

マックス・リュートイの メールヒェンの様式概念

塩 谷 透

メールヒェン研究者マックス・リュートイ (Max Lüthi) がヨーロッパの口頭伝承に基づくフォルクス・メールヒェン (Volksmärchen) の研究に関して残した大きな業績は二つある。一つは、メールヒェン研究の対象をモチーフから様式へ移したことである。アンドレ・ヨレス (André Jolles) などを除き、それまでのメールヒェンの研究が民俗学、神話学などの立場からなされるものが主流であり、その関心はメールヒェンに含まれるモチーフの調査、分析に向かう傾向が強かったのに対し、「メールヒェンの秘密はそれが用いるモチーフにあるのではなく、モチーフを使うやり方にある」としてメールヒェンの本質的なものはモチーフではなく、その様式にあるとみなして、その様式を規定することに努め、そして様式という観点から、伝説 (Sage)、聖者伝 (Legende) などの他のジャンルとの相違を明確にすることを試みたことである。もう一つは、そのような一定の明確な様式を持つものとするので、メールヒェンを一つの文学のジャンルとして確立することに努めたことである。その際に彼が提唱した概念は半世紀経った現在でもメールヒェンを文芸学の立場から論じるときに有効であり、不可欠のものである。その中のいくつかはメールヒェン以外のジャンルの分析にも応用される可能性を持つようにも思われる。

リュートイが著書や論文で提唱した概念は数多く、各概念は相互に関連し、時には錯綜しているという印象を与えることがある。またそれらの概念が規定する位相が異なる場合がある。以下ではそれらの概念の意味するものを確認し、相互の関連

を明らかにすることを試みる。

リュウティが1947年に出版された『ヨーロッパのフォルクス・メールヒェン 形式と本質』⁽¹⁾で取り上げた概念は以下の通りである。

Eindimensionalität

Flächenhaftigkeit

Abstrakter Stil

Isolation und Allverbundenheit

Sublimation und Welthaltigkeit

1977年に出版された『メールヒェンの百科事典』⁽²⁾のAbstraktheitの項目はリュウティ自身が執筆しているが、そこではこれが彼にとってメールヒェンの様式を最も包括的に表わす概念とされ、この下に以下の概念が置かれるとしている。

Technik der bloßen Benennung

Scharfe Kontur der Requisiten

Schmale und entschiedene Handlungslinie

Neigung zu extremen Kontrasten

Neigung zu Extremen überhaupt

Formelhaftigkeit

Sublimierung

Isolation

Flächenhaftigkeit

Metallisierung

Mineralisierung

『ヨーロッパのフォルクス・メールヒェン』ではAbstrakter Stilと同様にそれぞれ一つの章を充てられていた、つまりそれと並置されていると見なされるFlächenhaftigkeit, Isolation, Sublimationなどが、ここではAbstrakter Stilに相当するAbstraktheitを構成する要素として扱われ、概念間にいわば階層化が起きている。

(1) Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen, Tübingen und Basel, 1947

(2) Hrsg. v. Ranke, Kurt: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 1, Berlin und New York, 1977, 34ページ。

また『メールヒェンの百科事典』で列挙されているものの中でも適用されるレベルが異なるものが含まれる。例えばTechnik der bloßen Benennung「名前だけを挙げる技法」とはメールヒェンでは登場するもの、生き物であれ、風景、建物、小道具であれ、そのありさまが詳しく描写されず、単に名前を挙げられるだけであることを表わす用語である。リューティが「あらゆる描写欲の欠如」と言うように、描く対象を示す名詞だけか、それに形容詞が付く場合でもせいぜい一つだけである。一方、Flächenhaftigkeitは普通「平面性」と訳されているように、メールヒェンに登場する人間や動物には肉体的、精神的深さがないこととされる。この内容については後で詳しく述べるが、これは一定の手法で描き出されたメールヒェンの世界全体に関わるものである。「名前を挙げるだけの技法」は、メールヒェンを語り、その世界を作り出すための技法・手段の一つであり、「平面性」はそれらの結果であり、メールヒェンの様式を特徴づける概念である。つまりこの二つの用語が規定するものの中には、様式を作り出す手段と作り出された様式という違いがあるのである。

この点に留意しつつ『百科事典』で挙げられているものを中心に検討していくと、2番目に挙げられているScharfe Kontur der Requisiten「小道具のくっきりした輪郭」も技法を規定する概念である。これはメールヒェン是指輪、杖、刀などの輪郭の明確な小道具を好むということである。さらに小道具ではないが、メールヒェンの物語の舞台としては、はるか彼方までつづいている茂みや洞窟、村などではなく、輪郭のくっきりした、堅固な家や城や町などが選ばれる。村ではなく町の方が輪郭がくっきりしているというのは、ヨーロッパの町は城壁で取り囲まれていて、それ以外の区域と明確に区切られていることによるものである。小道具にとどまらず、このようなくっきりした輪郭を持つものを包括してリューティはlinienscharfe Dinge（線のはっきりした事物）という表現で言い表している個所もある。またSchwarzweißmalerei（黒白画法）という概念も曖昧さを排除した、明確な輪郭線で描き出されている世界という意味でこの概念と重なり合う部分がある。明確な輪郭線を好む結果、ヨーロッパのメールヒェンでは自然物より人工物が好まれる。そして人の手になるものは様式化されているもので、リューティにとって様式化されているものは、抽象化されているものなのである。この明確な輪郭線は、

