

ローベルト・ヴァルザーの 散文テキスト『画家』における 間メディア性と共感覚表現

若 林 恵

序

ローベルト・ヴァルザー (Robert Walser, 1878-1956) は、多様な芸術メディアをさまざまな形でテーマ化しており、初期テキストでは特に絵画、音楽、劇場が扱われている一方で、後期テキストには、ダンス、ラジオ、写真、映画といった当時の新しいメディアについての言及が多く見られる傾向がある。¹ 芸術メディアの中でも、とりわけ絵画は画家・舞台美術家であった兄カール・ヴァルザー (Karl Walser, 1877-1943) の影響でローベルトにとって身近な芸術であり、絵画や画家に関連するテキストも多い。しかしヴァルザーの絵画関連テキストは通常の美術評論的な文章ではなく、² そこにはさまざまな方法による逸脱が見受けられる。たとえば散文テキスト『ファン・ゴッホの絵 (Das Van Gogh-Bild)』(1918) はゴッホの《アルルの女》を題材としているが、絵に描かれた女性がとつぜん自分の人生を語り出し、ゴッホの描いた絵とは別の物語が展開する。また《民衆を導く自由の女神》を題材にした詩『ドラクロワ』では、まずは中央で三色旗を掲げる革命のヒロインに言及したのも束の間、すぐに地面に這いつくばってヒロインを見上げ「パンを乞う女性」の物語が始まる。この人物は実際のドラクロワの絵では男性であり、パンを乞うているわけでもないが、ヴァルザーの詩ではこう

¹ Vgl. Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung. Sonderausgabe.* Stuttgart (Metzler) 2015. S. 289.

² 唯一の例外と言えるのは *Ein ABC in Bildern von Max Liebermann* (1909) である。Vgl. Bernhard Echte und Andreas Meier (Hg.): *Die Brüder Karl und Robert Walser. Maler und Dichter.* Zürich. 1990. S. 184.

した絵画の事実がとくに顧みられることはない。これらのテキストでは、絵画に描かれた人物や場面が忠実に描写されるのではなく、絵画をきっかけに語り手が思いついたことを気ままに書き連ねている。ここでは、テーマとなっている絵画の再現よりも、語り手の「語る行為」のほうが明らかに優先されているのであるが、しかしこうした逸脱において、描かれている絵画の枠を超えた新しい物語が創造されている。³

絵画関連テキストの中でも『画家 (Ein Maler)』(1902) や『ある画家の人生 (Leben eines Malers)』(1916) では、とりわけメディアとしての芸術が主要テーマになっており、絵画と文学の表現方法について考察がなされている。ヴァルザーが多様な芸術メディアをテーマとする際には、知覚の境界を超える共感覚に結びつく表現や、メディア間の境界を無効にする表現が見受けられ、そうした間メディア性の多様な変種についてはこれまでも論じられてきた。⁴ 画家関連テキストに関しては、『ある画家の人生』を Evans が分析しており、このテキストを時間芸術(文学)と空間芸術(絵画)の混合として捉え、「テキストが次第に絵画になる」⁵ 過程を論じている。美術(造形芸術)と詩芸術(文学)の関係をめぐっては、18世紀から19世紀にかけてドイツ語圏で議論が盛んに行われてきたが、ヴァルザーの画家に関するテキストもこの議論と無関係ではない。以下、まず18-19世紀ドイツにおける芸術論争のきっかけとなったラオコーン像をめぐる議論のポイントを確認した上で、『ある画家の人生』と並んで重要な画家関連テキスト『画家』における芸術メディア間の関係に関するヴァルザーの言語表現について検討したい。

³ その他 *Sonett auf eine Venus von Tizian* (1927), *Das Ankeralbum* (1926), *»Apollo und Diana von Lukas Cranach* (1920), *Olympia* (1925) などヴァルザーの絵画関連テキストについては以下の拙論参照。若林恵：「額縁を超え出る言葉—ローベルト・ヴァルザーの絵画テキストを読む」：『東京学芸大学紀要 人文社会科学系』I-72. 2020年、63-72頁。

⁴ Vgl. Tamara Evans: *»Ein Künstler ist hier gezwungen aufzuhorchen«*: Zu Robert Walsers Kunstrezeption in der Berliner Zeit. In: Anna Fattori und Margit Gigerl (Hg.): *Bildersprache. Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*. München (Wilhelm Fink) 2005. S. 107-116.

⁵ Ebd. S. 98.

1. 芸術の境界をめぐる：ラオコーン論争

ラオコーン群像が発掘されたのは1506年、古代ローマ皇帝ネロ時代の黄金宮殿跡にある葡萄畑であった。⁶ 制作時期は紀元前50-20年頃、3人の彫刻家(Hagesandros, Polydoros, Athenodoros)による後期ヘレニズム時代の作品であると推定されているが、発掘時にミケランジェロをして「芸術の奇跡」と言わしめたほどの出来映えであり、この大理石群像はヨーロッパ芸術においても重要な彫刻のひとつとみなされている。素材であるトロイアの神官ラオコーンの古代神話は、口承伝説、文学、造形芸術、絵画など多様な芸術領域で表現されているが、まず文学においては、古代ローマ詩人ヴェルギリウスの叙事詩『アエネーイス (Aeneis)』によって、二匹の大蛇に絡みつかれ噛みつかれる神官ラオコーンと二人の息子の様子が描かれている。造形美術の分野でも、ラオコーン像はすでに古代ローマのプリニウスの『博物誌』で、何よりも優れた造形美術作品として賞賛されていたものの、1506年に発掘されるまで行方不明であった。この「再発見」後は教皇ユリウス2世によってヴァチカンに展示され、イタリア・ルネサンス芸術に大きな影響を与え、さらにエル・グレコの油絵《ラオコーン》(1610-1614)など、画家たちにもインスピレーションを与えた。

