

ミヒャエル・エンデとロマン主義

石 田 喜 敬

は じ め に

ドイツの児童文学作家であるミヒャエル・エンデ (**Michael Ende, 1929–1995**) は自身の著作やインタビューにおいて、彼の作品がドイツ・ロマン主義の伝統に基づいていることを度々明らかにしている。

私を批評する評論家の何人かは、私が自分の著作の中で、英米の「ファンタジー文学」を模範とするよりもむしろ、ロマン主義の伝統を今日の我々にふさわしい形で取り上げることを試みていると推測している。それは正しい⁽¹⁾。

エンデは多くのロマン主義の作家たちの中でも、特に初期ロマン主義の代表的人物であるノヴァーリス (**Novalis [Friedrich von Hardenberg], 1772–1801**) の名を挙げている。

本稿では、エンデの代表作の一つである『モモ』**Momo (1973)** と、ノヴァーリスの未完の小説『青い花』**Heinrich von Ofterdingen (1802)** を主なテキストとして使用し、エンデとノヴァーリス、さらにロマン主義との間に共通するモチーフを比較していく。なお、先行研究に青山隆夫「**M. エンデ：『モモ』とロマン主義**」⁽²⁾がある。青山の研究を踏まえつつ、青山の論文では取り上げられていないモチーフについても考察していきたい。

1. 主人公の能力

まず主人公の持つ特徴を比較してみよう。『モモ』の主人公は「モモ」という名の少女である。彼女は街の郊外にある円形劇場の廃墟に住み着いた浮浪児である。彼女は背が低く、痩せており、薄汚い身なりをしている。さらに、自分がどこから来たのか、親は誰なのか、自分の年齢すら正確に分からない。数の概念も曖昧であり、街の人間が彼女の年齢について質問しても、百や百二などと答えている。つまりモモは常識や社会通念の通用しないアウトサイダーなのである。

一方、『青い花』の主人公ハインリッヒは二十歳になったばかりの若者である。彼は両親と共にテューリンゲンのアイゼナハに暮らしており、家業を継がず、学者となる人生を歩んでいる。また、故郷の街の周辺からは一度も出たことがない。それゆえ、自分の故郷以外のことについては、書物と他人から聞き知った知識だけでしか知らない。

この二人の社会的身分を比較するとまったく共通点はない。一方は浮浪児、他方は学者の卵である。しかし、彼らの性格は世間知らず、変わり者という点で共通している。青山によれば、変わり者、世事に疎い芸術家、詩人などがロマン主義によく見られる登場人物であり、社会生活からはみ出している反面、特殊な能力を身につけているという⁽³⁾。例えば、後期ロマン主義の E. T. A. ホフマン (E. T. A. Hoffmann, 1776–1822) の小説、『黄金の壺』*Der Goldne Topf* (1814) に登場する主人公、アンゼルスのような人物が該当するであろう。彼は世間知らずの大学生であり、普通の人間には聞くことのできない異世界からの声を聞くことができるという特殊な能力を持っている。

ここでモモとハインリッヒの持つ能力に注目してみよう。彼らに共通するのは「聞く」という能力である。先程述べたようにモモはアウトサイダーである。彼女は社会的には何の役にも立たないが、その反面、相手の話を聞いているだけでその人を幸せにすることができるという能力を持っている。

彼女が話を聞いていると、途方にくれている人々や優柔不断な人々は、自分が何をしたかったのが急にはっきりとします。内気な人々は突然、目の前が開け、勇気が湧いてくるのを感じます。また、不幸な人々、気の滅入っている人々には自信と明るさが湧いてくるのです。(Momo. S. 15-16)

このような能力を持つがゆえにモモは街の人々にとって必要不可欠な存在になる。彼女の聞く能力は話し手のネガティブな感情をポジティブに変え、ポジティブな感情を更に強めている。彼女が他人の話を書く時には何が起きているのだろうか。具体例として次のエピソードが挙げられる。

ある時、左官屋のニコラと居酒屋のニノがモモの所へやってくる。彼らは隣人同士なのだが、大喧嘩をして以来、互いに口もきかない仲になっていた。彼らは周囲の人々に勧められ、渋々彼女の所へ来たのである。二人はモモの前でも言い争うが、彼女はただ黙って二人を見つめているだけである。しかし、モモの目を見た彼らは突然、「自分の姿を鏡の中に見たような気になり、羞恥心を感じ始める」(Momo. S. 18-19) のである。

