慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	メエルシュトレエムの視えるとき : E. ユンガーとE.A. ポオの渦モティーフをめぐって
Sub Title	Wenn der Maelström sichtbar wird
Author	内田, 賢太郎(Uchida, Kentarō)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2019
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.36 (2019. 3) ,p.28- 53
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	論文
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20190331-0028

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

メエルシュトレエムの視えるとき

――E. ユンガーと E.A. ポオの渦モティーフをめぐって――

内田賢太郎

1. 序論

エルンスト・ユンガーは『冒険心　第一稿』[1] の中で、奇妙な思考実験を書き留めている。水平方向に、等間隔の距離を保ち固定された無数のブリキ板の上へ、人間が落下してゆくというものだ。加速度を帯び、終わることのない落下の中で、ブリキ板の割れるけたたましい音は響き続け、落ちてゆく者の意識は解体されてゆく。この一連の経過をユンガーは、驚愕のメタファとして語る。思考実験に続いて驚愕や恐怖、不安の差異が考察されることからも、この記述はユンガーの驚愕論の一端と見なしうるものだ。

この落下モデルを、ユンガーが『冒険心』で提唱する特異な知覚論、すなわち「立体的知覚手法（stereoskopische Wahrnehmungsweise）」に代表される知覚を読み解くための最も重要な鍵の一つと主張するのが、ユンガー研究史上、一つのメルクマールと目される『驚愕の美学（Die Ästhetik des Schreckens）』[2] の著者、カール・ハインツ・ボーラーである。ボーラーが『驚愕の美学』を刊行する 1978 年以前、ユンガーはその政治思想を論じられるのが常であり、20 年代から 30 年代の初期作品に散見されるプレファシズム的傾向に、関心は集中していた。これに対して保守派のユンガー評

---

1) Ernst Jünger: Das abenteuerliche Herz. Erste Fassung. Aufzeichnungen bei Tag und Nacht. Sämtliche Werke in 18 Bänden. Bd.7. Stuttgart 1979, S.31-176. 引用の際は本文中括弧内に頁数のみを示す。

2) Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk. München/Wien 1978.

も、彼の政治傾向への言及を避けるあまり、戦後の隠者めいた象徴主義にばかり向かっていた。このような状況下で書かれた『驚愕の美学』は従来の議論とは異なる観点から論じられている。すなわちボーラーは、左派右派両陣営の姿勢を批判しつつ、ユンガーの初期作品の再評価をすべく、〈政治のユンガー〉に対して、〈美学のユンガー〉の重要性を強調する。[3)]

ボーラーのこの書の画期的とされた点は、ユンガーの『冒険心』を中心とするテクストを、エドガー・アラン・ポオのメエルシュトレエム、ボードレールに代表される世紀末の唯美主義（Ästhetismus）、戦間期のヴァルター・ベンヤミンのショック理論やカール・シュミットの決断主義といった古典的モデルネとの観点から考察するところにある。一方、この考察が時にポレミックとも評されるのは、その際ユンガーのテクストの持つ政治的側面を、決してないがしろにするのではないにしても、自身の試みのために大胆に切り捨てる点に、また驚愕を第一次大戦後の知覚論における鍵語として、ノヴァーリス、ボードレール、ポオの系譜にユンガーを連ねて、ややもすれば強引な根拠づけで論ずるその牽強付会ぶりにあるのだろう。

ボーラーのユンガー解釈はかまびすしい議論を呼び起こした。それはユンガーの認識論にシュルレアリスムとの近似を見出すボーラーの結論が妥当なのかどうかをめぐる議論でもある。たとえばトーマス・キーリンガーはボーラーの理論同様、シュルレアリスムとユンガーの親近性を論じたが、[4)] ヨーゼフ・フュルンケースはシュルレアリストたちにとって重要な、大都市パリのエフェメラが作る事物世界が、ユンガーの『冒険心』には見られない点などを指摘し、その親近性を表層的なものにすぎないと述べる。[5)] ボーラー以前に、フォルカー・カッツマンは魔術的リアリズム

---

3) Vgl. Horst Seferens: »Leute von übermorgen und von vorgestern«. Ernst Jüngers Ikonographie der Gegenaufklärung und die deutsche Rechte nach 1945. Bodenheim 1998, S.43.

4) Vgl. Thomas Kielinger: Der schlafende Logiker. Über Ernst Jüngers Surrealismus. In: Merkur 29/10 (1975), S.930-946.

5) Vgl. Josef Fürnkäs: Ernst Jüngers Abenteuerliches Herz. Erste Fassung (1929) im Kontext des europäischen Surrealismus. In: Hans-Harald Müller/Harro Segeberg (Hg.): Ernst Jünger im 20. Jahrhundert. München 1995, S.59-76.

という概念からユンガーの知覚論を展開したが、[6] ユーリア・ドラガノーヴィクはこの概念をシュルレアリスムよりもより近いと論じている。[7] またヘルムート・キーゼルはフュルンケースのボーラー批判を継承し、ロマン派とボードレール由来の象徴主義的万物照応の融合を見る。[8] このようにユンガーの知覚論のカテゴライズは『驚愕の美学』以降も盛んに論じられ、美学のユンガーの一テーマとなった観もある。近年はライナー・ヴァスナーがスピリチュアリズムから、[9] トーマス・レフラーがその秘教性から解釈するように、[10] 決着は未だについていない。

批判や反論も多く生む一方で、『驚愕の美学』の重要性は、疑いえない。それはその後、美学のユンガーを論ずる者がさほど出なかったにせよ、ボーラーの分析が結論こそ許容されなかったにせよ、分析それ自体は殆どそのまま継承されていることが雄弁に物語っている。また研究史における落下モデルの扱いを見てもよくわかる。ボーラー自身述べているように、このモティーフは彼以前はほとんど顧みられず、言及されても知覚論の議論としては扱われてこなかった。[11] ところがボーラー以後は、彼の分析がほぼ定説化されて受容され、看過できないモティーフと見なされている。例えばフュルンケースは、ボーラーが述べるユンガーとシュルレアリスムの親和性を批判する決定的な論考を物したとされるが、彼でさえ落下モティーフの分析はボーラーのそれを受け継いでいる。ブリキ板の落下モデルの章は短いながらも、決して容易には読み解けない。ジュリアン・グ

---

6) Volker Katzmann: Ernst Jüngers Magischer Realismus. Hildesheim/ New York 1975, S.15-106.
7) Vgl. Julia Draganović: Figürliche Schrift. Zur darstellerischen Umsetzung von Weltanschauung in Ernst Jüngers erzählerische Werk. Würzburg 1998, S.86-95.
8) Vgl. Helmuth Kiesel: Ernst Jünger. Die Biographie. München. 2007, S.363ff.
9) Vgl. Rainer Waßner: Die letzte Instanz. Religion und Transzendenz in Ernst Jüngers Frühwerk. Nordhausen 2015, S.75-87.
10) Vgl. Thomas Löffler: ›Zauberhafte Wirklichkeit und Wirklichkeit des Zaubers‹. Apokalyptische, esoterisch-hermetische und gnostische Traditionen im Werk Ernst Jüngers. Heidelberg 1988, S.23-28.
11) Vgl. Bohrer: a. a. O., S.574.

