

ローベルト・ヴァルザーの絵画描写について —エクブラシスの観点から—

吉田孝夫

1. エクブラシス

古代ギリシアの時代、紀元 2 世紀から 3 世紀のあいだにかけて成立したとされるロンゴスの『ダフニスとクロエー』は、山羊飼いの少年ダフニスと羊飼いの少女クロエーの恋をめぐる匂わしい牧歌小説である。その書き出しは次のようになっている。

レスボスの島で狩をしていたわたしは、ニンフの森でこれまで目にしたこともない、世にも美しいものを見た。それは一枚の絵に描いた、ある恋の物語であった。¹

小説の語り手は、絵を眺めているうち、「この絵にふさわしい物語を書いてみたい」²という思いに駆られ、絵解き人の助けを借りて以下四巻の物語を始める。ここには古代における文学と絵画との緊密な関係がみて取れる。小説全体を、一つの無時間的な一幅の絵画として、ありありと読み手の前に提示するという要求がある。ロンゴスの自然描写についてゲーテがもった印象は、ヘラクラネウム出土の絵画を見る思いがする、というものだったらしい。³

しかしこの点は、当の小説が牧歌文学の装いをもつことと深く関連している。テオクリトス（前 310 頃—250 年頃）に端を発する牧歌は、現代に至るまでの多様な現象型のなかで、「時間を人間の実存から排除する試み」⁴、あるいは「循環としての時間表象」⁵を中心的

¹ ロンゴス『ダフニスとクロエー』、松平千秋訳、岩波文庫、1995 年。7 頁。

² 同書、8 頁。

³ 同書、204 頁（松平千秋による解説）。— Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Leipzig 1921. S.383f. (20. März 1831)

⁴ Renate Böschenstein-Schäfer: Idylle. 2.Aufl. Stuttgart 1977(SM:61). S.9.

⁵ Ibid.S.12.

な特徴としている。実際にこのロンゴスの作品は四季の移り変りに沿って物語が進展し、結末の、成熟した恋人たちの愛の描写では、物語の始めにあった彼ら二人の幼かりし頃の戯れを読み手に喚起して幕を閉じている。この円環性ないし無時間性において、牧歌と絵画とはその原初から根本的な親縁性をもっていた。

牧歌と絵画との関係のなかには、しかしもう一つ興味深い要素がある。言葉によって絵画を再現しようとするこの物語のなかで、また入籠のように別の絵画の描写が行なわれるのである。ダフニスの養父ラモーンが自分の領地にある庭の手入れに出かける場面に、次の一節がある。この庭園の奥まった中心部には、ディオニューソス神のための社と祭壇がある。

祭壇には蔦がからみ、社殿には葡萄がまといついている。社の中にはディオニューソスにまつわる物語を描いた画がいくつもかかっている。ディオニューソスを出産するセメレー、眠っているアリアドネー、縛られたリュクールゴス、八裂きにされるペンテウスなどがそうである。また征服されたインド人、〔海豚に〕姿を変えられたテュレーノイ人を描いた絵もある。葡萄踏みをしているサテュロスたち、歌い舞う信女たちの姿はいたるところに見られるし、パーンもちろん描き忘れてはいない。葡萄を踏むサテュロスたちと、歌い舞う信女たちと、そのどちらにも共通に拍子をとってやるかのように、岩に坐って笛を吹くパーンの姿もそこにはあった。⁶

イメージの羅列を行なうこの文体によって、当の小説の、恋の筋道のほうは、しばらく中絶を余儀なくされる。このように作品中へと挿入された、工芸品や芸術作品の細密描写を、古代修辞学ではエクブラシス(ἐκφρασις)と呼んでいる。⁷ 絵画や彫刻、陶器、武器、記念碑や建築物など、いわゆる人の技によって出来上がった事物を、また場合によっては自然の四季の情景を、写生的に描いていく修辞技術の謂である。『ダフニスとクロエー』が成立したと想定される二世紀から三世紀にかけては、ギリシア語圏において「言語の復興運動が盛んで、古典期のアッティカ(アテーナイ)の言語を復興しようとする知

⁶ ロンゴス『ダフニスとクロエー』、127-128頁。

⁷ Vgl. Erwin Rohde: Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig 1876. S. 335f. — Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 1. Hg. v. Gert Ueding. Tübingen 1992. S. 1495-1510. (Artikel: Beschreibung)

識人たちが活躍した。いわゆる〈第二次ソフィスト時代〉と呼ばれる時期である。⁸ デイオン(40頃-112頃)、フィロストラトス(170頃-245)ら当時の修辞家においてエクブラシスは、表現能力の開発のための一種の練習(プロギュムナスマ προγύμνασμα)であった。あらかじめ与えられたテーマに従って巧みなパラフレーズを競うこの作文練習のなかには、寓話を作ることも含まれていた。⁹

この逸脱的な工芸品描写は、自己目的に全くの独立した部分として挿入される場合もあれば、また作品によっては、その全体へ構造的に反映する形で用いられることもある。その例は、ホメロスの叙事詩『イリアス』の「アキレウスの盾」の描写(第18歌、478-607行)にみえる。この一節は、エクブラシスのそもそもの端緒であり、第二次ソフィスト時代の修辞家たちにとって重要な手本であったのみならず、さらに後代まで大きな影響力をもちつづけた。叙事詩も結びに近く、自軍ギリシアの苦戦のなかでアキレウスは、火神ヘパイストスの作った盾を受け取るが、この盾には実に多彩な装飾が施されている。百行を越えるこの盾の描写によって、物語は、本筋から大きくはずれることになる。よく言われる、滔々と流れる大河のような叙事詩の語りのなかで、この逸脱的細密描写は、しばらくそれを堰き止め、別の時空へと読み手(あるいは聞き手)をはこぶ。

このエクブラシスは、敢えて別のコンテクストへ入り込むことによって、そこから迂回的に本筋の中心的問題を明確に照しだす方法となっている。盾の装飾描写の中には、美しい町を争って二つの軍勢が対峙している図がある。決戦か、あるいは和解し財宝を折半するかの交換条件を、攻め寄せた側は出すけれども、町の側はそれに断固として反対し、老いも若きも武装に余念がない(509-515行)。果たしてこれは、本筋において少し前に起こったトロイア攻囲の情景を、反復的に提示するものであるらしい。¹⁰

物語の内容に関する入籠構造がここには見て取れる。叙事詩の筋道の核心がここに提示されているのである。一方ロンゴスの牧歌小説におけるエクブラシスは、絵のなかの絵という、むしろ形式上の入籠構造であった。このエクブラシスは、絵という虚構のなかへさらにもう一つの虚構を重ね入れることで、牧歌的世界の夢幻性をひときわ高める核心的な一節となっている。牧歌と呼ばれるテオクリトス以来の文学領域において、エクブラシスは一つの常数的な要素であった。¹¹

⁸ ロンゴス『ダフニスとクロエー』、195頁(松平千秋による解説)。

⁹ Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. Bd.4. S.1156.(Artikel: Progymnasma)

¹⁰ George Kurman: Ecphrasis in Epic Poetry. In: Comparative Literature 26 (1974).S.8f.

¹¹ Böschenstein-Schäfer, a.a.O., S.9. テオクリトスの詩におけるエクブラシスは、その第一歌、酒杯の描写にみえる。Theokrit: Gedichte. Griechisch-deutsch ed. F.P.Fritz (Tusculum-

さて、ローベルト・ヴァルザー(1878-1956)の作品全体を見渡してみたときに、牧歌的な色調が大きな位置を占めていることに気づかされる。彼の散文のなかでは知られた部類に入る『トゥーンのクライスト』(1907)には、トゥーン湖畔の牧歌的な風景描写が印象的である。またベルリンを失意のうちに後にして、1913年、故郷スイスの地方都市ビールに戻ってからの作品は、牧歌的な自然風景に耽溺すること実にしばしばである。1920年に百部の限定出版で世に出た散文集『湖国 Seeland』(1919)などは、陶酔的な自然讃歌と、それを行間でかすかに皮肉っている道化心とが絡み合い、まことに彼の面目躍如たる書物となっている。劇的なまでに感極まった、しかしそれだけにまた滑稽にも皮肉にも響く奇矯な文体は、やがて自然賛美の言葉の奔騰をひきおこし、最終的には、名詞の羅列にたどりつく。

