

ローベルト・ヴァルザーにおける通俗小説とメルヘンの再話について  
—対句法に関する試論—

吉田孝夫

1. 日常的

「屋根裏部屋に棲む孤独な貧乏詩人」という一種の「伝説」<sup>1</sup>が、一人の作家をとりまいている。スイスの山野湖水、都市の街路を好んで散策した彼が、さらに自分の文学を「日常の工房 *eine Werkstatt des Alltäglichen*」<sup>2</sup>と呼んでいるとなれば、これはもう当の「伝説」に組してしまいたくなる。市井のささやかな情景を、繊細な感覚をもってつつましく描いた作家がローベルト・ヴァルザー(1878-1956)であると。

一匹の猫が、名人さながら生け垣のうえを跳び越えていきました。鶏たちが、餌をついばみついばみ淡い黄色の野原のうえを歩いていきました。

(SW8:80)

こうした観察についてどのような感慨をもつにしろ、この原文は明らかに対句を意図して書かれている。散文ではあるが、試みに二つの文章を韻文風に並べてみる。

*Eine Katze setzte genial über eine Hecke.*

*Hühner gingen pickend über die falbe Wiese.*

---

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. 20Bde. (以下 SW と略記) に依った。遺稿は、Robert Walser: Aus dem Bleistiftgebiet. Im Auftrag des Robert Walser-Archivs der Carl Seelig-Stiftung/Zürich entziffert und herausgegeben von Bernhard Echte und Werner Morlang. Frankfurt a.M. 1985ff. 5Bd. (以下 BG と略記) に依った。

<sup>1</sup> Peter Utz: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers »Jetztzeitstil«. Frankfurt a.M. 1998. S.15.

<sup>2</sup> SW16:201.

主語-過去形-副詞-über の前置詞句という文章構造は全く同じものであり、脚韻を踏んでよく似たリズムをくり返している。これはあたかも二行のエピグラムのようにさえある。この文章のリズムは、散文全体を一貫している。淡々と過去形がうちつづく人工的なリズムを目の前にすると、ヴァルザーをビーダーマイアー的な日常性と小さきものへの愛情に直結することは控えたいくなる。先の引用のすぐ前にある文章を、これもまた二行に分けてみる。

**Auf einem Stegli dachte ich an ein Hedeli,  
unter einem Tänneli an ein Änneli.**

(小道のうえで、ヘデリのことを思いました、  
縦の樹のしたでは、エネリのことを。)(SW8:80)

スイス方言による四つの縮小語尾と前置詞句がリズムを形成する。また「うえ」と「した」との対照性が演出されている。これは、たしかにありふれた修辞にすぎないだろう。それどころか、こうした珍しくもない修辞の反復は下世話にさえ感じられるかもしれない。そしてなおヴァルザーをその陳腐の地平から救い上げなければ、このような散文性を詩的遊戯一般に対するアイロニーとでも解釈することになる。しかしこの作家を読むためには、さしあたり、それほど賢しさを必要とはしない。彼はまさに下世話な地平を求めており、そこに根ざした語りによって、知者の眉間に皺が寄るような箇所こそ、彼の文学の核心がはらまれている。なぜなら、やがて論じるように、この対句による組合せ、さらに対照性という問題は、ヴァルザーの「日常の工房」にとって重要な意味をもっているからである。

「日常的 *alltäglich*」という言葉は、「月並み *gewöhnlich*」、「通俗的 *trivial*」といった類似の表現としても登場する。ヴァルザーはことさらに、あるいは下世話にこのようなものを称揚して次のように言う。

毎度のように新聞に出ているような出来事こそが、やはりいつでも、いちばん心をつかんで離さない。月並みなものは、神秘的に満ちたものを含んでおり、通俗的なものには、どこか神々しいところがある。(SW15:26)

ヴァルザーの言葉にはいつも、発言の真意を疑わせるような作為性と演技性が含まれている。しかしそれをアイロニーという知的な道具によって解釈し、それで事足りりとして

しまう前に、そのように陳腐な内容をあえて口にし、アイロニーであるかのように装い戯れながら、その陰になお素朴な真意を残しているという、この詩人に特有の呼吸に従っていかなければならない。はたして、この引用部分にみえる言葉を文字通りに受け取ってみれば、「新聞に出ているような出来事」に「神々しい」ものを感じるという言い方から、ヴァルザーと通俗文学との関わりに思いあたる。新聞も、通俗小説も、日常を構成する「月並み」な言説の支配する舞台である。1921年にベルンへ移り住んでからのヴァルザーは、駅の売店で売られているような三文小説や新聞連載小説の陳腐な物語をくり返し取り上げ、再話風に散文化していた。

既存の言説をなぞりつつ、いわゆる独創性から一步退いた地点において展開するヴァルザーの文学は、二次性の文学と呼ぶべき作品性をもっている。彼は、「日常」というものをいくつかの言説ないし筋書きの束として思い描いていた。後年の回想<sup>3</sup>によれば、ベルリン分離派のパトロンの存在であり出版人でもあったパウル・カッシーラーの誘いで、第一次大戦前のいずれかの年にヴァルザーは、気球飛行を体験したことがあった。航海士と若い娘とを道連れにしたこの夜間飛行は、ライプチヒ近郊のビターフェルトから北海付近までを飛んだという。眼下に展開する日常の世界を見つめながら、彼はやがてこの世界を一冊の書物として想像する。

心を誘う美しい深みよ。もう数えきれないほどの森が、野原が後ろへ過ぎていった。いまは真夜中。いま固い大地の上のどこかで、餌食をねらう盗人が忍び歩きしていることだろう、盗みに入る者があり、その一方でこの下では、すべての人が寝床のなかに入っている。幾千もの人が眠るこの大いなる眠りよ。大地がまるごといま夢見ている。ひとつの民が、苦役から解かれてしばしの安らぎにひたっている。娘が微笑む。しかしこの暖かいことは。まるで、ふるさとのように心地よい部屋に座り、母やおば、兄弟姉妹と一緒に、あるいは恋人とともに、安らかなランプの灯のもとで、一冊の美しい、しかしどこか単調な、長い、長い物語に読み耽っているような気がした。(SW3:83f)

感傷とキッシュにすれすれのところで、あるいはそのようなきわどい箇所でも、ヴァルザーは自分の本音をこめている。それは疑問文に装われていることもある。

---

<sup>3</sup> Carl Seelig: Wanderungen mit Robert Walser. Frankfurt a.M. 1977. S.57f.

世界って何かしら。うわさ？ おしゃべり？ (SW3:96)

どれだけ望みをかけても、ひとは自分の殻から抜け出せるものではない。ぼくたちは多かれ少なかれ、夢のなかの人影、絵、幻、一つの詩なのではないのだろうか。真実に美しい一篇の詩は、人間たちよりも長く生きているのだから。しかしこれは、実際ひどく気味の悪いことではある。(SW7:53)

世は一定の言説の織物である。美しい詩であれ、三文小説の陳腐な決まり文句であれ、その言説を台本としてなぞるほかない、マリオネットのような存在が人間である。「通俗的」なものは「神々しい」とヴァルザーは言う。彼をこの「日常」に引き寄せるのは、「日常」を構成する「詩」ないし「物語」の力学である。自らも他者としてのテキストに身を委ねるマリオネットでありつつ、しかし同時に、このマリオネットの演技を眺めるぎりぎりの観察者の距離を彼は保持している。気球の上は、その象徴的場所である。テキストという他者に依拠して自ら演じながら、しかし同時にこの自己と他者との共同の舞台を客席から鑑賞している。

彼が眺める「日常」という舞台は、対照性の力学に貫かれている。「日常」の物語は、コントラストの磁場としてあるというのである。

この地上のすべてのものごとは、通俗的な二つの側面からできている。陰のように暗鬱な面と、陽気で明るい面と。(SW3:116)

ヴァルザーが通俗的な三文小説に深入りしていった理由はここにある。単純なコントラストに貫かれた、紋切り型の三文小説の筋書きは、よくも悪くも、この地上の範型であるのかもしれない。対照性をはらむ「日常」が、ヴァルザーを対照性の表現に誘う。散文『二人の男』(1918)は、文字通り二人の男の対照化に捧げられている。しかもその科白のなかでさらに、対照化する文体を繰り返す。「日常の工房」という言葉に誘発されたかのように、対照表現が次々と導き出されていくのである。一方の男が、ヴァルザーの青年時代に擬した若い作家<sup>4</sup>に向けて、彼の著書についての二つの感想を伝える場面がある。

「彼女は[···]そしてあなたの御本を日常の工房と呼び、こんなことを言って

---

<sup>4</sup> SW16:428.(Anmerkungen vom Herausgeber)

いました。取るに足りないものがあまりにも多いのに対して、真に重要なものがあまりにも少ないように思えると。彼女が言っていたことは、不当な判断であるとも、逆にまったく正しいものであるとも思いませんでした。[...]そしてまた、こう彼女に申し上げてかまわないだろうとも思いました。些細なものの中にある偉大さというものをわたしは心から信じていること、そしてその一方で、偉大であるように見えたものが、しばしば貧相で凡庸なものに成り果てていることがわかったのだと。」(SW16:201f.)

