはすなわち一九一〇年から一二年にかけて『デア・シュトウルム』誌に掲載された一二篇の作品のことだが、そのすべてが執拗なまでの心理分折と意識下世界の追求に特徴づけられているにはおおかたあの世紀末から二〇世紀初頭にかけてのヨーロッパ精神風土がなんらかの意味において与って力があつたであらうことは、以下のようなごく大雑把な考察からさえ容易に首肯し得るところと思われる。

わけの判らぬ心靈論や神秘論などの横行したなにか屍臭芬々たるあの大きいなる一転形期を手っ取り早く片付けるなら、それはいまひとたび人間存在の危機が叫ばれた時代であつたと言えよう。いまひとたびと但し書きを付け加えたのは言うまでもなく神学及び哲学が科学にその最終的判決権を奪われたあの近代という時代乃至世界の成立の瞬間においてわたしたちの歴史がすでにいち度人間存在の危機なるものを経験した筈だからである。もちろんこんどの場合実証的理性に嘗ての神学哲学の役割がふられていることは断わるまでもないだろう。ところで転形期という言葉はいま価値転換期という言葉と殆ど同義である。あらゆる領域における価値の転換、というところまではいかなかったにしても一切の既成価値体系の土台が揺るぎだし軋み音をたて始めるなかで、人間精神はまたもや自らの身の置き処を喪ってしまった。ホルトウーゼンにならって言えばunbehautの状況にほおり出されたわけである。身の寄る辺無さを背負わされてあらゆる精神が新しき方向を模索した。論理的思惟の奥処にあるものを求めてシヨーペンハウアー、ニーチエ、ベルグソン、フロイトらに先導された浮遊する精神は殆どの場合内面

化へのおぐらい徑へ彷徨いこんでいった。とりわけ二十世紀の最初の十年間においてこうした動きが、それは必ずしも新たななる宗教へと繋がりはしなかったにしても、一般的に非理性主義 Irrationalismus という言葉で包括される方向へのめりこんでいったのは周知のところであろう。それは造形美術の分野では言うまでもなく表現主義からダダイズム、シュール・リアリズムという方向を辿ったし、また文学の領域にあっては譬えばフランス象徴主義、ジョイス或いはウルフなどの所謂「意識の流れ」、そして美術と殆ど並行して現われる表現主義文学、ダダ文学といった風に展開していった。夢と幻覚、不可視の意識下世界がいよいよ主題の中心に押し出されてくるのである。

アルフレート・デーブリーンが生まれた一八七八年とはまさにヨーロッパがひとつの時代の終焉を迎えつつあった時期にあたり、ベルリオンで過ごした青春の日々にかれもまたこうした零囲気に否応なく引きこまれていたことは、《ぼくはおそろしく沢山のものを、それも所謂文学よりもむしろ哲学を（まだギムナジウムの学生時代だから一九〇〇年までのことだが）、スピノザやショーペンハウアーやニーチェを読んだ。とりわけ力をいれたのはスピノザだった《だとか、》その小説は「愛と尊敬をこめてヘルダーリンの霊に」<sup>註4</sup> 献げられたものである（ヘルダーリンの詩集をぼくは二六時中離したことはなかった）<sup>註5</sup> などとかれ自ら言っているところから瞭らかである。だが自らの内部にあるそうした傾向をそれでは自身どう見ていたのだろうか。

早くからぼくは自分の性が宗教と形而上学に傾いていることに気付いていた。——そして逃がれようと努めた。ぼくはおそろしく沢山のものを、それも所謂文学よりもむしろ哲学を（まだギムナジウムの学生時代だから一九〇〇年までのことだが）、スピノザやショーペンハウアーやニーチェを読んだ。とりわけ力をいれたのはスピノザ