ラックに「紋章学的」[12] と言わしめた作家らしい、入り組んだメタファからなる散文である。このような難解なテクストが、ボーラーの分析の他にはほとんど出されていないのは奇異にも映る。

ボーラーの分析とはどのようなものか。さしあたり論の流れを述べれば、ボーラーは冒頭で紹介したユンガーの落下モティーフを、ポオの短篇「メエルシュトレエムに呑まれて」[13] の大渦巻、メエルシュトレエム（Maelström）と比較し、そこにモティーフの親和性を見出す。その上でこの渦に、ポオが繰り返し描いた深淵への落下というテーマを、また渦に落ちる者の特異かつ鋭敏な知覚を認め、それをそのままユンガーにも読み取ろうとする。こうして深淵への落下は驚愕体験にして知覚体験であると結論づけられる。[14] たしかにこの見立ては、ユンガーにおいてもポオにおいても当てはまりはする。しかしそもそもが単純化されている上、メエルシュトレエムを深淵への落下に限定し、ポオの短篇における渦の意味の多くを切り捨てている点は看過すべきではない。実際ボーラーは深淵への落下と驚愕を結びつけることに早急であり、結果ユンガーの落下モデルとメエルシュトレエムに見えるのは表層的な類似に留まっている。にもかかわらずボーラーの分析は、これまで彼の説に批判的な論文においてさえ、検証されてこなかった。落下モデルの解釈も、深淵への落下を意味し、驚愕と鋭利な認識との結合を示すとするボーラー以外の見解も、ほとんど出されていない。[15] その前提の上でなされるユンガーの知覚論のカテゴライズをめぐる議論は、一見活発に見えてもどこか硬直化した印象も残す。

本稿ではボーラーの分析の再検討を試みる。落下モデルにユンガーが後に好んで言及するポオの大渦巻＝メエルシュトレエムとの連関を見出し、

---

12) ジュリアン・グラック『偏愛の文学』中島昭和訳、白水社、1978 年、253 頁。グラックはこのことばを、ユンガーの『大理石の崖の上で』を評する際に用いているが、あくまでもユンガー作品の全体的な印象として述べている。

13) E.A. ポオ『ポオ全集』第二巻、小川和夫他訳、東京創元社、1976 年、43-63 頁所収。

14) Vgl. Bohrer: a. a. O., S.177-181.

15) ボーラーとは異なる解釈としては、たとえば落下に作者と読者の関係を見出すドラガノーヴィクのそれが挙げられる。Vgl. Draganović: a. a. O., S.95-98.

比較の俎上に載せたのはボーラーの炯眼である。しかし深淵との連関へ拙速に滑り落ちてゆく彼の議論は、見直す必要がある。そのため本稿では、この比較の意義は認めた上で、ポオの渦モティーフを、またポオの作品におけるメエルシュトレエムの意義を追ってゆく。その上でブリキ板の落下や認識論を、渦モティーフの元に読み直してゆきたい。

2. 認識と驚愕

この章では落下モティーフへ目を向ける前に、まずユンガーの知覚論において驚愕がいかに重要かを確認したい。ユンガーの知覚論と驚愕が密なる連関を見せていることは、ボーラー以後ほぼ定説化され、時にユンガーの言う驚愕とは「理性批判」[16] でもあると指摘されもする。なぜ驚愕がかくまで意義深いものとして語られるのか、またその意義深い驚愕とはどのようなものなのか。これらの問題を探るため、まずはユンガーの知覚論の前提となる二層構造による世界把握を確認したい。

『冒険心』では現象は表層と深層の二層から成るという把握が繰り返し綴られている。表層とは生の昼の側であり、整合性や合理性を備え、19 世紀的な理性によって把握しうる現象である。他方、深層とは夜の側で、理性では到底掴みえない領域だ。そのためそこに属するものは、魔術的なもの、驚異的なものと呼ぶよりほかにない、予感以外は叶わない現象である。この二層にユンガーは対立関係を見る。すなわち理性や合目的性は、深層の力を駆逐しようとする。だが深層の力は表層の攻撃では決して潰えることのない根源的な力として語られる。この見立てから読み取れるように、表層は副次的、深層は本質的と捉える思考が、ユンガーには一貫して見受けられる。

このような幾分ナイーヴとも言える世界把握は無論、1920 年代においてさして目新しいものではない。肝要にして独特なのはむしろ、後述する深層と表層の関係性に注がれる細やかな観察であろう。

ユンガーの拘泥する驚愕、すなわちただ何かに驚くに留まらない驚愕に

---

16) Georg Streim: Das abenteuerliche Herz. Aufzeichnungen bei Tag und Nacht (1929). In: Matthias Schöning (Hg.): Ernst Jünger-Handbuch. Stuttgart 2014, S.93.

ついて思いめぐらせるとき、この深層の力は示唆に富む。深層の力についてユンガーは「驚異的なもの」や「魔術的なもの」の他「秩序をも生み出す混沌とした豊穣」など、過剰なレトリックを用いつつも始源的なイメージとして表すのが常である。それをライナー・ヴァスナーは端的に、「包括的なもの（Umgreifende）とまとめている。ヴァスナーはこの「包括的なもの」を、第一次世界大戦の戦場で体験した「始源的な力（Elementargewalt）[17] と見なし、処女作『鋼鉄の嵐の中で』から一貫して続く考察のテーマであると述べる。さらに、当初それは謎めいた原初の力として描かれていたのに対し、『冒険心』ではこの力を戦場に限定せず考察するようになり、その結果宇宙的かつ自然史的な力として扱われていると、その眼差しの深化を指摘する。[18]『冒険心』はしばしば、タイトルにも刻まれた Herz の用法にも明確なように、生の哲学の影響が強いと指摘されてきた。[19] ヴァスナーはこの見立てから一歩踏み込んでユンガーの描く生を論じ、「包括的なもの」に『労働者』で多用される das Elementarische の原型を見ている。

深層が内包する始源的な力は、表層に立つ者にはただ予感されるだけだ。換言すれば、予感によって感受することはできる。つまり、表層に深みからの形を持たない力がわずかに滲んだとき、その波紋を予感のもとに正確に捉える、そのような観察の可能性は残される。表層は副次的ではあるが、深層と連動している。このとき表層は、取るに足らぬものではなく、深層の力を伝達する独自の構造を備えた観察対象となる。表層からいかに深層を見きわめるかがユンガーの知覚論の課題となるのはこのためだが、そのプロセスは複雑であり、静的になされるものではない。ユンガーは言う、「見ることとは、最高度に荒々しい一つの運動過程である」（S.62）と。観察は動的であり、しかもその過程が強調される。そのため深層の驚異的なものとの接触は以下のように、観察の過程が焦点化されて描かれる。

驚異的なもののこの後ろ盾は強く、意識にとって明瞭なものよりも強

---

17) Waßner: a. a. O., S.77.

18) Vgl. ebd., S.79.

19) Vgl. Steffen Martus: Ernst Jünger. Stuttgart 2001, S.73.