ここではモモの聞く能力は話し相手自身の心を写しだす鏡として機能している。

一方、ハインリッヒも旅の途上で様々な人々の話を聞いている。彼は詩人となるべく生まれついており、他人の話を聞くという行為によって、詩人として成長していく。例えば、物語の冒頭ではすでにハインリッヒの回想に現れる「見知らぬ人」(der Fremde)の話が、彼に青い花に対する憧憬を抱かせている。ハインリッヒと共に旅をする商人は彼に詩人の素質があることを見抜き、アリオン伝説と、アトランティス伝説を語る。また、旅の途上で出会う、元坑夫の老人の語る話はハインリッヒの心を内面へと向かわせる。アウクスブルクで出会う祖父の友人クリングゾールは詩人であり、ハインリッヒの師として彼を一人前の詩人とするべく導いていく。

青山によればこれらの過程にはフィヒテ (Johann Gottlieb Fichte, 1762-

1814) が『全知識学の基礎』 *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794/95) で展開した、「自我と非我の関係が詩的に描かれている」⁽⁴⁾という。『全知識学の基礎』でフィヒテは三つの原則を挙げ、自我と非我の対立とそれらの総合について述べている。第一原則では、自我によって自分自身の存在が定立されており、第二原則では、自我以外のもの、つまり非我が自我に対して反定立されている。そして第三原則では相対立する自我と非我を制限することで両者は総合される。ハインリッヒの心情という自我の世界に、非我という周囲の世界が他者の話を通じて認識される。両者は彼の心の中で総合され、新しい世界が開かれていくのである。

ただし、この聞く能力はモモとハインリッヒでは性質が異なっている。モモの聞く能力は話し手の心にポジティブに影響するが、物語の初期の段階では彼女自身の内面には何の影響も与えていない。『モモ』においてはニコラとニノの喧嘩の場面で見たように、街の人々の自我がモモという非我を通して認識されている。一方、ハインリッヒの聞く能力は彼の心にもみ作用しており、モモのように話し手の心を写し出す鏡のような機能はない。

この二人の能力の違いは、作品中における彼らの役割と関係があると思われる。モモは、副題が示すとおり、人間の盗まれた時間を取り戻すという救済者の役割を持っている。さらに、モモはハインリッヒとは違い、彼女自身の出生が謎に包まれている。この点で、彼女は『青い花』の「見知らぬ人」により近い存在であるといえる。この「見知らぬ人」がどこから来たのかは誰も知らず、彼のような人間はハインリッヒの周りには誰もいない。読者にも彼の正体は明らかにされておらず、その存在は謎に包まれている。エックハルト・ヘフトリヒによれば、この人物は未知であるがゆえに神秘的な存在であるという⁽⁵⁾。「見知らぬ人」がハインリッヒを青い花の憧憬へ導いたように、モモは街の人々の心を導き、救済していく。また、不思議な子どもによる救済というモチーフは、『青い花』と同様に未完の小説『サイスの弟子たち』 *Die Lehrlinge zu Sais* (1798) においても確認できる。『サイスの弟子たち』ではイシス神殿のあるエジプトのサイスで、師と彼の弟子たちが対話をするのであるが、そ

の際に、ある不思議な子どもによる黄金時代の到来が予感されている。

このように、主人公の受動的な性格、「聞く」という特殊能力、神秘的な存在による導きという点で、モモはハインリッヒと「見知らぬ人」、そして『サイスの弟子たち』で語られた不思議な子どものモチーフを内包しているといえるだろう。

2. 天球の音楽

『青い花』第一部の最終章となる第九章ではクリングゾールによって、彼の自作のメルヘン「クリングゾール・メルヘン」が語られる。この物語の冒頭では、天上界の王アルクトゥールが王女と共にカードゲームに興じる。このゲームが行われている間じゅう、「やさしいが、深く心を動かす音楽」があたりを流れており、その音楽は「広間で奇妙に入り乱れ、からみついている星とその他の奇妙な動き」から生じている。(I. S. 293)

この天上界における星の運動、つまり惑星や恒星の運動によって音楽が生じるというモチーフは「天球の音楽」という概念であり、古代ギリシアのピュタゴラス (Pythagoras, 前 580 頃 - 前 500 頃) 学派との関連が指摘されている⁽⁶⁾。また、『サイスの弟子たち』に関しても同様の指摘が確認できる⁽⁷⁾。イアンプリコス (Iamblichus, 250-330) の『ピュタゴラス伝』が伝えるところによれば、惑星が公転する際には音楽が生じており、それを普通の人間は聞くことができないのだが、唯一、ピュタゴラスだけはその音楽を聞くことができたという⁽⁸⁾。