後で触れる孤立性を作り出す働きにも関係する。

しかし、もし描かれる対象がメールヒェンの好むくっきりとした輪郭を持たないものであった場合はどうするのか。その場合は対象自体の材質を変えてしまうのである。例えばグリムの「灰かぶり」KHM21、ペローの「サンドリヨン」で重要な役割を果たす靴は、本来は比較的柔らかい材質でできているものなのだが、ペローではそれはガラス製となり、グリムでは金でできているものになっている。また遠くまで旅を続けなければならない登場人物については、「鉄の靴を三足履きつぶす」と描かれる。メールヒェンのこのような傾向をリューティはMetallisierung（金属化）、Mineralisierung（鉱物化）と名づける。元来ヨーロッパのメールヒェンは金属質のもの、鉱物質のものを好んで取り上げるのであるが、このように本来は他の素材でできているものまで金属・鉱物化してしまうのである。それでメールヒェンには金、銀や金属でできた果実、植物、道具類、衣服、金属の町や城、ガラスの山や道具類等が登場することになる。また生物も金属化や鉱物化する。人間や動物がしばしば石や鉄になり、あるいは指や髪の毛などが黄金となる場合も多い。このようなことはメールヒェンの非現実性、あるいは幼稚さの現われと取られやすいが、リューティはその背後に一定の様式を目指す意志を認めるのである。ここで用いられているのがMetallisation, Mineralisationではなく、動詞metallisieren, mineralisierenの名詞化されたものであることから、これらが作り出された様式ではなく、様式を作り出すための手段を表わす用語であることが覗える。その作り出された結果が金属的＝結晶的全体様式（metallisch-kristallener Gesamtstil）なのである。

描かれる対象自体が形態的にあるいは材質的に明確な輪郭線を持つこと、あるいは持たせること以外に、対象をくっきりと浮き出させる手段として考えられるのは、対象の色彩である。「白雪姫」KHM53では「雪のように白く、血のように赤く、この窓枠のように黒い子」が望まれているようにメールヒェンでは「鮮明な超原色」（klare ultrareine Farbe）⁽³⁾が好まれる。リューティはここで使われている白色、赤色、黒色以外にメールヒェンで好んで用いられる色として、金色、銀色、黒色そ

(3) Das europäische Volksmärchen, 28ページ。

して青色を挙げる。赤と青があり、黄の代わりに金があることで三原色となり、すでに触れた「黒白画法」の黒と白が揃っている。銀色については、それに近い灰色が上述の色以外に使われていて、その理由としてリューティは灰色はメールヒェンの中では金属的性格を持っていることを挙げる。灰色がより金属的な性格を強めれば銀色になるとも言え、そのように考えるなら三原色の中で黄色が金色に変っていることとも平行する。つまり色彩においても「金属化」が起こっているのである。これ以外の色彩がヨーロッパのフォルクス・メールヒェンで使用されることは希である。リューティは生命を持った自然の色である緑がめったに使われず、森を形容する場合「大きい」とか「暗い」という言葉が使われるのが普通であると指摘する。また灰かたで、個性的な色調を表わすbräunlich（茶色味を帯びた）とかgelblich（黄色がかった）という色彩は全くといっていいほど使われない。さらにメールヒェンが好む色であっても、それらが入り混じって使われることもない。最初に例に挙げた白雪姫でも、雪のような白は肌の色を表わし、血のような赤は頬の色で、本来これらの色は微妙なグラデーションで相互に入り混じっているはずであるがメールヒェンではそのように描かれてはいない。実体を無視して個々の色、そしてその色を持つものを際立たせることがメールヒェンの様式なのであり、それは *Neigung zu Extremen überhaupt*（一般的に極端なものを好むこと）の一環なのである。その結果、メールヒェンには様々な非現実的な色彩を持つものが登場することになるが、それは決して幻想的、超現実的な効果を狙ったことではないのである。この「極端なものを好む」という性質は単に色彩だけではなく、登場人物の選択や造形にも反映される。メールヒェンの主人公として多いのは王子、王女か貧乏な百姓の末っ子だが、彼らは社会の上と下の両極端に位置するものである。同様に、完全に美しいか完全に醜い、全く善良か全くの悪人、非常に勤勉であるか非常な怠け者、などという極端な性質を持っているのであり、ほどほどの人間などいないのである。

これまで触れた輪郭、素材、色彩はメールヒェンに登場する対象の描かれ方を規定するものであったが、そのようにして描き出されたものが作り出す物語の筋の運びについても同じ性格が見られる。それをリューティは *Schmale und entschiedene Handlungslinie*（幅が狭く決然とした筋の展開）と名づける。これが意味するのは、伝説では筋は限定された地域で不特定多数の参加者の下で展開されるのとは逆に、

メールヒェンでは物語に登場するのは少数の特定の人物であり、主人公は遠く離れた土地へ旅立つのが普通であるということである。また物語の筋には繰り返しはあるが、前進が妨げられることはなく、すべては目に見える形で聞き手・読者の前で展開され、曖昧なもの、隠されていることは存在しないことである。このような筋の展開の仕方は、それを語る語り口にも反映され、文と文が従属関係に置かれることは少なく、リユーティが付加的というように並列的な関係で結ばれているのである。リユーティは後にはこのような筋の運び方と物や人物の描写法をあわせた上位概念であり、また様式概念であるものとしてLinienstil (線的様式)⁽⁴⁾を用いている。

筋の運びにも極端なものを好む傾向が反映される。つまり物語の結末で登場人物を待つ報償も刑罰も極端なのである。これはNeigung zu extremen Kontrasten (極端なコントラストを好むこと)と呼ばれるが、これは「極端なものを好むこと」を一層徹底させたものと見なすことができる。なぜならコントラストにより極端さはさらにその度合いを増すからである。メールヒェンでは、ささやかな善意が時には王国を手に入れるほどの報償で報いられることもあるが、わずかな悪意がしばしば死を含む処罰を受けることにもなる。またメールヒェンは主人公の傍らにコントラストのための人物を置くことを好むため、報償を受ける人物と処罰を受ける人物、成功する者と失敗する者が並置される場合が多い。これは「黒白画法」にも相当することである。この極端なコントラストは一人の人物に割り当てられることもある。吹き出物だらけの頭のはずが、帽子を取ると金髪どころか本当の黄金の髪の毛の持ち主であることが判明したり、がちょう番の少女がじつは王女であるというように、外観と内実の間にコントラストがあったり、貧乏百姓の末子が王になるという身分の差のコントラストが現れる。彼らの変化、変身は緩やかな経過を辿って行われることはなく、一瞬の内に起きるのが通例である。それによって極端なコントラストが一層強調されることになるからである。人物だけでなく物もまた突然に変化する。伝説では物に変化するときはゆっくり、ひそやかに行われる。しかしメールヒェンでの変化は突然で、機械的である。