力であり、しばしば肉体さえも包括してしまう。そのため驚異的なものを感受する感覚を持つ者にとって、現実世界におけるその急襲は、おそらくは自身の身をもって経験される。魔術的展望がひらけてくる瞬間の平衡障害として、呼吸や鼓動の停止として、知覚の電撃的な消失として、またその再びの目覚めとして。ある種の風景の光学的な侵入の後、世界はなにかしら変化してあらわれるのだ。(S.62)

着目したいのは驚異的なものの感受が痛み、肉体的なダメージとして描かれている点であり、更にその痛みの種類である。平衡障害は目眩や不安定な足下を示唆する。それが魔術的な展望の開ける瞬間に、とはつまり深層へ向かう瞬間に生じるため、表層から深層への移行には落下のイメージが見えてくる。呼吸や鼓動の停止はショック、驚愕体験をあらわし、知覚の消失と再生は、知覚を可能にする意識様態の決定的な変化をあらわす。つまり通常の、「生の昼の側」(S.67)の意識が持つ限界が突破され、夜の意識へと向かう。この変化を経たとき、ある種の風景が光学的に侵入し、世界は新しい風貌を見せる。この叙述からは、驚愕を経て変容した意識が獲得する、視覚の重要性が窺える。

驚愕と知覚は、意識の決定的変容を介して繋がる。驚異的なものと接触し、驚愕し、一線を踏み越えた意識には、理性では掴みえなかった世界が見えてくる。ユンガーの驚愕が理性批判となりうるのはこのためである。また、いくら驚きがあったとしても深層の驚異的なものとの接触がなければ、それはユンガーの言う驚愕には含まれない。〈痛み〉というユンガーの別のモティーフと同様、知覚を変容させるべく動員する、最も強度の高い感性的認知と言われる所以もここにある。[20] 驚愕は知覚と、特に視覚と結びつくからこそ意義深いものとなる。真の観察が動的であるという先の言葉は、この両者の結合から考えるべきであり、落下モティーフもまた、この関係性を踏まえた上での考察が要される。

---

20) Vgl. Fürnkäs: a. a. O., S.64.

3. ブリキ板の落下モデル（ボーラーの解釈を中心に）

ブリキ板の落下モデルは、以下のように描かれる。

> 以下の像は驚愕をことのほか的確に表しているように思われる。小劇場で雷鳴を演出するため使われてきた、非常に薄く、大きく平たいブリキ板がある。このような板を無数に、しかもより薄く、音もより一層響くものが、等間隔に積み重ねられているのを思い描く。ちょうど書物の頁のように。しかしこの頁は本がぴたりと閉じて置かれているのではなく、何らかの装置によってそれぞれ距離を保っている。この巨大な堆積の一番上の板へ、わたしは君を持ち上げる。君の体の重みが、板に触れるその刹那、板は音をたてて真っ二つに裂ける。君は落ちる。二番目の板へ落ちる。板は同様に、いっそう激しい音を立てて割ける。君は三番目、四番目、五番目の板へ落ち、落下は更に続く。落下速度の上昇は、加速の内で音の爆発を次々に起こさせる。それはテンポと激しさがたゆむことなく強まってゆく太鼓の連打の印象を引き起こす。落下と連打は更に狂乱の度合いを強め、轟く雷鳴へと変わる。それはついにはたった一つの恐ろしい騒音が、意識の限界を破砕するまで続く。
> このように驚愕は人間を暴力に晒すのが常である。（S.35ff.）

過剰ともいえるほど比喩がきらめく、ユンガーらしいと言えばいかにもユンガーらしい一節である。板の性質や配置まで細かに規定され、想定される空間。描出されるのはそこをなすすべもなく落ちてゆく身体だが、その意味は探りづらい。ブリキ板、驚愕、雷、落下、意識とさまざまな要素が絡み合うも、解釈の糸口は見えにくい。しかし内容の複雑さに反して、解釈は以下に紹介するボーラーの説を基調とするもののみと言ってよい。とはいえそれも、テクストの事細かな設定の意味を拾い上げているかは疑問が残る。それぞれの要素に目を移す前に、まずはこの描写が何をテーマとしているかから確認したい。

ここで述べられているのは、驚愕に襲われた者が体験する意識様態の変化である。意識の変化として前景化されるのは、落下と板の破砕のイメー

ジが強調する「知覚する自己」を統御する意識の破壊だが、前章で確認した通りこの破壊は、新しい認識、視覚の獲得も意味する。そのため妙に順序立ってなされる叙述は、変容過程の克明な記録としても読みうる。この一節をユンガーの驚愕論の好例として挙げるボーラーがまず説くのも、やはりこのプロセスである。

ボーラーはまず驚愕が落下と板の破壊と呼応して生じ、それが「ある種の連鎖反応」として上り詰め、徐々に意識の限界突破へ向かってゆく過程を指摘する。また彼は、限界突破を引き起こすのは落下の恐怖や板を割る際の痛みではなく、板の破砕によって生じる音であることを見逃さない。驚愕が「呼び起こされる」のが「奇妙で、異様な作用をみせる技術的な補助道具、すなわち劇の雷鳴の効果音を出すのを目的としたブリキ板」[21] であるとはっきりと指摘する。板を割る度に生じ、落ちる者を追うように響き連なる無数の音が、落下の加速度によってそれぞれの境目をなくして反響し、やがて「たった一つの恐ろしい音」として轟くその瞬間、それが限界突破の瞬間である。[22]

落下と限界突破、この二つを考えると前章で扱った引用と落下モティーフは共通のモティーフであり、互いに補完し合う関係にある。前者が意識を知覚から焦点化するのに対し、後者は知覚する自己を自己たらしめる意識の側から眺めている。そのためこの瞬間を踏み越えた意識は、ただ立ち消えてしまうのではない。そこに待つのは気絶や失神ではなく、意識の消失とほぼ同時の再生であろう。

ボーラーも特に論拠は示していないが、極度の緊張を強いられた知覚は、意識の突破の後もこれまでとは異なる形式で残ると述べている。そして解体された意識に論点を絞り、自己の二重化というまた別の重要なテーマとの接続を試みる。自己の二重化とは、自身を一個の観察対象となす、観る自己と観られる自己に引き裂かれた状態を指す。このとき主体は、安定した自己を失うが、その代償として対象への肉薄は可能となり、客観性に到達しうる。[23]

---

21) Bohrer: a. a. O., S.170.
22) Vgl. ebd., S.171.
23) Vgl. ebd., S.171ff.

自己の二重化がユンガーの知覚論においていかに重要かは、『冒険心』の冒頭の章で、安定したフィクティヴな自己への疑義と、二重化を通じて生を新しく評価する可能性が述べられていることからも窺える。[24] 自己の同一性というフィクティヴな安定を切り崩す強度の高い瞬間、その体験の当事者としての自身と、その自身を遠くから冷徹に眺める傍観者としての自身による二重の観察を通じてこそ生の姿は見え、「生の価値はいわば再度評価される」（S.31）という主張は、ユンガーの知覚論のマニフェストのようにも響く。驚愕という強度の高い体験はそのため、自己の二重化とたしかに深い連関を持つ。[25]

実際落下モティーフの核心を、ボーラーは自己を引き裂く作用に認めている。この説を結果的に補強し、かつ落下と意識の解体を過度に強調してしまうのが、ポオの渦モティーフとの比較である。ボーラーが両者の比較からどのような類似性を導き出したのかを追う前に、まずはポオの短篇「大渦巻への落下」の概略を確認しておこう。

この短篇は、断崖に案内され、そこから海を臨み、大渦巻を眺める「私」に、案内人の元漁師が自身の体験を語る枠物語の構造を取る。語り手である漁師は以前は兄たちと共に、ちょうど渦の激しく生じるあたりを、滞潮の僅かな時間をうまく利用して漁を行っていた。その日もいつも通り、滞潮の終わる頃合いを時計で確認して、漁（すなど）っていた。ところが彼らは、いつしか渦に巻き込まれてしまう。船が漏斗状のメエルシュトレエムの内部を回転しながら下降する最中、雲の切れ目から射した月光のもとで、彼は時計が止まっていたことに気づく。絶望に襲われるも、更に下降を続けるうち、徐々に恐怖心は薄れ、それどころかこの渦の中で死ねることに素晴ら

24) Vgl. Jünger: Das abenteuerliche Herz. Erste Fassung, S.31ff.