初期ロマン主義と同時代に生きたジャン・パウル (Jean Paul [Johann Paul Friedrich Richter], 1763-1825) も『美学入門』Vorschule der Ästhetik (1804) のなかで「ロマン主義の花ほどまれなものはない。ギリシア人は美術を音楽 (ミューズの技) と名づけたが、ロマン主義は天球の音楽なのである」⁽⁹⁾と定義している。さらに、ノヴァーリスとも交流のあった初期ロマン主義の物理学者ヨハン・ヴィルヘルム・リッター (Johann Wilhelm Ritter,

1776-1810) も「天球の音楽」について次のように言及しており、ロマン主義にとってこの概念が重要視されていたことが窺える。

音は一定時間に反復される振動によって生じる。[...] それをつきつめてゆくと、一日、一年、そして一生の周期をもつ振動が得られることになる。これは非常に重要なことではないだろうか。たとえば、地球の自転は著しい音響、すなわちその回転によって惹き起こされた地球内部の構成物の振動音を出しているのかもしれない。また公転運動が別の音響を出し、さらに月の公転が別の音を生み出しているのかもしれない。こう考えてくると、人間の音楽がその重要なアレゴリーのひとつであるといえるような、「巨大音楽」というアイデアが得られるだろう⁽¹⁰⁾。

『モモ』第二部の締めくくりとなる第十二章にもこの「天球の音楽」というモチーフは登場する。モモはマイスター・ホラに抱きかかえられて、人間の時間の源である「時間の花」の咲く場所へと導かれる。そこは黄金の丸天井で構成されている空間である。丸天井の下には池があり、そこでは「時間の花」が星の振り子に合わせて成長と枯死を繰り返している。天井からは光が射しており、彼女はそこから音が聞こえてくることに気づく。その音は風のざわめきや、滝の音のようであったが、次第に数え切れないほど多くの音が響き合っており、ハーモニーを作っていることをモモは知覚する。そして彼女はその音楽の中から声を聞き分ける。それは人間の声ではなく、金や銀やその他の金属が歌っているかのように響いていた。さらにモモはその声の中から言葉を聞き分ける。それは「太陽や月、惑星、星々などの天体が自分たちの本当の名前を告げている」言葉であった (Momo. S. 164)。

そして、それらの名前こそが「時間の花」の生命の源なのである。『モモ』第二部の最初の章である第六章のはじめには、「時間は生命である」(Zeit ist Leben.) ということが語り手によって語られている。「天球の音楽」は時間の源であるだけでなく、生命の源でもある。また、『モモ』においては「天球

の音楽」は単に惑星の発する音楽であるというだけではなく、惑星の言葉でもある。さらに、モモは「聞く」行為によって宇宙の言葉を知覚している。宇宙を聴覚によって知覚するという点に関しては、リッターが非常に興味深いフラグメントを残している。彼にとって聴覚とは最高の感覚であり、それは人間の内部の奥深くに通じている。

聴覚とは内部の視覚、奥の奥にある意識なのである。だから聴覚によって、他の感覚に可能なことの千倍も多くのことがなされるのである。聴覚は宇宙のすべての感覚の中で最高、最大にして最も包括的な、唯一の普遍的な感覚なのである。聴覚に基づく知覚の他には、完全かつ無条件に妥当する宇宙についての知覚は存在しない⁽¹¹⁾。

また、ノヴァーリスのフラグメント『一般草稿集』**Das allgemeine Brouillon (1798-99)**にも「人間だけではなく、宇宙が話す」という記述が確認できる。

人間だけが話すのではない——宇宙もまた話している——すべてものは話す——終わりなき言葉／記号の教義 (III. S. 267-68)

このようにロマン主義にとって重要なモチーフの一つである「天球の音楽」は、『モモ』におけるライトモチーフである「時間の花」に共通するモチーフを生み出している。『モモ』においてはリッターの定義したような聴覚の絶対的優位性と「天球の音楽」に代表される宇宙が奏でる音楽、つまり星々の言葉が、人間の生命の源である「時間の花」として象徴的に描かれているといえるだろう。

3. 自己の内面への旅

次に『モモ』と『青い花』に共通するモチーフとして、自己の内面への旅が

挙げられる。『青い花』第五章でハインリッヒ一行は山のおもとにある村にたどり着き、元坑夫の老人と出会う。老人の勧めでハインリッヒ一行は彼と共に洞窟へと赴く。宿屋から洞窟の入口へ移動する途中で、ハインリッヒは物思いに耽ける。彼は自己の内面へと沈潜し、そこで次のようなヴィジョンを見る。

