

創作活動／盗賊稼業

— ローベルト・ヴァルザー『盗賊』における 断片からの創造 —

Robert Walser als Schriftsteller und Räuber
— Sein Schaffen durch Fragmente im „Räuber“-Roman—

木村 千恵
Chie KIMURA

1. はじめに

スイス出身のドイツ語作家ローベルト・ヴァルザー (Robert Walser, 1878-1956) の死の翌年、彼の遺稿の管理を任されていた文筆家カール・ゼーリヒ (Carl Seelig, 1894-1962) によって、ヴァルザーの手書き草稿の存在が明かされた。これは小さく切った紙に、鉛筆による1~3mm程度の微細な文字を書き込んだもので、その紙片の数は526枚に及ぶ。ミクログラムと呼ばれる小さな文字で書かれたこの草稿は当初、読むことが不可能だと見なされていたが、1968年に研究者ヨッヘン・グレーフェンによってその一部が解読された¹。この紙束のなかから発見されたのが、24枚の紙片にまたがって綴られた長編小説である。これは1972年にマルティン・ユルゲンスの校閲を経て、『盗賊』(Der „Räuber“-Roman, 1925) という表題を付されて出版された²。

この作品は、語り手「私」がこの小説を執筆しているというメタフィクション的構造をとっている。作家である「私」は同じく作家の知人「盗賊」の協力

¹ カール・ゼーリヒはスイスの文芸雑誌「Du」に手稿の一部を公開し、ヴァルザーの手書きの文字を「解読不可能な秘密文字」と評価した。これに対し数週間後には、ヨッヘン・グレーフェンによる反論が同誌上に掲載され、このときに解読が可能な「ミクログラム (Mikrogramm)」と名付けられた。Vgl. Elke Siegel: *Auftrage aus dem Bleistiftgebiet. zur Dichtung Robert Walsers*. Würzburg: Königshausen u. Neumann GmbH, 2001, S. 12-13.

² 本稿で引用するヴァルザーのテキストは、以下に収録されたものを使用する。引用の際には、それぞれ AdB および SW と表記し、巻数とページ数を示す。*Aus dem Bleistiftgebiet*. 6 Bde. Hg. v. Bernhard Echte u. Werner Morlang, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985-2000. *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. 20 Bde. Hg. v. Jochen Greven, Zürich/ Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985-1986.

を得て、彼とエーディットにまつわる話を書いており、主人公「盗賊」の物語だけでなく、語り手「私」の執筆状況が頻繁に言及される。こうした構造からわかるように、この小説では主人公と語り手の両者が携わっている創作という行為がテーマとなっている。創作活動に対する意識は、主人公の呼称「盗賊」にも表れている。語り手が主人公を盗賊と呼ぶ理由は、彼の職業にある。

彼はヴァンダと知り合う以前は、数多くの風景についての印象を盗んでいて。それにしても奇妙な職業だ。そのほかには、彼は気質も盗んでいた。それについては、また話題にするだろう。(AdB3, 30)

作家である主人公は、自分を取り巻く世界のさまざまな風景を創作に役立てており、その行為を語り手は「盗み」という言葉で呼んでいるのである。

こうした「窃盗」行為は主人公の創作活動のみならず、この『盗賊』という小説そのものにも当てはまる。語り手は自身の創作活動を「盗み」と呼ぶことはないが、この小説自体が語り手「私」と主人公盗賊の協力によって書かれているものであり、さまざまなテキストを「盗む」ことによって作り上げられた作品であることが暗示されている。したがって、この小説は語り手「私」や主人公盗賊、ひいてはこの小説の作者であるヴァルザー自身が行っている創作活動そのものを描いた作品だと言えるだろう。

ではこの「盗み」とは、ヴァルザーにとってどのような意味をもつ行為なのだろうか。この小説には、文学をはじめとして、音楽、美術、都市空間、自伝的要素などを含む広義の意味でのテキストが非常に多く参照されている。主人公盗賊は、語り手によってシラーの『群盗』やヴルピウスの『リナルド・リナルディーニ』などの他の盗賊文学の主人公と比較されたり、自分自身をスタンダール『パルムの僧院』の主人公ファブリス・デル・ドンゴだと思い込んだりするほか、フリードリヒ大王に関する歴史書を読み、ビアズリーやフラゴナールの絵画を見つめ、ワーグナーやベートーベンについての話をし、政治家ヴァルター・ラーテナウとの思い出を振り返り、ベルンのアーケードや時計塔、アーレ河の周辺を歩き回る。本稿では、このようにして「盗まれた」テキストの断片が、どのような性質を備え、この小説のなかでどのような機能を果たしているのかという点に注目し、語り手が「盗み」と呼ぶこの行為を考察する。

2. 間テキスト性

文学作品における他の芸術作品の引用や参照は、しばしば間テキスト性とい

う概念によって論じられる。クリステヴァによって導入されたこの概念において問題となるのは、先行する他のテキストを参照することによって、結び合わされたテキスト群が新しい意味を形成するという現象である³。本稿でも、他のテキストから引用された要素が『盗賊』という作品に取り込まれることによって形成する新たな構造的な、引用されたテキストのもつ機能が考察の対象となる。ヴァルザーにおける間テキスト性を論じるにあたって、留意すべき特質が二点ある。一つは、ヴァルザーが自身の作品のなかに取り入れた他の作家や芸術家の作品は、ゲーテやシラーなどに代表されるいわゆる「高尚」な文学だけでないということである。彼は、「通俗文学 (Trivialliteratur)」も好んで読み⁴、その設定を流用するなどして自分の作品に書き替えていた⁵。もう一つは、ヴァルザーが自分自身で書いた散文を別のもの書き替えるということたびたび行っているということである。彼自身がすでに新聞や雑誌で発表した作品や未発表の原稿のなかには、『盗賊』に書かれたエピソードと共通する設定や話題が数多く見受けられ、彼がこうした焼き直しを頻繁に行っているということがわかる。

このように、『盗賊』を構成するテキストは多種多様であるが、本章では参照されたテキストのなかでも、特に重要な要素と考えられる絵画的特質をもつものを取り上げる。絵画は『盗賊』における核となるモチーフである。例えばこの小説の最終段落では、「一枚の水彩画が、この文化に満ちた詩行を書ききかけとなったのだ」(AdB3, 148) というように、少年時代のヴァルザーの肖像画がこの小説の執筆に深く関わっていることが明らかにされている。また、主人公だけでなく他の主要な登場人物たちも、それぞれ他のテキストに由来しており、絵画との接点をもっている。したがって、これから検証していくように、この小説に引用されている絵画というテキストの特質は、この小説の構造的な分析するための重要な手がかりとなる。

他のテキストからの借用は、主として人物や情景などのイメージを補強する

³ ジュリア・クリステヴァ『テキストとしての小説』谷口勇訳、国文社、1985年、18-19頁。

⁴ 1925年10月半ばに書かれた知人の女性テレゼ・ブライトバッハ宛の手紙のなかで、ヴァルザーは、これまでに多くのことを書きすぎたために、詩作のための題材が不足したということ、「キオスクで30ラッペンで買えるような、小さな、馬鹿げた本」を偶然読んだことが、彼にとって非常に楽しみとなったということ述べている。Robert Walser: *Briefe*. Hg. v. Jörg Schäfer unter Mitarbeit v. Robert Mächler. Genf/ Hamburg: Kossodo, 1975, S. 240.

