The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	アンデルセン「影法師」考 : ロマン主義における影のゆくえ
Author(s)	田辺, 欧
Citation	IDUN. 1998, 13, p. 217-236
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/95709
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

アンデルセン「影法師」考
── ロマン主義における影のゆくえ ──

田辺 欧

Tirsdag 9. juni 1846
[...] Skrevet om Aftenen paa
Historien om min Skygge.[1]

1．序

影そのものが主人公になる物語や小説は存外に少ない．影という言葉が実体のないもののアレゴリーとして用いられることはあっても，影が主体になって話の舵を取ることはまずない．その意味において，アンデルセンの「影法師」（*Skyggen*，1847）は文学のなかでは稀有な作品の一つに数えられるだろう．しかし，アンデルセンの研究者やドイツ・ロマン派文学に通じている者であれば，「影法師」に先んじて影のことをモチーフにした話が，ドイツにおいて存在するのをまず思い浮かべるに違いない．シャミッソー[2]の『ペーター・シュレミールの不思議な物語』（邦題は『影をなくした男』[3]）である．この作品は「影法師」が生まれる30年以上も前の1813年に友人のフケー[4]によって世に送り出され，そのすぐ後にシャミッソー自身が世界一周旅行の途中デンマークに寄港，デンマーク黄金時代の詩人[5]や自然科学者のエアステズ[6]らと交わったこともあり，彼の名と作品はほどなくしてデンマークにも紹介された．アンデルセンも1831年ベルリンを訪れた際，エアステズの紹介でシャミッソーを訪ねている．その後，彼らが再び相見えることはなかったが，文通によって親交が保たれたと言われている（Høybye 1969：397ff.）．アンデルセンの日記やシャミッソーへの手紙には『ペーター・シュレミールの不思議な物語』について一言も触れられていないが，アンデルセンがこの作品を読んだであろうことは「影法師」の文中の一節より容易に想像でき，そのことはすでに多くの研究者が言及している．[7]アンデルセンにとって，『ペーター・シュレミールの不思議な物語』が数多くのドイツ・ロマン派文学の中で，とりわけ印象に残るものであったことはほぼ間違いなかろう．しかし，アンデルセンに改めて影というものを意識させるきっかけになったのは何だったのだろうか．

本論考には主に以下のような意図がある．一つはアンデルセンの「影法師」の成立背景を辿りながら，作品の中で影の及ぼす働きとその意味を探ることである．その際に，シャミッソーの『ペーター・シュレミールの不思議な物語』に簡単に触れ，影に対するイメージが両作家の間でどのように異なっているのかについても考察したい．

そして，もう一つはアンデルセンの“影”がロマン主義の中でどのように位置付けられるのかを結論として導いてみることである．

なお，本文中，「影法師」からの引用はタイトル無しの頁数だけを，『アンデルセンの日記』(*H.C. Andersens Dagbøger*) からの引用はタイトルをＡＤと略し，『わが生涯の物語』(*Mit Livs Eventyr*) はＭＬＥと略した．またこれらの作品の引用個所の訳は拙訳を用いた．なお引用文中の下線はすべて筆者によるものである．

２．「影法師」の分析

「影法師」は1847年に出された『新童話集』(*Nye Eventyr*) 第２巻に収められたもので，アンデルセンが前年の夏，イタリアのナポリに滞在した時の体験が話の下敷きとなっている．アンデルセン童話のなかでも一際異彩を放つ作品である．最初，この話の主人公は寒い国からやってきた学者だが，途中から学者の影法師が主役を横取りすることになる．結末でようやく童話の世界に付き物のお姫さま（もちろん王子でもよいが）が登場してめでたし，めでたしと婚礼が催され，祝砲が打ち鳴らされるが，これはあくまでも最終的に童話としてカモフラージュするための形式的な演出にすぎない．最後の一文「学者はこれらすべてのことを何も聞きませんでした．なぜなら彼はすでに命を奪われていたからです」（p. 27）という落ちがついて，ハッピーエンドはたちまち悲劇的結末と化してしまう．