このように、ラオコーン神話は諸芸術メディアで受容され表象されてきたが、18世紀ドイツでは特に造形芸術と文学の芸術理論上の議論として展開し、両芸術の相違や関係性がテーマとなった。⁷ まずヴィンケルマン (Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768) は1755年の著作『絵画と彫刻におけるギリシャ芸術作品の模倣に関する考察 (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst)』において、ヴェルギリウスの詩では毒蛇に締め付けられ噛まれたラオコーンが苦痛で顔を歪め叫び声をあげている

⁶ ラオコーン像の発掘やその後の芸術受容については以下の2文献を参照。栗花落和彦：ゲートと造形芸術——「ラオコーン群像を巡って」——：『島根大学法文学部紀要』（言語文化学科編）23, 2007年、61-84頁。ヴィルヘルム・フォスカンプ（山本賀代訳）：ゲートの「ラオコーンについて」——文学としての知覚の時間化——：『モルフォロギア：ゲートと自然科学』25（ゲート自然科学の集い編）2003年、65-76頁。

⁷ 以下ドイツの芸術論争については栗花落（2003）参照。

のに対し、大理石像ではその表情には極端な苦痛が表れていないことを指摘し、ラオコーン大理石像に「高貴な単純さと静かな偉大さ」を見出して、ここに古代ギリシア人の美の理想が具現化されていると考えた。しかしレッシング(Gotthold Ephraim Lessing, 1729-81)は『ラオコーンあるいは絵画と詩の境界について(Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie)』(1766)において、叙事詩と彫刻の苦痛表現の差異についてはヴィンケルマンに同意しながらも、その違いは、文学と美術(絵画を含んだ造形芸術)という異なる表現様式によるものだと反論した。レッシングは、古代ローマ詩人ホラティウスの『詩学』以来の「詩は絵画のごとく」—あるいはその反対の「絵画は詩のごとく」—というドグマに対し、造形芸術と文学の対象を同一のものと捉えてきた伝統的芸術観に異議を唱え、両芸術にはそれぞれ相応しい対象があると考えて、共時的な空間芸術(造形芸術)と通時的な時間芸術(文学)の間に明確な境界線を引いた。レッシングによれば、造形芸術が表現すべき対象は空間における肉体、文学が表現すべきなのは時間における行為であって、二つの芸術の間には明確な境界線が引かれるべきなのであった。レッシングはこれによって、いわゆるラオコーン論争を惹き起こし、レッシングの主張に対してヘルダーやゲーテ等が異議を唱え、この議論はさらに19世紀に継続する。⁸

2. 境界線を引く

ローベルト・ヴァルザーの『画家』では、前述のとおり絵画と文学の関係がテーマになっている。ここからはこの散文テキストにおいて二つの芸術メディア間の関係がどのように表現されているのか、具体的に見ていく。冒頭の序文によれば、偶然によって「ある画家のメモ帳の紙片」(BA4/58)⁹が語り手である編者の手に入ったため、それを公に発表することにしたという。こうした枠組み設定のも

⁸ Vgl. Andreas Georg Müller: *Mit Fritz Kocher in der Schule der Moderne*. Tübingen und Basel (A. Francke) 2007. 120f.

⁹ ヴァルザーのテキストからの引用は原則として以下のベルン版(Berner Ausgabe=BA)を用い、本文中に巻数とページ数を示す。Robert Walser: *Werke. Berner Ausgabe*. Hg. von Dominik Müller und Peter Utz. Bd. 4, Berlin (Suhrkamp) 2020. S. 58.

ローベルト・ヴァルザーの散文テキスト『画家』における間メディア性と共感覚表現 若林 恵

と、次章以降のテキストは「画家」が書いた文章によって構成される。すなわち語り手は画家に移ることになる。画家自身によれば、彼は数週間前から森の中に佇むヴィラに滞在しており、それは画家の芸術的才能を見出して彼を崇拜する伯爵夫人の所有するヴィラである。彼はここで創作活動に勤しみ、実際に伯爵夫人と詩人の肖像画に取り組むが、そのあと画家は、伯爵夫人への愛と芸術の間で揺れ動きつつも、最後には芸術への愛を告白し、ヴィラから去っていくことを決意する。これが全体の「筋書き」であるが、しかし、このメモ帳で語られているのは何よりも芸術家としての自己存在についての考察や芸術観であり、「筋書き」よりもこちらがテキストの主役だと言えるだろう。

まず注目すべきは、第1章の終わり近くに書かれている次のような発言である。

各芸術はそれぞれ境界を持つべきであり、持たねばならない、ひとつの芸術が別の芸術に絡みつく (verschlingen) ことのないように。(BA4/59)

一見したところでは、造形芸術と文学の境界を明確に定めるべきだというレッシングの主張に相応しているように見える。しかしながら、ヴァルザーのテキストにおいては、絵画と文学の間に線が引かれた途端、あるいはそれと同時に、その境界が無効にされることになる。それはどのようにして生じているのだろうか。