⁵ Andrea Hübner: »Das Märchen ja gesagt...« — Märchen und Trivialliteratur im Werk von Robert Walser. In: Dieter Borchmeyer (Hg): *Robert Walser und die moderne Poetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, S.168-169.

ために用いられているが、こうした絵画的特質をもつテキストは、単なる比喻やモチーフとして意味をもつだけでなく、この作品の生成過程を示唆している。この章で取り上げるアンリ・ルソーフラウ、ヴァンダ、エーディットの三人は、その由来に絵画との関係がある登場人物である。彼女たちの現れ方には、それぞれ (1) 他のテキストに描かれた人物が登場人物としてそのまま小説内の現実に見える、(2) そのようにして他のテキストから借用された登場人物は、この小説のなかで再び絵画として描き直される、(3) さらに、こうして描かれた絵画が破壊されるという三つの段階的な構造が形成されている。

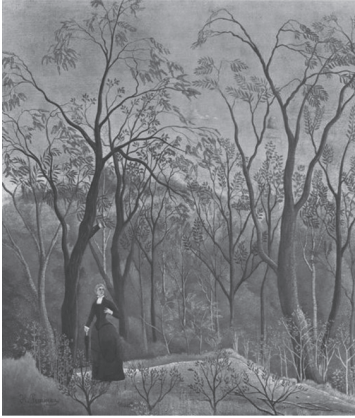
2.1. 絵画のなかの人物

この作品の発端となったとされるヴァルザー自身の肖像画は第4段落に登場する。この段落はエピソードの飛躍的な転換がなく、全体を通じて主人公とアンリ・ルソーフラウという名の女性の繰り広げる会話の様子が描かれている。この女性は、盗賊が才能をもっているにもかかわらず、それを社会的に活用せず怠けているのだと思い込んでいる。そして彼女は、彼に厳しい非難の言葉を浴びせるとともに、彼に夫としての資質を認め、自分と結婚するよう要求する。それに対して盗賊は、才能など何も持っていないと弁明し、彼女から逃げ回る。そのなかで、ルソーフラウの厳しい性格を表現するために彼女の愛読書「シュラッターの女性の小道」(AdB3, 20)⁶の題名が言及されたり、話をそらそうとする主人公によってその場しのぎに「ベートーベンのコンサート」(AdB3, 19)⁷の話題がもちだされたりするが、ここで重要となるのは盗賊とルソーフラウという二人の人物の由来である。

会話の相手であるアンリ・ルソーフラウという女性は、シュルレアリスムの先駆けとして評価される画家アンリ・ルソー (Henri Rousseau, 1844-1910) の《森のなかの散歩》(Promenade dans la forêt, 1886) から借用された人物である (図1)。この絵は、アンリ・ルソーが最初の妻クレマン스를描いたものである。盗賊が彼女と出会ったのは、「青白い11月の森のなか」(AdB3, 17)で、彼女は「全身茶色の服を着ていた」(AdB3, 17)と書かれており、アンリ・ルソーの絵画の森の色合いや女性の描写と合致している。つまりこの場面では、絵

⁶ スイスの女子教育者ドーラ・シュラッター (Dora Schlatter, 1855-1915) による指南書『女性の道と女性の目的』(Frauenwege und Frauenziele)を指している。Anmerkungen (AdB3, 219)

⁷ これが正確に何を指しているかは定かでないが、同様に第11段落で語られるベートーベンの「フィデリオ」(AdB3, 49)に関しては、1922年1月14日フリーダ・メルメ宛の手紙の署名にそのタイトルが使われている。Anmerkungen (AdB3, 226), Robert Walser: *Briefe*, S.198.



【図1】 アンリ・ルソー《森のなかの散歩》、
チューリッヒ美術館所蔵。



【図2】 カール・ヴァルザー《写生》
(Nach Natur, 1894), ローベルト・
ヴァルザー・アーカイヴ。

画のなかの女性がそのまま登場人物として小説世界に現れているということになる。

他方、「ヘラクレス」(AdB3, 20) のように見えるという盗賊の容姿は、この二人のやり取りの最後に語り手によって明かされる。

一人の逃亡者が盗賊の衣装を着てあちこち歩き回っていた。彼はベルトにナイフを差していた。ズボンは幅広く、淡い青色をしていた。飾り帯が彼のほっそりとした体にかかっていた。帽子と髪は怖いもの知らずの原理をありありと見せつけていた。シャツはレースの縁飾りで彩られていた。マントはいくぶん擦り切れていたが、それでも毛皮の襟がついていた。この舞台衣装の色は、あまりにも緑すぎる緑というわけではなかった。この緑は、雪のなかでは素晴らしく際立つに違いない。両目は青くきらめいていた。この両目には、いわば金色が少し混じっていて、それらは両顔の兄弟であることを心から申し立てていた。この主張がまったくの真実であることは明らかだ。彼が手に持っているピストルは、その所有者を笑っていた。それは装飾的に見えたのだ。彼はとある水彩画家の作品にそっくりだった。(AdB3, 20)

この盗賊の格好は、兄カール・ヴァルザーによって描かれた水彩画に由来し

ている。それは少年時代の弟ローベルト・ヴァルザーがシラーの戯曲『群盗』の主人公カール・モールの衣装を身に着けた姿を描いた肖像画である（図2）。この絵は、1925年ごろまでヴァルザーと同様にベルンで暮らしていた妹ファニーによって保管されていたため、ヴァルザーもそれを眺める機会がたびたびあったと考えられている⁸。最終段落で「この文化に満ちた詩行を書ききっかけとなった」（AdB3, 148）と語り手が明かしているように、この絵はこの小説の重要なモチーフの一つである。

盗賊の容姿がここで語られるのは、アンリ・ルソーフラウの影響によるものであると考えられる。カールの水彩画とルソーフラウは、両者とも実在の人物をモデルとした絵のなかの存在であり、この場面は肖像画の人物同士のやりとりを描いたものである。したがって、盗賊の水彩画についての詳述は、アンリ・ルソーフラウという絵画のなかの人物によって導き出されたものとも言える。盗賊の衣装に関して触れられている別の箇所でも、美術館という絵画に近いイメージをもった話題が並べられている。

一方、彼〔盗賊〕は再び、彼に切実に関心を寄せている編集者と心のこもった話し合いをしていた。編集者は、彼の衣装について、文句のつけようがないと思っただけでなく、盗賊の本質的特徴と合致していると評価した。[…]⁹そして、彼は同じ時期に美術館も訪問していたのではないだろうか？（AdB3, 43）

ちなみに、《森のなかの散歩》はチューリッヒ美術館に所蔵されており、ヴァルザーがこの絵画を実際に目にした可能性は大いにある。むろん、ここで触れられている美術館訪問がルソーの絵と同一のエピソードとして構想されているものかどうかは定かではないが、少なくとも盗賊の容姿はここでも絵画と結びつけられているということがわかる。

