

博士学位論文

『はてしない物語』におけるロマン主義ポエジーの継承と再生

2013年3月

関西学院大学大学院 文学研究科

石田 喜敬

論文要旨

ドイツの作家ミヒャエル・エンデは、多くのインタビューや著作において、彼がドイツ・ロマン主義の伝統を受け継いでいることを明らかにしており、数あるロマン主義の作家たちの中でもノヴァーリスの名をその筆頭に挙げている。エンデは自身の作品を意識的にロマン主義と関連づけており、特に『モモ』に関しては具体的な発言を残している。例えば、『モモ』に付された長い副題や「メルヒェン・ロマーン」という構想において、彼はロマン主義を意図しており、長野県信濃町黒姫童話館に所蔵されている叔父ヘルムート宛の書簡では『モモ』の冒頭にノヴァーリスの詩を引用しようと考えていたことを明らかにしている。エンデはまた、『はてしない物語』におけるバスチアンの「失敗」のモチーフと E. T. A. ホフマンの『黄金の壺』との類似性も認めている。しかしながら、黒姫童話館所蔵のある書簡で明らかにしているように、彼は『はてしない物語』を執筆する際に、『黄金の壺』を念頭に置いてはおらず、さらに他のインタビューや著作においても『はてしない物語』とロマン主義との直接的な関連について言及してはいない。その一方で、すでに多くの先行研究において論じられているように、『はてしない物語』にはロマン主義的な特徴を数多く読み取ることができる。それゆえ本研究では、『はてしない物語』を主なテキストとして、ロマン主義文学との比較・考察を行うことにより、エンデとロマン主義の親近性と、エンデがどのような点でロマン主義を継承し、現代に再生させたのか具体的に明らかにすることを試みた。

論文の構成は大きく二つに分けられる。第一章から第三章までは『はてしない物語』を物語の筋に沿ってロマン主義の文学作品と比較し、第四章では作品の構想やその背景にあるエンデの文学観・芸術観を、初期ロマン主義のフリードリヒ・シュレーゲルおよびノヴァーリスの文学理論と比較した。第一章では、主人公バスチアンの性格や境遇、能力といった諸特徴を、E. T. A. ホフマンの『黄金の壺』のアンゼルスや『蚤の親方』のペレグリーヌス、『ファールン鉱山』のアーリス、そしてノヴァーリスの『青い花』のハインリヒらと比較した。第二章では、物語の前半部分、すなわちバスチアンがファンタージェンに行くまでの読書行為と彼が読むファンタージェンの物語について論じた。ここでは、ロマン主義の「青い花」や「蓮の花」のモチーフ、幻想世界の統治者の危機と人間による救済という話型、自然ポエジーという概念やドッペルゲンガー、魔法の鏡、本の中の本等のモチーフを、『青い花』やホフマンの『ブランビラ王女』、『大晦日の夜の冒険』、『悪魔の

『靈液』等の作品と比較した。第三章では、物語の後半部分、つまりバスチアンがファンタージェンへ赴き、人間の世界へ帰還するまでの筋を扱った。ここでは、バスチアンの天地創造とその際にあらわれている夜と死の創造性、「元帝王たちの都」にあらわれている幻想の持つ危険性、主人公を導く老賢者や鉱山という場、生命の水の場面描写を、ノヴァーリスの『夜の讃歌』や『青い花』、ホフマンの『砂男』、『ファールン鉱山』、『ブランビラ王女』、そしてグリム童話の『命の水』等と比較した。これら作品の比較においては多くの点でロマン主義との親近性を読み取ることができる。これに加えて、描写だけでなく、物語の文脈も考慮に入れた場合、蓮の花やドッペルゲンガー、本の中の本等、いくつかのモチーフにおいてロマン主義との相違やエンデ独自の発展を認めることができた。

第四章ではまず、あらゆる芸術を統合するファンタージェンの構想や、読者と本、つまり人間と文学における反省的關係、そしてエンデによる個人と人類の神話構想を、シュレーゲルの定義する「ロマン主義文学」および「新しい神話」と比較し、いくつかの共通点を認めることができた。そして最後に、エンデとノヴァーリスの定義する「ポエジー」を比較した。エンデはポエジーを外的なイメージと内的なイメージを相互に変容させるものと定義しており、その際にノヴァーリスの名を挙げている。エンデの言う外的・内的イメージの相互変容と、内と外のそれぞれの領域における相互認識としてのポエジーは、ノヴァーリスの「ロマン化」や「魔術的観念論」においてその具体的な作用を読み取ることができる。そして、エンデがポエジーによって近代以降の自然科学に基づく主観と客観の二元性を克服し、その先に新たな生き方や新たな共同体を創造することを目指していたという点で、ノヴァーリスのポエジーとの一致が見られた。エンデはロマン主義をドイツ独自の文化とみなし、文化という言葉を生みの形式や生き方として理解している。したがって、彼は新たな生き方を生み出す手段をノヴァーリスの言うポエジーに見出したと考えられる。

このようなポエジーという観点から『はてしない物語』を見ると、そこにはエンデの「詩学」が集約されているように思われる。エンデはあるインタビューにおいて『はてしない物語』を自分の「詩学」(Poetik)と呼び、そこで人間が芸術やポエジーとの交わりを通して、自然科学的思考が生みだすことのできない意味を事物に与えねばならず、生の形式や生の観念を自ら生み出さねばならないと述べている。『はてしない物語』は、ポエジーの働きそのものを描いており、ポエジーによってもたらされる新しい生き方の方向性を示した作品とみなすことができる。エンデはこの作品においてロマン主義の「ポエジー」を最大限に継承し、またそれを現代において再生することに成功したといえるだろう。

目次

はじめに.....	1
第一章 主人公のロマン主義的特徴.....	13
第一節 夢想的な性格と世間からの疎外 — アンゼルスとペレグリーヌス.....	14
日常における失敗と現実への不適応 — アンゼルス.....	14
空想世界への没入 — ペレグリーヌス・テュス.....	17
第二節 親の死とその影響 — ペレグリーヌスとエーリス.....	18
両親の死という契機 — ペレグリーヌス・テュス.....	19
母親の死という契機 — エーリス・フレーボム.....	21
バスチアンにおける母親の死と父親の無関心の影響.....	22
第三節 非日常性と空想への傾倒 — ハイน์リヒ・フォン・オプターディンゲン.....	23
「変わり者」ではない主人公.....	23
「青い花」の夢.....	25
ロマン主義の主人公とバスチアンの相違点・共通点.....	28
第二章 ファンタジーエンへの道のり — 物語の受容と幻想世界への飛翔.....	31
第一節 ファンタジーエンにおける「青い花」と「蓮の花」のモチーフ.....	31
ファンタジーエンの釣鐘草と「青い花」.....	31
木蓮の花と蓮の花.....	34
第二節 幼ごころの君の病と人間による救済.....	40
幻想世界の統治者の危機と幻想世界の荒廃.....	40
人間による幻想世界の統治者の救済.....	42
「命名」という行為の意味.....	47
第三節 三つの神秘の門 — ドッペルゲンガーと魔法の鏡.....	51
鏡像に対する恐怖.....	53
ドッペルゲンガーというモチーフ.....	55
ホフマン文学におけるドッペルゲンガー・モチーフ.....	57
ドッペルゲンガーか、アルター・エゴか.....	59
魔法の鏡というモチーフ.....	61
第四節 ウユララと自然ポエジー.....	62

第五節 さすらい山の古老と「本の中の本」	65
本を持った老人	65
「本の中の本」というモチーフ	68
第三章 ファンタジーエンにおける経験 — 幻想世界における主人公の内的成長	73
第一節 願いの実現による天地創造	73
パスチアンによるファンタジーエンの再創造	73
神話の語る原初の闇と天地創造	75
『夜の讃歌』 — 夜と死の創造性	77
エンデとノヴァーリスの死生観	78
第二節 元帝王たちの都 — 幻想のはらむ危険性	82
『砂男』 — 人間を狂気に導く幻想	84
破滅的な幻想から人間を救うもの	87
第三節 盲目の坑夫ヨルとミンロウド坑 — 老賢者と鉱山	88
主人公を導く老賢者	89
鉱山という場	93
第四節 生命の水 — 丸天井という空間と主人公の内的変容	94
丸天井における水浴	95
生命の水が持つ複合的な性質	98
生命の水が現実世界に与える影響	100
第四章 初期ロマン主義とエンデの ^{ポエティック} 詩学	103
第一節 Fr. シュレーゲルの「進展的普遍ポエジー」と「新しい神話」	103
シュレーゲルの「ロマン主義文学」とエンデの文学観	105
シュレーゲルの「新しい神話」とエンデの神話観	110
第二節 ノヴァーリスのポエジーとエンデのポエジー	118
エンデのポエジー観	118
ノヴァーリスにおける「心情」の表現としてのポエジー	124
「ロマン化」の作用 — 意味と表現の付与による変容の操作	126
「魔術的観念論」 — 事物と思考の相互変換による知覚	129
ノヴァーリスとエンデのポエジーが目指すもの	131
おわりに	135

参考文献	138
一次文献	138
二次文献	140

はじめに

20世紀を代表するドイツの作家ミヒャエル・エンデ (Michael Ende, 1929-1995) は、その著書や多くのインタビューにおいて、自身の文学の模範としてドイツ・ロマン主義を挙げており、彼がその伝統を引き継いでいることを明らかにしている。例えば、1977年1月23日に東京で行われた高杉一郎との対談の中で、彼は「(…) 私はほかの国の人達に、いい意味でのドイツ的なものを紹介したいと思っています。ですから私は、いい意味でのドイツ的なもの、ドイツのロマン派に戻って書いているつもりです」¹と述べている。さらに、1981年の*ZEITmagazin*誌の記事においても同様の発言を見つけることができる。

「私はまったく意識的にロマン主義の伝統を引き継いでいます。もしあなたがロマン主義を雰囲気ではなく、全般的な態度の問題としてとらえるなら、私はロマン主義者です。」²

このようなロマン主義に対するエンデの態度は、終生一貫して変わることがなく続いており、彼は*ZEITmagazin*誌による1994年のインタビューの中でも、「私はまったく明らかにドイツ・ロマン主義の後継者です」³と述べている。さらに、『エンデのメモ箱』(*Michael Endes Zettelkasten*, 1994) 所収の「まったくドイツらしい」(*Typisch Deutsch*) においては、次のような記述が見つかる。

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」

¹ ミヒャエル・エンデ、高杉一郎「〈対談〉「メルヘン・ロマン」をめぐって」『図書』331号 岩波書店 1977年10ページ。

² Dieter E. Zimmer: *Der Mann, der unserer Zeit die Mythen schreibt*. In: *ZEITmagazin*, Nr. 24, 05. 06. 1981, S. 46.

³ Steffi Hugendubel: *Ich bin ein Nachfahre der Romantiker*. In: *ZEITmagazin*, Nr. 47, 18. 11. 1994, S. 50. (黒姫童話館資料番号: 01DA016) 長野県信濃町に所在する黒姫童話館には、エンデに関する様々な資料が私的、公的を問わず多数所蔵されている。資料の一覧は、『童話の森通信』第16号 信濃町黒姫童話館 1999年や童話館のホームページ(http://www.avis.ne.jp/~dowakan/ende_date/ende_shiryo_index.html) から閲覧することができる。資料所蔵に至った経緯や資料の概要に関しては、『童話の森通信』第16号や、小高康正「信濃町黒姫童話館「エンデ資料」調査研究の報告」長野大学産業社会学部『長野大学紀要』第20巻 第2号 1998年 144-148ページ、堀内美江「エンデ文学の萌芽 — 黒姫童話館エンデ資料リスト公開を機に —」早稲田大学大学院文学研究科 ドイツ文学専攻 *Angelus Novus* 会『*Angelus Novus*』第27号 1999年 115-130ページ、子安美知子監修、堀内美江編著『エンデの贈りもの』河出書房新社 1999年を参照。

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ようと試みている、と推測している。それは正しい。⁴

ドイツにおけるロマン主義は 18 世紀末から 19 世紀にかけて興った思想的・文化的運動である。文学においては時代と活動地による複数の区分があり、多くの場合、活動地による区分は時代区分の下位区分として置かれている。主な時代区分としては、二区分と三区分の二つが挙げられる。前者はティークやヴァッケンローダー、そして主にイエーナを中心に活動したノヴァーリスやシュレーゲル兄弟らを初期（前期）ロマン主義とし、それ以後の作家たちを後期ロマン主義とする区分である。⁵ 後者の三区分の方では、初期ロマン主義より後の時代が二つに分けられており、アルニムやブレンターノ、グリム兄弟らハイデルベルクのサークルや、E. T. A. ホフマン、シャミッソー、フケーらベルリンのサークルは盛期（中期）ロマン主義として、そしてウィーン時代のフリードリヒ・シュレーゲルやミュンヘン時代のゲレス、ブレンターノらは後期ロマン主義として位置づけられている。⁶

このように数多く存在するロマン主義者たちの中でも、エンデにとって最も重要なのはノヴァーリス (Novalis [Friedrich von Hardenberg], 1772-1801) であった。例えば、エンデは自分の人生の転機となった、あるいは決定的な影響を与えたテキストを集めたアンソロジー『M. エンデが読んだ本』(Mein Lesebuch, 1983) の中に、ノヴァーリスのエッ

⁴ Michael Ende: *Michael Endes Zettelkasten. Skizzen und Notizen*. Stuttgart, Wien: Weitbrecht Verlag in K. Thienemanns Verlag, 1994, S. 266. (以下、同テキストからの引用は *Michael Endes Zettelkasten* と略記し、ページ数を添える。訳出にあたっては、田村都志夫訳『エンデ全集 18 エンデのメモ箱 上』および『エンデ全集 19 エンデのメモ箱 下』岩波書店 1998 年を参照したが、本稿における引用は筆者による訳である。)

⁵ Vgl., Fritz Martini: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 15. Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1968, S. 319ff. および岡田朝雄、リンケ珠子『ドイツ文学案内 増補改訂版』朝日出版社 2000 年 23-24 ページ、332 ページ参照。

⁶ Vgl., Helmut Schanze (Hrsg.): *Romantik-Handbuch*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1994, S. 31ff. u. Jan-Dirk Müller (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2003, S. 326ff. u. Detlef Kremer: *Romantik*. 3., aktualisierte Auflage. Stuttgart: Metzler, 2007, S. 47ff. u. Monika Schmitz-Emans: *Einführung in die Literatur der Romantik*. 2., durchgesehene Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007, S. 76ff. ただし、ティークや Fr. シュレーゲル、ブレンターノなど、複数の時代や活動地にまたがって活動した作家もおり、これらの区分は一義的に定められているわけではない。さらに、研究者によって作家やサークルの区分、年代の規定も様々である。例えば、ゲルハルト・ホフマイスターは上記の三区分においてホフマンらベルリン・ロマン主義の作家たちを後期ロマン主義に数え入れている。Vgl., Gerhart Hoffmeister: *Deutsche und europäische Romantik*. 2., durchgesehene und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler, 1990, S. 34.

セイ『キリスト教世界あるいはヨーロッパ』(*Die Christenheit oder Europa*, 1799) の一部を収録している。⁷ 彼はまた、イェルク・クリッヒバウム (Jörg Krichbaum, 1945-2002) によるインタビュー『闇の考古学』(*Die Archäologie der Dunkelheit*, 1985) で、ノヴァーリスを自分の「精神的な父親」⁸の一人に数え入れており、先ほど引用した「まったくドイツらしい」では、エンデの「芸術と文学の祖先」⁹であるロマン主義の作家たちの中でも、ノヴァーリスの名がその筆頭に挙げられている。さらに、*ZEITmagazin*誌による 1994 年のインタビューにおいてエンデは、先に引用した発言に続けて、「私はノヴァーリスを自分の偉大な師 (meinen großen Lehrmeister) とみなしています」¹⁰と述べている。

エンデとノヴァーリス文学との関わりは、彼が創作をはじめた少年時代にまでさかのぼる。彼自身の発言によれば、1943 年当時、まだ 13 歳であった彼は、疎開先の学校で知り合った友人を通してノヴァーリスの作品に触れ、詩作をするようになったという。

「ええ、あの頃、私は 13 歳で、学童疎開のキャンプの一つにいました…。当時、主要な文学と詩 (Poesie) に取り組んでいた何人かの相部屋の仲間たちによって、私はそもそも初めて、ドストエフスキーの小説やノヴァーリスに触れたのです。ノヴァーリスを私はそのとき発見しました。彼は私に深い感銘を与えましたし、今日まで私の導きの星の一人です。」¹¹

⁷ Vgl., Michael Ende: *Mein Lesebuch*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1983, S. 106-115.

⁸ Vgl., Michael Ende, Jörg Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit. Gespräche über Kunst und das Werk des Malers Edgar Ende*. Stuttgart: Edition Weitzbrecht in K. Thienemanns Verlag, 1985, S. 153. (以下、同テキストからの引用は *Die Archäologie der Dunkelheit* と略記し、ページ数を添える。訳出にあたっては、丘沢静也訳『エンデ全集 17 闇の考古学』岩波書店 1997 年を参照したが、本稿における引用は筆者による訳である。)

⁹ *Michael Endes Zettelkasten*, S. 266.

¹⁰ Steffi Hugendubel: *Ich bin ein Nachfahre der Romantiker*, S. 50. (黒姫童話館資料番号: 01DA016) 興味深いことに、このインタビュー記事を読んだロマン主義研究の大家であり、当時国際ノヴァーリス協会の会長であったハンス＝ヨアヒム・メール (Hans-Joachim Mähl, 1923-2001) がエンデに二通の手紙を送っている。まず、1994 年 12 月 4 日付のタイプ打ちの手紙 (黒姫童話館資料番号: 02B016) において、メールは国際ノヴァーリス協会での招待講演をエンデに打診している。1995 年 1 月 4 日付のメールによる二通目の手書きの手紙 (黒姫童話館資料番号: 02B017) を見ると、エンデは 1994 年 12 月 21 日付の手紙でメールの最初の手紙に対して返信しており、その中で原則として講演を行わないことを理由に、メールの招待を辞退したようである。さらに、エンデはこの返信の中で自身とノヴァーリスとの関係を語ったと推測されるが、筆者はこれまで行なった調査でメール宛の手紙を見つけることができなかった。

¹¹ Jürgen Krätzer: *Kunst ist ein Übersetzungsprozeß... Gespräch mit Michael Ende*. In: *Deutschunterricht*, 47. Jg., Heft 7/8, Juli/August 1994, S. 339. (黒姫童話館資料番号:)

こうしたノヴァーリスを主とするロマン主義への傾倒とその継承の理由について、エンデは『闇の考古学』や「まったくドイツらしい」において詳しく述べている。彼によれば、ドイツ人は、ヨーロッパの他の国民と異なり、「文化的アイデンティティの問題のようなもの」¹²を抱えており、「他の国民が持つような、自分たちの文化と生き方に対する自明な関係を持っていない」¹³という。そして彼は、「ロマン主義は、共通の生の身振りや態度という意味で、他のヨーロッパの国民の心も惹きつけ、納得させ、それどころか踏襲された、初めての、そして私の見る限り、これまでで唯一、ドイツ独自の文化業績だったのではないだろうか？」¹⁴と述べ、「このあまりにも早く切れてしまった我々の文化史の糸を再び引き継ぐ努力をすることは、価値があることだと確信している」¹⁵と主張する。¹⁶

エンデはまた、*ZEITmagazin*誌による1994年のインタビューにおいても、ロマン主義を「これまでで唯一の完全なドイツの文化業績」¹⁷と位置づけ、自らの作品において、現代では忘れ去られてしまった「ロマン主義の持つあらゆる文化的刺激」の「糸を手繰り寄

03AE001)

¹² *Michael Endes Zettelkasten*, S. 266.

¹³ *Michael Endes Zettelkasten*, S. 266.

¹⁴ *Michael Endes Zettelkasten*, S. 268. エンデは *Börsenblatt* 誌のインタビューにおいてもロマン主義を「これまでで唯一、ドイツ独自の文化業績」であったと述べている。Vgl., Astrid Braun: »Verwandt« mit E. T. A. Hoffmann, Tieck und Kafka. In: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, 46. Jg., Nr. 102, 21. 12. 1990, S. 3985.

¹⁵ *Michael Endes Zettelkasten*, S. 269.

¹⁶ 「まったくドイツらしい」においてエンデは、ホフマンやシャミッソーら一連のロマン主義者たちの名前の中にジャン・パウルも挙げているが、ジャン・パウルは多くの場合、文学史においてロマン主義と古典主義の中間に分類されている。Vgl., Kurt Rothmann: *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*. 19., erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam, 2009, 138ff. u. Hans Gerd Rötzer: *Geschichte der deutschen Literatur. Epochen, Autoren, Werke*. 2., veränderte und erweiterte Auflage. Bamberg: C. C. Buchners Verlag, 2006, S. 149ff. u. Fritz Martini: *Deutsche Literaturgeschichte*, S. 296. および岡田朝雄、リンケ珠子『ドイツ文学案内 増補改訂版』44 ページ参照。また、『闇の考古学』でエンデは、「ロマン主義はしかし、はるかに大きな構想だったのです。それは文化や世界全体の構想であり、世界に関する哲学的な構想だったのです」 (*Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 154f.) と述べ、ヘーゲルもロマン主義に数え入れている。ただし、ヘーゲルは青年期からロマン主義と深い関係を持ちながらも、後にロマン主義を批判しており、一義的にロマン主義に含められるわけではない(ヘーゲルとロマン主義の関係については、伊坂青司『ヘーゲルとドイツ・ロマン主義』御茶の水書房 2000 年を参照)。さらにエンデは、ここで引用した「文化的アイデンティティ」という言葉において、「自国の歴史に関する学術的・歴史的認識」ではなく、「生の形式や生きる価値に共通する性質」 (*Michael Endes Zettelkasten*, S. 268) を意図していると述べている。これらの点からは、エンデはロマン主義を学術的な観点からではなく、思想的・文化的運動として幅広い観点から理解していたと考えられる。

¹⁷ Steffi Hugendubel: *Ich bin ein Nachfahre der Romantiker*, S. 50. (黒姫童話館資料番号: 01DA016)

せ、紡ぎ続けることをまったく意識的に試みています」¹⁸と述べている。この発言や、「まったくドイツらしい」での発言に見られるように、彼はその作品においてロマン主義を積極的に受け継ごうと試みており、この点についてしばしば具体的に言及している。

例えば、『モモ』(Momo, 1973)に付された「時間泥棒と人間に盗まれた時間を取り返した子どもの不思議な物語 — メルヒェン・ロマーン」(Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte. Ein Märchen-Roman)という長い副題や、「メルヒェン・ロマーン」という構想は、ロマン主義を意図したものであるという。¹⁹ さらにエンデは、長野県信濃町黒姫童話館に所蔵されている叔父ヘルムート宛の書簡の中で、アイルランドの童謡を見つける前にはノヴァーリスの詩を『モモ』の冒頭に挿入することを考えていたと述べている。

(…)ノヴァーリスの詩は、僕もよく知っていたよ。「アイルランドの童謡」を見つける前には、それどころかモットーとして本の冒頭に持ってこようかと一時は思っていたんだ。でも僕はそうしなかった。ノヴァーリスで自分を飾るのはちょっと要求が高すぎるような気がしたんだ。それに本全体が、いわばあの詩の解釈以外のなものにも思えなくなるリスクもあった。というのも、あの詩は良すぎると言っていっくらいぴったり合っているからね。(…)²⁰

田村都志夫によれば、エンデが挿入しようとしていたノヴァーリスの詩とは、未完の小説『青い花』(Heinrich von Ofterdingen, 1802)の草稿に記された無題の詩「もはや数と図形が…」(Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren...)を指していたようである。²¹ この

¹⁸ Steffi Hugendubel: *Ich bin ein Nachfahre der Romantiker*, S. 50. (黒姫童話館資料番号: 01DA016)

¹⁹ Vgl., ebd., S. 50. u. Astrid Braun: »Verwandte mit E. T. A. Hoffmann, Tieck und Kafka«, S. 3985. u. Michael Endes *Zettelkasten*, S. 266. 『モモ』の副題には、現在のものとは別に三つの試案があったようである。その変遷については、堀内美江「黒姫童話館に見る『モモ』のファンタジー」、梅内幸信編『エンデ文学におけるファンタジー』日本独文学会研究叢書 064号 2009年 3-13 ページを参照。

²⁰ 黒姫童話館資料番号: 02F051 (08. 03. 1973. An Helmuth Ende) „[...] Das Gedicht von Novalis war mir sehr gut bekannt, ich habe sogar zeitweilig mit dem Gedanken gespielt, es als Motto vorn ins Buch zu setzen ehe ich das "irische Kinderlied" fand. Ich habe es aber nicht getan, weil es mir ein wenig zu anspruchsvoll schien, mich mit Novalis zu schmücken. Es bestand auch die Gefahr, daß es so scheinen konnte, als sei das ganze Buch sozusagen nichts anderes, als eine Interpretation des Gedichtes, denn es paßt fast zu gut. [...]“

²¹ 田村都志夫『エンデを旅する — 希望としての言葉の宇宙』岩波書店 2004年 68 ページ参

書簡の中でエンデは、ノヴァーリスの詩を挿入しなかった理由として、ノヴァーリスを持ち出すことに要求の高さを感じたことと、『モモ』という作品全体がノヴァーリスの詩の解釈として一義的に理解されてしまうことを避けることを挙げている。この点からは、エンデがノヴァーリスを高く評価していながらも、単純にそして盲目的にノヴァーリスおよびロマン主義を志向していたわけではないことがうかがえる。

エンデはさらに、同じ書簡の中で、彼が女流作家ルイーゼ・リンザー (Luise Rinser, 1911-2002) に『モモ』を朗読した際、彼女の口からもノヴァーリスの名が出てきたことについて次のように述べている。

(…) もう一度ノヴァーリスの話に戻ろう。叔父さんがこの詩でモモのことを考えてくれたことは、もちろんとてもうれしい。でもそれとはまた別のことが起きたんだ。人はまさにそのような小さな「偶然」に注意すべきなんだ。少なくともルイーゼ・リンザーは、僕たちがこの間、試しに本の何章かを彼女に朗読したときに、少しの沈黙の後、突然こう言ったんだ。「これはノヴァーリスだわ。」彼女はその後の会話の中で、もうその事について取り上げることはなかった。結局、僕が彼女に尋ねたときも、彼女はこの発言をまったく表面的に根拠づけることしかできなかった。文体的、そして純粹に言語的にしかね。そこにはもちろん、本当の関連はほとんど存在しない。このことについて、僕はどう理解すべきか分からない。ただ、短期間に二度も相次いで、そしてそれぞれに関係なく、この名前が自分のところへやってきたということが僕の注意を引いた。もしかしたら彼は「上」から少しお節介を焼いたのかもしれない。(…) ²²

照。田村都志夫も述べているように、後にエンデはこのノヴァーリスの詩を『エンデのメモ箱』の「ある中央ヨーロッパ原住民の思い」(*Gedanken eines zentraleuropäischen Eingeborenen*)の末尾で引用している。Vgl., *Michael Endes Zettelkasten*, S. 69. エンデはまた、ドイツ児童文学アカデミー大賞受賞記念講演の中でも、このエッセイとほぼ同じテーマを扱っており、やはりノヴァーリスの詩を引用している。Vgl., Michael Ende: ... *den Menschen in der Welt wieder heimisch machen*. Vortrag anlässlich der Verleihung des Großen Preises der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur am 26. November 1980. In: *Jugendbuch magazin*, 31. Jg., H. 1, 1981, S. 17. od. „*Literatur für Kinder*“? Rede anlässlich der Verleihung des „Großen Preises der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach 1980“, 28. November 1980. In: *Neue Sammlung. Göttinger Zeitschrift für Erziehung und Gesellschaft*, 21. Jg., H. 4, 1981, S. 316.

²² 黒姫童話館資料番号：02F051 (08. 03. 1973. An Helmuth Ende) „[...] Aber zurück zu Novalis: Es freut mich natürlich sehr, daß Du bei diesem Gedicht an die Momo gedacht hast. Aber es ist noch etwas anderes geschehen. Man soll ja wohl auf solche kleinen "Zufälle" achten. Jedenfalls sagte Luise Rinser, als wir ihr neulich einige Kapitel aus dem Buch als Kostprobe vorlasen, nach einer kleinen Stille ganz unvermittelt: "Das ist Novalis".

ここでエンデは『モモ』に関して、短い間に二人の別々の人物によってノヴァーリスとの関連が読み取られたという「偶然」に注目している。この点からは、エンデの作品には、一方では彼が意識的にロマン主義を取り入れようとした部分があり、他方では彼がまったく意識しなかったにもかかわらず、結果としてロマン主義と類似する特徴を持つに至った部分があると考えられる。

このことは『はてしない物語』(Die unendliche Geschichte, 1979)に関する言及からも読み取ることができる。エアハルト・エプラー (Erhard Eppler, 1926-) およびハンネ・テヒル (Hanne Tächl, 1942-) らとの対談『オリーブの森で語りあう』(Phantasie/Kultur/Politik, 1982)において、エンデは『はてしない物語』の中心的なテーマの一つとして「失敗の神秘」(das Mysterium der Fehler)²³を挙げ、バスチアンが経験する、度重なる失敗が最後には成功につながるというモチーフが、すでにE. T. A. ホフマン(E. T. A. Hoffmann, 1776-1822)の小説『黄金の壺』(Der goldene Topf, 1814)²⁴に存在すると述べている。

「バスチアンは実に多くの失敗をする。彼はそもそもほとんど失敗しかしていない。でもまさにそれゆえに彼は、最後にはすべてを適切に行うことができた。このモチーフは新しいものではないし、僕のものでもない。これはすでに、とりわけE. T. A. ホフマンの『黄金の壺』の中にあるものなんだ。そこでも大学生アンゼルスは常にすべて失敗している。そして最後には、まさしくそれゆえにすべてが正しかったことが明らかに

Sie kam dann im weiteren Gespräch nicht mehr darauf zurück und als ich sie schließlich fragte, wußte sie diese Äußerung nur ganz oberflächlich zu begründen, stilistisch und rein sprachlich, wo natürlich wenig wirklicher Zusammenhang besteht. Ich weiß nicht, was für einen Reim ich mir darauf machen soll, mir ist nur aufgefallen, daß in kurzer Zeit zweimal hintereinander und unabhängig von einander dieser Name auf mich zukam. Vielleicht hat er von "oben" ein bißchen mitgemischt. [...]"

²³ Erhard Eppler, Michael Ende, Hanne Tächl: *Phantasie/Kultur/Politik. Protokoll eines Gesprächs*. Stuttgart: Edition Weitzbrecht im K. Thienemanns Verlag, 1982, S. 42. (以下、同テキストからの引用は *Phantasie/Kultur/Politik* と略記し、ページ数を添える。訳出にあたっては、丘沢静也訳『エンデ全集 15 オリーブの森で語りあう』岩波書店 1997年を参照したが、本稿における引用は筆者による訳である。)

²⁴ 『黄金の壺』のドイツ語表記は二種類あり、初版では„Der goldene Topf“と、第二版では„Der goldne Topf“と表記されている。この変更がホフマンによるものかどうかは不明であり、ホフマン自身もテキスト等において両方の表記を使っていたようである。Vgl., Hartmut Steinecke [u. a.] (Hrsg.): *E. T. A. Hoffmann Sämtliche Werke*. Bd. 2/1. *Fantasiestücke in Callot's Manier, Werke 1814*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993, S. 753f. 学術論文や学術書においては„Der goldne Topf“が多く用いられているが、本稿ではテキストとして使用した Deutscher Klassiker Verlag 版の全集にならい、„Der goldene Topf“と表記する。

なる。いったい、正しいとか間違っているとは、どういう意味だろうか？人間の運命は学校の課題や×印の付いたテストなんかじゃないんだ…。」²⁵

ここで注意しなければならないのは、エンデがこの「失敗」というモチーフをホフマンから直接取り入れたのではないということである。黒姫童話館に所蔵されているある書簡において、エンデは『はてしない物語』を執筆する際に『黄金の壺』を意識してはいなかったと述べている。1981年5月17日付のハンス・ヴァルター・シュミット宛の手紙である。

幾度となく私を驚かせているのは、私の『はてしない物語』が他の数多くの本と関連づけられていることです。これまでで一番多かったのは、E. Th. ホフマンの『黄金の壺』との関連です。確かにこの作品は以前からよく知っていましたが、私の本を執筆する際に、私はこの作品のことをまったく考えていませんでした。²⁶

この書簡を見る限り、『はてしない物語』におけるバスチアンの「失敗」のモチーフやその他の類似するモチーフを『黄金の壺』に由来するものとみなすことはできない。しかしながら一方で、エンデは『はてしない物語』と『黄金の壺』の類似性は認めており、²⁷ 彼の作品の解釈に関して、そこに直接的な因果関係が存在しないにも関わらず何らかの一致を見た場合、その解釈を完全に否定してはいない。²⁸ これに加えて彼は、文学作品においては、時として作者が意図していたよりも多くの意味が成り立つことを認めてもいる。²⁹ それゆえ、彼が執筆の際にロマン主義文学を意識しなかった場合においても、その作品からはロマン主義文学と共通する特徴を読み取ることができるはずである。バスチアンの持

²⁵ *Phantasie/Kultur/Politik*, S. 42.

²⁶ 黒姫童話館資料番号：02EB002 (17. 05. 1981. An Hans Walter Schmidt) „[...] Es ist für mich immer wieder verblüffend, mit wievielen anderen Büchern meine "Unendliche Geschichte" in Zusammenhang gebracht wird. Am häufigsten bis jetzt mit dem "Goldenen Topf" von E. Th. Hofmann[sic], der mir zwar von früher her bekannt war, an den ich aber beim Schreiben meines Buches ganz und gar nicht gedacht habe.[...]“ (下線は筆者による)

²⁷ *Börsenblatt* 誌のインタビューにおいてもエンデは、トールキンよりも、「むしろ E. T. A. ホフマンやテーク、あるいはカフカに内的な親近性を感じて」おり、『はてしない物語』が「間違いなくトールキンの小説よりも、『黄金の壺』との類似性をより多く持っています」と述べている。Vgl., Astrid Braun: »Verwandte mit E. T. A. Hoffmann, Tieck und Kafka«, S. 3985.

²⁸ 子安美知子 『エンデと語る 作品・半生・世界観』（朝日選書 306）朝日新聞社 1986年 188-189 ページ参照。

²⁹ 田村都志夫編訳 『ものがたりの余白』岩波書店 2000年 11 ページ参照。

つ「失敗」のモチーフも、エンデとロマン主義文学の間に存在する共通点の一つとみなすことができるだろう。

さて、先に見たように、エンデは『モモ』執筆の際にロマン主義を意図的に取り入れようとした発言を残しているが、これに対して『はてしない物語』に関する発言は少ない。しかし、一方で、『はてしない物語』においては『モモ』よりもロマン主義的な特徴を多く読み取ることができ、この分野に関する先行研究においても『はてしない物語』に関する論述が多く見られる。

エンデとロマン主義の関連を扱った先行研究はすでに 1980 年代からあり、主なものとしてアンドレアス・フォン・プロンドチンスキー³⁰やクリスティアン・フォン・ヴェルンストルフ³¹、そしてクラウディア・ルートヴィヒ³²らの研究が挙げられる。また、近年でもハイナ・ストヤン³³やアガテ・ラトカ³⁴らによる研究があるが、これら一連の先行研究の中には、エンデとロマン主義を直接的に結びつけようとするあまり、その解釈の根拠に蓋然性がなく、再考の余地を含んでいる部分もある。³⁵ また、日本では、中村ちよ³⁶や酒井明子³⁷、青山隆夫³⁸、梅内幸信³⁹らの論考において、エンデ文学の持つロマン主義的

³⁰ Andreas von Pronczynsky: *Die unendliche Sehnsucht nach sich selbst. Auf den Spuren eines neuen Mythos. Versuch über eine „Unendliche Geschichte“*. Frankfurt am Main: dipa-Verlag, 1983. (Jugend und Medien, Bd. 3)

³¹ Christian von Wernsdorff: *Bilder gegen das Nichts. Zur Wiederkehr der Romantik bei Michael Ende und Peter Handke*. Neuss: Verlag Jürgen Schampel und Frank Kleine, 1983.

³² Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast... Michael Endes Phantasien - Symbolik und literarische Quellen*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1988.

³³ Hajna Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende. Mit einer Einleitung zur Entwicklung der Gattungstheorie und einem Exkurs zur phantastischen Kinderliteratur der DDR*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.

³⁴ Agathe Lattka: *Wiederkehr der Romantik? Eine Untersuchung Michael Endes Roman "Die Unendliche Geschichte"*. München: Grin Verlag, 2005.

³⁵ 例えば、ストヤンはコレアンダー氏の名前が『黄金の壺』の第二の夜話で言及される店の所有者の名前「コンラーディ」(„Conradi“, Hartmut Steinecke [u. a.] (Hrsg.): *E. T. A. Hoffmann Sämtliche Werke*, Bd. 2/1, S. 235 u. 243) に由来する可能性を示唆している。Vgl., Hajna Stoyan: a. a. O., S. 126. この点についてはしかし、すでにルートヴィヒが述べているように、あくまで名前の類似性が指摘できるのみであろう。Vgl., Claudia Ludwig: a. a. O., S. 162.

³⁶ 中村ちよ「ミヒャエル・エンデ「モモ」— 児童文学にあらわれた内的時間について —」東京女子大学『東京女子大学附属比較文化研究所紀要』第 45 巻 1984 年 17-35 ページ。

³⁷ 酒井明子「二つの世界とイノセンスの所在及びその意義 — エンデと賢治を巡って —」横浜商科大学『横浜商科大学紀要』第 7 号 1991 年 293-315 ページ、および、「ロマン主義円環理論と M. エンデの *Einer Langen Reise Ziel* (『ある長い旅の終着点』)」横浜商科大学『横浜商大論集』第 27 巻 第 2 号 1994 年 208-228 ページ。

³⁸ 青山隆夫「M. エンデ：『モモ』とロマン主義」東北大学言語文化部『言語と文化』第 9 号 1998 年 161-186 ページ。

³⁹ 梅内幸信「M. エンデの『魔法のカクテル』における良心の鐘の音」鹿児島大学法文学部『人

な特徴が指摘され、あるいは両者の関連が論じられているが、この方面に関する研究はまだ十分であるとは言えない。特に現在では、ローマン・ホッケ (Roman Hocke, 1953) によってエンデの遺稿の一部が刊行され、さらに黒姫童話館に所蔵されたエンデの原稿や未刊行の書簡等の一次資料が公開されていることもあり、この方面に関する研究もさらに広がる可能性を秘めている。

本稿では、『はてしない物語』を主なテキストとして、ノヴァーリスをはじめとするドイツ・ロマン主義の文学作品や文学理論・文学観との比較・考察を行うことにより、エンデ文学とロマン主義文学の間にある親近性を具体的に明らかにすることを試みる。これによってエンデがどのような点でロマン主義を受け継ぎ、現代に再生させたのか考えていきたい。

テキストの考察に入る前に、作品の概要について少し触れておこう。『はてしない物語』は、1979年秋に出版された後、ブクステフーデ雄牛賞やヴィルヘルム・ハウフ賞、ヨーロッパ青少年文学賞をはじめ、ドイツ国内外で数々の賞を受賞し、⁴⁰ 映画化もされた長編小説である。執筆のきっかけとなったのはエンデの本を出版していたティーネマン社の社長ハンスイェルク・ヴァイトブレヒトとの会話である。1977年2月、当時ローマ近郊にあったエンデの家に滞在していたヴァイトブレヒトは、ある晩、新しい本を書くようエンデに勧める。そこでエンデはアイデアのメモが入った箱を取り出し、中に入ったメモを次々と読み上げていく。やがて彼は、「一人の少年が本を読んでいる間に文字通り物語の中へ入り込んでしまい、苦勞してそこから抜け出す」⁴¹ という文言が書かれたメモに行き当たる。

文学科論集』第72号 2010年 285-312ページ。

⁴⁰ Vgl., Roman Hocke, Thomas Kraft: *Michael Ende und seine phantastische Welt. Die Suche nach dem Zauberwort*. Stuttgart, Wien, Bern: Weitbrecht Verlag in K. Thinemanns Verlag, 1997, S. 143f.

⁴¹ „Ein Junge gerät beim Lesen eines Buches buchstäblich in die Geschichte hinein und findet nur schwer wieder heraus.“ Klaus Seehafer: *Interview mit Michael Ende 2. Teil*. In: *Info3. Sozialberichte aus der anthroposophischen Arbeit*. Nr. 7-8, 1982 Juli-August, S. 15. u. Hans-Joachim Müller (Hrsg.): *Butzbacher Autoren Interviews 3*. Darmstadt: Gesellschaft Hessischer Literaturfreunde, 1985, S. 88. u. Michael Ende, Roman Hocke (Hrsg.): *Der Niemandsgarten*. München: Piper Verlag, 2009, S. 300. u. Roman Hocke, Uwe Neumahr: *Michael Ende. Magische Welten*. München: Henschel Verlag, 2007, S. 103. 他の資料では、

「一人の少年が物語を読んでいる間に文字通り物語の中へ入り込んでしまい、苦勞してそこから抜け出す」„Ein Junge gerät beim Lesen einer Geschichte buchstäblich in diese Geschichte hinein und findet nur schwer wieder heraus.“ (Barbara Bondy, Barbara von Wulffen, Hans Heigert: *Gespräch mit Michael Ende. Versuch, den Verfasser der „Unendlichen Geschichte“ zum Erzählen zu bringen*. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 61, 14./15. März 1981, S. 137) od. „Ein Junge gerät beim Lesen einer Geschichte buchstäblich in die Geschichte hinein und findet nur schwer wieder heraus.“ (Roman Hocke, Thomas Kraft: a. a. O., S.

この構想がヴァイトブレヒトに気に入られ、エンデは『はてしない物語』を書き始めることとなった。⁴²当初は100ページほどの短い物語が想定されていたようであるが、次第に物語は膨れ上がり、最終的に428ページにおよぶ長編となった。それでも現在、我々が読むことのできる内容は、「実際に書かれたものの四分の一ほど」⁴³あるいは「五分の一ほど」⁴⁴であるという。文字通り、はてしなく発展していく物語の執筆は、エンデを極限まで追いつめたようである。クラウド・ゼーハーファーによるインタビューにおいてエンデは、当時を振り返って、「私は命がけで『はてしない物語』と闘いました。この物語は危うく私を精神病院に送り込むところでした」⁴⁵と語っている。

こうした苦心惨憺の末に完成した『はてしない物語』は、出版の翌年には「シュピーゲル」誌のベストセラーリストにランクインする。初登場となったのは1980年7月7日第28号で、このとき第5位であった。⁴⁶その後、1981年1月12日第3号で初めて第1位の座を獲得したのを皮切りに、⁴⁷ベストセラーリストの1位と2位の間で入れ替わりを続

110)と述べられている(傍点および下線は筆者による)。なお、*Info3*の訳出にあたっては、河西善治編『第三の道』第3号 人智学出版社1985年およびミヒャエル・エンデ他著、樋口純明編『ミヒャエル・エンデ — ファンタジー神話と現代』 人智学出版社1986年を参照した。後者の方には*Info3*では編集・短縮されたインタビューが全文訳出・掲載されている。そこで底本とされているのは *Mitteilungen des Vereins zur Förderung der Waldorfpädagogik*, Heft 25, Advent 82, Flensburg e. V. に掲載された記事 *Interview mit Michael Ende* であるが、筆者はこの資料を入手できなかったため、本稿では可能な限り *Info3* をテキストとして使用した。

⁴² Vgl., Roman Hocke, Patrick Hocke: *Die unendliche Geschichte. Das Phantásien-Lexikon*. Stuttgart: Thienemann Verlag, 2009, S. 54f.

⁴³ Barbara Bondy, Barbara von Wulffen, Hans Heigert: *Gespräch mit Michael Ende*, S. 137.

⁴⁴ Klaus Seehafer: *Interview mit Michael Ende 2. Teil*, S. 15.

⁴⁵ Ebd., S. 14. エンデは他のインタビューや講演においても同様の発言をしている。例えば彼は、『南ドイツ新聞』のインタビューにおいて「最初はもっと短い話になると考えていましたが、書いている間にこの案件はますます発展しました。本当に私はこのことで危うく気が狂いそうになりました。それは私を四方八方に爆発させたのです」と述べている。Vgl., Barbara Bondy, Barbara von Wulffen, Hans Heigert: a. a. O., S. 137. 彼はまた、1986年8月18日から23日かけて開催された、国際児童図書評議会の東京会議「子どもの本世界大会 — 第20回IBBY東京大会 —」での基調講演においても、同様の発言をしている。Vgl., *Michael Endes Zettelkasten*, S. 188. この大会のプログラムでは、エンデの講演が行われたのは、8月19日となっている。神宮輝夫他編『なぜ書くか、なぜ読むか 1986年子どもの本世界大会 — 第20回IBBY東京大会 —』日本国際児童図書評議会1987年13ページおよび243ページ参照。基調講演のタイトルは「なぜ子どものために書くのか」(*Why Do I Write for Children*)であったが、『エンデのメモ箱』に収録される際には「永遠に幼きものについて」(*Über das Ewig-Kindliche*)に変えられている。

⁴⁶ Vgl., *Der Spiegel*, 34. Jg., Nr. 28, 07. 07. 1980, S. 162.

⁴⁷ Vgl., *Der Spiegel*, 35. Jg., Nr. 3, 12. 01. 1981, S. 160. この号では『モモ』も第8位にランクインしている。

け、1981年6月15日第25号から1982年7月12日第28号まで56週連続で1位を獲得した。⁴⁸ 1984年4月には『鏡のなかの鏡』（*Der Spiegel im Spiegel*）もベストセラーリストに登場し、4月中旬から7月頃まで『はてしない物語』と『モモ』とともに、エンデの著作三冊がベストセラーリストの上位を占めている。ただし、7月を境に『モモ』と『鏡のなかの鏡』は徐々に順位を下げ、10月にはリストから姿を消す。一方、『はてしない物語』は1985年4月中旬までリストに残り、初登場以来、5年近くに渡ってベストセラーリストに載り続けた。年間ベストセラーが掲載される各年次の第1号を除けば、⁴⁹ 最終的に総計110週に渡ってベストセラーリストの1位を獲得することとなった。⁵⁰

すでに多くの先行研究において指摘され、エンデ自身もその一部について言及しているように、この作品にはロマン主義だけでなく、ギリシア神話やアーサー王伝説、グリム童話、トールキン（John Ronald Reuel Tolkien, 1892-1973）等の文学に由来、あるいは類似するモチーフや、アルチンボルドやゴヤ等の絵画に由来するモチーフ、さらには錬金術⁵¹やカバラ、禅の思想等が随所に織り込まれている。それらは空想や幻想を意味する語「ファンタジー」（Phantasie）のアクセントをずらし、地理的な名称に転用した「ファンタージェン」（Phantásien）という作品の中の物語世界のみならず、『はてしない物語』という作品全体を形成している。

以下の章では、ロマン主義文学において描かれている主人公や幻想世界、モチーフ等の特徴から『はてしない物語』を読み解くことを試みる。主に比較の対象となるのは、ノヴァーリスおよびE. T. A. ホフマンの作品群である。

⁴⁸ 1981年の年間ベストセラーが掲載された1982年1月4日第1号を除く。

⁴⁹ 『はてしない物語』は、1981年、1982年、1984年の年間ベストセラーにおいて1位を獲得している。Vgl., *Der Spiegel*, 36. Jg., Nr. 1, 04. 01. 1982, S. 110. u. 37. Jg., Nr. 1, 03. 01. 1983, S. 126. u. 39. Jg., Nr. 1, 31. 12. 1984, S. 104.

⁵⁰ ベストセラーリストが掲載されなかった1984年4月30日第18号を除く。ティエネマン社のホームページでは、『はてしない物語』が第1位を獲得したのは113週とされており、年間のベストセラーリストにおける結果も含まれている。Vgl., http://cms.thienemann.de/index.php?option=com_content&view=article&id=66&Itemid=94

⁵¹ エンデと錬金術思想の関連については、川村和宏『ミヒャエル・エンデの貨幣観 — ゲーテの『メルヒェン』からシュタイナーを経た錬金術思想の系譜 —』三恵社 2011年を参照。

第一章 主人公のロマン主義的特徴

『はてしない物語』の主人公バスチアン・バルタザール・ブックスは「十歳か十一歳くらいの背の低い太った少年」⁵²である。物語の冒頭で彼は、登校中に同じクラスの子どもたちに追われて、コレアンダー氏の古本屋へ駆け込んでくる。コレアンダー氏との会話において彼の性格および境遇が明らかになる。彼は学校でいじめられている上に、スポーツも勉強もできない落第生である。コレアンダー氏の言葉を借りれば、彼は「弱虫」⁵³で「臆病者」⁵⁴、そして「まったくの役立たず」⁵⁵である。バスチアンにとって学校は「日々、打ちのめされる場所」⁵⁶であるために、彼は学校での生活を「はてしなく長い懲役刑」⁵⁷のように感じている。

そんな彼が唯一、得意とするのは「物語を考え出したり、まだ存在しない名前や言葉を作り出す」⁵⁸ことや、「本当に見たり聞いたりするように、何かをはつきりと想像すること」⁵⁹である。彼の命名の才能は後に、幼ごころの君に新しい名前をもたらし、ファンタージェンを虚無の拡大から救うことになる。さらに彼は、優れた想像力によって、物語の中の出来事をあたかも現実起きたかのように五感で知覚することができる。例えば、バスチアンはコレアンダー氏の古本屋で見つけた本『はてしない物語』を無断で持ち出した後、この本を学校の屋根裏にある物置で読みはじめるのだが、その際に彼は、本の中の出来事を聴覚と嗅覚によって知覚している。

本を読んでいる間に彼は、太い幹のきしむ音や、風が木々の梢にざわめく音を聞いただけでなく、四人の奇妙な使節のそれぞれ異なる声を聞いた。それどころか彼は、苔や森の土の匂いまで嗅いだような気がした。⁶⁰

⁵² Michael Ende: *Die unendliche Geschichte*. München: Piper Verlag, 2009, S. 5. (以下、同作品からの引用は *Die unendliche Geschichte* と略記し、ページ数を添える。訳出にあたっては、上田真而子、佐藤真理子訳 『はてしない物語 上・下』 岩波少年文庫 2000 年を参照したが、本稿における引用は筆者による訳である。ただし、固有名詞の表記については上田・佐藤訳にならった。)

⁵³ *Die unendliche Geschichte*, S. 8.

⁵⁴ *Die unendliche Geschichte*, S. 8.

⁵⁵ *Die unendliche Geschichte*, S. 9.

⁵⁶ *Die unendliche Geschichte*, S. 13.

⁵⁷ *Die unendliche Geschichte*, S. 13.

