

ゲーテの「メールヒェン」の象徴的表現

宇 津 井 恵 正

Die Symbolik von Goethes „Das Märchen“

Shigemasa UTSUI

Received October 1, 1972

「想像力とはうつくしい能力です。ただ、それが現実におこったことを加工しようとするときは、私はすきません。そのつくりだすもうろうたる人物像は、このような独特なジャンルのもつ実体としてわれわれには非常に歓迎さるべきものです。ところが想像力があるがままとむすびつくと大抵は怪物だけをうみだし、そうなるとうつつ悟性や理性と矛盾すると私はおもうのです。それはどうやらいかなる対象に依存してもいけませんし、いかなる対象をわれわれに押しつけようとしてもいけません。それが芸術作品をうみだすときには、ただ音楽だけがそうするように、われわれ自身にはたらきかけ、われわれ自身のうちなる心を動かすべきものです。しかもこの感動をうむ何かがわれわれの外にあることをわれわれが忘れるようなぐあいに、でなければなりません」(ドイツ亡命者の談話)¹⁾

「メールヒェン」が「ドイツ亡命者の談話」の終章でもつ意味は、滝つ瀬がゆるやかな流れにかわりやがて春の大海にそそぐようなまどかに神秘的なふかまりがあり、ひるがえて文学手法としては、枠入り小説 *Rahmenerzählung* をメールヒェン、つまり「想像の産物によっていわば無限に拡散」²⁾ させることは従来のヨーロッパ文学に例をみない、冒険ともいえる斬新なところみである。「談話」にはめこまれた六つの奇談は、一つ一つが挿話 *Episode* であるよりはそれぞれが独立性をもった物語 *Erzählung*、あるいはより根元的に表現すれば、「談話」の構想の手本となった「十日物語 *Dekameron*」のことばのしめすとおり、古譚 *Märe* というにふさわしい。本来ゲルマンの古譚とは、中欧の冬の夜長に老いも若きも煩なべによりつどい、火明りに顔をあかくそめながら語部の口からきく脚色された伝承であった。グリム Grimm 兄弟によれば、その源流はゲルマンの神話 *Göttersage* および英雄伝説 *Heldensage* にあるという。酷烈な中世の冬の夜にたえて心の火をかきたてるためには、古譚の楽しさ *Unterhaltung* と教訓 *Moral* は極寒から肉体をまもるあぶり肉とおなじくゲルマン人たちに必須のものであったろう。

「談話」の六つの物語もまた 娯楽性と倫理性 *Moralität* という二つの極にひきさかれている。しかもこの二つの極はそれぞれの物語のなかで恣意的にまじりあっているのではなく、「メールヒェン」へのぼりつめる一つ一つの階段としての六つの物語のなかで意識的に娯楽性

から倫理性への高進 *Steigerung* がめざされている。歌姫をめぐる死者の怨霊をあつかった第一話は意外な事件の発生からはりつめた筋の展開をへてさわやかな終幕にいたる全体が読むものに日常性のそのの楽しさをあじわわせてくれるし、逆に第六話では娯楽性の介在をゆるさぬきびしい倫理性がみなぎっていて、若い商人の恋人にたいする嗜好 *Neigung* はついには金銭をなかだちとするととき他人と化する父と子のあいだの極端に詰めた数理的合理性によって止揚される。いわば、第一話があかるくひきつけはするが底のない話であるとすれば、第六話は味もそっけもない人生案内の小説化である。のこる四つの物語はカールや僧侶らによって批評され操作されながらしだいに楽しさよりも倫理性の色をこくしてゆく。そのプロセスの具体例として各物語の冒頭部分を列挙し、比較・吟味したい。

- 第一話 「私がナポリに滞在していたころ、当地である事件がおきましたが、それが大変なセンセーションをまきおこしいろいろな批判をよんだものでした。」
- 第二話 「私の友人の、大家族とともにふるい城にすんでいるある有為な貴族のもとに、一人の女のみなし子がひきとられていました。彼女は大きくなって14歳にもなると、たいていは主婦についてその身のまわりの仕事を手伝っていました。」
- 第三話 「五ないし六ヶ月まえから私は気付いていたのだが、私が小さな橋をわたるたびに——それは当時新橋がまだかけられていなかったからだ——一人のうつくしい女商人の、その店が二人の天使の看板でそれと知れるのがいて、ふかぶかとくりかえして私のまえで礼をし目のとどくかぎり私を見送ってくれた。」
- 第四話 「私の先祖を異常に愛した一人のうつくしい女が月曜ごとに避暑先の彼をおとずれ、彼は女と夜をすごした。一方彼は自分の妻には、この時期は狩猟パーティにきめてあるのだと信じこませておいた。」
- 第五話 「あるイタリアの海への町にむかし一人の商人がすんでいた。彼は若いときから活動と賢明さでぬきんでていた。」
- 第六話 「家系内で子供たちが姿かたちも精神もときには父から、ときには母から特徴をもらいうけていることに気がつくことがあるものです。それで一人の子供が両親のいろいろな素質を特殊な驚嘆にあたいするふうにむすびつけていることがままあるものです。」

「メールヒェン」「ちょうどはげしい雨でふくれあがり洪水をおこした大きな河のほとりの自分の小さな小屋のなかで、一日の労苦につかれて老渡し守はよこたわり、ねむっていた。」

ここにみられるように、第一話の「事件・大変なセンセーション」ということばはいやおうなく読者の好奇心を物語のなかにさそいこみ、次話の「貴族・ふるい城・女のみなし子」の三話はロマンティックな期待をもたさずにはいない。第三話の「橋（男女のかけ橋）・うつくしい女商人（ひさぐ女）」という形象はすでに猟奇的な冒険を予想させ、第四話では「私」が「先祖」にかわったためにじかな興味は後退し、「うつくしい女・夜をすごす」の語感によって好奇さをたまちつつ、「妻」の登場で社会の壁の存在をうかがわせる。第五話では「活動・賢明さ」、第六話では「精神 *Geist*」の一語によってあとにつづく物語それぞれの倫理的な内容をいいあらわしている。

