慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ゲーテの少年童話「新パーリス」とマンダラ : ユング心理学の観点から
Sub Title	Goethes Knabenmärchen ,,Der neue Paris" und Mandala : Aus der Perspektive C. G. Jungs
Author	小林, 邦夫(Kobayashi, Kunio)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1995
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.67, (1995. 3) ,p.261(126)- 282(105)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	七字慶紀, 若林眞両教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00670001-0282

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ゲーテの少年童話「新パーリス」とマンダラ

——ユング心理学の観点から——

小　林　邦　夫

「私は夢を見た。」(Mir träumte...)[1]で始まるゲーテの少年童話「新パーリス」は，夢からさめた少年が現実の場面で，夢で見た事柄と関連する出来事に出遭う体験談，冒険談となっているが，全体としては読者は現実の情景というよりはむしろ，まだ夢の続きで，夢想の世界が繰り広げられたのだ，という読後感を得るのが自然であると思われる。現実の道具立てを用いながら，現実とはかけ離れた筋立ても取り入れ，やはりこの物語は夢幻の想像世界であり，童話なのだ，と読者は判断するはずである。しかしながら，またそれでいて，現実味を充分に感じさせる説得力を持っている点が，この童話を成功させているとも言えよう。

さて，この童話を私は私なりに解釈してみたのであるが，結論的に言えば，この物語は一つのマンダラ世界を表現しているのではないだろうか，という推論が本稿での私の論旨である。第一章において，この物語の「マンダラ構造」について，第二章において，「マンダラ世界の様々な象徴」について，そして第三章において，「ゲーテのマンダラの意味するもの」について考察してみた。「第一章」は出来るだけ客観的に，原文に忠実に観察を行った。「第二章」と「第三章」は，ユング心理学を中心とした観点から考察を行った。このようなテーマ，即ち，ゲーテとマンダラとの関係については，これまでその論述，関連，言及等はほとんどなかったと言えよう。従って，ゲーテ自身，およびゲーテ研究者のこのテーマに関する直接的，間接的な引用，論証をほどこすことはできなかった。

第一章　マンダラ構造

この物語が演じられる空間は大きく二つに分けることができよう。ひとつは，少年が夢を見，その夢の印象がさめやらぬまま不吉な壁にたどり着き，その中に入るまでと，またその壁から外に出て，仲間の少年たちと壁の中の出来事について語り合う場面，即ち，壁の外の世界である。今ひとつは，ここで論じる，他ならぬ壁の内の世界で，少年が体験した不思議な出来事が起こった空間である。以下，原文に忠実に，壁の中の世界，即ち，壁の内側の空間の構造を明らかにしてみようと思う。

外側の円　少年は「不吉な壁」と呼ばれている場所で，これまで見たことのない小さな門があることに気づく。門は内側から開き，一人の奇妙な服を着た老人が現れる。この老人に誘われるようにして，少年は門の内側に入る。老人に案内されて少年は壁際の木陰になった道を歩くが，結局この道は大きな円を描いていて，元の小さな門の所に戻ってくる。ちょうど市壁の壁のように，その壁自体が円を成していたのである。門のすぐそばには古い菩提樹が同間隔で並び，木陰をつくり広場になっている。壁際には壁龕が幾つもあり，壁龕と壁龕の間は鳥小屋や小動物の檻になっている。

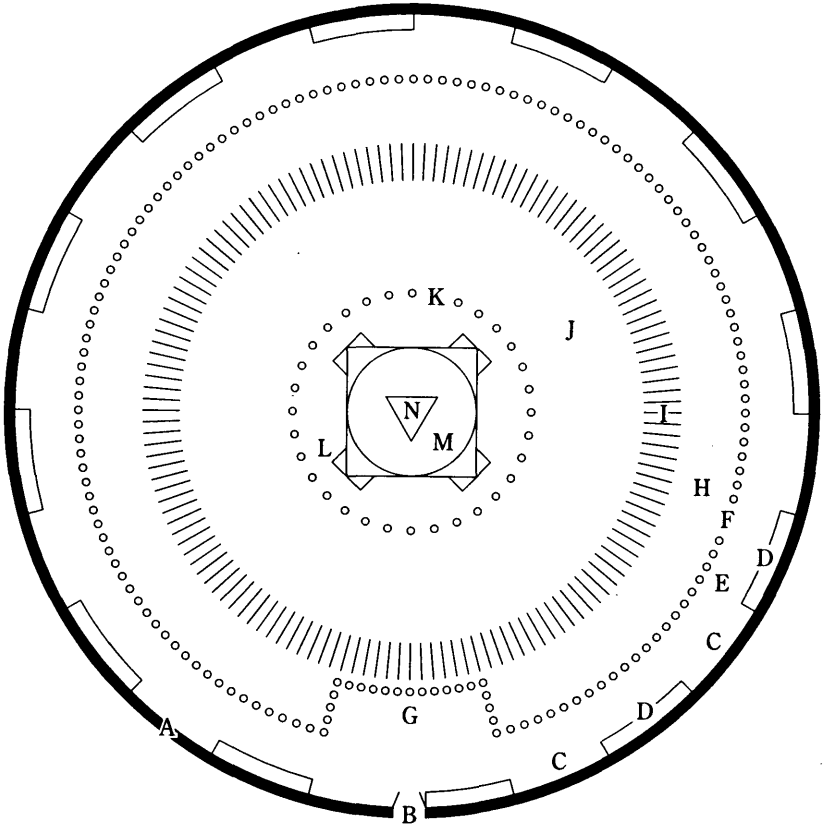
二週目の円　外側の円を歩いている間，老人は少年に壁側を歩かせる。老人は庭の中央部を少年に見せないようにしたのである。しかしながら，目ざとい少年は内側にあるもっと重要な円に気づき，老人に，もっと近くで見たいのだが，と頼み込む。それが二週目の円となる，金色の格子垣を囲む円で，庭の不思議な中央部を取り囲んでいる。老人は少年に，帽子と剣を置き，手と手をつないで歩くことを条件に，この格子垣を見ることを許す。この垣根は，大理石の土台の上に並べられた無数の槍が集まったもので，ゆっくりと流れる水路を挟んで，その両側に二列あり，やはり全体で二つの完全な円を成している。そして，片方の側から向こう岸を見た場合，互いの槍が邪魔して向こう側が見えなくなるように並んでいる。大理石の両岸の間を流れる水は澄んでいて，その水底には金と銀の魚が自由に泳ぎ回っている。