2.1. 物語のあらすじ

一人の学者が寒い国から，南の暑い国へやってきた．その国の予想外の暑さに学者は日中はとても外に出ることができず，家のなかに閉じこもってばかりいた．夜になって町が活気づき人々がみなバルコニーに出るようになっても，学者の逗留する宿の向かいの家だけはひっそりとして人影が見えない．バルコニーに花もあり，中からなにやら神秘的な音楽も聞こえ，学者自身，一度夢うつつにその家の主を見たような気もした．けれども自分で確かめる勇気もなく，その家は謎のままだった．

ある晩のこと，学者は自分の影が向かいの家のバルコニーに映っているのを見て，妙案を思いつく．影法師に向かいの家の中に入って様子をみてくるように頼んだのである．ところが，翌朝学者が外に出ると自分の影がなくなっているのに気がついた．影は向かいの家に入っていったきり，帰ってこなかったのだ．それでも一週間もするとまた新しい影が学者の足もとから生え始め，彼が故郷に帰る頃には，立派な一人前の影に成長していた．そして学者は自分の国に帰って，真や善や美について，何冊もの本を書いた．

その後しばらくたったある夜，昔の影法師が以前は主人であった学者を訪ねてやってくる．彼は黒ずくめの高級服，それに高価な装身具に身を包み，すっかり人間にな

りすましていた．学者は影法師からどのようにして人間になったのか，またあの向かいの家の中には誰が住んでいたのかなどを聞く．影法師が言うことには，あの家に住んでいたのはあらゆるものの中で最も美しいもの，つまり詩であり，彼はその詩と親族関係を結んだと言うのであった．そして，自分の現在の境遇を話すと，影法師は帰っていった．

それから何年か経ち，影法師はまた学者を訪ねてくる．もとの主人の研究がさっぱり世間の注目を浴びないのをみて，一緒に旅に出ようと誘う．しかも学者が影法師の影になって旅のお供をしないかと言うのである．学者はばかげた話だと思い，一旦はその申し出を断る．しかし学者はその後も一向にうだつがあがらないばかりか，痩せこけてとうとう病気になってしまう．そこへまた影法師がやってきて，温泉へ行かなくてはだめだと言うので，ついに影法師の旅の道連れとなる決心をする．そして今や昔の主従関係は逆転し，影法師が主人となって，学者を“君”と呼び，学者は影法師を“あなた”と呼ぶ旅が始まった．

温泉場にやってきた二人はそこである国のお姫様と知り合う．影法師は彼女の出した難問を主人の学者に巧みに答えさせ，姫をすっかり信頼させ，ついに結婚の約束を取りつける．一方，真実が明かされるのを恐れた影法師は学者を牢に押し込めてしまう．その晩，町はイルミネーションに輝き，祝砲がさかんに鳴って，姫と影法師はめでたく結婚したが，学者はすでに殺されていて，その賑わいを知ることもなかった．

2.2. 物語の成立背景

アンデルセンの童話に特徴的な，生き生きとしたリズムや，子供らしい陽気さ，色彩豊かな情景描写はどこへ姿を消してしまったのだろうか．もちろん，アンデルセン童話すべてに明るさが漂っているというのではない．「マッチ売りの少女」（*Den lille Pige med Svovlstikkerne*, 1845）や「赤い靴」（*De Røde Skoe*，1845）や「ある母親の物語」（*Historien om en Moder*，1848）などのように悲劇的な話もある．しかし，これらの話には子供が登場しているのと，悲劇的な結末もアンデルセン独自のキリスト教信仰によってひとまず救済の道が示されている．ところが「影法師」は，登場人物からして学者などといった，子供に馴染みのない職業をもつ人間が主人公を演じていたり，また時間や場所の設定も夜や閉ざされた空間が多く，どことなく雰囲気が虚無的でアイロニカルである．そしてこの雰囲気に関連することだが，妙に現実っぽい世界と幻想の世界が交錯しているあたりも，童話というジャンルの枠に収まり切らない要素を内包している．

