

ローベルト・ヴァルザーの二次性の文学

吉田孝夫

2000年

つづけてゆけ、なんじ人生の芝居よ、おまえを喜劇と呼んでいいのか悲劇と名づけていいのか、  
誰にもわからない、おまえの終りをみたものはないからだ！

キルケゴール『反復』

## 目次

はじめに	1
第1章 寓話と二次的言説	6
1. 散文小品 (6)	
2. 寓話／パラベル (9)	
3. 寓話とクリシェ (13)	
4. 近代寓話のなかで (19)	
第2章 寓話の再話	22
1. 下敷き (22)	
2. 対句法－『放蕩息子の話』－ (23)	
3. 撞着語法－『放蕩息子の話』－ (27)	
4. 再話される寓話 (32)	
5. 寓話を越えて (36)	
第3章 絵画の再話	38
1. エクプラシス (38)	
2. カール・ヴァルザー (42)	
3. ロココ (45)	
4. 造形者としての神 (49)	
5. 世界劇場 (51)	
第4章 通俗小説とメルヘンの再話	57
1. 日常的 (57)	
2. 通俗小説 (60)	
3. シラー (65)	
4. メルヘンの行く末 (70)	
5. 対照と対称 (75)	
第5章 演劇としての二次性	79
1. 演劇的主体 (79)	
2. 詩人の肖像 (86)	
3. 小説『助手』 (89)	
4. 陰／影 (95)	
5. 喝采のなかへ (98)	
おわりに	101
主要参考文献	102

## はじめに

この論考は、20世紀の初頭から30年代にかけて筆を執りつづけた一人の詩人を取り上げている。どちらかといえば、彼は文学史のなかで脇役的な人物である。しかしだからといって、近代の詩人たちの殿堂に、なお新しくこの人物を付け加えることを本論は意図しているのではない。むしろ近代が忘却した一つの存在様式を20世紀の時代においてなお生きようとする、いわば時代錯誤の試みを行なった作家として照射することを念頭に置いている。それは世界劇場としての存在様式である。西欧古来のこの世界の観方は、閉ざされた一つの劇場としての世界を想定しており、個々の主体は、その枠内で一定の役割を演じる、つまり自らの相対的位置から逃れられぬ一人の役者としてある。

ローベルト・ヴァルザー(1878-1956)というこの詩人は、散文小品の作家として知られる。スイスに生を享け、ドイツでの生活を経たのち、再びスイスに居を定めて、ドイツ語圏各地の新聞・雑誌に短文を書き送った。その作品は、大衆の出版媒体に迎合したかのような通俗性を漂わせながら、実はその通俗性を意識的に演出するという微妙さをもっている。彼は、他人の手になる既成の言説に、あえて依拠しながら書く、いわば二次性の作家であった。世にはびこる通俗小説やクリシェ化した表現の類、人口に膾炙した寓話やメルヘンの類、シラーやシェイクスピアといったいわゆる高級文学の類、さらにはクライストやヘルダーリンに代表される、芸術家の生涯の悲劇的な結末を、意識的になぞっている。内容的には二番煎じこの上ない彼の散文は、しかしその再話する文体において実に奇矯な、独特な遊戯性をもっている。

演劇的存在としてのヴァルザーは、台本をなぞっていく過程、演技の過程に可能性を探っている。既存の言説という台本を手にも、役者としてのヴァルザーは言葉の演技を始めるだろう。また周囲の世界は、ある種の型に倣った科白と仕草の伝播する舞台となり、観客としての彼の注意を引き始めるだろう。ヴァルザーの二次性の文学は、世界を演劇の相の元にも、この演劇的主体の上に成立している。

彼が依拠する元のテキスト、すなわちかつての一次的言説に備わっていた独創性は、ヴァルザーの文体によって一種の牽制を受ける。独創性とは一般に、近代の芸術に求められた根幹であり権威の源であったはずだが、ヴァルザーは、それについて無頓着だったようにみえる。

ああ、すべて、すべて、すべてのことがどうの昔に言われてしまったかのように僕は振舞おう。(Ach, ich will tun, als wäre alles, alles, alles längst gesagt.) (SW17:21)

ある婦人との艶やかなひと時に陶醉する男が、この言葉を吐いている。なにげない月並みな会話は、彼にこの上ない心地よさを与え、それ以上の幸せは存在しないように思えるという。この場面に限らず、キツチュな感傷性のなかで描かれるヴァルザーの散文は、その種の通俗性や決まり切った言説に支配された大衆社会への諷刺ないし批判として読まれることが少なくない。

ところが、散文全体を貫く遊戯的な文体は、そのような批判性をむしろ一種の快樂的圏域のなかへ包み込み、ぼかしてしまう。むしろ彼の文体を成す、この戯れないし「振舞い」の型こそが、ヴァルザーの散文の核心を成している。先の言葉は、ヴァルザーの深い本音だったのである。つまりこの世界に、おそらく何の新しい物語も生まれることはない。物語は「すべて」「どうの昔に」言われ尽くしているのである。既に在る言説を、役者の演技のようになぞっていくこと、その演劇的二次性に

彼は賭けている。

ヴァルザーの散文を演劇の観点から論じたものは従来の研究に散見する。ヴァルザーは幼少時代から演劇鑑賞に親しみ、役者を志したこともある。また戯曲形式をとる作品を多く残し、ベルリン時代には数々の演劇評的散文を執筆した。それゆえ諸研究がこの演劇の問題に考慮をはらっているのは極めて自然なことである。例えばグレーフェンは、ヴァルザーに関する最初の学位論文と全集編纂を始めとする仕事において、50年代に始まり60年代に本格化したヴァルザー再評価の只中にあり続けてきた人物である。彼の近年のヴァルザー論(1992)は、役者をめざし舞台芸術に心酔したという伝記的事実に言及した上で、遊戯性と即興性に貫かれたヴァルザーの散文小品を、俳優への夢が言語的に実現された「言葉の演劇」であると形容している。<sup>1</sup>個々の作品に照らした論述を欠き、伝記的事実のみに基づいた「いささか大胆なテーゼ」と言うにとどまっているが、基本的な方向性は本論と一致するといえる。

しかし演劇性の論点は、ヴァルザーを再評価する当初から取り上げられていたわけではない。グレーフェンの第一論文を色濃く染めていた実存主義から、深層心理学、批判理論、ポスト構造主義へと、時代の流行の思潮に流されてきたヴァルザー研究は、作品自体の内的論理に沿った解釈よりも、批評家の信奉するそれぞれの理論に合わせたヴァルザーの「陳腐化」に余念がなかった。<sup>2</sup>そのなかで演劇性の論点が、それも単なる伝記性や見紛うべくもないモチーフの問題としてではなく、テキストに即した不可避的な問いとして扱われ始めたのは、ようやく80年代のことであった。

ここに現れた二つのヴァルザー論は、重要な里程碑とみなせるものである。ベッセンシュタインの小論(1983)は、1913年に終わるベルリン時代までの初期散文を対象を限定し、ヴァルザーにおける演劇舞台の意味を考察している。舞台と観客とは、ある意味で互いに隔絶され、互いの真実性を相対化し合う場所である。舞台という虚構世界と現実世界とのあいだを、撞着語法を交えて目まぐるしく行き来する初期散文の遊戯性は、この「根本的な隔たり」において成立している。「遠ざかるもの」としてのみ自己理解に達するヴァルザーの自我は、「自我のなかにある非自我」をここで舞台の上にかき、「自我と非自我との対話」を行なっているのであるという。舞台とは、この自己拡散的運動のための象徴的な場所だったのである。<sup>3</sup>一方、同じくヴァルザー的主体の特異性を論じるクルツァヴァ(1983)は、様々な役割演技を行なうヴァルザーの散文を取り上げている。いわゆる仮面と素顔とが均衡し合い、決して表層と深層の関係にないヴァルザーの主体性は、ほとんど自己放棄に近い形で詩的役割のなかに映し込まれている。それは、個々の仮面を結局は自己拡大の手段とする、西欧近代に典型的な権力的主体の「冷酷さから、世界を守ろうとする」試みであるという。<sup>4</sup>

一人芝居的要素を排除しない立場と、より自己解放的な要素を強調する立場との違いはあるが、いずれもヴァルザーの「言葉の演劇」にみえる特殊な主体性を指摘している。近年の研究ではア

<sup>1</sup> Jochen Greven: Die Geburt des Prosastücks aus dem Geist des Theaters. In: ders.: Figur am Rande, in wechselndem Licht. Frankfurt a.M. 1992. S.21-34.

<sup>2</sup> Thomas Horst: Robert Walser. Ein Forschungsbericht. In: Klaus-Michael Hinz/ders.(Hg.): Robert Walser. Frankfurt a.M. 1991. S.376-452. Hier S.430f.

<sup>3</sup> Bernhard Böschenstein: 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.78f.

<sup>4</sup> Lothar Kurzawa: »Ich ging eine Weile als alte Frau.« Subjektivität und Maskerade bei Robert Walser.

ントノヴィッツ(1995)の論考がある。彼はグレーフェンと同様に、ヴァルザーの役者願望を仮面遊戯的散文の原点に置いている。既成の物語やクリシェは、気兼ねなく身にまとうことのできる「コスチューム」であり、またその遊戯には「自閉的」な性質を否定できないという。<sup>5</sup>

また、バフチンのカーニヴァル論をヴァルザーの演劇性の理解に応用することを試みたフックスの著書(1993)が挙げられる。逸脱と引用をくりかえす、いわば「傍注化 Glossierung」の原理に基づく文体は、なまの自然、なまの現実との接点を喪失して単なる断片的記号と化した言説の乱舞する、カーニヴァル的な空間を実現するという。しかし、このカーニヴァル的空間とは、画一化していく近代に抗して、「自律的」主体がおのれのために保持する自由空間であるという言い方をするとき、そもそもカーニヴァルを成す自己破壊的側面が排除されていること、そしてクルツァヴァらの主体概念との疎隔が存在することを認めなければならない。はたしてフックスはクルツァヴァへの批判を展開し、主体と虚構との奔放な相互反映を認めるクルツァヴァに対して、フックスは役割遊戯による主体の保護の機能を強調する。<sup>6</sup>

戯曲形式の小品を取り上げたボルヒマイアーの小論(1987)<sup>7</sup>は、ヴァルザーの「メタ演劇的原理」を論じている。周知のグリム・メルヘンに依拠した物語において、登場人物たちは、演劇の筋書きと自らの虚構性を意識し、科白のなかで終始それに言及する。従って筋書き自体は空転してしまうのだが、しかしその空転の運動そのものにおいてこそ、「あるひとつの幻想上の演劇の断片群」としてのヴァルザー的言語世界が生まれるという。演劇が演劇であることを意識する作法が、戯曲的作品だけでなくヴァルザーの創作全体に関わる問題であることを、本論は考察していく。

以上が、演劇性を主題にしたいくつかの論考の概観である。当然とはいえ、主体と客体、現実と虚構というものを明確に区別する近代に一般的な思考から出発した諸研究は、ヴァルザーの言説のどこに基準点を置くかについて大きく頭を悩ませている。演劇という行為は、主/客、実/虚の境界を踏み越えては戻る、役者と台本との終わりのない相互反映の過程である。従来の諸研究では、この役者という主体の定義をめぐる議論ばかりが先行し、それと台本との関係を有機的に結びつけて論じることがなかった。ヴァルザーが、既存の言説に依拠する二次性の作家であることを忘れないならば、そこから本論は、彼の特殊な主体性を演劇的な単位として考え、様々な再話的散文を、他でもない演劇的二次性のもとに整理しなおすことができるのである。

ところで、この二次性の文学にみえる独創性への無頓着さは、近代芸術の根幹への一種の牽制として、そして現代性のあらわれとして評価されてきた。エヴァンス(1989)<sup>8</sup>に代表されるこの種の試みは、成功しているものもいくつかあるが、むしろ、引き合いに出す当世流行の批評理論の一人歩きを招いた例が少なくない。役割演技を行いながら、しかも言ったことをそのそばからヴァルザーは裏返していく。そのような文体を額面通りに受け取る解釈は、後から裏返す言葉を一種のメタ言語としてとらえ、この部分にこそヴァルザーの文学的主張をみよとする。しかし実際には、ヴ

---

In: Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst(Hg.): Robert Walser. a.a.O.,S.167-179. Hier S.178f.

<sup>5</sup> Kaja Antonowicz: Der Mann mit der eisernen Maske. – Rollen und Masken in der Kurzprosa von Robert Walser. In: Colloquia Germanica 28(1995). S.55-71. Hier S.65ff.

<sup>6</sup> Annete Fuchs: Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers. München 1993. Bes. S.17, 35 und 147.

<sup>7</sup> Dieter Borchmeyer: Robert Walsers Metatheater. Über die Dramolette und szenischen Prosastücke. In: Paolo Chiarini / Hans Dieter Zimmermann(Hg.): Immer dicht vor dem Sturze... Frankfurt a.M. 1987. S.129-143. Hier S.135 und 141.

<sup>8</sup> Tamara S.Evans: Robert Walsers Moderne. Bern/Stuttgart 1989.

ヴァルザーはその裏返す言葉さえ一つの演劇的言辞として置いているにすぎない。いわば役者の科白のなかに突如として外部から介入する、もう一人の役者、あるいは演出家の役目を自ら兼ねているだけなのである。<sup>9</sup>その言語的振舞いは、その根本において実に素朴な、ヴァルザーの好んだ言葉で言えば「愚かしい dumm, blöd」<sup>10</sup>戯れ心に源をもっている。したがって、言語的省察や言説批判の問題を扱うブレックマン(1994)<sup>11</sup>、ローザー(1994)<sup>12</sup>、ヒュブナー(1995)<sup>13</sup>などの論考は、いくつかの重要な洞察にもかかわらず、ヴァルザーの文学的主張や批判的意図の現われとして章句の引用を行なった瞬間に、彼らの隠語的思想用語とのあいだに少なからぬ齟齬をきたしていると言わざるをえない。本論は、むしろヴァルザーの「愚かしい」振舞いに、できるかぎり近いところに立とうとするものである。

ウッツの最近著(1998)は、批評上の隠語を極力排した上で、ヴァルザーの散文を掲載した当時の雑誌や新聞の文脈に立ち戻った綿密な考察を行なっている。同時代の様々な言説を素材にして言語遊戯を展開するヴァルザーの散文は、その言説を一種の踊りのパートナーとする言語的舞踏としてとらえられるという。<sup>14</sup>本論は、同時代という限定をむしろ取り去って、ヴァルザーの言説との戯れに、ある歴史的意識をみようとしている。それは特に中期ビール時代の自然牧歌的作品や、古今の絵画、とりわけ複製画の描写などにおいてヴァルザーが示す、反復ないし複数化としての歴史性の意識である。

反復としての二次性にヴァルザーが求めた肯定的意味については、ケンプの卓越した批評(1965)がある。ヴァルザーの反復的遊戯の背後には、いつしか古き「真にして善にして美なるもの」が浮かび上がってくるという。<sup>15</sup>本論は、そのための歴史的な動力の働く場所として世界劇場の観念を想定している。世界劇場という観方がドイツ語圏において有効にはたらいたのは、17世紀から18世紀にかけてが最後であった。演劇的時代としての17世紀にヴァルザーの20世紀を直結することについては、もちろん異議が存在しないわけではない。17世紀とはあくまで、絶対主義とキリスト教とに裏打ちされた「共同体」の世界であり、それを20世紀という矛盾に満ちた時代、そしてそこに生まれたヴァルザーの道化的素振りと単純に比較してはならないという見解を新本は取っている。<sup>16</sup>しかし実際の17世紀は、調和をもたらすべきイデオロギーを根底において突き破る、神の不在についての深刻な意識を背負っていた。もちろんそれと20世紀初頭とを単純な比較の天秤

<sup>9</sup> Vgl. Thomas Bolli: *Inszeniertes Erzählen. Überlegungen zu Robert Walsers »Räuber«-Roman*. Bern 1991. S.23 und 80. トドロフの構造主義的手法とテキスト言語学を援用したこの研究は、一見無造作な羅列と逸脱に終始していると思われがちなヴァルザーの散文が、実際には音の共鳴や対句法、パラフレーズなどの修辭的技術によって、一つの言語的統一体として緊密に織り合わされていることを示している。そして一般にメタ言語として扱われているヴァルザーの註釈的文体は、メタ言語の条件としての語りの地平の二重化を備えておらず、むしろ常に「私」の地平から語られているという。

<sup>10</sup> Z.B. Br:266, SW2:71, SW3:74, SW3:80, SW8:77, SW8:78 u.s.w.

<sup>11</sup> Ulf Bleckmann: "...ein Meinungs-labyrinth, in welchem alle, alle herumirren..." *Intertextualität und Metasprache als Robert Walsers Beitrag zur Moderne*. Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1994.

<sup>12</sup> Dieter Roser: *Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten*. Würzburg 1994.

<sup>13</sup> Andrea Hübner: *Ei, welcher Unsinn liegt im Sinn?: Robert Walsers Umgang mit Märchen und Trivilliteratur*. Tübingen 1995.

<sup>14</sup> Peter Utz: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers »Jetztzeitstil«*. Frankfurt a.M. 1998.

<sup>15</sup> Friedhelm Kemp: *Dichtung als Sprache. Wandlungen der modernen Poesie*. München 1965.

<sup>16</sup> 新本史倉「小説から落伍するイロニー II -ローベルト・ヴァルザーの『盗賊』論」、東京大学教養学部外国語科編『外国語科研究紀要』43(1995)、76-123頁。

にのせることはできないが、酷評に苦しんだヴァルザーを早くから評価したフランツ・ブライを始め、同時代を生きた幾人かの人々は、17世紀と18世紀の演劇的世界観において今一度20世紀の問題に対処しようとしたようにみえる。底無し深淵として暗鬱な姿を暴露した世界を、一種の演劇的作法ないし型において祝祭化し、これを生きのびようとヴァルザーは試みた。フックスの主張したような皮相なカーニバル性と調和的な演劇性のみでなく、むしろ喜劇にも悲劇のなかにも安住することができず、両者のはざまをゆらゆらと綱渡りしていくヴァルザーの微妙さが読み取られなければならない。つまりマルチン・ヴァルザーの看取した、「カール・ファレンティンとヘルダーリンのあいだ」<sup>17</sup>にあるべきローベルト・ヴァルザーの劇的な振幅こそが明らかにされなければならないのである。

以下、本論は次のような構成をとっている。

第1章では、なにげない日常描写を思わせる極めて典型的な散文を取り上げ、ヴァルザーへの導入に代える。それは、西欧の寓話伝統に依拠した語りによって単なる日常描写の地平から浮き上がっている一方、文学的・社会的なクリシェ表現を編み込むことによって逆に、教訓文学的言説の一義性と深刻さを茶化し、意味の拡散をひきおこしている。ここには、そうした既成の言説の網の目そのものとして存在する世界が暗示されている。そして、このヴァルザー的寓話を、カフカとブレヒトに代表される「近代寓話」のなかで位置づけることを試みる。

第2章からは、特定のテキストを再話の対象とした散文小品群に言及する。まず第2章では、放蕩息子の聖書寓話を再話する二つの散文小品を取り上げ、それらが対照法と撞着語法とを主導原理とする修辭的演技と化していることを示す。そして20世紀初頭という文化の複製化と大衆化の時代において、再話というまさに複数化する運動にヴァルザーが賭けた意味を考察する。

第3章では、絵画描写の散文小品を、再話の観点から取り上げる。絵画描写が牧歌的自然描写への挿入という形で頻出することに着目し、これを古代修辭学というエクブラシスの手法に関連づける。視覚芸術と言語芸術とははざまにあるこの作法において、ヴァルザーはその演劇的な側面を極端化したこと、絵画はこの言語的演技のための一種の台本となっていることを論じる。さらに世界劇場の観念に彩られた、一種の演劇的時代であるバロック・ロココの世紀へ、ヴァルザーの同時代が示した関心を取り上げ、その潮流のなかで彼を位置づける。

第4章では、通俗文学、シラーのいわゆる高級文学、そしてメルヘンを素材に再話を行なった散文を取り上げる。再話の主導原理となっている対照法と、その極まった形態としての撞着語法は、一つの言述を常にその対の言述によって相対化し、物語の結末を先送りすることに寄与している。しかし対の矛盾表現を重ねるこの遊戯は、いつしか言葉の響きそのものだけが漂う恍惚の空間を暗示する。その反転の瞬間をめざしたヴァルザーの言語的演技が、相対的世界のどのような認識に端を発しているのかを論じる。

最終第5章では、一連の再話的文学を、演劇的二次性の観点のもとに総括する。既に在る物語を反復的に語り、それを言語的な祝祭とすることにヴァルザーは力を注いだ。とらえどころなく変容する世界を、俳優として、観客として、または演出家として眺めることにより、演劇的主体は虚無を堪え忍ぶ。この根底には、世界劇場という西欧古来の観念がある。彼の描いた、劇場に響きわたる喝采の情景では、役者も観衆も、すべてが一つの恍惚のなかに包まれている。

<sup>17</sup> Martin Walser: Alleinstehender Dichter. Über Robert Walser. In: K. Kerr(Hg.): Über Robert Walser 2. Frankfurt a.M. 1978. S.14-20. Hier S.15.

## 第1章 寓話と二次的言説

### 1. 散文小品

下は半頁から上は五、六頁の長さまで、倦むことなく書きつらねた「非ジャンル」としての断片的散文は、その数にして優に二千を越えるという。<sup>18</sup>散文小品(Prosastück)と呼びならわされているこの文章の山は、ローベルト・ヴァルザーがその約30年間の作家生活において書き残したものである。他にいくつかの長・短篇小説や小劇(Dramolett)、抒情詩なども存在するが、この散文小品こそがヴァルザーを特徴づける最も代表的な文学形式といってよい。

しかし散文小品にかぎらず、長篇や短篇と呼ぶべき分量をもつ作品もまた、文学ジャンルとしての名称が連想させるような首尾一貫性、彫琢された統一性とは無縁である。量的に長い作品も実際には散文小品の集積のようなものであるという点は、すでにヴァルザー研究諸家の共通認識となっている。とすれば、ヴァルザーにとって書くことが常にこのような断片性を伴ったこと、そして際限のない反復という形をとったことが、重要な問題として浮かび上がってくる。

これをヴァルザーの文学性そのものとしてとらえ、断片性と全体性についての考察を始めることもできるが、まずは素直なところからヴァルザーの「短かさ」を考えてみるのが導入としては適当であろう。つまり彼は、新聞・雑誌という大衆向けの媒体と深く結びついた作家であった。自著という形ではまさに売れない作家であった彼は、<sup>19</sup>たびたび出版社の拒絶にあい、刊行を諦めざるをえなかったという経緯がある。そこで望むと望まぬとにかかわらず、一種のフィユトニストとしてドイツ語圏各地の新聞・雑誌へ短文を書き送っては、糊口をしのいでいたのだった。<sup>20</sup>当然ながらそこでは、編集者の意向と大衆の嗜好を考慮する必要が生じ、小さな空間のなかで読み手を退屈させない工夫が求められる。ヴァルザーの散文小品にざっと目を通してみると、軽妙さや滑稽さが、あるいは一種の感傷性や教訓味が素直な印象として残るが、これは、彼の置かれた状況に由来するところが大きいだろう。そして彼のどんなに冴えた文章も、この通俗的でキッチュな地平と常に境を接している。

まず本章では、ヴァルザーにおける独特の教訓性について考えてみたい。格言を気取った月並みな教訓を彼はしばしばまぎれ込ませている。それはたしかに日常の月並みさを皮肉るようにみえるが、しかしまた、その月並みな言説によってこそ構成されている世界をなぞって、その不可思議さ、奇妙さに興じてもいる。あたかも登場人物はその言説を口走るほかない人形のようにさえあ

<sup>18</sup> Jochen Greven: Die Geburt des Prosastücks aus dem Geist des Theaters. In: ders.: Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht. Frankfurt a.M. 1992. S.21.

<sup>19</sup> 例えば初めての自著『フリッツ・コッハーの作文集』は、1904年にインゼルス社から出版されているが、1300部刷られたうち1年間でわずかに43部しか売れず、後に残りはすべて見切り品として特売に出された。Vgl. Greven: » Wenn Robert Walser hunderttausend Leser hätte...« Was ist literarische Wirkung? In: Ibid. S. 128f. ヴァルザーの当時から現代に至るまでの受容史的側面についてはこの論が詳しい。

<sup>20</sup> 逐一挙げれば切りがないが、Die Schaubühne や Simplicissimus といった名のあるドイツの雑誌、スイス紙 Neue Zürcher Zeitung、同じくスイスはベルンの地方紙 Der Bund、またとんでプラハの Prager Presse にも書いている。1921年から1928年までベルンに住んだ8年間で、それら出版媒体からの注文を数多く取り付けることのできた最も多作なときであり、著作のほぼ半数が生まれた。Vgl. Greven: Ein komischer Heiliger? Bemerkungen zum Umgang mit einem toten Dichter. In: Ibid. S.107.

る。一定の言説に拘束された世界をヴァルザーは観察している。既存の日常的言説をなぞるという二次的な位置に、彼は意識的に身を置いているのである。

ヴァルザーは20世紀前半のスイス昨今の文学を顧みて、その「ペスタロッチ」的「世直し作家」たちの「高校教師根性」<sup>21</sup>に、すなわち、そのあまりに善良な登場人物と説教臭さに嫌悪を抱いていたと伝えられている。その一方で陳腐な教訓を盛んに取りこむヴァルザーの散文小品は、これを一種の寓話とみなす場合、西欧古来の教訓文学(Lehrdichtung)ないし寓話の変遷のなかでどのような位置をもつのだろうか。寓話というジャンルは、例えばバロックの時代、特にカトリック地域において、説教譚(Predigtmärlein)という形で重要な社会的役割を担っており、このような教訓性の強いものがまた当時の中心的な文学であった。いわゆる近代の文学の始まりを、続く18世紀にみるなら、寓話というジャンルは、レッシングを中心的存在として啓蒙主義の時代に栄えた後、やがて疾風怒濤、古典主義、ロマン主義といった文学史的名称が絡んでいく時代にわたって、次第に末端へ、いわゆる高尚な文学の外へと追いやられていったことがわかる。<sup>22</sup>ヴァルザーは、19世紀の終わりから20世紀の半ばまでを生きた人物である。彼がこぼした同時代の文学に対する忿懣は、寓話というジャンルそのものに向けられたものではないにしろ、露骨な教訓臭を文学に認めがたい近代的な文学観のなかで生じたものといつてよいだろう。

しかしその一方で、寓話あるいは寓話性(Parabolik)という問題は、戦後1950年代からのドイツのゲルマニスティクにとって重要な関心事であった。カフカの小品やブレヒトの戯曲作品がこの問題領域において入念に読まれるようになる。<sup>23</sup>18世紀におけるレッシング、すなわち彼の『賢者ナータン』にある「指輪の寓話」を出発点として、20世紀はじめのカフカとブレヒトを両極的な到達点とする寓話史の流れを跡付ける作業<sup>24</sup>がなされ、その新しい寓話は「近代寓話 die moderne Parabel」の名で呼びならわされた。またこの動きに応じて、寓話や寓話論のアンソロジーの編集<sup>25</sup>も行なわれている。

ドイツ文学研究におけるこの動きのなかで、ヴァルザーはあくまでも脇役にすぎない。1982年刊のビレンによる寓話集には八つの散文小品が収められているが、この巻末に置かれた少々長めの後書きのなかでは、近代の寓話史をたどりつつ、その支流として、メルヘンのジャンルへの接近という観点からわずかに言及している程度である。<sup>26</sup>一方デイトマーの寓話アンソロジーは全くヴァルザーにふれていない。この書物は、1970年に初版が出て、その後五版を重ねたあと1995年に再び版を重ねている。

<sup>21</sup> Carl Seelig: Wanderungen mit Robert Walser. Frankfurt a.M. 1993. S.97.

<sup>22</sup> Vgl.Theo Elm: Die Rhetorik der Parabel. Historische Modelle. In: ders./ Hans Helmut Hiebel(Hg.): Die Parabel. Frankfurt a.M. 1986. S.18ff.

<sup>23</sup>F・バイスナーによる1952年のカフカ論、A・シェーネの1958年のブレヒト論あたりが、ギリシア語起源の修辞学用語「パラペル」を当代の文学の批評に用いはじめた嚆矢であるらしい。Vgl. Josef Billen: Nachwort. Notizen zur Geschichte, Struktur und Funktion der Parabel. In: ders.(Hg.): Deutsche Parabeln. Stuttgart 1982. S.251. また、この50年代はカフカ、ムージル、ベンヤミンが集中的な研究の対象になった時代であった。この三者はそろって意味深いヴァルザー批評を残している。そしてヴァルザーのさしあたり本格的な受容が始まるのは、このすぐ後のことである。Vgl. Greven: »Wenn Robert Walser hunderttausend Leser hätte...« Was ist literarische Wirkung? In: Greven, a.a.O., S.137.

<sup>24</sup> Elm, a.a.O.

<sup>25</sup> Billen(Hg.): Deutsche Parabeln. — Reinhard Dithmar(Hg.): Fabeln, Parabeln und Gleichnisse. Paderborn/München/Wien/Zürich 1995(1.Aufl.1970) — ders.(Hg.): Texte zur Theorie der Fabeln, Parabeln und Gleichnisse. München 1982.

<sup>26</sup> Billen, a.a.O., S.294.

それにもかかわらずヴァルザーを、イソップの昔からヨーロッパに存在してきた寓話というジャンルの範疇において読む理由は、彼の謎めいた散文小品を何よりもその短形式そのものにおいて確認しておきたいからである。新聞・雑誌の一定の紙幅のなかでヴァルザーがおのれのために探った詩的な可能性は、いつしか寓話的なものに接近してはいなかったか。1905年から1913年までのベルリン在住の間、ヴァルザーは三つの長篇原稿を焼却してしまったらしいが、後年このことについて、次のように回想している。

それはまあそうだったかも知れません。当時わたしは、長篇小説を書くことにすべてを注いでいました。しかし、自分の才能には広すぎる形式に、無理にしがみついていることにわたしは気が付きました。そこで、小品(Kurzgeschichte)と新聞随筆(Feuilleton)という、もとの蝸牛の殻のなかへ舞い戻っていったわけでした。<sup>27</sup>

自分の過去なのに「それはまあそうだったかも知れません」などという曖昧な言い方をしているのは、この回想をこぼした1944年1月当時、すでに精神を病んで長く療養所生活に入っていたこととは無関係であろう。しかし「小品」や「新聞随筆」という短形式<sup>28</sup>を彼が自家菜籠中のものと感じていたことはここに明らかである。ヴァルザーの膨大な遺稿にも、同種の散文が数多くみられる。

寓話というジャンルは、短かさを中心的な特徴とする形式である。小さな空間のなかに修辭的技術を織り込み、読者を巧みに教訓へと導く。いかに不可解な話であれ、寓話は何らかの意味へもたらされなければならない。その一種の強制力のなかで読者は、おのれの現実認識と寓話のなかの現実との異同を見極めていくことになるだろう。その反省の作業を求めて、自らも寓話的作品『コイナさんの話』をもつブレヒトは、「思考せよ、思考が問題だ、思考、思考、思考、思考！」<sup>29</sup>と書いている。

ヴァルザーの寓話の語りは、どのような「思考」を読者から要求するものなのであろうか。新聞や雑誌の一般の読者が、いわゆる教訓めいた話を好むであろうことは十分に予想される。しかしヴァルザーが読者の嗜好に完全に寄り添うかたちで教訓を置いていたのかどうか、それはかなり怪しいところである。読者からの苦情は、何度も彼に向けられていたのであるから。<sup>30</sup>カフカやブレヒトと同じ時代、しかもカフカの絶賛を受けたヴァルザー<sup>31</sup>は、どのような寓話的散文を残しているのか。しかしその前に、そもそもここで問題となっている寓話というものの姿を、いま少し明確にしておかなければならない。

<sup>27</sup> Seelig, a.a.O., S.75.

<sup>28</sup> 短形式の文学は、世紀転換期から20世紀初頭にかけてのいくつかの作家に平行して見られる時代現象としても考えることができる。松本嘉久「ローベルト・ヴァルザーと短形文学」、『東海大学外国語教育センター紀要』第15輯(1984)所収、74-76頁参照。

<sup>29</sup> Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke*. Frankfurt a.M. 1975. Bd.6, S.2402 Vgl. auch Elm, a.a.O., S.26.

<sup>30</sup> 『フリッツ・コッハーの作文集』は、もともと1902年ベルンのDer Bund 紙日曜版に掲載されていたものだったが、その当時購読者からの苦情が寄せられたらしい。似たようなことは後の1920年代にも Neue Zürcher Zeitung 紙掲載の文章をめぐるで起きている。Vgl. Greven: Die Geburt des Prosastücks aus dem Geist des Theaters. In: Greven, a.a.O., S.24. — Bernhard Echte: Versuch über das Grotteske in Walsers Spätwerk. In: P. Chiarini/H. D. Zimmermann(Hg.): Immer dicht vor dem Sturze... Frankfurt a.M. 1987. S.36.

<sup>31</sup> Vgl. Katharina Kerr(Hg.): Über Robert Walser 1. Frankfurt a.M. 1978. S.76f. und 85ff.

## 2. 寓話／パラベル

寓話と日本語では呼んでみても、ドイツ語ではパラベル (Parabel) とファーベル (Fabel) の二つの語が絡み合い、場合によってはさらに、グライヒニス (Gleichnis) という用語が入り込んでくる。そのため、まずこれらの概念的区別をしてから詳論に入っていくことが寓話論の常道となっている。本章はパラベルとしての寓話を問題にしている。

それぞれの語の起源とその後の歴史的展開とを概観するならば、この三つの名称は従来ほぼ同一の領域を指してきたこと、しかしそれぞれの歴史的段階において、高級／低級といった様々の差異化を受けてきた結果が、現在の寓話概念の複雑さを引き起こしていることがわかる。この点に関する歴史的な詳述は他にまかせることにして、<sup>32</sup> 寓話論における現在のおおよその一致点を引用しながら、三つの用語の概念的な素描を行なっておきたい。

西洋の美術において、裸の肉体というモチーフは絶対的ないし抽象的な理念 (美、純潔、英雄性など) を表わす図像としてしばしば現われるが、特に裸の女性は「真理」そのものを表現するものである。寓話とは、この「裸の真実」をくるむ言葉の衣服装飾であり、<sup>33</sup> したがって、伝えるべき真理すなわち教訓と、それを隠しつつ露わにする説話部との二段構成を基本的な特徴としている。寓話 (パラベル) のジャンルと歴史に関する明解な考察を行ったツィムナーの著書から、その定義を引用する。

パラベルとは、意味の方向転換のために、明示的でも暗示的でもありうる最低一つの転移信号をもった、虚構の説話的テキストである。その際、転換される方向は、明確な表現によって導かれることもできるが、しかしまた、テキストの意味的可能性の枠内で、方向は未決定のまま開かれていることもありうる。いずれにせよここでは、周知の現実世界から素材を取った、包括的な擬人化としての登場人物設定は起こらない。<sup>34</sup>

「意味の方向転換」という言い方がしてあるのは、説話と教訓とが単純に一对一の対応をするというニュアンスを避けるためである。複数の解釈に枝分かれするものであることを認めて、「転換」という形式的側面からパラベルの二段構成を定義している。その上で、一方では教訓へと「明確な表現によって導かれる」伝統的パラベル (例えば聖書パラベル<sup>35</sup>) と、解釈の明確な道標へ

<sup>32</sup> Vgl. Renate von Heydebrand: Parabel. Geschichte eines Begriffs zwischen Rhetorik, Poetik und Hermeneutik. In: Archiv für Begriffsgeschichte 34(1991). S.27-122.