橋　少年は好奇心にかられ，庭の中央部がどうなっているか知りたいと思い，老人に流れの向こうに行くことができるかどうか尋ねてみる。少年は「着替えをする」という新たな条件のもとで流れの向こう側，即ち，庭の中央部に行く許可を得る。東洋風の衣装に着替え，今度は老人に手を握られずに，老人の横を自由に歩き，黄金の槍の垣根に向かって歩く。少年がこの垣根を観察しようとしたその瞬間，槍は一斉に揺れ始め，ものすごい轟音とともに両側の槍の穂先が全て下げられ，水の流れを覆い，素晴らしい環状の橋が出来上がる。このようにして，少年は更に庭の中央部に向かうことができる。

花壇　少年が目の前にしたのは色鮮やかな大花壇である。それは小さな沢山の花壇が互いに入り組んで配置してあり，全体として見ると装飾の迷路となっている。どの花壇にも花が植えてあり，それぞれ異なった色彩である。そして，どの花壇にも縁取りがほどこしてあり，背の低い，綿毛のような緑色の植物が用いられている。また，花壇と花壇の間の曲がりくねった道は，青い砂で色付けられ，極めて清らかな印象を与えていて，ちょうど，ほの暗い空の色か，あるいは水に映った空の色のようである。またこの大花壇は，更に奥の中心部を取り囲む円と，流れを覆う環状の橋とに挟まれた，大きな輪状になっていることが分かる。

園亭　老人の案内で少年は更に中心部に向かうが，糸杉かポプラのような樹木が，大きな円を描いて並んでいる。この背の高い樹木がつくる環の中へ足を踏み入れると，そこには柱廊広間の付いた素晴らしい園亭がある。この建物の外観はどちらの側から見ても同じように見え，どちらの側から入っても同じような入口があるように思われる。戸口で少年を迎えた少女と，中央の広間の中心に三角形になって座っている三人の娘との四人は，少年の夢の中に出てきた女性達である。三人の娘は夢の中のリンゴと同じ色の服を着ている。即ち，一人は赤，一人は黄，一人は緑の服である。椅子は金色で，絨毯の色と模様は完全に一つの花壇となっている。また三人の女性が座っている広間の天井は高く，ドーム型である。

以上が，壁の内側の空間を建造物や樹木，橋といった庭の中の主だった



マンダラ（平面図）の説明
A　壁
B　小さな門
C　壁龕
D　鳥小屋や動物の檻
E　外側の道
F　外側の道に木陰をつくる樹木（内側を見にくくしている）
G　菩提樹がつくる木陰
H　二週目の道
I　金の槍でできた橋
（はじめは二列に並んだ槍の格子垣：その下を流れる水の底には金と銀の魚が泳いでいる）
J　大花壇（迷路になっている：どのような模様になっているかは書かれていない）
K　糸杉かポプラのような樹がつくる円（外側からは円の内部は見れない）
L　柱廊
M　園亭（中央の広間：花壇模様の絨毯が敷いてある）
N　三人の女性がつくる三角形（三つの頂点はそれぞれ赤、黄、緑で表わされる）

ものを中心に，原文の描写から忠実に再現したものである。その結果，前頁に示すような見取り図（平面図）を描くことができた。この図はひとつのマンダラ構造になっている，と考えられる。

第二章　マンダラ世界の様々な象徴

ゲーテは本来的な意味で童話と名付けられる作品を生涯三篇遺している。いずれも単独のものとして出版されたものではなく，他の作品に組み込まれる形式で書かれたものである。即ち，「ヴィルヘルム・マイスターの遍歴時代」の中の「新メルジーネ」，「ドイツ避難民談話集」の中の「メールヒェン」，そして，ここで論じる自叙伝「詩と真実」の中の「新パーリス」の三つである。いずれも，これらの童話を取り入れた主作品とは切り離して論じることが許される程，物語として完結していると考えられる。また同様に，これらの三つの童話は文字通り童話的であり，幻想的，夢幻的，かつ象徴的である。従って，その解釈はこれまで定説といったものはなく，謎が多く，難解な作品となっていると言える。さて，このような童話という文学形態を分析し，解釈する上で大いに手助けとなり，示唆を与えてくれるものとして，現代ではユングの分析心理学があると，私は考えている。ユング心理学の特徴は，一般的に，神話，伝説，童話，夢，あるいは錬金術，易学，占星術等における事柄と関連づけて，心の深層を分析している点にあると思われる。即ち，従来の自然科学の方法論では解決できないことが数多くあることに注目し，自然科学の知識から見れば非科学的と見なされる事柄を，ユングは堂々と扱っているのである。このようなユング心理学の視点からゲーテの童話を理解しようとする試みは，ゲーテの童話を解き明かす上で重要な手掛かりを与えてくれるように思われる。

以下，私は，第一章で述べた「マンダラ構造」に含まれる事柄を採り上げ，ユング心理学の分析を援用しつつ，それらの事柄は一体何を意味するのか，ゲーテはそれらの事柄に一体どんな意味を込めたのか，即ち，具体的事柄が持ち得る象徴的な意味を考察してみることにする。