この発言の内容自体にさしたる重心はない。男は、女性の感想をなす対照法に挑発されたように、自らも二つの文章のなかで、陳述を二つの意味の極から造形している。つまり、この文章を書き綴るヴァルザー自身が対照化の磁場にからめ取られている。言葉そのものに導かれるように筆を前へ進めていくことは、言葉のなかに「ある未知の生命 *irgendwelche unbekannte Lebendigkeit*」<sup>5</sup>を感じたいと言ったヴァルザーが求めたものである。最後の科白では、極まった対照性が撞着語法に踏み込んでいる。

ベルン時代に顕著な通俗小説の再話を含め、ヴァルザーの二次性の文学は、この「日常」というテキストをなぞっていくものである。そこでは、対照化する作法が重要な核になっている。代表的な例を取り上げて、この修辞性がヴァルザーにとって意味するものを明らかにしてみたい。

## 2. 通俗小説

私は一体いくつの夫婦話を書いたことだろう。(SW19:391)

生前のヴァルザーには、愛読者と呼ぶことのできるような好意的な存在は極めて僅かしかいなかった。そのなかの一人の女性と手紙を交わしていた彼は、1920年代初頭の頃しばらく創作力が枯渇したことを、ある書簡のなかで打ち明けている。そんな時ふと手にした、「駅の売店で30ラッペンもあれば買えるような、愚かしい小さな本」は、彼にすばらしい愉しみを与えてくれたという。<sup>6</sup>そして、彼自身があちこちの散文で告白するように、

<sup>5</sup> SW20:429f.

<sup>6</sup> Robert Walser: Briefe. Hg.v. Jörg Schäfer unter Mitarbeit von Robert Mächler. Zürich 1979. S.240. (An Therese Breitbach, Mitte Oktober 1925)

「まず第一にそのような本をとにかく真面目に読み研究して、そして第二にすぐさま、読み終えた本から自分の物語を、つまり、なにか剽軽で冗談のきいた、そして自分のためになる、陽気でおどけたものを取り出そうとする」<sup>7</sup>ようになる。

当時の大衆的娯楽雑誌『絵でみるスポーツ Sport im Bild』<sup>8</sup>において1929年に掲載された散文『二つの小さな小説について』はその典型的なものである。「30センチもあれば買える小さな小説たちを、わたしはあちこちで読んでいる。これらの書物は80頁強ほどのもので、深い注意をもって扱うべき書物であると思う」と書き始める彼は、それがどんな書物であるのかを示している。

この散文は表題の通り二つの通俗小説を再話していく。ヴァルザーの文体がすでに当の小説を粗筋化して語っているのだけれども、それをさらに簡略化すれば次のような内容になる。「お父さま Papa」と「お母さま Mamachen」に二人のうら若い娘がいる。この家族の平穏な生活のなかへ、一人の「種播き人 Sämann」が現われる。金回りがよく、お洒落で恋愛の才に長けたこの男は、二人の娘を虜にするのだが、それどころか母親さえ誘惑してしまう。やがて二人の娘のうち「才能があり、教養があり、重要な人物である方」がこの男によってホテルに連れ込まれる。娘は恐怖を感じつつも、「彼の思うままになるほかない状態を、興味深く感じている。しかし寸でのところで娘は危険から脱し、母は手切れ金を払ってこの男を追放する。家族には再び平穏が訪れ、「午後の紅茶」を飲みながら思い出にひたっている。

他の作家の手になる通俗的物語であることを、ヴァルザーの語り口は常に意識化する。まず、この再話の元になった依拠テキストの表題は、『涙の種播き人 Le Semeur de Larmes』であると紹介されている。この表題の謎解きをするかのように、以下の再話は展開するのだが、しかしある意味では、フランス語を解する者にとってはかなり想像のつきやすい内容を反芻しているにすぎないともいえる。つまり、堅実な「弁護士」の家庭の日常に、ある日突然、身分怪しき「優雅なるならず者 dem graziösen Spitzbuben」が現われ、幾多の波瀾を巻き起こすという実に通俗的で紋切りの筋書きに基づいて、波瀾と哀しみの種を播いてまわる男という、やはり通俗的な比喩を用いているのである。ヴァルザーはあえて表題に言及することで、その通俗性をかみしめている。そしてさらには、表題がフランス語であることを材料に、この言語にまつわる「優雅」さのイメージ、粗野なドイツ語とのずれといったクリシェを行間に書き込んでみいる。<sup>9</sup>

<sup>7</sup> SW18:75f.

<sup>8</sup> SW19:451.(Nachwort des Herausgebers)

<sup>9</sup> ビールという、スイスにおいてはドイツ語圏とフランス語圏が接し合う地域に生まれ育ち、スイスとい

筋書きの通俗性においては、一方の堅実な市民の家庭と、他方、定職をもたずあちらこちらをさまよう「ならず者」とのコントラストが明らかである。一般に西欧の通俗文学においては、貴族と市民との階層的差異が素材となり、その階層を越えようとする禁じられた恋を物語ることが多いが、ヴァルザーが取り上げた小説においては、いわばそれを一段階世俗化した形での対照性がみえている。<sup>10</sup>父母への呼び名は、ふしだらな「ならず者」の領域とは無縁な家庭であることを示しつつ、また通俗的雰囲気を出している。さらに、男の罨にかかるのは、二人の娘のうち「才能があり、教養があり、重要な人物である方」という言い方も、通俗的物語に典型的な展開を十分に意識したものである。そして、誘惑する男は「この芝居のなかで(im Spiel)不運に遭うけれども動じない」と語るヴァルザーの視点は、この「芝居」ないし物語全体を上から眺めるところにある。

重要なことは、ヴァルザーの文体が依拠テキストの紋切り型を道化的に強調し、陳腐さそのものを楽しむことのできる話に作り上げている点である。ヴァルザーは間髪を入れず次の再話に移っている。裕福とはいえない市民の娘と、貧しい芸術家の若者の恋が、娘の両親の反対にあう、というのも両親は娘を上流階層の家庭に嫁がせたいのである。そこへ花柳界の裕福な女が割り込んでくる。結婚のために金を要する芸術家は、この女の高価な首飾りを盗む。しかしその罪は女の知るところとなり、彼は女に問い詰められる。ところが密かにこの若者を愛している彼女は、罪を非難するどころか、若者と熱い口づけを交すまでに接近する。しかし芸術家は貧しい娘を忘れることができない。隠された心中をこの花柳界の女に打ち明けると、女は二人の結婚を実現するための金銭的な援助をしてくれ、さらに、自分を崇拜する、よりもよって娘の伯父と結婚する。この伯父は女と同じく裕福であり、要は、自分の姪である娘のために金を払わされたのである。

色恋とお金、市民と芸術家をめぐる、実にありふれた通俗的物語がここにもある。たしかに先の「ならず者」の小説とは違って、市民の娘と芸術家の若者の恋、安定を求める市民家庭の望みは、彼らとは異質な世界に属する高級売春婦のある種の助けによって大団円を迎えている。しかし、ヴァルザーを再話へと駆りたてたのは、異質なものが対峙し合う対照性の図式そのものであり、彼はこの散文小品『二つの小さな小説について』におい

---

う多言語社会に生涯の大半を過ごしたヴァルザーは、ドイツ語とフランス語の差異性とそれにつつまれる一般的通念を強く意識していたところがある。ドイツ人はいつも「フランス語ができることを人に見せられるのを喜ぶ」(SW10:54)といった感慨のほか、ドイツの粗野とフランスの優雅との対照性を扱った滑稽至極な散文『バリ征服』(BG:135f.)がある。

<sup>10</sup> 作者ヴァルザー自身の生涯が、まさにのらくら者のな、堅実な市民生活とは懸け離れたものであった。が、ここでヴァルザーの自己投影が行われているのかどうかについては触れない。

て、対照性の図式の果てにある二つの事例を並べてみせたのである。元の通俗小説を貫く「心に訴える語り」を称賛するヴァルザーは、再話のなかで通俗的かつ紋切りのな語りを強調していく。例えば、「まさに田舎くさい」恋愛をする恋人同士と、「サロン」の洗練された芸人たちや高級売春婦が、貧しき芸術家の若者を接点にして対照的に向かい合う。また、売春婦との結婚をしばし躊躇する叔父は、「叔父のためらい」をみせたという、いわば同語反復的な表現や、芸術への感動のあまり「彼女の魂は朝露したたる草原となった」というようなキッチュな表現、そして口づけをめぐる一種の濡れ場を挿入することも忘れてはいない。さらに、盗みの罪を認める芸術家に言及する部分での、無理な造語を交えた意図的に堅苦しくされた官庁文体、「彼女は音楽家を求めたが、彼を手に入れることは禁じられた *Ihren Musiker wollte sie haben; den verbot man ihr aber*」という部分の明らかな対句調、「以前に信頼を失っていればいるだけ、時にひとは、その後で信頼し合うものだ *Man vertraut sich manchmal, je mißtrauischer war, um so viel mehr*」という格言を気取った文体がみられる。<sup>11</sup>

再話の元になった小説は、またもやフランス語で、その表題を『口づけのなかの許し *Le Pardon dans un Baiser*』というらしい。そして、続く何気ない、単に響きの共鳴を求めただけのような結びの言葉は、一種の素朴な同語反復のなかに、ヴァルザー自身の文学性を暗示しているようにもみえる。すなわち、一定の型、一定の物語に支配された世界を語る、ヴァルザーの二次的反復性をである。

それは私を楽しませたことで、それは私には十分なものでした。(Indem sie mich vergnügte, genügte sie mir.) (SW20:318)

無数にあるヴァルザーの通俗文学の再話において、依拠したテキストが明らかである場合は実のところかなり稀である。上の散文もその例外ではない。ヴァルザーが読んだと推測される、ドイツ語とフランス語で書かれた当時の三文小説群は、今日ではすでに失われてしまったものが多い。もちろん、F・ゲルステッカー(1816-1872)やE・マーリット(1825-1887)、H・クルト＝マーラー(1867-1950)といった当時の著名な通俗作家の名前はしばしば言及されている。<sup>12</sup>しかし仮にそれと特定できた場合でも、ヴァルザーは依拠

<sup>11</sup> SW20:316ff.

