

中間領域の漂泊者

——アーデルベルト・フォン・シャミッソー

『ペーター・シュレミールの不思議な物語』

亀井伸治

1.

気晴らしへの欲求、子供たちに対するおじの好意、旅行での不快な出来事、ある本でたまたま目についたこと、仲間内での冗談、暇や退屈——これらは、人が不滅と呼び得る作品が生まれるにあたっての極めて慎ましい契機や動機である。もちろん、物語というものはそのようにして生まれてくる。だが、この物語には、ひとりの詩人の手によって、世の中を愉しませる特質が与えられていた¹⁾。

アーデルベルト・フォン・シャミッソーの1813年の作品『ペーター・シュレミールの不思議な物語』(*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*)について、これを「かねてより愛好してきた」²⁾ トーマス・マンは上のように評した³⁾。『ペーター・シュレミール』の物語は、当時シャミッソーが滞在していたイツェンブリッツ＝フリートラント家の子供たちのために着想されたと言われており⁴⁾、確かに、多年にわたり広く親しまれるベッドサイド・ストーリーとなった。しかし、作品の継続的な魅力は、そうした枠に収まり切らない複雑な性格にある。そのスタイルは〈創作メールヒェン〉の幻想性^{ビルドゥングスロマーン}に〈教養小説〉のリアリズムを

1) Thomas Mann, 'Chamisso'. In *Gesammelte Werke*. Bd. 10. Frankfurt am Main, S. Fischer, 1974, pp. 35-57. 引用部分は、p. 47.

2) Thomas Mann an Ida Boy-Ed von 2. 12. 1911. In *Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928*. Herausgegeben von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main, S. Fischer, 1975, p. 171.

3) トーマス・マンは、この物語を社会的な枠組みの中に置き、金と同じく、人が人間社会で生きて行こうとする場合に尊ばれ得るものとして、影は「あらゆる市民的な堅実さと人間的な帰属性」(Thomas Mann, 'Chamisso'. p. 56)の象徴であるとした。cf. Thomas Mann, 'Peter Schlemihl'. In *Gesammelte Werke*. Bd. 13. pp. 398-407. および Thomas Mann, 'Chamisso'.

一方、マルクス主義的解釈では、この「影の寓話」は、「階級社会における、金と、ただ金の所有を基にした価値評価による物象化」の象徴であるとされた。Franz Leschnitzer, 'Deutung und Bedeutung des „Peter Schlemihl“'. Zu Chamissos 115. Todestag. In *Die Weltbühne* 8 (1935), pp. 1135-1140. 引用部分は、p. 1138.

4) Winfried Freund, *Adelbert von Chamisso: Peter Schlemihl. Geld und Geist. Ein bürgerlicher Bewußtseinspiegel. Entstehung-Struktur-Rezeption-Didaktik*. Ferdinand Schöningh, Paderborn, München, Wien, Zürich, 1980, p. 9.

5) ステュアート・アトキンスは『ペーター・シュレミール』の諷刺的要素を考察し、シャミッ

結び付け、同時代の大衆小説に見られる諷刺を加味している⁵⁾。そして、異質な文学的諸要素のこの混淆こそ、物語に奇妙な感覚を付与し、単純な解釈やカテゴリー分類を困難にしている要因でもある。

〈教養小説〉はその焦点を個人の教育あるいは発展に置く。しばしば思春期の終わりに設定されるそのプロットは成年への移行の問題を含み、知的かつ性的成熟に至るまでの主人公の葛藤がその素材となる。シャミッソーの物語もこれと同じ問題、すなわち、主人公ペーター・シュレミールの成年になろうとする時期と、その成熟への痛みに満ちた覚醒を巡る苦闘を扱う。

語りの諷刺的諧調、とりわけ、ペーターがまず参加しようとする社会の描写におけるそれは、語り手たるペーターと描写対象との間に距離感を生み出す。諷刺的含意はまた、その社会が理想的なものとは考えられていないことを示している。おそらくこれは、ペーターが自らの不安と自信の欠如を軽減するひとつの方法を表現しているのだが、しかし人は、それが同時に別の目的を持っていると考えることもできよう。つまり、ある社会の慣習や基準を諷刺することによって、その専横的性格を疑問に付そうとしているのだと。そしてこれはさらに、他の価値を持つ次元が存在するのではないかという、より深い問いへと読者を導く。作者は、合理的に見える現実が多くの可能性の中のひとつに過ぎないと暗示する。こうしてテキストは、幻想的なものの出現を準備する不安定な雰囲気醸し出す。

どんなお伽話でも幻想的なものは必須の要素である。またそこでの時間と空間の扱いも特殊である。時計的時間はお伽話の中では宙吊りにされる。空間の概念も特殊な方法で扱われる。その風景は地理的なロケーションや美への情緒的反応とは無関係である。自然は、それが喚起する予感に対する感覚を与えられた者によって解読される秘密の言語である。このような時間と空間の概念によって構成された世界と、神話に存在の基盤を置いている世界との間には明白な平行関係がある。それは、ミルチャ・エリアーデが『聖と俗』(*Das Heilige und das Profane*, 1957)で解説したアルカイックな世界観と比較することによって理解され得る。実際、例えばマリアンネ・タールマンがお伽話を論じる際に用いている言葉は、エリアーデが存在の宗教的様態を描写する言葉と著しい一致を見せている。

エリアーデによれば、アルカイックな、あるいは宗教的な時間の概念は、近代的あるいは世俗的な経験とはラディカルに異なっている。時計的時間が人間の日々の時間である一方、神話を反復的に再現するイニシエーション儀式を通じて神聖な時間が経験され周期的

ソーが、ハインリヒ・クラウレンやアウグスト・ハインリヒ・ユーリウス・ラフォンテーヌのような作家の文学様式における同様の諷刺を狙ったのだと結論付ける。アトキンスは純粹な諷刺小説としての観点からしか物語を眺めていないために、作品の構想には瑕疵があるものと見做し、その一例として、ヨーン氏の社交界の描写が平板な道德主義に陥っていると批判している。さらにアトキンスは、作中にしばしば〈泣く〉場面が登場することを指摘し、それは単に感傷性に由るものではなく、同じく頻出する「心」„Herz“ という言葉と共に、影の喪失が指し示す主題を形成するのだと主張している。Stuart Atkins, „Peter Schlemihl in relation to the popular novel of the Romantic period“. In *Germanic Review* 21 (1946), pp. 191-208.

に統合される。儀式に参入し神聖な時間を経験した個人は、神聖な時間の永遠的かつ絶対的状态と出会うことによって刷新される。儀式が行われるときにはつねに、参入の経験は再活性化としての〈始まり〉への回帰である。そして伝統的な宗教的観点からすると、空間も時間同様に同質的ではない。自然界あるいは俗界は確固たる構造を欠いているが、「唯一で真の」⁶⁾ 聖なる空間も存在する。この空間は、それが神聖なものとして見出され、周囲に意義を付与するような記号（ある物あるいはある場所）を通じて人間に示される。神聖な空間が存在するという知は、混沌の中で人間に指針を与え、〈真の〉意味において生きることを可能にする。神聖な物や場所は、俗世でそのアイデンティティを保持しながらも同時に全く別のものでもある。そうしてそれらは、聖と俗という二つの領域の接点となる。

だが十九世紀初め、世界の様態は大きく変化していた。教会の力の喪失と、神が世界から撤退したという感情は、人間に世俗的時間の中に取り残されたという感情を生じさせた。儀式を通じての絶対的領域との接触はもはや不可能となり、聖別による保証もない。新たな科学の真実が次々と発見されたが、それは世界と人間を、測定され分析され、どんな方向からでも裁断され得るような単なる物質的客体に還元した。生は、意味と方向性が全く明らかではない変化以外のものではなくなった。だが、この問題の存在性を同時代人の大半が敢えて問題にしないこと、あるいは認識すらしていないことに気が付き、俗なる時空間の無定形な広がりに対する反抗へと向かう個人は、環境から疎外される可能性に直面する。別の存在領域の想定を告げる新しいヴィジョンは、彼を周囲から追放してしまうであろう。これが、イニシエーションの主題が近代文学において中心的問題となったことの一つの背景である。

タールマンは、ロマン主義のお伽話あるいは〈創作メールヒェン〉の性格を、素朴な民間のお伽話である〈民間メールヒェン〉と対比し、ロマン主義の「お伽話は[……]われわれの経験について深刻な陳述となるであろう」⁷⁾ と言い、さらにロマン主義のお伽話には内的な転換があるとしている。その物語の注意は主人公の内的発展と心的様相の上に焦点化される（「その関心が置かれるのは主人公の心の枠組みである」⁸⁾）。主人公はもう王子や聖人である必要がない。彼はいまや市民社会の中の一存在に過ぎない⁹⁾。

6) Mircea Eliade. *The Sacred and the Profane; The Nature of Religion*. Translated by W. R. Trask. Harcourt, Brace & World, New York, 1959, p. 20.