⁵⁸ *Die unendliche Geschichte*, S. 9.

⁵⁹ *Die unendliche Geschichte*, S. 26.

⁶⁰ *Die unendliche Geschichte*, S. 26.

バスチアンは言葉や物語を創造する能力だけでなく、物語を受容する能力にも長けているといえる。しかし、その容姿や性格と同じく、彼のこのような能力も周囲からはほとんど良い評価を得ていない。というのも、彼は自分の物語を聞く人間が誰もいないために、自分でつくった物語を自分自身に話して聞かせているが、この行為は彼が同級生にからかわれる原因の一つとなっているからである。

バスチアンのように生来の能力や性格、あるいは運命のために、社会や家庭という現実の世界にうまく適応できない一方で、優れた想像力を駆使して空想や幻想の世界に生きる主人公は、文学研究において「変わり者」(Sonderling)の類型に属しており、⁶¹ ロマン主義文学においてもしばしば登場する。クラウディア・ルートヴィヒは、ノヴァーリスの『青い花』のハインリヒやE. T. A. ホフマンの『黄金の壺』のアンゼルス、『蚤の親方』(Meister Floh, 1822)のペレグリーヌス・テュス、さらに『ファールン鉱山』(Die Berkwerke zu Falun, 1819)のエーリス・フレーボムらとバスチアンを比較している。⁶² 本章では、これらノヴァーリスとホフマンの描いた主人公たちとバスチアンの類似点および相違点をより詳細に検証していく。

第一節 夢想的な性格と世間からの疎外 — アンゼルスとペレグリーヌス

日常における失敗と現実への不適応 — アンゼルス

まず、エンデ自身が『はてしない物語』における失敗のモチーフとの類似性を認めた、『黄金の壺』の主人公アンゼルスとバスチアンを比較してみよう。アンゼルスは「整った顔立ち」⁶³と「たくましい体つき」⁶⁴に加え、学校での成績も良い⁶⁵大学生である。彼もまた、日常生活において不運に見舞われ、失敗ばかりしているために、バスチアンと同じく世間とうまく付き合うことができない。物語冒頭から彼は、物売りの老婆の籠に飛

⁶¹ ルートヴィヒによれば、ドイツの文学研究における「変わり者の類型」という名称は、ハンス・レールの論文(Hans Röhl: *Charaktere in der deutschen Dichtung des 19. Jahrhunderts*. In: *Zeitschrift für Deutschkunde*, Nr. 36, 1922, S. 213-221)の中で初めて登場したという。Vgl., Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 150.

⁶² Vgl., Claudia Ludwig: ebd., S. 151-155 u. 232f.

⁶³ E. T. A. Hoffmann: *Der goldene Topf*. In: Hartmut Steinecke [u. a.] (Hrsg.): *E. T. A. Hoffmann Sämtliche Werke*, Bd. 2/1, S. 230. (以下、同作品からの引用は *Der goldene Topf* と略記し、ページ数を添える。訳出にあたっては、大島かおり訳『黄金の壺／マドモワゼル・ド・スキュデリ』光文社古典新訳文庫 2009年を参照したが、本稿における引用は筆者による訳である。)

⁶⁴ *Der goldene Topf*, S. 230.

⁶⁵ Vgl., *Der goldene Topf*, S. 258.

び込むという失態を犯し、「あらゆる苦難と不幸に生まれついた」⁶⁶自分の身と、これまでの失敗の数々を嘆く。そして、それに追い打ちをかけるように、文書管理官リントホルストや彼の娘である緑色の蛇ゼルペンティーナ、老婆ラウエリンら幻想世界に出自を持つ人物たちが彼の前にあらわれる。彼らの働きかけによって、アンゼルスは現実と幻想の狭間で翻弄されるのだが、その姿は周囲の人間の目から見ると奇怪に映る。

このことが端的にあらわれているのが、アンゼルスが接骨木の下でゼルペンティーナの幻影を見た直後に語られる第二の夜話冒頭の場面と、第十の夜話でガラスのビンに閉じ込められている場面である。⁶⁷ 第一の夜話で、彼は接骨木の下で「透明な水晶の鈴が鳴らす三和音のような」⁶⁸音を聞き、金緑色に輝く三匹の蛇を見る。この幻覚は蛇たちの父親であるリントホルストの呼び声によって中断され、彼に呼ばれた蛇たちはエルベ川の流れの中へ消えていく。続く第二の夜話でアンゼルスは、もう一度蛇の声を聞き、その姿を見ようと欲する。「接骨木の幹を抱きしめて、絶え間なく枝葉に呼びかける」⁶⁹彼の姿は、中産階級の婦人に「あの人、ちょっと頭がおかしいのかしら！」⁷⁰と言わしめ、婦人の亭主には酔っ払いと思われてしまう。また、第九の夜話でアンゼルスは、リントホルストの屋敷で筆写の仕事に失敗し、ガラスのビンに閉じ込められる。続く第十の夜話で彼は、自分の他に「三人の聖十字学校の生徒と二人の修習生」⁷¹が図書室の書架の上でビンに閉じ込められている様を目の当たりにする。そこでアンゼルスは彼らと会話を交わすのだが、生徒たちが言うには、彼は実際にはエルベ橋の上にいるという。

「この大学生はおかしいぞ、自分がガラスのビンの中にいると思い込んでら。エルベ橋の上において川の中を見ているのにさ。さあ、行こう、行こう！」⁷²

これら二つの場面では、アンゼルスと普通の人間の間に認識の齟齬が生じている。アンゼルスは周囲の人間には見えないものを見ているために、普通ではない変わった人間として嘲笑されている。生まれつきの不運に加えて、幻想世界の住人との関係を持ってし

⁶⁶ *Der goldene Topf*, S. 231.

⁶⁷ この点についてはすでにルートヴィヒも同様の指摘をしている。Vgl., Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 151f.

⁶⁸ *Der goldene Topf*, S. 234.

⁶⁹ *Der goldene Topf*, S. 236.

⁷⁰ *Der goldene Topf*, S. 235 u. 236.

⁷¹ *Der goldene Topf*, S. 304.

⁷² *Der goldene Topf*, S. 305.

まったために、彼は現実においてますます不器用に振る舞うこととなり、副学長パウルマンの娘ヴェローニカとの結婚と、宮中顧問官の地位という現実での成功から離れていくのである。

上に挙げた場面以外でも、リントホルストやゼルペンティーナたちは断続的にアンゼルスに働きかけている。そして、最終的に彼はゼルペンティーナと結ばれて詩人となり、アトランティスに居を構えることになる。彼らがアンゼルムスを選んだ理由は、彼の持つ素質にある。不思議の国アトランティスを追われ、人間界にリントホルストとして転生した火の精が、再び自分の国へ帰還するためには、彼の娘である三匹の蛇たちが「子どものような詩的心情」(ein kindliches poetisches Gemüt)⁷³を持った若者と結婚しなければならない。そのための条件として、このような心情を持った若者に必要とされているのは、彼女らの歌を聞き取ることができることや、彼女らの「優美なまなざし」⁷⁴によってアトランティスの存在を知り、自身もその国へ到達できるという予感を抱くこと、そして「蛇への愛とともに自然の奇跡」⁷⁵と「この奇跡の中にこそ自身の存在を信じる」⁷⁶ことである。つまり、「子どものような詩的心情」とは、幻想世界の存在を感知するとともに、その世界の存在を信じ、その中にこそ自身の居場所があると信じる心であるといえる。この心情はアンゼルスのように「態度や振る舞いがはなはだしく単純素朴なせいで、そしていわゆる世間の常識がまったく欠けているせいで、俗物から嘲笑を浴びているような若者にしばしば見出される」⁷⁷とされている。それゆえ、アンゼルスにおいては、日常的な失敗による現実社会への不適応と、幻想世界を感知し、信じることによって生じる現実世界からの遊離が密接につながっているといえよう。

このような素質はバスチアンにも見出すことができる。彼は学校や世間で求められる学力や運動能力を満たすことができない現実不適応型の人間であり、頭の中で繰り広げられる空想の世界へ好んで没入している。これによって彼は、現実を離れた物語の世界と日常的に親しみ、自分の居場所を作るのである。そして彼は、コレアンダー氏曰く、「それ自体がファンタージェンに由来する」⁷⁸本を通じて、ファンタージェンという幻想世界の存在と幼ごろの君やアトレーユの呼びかけを感知し、二つの世界を往来することになる。

⁷³ *Der goldene Topf*, S. 291.

⁷⁴ *Der goldene Topf*, S. 290.

⁷⁵ *Der goldene Topf*, S. 291.

⁷⁶ *Der goldene Topf*, S. 291.

⁷⁷ *Der goldene Topf*, S. 291.

⁷⁸ *Die unendliche Geschichte*, S. 426.

このように、アンゼルスとバスチアンは、生来の能力や運命による現実不適應と幻想世界の感知、そして幻想世界への飛翔という点で共通している。ただし、アンゼルスはバスチアンとは異なり、自分で物語を創作したり、空想の世界に没入したりすることはない。バスチアンのように自らが作り出す空想の世界に好んで浸る主人公は、ホフマンの晩年の作品『蚤の親方』に見出すことができる。

空想世界への没入 — ペレグリーヌス・テュス

次に『蚤の親方』の主人公ペレグリーヌス・テュスの特徴を見てみよう。すでに「ペレグリーヌス」(Peregrinus) という彼の名が、ラテン語で「見知らぬ人」や「異邦人」を意味しているように、彼は現実の世界において一種の「変わり者」として描かれている。常日頃より彼は「人付き合いを好まない」⁷⁹人間であり、特に女性に対して「異常なまでの病的な嫌悪感」⁸⁰を示している。そのために彼は、「六年前にはじつに魅力的な青年」⁸¹であり、現在でも「好ましい容貌をした男性」⁸²であると周囲から見なされ、さらには豪商の一人息子として父親から莫大な遺産を受け継いでいるにもかかわらず、三十六歳にして未婚である。

ペレグリーヌスの特殊な気質は幼年時代にまでさかのぼる。すでにこの頃より彼は、普通の人間とは異なる性質を示している。例えば、幼児期の彼は二、三週間も泣きわめいていたかと思えば、突然硬直して身動きをしなくなったり、普通ならばものを言う年齢になっても人前ではうんともすんとも言わない一方で、夜中にベッドの中で戯言ではなく、きちんとした話し方で独り言をしゃべったりしている。少年時代には家庭教師たちが彼に望んだ「実際的で体系的な勉強」(ein eigentliches systematisches Lernen)⁸³には目もくれず、彼は「自分の内的な心情が要求することのみ全身全霊をあげて没頭し、それ以外のことをすべて跡形もなく自分のもとから去るがままにして」いる。というのも「彼の心情

⁷⁹ E. T. A. Hoffmann: *Meister Floh*. In: Hartmut Steinecke [u. a.] (Hrsg.): *E. T. A. Hoffmann Sämtliche Werke*. Bd. 6. *Späte Prosa, Briefe, Tagebücher, Juristische Schriften, Werke 1814-1822*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2004, S. 307. (以下、同作品からの引用は *Meister Floh* と略記し、ページ数を添える。訳出にあたっては、深田甫訳『ホフマン全集 第九巻』創土社 1974 年を参照したが、本稿における引用は筆者による訳である。)

⁸⁰ *Meister Floh*, S. 307.

⁸¹ *Meister Floh*, S. 306.

⁸² *Meister Floh*, S. 306.

⁸³ *Meister Floh*, S. 311.

に感銘を与えたものは、なんといっても皆、驚嘆すべきものであり、すべてが彼の想像力を刺激するものであった」ために、「彼はその中で活発に生きていた」⁸⁴のである。

このようなペレグリーヌスの夢想的な気質は、彼が父親によってイエーナ大学へ送られた後も、さらに父親の使いでハンブルクへ赴き、仕事を放棄して旅に出た後も変わっていない。大人になっても彼は、父親が彼に望んだような現実社会への順応を積極的に拒否し、自分の頭の中で繰り広げられる空想の世界に生きている。それゆえ、周囲の人間は「ペレグリーヌスはあまりにも内気すぎる、あいつは現実の生活を知らないんだ、あいつは明らかに病的な憂鬱症にかかっているんだ」⁸⁵と彼の内向的な性格を非難するのである。

ペレグリーヌスと同様に、バスチアンもしばしば現実を忘れて自己の内面で展開される空想の世界に深く没入している。「自分の物語を自分に話して聞かせるとき、彼はしばしば、自分の周りのことをすべて忘れてしまい、最後になってようやく、夢から覚めるように我に返って」⁸⁶いる。それゆえ、バスチアンとペレグリーヌスは、現実から離れて自己の内面で空想の世界を構築し、好んであるいは積極的にその中で生きるという点で共通しているといえる。

このように、失敗による現実不適応と幻想世界との関わり、そして自己の内面で展開される空想世界への没入というバスチアンの特徴は、アンゼルスとペレグリーヌスに先例を見出すことができる。彼らは皆、現実社会が要求する尺度から外れ、自らが作り出した空想世界に没入するがゆえに、あるいは普通の人間には感知することのできない幻想世界と交わる能力を持つがゆえに、現実から遊離し、疎外されるのである。

第二節 親の死とその影響 — ペレグリーヌスとエーリス

次に主人公たちの家庭における境遇を見てみよう。先ほど見たように、アンゼルスやバスチアンらは、学校や世間で必要とされる能力の欠如や生来の夢想的な性格のせいで社会から疎外されていた。これに加えて彼らは、家庭においても問題を抱えている。バスチアンの場合、それは母親の死と父親の無関心である。彼は『はてしない物語』を読み進めていくうちに、幼ごろの君が病に伏しており、彼女の死がファンタージェンの滅亡を意味することを知る。そのとき、彼は自分の母親が手術の甲斐なく亡くなり、母親の死後、

⁸⁴ *Meister Floh*, S. 311.

⁸⁵ *Meister Floh*, S. 306.

⁸⁶ *Die unendliche Geschichte*, S. 26.

父親との関係がすっかり変わってしまったことを思い出す。彼の父親はバスチアンが欲しいものを何でも買ってくれるが、以前のように彼に話をしたり本を読んだりすることはなく、彼を「叱ることも誉めることもしなくなって」⁸⁷いる。そのため、バスチアンは父親のこのような態度に「自分などまったく存在しないかのような気持ち」⁸⁸を抱いている。

バスチアンにとっては母親だけでなく、父親も失っているようなものであろう。このような感情は、彼がアトレージュとカイロンの会話を読む際にもあらわれている。そこでバスチアンはアトレージュにも両親がいないことを知り、その境遇に共感を抱く。彼は部族の男女皆によって育てられたため、ファンタージェンの共通語で「皆の息子」(der Sohn aller)⁸⁹を意味する「アトレージュ」(Atréju)と名づけられた。⁹⁰これに対してバスチアンには「実際のところ誰もいない」⁹¹。彼は自分をいわば「誰のでもない息子」(der Sohn niemands)⁹²であると感じている。それゆえ、彼は学校だけではなく、家庭においても疎外感を抱いているといえる。

ホフマンの作品においても、親の死は主人公たちの人生に大きな影響を与えている。ここでは、ペレグリーヌスと『ファールン鉱山』の主人公エーリス・フレーボムが挙げられる。⁹³

両親の死という契機 — ペレグリーヌス・テュス

まず、ペレグリーヌスについて見てみよう。先述のように、彼は父親の使いでフランクフルトからハンブルクへ赴くものの、そこで仕事を放棄して旅に出る。その際に彼は両親に手紙を送り、一年後には帰郷するつもりであることを知らせている。しかし、彼が実際にフランクフルトへ帰郷するのはそれから三年後のことであり、その間に彼の両親は相次いで亡くなってしまう。ペレグリーヌスが自分の家に着いたときには、すでに彼の家には鍵がかけられ、両親の遺産も裁判所に差し押さえられていたものの、隣人のとりなしによ

⁸⁷ *Die unendliche Geschichte*, S. 35.

⁸⁸ *Die unendliche Geschichte*, S. 35.

⁸⁹ *Die unendliche Geschichte*, S. 44.

⁹⁰ アトレージュや他の登場人物の名前の由来に関しては、田村都志夫編訳『ものがたりの余白』12 ページ以下を参照。

⁹¹ *Die unendliche Geschichte*, S. 44.

⁹² *Die unendliche Geschichte*, S. 44.

⁹³ 一方、『黄金の壺』においては主人公アンゼルムスの家族について具体的なことは語られていない。ただし、身なりや暮らしぶりの描写から察するに、彼は親元から離れて暮らす一人暮らしの貧乏な大学生であると考えられる。

って、彼はその日の晩に自分の家に入れるようになる。無人となった家で、彼はかつて父親が座っていた大きな肘掛け椅子に腰を下ろし、独り絶望に打ちひしがれる。そのとき、彼の前に女中の老婆アリーヌが姿をあらわす。

しばらくの間、ペレグリーヌはその女を凝視していたが、ようやく奇妙に微笑みながら口を開いた。「あなたか、アリーヌ。父さんと母さんはまだ生きているんだ、そうだろう？」それと同時に彼は立ち上がって、部屋から部屋へと歩き回り、椅子やテーブル、絵画等をそれぞれ注意深く眺めた。それから落ち着いて言った。「そうだ、なにもかも僕が去ったときのままだ。みんなこのままにしておこう！」⁹⁴

この瞬間から彼は、家具や室内装飾等、家の中の物をすべて両親が生きていた頃と同じままにし、彼らがまだ生きているかのように振る舞うことを決意する。そして世間との交わりを絶って孤独に暮らすようになり、アリーヌを相手に「奇妙な生活」⁹⁵をはじめることになる。例えば、彼はかつて家庭で祝われた、「父親と母親の誕生日、復活祭の初日、彼自身の洗礼日」⁹⁶を両親が生きていた頃とまったく同じように取り仕切る。その際に彼は、かつて父親が招待していたのと同じ人数分の料理や食器をアリーヌに用意させる。そして「食卓の用意が整うと、ペレグリーヌは独りきりで席につき、ほとんど飲食せず、両親や空想の客人たち (eingebildete Gäste) の会話に耳を傾け、集まりの中にいる誰かが彼に向けたあれこれの質問に対してごく控えめに答える」⁹⁷のである。さらに彼は、クリスマスもこれと同様に祝っており、かつて両親が彼にしてくれたのと同じようにクリスマスのプレゼントを買い揃えて、自分に贈っている。そしてひとしきりプレゼントを堪能した後、彼はそれらを貧しい家庭の子どもたちに贈りに行く。その後、彼の前に蚤の親方や王女ガマヘーことデールティエら、幻想世界に出自を持つ人物たちが次々とあらわれ、ペレグリーヌは彼らの起こす騒動に巻き込まれることになる。彼にとって両親の死は、空想の中で生きるという生来の傾向を強め、彼をますます世間から遠ざけているだけでなく、彼が幻想世界の住人たちと交わる契機ともなっているといえるだろう。

⁹⁴ *Meister Floh*, S. 315.

⁹⁵ *Meister Floh*, S. 315.

⁹⁶ *Meister Floh*, S. 315.

⁹⁷ *Meister Floh*, S. 316. 傍点は筆者による。

母親の死という契機 — エーリス・フレーボム

次に『ファールン鉱山』の主人公エーリスを見てみよう。彼は「ほっそりとして魅力的な、二十歳になるかならずの青年」⁹⁸であり、普段は船乗りとして働いている。スウェーデンのイエーテボリに帰港した彼は、無事の帰港を祝う祭りであるヘンスニングに加わらず、酒場の戸口の横にあるベンチに座って、独りふさぎ込む。祭りの騒ぎは彼にとって苦痛でしかない。酒場の歓声がひととき大きくなったとき、彼は「ああ、いっそのこと海の奥底に葬られていればなあ！一緒に喜びをともにする人間なんて、もうこの世にはいないんだ！」⁹⁹と自分の身を嘆く。そのとき、一人の年老いた坑夫があらわれ、彼に話しかける。そこでエーリスは老人に自分の身の上を話す。彼の父親は腕の立つ舵取りであったが、嵐で亡くなり、二人の兄弟は兵士として戦場に出たまま行方不明である。彼は故郷に一人残った母親を養っていたが、その母親も彼が航海に出ている間に亡くなったという。彼が今回の航海で得た給料を持って母親の住む小さな家に着いたとき、すでに家は他人の手に渡っており、そこで彼は自分の母親が三か月前に亡くなったことを告げられる。そして彼は、母親の死に「胸が張り裂ける思い」をし、「自分が世界中から見捨てられ、荒涼とした岩礁に打ち上げられたように孤独で、寄り添えず、惨めである」¹⁰⁰と感じる。このような彼の苦しみは世間からは理解されない。それゆえ彼は、船乗り仲間や娼婦がヘンスニングに誘うのを拒み、独り「陰鬱な物思い」¹⁰¹にふけるのである。絶望に打ちひしがれる彼の話を聞いた老坑夫トールベルンは、ファールンへ行って坑夫になるようエーリスに勧め、鉱山での仕事や地下に広がる世界の魅力について語る。老人の話はエーリスを魅了し、彼に新しい世界を予感させる。老人の話に感化された彼はその晩、地下世界の夢を見る。夢の中の不思議な光景や、地下の女王の幻像は、彼に憧憬の念を抱かせる。その翌日から彼は夢の中の光景や「ファールンへ行け」という「未知の声」¹⁰²に駆り立てられて街を歩き回り、四日後、老坑夫の姿を追って街を出ることになる。

母親の死によって天涯孤独の身となったエーリスは、絶望感と周囲の無理解のために、

⁹⁸ E. T. A. Hoffmann: *Die Bergwerke zu Falun*. In: Hartmut Steinecke [u. a.] (Hrsg.): *E. T. A. Hoffmann Sämtliche Werke*. Bd. 4. *Die Serapions-Brüder*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2001, S. 209. (以下、同作品からの引用は *Die Bergwerke zu Falun* と略記し、ページ数を添える。訳出にあたっては、今泉文子編訳『ドイツ幻想小説傑作選』ちくま文庫 2010年を参照したが、本稿における引用は筆者による訳である。)

⁹⁹ *Die Bergwerke zu Falun*, S. 211.

¹⁰⁰ *Die Bergwerke zu Falun*, S. 212.

¹⁰¹ *Die Bergwerke zu Falun*, S. 211.

¹⁰² *Die Bergwerke zu Falun*, S. 219.

自分が住む世界に対して嫌悪感と疎外感を抱くようになっていく。そして、これを契機として彼は、トールベルンに坑夫の素質を見出され、老人の語る鉱山という別世界に対して予感と憧憬を抱き、それまでの生活を捨ててフェールンへ赴くのである。

バスチアンにおける母親の死と父親の無関心の影響

このように、ペレグリーヌスにおける両親の死とエーリスにおける母親の死は、彼らを孤独と絶望の淵に陥れ、それまでの生活を一変させており、物語における転機として描かれている。ペレグリーヌスは両親の死に正面から向き合わず、自己の内面で生み出される空想の世界へ逃避し、エーリスは母親を失った悲しみに耐えられないために、トールベルンの導く鉱山の世界へ行く。ルートヴィヒヤストヤンは、彼らと同様にバスチアンも母親の死に耐えられないために、自らの内面で生み出される空想の世界へ逃避するようになったと解釈している。¹⁰³

確かに、母親の死および母親の死に起因する父親の無関心は、バスチアンが自分で作った物語を自分に話して聞かせるようになった要因として考えることはできる。というのも、先に見たように、彼のそのような行為は、彼の話聞いてくれる人間が誰もいないことに起因するからである。ただし、彼の話に耳を傾けてくれる対象となるのは両親だけではない。以前には、父親の書類事務や家事を手伝いに来ていた家政婦アンナおばさんの娘、クリスタがバスチアンの物語の良い聞き手であった。¹⁰⁴ また、彼が新しい言葉や物語を作ることによって自己の内面で空想の世界を展開するようになったのは、母親の死に直接起因するかどうか、テキストにおいては言及されていない。彼の夢想的な性格はペレグリーヌスのように生来的なものであるという可能性も考えられる。さらに、バスチアンはペレグリーヌスやエーリスとは異なり、母親を失った悲しみのある程度自力で克服しているように思われる。

バスチアンは父さんが悲しんでいることをよく理解していた。彼自身、あのときは幾晩も泣き続け、ときおりしゃくりあげて嘔吐せざるをえないほどであった — しかし、それも次第に過ぎ去っていった。そして彼はまだここにいるのだ。なぜ父さんは、母さ

¹⁰³ Vgl., Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 153f. u. Hajna Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 127.

¹⁰⁴ Vgl., *Die unendliche Geschichte*, S. 136f.

んや大事なことについて彼とちっともしゃべらず、必要なことだけしかしゃべらないの
だろう？¹⁰⁵

バスチアンにとって母親の死は、ホフマンの描く主人公たちのように、彼の人生を変え、
幻想世界と交わる直接的な契機ではなく、あくまで彼が現実世界において経験する失敗や
悲哀の一つであると考えられる。学力や運動能力の不足、自分に物語を話して聞かせると
いう奇行、母親の死と父親の無関心等、様々な要因が重なることによって、彼は現実世界
から疎外されていく。¹⁰⁶ そして、その過程で彼はコレアンダー氏の古本屋に駆け込み、『は
てしない物語』と運命的な出会いを果たすのである。

第三節 非日常性と空想への傾倒 — ハインリヒ・フォン・オフターディング

「変わり者」ではない主人公

次にノヴァーリスの未完の小説『青い花』の主人公、ハインリヒ・フォン・オフターデ
ィンゲンの特徴を見てみよう。彼は両親とともにアイゼナハで暮らす「二十歳になったば
かり」¹⁰⁷の青年である。彼の性格や境遇は、多くの点でバスチアンやアンゼルクスら「変
わり者」の主人公たちと異なっている。

まず、ハインリヒは日常的な立ち居振る舞いに欠けていない。彼は自分の師である宮廷
牧師の下で、教職者や聖職者の階層である「学者の身分」(Lehrstand)¹⁰⁸に就く道を歩ん
でいるが、この宮廷牧師は彼の「豊かな才能」¹⁰⁹を認めている。第二章からハインリヒは、
母親および父親の友人である商人たちとともに、母親の故郷であるアウクスブルクへの旅

¹⁰⁵ *Die unendliche Geschichte*, S. 35.

¹⁰⁶ エンデはある書簡において次のように述べている。「バスチアンは彼の外的世界で生きる
ことができません。なぜならそこでは何も意味を持たないからです。彼の母親の死でさえ意味
がない。それゆえ彼はあの、もう一つの内的な現実を — ファンタージェンを探すのです。そ
こではすべてが意味を持っています。」(下線は原文による) Michael Ende, Roman Hocke
(Hrsg.): *Der Niemandsgarten*, S. 46. (以下、同テキストからの引用は *Der Niemandsgarten*
と略記し、ページ数を添える。訳出にあたっては、ロマン・ホッケ編、田村都志夫訳『だれで
もない庭』岩波書店 2002 年を参照したが、本稿における引用は筆者による訳である。)

¹⁰⁷ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. In: Kluckhohn, Paul [u. a.] (Hrsg.): *Novalis
Schriften*. Bd. I. Stuttgart: Kohlhammer, 1960, S. 203. (以下、同作品からの引用は *Heinrich
von Ofterdingen* と略記し、ページ数を添える。訳出にあたっては、青山隆夫訳『青い花』岩
波文庫 1989 年および今泉文子訳『ノヴァーリス作品集 2』ちくま文庫 2006 年を参照した
が、本稿における引用は筆者による訳である。)

¹⁰⁸ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 197.

¹⁰⁹ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 204.

路に就く。旅の途上で出会う騎士や婦人たちも、ハインリヒの「控えめな態度と自然で穏やかな振舞い」¹¹⁰をほめており、特に婦人たちは「彼の好感を抱かせる容姿について見とれて」¹¹¹いる。

また、ハインリヒは自他ともに認める世間知らずである。彼は「生まれ故郷の町と、その周辺の地域からは一度も先へ出たことが」¹¹²なく、外の世界に関する情報も「人から聞く話だけ」¹¹³が頼りであり、彼が目にするのできるのも「ほんのわずかな本」¹¹⁴だけである。これに加えて、彼の目指す「学者の身分」も世間から離れた世界であるとされている。第二章で商人たちが述べるところでは、聖職者は世俗から離れて生きているために世事に疎く、彼らが考えることも「役に立たない言い回しに留まらざるを得ず、実際の出来事には当てはまらない」¹¹⁵という。世俗に関する知識や経験が乏しいにもかかわらず、ハインリヒはペレグリーヌスのように、その点について周囲の人間から非難されることはない。むしろ、世俗の世界のいわば象徴である商人たちは、聖職者になって世俗的な楽しみを放棄する必要はないとハインリヒに説き、世俗の人間からも学ぶことができると助言すらしているのである。¹¹⁶

さらに、バスチアンたちとは異なり、ハインリヒの両親は健在であり、両親と彼との関係も良好である。ハインリヒは職人である父親の家業を継がずに「学者の身分」を目指しているが、両親はこの点について彼を非難することはない。むしろ両親は、彼の進路や性格を認めている。第二部で医師のジルヴェスターが言うには、ハインリヒはそれまでの成長過程において「両親からほんのわずかな制約も」¹¹⁷受けていないという。つまり、ハインリヒは世間や家庭という現実世界から非難されることもなければ、疎外されることもないのである。¹¹⁸

こうしてみると、ハインリヒの性格や境遇は、バスチアンとまったく異なるように思われる。しかしながら、バスチアンとハインリヒの間にも共通点を見出すことができる。そ

¹¹⁰ *Heinrich von Offerdingen*, S. 230.

¹¹¹ *Heinrich von Offerdingen*, S. 230.

¹¹² *Heinrich von Offerdingen*, S. 203.

¹¹³ *Heinrich von Offerdingen*, S. 203.

¹¹⁴ *Heinrich von Offerdingen*, S. 203.

¹¹⁵ *Heinrich von Offerdingen*, S. 207.

¹¹⁶ Vgl., *Heinrich von Offerdingen*, S. 207.

¹¹⁷ *Heinrich von Offerdingen*, S. 326.

¹¹⁸ アンゼルスやバスチアンとは異なり、ハインリヒが自分の素質に関して周囲の無理解をこうむっていないという点については、すでにルートヴィヒも指摘している。Vgl., Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 145f.

れは詩的なものに対する傾倒である。「詩人となるべく生まれついた」¹¹⁹ハインリヒは、第一部でアウクスブルクへの旅の途上とアウクスブルクへ到着した後に、商人や坑夫、洞窟の隠者、クリングゾールら様々な人物から、過去の詩人や伝説、東洋の様子や鉱山での仕事等、様々な話を聞き、詩人として成長していく。第二章で彼の旅に同行する商人たちは、ハインリヒに対して「あなたは詩人の資質である、不思議なものに傾倒する心をお持ちでいらっしゃる」¹²⁰と述べているが、彼のこのような資質は、青い花に対する憧憬や夢に対する見解にあらわれている。以下にその特徴を見ていこう。

「青い花」の夢

第一章の冒頭でハインリヒは床に入ったものの寝付くことができず、「見知らぬ人」(der Fremde)¹²¹とその人物が語った話について思いをめぐらす。見知らぬ人が語った話の中でも、特に「青い花」(die blaue Blume)はハインリヒの心を強く惹きつけてやまず、彼はこの花をその目に見ることを切望する。

「こんなにもいわく言い難い衝動を僕の心に呼び起こしたのは、あの宝物ではない」と彼は独り言を言った。「所有欲は皆、僕には縁のないことだ。だがあの青い花はどうしても見てみたい。あの花がずっと僕の頭から離れないし、他のことは何も考えられない。」¹²²

異郷の人の話を聞いていたのはハインリヒだけではないが、その話に深く感化され、青い花に対して強い憧憬を抱いたのは彼だけである。そしてこの台詞に続く長い独白の後、ハインリヒは「甘美な空想に」¹²³ふけるうちに眠り込み、不思議な夢を見る。夢の中で彼は様々な遍歴を経た後に、とある泉へとたどり着く。そこで彼は、泉のそばに咲く「一輪の丈の高い淡青色の花」(eine hohe lichtblaue Blume)¹²⁴に心を強く惹かれる。この花の周りには「ありとあらゆる色彩の花が数えきれないほど」¹²⁵生えているが、ハインリヒの目を引くのはこの青い花だけである。彼はしばらくの間、「言うに言われぬやさしさを込め

¹¹⁹ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 267.

¹²⁰ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 208.

¹²¹ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 195.

¹²² *Heinrich von Ofterdingen*, S. 195.

¹²³ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 196.

¹²⁴ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 197.

¹²⁵ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 197.

て」¹²⁶この花を眺める。そして、彼が近寄ろうとすると、青い花は不意に姿を変えはじめ、彼の方へと首をかしげる。そのとき、彼は広がった花びらの中に「ほっそりした顔(ein zartes Gesicht)が浮かんでいる」¹²⁷のを見る。この青い花の不思議な変容によって、ハインリヒの「甘美な驚嘆」¹²⁸はますます高められるのだが、そのとき彼は、母親の声によって不意に目を覚ます。

起床後、ハインリヒは夢について父親と会話を交わす。父親が「夢は泡のごとし」¹²⁹と述べ、夢に対して何の価値も見出していない一方で、ハインリヒは夢が神性を帯びた「格別な現象」(eine sonderliche Erscheinung)¹³⁰であると述べ、その重要性を説く。

「夢は実生活 (Leben) の規則性や平凡性に対する防壁であって、抑圧された空想 (Fantasie) の自由な憩いであるように思われます。そこでは、空想が実生活のあらゆる光景をごちゃごちゃに放り投げ、大人の絶えず変わらない生真面目さを嬉々とした子どもの遊びで妨げるのです。夢がなければ僕たちはきっともっと早く老けてしまうことでしょう。それゆえ夢は、天から直接与えられたものではないとしても、神のはなむけと、聖墓へと向かう巡礼の親しい道連れとみなすことができるのです。」¹³¹

このような夢に対するハインリヒの見解は、バスチアンの本に対する嗜好と比較することができる。学校の屋根裏で『はてしない物語』を読みふけるバスチアンは、塔の時計が九時を告げる音を聞き、我に返る。そして彼は、『はてしない物語』が「現実と何の関わりもない」¹³²本であることに喜びを覚える。というのも彼は、「ごくありふれた人々のごくありふれた生活に基づいた、ごくありふれた出来事が、機嫌悪く不平たらたらに語られた本」¹³³や、「何かある目的のために彼を誘い込もう」¹³⁴という意図が込められた本を嫌っているからである。彼が好む本は「手に汗握るようなもの、愉快なもの、読むときに夢に描くことのできるもの」であり、「登場人物たちが途方もない冒険を行い、ありとあらゆる

¹²⁶ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 197.

¹²⁷ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 197.

¹²⁸ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 197.

¹²⁹ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 198.

¹³⁰ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 198.

¹³¹ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 199.

¹³² *Die unendliche Geschichte*, S. 25.

¹³³ *Die unendliche Geschichte*, S. 26.

¹³⁴ *Die unendliche Geschichte*, S. 26.

ことを細かいところまで思い描くことのできるもの」¹³⁵である。

ハインリヒが実生活において存在する「規則性」(Regelmäßigkeit)や「平凡性」(Gewöhnlichkeit)からの保護という作用を夢に見出しているのと同様に、バスチアンも本という物語の世界に現実性や日常性、そして読者に対する意図的な要求が入り込むことを忌避している。ウルズラ・リッツェンホフは、ここでハインリヒが否定的に述べている「規則性」という言葉について、シラー(Friedrich von Schiller, 1759-1805)が『崇高について』(*Über das Erhabene*, 1801)の中で「自然の風景という活気に富んだ無秩序」に対置した、「フランス式庭園の活気のない規則性」と同様の意味合いを帯びていると解釈している。¹³⁶ この解釈にならうとすれば、ハインリヒの言う「規則性」は、人為的な意思が反映された、無味乾燥で一義的な秩序を意味すると考えられる。それゆえ、ハインリヒの言う「規則性」と、バスチアンの嫌う読者を「何かある目的のために誘い込もう」¹³⁷とする意図は、他者によって作られた人為的で一義的な意思の強要を拒否する態度から発しているといえよう。彼らはともに、夢や物語という内的な世界が他者の意思によって制限されることを拒み、この世界において空想や想像が無制限かつ自由に活動することを求めるのである。

ハインリヒはさらに、昨夜見た不思議な夢が「自分の人生において何の影響も与えないような、ただの偶然ではなかったに違いない」¹³⁸と確信する。というのも彼は、あの夢が「大きな歯車のように自分の心に食い込み、力強くはずみをつけて自分の心を駆り立てている」¹³⁹と感じているからである。それゆえ、ハインリヒは夢に対して、単に現実からの隔離や保養という作用を見出しているだけではなく、非現実的な性質を持つ夢が、現実に対して影響力を持っていることも認めていると考えられる。¹⁴⁰ その一方で、バスチアンは『はてしない物語』を読みはじめた時点ではまだ、空想や想像によって作られる物語の世界が現実に対して作用することを認めていない。彼がファンタジーと現実世界との

¹³⁵ *Die unendliche Geschichte*, S. 26.

¹³⁶ Vgl., Ursula Ritzenhoff (Hrsg.): *Erläuterungen und Dokumente. Novalis. Heinrich von Ofterdingen*. Veränderte und erweiterte Ausgabe. Stuttgart: Reclam, 2004, S. 12.

¹³⁷ *Die unendliche Geschichte*, S. 26.

¹³⁸ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 199.

¹³⁹ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 199.

¹⁴⁰ 中井章子によれば、ノヴァーリスはヘルモントやアンドレーエの『化学の結婚』等の錬金術に関する著作を通して、このような新たな認識をもたらす夢の役割に興味を持ったと推測されるという。中井章子『ノヴァーリスと自然神秘思想』創文社 1998年 328ページ参照。エンデも錬金術に取り組んでおり、『M. エンデが読んだ本』には『化学の結婚』の「第四日」を収録している。

相互的な関わりを知るのは、アトレーユが人狼グモルクと遭遇する場面や幼ごころの君に謁見する場面を読んでからである。彼はまた、後にファンタージェンにおいてその関わりを実際に体験することになる。それゆえ、夢と現実との関連の認識という点から見ると、ハインリヒは詩や、詩人に関する話を聞く前から、いわば生来的に両者の関連を認めているが、バスチアンは読書という経験によってその認識に至っているといえる。

ロマン主義の主人公とバスチアンの相違点・共通点

これまでバスチアンとロマン主義の主人公たちの特徴をそれぞれ個々に比較してきた。生来の気質や能力による社会への不適応や、親の死を起因とする現実世界からの疎外、優れた想像力によって内面で生み出される空想世界への没入等、バスチアンは多くの点でロマン主義の主人公たちと同様の特徴を備えているといえる。

最後に、バスチアンと彼らの間に一貫して存在する相違点と共通点を見ておきたい。まず、バスチアンとロマン主義の主人公たちは、年齢、容姿、学力そして運動能力の優劣において異なっている。これまで見てきたように、アンゼルスやペレグリーヌス、エーリス、そしてハインリヒは皆、二十歳以上の容姿端麗な青年であり、バスチアンのように勉強や運動が苦手というわけではない。

これらの違いは何に由来するのだろうか。まず、バスチアンのおおよその年齢については、執筆当初より念頭に置かれている。本稿の「はじめに」で見たように、すでに『はてしない物語』の執筆のきっかけとなったメモにおいて、主人公が「少年」であることが想定されている。次に、バスチアンの容姿や学力不足は、エンデ自身の体験に由来するようである。執筆当初、エンデはバスチアンを「世間に対して自ら心を閉ざした、反社会的で、強情な少年」¹⁴¹ もしくは「強情な一匹狼で、頑固者」¹⁴²として描いていたが、物語を半分ほど書き上げたところで、このような少年では現実世界に二度と戻ってこないと思い直し、物語を最初から書き直している。その際にエンデは、自身の少年時代の思い出を反映させたのだという。¹⁴³ エンデの少年時代については、彼の友人ペーター・ボカリウス (Peter Bocarius, 1929-) が詳しく伝えている。ボカリウスによれば、小学校時代のエンデは「常

¹⁴¹ Klaus Seehafer: *Interview mit Michael Ende 2. Teil*, S. 15.

¹⁴² Barbara Bondy, Barbara von Wulffen, Hans Heigert: *Gespräch mit Michael Ende*, S. 137.

¹⁴³ 田村都志夫編訳『ものがたりの余白』18ページ参照。

に出来の悪い生徒」¹⁴⁴であり、バスチアンと同様に学校での勉強を嫌っていたという。¹⁴⁵ エンデはギムナジウムの第一学年で落第してしまい、このときには入水自殺を試みるほど落ち込んでいる。¹⁴⁶ また、太って背が低く、茶色い髪をしたバスチアンの容姿と彼の運動能力の不足は、エンデの小学校時代の友人であり、八歳の時に肺炎で亡くなったヴィリー少年に基づくようである。¹⁴⁷

次に、バスチアンとロマン主義の主人公たちに一貫して共通する点として、普通の人間には感知することのできない、あるいは普通の人間が見向きもしない、詩的なものや不思議なもの、非合理的なものや非現実的なものへの傾倒が挙げられる。多くの場合、それらは彼らの生来的・内的な性質として描かれているが、このような性質を備えているがゆえに、彼らは非現実的な世界や存在と交わることができていた。それは、ノヴァーリスにおいては高次の世界や自然との交感として、ホフマンとエンデにおいては幻想世界への飛翔や幻想的存在との交感として描かれている。『青い花』や『黄金の壺』においてはこのような能力を持った人間が、「詩人」(der Dichter) と呼ばれており、特に『青い花』においては、詩人が作品における主題ともなっている。¹⁴⁸

一方、エンデは『はてしない物語』の執筆にあたって、ノヴァーリスのように理想的な詩人を描くことを念頭に置いていたのではない。『はてしない物語』執筆のきっかけとなったメモに見られるように、この作品では読者と物語の関わりが主題となっている。そして、エンデは執筆の際に、何よりもまず、「読者をまさにその中へ入り込むように強いる物語は、どんな物語でなければならないのか、なぜそもそも物語は読者を必要とするのか」¹⁴⁹とい

¹⁴⁴ Peter Boccarius: *Michael Ende. Der Anfang der Geschichte*. Aktualisierte Ausgabe. Frankfurt am Main, Berlin: Ullstein, 1995, S. 61.

¹⁴⁵ Vgl., ebd., S. 61-64.

¹⁴⁶ Vgl., ebd., S. 85f. u. Klaus Seehafer, Joseph Morel: *Interview mit Michael Ende*. In: *Info3. Sozialberichte aus der anthroposophischen Arbeit*, Nr. 6, 1982 Juni, S. 5.

¹⁴⁷ Vgl., Peter Boccarius: ebd., S. 64f. バスチアンの同級生にも肺炎になったヴィリーという名の少年が存在する。夜になり、次第に冷えてくる学校の屋根裏の中で、バスチアンはヴィリーのことを思い出している。「そしてもし彼が今、病気になったら — そのときはどうなるだろうか？例えば彼は、同じクラスの少年、ヴィリーのように肺炎にかかるかもしれない。」(*Die Unendliche Geschichte*, S. 132)

¹⁴⁸ ノヴァーリスは1800年2月23日付のティーク宛の手紙において、ハインリヒが「第一部では詩人へと成熟していく — そして第二部では、詩人として輝かしく変容する」(*Novalis Schriften*, Bd. IV, S. 322) という構想を語っている。ノヴァーリスにおいては、ギリシア神話のオルフェウスが詩人の原型として扱われており、彼は少年時代よりオルフェウスを主題あるいはモチーフとした作品を創作している。その変遷については拙論「ノヴァーリス文学におけるオルフェウス受容」阪神ドイツ文学会『ドイツ文学論攷』第52号2010年27-47ページを参照。

¹⁴⁹ Klaus Seehafer: *Interview mit Michael Ende 2. Teil*, S. 15.

うことを、そしてそのようなことが経験できる少年はどのような人物であるべきか、ということ念頭に置いている。¹⁵⁰ しかしながら、これまで見てきたように、バスチアンはその素質や能力、詩的心情だけでなく、彼の置かれた社会的な状況や家庭における状況に至るまで、多くの点でロマン主義の主人公たちと同様の特徴を有していた。それゆえ、エンデがロマン主義的な詩人を意図してバスチアンを創作したとみなすことはできないが、バスチアンをロマン主義的な主人公とみなすことは十分可能であろう。

¹⁵⁰ エンデは『ものがたりの余白』においても、この点について述べている。田村都志夫編訳『ものがたりの余白』16 ページ以下参照。

第二章 ファンタージェンへの道のり — 物語の受容と幻想世界への飛翔

前章では、バスチアンがロマン主義文学の主人公たちと同様に、普通の人間とは異なる特徴を備えていることを見てきた。彼らの多くは「変わり者」として嘲笑され、世間から疎外されていた。しかし他方で、まさに特異な性質や能力を持つがゆえに、彼らは普通の人間にはできないことを行うことができる。バスチアンの場合、それはファンタージェンと現実世界の往来である。本章では、バスチアンがファンタージェンに行くまでの過程においてあらわれているロマン主義文学のモチーフを比較・考察していく。

第一節 ファンタージェンにおける「青い花」と「蓮の花」のモチーフ

ファンタージェンの釣鐘草と「青い花」

前章で触れたように、『はてしない物語』の前半部分では、バスチアンが同じ題名の本を読むという形で物語が進んでいく。エンデはバスチアンのいる現実世界と本の中の世界を視覚的効果によっても区別している。すなわち、彼は現実世界の出来事を赤色で、バスチアンの読む本の内容を緑色で印刷させているのである。¹⁵¹ ファンタージェンで繰り広げられる物語は、鬼火のブルップや岩喰い族のピョルンラハツアルク、夜魔のウシュウズル、豆小人ユックユックら異なる地方に住む異なる種族の生物たちが、ハウレの森で会う場面から始まる。彼らはファンタージェンの全土で起こっている危機を「女王幼ごころの君」(die Kindliche Kaiserin) に報告し、助けを求めるために、それぞれの種族から選ばれた使節である。その危機とは「虚無」(Nichts) の拡大である。ファンタージェンの

¹⁵¹ ルートヴィヒは二つの異なる筋の並存について、E. T. A. ホフマンの小説『牡猫ムルの人生観』をロマン主義文学における模範として挙げ、枠物語の使用という点でエンデとロマン主義の作家たちとの親近性を認めている。Vgl., Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 141ff. なお、エンデは『南ドイツ新聞』のインタビューにおいて執筆当初から赤色と緑色の二色刷りというアイデアを持っていたことを明らかにしている。執筆を始めたのは午前か午後か晩のいつだったか、というインタビューの問いに対して、エンデは「あれは私が出版者と最初にこの件について話し合ったのと同じ日の晩でした。私は彼にすぐこう言ったのです。これはとても高い本になる、つまり、二色で印刷されなければならない、とね。それはすぐはっきりしました。赤と緑です。」と述べている。Vgl., Barbara Bondy, Barbara von Wulffen, Hans Heigert: *Gespräch mit Michael Ende*, S. 137. ただし、ホッケによれば、二色刷りは挿絵を担当したロスヴィータ・クヴァートフリークのアイデアであったという。さらに、エンデとクヴァートフリークは、バスチアンがファンタージェンに行った後に三番目の色を使用することも検討していたようである。Vgl., Roman Hocke, Patrick Hocke: *Die unendliche Geschichte. Das Phantásien-Lexikon*, S. 236f. u. Michael Ende: *Die unendliche Geschichte*. München: Piper Verlag, 2009, S. 438.

各地で、得体のしれない虚無が突如として生じ、ファンタージェエンの土地や住人等、ありとあらゆる存在や空間を飲み込みながら拡大し続けているのである。この虚無に触れると、触れた部分が消えてしまうのだが、鬼火の使節ブルップが言うには、この虚無は「抗いがたい引力」を持っており、虚無に近づきすぎた際に、わかっていながらあえてその中に身を投げた者もいるという。¹⁵²

ハウレの森で出会った後、四人の使節たちは「ファンタージェエンの心臓であり、幼ごころの君の住まう場所」¹⁵³でもある「エルフェンバイン塔」(Elfenbeinturm=象牙の塔)を目指してそれぞれ別の道を行く。このエルフェンバイン塔の周りには「迷路苑」(Labyrinth)と呼ばれる広大な平野が広がっている。そこは「地平から地平へと達し、めまいがするような香りと夢のような色彩に満ちた、他にはない大きな花園」¹⁵⁴となっており、「想像を絶するほど広大な迷路」¹⁵⁵を形作っている。コウモリに乗ってエルフェンバイン塔を目指す小さな夜魔のウシュウズルは、この「迷路苑」の上空で「様々な珍しい動物」¹⁵⁶を目にする。

ライラックと黄花藤の間にある小さな空地では、若いユニコーンの群れが夕日の中で遊んでいた。それに加えて彼は、青い巨大な釣鐘草 (Riesenglockenblume) の下でかの有名な鳥フェニックスが巣の中にいるのを見かけたような気がした。¹⁵⁷

ルートヴィヒはここで描写されている「青い巨大な釣鐘草」をノヴァーリスが描写した「青い花」と関連づけて解釈している。『青い花』のライト・モチーフであるこの花については、これまで多くの研究者によって様々な解釈がなされているが、¹⁵⁸ ルートヴィヒはその解釈をユッタ・ヘッカーの研究¹⁵⁹に依拠している。ヘッカーは、キフホイザーの草原に咲く釣鐘草 (Glockenblumen) が「青い花」のモデルであると定義したエンゲルハル

¹⁵² Vgl., *Die unendliche Geschichte*, S. 24.

¹⁵³ *Die unendliche Geschichte*, S. 27.

¹⁵⁴ *Die unendliche Geschichte*, S. 26.

¹⁵⁵ *Die unendliche Geschichte*, S. 27.

¹⁵⁶ *Die unendliche Geschichte*, S. 27.

¹⁵⁷ *Die unendliche Geschichte*, S. 27.

¹⁵⁸ Vgl., Herbert Uerlings: *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung*. Stuttgart: Metzler, 1991, S. 406ff.