歎ばしき幼年の国、明澄なる父母の大地、高き岩山、気も踊る小さな道、町の家並みに農家の並び。神と人間との輝く世界、そしてうつりする優雅な四阿、木立ち、野の草、草木、林檎や桜桃の樹木、淡白くもの思う百合の花、心安らぐ濃緑の庭園に生えた、豊満な美しい薔薇、朝ぼらけの輝き、おまえは、真新しい希望で、神々しくぼくを照らしたね、それにまたおまえ、幸福を知る忍耐強き者よ、憂鬱な黄金色に輝くもの思いの波を、生の悦びに満ちた歌の数々を、愛の奔流を、魔法でよびおこす宵よ、…(SW7:79)¹²

この名詞的文体はさらに何行も続いていく。作品の冒頭からこれという筋道などなく、自然界の印象と、それに付随する回想を、次から次へと並べてきた果ての表現がこれである。ある意味では先に引用した『ダフニスとクロエー』の社殿の絵画の描写を思わせるこの一節は、『自然の習作』と題する『湖国』の散文から引いたものである。表題の「習作 Studie」という美術用語は、作品の絵画的性をかすかに暗示している。「習作」「素描」「肖像画」といった美術用語を表題に用いて、その形式性を文学的に実験、ないし遊戯する散文はかなりの数にのぼる。¹³

Bücherei) 1970. S.8f.

¹² ローベルト・ヴァルザーの著作からの引用は、Robert Walser: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hg.v.Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a.M.1985/86. (SW と略記)に、書簡からの引用は、Robert Walser: Briefe. Hg.v.Jörg Schäfer unter Mitarbeit von Robert Mächler. Zürich 1979. (Br と略記)に依った。

¹³ Z.B.»Studie (I)«(SW17:151ff.), »Skizze (I)«(SW15:75f.), »Porträt«(SW16: 266ff.),

ヴァルザーの牧歌は多くの場合、散歩者の観察録という形を取る。放浪する詩人の目に映るものが脈絡もなく並べられていく。¹⁴ その並列性はある種の絵画的な無時間性を高め、それはまた、時間の切迫から解放された牧歌的平穩の表現にも寄与している。ヴァルザーの絵画描写は、そのような語りの流れのなかに、さりげなく点在している。しばらくの滞在地となったロココ風の城館の回廊で語り手は、壁に掛かった「家族の肖像や都市図」などの「すぐれた出来栄への、さまざまな古い絵画」を眺めている。バロックないしロココ様式の教会を飾る壁面画やステンドグラスに言及することもあれば、食堂や旅籠屋、田舎別荘の部屋に掛けられた、肖像画や戦争画、宗教画へ筆を向けることもある。¹⁵ 絵画への言及の際には、しばしば、家具調度、燭台、鏡台、時計などにもふれている。その多くは、17世紀ないし18世紀に作られた「優美さと懇懇さの世紀に由来する、美しい暖炉」や「家具」などの骨董的な品々である。散歩者はまた、町やバロック庭園の門構え、噴水石、記念碑などに目を向けることもある。¹⁶ 人の巧みによって造形された事物が、あちこちで描写されている。

ヴァルザーの牧歌的自然描写と、そのなかに点在する美術工芸品の描写は、従来の研究においては有機的に関連づけられることがなかった。¹⁷ しかしこのふたつの種類の

»Bildnis einer Dame«(SW20:266f.), und »Aquarelle«(SW17:289ff.).

¹⁴ 牧歌における「放浪の詩人」のトポスは、少なくともホラティウス、サンナザーロ、オーピッツに見いだせる。様々な牧歌的情景を、一つの話としてつないでいく機能を果たすものである。Vgl. Böschstein-Schäfer, a. a. O., S. 45, 50 und 55. 言語的表層のゆるやかな関連性は、ヴァルザーの散文の妙味である。「言語的細部において具現される遠近法の転換」にめまぐるしい思いをしなから、辛抱して話を追っていく者は、ここに意外にも牧歌の源であるテオクリトスとのアナロジーを見いだしている。つまりかつての「牧歌 Idylle」とは、「小さな、独立した個々の詩」を意味する形式であり、そのなかに表される内容に、これという規定はなかった。内容は散漫でかまわなかったのである。そして、ゲスナー的な牧歌のものはや成立しにくい20世紀という時代に、「遠近法の転換」によって自然牧歌的なものを相対化しつつ、しかしなお、小さな個々の形式、小さな文体的技巧のなかで、辛うじてこれを保持しているのがヴァルザーであるという。Vgl. Böschstein-Schäfer, a. a. O., S. 3 und 150.

¹⁵ SW5:235, SW7:50f., SW7:53f., SW7:192, SW7:199f. und SW18:109. ヴァルザーのエクブラシスは、複数の絵の連なりに言及することがしばしばある。画廊のイメージはその好例である。「放蕩息子」の聖書寓話を、一連の絵にして壁に飾った部屋なども登場する。短いイメージからイメージへ移動していくヴァルザーの散文化を象徴しているのか。

¹⁶ SW5:235, SW7:52, SW7:198f., SW16:347. und SW17:187.

¹⁷ ヴァルザーと牧歌との関連を扱った論考のなかで重要なものとしては、例えば Jens Tismar: *Gestörte Idyllen. Eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen am Beispiel Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard.* München

描写を、牧歌という文学領域を伝統的に構成してきたエクブラシスの観点から考えてみることはできないだろうか。ヴァルザーの絵画への言及は、先に例を挙げたとおり、典型的なエクブラシスとしてまさに挿入的に散文のなかへ織り込まれている場合もあれば、一つの散文小品が丸ごと、絵画に捧げられている場合もある。たしかにこれは挿入という形にはなっていないけれども、むしろ、個々の散文を包みこむヴァルザーの作品全体を一つの長篇小説とみなすことには、彼自身異論はなかったようである。

わたしの散文小品とは、私感では、現実に即し、筋道を欠いた、一つの長大な物語を構成しているまさに一つ一つの部分なのである。時を見つけて作り出すこの素描の数々は、わたしにとっては、少なかったり多かったりする、長篇小説のそれぞれの章である。先へ先へと書きつぐこの長篇は、常に変わらぬ一つのものであり、これを、幾重にも切り刻まれた、あるいは、ばらばらに解きほだされた〈私の書〉とも呼んでみることはできるだろう。(SW20:322)

ヴァルザーの著作全体は、「〈私の書〉」と呼ぶべき一つの「長篇小説」であるらしい。牧歌的色調に彩られたこの「長篇小説」のなかに、絵画描写が点在している。それがヴァルザーにおける、挿入されたエクブラシスである。つまり、それ自身ある種の絵画的性をはらんでいる牧歌のなかに、さらにエクブラシスを抱えているという入籠的構造が、『ダフニスとクロエー』と同じようにここにもある。ならば、古代のエクブラシスが作品の全体図においてある核心的な機能を担っていたように、ヴァルザーのエクブラシスもまた、なんらかの重要な意味を担っているのかどうか。いくつかの例をみながら、ヴァルザーのエクブラシスの特

1973. — Annette Fuchs: Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers. München 1993 がある。絵画との関連ではさらに多くの論考が存在するが、参照すべきものとしては、先の Fuchs による著書の他に、Anna Fattori: Robert Walsers Bildgedicht 'Apollo und Diana' und seine Beziehung zu Lucas Cranachs Gemälde. Zürich 1988.(Typoskript) — Tamara S.Evans: Robert Walsers Moderne. Bern/ Stuttgart 1989. — Ulf Bleckmann: Thematisierung und Realisierung der bildenden Kunst im Werk Robert Walsers. In: Th.Eicher/U.Bleckmann(Hg.): Intermedialität. Vom Bild zum Text. Bielefeld 1994. — Dominik Müller: Künstlerbrüder — Schwesterkünste. Robert und Karl Walser. In: Ulrich Stadler(Hg.): Zwiesprache. Stuttgart/Weimar 1996. などがある。表象内容への素朴な陶醉ないし逃避を疑問化する 20 世紀の詩人ヴァルザーにおいては、牧歌と絵画の双方において、その内容的描写が「周縁化」(Fuchs, S.76)していかざるをえなかった、という指摘をのぞけば、両者の関連について参照すべきものはみられない。