3. 書く画家

画家の文章は以下のように書き始められている。

これは一種の日記もしくはメモ帳 (eine Art Tages- Notizbuch) になるだろう。この紙片 (die Blätter) を書き終えたら、これを焼やしてしまおう。もし偶然保存されることになったなら、好奇心の強いおしゃべりな作家の手に入ったってかまわない。それが何だというのだろうか？世界などどうでもいい、人間も、このいくつかの手記 (diese paar Aufzeichnungen) も。私は自分の楽しみのために、つまり絵を描く合間に書いているのだ、まるで盗人

のように、まるでいたずら坊主のように。私はいつもちょっとした悪戯をするのが好きだった。そして、なんと罪のない、些細な悪戯だろう、このメモ (dieses Aufschreiben) は！ [...] 書くこと (das Schreiben) はいずれにしても画家の手にとっては楽しい気分転換だ、なぜそれを自分の手に与えないなんてことがあるだろう？ (BA4/58)

画家はここで、自分にとって書く行為は、本業である絵画制作の合間におこなう「単なる気晴らし」にすぎず、「ちょっとした悪戯」のようなものと主張しており、自分をあえて作家と区別してみせる。「好奇心の強いおしゃべりな作家」に言及することで、自分はそのような作家ではないことを暗に強調もしている。しかしこの散文テキスト全体は (序文を除き)、すでに述べたように、この画家が書いた文章で構成されており、その意味で画家は作家を模倣している、あるいはテキストの著者としてすでに「作家」であるとも言えるだろう。この『画家』という散文テキストの語り手は「描く画家」もしくは「書く作家」ではなく「書く画家」であり、初めから絵画と文学の混合によって成り立っているのである。

「紙片」と「手」に着目してみると、冒頭の編者による序文でも、画家のメモ帳の「紙片」が編者の「手に」入ったと言われていたが、この画家による文章でも、「紙片」や「作家の手」「画家の手」「自分の手」といったように「紙片」や「手」が繰り返し現れる。本や日記、ノート、メモなどの代わりに「紙片」という語を使うことで、紙の手触りが直接伝わってくるだろう。その触感は、何度も繰り返して持ち出される「手」によって確実に強調され、読み手は実感を伴って紙の触感を味わうことになる。紙は文学にとっても絵画 (スケッチ) にとっても欠かすことのできないものであり、また文学テキストも絵画も、いずれも手を動かすことで創造される。紙片と手の触感の強調によって、言語芸術と絵画芸術双方の創造における物質性・身体性が浮き彫りにされる。

さらに、画家が書いているものは「一種の日記もしくはメモ帳」「紙片」の他に、〈das Schreiben〉や〈dieses Aufschreiben〉、そして〈diese paar Aufzeichnungen〉とも表記されている。〈das Schreiben〉や〈das Aufschreiben〉は書くこと、あるいは

ローベルト・ヴァルザーの散文テキスト『画家』における間メディア性と共感覚表現 若林 恵

は書き留めること、メモすることであり、いずれも明らかに言語の領域に属している。ところが〈Aufzeichnungen〉の場合は、その語義は言語領域にとどまらない。Dudenによると〈Aufzeichnung〉の意味は〈1. das Zeichnen auf etwas 2. das Festhalten von etwas durch Schrift, Bild oder Ton 3. in Bild oder Ton Festgehaltenes〉であり、その射程は文字と画像と音声まで広がりを持っている。そこには文字や画像や音声を書き留める（記録する）行為や書き留められた（記録された）もの自体も含まれるが、各領域を明確に分けることは不可能である。画家は〈Schreiben〉や〈Aufschreiben〉の言い換えとしてこの〈Aufzeichnung〉をさり気なく持ち出し、言語と言語以外の境界の壁を、何の断りもなくいつの間にかすり抜けている。

はたしてこの文章は、実際に画家の「気晴らし」や「ちょっとした悪戯」にすぎないのかどうか。「この散文作品の複雑な構造的な本質は、このテキストの中の語りの審級が、省察のレベルで絵画に対峙しながら、同時にその芸術観を絶え間なく書き続けることで、絵画の裏をかいていることにある。ヴァルザーはそれによって、1900年頃の同時代の美学上の議論で再び取り上げられたラオコーン論争に反応しているのだ [...]。」¹⁰ 一見するとレッシングに同意しているように見えつつも、画家は詩人の役割を果たしていく。それは画家の仮面をかぶった詩人だろうか、あるいは詩人の仮面をかぶった画家だろうか。「書く画家という仮面の下には詩人が隠れており、詩人は、書くことを演出しつつ、もうひとりの自己 (alter ego) たる画家の努力の裏をかく」。¹¹ 画家の仮面をかぶった詩人が、詩人のふりをして、あるいは詩人を演じて文章を書き、「各芸術はそれぞれ境界を持つべきであり、持たねばならない」という自らの主張を裏切っているのである。

4. さまよう - 描く - 書く

ヴィラのある森は、ほとんどいつも濃い霧に包まれている。

¹⁰ Beat Bichsel: *Augen-Blicke des Schreibens. Zur Poetik des Visuellen in der Schreibszene Robert Walsers*. Basel (Schwabe) 2020. S. 103.

¹¹ Ebd. S. 103.