¹⁵⁹ Jutta Hecker: *Das Symbol der Blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik*. Jena: Verlag der Frommannschen Buchhandlung, 1931. (Jenaer germanistische Forschungen, 17)

トの研究を「非常に表面的である」と述べ、そのように「青い花」の植物学的な模範を探す試みを「まったくもって間違っている」¹⁶⁰と主張する。ヘッカーの解釈によれば、「青い花」というシンボルはむしろ「自然の写実的な描写とは無関係であり、その特徴は純粹に精神的である」¹⁶¹という。ルートヴィヒは、ヘッカーのこの解釈にならって、「青い花」を「詩人のファンタジーから生まれた夢と鑑賞の花 (Traum- und Zierblume)」¹⁶²と定義し、ファンタージエンに咲く「青い巨大な釣鐘草」もエンデが「ノヴァーリスの青い花にほんの少し手を加えた」¹⁶³ものとして解釈している。ヘッカーはまた、ハイネ以降、「青い花」がロマン主義文学そのものを象徴するようになったと述べているが、ルートヴィヒはこれを受けて、「青い巨大な釣鐘草」もロマン主義文学の象徴とみなしている。さらにルートヴィヒは、ファンタージエンにおいて「青い巨大な釣鐘草」が、復活と不死を象徴するフェニックスの住処の屋根として用いられていることをエンデの「意図的な付加」¹⁶⁴とみなし、この両者の組み合わせにおいて、「ファンタジーと文芸の、あるいは、いわばロマン主義そのものの復活」¹⁶⁵が、そしてロマン主義という「時代とこの時代の理想の不死性」¹⁶⁶が示されていると解釈している。

『はてしない物語』において「青い巨大な釣鐘草」が登場するのはこの場面だけであり、ノヴァーリスの描いた「青い花」のように、この花が主人公に対して予感や憧憬を与えることはない。また、エンデがここでロマン主義文学の象徴としての「青い花」を実際に意図していたかどうかは定かではない。しかし、ファンタージエンでは、フェニックスやユニコーン以外にも神話や伝説に由来する生物が多く生息しており、ファンタージエンにおけるアトレューユやバスチアンの行動においても、過去の文学に由来するモチーフが使用されている。¹⁶⁷ そのため、エンデが彼の創作したファンタージエンの中に自身の文学の

¹⁶⁰ Jutta Hecker: *Das Symbol der Blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik*, S. 30.

¹⁶¹ Ebd., S. 30.

¹⁶² Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 196.

¹⁶³ Ebd., S. 196.

¹⁶⁴ Ebd., S. 198.

¹⁶⁵ Ebd., S. 193.

¹⁶⁶ Ebd., S. 198.

¹⁶⁷ 例えば「化け物の町」(Spukstadt)でアトレューユは、人狼グモルクの「おまえは誰だ」という問いに対して、「私は誰でもない」と答えているが(Vgl., *Die unendliche Geschichte*, S. 139)、エンデによればこの箇所は『オデュッセイア』の第九歌におけるオデュッセウスとキュクロプスの一人、ポリュペモスの会話に由来している。さらに他の箇所においても「ラブレーと彼の『パンタグリユエル』や、トールキン、C. S. ルイス、そしてターザンに至るまで、その他多くの人々や事物」が暗示されているという。Vgl., Barbara Bondy, Barbara von Wulffen,

模範であるロマン主義文学の象徴を忍ばせていても不思議ではない。この場合、「青い花」が一風景としてのみ使用されているという点に注目すべきかもしれない。ウシュウズルは自分の見たものが実際にフェニックスであったかどうか、「確信が持てず、時間を無駄にしないために、振り返って確認しようとはしなかった」¹⁶⁸。この場面では、過去の文学に由来するモチーフが物語の主題となっておらず、あくまで物語世界を構成する一要素としてのみ扱われていると考えられる。

木蓮の花と蓮の花

ウシュウズルがユニコーンやフェニックスを見かけた直後、彼の前にエルフェンバイン塔が姿をあらわす。この塔は教会の塔や城の塔のようなものではなく、一つの都ほどの規模を持つものとして描写されている。その外観は遠くから見ると、「カタツムリの殻のようにねじ曲がっており、一番高いところは雲の中へそびえたつ、先のとがった円錐形の山のような」¹⁶⁹形をしている。また、この塔は無数の塔や小塔、丸屋根、テラスや階段などが互いに組み合わさって構成されており、それらすべては「ファンタージェン産のこの上なく白い象牙」¹⁷⁰で作られている。塔の建物には幼ごころの君だけでなく、彼女の廷臣たちも住んでいる。その中でも幼ごころの君の住みかとなっているのは、塔の頂上にある「白い木蓮のつぼみの形をした宮殿」¹⁷¹である。満月の夜にはこの木蓮の花びらが開き、その中には幼ごころの君の姿が見られるという。

満月がことのほか壮麗に星空へかかる夜などには、象牙でできた花びらが大きく開き、

Hans Heigert: *Gespräch mit Michael Ende*. S. 137. u. Hans Ester: *Gespräch mit Michael Ende*. In: *Deutsche Bücher*. 23. Jg., H. 3, 1993, S. 180. および、ミヒャエル・エンデ他著、樋口純明編『ミヒャエル・エンデ — ファンタジー神話と現代』40ページ参照。ルートヴィヒも指摘しているように、ファンタージェンに來たバスチアンが勇士ヒンレックたちの円卓に招き入れられる場面 (Vgl., *Die unendliche Geschichte*, S. 236) では、アーサー王伝説の暗示を読み取ることができる。Vgl., Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 63. ただし、トールキンに関してエンデは、あるインタビューで『はてしない物語』における直接的な引用を否定する発言をしている。そこで彼は、「『はてしない物語』を執筆していたとき、私はまだ、トールキンについてはまったく詳しく知りませんでした」と述べており、『はてしない物語』とトールキンの作品との類似性の要因として、彼らが双方ともケルトの伝説に取り組み、その要素を取り入れていることを挙げている。Vgl., *Interview M. Ende*. In: *Rabe*, Nr. 12, 1990, S. 8. (黒姫童話館資料番号: 01DA007)

¹⁶⁸ *Die unendliche Geschichte*. S. 27.

¹⁶⁹ *Die unendliche Geschichte*. S. 27.

¹⁷⁰ *Die unendliche Geschichte*. S. 27.

¹⁷¹ *Die unendliche Geschichte*. S. 28.

見事な花を咲かせ、その中心には幼ごころの君が座っているのだった。¹⁷²

ルートヴィヒとラトカは、この描写において東洋原産の木蓮と、花の中に座すブツダという仏教的なイメージを読み取り、E. T. A. ホフマンも『ブランビラ女王』(*Prinzessin Brambilla*, 1821)においてこのようなモチーフを使用している点に、エンデとホフマンの文学的親近性を指摘している。¹⁷³『ブランビラ王女』ではカーニバル中のローマを舞台に、複数の物語が錯綜して進んでいく。その中でも大まかな筋として考えられているのが、物語の中心をなす「ジッリオとジアチンタの恋物語」、幻想世界「ウルダル庭園国」の物語、そしてイタリア演劇界における「悲劇派」と「喜劇派」の対立の物語である。¹⁷⁴ これらの筋のうち、先に引用したもくれん宮から姿をあらわす幼ごころの君の描写と比較するのは、「ウルダル庭園国」の物語である。この物語は作品の第三章と第五章、そして第八章において劇中劇として語られており、特に第五章と第八章においては、王女ミュステイリスが蓮の花の中からあらわれる描写がある。ルートヴィヒとラトカは描写の比較しか行っていないため、ここでは文脈も含めて考察してみたい。ただし、『ブランビラ王女』という作品自体が、非常に複雑な構造を持った難解な作品であるので、ここではその要約も難解なものになることを断っておきたい。

第五章で主人公ジッリオ・ファーヴァは、仕立屋ベスカーピのもとでゴルネリオ王子のために仕立てられた服を手に入れ、王子の衣装を身にまとしてブランビラ王女のいるピストイア宮殿を訪れる。やがて巨大な広間にたどり着いた彼は、モール人やレースを編む女性たち、黄金に輝くチューリップの中に座って大きな本を読んでいた小柄な老人、ダチョウ等、第一章で奇妙な行列を成してピストイア宮殿に入って行ったブランビラ王女一行の

¹⁷² *Die unendliche Geschichte*, S. 28.

¹⁷³ Vgl., Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 203f. u. Agathe Lattka: *Wiederkehr der Romantik?*, S. 76f. さらにウーテ・エーストライヒャーは、この場面をノヴァーリスの描いた「青い花」と関連づけて解釈している。その際にエーストライヒャーは、ノヴァーリスが「青い花」という象徴において、主人公ハインリヒの理想である青い花と恋人マティルデを一つに統合している一方で、エンデはノヴァーリスのような「神秘的な融合の性質を放棄している」と述べ、その論拠として、『はてしない物語』では、少女の姿をした幼ごころの君と花の形をしたもくれん宮が、別個の存在として描写されている点を挙げている。さらにエーストライヒャーは、ファンタージェンに行ったバスチアンが、もくれん宮を征服しようとする試みを「ハインリヒの高貴な向上心のコミカルな逆転」とみなしている。Vgl., Ute Oestreicher: *Michael Ende's Die unendliche Geschichte. A Parody of Romantic Images*. In: *West Virginia University Philological Papers*, Vol. 35, 1989, p. 114.

¹⁷⁴ 木野光司『ロマン主義の自我・幻想・都市像 — E. T. A. ホフマンの文学世界』関西学院大学出版会 2002年 238ページ参照。

面々を見つける。広間の奥の方には「金欄の豪華な垂れ幕が王座の天蓋を成して」¹⁷⁵おり、その下で老人ルッフィアモンテが「色鮮やかな絨毯がかけられた金張りの肘掛け椅子」¹⁷⁶に座り、大きな本を大きな声で読んでいる。彼の周りには熱心にレースを編む 100 人ほどの女性たちが半円状に座っており、ルッフィアモンテは彼女たちに物語を朗読しているのである。それは第三章でチェリオナティがカフェ・グレコに集まったドイツ人の芸術家たちに語った、「オフィオッホ王とリリス王妃の物語」¹⁷⁷の続きである。

ウルダル庭園国を舞台としたこの物語では、オフィオッホ王の憂鬱とその治癒が主に語られる。物語終盤で魔法使いヘルモートのもたらしたプリズムがウルダルの泉へと変容し、この泉の出現によって、オフィオッホ王とリリス王妃は十三かける十三月にも及ぶ、死んだような眠りから覚める。そして彼らは、泉の中に自身の姿や「生命と歓喜に満ちた新しい壮麗な世界」¹⁷⁸を見ることによって、内面の変容を遂げる。オフィオッホ王は憂鬱から解放され、王とは逆に常に高笑いばかりしていたリリス王妃の顔には「はじめて真の生命と、本当にこの世ならぬ魅力」¹⁷⁹が浮かび上がる。さらに、オフィオッホ王の気分が伝染していた人々も泉をのぞき込むことによって苦悩から解放され、ウルダル庭園国に再び調和がもたらされるところで物語は終わる。

これに対して、ルッフィアモンテが語る物語では、ウルダル庭園国に再び危機が迫っている。オフィオッホ王とリリス王妃が亡くなり、ウルダルの泉からつくられる湖にも異変が起こるのである。かつて人々はウルダルの湖をのぞき込むと「格別な喜びを感じて」¹⁸⁰いたのだが、今では「不機嫌になったり、立腹したりする」¹⁸¹ようになる。それゆえ、人々は湖に「あらゆる種類の汚物」¹⁸²を投げ入れるようになり、かつては鏡のように澄んでいた湖も「薄汚い沼」¹⁸³同然になってしまう。王の不在とウルダル湖の汚濁という二つの危

¹⁷⁵ E. T. A. Hoffmann: *Prinzessin Brambilla*. In: Hartmut Steinecke [u. a.] (Hrsg.): *E. T. A. Hoffmann Sämtliche Werke*. Bd. 3. *Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816-1820*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985, S. 856. (以下、同作品からの引用は *Prinzessin Brambilla* と略記し、ページ数を添える。訳出にあたっては、深田甫訳『ホフマン全集 第八巻』創土社 1971 年、および種村季弘訳『ブランビラ王女』ちくま文庫 1987 年を参照したが、本稿における引用は筆者による訳である。)

¹⁷⁶ *Prinzessin Brambilla*, S. 856.

¹⁷⁷ チェリオナティはこの物語を二、三百年前に彼の友人ルッフィアモンテから聞いたという。

Vgl., *Prinzessin Brambilla*, S. 816.

¹⁷⁸ *Prinzessin Brambilla*, S. 824.

¹⁷⁹ *Prinzessin Brambilla*, S. 824.

¹⁸⁰ *Prinzessin Brambilla*, S. 859.

¹⁸¹ *Prinzessin Brambilla*, S. 859.

¹⁸² *Prinzessin Brambilla*, S. 859.

¹⁸³ *Prinzessin Brambilla*, S. 859.

機を解決するために、四人の大臣がヘルモートのもとへ赴き、窮状を訴える。そこでヘルモートは九かける九夜待てば、ウルダルの湖から国の女王が咲きあらわれると大臣たちに述べる。この新しい女王の誕生は次のように描写されている。

そうして、かつてウルダルの泉であった沼の上に、いく筋もの燃えるような光線が立ち上るといことが起きた。それらはしかし、燃えるような眼で中をのぞき込む火の精であった。そして、奥底からは地の精が地中を掘りながら上がってきた。干からびた地面からはしかし、一輪の美しい蓮の花が天に向かって咲きほこり、その萼の中にはかわいい子どもがまどろみながら横になっているのであった。これこそミュスティリス王女であった。¹⁸⁴

四人の大臣たちはミュスティリス王女を国の統治者として養育しはじめるのだが、王女が言葉を話す年齢になっても、誰も彼女の言葉を理解することができない。そこで大臣たちは再び助言を求めてヘルモートを訪れる。彼らは森の中で以前とは異なる風貌のヘルモートとおぼしき老人に出会い、この老人による書物の朗読から助言を得る。大臣たちは助言に従い、オフィオッホ王とリリス王妃が十三かける十三か月の間眠っていた広間の中央にある黒い石を持ち上げる。すると、地の底から「この上なく美しい象牙製の、素晴らしい彫刻がほどこされた小箱」¹⁸⁵が見つかる。この小箱をミュスティリス王女に渡すと、彼女はレース編みの道具を箱から取り出し、初めて人々に理解できる言葉を発して、熱心にレースを編みはじめる。しかし、大臣たちが喜んだのも束の間、「王女は突然、硬直し、小さな可愛らしい陶器の人形に縮んで」¹⁸⁶しまう。さらに、王女の誕生後、澄みかけていたウルダルの湖も再び澱んでいく。泥沼になったウルダルの湖のほとりで大臣たちは途方に暮れ、ヘルモートに慈悲を乞う。そのとき、蓮の花が萼を開き、ヘルモートが姿をあらわす。ヘルモート曰く、大臣たちに助言を与えたのは彼ではなく、悪霊であるという。

「不幸な者たちよ！ — 惑わされし者たちよ！ — 汝らが森で話したのは私ではない。汝らを質の悪い魔術でもてあそび、網細工の小箱という呪うべき秘密を呪文によって呼

¹⁸⁴ *Prinzessin Brambilla*, S. 860.

¹⁸⁵ *Prinzessin Brambilla*, S. 862.

¹⁸⁶ *Prinzessin Brambilla*, S. 863.

び起こしたのは、邪心に満ちた悪霊、テュフォン¹⁸⁷の化身じゃ！ — だが、奴も自業自得なことに、思った以上に多くの真実を話しおったわい。妖女の優しい手がレースを編むのもよからうし、色彩豊かな鳥が捕らえられるのもよからう。しかし、本来の謎の意味をよく理解せよ。謎の解決は王女にかけられた魔法も解くのじゃからな。」¹⁸⁷

第五章でルッフアモンテが読み上げる内容は上に引用した箇所までである。彼の話ではウルダル庭園国という幻想世界がかつての調和を失い、新たな統治者となるミュステリス王女も悪霊によって危機に陥り、救済を必要とすることが明らかとなっている。

この後、現実世界におけるジッリオと彼の恋人ジャチンタ・ソアルディの物語が続き、物語の終章となる第八章でミュステリス王女は救済される。第八章ではローマのコルソ通りからピストイア宮殿の広間へと舞台が移る。この広間はさらに「はてしなく広がる魔法の庭園」¹⁸⁸へと変容し、ウルダルの湖と蓮の花があらわれる。そこでコルネリオ王子とブランビラ王女としての自我を得たジッリオとジャチンタは、ウルダルの湖に映った自分たちの姿をのぞき込む。そのとき、彼らは「初めて自分たち自身を認識し」¹⁸⁹、声を上げて笑い出す。その不思議な笑い方は、かつてオフィオッホ王とリリス王妃がウルダルの泉をのぞいたときの笑い方に匹敵するものである。そしてコルネリオ王子とブランビラ王女が笑った瞬間、ミュステリス王女の呪いが解ける。ウルダルの湖が出現した直後、チェリオナティことバステアネルロ・ディ・ピストイア侯爵と、ヘルモートことルッフアモンテの二人によって人形の姿のまま蓮の花の萼の中に押し込まれていたミュステリス王女が新しい姿となって復活する。

そしてこのカップルが笑ったその瞬間、おお、素晴らしい奇跡が！蓮の花の萼から神々しい女性の姿が立ち昇り、頭が蒼天へと突き出るまで、徐々に背丈を伸ばしていった。その一方で、両足は湖の奥底で深く根を下ろしているようであった。¹⁹⁰

こうしてミュステリス王女は復活し、ウルダル庭園国は救済される。これと同時に、ジッリオとジャチンタも、ウルダルの泉に映った自己を認識することによって分裂してい

¹⁸⁷ *Prinzessin Brambilla*, S. 863f.

¹⁸⁸ *Prinzessin Brambilla*, S. 905.

¹⁸⁹ *Prinzessin Brambilla*, S. 906.

¹⁹⁰ *Prinzessin Brambilla*, S. 906.

た自我を統一し、現実世界における調和的な生を得ることになる。

さて、ミュステリス王女が花の中から登場する二つの場面では、どちらも蓮の花がモチーフとして使用されている。特に開花した蓮の中から王女が誕生する場面においては、もくれん宮の中に座す幼ごころの君と同じく、「花の萼に縁どられた子ども」¹⁹¹というイメージを読み取ることができる。ルートヴィヒおよびラトカは、このイメージが蓮の花に座を占めるブッダのモチーフに由来すると解釈している。確かに、「花の中の子ども」というイメージそのものは『はてしない物語』と『ブランビラ王女』において共通しているといえる。しかしながら、両作品における木蓮と蓮の花の持つ意味は異なっているように思われる。

まず、『はてしない物語』において木蓮の花は、仏教において蓮の花が仏や菩薩の座とされている¹⁹²と同様に、幼ごころの君の住まう場所であり、いわば彼女のみが占めることのできる統治者の座として描写されている。これに対して、『ブランビラ王女』における蓮の花は、必ずしも仏教的な思想に由来するとはいえない。というのも、ミュステリス王女にとって蓮の花は、彼女の玉座ではなく、彼女が誕生する場であり、後には復活と発展を行う場となっているからである。このような誕生の場としての蓮の花のモチーフは、エジプト神話やインド神話において存在しており、そこでは蓮の花が、万物の創造神たるラーやブラフマーが生まれる場となっている。¹⁹³ 一方、『はてしない物語』においては、このような花による創造神の誕生と復活のモチーフを読み取ることはできない。幼ごころの君にとって、もくれん宮はあくまで彼女の住まい、あるいは座所以上のものではない。後に彼女がバスチアンの命名によって救済される際にも、ミュステリス王女のような、誕生の場としての花のモチーフは使用されていない。それゆえ、『はてしない物語』と『ブ

¹⁹¹ Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 204.

¹⁹² 中村元他編『岩波 仏教辞典 第二版』岩波書店 1989年 1061-1063 ページ、総合佛教大辞典編集委員会編『総合佛教大辞典』法蔵館 2005年 1486 ページ、およびジャン・シュヴァリエ他著、金光仁三郎他訳『世界シンボル大事典』大修館書店 1996年 778-779 ページ参照。

¹⁹³ バーバラ・ウォーカー著、山下主一郎他訳『神話・伝承事典』大修館書店 1988年 448-449 ページ参照。前田行貴によれば、エジプトのロータスはスイレンを意味しており、古代エジプトの創世期神話は、ロータスと太陽神との結びつきを示した最古の例とみなされている。また、インドにおける蓮華座の思想は「聖なるものの生誕として、世界創造の原理という考えを秘めている」という。前田行貴『蓮と桜：日本文化の源流・インド』蓮河舎 1989年 120-121 ページ参照。ホフマンは『蚕の親方』においても蓮の花のモチーフを使用している。物語終盤でペレグリーヌスは、夢の中で幻想世界の王セカキスとなるが、その際に彼は「壮麗な玉座の上に立ち、インドの王様の豪華な衣装を身にまとい、宝石のきらめく冠を頭に寄せ、王笏の代わりに意味深長な蓮の花を手にとって」あらわれている。Vgl., *Meister Floh*, S. 461.

ランピラ王女』における「花の中に座す子ども」というイメージは、蓮の花に座を占めるブッダや神話の創造神の誕生等、多義的な解釈を喚起するという点では共通しているが、物語における役割はそれぞれ異なっており、必ずしも同一のモチーフに由来すると断言することはできない。

蓮の花に関するエンデのイメージについては、ある書簡が参考になる。そこでエンデはユニコーンについて述べた際に、「七つの主な超感覚的な知覚器官」としての蓮の花について言及している。彼によれば、そのうちの二弁の蓮の花は、鼻の付け根の上にある器官であり、「その器官の完全な発展は、精神的な現実を具象的に知覚するまで知力を高めることを意味している」という。¹⁹⁴ これはヨーガにおける第6の眉間のチャクラ「アージナー・チャクラ」(Ājnā-Chakra)のことを指すと推測されるが、¹⁹⁵ エンデがエルフェンバイン塔ともくれん宮を描写する際には、このようなヨーガに基づく蓮の花が念頭にあったのかもわからない。

ミュステリス王女と幼ごろの君の比較においてはむしろ、次節に見るように、彼女たちの危機が幻想世界そのものの危機につながっているという点と、現実世界に属する人間が彼女たちを救済するという点に、エンデとホフマンの更なる親近性を見出すことができる。

第二節 幼ごろの君の病と人間による救済

幻想世界の統治者の危機と幻想世界の荒廃

エルフェンバイン塔に到着したウシュウズルは豆小人のユックユックと再会し、すで

¹⁹⁴ Vgl., 黒姫童話館資料番号：02EB003 (14. 08. 1982. An Charlotte Harries) od. *Der Niemandsgarten*, S. 133.

¹⁹⁵ チャクラに関しては、vgl., C. W. Leadbeater: *The Chakras*. Wheaton, Illinois: Theosophical Publishing House, 1927. (C. W. リードビーター著、本山博、湯浅泰雄共訳『チャクラ』平河出版社 1978年) チャクラとしての蓮の花に関しては、ルードルフ・シュタイナー (Rudolf Steiner, 1861-1925) も『いかにして超感覚的世界の認識を獲得するか』(*Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?*, 1904/05) 中の「霊界参入が与える諸影響」(Über einige Wirkungen der Einweihung) の章において論じている。Vgl., Rudolf Steiner: *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?* 22. Auflage. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1975, S. 115-158. そこでシュタイナーは、二弁の蓮の花について「それが回転しはじめると、人間はその高次の自我をそれより上位の霊的な存在と結びつける可能性を見出す。この蓮の花から生じる流れは高次の現実へ展開していくので、それに一致する運動が人間にも完全に意識される。光が物理的な対象を眼に見えるようにするように、この流れも高次の世界の精神的な存在を目に見えるようにする」(S. 154) と述べている。エンデは蓮の花に関する認識をシュタイナーから得たのかもしれない。

に多くの種族の使節たちがファンタージェン中から集まっていることを知る。彼らは皆、ウシュウズルたちと同じ知らせを伝えるために駆けつけたのであるが、幼ごころの君への謁見が叶わず、何日も待たされているのである。ユックユックによれば、幼ごころの君は病で臥せっており、¹⁹⁶ 「このことがファンタージェンを襲った不可解な災いの原因かもしれない」¹⁹⁷という。国中から集まった500名の医師たちにも、幼ごころの君の病の原因や治療法はおろか、その正体すら分からない。診察にあたった500番目の医師、ケンタウロスのカイロンによれば、彼らに分かっているのは、「ファンタージェンにおける虚無の侵蝕がこの病気と同時に生じた」¹⁹⁸ということだけである。

幼ごころの君の命は、ファンタージェン中の生物が案じる事柄である。その理由は彼女が単にファンタージェンの統治者であるということだけに留まらない。「女帝」(Kaiserin)という肩書を持つてはいるものの、幼ごころの君が実際に権力を行使することや、何らかの裁きを下すことはなく、彼女の前では善も悪も、美も醜もすべて等しく扱われる。幼ごころの君は「ただ存在するだけ」¹⁹⁹なのだが、彼女の存在はファンタージェンのあらゆる存在とつながっている。彼女は「ファンタージェンのあらゆる生命の中心」²⁰⁰であり、「人間の身体が心臓なしには生き続けることができないように、彼女なしには何も生き続けることができない」²⁰¹。それゆえ、彼女の死はファンタージェンに住むあらゆる生物の終焉を、つまり「計り知れないファンタージェン国の滅亡」²⁰²を意味するのである。

このような幼ごころの君の特性は、『ブランビラ王女』におけるウルダル庭園国の統治者たちと比較することができる。前節で見たように、オフィオッホ王とリス王妃が死去した後、人心は荒廃し、人々の手によってウルダルの湖は泥沼へと変えられていた。その

¹⁹⁶ ルートヴィヒは、幼ごころの君の病気をファンタージェンの危機としてだけではなく、「再生と復活のための基盤と可能性」としてもとらえ、病気において破壊と創造が不可分に結びついている点にロマン主義との類似性を認めている。その際にルートヴィヒは、ノヴァーリスの病気観に関するヴェルナー・フォーアトリーデの研究 (Werner Vordtriede: *Novalis und die französischen Symbolisten*. Stuttgart: Kohlhammer, 1963) を引き合いに出している。Vgl., Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 245f. 例えば、「病気が高次の統合の手段でありうることはないだろうか」 (*Novalis Schriften*, Bd. III, S. 389, Nr. 653) と述べているように、ノヴァーリスは病気をより高次の状態へと至るための過程としてとらえている。井戸慶治「1800年におけるノヴァーリスの病気論」日本独文学会中国四国支部『ドイツ文学論集』第26号 1993年 1-9ページ参照。

¹⁹⁷ *Die unendliche Geschichte*, S. 30.

¹⁹⁸ *Die unendliche Geschichte*, S. 37.

¹⁹⁹ *Die unendliche Geschichte*, S. 34.

²⁰⁰ *Die unendliche Geschichte*, S. 34.

²⁰¹ *Die unendliche Geschichte*, S. 34.

²⁰² *Die unendliche Geschichte*, S. 34.

後、ミュステリス王女という新しい統治者の誕生によって、ウルダルの泉も一時は澄みかける。しかし、ミュステリス王女が悪霊の祟によって人形に変えられると、ウルダルの泉は再び濁んでいく。『はてしない物語』では統治者の死が幻想世界そのものの消滅を意味している一方で、『ブランピラ王女』では統治者の不在は幻想世界の荒廃を招いている。消滅と荒廃という程度の差はあるものの、幻想世界の統治者の危機が幻想世界全体の危機につながっているという点では、幼ごころの君とミュステリス王女らウルダル庭園国の統治者たちは共通する性質を持っているといえるだろう。

人間による幻想世界の統治者の救済

ファンタージェンと自身を襲う危機に対処するため、幼ごころの君はカイロンに「アウリン」(AURYN)を託し、アトレーユのもとに派遣する。アウリンは「明と暗の二匹の蛇が互いに尻尾を噛んで楕円の形を成している」²⁰³ 黄金のメダルである。²⁰⁴ 幼ごころの君から使命を与えられた者はこのメダルを持ち、「彼女の名において、彼女自身がその場にいるかのように振る舞うこと」²⁰⁵ができる。「十日十晩、ほとんど休みなしに疾走し」²⁰⁶、アトレーユのもとにたどり着いたカイロンは、幼ごころの君から託された依頼を彼に伝える。それは幼ごころの君の病とファンタージェンの危機を救う方法を探す途方もない旅、「大いなる探索」(die Große Suche)の依頼である。アトレーユはこの依頼を引き受け、カイロンからアウリンを授かり、愛馬アルタクスとともに「大いなる探索」へ赴く。

この探索の中で幼ごころの君の病の実態が次第に明らかになる。夢の中にあらわれた緋おどし野牛の助言を受けて、憂いの沼へ向かったアトレーユは、そこで太古の媼モーラから幼ごころの君の病の原因とその治療方法を聞き出す。モーラによれば、幼ごころの君の存在は普通の生物のように「時間の長さによってはかられるのではなく、名前によっては

²⁰³ *Die unendliche Geschichte*, S. 36.

²⁰⁴ ハイディ・アッシェンベルクは、アウリンの持つ“aur-”という音節と、物語においてアウリンが別名「おひかり」(Glanz)と呼ばれていることから、ラテン語で「黄金」を意味する“aurum”をアウリンの語源と推測している。Vgl., Heidi Aschenberg: *Eigennamen im Kinderbuch. Eine textlinguistische Studie*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991 (Tübinger Beiträge zur Linguistik, 351), S. 94. エンデの述べるところでは、インド・ゲルマン語やセム語族で「金」や「光」を表す音節 „-aor-“ や „-or-“ からアウリウム等の様々な名前を考え、最終的にアウリンに行き着いたという。アウリンの語尾の „in“ は「なにかおとぎ話を思わせるような響きがある」というように、エンデは最終的に感性で名前を決めていたようである。田村都志夫編訳『ものがたりの余白』13-14 ページ参照。

²⁰⁵ *Die unendliche Geschichte*, S. 37.

²⁰⁶ *Die unendliche Geschichte*, S. 42.

かられる」²⁰⁷ものであり、彼女は「繰り返し新しい名前を必要とする」²⁰⁸という。さらにモーラは幼ごころの君の病を治す方法について次のように述べる。

「かつて、あのお方は多くの名前をお持ちじゃった。じゃが、それらはすべて忘れ去られておる。すべて昔のことじゃ。よいか、それでも名前なしにあのお方は生きることができぬ。新しい名前だけを必要とされておるのじゃ、幼ごころの君は。そうすればあの方はまたお元気になられる。」²⁰⁹

幼ごころの君の治療方法が判明したものの、ファンタージエンの生物には自分たちの統治者に新しい名前を与えることができない。モーラによれば、南のお告げ所のウユララが幼ごころの君に新しい名前を与えることのできる者を知っているという。嘆きの沼を後にしたアトレュは、死の山脈でイグラムールの毒を受けて、南のお告げ所のそばに瞬間移動する。このとき、イグラムールに襲われていた幸いの童フッフルも彼に続く。南のお告げ所のそばで気を失って倒れた彼らは、夫婦隠者エンギウックとウーグル²¹⁰に助けられる。治療師のウーグルはアトレュとフッフルの手当てをし、学者のエンギウックは観測所の望遠鏡を使って、大きな岩の門のそばで不動の姿勢で向い合わせに座る二匹のスフィンクスをアトレュに見せる。さらにエンギウックは南のお告げ所についてアトレュに説明する。ウユララのもとへ行くためには、大いなる謎の門、魔法の鏡の門、鍵なしの門という「三つの神秘の門」(die Drei Magischen Tore)を通らねばならないという。

この三つの門を通り、南のお告げ所へ着いたアトレュは、そこでウユララと遭遇し、幼ごころの君に新しい名前を与えることのできる存在を知る。ウユララによれば、ファン

²⁰⁷ *Die unendliche Geschichte*, S. 60.

²⁰⁸ *Die unendliche Geschichte*, S. 60.

²⁰⁹ *Die unendliche Geschichte*, S. 60f.

²¹⁰ ルートヴィヒはこの二人をギリシア・ローマ神話に登場する敬虔な夫婦、フィレモンとパウキスと比較し、エンデが「この二人の神話の登場人物を単に借用しただけでなく」、「彼らに新しい性質を付け加えている」と解釈している。その際にルートヴィヒは男性のエンギウックには学者、女性のウーグルには治療師という「伝統的で社会的な決まり文句に即した」職業の付加を新しい性質として挙げている。Vgl., Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 11ff. ちなみに、エンデによれば「夫婦隠者」(Zweisiedler)は彼の造語ではなく、ニーチェの『ツァラトゥストラはかく語りき』(*Also sprach Zarathustra*, 1883-85)に存在するという。Vgl., *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 147. 「二人隠者」(Zweisiedler)という語は『ツァラトゥストラはかく語りき』の第四部に登場する。Vgl., Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hrsg.): *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Abt. 6. Bd. 1. Berlin: Walter de Gruyter, 1968, S. 345.

タージェンの生物は「本の中の登場人物」²¹¹、つまり物語の世界の中に創作された存在でしかなく、新しいものを創造することはできない。しかし、ファンタージェンの彼方には「外の世界」(die Äußere Welt) と呼ばれる国があり、そこに住む人間たちには幼ごろの君のために新しい名前を創り出すことができるという。

「アダムの息子たち、といみじくも、
地上の住人達は呼ばれています。
エヴァの娘たち、人間の種族、
真の言葉の血兄弟と。
彼らは皆、世のはじめより、
名づけの才に恵まれています。
彼らは幼ごろの君に、
いつの世にも命をもたらしてきました。
彼らはあのお方に新しく見事な名前を差し上げてきましたが、
もうすでに長きに渡り、
人間は我々のところへ、ファンタージェンへ来ないのです。
彼らはもはや道を知りません。
彼らは我々が本当に存在することを忘れ、
もう信じなくなってしまったのです。
ああ、人間の子どもがたった一人でも来れば、
さすればすべてはよくなるものを！
ああ、一人でも信じる気になってくれれば、
この呼びかけを聞いてくれれば！」²¹²

かつて人間はファンタージェンを訪れていたが、現在ではその存在すら忘れ、信じなくなっている。その結果、幼ごろの君に新しい名前、つまり彼女にとっての命が与えられなくなったのである。それゆえ、幼ごろの君を病から救うためには、人間が、特にバス

²¹¹ *Die unendliche Geschichte*, S. 109.

²¹² *Die unendliche Geschichte*, S. 109. ヴェルンスドルフは言葉による救済という点からウユララのこの台詞をノヴァーリスの無題の詩「もはや数と図形が…」と関連づけている。Vgl., Christian von Wernsdorff: *Bilder gegen das Nichts*, S. 70.

チアンのように想像力に優れた子どもが、ファンタージェンの呼びかけを聞いてその存在を信じ、ファンタージェンへ赴いて幼ごころの君に新しい名前をもたらさなければならない。第一章第一節で見たように、『黄金の壺』の主人公アンゼルスにも幻想世界からの呼びかけを感知してその存在を信じ、幻想世界へ飛翔することが求められていた。ここではさらに、人間が幻想世界の統治者を救済するという点で『はてしない物語』と『ブランビラ王女』を比較することができる。

前節で見たように、悪霊の呪いによって陶器の人形にされた幻想世界の統治者ミュステイリス王女は、現実世界の人間であるジッリオとジャチンタがウルダルの泉をのぞき、彼ら自身の内面を認識して笑った瞬間に復活していた。この点についてチェリオナティことピストイア侯爵は、物語終盤で次のように述べている。

「(…) まったく陰険だったのは、あの悪霊が王女にかけられた呪いを解く方法を、あいつが不可能とみなしていた奇蹟に委ねていたことだ。劇場と呼ばれる小さな世界ではつまり、一組のカップルが見つけれねばならないものなのだよ。真のファンタジーや真のフモールを魂として内面に吹き込まれているだけでなく、この心情の雰囲気も鏡に映すように客観的に認識することができて、その雰囲気を、強力な魔法のように、あの小さな世界を内に含んだ大きな世界へと影響を及ぼすように、外部の生活へ表出させることのできるようなカップルがね。だからもしそう思いたければ、少なくともある意味で劇場は、人々がのぞき込むことのできるウルダルの泉の役割を演じる必要があったといってもいい。— いとしい子どもたちよ、君たちならきっとあの魔法を解いてくれると私は信じ、すぐにそのことを私の友人である魔法使いヘルモートに手紙で知らせたのだ。彼がすぐにやってきて、私の宮殿に宿泊し、我々が君たちのために骨を折ったことは、君たちも知ってのとおりだ。(…)」²¹³

ミュステイリス王女にかけられた呪いを解くためには、「真のファンタジー」や「真のフモール」を内的な本性として所有し、その幻想的本性が醸し出す雰囲気を客観的に認識することができ、さらにはそれを外部の世界に表出させることのできる一組の男女が必要であったとチェリオナティは言う。

ここで述べられている「ファンタジー」とは、チェリオナティが用意したコルネリオ王

²¹³ *Prinzessin Brambilla*, S. 910.

子とブランピラ王女という架空の幻想的自我のように、現実には存在しない人格や想念で
あると考えられる。ジッリオとジャチンタは、カーニヴァルという祝祭空間の中で、架空
の王女と王子にそれぞれ恋慕することによってファンタジーと接触し、王子と王女の衣装
やコメディア・デラルテの仮装によって次第に現実的自我を離れて幻想的自我を身につけ
てゆく。

このようなファンタジー、つまり幻想は普通、現実と相容れることはない。ジッリオの
中で元の人格とコルネリオ王子としての人格が争い、彼が「慢性二元論」に陥るように、
現実と幻想はあまつさえ対立するものである。しかし、この対立は「フモール」の働きに
よって解消される。梅内幸信によれば、ウルダルの泉が寓意的にあらわしているフモール
は「人間が自己を真に認識するところから生ずる力であり、この力によって初めて人間は、
イロニーによって生み出される地上的存在と天上的存在、現実と理想との間の軋轢を笑い
ながら超越できる」²¹⁴という。つまり、「否定的なものをも是認し、対立概念を調停する」²¹⁵
フモールは、まず現実には存在せず、また決して現実に同化することはない幻想を認め、
次に幻想を認めたことによって生じる現実と幻想の対立を解消し、双方の両立を認める働
きを持つと考えられる。

ジッリオとジャチンタがファンタジーとフモールを体得し、ウルダルの泉によって彼ら
の内面にある幻想と、さらには現実と幻想の関係を客観的に見る視点を得たとき、彼らは
思わず笑い声をあげていた。²¹⁶ この笑いは、彼らが現実と幻想の両立を認識したという
証であり、これによってミュスティリス王女の呪いが解かれていた。したがって、人間が
幻想の存在を認め、現実と幻想の間に調和的な関係を認めることが、ミュスティリス王女
を救済する手段であるといえる。

これと同様に、バスチアンによる幼ごころの君の救済も、彼が幻想と接触し、その存在
を感知するところからはじまっている。バスチアンはアトレューユの大いなる探索を通して、
幾度かファンタージェンと接触する。そして、ファンタージェンと人間世界の間を知る

²¹⁴ 梅内幸信「ホフマンの『ブランピラ王女』に見られる「意識的遊戯」について — イロニーとフモール —」鹿兒島独仏文学論集『VERBA』第11号 1986年 82ページ。

²¹⁵ 梅内幸信 同上 83ページ。

²¹⁶ 梅内幸信は笑いをフモールが内包する不可欠な要素とみなしている。「フモールの笑いは通常の笑いではなく、存在の深みにおいて自己を認識する時に生ずるもの」であり、「自己の有限なる存在が無限なる理想的存在と並置されることによって、自己の存在の卑小さと地上化された理想的存在の滑稽さが明白になり、その強烈なコントラストから自己の存在の貴重な一回性が諦念と共に認識される」という。梅内幸信 同上 83ページ。

につれて、彼は次第にファンタージェンという幻想世界が本当に存在すると信じるようになる。彼が幼ごころの君の新しい名前を知るのも、大なる探索においてである。アトレユが幼ごころの君を救う方法を報告するためにもくれん宮を訪れ、彼女の姿を見る場面を読んだとき、バスチアンは「一秒の何分の一か、稲妻がまたたくほどのわずかな間」²¹⁷、幼ごころの君の顔を実際にその目で見ると。本に記述されていない彼女の顔を細部にわたるまではっきりと見た彼は「これまでの人生の中で、この顔よりも美しいものを見たことがない」²¹⁸と確信する。そしてその瞬間、彼は「月の子」(Mondenkind) という幼ごころの君の新しい名前を直観的に見出す。幼ごころの君によれば、それまでの過程においてすでにファンタージェンと人間の世界は接近しており、後は彼女の新しい名を呼ぶだけで、バスチアンはファンタージェンへ来ることができる。しかし、彼は自分の容姿に対する劣等感から、なかなか彼女の新しい名を呼ぶことができない。やむを得ず、幼ごころの君は、ファンタージェンで起こるあらゆる出来事を書き留めているという「さすらい山の古老」(der Alte vom Wandernden Berge)のもとへ行き、『はてしない物語』を最初から語るよう彼に要求する。さすらい山の古老が読み上げる『はてしない物語』は、バスチアンが読みはじめたハウレの森の場面からではなく、彼がコレアンダー氏の古本屋に駆け込んでくる場面からはじまり、彼自身の行為も含んでいる。そして、この物語が幼ごころの君とさすらい山の古老が会う場面に達すると、さすらい山の古老は物語をまた最初から語り始める。永遠に繰り返される物語の輪にとらわれてようやく、バスチアンは幼ごころの君の名を叫び、ファンタージェンへ飛翔する。

「命名」という行為の意味

こうして幼ごころの君は、新しい名前、つまり新しい命を得て病から救われる。第一章の冒頭で触れたように、命名はバスチアンの特技であるが、エンデによれば、この行為は単に、ある対象に対して呼び名を与えるということのみを意味するのではない。エンデは『南ドイツ新聞』のインタビューにおいて、命名という行為が「太古の神話的な概念」であり、旧約聖書でアダムが事物に名前を与えたように、人類の初めにあるというインタビューの指摘に対して、次のように答えている。

²¹⁷ *Die unendliche Geschichte*, S. 161.

²¹⁸ *Die unendliche Geschichte*, S. 161.

「ええ、そのようにして事物は初めて現実のものとなり、現実につながり合われます。というのも、命名とは、関連づけることだからです。私たちが名前や言葉を持たないものは、私たちの意識の中にはあらわれてこないのです。」²¹⁹

『エンデのメモ箱』では、この点に関するさらに詳しい記述がある。「真の名」(*Der wahre Name*)と題されたメモにおいてエンデは、楽園におけるアダムの命名行為を「人間による最初の詩的行為である」と定義し、「まだ名前がない事物や生物」に「単なる名称だけではなく、真の名前」を与えることを「人間の持つあらゆる能力の中でも、人間に最も根源的なもの (*die urmenschlichste*)」²²⁰と述べている。さらに彼はこの行為を次のように説明する。

これによって人は、はじめて自身を周囲のものに関連づける。こうしてそれはその人にとってはじめて現実となり、ある意味ではその人の一部になる。そして同時に、そうすることで、人は名づけられたものをあたかもそれだけで存在するかのように、名前のない全体から個々に切り離す。それはいわば「必要な罪業」(*notwendige Sünde*)である — この(罪業という)言葉は周知のように「分ける」(*sondern*)に由来する — しかし、そうしなければ人は世界と向き合うことができず、意識を持った存在にはなれない。自分と区別できないものは、名づけることができないのだ。²²¹

エンデにとって命名とは、人間と事物を関連づける行為でもある。これによって事物は人間の意識の中で現実に関連づけられ、それがたとえ現実には存在しない空想の産物であっても、現実に存在するものとして扱うことができるようになる。バスチアンによる幼ごころの君の命名も、幻想を現実に関連づけ、現実のものとして扱う行為であり、いわば幻

²¹⁹ Barbara Bondy, Barbara von Wulffen, Hans Heigert: *Gespräch mit Michael Ende*, S. 137.

²²⁰ *Michael Endes Zettelkasten*, S. 131.

²²¹ *Michael Endes Zettelkasten*, S. 131. (カッコ内は筆者による付加) このように命名を創造と結びつけるエンデの言語観は、ノヴァーリスと共通している。伊狩裕によれば、ノヴァーリスの言語観は、「観念や思考を言語に先行させる」というフィヒテに代表される当時の観念論哲学者たちとは異なり、言葉が観念に先行する、つまり、「名を付与され、表現されることによって初めて、「ある物」(対象)は我々の知覚の対象として創造され、生成してくる」というものであるという。伊狩裕「ノヴァーリスの言語観」東京都立大学人文学部『人文学報』第135号 1979年 59-60 ページ参照。

想の存在を是認する行為であるといえる。バスチアンを介して幼ごころの君とファンタージェンは現実に関連づけられ、再び新しい命を得るのである。

バスチアンによるこの救済行為はさらに、幻想世界の統治者および幻想世界そのものの延命と再生だけではなく、『ブランピラ王女』におけるフモールの働きのように、幻想世界と人間世界の間に関和的な関係を構築するという側面も持っているように思われる。というのも、ファンタージェンが復活する際には、虚無と虚偽によって象徴される、ファンタージェンと人間世界の間にある対立関係も解消されているからである。

この対立関係は特に、人狼グモルクとアトレューの会話において明らかになっている。話を少し戻すと、フップールに乗って南のお告げ所を発った後、アトレューは大風坊主たちの力くらべに巻き込まれて、海へと落ちる。再び意識を取り戻したとき、彼は妖怪の国に打ち上げられており、フップールとはぐれ、アウリンもなくしたまま、この国の首都、化け物の町にたどり着く。そこで彼は鎖につながれた半死半生のグモルクに遭遇し、この人狼の口から虚無の正体を知る。グモルクによれば、虚無に飛び込めば人間の世界へ行くことができるのだが、その際に虚無がファンタージェンの生物に取りつき、「人間たちを盲目にする伝染病のようになる」²²²という。人間世界ではファンタージェンの生物が「虚偽」(Lügen)と呼ばれており、虚無に取り込まれて人間世界へ行った生物は「人間の頭の中の妄想」²²³となって、「実際には恐れるものは何もないのに、不安を思い描かせたり、彼らを不健全にするものを欲しがらせたり、絶望する理由がないのに絶望感を抱かせたりする」²²⁴ようになる。それゆえ、人間はファンタージェンとこの世界から生じるものを憎み、恐れるのだとグモルクは言う。

「だから人間どもはファンタージェンとそこから来るものをすべて憎み、恐れるんだ。あいつらはそういうものを滅ぼすつもりだぜ。まさにそのことによってあいつらが、人間の世界へひっきりなしに流れ込んでいる虚偽の洪水を増やしていることを知らないんだ — 見分けのつかなくなったファンタージェンの生き物の氾濫をな。ファンタージェンの生き物は、そこで生ける屍という偽りの存在を生きねばならず、その腐った臭いで人間の魂を毒しているのさ。あいつらはそのことを知らないんだ。面白いだろう？」²²⁵

²²² *Die unendliche Geschichte*, S. 142.

²²³ *Die unendliche Geschichte*, S. 143.

²²⁴ *Die unendliche Geschichte*, S. 143.

²²⁵ *Die unendliche Geschichte*, S. 143.

人間世界で虚偽となったファンタージェンの生物は、人間を惑わせ、誤った考えに導くだけではなく、ファンタージェンが存在しないと人間に思い込ませることに利用されている。ファンタージェンにおける虚無の拡大は、人間世界における虚偽の氾濫を招き、人間の心にファンタージェンに対する不信と憎悪、恐怖を植えつける。こうして、人間がファンタージェンを訪れる機会も奪われるのである。このことを知ったバスチアンは自分が嘘をつくことによって、彼自身もファンタージェンの破壊に加担していたことを恥じる。人間が意図的につく嘘偽りも、ファンタージェンの生物を人間世界へ無理矢理引きずり込むことによって生じていたのである。

このような虚無と虚偽の拡大によって生じる、ファンタージェンと人間世界の相互破壊的な関係も、人間がファンタージェンに到来し、幼ごころの君に新しい名前を与えることによって解消される。その際に必要とされているのは「正しい名前」である。幼ごころの君によれば、「正しい名前だけ」が「あらゆる存在と事物を本当のものにする」ことができ、「誤った名前はすべてを本当ではないものにする」²²⁶という。偽りの名前がもたらす結果については、エンデ自身も先ほど引用したメモにおいて言及している。彼は「詩的な仕事の大部分は、いまだ名前のないものに名前を与えること」、それも「真の名を与えること」とであるとみなし、その理由として、「偽りの名前、虚偽は名づけられたものからその現実を奪う。自分自身の現実を失うことなしに、人はそのようなものと自身を関連づけることはできない」²²⁷と述べている。

先ほど見たように、命名とは事物を現実のものとして扱うだけではなく、人間と事物とを関連づける行為でもあった。もし、人間が偽りの名前を事物に与えた場合、その事物が持つ本来の現実が失われるだけでなく、そのようなものと自身を関連づけることによって名づけた人間の現実も失われるのである。したがって、ファンタージェンの救済は、「正しい名前」あるいは「真の名前」の付与によって幻想と現実の誤った関係を是正する行為でもあるといえる。

このように、『はてしない物語』と『ブランビラ王女』は、幻想世界の統治者の危機が幻想世界全体の危機につながっているという点、そして人間が幻想を是認し、現実と幻想の間に調和的な関係を構築することによって、幻想世界の統治者と幻想世界が救済されると

²²⁶ *Die unendliche Geschichte*, S. 170.

²²⁷ *Michael Endes Zettelkasten*, S. 131.

いう点で共通しており、これらの点においてもエンデとホフマンの文学的親近性を見出すことができる。²²⁸

第三節 三つの神秘の門 — ドッペルゲンガーと魔法の鏡

ここで三つの神秘の門の場面に話を戻したい。というのも、三つの神秘の門と南のお告げ所の場面においても、ロマン主義文学においてしばしば使用されたモチーフを読み取ることができるからである。

まず、エンギウックの述べた三つの神秘の門の特徴を見てみよう。第一の門、大いなる謎の門は常に開いているのだが、二匹のスフィンクスが目を閉じているときでなければそこを通ることができない。スフィンクスたちの視線は「世界のあらゆる謎」²²⁹を送り出ししており、その間を通ろうとする者は、「その場で硬直してしまい、世界のあらゆる謎を解かない限り、二度と身体を動かすことができない」²³⁰。さらにスフィンクスが、いつどのような場合に目を閉じるのかは不明であり、そこに法則性はないという。

第二の魔法の鏡の門は、「一枚の大きな鏡、あるいはそれに似たようなもの」²³¹である。この門の前に立つと自分自身の姿が映るのだが、そこには「自分の外見が見えるのではなく、内面にある真の本質がありのままに見える」²³²という。それゆえ、「そこを通ろうとする者は、言ってみれば、自分自身の中に入っていかなければならない」²³³。

²²⁸ ホフマンの他の作品『くるみ割り人形とネズミの王様』(*Nussknacker und Mausekönig*, 1816)においても、幻想世界の存在が人間の子どもによって救済されている。物語終盤で、くるみ割り人形のドロッセルマイヤーを眺めていた主人公の少女マリーは、不意に、ピルリパート姫のように彼の醜い姿を蔑んだりはしないと彼に向かって言う。これによって彼は、「卑しいくるみ割り人形」の姿から、「元の不快ではない姿」を取り戻している。Vgl., E. T. A. Hoffmann: *Nussknacker und Mausekönig*. In: Hartmut Steinecke [u. a.] (Hrsg.): *E. T. A. Hoffmann Sämtliche Werke*, Bd. 4, S. 304f. このような救世主としての子どもというモチーフは、ノヴァーリスの『サイスの弟子たち』(*Lehrlinge zu Sais*, 1798)にも読み取ることができる。エンデ文学における幼きものや子どもの役割と、ロマン主義文学との比較に関しては、vgl., Christian von Wernsdorff: *Bilder gegen das Nichts*, S. 42-47. u. Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 236f. u. 242-244. u. Hajna Stoyan-Peér: *Zur Wiederaufnahme romantischer Traditionen bei Michael Ende*. In: Antal Mádl, Gunther Dietz (Hrsg.): *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*. Budapest: Gesellschaft Ungarischer Germanisten/Bonn: Deutscher Akademischer Austauschdienst, 1998, S. 175-189. u. Agathe Lattka: *Wiederkehr der Romantik?*, S. 69-71.

