

## ミヒャエル・エンデの創作における体験的要因

## The experiential factor in the creation of Michael Ende

長岡 由紀子

愛知みずほ大学人間科学部

Yukiko NAGAOKA

*Faculty of Human Sciences, Aichi Mizuho College*

## 要旨

体験は主観的なものであるが、創造的な活動の内容を考える際にどのような体験がなされているかということも重要な視点となる。そこで本稿は、ドイツの作家であるミヒャエル・エンデの生涯と抽出された創作に関する言葉からエンデの創作の特徴を提示し、エンデの創作における体験的要因について考察することを目的とした。その結果、エンデは「生きた言葉」とみなす話し言葉に親和性をもち、「言葉の自律性」に拓かれた姿勢を有しながらも、実際の物語の創作では、イメージを外的・内的の相互に活用し、物語の内的構造となるルールの構築に取り組む、という特徴があることが見出された。エンデに音としてとらえられた言葉は、意味として一義的に対象化されるのではなくイメージ水準に留まり、物語を成す「質」へと変容したのちに、作品として成形されることになる。このように、エンデは自身が関与できる世界と関与できない世界の両方に身をおきながら創作活動を行っているのではないかということが考察された。

キーワード: ミヒャエル・エンデ; 臨床の知; 創作活動

Key Word : Michael Ende; clinical knowledge; creative activity

## I. 問題と目的

## 1. 心理療法と作品創作における主観のあり方

心の内界に資するイメージや思索が、何らかの作品として形作られるまでに、相応の過程を経ることになる。この「相応の過程」は、実際的な観点でとらえると、客観的な時計で示されるクロノス的な時間の長短で計られるものではなく、「主観的な体験のなかに生きる内的な時間の深度」と言い換えることができる。そして、この深度は多岐にわたる。

たとえば心理療法では、クライアント(以下、CI とする)がセラピスト(以下、Th とする)に「語る」ことが、言葉で自身を表現することになり、描画や箱庭などの非言語的な媒体ではイメージで自身を表現することになる。これら以外にも、CI の表情、態度、口調、沈黙なども、表現としてとらえることができる(山中, 2004)。すなわち、CI のあらゆる表現がセラピーの俎上に挙げられることになり、大概の場合は、その深さ(深度)に関わらず Th には意味あるものとして認識されることが少なく

ない。この時にどのような表現に注力するかは、Th の寄って立つ技法や考え方によるものとなるが、Th と CI 相互の主観的な体験が交錯した中での営みとなる。

一方で、作家により創作されたものが何らかの作品として成立するものとなるためには、たとえば心理療法のように Th が「CI 固有の表現としてとらえる」というような一様な視点だけでは第三者の心に届く作品にはなりえないのではないかと考える。なぜならば、創作者(心理療法でいえば Th)の主観的な水準に留まるためである。そうではなく、対象に主体的に関与しつつ主観的な視点を持ちながらも、客観性をもって対象をとらえることが必要となるのではないかと考えられる。心理療法でいえば、心理面接の過程が Th の思い込みなどの主観的な水準だけに留まらないように、事例研究が臨床心理学の領域において発展した。これにより、症例報告に留まらず、一例から普遍的な知を得る方法論に至ることとなった。

## 2. 事例研究における客観性と普遍性

臨床心理学は心の治療という極めて実際的な要請から生じたため、CI 本人の主観の世界を対象としている(河合,2002)。他方で、再現可能な自然現象を対象とし統計的に究明する学問として自然科学が発展した(中谷,1958)。このような自然科学の方法論は、対象を数量化するために、必然的に対象を細分化し部分的要素から検討することになる。これにより、いわゆる「客観性」というものが担保されるようになった。そしてこの「客観性」の視点は自然科学のみならず、人間や社会現象に関する研究にも踏襲され、「科学的」とされてきた。しかし、人間や社会現象が数値に置き換えられることで、過度の説明や予測がもたらされるようになった。このことは情報過多の現代社会においては、リスクが顕在化することになり、逆に人々に過剰な不安をもたすことが示唆されるようになった(村上,2023)。すなわち、近年になり、客観的であることが必ずしが有用な事実をもたらすわけでない、ということが認識され始めたのである。

先述したように、心の問題に対して実際的な要請から生じた臨床心理学は、人の心の現象を細分化や数値化をしない方法論で客観性を担保しようとしてきた。これが対人関係や個人の心の体験として観察された「事実」を記述するという方法論である。このような個性記述の方法論では、一例を徹底的に見てゆくことで普遍に到達しようとされている(山中,2009)。

河合(2001)は、近代科学の普遍性は、対象を研究者から切り離すことによるものであるため、「没主観的普遍性」とした。これに対し、事例研究の普遍性は、事例の発表者(Th)、CI、事例を聴くフロア参加者などの主体性により得られる普遍性であるため「間主観的普遍性」と呼んだ。これは一つの事例をじっくりと聴くことで、事例の流れや背景などの事例全体から自身の心に喚起される事象に普遍性を見出すことができるようになるという考えである。ここでは「個々の場合や場所を重視して深層の現実にかかわり、世界や他者がわれわれに示す隠された意味を相互行為のうちに読み取り、捉える」(中村,1992)という行為を行っていることでもあり、事例研究による普遍的な知見はこのような内的体験を通して得られることになる。