こうした六つの物語の高進のはてに「メールヒェン」でその昇華が予想される倫理性とは、精神、あるいはきっぱりと生きる技術 *Lebenskunst* といいかえてもよい、あらゆる飾をむしりとったあとにのこるむきだしの人間の生活知である。第五話の若い人妻は良人のるすのまにりりしい法官に恋して、男の課する節制をまもるとの条件つきで恋をゆるされる。良人と法官の英知、すなわち社会のさだめと彼女の恋情とははげしくせめぎあい、節食のためにおとろえきった女の肉体はついに恋を容れることができなくなり、社会にささえられた英知は肉体のおとろえをてだてとして情熱 *Leidenschaft* にうちかつ。これはあらゆるものをほろびつくしてやまない情熱の偉大さを讃美する「ヴェルター」へのささやかなパロディーではあるが、本源的なパトス *Pathos* そのものの否定ではない、女の、法官の、さらには第五話をかたる僧の精神的情熱はあらがうすべもないがゆえに。否定されるべきものは嗜好、官能性 *Sinnlichkeit*、あるいは対象という語におもいたれば楽しみの対象としての肉体であろう。こうした意味の肉体という飾をはじめから拒否するものとして「メールヒェン」の人物たちは登場する。

古譚の一変形として「メールヒェン」は先行する六つの物語と等質な特徴をもちながら、同時にそれらから断絶し、飛躍した何かが、つまりは昇華がなされなければならない。「今晚私はあなたがたに一つのメールヒェンをお約束します、それによってあなたがたは何も *Nichts* おもいだしませんがまた総て *Alles* おもいだすことになります。」³⁷ つまりそのメールヒェンとは先行する六つの物語に何の関係もなく、同時にまたそれらがなくては不可能なメールヒェンなのである。昇華とか芸術的な変態 *Metamorphose* とは本来そういうものであるのだろう。列挙したそれぞれの冒頭部の例についてみよう。一目でわかる相違点は、六つの物語では「ある・一人の *ein*」という不定冠詞がもちいられているにはんし、「メールヒェン」でだけは「大きな河のほとり *An dem großen Fluß*」「老渡し守は *der alte Fährmann*」とのっけから定冠詞がもちいられていることである。これは先行する諸物語では不特定の人間が紹介されるのにたいし、「メールヒェン」では人物・もの・場所が既知のものとしてたちあられるからで、そのかぎりでは六つの物語と「メールヒェン」には何の関係もない。しかしこの渡し守が六つの物語の諸登場人物をある意味でつつみこむ存在であるために定冠詞をもって紹介されることにおもいたると、総てにわたって関係があるといえる。

この説明はいささか強引にひびくかもしれないが、冒頭部それぞれを比較したかぎりでは、「労苦につかれて・老渡し守」の形象はこの説明をうらづけている。ゆりかごから墓へむかってながれつづける人生のたとえとして河はしばしばもちいられる形象であり、つかれた老渡し守とはこの人生という流れのなかを旅する人間がついにいたりえた老いのすがたをあらわしている。六つの物語に登場する男女の主人公はいずれも洋々たる前途をもった青年で、彼らの若さのゆえにこの老渡し守とは何かかわりもないが、彼らすべてのゆきつくはてのすがたを象徴しているという点で、老人は彼らの集約的表現、つまり彼らにとって総ての点で関係をもつものである。若者たちから老人への昇華という飛躍的移行のプロセスは文学的表現の問題としてとらえれば象徴 *Symbol* といいかえうるだろう。したがって「メールヒェン」は、「談話」のかたりてたちや諸物語の人物たち、その考えかたや生きかた、その背景の時代などを象徴的に、謎めいたやりかたで暗示ゆたかに再現しているといえる。この象徴的に有無相通ずる点に六つの物語と「メールヒェン」の関係をみさだめながら、謎にみちた「メールヒェン」の世界

にわけいろう。

不 毛 の 園

一人の主人公 Held・Heldin をもつこと、それはすべてのメールヒェンの鉄則である。この鉄則にしたがって、われわれの「メールヒェン」のなかで主人公の可能性をもつものをあげてみよう。二人の鬼火と蛇、ランプをもった老人とその妻、うつくしい百合と青年の六人が候補者である。そのなかから一人の主人公をえらびだす手がかりとして、M. リュティの呈示するメールヒェンの主人公についての規定を引用する。

1, もっぱら行動し、奇蹟におどろく暇も性向ももたないこと⁶⁴。

2, そのものずばりの旅人であること⁶⁵。

3, 孤立者であること⁶⁶。

4, 登場人物どうしのひそかな 関連の可能性をほんものの関連にかえるちからをもつこと⁶⁷。
二人の鬼火は第三, 蛇は第一の, 老人とその妻は夫婦であるから第三の条件によって失格し, うつくしい百合は侍女たちにかこまれている点と園にとどまっている点で第三, 第二の条件をみたさない。四つの条件にかなうものは青年だけで, 彼が主人公であると推定できる。

この四条件がわれわれの「メールヒェン」にもあてはまるかどうかをみると, 諸物語の人物たちのなかから極度に捨象され象徴化された 本篇の主人公 Held (=英雄) が行為をもっぱらとし, 奇蹟におどろくといういわば道草をくうわきみちにはいらぬのは当然である。2については, 冒頭の河=ながれゆく人生の形象が暗示するとおり, また六つの物語のなかを人しれずとおってきた若者がこの「メールヒェン」のなかをもあゆんでゆく構想をおもうと, われわれの主人公は旅人でなければならない。この象徴的な旅人の形象を完全なものにするためには, 孤立者という条件がどうしても必要である。4の, 主人公と他の登場人物や筋の進行との決定的なかかわりあいのかたとその意味については, 本論文の結論ともなるべきことでかるがるしく先取りすることはできないが, 一般的にいうと主人公がその周囲の人物たちとはっきりした関連をもつべきことはあきらかであろう。こうて「メールヒェン」の内面的必然性から, 青年が主人公であると結論することができる。