<sup>33</sup> Vgl. Jean-Pierre Claris de Florian: La Fable et la Vérité. In: Dithmar, a.a.O., S.107-109.

<sup>34</sup> Rüdiger Zymner: Uneigentlichkeit. Studien zu Semantik und Geschichte der Parabel. Paderborn 1991. S.101.

<sup>35</sup> 例えば「放蕩息子」の話 (Lukas15,11-32) のような聖書パラベルは、まさに聖書というキリスト教的書物のなかで読まれるという条件において、解釈の一つの方向性が与えられている。また、すぐ前で語られる二つの話、すなわち「見失った羊」 (Lukas15,3-7) と「無くした銀貨」 (Lukas15,8-10) についての話との関連において読まれることになるであろう。さらにイエスは、収税吏や罪人を集めて彼らとともに食事をしているために、パリサイ人や学者たちから反感をかかっているという状況において (Lukas15,1-2) これらの話を用いたということも、解釈に大きな影響を及ぼす。もちろん、神学の内部に様々な立場の解釈が存在することは言うまでもない。古くは伝統的なアレゴリー式解釈 (放蕩息子の父とは即ち父なる神であるといった) や、A・ユリヒャーによる修辞学的観点からの解釈 (聴衆を説得し、教訓の理解を容易ならしめるための手段として弁士のイエスが用いた、説話としての本来性を強調する立場) など、説話部分と教訓との一致を前提とする比較的「認識楽観的」な立場がある。それに対してW・ハルニシュ、P・リクール、D・O・ヴィアらは、イエスのパラベルがもつ「文学 Poesie」としての「前代未聞性と知的爆発力」、即

がテキスト内に与えられていない「開かれた」パラベル、例えばカフカの小品にあるような近代のパラベルが区別される。転換される意味それ自体は必ずしも明示される必要がない。その意味で、パラベルの二段構造は、半分が隠されていると言える。

ファーベルとしての寓話は、「周知の現実世界から素材を取った、包括的な擬人化としての登場人物設定」を行う。端的に言えば、動植物や事物等の「周知の現実世界」を擬人化するものがファーベルであるとツィムナーは言う。ファーベル的な擬人化を受けたテキストでは、例えばこおろぎが言葉を話しても、そのこおろぎを裏返せば素直に読み手の日常としての人間が顔をだす(例えば「享楽家」といったレットルとともに)。擬人化の設定枠どおり、レットルどおりの対応のなかで、物語自体はまことに理解しやすく完結している。それが「包括的」という意味である。それに対し、パラベルの世界は多く不可解で、平凡な日常を逸脱した話になっている。教訓云々以前に、物語自体をどう脈絡づけるかという時点で解釈者の労力を要求する。したがってパラベルにおいては、ファーベルと同じく言葉の話すこおろぎが登場するとしても、むしろ話すこおろぎという奇妙な事実が単なる設定として存在するのではなく、話の展開そのものと絡まり合って問題提起をし続ける。こおろぎは、例えばカフカの「毒虫」のように、テキストの重要な謎、空所でありつづけ、安易なレットルづけを許さない。

ファーベルが教えるのは、いわゆる处世智、「一般的な行動のルール」であり、パラベルはこれに対して「より高度なもの」を表現するとも言われる。またファーベルと呼ばれるものに概してみられる「滑稽、グロテスク、野卑さ」は、パラベル一般の「真剣さ」とは対照的であるという言い方もなされる。もちろん両者の間に明白な境界があるはずもなく、例えばレッシングが「ファーベル」の名称において創作し評価したものは、本来パラベル的な「意味の方向転換」性をもちうるものである。しかし啓蒙主義の当時においては、「パラベル」の語がなお維持していた宗教的ニュアンスに「世俗的」な問題の省察はそぐわないことから、その名が避けられたという。また、時代を下ってカフカの小品にある動物譚(例えば『小さなファーベル』)をめぐる、パラベルとファーベルとの境界づけに論者の相違があることも事実である。<sup>36</sup>

グライヒニスには、四つの特徴がある。まず、「常に」説話と教訓との二つの部分が明示されていて、これを比較の繫辞(*wie, als ob, ebenso...* など)が見つないでいること。これは、パラベルの隠された二段構造とは明らかに異なる。第二に、この説話部分と教訓部分とを意味的につなぐ「比較の根拠あるいは *tertium comparationis*」が明示されていることを特徴とする。例えば「見失った羊」(Lukas 15,3-7)の聖書グライヒニスでは、再び見つけた羊に対する人間の歓喜と、悔いた罪人に対する天の歓喜とがはっきり言及されている。第三にグライヒニスは、「現実にあったこととして」ではなく「仮説的な話として」語られる。第四に、いわゆる直喩として、つまり文の一要素としてもこの名称が用いられることは周知のとおりである。<sup>37</sup>

---

ち一種のメタファー表現としての説話による「思考の挑発」、「翻訳不可能性、解釈の無限性」を論じている。Vgl. Klaus-Peter Philippi: 'Parabolisches Erzählen'. Anmerkungen zu Form und möglicher Geschichte. In: DVjs.43(1969). S.297-332. — Elm, a.a.O., S.21f. また、いわゆる認識楽観的な前者の立場のなかには、パラベルのユダヤ的起源、特にそのアレゴリー性を強調する立場や、より実存主義的な解釈を求める立場などが混在する。Vgl: Dithmar, 1995, S.30ff. ちなみに神学では、聖書中の喩え話を一括してグライヒニスと呼びならわしている。文学研究側のパラベル議論は、概念の歴史的考察において神学の慣習を不当なものであると主張している。本章はこの概念的区別に従うものであり、聖書の「パラベル」をまず論じた。聖書のグライヒニスについては後述する。Vgl. Elm, a.a.O., S.21.

<sup>36</sup> v. Heydebrand, a.a.O., S.31f., 37f. und 120.

<sup>37</sup> Ibid., S.35f.

ツィムナーによるパラベルの定義は、現在のパラベル論議の基礎となっている。「意味の方向転換」としての解釈的運動を促す文学形式という定義は、パラベルの形式性においてなされたものである。ただしその方法ゆえに、特にグライヒニスとの比較において説話部分の内容的差異がいまひとつ明らかでない。この種の区別をツィムナーは意図的に排除したのであったが、最後に補足として、内容に関する一般的な傾向を付け加えておきたい。

説得力ある教訓文学として、三者ともある種の「真実らしさ *Wahrscheinlichkeit*」を要求されることは言うまでもない。その上でグライヒニスは、現実の出来事の単なる報告ではない「仮説的な話」を用いる。ビレンが行った聖書中の狭義のグライヒニスとパラベルとの区別<sup>38</sup>を参照すれば、前者は「聴衆に周知で馴染みの、現実みのある事象」、「典型的、自然かつ明白な事象」を提示するのに対して、パラベルは「虚構性」に撤した「特殊な場合」を表現するものであるという。したがってそこでは「驚くべきもの、異常なもの、奇異なもの、ひいては厭わしいもの」の表現が許され、聴衆が浸かり込んでいる日常を唐突に揺るがすことを特徴としている。

ファーベルが、例えば動物を擬人化することで、素朴で野卑な現実を異化してみせ、処世智を教える。グライヒニスは、一般的な現実の慣れ親しんだ情景を典型的に示すことで、受容者の説得を円滑にすすめる。それに対してパラベルは、一回的で特殊な、日常を逸脱する不可解な出来事を提示するものである。一般的な教訓への安易な還元から逃れつづける特異な物語が、短い分量のなかに凝縮されている。

以上の概念的素描にもとづいて、さらに「近代パラベル」と呼ばれるものを概観してみたい。起源的にパラベルは宗教的真理の理解のための道具であったのだが、そこから自立していく時期に近代パラベルの端緒がある。宗教的な解釈の指示なしに、いわばそれ自身において読むことのできる世俗的パラベルである。啓蒙主義におけるファーベル(パラベル)、特にレッシングの「指輪の寓話」を、エルムはその端緒とみなしている。しかしその後、つまり啓蒙主義が終焉にさしかかる頃から、寓話は次第に影を薄くしていく。図式的に言えば、伝統的パラベルを支えてきた、そしてなおレッシングの基盤でもあった「規範的修辞学がもつ、厳密な合理性、規則性、弁証法的表現性、さらには意識と行為への確固たる指示力、札つきの優越調」<sup>39</sup>に対して、他方、超越論的観念論的な美学が支配的になっていく時代が到来したのである。「天才」、「自然」、「本質」といった概念が、個々の認識主体と認識すべき超越的真理との間を接続し、この関係を保証する。文学作品は、この保証済みの真理を、表現主体の内面から純粋なかたちで吐露すること、そしてそれ自身で自己完結した真理の表現となることを求められる。それに対して、基本的に二段階からなるパラベルは、説話部を特定の真理認識に従属させている。これは文学作品の白眉であるべき説話部分の自己完結性を損なうものであるとみなされ、パラベルの説話は真理の代用品にとどまるという批判を受ける。

「言語活動の規範としての修辞学の終わり」と、それを補う形で始まる修辞学的文学としての「パラベル」<sup>40</sup>という啓蒙主義がもっていた可能性は、レッシングの後継者を見ることなく、文学の主流から排除されていく。観念論的美学の一つの到達点を成すヘーゲルにおいては、芸術の自己目的性という要求のもと、一定の真理の認識過程に奉仕するパラベルはさしたる重要性をもつは

<sup>38</sup> Billen, a.a.O., S.260ff.

<sup>39</sup> Elm, a.a.O., S.18.

<sup>40</sup> Ibid.

ずもなく、そもそも修辞学の役割であった「実践的エートスと、ひとに訴えかける衝撃性」<sup>41</sup>の居場所は、もはや時代の文学制度のなかに残されていなかった。ちなみにレッシング以後もパラベルは末端において書かれつづけているが、その内容を知るにはすでに言及したアンソロジーを一瞥するのが早い。

その後、パラベル的なものが近代文学の特質として文学研究の俎上にのぼり始めたのは今世紀の50年代であった。レッシングに続くパラベルの重大な歴史的転換点は、この1950年代に再評価された二人の作家にみられる。すなわちカフカとブレヒトという、ある意味で実に対照的な人物である。彼らの作品の批評のためにパラベルという言葉が用いられた消極的な理由としては、例えばファーベルが「作り話、真実みの無い話」という否定的な意味をあわせもち、この副次的な意味が、ファーベルへ不当に否定的な影を落としていたこと、<sup>42</sup>また聖書に用いられるグライヒニスの語には神学的なニュアンスが強すぎたことが考えられる。

第二次大戦後までのパラベル解釈に支配的だったのは、アレゴリー的な聖書解釈の伝統に基づく立場と、それへの対立項として現われたA・ユリヒャーの立場である。彼はパラベルを修辞学の一領域として、すなわち聴衆を説得する手段として見直そうとする。アレゴリー的解釈においては、「非本来的 *uneigentlich*」な部分としての説話は、教訓の背後に完全に後退するものとして扱われるのに対し、ユリヒャーは説話部の「本来性」を、つまり生きたイメージの雄弁さを強調する。わかる者にしかわからぬというアレゴリーの閉鎖性・主知性を、ユリヒャーは、聴衆を前にしたイエスの具体的な弁舌の場面にそぐわないものと考え、イエスの語りの具体的状況に立ち返ろうとしたのである。たしかになお神学の枠内にあり、パラベルの「意味の方向転換」される行き先にある程度の保証が存在することは言をまたない。しかし説話部の「本来性」を強調するこの立場は、パラベル史の大きな里程標の一つであった。そして説話は、さらに教訓の支配のもとを離れ、独立していく。既存の枠組のなかでは説明できない、意味をどちらへ向けてよいのかわからないパラベルが「世俗」では生まれてきていた。従来の「認識楽観的」な立場は、キリスト教的な真理に守られた者にしか残されていない。近代パラベルを論じるエルムは、統一的な世界像がもはや「自明性の終末」<sup>43</sup>にきている時代として20世紀を考え、その時代の表現として、『掟のまえで』、『断食芸人』、『ヨゼフィーネ』といった、不可解な、そして実にも問いたげなカフカの作品群を論じている。

ここにはいわば、教えの無いパラベル、教訓を失った教訓文学がある。これまでの時代においては、「神に由来し、それゆえにこそ有効性をもちえた啓示を説き論ず古代の弁舌家や中世の説教僧、バロックのモラリストや、理性を信頼する啓蒙主義者、彼らはみな、聴衆が彼らを理解することを承知していた。共通の信仰が彼らにそれを保証していた」<sup>44</sup>。包括的な世界秩序のもとに存在してきた、二千年を越えるパラベルの歴史がここで途切れる。教訓文学としての社会的かつ文

<sup>41</sup> Ibid., S.20.

<sup>42</sup> Dithmar, 1982, S.12.

<sup>43</sup> Elm, a.a.O., S.32. – Vgl. auch ders: Die moderne Parabel. München 1991. ところでツィムナーは、エルムによるパラベル史の記述にいささか批判的である。パラベルを、それが生じた時代の認識論的枠組のなかで捉えるエルムに対して、ツィムナーは、パラベルのもつ教訓性とはそもそも「せいぜい複数不定の意味的徴標にすぎず、決して間主観的妥当性をもつ概念的に定まった認識ではない」と述べて、伝統的(例えば聖書)パラベルと近代の「開かれた」パラベルとを明確に対立させるエルムの主張の有効性に疑問を投じている。しかし、いわゆる「文学」を外れた社会的な場においてもパラベルが果たしてきた役割を考えるなら、エルムの視点を無視することはできない。Vgl. Zymner, a.a.O., S. 119f.

<sup>44</sup> Norbert Miller: Parabel als ›Lehre‹ und ›Vorgang‹. Brecht und Kafka. In: Elm/Hiebel, a.a.O., S.258.

学的な機能をいまカフカの作品は失い、解釈の方向を先行的に指示するものもなく、大きく意味を動揺させはじめる。

一方のブレヒトは、近代パラベルの議論のなかで少々微妙な扱いを受けている。それは彼が、社会主義というまた別の統一的な世界像を後ろ盾としていたためであり、それゆえ彼の作品の「有効性は限定されてくる」と断ずる者もある。<sup>45</sup>しかしエルムは、カフカの「形而上学的」パラベルにブレヒトの「実践的」パラベルを対置し<sup>46</sup>、レッシングの伝統に連なる「実践的エートスと訴えかける衝撃性」を意識的に彼の時代へ持ち込み、効果をあげた例として評価している。

このような歴史的変遷の果てに、カフカやブレヒトとほぼ時代を共有して、ヴァルザーの散文小品は生まれている。当時の雑誌に掲載された一つの散文は、ヴァルザーに典型的な、実につかみどころのないものである。まずその全体を引用し、近代寓話の作者としてのヴァルザーを、その独自性において明らかにしてみたい。

### 3. 寓話とクリシェ

ぼくは歩いていた。が、空しいだけだったので通りへ出た。心がざわめき、気が遠くなった。はじめぼくは、めしいのようなものだった。だれ一人として、他人を目にとめてはいない、みんな盲目だ、それにこの世は袋小路だ、だってすべてのものが、手探りで迷いうつっている有様なものだから。そんなことを思ってみた。／はりつめた神経がぼくに、いろんな事どもを特別に刺々しく感じさせた。建物はこちらを向いて冷たくそびえ立ち、人の頭や衣服がせわしく近寄ってきては、亡霊のように消えていった。／ぼくの体をわななきが走った。もう前に足を踏み出せなかった。ぼくとすべてが揺れていた。いろんな情景が、次から次へとぼくに取っついていった。ここを歩いていく人たちはみな、なにかしら用件を、仕事をもっていた。同じようにぼくもひとつ用をもっていたのだけれど、いまはもう放りだしてしまった。しかし、ぼくはまたなにか探し始めていた、なにか見つからないかと思った。／人混みのなかには気力のようなものが渦巻いていた。それぞれの人が、気持ちのなかで先頭に立って動いていた。男が、女が、目の前をただよい通りすぎた。だれも彼も同じひとつの目的地に向かって進んでいるように見えた。この人たちはどこから来て、どこへ行ったのか。／あるものが何かであれば、その隣のものは何か別のもの、ではそのまた隣は、と見れば、そもそも取るに足らないものだった。多くのものが押し流されていた。あてどもなくただ人生を食いつぶし、あちらこちらへと放り出されるばかり。善をみきわめる感覚など埃をかぶり、知性は空をつかみ、いくつもの美しい力が実を結ぶことは稀だった。／夕方のことだった。この通りはひとつのスペクタクルに似ていた。毎日何千という人がここを歩いていった。ほかにこんな場所はなかった。早朝の彼らは生き生きとし、宵は疲れきっていた。多くの場合、何も彼らの手には入らなかった。何やら寄り集まってやらかしては、たいいてい、有能な力を空しく消耗させていた。／こうして歩いているとき、お偉方ご用達の御者が、その目でぼくをつかまえた。そこでぼくはバスに飛び乗り、次の停留所まで

<sup>45</sup> Billen, a.a.O., S.288f. – Vgl. auch Miller, a.a.O., S.261.

<sup>46</sup> Elm, a.a.O., S.22.

行って降りてから、何か腹にいれるためにレストランに入った。そしてまた外へ歩きだしていった。／同じリズムですべてが動き、流れていた。人々の漠然とした望みが、ひといきれとなってあちこちに浮かんでいた。世態人情の知識などは誰でももっていた。他人のこのかなりの部分は、みな即座に理解した。しかし心の内は秘密のままだった。人の魂は新しく変わりつづけている。／車輪のきしむ音がし、人の声はかまびすしかった。しかしこの全体は奇妙に静かなのだった。／ぼくは誰かと話でもしたかったが、機会がつかめなかった。身を落ち着ける一角を探してみたが、見つからなかった。途切れることのない前進のただなかで、ぼくは立ち止まっていたかったのだ。多数はあまりにも多数で、速い流れはあまりにも速く過ぎていった。全体が、全体そのものから身をもぎはなしていた。水流のように流れてき、氷が解けるように消えていった。機械仕掛けのように近付いてきて、そのまま遠ざかった。すべてが幻のようだった。そしてこのぼくも。／ふと、このせわしい流れのなかに、言いようもなく緩慢なものが見えた。ぼくはひとりごちた。「この溜まり積もったすべては、何も望んでいないし、何をすることもない。人たちはたがいにもつれあっていて、身動きひとつせず、まるで監禁でもされているみたいだ。鈍い狂暴な力に身をまかせているのだけれど、しかしこの人々もまたひとつの力であって、それを彼らは自分のうえにのしかからせて、身も心も金縛りのありさまなのだ。」／通り過ぎるもののなかから、ある女性の目がこう語った。「わたしと一緒に来るのよ。渦から離れるの。この騒ぎは放っておくこと。あなたの力になってくれる、女のそばにいたらどうかしら。わたしを裏切らずにいてくれたら、きっと豊かになれるわ。雑踏のなかでは、あなたは貧しいばかりだわ。」／もうぼくはこの呼びかけについていくところだった。が、流れはぼくを引きさらった。通りはぼくを、あまりにも魅了していた。／こうしてぼくは野原にでてきた。何もかもが静かだった。列車が、窓から赤い光を放って豪音とともにぼくのそばを通り過ぎた。その轟きは、遠くのほうから、かすかに、途切れぬ音の波となって小さく聞こえてきた。／森に沿って歩きながら、ブレンターノの詩をひとつくちずさんだ。月が木の幹のあいだからこちらをのぞいた。／ふとぼくは、さして遠くないところに人がひとりいるのに気づいた。物音ひとつたてずに立っていて、ぼくの様子を窺っているようだった。／ぼくはその人から目を離さず、まわりをぐるぐると歩きつづけた。が、それは彼の気を損ねてしまった。彼はこう叫んだのだ。「こっちにきて堂々と眺めたらいいでしょう。ぼくはあなたが思っているような者ではありませんよ。」／彼のほうへぼくは足をすすめた。誰かに似ているように思えた。風変わりには見えたが、ただ、それだけのことだった。それからぼくはまた歩いていった。光のある、通りのほうへと。

(SW16:53-55)

『通り(Ⅰ)』と題されたこの散文小品は、雑誌 *Der Neue Merkur* の1919年5月号に掲載されている。(Ⅰ)とはもう一つ同名の作品<sup>47</sup>が後に書かれたことを示すものだが、これはあちこちの新聞・雑誌に散在する形で残ったヴァルザーの多くの著作を、後にまとめて全集化するに際し、編集者が便宜的に付した数字であるにすぎない。無数の散文小品を書き残したヴァルザーであるから、同じタイトルをくり返し用いることは決して稀でなく、そこで一定のテーマへの彼の執着を見て取る

<sup>47</sup> SW20:120-122.

こともできなくはないが、それについては後章で取り上げることにする。<sup>48</sup>

日本語訳は、原文の時制に単純に従っている。その原文には、ただ一ヶ所だけの過去完了形と現在形を除き、あとは一貫して過去形が用いられている。これをシュナイダーはパラベル一般に特有の現象と考えている。<sup>49</sup>グライヒニスでは「典型的、自然かつ明白な事象」を提示するために現在形を用いる傾向にあり、読者がその出来事の世界へ自然に入っていくことを助けるのに対して、一回的で個別的な出来事を強調するパラベルは、過去形を用いることで、その事実が確かに起きたのだという信憑性を強め、それによってパラベルの不可解な出来事を強迫的に読者へ突きつける効果があるという。

語りからみたこのパラベル性は、さらに格言めいた一つの定型句にもみてとれる。すなわち「この人たちはどこから来て、どこへ行ったのか。Woher kamen und wohin gingen sie.」という部分である。これはすでに一般大衆の言説において常套化した言葉でもあろう。そして古今の著作にもたびたび現れる対句的な表現である。その一例は、例えば『ヨハネによる福音書』の第八章<sup>50</sup>にある。「わたしは世の光である」と語り始めたイエスはパリサイ人たちとの問答に入る。そしてイエスは、彼自身と父なる神との関係信じようとしぬいパリサイ人に対して、「たとえわたしが自分について証しをすとしても、その証しは真実である。自分がどこから来たのか、そしてどこへ行くのか (woher ich gekommen bin und wohin ich gehe)、わたしは知っているからだ。しかし、あなたたちは、わたしがどこから来てどこへ行くのか (woher ich komme oder wohin ich gehe)、知らない。」と答えている。素朴なものではあれ、人口に膾炙した一つの修辭的表現が、聖書からヴァルザーのなかへと反映している。

これを一種の引用と考えれば、ヴァルザーはそれを実に頻繁に行っている。例えば散文『トゥーンのクライスト』においては、トゥーンの町などスイス滞在の際にクライスト自身が書き残したいくつかの書簡から、沢山の引用がちりばめられている。<sup>51</sup>この散文『通り(Ⅰ)』では、聖書の章句が反映しているように見える。行き交う無数の人々を眺め物思いに耽る「ぼく」の口から、知的・宗教的な共有財産としての章句がこぼれ出る。彼の感慨はこの定型句に拘束されているともいえるだろう。また、聖書を思わせる言葉に突然出会う読者は、単なる日常的な「通り」の観察とは別の場所へと読み方を移すべく「信号」を受ける。聖書という書物には、パラベルの根源的場所としての歴史的・社会的意味が付着しており、それが、一種の引用句を通じて、この作品を寓話／パラベルとして読むように誘う。

しかし引用によるまでもなく、彼の語り口はすでに意味ありげである。通りを行く大衆、そのなかから突然に声をかけてくる女性、野原で出会う男性らしき人、すべて、一般の小説にあるような人物らしい表情に欠けている。性格も表情も実に曖昧なまま、ただ彼らの科白だけが浮遊している。無冠詞の名詞を始めとする不定的な言い方が目につくことも特徴の一つである。「はりつめた神経 Angespante Nerven」、「人の頭や衣服 Köpfe, Kleider」、「男が、女が Männer, Frauen」、「善をみきわめる感覚 Sinn fürs Gute」、「知性は Intelligenz」、「いくつもの美しい力が manche

<sup>48</sup> 第5章第1節参照。

<sup>49</sup> Grete Schneider(Hg.): Die Wiederkehr der Parabel. Frankfurt a.M. 1970. S.55f.

<sup>50</sup> 以下、聖書章句の邦訳は、新共同訳(日本聖書教会、1992年)に拠っている。ドイツ語原文は次のものから引いた。Die Bibel. Deutsche Bibelgesellschaft. Stuttgart 1985.

<sup>51</sup> Vgl. Martin Jürgens: Fern jeder Gattung, nah bei Thun. Über das mimetische Vermögen der Sprache Robert Walsers am Beispiel von »Kleist in Thun«. In: Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst(Hg.): Robert Walser. Frankfurt a.M. 1991. S.94.

schöne Kraft」、「何千という人が Tausende」、「何やらやらかし Tätigkeiten」、「人の魂は Seele」、「車輪 Räder」、「人の声は Stimmen」、「鈍い狂暴な力に dumpfer Gewalt」、「身も心も Geister und Glieder」、「窓から赤い光を放って roten Fenstern」などの表現がある。またこの観点においては、「すべて」の意味に関わる多くの表現 (alle, keiner, jeder)、動詞や形容詞を名詞化した表現 (例えば「水流のように wie ein Rinnendes」、「言いようもなく緩慢なものが etwas unsäglich Träges」)、「誰か」の意味に関わる表現 (jemand, wie irgendeiner)、不定の es を用いた文章 (「同じリズムですべてが動き、流れていた Gleichmäßig lief und floß es」)などを挙げることもできる。

この散文小品は、名詞の輪郭を曖昧にすることで、個々の人物・事物に奇妙な抽象化を行っている。とある一日の一回的な観察録にとどまらない、何か広い形での解釈を求めているようにみえる。かといって、一定の観念の擬人化のような素朴なアレゴリーがみられるわけでもない。この散文小品の表題は定冠詞付きの Die Straße であるが、これはぼんやりとした散文世界を、なお確かで一時的な空間のなかにつなぎとめている。寓話的な謎めいた世界は、このような言語的な相において実現されている。

また、この小品は、通りを観察する散歩者の歩みそのものとして展開していく。通りへ足をふみだし、人の流れとともに進む「ぼく」は、やがて通りを行く人の波から、静かな野原へと吐き出される。そして最後にまた、通りの喧騒のなかへ戻っていかうとする。過去形に貫かれた語りのなかには二つの例外があり、過去完了形と現在形が一つずつ存在する。過去完了形「ぼくは歩いていた」は散文の出だしを受け持ち、一方の現在形「人の魂は新しく変わりつづけている Seele erneuert sich fortwährend」は、全体のほぼ中央に位置している。冒頭の過去完了形、中央の現在形の後、やがて野原から通りへ再び戻っていかうとする「ぼく」を結びの一節が描くとき、そこには一種の未来が示されている。とすれば、ここに過去・現在・未来という直線的な時間の流れが生まれる。あるいは、戻っていく場所が再び通りであることを考慮すれば、この散歩的語りは再び冒頭に戻り、円環的な流れを暗示するともいえる。散歩者はぐるぐると巡り歩く。聖書の章句を思わせる、「この人たちはどこから来て、どこへ行ったのか。」という文章をここに重ね合わせてみれば、形而上学的な色彩さえ帯びはじめる。

この散文小品の内容は、一般に寓話がもつ特異性や衝撃性とは無縁な、実に平穏なものである。しかし、浮島のような現在形の前後とでは、話の展開にある変化が生じている。通りの流れに翻弄されるがままになっていた冒頭の「ぼく」は、自分自身を「めしいのよう」だと語った。また彼を包んでうごめく大衆もまた「盲目」だと言いきった。が、そのうちに「はりつめた神経」は「ぼく」のなかで落ち着きを取り戻し、「ぼく」の目は活動しはじめる。通りを行く人々の顔や建物を見つめつつ、彼がこの前半部分でたどりつく認識は、大衆が「あてどもなくただ人生を食いつぶし、あちらこちらへと放り出されるばかり」というものである。たとえ皆が「同じひとつの目的地」を目指しているようであっても、いずれそれは「どこから来て、どこへ行った」のやらおぼつかぬ、空しい営みとして彼にはうつる。聖書を思わせる章句は、イエスが自分自身について言ったのとは逆に、否定的に響かざるをえない。

一方の後半部分において彼の視線は、「次から次へとぼくに取りついていく」個々の印象を俯瞰するところにある。流れていく大衆そのものが、一つの「力」として感じ取られる。彼のモノローグは、この「奇妙に静か」で「言いようもなく緩慢な」力に向けられたものである。否定も肯定もしていない。あるいは、その双方を匂わせて、読み手の判断を待っているかのようでもある。「身も心も金縛り」

であるという動詞 *fesseln* は、極めてアンビヴァレントな響きをもつ。

前半と後半との差異は、通りを観察する「ぼく」の目を含めた、いくつかの視線のやり取りにも現れている。散歩者は、いくつかの人物と視線を取り交わしている。前半部に登場する「御者」、そして後半の「ある女性」、そして野原で出会った人物である。前半部の「ぼく」は、人の視線を受けることをそもそも嫌っている。見るのは「ぼく」一人であり、他人はすべて「盲目」なものであると、冒頭近くの彼は悲観的な感慨をもらす。そこへ、突然に「御者」の目が彼を「つかまえた」。彼はうろたえ、逃げるようにしてバスに乗り込んでいく。そしてレストランで食事をし、落ち着きを取り戻した彼は、再び通りへ出て歩いていく。その直後が、唯一の現在形とともに語られた、「同じリズムですべてが動き、流れていた。」という中央部の一節である。ここを境として散文は調子を変えている。後半部において女性は、「目」で「ぼく」に接触を求めて誘いかけ、「ぼく」もそれに応えているし、野原の人と「ぼく」は目をしばらく合わせあった。

おそらくここでは、レストランという集団的な食事の場所であることが転換の重要な鍵となっている。彼の狼狽はこの場所で雲散霧消し、彼はいまや落ち着いて通りへ戻り、省察のなかへ入っていく。大衆の否定的側面をみていた彼が、この後は通りを行く人々の流れに魅惑を感じていく。キリスト教の儀式である聖餐を顕著な例として、ヨーロッパにおいては食儀礼というものが有効な社会的統合力をもち、自己同一性を付与する場面として機能していた。それがここにいわば世俗化された形で現れている。<sup>52</sup>ヴァルザーの作品では、食の情景がじつに多く描かれる。一種の規範ないし台本として既存の言説を考え、それに支配された世界の滑稽さをなぞっている二次性の作家ヴァルザーにとって、食という行為がもつ特別な儀式性と演劇性は、実に大きな関心と呼ぶものであったにちがいない。<sup>53</sup>大衆の思考を規定している聖書的な常套句をなぞるのと同じ地平で、ヴァルザーはここでわずかではあるが食という行為にふれ、それが、社会という一種の演劇的集団のなかで果たしている台本的な機能を確認する。このような散文は、ほかでもない新聞・雑誌という大衆媒体において公にされたものであるが、なにげない日常描写の装いの下にあるこの重要な意味は、当時からそれほど理解されていたようにはみえない。

散歩者の感慨は、「通りはぼくを、あまりにも魅了していた。」という章句に極まっている。「ぼく」は通りを行く群衆の流れに一つの力を見て取り、そこへ身を委ねることに一種の悦びを感じている。しかしただそこに没入することだけが強調されているのではない。視線の関係を通して、あるいは、真面目な感慨を茶化すような通俗的な人物関係において、彼の陶醉は相対化されている。言い換えれば、大きな人の流れが目前にあり、他方それを一個の美的主体が一方的に眺めて悦に入っているというものでは決してない。

「ぼく」という人物を、実社会の「流れ」から逸脱した傍観者ないし一種の美的ディレクタントとみなせば、客を探す「御者」の、おのれの生活を賭けた鋭い眼差しは、それと実に対照的である。詩人肌の無為の徒が、いわゆる労働者の視線にさらされる。これは、実にステロ版的な図式であろう。それゆえ、ここでヴァルザー生前の批評のように彼の作品の程度を疑ってみることもできようが、しかしまた、このステロ版を意識的に作品のなかへ織り込んでいる、ヴァルザーの二次的な姿勢に目を向けてみることもできる。

<sup>52</sup> Vgl. Gerhard Neumann: Heilsgeschichte und Literatur. Die Entstehung des Subjekts aus dem Geist der Eucharistie. In: Walter Stolz(Hg.): Vom alten zum neuen Adam. Urzeitmythos und Heilsgeschichte. Freiburg/Basel/Wien 1986. S.94-150. Bes. S.101.