まず最初に，少年の夢に現れたメルクールについて述べておくべきであろう。メルクールはローマ神話のメルクリウスで，ギリシャ神話ではヘルメスにあたる。水銀，水星をも意味するが，一番重要なのは錬金術における名称であろう。メルクリウスは様々な表現で呼ばれ，様々な意味を持っている。例えば，「啓示する神」，「思考の支配者」，「魂の案内人」，「素材の中の霊」，「ハーデスに眠る者」，「結合」，「新しき光」，「賢者の石」，「乾いた水」，「神の水」，「地獄の業火」，「神自身の神愛の灼熱する火」，「真なる両性具有的アダム」，「老王」，「王たるべき童子」，「三位一体」，「キリスト」，「ルツィフェル」，「悪魔」，「祝福された緑」，「清き処女」，等々である[2)]。従って，錬金術では非常に重要な役割を果していることが判るが，錬金術のことを「ヘルメス哲学」と呼ぶこともあり，その意味ではメルクリウスは，錬金術そのものの代名詞と言える。少年の夢の中に現れたメルクール（メルクリウス）は，少年に三つのリンゴを手渡し，その後は名称としては登場しないが，この場面でのメルクリウスは，錬金術を代表する人物として解してよいように思われる。これから錬金術的な出来事が沢山起りますよ，という前触れと考えることができよう。さて，三つのリンゴは少年の手のひらの上で変身し，三人の娘になり，空高く浮かんで行く，その後少年の指先にもう一人，可愛い少女が現れ，指の先で踊り回る。ここで色彩に注目してみると，三つのリンゴの色は赤，黄，緑である。変身した三人の服の色も同様である。四人目の少女の服の色は書かれていないが，その後ニンフと呼ばれることから白であると想像することができる。ニンフは花嫁を意味するからである。少年はというと黒いズボンをはいている。そこで，この夢の場面での色彩は赤，黄，緑，白，黒の五色である。黄を金に置き換え[3)]，並べ変えると，緑，黒，白，赤，金となる[4)]。これは錬金術の作業を示す重要な色であり，順序である。また少年の服装は，銀の締め金の付いたきれいな革の靴，木綿の靴下，黒のズボン，緑のベルカンの上着，チョッキは金襴地であった。銀を白，革の色を赤とするならば（靴下の色は不明），ここでも緑，黒，白，赤，金の錬金術を象徴する色彩が用いられていることになる。次に，三人の娘達の後に，四人目として少女が

登場するが，数に注目するならば，３＋１＝４が表現されている。この四という数は錬金術では基本的で，重要な数である[5]。

少年は，第一章で得られた図（以下「ゲーテのマンダラ」と呼ぶ）を，老人の案内で円の外側から中心に向かって進んで行く訳だが，ここでユングがマンダラをどのように理解しているかを知っておく必要があろう。ユングのマンダラ解釈をまとめると，おおよそ次のようである。「マンダラとは，サンスクリット語で，一般に，円を意味し，宗教的儀式の領域や心理学，錬金術において現れる，線描され，採画され，造形され，踊られる円イメージを意味している。そこには本能的な衝動から生れる元型が働いていると考え，本質的には，外見がどのように異なって見えても，どの時代でも，どの場所でも，基本的な一致がみられる。全体性の元型と呼ぶことのできる，円と四角形の組み合わせが基本的モティーフとして最も重要となる。また，瞑想や集中を助ける道具（ヤントラ）ともなり，また，心的状態の混乱を補償する治療効果を有するものである。そして，内的，外的な世界体験の総体を表現するもので，自我ではなく，意識と無意識との両方を含む自己を対象とするものである。」[6]このような観点に立って「ゲーテのマンダラ」を概観すると，「ゲーテのマンダラ」もやはり，一つの心，一つの自己を表していると言ってよいであろう。心の外側から中心に向って，心の深層に向っての旅（冒険）が予想されるからである。それを端的に表現しているのが，小さな門の扉に彫られた鳥である。鳥は精神的なものの領域として見なされる大気の中で生活するので心（Seele）の象徴的な意味を持ち[7]，動物の姿を取った自己の象徴表現のひとつである[8]。また，門は外側も内側も彫刻などの美しい装飾がほどこされているが，それはミクロコスモスとしてのこころ（自己）の素晴らしさを形容，装飾（Kosmetik）する表現であり，同時に，後に示すように，マクロコスモスそのもの，即ち，宇宙（Kosmos）を表現していると考えられる。

少年はこの門の中に入る。門のそばには古い菩提樹がつくる木陰がある。外側の道を一周するが，この道もやはり樹木で木陰になっている。樹木は，地下的なものと地上と天とを結びつける元型的な「生」の象徴であり，個

性の発展と精神的，心的成長を表す象徴のひとつである。また，菩提樹等の広葉樹は，その葉の衣を年毎に新たにするので，樹木は死を常に克服する生の象徴でもある。また，垂直な幹は男根の象徴ともなる[9]。錬金術的には，変容過程の進展，段階を表現する[10]。壁側には壁龕と鳥小屋や小動物の檻が交互に並んでいる。壁龕は貝と珊瑚と，金属で出来た階段（Metall-stufen）で飾られ，上からはトリトーンの口から水が豊かに流れ出し，大理石の盤に注いでいる。まず，壁龕と檻の数は原文では示されていないが，鳥や小動物の檻が円の一番外側に位置していることから，私は，黄道十二宮の獣帯[11]（Tierkreis）を連想し，「ゲーテのマンダラ」に描いてみた。これは錬金術の作業が進行する時の循環を象徴するものであり，適切な時に適切な作業を行うための星占学的な要素[12]として重要だからである。さて，貝は女性の性的象徴であり[13]，珊瑚は動物であるが，植物のようでもあり鉱物のようでもある（両性具有的）中間的存在であり，金属の階段は金属変成の過程（Metallstufen），即ち，錬金術の作業の行程を暗示しているのであろう。従って，トリトーンの口から水盤に注ぐ水は[14]メルクリウスの泉[15]を想起させるものがあり，生命の源泉が表現されていると言えよう。なぜなら，トリトーンはギリシャ神話の半人半魚の姿をして海[16]を静める神とされているが，父ポセイドンと同様に三叉の矛（Dreizack）を携えていた。この三叉の矛は過去，現在，未来の時間を象徴する[17]とともに，魚[18]を捕らえる道具であり，また，三という数がメルクリウスの泉の注ぎ口である三本の管を象徴していると考えられるからである。