質を明らかにしてみたい。

2. カール・ヴァルザー

ローベルト・ヴァルザーにとって、絵画をはじめとする造形美術はかなり身近に接するものであった。一つ年上の兄カール・ヴァルザー(1877-1943)は、20世紀初頭のベルリン美術界における花形的存在だったのである。ベルリン分離派に属して活躍した彼は、当時名声を博したM・リーバーマン、L・コリント、M・スレフォークらに劣らぬ評価を集めている。またP・カッシーラーと交友の深かった彼は、有名出版社の多数の看板作家に(また弟ローベルトにも)挿絵を手掛け、さらにM・ラインハルトとの協力関係から舞台装飾家としても活躍した。¹⁸ちなみに彼は、ロンゴスの『ダフニスとクロエ』の独訳版(1943年)へも挿絵を提供している。¹⁹

文学的野心をいだけローベルトは、兄を頼って1905年にベルリンへ移り住み、共同生活を送っている。そしてこのあと1913年に故郷へ退くまでのあいだ、ローベルトは三つの長篇小説、都市風景の素描など、多くの興味深い散文小品を今日に残している。後のビール、ベルンと並ぶ、彼の創作の中心的舞台の一つがベルリンだった。

兄カール・ヴァルザーの画風について、たとえば当時の代表的な美術雑誌『芸術と芸術家』を主導したK・シェフラーは、これを「ロココ」的であると評している。いくつかの様式が混在し特定の分類を拒む彼の絵画は、その他の批評家においてはまた「バロック」「ロマン派」「ビーダーマイアー」的であるという評価を受けているが、頻度と強調度において、「ロココ」の指摘が群を抜いている。²⁰

これらの批評は、つねに、弟ローベルトの文学と兄の絵画との類似性を如実に示している。兄について当時の批評家E・ヴァルトマンはいう。

繊細で移り気、ある時は自然感情に心底から包まれており、またある時は、
皮肉を湛えた世界感情のなかにいる。機知がきき、感傷にひたりながら、己

¹⁸ Bernhard Echte: Karl und Robert Walser. Eine biographische Reportage. in: Bernhard Echte/ Andreas Meier(Hg.): Die Brüder Karl und Robert Walser. Stäfa 1990. S.170f. und 178f. — Catherine Sauvat: Vergessene Weiten. Eine Robert Walser-Biographie. (Aus dem Französischen von Helmut Kossodo) Frankfurt a.M. 1995. S.70.

¹⁹ Claire Badorrek-Hoguth: Der Buchkünstler Karl Walser. Eine Bibliographie. Bad Kissingen 1983. S.16.

²⁰ Ibid.S.81ff. この画家に関する1905年から1946年までの批評と回想を、抜粋で載せている。

れ自身に懐疑をいだき、[...]繊細な憂鬱への傾向がある。²¹

これはそのまま、弟の文学についての批評としても読めるものである。「この兄弟からは、硬貨の裏表のような印象を受けました」²²とシェフラーは回想する。兄の挿し絵を付した弟の散文、という体裁を取ったいくつかのローベルトの書物は、その意味で、同質の傾向を持ったふたりの幸福な結合を体現するものといえるだろう。

兄の絵画がロココ的だという批評を受けるとき、その「繊細」で優美な画風が意識されている。弟ローベルトは、ベルリン時代の終わりからビールへ移る頃にかけて、兄のそのような作品を文学的に描写する作品を残している。



Abb.1 カール・ヴァルザー『舞踏の広間』

『舞踏の広間』(1915)という散文は、兄の同名の絵画²³(1902)を念頭に置いている。『私の兄の二つの絵』という表題のもとに、スイスの雑誌に掲載された作品の一つである。兄の絵は、夜深い、森なす谷の傾斜地と、その中にひっそりと立ついくつかの家屋を描いている。外界から閉ざされた空間の表現が、牧歌風を思わせる。一番上にある舞踏の広間の華やぎに、その下に広がる庭園の静寂が対照させられている。中央に、ぼつんと独り、窓から外の樹木を眺める男が小さく描かれている。

²¹ Ibid.S.85.

²² Ibid.S.87.

弟による散文は、この男に視点を合わせて語りはじめる。

この若い男はだれなのでしょう。夢想家でしょうか。ええ、そうなのです。
(SW16:341)

読者への語りかけととれば、親密な対話の情緒を醸し出すようでもあるが、以下の展開からみて、むしろ、孤独な自問自答のようにひびく。このあと、引きつづき三人称を用いて若者を描いていく部分では、「夢想家 Träumer」という言葉に引っ掛ける形で、「夢見て träumt」「夢見る träumen」「夢のような träumerischer」「夢見ること das Träumen」「夢 Träume」「夢見られた geträumt」と、派生関係にある語を次から次に繰り出していく。「夢想家」という言葉の響きをただ堪能するかのように、言葉の演技を行なっている。またこの快樂主義的文体のなかには、次のような風景描写も挿入され、「夢」見心地を高める。

夜風が、かすかに木の葉とともにそよぎ、ささやきます。庭園にこんなにも豊かに垂れさがる木の葉は、甘く不可思議な暗闇のなかで、天上の美を湛えた善き事がらを夢見ているようです。(SW16:341)

一つの言葉との戯れは、しかしここでいったん打ち切られる。絵画を構成する個々の点景に言及していくためである。まず画面の下にそびえる樅の木に話がいく。この樹木は、「静寂の魔法と沈思の表現を、絵に与えています」。それから噴水のある泉へ、噴きあがる水へ、古びた庭園へ、そして最後に、画面の最上部にある音楽の流れる舞踏の広間へと視点に移る。

ここで指摘できることの一つは、優美な自然描写と閉ざされた空間の表現に加えて、動詞の末尾に付く縮小詞の反復が、文学上のロココ性を示していることである。²⁴ „flüstert und lispelt“ (SW16:341)、„säuselt und rieselt“ (SW16:342)といった動詞は、こまやかな運動を体現して 18 世紀ロココの繊細さに合致する。

そしてもう一つは、絵画と文学との差異にも関わることであるが、古びた庭園を「気高く上品な広間 einen hohen und edlen Saal」(SW16:341)と比喩したことで、この絵画

²³ Abb. 1.

²⁴ Alfred Anger: Landschaftsstil des Rokoko. In: Euphorion 51(1957). S.161f. und 184.

の表題である「舞踏の広間 Der Tanzsaal」とのあいだにイメージの連結が起こる点である。つまり「広間」の語を軸にして、庭園と舞踏室が向かい合う。緑に閉ざされた庭園に広がる静寂と、舞踏室の賑わいとの対照性は、すでに兄の絵画の中心的な要素であったが、果たして弟の散文小品も結びをこの対照性に向けている。しかも三人称の視点から、窓辺に立つ若者の独白という形式に移行して、静寂と孤独の情緒を高めつつ、

「あの上のほうでは、踊っているのか。[···]ぼくは、ぼくは踊りたくない。この夜を見ることができないのが、いやなのだ。この静かな窓辺に立って、宵闇のすべての美しさを眺め、すべての魔法とすべての偉大に触れ、愛と、夢と、事物の香りを感じ取りたいのだ。(Dort oben tanzen sie [···] Ich, ich möchte nicht tanzen, möchte nicht, daß ich die Nacht nicht sähe, möchte nicht, daß ich nicht hier am stillen Fenster stände, wo ich alle nächtliche Schönheit sehe, allen Zauber und alle Größe fühle und die Liebe und den Traum und den Duft der Dinge empfinde.)」
(SW16:342)

拙い日本語訳では、ただ陳腐にしかきこえないが、しかしもとのドイツ語のほうがすでに、ある種のクリシェ的な響きを色濃くもっている。高揚した調子と、押韻じみた同一音の執拗な反復によって、一種、舞台の台詞めいてさえいる。舞台といえ、もとの絵画を構成している個々の点景自体すでに、舞台の書き割りめいていた。いかにも人工的な配置と、しかしさざめくような自然の情感が、中央の若者を大きく包み込んでいる。彼があのように小さく描かれ、また表題にも登場しないのは、画家の意図的なものであろう。この絵画を鑑賞しながら、ふとその人物を見いだす者は、そこから何か一つの物語、演劇の筋書きめいたものを誘われずにはいない。

弟の散文は、いわばその誘いにうまくのったものなのである。「広間」の比喻や、一つの単語の執拗な変形反復、さらに音の反復さえ行なって、文学性を生かした遊戯的なパラフレーズになっている。また、語りの人称を変えて視点の移動を行なうことで、絵画を単純に外からエクプラシスするのではない、むしろ、内と外との微妙なはざまに身を置いた描写になっていることがわかる。