この絵の標題となっている「森のなかの散歩」というテーマも、ヴァルザーの作品に頻繁に描かれるモチーフと一致している。彼の作品には散歩中に出会う人々や情景を描いたものが多く、都市や自然のなかをそぞろ歩きする散文の

⁸ Anmerkungen (AdB3, 219)

⁹ ここに「しかし今や、再びあのヴァンダが来ているのではないだろうか？」という一文が混じっているが、編集者との会話と美術館に関する文章はそれぞれ過去時制、ヴァンダについては現在時制で語られていることから、盗賊の衣装についての会話と美術館訪問は同時期のもので、ヴァンダについては語り手がこれから語る内容に関わるものとわかる。

語り手や主人公たちの姿は、「のらくら者」という人物像につながる¹⁰。森のなかを歩いている盗賊もまた散歩者であり、彼の性質はルソーフラウの手厳しい非難とそれに対する応答に表れているのである。

また、『森のなかの散歩』という絵画そのものもつ特質も、この場面を特徴づける要素である。遠近法にとらわれないルソーの画風は、平面的で現実味の薄い世界を作り出している。「それは、11月のことだった。あたりの土地は凍えるように寒かった。」(AdB3, 19) 二人を取り巻く環境がルソーの絵画の情景と同じであることが、ここでも繰り返される。この描写は、まるで盗賊の方が絵画の世界に迷い込んでしまったかのような印象すら喚起し、夢想的なイメージを作品に与えている。こうした非現実性が、絵画のなかの人物が小説の内部にそのまま登場することを可能にしているのである。

2.2. 再絵画化

この小説の登場人物には、他にもその由来が明らかにされている者がいる¹¹。二人のヒロインのうちの一人、ヴァンダはフィクションに由来する人物である。ヴァンダという名前は、ヴァルザーの散文のいくつかに描かれている。彼の初期の散文「ヴァンダ」(Wanda, 1912)¹²では、ポーランドの伝説上の女王を題材として創作を試みた経験が、『盗賊』と同時期に書かれた散文「ヴィネータ」(Vineta, 1923)¹³では、大衆作家エリザベス・ヴェルナーの同名の小説の内容が取り上げられており、ともにヴァンダという名の女性が登場する。また、ザッハー＝マゾッホ (Leopold von Sacher-Masoch, 1836-1895) の『毛皮を着たヴィーナス』(Venus im Pelz, 1870) のヒロインからその名が取られているという指摘もある。実際、ヴァルザーは「ザッハー＝マゾッホ」(SW8, 68) という散文を書いており、その内容からも『毛皮を着たヴィーナス』を読んでいたことがわかる。

ヴァンダという登場人物の由来は、このようにいくつかの可能性を考えることができるが、『盗賊』で登場するヴァンダの像には『毛皮を着たヴィーナス』の影響が色濃く表れているように思われる。両者の類似性は、さまざまな

¹⁰ Christian Benne: Schrieb je ein Schriftsteller so aufs Geratewohl? Der surrealistische Robert Walser. In: Friederike Reents (Hg.): *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*. Berlin, 2009, S.54-55.

¹¹ 以下の指摘は、Anmerkungen (AdB3, 226) によるものである。

¹² SW3, 55.

¹³ SW17, 332.

ところに見受けられる。例えば、盗賊はベルンの通りで初めてヴァンダに声をかける際、「女主人様 (Gebieterin)」(AdB3, 29) と呼びかけるが、これは『毛皮を着たヴィーナス』の主人公セヴェリーンがヒロインのヴァンダと主従関係を結び、召使として付き従う姿と重なり合う。また、ヴァンダの姿の描写についても、『毛皮を着たヴィーナス』のイメージが明確に表れている。

そして、ここで私はあなた方に、少々絵画的なものについてお話ししよう。ヴァンダが歩み出るのを彼が見たとき、彼女の小さく幼い足元には、まるで白雲がたなびいているかのようで、彼女は煩わしいことなど何も感じないかのようにそれを柔らかに纏っていたので、彼はまたたく間に、すなわち自分の思考から全権委任を受けて、といってもそれは非常に問題のある全権だったのかもしれないのだが、彼女をロシア皇女に仕立てあげてしまい、そしてカフェの音楽が彼の額をやさしく包んでいる間に、彼女が6頭あるいは12頭の馬に繋がれたきらびやかな馬車に乗り、歓声を上げる群衆たちの驚嘆のなか、ペテルブルクの通りを駆けてゆく姿を思い描いたのだ。 (AdB3, 49)

盗賊はここで、ベルンの町娘ヴァンダの姿をロシア皇女にまで誇張して思い浮かべているが、『毛皮を着たヴィーナス』のヒロインであるヴァンダもたびたびロシアの女帝に喩えられている。彼女は実際には、当時オーストリア帝国の一部だった東欧の都市レンベルク（現在はウクライナの都市リヴィウ）出身なのだが、エカチェリーナが好んで被ったというロシア風の帽子をよく身に着けている¹⁴。つまり、『盗賊』のヴァンダには、まさに『毛皮を着たヴィーナス』のヴァンダのイメージが重ね合わされているのである。

しかし『盗賊』において、主人公とヴァンダとの関係に性的な要素を読み取ることはできない。『毛皮を着たヴィーナス』のヴァンダからより色濃く受け継がれているのは、むしろ登場人物の絵画化という形式である。『毛皮を着たヴィーナス』は美の女神をモチーフとした、枠構造をもつ物語である。語り手「私」は、知人である地主貴族セヴェリーンのもとを訪れた際、『毛皮を着たヴィーナス』という絵画を目にし、その由来が書かれたセヴェリーンの手記を読む。主人公セヴェリーンは、かつてティチアーノの《鏡に向かうヴィーナス》の複製画に夢中になっていた。彼がこの絵を庭園にある女神の像と重ね合

¹⁴ Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*. Frankfurt a.M.: Insel, 2013. S.72, 82.