リユーティはまたメールヒェンでは決定的なことはぎりぎりの瞬間に行われるこ

(4) Lüthi, Max: Das Volksmärchen als Dichtung, Göttingen, 1990

ともこのコントラストを好む傾向の中に数える。「十二人兄弟」KHM 9では鴉に変身した兄弟を救うため、妹は七年の間沈黙を守らなければならない。そのため無実の罪を着せられても釈明できず、火刑に処せられることになるが、火が燃え始めた瞬間に鴉がやって来て、人間の姿に戻り、妹を救い出す。ちょうどその瞬間に七年が経過したのである。同じような「六羽の白鳥」KHM49でも同様に火刑の火が点けられる瞬間に6年が経過し、兄弟を救うためのアスターの花弁を綴り合わせた六枚のシャツが完成する。「黄金の鳥」KHM57では一週間の間に山を一つ移すという課題を負わされた主人公が、とてもできないと諦めた七日目の夕方になって援助者の狐が現れる。このようなメールヒェンの流儀についてリュウティは『昔あるところにーフォルクス・メールヒェンの本質について』で「きっかりと期限に間に合わせることは、最後の瞬間にぴたりと合うことは、他の点でもメールヒェンを支配している明確でくっきりした線の描写に合致している」⁽⁵⁾と述べる。『昔あるところに』より後に書かれたものではこのような特色はPunktualisierung（ぴったり間に合うようにすること）⁽⁶⁾やPrinzip des “Gerade noch”（「かろうじて」の原理）と名づけられている⁽⁷⁾。

Formelhaftigkeit（形式性）とはメールヒェンは固定的な形式を守り、その形式に従って物語が展開することを意味する。メールヒェンで三人の兄弟姉妹が登場すれば、成功をおさめるのは三番目の弟であり、一番美しいのは三番目の妹である。そして三番目の冒険が最も危険なものであり、決定的なものである。このような三度の繰り返しはメールヒェンによく用いられるものであるが、他にも1, 7, 12, 100などヨーロッパのメールヒェンの好む数字がある。伝説などとは違い半端な数字が使われることはない。同様にメールヒェンが伝説と違うのは、一定の導入句と結句を持つことである。メールヒェンが他の口頭伝承の物語と決定的に違う点の一つとしてこの形式性があるが、リュウティはこれはメールヒェンの語り手の無能力のためではなく、様式上の要求からそうするのであり、その様式の要求するものは

(5) Lüthi, Max: Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens, Göttingen 1962, 41ページ。

(6) Lüthi, Max: Diesseits- und Jenseitswelt im Märchen. in: Die Welt im Märchen. Hrsg. v. Janning, Jürgen u. Gehrts, Heino, Kassel 1984.

(7) Das Volksmärchen als Dichtung, 71ページ。

固定性であると見なす。この固定性は金属化、鉱物化とも対応する。それは語られるものが、一定の形式に従っているという安心感を語り手にも聞き手にも保証するとともに、語られたものを現実から引き離し、抽象性を帯びたものに変える働きを持つのである。

これまで検討してきたものは主として様式を作り出す手段であったが、次に取り上げるIsolation（孤立性）は様式自体を規定する概念である。ただし『ヨーロッパの昔話』の目次ではIsolationの章の内容として *Isolierung der Figur, der Handlungslinie, der Episode.*（人物、筋の展開、エピソードの孤立化）とある。別の個所では *die isolierende Technik* という表現も使われている。つまりIsolationが様式を表わし、そのための手段・技法を表わす場合に *Isolierung* などが使われているのである。リューティはメールヒェンの最も重要な特徴の一つとしてこの「孤立性」を挙げているが、これは様々な局面で現れるものである。ここではそれを、主人公、脇役、物品、エピソードに分けて見ていく。

ヨーロッパのメールヒェンでは主人公が自分の家を離れるところから物語が始まることがきわめて多い。男性の主人公に多く見られる自分の意志での旅立ちもあれば、女性の主人公に多い迫害を受けての逃亡もある。同一のメールヒェンの中で父親が長男と次男は罰として、末の息子を報償として世に送り出す場合があるように、メールヒェンは理由を問わず、その主人公を家から離れさせる。自分の家、村から離れることは本来属していた共同体から切り離されることである。主人公はいかなる共同体にも属さないものとして物語の中で行動する。日本のものとは違い、見知らぬ土地へ旅立ったヨーロッパのメールヒェンの主人公たちが最後に故郷に戻ることは希である。家族からの別離が象徴するように、彼らは過去とのつながりを持たない。伝説とは異なりメールヒェンでは主人公の親や先祖が問題になることはない。先祖によって権利や能力を保障される者は全くいない。また彼らは未来とのつながりも持たない。これも伝説と違うところだが、メールヒェンの主人公の子孫について語られることもない。主人公は歴史的にも孤立したものとして現れる。リューティはメールヒェンの主人公の職業について、その職業である必然性はないことを指摘している。「勇敢な仕立て屋」KHM20の主人公は仕立て屋としての技能を発揮する

わけではなく、パン屋であろうが肉屋であろうが構わないのであり、彼らは自分の職業からも切り離された存在なのである。そのような主人公たちをリューティはVorwelt（以前の世界）もNachwelt（以後の世界）もUmwelt（周りの世界）も持たない存在と規定する。

このような主人公が世間で出会う人物たちもまた孤立したものとして登場する。現実の王や王妃、王子や王女を取り巻いているであろう大勢の家臣たちについては、物語の展開に必要な場合を除いて、一切話題にならない。王といえどもメールヒェンではたった一人で孤立して登場するのである。メールヒェンには主人公を助けてくれる「援助者」がしばしば登場するのであるが、彼らもまた孤立したものとして現れる、つまりいかなる集団に帰属するのかは語られない。彼らの多くは超現実的な力を持っている場合が普通であるが、その力が何に由来するのかも知らされないままであるし、また疑問にも思われない。呪われた者たちもまた数多く登場するが、その原因について触れられることはない。彼らもまた以前の世界も、周りの世界を持たない孤立者なのである。