老人の言葉は彼の内にある隠し戸を開いた。彼は自分の小さな居間が荘厳な大聖堂のそばにぴったりと接して建っているのを見た。その石の床からは厳粛な太古の世界がせり上がっており、丸天井からは澄んだ喜ばしい未来が金色の天使の姿となって、歌いながらそこに向かって舞い降りてきた。力強い響きが銀鈴のような歌声となって鳴り響き、広く開かれた門からはすべての被造物が入ってきた。彼らはみな自分たちの内なる本性を、素朴な願いと固有の方言によってはっきりと言い表していた。(I. S. 252)

この描写は『モモ』における「時間の花」の丸天井の描写と酷似している。すべての創造物が自分たちの本性を彼ら固有の言葉で語るというモチーフは、「時間の花」の咲く丸天井において、惑星が自分たちの本当の名をモモに告げるというモチーフに対応する。このヴィジョンを見ることによって、ハインリッヒは自分と世界との関係を認識する。

彼は明快な、そして自己の存在にとって必要不可欠なこの光景を非常に長い間知らなかったことに驚いた。彼は今、自分をとりまく広大な世界と自分との関係のすべてを一挙に見渡し、彼が世界によって何になったのか、世界が彼にとって何になっていくのかを感じていた。そして彼がこれまで何度も世界を観照する際に感じた奇妙な想像や興奮をすべて理解したのである。(I. S. 252)

さらにハインリッヒたちは、洞窟の中で隠者となって暮らしているホーエンツォレルン伯爵に出会う。この隠者と老坑夫は詩人や自然について対話をす

る。彼らの対話は、ハインリッヒに「予感に満ちた自分の内面の新たな発展」を感じさせ、「いくつもの言葉、いくつもの考えが生命をもたらす花粉のように彼の内部に降り注ぎ、彼を即座に青春の狭い圏内から世界の高みへと押し上げる」(I. S. 263)のである。

さらにハインリッヒは一冊の本によって啓示を受ける。その本は隠者の蔵書の中にあつたものであり、プロヴァンス語で書かれた本であつた。彼は本の内容を一語も理解できないにもかかわらず、その本を非常に気に入る。そして表題のないその本の挿絵の中に自分自身の姿を見つける。彼は隠者や老人、東洋の女性、両親、宮廷牧師など、自分以外の知人の姿も本の中に見つける。登場人物の服装からハインリッヒの時代とは異なる時代が描かれていることが見分けられるが、彼は様々な境遇に置かれた自分の似姿を見る。隠者に尋ねるとその本はある詩人の数奇な運命を扱った小説だという。ここでもまたハインリッヒの詩人としての運命が予感されている。

モモもハインリッヒと同様に、「時間の花」の咲く丸天井の下で自己と世界との関係を認識している。ハインリッヒの見た光景と同じように、「時間の花」の咲く丸天井はモモの内面に存在している。「時間の花」を見た後、「私はいったいどこにいたの?」というモモの問いに対してマイスター・ホラは「おまえ自身の心の中だ」と答えている。さらにマイスター・ホラは、モモが見たのは彼女の分だけの時間であり、どの人間もそのような場所を持っているという。そしてモモはこの経験によって力を得る。マイスター・ホラの館から再び円形劇場に戻ってきた後、彼女の耳には「天球の音楽」がはっきりと響いており、自分の中に耳を澄ませるだけでそれを言葉で表わせるようになっていた。モモは惑星の発するメロディーを自分の心の中に獲得したのである。彼女はその力をいつでも引き出せるようになる。それは灰色の男たちと対峙する場面で顕著に表れている。彼女は第十六章の終わりで灰色の男たちと真夜中に会って話し合う約束をするのだが、いざ実際に会うとなると不安が募り、トラックの荷台に隠れて逃げ出してしまう。荷台で眠り込んでしまったモモは、灰色の男

たちによって時間を盗まれ、生活が変わってしまった友人たちが苦しめられている夢を見る。彼女は逃げ出すことを思いとどまり、友人たちを助けるために自ら進んで灰色の男たちに会いに行こうとする。そして灰色の男たちに囲まれた時に、彼女は恐怖を感じるのだが、「天球の音楽」を思い出すことで勇気を得るのである。

しかしそのとき、彼女はあの花々と壮大な音楽のあの声のことを考えました。すると一瞬のうちに元気を取り戻し、力がわいてきたような気がしました。(Momo. S. 223)