²²⁹ *Die unendliche Geschichte*, S. 91.

²³⁰ *Die unendliche Geschichte*, S. 91.

²³¹ *Die unendliche Geschichte*, S. 94.

²³² *Die unendliche Geschichte*, S. 95.

²³³ *Die unendliche Geschichte*, S. 95.

第三の鍵なしの門は、常に閉じており、「取っ手や握りもなければ、鍵穴もない」²³⁴扉である。エンギウックによれば、この繋ぎ目のない扉は、ファンタージェン産の「セレーン」という物質で作られており、このセレーンはどんな手段をもってしても破壊することができない。さらに、この物質は生物の意志に反応し、中に入ろうと思えば思うほど、扉は固く閉まるという性質を持っている。しかし、「もしあらゆる意図を忘れ、無心の状態に達することができれば、その者の前でおのずと扉は開く」²³⁵という。

次にアトレユが実際に三つの門を通り抜ける描写を見てみよう。彼はエンギウックから情報を得た後、大いなる謎の門へと赴く。門のそばまで来た彼は、スフィンクスを見て立ち止まり、恐怖を感じる。それはスフィンクスの視線にとらえられ、硬直したまま永遠に立ち尽くすことに対する恐怖ではなく、「想像を絶するもの、途方もなく壮大なもの、圧倒的な力が実在することに対する恐怖」²³⁶である。この恐怖に押しつぶされそうになりながらもアトレユは歩みを進め、門を通り抜ける。その瞬間、彼の心からあらゆる恐怖が消え去る。第一の大いなる謎の門を通り抜けたアトレユは、それまで何もなかったはずの自分の行く手に、第二の魔法の鏡の門が立っているのを見る。それは「大きくて丸く、第二の月のような」形をしており、「滑らかで光沢のある銀のように輝いて」²³⁷いる。アトレユはためらうことなく門の前に進んで行き、鏡の中に学校の屋根裏で『はてしない物語』を読むバスチアンの姿を見る。

しかしながら彼が見たのは、恐ろしい姿ではなく、まったく思いもよらなかったもの、理解のできないものだった。彼は自分と同じくらいの年齢の、青白い顔の太った少年を見た。少年は足を組んでマットの上に座り、本を読んでおり、灰色の擦り切れた毛布にくるまっていた。少年の瞳は大きく、とても悲しげに見えた。彼の後ろには薄明かりの中で身動き一つしない動物たちがいくつかがいるのが見えた。鷲が一羽、フクロウが一羽、狐が一匹、そしてさらに奥には白い骸骨のようなものがかすかに見えていたが、それは

²³⁴ *Die unendliche Geschichte*, S. 95.

²³⁵ *Die unendliche Geschichte*, S. 96. エンデはこのアイデアを禅から得ている。「意図なしに通抜けなければならない、私の鍵なしの門は、禅宗におけるある特定の実施方法に基づいています。そこではあらゆるもろみを忘れることが決定的な心構えなのです。」Vgl., Barbara Bondy, Barbara von Wulffen, Hans Heigert: *Gespräch mit Michael Ende*, S. 137.

²³⁶ *Die unendliche Geschichte*, S. 98.

²³⁷ *Die unendliche Geschichte*, S. 99.

はっきりとは分からなかった。²³⁸

バスチアンはこの箇所を読んだ瞬間、驚いて身をすくめる。本の中に書かれていることが、彼自身の状況とまったく同じだからである。一方でバスチアンの姿を見たアトレュは、他人にとって難しいことが自分にとっては簡単なことに少し驚きつつも、この鏡像の中へ入っていく。門を通り抜ける瞬間、彼は「ちくっと刺すような不思議な身震い」²³⁹を感じる。そして魔法の鏡の門を通り抜けて、門の反対側に立ったとき、アトレュは「自分自身やこれまでの生活、自分の目標や意図に関する一切の記憶」²⁴⁰を失ってしまっており、「生まれたばかりの子どものような」状態になる。彼の行く手にはすでに、第三の鍵なしの門が出現しているのだが、彼は「その名前や、南のお告げ所に行くために自分がそこを通り抜けるつもりであったことも忘れて」²⁴¹しまっている。この鍵なしの門は「小さくて、普通の戸口ほどの高さ」²⁴²しかなく、「赤銅色の微光を発する材質」²⁴³のようなものでできており、エンギウックの述べたとおり、取っ手も握りも、鍵穴もない扉である。アトレュは一度、魔法の鏡の門へ引き返そうとするものの、再びこの扉の方へ向かう。²⁴⁴ 彼がこの「暖かくて生きているような手触りのする」、「不思議な材質」²⁴⁵をなでると、扉が少し開く。この門を通り抜けたアトレュは、ついに南のお告げ所へと至る。

鏡像に対する恐怖

これら三つの門のうち、ロマン主義文学と比較することができるのは、第二の魔法の鏡の門である。ルートヴィヒは、この門を訪れた者たちのうち、鏡に映った怪物の姿を見て恐怖のあまり叫びながら逃げてきた者がいる、というエンギウックの発言から、ここではアウグスト・ランゲンによってドイツ・ロマン主義の典型的なモチーフとされている、²⁴⁶

²³⁸ *Die unendliche Geschichte*, S. 99.

²³⁹ *Die unendliche Geschichte*, S. 100.

²⁴⁰ *Die unendliche Geschichte*, S. 100.

²⁴¹ *Die unendliche Geschichte*, S. 100.

²⁴² *Die unendliche Geschichte*, S. 100.

²⁴³ *Die unendliche Geschichte*, S. 100.

²⁴⁴ この場面を読んだバスチアンは、鍵なしの門へ引き返し、この門を通り抜けるようにアトレュに叫ぶ。この声のアトレュに届いたかどうかはテキストにおいて明確には述べられていない。

²⁴⁵ *Die unendliche Geschichte*, S. 101.

²⁴⁶ その例としてランゲンはジャン・パウルの『巨人』に登場するショッペを挙げている。Vgl., August Langen: *Zur Geschichte des Spiegelsymbols in der deutschen Dichtung*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 28. Jg., 1940, S. 275.

鏡像に対する恐怖があらわれていると解釈している。²⁴⁷

確かに、ロマン主義の時代の文芸作品において、鏡像はしばしば、恐怖の対象として、あるいは、恐怖を喚起するものとして扱われている。例えば、ホフマンの作品では、シャミッソー (Adelbert von Chamisso, 1781-1838) の『ペーター・シュレミールの不思議な物語』(*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1814) からヒントを得て執筆された²⁴⁸ 『大晦日の夜の冒険』(*Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*, 1815) が挙げられる。

この作品の第四章「失われた鏡像の物語」(*Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde*) では、鏡像の譲渡が、結果として主人公を破滅の淵へと追い込んでいる。妻子のいるドイツを発ち、フィレンツェにやってきた主人公エラスムス・シュピークヘアは、その地で知り合った愛人ジュリエッタと別れる際に、彼女にせがまれ、自分の鏡像を譲り渡す。その後、彼はドイツへの帰途につくのだが、鏡に自分の姿が映らないせいで行く先々で迫害される。ようやく帰り着いたドイツの我が家で、しばらくは妻子とともに幸せに暮らすものの、ある日、自分の鏡像がないことに気づかれてしまい、彼は家族からも突き放されてしまう。そこへジュリエッタと、彼女とともに暗躍する奇蹟医 (Wunderdoktor) のダペルトゥットが再び彼の前にあらわれ、彼の鏡像と引き換えに、妻子の命と彼自身の肉体および魂を譲り渡すよう要求する。ジュリエッタに誘惑されて、エラスムスは彼らの要求する誓いの文言を小さな紙切れに書こうとするが、そのとき部屋に飛び込んできた妻の懇願によって彼は正気に戻り、ジュリエッタを追い払う。事態を知った妻に諭されたエラスムスは、自分の鏡像を取り戻すために再び旅立つことになる。

この作品では、鏡像そのものが恐怖の対象となっていない。しかしながら、鏡像の喪失は、エラスムスに「鏡から輝き出る (…) 自我の夢」²⁴⁹あるいは「ほのかに光る夢の自

²⁴⁷ Vgl., Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 211f. ルートヴィヒはさらに、三つの神秘の門において使用されているスフィンクス、鏡像、禅の思想が、ギリシアあるいはエジプトの「古典古代、ロマン主義、東アジアの哲学」という「三つの主要な文化圏」をそれぞれ象徴していると解釈している。これと同様に、ストヤンも三つの神秘の門を「古典古代、ロマン主義、極東哲学」の象徴としてとらえている。Vgl., Hajna Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 141.

²⁴⁸ 作品の成立事情については、vgl., Hartmut Steinecke [u. a.] (Hrsg.): *E. T. A. Hoffmann Sämtliche Werke*, Bd. 2/1, S. 796ff.

²⁴⁹ E. T. A. Hoffmann: *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*. In: Hartmut Steinecke [u. a.] (Hrsg.): *E. T. A. Hoffmann Sämtliche Werke*, Bd. 2/1, S. 349. (以下、同作品からの引用は *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* と略記し、ページ数を添える。訳出にあたっては、深田甫訳『ホフマン全集 第二巻』創土社 1979年、前川道介他訳『ドイツ・ロマン派全集 第一三巻 ホフマンII』図書刊行会 1989年、種村季弘編解説『澁澤龍彦文学館5 綺譚の箱』筑摩書房 1990年を参照したが、本稿における引用は筆者による訳である。)

我」²⁵⁰が、つまり彼の自我の一部が他人に支配される恐怖と、市民社会から異質な存在として疎外される苦悩をもたらしているといえるだろう。

一方、『はてしない物語』においては、魔法の鏡の門に映った像が、鏡の前に立った人物の自我の一部となることや、他者に支配されることはない。また、魔法の鏡の門で自分の姿を映したすべての者が、鏡像に対して恐怖を感じているわけではない。エンギウックによれば、鏡の中に映った恐ろしいものを見ても、そのまま門を通り抜ける勇気を持った者もいれば、ほとんど驚かなかった者もいるという。アトレューユも鏡に映ったバスチアンの姿を恐れることなく魔法の鏡の門を通り抜けており、鏡像に対する反応は千差万別である。

もし魔法の鏡の門が、アトレューユが見たときと同様に、常に現実世界を映し出すものであるとすれば、鏡像に対して恐怖を抱いたファンタジーエンの住人たちも、そこに現実世界の一場面を見たと考えられる。その場合、彼らが抱いたのは、現実世界という彼らにとって未知で不可解なものに対する恐怖であり、エラスムスが感じたような、鏡像が引き起こす自我の分裂に対する恐怖ではないと考えられる。それゆえ、エンギウックの述べた鏡像に対する恐怖を、ロマン主義の文学作品において描かれたものと同じ種類のものとみなすことはできない。

ドッペルゲンガーというモチーフ

「失われた鏡像の物語」において描かれた、分裂した自我としての鏡像は、他方で「ドッペルゲンガー」(Doppelgänger)の一種とみなされている。²⁵¹ プロンドチンスキーは、魔法の鏡の門においてアトレューユがバスチアンの姿を自分の「内面にある真の本質」として見ている点に、ドッペルゲンガー・モチーフが暗示されていると解釈し、物語全体を通じたバスチアンとアトレューユの関係においてもこのモチーフを読み取っている。²⁵² また、ストヤンもこの場面で「バスチアンの人格分裂」が表現されていると述べ、それを「ロマン主義の特徴的な産物」であるドッペルゲンガー・モチーフとして解釈している。²⁵³

直訳すると「二重に歩く者」を意味するドッペルゲンガー、あるいはドッペルトゲンガ

²⁵⁰ *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*, S. 351.

²⁵¹ Vgl., *Brockhaus – Die Enzyklopädie in 24 Bänden*. Bd. 5. 20., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Leipzig, Mannheim: Brockhaus, 1997, S. 631. u. Elisabeth Frenzel: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 6., überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2008, S. 103.

²⁵² その際にプロンドチンスキーは精神分析学における心的装置の三審級モデルも読み取っている。Vgl., Andreas von Prondczynsky: *Die unendliche Sehnsucht nach sich selbst*, S. 20f.

²⁵³ Vgl., Hajna Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 141.

一 (Doppeltgänger) は、一般に「分身」や「生霊」、「二重人格」と訳されている。その基本的な性質は「二人の人間の身体的な類似性」²⁵⁴に基づいており、民間信仰においては、その場にはいないはずの人間がドッペルゲンガーとして他人の前に出現した事例や、自分自身のドッペルゲンガーに遭遇した事例が報告されている。²⁵⁵ たいていの場合、「ドッペルゲンガーの出現は死を、あるいは少なくとも悲しみ (Trauer) を意味しており」²⁵⁶、外見が自分とそっくりなドッペルゲンガーを見た人間は、その死期が近いと信じられている。²⁵⁷ このようなドッペルゲンガーに対する信仰は、魂が夢や恍惚状態によって、一時的に身体を離れて存在することができるという観念に基づいており、身体を離れた魂は「影や夢の中の像、鏡像の中に身体の代わりを見出す」²⁵⁸という。

一方、文学におけるドッペルゲンガーのモチーフは、身体的な類似性や死の先触れのみならず、自我の分裂や自己と他者の同一視等、様々な形で展開している。文学作品におけるこのモチーフの使用例は、古くは古代ローマの喜劇作家プラウトゥス (Titus Maccius Plautus, 前 254 頃・前 184 頃) にまでさかのぼる。ただし、ドッペルゲンガーという語が使用されるようになったのは、近代に入ってからであり、ジャン・パウル (Jean Paul, 1763-1825) が長編小説『ジーベンケース』 (*Siebenkäs*, 1796) において初めて、ドッペルトゲンガーという語を使用したといわれている。²⁵⁹ この小説に登場する、貧民弁護士ジーベンケースと彼の親友ライブゲーバーは、外見が瓜二つであり、ライブゲーバーがびっこを引いて歩くという点でのみ彼らを区別することができる。また以前には、彼らを見

²⁵⁴ Elisabeth Frenzel: *Motive der Weltliteratur*, S. 92.

²⁵⁵ Vgl., Hanns Bächtold-Stäubli (Hrsg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Bd. 2. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1987, S. 346-349.

²⁵⁶ Ebd., S. 347f.

²⁵⁷ Vgl., *Brockhaus – Die Enzyklopädie in 24 Bänden*, Bd. 5, S. 630. ゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』 (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1796) においてもこのようなドッペルゲンガーに対する迷信を読み取ることができる。第三卷第十章で、ヴィルヘルムは男爵夫人とフィリーネの悪戯に巻き込まれ、伯爵夫人を驚かせるために伯爵の服を着て変装し、伯爵の部屋で伯爵夫人を待つ。そこへ予定より早く帰宅した伯爵があらわれ、椅子に座ったヴィルヘルムの姿を鏡越しに見る。伯爵はそれを自分自身の姿と思い込み、その後、自分の死期が近いと信じるようになる。

²⁵⁸ Hanns Bächtold-Stäubli (Hrsg.): a. a. O., S. 348.

²⁵⁹ Vgl., Elisabeth Frenzel: a. a. O., S. 100. u. Gerald Bär: *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 84), S. 9. および、嶋崎順子「ジャン・パウル『巨人』 (1800-03) におけるドッペルゲンガー・モチーフについて」九州大学独文学会『九州ドイツ文学』第 18 号 2004 年 4 ページ参照。

分けるもう一つの特徴として、ジーベンケースの左耳の横に「ピラミッド型の母斑」²⁶⁰があったが、彼は自分でそれを消し去ってしまっている。その上、彼らは「半分は友情から、半分は彼らの取り違いが普段の生活において巻き起こした愉快的な場面に対する愛着から」²⁶¹、自分たちの類似性をさらに強化するために、同じ姓名を名乗ろうとする。しかし、双方とも相手の名前を名乗ろうと欲したためにこの試みは失敗に終わり、最終的にタヒチ人の習慣にならって相手の名前を交換することで落ち着いている。第一小巻第二章では、町を出るライブゲーバーと、彼を市門の外まで送っていくジーベンケースの二人を指して、「ドッペルトゲンガーたち」(die Doppeltgänger)²⁶²という語が使われており、作者自身の注釈において、「自分自身を見る人々のことをこう呼ぶ」²⁶³と述べられている。

ジャン・パウルにおけるドッペルゲンガー・モチーフは、身体的な類似性だけではなく、自我の分裂や他者の模倣等、様々に展開しているとされるが、²⁶⁴ これと同様にロマン主義の時代にはティーク (Ludwig Tieck, 1773-1853) やフケー (Friedrich de la Motte Fouqué, 1777-1843)、クライスト (Heinrich von Kleist, 1777-1811)、シャミッソーら多くの作家たちが様々な形でドッペルゲンガー・モチーフを使用している。²⁶⁵ ここではホフマンの描いたドッペルゲンガー・モチーフの特徴を簡単に見ておきたい。

ホフマン文学におけるドッペルゲンガー・モチーフ

先ほど挙げた「失われた鏡像の物語」以外にも、ホフマンはこのモチーフを扱った作品を数多く残している。長編小説『悪魔の霊液』(*Die Elixiere des Teufels*, 1815/16) や『石の心臓』(*Das steinerne Herz*, 1817) では民間信仰に基づく死期の前触れという意味

²⁶⁰ Jean Paul: *Siebenkäs*. In: Norbert Miller (Hrsg.): *Jean Paul Werke*. Bd. 2. 3., neubearbeitete Auflage. München: Carl Hanser Verlag, 1971, S. 40. (以下、同作品からの引用は *Siebenkäs* と略記し、ページ数を添える。訳出にあたっては、恒吉法海、嶋崎順子訳『ジーベンケース』九州大学出版会 2000 年を参照したが、本稿における引用は筆者による訳である。)

²⁶¹ *Siebenkäs*, S. 40.

²⁶² *Siebenkäs*, S. 66f.

²⁶³ *Siebenkäs*, S. 67. 嶋崎順子によれば、ジャン・パウルは「分身」という意味では常に „Doppeltgänger“ を使っていたようである。嶋崎順子「ジャン・パウル『巨人』(1800-03)におけるドッペルゲンガー・モチーフについて」23 ページ参照。嶋崎の指摘にあるように、『ジーベンケース』第一章では „Doppeltgänger“ も使用されているが、そこではこの語が「一品の料理」(*ein Gang*) に対する「二品目の料理」(*ein zweiter, ein Doppeltgänger*) という意味で使用されている。Vgl., *Siebenkäs*, S. 42.

²⁶⁴ Vgl., Elisabeth Frenzel: *Motive der Weltliteratur*, S. 100f. および、嶋崎順子 上掲論文を参照。

²⁶⁵ Vgl., Elisabeth Frenzel: ebd., S. 101ff.

でもこのモチーフが使用されているが、²⁶⁶ その基本的な特徴はやはり、実在する他人や肉親との身体的な類似性に基づいている。例えば、『悪魔の霊液』では修道士メダルドゥスとヴィクトリーン伯爵は異母兄弟であり、『石の心臓』では宮中顧問官ロイトリンガーが自分の甥をドッペルゲンガーとして認識する。『分身』(*Die Doppelgänger*, 1822) のデオダートゥスとジョルシュは、赤子の頃に取り換えられたという因縁があるものの、血縁関係はなく、まったく同じ外見をした他人である。

これに加えて、実在する人間以外では「失われた鏡像の物語」における鏡像のように、実体のない形象もドッペルゲンガーとして出現している。『花嫁選び』(*Die Brautwahl*, 1820) では、酔っぱらった枢密官房書記官トゥスマンが、自宅の戸口の前で自分自身の姿に遭遇しているが、²⁶⁷ 彼はこの場面以外で自分のドッペルゲンガーに遭遇することはない。そこで彼が見た分身は、酩酊と精神的な混乱が一時的に引き起こした幻影であると考えられる。

このような自分と同じ姿のドッペルゲンガーの出現は、周囲の人間による取り違えにはじまり、その人物の模倣や役割交換、さらには同一視や自我の分裂を引き起こしており、多くの場合、その際にドッペルゲンガーとの内的な結びつきも生み出している。崖っぷちで居眠りするヴィクトリーンを助けようとして逆に谷底へ落してしまったメダルドゥスは、外見と状況の偶然の一致からヴィクトリーンの猟兵や、彼と男女関係にあるオイフェーミエからヴィクトリーン本人とみなされる。そして彼は場面に応じて、修道士と伯爵という二つの役割を演じるうちに、彼と自分を同一視するようになり、次第に彼の自我は分裂していく。他方、谷底に落ちたものの奇跡的に生き延びたヴィクトリーンは、修道士メダルドゥスの役割を演じるようになり、メダルドゥスの行く先々にあらわれる。

『分身』でもデオダートゥスとジョルシュの外見的な類似性は、周囲の人間から取り違えられる要因となっており、彼ら自身も互いを自分のドッペルゲンガーと認識している。

²⁶⁶ Vgl., E. T. A. Hoffmann: *Die Elixiere des Teufels*. In: Hartmut Steinecke [u. a.] (Hrsg.): *E. T. A. Hoffmann Sämtliche Werke*. Bd. 2/2. *Die Elixiere des Teufels, Werke 1814-1816*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1988, S. 219. u. *Das steinerne Herz*. In: Hartmut Steinecke [u. a.] (Hrsg.): *E. T. A. Hoffmann Sämtliche Werke*, Bd. 3, S. 337.

²⁶⁷ Vgl., Hartmut Steinecke [u. a.] (Hrsg.): *E. T. A. Hoffmann Sämtliche Werke*, Bd. 4, S. 673. トゥスマンはまた、夜の十一時の鐘の音とともに市庁舎の塔の崩れかけた窓から姿をあらわした女性を彼の婚約者アルベルティーネとみなしているが (Vgl., Hartmut Steinecke [u. a.] (Hrsg.): *E. T. A. Hoffmann Sämtliche Werke*, Bd. 4, S. 652)、ペーアはこの女性をアルベルティーネのドッペルゲンガーとして解釈している。Vgl., Gerald Bär: *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, S. 196.

この作品では主人公たちの自我は分裂に至っていないものの、彼らはナターリエに対する愛情という点で結びついており、特にデオダートゥスの方は彼女に会ったことがないにもかかわらず、ジョルシュと同様に、彼女への愛情を熱烈な憧憬としてその内面に抱いている。

これに対して『ブランビラ王女』では、同一の外見を持つ他人ではなく、他者によって用意された幻想的自我が主人公たちのドッペルゲンガーとなっている。先に見たように、チェリオナティによって用意されたコルネリオ王子とブランビラ王女という幻想的自我を得る過程で、ジッリオとジャチンタの自我は現実と幻想の間で分裂していたが、最終的に幻想的自我と生来の現実的自我は、彼らの内面において統合される。

以上の例を見ると、ホフマン文学におけるドッペルゲンガーの特徴は、「失われた鏡像の物語」や『悪魔の霊液』、『分身』のように、基本的には非実在的な形象における自分の似姿の分離・独立や、自分と同じ身体的特徴を備えた実在する他人に基づいているものの、『ブランビラ王女』のように、元の人間の身体や自我に依らない幻想的自我もその範疇に含めることができるだろう。

ドッペルゲンガーか、アルター・エゴか

さて、エンデは1950年にドッペルゲンガーをテーマにした戯曲『サルタンの上乗』(*Ein Sultan hoch zwei*)を執筆しており、²⁶⁸ 彼がドッペルゲンガーに関心を持っていたことは疑いえない。しかしながら、『はてしない物語』におけるアトレューユとバスチアンの関係も、プロンドチンスキーやストヤンの言うように、ドッペルゲンガーとみなすことができるだろうか。まず、ドッペルゲンガーの基本的な特徴である外見的な類似性という点では、彼らはまったく異なっており、彼らの間には、外見の類似を起因とする役割交換や自我の分裂が生じているようには見受けられない。ファンタージェンへ行った後、バスチアンはアウリンの力によって自分の理想的な容姿と能力を得ているが、その際にも彼はジッリオとジャチンタのように、幻想世界の存在であるアトレューユの自我を獲得することはない。

他方で、魔法の鏡の門の場面では、アトレューユの「内面にある真の本質」としてバスチ

²⁶⁸ Vgl., Klaus Seehafer, Joseph Morel: *Interview mit Michael Ende*, S. 5. および子安美知子『エンデと語る 作品・半生・世界観』163ページ参照。エンデは、この作品が「権力を扱った喜劇」であり、「分身が生れたため、それ以降、権力の担い手を正確に定めることが出来なくなってしまった瞬間に、権力それ自体が消滅する。それは分割されて効力を失い、無力となるのです」と述べている。ミヒャエル・エンデ他著、樋口純明編『ミヒャエル・エンデ — ファンタージェン神話と現代』18ページ以下参照。

アンの姿が浮かび上がっており、後に幼ごころの君が述べるところでは、アトレューユはそこでバスチアンの「像の中に入り、それを身に付けてしまった」²⁶⁹という。バスチアンがアトレューユの鏡像としてあらわれるという点と、彼らが内的なつながりを持っているという点では、彼らの関係はドッペルゲンガー・モチーフと同様の特徴を有しているように見える。しかしながら、ファンタージェエンの住人と現実世界の人間は、次元の違う世界に属しており、彼らの存在そのものの在り方も異なっている。

まず、ウユララやグモルクが述べていたように、ファンタージェエンの住人は、「夢に描かれた像」や「ポエジーの世界の中で作り出されたもの、はてしない物語の登場人物」²⁷⁰でしかなく、現実世界では人間の頭の中の想念や観念という形でしか存在することができない。つまり、ファンタージェエンの住人は、人間の想像によって作られる存在であり、人間の頭の中で思い描かれることによって誕生し、存続することができると考えられる。先に引用したように、アトレューユが鏡の中に見るのは、バスチアンが学校の屋根裏で本を読んでいる光景であったが、言い換えればそれは、バスチアンが自分の頭の中で『はてしない物語』を思い描いている姿である。それゆえ、「内面にある真の本質」を映し出す魔法の鏡の門の場面では、アトレューユがバスチアンの想像によって存在することが、ひいては読者（人間）と物語の関係が示されていると考えられる。

また、内的なつながりという点で言えば、バスチアンにとってアトレューユは、彼が想像する対象であるだけでなく、同一視をする対象でもある。エンデによれば、バスチアンにとってアトレューユは「同一視する人物 (Identifikationsfigur) でありながら、対となる人物 (Gegenfigur)」であり、「バスチアンが持ちたいものをすべて持ち、そうありたいと願うすべての状態にある」²⁷¹という。運動が苦手な勇気のないバスチアンとは異なり、アトレューユはたくましく、勇敢な少年であるが、まさにそれゆえにバスチアンは彼に憧れ、自分が読む『はてしない物語』の主人公に感情移入をする。幼ごころの君が言うように、アトレューユの物語は、バスチアンをファンタージェエンに呼ぶ手段でもある。したがって、ここで言う同一視とは、メダルドゥスやデオダートゥスらのように、相手を自分自身と同一の分身とみなす行為ではなく、あくまで憧れと感情移入からくる理想的自我の投影であると考えられる。

²⁶⁹ *Die unendliche Geschichte*, S. 167.

²⁷⁰ *Die unendliche Geschichte*, S. 142.

²⁷¹ Barbara Bondy, Barbara von Wulffen, Hans Heigert: *Gespräch mit Michael Ende*, S. 137.

これらの点を考慮に入れると、バスチアンとアトレュの関係はドッペルゲンガーではなく、いくつかの文献において述べられているように、²⁷²「アルター・エゴ」(Alter Ego)として解釈すべきであろう。この用語は、一般的には「非常に親しい友人」を意味し、心理学においてはフロイトの「エス」やユングの「アニマ」を指しているが、²⁷³ゲーロ・フォン・ヴィルペルトによれば、文学においては「テキストにおける作家の代弁者、あるいはある人物による(…)自我の投影(Ich-Projektion)」²⁷⁴も意味しているという。それゆえ、すでにヴェルンスドルフも述べているように、バスチアンにとってアトレュは、「対となる像であると同時に同一視する人物」²⁷⁵、そして自我を投影する人物という意味での「アルター・エゴ」と言うべきであろう。

魔法の鏡というモチーフ

魔法の鏡の門とロマン主義文学との比較においても一つ注目すべきなのは、エンデがそこで、普通の鏡にはない特殊な機能を持つ「魔法の鏡」(Zauberspiegel)というモチーフを使用しているという点である。彼はすでに『モモ』においても、魔法の鏡のモチーフを使用しているが、²⁷⁶人間の意志に反応し、鏡に映った像ではなく、別の世界や人物等を映し出す魔法の鏡は、神話や伝説、メルヒェンにおいて、よく知られたモチーフである。例えば、ロマン主義の時代のメルヒェンにおいて有名なのは、グリム童話の『白雪姫』(*Sneewittchen*, KHM 53)であろう。そこでは自我を持った魔法の鏡が、白雪姫の母親(第二版以降は継母)の問いに対して真実を告げる機能を持っている。また、ホフマ

²⁷² Vgl., Christine Lötscher: *Kindliches Wissen als Subversion. Konstruktionen des „dritten Raums“ in der zeitgenössischen phantastischen Kinder- und Jugendliteratur*. In: *Kinder- und Jugendliteraturforschung 2009/2010*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009, S. 95. u. Roman Hocke, Patrick Hocke: *Die unendliche Geschichte. Das Phantasien-Lexikon*, S. 63.

²⁷³ Vgl., *Brockhaus – Die Enzyklopädie in 24 Bänden*. Bd. 1. 20., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Leipzig, Mannheim: Brockhaus, 1996, S. 440. u. *Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden*. Bd. 1. 9., völlig neu bearbeitete Auflage. Mannheim, Wien, Zürich: Bibliographisches Institut, 1971, S. 826.

²⁷⁴ Vgl., Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2001, S. 20.

²⁷⁵ Christian von Wernsdorff: *Bilder gegen das Nichts*, S. 64.

²⁷⁶ 第五章でジジがモモに語る「魔法の鏡のメルヒェン」では、モモ姫の持つ魔法の鏡が、下界では月としてあらわれ、そこに映った鏡像を彼女のもとに集めてくる。この鏡はさらに、一人でのぞき込んだ者を死すべきもの(sterblich)にし、二人でのぞき込んだ者たちを不死(unsterblich)にするという力を持っている。Vgl., Michael Ende: *Momo*. München: Piper Verlag, 2009, S. 52ff. エンデはこのモチーフを『サーカス物語』(*Das Gauklermärchen*, 1982)においても使用している。

ンも『黄金の壺』において魔法の鏡のモチーフを使用している。アンゼルスに恋心を寄せるヴェローニカは、老婆ラウエリンの助けによって、彼の姿を映し出す「小さな金属の鏡」を手に入れる。この鏡はアンゼルムスの姿を映し、二人の間の空間を直接つなぐだけでなく、「アンゼルスへの思いを凝らしてのぞき込むだけで、彼の意識も考えも思いのままにできる」²⁷⁷という力を備えている。また、『ブランビラ王女』におけるウルダルの泉も、その水面をのぞき込んだ者の内面を映し出すという点では、魔法の鏡の一種として考えることができる。

『はてしない物語』の場合、魔法の鏡の門は、のぞき込む者の意志に関係なく、現実世界の光景をその内面として映し出していた。それゆえ、ここでエンデは魔法の鏡のモチーフをウルダルの泉のように内面を映し出し、なおかつファンタジーと現実世界をつなぐ媒体として使用していると考えられる。このような魔法の鏡というモチーフの使用も、エンデとロマン主義の間にある共通項として挙げることができるだろう。

第四節 ウユララと自然ポエジー

次に南のお告げ所の場面を見てみよう。そこは「無数の巨大な柱が立ち並ぶ廊下」²⁷⁸と階段、テラスが続く神殿のような空間であり、²⁷⁹ 柱の上に屋根はなく、夜空が広がっている。アトレューユは記憶を失ったまま柱の森を先へと進んで行き、やがて、遠くの方から音が響いてくるのに気づく。

音が近づいてきた。それは歌声であり、とても美しく、鈴のように澄んで、子どもの声のように高かった。しかしこの歌声は、途方もなく悲しんでいるように聞こえ、それどころか時折すすり泣いているようであった。²⁸⁰

この歌声は、アトレューユの周りを響きながら漂い、しばらくすると彼はその言葉を聞き取れるようになる。自ら「静寂の声」(die Stimme der Stille) と名乗っているように、この歌声そのものがウユララの正体である。ウユララは身体を持たず、「響きと音」²⁸¹から

²⁷⁷ *Der goldene Topf*, S. 313f.

²⁷⁸ *Die unendliche Geschichte*, S. 101.

²⁷⁹ 柱に囲まれ、神託が下される神殿という点で、南のお告げ所はデルフォイのアポロン神殿を想起させる。Vgl., Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 213f.

²⁸⁰ *Die unendliche Geschichte*, S. 105.

²⁸¹ *Die unendliche Geschichte*, S. 107.

成る存在であり、聴覚によってのみ認識することができる。常に詩の形式によって話すウユラは、韻を踏んだ詩でなければ相手の言葉を理解することができない。アトレューは韻を踏んで話すことによってウユラと会話を交わす。彼が話しかけているときや、ウユラが話していないときにも、音は途切れることなく響きながら、彼の周りを漂っている。そして、その歌が終わるときには、「身体が消え去るときに、他のすべての存在に起こること」²⁸²がウユラにも起き、その命も尽きるといふ。

多くの先行研究において、ウユラはロマン主義者たちが高い価値を与えていた「自然ポエジー」(Naturpoesie)との関連から解釈されている。²⁸³ この概念は、ロマン主義以前の時代から存在するが、その定義は作家によって異なるばかりか、個々の作家においても非常にあいまいであり、統一的な見解を定めることは困難である。ここではロマン主義の時代における概容のみを見ておきたい。

ロマン主義における自然ポエジーは、「創作ポエジー」(Kunstpoesie)との対立関係によって語られることが多い。ノヴァーリスは、1798年に成立したポエジーに関する断章の中で、「真のはじまりは自然ポエジーである。終わりは第二のはじまりであり — 創作ポエジーである」²⁸⁴と述べ、1800年4月18日付の断章の中では、「自然ポエジーはおそらく、創作ポエジーの本来の対象である」²⁸⁵と述べている。ここでは、自然ポエジーの方がより原初的・根源的に存在し、創作ポエジーが目指すべき対象とされている。フリードリヒ・シュレーゲル(Friedrich von Schlegel, 1772-1829)も、この二つの概念を区別しており、『アテネウム断章』116番の中で、ロマン主義文学の使命の一つに「創作ポエジーと自然ポエジー」を「ときに混ぜ合わせ、ときに溶かし合わせる」²⁸⁶ことを挙げている。さらに、

²⁸² *Die unendliche Geschichte*, S. 107.

²⁸³ Vgl., Christian von Wernsdorff: *Bilder gegen das Nichts*, S. 68ff. u. Hajna Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 143f. u. Agathe Lattka: *Wiederkehr der Romantik?*, S. 71-73. u. Christine Lötscher: *Kindliches Wissen als Subversion*, S. 95f. „Naturpoesie“は一般に「自然文学」、「自然文芸」、「自然詩」などと訳されるが、„Poesie“には「詩情」や「詩心」、「詩的な趣」という意味もあるため、ここではそれらをすべて含む意味で「ポエジー」と表記する。

²⁸⁴ *Novalis Schriften*, Bd. II, S. 536, Nr. 50.

²⁸⁵ *Novalis Schriften*, Bd. III, S. 652, Nr. 570. ノヴァーリスの自然ポエジーについては、中井章子『ノヴァーリスと自然神秘思想』380ページ以下を参照。

²⁸⁶ Friedrich Schlegel: *Athenäums-Fragmente*, Nr. 116. In: Ernst Behler [u. a.] (Hrsg.): *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Bd. II. *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*. München, Paderborn, Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, 1967, S. 182. (以下、同テキストからの引用は、*Athenäums-Fragmente*と略記し、断章番号とページ数を添える。訳出にあたっては、山本定祐訳『ロマン派文学論』(富山房百科文庫 17) 富山房 1978年を参照したが、本稿における引用は筆者による訳である。)

グリムの『ドイツ語辞典』(*Deutsches Wörterbuch*)においても、自然ポエジーが「創作ポエジーの逆」²⁸⁷であり、他方で創作ポエジーが「民衆ポエジー (Volkspoesie)、自然ポエジーの逆」²⁸⁸であると述べられているように、自然ポエジーと創作ポエジーは対極的な概念とみなされている。²⁸⁹

このように多くのロマン主義者たちが持っていた、自然ポエジーと創作ポエジーが概念的に対立するという観点は、ドイツではヘルダー (Johann Gottfried von Herder, 1744-1803) が確立したもののようである。²⁹⁰ ヘルマン・バウジンガーによれば、ヘルダーの言う自然ポエジーは、意識的に形成される創作ポエジーとは反対に、「原初の感性的な表現によって特徴づけられている、詩的作品の根本的な可能性」²⁹¹を意味していたという。このような自然ポエジーは、神話や伝説、民話のような口承文学の中で扱われていると考えられ、それゆえ、その資料は「自然ポエジーの記録」として価値のあるものとみなされた。²⁹² ヘルダーの場合、『民謡集』(*Völklied*, 1778-79)において特定の作者による「創作歌謡」(*Kunstlied*) が収録されているように、創作ポエジーであっても、「感情の真実さと表現の確かさ」や「真実の愛」が含まれていれば、その作品は民謡とみなされていたようである。²⁹³ したがって、自然ポエジーおよび民衆ポエジーと創作ポエジーとの境界は、すでにこの頃より一義的には規定しえないものであったといえる。しかしながら、自然ポエジーの基本的な特徴としては、特定の個人を作者として作り上げられる創作ポエジーとは異なり、神話や伝説のように作者不詳で自然発生的に生じること、民族にとって根源的な内容や表現を含むこと、そしてそれが感性的に受容されることを挙げてよいだろう。

さて、詩そのものが特定の作者に依拠せず、自立して存在するという点では、ウユララにも自然ポエジーと同様の特徴を認めることができる。音響のみの存在であるウユララは、

²⁸⁷ Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 7. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1889, S. 463.

²⁸⁸ Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 5. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1873, S. 2721.

²⁸⁹ グリム兄弟の持っていたこのような自然ポエジーと創作ポエジーを区別する観点は、アルニムおよびブレンターノらとの間で論争を生んでいる。野口芳子 『グリムのメルヒェン その夢と現実』 勁草書房 1994年 7-19 ページ参照。

²⁹⁰ 高木良平 「ドイツ・ロマン主義と民謡研究」 苫小牧駒澤大学『苫小牧駒澤大学紀要』 第7号 2002年 106 ページ参照。

²⁹¹ Kurt Ranke(Begr.), Rolf Wilhelm Brednich [u. a.] (Hrsg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Bd. 9. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1999, S. 1274.

²⁹² Vgl., ebd., S. 1273.

²⁹³ 高木良平 上掲論文 107-108 ページ参照。

普通の生物とは異なり、どのように生まれるのか、同じ種族がいるのか、その出自も起源も不明である。そして、単調な響きではなく歌声として、つまり詩という韻律のある言葉として存在するという点で、ウユララは自立的に存在する詩であり、ルートヴィヒの言うように、ポエジーを象徴しているといえる。²⁹⁴ さらに、自然ポエジーがモーセの十戒のような旧約聖書における神の言語や子どもという性質に関連づけられているのと同様に、²⁹⁵ ウユララも子どもの声で歌い、お告げという高次の能力を持っている。普通、お告げというものは、神が巫女や預言者を介してその意志や判断を伝える行為を意味する。しかし、ウユララは神のように高次の存在の意志を仲介するわけではなく、それ自身が普通のファンタジーエン人が知りえない、現実世界と幻想世界の関係に通じており、神のような英知を、つまり高次の認識と知識を直接司っていると考えられる。

これらの共通点を見ると、ヴェルンスドルフやストヤンの言うように、ウユララを自然ポエジーそのものとみなすことができる。²⁹⁶ しかしながら、ウユララ自身が述べているように、ウユララもまた、アトレューと同様に創作される側に属しており、「作り出された目的に沿って動くだけ」²⁹⁷の存在である。アトレューとの会話において、ウユララはすすり泣き、自らを「嘆きの歌」²⁹⁸と称しているように、その歌声は悲しげな調子を帯びており、ウユララが感情と人格を持った存在であることは明らかである。それゆえ、ファンタジーエンの生物として人格を持っているという点で、ウユララは自然ポエジーそのものというよりも、人格化された自然ポエジーと言うべきであろう。

第五節 さすらい山の古老と「本の中の本」

本を持った老人

次にさすらい山の古老の場面を見てみたい。というのも、さすらい山の古老が登場する場面およびこの場面で具体的に明らかになる「本の中の本」というモチーフは、多くの先行研究において、ノヴァーリスの『青い花』との親近性が指摘されているからである。²⁹⁹

²⁹⁴ Vgl., Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 213.

²⁹⁵ Vgl., Kurt Ranke (Begr.), Rolf Wilhelm Brednich [u. a.] (Hrsg.): *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 9, S. 1277.

²⁹⁶ Vgl., Christian von Wernsdorff: *Bilder gegen das Nichts*, S. 69. u. Hajna Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 144.

²⁹⁷ *Die unendliche Geschichte*, S. 109.

²⁹⁸ *Die unendliche Geschichte*, S. 107.

²⁹⁹ Vgl., Andreas von Prondczynsky: *Die unendliche Sehnsucht nach sich selbst*, S. 35-41. u. Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 158-161. u. Walter Filz: *Es*

まず、さすらい山の古老が登場する場面を見てみよう。本章第二節で触れたように、幼ごころの君は、羞恥心から彼女の新しい名前を呼ぶことができず、しり込みするバスチアンを強制的にファンタージェンへ飛翔させるため、彼女を取り巻く七つの力のうちの四つを伴い、さすらい山の古老のもとへ赴く。放浪の末、彼女は運命山の頂上にある高原に至る。その高原の真ん中には「かなりほっそりとして高く、エルフェンバイン塔と似ているが、明るい青色をした」、「奇妙な外見の小さな山」³⁰⁰がそびえ立っており、その中腹にある「一軒の家ほどの大きさの卵」³⁰¹が、さすらい山の古老の住処である。幼ごころの君がこの青い山のふもとまで来ると、卵の中からはしごが下される。このはしごは文字で作られており、一段につき一行ずつ、さすらい山の古老の警告が韻文で書かれている。幼ごころの君は、このはしごを登り卵の中に入る。彼女が入るとすぐに入口が閉まり、暗闇の中から『はてしない物語』を書き記す老人が姿をあらわす。

次第に暗闇の中に、赤みを帯びた弱々しい光が見えてきた。その光は卵形の空間の真ん中で、開かれたまま宙に浮いている一冊の本から発していた。この本は斜めになっていたため、彼女はその表紙を見ることができた。それは赤銅色の絹で装丁されており、幼ごころの君が首にかけていた宝のメダルのように、この本にも互いに尾を噛み、楕円の形を成している二匹の蛇が見えた。この楕円の中に題名が記されていた。

『はてしない物語』

(…)幼ごころの君が近くに歩み寄ると、宙に浮いている本の反対側に男の顔が見えた。その顔は開かれたページによって下から青く照らされていた。この淡い光は、本の中の青緑色の文字から発していたのだった。³⁰²

次に『青い花』における描写を見てみよう。第一部第五章でハインリヒ一行は、村で知

war einmal? Elemente des Märchens in der deutschen Literatur der siebziger Jahre. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1989 (Kölner Studien zur Literaturwissenschaft, Bd. 1), S. 155ff. u. Hajna Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 131-136. u. Agathe Lattka: *Wiederkehr der Romantik?*, S. 79ff.

³⁰⁰ *Die unendliche Geschichte*, S. 181.

³⁰¹ *Die unendliche Geschichte*, S. 181.

³⁰² *Die unendliche Geschichte*, S. 183f.

り合った坑夫とともに、村の近辺にある洞窟を探検する。探索の最中、彼らは地の底から不意に歌声が響いてくるのを耳にする。その歌い手を探して、さらに下へと進む彼らの前に、隠者ホーエンツォレルン伯が姿をあらわす。

やがて彼らは、明るく照らされた場所があることに気がついた。明るさは彼らが近づくにつれて、より強くなった。先ほどのものよりも、さらに大きな広さのある新しい丸天井が開けてきた。彼らはその奥で人影がランプのそばに座っているのを見た。その人物は目の前にある石でできた板の上に大きな本を置いており、それを読んでいるように見えた。³⁰³

さすらい山の古老と洞窟の隠者は、ともに人気のない場所に住んでいる。前者の住処は「ファンタージェン中で最大最高」で、「氷巨人以外には生き物が存在できない」³⁰⁴運命山の頂上であり、後者の住処は村人たちが恐れ、彼らのうちまだ誰もあえて入ったことのない洞窟である。さすらい山の古老の住処が卵形をしているという点では、その内部は隠者の住処と同様に、丸天井のようになっていると考えられる。そして、さすらい山の古老は本を書きながら、隠者は本を読みながら、暗闇の中から姿をあらわしている。³⁰⁵ さらに、ルートヴィヒも指摘しているように、彼らの登場は韻文によって開始されている。³⁰⁶

他方で、彼らの間には差異もまた存在する。「青い僧服を着て、フードを頭から被った」さすらい山の古老の顔は、「太古の老木の樹皮のように見え、長い年月を経たような深いしわが刻まれて」おり、「ひげは白くて長く、その眼は暗い洞窟のように、外からは見えなほど深く落ち窪んで」³⁰⁷いる。これに対して、隠者の方は「年齢を推しはかることができず」、「額で分けられたくせのない銀髪以外には、年月を経た名残は認められず、老いてい

³⁰³ *Heinrich von Offerdingen*, S. 255.

³⁰⁴ *Die unendliche Geschichte*, S. 179.

³⁰⁵ 本を読みながら登場するという点では、ルートヴィヒやラトカの指摘するように、物語冒頭のコレアンダー氏が登場する描写 (Vgl., *Die unendliche Geschichte*, S. 5f.) との類似性も見出すことができる。Vgl., Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 162. u. Agathe Lattka: *Wiederkehr der Romantik?*, S. 79f.

³⁰⁶ Vgl., Claudia Ludwig: ebd., S. 159. ただし、さすらい山の古老の韻文が、幼ごころの君個人に向けられたものであるのに対して、隠者の歌う詩は、ハインリヒ一行に向けられたものではない。文字で作られたはしごは、ファンタージェンのあらゆることを書き留めるさすらい山の古老が、文字を司る存在であることの一端を示していると考えられる。

³⁰⁷ *Die unendliche Geschichte*, S. 184.

るようでもなく、若いようにも見えない」³⁰⁸。そして隠者は、「その眼にはいわく言い難い快活さがあり、のどかな山からはてしない春をのぞき込んでいるかのようだった」³⁰⁹と述べられているように、陰気な雰囲気を持つさすらい山の古老とは対照的に、快活な人物として描かれている。隠者が快くハインリヒ一行を出迎えているのに対して、さすらい山の古老は、彼らの間にある特殊な関係から、幼ごろの君との出会いを望まず、彼女が訪れても顔すら上げずに『はてしない物語』を書き続けている。それゆえ、彼らは本を持って暗闇から登場するという点では共通しているが、それぞれの容姿と性格は大きく異なっているといえる。

「本の中の本」というモチーフ

次に「本の中の本」というモチーフについて見てみよう。さすらい山の古老は、「ファンタージェンの記憶」³¹⁰と呼ばれるように、ファンタージェンで起きたことをすべて書き記しているが、それは単なる記録ではなく、この本そのものがファンタージェンであるという。³¹¹ 彼の書き記す本には、未来のことは記載されておらず、ページの先の方は白紙であり、次に何が起こるかは彼にも分からない。そして、バスチアンが「後戻りができないほどに、はてしない物語の一部となっており」、この物語がすでに「彼自身の物語」³¹²になっているときさすらい山の古老は述べる。彼は幼ごろの君に促されて、自分が書いた物語を最初から読みはじめ、「バスチアンもその声をはっきりと聞く」³¹³。その内容は、すでに本章第二節で触れたように、バスチアンがコレアンダー氏の古本屋に飛び込むところからはじまる。この場面を目で読むと同時に耳で聞いたバスチアンは、耳鳴りと目のちらつきを感じる。そしてこのとき彼は、アトレューユがイグラムールに遭遇する場面や魔法の鏡の門の場面において暗示されてきたように、自分が本の一部となっていることをようやくはっきりと認識する。

³⁰⁸ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 255.

³⁰⁹ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 255.

³¹⁰ *Die unendliche Geschichte*, S. 185.

³¹¹ Vgl., *Die unendliche Geschichte*, S. 184. 幼ごろの君との会話において、さすらい山の古老は「鏡に映った鏡は何を映すか」と彼女に問いかけているが、エンデはこの問いも禅の公案から得ており、後に『鏡のなかの鏡』にも本のタイトルとして取り入れている。Vgl., Sôiku Shigematsu: *MOMO erzählt Zen. Mit einem Gespräch mit Michael Ende. Aus dem Japanischen von Michael Weissert*. Zürich, München: Theseus Verlag, 1991, S. 131. および、子安美知子『エンデと語る 作品・半生・世界観』66 ページ参照。

³¹² *Die unendliche Geschichte*, S. 186.

³¹³ *Die unendliche Geschichte*, S. 187.

そこで語られたのは、彼自身の物語だった！そして、それがはてしない物語の中に出てきたのだった。彼、バスチアンが、本の中の登場人物としてあらわれたのだ。今まで自分がその読者だと思っていたのに！そうすると、自分のことを読者だと思っている、誰か他の読者が今まさに彼のことを読んでいるかもしれない — そして、そのようなことがはてしなく続く！³¹⁴

ここでは、物語の主人公が実在する他の作家の本を読む、あるいは、ある物語の中でその物語自体が書かれた本が登場する「本の中の本」というモチーフを読み取ることができる。主人公の行為や世界が反映された本というモチーフは、文学においては時代や作家を問わず、様々な形で使用されているが、その源流は本が神聖視された古典古代にまでさかのぼるようである。³¹⁵ 『はてしない物語』のように主人公のそれまでの行為を反映した本としての「本の中の本」は、すでにセルバンテス (Miguel de Cervantes Saavedra, 1547-1616) の『ドン・キホーテ』 (*Don Quixote*, 1605/15) において使用されているが、ロマン主義文学ではノヴァーリスの『青い花』に同様のモチーフを読み取ることができる。もう一度、洞窟の隠者の場面を見てみよう。ハインリヒ一行を迎え入れた後、隠者は老坑夫と会話をする。彼らの会話は、ハインリヒに「その予感に満ちた内面の新しい発展」³¹⁶を感じさせる。その後、隠者はハインリヒ一行に彼の蔵書である「古い歴史書や詩集」³¹⁷を見せる。坑夫たちが隠者の案内で洞窟の奥へ進む間、ハインリヒはそれらの本を「尽きることのない喜び」³¹⁸に浸りながら次々と繰っていく。やがて彼は、「未知の言語で書かれた一冊の本」³¹⁹に行き当たり、その中に自分自身の姿や周囲の人間の姿を見つけて驚愕する。

³¹⁴ *Die unendliche Geschichte*, S. 188.