援助者たちがしばしば主人公に与える魔法の品もまた孤立している。主人公たちは不思議な力を持つ魔法の品をもらっても、絶対必要な瞬間まで使おうとしないし、そもそも思い出もしない。そして一度あるいは三度の使用の後、それは全く忘れられてしまう。いわゆるファンタジーなどとは違い、それが世代を超えて受け継がれていくことはない。リューティはそれについて「主人公は具体的な所有物として形のあるものを受け取ることは決してしない」、「こうした品物はただひらすら特定の課題や危険を克服したり、特定の冒険を引き起こしたりするという役目を果たしているだけ」⁽⁸⁾であるとする。主人公によって所有されていないわけだから、それもまたそれ自体で孤立している物である。またその品物が持つ力が何に由来するかも知らされることはない。つまり魔法の品物もまた前の世界も、後の世界も、周りの世界も持たないのである。

このようにメールヒェンは人物や物を孤立させるのであるが、それらを描く際にも孤立性を強調する手法が取られている。これまで取り上げてきた技法の中の「くっ

(8) *ibid*, 19ページ。

きりした輪郭」は物や人物をはっきり分離して現わす効果を持つ。「極端なコントラストを好むこと」という特性に基づいて用いられる鮮やかな色彩や金属的な輝きは個々の物を際立たせる。それが自然の色ではない対象に使われた場合は特にその効果は著しい。リューティはメールヒェンの登場人物は血や肉でできているのではなく、形を変えることのできない孤立的な物質でできていると知っているが、そのような印象を作り出すのに「金属化」や「鉱物化」も与っているのである。

リューティはさらにこの概念の適用範囲を広げ、メールヒェンを構成しているエピソードの扱いにも孤立性の原理が働いているとする。つまり各エピソードは相互に関連し合うことはなく、それぞれが孤立しているのである。このようなエピソードの扱い方をリューティはAbkapselung（カプセルに入れて分離すること）と呼ぶ。このためメールヒェンの登場人物は過去の失敗から学ぶことはなく、経験を積むこともないと評されるような特有の繰り返しが生じる。「灰かぶり」では灰かぶりと王子の婚礼の行われる教会へ付き添った姉たちは行きに片目を、帰りにもう一方の目を鳩につつき出されてしまう。教会から帰るときの姉たちは、行くときにあったことを全く忘れてしまっているかのようにふるまう。またメールヒェンでは三度の繰り返しが好まれる形式だが、同じ出来事は同じ言い回しでくりかえされるのである。つまりエピソード間に関連性が無く、それぞれのエピソードは最初からもう一度繰り返されるのである。このような様式は現在の人間には、特にメールヒェンを書物として読む人には苛立たしい思いをさせるものだが、リューティはそれをはしょってしまうことはメールヒェンの様式に反することとして警告する。彼によれば、これこそメールヒェンの最も顕著な特性の一つなのである。またエピソードがカプセルに入っているように孤立していて、相互に有機的に関連してはいないことにより、それぞれの部分を取り替えることができることになる。これにより基本的構造を変えることなく、新しいメールヒェンを生み出すことが容易にできることにもなるのである。

この孤立性という特性によって可能になることとしてAllverbundenheit「普遍的結合の可能性」がある。これは universale Beziehungsfähigkeit と言い換えられることもあるが、メールヒェンの人物や物は孤立しているために、現実にはありえないような場合を含めて、あらゆるものと結びつくことが可能である、という意味であ

る。貧乏な百姓の息子は、生まれ育った環境から離れ、いかなる共同体にも属さないものとして世に出て行くからこそ、それまで何の関わりも持たなかった援助者に出会える。そして魔法の品を手に入れるのだが、その品もいかなる力の源とも関わりを持たないために、つまり孤立しているために主人公と結びつくことができる。そして男性の主人公が王女と結ばれるのも、両者が孤立しているからこそ可能になるのである。リューティによれば、メールヒェン特有の自由で、軽々とした雰囲気を作り出しているのは、不思議なことを可能にする魔法などではなく、この人間をあらゆることから容易に切り離し、それゆえあらゆることと関係を結ぶことができるメールヒェンの様式なのである。その意味で彼が、相関概念である孤立性と普遍的結合の可能性をメールヒェンの最も本質的な特徴としているのもうなずけるのである。

孤立化に関わる様式としてEindimensionalität（一次元性）もある。これは「一次元化」という用語が存在していないことから分かるように手法ではなく、様式を示す概念である。これによって表わされているのは、メールヒェンでは日常の世界と異界との間に本質的な断絶が存在していないことである。聖者伝や伝説にもこの二つの世界が存在する。聖者伝はより高い秩序に支配された超越的世界の存在を語ることを目的とするジャンルである。伝説は、聖者伝ほど宗教的に秩序付けられたものでないが、日常の世界とは異質なもう一つの世界との接触を語る。これらのジャンルにおける、もう一つの世界との接触に伴う感情はNuminose（聖なるものに直面して感じる恍惚と畏怖）と呼ばれるものであるが、リューティはこのルドルフ・オットー（Rudolf Otto）の概念を用いてメールヒェンを伝説などから截然と区別しようとする。メールヒェンの登場人物は異界のものと接触しても全くそのような感情を覚えることはないのである。この間の事情をリューティは次のように述べる。「伝説では、動物が突然話し始めると、人間は恐怖に取り付かれる。メールヒェンでは、主人公が口をきく動物や風や星に出会っても、不思議にも思わなければ怖がりもしない。（中略）異常なものに対する感情が欠けているのである。彼にとってはすべては同一の次元に属しているように見える。野獣が話し始めると、安心さえするのである」⁽⁹⁾このようにすべてが同じ一つの次元に属していて、この