さて，外周の円を歩いている間，少年達に向ってホシムクドリ（Star）[19]が「パーリス，パーリス」，「ナルチス，ナルチス」と鳴く。このギリシャ神話に登場する二人の名は，ユングが分析した心理類型の外行型と内行型[20]を象徴していると考えられる。パーリスはスパルタのヘレナを誘拐し，トロイヤ戦争の原因をつくるが，外に向って美を求める外行型であり，ナルチスは泉に映った自分の姿を見つめる内行型の典型であろう。また，心の探究の方法について言えば，自然科学の道（外に向かう認識論）と神秘主義の道（内に向かう神体験）の二つの方法があるが，そのどちらも大切

である。その意味では外なる世界（宇宙，自然，物質，肉体）と内なる世界（霊的世界，魂，精神，自己）とは統一世界（unus mundus）[21]としてひとつであり，共時性を有していることになろう。即ち，ここでは，パーリスとナルチスという対立物を同時に呼ぶことによって心の二面性が強調され，同時にその神秘的結合が予感されるのである。

以上をまとめると，「ゲーテのマンダラ」の一番外側の円は錬金術の黒化の段階を表していることになろう。菩提樹がつくる木陰，木陰になった外周の道がそれを象徴している。第一物質である少年（緑のチョッキ）は門に入り，対立物である男性的，女性的原理を象徴する世界に囲まれながら，無意識（黒）の中に突入するが，そこは動物，植物，鉱物の暗黒の世界なのである。「黒は無意識を，即ち影をはじめて認知する第一段階，に相当し，それまでの意識的態度が暗くなって光を失う時である。これは，多くは影の問題が浮び出てくる段階で，一般に黒化はある意味で影との出会いに相当する。影はこの段階では無意識全体を代表している。」[22]のである。

二周目の円となる金色の格子垣を見るためには少年は，老人と手をつないで歩くことと，帽子と剣を取ることという条件があった。手は行動のためのもの[23]であるから，手をつないで歩くとは行動の自由を束縛すること，行動の可能性を奪うことであろう。帽子は頭に被るものであるから思考を象徴する[24]。従って，帽子を脱ぐことは思考を放棄することとなろう。また，剣は犠牲を捧げるための道具[25]として用いられるということを知れば，この手と帽子と剣の放棄は，全てを放棄して犠牲をささげること，完全に無になりきることを象徴しているであろう。この断念という行為によって，先に見た動物的本性が完全に抑制されるのである。このような状態でのみ金色の格子垣を見ることが許されるのである。さて，その格子垣は無数の槍から出来ている。槍の類は太陽光線と男根に関連づけられる[26]。金の槍は，従って，環を成してマンダラのほぼ外輪に放射する太陽光線を具象的に表していることになろう。太陽はまた，神の像[27]でもあり，神性の啓示であるが，錬金術における黄金の太陽記号 ⊙ は，○ で表される円を大宇宙（太陽）と考え，軸点・で表わされる小宇宙（自己）との間のアナロ

ジーを象徴している[28]。「ゲーテのマンダラ」でもこの太陽記号が，後に述べる円亭を中心（軸）として巧みに表現されている。

二列になった円環を成す槍の列（格子垣）の間には大理石で囲われた水路があり，金と銀の魚が泳いでいる。水は無意識を表し，魚は自己を象徴したが，この情景は錬金術における対立物の結合と統合のプロセスを物語るものであろう。それは「賢者のバラ園」[29]においては王と王妃によって明示されている。金は太陽を，銀は月を象徴するので，金の魚を「賢者のバラ園」における太陽の上に立つ王，銀の魚を月の上に立つ王妃と見なすことができる。「賢者のバラ園」第四図（浸礼）では王と王妃は液体に浸っている。つまり二人は無意識の深みへ降下していることを表している。このことは物理的に言えば「溶解」であり，同時に問題の「解決」の始まりである。それは暗い原初的な状態へ回帰することであるので，子宮の羊水の中へ戻ることを意味する。金と銀の魚の場面には，このような解釈が可能であろう。更に先取りすれば，次に「結合」（第五図）があり，「死」（第六図）を迎える。死は「腐敗」であるが，一つの生命の腐敗によって新しい生命が生れるので，腐敗は同時に「受胎」をも意味している[30]。

さて，少年は更に流れの向うに行きたいと思う。老人はそれを許すが，着替えをするという新たな条件が出される。そのために壁際の部屋に行くが，そこに鏡があり，壁龕に懸っている緑色の三本の縄が映っている。鏡は自分自身を映すものとして自己認識を象徴し，また神的存在を反映する被造物を象徴する[31]と考えられる。また，鏡は受動的に光を反射することから女性の象徴であり，月の象徴[32]となるが，ここに到って錬金術の要素として不可欠な太陽と月が象徴的に登場していることが判明する。神的なるものの反映という意味では，鏡に映った三本の縄は三位一体（一つの鏡の中に映っている）を端的に表現するものであろう。しかもそれは緑色であり，祝福された緑[33]なのである。

金の格子は素晴らしい環状の橋に変身する。金の槍が一斉に振動を起こし，流れを覆ったのである。少年の目の前には色鮮やかな大花壇が広がっている。幾つもの小花壇が集まって，全体で装飾の迷路のようになってい