私はよく、霧と張り合ってさまよい歩く (umherstreichen) ためだけにさまよい歩くことがある。それは上昇しては (steigen) 下降し、身を延ばし、足を忍ばせ (schleichen)、とつぜん脇へ突進する (schießen)、すばらしい。まるで白い蛇のようだ (Wie weiße Schlangen) !しかし詩人にこれを言うことは絶対にできない、ただ画家だけが言えるのだ。私は詩人にはなれないだろう、あまりにも自然を愛しているし、それに、自然だけを愛しているから。しかし詩人は主に世の中や人間について報告するべきだ。自然描写に関して詩人は常に画家に遅れを取るだろう、それは他にどうしようもない。絵筆もまた、どれほど繊細な言語の訓練もだめにしてしまうだろう、それでよいのだ。各芸術はそれぞれ境界を持つべきであり、持たねばならない、ひとつの芸術が別の芸術に絡みつく (verschlingen) ことのないように。[...] すべてのものはそれぞれ特別な意味をもち、それぞれの感覚にはその条件があるのだ! (BA4/59)

ラオコーンの名前には直接触れられていないが、しかし白い蛇の比喩は明らかにそれを示唆しているだろう。それは「絡みつく (verschlingen)」という動詞によっても明白である。霧が不規則な速度でうねって動き回る様子は、まさしくラオコーンと息子たちの3人に絡みつく (verschlingen) 白い大蛇のイメージに重なり合う。その霧の描写に続いて、絵画と文学の対象に関して明確な境界が引かれ、先に言及した芸術観が述べられているのだが、その主張内容とは裏腹なことが、ここでも起きている。蛇の比喩表現では、〈(umher)streichen〉〈steigen〉〈schleichen〉〈schießen〉という [sch] の音で始まる動詞が連続して用いられ、最後に »Wie weiße Schlangen!« と、ここでも 〈weiß〉の [B] と [sch] の音が続き、蛇が音を立ててうねって行く様子が音声として再現されていると同時に、Sの文字が蛇のアイコンとなって描き出されている。¹² すなわち、ここでは言語によって音や

¹² Vgl. Ebd. S. 107. Bichsel はさらに、s や sch の頭韻の中で、画家がキャンバスに絵を描く際の絵筆の摩擦音が聴覚的に呼び起こされ、テキストが描く (色を塗る) 行為 (Mal-Akt) の「言語・絵画 (Sprach-Bild)」として認識されると述べている。

ローベルト・ヴァルザーの散文テキスト『画家』における間メディア性と共感覚表現 若林 恵
視覚イメージが喚起されており、言葉を聴覚的・視覚的に「読む」ことが可能な
のである。

[s-] や [sch-] で始まる上記の動詞の中でも特に〈streichen〉は、語義として多岐にわたる広がりをもっている。それは自動詞として「さすらう、うろつく」という意味があるが、他動詞として目的語の「筆」と組み合わせると、絵筆であれペンであれ、それは筆を動かすこと、すなわち筆のタッチを表す。〈streichen〉は「描く」と「書く」の両方の語場に分類されるのであり、画家はカンヴァスに絵筆で色を塗り、詩人はペンまたは鉛筆で紙の上に線を引く、あるいは終止符を打つ (Striche setzen)。描くことと書くことは「同じひとつの芸術的・生産的行為のファセット」¹³ であることが示される。

霧に覆われた森で視界がぼやけ、目的もなくさまよい歩く画家には、絵と言葉の境界線は見えないだろう。上下左右に垂直方向と水平方向に動く霧は、まるで織物 (Textur) を織っているようでもあり、霧 (白い蛇) の織物 (Text) は、ラオコーン像を視覚的に喚起しつつ、絶え間なく変容する白い霧という形象によって時間性も組み込んで、彫刻の停止した瞬間ではなく継起し変化しつづける像として、視覚的造形芸術と時間的言語芸術の両方を同時に呈示しているのではないだろうか。

〈streichen〉とは、文字の領域では「削除する」動作を意味するが、この場合、削除するといっても元々書かれていた文字を消去するのではなく、文字の上に線を引くことである。白い霧に覆い隠されたものが姿は見えにくくとも無くなったわけではなく、霧の下にうっすらと見えるように、元々の文字は削除線の下で見えている。森の霧も画家も、何かを削除しつつさまよっているのかもしれない。

5. 夢想と記憶／線 - 色彩

次に第4章でテーマになっている「夢想 (phantasieren)」について考えてみたい。夢想するのは詩人なのか画家なのか。まず画家が描くのは「自然や人間の

¹³ Ebd. S. 105.

肖像画」(BA4/62)であり、その肖像画は「痛々しいほど正確」(BA4/62)でなければならないと述べられる。しかし第1章では、自然描写は画家の役目であり、詩人は世の中や人間について報告するべきであると領分が分けられていた。人間は詩人の対象であって画家の対象ではないと言いつつ、画家は肖像画を描くのだが、夢想についても同様に、巧妙な方法で自らの言葉に相反する。

絵筆で詩作したり作り話をしたり夢想したり物語るのは好きではない。それは私のやり方、私の趣味に反している。何のために詩人がいるというのだ？(BA4/62)

「詩作する(dichten)」や「物語る(erzählen)」の間に「夢想する(phantasieren)」を挿入してこれらの動詞を並置しており、いずれも詩人の仕事とみなしている。しかしこう述べた直後に画家は次のように続ける。

いや大事なのは、最高に忠実な自然を創ること、私の魂が(それは私の目の前に座している)見るままに自然を創ること、あるがままの自然を見ることだ。それしかない。それでたくさんだ。それは夢想と呼ぶこともできるかもしれない。私は見ようと努めることで夢想もしているのだ、つまり夢想しているのは私の目なのだ。何よりも、私の理性は絵を描くこととは少しも、もしくはほんの少ししか関係がない。私は自分の感性や本能、趣味、感覚に描かせる。(BA4/62)