7) Marianne Thalmann. *The Romantic Fairy Tale: Seeds of Surrealism*. Translated by M. B. Corcoran. University of Michigan Press, Ann Arbor, 1964, p. 34.

8) Marianne Thalmann. op. cit., p. 40.

9) トーマス・マンは、このシャミッソーのテキストが、お伽話の範疇に組み入れるには「余りにも深刻で、余りにも近代的な感情の激しさ」を持っており、また、不思議なものも市民的現実の性格を与えられていることをもって、これを「幻想的短編小説」, *phantastische Novelle* というジャンル概念で呼んだ。Thomas Mann. „Chamisso“. p. 56. ベノー・フォン・ヴィーゼはこれに倣って「メールヒェン短編小説」, *Märchen-Novelle* と名付けている。フォン・ヴィーゼの解釈は、社会環境と個人の葛藤に重点を置き、影の喪失は、社会的自我の喪失を象徴し、自身の運命に対するペーターの甘受には「ピーダーマイヤーの静観主義的」なものがあるとする。Benno von Wiese. „Adelbert von Chamisso. Peter Schlemihls wundersame

ここでわれわれは、同時代のフリードリヒ・シュレーゲルによる「神話についての対話」(„Rede über die Mythologie“, 1800)の一節に目を向けねばならない。シュレーゲルは次のように言う。

わたしが主張したいのは、われわれの文学には中心点が欠けているということだ。つまり古代人にとって神話がそうであったようなものが欠けている[……。]。だが、わたしはこう付け加えよう。われわれは今まさにそのような神話を手に入れようとしているのだと、あるいはむしろ神話を生み出すべく真剣に協同すべき時が来ているのだと¹⁰⁾。

これは、彼らの時代を知的かつ精神的に満たし得るようなものへと神話を再生する企てを意味していた。ただし、「新しい神話」と過去の神話の最大の相違は、前者が個人の内的領域の探索を通して「創造」されるということにあった。シュレーゲルはこう続ける。

新しい神話は、古いかつての神話とは正反対の道を辿ってわれわれのもとに到来するだろう。古い神話はどれも若々しい空想の最初の開花であり、感性界における最も身近なもの、最も生き生きしたものとして直接に結び付き、それを規範に形成されたものだ。だが新しい神話は、反対に精神の最も奥深い深みから汲み上げて形成されねばならず、あらゆる芸術作品の中で最も人為的なものでなければならない¹¹⁾。

シュレーゲルが示唆したのは、まず第一に、近代ではもはや外的な手段で現実化されることのなくなった神話的様相が、個人の内部においてはまだ残っているということだった。ロマン主義の探求は、神話が体現してきた人間にとっての諸規範を再供給し、無意識の象徴的領域と意識との間の繋がりを再開しようとするひとつの努力である。第二に、それは芸術家の想像力という主観的媒体を介して達成され得る。しかも、この「新しい神話」としての芸術作品自体が同時に媒体としての役割も果たさねばならず、彼らの探求行そのものもそこに主題化されねばならない。よってロマン主義の企てにおいては、かつての儀式における象徴的な分離・死・再生という過程も、芸術家の精神運動の過程としてその作品に内蔵される。

またこれには、ヨーハン・ゴットリープ・フィヒテの『全知識学の基礎』(*Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, 1794)で高度に定式化された徹底的な自我活動への還元が、その哲学的基盤を提供していた。初期ロマン主義の形成に強大な影響を与えていたフィヒテの観念論は、世界を経験されるものではなく、逆に主観の側から定立されるものとして説明

Geschichte“. In *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen*. Bd.I. Düsseldorf, Bagel, 1956, pp. 97-116.

10) Friedrich Schlegel. *Kritische Ausgabe*. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Ferdinand Schöningh, München. Bd.II, 1967. p. 312.

11) *ibid.*

しようとすることから始る。まず自我が自身を定立し、次に自我が非我を反定立する。だがこれによって自我は非我との関係に規定される。そこで自我はより高次の自我へと高まろうとし、この活動が絶対自我に向けて弁証法的循環の内に続けられることになる。この基本的図式はイニシエーションの構造に類比的である。そして、フィヒテでは、自我と非我との絶対的統一が認識論上の絶対原理であり、両者の統一を媒介するのが創造的機能としての構想力なのである。「新しい神話」の創造とは、象徴の欠落した世界におけるイニシエーション儀式的近代的表現形態に他ならない。

この神話の再創造においては、時計的時間と日常空間に置き換えられるのは個人の内的な時空間であり、かつての神話の役割に相当するその啓示の形式は個人の心を探求するよう強い。それ故に、シュレーゲルの時代の代表的文学形式の一つである〈創作メールヒェン〉を始めとして、ロマン主義の物語の多くは、その結末で、主人公の潜在能力の統合と自身の存在意義の解明を目指す。シャミッソーのテキストを「新しい神話」という言辞の下に置くと、始めに述べた社会的諷刺、〈教養小説〉そして〈創作メールヒェン〉の効果が、はっきりとそこで一体化する。ところが、もはや従うべき外的なモデルも儀式も喪失した近代人にとっては、たとえ芸術家であったとしても、イニシエーションに重ね合わされるロマン主義の試みを完遂するのがいかに困難であるかは言うまでもない。もしその過程で要求される自己解体を個人が受容できず、あるいはそれに続く再生を成就し得ない時、新しい内的なイニシエーションの試みは破綻し、世俗的な時空間に対するロマン主義的拒絶は眼前の現実からの逃避を促進するだけのものとなる。そうして彼は、より成熟した人間に至るために変化が必要なきでさえ、ただ自分が発展させてきた自己中心的なシステムを保持しようと欲する存在に留まってしまう。もう彼の疎外感覚が克服されることはなく、「そこでは、美しいものと善なるものの結び付きの他はなく、幸福以上に究極の終わりはない」¹²⁾とされる、お伽話の伝統的ハッピー・エンディングは訪れない。いま『ペーター・シュレミール』を、このような失敗したイニシエーションという観点から、シュレーゲルの提案に対する苦渋に満ちたひとつの回答として検討するなら、その物語はわれわれに新たな形で理解されることになるろう。

2.

テキスト¹³⁾は三通の手紙とペーター・シュレミールの手記から構成される。手紙の一通目はシャミッソーから友人のユーリウス・エドゥアルト・ヒッツィヒに宛てたもの。二通目はヒッツィヒからフリードリヒ・ド・ラ・モット・フケーに宛てたもの。そして三通

12) Marianne Thalmann. op. cit., p. 43.

13) テキストには以下の版を用い、そこからの引用は「(頁数)」の略記を付して本文中に示した。

Adelbert von Chamisso. *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*.

Anmerkungen von Dagmar Walach, Stuttgart, Philipp Reclam jun, 1993.