3. ロココ

ビール時代からあと、兄弟関係の冷却とともに、兄の絵画を直接取り上げることは稀に

なる。しかし無論ローベルトの関心は、兄の絵画に尽きるわけではない。大まかな傾向として三つ挙げることができるだろう。一つは、クラナハ、ホルバイン、ブリューゲルといった北方ルネサンスの画家、もう一つは、ヴァルザーにとってまだ近い過去に属し、ベルリン分離派に影響を与え、いわば時事的な関心でもあった印象派である。そして三つ目に、時代的にはそのあいだに入る 18 世紀ロココの画家がある。ここではまず、「ロココ」風であると評された兄の絵画からの延長としてロココの画家を取り上げてみよう。

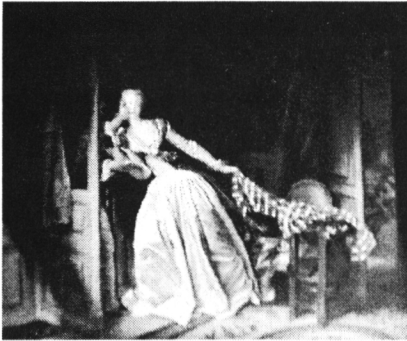


Abb.2 ジャン・オノレ・フラゴナール
『奪われた口づけ』



Abb.3 アントワーヌ・ヴァトー
『ジャンゼリゼー』

ロココ絵画の端緒にあるヴァトー(1684-1721)と、その代表的存在であるフラゴナール(1732-1806)を中心的に扱う散文小品は、それぞれの画家に二つずつ存在する。²⁵ ヴァルザーの著作全般を通じて言えることだが、雑誌や新聞等への発表年代のみが知られていて、厳密な成立時期のほうは、未発表の草稿も含めておよそ五里霧中である。これらの四つの散文は、すべてベルン時代、つまりヴァルザーの作家活動の最末期に成ったと考えられている。²⁶ ヴァルザーと絵画との長い関わりがわかる。

『奪われた口づけ』(1761)と題するフラゴナールの絵画²⁷は、『フラゴナールのある絵』、『口づけ(Ⅲ)』と題するヴァルザーの二つの後期散文において文学的に素描されている。まず『フラゴナールのある絵』という表題の散文を取り上げてみよう。ここでは、都市の散

²⁵ »Watteau«(SW20:245ff.), »Ein ganz klein wenig Watteau«(SW17:479ff.), »Ein Bild von Fragonard«(SW20:40f.), »Der Kuß(Ⅲ)«(SW20:144ff.).

²⁶ Vgl.z.B.SW20:451.(Anmerkungen vom Herausgeber über »Ein Bild von Fragonard«)

²⁷ Abb.2.

歩者である「わたし」が店の陳列棚に飾られた複製画を眺めている。街路に立ち止まり、複製画やポスターをじっと見つめているという場面は、ヴァルザーの散文に再三みられるものである。かつて、ヴァトーの雅宴画に描かれたようなロココ的牧歌世界において、森や庭園の空間を妖精や裸婦の彫像が飾っていたように、²⁸ いま、このヴァルザーの 20 世紀の牧歌では、複製画とポスターが都市の街路を飾っている。あたかもこの街路が、この時代にとっての庭園、楽園であるかのように。

ところで、この散文でのエクブラシスはあまり描写らしい描写にはなっていない。たしかに二人の口づけに言及してはいるけれども、むしろ重点は、この絵画の前景と後景との対照性に置かれている。ドアのすきま越しに見えている、食事にいそんでいる人々はきつと、前景の二人の情事などにはまるで関心がなく、「おそらくやロマンチズムを軽んずる、古典主義の亜流の輩にちがいない」(SW20:41)などといっている。ヴァルザー得意の逸脱的なおどけた表現である。

同じフラゴナールの絵を扱ったもう一つの散文小品『口づけ(Ⅲ)』は、さらに珍妙である。もはやこれをエクブラシスと呼んでよいのかどうかさえ怪しいこの作品は、絵画をもとにして想像した 18 世紀当時の世界への逸脱ばかりからなっている。冒頭で語り手は、このように言葉を始める。

当時まだ、鉄道というものは存在しなかった。(SW20:144)

以下この散文は一貫して、いわばこの文章の変奏曲となっている。語り手はしゃべりにしゃべる。身分は「小姓」と思われる、この口づけする男の生きた時代には、「鉄道」のほか、「集中暖房」も、「石油ランプ」も、「街灯」も「電気」も、「実科学校」も「映画」も、「飛行機」も自然の「風景」も、「電話」も「電報」もなかったのであると。(SW20:144-145)もとの絵に存在しない話はさらに膨らんで、どこか通俗小説めいてくる。すなわち、この伊達男は必ずや「台所係の娘」にも手を出していただろうと。しかし、美しい「女主人」も捨てがたく、その気持ちを巧みに惹いて、口づけという「この優しい接触」にたどりついたのである。不実を「まなざしで語る」台所係の娘の目の前で。(SW20:145-146)

この饒舌を紡ぎだすヴァルザーは、前の散文小品で、フラゴナールの絵画が与える印象について次のように表現している。

²⁸ Vgl. Abb. 3.

フラゴナールは絵による語り部(ein malender Erzähler)であった。だからして、彼について調査報告する(referieren)ことは、難しくないようでもあるし、また、やはり易しくないようでもある。(SW20:40)

ヴァルザーの兄カールの絵画に備わっていた、物語を誘い出す構成が思い浮かぶ。しかし 18 世紀のロココ絵画についても、人物の仕草などがきわめて演劇的であることが指摘されている。²⁹ そのような絵画に依拠して筆をとるヴァルザー自身は、自分を逆に、「語りによる画家」とでも呼ぶのであろうか。彼のエクプラシスは「調査報告」であると、それまでの優美な言葉遣いの中に突然対照的なお役所/学者言葉を用いて、常のとおりに戯けてはいる。しかしそうした装いの中にこそ深い意味を込めて、彼は自己定義を行っているようにみえる。絵画と文学のあいだのどこかを歩いているヴァルザーは、ロココへの嗜好を通じて出会ったフラゴナールという画家に、おのれの姿を模索している。

そしてもう一人のロココ画家ヴァトーもまたヴァルザーにとって重要な存在である。『無関心』(1717 頃)という、踊り手を描いた作品がヴァトーにある。³⁰



Abb.4. アントワーン・ヴァトー『無関心』

これに関心を引かれたヴァルザーは、『ほんの少しだけヴァトー』という表題をもつわずか数頁の戯曲へと、この絵画を変形している。ここでは、ヴァトーの絵の表題どおりの「無

²⁹ Hermann Bauer: Rokokomalerei. Mittenwald 1980. S.126.

³⁰ Abb.4.

関心な男 Der Gleichgültige」が、戯曲の一登場人物となる。いわば、もとのロココ絵画にはまれていた演劇性が、そのまま戯曲の形に移されたわけである。

この特殊なエクブラシスを特徴づけているのは、この「無関心な男」の「無関心」さを文体演技する修辞性である。押韻じみた類似音の反復、比喩とオクシモロン(撞着語法)の羅列によって、約二頁半の演説がくりひろげられる。特に次の一節は、ほとんど 17 世紀バロック文学の修辞性を思わせるグロテスクなものである。