(9) ibid, 10ページ。

世界ともう一つの世界に分離していないメールヒェンの特徴を表わすのがこの概念である。このようなメールヒェンの様式の下では、ヌミノーゼな不安やヌミノーゼな好奇心などは存在しない。だから主人公たちはためらいもなく異界のものとも結婚する。伝説ではありえないことだが、メールヒェンでは主人公は自分が救済した呪われた者と結婚するのが普通なのである。このような世界を作り出している手段の一つとしても孤立化が機能している。この世のものではない存在も、本来それが属していた世界から切り離され、孤立したものとしてメールヒェンの世界に登場するので、異界との関わりが引き起こす戦慄や恐怖や好奇心を感じさせないものになるのである。

さらにこれに関わるものとしてSublimierung（純化，昇華）がある。ここではSublimationを様式を示す概念として、手段を表わすSublimierungと区別することにするが、これについてリュートイは「メールヒェンの抽象的・孤立的な様式はあらゆるモチーフを取り上げ、それを変容させる。物も人物もその個別的な存在のあり方を失い、重さのない、透明な図形になる」ことと定義する。しかし物や人物についてこの概念は新しい手法を提示するものではなく、また単一の手法を規定する用語でもなく、他の手法の上位概念に相当するものと思われる。この手法によって表現された物も人物も実在感や個性、また時代や土地との結びつきを喪失してしまう。このようなメールヒェン特有の形象の性質についてリュートイはAnonimität（匿名性）とも呼ぶが、それによって得られるのは象徴性である。具体的対象とのつながりをなくしたメールヒェンの形象は、その結果として様々なものの象徴として読み解くことを可能にする。しばしば精神分析の立場からメールヒェンの解釈が試みられるのも、これがその誘因となっているのである。しかしメールヒェンの形象は象徴的であるが、決して一つの象徴体系に埋め込まれた象徴ではない。象徴自体が純化されているのだから、唯一の正しい解釈などは存在しないのである。

手段としての純化は個々の物や人物だけではなく、メールヒェンに含まれるモチーフにも適用され、その際に最も有効性を発揮する。リュートイはメールヒェンに現れるモチーフはメールヒェン自体の中で生まれたものではないとする。それは現実の暮らしや他のジャンルの文芸から取ってこられたものなのである。他のジャンルの中には世俗的なものもあれば、宗教的なもの、神話的なものもある。どのよう

なジャンルのものであれ、メールヒェンはそれを取り込みメールヒェンの様式に合わせて変容させてしまう。そうすると各モチーフは元の神話的、民俗的コンテクストで持っていた意味を失ってしまう。リュートィはそのことを「メールヒェンはモチーフの中身を抜き、脱現実化する」(Es entleert, entwirklicht die Motive)⁽¹⁰⁾という。「中身を抜くことは同時に純化である」(die Entleerung ist zugleich Sublimierung)とも述べているように、純化は現実的なものの中身を抜き、脱現実化してメールヒェンの様式にふさわしいものにするだけでなく、本来メールヒェンにふさわしいと思われがちな超現実的なものや魔術的なものの中身を抜いてしまう。それでメールヒェンには何より似つかわしいとされる魔法も、それが本来持っていた不思議さをなくしてしまうが、これは「魔法的なものの無力化」であり、その結果「メールヒェンの中には本来の魔法的なものはほとんど感じられない」ということになる。そして異界に関わるモチーフもそのヌミノゼ的なものを喪失してしまう。次元性はモチーフの孤立化とも言うことができるのである。メールヒェンにおけるモチーフをこのように理解することには、メールヒェンの本質をモチーフではなくその様式に見出そうとしたリュートィの体系の核心部が認められる。

この純化ということはメールヒェンの様式にとって本質的なものであるが、これはそれ自体を目的とするだけのものではない。これはもう一つ概念 Welthaltigkeit (含世界性) を成り立たせるために必要な前提でもあるのである。含世界性とは、メールヒェンには世界の本質的な要素がすべて収められているという意味である。人間存在のあらゆる要素がそこに含まれているというのである。もちろんメールヒェンというささやかな形式にそれをそのまま収めることはできない。それでメールヒェンは現実やモチーフをメールヒェンに収められるような形に変形する必要がある。そのために取り上げるものを単純化、図形化、極端化するのである。そうするとそれは元の関連から切り離されてしまう。これら過程が Sublimierung であり、そうやって作り出された様式が Sublimation なのである。この様式の下では「具体性や現実性、体験と関係の深さ、微妙さと内容の重み」⁽¹¹⁾などは失われてしまう。しかし、この犠牲と引き換えに「全ての要素は純粹で、軽く、

(10) Es war einmal, 64ページ。

(11) ibid, 64ページ。

透明になり、組み合わさって容易に一つの調和となる。その中では、人間存在のすべての重要なモチーフが鳴り響いている」世界を獲得しているのである。そのありさまをリュートイはメールヒェンをヘルマン・ヘッセの『ガラス玉遊戯』(Glasperlenspiel)になぞらえ、「メールヒェンというガラス玉には世界が反映している」と表現している。

これらと並んで重要なメールヒェンの様式の特徴を表わす概念としてFlächenhaftigkeit(平面性)がある。この用語は平面性と訳されるのが通例であるが、「表面性」あるいは「外面性」と訳したほうがいいと思われるニュアンスで使われる場合もある。この語はFläche(平面)に由来するものだが、さらにさかのぼればflachという形容詞であり、これには「平らな」という意味のほかに「表面的な」との意味もあるので表面性や外面性との訳語も可能である。しかし後で論じるようリュートイの意図を尊重するなら、平面性が適当であろう。平面性についてリュートイは「メールヒェンに登場する人間や動物には肉体的、精神的深さがない」⁽¹²⁾ことと説明する。彼らの肉体は実体を持ったものとしては描かれない。その例として病気の王女の描かれ方が挙げられている。メールヒェンには病気の王女がしばしば登場するが、その病状については何も語られない(名前だけを挙げる技法)。病気が肉体に及ぼす影響についても何も語られず、病気の肉体をわれわれの眼前に示すこともない。われわれがその病気の王女の肉体を思い浮かべるとしても、まったくやつれたり、損傷を受けたりしていないものとしてしか現れてこないのがある。「われわれはその肉体の奥行きや立体性を見ているのではなく、ただ表面だけをみている」のである。これは単に描写法の問題ではなく、メールヒェンでは肉体はそのような実体を失った、平面的なものとして扱われるのである。それをリュートイは「紙で作った図形」にたとえる。それは例えば登場人物の手などの体の一部が切り取られた場合でも血が流れることはないし、それによって当人が不都合を感じているようでもないことに表れている。つまり紙を切りぬいた図形のように、任意に一部を切り取ることができるのである。そして切り取られたものは継ぎ合わせば元どおりになる。くり貫かれた眼が一年後にはめ込まれるとまた見えるようにな