目はフケーからヒッツィヒに宛てたものである。手記の入手から出版に至る経緯を説明するこれらの書簡を導入部に置く意図は、続くペーターの物語を実際のドイツ社会の内に設定することにある。枠構造の重要性は物語全体に浸透している。手記の中でしばしば語り手は直接にシャミッソーに向けて語りかける。例えば第七章は「親愛なるシャミッソー」(57)に宛てたパッセージで始まるが、それはあたかも、影を失って社会から疎外されたペーターが作者に直接宛てて書くことで世俗的世界への回帰を望んでいるかのようであり、またシャミッソーの召喚を灰色の男の出現への対抗手段として用いているかのようでもある。こうして物語は、単なる〈お話〉としてではなく、現実の世界とつねに関連しているものとして受容されるべきことが示唆される。

一方「シュレミール」という主人公の名は寓意的で、世界における彼の位置価値を表す。この名の使用についてシャミッソーは兄弟のイポリットに宛てた1821年3月27日付の手紙でこう解説している。「Schlemihl, より正確には Schlemiel はヘブライの名前で, Gottlieb, Theophil あるいは aimé de dieu を意味しています。ユダヤ人の口語表現では何事にも決して成功しない不器用で不幸な人の名前です。[……] 他の誰もが上手く切り抜けることにかくも高い代償を支払わねばならない[人なのです]」¹⁴⁾ イディッシュ文学において〈シュレミール〉が元来はユーモラスなものであったとしても、シャミッソーはこの名をそうした感覚では用いず、不幸が予め運命付けられた者と解している。ロマン主義的な主人公はしばしば、知的・芸術的才能を与えられた人物として描かれ、その態度には周囲の俗物たちに対する軽蔑がある。だがペーター・シュレミールの望みはそもそも現実社会での成功であって、しかも、たとえそこに到達できないことを最終的に認めざるを得なくなっても、その目標は基本的には変わらない。それ故、彼は堅固な市民を羨みながらも、その基準や慣習に適合できない初期の近代的アウトサイダーであり、裏返されたロマン主義的人物である。

物語自体はペーターが故郷を後にして見知らぬ土地へと乗り出した航海の直後から始る。これは若者にとって人生における大きな転換点である。しかし、「無事ながらも、わたしにはとてもきついものであった航海の後に、われわれはようやく港に着いた」(17)という冒頭の文章が語るように、このステップは決して容易なものではない。イニシエーションの第一段階は家庭的世界からの分離であり、彼はそれまで慣れ親しんでいた総てのものから引き離され、新たな、時には脅威的な環境に投げ込まれる。ペーターの信用は彼がポケットに持っている推薦状にある。それは彼の父からその兄であるヨーン氏、すなわちペーターの伯父に宛てたものである。このことはペーターが単に経済的な援助者だけではなく代理父も求めていることを暗示する。外的な立場は変化しているにもかかわらず、ペーター自身は変化を欲していないのだ。ところが、ヨーン氏からは彼が期待するような対応は引き出せない。ペーターはヨーン氏を中心とする社交の一団の中に居心地悪く残される。「わ

14) Robert Fischer. *Adelbert von Chamisso. Weltbürger, Naturforscher und Dichter*. Erika Klopp Verlag, Berlin, München, 1990, p. 116.

たしは誰かの負担になるということもなく彼らの後をそとついて行った。というのも誰一人としてもうわたしのことを気に掛ける者はなかったのだ」(18)。

この時点までの語りは完全に現実的である。だが早くもここに変化が生じる。ファニーという名の少女が薔薇の棘で指を刺してしまう。「あたかも色濃い薔薇から深紅が彼女のたおやかな手に流れ出たかのようにだった」(18)。これは、魔法の世界への移行を知らせる、お伽話に頻出するモチーフである。諷刺的ではあるが現実的に描写された世界の只中に引き続いて起きる幻想的なものの出現は、既に述べたように「日常的な世界は一つの世界ではあるが、すべてではないこと、存在しているものの他になお別の水準がある」¹⁵⁾ことを仄めかす。それはイニシエーションの主題からしても特別な意味を持っている。生のある段階から別の段階へと境界を横断するイニシエーションの過程では、参入者は二つの段階の中間にいる。過去の破壊とは、彼が世界での新しい配置の内に再生するための象徴的死を意味する。彼はその間に神聖な力と接触し、自分を更新し得る活性エネルギーを源泉から獲得する。それらの儀式においてしばしば血が重要な要素となるのは、それが生命を表しており、その不随意の流出は死のイメージを喚起するからである。だからこそ、「この[怪我という]出来事は一団全体を動揺させた」(18)と語られる。こうして流血が世俗的世界を取り巻く見慣れぬ力との接触の開始を告げる。

すると、それに呼応するかのように奇妙な男が姿を現わす。変化が委ねられた状況に登場するこの異人は、ガイドあるいはイニシエーターの魔術的人格化と見做し得る。われわれは、彼が、ペーターを変えて人生の新たな段階へと移行させる力とヴィジョンを扱う者であろうと予期する。ファニーのために「英国製の膏薬」(18)を求める声上がる。

物静かで痩せた長身の初老の男——その男はわたしの横を歩いていたのだが、それまで気が付かなかった——が、灰色をした古風な琥珀織上着のぴったり体に合ったポケットから小さな紙入れを取り出すと、それを開いて恭しくお辞儀をしながらファニー嬢に望みの品を差し出した。(18-19)

ペーター唯一人がこれを奇異に感じる。海を見晴らす丘へと登った人々は望遠鏡を所望する。男は再度希望の品をそのポケットから取り出してみせる。これに驚くのはまたもやペーターのみである。

わたしは驚いて男を見つめた。どうやったら小さなポケットからあんな大きな機器が取り出せたのか分からなかった。ところがそれは誰の注意も惹かないようだった。しかも人はわたしに対するよりもさらに灰色の男には注意を払うことがないのだった。(19)

その尋常ならざる力をペーターに再認識させるかのように、男は今度は同じ小さなポケッ

15) Marianne Thalmann. op. cit., p. 35.

トから大きな絨緞を取り出す。ペーターはここでも彼に注意を向ける唯一の人間である。「わたしは眼を擦った。これをどう考えれば良いのか、特に誰もこれを奇妙だと思っていないということがわたしには分からなかった」(20)。

もしこれに続くペーターの反応を検討するなら、われわれは彼らの間の繋がりが徐々に明らかになるのを知るであろう。まず第一に、灰色の男はつねにペーターのすぐ側を歩いている。第二に、ペーターは自分にも男にも他の人々が全く関心を払っていないことに気付く。そして第三に、ペーターだけが奇怪な事態の真相と男の正体に好奇心を掻き立てられる。「わたしは男についての説明を得たかったし、彼が誰なのかを尋ねたかった」(20)。これらはペーターの孤独と関連しているが、彼自身はそれに気付いていない。そしてまさにそのことが男に対するペーターの次の矛盾した感情を説明する。男がポケットから大きな天幕、さらには鞍を付けた三頭の馬を取り出したときペーターは恐怖を感じる。「わたしは既にずっと気味が悪かったのだが、その上身の毛もよだつ思いがした」(20)。しかし同時に彼はその不可思議さに魅了されるのだ。「わたしはそれなのにその青白い姿から眼を逸らすことができなかった。余りにも恐ろしくて耐え切れないほどであったのに」(21)。こうして自然と超自然の間の領域、変容が起こり得る空間に戦慄しつつ足を踏み入れたペーターは、灰色の男、さらには集団そのものから離れることで自らの混乱した感情に対処しようとする。しかし逃避は失敗する。

灰色の上着の男が背後からわたしに近づいて来るのを見たとき、どんなにか肝を潰したことか。[……] 彼がわたしと話をしたがっているのは疑いようのないことだった。[……] 恐怖に捕らわれて彼を見つめるわたしはまるで蛇に睨まれた鳥だった。(21)