る。さて，迷路は地上の肉体を象徴し，肉体（Leib）は腹，下腹部，母胎，子宮を意味するから，迷路に進入することは母胎の中への帰還を表現する[34]。そして，花壇が集まって出来る入り組んだ模様は，後に絨毯のようである，と描写されるが，一つ一つが型を持ち，異なった色彩である。このことから，その一つ一つの花壇は，まだ熟し切ってはいないが，生成発展の潜在力のある（緑色の持つ象徴），準備中の無意識の元型[35]である，とも解釈できよう。緑の植物は芥子を想像することができようか。芥子は錬金術では緑の状態から黄金の花へと変容する象徴として用いられている[36]。いずれにしてもイスラム世界，あるいはインドのマンダラ模様を想起させるものがある。また，花壇と花壇の間に撒かれた砂は清らかな印象を与える青であるが，この青の意味は，無限の奥行きを感じさせる空の青さであり，測り知ることのできない水の深さの色であり，全ての存在の根源の象徴であり，また，意識の原形の色ともなる[37]。ここでゲーテの「色彩論」について言及すれば，「色彩を出現させるためにはある種の物理的媒体が必要である」[38]という主張が色彩に関するゲーテの考え方である。一般に，曇った媒体として知られているが，この太陽の光の下，青い砂地の上で光り輝く花壇の情景に，「光と闇はともに無意識で，一方は高い無意識，他方は深い無意識，そして曇りはむしろ意識と理解した方がよいように思われる... 色彩は分極化した無意識がそこにおいてはじめて結合しつつ意識に現前する前意識的な精神現象，特にイメージということになり，いわば意識と無意識のはざまに現れる幻であると言える。」[39]という見解を当てはめてみることもできよう。即ち，木陰で表現された黒が象徴する闇と，太陽の光と，そして意識の元形ともいうべき曇りとが相いまって，花壇の色とりどりの花の色彩へと分極されるのである。その際にその曇りの役割を，宇宙の色である青が象徴的に演じていると考えることができる。花壇の基調は青として描かれているのである。この花壇での場面を錬金術の変容の段階で表現すれば，白化（輝く太陽）と赤化（色とりどりの花）ということになるであろう。

さて，いよいよ庭園の真中へと進んでゆく。糸杉かポプラのような木が

環になって大きな円を描いている。そしてその中に園亭がある。そこが「ゲーテのマンダラ」の中心点である。樹木は女性的性格，男性的性格，また両性具有的な性格を持っているが[40]，この場合，園亭をイスラムのドームと見立てて，それを取り囲む糸杉を両性具有を象徴すると考えることができる。なぜなら，スーフィズム（イスラムの神秘主義）では，「糸杉は潜在的な全体性を象徴する。生物学的に見て，自分自身の内に男性原理と女性原理を包含しているのは樹木だからである。糸杉はイコノグラフィーによくあらわれる形態である。風にたいする服従性（イスラーム）のゆえに，「完全なムスリム」という名で知られている。」[41]からである。少年はこの高い木の環の中に入る。すると園亭広間(Säulenhalle)，即ち，建物の玄関を目の前にする。この建物は他の側から見ても同じように見え，同じような入口（玄関）があるように見える。このようなゲーテの描写から，私は，イスラムのドームをイメージしてみたのである。しかし，中央のドームを囲む図形が四角形か六角形か八角形かは不明であるので（従って，玄関の数も不明），ここでは四角形と想定し，図には四角形を用いた。

戸口で少年を迎えたのは，少年がニンフと呼んだ夢の中に出て来た少女である。老人が少年を案内するのはここまでで，建物の中には入らない。即ち，「魂の案内人」[42]としての役割をここで果たした訳である。中央の広間（天井はドーム）の絨毯の上に三角形の形で座っている女性は，手前の頂点（入口から見て手前）に赤い服の娘，右手の奥に黄色の服の娘，左手の奥に緑の服の娘である。従って，三角形は下方に頂点を持つ逆三角形　▽であるが，そのシンボルは水と女性を表している[43]。また，三人娘が座っている絨毯は完全な花壇の模様であるが，先に見たように，花壇の模様は迷路であり，迷路は母胎を表していた。そして，絨毯そのものも子宮を象徴していると考えられる[44]。また，三人は金色の椅子に座っている。このようにして少年の冒険は第四段階，即ち，黄化という最終段階に達したことが象徴的に物語られていよう。黄化の完成は賢者の石[45]の完成を意味するが，その石は次のように説明される。「この石があれば，どんな卑金属でも金に変えられる。その石は宇宙にさえも届くような変形能力を放射する。これ

は，自己の実現によって人が全世界との完全な調和を得て，内なる世界と外なる世界の共時的な共鳴のうちに身を置くことになることを，象徴的に表しているのであろう。」[46]従って，三人の娘が奏でる音楽は，宇宙との調和を物語る素晴らしい和音であろう。少年と少女（「賢者のバラ園」の王と王妃に相当することになる）は楽しく踊るが，それは喜びの表現となろう。また同時に，この踊りは，対立物の統合を意味する両性具有的統合である糸杉に囲まれた園亭という空間（絨毯という子宮）の中で再生する，復活するという儀式をも意味していると言えよう。この再生，復活という事柄を，次の少年と少女アレルテの行う兵隊ごっこが具体的に再現している。少女アレルテは玩具を沢山持っている。あらゆる種類の人形，人形の道具，台所，居間，店，その他無数の玩具である。その上，壁や塔，家，宮殿，教会等の建築材料があり，大きな都市を造ることができると自慢する。このことの意味することは，当然，宇宙創造も彼女の手にかかれば可能である，ということであろう。勿論，それは玩具という形で表現されている。宇宙の中心にあって，彼女には（正確には三人の娘と彼女）全てが可能なのである。少年と少女は，金の橋の上で玩具の兵隊を二列に並ばせ瑪瑙の弾丸を使って兵隊ごっこをする。弾丸に当たった兵隊は粉々になるが，不思議と自然につなぎ合わされ，人形から生きた戦士に変わり，金の橋から菩提樹の下へ行き，それから壁の方に向い消えて行く。即ち，アレルテは死と再生を司る力があり，死をもたらすこともできるし（弾丸で粉々にする），死から生を蘇らせる，即ち，復活させる力を有しているのである。ここでの象徴は，弾丸である「瑪瑙の球」（Achatkugel）に込められていよう。「瑪瑙」は宝石である。石は賢者の石のように自己である[47]とともに，永遠なるもの，永遠の力[48]を象徴し，「球」は円と同様に全体性の象徴で，地球と天球と全宇宙を象徴し，完全性と全体性の元型的な象徴[49]であり，両者が結び付けば，自己と宇宙がひとつとなった永遠なる力が与えられるからであろう。