(12) Das europäische Volksmärchen, 14ページ。

るである。このように身体の一部を切り取られても、登場人物は苦痛を感じることもない。「七羽の鴉」KHM25ではガラスの山に入る鍵として妹は自分の指を切り落とす。「手なし娘」KHM31では、父親が悪魔と契約を結んだため、娘は両手を切り落とされる。「灰かぶり」では灰かぶりの姉たちは鳩に眼をつつき出される。いずれの場合も苦痛を感じたとは述べられないし、実際苦痛を感じている様子もない。飢えと渇き、疲労と眠気は物語の展開に必要な場合は言及されるが、それ以外の身体感覚について触れられることはめったにないのである。さらにメールヒェンはそもそも肉体のことを話題にするよりも、衣裳を話題にするほうを好むのである。メールヒェンでは多くの登場人物たちが身元を隠すために衣裳を取り換える。そうすると誰にも見分けることができなくなってしまう。姿形より身に付けるものの方が人の本質であるかのようである。また登場人物の感情や性質についても、それが物語の展開に必要な場合を除き、描かれることはない。その結果、彼らは現実の人間からかけ離れた、紙を切りぬいた図形のような印象を与えるものになる。実際、彼らは現実に存在する人間でも、人間の類型でもない。リユーティはメールヒェンの登場人物はHandlungsträger「筋の担い手」にすぎないという。

ただしメールヒェンでは登場人物の感情や性質は直接に描かれないのだが、それを無視しているわけではない。感情や性質という目には見えないものは、目に見える行動、物語の筋で表わされるのである。したがってある人物が親切だとか情け深いと述べる代わりに、その人物が乞食にパンを与えたり、困っている動物を助けたりすることが描かれる。また二人の人間の親密な関係は、頭のしらみを取ってもらうことなどで表わされる。あるいは美しい女性を見た者の驚きは気絶することで、敵意は殺害を試みることで表わされるのである。このようなメールヒェンの手法をリユーティは様々な表現で言い表している。以下、その例を挙げる。alles möglichst auf die gleiche Ebene zu projizieren, auf die des Geschehens (すべてをできるかぎり同一の平面、つまりできごとという平面へ投影する), die Tendenz, Inneres in Äußeres zu übersetzen (内部を外部へと翻訳する傾向), alles Innere in ein Äußeres verwandeln (内部のものすべてを外部へと変化させる), äußerlich sichtbar werden (外面的に目に見えるようになる), nach außen projizieren (外部へ投影する), nach außen treten (外部に表れる), konkretisieren (知覚化する),

verbildlichen (具象化する)。他動詞的意味と自動詞的意味の違いはあるが、ほとんどすべて同じことを言い表しているものである。こうしてみるとなぜこのような内容を表わす単一の用語を用いなかったの不思議に思われる。IsolierungとIsolation, SublimierungとSublimationのように表現のための手段と表現された様式とに分けて概念化した方が明確であるし、他の概念の組み合わせとも整合性を持ったであろうと思われる。しいてそれに相当するものを探せば、Projektion (投影), Veräußerlichung (外面化) という表現が見つかるが、使用頻度は低い。リューティ自身はこの手法を、内的世界を同一平面に並べて投影することと捉え、これも平面性の現われとしている。この投影／外面化と孤立化が働いた結果としてNebeneinander「並列関係」と名づけられた技法が生まれる。これにより「行動のいろいろな可能性さえも、平面的に並べて提示できる、いろいろな登場人物に分け与える」⁽¹³⁾ことができることになる。つまり本来は一人の人間の中にある、勇敢さと臆病さの葛藤は、分離され、別々の人物の行動として示されるのである。これをリューティは「メールヒェンは入り混じっているもの (Ineinander), 相前後しているもの (Nacheinander) に魔法をかけ、並列しているもの (Nebeneinander) に変えてしまう」⁽¹⁴⁾と表現する。この点から見ても、メールヒェンの登場人物は筋の担い手にすぎないのであり、メールヒェンは、行動の可能性の一つを示すために、あるいは性格の一面を表わすためにだけに一人の登場人物を必要とするのである。

平面性の一部とされているものにZeitlosigkeit「無時間性」がある。これはメールヒェンの中では時間の経過は何の影響も与えないことという意味で、それで登場人物は100年眠っていても歳を取ることはなく、切り取られた身体の一部が腐敗することもなく、くり抜かれた眼は一年後にはめ込まれると元どおりになるのである。また時間の流れを無視する世界では、老人は登場するが、老化という時間の経過に関わる現象は描かれることはない。メールヒェンでは先祖や子孫について語られることがないこと、魔法の品が相続されることがないことも孤立性と共に、この無時間性にも関わるのである。リューティによれば、平面的に表現されたメールヒェンの人物たちは内面を持たない、図形的な存在である。時間は精神的な体験であるか

(13) ibid, 16ページ。

(14) ibid, 23ページ。

ら、時間が働きかける内面を持たない者には時間の体験がないことになるのである。メールヒェンが金属や鉱物を好むこともこの様式と相関関係にある。黄金や銀、水晶やガラスなどは時間の経過の影響を最も受けない物質なのであるから、この様式にはそのような物質がふさわしいのである。リュートィはメールヒェンが愛される理由の一つをこの特性に見出している。「メールヒェンは時間を無視することで、時間に打ち勝つ。メールヒェンの人を幸せにする力の一部は、この時間と時間の経過に対する勝利に由来している。(略) 聖者伝は、すべての生成と消滅の背後に、移ろわず、朽ちない世界が存在することを感じさせる。聖者伝にとってそのような世界はテーマであり、素材、内容であるが、メールヒェンはその形式によりそのような世界を現出させる」⁽¹⁵⁾。