これは、ペーターもこの魔術的存在と自身の関係を認めない訳には行かなくなった瞬間である。

男はペーターの影を買いたいと申し出る。ペーターの反応は目紛しく移り変わる。まず彼は男が話しかけたとき、何を言い出すのかと不安に駆られてその言葉を遮ろうとする。しかしそれを途中で止める無意識の反応が来る。「『わたしに何ができるというのです、あなたのようなー』わたしたちは二人とも戸惑って赤面したようだった」(22)。次にペーターは灰色の男に「良き友よ」(22)と呼びかけるが、すぐに自分の気安い態度を後悔する。「彼のポケットを思い出したとき悪寒が再びわたしを襲った。どうして彼を良き友などと呼ぶことができたのか。わたしは再び口を開き、限りなく丁重に応じることでそれを改めようとした」(22)。この短いパッセージでシャミッソーは、灰色の男にペーターが反感を抱きつつも魅惑されていることをより明確にする。ここにおいてわれわれは灰色の男をペーターにとっての分身と見ることができる。男が独立した存在性を有しているように見えるという事実もこの可能性を退けるものではない。なぜならカール・ケプラーが指摘しているように、魅惑と反感の同時的感情は分身との関係にとっての条件だからである。「[第一と第二の自我]の間にはある親密さ、奇妙で特殊な類縁関係が存在する。どんなもの

でも第一の自我の生に第二の自我が侵入を始める契機となるように、それは事例や論理では決して完全に説明し切れない関係である。[……] この関係は様々な形で現れる。——いつもは反感なのだが時折魅惑に変わる（おそらく二つは常にある水準では同時である）説明し難い情緒的反応という形で。一方から無理やり向けられる、あるいは双方が望んで互いに向け合う、相手に対しての執拗なまでの関心という形で。大抵は第二の自我によって示され、時には二人が理解し難いまま共有している、相手の心や魂への深い洞察という形で。そして、しばしばそれがわれわれを驚かせるように彼ら自身にとっても驚きであるような、相手に対する振る舞いあるいは態度という形で」¹⁶⁾。

この時点でのペーターの欲求は、矛盾した反応を彼に惹起した存在から逃れんとすることである。次のパラグラフにおいて男はペーターに、それによって彼がディレンマを脱し得るかに思える提案をする。すなわち、影と引き換えにペーターは一連の魔術的な道具を見せられ、最後に提示された「幸運の巾着」(23) にペーターは心を奪われるのだ。一見するとこのペーターの反応はあからさまな貪欲さに因るように思われる。と言うのも「幸運の巾着」は持ち主に無際限の富を与えるからである。しかし考えてみると、われわれはいかにこの富がペーターが抱える問題のすべてを解決し得るものであるかを見て取ることができる。まず、彼はヨーン氏に経済的な援助を頼る必要がなくなる。ヨーン氏がペーターに提供できるのはまさにそうした援助だけであるから、氏がそれをも拒絶した場合に受ける苦しみが除外される。次に、ペーターは最小の代償で灰色の男を追い払えるであろうと信じる。それ故ペーターは取引を決意する。

しかし、町へ戻ったペーターは出会う誰からも影の欠如を咎められる。この事実、彼が古い世界からの分離と古い人格の解体の過程で世俗的世界との関係を外れたことを示しているが、ペーターがそれを受け入れるにはまだ時間がかかる。

動きだした馬車の中に独りになるとすぐにわたしは激しく泣き出した。既に予感があったに違いない。この世では金が功德や美德より優位を占めているが、その金よりもなお影の方が一層重視されているのだ。以前は自分の良心のために富を犠牲にしたものだったが、同じように今は、影を単なる金のために譲り渡してしまった。一体わたしはどうなってしまうのだろうか。(24-25)

敷居の世界を横断しているペーターは、いわばいま^{リンボ}辺土にいる。眠りに落ちたペーターは友人シャミッソーの夢を見る。「わたしは君を長い間よく眺め、君の部屋にあるどんなものにも目を凝らした。そうして再び君に目を向けた。しかし君は身動き一つしていなかった。それどころか息もしていない。君は死んでいたのだ」(25)。目覚めるとペーターは自分の時計が止まっていることに気付く。ペーターに何が起きたのかはいまや明白である。彼の肉体は確かに現実の空間に位置を占めてはいるが、同時に彼はそこにいないに等しい。周

16) Carl Keppler. *The Literature of the Second Self*. University of Arizona Press, Tucson, 1972, p. 11.

圀の人々との本質的接触は彼からは奪われている。イニシエーションの間、参入者は世界に対して象徴的に死んでいる。しかしこの空間は再創造段階に至るための浸礼空間でもある。接近する変転に対するペーターの反応は一種の恐怖である。通常、儀式の際の恐怖感、解体に続いて必ず再生が起きるという知識によって鎮められ、少なくとも抑制される。だが、近代人としてのペーターにはこうした事前の保証がない。そこで彼は、灰色の男を見つけ契約を反古にするべく忠実な召使いのベンデルを派遣する。しかし彼の持ち帰った伝言は、男が来年に戻って「その時にはペーターがおそらく同意するであろう別の取引」(29)を提供するであろうというものだった。ペーターは富——それはもう所有してしまった——を手段としてこの世で栄達するという当初の人生設計と価値観の再検討を迫られているのである。

ところがペーターは、その富とベンデル、そしてもう一人の召使いのラスカルの手助けによって秘密を隠し、謎めいた「ペーター伯爵」(37)として再び社会に出ようとする。正体を詮索される糸口を与える危険性があるにもかかわらず彼が用い続ける「ペーター」という名は、まるで解体しつつある古い人格の最後のエコーのようだ。ここでわれわれはまた、ペーターの時空間知覚に生じた変化を強調するかのごとき一節を読むことになる。「わたしの巾着の不思議な力、ベンデルの努力そしてラスカルの機転が、時さえも克服することに成功した」(37)。当初、偽装は予想外に上手く行くように見える。ファニーはあのペーターだとは気付かず彼に気を寄せる。自分ではない演技をし続けている限り社会的成功は顕著である。しかしファニーは秘密を発見して恐怖に襲われ、ペーターは運をリセットするべく山々と国境を越えて逃走する。

第四章と第五章では、ヨーン氏の社交界で起きた出来事が繰り返される。彼は新たな土地でも偽のアイデンティティで散財し、「この土地に多くのろくでなしと怠け者を作り出してしまった」(39)と述べる。また彼は、林務官の娘ミーナを魅惑し、競争者を破滅させるのにも「幸運の巾着」の力を用いる。こうして彼は過去と共に無垢をも失った人間となる。間もなく件の秘密は、彼の富の一部を横領していたラスカルによってミーナとその家族の前に暴露され、彼らはファニーと同じ恐怖を覚える。ペーターはそんなことは大したことではないと納得させようとするがもちろん無駄に終わる。

わたしは完全に度を失って、つまるところ影は影に過ぎない。影など無くとも困らないし、わざわざそれを採り上げて騒ぐこともあるまいに、と謔言のように言った。しかしわたしは自分の言葉の虚しさを十分承知していた。(46)

灰色の男が姿を現し、ペーターに影を戻そうと提案するが、それはペーターがその魂を男に委ねる約束をしたらという条件下でのことである。ついに契約の真の要求が明らかになる。蛇のメタファーによって暗示されていたが、灰色の男と悪魔との関係がはっきりするのは物語のこの時点においてである。だがイニシエーションの観点からすれば、この提案は自身が必滅の存在であるとの自覚をペーターに促すものである。その意識の受容は存

在の秘密開示の初段階でもある。なぜなら、われわれは皆死を免れない存在であり、その証はわれわれの実体である有限の脆い肉体とそれが投げかける影にあるのだが、これに対し、純粋精神は実体を持たずいかなる影も投げかけることがないからである。ペーターはいまその冒険において、自身の行為の責任を引き受け、過去の自分の死とより成熟した存在となるための再生を認識することができるか、それともこの認識を拒絶するかという地点にいる。契約の拒否とは自身の精神的成長を妨げることであり、そしてこれが彼が灰色の男を悪魔と見る理由でもある。ジョーゼフ・キャンベルは、イニシエーションへの招集に対して拒否反応を示す参入者が、なぜ定められた導き手を悪魔と見做すのかを、次のように説明する。「こうした拒否とは本質的に、自身の優位の放棄への拒否であることを、世界の神話や民間伝承は明瞭に示している。ある個人が、死と誕生の絶え間ない連鎖という観点から未来を眺めることなく、自らの考えや効能や目的や利益に基づく現在のシステムをそれがあたかも不動であるかのように思い為す時、神性は彼にとって恐怖となる。もしある人が自身にとっての絶対的な支配者であるなら、神自体は、そしてその人の自己中心的なシステムを破壊するであろう神の意志は、彼には明らかに怪物的なものとなるからである」¹⁷⁾。