このように、『モモ』と『青い花』において、自己の内面への旅は、主人公にとって重要な契機となっている。モモとハインリッヒは自己の内面において自分と世界との関係を認識する。青山も指摘しているように、彼らはこれを契機に「主体性を確立する。」⁽¹²⁾そして、これを機に能動的に生きていくことができるようになるのである。

4. 初期ロマン主義とエンデの神話——新しい神話の創造

ノヴァーリスの著作には随所に神話のモチーフが確認できる。『青い花』で挿入される三つのメルヘン、すなわち商人の語るアリオン伝説とアトランティス伝説、そしてクリングザールの語るメルヘンはどれも神話に基づいている。神話はロマン主義にとって核となる概念である。ノヴァーリスとともに初期ロマン主義を創始したフリードリッヒ・シュレーゲル (Friedrich von Schlegel, 1772–1829) は『イデーエン』 *Ideen* (1800) のなかで「文学 (Poesie) の核、文学の中心は、神話の中に見出すことができる。」⁽¹³⁾と述べている。

彼はまた『文学についての会話』 *Gespräch über die Poesie* (1800) の「神話についての演説」 *Rede über die Mythologie* の中で、新しい神話を創造する必要性を強調している。そこでは登場人物の一人、ルドヴィーコが、神話

とは古代人にとって中心点であり、近代文学にはその中心点である神話が欠けていると主張している。

〔…〕我々は神話を持ってはいない。しかし私は次のように付け加えた。我々は一つの神話を手に入れようとしている。あるいは、むしろ我々が神話を生み出すために真剣に協力すべき時が来ているというべきだろう⁽¹⁴⁾。

彼はここで「古い神話」を「若々しい空想の最初の開花であり、感覚的世界において最も身近で、最も生き生きしたものに直接的に結びつき、それに基づいて形成されている」と定義し、「新しい神話」はそれとは反対に「精神の最も深い深み」から形成され、「あらゆる芸術作品の中でも最も人為的」でなければならないと定義している。

一方、エンデもシュレーゲルと同様に、現代において神話を創造することの必要性を説いている。彼は、人間は神話なしには「世界のなかに、いかなる秩序をも見出すことができない」と語っている。

人間には神話が必要なのです。神話は人間の生の矛盾を、ひとつの物語やひとつの絵にまとめてくれますから。人はそれを指針にできる⁽¹⁵⁾。

神話学者のカール・ケレーニイ (Karl Kerényi, 1897–1973) によれば、神話は古代人にとって「音楽のように歌われた」だけでなく、「生きられたもの」であり、それは「表現形式、思考形式、そして生活形式でもあった」⁽¹⁶⁾という。さらにエンデは、個人レベルでの神話の創造を目指している。「個々の人間が完全に成長すれば、各自自分の神話を持つ」⁽¹⁷⁾と彼は主張する。人間が他者と共存していくためにはまず自己理解が必要であり、その手段が神話なのである。例えば『はてしない物語』**Die unendliche Geschichte** (1979) はバスタアン自身の神話であり、それを自ら体験することによってバスタアンは

「外の世界にも向かうことができる力を、彼自身の中に見つける」⁽¹⁸⁾のである。

このようにロマン主義とエンデの間には神話という共通するモチーフがある。次にオルフェウス神話とヘルメス神話のモチーフ⁽¹⁹⁾から、『青い花』と『モモ』の考察を試みたい。

オルフェウス神話——異世界への往来

オルフェウスはアポロンとカリオペの間に生まれた。彼は豎琴によって自然の猛威や猛獣を沈めることができ、動物や人間、神々を魅了したという。彼は蛇にかまれて死んだ妻エウリュディケを取り戻すために、冥界へと下りてゆく。冥界の王ハーデスとその妻ペルセポネの前で豎琴を演奏し、エウリュディケの返還を懇願する。ハーデスは地上に出るまで後ろを振り返ってはいけないという条件でエウリュディケを解放する。しかしオルフェウスは地上に出るあと少しのところで不安に駆られ、後ろを振り返ってしまう。エウリュディケは再び冥界に連れ戻され、一人地上に帰ったオルフェウスはそれ以後女性を相手にすることはなくなった。そのせいで、彼は後にディオニュソス（バックス）の狂信者たちに殺害される。