25) ユンガーの知覚論において、昼の意識、夜の意識と呼ばれる意識様態の他、自己の問題も重要な役割を担う。そのためユンガーの驚愕のモティーフを知覚論から検討する際、自己をめぐる側面からも考察する必要がある。しかし本稿は、落下モティーフの分析に能う限り論点をしぼるため、これ以上の立ち入りは控えたい。モティーフ同士連動はしているが、自己の二重化が知覚論それ自体の分析に属するのに対して、落下モティーフは知覚の身振りないし空間に属する問題であるため、厳密に分ける必要もあるからだ。

しささえ見出すに到る。そして渦そのものへ興味を持ち始める。その一方で漁師の兄は恐怖で我をなくし、二人が掴まっていた環付きのボルトを独り占めしようとする。彼は争う気も起こらず、兄にゆずり、樽にしがみつく。二人の位置が変わった頃合い、船はさらに激しく渦の流れに呑まれ、まっさかさまに淵へと落ちる。死を覚悟するも、徐々に落下感覚も薄らぎ目を開けると、幸にも船が渦の漏斗の内壁に引っかかっていることに気づく。月光を頼りに、彼は渦を観察する。そうして彼らの他にも様々な細々としたものが巻き込まれているのを認める。それらの動きを追ううちに、渦に落ちる物体は大きいものほど、また同じ大きさならば球形の物ほど早く落ち、円筒形の物はゆっくりと落ちることに気づく。この観察から、船よりも自分が掴んでいる樽の方が助かる確立は高いと考え、自らを樽に縛りつけて、渦に飛び込もうと覚悟を決める。兄にも説明するが、恐怖に捕われた兄はその場を動こうとしない。彼は兄を残して飛び込む。推測通り、一時間後には船ははるか下方の奈落へと落ちてゆく。渦はやがて速度をゆるめ、いつしか凪いでいつも通りの海に戻る。こうして漁師の弟は生還するも、彼の黒髪は真っ白になり、旧知の者も見分けられぬ程に容貌も変わってしまう。[26)]

ボーラーはこの小説の大渦巻と、ブリキ板からなる空間のメカニズムの類似に着目する。メカニズムの類似とは、両者の落下が「メカニズムの持つ法則」に則って生じるその構造上の類似であり、また落ちる者は深く落ちれば落ちるほど強い驚愕を味わうという、その驚愕の作用の類似である。[27)] 加えてただ落ちればよいわけではなく、落ちる者の感覚の鋭敏さの重要性も強調する。つまり落下の際、そこで体験する刻一刻の細かな変化に気づきうる極度の注意力が、驚愕と知覚とを結ぶのである。そして両者の聴覚描写の重要性を掬い上げる。[28)] ユンガーの落下と音の関係は、先の引用からも直接見て取れる。ボーラーの音の解釈も、確かめた通りだ。ポオにおいても小説の冒頭から「なかば悲鳴をあげ、なかば怒号し、ナイヤ

---

26) E.A. ポオ「メエルシュトレエムに呑まれて」、43-63 頁参照。
27) Vgl. Bohrer: a. a. O., S.178.
28) Vgl. ebd., S.178ff.

ガラの大瀑布(ばくふ)が天にむかってあげる苦悶の声すらおよばぬような物すごい叫びを風に託している」[29] と大渦巻の轟音は強調されて描かれている。

落下描写の仕組みと、聴覚によって引き起こされる驚愕。ボーラーはここに両者の合致を見た上で、それぞれに共通する恐怖、驚愕を起こすメカニズムの分析に論点を移してゆく。そこでポオの様々な小説に認められる驚愕の構造が分析されるのは、ユンガーがそれに惹かれて自身も取り組んだという推論をどこまで諾えるかは別とすれば、ごく自然な流れではある。そして以下のように結論づけられる。「驚愕は極度の感性的諸印象によって衝撃を受けた意識の、漸時的経過プロセスである。この諸印象は、たえず変転する運動の中で、自身の滅びを確実に間近に迫り来るものとして意識が見越す点に到るのだ」。[30]

ここでも再び、上り詰めた驚愕が意識に決定的な変化を与える瞬間が語られる。ところで迫り来るのが死ではなく「滅び（Vernichtung)」である点は重要である。この一語はユンガーの落下モティーフのように、必ずしも死を意味しない。安定した自己の解体も含意されている。実際『冒険心』においてユンガーが目指すのは、驚愕の個別の事例の考察というよりも、驚愕の理論化である。そのためブリキ板の章でも、音の変化は緻密に語られている一方、死の予感をにおわせるような記述は周到に避けられている。他方ポオにおいては「振り子と陥穽」や「赤死病の仮面」のように、死の予感は繰り返し描かれる。破滅の予感は先立つがあらがえず、身を滅ぼす。このようなプロットは、ポオの作品の一つの型とも言える。そんな「魅惑的な『恐怖』の、独自の美学的形而上学的な核」[31] として、ボーラーは「天邪鬼の精神」で描かれる空中からの落下のあこがれを挙げている。

> 言いかえれば、もし自分がこの断崖からまっ逆さまに転落するとして、果して転落中の気持ちはどうだろうという、ただそれだけのことなのだ。しかもこの墜死――この暴死は、およそ人間考えうるかぎりの恐

---

29) E.A. ポオ「メエルシュトレエムに呑まれて」、46-47 頁。
30) Bohrer: a. a. O., S.179.
31) Ebd., S.179ff.

ろしい、醜悪な死態(しにざま)と苦痛とを思わせるものであるがゆえに、――かえってもっとも切にそれを願うのだ。そして理性がつよくわれわれを突端から引き留めれば引き留めるほど、そのゆえにこそなおさらいっさいを振り切ってそこに近づくのだ。断崖の突端に立ち、恐怖に震えながら、なお飛び降りを考えているこの人間の情熱ほど、世にも悪魔めく強烈な情熱というものがあるだろうか。[32)]

ボーラーはポオの驚愕の構造を「天邪鬼の精神」の破滅願望と結びついた落下モティーフにまで抽象化する。落下と驚愕が前景化された短篇「大渦巻への落下」はそれゆえにポオの驚愕の理論の美学的な実現と見なされる。その上で、ポオの理論を踏襲したユンガーは破壊願望としての落下も受け継ぎ、ブリキ板のモティーフではそれをより急進的に表現していると結論づける。[33)]

ボーラーが挙げるユンガーとポオの類似は、ポオの理論の受容という推測が大前提となっているため、論の運びを丹念に追えばやや強引にも映る。渦とブリキ板の落下空間の構造的類似などは、論の歯切れも悪い。両者が共通して持つ、驚愕の構造をめぐる考察は一定の説得力を持ってはいるが疑問も残る。すなわちすべてを落下に収斂させることへの疑問である。

驚愕が抽象化されて描出されれば、メエルシュトレエムへの落下というきわめて特殊な体験も、渦に落ちた者の意識へ焦点が絞られてゆくのも仕方なくもある。だがその結果、驚愕がただ落下にのみ回収されてしまえば、渦という特殊な動態的空間はあっさりと捨象されることとなる。これは抽象化というよりは単純化ではなかろうか。ボーラーはユンガーにおけるメエルシュトレエム・モティーフの重要性を強調する。[34)] ここで引かれているのは、『葉と石』や『放射』といった後年の日記作品で描かれるメエルシュトレエムをめぐる記述だが、繰り返し語られる点に鑑みても、モ

---

32) E.A. ポオ「天邪鬼」中野好夫訳、前掲の『ポオ全集』第二巻所収、452-453 頁。なお、傍点は原文の儘引用。

33) Vgl. Bohrer: a. a. O., S.179ff.