³¹⁵ Vgl., Uwe Japp: *Das Buch im Buch. Eine Figur des literarischen Hermetismus*. In: *Neue Rundschau*, 86. Jg., H. 4, 1975, S. 651-670. ロマン主義から現代までの文学における本のモチーフの概略についてはさらに、vgl., Anne Siebeck: *Das Buch im Buch. Ein Motiv der phantastischen Literatur*. Marburg: Tectum Verlag, 2009, S. 11ff. ズィーベックは『はてしない物語』における「本の中の本」モチーフを分析した際に、「エンデの小説はロマン主義の諸々の伝統に関連づけられており、それは本のモチーフの構造にも反映されている」(S. 35)と結論づけている。

³¹⁶ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 263.

³¹⁷ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 264.

³¹⁸ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 264.

³¹⁹ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 264.

それには表題がなかったが、繰っていくといくつかの挿絵が見つかった。実に不思議なことに、それらの絵は彼にとって見覚えのあるもののように思われた。そしてよく眺めてみると、彼は様々な人物の間にいる自分自身の姿をかなりはっきりと認めた。彼は驚愕し、夢を見ているのかと思った。しかし、繰り返し眺めているうちに、もはや完全な類似を疑うことができなくなった。やがて、一枚の絵に、洞窟や、自分の横にいる隠者と老坑夫を見つけたとき、彼は自分の感覚が信じられなくなった。³²⁰

すでに先行研究において指摘されているように、この二つの場面の間には、以下の共通点を見出すことができる。まず、主人公が本の中に自分自身の姿を見出しており、彼らの行為が本の一部となっている。次に、これらの本は老人によって所有されており、さすらい山の古老の所有する『はてしない物語』の先の部分が白紙であるように、隠者の所有する写本もその結末が欠けている。³²¹ さらに、コレアンダー氏の古本屋で『はてしない物語』を手にしたバスチアンが「たとえいくらであろうとも、どうしてもこの本を手に入れずにはいられない」³²²と感じているように、ハインリヒも「この本を読むことができ、完全に自分のものにする以外には何も望んで」³²³いない。

これらの点を見ると、『はてしない物語』と『青い花』における「本の中の本」というモチーフは非常に似通っており、ヴァルター・フィルツの言うように、エンデが「ノヴァーリスの『青い花』を引き合いに出している」³²⁴、あるいはストヤンの言うように「間テクスト的な関連」³²⁵を認めることができるように思われる。しかしながら、文脈も含めて考察してみると、両作品における「本の中の本」のモチーフの差異もまた、浮かび上がってくる。

まず、バスチアンが手にする『はてしない物語』は、コレアンダー氏曰く、ファンタージェンに由来し、さすらい山の古老曰く、ファンタージェンそのものであるとされていた。はしごの警告文の中で彼は、幼ごころの君によって創造され、生じたものを自分が「死んだ不変の文字」として記録しており、彼女によってはじまったものが彼のもとで終わると

³²⁰ *Heinrich von Offerdingen*. S. 264.

³²¹ Vgl., *Heinrich von Offerdingen*, S. 265.

³²² *Die unendliche Geschichte*, S. 11.

³²³ *Heinrich von Offerdingen*. S. 265.

³²⁴ Walter Filz: *Es war einmal?*, S. 156.

³²⁵ Vgl., Hajna Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 132ff.

述べている。³²⁶ これはつまり、心の中に描き出される抽象的で形の定まらない想像や空想が、文字という形を得ることによって、より具体的に、ほぼ一義的に定められると同時に、本として実体化されることを意味していると考えられる。バスチアンの手にする『はてしない物語』は、いわば幻想世界そのものを形象化した本であるといえよう。一方、ハインリヒが手にする本は、隠者が友人の遺品の中に見つけ、形見としてエルサレムから持ち帰ったものであり、『はてしない物語』のように幻想世界に由来するものではない。

次にバスチアンとハインリヒが本の中に自分自身の姿を認識する際にも、それぞれ異なる方法が取られている。バスチアンがさすらい山の古老の語りによって、つまり、文字を読むことによって自身を認識している一方で、ハインリヒは「プロヴァンス語で書かれた」³²⁷ 本を読むことができず、挿絵を見ることによって自身と周囲の人間の姿を認識している。

これに加えて、彼らが本の中に認識する範囲、つまり、本の中に反映される内容も異なっている。バスチアンが『はてしない物語』の中に見出すのは、コレアンダー氏の古本屋における本との遭遇から、学校の屋根裏での読書行為までであり、現在における彼と本との関わりが直接反映されている。これに対して、ハインリヒは本の中に自分の過去と現在の姿だけでなく、近未来の姿も見出しており、その内容も彼の行動を直接反映したものではない。というのも、本の中の人物たちの「服装は異なっており、他の時代のもののように」³²⁸ 見えているからである。隠者によれば、この本は「ある詩人の不可思議な運命に関する小説であり、そこでは詩の芸術が様々な状況の中に描き出され、賞賛されている」³²⁹ という。隠者の本は、あくまでハインリヒの行為を間接的にしか反映していない。

さらに、物語の筋におけるこのモチーフの役割も異なっている。『はてしない物語』における「本の中の本」は、主人公の行為を反映するだけではなく、主人公を強制的に幻想世界へ飛翔させる手段ともなっている。本章第二節で触れたように、さすらい山の古老が本を最初から語ることによって、バスチアンは「永遠に繰り返される輪」³³⁰ の中に閉じ込められ、幼ごろの君の新しい名前を叫ばざるをえない状態に陥っている。他方で、ハインリヒが手にする本は、彼や他の人物たちの容姿と挿絵との不可思議な一致によって、彼の詩人としての遍歴を、つまり小説全体の筋を暗示するのみに留まっている。

³²⁶ Vgl., *Die unendliche Geschichte*, S. 182.

³²⁷ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 265.

³²⁸ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 264f.

³²⁹ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 265.

³³⁰ *Die unendliche Geschichte*, S. 190.

これら一連の相違の中でも特に注目に値するのは、『はてしない物語』の場合、「本の中の本」のモチーフがその装丁や語りによって、主人公だけでなく現実の読者をも取り込んでいるという点である。読者が手にするのは、バスチアンやさすらい山の古老が持つ本と同じく、二色刷りで赤銅色の絹で装丁された同名の本であり、さすらい山の古老が最初から読みはじめる『はてしない物語』も、現実の読者がページを開いたときに目にすると同じく、コレアンダー氏の古本屋の店名が裏返しに印刷された場面からはじまっている。『はてしない物語』においては「本の中の本」によって表現されている枠物語が、物語内の現実だけではなく、読者の現実のレベルへと拡大されているのである。この点においては、プロンドチンスキーやフィルツの言うように、³³¹ エンデはノヴァーリスや他の作家よりもこのモチーフを発展させており、彼らよりも先へ進んでいるといえることができる。

ただし、諸々の相違を見ると、エンデが「本の中の本」に関する一連の描写をノヴァーリスから得た、あるいは執筆の際にノヴァーリスを意図していたかどうかは、疑問の余地がある。特に、『はてしない物語』における「本の中の本」は、『青い花』と異なり、主人公の行為を直接反映し、彼を強制的に幻想世界へ飛翔させ、その表題と装丁によって現実の読者をも取り込むという特徴を持っていた。このような相違は、それぞれの作品の基本的な構想に由来するように思われる。『青い花』においては、物語と読者の関係ではなく、理想的な詩人を創作することが主題であり、それが「本の中の本」によって暗示されていた。一方、『はてしない物語』では、第一章第三節で見たように、すでに執筆当初より、主人公が読書中に本（物語）の中へ入ることが構想されており、読者と物語の関係が主題の一つとなっている。また、「本の中の本」が虚構の読者だけでなく、現実の読者のレベルにまで拡大されている点についても、自分の作品が解釈されることではなく、体験されることを望むエンデの姿勢³³²に由来すると考えられる。まさにこうした作品の構想とエンデが自分の作品に対して持っていた基本的な立場こそが、『はてしない物語』における「本の中の本」モチーフを旧来のものよりも発展させた要因とみなすことができるだろう。

³³¹ Vgl., Andreas von Pronczynsky: *Die unendliche Sehnsucht nach sich selbst*, S. 39. u. Walter Filz: *Es war einmal?*, S. 156.

³³² Vgl., Barbara Bondy, Barbara von Wulffen, Hans Heigert: *Gespräch mit Michael Ende*, S. 137. および、子安美知子 『エンデと語る 作品・半生・世界観』 27 ページ参照。ヴェルンズドルフは、このようなエンデの態度にロマン主義の「創造的想像力」(produktive Einbildungskraft) があらわれていると解釈している。Vgl., Christian von Wernsdorff: *Bilder gegen das Nichts*, S. 57f.

第三章 ファンタージェンにおける経験 — 幻想世界における主人公の内的成長

次にファンタージェンにおけるバスチアンの経験を見てみよう。前章ではバスチアンの読むファンタージェンの物語が、現実と幻想の関連づけによる幻想世界の救済や、魔法の鏡等の形象、自然ポエジーという概念、「本の中の本」のモチーフ等の使用によって、ロマン主義的な特徴を数多く備えていることを見てきた。本章では、『はてしない物語』の後半部分、つまりバスチアンがファンタージェンで彼自身の物語を創造し、現実世界へ帰還するまでの旅路をロマン主義文学と比較していく。主な考察の対象となるのは、夜の森ペレリンと色の砂漠ゴアプ、元帝王たちの都、盲目の坑夫ヨルとミンロウド坑、そして生命の水の場面である。

第一節 願いの実現による天地創造

バスチアンによるファンタージェンの再創造

バスチアンが「月の子」という幼ごころの君の新しい名前を叫んだ瞬間、ファンタージェンではさすらい山の古老の住む大きな卵が砕け散る。そして、彼方から突風が生じ、その風はバスチアンが膝に乗せていた本から吹き出る。彼が突風を浴びたかと思うと、「第二のさらに強力な突風が本の中へ吹き込み、光が消える」³³³。こうして、彼はファンタージェンに至る。しかし、そこはこれまでバスチアンが読んでいたファンタージェンとは異なり、「ピロードのような、暖かい暗闇」³³⁴が広がるだけで何も存在しない空間である。バスチアンはこの中を浮遊し、母親の胎内にいるかのように「安心して幸せな気持ちになる」³³⁵。

幼ごころの君によれば、この暗闇は終わりではなく、はじまりであり、バスチアンの望みによってファンタージェンが新しく生まれるという。彼の望みは幼ごころの君を通して叶えられる。幼ごころの君の姿を見たいという彼の最初の望みに応じて、彼女は一粒の砂を彼に渡す。それは以前のファンタージェンから残った唯一のものである。この砂粒はバスチアンの手の中で、光る小さな種子となって芽吹き、見る間に増殖して、様々な色に光り輝く様々な種類の植物が繁茂する森となっていく。³³⁶ 幼ごころの君に促されて、バス

³³³ *Die unendliche Geschichte*, S. 190.

³³⁴ *Die unendliche Geschichte*, S. 193.

³³⁵ *Die unendliche Geschichte*, S. 193.

³³⁶ エンデによれば、「夜、繁茂する植物の様子」は、クレーの絵に由来するという。ミヒャエル・エンデ他著、樋口純明編『ミヒャエル・エンデ — ファンタジー神話と現代』41 ページ参照。u. vgl., Hans Ester: *Gespräch mit Michael Ende*, S. 180.

チアンはこの森を「夜の森ペレリン」と名づける。彼の望みは、ファンタジーエンを再創造するだけでなく、彼の自身の容姿や能力も変えていく。彼は服装や体つき、顔など、無意識のうちにすでに美しく変化していた自分の姿を幼ごころの君の瞳の中に見て驚喜する。その直後、彼女は「汝の欲することをなせ」(Tu, was du willst)³³⁷という文言が裏に刻まれたアウリンを残して、不意に彼のもとを去る。

その後も彼は、アウリンの力によって人間世界の記憶と引き換えに自分の願いを次々と叶えていく。³³⁸ 彼の願いの充足と新たな望みの発生に合わせて、ファンタジーエンもその姿を変えていく。ペレリンで肉体的な強さを手に入れた後、彼は精神的な強さを求め、それに応じて夜が明けはじめる。次に、誇りに思うことのできる行為をするために砂漠を放浪したいと彼が願うと、夜の森は解体してゆき、ありとあらゆる色彩に満ちた砂漠へと変貌を遂げる。彼はこの砂漠に「色の砂漠ゴアプ」と名づける。

夜の森ペレリンが植物の繁殖する生の世界であるとすれば、昼に展開する色の砂漠ゴアプは死の世界である。砂漠の放浪によって「粘り強さと不屈の強さ」³³⁹を手に入れたバスチアンは、次に「本当の勇氣」³⁴⁰を得るために「ファンタジーエンで最も危険な生物」³⁴¹に遭遇することを望む。そしてその瞬間、巨大なライオン、グラオーグラマーンが出現する。グラオーグラマーンとの対時に勝ったバスチアンは、しばらく彼と行動をともにする。

³³⁷ *Die unendliche Geschichte*, S. 199. エンデはこの言葉をラブレール(François Rabelais, 1494頃-1553頃)の『ガルガンチュワとパンタグリュエル』(*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64)から得ている。ミヒャエル・エンデ他著、樋口純明編『ミヒャエル・エンデ — ファンタジー神話と現代』40ページ参照。

³³⁸ ヴェルンスドルフはファンタジーエンにおいてバスチアンの願いが実現される、つまり、彼の内的な空想が外的な現実として経験されるという点をロマン主義に基づくものとみなしている。彼はさらに、バスチアンによる「真の意志」の探求において、「ロマン主義的脱近代化の試み」がなされていると解釈しており、その例として、ペレリンの創造において「農業社会」が、アイウォーラおばさまにおいては母親という「元型的なイメージ」が読み取られることを挙げている。Vgl., Christian von Wernsdorff: *Bilder gegen das Nichts*, S. 71f. ストヤンもまた、自己の探求と記憶の喪失というモチーフをロマン主義に基づくものとみなし、その例としてティークの『ウィリアム・ラヴェル氏の物語』(*Die Geschichte des Herrn William Lovell*, 1795/96)を挙げている。Vgl., Hajna Stoyan-Peér: *Zur Wiederaufnahme romantischer Traditionen bei Michael Ende*, S. 187. また、プロンドチンスキーは、願望の適切な「管理」という原義的な意味で「経済」という言葉を使い、「願いの経済」(Wunsch-Ökonomie)という観点から『はてしない物語』を分析している。その際に彼は、シャミッソーの『ペーター・シュレミールの不思議な物語』を引き合いに出している。Vgl., Andreas von Prondczynsky: *Die unendliche Sehnsucht nach sich selbst*, S. 43ff. 加藤博子もノヴァーリスの経済観について論じた際にエンデを引き合いに出している。加藤博子『ノヴァーリスの幻創論』(名古屋大学博士学位論文)2006年 第Ⅱ部第2章参照。

³³⁹ *Die unendliche Geschichte*, S. 211.

³⁴⁰ *Die unendliche Geschichte*, S. 211.

³⁴¹ *Die unendliche Geschichte*, S. 212.

「死をもたらす炎でできた」³⁴²このライオンの周囲千マイルでは、いかなる生物も灰となってしまうため、彼は「色のある死、あるいは色の砂漠の王」³⁴³と呼ばれている。しかし、グラオーグラマーンが生きていられるのは昼の間だけであり、夜になると彼は石になってしまう。彼の死と同時に、砂漠の砂粒は種子となり、ペレリンが再び生長しはじめる。バスチアンが言うには、グラオーグラマーンが目を覚まして、ペレリンが再び枯死しなければ、この森は「すべてを飲み込み、自分自身によって窒息してしまう」³⁴⁴ことになり、それゆえ両者は「表裏一体の関係にある」³⁴⁵という。

すでにルートヴィヒも指摘しているように、このようなバスチアンの世界創造からは、古代の神話における天地開闢や聖書における天地創造の物語と同様の特徴を読み取ることができる。³⁴⁶

神話の語る原初の闇と天地創造

多くの神話において、世界の原初は何も存在しない暗闇、あるいは夜であったとされる。ギリシア神話における万物の始原については複数の物語が存在し、カール・ケレーニイはホメロス (Homerus, 生没年未詳) の『イリアス』 (*Ilias*, 前 8 世紀頃) とオルフェウス教の信徒たちの伝える物語、そしてヘシオドス (Hesiodos, 生没年未詳) の『神統記』 (*Theogonia*, 前 8 世紀頃) を挙げている。³⁴⁷ ケレーニイはその中でもホメロスをギリシア神話の原初を語った最古のものと推測している。ホメロスは河の神オケアノスを神々と万物の根源としており、『イリアス』では、オケアノスが「神々の祖」³⁴⁸と呼ばれ、その流れから「すべてのものが生まれた」³⁴⁹とされている。

オルフェウス教の物語では、最初に存在したのは「夜」であったとされる。ギリシア語でニュクスと呼ばれるこの女神は、黒い翼を持った鳥の姿をしており、風と交わって「暗

³⁴² *Die unendliche Geschichte*, S. 221.

³⁴³ *Die unendliche Geschichte*, S. 214.

³⁴⁴ *Die unendliche Geschichte*, S. 222.

³⁴⁵ *Die unendliche Geschichte*, S. 222. ルートヴィヒはこのような生と死の円環的な関係において、東洋的な思想と神話の要素を読み取っている。Vgl., Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 36ff.

³⁴⁶ Vgl., Claudia Ludwig: ebd., S. 228ff. その際にルートヴィヒは、ヘシオドスの語ったギリシア神話、ゲルマン神話、そして聖書の創世記を挙げている。

³⁴⁷ Vgl., Karl Kerényi: *Die Mythologie der Griechen*. Bd. 1. *Die Götter- und Menschheitsgeschichten*. 3., durchgesehene Auflage. Zürich: Rhein-Verlag, 1964, S. 21-25.

³⁴⁸ ホメロス著、小野塚友吉訳『完訳 イリアス』風濤社 2004年 263 ページ。

³⁴⁹ ホメロス著、小野塚友吉訳 同上 264 ページ。

闇の巨大なふところに銀の卵を産み」³⁵⁰、そこから黄金の翼を持った神エロスが生まれたという。また、ニュクスが生んだ卵の中には、全世界も含まれていたとされるが、さすらい山の古老が住んでいた卵も、全世界あるいは全宇宙を内に含む「宇宙卵」³⁵¹とみなすことができるだろう。

一方、ヘシオドスの『神統記』では、原初に生じたのは夜ではなくカオス³⁵²であったとされる。それによれば、カオスから地下の暗闇エレボスとニュクスが生じ、さらに、エレボスとニュクスの交わりによって、天の光アイテルと昼の女神ヘメレが生まれたという。³⁵³これと同様に、ゲルマン神話においても原初の時代には空や大地、神々も存在せず、ギンヌンガガブと呼ばれる「巨大で空虚な深淵」³⁵⁴あるいは「大きく口を開けた狭間」³⁵⁵のみが存在したと伝えられている。

バーバラ・ウォーカーによれば、これら創世神話の物語の多くは、聖書に取り入れられたようである。³⁵⁶旧約聖書の創世記においても、やはり世界の原初は暗闇の状態にある。神はまず天と地を創造しているが、「地は形なく、むなく、やみが淵のおもてにあり、神の霊が水のおもてをおおっていた」(『創世記』1:2)³⁵⁷とされる。そして、神はこの次に光を創り、それを「昼」と名づけ、闇を「夜」と名づけている。

これらの物語と比較すると、バスチアンの世界創造もその原初の状態が何も存在しない暗闇であり、そこから夜と昼が生じているという点で、古代の神話や聖書における天地開闢や天地創造の物語と同様のプロセスをたどっているといえる。そして彼は、神やアダムが被造物にそうしたように、自分の創造したものに名前を与えていくことになる。

ロマン主義文学においても、夜はしばしば新しい生を育む創造的な状態として描かれて

³⁵⁰ Karl Kerényi: *Die Mythologie der Griechen*, S. 23. (訳出にあたっては、カール・ケレーニイ著、植田兼義訳『ギリシアの神話 — 神々の時代』中公文庫 1985年を参照した。)

³⁵¹ ジャン・シュヴァリエ他著、金光仁三郎他訳『世界シンボル大事典』606ページ以下参照。

³⁵² カオス (Chaos) の原義は、現在一般に知られているような「混沌」という意味ではなく、「大きく口を開けた」空虚という意味である。ケレーニイによれば、カオスが混沌という意味で用いられるようになったのは、四大元素説が取り入れられてからのことであるという。Vgl., Karl Kerényi: *Die Mythologie der Griechen*, S. 23.

³⁵³ ヘシオドス著、廣川洋一訳『神統記』岩波文庫 1984年 21-22ページ参照。

³⁵⁴ Donald A. Mackenzie: *Teutonic Myth and Legend*. London: Gresham, n.d., p. 1. (訳出にあたっては、ドナルド・A・マッケンジー著、東浦義雄、竹村恵都子訳『北欧のロマン ゲルマン神話』大修館書店 1997年を参照した。)

³⁵⁵ Reiner Tetzner: *Germanische Götter- und Heldensagen. Nach den Quellen neu erzählt von Reiner Tetzner*. Stuttgart: Reclam, 2011, S. 13. (訳出にあたっては、ライナー・テッツナー著、手嶋竹司訳『ゲルマン神話 上 神々の時代』青土社 1998年を参照した。)

³⁵⁶ バーバラ・ウォーカー著、山下主一郎他訳『神話・伝承事典』150ページ参照。

³⁵⁷ 聖書のテキストは、日本聖書協会訳『聖書』日本聖書協会 1987年を使用した。

いる。この点についてルートヴィヒは、ノヴァーリスの『夜の讃歌』(*Hymnen an die Nacht*, 1800) と、『砂男』(*Der Sandmann*) や『石の心臓』等が収められたE. T. A. ホフマンの『夜景作品集』(*Nachtstücke*, 1816/17) を具体的な作品名として挙げている。³⁵⁸ しながら、そこではテキストの比較は行われていない。ここでは夜を主題として扱った『夜の讃歌』について見てみよう。

【夜の讃歌】 — 夜と死の創造性

『アテネウム』(*Athenäum*) 誌第三巻第二号に掲載された『夜の讃歌』は、1791年にヴィーラントの『新ドイツ・メルクーール』(*Der Neue Teutsche Merkur*, 1790-1810) 誌に掲載された『ある若者の嘆き』(*Klagen eines Jünglings*) 以外では、ノヴァーリス自身の手によって完成され、生前に刊行された唯一の詩作品である。³⁵⁹ 全体は六つの讃歌から構成されており、手稿では自由な韻文で書かれた詩句の多くは、アテネウム稿では散文に変えられている。

まず、第一讃歌の最初の節では、光が讃美されるが、次の節では語り手の眼は、「神聖で、いわく言い難く、秘密に満ちた夜」³⁶⁰に転じている。夜は神聖であると同時に、人間の内面に作用し、「無限の眼」を開かせるという。

夜が我々の内に開いた無限の眼は、あのきらめく星々よりも神々しく思われる。その眼は、あの無数の星の群れの最も淡いものよりもさらに先を見て — 光を必要とせずとも、愛の心情の深みを — より高き空間を、えも言われぬ悦楽で満たすものを見通す。³⁶¹

第二讃歌では、「呪うべき喧騒は、夜の神々しい気配を呑みつくす。愛の密かな生贄は永遠に燃えることはないのか？光に割り当てられた時間は限られている。しかし、夜の支配は時間と空間を超えている」³⁶²と述べられているように、光が有限なものとして扱われているの

³⁵⁸ Vgl., Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 228.

³⁵⁹ Vgl., Herbert Uerlings: *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis*, S. 277. および、今泉文子『ノヴァーリス作品集 3』ちくま文庫 2007年 397ページ参照。

³⁶⁰ Novalis: *Hymnen an die Nacht*. In: *Novalis Schriften*, Bd. 1, S. 131. (以下、同作品からの引用は *Hymnen an die Nacht* と略記し、ページ数を添える。この作品には、手稿とアテネウム稿の二種類があるが、本稿ではアテネウム稿をテキストとして用いる。訳出にあたっては、今泉文子訳『ノヴァーリス作品集 3』を参照したが、本稿における引用は筆者による訳である。)

³⁶¹ *Hymnen an die Nacht*, S. 133.

³⁶² *Hymnen an die Nacht*, S. 133.

に対して、夜は無限であるとされる。第三讃歌ではいわゆる「ゾフィー体験」が語られ、第四讃歌では、夜がペレリンのように、昼の世界を作り出す光を留め、補完するものとして語られる。

我々を感激させ靈感を与えるすべてのものは、夜の色彩を帯びてはいないか？夜は汝（＝光）を母親のように抱き、汝は夜に、汝の栄光のすべてを負っている。汝が熱を発し、燃えさかりながら世界を生み出すために、夜が汝を引き留め、束縛しなければ、汝は己自身の中で消え去ることだろう — 無限の空間の中へ溶け失せることだろう。³⁶³

第五讃歌では、ギリシア神話の世界とその終焉、そしてキリストの誕生が歌われており、いわゆる「歴史の三段階説」（die triadische Geschichtsauffassung）を読み取ることができる。そしてその際に夜は、次の世界が到来するまで神話の神々が眠りにつく「母胎」とされる。

もはや光は、神々の居所ではなく、天上のしるしではなかった — 神々は夜の帳を御身らの上に投げかけた。夜は啓示の力強い母胎となった — その中へ神々は還り — 新しい栄光ある姿となって変革した世界へ出てゆくために、眠りについた。³⁶⁴

ここでは死と同義でもある夜が、一つの世界の終焉であると同時に、新しい世界が生まれるための準備段階としても構想されており、神話や聖書において語られた原初の暗闇や夜、そしてファンタージェンの再創造における暗闇と同様に創造的な性質を見出すことができる。

エンデとノヴァーリスの死生観

さらに、上に引用した夜の描写を生と死という観点に置き換えてみると、死は新たな生へと至るための一つの過程として扱われているといえる。ノヴァーリスが夜を創造的な状態として表現する背景には、彼の死生観が影響しているように思われる。というのも、彼

³⁶³ *Hymnen an die Nacht*, S. 137ff.

³⁶⁴ *Hymnen an die Nacht*, S. 145.

は、ある時は死を「生へと至るための手段」³⁶⁵と呼び、またある時は「死は我々の生をロマン化する原理である。死はマイナス、生はプラスである。死によって生は強められる」³⁶⁶と述べ、死を生のための積極的な契機とみなしているからである。³⁶⁷

ノヴァーリスはまた、このように死の中に生の契機を認める一方で、生の中に死の作用を認めてもいる。1798年の『アテネウム』誌第一巻第一号に掲載された断章集『花粉』(Blüthenstaub)の中には次のような断章がある。

生は死のはじまりである。生は死のために存在する。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、より密接な自己結合である。死によって還元が完了される。³⁶⁸

生あるものはいつか死を迎えねばならず、生はそのはじまりから死を最終目標としているといえる。その点で死は、生あるものの終焉である一方で、生を得たものがその生涯をかけてたどる道でもある。この世のあらゆる存在は時とともに徐々に死へ近づいており、それは漸次的な死であるといえる。死はまた、分離(Scheidung)であると同時により密接な自己結合(Selbstverbindung)でもあるとされる。分離とは生からの断絶として理解できるが、より密接な自己結合、すなわちより深く自己に結びつくこととは何を意味するのだろうか。

ここで述べられている自己(Selbst)という語を人間の自己としてとらえ、生と死を観念として見るならば、自己結合とは人間が死の観念によって生の意識から離れた後に、死の側から自己の生を意識し、自身の生へと再び回帰することとして理解できる。この場合、死による還元の完了とは、死を意識することによって自己からの離脱と自己への回帰という観念的な運動が完結することを意味すると考えられる。

また、自己(Selbst)という語を死そのものとしてとらえ、生と死を現象として見るならば、自己結合、すなわち死そのものへの結びつきとは、生の内に生じる漸次的な死が時の経過に応じて、その最終目標である終わりとしての死へ接近していくことを意味すると

³⁶⁵ *Novalis Schriften*, Bd. II, S. 560, Nr. 166.

³⁶⁶ *Novalis Schriften*, Bd. III, S. 559, Nr. 30.

³⁶⁷ ノヴァーリスが死を積極的に評価するに至った経緯には、恋人ゾフィーや弟エラスムスの死、ヘムステルホイス(Franz Hemsterhuis, 1721-1790)の影響などがある。中井章子『ノヴァーリスと自然神秘思想』21-32ページ参照。

³⁶⁸ *Novalis Schriften*, Bd. II, S. 417, Nr. 14.

考えられる。分離と結合、そして還元という言葉を経験すると、死による還元の完了とは、生と結びついていた漸次的な死が、最終的に生から離れて、終わりとしての死に変化することとして理解できる。

さらにこの断章における生と死は、輪廻転生の観念からも解釈できるであろうが、いずれにせよ、ここでは両者が表裏一体の関係を成すものとしてとらえられているといえる。以上の点を踏まえると、ノヴァーリスは生と死を、不可逆的で一方向的な始まりと終わりという一般的な観念に留まらず、一つの連続した創造的過程として、そして循環的な運動において働く相補的・相関的作用としても理解していたといえるだろう。

このようなノヴァーリスの死生観は、エンデの死生観にも通ずるように思われる。エンデは『ものがたりの余白』において「死」が話題になった際に、生の裏で働く死の力や連続した一つのプロセスとしての生と死について述べている。

彼によれば、人間は一生を通じて死に続けているという。人間に意識があるのは覚醒時に身体の中で微細な破壊をしているためであり、思考をする際にも人間は身体の中で何かを破壊し、身体の力を消費しているとされる。エンデはそれを「人間のなかに存在する死の力」³⁶⁹と呼び、生の力とは異なるものに作用する超越的な力とみなす。続いて彼は、偉大な芸術家や詩人の生涯について触れ、創造的能力の源である「青春の力」を使い果たして早世した芸術家³⁷⁰と、それとは逆に35歳や40歳の年齢になってから「死にゆく力」によって突然創造的になった芸術家という二つのタイプを挙げる。彼は前者の創造性が「身体性からくる力」³⁷¹である一方で、後者の創造性は「脱身体化（物的な身体性を失うこと）からくる力」³⁷²であると述べ、特に後者の力を精神的なものともみなす。³⁷³

エンデはそのような「死にゆく力」という観点を樹木のような植物の変容や、人生における人間の年齢、自然における四季の移り変わりに例えている。木々が葉を落とすことは、外的には「死にゆくプロセス」である一方、内的には木から大地へと異なる力が働いてい

³⁶⁹ 田村都志夫編訳『ものがたりの余白』253ページ。

³⁷⁰ エンデはこのような芸術家の例としてノヴァーリスの名を挙げている。「ノヴァーリスを例にひけば、ずいぶん若死にしている。つまり、ノヴァーリスはその創造的能力のすべてを、実は青春の力から得たのです。そして、それを使い尽くしたとき、ノヴァーリスは死んだ。」田村都志夫編訳 同上 253ページ。

³⁷¹ 田村都志夫編訳 同上 254ページ。

³⁷² 田村都志夫編訳 同上 254ページ。

³⁷³ ただし、エンデはノヴァーリスの青春の力が精神的ではなかったとは言えないことに注意を促しており、それぞれの力は異なる質をもたらす異なる手段であると述べている。田村都志夫編訳 同上 255ページ参照。

るとされる。人間の場合、死へ向かうプロセスは「精神化するプロセス」であるとされ、エンデはそれを「力を解き放ち、もっと精神的な現実のなかへ至らせるプロセス」、あるいは「それらの力が何か（外的なもの）を築いたり、外的なかたちを作るのに使われるときよりも、もっと精神的な現実へと解き放たれるプロセス」³⁷⁴であると説明する。そして四季に関しては、多くの植物が枯死するように、外的な姿が消えていく秋は自然の精神性が最も活発になる時期であるとされ、外的な姿かたちが作られる夏は自然が眠る季節であるとされる。

物質的な姿かたちを生み出す外的な力と、精神的な作用を活発にする内的な力の区別、およびそれらの相互的な関係は、二元性という点からも理解できる。この点についてエンデは、カバラや古代ヘブライ思想、仏教や禅、錬金術における「化学の結婚」を引き合いに出し、内と外の分かれていないあらゆる現象に先立つ原状態や、人間の意識の根源に内と外の違いが存在すること、さらに両者の統合について語る。

そして、再び人間の死が話題になった際に、エンデは「人間の死とは、生涯においてわたしがわたしの身体に対しておこなう破壊行為の総和なんです」³⁷⁵と述べ、この破壊行為を人間が生きるための前提条件とみなす。先の発言と同様に、人間の意識もこの破壊行為に基づくとされ、「意識を発展させてゆくためには、同時にわたしたちの意識のベース、つまり物的身体、物的な脳をだんだんと破壊せざるをえない」³⁷⁶と彼は述べる。

これと同時に彼は、転生の観念を思い起こし、それを樹木の変容を例に説明する。それは先に見たような樹木の落葉という現象とは異なり、種子から樹木への変化として例えられる。種が新しい芽を出す際には、その内部構造が変わり、種そのものは消えてゆく。エンデはこの過程も「死にゆくプロセス」と呼び、「死にゆく種から新しい芽がはじめて出てくる」³⁷⁷と述べる。それは死を通した新しい生への変容であり、田村の言うようにそのような「死」には根源的な創造性が含まれているといえる。そして、この点からエンデは、昔の賢人たちが言ったように、生と死を対立するものではなく、一つのものとして、「一つの途切れない存在のプロセス」³⁷⁸として見ることの重要性を主張する。

ノヴァーリスが『花粉』断章において、生の中に死の働きを見出し、生と死の間に相関

³⁷⁴ 田村都志夫編訳『ものがたりの余白』259-260 ページ。

³⁷⁵ 田村都志夫編訳 同上 265 ページ。

³⁷⁶ 田村都志夫編訳 同上 265 ページ。

³⁷⁷ 田村都志夫編訳 同上 266 ページ。

³⁷⁸ 田村都志夫編訳 同上 266 ページ。

的な関係を認めていたのと同様に、エンデもまた、人間の生を身体の消費による漸次的な死とみなし、四季の変化という循環過程において生と死が、つまり、内的（精神的）な生と外的（物質的）な死、あるいは外的な生と内的な死が相互に作用することを認めている。

さらに、ノヴァーリスは死を生へと至る手段、あるいは生を強化する原理とみなし、『夜の讃歌』では夜（＝死）を新たな生へと至るための創造的な過程として描いていた。これと同様に、エンデも種子から樹木への変容という例えにおいて、死を新たな生へ至る一つの段階とみなし、生と死を一つの連続した過程としてとらえている。この場合の死は、循環過程において働く相関的な作用ではなく、ある存在が不可逆的に変化する際に働く創造的作用であるといえる。

このように、エンデとノヴァーリスが夜や暗闇など、一般的には生物や人生、物事の終わりとみなされる段階を、新たな生を育む創造的な状態として描き、夜とその対極である昼（光）の関係を循環的なものとして表現する背景には、それぞれ、生と死を一つの循環を成す相関的な作用として、さらに両者を一つの連続した過程として、つまり一つの全体としてとらえる死生観があると考えられる。したがって、原初の暗闇や夜の描写においては、エンデとノヴァーリスの文学的な親近性だけでなく、両者の思想的な親近性も読み取ることができる。

第二節 元帝王たちの都 — 幻想のはらむ危険性

グラオーグラマーンのもとで過ごすうちに、バスチアンは勇気を手に入れ、それと同時に自分がかつて臆病であったことを忘れる。そして、自分の能力を誰かに見てもらい、感嘆と名声を得たいという新しい望みが彼の内に芽生える。それに呼応するかのようになり、ファンタージェンのあらゆる場所に通じている「千の扉の寺」への入り口が彼の前に出現する。グラオーグラマーンに別れを告げ、入り口を潜り抜けた彼は、そこで次から次へとあらわれる扉を通り抜けていく。やがて、バスチアンはアトレーユに会いたいという自分の望みに気づき、彼に関連する色や形をした扉を通して、アトレーユたちのいる世界へ至る。

銀の都アマルガントでアトレーユやフッフールらと合流した後、バスチアンは彼らとともに、人間世界へ帰る道を見つけるための旅に出る。その手がかりは、バスチアンが人間世界へ帰りたいという望みを持つことにあるが、彼自身はそれを望まないために、探索は遅々として進まない。「ファンタージェンの地理は、意識しようとすまいと、願いによって

定められる」³⁷⁹ために、彼が何かを願わない限り、道は開けないのである。

バスチアンは最初のうちは無意識のうちに、後に意識的にファンタージェンの中心へ、幼ごころの君がいるであろうエルフェンバイン塔へ行こうと欲する。その道中においても彼は様々な望みを叶えていくが、それとともに次第に傲慢な人間になっていく。迷路苑でアウリンを盗もうとしたアトレューユとフッフールを追放した後、バスチアンは、サイーデにそそのかされて、ファンタージェンの支配者になろうとする。そして幼ごころの君が不在のエルフェンバイン塔に到着後、彼は自分が「ファンタージェンの帝王幼ごころの君」³⁸⁰に即位すると宣言し、そのための式典を用意させる。

しかし、彼の行為に反発するファンタージェンの生物たちもおり、式典の日にアトレューユに率いられた軍勢がエルフェンバイン塔を襲う。戦いの最中、アトレューユと対峙したバスチアンは、グラオーグラマーンに自分の意志で抜いてはならないと警告されていた剣、シカンダを抜き、彼を切りつける。胸を突かれ、落ちていくアトレューユをフッフールが助けて飛び去ってゆき、バスチアンの軍勢が勝利を収める。一方、エルフェンバイン塔は炎上して崩れ落ち、彼の願いは失敗に終わる。激怒したバスチアンはサイーデの操る金属の馬を駆って、一晩中アトレューユとフッフールを追跡する。やがて夜が明け、金属の馬が分解してしまった後、彼は独り荒野を歩き、「元帝王たちの都」にたどり着く。

この街は狂気に満ちており、街や建物のつくり、人々の服装や振る舞いなど、すべてが狂っている。バスチアンが声をかけても、街の住人たちは言葉を話すこともできず、延々と奇怪な行動を繰り返す。街の監視役である猿のアーガックスによれば、彼らは皆、願いを叶えることによって記憶をすべて無くしたために、元の世界へ戻れなくなった人間たちであるという。人間がファンタージェンにおいて何かを望むことができるのは、現実の世界を思い出せる間だけである。それにもかかわらず、彼らはすべての記憶を使い果たしてしまったために、元の世界へ帰りたいと望むことができなくなったのである。「過去がなくなった者には未来もない」³⁸¹ため、彼らはもはや年を取ることもなく、中には1000年以上この街にいる者もいるという。アーガックスはさらに、彼らは皆、ファンタージェンの帝王になったか、帝王になろうとした者たちであり、すべての記憶を無くして街にたどり着いた者と、自分を帝王にしたことによってそれ以上何も望まなくなり、一度にすべての

³⁷⁹ *Die unendliche Geschichte*, S. 274.

³⁸⁰ *Die unendliche Geschichte*, S. 349.

³⁸¹ *Die unendliche Geschichte*, S. 366.

記憶を失った者の二種類がいると説明する。いずれの場合にせよ、望むことのできなくなった人間たちは、元帝王たちの都にたどり着き、二度とそこから出ることができない。

幻想は、現実世界では存在しえない頭の中の空想を現実のものにする働きである。これによって人は、空想から生まれた非現実的な存在や物語を現実のものとして扱うことができる。『はてしない物語』ではこの働きそのものが、幼ごころの君として、そして、ファンタージェンという世界として形を与えられている。その中で人間はあらゆることを実現し、現実と同じように体験することができる。特に元帝王たちの都では、幻想の持つこのような働きには、物理的に制限があり、ともすれば抑圧的な現実から人間を解放する反面、人間からその現実を奪い、破滅に導くという性質もあることが示されているといえる。

すでにルートヴィヒやストヤンらも指摘しているように、幻想のはらむこのような危険性は、ロマン主義文学においてもテークの『金髪のエックベルト』(*Der blonde Eckbert*, 1797) や『ルーネンベルク』(*Der Runenberg*, 1804)、ホフマンの『砂男』や『ファールン鉱山』等において描かれている。³⁸² ここではその一例として『砂男』について見てみよう。

『砂男』— 人間を狂気に導く幻想

『砂男』の主人公ナタナエルを破滅に導くのは、弁護士コッペリウスと子守の老婆が語った砂男の物語、晴雨計売りコッポラと彼の売る望遠鏡、そして自動人形オリンピアである。幼少時のナタナエルの家では、夜九時になるとしばしば彼の家の階段を上がってくる人物がおり、その際に子どもたちは砂男が来たと言われ、寝かしつけられていた。子守の老婆の話では、砂男はベッドに入ろうとしない子どもたちのところへやってきて、砂をかけて子どもの目玉を取り、それを自分の子どもたちに食べさせるために半月に持っていくという。この話はナタナエルの心を恐怖で満たす。分別のある年頃になっても、砂男は彼にとって「恐ろしい幻影」³⁸³であり続ける。ナタナエルはある晩、砂男の正体を確かめよ

³⁸² Vgl., Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 147f. u. S. 232f. u. Hajna Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 154-156. u. Agathe Lattka: *Wiederkehr der Romantik?*, S. 84. また、矢内満子は、『はてしない物語』で描かれている、想像力のみならず「詩的空想と妄想・狂気」という二つの方向性について、ゲーテの『タッソー』およびシェイクスピアの『真夏の夜の夢』との類似性を指摘している。矢内満子「ミヒャエル・エンデ『はてしない物語』をめぐる ― そのウロボロスの構造と意味 ―」東京教育大学「影の会」編『影』第25号 1983年 57ページ参照。

³⁸³ E. T. A. Hoffmann: *Der Sandmann*. In: Hartmut Steinecke [u. a.] (Hrsg.): *E. T. A. Hoffmann Sämtliche Werke*, Bd. 3, S. 13. (以下、同作品からの引用は *Der Sandmann* と略

うとして、父親の部屋に忍び込み、そこで父親と錬金術らしき実験をしていたコッペリウスの姿を目撃する。コッペリウスこそ子どもたちを寝かしつけるための脅し文句であった砂男の正体であった。その現場を見てしまったナタナエルは、コッペリウスに目玉を取られそうになるが、父親の懇願で仕置きを受けるのみで済まされる。その後、一年ほどコッペリウスは姿を消すが、ある晩、唐突に彼の家を訪れる。そしてその真夜中、爆発事故によって父親が死に、コッペリウスは再び行方をくらます。

このような幼少時の体験から、青年となったナタナエルは自分の下宿先に来た晴雨計売りのコッポラがコッペリウスと同一人物ではないかという疑いを抱く。コッポラの存在はナタナエルの様子をすっかり変えてしまう。それ以後、彼は「陰鬱な夢想」³⁸⁴にふけり、「暗黒の力」³⁸⁵や「我々自身の外部にある高次の原理の作用」³⁸⁶といった「神秘的な熱狂」³⁸⁷にとらわれるようになる。彼はコッペリウスを「悪の原理」³⁸⁸とみなすが、恋人のクララは彼の思い込みこそが、そのような魔の力を存在させていると指摘する。

陰鬱な想念への傾倒は、ナタナエルの創作にも影響を与える。以前の彼は、「優雅で生き生きとした物語」³⁸⁹を創作していたが、今では彼の創作は「陰気で、不可解で、つかみどころのない」³⁹⁰ものになり、コッペリウスがナタナエルとクララの愛を破滅させるという詩を作るまでになる。陰鬱な狂気に陥ったナタナエルは、クララや彼女の兄ロタールとの交流によって一時は正気に戻る。しかし、コッポラの望遠鏡と、スパランツァーニ教授が作った自動人形オリンピアが彼を再び狂気に陥れる。

オリンピアは非常に美しい容姿をしているものの、その眼には生気がなく、無表情で、所作も機械的でどこか不気味なため、彼女が自動人形であることが明らかになる前には、周囲の人間から奇異の目で見られている。ナタナエルもはじめは彼女に対して不気味な印象を抱いているが、この印象はコッポラの望遠鏡をきっかけにして変えられる。望遠鏡を通して見ると、彼女の眼には生気が宿り、その眼差しはナタナエルの心を魅了する。彼は次第に彼女のとりこになっていき、クララの存在だけでなく、母親やロタールなど、「すべてが

記し、ページ数を添える。訳出にあたっては、深田甫訳『ホフマン全集 第三巻』創土社 1971年および池内紀編訳『ホフマン短編集』岩波文庫 1984年を参照したが、本稿における引用は筆者による訳である。)

³⁸⁴ *Der Sandmann*, S. 29.

³⁸⁵ *Der Sandmann*, S. 29.

³⁸⁶ *Der Sandmann*, S. 29.

³⁸⁷ *Der Sandmann*, S. 29.

³⁸⁸ *Der Sandmann*, S. 29.

³⁸⁹ *Der Sandmann*, S. 30.

³⁹⁰ *Der Sandmann*, S. 30.

彼の記憶から消え失せて」しまい、「オリンピアのためだけに」³⁹¹生きるようになる。

ナタナエルは彼女のもとへ足しげく通い、やがて、彼女の父親であるスパランツァーニ教授の承諾を得て、彼女に求婚しようとする。指輪を持って彼女のもとを訪れた彼は、スパランツァーニとコッポラがオリンピアをめぐる争う場面に遭遇し、そこで彼女が人形であったことを目の当たりにする。コッポラは目玉がなくなったオリンピアを奪い去り、スパランツァーニは怪我を負う。教授によって投げつけられた彼女の目玉がナタナエルの胸に当たったとき、「狂気が燃えさかるかぎづめのように彼を襲い、感覚と思考を引き裂きながら彼の内面へなだれ込む」³⁹²。気が狂ったナタナエルは恐ろしい声で「火の環よ、まわれ」³⁹³あるいは「木のお人形よ、まわれ」³⁹⁴などと叫びながら、周囲の人間に襲いかかるものの、即座に取り押さえられて精神病院へ送られる。

その後、スパランツァーニは町から去り、コッポラも姿を消す。ナタナエルもクララたちの看病によって再び狂気から回復し、正気に戻る。一家にもようやく幸運が訪れ、母親は亡くなった伯父の遺産を相続し、ナタナエルはクララとの結婚を決め、これを機に彼らは郊外へ引っ越すことになる。しかし、引っ越しの当日、クララとともに市庁舎の塔に上ったナタナエルは、コッポラの望遠鏡をのぞいてしまい、再び発狂する。彼は叫びながらクララを投げ落とそうとするが、彼女はロターールによって助け出される。飛び跳ねながら叫び続けていたナタナエルは、広場にあらわれたコッペリウスの姿を見て、手すりを越えて飛び降り、絶命する。

『砂男』においては、幻想世界や幻想世界の住人が登場することはないものの、幻想との関わりが主人公を狂気に導いている。砂男という架空の物語は、コッペリウスという実在の人間と彼にまつわる忌まわしい体験に重ねられることによって、幻想としてナタナエルの内面に焼きつけられる。それはコッポラの登場とともに再び彼の心をとらえ、人知を超えた暗い力があると彼に信じ込ませる。これに加えて、望遠鏡の不思議な作用によって、ナタナエルは自動人形という人間の模倣、いわば現実の模倣でしかないものを現実のものとして信じ、幻想の中で生きるようになる。

幻想的な生は、バスチアンがファンタージェンにおいて彼の欲求を満たしていくのと同様に、ナタナエルに精神的な充足感を与え、彼を熱狂させる。しかし、その一方で幻想と

³⁹¹ *Der Sandmann*, S. 42.

³⁹² *Der Sandmann*, S. 45.

³⁹³ *Der Sandmann*, S. 45.

³⁹⁴ *Der Sandmann*, S. 45.

の交わりは、人間から徐々にその現実を奪っていく。アウリンが願いの実現と引き換えに人間の記憶、つまり現実世界との唯一のつながりを奪っていくように、砂男という幻想やコッペリウス＝コッポラの喚起する陰鬱な想念は、ナタナエルとクララとの間に不和を招く。他方でオリンピアとの生活は、彼にクララや家族の存在を完全に忘れさせる。そして、完全に現実を失ったナタナエルは、「元帝王たちの都」にたどり着いた人間たちのように、狂気に陥るのである。

破滅的な幻想から人間を救うもの

このように『砂男』における幻想も、『はてしない物語』と同様に、平凡な現実では得られない幸福感や充足感を人間に与える反面、その人間を現実から遠ざけ、狂わせるという二面性を有しているといえる。このような幻想の性質は、『黄金の壺』や『ファールン鉱山』等、ホフマンの他の作品においても見出すことができる。多くの場合、主人公たちは現実と幻想の狭間で揺れ動いているが、その結果は様々である。例えば、アンゼルスは幻想世界で幸福を得ていたが、エーリスはナタナエルと同じく、幻想によって破滅していた。他方でペレグリーヌスは現実での市民的な生活を選び、ジッリオとジアチンタのカップルは最終的に現実と幻想のどちらにも偏ることなく、両者の間に調和をもたらしていた。

ここで注目には値するのは、他者からの愛が幻想と深い関係に陥った人間を現実に戻しているという点である。アンゼルスはヴェローニカの愛によって、エーリスはウツラ・ダールシェーの愛によって、そしてナタナエルはクララの愛や家族との交わりによって、一時的ではあるが正気に戻っている。また、蚤の親方やアトレュー、アイウオーラおばさまのように、幻想世界の存在も主人公たちを現実へ導こうとしている。³⁹⁵

ただし、現実の存在にせよ幻想の存在にせよ、主人公を現実へ引き戻す作用としては一時的なものではない。エンデにおいてもホフマンにおいても、主人公たちが現実へ戻るために必要なのは、他者からの愛ではなく、他者に対する自発的な愛である。³⁹⁶ ペレグ

³⁹⁵ ただし、アイウオーラおばさまの行為は、厳密には愛ではないという点に注意しなければならない。彼女の行為はパスチアの望んだことであり、ファンタージェンの生物で愛することができるのは「生命の水」を飲んだ者だけである。Vgl., *Die unendliche Geschichte*, S. 394. アトレューは、幼ごころの君に接見した後、フッフールとともに生命の水の泉へ運ばれ、眠っている間にこの水を飲んでいる。Vgl., *Die unendliche Geschichte*, S. 174.