## 3. 普遍性を追求する「問い」の背後にあるもの

以上のように、数値化による分析と事例研究という異なる方法論により得られるそれぞれの普遍的な知見が存在することを示したが、このような方法論の違いは、そもそもの「問い」の違いによるためである。

たとえば、生じた自然現象に関する「なぜ」という問いに対しては、数値化され統計的な分析を経て、何らかの因果的な解答が得られることになる。このような過

程で得られた知見は、how のような何らかの解決策を導くことも可能となる。一方で、事例研究で扱われる「問い」は一義的なものにおさまらない。たとえば不登校となった生徒との面接事例の場合、「なぜ不登校となったのか」ということは事例を追っても必ずしも解明されるわけではない。むしろ現実的には「何か分からないけど学校に行くようになった」という場合が多い。そのため、その事例を聴いて、他の不登校の生徒に一律で用いられる how 的な解決方法を得るというよりは、不登校の生徒とその取り巻く状況において、「何が起きていたのか」という、what 的な見方を得ることが、その後の心理療法に対する汎用性は高くなる。

このように、「なぜ」という問いに対して how 的な解答と what 的な見方の違いが生じるのは、この「なぜ」という問いには、知的なものと情動的なものが混在しており、知的な側面への問いかけには how 的な解答となり、情動的な側面への問いかけには what 的な見方がもたらされることになる(河合,1967)。このため、河合(1967)は問いに対して、視野を拡大して背後にある情動的なものに目を向けることで、how 的な解決に留まらず、より普遍的な理解による専門的な知見を得ることが大切であるとした。そして、このような臨床的な知見は、Th の主体的な体験によるものが基盤となる。

## 4. 主体的な体験としてのイメージ

主体的な体験は、本人の身をもって行われる。そこには感覚的な体験が付随されることになるが、イメージ体験もこの範疇のものになる。

イメージの定義は諸派にわたるが、「人が心の中に抱く絵のようなものをいい、視覚的なものに限らず、五感それぞれに、またはそれらの統合されたものとして存在する同様のもの」(田淵,1992)は諸派に共通するものといえよう。このように感覚的な要素を含むイメージは、心理臨床場面では CI の主観的体験として尊重され、Th はこの理解に努めることになる。しかし、Th は盲目的に CI から表出されるイメージを受け取るわけではなく、とらえられる限りの CI の外的・内的の両現実を享受し、その理解に努めることになる(それでも Th の「思い込み」は生じるため、先述した事例研究を行うことが求められる(岩壁・小山,2002))。

このようにイメージは他者が客観的にとらえる側面を有しながらも、本人には主観的にとらえられるものである。河合(1991)はイメージの主観的側面に着目して、イメージの有する 6 つの特性として、「自律性」「具象性」「多義性」「直接性」「象徴性」「創造性」を示した。この中で、特に「自律性」は、イメージそれ自身が自我のコントロールを超えて自律的に働く特性であり、「(心の)深くから出ているイメージほど自律性が高い」とされている。このことを、心を意識から無意識に至る連続

的な水準(層)でとらえると、自律的に働くイメージは、意識的なコントロールが及ばない無意識的な水準によるものであると理解できる。この観点から「創作活動」について述べるならば、いわゆる名作といわれる文学は、深層におけるイメージが作者の意識(自我)の「格闘」の過程で生まれる(河合,1991)ことが理解できよう。そして、このような心の活動によりに生じる創作時のイメージには、「身体性」が内包されるものとなる。

#### 5. イメージの身体性と「臨床の知」

中村(1992)は「近代科学の知」に対するものとして「臨床の知」を提唱した。これは、近代科学は「普遍性」「論理性」「客観性」を重視するあまり、「生命現象そのもの」や「対象との関係の相互性」を見えなくしたとし、これに対する考えをモデル化したものである。ここで提示されているのが、「固有世界」「事物の多義性」「身体性をそなえた行為」という視点であり、すなわち「個々の時間や場所のなかで、対象の多義性を十分考慮に入れながら、それとの交流のなかで事象を捉える方法」である。このように、臨床の知は「体験」を「知」とみなしているが、それは単に何かを体験することが知である、としているわけではない。「経験が経験になる」ということは、現実とのかかわりが深まるということである。(略)(これにより)一人ひとりの主体は、単純明快なものから重層的で錯綜したもの(中村,1992)になると述べるように、経験(ここでは「体験」と同意としてとらえる)による内的過程を重要視している。