わせて夢想にふけていたところ、この彫像と見間違えるかたちで美しい女性ヴァンダと出会う。二人は互いに恋に落ちるが、それはマゾヒズムの語源ともなる倒錯的な関係へと発展する。この二人の恋愛遊戯の姿はドイツ人画家によって描かれ、その肖像画を語り手「私」が後年に目にするということになるという内容になっている。

この話のなかには、主人公が絵画のなかの女神に憧れ、その女神が現実の女性となって現れ、画家によって二人の姿が肖像画に描かれるという一連の過程がある。『毛皮を着たヴィーナス』のこうした構造が、『盗賊』にも用いられているのである。絵画のなかの人物が現実世界に現れるという設定は、アンリ・ルソーフラウとも共通するものだが、ここにはさらに再び絵画に描かれるという構造性がある。つまり、『盗賊』のヴァンダについて先に引用した箇所的主眼となるのは、彼女のたたずまいに備わった美しさや威厳ではなく、その描写そのものの方である。語り手がここで「絵画的なもの (etwas Pittoreskes) についてお話ししよう」と前置きしているように、ヴァンダの容姿はまさに絵画として描写されているのである。

女性を絵画として描写する箇所は、他にも見受けられる。盗賊の下宿先の家主である未亡人も、ヴァンダと同じように絵画に喩えられる。

そのとき彼女は盗賊には、なんと魅力的に思われたことだろう。彼女は絵のようだったと言ってもいい。彼女が憤慨しながら、しかし完全に不快に思っているわけではないような様子で廊下を歩いていく姿は、どこか銅版画のようだった。(AdB3, 35)

彼女は黙り込み、その際、デューラーの婦人像のまわりに漂っているような、夜行性の鳥に似た臆病さのような、暗い闇のなかの海を伝わってくるような、自らのうちにめそめそと沈んでいくような、そんな雰囲気が生じた。(AdB3, 36)

彼女は、実際にヴァルザーが下宿していた家の女性がモデルになっており¹⁵、ヴァルザーがフィクションだけでなく現実世界の人物をも自身の作品に組み込

¹⁵ この女性は、エマ・レンツ＝グロイブ夫人(1866-1925)とされ、ヴァルザーは1922年4月1日から1924年4月30日までの間、彼女のもと(Kramgasse 29)で家を借りていた。Anmerkungen (AdB3, 215)

んでいることがわかる。これらの箇所では、現実から小説世界に取り込まれた人物が、「絵のよう (wie ein Bild)」な、あるいは「デューラーの婦人像」のようなものとして素描されている。つまり『盗賊』において、人物の容貌に関する詳述には絵画的な特質が備わっていることが意識されているのである。

実際にヴァルザーが書いているのは絵画ではなく文章なのだが、この小説のなかでは人物を描写するという行為は絵を描くという行為と同一視されている。レストランで盗賊が見かけた女性を引き合いに出して、語り手が真の貴婦人とはどうあるべきかをしきりに論評する箇所では、スケッチと詩、箴言が同等のものとして挙げられている。

彼女たち [真に貴婦人であろうとする女性たち] は、美しく描かれた一枚のスケッチのようであってほしいもので、したがって、一編の詩のように、一言の箴言のように歩いてほしいもので […] (AdB3, 120)

ここでは「美しく描かれたスケッチ (eine schöngezeichnete Zeichnung)」という言葉が使われているが、„zeichnen“ という語は絵画としての描写のみならず、文章による描写を指すこともあり、この二つの行為は親和性が高い。こうしたことから、やはりヴァルザーは文字によって対象を描き出すことをスケッチととらえており、そこに絵画的な性質を認めているのだと言える。

こうした意識は、『盗賊』が小説を書く過程を描くメタフィクションであることに起因している。作中に描かれた絵画を意識するには、メタレベルの認識主体が必要である。杵物語の『毛皮を着たヴィーナス』では、額縁にあたる語り手「私」と主人公セヴェリーンのやりとりのなかで、絵画とそれにまつわる物語が認識される。『盗賊』において、他のテキストから借用され、別の像へと書き換えられた登場人物たちの描写を絵画として認識しているのは、語り手「私」なのである。つまり、人物スケッチを絵画と見なす「私」の意識から見て取れるのは、創作という行為が他のテキストを自分の作品に作り替えるものであるということに対する自覚である。つまり、「私」は主人公の行いを「盗み」と呼ぶことによって、自らの創作行為を反省的にとらえているのである。

2.3. 肖像画の破壊

女主人公エーディットも、別のテキストから『盗賊』へと「盗まれた」存在である。彼女の名は、ヴァルザーが同時期に書いた散文作品のいくつかに登場する。例えば、『盗賊』が書かれる一月ほど前に発表された散文「エーディッ

トと少年」(Edith und der Knabe, 1925)¹⁶では、エーディットという少女に思いを寄せる男の胸中が一人称で語られる。また、執筆時期のわかっていない散文章稿「エーディットの讚美者」(Edith's Anbeter)には、エーディットという女性を熱愛する主人公の男、瘤のある女性、未亡人のスプーンなどといった『盗賊』と共通するエピソードが登場する。さらに、『盗賊』の二年前に書かれた「ひとりぼっち」(Mutterseelenallein, 1923)¹⁷という散文には、「ヘレーネあるいはアリス」と呼ばれる少女が描かれており、彼女が学者である父親からラテン語を教わったという設定が『盗賊』のエーディットへと流用されている。この散文でも、語り手の男が少女に夢中になっている様子が描かれているのだが、その少女とは小説のなかの登場人物で、読者である語り手が主人公の少女に恋をしているという内容になっている。このように、ヴァルザー自身が執筆したさまざまな散文から、エーディットとはヴァルザーの主人公たちが熱烈に恋する女性像であり、何度も書き継がれる存在だと言うことができる。

『盗賊』のなかには、こうしたエーディットに関するテキストを、「エーディットの肖像画 (Ediths Bild)」という言葉で言及する場面がある。それは、盗賊が世間の人々から迫害される理由を数え上げていく、第11段落の挿話の一つである。

[...] このボンメルン出身の人物 [家政婦] は、盗賊の書き物机もしくは作業棚の上にエーディットの肖像画が立てられているのを見ると、そのピロードのような手で取り、彼の目の前で粉々に引きちぎり、[...] 鉛筆書きのエーディットの肖像画は磨き上げられた床のうえにあった。盗賊は小さな紙片を拾い上げ、それからソファに腰を下ろし [...] (AdB3, 46)

このエピソードは重要な話ではあるが、外聞をはばかるものであるため、語り手によってためらいがちに語られている。盗賊はある時期、家政婦(ボンメルン出身の人物)を調教し、彼女に傲慢な態度をとらせることに楽しみを見出していた。彼女は盗賊に屈辱を与えることが、彼にとっては喜びにつながることを知ったうえで、エーディットの肖像画を破り捨てる¹⁸。ここで描かれる盗賊

¹⁶ SW17, 243-247.

¹⁷ SW17, 329-330.