<sup>12</sup> Andrea Hübner: *Ei', welcher Unsinn liegt im Sinn? Robert Walsers Umgang mit Märchen und Trivialliteratur*. Tübingen 1995. S.28. ヴァルザーが依拠した、当時の通俗作家の名を列挙している。



テキストをかなり自由に翻案したり、複数のテキストを組み合わせていたりしている。またさらには、通俗小説というジャンルそれ自体を文体的に模倣してみたりもする。このような状況においては、個々の依拠テキストとヴァルザーの散文との直接的な比較はそれほど意義のあることではないと思われる。<sup>13</sup>

ヴァルザーは、通俗文学というテキストの山塊から、それを織り上げている言説の網目を浮かび上がらせる。すなわち対照性の網目である。そこには、彼の意図によるものであれ、依拠テキストからの必然的な結果であれ、色恋と金をめぐる三角関係の形を取るものが実に多い。先の散文もその一例である。三角関係とは、ただの痴話喧嘩として読めばそれだけのことだが、対照性の図形として眺めれば、一対一のコントラストのなかにもう一つの極が投入されることにより、対照関係が多様化し、磁場がさらに緊張の度を高める場面である。ヴァルザーはそこに、コントラストとシンメトリーに関わる一種の図形的な美を感じてはいなかっただろうか。三角関係のなかでは、当然のことながら嫉妬がうずまく。

嫉妬よ、おまえはなんと演劇的な言葉であることか。

(Eifersucht, welch ein theatralisches Wort bist du!) (SW19:387)

「演劇的」というこの言葉は、芝居がかった作り物という否定的な意味で、ヴァルザー自身の寄生的な文学性とその元をなしている三文小説の通俗性とを、たしかに茶化するものである。しかしそうした皮肉のそぶりの裏で、ヴァルザーの二次性の文学にとって核心的な事柄がささやかれている。つまり、三角関係の力学に貫かれたヴァルザーの「日常」とは、ある物語、ある演劇の筋書きをなぞる舞台でもある。ヴァルザーの散文の根本的な演劇性については、別の稿において論じることになるだろう。

三角関係の図式を示す典型的な作品は、1952年5月の *Berliner Tagblatt* 誌に掲載された『小説的なもの』である。「小説的なもの」の如何を知るためには「必須と思われる」物語がここで再話されている。定職をためぬ「のらくら者」、素行不良であるがしかし自己嫌悪に苛まれている男と、「一種の功名家」にして自分の「品行方正」を信じきった男とが、一人の女性をはさんで向かい合う。またもや、異質な社会的領域に生きる二人の人物が登場し、水と油のように対立する。そして女性とはといえば、不良気のある、しかし知的な男の方、ヴァルザーの言葉では「優越」した方に、否応もなく惹かれており、ついに実直な男を拒み続ける。しかしその一方で、「のらくら者」の不良男は、さらに別の女性との

---

<sup>13</sup> Ibid.S.31. Vgl. auch SW20:448.(Nachwort des Herausgebers)

情事をすごしている。つまり、

彼は二人の女に愛されていた。その一方で誠実な方は、誰にも愛されず、うろついていた。人生とはこんなものだ。(Er wurde von zweien geliebt, während der Redliche ungeliebt umherlief. So geht's im Leben.) (SW20:396)

ここにもまた、対句と格言を気取った文体がある。その他、男女の向かい合う感傷的な場面に「夕陽が燦然と輝きながら沈んでいった」というキツクな一節や、不良男の脳裏を駆けめぐる思いは、「彼の召使であつたり、主人であつたり」し、「ある時は彼を解き放ち、またある時は屈伏隷属させた」、というような対照性と撞着性をはらむ表現が散見される。対照性の造形のためには、bald / bald, während, indes といった単語が格好の枠組みを与える。そして対照的な文体は、格言風の言い方にとって最適の修辞法でもある。陳腐であることを重々知りつつ、ヴァルザーの通俗小説の再話は格言を、それもしばしば結びとして持っている。<sup>14</sup>通俗的な言説の存在そのものを享楽しているのである。

「小説的なもの das Romanhafte」の手本であるというこの通俗小説において、あてどもなくさまようならず者の男は、まさに「小説的な男 Romanhaften」<sup>15</sup>と呼ばれている。二人の女のあいだを渡り歩いて、二つの三角関係の核となる彼は、通俗的な筋書きのために、というよりも、そうした筋書きから織り上げられた言説的世界をなぞるヴァルザー的文学のために、不可欠の人形であった。

このような散文を雑誌のなかで読む読者はどのような感慨をもったのであろうか。新聞・雑誌の政治的性格や、出版される国の事情に合わせて、ヴァルザーは散文の内容を考慮したことが推測されているが、<sup>16</sup>ここで取り上げた二つの散文のうち、前者は大衆雑誌に載ったものである。つまり、まさに通俗的な言説の集積する空間のなかで、さらにそれを反芻してみせるという二重性をもっている。通俗的物語をなぞって享楽しつつ、同時にそこからぎりぎりの距離を取っているヴァルザーの文体に、一般の読者は気づいたであろうか。一度読めばもうそれで目にする事のないのが新聞・雑誌の宿命であるだけに、この極めて目立ちにくい遊戯性は、明確に自覚されることはなかっただろう。ちなみにこの種の散文はまた、Prager Presse, Prager Tagblatt, Berliner Tagblatt, Simplicissimus, Neue Zürcher Zeitung, Frankfurter Zeitung といった当時の代表的な

<sup>14</sup> Z.B. SW20:366, 373 und 379.

<sup>15</sup> SW20:395.

出版媒体に掲載されている。これはO・ピックやM・ブロート、E・コロディといったヴァルザーの数少ない理解者たちが編集に携わっていたことに拠るところが大きい。

ヴァルザーは、自分の「通俗」的散文が置かれている二重性を意識していた。というのも、この二重性自体をすでに自らの散文の内部で演出しているのである。例えば *Kösli* や *Tüpfli* といった牧歌的な名前をもつ登場人物が出てくる通俗的物語の再話がある。それを再話する「私」は、「縦の樹の小枝のなかで、憧れの唄をさえずる森の小鳥たち」がみえる、実に牧歌的な風景のなかに陣取っている。<sup>17</sup>また、ある別の再話においては、通俗至極な一冊の小説を、「草木や花におおわれた大地」、「さえずるナイチンゲール」がとりまく「田舎家」で読んだと記している。<sup>18</sup>さらに別の散文小品は、劇中劇ならぬ、通俗話のなかの通俗話という形を取っている(ちなみにここにもまた三角関係が現われる)。<sup>19</sup>再話されるキッチュな物語をとりまく舞台を、重ねてキッチュに描き、いわば入籠の構造をとっている。これは一面において、二つの話を虚構のなかへまとめて葬り去ってしまうようにみえる。しかしそれとは逆の考え方もできないではない。つまり、これは通俗的である、これは虚構であるなどと、通俗／高尚や虚実の区別を信じ込んでいる自己完結した思考を越えて、これを相対化する一つの場所にヴァルザーは身を置いているのである。その場所では、虚構／現実、通俗／高尚といった区別そのものが、既成のクリシェ的言説として、作りものの正体を露わにする。ヴァルザーは、物語の重層の場そのものを眺めている。

通俗的で「陳腐 *banal*」であることを、「現実的 *wirklichkeitlich*」<sup>20</sup>という言葉にヴァルザーは託している。先に引用した「演劇的 *theatralisch*」という言葉と同様に、これもまた言説の織物としての世を見事に形容している。単に「現実的 *wirklich*」と言ったのでは、先の虚実の区別の図式にとらわれてしまうだろう。そうではなく、もう一つの「的 *-lich*」を加えることで通常の固定した現実観を二重化し、相対化する。物語としての世界の重層性が、この小さな単語のなかに凝縮的に表現されているのである。

対照性は、物語をなす骨格である。またもや色恋にまつわる別の再話的散文小品は、この型の表現で結びを迎えている。

人を愛する充溢よりも美しいものがあるのか。最初はずたずたに引き裂かれ、

---

<sup>16</sup> Utz, a.a.O., S.475.

<sup>17</sup> SW20:342f.

<sup>18</sup> SW20:373ff.

<sup>19</sup> SW17:336ff.

<sup>20</sup> SW20:367.

山のように猛り立ち、それから後、平らにならされ、安堵をえて、思慮深くなめらかに。 (SW8:22)

対照は美しい。話のなかの話という二重化の遊戯は、対照をさらに二乗するものとしてヴァルザーを誘っただろう。話全体の構造がすっきりと見渡しやすく、まさにそれを根幹としている通俗文学は、対照の綱目を造形するのに好都合であった。そしてヴァルザーは、さらにこの図形を俯瞰することを望む。

個人的な感想ですが、一つの筋書きというものは、それがどんなに取るに足らないもので、日常的でしかなくても、貴重なものであるはずなのです。つまりじっと観賞するためのなにか、たとえばパノラマに似ています。 (SW20:370)

夜の気球飛行で、大空から地上を見晴らすヴァルザーの、歓びのほどが知られるというものである。

### 3. シラー

判読を拒む畸形の微細文字で書かれた大量の遺稿のなかから、一人の「盗賊」を主人公とする長篇小説のようなものが掘り出されたのは、ヴァルザーの死後十年以上、彼が執筆を止めてからは三十年以上が経過した1968年のことであった。もともと表題はついておらず、仮に『盗賊』小説 (Der «Räuber»-Roman) の名で呼ばれている。ヴァルザーのこの遺稿集は、清書原稿のための配慮を捨てて、鉛筆片手に自由に書き散らしたものであり、あちこちに話の矛盾や不要な反復を含んでいる。成立は1925年の7月から8月と推測されており、<sup>21</sup>これは他でもない通俗文学の再話に心血を注いでいた時期と一致する。はたしてこの小説のようなものは、その種の再話を数多く取り込んでいる。そして「盗賊」という主人公はたしかに存在するが、ほとんどそれに頓着せず、様々な話が次々に交替していく奇妙な展開を特徴としている。