渡し守の舟からおりたった青年は奇妙な *sonderbar* 旅人のよそおいをし, 若く *jung*, 高貴で *edel*, うつくしい *schön*⁶⁸。象徴的であるためにできるかぎりよい扮飾をさけた, 必要最小限の四つの形容詞は簡潔に青年を規定する。他の人物たちから孤立しきわだった存在であることをしめすために奇妙なよそおいをこらし, 老は彼岸性を暗示するというメールヒェンの原則⁶⁹をまもって此岸性を誇示するために若く, 主人公は貴公子か貧賤の子でなければならないという通念どおり高貴である。うつくしい, という形容詞は他の三つの形容詞をつつみこむほどのふかい意味あいをもち, 百合や諸物語の女たちに冠せられると, この一語だけで彼女らの心をめすがたをも無上のものに化せしめてしまう魔力をもったことばである。シラーのいうあそび *Spiel* からうまれでる美 *Schönheit* の理念と 根元的にかかわりのあることばである。さらに, 奇妙なよそおいの具体的な説明として「胸にかがやく鎧をつけ……肩には真紅のマント……無帽で……素足」¹⁰⁷とある。鎧は端的に人生の 戦士としての青年の敢為の精神を, 真紅

のマントはいにしえの帝王たちがまとったものであるから高貴さを、無帽と素足は天と地にじかにふれる青年の万物との結合性 *Allverbundenheit* を象徴する。生のながれをわたったこの青年は、危険を予示する黒い手をもった老婆のみちびきで、うつくしい百合をすくうために花もさかず実もむすばない不毛の園へおもむく。

この百合のとらわれる園は比喩的 *allegorisch* には「談話」の領地、顧問官がカールと激論のすえ憤然とさったあとの一座、「最後の小箱や荷箱とともにすべての希望のきえうせた」¹¹⁾まどいの僧によるシニカルな表現である。それはまた、はつらつと飛翔する理想と一步一步をふみしめてゆく行為とがむすびあうことのできない国・霧にとざされたドイツへののがい反省でもあろうか。この直接的な比喩のうしろの幾層ものひだにかくれたよりふかい意味をさぐるとき、この園は母たちの国についてのメフィストのことばをおもいださせる。

「道はない。足でふまれたことのない、
またふむことのできない国。道のはては請うて入れられたことのない国、
はいることのできない国。あなたには覚悟がおりか。
鍵もなく押しあけるかんぬきもなく、
あなたは寂寞にもてあそばれる。
あなたは荒寥と寂寞をおわかりか。」

(ファウスト第二部第一幕)

本来かれはてた老人のみがのぞきみることのできるこの不毛と死の園へ青年は、かなえを手にもつた母たちの国におりるファウストにもにて、敢然と足をふみいれてゆく。諸物語のなかでも、ともすれば語部の僧のすがれた口調にまどわされがちな目は、大いなるパトスをもってみずからの嗜好にうちかち諦念 *Entsagung* によってパトスを行為にかえる透徹した男たち女たちをみいだすことができる。抹香くさい隠遁としての諦念ではなく、大いなる情熱をとざされた自己の内部から外の世界へときはなつという意味でのゲーテの諦念の真髓が青年の受難行 *Opfergang* にはしめされている。その青年をむかえるはずのものは、光をささげる木の影にすわった百合姫のたて琴にあわせうた、それは水面も草も藪もふるわせ、うごかしてひびきでる。これは二人のであいの最初の瞬間に、百合の心 *Herz* がことばとジェスチャーの媒介なしにじかに青年の心にふれ感動させるであろうことを象徴する。

愛 *Liebe* を一つの象徴とする百合姫¹²⁾のことばは、不毛の園が何であるかをあますところなくあばいてみせる。本来なら生にめざめるはずであるのに、慈愛をこめた彼女の手にふれたものは、彼女の愛の心とうらはらに、ただちに死ななければならない。そしていま、そのようにしていとしいカナリアが死んだ。「私の気にいりは死にました。そしてその墓は私の園の哀しい藪をふやすだけでしょ。」¹³⁾このことばにききとれるものは、いとしいものへのたえきれぬ愛惜の情でも、かぎりない悲しさのなげきでもなく、たんたんとした事実の報告である。百合の眼はなみだをながさず、顔は能面のようにこおりついたまま。そこにかえて愛をも哀しさ *Traurigkeit* をも封じられた不毛の園のひややかなおそろしさがつたわってくる。この愛と死のアイロニーは百合と青年のであいでその頂点にたつ。愛する百合にであって幸福になるはずの青年は、不毛の園で疲労をまし、恋人のみまもるまえでしだいにいるあおざめてゆく。一方では、青年の出現によって純粹でむくな愛にみたされるはずの百合の心には、熟れく

ずれそめたうかれ女のそのように、妖しい情炎がゆらめきうごく。「彼女は手をたたいて(かあいらしい) 狎をおおうとした。それから犬をまたひきよせようとしてはしるのだった。彼女は犬がにげるととらえようとし、犬が彼女へ身をすりよせようとするとおいはらった。」¹⁴⁾

狎は、メフィストの化身である「ファウスト」第一部のむく犬のように、邪悪なもの・百合の意識下にひそむ嗜好 Neigung (=情欲) の具象体である。この胸のうちの情炎を消すかにみえてはまたあおりたてる女の痴態は、おもいつめた青年にとってはもっともたえがたく、また勇猛心 Heldenmut をかきたたせるものでもある。本来ゲーテの視点からみれば、大いなる情熱は全人間的なものとかんがえられ、たかくすんだ愛は「ローマ悲歌」にみられる肉の歎びへの讃歌とわかちがたく溶けあっている。しかし生きた作品としての「メールヒェン」をつらぬく嗜好から精神性への高進をおもうとき、肯定と否定のへだてのあやうさはありながらも、やはり青年の目のまえの百合の痴態は本来あるべき彼女のすがたではない。