ペーターは灰色の男の意向に同意しない。続く三つの章でもペーターは繰り返し契約を促され苦悩するが、テキストにおける情景処理は彼の最終的拒絶を読者に予期させる。すなわち、ペーターを取り巻く世界は幻想的領域による中断を伴ってはいたものの、第六章に至るまでは概ね現実的に描写されて来た。しかしここからの情景描写には大きな相違がある。逆説的にも、いまや灰色の男が現れてペーターが影と近接している時にのみ情景は日常的様相を帯びるのである。この反転現象は、不可視の境界内を横断中であるペーターの現実への帰還可能性が急激に減少して来たことを語っている。反転の転換点に相応しい「荒涼たる原野」(51)にいる自分をペーターが見つけたところからその第六章は始まる。ペーターはやがて肉体の無い影が傍らを滑走して行くのを目にして驚く。追跡するとそれは所有者の姿は隠すが影は隠すことができない魔法の「鳥の巣」(52)を着た男の影であることがわかる。ペーターは「鳥の巣」をその所有者から暴力的に奪い取る。ペーターは言う、「卑劣な強奪について自分自身に対して言い訳する口実には事欠かなかったし、むしろわたしはその必要を感じなかった」(53)。こうして彼は、自身の動機が決して高次のものではないことを自覚しつつ、またしても不道德な行為を犯す。

不可視となったペーターはミーナを知るべく彼女の家の庭へと戻るが、そこで灰色の男が横にいることに気付く。男も目には見えない。ペーターがいま日常的世界に回帰し得るに極めて近い地点にいるという事が、男の笑い声のミーナの父に与える効果によって示される。「彼は有無を言わさずわたしの手から[「鳥の巣」]を取り上げてポケットにしまうと、再度わたしを嘲り笑った。その笑い声が大きかったのだろう、林務官は物音の所

17) Joseph Campbell. *The Hero with a Thousand Faces*. Bollingen Series, XVII. Princeton University Press, Princeton, 1949, pp. 59-60.

在を求め迎いを見回した」(54)。ミーナが父の意志に従いラスカルと婚約しようとしていることを知って、ペーターは灰色の男と契約を取り交わしそうになる。

彼は素早い動きでわたしの手を引っ搔いて小さな傷を作った。その傷から血が流れ出た。
(56)

第五章では魂の譲渡を交換条件とする影の返還契約が初めてペーターに提示されたが、これはその反復である。第五章での描写はこうだ。「わたしは物が言えなくらい驚いて書類と男とを交互に見つめていた。——その間に彼は、わたしの手につけたばかりの傷口から流れ出た血の一滴を削りたての驚ペンで受け、そのペンをわたしに差し出した——」(47-48)。署名は契約者の血をもって記されなくてはならないのだった。先に述べたように流血は魔術的世界と日常世界との間の移行点を表す。伝統的社会では、イニシエーションの儀式や宗教的祝祭が、神聖な力の不必要な侵入から個人を守っていた。聖なる領域の強大な力は制御された方法でのみ安全に接近し得るが故に、二つの領域は厳正に隔てられねばならず、移行は適切な時を除いて回避されねばならないと信じられていた。さもないければ、聖なる力との過剰な接触によって人は簡単に圧倒され破壊されてしまうからである。これと同じ考えがシャミッソーの幻想的なものの使用についても見られる。つまり、ペーターが「[灰色の男]は至るところでわたしを見つけ出すことができるのに、わたしはどこにも彼を見つけられない」(38)と述べるように、この物語では、時空間の変化および灰色の男という告知を伴った移行点が不定期に出来るのだが、男が脅威的なのは、ペーターが彼の出現を制御できず、またその力の限定も確信できないことにあって考えられるのだ。

男への恐怖と憎悪にもかかわらずペーターは署名しようとするが、その刹那、失神してしまう。ペーターが目覚めたときラスカルとミーナの婚約は結ばれてしまっており、彼の灰色の男の申し出に対する抵抗の意志は必然的に強くなる。ミーナを救うことはもはやできないから、彼にとっての署名の最大理由が希薄になったのである。しかし彼の試練はまだ終わりではない。灰色の男はこう告げる。「われわれは離れられない。あなたはわたしの金を持っているし、わたしにはあなたの影がある。[……]誰も自身の運命からは逃れることができない」(59)。気絶の間に時間の進行は加速したかに見え、それはベンデルが戻ってきたときの「ベンデルはすっかり変わってしまってやつれていた。わたしも髪が白くなっていた」(59)という描写によって強調される。ペーターはベンデルとも別れて生きて行く決意をし、かくして古い「ペーター・シュレミール」が解体し終わったことがこの章の終わりで明確になる。

だが、ペーターはもう一度だけ灰色の男と遭遇する。この時は男はペーターにより多くの秘密の知識を提供しようと言う。ペーターはひとりの徒歩の旅行者と出会い、この道連れが他ならぬ灰色の男だと知って動揺するのだが、彼はこう言われる。「悪魔は人が思っているほど黒くはありません」(63)。彼はペーターに、自分がただ単に邪悪なのではなく、恐怖に打ち克ち再度真に人間的な存在になる知とヴィジョンを与え得ることを納得させよ

うとするのである。彼は自身を、ユングが適切にも〈ルシファー〉と呼んだ、いわゆる〈老賢者〉の典型として示す¹⁸⁾。彼はペーターを変化させ得る知の光の所有者であるからだ。

彼は生と世界についての自分の見解を披歴するや、あらゆる謎を解明する言葉を見つけ出すことが求められる形而上学へと移った。彼は課題を明晰に分析し、そうしてその解答に取り組むのだった。(61)

これに対しペーターは次のように批評する。しかし読者は、その叙述が不安と懐疑によって色付けられていることを考慮する必要がある。

さて、この能弁家は、それ自身に基礎を置いて組み上げられ、あたかも内的な必然性によって成り立っているような、そんな堅牢な建造物をひじょうな才能をもって構築して行くようであった。ただ、わたしがまさにそこに探し求めたいと思ったものは彼の中には見出せなかった。それ故、彼の話は、その緻密さや高い完成度がただ眼を愉しませるだけになっている単なる工芸品と同様に思われた。(62)

物語のこの部分は、ペーターが一人の画家に影を描いてもらうことで影の喪失を補填しようと徒に試みる第三章のエピソードと関連している。第三章の描写はやや喜劇的であるが、その箇所で重要なのは、シャミッソーが芸術にひとつの限界を認めていることにある。芸術家は、作品を通じて表白される自身の真実を受け取ろうとする者にのみ有効な啓示を与えることはできるが、これを経験それ自体と直接に置き換えることはできない。すなわち、影の喪失とその結果を描くことはできても影を提供することはできない画家の役割は、作者シャミッソーの役割と幾らか平行しているのである。作者が提供できるのは近代人のディレンマに対する理解とその解消可能性だけであり、解決自体は各人に任せられている。そしていままた、画家と同じく男もペーターに存在の秘密の鍵自体を手渡すことができない。ペーターは灰色の男の技巧的な言辞に魅了されながらもその真意をとらえ得ない。ペーターが所有できないものは彼自身のアイデンティティと存在の意味であり、これは男が彼に明らかにしようと申し出ている真理の開示の第一歩である。ペーターが契約への断念を告げるとき、それこそがまさに彼に提供されていたものであることに彼はついに気付

18) Carl Gustav Jung, 'Archetypes of the Collective Unconscious'. In *The Basic Writings of C. G. Jung*. Edited by V. de Laszilio, New York, Modern Library, pp. 286-326.