ところでこの「盗賊」とは、二次性の文学を行なうヴァルザー自身の比喩でもある。

---

<sup>21</sup> SW12:197. (Editorische Notiz vom Herausgeber)

そして盗賊はといえば、物語を盗みにかかっていた(Und der Räuber be-  
raubte dann Geschichten)。あの手の短い大衆の読み物にいつも目を通して、読み終えたいくつもの話から、まさに自分自身のものをこしらえては、笑い  
声を上げていたのである。

(SW12:41)

「盗賊 Der Räuber」に自分をなぞらえるヴァルザーは、十代の若い日に故郷ビールの劇場で『群盗 Die Räuber』を観て以来、シラーの熱烈な崇拝者であった。当時のビール市立劇場は、地方の一劇場としては極めて充実した演目を誇り、多数の客を呼び込める喜劇・笑劇の類だけでなく、シェイクスピア、ゲーテ、シラーからビョルンソン、ゾーダーマンまで、いわゆる高級な作品も盛んに上演していた。当時のドイツでは禁止されていたハウプトマンの『織工』もその演目に含まれていたという。演劇の道を志したヴァルザーは、やがてこの劇場で脇役として舞台上上がる機会に恵まれ、さらに数年後には当時の大役者ヨーゼフ・カインツ(1858-1910)に演技の指南を受ける。ところが、「あなたには神々しい閃めきというものが欠けています」という最後通告を彼から受けてしまい、演劇の世界から足を洗っている。<sup>22</sup>

文学的創作に集中的な取り組みをみせ始めるのはそれ以後のことである。もちろん演劇への関心が全く途絶えたわけではなく、ミュンヘン時代とベルン時代に多い小劇や、ベルリン時代に精彩を放っている演劇評的散文は、彼の著作のなかで極めて重要な位

---

<sup>22</sup> Bernhard Echte: Karl und Robert Walser. Eine biographische Reportage. In:ders./ Andreas Meier: Die Brüder Karl und Robert Walser. Stäfa 1990. S.155ff. 一つ年長の兄で、後にベルリン分離派の申し子の存在となる画家カール・ヴァルザーは、修業時代の当時、弟ローベルトの『群盗』への熱狂をとらえた水彩画『写生 Nach Natur』(1894)を描いた。拳銃を手に盗賊の衣装を身につけた自分の肖像画を、ローベルトは初期の散文に反映させている。そして後期に属するこの長篇小説も、再びその絵画を発想の源にしている。1925年秋頃まで、同じくベルンに妹ファニーが暮らしており、彼女のもとに保管されていた肖像画を、ローベルトはたびたび眺めたものと推測される。ローベルト自身、小説のなかでその辺りの事情に短く言及しており、兄の水彩画が、この「文化的文章のための契機となった」(SW12:188)とおどけている。依拠する絵画をもつという二次性において、この長篇を、ヴァルザーの絵画描写的な散文小品群の関連のなかに置いてみることはできる。Vgl. Echte, a.a.O., S.43, SW12:198 (Editorische Notiz vom Herausgeber) und 210f. (Anmerkungen vom Herausgeber u.a.)

置を占めている。また彼の文学の二次性そのものが、既存のテキストをなぞりつつ、自らの文体によってこれを演技している姿において、文字通りの役者と台本との関係にうまく対応している。「ひよっとしたらぼくは、詩作も時には行なう俳優」<sup>23</sup>なのかもしれないと、後期の散文のなかでなおもこぼしているのは彼の未練の表現なのだろうか。

物語の「盗賊」として自分を定義するヴァルザーは、依拠テキストとしてシラーの作品を再三取り上げている。その一つに『恋の物語』があるが、シラーに依拠したということは散文の結びに到着するまで明言されない。しかもこの再話は、あたかも通俗恋愛小説のように展開するため、「高級な」文学との関連などしばらくは思いも寄らない。まず冒頭の敘行は、-chen 音と -lich 音の遊戯的の反復によって、通俗的な雰囲気演出している。

In einem Stübchen wuchs ein Mädchen auf. Das Stübchen war niedlich, das Mädchen zierlich und hübsch, wovon sie sich im Spiegel überzeugte, den sie eitelkeitwegen in Frage zog. Das Haus, worin sich das Stübchen befand, das das Mädchen beherbergte, war nur ein Häuschen. Der Verstand des Mädchens war nur ein Verständchen, ihr Herz nur ein Herzchen, ihre Hoffnung nur ein Hoffnungelehen und ihr Fuß nur ein Füßchen. (SW20:319f.)

音の共鳴を悦ぶヴァルザーは、この引用部分の後半にかけて、さらに文章の共鳴を造形している。すなわちシンメトリックな対句文体である。そして親しいメルヘンの物語を思わせるこのような反復的語りのなかで、またもや三角関係をはらむ恋愛譚が紹介される。素朴な宗教心を持ち合わせているほかはさして高い教養もない娘と、「極めてご身分うるわしい一人の魅力的な若者」が恋に墜ちる。身分の違いから、娘の父は当然これに反対するのだが、そこへ文書係の男が「ライバル」として現れる。この文書係もまた娘に恋しており、父はこの男と結託して、息子である若者の恋路を阻もうとする。そして上流階級の「身分ある」女性を息子に世話するのだけれども、若者は断固として自分の決意を変えない。若者の心中を聞かされた身分高い女性は、身分の低いあの娘を自分の「侍女」にしてしまおうとするのだが、娘もまた若者と同様に自分の恋心を守って譲らない。「なぜなら、恋とひとが呼ぶものは、人生のなかで最も高く、最も善く、最も美しいものであると思えたから」。

---

<sup>23</sup> SW19:292.

陳腐な総括が再話をしめくくっている。同一音の反復と対照法という文体のリズムは散文全体を貫いており、その通俗のないメルヘン風の空気のなかで、身分や貧富を軸とする対照性の図式が明瞭に浮かび上がる。すなわち「ライバル」の男を一角とする三角関係と、「身分ある」女性を一角とするもう一つの三角関係である。さらには、冒頭でのメルヘン的な調子や男女の恋愛の情緒性に対して、これもまた対照を成すかのように、極めて乾いた文体が混入されている。例えば、恋の苦境にある娘が「取り澄ました前途五里霧中微笑 *herbes Aussichtslosigkeitlächeln*」を浮かべるといふ、無理を承知の合成語や、若者の妻になりたいと「かなりの大きな持続をもって *mit ziemlich viel Kontinuirlichkeit*」考え続けたとか、打算的な文書係は「彼の非理想主義的外貌のために *um seines unidealistischen Aussehens willen*」拒絶されるという、実に鯨張った語彙がみられる。このような堅苦しい文体はまた、文章の結末を常に先送りする、もってまわった文体としても現れており、例えば文書係に対する若者の優位という内容的には単純な事柄を、次のように迂言する。

…というも彼(若者)は、かの人物が無力であることをすでに承知していたのである。実際の話、文書係であって、それに他ならぬあの人物は、他人の言うことをきき服従することしかできず、なにがしかの自立的な指令を発する契機ないし機会が彼に付与されることなどありえないであろうと。(da er wußte, daß derselbe machtlos sei, der in der Tat als Schreiber, der er war, eher zu gehorchen und sich zu unterziehen hatte, als daß man ihm Anlaß oder Gelegenheit gegeben haben könnte, irgendwelche selbständigen Anordnungen zu treffen. (SW20:320)

このような堅苦しい文章と、先に引用したメルヘン風の音の反復とが対照を成して再話が展開したあと、結びの言葉においてヴァルザーは元のテキストを明らかにする。「読者の方はもうお気づきでしょう、わたしの話は、シラーの『たくみと恋』から引いてきたものであることに。」三角関係をはらんだ、どこにでもありがちな恋愛譚が、最後に寄りにも寄ってシラーと結び付けられる。これもまたお得意の対照法の一環であるのかもしれないが、ヴァルザーにとってシラーは、実のところ極めて「日常」的で「通俗」的な作家なのであった。別の散文小品『ヴィルヘルム・テル』は、またもや格言を気取って、次のような「告白」を行なっている。接続法第一式での語りによって信憑性を怪しいものにしなが、しかしそれ故にこそ読む者の注意を喚起するのがヴァルザーである。

文学には、心奪われるようなキッチュというものが存在するが、他方では、キッチュではないかなりの数のものが、いぶかしい感じを与えがちである。

(SW19:260)

シラーの『ヴィルヘルム・テル』はヴァルザーにとって、良き「キッチュ」である。すなわち、美しい対照性の網目を成す物語である。この対照性の美に必須の条件としてヴァルザーは、正義の射手テルと悪代官ゲスラーとの両極が、「一方なしには他方も考えられない」形で、相互的に噛み合っていることを求めている。つまり善き者テルと悪しき者ゲスラーが、それぞれ独立して存在するのではなく、「物語 die Geschichte」の一つの磁場のなかに、両者が相互に不可欠な形で取り込まれていなければならない。テルであれ、ゲスラーであれ、個々の主体は物語という大きな磁場に捕捉された、極めて相対的な存在にすぎない。しかも二つの主体は、あたかも陰陽道における黒白の図像のように、一方との対立そのものにおいて自己の存在を得られるという、相互排除と相互依存の同時性のなかにある。一方がある場所をとることによって初めて他方のための場所が生まれる。

一人のテルを生み出すために、物語は、一人の代官を必要とした。(SW19:261)