だった。

なに故に形而上学、宗教から逃がれようとしたのか。たぶんそれらがぼくをふたつの存在様式に分離したからだろう。ぼくは自分の心を奪うものについて喋ることが殆どできなかった。学生時代といえど議論に明け暮れるものだが、その頃のぼくときたら精神的な助産婦となってくれた筈のものにはなにひとつ、また誰ひとり出遭わなかった。だものだから市民社会の住人たるぼくはどこまでもひとりの医学生であり、世界の事象に多大の関心を抱きそのなかを能う限りうまく（無秩序に、これといった規律も持たず、なんの指令も受けぬままに）動きまわるひとりの人間であった。内面ではしかしながらこの人物は特殊な姿をとっていた。外側の世界のあの医学生、あの漫然と日々を送っている男と言ひ争ひ決して諒解し合うことのない、そういう姿を。それはおよそ諒解ということを知らぬものだった。

（『エピログ』<sup>註6</sup>）

己が内部に渾のように激むものを要するにかれは払拭したく思った。それはかれにとって、いささか大仰な表現を用いるなら、乗り超えられるべきものとしてあったのだ。その後かれの内なるものは様々に変貌しながらもついに乗り超えられ得なかったのだが、しかしさしあたってはそれはどうでもよい。またかれが自分に纏わりつくその得体の知れぬものの存在をはたしてしかと捉え得たうえでの拒絶の姿勢であったのかどうか、どうでもよい。ここではかれがなんとか振り捨てようと身を蹴っていたことが判れば充分である。すなわち『たんぽぽ殺し』一二篇はまさにこうした内なる闘いのなかから生まれたものなのである。因みにそのいくつかはすでに一九〇四、五年頃に書かれているという。

さて話を再び『帆走』に戻すことにする。一篇が甚だ幻想的雰囲気の中に没しているように見える理由を考え

る場合、単に譬えば人物や背景の輪郭・特性を描出する言葉の不足を挙げるだけでは片付きはしない。むしろそれはここに使用されたあらゆる言葉がそれぞれに重層的意味を担わされている為と考えられる。つまり言葉はそこでは一方において本来的に機能しつつ、ということはリアルな事物をいちいち名指しつつということだが、同時に他方において絶えずそれ自身が新たな意味を獲得してゆくという謂わば二重構造性を持つのだ。すこし乱暴に言いきってしまえば、『帆走』の言語はもはやわたしたちの世界をなぞる言語ではない。そうではなくてまさにそれ自体が新たな現実を生み出してゆくものとしてある。

例の、女がパリのダンス・ホールで踊る場面を想起してみれば事情はおのずと瞭らかだろう。そこでは慥かに最初は女が踊っているのだが、いつの間にかそれへコペッタのイメージがオーヴァー・ラップし女でもあれば男でもあるといった奇妙な映像をわたしたちに喚起する。むろんこの場合使用されているいくつかの言葉が船上の男の描写に用いられたものと類似しているということも無視するわけにはゆくまい。だが最後の二、三行に至ってわたしたちにはもはや女の姿も男の姿も見えなくなってしまう。むしろ、謂わば、踊るという行為だけが行為者から剥落しほおり出されていると言っているいいかも知れない。

ところで一九一〇年デーブリーンは『カリユプソとの対話。音楽について』<sup>註7</sup>と題してひとつの音楽論乃至は芸術論を、作家自身の言葉を借りるなら音楽美学論 *die Musikästhetik* を『デア・シュトウルム』誌に何回かに分けて発表しているのだが、ここがかれは、真の音楽は世間一般が考えているような人間の感情の表現などといったものではなくそれはそもそもそれ自体の法則を有する音の自己充足的王国である、といった風な意味のことを述べている。譬えば絶対音楽などというのは簡潔直截に言えばたぶんこういうことになるのであろうが、しかしまあそんなことはどうでもいいのだ。わたしにとって重要なのは、『帆走』に使用された言葉の本質がここに余すところなく