メールヒェンの内部を支配しているのが無時間性であるが、メールヒェン自体を取り巻いている時間、あるいはメールヒェンと聞き手の間に存在している時間の性質は *Überzeitlichkeit* 「超時間性」という表現がふさわしい。リュートィはこの用語はあまり使ってはいないが、例えばメールヒェンに現れるものは前工業化社会の産物が多いことについて、そのほうが「より一般的で、超時間的 (*überzeitlich*) に通用するもの」だからだと述べている個所で使われる。あるいは「(メールヒェンに描かれている) 美しい娘が他の世紀や他の民族に受け入れられるのは、時代の束縛の中にある美の理想像によらないからである。この意味でメールヒェンは本当に超時間性、非歴史性とでもいうべきものを持っている」⁽¹⁶⁾。これらの例では *überzeitlich* は超時代的と訳すのがふさわしいかもしれない。しかし「『むかしあるところに』という決まり文句は、決して話が過去の出来事であることを強調しているのではない。それどころか逆に、昔あったことは常に繰り返される傾向があることを暗示しているのである」という個所で意味されていることを含めて言い表すとすれば超時間性が適当と思われる。

無時間性、超時間性はメールヒェンの様式を根本的に規定する概念なのだがリュートィはこれを独立して取り扱ってはいない。一つにはこれについてはパン

(15) *Es war einmal*, 29ページ。

(16) *Das Volksmärchen als Dichtung*, 32ページ。

ツァー⁽¹⁷⁾などの先行研究があるためかもしれないが、無時間性を必ずしも適切とは思われない平面性に入れていること、平面化という用語を使わなかったこと、つまり平面性という概念に過度の内容を負わせた理由としてリュウティがメールヒェンの様式を確立する際に拠り所としたヴィルヘルム・ヴォリンガー (Wilhelm Worringer) の美学の影響が考えられる。ヴォリンガーは、エジプトやゴシックの一面、稚拙に見える美術は、「芸術能力」(Kunstkönnen) の欠如に由来するのではなく、アロイス・リーグル (Alois Riegl) のいう「芸術意欲」(Kunstwollen) の結果であると論じた。それらの美術は古代ギリシアやルネッサンスのものとは全く異なった、「抽象衝動」(Abstraktionsdrang) に基づく芸術意欲の産物であり、同一の基準では評価できないものとしたのである。

このヴォリンガーの名著『抽象と感情移入』⁽¹⁸⁾からリュウティの様式概念と対応すると思われる個所を以下に引用する。なお【 】は引用個所に対応すると思われるリュウティの用語である。

「(古代人の) 感覚的知覚は彼らに、物がもつれて不透明に入り混じっていることを示した。彼らは造形芸術により個々の個体を取り出し、それを明確に孤立したまとまりとして提示した【孤立化】」

「そのような芸術意欲の決定的な結果は、一方では描写が平面に近づくことであり【平面性】、他方では空間的表現の抑圧と単独の形態だけが再現されることだった【平面性、孤立性】」

「(略) 三次元性は完結した物質的個体としての対象の把握と最も相反するから(略)【平面性】」

「この衝動はその最初の満足を、純粋で幾何学的な抽象に見出さなければならなかった。それは、あらゆる外的な世界の関連から解放されて【孤立性】、(略)」

「線は可能な限り、既に述べたようなできるだけ結晶的=規則的な構成への傾向によって全く直線に引かれた。そしてやむをえず直線を避けねばならない場合は、それはできるだけ規則的な曲線へと移行した【鉍物化、形式性】」

「(略) 外界の個々の物を生成の流れからもぎ取ること、それをあらゆる偶然と恣

(17) Panzer, Friedrich: Märchen, in: Deutschevolkskunde, Berlin und Leipzig, 1926

(18) Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einführung, München, 1908, 56~80ページ。

意から開放すること、(略)それを永遠化すること(略)【無時間性、純化】

「描写が平面的なものに近づくことは輪郭やシルエットで満足することと理解されるべきではない。(略)そうでなく深さの関係はできるかぎり平面の関係に変換されなければならない【投影／外面化】」

このようにヴォリンガーが抽象芸術について述べることとリュートイのメールヒェンの様式についての理解は重なり合う部分が多い。またリュートイが「抽象性」という、それ自体では特に規定する対象を持たない上位概念を設定し、造形芸術とは無縁の一次元性、普遍的結合可能性などを除く諸概念その下に置いたことも、彼がヴォリンガーの抽象性の美学に沿ってメールヒェンの様式概念を構築したことを裏付ける。リュートイはそれまで様々な観点から設定されていたメールヒェン、伝説、聖者伝などのジャンル区分を、様式という観点から行なったのであるが、メールヒェンの様式を確定することは単にジャンルの区分の根拠の確立にとどまるものではなく、メールヒェンを一つの文学のジャンルとして認めさせることにあったことは冒頭で述べた。それまでメールヒェンは、古い時代の庶民や子どものための娯楽として、民俗学などの研究対象として扱われても、文学として評価、享受されるべきものと見なされることはなかった。そのような状況の下で、詩や小説という文学のジャンルとは、描写法、人物の造形、語彙の選択などの点で全く異質であり、また原作者の不在ということから、統一的な理念の存在も疑われるような物語が置かれていた位置と、未発達で古拙なものという評価を下されていた古代エジプトなどの造形美術とのそれには平行関係があり、ヴォリンガーがそれらをルネッサンスなどの写実的な美術とは全く異質だが、それと対等の評価を要求することのできるものとしての観点を確立する際に用いた構想はリュートイにとっても有効なものだったのである。そしてリュートイはヴォリンガーによって作り出された概念を用いて強く主張するのは、メールヒェンには一貫した様式が内在しているということである。このようなリュートイの意図は「こうしてメールヒェンは真の芸術作品の特徴を示す。つまりそれは様式を持っているのである」⁽¹⁹⁾、「こうしてフォルクス・メールヒェンにおいては自ずとであるかのように様式の一貫性が生まれる。これこそが近代の