「後者が、前者を行動等々に駆り立てたという意味で」、テルは代官に「多くを負っている」とヴァルザーは言う。そしてさらに、この二人は「矛盾に満ちた一つ的人格ではないか」とさえ問うている。その人格とは、この「物語」の作者である実在のシラーを意味するものというより、むしろ「物語」の磁場それ自体として考えるべきものであろう。話の役割としては真っ向から敵対する関係にありながら、実際には、両極的な人物が一つの物語のなかで「仲良く」同居しているという、撞着的な状況がここにみえる。ヴァルザーはまたもや無理な合成語を戯れ、「運動性誘因付与の des Beweglichkeitsveranlassungsgens」例として『テル』のいくつかの名場面を再話する。ゲスラーの行為に対するテルの行為の出来すぎた反応が対句法によって際立たされ、一つの美しい図形として浮き彫りにされる。

対照性を活性化するお得意の三角関係は、ここにも登場する。ただし元の話の対照性がヴァルザーの連想を呼ぶという形で、「たとえば代官氏は、可愛らしい妻君をおもちでなかったかどうか」と問い、その「細君」がテルに「大いなる関心をお示しになった」のだと、余計な物語を捻出している。シラーの元のテキストからすれば、逸脱にはかならない。

向かい合う二つの極の対立と対応の関係は、さらに『シラー(Ⅱ)』において文体の演技



をみている。シラーの精神に則ることをうたうかのような表題のもと、この散文は、対照化する文体にほとんど全てを埋め尽くされている。語り手である自分自身の「大胆にして無鉄砲 *Kühn und verwegen*」な内面と、「モダン *modern*」にして「慎重で十分な思慮をもつ *besonnen und wohlabgewogen*」外貌とを対照化した後、以下、『群盗』を始めとするシラーの作品や、そこから連想した聖書寓話、シラーの生涯や人間性などを材料にして、対照法と三角関係への言及とを連ねていく。「偉大な人物の前に頭を垂れることは、幸せなことに、自ら偉大であることよりも容易である」<sup>24</sup>という結びは、またも格言を気取った言い方である。シラーという「偉大な人物」に抱く敬意の念が、比較級という対照化する文体のなかで再び言い表わされている。

ところで、『群盗』から連想される聖書寓話とは放蕩息子の話にはかならない。

それはそうと、『群盗』については、放蕩息子の物語を思い起さないひとがあるだろうか。一方は、堅実にして賢明にも家に留まり、他方はいえ、心の誘うまま遠い土地へとさまよい出ていく物語である。(SW20:419)

ヴァルザーの言うとおりに、シラーの『群盗』に登場する父と二人の息子からは、放蕩息子の話の図式を思わずにはいられない。<sup>25</sup>しかし元のテキストの類似へさかのぼるまでもなく、その両者を再話するヴァルザーの文体がすでに、全く同種のものである。放蕩息子の話を再話する上の引用は、「こちらは *hier*」と「あちらは *dort*」という道具立てによって対照化を行なっている。さらにヴァルザーは、放蕩息子の聖書寓話を中心的な依拠テキストとした散文をいくつか残してもおり、それは、これまでみてきた通俗文学やシラー作品の再話の作法と全く同一の地平に属するものとなっている。<sup>26</sup>

彼を放蕩息子の話に引き寄せ、さらに『群盗』に引き寄せたものは、ヴァルザーの意味における「日常」の存在であった。「日常」を成す対照性の網目が、彼を再話に誘う。これはヴァルザーをまさに世の通俗小説に引き寄せた要素でもあった。ヴァルザーの依拠した様々なテキスト、すなわちシラーの作品や放蕩息子の話のほか、サウルとダヴィデをめ

<sup>24</sup> SW20:421.

<sup>25</sup> シラー自身そのことは意識した上で創作している。『群盗』第一幕第二場のシュピーゲルベルクの科白、第五幕第二場の父の科白がそれを暗示している。Friedrich von Schiller: *Die Räuber*. In: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Hg.v. Julius Petersen und Hermann Schneider. Bd. III. Weimar 1953. S.22 und 127.

<sup>26</sup> SW16:204ff. (»)Die Geschichte vom verlorenen Sohn(») und SW19:105ff.(»)Der verlorene Sohn(»).

ぐる聖書寓話<sup>27</sup>、スタンダール、モーパッサン、メリメといったフランスの大家の作品<sup>28</sup>、そして『群盗』を元にした通俗小説であるヴルピウスの『リナルド・リナルディーニ』<sup>29</sup>、これ全てヴァルザーのなかでは、美しきコントラストに貫かれた素晴らしき「通俗」小説である。

「何というコントラストだろう」<sup>30</sup>という感慨にこそたどり着きたいヴァルザーにとって、「高級」文学と通俗文学の区別はそれほど意味をもたなかったようである。そもそも通俗文学は、いわゆる高尚な文学において因襲化した技法を図式化し、反復したものであるという素性<sup>31</sup>をもっている。ヴァルザーにとって重要なのは、まさに両者に共通する図柄そのものであった。それに対して、高級／低級の差異に固執し大衆産業への批判を読もうとするヴァルザー批評は、その批評自体が高級／低級のクリシェに引き込まれてしまう。言説の網目をなぞるヴァルザーの場合、むしろ、その語りの遊戯性と技巧性とに適切な光を当てなくてはならない。しかもこの言語遊戯は、「表現 **Repräsentation**」の義務から解放された、「言語外的現実とは何の関係もない」戯れ<sup>32</sup>と整理してしまうわけにはいかない、微妙な二重性を含んでいる。

ヴァルザーの二次性は、すぐれたリアリズムをはらんでいる。あらゆる字句の背後に依拠テキストが存在し、しかもそれが対照化の網の目のなかで語られる様子は、たしかに一般に言う現実とは懸隔したものにみえる。しかし世を言説の重層の場そのものとしてみる立場においては、良くも悪くも一定数の言説に束縛され、それをなぞって役割を演じているのが個人であり社会集団である。その束縛に付かず離れず、いかにして個人は言語的な自由を獲得し得るのか。一見したところ、対照法ばかりを画一的に用いる一方で、しかし同時にヴァルザーの文体演技は、意味の束縛から脱する言語的可能性を示している。対照性を意味の両極のままに固定せず、常に両者を交流させようとしている撞着語法はその顕著な例である。「あらゆる仕方で、おのれを縛りつける、つまりおのれを展開するひ

<sup>27</sup> SW16:223f. (Saul und David(I)), SW16:224ff. (Saul und David(II)), und SW19:107 (Der verlorene Sohn).

<sup>28</sup> SW3:102ff. (Aus Stendhal), SW17:399ff. (Eine Aufzeichnung von Stendhal), SW17:402ff. (Eine Novelle von Guy de Maupassant) und BG1:111 ("Prosper Mérimée, der Verfasser der »Carmen«, und dieser schlichte, ehrliche deutsche Rechtsanwalt Rodmann, was für Kontraste!")

<sup>29</sup> SW4:42f. (Rinaldini) und SW12:19f. (Der »Räuber«-Roman) ヴルピウスの『リナルディーニ』とその依拠テキストであるシラーの『群盗』の関係性は、ヴァルザー自身も意識している。Vgl. SW6:25.

<sup>30</sup> BG1:111.

<sup>31</sup> Hübner, a. a. O., S.115.

<sup>32</sup> Dieter Roser: Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten. Würzburg 1994. S.118ff.

と *der sich in jeder Weise Bändigende, will sagen Entwickelnde*<sup>33</sup>としてのシラ  
ーは、そのための大切な手本だっただろう。

#### 4. メルヘンの行く末

『いばら姫』、『灰かぶり』、『白雪姫』などの人口に膾炙したメルヘンの再話も、数は少ないが、ヴァルザーの二次性の文学を成す重要な作品群である。また、メルヘンというジャンルそれ自体を模倣した作品をここに合わせれば、これは通俗文学と同じく、数の上でも注意を引く一領域になる。そもそも特定のメルヘンといっても、例えばグリム兄弟による文字テキストが再話の対象として意識されているわけではない。無論それを読んでいた可能性は排除できないが、むしろヴァルザーの複製化への衝動は、グリムのテキストもまた実現型の一つとして包含する、物語の大きな磁場そのもののなかで働いていた。対照化の力学をなぞることに主眼があり、特定の文字テキストの細部に頓着しない「この緩やかな遊戯 *dieses lockre Spiel*」<sup>34</sup>においては、いわゆる原典と複製とを逐語的に比較したところであり意味がない。

この短篇の内容は、正確に呈示しなかった。でも何のために？ (SW20:360)

これは本のなかには出ていません。ぼくの筆から出たものです。(SW8:83)

白雪姫の命を奪うべく命じられた狩人が、情にほだされ身代わりに殺す動物は、グリムでは「猪の子」であるのにヴァルザーでは「ノロシカ」であるというような違い<sup>35</sup>は、ヴァルザーの意識的な逸脱の戯れでなければ、単なる記憶違いによるものであろう。

---

<sup>33</sup> SW20:420.

<sup>34</sup> SW14:105.

<sup>35</sup> Vgl. SW14:76 und KHM53: Sneewittchen. In: Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. 3 Bde. Hg.v. Heinz Rölleke. Stuttgart 1980. Bd. I. S.270. いわゆる原典とヴァルザーのテキストとのこうした食い違いは、『リナルド・リナルディーニ』の再話のほか、クラナハやティツィアンの絵画のエクブラスなど、随所にみられる。Vgl. auch SW4:178, SW13:284 und 288.