³⁹⁶ エンデにおいて愛は「存在するものの現実を完全なものにする人間の能力」である「創造的な力」(die schöpferische Kraft)の「最高形態」とであるとされる。Vgl., Roman Hocke, Patrick Hocke: *Die unendliche Geschichte. Das Phantásien-Lexikon*, S. 158f.

リーヌスはレースヒェンに対する愛をきっかけとして現実の生活へ目を向けるようになり、バスチアンは、次節で見るように、父親への愛を見つけることによって現実世界へと帰る道を見出している。したがって、『はてしない物語』における幻想は、その二面的な性質や現実との二極的な関係だけではなく、そこから逃れる手段として、主人公が他者に対する愛によって自発的に現実との関連を構築することが要請されている点で、ホフマンの諸作品と同様の特徴を持っているといえるだろう。³⁹⁷

第三節 盲目の坑夫ヨルとミンロウド坑 — 老賢者と鉱山

元帝王たちの都で現実世界へ帰れなくなった人間のたちの末路を目の当たりにしたバスチアンは、ようやく元の世界へ帰ることを真剣に考えはじめる。しかし、彼が単純に帰還を願うだけでは現実世界へ戻ることはできない。アーガックスによれば、バスチアンが元の世界へ戻るためには、彼を「自分の世界へと連れ戻す望みを一つ」³⁹⁸見つけなければならないという。自分に残された願いの数と、この先進むべき道についてアーガックスから助言を受け、バスチアンは元帝王たちの都から脱出する。

街を出た後、彼はシカンダを埋め、一人で人間世界への帰り道を探しはじめる。仲間に入れてもらいたいという願いは、彼をイスカールの町と霧の海へ、そして誰かに愛されたいという願いは、アイウオーラおばさま³⁹⁹の住む変わる家へと彼を導く。変わる家で過ごす間、彼はファンタージェンの境に存在するという「生命の水」(das Wasser des Lebens)が湧き出る泉を見つけることができれば、元の世界へ帰ることができることを、そしてその場所を見つけることができるのは彼の最後の望みであることを知る。⁴⁰⁰

変わる家はバスチアンの内面を徐々に変え、ようやく彼は最後の望みを見つける。それは「自発的に愛することができるようになりたいという憧れ」(Die Sehnsucht, selbst lieben

³⁹⁷ これに対してノヴァーリスにおいては、ホフマンのような幻想と現実の二極的な関係は見られない。ノヴァーリスの場合、例えば『青い花』の構想において「結末は現実世界から秘密の世界への移行」(Novalis *Schriften*, Bd. I, S. 342)や、「現実の世界そのものがメルヒェンのようにみなされる」(Novalis *Schriften*, Bd. I, S. 343)と述べられているように、現実と幻想はいわば文学作品の中で融合するものとしてとらえられている。

³⁹⁸ *Die unendliche Geschichte*, S. 369.

³⁹⁹ アイウオーラ (Aiuóla) という名はイタリア語で「花壇」を意味しており (田村都志夫編訳『ものがたりの余白』12 ページ参照)、果実をぶら下げた彼女の描写は、アルチンボルド (Giuseppe Arcimboldo, 1527/30-1593) の絵画に基づいている (Vgl., Barbara Bondy, Barbara von Wulffen, Hans Heigert: *Gespräch mit Michael Ende*, S. 137)。

⁴⁰⁰ Vgl., *Die unendliche Geschichte*, S. 392f.

zu können) 401である。アイウオーラおばさまによれば、「愛すること」が彼の「真の意志」であり、「生命の水」を飲めば、それができるようになるという。

最後の望みの発生とともに、バスチアンは両親に関する記憶を失い、自分の名前だけが彼に残された最後の記憶となる。その翌朝、彼は変わる家を発ち、やがて雪原に住む盲目の坑夫ヨルのもとへたどり着く。

主人公を導く老賢者

寡黙で「背が高く、年を取った男」402であるヨルは、さすらい山の古老と同様に、主人公を導く「老賢者」(der alte Weise)の類型に分類することができる。403 また、彼の仕事場は、ミンロウド坑と呼ばれる「絵の採掘場」(das Bergwerk der Bilder)であるが、鉱山あるいは地下の世界という場所は、『青い花』や『ファーレン鉱山』においても主人公の人生に関わる重要な場として描かれている。

まず、ロマン主義文学の老賢者たちとヨルを比較してみよう。すでに触れたように、ノヴァーリスの『青い花』では見知らぬ人や老坑夫、洞窟の隠者、クリングゾールらがハインリヒを導いていた。ホフマンの作品においても、『黄金の壺』のリントホルストや『ファーレン鉱山』のトールベルン、『牡猫ムルの人生観』(*Lebens-Ansichten des Katers Murr*, 1819/1821)のアブラハム師、『ブランビラ王女』のチェリオナティなど、老賢者が数多く登場する。ここでは、ヨルと同じ坑夫である『青い花』の老坑夫およびトールベルンを主な比較の対象として見ていきたい。

『青い花』の老坑夫は敬虔な人物として描かれており、ハインリヒに坑夫と鉱山での仕事について語る。「貧しく生まれつき、貧しく死んでいく」404坑夫は、「どこに金属の諸力が見つけられるかを知り、それを日の下に掘り出すことで満足であり、金属のまばゆい輝きが、その純粋な心をまどわすことはない」405と彼は言う。また、トールベルンも、坑夫の「知識と倦むことのない勤勉な努力の前に、自然はその奥深くに秘めた宝庫を開く」406とエーリスに述べる。このように清貧で忍耐強く、誠実な坑夫像は、ヨルにも当てはまっ

401 *Die unendliche Geschichte*, S. 393f.

402 *Die unendliche Geschichte*, S. 399.

403 Vgl., Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 155ff. u. 234ff. u. Agathe Lattka: *Wiederkehr der Romantik?*, S. 77ff. ルートヴィヒとラトカはコレアンダー氏も老賢者の類型に含めている。

404 *Heinrich von Ofterdingen*, S. 244.

405 *Heinrich von Ofterdingen*, S. 244.

406 *Die Bergwerke zu Falun*, S. 215.

ている。彼が住む小屋には、「飾りがなく、きわめて質素にしつらえられた小さな部屋が一つ」⁴⁰⁷しかない。そして、食事のスープもバスチアンには「たいしておいしいとも思えず、「その塩辛さが少しだけ涙と汗の味を思い起こさせ」⁴⁰⁸ている。

老坑夫とトールベルンは、他の老賢者たちと同じく、その容姿や言動によって主人公を魅了している。多くの場合、彼らの話は主人公を導く詩的・幻想的なヴィジョンをその内面に喚起している。第一章第三節で見たように、見知らぬ人の話は青い花に対する憧憬と青い花の夢をハインリヒに喚起し、これによって彼は自分の未来を予感していた。老坑夫の話も、ハインリヒの心情に作用して「彼の内にある隠し戸を開き」⁴⁰⁹、そこで展開されるヴィジョンによって、彼は「自分を取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て」⁴¹⁰いる。鉱山の世界を語るトールベルンの口調も同様に、エーリスの「自我を完全にとらえ」⁴¹¹、彼を鉱山へと導くことになる地下世界の女王の夢をエーリスの内面に喚起している。

ヨルの場合、「髭もしわもなく、(…)服や顔、髪など、そのすべてが石のように灰色」⁴¹²である彼の容姿や語り口は、バスチアンの心情に直接作用してはおらず、彼の話も詩的あるいは幻想的なヴィジョンを喚起してはいない。ただし、ヨルが人間の夢に携わっており、技術の教示によって内的なヴィジョンをバスチアンに見出させているという点では、老坑夫やトールベルンらと比較することができる。

光の中では盲目であるヨルは、「完全な闇が支配する」⁴¹³ミンロウド坑の中ではものを見ることができる。彼がそこで採掘するのは、「一種の雲母でできた極めて薄い板」⁴¹⁴である。「透き通って色があり、長方形のものや丸いもの、かけらになったものや無傷のもの、教会のステンドグラスのように大きなものや、小箱の細密画のように小さいものなど、様々な大きさや形」⁴¹⁵をしたそれらの板には、奇妙な絵やごく普通の日常的な絵、恐ろしい絵や愉快的な絵など、様々な種類の絵が描かれている。⁴¹⁶ ヨルによれば、それらは皆、「人間

⁴⁰⁷ *Die unendliche Geschichte*, S. 399.

⁴⁰⁸ *Die unendliche Geschichte*, S. 402.

⁴⁰⁹ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 252.

⁴¹⁰ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 252.

⁴¹¹ *Die Bergwerke zu Falun*, S. 215.

⁴¹² *Die unendliche Geschichte*, S. 399.

⁴¹³ *Die unendliche Geschichte*, S. 399.

⁴¹⁴ *Die unendliche Geschichte*, S. 400.

⁴¹⁵ *Die unendliche Geschichte*, S. 400.

⁴¹⁶ Vgl., *Die unendliche Geschichte*, S. 400ff. エンデはこれら一連の絵の中に、マグリットやゴヤ、マックス・エルンスト、ダリ、ブリューゲル、クレイ、エンデの父エトガー・エンデら

は「海の大潮のように」⁴²⁵次第に大きく膨れ上がり、大波となって彼の心を襲い、彼は残っていた最後の記憶、自分の名前を忘れる。

こうしてバスチアンは、自分を生命の水へと導く絵を手に入れる。『青い花』の見知らぬ人や老坑夫、トールベルンらは、話によって主人公を導く詩的・幻想的なヴィジョンを彼らの内面に直接喚起していた。これに対して、ヨルは忘れられた夢の絵を採掘する技術を教えることによって、かつてバスチアンの内面にあったヴィジョンを彼に見出させており、その影響はあくまで間接的なものである。しかしながら、内面に深く作用するヴィジョンを喚起することによって主人公を導くという点で、ヨルとロマン主義文学の老賢者たちは共通しているといえる。

老賢者たちの導きは、幻想との関わりが主人公を様々な運命に導いているのと同様に、様々な結果を主人公にもたらしている。すでにルートヴィヒも指摘しているように、ノヴァーリスの描いた老坑夫がハインリヒの詩人としての内的な成長に関わっている一方で、ホフマンの描いたトールベルンは最終的にエーリスを死に導いている。この点についてルートヴィヒは、ヨルをトールベルンとは異なり、『青い花』の老坑夫と同様の「ポジティブな人物」とみなしており、⁴²⁶ ラトカもこの点でヨルと老坑夫との一致を見ている。⁴²⁷

確かに、成長と破滅という彼らの導く結果からは、老坑夫とトールベルンの間に対極の関係を読み取ることができる。しかしながら、『ファールン鉱山』の場合、エーリスの死は落盤に巻き込まれた若い坑夫が五十年後に死んだ姿のままで見えられたという、ホフマンが作品の題材とした実際の事件⁴²⁸に起因するとも考えられる。

この結果の違いはむしろ、前節で見たような、幻想の持つ二面性をあらわしているように思われる。というのも、ヨルとは異なり、老坑夫もトールベルンも、現実の世俗的な生ではなく、詩的あるいは幻想的な生へと主人公を導いているからである。老坑夫の影響は、詩人の道の途上にあるハインリヒに俯瞰的な視点を与え、トールベルンは地下世界の女王の幻影によって、エーリスを鉱山における幻想的な生へ導いていた。一方、ヨルが導く先はあくまで現実世界であり、それも『青い花』の構想に見られるような詩的変容を遂げる現実世界ではなく、何の変化もない外的で世俗的な現実世界である。

⁴²⁵ *Die unendliche Geschichte*, S. 405.

⁴²⁶ Vgl., Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 156.

⁴²⁷ Vgl., Agathe Lattka: *Wiederkehr der Romantik?*, S. 78.

⁴²⁸ Vgl., Hartmut Steinecke [u. a.] (Hrsg.): *E. T. A. Hoffmann Sämtliche Werke*, Bd. 4, S. 1323ff.

世界の忘れられた夢」⁴¹⁷であるという。

バスチアンはこの忘れられた夢の絵の中から、自分のものを一枚見つけなければならない。というのも、誰を愛するのか答えることができなければ、生命の水を飲むことは許されず、その際に彼の助けとなるのは、彼が「再び見出す忘れられた夢」、つまり彼を「生命の水が湧く泉へと導く一枚の絵」⁴¹⁸だけだからである。

数日の間、バスチアンはヨルが掘り出してきた絵の中に「見覚えのあるもの、あるいは少しでも彼にとって何か特別な意味のある」⁴¹⁹絵を探し求める。しかし、彼の求める絵は見当たらず、ヨルは自分で絵を掘り出すことをバスチアンに勧める。本来であれば、アマルガントで手に入れた魔法の石アル・ツァヒールがミンロウド坑の闇を照らすはずであったが、バスチアンはそれを星僧院で使ってしまったため、暗闇の中で絵を採掘することになる。ヨルはバスチアンをミンロウド坑に連れて入り、「無言のまま、彼の両手を取るだけで」⁴²⁰、絵を採掘する技術を教える。

日が経つうちに仕事に慣れたバスチアンは、低い横坑に入って一人で作業するよう指示される。「母親の胎内にいる胎児のように丸くなって、彼はファンタージェンの基盤の深い深みに横たわり、忘れられた夢を、彼を生命の水へ導くことのできる一枚の絵を求めて我慢強く掘り続け」⁴²¹、ある日、自分の心を惹きつける絵を見つける。その絵には「白い上着を着て」、「片方の手に石膏の歯を持った」⁴²²彼の父親の姿が描かれており、「その姿勢と静かで憂いに満ちた顔の表情」⁴²³がバスチアンの心をとらえる。特に彼は、絵の中の人物が「ガラスのように透明な氷の塊の中に閉じ込められて」おり、「突き破ることはできないが完全に透けて見える氷の層が、彼を完全に、あらゆる方向から取り巻いて」⁴²⁴いる様子に心を揺さぶられる。バスチアンは、絵の中の男に対して思慕の感情を抱く。この感情

の絵画を取り入れている。ミヒャエル・エンデ他著、樋口純明編『ミヒャエル・エンデ — ファンタジー神話と現代』42 ページ参照。u. vgl., Hans Ester: *Gespräch mit Michael Ende*, S. 180. この他にも、キリコやマネなどの暗示を読み取ることができる。Vgl., Hajna Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 158f. u. Roman Hocke, Patrick Hocke: *Die unendliche Geschichte. Das Phantasien-Lexikon*, S. 43f.

⁴¹⁷ *Die unendliche Geschichte*, S. 401.

⁴¹⁸ *Die unendliche Geschichte*, S. 402.

⁴¹⁹ *Die unendliche Geschichte*, S. 403.

⁴²⁰ *Die unendliche Geschichte*, S. 404.

⁴²¹ *Die unendliche Geschichte*, S. 404.

⁴²² *Die unendliche Geschichte*, S. 405.

⁴²³ *Die unendliche Geschichte*, S. 405.

⁴²⁴ *Die unendliche Geschichte*, S. 405.

それゆえ、老坑夫およびトールベルンの導く先とヨルの導く先は、幻想と現実という点で対極であると考えられる。この点からすると、ヨルはむしろ、蚤の親方やチェリオナティに近い存在であるといえるだろう。

鉱山という場

次に鉱山および地下世界という場について見てみよう。まず、バスチアンにとってミンロウド坑は、彼がアウリンに頼らず、自力で成長する場である。それまで彼は、アウリンの力によって様々な能力を身につけていたが、ここではヨルから技術を学び、自分自身の力で絵を採掘している。アウリンによって得た勇気や力はまだ備わっているものの、バスチアンは暗闇が広がる地の底に対してはじめは戦慄し、⁴²⁹ 坑内での仕事はしばしば彼に疲労を感じさせている。⁴³⁰ 父親の絵を見つけるまでは、延々と無駄な作業が続き、その間に彼は「自分自身に対するあらゆる憐れみを失くし」、「忍耐強く、静かな」⁴³¹人間になっていく。

これと同様に、『青い花』における洞窟もハインリヒの成長を促す場とみなすことができる。老坑夫と隠者の話は、ハインリヒに「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て」⁴³²いる。そして、第二章第五節で見たように、彼が洞窟で見つける隠者の本も、彼の行く末を視覚的に暗示している。⁴³³

一方、『フェールン鉱山』では、バスチアンやハインリヒのように、エーリスが鉱山において精神的な成長を遂げているようには見えない。ただし、鉱山が幻想を映し出す場として描かれているという点で、ミンロウド坑と同様の特徴を読み取ることができる。坑内での仕事の最中に、エーリスはトールベルンに再び遭遇し、その際にトールベルンから罵倒

⁴²⁹ Vgl., *Die unendliche Geschichte*, S. 403.

⁴³⁰ Vgl., *Die unendliche Geschichte*, S. 405.

⁴³¹ *Die unendliche Geschichte*, S. 405.

⁴³² *Heinrich von Ofterdingen*, S. 263.

⁴³³ これに加えて、坑夫の仕事とその仕事坑夫にもたらす影響も『はてしない物語』と類似しているように思われる。バスチアンが鉱山での仕事によって、忍耐を身に付け、父親への愛を見出しているのと同様に、老坑夫の語る「貧しく節度のある坑夫」たちは、「深く寂しい場所、落ち着かぬ昼の喧騒から離れて」静かに働き、「孤独の中で心からの情愛を込めて自分の仲間と家族のことを思い、人間が互いに持つかけがえのなさ、血縁関係を絶えず新たに感じ」、「その職業はたゆまぬ忍耐を彼に教え、彼の注意力を無益な考えへ逸らせることを許さない」(*Heinrich von Ofterdingen*, S. 245) という。

され、ウツラは彼の嫁にはならないと言われる。ダールシェーの家に戻った彼は、そこでペールソンからウツラが他の男のもとへ嫁ぐことになったと告げられる。それは後にペールソンの作り話であったことが判明するのだが、ウツラを愛していたエーリスは絶望にかられ、再度トールベルンに遭遇した坑道へ降りる。そのとき彼の目前に、かつて夢に見た地下世界と女王の幻影が再びあらわれる。それは幻覚であっても、エーリスにとっては実在するものとして出現しているといえる。

他方で、ミンロウド坑で採掘されるのは、人間世界の忘れられた夢であった。ヨルによれば、ファンタージェンの地下では、人間の記憶に残らなかった夢が、「ひとつひとつ、うすいうすい層になって積み重なって」⁴³⁴おり、「全ファンタージェンが忘れられた夢の基盤の上にある」⁴³⁵という。忘れられたという点では、ルートヴィヒの言うように、⁴³⁶ 絵の採掘場は人間の無意識から成り立っていると考えられる。また、採掘される絵の中にはシュールレアリスムの絵画も含まれていた。これらの点を考慮すると、ミンロウド坑とファールン鉱山には、どちらも人間の内面から生み出される幻想が反映されているように思われる。

さらに、ここで注目になるのは、エンデもホフマンも鉱山を現実と幻想の双方をつなぐ場として描いているという点である。エーリスが現実世界にあるファールン鉱山において幻想を見出している一方で、バスチアンは幻想世界にあるミンロウド坑において現実を見出している。したがって、エンデにおける鉱山は、ノヴァーリスおよびホフマンと同様に、主人公の成長を促すと同時に、絵画や幻影という像によって幻想と現実を媒介する場として描かれているといえるだろう。

第四節 生命の水 — 丸天井という空間と主人公の内的変容

ミンロウド坑で父親の絵を掘り出した後、バスチアンはその絵を持ってヨルのもとを発つ。絵に導かれて、雪原を歩き続ける彼の前に、道化蛾シュラムッフエンが飛来する。彼らは自分たちをかつての姿、常泣虫のアッハライに戻せと要求し、それができないバスチアンを連れ去ろうとする。そのとき、フッフールとアトレューユがあらわれ、道化蛾たちを追い払う。しかし、この騒動によって、バスチアンの持つ絵は粉々に砕け散る。しばらく

⁴³⁴ *Die unendliche Geschichte*, S. 401.

⁴³⁵ *Die unendliche Geschichte*, S. 401.

⁴³⁶ Vgl., Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 230f.

の間、バスチアンとアトレューユは無言のまま向かい合って立ち、やがてバスチアンはアウリンを外して雪の上に置く。その瞬間、アウリンが輝き出し、バスチアンはあまりのまぶしさに目を閉じる。そして再び目を開けたとき、彼は自分が「天の蒼穹のように大きなドーム状の空間の中に立っている」⁴³⁷のを見る。

こうして彼は、ついに生命の水が湧き出る泉にたどり着く。すでにルートヴィヒやストヤンも指摘しているように、⁴³⁸ このような丸天井という空間および生命の水という形象は、古くから多くの文化圏において天空の象徴⁴³⁹や生命の源、浄化、再生の象徴⁴⁴⁰として扱われており、ロマン主義文学では、『青い花』や『黄金の壺』、グリム童話等においても用いられている。

丸天井における水浴

まず、泉の空間の描写と泉における主人公の行為について見てみよう。先に引用したように、この空間は丸天井から成り、ドームを形成する切石は「金色の光でできて」⁴⁴¹いる。その中心には二匹の巨大な蛇が「市壁のように大きく横たわって」⁴⁴²おり、「一匹は夜の黒さで、もう一匹は銀の白さで、未知の金属のように輝き」⁴⁴³、互いの尾を口にくわえている。そして、この二匹の蛇の間に、生命の水が湧き出ている。

しかも彼らは、互いに拘束しあうのと同時に、生命の水を守っていた。というのも、彼らが環になって横たわっている中心には、大きくて勢いのある噴水が音を立てていたからである。その水しぶきは、上へ下へと踊り、幾千もの形となって落ち、目で追うことができないほど素早く散っていった。泡立つ水は、細かい霧となって飛散し、その中で黄金の光が、虹の七色に変わった。それは幾千もの喜びの声をともなった、ざわめき、歓呼、歌声、歓声、笑い、叫びであった。⁴⁴⁴

⁴³⁷ *Die unendliche Geschichte*, S. 413.

⁴³⁸ Vgl., Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 168ff. u. Hajna Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 166ff.

⁴³⁹ ジャン・シュヴァリエ他著、金光仁三郎他訳『世界シンボル大事典』711ページ以下参照。

⁴⁴⁰ ジャン・シュヴァリエ他著、金光仁三郎他訳 同上 937ページ以下およびアト・ド・フリース著、山下主一郎他訳『イメージ・シンボル事典』大修館書店 1984年 678ページ以下参照。

⁴⁴¹ *Die unendliche Geschichte*, S. 413.

⁴⁴² *Die unendliche Geschichte*, S. 413.

⁴⁴³ *Die unendliche Geschichte*, S. 413.

⁴⁴⁴ *Die unendliche Geschichte*, S. 413.

フッフルは水たちの言葉を解し、彼らの意思をアトレューユとバスチアンに通訳する。水たちによれば、この場所、つまり金色の丸天井の空間がアウリンである。そして「アウリンはバスチアンが探し求めた戸口であり」、「彼は最初からそれを持っていた」⁴⁴⁵という。水たちはさらに、バスチアンが生命の水を飲むためには、幼ごころの君が彼に与えた容姿や能力などすべてを手離さなければならないと言う。その準備ができているかという水たちの間にアトレューユが代弁すると、黒蛇の頭が持ち上がり、大きな門を成す。アトレューユはバスチアンの手を取ってこの門をくぐり、フッフルがそれに続く。噴水に向かって一步一步進むごとに、バスチアンはファンタージェンで得たものを一つ一つ失い、元の「背が低くて太った内気な少年」⁴⁴⁶の姿に戻る。身に着けていた服も消え去り、バスチアンは裸のまま、泉を取り巻いている黄金の輪の前に立つ。この瞬間、彼はまだ自分の世界と自分自身の記憶を取り戻しておらず、自分がどちらの世界に属し、また本当に存在しているのかどうか分からない「まったくよりどころのない状態」⁴⁴⁷を経験する。そして彼は、泉の中へ飛び込み、生命の水を飲む。

だが、それから彼は、ためらうことなく水晶のように澄んだ水の中へ飛び込み、転げまわり、水を吹き出してはねかけ、きらめきながら滴り落ちる水しぶきを口の中に流れさせた。彼は乾きが満たされるまで飲み込んだ。そして喜びが、生きる喜び、自分自身であるという喜びが、頭のとっぺんから足の先まで彼を満たした。というのも、彼は今、自分が何者であり、どの世界へ属しているのか再び知ったからである。彼は新たに生まれたのだ。そして何より素晴らしかったのは、彼が今まさに、かつてそうあった状態になりたいと欲していたということだった。⁴⁴⁸

このときバスチアンは、「世の中には、喜びの形は何千と存在するが、結局のところそれらは皆、たった一つの、愛することができるという喜び」⁴⁴⁹であり、愛することと喜びが「同じ一つのものである」⁴⁵⁰ことを理解する。こうして彼は、自分自身と現実世界の記憶を取り戻すと同時に、愛するという最後の願い、彼の真の意志を実現する力を得る。

⁴⁴⁵ *Die unendliche Geschichte*, S. 415.

⁴⁴⁶ *Die unendliche Geschichte*, S. 416.

⁴⁴⁷ *Die unendliche Geschichte*, S. 416.

⁴⁴⁸ *Die unendliche Geschichte*, S. 416.

⁴⁴⁹ *Die unendliche Geschichte*, S. 416.

⁴⁵⁰ *Die unendliche Geschichte*, S. 416.

さて、すでにルートヴィヒも指摘しているように、このような黄金の丸天井という空間は、『黄金の壺』においても見出すことができるが、⁴⁵¹ 丸天井の下に噴水があり、そこで主人公が水浴するという点では、『青い花』との類似性を読み取ることができる。以下にその描写を見てみよう。

『青い花』では、ハインリヒが見る青い花の夢と、老坑夫の影響によって彼の内面で繰り広げられる光景において丸天井の描写がある。このうち、生命の水の場面と比較することができるのは、青い花の夢の方である。青い花の夢については、すでに第一章第三節で述べたが、ハインリヒはこの夢の中で、青い花の咲く泉にたどり着く前に、丸天井のある洞窟へ行き着いている。森を抜け、山を登り、その中腹にある草原で、彼は高い絶壁に行き当たる。その裾には岩をくりぬいて掘られた入口があり、その中へ入った彼は、奥へと進む。やがて、彼の前に「すでに遠くから明るい光を投げかけていた広い空間」⁴⁵²があらわれる。

そこへ足を踏み入れたとき、彼は力強く噴き出す水柱に気づいた。それは噴水のように丸天井の天頂まで舞い上がり、上では無数の閃光となって飛び散り、下では大きな池の中に集まっていた。水柱は灼熱の黄金のように輝いていた。あたりにはほんのわずかな音すら聞こえず、神聖な静寂がこの素晴らしい光景を包んでいた。彼は限りない色彩で波打ち、ゆらめく池に近寄った。洞窟の壁はこの水しぶきを浴びていたが、水しぶきは熱くはなく、ひんやりとしており、鈍く、青みがかかった光を壁に投げかけていた。彼は自分の手を池の中へ浸して、唇を湿らせた。霊の息吹が彼の身にしみわたるかのようだった。そして彼は、芯から元気を取り戻し、爽快な気分になったように感じた。⁴⁵³

このときハインリヒは、水浴びをしたいという衝動に駆られて服を脱ぎ、池の中に入る。その際に「この世ならぬ感覚が彼の内面にあふれて」⁴⁵⁴、様々な想念を喚起し、彼は「見

⁴⁵¹ Vgl., Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 168. 第六の夜話では、リントホルストの屋敷にある部屋において、次のような描写がある。「空色の壁からは、背の高い棕櫚の金銅色の幹が伸びており、それはエメラルドのようにきらきらと輝く、巨大な葉を上へと伸ばし、丸天井を作っていた。」(*Der goldene Topf*, S. 271) アンゼルスは、この部屋の中央に黄金の壺が置かれているのを見る。

⁴⁵² *Heinrich von Ofterdingen*, S. 196.

⁴⁵³ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 196.

⁴⁵⁴ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 196f.

たこともない新たな形象」⁴⁵⁵が自分の周りで目に見える姿となる様や、自分にまわりつく水が魅力的な娘に変じる様を見る。

『青い花』においても、『はてしない物語』と同様に、黄金をはじめとする様々な色彩や光によって構成された丸天井と噴水が描かれており、そこで主人公が水浴をしている。それゆえ、丸天井と噴水という空間の描写と、主人公の行為においては、『青い花』と『はてしない物語』の間に類似性を見出すことができる。

しかしながら、泉における主人公の行為の持つ意味や、水の持つ効果は、それぞれ異なっているように思われる。エックハルト・ヘフトリヒは、ハインリヒの見る夢をイニシエーションとしてとらえており、泉における水浴を新しい誕生と復活をともなった洗礼として解釈している。⁴⁵⁶ ストヤンも、ハインリヒの行う水浴をイニシエーションとしてとらえており、この行為が『はてしない物語』では物語の最後に、『青い花』では物語の初めに位置しているものの、どちらの場合においても夢の中で生じており、主人公の新しい人生のはじまりを意味していると解釈している。⁴⁵⁷ 確かに、青い花の夢や生命の水の泉での体験は、主人公たちの新たな人生のはじまりとみなすことができる。

しかし、ハインリヒにとって夢における諸々の行為と形象が、詩人としての変容のはじまり、つまり彼の詩的遍歴の開始を意味しているのに対して、バスチアンにとって生命の水における体験は、願いの道を通じた詩的変容の達成を意味しており、その後が始まるのも、あくまで現実的な生である。さらに、バスチアンにとって生命の水は、彼の内面に作用して現実世界の記憶を取り戻させ、彼に愛することを可能にさせる治療薬としての働きも持っていた。一方、ハインリヒにとって夢の中の噴水は、彼の内面に作用してはいるものの、その効果は不可思議な空想の促進であり、生命の水のような治癒の作用までは有していないと考えられる。

生命の水が持つ複合的な性質

治療薬としての生命の水というモチーフについては、グリム童話においていくつかの例を見ることができる。そこでは、『命の水』(*Das Wasser des Lebens*, KHM 97) や『金

⁴⁵⁵ *Heinrich von Ofterdingen*, S. 197.

⁴⁵⁶ その際にヘフトリヒは、ハインリヒの詩人としての遍歴にオルフェウス神話の要素を読み取っており、水浴における新しい誕生が「オルフェウスの誕生」(S. 90)になっていると解釈している。Vgl., Eckhard Heftrich: *Novalis. Vom Logos der Poesie*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1969, S. 84ff.

⁴⁵⁷ Vgl., Hajna Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 168.

の山の王様』(Der König vom goldenen Berg, KHM 92)、『こわいもの知らずの王子』(Der Königssohn, der sich vor nichts fürchtet, KHM 121) において「命の水」が登場する。いずれのメルヒェンにおいても「命の水」は病気や怪我を治し、人間を生き返らせることのできる万能薬として扱われている。特に、バスチアンが生命の水によって父親を救済するという点では、末弟の王子が病気を治癒する命の水を父親にもたらす『命の水』と同様の話型を『はてしない物語』に認めることができる。ただし、『はてしない物語』とは異なり、グリム童話における「命の水」の効果は、あくまで外的なものであり、人間の内面に直接作用してはいない。

生命の水の内的な効果とこの水が作る泉の性質は、『ブランビラ王女』のウルダルの泉と比較することができる。第二章第一節および第二節で見たように、ジッリオとジャチンタは、生来の現実的自我を離れ、コルネリオ王子とブランビラ王女という幻想的自我を完全に得た後、ウルダルの泉をのぞき込み、自分たちの内面にある幻想的自我だけでなく、現実と幻想を俯瞰的に認識していた。その際に彼らは、泉の持つフモールの働きによって、幻想と現実の対立を克服し、笑い声をあげながら両者を認め、受け入れる能力を獲得していた。バスチアンも彼らと同様に、現実の記憶をすべて失った後に生命の水を飲んでおり、⁴⁵⁸ このとき彼は、記憶の回復と同時に自分自身を再認識している。ジッリオとジャチンタの場合、幻想の是認という側面が、バスチアンの場合は現実の是認という側面が強いが、彼らは皆、泉の持つ自己認識の作用によって内的な変容を遂げ、それまでにはなかった世界と自己に対する新しい視点・認識を獲得しているといえる。⁴⁵⁹

特に注目し得るのは、ウルダルの泉の持つフモールの働きを、生命の水にも見出すことができるという点である。現実と幻想(理想)の両極において失敗を経験したバスチアンは、生命の水によって、それまで否定していた自分の現実、つまり容姿や性格、能力を、喜びをもって受け入れられるようになっていく。「ユーモア」(Humor)に関してエンデは、第20回IBBY東京大会での講演の中で、「自分の足りなさを苦い思いをすることなく認め、気を楽しむことを我々に可能にする、あの意識の姿勢です。そして他人の足りなさも微

⁴⁵⁸ このとき彼は、アウリンによって得た容姿や能力もすべて失っている。この点では、ジッリオとジャチンタと異なり、バスチアンは文字通り現実と幻想の中間状態を経験しているといえる。

⁴⁵⁹ バスチアンの場合、それは「彼に世界と取り組むことを可能にさせる新しい自意識」である。Vgl., *Phantasie/Kultur/Politik*, S. 38f.

笑んで認めることができる」⁴⁶⁰と述べている。その際に彼は、ユダヤ人が「ユーモアの発明者」であると述べ、その理由として他の多くの文化では、「理想主義者か現実主義者」しかいないのに対して、ユダヤ人が長い歴史の中で理想と現実の両極を離さず、この緊張状態の中で生きていることを挙げている。⁴⁶¹ 理想と現実の軋轢を解消し、双方の両立を認め、受け入れる働きを持つという点で、エンデの定義するユーモアは、ホフマンがウルダルの泉で描いたフモールと同様の特徴を持っているといえる。

さらに、ウルダルの泉は幻想世界の新しい統治者が誕生する場でもあった。ミュステリス王女はウルダルの泉に咲く蓮の花から誕生と復活を遂げており、泉はミュステリスという存在の根源に関わっている。これと同様に、『はてしない物語』における生命の水の湧き出る泉は幼ごころの君の力の源でもある。アイウオーラおばさまによれば、「幼ごころの君はそのすべての力をそこから受けている」⁴⁶²という。幼ごころの君自身は、アウリンの中にあるこの泉へ行くことはできないという違いはあるが、生命の水の泉とウルダルの泉は、幻想世界の統治者の力あるいは存在の源と関連づけられているという点で同様の性質を有しているといえる。

このように、生命の水の描写においては、その空間描写や水浴という主人公の行為において『青い花』との、治療薬としての水という役割を持つ点でグリム童話との、そして泉がフモールによる自己認識の作用と、幻想世界の女王の力と生命の源泉という性質を持っている点で『ブランビラ王女』との共通点を見出すことができる。

生命の水が現実世界に与える影響

『ブランビラ王女』との比較においてはさらに、泉での経験を経た後の主人公たちの行為、すなわち物語の結末に、エンデとホフマンの文学的親近性を読み取ることができる。語り手が述べているように、バスチアンが生命の水の泉で得た愛と喜びは、彼が現実世界

⁴⁶⁰ Michael Endes *Zettelkasten*, S. 197.

⁴⁶¹ Vgl., Michael Endes *Zettelkasten*, S. 197f. エンデではさらに、『ものがたりの余白』においてもユーモアについて語っている。そこで彼は、カバレットのような風刺とユーモアを区別し、前者がその対象を傷つけるのに対して、後者はそれをせず「おおらかな態度」を持っていると述べている。彼はまた、古典古代の喜劇には笑いはあるものの、ユーモアが、つまり「善意のおおらかさ」や同情といったものがないと述べる。彼によれば、「ユーモアはつねに善意や好意と結びついて」おり、そのようなものが登場するのは近世からであるという。彼は「滑稽小説」の嚆矢として『ドン・キホーテ』を挙げている。田村都志夫編訳『ものがたりの余白』30ページ以下参照。

⁴⁶² *Die unendliche Geschichte*, S. 392.

に帰った後も消えることはなく、彼のその後の人生においても周囲の人々に影響を与えている。⁴⁶³ その最初の対象となるのは、彼の父親である。白蛇の成す門を通して現実世界へ帰還した後、彼は涙という形で生命の水を父親にもたらし、その苦悩を治癒している。

一方、ジッリオとジャチンタは、ウルダルの泉において、自分たちの内面にある「真のファンタジー」や「真のフモール」という幻想的な心情を客観的に認識していた。この後に彼らは、チェリオナティが喩えていたように、人々がのぞき込むウルダルの泉の役割を持つ劇場という空間において様々な役を演じることによって、この心情の雰囲気を出させている。

バスチアンおよびジッリオとジャチンタは皆、泉での変容を経た後に、彼ら自身が現実世界において調和的な生を送ることだけではなく、泉と同じ効果を現実にもたらすことができるようになっていく。これによって彼らは、幻想世界を救済するだけでなく、現実世界にも調和と幸福をもたらす。この点で泉は、幻想世界の根源として作用するだけではなく、主人公を通じて現実世界へも影響を及ぼしているといえる。特に『はてしない物語』においては、その影響が治癒的な効果としてあらわれている。物語の終盤でコレアンダー氏は、ファンタージェンに行けない人間もいれば、向こうへ行ったままの人間もいるが、他方でファンタージェンへ行って再び帰ってくる人間もあり、そのような人間が「両方の世界を健やかにする」⁴⁶⁴と述べている。

すでにいくつかの例を見てきたように、ロマン主義文学の主人公たちは、幻想と関わった末に、幻想世界での幸福あるいは破滅、現実世界での調和的な生の獲得など、様々な結末に達していた。日常から逸脱した「変わり者」の主人公たちのうち、まさにバスチアンやジッリオらのように、現実世界と幻想世界の両方を知りながらも現実世界での生を選ぶことのできる者だけが、双方の世界に調和をもたらすことができる。幻想のはらむ破滅と調和の双方の作用が描かれているという点では、『はてしない物語』は、『青い花』のように文学作品の中で現実を詩的世界に変容させようとしたノヴァーリスではなく、ホフマンの作品に近いように思われる。しかし、アイウオーラおばさまによれば、ファンタージェンには、「いつか遠い未来に、人間たちが愛をファンタージェンにももたらすときが来る」という予言があり、「そのとき二つの世界はひとつになる」⁴⁶⁵という。このような現実と

⁴⁶³ Vgl., *Die unendliche Geschichte*, S. 416.

⁴⁶⁴ *Die unendliche Geschichte*, S. 426.

⁴⁶⁵ *Die unendliche Geschichte*, S. 394.

幻想の融合という可能性も示唆されているという点では、『はてしない物語』はロマン主義文学において描かれた、現実と幻想の交わりによって生じる様々な可能性を包括しているといえるだろう。

第四章 初期ロマン主義とエンデの詩学^{ポエティック}

これまでの三章では、物語の展開に沿う形で『はてしない物語』をロマン主義文学の諸作品と比較してきた。そこでは、主人公の基本的な特徴や境遇だけではなく、幻想世界の統治者の救済や、幻想と現実の対立的関係の解消および調和的關係の構築といった話型、自然ポエジーや本の中の本、生命の水といったモチーフ等、多くの点でロマン主義文学と同様の、あるいは類似する特徴を認めることができた。『はてしない物語』はさらに、一個の作品としてのみならず、エンデの文学観・芸術観のあらわれとしても読むことができる。というのも、『はてしない物語』に関してエンデは、『南ドイツ新聞』のインタビューの中で「私は物語の中で私の文学理解あるいは芸術理解を示そうと試みました」⁴⁶⁶と述べており、さらに別のインタビューでも「お望みなら、この本は私の詩学 (Poetik) です」⁴⁶⁷と述べているからである。作品の構想やその背後にあるエンデの文学観・芸術観もまた、ロマン主義的な特徴を備えている。本章では、その代表的な例として、初期ロマン主義のフリードリヒ・シュレーゲルおよびノヴァーリスの文学理論や文学観をエンデの文学観・芸術観と比較・考察していく。

第一節 Fr. シュレーゲルの「進展的普遍ポエジー」と「新しい神話」

まず、『はてしない物語』で描かれた「ファンタジーエン」という幻想世界の構想について見てみよう。すでにいくつかの点について触れたように、エンデは「ファンタジーと夢の国であるだけではなく、芸術の国、つまり虚構 (Fiktion) の国」⁴⁶⁸であるファンタジーエンを描く際に、様々な芸術や思想に由来するモチーフや描写を取り入れていた。この点についてゼーハーファーは、そのインタビューの中で、特にトールキンの『指輪物語』 (*The Lord of the Rings*, 1954-55) との類似性を指摘している。⁴⁶⁹ これに対してエンデは、「トールキンの物語自体が、元をただせば、アーサー王伝説に基づいていて、それは、

⁴⁶⁶ Barbara Bondy, Barbara von Wulffen, Hans Heigert: *Gespräch mit Michael Ende*, S. 137. その例としてエンデは、グモルクとアトレューの会話とアトレューと幼ごころの君の会話を挙げている。

⁴⁶⁷ Hans Ester: *Gespräch mit Michael Ende*, S. 182.

⁴⁶⁸ Barbara Bondy, Barbara von Wulffen, Hans Heigert: a. a. O., S. 137.

⁴⁶⁹ ミヒャエル・エンデ他著、樋口純明編『ミヒャエル・エンデ — ファンタジー神話と現代』38-39 ページ参照。

名前のつけ方にいたるまで、反映しているということです」⁴⁷⁰と述べ、自身の作品における他の芸術作品の描写やモチーフの意図的な借用について次のように説明している。

「ですから、私はアーサー王伝説から剽窃している、と言うこともできるでしょう。私は実際、そうしました — 確かに。でも、そもそも、そうした借用は、なぜ行なわれるのでしょうか？この物語の、いたるところで暗示されていることですが、ファンタジーの世界は、私一人が作ったのではなく、いわば人類全体が作ったのです。ですから、出典を見分けることのできる人は、その暗示を読み取れるわけです。」⁴⁷¹

エンデはさらに、『はてしない物語』の中にトールキンやホフマンの要素を読み取ることができていることを認めつつも、「直接写し取ったものは、何もありませんが、それらからインパクトを受けているとは、言えます。なぜなら、私はまさに、バスチアンの入りこんだ世界が、あらゆる時代、あらゆる人間が関わった、共同の産物であることを、示そうとしたからです」⁴⁷²と述べている。

このようなエンデの試みは、ノヴァーリスにおいても見出すことができる。『青い花』では過去の神話や伝説に由来する物語が語られており、小説の草稿においても、「最も離れ、最も異なる伝説や出来事が結びつけられる。これは私の発明である」⁴⁷³という記述をはじめ、多くの神話や伝説、メルヒェンに関する記述があり、ノヴァーリスがそれらを積極的

⁴⁷⁰ ミヒャエル・エンデ他著、樋口純明編『ミヒャエル・エンデ — ファンタジー神話と現代』39 ページ。

⁴⁷¹ ミヒャエル・エンデ他著、樋口純明編 同上 39-40 ページ。

⁴⁷² ミヒャエル・エンデ他著、樋口純明編 同上 41 ページ。エンデは本稿の「はじめに」で引用したシュミット宛の書簡においても同様の点について述べている。黒姫童話館資料番号：02EB002 (17. 05. 1981. An Hans Walter Schmidt) 「ただ、私が一連の「幻想的な文学と絵画」の作品を意図的に私の本の中で引用しているのは確かなことです。しかし、そこで問題となっているのは、その都度、短いヒント（例えば、「シェクスピール」と呼ばれる、遠い昔日のファンタジーエンの旅行者）だけなのです。私はこれによってファンタジーがある個人の創造物ではなく、あらゆる民族と時代が共同で作りに上げる創造物であることを暗示しているつもりです。私の方から、誰か他の作家に対して意識的・テーマ的に依拠することはしていません。」 „[...] Nun ist es zwar so, daß ich eine Reihe von Werken der "Phantastischen Literatur und Malerei" absichtlich in meinem Buch zitieren[sic], aber es handelt sich dabei eben nur um jeweils kurze Hinweise (z. B. der Phantasiereisende aus längst vergangenen Tagen, der sich "Schexpir" nennt.) Ich will damit andeuten, daß Phantasie nicht die Schöpfung eines Einzelnen, sondern eine Gemeinschafts-Schöpfung aller Völker[sic] und Zeiten ist. Eine bewusste thematische Anlehnung[sic] an irgend einen anderen Autor lag von meiner Seite aus nicht vor.[...]“ (下線は筆者による)

⁴⁷³ *Novalis Schriften*, Bd. I, S. 345.

に作品の中へ取り入れようとしていたことがうかがえる。このような傾向はさらに、フリードリヒ・シュレーゲルの文学論においても見出すことができる。

シュレーゲルの「ロマン主義文学」とエンデの文学観

シュレーゲルは『アテネウム断章』116番の中で「ロマン主義文学」について論じている。そこではまず、人間の想像力によって生まれたあらゆる芸術的創造物や思想的産物を文学作品の中で統合しようとする構想が語られる。

ロマン主義文学は、進展的普遍ポエジー (eine progressive Universalpoesie) である。その使命は、単に、引き離された文学のあらゆるジャンルを再び一つにし、文学を哲学や修辞学と関係づけるだけではない。それは詩と散文、独創性と批評、創作ポエジーと自然ポエジーをとときには混ぜ合わせ、ときには溶かし合わせ、文学を活気づけ、社会的にし、生活と社交を詩的にし、機智を詩化し、芸術の諸々の形式をあらゆる種類の堅実な形成素材によって満たし、フモールの振動によって生気を吹き込もうとするものであり、またそうすべきものである。それはいくつもの体系をその中に含んでいる芸術のもっとも偉大な体系から、歌を作る子どもが素朴な歌の中にそっともらす溜息や口づけに至るまで、詩的でさえあれば、すべてのものを包括する。⁴⁷⁴

文学における諸々のジャンルの統合や、相対立する形式や概念の融合、そしてあらゆる詩的なものを包括しようとするシュレーゲルの態度は、エンデにも当てはめることができる。エンデの場合、諸学問の統合という視点こそないものの、先に見たように、ファンタージェンは、あらゆる芸術が相互に関連づけられることによって生み出された国であった。例えば、アトレーユは、古典古代の英雄の特徴を備えており、⁴⁷⁵ 彼の物語は、スフィンクスや魔法の鏡、そして禅の公案に由来する三つの神秘の門や、自然ポエジーの人格化であるウユララ等、多くの神話的・詩的形象や思想的産物に、さらには「誰でもない」というオデュッセウスに由来する発言のように、神話的言動や行動に満ちていた。形式の融合という点では、『モモ』における「メルヒェン・ロマン」 という構想が挙げられる。そこでは、メルヒェンと小説という二つの形式を融合させることによる「現実と夢の相互浸透」

⁴⁷⁴ *Athenäums-Fragmente*, Nr. 116, S. 182.

⁴⁷⁵ Vgl., Claudia Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast...*, S. 46ff.

(Durchdringung von Tag und Traum) ⁴⁷⁶が意図されている。

シュレーゲルはさらに、ロマン主義文学について次のように述べる。

ロマン主義文学だけが、叙事詩と同様に周りを取り巻く全世界の鏡、時代の似姿になることができる。しかも、ロマン主義文学はあらゆる実在的関心にも観念的関心にも制約されずに、詩的反省の翼に乗って、描写されたものと描写する者の中間に最も良く漂うことができ、この反省を繰り返し累乗して、無限に続く合わせ鏡のように重ね合わせることができる。⁴⁷⁷

ロマン主義文学が周囲の世界や時代を映し出す鏡であるように、エンデも文学作品において、現代という時代を反映させようと試みている。『オリーブの森で語りあう』の一日目の対談の中で、彼は『モモ』の構想に関して、「僕にとってはむしろ、今日の僕たちを取り巻く世界のイメージを、内的なイメージに変えることが、つまり、昔のメルヒェンの語り手たちが彼らを取り巻く世界について行なったのと同じことをすることが重要だったんだ」⁴⁷⁸と述べている。彼はまた、モモの人物像において、従来の行動的な英雄とは異なる英雄像を提示しており、「仕事をする際や過去の文学と取り組む際に」彼の内に生じた、英雄という概念の今日的な意義や、今日的な英雄像の有り様に対する問いに取り組んでもいる。⁴⁷⁹

ロマン主義文学はさらに、実在的 (real) 関心、つまり外部の世界の事物や出来事と、観念的 (ideal) 関心、つまり思惟によって人間の内部で展開する営為のどちらにも偏ることなく、描写されたもの (=描かれる対象) と描写する者 (=作家) の中間に存在しながら、両者を鏡のように反射するという。⁴⁸⁰ つまり、ロマン主義文学は、作家および作家が描いた対象の反映でありながら、そのどちらにも属することなく、両者の間でそれぞれを映し出す鏡としての働きも持っていると考えられる。

ここで述べられている実在と観念の二極は、『はてしない物語』の場合、現実と虚構の二

⁴⁷⁶ Michael Endes *Zettelkasten*, S. 266.

⁴⁷⁷ *Athenäums-Fragmente*, Nr. 116, S. 182f.

⁴⁷⁸ *Phantasie/Kultur/Politik*, S. 37.

⁴⁷⁹ Vgl., *Phantasie/Kultur/Politik*, S. 39.