一度たりとも悪いことを、また一度たりとも良いことを小生はしたことがない、これはたしかに自分としては、あやうく少しばかり人間というよりは人形じみているように思うのである。とはいえ、小生は、本当の意味で生きたことが一度もないということ、それはあたかも、巨大で、荘厳で、輝くばかりの緑色をした一本の樹木が、紺碧の空のなかへ、天高くそびえ立っているようなものなのだ。で、この空とはつまり小生のいづく予感のことであって、思うにこの自分は、かつてないほど魂に満ち満ちた魂の欠如であり、自分は、一度たりとも口にされなかった魅惑的な言葉であり、一度たりとも贈られなかった、そして一度たりともそれを受け取る者のなかった口づけであり、しかもそれは死ぬほど甘美なものだったのであり、全く僅かなものに収縮してしまったのに決して終わることのない労苦であり、一度たりとも流されたことのない石化した涙であり、それは真珠のように頬を流れ落ちるのであり、そしてそれは憂鬱とおかしみの印象を同時に与えるものであり、はたまた、この自分は、矢を受けて血を流し、黄金の宙から嘆きの声とともに墜ちてくる鳩であり、悪徳のやまぬ敬虔であり、そしてまた、嫌悪の身振りそのものであって、しかもそれは、ゆたかに運動する存在としての歓びと、はしゃぎ浮かれた気持ちのすべてが、貯蔵され山積みになっている一つの倉庫と呼んでもらってさしつかえないのである。(Daß ich nie etwas Schlechtes, nie etwas Gutes tat, kommt allerdings mir selber hie und da beinahe ein bißchen puppenhaft vor, aber mein Niegelebthaben ragt wie ein riesiger, herrlicher, glänzendgrüner Baum in den schwarzblauen Himmel meiner Ahnung empor, ich sei die seelenvollste Unbeseeltheit, die es je gab, und ich sei das nie ausgesprochene, bezaubernde Wort und der nie gegebene, nie im Empfang genommene Kuß, der zum Sterben süß ist, und die zusammengeschrumpfteste, nieendende Bemühung

und die niegeweinete, versteinerte Träne, die perlenähnlich meine Wangen herunterrollt, die den Eindruck zugleich der Melancholie und des Witzigseins machen, und die von einem Pfeil getroffene, blutend und wehklagend aus der goldenen Luft herabstürzende Taube, die lasterhafte Frömmigkeit, Gebärde des Überdrusses, die ein Vorratshaus genannt werden kann, worin die Freuden und alle Ausgelassenheiten eines beweglichkeitsreichen Daseins aufgespeichert, übereinandergestapelt daliegen,…) (SW17:480f.)

文章はなお終わることがない。ドイツ語のこの超長文に示されているのは、対峙しあう意味のどちらにも行き着くことのない、つまり双方に「無関心」な男のありさまである。日本語に訳してみても、オクシモロンのこの力学は伝わりにくい。

ところが、このような言語遊戯を展開する一方でヴァルザーは、逆にこの遊戯ないし演技そのものを牽制している。作為や虚構と無縁ではないおのれの出自を忘れることは彼にはできない。この小戯曲には四名が登場し、「無関心な男」に続いてさらに二人、「偽りの男」と「感傷的な男」とが、それぞれ自分の性格を自己弁護するかのような演説を展開するのだが、最後に登場する道化らしき「滑稽な人物」だけは、前の三者を総括するような、いささか異なる立場から台詞を述べている。すなわち己の性格に固執する三者に比べて、自分は「平衡」を重んずる「穏当そのもの」であり、自分の滑稽な所作は、すべて「作りもの *eine Gestaltung*」であること、「幻想 *die Illusion*」を与えるための「芸芸の仕事 *eine Kunstleistung*」にすぎないことをよく承知しているという。すると、先程までしゃちほこばった演説をしていた三者が、あたかも道化の言葉で心を一つにしたかのように、一列に手をつないで舞台の前方に歩み出る。そして声を合わせ、「ぼくらははただ、別々にふるまっているだけ、別々に受け取られているだけなのさ *nur daß jeder sich anders gibt, anders genommen wird*」とうたって幕が閉じる。(SW17:484f.)

ヴァルザーは、この「作りもの」でしかないことに、自分の文学を賭けていたようにみえる。「作りもの」といえば、また「まがいのもの」という含みももつが、この点でヴァルザーは自分の散文にどのような位置付けを与えていたのか。ここで、ひとまずロココ絵画から離れ、伝統的なエクプラシスに備わっていた重要な側面にふれておかななくてはならない。

4. 造形者としての神

エクプラシスの起源である『イリアス』のアキレウスの盾の描写は、このように始まる。

そこには大地あり天空あり海がある。疲れを知らぬ陽があり、満ちゆく月、また天空を彩る星座がすべて描かれている—すばる(プレイアデス)に雨星(ヒュアデス)、さらに力強いオリオン、また「熊」座、これは別の名を「車」座ともいい、同じ場所を廻りオリオンをじっと窺っている。³¹

羅列文体がここにもみえている。以下この長いエクブラシスは、主なものだけ挙げると、人間の町、肥沃な田畑、農夫、王領の荘園、葡萄園、牛と牧人、牧場、踊り場に言及し、最後に盾の縁飾りとして大河オケアノスを描いている。この描写のなかには、さらに青春と老年、農業と戦争、結婚と殺人という対の表象がとりこまれている。ここに意図されているのは、世界の全体を丸ごと盾の上に提示することなのである。

エクブラシスの根底には、古代と中世を貫く *Deus artifex* (造形者としての神 *Gott als Bildner*) のトポスが存在した。古代の創世神話は、しばしば神を世界創造の職人として想定する。『イリアス』において、ヘパイストスという火の神は一人の鍛冶職人として登場し、世界の全貌を盾の上に作り出してみせる。この「作られたもの」としての工芸品を描写すること、エクブラシスすることは、その彼方に世界創造という神の「手仕事 *Handwerkstätigkeit*」³²を想起し、その存在に思いを馳せる作法だったのである。³³ この点についてクルツィウスによる次のような解説がある。

すなわち、*Deus artifex* とともに古代は *Natura artifex* という並行主題をも知っている。両者の *artificium* [手仕事] は同一である。すなわち世界と人間の産出、建築術、陶芸、金銀細工術、時として絵画、舞台演出、織

³¹ ホメロス『イリアス(下)』、松平千秋訳、岩波文庫、217-218頁。

³² E.R.クルツィウス『ヨーロッパ文学とラテン中世』、南大路振一、岸本通夫、中村善也訳、みすず書房、1991年、794頁。(Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern/München 1948. S.530.)

³³ Kurman, a.a.O., S.1f.この点で、ドイツ抒情詩の一領域をなす「事物詩 *Dinggedicht*」をエクブラシスの観点から考えることができるという指摘がある。リルケにおける「創造物と創造者との緊密な関係」の表現や、メーリケにおける牧歌としての「純粋な空間と静止した時間への志向」が、エクブラシスの二つの側面を示すものとして参照できるらしい。古代の牧歌に親しんでいたメーリケは、『古典詞華集』(1840)なる翻訳詩集を編んでいる。また、『美しいぶなの木』(1842)、『ランプに寄す』(1846)といった、まさにエクブラシス的な詩を残している。Kurman, a.a.O., S.2. — Böschenstein-Schäfer, a.a.O., S.125f.

物がこの *artificium* の諸形式である。[……]世界と人間の創造は一体の神の手仕事に由来する。そしてその神は織匠、刺繍者、陶工、鍛冶職人などの姿をとる。³⁴

造形者としてのアナロジーから、やがて画家や叙事詩人、劇作家などの芸術家が、この創造者の圏域へ入ってくる。そのときエクプラシスは、実在の工芸品に加えて、いわゆる芸術作品を模写するという形を取ることになる。ウェルギリウスの『アエネーイス』にみえるディードーの夢の描写(第4巻、469-473行)には、ギリシア悲劇の一情景を下敷きにした章句があるらしい。³⁵

ところでヴァルザーは自分の創作を、「幾重にも切り刻まれた、あるいは、ばらばらに解きほどかれた〈私の書〉」と呼んでいた。装丁がくずれ、ほどけた書物の一頁を、美術品の模写すなわちエクプラシスが構成している。この言葉の少し前には、「自分は一種の職人仕事的な小説家(*eine Art handwerklicher Romancier*)である」と書いている。

短篇作家(*Ein Novellist*)と呼ばれるような者では、たしかにない。ご機嫌うるわしい、とはつまり、気分が悪くないときには、服を仕立て、靴を作り、鉄を鍛え、鉋がけし、こつこつと叩き、槌で打ち、あるいは釘を使うようにして、内容をのみこむには全く時間のいらぬ文字の連なりを、繋ぎ合わせている(*schneidere, schustere, schmiede, hoble, klopfe, hämmere oder nagle ich Zeilen zusammen, deren Inhalt man sogleich versteht*)。お気に召すなら、文を書くろくろ細工師(*einen schriftstellernden Drechsler*)と呼んでいただくこともできる。書きながらわたしは、壁紙を貼っている(*Indem ich schreibe, tapeziere ich*)。(SW20:322)

自分の文学性をこうした手仕事、職人仕事に喩える例は、実際のところ枚挙にいとまがない。³⁶ たしかに彼は、一つの核のもとに小気味よくまとまった物語を書く「短篇作家」とは違う。断章の切り張り細工のようなヴァルザーの散文性は、このいくらか皮肉にもひびく自己批評の中に、少なからず言い表わされている。そして従来の研究においても、この

³⁴ E.R.クルツィウス、同書、同頁。

³⁵ Kurman, a.a.O.,S.4.