画家は画家の領分である「見ること」を、ここで「夢想」と結びつける。先ほど詩人の領域に分類したはずの「夢想」を、今度は画家自身に振り分ける。しかも目で見ることによって夢想するのであって、「目＝理性」で自然を観察して模倣するはずの画家が、詩人のように夢想する。しかし画家は「目で」夢想する。彼の目は理性と関係がなく、むしろ感情や感覚と結びつけられる。

そしてさらに、画家の夢想は「記憶」にも関連づけられる。

私にできること、そしてしなければならないことは、記憶の中で第二の自然

を、もしかしたら第一の唯一の自然と似た第二の自然を蘇らせることだ、私の絵のための自然を。つまりそこに私の夢想の実質がある。私の夢想は自然の自明の奴隷だ、自然そのものでないとしても。(BA4/63)

芸術の理想は第二の自然の創造であるという古典古代のミメシス芸術観を示しつつ、しかしその第二の自然はいつの間にか記憶の中に移し入れられている。そしてこの「記憶」は画家の夢想にとってのキーワードである。絵画と記憶については、ヴァルザーの他の散文テキストでは、例えば冒頭でも触れた『ファン・ゴッホの絵』を、ここでも興味深い例として挙げるができるだろう。このテキストは次のように締め括られている。「この絵を慎重に心に刻み込んでから、ぼくは家に帰り、この絵についての文章を雑誌『芸術と芸術家』のために書いた。その内容はどこかに逃げ去ってしまった。そのため改めて書きたいと思い、それがここで実現したというわけである。」(SW16/346f.)¹⁴あるいは後期作品『ホルダーの山毛櫨の森 (Hodlers Buchenwald)』(1933)：「そのあと、とある書店のショーウィンドウに陳列してある複製画のところに行った。[...] その時、この絵のオリジナルを以前、絵の所有者の女性宅で見たことを思い出した。[...] そして今わたしは複製画を見て、心の中で「すばらしい習作！」と叫んだ。」(SW17/187) ヴァルザーの場合、絵画作品が美術館に展示されているオリジナルなのか書店のショーウィンドウに飾られた複製画なのか、それは問題視されておらず、同様に、絵画を目の前にしたリアルな瞬間と、細部を厳密には覚えていないような過去の記憶の中の絵画の区別も有効ではない。しかし記憶とは曖昧なものであるからこそ、そこに夢想が自由に活動する余地が生まれてくる。¹⁵

詩人に割り当てられていたはずの夢想は、いつの間にか画家に振り分けられ、しかしながら画家は目によって夢想するのであり、その際、記憶が媒介として持

¹⁴ Berner Ausgabe で未刊行のテキストの場合には以下の全集版 (SW) を用い、本文中に巻数とページ数を示す。Robert Walser: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Hg. von Jochen Greven. Zürich und Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1985/1986.

¹⁵ 若林：前掲書 S. 66. 参照。

ち出される。画家の夢想は記憶の中で可能となるのであり、その記憶の中の夢想こそが彼にとって自然そのものなのである。

続いて、夢想と詩作に関する記述である。

だから、肖像画家は夢想しないなどと言わないでほしい。[...]私の見解では、どれほど自然の繊細な再現が、つまりどれほど凝縮した自然が一枚の絵画に含まれているかが、何と言っても重要なのだ。残酷にも絵筆で詩作する(dichten)画家たちを(それを彼らは差し当たり夢想 phantasieren と呼ぶ)私は微笑んで隣でがまんしてやることはできるが、彼らを尊重はしない、彼らは自分たちの芸術をわかっていないのだから。外面的な夢想ではなく、内面的な夢想が重要なのだ。そちらには束の間の素人的な夢想が造形(Gestaltung)とともにあり、こちらには深く感じる夢想が色彩(Farbe)とともにある。(BA4/63)

ここでは詩作(dichten)と夢想(phantasieren)が差異化されている。「詩作する(dichten)」とはすなわち「話をでっちあげる」であり、自然の模倣を放棄して勝手に創り上げることだろうか。そうした「詩作」は「外面的夢想」だとみなされ、画家は「内面的夢想」を重視する。ここで夢想も2つに区分され、それぞれ造形と色彩が関連づけられるが、Müllerによれば造形(das Gestalten)は素描すなわちスケッチ(die Zeichnung)を示唆し、他方の内面的夢想は「本来の意味での絵画(Malerei)」¹⁶すなわち彩色と関連づけられるという。

素描か色彩かという議論は、イタリア・ルネサンス以来のパラゴネ(諸学芸位階論争)の延長線上にあるだろう。造形美術内部での線と色の議論は、美術と文学、建築など、他の芸術との間のパラゴネと同様、美術史上で繰り返されてきたテーマである。¹⁷しかしこの『画家』テキストでは、線か色彩かというパラ

¹⁶ Müller, S. 125.

¹⁷ Vgl. Ebd.