この作品が生まれた背景にはアンデルセンのイタリア滞在における体験があると前述したが，『わが生涯の物語』第1巻（1855）[8] の中にそのことを示す個所がある．少し長いが引用しておく．

［…］今や私はこれ以上はありえないと思われるほど，すさまじい灼熱と喧騒をここナポリで味わうことになった．まさかこんなにひどいとは想像していなかった．太陽の灼けつくような光線は狭い通りや，窓という窓，扉という扉に射しこんできた．すべて閉めきってしまわねばならず，風のそよぎなどまったく感じられなかった．小さな町角や影が射しているところはどこでも労働者たちで溢れかえっていて，彼らは大声で陽気にわめいていた．馬車ががたがた通り過ぎ，物売りたちが裂けんばかりの声で激しくがなり立て，往来からは人々の騒ぐ音が海鳴りのように響き，教会は片時も休むことなく鐘を鳴らすのだった．誰だか知らないが向かいに住む者は，朝から晩まで音階を弾いているので，気も狂わんばかりだった．シロッコは煮えたぎるような風を送りつけてきて，私はまいってしまった．［…］あれやこれやから生まれたもの ― それが一つの物語だった．私はここで“影”の話を創作した．しかし，身体もたいそうだるく弱っていたので，北の故郷に帰ってから初めて筆をとったのである．［…］われこそ太陽の子と信じていたし，あれほどまでに心は南国に張り付いていたのに，私の肉体の中にあったのは北欧の雪で，それが溶けてしまい，ますます惨めな気分になった．

(MLE Ⅰ : p. 364)

『わが生涯の物語』は，元々1847年にドイツ語版の作品集が出版された時，作品の解説を求められて「虚構なきわが生涯の物語」（Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung）という略伝が作品集の巻末に付されたことがきっかけとなり，1855年，デンマーク語による詳細な本格的自伝として編成し直されたものである．（大畑 1969：61）．底本の逆説的なタイトルが示唆するとおり，これはあくまでも真実と詩作が混ざりあったフィクションにすぎない．しかし，当時の日記をたどってみるとナポリに滞在していた1846年の夏，とりわけ６月に予想外の暑さと喧騒にさいなまれていた様子が日を置かず，つぶさに記録されている．その中の一節をいくつか拾い上げてみよう．

６月８日：暑さ襲来．ほとんど外出する気もない．胃の調子すぐれず．とりわけ毎朝痛む．　(AD Ⅲ : p. 126)

６月９日：［…］夜，わたしの影の物語を執筆．　(AD Ⅲ : p. 127)

６月16日：［…］ここの通りはひどく騒々しい．牛がひっきりなしにカランカランと鈴を鳴らすし，鈴は小さいが山羊もそうだ．叫び声にわめき声，それに，私のちょうど向かいの住人がバス［cf. 楽器］の練習をしているのだか，ピアノの調律だか知らぬが，その音は町中に聞こえている．まったくもって耳をつんざかんばかりの大騒動．鍛冶屋は槌をガンガン打つし，馬車はガタガタ走り，男の子の叫び声が聞こえ，立ち止まって家庭内のことを話している人々の声は喧嘩をしているようだ．［…］物凄く暑い．　(AD Ⅲ : p.129)

6月17日：［…］胃の具合悪く，体調くずす．この暑さは耐え難い．［…］ちょっと寝るのも無理．喧しすぎる．とくに向かいの者にはうんざりだ．あの繰り返しの指の練習，あの永遠にやまない音階．まるで朝から晩までどこか一ケ所を精神的にくすぐられているみたいだ．　(AD Ⅲ：p. 130)