¹⁸ エーディットの肖像画が破られるというエピソードは、同じくマイクログラムで書かれた「緑蜘蛛」(Die grüne Spinne, AdB1, 217-219)に登場するが、ここでは家政婦にあたる人物が蜘蛛となっている。

と家政婦の間のいびつな支配と従属の関係性には、マゾヒズム的な特質が表されている。

先に述べたように、『盗賊』のなかでは、文字によるスケッチはそのまま絵画と受け止められているため、「鉛筆書きのエディットの肖像画」とは、ミクログラムで書かれたエディットに関する文章と見なすことができるだろう。したがって、盗賊は家政婦にエディットの肖像画を破らせるということは、作家がこれまでに書いた作品を破壊させるというショッキングな行為を示しているのである。だが、引き裂かれた原稿はそのままうち捨てられるのではなく、盗賊によってその紙片が拾い上げられる。小説を書くという行為を描くこの小説において、破壊された作品が再び作家自身の手に取りられるということは、それが再び書き直されるということを予感させる。ここには、破壊を通じて新たな創造を行おうとする作家の意識を読み取ることができる。

『盗賊』のなかでは、エディットにまつわるエピソードは、散り散りになった紙片のようにまばらに配置されている。つまり、破られたエディットの肖像画の欠片が、この小説を構成する要素の一部となっているということである。『盗賊』という作品は、さまざまなテキストの断片から組み立てられているが、このエピソードには、テキストを断片化し、再構成するという、この小説の創作過程そのものが重ね合わされているのである。このように、すでに存在するテキスト破壊し、その断片から新たに創造を行うということは、次章で扱うコラージュの手法に通じるものである。

3. コラージュ

小説の外部世界から素材を採集し、作品に取り込むという方法は、主に造形芸術の分野でコラージュやパピエ・コレと呼ばれている手法と共通する側面をもっている。コラージュは間テキスト性に含まれるものであるが、複数のテキストが中和し合うことで生み出される関係性を指す間テキスト性とは異なり、コラージュの場合には、貼り合わされたテキストの相接面に生じる差異が目される¹⁹。つまり、テキストを元の文脈から切断し、異質な組み合わせのなかに置くことによって形成される意味が重要となるのである。

コラージュとは、台紙に新聞紙や布、針金などの既成の素材を貼り付けることで作られるもので、紙のみを貼りつけるパピエ・コレから発展した。文学におけるコラージュの試みはアポリネールなどによるキュビズムの詩に始まり、

¹⁹ 河本真理『切断の時代—20世紀におけるコラージュの美学と歴史』星雲社、2007年、100頁。

ジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』(Ulysses, 1922) や T. S. エリオットの『荒地』(The Waste Land, 1922) のような作品が生み出されている²⁰。

ヴァルザーの作品における典型的なコラージュの要素は、例えば第11段落の新聞広告の引用に見られる。

「頭虱が一晩で消え失せる」「農業経営の習得に専念したい男子は、学びたい授業、ならびに宿舎をこれこれしかじかにて見つけられたし」「オーブオイル」「軟石鹼」等々、これらは新聞を読んだ際に、盗賊の注意をひいた新聞広告である。彼が好き好んで広告を読んだということ、これ自体がもうすでに、ほとんど不道德なことではないか?(AdB3, 44-45)

コラージュの芸術家たちは自己目的化する芸術への対抗から、常套句である広告を絵画や詩に用いることを称賛した²¹。むろんこうした姿勢は、広告のみならず「通俗文学」からの設定を剽窃し、自身の作品に作り替えていたヴァルザーにも共通する部分がある。だが、『盗賊』にみられるコラージュの性質は、単なる外界の素材の借用ではなく、それらのテキストの配置にこそ、その特異性が表れている。

この小説は、さまざまなエピソードの断片を雑然と並べているかのように見えるが、これらの断片的テキストは実際には意図的に構成されている。小説のなかで繰り返し言及されるバタビアの伯父、有名な100フラン、知的サークルの会員などの話題にはそれぞれ整合性があり、単一のエピソードが分解されたものであることがわかる。つまりヴァルザーは、すでに書かれた自分自身の作品や、彼の頭のなかに存在するテキストのイメージを断片化し、それらを再構成するという方法でこの小説を作り上げているのである。こうした方法は、一般的なコラージュとは異なるものであるが、「分析的コラージュ (collage analytique)」²² と呼ばれるパウル・クレイ (Paul Klee, 1879-1940) に特有の創作方法との共通性が認められる²³。これは自分の作品を分割し、再構成するという方法で、自己批判的な思考に基づくものであると考えられている²⁴。むろん、平面的な絵画と線のな文学、物質的な作品の断片化とイメージとしての作品の断片化といった違いから、クレイの手法にヴァルザーの作品を単純に当

²⁰ 同書, 30-31 頁, 101 頁。

²¹ 同書, 33 頁。

²² 分析的コラージュという語は、マックス・エルンストのコラージュに対して用いられている用語をもとに、河本が発展させたものである。同書 8-9 頁, 650 頁を参照のこと。

てはめることはできないが、この小説の構成を考察するにあたって有効な視座となるものである。

本章では、『盗賊』のなかでもテキストの組み合わせの異質さが際立っている箇所を取り上げ、この小説にはどのようなコラージュの構成が表れているかということについて、テキストの貼り付け、切断、組み合わせという観点から分析する。

3.1. 切断面

『盗賊』のなかで、こうしたコラージュの構成が最も顕著に表れているのは、スイスと周辺の国々との違い、パイロットの記念碑、打ち捨てられたヘアピンという三つの話題が細切れにされて貼りつけられている以下の箇所であろう。

①それにしても、われわれの祖国は近隣諸国となんと違っていることだろう。われわれはこれについて、あとで十分話そう。②そして、そう、ここでわれわれは、自身の機体でアルプス上空を飛んだあるパイロットの記念碑のことを思いつく。③ヘアピンなどのようなものが捨て置かれているのを目にすると、彼はそのたびに心を打たれた。(AdB3, 47) [番号、下線等による強調はすべて筆者による。以下同様。]

最初の一文で、語り手はスイスという国の特殊性について触れるが、その直後に「われわれはこれについて、あとで十分話そう」という繰り返し用いられる文句によって、この話題を打ち切る。この話題転換の文章を挿入することによって、次の文章との断絶が示されているのである。また、この後続く二つの文章にはそれぞれ、アルプス上空という雄大な景色とヘアピンというちっぽけな存在が描かれている。ここで言及されているパイロットについては、ヴァルザーがこの小説以前に執筆した散文「飛行士」(Der Aviatiker, 1921)²⁵にも登場

²³ ヴァルザーとクレーについて、子どもというモチーフやマイクログラムと抽象文字の共通性は論じられているが、作品の構成面に関する指摘はほとんど見られない。ベルン時代の散文小品集『薔薇』(Die Rose)の後書きで、編集者グレーフェンがこの時期のヴァルザーの作品の前衛性を述べる際にクレーの名を引き合いに出すに留まっている。Vgl. Jochen Greven: Nachwort des Herausgebers (SW8, 112)

²⁴ クレーは、一度描き上げた絵画をハサミで切り取るという方法で創作を行っている。切り分けられた作品は、それぞれ独立した作品として扱われることもあれば、断片を組み合わせることによって新しい作品へと作り替えられることもあった。Vgl. Wolfgang Kersten: *Paul Klee. »Zerstörung, der Konstruktion zuliebe«* Marburg: Jonas, 1987, S.9-10.