⁴⁸⁰ ここでは、「反省」(Reflexion)の意味を「思考や省察という意味での「反省」よりもむしろ、まずもって「反射」として、この場合は特にある対象の描写として理解すべきものである」という田中均の解釈にならう。田中均『ドイツ・ロマン主義美学 — フリードリヒ・シュレーゲルにおける芸術と共同体』御茶の水書房 2010年 99ページ参照。

極と言い換えてもよいだろう。そこでは、ファンタージェンで繰り広げられる虚構の物語がその大半を占めているが、他方では現実世界が常に顔をのぞかせている。例えば、バスチアンは読書の際に、ウユラヤグモルク、幼ごころの君の口から人間世界とファンタージェンの関わりを知る。そして彼は、ファンタージェンに行った後も願いの実現によって現実世界に関する記憶を喪失し、ミンロウド坑では人間世界の忘れられた夢を採掘している。さらに、物語の終盤でバスチアンは現実世界に帰還するものの、依然として幻想世界は存在したままであり、コレアンダー氏が述べていたように、二つの世界の調和と健全な状態が保たれるためには、彼のような人間が双方の世界を往来することが求められている。『はてしない物語』は、アウリンが象徴するように、現実と虚構のどちらの原理にも偏らず、まさに双方の均衡を描いているといえる。

そして、ロマン主義文学が持つ、描写されたものと描写する者の間に生じる反省の作用は、エンデにおいては特に、彼の語る読者と本との関係に見出すことができる。子安美知子によるインタビューの中で、彼は『鏡のなかの鏡』という作品名を禅の公案から得たことに触れ、二枚の鏡を向い合せると生じる「無限の映し返しのプロセス」⁴⁸¹を読書という行為に当てはめている。

「本を読むときにも、本と読者のあいだに似たプロセスが生じます。だから、同じ本をふたりの人間が読むとすると、そこで読まれるものは、けっして同じではないと思います。それぞれが、本のなかに自分をつれこむからです。自分の連想、自分の思考、自分の経験、自分の感受性、それらすべてを投入して読む。だから本はいつも、ある意味では読者を映す鏡です。」⁴⁸²

これに続けてエンデは、それとは逆に、同じ読者が二つの異なる本を読むときには、それぞれの本の差異がなくなり、それらは「共通する何か」⁴⁸³を持つことになると述べ、『鏡のなかの鏡』を読み終わった後も、読者が「何かまだ秘密のとけない領域にとどまっていた、その気分がいつまでも読者に作用しつづけてほしい」⁴⁸⁴と語っている。エンデにとって文学作品は、作家および作家が描こうとした対象の反映であるだけでなく、読者がそ

⁴⁸¹ 子安美知子『エンデと語る 作品・半生・世界観』66 ページ。

⁴⁸² 子安美知子 同上 66 ページ。

⁴⁸³ 子安美知子 同上 67 ページ。

⁴⁸⁴ 子安美知子 同上 67 ページ。

ここに自分の現実を反映させる鏡でもあるといえる。

この点についてエンデは、『だれでもない庭』(*Der Niemandsgarten*, 1998) に収められた 1994 年 2 月 5 日付のメモ「鏡に映る鏡には何が映っているのか? さすらい山の古老」(*Was zeigt ein Spiegel, der sich in einem Spiegel spiegelt? Der Alte vom wandernden Berg*) において、さらに詳しく述べている。そこでも彼は、まず「本は読者が自分自身を映し出す鏡」⁴⁸⁵であり、「読者はその時々の本がそれ自身を映し出す鏡」⁴⁸⁶であると定義する。そして、「読者とその本に当てはまることは、この世界の人間についてもまったく普遍的 (*generell*) に言える」⁴⁸⁷と述べているように、彼は読者と本の間には存在する、互いを映し出す鏡としての関係を人間と世界の関係にまで拡大している。さらに彼は、読書によって「読者と本 (人間と世界)」⁴⁸⁸の間で生じる出来事とそのプロセスに注目し、次のように述べる。

この秘密に満ちた出来事へと読者の注意を向けるために、私は読者を自分自身へと差し戻す物語を、人が (慣れ親しんだ事柄を再び認識することを意味するにすぎない「理解した」という思いによって) しっかりつかまることができない物語を書こうと試みた。あらゆる方向へ向かって開かれており、読者を自由落下の無重力状態へ、いわば、(神や人間の自我や存在の感覚 (*der Sinn der Dasein*) のように) 存在するとも、存在しないともいえない、他に表現しようのない中心をめぐる周回軌道の中へ置く物語を。語られたすべての出来事は、はっきりとあるいはひそかに、新しい出来事へのきっかけをその内に含んでおり、新しい出来事の周回が始まるまで、それはいつまでも続く…。⁴⁸⁹

ここでもエンデは、読者と本の合わせ鏡によって生じる反省のプロセスを、読者に体験させるために、読者を物語の中に留まらせず、その意識を読み手自身へと向かわせる物語を書こうとしたと述べている。この鏡としての本の作用は、『はてしない物語』にも見出すことができる。バスチアンは、アトレーユの物語を読む際に、学校での失敗や母親の死、父親との関係等、自分の現実を読み込んでおり、ファンタージェンでは、願いの道を行く

⁴⁸⁵ *Der Niemandsgarten*, S. 302.

⁴⁸⁶ *Der Niemandsgarten*, S. 302.

⁴⁸⁷ *Der Niemandsgarten*, S. 302.

⁴⁸⁸ *Der Niemandsgarten*, S. 302.

⁴⁸⁹ *Der Niemandsgarten*, S. 303.

ことによって彼の真の意志を知り、生命の水によって彼自身の存在を再認識していた。『はてしない物語』においては、まさに読者と本の間を生じる鏡のような反省のプロセスそのものが描かれているといえる。そして、すでに見たように、現実の読者が手にする本もパスチアンが読むものと同じく、赤銅色の絹で装丁された、赤字と緑字の二色刷りの本であり、「本の中の本」モチーフは読者のレベルにまで拡大されていた。このような手法によって、エンデはパスチアンの物語を読む現実の読者にも、彼ら自身の読書行為を意識させようとしている。この点で『はてしない物語』において描かれている反省の作用は、現実の読者に対しても働いているといえる。

シュレーゲルはまた、ロマン主義文学が「いまだ生成の途上にある」と述べ、「永遠に生成し続け、決して完成することがない」ということをこの文学の「本来の性質」⁴⁹⁰として挙げている。すでにそのタイトルがあらわしているように、この性質も『はてしない物語』に見出すことができる。パスチアンの作り出した物語から新たな物語が生まれ、独自に発展していくように、『はてしない物語』は文字通り無限に広がる可能性を持っている。さらにエンデは、物語の中で「だがこれはまた別の話、また別のときに話すことにしよう」⁴⁹¹という決まり文句を繰り返し用いているが、この文言において彼は、自分の物語が読者によってさらに紡ぎ続けられることを望んでいる。⁴⁹² したがって、エンデは物語を自立的に発展するものとして扱うだけでなく、物語に関する読者のさらなる想像や創作を促し、またそれを許容することによって、『はてしない物語』を作者と読者の双方の立場から無限に生成しうる物語として構想しているといえる。

このように、エンデの文学観には、あらゆる芸術の統合や時代の反映、文学を鏡とする反省の作用、無限に生成する文学という構想など、多くの点でシュレーゲルの定義した「ロマン主義文学」と同様の特徴を見出すことができる。

⁴⁹⁰ *Athenäums-Fragmente*, Nr. 116, S. 183.

⁴⁹¹ *Die unendliche Geschichte*, S. 30. u. a.

⁴⁹² エンデはこの決まり文句の意図について、次のように述べている。「絨毯の織物がそうであるように、常に緯糸があらゆる物語を貫いています。そして人はこの糸を終わらせなければならぬか、あるいはそれを単に黙ってどこか余白に残したままにするのです。しかし、今回私は、もし読者があの箇所ですらに話を続けることになれば、もしこの絨毯が別の方向からさらに織り続けられることになれば、最後には何百あるいは何千あるいは何万もの人々が、ますます枝分かれしていった一つの物語を語ることになれば、それは本当に素晴らしいことになるだろうと思ひ浮かべたのです。そうするとそれは本当にはてしない物語でしょうね。」
Barbara Bondy, Barbara von Wulffen, Hans Heigert: *Gespräch mit Michael Ende*, S. 137.
ラルフ・イーザウ (Ralf Isau, 1956-) をはじめとする複数の作家によって、2003年から2004年にかけて刊行された「ファンタージェン」シリーズ (*Die Legenden von Phantásien*) も、このような試みの一つとみなすことができる。

シュレーゲルの「新しい神話」とエンデの神話観

次に、エンデの神話に関する発言について見てみたい。彼は先ほど触れた今日的な英雄像の問いに関連して、次のように述べている。

「僕は何らかの理想像や英雄像なしには神話は存在せず、神話なしには文化が存在しないと思っている。まさに僕たちは、僕たちの意識、僕たちの世界にふさわしい何らかの理想像を必要としているんだ。しかし、過去の理想像はもはやみんな機能しない。そのような先祖返りを我々の世紀に強引に引きずり出すことが、いかに取り返しのつかない結果を招くかは、まさにナチズムが示したことだ。」⁴⁹³

エンデは『ものがたりの余白』においてもこれと同様の見解を述べている。そこで彼は、自分の父エトガー・エンデ (Edgar Ende, 1901-1965) がナチスによって芸術活動を禁じられたことについて尋ねられた際に、まず、ナチスの持っていた、人を魅了するパトスについて自らの体験を語っている。そして、これに関連して彼は、市民階級が持つ「壮大さや、パトスへの、ある種のあるべきこと」や「神話的世界」への需要を満たすものとして、ワーグナーやニーチェ、当時の映画スターの名を例として挙げる。⁴⁹⁴ 彼によれば、芸術家を特殊な人間として礼賛することも、「なんらかの理想像をふたたび打ち立てようとする需要に属している」⁴⁹⁵のだが、これら過去にあった英雄像や理想像は、現代ではもはや機能しないという。しかし、「他方、神話なしでは人は生きてゆけない。わたしはそう確信しています。(神話なしでは)人は世界のなかに、いかなる秩序をも見いだすことができません」⁴⁹⁶と彼は述べ、現代における神話の喪失とその創造の必要性を説いている。

このような神話に対するエンデの意識は、シュレーゲルが『文学についての会話』(*Gespräch über die Poesie*, 1800)の中で論じた「新しい神話」(die neue Mythologie)の構想と比較することができる。『アテネウム』誌第三巻第一号に発表された『文学についての会話』では、ある文学サークルを舞台に、四人の人物による文学に関する小論文の朗読とそこに集まった人々による議論が行われる。このうち「新しい神話」を論じているのは、ルドヴィーコの話「神話についての演説」(Rede über die Mythologie)である。そこではまず、

⁴⁹³ *Phantasie/Kultur/Politik*, S. 39f.

⁴⁹⁴ 田村都志夫編訳『ものがたりの余白』59ページ以下参照。

⁴⁹⁵ 田村都志夫編訳 同上 63ページ。

⁴⁹⁶ 田村都志夫編訳 同上 63ページ。

近代人が詩作をする際に、その「活動のための確固たる支えや、母なる大地、天空、活力のある大気とのつながり」⁴⁹⁷が不足していると指摘される。そして、彼らは「このすべてを内面から作り出さなければならない」⁴⁹⁸のだが、それは個別に行われるものであり、その作品は「最初から無より生じた新しい創造のようなもの」⁴⁹⁹であるという。このような状況にあって、近代文学の中心点となるべき「新しい神話」の必要性が次のように訴えられる。

「我々の文学 (Poesie) には、古代人の文学にとって神話がそうであったような中心点が欠けている、ということを僕は主張したい。そして、近代文学 (die moderne Dichtkunst) が古代文学に劣っている本質的なものすべては、次の言葉に要約することができる。我々は神話を所有してはいない。しかし、僕はそれに次のことをつけ加えたい。我々は、そのようなものを手に入れようとしている。あるいは、むしろそのようなものを生み出すために、真剣に協力すべき時代になっているのだ。」⁵⁰⁰

ルドヴィーゴはここで、古い神話⁵⁰¹を「すべて若々しい想像力の最初の開花であり、感覚世界の最も身近なもの、最も活発なもの、と直接結びつき、またそれにならって形成されたもの」⁵⁰²と定義し、「新しい神話はそれとは逆に、精神の最奥の深みから形成されなければならない」⁵⁰³と主張する。つまり、古代の神話が人間の知覚する外の世界の出来事や自然界の事象にならって作られている一方で、新しい神話は人間の内面をその源として作られねばならない。彼によればそれは、「あらゆる芸術作品の中で最も人為的 (künstlichste)

⁴⁹⁷ Friedrich Schlegel: *Gespräch über die Poesie*. In: Ernst Behler [u. a.] (Hrsg.): *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Bd. II, S. 312. (以下、同作品からの引用は *Gespräch über die Poesie* と略記し、ページ数を添える。訳出にあたっては、山本定祐編訳『ロマン派文学論』を参照したが、本稿における引用は筆者による訳である。)

⁴⁹⁸ *Gespräch über die Poesie*, S. 312.

⁴⁹⁹ *Gespräch über die Poesie*, S. 312.

⁵⁰⁰ *Gespräch über die Poesie*, S. 312.

⁵⁰¹ この演説よりひとつ前にアンドレーアが朗読する「文学の諸々の時代」(Epochen der Dichtkunst)においては、近代のヨーロッパ人にとって芸術の根源は古代ギリシアであり、彼らの文学の源泉は「ホメロスとホメロス派の詩人たち」(*Gespräch über die Poesie*, S. 290)であるとされている。それゆえ、シュレーゲルがここで意図している古代文学の中心としての神話はギリシア神話を指していると考えられる。

⁵⁰² *Gespräch über die Poesie*, S. 312.

⁵⁰³ *Gespräch über die Poesie*, S. 312.

でなければならない」⁵⁰⁴という。そして彼は、その理由を次のように述べる。

「というのも、それは他のあらゆるものを包み込み、文学 (Poesie) の古くからある永遠の源泉に代わる新しい苗床と器であるべきであり、それ自身が他のすべての詩の萌芽を覆い囲むような無限の詩 (das unendliche Gedicht) であるべきだからだ。」⁵⁰⁵

ここでは『アテネウム断章』116番で述べられた、あらゆる文学や詩的なものを包括しようとする態度を再び見ることができる。エンデの描いたファンタジーエンも、人類がこれまで創造してきた、そしてこれからも創造するであろう、文学をはじめとする芸術や思想を包括する「器」とみなすことができるだろう。

ルドヴィーコはまた、古代文学の特徴として、個々の作品が互いにつながり合って一つの全体を形成しており、そこには「いたるところで同じ一つの精神が、ただ別の形で表現されている」⁵⁰⁶ことを挙げ、古代文学を「唯一、不可分で完成された詩」⁵⁰⁷であるとみなしている。古代の文学は、神話を中心とする一つの共通する意識のもとに成り立っていたが、近代文学にはそのようなものは存在せず、個々の文学に神話を軸とするようなつながりがない。すでに『アテネウム断章』24番で、「古代人の作品の多くは断片になってしまった。近代人の作品の多くは成立と同時に断片である」⁵⁰⁸と述べているように、シュレーゲルは、近代文学における統一性あるいは全体性の欠如を意識している。それゆえ、個々の文学を結びつけるための原理として、それらすべてを包括的に認識することを可能にする神話が必要とされる。

そのような新しい神話は、上に見たように、古い神話のような外界の知覚ではなく、人間の精神という内面の働きによって生成される。この点からルドヴィーコは、新しい神話にとって「非常に重要な示唆と注目すべき証明」⁵⁰⁹として観念論 (Idealismus) を挙げる。彼によれば、「いわば無から生じると同じ方法で生じる」⁵¹⁰観念論は、「人類が自分たちの中心を見つけるために全力で格闘するという、あらゆる現象の中の現象の、一部分、一

⁵⁰⁴ *Gespräch über die Poesie*, S. 312.

⁵⁰⁵ *Gespräch über die Poesie*, S. 312.

⁵⁰⁶ *Gespräch über die Poesie*, S. 313.

⁵⁰⁷ *Gespräch über die Poesie*, S. 313.

⁵⁰⁸ *Athenäums-Fragmente*, Nr. 24, S. 169.

⁵⁰⁹ *Gespräch über die Poesie*, S. 313.

⁵¹⁰ *Gespräch über die Poesie*, S. 314.

分枝、一表出方法にしかすぎない」⁵¹¹という。彼はまた、観念論において、「自分自身を定めて、無限の変化の中で自分自身から出て、再び自分自身に還ってくる」⁵¹²というプロセスを見出し、観念論の内部から、観念論と「同様に無限で新しい実在論」(ein neuer ebenso grenzenloser Realismus)⁵¹³が生じると述べている。つまり、精神が自己の外へ出るためには、実在論のように、人間の意識や知覚に依存せず、独立して存在することが精神に認められねばならない。

さらにルドヴィーコは、このような特徴を持つ観念論が「ただ単にその発生の仕方において、新しい神話のための一つの例であるだけではなく、間接的な方法においてできえ、新しい神話の源泉ともなる」⁵¹⁴と主張する。これに加えて彼は、観念論の働きによって生じる新しい実在論も、哲学ではなく、文学 (Poesie) の中にしか見出すことができないと述べ、この実在論が「観念論をその源とし、いわば観念論的な土台の上を漂わざるをえないがゆえに、観念的なものと実在的なものの調和に基づくべき文学」⁵¹⁵としてあらわれることを期待する。すなわち、新しい神話は近代文学の中心および源泉として観念的に、つまり人間の意識や主観によって創造されると同時に、実在的に、つまり人間の意識の外でも独立して存在するという特徴を持っているといえる。

ここで注目には値するのは、シュレーゲルが新しい神話の構想において、神話的な物語や神話的形象の創作を意図していたのではないという点である。ルドヴィーコは、新しい神話において観念論と実在論を関連づけた後、スピノザを引き合いに出して、その哲学を文学と関連づけている。田中均は、このような点から、新しい神話が「精神の内に無限なものを見出す観念論哲学と、その無限なもの（「端的に解き明かしえないもの」）を、想像力と感情の働きによって自然の形象を用いて表現しようとする実在論的文学を統合したものである」⁵¹⁶と述べている。田中はさらに、この神話が神秘主義とも関連づけられている点から、この構想が「観念論哲学から出発して神秘主義を再生させ、近代ヨーロッパの文学的創造の中心点とすることを目指すものである」⁵¹⁷と解釈している。したがって、新しい神話の構想においては、ハインツ・ゴッケルの言うように、「新しい神話の内容ではなく、神

⁵¹¹ *Gespräch über die Poesie*, S. 314.

⁵¹² *Gespräch über die Poesie*, S. 314.

⁵¹³ *Gespräch über die Poesie*, S. 315.

⁵¹⁴ *Gespräch über die Poesie*, S. 315.

⁵¹⁵ *Gespräch über die Poesie*, S. 315.

⁵¹⁶ 田中均『ドイツ・ロマン主義美学 — フリードリヒ・シュレーゲルにおける芸術と共同体』188 ページ。

⁵¹⁷ 田中均 同上 188 ページ。

話の方法が」、「諸々の新しい神話素 (Mythologeme) の創出ではなく、神話創作の方法 (ein mytho-poetisches Verfahren)」⁵¹⁸が問題となっていると考えられる。

それでは、シュレーゲルは新しい神話の方法を確立することによって何を成そうとしていたのであろうか。ここでは、『アテネウム断章』53番がそのヒントとなるように思われる。そこでシュレーゲルは、「一つの体系を持つことも、何の体系も持たないことも、精神にとっては等しく致命的である。それゆえ、精神は両者を結びつけようと決心しなければならぬであろう」⁵¹⁹と述べている。このような視点から新しい神話を解釈すると次のように言うことができる。まず、近代文学はすでに作家個人の資質によって、独立して存在することができるが、そこには統一的な体系は見出せない。そのためすべてを包括する新しい神話体系の構築が望まれるが、その際に論じられているのは、体系の内容そのものではなく、観念論と実在論の統合のように、体系を創造するための方法である。そして、まさにそのようなものを創造する働きに重点を置くことによって、個々の作家は、これから創造すべき体系を絶えず意識させられる。つまり、そこには体系のない近代文学と、これから得られるであろう一つの理想的な体系という二つの意識が常に存在する。そして、これによってはじめて、体系を持たない個別の文学とそれらを包括する体系を相互に関連づけることが可能になる。シュレーゲルは上に引用した断章において体系と非体系を結びつける「決心」について述べているが、新しい神話の構想も、この両者を結びつけようとする意識を喚起するものとして解釈することができるだろう。

一方、エンデが現代における神話について語る時、そこで念頭に置かれているのは、シュレーゲルが述べたような、現代文学の中心としての神話ではない。先に見たように、エンデは神話を理想像や英雄像に対する人々の需要を満たし、秩序をもたらすものとみなしている。ただし、そこでエンデが求めている秩序とは、実用的なものや機能的なものを

⁵¹⁸ Heinz Gockel: *Zur neuen Mythologie der Romantik*. In: Walter Jaeschke, Helmut Holzhey (Hrsg.): *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*. Hamburg: Meiner, 1990, S. 134. (訳出にあたっては、ハインツ・ゴッケル著、藤田正勝訳「ロマン主義の新しい神話について」、W. イェシュケ、H. ホルツァイ編、相良憲一他監訳『初期観念論と初期ロマン主義 — 美学の諸原理を巡る論争 (1795-1805年)』昭和堂 1994年 144-154ページを参照したが、本稿における引用は筆者による訳である。)

⁵¹⁹ *Athenäums-Fragmente*, Nr. 53, S. 173. ノヴァーリスも『フライベルク自然科学研究』(*Freiberger naturwissenschaftliche Studien 1798/99*)の「自然学的断章」(*Physicalische Fragmente*)の中で、体系と非体系の統合について次のように述べている。「切り離された体系の統合 — あるいは体系と非体系の統合。恣意(無秩序)の世界(Reich)と法則の世界(Reich) — 体系 — 無秩序 — は、互いに何の関わりもない。それらは絶対的に分離している — 両者の調和的な統合。」(*Novalis Schriften*, Bd. III, S. 98)

指しているのではない。彼によれば、現代人が「経済生活において持っているような、純粹にプラグマティックな秩序」は、「純粹に機能的な秩序」⁵²⁰でしかなく、それは神話ではないという。「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」⁵²¹と述べているように、エンデは神話というものを、人間が生きる上で精神的な拠り所となるべき基準とみなしている。

エンデが述べるこのような神話について、田村都志夫はその成立が難しくなると述べ、エンデもそれに応じて、これからとても難しくなると述べている。この背景にあるのは、グローバル化の意識である。エンデによれば、「国別の文化」⁵²²や「遺伝的な基盤」⁵²³によって支えられ、機能していたことが、今日ではもはや通用しなくなり、「日ごとに、この世界は全人類が一体となったものとして、さまざまな民族すべてが属する、人類の家族として体験されるようになって」⁵²⁴きたという。そしてエンデは、人類が地球という惑星で共存することと、自分たち自身を理解することを学ばなければならないと主張し、神話を得ることによってそれを達成しようとする。そして、この神話は一致することのない二つの側面を含んでいるという。

「一つは、絶対的価値として、人間の個人の有効性であり、他方は、人類全体です。つまり、民族や族[マ]ではなくって、人類全体がもう一つの理想なんです。これら（二つ）が一緒にならなければならない。そして、それがどのようにできるか、わたしたちにはまだまったくわかりません。」⁵²⁵

エンデはこのような神話を手に入れることを「詩人や作家、そして画家にとっての課題」とみなし、「神話というのは夢想で得るか、文芸の創作で得るか、それよりほかに道がありません」⁵²⁶と述べる。彼によれば、それは計算や科学によって作られるものではなく、「ビジョン」⁵²⁷であり、これまで存在しなかったまったく新しいものであるという。そして、

⁵²⁰ 田村都志夫編訳『ものがたりの余白』63 ページ。

⁵²¹ 田村都志夫編訳 同上 64 ページ。

⁵²² 田村都志夫編訳 同上 64 ページ。

⁵²³ 田村都志夫編訳 同上 64 ページ。

⁵²⁴ 田村都志夫編訳 同上 64 ページ。

⁵²⁵ 田村都志夫編訳 同上 64・65 ページ。

⁵²⁶ 田村都志夫編訳 同上 65 ページ。

⁵²⁷ 田村都志夫編訳 同上 65 ページ。

エンデはそのような神話の創造を、まず個人の神話を確立することによってはじめようとする。エンデはギリシア神話やヘブライ神話等の民族の神話、つまり共同体の神話だったものが、将来には「個人の神話」になると述べる。すなわち、「個々の人間が完全に成長すれば、各自自分の神話」を持つことになり、それと同時に、「神話に表現される、隠れたもののなかに自分の側面を持つ」ようになる。そして、個人の神話を確立した二人の人間が出会えば、二つの神話が出会うのだという。⁵²⁸

田村は、このような個人の神話の構想について、「「神話」とは、つねにある全体のものではないのですか？」⁵²⁹と尋ねているが、エンデはこれに対して、そのような神話の構想を描こうとした試みの一つとして『はてしない物語』を挙げ、次のように説明している。

「なぜなら、これは一つの神話で……バスチアンはあの一夜に、あの謎めいた本を読むことにより、かれの神話を体験するのですから。それはバスチアンが体験する、かれの神話なのです。そして、バスチアンは、あの夜、かれの神話を体験するからこそ、翌日には、外の世界にも向かうことができる力を、かれ自身のなかに見つけることになるのです。」⁵³⁰

バスチアンは『はてしない物語』にまつわる体験、つまり読書行為とファンタジーエンにおける経験を通して自分自身の神話を見出し、これによって「外の世界の問題に取り組む力を見つける」⁵³¹。エンデは、別の人間なら別の神話を体験することになり、バスチアンがその人に会えば、二つの神話が出会うと述べ、その例として、コリアンダー氏を挙げる。バスチアンとコリアンダー氏の体験はそれぞれ異なるものではあるが、それが神話であるがゆえに、両者は「突然におたがいを理解する」⁵³²ことができるという。さらにエンデは、彼らが自分たちの神話を「この世界の隠れた側から（…）すべてに意味がある王国（＝ファンタジーエン）から汲みだしてくるのです」⁵³³と述べ、バスチアンが「どのような些細なことも、全部が意味以外のなにものでも」⁵³⁴ないファンタジーエンから、すべて

⁵²⁸ 田村都志夫編訳『ものがたりの余白』65-66 ページ参照。

⁵²⁹ 田村都志夫編訳 同上 66 ページ。

⁵³⁰ 田村都志夫編訳 同上 66 ページ。

⁵³¹ 田村都志夫編訳 同上 67 ページ。

⁵³² 田村都志夫編訳 同上 67 ページ。

⁵³³ 田村都志夫編訳 同上 68 ページ。カッコ内は筆者による追加である。

⁵³⁴ 田村都志夫編訳 同上 68 ページ。

の意味を外の世界へ持ち帰り、「かれの人生の外的な事実の意味を与えること」⁵³⁵ができるようになることを、神話の機能として説明している。

このようにエンデの神話は、シュレーゲルとは異なり、文学の枠組みではなく文化という、より大きな枠組みから構想されており、その目的も異なっている。しかしながら、そこにはいくつかの共通点を見出すことができる。

まず、新しい神話が、精神の深みという人間の内面から形成されるものとして構想されているように、エンデが構想する神話も個人の神話の確立をその出発点としている。ルドヴィーコが「まったくもって人は一つ以外の道を通って目標に達することができるに違いない。誰もが己の道を、朗らかな確信をもって、この上なく個人的な方法で行けばよい」⁵³⁶と述べているように、新しい神話の成立には、個人的な方法が認められている。これと同様に、エンデの言う個人の神話は、『はてしない物語』に例えられているように、内的世界での個人的な体験によって獲得される。神話とは、宇宙万有や世界、民族の起源を説く説話であるが、バスチアンは自分の神話、つまり彼の起源を体験することによって、自分が何者なのか、何者でありたいのかを理解し、アイデンティティを確立する。この過程で、彼が記憶を失っていき、それを再び取り戻すという点においては、自己から離れ、再び自己に還る観念論と同様の運動を見出すことができるだろう。そしてバスチアンは、神話的体験を通して外部世界の諸々の事実の意味を与える力を身につけ、これによって、自己と現実世界の間に関連を生み出すことができるようになる。

このような自己理解と意味付与の能力をもたらす個人の神話が確立された後に、人類全体に有効な神話を獲得する道が開ける。新しい神話が、近代文学の中心として、個々に存在する文学を結びつけ、それらすべてを包括するものであるように、エンデの神話も個人と世界との間に関連をもたらすだけでなく、他者との相互理解を可能にするものであり、その有効範囲は人類全体にまで拡大されている。そして、これらの神話構想の裏に共通して存在するのは、かつて存在した統一的な体系をそれぞれの領域において新たにもたらそうとする意識である。⁵³⁷ シュレーゲルは新しい神話において、古代の神話のような、文

⁵³⁵ 田村都志夫編訳『ものがたりの余白』68 ページ。

⁵³⁶ *Gespräch über die Poesie*, S. 320.

⁵³⁷ このような意識は、ノヴァーリスの学問や宗教に対する意識においても見出すことができる。例えば、『一般草稿 — 百科全書学のための資料集 1798-99年』(*Das allgemeine Brouillon — Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99*)において、彼は単に項目が整然と羅列されたフランスの『百科全書』(*Encyclopédie*, 1751-1780)のようなものを想定していたのではない。ノヴァーリスは、その「百科全書学」の構想において、個々の学問を互いに関連づけることを

学における統一的な体系を構想していた。エンデもこれと同様に、全人類に普遍的・統一的な認識をもたらす神話体系を構想していたといえる。さらに、新しい神話の構想においては、その内容ではなく、成立方法に主眼が置かれていたが、この点からはこの構想が、体系を持たないものと一つの体系を持つもの、いわば個と全を同時に成立させ、両者を結びつける意識を喚起するものとみなすことができた。エンデの神話も、まさに個人の絶対的価値と人類全体に対する普遍的な有効性を同時に含むべきものとして構想されている。

このように、エンデの神話には、個人の内面から生成されて、個人と人類双方に有効な新しい統一的体系をもたらし、これによって個と全を絶えず結びつけようとするものとして構想されているという点で、シュレーゲルの新しい神話との親近性を見出すことができる。

第二節 ノヴァーリスのポエジーとエンデのポエジー

エンデのポエジー観

前節ではファンタジーエンの構想や、エンデが語った本と読者の反省的な関係、そして個と全をつなぐ神話の構想などに、シュレーゲルの論じた「ロマン主義文学」および「新しい神話」との共通点を認めることができた。本節では、エンデの創作行為や文学観の根幹をなすと思われる「ポエジー」という概念について見ていきたい。エンデは『南ドイツ新聞』のインタビューの中で、現代において文学や芸術が議論される際に、主として作家の「メッセージ」(Botschaften)が論じられており、ポエジーがそれを包むものとみなされていると述べている。

「ポエジーは今日ではもうほとんど例外なく「包装の問題」(Verpackungsfrage)とみなされています。その分野の専門家たちによって再び包みを解かれる、何らかの意味内

目指している。ハンス＝ヨアヒム・メールによれば、ノヴァーリスにとっては「統一の精神や、結合の原則それ自体」(Novalis Schriften, Bd. III, S. 239)が重要であり、この構想においては、「諸々の学問の細分化と個別化を、そのような「結合学」あるいは「構成学」、「創造的な精神の構成学」への回帰によって克服すること」(Novalis Schriften, Bd. III, S. 239f.)が意図されていたという。さらに、『キリスト教世界あるいはヨーロッパ』では、カトリックとプロテスタントに分裂する以前に、統一的な世界を形成していた中世のキリスト教が称えられ、近代における宗教と政治の危機的な状況から、再び新たな黄金時代が生じることが待望されている。Vgl., Novalis Schriften, Bd. III, S. 507-524. 中井によれば、そこで語られているのは事実としての歴史ではなく、「理念上の出来事」としての歴史であるという。中井章子『ノヴァーリスと自然神秘思想』72ページ以下参照。

容の包装です。」⁵³⁸

ここで述べられているポエジーとは、作家の想像力によって生み出される詩的産物あるいは文芸作品一般のことを指していると考えられるが、エンデの言うポエジーはそれだけに留まるものではない。彼はゼーハーファーによるインタビューにおいても、自分が問題としていたのは、「一つのメッセージや一つの「訴え」(Appell)を人に伝えることではなく、詩的・芸術的なこと」⁵³⁹、つまり、「今日でもまだ、昔のメルヒェンの語り手と同じ方法で語ることが可能だろうか」⁵⁴⁰ということであったと述べている。彼によれば、昔のメルヒェンの語り手たちは「自分たちの周りにある現実の世界」を取り上げ、それを「王様や母親、狼」などの「内的なイメージ」(Innenbilder)に変えていたのであるが、その際に、「外部の世界の实在」が「ポエジーの変容プロセス(Umwandlungsprozeß der Poesie)」によって内的な世界に変えられており、その逆もまた可能であった。⁵⁴¹そして、エンデも「我々の世界において起きていることを内的なイメージに変えようと試みた」⁵⁴²のだという。ここではポエジーが、外部に存在する事物や現象、出来事等と、人間の内面で作られるイメージを相互に変容させる原理として扱われている。エンデはまた、1981年10月25日付の女性読者宛とされる手紙の中でも、同様の点について述べている。

私をその気にさせるものは(…)、私たちみんなの潜在意識に、内面の精神的な出来事を夢の像(Traumbilder)という形で表現させようとするものに他なりません。私にとってポエジーと芸術は、そもそも、(ところでそれはあらゆる文化において普通のことであったように)外的なイメージを内的なイメージに、そして内的なイメージを外的なイメージに変容させることでしかないと、この表現の形式はごく自然なものなのです。私の見解では、世界はこの「ポエジー化」(ノヴァーリス)によってのみ、人間にとって住みよいものになります。⁵⁴³

⁵³⁸ Barbara Bondy, Barbara von Wulffen, Hans Heigert: *Gespräch mit Michael Ende*, S. 137.

⁵³⁹ Klaus Seehafer: *Interview mit Michael Ende 2. Teil*, S. 15.

⁵⁴⁰ Ebd., S. 15.

⁵⁴¹ Vgl., ebd., S. 15.

⁵⁴² Ebd., S. 15.

⁵⁴³ Roman Hocke, Patrick Hocke: *Die unendliche Geschichte. Das Phantásien-Lexikon*, S. 17f.

ここでもエンデは、外的なイメージ (Außenbilder) と内的なイメージ (Innenbilder) を相互に変容させることを「ポエジー化」(Poetisierung) と呼んでおり、この概念において彼がノヴァーリスを意図していることを明らかにしている。エンデはまた、ここで自分が意図していることを「人間が自分を取り巻く世界の中で自分自身を再認識するときのみ、逆に言えば、人が世界のイメージを自身の魂の中で再発見するとき、人は世界において、自分が故郷にいる (heimisch) と感じることができます」と説明し、「まさにその中にこそ、あらゆる文化の本質が存在しているのです」と述べている。⁵⁴⁴

このような認識能力としてのポエジーという定義と、ポエジーとノヴァーリスとの関連づけは、1980年11月26日に行われたドイツ児童文学アカデミー大賞受賞時の講演においてすでにあらわれている。本稿の「はじめに」の注21番で触れたように、エンデは『エンデのメモ箱』所収のエッセイ「ある中央ヨーロッパ原住民の思い」においても、この講演とおおよそ同じ内容について述べている。これらのテキストのうち、内容的・表現的にまとまっているのはエッセイの方であるが、講演の方はポエジーに関する発言を若干多く含んでいるため、ここでは講演原稿の方を見ていきたい。

この講演でエンデはまず、大人の文学と子どもの文学、大人の世界と子どもの世界という分類に異を唱え、今日、児童文学と呼ばれているものの起源を19世紀の初頭からさらにさかのぼり、近代の初めにあるとみなしている。彼によれば、「この時期に、現代の主知主義が、白人の驕りが、あらゆる分野においてヨーロッパの古い精神性を排除することを始めた」⁵⁴⁵のであり、それは様々な形をとりながら、「炎の情熱で、そのときまではまだ

⁵⁴⁴ Vgl., Roman Hocke, Patrick Hocke: *Die unendliche Geschichte. Das Phantásien-Lexikon*, S. 18. エンデは『オリーブの森で語りあう』においても同様の発言をしている。前節で引用したように、彼は一日目の対談で、メルヒェンの語り手のように外部のイメージを内的なイメージに変えることを『モモ』の執筆時に意図していたことを明らかにしていた。二日目の対談で彼は、この点について詳しく述べている。彼はそこでも、『モモ』執筆時に彼の「文化の構想全体」に関わる「純粹に詩的な問題」に関心を持っていたと述べ、このことをやはり内面の世界と外部の世界との相互変容という作用によって説明している。彼によればこの変容によって一方の世界が他方の世界の中で再認識され、「これによってのみ、人間は自分の世界の中で我が家にいるような気分になれる」という。ただし、そこでエンデは外的・内的イメージの相互変容をポエジーではなく、「詩的錬金術」(poetische Alchemie) という言葉によって説明しており、その際に『化学の結婚』を引き合いに出している。Vgl., *Phantasie/Kultur/Politik*, S. 123. この点からはエンデが内と外の相互変容の作用において、ノヴァーリスのポエジーだけではなく、錬金術も意図していたことは明らかである。川村和宏によれば、このような詩的錬金術への関心は、ルードルフ・シュタイナーの影響によるものであるという。川村和宏『ミヒャエル・エンデの貨幣観』88ページ以下参照。

⁵⁴⁵ Michael Ende: ... *den Menschen in der Welt wieder heimisch machen*, S. 14. od. „*Literatur für Kinder*“?, S. 312. 訳出にあたっては、上田真而子訳・解説「講演 児童文学を

存在していた「擬人観的」(anthropomorphistisch)な、つまり、「(事物を)人間と類似した(menschenverwandt)ものとして見るあらゆる世界観の最後の残りを根絶した」⁵⁴⁶のだという。それ以降、宇宙は巨大な水素の回転運動によって生まれ、天体は特定の物理法則で動いているというように、それまで人間が世界に与えていた意味が、つまり、神話や伝説、俗信などが語っていた擬人的な世界観が否定されるようになる。そして、地球上に住む人間も「生化学的諸事実の偶然の結果」⁵⁴⁷生まれたものであり、「その自我や、自由、責任、愛、創造力、ユーモアや人間の尊厳などのあらゆる観念的なイメージ(Trugbilder)に関する意識は、実際のところ、脳と神経系において自動的に作用する電気化学的プロセスの産物に他ならない」⁵⁴⁸とみなされるようになる。

このように、世界が「主観」と「客観」に分けられ、「客観的な」自然科学のみが真実あるいは真理とされる状況にあっては、人間自身も非人間化されていくことになる。それゆえ、エンデは「新しい、我々にふさわしい方法で、人間を再び世界の中で故郷のようになじみのあるものにすること(heimisch machen)」が、つまり、再び「世界を人間の尺度ではかりはじめること」が、そして「それ自身からは価値を生み出す能力のない主知主義を、現実性に満ちた、つまり体験可能な思考の方法によって人間的なものの領域へと取り戻すこと」が「生きるために決定的なこと」であるとみなす。⁵⁴⁹そして彼は、そのための道標としてポエジーを挙げる。

こえて — ポエジーの復権 『海』 14巻 13号(臨時増刊 子どもの宇宙) 中央公論社 1982年 256-264ページを参照したが、本稿における引用は筆者による訳である。なお、講演の原稿は *Jugendbuch magazin* 誌と *Neue Sammlung* 誌の二誌に掲載されている。これらのテキストには冠詞や句読点の有無や、*Jugendbuch magazin* 誌に記載されている台詞の一部 („meine sehr verehrten Zuhörer“, S. 17)が *Neue Sammlung* 誌では記載されていない(Vgl., „*Literatur für Kinder*“?, S. 316) といった若干の差異が見られるが、その他の点では同一の内容である。本稿では *Jugendbuch magazin* 版をテキストとして用いるが、*Neue Sammlung* 版のページ数も併記しておく。

⁵⁴⁶ Michael Ende: ... *den Menschen in der Welt wieder heimisch machen*, S. 14. od. „*Literatur für Kinder*“?, S. 312. このような視点は、ノヴァーリスとも重なってくる。『キリスト教世界あるいはヨーロッパ』では、「啓蒙」(Aufklärung)の名のもとに「自然や大地、人間の魂、そして学問から」ポエジーが取り除かれたことについて述べられている。Vgl., *Novalis Schriften*, Bd. III, S. 516.

⁵⁴⁷ Michael Ende: ... *den Menschen in der Welt wieder heimisch machen*, S. 14. od. „*Literatur für Kinder*“?, S. 313.

⁵⁴⁸ Michael Ende: ... *den Menschen in der Welt wieder heimisch machen*, S. 14. od. „*Literatur für Kinder*“?, S. 313.

⁵⁴⁹ Vgl., Michael Ende: ... *den Menschen in der Welt wieder heimisch machen*, S. 16. od. „*Literatur für Kinder*“?, S. 315. ここで述べられている「人間的なものの領域」(Bereich des Menschlichen)という言葉は、「ある中央ヨーロッパ原住民の思い」では「人間の経験領域」(Bereich der menschlichen Erfahrung, *Michael Endes Zettelkasten*, S. 68)となっている。

「そしてこの理由から私は、ポエジーが我々にとって生きるために根本から必要不可欠なもの、食べ物や飲み物と同じように基本的なものであると思っています。もちろん、ポエジーだけでこの変化を引き起こすことはできませんが、ポエジーはこの変化が起こるべき方向を我々に示しうるのです。なぜなら、ポエジーというものは自分を世界の中で、そして世界を自分の中で経験し、再認識する、人間の創造的な能力でなくて何でありましょうか？あらゆるポエジーはその本質において「擬人観的」です。そうでなければ、ポエジーはポエジーであることを止めます。そしてまさにそれゆえに、あらゆるポエジーは幼きもの（das Kindliche）と同族なのです。私はポエジーが人間の中にある永遠に幼きもの（das Ewig-Kindliche）であると言いたいのです。」⁵⁵⁰

この箇所でもエンデはポエジーを、人間が自己と世界を外と内というそれぞれの領域において体験し、認識する創造的な能力（die schöpferische Fähigkeit）とみなしている。このような創造的な能力としてのポエジーは、ファンタジーとも関わっているように思われる。彼はあるインタビューにおいて、ファンタジー（Phantasie）を「人間の想像力の中の創造的な能力（die kreative Fähigkeit）」、つまり、「新しい、普段とは異なる想像を作り出す能力」であると定義し、「純粋な事実」は、人間がそこに「諸々のイメージ」を結びつけることで、はじめて意味のあるものになると述べている。⁵⁵¹ ポエジーによって体験的な認識が行われる際にも、このような世界に意味を与える創造的想像力としてのファンタジーが働いていると考えられる。⁵⁵²

エンデはまた、このようなポエジーの性質を擬人観的であるとみなし、その点でポエジーを「幼きもの」あるいは「永遠に幼きもの」と呼んでいる。彼によれば、ポエジーは「子

⁵⁵⁰ Michael Ende: ... *den Menschen in der Welt wieder heimisch machen*, S. 16. od. „*Literatur für Kinder*“?, S. 315f. エンデは後に、第20回IBBY東京大会での講演においても、「永遠に幼きもの」について言及しており、彼があらゆる人間の中にひそむ、そのような「子ども」のために物語を語っていると述べている。そして彼は、「永遠に幼きもの」という言葉をゲーテの「永遠に女性的なもの」（das Ewig-Weibliche）に添える形で引き合いに出し、「これなしには、人間は人間であることを止めてしまいます」と述べている。Vgl., *Michael Endes Zettelkasten*, S. 177ff.

⁵⁵¹ Vgl., Hans-Joachim Müller (Hrsg.): *Butzbacher Autoren Interviews 3*, S. 81.

⁵⁵² ノヴァーリスの「創造的想像力」（produktive Einbildungskraft）も外界を認識する際に働く能力であると同時に、芸術創造のように外界から独立して人間の意志のみによって働く創造的な側面を持っている。中井章子『ノヴァーリスと自然神秘思想』109ページ以下参照。

どもたちが、世界を体得し、自分のものにするために真に必要とするもの」⁵⁵³であり、「詩や本、あるいは芸術」だけではなく、「生の形式と経験可能な、体験可能な世界解釈 (Welterklärung)」⁵⁵⁴をも意味しているという。これらの点からは、エンデがポエジーにおいて、子どもがしばしばそうするように、外部の事物や現象を人間と同等に扱い、それによって、世界を単なる事実としてではなく、人間のように生きているものとして体験的に認識・理解することを意図していると考えられる。⁵⁵⁵

さらにエンデは、「ひょっとしたらいつの日か大人も、何が真実で何がそうでないか、ポエジーの語ることを聞き入れるほど十分成長することになり」⁵⁵⁶、そのときには「新しい、まったく別の性質を持った自然科学が生じることになるかもしれない」⁵⁵⁷と述べる。彼はそのような自然科学を「それによって人間が生きることができるだけでなく、人間にその真の人間存在を明らかにする真理を見つける」⁵⁵⁸ものと呼び、その実現をノヴァーリスの詩「もはや数と図形が…」の引用によって表現する。

もはや数と図形が

あらゆる被造物の鍵ではなくなるならば、

歌ったり、口づけをしたりする者たちが、

深い学識を持った者たちよりも多くを知るならば、

世界が自由な生へ、

そして<自由な>世界へと還るならば、

それから光と影が再び

真の明るさを目指して合一するならば、

⁵⁵³ Michael Ende: ... *den Menschen in der Welt wieder heimisch machen*, S. 16. od. „*Literatur für Kinder*“?, S. 316.

⁵⁵⁴ Michael Ende: ... *den Menschen in der Welt wieder heimisch machen*, S. 16. od. „*Literatur für Kinder*“?, S. 316.

⁵⁵⁵ このように子どもという特性に世界と人間の理想的な結びつきを見る観点、ノヴァーリスにもつながる。彼は『花粉』において「子どもたちのいるところ、そこに黄金時代がある」(*Novalis Schriften*, Bd. II, S. 457, Nr. 97)と述べており、他の断章でも「最初の人間は最初の見霊者 (Geisterseher) である」と述べた際に、子どもたちをその最初の人間とみなしている。Vgl., *Novalis Schriften*, Bd. II, S. 564, Nr. 193.

⁵⁵⁶ Michael Ende: ... *den Menschen in der Welt wieder heimisch machen*, S. 16. od. „*Literatur für Kinder*“?, S. 316.

⁵⁵⁷ Michael Ende: ... *den Menschen in der Welt wieder heimisch machen*, S. 16. od. „*Literatur für Kinder*“?, S. 316.

⁵⁵⁸ Michael Ende: ... *den Menschen in der Welt wieder heimisch machen*, S. 16f. od. „*Literatur für Kinder*“?, S. 316.

そして人がメルヒェンと詩の中に、
くかつての>真の世界の歴史を認識するならば、
一つの秘密の言葉の前に、
倒錯したものがすべて消え去る。⁵⁵⁹

ここでエンデが意図しているのは、人間が近代以降の自然科学が証明する客観的事実ではなく、ポエジーによってもたらされる認識を真実として受け入れることにより、新しい生き方の基礎を確立することであると考えられる。⁵⁶⁰ そして、人間がこのような状態に達したとき、児童文学というものは必要なくなり、子どもも大人もともに、同じ一つの世界に住むことができるようになるとエンデは考え、「作家としての私の努力は、この目的に向けられています」⁵⁶¹と述べる。彼にとってポエジーは、単なる文芸作品やその創作手段であるだけでなく、主観と客観の分離という思考によって非人間化された世界に再び人間的な意味を取り戻し、これによって新しい生き方を見つけるために、人間が身につけるべき創造的な認識能力であるといえるだろう。

ノヴァーリスにおける「心情」の表現としてのポエジー

上に挙げた講演や女性読者宛の書簡に見られるように、エンデはポエジー化という概念やポエジーによってもたらされるであろう世界の変革を語る際に、ノヴァーリスを引き合いに出していた。では、ノヴァーリスの言うポエジーとはどのようなものであったのだろうか。ノヴァーリスは、多くの断章やエッセイ、小説等においてポエジーについて述べて

⁵⁵⁹ *Novalis Schriften*, Bd. I, S. 344f. カッコ内の言葉は講演原稿においては引用されていない。「ある中央ヨーロッパ原住民の思い」では、この詩がファンタジー児童文学という特別居住区に住む部族に伝わる「古い予言」(eine alte Prophezeiung)として引用されている。Vgl., *Michael Endes Zettelkasten*, S. 69.

⁵⁶⁰ ただし、エンデが近代の自然科学そのものを否定していたわけではないという点に注意しなければならない。彼は『ものがたりの余白』において「わたしはね、自然科学的な思考が原理として間違っているとは、まったく思っていないです」と述べ、今日の自然科学的な思考が「精確さ」に欠け、思考する時間や思考の継続が不十分であり、「あまりにも単純な因果関係」のみで終わってしまうという点を批判している。そして彼は、自然の中には量ることはできないが五感で知覚できる多くの力が存在することを考慮に入れることを勧め、そのような思考の先に新しい自然科学の、つまり「もっと多くのことを考えに入れ、精神と物体を勝手気儘に分けるなんてことは、もうしない自然科学」の到来を期待している。田村都志夫編訳『ものがたりの余白』224 ページ以下参照。

⁵⁶¹ Michael Ende: ... *den Menschen in der Welt wieder heimisch machen*, S. 17. od. „*Literatur für Kinder*“?, S. 316.

いるが、第二章第四節で取り上げた自然ポエジーと同じく、ノヴァーリスのポエジーも多義的なものである。彼自身、「ポエジーはまったく個人的なものであり、それゆえに言葉では表現できず、定義できない」⁵⁶²、あるいは、「そもそもどこにポエジーの本質があるかはまったく定めることができない。それは無限に組み合わせられていながら、単純でもある。美しい、ロマン的、調和的というのはポエジー的なものの部分的な表現にしかすぎない」⁵⁶³と述べているように、その定義はあくまで部分的なものに留まっていたようである。ここでは、エンデのポエジーとの関連においてのみ論じていきたい。

まず、エンデは外部のイメージと内部のイメージを相互に変容させることを「ポエジー化」と呼んでいた。そこでは諸々のイメージの変換が問題となっている。一方、ノヴァーリスはしばしば、人間の「心情」(Gemüth)との関連からポエジーについて述べている。

(…)ポエジーとは、内的な絵画、内的な音楽などに他ならないのではないだろうか。

もちろん心情の性質によって手を加えられてはいるが。

人は、いわばそのための機械的な道具にすぎないポエジーによって、内的な雰囲気を、そして絵画あるいは直観を — ひょっとしたら精神的な舞踏などをも生み出そうと試みる。

ポエジー＝心情を刺激する術。⁵⁶⁴

ここでポエジーは、人間の内面にある心情に働きかけて、そこに「雰囲気」(Stimmungen)や「直感」(Anschauungen)等、内的なイメージを生み出す道具、あるいは技術であるとされる。さらにポエジーは、内的世界の総体である心情を表現するものであるという。

ポエジーは心情の — 内的世界の総体の — 表現である。すでにその媒体である言葉がこのことを示している。というのも言葉は、あの内的な力の領域の外的な啓示だからである。(…) ⁵⁶⁵

ノヴァーリスは他の断章でも、「ポエジーはすべてを語と言語記号 (Worte und

⁵⁶² *Novalis Schriften*, Bd. III, S. 685, Nr. 668.

⁵⁶³ *Novalis Schriften*, Bd. III, S. 690, Nr. 690.

⁵⁶⁴ *Novalis Schriften*, Bd. III, S. 639, Nr. 507.

⁵⁶⁵ *Novalis Schriften*, Bd. III, S. 650, Nr. 553.