最後に，少年がずぶ濡れになって大地を歩き回る場面について考察してみよう。再び大地が揺れ始め，金の格子がはね上がり，少年はその拍子に

投げ飛ばされ，菩提樹の根元まで飛ばされる。突然，四方八方，石や壁から，大地や枝から水が音を立てて噴き出してくる。少年は身に着けているものを全て投げ捨て，真っ裸で気持ちのいい水浴びをしながら，重々しく歩き回る。そこに老人が現れ，問答となるが，少年がメルクールから言い渡された使命「三人の娘の立派な夫となるべき，街で一番美しい三人の青年に，三つのリンゴを渡すこと」を話すと。老人は少年の前にひれ伏す。地面はまだ濡れていて泥だらけのはずだが，老人は濡れた形跡もなく，再び立ち上がり，少年に着替えをさせ，門まで送る。少年はマンダラ世界から外に出て，こうして少年の冒険は終わる。

この最後の場面では，老人がびしょびしょになった大地の上にひれ伏しても，少しも濡れなかったことに注目したい。老人は「魂の案内者」としてメルクリウスの役割を果たしたが。メルクリウスの持つ様々な意味のうち，ここでは「手の濡れない水」，「乾いた水」または「神の水」を思い出すべきであろう。それは宇宙本来の根本的実質なのである[50]。そして，また「メルクリウスの水」は「火であると同時に光」[51]であり，「魂であり，霊である」[52]と呼ばれているが，少年の浴びた水もこの水である訳で，少年は「生命の水」（水であり，火であり，精霊である）のシャワーを浴びて，本来的な意味での洗礼を済ませて，門の外に出たことになろう。そしてまた，少年はなぜ水の中を「重々しく」（gravitätisch）歩いたのかは，「メルクリウスの水」には磁化する力があり，太陽や月の光線からメルリウスを引き寄せる[53]からで，引力に引かれるように，（gravitätisch），重々しく歩いたことが理解されよう。

第三章　ゲーテのマンダラの意味するもの

以上の考察から，「ゲーテのマンダラ」は錬金術的色彩の濃い世界であることが明らかとなったが，以下に本稿のまとめとして，「ゲーテのマンダラ」の意味するものを考えてみたい。

まず，錬金術の持つ本質的な命題というものが「ゲーテのマンダラ」に

おいてどのように表現されているか見てみよう。錬金術においては，目に見えるものと見えないもの，上と下，物質と精神，七惑星と七つの金属との間に，正確な対応が存立していると考えているが[54]，ゲーテにとっても同様であることが窺える。大いなる作業（マグヌス・オプス）は，（目に見える）単なる物質の変容ではなく，これを比喩として実現される，（目に見えない）精神の過程を含む，宇宙的関連における世界生成の作業が想定されている[55]。このことは第二章で具体的事象の持ち得る様々な象徴を考察した際に充分に感じ取ることができた事柄であろう。マンダラの核心ともいうべき自己の座である園亭は，自己の中心であるばかりでなく，宇宙創造の場でもあることが語られていたし，鳥や木，魚や水は変容の象徴として自己を充分に語っていた。また，物質として七つの金属が目立たないように配されていて，七つの惑星の存在を暗示している。金の格子垣，金の椅子，金欄地，金と銀の魚，銀の締め金，剣は鉄，メルクール（メルクリウス）は水銀，人形の兵隊は鉛ではなく錫であろう，門の扉の帯金は真鍮，つまり銅と亜鉛との合金である。従って，金，銀，鉄，水銀，錫，銅，鉛の七つの金属が陰に陽に登場し，それらは当然，天上界の太陽，月，火星，水星，木星，金星，土星に直接対応するものである。そして，これらの物質を含めたマンダラ世界が，黒化から白化，赤化，を経て黄化へと到る精神の変容という形で描かれているのである。

また，錬金術では四という数が重要であると述べたが，四大の四元素も，地（花壇），水（水路，噴水その他），火（槍，剣＝証言する火[56]，火としてのメルクリウスの水），風（空中に漂う気配＝was, das in der Luft zu liegen schien）[57]で表されている。

次に，「マリアの公理」[58]という，やはり四と関連する錬金術では重要な概念も「ゲーテのマンダラ」に見られる。これは，「一は二となり，二は三となり，第三のものから第四のものとして全一なるものが生じる」ということを指している。「ゲーテのマンダラ」においては，マンダラの扉に彫られた彫刻は一匹の鳥であった。次に，水路を泳ぐ金と銀の魚，これは沢山群れてはいるが，対をなすものとして（王と王妃という意味で）二匹である。

次に，鏡に映った緑の縄は三本。そして最後に，園亭の中にいる三角形を成す三人娘と少女アレルテは合計で四人。このように，1＋2＋3＋4＝10で，10は完全な数となる。

さて，この三人娘と少女アレルテの表現する三と四という数はキリスト教との関係で重要であるので，次に錬金術とキリスト教との関係に目を向けて見よう。周知のように，キリスト教の三位一体の教義は父と子と精霊である。それは「ゲーテのマンダラ」においては，三本の縄，及び三つのリンゴで示されている。「三本の縄」[59]では，緑の祝福された縄が女性原理である一つの鏡の中に映し出されている。即ち，三者性が表現されている。「三つのリンゴ」，あるいは「三人の娘」では，父（黄金色は父なる神の色），息子（彼の流した血の色は赤），精霊（萌え出る生命と蘇る生命の色は緑）[60]が象徴的に表現されていると考えられる。これに対して錬金術では四者性が強調され，三・一構造として，四番目の存在がクローズアップされる。それが三人の娘に加わった少女の果たす役割の意味するものであろう。ゲーテは「ファウスト」第二部のカベイロスたちの場面でこのテーマを採り上げている。

三人の神々を連れて参りました。
四番目の方は来ようとはなさいませんでした，
その方は，自分こそは本当の神で，
三人の方のことを配慮なさる，と申しました。（8186～8189）[61]

ユングによれば，この第四の者の存在はプラトンの「ティマイオス」の冒頭，「一人，二人，三人――しかし四人目は....いったいどこに隠れているのですか？」というテーマをゲーテが「ファウスト」に取り入れたものである，と説明している[62]。この問題は，ここで結論を簡単に出せる程簡単な問題ではないが，キリスト教における三者性の問題を錬金術における四者性が補っている，即ち，三が一であるためには，どうしても四番目の一が必要となってくるのであろう，という程度に留めておきたい。いずれにしても，この童話「新パーリス」における少女アレルテは，三者を統一する一者として，無くてはならぬ存在である，という印象は拭い去ることはで