する。この散文の語り手は、山間部の町から出てパイロットになった若者の世俗の出世と、彼が上空で見た景色に思いを馳せる。一方、ヘアピンのような些細なものに対する愛情も、ヴァルザーの作品に頻繁に表れているモチーフである。だが、ここでは両者ともそうした文脈から切り離され、空を駆ける飛行機から地表へと急降下する急激な視点の変化が強調されているのである。

『盗賊』では、あるエピソードから別のエピソードへと唐突な形で話題転換が行われることが頻繁にあるが、こうした切断によって、文章の意味的な連続性が破壊されている。このように、異質なテキストを並べることによって、隣接する文章の継ぎ目に急激な段差が作り出されているのである。

3.2. 切り込み—空白

一方、他のテキストの断片を貼り付けるだけでなく、『盗賊』のテキストを切断するという現象も起こっている。シュタルダー家の姉妹に関する話では、語り手の自己言及的な言説によって、エピソードの切断が起こっている。

彼は当時、シュタルダー家のもとで部屋を借りており、この家には母親と二人の姉妹がいたが、姉妹は彼と罵り合うのが好きで、彼女たちは罵り合うこと自体を賢いことだと思っていたのだ。[...] つまり、彼女たちは、彼の健康を快く認めるようなことはしなかったということだ。それは良いこととは言えない。彼女たちは、われわれが盗賊を弁護しているのをいぶかしく思っている。この家族については、まだもちろん愛想たっぷりとお話することになるだろう。盗賊は、当時とても静かな人間で、この二人の娘たちは、彼に毎晩四時間、ほかならぬ彼女たちとべちゃくちゃおしゃべりするよう求めた [...] 彼女 [シュタルダー家の姉] が語ったことによると、一家はチューリッヒに引っ越したのだが、そこにはゴットヘルフの登場人物のような人は歩き回っていなかったの、彼女たちは再びベルンへ帰ってきて、慎重に注意深くそういう人物を探してみたけれど、残念ながらここでもそのような人物に出会うことはなかったらしい。私は先に述べたように、また後ほど、この家族のことを問題にするつもりだ、彼女たちはそうするに値するからだ。特に上の娘は働き者という印象を盗賊に与えたが、それに劣らず未熟者だという印象も与えた。 [...] それはそうと、彼はあるとき、シュタルダー家の娘の一人に対してひどい無礼を働い

た。このことについては、われわれはまた特別に意識して戻ってくるつもりだ。(AdB3, 41-42)

この引用部は、第10段落の大部分を占めているエピソードである。また、ここで登場するシュタルダー姉妹にまつわる話は、これ以降の四つの連続する段落に散見されるエピソードでもある。シュタルダー家とは、盗賊がベルンに移り住んだ当初、住んでいた住居の家主の一家である。彼がこの家で暮らしていた間、この姉妹が彼に騒々しいおしゃべりをまくし立て、堅苦しい道徳観を押しつけ、躍起になって結婚を迫ったために、盗賊は神経を苛まれることになる。

『盗賊』における語り手の慣習に従えば、「お話しすることになるだろう」や「後ほど、[...] 問題にするつもりだ」というような先送りの文句が用いられる場合、別のエピソードが挿入されるのが常である。しかしこのエピソードに限っては、語り手は一度ならず二度にわたって、自ら挟んだ中断の合図を無視してシュタルダー姉妹の話を語り続け、三度目でようやく姉妹の話題を打ち切る。つまりここには、盗賊と姉妹に関する「物語」のなかに、下線によって示したような語り手による「物語を語る行為についての言説」が介入しているのである。盗賊と姉妹の物語は過去時制で語られるのに対して、語り手の自己言及的言説は現在形や未来形によって表されている。このようにして異なる時空の言説が入り込むことによって、物語の流れのなかに切り込みのような隙間が生じている。こうしたテキストの空白には、話題の中断と継続の間で揺れる語り手の意識が、まさに切り込まれているのである。

3.3. 組み替え

『盗賊』におけるコラージュ的構成には、エピソードの貼り付けや切断のみならず、語られるエピソードの位置関係も重要な要素となっている。以下に取り上げる三組のエピソードは、それぞれ連続する三つの段落の一部だが、ここでヴァルザーが意識的に複数のエピソードを並行して語っていることがわかる。

〈ラーテナウの訃報—未亡人のスプーン〉

第5段落の半ばから、印象的な二つのエピソードが語られる。一つはラーテナウ (Walther Rathenau, 1867-1922) に関する話、もう一つは下宿先の家主である未亡人についての話である。ドイツの政治家であり実業家、文筆家でもあったヴァルター・ラーテナウは、外務大臣を務めていた1922年、極右テロ組織によって暗殺されるが、この歴史的事件が『盗賊』には登場する。郊外での散歩

の帰途、盗賊は街の掲示版でラーテナウが暗殺されたことを知り、あろうことかそれに対して拍手をし、ブラボーとまで叫ぶという奇妙な行動をとる。最終的には、盗賊がかつてベルリンにいたころにラーテナウと交友関係をもっていたことが語り手によって明らかにされるのだが²⁶、偉大な政治家であり、友人でもあった人物の訃報を前にして、本来であれば驚愕して悲しみに暮れるところを、不謹慎にも拍手をした盗賊の行動の原因を探ろうと、語り手はさまざまな憶測を述べる。これと並行して想起されるのが、隣国ドイツでラーテナウが襲撃されたのと同じ時間の盗賊のエピソードである。彼は誰もいない下宿先の台所で、家主の未亡人が朝食に使用したコーヒースプーンに魅了されていた²⁷。彼は未亡人のスプーンを密かに舐めることに官能的な喜びを見出す。

語り手が以下のように述べているように、この二つのエピソードはそれぞれ分割されて、交互に語られている。

未亡人の日用品と、歴史的に意義深い非常に重要な一日の大事件が隣り合っているこの一連の並びは、ほとんど滑稽な感じがする。一方はコーヒークップの事件、甘美な秘密のうちの小姓の行動、他方は文化世界全体を揺るがし、閃光を走らせた新聞報道。(AdB3, 23)

だが実はここには、この二つのエピソードの他にもう一つ、ベルン郊外にあるグルテン山に関する話が挿入されている。したがって、この部分は以下の三つの話題から構成されている。

- ①グルテン山
- ②ラーテナウの訃報に対する拍手
- ③未亡人のコーヒースプーン

この三つの話題は、以下に示すように混濁した状態で語られる箇所がある。

²⁶ 自伝的要素に照らし合わせれば、ヴァルザーはベルリンに住んでいたころ、ラーテナウの別荘の装飾を引き受けていた兄カール・ヴァルザーを通して、あるいは両者が寄稿していた週刊誌「Zukunft」の編集者マクシミリアン・ハルデンを通して、ヴァルター・ラーテナウと知り合っていた。Tamara S. Evans: *Robert Walsers Moderne*. Bern: Francke, 1989, S. 156.