(19) Es war einmal, 41ページ。

美学が真の芸術作品に要求しているものである。構成全体の特性は、構成各部に反映し、個々の言葉の特色にまで及んでいる」⁽²⁰⁾という個所に覗える。後の引用文はリュートイが一つの概念を異なったレベルの現象に適用する理由も明らかにしている。つまりそれは概念の用い方の混乱ではなく、様式の一貫性の証拠なのである。また各概念が重なり合っている場合があるように感じられることも同じ理由によるものなのである。

このような様式の一貫性を生み出すものをリュートイは「様式意志」(Stilwille)と呼ぶ。この意志が何を目指しているのかという間は、メールヒェンはいかなる願望に基づく文学であるかという間に置き換えられるが、これに対するリュートイの答えは一義的なものではなく、二重性を持つものである。彼の出す答えは「メールヒェンはSeinsdichtung (かくあるの文学) であると同時にSeinsollensdichtung (かくあるべしの文学) でもある」というものである。メールヒェンが「かくあるべしの文学」とされているのは、ヨレスが考えたような、あるべき世界の実現を描き出し、人間の願望に代償的満足を与えるための空想物語としてではない。たしかにメールヒェンは「世界を作り変え、構成要素に魔法をかけ、それらに別の形式を与え、こうしてまったく独自の刻印を帯びた世界を作り出す」⁽²¹⁾が、それは現実に対してコントラストなす像を提示するものではない。それは現実には見通しのきかない入り組んだ、多層的で理解の困難な世界を純化することで目に見えるものにし、人間に世界の浄化された姿を体験させる。そして「たとえ我々がこの世界を全体として見渡すことも理解することもできなくても、我々は意味のある世界の中で護られ、意味を持ってその世界に適応し、意味を持って行動し生きているのだという信頼を文学的に表現したもの」⁽²²⁾であるという点でメールヒェンはかくあるべしの文学なのである。

一方リュートイはメールヒェンを通説に反して、かくあるの文学でもあると見なす。彼の含世界性という概念が示すように、メールヒェンを構成している材料は現実の世界から取られたものであり、そこには悪も醜も含まれている。またリュートイ

(20) Das europäische Volksmärchen, 34ページ。

(21) ibid, 25ページ。

(22) Es war einmal, 113ページ。

にとって、孤立性と普遍的結合可能性は一つの様式であるだけでなく、人間存在の本質の反映でもある。リュウティがアルノルト・ゲーレン (Arnold Gehlen) の人間学から影響を受け、ゲーレンのいう欠陥動物としての人間が「環境への拘束が欠如していること」がリュウティの孤立性に対応し、特定の環境への拘束の欠如の結果、知覚印象の氾濫に曝されていることを表わす「世界開放性」がリュウティの普遍的結合可能性に対応していることは既に指摘されている⁽²³⁾。これを考慮に入れるならば、メールヒェンは人間を孤立させて描き出したのではなく、人間が孤立しているのでそのように描いたのだということになる。人間の実存の解明という意味でメールヒェンはかくあるの文学なのである。ただしそこで、かくあると叙述されているのは、あくまで現実性ではなく本質性なのだとされる。

このリュウティのメールヒェン観の二重性もヴォリンガーの抽象芸術論に対応するものを持つと思われる。ヴォリンガーによれば、抽象芸術を生み出す芸術意欲は、混乱していて人を不安にする外界現象の移り変わりに直面して、安息の場を作り出そうという衝動に由来するのであり、その衝動は最初は、あらゆる外的な世界関連から解き放たれた、純粹に幾何学的な抽象に満足を見出すものなのである。このような幾何学的抽象は外界の事物にも、観察者の主観にも依存しない必然性と不動性つまり絶対性をもたらし、人間に安らぎを与えるものであった。しかし人間はこのような絶対的形式で満足していることはできず、次いで人間の努力は、外界の個々の事物を絶対的なものへと高めることに向けられた。それは事物をできごとの流れから取り出し、あらゆる偶然と恣意から解放し、必然性という領域まで高めること、つまりそれを永遠化することに努めることであった。つまり外界に存在する対象を相対化する要素から解放するために抽象化し、それによって対象を全体的なものとして表象できるものにすることによって、それを見るものに安心の意識を与えるものにするものなのである。この第二段階の様式がリュウティのいう、かくあるの文学であると同時にかくあるべしの文学でもあるメールヒェンに対応するのである。つまりメールヒェンは現実の世界を描き出すのであるが、その際に世界をメールヒェン独自の表現法により抽象化し、純化することで、現実の世界とは全く異なる印象

(23) Horn, Katalin: in: Enzyklopädie des Märchens, Bd.7, Berlin und New York, 1993, 322 ページ。

を与える世界を作り出しているからである。これはヴォリンガーが第二段階の様式について「作者と手本である自然との関係は、手本である自然を实在性を持って模倣し、模倣物と対象の一致に無邪気に喜ぶというものではなく、人間と、人間が時間性と不明瞭性からもぎ取ろうとする自然の対象との間の闘いである」⁽²⁴⁾と述べたことがそのまま当てはまる過程なのである。その結果生まれるものはリュートィによれば「メールヒェンは人間存在の焦眉の問題に対して自分なりのやり方で一つの答えを、深い幸福感を感じさせる答えを与えてくれる。もしかするとメールヒェンにおいて初めて、世界は詩的に克服されるのである」⁽²⁵⁾。これは個々のメールヒェンの内容がそうだというのではなく、その様式自体が生み出す働きの結果なのである。

(24) *Abstraktion und Einfühlung*, 73ページ。

(25) *Das europäische Volksmärchen*, 78ページ。