<sup>53</sup> Vgl. z.B. SW3:42 und 67. 第5章第1節も参照。

後半部の「ぼく」は、レストランで食事をとり、動揺から立ち直ったいま、人の群がる通りの流れに、一つの大きな「力」をみる。また女性と「ぼく」は視線をしばし向かい合わせる。そしてこの女性もまた、大きな「力」に気づいているようである。女性は常に賢明であり、常に詩人の味方である。そして彼女はこの大きな「力」から去れという。「御者」の描写との関連においてみれば、この女性もまた一つのクリシェであろう。実際に、彼女の言葉はあまりにも甘く、キッチュである。社会の巨大な力に翻弄される男が、女に安らぎの場所を求める。あるいは逆に、女がそのようなものとしておのれをさしだす。通りで出会ったのであれば、娼婦でもあろうかと思わせるが、それとて一つの文学的もしくは社会的なクリシェであろう。

最後に散歩者は、野原で男性らしき人物に出会う。月夜の森のそば、ひとけのない暗闇にいる彼は、「ぼく」と同じようにブレンターノ<sup>54</sup>を口ずさんで美的な感慨に酔っていたのか。これはまた、実にありきたりな、実に書割的な耽美家の姿である。この男性は、前半部の「ぼく」と同様に、視線を受けることを嫌っている。「こっちにきて堂々と眺めたらいいでしょう。ぼくはあなたが思っているような者ではありませんよ」と苛立つ彼は、つまるところ「ぼく」と同じく美的な感傷にひたっていたい人間なのである。「誰かに似ているように思えた。風変わりには見えたが、ただ、それだけのことだった。」という「ぼく」の言葉がそれを説明している。畢竟、話の最後で「ぼく」は自分自身に出会うことになる。耽美家の感傷を相対化するために、彼の前へ鏡をさしだしてやる。しかも、ブレンターノへの言及に合わせるように登場する、森のそば、木の間からのぞく月という舞台設定には、まさにロマン派的な風景が一種の書割として利用されている。このような通俗的クリシェと書割の連続のなかで、一体どこにヴァルザーの真意をみればよいのか。また通りを行く人の流れに「ぼく」が抱いたあの恍惚感を、一体どこまで読み手は真面目にとることができるのだろうか。

クルツァヴァのヴァルザー論は、ヴァルザー研究のいくつかの一致点を取り上げつつその有効性を検証している入門的文献であるが、やはり彼も、ヴァルザーのつかみどころのない文体をどこまで本気にとるかという根本的な疑問を投げかけている。本気と皮肉、リアリズムとメタファー、具体と抽象などと様々に呼ばれる対立項のあいだで、まさに「揺れる表層」<sup>55</sup>となっているのがヴァルザーの散文である。これについてはベッセンシュタインも言及しており、『私 (Ich)』として語ることへの羞恥<sup>56</sup>が存在すると考えている。クルツァヴァ自身はこの点について、「我はすべて、我は世界なり Ich bin alles, Ich bin die Welt」といったいわゆる近代西欧に典型的なものではなく、むしろ、このように世界を包含しようとする不遜な意志に一種の冷酷を感じ、その「自我 (Ich) の冷たさから世界を守ろうとする」<sup>57</sup>特殊な主体性の現われであると論じている。

ヴァルザーの散文小品は、実に短かな、断片的な観察録の形をとるものが実に多く、統一的な脈絡をつけようという意図はおよそ感じられない。日常的な出来事や日常の平凡な文句をことさらに取り上げて、要点の見えない「揺れる表層」としての文体を披露すると、やがて忽然と観察者は姿を消してしまう。この『通り (I)』はその典型的なものの一つである。ヴァルザー自身の投影を求めて「ぼく」を見るには、その姿はあまりに曖昧模糊たるもので、ベッセンシュタインやクルツァヴ

<sup>54</sup>ブレンターノはヴァルザーの好んだ作家のひとりであり、また彼はブレンターノを扱った小品をいくつも書いた。第5章第2節参照。

<sup>55</sup> Lothar Kurzawa: »Ich ging eine Weile als alte Frau«. Subjektivität und Maskerade bei Robert Walser. In: Hinz/Horst(Hg.), a.a.O., S.172

<sup>56</sup> Bernhard Böschstein: Sprechen als Wandern. Robert Walsers »Aus dem Bleistiftgebiet«. In: Chiarini/Zimmermann(Hg.), a.a.O., S.22.

<sup>57</sup> Kurzawa, a.a.O., S.178f.

アの指摘するヴァルザー的な自我が明白に現れている。日常的な情景を、一見したところ素朴になぞり、労働者や女性、そして耽美家のクリシェをからめつつ「ぼく」の感慨を相対化していくこの作法は、話の結末らしきものをもたない。何一つ決定的に言わないことを自己の義務としたテキストである。「ぼく」は結末においてなお通りを求め、野から歩き去っていく。通りは彼を魅了したままなのである。彼は歩き続けるであろう。散歩者の歩みそのままにぐるぐると巡りつづけるこの話には、まさに終わりはない。唯一の現在形で書かれた、「人の魂は新しく変わりつづけている」という言葉は、続く車輪の音の描写によってその動的なイメージを高めている。そしてそれを相対化するように、静的で「緩慢」な「力」が大きくそれを取り囲んでいる。自らのうちに対照的なものをかかえるこの流れは、どこから来てどこへ行くのだろうか。最後に現れる、疾駆し去る列車のイメージにおいていま一度、流れの来し方行く末に、そして散歩者の行く末に思いがむく。

通りというこの実に日常的な場面の描写は、クリシェや食儀礼という大衆社会の網目を見事になぞっている。一定の言説と儀礼からなるこの織物には、そもそも始めも終わりも存在しないのだろう。個々の一日、個々の場面がただそれぞれの短い間隔において、常套化した言説と儀礼の支配を受けている。その個々の場面を、奇妙に抽象化する文体によって幻影的な舞台に変えるヴァルザーは、いくつかのクリシェを紙一重にクリシェそのものから引き離して、ある意味では見事なレアリズムを実現している。ここにはいわば、現実世界を、クリシェの重層する場とみなす立場がある。ヴァルザーは、この重層し合ったクリシェの絡み合いから微かに滲みだしてくる奇妙な現実感覚こそを表現している。散文を一貫する、散歩者が通りに感じる陶酔感は、そんなありふれた、決まりきったクリシェへの愛情に由来するものである。耽美家である「ぼく」の感傷は、たしかに様々の通俗的クリシェによって茶化されているように見える。しかしヴァルザーはむしろ、この相対化し合う言説の絡まり、言説の舞台としての日常を広く描きとろうとしているのである。

ヴァルザーはこのような世界を丸ごと「守ろう」としていた。そのために、断片的、無限反復的な散文小品のなかで、究極の日常性へ、究極の些事のなかへ埋没していった。この既成の言説の戯れの場は、自我の専横の支配化にあるものではない。むしろ逆にヴァルザーの視線は、自律性を信じる主体の思い込みを嘲笑している。むしろ、言語的存在としての人間には、既存の言説の支配を受け、それをなぞるという受動性がみられはしないか。ヴァルザーの寓話は、一見あまりにも平凡で陳腐な日常性において、パラベルの特異な世界とは別のものであるような印象を与える。しかし実のところは、その極めて日常的なものにこそ現実世界は絡め取られていることを暗示して、その奇妙さと滑稽さを浮かび上がらせている。彼はある意味で、そうした実に居心地の悪い認識へと導く「特異」な寓話作家なのである。

#### 4. 近代寓話のなかで

散文『通り(Ⅰ)』は、それを正統的なパラベルと呼ぶにはあまりに微温的な世界である。しかし「ぼく」を始めとするヴァルザーの不可解な登場人物たちは、読み手がおのれを映し込んで思索するための容れ物のようなものになっている。人物の姿を見極める作業のなかで、解釈者の拠って立つ無意識の前提が問われていくことになる。寓話(パラベル)という形式は、その機能を色濃くもつものであり、その意味で、ヴァルザーの作品は実に寓話的な構造をそなえているといえる

だろう。<sup>58</sup>また短形式は、話の全体に俯瞰がききやすいということでもあり、読み手は直ちに省察へ入っていくことができる。それだけに寓話という形式が、いわゆる文学の範疇を越えて、社会的な場での啓蒙の道具ともなったりしたのである。パラベルがいわゆる文学ジャンルとしてだけでなく、「解釈上の了解様式 ein hermeneutischer Verstehensmodus」<sup>59</sup>そのものとして考えられてきた理由がここにある。

ヴァルザーの散文小品は、いわゆる「近代寓話」、「開かれた」パラベルに属する特殊な散文である。このような扱いにくい話を、一体ヴァルザーは誰のために書いたのか。寓話は読み手の積極的な参加を求める。そしてたしかに彼の散文には、読者への呼びかけ、いわゆる読者の「囲いこみ」を行う文体がみられ、反省的な読みに誘導している。ところがその手法は、受容者に大きな影響を受ける新聞・雑誌媒体で書かねばならなかったという条件とは無関係に生まれ、むしろ否定的な作用を受けるばかりであったという見解がある。<sup>60</sup>一人芝居やモノログ性が強調されることの多いヴァルザー研究のなかでは、形ある読者の存在を問題にする立場は実に少ない。<sup>61</sup>しかしこの大衆媒体との関連では、むしろその媒体こそが、ヴァルザーのテキストを寓話的に二重化することに寄与したものと考えるのが妥当である。

というのも、レッシングの後、カフカとブレヒトに至るまでの時代に、いわゆる高尚な文学の主流から外れてしまった寓話は、大衆の出版物のなかでなお強い命脈を保っていた。<sup>62</sup>19世紀から20世紀初頭にかけて、西欧の寓話は、新聞・雑誌のなかに居場所を見出したのである。ヴァルザーは、そのようなクリシェと通俗性の宝庫、教訓性と感傷性の宝庫にこそおのれの文学の源をもっている。大衆媒体において、ヴァルザーと寓話とは出会ったといえる。したがって、もしヴァルザーを近代パラベルの作家としてカフカやブレヒトに並べるとしても、彼はいささか異なる位置をとる。彼は、大衆から一線を画した高尚な文学の作家でもなければ、神秘の知恵を教え諭す秘教家でも、壇上から口角泡を飛ばす社会的指導者でもない。ヴァルザーは大衆媒体の只中にある。キツチュやクリシェにまみれた大衆の物語のなかに潜りこみ、それと戯れる。大衆が教訓という言葉に支配されている姿を、ヴァルザーは興味深く眺めている。いわば彼は、教訓を示す寓話作家ではなく、教訓の存在そのものを楽しむ寓話作家である。

勿論、特定の教訓らしきものもみえないではない。人間とは教訓を含めた一定の言説を自動的に喋らされている、一種の人形のような存在にすぎないことを、彼の寓話は示している。ただしそれは、直接に文明批判的な意図から生まれたものではない。平凡な言説の絡まりあった日常に、ヴァルザーは好奇心を抱き、その現実をそのままに、いわば言説の宙吊りないし意味の猶予のまま、均衡し合った言説の力学的場所として造形したまでである。そこではいつしか、平凡なものこそが奇妙この上ない姿を現わしはじめるだろう。飯吉光夫は、「精神の特殊な場合」を細緻に見て

<sup>58</sup> Vgl. Thomas Horst: Robert Walser. Ein Forschungsbericht. In: Hinz/Horst(Hg.), a.a.O., S.376-452. Hier S.394. 様々な見解が乱立するヴァルザー研究の歴史をふりかえりながら、ヴァルザーの散文は解釈者に、美的主体についての立場決定を常に要求する特異な散文であると述べている。

<sup>59</sup> v. Heydebrand: Artikel »Parabel«. In: J. Ritter/K. Gründer(Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd.7(1989). S.65.

<sup>60</sup> George C. Avery: Künstler und Geliebte. Zum Problem der Interpretation von Robert Walsers Spätprosa. In: K. Kerr(Hg.): Über Robert Walser 2. S.148f.

<sup>61</sup> その意味で、ヴァルザーの散文が掲載された新聞・雑誌の類を綿密に分析し、同じ紙面を飾った他の記事との比較を行って非常に興味深い考察を行ったウッツの著書は注目に値する。Vgl. Peter Utz: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers Jetztzeitstil. Frankfurt a.M. 1998.

<sup>62</sup> Dithmar, a.a.O., 1970, S.25.

取った作家としてヴァルザーを考え、「一見、一笑に付されてまじめな知的作業の対象とはされがたく見えても、その実、この特殊なケースの奥にこそ普通われわれが見落としている本質的な要素が見えてくることもあって、その文学的表現がヴァルザーの文学のすべてだとさえ論断してもいいほどなのである。」<sup>63</sup>と論じている。この「特殊」性と「本質」性とのはざまを思考する作業は、まさに寓話的なものであろう。通俗／高尚の区別にとらわれず、言説の網目そのものを意識化する語りにおいて、寓話的思考へといざなうヴァルザーの散文小品は、西欧の寓話史において正当に評価されるべき産物である。

ところで最後に、寓話性という視点そのものをいくぶん相対化しておかなくてはならない。寓話性を取り沙汰され始めた戦後50年代のドイツは、そもそも「政治的、道徳的に地の底にあり、ドイツ人はただひたすら彼らの偉大な文化的伝統の輝きにおいておのれの場所を定めようとした。この国民はヒトラーを生み出したが、しかしまたトーマス・マンも生んだのだと。作家からは再び、教訓が、真摯さ、意味付け、威厳(Belehrung, Ernst, Sinnstiftung und Würde)が期待された。しかし、楽しみ(Vergnügen)ではなく。」<sup>64</sup>とヴァイトシュトックが述べている。彼はここに、戦後から現代へのドイツ文学がいわゆる純文学と大衆通俗文学の溝を深くしていった一つの淵源をみてとり、なぜ現代のドイツ文学が「売れない」のかという問題へ、さらには「楽しみ」の貧困という文学性そのものの批判へとからめていくのである。寓話といういわば教訓文学の範疇にあって、教訓的な意味の存在を問題にする視点が、もし先のような戦後の時代状況と無関係でなく、ひいては新しいドイツ文学の「不成功」や文学批評の閉塞性などもまた無関係でないとするなら、慎重な扱いが求められることは事実である。

しかし寓話とはむしろ、意味と物語とがそれぞれの極へと引き合う磁場そのものである。真理の核をつつむ木の実、裸の真理をつつむ美しい衣装として、docere et delectare という西欧の詩学的伝統と歴史的に無縁ではなかった。<sup>65</sup>意味にばかりではなく、意味と物語との両極性にこそ寓話の意義をみるならば、一般に気難しいといわれるドイツ文学からも、何かそれとは対照的な側面を引き出すことができるかもしれない。そしてヴァルザーの散文小品は、その好例でもありうるだろう。本章が取り上げた作品はいささか生真面目なものであったが、それと共存して顕著な、彼流の軽み、ユーモアを、ヴァルザーの読者は忘れてはならない。

50代に精神を決定的に患い、総じて78年間の生涯のうち終わりの20年以上は療養所での無為な生活に終始したヴァルザーを思いながら、「ともかく僕としては第一に、本書が、そのように精神を病んでいる人びとに、とりわけ昨今痴呆症とか老人ボケとか呼ばれている病気にとりつかれている人びとの心のよりどころに多少ともなったら、と思う。」<sup>66</sup>とこぼしてみる飯吉光夫の感慨もふくめ、ヴァルザーの作品は、多様な読みを受け入れる余地をもっていると考ええる。

<sup>63</sup>飯吉光夫『ヴァルザーの小さな世界』、筑摩書房、1989年、16頁。

<sup>64</sup>Uwe Wittstock: Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur? München 1995. S.25.

<sup>65</sup>Vgl. Dithmar, 1982, S.12 und 25f. – ders., 1995, S.20.

<sup>66</sup>飯吉、同書、280頁。

## 第2章 寓話の再話

### 1. 下敷き

いわゆる独創性とは縁遠いという印象をヴァルザーの散文小品は与える。散歩の途上に眺めた、何ということもない、見慣れた日常の風景や事物、通俗的な痴話や事件談、ある種の芸術家についての(例えば狂気のヘルダーリンというような)ほとんど因襲化したイメージや、周知のメルヘンの筋書きなどが、彼の作品の内容である。しかも、このすべて実に精彩を欠く題材が、飽くことのないくり返しのなかで語られる。

とはいえ、ここでヴァルザーの弁護にまわっておくなら、そのような一見陳腐なテーマはみな、ヴァルザー一流の文体をくぐり抜けたうえで初めて、読者の食卓に供されている。これを読み味わう者は、既成の通念あるいは言説がヴァルザーによっていかなる姿に異化されているかということに、当然ながら最初の注意を払うべきなのである。その辺の事情を評してケンブは、「決して装いにではない、率直におのれのぎこちなさを打ち明けている一方で、下敷きをもっていること、何かに依拠していること(das Unterlegen, das Sich-auf-etwas-Stützen)が、その下敷きから飛び降りたり、舞い上がったり、そのあたりをふわふわと漂ったりする魅惑的な名人芸に到達している」<sup>67</sup>という。パステーシュの作法も見せるヴァルザーは、「伝承されてきた周知の手本に依りかかり、その語彙や語り口に従っている素振りをしながら、しかしおおよそパロディとしてではなく、あるいはもしパロディであるとしてもそれはただついでの話で、彼は、その手本となったもののなかで見分けにくくなったり、あるいはもう失われてしまったようなある真実を、もう一度手に取ろうとしているのである。[・・・]ひとたび現実としての重みはすべてはずし取られ、表現対象は、見たところただ、お喋りの口実としてのみ存在することによって、そして、非本来性という意味での言語の慣習性を強調して、言い得るものと言い得ないものとの裂け目を顕わにし、押しひろげることによって、そしてさらには、すべての名前がレッテルのように事物から切り離されて、ことばが鞠に、文章が唐草模様になることによって、その背後に、ヴェールをかぶってではあるが、真にして善にして美なるものが、古えの権威の座へと戻りくるのである。」<sup>68</sup>

ヴァルザーに関する有象無象の論考のなかで、これは数少ない最良の部分に属するものである。よく知られた聖書寓話である放蕩息子の話(Lukas15.11-32)をヴァルザーは好んで取り上げた。<sup>69</sup>

<sup>67</sup> Friedhelm Kemp: Dichtung als Sprache. Wandlungen der modernen Poesie. München 1965. S.60.

<sup>68</sup> Ibid. S.60f.

<sup>69</sup> 表題として挙げているものが、抒情詩一つを含めて三つと、部分的にふれているものがいくつかある。》Der verlorene Sohn《(SW13:138f.)、》Die Geschichte vom verlorenen Sohn《(SW16:204ff.)、》Der verlorene Sohn《(SW19:105ff.)と、》Allerlei《(SW3:134ff.)、》Das (Tagebuch)-Fragment von 1926《(SW18:59ff.)、》Eine Art Erzählung《(SW20:322ff.)、》Schiller (II)《(SW20:418ff.)などである。ここには、シラーの『群盗』を経由した形での放蕩息子のモチーフも含まれている。ヴァルザーは熱心なシラー読みであった。このほか、主題の名を明言してはいないが、家族から離れて一人旅する息子とその帰郷らしき結末によって暗示的にこの主題を浮かび上がらせているものに》Das Ende der Welt《(SW5:151ff.)がある。放蕩息子の聖書寓話は、ヴァルザーを挙げるまでもなく、リルケ、ジッド、プロッホ、カフカ、ベックマン、キリコら、20世紀前半のヨーロッパに名を残す芸術家たちによって改めて脚光を浴びたテーマであった。この潮流のなかでヴァルザーが占める位置は、かなり特異なものであるはずだが、ヴァルザーをこの素材へと惹きつけた原因については、第4章第3節で考えることにしたい。Vgl. Werner

その加工の手並みをながめようとしている本章にとって、ケンプの批評はすでに基本的な認識を示している。

例えば『通り(1)』のような散文小品において、寓話的な語りは、宙吊りの日常の造形に寄与していた。<sup>70</sup>なにげない日常の情景に、寓話の網をかけたこの作品は、ある確かな意味の暗示と、その拒否ないし断念とのあいだで揺れていた。それとはいささか異なるものがここにある。ヴァルザーが寓話化する以前に、ここではすでに「下敷き」が寓話であるのだから。

## 2. 対句法—『放蕩息子の話』—

八年にわたるベルリン滞在を終えて、1913年、ヴァルザーはスイスの故郷ビールに帰ってきた。第一次大戦の勃発によってドイツの出版市場から切り離された形の彼は、スイスの出版界を頼りに創作を続けている。散文小品『放蕩息子の話』は、1917年11月の *Neue Zürcher Zeitung* に掲載された雑文である。

この作品をまず特徴づけるものは、下敷きとなった聖書パラベルの反転ということである。

もし、とある田舎貴族に、幸いにも真つ向たがいに異なる質の二人の息子がいなければ、ある教え深き話は生まれることはなかっただろう。(SW16:204)

聖書という権威的書物に含まれた話でもあり、通常ならば疑われもせぬ、このなじみの父と子の物語を成り立たせている前提が、ここで冒頭から唐突にひっくり返される。ちなみにこれを、次のような書き方と比べてみることができる。

もし息子が沢山いたとすれば、すべての者に十分な富が与えられることはないし、すべての者が浪費の誘惑に駆られることもないだろう。そしてもし、ただ一人の放蕩息子にもかかわらず、なお一群の愛すべき子供たちがいたなら、父の途方もない喜びは、われわれに信じにくいものとなるだろう。

このよく似た呼吸の文章は、さらに膨張していく。

どう耳にひびくか、想像してみるがよい。もし聖書の第25節において、九人もの兄が畑から戻ってきて、怒りに身をまかせたなら。あるいは逆に、例えばもし九人が遺産を持って逃げ出し、それからのち深くへりくだった後悔の一团となって戻ってきたなら。あるいはまた、それどころか何人かの放蕩息子たちの少なくとも一人が赦しを請い、忠実を守った沢山の者たちのなかから、ただ一人だけが不平を申し立てたら、そしてその一方で、他の者らは、父と終始かわらず友好関係のなかにあつたのならば。

---

Brettschneider: Die Parabel vom verlorenen Sohn. Berlin 1978. — Theo Elm: Die moderne Parabel. München 1991. S.139.

これは、ただしヴァルザーによるものではない。ある神学者による聖書寓話についての注釈書<sup>70</sup>から取ったものである。典拠としての放蕩息子の話を、いわば咀嚼しかえすような文体において、ヴァルザーの作品は注釈書の文体に接近している。神学畑の寓話研究ではよく知られたこの書物は、当の聖書寓話が、いかに説得力ある、信憑性の高い形で構成されているかということの論証を、接続法を用いたこの反転的文体によって行なっているのである。一方ヴァルザーはどうであろうか。

全集版で四頁に満たぬ散文小品は、以下、その全体の三分の二の目盛りを越えるまで、徹底した対句法(Parallelismus)の手法のもとに、兄弟の対照性を提示している。接続詞 *während* や *wo* などが、ここで二人の息子を向かい合わせる有効な道具であることは言うまでもない。

つまり、あの放蕩息子の話なのだが、その伝えるところでは、二人の相異なる息子のうち一方は人生行き当たりばったりの性格で際立っていたのに対し、他方は考えうるかぎりの極めて堅実な品行において傑出していたのだった。(…daß der eine von den beiden verschiedenartigen Söhnen sich durch Leichtlebigkeit auszeichnete, während der andere durch denkbar soliden Lebenswandel hervorragte.) (SW16:204)

このような文章を基本形として、一種の変奏があとにつづいていく。弟が世間へと「いわば *sozusagen*」「攻勢」に出ていったのに対して、兄は「ある意味で *gewissermaßen*」「守備の状態に」とどまり、「さてまた」、弟が「言ってみれば *gleichsam*」「外つ国で」放浪していたのに対して、兄は「見たところ *scheinbar*」極めて行い正しく、「言ってみれば *gleichsam*」、「家のまわりを」ぶらついていたらしい。語られたことの有効性を限定する副詞が五つも登場し、しかも四種類の言い換えを受けて、それぞれ対比の文構造のなかに収まっていることに注意したい。

さらに、一方が「さっさと逃げ去った」のに対して、他方は「実直にひとところに留まりつづけ」ていたし、また一方が「とんずらして、ぶらぶらゴンドラ風情の旅をする(*abzudampfen und fortzugondeln*)より以上のことを知らなかった」のに対して、他方、兄は「ただひたすら有用でまじめで礼儀を知り、ひとの役に立つばかりの自分に、ときおり死にたい思いをすることより以上に、賢明なことを」知らなかったのである。*nichts*—比較級—*als* という構文を、意識的にくり返している。

まるで、聖書の典拠を用いての修辞の練習である。語彙からは遊戯性が滲みでている。変奏はやがて肥大して、一文単位の対比から、複数の文章、ひいては節単位の対比へと移行する。そして言っている内容だけをみれば、ただ聖書の物語に見えるものを反芻するばかりである。ただし反芻ということは、語り手による反省の介入を拒むものではないだろう。「すでに知られているように」とか「それは疑いなく、彼のかなり利口な選択だったが」<sup>72</sup>といった言葉が、それをもっとも明瞭な形で表している。

この反省のひとつきわ高まるのが、散文の後半を導く以下の数節である。家出したことへの弟の後悔と、家出しなかったことへの兄の後悔という、内容上ではただそれだけのことが、特殊な対句法的文体にかけられる。それは、直説法と接続法第二式との対立による言説内容の相殺<sup>73</sup>という構

<sup>70</sup> 第1章第4節、第5節参照。

<sup>71</sup> Adolf Jülicher: Die Gleichnisreden Jesu. Tübingen 1910. 2.Teil. S.335.

<sup>72</sup> SW16:205.

<sup>73</sup> Dierk Rodewald: Robert Walsers Prosa. Versuch einer Strukturanalyse. Bad Homburg v.d.H./ Ber-

造である。つまり依拠テキストとしての聖書寓話に基づいて、弟の状況を直説法過去形で反芻した後、それならば兄はおそらくや、という調子で、接続法第二式による言説をその後ろに積み上げるのである。端的に言えば、歓喜を代表する弟・父・従者群と、一種の悲しみを代表する兄との対照に、話法の対照が重なり合っている。

一つの既存の言説を提示したあとで、「しかしもし…」という書き出しから接続法第二式の文章を次々に繰り出し、あてどもなく接続法の世界へ逸脱していくのを目にするのは、ヴァルザーを読む者の楽しみの一つである。『僻地にて』<sup>74</sup>などはその一例だろう。本章が扱う散文小品においては、弟の墮落と復活を過去形で述べた六行の一節に対して、兄の羨望を、語り手の想像として接続法第二式で綴った四行の一節が向き合っている<sup>75</sup>。そしてこの作法のさらに極まるところが、つづく最長の二十二行と十五行とからなる、節と節との対照である。

最初の節では、弟と父との喜びに満ちた再会の場面が、感極まったような、しかしどことなく皮肉を漂わせた文体で描かれている。元の聖書なら、父が「走り寄って首を抱き、接吻した *er lief und fiel ihm um den Hals und küßte ihn*」(Lukas15.20)という簡潔な言葉に尽くされる、純粹に感動的場面である。それを遊戯的に、冗長にパラフレーズしていくこの散文は、「罪を犯すとは、このように甘美なひと時には、ただ愛を享けるべき存在となることを意味した」<sup>76</sup>などとからかうことも忘れない。さらにそのあとで、「至福の涙。なべての眼には、ほのかに光るものがあつた、なべての声にはわななきが。 *Selige Tränen. In allen Augen war ein Schimmer, in allen Stimmen ein Zittern.*」<sup>77</sup>といった体言止めをみせるとき、これは、三文小説の通俗的感動を文体演技するように響く。

この過去形の節につづく接続法第二式の節が、まるで天秤を水平に戻さんとばかりに、兄の立場を、これもまた踊るような文体で語りだす。前の節が、後悔に苛まれる弟を、「地面に、棒のようにへたりこんでいた (...*lag der Länge nach am Boden*)」<sup>78</sup>と言いつわっていたのを、ここで、兄についてもそのまま文字通り受けとって、「きつとおそらくや、彼もまた一度でいいから、同情をさそうぼろ服に身をつつんで、棒のように地面にへたりこんでいたかつたろう *Sehr wahrscheinlich würde er auch ganz gern einmal der Länge nach in mitleiderregenden Fetzen am Boden gelegen sein*」<sup>79</sup>と言ってみる。そしてこの推測をすぐさま皮肉のなかに包み込んで、「父親は、そこから彼を起こしてやりたいと思つただらうし *von wo ihn der Vater würde haben aufheben wollen*」<sup>80</sup>とも言う。これもまた、前の節にあつた表現を、おうむ返しにしたものである。

弟と父との歓喜という一個の言説としての事実性に、こうして、接続法第二式によって組み立てられた言説の、あくまでも想定としての世界が覆いかぶさる。ここで、当の事実性がつまみ権威は相対化、あるいは「相殺」されているようにみえる。そして遡っては、この聖書譚の展開するそもそもの基礎、すなわち兄弟が全く異なるタイプの人間であつたという話の発端さえ、物語のための恣意的な設定にすぎないものとして、作り物めいてみえることになる。下敷きとなつた聖書譚の、権威と信憑

lin/Zürich 1970. S.135 und 201.

<sup>74</sup> SW3:22.

<sup>75</sup> SW16:205f.

<sup>76</sup> SW16:206.

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> Ibid.S.207.

<sup>80</sup> Ibid.

性の全体が、相対化の網にかけられる。これは、典拠の「破壊」、あるいはその「創造的変奏」<sup>81</sup>と  
いった批評を呼ぶであろう。パラレリズムの文体練習をしめくる次の一節は、ふたたび直説法で、  
しかしすぐれて道化的な文体をもって綴られる。冒頭から数えて、まさに十二個目の対照作法とな  
る。

四方なべての満悦と飲びのただなかで、しかし、ひとり彼だけが納得がいかず機嫌をそ  
こねている、というようなことが望むらくはなかったらよいのだが？ いや、まったく！ 一  
同の上機嫌と親密のただなかで、しかし、彼ひとりだけがまるで嬉しくもなく、なじめずに  
いる、というようなことが望むらくはなかったらいいのだが？ いや、まったく！

(SW16:207)

ところで、以上のようなあてどのない「おしゃべり *Geschwätzigkeit*」<sup>82</sup>の果てに、結びの二つの節  
は、ふと、あらぬところへ展開していく。放蕩息子の兄と語り手とが、語り手の生くる現代において  
遭遇するのである。兄を除く他の者らは「安らかに死んでいった」一方で、兄だけは「まだ生きてい  
る」。「先日」兄は、突然に語り手のもとを訪れ、「もそもそぶつぶつと呟いて」その身元を明かした  
のであった。

聖書譚の過去から唐突に語り手の現在へ移り来る、無論、元の聖書には存在するはずもないこ  
の場面は、ヴァルザーの饒舌が逸脱していったあくまで想定上の、いわばこれも接続法的な地平  
である。このような時間の移行の形は、「メルヘンの典型的な結びのパロディ」<sup>83</sup>として、あるいはまた  
、読み手の現在へと作用し「意識変革」<sup>84</sup>をめざす伝統的な寓話の成り立ちを踏襲するものとし  
て考えられている。またさらには、ヴァルザー研究の諸家が好んで引く一つの批評を想起しておく  
こともできる。すなわち、ヴァルザーの作品に登場する人物たちは、「いまなお、苦悩からおのれを  
解放するべく闘っている。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  
にいま彼らが生きているのかを、ヴァルザーは示している」<sup>85</sup>。(傍点は原著者による)

兄がいま生きている様を描く、この結びの二節は、場面を現代に移してなお、冒頭から延々と続  
いてきた対照法を展開している。放蕩息子の話が「金輪際、書かれなければ」どんなによかったこ  
とかと寂しくこぼす兄の、こころ晴れやかならぬ姿は、他方、感動的な道徳物語として有名な聖書  
寓話の弟の栄光を、奇妙に牽制している。接続法そのものは用いてないが、既存の言説から逸脱  
することで、当の権威を首尾よく相対化しているのである。

最後の二節では、兄の損な「役割」を認めた語り手が、この寓話についての「おしゃべり」に、一  
つの教訓 (*Lehre*) のようなものを付加する。まるで、この饒舌もまた寓話として、いわば寓話の寓話  
として終わらせようとするかのようなのである。

好ましい、ためになる話であるとは、ありえないことだと思った。むしろ私は、あらゆる見方

<sup>81</sup> Rodewald, a.a.O., S.133.

<sup>82</sup> Walter Benjamin: Robert Walser. In: Katharina Kerr (Hg.): Über Robert Walser 1. Frankfurt a.M. 1978. S.128.

<sup>83</sup> Rodewald, a.a.O., S.132ff.

<sup>84</sup> Elm, a.a.O., S.147.

<sup>85</sup> Benjamin, a.a.O., S.129.

において、その反対のことを確信するものであった。(SW16:207)

兄と弟との対照を越えて、ここでは、既存の寓話全体、あるいはそこから抽出されるべき教説の中心的効果(「好ましい」「ためになる」)が、語り手の見解とともに、対照の天秤皿にのる。もちろんその二つの主張の当否などは問題でなく、既存の寓話から、あるいはそれについての一般的通念から、接続法的な地平を遊戯的に切り開いたこと自体に、ヴァルザーの肝腎がある。兄に課せられたのは「役割」である、という言い方を彼がするのは、この聖書寓話がもつ素朴な意味での権威性などすでに問題でなく、これを任意の言説の一つとして眺めていることを暗示している。「宗教は、まるで一種の長篇小説のように思えました」<sup>86</sup>と嘯くヴァルザーである。

何かを提示しては、その反対項によって打ち消すこの語りは、享樂的な道化の素振りのなかに、何ら詩的主張らしきものを残していない。既存の言説との戯れが、まるでおのれの語りによって既存のものとの釣り合いをとらんかのよう、あるいはとらねばならないかのよう、ここで試みられている。均衡をめざすこの戯れは、接続法的な可能性空間のなか、語る今のなかに開かれた、しかし行き着くところのない言語演技である。これが、放蕩息子という既存の説話に対する、ヴァルザー的反転の顛末の一つであった。

### 3. 撞着語法—『放蕩息子』—

処女小説のささやかな成功を除けば、およそ彼を失望させることの多かったベルリンから、ヴァルザーは故国スイスへ1913年に戻ってきた。その後の数年間に顕著になる自然耽溺と牧歌的な作風から、故郷に水を得た彼の幸福を読むとすれば、ここに同様に家をあとにして旅立った聖書の放蕩息子、失意と後悔にさいなまれて帰郷した、そして果ては歓喜のなかに迎えられた放蕩息子と、伝記上のヴァルザーとの並行性が浮かびあがることだろう。<sup>87</sup>先に論じた散文は、このビール期に書かれたものである。

ヴァルザー自身の意識的な重ね合わせがここにあったのかどうか、その判断はとりあえず読み手の感傷に委ねることとする。ところで、このモチーフに少しなりとも関わる作品群の大半は、1921年からのベルン時代に書かれている。放蕩息子をめぐるともう一つの作品『放蕩息子』は、先の作品からおよそ十年後、すでにベルンに移り住んだヴァルザーが、1928年9月の *Berliner Tageblatt* 紙上に投稿したものである。首都ベルンにおいて、スイスの外の出版界に再び接続できていることがわかる。

さらにのち1933年にアッペンツェル州はヘリーザウの精神病院へ入るときが、作家としてのヴァルザーの終幕である。その手前にあるベルン期の散文は、自己揶揄と自己観照の度合を高め、それに対応して、装飾的で錯綜した文体にも拍車がかかる。そしてこの散文小品では、撞着語法(Oxymoron)が、いわば展開の原理になっている。

先の作品と違い、ここに兄の姿はなく、もっぱら弟である放蕩息子だけが登場する。

<sup>86</sup> SW16:219.