以上を踏まえると、「臨床の知」は哲学の観点から提唱されたものであるが、これを「創作活動」という行為に援用すると、「イメージ過程」の有機的な側面に着目できるのではないかと考える。すなわち、「臨床の知」において、経験(体験)の過程が、対象とするものの生命そのものや関係の相互性を扱うことになった、という点に相似して、作者の実感<sup>註1)</sup>がこもった身体的な水準からのイメージ過程の存在が、作品に生命力をもたらすことになるのではないかと考えられるためである。実際に、典型的な展開となる物語は駄作とみなされるといふ考え方<sup>註2)</sup>があり(工藤,2008)、どのようなイメージ過程による創作活動であるのか、ということは作品に影響をもたらす要因になりうると考えられる。

#### 6. ファンタジー作品における創造活動

「臨床の知」が近代科学に対して生じたように、文学においては、ファンタジーというジャンルが類似した形で生じた。イギリスに基盤をもつファンタジーは、歴史的には18世紀の合理主義に対するものとして、19世紀のロマン主義において生じることとなった(定松,2010)。そして、空想力が表現の源となり、ひいては子どもへの関心という新たな意識が呼び起こされ、児童文学において作品が発表されるようになった。しかし、

ファンタジーは単なる空想世界の物語ではなく、「人びとがなにげなく心に描いていることの表と裏を立体的に示唆し、それを現実の世界と対照させる作品群」(定松,2010)であり、空想的でありながらも、作品世界という枠組み(ルール)が絶対的なものとして必要となるジャンルとなる。

実際に、ドイツの作家であるミヒヤエル・エンデは、ファンタジー作品である『はてしない物語』を執筆する際に、「一人の少年が、物語の中に入り込む」という着想を得たあと、この着想が物語として成立するための「物語のルール」を考えることから、創作を開始した(Ende,1981/2022)。その後、エンデ自身が「命懸けだった」と述べる(Ende,1985/1986)ほどの体験の中で、本作品は3年もの歳月をかけて500ページ(邦訳版では600ページ)にわたる長編作品として完成した。執筆された原稿量はこれら最終稿の5倍に及ぶほどとなったが、いわば、これほどの壮大な原稿量にわたる世界が作品として成立する「物語のルール」が構築されたということである。そして1979年に発表された後、今日では40カ国語に翻訳されるほどにまで、多くの人々に関心がもたれる作品となった。

エンデは、『はてしない物語』以外にもファンタジー作品を執筆しているが、それ以外にも、戯曲、詩、絵本における作品を発表しており、多彩な側面を有した作家であるといえる。このような創作の背景には、エンデが創作に際して「書く」ことよりも「語り」や「対話」などの体験的要素を重視しており、これが『モモ』においては、神話性を内包することになったことはすでに言及されている(長岡,2023)。

#### 7. 本稿の目的

そこで本稿では、エンデの生涯と抽出された創作に関する言葉からエンデの創作の特徴を提示し、エンデの創作における体験的要因について考察することを目的とする。

## II. ミヒヤエル・エンデの生涯<sup>註3)</sup>と言葉

ミヒヤエル・エンデ(Michael Ende)の生涯と創作に関するエンデの言葉(「」内の斜体文字)を以下に記す。エンデの主な作品リストは表1に示す。

### 1. 誕生から終戦まで(0~17歳)

#### (1)誕生

[0歳]ミヒヤエル・エンデ(Michael Ende)は、1929年11月12日に南ドイツのバイエルン州のガルミッシュで、難産の末、4,500kgで生まれた(父エトガー28歳、母ルーゼ37歳、きょうだいは無し)。身体が大きすぎたため洗礼服が入らず、洗礼式はとりやめとなる。

#### (2)幼少期

[2~6歳]隣人の画家が、エンデや近所の子どもたちを

絵に描き入れ物語を作って語るのを、エンデはとても気に入っていた。また、毎年旅回りで訪れるサーカス一座にもエンデは親しんだ。

父親は画家として国内外で評価を得るようになるが、ナチスが政権を握ったのちは、父親の絵は退廃芸術として迫害され、家計が悪化し、両親の喧嘩が絶えなくなった。その後、家賃の安い家(屋根裏部屋)に一家は転居する。

(3)学童期

[7~10 歳]ナチスにより父親は芸術活動を禁止され、作品も没収される。一家の生計は母親が医療体操とマッサージの資格を取り、維持される。しかし、両親の不仲によりエンデは学業に身が入らなくなる。

[11 歳]第二次世界大戦勃発。父親が召集される。

[12 歳]エンデはギムナジウムの第 1 学年で落第し、留年が決まる。このショックで川に飛び込んで死のうと思いつめる。

(4)思春期

[13~15 歳]空襲が悪化。学童疎開している間に、自宅が爆撃される(両親は無事だが 500 枚もの父の作品が焼失する)。

①「(作品を生み出す)父が生きていたのでたいした精神的な外傷となる体験ではなかったです。そこから中で世界の崩壊が起こっていたのですから」(Ende,1985/1986)