メールヒェンの一般的特性として、これは象徴性とかかわることであるが、平面性 Flächenhaftigkeit ということがある。すなわち、典型的には十九世紀大河小説に登場する、探求しつくすことのできないふかみをもった人間の魂とその外側にむかってのあらわれである脂ぎった個性、ひとことでいえば立体的な人間像、そうしたものがメールヒェンにはかけている。メールヒェンに投影されると立体像は平面図にかわる。たとえばうつくしい王子がいばらの世界をこえてとらわれの王女をすくう、というようなくみだてのなかでは、人物は生命にあふれた内面世界を欠落させ筋は単線化する。感情と意志をうしなったメールヒェンのなかの人物はみずからの内発によってうごくことができず、あたかもあやつり人形のように、外からのちからによってうごく。琴の弾奏とうたによって予告される百合と青年のであいをもし立体化するとすれば、そこには恋ゆえのたわむれをもにこやかにうけいれながら愛の絶対性が二人のかわすことばのうちに、ものごしに、心のうごきにえがきつくされるにちがいない。ところが「メールヒェン」の二人はまさに平面的である。女は無感動な表情のままに、不当にも狎によって胸のひだの陰影部分だけを拡大投影され、男は胸によろったかたびらのためにこまやかな心くばりをみせることもできずにいたずらな勇猛心にかられる。二人のであいが悲劇をもってくぎられるのは一つの必然であった。ふれあった瞬間に男は大地にたおれふし、百合は「じっとたちすくみ、こわばった目つきを魂のぬけた屍体へむけた。彼女の心臓は胸のなかでとまっているように見え、目には涙がなかった。」¹⁶⁾いわば、この瞬間に二つの操人形はあやつる手からはなれ空中にこおりついてしまうのである。

これは何というアイロニーなのであろう。たがいにもとめあう恋人たちがちかずきあいながら、喜色をわすれ色あおぎめ、たがいをたかめる愛のかわりに情炎を、やさしい心のこまやかさのかわりに猪突の勇をみせあわなければならないとは。昇天のよろこびであるはずのいだきあう瞬間が、二つの魂のわかれのときであるとは。すべてはここでは裏がえしになっている。あたかもこれは、大団円にいたる二人の恋人たちの愛のなりゆきをうつしたフィルムを、ネガでみているよう。目にうつる一コマコマは、そうあるべきはずのみたされゆく愛の幸福ではなく、逆にちかずきあいながらわかれゆくものたちの悲劇である。「母たちの国」は寂寥と寂寞の国と規定されたが、それはここ「メールヒェン」でこのようにあらゆるものがフィルムのネガとして投影される影の世界として形象化されるのである。ここで、絶望にうちしずみほろ

びにむかって傾斜した百合の心をささえるためには、すべての学問に希望をうしなった老フェウストの心に火をともしために魔女のくりやの鏡像があったのとおなじように、彼女たちの一人が鏡をもってあらわれる。百合の目にうつったものは、「自然のなかでみつけれられるもののなかでもっともこころよい像」¹⁶⁾である。彼女にとってもっともこころよい像、とはたとえば生きかえた青年のはつらつとしたすがた、あるいはそうあるべきはずであった二人の恋の成就するさま等、要するに身のまわりにひろがる不毛の世界とは逆の生命にあふれた虚像（まことは実相）の世界であるだろう。この鏡像への一べつが、百合の心に不毛の園からの救済というほのかな希望の光をともしものである。

不毛の園、あるいは母たちの国のばあいにみられる、つまどいのためのヒーローの地獄行 *Höllenfahrt* という寓話は、洋の東西をとわらない人間存在の根底を暗示していて、日本神話のいざなぎの地獄行にもみられるところである。「ニーベルンゲン」などの血なまぐさい神話をおもうと、原始ゲルマン人にとってはこの寓話は略奪結婚とそれにとまなう危難へのとおい記憶にもとずいているとかんがえられる。ゲーテの世界観からすれば母たちの国がそうであるように不毛の園も、天と地がなおやかにむすびあう国々、古代ギリシャやラテンの、オルフェウスのつまどい、「オデュッセイア」「アエネ이스」あるいは「神曲」とつづく系譜のなかにその地獄行の意味をみるべきである。つまり、汚濁と混沌を体験した人間をけがれない生命へめざめさせる血の洗礼 *Bluttaufe* にくらべあわすことのできる新生、英雄がころしあう血の泥沼から幾多の危難をへてあらいきよめられ豚飼となって妻のまえにあらわれるオデュッセウスにみられる、罪からの解放としての若がえり *Verjüngung*、それがゲーテの諸作品にくりかえされる地獄行のモチーフの意味である。それは「蛾のうた」にしめされた詩人の魂の永遠をねがう燃焼、われわれの目のうらにやきつくほどにつよくはげしいあこがれと等質である。

「おまえはもはやくらやみの
つくる影にいだかれず、
あらたな希求がおまえを
もっとたかい合体へとふるいたたせる。

いかなとおくもものともせず
おまえはひきつけられてとんできて、
そしてついには光をもとめて、
蛾よ、おまえは焼け死んでしまう。

この死して生れ、の原理を
おまえがものせぬかぎり、
おまえはくらしい地上の
ものがなしい客にすぎない。」

（西東詩集、昇天のあこがれ）

ここに、ヴェルターは死んだのになぜゲーテは生きつづけたか、という正当な問にたいする誠実な答がある。この献身と憧憬のゆたかさを生活の技術と名づけることはあまりにも一面的

であるだろう。身をやいてあらたにうまれる蛾のすがたには、「談話」第五話の女の肉体のおとろえによって情炎を制する英知よりは、第三話の死をはらみながらみずからのあこがれにじゅんずる情熱のくらいうつくしさがより多くかんじとれる。不毛の園の青年の受難もそのような献身と転生への意志をふくんでいる。つまりは、青年のつまどいのための地獄行は真の自己のすがたをみだし奪還することをめざしている。「多くの不幸が合するとき至福はちかい」¹⁷⁾という百合の予想はこの死して生れの思想の経験的な側面を射あてていよう。

彼岸のものたち

魔法にとざされた不毛の園、二つの岸べをわける河の流れ、常人のたちいりをゆるさない三王の神殿はただちに、青年のあゆむメールヒェンの大地からかけはなれた彼岸 *Jenseits* の存在を連想させる。一般に、メールヒェンのなかで彼岸のものたちは魔女、妖精、かしこい女、恩がえしをする死者、妖怪、巨人、小人、善悪の魔法つかい、竜、想像の動物、蟻、鳥、魚、熊、狐¹⁸⁾となってあらわれ、かたりかけそして超自然能力をもっている。「メールヒェン」に登場する形姿のなかでは影の巨人と三人の王が彼岸の属性をどこかにただよわせ、あやつり人形のように他律的な他の形姿とのちがいをかんじさせるところがある。