³⁶ Z.B.SW16:201, SW18:71, SW18:76, SW20:325 und SW20:421.

手仕事の比喩はヴァルザーの自己卑下ないし韜晦の表現であるという程度の解釈しか受けてこなかった。³⁷

エクブラシスの観点からヴァルザーの絵画描写を考えると、自分を「一種の職人仕事的な小説家」だと呼ぶヴァルザーは、それによって、世界の造形者の連りのなかに自分を加えようとしているようにみえる。20世紀の散歩の途上に出会う、美術作品やその技術的複製品をエクブラシスしながら、その「造形」ないし「作ること」のなかに、ある根源的な神—工匠の存在を、微かな予感とともに探しているのである。

ならば、そのような根源の一者を想定するとして、造形者の端くれとしてのヴァルザーは20世紀という時代に何を造形しようとしたのだろう。エクブラシスの作法を含め、彼は既存のテキストに依拠してそれをパラフレーズすることを盛んに行なう、いわば二次的な文学の作家であった。その意味では、彼が造形するもの、彼の「作りもの」は、二番煎じの「まがいもの」にすぎないだろう。造形する内容は、より上位の造形者としての神によって、すでに決定されている。造形する内容は、神が作ったこの世界がすでにもっている、いわば台本としての既存の言説に尽きているのである。

しかし彼は、その台本を演技することができたとはいえまいか。より上位の造形者としての神によって委任された、いわばひとりの役者として、彼は世界を演じた。エクブラシスされる絵画の数々は、そのための台本である。ホメロス、ウェルギリウスに始まって、カトウルスからダンテ、さらにはキーツに至るエクブラシスの系譜において、そこに描かれる人物や事物の仕草、描写の展開などが明らかに演劇的であることが指摘されている。³⁸ ヴァルザーは、例えばヴァトーの絵画のエクブラシスにおいてこの傾向を極端化したのである。しばしば陳腐で退屈であるという批評を受けるヴァルザーではあったが、むしろ、どんなに陳腐で「まがいもの」じみた事柄に対しても、ある種の現実感と驚きを感じずることを彼は忘れない。それどころか、まさにそのようにありきたりな物語こそが世界を構成しているのだということ、まさにありきたりな、既存の物語、筋書きの連なりとして、世界は存在するのだということ、彼の散文は教えてくれるように思う。そしてさらに言うなら、決まった物語の束でしかない、その反復でしかないという、ある面では実に虚無的な世界のなかで、ヴァルザーはその時々演技によって物語を再び生かしてくれる、あるいは、生の倦怠に囚われた者を「造形者の神」が主催する演劇のなかへ救い上げてくれるのである。

³⁷ Vgl. z. B. Fuchs, a. a. O. S. 141.

³⁸ Kurman, a. a. O., S. 12f. — Leo Spitzer: The “Ode on a Grecian Urn”, or Content vs. Metagrammer. In: Comparative Literature 7(1955). S. 223f.

並外れた健脚の持ち主であった彼は、ミュンヘンからヴェルツブルクまでの 180 キロを徒歩で行くことに何の躊躇も感じなかったようであるが、³⁹ その彼にとってはさらに、書くことそのものが散歩なのであった。森のなかを、街の通りをうろつく散歩者の文章は、いつしか物思いそのものの散歩を体現している。

いずれぼくは体験することになる。この散歩が、体験の境のなかへと進んでいくだろうこと、そしてこの体験が、ぼくを問題化し、未だ解かれていないものもつ謎めいた眼差しで見つめること、一方ぼくのほうも同じように、向こうを見つめ返すことになるのを。(SW18:87)

この内省的散歩を可能にする外枠が、ヴァルザーにとっての牧歌なのである。そしてこの外枠のなかで展開する、高度に技巧的で錯綜したバロック的文体と、またその一方でロココ的に慇懃かつ優雅な文体は、彼の内省的運動を軽快にする、歩みそのものだったのである。つまりヴァルザーのエクブラシスは、バロック・ロココを動員した、文体の文字どおりの演技である。なにかの絵画の再現 (representation) というよりは、むしろ演示 (presentation) ないしパフォーマンスのエクブラシスとなっている。

5. 世界劇場

ヴァルザーはロココの絵画を好んで取り上げていた。また散歩の途上に、ロココやバロック様式の庭園、建築物にたびたび筆を向けていた。ある散文小品では、画家ヴァトーを例にして当の時代に賛辞を贈る。「快活、すなわち芸術、また別の言葉で言うなら、自身との幸福に捧げられた」人生を生きたロココ人ヴァトーは、「粗野な日常からの逃避に、心地よく愛らしい表現を与える」術を知り、「極めてよろしい作法」を備えていたと。(SW20:245f.)そして結びに、踊り子のいるヴァトーの絵画を短く紹介する。

しかしそれにとどまらず、当時の社会を基礎づけていた作法そのものに対してヴァルザーはある種の関心をもっていたようにみえる。『レンツの兵士』という 1907 年の散文小品では、18 世紀疾風怒濤期の詩人によるこの作品を取り上げ、そのなかでロココの時代を称賛する。ラ・ロシュ伯爵夫人についてはこう語る。

このロココ夫人の口にのぼる言葉は、これもまたおそらく、われらが祖国の文

³⁹ Sauvât, a. a. O., S. 126.

学が話しぶりと弁舌とにおいてさしだせるもののうち最も美しいものを納めた鉢のなかに入ることだろう。ビュヒナー、あのビーダーマイアーの劇作家はレンツを手本とした。この点を確認することが、今まさにわたしによってようやく果たされたことを喜ばしく思う。ノラ・ロシュ伯爵夫人というこの女性は、おしろいを付けていた。しかし当時の女性たちはまだ、魂の深みを、お化粧作法と結びつける術を知っていたのだ、その双方が互いに邪魔しあうことなく。(SW15:27)

このようなロココの賛美はヴァルザーの作品においてたびたび出会うものであるが、しかしこれは時代の潮流の一つでもあった。19世紀末から20世紀初頭にかけて、バロックとロココは芸術の新しい様式の模索のために再評価されていたのだった。⁴⁰ ヘルマン・バルは19世紀末の世相を診て、「われわれの周囲はロココである。どこへでも目を向けて見られよ、すべてロココ、ロココである、限りなく！」⁴¹と叫んでいるが、それからすでに十年以上が経過した20世紀の初頭になお、ヴァルザーは当の文化への思い入れを語っている。彼が注目したものはまず、「話しぶりと弁舌」の洗練であり、「魂の深み」を優美な形で表現する作法であったようだが、アルノー・ホルツもまた、ロココの文体に新しい様式を求めた『ファンタズ』(1898f.)を書き、さらにロココ文学の詞華集を編んでいる。

時代はさらにバロックの受容へと移行していく。そしてここでもホルツが一つの焦点になる。ロココの繊細さが時代の潮流となつてあちこちに氾濫すると、ホルツはさらなる先祖帰りを試みたのだった。詩集『ダフニス』(1904)は、活字と表題にまでバロック風を気取り、まだ使い古され疲弊していない表現の宝庫としてホルツが信じた、バロック的文体をちりばめている。⁴² ただし、ダフニスの告白として表現されたこの官能的な詩の数々に込められたものは、17世紀バロックとは異質な近代的概念、すなわち、ダフニスという人物の「個性 Individualität」であり、世紀転換期に流行した「生 Leben」ないし「生の肯定 Lebensbejahung」の観念であったのだけれども。⁴³

⁴⁰Klaus Conermann: Die Barockrezeption von Arno Holz in ihren literarischen und geistigen Zusammenhängen. Bonn 1969. Diss. S.177ff.und 218ff.

⁴¹ Hermann Bahr: Rococo. In: ders: Zur Kritik der Moderne – Gesammelte Aufsätze. Erste Reihe. Zürich 1890. S.165.

⁴² Arno Holz: Dafnis. Lyrisches Portrait aus dem 17. Jahrhundert. Faksimile der im September 1904 erschienenen Erstausgabe. München 1979.

⁴³ Conermann, a.a.O., S.116, 159 und 217.