この学童疎開時に友人から刺激を受けて、詩作を始める。

[16 歳]エンデ自身に召集令状が届くが無視し、母の住む町に逃げる。その後、反ナチス組織と接触し、終戦まで伝令として活躍する。

②「私にとって、(伝令活動は)インディアンごっこ以外の何ものでもなかったのです」(Ende,1985/1986)

③「私の世代はちょうど世界の没落に向けて、思春期の目覚めをしたのです」(Ende,1989)

終戦。

2. 演劇青年から作家へ(18~50 歳)

[18 歳]シュタイナー<sup>註4)</sup>学校に入学。その後、演劇を始め、戯曲を執筆するようになる。

[19 歳]シュタイナー学校を中退し、ミュンヘンのオットー・ファルケンベルク演劇学校に入る。

④「私はそもそも劇場向けの作品を書きたかったのですが、まず、俳優になって舞台に立ちました」(Ende,1994/2022)

[24 歳]父親が家を出て愛人と暮らし始める。このことが原因で自殺企図を繰り返すようになった母親を、エンデは精神的にも経済的にも支える。

[27 歳]南イタリアへ旅行し、シチリアの風土や芸術に

共感を覚える。特に吟遊詩人(語り部)と出会い、彼らが語り継いでいるような物語を書くことを決意する。

[28 歳]それまで傾倒していた演劇理論に行き詰まり、作家になることをあきらめようとしていた時に、友人から絵本の執筆を頼まれる。絵本のつもりで書き始めた物語は、原稿量が増し「ジム・ボタン」の物語として完成する。

⑤「物語がおのずから生じてきて、私は注意深くそのあとをたどっていただけです。ものを書くこと自体を冒険のように体験しうるのです。この経験は私に一つの解放を意味しました。赴くままに進んでいけば、必ず道が開けてくるものです」(Ende,1985/1986)

[31 歳]いくつもの出版社から不採用続きであった「ジム・ボタン」の物語が、2 冊にわけて刊行されることが決まり、この年、1 冊目の『ジム・ボタンの機関車大旅行』が刊行。ドイツ児童文学賞を受賞する。

[32 歳]『ジム・ボタンと 13 人の海賊』が刊行。

[35 歳]女優インゲボルグと結婚

[36 歳]父の死去(享年 64 歳)。

[41 歳]南イタリアに移住。

[43 歳]『モモ』完成。

⑥「(『モモ』執筆時に)現代の世界の外的なイメージを内的なイメージに変えることが、僕には重要だったんだ。森、王、魔女、狼は、中世の童話の語り手の周囲に現実に存在したイメージだ。詩的錬金術によって、それが内的イメージに変えられ、心や精神に関する表現になったわけです」(Eppler, E. et al, 1982/1984)

[44 歳]母の死去(享年 81 歳)。『モモ』刊行。

[45 歳]『モモ』がドイツ児童文学賞受賞。

3. 『モモ』執筆後(50~65 歳)

[50 歳]『はてしない物語』完成、刊行後、7 ヶ月で 20 万部となり、ベストセラーとなる。以降、ヨーロッパ児童文学賞、児童青少年文学ドイツ・アカデミー賞、ヤヌシュ・コルチャック賞、ヴィルヘルム・ハウフ賞など多くの賞を受賞する。

⑦「(書き始めは)どうなって、どのような感じで、何が起きるのがだいたいわかっているところから書き始めます。そこから後ろへ戻り、前へ進むのです」(田村,2000/2009)

⑧「(書くことは)職人仕事なんです。私は作家のように仕事をしない。私の仕事の仕方は画家のそれです。描こうとする大体のコンセプトは持っているけれども、描く作業中に何か生まれてくる。題材から何か作者に向かって出てくる。それに耳を傾けなければならぬ」(田村,2000/2009)

[52 歳]

⑨「私は読者が本を読む時に、何かを体験してほしいのです」(Ende,1981/2022)

[53～55 歳]『はてしない物語』を原作とする映画「ネバーエンディング・ストーリー」の映画化について製作側と対立し、裁判となる。

[56 歳]裁判で敗訴。妻が「ネバーエンディング・ストーリー」の鑑賞中に呼吸困難に陥り、一週間後に死去(享年 64 歳)。14 年間住んだイタリアを離れ、ミュンヘンに戻る。

⑩「妻は女優として並外れが言語感覚を持っていました。私の書いたものを妻はすべて朗読し、私は(作品が)上手くいっているか、耳で聞いていました。その妻が亡くなった後、これからはこれを自分でやっていたかなければならない、ここで学ばなかったら、もうこの先学ぶことはない、と自分に言い聞かせました」(Ende,1994/2022)

[58 歳]「エドガー・エンデ展」を開催し、ドイツ各地を巡回する。父の画家としての再評価に尽力した。

⑪「真の自己は、自身の外にあるものです。自分に課せられた課題をつかまえよ、ということです」(子安,1986)

