ヘッセ『ナルツィスとゴルトムント』における「形」について

山崎　泰孝

1　はじめに

ヘッセの長編小説『ナルツィスとゴルトムント』（以下、『ナルツィス』と略す）は、その表題に記されているふたりの主要人物のうち、ゴルトムントがナルツィスと出会った修道院をひとり抜けだし、長年にわたる放浪の旅のはてに修道院へふたたび戻り、そこで息をひきとるところで終わる。物語の中心となるのはゴルトムントの生涯であり、それは母を求めつづける旅であった。この母とは、生物学的な母ではなく、人類最初の女性としてのイヴや原母（Urmutter）と呼ばれ、ユング心理学の太母やバッハオーフェンの母権制の影響が指摘される神話的な存在であり(1)、そのような原母のもとでは生の享受と死の残酷さとがひとつのものとして表されている。「死と官能はひとつであった。生命の母を愛あるいは欲望と呼びうるが、彼女をまた墓や腐敗とも呼ぶことができた。母はイヴだ、彼女は幸福の源泉であり、死の源泉であった。彼女は永遠に生み、永遠に殺した。彼女のなかでは愛と残酷さとがひとつであり、彼女の姿はゴルトムントにとって、彼がその姿を心にいだくのが長くなればなるほど、比喩や聖なる象徴となった」（410）(2)。

『ナルツィス』は母の原理が優位な作品であるが、当時の文化的背景における母的なもののあやうさをHuberは指摘しており(3)、『ナルツィス』は「母性に対するヘッセの最後の作品」といわれている(4)。また、元々のタイトル案であった「母へと至るゴルトムントの道」だと、「決定的に母の領域の優勢」が生じているが、変更された現行の『ナルツィス

とゴルトムント』というタイトルでは「精神と心とのあいだの形式的なバランス」が作り出されている(5)。

本論の立場としては、『ナルツィス』では母的原理の優位がゆるがない点は認めたうえで、母的原理とは異なるものとして描かれ、ナルツィスが代表する精神的なものを強調したい。その際、導きの糸となるのは「形(Form)」に関わる表現やモチーフである。人や物の姿形を表すFormやそれに類する表現が作中には繰り返し現れる。ゴルトムントはのちに彫刻家となるのだから、形に関する表現が出てくるのは不思議なことではないが、形に対する理解を深めることが彼の芸術家としての成長を意味しており、さらに精神という点においても形のモチーフは重要な役割をもっていると本論では考える。

以下においてまずは修道院から抜けだす以前のゴルトムントと形との関わりを確認し、次に放浪の旅のなかで形がどう理解されてゆくのかを追う。最後に、『ナルツィス』における自然と精神との対立について考察したうえで、精神と形とのつながりを論じる。

2 形とのたわむれ

ゴルトムントは忘れていた母の思い出をナルツィスとの対話がきっかけで思い出し、それからは白昼夢のなかで母を夢見る。それと同時に、「すっかり忘れていた幼年時代がこの母の夢のなかで思い出された」(318)。ある日、見た夢は粘土をこねる夢だった。その夢のなかで彼はすでに大人となっているが、子どものように粘土をこねて像を作っている。「目の前には粘土があり、子どもがするように、その粘土をこねて馬や牡牛、小さな男や女の像を作り出した。粘土をこねることは彼を楽しませた。彼は動物や男たちにおかしいほど大きな性器をつけたが、夢のなかでそれはとても愉快なことに思われた」(319)。「大きな性器」という点が目立つ箇所ではあるが(6)、粘土遊びという行為にここでは注意を向けたい。大人になったゴルトムントが大きな性器のついた像を作ることは、修道院を抜けだした後はじまる彼の性愛の体験と芸術家と

してのあり方を暗示しているのは明らかである。だが、それだけでなく、粘土をこねるという行為は、子どもにとって形あるものを作り出そうとする根源的な欲求の表れでもあるだろう。たとえば、修道院の外の世界で最初に見かける子どもも水をまぜた土をこねて遊んでいる(7)。「幸せそうで真剣に、その子どもは湿った泥を両手でにぎりしめ、指のあいだから押しだされるのを見て、そこから球を作り、こねて形づくるためにさらにあごを使ったりもしていた」(345)。

この子どものようにゴルトムントも幼年時代に土をこねて遊んでいたのかもしれない。とはいえ、粘土から像を作る夢のなかでゴルトムントは大人となっているので、その夢が彼の子ども時代の体験を反映したものかどうかは分からない。確かなのは、かつて彼が石筆で板に「花や葉っぱ、木々や動物たちや人間の頭」を描いていたことだ(342)。「このように遊んでいると、ゴルトムントはよく長いあいだ幸福で魔法にかけられたようだったし、自らも魔法をかけることができ、線を引いて、書き始められた形態〔Gestalt〕から木の葉っぱや魚の顔、狐の尾、人間の眉が生まれることに驚かされた」(同上)。ここでは芸術を意識しながらではなく、自由な遊びとして絵が描かれていく様子が記されている。上で言及した子どもが粘土遊びに「幸せそうで真剣に〔glücklich und ernsthaft〕」取り組んでいたように、ゴルトムントが線を引き、形を作り出すことには「幸福〔glücklich〕」な喜びがあり、板のうえの形が物や人間へと変化することへの驚きが語られている。そして現在のゴルトムントはこう思う。「そのようにいろいろなものに変わる力を人はもつべきなのだ、〔…〕かつて板のうえに遊びながら引いた線がそうだったように」(同上)。