オルフェウス神話には現世と冥界への行き来、つまり現実とは違う別の世界への移行というモチーフ、そして自然と人間の交感というモチーフがある。ノヴァーリスにとってオルフェウスは詩人の模範であり、この神話のモチーフは彼の著作において度々現れている。彼の初期詩篇の中にはオルフェウスを歌ったものもあり、古代ローマの詩人ウェルギリウス（**Publius Vergilius Maro**, 前70-19）の『農耕詩』**Georgika** 所収の「オルフェウスとエウリュディケ」の翻訳も試みている。（**I. S. 552-53**）

『青い花』においては、第一章冒頭でハインリッヒが青い花を憧憬する際に、動物や樹木などの自然が人間と話せるという太古の話を思い出し、彼らが自分に語りかけ、それを理解できるような予感を抱いている。これはオルフェウス神話そのものである⁽²⁰⁾。第二章では商人によって自然と交感する詩人の

能力が語られる。また草稿の中にもバッコスの信女たちによって殺されたハイ
ンリッヒをマティルデが救いに行くという記述が見られる。(I. S. 345)

異世界への旅というモチーフはエンデの著作でもしばしば見られる。『はて
しない物語』ではバスチアンがファンタージェンという異世界へと旅をしている。
『モモ』においてもモモはマイスター・ホラの住む、「どこにもない家」へ
という異世界へと旅をしている。この「どこにもない家」は通常の時空の外に
あり、カシオペアに導かれたものだけがそこに行くことができる。さらにそ
こはオルフェウス神話のように冥界ともつながっている。マイスター・ホラに
よれば、人間が死んだ時にはその生きた年月をさかのぼっていき、生まれ出る
時にくぐった銀の門にたどり着き、再び出て行くことになるという。銀の門の
向こうからは人間の時間を生み出している、「天球の音楽」が流れてくる。ま
た、モモの「あなたは死なの？」という問いに対してマイスター・ホラは微笑
みながら少しの間沈黙し、「もし人間が死とは何かを知っていたら、怖いとは
思わなくなるだろう」と答えている。マイスター・ホラは人間の生と死を司る
存在である。「どこにもない家」はいわばあの世とこの世を結ぶ中継地点とも
いえる。また、モモは「時間の花」の場面で見たとように人間以外の言葉も理解
している。異世界の往来、そして自然との交感という点でモモはオルフェウス
のような能力を持っているといえるだろう。

ヘルメス神話——主人公の導き手

ヘルメスはゼウスとマイアの子である。彼は亀の甲羅と羊の腸を用いて豎琴
を作った最初の存在とされている。さらに、旅人、泥棒、商業、羊飼いの守護
神など多くの役割を持っており、ゼウスから死者を冥界へと案内する伝令「プ
シュコ・ポムポス」(Psycho-pompos)、つまり「魂の導者」としての役割も
授かっている。ヘフトリヒによれば『青い花』第一章でハインリッヒに青い花
の憧憬を抱かせた「見知らぬ人」は、ハインリッヒが洞窟の中で見つけた本の
役割、つまり主人公の未来を暗示するという役割を先取りしており、「ヘルメ
スを想起させる」⁽²¹⁾という。

一方、『モモ』において主人公を導く存在はマイスター・ホラと亀のカシオペイアであり、彼らにもヘルメスのモチーフが確認できる。人間の時間、つまり人間の生命を司るマイスター・ホラはヘルメスそのものともいえるだろう。ホラは輪廻転生をほのめかす発言もしているが (Momo. S. 150–160)、ヘルメスは再生と輪廻転生に関してはゼウスよりも大きな力を持っている。また輪廻転生というモチーフはノヴァーリスの断片集『花粉』Blüthenstaub (1798) にも確認できる。ここでは生と死は一つの還元として捉えられている。

生は死の始まりである。生は死のためにある。死は終わりであると同時に、始まりであり、分離であると同時に、より緊密な自己結合である。死によって還元が完了する。(II. S. 417)

カシオペイアもまた現実世界と異世界との間でモモを導く。この不思議な亀は30分先を予見することができ、甲羅に文字を光らせてモモたちと会話をする。カシオペイアは自分の中に時間を持っている。それゆえ灰色の男たちと戦うためにマイスター・ホラが時間を止めた時にも、カシオペイアは「時間の花」を持たずに行動することができた。カシオペイアは時間の圏外で生きており、自身の中に自分だけの時間を持っているのである。また、亀というシンボルは多くの神話で天地創造に関わり、宇宙そのものも表わしている。カシオペイアは時間の根源である宇宙の音楽をその内に持っているといえる。ヘルメスが亀を用いて豎琴を作ったように、亀は音楽を内包する存在でもあり、ケレーニイのいうように「宇宙的な存在でもある」⁽²²⁾のだ。このように主人公を導く存在が持つ、ヘルメス的要素も『青い花』と『モモ』に共通するモチーフである。