きない。次に，少年の冒険は，同時にイエスの受難，復活のアレゴリーである点にも関心を払うべきであろう。「錬金術師たちはしばしば死や埋葬や再生に言及し，キリストの生涯を秘境的な様相の下に描いている」[63]が，この童話においても，その要素は充分に見られる。まず，少年の頭髪は巻毛[64]であったことが，冒頭で述べられている。キリストは自己を象徴しているが[65]，自己を象徴する事柄が物語では随所に見られた。門，鳥，石(大理石，宝石)，魚，水，泉，川，等々である。受難は金の格子垣である槍で示されていよう。槍によってイエスは命を絶つが，イエスとしての少年は，その槍でできた橋を渡って，再生（園亭の場面）の儀式を迎え，復活する。また，マタイ福音書第三章十一節には，「我は汝らの悔改のために，水にてバプテスマを施す。されど我より後にきたる者は，我よりも能力あり，我はその鞋をとるに足らず，彼は精靈と火とにて汝らにバプテスマを施さん。」とあるが，老人が濡れることのなかった同じ水（精霊と火）を少年も浴びたのである。もっとも，この場合は少年がバプテスマを受けたのではあるが，聖書との関連が指摘できよう。

次に，ギリシャ神話と錬金術との関係について述べておかなければならない。この物語でのギリシャ神話上の人物(神)を挙げると：ヘルメス(メルクリウス)，トリトーン，パーリス，ナルチス，アマゾーン，アキレウスである。錬金術では，作業の過程をギリシャ神話での人物，出来事と結びつけて，ギリシャ神話を寓意として用いているが，この物語の関連から言えば，ヘルメスとパーリスが最も重要である。ヘルメス（メルクリウス）的な要素は随所に感じられたので，パーリスについて考えてみよう。錬金術師たちは「第一の作業の終結，即ち，気体の固体化にパーリスの寓意を用いている。哲学者の石調整は，従ってトロイヤ攻略に相当し，錬金薬液（エリキサー)の調整とはトロイヤの没落に相当する」[66]と考えている。ここに，少年と少女アレルテの兵隊ごっこが思い浮かぶであろう。少年と少女の戦争ごっこは，人形を使っての死と再生，あるいは復活を表現するものであったが，別な意味では，錬金術的変容過程を表現する手段として，二人に戦争ごっこをさせ，アマゾーンやアキレウスの人形を登場させたこ

とに気づく。童話の題名「新パーリス」の解題ともなるが，ヘレナをめぐってのトロイヤ戦争は，美のイデーであるヘレナを略奪（争奪）することであり，それは錬金術での最終目的である，錬金薬液を調整し，賢者の石を獲得することと同等なのである。従って，少年にはパーリスと名付けた方がよいであろうし，またその相手には少女アレルテを，即ちヘレナを与えるべきとなろう。さて，「ファウスト」第二部においてファウストは，母たちの国に降り立ちヘレナを連れ出す。そこには赤々と燃える三本脚の鼎[67]がある。それは「ゲーテのマンダラ」では園亭の三角形（三人娘）に相当する。そこは全てを生み出すところ，創造するところであるから母胎であり，子宮であると表現してきたが，最後にこの問題をマンダラとの関連において考察することにする。

ユングは，先にのべたように，マンダラの基本的な形として「円と四角形の組み合わせ」を挙げ，それを「全体性の原理」と名付けたが，「ゲーテのマンダラ」も四角形（あるいは六角形か八角形）の中に円が入る形を取っている。これは「無意識の本来的な秩序原理，つまり四要素構成と自己」[68]を表している。あるいは「四者は一者である神像の図式」[69]でもある。イスラム世界でも，「正方形の上にドームがのったその形は，平面図においてはマンダラ形である。円の変容を正方形へと還元するこの空間の内部にモスクのミフラーブや洗盤，聖者の廟などが置かれる。つまり，この空間は，スーフィーの生，死，および精神的再生の場所を象徴する。宇宙と，万物の内なる宇宙的過程の反映としてのマンダラは数と幾何学を通して作用する。「一性」ではじまり，神的顕現を通り，再び「一性」へと戻る。マンダラは，イデーとしての天国の永続性と，時間的リアリティーとしてのその非永続性を同時に要約している。」[70]という風に，チャハール・タークというドームが変容の建築的象徴として説明されている。東洋に目を移せば，マンダラといってもその種類も多いが，インド，チベット，中国に伝わるマンダラも，その多くは円と四角の組み合わせから成っていることが分かる。日本の真言密教に伝わる両界曼陀羅，即ち，胎蔵界曼陀羅と金剛界曼陀羅も同様である。総じて，「マンダラのシステムは，人間が発生してくる不可

思議な現実を，こういう具合だと答えを定めて図解したものだといえる。」[71]このように見てくると，「ゲーテのマンダラ」の母性的原理は，ごく一般的な，代表的なマンダラ表現であることが理解できる。とくに，胎蔵界曼陀羅はその名の示すごとく，母親の胎内を表現したもので，「ゲーテのマンダラ」との共通面が多い。例えば，中尊（中央）にある大日如来の表情は童顔である。「高僧や賢者のモチーフではなく，自信のなさそうな顔で悟り得たにしては不完全な感じもする。」[72]これは，我々の主人公は少年であったことと共通する。また，「蓮華の茎の軸が見える。上から見ている。四弁である。その蓮華の中に像が入ってしまうという感じである。前へいったん出てきて，最後には中に入っていく，それが実は宇宙なのである。小宇宙から大宇宙へと移っていくことを表現しているにほかならない。胎蔵界の根幹は，この画像にあるといってもよいだろう。」[73]と説明されるが，「ゲーテのマンダラ」における四者性と女性的象徴に類似点を見ることができるし，園亭に入り，また出て行くところ，また，あるいは自己であり大宇宙であるという共通面も感じ取ることができるように思われる。

以上のように，ゲーテの少年童話「新パーリス」は人間の心の諸相をマンダラという図式に当てはめ，どのように変容を遂げてゆくか，特に，錬金術の観点から，少年の冒険という形で語られた童話であり，同時にそれは，一人の人間の個性化の過程であり，イエスの生涯でもあり，また，宇宙の生成の原理であり過程であるとも言えるであろう。

注

1） テキストは Goethe Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 9. 10. Auflage 1981を使用した。S. 51～65.