34) Vgl. ebd., S.175-177.

ティーフの重要性は十分に窺える。しかしそうであればなおのこと、渦モティーフを落下に限定せず、ポオの作中においていかなる意義を持つのかを見た上で議論を運ぶ必要があったのではないか。

そもそもボーラーのユンガーとポオの比較分析は、その冒頭からしてすでに、関心は過度に落下に集中している。理由の一つとして、援用されるのが『第三帝国』の著者にして、妻ヘッダと共にポオ全集をドイツ語に翻訳した、メラー・ファン・デン・ブルックの論であることが挙げられよう。メラーはポオの「天邪鬼の精神」を彼の著作の中でも特に重視し、その核心を落下モティーフに見る。

ボーラーがこの訳者の論を用いるのは、ユンガーが実際に手にしたポオ作品を同定し、[35] 当時のドイツにおけるポオ評価を知る点ではたしかに意義深い。しかしその際、ヨーロッパのポオ受容の特殊性は、もっと意識されてよい。ドイツのポオ受容はフランスにおける熱狂に比して遅れている。その結果、ボードレールが訳し、また紹介した「悪の作家」としてのイメージで固まったポオが受容された。ユンガーはたしかに『冒険心』においてポオを悪との関連でとりあげてはいる。[36] しかし 30 年代以降、ユンガーにとってポオといえば悪のポオではなく、メエルシュトレエムのポオとイメージが塗り替えられるように、ポオ受容を悪のイメージだけで読み切れるかどうかは疑問が残る。ましてや他の同時代人も用いるメエルシュトレエムのモティーフは、悪とは無縁の、強度の認識体験のメタファとして描かれるのが常である。[37] これらを踏まえると、メラー以外のポオ

---

35) ユンガーにおけるポオ受容の重要性は度々語られている。だがユンガーの日記やエッセーを見ても、いつ頃から読み始めたかの明確な記述はない。ボーラーは『冒険心』ではブリキ板の落下モデルの他にも、わずかではあるがポオが言及されていること、ユンガーが自身の文学的関心を表明している小説「シュトルム」では言及されていないことから、『冒険心』執筆期の 20 年代終わり頃に、1904 年からベルンス出版より刊行された十巻本の独訳全集で初めて読んだのではないかと推測している。Vgl. Bohrer: a. a. O., S.572. なおボーラーは、それ以前に英語の原書から読んだ可能性は低いと述べている。Vgl. Bohrer: a. a. O., S.173.

36) Vgl. Jünger: Das abenteuerliche Herz. Erste Fassung, S.139.

37) 同時代人のメエルシュトレエムモティーフとしては、フーゴ・フォン・ホー

研究にはあたっていないボーラーの解釈には、どうしても限界がある。ポオの「天邪鬼の精神」はもちろん重要な、繰り返し用いられたモティーフである。フロイト以前にリビドーやタナトスを描いたと見る向きもある。[38] 実際ボードレールを魅了し、自身の先駆者と言わしめたのも、フランスを熱狂させたのもこの思考である。メラーの説も、この熱狂の渦中にいたからこそ導き出されたもので、つまりそれほどボードレールの掲げたポオイメージは強い。「天邪鬼の精神（The Imp of the Perverse）」が「悪の精神（Der Geist des Bösen）」と訳されるのにも、悪の作家ポオを強調したい思いは垣間見える。ボーラーがこの論を執筆した 70 年代、ことさら新説にあたる必要はないとしても、ポオの驚愕の理論や渦モティーフの意義を考察する際、悪のモティーフに対して過剰に焦点化されたポオ論を、当時の受容状況を知るため以外に用いることが妥当であったかは問われてもよい。

悪の作家とは異なる視点からポオを眺めること、天邪鬼の精神すら解体しうる根本原理から再度ポオを読み解くことは、近年のポオ研究の成果に鑑みても有効である。ここでわたしたちは、ポオの全著作の鍵とも見なされるエッセー『ユリイカ』を元に、渦モティーフを読んでゆきたい。

4. ポオ『ユリイカ』から読む渦モティーフ

1848 年に書かれた『ユリイカ』は宇宙論の体裁をとっている。そのため当時の天文学の知識も多く動員されている。しかしこの論を支えているのは、論理的な思考とは別の思考である。それを宣言するかのように、本編に入る前に、矛盾やパラドックスを認めない合理的思考は批判されている。[39] このような既存の知や理性では、宇宙の始源という大きく根本的

フマンスタールの「チャンドス卿の手紙」（1902）や「帰郷者の手紙」（1907）、ヴァルター・ベンヤミンの『ドイツ悲劇の根源』（1928）、テオドール・アドルノ『キルケゴール　美的なものの構築』（1933）などに確認される。これらの渦モティーフは細かな差異は持つものの、認識論との連関で語られている点では共通している。

38) 野口啓子『後ろから読むエドガー・アラン・ポー　反動とカラクリの文学』彩流社、2007 年、183 頁参照。

39) ポオ『ユリイカ』八木敏雄訳、岩波書店、2008 年、13-29 頁参照。合理的思

な謎は解けないと考えるポオは、「魂による『直感』」[40] から描こうと試みる。その直感によってポオが描くのは、原初の宇宙の姿であり、宇宙の根本の法則である。

ポオの主張をごく簡単にまとめると、原初の宇宙とは単一状態の物質であるという。この単一が神の意志による放射によって、多へと拡散される。それによって単一の時は保たれていた同質性は、異質性へとうつろいはじめる。留意すべきは、単一は本来あるべき自然な状態と、また多は異常な状態と見なされているということだ。[41] そのため多には、自然に戻ろうとして単一を志向する力が働く。これをポオは引力の生じるゆえと説く。[42] 対してそれに反発する力、すなわち拡散を導く力が斥力として捉えられる。[43] こうして宇宙に拡散された物質は、同質のものを引き寄せて惑星を形成する。太陽系や銀河系の誕生を、ポオはこのように説く。[44] 発達し、変化を繰り返してきた宇宙は、しかし無限に拡散を続けるわけではない。あるべき単一を外れた宇宙は、拡散しながらも、破滅へと収縮しているからだ。多が単一に帰するのは破滅において他なく、拡散とはなべて破滅へと続いている。破滅によって、宇宙は再び単一へ還り、そしてまた拡散し、再生する。単一が拡散し破滅へ到り、単一に戻る。この根本原理を、ポオはただ宇宙にのみ見るのではない。すべては始源の単一からはじまるため、万物は同様の原理を有していると考えるからだ。そのため破滅とは宿命であり、当然の帰結であり、抗ってはならないものと説かれるに到る。