パウル・ノイマルクトは、そのユングに依拠した解釈において、影は、剥脱のイメージにおいて示されているように、意識表面では消えている個人の無意識を指すものであり、富や社会的地位に対するその隠された激しい欲望に圧倒されてペーターに葛藤が始まったが、それは、相対立する心的な諸力が均衡状態に達して初めて解消されると言う。そしてその解消は、外部的には、ペーターの自己投影対象である「灰色の男」の消滅によって表現されているのだと論じている。Paul Neumarkt, 'Chamisso's Peter Schlemihl'. In *A literary approach in terms of analytical psychology* 17 (1967), pp. 120-127.

かない。

やがて物語は二人の最後の会話の場面へと至るが、それはペーターの置かれている状態を如実に反映するロケーションにおいて為される。

わたしたちはその山地を旅する者なら大抵は訪れるという洞窟の前に坐っていた。地下を流れる水の轟が測り知れない深みから響いていた。投げ入れた石の落ちる音からすると底なしのようだ。(64)

洞窟のイメージは後でも再び重要な要素として登場する。参入者は解体と死を演劇的・象徴的に経験するとき、深い水の中に潜ったり地面の穴や洞窟に入る。こうして彼は文字通り大地に呑み込まれ、そうして再生に向かうように見える。ペーターはイニシエーションをやり直せるかもしれない地点に立っているのである。しかしここでもペーターは、洞窟とその地下水脈によって表象されている自身の内奥を探索しようとはしない。彼は契約を再び拒絶し、ついには巾着を洞窟の奥深くへと投げ込んでしまう。灰色の男は姿を消しペーターは完全に独りになる。われわれはこの章の終わりを少なくとも二つの異なった方向に解釈し得る。まず、ペーターは悪魔との契約を退けて正しい道徳的選択をしたのだというメッセージがあり、灰色の男の言葉のすべてもこの点から理解される。彼がペーターに提示する力とは、無際限の富とペーターが思いのままにできる魔術的な力である。この見方によれば、灰色の男の語るすべては皮肉で冷笑的ですらある。しかしながら、われわれが灰色の男の提案をイニシエーションの観点から見ることを選択すると、その力とは、自己理解であり、灰色の男の言辞の内に隠された存在の秘密を知る鍵であると考えることができる。これは、不道徳な行為を含む自身の過去を引き受けねばならないという苦い真実への直面回避を望むが故に、ペーターが恐れているものである。キャンベルが言うように、「普通の人間は、明確な境界線の内に留まることに甘んじるのみならず、それを誇りさえする。そして未知なるものへの最初の一步すら恐れるに足るだけのありとあらゆる理由を考え出すのである」¹⁹⁾。

最終的決断によってペーターは安堵する。しかし彼の内的平安はもう、可能な限り人間的接触を排除することによってしか得られない。従って残る三つの章は、時間と空間に対する通常感覚がほとんど消滅するまでに低減された光景の中で展開することになる。イニシエーションにおける象徴的死者の段階に留まり続けるペーターはまず、それを確認するかのよう地下世界である鉱山を目指す。しかし同時に彼は自分が自らの魂を殺そうとしていることを理解している。

わたしは地下での仕事を見つけるべく鉱山の採掘場へと向かった。なぜなら、生きる術を憂慮せねばならない現状から目を逸らすことができるし、それに、ただ過酷な労働だ

19) Joseph Campbell. op. cit., p. 78.

けが破滅的な考えから自分を守ってくれるということをわたしはよく認識していたからである。(69)

ブーツが壊れたペーターは、無垢な状態への憧憬を表すような「可愛い金髪の巻き毛の少年」(69)から別の一足を買うが、それは一歩で七里を歩くことができる魔法の靴であった。ペーターはこの新しく獲得された魔術的な力に驚嘆しつつ、それを用いて自然観察に生きることを決意する²⁰⁾。そしてついにここから物語の時空間は通常概念を完全に逸脱する。

彼はテーベの砂漠の洞窟、それも「中でも最も隠れた洞窟」(72)を住居に定める。既に見たように洞窟はイニシエーションにおける死の象徴的場所、まさにペーターの現在の内的状態に一致した場所である。彼はこの洞窟を拠点に世界を回る。ところが魔法の靴といえどもどこでも彼の望み通りの地に行くことができるという訳ではない。とりわけ神話的重要性を持った「新オランダと南洋の珊瑚諸島」(72)には行き着けない。距離や気候がその理由であるかのようにペーターは書いているが、問題は別のところにある。これら熱帯の島々は地上の楽園であり純粹で汚れない社会が残っていると考えられていた²¹⁾。純粹性との接触こそペーターにはもはや為しえないものであるから、灰色の男の哲学的省察の鍵がペーターから隠されていたように、研究にとっての必須部分もその手には届かないのだ。そして、この地上楽園への接近不能は、彼の研究が断片的なものに終わることを語る。自然という書物を眺めることはできても、その言語を解説する知を獲得していないが故に、ペーターが収集したデータは、ただ自然界の特殊な細部に関する情報を追加するのみで、彼にとっては自然と人間がそこへと体系化される基準の錯綜を増大させるだけである。つまり彼は、包括的な知の欠損を断片的事実の累積によって補填しようと試みるのだが、全体の秘密は拒まれたままである。

物語の最終章は、ペーターの人間世界への最後の仮初めの帰還を詳述する。探検旅行の途中で彼は気を失い病院のベッドで目を覚ます。彼は「十二号」(75)と呼ばれているが、自身の名をベッドの前の壁に取り付けられた銘板の上に読む。病院はミーナとベンデルによってペーターの名を冠して運営されていたのだった。いま彼の名は、あたかももう一つの失った影のように彼自身から分離した存在としてある。伸びた髭のせいでユダヤ人だと

20) エルンスト・フェードア・ホフマンは、シャミッソーの自然科学者としての活動と文学活動の実質的な繋がりを明確に定義付け、ペーターの精神的態度が一貫して自然科学研究者のそれであり、お伽話的な道具立ては、「いまだ探求されていないが、しかし、経験的領域とその法則の下にある諸現象」を表すものとして採り入れられているのであって、従って物語全体は、「一連の出来事の学術的報告」として読まれ得るとする。Ernst Fedor Hoffmann. *Spiegelbild und Schatten. Zur Behandlung ähnlicher Motive bei Brentano, Hoffmann und Chamisso. In Lebendige Form. Interpretation zur deutschen Literatur. Festschrift für Heinrich Edmund Karl Henel.* Herausgegeben von Jeffrey L. Sammons und Ernst Schürer. München, Fink, 1970, pp. 167-188. 引用部分は、pp. 182-185.

21) Jürgen Klein. *Der gotische Roman und die Ästhetik des Bösen.* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, pp. 184-186.

思われたペーターは、文字通り名前の無い永遠の漂泊者〈さまよえるユダヤ人〉となる²²⁾。他方、ペーターとの関係における経験を通じてミーナとベンデルは、ペーターが結局受け入れることのできなかった知の鍵を含む認識を共有している。

「運命が余りに過酷なので、あなたは死をお望みなのですか?」「いいえ、ベンデルさん、わたくしは長い夢から抜け出て以来、自分自身に目覚めたのです。いい気持ちです。もはや死を望みもしなければ、恐れもしません。過去も未来も明るいものと考えています。[……]」「奥様。わたしたちは不思議な経験をして来ました。わたしたちは多くの喜びと辛い悲しみを溢れんばかりの杯から思慮無く啜りました。そして杯は空になりました。すべてはただ試練であったのだと考え、分別ある洞察力を備えていま本当の始まりを待ち受けることができればと思います。本当の始まりとはもう一つの始まりです。それは、かつてのまやかしに戻ることは望みはしないが、それでいてこれまで生きてきたことのすべてをもそのままに楽しむことなのです」(76-77)

回復後ペーターは病院を出て、自然科学の調査を続ける。彼は冒険の記録をシャミッソーに託す。最後のパラグラフは次のように語られる。

親愛なるシャミッソー、この不思議な物語の保管者としてわたしは君を選んだ。地上からわたしがなくなった時に、多くの人々に役立つ教訓となるかも知れないと思つてのことだ。友よ、君が人間の中で生きて行こうとするなら、まず第一に影を尊ぶことを学んでくれ給え。金は二の次だ。でも、君が自身のために、そして、より良き自己のために生きようとしているのなら、こんな忠告は不要だろうね。(78-79)

選択の機会を与えられた時に、自分がやはり違う決定を下せはしなかったことをペーターは追認する。こうして物語は一種の諦念を記して終わる。

3.