粘土をこねたり、線を引いたりするこうした遊びのなかには創造に対する原初的な喜びを感じることができるだろう。また、描かれた線がさまざまな事物へと変化することは、5章で語られる文字に対するゴルトムントの空想につながる。アルファベットのような表音文字は一定の組み合わせで特定の意味を表すが、ひとつひとつの文字それ自体が問

題になることはない。それに対して、ゴルトムントは個々の文字がそれ自体で豊かなイメージを生み出すという。「ときおりギリシア文字のどれか、シータあるいはオメガを書きながらペンをすこし動かすと、その文字はしっぽをふり魚となって、この世界のありとあらゆる小川や流れをすぐに思い起こさせます—冷たさや湿り気を、ホメロスの海洋を、ペトロがそのうえを歩いた湖を。あるいは、文字は鳥となり、尾をたて羽を逆立たせ、舞い上がったり笑うように鳴いたりして飛び立ってゆきます。—さて、ナルツィス、あなたはおそらくそうした文字のことをたいして評価しないでしょう。でも、あなたにいいたいのは、そうした文字で神は世界を書いたってことです」(319-320)。

ここで文字はあたかもひとつの絵であるかのように捉えられている。かつてのゴルトムントが板に描いた線がさまざまな事物へと変化したのと同じように、ペンで書いたひとつの文字が魚となり、あるいは鳥となるイメージが語られており、文字を書くことがそのまま世界の創造であるような神をゴルトムントは思い描いている。だが、ナルツィスは、ゴルトムントのいう文字を「魔法の文字」と捉え、それで呼び出されるのは「悪魔」だと反論し、以下のように続ける。

> 精神は固定したもの、形作られたものを愛する。精神は自らの記号を信頼することを望む。精神が愛するのは存在するものであって、生成するものではない。現実的なものであって、可能的なものではない。精神は、オメガが蛇あるいは鳥となることに耐えられない。自然のなかで精神は生きることができない。ただ自然に反してのみ、ただ、自然とは逆のものとしてのみ生きることができる。(320)

Nicolaiの注釈によると、トマス・アクィナスに由来する「生成するものや可能性(potentia)の彼方にいる、完全な存在(actus purus)としての神」という考えがこの箇所には見られ、同様の内容は第18章でのゴ

ルトムントとナルツィスとの対話でも取り上げられている(8)。もちろん、ここで言及されているのは「精神」であって「神」ではないが、ナルツィスがトマス・アクィナス的な概念を用いているのは明らかだ。だが、文字をめぐる文脈のなかで記号のあり方が問題になっているのも確かだろう。すでにできあがり、固定した記号を用いるのが精神であるのに対して、オメガという文字が魚となり海や川をイメージさせるような記号の使用に対して、ナルツィスは警戒している。18章でゴルトムントとナルツィスはイメージなしに考えることは可能か、という議論をする。ナルツィスは数学のような記号を想定しているが、それは固定的な記号によるもっとも純粋な思考といえるだろう。それに対して、ゴルトムントは具象的なイメージによる思考にこだわる。ナルツィスは両者の違いを以下のようにまとめる。「私たちの思考は常に抽象化を行っており、感覚的なものから目をそらし、純粋に精神的な世界を構築しようと試みている。でも君はまさに死を定められたもっとも変わりやすいものに気をかけ、世界の意味をまさにそのはかないもののなかで告げようとしている」(513)。ナルツィスは「純粋に精神的な世界」を代表し、ゴルトムントは変わりやすく「はかない」「自然」の世界を代表する。精神とは「自然とは逆のもの」としてのみ存在しうるとするならば、精神と自然との対立が和解することはないであろうし、また本論の立場としても『ナルツィス』における精神と自然との関係はたんなる和解ではないと捉える。この点に関しては第4節でまた論じたい。

文字に対して、通常の記号として読むのではなく、見る者の想像力に働きかける「感覚的なもの」と見て、そのイメージとたわむれる。それは、粘土をこねたり、線を描いたりするときと同じ、形とのたわむれであろう。同様に、修道院を抜けだす直前にもまた、ゴルトムントが形に興味をいだく場面がある。神父の命に従って薬草を集めに戸外に出たとき、彼はカタツムリの殻を拾いあげる。