6月18日：バルコニーの戸を開けたままでシーツを一枚掛けて寝たが，とても耐えられたものではなかった．安眠できなかった．　(AD Ⅲ：p. 131)

6月21日：［…］通りの騒音はたまらない．今馬車がとまったが，一頭の馬はずっと石畳を蹴り続けている．いつまで続くことやら！　いったい誰を待っているのか！　やっと馬車が出て行った．待っていたのは一人の婦人だった．女たちというものも永遠に話を止められない！　［…］向かいのバルコニーにキョウチクトウの花が咲いている．バラのように八重だ．

(AD Ⅲ：pp. 134-135)

日記に書き留められたこれらの光景は，まさに「影法師」の学者が逗留する宿の部屋から見える光景とほぼ一致する．とりわけ，向かいのバルコニーに花が咲いていること，そしてその向かいの家からひっきりなしに単調な音階練習が聞こえてくることは，「影法師」の中では重要な要素となって取り入れられている．

また実際に「影法師」の着想に取りかかった時期も日記によって明らかにされている．それは，冒頭に原文でも引用したように，1846年6月9日である．

この“Skrevet om Aftenen paa Historien om min Skygge”＜夜，わたしの影の物語を執筆＞（AD Ⅲ：p. 127）という一節はかなり微妙なニュアンスを含んでいる．というのは原文において，「わたしの」という所有代名詞は物語には係らず，影にしか係っていない．つまり影を限定しているのである．アンデルセンは誰か他人の影でも，また一般にいわれているところの影でもなく，他ならぬ自分の影について物語を書こうとしたということであろう．この場合，影が何をさすのかはさておき，少なくとも影を非常に個人的なレベルで捉え，問題提起しているように考えられる．とはいえ，アンデルセンはシャミッソーの『ペーター・シュレミールの不思議な物語』を意識しなかったわけではない．読者に登場人物の口を借りて自分独自の物語を書くつもりだと断ることも決して忘れなかったのである．それどころか，すでにロマン派詩人としての地位を確立していたシャミッソーの存在を逆に利用して，よりいっそう読者の関心を引こうとしたのかもしれない．先に，「影法師」の文中の一節に『ペーター・シュレミールの不思議な物語』を仄めかす個所があると述べたが，それは以下の部分である．

［…］なぜなら学者は，影のない男の物語がもうひとつあることを知っていたからです．そのことは故郷の寒い国の人は誰でも知っていましたから，もし学者がこれから国に帰って自分独自の物語を語っても，きっとみんなは彼

を真似をしたんだろうと言うでしょう．でも真似なんてする必要はなかったのです．　(p. 21)

このように「影法師」の成立背景を調べてみると，創作童話作家としてすでに円熟したアンデルセンが，ドイツ・ロマン派詩人のメルヘンと一線を画そうと意識したことが窺える．それに加えて当時のイタリア・ナポリでの影に対する狂おしいばかりの憧れと光と影のコントラストを強烈に体験したことが内面的なものと結び付いて，多分に心理的要素の強い作品に仕上がり，童話らしからぬ作品となったのであろう．

2.3. 学者 vs. 影法師

この作品は実に不思議である．たとえば，この作品を小説に見立てると，一見，学者の自己形成の過程を描いた一種のビルドゥングスロマンではないかと錯覚させる．しかし，影法師が学者から独立して学者から影が失われるや否や，物語において学者の影は文字通り薄くなっていき，最後には学者の存在そのものが闇に葬られる．だからといって，影法師を独立した存在として，学者抜きに扱えるかというと，それも無理である．影法師は外見上，どんなに一人前の人間に姿かたちを似せていようと，実体，言い換えれば肉体がないのである．物語の終盤で，ある王国の姫と出会い，ダンスを踊る場面があるが，その場面はこんなふうに描かれている．