さてメルヘンというジャンルは、善／悪の二元論的対立の果てに、「奇蹟」による「公正な均衡」へと至る物語<sup>36</sup>と考えられている。「非本来的な在り方から本来的な在り方への「発展の過程、成熟の過程」を示すもの<sup>37</sup>、あるいは「加害(または欠如)」と「不幸・欠如の解消」を軸とする言説<sup>38</sup>とも定義されるが、どの言い方にせよ、この言説を構造づけるのは、対照性とその両極間の運動的關係であることがわかる。

それはまさにヴァルザーを通俗文学へと惹きつけた要素であった。<sup>39</sup>そもそも、「推理小説、サイエンス・フィクション、恋愛ロマンス、西部小説など」の通俗的文学は、その言説構造においてメルヘンの「跡継ぎ」<sup>40</sup>と呼べるものである。ヴァルザーは、恋愛ロマンスは言うに及ばず、推理小説やカール・マイの西部小説といった現代版のメルヘンを、すでに紹介したような文体をもって再話している。<sup>41</sup>

古きメルヘンもまた同じ作法のもとに複製化されている。『いばら姫』の再話は、元の話成す対照的構造をなぞり、誇張さえている。類似音の反復を楽しみつつ対照表現を連ねていく文体は、『白雪姫』の再話において多数の撞着語法を生み出している。

とすれば、あとは結末の「均衡」へ、ハッピーエンドとしての「欠如の解消」へたどりつくことだけが、メルヘンの再話のたどり着く場所であるようにみえる。ところが、ヴァルザーはその結末をなぞろうとしない。通俗文学や、ましてシラーの「高級」文学に比べれば、ハッピーエンドの結びを極めて鮮明にもっているメルヘンにおいて、ヴァルザーはそれを先延ばしにしている。例えば、『いばら姫』の再話の結びは、一見したところ、この幸福な結末が描かれているようにみえる。しかし実際には、文字通りの意味から微妙に距離を取っていることがわかる。

すべてはこの上なく美しい秩序のなかにありました(war)。すべてはよろしく、幸せで、美しくありました(war)。しかしまた(aber)何よりも美しく何よりも幸せでありました(war)のは、気高き夫婦となる二人、高貴なる王子と、愛らしく甘く優しき(liebe, süße, zarte)いばら姫なのでした。(SW6:21)

<sup>36</sup> André Jolles: Einfache Formen. Tübingen 1972.S.240, 243 und 245.

<sup>37</sup> マックス・リュウティ『昔話の本質』、野村 訳、筑摩書房、1994年、195-196頁。

<sup>38</sup> ウラジーミル・プロップ『昔話の形態学』、北岡誠司・福田美智代訳、書肆風の薔薇、1987年、148頁参照。

<sup>39</sup> Vgl.SW17:419. ヴァルザーはメルヘンの反転の構造を明確に自覚していた。

<sup>40</sup> 野村 『グリムの昔話と文学』、筑摩書房、1997年、16頁。

<sup>41</sup> 》Wörishöfer《(SW8:28ff.)、》Die rote Ledertasche《(SW19:384f.) und 》Gespenster《(SW20: 335f.)。)

類似音の反復が文章の主音調になっている。また「美しい」と「幸せ」という形容詞がくり返し用いられる。元のメルヘンをなぞる遊戯的文体の果てに、なおこのように遊戯的な一節を読む読者は、発言内容を素直に受け取ることがもはやできない。むしろここでは、言えば言うほど嘘に聞こえてくるという経験則に立ち返るべきである。同語反復という作法は、同じ言葉をくり返すことでその内容を反転ないし空転させてしまう。過去形「ありました war」の反復は、「確かに過去はそうだったけれども、今では違うのだ」という意味で、事実を過去に限定するというニュアンスを強化する。それどころか、「実は過去においてすでにそうではなかったのだ」という逆の意味を主張することさえできるはずであり、いずれにせよ、否定のニュアンスがそこに漂い始める。

ドイツの昔話には、結びの定型句として「もし死んでいないとしたら、今でもまだ生きている wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute」という表現がある。奇蹟の起きた結末を、単にお話のなかの出来事にとどめることなく、読み手（聞き手）の現在に接続し、そこに働きかける言葉である。ヴァルザーには、この定型句を文字通りに受け取って、すでに存在するメルヘン、つまりすでにハッピーエンドを迎えたメルヘンの続篇を書いた作品がある。「ヴァルザーは、メルヘンの終わるところから書きはじめる。[……]どのように今彼らが生きているのかを、ヴァルザーは示している」<sup>42</sup>(傍点原著者)というのはよく引用されるベンヤミンの言葉だが、彼の言葉を俟つまでもなく、メルヘンの物語的構造そのものが続篇へと挑発するものであり、歴史的にそうした例には事欠かないことが指摘されている。<sup>43</sup>その意味では、ヴァルザーも素朴に物語の挑発にのって、元のテキストに身を任せてみたのである。

ただしヴァルザーの続篇は、メルヘンの単純な鏡像とはならず、幸福な結末を迎えることができない。ヴァルザーを駆り立てるのは対照性の緊張そのものであり、彼はその緊張を維持し先延ばしする方向で書き続ける。そして物語は、対立する双極のいわば振動を残したまま突然に途切れてしまう。結びの定型句をそのまま引用してメルヘンを気取った散文小品は、対照的な二人の登場人物の結びにおける調和を、同語反復的な文体によって再び皮肉っている。<sup>44</sup>また『死ぬことについての奇妙な二つのお話』(1904)では、メ

---

<sup>42</sup> Walter Benjamin: Robert Walser. In: Katharina Kerr(Hg.): Über Robert Walser 1. Frankfurt a.M. 1978. S.129.

<sup>43</sup> ブルーノ・ベッテルハイム『昔話の魔力』、波多野完治・乾侑美子訳、評論社、1982年、361頁。

<sup>44</sup> SW17:271.

ルヘンに特徴的な過去形での物語の後、結びの慣用句そのままに、結びで現在形へと移行し、「奇妙な」出来事の完結を現在のなかへ先延ばししている。<sup>45</sup>さらにメルヘンからは外れるが、ヨゼフや放蕩息子といった、聖書の太古の人物が現代に暮らす滑稽な姿を描いているのも、この定型句に則ってのことであろう。<sup>46</sup>『いばら姫』の再話のうち、散文ではなく戯曲として書かれた作品は、王子の口づけによって娘が永い眠りから醒め、この王子の妻となるという大団円の寸前で、これを回避するようくり返し饒舌が入り込む。メルヘンの筋書きはすでに皆が承知している。王子が気に入らず、口づけなど「他の人でもできる」ことだと言って結婚を拒み続ける姫を中心にして、元のメルヘンの内容を解釈する様々な立場の科白が飛びかう。そして結びの大団円は、皆がしゃべることを止めたときに初めて、つまりこの戯曲の不在においてのみ訪れるようなのである。

いばら姫「これ以上おしゃべりを続けていると、スープが  
冷めてしまいます。ですからもう止めにして、  
一緒にテーブルに着くことにいたしましょう。  
あなたの腕をお借りしますわよ。」  
一同 「そうしていれば、喜ばしい結婚式で  
気持ちよく事は片付いたんですけれど」(SW14:176)

最後の一同の科白は接続法である。実は何も「片付い」ていないのであり、スープのことなど忘れて誰かが一言でも発すれば、また際限のない道化的演説の舞台が始まることになる。その饒舌の奔流を暗示し、それを堰き止めるように、この再話は終わる。

ヴァルザーの初期に属する『灰かぶり』の再話(1901)は、これもまた戯曲として書かれたもので、対照化する文体と撞着語法と同語反復にと貫かれた、道化的雄弁に満ちあふれている。虐げられる灰かぶりに救いの手をさしのべる役割として、その名も「メルヘン」という人物が登場し、メルヘンの筋書きに抵抗する主人公を、王子ともども説得にかかる。結びは例の同語反復で、灰かぶりが「はい、はい Ja, ja」とこぼすという、実に歯切れの悪いものである。作品にとってこれは、さしあたり饒舌を打ち切るための単なる合図にすぎないように見える。はたして王子と灰かぶりという、この再話のなかでは対立している二人が、物語の行く末についてはどこか共鳴し合う、次のような言葉を吐いている。

<sup>45</sup> SW3:142ff.

<sup>46</sup> SW19:104f. und 105ff.

灰かぶり「あなたはどうしてまたここへ、それにどうやって来たの？」

王子 「そのことはメルヘンが、最後に教えてくれるでしょう、  
この愛すべきメルヘンの口のうえに、  
沈黙が訪れたときに、…」(SW14:42)

灰かぶり「…わたしたちに終わりが与えられることはないでしょうね、  
どうしてって、始めも、真ん中も、終わりも、  
決して感覚ではとらえられない(nie ein Sinn faßte)、  
決してひとの心に知られたことのない、  
先延ばしされたもの(verschobene Dinge)なのですから。終わりって、  
わたしが今あなたと一緒に歓びのなかにいたいと思うってことですよね」  
(SW14:67)

メルヘンの「故郷」は「結び」にあると自ら言い、そこへ戻っていく「メルヘン」<sup>47</sup>は、二度とこの作品の上に姿を現さない。それと立場を同じくする王子は、ヴァルザーの再話それ自体が消滅する「沈黙」の空間、おそらくは灰かぶりとの恍惚の合一が成就する「結び」の彼方を目指している。灰かぶりもまた、その事情をよく承知しているからこそ、「結び」を回避する。二人の差異は、どこに恍惚を見るかにある。物語のすべてが雲散霧消する恍惚の沈黙のなかへ、急ぎ歩いていくか、それともその恍惚を先送りすること自体に、自虐的な別の恍惚を感じるか。

ヴァルザーが言葉を紡ぎ続ける可能性は、後者のなかにしか開かれていない。起こるべきことが起こることへの「期待」とその「充足」というメルヘンの根本的構造<sup>48</sup>を素朴になぞりながら、しかしその「充足」の時点と、そこへ至るまでの相対的過程、対照性に貫かれた過程とのあいだに深淵を置いて、在りうべき充足の歓びを究極の彼方へ先送りしている。言語によるほかない相対的な過程が、ここで孤立する。そして「結び」を焦らされるこの場所だけが、ヴァルザーの言葉の舞台である。

言葉によるほかない、しかし言葉によってこそ成るべきこのような恍惚は、まさにメルヘンに根本的な過程を通して模索されている。したがって、明白なハッピーエンドが存在しな

---

<sup>47</sup> SW14:53.