<sup>87</sup> Elisabeth Camenzind-Herzog: Robert Walser — „ eine Art verlorener Sohn “. Bonn 1981. S.15.

あの《他に類をみない不気味な男》に、また出会った。私は、彼を親切でひとの役に立つ人物だと考えているが。(SW19:105)

この冒頭に言われる男が、つまり聖書の放蕩息子でもあることが後に示される。しかし、例によって話は直線的に進まず、つづく文章ですぐさま逸脱していく。通りに面した「煙草屋 Zigarrenlädeli」で煙草を買った、とスイス調を匂わせて言ってみたかと思えば、その女主人に話がいき、つづいて彼女への呼びかけをめぐる礼儀の問題が始まり、それからふと、「風はしずかだ。Der Wind verhält sich still.」と話をそらす。ただし、*sich verhalten* という表現が用いられていることをあえて重視するならば、状態表現として一般には通ずるこの動詞に、具体的かつ身体的なもう一つの意味を重層させていると、つまり、先の礼儀の主題からいわば風の「振舞い」へと続く、言語連想的な文体が一貫しているともいえる。はたして、次には人間たちの視線の奇妙な仕草が話に上る。通りをいく人々が、語り手を見つめているのである。彼らの目から放たれる光は「私」を、

研磨し、鉋がけし、角を取って、つやつやにする。poliert, hobelt, abrundet, glättet.  
(SW19:105)

動詞の道化的な軽快な反復を、ヴァルザーは好んだ。それをみせた次には、「現在というものを、神の目として感じ取ることは、人生の快に属することである」と格言を気取る。そしてそれを、「ある種の宗教性」が彼に語らせているのだとも。

撞着語法的な文体が顕著になりはじめるのは、この後からである。ちなみに冒頭の文章もそれに近いものといえなくはないが、以下の部分では、表現の対立性をより明確にしている。そして、論理の首尾一貫性を追うというよりは、むしろ純粹に連想的な態度から、先の「ある種の宗教性」にひっかけて語る。

俗人(Der Weltmann)であれ、敬虔なひと(Der Fromme)であれ、ただしそれは決して同じものであってならないわけではないが、「宿命」というものを信じていない。  
(SW19:105)

こう宣うと、「またまったく別のことが思い浮かんだ」と、逸脱を戯れていく。「尊大でひとりよがりな人びとが(Herrische, Rechthaberische)、突然も突然、物腰や明らかに譲歩するひと、温和で好意的なひと、などなどに(zu weichen Nachgiebigen, milden Entgegenkommenden usw.)なってしまうことはあるものだ」。

さて、ここでようやく冒頭の「《不気味な男》」に話を戻すのだが、文体の調子は変わることがない。彼は「えらい年寄であって、またうら若い steinalt und blutjung」のであり、「そのまま中間であるひと」であり、「良くない良いひと、悪くない悪いひと der Gute, der nicht gut, der Schlechte, der nicht schlecht sei」なのであると、しゃべりつづける。さらに、「ついでに言うと übrigens」と連想的な小さな逸脱をして、「私」の時代はいわば「心安らぐ、不気味さ heimeligen Unheimlichkeit」をもっていないかと、読み手に向かってか、宙に向かってか、尋ねている。

かといって、この問題を深く追うことはしない。それは「横において」、話をすぐに、例の冒頭の男

に代表される「とんま君 Glünggi」<sup>88</sup>にもどす。このスイスの表現は、純粋な軽侮の呼称であるというよりは、むしろ少なからぬ愛着をこめたもののようにひびく。はたして、彼の愚かにも愛すべき逸話がここから語られるわけである。つまり、この「とんま君」が「エルンスト・ツァーン<sup>89</sup>を読む工場経営者たち」の「趣味」と「教養」とを疑わしく感じたところで、

しかしわたしは、陳腐かもしれないが、揺らぐべくもない一つの事実として、スプーン<sup>90</sup>にまつわるこの話をお教えしよう。あの不気味な男は、ある日の午前九時ごろ、台所でコーヒースプーンを、それもおそらく四十路に足を踏み入れたような御婦人が、朝食に御使用たまわれたスプーンを、疑いようのない恍惚とともに自分の口唇に押しあててみる、そんな、ひねもす若気の抜けない輩の一人なのである。些細にして、また甘美な罪というものがありはしないだろうか？ 華やぐ夏のように、充足の光をほのかに放っている目というものが？ 人生の季節の暖かなとき、冬の不如意というものが？ (SW19:106)

いつのまにか、またも逸脱している。そしてまたも、表現の撞着を匂わせる語句を重ねてのことである。慌てて語り手の「私」は、ただし巫山戯たまま、話を戻す。

うとましや、しかしわがとんま君が窓口で待っておられる。(SW19:106)

散文小品のほぼ半ばに来たここで、ようやく「放蕩息子」の名が文字通り挙げられる。そして彼こそ、この「とんま君」の名に値する人物ではないかと宣言される。というのも、語り手氏の定義によれば、「とんま君」一般には「まるで男気というものがない。一つ過ちを冒したら、それを心底から後悔する」のである。家を出ていったにもかかわらず、うちひしがれて「余計にもまたこうして現われる」聖書の放蕩息子は、「それによってとんま君性の頂点(Glünggihafteitgipfel)を体現しているのである」。

ともすれば野暮さに墮しかねないこのような造語を繰り出したあと、語り手はまたもや別のところへ向かう。聖書の、ただし今度は旧約中の人物、サウルに話が移るのである。二十二行に及ぶこの幾分まとまった脱線のなかで、イスラエル国の王サウルは、「とんま君」の代表である「放蕩息子」とは対照的な人物として紹介される。この作法は、前章で考察したものを思い起させる。

この一節に関連するかぎり、旧約聖書のサウルにまつわる物語をおさらいしておきたい。主の命に背いて以来「主から来る悪霊」にさいなまれている王は、武をよきし音楽に秀でたダヴィデをまねき寄せて豎琴を弾かせ、魔をはらい、苦悶から救い出してもらっていた。が、一方ペリシテ人との戦役に大きな功績を挙げつづけ、国内での名望を高めていったダヴィデに自己の地位の危険

<sup>88</sup> Vgl. Isabelle Imhof: Schwiizertütsch - Das Deutsch der Eidgenossen. (Kauderwelsch Band 71) Bielefeld 1995. S.91.

<sup>89</sup> エルンスト・ツァーン (Ernst Zahn, 1867-1952) は、ヴァルザーとほぼ同じ世代に属するスイス人作家で、この国の農民や山岳世界を感傷的に描きだし、当時広く読まれた通俗作家であった。ベルン時代のヴァルザーは、スタンドで売っている三文小説にいたるまで、通俗小説一般を数多く読んでいたことが、その作品や書簡 (Vgl. z.B. SW 8:64, Br:240) からわかっている。ヴァルザーはこれをかなり自由に翻案し、散文中に取りいれている。Vgl. SW19:462.(Anmerkungen vom Herausgeber) 第4章第1節、第2節参照。

<sup>90</sup> スイスの俗語表現では、「スプーン de Löffel」もまた de Glünggi と同様に「とんま君 Dummkopf」を意味する。ヴァルザーの言語的連想遊戯の一端であろうか。Vgl. Imhof, a.a.O.

を感じ取り、妬んだサウルは後に、楽を奏するダヴィデの隙を狙って、彼を刺し殺すことを思いつく。しかしダヴィデはそれを巧みにかわし、槍は壁にむなしく突き刺さる。<sup>91</sup>

ヴァルザーはこの話をパラフレーズするに際し、遊戯的な滑稽表現をばらまいている。それはヴァルザー散文の通奏低音とも言うべきものであろう。ここでは、聖書の古めかしく神聖な領域とはおよそ不似合いな、近代臭の強い語彙が組み入れてある。例えば、音楽は「健康を害す *gesundheitswidrig*」とか、サウルの「指令 *Kommando*」といった表現は、近代社会の言説のなかで生きる言葉であって、聖書のものではありえない。また、王たる身分の者がダヴィデのことを「げす野郎 *Schuft*」と呼んだかと思えば、語り手もまた彼を「ならず者 *Schurke*」と呼んで調子を合わせる。その上、「ならず者の美しさで *schurkischschön*」と造語したり、横着者ではない王のことを言うがために // *Saul, nicht faul* <sup>92</sup>と戯けている。

展開原理としての撞着語法は、サウルを描くこの一節をも貫いている。彼は音楽を「第一に、真心から愛していた。が、第二にその感動させる力を呪っていた」のであり、

音楽を、引き寄せてはまた同時に追い払うことで、彼はおのれの音楽愛好をあらわにしていた。(Dadurch, daß er sie herbeizog und zugleich fortjagte, bewies er sein Musikliebhabertum) (SW19:107)

旧約へのこの逸脱が示そうとしたのは、心のなかへ侵入してくる音楽の「感動というものに我慢がならなかった」<sup>93</sup>サウルと、暗殺を企てるサウルに正面から向かい立つ、勇敢にして俊敏なダヴィデとの二人の男が、ヴァルザーの散文小品の主人公である、折れることを知り「男気」に欠けた「とんま君」とは似ても似つかぬ存在なのだという事だった。しかしそのような内容自体は、対照化し撞着するすでにおなじみの文章呼吸の背後に退いてしまうような感がある。

四頁ほどの散文小品はようやく終幕に近づく。とはいえ、その前にもう一度、語り手の「私」が九行の逸脱をする。語り手は「とんま君」に共感をいだいている。自分も一人の「とんま君」として、自身の「些細にして、また甘美な罪」を物語るのである。それは列車で偶然に同席した、ある豊満な女性の前にひざまずいたという類の「幸福」の体験談である。

結びの二つの節は、再び冒頭の「《不気味な男》」、つまり現代の「とんま君」にたちかえる。彼は、「耐えられる程度の運の悪さをもち合わせている、しかも一種の放蕩息子 (*eine Art verlorene Söhne*) である」という事情に、幸福であることができる「タイプ」の人間である。そして、彼自身が「自分は不気味であると思っている」ほど事態は深刻でなく、しかもそれに彼自身気づいていないという無邪気さこそ、彼の「たちの悪い善良さ *eine bösertige Gutherzigkeit*」を証明しているともいう。つまりこの人物は、「じゅうぶん害にもなれば同時にまた役にも立ちうる、世間一般的なみの教養性

<sup>91</sup> 1.Sam. 16,14-23, 18,5-16, 19,8-10.

<sup>92</sup> かつて18世紀に *Guckkastenlied* として唄われ、のちに *Studentenlied* となって20世紀もなお一般に知られたあるドイツ民謡には、この一句がそのままの形でみえる。ヴァルザーのこの言語遊戯的表現が、実際に既存の章句のコラージュであるのなら、彼のテキストにさりげなく備わった重層性に、今日の読み手はかなりの注意を払わなくてはならないことになる。Vgl. Franz Kugler/ Robert Reinick(Hg.): *Liederbuch für deutsche Künstler*. Berlin 1833. S.66ff. (《Des Historienmalers Schatzkästlein》).— Max Schneider: *Deutsches Titelbuch*. Berlin 1927. S.513. (// *Raritate* //)

<sup>93</sup> 註17の聖書の部分に関するかぎり、サウルのこのような性質を描いた箇所は見いだされない。「下敷き」であるテキストとの、かなり自由な関係がここから知られる。

die landläufige Gebildetheit, die ebenso gut schädlich wie nützlich sein kann」をそなえた正常な人物であると。矛盾的な表現は、ここにもはめこまれている。

それから語り手は突然に、この正常な人物が身につけた衣装に話を向ける。

彼の非の打ちどころのないコートは、不気味にも引き立って見える。(SW19:108)

語り手は「不気味な」男にからんでいる。そして衣装の連想から、立派なコートとは対照的に「ぼろ服」に身をつつんで現われた聖書の「放蕩息子」、つまり昔日の「とんま君」を引き合いに出す。散文小品は、ここから結びにかけて、一種の時代批判めいたものをまじえていくが、なおも「不気味」という言葉にからみながら、次のようなことを述べている。

私たちの時代の不気味さは、だれももはや、なにかを後悔しようと思わないこと、弱虫さを白状するには、私たちは弱虫すぎることに、(daß wir zu schwächlich sind, Schwächlichkeit zu offenbaren)におそらくあるようだ。(SW19:108)

つづく最後の言葉も、撞着性をもつ同じ系列に属することは自明である。後悔を通して挫折から幸福へと移り入った「放蕩息子」の境遇を思いながら、こうしめくくっている。

幸福であることは、そう、全ての弱さと強さとに優る、それを凌駕するものである。幸福とは、何よりも震えやすいものであり、そして同時にもっとも堅固なるもの(das Zitterndste und zugleich Festeste)なのである。(SW19:108)

撞着的表現は、終始この作品を支配している。以上が放蕩息子をめぐる散文小品の二つめの顛末であるが、前章で見た作品と同様、この結びの文章も一種の教訓めいた性格をもっている。寓話色を出すためか、あるいはヴァルザー自身よく親しんでいた通俗的な読み物の定式に沿ってのことか、いずれにせよ、このように一貫した言語遊戯のなかでは、結びの教訓もどこまで真面目にとってよいのか怪しいばかりである。

ところで結びの言葉の直前に次のような一文がある。

それはともかくこの手紙のなかで、放蕩息子のことを話せたのが、私は嬉しい。  
(SW20:108)

これは、文字通りに解してよいのだろう。散文を貫く本筋のようなものは、おそらく始めから求められていなかった。冒頭の「《他に類をみない不気味な男》」を契機として、そこに「《とんま君》」、「放蕩息子」といった言葉をからめ、ひたすら撞着性をはらんだ表現の羅列を行なってきたのである。しかも書簡形式であったことが、いまさら明かされている。見えざる対話者を置いた、しかし独白性の強い書簡という枠組が、以上のような、意味伝達の義務から解放された奇妙な「おしゃべり」を受け入れる有効な容器として機能した。日記体も含め、ヴァルザーの散文にこの類の形式はよく現われる。

対句法あるいは撞着語法を展開原理にした、意味の相殺、消去の演舞のなかで、なお何らかの

統一的な意味を探ってみても、ヴァルザーの姿は見えにくいままだろう。それゆえ、「意味付け、心理的実地的な意味での動機付けへの明白な諦念から、物語の解釈そのものへの諦念から、語り手—私はそのなかで独語している」<sup>94</sup>と言いつつ切ってしまうことの精神衛生上の効果は、たしかに少なくはない。

しかし、ヴァルザーをいまいし具体的に捉えるための手がかりは、まだ残されている。散文『放蕩息子』の冒頭にいた男は、「《他に類をみない不気味な男》」と唐突にも括弧にくくられていた。それは、「《とんま君》」、「《運命》」の例でも同様である。作品中にこのことへの釈明はなかったが、この男はおそらく、素朴な意味での一個人として描かれているのではないだろう。そうではなく、彼は一つの言説としてある。「世にいわゆる」とでも訳すべき括弧を通じて示された、「《他に類をみない不気味な男》」という言葉の内包として、一つの言説的領域としてそこにある。語り手は果たして、「またもや」この男に遭遇していたのであり、この言説領域がくり返し出没する、つまり世に伝播したものであることを示している。そして他方、「《とんま君》」、「放蕩息子」という、これも人口に膾炙した既存の表現を散文中へ移植することによって、これらの言葉の交渉の具合を演出してみせたのではないだろうか。そのようなところから、ヴァルザーの詩学をもう少し先へ追ってみるとき、これまで読んできた二つの作品の相貌も一層はっきりしてくるようなのである。

#### 4. 再話される寓話

ヴァルザーの作品がしばしば何らかの「下敷き」をもっていることにはすでにふれた。対照法や撞着語法は、「下敷き」と戯れるためにヴァルザーが動員する非常に特徴的な文体作法である。<sup>95</sup>放蕩息子をめぐると二つの散文小品はそのような作品群のなかの好例であった。

二次性の文学ともいふべきこの作品性を、ヴァルザー自身は「他人の所産から執筆の動機をつまんで引っ張り出す」「一つの文学的珍品 ein literarisches Kuriosum」<sup>96</sup>と呼んでいる。自分を「一種の手仕事の小説家 eine Art handwerklicher Romancier」、「文を書くろくろ細工師」<sup>97</sup>と考えるヴァルザーは、尊敬するシラーの作品に「職匠の境地 eine Handwerksmeisterlichkeit」<sup>98</sup>をみるという。依拠するもの、手本のようなものが既にあり、道化師的な文体によってそれを独特な遊戯空間へと練りあげていく。

既存の言説を再説するという作法の根においてヴァルザーは、複数化された在り方に特別な嗜好をもっていたと思われる。前章の作品と同時期になる散文小品には、繁華街を散歩するとき目にとまったショーウィンドーが話にのぼる。主人公の散歩者は、ショーウィンドーに陳列された商品にではなく、ガラス面に映し出された、つまり彼の背後にある賑やかな世界を鏡面ごしにじっと観察している。都市の情景が、「写し取られ、映し出された生の光景 den Anblick abgebildeten und -gespiegelten Lebens）」として列挙されていく。そして彼は言う。

<sup>94</sup> Rodewald, a.a.O., S.220f.

<sup>95</sup> Vgl. SW3:134f., SW18:72, SW18:84f, SW18:86 und SW18:100f.

<sup>96</sup> SW18:76.

<sup>97</sup> SW20:322.

<sup>98</sup> SW20:421.

ひょっとしたら、すべて、反映したものは(alles sich Widerspiegelnde)、いわゆる現実のなかにあるときより何らかのニュアンスの分だけ、はっきりした姿をもっていないだろうか。(SW19:78f.)

反映され、複数化されたものへの意味ありげな言い方は、他の作品においても形を変えてたびたび現われる。widerspiegeln や abspiegeln といった語を用いて、あるいは過ぎ去った記憶という形をとって、<sup>99</sup>鏡面としての自己の上に映し出される様々な像を、フェティッシュなまでに遊ぶのがヴァルザーである。「まだ解決をみていないものの謎めいた目で、わたしを問題化するように見つめ、そしてわたしのほうも同じように向こうを見つめ返す」<sup>100</sup>という、向かい合わせの鏡面のごとき、反照性の高い作法がここにある。ケンプが指摘したような、「下敷き」との運動的な「名人芸」は、まさにこの点を言ったものである。既存の「下敷き」を「まだ解決をみていないもの」ととらえ、それを独特な文体のなかで複数化すること。放蕩息子の寓話も、この複数化する媒体としての鏡面を通してヴァルザーと向かい合った。

さらに興味深いことが、繁華街を舞台にした先の一節にはみえる。ショーウィンドーに飾られた、有名な絵画の複製品に話が向かうのである。これはハンス・ホルバインによる『商人ゲオルク・ギーセ』の複製なのだが、別の散文小品<sup>101</sup>では、美しい山岳風景を描いたポスター広告としても出てくる、いわば近代の技術的複製品である。ヴァルザーはこのような近代の産物に対してしばしば、「月並みでないものの月並み化」を行なう「広告的時代」<sup>102</sup>の悪であると、文明批判めいた言辞をみせている。<sup>103</sup>しかしその一方では、まさに恍惚感をもってこうした複製品に没入していくことも少なくないのである。<sup>104</sup>例えば双生児や三つ子を目にするときに覚えるような、硬直した現実のある種の揺らぎの感覚、一回的なものの閉塞からの解放感のようなものをヴァルザーは好んで描いている。

街路に立ちつくしてホルバインの『商人』を見つめるこの場面では、まず、そこに描かれた人物と花瓶の細部を一つ一つ、咀嚼するように、言葉にのせていく。そしてその果てにふと、「どこかの美術館に収められた」原物のことを思って、「いまこれで相応しく再現している(wiedergebe)のかどうか、それは勿論、知りようもないのだけれど」と、つぶやいてみる。原物と、ショーウィンドーの複製画と、そしていま言葉でなぞった第二の複製との、三つの『商人』のあいだで、散歩者は最後にこう言う。

堅実さと平静さにおいて際立つこの男のまなざしは、ただおのれの前に向けられている。  
(SW19:79)

散歩者はここで、昔日の一人の商人に思いを馳せている。彼はどのように暮らしていたのか。商売の具合はどうであったのか。無論、そんなことはわかるはずもないが、ヴァルザーがこうしてこの

<sup>99</sup> Vgl. SW7:190, SW8:57 und SW18:104.

<sup>100</sup> SW18:87.

<sup>101</sup> SW20:326. (»Eine Art Erzählung«)

<sup>102</sup> SW8:58f.

<sup>103</sup> Vgl. SW3:137, SW18:84 und SW18:97f.

<sup>104</sup> Vgl. SW7:200 (»Hans«), SW18:74, SW18:109 (»Das (Tagebuch) -Fragment von 1926«), SW20:323 und SW20:326 (»Eine Art Erzählung«).

絵をなぞることによって、三つの『商人』の何処にもない、しかし同時に、その個々の絵／写像のなかにこそ胎まれた、一人の商人の命が再び息をふきかえす。商人の「目」は、ヴァルザーの目と向かい合って、反映し合う像の戯れを象徴するようである。

戯れのなかでこそ、個々の写像のなかでこそ、絵の人物が息づいているのだとすれば、同様に本論が取り上げた放蕩息子にまつわる作品も、あの奇矯な文体によって複製化されることにより、その言説としての生命を再び獲得するのである。半ばすりきれた物語が、ヴァルザーのなかで蘇る。ヴァルザーはこのような個々の現象形の複製的連なりを、「兄弟姉妹 *Geschwister*」の比喻で暗示することが多い。<sup>105</sup>

複製という問題に関わるいま、ベンヤミンの二つの小論にふれることができる。ヴァルザーについてのエッセイ(1929年)と、『複製技術の時代における芸術作品』(1935/36年)である。後者においてベンヤミンは、「素材の価値を貶める」<sup>106</sup>ことで新しい芸術に大きな「遊戯空間」<sup>107</sup>が開かれるという診断を行ない、映画やダダイズムの例を取り上げていた。同時代のヴァルザーが、放蕩息子の聖書寓話とまさに自由奔放に戯れるのをみると、この診断がある核心をついていることは容易に納得がいく。

ただし、ダダイズムとは趣を異にする複製品が、ヴァルザーの作品として結実している。「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」という、1929年のエッセイの言葉はすでに引用した。メルヘンの登場人物たちが、「どのようにいま生きているのかを、ヴァルザーは示している」という、この意味するところは、既存の物語を自己の鏡面に映し出して、これを再生、活性化させるということである。本章第2節で取り上げた作品の結びでは、元の聖書寓話から、「むしろ私は、あらゆる見方において、その反対のことを確信するものであった」というところまで逸脱していった。これは当の寓話の否定であるというより、むしろ、この放蕩息子の話がもつ、言説としての可能性の展開、ないし言説の再生であるだろう。ヴァルザーは言葉を独自に紡ぎながら、言説の命を生きた。はたしてこの享樂的な文体にベンヤミンは、「エピクロス的」<sup>108</sup>という形容を与えている。

このようにもう一度物語る、咀嚼的な再話の文学は、やはりパロディとは別のものである。用語の定義にもよるが、それが旨とするような依拠テキストの権威の相対化、風刺といったことは、ヴァルザーにおいては付随的な現象でしかない。放蕩息子をめぐるとの二つの散文小品が、聖書テキストの権威をいくら牽制しているように見えても、それはケンプも指摘したように「ついでの出来事」であって、むしろ肝腎な点は、ヴァルザーが既存のテキストと戯れている、この快樂性にある。

語りそれ自体の享樂性に貫かれ、明確な主義主張の見えにくいヴァルザーの文学は、批評する側にとってやはり難物である。例えば、「より高度の同時性とより高度の無頓着性」を造形するヴァルザーの胸中には、「文学と言語への根底的な疑念」があり、それは「反文学」的であると言う者がある。<sup>109</sup>また既存のテキストを異化する作法は、「手本への抵抗」と「開かれた結末」とによって言語的硬直性を動揺させるものであり、「言語批判の最終的な帰結」と「モデルネ」性を示していると考えられる者がある。<sup>110</sup>たしかに、先行する陳述をくり返し相対化していく文体は、ある種のメタ言語性、

<sup>105</sup> Vgl. SW16:18f. und SW18:65.

<sup>106</sup> Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung. In: ders.: Gesammelte Schriften. VII·1. Frankfurt a.M. 2.Aufl. 1989. S.379.

<sup>107</sup> Ibid.S.369.

<sup>108</sup> ders.: Robert Walser, S.129.

<sup>109</sup> Rodewald, a.a.O., S.131 und 238.

<sup>110</sup> Ulf Bleckmann: „..ein MeinungsLabyrinth, in welchem alle, alle herumirren..“ Intertextualität und

典拠の「破壊」性、権威を装う言語的虚構への意識などを求めるには格好の素材なのかもしれない。しかしそのような解釈からは、対立・相殺の演舞を広く許容している場というものが忘れられている。「反文学」という前に、むしろこの場全体がヴァルザーの文学的領域だった。ヴァルザーの奇矯な文体の背後に、「ヴェールをかぶってではあるが、真にして善にして美なるものが、古えの権威の座へと戻りくる」と考えたケンブは、いささか古風なこの言い方ながら、核心をたしかにつかんでいたはずである。

物語は、物語られることで初めて生きる。内容らしき内容の欠如しているヴァルザーの散文は、既存の言説からみつきパラフレーズする、まさに言語的展開の上でのみ生きている。物語るといふ文学的運動が、ヴァルザーの文字通りの生命線<sup>111</sup>だったのである。ローベルト・ヴァルザーに魅せられている者の一人、現代の作家マルチン・ヴァルザーは、撞着的表現を連ねるこのスイス人の作品を論じて、肯定的なものとの否定的なものとの「転回点」<sup>112</sup>をめくり続ける「仲介 Vermittlung」<sup>113</sup>の文学と呼んでいる。差異の両極を行き来することを、ローベルト自身は次のように動機づけた。

生は、一つのものだけでなく、それどころか、様々のものを含んでいる。だから、さあ、あれこれのもの(Allerlei)のなかへ！[・・・]このように、すべてのものは、それを相殺する錘(Gegengewicht)をもたねばならないのか？ くり返し、くり返し、ひとは鋭い対立(Gegensätze)によって、ぐらつき、揺り動かされなくてはならないのだろうか？ どうも、そのように思える。(SW3:139)

「あれこれ」のなかに揺らぐ状態こそが、ヴァルザーにとっては「生」の証なのである。対句法と撞着語法は、ある自己同一性のなかに硬直してしまうことを拒否する心性<sup>114</sup>の現れである。意味の硬化を、修辞技法が絶えず先送りする。同じ作品で、ヴァルザーはこうも記している。

ある配慮から、すこしばかり真実を歪曲することは、すなわちこれを深め洗練することを意味するのです。(SW3:136)

「歪曲」とは、対句法と撞着語法をもとにした複製化の謂である。それによってヴァルザーは、使い古され、ひからびた言説の命を蘇らそうとした。「まだ完全には死に絶えていない、まだ完全には消え果ててはいない伝説」<sup>115</sup>を再び生かすために、とはつまり、これを再び揺らぎの状態に戻すために、語りの現在の時を切り開く。ドン・ファンモチーフが芸術の様々な分野で取り上げられ、変化を受けることに関心を示す<sup>116</sup>ヴァルザーは、自らも、『群盗』をはじめとするシラーの作品をパ

---

Metasprache als Robert Walsers Beitrag zur Moderne. Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1994, S.60ff.

<sup>111</sup> ヴァルザーには、極小の、しかも解読困難なまでに異化された文字で書かれた大量の遺稿が存在する。「ミクログラム」の通称で呼ばれるこの文字群は、読まれること、意味を取ることから遠く離れた一種のデッサン、すなわち線の芸術ともいべきものになっている。

<sup>112</sup> Martin Walser: Über den Unerbittlichkeitsstil. Zum 100. Geburtstag von Robert Walser. In: ders.: Wer ist ein Schriftsteller? Aufsätze und Reden. Frankfurt a.M. 1979, S.86.

<sup>113</sup> Ibid. S.89.

<sup>114</sup> Vgl.auch SW3:139f., SW16:226 und SW18:70f.

<sup>115</sup> SW16:211.

<sup>116</sup> SW18:86.

ラフレーズして興じている。<sup>117</sup>差異化しつつ複数化する物語の束に、言説から成る世界の生きた運動に、彼は参画しようとしたのだ。<sup>118</sup>

「現在というものを、神の目として感じ取ることは、人生の快に属することである」という一句が、第2節の作品にある。<sup>119</sup>「神の目」となってヴァルザーは反映の遊戯に身をまかせ。じっと黙したまま嘲笑するようにこちらを眺めている一人の男の前で、しかし、まさにそれ故にこそ火に油をそそがれたように、「ぼく」は語りに語った。

この全ての出来事のなかで奇妙だったのは、ぼくが次のことを、よくわかっていたことだ。つまりぼくの弁舌とおしゃべりはみな、何とも価値のないものであること、何とも乏しい印象をしか与えられないこと、そして、もしかしたらまさにそれだからこそ、ひたすら、この魂を吹き込まれたおしゃべりの内奥へと、いっそう身を解き放しがたく語り入っていった(hineinsprach)のかもしれないことを。ぼくはほとぼしるしか能を知らない湧き水に似ていた。望みもしないのに、内部から押し寄せる水で、わかかえる泉に。くり返しぼくは、もう一言もしゃべるまいと思ったのに。(SW4:123f.)

## 5. 寓話を越えて

寓話とは、一定の意味を強く要求する言説領域である。言語化されたものの差異性と同一性をめぐって、その緊張関係を玩ぶヴァルザーにとっては、格好の居場所であった。意味の極から極へ、終わりなく移動しながら、意味と無意味の敷居を予感する作業の果てに、作品は生まれた。

また、寓話という形式は、実に咀嚼的な読みを要求するものだといえよう。弟である放蕩息子に、父親は「肥えた小牛」を与えていた。それに比べて、父に忠実だった兄のほうは、「子山羊一匹すら」もらえなかったと訴える箇所(Lukas15,29-30)がある。これについての注釈書には、兄は小牛の焼肉が大好物だったために、それを贈られた弟に腹を立てたのだ、という解釈が紹介されている。<sup>120</sup>神学者にさえ、あるいは神学者にこそ、そのような解釈の脇道を楽しませる領域が寓話であり、その読解には、テキストとの実にフェティッシュな交わりが必須である。注釈書とヴァルザーの作品との文体の類似は、すでに指摘したとおりである。手仕事の言説をこねまわすヴァルザーにとって、既存の言説はいわば精選された素材であり、おのれの文体は鋳型であった。放蕩息子をめぐるとの二つの散文小品は、寓話を手を、それを読むことの力学を示してもいたのである。

ところでヴァルザーは散文小品の生まれる場所を、「日常の工房 eine Werkstatt des Alltäglichen」<sup>121</sup>と呼んでいる。放蕩息子の聖書譚は、見方によれば、もはや寓話というより、人口に膾炙した一つの家族物語、家族についての一般的言説の一例である。「日常深化試作の

<sup>117</sup> »Tell in Prosa«(SW3:36ff.), »Berühmter Auftritt«(SW3:38ff.), »Schillerfiguren«(SW17:387ff.), »Eine Art Erzählung«(SW20:322ff.), »Die Tragödie«(SW20:326ff.), »Schiller ( I )«(SW20:328ff.), »Schiller ( II )«(SW20:418ff.) u.s.w.

<sup>118</sup> 複数化することへの快楽が、めぐりゆく年月の反復を比喻にして語られている一節がある。Vgl. auch SW7:202 und SW16:18f.

<sup>119</sup> SW19:105.

<sup>120</sup> Jülicher, a.a.O., S.355.

<sup>121</sup> SW16:201.

Alltagsvertiefungsversuches」<sup>122</sup>作家であると、いくらか戯けて、ヴァルザーは自分を名付けている。その彼が求めた「日常」の地平、そして「日常」を構成する言説の数々を複製的に加工していくヴァルザーの文学的地平は、寓話の領域を過ぎて、さらに広がっている

---

<sup>122</sup> SW19:125.

### 第3章 絵画の再話

#### 1. エクプラシス

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。<sup>123</sup>

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」<sup>124</sup>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、ヘラクラー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。<sup>125</sup>

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」<sup>126</sup>、あるいは「循環としての時間表象」<sup>127</sup>を中心的な特徴としている。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。社のなか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

<sup>123</sup> 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。

<sup>124</sup> 同書、8頁。

<sup>125</sup> 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)

<sup>126</sup> Renate Böschstein-Schäfer: Idylle. 2.Aufl. Stuttgart 1977(SM:61). S.9.

<sup>127</sup> Ibid.S.12.

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。<sup>128</sup>

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、しばらく中断を余儀なくされる。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プラシス(ἔκφρασις)と呼んでいる。<sup>129</sup> 絵画や彫刻、陶器、武具、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」。<sup>130</sup> ディオーン(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プラシスは、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という。<sup>131</sup>

この逸脱的な工芸品描写は、自己目的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、エクプ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、火神へ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。

このエクプラシスは、あえて別のコンテキストへ入り込むことにより、そこから迂回的に本筋の中心問題を明確に照らす方法となっている。盾の装飾描写のなかには、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)。はたしてこれは、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。<sup>132</sup>

物語の内容に関する入籠構造がここにはみとれる。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プラシスは、絵のなかの絵という、むしろ形式上の入籠構造であった。このエクプラシスは、絵という虚構のなかへさらにもう一つの虚構を重ね

<sup>128</sup> ロンゴス『ダフニスとクロエー』、127-128頁。

<sup>129</sup> 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)

<sup>130</sup> ロンゴス『ダフニスとクロエー』、195頁(松平千秋による解説)。

<sup>131</sup> Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. Bd.4. S.1156.(Artikel: Progymnasma)

<sup>132</sup> George Kurman: Ecphrasis in Epic Poetry. In: Comparative Literature 26 (1974). S.8f.

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。<sup>133</sup>

さて、ローベルト・ヴァルザー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散文『トゥーンのクライスト』(1907)では、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。

歓ばしき幼年の国、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、そしてうっとりする優雅な四阿、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)

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』の神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、作品の絵画性を暗示している。「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。<sup>134</sup>

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のが脈絡もなく並べられていく。<sup>135</sup> 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

<sup>133</sup> Böschstein-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-Bücherei) 1970. S.8f.