⑫「人間の創造性というのは、いつも因果律的束縛なしに、何かまったく新しいものを自分の中から生み出します」(子安,1986)

⑬「音楽に理解はいらない。そこには体験しかない。(中略)本物の芸術では、人は教訓など受けないものです。より豊かになったのです。私の中の何かが健康になった、秩序がもたらされたのです」(子安,1986)

⑭「著者としてもつべき世界観を、私は前もって十分に勉強しておきます。その上で創作にむかう時、私はそれらをすべて忘れます。その内容は、私という人間の構成要素になりきっていないければならない。そこまでなりきったものならわざわざ説明的に書き加える必要もなく、それを根として生まれる成果(物語)はきっと、正しいに違いありません」(子安,1986)

⑮「自然科学的思考の中には『質』の概念がありません。しかし、数量化の彼方でこそ、芸術の課題である『質』が始まるのです。(中略)主観でも客観でもない別のもの—五感でたしかに知覚できる、それでいて同時に別の何かだ。『質』をもった作品は、どんな人間にもただちに訴える力がある」(子安,1986)

⑯「形式をもった遊びを続けようとするなら、それが音楽であれ、物語であれ、その遊びは内的な構造を必要とします」(Ende,1985/1986)

[60 歳]日本で「エンデ父子展」を開催。翻訳家の佐藤真理子史と結婚。

⑰「私の文学の創作作法は、いつも外の世界を描写するのに内界の絵を用い、内側の世界を外界の絵に反映させるといふ、外界と内界の相互作用にのっついていて、お互いの世界を映像で映しあうわけです」

(Ende,1989)

[64 歳]

⑱「私はいつも、いろいろなレベルで読むことのできる物語を書くことを試みています」(Ende,1993/2019)

⑲「私にとって重要なことは、人が身をもって味わう経験を、独立した物語に移し換えようと試みることです」(Ende,1993/2019)

胃潰瘍のため一時入院。

⑳「私はとてもゆっくり書きます。(中略)その文が音の響きを持つようになるには、どのようにひねらなければならぬだろうか。それはイメージであるだけではありません。メロディーでもあるのです」(Ende,1994/2022)

㉑「私はある原則を守ってきました。決して同じ本を書かないというものです。ひとつの世界をある程度作り出せたら、すでにまったく新しい世界を発見したいという欲求があるわけです」(Ende,1994/2022)

[65 歳]癌が見つかり治療が行われるが、1995 年 8 月 28 日に永眠。

㉒「現実を体験するさまざまなレベルがあります。通常の知覚に基づく月並みな日常的なレベルです。でも、もっと深く強い体験レベルもあります。深層の意識は単なる思考でなく、「絵」を通じて語りかけます。それが語ることは夢や幻想的ビジョンの性質を帯びるのです。この幻想的ビジョンには意味がたくさんあります。体験された現実自体が意味をたくさん持つようになり、思慮分別だけでは理解できるものじゃない、人間が考えうる以上のものです」(Ende,1993/2021)

㉓「現実にはレベルがたくさんある。それを扱うのが演劇なのです」(Ende,1993/2021)

㉔「芸術は、中でも特に文学は、最高の意味において『遊び』(シュピール)だと思うんです」(Ende,1993/2021)

㉕「私がファンタジーを生み出す形は、常に舞台のシーンのなものに向かいます。だからこそ、(作中では)解説をせず、対話体で書き、読み手にそれが見えてくるようにしてるんです」(Ende,1993/2021)

㉖「幻想的な物語こそ、明確なルールを持たねばならないのです」(Ende,1993/2021)

㉗「私にとって本来の言葉とは、書く言葉ではなく、話す言葉です。話された言葉が生きている言葉です」(Ende,1993/2021)

㉘「私たち自身の中にある現実を言葉で描こうとすれば、「絵」を通じてする他に方法がない。この“絵”は夢に似ている。(中略)私は夢と同じように書こうとしている。夢は実際に存在するから、現実でもあるんだ。(そこには)とてもさまざまな現実があるんだ」(Ende,1994)

㉙「本を書くというのは、言葉でひとつの現実を作るこ

とです。言葉たちは自律性を持っている。すでにそこにあるものです。(言葉への)さわり方がやさしくあればあるほど、現れるものも多くなるし、提供してくれるものも多くなります」(田村,2000/2009)

- ⑩ 「遊びの規則を作る時に)大事なものは、その後ろにある意識です。規則を考え出そうという意識。自由意思というアクセントがあります。創造性のアクセントも。(中略)人間は、遊ぶことにより、そこにひとつの世界を作りだし、その世界に住むのです」(田村,2000/2009)
- ⑪ 「人生において大事なことは、みんな無償のこと。それだけで本質的なことです。それ以外のものはビジネスにすぎない。遊びも無償です」(田村,2000/2009)
- ⑫ 「絵というものは、概念を超えて、そのもの自身の矛盾を含んだ何かを表現する手段です」(田村,2000/2009)