考への懐疑は、2848 年の手紙の引用としてなされている。なお、ポオの『ユリイカ』に関しては、全集版の牧野信一・小川和夫訳ではなく、比較的近年訳された岩波文庫の八木敏雄訳を用いることにする。また『ユリイカ』をめぐる解釈は、野口啓子『後ろから読むエドガー・アラン・ポー　反動というカラクリの文学』のほかジョーン・ダヤンの Fables of the Mind（Joan Dayan: Fables of the Mind: An Inquiry into Poe’s Fiction. New York 1987）を特に参考にした。

40) 野口、前掲書、23 頁。

41) ポオ『ユリイカ』、42-43 頁参照。

42) 同上、80 頁参照。

43) 同上、47-48 頁参照。

44) 同上、126-129 頁参照。

この特異な破滅への眼差しが示すように、「天邪鬼の精神」もまた、ポオの説く引力と斥力のバランスのヴァリエーションである。人間においてもかくもきわやかにあらわれるこの原理は、自然界にももちろんのこと見出される。その典型例とされるのが、ポオの描く海洋というトポスである。伊藤詔子は海を舞台にした小説が、1833 年の「壜の中の手記」、1837 年の長編小説『ナンタケット島出身のアーサー・ゴードン・ピムの物語』、1841 年の「大渦巻への落下」と書き継がれ、1848 年の『ユリイカ』に結実すると述べ、海と宇宙のモティーフの連続性を指摘する。[45] 中でも特に際立って表れるアナロジーが、『ユリイカ』のテーゼである宇宙の発生と消滅と、大渦巻の発生と消滅のそれである。海原に突然現れる大渦巻の途方もない力は、拡散と収縮の根本的運動原理の一例として解される。[46]

山本常正はより具体的に、メエルシュトレエムに対して「この海の円形の渦は、我々を、直ちに、『ユリイカ』の宇宙創成期の巨大な天空の星雲の渦のイメージへと駆立てる」と、渦と星雲にアナロジーを見るが、肝要なのはそれが「万物創造の源」であり「〈宇宙の存在形式〉」[47] を表すように、始源の原理であり運動であり力であり、ユンガーに倣って言えば、das Elementarische である点にある。漁師の兄弟が落ちるのは、このような力の最中であり、その中で恐怖を越えた先の恍惚とないまぜの冷静さをもって観察を行い、渦の運動に法則を発見した弟は助かる。対して恐怖に我をなくした兄は、この力の中でなすすべもなく命を落とす。

渦を生む根本原理ではなくとも、始源の力の見せる一端の法則を掴んだ者が、それに則って行動し、生還する。このように眺めればポオが描いたのは、知の勝利とも言えそうだが、弟が渦を観察する直前、その急速な落下の中で死を覚悟していた点を思い出したい。ボーラーが指摘する驚愕の絶頂にして、驚愕と認識が結びつく瞬間、意識が自身の滅びを見越してしまう瞬間は、まさにこの瞬間であり、忘我恍惚を経た後の法則の発見は、通常の意識様態とは別のそれによる外界の感受と、またポオの「ユリイカ」

---

45) 伊藤詔子『アルンハイムへの道』桐原書店、1986 年、176 頁参照。
46) 同上、192-193 頁参照。
47) 山本常正『エドガー・ポオ　存在論的ヴィジョン』英宝社、1999 年、134 頁。

に倣うならば、旧来の知性とは異なる知性、詩人の直感による感受と言えよう。興味深いのは、弟が渦からの脱出を目指して取った行動が、自身を樽にしばりつけて、渦の内壁に引っかかった船から流れの中へ飛び込むという、決断の勇敢さを見せつつも、飛び込んだ後は徹底的に力に対して受動的であった点である。この始源の力の渦巻く中では、偏狭な合理や理性は通用せず、むしろ生身で感じ取られたものこそ信じるに値するのであり、生還は感覚を信じ行動したからだとも言える。

これまでポオの渦の意味、渦からの帰還の意味を、知覚と驚愕を中心に読んできた。これらを踏まえて、ユンガーのブリキ板の落下モティーフに再度目を向けてみよう。まず着目したいのは、「暴力に晒され」の部分である。原語では、暴行や強姦をも意味する vergewaltigen が用いられている。この語が示唆するのは、ねじ伏せにかかる力の荒々しさだけでなく、途方もない力にただただ晒されてしまう受動性や無防備さでもある。しかしこの力とは何か。落下現象から考えれば、たとえば重力という自然法則が思い浮かぶ。ポオも『ユリイカ』で言及する重力[48]は、もちろんのこと根源的な力、始源の力の一例である。またこの力は通常の生活では知覚も体感も難しく、落下という特異かつ危険極まる状況へ身を晒してはじめて知りうるものだ。落下が驚愕と結びついて語られる点に鑑みれば、驚愕とは始源の力に対して、徹底的に無防備に晒されることだとも言えよう。

更にブリキ板に目を移してみよう。ユンガーは板の材質から配置の仕方まで、入念に規定している。そのためこれらの意味を追うことは、モティーフの解読に不可欠である。雷鳴を演出するという板の特性は、既に見たように意識の突破にも一役買っているが、あらためて着目したいのは雷鳴 Donner と並んで、板を次々に割って生じる音に Trommelwirbel や Wirbel の語が用いられている点である。「太鼓の連打」を表す Wirbel は渦の意味も持つ。ブリキ板の落下モティーフが、ポオの「大渦巻への落下」を踏まえていることを思えば、Wirbel にただ音のみを見るのは十分ではない。見せけちのように残された始源の力が作り出す動態的空間＝渦にも焦点を合わせ、落下と渦が重なる解釈の位相を追う必要がある。それは聴覚

48) 重力については、ポオ『ユリイカ』、55-57 頁および 64-67 頁に詳しい。

に徐々に視覚が混ざり、ないまぜになり、繋がってゆく状態を見据えることでもある。

雷鳴と渦は Wirbel の一語で繋がりを見せる。そのため「落下と連打は更に狂乱の度合いを強め（immer noch rasender werden Fall und Wirbel）」は、落下の進行に応じて音が高まるのみならず、渦との連関もまた緊密に結びついてゆく関係を示している。落下が進むにつれ、音は高まり、その音を媒介として、渦は予感される。この音が落下速度の上昇によって、音と音との間隙を狭めてゆくにつれ、いよいよ明確に、またまざまざと、落下空間としての渦が感じられてくる。ここに決定的な転換が生じるのは、音が太鼓の連打のように五月雨式に響くのではなく、間隙の一切がなくなめらかに繋がる「唯一の音」として轟く瞬間である。このとき意識の限界は突破される。同時に「ある種の風景の光学的な侵入」（S.62）も生じる。意識様態の変容は、視覚の変容でもある。たえまなく響く音は、回転をやめぬ渦の運動に転じ、落ちる者にはついにその動きが見えはじめる。「ある種の風景」とは、落下モティーフが示唆するこの渦そのものではなかろうか。自身を呑み込む始源の力が、渦という力の運動として、可視的にあらわれる。聴こえていた始源の力が、見えてくる。ここには特異な共感覚的認識がある。

『冒険心』においてユンガーが目指す知覚は、「立体的知覚手法（stereoskopische Wahrnehmungsweise）」と呼ばれている。この知覚が「立体的に知覚することとは、一つの同一の対象から、二つの感覚を同時に勝ち取ることである。またしかも、これが本質的なことなのだが、たった一つの感覚器官を通じて勝ち取るのである」（S.83）と語られるように、ここには共感覚的な要素も窺える。だがその認識の動機が始源の力の把握にあることを思い出せば、共感覚的感受もそこで掲出される絵画や魚の観察の例が示す穏やかなものとして捉えるのではなく、この落下＝渦モティーフ同様の、極限の状況で張りつめた感覚が引き起こす感受が想定されていると考える必要がある。[49] 表層から深層を真に見定めようとすれば、深層へ