夜には王女と影法師は大きな舞踏ホールでダンスをしました．王女は身が軽かったのですが，影法師はそれよりさらに軽かったのです．こんな身の軽い人と彼女は一度も踊ったことがありませんでした．　(p. 25)

そのうえ，何よりも影法師には自分の影がない．だから学者を自分の影に仕立て上げて，常に自分のそばに寄り添わせておかないと人前に出ていくことはできない．つまり，学者と影法師は互いに持ちつ持たれつの関係にある．ところが，最後にその関係は崩れてしまう．Sørensen (1979 : 19) は，「この物語は２人の人間を問題にしているのではなく，影法師が自分の“主人”と一緒にいれば同一の人間の２つの面を，そして影法師がつながりを断って一個の独立した存在になれば，この同一の人間のなかで分裂が起こったことを問題にしているのである.」と分析している．この指摘は大変興味深い．学者と影法師を一つの人格の中に存在する二重性の表象化されたものとみているわけである．また，Skyum-Nielsen (1974 : 39-49) は「影法師」を深層心理童話と見做し，学者と影法師を一自己の内部における意識と無意識の象徴として捉えている．そのほかに，Barlby (1989 : 15-24) はこれまでの諸研究者の論を踏まえた上で，学者と影法師を合わせたものを一つの人格と仮定し，それを独自に図式化して検証している．また最近の研究では，Møller (1993 : 303-310) が物語の語り手と語られた世界の関係からこの作品を読み解いている．

ここでは上記の先行研究を参考にしつつ，登場人物の分析に重点をおいて，アンデ

ルセンの影のイメージを再検討してみたい．まずは物語の中における役割分担に則って，両者を別個の人物として見立ててみよう．そうすると，確かに学者と影法師の性格は正反対であることが明らかになる．

学者は若くして老成したようなところがある．彼は真善美の探究に明け暮れ，学問の世界しか知らない．本の知識すなわち理論だけで世界観を創造している．しかし同時に，その世界観の狭さから現実に疎く（Barlby 1989：20），考え方がどこか妙に子供っぽく短絡的である．例えば物語の始まりの下線の部分に注目したい．

> ［…］そうです，最も暑い国では，人びとは日に焼かれて黒人になってしまうのです．しかし，当時学者が寒い国からやってきたのは，ただ普通に暑いという国でした．その時は，<u>その学者は自分の国と同じように外を走り回れると思っていたのです</u>．ところが，そんなことはすぐにあきらめねばなりませんでした．<u>学者や良識のある人間はみな</u>，うちに引きこもっていなければなりませんでした．（p. 19）

「自分の国と同じように外を走り回れると思っていた」と言うのは，外の世界に対する無知を暴露しているようなものである．さらに自分の国と同じようなことが出来なくなるやいなや，途端にその世界から逃避するばかりか，暑さを避けるのは知性ある所以と自己防衛に手段を転じてしまう．先に引用したアンデルセン自身の日記からも読み取れるように，暑さの中で元気に走り回っているのは，動物や子供，労働者，物売り，女たちだと決めつけ，彼らを見下しているような感がある．ところが，学者のそういった短絡的な考え方が，より一層自分自身の浅薄さを強調させることになるとは気付いていない．

また学者は典型的なロマン主義者である（Møller 1993：303）．向かいの家の静けさやそこから聞こえてくる神秘的な音楽が気になっていろいろ空想をめぐらす．後に影法師から家の中の様子を聞くとき，自分の空想していた光景を影法師に次のように語るが，その描写はロマン主義絵画さながらである．

> 「一番奥にある広間はどんな感じでしたか」と学者はたずねました．「爽やかな森の中のようでしたか．それとも神聖な教会の中のようでしたか．それとも，それらの広間は高い山に登ったときに仰ぎみる，星の輝く空のようでしたか．［…］でも，あなたは何をご覧になったのですか．大広間を古代の神々が歩いていたのですか．それとも昔の英雄たちがそこで戦っていたのですか．それとも可愛らしい子供たちが遊んでいて，自分たちの見た夢の話をしていたのですか」（p. 23）