<sup>48</sup> Jolles, a.a.O., S.239f.

いことや、個々の役者の道化的な演説に目を奪われ、ヴァルザーの再話を一種の反メルヘンと評してしまうことはいささか性急に過ぎる。例えば、結びへの「強制」を「拒否」し、元のメルヘンに欠けている「多義性」を呼び起こす語りが、ヴァルザーをメルヘンの「因襲への転落から救う」という言い方<sup>49</sup>では、あえて二次的／因習的な立場にヴァルザーが身を置いている事実をうまく説明できない。また、「機械的一義性」に貫かれたメルヘンを否定的な材料にして、ヴァルザーは「意味付与」行為の「無思慮」な在り方を批判しているという読み方<sup>50</sup>などは、メルヘンという言説構造の深部にヴァルザーが分け入っていることを看過していると言わざるをえない。まさにメルヘンの力学に基づいてヴァルザーが求めている言語的恍惚は、そのような「メルヘン批判」的解釈では適切に照射することができないと思われる。

メルヘンは「人間存在のひな型」<sup>51</sup>といわれる。期待と充足のはざまを、善／悪の対照性の長い梯子が見つないでいる。ただしそれは、実際に何が善で何が悪でということ定義し、裁くものではない。そうではなく、「善」と言うことによって非「善」が生ずるという記号の相対性、意味の両極性に、言語的存在の人間は逃れようもなく捉えられているということを示している。一見ナンセンスな言語遊戯を繰り広げるヴァルザーは、決して意味の「拒否」を言おうとしたのではなく、言語を用いる以上逃れることのできない、人間の限定された状況をそのままに描いたままである。そしてその上で、対照性の連鎖の果てに存在するべき、恍惚の沈黙を予感させたのである。

『白雪姫』のメルヘンは、そのような作家にとって格好の再話の対象だったにちがいない。世の様々な類話を含め、このメルヘンでは「何もかもが反対物に転化する」。「善が悪になり、悪が善になり、死が復活に至る。白雪姫は追い出され、毒をもらえるからこそ、王子が姫を見つけ、うちへ連れて帰ることになる」、いわば「倒錯」の物語である。<sup>52</sup>

ヴァルザーの再話では、王妃が狩人とただならぬ関係にあり、彼に口づけを与えて白雪姫を殺すよう命じたかどうかをめぐって、様々な立場の科白が入り乱れる。元のメルヘンを構成していた反転の構造をなぞるように、対照化する文体を撞着語法へと高め、差異の両極を行ったり来たりしながら、やがて言葉はほとんど意味不明なものに近づいていく。<sup>53</sup>しかし、まさにこうした意味付与の「失敗」<sup>54</sup>のなかにこそ、ヴァルザーの言語的恍惚

<sup>49</sup> Utz, a.a.O., S.32 und 36.

<sup>50</sup> Hübner, a.a.O., S.12 und 139.

<sup>51</sup> マックス・リュウティ『昔話の解釈』、野村 訳、筑摩書房、1997年、205頁。

<sup>52</sup> リュウティ、同書、52ならびに54頁。

<sup>53</sup> 例えば SW14:105 の白雪姫による「はい」と「いいえ」をめぐる科白を参照。



は訪れる。つまり饒舌を重ねに重ねたその果てに、全ての言述が無意味化する瞬間、呪文のような一つの言語的響きそのものと化した瞬間である。

白雪姫「まあ、感覚のなかにはなんてナンセンスがあることかしら。

Ei, welcher Unsinn ist im Sinn.」(SW14:87)

同じ響きを楽しむ特徴的な文体であるが、この科白は、言語ないし物語に根本的に備わる「意味 Sinn」付与構造の恣意性すなわち「ナンセンス」をことさらに批判するようなもの<sup>54</sup>ではない。言葉の「意味 Sinn」の遊戯と羅列の果てに、感覚の高みへ、官能(Sinn)のなかへ消え入りたいという、ヴァルザーの主張のさりげない現れなのである。逆に言えば、全ての言葉を官能的響きのなかに無化するためにこそ、しゃべり続けている。カフカがヴァルザーの小説の読後感を「読者の愉しみのほか何も残らない」<sup>56</sup>と表現したのは、そういう意味でのことではなかったか。この戯曲の形をとった再話もまた、白雪姫への殺意に関する冒頭からの議論に再び捉われかかった王妃をさえぎり、完結らしい完結もなく「メルヘン」の停止を、沈黙を求めて閉じている。

白雪姫「どうか黙って、ああ、黙ってください。そんなことを言うのは、メルヘンなので、あなたでもなければ、決してわたしでもありません。たしかに、むかしむかし、わたしは言いましたけれどそれはもう過ぎたことです。父上がいらっしゃいます。…」(SW14:115)

議論に解決などなく、ややこしい問題は全て「メルヘン」の責任にして、一同は城へと向かっていく。そしてこの「メルヘン」自体が、変更不可能な事実として扱われたり、あるいは唐突に「遊び」<sup>57</sup>つまり虚構にすぎないと言われたりと、矛盾をはらんでいる。かつてのメルヘンに備わっていた確かな意味の足取りは、この再話のなかにはない。しかし、これは「メルヘンの不可能」<sup>58</sup>を示すものなのかどうか。すでに述べたように、『白雪姫』をその典

<sup>54</sup> 新本史斉「20世紀のメルヒェンの場所－ローベルト・ヴァルザーの『白雪姫』小論」、『詩・言語』40(1992)所収、38頁。

<sup>55</sup> Hübner, a.a.O.

<sup>56</sup> Franz Kafka: Brief an Direktor Eisner. In: K. Kerr(Hg.): Über Robert Walser 1. S.76.

<sup>57</sup> SW14:99 und 110f.

<sup>58</sup> 新本、同論、27頁。

型として、メルヘンという言説は反転の構造を本質的なものとしている。一方のヴァルザーの再話は、全体を通じてまさに運動的な対照性に貫かれており、先の結びの科白においてさえ、「過ぎた *vorüber*」と「いらっしやいます *kommt*」とをさりげなく対峙させている。しかし、この一貫する対照的文体の果てに、つまり白雪姫の求める沈黙の彼方において、ヴァルザーはある種のハッピーエンドに到達しようとしている。それはメルヘンの根本的筋道をなお忠実になぞってのことである。たしかにかつてのメルヘンのような、言説内容としての幸福の結末はもはやここには存在しない。そこで、ヴァルザーが20世紀の作家であることを確認することはできよう。しかし結びの成就を求めてひたすらに待機しつつづけるという形式自体は、実現の時を先送りしたのみで、根本的には全く旧来のままである。むしろヴァルザーにおいては、結末が焦らされ、眼前に存在しないからこそ、相対的な体系としての言語が対照化の遊戯を続行することができる。そもそも先送りの「筋書き」から、未完結という宿命から、人間が逃れ得るものかどうか。ヴァルザーは、「摂理」と「鎖」<sup>59</sup>と呼ばれる一種の法によって世界は拘束されているという考えに基づいて再話的な二次性の文学を展開した。「鎖」という磁場のなかで、両極を行き交う反転の文体的演劇を展開しながら、ヴァルザーは、最後に自分のおしゃべりそのものを言語の彼方へ、意味を超えた響きそのものへと、なお反転させようと試みているのである。

## 5. 対照と対称

通俗文学、シラー、メルヘンを貫くヴァルザーの対照化の遊戯は、さらに抽象化した形でも行なわれている。『二人の人物』という散文の冒頭は、「こちらが上に行けば、あちらは下へ行った！」<sup>60</sup>という格言風にもひびく文章で始まる。また登場人物が「番号2」<sup>61</sup>と数値化されたり、「変人A」と「変人B」<sup>62</sup>という名前を頂戴することもある。そこに展開する言語の演技についてはもはや詳述するまでもあるまい。

この抽象性の極まったものが、「二行連句」と訳される詩型の一種『クープレ *Couplet*』である。行と行との本来の対に加えて、さらに行の内部にまで対の表象を組み込んだ詩節がある。

---

<sup>59</sup> SW7:37.

<sup>60</sup> SW20:212.

<sup>61</sup> SW20:323.

<sup>62</sup> SW20:391f.

おお、なんと華麗なる不滅(Unsterblichkeit)がまた、ハインリヒ・ハイネには  
具わっていたことか。ただしこの男は、不完全(unkomplett)にとどまったが。  
同時代という女性は、彼が清らかでない(nicht sauber)となじったが、後世と  
いう淑女は、彼ときれいに折り合いがついた(kam mit ihm ins Reine)。  
(SW13:196f.)

このような対の羅列にはシンメトリーの美がある。この詩はもともと散文形式で書かれていたものだが、このような対句の形に行を揃え直したことで、ヴァルザーの散文に内在する対照性とシンメトリーへの傾向を解りやすく示している。<sup>63</sup>シンメトリーとは、対峙するものの均衡と、それと同時に、類似するものの反復としての運動性を合わせもつ図形である。「『対比表現』はまさに意味の演ずるスペクタクルだ」<sup>64</sup>とロラン・バルトが言っているような意味で、実に様々な対照性の演技をヴァルザーは展開した。均衡の静的な美を、彼は湖のきらめく水面に例え、「ただ麗しいおもてのみ、そして愛と望みとが引いていく道すじの下に、一切の深みをもたず」<sup>65</sup>という詩句を残している。その一方、反復の形式において極めて動的であるのもシンメトリーである。「頭韻、類音、脚韻、抑揚の均一性」という音の反復と、「先行する別の挿話をまねていく」挿話上のシンメトリックな反復はメルヘンに典型的なもの<sup>66</sup>であるが、これはヴァルザーの文体を一貫している傾向でもある。<sup>67</sup>独特の言語的リズムは、幸福の結末としてのメルヘンの言語的恍惚を予感させるのに大きく寄与している。

ヴァルザーの対照化の作法は、このシンメトリーの均衡と運動性を体現しながら、物語の結末を常に先送りしていく主導原理である。「変化をつけたくり返し」<sup>68</sup>としての対照性は、ヴァルザーの物語において究極化し、もはや文字面の上に話の終わりをつけること

<sup>63</sup> Vgl. SW13:291(Anmerkungen vom Herausgeber).元の散文は SW18:207ff.(《)Diskussion(《)にある。逆に韻文から散文形式に変えた例は、詩《)Ich sehe es(《)BG3:504f.)と散文《)Das Bäumchen(《)SW17:207)にみられる。いずれにせよ、ヴァルザーの「散文」と呼ばれるものが、かなり高い韻文性をもつことがうかがわれる。

<sup>64</sup> 佐藤信夫『レトリック認識』、講談社、1992年、142頁。

<sup>65</sup> SW13:208f.