ローベルト・ヴァルザーの散文テキスト『画家』における間メディア性と共感覚表現 若林 恵
ゴーネを想起させた直後に、次章の冒頭で以下のような叙述がある。

画家とは、手に絵筆をもった人のことである。絵筆には色がついている。その色は彼の趣味にしたがって選ばれた。彼に手があるのは、見て感じる目の命令で絵筆をうまく動かすためである。彼は絵筆で線を描く (zeichnen) と同時に色を塗る (malen)。(BA4/63)

画家は〈zeichnen〉と〈malen〉を同時におこなうのであり、素描か色彩かという議論はすでに成立しない。また後の第12章でも色彩と線、素描と彩色、色彩と輪郭を区別しない表現が並ぶ。(BA4/74) 今なされたばかりの線描と色彩の差異化は、すぐに取り消されるのである。

6. ベルリン分離派とフランス印象派

1900年頃のドイツでは、文学にとっても色彩は中心的テーマであり、象徴主義、ユーゲントシュティール、印象主義などが色彩を用いて様々な視点から実験的な作品を創作していた。¹⁸ 絵画については、カール・ヴァルザーが1898年設立のベルリン分離派メンバーであったことから、ローベルトもベルリン滞在時には分離派サークルの人々との交流があった。¹⁹ ベルリン分離派は当時、フランス印象派やゴッホなどをドイツで積極的に紹介し、ヴァルザーも分離派展でゴッホやルノワールなどの作品を実際に目にする機会があった。²⁰ 『画家』テキストの中にも、フランス印象派の画家たちを示唆している箇所がある。

慎ましい人、丁寧な人はふつう繊細な慎重さで、より思慮深い趣味によって

¹⁸ Vgl. Ebd. S. 106.

¹⁹ ヴァルザーは1907年にはベルリン分離派で秘書として勤務した経験もある。

²⁰ Vgl. Margit Gigerl: »Bang vor solchen Pinsels Schwung« — Robert Walsers Gedicht *Der verlorene Sohn* und Rembrandts Bild *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes*. In: Anna Fattori und Margit Gigerl (Hg.): *Bildersprache. Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*. München (Wilhelm Fink) 2005. S. 117.

色を選ぶ。もともと礼儀正しく愛想よい人々、つまりフランス人がもともと重要な画家たちを現在輩出している、あるいは輩出してきたのは不思議なことではない。(BA4/64)

ここでは新しいフランス芸術は快く受け入れられているが、しかし当時のドイツは皇帝ヴィルヘルム2世の支配下でナショナリズムの傾向がきわめて強く、それは芸術界にも多大な影響を及ぼしていた。1896年、ヴィルヘルム2世はハウプトマン (Gerhart Hauptmann, 1862-1946) へのシラー賞授与を妨害し、代わりに個人的判断で国粹主義の代表的作家ビルデンプルッフ (Ernst von Bildenbruch, 1845-1909) に賞を与えたという。²¹ また1901年末、皇帝は歴代のブランデンブルク選帝侯やプロイセン国王の大理石彫刻を並べた豪華な並木道 Siegesalle の竣工式の演説で、国民の鼓舞や道徳的武装に役立つモデルネ芸術など「下水溝芸術」だと言い、とくにフランスのモデルネ絵画は、国家の理想を伝えることを芸術に求める芸術概念の枠組みにそぐわないと批判した。支配君主のこのような芸術理解は時代のコンセンサスに相応しており、当時の国粹主義的な芸術家グループの芸術観もこれに合致していた。²²

こうした時代の大勢に対抗したのが、リーバーマン (Max Liebermann, 1847-1935) を中心としたベルリン分離派周辺の人々である。その中には画家たちだけでなく、ギャラリー経営者や、《Pan》《Die Insel》《Kunst und Künstler》といった文芸・芸術誌に携わる編集者や出版者たちもいた。²³ ドイツでのフランス絵画受容については、ヴィルヘルム2世を筆頭にナショナリストたちから激しい異論・攻撃があったが、いずれにしても、ベルリン分離派によって、ベルリンの人々はようやくフランス芸術を知ることとなった。²⁴

²¹ Vgl. Müller, S. 109.

²² Vgl. Ebd. S. 109.

²³ これらの雑誌はヴァルザーが寄稿した雑誌でもあり、とくに《Die Insel》には1899-1902年に、《Kunst und Künstler》には1905-1921年にそれぞれ10テキストが掲載されている。Vgl. Lucas Marco Gisi (Hg.), S. 44.

²⁴ Vgl. Müller, S. 112.

7. 無彩色 - 色彩

この時代に新印象派の画家ポール・シニャック (Paul Signac, 1863-1935) は 1898 年、《Pan》誌で、印象派の後継者としての新印象派の理論を紹介した。印象派の画家たちは光や色彩を追求したが、ジョルジュ・スーラやシニャックなど新印象派の画家たちは、それをさらに理論的・実験的に推し進めた。光と色彩の最高度の効果を目指した点では、印象派に大きな影響を与えたドラクロワの後継とすることもできるだろう。ドラクロワといえば「あらゆる絵画の敵は灰色である」という言葉が知られているが、興味深いことに、『画家』テキストにおいて、灰色はもっとも愛すべき色のひとつだとされている。

私は霧を愛している、湿って冷たくて無色なものすべてを愛するのと同様に。これ以上の色彩に憧れる理由はない、なぜって、もう少年時代から、殆ど色のないところに色をいつも見てきたのだから。太陽の光に溢れ色彩豊かな南方の国々に行きたいという芸術家の渴望を理解したことは一度もない。私にとって灰色は常に、もっとも愛すべき、もっとも高貴でもっとも甘美な色彩のひとつだった。(BA4/58f)

改めて考えてみると、白い霧に覆われた森は無彩色の世界であるし、また画家の描く伯爵夫人の肖像画にも灰色が使われる。画家は肖像画のモデルとして着る服を夫人自身の選択に任せるが、彼女は無意識に画家がいちばん好きなドレス、すなわち灰色のドレスを選ぶ。「灰色、それは女性の身体にすばらしく良く似合う、そして黄色がかった茶色 (ein gelbliches Braun)、この色を私は心の底から愛している。」(BA/69)「黄色がかった茶色」というのはいわゆるベージュのような色であり、鮮やかな色彩というよりは無彩色に近いだろう。さらに彼女の足元には「青灰色の絨毯 (ein graublauer Teppich)」(BA4/70) が敷かれている。²⁵