ゴルトムントは我を忘れ観察した、その殻のうねりを、刻み込まれ

> た螺旋模様を、小さな王冠のような殻が軽妙に先細っているのを、光沢をおび開いた殻口を。彼は指の触覚だけでその形を感じようと目をとじた。それは彼の昔からの習慣であり、遊びであった。やさしくつまんだ指でカタツムリを回しながら、なめらかに、押さえつけることなく、その形を愛撫するように触った。形作られたもの〔Formung〕の奇跡に、物体の魅惑に幸福をおぼえながら〔beglückt〕。これこそが—彼は夢見ながらこう考えた—学校や学識のデメリットなのだ。物事は平坦でただふたつの次元しか持っていないかのように、あらゆる物事を見て、表現しようとすることは、精神の傾向のひとつであるように思われた。それによって、知性に関わるものすべての足りない点、価値のない点が表されているように彼にはなんとなく思われた。(328-329)

この後、ゴルトムントがはじめて性愛を知ることになる女性と出会う場面となるため、その先ぶれとしてNicolaiはこの箇所を解釈している(9)。たしかにここでは「愛撫するように〔liebkosend〕」という表現が使われている。また本論で「物体の魅惑〔Zauber des Körperlichen〕」と訳した個所は、全集訳では「からだの魅力」(10)と訳されているように、körperlichという語は二義的に読みうる。ゴルトムントの芸術に性愛や官能が深く関わっている点は間違いなく、粘土遊びの夢での「大きな性器」も思い出される。だが同時に、この行為は「彼の昔からの習慣」であり、線で絵を描くのと同じ「幸福」な「遊び」である。形をより深く知ろうとするゴルトムントは目をつぶり、触覚を用いる。殻を回しながら触ることで、形を固定したものとしてではなく、動きのなかで立体的に捉えようとしている。この場面でも精神に対する批判が語られているが、精神が「ふたつの次元しか持っていないかのように」といわれるのは、精神の抽象化作用に対する批判だろう。それに対して、ゴルトムントは視覚によるカタツムリの殻の二次元的な形だけではなく、触覚を用いることで、その形をより豊かにより深く感じとろうとしている。しかし

彼は何を感じとろうとしているのか。このことは、ゴルトムントにとってこの時点では明らかではなく、それはたわむれにとどまっている。その意味が明らかになってくるのは、彼の放浪の旅の途上においてである。

3　本質としての形

粘土をこねる、線を引く、カタツムリの殻を観察するといったゴルトムントの遊びを上で見てきた。一連の遊びは、後に芸術家となる彼の本性の表れとして読み解ける。他方で、そこには形へのこだわりもまた見てとれる。形に対するこのこだわりがより明確な仕方で現れてくるのがゴルトムントの放浪時代である。もともとは何の目的もなくゴルトムントは放浪の旅をはじめた。しかし、その旅が続くにつれ、彼は旅することの意味の理解を深めてゆく。と同時に、それは形に対する理解を深めていく過程でもある。以下、その過程を順に見ていこう。

最初から「母の誘惑的な呼び声」(317)に従うという方向はあるものの、放浪の意味は明確ではなかった。そうした旅のなかで数多くの女性たちと知り合い、ゴルトムントは関係を結ぶが、そのなかで彼は女性たちの姿＝形を観察する。「彼は、首の上の頭の位置、額と髪とのあいだの分かれ方、膝頭の動き方、こういった限りなく様々なあり方を、その度ごとに恍惚としながら観察した」(352-353)。そして自分が「ひとりの女性から別の女性へと駆り立てられている」のは、女性たちを区別する差異を学ぶためであり、その点に自らの「放浪の意味」、さらには「使命」があると感じるようになる(11)。このことに関して、Nicolaiはこう注釈している。「すでにこの時点で、たとえ不明瞭とはいえ、『限りなく様々なあり方』の形をいつかまとめあげ、ひとつの確固たる形態へ定着させるという、解きえない問題が現れている」(12)。Nicolaiもここで「形〔Form〕」という言葉を用いているが、ゴルトムントがカタツムリの殻の形の観察に没頭したように、ひとりの女性を他の女性から際立たせる差異＝形を学ぶことが、ゴルトムントにとって自らの放浪の意味に対する最初の気づきである。それは、最終的には「ひとつの確固たる形

態へ定着させる」、つまり、母の像を作りだすという彼の人生の目的の第一歩となるだろう。ただし、注釈でも「解きえない」問題と記されていたように、母の像を完成させるという願いは実現することないまま、ゴルトムントの死とともにこの小説は終わっている。