<sup>134</sup> Z.B. »Studie ( I )«(SW17:151ff.), »Skizze ( I )«(SW15:75f.), »Porträt«(SW16:266ff.), »Bildnis einer Dame«(SW20:266f.), und »Aquarelle«(SW17:289ff.).

<sup>135</sup> 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」にめぐるしい思いをしながら、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.

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「すぐれた出来栄えの、様々な古い絵画」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。<sup>136</sup>

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「優美さと慇懃さの世紀に由来する、美しい暖炉」や「家具」といった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。<sup>137</sup>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。<sup>138</sup>しかしこの二つの種類の描写を、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合わせて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、個々の散文から成る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、少なかつたり多かつたりする、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、ばらばらに解きほどかれた〈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」であるという。牧歌的色調

<sup>136</sup> 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、絵画の連作として描いたものが、部屋の壁に飾られている場面も登場する。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性を象徴しているのか。

<sup>137</sup> SW5:235, SW7:52, SW7:198f., SW16:347. und SW17:187.

<sup>138</sup> 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 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)していかがるをえなかった、という指摘を除けば、両者の関連について

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・スレフォークトラ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。<sup>139</sup>ちなみに彼はロンゴスの『ダフニスとクロエー』の独訳版(1943年)へも挿絵を提供している。<sup>140</sup>

文学的野心をいなくローベルトは、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と、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、例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、とりわけ「ロココ」の指摘が群を抜いている。<sup>141</sup>

これらの批評は、常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、おのれ自身に懐疑をいだき、[...]繊細な憂鬱への傾向がある。<sup>142</sup>

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

---

参照すべきものはみられない。

<sup>139</sup> 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 Sauvât: Vergessene Weiten. Eine Robert Walser-Biographie. (Aus dem Französischen von Helmut Kossodo) Frankfurt a.M. 1995. S.70.

<sup>140</sup> Claire Badorrek-Hoguth: Der Buchkünstler Karl Walser. Eine Bibliographie. Bad Kissingen 1983. S.16.

<sup>141</sup> 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。

<sup>142</sup> Ibid.S.85.

裏表のような印象を受けました」<sup>143</sup>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二人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。

『舞踏の広間』(1915)という散文は、兄の同名の絵画<sup>144</sup>(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、そのなか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。中央にぽつんと独り、窓から外の樹木を眺める男が小さく描かれている。



Abb.1 カール・ヴァルザー『舞踏の広間』

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、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。

<sup>143</sup> Ibid.S.87.

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、しかし一旦ここで打ち切られる。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が移る。

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。<sup>145</sup> „flüstert und lispelt“<sup>146</sup>、 „säuselt und rieselt“<sup>147</sup>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*」<sup>148</sup>と比喻したことで、この絵画の表題である「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、は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、しかし元のドイツ語のほうですでに、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。舞台といえば、元の絵画を構成している個々の点景自体がすでに、舞台の書割めいていた。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。

<sup>144</sup> Abb.1.

<sup>145</sup> Alfred Anger: Landschaftsstil des Rokoko. In: Euphorion 51(1957). S.161f. und 184.

<sup>146</sup> SW16:341.

<sup>147</sup> SW16:342.

<sup>148</sup> SW16:341.

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、プ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  
『シャンゼリゼー』

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。<sup>149</sup> 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、全てベルン時代、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。<sup>150</sup> ヴァルザーと絵画との長い関わりが知られる。

『奪われた口づけ』(1761)と題するフラゴナールの絵画<sup>151</sup>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

<sup>149</sup> »Watteau«(SW20:245ff.), »Ein ganz klein wenig Watteau«(SW17:479ff.), »Ein Bild von Fragonard«(SW20:40f.), »Der Kuß(Ⅲ)«(SW20:144ff.).

<sup>150</sup> Vgl. z.B. SW20:451.(Anmerkungen vom Herausgeber über »Ein Bild von Fragonard«)

<sup>151</sup> Abb.2.

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の牧歌世界において、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、<sup>152</sup> 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、この散文でのエクプ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っと、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」<sup>153</sup>などと言っている。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。もはやこれをエクプ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。<sup>154</sup>元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。<sup>155</sup>

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。

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、人物の仕草などが極めて演劇的であることが指摘されている。<sup>156</sup>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なかに、突

<sup>152</sup> Vgl. Abb.3.

<sup>153</sup> SW20:41.

<sup>154</sup> SW20:144-145.

<sup>155</sup> SW20:145-146.

<sup>156</sup> Hermann Bauer: Rokokomalerei. Mittenwald 1980. S.126.

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なかにか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見える。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。

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。<sup>157</sup>



Abb.4. アントワーヌ・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「無関心な男 Der Gleichgültige」が、戯曲の一登場人物となる。いわば、元のロココ絵画にはら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。

この特殊なエクプラシスの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世紀のドイツ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われることがある。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な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

<sup>157</sup> Abb.4.

に頬を流れ落ちるのであり、そしてそれは憂鬱とおかし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、はしや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 Unbe-seeltheit, die es je gab, und ich sei das nie ausgesprochene, bezaubernde Wort und der nie gegebene, nie in Empfang genommene Kuß, der zum Sterben süß ist, und die zusammengeschrumpfte, nieendende Bemühung und die niege-weinte, 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, übereinander-gestapelt 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、彼は忘れることができない。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。すなわち自分自身の性格に固執する三者に比べて、彼は「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つなげたかのように、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*」<sup>158</sup>とうたって幕が閉じる。

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

<sup>158</sup> SW17:484f.

わっていた重要な側面にふれておかなくてはならない。

#### 4. 造形者としての神

エクブ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。<sup>159</sup>

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、主なものを挙げると、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*」<sup>160</sup>を想起し、その存在に思いを馳せる作法だったのである。<sup>161</sup> 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。<sup>162</sup>

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

<sup>159</sup> ホメロス『イリアス(下)』、松平千秋訳、岩波文庫、217-218頁。

<sup>160</sup> 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.)

<sup>161</sup> 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. — Böschstein-Schäfer, a.a.O., S.125f.

<sup>162</sup> E.R.クルツィウス、同書、同頁。

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もなる。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。<sup>163</sup>

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。この言葉の少し前では、「自分は一種の職人仕事の小説家(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、気分の悪くないときには、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。<sup>164</sup> 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、このいづらか皮肉にもひびく自己批評のなかに、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。<sup>165</sup>

エクプ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「一種の職人仕事の小説家」だと呼ぶヴァルザーは、それによって、世界の造形者の連な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プラシスしながら、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求めているのである。

ならば、そのような根源的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。エクプ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」にすぎないことになる。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、既存の言説に尽きているのである。

しかし彼は、それを一種の台本として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、いわば一人の役者として、彼は世界を演じた。エクプ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、

<sup>163</sup> Kurman, a.a.O., S.4.

<sup>164</sup> Z.B. SW16:201, SW18:71, SW18:76, SW20:325 und SW20:421.

<sup>165</sup> Vgl. z.B. Fuchs, a.a.O., S.141.

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。<sup>166</sup> 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現実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の命を再び吹き返してくれるのである。生の倦怠に囚われた者を、いわば「造形者の神」が主催する演劇のなかに救い上げてくれる。

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、<sup>167</sup> その彼にとってはまた、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、ある体験の境のなかへと進んでいくだろうこと、そしてそれは、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、文体の文字通りの演技である。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讃辞をおくる。「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、「極めてよらしい作法」を備えていたと。<sup>168</sup>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。

<sup>166</sup> 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.

<sup>167</sup> Sauvat, a.a.O., S.126.

<sup>168</sup> SW20:245f.

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のようにみえる。『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。／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。169 ヘルマン・パールは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！」<sup>170</sup>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『ファンタズス』(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。<sup>171</sup> 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。<sup>172</sup>

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なかつたフランツ・ブライが、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

<sup>169</sup> Klaus Conermann: Die Barockrezeption von Arno Holz in ihren literarischen und geistigen Zusammenhängen. Bonn 1969. Diss. S.177ff. und 218ff.

<sup>170</sup> Hermann Bahr: Rococo. In: ders.: Zur Kritik der Moderne—Gesammelte Aufsätze. Erste Reihe. Zürich 1890. S.165.

<sup>171</sup> Arno Holz: Dafnis. Lyrisches Portrait aus dem 17. Jahrhundert. Faksimile der im September 1904 erschienenen Erstausgabe. München 1979.

<sup>172</sup> Conermann, a.a.O., S.116, 159 und 217.

取材した詞華集を編んで、当時の話題をさらってもある。<sup>173</sup> ヴァルザーは、このブ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ルドルフ・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。<sup>174</sup> 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<sup>175</sup>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<sup>176</sup>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い。

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特徴がみえている。ブリューゲルの数々の作品は「機知に富んだ物語 geistvolle Erzählungen」<sup>177</sup>のようだといい、ゴッホの『アルルの女』は「厳粛な物語 eine ernste Erzählung」<sup>178</sup>のようだと称賛するこの姿勢は、ヴァトール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、エクプラシスという演劇にとっての台本である。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。<sup>179</sup>

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<sup>180</sup>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。<sup>181</sup>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

<sup>173</sup> 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. さらにブライは、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、全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。

<sup>174</sup> Conermann, a.a.O., S.206ff. und 226ff.

<sup>175</sup> Robert Mächler: Das Leben Robert Walsers. Frankfurt a.M. 1992. S.65.

<sup>176</sup> Vgl. Br:134 (An Frieda Mermet, Biel, 30.6.1918), SW5:227 und SW16:312.

<sup>177</sup> Br:270.

<sup>178</sup> SW16:345.

<sup>179</sup> SW16:345f.

<sup>180</sup> SW17:92.

<sup>181</sup> „sich benehmen“ „sich gebären“ „aufführen“ といった振舞いに関する動詞と、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おいて実に頻繁に用いられる。

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。「彼女の振舞いは、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.」<sup>182</sup>

劇場的な世界観に基づいて、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ったろう。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、たしかに極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った。(SW18:250)

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<sup>183</sup>が極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勿論ない。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自己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、これについては後の章で考えることになるだろう。<sup>184</sup>

ところで、この劇場的な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)<sup>185</sup>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

<sup>182</sup> SW4:35f.

<sup>183</sup> ノルベルト・エリアス『宮廷社会』、波田節夫・中楚芳之・吉田正勝訳、法政大学出版局、1981年。(Norbert Elias: Die höfische Gesellschaft. Darmstadt/Neuwied 1969.)

<sup>184</sup> 第5章第3節、第4節参照。

<sup>185</sup> 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.

ク的体系に裏打ちされたこの劇場的な世界観は、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」<sup>186</sup>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。

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だろうか。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」と言ってとりあわず、男を焦らしたまま話はぷつりと終わる。<sup>187</sup>

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見える。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」<sup>188</sup>にあると評した人があるが、気の利いた定義であるとともにまた、ヴァルザーの扱いにくさと中途半端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。この上、何をことさらに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クシモロンは、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なり、結びはくり返し先送りされる。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、内側の物語の信憑性は、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「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もなく世界を巡り、「作りもの」の散文を紡ぐ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。そして人の子の一人が、彼のもとへと走ってきて、嘆きをうったえようとすると、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

<sup>186</sup> Ibid. S.278.

<sup>187</sup> SW13:76ff.

<sup>188</sup> Bernhard Böschstein: Theatralische Miniaturen. Zur frühen Prosa Robert Walsers. In: Probleme der Moderne, a.a.O., S.78.

る。だれでもよい、一人の子供が命を全うしたのなら、その子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」<sup>189</sup>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」<sup>190</sup>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」なのだとおのれを定義している。<sup>191</sup> 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。

---

<sup>189</sup> SW17:483.

<sup>190</sup> SW19:185.

<sup>191</sup> SW18:106.

## 第4章 通俗小説とメルヘンの再話

### 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>192</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>193</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、餌をついばみつえ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.

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辭にすぎないだろう。それどころか、こうした珍しくもない修辭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たければ、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。

<sup>192</sup> Peter Utz: *Tanz auf den Rändern*. Robert Walsers »Jetztzeitstil«. Frankfurt a.M. 1998. S.15.

<sup>193</sup> SW16:201.

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にも、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ことは、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、この引用部分に見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きたヴァルザーは、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。

二次性の文学と呼ぶべき彼の作品性の一つの例がここにある。ヴァルザーは、「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>194</sup>によれば、ベルリン分離派のパトロン的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)

感傷とキツチ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にも、ヴァルザーは自

<sup>194</sup> Carl Seelig: Wanderungen mit Robert Walser. Frankfurt a.M. 1977. S.57f.

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。

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、良くも悪くも、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。しかもその人物たちが語る科白のなかで、さらに対照化する文体を繰り広げる。「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>195</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.)

<sup>195</sup> SW16:428.(Anmerkungen vom Herausgeber)

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>196</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

私はい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>197</sup>そして、彼自身があちこちの散文で告白するように、「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、なにか劇軽で冗談のきいた、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>198</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>199</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サンチーム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

<sup>196</sup> SW20:429f.

<sup>197</sup> Br:240. (An Therese Breitbach, Mitte Oktober 1925)

<sup>198</sup> SW18:75f.

<sup>199</sup> SW19:451. (Nachwort des Herausgebers)

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。つまり、堅実な「弁護士」の家庭に、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、実に通俗的かつ紋切りの内容に基づいて、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も言及することで、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ている。<sup>200</sup>

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対立が素材となり、自ら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>201</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、また同時に通俗的な雰囲気を出している。さらに、男の毘にかかるのは、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」であるという言い方も、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、貧しい芸術家である若者の恋が、娘の両親の反対にあう、というのも両親は娘を上流階級の家庭に嫁がせたいのである。そこへ、金回りのよい一人の高級遊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ってしまう、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女は、罪を非難するどころか、若者と熱い口づけを交わすまでに接近する。しかし芸術家は娘を忘れることができない。隠された心中をこの遊女に打ち明けると、女はあきらめて二人の結婚を認める。そしてその後、自分を崇拜する、よりもよって娘の伯父である男と結婚する。この伯父は裕福であり、要は、自分の姪である娘の結婚を実現する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り、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、安定を求める市民的家庭の望みは、彼らとは異質な世界に属する高級売春婦から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』において、対照性の図式が行き着いた二

<sup>200</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まつわ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『パリ征服』(BG1:135f.)がある。

<sup>201</sup> 作者ヴァルザー自身の生涯が、まさにのらくら者の、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ふれない。

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伯父は、「伯父のためらい」をみせたという同語反復的な表現、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、無理な造語を交えて意図的に堅苦しくした官庁的文体や、「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などがみえる。<sup>202</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説において、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想定される、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・クルツ＝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>203</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たりにしている。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する。このような状況のなかでは、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>204</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合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

<sup>202</sup> SW20:316ff.

<sup>203</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。

<sup>204</sup> *Ibid.*S.31. Vgl. auch SW20:448.(Nachwort des Herausgebers)

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。これはすでに第3章で論じた、絵画描写のエクブラシスとしての性格に関わってくる。ヴァルザーの散文の根本的な演劇性については、最終章で論じることになるだろう。

三角関係の図式を典型的に示す作品は、1932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。定職をもたぬ「のらくら者」、つまり素行不良ではあるが、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言えば「優越」した方に、否応もなく惹かれており、実直な男をついに拒み続ける。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、辺りをうろついていた。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」というキツチュな一節や、不良男の脳裏をかけめぐる思いは、「彼の召使であったり、主人であったり」し、「ある時は彼を解き放ち、またある時は屈服隷属させた」、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の言葉としてもっている。<sup>205</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>206</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。

<sup>205</sup> Z.B. SW20:366, 373 und 379.

<sup>206</sup> SW20:395.

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>207</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ものがないのが新聞・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 *Tüpfi* 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、「樅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>208</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>209</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>210</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>211</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ろうか。最初はずたずたに引き裂かれ、山のように

<sup>207</sup> Utz, a.a.O., S.475.

<sup>208</sup> SW20:342f.

<sup>209</sup> SW20:373ff.

<sup>210</sup> SW17:336ff.

<sup>211</sup> SW20:367.

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なって。  
(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、対照の網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りないもので、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同一内容の重複を起こしている。成立は1925年の7月から8月と推測されており、<sup>212</sup>これは他でもない通俗文学の再話に取り組ん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喻でもある。

そして盗賊とはといえば、物語を盗みにかかっていた(Und der Räuber beraubte 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

<sup>212</sup> SW12:197.(Editorische Notiz vom Herausgeber)

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>213</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。「ひょっとしたらぼくは、詩作も時には行なう俳優」<sup>214</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。まず冒頭の数行は、-chen 音と -lich 音の遊戯的反復によって、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 Hoffnungechen 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、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

<sup>213</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的存在となる画家カール・ヴァルザーは、修行時代に、弟ローベルトの『群盗』への熱狂の様をとらえた水彩画『写生 Nach Natur』(1894)を描いた。拳銃を手にし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、この長篇小説を、ヴァルザーの絵画描写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.)

<sup>214</sup> SW19:292.

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」。

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、その通俗的ないしメルヘン風の空気の中、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 Kontinuerlichkeit」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。

…というのも彼(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。(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、最後によりによ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シュというものが存在するが、他方では、キッシ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「キッシュ」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らしい。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。いわば、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。

一人のテルを生みだすために、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「矛盾に満ちた一つの人格ではないか」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 Beweglichkeitsveranlassunggebens」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られた」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、逸脱にほかならない。

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>215</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ほかならない。

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、他方はといえば、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)

<sup>215</sup> SW20:421.

ヴァルザーの言うとおり、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>216</sup>しかし元のテキストの類似へさかのぼるまでもなく、その両者を再説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。第2章でみた放蕩息子の再説は、これまでみてきた通俗文学やシラー作品の再説の作法と全く同一の地平に属するものである。

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ぐる聖書寓話<sup>217</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>218</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>219</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>220</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>221</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 Representation」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>222</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

<sup>216</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ペ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>217</sup> SW16:223f. (Saul und David (I)), SW16:224ff. (Saul und David (II)), und SW19:107 (Der verlorene Sohn).

<sup>218</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>219</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>220</sup> BG1:111.

<sup>221</sup> Hübner, a.a.O., S.115.

<sup>222</sup> Dieter Roser: Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten. Würzburg 1994. S.118ff.

脱する言語的可能性を示してもいる。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と *der sich in jeder Weise Bändigende, will sagen Entwickelnde*」<sup>223</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>224</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>225</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。

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>226</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>227</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>228</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>229</sup>そもそも、「推理小説、サイ

<sup>223</sup> SW20:420.

<sup>224</sup> SW14:105.

<sup>225</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』の再説のほか、クラナハやティツィアンの絵画のエクブラシスなど、随所にみられる。Vgl. auch SW4:178, SW13:284 und 288.

<sup>226</sup> André Jolles: Einfache Formen. Tübingen 1972.S.240, 243 und 245.

<sup>227</sup> マックス・リュートイ『昔話の本質』、野村 訳、筑摩書房、1994年、195-196頁。

<sup>228</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>229</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。

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>230</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>231</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、元の話を成す対照的構造をなぞり、誇張さえしている。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、メルヘンの再話に残された仕事であるように見える。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見える。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)

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たちかえるべきである。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醸し出す。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>232</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、彼の言葉を待つまでもなく、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>233</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、元のテク

<sup>230</sup> 野村 『グリムの昔話と文学』、筑摩書房、1997年、16頁。

<sup>231</sup> »Wörishöfer« (SW8:28ff.), »Die rote Ledertasche« (SW19:384f.) und »Gespenster« (SW20: 335f.).

<sup>232</sup> Walter Benjamin: Robert Walser. In: K. Kerr (Hg.): Über Robert Walser 1. Frankfurt a.M. 1978. S.129.

<sup>233</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。

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、両極の対立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>234</sup>また『死ぬことについての奇妙な二つのお話』(1904)では、メ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>235</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>236</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、しか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』の再説(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みえる。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。

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？」

<sup>234</sup> SW17:271.

<sup>235</sup> SW3:142ff.

<sup>236</sup> SW19:104f. und 105ff.

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>237</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>238</sup>を素朴になぞりながら、しかしその「充足」の時点と、それに至る相対的な対峙の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」を呼び起こす語りや、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>239</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>240</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>241</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

<sup>237</sup> SW14:53.

<sup>238</sup> Jolles, a.a.O., S.239f.

<sup>239</sup> Utz, a.a.O., S.32 und 36.

<sup>240</sup> Hübner, a.a.O., S.12 und 139.

<sup>241</sup> マックス・リュートイ『昔話の解釈』、野村 訳、筑摩書房、1997年、205頁。

梯子がつかないでいる。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>242</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的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>243</sup>しかし、まさにこうした意味付与の「失敗」<sup>244</sup>のなかにこそ、ヴァルザーの言語的恍惚は訪れる。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>245</sup>ではない。「ナンセンス Unsinn」なまでの、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>246</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、

<sup>242</sup> リューティ、同書、52ならびに54頁。

<sup>243</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。

<sup>244</sup> 新本史斉「20世紀のメルヘンの場所—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>245</sup> Hübner, a.a.O.

<sup>246</sup> Franz Kafka: Brief an Direktor Eisner. In: K. Kerr(Hg.): Über Robert Walser 1. S.76.

それはもう過ぎたことです。父上がいらっしやいます。…」(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>247</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>248</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「来られます 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>249</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>250</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>251</sup>と数値化されたり、「変人A」と「変人B」<sup>252</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つ『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。

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だろう、ただしこの男は、不完全(unkomplett)にとどまったが。

<sup>247</sup> SW14:99 und 110f.

<sup>248</sup> 新本、同論、27頁。

<sup>249</sup> SW7:37.

<sup>250</sup> SW20:212.

<sup>251</sup> SW20:323.

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合った(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>253</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>254</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喩え、「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>255</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>256</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>257</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>258</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>259</sup>と彼は言う。旧約聖書のサウルとダヴィデの物語を再説した散文には、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>260</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『悪党といいなずけ』は、男の暴力的態度にマゾヒスティックな快楽を感じる「いいなずけ」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

<sup>252</sup> SW20:391f.

<sup>253</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>254</sup> 佐藤信夫『レトリック認識』、講談社、1992年、142頁。

<sup>255</sup> SW13:208f.

<sup>256</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>257</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>258</sup> リュティ『昔話 その美学と人間像』、206頁。

<sup>259</sup> SW16:300.

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、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>261</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、語りのなかにも、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。というのも、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、ひよ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)

「笑い飛ばし合う」語り、対照化しつつ結末を先送りするヴァルザーの語りは、新聞・雑誌の雑文

<sup>260</sup> SW16:224.

<sup>261</sup> SW20:404.

書きであった彼が、まさに新聞随筆(フイユトン)という形式に特徴的な文体を模倣したものであるという見解がある。<sup>262</sup>それはすなわち、焦眉のところでは話を先送りする類の文体のことをいっている。ところで新聞という媒体は、ヴァルザーにとって、「劇場の代わりになってくれる」<sup>263</sup>ものであった。様々な記事や広告が、様々な活字のもとに乱舞する新聞の紙面は、まるで演劇の舞台のようだというのである。「読書は、劇場の観客席に座っていることに似ている。人生とは書割が変わっていく舞台であるということにおいて。」<sup>264</sup>とも彼は言う。劇場とはヴァルザーにとって、結末の先送りを可能にする場所、結末を猶予し、相対的過程のなかに人を遊ばせるという根本的な意味をもった場所ではなかったのか。世界を劇場とみる考え方自体は西欧に古くからあるものだが、20世紀の詩人であるヴァルザーにおいてそれはどのように結実しているのだろうか。これまで論じてきた二次的な文学の各例を包括する観点として世界劇場の観念を取り上げ、それがヴァルザーの言語遊戯のための文学的場所としてどのような意味をもっているのかを最後に考察する。

---

<sup>262</sup> Utz, a.a.O., S.351 und 485.

<sup>263</sup> SW8:19.

<sup>264</sup> SW'20:59.

## 第5章 演劇としての二次性

### 1. 演劇的主体

上から月がぶらさがって 部屋のランプのよう  
人生は 舞台に似ている その片端に  
白樺の枝のような 華奢な仕草で登場するは  
キルケ 不運が また幸運が思い出される (SW13:111)

夜の湖上に小舟を浮かべて、詩人は漂っている。底知れない闇のなか、一点の月だけが光を放ち、水面に陰と光との戯れをおこす。闇にじっと身をひそませている自分は、あたかも劇場の客席に座っているような気がする。そして、湖面を見つめながら人生の様々な出来事を思い起こしていると、それらは全て舞台の個々の場面のようにみえてくる。

ヴァルザーの作品はたびたび散歩者を登場させ、彼の歩みと視線のままに展開していく。その散歩者は、極めて演劇的な人物である。彼が通り過ぎ、立ち寄る場所は、観客である彼の前に広がる一つの舞台、彼を包み込む劇場として現われる。美しい森と湖をもつスイスの自然の風景や、庭園、城だけでなく、街の通りの雑踏、年の市、祭り、食堂やビアホールなどから、部屋、オフィス、学校、果ては軍隊、監獄、法廷に至るまで、様々な場所が散歩者を観客として迎えている。もちろんそこには、文字通りの劇場や画廊、サーカスやキャバレーを欠かすことはできない。<sup>265</sup>

世界の個々の場面を一連の舞台としてみる、この「日常の演劇の Alltagsschauspieles」<sup>266</sup>なかで、自然はあたかも「劇場のよう wie ein Theater」に感じられる。「自然の演劇 das Naturschauspiel」を楽しむ散歩者<sup>267</sup>はまた、街の通りを歩き、雑踏に身をまかせながらこう言っている。

陽気な小さな子供のように、人々は歩いていた。そして世界は、平穏な会話と戯れに満ちあふれた一つの部屋 (eine Stube voll friedlicher Gespräche und Spiele) のようだった。  
(SW16:37)

「子供」の比喻は、劇場的世界における存在性の表現として非常に重要な意味をもっている。それを知ってのことかどうか、トーマス・マンがヴァルザーを「いずれにせよ極めて賢い子供」と呼んだところ、それを未熟という意味に解したヴァルザーは、かなり機嫌を損ねてしまったことがある。<sup>268</sup>「子供」とは人生を演じる俳優の謂である。彼は大人／成熟／完結の地平から遠ざけられた、終わりなき永遠の途上に立つ人物の比喻である。そしてこの世界という閉じられた空間は、「子供」たち

<sup>265</sup> 例えば、SW9:96(自然)、SW7:43(庭園)、SW13:204(城)、SW5:21(街の通り)、SW1:41(年の市)、SW10:65(祭り)、SW3:42(食堂)、SW3:67(ビアホール)、SW9:145(部屋)、SW1:60(オフィス)、SW1:47(学校)、SW14:157(軍隊)、SW10:204(監獄)、SW19:42(法廷)、SW3:62(劇場)、SW19:23(画廊)、SW5:69(サーカス)、SW10:200(キャバレー)などの箇所を参照。

<sup>266</sup> SW19:377.

<sup>267</sup> SW5:19 und SW13:101.

<sup>268</sup> Br:240.(An Therese Breitbach, Mitte Oktober 1925)

の繰り広げる「戯れ」としての演劇に満たされている。「父」<sup>269</sup>なる演劇監督はそれをどこかで眺めているのだろう。この世界劇場に、ヴァルザーは観客としてだけでなく、俳優としても登場する。古今の絵画を一種の台本として彼が演じた言語的「戯れ」についてはすでに論じた。<sup>270</sup>

劇場としての通りにおいて散歩者は、いみじくも言うべきか、下世話にもと言うべきか、「女優」や「オペラ歌手」と思しき人物に出会い、文字通りの劇場的な存在である彼女たちに向けて実に慇懃な讃辞をおくっている。<sup>271</sup>しかしそれ以前に、通りを行く市井の人々を描いている、ヴァルザーの筆致そのものがすでに、舞台を見る観客の視点をとっている。ベルリン時代の散文『フリードリヒ通り』(1909)には次のような一節がある。

すべての動き(Bewegung)に意味がある。ここでは、すべての調子に実際的な理由がある。そしてすべての微笑み、すべての仕草(Geste)、すべての言葉から、奇妙にも優雅な落ち着きと正確さが、互いを肯定する輝きを放っている。[...]肯定を拒む気持ち、嫌悪する暇、気乗りしない権利など、誰にもないようにみえる(scheint)。なぜとってここでは—これはとても素晴らしいことなのだけれど—前進を促す軽快な作法(Manier)に、いわばきっちり義務を負っている(verpflichtet)とすべてのひとが感じているからだ。すべての乞食、すべてのならず者、悪漢等々がここでは同胞であり、[...]。ああ、ここは、卑しい者、小さき者、いや、とことんまで小さき者(der Kleinen, nein, der ganz Kleinen)、ある時ある場所であつて辱めを受けた者たちの故郷なのだ、[...] (SW3:77f.)

ヴァルザーは人の「仕草」や「作法」をたびたび取り上げた。これを外から眺める観客としての視座は、「ようにみえる」という動詞に現われており、この動詞はまたヴァルザーが実にしばしば用いるものである。演劇評的な散文においては勿論のこと、召使の養成学校を舞台とした小説『ヤーコプ・フォン・グンテン』から、一見したところ素朴な自然描写にすぎないような散文小品に至るまで、ほとんど全ての場面で、ヴァルザーは人や物の素振りをことさらに取り上げる。この路上においても、人の流れという一つの演劇のもとに全ての人が「義務」を感じて、「仕草」と「作法」を合わせている。この「義務」はどこに由来するものなのか。それに従う「小さき者」という表現は、先の「子供」という言葉と呼応して、演劇的な磁場に生きる独特な主体性を暗示している。第1章で取り上げた散文小品『通り(I)』を思いおこしてみれば、同じく通りを行く散歩者がいた。社会的・文学的なクリシェや人々の仕草を描くことで、何気ない日常性を漂わせながら、しかし寓話的な語りのもとに全体を繋ぎとめ、言説の折り重なりそのものを浮かび上がらせていた。通りとは、そうした言説や仕草を眺める舞台であった。<sup>272</sup>

日常の舞台を眺める散歩者は、通常の意味での観察者が維持するいわゆる客観的隔たりをもたない。観察者と観察される対象との距離は常に変動し、それどころか両者の関係は頻繁に入れかわる。第1章で取り上げた散文の散歩者は、街路の情景を観察するなかで突然、御者の鋭い視線に晒されてたじろいでいる。<sup>273</sup>またベルリンのピアホール「アッシンガー」の情景は、互いの仕草

<sup>269</sup> SW3:148.

<sup>270</sup> 第3章第5節参照。

<sup>271</sup> SW5:22ff.und 33ff.

<sup>272</sup> 第1章第4節参照。

<sup>273</sup> SW16:54.

を互いに観察し合う、反映の場としての演劇的世界を典型的に示している。「食べている人々が、同様に口を動かすのにいそがしい他の人々を観察している。ある人が口にほうばってまさに一杯になってしまうと、同時にその目は、口に押し込むのにいそがしい他の人をじっと見つめている。」<sup>274</sup>このピアホールの雑踏のなかで同じく食事をとる散歩者も、このような情景の観察者であると同時にまた、自分の食事の仕草を他人の視線に不可避免的に晒している。したがって彼の仕草もまた極めて演劇的になり、ウェイトレスへの呼びかけ、スプーンの使い方、「パンのベッドと、そのうえに眠る鯛」<sup>275</sup>を口へはこぶ過程などが、ほとんど儀式性さえ漂わせるリズムのなかで語られる。しかもこの格式ばった仕草の展開する場所が、大衆食堂という実に日常的な場所であることが滑稽でもある。

散歩者は、食の行為においてだけでなく、あらゆる場面で演劇的である。通りで出会った女性を勝手に「女優」と決め込み、その彼女に向けて語りかける称赞の言葉は、舞台役者の荘重な調子そのものである。また散歩者は、歩くという行為そのものにおいて俳優になる。見られている存在であることを、ヴァルザーの語りには常に意識化する。仕草を評価する次の形容詞の数々は、全てヴァルザーの作品に頻出するものばかりである。

かくして彼は、大層ゆっくりした調子で進んでいった。過度の性急さを友とはしていなかったのである。急というものを彼は好まなかった。嵐のように急いでも、汗をかくぐらいが関の山だろう。何のためにもならないと思った。そして、慎重に、入念に、作法にかなない、均斉をとって (*bedächtig, sorgfältig, artig und mäßig*) 前進した。彼の歩みは、節度をもち、十分な均衡を備え (*gemessen und wohlabgewogen*)、その速度には一見に値する心地よさ (*eine sehenswerte Behaglichkeit*) があった。(SW4:76)

ところで、この俳優的な散歩者を取りまく演劇舞台としての世界は、すでにみた都市の街路やピアホールのほか、年の市の情景においてもまた彼を迎えている。ありとあらゆる品物が混在しごったがえす舞台には、羅列とコントラストの文体がよく合う。ヴァルザーの思う「日常」の表現のために、コントラストの文体が求められたことはすでに述べた。<sup>276</sup>この二つの修辞法は、劇場としての「日常」をパノラマ的に眺めようとする観客の視線に由来している。そして特に年の市の描写は、その全体を観察し尽くそうとする言葉の奔流のなかに、活動的な世界の生命力を表しつつ、同時に、事物の羅列の果てにいつしか、虚無と死の側面を露わにし始める。

最初期の著作である『フリッツ・コッハーの作文集』に収められた散文小品「年の市」は、ヴァルザーの演劇的世界観をすでに成熟した形で示している。「年の市の利益は大きい。その愉しみは、それよりもっと大きいといっている」という出だしで始まるこの文章は、農民や商人、芸人が集い、様々な品物を売り買いする様子を生き生きと描写している。しかしこの賑やかな生の演劇の果てに言及されるのは、入籠のように挿入され、この世界劇全体を象徴する「人形劇 *das Kasperli-Theater*」の舞台である。そこには「死神」が登場し、「将軍や医者や女家庭教師や兵隊や政治家や大臣」を容赦なく処刑していく。これまでの生の表現としての羅列が、ここで死刑者の羅列に変わる。そしてこの舞台の終わりにカスパールが現われ、「作法よろしく *artig*」お辞儀し、続く別の演

<sup>274</sup> SW3:69.