### Ⅲ. エンデの創作の特徴

以下、前項で抽出したエンデの言葉は( )内に①～⑫の数字で示す。

#### 1. 「生きた言葉」としての話し言葉

エンデは学童期から思春期を戦争時下で過ごした。エンデはこの戦時下の状態を「世界の没落」(③)と称しているが、反ナチス組織における伝令活動を「インディアンごっこ」(②)と言い、自宅の焼失も「たいした精神的外傷ではない」(①)と述べている。言い換えれば、戦争という「世界の崩壊」(①)は、これほどまでに多感な少年期のエンデには衝撃的であり、たいしたことではないと受け止めるような「非日常的な日常」に陥っていたのではないだろうか。

このような思春期に詩作を始めたエンデは、終戦後に本格的に創作活動を開始する。その際に、俳優として舞台に立つことを選択するが(④)、これは、エンデにとって話し言葉は「生きている言葉」(⑦)であり、親和性があったからではないかと推察される。特に幼少期に隣人の画家の語りを聞いていた体験が、原初体験として、のちにまで影響を与えることになったのではないだろうか。

実際の創作では、「ファンタジーを生み出す形は、常に舞台のシーンのものに向かい、だからこそ、対話体で書き」、「読み手に見えるようにする」ことを目指していた(⑤)が、これはエンデが読者に「体験」を求めている(⑨)ことの一つの表れであり、舞台俳優としての体験が背景にあったためではないかと理解できる。さらに、執筆したものを妻が朗読をするのを聞く(⑩)ことを創作の過程に置いていたことも、俳優としての経験を活かしていたものと受け取られるが、これらはすべて、エンデが話し言葉を「生きている言葉」(⑦)と認識して

いたことがベースにあったためであろう。

少年期に戦争という形で「世界の崩壊」(①)を体験したエンデにとって、耳から入り、口から語る「生きた言葉」は、おそらくより実感に近い言葉であり、このような言葉で世界を構築することがエンデの創作の基盤にはあったのではないかと考えられる。

#### 2. 「言葉の自律性」に拓かれた創作への姿勢

言葉を「生きた言葉」として認識し創作に活かす視点を有していたエンデであったが、具体的な創作の手法として、「物語がおのずから生じて、注意深くそのあとをたどっていき、書くこと自体を冒険のように体験する」(⑤)と述べている。このように、書くことを「冒険」のように体験していたことは、常に新しい作品の創作を求める原動力になっていたのではないと思われる(⑫)。また、因果律的な束縛のない新しいものを生み出す体験(⑫)が「解放的なもの」(⑤)となった要因ではないだろうか。そしてこのような体験が、エンデの内面の何かを「健康にし、秩序をもたらす」ものになっていた(⑬)のは、エンデ自身が自分の内面の世界に拓かれた存在であったためではないかと推察される。なぜならば、エンデには「言葉の自律性」を信じる姿勢(⑲)があり、コントロールできない内面の働きがあることを認識していたためである。

「言葉の自律性」に拓かれていたエンデの創作は、まず作者としての世界観を「自分自身の構成要素」になるまで享受し、その上で、創作に向かう時にはそれらをすべて忘れ、自分から生まれる物語を「正しいに違いない」(⑭)との認識のもとで執筆をしている。しかし、これはただ単に生まれ出てくる物語を受け取っているのではなく、自分が紡ぎ出す文章がイメージからメロディーという「音の響き」にまで昇華するようになる過程(⑳)で創作を行っているといえる。そして、物語を「何が起きるのがだいたいわかっているところから」書き始める(⑦)のも、「言葉の自律性」を尊重するがゆえのことであろう。

#### 3. 物語職人としての視点

##### (1) イメージの活用

しかしながら、エンデは書くことは何らかの自然に委ねた神秘的な行為ではなく、「職人仕事」とであると述べている。具体的には、物語の大体のコンセプトをもちながら作業中に生れてくるものに「耳を傾ける」(⑧)という表現で説明しているが、そもそもエンデには、人間の経験を物語に移し換えようとする視点があった(⑱)。そのため、従来の童話が、語り手の周囲に現実存在したイメージ(森、王、魔女、狼など)を物語として内的イメージに変えることで創作されていた(⑥)ことに倣い、同様の形で『モモ』が執筆されることになった。

その後、58歳の時に開催された「エドガー・エンデ

展」は、おそらくエンデ自身にとっても父親を再評価する機会となり、「真の自己は自身の外にある」(11)という言葉にもあるように、父親を通じた自己理解への過程が深化したのではないかと推察される。自身の創作作法について、のちに語られるようになった「外の世界の描写に内界の絵を用い、内側の世界を外界の絵に反映させるといふ、外界と内界の相互作用にのっとっている」(17)という言葉には、『モモ』では一方向であったイメージの活用の仕方からの変化がうかがわれる。このように、エンデは創作の際に自身の内から生じるイメージに対して、言葉に対するのと同様に、その動向に注視していたのではないかと想像される。だからこそ、「職人」という認識を持ち得ていたのではないだろうか。