旅のなかで自らの放浪の意味の理解に気づくだけでなく、そこでは形に対する理解も深まってゆく。第8章で出会う騎士の娘リューディアに関して、ゴルトムントは彼女の身体の部分からそれぞれ「同じ形」が見てとれるという(13)。さらに、この形は外見だけに見られるのではない。「この心は彼女の身体に対応していた」ので、彼女が何かを行ったり述べたりすると、「彼女の言葉と彼女の心の態度とが完全に同じ形で刻印されていたのだ、ちょうど彼女の目の輪郭や彼女の指のつくりと同じ形で！」(367)。そして、まさに「彼女の本質および身体と同じく心をも形成していた根本的な形や法則」を見たと感じたこの瞬間に、ゴルトムントには「この形態から何かをとどめ、模写したいという欲望」が生まれ、「彼女の頭の輪郭、彼女の眉の線、彼女の手、彼女のひざ」を紙のうえに書きのこした(同上)。ここにはゴルトムントが芸術へと向かう第一歩が見出されるが、本論で問題としている形に関しても新しい点が見られる。それは、それまで一人ひとりの女性を区別する差異だった形が、その人間がどのような人間であるのかを告げる「本質」として捉えられている点である。ここにおいて差異としての形は、本質としての形となる。

とくにリューディアの場合には、心と身体という内と外との一致ゆえに「形式と内容との理想的な均衡の表現としての美の理念」をSolbachは見ている(14)。しかし、ゴルトムントが求める芸術や、そこにおいて表現される形や線は、内と外との一致のような調和の美学だけで語りきれるものではないように思われる。そのことを示すのは、第9章でゴルトムントが妊婦の出産に立ち会った場面である。そこで彼が見出したのは、これまで出会った女性たちが見せた恍惚の表情と、妊婦の苦痛の表情とが同じことである。「叫ぶ女性の歪んだ顔にうかぶ線は、彼が愛

の恍惚のさいに他の女性たちの顔に見た線とほとんど違いがなかったのだ！」(376-377)。そして彼は「苦痛と悦びとは兄弟姉妹のように互いに似ることがありえるのだという洞察」(377)に驚く。苦痛と快楽という本来ならば相反するものの表現が同じ線として浮かびあがる。それは本来ならば一致しえないものを結びつける形である。

ここで問題となっているのは対立するもののあいだの関係であり、ゴルトムント自身、芸術は相対するものを結びつけると述べている(15)。作中での対立に関して、Nicolaiは「対立の調停」として論じている。その際、手引きとしてシラーの『人間の美的教育について』第18書簡を引用しながら説明を行っている。「ここ〔第18書簡〕で問題となっているのは、結合を対立の解消によって行うことであり、しかも『(…)純粋かつ完全に行うことで(…)、ふたつの状態が第三のもののなかで完全に消失し、全体のなかでいかなる分割の痕跡も残らない』」(16)。調停は対立の解消によるといわれている。だが、このように対立は解消され、差異のない全体のなかで統一されるものだろうか。以下、注目したいのは12章の水辺でのエピソードである。そこにおいて、ゴルトムントは自らの作品の完成のあと、親方のものにとどまるか、ふたたび放浪の旅に出るかに迷い、たんなる調和的な美は自らの求めるところでないことを悟る。そのきっかけは川辺で水の流れを見たときである。水晶のような水面を通してほのぐらい水底に何かが輝いているが、それは「見分けがたい何か」だといわれる。

> ひょっとすると、古い皿のかけらかもしれないし、投げ捨てられた歪んだ鎌や、なめらかで明るく輝く石、あるいは上薬を塗られたレンガかもしれない〔…〕—それが本当は何なのか、決してはっきりとは分からず、それでいて常に魅惑的なほど美しく、人を魅了するのだ—濡れた黒い水底に沈んだ黄金の宝が短く鈍くきらめくこの様子は。(420-421)

この現象をゴルトムントは「水の神秘」と名づけ、「すべての本物の神秘」の特徴についてはこう記されている。「それらは輪郭を持たず、形を持たず、輪郭や形をただ遠くの美しい可能性のように予感させるだけで、ヴェールに覆われ、多義的なのだ」（421）。ここでの水は、ゴルトムントがこれまで求めた形の芸術の対極にある。だが、たんに無定形なことがゴルトムントを魅了するのではない。むしろ、彼を悩ませるのは、形と形なきものとが対立していることではなく、形と形なきものとのあいだの共通項である。「彼には明らかではなかったのだ、考えうるかぎりもっとも規定されたもの、もっとも手を加えられ形作られたもの〔Geformteste〕が、もっとも捉えがたく、もっとも形なきもの〔Gestaltloseste〕と同じように心に働きかけることがどうして可能なのか」（422）。この問いに対し、ゴルトムントが出した答えが「神秘」（同上）である。