<sup>275</sup> *Ibid.*

<sup>276</sup> 第4章第1節参照。

劇への案内をする。演劇は、途切れることなく連なっている。

物の羅列が世のはかなさの表現となる例は最初期のこの作品に限らない。亡くなったある婦人の遺品を列挙する場合<sup>277</sup>は勿論のこと、散歩者が、宿屋の室内や庭園に奇妙な品々を見つける散文もその一例である。「洞窟 Grotten」に飼われた「金魚」、「装飾時計」、肖像画や戦争画、バロック庭園の門口、教会のステンドグラスなど、こうしたいわば人工的な事物の羅列が、散歩者の行く牧歌的な自然風景のなかに挿入されている。そして次の場面では、この人工と自然との両極性をまとめて受け取るように、あるいは、その両者の差異そのものを打ち消してしまうかのように、「草木」に蔽われた「墓石」が、事物の列挙の締めくくりとして現れる。<sup>278</sup>

もちろん、年の市の比喻や事物の列挙をもって世の虚無の表現とするのは、決してヴァルザーの独創ではない。少なくともこれは、ヴァルザーと同じく極めて演劇的な性格をもっていた時代、すなわち17世紀の西欧文学においてすでに数多く見られる。<sup>279</sup>例えばグリュフィウスの抒情詩に、「至高の方がわれらを 世界という市場から／葡萄の園へ呼ばれる」<sup>280</sup>という詩句がある。市場とは、彼岸へと救済されるべき人間にとって仮の宿である此岸世界の比喻である。また、この世の雑踏を一覧に供するための文学的トポスとしては、「愚者のレビュー Narrenrevue」<sup>281</sup>というものが存在し、眼前の事物を愚直なまでに羅列していく文体をとった。そこにパノラマ的に提示される世界は、おのれの虚しい姿を否応もなく露呈する。世界劇場的な文学の諷刺的な型がここにある。

一般に世界劇場の文学といえ、カルデロンにおけるような、神の救済を最終的な到達点とする類のものが思い浮べられ、近代の一般的思考からすれば旧時代のものとして整理されやすい。しかし実際には、「神中心的」な世界劇場観の一方で、セルヴァンテスに代表されるもう一つの「人間学的」、「内在的—描写的」<sup>282</sup>な方向性が存在した。「愚者のレビュー」による諷刺的文学は、ここに属するものである。また、神中心的なタイプにさえ、決して神的救済は自明の結末として与えられたわけではなく、むしろその不在をこそ表現せざるをえなくなっている例が少なくない。<sup>283</sup>この「神中心的」と「人間学的」の両極における振幅は、世界を一つの劇場として解釈しようとする立場の豊かさそのものであり、そもそもプラトンにまでさかのぼるこのモデルが、20世紀の初頭においてなお、ホーフマンスタールにおいて結実していることは周知の通りである。<sup>284</sup>

とすれば、ホーフマンスタールがカルデロンから大きな影響を受けたように、ヴァルザーはもう一

<sup>277</sup> SW6:103.

<sup>278</sup> SW7:198ff.

<sup>279</sup> Wilfried Barner: Barockrhetorik. Tübingen 1970. S.111 und 117. — Manfred Windfuhr: Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1966. S.184ff.

<sup>280</sup> Andreas Gryphius: Auff den Sontag deß Himlischen Weingärttners/oder Septuagesimae Matth.20. In: ders.: Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. Hg.v. Marian Szyrocki und Hugh Powell. Bd. I.: Sonette. Hg.v. Marian Szyrocki. Tübingen 1963. S.196.

<sup>281</sup> Barner, a.a.O., S.113ff.

<sup>282</sup> Ibid.S.92 und 97.

<sup>283</sup> Ibid. S.105f.

<sup>284</sup> 17世紀に代表される演劇的世界観を、「共同体」の時代の産物として20世紀のヴァルザーから単純に遠ざけてしまう前に、以下に論じるような演劇の主体の枠組において考察することが重要である。主客関係の近代的な通念に拘束され、「振舞い」というものの演劇的意味を考慮しない議論は、西欧のこの伝統がなお維持している意義とこの20世紀の詩人への有効性を看過している。Vgl. Klaus-Peter Phillipi: Robert Walser »Jakob von Gunten«. In: Manfred Brauneck(Hg.): Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert. Bd.1. Bamberg 1976. S.116-134. また、新本史奇「小説から落伍するイロニー II —ローベルト・ヴァルザーの『盗賊』論」、東京大学教養学部外国語科編『外国語科研究紀要』43(1995)所収、76-123頁参照。

つの極を、すなわちセルヴァンテスの「人間学的」な方向性を、この20世紀の初頭において代表するのだろうか。たしかにヴァルザーはこのスペインバロックの作家をかなり意識していた。彼の小説に『ドン・キホーテ』を思わせるところがあるという指摘<sup>285</sup>を俟つまでもなく、この中世騎士物語のパロディ小説は、彼の貴重な愛読書であった。<sup>286</sup> 散文のなかでも再三セルヴァンテスとその作品に言及し<sup>287</sup>、「17世紀の小説の主人公のように」<sup>288</sup>歩いていく人物がいるとヴァルザーが言うとき、念頭にあるのはあのバロック時代の小説であるようにみえる。

ヴァルザーは17世紀の文化に一方ならぬ関心を抱いていた。シェイクスピアについての言及が初期から後期まで一貫して見出だされるほか、特にベルン時代の後期散文にはバロック時代との親密さを推測させる箇所が少なくない。バロック庭園や当時の建築を点景にして<sup>289</sup>、登場人物たちの演劇的な仕草のために格好の舞台を作るほか、エンブレムを思わせる比喩を用いたり<sup>290</sup>、放浪の我が身を「さまよい歩き、ギターをかき鳴らす、あの伝説のクリスチアン・ギュンター」<sup>291</sup>に喩えてみたりする。さらにヴァルザーの自己投影的な人物がふと、「ルイ14世の時代に世に生まれなかったのは残念」<sup>292</sup>だとこぼしてみたり、「歌手、舞踏家、演説家」である想像上の自分を「17世紀の状況に置いて」<sup>293</sup>悦に入る放浪学生が現れたりする。ある散文小品の登場人物は、自らの「もったいぶった *geschraubt*」演劇的口調を次のように弁明している。

もったいぶった話し方をしていると非難しないでいただきたい。いやつまり、非難してもらって勿論かまわないのですが、私の望むまま、バロック風に振舞うこと (*mich so barock zu benehmen*)、自分に合い、自分の都合の良い文体を用いることは、私の考えによるものなのであります。ここにこうして立ってしゃべっているのは、個人的非個人性 (*eine individuelle Individualitätslosigkeit*) とでもみなしていただけますでしょう。

(SW17:431)

「個人的非個人性」という言い方のなかに、17世紀の演劇的性格を的確にとらえたヴァルザーのバロック受容は、表現主義などにおける同時代のイデオロギー的なバロック熱とは全く様相を異にしている。また「もったいぶった」言い方について論じつつ、その発言自体がすでに「もったいぶつ」ているこの文章は、ヴァルザーの演技的・遊戯的特徴を如実に示している。続く18世紀ロココ文化への彼の礼讃についてはすでに第3章で論じたが、それは17世紀の「生氣ある遊びの要素」の延長としてある、さらに繊細化した「様式と流行」、「作法」の時代<sup>294</sup>に向けられた愛着の表現であった。両世紀を「鬘」<sup>295</sup>が結んでいる。ヴァルザーは、17世紀から18世紀にかけての演劇的な

<sup>285</sup> Vgl. SW10:304f.(Nachwort des Herausgebers)

<sup>286</sup> Jochen Greven: Landschaft mit Räubern. Zu Robert Walsers (vermutlich) letztem Prosastück. In: ders.: Figur am Rande, im wechselnden Licht. Frankfurt a.M. 1992. S.82.

<sup>287</sup> Z.B. SW5:227, SW17:167f. und SW20:442.

<sup>288</sup> SW8:82.

<sup>289</sup> Z.B. SW7:43, SW19:62 und 102.

<sup>290</sup> SW11:140 und SW17:483.

<sup>291</sup> SW17:21.

<sup>292</sup> SW15:57.

<sup>293</sup> SW5:208.

<sup>294</sup> ホイジンガ『ホモ・ルーデンス』、高橋英夫訳、中央公論社、1993年、378頁以下参照。(Johan Huizinga: Homo ludens. Hamburg 1956. Erstausgabe: 1938.)

<sup>295</sup> 同書、374頁以下参照。

文化と社会を念頭に置きながら、20世紀初頭における演劇的主体の在り方を模索していた。

演劇的な主体とは、規範としての物語を模倣する主体である。何らかの規範に審査されているという意識から、ついに解かれることのない俳優である。演じる自分自身と、模倣の対象である他者としての物語のあいだに分裂しながら、しかも同時に両者の合一する境を目指している。それはいわゆる近代的な主体／客体の二元論に基づくものではない。主観的かつ恣意的な思い込みとしての仮面にも、いわゆる客体世界に強要された役割にも偏らぬ、むしろ、互いが、互いのなかへ融解し合う、「さまざまな差異性の体系の間の〈映し〉〈移り〉あい」<sup>296</sup>の場として、俳優はおのれを差しだす。それは、「ある〈役柄〉としての述語へといわばみずからを超え出て」<sup>297</sup>いく、ある種自己否定的な、しかし同時にまた自己解放的な運動であるといえる。

自分の失われることを望まぬ者は、決して自分を見出すことはできない。

(SW4:49)

演劇的主体は、生の断片性への根本的な自覚をもっている。最終的に断片にとどまるにちがいない生を、それ故にこそ俳優は、演技において「ひきついで」「完全化」<sup>298</sup>しようと試みる。一個の主体にも、個々の主体を包み込む社会的現実にも真理の中心を置かず、むしろ両者のあいだに揺られ、その揺れの過程そのものに堪えながら、一つの出来事<sup>299</sup>の生起の全体を予感することを求める。演劇において表現されるのは、「言葉そのものではなく、その言葉を語らざるをえない人間の関係」<sup>300</sup>であると言われるとき、それは、出来事の結末をむしろ先送りし、それどころか拒否さえして出来事の過程のうえに踏み止まりつつ、その生起の必然性を問い続ける、人間の振舞いの振幅について語っている。

17世紀という演劇的時代においては、宮廷社会を一定の儀式と作法が基礎づけ、修辞学と詩学が文学の案内役となって、その実践としての機会詩が隆盛を極めた。二次性の作家としての20世紀のヴァルザーにおいては、日常の様々な既存のテキストが一種の規範となる。第4章で述べたように、彼はオクシモロンをくり返し用いて物語の結末を先送りしていた。それは、物語の過程の一つ一つの点に立ち止まり、その個々の仕草や情景が物語全体にとって意味すべきものを、できるかぎり汲み尽くそうとする演劇役者的な心性の現われであるのかもしれない。結果的にその作業は極端化し、散文が意味不明の域に接近したことは否めないけれども。

ヴァルザーは、幾度かシェイクスピアに喩えられた。「散文小品のシェイクスピア ein Shakespeare des Prosastückli's」<sup>301</sup>と批評界の重鎮マックス・リュヒナーに形容されたことに対して、自分は「不具のシェイクスピアで mit dem «verkrüppelten Shakespeare»」<sup>302</sup>結構であると述懐している。16世紀から17世紀へ、セルヴァンテスと同じ時代を生きたこの劇作家において、ヴァルザ

<sup>296</sup> 坂部恵『仮面の解釈学』、東京大学出版会、1998年、37頁。

<sup>297</sup> 同書、89頁。

<sup>298</sup> 山崎正和『演技する精神』、中央公論社、1988年、385頁。

<sup>299</sup> 「ドラマ」という言葉の起源は、よく言われるように、「行為されるもの δρόμεινον」という古代ギリシア語にある。行為によって過去の出来事を反復し、それと同一化しようとする神聖な行事であった。ホイジンガ、同書、44頁以下参照。

<sup>300</sup> 山崎正和、同書、34頁。クルツィウスは、「人間存在を世界全体との関係において描出しようとする文学形式」として演劇を定義している。E.R.クルツィウス『ヨーロッパ文学とラテン中世』、205頁参照。

<sup>301</sup> Br:237.(An Max Rychner, September 1925)

<sup>302</sup> SW19:146.

一は演劇的な主体の在り方を探っていた。『ハムレット・エッセイ』という後期散文は、この17世紀の作品を「《モダンな》」<sup>303</sup>作品と呼び、その括弧つきによって当代の流行語を皮肉りつつも、同時に、過去の作品の深遠な「モダン」さをうたっている。ハムレットが語ったというある科白<sup>304</sup>を引用し、そのなかの単語 *reif* を取りだして、対義語 *unreif* との意味の対照性を様々にパラフレーズする典型的な文章は、やがて、生を演劇としてとらえることの意味について言葉をこぼしはじめる。それは、戯曲『ハムレット』のなかで行われている文字通りの劇中劇とは別の、もう一つの劇中劇に言及する箇所である。周囲の策略に対して「気のふれた者」を「演じる *spielen*」ことはできても、「善良な者、赦す者」を「演じる」ことができなかつたハムレットを思いつつ、生の演劇について次のように語る。

自分とともに演技 (*spielen*) を行なわせ、一つの演劇 (*ein Spiel*) を受け入れることによって、ひとは自分の利益にも、そして他の人々の利益にもなる形で演じることができる (*spielt*)。[...] 私に言わせれば、[...] しなやかさをもつ倫理、硬直しておらず、私たちの演技 (*unseren Spielen*)、生の演劇に (*dem Spiel des Lebens*) かない適合しうる倫理の樹立が問題である。ひょっとしたら私はいつの日か演壇に登って、声たかく訴えるかもしれない、演技 (*spielen*) をよろこんで行なう者だけが、真の責任を所有するのだと。  
(SW18:187f.)

「全く演技への欲求をもたなかつた」、「あまりにも真面目にすぎた」オフェーリアは没落していく。その一方でハムレットは、一つの約束事としての演劇を自覚し、演劇としての「責任」を演じているあいだは、「しなやか」に生を堪えていくことができた。一つの筋書きを唯一の現実と信じ、それに押し流されていくオフェーリアとは違って、演劇的主体は、現実と呼ばれているものの本質的な虚構性と断片性を知る。ハムレットは、「彼が取り込まれた劇の構造が、不明確である上に、彼自身の嗜好と相容れないものであるがゆえに、狂人の演技をすることでかろうじて、彼は劇の構造の外側に留まることができる」<sup>305</sup>。もう一つの演劇へと出て行くことによってハムレットがある種の救いを得たことを、ヴァルザーはよく承知していたのである。

『ドン・キホーテ』を「小説の小説」と呼び、さらにフランスのそれにあたるものは『ボヴァリー夫人』であると言ったティボーデにならって、福田恆存は、シェイクスピアの作品を、そのなかでも特に『ハムレット』を「演劇の演劇」という名で呼んでいる。ドン・キホーテは「中世騎士物語の主人公を」

<sup>303</sup> SW18:185.

<sup>304</sup> その科白自体は、実は『ハムレット』でなく『リア王』第5幕第2場にある。ただし類似の表現は、『ハムレット』第5幕第2場にも存在し、『ハムレット・エッセイ』という散文小品の表題の通り、ほぼこちらの文脈において再話されている。当時のドイツでよく読まれた名言集には、『リア王』と『ハムレット』両者の科白が挙げられ、その文体の類似性も注記されている。とすれば、人口に膾炙したこの二つの格言を、ヴァルザーは混同したのかもしれない。いずれにせよ、ヴァルザーの再話が細部の再現には頓着しないことは既にふれた。Vgl. *rororo Zitatenschatz der Weltliteratur*. Begründet von Richard Zozmann, überarbeitet von Dr. Otto A. Kilmeyer. Reinbek bei Hamburg 1984. S.60 und 380. (Unveränderter Nachdruck der unter dem Titel: Zozmann 《Zitatenschatz der Weltliteratur》 Berlin erschienenen 12. Auflage. Die erste Auflage erschien 1910.) Vgl. a. SW18:345. (Anmerkungen vom Herausgeber)

<sup>305</sup> L・エイバル『メタシアター』、高橋康也・大橋洋一訳、朝日出版社、1980年、115頁参照。エイバルの表現では、ハムレットを代表とする「本質的に劇作家＝演出家(ドラマティスト)ないし自称劇作家＝演出家である人物たち」と、オフェーリアを一例とする「本質的に劇中人物＝俳優(アクター)である人物たち」との二つの集団に、登場人物は分類される。(108頁)

模倣し、エンマ・ボヴァリーは「恋愛小説の主人公を」模倣した。

いずれも物語の主人公になりそこねるが、その失敗によって、はじめて「小説のなかでおこなわれた小説の批評」が完成するのだ。／ところで、シェイクスピアの主人公たちは、なにをまねようとしているのか。[……]／もしかれらがなにかをまねているとすれば、人間性のより本質的な在りかたにおいてである。というのは、かれらは「物まね」という人間の本性を演じているのだ。いいかえれば、演劇そのものを演じているのである。それが、「演劇の演劇」ということなのだが、[……]<sup>306</sup>

福田はさらに続けて、セルヴァンテスやスタンダールの小説の主人公以上に、シェイクスピアの主人公が自らの模倣行為を極めて明瞭に意識していることを指摘する。ヴァルザーは奇しくもこの三人の作家に大きな関心を寄せていたが<sup>307</sup>、なかでもシェイクスピアの劇作品は、いわゆる「メタシアター」<sup>308</sup>として、演劇的主体の行う模倣行為について深い省察を促したはずである。

全体の筋書きを意識しつつ演じる一方で、必ずや断片にとどまるほかない、一つの筋書きにおさまるべくもないこの世と向かい合い、そこに筋書きを反映させようとおのれの俳優的身体をさしだす。演技を試みては「失敗」する過程は、まさにヴァルザーの散文小品の、演技から演技へ、再話から再話へ飛び移っては途端に閉じる、あの断片的にして律動的な展開を思い起させる。既存の物語を模倣する演技者として、また、仕草が仕草を呼ぶ演劇的な場の観察者<sup>309</sup>として、20世紀初頭という時代のなかへ紛れ込んだ「子供のシェイクスピア」<sup>310</sup>の顛末を、ヴァルザーは示しているのである。

## 2. 詩人の肖像

レンツ、ヘルダーリン、レーナウは、その生涯の半ばないし晩年において、狂気に陥った後に亡くなっている。クライストは人妻とともに自殺する。ビュヒナーは、革命闘争と学究の日々において突如チフスに襲われ、夭逝する。ブレンターノは、カトリックの信仰に再び身をゆだねたのち世俗から隠遁し、放浪生活の果てに死ぬ。

ヴァルザーは、このようないわば悲劇的な生涯をおくった詩人たちを、一種の文学的肖像として描いている。そのヴァルザー自身がまた、あたかもヘルダーリンの生涯をなぞるかのよう、やがて狂気に陥り、晩年の二十数年を療養所のなかで送っているのだが、それは脇におくでしょう。しかしなぜ悲劇的結末を迎える詩人がことさらに取り上げられるのか。そのような人生航路に対する主

<sup>306</sup> 福田恒存『人間・この劇的なもの』、中央公論社、1995年、70-71頁。

<sup>307</sup> Vgl. SW3:102ff., SW17:166ff. und 399ff. Vgl. auch SW9:351. (Nachwort des Herausgebers) スタンダールについてはいくつかの散文小品が存在するほか、初期小説『タンナー家の兄弟姉妹』には『赤と黒』の痕跡が明らかにある。

<sup>308</sup> エイベル、同書、133-134頁参照。エイベルは、戯曲『ハムレット』を「メタシアター」、すなわち「すでに演劇化されているものとしての人生を扱う演劇」(傍点原著者)と呼び、これが、「悲劇の死」のうたわれる近代演劇において重要なメルクマールとなっていることを強調する。

<sup>309</sup> Vgl. auch SW17:275f.

<sup>310</sup> 第3章第5節参照。

観的な感情移入ないし自己同一化の現われであるのか、それとも、悲劇的な人生というものの自体が「トポス」化し、それを実際に生きることが不可能になったモデルネの時代性を反語的に示すものなのであろうか<sup>311</sup>。

演劇的主体としてのヴァルザーにとって、過去の詩人たちの生涯は、例えばシェイクスピアの『ハムレット』という依拠テキストと同じ地平にあるものである。あるいはシラーの『群盗』や通俗小説、またヴァトーの絵画といった、ヴァルザーの再話の対象である先行テキストと同じ意味をもつものといっていざらう。演劇的主体と向かい合い、それと反映し合う台本として、詩人たちの生涯は存在しているのである。

伝記的事実として過去の詩人たちが実際にどう生きたかということは、ヴァルザーの関心事ではなかった。グリムのメルヘンとの細部の異同がヴァルザーの再説のなかに存在したように、ヴァルザーは典拠としての詩人の生涯と自由に交わり、むしろ一つのモチーフの遊戯的パラフレーズにいそがしい。<sup>312</sup>そして通俗文学やメルヘンの再話を一貫していた撞着語法は、ここにも支配的である。<sup>313</sup>一つの言説そのものとして、つまりそれとして信じられ、口伝えられている物語そのものとして詩人たちの生涯はある。それは否定的な意味においてというより、むしろ社会的かつ言語的な現象そのものとしての「トポス」であり、また「流行」<sup>314</sup>という名で呼んでもかまわないものである。

流行といえ、クライストやビュヒナー、さらにレンツは、表現主義の席卷する時代において新たな脚光を浴びた、まさに人気の作家であった。ヴァルザーは流行という現象に対してたしかに皮肉な書き方をしながらも、決してそれを否定し去ってはいない。むしろ仕草や外貌の一種の模倣／伝染という形式において実に演劇的な現象である「流行」を、滑稽な姿のままに観察している。<sup>315</sup>ところが、ある意味で典拠と自由に、いわば俳優的な即興をまじえて語るヴァルザーの演劇的散文は、世を支配するビュヒナー観にたちまちのうちに抵触する。『ある劇作家』と題して文学的肖像を試みた散文は、1927年4月のフランクフルト新聞に掲載され、翌々日の同新聞には早くも抗議

<sup>311</sup> ヴァルザーの不遇の生涯を過去の詩人のそれと直結し、単純な自己同一化の表現とみなしている多くの伝記的解釈はさておくとして、前者に近い立場としては M・ヴァルザー、ベッセンシュタインがある。ただし M・ヴァルザーは、伝記的事実関係から離れた純粋な言語遊戯のための「素材」としての意義を認めているし、ベッセンシュタインは、悲劇の詩人という一種のクリシェを奉ずる教養市民への批判的意図を読み取っている。後者の立場としては、グレーフェン、新本などが挙げられる。新本は、悲劇の「不可能」という時代性を明確に主張し、グレーフェンは、悲劇の詩人という言説が「神話化」していく源の「文学システム」そのものを自己省察した散文として考えている。ただしグレーフェンは、そのシステムに対するヴァルザーの否定的意図のみを主張してはおらず、同時に自らがそのシステムへ絡め取られていく過程を「シュミレーション」しているのだとも言う。さらに、この両者のどちらにも属さぬ第三の立場がある。K・アントノヴィッツによれば、幼年時代からの夢であった役者として、ヴァルザーは悲劇の詩人をただ演じたいだけなのだという。クリシェ化した言説は一種の「コスチューム」であって、ヴァルザーはそれを手軽に身につけることができたのであると。本論の立場は、どちらかと言えばこの一見素朴にすぎる見解に最も近い。悲劇の詩人の物語との不即不離の関係は、演劇的主体においてのみ実現することができる。Vgl. Martin Walser: *Alleinstehender Dichter. Über Robert Walser*. In: K. Kerr(Hg.): *Über Robert Walser 2*. Frankfurt a. M. 1978. S.14-20. Hier S.17. — Bernhard Böschstein: *Zu Robert Walsers Dichterporträts*. In: F.Deuchler/ M. Flury/ U. Otavsky(Hg.): *Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Michael Stettler zum 70. Geburtstag*. Bern 1983. S.286-292. Hier S.286f.und 291f. — 新本史奇「<不幸の詩人>の幸福—ローベルト・ヴァルザーの読むクライスト・ビュヒナー」、『ドイツ文学』91(1993)所収、126—136頁。— Jochen Greven: *Erdichtete Dichter. Ansichten zur Poetik Robert Walsers*. In: ders., 1992. S. 35-63. Hier S.60ff. — Kaja Antonowicz: *Der Mann mit der eisernen Maske—Rollen und Masken in der Kurzprosa von Robert Walser*. In: *Colloquia Germanica*28 (1995). S.55-71. Hier S.59.

<sup>312</sup> SW16:236ff. und SW17:163ff. Vgl. auch SW16:430. (Anmerkungen vom Herausgeber)

<sup>313</sup> SW3:97ff., SW16:236ff., SW17:163ff. und SW19:257ff.

<sup>314</sup> SW19:264 und 268.

<sup>315</sup> *ibid.*

の文章が載る。<sup>316</sup>同時代のビュヒナー像に囚われ、それとの当否ばかりを問題にするこの執筆者は、ヴァルザーの演劇性を理解するべくもない。もちろん、厄介な散文を、まさに厄介な時世のなかに投げ出すヴァルザーの自業自得という観はあるにしても。<sup>317</sup>

ヴァルザーはこの散文のなかで、「あまりにあまりに感情過多で、全くもって不相応な様々の抒情に流れてしまう」<sup>318</sup>作家であるとビュヒナーを形容している。すでに述べたように、ヴァルザーの関心はその主張の当否にあるのではない。彼は、散文小品という言語空間のなかでビュヒナーという言葉と対峙し、時に、ビュヒナーと無関係な自分自身の姿を映し込んでいるのである。こうした一種の即興性は、滑稽な文体と合わせて、舞台の道化を思わせるところがあるが<sup>319</sup>、ヴァルザー自身も、先の抗議文への返答のなかでビュヒナーの卓越性を称賛しつつ、彼はヴァルザーにとって「一種のモデル、手がかり、一つの幻想にすぎない」と言っている。そこに依拠するのは「さしあたり」のことであり、いわばビュヒナーという言葉を楽譜にして「ピアノを弾いている」ようなものだ。<sup>320</sup> 楽器を弾くときに、ある程度の弾き間違いや自己投影は不可避免的である。しかしそれはまた同時に、楽譜なしには立ちゆかないものだ。

「流行」の「早世」の詩人たち、悲劇的な詩人たちは、ヴァルザーにとってその楽譜であった。ではなぜそれをヴァルザーは手に取ったかというと、「とてもロマンチック」だったからだという。他者の人生を、小説か演劇の筋書きのように眺めている。

この文章の対象となった人物は、突如、ある病気のために世を去ったのだが、舞台をこのように去る作法は、もちろんわたしも、とてもロマンチック(hochromantisch)なものと感じる。老年を味わうこと、遅くに死ぬことは、それに対して現実的なのところ(etwas Wirklichkeitliches)がある。(SW19:264)

「現実的」という言葉についてはすでに論じた。<sup>321</sup>それと対照的なものとして置かれた「ロマンチック」という言葉は、もちろん「ロマン派」という副次的な意味も漂わせながら、演じられるべき言説の一つの型を提示している。実のところヴァルザーは、このロマン派あたりの時代、あるいはさかのぼって17世紀から18世紀にかけての演劇的時代を一方とし、それ以後、つまり彼の生きた19世紀から20世紀初頭にかけての時代を他方とする、二つの時代のあいだに大きな隔絶をみている。宮廷儀礼であれ、「放浪」や「狂気」の物語であれ、過去には、そうした規範的な言説を無意識に演じ切る、ある意味で幸福な空間が存在したと彼は考えている。それが今では、演技の作為性を常に意識せざるをえない時代が到来した。例えば天使が悪魔に向かって「君はここしばらく、悪

<sup>316</sup> Vgl. SW19:467.

<sup>317</sup> ヴァルザーと同じく、クライストらの再発見という流行からある種の距離をとりつつも、しかしヴァルザーとは対照的に当時の大ベストセラーとなった H・オイレンベルク(1876-1949)の著書がある。彼のポートレート風の散文集は、軽妙な語り口と啓蒙的意図においてドイツの文化人たちの横顔を簡便にまとめあげ、三年間に十六版を重ねている。ヴァルザーの演劇的かつ逸脱的なポートレートは、それと実に異質な、いわば無内容なものである。それだけにまた、特定のイデオロギーの便乗を受ける危険性は少なかったといえるが、一方のオイレンベルクの著書は、その「人類の教育」という大上段な啓蒙的企てに戦後の東独が目をつけ、オイレンベルク自身によるものかどうかも判然としない前書きとともに再版している。Vgl. Herbert Eulenberg: Schattenbilder. Eine Fibel für Kulturbedürftige in Deutschland. Zweite Auflage. Berlin 1954. (Erste Auflage: 1909)

<sup>318</sup> SW19:261.

<sup>319</sup> イーニッド・ウェルズフォード『道化』、内藤健二訳、晶文社、1979年、11、277、297頁。

<sup>320</sup> SW19:468.

魔らしいことをしていないじゃないか」<sup>322</sup>と諭さなければならないような、善らしい善も、悪らしい悪もみられない中途半端な物語の時世なのである。ビュヒナーの生涯を言語によってなぞり、演じながら、ヴァルザーは悲劇が素朴に可能であった過去へ思いを向ける。

要するにそこが20世紀の詩人としてのヴァルザーの問題性なのだが、その一方で絶対主義ないし貴族的宮廷文化の時代を思わせる主従関係を作品中に取り入れ、<sup>323</sup>ある種の規範のもとで演劇的に生きることの根本的な意味を問い続けている。彼の長篇小説もまたその試みの一つであり、近代のなかで影をうすくしていった演劇的主体がなおそこに跳梁跋扈している。

### 3. 小説『助手』

登場人物の俳優的仕草や、それを取り巻く情景の演劇舞台的な構成は、ヴァルザーの全散文を貫くものである。そこに既存の物語や絵画が、演技的再話のための台本として引用されていく。そのようないささか風変わりな散文のなかで、なおも「その形式と内容とにおいて、小説というものに読者が注ぐある種の慣習的な期待を最もよく満たす」<sup>324</sup>のが、ヴァルザーの比較的初期に書かれた長篇小説『助手』(1908)である。ヴァルザー自身も後年の回想のなかで、「全くもって写実的な小説 ein ganz und gar realistischer Roman」<sup>325</sup>であると呼び、いわゆる客観的な描写によって書かれたかのような印象をうえつける。「そもそも小説というような代物ではなくて、スイスの日常生活からの抜粋にすぎない」<sup>326</sup>という言い方も、同じ類のものである。

しかし、ヴァルザーが「現実」とか「日常」という言葉を用いるとき、そこに特殊なニュアンスが存在することはすでに論じたとおりである。それは「写実」と言う時にも違いはないだろう。言説の織物としての「現実」をなぞる演劇的単位としての人間は、この一見写実的な小説のなかにも満ちあふれており、登場人物間の演劇的、俳優的交渉の果てに訪れる小説の結びには、いわば一種の台本、規範としての、一つの不可思議な「法」<sup>327</sup>の存在が浮かび上がる。

珍奇な発明をなりわいとする事業家トブラーのもとに、一人の助手が雇われる。湖畔の小村というスイスに典型的な舞台のなかで、トブラーの妻と子供たち、助手の前任者やその母、そして村人たちを絡めて展開するこの小説は、しかし一般の小説にみられる出来事の起伏に全く欠けている。発明品の販売契約がうまく進捗せず、次第に経営が悪化して最終的にトブラーは破産。豪華な家をあとに残して、一家は村を出ていかざるをえなくなり、それとともに助手としての主人公の仕事も終了するという内容は、ベルリン分離派において親交のあったモダニズムの画家リーパーマンにとって、「くそ退屈」<sup>328</sup>な読み物であった。

この小説の妙味は、登場人物間の演劇的なやりとりに存在する。助手ヨゼフ・マルティの視点を

<sup>321</sup> 第4章第2節参照。

<sup>322</sup> SW17:478.

<sup>323</sup> Marian Holona: Zur Sozialethik in Robert Walsers Kleinprosa. Mediocritas—oder die Aufhebung des Rollenspiels. In: Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst(Hg.): Robert Walser. Frankfurt a.M. 1991. S.152-166. Hier S.159.

<sup>324</sup> SW10:304.(Nachwort des Herausgebers)

<sup>325</sup> Seelig, a.a.O., S.57.

<sup>326</sup> Br:182. (An Curt Wüest, 14. Dezember 1920.)

<sup>327</sup> SW10:294.

<sup>328</sup> Seelig, a.a.O., S.48.

中心に三人称で語るこの小説は、小説というよりはむしろ、トブラー家ないしトブラーのオフィスを舞台とする<sup>329</sup>、仕草と科白の反映の演劇である。ヨゼフの視点を通じて次第に明るみに出されていくトブラー家の不可解な内情、例えば酒癖のひどさから職を追われた助手の前任者の経緯や、部下である彼とトブラー夫人との謎めいた男女関係、依怙鬩眉と幼児虐待に終始するトブラー一家の子供の扱いなどは、ヴァルザーが後年親しむことになる通俗文学において、まさに「日常的」な言説である。ある意味で実に「くそ退屈」なこの世界を、しかし登場人物たちは、いわば俳優として堪えている。

[…]と口に出して言うことを、トブラー氏は適切であると感じた。([…] fand es Herr Tobler für passend zu sagen) (SW10:10)

そのうえ彼(ヨーゼフ)は、穏やかな口調と仕草を示すことを、今日は適切であると感じた。(Überdies fand er es für passend, gutmütige Töne und Gebärden an den Tag zu legen.) (SW10:62)

小説のなかに、こうした文章の例は数限りがない。<sup>330</sup>これらの表現は、「トブラー氏は言った」、「彼は穏やかであった」と素朴に言って済ませることを明らかに拒否し、一つの行為を、仕草とそれが与えるべき効果とに段階化して語る。この二重性とはすなわち演劇役者の、あるいはそれを脇から眺める演出家の意識性である。このような語りによって、「スイスの日常生活」の「写實的」描写が、いつしか演劇的な舞台に変わる。こうした語彙と文章構造は、もちろんこの小説に限らず、ヴァルザーの作品のここかしこに見られるものであることはすでに述べた。<sup>331</sup>

そしてこの小説には、接続法第一式の科白が実に多い。短い一文から、長々しい、まるで演説のような科白まで、あちこちにそれは散りばめられている。引用符に導かれた、直説法による、文字通りの直接的な語りとは違い、接続法第一式の言述には、小説の語り手の存在を意識化するある種のヴェールがかかる。例えば当時の社会を席卷した共産主義のイデオロギー、クリシェ化した家族観、男女観などを表現する科白が接続法第一式で語られる。<sup>332</sup>語り手による一種のアイロニーがそこには感じとられる。

しかし接続法第一式の語りは、演劇的な構造の基礎ともなっている。役者としての登場人物が、あるいは、この演劇的小説の演出家である語り手が、直説法の場合とは異なるニュアンスを、つまり演技としての虚構性を科白に付与するのである。真意と作為との二面性が、小説の語りとしては、直説法と接続法第一式による間接話法への二重化において表現される。例えば、いくつかの箇所では、つくろい気味に口に出した科白を接続法第一式で間接化する一方、心中の本音を引用符による直説法で提示する。<sup>333</sup>また、他人を陥れるための作為的な科白も接続法第一式で語られ

<sup>329</sup> 小説全体の舞台である湖畔の小村は、「ロココ時代」に由来する瀟洒な家々や美しい庭園に飾られた、「四輪馬車 Kaleschen」の似合う町であるという。演劇的物語を取り巻くにふさわしい、演劇的時代としてのロココの書割がここにある。Vgl. SW10:69ff. 第3章第2節、第3節も参照。

<sup>330</sup> Vgl.a. SW10:11 und 191.