むろんすなおな印象からして、巨人と三王を青年や百合と同一線上にみ、彼岸と此岸のあいだの境界のあいまいさを「メールヒェン」の特色とみることもできるであろう。本篇はあくまでこしらえもののメールヒェン *Kunstmärchen* であり、民衆のあいだにうけつたえられるうちにみがかれていくメールヒェン *Volksmärchen* ではなく、メールヒェンの原則がつねにこしらえもののメールヒェンにあてはまるとはかぎらないからである。しかし本篇にあらわれるいくつかのしるしがあきらかに超自然的な性格をもっているほかに、「談話」第一、二（三）話でも人知のときあかすことのできない神秘的なちからが話題になっている。そうであってみれば、超自然的な魔法の園から由来する形姿があっていいはずであろう。他方からみて、青年にいのちをあたえる三王を青年と同列におくことは「メールヒェン」の解釈をすくいようのない混乱におとし入れてしまう。メールヒェン一般ほどに彼岸と此岸の区別ははっきりしていなくとも、巨人と三王はやり彼岸的な存在でなければならない。

まず一見不可解な巨人の形象について、その幾重にもかくされた意味をときほぐしてみよう。「大量の人畜が将棋だおしになり、きずつけられ河中になげだされる危険にさらされるほどにもぶきみなこぶしで力をこめて不器用に群衆をかきまわし」¹⁹⁾た巨人が直接的には何の比喩であるかはあきらかだろう。それは「談話」の男爵夫人たちに逃亡と恐慌を強いたフラン革命軍のライン右岸進出である。しかしヴェルミーの震憾を体験したゲーテにとっては、直接の比喩としても巨人＝フランス革命は老婆をおびやかしいたずらな暴力をふるうだけの、こっけいな存在であるはずはない。巨人が赤くかがやく立像と化し、意味ありげな絵の文字盤に時をきざみゆくのは巨人＝フランス革命についてのもう一つの認識、歴史のながれのなかの革命の記念碑的な理解をしめしている。一つの対象についての比喩がこうして否定面と肯定面の二つに分裂せざるをえないことは、ゲーテの、ひいては伝統的なドイツ文学の表現のありかたにひそむ屈折性に由来している。この屈折性、それはたとえばスタンダールにみられる直線的な形

象とは対照的なものだが、それがさまざまな比喻をうけいれる象徴を要求するのである。

このヤーヌス 的 二面性をもった 立像の原型が、「イタリア紀行」のなかの一つの記述にあきらかによみとれる。ローマ練兵場にアウグストゥスの手で建てられ日時計の役割をはたしたオペリスクは、赤い「ほんもののエジプト花崗岩からきりだされ、周知の様式ではあるけれど優雅な素朴な形姿がちりばめられている。その尖頭部のうえにつぎつぎとスフィンクスの像がきざまれているのがみられるのは注目をひいた。」²⁰⁾ 千古の時のながれから超然としたスフィンクスの形象は、巨人の立像の星々とともにあゆむ永遠の相とアナロジーである。それはまた、メールヒェン 一般のもつ超時間性 *Zeitlosigkeit* (若者がいつまでも 若くありつづけたり、老婆がふいに若い女に変身したりする) のうちにとらえられるべきであって、伝説 Sage の超時間性にまつわる聖なるいろあいをふりすてた、むしろ教訓的・倫理的な性格をもつものと理解されるべきである。「数字ではなく絵文字」にきざまれる時とは、現代風に表現すれば、ゲーテにとっての反世界を支配する時であり、この時のなかを倫理的に、すなわちあらゆる虚飾をとりさった生きるためにぎりぎり必要な技術を指針として混沌の時代を生きるべきことを巨人の立像はおしえている。

巨人のもつもう一つの野蛮と混沌の側面は赤くかがやく素材 (=花崗岩) が暗示しており、またいとわしい形式と団塊の中間物となっておどろくにくずれる合金の王のこっけいさをもうけついでいる。「花崗岩について」のなかの観察はこの間のもつれあった 関連をあざやかに透視する。「(花崗岩の観察にさいして) 私を人間の心の、つまり創造のもっとも若く、もっともさまざまなで、もっともうごきやすく、もっとも変化しやすくそしてもっとも衝撃を受けやすい部分の観察と描写から、もっともふるく、もっとも安定し、もっともふかく、もっとも不動の自然の息子へみちびいたものは予盾の精神であるにちがいない。」²¹⁾ そしてこの錯雑と根元性の並存の感慨は、花崗岩の描写をこえて、つまりは青年時代の「自然断章」に予感的にしめされた破壊し同時に創造する生産的自然 *natura naturata* の理念にたどりつくであろう。現実のなかでは、生のおだやかないとなみを破壊する暴力への抵抗感と自由な精神の飛翔への憧憬がともに否定しようもなく存する以上、巨人の象徴はゲーテの全人的な世界観に収斂してゆく。こうして巨人の象徴は、フランス革命を核とする大いなる自然の世界の感傷をぬぐいさった冷徹な世界観=生活理念による投影図であり、構成上の神聖と人物の内面的奥行を拒否し原始民族の人間関係をドライにあらわしてみせるメールヒェンの本質ともふかくかかわっている。

金・銀・唐金の三人の王たちの存在の意味は、青年とのかかわりかたからしておのずからあきらかになる。唐金の王の剣は青年に体力を、銀の王の王笏は帝王の権力を、金の王の柏の冠は知力をあたえる。それは百合に配せられた三人の侍女たちが、床几によって百合を安座させ、ヴェールによってその頭を優雅によそおい、たて琴で心をなぐさめることと対応する。さらに床几 (=王座、高位のしるし) は王笏に、ヴェールは頭をよそおうものとして冠に、女性のところをやさしさでみたすたて琴は若者に力をあたえる剣にそれぞれ応じるものとみてよからう。三人の侍女たちのありようはガラテアをかこむ優美の三女神をおもわせるのだが、三人の王たちもまさしくおなじに青年に生命をあたえひきたせる役割をになっている。この王たちはゲーテの心のなかのどのような原像とかかわりがあるのだろうか。

「おどろきと畏敬の念をこめて蛇はかがやく壁龕のなかをみあげると、そこには純金のおど

そかな王の像がたてられていた。……王は問うた、おまえはどこからきたのか、と。』²²⁾このかがやく石壁、そこにたちしたしみぶかく問いかける像のイメージはほのかに「ミニヨン」第二連への連想につらなる。