<sup>66</sup> マックス・リュティ『昔話 その美学と人間像』、小澤俊夫訳、岩波書店、1985年、170頁、ならびに同『昔話の解釈』、205頁。

<sup>67</sup> 類似の型をもつ挿話が連鎖していくメルヘン性の顕著な例として、《)Ich habe nichts(《)SW5:123 ff.)、《)So, dich hab ich!(《)SW5:147ff.)、《)Helbling(《)SW5:162ff.)を参照。

<sup>68</sup> リュティ『昔話 その美学と人間像』、206頁。

がない。ある意味の極から別の極へ跳び移ることを、際限なく、くり返すのである。

しかし、なぜ終わりは来てはならないのだろうか。「終わるということは、それ自体、酷いことだ」<sup>69</sup>と彼は言う。旧約聖書のサウルとダヴィデの物語を再話した散文には、ダヴィデに対して疑心暗鬼になるサウル王の一方で、聖書に記された結末、つまりやがて新しい王になるという結末だけを「わたしは恐れる *ich fürchte*」<sup>70</sup>とこぼすダヴィデの姿がある。また盗賊小説を気取った散文『悪党といいなすけ』は、男の暴力的態度にマゾヒスティックな快楽を感じる「いいなすけ」が、暴力を受けることによってさらに美しさを増していく様子を描いた後、こう結んでいる。

人生においては、もし何の恐れも心に忍び入ってこない場合、衰弱してしまうことがある一方で、恐れというものは、活気づけることができる。

(SW20:188)

何の「恐れ」も強制もないところには、のっぺらぼうな空無があるだけだろう。物語という定めへの支配を受けているヴァルザーの二次性の世界においては、その行く末を「恐れる」ことが生の形式である。物語の結末という定めは、物語の律動を維持するためにこそ、常に先送りされなければならない。しゃべり続けることでこそ、そのしゃべり自体を最終的には無化する幸福の結末に、すなわち言語的な響きの恍惚へと無限に接近していくことができるからである。死という結末の周りを迂回し続けるからこそ生きていられるという、生の相対的な在り方がここで逆説的に言われている。

もしきみが、本質的なものの真っ只中にいるなら、さらにきみはどこへ向かって行けるというのか？

少しだけ脇のほうに (*nebensächlich*) いるからこそ、肝心の所が

(*Hauptsach'*) ぼくの手を逃れていくことはないのだから。(SW13:210)

二行連句という対照的遊戯のなかで、生の対照的かつ相対的な在り方が表現されている。しかし言葉は、やがては意味のはざまの振動を通り抜け、結末の「不安」から解き放たれて、ある「自由」へと行きつくことが求められる。それは幸福の結びの成就の時であり、

---

<sup>69</sup> SW16:300.

<sup>70</sup> SW16:224.

すなわち語りの声の響き終えた、死のように静かな空無の場所であるだろう。

言葉が与えられているのは  
貼りついて離れない不安から  
信頼のなかへ 自由のなかへわたしたちを漂わせるため  
わたしたちの互い合い(Gegenseitigkeiten)を求めていくため (SW13:160)

結末の時まで、対照性の漂いのなかで「待つこと」<sup>71</sup>、相対性の揺れのなかへ自虐的なまでに自分を曝していく過程は、ヴァルザーにとっての生そのもの、いわば「日常という黄金」であった。欠如している、向かい合うべき半分を求めての際限のない運動は、語りのなかに、いつしか「笑い」という快感をもたらすかもしれない。それは言語に縛られた人間の、言語の揺れに身をまかせた極めて神経的な笑いである。ヴァルザーの散文に特徴的な滑稽みは、そこに由来している。そして表層的には陳腐で無意味に見える言葉の対比の下に、言語の定め、物語の拘束への厳しい自覚をヴァルザーは抱えている。彼の言語遊戯は、「何の意味もない」かもしれぬ世界の虚無性と背中合わせの遊戯である。

日常という黄金が、わたしには一にして全なのです。確かな形でひとが所有できるのは、ただそのひとに欠けているものだけです。というも、それを求めなくてはならないのですから。求めることのなかで彼は生きています。全てのひとが何かを求めています。／互いにわたしたちが笑い飛ばし合うことは、ひょっとしたら何の意味もないことなのかもしれません。しかしとにかく、ひとは笑うのが好きなものです。(SW18:307)

ヴァルザーは雪の情景をたびたび描いていた。<sup>72</sup>降り積もる雪は、地上のあらゆる対立をすべて一つの白色の沈黙のなかに閉じこめてしまう。意味の極から極へと、対照法を駆使して言葉の演技を繰り広げ、ナンセンスに接近する撞着語法の羅列の果てに、ヴァルザーの言語遊戯は純粋な響きの恍惚に変容していくようにみえた。その移行の果ての世界は、この静かな雪の風景のなかに暗示されているのかもしれない。

---

<sup>71</sup> SW20:404.

<sup>72</sup> SW5:161, SW9:129ff. und SW16:64f.

# Über die Nacherzählung von Trivialromanen und Märchen bei Robert Walser

– Überlegungen zur Rhetorik des Parallelismus

YOSHIDA Takao

Die Prosastücke Robert Walsers sind aufgrund von verschiedenen Vorlagen geschrieben. In diesem Sinne kann man den Schweizer, der in seinen Werken auf gegebene Diskurse nicht verzichten kann, einen Prosaiker auf zweiter Stufe nennen.

Seine Nacherzählung ist meistens mit dem rhetorischen Mittel des Parallelismus durchdrungen. Die Beispiele, bei denen Walser als Vorlage Trivialromane und Märchen benutzt, sind sehr kennzeichnend dafür.

Walser, der als eine Art Feuilletonist in enger Beziehung zu den Massenmedien wie Zeitungen und Zeitschriften stand und sich in einer "Werkstatt des Alltäglichen" in seinem Element zu fühlen meinte, wollte anhand trivialer Vorlagen den "Alltag" im besonderen Sinne darstellen: d.h. die Welt als ein Netz von gegebenen, vorexistierenden Diskursen, wobei er auch betont, daß dieses sprachliche Netz stark kontrastiv strukturiert ist und daß die Menschen als sprachbedingte Existenzen vom diskursiven Netz manipuliert werden.

Die Trivialliteratur ist ein typischer Diskurs, der voller klischeehafter Kontraste und Kitsch ist. Walser sieht das keineswegs als ein Defizit an, sondern interessiert sich gerade für die figurative Schönheit der reinen Kontraste. Er hält nichts vom geläufigen Unterschied zwischen der sogenannten hoch-elitären und der nieder-trivialen Literatur, sondern der Kontrast an sich, der jeweilige Diskurse durchzieht, entzückt ihn, so daß er neben den trivialen Texten auch die Werke von F. Schiller für seine Nacherzählung nutzbar gemacht hat. Walser bevorzugte Schiller sozu-

sagen als Kitschautor.

Um den Kontrast der alltäglichen Diskurse hervorzuheben, ist der Parallelismus das geeignetste Darstellungsmittel. Indem die kontrastiven Ausdrücke aufgrund vom Prinzip des Parallelismus aneinandergereiht werden, wollte sich Walser der Sprache immanenten Lebendigkeit bedienen. Die reinste Form dieser sprachlichen Kontrastivität konnte vor allem in dem Couplet verwirklicht werden, das Walser oft in seinen Gedichten angewendet hat.

Bei der Nacherzählung von Märchen, die auch als stark kontrastiv strukturierte Diskurstypen bezeichnet werden können, will er gerade das Ende der Vorlage inhaltlich umgehen. Das sogenannte Happy-End wird in Walsers Text nie oder nur ironisch erwähnt, weil er weiß, daß die Diskurse im Alltag immer fragmentalisch bleiben müssen. Nur indem er das inhaltliche Ende vorschiebt, kann er das Spiel der Parallelismen weiter fortsetzen, was für ihn auch bedeutet, daß die menschliche Existenz nur durch das Vermeiden des endgültigen Todes den relativen Prozeß des Lebens beibehalten kann.

Übrigens wollte Walser auf den endgültigen Punkt des Nacherzählens nicht ganz verzichten. Wenn sein Sprachspiel des Kontrastes sich radikal entwickelt und sich dem Unsinn nähert, scheinen die Worte in eine sinnliche Extase umzuschlagen, die jenseits der Bedeutung steht und nur akustisch schön klingt. Wenn man in Betracht zieht, daß das Märchen überhaupt die Struktur der Umkehrung hat und als ein dem Menschenleben typischer Werdegang anzusehen ist, so kann man schließen, daß Walser nach diesem elementaren Prinzip des Märchens irgendwann alle seine Worte in ein sinnliches glückliches Ende zu verwandeln versuchen wird. Bestimmend sind immer die vorexistierenden Diskurse.