ヴァルザーとの関連では、早くから彼を高く評価し援助を惜しまなかったフランツ・プライがこの動きのなかで一役買っている。ヴァルザーと同じくレンツを論じた彼のエッセイのなかで、ロココ文化を「自然と感情の表現の宝庫」として讃え、また『ロココの精神』という、当時の文献からの多くの引用を含んだ紹介的書物を著わしている。さらには、バロック末期のいわゆる *galante Poesie* に取材した詞華集を編んで、当時の話題をさらっている。⁴⁴ ヴァルザーは、このプライの仲介によってミュンヘンの雑誌『インゼル』の詩人たちと深い関わりをもち、この雑誌に多くの重要な作品を発表することができたのだが、まさにそこで交わったドルフ・アレクサンダー・シュレーダー、オットー・ユリウス・ビーアバウムといった詩人たちのバロック風が指摘されている。⁴⁵ 20 世紀初頭の詩人とバロック文学との関わり的一端がここにみえる。

ユゴーがランボーをそう表現したのに倣って、ヴァルザーを「子供のシェイクスピア *Shakespeare enfant*」と呼んだのはこのビーアバウム⁴⁶であったようだが、ヴァルザーのエクプラシスの演劇性をながめてきたいま、まさに、あのバロックからロココへ、17 世紀から 18 世紀初頭にかけての時代を特徴づけていた世界劇場 (*Theatrum mundi*) の観念が、ここに一つの形をとって現われているようにみえる。絵画にとどまらず、ロココの文化や作法に特別な関心を彼が寄せたこと、また世界劇場観の一つの極致を示すバロック小説、つまりセルヴァンテスの『ドン・キホーテ』を愛読し、作品に取り入れもしたこと⁴⁷を重視するならば、バロック・ロココへのヴァルザーの関心の彼方に、深い演劇性の存在を想定してみたくなる。

彼が取り上げる絵画には大きく三つの傾向があるのだったが、ロココを除く他の二つの時代の画家、すなわち北方ルネサンスと印象派の画家を散文に取り入れる場合にも、すでにロココ絵画のエクプラシスで確認したと同様の事柄がみえている。ブリューゲルの数々の作品は「機知に富んだ物語 *geistvolle Erzählungen*」(Br:270) のようだといい、

⁴⁴ Franz Blei: Lenz. In: Die Aktion 20(1920)(15.Mai). – ders: Der Geist des Rokoko. München 1923. – Vgl. Eberhard Mannack: Barock in der Moderne. Deutsche Schriftsteller des 20. Jh. als Rezipienten deutscher Barockliteratur. Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris 1991. S.84f. さらにプライは、„Der lose Vogel“ という名の雑誌を主宰した。18 世紀の雑誌の流儀に倣って、すべて著者名を明かさず、匿名で作品を載せている。ヴァルザーの抒情詩もここに出た。

⁴⁵ Conermann, a.a.O., S.206ff. und 226ff.

⁴⁶ Robert Mächler: Das Leben Robert Walsers. Frankfurt a.M. 1992. S.65.

⁴⁷ Vgl.Br:134 (An Frieda Mermet, Biel, 30.6.1918), SW5:227 und SW16:312.

ゴッホの『アルルの女』は「厳粛な物語 *eine ernste Erzählung*」(SW16:345)のようだと称賛するこの姿勢は、ヴァトーやフラゴナールについての言葉ときれいに重なっている。この「物語」として感じ取ったものを、ヴァルザーは文体で演示していくのである。絵画は、エクブラシスという演劇にとつての台本である。アルルに生きた一人の女の日常のなかへ、ヴァルザーは想像の筆をはこんでいく。(SW16:345f.)

しかし、ヴァルザーはただ演技者であるだけではない。演技する自己を、外から醒めた目で見つめる演出家でもある。ホルバインのデッサンにある徒歩傭兵をまねて足をはこぶ散歩者(SW17:92)を描く彼は、その他の散文でも、自分や他人の身ぶり、作法にたびたび言葉を費やしている。⁴⁸ またクラナハの『アポロとダイアナ』が飾られた部屋で一組の男女が親密化していく情景を描いた散文には、この絵画が一種の入籠としての効果をあげている。この絵には、どこか人形じみた、しかしそれゆえにまた官能的な裸の女が、狩人の男と森のなかで向かい合っている。散文の登場人物である女性は、この「不道德な」絵を目にして、これを壁から取りのぞいてしまうのだが、しかしその後、絵の持ち主である男にどこか艶めかしい態度をとるようになる。「彼女のふるまいは、なんとという魅惑、魅惑そのものだったことか *Reizend, reizend benahm sie sich*」(SW4:35f.)。

劇場の世界観に基づいて、そうした身のこなしや作法を重視したのは、まさに 17 世紀から 18 世紀にかけての宮廷社会であり、その縮図としてのサロンであつたらう。この時代に生を受けた画家ルーベンスの、キリスト哀悼の図をエクブラシスするなかで、そこに描かれた樹木がヴァルザーの関心を引く。

17 世紀絵画の風景については、次のことを申し上げておかなければならない。すなわち、近年の画家たちは、サロンというものをまず考慮に入れていないといえる。われわれ鑑賞者のために、彼らは、室内のなかへ草木の緑をもちこんでくる。それは、たしかにきわめて自然で素朴な行為である。しかしどこか、とても上品とはいえないところがある。かつての画家たちは、教養の要求する程度に応じて、風景の色調を合わせたものだ。彼らがこう信じていたのは明らかである。自然のものが、居室のなかで声高にしゃべり、穏当な振る舞いができず、自己主張するのは、ふさわしいことではないと。礼節、作法感覚というものが、かつての画家にはあつた。(SW18:250)

⁴⁸ „sich benehmen“ „sich gebären“ „aufführen“ といった動詞と、その身のこなしを評価する „artig“ „schicklich“ „passend“ といった形容詞はヴァルザーの散文に頻出する。

サロンに象徴される宮廷社会は、自己の礼儀作法を制御しつつ、他人の作法を観察する人間の集合であり、この観察の相互的反映のなかで仕草が仕草をよびおこす一つの劇場であった。この点についてはノルベルト・エリアスの著書⁴⁹がきわめて示唆に富んでいる。ヴァルザーは、ロココのヴァトーについて述べたのと同じこのような称讃の言葉によって、かつての絶対主義的、封建的貴族社会を復活させようと考えたのでは無論ない。そうではなく、何か規範めいたものが一つの鏡としてどこかに存在し、その上に映し出された己れを常に意識していなければならないという構造そのものに、ヴァルザーは生の根本的な形式をみたのである。常にこちらを観察している規範への、服従と反抗という問題はヴァルザーの劇場的文学の核をなすものであり、これについてはまた別の場所で考えることになるだろう。

ところで、この劇場的世界観を示す作家としては同時代にホーフマンスタールがいる。その彼に、牧歌とエクブラシスの入籠構造をもった、その名も『牧歌』(1893)⁵⁰という小品がある。実在する古代の壺に描かれた絵をもとに、ホーフマンスタールは牧歌的な短い戯曲を仕立てた。この壺は、ケンタウロスと傷を負った女とが川べりに立つ情景を描いているということだが、ホーフマンスタールの作品には、さらに女の夫として一人の鍛冶師が登場する。この夫に退屈する妻は、陶工であった良き父を思い出し、父の手になる陶器を飾っていた、絵模様の一部始終を物語っている。つまりこのエクブラシスを内部に取り込む形で、古代の壺の一種のエクブラシスとしての小戯曲が作られている。

周知のとおり、ホーフマンスタールのバロック受容はカルデロンの影響を強く受けていた。カトリック的体系に裏打ちされたこの劇場的世界観は、神の救済を最終的に描くことができる。『イエーダーマン』(1911)や『大ザルツブルク世界劇場』(1922)という作品として成熟していくこの世界観は、それよりもかなり前になるこの小品に、まだ明白な形では現われていないだろう。しかし、夫婦のもとに忽然と現われたケンタウロスに、妻が心を奪われてしまうこの戯曲は、「向こうの河岸へ」⁵¹ケンタウロスによって妻が連れ去られることで幕が閉じている。

⁴⁹ ノルベルト・エリアス『宮廷社会』、法政大学出版局、1981年。(Norbert Elias: Die höfische Gesellschaft. Darmstadt/Neuwied 1969.)

⁵⁰ Hugo von Hofmannsthal: Idylle. In: ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg.v.Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M. 1979. Gedichte·Dramen I. 1891-1898. S.271-278.