『ペーター・シュレミールの不思議な物語』について書かれたもののほとんどは、物語の結末と影の意味に論点を集中する。オットー・ランクは多数を占める解釈を簡潔に要約している。

シュレミールの影の意味については多くの論議が為され、それを巡る文献もかなりの数

22) 第三帝国時代には、「灰色の男」が「ユダヤ人種に典型的な犯罪的性質を持った者」に属すると解釈された。Heinrich Spier, „Chamisso's „Peter Schlemihl“ in völkischer Sicht“. In *Zeitschrift für Deutschkunde* 54 (1940), pp. 332-333. 引用部分は、p. 333.

に上る[……。]。影は、祖国、世間での位置、家族、故郷、信仰、階級や称号、人々の尊敬、社会的才能などの寓意的表象であって、影の喪失とはすなわちそれらの欠如に等しいと主張された。こうした解釈のすべてに懐疑的だった作者の存命中に、作者の同意を得て、影とは個人の体面であると解釈されたとも言われている[……。]。しかしこのことも、シャミッソー自身がその内の幾つかを提示している他の——そして無意識的な——意味を影が持つことを決して妨げるものではない²³⁾。

批評の大半においては道徳的観点が支配的である。灰色の男は悪の具現化と見做され、ペーターの契約拒否は全く道徳的に正しい態度だと考えられている。ペーターが最初は魂を売り渡すことに心魅かれよろめいたが、生来の誠実さが彼を地獄堕ちから救ったとする趣旨を前面に押し出すこうした見方は、しかし、その解釈に対応しないペーターの性格における次のような諸要素を完全に無視している。すなわち、彼の競争者を無情にも破滅させたこと、ラスカルの手に落ちようとするミーナを積極的に救済することに対する逡巡、魔法の「鳥の巣」の強奪、地下鉱山に身を隠そうとする彼の自己破壊的感情などである。また、第七章でペーターは灰色の男の書類への署名を躊躇うが、彼がシャミッソーに弁明しているように、それも良心や咎めの気持ちに基づくものではない。

どうかわたしを悪くとらないでくれ給え、アーデルベルト。要求された代償が高過ぎると思ったんだろうとか、自分が持っていたものを金よりもなお惜しんだのだろうとか考えないで欲しいのだ。そうじゃないんだ、アーデルベルト。いかがわしい道をこそこそと歩んでいるこの謎めいた男に対する抑え難い嫌悪の念でわたしの魂はいっぱいだった。わたしは彼に不正なことをしたのかも知れないが、彼とはもうどんな関係も持ちたくなかったのだ。(57)

道徳的解釈はシャミッソーの想像世界の射程を制限してしまうし、また不当でもある。〈創作メルヒェン〉がいかなる道徳的目的も追及するものでないとは言えないが、それはもっと広範な分析を許容しよう。

23) Otto Rank. *The Double; A Psychoanalytic Study*. Translated and edited with an introduction by Harry Tucker, Jr., University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1971. p. 57.

この作品については、これまで本文や註で言及した以外にもまだ数多くの解釈があるが(cf. Winfried Freund, op. cit., pp. 59-82 および Dörte Brockhagen. 'Adelbert von Chamisso'. In *Literatur in der sozialen Bewegung. Aufsätze und Forschungsberichte zum 19. Jahrhundert*. In Verbindung mit Günter Häntzschel und Georg Jäger. Herausgegeben von Alberto Martino, Max Niemeyer, Tübingen, 1977. pp. 400-409), しかし、ディーター・ボルヒマイヤーはいみじくも、『ペーター・シュレミール』を「寓意的な明確さ」に回収できないとすれば、それはこの物語が寓意ではないからであって、人はただその「より深い意味」を「予感」し得るに過ぎないと述べている。Dieter Borchmeier. 'Peter Schlemihls wundersame Geschichte'. In *Kindlers Literatur Lexikon*. Bd 5. Zürich, Kindler, 1969, col. 1833-1836.

〈悪魔への魂の売り渡し〉は、もちろん新しいモチーフではない²⁴⁾。トーマス・マンをはじめ多くの論考が、同時代のゲーテの『ファウスト』(*Faust*)と『ペーター・シュレミール』との間の類縁性を指摘している²⁵⁾。だがシャミッソーの物語は、ゲーテのそれとは異なった世界観、異なった存在設定に拠っている。ゲーテの戯曲では慈悲深い創造者が存在し、人間界で起きている出来事に関心を払っているという基本的仮定がある。しかもファウストは魂の喪失の危険を冒すことを自覚した上で知を探求するという選択を行っている。ペーターもまた自身の運命を選択するが、その終点は現世の中に確実な自己を見出すことに求められている²⁶⁾。この努力において彼は失敗し、そしてそれが獲得できるかどうかという問題は最後まで答えのないままである。

『ペーター・シュレミール』には、よって、いかなる明快な結末も存在しない。ペーターが灰色の男との契約を結ぼうとしないのは、彼がつねに猜疑心と躊躇いで一杯だからである。ペーターは男の中にただ悪を見ることに固執しているが、シャミッソーは読者を問ひの中に置く。おそらく「悪魔は人が考えているほど黒くはない」。男は結局その呼称通り「灰色」なのである。男は善と悪の入り交じった者である。シャミッソーの同時代人が経験した政治的・社会的変動は、絶対善と絶対悪の観念を不確かなものとした。救済あるいは地獄堕ちはもはや教会によって決定されるのではなく、それを自身で見出すよう各個人に委ねられた。伝統的価値の崩壊に引き続いて起きた教会の権威の失墜は善と悪の境界線を曖昧化したのである。それ故に、この時代の創作の主題は、かつてのような魂における正邪の葛藤や中世ロマンスの心理機構から、個人内部の真なる存在と断片化した存在との間の葛藤へと移行したのである。ペーターにおいては、無意識の内奥へと分け入り、まだそこに居はするがもはやいかなる外部にも反映されることもなくなった絶対的存在と接触しようとする試みの中で、人格内での分裂が生じるのだ²⁷⁾。人はそこに後期ロマン主義文学における〈瓜二つの分身〉^{ドッペルゲンガー}の出現の予兆を見ることができる。

フォークロアの題材から十八世紀末の恐怖小説のモチーフとして文学に導入された〈分身〉は、ジャン・パウルの『ジーベンケース』(*Siebenkäs*, 1796)において初めて明確に二重自我の表象として主題化されたが、先に引用したフリードリヒ・シュレーゲルのマニフェストに沿ってロマン主義文学者たちが創作に乗り出したとき、〈分身〉は、切断された

24) 〈影の喪失〉というモチーフについても同様のことが言える。cf. Josef Nadler. *Die Berliner Romantik 1800-1804. Ein Beitrag zur gemeinwärtlichen Frage : Renaissance, Romantik, Restauration.* Berlin, Reiss, 1920, pp. 115-125 および Ralph Tymms. *Doubles in Literary Psychology.* Cambridge, Bowes & Bowes, 1949, p. 40.

25) Thomas Mann. „Chamisso“あるいは、Ulrich Baumgartner. *Adelbert von Chamisso's Peter Schlemihl.* Frauenfeld / Leipzig, Huber, 1944, p. 11-16 など。

26) Ulrich Baumgartner. op. cit., p. 14.

27) ベネデット・クロウチェは、この物語の中には「夢と現実、純粹と不純、衝動と義務、享樂と威厳の永遠の分裂」が表現されていると言う。Benedetto Croce. „Peter Schlemihl“. In *Posie und Nichtposie. Bemerkungen über die europäische Literatur des 19. Jahrhunderts.* Zürich, Wien, Leipzig, Amalthea-Verlag, 1925, pp. 105-110. 引用部分は、p. 109.