解き明かされているように思われるということである。言葉というものを観念の表象と定義づけることが正しいか否かはともかく、「わたしたちが「ひとは言葉によつてものを考える」と言うときそこにいう言葉はおおむね現実世界の事象にその存在の基盤を置いて考えると考えてよからう。それはいちいちの事象なしにいちいちの言葉は成り立たぬといつたていのものなのだ。手っ取り早く、わたしたちの日常語がまさにそれであろう。『帆走』の言葉は、言語の現実事象とのそうした関わり合いを言語にとつての極樁と看做しそれを否定し克服しようとするところから生まれている、とわたしは考えるのである。デーブリンが『未来派の絵画』<sup>註9</sup>といつた一文をやはり同じ『デア・シュトウルム』誌に書いて未来派のために熱狂的に笛を吹いたのは一九一二年のことだが、その頃のかれの言語観をおおよそこんな風に理解するとき、あのイタリア未来派のなかにすでに久しく自らの内に育ててきたものと殆ど同質のなにかをかれが発見していただであらうことは想像に難くない。また文学における未来派の公認の先達といえはマリネッティとなるのだが、かれが激しい口調でぶちあげたラディカルな言語革命<sup>註10</sup>にしたところがデーブリンの眼から見ればさほど衝撃的なこと新しさを持つものでもなかった筈である。なにしろさきの『カリユプソとの対話。音楽について』は発表こそ一九一〇年と遅れたが書かれたのは実に一九〇六年のことなのだ。もつとも『未来派の絵画』から一年後には早くも未来派に三下り半(『未来派言語技術—マリネッティへの公開状』<sup>註11</sup>)を叩きつけ、さらにまた『デア・シュトウルム』の芸術家たち、つまり所謂表現主義ともやがて袂を別つてゆく<sup>註12</sup>ことになるのだが。

ところで作家の文学に対するものの考え方が方法論として顕われてくるときそれが言葉を手段としそして同時に目的とすることは、言葉こそあらゆる文学作品における唯一の実体である以上言うまでもないことだが、さきに見たような言語或いは言語に対するものの考え方の場合にはその背後に作家が自らを観察者 *Beobachter* としてでは

なく、しかしそうかといって単なる創造者 *Schöpfer* としてでもなく、謂わば傍観者 *Zuschauer* として自覚するという意識的姿勢があると考えられる。傍観者という意識的姿勢とはいささか奇妙な響きを持つ言葉だが、繰り返しを懼れずに言うなら、書きつけられたいちいちの言葉がある世界をなぞるのではなくてそれ自体ひとつの現実を構築してゆくとき、言葉を書く（言葉で書く、のではない）ということが正確にいかなる意味を持つのかはともかくとして、書くとも書く人間はそのとき言葉の自転に耐えなければならぬ。傍観とはそこではほんやりと突っ立っているのとはわけが違うのだ。書き手のものの考え方と書かれた言葉との相互関連、とはつまり簡単に言っ  
てしまえば、書く、ということ謂わば現場の作業過程として考えるときそこでは方法論の視覚的現在化として言葉が書きつけられるのか、或いはともかくにも書かれた言葉そのものが方法論乃至はさらにその奥にある作家の文学観といったものを規定してゆくのか、ということであるがこのあたりの事情には通り一遍の説明や理解を拒否するなにかがあるように思われる。要するに文体の問題ということになるのであって、デーブリンも他の数多の作家と同じように自分の文体は素材 *Stoff* が決定するといったような意味のことを言っているが、そしてこれはたぶんその通りなのだろうが、しかし仮りにそれが他に言いようのない科白であるとしても余りに漠然としており、文体という問題のまわりにつねにたちこめる曖昧さの霧はなお霽れはしないのである。が、まあそれはそれとして、言語の捉え方から見る限り一九一〇年前後のデーブリンは傍観者の立場を志向し、『帆走』に見られるようにその題材を実在 *Wirklichkeit* の世界の外に求めることによつてのみならず言語そのものによつても新たな世界  
の現出に腐心したのである。かりに現実性を放棄してでもかれはそれを選んだ。『帆走』がついにわたしたちを象徴性の世界から連れ戻さない所以であるが、そしてこのことは『帆走』一篇にとどまらず、短篇集『たんぽぽ殺し』の作品はすべて言葉それ自体が紡ぎ出す世界、或いは同じことだが言葉自身の自転によつて生み出されてくる謂わば虚構