<sup>331</sup> 第3章第5節参照。

<sup>332</sup> SW10:135 und 137f.

<sup>333</sup> Z.B. SW10:8, 29, 91,127 und 157.

る。<sup>334</sup>先に述べた、仕草と効果とに段階化する文体とともに、演劇的な世界の造形に寄与しているものである。

もちろん、それほど単純明解な区別を許さない箇所も多い。小説全体を眺めてみれば、それどころか逆に直説法によって作為的な内容の科白を述べている箇所もたしかに存在する。<sup>335</sup>接続法第一式の意味ありげな使用が狙っているのは、むしろ、語りの二重化によって小説全体に演劇的なヴェールをかけ、字面通りの科白の内容を、真意の定かならぬたゆたいのなかへ投げ出してしまふことにある。どこまでが本意であり、どこからが嘘であるのか。接続法第一式において、延々と科白がうちつづく場合、<sup>336</sup>字面の意味がどんなに心情の吐露を思わせるものであったとしても、そこにはある種の人工性、作為性が漂い、それを語る人物の真意は接続法の霞のなかで見えにくい。まして、直説法と接続法第一式とが交互に短く入り乱れて現れる場合<sup>337</sup>はなおさらである。登場人物の本当の顔は、二つの語りの混在のなかで、水面から浮かび上がったり、また沈んだりといそがしい。

演劇性に裏打ちされたこの種の微妙な対話を主調としながら、しかし時折、接続法第一式によるいささか畏まった文句を導入として、一方の人物による、あたかも演説のような長い科白を導くことがある。<sup>338</sup>そもそも、語り手自らが、こうした科白を「演説」と呼んでいる。<sup>339</sup>直説法による、高揚したこの雄弁は、外観をつくらうぎこちなさとは無縁の恍惚をもって語られ、また同時に、単なる内面の吐露とは次元の異なる修辞性を備えている。このような役者的雄弁はむしろ、処女小説『タンナー家の兄弟姉妹』において随所にみられるものである。一般的な意味における対話はそこになく、沈黙の聞き手を前にして、一方が朗々と語り続ける。作品の魅力は、『助手』と同様に、物語の内容よりも演劇的な語りの素振りそのものに存在している。しかし第二の小説『助手』においては、接続法第一式の多用によって、字面と本意とのあいだに隔たりが設けられ、ヴェールの掛かった語りのために、高揚の頻度と強度が限定されてくる。重心は、語りの高揚そのものから、高揚を生みだすまでの演劇的対峙の過程に移されているのである。

高揚を先送りし、焦らず過程を演出しているこの小説は、そのためにこそ助手という服従的地位、下からの視線を中心にもっている。<sup>340</sup>『ドン・キホーテ』に喩えられたヴァルザーの小説とはまさにこの『助手』であり、主人トブラーにとってのサンチョ・パンサとして、ヨゼフは上位なる規範の拘束に堪えている。その役目は時に、あまりにも卑屈な科白や仕草を彼から要求する。しかし同時に、上位の存在を揶揄し相対化するのもサンチョの役柄である。助手ヨゼフは、上司トブラーやその妻と交わす演技的な語りのせめぎ合いのなかに、しばしば挑発的な言葉を絡めている。それは彼らをたじろがせ、彼らの心を動かすこともあれば、また手厳しい叱責を頂戴する結果にもなる。

小説の全体を通じてヨゼフは、自分と同じく服従的な立場にある、いわば損な役目をもって生まれてきた人物たちに共感を示している。酒癖の悪さから職を追われた前任者、虐待を受けるトブラーの末娘、都市の公園にたむろする失業者や下層の人々、そしてついには、夫の支配者的態度

<sup>334</sup> SW10:192f.

<sup>335</sup> SW10:63.

<sup>336</sup> SW10:65, 82f. 155 und 203.

<sup>337</sup> SW10:154ff., 252f., 257f. und 278f.

<sup>338</sup> Z.B. SW10:171, 174f., 234f., 269f. und 279f.

<sup>339</sup> SW10:171 und 175.

<sup>340</sup> ベルリン時代の作品として残っている三つの小説の棹尾を飾る『ヤーコプ・フォン・グンテン』は、召使養成学校を舞台とし、厳格な校長と女教師のもとで服従の作法を学ぶ人々を描いている。

に苦悩するトブラー夫人に対しても、ヨゼフは自分と同じ境遇を見いだしている。すると彼女の方でもまた、ヨゼフの眼差しに気づいたのか、彼を前にして夫人は、夫に対しての忿懣を露わにし始める。そして自分を屈伏させている一つの得体の知れぬ力、「定め」のようなものについて、堰を切ったように語る。ここは直説法である。

それに、妻であるわたしはまた、あの男の様々なことどもを辛抱し、堪えるべきではないのかしら？[···]不穏な空気と怒りとを漂わせている時には、それこそ少しあの男を回避する術をもっていなくてはならないと思います。あの男を扱う術を、私たちは身につけておくべきなのです。なぜといって、主人たるものは、同時にまたある種の特別な仕方で、逆に人から扱われることを必要としているのですから。[···]もしこの世の定め(die Gesetze)が突然に、この先も、もはやひとを少しつねったり、突き飛ばしたり、傷つけたりしないものになってしまったら、[···]この世界自体、一体どうになってしまうのでしょうか。服従と模倣の恩恵(die Wohltat des Gehorchens und des Nachahmens)に、一日と欠けることなく浴しつづけているのに、まさか、ある日ある晩に目前に現われることを許され(durfte)、誇らしげにそっくり返ることを許され(durfte)、そして「わたしを侮辱しないでください」などと口に出すことを許される(durfte)わけはありませんでした。(SW10:269f.)

この修辭的な演説のなかで、しかし聞き手のヨゼフの存在を忘却したかのように恍惚として彼女が語っている内容は、いわゆる卑屈と服従を自己弁護しようとするものではない。世界は一つの劇場であり、この閉じられた空間のなかでは、ここでの規範である「定め」から逃れることはできない。役者とは劇場のなかの相対的存在であり、彼に「許され」ているのは、規範の命ずるところに「服従」し、それを「模倣」することのみである。しかしこれは同時に、あるがままのこの世界劇場の内部に救い取られていることを意味する。それをこの夫人は、「恩恵」という言葉で呼んでいるのである。助手ヨーゼフならば、次のように言うであろう。

どこかの場所に拘束され、縛られているということは(Das irgendwo Gefesselt- und Gebundensein)、開けた、ドアと窓を全世界に開け放った自由よりも暖かい(wärmer)ものであり、優しい居心地のよさにもっと満ち満ちたものである。自由の明るい部屋の中では、厳しい寒さ、あるいは重苦しい暑さが、しばしばあまりにも早く、ひとに襲いかかるものだけれど。(SW10:128f.)

無色無形の混沌から、生の舞台のなかに自分が形を得て包含されているということ。一般の人間にとって生きていることは当然の所与にすぎ、それ故に世界は、あたかも自力で変更可能なものとして思い込まれやすい。ヴァルザーの演劇的主体にとっては、この劇場に生かされていること自体が大きな謎であり、かつ逃れられぬ拘束である。おのれの存在の根本的な相対性を知る彼は、如何にして「定め」を堪えるか、如何にしてそれを宥めすかすかを第一に考えている。そのような姿勢は、近代的な思考に囚われた者にとっておそらく消極的かつ受動的なものに思われることだろう。しかし、自己を自律的で固定的な単位と考えることを捨て、むしろ世界の「定め」を映し入れる鏡面とすることによって、仮初の限定された自己を超え出ていくという、ある種の積極性もまたそこにはみてとれる。それは個人の成長とか発展というものとは次元の異なる、いわば変身と演技と

しての存在様式である。

ヘッセは、ヴァルザーがすでに療養所に入り、一般世間はおろか文壇からも忘却の彼方に置かれた30年代の後半において、この小説『助手』をなお論評している。「判断すること、あるいはそれ以前に教えを垂れることを、謙虚にそして愛情とともに断念する」ヴァルザーのこの小説には、「人生の全体に向けて、然りを言う姿勢」があると。「なぜなら人生は、激情に駆られずに観察すれば、芝居として美しく素晴らしいものであるから」。<sup>341</sup>ヴァルザー自身はこの人気作家を嫌悪していたようだが、<sup>342</sup>ヘッセの一見素朴すぎる批評には、よく引用されるベンヤミンの気の利いた洞察に無いものが含まれている。つまり世界をあるがままに受け取ることの演劇的な意味である。もう一人の人気作家トーマス・マンが用いた比喩をここで想起すれば、ヴァルザーは「子供」という言葉に、「父」なる規範の劇場に閉じこめられた役者の人間存在という意味を込めていた。「おお、いつまでも青二才のぼくらよ」<sup>343</sup>という結びをもつ未完の戯曲『トーボルト』(1925)は、断片に終わらざるをえない人生の劇をまさにその断片のままに提示している。相対的な此岸世界に、いわゆる主人公の自律的な栄光は不在であり、あてどのない散歩者として、「いつまでも青二才」のまま、さまよい歩いている。

小説のなかで常に支配者の立場にあったトブラーも、最終的にはこうした「子供」の一人にすぎないことが明らかになる。怒り、恐れられる彼も、ついには事業に失敗し、家を出ていかなければならない。「困惑」する夫人や助手と同様に、「怒り」に身をまかす上司トブラーもまた、世界劇場のなかの役者の一人にすぎなかったのである。

困惑したら最後、愚かな振舞いに対してどうすることもできないのであれば、怒りもまた、鼻息を荒げ猛りたつその振舞いに対して、それほど性急に責任を負わされてはなりません。そして、いつも問うことになります。どこにいるのか。そして誰であるのか。

(SW10:270)

先に引用したトブラー夫人の雄弁の続きである。「困惑」する妻や部下たちと「怒り」の夫、恐縮する者たちと怒る者との対照性の磁場が、世界の網目の一つを構成している。主人トブラーもまたそこに絡め取られた存在であって、「定め」から自由ではない。その支配のなかでは、ひとは自分が「どこ」におり「誰」であるのか、しばしわからなくなる。トブラー夫人はその不可解なものについて、これ以上の思考を行うことを憚るように、ここで演説を閉じてしまう。「定め」とは人間世界のみならず、自然界における季節の移り変わり、滅びと再生の反復を含めた世界全体を支配するものだと述べる箇所<sup>344</sup>があるが、やがて季節は冬へ移り行き、その法則に絡め取られていくかのように、破産した一家は村を出ていく。

この演劇にひとは無意識のまま救い取られているならばよい。しかしトブラー夫人の言葉は、個々の存在を意のままに操り、時に蹂躪する大きな力を自覚している。人間の戯れとはその大きな力に支配された仮初の演劇であること、虚構的な作りものであることを、彼女は明瞭に自覚しており、その演劇の依って立つ源を問うて、不安に陥っている。小説の人物たちが去った後に残る

<sup>341</sup> Hermann Hesse: Der Gehülfe. In: K. Kerr(Hg.): Über Robert Walser 1 . S.58-60. Hier S.60.

<sup>342</sup> Vgl. Seelig, a.a.O., S.15.

<sup>343</sup> SW14:239.

<sup>344</sup> SW10:198f.

のは、漠然とした「定め」のみである。それは役者たちによって、意識されてはならぬものなのだろうか。

「盗賊騎士の物語は、残念ながら、この20世紀にはもはや存在しなかった」<sup>345</sup>と語るヴァルザーは、もはや過去への逃避の不可能なところにいる。意識性の進みすぎた20世紀において、もう一度、忘我の演技は、忘我と意識とのあいだに均衡を実現した演技は可能なのだろうか。小説のなかに三度、祝祭の場面がある。8月1日のスイス建国記念日、クリスマス、そして結びに置かれた、新年を祝う湖畔の村祭り<sup>346</sup>であるが、そこには、反目しあっていた全ての人々が集まって調和的な空間を形成している。祝祭とは、一つの儀式として、一定の形式への「服従と模倣」に貫かれたまさに演劇的な空間である。一定の規範に拘束された劇場的捕囚の状況を、トブラー夫人は逆説的に、「恩恵」の名で表現し、ヨーゼフはそれを自由よりも「暖かい」ものと考えていた。祝祭というハレの日は、世界の演劇性とその「恩恵」を再認識し、その幸福に満たされる時である。ヴァルザーは、全体性への単なる懐古趣味からこのような場面を挿入しているのではない。時代はうつれど、演劇的にして断片的、不完全な存在としての人間の条件は、人間の恣意によっては変更不可能である。ヴァルザーはここで、20世紀の演劇空間の可能性を古きもののなかに模索している。

小説のなかの「子供」たちは、祝祭を心から楽しみつつ、しかしそれが「一体何を意味するものやら、いくら不思議に思っても、いくら自問しても、いくら考えてみても足りなかった」<sup>347</sup>そうである。この「子供」もまた演劇的主体としての人間の比喩である。もちろん個々の祝祭は、決して最終的な「意味」を与える救済の場ではない。演劇台本としての「法」のもとに、年中行事として毎年くり返されては、また過ぎ去っていくものにすぎない。しかし、祝祭を演じつつ眺める「子供」たちは、暦のそれぞれの節目に従って実現される演劇的瞬間の、まさに反復のなかでこそ、何らかの「恩恵」を享受することができる。エリアーデの言葉を借りれば、それ自体では無意味な、混沌たる虚構の世界のなかで、「ある事物もしくはある行為が真実なものとなるのは、ただその祖型を模倣するか、それをくり返す限りにおいて」<sup>348</sup>なのである。この種の『『原始的』存在論』に、20世紀のヴァルザーは実のところかなりの親縁性をもっている。ヴァルザーが手本とする演劇的17世紀の作家シェイクスピアの、ハムレットもまた、ある演技の反復を母に求めており、装いも「習慣」になれば、それはやがて本物になってしまうという旨のことを言っている。<sup>349</sup>

ヴァルザーは、めくっても、めくっても、底の現れない言説の重層を、入籠の構造のもとに示していた。それはたしかに、個々の物語が虚構の「作りもの」にすぎぬことを暴露するかもしれない。しかしヴァルザーの意図はそれを踏み越えたところにあった。「作りもの」から「作りもの」へ、入籠の層から層への移行の運動そのものを生きることにより、一つまた一つと物語の新しい層が生まれていく。20世紀の物語は、この反復の運動によってこそ生きのびる。ヴァルザーの物語、すなわち言語遊戯と断片性に貫かれた再話的文学は、言語によるまさに祝祭そのものであった。結末を遙か遠くに見ながら、くり返し語り始める。結びの成就が現在において不可能であっても、というより、それが不可能であるからこそ、反復の運動に身を任せ、この運動の行き着くところを思いながらヴァルザーは、祝祭としての物語を織り合わせていくのである。

<sup>345</sup> SW10:172.

<sup>346</sup> SW10:65ff., 270ff. und 289ff.

<sup>347</sup> SW10:60.

<sup>348</sup> エリアーデ『永遠回帰の神話－祖型と反復－』、堀一郎訳、未来社、1993年、48頁。195頁以下も参照。

<sup>349</sup> シェイクスピア『ハムレット』、市河三喜・松浦嘉一訳、岩波書店、1991年、116頁。(第3幕第4場)

#### 4. 陰／影

「下の地帯でのみ、ぼくは息をされている」<sup>350</sup>とヴァルザーは記している。演劇的主体とは、台本あるいは演劇監督によって支配される側に立つ、服従的な存在である。助手を一例として、ヴァルザーが「下」の身分にある人物をたびたび描いたのは、そこに演劇的な服従性を暗示してのことであった。従って、召使の姿をとり、食事という「魔法の演劇」に臨席するある人物は、単に役者としてその舞台の中心に立っているのではないようである。いわば主役の人々が、食卓に座り美食と歓談に興ずる一方で、召使の彼は、自分の立場を交換する気はないと言う。

なぜなら自分もあの愉しみと幸福に加わってしまうと、その途端に、ぼくが最も高く評価している美しき全眺望(*der schöne Gesamtüberblick*)が、まったく、あるいは少なくとも半ばは失われてしまうにちがいないからだ。眺望を得られるこの在り方においてこそぼくは、自分の価値と、地位と、人生の享受をいつも自覚してきたし、謙譲そのものが僕の姿を通して実現されるとき、それは素晴らしい喜びだった。自分の役柄(*Person*)のために、明々とした光よりは、ぼんやりとした陰(*den dämmernden Schatten*)のほうを好むひとは存在するものでしょう。陰は、その種の人々にとってとても好意的なものに思えるし、それに、まだ生まれる前にぼくたちのために存在した国々(*die schon vor der Geburt für uns existierenden Länder*)へさかのぼろうとする深い心向きのまま、その陰のなかで、最も手厚い世話と最も誠実な保護を受けているという感覚を受け取るのである。いつもぼくは、華美壮麗な光景を観察しては大きな喜びを感じたものだ。ぼく自身はしかし、むかしから、謙譲に貫かれた安らかな後景(*Hintergrund*)に引っ込んでいることを望んできた。そこから、明々とした輝きのなかへ、朗らかなまなざしで見入り、見上げることができるように。

(SW5:248)

召使という「下」の役柄を担う彼は、生の演劇の規範に従うだけでなく、その劇を外から観客のように眺めている。「上」としての食卓に陣取って、結末へと進む物語の本流に呑み込まれてしまうのではなく、そこから距離を取り、いわば斜交から観察することで、劇が他ならぬ劇であるということ、つまり「作られた」ものであることを常に意識しておくのである。なぜなら人生という劇は、この召使の言うように、「光」と「陰」との補完的關係によってこそ成立している。現実、主体、客観、正常、正統、その他いろいろな言葉で呼ばれる「光」としての支配的言説は、「陰」を排除することにおいてのみ存在しうる。「まだ生まれる前にぼくたちのために存在した国々」とは、「光」と「陰」の分節が起こる以前の混沌であり、そしておそらくは死後にまた帰っていく「眠り」<sup>351</sup>の場所である。しかしこの閉ざされた相対的演劇空間に存在してしまっただけで、対照性、つまり何ものかであることとそうでないこととの対照性の磁場から逃れることはできないのである。ヴァルザーの数少ない理解者であったフランツ・ブライには、「深みとは、光のとどく場所までのことである」<sup>352</sup>という言葉がある。根本的な相対性を彼は同じく自覚していただろう。

<sup>350</sup> SW11:145.

<sup>351</sup> SW11:58.

<sup>352</sup> Franz Blei: *Zeitgenössische Bildnisse*. In: ders.: *Schriften in Auswahl*. Hg.v. A.P. Gütersloh. München 1960. S.310.

物語の本流に没入することが極めて危険になるのは、その物語が虚構にすぎず自己はその虚構を演ずる一単位にすぎないということを忘れた時代においてである。認識する主体や客観的社会的現実といわれるものに支配的な「光」の言説の根拠が置かれ、その人工性がつゆ思われぬ時代には、バーナード・ショウや自然主義演劇が隆盛するだろう。<sup>353</sup>もはや生は、一つの遊戯空間として「軽やかに」振舞える場所ではなくなり、「何か習作的なもの、注意深く手探りするもの」になった。<sup>354</sup>盲目的に真理と信じ込んだものに従って、全体の首尾一貫性と合理性が強いられる。それがそもそも果たせぬ仕事であることを知る演劇の人間には、実に重苦しい場所になってしまったのである。

召使が求める「美しき全眺望」は、その種の全体性とは別のものである。ヴァルザーのさりげない表現で言えば、眼前に展開する光景のただ「美しく脇に schön beiseit」<sup>355</sup>在り、役者たちの演技とともに移ろっていく舞台を、一義化しえないその変容の姿のままに受け取る。ヴァルザーは「現実」というものを決して単数形において考えず、むしろ、補完し合い侵食し合う「光」と「陰」との関係において、「現実」と「非現実」の移り行きにこそ視線を向けていた。「作る schaffen」べきものとしての「現実」は、あたかも職人の手になるように、実に「手がこんでいる raffiniert」という。<sup>356</sup>

ヘルマン「影が (eines Schattens) 大きくなることくらい、繊細なものがあるだろうか」  
(SW14:8)

現実と非現実との境は絶えず揺れ動く。いま生の舞台の上で展開する出来事は、次の瞬間にはすでに消滅する仮のものである。ヴァルザーは、自然風景やビアホール、年の市など、本章の冒頭に挙げたような様々な劇場を描きながら、それが単なる書割、作られた舞台装飾にすぎないことを必ず暗示している。悲しみの情景に合わせて雨が降るという出来すぎた小説の場面<sup>357</sup>は、決して単なるキツチュと誤解してはならない。『疾風怒濤時代の悲劇に由来する一悲劇への注釈』と題する小戯曲では、中世の城を舞台に展開するゴシック小説的な物語のなかへ、突如「詩人ローベルト」<sup>358</sup>が自動車で登場し、自ら困惑してしまっている。また、ヴァルザーは劇場の火災の情景をしばしば描いているが、それは劇場としての世界そのものの黙示録的な終末を一方で暗示しつつ、しかしあたかも芝居小屋の見世物のようにあっさり描かれ、何らの悲惨さも悲劇性も匂わせていない。<sup>359</sup>さらに、ある劇場では、パラバシスしながら、舞台の女優が客席にいる「ぼく」に素顔で話しかけ、芝居のあとの密会ならぬ密会に誘う。<sup>360</sup>

17世紀のスペイン人ならば「デセンガーニョ」と呼んだはずの、こうした幻想性の暴露と幻滅の作法は、同時代における物語の自己充足性に対してヴァルザーが強い懐疑を抱いていたことに由来する。独自の散文小品を開拓したのは、「広範な叙事的連関にわたしはいわば苛立ちをはじめて

<sup>353</sup>ショウの演劇の教条性と社会批判的意図に、ヴァルザーは懐疑的であった。Vgl. SW13:133 und Br:262.(An Frieda Mermet, 27 Januar 1926)

<sup>354</sup> SW20:426.

<sup>355</sup> SW4:85 und SW13:22.

<sup>356</sup> SW17:386.「造形者としての神」のトポスとヴァルザーによる職人仕事の比喩をここで想起することができる。第3章第4節参照。

<sup>357</sup> SW9:180.

<sup>358</sup> SW17:408.

<sup>359</sup> SW1:12ff. und SW2:43ff.

<sup>360</sup> SW18:22f.

いたから」<sup>361</sup>だと語るヴァルザーは、さらに、「作られた」ものとしての自己の出自を忘れ、「世直作家」を己惚れる当代の教訓的作家たちに、大きな嫌悪を抱いていたと伝えられる。<sup>362</sup>生の根本的な断片性と相対性を知る演劇的人間は、近代市民社会の文学形式としての長篇小説も、短く統一された言説である短篇小説も、ついに自家薬籠中のものとする事はなかった。<sup>363</sup>「陰」と「影」への配慮のない近代の言説の首尾一貫性は、彼にとって堪えがたいものだったのである。

ヴァルザーの小戯曲『アルプスの青年』<sup>364</sup>は、近代人の幻想に滑稽な荒療治を試みている。アルプスの尾根と思しき場所を、青年は意気揚々と歩いていく。「力強く、勇気がわき、健康そのもの stark, mutig, gesund」の気分であると、列挙する形容詞も「光」の側を代表して威勢がよいのだが、不注意から崖を踏み外し、奈落の底へ落ちてしまう。

狭い谷間で気絶から目を覚ます。この奈落の底で彼は、いつしか服従に甘んずる演劇的存在に変貌している。周囲の風景も舞台の書割風になっている。彼を取り囲む岩壁は「食い入るような戒めの言葉」を話し、厳しい表情を見せているが、しかしそのなかに閉じこめられた自分は、言いようのない安らぎを感じる。独身であるのに、「妻は心配しているだろう」と一人芝居を始めると、やがて心地よい「音楽的な気息さ」のなかで眠りに落ちる。

しばらくの後に救出され担架で村に運ばれた彼を、母が迎える。しかし一般に言う正常さの範疇から脱落してしまった演劇者の彼は、気がふれたように、今回の出来事を次々と既存の先行テキストに喩えはじめる。このたびの事件において自分はあたかも、イブセンの『幽霊』を演じた有名俳優「アレクサンダー・モワシのよう」、「ゴンチャロフの小説」、「ディケンズの山岳小説」のようではなかったかと。そして終わりに、あの閉じられた空間で味わった孤独感と、宿命の甘受の念を思い起し、「あの病んだ(kranken)、魂の偉大としての状況」<sup>365</sup>をなつかしがっている。そして母は、正常とはとても思われぬ息子を目の前にして、たしかに動揺はしながらも、しかし彼に「羨望の眼差し」を注いでいる。

二次性の作家としてのヴァルザーは、先行テキストの引用を非常に頻繁に、しかも遊戯的にコラージュしながら行っている。それは19世紀末から20世紀にかけての時代に向けた一種の教養市民批判として解釈されたり、あるいは近代の自律的な作者観への疑念の表現、そしてポストモデルネの先駆けであるという批評を受けたりする。<sup>366</sup>本論はむしろ、現実と考えられているものの非

<sup>361</sup> SW20:429.

<sup>362</sup> Seelig, a.a.O., S.97.

<sup>363</sup> ヴァルザーの散文は、長篇小説だけでなく短篇小説からも明確に距離を取っている。後者にも目配りをした上で彼の散文の異質性を論じるのでなければ、長篇小説という「市民的」形式へのルサンチマンとそこからの「落伍」ばかりを一面的に強調することに終始してしまう。散文小品の集積としてのヴァルザーの長篇小説は、長篇小説を書こうとして果たさなかつただけでなく、短くまとまったものを書こうとして果たさず、断片が終わりなく積み重なってできたものでもある。例えば、起伏に満ちたいわゆる劇的な生の台本は「チェーホフやモーパッサンの」時代のものであり、それを失った今日に一体「誰がなおも手に汗握る、興味をそそる生き方、愛し方を」しているのかとヴァルザーは問うている。このように、長篇小説の個々の細胞としての散文小品には、短篇小説の完結性への省察も刻み込まれている。Vgl. SW17:395, SW20: 425f. und 427. 新本「小説から落伍するイロニー II – ローベルト・ヴァルザーの『盗賊』論 –」も参照。

<sup>364</sup> SW17:427ff.

<sup>365</sup> 明らかに冒頭の「健康そのもの gesund」という形容詞と対照をなし、「陰」と「下」としての谷間を表現している。そしてその上で、正常／非正常という月並みな二元論的言説を擲擲するところもあるだろう。

<sup>366</sup> Vgl. z.B. Böschstein: Zu Robert Walsers Dichterporträts. S.286f. und 291f. – Agnès Cardinal: Widerspruch und kulturelle Paradoxien. In: Hinz/Horst(Hg.): Robert Walser. S.77 und 84. – Daniela Mohr: Das nomadische Subjekt: Ich-Entgrenzung in der Prosa Robert Walsers. Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1994. S.241ff. und 295.

現実性を、すなわち舞台的な虚構性を忘却した時代において、それを再び思い起こそうとする試みとしてヴァルザーを解釈している。演劇的存在と化し、狂ったように先行テキストを引用する息子を、母は「羨望」している。それは決して、息子がいわゆる小説のような出来事を体験したからではあるまい。「下」へ墜落した息子は、今や世界の「光」と「陰」の双方を、召使の視点から、下から観察することができる。物語は、その根底において虚構にすぎないという「陰」を知り、その覚醒において再び、「光」と「陰」の折り重なる言説世界のなかへひとと戯れ入ることができるからである。

オクシモロンを好むヴァルザーの文体は、「陰」という「忘られた彼方 *vergessene Weiten*」<sup>367</sup>への、神経質すぎるほどの配慮から生まれている。「陰」を求めてのこの言語的運動を極端化したことで、彼の散文はしばしば意味不明なものになってしまった。しかしそのナンセンスにおいてこそヴァルザーの言語は、高みに留まろうとして偽りの幻想を抱き、かといって深淵に堪える覚悟をもたない実に中途半端な「中間物 *Das Zwischending*」<sup>368</sup>である人間存在を、「上」と「下」との相互反映という演劇的運動のなかに投げ出すのである。<sup>369</sup>

## 5. 喝采のなかへ

あちこちを経巡ってきた散歩者の最後の目的地は、宵に幕を開く劇場である。<sup>370</sup>彼は「天井桟敷」<sup>371</sup>あるいは「平土間立ち席」<sup>372</sup>に意気揚々と陣取る。舞台と真正面から向かい合う上等な席とは違い、この値段の安い席からは、いわば斜交に、距離を置いて舞台を見つめることになる。召使の「下」ないし「後景」からの視線と同じく、この「天井桟敷」からは、舞台が舞台であることの虚構性を常に意識しながら演劇を味わうことができる。つまり「作りもの」であるという生と舞台との同質性を忘れることなく、その上で役者の仕草を同じく生の役者としての自己に反映させることができる。ところで、舞台を「光」の領域とすれば、闇に包まれた「陰」の領域は客席である。この相對する二つの空間が、「二つに割った林檎がぴったり合わさる」<sup>373</sup>ように交歓することを散歩者は期待している。

ヴァルザーは、演劇や見世物舞台の情景をたびたび描いた。先行テキストを独特の文体によって演技する二次性の作家としてのヴァルザーにおいては、この舞台描写もまた得意の演技的再話の一種である。「ときどき詩も書く舞台俳優、あるいは歌声のない歌い手、あるいは演説家の横柄さのかけらもない演説家」<sup>374</sup>である彼は、しがたない父親を描いたある悲喜劇を観て、同情とも共感ともつかぬ複雑な笑いを抑えきれぬ人物である。

<sup>367</sup> SW13:23.

<sup>368</sup> SW17:479.

<sup>369</sup> Vgl. Wolfgang Baur: *Sprache und Existenz. Studien zum Spätwerk Robert Walsers*. Göttingen 1974. – Horst Ehbauer: *Monologisches Spiel. Erklärungsversuche zu den narrativen Strukturen in der Kurzprosa Robert Walsers*. Nürnberg 1978. ヴァルザーにおける劇場を、「唯我論的 *solipsistisch*」(Baur, S.117.)な世界とみなし、近代的自我の孤独な独白の場所と考える解釈は、演劇的主体の自己超出性を見落としている。

<sup>370</sup> SW17:43, SW17:47 und SW18:22.

<sup>371</sup> SW17:37.

<sup>372</sup> SW3:13.

<sup>373</sup> SW8:33.

<sup>374</sup> SW17:292.

笑う人たちというのは、たいてい、小さな人たちである。体つきが小さいことを言っているのではない。人間であることの見地からしてである。(SW19:292)

閉じられたこの世界劇場での自己の不自由と限界を知る者は、「子供」の比喩において示されたように「小さい」。しかしこの状況を、「子供」は「遊ぶことで *spielend*」「堪えた *ertrug*」<sup>375</sup>という。遊びとは、世界劇場のなかで入籠として行なわれる劇中劇である。この劇中劇は、人間の恣意による悲劇と喜劇の区別を許さぬものであるにちがいない。「遊び」において勝ち負けは常に等分によってくる。しかしそれがあくまでも「遊び」であるという根本的な覚悟は、結末の成り行きにかかわらず、個々の演技の過程において愉しみを、「笑い」を与えてくれるはずである。

散歩者が最後に行き着く劇場は、まさにこの愉しみを受け取る祝祭の場所である。「文体とは、一種の振舞いである *Stil ist eine Art Betragen*」<sup>376</sup>と彼は考える。さらにその文体的振舞いの良し悪しについては、「作法よろしくあることは、それを行なう者にとって、祝祭である *Das Artigsein sei für den, bei dem es vorkommt, ein Fest*」<sup>377</sup>と言っている。舞台に展開する演劇という祝祭を、ヴァルザーはさらにその独自の演劇的文体によってなぞり、おのれの祝祭とする。舞台そのものを再話する散文小品には、彼の演劇性が凝縮されている。

とはいえ、「作法よろしくある」という祝祭の条件は、決して演技の技術的巧みさや器用さを意味するものではない。ベルリン時代の初期散文『ある劇の上演(Ⅱ)』(1907)<sup>378</sup>において、むしろヴァルザーは、人生の劇における不器用さと失敗をこそ肯定し、そこに血縁の「姉妹」<sup>379</sup>に対するような共感を抱いている。「理解 *Verständnis*」<sup>380</sup>に基づく演技は、台本の全体を自己の支配のもとにおく姿勢から来ており、そこに自己否定と自己超出としての真の演劇性の契機はない。役柄を完全に暗記することができず、高貴なはずのシラーのマリア・ストゥアルトが「最下層の飲み屋の女中」のようになってしまう、そんな役者の失敗にこそヴァルザーは魅惑されている。

観客である彼の心を最も強く揺さぶるのは、「在るべきものの欠如」であるという。完全な演技というようなものがあるとすれば、その地点をめざして役者は、自己の狭い殻を抜け出ようと格闘している。その意志のないところに、理想の境地までの距離すなわち「欠如」が感じ取られるはずもあるまい。ままたらぬ世界を拙い演技で乗り切らねばならぬ人間の悲喜劇性が、ここに象徴的に現われ、鑑賞者の心を捉えている。

この再話には敵役のエリーザベトも登場し、これを演じる役者は対照的に、実に「卓越した」演技を見せる。しかし大根役者のマリアが、優れたエリーザベトに平手打ちを加える場面がくる。その演技がまた拙く、さらに台本の不勉強のせいで、後を続けてどう動いてよいかわからない役者は、「当惑」の極みにある。そんな様子にこそ観客の「わたし」は、圧倒的な美を感じている。鑑賞者の視線は、演技の成就する手前の、役者と台本とのせめぎ合いの場に向けられている。鑑賞者もま

<sup>375</sup> SW8:77.

<sup>376</sup> BG4:176.

<sup>377</sup> SW20:27.