---

49) ユンガーの立体的認識については、拙論「月と皮膚――エルンスト･ユンガーの立体的認識における距離の問題」『研究年報』第 34 号、2017 年、1-22 頁を参照。

落ちなければならない。深層からの力を見極め、と同時にその力に身を晒し、掴まれて、自らの肉体を持って認識しなければならない。このようなユンガーの知覚論は視覚論に限定されず、落下の身振りの理論化でもある。共感覚的な感受は一つの手法であり、また落ちながら認識するために必要な感受である。落下の際、聴いてしまったからこそ、渦は見えてしまったのだ。あまりにもはりつめた感覚が、知らぬうちに再編を始める。聴覚は徐々に視覚に繋がる。耳は見はじめる。そうして編まれた新しい感覚によって、始源の力は聴こえ、見られ、体感されてゆく。

ユンガーの落下モティーフは、落下中の渦の可視化を、始原の力の渦をなす動きの可視化を含意する。それはメエルシュトレエムに呑まれた漁師が、渦の底から海面を見上げるように、渦という深層の力の中で、深層が表層に及ぼす力を見ることであり、すなわち二層の関係の可視化と言える。またそれは、漁師が急な落下の後、渦の内壁に船が架かっていることに気づくように、この力の内に自身がいかに呑み込まれているかの可視化でもある。彼が渦の力を体験し死を覚悟するも、観察と行動によって生還したように、落下を経て渦を見ることに、始源の力の観察の可能性は見出せる。

この観察の身振りは、先に確かめた徹底的な受動性のみを意味するわけではない。深層の渦を成す力は表層に及び、その水面に波紋として力を広げる。しかし表層も、例えば気圧や気温が渦に変化を及ぼすように、この力を押さえ込もうとする。表層と深層は互いに互いを巻き込み、争い、結果そこに両者を繋ぎつつ形成する渦という動態的空間が生じる。だからこそユンガーは、深層の力が表層にきわやかに現れる瞬間を見逃さず、驚愕し、渦に飛び込み、渦の力を見ようとする。ここに先の受動性の前提となる能動性がある。すなわち始源の力に徹底的に晒されるべく、一切をかなぐり捨てる能動性である。

結論

ユンガーの落下モティーフで語られる音に、ボーラーはユンガーが戦場で聴いた音の残響を読む。[50] キーゼルはさらに踏み込んで、ポオの渦への

---

50) Vgl. Bohrer: a. a. O., S.171.

落下というモティーフをただの影響に終わらせないために、自身の戦争体験を加え再構築したと解釈する。[51] 近代兵器が初めて用いられた第一次世界大戦を伝えるユンガーの戦闘描写は、その聴覚描写もさることながら、渦のモティーフを用いた描写[52] も散見される。戦闘と渦、このモティーフは『冒険心』において、より明確に自覚的にあらわれている。

> 二つの現象が互いに押し合い、予期しなかったものが「他のもの」が現れ出るこの瞬間は、デーモンの世界への入り口を示す。この瞬間は驚愕を介して働きかけ、意識から突如その足下の地面を奪い去り、墜落の感覚を、鼓動の停止を呼び起こす。(S.134)

戦場における突然の衝突戦が、落下やめまい、意識の変容といったモティーフを用いて描出されている。ここにたちこめているのは、ユンガーが戦争体験を綴る 1920 年代前半の作品に一様に見られる熱狂とはやや異なったトーンである。それは戦闘よりも自身の意識の変化を描き、自身も観察対象として徹底的に即物的に眺めようとする眼差しからも垣間見える。この落下メタファーにメエルシュトレエムがいかに関連するかは、すでに見てきた通りである。先に紹介したように、ヴァスナーはユンガーの作品が、彼が戦場で目の当たりにした始源の生を考察の中心に据えていると指摘する。肝要なのはしかし、考察対象の一貫性だけでなく、考察方法の変容でもあろう。始源の生との接触について、ユンガーは以下のようにも述べている。「戦場の数学の背後に壮麗な夢を察知したことは、わたしのひそやかな誇りである。この夢の中へ生は、光があまりにも退屈になったとき、墜落していったのだ」(S.148)。「壮麗な夢」として語られる始源の生と「戦場の数学」は連関を持つ。この数学を理解することで、生の夜の側に属する「壮麗な夢」は「察知」しうる。

---

51) Vgl. Kiesel: a. a. O., S.353ff.

52) 戦闘を渦モティーフから描いたものとしては、小説「火と血」(Jünger: Feuer und Blut, a. a. O., Bd.1, S.473) や小説「シュトゥルム」の最後の章 (Jünger: Sturm, a. a. O., Bd.15, S.71-74) が挙げられる。

ところでここでいう「戦場の数学」とは、戦闘を生き延びるのに不可欠な法則でもある。その点において、大渦巻に漁師が見た運動法則とよく似ている。だが帰還後の両者の姿には、今まで確認してきた渦モティーフをめぐる相似とは裏腹に、判然とした差異がある。ポオの「大渦巻への落下」は、知の勝利を描いているようでいて、知の敗北も同時に描いていると指摘するのは髙島清である。極限状態の冷徹な観察から導き出した推察で、たしかに漁師の弟は助かりはする。しかしメエルシュトレエムという日常の平静を切り崩すカオスたる奈落は依然謎であり、それゆえに彼の知もかりそめのものにすぎない。高島はここに、知の優越性・有効性と同時にその否定の二重構造を認める。[53] 生還した漁師の顔立ちが、旧知の者もわからない程に変貌し、衰弱の極みを呈し、あの渦の底に飛び込んだ勇気があるとはもはや思えぬ、「ものの影に怯(おび)えるといったしまつ」[54] と描かれれば、ポオがこの生還に単純に知の勝利や礼賛を見ていたとは言いがたい。高島の論を更にすすめれば、彼の恐怖は渦そのものというよりも、海原に突然に渦を形成し、その表層の一端より他は把握しえない始源の力そのものに向けられていると言えよう。

これに対して、同様の力に戦場でたびたび呑み込まれ、英雄として帰還したユンガーはどうだろうか。彼は近代戦の戦争に従軍する意味を、近代技術の暴発する戦場においてはじめて見えてくる始源の力に触れ、没入することに見出す。そのような体験を通じて、市民に近い存在である志願兵は、徐々に戦士へと彫塑されてゆくと見るからだ。『内的体験としての戦闘』ではこの変容が人類学的観点から繰り返し述べられる。[55] となればここで語られているのは、渦の中へ飛び込み、始源の力を見るその重要性であると言える。衰弱し切った影にも怯える男と、戦士。この二つの像が、なんとも雄弁にポオとユンガーの差異を語る。

---

53) 髙島清『小説家ポウ』国書刊行会、1995 年、191 頁参照。

54) ポオ「メエルシュトレエムに呑まれて」、44 頁。

55)『内的体験としての戦闘』で描かれる志願兵の変容については、拙論「生の波うつとき―― E. ユンガー『内的体験としての戦闘』における生と戦闘」『研究年報』第 29 号、2012 年、93-112 頁および「無秩序の波形――ユンガー、バタイユ、マッソン」『ヘルダー研究』第 18 号、2012 年、67-90 頁を参照。