#### (2) ルールの構築

そして想起されたイメージが物語として成立するものとなるために、エンデは物語においてルールを構築することの大切さを述べている。エンデは文学を「遊び」(24)と認識しており、イメージが媒体となり享受される、この無償でかつ自由な存在に価値を置いていた(31)。その上で、遊びが機能するためには、「明確なルール」(26)を考えだそうとする意識が、遊びに必要な「内的な構造」を構築することになると明言している(30)。これは、エンデ自身の創作の苦勞<sup>註5)</sup>により体験的に得られた認識であり、それだけにエンデ特有の知見であるといえる。

#### 4. 多様な「現実」という作品世界

エンデは「いろいろなレベルで読むことのできる物語」の創作を目指していたが(18)、それはここまでみてきたように、言葉を体験的に用い自律的にとらえようとする、エンデの創作の特徴からも理解することができる。

エンデは現実を体験するレベルは、通常の知覚に基づく日常的なレベルだけでなく、「もっと深く強い体験レベル」を含めて、さまざまに存在するものとしている。そしてこの深いレベルは、単なる思考ではなく、夢や幻想的ビジョンの性質を帯びているため、「絵」が媒体になるとしている(22)。言い換えれば、自身の内内的な世界の描写は、言葉でなく夢に似た性質を有する「絵」という媒体を用いることで(28)、多義的な表現を可能にするということだろう。「概念を超えて、そのもの自身の矛盾を含んだ何かを表現する手段」である「絵」(22)を媒体として創作される物語だからこそ、エンデの物語は、ファンタジーという非現実世界において、多様な「現実」が描かれ、そこに人間の内的な現実が表出されることになるのではないだろうか。

#### IV. エンデの創作における体験的要因

以上より、エンデは「生きた言葉」とみなす話し言葉に親和性をもち、「言葉の自律性」に拓かれた姿勢を有しながらも、実際の物語の創作では、イメージを外的・内的的の相互に活用し、物語の内的構造となるルールの構築に取り組むという、創作の特徴を有していることが見出された。

このような創作の特徴は、言葉を文字という視覚ではなく音という聴覚でとらえるというエンデの姿勢に基づいているといえる。そのため「エンデは言葉を体験し、それを創作に活かしている」と理解することができるが、以下のエンデの言葉から、エンデ自身はさらなる具体的な体験を追及していたことがわかる。

⑮「自然科学的思考の中には『質』の概念がありません。しかし、数量化の彼方でこそ、芸術の課題である『質』が始まるのです。(中略)主観でも客観でもない別のもの—五感でたしかに知覚できる、それでいて同時に別の何かだ。『質』をもった作品は、どんな人間にもただちに訴える力がある」(子安,1986)

すなわち、エンデにとって音として体験される言葉は、「主観でも客観でもない別のもの」なのではないだろうか。

「臨床の知」の中に、「経験が経験になるということは、現実とのかかわりが深まるということである。ところがここで、現実とのかかわりが深まるにつれて、われわれ一人ひとりの主体は、単純明快なものから重層的で錯綜したもの、関係性の網のなかに分散したものになっていった。そしてその極には、主体の完全な拡散ということが現われる」(中村,1992)という記述があるが、これはエンデの先の言葉を相似的に示したものととらえられるのではないだろうか。つまりエンデの述べる「主観でも客観でもない別のもの」は、「臨床の知」でいう「主体の完全な拡散」を指し、これは現実とのかかわりが深まり、重層的な世界に浸透した先に起こりうるものと理解することができる。

このような理解を援用すると、エンデが音として体験した言葉は、意味という一義的に対象化されたものに変換されるのではなく、イメージ水準に留まるのではないかと連想される。そしてこのイメージ水準に留まった「主観でも客観でもない」存在が、エンデの述べる「質」へと変容し、その「質」により露わになった世界を、エンデは「職人」として物語の最終的な成形をしていたのではないだろうか。「どんな人間にもただちに訴える力がある」作品となるためには、作家自身が関与できる世界と関与できない世界の両方に身をおくという、体験的な要因が求められるのではないかと考えられる。

註

- 1) 村上春樹は、「書き手にとっても、また読み手にとっても『実感』にまさる基準はどこにもありません」(村上,2015)と述べている。
- 2) 「デウス・エクス・マキーナ」(「時計仕掛けの神」と呼ばれる考え方で、物語の内容が窮地に陥ったときに、魔法や英雄などがすべてを解決し、登場人物に人間的な成長がみられない筋道となることをいう。このような物語は、娯楽としては成立するが、文学的には駄作と考えられてきた。
- 3) エンデの生涯については、エンデ佐藤(1999)、堀内(2015a,2015b)、池内他(2013)、MOE(2021)を参考にした。
- 4) ルドルフ・シュタイナー(1861-1925)：神秘思想家。物質主義一辺倒になった現代社会に対して、物質世界だけでなく精神世界もまた同じく存在することを科学的態度で探求(子安,1986)するアントロポゾフィ(人智学)を唱えた。
- 5) 実際にエンデは、『モモ』の執筆の際には、「なぜ時間泥棒が、あらゆる人から時間を盗めるのに、モモからはそれができないのか」という理由(ルール)がなかなか見つけられず、『はてしない物語』では、「ファンタジー国」の出口がどこなのかわからない」状態からなかなか脱出できなかったことを後に語っている(Ende,1985/1986)。