「柱のうえには屋根のやすらぎ、
 広間はかがやき、小部屋はきらめく、
 さて大理石の像らはたち、吾をみて問う、
 あわれ子よ、人汝に何をなせしや、と。」

ミニヨンの実体をとおい空想の幻影に化せしめてしまうほどにも強烈な光の国へのあこがれと、この生なき像たちとのあいだのしたしさととは、蛇のものでもあるし、同時に詩人ゲーテの本質のどこかにふれているようにおもわれる。われわれは、あの極度に機能化されたフラウエンプラーンのゲーテ家の、たとえばユーノーの部屋にあかるくたつ巨大なユーノー女神の頭部像をおもいうかべる。あの頭部像のしずやかなまなざしは壮年のゲーテをも老ゲーテをもみつめてかたりかけ、はるかな光の国へのたえざるあこがれでみたしたものであろう。そこには、かすかな陶酔にもにた神と人との交歓が、造型へのいざないがあったであろう。ユーノーの頭部像は、そのまなざしのうしろに詩人のひろくゆたかなままに未整形の芸術世界がはてしなくひろがる、いわばそこへの入口を暗示していたらう。それと同様に、蛇と青年にとって、三人の王たちは真の生にいたるためのいわば一つの入口である。したがって、憧憬を胸に秘めた蛇だけが王たちの神殿にはいる資格をあたえられているのもうなずける。

しかしながら蛇、このアダムとイヴのあいだを知の禁断の実でとりもった蛇は金の王の高進の極にたった真の知を味得することはできない。「金よりすばらしいものは何か」「光です」「光よりたのしいものは何か」「談話です」²³⁾——この一種の連想ゲームのすえ、蛇は金のようにひかりそしてたのしくかたらうもの（＝発光したがいになれ言をかわしあう二人の鬼火）をとったのであり、金王の知のもつ真の価値を洞察しえないことが露呈される。金塊をこのむ鬼火たちもまた「私の金はお前らふぜいの口にはいるべきものではない」²⁴⁾と、金の王に一蹴されるのは当然である。王者にふさわしい真の英知の象徴である黄金よりも、より以上にかがやきたたのしい鬼火や蛇の金、老人のランプのてらしだす金、すなわちより低次の知 *Klugheit* とは俗世の知といいかえることができる。「ファウスト」第二部でメフィストが紙幣発行の根拠とするうもれた金のやま、少年御者のまきちらす詩才の象徴としての金貨、それらはこの低次の知のそれぞれの側面を照明していよう。倫理という語の側面を、情欲を抑制するために自己の肉体をてだてとする才知、あるいは自己の嗜好を変質させる商人のそろばん勘定的な合理性はついてはいるが、その終極的なものをしめしてはいない。蛇の献身＝架橋すらも、それが真の生命ある男女の結合を招来しないかぎり、真の知をかすかに予感させるにとどまり、エーゲの海祭にエロスと合したホムンクルスと同様、あこがれをたまとちらせておわる。金の王の冠をうけとることは、とらわれのうつくしい百合をもとめて死の国におもむく敢為の精神をもち、しかも同時に「愛」にみたされた青年にしてはじめて可能となる。

あこがれにもえる蛇の受難行が百合を愛によって救済しようとする青年の地獄行を成功させるための先がけにすぎないとする壮大な構図は、性急にその宗教的色彩を論ずるまえに、行為としての愛のリアリティーを説こうがための老獪な虚構とみるべきではあるまいか。ことばを

かえれば、「ヴェルター」の主題をなしていた（蛇の）あこがれとしての愛が、「修業時代」のミニヨンのようなリリカルな詩的形象となって背景にさがり、かわって行為としての愛を実現する生活者としての主人公が前面にでてくることは、「演劇使命」に賛同しながら「遍歴時代」を理解しないロマン派的潮流への反撃であったろう。金の王のさずける真の知とはだから、通俗性を拒否しつつ、百合をもとめて死地におもむき恋人とともにえた愛をこんどは人間世界にむかってそそぎかけるような知、それはまさにたおれる直前の老ファウストの人類愛にみたされた知でなければならない。

銀の王は、ランプの老人の口からあきらかな秘密 *das offenbare Geheimnis*こそ最大の秘密との答をひきだしていることと、金の王の冠、唐金の王の剣が帝王の知と権力のむきだしの比喩であるのにくらべ、王笏は距離をおいた王権の象徴であることからあきらかな秘密を具現しているものととりうる。秘密でありつつあきらかとは矛盾したことばであるが、これは本質的にはゲーテの二元的世界観を表現するさいの屈折性にかかわることで、象徴の語と同質である。それにもかかわらず、銀の王あるいは唐金の王が「メールヒェン」全篇のなかでしめる位置は金の王のそれほど重要でないことはあらがうすべもないだろう。元来、「ヴェニス商人」のポーシャがえらばせる三つの小箱のモチーフがしめすように、金・銀・鉄（あるいは鉛）の三種の金属のあいだの撰択がヨーロッパ文学の伝統的なプロット *Fabel* としてある。そのプロットにあってはかならず鉄（＝もっともめだたぬ、もっとも多くをたえる女）が最後にもっとも価値あるものとしてえらびだされるのだが、これは美女ヘーレナをさけ貞女ペネローペをとうとぶギリシヤ以来の伝統的な心情と無縁ではないだろう。メールヒェンにおいてもみにくいあひるの子が、あるいは灰かぶりの娘がヒロインではある。しかし平面的な表現をもっぱらとし心理のふかまりを拒否するメールヒェンにあっては、たえる女＝鉄であるがゆえに三つの金属のなかで一見もっとも粗野な鉄をえらぶという奥行のある論理をたどらず、直覚的に金をもっとも価値あるものとして撰択される。灰かぶり＝金（＝うつくしい王妃）という夢想的な飛躍がここではくわだてられるのである。「談話」第五話のうつくしい若妻や第六話の若き商人は克己によって精神によみがえりえたが、それは禁欲僧じみたどこか不安定な復活であった。「メールヒェン」の青年は自己に死をあたえる女（＝嗜好）との結合という死の跳躍 *salto mortale* によって完全な復活を実現する。金の王の冠（＝知）は、この禁欲的であることを拒否しパトスにみちた真の意味の復活を完成するための、媒体として作用するといえるのである。