5. 魔術的観念論——あるいは、内面世界と外部世界の統合

次に「魔術的観念論」(magischer Idealismus) とエンデとの関係を比較したい。「魔術的観念論」とは、想像力によって物質の世界と精神の世界とを結びつけるというノヴァーリス独特の概念であり、両者を結びつける人間は、「魔術的観念論者」とされる。

もし君たちが思想を間接的(そして偶然的)に聞き取れるものにするのができないのであれば、逆に外部の事物を直接的(そして恣意的に)聞き取れるものにせよ——[...] もし君たちが思想を外部の事物にできないならば、外部の事物を思想にせよ。もし君たちが思想を、君たちのところから去って自立し——そして今も見知らぬ——つまり外部に現れる魂にできないならば、外部の事物に逆に働きかけ——それを思想に変えよ。この二つの操作は観念的である。両者を完全に支配する者は魔術的観念論者である。二つの操作のうち一方の完璧性が、他方に依存していないことがあろうか。(III. S. 301)

このような外部の物質世界と内部の精神世界を結び付けようとする試みはノヴァーリスのフラグメントにおいてもいくつか確認できるが、これはエンデの創作法にも共通している。彼の創作法は内部の世界と外部の世界を相互に反映させ、鏡のように映し合うというものである。

私がいつも試みるのは、中世の錬金術師と似たやりかた、あるいは昔からメルヘンの語り手たちがやっていた方法、つまり私たちの外界の形象を内面世界の絵姿に翻訳するというか、変容させるプロセスです。外なる自然の風景が、私たちの内心の風景に移しかえられます⁽²³⁾。

このような創作法は中世の昔話の語り手と同じものだとエンデはいう。また、エンデは自分の作品のコンセプトを「メルヘン・ロマン」(Märchen-Roman)と名づけている。これは「現実と夢の交差」(Durchdringung von Tag und Traum)を意味しており、ロマン主義の伝統を目指したものである⁽²⁴⁾。メルヘンについてはノヴァーリスもF・シュレーゲルに宛てた手紙の中で「小説(Roman)は徐々にメルヘンに移行するはずだ」(IV. S. 330)と『青い花』について言及している。メルヘンという形式はノヴァーリスにとって最高の形式であり、『青い花』では小説とメルヘンの融合が試みられている。

『モモ』においては内的な時間と外的な時間がモモと灰色の男たちによって象徴的に描かれていた。そこで重要なのは内的な時間の尺度である。「時計で測れる外的な時間というのは人間を死なせる」ものであり、「内的な時間は人間を生きさせる」⁽²⁵⁾とエンデはいう。彼は人間が内的な時間を忘れてしまっているためにそれを『モモ』で強調したのである。

なぜエンデは内面の世界を外部の世界に映し出そうとしたのだろうか。彼によれば人間の文化というものは、「外の世界を内的世界の尺度にしたがって作りかえたもの」であり、そこでは「人間の内面世界が周囲の人間環境のなかに再認識できた」⁽²⁶⁾という。しかし、現代では内面世界と外部の世界が乖離し、人間の内面を外部の世界に見出すことができなくなった。その結果、外部の世界は人間にとって見知らぬものになり、非人間的なものが出現するようになったのである。確かに灰色の男たちのような合理的で、計量的な思考は極端に突き詰めていけば、人間性を失った機械的思考を生み出す。そこで、内面世界を外部の世界に表象させることが必要となるのである。「どうにかして外部世界と内面世界を、もういちど相互に浸透しあえるもの、循環可能なもの」にして、「たがいを鏡として、そこに映しだし、映し返されている姿」が見つかるようにならなければ、人間は「文化をすっかり失うことになる」⁽²⁷⁾とエンデは警告する。

このように、ノヴァーリスの魔術的観念論に見られる内面世界と外部世界の反省(Reflexion)の操作は、エンデにとって現代の文化が抱えている危機を

解決するために必要不可欠な概念なのである。

お わ り に

これまでエンデとロマン主義に共通するモチーフを見てきた。彼の著作の中には、主人公の内面への旅や、新しい神話の創造、内部の世界と外部の世界の統合など、ロマン主義のモチーフが息づいている。彼は現代におけるロマン主義の再現に成功したといえるだろう。しかし、なぜ彼はロマン主義を選んだのだろうか。彼によればドイツ人はヨーロッパの他国の国民とは違い、文化的アイデンティティの問題を抱えているという。