心的領域間の連結過程として自我内部にイニシエーションを組み込むという彼らの企ての具体化に、最適の表現手段を提供したのである。

それら分身を扱った一連の文学作品に対する精神分析的批評の観点からは、ペーターの影は過剰な自己愛の象徴と解釈されている。これは例えばロバート・ロジャーズにおいて顕著である。「[灰色の男は]シュレミールの墮天使的あるいは悪魔的分身としての機能を持っている。つまり、実際にはシュレミールが売り渡した影の代わりなのである」²⁸⁾とロジャーズは述べ、続けて、ペーターの危機はミーナとの結婚が不能になったことから生じていると言う。「彼の現実的な問題は、彼のナルシズムが彼の富よりもなお使い尽くせないことにあると考えられる。これこそが彼がミーナと結婚できない真の理由なのである」²⁹⁾。

ケプラーは、ペーターが影とは意味深い関係を持たないこと、そしてそれ故に影は実際の〈第二の自我〉を構成しないということをもって、シャミッソーの物語を分身譚と見ることを却下する³⁰⁾。なるほどここでは、影の喪失は単にペーターの古い人格の崩壊を象徴し、重要な相互作用はペーターと灰色の男との間に生じているということに人は同意せざるを得ない。しかし彼らの対決は、ケプラー自身によって立てられた分身関係についての基準³¹⁾を含んでおり、また影も、オスカー・ワイルドの『ドリアン・グレイの肖像』(*The Picture of Dorian Gray*, 1891)における肖像画に似た機能を果たしている。ただシャミッソーにおいては、その過程が後の作家たちにおけるような水準まで徹底して内面化させられてはいないのである。古い外部化された儀式のイニシエーションの描写と、完全に内的なものとなった分身の表現との中途に位置するこの過渡的性格によって、ペーターの自我の諸要素は彼と灰色の男と影の三つに分裂した形で描かれることになった。確かにペーターは決心の方向を誤ったが、なおまだ僅かながら選択の余地が彼には残されていた。それは灰色の男と影がまだ分離しているからである。しかし、E. T. A. ホフマンの作品³²⁾に見られるように文学における分身のモチーフの続く発展の中では、今度はそれらは一体となって一人の人物あるいは何らかの一個の存在の内に具体化し、遙かにグロテスクで脅威的なものとして現れてくるであろう。そしてそのとき、物語の主人公にはもういかなる猶予も与えられてはいない。

28) Robert Rogers. *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*. Wayne State University Press, Detroit, 1970, p. 26.

29) *ibid.*

30) Carl Keppler. *op. cit.*

31) *cf.* 脚註 16.

32) ここではその代表例として『悪魔の霊薬』(*Die Elixiere des Teufels*, 1815-16)を挙げておく。また、ホフマンの短編『大晦日の夜の冒険』(*Die Abenteuer der Sylbester-Nacht*, 1815)は、部分的にこのシャミッソー作品をモデルにしており、その中で、鏡像を失った主人公と共にペーター・シュレミールを登場させている。

Der Wanderer im Grenzgebiet

—— Zu Adelbert von Chamisso's *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*

KAMEI Nobuharu

Adelbert von Chamisso's *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1813) handelt vom Schicksal eines Jünglings, der im Tausch gegen unendlichen Reichtum einem „grauen Mann“ seinen Schatten überlässt. Der „graue Mann“ macht die Abtretung der Seele zur Bedingung für die Wiedergabe des Schattens. Peter lehnt diesen Vorschlag ab, und er wird zum ewigen Wanderer ohne Schatten.

In den meisten Betrachtungen über dieses Werk ist der moralistische Gesichtspunkt dominierend. Der „graue Mann“ wird als eine Verkörperung des Teufels angesehen und Peters Ablehnung des Vorschlages gilt als gerechtfertigtes Verhalten. Aber moralistische Interpretationen von dieser Art beschränken das Ausmaß von Chamisso's fantasiereicher Welt, und noch dazu auf unangemessene Weise. Wir können nicht sagen, dass dieses Werk kein moralistisches Ziel beabsichtigt, doch lässt es noch eine umfangreichere Analyse zu. Die psychologische Kritik interpretiert Peters Geschichte als die Vorstellung seines übermäßigen Narzissmus. Aber auch diese Kritik geht noch nicht weit genug. Denn sie übersieht die für diese Interpretation ungünstigen Teile des Textes absichtlich.

Die Kommunikation zwischen der heiligen Welt und der profanen, zwischen dem symbolischen Bereich des Unterbewusstseins und dem Bewusstsein des Menschen, wurde früher durch das Initiationsritual vermittelt. Die Romantik hat eine Wiederherstellung dieser in der Neuzeit abgebrochenen Kommunikationslinie unternommen. Ihr Mittel war die subjektive Einbildungskraft des Individuums. Der Initiationsprozess wurde also als der Prozess der Ich-Tätigkeit der Hauptfigur — das Abbild des Autors — im Werk eingebaut und das Thema des Werkes hat sich geändert: vom Widerstreit zwischen Gut und Böse in der Seele, von den Psychomechanismen der Liebesgeschichte im Mittelalter zum inneren Konflikt um fragmentierte Existenz. Daher ist das Ziel der Hauptfigur, seine eigenen potenziellen Fähigkeiten zu integrieren und dadurch die Erkenntnis der Daseinsberechtigung zu erlangen. Aber es ist selbstverständlich, dass es für den modernen Menschen, der die zu befolgenden externen Modelle und Rituale verloren hat, sehr schwierig ist, diesen zur Initiation analogen Versuch zu unternehmen. Wer den dazu erforderlichen symbolischen Tod nicht erfahren kann oder die darauf folgende Wiedergeburt nicht vollenden kann, scheitert bei dem Versuch der neuen inneren Initiation, und die romantische Ablehnung der bestehenden, äußeren Umstände wird zur Flucht aus der Wirklichkeit. Dann versucht man den Status quo zu erhalten und das egozentrische System, das man entwickelt hat, zu wahren, selbst wenn für seine Entwicklung zu einem reifen Mensch eine radikale Veränderung nötig ist. Wenn wir den Gesichtspunkt des gescheiterten Versuches der Initiation in Chamisso's Erzählung untersuchen, wird Peter Schlemihls Abenteuer von uns in neuer Weise erfasst und die aktuelle Bedeutung wird klar.

Peter Schlemihl unternimmt den Versuch, die in der Tiefe seines Unterbewusstseins ruhende ewige Wahrheit zu finden. Aber da diese nicht mehr in traditionellen Ritualen, formalisierten, religiösen Zeremonien reflektiert ist, kommt es zur Spaltung seiner Persönlichkeit. Hier erkennen wir das Doppelgänger-Motiv, wie es in der späteren romantischen Literatur erscheint. Bei Chamisso, im Gegensatz zu späteren Autoren, wird die Spaltung der Persönlichkeit jedoch nicht restlos vollendet. Seine Darstellung bewegt sich irgendwo zwischen dem alten externen Initiationsritual und dem vollständig verinnerlichten Doppelgänger-Prozess. Da die Geschichte in diesem Zwischenstadium angesiedelt ist, wird Peter Schlemihl von drei Figuren verkörpert : Peter, seinem Schatten und dem „grauen Mann“. Im Schlussteil der Geschichte begibt sich Peter Schlemihl mit Hilfe magischer Stiefel auf eine naturwissenschaftliche Forschungsreise, die ihn um die ganze Welt führt. Doch auch das Bestreben, durch umfassende Kenntnisse die Welt zu verstehen, bleibt erfolglos. Schließlich bleibt die Frage unbeantwortet, ob in der Welt ein absolut einheitliches Selbst gefunden werden kann. Chamisso präsentiert uns sein Verständnis vom Dilemma des modernen Menschen und die Möglichkeit von dessen Überwindung. Aber die Verwirklichung dieser Aufgabe bleibt jedem Leser selbst überlassen.