2） 「ユング　現代の神話」，S. 205～225（「メルクリウス」），M-L. フォン・フランツ著，高橋巌訳，紀伊国屋書店，1978.

3） 錬金術では黄と金あるいは黄金は同じ意味を持つ。

4） 緑は第一物質を象徴する。黒，白，赤，金は錬金術における四段階，黒化（nigredo），白化（albedo），赤化（rubedo），黄化（citrinitas）に対応する。

5） このことについては第三章において述べる。

6) Mandalas, s. 412～414. C. G. Jung Gesammelte Werke, Walter-Verlag, 3. Auflage, 1981.(以下 GW. と略す). Bd. 9/1.
7) Die helfende und heilende Kraft der Symbole, s. 303, Heinz Roborz, Oesch Verlag, 1990. この書はユング心理学を基礎としている。巻末には象徴辞典が付されている。
8) 「おとぎ話と個性化」鳥をめぐるモティーフ，第五章，M-L. フォン・フランツ著，後藤佳珠／鳥山平三訳，人文書院，1990.
9) 前掲書 7)，s. 210ff.
10) Aion, s. 250, GW. Bd. 9/2.
11) Psychologie und Alchemie, s. 229, GW. Bd. 12.
12) 「錬金術」精神変容の秘術，s. 51, スタニスラス・クロソウスキー・デ・ロラ著，種村季弘訳，平凡社，1990.
13) 前掲書 7)，s. 263.
14) 水は女性シンボルのひとつ（前掲書 7)，s. 304)；また，キリストのシンボルでもあり（前掲書10)，s.214)；無意識のシンボルともなる（Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten, s. 28, GW. Bd. 9/1.)。
15) Die Psychologie der Übertragung, s. 217, GW. Bd. 16.
16) 前掲書 10)，s. 154. 海は無意識一般の象徴である。
17) 前掲書 7)，s. 219.
18) 前掲書 10)，s. 154. 魚は自己を象徴する。またキリストの象徴でもある(S. 81ff.)。
19) 語源は lat. sturnus で星を意味する。星辰が強調されていようか。また，ホシムクドリは羽が黒いことから黒化を象徴すると考えられる。
20) Psychologische Typen, s. 357ff., s. 594ff., GW. Bd. 6.
21) 精神的世界と物質的世界に二分化する以前の，世界の統一的，根源的様相のこと：die Konjunktion, s. 234ff. GW. Bd. 14/2.
22) 「男性の誕生」，s. 215, M-L・フォン・フランツ著，松代洋一，高橋美奈子訳，紀伊国屋書店，1988.
23) 前掲書 7)，s. 236.
24) 前掲書 7)，s. 243.
25) Symbole der Wandlung, s. 137, GW. Bd. 5.
26) 上掲書 25) s. 127ff. 及び前掲書 7)，s. 254.
27) 前掲書 11)，s. 394.
28) 前掲書 12)，s. 13ff.
29) 前掲書 15)，s. 215～341. 錬金術的プロセスを象徴的に示したもので，1550年にフランクフルトで制作された10の図版を含む。
30) 「賢者のバラ園」についての説明は上掲書以外に，「仏教とユング心理学」，J. マーヴィン・スピーゲルマン，目幸黙遷著，目幸黙遷監訳，森文彦訳，

春秋社，1985の（訳注1）も参照した。

31) 前掲書 7), s. 289.

32) 前掲書 22), s. 214.

33) 前掲書 10), s. 261.

34) 前掲書 7), s. 253.

35) ユングの言ういわゆる普遍的無意識（das kollektive Unbewußte）としての元型（Archetypen）のこと。GW. Bd. 9/1.

36) 前掲書 12), s. 40ff.

37) 前掲書 7), s. 72ff.

38) 前掲書 1), Bd. 13., s. 359.

39) 「ユングとゲーテ」，s. 431, 本村詔司著，人文書院，1992.

40) 前掲書 25), s. 282.

41) 「スーフィー」イスラムの神秘階段，s. 86, ラレ・バフティヤル著，竹下正孝訳，平凡社，1990.

42) 前掲書 11), s. 337.

43) 前掲書 7), s. 219.

44) 「おとぎ話の心理学」，s. 93ff., M-L・フォン・フランツ著，氏原寛訳，創元社，1982.

45) 前掲書 11), s. 271.

46) 前掲書 22), s. 219.

47) 前掲書 10), s. 137.

48) 前掲書 7), s. 292.

49) 前掲書 7), s. 251ff.

50) 前掲書 2), s. 214.

51) 前掲書 11), s. 277.

52) 前掲書 11), s. 342.

53) 前掲書 10), s. 167.

54) 前掲書 12), s. 5.

55) 前掲書 12), s. 5.

56) 前掲書 25), s. 458.

57) 前掲書 1), Bd, 9., s. 53.

58) 前掲書 11), s. 38.

59) 前掲書 11), s. 452.

60) 前掲書 11), s. 246.

61) 前掲書 1), Bd, 3., s. 248.（Z, 8186～8189）

62) Zur Psychologie westlicher und östlicher Religion, s. 179., GW. 11.

63) 前掲書 12), s. 86.

64) イエスの頭髪は巻毛であった。

65) 前掲書 10), s. 46ff.
66) 前掲書 12), s. 67.
67) 前掲書 1), Bd, 3., s. 193.
68) 前掲書 10), s. 218.
69) 前掲書 6), s. 409～414, GW. 9/1
70) 前掲書 41), s. 102.
71) 「曼陀羅の世界」, s. 67, 真鍋俊照著, 朱鷺書房, 1992.
72) 上掲書, s. 91ff.
73) 上掲書, s. 93.