「メールヒェン」の独創性

「メールヒェン」は「親和力」とならんで、ゲーテの仕事のなかでも創作衝動にたいする理論のもっともかった作品の一つといえよう。しかも、「親和力」を底流するどうしようもなくくらい神秘的な運命の力は、「メールヒェン」では作用しておらず、登場人物たちのうごきとそのおりなす筋の展開は完全に作者の意志によって抑制され、象徴の手法という濾過紙を透過して理論の明快な絵模様をうきださせる。一つにはそれは、長篇小説には不可欠な人間の心の深淵への探究をメールヒェンであるがためにやすやすと放棄していること、すなわちジャンル

の問題である。長篇小説なら、あるいはドラマでなら、本来多彩な心理の陰影をもっていると思われるべき青年と百合とのあいだの悲劇の場面をみよう。

「意識は彼をさった。そして彼女は胸にうつくしい重荷をかんじて驚愕した。一声さけんで彼女はうしろへさがった、するとやさしい若者は失神したまま彼女の腕から大地へくずおれた。不幸がおこったのだ、あいらしい百合はうごかずにたち、硬直した視線を失神した屍のほうへむけた。」²⁵⁾

ここには気をうしなっていたおれる青年とたちつくす乙女の形象が、映画フィルムの一コマ一コマをみているような数学的ともいえるほどに冷徹な精確さで表現される。この精確さは「親和力」の幼児溺死のばめんにみられる感情移入された描写、緩急をもった時の流れと対比するとききわだててくる。

「左腕に子供を、左の手中に本を、右にはかいを、彼女もよろめき小舟にたおれる。かいは彼女の左方に逸しさり、身をたてようとするままに、子供と本は他方に、すべては水のなかへ。……彼女はまた、すでに一つ一つたちあらわれてかがやきそめている星々にむかって無益ならぬ祈りをささげる。やわらかな風がまきおこって小舟をプラタナスの木々のほうへふきつけてくれる。」²⁶⁾

おそろしい悲劇のたかまる場面では、主語と動詞と状況語、あるいは目的語と状況語のみという骸骨のような文体が急をづけ、悲劇ののちの夕景の描写には形容詞・副詞が多く、「プラタナス」のようなやわらかな形象をもった名詞のつらなる文体がしずかにながれる。「メールヒェン」の悲劇の場面はそれにたいし、贅肉のような形容詞・副詞はないかわり、すべて動詞をともなった可不足のない文体によって表現される。青年の不幸の冷静な描写は、「不幸がおこったのだ」との作者の註釈によってたちきられ、事件の進行にそそがれていた読者の目が作者の声によってそらされたあとに、ふたたびガラス箱のなかの演戯者たちに目がむけられる。こうした作者と作品との距離を充分に感じさせるたんたんとしておなじテンポの時間の流れは、「メールヒェン」全篇のなかでかわることなくつづいている。

さらに、作者の意志という人工的なものの明快さは人物たち相互のかかわりあいにかたにもあらわれている。「親和力」でははじめ用意された二組のペアーが、時の流れという魔的な運命の干渉によってそれぞれちがった二人ずつの組みあわせに変化することで、冒頭の人間たちを律していたさまざまな関連の糸はもつれからみあってゆく。それにたいして「メールヒェン」では一貫して、青年は主人公でありそのほかの諸形姿は青年を中心に整然とした関連の網の目をくずさない。すなわち、金によってむすばれた老人のランプー鬼火一蛇はあこがれと献身によって青年にかかわり、河によってむすばれた渡し守一巨人一老婆は変身という点で青年に通じ、三侍女と諸動物は青年の恋人の百合をかこむものたちであり、王たちは青年の王としての復活を用意する存在である。「メールヒェン」も「親和力」もとに理論、とくに長年にわたる自然研究から抽象された極性と高進の原理にうらうちされた文学理論にささえられておりながら、象徴と神秘とにいろわけされるのはこうして一面ではジャンルの相違によっている。メールヒェンと長篇小説というそれぞれにことなつたジャンルをえらばせた精神的根元をたどれば、シラーという無二の理論家をえた1790年代なかばと、ナポレオン戦争前後ロマン派が支配的となる19世紀はじめとの時代的差にたどりつくであろう。自然研究の視点からみれば、ゆたかな

観察のなかで極性と高進の両原則があざやかに調和する動・植物研究と、ようやく理論の抽象性のめだつ（それゆえに生きた諸対象の矛盾と混沌を包容しきれない）マグネティズム・色彩論とのちがいといえるであろう。「メールヒェン」のうつくしきは、なめらかな論理の表皮の亀裂から激情の焰をほとばしらせる「親和力」とちがって、ゆたかなパトスを整然とした形姿・形象の排列と安定し調和的な論理性によって表現している点にある。

主人公青年の賭と救済は、ファウストのそれとおおよそのところにてはいる。終幕のファウストが沼地干拓事業の完成を予感しながら発した一言によってメフィストとの賭にやぶれたものの霊が天上にむかえられるというオペラふうなドンデンがえしが、青年の救済にはない。青年の行為は悪魔との契約の介在しない命を賭する冒険一般としての賭であり、そのために百合を不毛の園よりすくい、蛇の犠牲と三王の賜物によって王座につくとき青年の救済は成就する。この二つの救済のプロセスの差は、契約の有無というかたちの問題であるよりも、「ファウスト」第二部五幕の主題である民衆解放の行為が「メールヒェン」では（橋を往来する群衆にかすかな前兆はみられるにしても）欠落しているためである。一方がとじられた愛——放下された人類への愛——グレートヒェンにむけられた天上の愛という弁証法的なまわり道をたどるのにたいし、他方の乙女と青年の抱擁はエロスの愛の直線的な熟成をしめしている。だいたんな冒険と犠牲にもとづくエロスの愛の完成、すなわち嗜好の克服と倫理性の高進による現世の愛の象徴的実現は、ゲーテの数多い作品のなかでもただ一つこの「メールヒェン」ではたされている。それはゲーテ自身の後年の回想によれば、もっともみのり多かりしラーとの交友時代、ドイツ古典主義がもっとも純度をたかめたフランス革命とナポレオンの没落にはさまれたあのわきたつ時代に由来する貴重な賜物だったのである。