²⁵ 夫人の肖像画には花束も描かれるが、それは「可能なかぎり平凡な花束」と形容されるのみで、色については言及されない。

夫人の肖像画が完成した後、「病気の詩人」がヴィラにやって来る。この詩人が窓から眺める雨と霧の風景も無彩色である。「私がこれを書いているあいだ、彼は隣で窓の外を眺めている。雨を、下りになっている広い風景を、モミの木を、繊細な、さまよい唸る霧を。」(BA4/71)そして詩人の肖像画には「蒼白」が登場する。「詩人の顔の病的な蒼白さは私に、私にもっとも忠実で最愛の色を使うきっかけを与えた。」(BA4/72) このように、言及される色はほぼ無彩色であり、それはむしろ、フランス印象派の光と色彩に満ち溢れた絵画とは正反対の印象を与えるだろう。

しかし灰色には理論的な魔法が隠されている。画家は無彩色の中に色を見るのである。先述のシニャックの色彩理論によると、²⁶ 新印象派にとってすべての灰色がタブーだったわけではなく、どのようにして無彩色が作り出されるのか、その方法が問題だった。すなわち、パレット上で混ぜ合わせられた結果なのか、あるいは目の網膜上での混合なのか。赤と青緑、黄色と青紫といった補色同士を混ぜると灰色などの無彩色になるのだが、新印象派にとっては、パレット上で混ぜて作られた灰色は光沢のない汚い色であり、それはドラクロワが「絵画の敵」と名付けた灰色であった。これに対して、2つの補色が点描によってカンヴァス上に並べて置かれた場合、それは視る人の目の網膜で混ざり合い（視覚混合）、繊細で真珠のように光沢ある美しい灰色になるという。つまり、目には灰色に見えても、そこには赤と青緑など、鮮やかなコントラストを成す2つの色が置かれている。無彩色は色彩のコントラストによって生み出されるのである。

8. 詩人のダンス

先述の引用箇所「私がこれを書いているあいだ、彼は隣で窓の外を眺めている。雨を、広く下っていく風景を、モミの木を、繊細な、さまよい唸る霧を。」(BA4/71)では、霧が「さまよい (streichen)」「唸る (fauchen)」。Dudenによれば、〈fauchen〉はネコなどの動物が怒った際に威嚇するような音とともに息を吐き出すこと、転

²⁶ Vgl. Müller, S. 110f.

ローベルト・ヴァルザーの散文テキスト『画家』における間メディア性と共感覚表現 若林 恵

義では風がヒューヒュー音を立てたり、機関車が到着の際に蒸気をシューシュー出すことである。いずれにしても音を立てるのであり、聴覚に関わる動詞である。〈streichen〉が「さすらう」「色を塗る（描く）」「線を引く（書く）」など多様な感覚領域に関わる語であることはすでに見たとおりだが、さらに追加するならば、〈streichen〉には「こする、さする」という意味もあり、弓で弦をこすって音を出す弦楽器（Streichinstrument）にも直接つながっており、聴覚すなわち音楽にも関連している。〈streichen〉は視覚（絵画）や言語だけでなく、音楽の領域にも足を踏み入れる。さすらう人（Streicher）は同時に弦楽器奏者なのである。²⁷

音楽については、ヴィラに現れた病気の詩人を見てみる必要があるだろう。

酔っ払うと彼は踊る。すると彼は歪んだ身体を生き生きとした恍惚をもって動かす。彼の動きには奇妙な、考え抜かれた優雅さがある。彼の身体の傾きやお辞儀（Beugungen）は響きの美しい詩句のようだ。こんなふうには踊るのは詩人だけなのだ！ 腕、手、足が音楽を生み出し、それは決して耳で聞くことはできず、むしろ目で見る音楽だ。（BA4/71）

「踊る詩人」には詩人の役割からの逸脱が見られるが、彼のダンスの「お辞儀（Beugungen）」は、すなわち名詞や動詞の「語形変化」も意味するのであり、詩人である彼の身体の動きは同時に言語上の語形変化である。さらに、このお辞儀＝語形変化が「目で見る」視覚的音楽を生み出しているというのは、詩を「目で読む」行為を示しているだろう。詩句は声を出さずに読んだとしても、そこには明確に音楽が感じられるだろう。しかしながら踊る詩人の身体は「歪んで」おり、その優雅さは「奇妙」で「考え抜かれた」ものである。永遠の合一や恍惚は、モデルネの時代にはもはや無条件には与えられない。

²⁷ Vgl. Ebd. S. 116.

9. 色彩 - 味覚 - 嗅覚

画家と詩人をヴィラに呼び寄せたのは伯爵夫人であるが、彼女にとって絵画と文学はどのようなものなのか。画家によれば、彼女にとっては優れた本を読むことよりも優れた絵画を眺めるほうが楽しいのだという。(BA/73)しかし、このように本と絵画の区別を前提とした比較をした上で、その区別はまたしても次のように無効化される。

絵画は彼女にとって奇跡であり、メルヒェンであり、それ自身が物語である、もっともらしく話して聞かせることは何もないとしても。絵画は彼女に、外の自然から、永遠に魅了してやまないもの、不可解なるものから語りかけるのだ！自ずと理解できるものには彼女はもう語ってもらいたいとは思わない。色彩と線が、もっとも甘美に物語る。言葉ではない、ただ芳香と響きだけが音として聞こえるのだ。(BA4/73f.)