ユンガーのこのような姿勢が軍事的英雄主義と批判されるのは、そのため当然すぎるほど当然だとも言える。『冒険心』がいくらそれまでの作品と異なり、戦場描写の熱狂のトーンは落ち着いているとはいえ、彼の英雄主義的態度は多かれ少なかれ見られはする。しかし、戦場のメエルシュトレエムで獲得した知がいくら英雄主義的な傾向を持とうとも、その知のありようは吟味されてしかるべきである。すなわち、いかなる手法で、どのような生を、どのように見ようとしたのかは、このような評価を下す以上に検討に値する。というのもそれこそが、19 世紀的なものの排撃を目指すユンガーが求める、既存の知性では捉えられなかった深層の生をつかみうるいわば〈拡張された知性〉であり、『冒険心』で冒頭から語られ、その後も一貫したテーマとして発展を見せる知覚論にほかならないからだ。

『冒険心』にも戦場の描写は見られる。特に始源の生＝始源の力の発見の原体験として描かれている。だがそれまでの作品のように、個別の体験を事細かに描写するよりも、そのような個別性を消し去って、概念化して考察することに関心は移っている。深層の生に対して抱いた「隠れてはいるが、絶対的に存在する意味へのゆるぎない信仰」(S. 58)、それを目の当たりにしたのが戦場である。彼の知覚論がその生の認識を目指す以上、言及されるのは当然とも言える。しかし先に述べた概念化に加えて、戦場がもはや特権化されていず、あくまでも始源の生を見た一例に、そのきわやかな一例に回収されている点は看過できない。

> 生と死が変転する瞬間には、ひどく驚愕すべきものがある。人間は、その呪縛を克服すれば、しばしば高笑いを響かせるのも、理由のないことではない。わたしは百貨店のマネキンの立ち並ぶ中で、突如として生を勝ち得たかのように見えたある店員を思い出す。戦争中の、眠っている兵士と思った最初の死体を思い出す。生はこのような暗示に富んでいる。枯れ葉にそっくりで、突然二つの色鮮やかな目を開かせるあの蝶や、危険な触手を先へ伸ばしている間は枯れ枝に変装する直翅目の昆虫の擬態という現象は、それを証明している。石さえも、アルベルト・マグヌスが石の神秘についての本でその魔術的な特性を語るように、驚愕させうる。オパールがある力の担い手、特に邪悪な

> 諸力の担い手であるという広く知られた見解は、まさに理解できるように思われる。というのも、他のいかなる石も、光の動きの下でオパールのように、かくも猫のごとく敏捷な生へと目覚めるものはないからだ。(S.133)

戦場の死体の描写も、マネキンの事例も、蝶や石などの自然物も並列され、ひとしなみに語られている。これらの事例の属する文脈はそれぞれ異なるが、生と死という境界を易々と飛び越える、驚愕を起こす生の動きへの眼差しの元で、すべてははじめて等価的な考察対象としてあがってくる。とはすなわち、ユンガーの観察対象の関心が、このような生の動きに集中していることをあらわしてもいる。それは始源の生の姿、特徴の同定であり、その生を戦場以外で見るための考察の深化をも示している。

始源の生とは、それが始源であるために、本来はあらゆるものが持っていると言える。それがわけもなく見えたのが、極限状態たる戦場であっただけで、上の引用のように、戦場にのみ限定されず観察されうるものである。『冒険心』の知覚論の問題意識は、ここから発している。すなわち、もはや戦地にいない自分たちは、いかにしてすべての現象を生み出した「マスターキー」(S.68)である始源の生を見るか。もちろん、それを見るためには特別な知覚の手法および知覚の身振りが要される。その身振りが、本稿で扱った驚愕を認識と結ぶ、メエルシュトレエムに自ら飛び込む身振りであった。『冒険心』ではこれらのいわば理論篇に対して、実践篇として、第一次大戦後のドイツで最も戦場に似たトポスとして語られる大都市で、いかに深層の生を見るかが描かれる。深層と表層の連関の観察は、この事例においてよりくきやかに描出される。本稿はこの実践篇を読み解く前提として、理論篇を追う試みの一つである。

(慶應義塾大学文学部非常勤講師)

Wenn der Maelström sichtbar wird

UCHIDA, Kentaro

Ernst Jünger brachte in der Erstfassung seiner Textsammlung „Das abenteuerliche Herz“ ein bizarres Gedankenexperiment, das Blechsturz-Modell: „Auf das oberste Blatt dieses gewaltigen Stoßes hebe ich dich empor, und sowie das Gewicht deines Körpers es berührt, reißt es krachend entzwei. Du stürzt, und stürzt auf das zweite Blatt, das ebenfalls, und mit heftigerem Knalle, zerbirst.“

Dieses Sturzmotiv wurde in der Sekundärliteratur lange nicht erwähnt. Seit der Veröffentlichung des Aufsatzes „Die Ästhetik des Schreckens“ von Karl Heinz Bohrer im Jahre 1978 nimmt es jedoch in Jüngers Wahrnehmungstheorie eine bedeutende Stellung ein. Bohrers Aufsatz erregte bereits damals Aufsehen und spielt auch heute noch eine große wichtige Rolle.

Der Schwerpunkt der Auseinandersetzung lag auf der Frage, ob Jüngers Ästhetik dem Surrealismus zuzuordnen sei. Angesichts der Themen Schreckens, Wunderbares und Träume hob Bohrer die Ähnlichkeiten zwischen Jüngers Ästhetik und den Surrealisten hervor.

Welche ästhetische Neigung in den frühen Werken Jüngers zu sehen ist, diese Frage ist inzwischen ein großes Thema bei der Forschung über Jünger. Dem Diskurs diesbezüglich liegt dabei stets Bohrers Aufsatz zugrunde, sei es als Quelle von Zitaten oder von Kritik. Selbst seine Interpretation von Jüngers Blechsturz-Modell wird, sogar in den Bohrer kritisierenden Veröffentlichungen, stets als Ausgangspunkt herangezogen.

Bohrer versuchte, Jüngers Modell mit dem Sturzmotiv in der Erzählung „Hinab in den Maelström“ von Edgar Allan Poe zu vergleichen. Schlussendlich

fand er ein gemeinsames Motiv in den beiden Texten: der Absturz in den Abgrund.

Besagtes Absturzmotiv ist in beiden Texten durchaus wichtig, ebenso bedeutend ist jedoch der Wirbel des elementarischen Raums. Deswegen soll in meinem Aufsatz Jüngers Blechsturz-Modell nicht nur in Bezug auf das Absturzmotiv, sondern auch im Hinblick auf das Wirbelmotiv analysiert werden. Zuerst wird die enge Beziehung zwischen dem Schrecken und dem Elementarischen erläutert, indem das Modell im Kontext sowohl der Wahrnehmungstheorie als auch der Schreckenstheorie beleuchtet wird. Dann wird das verborgene Motiv des Wirbels thematisiert, welches sowohl im Sturzmotiv Jüngers als auch Poes zu finden ist. Vor diesem Hintergrund wird das Sturzmotiv erneut betrachtet. Als Fazit dieser Analyse wird zum Schluss untersucht, welcher Zusammenhang zwischen Jüngers eigener Wahrnehmungstheorie d. h. der stereoskopischen Wahrnehmungsweise und seiner Schreckenstheorie besteht.