フランス人、イギリス人、イタリア人、ロシア人、スペイン人など、ヨーロッパの隣人たちとは対照的に、私たちドイツ人は周知のように文化的アイデンティティとでもいうべき問題を抱えています。私たちは自国の文化や生き方に、他国民が持っているような自明な関係を持っていないのです(28)。

さらにエンデはロマン主義を「ドイツから他国に普及していった最初の運動であり、唯一のもの」(29)としている。彼にとってロマン主義を再現することは、アイデンティティを確立することに他ならない。その過程は神話として表現されていた。F・シュレーゲルの「新しい神話」は、近代文学の中心を成すものとして構想されたが、エンデの求めた神話は「個人の神話」とでもいうべきものであった。彼は現代人が抱えるアイデンティティの問題を、個人の神話を創造することで克服しようと試みたのである。

テキスト

ノヴァーリスのテキストは *Novalis : Novalis Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Dritte, nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage. Bd. I-IV. Stuttgart*

1977-1988を使用し、そこからの引用は本文中に巻数とページ数を記す。『モモ』のテキストは Michael Ende: Momo. K. Thienemanns Verlag, Stuttgart. 1973を使用し、そこからの引用は本文中にページ数を記す。

注

- (1) Michael Ende: Michael Endes Zettelkasten. Skizzen und Notizen. Weitbrecht Verlag, Stuttgart. 1994. S. 266.
- (2) 青山隆夫「M. エンデ:『モモ』とロマン主義」『言語と文化』第9号 東北大学言語文化部 1998年。
- (3) 青山 同上 170 ページ参照。
- (4) 青山 同上 170-171 ページ。
- (5) Vgl. Eckhard Heftrich: Novalis. Vom Logos der Poesie. Vittorio Klostermann · Frankfurt am Main. 1969. S. 85.
- (6) ノヴァーリス (青山隆夫訳)『青い花』岩波書店 1989年 339 ページ参照。
- (7) ノヴァーリス (今泉文子訳)『ノヴァーリス作品集 第1巻』筑摩書房 2006年 17 ページ註を参照。
- (8) イアンブリコス (佐藤義尚訳)『ピュタゴラス伝』国文社 2000年 63-64 ページ参照。
- (9) Jean Paul: Werke. Hrsg. von Norbert Miller. Bd. 5. Carl Hanser Verlag. München. 1963. S. 100.
- (10) ヨハン・ヴィルヘルム・リッター (木野光司訳)「ある若き物理学者の遺稿 断章」(蘭田宗人編)『ドイツ・ロマン派全集 第二〇巻 太古の夢 革命の夢 自然論・国家論集』国書刊行会 1992年 101 ページ。
- (11) リッター 同上 100-101 ページ。
- (12) 青山 前掲論文 179 ページ参照。
- (13) Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. 2. Ferdinand Schöningh Verlag. München Paderborn Wien. 1967. S. 264.
- (14) Ebd. S. 312.
- (15) 田村都志夫編訳『ものがたりの余白』岩波書店 2000年 63-64 ページ。
- (16) カール・ケレーニイ, カール・グスタフ・ユング (杉浦忠夫訳)『神話学入門』晶文社 1975年 19 ページ。
- (17) 田村都志夫 前掲書 66 ページ。
- (18) 田村都志夫 同上 66 ページ。
- (19) オルフェウス神話とヘルメス神話に関しては次の文献を主に参照した。ケレーニイ (高橋英夫訳)『ギリシアの神話』中央公論社 1974年, ジャン・シュヴァリ

エ, アラン・ゲールブラン共著 (金光仁三郎他訳) 『世界シンボル大事典』大修館書店 1996年。

(20) **Vgl. Heftrich: a.a.O. S. 87.**

(21) **Ebd. S. 85.**

(22) ケレーニイ, ユング 前掲書 86-87 ページ参照。

(23) 子安美知子 『エンデと語る』朝日選書 1986年 119 ページ。

(24) **Vgl. Ende: a.a.O. S. 266.**

(25) ミヒャエル・エンデ, 井上ひさし, 安野光雅, 河合隼雄著 (子安美知子編訳) 『三つの鏡——ミヒャエル・エンデとの対話』朝日新聞社 1989年 144-145 ページ。

(26) 子安美知子 前掲書 120 ページ。

(27) 子安美知子 同上 122 ページ。

(28) **Ende: a.a.O. S. 266.**

(29) **Ebd.**

——大学院文学研究科博士課程後期課程——