の現実のなかに充足しそのなかで完結してしまっていると言つてよいだろう。

さてそこで譬えば文学作品の完成といったものを考える場合にこの種の自己充足性または自己完結性こそその最も大きな一要素として挙げる事ができると思うのだが、しかしそのとき書くとはいつたかどうか、一般論はさて置き、さきに述べたように言葉の自転運動に耐えつつ傍観する立場を選んだデーブリンに於いて言葉を書きつけることははやなんらかの獲得を意味するものではなくて、それはつねに捨てる行為としてあつた筈なのである。念のため急いで付け加えておくと、ここに言う捨てるとは捨てるという言葉が本来的に帯びている負的ニュアンスをどこまでも喪わないものであつて、譬えば死して成るのようにならば負符号付きの行為の積み重ねや貫徹による正符号付き行為への幸福な転換といったものの契機はそれ自体毫も内包しない。話を前に戻してここで一気に言いきつてしまえば、デーブリンにとって内なる滓を拭い去るためにはこの言語、謂わば捨てる、言語で書くよりなかつたということなのである。後年『エピロオグ』のなかで往時を回想しつつ、《結局のところぼくはいつでも、終つたということに満足していたのだ》と言ひ、《ぼくはそれらを拾ひあげそれらを書き下ろしそれらを自分から払い落した。それからそれらは印刷された。ぼくはもはやそれらと縁もゆかりもなくなつたことが嬉しかった》と言つてゐるのは興味深い。

自らの内なるあらゆるものを、一切を対象化し価値を奪うその筆にのせてひとつひとつ書き、書くことによつてかれは捨て、捨て去つていった。若き日のデーブリンの文学には、かれがその一時期 *L'art pour l'art* の文学に色眼を遣つたこともあるからといって言うのではないが、芸術による現実参加への意志などたぶんなかつただらうと思われるのだ。いやそれどころか、ジャーナリズムにおけるかれの三面六臂の活躍を考え併せるなら、そんなものはてんから斬り捨ててしまつていたと言つてよからう。書くという行為はするときおそらくは苦闘と遊戯の迫間

で危うく成立していたのもあろう。そういう無頼の生きざまであったのだ。譬えばかれが当時かれの周囲にいた芸術家たちよりほぼ十歳年上であったということが、別の言い方をすればかれの初期の作品のいくつかがそれが書かれた時点から相当の年月を経てしか発表されなかったということが、そしてその故に作品が世に出たとき新しい文学の旗振りたちはかれに時代の最も新しい浪のチャムピオンとして拍手喝采を浴びせたが当の本人にしてみれば新しい浪など疾うの昔にのりきり、済みのものであり自身はすでに別の方向に向って一步踏み出したあとだったということが、未来派に熱狂し表現主義に接近ししかしそれぞれから相次いで離反していったという事実の裏になにほどこかの重みをもってあったにしろ、その華々しき転身或いは変貌は結局のところ本質的に文学に対するこのような殆どノンシャランとも言ってよい無頼の姿勢と切り離し得ないと思われるのである。それはさらに言うならば、カトリシズムへと急激に傾斜してゆく契機となったところの言ってみればかれの人生劇場最後の幕開きを告げるあのキルケゴール体験にも見られるのではないだろうか。かれは言っている――

それからキルケゴールの姿が大きく現われてきた、一九三六年のことである。ぼくは一卷また一卷と貧り読んでいった（おお、あの頃ぼくの眼はまだよく見えていた。ぼくはいくらでも読むことができたのだ）。ぼくは長い文章を書き抜いてはノオトを一杯に埋めた。かれはぼくを揺さぶった。かれは誠実で、醒めていて、真摯であった。その学問的結果よりもむしろその方法が、その方向が、その意志が、ぼくの心を捉えたのだった。かれはぼくを真理へではなく誠実へと駆りたてた。