<sup>378</sup> SW3:13ff. ベルリン時代の散文は、特にジークフリート・ヤーコプゾーン主幹の雑誌『舞台 *Die Schaubühne*』に多く掲載され、一部の好評を博した。F・カフカ、M・プロート、K・トゥホルスキーらを楽しませたのも、この雑誌に出た作品が多い。舞台装飾家として名を馳せた兄カールを通じて、ローベルトにはベルリンの演劇界との接触も多かった。Vgl. Bernhard Echte: *Karl und Robert Walser. Eine biographische Reportage*. S.185.

<sup>379</sup> SW3:15 und SW9:299. その意味で小説『タンナー家の兄弟姉妹 *Geschwister Tanner*』の表題は、登場人物の俳優性とこの作品の演劇性を暗示している。

<sup>380</sup> SW19:301ff.

た取り込まれているこの世界劇場において、人間の宿命とは結局のところ、「定め」が与えた役割に対する「当惑」に堪えることだからである。

舞台上でマリアを演じるこの役者に、ヴァルザーは心からの拍手を送るだろう。『喝采』(1912)<sup>381</sup>と題する同じベルリン時代の散文小品には、感動的な演技によって観衆を魅了した女優への拍手が、終始鳴り響いている。そしてこの情景を描くヴァルザーの文体もまた、劇場と同様に感極まっている。「どうか想像してみていただきたい、親愛なる読者よ」という冒頭の言葉を幾度もくり返し、そこに生まれるリズムのなかに、舞台から天井桟敷まで、劇場全体が拍手の波に揺られている様が浮かび上がる。ヴァルザーが劇の上演を再話する場合、舞台の上だけでなく、それを眺める客席の情景もまた必ず取り上げている。この散文においては、演じ切った女優の「光」の場と、客席の「陰」の場の双方が、喝采のうちに調和的な空間を形成している。そして女優は、「小さな、愛らしい、作法よろしき子供 *ein kleines, liebes, artiges Kind*」であるという。

客席から彼女に大金を差し出し、すげなく拒絶される「男爵」は、この恍惚の空間に水を差している。しかしすでに述べたように、その幻滅効果によってこそ、根本的にはこの調和的な劇場も虚構のものにすぎぬことを、物語の一種の通奏低音として、読み手は知ることになるのである。

拍手はなお続く。幕は「何度も何度も *immer wieder*」下ろしては上げられ、女優もまた「何度も何度も」出てこなくてはならない。その果てに、

ようやく静寂がおとずれる。そして劇を最後まで演じることができる。(SW3:63)

この喝采は、あくまでも演劇の途中で与えられたものにすぎない。人生の断片性とのアナロジーにおいて、はたして演劇は「最後まで」演じることができるのか。それとも「最後」とはまさに人生の終わり、死の時を示すものであり、それによって人生の劇は唐突に打ち切られてしまうほかないのか。物語の全体に統一的な意味を与えるべき幸福の結末は、メルヘンの再話においても、ヴァルザーの先送りする文体によって、言語の消滅する彼方へと遠ざけられていた。<sup>382</sup>

演劇的人間に与えられた可能性は、喝采の時を求めての反復のみである。くり返し「何度も何度も」現われる女優の姿がそれを暗示する。ヴァルザーの演劇は、劇場を去ったあともなお終わることがない。それは、「決して枯れはてることのない、そして何度も何度も緑をつける生と同じく *wie das nimmerwelkende, immer wieder grünende Leben*」<sup>383</sup>くり返し反復される。遥かな彼方にあるべき物語の結末を見すえながら。

しかし同時にまた、結末とはおそらく、人間を「光」の側に固定してしまう危険な罠なのである。結末を先送りすることによって演劇的人間は、「陰」のなかへ、「下」の領域へ潜水する。それは様々な役割の可能性に満ちた湖にヴァルザーを泳がせ、自己という鏡において、八面六臂の反動的運動を行なわせるだろう。近代社会とその日常が「光」にのみ目を奪われ、硬直していくことに危機を感じたヴァルザーは、その最も卑近な日常から問題化し、そこに「光」と「陰」とのうつろいのさまを明らかにした。この世界は変容する虚構の舞台であるという、西欧古来の知恵を、彼は近代にいま一度想起してもらうことを願ったのである。

<sup>381</sup> SW3:62ff.

<sup>382</sup> 第4章第4節参照。

<sup>383</sup> SW17:45.

## おわりに

雪を描いた散文がヴァルザーにはいくつかある。そこには、降り積もる雪のなかに身を横たえ、幸福な死を迎えるという情景が一度ならずみえる。<sup>384</sup>クリスマスの日、山中を歩きながら、ある散歩者は雪のなかにうずもれて死んでいく自分を想像する。小説『タンナー家の兄弟姉妹』には、夕暮れの雪深い森のなか、白雪のなかに包まれて安らかに横たわる一人の詩人の遺体がある。

1956年12月25日、深い雪に閉ざされたクリスマスのスイス、ヘリーザウの療養所から、とある近くの山の頂をめざして、ヴァルザーは独り散歩に出かけていく。詩人78歳のときのことであった。数時間後、坂道の上に、雪に包まれて、心臓発作のために息をひきとった老人の亡骸が発見される。あたかも、かつて自分の書いた散文が、彼自身の生涯にとっての台本であったかのようにヴァルザーは逝ってしまった。

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てきたヴァルザー自らが、最後にこの白色の静寂のなかに姿を消していく。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が、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。

「諸君、拍手を。芝居は終わった。Plaudite, acta est fabula.」というのは、遠く古代ローマの時代に皇帝アウグストスが語った臨終の言葉であると伝えられている。この句の文脈からは逸脱するが、*fabula* という語には、劇、芝居という意味のほか、寓話、人々のうわさ、物語、おとぎ話、伝説といういくつかの意味が共存するようである。ヴァルザーはまさに、これら様々の *fabula* を演劇する再話の文学を披露してくれたのである。演劇役者になることを夢見た一人のスイス人の生涯は、雪のなかの死によってたしかに終止符をむかえた。しかし彼の散文はなお、終わることのない、終わってはならない拍手喝采を求めて、その言語的劇場に読み手を誘っている。

---

<sup>384</sup> SW5:161, SW9:129ff. und SW16:64f.

## 主要参考文献

### 一次文献

ローベルト・ヴァルサー

Robert Walser: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hg.v. Jochen Greven. 20 Bde. Zürich/Frankfurt a. M. 1985-1986. (Mit der Sigle: SW)

Robert Walser: Briefe. Hg.v. Jörg Schäfer unter Mitarbeit von Robert Mächler. Zürich 1979. (Mit der Sigle: Br)

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. 5 Bde. Frankfurt a.M. 1985ff. (Mit der Sigle: BG)

### その他

Hermann Bahr: Zur Kritik der Moderne—Gesammelte Aufsätze. Erste Reihe. Zürich 1890.

Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Frankfurt a.M. 1989.

Walter Benjamin: Robert Walser. In: K. Kerr(Hg.): Über Robert Walser 1. Frankfurt a.M. 1978. S.126-129.

Josef Billen(Hg.): Deutsche Parabeln. Stuttgart 1982.

Franz Blei(Hg.): Das Lustwäldchen. Galante Gedichte aus dem Barock. München 1978 (Erstdruck: 1908)

Franz Blei: Der Geist des Rokoko. München 1923.

Franz Blei: Lenz. In: Die Aktion 20(1920).

Franz Blei: Schriften in Auswahl. Hg.v. A.P.Gütersloh. 1960 München.

Bertolt Brecht: Gesammelte Werke. Frankfurt a.M. 1975.

Elias Canetti: Einige Aufzeichnungen zu Robert Walser. In: K. Kerr(Hg.): Über Robert Walser 2. Frankfurt a.M. 1978. S.12-13.

Die Bibel. Deutsche Bibelgesellschaft. Stuttgart 1985.

Reinhard Dithmar(Hg.): Fabeln, Parabeln und Gleichnisse. Paderborn/München/Wien/Zürich 1995. (Erstdruck: München 1970)

Reinhard Dithmar(Hg.): Texte zur Theorie der Fabeln, Parabeln und Gleichnisse. München 1970.

Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Leipzig 1921.

Herbert Eulenberg: Schattenbilder. Eine Fibel für Kulturbedürftige in Deutschland. Zweite Auflage. Berlin 1954. (Erste Auflage:1909)

Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. 3 Bde. Hg.v. Heinz Rölleke. Stuttgart 1980.

Andreas Gryphius: Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. Hg.v. Marian Szyrocki und Hugh

- Powell. Bd. I . Tübingen 1963.
- Hermann Hesse: Der Gehülfe. In: K. Kerr(Hg.): Über Robert Walser 1. Frankfurt a.M. 1978. S.58-60.
- Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg.v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hilsch. Frankfurt a.M. 1979
- Arno Holz: Dafnis. Lyrisches Portrait aus dem 17. Jahrhundert. Faksimile der im September 1904 erschienenen Erstausgabe. München 1979.
- ホメロス『イリアス』、松平千秋訳、岩波文庫、1996-1997年。
- Katharina Kerr(Hg.): Über Robert Walser 1/2. Frankfurt a.M. 1978.
- キルケゴール『反復』、榊田啓三郎訳、岩波文庫、1989年。
- ロンゴス『ダフニスとクロエー』、松平千秋訳、岩波文庫、1995年。
- rororo Zitatenschatz der Weltliteratur. Begründet von Richard Zoozmann, überarbeitet von Dr. Otto A. Kilmeyer. Reinbek bei Hamburg 1984. (Unveränderter Nachdruck der unter dem Titel: Zoozmann «Zitatenschatz der Weltliteratur» Berlin erschienenen 12. Auflage. Die 1. Auflage erschien 1910.)
- Friedrich von Schiller: Schillers Werke. Nationalausgabe. Hg.v. Julius Petersen und Hermann Schneider. Bd.III. Weimar 1953.
- シェイクスピア『ハムレット』、市河三喜・松浦嘉一訳、岩波書店、1991年。
- Theokrit: Gedichte. Griechisch-deutsch ed. F. P. Fritz. (Tusculum-Bücherei) 1970.
- Martin Walser: Alleinstehender Dichter. In: K. Kerr(Hg.): Über Robert Walser 2. Frankfurt a.M. 1978. S.14-20.

## 二次文献

ローベルト・ヴァルザー

- Jürg Amann: Robert Walser. Eine literarische Biographie in Texten und Bildern. Zürich/Hamburg 1995.
- Jürg Amann: Verirren oder das plötzliche Schweigen des Robert Walser. Aarau/Frankfurt a.M. 1978.
- Kaja Antonowicz: Der Mann mit der eisernen Maske – Rollen und Masken in der Kurzprosa von Robert Walser. In: Colloquia Germanica 28(1995). S.55-71.
- Heinz Ludwig Arnold(Hg.): Robert Walser. Text +Kritik12/12a. Dritte Auflage. München 1978.
- George C. Avery: Künstler und Geliebte. Zum Problem der Interpretation von Robert Walsers Spätprosa. In: K. Kerr(Hg.): Über Robert Walser 2. Frankfurt a.M. 1978. S.148-155.
- Claire Badorrek-Hoguth: Der Buchkünstler Karl Walser. Eine Bibliographie. Bad Kissingen 1983.
- Wolfgang Baur: Sprache und Existenz. Studien zum Spätwerk Robert Walsers. Göppingen 1974.
- Thomas Binder: Zu Robert Walsers frühen Gedichten. Bonn 1976.
- Ulf Bleckmann: "...ein MeinungsLabyrinth, in welchem alle, alle herumirren..." Intertextualität und Metasprache als Robert Walsers Beitrag zur Moderne. Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1994.

- Ulf Bleckmann: Thematisierung und Realisierung der bildenden Kunst im Werk Robert Walsers. In: Thomas Eicher/Ulf Bleckmann(Hg.): Intermedialität vom Bild und Text. Bielefeld 1994. S.29-58.
- Bernhard Böschstein: Sprechen als Wandern. Robert Walsers »Aus dem Bleistiftgebiet«. In: P. Chiarini /H. D. Zimmermann(Hg.): Immer dicht vor dem Sturze...Frankfurt a.M. 1987. S. 19-23.
- 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.
- Bernhard Böschstein: Zu Robert Walsers Dichterporträts. In: F.Deuchler/M.Flury / U.Otavsky(Hg.): Von Angesicht zu Angesicht. Porträtsstudien. Michael Stettler zum 70. Geburtstag. Bern 1983. S.286-292.
- Thomas Bolli: Inszeniertes Erzählen. Überlegungen zu Robert Walsers »Räuber«-Roman. Bern 1991.
- Dieter Borchmeyer: Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser. Tübingen 1980.
- Dieter Borchmeyer: Robert Walsers Metatheater. Über die Dramolette und szenischen Prosastücke. In: P. Chiarini/H. D. Zimmermann(Hg.): Immer dicht vor dem Sturze... Frankfurt a.M. 1987. S.129-143.
- Christoph Bungartz: Zurückweichend Vorwärtsschreiten. Die Ironie in Robert Walsers Berner Prosa. Bern/Frankfurt a.M. 1988.
- Marianne Burkhard/ Irmengard Rauch: Robert Walsers // Van Gogh //: Ich allein oder wir alle? Studie zur linguistischen und literarischen Interpretation. In: Akten des VI. Int. Germanisten-Kongress 2(1980). S.291-97.
- Elisabeth Camenzind-Herzog: Robert Walser – // eine Art verlorener Sohn // . Bonn 1981.
- Roberto Calasso: Der Schlaf des Kalligraphen. (aus dem Italienischen von Trude Fein. 1970) In: K. Kerr (Hg.): Über Robert Walser 3. Frankfurt a.M. 1979. S.133-153.
- Agnès Cardinal: Widerspruch und kulturelle Paradoxien in Walsers Werk. In: K.-M. Hinz/Th. Horst (Hg.): Robert Walser. Frankfurt a.M. 1991. S.70-86.
- Paolo Chiarini/ Hans Dieter Zimmermann(Hg.): Immer dicht vor dem Sturze...Frankfurt a.M. 1987.
- Bernhard Echte/ Andreas Meier: Die Brüder Karl und Robert Walser. Maler und Dichter. Stäfa 1990.
- Bernhard Echte: Versuch über das Grotteske in Walsers Spätwerk. In: P. Chiarini/H. D. Zimmermann (Hg.): Immer dicht vor dem Sturze... Frankfurt a.M. 1987. S.32-46.
- Bernhard Echte: Der feuilletonistische Diskurs. In: Michael Böhler u.a.(Hg.): Trilateraler Forschungsschwerpunkt // Differenzierung und Integration // . Sprache und Literatur deutschsprachiger Länder im Prozeß der Modernisierung. Zürcher Gesamtsymposium Boldern, 23-26.3.1995. Zürich 1996. S.181-188.
- Horst Ehbauer: Monologisches Spiel. Erklärungsversuche zu den narrativen Strukturen in der Kurzprosa Robert Walsers. Nürnberg 1978.
- Manfred Engel: Außenwelt und Innenwelt. Subjektivitätentwurf und moderne Romanpoetik in Robert Walsers »Jakob von Gunten« und Franz Kafkas »Der Verschollene«. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 30(1986) , S.533-570.
- Tamara S. Evans: Robert Walsers Moderne. Bern/Stuttgart 1989.
- Anna Fattori: Robert Walsers Bildgedicht 'Apollo und Diana' und seine Beziehung zu Lucas Cranachs Gemälde. Zürich 1988.

- Elio Fröhlich/ Peter Hamm(Hg.): Robert Walser. Leben und Werk in Daten und Bildern. Mit einem Essay v. Peter Hamm. Frankfurt a.M. 1980.
- Annette Fuchs: Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers. München 1993.
- Jochen Greven: Robert Walser: Der Roman, woran ich weiter und weiter schreibe. Ich-Buch der Berner Jahre. Frankfurt a.M. 1994.
- Jochen Greven: Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht. Frankfurt a.M. 1992.
- Peter Hamm: Sieger im Scheitern. Fernando Pessoa und Robert Walser, zwei entfernte Verwandte. In: K.-M. Hinz/Th. Horst(Hg.): Robert Walser. Frankfurt a.M. 1991. S.358-375.
- Urs Herzog: »goldene, ideale Lügen«. Zum »Schneewittchen«(-Dramolett. In: K.-M. Hinz/Th. Horst (Hg.): Robert Walser. Frankfurt a.M. 1991. S.101-114.
- Urs Herzog: Robert Walsers Poetik. Literatur und soziale Entfremdung. Tübingen 1974.
- Hans H. Hiebel: Robert Walsers »Jakob von Gunten«. Die Zerstörung der Signifikanz im modernen Roman. In: K.Kerr(Hg.): Über Robert Walser 1. Frankfurt a.M. 1978. S. 308-345.
- Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst(Hg.): Robert Walser. Frankfurt a.M. 1991.
- Marian Holona: Zur Sozialethik in Robert Walsers Kleinprosa. Mediokritas – oder die Aufhebung des Rollenspiels. In: K.-M. Hinz/Th. Horst(Hg.): Robert Walser. Frankfurt a.M. 1991. S.152-166.
- Thomas Horst: Robert Walser. Ein Forschungsbericht. In: K.-M. Hinz/Th. Horst (Hg.): Robert Walser. Frankfurt a.M. 1991. S.376-452.
- Andrea Hübner: Ei, welcher Unsinn liegt im Sinn?: Robert Walsers Umgang mit Märchen und Trivialliteratur. Tübingen 1995.
- 飯吉光夫『ヴァルザーの小さな世界』、筑摩書房、1989年。
- Martin Jürgens: Fern jeder Gattung, nah bei Thun. Über das mimetische Vermögen der Sprache Robert Walsers am Beispiel von »Kleist in Thun«. In: K.-M. Hinz/Th. Horst(Hg.): Robert Walser. Frankfurt a. M. 1991. S.87-100.
- Irma Kellenberger: Der Jugendstil und Robert Walser. Studien zur Wechselbeziehung von Kunstgewerbe und Literatur. Bern 1981.
- Friedhelm Kemp: Dichtung als Sprache. Wandlungen der modernen Poesie. München 1965.
- Katharina Kerr(Hg.): Über Robert Walser. 3 Bde. Frankfurt a.M. 1978-1979.
- Katharina Kerr: Zur Aufnahme von Robert Walsers Werk seit 1956. In: ders.(Hg.): Über Robert Wasler 2. Frankfurt a.M. 1978. S.360-377.
- Gérard Krebs: Die Natur im Werk Robert Walsers. Eine Untersuchung mit Vergleichen zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende und der Romantik. Helsinki 1991.
- Lothar Kurzawa: »Ich ging eine Weile als alte Frau«. Subjektivität und Maskerade bei Robert Walser. In: K.-M. Hinz/Th. Horst(Hg.): Robert Walser. Frankfurt a.M. 1991. S.167-179.
- Robert Mächler: Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie. Genf/Hamburg 1966.
- Robert Mächler: Robert Walser und das Christentum. In: K. Kerr(Hg.): Über Robert Walser 2. Frankfurt a. M. 1978. S.115-124.
- Claudio Magris: In den unteren Regionen: Robert Walser. In: K.-M. Hinz/Th. Horst(Hg.): Robert Walser. Frankfurt a.M. 1991. S.343-357.

- Claudio Magris: Vor der Türe des Lebens. Zum hundertsten Geburtstag Robert Walsers. In: K. Kerr(Hg.): Über Robert Walser 3. Frankfurt a.M. 1979. S.185-197.
- 松本嘉久「ローベルトヴァルザーと短形文学」、『東海大学外国語教育研究センター紀要』第15輯(1984)所収。67-77頁。
- Daniela Mohr: Das nomadische Subjekt: Ich-Entgrenzung in der Prosa Robert Walsers. Frankfurt a.M/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1994.
- Werner Morlang: Gelegenheits- oder Verlegenheitslyrik? Anmerkungen zu den späten Gedichten Robert Walsers. In: K.-M. Hinz/Th. Horst(Hg.): Robert Walser. Frankfurt a.M. 1991. S.115-133.
- Werner Morlang: »Ich begnüge mich, innerhalb der Grenzen unserer Stadt zu nomadisieren...«. Robert Walser in Bern. Bern 1995.
- Dominik Müller: Künstlerbrüder—Schwesterkünste. Robert und Karl Walser. In: Ulrich Stadler(Hg.): Zwiesprache. Stuttgart/Weimar 1996.
- Christian L.Hart Nibbrig: Die Melodie von Robert Walsers Geschwätzigkeit und ihre Untertöne. In: ders.: Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede. Frankfurt a.M. 1981. S.178-189.
- Christian L.Hart Nibbrig: Spiegelschrift. Frankfurt a.M. 1987.
- 新本史斉「〈不幸の詩人〉の幸福—ローベルト・ヴァルザーの読むクライスト・ビュヒナー—」、『ドイツ文学』91(1993)所収、126-136頁。
- 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『白雪姫』小論」、『詩・言語』40(1992)所収、27-40頁。
- 新本史斉「小説から落伍するイロニー I —ローベルト・ヴァルザーの『ヤーコプ・フォン・グンテン』論—」、東京大学教養学部外国語科編『外国語科研究紀要』42(1994)所収、61—97頁。
- 新本史斉「小説から落伍するイロニー II —ローベルト・ヴァルザーの『盗賊』論—」、東京大学教養学部外国語科編『外国語科研究紀要』43(1995)所収、76—123頁。
- Shinja Park: Robert Walsers Prosa und die bildende Kunst der Jahrhundertwende. Diss. Köln 1994.
- Klaus-Peter Phillipi: Robert Walser »Jakob von Gunten«. In: Manfred Brauneck(Hg.): Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert. Bd.1. Bamberg 1976.
- Elsbeth Pulver/Arthur Zimmermann(Hg.): Robert Walser. Dossier Pro Helvetia. Bern 1984.
- Pia Reinacher: Die Sprache der Kleider im literarischen Text. Untersuchungen zu Gottfried Keller und Robert Walser. Bern 1988.
- Dierk Rodewald: Robert Walsers Prosa. Versuch einer Strukturanalyse. Bad Homburg v.d.H./Berlin/Zürich 1970.
- Dieter Roser: Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten. Würzburg 1994.
- Lukas Rüschi: Ironie und Herrschaft. Untersuchungen zum Verhältnis von Herr und Knecht in Robert Walsers Roman »Der Gehülfe«. Königstein 1983.
- Catherine Sauvat: Vergessene Weiten. Eine Robert Walser-Biographie. Aus dem Französischen übers.v. Helmut Kossodo. Frankfurt a.M. 1995. (Original: Paris 1989)
- Wolfgang Schäffner: Robert Walser. Kulturkritik als Mimesis. Salzburg 1993. (Mit Autoren- und Personenregister zum Gesamtwerk Robert Walsers)
- Peter Schünemann: Robert Walser. Berlin 1989.

- Carl Seelig: Wanderungen mit Robert Walser. Frankfurt a.M. 1993
- 城山良彦「ローベルト・ヴァルザーの小説」、『ドイツ文学』53(1974)所収、130-131頁。
- Guido Stefani: Der Spaziergänger. Untersuchungen zu Robert Walser. Zürich 1985.
- Martin Suter: Die Lebensquelle. Lebensphilosophie und persönlicher Mythos im Spätwerk Robert Walsers. Bern/ Frankfurt a.M./Nancy/New York 1984.
- Jens Tismar: Gestörte Idyllen. Eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen am Beispiel Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard. München 1973.
- Erich Unglaub: Robert Walser und die Tradition der italienischen Novelle. In: Oxford German Studies 14 (1983). S.54-72.
- Siegfried Unseld: Robert Walser und seine Verleger. In: K. Kerr(Hg.): Über Robert Walser 2. Frankfurt a. M. 1978. S.349-359.
- Peter Utz: Robert Walser. In: H. Steinecke(Hg.): Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts. Berlin 1994. S.197-211.
- Peter Utz: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers »Jetztzeitstil«. Frankfurt a.M. 1998.
- Peter Utz: Unkenntlicher Kleist. Figuren des Fremden in den Übersetzungen von Robert Walsers »Kleist in Thun«. In: U. Stadler(Hg.): Zwiesprache. Theorie und Geschichte des Übersetzens. Stuttgart 1996. S. 129-142.
- Peter Utz(Hg.): Wärmende Fremde. Robert Walser und seine Übersetzer im Gespräch. Bern/Berlin/ Frankfurt a.M. /New York/Paris/Wien 1994.
- Peter von Matt: Die Schwäche des Vaters und das Vergnügen des Sohnes. Voraussetzungen der Fröhlichkeit bei Robert Walser. In: K.-M. Hinz/Th. Horst(Hg.): Robert Walser. Frankfurt a.M. 1991. S.182-198.
- Karl Wagner: Herr und Knecht. Robert Walsers Roman »Der Gehülfe«. Wien 1980.
- Martin Walser: Einübung ins Nichts. In: ders.: Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt a.M. 1981. S.115-152.
- Martin Walser: Über den Unerbittlichkeitsstil. Zum 100. Geburtstag von Robert Walser. In: ders.: Wer ist ein Schriftsteller? Aufsätze und Reden. Frankfurt a.M. 1979. S.67-93.
- Angelika Wellmann: Der Spaziergang. Stationen eines poetischen Codes. Würzburg 1991.
- Hans Dieter Zimmermann: Der babylonische Dolmetscher. Zu Franz Kafka und Robert Walser. Frankfurt a.M. 1985.

## その他

- L・エイベル『メタシアター』、高橋康也・大橋洋一訳、朝日出版社、1980年。(Lionel Abel: Metatheatre. A New View of Dramatic Form. New York 1963.)
- Wolfgang Adam: Poetische und Kritische Wälder. Untersuchungen zu Geschichte und Formen des Schreibens 'bei Gelegenheit'. Heidelberg 1988.
- R・アレヴィン/K・ゼルトツレ『大世界劇場 宮廷祝宴の時代』、円子修平訳、法政大学出版局、1985年。(Richard Alewyn/Karl Sälzle: Das große Welttheater – Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung. Hamburg 1959.)

- Richard Alewyn: Der Geist des Barocktheaters. In: Walter Muschg/Emil Staiger(Hg.): Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag. Bern 1952. S.15-38.
- Alfred Anger: Landschaftsstil des Rokoko. In: Euphorion 51(1957) S.151-191.
- Alfred Anger: Literarisches Rokoko. Stuttgart 1962.
- Michail M. Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Alexander Kaempfe. Frankfurt a.M. 1990.
- Wilfried Barner: Barockrhetorik. Tübingen 1970.
- Dagmar Barnouw: Blei ohne Folgen. In: Wolfgang Paulsen(Hg.): Österreichische Gegenwart. Bern/München 1980.
- Hermann Bauer: Rokokomalerei. Mittenwald 1980.
- Roger Bauer: Die Wiederkunft des Barock und das Ende des Ästhetizismus. In: ders. u.a.(Hg.): Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt a.M. 1977. S.206-222.
- 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。(Bruno Bettelheim: The Uses of Enchantment. Meaning and importance of fairy tales. 1976.)
- Renate Böschstein-Schäfer: Idylle. 2.Aufl. Stuttgart 1977. (SM;63)
- Werner Brettschneider: Die Parabel vom verlorenen Sohn. Berlin 1978.
- Klaus Conermann: Die Barockrezeption von Arno Holz in ihren literarischen und geistigen Zusammenhängen. Diss. Bonn 1969.
- E・R・クルツィウス「ゲオルゲ、ホーフマンスタール、カルデロン」、同『ヨーロッパ文学評論集』所収、川村二郎・小竹澄栄・高本研一・松浦憲作・圓子修平訳、みすず書房、1991年。(Ernst Robert Curtius: Kritische Essays zur europäischen Literatur. Zweite erweiterte Auflage. Bern 1954.)
- 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、1971年。(Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern 1948.)
- Karlheinz Deschner: Kitsch, Konvention und Kunst. Eine literarische Streitschrift. Frankfurt a.M./Berlin 1991.
- エリアーデ『永遠回帰の神話－祖型と反復－』、堀一郎訳、未来社、1993年。(Mircea Eliade: Le Mythe de l'éternel retour; archétypes et répétition. Paris 1949.)
- ノルベルト・エリアス『宮廷社会』、波田節夫・中埜芳之・吉田正勝訳、法政大学出版局、1981年。(Norbert Elias: Die höfische Gesellschaft. Darmstadt/Neuwied 1969)
- Theo Elm: Die moderne Parabel. München 1991.
- Theo Elm: Die Rhetorik der Parabel. Historische Modelle. In: ders.(Hg.): Die Parabel. Parabolische Formen der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. 1986. S.9-41.
- Theo Elm/Hans Helmut Hiebel(Hg.): Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. 1986.
- 福田恆存『人間、この劇的なるもの』、中央公論社、1995年。
- Gregory Fuller: Kitsch-Art. Wie Kitsch zur Kunst wird. Köln 1992.
- Horst Albert Glaser(Hg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. III. Zwischen Gegenreformation und Frühaufklärung: Späthumanismus, Barock 1572-1740. Reinbek b. Hamburg.1985.
- ホイジンガ『ホモ・ルーデンス』、高橋英夫訳、中央公論社、1993年。(Johan Huizinga: Homo ludens. Hamburg 1956. (Erstausgabe: 1938.))

- Isabelle Imhof: Schwiizertüütsch – Das Deutsch der Eidgenossen. Bielefeld 1995. (Kauderwelsch Band 71)
- André Jolles: Die literarische Travestien. Ritter-Hirt-Schelm. In: Helmut Heidenreich(Hg.): Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman. Darmstadt 1969. (WdF: CLXIII) S.101–118.
- André Jolles: Einfache Formen. Tübingen 1972. (Erstdruck: 1930)
- Adolf Jülicher: Die Gleichnisreden Jesu. Tübingen 1910.
- Walther Killy: Deutscher Kitsch. Göttingen 1978.
- Volker Klotz: Das europäische Kunstmärchen. München 1987.
- マックス・コメレル『カルデロンの芸術』、岡部仁訳、法政大学出版局、1989年。(Max Kommerell: Beiträge zu einem deutschen Calderon. Bd. I : Etwas über die Kunst Calderons. Frankfurt a.M. 1946.)
- Franz Kugler/ Robert Reinick(Hg.): Liederbuch für deutsche Künstler. Berlin 1833.
- George Kurman: Ecphrasis in Epic Poetry. In: Comparative Literature 26(1974). S.1-13.
- マックス・リュウティ『昔話 その美学と人間像』、小澤俊夫訳、岩波書店、1985年。(Max Lüthi: Das Volksmärchen als Dichtung, Ästhetik und Anthropologie. Düsseldorf/Köln 1975.)
- マックス・リュウティ『昔話の本質』、野村 訳、筑摩書房、1994年。(Max Lüthi: Es war einmal...Vom Wesen des Volksmärchens. Göttingen 1962.)
- マックス・リュウティ『昔話の解釈』、野村 訳、筑摩書房、1997年。(Max Lüthi: So leben sie noch heute. Betrachtungen zum Volksmärchen. Göttingen 1969.)
- Claudio Magris: Franz Blei und die Oberfläche des Lebens. In: K. K. Polheim(Hg.): Literatur aus Österreich. Bonn 1981.
- Eberhard Mannack: Barock in der Moderne. Deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts als Rezipienten deutscher Barockliteratur. Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris 1991.
- Norbert Miller: Parabel als >Lehre< und >Vorgang<. Brecht und Kafka. In: Th. Elm/H. H. Hiebel: Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. 1986. S.255-268.
- 本野亨「カフカとフランツ・ブライーカフカ・スケッチ(1)」、『希土』3(1973)所収、70-84頁。
- Gerhard Neumann: Heilsgeschichte und Literatur. Die Entstehung des Subjekts aus dem Geist der Eucharistie. In: Walter Strolz(Hg.): Vom alten zum neuen Adam. Urzeitmythos und Heilsgeschichte. Freiburg /Basel/Wien 1986. S.94-150.
- 野村 、『グリムの昔話と文学』、筑摩書房、1994年。
- Klaus-Peter Philippi: 'Parabolisches Erzählen'. Anmerkungen zu Form und möglicher Geschichte. In: DVjs43 (1969), S.297-332.
- ウラジーミル・ブロップ『昔話の形態学』、北岡誠司・福田美智代訳、書肆風の薔薇、1987年。
- Erwin Rohde: Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig 1876.
- Peter Rusterholz: Theatrum vitae humanae. Funktion und Bedeutungswandel eines poetischen Bildes. Studien zu den Dichtungen von Andreas Gryphius, Christian Hofmann von Hofmannswaldau und Daniel Casper von Lohenstein. Berlin 1970.
- 坂部恵『仮面の解釈学』、東京大学出版会、1998年。
- 佐藤信夫『レトリック認識』、講談社、1992年。
- Ernst Schönwiese: Der Wegbereiter des modernen Romans: F. Blei. In: Literatur in Wien zwischen 1900-

1930. München 1980.
- Grete Schneider(Hg.): Die Wiederkehr der Parabel. Frankfurt a.M. 1970.
- Max Schneider: Deutsches Titelbuch. Berlin 1927.
- Jochen Schulte-Sasse(Hg.): Literarischer Kitsch. Tübingen 1979.
- Bruno Snell: Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft. In: ders.: Die Entdeckung des Geistes. Hamburg 1955. S.371-400.
- Leo Spitzer: The "Ode on a Grecian Urn", or Content vs. Metagrammer. In: Comparative Literature 7 (1955). S.203-225.
- Renate von Heydebrand: Kunst im Hausgebrauch. Überlegungen zu Mörikes Epistel »An Moriz v. Schwind«. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 15(1971). S.280-296.
- Renate von Heydebrand: Parabel. Geschichte eines Begriffs zwischen Rhetorik, Poetik und Hermeneutik. In: Archiv für Begriffsgeschichte. 34(1991), S.27-122.
- Renate von Heydebrand: »Parabel«. In: J. Ritter/K.Gründer(Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd.7 (1989). S.65-74.
- イーニッド・ウェルズフォード『道化』、内藤健二訳、晶文社、1979年。(Enid Welsford: The Fool. His social and literary history. 1935.)
- Conrad Wiedemann: Heroisch-Schäferlich-Geistlich. Zu einem möglichen Systemzusammenhang barocker Rollenhaltung. In: Wilhelm Voßkamp(Hg.): Schäferdichtung. Internationaler Arbeitskreis für deutsche Barockliteratur 4. Wofenbüttel 1977. S.96-122.
- Manfred Windfuhr: Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1966.
- Uwe Wittstock: Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur? München 1995.
- Paul-Wolfgang Wührl: Das deutsche Kunstmärchen. Heidelberg 1984.
- 山中康裕『絵本と童話のユング心理学』、筑摩書房、1997年。
- 山崎正和『演技する精神』、中央公論社、1988年。
- Rüdiger Zymner: Uneigentlichkeit. Studien zu Semantik und Geschichte der Parabel. Paderborn 1991.