「物語る」という物語や言葉や本の役割を絵画が担い、言葉ではなく色彩や線が物語る。そして音になって聞こえるのも言葉ではなく、「芳香と響き」だという。もともと話題は「物語る絵画」、すなわち絵画と文学であったはずだが、そこへ唐突に嗅覚と聴覚が混ぜ合わされて挿入される。

嗅覚を含めたこのような共感覚的表現は他にも見られる。²⁸

格別に美しい色のイメージを、私は美味しそうに調理された料理や、魔法のように素敵な香を放つ花のように味わうことができる。(BA4/65)

画家は色を味覚や嗅覚によって味わうのである。芸術メディア間の境界はすでに崩れ、今や諸感覚の間の境界も崩れる。その際〈Geschmack〉の多義性が顕にされる。

²⁸ 散文テキスト『画家から詩人への手紙』や『ある画家の人生』の中にも共感覚表現がある。「周りに広がる自然の全てのものの中にある色彩にメロディーが混ざり込む。」(BA16f.)「夢、感覚、夢想が緑色、金色、青色になって絵画の中に流れ込む。」(SW7/19f.)など。

絵画はもっとも冷静な芸術、精神、観察、熟慮、きわめて鋭く分解された感情の芸術である。Geschmack とは分解された感性、解体された思案以外の何ものだろう？ Geschmack 以外の何をもって絵を描くというのだろう？ 色彩感覚は嗅覚ともっとも近い仲なのではないだろうか？ ある種の芳香はある種の色彩の印象を呼び起こすことができるのではないだろうか？ (BA4/64f.)

まず絵画を「精神 (Geist) の芸術」と定義してみせるが、その際に「観察 (Beobachtung)」や「熟慮 (Nachdenken)」に並べて「感情 (Gefühle)」を持ち出し、また「感性 (Empfindung)」と「思案 (Sinnen)」も並置することで、精神と感情の対照性を無効にし、その上で絵画と〈Geschmack〉を結びつけている。〈Geschmack〉は絵画芸術の文脈では「趣味」や「センス」と解されるであろうが、しかしここでは直後に「嗅覚」との親近性が指摘される。スイス方言では〈Geschmack〉は「味」の他に〈Geruch (匂い)〉の意味でも用いられ、味覚と嗅覚の区別がない。するとここでは色彩感覚と嗅覚と味覚の親近性が浮き彫りにされるのであり、〈Geschmack〉の3つの語義が重なり合い、色彩と嗅覚と味覚が直接的に結ばれることになる。

すべての感覚は素晴らしい運河によって結ばれているのではないだろうか？
(BA4/65)

結び

本稿では、『画家』テキストにおいて、絵画と文学を中心とした各芸術メディア間や各感覚間の境界がどのように無効にされているのか、間メディア性や共感覚表現を創り出しているヴァルザーの手法について詳細に見てきた。語り手である画家は、芸術メディア間の境界線をまずは示した上で、自らの発言に反してその境界線を侵犯する。そもそも「言葉を書き連ねる画家」という存在自体が境界を侵犯しているが、彼は自分が画家であることを殊更に強調したうえで、「描く」と「書く」の境界線を曖昧にし、その際に芸術メディア間の境界を越える言葉の

多義性・多層性が意図的に可視化される。色彩のテーマ化については、当時のベルリンにおけるフランス印象派受容を背景として、新印象派の理論によって、無彩色と色彩のある種の同一性が明らかになった。また絵画と文学だけでなく、ときに音楽との境界も無効となり、さらに共感覚的表現によって視覚・聴覚・嗅覚・味覚など諸感覚間を隔てる壁も取り払われる。

こうして各芸術メディアや各感覚の間の明確な境界を曖昧化することで、ある種の統一体のようなものが創り出されるのだが、忘れてならないのは、それは常に異質性を伴っているということである。そのためにもまずは二者の相違・対照性が強調される必要があり、さりげなさを演出しつつ奇妙にも感じられるような境界の強調は、この異質性を消去しないためである。各領域の区別を否定する際に、否定されたものは消え去るのではなく、削除線の下で見え続けなくてはならない。異なるもの同士が結びつけられつつも、異質性が可視化され維持されることによって、このテキストは20世紀モデルネ時代の文学であることを身をもって示している。

モデルネ芸術はいわゆる直接的体験を意図的に不可能にする。画家が描いた夫人の肖像画は、目を描き入れないまま未完であるが、「未完成」とは、もはや絶対的理想を求めず知覚のプロセスに目を向けた印象派の特徴である。²⁹ ヴァルザーは芸術家小説の形式をロマン主義から借りてきている一方で、その理想主義的・総合的表現を拒み、彼のテキストには言語メディアと絵画メディアの知覚をテーマ化した間テキスト性やメタテキスト性、語りの仮装性・遊戯性など、モデルネの時代を刻印する様々な特徴が見られる。ヴァルザーの『画家』には、19世紀末から20世紀初頭にかけての芸術上の変革が色濃く映し出されているのである。

*本研究はJSPS 科研費 18K00479（基盤研究（C）「ジャンルの混交と共感覚——20世紀モデルネの文学・絵画の新たな受容」）の助成を受けたものである。

²⁹ Vgl. Ebd. S. 137.