²⁷ ちなみに、歴史上のラーテナウ暗殺事件（1922年6月21日）と未亡人のモデルであるレンツ夫人の家での下宿期間（1922年4月1日～1924年4月30日）は重なっている。

②この粗暴な「ブラボー」をどう言えば説明できるだろう。難しい問題だが、われわれは挑戦してみることにしよう。①つまり、彼がグルテン山に登る決心をする前に、正確さの神よ、私に一点一画をもゆるがせにせず、すべてを描写する力を与えたまえ、③彼は未亡人のスプーンを、自分は彼女の小姓なのだと考えながら舐めたのだった。(AdB3, 21)

[...] ③そして彼はここでつまり、彼は普段この科目において常に苦手あるいは不可を採っていたのだが、エロティシズムの領域で堂々たる業績を成し遂げ、①それから、彼の山へと、③頭をスプーンのことではいっばいにしたまま、①飛び跳ねてゆき、そして②同じ時刻に外の帝国では、その時代の精神的英雄が息を引き取っていた [...](AdB3, 22-23)

グルテン山に関しては具体的なエピソードは特になく、ラーテナウ暗殺と未亡人のスプーンという二つのエピソード結びつける役割を果たしている。つまり、グルテン山の話は媒介的な働きをしており、ラーテナウの暗殺と未亡人のスプーンは同等の価値をもつものとして語られているのである。

ラーテナウの訃報と未亡人のスプーンという二つの話題は、両者ともに盗賊を惹きつけるようなものとして描かれている。

①この山の上の神々しい空気、モミの木の森のなかでの深呼吸、そして、②それからある偉大な人物がたった一人の取るに足らぬ人物に打ち負かされたということを読むことができたという、とびきりの歓び。というのもフリードリヒ・ニーチェによれば、悲劇を観察し共に体験するということは、より洗練されたより高度な意味において、歓びであり人生を豊かにすることではなかったか？ [...](AdB3, 21)

[...] ②そして今や、あの驚きのニュースが届けられ、盗賊はこれに対して「なんてすばらしい経歴の締めくりだろう！」と言った。場合によっては、彼はもちろん何か別のことを考えただろう。しかし喜ばしきこと、ギリシア的なもの、太古の伝説の活気を含んでいる驚愕の報せを前にして呆然と立ち尽くすことのなかには、こう言ってよければ、とりわけうっとりさせるようなものがあったのだ。(AdB3, 23)

盗賊は、このラーテナウ暗殺事件をギリシア的なもの、悲劇的なものとして受

け止めている。つまり彼は、ラーテナウを偉大な人物の没落を描くギリシア悲劇の主人公に重ね合わせており、その死を拍手によって称賛する。したがってこの奇妙な行為は、盗賊の文学的感性に基づくものであることがわかる。またここには、悲劇的な死を遂げたラーテナウとそれを鑑賞する盗賊という対比も存在する。ヴァルザーがこの小説より前に執筆した散文「二人の男」(Zwei Männer, 1917)²⁸のなかでは、ヴァルザー本人をモデルにした作家を目指す事務員とラーテナウをモデルとした実業家が描かれているが、『盗賊』においても隣国ドイツで凶弾に斃れた偉大な政治家と、ベルンの下宿先でスプーンにフェティッシュな関心を寄せている売れない作家が対比されているのである。

一方、スプーンを舐めるという盗賊の行為は、フラゴナール (Jean Honoré Fragonard, 1732-1806) の《盗まれたキス》(Le Baiser à la dérobée) からの影響である。盗賊はこの前日、偶然この絵の複製画を目にし、感銘を受けたのだということを語り手が明かしている。フラゴナールの絵画に関しては、『盗賊』の他にも「フラゴナールの絵画」(Ein Bild von Fragonard)²⁹という散文で言及されている。《盗まれたキス》という作品には、若い男が貴婦人の頬にだしぬけにキスをする場面が描かれている。この散文の語り手はこの絵画のなかの男を貴婦人の小姓と見なし、ドラマチックな物語性を読み取っている。『盗賊』の主人公もこの絵に触発され、未亡人の小姓になったつもりでスプーンを舐めることによって、未亡人のキスを「盗む」のである。さらに彼は、こうして得た官能をエッセーに綴っている。つまり盗賊は、『盗まれたキス』という絵画を真似て、そこから詩作を行うことによってこの絵の物語を「盗んで」いる。要するにここでは、未亡人のキスと《盗まれたキス》という絵画が、二重に「奪われて」いるのだと言える。

ラーテナウの訃報に対する拍手も、未亡人のスプーンへのキスも、一見軽はずみで外聞をはばかりな話だが、どちらも盗賊の感性を物語るエピソードとなっている。盗賊が感じた文学的感銘や芸術的官能の高まりは、グルテン山に重ね合わせられ、並置されているのである。このように複数のエピソードを同時に語るというのは、偶然によって生じたものではない。語り手は、三つの話題を語り始めた際に、それを意図的に行っていることを説明している。

①さて、まずは彼とグルテン山に散歩しよう、すぐ近くにある山がそうい

²⁸ SW16, 194-204.

²⁹ SW20, 40-41.

う名前なのだ。私が思うに、われわれはその山上の新鮮な空気のなかで、
 ②思う存分政治を論じることができるだろう。[…] ③あの亡くなった未
 亡人の話題についても、彼女の家財ともども、見逃すことはない。われわ
 れはなんと四方八方へとあたりを見回して気を配っていることだろう。そ
 れを何とも骨の折れることだと思える人もいるだろうが、状況は正反対であ
 る。注意を払うということは、なにやら非常に活力となるようなものを含
 んでいるのだ。(AdB3, 21)

並列的な語りを開始した時点ですでに、それぞれの話題が入り混じったかたち
 で提示されている。また、網掛けによって示した部分で、語り手は複数の話題
 を同時に語ることにについて、困難さに触れながらも、創作の原動力のようなも
 のを感じていることを主張している。ここには、複数のエピソードを断片化し、
 組み合わせて語ることによって、新たな表現を試みようという語り手の意欲的
 な姿勢を見ることができる。こうしたコラージュ的な創作方法は、この後に続
 く第6、第7段落にも引き継がれている。

〈召使と少年—手渡された本〉

第5段落で用いられた並列的な語り的手法は、第6段落でも引き続き用いられ
 ている。前段落の最後が「さて、許可を得て、召使娘と膝へのキスの話とシャ
 レー風の家で手渡された本の話について」(AdB3, 24) という予告の言葉で締め
 くくられているように、この段落では、以下の二つに関するエピソードが並置
 される。

- ①召使として少年に仕える盗賊
- ②山小屋で手渡された本

盗賊は散歩の途中、一人の少年と知り合いになり、少年の召使として仕える
 ことになる。盗賊は学校帰りの少年に付き従い、彼を家まで送り届けるという
 日々を送る。そのなかで、少年の膝小僧にキスをしたり、通りすがりの女性に
 意味深な微笑を送られたりするなど、少年愛的な関係がほのめかされる。一方
 で、手渡された本に関してはほとんど語られることがない。

②本の手渡しについては、こういう次第だった。盗賊に対して、一冊の本
 が、髪の毛の白いけれども心のなかではとても若々しく感じている婦人から手

渡された。なぜ今、たくさんの女性のコートが思い浮かぶのだろう。これはいったい誰のものなのだろう。さまざまな光が私の上を通り過ぎ、また死んでいった。[…] ちょっと待ってくれ。考えさせてくれ。さあ、よし、よし。②手渡されたその本については、場合によってはあとでまだ話すこともできるだろう。必要なのは、それが方向性、道筋をわれわれに示してくれることなのだ。①その後、盗賊は少年が住んでいたところまで付き従い、…[…](AdB3, 26)