Sprachzeichen) に置き換える」⁵⁶⁶や、「ポエジーは、直接言語に関わる。(…) 概して人は、言語テクニク⁵⁶⁷のあらゆる段階をポエジーという言葉 (Ausdruck) のもとに理解することができる」⁵⁶⁷と述べている。また、『青い花』のハインリヒも、自己や「世界の外にあるもの」を言語によって表現しようとする衝動に、文芸としてのポエジーの起源を見ている。⁵⁶⁸ それゆえ、ノヴァーリスの言うポエジーは、心情という人間の内的な世界に働きかけて、そこに生じるものを言葉によって表現したものであるといえる。ただし、それは単に、内面の世界を外部に表現することのみを意味するのではない。中井章子によれば、ノヴァーリスの言う内的世界の総体としての心情は、精神や魂、想像力や感情といった、「人間のさまざまな精神力の全体」を意味するだけでなく、「自然と人間、客体と主体が交わる場」でもあり、「個人の心としてかぎられたものではなく、自然とそのすべての存在が入っている内部空間の全体である」⁵⁶⁹という。そうすると、心情の表現としてのポエジーは、すでに内的世界と外的世界を含んでおり、そこにはエンデの言うような、外部の世界の事実と内的なイメージの相互変容ではなく、変容された後のものが表現されていると考えられる。ノヴァーリスにおける内と外のイメージの相互変容は、ポエジーよりもむしろ、「ロマン化」や「魔術的観念論」においてその具体的な作用を読み取ることができる。

「ロマン化」の作用 — 意味と表現の付与による変容の操作

まず、「ロマン化」について見てみよう。ノヴァーリスは1798年に成立した『様々な断章集のための準備作業』(Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen)の中のある断章において次のように述べている。

世界はロマン化されなければならない。そうすることによって人は、再び根源的な意味を見出す。ロマン化するとは、質的な累乗に他ならない。低次の自己はこの操作の中でより良い自己と同一化される。我々自身もそのような質的な累級数と同様なのだ。こ

⁵⁶⁶ *Novalis Schriften*, Bd. III, S. 368, Nr. 582.

⁵⁶⁷ *Novalis Schriften*, Bd. III, S. 399, Nr. 688.

⁵⁶⁸ 第八章のクリングゾールとの会話においては、次のように語られている。「言語は、とハインリヒは言った。本当に記号と音声からなる小さな世界なのですね。人間がそれを支配するようになると、大きな世界をも支配して、そしてその中で自分を自由に表現できるようになりたいと望みます。そしてまさに、世界の外にあるものを世界の中に顕現させること、そして、そもそも我々の存在の根源的な衝動であるものをなしえるという、この喜びの中にこそ、ポエジーの起源があるのですね。」(*Novalis Schriften*, Bd. I, S. 287)

⁵⁶⁹ 中井章子『ノヴァーリスと自然神秘思想』312ページ。

の操作はまだまったく知られていない。卑俗なものに高い意味を与え、ありふれたものに秘密に満ちた外見を、既知のものに未知のものへの尊厳を、有限なものに無限の仮象 (Schein) を与えることによって、私はそれをロマン化することになる — 高次のもの、未知のもの、神秘的なもの、無限なものに対する操作は、その逆である — これらのものは、この結びつけによって対数化される — それはありふれた表現を得る。ロマン的哲学。ロマンス語。交互の高次化と低次化。⁵⁷⁰

この断章では、ロマン化によって行われる操作が語られている。まず、ロマン化は「質的な累乗」と呼ばれ、この操作によって、低次の自己が高次化される。ノヴァーリスは、人間自身も「そのような冪級数」(eine solche qualitative Potenzenreihe) であると述べている。中井は、このような操作にフィヒテ哲学の「自我」の反省運動を見ており、ノヴァーリスのこの比喻において、「有限的自我」が「絶対的自我」の自己定立をめざしていく無限の運動⁵⁷¹が表現されていると解釈している。また、田中はこの表現において、人間が「低次の段階から次第に高まっていく複数の自己の集合体である」⁵⁷²ということが意味されていると解釈している。冪級数とはある一つの数同士を繰り返し掛け合わせる累乗の数列を加法記号で結んだものであるが、ここでは自我の高次化のプロセスが、累乗とその積み重ねによって表現されているといえる。

次に「ロマン化」の操作は、人間以外の事物や概念にも適用される。そこでは、「卑俗なもの」や「ありふれたもの」、「既知のもの」、「有限なもの」に高い意味や、神秘的な姿、無限の姿を与えることがロマン化であるとされる。一方、「高次のもの」や「未知のもの」に対しては、逆の操作が行われ、それらはロマン化の結びつけによって「ありふれた表現」を得ることになる。それはノヴァーリスにおいては「複雑なものや不規則的なものを、単純なものや規則的なものに還元する方法」⁵⁷³を意味する「対数化」という言葉で表現されている。⁵⁷⁴そして「交互の高次化と低次化」(Wechselerhöhung und Erniedrigung) と

⁵⁷⁰ *Novalis Schriften*, Bd. II, S. 545, Nr. 105.

⁵⁷¹ 中井章子『ノヴァーリスと自然神秘思想』103ページ。

⁵⁷² 田中均「死は我々の生をロマン化する原理である」— ノヴァーリスの一七九七年の日記・書簡と「ロマン化」の詩学 東京大学大学院人文社会系研究科『死生学研究』第5号 2005年 171ページ。

⁵⁷³ 中井章子 上掲書 104ページ。

⁵⁷⁴ 田中は「対数化」を「ロマン化」と逆の操作としてとらえているが(田中均 上掲論文 170ページ以下参照)、ここでは中井と同様に「ロマン化」を累乗と対数化という二つの操作を含むものとして解釈する。

述べられているように、ロマン化の操作においては、二つの対となるものを意味や外観、表現の付与によって相互に変容させ、関連づけることが問題となっていると考えられる。

エンデの遺稿の中には、ノヴァーリスのこの断章をタイプ打ちしたものがあったようである。そこでエンデは次のように書き留めていたとされる。

世界はロマン化されねばならない。卑俗なものに高い意味を、ありふれたものに秘密に満ちた外見を、既知のものに未知のもの、尊厳を、有限なものに無限の仮象を与えることによって、私はそれをロマン化することになる。⁵⁷⁵

ここでは、ノヴァーリスが述べた質的な累乗に関する部分が省略されている。エンデはまた、遺稿の中で「秘密に満ちたものだけが美しい」⁵⁷⁶と述べていたようである。この関連からすると、彼はノヴァーリスの言うロマン化において、事物や概念を高次化する作用の方に注目していたと考えられる。

このようなロマン化の作用は、幼ごころの君がエルフェンバイン塔でアトレューユに語った、ファンタージエンと人間の関係に読み取ることができる。そこで彼女はファンタージエンを訪れた人間たちが、そこでしかできない経験をし、それまでとは違う人間になって現実世界へ戻った後に、以前には日常的で平凡なものでしかないとみなしていたところに、突然、「奇跡や神秘」(Wunder und Geheimnisse)を見出すようになったという。⁵⁷⁷つまり、人間はファンタージエンの往来を通してロマン化の能力を獲得することができるようになるといえる。また、『モモ』における「時間の花」(Die Stunden-Blumen)の描写にもロマン化の作用を見出すことができる。時間の花が繰り返す生長と枯死は、惑星や星々が音楽のように「自分たちの本当の名前を告げる」言葉の影響を受けている。⁵⁷⁸この描写において人間の時間は、普通の人間には知覚できない高次の作用と関連づけられており、これはロマン化の高次化の作用として解釈することができる。一方で、このような高次の作用によって生じる時間は、「花」というなじみのある形象で描かれており、これはロマン化の持つ低次化の作用とみなすことができる。『モモ』における人間の時間は、ロマン化の

⁵⁷⁵ Roman Hocke, Patrick Hocke: *Die unendliche Geschichte. Das Phantásien-Lexikon*, S. 95.

⁵⁷⁶ Ebd., S. 95. 引用元の文献では、エンデのこの発言がロマン化と同じ遺稿にあったものかどうかは明らかにされていない。

⁵⁷⁷ Vgl., *Die unendliche Geschichte*, S. 168.

⁵⁷⁸ Vgl., Michael Ende: *Momo*, S. 181f.

作用によって高次の意味が付与されると同時に、低次の、つまりありふれた表現が付与されているといえる。

さらに、意味と表現の付与によって対極を変容させるノヴァーリスのロマン化は、中井の言うように⁵⁷⁹「内と外」という観点からも解釈することができる。この点でエンデの述べた内部のイメージと外部のイメージの相互変容としてのポエジーも、ロマン化と同様の操作を含んでいるとみなすことができる。中井はまた、ロマン化を「内と外」という視点から解釈する際に、『花粉』の草稿と推測される『様々な覚書』(*Vermischte Bemerkungen*)の中のいくつかの断章を引き合いに出し、「自己の高次化」と「完全な自己理解」へと至る「内へのまなざし」が、他者の理解へとつながる「外へのまなざし」と密接に結びついている点を指摘している。⁵⁸⁰ ノヴァーリスは『様々な覚書』28番で「人間形成の最高の課題は — その超越論的自己をわがものとし — 同時に、自我の自我であることである。それだけに、他者に対する完全な感覚と理解の不足は、さほど奇異なことではない。完全な自己理解なしに、人は決して他者を真に理解することを学ぶことはないだろう」⁵⁸¹と述べている。前節では、エンデが個人の神話の確立の後に、人類につながる、つまり他者につながる神話を構想していたことを見たが、そこにはノヴァーリスが述べた自己理解と他者理解の関係と同様の構図も読み取ることができるだろう。

「魔術的観念論」 — 事物と思考の相互変換による知覚

次に「魔術的観念論」について見てみよう。ノヴァーリスは『様々な断章集のための準備作業』に収められている「テプリッツ断章」(*Teplitzer Fragmente*)の中で、経験論から独断論、そして観念論という流れを述べ、自らの「魔術的観念論」(*magischer Idealismus*)をカントやフィヒテを超えるものとして位置づけている。⁵⁸² 『一般草稿』の中の「形而上学」と題された断章においては、その具体的な作用が次のように述べられている。

もし君たちが思考 (*die Gedanken*) を間接的に (そして偶然に) 知覚できるものにすることができないのであれば、それとは逆に、外的な事物を直接的に (そして恣意的に) 知覚できるものにせよ — それはちょうど次のことと同じである。君たちが思考を外部

⁵⁷⁹ 中井章子『ノヴァーリスと自然神秘思想』104ページ参照。

⁵⁸⁰ 中井章子 同上 104ページ以下参照。

⁵⁸¹ *Novalis Schriften*, Bd. II, S. 424, Nr. 28.

⁵⁸² Vgl., *Novalis Schriften*, Bd. II, S. 605, Nr. 375.

の事物にできないならば、外部の事物を思考にせよ。君たちが一つの思考を自立的な、君たちから分離した — そして今や見知らぬものとなった — つまり、外部にあらわれ出る魂にできないならば、それとは逆に、外部の事物を操作して — それを思考に変えよ。

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 (*der magische Idealist*) である。二つの操作のうちのそれぞれの完全性が他方に依存していないことがあろうか。⁵⁸³

この断章では、外部に存在する事物と、思考という内的な働きを相互に変容させることのできる人間が「魔術的観念論者」と呼ばれている。ノヴァーリスは、これより前の断章において「(抽象的なものは感覚で知覚できるようにされ、感覚的なものは抽象的になるべきである — (正反対の操作 — 一方は他方とともに生じ、完成される。観念論と実在論の新しい見解。)」⁵⁸⁴と述べている。中井も指摘しているように、⁵⁸⁵ ここでは思考や観念という抽象的なものを事物のように具象的なものにする操作と、事物のように具象的なものを抽象的なものにする操作が問題となっており、それぞれの操作は表裏一体の関係にあると解釈できる。

エンデの場合、思考の具象化という点では、『はてしない物語』における現実世界とファンタージエンの関係を挙げることができるが、この作用がよりはっきりと見られるのは『モモ』における「灰色の男たち」(*die grauen Herren*) であろう。エンデによれば、彼らは「我々の文明のいたるところに働いている、ある特定の種類の抽象的、捨象的思考」⁵⁸⁶の具現化、つまり、現代人が一般的な観念として内面に持つ「計量思考」⁵⁸⁷の形象化である。また、『鏡のなかの鏡』において描かれている風景も「外の世界の事実を内面世界の事実に変容させることから生じた」⁵⁸⁸という。エンデは文学作品において、作品内の現実ではなく、実際の現実世界に存在する思考を具象化しているといえる。

さらに、エンデの言うポエジーとの比較において注目に値するのは、「魔術的観念論」において語られている二つの操作が、人間の知覚を問題としている点である。思考のように

⁵⁸³ *Novalis Schriften*, Bd. III, S. 301, Nr. 338.

⁵⁸⁴ *Novalis Schriften*, Bd. III, S. 299, Nr. 331.

⁵⁸⁵ 中井章子『ノヴァーリスと自然神秘思想』115ページ参照。

⁵⁸⁶ Klaus Seehafer: *Interview mit Michael Ende 2. Teil*, S. 15.

⁵⁸⁷ 子安美知子『エンデと語る 作品・半生・世界観』123ページ。

⁵⁸⁸ 子安美知子 同上 120ページ。

実体を持たず、人間の内面で生じるものは、具象化されることによって事物のように五感で知覚することができ、人間の外に存在する事物は、抽象化されることによって思考のように内面で知覚することができるようになる。つまり、この二つの操作は、事物の領域である外部の世界において思考を認識し、思考の領域である内部の世界において事物を認識することを目指していると解釈することができる。エンデは先に見た講演の中で、ポエジーを「自分を世界の中で、そして世界を自分の中で経験し、再認識する、人間の創造的な能力」⁵⁸⁹であると述べていた。内と外をそれぞれの領域において認識するという点で、エンデの言うポエジーには、ノヴァーリスが魔術的観念論において述べた内と外の相互認識と同様の特徴を見出すことができる。

ノヴァーリスとエンデのポエジーが目指すもの

これまで見てきたように、エンデのポエジーにおける内的なイメージと外的なイメージの相互変換と、内と外のそれぞれの領域における相互認識は、ノヴァーリスの述べたロマン化と魔術的観念論にその具体的な働きを見出すことができた。先に挙げた講演に見られるように、エンデがこのようなポエジーによって目指していたのは、客観的な自然科学によって非人間化された世界と人間の双方に、擬人観的な、すなわち人間的な意味を与える価値基準を取り戻し、それを基礎とした新しい認識や生き方を獲得することであった。そして彼はその先に「新しい自然科学」の到来も期待し、それをノヴァーリスの詩を引用することによって表現していた。彼がそこで述べている「自然科学」(Naturwissenschaft)という言葉は、「ある中央ヨーロッパ原住民の思い」では、「科学」(Wissenschaft)となっている。⁵⁹⁰ 後者の語においてエンデは狭義の自然科学だけではなく、学問と同義である、広義の科学も意図していたと考えられる。それゆえ、彼の言う「新しい自然科学」は「新しい学問」と言い換えてもよいだろう。

ノヴァーリスもしばしばポエジーを「学問」(Wissenschaften)との関連から語っている。エンデがポエジーによってもたらされる新しい認識や生き方の先に「新しい学問」を見据えている一方で、ノヴァーリスは学問そのものをポエジー化しようとする。例えば、彼は1798年2月24日付のA. W. シュレーゲル宛の書簡において「今後、私はポエジー以

⁵⁸⁹ Michael Ende: ... *den Menschen in der Welt wieder heimisch machen*, S. 16. od. „*Literatur für Kinder*“?, S. 315f.

⁵⁹⁰ Vgl., *Michael Endes Zettelkasten*, S. 69.

外には取り組みません — 諸々の学問はすべてポエジー化されねばなりません — この現実的で学問的なポエジーについて、私はあなたと十二分に語ることを望んでいます」⁵⁹¹と述べており、『一般草稿』においても、「あらゆる学問はポエジーになる — それが哲学になった後に」⁵⁹²と述べている。エンデは「ある中央ヨーロッパ原住民の思い」において「我々の保護区の中の幾人かは、真の学問と我々のポエジーが結局のところ一つのものを目指していると考えている」⁵⁹³と述べているが、そこにはノヴァーリスも含まれるであろう。では、ノヴァーリスが学問とポエジーにおいて目指していたものは何であったのだろうか。すでに見たように、ノヴァーリスのポエジーは、内的世界と外的世界の双方を含んだ「心情」を言葉で表現したものであった。他方でノヴァーリスはポエジーを個人と全体という二元を結びつける原理としても語っている。

ポエジーは、あらゆる個々のものを、残りの全体と独自に結びつけることによって高める — そして哲学がその法則を定めることによって、世界に対してはじめて理念の効果的な働きかけを準備するとすれば、ポエジーはいわば哲学の鍵であり、哲学の目的であり、哲学の意義である。というのも、ポエジーは美しい社会を — 世界家族を — 宇宙万有の美しい家政 (Haushaltung) を — 生み出すからである。

哲学が体系と国家によって、個人の諸力を人類と宇宙 (Weltall) の諸力とともに強め、全体を個人の器官に、そして個人を全体の器官にするように — ポエジーも、生に関して同じことを行う。個人は全体の中に生き、全体は個人の中に生きる。ポエジーによって至高の共感と協働 (Coactivität) が、有限なもの無限なもの最も緊密な共同体が生まれる。⁵⁹⁴

ここではポエジーが、哲学と同様に、個と全を相互に関連づけることによって両者を結びつけるとされている。中井によれば、ノヴァーリスが「来たるべき自然学」や「高次の自然学」等の言葉のもとに構想していた「新たな自然学」においては、近世以降の自然科学や自然哲学が人間と自然、客体と主体、個と全、外と内などに分裂させた二元を再び結

⁵⁹¹ *Novalis Schriften*, Bd. IV, S. 252.

⁵⁹² *Novalis Schriften*, Bd. III, S. 396, Nr. 684.

⁵⁹³ *Michael Endes Zettelkasten*, S. 68f.

⁵⁹⁴ *Novalis Schriften*, Bd. II, S. 533, Nr. 31.

びつけることが問題となっているという。⁵⁹⁵ それゆえ、ノヴァーリスの言う学問のポエジー化とは、二元的思考法を基礎とする近世以降の学問とは異なり、ポエジーのように二元的なものを相互に関連づける思考法を基礎とした学問を生み出すことであると解釈できる。

エンデにおいてもまさに、主観と客観という二元的思考を克服することが問題であった。このことは先に見たドイツ児童文学アカデミー大賞受賞時の講演から読み取ることができ、『オリーブの森で語りあう』ではより具体的な言及がある。そこで彼は、世界を「客観的な現実」と「主観的内面」に分ける思考形態が16世紀頃にはじまったとみなし、ブルーノとガリレイ、そしてニュートンの名を挙げている。エンデによれば当時はまだ、世界を主観と客観に分ける思考は、特定の研究を行うための純粋な虚構であったが、それは数世紀の後に忘れ去られたという。そして彼は「客観的」という言葉が「正しい」の同義語に、「主観的」という言葉が「錯覚」の同義語にされていることを「間違った現実概念」と述べ、それを克服する唯一の手段として、「人がこのような二元性を捨てて、虚構を再び虚構として識別し、人間の意識と世界が分かちがたい統一を成しており、同じ一枚のコインの裏表であることを理解すること」を挙げている。⁵⁹⁶ 二元性の克服という点で、エンデが構想した広義の科学としての「新しい学問」は、ノヴァーリスと同様の方向を目指したものであるといえるだろう。

エンデが客観的な自然科学を批判する理由は、それに基づく思考が人間の考え方や生き方を強制的・一義的に規定してしまうところにあったが、その点で彼にとって重要なのは、「新しい学問」よりも人間の「新しい生き方」であるといえる。ポエジーに人間の新しい生き方を見出すという点でも、エンデはノヴァーリスと軌道を一にしているように思われる。上に挙げたノヴァーリスの断章では、ポエジーがもたらす個と全の相互連関は、人間の「生」(Leben) に対しても行われるとされている。「個人が全体の中に生き、全体が個人の中に生きる」という文言は、エンデが人間の創造的能力としてのポエジーにおいて定義した、自己を世界の中で、世界を自己の中で経験し、再認識するという作用や、個人と人類の神話という構想に重なる。エンデはまた、IBBY東京大会での講演の中で「真の芸

⁵⁹⁵ 中井章子『ノヴァーリスと自然神秘思想』344ページ以下参照。

⁵⁹⁶ Vgl., *Phantasie/Kultur/Politik*, S. 31f. エンデはまた、山口昌男との対談や子安美知子によるインタビューの中でも同様の点について述べている。山口昌男『身体の想像力 — 音楽・演劇・ファンタジー』岩波書店 1987年 104ページ以下、および、子安美知子『エンデと語る 作品・半生・世界観』98ページ以下参照。

術と真のポエジーは、常に頭や心そして知覚の統一体（Ganzheit）から生まれ、それを受け取る人間にこの統一体を再び回復させます。つまり、それは人間を健康にし、治癒するのです⁵⁹⁷と述べている。個人が全体と関わることによって調和的な生を得るという点では、エンデがポエジーにおいて語った治癒の作用においても、個人と全体を調和的に関連づけるノヴァーリスのポエジーと同様の働きを見出すことができる。⁵⁹⁸

さらに、エンデにおいてもノヴァーリスにおいても、ポエジーが個と全を結びつけた先に新しい共同体の誕生が構想されている。ノヴァーリスにおいてそれは、「美しい社会」や「世界家族」、「宇宙万有の美しい家政」、そして「至高の共感と協働」、「有限なものとも無限なもののもっとも緊密な共同体」と呼ばれていた。一方、エンデが目指すのは、ドイツ児童文学アカデミー大賞受賞時の講演の最後に述べられていたように、子どもと大人がともに生きることのできる世界、すなわち、擬人観的な価値観と「客観的」とされる価値観が共生できる世界であり、彼の神話観との関連で言えば、個人と人類という双方の価値観を同時に有効にする世界である。それはつまり、現代人がより良く生きていくための新たな価値観を基準とした理想的な共同体であるといえる。

このようにエンデとノヴァーリスのポエジーは、学問や生の領域において存在する主観と客観、世界と人間、個と全のような二元性を克服するという点だけではなく、両極の調和によって新しい理想的な共同体を生み出すことを目指しているという点でも同様の特徴を有している。すでに見てきたように、エンデがノヴァーリスとの関連から「ポエジー」を語る時、そこで念頭に置かれていたのは、ポエジーに基づく理想的な生き方および世界の在り方を創り出すことであった。したがって、その作用だけでなく、目的においてもエンデはノヴァーリスのポエジーを受け継いでいるといえるだろう。

⁵⁹⁷ *Michael Endes Zettelkasten*, S. 190. この講演でエンデは、芸術とポエジーが生み出すこのような統一体は、「意図のない遊び」や「美」の概念と関わっており、それらはさらに「不思議なものや秘密に満ちたもの」や「ユーモア」とも関わってくると述べ、これら四つの概念を彼の「詩的風景の東西南北」として語っている。

⁵⁹⁸ エンデは、子安によるインタビューの中で、芸術が持つ治癒の作用をホメオパシーによって説明している。子安美知子『エンデと語る 作品・半生・世界観』69 ページ参照。彼によれば、詩における治癒の効能はすでにアリストテレスが書いているという。田村都志夫編訳『ものがたりの余白』56 ページ参照。また、そこでエンデは虚構をその実質とする芸術からは基準を作り出すことはできないと述べている（55 ページ参照）。エンデはしばしば「芸術とポエジー」というように両者を区別して語っているが、その際には絵画や音楽、文芸等、広い意味での芸術作品と、創造的な想像力・認識能力としてのポエジーが意図されていると考えられる。

おわりに

本稿ではこれまで、『はてしない物語』を中心にエンデとロマン主義の文学作品および文学観・文学理論を比較してきた。作品との関連で言えば、主人公の特徴や人間による幻想世界の救済といった話型、作品における幻想世界と現実世界の並存や幻想の持つ二面性、さらに自然ポエジーや魔法の鏡、本の中の本、生命の水といった作品で使用されているモチーフ等、多くの点でロマン主義文学との親近性を見出すことができた。また、あらゆる芸術を統合しようとするファンタジーエンの構想や、読者と本が互いを「鏡」として映し出す反省の作用、そして個人と人類を結びつける神話の構想等、作品の構想やそこにあらわれているエンデの文学観には、シュレーゲルの論じた「ロマン主義文学」および「新しい神話」と同様の特徴を見出すことができた。

ただし、エンデが『はてしない物語』において、どの程度ロマン主義を直接的に、あるいは間接的に意識していたかは定かではない。あるいは、本稿の「はじめに」で挙げたハンス・ヴァルター・シュミット宛の書簡に見られるように、彼は執筆の際にロマン主義をまったく意識していなかったのかもしれない。筆者はこれまでの調査で『はてしない物語』における何らかのモチーフや着想が、ロマン主義に直接由来するというエンデの発言を確認できていない。したがって現段階では、この作品におけるロマン主義との内容的・構想的類似性を直接ロマン主義に由来するものとみなすのは早計であろう。

しかしながら、本稿の「はじめに」で見たように、エンデが思想的・文学的にロマン主義を志向していたのは確かなことである。それは特に、彼がノヴァーリスとの関連から語った「ポエジー」の定義から具体的に読み取ることができた。エンデの言うポエジーは、内と外の相互変容を通して自己と世界を体験的・経験的に再認識する創造的な能力として定義されている点で、ノヴァーリスの「ロマン化」や「魔術的観念論」と同様の特徴を備えていた。そして、エンデはノヴァーリスと同様に、ポエジーによって近代以降の自然科学に基づく二元的思考の克服を目指していた。エンデは主観と客観の二元性を克服することを現代において初めて言い出した人物としてシュタイナーを挙げているが、⁵⁹⁹ エンデにとってノヴァーリスは近代において、そして文学においてこの問題を扱った代表的人物であったといえる。さらに、エンデとノヴァーリスのポエジーは、二元的に分かれたものの調和の先に、自己理解と他者理解に基づく新たな共同体の創造を目指していた。言い換

⁵⁹⁹ 子安美知子『エンデと語る 作品・半生・世界観』101ページ参照。

えれば、それはポエジーを指針とした新たな生き方と世界の在り方の模索である。

まさにこの点にこそ、エンデがロマン主義を、特にノヴァーリスを自分の「偉大な師」や「導きの星」と呼び、その思想的・文学的遺産を受け継ごうとした理由があるように思われる。本稿の「はじめに」で見たように、エンデはロマン主義をドイツ独自の文化とみなしており、「文化的アイデンティティ」という言葉において「生の形式や生きる価値に共通する性質」を意図し、「ドイツ独自の文化業績」という言葉においては「共通する生の身振りや態度」を意図していた。⁶⁰⁰ 他方、ノヴァーリスのポエジーは新しい生き方を創造するための原理でもあった。エンデは現代人に共通する新たな生き方、新たな生の在り方を生み出す手段をノヴァーリスのポエジーに見出したと考えられる。その際にエンデがポエジーの定義をノヴァーリスから得たのか、あるいはノヴァーリスにその理想的な表現を見出したのか、筆者にはまだ判断がつかない。少なくともエンデがノヴァーリスのポエジーを受け継いでいることは確かである。

このような「ポエジー」という概念からエンデの文学作品をあらためて眺めてみると、『はてしない物語』はエンデとロマン主義の結びつきを最も色濃く反映した作品であるように思われる。第四章の冒頭で触れたように、エンデは『はてしない物語』を自分の「詩学」(Poetik)とも呼んでいた。少し長くなるが、この発言をその続きも含めてもう一度引用したい。というのも、そこにはエンデのロマン主義的な文学観が集約されているように思われるからである。1993年1月27日に行われたハンス・エスターによるインタビューでの発言である。

「お望みなら、この本は私の詩学です。この本は、私が思うに、芸術やポエジーや文学、文化的な価値観念であるものすべてと人は交わるべきだと主張しているのです。人は常にその中へ入っていかねばなりません、再び戻ってこなければなりません。というのも、それは静的な状態ではなく、人はその生涯に渡って、一種の振り子運動をしなければならないからです。人は一方を、繰り返し、他方の中へ持ち込んで、また元の場所に戻さねばなりません。というのも、世界は純粋に客観視すると何の意味も持たないからです。世界の自然科学的事実から意味を読み取ることは、決して成功することはないでしょう。それは、この思考の使命ではありません。我々は諸々の事物に意味を与えねばなりません、そうすれば、諸々の事物はずっと意味を持っていたことになります。こ

⁶⁰⁰ Vgl., *Michael Endes Zettelkasten*, S. 267f.

の点にこそ、人間がポエジーなしには、芸術なしには、そもそも生きることが出来ない必然的な理由があるのです。それらは人間にとって食事や飲み物と同じくらい重要です。人間はそのような生の形式や生の観念なしには生きていくことができず、それらを自分で生み出さねばなりません。さもなければ、人はそもそもこの世に存在することができないのです。」⁶⁰¹

バスチアンは、芸術やポエジーの王国であるファンタジーエンとの関わりを通して、現実と幻想の二極を往来し、彼の住む現実の世界に意味を与えることができるようになった。それはつまり、彼がそれまでとは異なる新しい生き方を自らの内に発見し、生み出したということである。そうすると、エンデは『はてしない物語』において、人間の生の在り方を根幹から変えるポエジーの働きそのものを描いており、さらにはポエジーによってもたらされる理想的な生き方の方向性を示しているといえる。まさにこの作品において、エンデはロマン主義の「ポエジー」を最大限に継承し、またそれを現代において再生することに成功したといえるだろう。

⁶⁰¹ Hans Ester: *Gespräch mit Michael Ende*, S. 182.

参考文献

一次文献

- Behler, Ernst [u. a.] (Hrsg.): *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Bd. II .
Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). München, Paderborn, Wien: Verlag
Ferdinand Schöningh, 1967.
- Colli, Giorgio/Montinari, Mazzino (Hrsg.): *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*.
Abt. 6. Bd. 1. Berlin: Walter de Gruyter, 1968.
- Ende, Michael: *Mein Lesebuch*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag,
1983.
- Ende, Michael/Krichbaum, Jörg: *Die Archäologie der Dunkelheit. Gespräche über
Kunst und das Werk des Malers Edgar Ende*. Stuttgart: Edition Weitbrecht in K.
Thienemanns Verlag, 1985.
- Ende, Michael: *Michael Endes Zettelkasten. Skizzen und Notizen*. Stuttgart, Wien:
Weitbrecht Verlag in K. Thienemanns Verlag, 1994.
- Ende, Michael: *Momo*. München: Piper Verlag, 2009.
- Ende, Michael: *Die unendliche Geschichte*. München: Piper Verlag, 2009.
- Ende, Michael/Hocke, Roman (Hrsg.): *Der Niemandsgarten*. München: Piper Verlag,
2009.
- Eppler, Erhard/Ende, Michael/Tächl, Hanne: *Phantasie/Kultur/Politik. Protokoll eines
Gesprächs*. Stuttgart: Edition Weitbrecht im K. Thienemanns Verlag, 1982.
- Grimm, Jacob u. Wilhelm/Rölleke, Heinz (Hrsg.): *Kinder- und Hausmärchen
gesammelt durch die Brüder Grimm*. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der
dritten Auflage(1837). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985.
- Grimm, Jacob u. Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 5. Leipzig: Verlag von S. Hirzel,
1873.
- Grimm, Jacob u. Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 7. Leipzig: Verlag von S. Hirzel,
1889.
- Kluckhohn, Paul [u. a.] (Hrsg.): *Novalis Schriften*. Band I -VI. Stuttgart: Kohlhammer,
1960-2006.
- Miller, Norbert (Hrsg.): *Jean Paul Werke*. Bd. 2. 3., neubearbeitete Auflage. München:

Carl Hanser Verlag, 1971.

Steinecke, Hartmut [u. a.] (Hrsg.): *E. T. A. Hoffmann Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985-2004.

Steiner, Rudolf: *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?* 22. Auflage. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1975.

青山隆夫訳『青い花』岩波文庫 1989年

池内紀編訳『ホフマン短編集』岩波文庫 1984年

今泉文子訳『ノヴァーリス作品集 1』ちくま文庫 2006年

今泉文子訳『ノヴァーリス作品集 2』ちくま文庫 2006年

今泉文子訳『ノヴァーリス作品集 3』ちくま文庫 2007年

今泉文子編訳『ドイツ幻想小説傑作選』ちくま文庫 2010年

上田真而子、佐藤真理子訳『はてしない物語 上・下』岩波少年文庫 2000年

大島かおり訳『モモ』岩波少年文庫 2005年

大島かおり訳『黄金の壺／マドモワゼル・ド・スキュデリ』光文社古典新訳文庫 2009年

丘沢静也訳『M. エンデが読んだ本』岩波書店 1996年

丘沢静也訳『エンデ全集 15 オリーブの森で語りあう』岩波書店 1997年

丘沢静也訳『エンデ全集 17 闇の考古学』岩波書店 1997年

ジャン・パウル著、恒吉法海、嶋崎順子訳『ジーベンケース』九州大学出版会 2000年

種村季弘訳『ブランピラ王女』ちくま文庫 1987年

種村季弘編解説『澁澤龍彦文学館 5 綺譚の箱』筑摩書房 1990年

田村都志夫訳『エンデ全集 18 エンデのメモ箱 上』岩波書店 1998年

田村都志夫訳『エンデ全集 19 エンデのメモ箱 下』岩波書店 1998年

日本聖書協会訳『聖書』日本聖書協会 1987年

深田甫訳『ホフマン全集 第八巻』創土社 1971年

深田甫訳『ホフマン全集 第三巻』創土社 1971年

深田甫訳『ホフマン全集 第九巻』創土社 1974年

深田甫訳『ホフマン全集 第二巻』創土社 1979年

Fr. シュレーゲル著、山本定祐訳『ロマン派文学論』（富山房百科文庫 17）富山房 1978年

ヘシオドス著、廣川洋一訳『神統記』岩波文庫 1984年

ホメロス著、小野塚友吉訳『完訳 イリアス』風濤社 2004年
前川道介他訳『ドイツ・ロマン派全集 第一三巻 ホフマンII』図書刊行会 1989年
ルドルフ・シュタイナー著、高橋巖訳『いかにして超感覚的世界の認識を獲得するか』ちくま学芸文庫 2001年
ロマン・ホッケ編、田村都志夫訳『だれでもない庭』岩波書店 2002年

【黒姫童話館所蔵書簡】

02B016: 04. 12. 1994. Von Hans-Joachim Mähl.
02B017: 04. 01. 1995. Von Hans-Joachim Mähl.
02EB002: 17. 05. 1981. An Hans Walter Schmidt.
02EB003: 14. 08. 1982. An Charlotte Harries.
02F051: 08. 03. 1973. An Helmuth Ende.

二次文献

Aschenberg, Heidi: *Eigennamen im Kinderbuch. Eine textlinguistische Studie.* Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991. (Tübinger Beiträge zur Linguistik, 351)
Bächtold-Stäubli, Hanns (Hrsg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens.* Bd. 2. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1987.
Bär, Gerald: *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm.* Amsterdam, New York: Rodopi, 2005. (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 84)
Boccarius, Peter: *Michael Ende. Der Anfang der Geschichte.* Aktualisierte Ausgabe. Frankfurt am Main, Berlin: Ullstein, 1995. (ペーター・ボカリウス著、子安美知子訳『ミヒャエル・エンデ 物語の始まり』(朝日選書 540) 朝日新聞社 1995年)
Bondy, Barbara/Wulffen, Barbara von/Heigert, Hans: *Gespräch mit Michael Ende. Versuch, den Verfasser der „Unendlichen Geschichte“ zum Erzählen zu bringen.* In: *Süddeutsche Zeitung.* Nr. 61, 14./15. März 1981, S. 137.
Braun, Astrid: »Verwandte« mit E. T. A. Hoffmann, Tieck und Kafka. In: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel,* 46. Jg., Nr. 102, 21. 12. 1990, S. 3982-3986.
Brockhaus – Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Bd. 1. 20., überarbeitete und

- aktualisierte Auflage. Leipzig, Mannheim: Brockhaus, 1996.
- Brockhaus – Die Enzyklopädie in 24 Bänden*. Bd. 5. 20., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Leipzig, Mannheim: Brockhaus, 1997.
- Ende, Michael: ... *den Menschen in der Welt wieder heimisch machen*. Vortrag anlässlich der Verleihung des Großen Preises der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur am 26. November 1980. In: *Jugendbuch magazin*, 31. Jg., H. 1, 1981, S. 12-17. (上田真而子訳・解説「講演 児童文学をこえて — ポエジーの復権」『海』14 卷 13 号 (臨時増刊 子どもの宇宙) 中央公論社 1982 年 256-264 ページ)
- Ende, Michael: „*Literatur für Kinder*“? Rede anlässlich der Verleihung des „Großen Preises der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach 1980“, 28. November 1980. In: *Neue Sammlung. Göttinger Zeitschrift für Erziehung und Gesellschaft*, 21. Jg., H. 4, 1981, S. 310-316.
- Ester, Hans: *Gespräch mit Michael Ende*. In: *Deutsche Bücher*, 23. Jg., H. 3, 1993, S. 175-189.
- Filz, Walter: *Es war einmal? Elemente des Märchens in der deutschen Literatur der siebziger Jahre*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1989. (Kölner Studien zur Literaturwissenschaft, Bd. 1)
- Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 6., überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2008.
- Gockel, Heinz: *Zur neuen Mythologie der Romantik*. In: Jaeschke, Walter/Holzhey, Helmut (Hrsg.): *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*. Hamburg: Meiner, 1990, S. 128-136. (ハインツ・ゴッケル著、藤田正勝訳「ロマン主義の新しい神話について」、W. イェシユケ、H. ホルツァイ編、相良憲一他監訳『初期観念論と初期ロマン主義 — 美学の諸原理を巡る論争 (1795-1805 年)』昭和堂 1994 年 144-154 ページ)
- Hecker, Jutta: *Das Symbol der Blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik*. Jena: Verlag der Frommannschen Buchhandlung, 1931. (Jenaer germanistische Forschungen, 17)
- Heftrich, Eckhard: *Novalis. Vom Logos der Poesie*. Frankfurt am Main: Vittorio

- Klostermann, 1969.
- Hocke, Roman/Kraft, Thomas: *Michael Ende und seine phantastische Welt. Die Suche nach dem Zauberwort*. Stuttgart, Wien, Bern: Weitbrecht Verlag in K. Thinemanns Verlag, 1997.
- Hocke, Roman/Neumahr, Uwe: *Michael Ende. Magische Welten*. München: Henschel Verlag, 2007.
- Hocke, Roman u. Patrick: *Die unendliche Geschichte. Das Phantásien-Lexikon*. Stuttgart: Thienemann Verlag, 2009.
- Hugendubel, Steffi: *Ich bin ein Nachfahre der Romantiker*. In: *ZEITmagazin*, Nr. 47, 18. 11. 1994, S. 45-51. (黒姫童話館資料番号 : 01DA016)
- Interview M. Ende*. In: *Rabe*, Nr. 12, 1990, S. 5-8. (黒姫童話館資料番号 : 01DA007)
- Japp, Uwe: *Das Buch im Buch. Eine Figur des literarischen Hermetismus*. In: *Neue Rundschau*, 86. Jg., H. 4, 1975, S. 651-670.
- Kerényi, Karl: *Die Mythologie der Griechen. Bd. 1. Die Götter und Menschheitsgeschichten*. 3., durchgesehene Auflage. Zürich: Rhein-Verlag, 1964. (カール・ケレーニイ著、植田兼義訳『ギリシアの神話 — 神々の時代』中公文庫 1985年)
- Krätzer, Jürgen: *Kunst ist ein Übersetzungsprozeß... Gespräch mit Michael Ende*. In: *Deutschunterricht*, 47. Jg., Heft 7/8, Juli/August 1994, S. 338-345. (黒姫童話館資料番号 03AE001)
- Kremer, Detlef: *Romantik*. 3., aktualisierte Auflage. Stuttgart: Metzler, 2007.
- Langen, August: *Zur Geschichte des Spiegelsymbols in der deutschen Dichtung*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 28. Jg., 1940, S. 269-280.
- Lattka, Agathe: *Wiederkehr der Romantik? Eine Untersuchung Michael Endes Roman "Die Unendliche Geschichte"*. München: Grin Verlag, 2005.
- Leadbeater, C. W.: *The Chakras*. Wheaton, Illinois: Theosophical Publishing House, 1927. (C. W. リードビーター著、本山博、湯浅泰雄共訳『チャクラ』平河出版社 1978年)
- Lötscher, Christine: *Kindliches Wissen als Subversion. Konstruktionen des „dritten Raums“ in der zeitgenössischen phantastischen Kinder- und Jugendliteratur*. In: *Kinder- und Jugendliteraturforschung 2009/2010*. Frankfurt am Main: Peter Lang,

- 2009, S. 93-101.
- Ludwig, Claudia: *Was du ererbt von deinen Vätern hast... Michael Endes Phantásien - Symbolik und literarische Quellen*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1988.
- Mackenzie, Donald A.: *Teutonic Myth and Legend*. London: Gresham, n.d. (ドナルド・A・マッケンジー著、東浦義雄、竹村恵都子訳『北欧のロマン ゲルマン神話』大修館書店 1997年)
- Martini, Fritz: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 15. Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1968. (フリッツ・マルティニーニ著、高木実他訳『ドイツ文学史 — 原初から現代まで —』三修社 1979年)
- Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden*. Bd. 1. 9., völlig neu bearbeitete Auflage. Mannheim, Wien, Zürich: Bibliographisches Institut, 1971.
- Müller, Hans-Joachim (Hrsg.): *Butzbacher Autoren Interviews 3*. Darmstadt: Gesellschaft Hessischer Literaturfreunde, 1985.
- Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2003.
- Oestreicher, Ute: *Michael Ende's Die unendliche Geschichte. A Parody of Romantic Images*. In: *West Virginia University Philological Papers*, Vol. 35, 1989, pp. 112-116.
- Pronczynsky, Andreas von: *Die unendliche Sehnsucht nach sich selbst. Auf den Spuren eines neuen Mythos. Versuch über eine „Unendliche Geschichte“*. Frankfurt am Main: dipa-Verlag, 1983. (Jugend und Medien, Bd. 3)
- Ranke, Kurt (Begr.)/Brednich, Rolf Wilhelm [u. a.] (Hrsg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Bd. 9. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1999.
- Ritzenhoff, Ursula (Hrsg.): *Erläuterungen und Dokumente. Novalis. Heinrich von Ofterdingen*. Veränderte und erweiterte Ausgabe. Stuttgart: Reclam, 2004.
- Röhl, Hans: *Charaktere in der deutschen Dichtung des 19. Jahrhunderts*. In: *Zeitschrift für Deutschkunde*, Nr. 36, 1922, S. 213-221.
- Rothmann, Kurt: *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*. 19., erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam, 2009.
- Rötzer, Hans Gerd: *Geschichte der deutschen Literatur. Epochen, Autoren, Werke*. 2.,

- veränderte und erweiterte Auflage. Bamberg: C. C. Buchners Verlag, 2006.
- Schanze, Helmut (Hrsg.): *Romantik-Handbuch*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1994.
- Schmitz-Emans, Monika: *Einführung in die Literatur der Romantik*. 2., durchgesehene Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.
- Seehafer, Klaus/Morel, Joseph: *Interview mit Michael Ende*. In: *Info3. Sozialberichte aus der anthroposophischen Arbeit*, Nr. 6, 1982 Juni, S. 1-5.
- Seehafer, Klaus: *Interview mit Michael Ende 2. Teil*. In: *Info3. Sozialberichte aus der anthroposophischen Arbeit*, Nr. 7-8, 1982 Juli-August, S. 14-16.
- Shigematsu, Sôiku: *MOMO erzählt Zen. Mit einem Gespräch mit Michael Ende. Aus dem Japanischen von Michael Weissert*. Zürich, München: Theseus Verlag, 1991.
- Siebeck, Anne: *Das Buch im Buch. Ein Motiv der phantastischen Literatur*. Marburg: Tectum Verlag, 2009.
- Stoyan-Peér, Hajna: *Zur Wiederaufnahme romantischer Traditionen bei Michael Ende*. In: Mádl, Antal/Dietz, Gunther (Hrsg.): *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*. Budapest: Gesellschaft Ungarischer Germanisten/Bonn: Deutscher Akademischer Austauschdienst, 1998, S. 175-189.
- Stoyan, Hajna: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende. Mit einer Einleitung zur Entwicklung der Gattungstheorie und einem Exkurs zur phantastischen Kinderliteratur der DDR*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.
- Tetzner, Reiner: *Germanische Götter- und Heldensagen. Nach den Quellen neu erzählt von Reiner Tetzner*. Stuttgart: Reclam, 2011. (ライナー・テツナー著、手嶋竹司訳 『ゲルマン神話 上 神々の時代』、『ゲルマン神話 下 英雄伝説』青土社 1998年)
- Uerlings, Herbert: *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- Vordtriede, Werner: *Novalis und die französischen Symbolisten*. Stuttgart: Kohlhammer, 1963.
- Wernsdorff, Christian von: *Bilder gegen das Nichts. Zur Wiederkehr der Romantik bei Michael Ende und Peter Handke*. Neuss: Verlag Jürgen Schampel und Frank Kleine, 1983.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verbesserte und erweiterte

Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2001.

Zimmer, Dieter E.: *Der Mann, der unserer Zeit die Mythen schreibt*. In: *ZEITmagazin*, Nr. 24, 05. 06. 1981, S. 44-46.

青山隆夫「M. エンデ:『モモ』とロマン主義」東北大学言語文化部『言語と文化』第9号
1998年 161-186 ページ

アト・ド・フリース著、山下主一郎他訳『イメージ・シンボル事典』大修館書店 1984年
伊狩裕「ノヴァーリスの言語観」東京都立大学人文学部『人文学報』第135号 1979年
53-78 ページ

伊坂青司『ヘーゲルとドイツ・ロマン主義』御茶の水書房 2000年

石田喜敬「ノヴァーリス文学におけるオルフェウス受容」阪神ドイツ文学会『ドイツ文学
論攷』第52号 2010年 27-47 ページ

井戸慶治「1800年におけるノヴァーリスの病気論」日本独文学会中国四国支部『ドイツ文
学論集』第26号 1993年 1-9 ページ

梅内幸信「ホフマンの『ブランピラ王女』に見られる「意識的遊戯」について — イロニ
ーとフモール —」鹿児島独仏文学論集『VERBA』第11号 1986年 73-87 ページ

梅内幸信編『エンデ文学におけるファンタジー』日本独文学会研究叢書 064号 2009年

梅内幸信「M. エンデの『魔法のカクテル』における良心の鐘の音」鹿児島大学法文学部
『人文学科論集』第72号 2010年 285-312 ページ

岡田朝雄、リンケ珠子『ドイツ文学案内 増補改訂版』朝日出版社 2000年

河西善治編『第三の道』第3号 人智学出版社 1985年

加藤博子『ノヴァーリスの幻創論』(名古屋大学博士学位論文) 2006年

川村和宏『ミヒャエル・エンデの貨幣観 — ゲーテの『メルヒェン』からシュタイナーを
経た錬金術思想の系譜 —』三恵社 2011年

木野光司『ロマン主義の自我・幻想・都市像 — E. T. A. ホフマンの文学世界』関西学院
大学出版会 2002年

黒姫童話館編『童話の森通信』第16号 信濃町黒姫童話館 1999年

小高康正「信濃町黒姫童話館「エンデ資料」調査研究の報告」長野大学産業社会学部『長
野大学紀要』第20巻 第2号 1998年 144-148 ページ

子安美知子『エンデと語る 作品・半生・世界観』(朝日選書 306) 朝日新聞社 1986年

- 子安美知子監修、堀内美江編著『エンデの贈りもの』河出書房新社 1999年
- 酒井明子「二つの世界とイノセンスの所在及びその意義 — エンデと賢治を巡って —」横浜
商科大学『横浜商科大学紀要』第7号 1991年 293-315 ページ
- 酒井明子「ロマン主義円環理論と M. エンデの *Einer Langen Reise Ziel* (『ある長い旅の
終着点』)」横浜商科大学『横浜商大論集』第27巻 第2号 1994年 208-228 ページ
- 重松宗育『モモも禅を語る』筑摩書房 1991年
- 嶋崎順子「ジャン・パウル 『巨人』(1800-03)におけるドッペルゲンガー・モチーフ
について」九州大学独文学会『九州ドイツ文学』第18号 2004年 1-27 ページ
- ジャン・シュヴァリエ他著、金光仁三郎他訳『世界シンボル大事典』大修館書店 1996年
- 神宮輝夫他編『なぜ書くか、なぜ読むか 1986年子どもの本世界大会 — 第20回 IBBY
東京大会 —』日本国際児童図書評議会 1987年
- 総合佛教大辞典編集委員会編『総合佛教大辞典』法蔵館 2005年
- 高木良平「ドイツ・ロマン主義と民謡研究」苫小牧駒澤大学『苫小牧駒澤大学紀要』第7
号 2002年 103-122 ページ
- 田中均「死は我々の生をロマン化する原理である」— ノヴァーリスの一七九七年の日記・
書簡と「ロマン化」の詩学」東京大学大学院人文社会系研究科『死生学研究』第5
号 2005年 161-180 ページ
- 田中均『ドイツ・ロマン主義美学 — フリードリヒ・シュレーゲルにおける芸術と共同体』
御茶の水書房 2010年
- 田村都志夫編訳『ものがたりの余白』岩波書店 2000年
- 田村都志夫『エンデを旅する — 希望としての言葉の宇宙』岩波書店 2004年
- 中井章子『ノヴァーリスと自然神秘思想』創文社 1998年
- 中村元他編『岩波 仏教辞典 第二版』岩波書店 1989年
- 中村ちよ「ミヒャエル・エンデ「モモ」— 児童文学にあらわれた内的時間について —」
東京女子大学『東京女子大学付属比較文化研究所紀要』第45巻 1984年 17-35 ページ
- 野口芳子『グリムのメルヒェン その夢と現実』勁草書房 1994年
- バーバラ・ウォーカー著、山下圭一郎他訳『神話・伝承事典』大修館書店 1988年
- 堀内美江「エンデ文学の萌芽 — 黒姫童話館エンデ資料リスト公開を機に —」早稲田大学
大学院文学研究科 ドイツ文学専攻 Angelus Novus会『Angelus Novus』第27号 1999
年 115-130 ページ

前田行貴『蓮と桜：日本文化の源流・インド』蓮河舎 1989年

ミヒャエル・エンデ、高杉一郎「〈対談〉「メルヘン・ロマン」をめぐって」『図書』331号 岩波書店 1977年 2・16 ページ

ミヒャエル・エンデ他著、樋口純明編『ミヒャエル・エンデ — ファンタジー神話と現代』人智学出版社 1986年

矢内満子「ミヒャエル・エンデ『はてしない物語』をめぐって — そのウロボロスの構造と意味 —」東京教育大学「影の会」編『影』第25号 1983年 45・59 ページ

山口昌男『身体の想像力 — 音楽・演劇・ファンタジー』岩波書店 1987年

【Web サイト】

Spiegel Online: „Der Spiegel. Titelbilder & Heftarchive.“

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/>

Thienemann Verlag: „Die Geschichte des Thienemann Verlags.“

http://cms.thienemann.de/index.php?option=com_content&view=article&id=66&Itemid=94

黒姫童話館：「エンデに関する所蔵資料一覧」

http://www.avis.ne.jp/~dowakan/ende_date/ende_shiryo_index.html