だが「神秘」とは何なのか。もう一度「水の神秘」が描かれるその描写に注目してみよう。ここで描かれているのはたんなる水面のきらめきではない。「水晶」のような明るい水面が光を反射し輝いているではなく、「黒い水底」に沈み、ヴェールをかけられたように何なのか特定できず、捉えがたいがゆえに、多くの解釈を誘発する「多義的な」きらめき。このような意味の汲みつくしえなさこそが、神秘を神秘たらしめる。このことは対立の問題において、対立が解消させられたり、対立の一方が消えたりすることとは逆の事態であろう(17)。ゴルトムントが最終目標として求める原母の姿についてもこういわれる。「その〔原母の姿の〕神秘は、通常ひとつになることのない、世界の最大の対立である誕生と死、善と残酷さ、生と滅びとが、この姿においては和平を結び、共存している〔beisammenwohnen〕点にある」（422）。誕生と死のような相矛盾する対立項の共存が神秘である。ゴルトムントが旅の途上で学んだ、苦痛と悦びとをあらわす同一の線もまた、こうした対立の共存の神秘として理解することができるだろう。

上で本質としての形について言及したが、人間の本質とはまさに矛

盾を含むものとして理解できる。善と悪、愛と憎しみといった単純な二項対立のどちらか一方で捉えきれないのが人間のあり方ではないだろうか。相反する感情を暗示するような表情、矛盾する解釈をもたらす身ぶりや手ぶり。ひとつの像として表現しうるこうした汲みつくしえない形こそがゴルトムントが求める芸術のあり方として理解できるように思われる。

4　精神と形

『ナルツィス』のなかには「ほとんど陳腐なものとなったカテゴリー」が見いだされるとMoritzはいう。「ここでは、精神と自然、生の母的な領域と父的な領域、修道院と世俗世界、諸々の対立を和解させる芸術という直観的な道、こういったヨーロッパ文化の伝統的なアンチノミーが問題となっている」(18)。もちろん、Moritzの立場はそうした二項対立をそのまま維持しようとしているのではない。オウィディウスの神話におけるナルキッソスというひとりの人物の特徴やモチーフが、ゴルトムントやナルツィスへと分割され分配されることで、単純な二項対立が「内側から破壊されている」(19)ことを示すのがMoritzの意図である。

このように二項対立的な世界観を自明なものとして受けとめないことが重要だと思われるが、本節ではMoritzも挙げている「諸々の対立を和解させる芸術」という事態について考えたい。作中においてナルツィスははっきりと精神の人として描かれており、対となるゴルトムントは自然を象徴する母に従い、芸術に取り組んでいる。ゴルトムントは精神に対する批判を行っていたり(20)、芸術は「人間によって作られたしゃべることのないこの第二の自然」(300)と記されていたりもする。ゴルトムントの芸術の師匠である親方の手は「恋人の手が身をゆだねる相手を扱うよう」(396)であり、官能的な世界を暗示する。だが、同時にゴルトムントは親方を「学者」のようだと感じ、親方の頭部を観察した際には、「多くの忍耐、多くの学習や熟考、人間のなす仕事はすべてにおいて完全ではないという慎ましさと知恵が、しかしまた自らの課題に対す

る信仰とがここ〔頭〕には書き込まれていた」（同上）と述べられている。これらはNicolaiも指摘するように、精神の人ナルツィスに妥当する特徴でもあろう(21)。親方の「手と頭とのあいだには矛盾があった」（同上）と書かれているように、芸術には官能と知、自然と精神、両者の要素が含まれている。すでに言及したように、芸術は対立を「結びつけること」である。以下、自然と精神が芸術においてどう関係するのか、そして本論で扱っている形のモチーフに対してどのような意味が与えられているのかを考察する。

ゴルトムントの批判が示すように、最初は精神と芸術とは対立しているように見える。しかし、後半では芸術が「こんなにも精神的に見える女神」（411）と呼ばれる箇所もあり、話が進むにつれ、両者の近さが明らかとなってゆく。芸術と精神との関係については以下の箇所が重要である。「ゴルトムントは思った、彼やあらゆる人間は流れるように去っていき、たえず変化して、最終的には消えてしまう。他方で、芸術家によって創造された像はつねに変わることなく同じであり続ける。／　ひょっとしたら、と彼は思う、あらゆる芸術の根、そしてまたあらゆる精神の根は死に対する恐怖なのかもしれない」（399）。ここで精神と芸術とがその存在理由を同じくしていると述べられている。人間は時とともにはかなく変わってゆき、最終的には死がまっている。そうした死に対する恐怖が、芸術と精神とを結びつける。「私たちが〔…〕芸術家として像を創造し、あるいは思想家として法則を見出し思想を定式化するとき、私たちがそれを行うのは、大いなる死の舞踏から何かを救い出し、私たち自身よりもより持続する何かを据え置こうとするためなのだ」（同上）。はかない個々の人間の生を超える何かを残すこと。それは死に対する恐怖を乗り越えるための行為である。別のところでは、芸術ははかなさに対する「抵抗」(22)として捉えられているが、まさにこの抵抗こそが、自然と精神との関係を表す言葉ではないだろうか。つまり、自然と精神とは芸術において和解するのではなく、自然のはかなさにあらがう精神の抵抗が芸術となって表される、と理解できるのではないだ