べつだんここでわたしはかれのキルケゴール体験について詳述する積りはないが、ことの序でにひと言言っておけば、キルケゴール体験はまさにかれの今日こんにちまでの生きざまの全的否定であったのだ。だがそれは要するにその行き方という点においてかれを撃つたのである。すなわち誠実 *Redlichkeit* というまさしく様式がかれの存在の核を射ち抜いたのである。おそらくは魂の最も奥深い処でかれを震撼させたであろう思想を、にも拘らずそうした観点から捉えていたことはどうも慥かなことのようにである。もつとも、いまにも拘らずと言ったが、かれの精神の有りようつまり行き方の中核というものを考えればここは当然のことではあるがと言うべきであつたかも知れぬが。

闇を斬る匕首のようにそれが生命いのちの一瞬の閃光を放って、初期の短篇群のひとつひとつは無頼の作家の手から落ちていった。それらひとつひとつは作家にとってそれぞれに謂わばア・ポイント・オブ・ノーリターンとも呼ばれるべきものであつた。それもその言葉に纏わりつくセンチメンタルな甘酸っぱさを抜き去つたまさに苛酷なひとつの帰らざる点であつたのである。

註

- 1、以下◇内の数字はすべてテキスト Die Ermordung einer Butterblume (Walter-Verlag 1962) の頁数を示す。
- 2、Die Segelfahrt.
- 3、Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen. (Bei Georg Müller, München und Leipzig 1913)
- 4、かれが Primaner のときに書いた小説 “Den Manen Hölderlins in Liebe und Verehrung gewidmet” を指す
- 5、“Stille Bewohner des Rollschrancks” (1927) 同。
- 6、“Epilog” (1948)
- 7、“Gespräche mit Kalypso. Über die Musik”
- 8、Herwarth Walden 宛の葉書 (Alfred Döblin: Briefe, Walter-Verlag 1970. S. 52) 参照。
- 9、“Die Bilder der Futuristen”
- 10、Emillio Filippo Tommaso Marinetti の “Manifest des Futurismus” 及び “Technisches Manifest der futuristischen Literatur” 参照。
- 11、“Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F. T. Marinetti”
- 12、“Von der Freiheit eines Dichtermenschen” (1918) 参照。
- 13、“Epilog” 参照。
- 14、譬えども Lothar Schreyer, Georg Trakl, Georg Heym, Oskar Kokoschka, Ernst Toller. など。

主要参考文献

- Alfred Döblin : Die Ermordung einer Butterblume. Ausgewählte Erzählungen 1910–1950.  
(Walter-Verlag 1962)
- Alfred Döblin : Aufsätze zur Literatur. (Walter-Verlag 1963)
- Alfred Döblin : Die Zeitlupe. Kleine Prosa.  
(Walter-Verlag 1962)
- Günter Grass: : Über meinen Lehrer Döblin und andere Vorträge.  
(Literarisches Colloquium, Berlin 1968)
- Walter Jens: : Zueignungen. 11 literarische Porträts.  
(Piper-Bücherei 1962)
- Kasimir Edschmid: : Frühe Manifeste. Epochen des Expressionismus..  
(Hermann Luchterhand Verlag 1960)
- Text und Kritik : Zeitschrift für Literatur.  
(Verlag Dr. Rudolf Georgi, 1966, Nr 13/14)
- Ernst Ribbat : Die Wahrheit des Lebens im frühen Werk Alfred Döblins.  
(Verlag Aschendorff 1970)
- Monique Weyembergh-Boussart: Alfred Döblin. Seine Religiosität in Persönlichkeit und Werk.  
(H. Bouvier u. Co. Verlag, Bonn 1970)