⁵¹ Ibid.S.278.

これを彼岸からの魔術的救済の象徴ととれば、一方ヴァルザーのエクブラシスはどうか。演劇的精神に貫かれたヴァルザーは、先に取り上げたクラナハの官能的な絵を、別の作品で戯曲の形に変えている。ダイアナの美に心奪われたアポロは、狩りの生業を捨てて、この女に服従していくことを決心する。そしてダイアナににじり寄るのだが、女は「またいつか」と言って、男を焦らしたまま話はぶつりと終わる。(SW13:76ff.)

ヴァルザーのエクブラシスは、およそ主張めいたものを残さない。内容的なことを述べようという姿勢がそもそも欠落している。台本としての絵画を彼の流儀の文体でなぞり終わると、ふいに語り手はどこかへ姿をくらまし、途切れるように作品は終わる。そこにホーフマンスタールのな救済の跡はみえにくい。しかしその一方で、文体の演技をくりひろげるヴァルザーは、個々の表現を堪能してひどく幸福そうにみえる。この詩人は、「魔術的普遍性から断片的分解への転回点」に、つまり「ホーフマンスタールの構造からカフカの構造への過渡」⁵²にあると評した人があるが、気の利いた定義であるだけにまた、ヴァルザーの扱いにくさを如実に示している。

すでに述べたように、ヴァルザーにとっては、表現すべき内容はこの世界に出尽くしている。ことさらに何をこのうえ言う必要があるのだろうか。彼は既存の筋書きをなぞるばかりである。限られた数の筋書きの束でしかないこの世界で、ヴァルザーは言葉を発することを止めてはならない。立ち止まれば、その瞬間から物語は、余りにも見飽きた虚しい反復の姿をさらけ出す。筋書きから筋書きへ、表現から表現へと飛び移ることで、彼は物語の硬直から、世界の虚無から逃れようとしている。その意味で、何らかの主張を常に後ろから転覆させていくオキシモロンは、単なる修辞作法にとどまらぬ深い意味をもっているだろう。物語の完結を厭い、回避するかのように、結びはくりかえし先送りされる。アポロがダイアナに焦らされるように、物語の充足は先送りされる。

ホーフマンスタールも、ヴァルザーも、ともに牧歌から絵へ、あるいは絵から絵への入籠構造をとることで、一つの物語の地平をもう一つの物語の地平によって包み込んでいる。それによって、内部の物語の信憑性は、重なり合う虚構のなかにぼやけ動揺する。現実と虚構との敷居をぼやかし、これと戯れる構造は、バロックのものでもあった。しかしホーフマンスタールのな「向こうの河岸」を、カルデロンを、ヴァルザーはもたない。ゆえに彼は、ドンキホーテとサンチョ・パンサのようにあてどもなく世界を巡り、「作りもの」の散文を紡ぐ

⁵² Bernhard Böschstein: Theatralische Miniaturen. Zur frühen Prosa Robert Walsers. In: Benjamin Bennet/Anton Kaes/William J. Lillyman (Hg.): Probleme der Moderne. Festschrift für Walter Sokel. Tübingen 1983. S.67-81. Hier S.78.

言語的過程そのものに賭けるのである。

ヴァルザーの劇場的な世界観は、生を一つの不可思議な遊戯だとみる散文小品『輪舞』(1910)にかいまみえている。

はなれた場所に、父が立っている。そして人の子のひとりが、彼のもとへと走って来て、嘆きをうたえようとする、父は微笑んで、遊びの輪のなかへ戻るように言ってきかせる。だれでもよい、子供が一人死んだなら、それは遊びをなし終えたのである。しかしほかの子らは、あいもかわらず、遊びつづける。
(SW3:148)

この父が、世界を統べる根源的な「造形者としての神」であるとすれば、ヴァルザーはその子供であり、神への回路を断たれたまま、死ぬ時まで、この世の被造物を言葉でなぞる遊戯を続けていくのである。

子供の遊びもまた、一つの「作られた」演劇であろう。ヴァルザーが「遊戯 Spiel」と呼ぶもの、これは実に微妙な地平で行なわれている。「遊戯するとき、通りも、広場も、家も、階段も、つまり全世界が自分のものになる子供たちのように」(SW17:483)彼は書きたい。しかし、牧歌的散文小品『くそがき』で、「何よりも必要なのは、遊戯を愛することである」(SW19:185)と語っている、その願望的口調にすでに、遊戯的圏域の崩壊の兆しが見えている。はたしてこの散文の結びでは、散歩の記録を装った作品全体が、実は一つの虚構であったことを仄めかし、そして閉じている。

ヴァルザーの劇は、幸福へと至るべき一つの体系、内容として、彼を救いとるのではない。「おのれ自身に不確かであること、未決定であること、茶色の森 (die braunen Wälder des Meiner-nicht-sicher-Seins, des Unentschlossenseins)」を逍遙する散歩者であるヴァルザーは、「自分自身への狩り」に出ている「狩人にして同時に狩られる者」なのだといれを定義している。(SW18:106) 焦らされる狩人アポロとは、ヴァルザーの姿であったのか。そして、エクプラシスとして紡ぎだされる演劇は、自分探しの道行きにおいて、どこかにたどりつく手がかりとなっているのかどうか。瞑想し迷走する「〈私の書〉」は、ただその語り出る個々の演示の瞬間でしか、救済らしきものを彼に与えていない。

(当論文は、日本独文学会 1998 年度秋季研究発表会において口頭発表した原稿をもとに、加筆修正したものである。)

Robert Walsers Bildbeschreibungen und ihr Zusammenhang mit der idyllischen Tradition der Ekphrasis

YOSHIDA Takao

Robert Walser hatte ein sehr großes Interesse für die bildende Kunst und beschrieb nicht wenige Bilder in seinen Prosastücken, die sehr idyllisch und manchmal auch rokokohaft geprägt sind.

Für die literarische Gattung der Idylle ist die Bildbeschreibung seit ihrem Anfang in der altgriechischen Zeit eine Art Konstante, wobei nicht nur die Malerei, sondern eigentlich alle handwerklich hergestellten Dinge der Gegenstand waren, wie z.B. die Schilde, die Statuen, und die Töpferwaren. Dieses Verfahren, das altgriechisch *ἔκφρασις* genannt wurde, hat eine enge Beziehung mit der ebenfalls antiken Vorstellung des *Deus artifex*, und durch die Beschreibung der künstlichen Dinge wurde der Gott als der Schöpfer, als der Handwerker der Welt ins Gedächtnis gerufen. Der aufzählende Stil, der die räumliche und visuelle Kunstgattung in die zeitliche d.h. literarische zu übersetzen versucht, wirkt in manchen Fällen theatralisch.

Walser, der sein eigenes Schreiben als etwas Handwerkliches versteht, hat diese theatralische Tendenz der Ekphrasis radikalisiert, und zwar ausschließlich mittels der sprachlichen Artistik. Die Bilder, die als Vorlage eigentlich genau wiedergegeben werden sollten, sind bei ihm anscheinend nur Anlaß zur endlosen Stilübung. Die Betonung von den kontrastiven Elementen in den Bildern und die unermüdliche Wiederholung ähnlich klingender Wörter erlauben ihm zudem die Erfindung einer Szene, die man im Bild selbst gar nicht findet. Die Bilder bedeuteten für sein stilistisches Theaterspiel eine Art Textbuch, anhand dessen er die Figuren im Bild in eigener Weise nachvollzogen hat, damit in der sprachlichen

Bewegung die Existenz von einem ursprünglichen handwerklichen Gott geahnt werden könnte.

Wenn man hier seine Rokoko- und Barockverehrung in Betracht zieht, die sich auch in der Wahl der Bilder und in seiner eigenartigen Stilistik widerspiegelt, kann Walser als der moderne Erneuerer des theatralischen Geistes des 17. und 18. Jahrhunderts gelten, jedoch auf andere Art als jene Rokoko- und Barockmode, die die Literatur von der Jahrhundertwende bis zum Expressionismus charakterisierte. Und anders als Hofmannsthal, der ebenfalls im tiefsten Sinne theatralisch gesinnt war, hatte Walser keinen traditionell-katholischen Rückhalt, sondern agierte selber als ein Schauspieler, der in jedem einzelnen Augenblick der sprachlichen Akrobatik die Mitwirkung von einem unbekanntem Gott als Bildner zu ahnen hofft.