ろうか。

ゴルトムントは放浪の旅において様々な思い出を持った。それはゴルトムントが死ねば、消えてなくなるはかない思い出にすぎない。だからこそ、それを残したいという欲望が生まれる。「彼の魂がこんなにも形象で満たされており、死の国を通ったこの長い放浪が彼にどれほど多くの人びとの姿を書き込んだことか、と彼は驚きや恍惚とともに感じた。おお、この充溢は彼の内面ではりつめ、憧れに満ちながらどれだけ要求していることか、彼が静かにこの充溢に思いを向け、それを外へ流出させ、とどまる形象〔bleibende Bilder〕へと変容させることを！」（457）

芸術＝精神は自然のはかなさを超えて持続するもの、「とどまる形象」を求める。精神は、かつてのゴルトムントが批判していたような抽象化作用に尽きるのではなく、持続するものを求める人間の心の働きだといえよう。ヘッセの詩「沈思」の冒頭では「神的であり、永遠であるのだ、精神は」(23)と精神が讃えられているが、それは精神が永遠に持続するというよりも、死を超える永遠を求めて精神が創造するという事態を表す表現として解釈しうるだろう。

上の引用では「とどまる形象」という言葉が出てきたが、Bildもまた、対象の姿形を写し取った像として形に関わる表現である。その言葉に「とどまる」という現在分詞が付されることで、対立をはらんだ本質としての形には、時間の克服(24)という要素もつけ加わる。はかなさから解き放たれたものとして、ゴルトムントは芸術の形象を理解する。この点に関して、ナルツィスとゴルトムントとの以下の対話が重要である。ゴルトムントはこう述べる。「よい芸術作品の原像〔Urbild〕とは、現実の、生きた形姿〔Gestalt〕ではない—そのような形姿が芸術作品のためのきっかけを与えてはくれるけれども。原像は肉や血のあるものではなく、それは精神的なものだ。それは芸術家の心のなかに自らの故郷を見出す形象だ。ナルツィス、私のなかにもそんな形象が生き生きとしていて、それらをいつか表現し、君に示したいと願っているんだよ」（495）。

経験の対象とは別のところに起源(「故郷」)を持つといわれる「原像」というゴルトムントの言葉に対して、ナルツィスはこう反応する。

> 君は「原像」といったね、それはつまり、創造的な精神のなか以外にはどこにも存在しないのに、物質のなかで現実化し、目に見えるものとなる形象のことだ。芸術による形態〔Kunstgestalt〕が目に見え、現実性を得るずっと前から、その形態はすでに芸術家の心のなかの形象としてすでに存在しているんだよ。この形象、この＜原像＞が、古代の哲学者たちが「イデア」と呼んだものとまったく同じものなのだ。(同上)

経験に先立ち、心のなかに存在する形象として、ゴルトムントの「原像」をナルツィスは「イデア」と結びつける。そもそもイデアとは形をあらわすギリシア語に由来している。加藤尚武の『「かたち」の哲学』によると、形は材料から分離できる。このことを加藤は一枚の紙で例示する。紙の真ん中を切ったとき、切り取った部分と元の紙のなかの穴とは同じ形をしている。「『ない』部分と『ある』部分が同じであるのは、材料の『ある』・『なし』を超えて『同じ』ということが言える形という要素があるからである」(25)。また、ピタゴラス学派の生まれ変わりも、「同じ形がさまざまの材料で表現される」ことであり、「材料が滅んでも形が残る。たとえば鋳型の場合、粘土でも石膏でも同じ形になるだろうが、鋳型が残っていれば、いくたびも同じ形が生命をとりもどす」(26)。このような形を重視すれば、プラトンのイデアへとつながるだろう。

> 材料の方に本質があるのではなくて、形の方に本質があるという考え方が徹底されると、あの世には永久不滅の普遍の形(本質)があり、それがたまたまこの世で、ある肉体に宿るのだという考え方になる。ピタゴラス派の考え方の影響を受けたプラトンは、その永遠の原型を「イデア」と呼んだ。これはもともとは、「見る」という

意味の動詞（idein）から派生した言葉で「見られたもの」という意味で、姿や形のことであった。[27]

このように形とイデアとは思想史的にも結びついている。それゆえ、ゴルトムントの芸術活動に対して、ナルツィスが「イデア」という言葉を使うのは、それなりの妥当性があると思われる。もちろん、ゴルトムントの原像と、プラトンのイデアとが完全に一致するわけではないだろう[28]。しかし、時間を超えて残り続ける本質を形のなかに見出すという核心部分において共通点は見いだされると思われる。