引用文献

Ende, M. (1981) interview. (石田喜敬訳(2022))バルバラ・ボンディ, パルバラ・フォン・ヴルフエン, ハンス・ハイゲルト「ミヒャエル・エンデとの対談：『はてしない物語』の著者を語らせる試み」. KG ゲルマニスティク：関西学院大学文学部ドイツ文学研究室年報, 23, 24, 25, 167-180.)

Ende, M. (1985) Mitteilungen des Vereins Zur Förderung der Waldorfpädagogik, Heft 25, Advent 82, Flensburg e.V. Interview mit Michael Ende. (樋口純明訳・編(1986)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, 東京.)

Ende, M. (1993) interview. (石田喜敬訳(2019))ハンス・エスター「ミヒャエル・エンデとの対談」. KG ゲルマニスティク：関西学院大学文学部ドイツ文学研究室年報, 21, 22, 89-113.)

Ende, M. (1993/2021) ミヒャエル・エンデ ロングインタビュー. MOE, 3月号, 24-29.

Ende, M. (1994) interview. (石田喜敬訳(2022))ユルゲン・クレツァー「芸術は移し替えのプロセス…ミヒャエル・エンデとの対談」. KG ゲルマニスティク：関西学院大学文学部ドイツ文学研究室年

報, 26, 75-95.)

Ende, M. (1994) Michael Endes Zettelkasten Piper Verlag GmbH, München. (田村都志夫訳(2013)エンデのメモ箱. 岩波書店/岩波現代文庫, 東京.)

エンデ佐藤(1999)「『あゆみ』の章」. エンデの贈りもの. 子安美知子(監修), 堀内美江(編著). 89-112. 河出書房新社, 東京.

Eppler, E. Ende, M. Tächl, H. (1982) Phantasie/ Kultur/ Politik, Protokoll eines Gesprächs mit Erhard Eppler und Hanne Tächl, mit einer Vorbemerkung von Roman Hocke. Thienemann Stuttgart. (丘沢静也訳(1984)オリーブの森で語りあう. 岩波書店, 東京.)

堀内美江(2015a)エンデ年譜. ユリイカ, 12月号, 209-217.

堀内美江(2015b)ミヒャエル・エンデ作品リスト. ユリイカ, 12月号, 218-223.

岩壁茂・小山充道(2002)心理臨床研究における科学性に関する一考察. 心理臨床学研究, 20(5), 443-452.

池内紀・小林エリカ・子安美知子ほか(2013)ミヒャエル・エンデが教えてくれたこと. 新潮社, 東京.

河合隼雄(1967)ユング心理学入門. 培風館, 東京.

河合隼雄(1991)イメージの心理学. 青土社, 東京.

河合隼雄(2001)事例研究の意義. 臨床心理学, 1(1), 4-9.

河合隼雄(2002)臨床心理学の研究法. 臨床心理学, 2(1), 3-4.

工藤左千夫(2008)本とすてきにてあえたら. 成文社, 横浜市.

子安美知子(1986)エンデと語る 作品・半生・世界観. 朝日新聞社, 東京.

MOE(2021)ミヒャエル・エンデ 65年の物語. 30-35.

村上春樹(2015)職業としての小説家. スイッチ・パブリッシング, 東京.

村上靖彦(2023)客観性の落とし穴. ちくまプリマー新書, 東京.

長岡由紀子(2023)『モモ』の神話性 — 「語り」の視点から — . 瀬木学園紀要, 22, 13-21.

中村雄二郎(1992)臨床の知とは何か. 岩波新書, 東京.

中谷宇吉郎(1958)科学の方法. 岩波新書, 東京.

定松正(2010)「イギリスの基盤をもつファンタジー」. 世界少年少女文学 ファンタジー編. 定松正(編著). 8-14. 自由国民社, 東京.

田村都志夫 (2000/2009)ものがたりの余白 エンデが最後に話したこと. 岩波書店(岩波現代文庫), 東京.

田嶋誠一(1992)「イメージ療法」. 心理臨床大事典. 氏原寛, 小川捷之, 東山紘久, 村瀬孝雄, 山中康裕(編著). 394-396. 培風館, 東京.

山中康裕(2004)カウンセリングにおける「表現」の意味. 児童心理, 58(10), 101-106.



山中康裕(2009)深奥なる心理臨床のために 事例検討  
とスーパーヴィジョン.遠見書房,東京.