註

- 1) Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten S. 208-9, ゲーテ関係の原文はすべて Hamburger Ausgabe による。
- 2) Goethes Brief an Schiller, 17. 8. 1795
- 3) Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten S. 209
- 4) M. Lüthi: Das europäische Volksmärchen S. 13.
- 5) ibid. S. 38
- 6) ibid. S. 65
- 7) ibid. S. 77
- 8) Das Märchen S. 219
- 9) Das europ. Volksmärchen S. 28
- 10) Das Märchen S. 220
- 11) Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten S. 134
- 12) 中村耕平著：「ゲーテの童話」によれば百合についての諸家の Deutungen はつぎのとおりである。1. Die Caprice. Die Phantasterei. 2. Die Wahrheit. Die Grazien. 3. Die Weiblichkeit 4. Die Schönheit. Die Kunst. Die Freiheit (daher: die verzauberte Lilie——falsche Freiheit) (Düntzer). Die Idee. Die Liebe. Die Unschuld (Rosenkranz). Die Poesie. Das französische Königtum. Preußens Königin Luise.
- 13) Das Märchen S. 224

- 14) ibid. S. 227
- 15) ibid. S. 228
- 16) ibid. S. 229
- 17) ibid. S. 225
- 18) Das europ. Volksmärchen S. 12
- 19) Das Märchen S. 239—40
- 20) Italienische Reise S. 404
- 21) Über den Granit S. 255
- 22) Das Märchen S. 215
- 23) ibid. S. 215
- 24) ibid. S. 234
- 25) ibid. S. 228
- 26) Die Wahlverwandtschaften S. 457—8

主 要 参 考 文 献

- Goethes Werke, Christian Wegner Verlag 1955
 M. Lüthi: Das europäische Volksmärchen Francke Verlag 1947
 M. Lüthi: Die Gabe im Märchen und in der Sage, Dissertation Bern 1943
 A. Jolles: Einfache Formen, M. Niemeyer Verlag 1965
 F. Weinhandl: Die Metaphysik Goethes, Wiss. Buchges. 1965 (Nachdr.)
 中村耕平: ゲーテの童話, 南江堂刊 昭和46年
 W. Emrich: Die Symbolik von Faust II, Athenäum Verlag 1957

Zusammenfassung

Es handelt sich bei „Das Märchen“ vor allem um die Kernfrage: Was wollte sich Goethe aus dem tiefsten Herzen herausstellen? Um einen umhüllten Trieb zu dieser Dichtung herauszuschälen, sind hundert Deutungen seit eben der Entstehung vielseitig unternommen. Es ist leicht anzunehmen, daß alle feinen Versuche wertlos wären, wenn die Triebkraft des Dichters aus der vorsichtig umherschauenden Sicht verloren ginge. Es ist aber auch wahr, daß ein existentialistischer Drang ins Werk kraftlos wird, wo die stilistische Berührung mit den verschiedenen Bildern vermißt wird. Nicht genug zu betonen ist hierbei die Wichtigkeit des Verbundenseins der beiden Verfahrensweisen, denn gerade bei diesem Werk ist die Ansicht des Dichters mit strengen theoretischen Strebungen am engsten verbunden. Das offenbare Geheimnis völlig zu klären, muß man doch Schritt vor Schritt einzelne Bilder, Figuren und Szenen analysieren.

Stilistische Analysen von „Das Märchen“ haben aber, obwohl sie manche scharfe Einsicht beweisen, zu oft geneigt, durch den Mangel der methodischen Einheit ein willkürliches Aussehen zu geben. Die methodische Lücke der stilistischen Analyse füllen, wie ich hoffe, nach dem Krieg hauptsächlich von amerikanischen Literaturforschern verbreitete Methoden wie new criticism oder analytical criticism. Die Geltung dieser Methoden kann aber auch von einer zur deutschen Dichtung geeigneteren Methode, wie sie W. Emrich in seiner Interpretation von „Faust II“ durchführt, ersetzt werden. Viel verdankt die vorhandene Monographie diesem Beispiel von Emrichs Symbol-Deutung. Methodisch werden

infolgedessen folgende Punkte besonders stark in Betracht gezogen :

1. so gut wie möglich den Text ins Auge fassen,
2. so weit wie möglich eine allegorische Interpretation fernhalten,
3. das Verhältnis mit anderen Werken des Dichters beachten,
4. vom Volksmärchen (und nicht vom Kunstmärchen als der Erzählung überhaupt näherer Gattung) helfende Anhalte fordern.

Besonders vom 3. Gesichtspunkt ergibt sich, daß die Interpretation leicht als zu grell und fast einseitig gelten kann. Die Jenseitigkeit einiger Figuren ist nämlich beim ersten Anblick des Textes ziemlich schwankend; drei Könige und der Riese könnten unter einigen bestimmten Vorbehalten auch zu den Diesseitigen gehören, der Alte mit der Lampe und der Fährmann dagegen zu den Jenseitigen. Diese chaotische Lage, in die die schwankende Oberfläche manche Deutungen hineinbringt, kann nur durch eine methodische Schärfe geregelt werden. Diese Methode will der Verfasser an herrschenden Prinzipien vom Volksmärchen ausfinden.

Um willkürliche Abweichungen einer Interpretation zu vermeiden, versucht der Verfasser, von einer praktischen Seite womöglich eine objektive Richtigkeit im Auge zu behalten. Die vorhandene Interpretation ist zuerst in der obersten Klasse für die deutsche Sprache von Kioto Kioiku Universität ans Licht gekommen. Eine Diskussion ist dabei als völlig berechtigt herausgekommen, eine andere nicht. Manchen Deutungen von der Seite des Lehrers saßen Studenten nur schweigend oder gar verständnislos da. Im Grunde schwebte dem Verfasser immer ein leiser Zweifel, ob eine Diskussion zwischen dem Lehrer und Studenten zur echten Auffassung einer Dichtung beitragen kann, ob auch eine kompromißlose Mitarbeit nicht zu einer charakterlosen Flachheit führen kann. Es scheint mir jetzt trotz allem nützlich zu sein, daß man sich in den Verwirrungen vieler bisherigen, und zwar nicht selten einander widersprechenden Deutungen zurechtzufinden strebt, indem man eine, wenn auch winzige, feste Basis legt.