5　終わりに

遊びのなかで形に興味をいだいたゴルトムントが、放浪の旅の途上で人間の本質を表すものとして形を理解してゆく。苦痛と悦びという相反する要素がひとつの線として見てとれたとき、ゴルトムントは真の芸術に必要な神秘を予感する。最終的に、はかない時間の流れに抵抗する「とどまる形象」が、時間を超越したイデアと結びつけられる。このように本論ではゴルトムントの芸術家としての成長が形のモチーフと密接に関わっていることを示した。加藤のいうように、形はその材料から切り離すことができる。そのことによって形は具象的であると同時に抽象的でもあるように思われる。「芸術はもっとも感覚的なもののなかで始まり、もっとも抽象的なものへと至ることができた」（411）と作中でいわれているが、本論で示したのもまさに感覚（カタツムリの殻）から始まり抽象（イデア）へと至る道筋である。このように、感覚と抽象とのあいだにある形のさまざまな諸相を記した作品としても『ナルツィス』を読むことができるだろう。

注

（1）　ユングやバッハオーフェンとの関連で『ナルツィス』を読む文献としては以下を参照。Peter Huber: „Goldmunds Weg zu den

Müttern“. Hermann Hesses Erzählung *Narziß und Goldmund* vor dem Hintergrund der Mutterrezeption im frühen 20. Jahrhundert. In: Hermann-Hesse-Jahrbuch 9 (2017), S. 85-120; Frederick A. Lubich: Hermann Hesses *Narziß und Goldmund* oder „Der Weg zur Mutter“: Von der Anima Mundi zur Magna Mater und Madonna (Ciccone). In: Ingo Cornils u. Osman Durrani (Hrsg.): Herman Hesse Today / Hermann Hesse Heute. Amsterdam / New York (Rodopi) 2005, S. 49-66.

また以下の論文は、ヘッセ作品の「母なるもの」を整理し、『デミアン』と『ナルツィス』における「再生」の側面に着目している。田中洋「「個」の再生へ―ヘッセにおける「母なるもの」と「ヨハネ黙示録」」『言語情報科学』7号（2009年）、237-250頁。

『ナルツィス』に関する全般的な説明はハンドブックの記述が参考になる。Eva Forrester: *Narziß und Goldmund* (1930). In: Andrea Bartl u. Alexander Honold (Hrsg.): Hermann Hesse-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Berlin (J. B. Metzler) 2025, S. 185-189.

（2） 『ナルツィス』からの引用は以下の全集から翻訳し、括弧内に頁数を記す。Hermann Hesse: Narziß und Goldmund. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Volker Michels. Band 4. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2001.

なお翻訳の際には以下の日本語版全集を参考にし、固有名は青島訳に従っている。青島雅夫訳『ナルツィスとゴルトムント』日本ヘルマン・ヘッセ友の会・研究会編『ヘルマン・ヘッセ全集第14巻』臨川書店、2007年。

（3） 「バッハオーフェンによると、母権制では部族全体、あるいは民族全体が＜血でつながっている＞」、そしてそうした「生れへの帰属性や、大地と結びついた冥界的な母性は、ナチズムの民族

的な血と大地のメンタリティへと至る」と批判的に20年代の母性崇拝が考察されている。Huber, a. a. O., S. 110.

（4） Huber, a. a. O., S. 117.「ヘッセはすでに1932年〔…〕には、母性崇拝をもはや積極的に評価しなくなった」（Ebd., S. 118）とHuberは述べている。

（5） Vgl. ebd., S. 116.

（6） Nicolaiは、象徴と衝動（性欲）に関するユングの言葉を引用することでこの箇所を説明している。Ralf R. Nicolai: Hesses »Narziß und Goldmund«. Kommentar und Deutung. Würzburg (Königshaus & Neumann) 1997, S. 73.

（7） 作中での「こねる」行為については、芸術における主体性という観点から、「土と雨水をまぜ、そこから人間を形づくった巨神プロメテウス」との関連でEva Knöferlが言及している。そこでは、粘土をこねる夢、泥をこねる子どもの他に、ニクラウス親方が最初の要求で粘土をこねるよう求めていることが指摘されている。Eva Knöferl: Mythisches Erzählen bei Hermann Hesse und Thomas Mann. Literarische und philosophische Analysen zu Mythos und Rationalität. Berlin/Boston (De De Gruyter) 2019, S. 269.

Nicolaiはクルティウス『ヨーロッパ文学とラテン中世』を参照し、粘土をこねる夢を「陶工としての神」に関連づけている（Nicolai, a. a. O., S. 99）。また、持続への憧憬を表すためにNicolaiが一部引用（Ebd., S. 180）している詩「嘆き」のなかにも粘土遊びをする神というイメージが見られ、人間が粘土として表象されている。Vgl. Hermann Hesse: Die Gedichte. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Volker Michels. Band 10. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2002 [以下、SW 10と略す], S. 329.

（8） Nicolai, a. a. O., S. 76.

（9） Nicolai, a. a. O., S. 87.