ここには本について語り始めたところで、別のイメージがいくつも思い浮かび、気が散ってしまったため、語り手が混乱している状況が示されている。そして、本についてほとんど語ることなく少年の話題を再開し、これに続く話題転換の箇所でも本に関する話を打ち切ってしまう。

①[…]つまり少年は一時的に、伯父と伯母のところに住んでいた。私が思うに、こうしたことすべては全くもって他愛のないことなのだ。②われわれが少なくとも、すでにあの本については「おしまい」にしたのは、良いことだ。①召使奉公についても、さしあたりはもうそれほど論じる必要はない。(AdB3, 27)

語り手は本の手渡しの話の切り上げるが、それに引きずられるようにして、少年と召使のエピソードも終わらせ、二つのエピソードを並行して語ることに失敗してしまう。つまりここでは、前段落のラーテナウの討報と未亡人のスプーンの場合とは異なり、語り手が少年と召使、手渡された本という二つのテキストを結びつける関係性を提示することができないという状況が示されているのである。このように、本来計画したように話を進めることができず、失敗してしまう場合もあるが、語り手はこの失敗をあえて残し、物語を語り続ける。

〈ゲンファー・ガッセーポルトガル〉

二つの話題を同時に語るという方法は、第6段落では失敗に終わったが、続く第7段落でも再びこの手法が用いられている。ここでは、以下の二つの話題が並行して語られる。

①ゲンファー・ガッセ

②ポルトガル

①ゲンファー・ガッセと②ポルトガル、私はどうやってこのかけ離れた場所を関連付けなければいだろうか。私はなんとという困難を前にしていることだろう。いまだかつて、書き物機で仕事するなかで、私はこれほど大胆に、これほど恐れ知らずに文筆業に従事したことはない。私が紙上に投げかけたこのすべての文章、そしてすでに書きとめられた文章に続くすべての文章。(AdB3, 28)

語り手は、ベルンの通りの一つであるゲンファー・ガッセとポルトガルという地理的に遠く離れた場所を結び付けようと試みている。こうした語り手の発言から、彼がコラージュ的なテキストの配置の操作に熱心に取り組んでいることが読み取れる。

ポルトガルについての話題とは、大航海時代に関するものである。以下の文章で始まる箇所では、語り手は15世紀に築かれたポルトガル海上帝国に思いを馳せる。

②おお、この船乗りたちの精神によって、ポルトガルの海岸に、ヨーロッパの教養運動の名のもとに掲げられた旗よ。それは、15世紀のことだった。[...] (AdB3, 28)

ここでは、インド航路の発見によって海上交易が活発化し、香料や繊維などがヨーロッパにもたらされるようになったという歴史的事実が述べられる。

他方ゲンファー・ガッセとは、盗賊が住んでいるベルンの歓楽街の名前である。このベルンの街で、彼はヴァンダに出会い、恋に落ち、憧れを募らせる。そして盗賊はある日、アーケードの下で熱に浮かされたような様子で、初めてヴァンダに声をかける。

①われわれは彼について誤解されないように言い添えなければならないことがあるのだが、彼は四か月もの間、彼女に話しかける勇気を持ってないまま、ほとんど毎日彼女のあとを追っていたのだ。それがやっと、成し遂げられたのだ。彼は自分をポルトガル人であるかのように思った、②そして、読者はなぜわれわれが先ほど深紅の旗について話したのか理解したことだろう。彼の震える魂は、礼節によって抑えられ静まりかえった海のように、絨毯商人の助けによって、彼はこの高貴な若い男に彼女が何という名前、彼女の両親が誰で、彼女がどこに住んでいるかを語らせること

によって、新大陸の発見へと出発したのだった。世界は彼の目の前に開かれていった。 […] 新聞にはこう書いてあるのだが、原生林からのなかから、驚き入った旅人たちの目の前に巨大な建造物がそびえ立った。こんな風に、盗賊の心の前には彼の内面生活の活気を示す建造物がそびえ立っただ。 […] (AdB3, 29)

ここでは初めてヴァンダに声をかけたときの盗賊の心象風景が描かれているが、網掛けによって示した箇所から読み取れるように、その様子は大西洋へと乗り出してゆく船乗りになぞらえられている。彼の内面が、凧いだ海や新大陸を発見した船乗りや原生林にそびえ立つ巨大な建造物に喩えられることによって、大航海時代に関する歴史的叙述とヴァンダに対する愛の高まりという抒情的描写が融合する。ラーテナウの訃報と未亡人のスプーンの場合は二つのテキストの対比関係が示されたのに対し、ゲンファー・ガッセとポルトガルの場合には、地理的にも質的にもかけ離れた二つのテキストの融和が起こっているのである。

このように第5段落から第7段落では、複数のエピソードが解体され、個々の断片化されたテキストがその切断面を剥き出しにしたまま並べられている。こうした断片的テキストの意図的あるいは偶然的な配置は、語り手にとっても思いがけない新たな結びつきを生み出している。複数の断片的テキストを組み替えるというこの方法は、単なる恣意的な並び合わせにとどまらず、新たなテキストの産出へとつながる創作技法なのである。

4. 結び

断片的なテキストの寄せ集めによって構成されている『盗賊』は、作中で「盗み」と呼ばれている創作行為を文字通り実践している。この小説では、既存のテキストから新しいテキストが生成される過程そのものが、作品として著されているのである。この小説を書くなかで、ヴァルザーは単に他の作家や芸術家のテキストあるいは他者をモデルとして取り込み、自分の作品へと作り替えているだけでなく、自分の書いた作品すらも切り取り、再構成している。それは、彼を取り巻く人々や景色、芸術作品のみならず、自分が描き出した作品を観察するということであり、創作という行為そのものに目を向けることにつながるものである。こうした自分自身の行為に対する反省的な意識が、「盗み」という言葉に表れていると見ることができるだろう。

「盗み」とは盗作や剽窃のような、単なる否定的な行為に留まる方法ではない。即興的あるいは意図的に異質なテキストを組み合わせていくことによ

て、新しい意味や表現が生み出される。

ペンというものは、一瞬でも休むくらいなら、禁じられていることを語ったほうがいい。おそらく、よりよい文筆稼業の秘訣はここにあるのだ、つまり書いているものには、とっさに飛び込んでくるものが必要なのだ。
(AdB3, 64)

語り手は、文章を書き連ねるなかで突然飛び込んでくるような思考が、創作には重要なのだと語る。語り手のこの言葉からは、あるテキストのなかに別のテキストの断片が入り込むという、まさにコラージュ的な方法をヴァルザーが重視していたということを読み取ることができる。そして、語り手が複数のエピソードを並行的に語る際に、「なにやら非常に活力となるようなものを含んでいるのだ」(AdB3, 21), 「いまだかつて、書き物機で仕事するなかで、私がこれほど大胆に、これほど恐れ知らずに文筆業に従事したことはない」(AdB3, 28)と告白しているように、この方法は創作のための動力源でもある。「盗み」とは、他の作家や芸術家、自分自身による既存のテキストの断片を用いながら、さらに新しいテキストを創造してゆくための手法なのである。