（10） 青島訳『ナルツィスとゴルトムント』、68頁。

（11） 「ゴルトムントは、暗闇のなか目をとじたまま優しく指で確かめながら、ひとりひとりの女性の髪を、肌を、うぶ毛を区別するすべを学んだ。早いうちから彼は気づきはじめた―この点に自らの放浪の意味があり、このように知って区別する能力をさらに繊細に、さらに多様に、さらに深く学びとり練習するために、自分はひとりの女性から別の女性へと駆り立てられているのだ。ひょっとすると、女性や愛を何千もの仕方で、何千もの差異において完全性にいたるまで知りつくすことが自分の使命なのかもしれない、〔…〕と」（353）。

（12） Nicolai, a. a. O., S. 107.

（13） 「あなたは鏡にうつるご自身の額をご覧になったことがありますか、リューディア。さらに肩を、指の爪を、ひざを。これらすべてが互いに等しく、互いに韻を踏み、これらすべてが同じ形、つまり、長くて、伸びあがり、堅牢でほっそりとした形をしているのをご覧になりましたか」（362）。

（14） Andreas Solbach: Hermann Hesse. Die poetologische Dimension seines Erzählens. Heidelberg (Winter) 2012, S. 281.

（15） 「芸術は父的な世界と母的な世界とを、精神と血とを結びつけること〔Vereinigung〕であった」（410-411）。

（16） Nicolai, a. a. O., S. 142.

（17） Erhartは、『ナルツィス』には対立の分極化と対立の和解というふたつの方向性があり、「この対立する方向性は弱められないし、解消もできない〔…〕。長編小説『ナルツィスとゴルトムント』は―そしてこの点にこそこの小説の本当の意味が存するのだが―まさにいかなる和解も行わず、〔ナルツィスとゴルトムントとの〕位置関係をむしろ開かれた矛盾へと駆り立てるのだ」と述

べている。Erhartのいう対立は、アイデンティティに関するナルツィスとゴルトムントとの対立関係であり、本論が問題としている対立とは異なっているが、解消されない「開かれた矛盾」という点では同じ方向性といえるだろう。Walter Erhart: Narzissmus und Goldmund. In: Cornelia Blasberg (Hrsg.) : Hermann Hesse. 1877 – 1962 – 2002. Tübingen (Attempto) 2003, S. 103-119, hier S. 113.

（18） Julia Moritz：Narkissos und Chrysostomos, oder »dahin, wo es weniger weh tut«. Metamorphosen des Mythos in Hermann Hesses Roman »Narziß und Goldmund«. In: Bogdan Mirtschev u. a. (Hrsg.): Mythos und Krise in der deutschensprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Dresden (Thelem) 2004, S. 217-236, hier S. 219.

（19） Ebd., S. 221.

（20） 「今私は、精神的なものすべてを父的なものであり、母的ではないもの、母に敵意をいだくものとみなし、少しばかり見下すようになっています」（320）。

（21） Nicolai, a. a. O., S. 135.

（22） 「生きて、自らの感覚を楽しませ、太古のイヴたる母の胸から飲み渇きを満たすーすばらしい悦びがあるだろうが、はかなさに対し守るすべがない〔…〕。あるいは、抵抗し、仕事場にこもり、はかない生のために記念碑を打ちたてることを求めること。そのときには生を断念しなければならない」（475）。ここでは生を享受することと、芸術作品の創造のために生を犠牲にすること、そのどちらを取るかの選択が問われている。

（23） Hermann Hesse: SW 10, S. 324. なおこの詩は、「精神への公的かつ明白な告白」としてHuberが捉えている作品である。Huber, a. a. O., S. 118.

（24） この点に関してNellesは『荒野の狼』と『ナルツィス』とのあいだ

の連続性を見て、両作品を論じている。「はかなさの克服は芸術作品のなかで、芸術作品によって可能となるという、『荒野の狼』で打ち出された思想は『ナルツィスとゴルトムント』でも継続され発展させられている」。Jürgen Nelles: Künstler im Erzählwerk Hermann Hesses. In: Hermann-Hesse-Jahrbuch 6 (2014), S. 79-99, hier S. 96.

もちろん時間の克服といっても、それは、Nicolaiが指摘するように個人の不死性などではなく、作品を通して「死にゆく世代の人びとが＜残り続けること＞」であろう（Vgl. Nicolai, a. a. O., S. 181）。同じようにNellesも、作品が過去の時代を保存すると同時に、（特定の時代に依存しないという意味で）時代を超えて残り続けると論じている。Nelles, a. a. O., S. 95.

（25） 加藤尚武『「かたち」の哲学』岩波現代文庫、2008年、19頁。

（26） 同上、13頁。

（27） 同上、16頁。

（28） ナルツィスが対話のなかで述べていることは、ゴルトムントの創作に関しては妥当しないとNicolaiは解釈している。「ゴルトムントにおける原像は〔…〕経験可能なものの総体から抽象化されており、イヴの観念は、女性たちやあらゆる自然、生の総体であって、その逆ではない」（Nicolai, a. a. O., S. 213）。

しかし、原母の観念は「呼び声」として放浪以前からゴルトムントを導くものであったことも考えるならば、経験に先立つものとして描かれていると読むこともできるのではないだろうか。