しかし，学者は自分の目で見ようとしない．ただ想像したり，理想像を描いて満足するのみである．また，影法師に家の中の様子を探らせるまえに，学者は一度未知なる世界を覗いたが，それも夢うつつの出来事であって，実際に目が覚めて，未知の世界

を自覚した途端，反射的にそこから逃避する態勢をとる．

ある晩，よその国からきたこの学者が目をさますと，バルコニーの戸を開けたままで寝ていました．戸の前のカーテンが風にあおられました．すると，向かいの家のバルコニーから不思議な光線がさしてきたように思いました．あらゆる花が，もっともきれいな色をはなって，炎のようにきらきら輝いていました．そして，花の真ん中にはほっそりとした美しい娘が立っていました．その娘もあたかも光っているようでした．彼はまさに目がくらくらしましたが，今一度，ものすごく目を大きく見開いたのです．すると，そのとたん眠りからさめてしまったのです．ぴょんと床に飛び降りて，そおっとカーテンの後ろに隠れましたが，その娘はいなくなっていましたし，光も消えてしまっていました．（p. 20）

ここでは２つの点に注目したい．一つは Barlby（1989：18）および Skyum-Nielsen (1974：40）も指摘しているように，学者の未知なる世界への接近は「よその国からきた」という形容詞によって，両者間に距離感が示唆されている．この“fremmede”という形容詞は，謎の家に近づこうとする場面だけに限定して用いられている．それは未経験なもの，未知なものに対する潜在的恐怖心が宿っていることを表しているとも言えよう．もう一つはこの未知なる世界というのが，実は自己の内面世界と重なっていることである．学者は「カーテンの後ろに隠れて見る」という動作，すなわち物を間接的に観察することで，未知の世界をカモフラージュしたり，理想化したり，また直接関わることを抑制している．自分の知らない世界に触れてみたいという意志はあるが，それを現実の中に引っ張り出して認識する勇気はない．ここで未知の世界というのは若い娘に象徴されているとおり，情念の世界である（Skyum-Nielsen 1974：40-41）．普段は真善美の世界，言い換えれば精神世界にのみ生きていて，肉体の世界とは無縁のふうを装ってはいるが，無意識においてエロスへの渇望は潜在しているのである．それゆえ，自分の外見を隠して，憧れの的に近づく策を取らねばならない．つまりは，替え玉が必要なのである．それこそ，まさに影法師の役回りである．

影法師は外面も内面も学者とは一見正反対である．影法師は自信に満ちあふれ，自己顕示欲が強い．まず影法師の外見の描写について２ケ所，注目しよう．

「［…］私はどこから見てもひとかどの金持ちになりましたよ！　金を払って義務から我が身を解放したいと思えば，それも可能なんですよ！」と言って，彼は懐中時計にぶらさげてある高価な印形のたばをがちゃがちゃと揺すりました．そして，首にかけている太い金の鎖の中に手を突っ込みました．まあ，どの指にもダイヤモンドの指輪がきらきら光っているではありませんか！　それもすべて本物なのでした．（p. 21）

［…］影法師は黒ずくめ，それも最高級の黒の衣裳に身をつつみ，エナメル

の長靴をはき，ばんと折りたたむと山とつばだけになる帽子をかぶっていました．すでにご存じのとおり，印形や金の首飾り，それにダイヤモンドの指輪は言うまでもありません．（p. 22）

外見上から見るかぎり，影法師は物質主義者で見栄っぱりである．この世で最高の権力を持つのは財の力だと認めている．お金さえあればすべては思うがままと心得え，財を数年で見事に築き上げたのである．影法師の身につけているものはすべて金目のものばかりで，それらをさも誇らしげに人の目にちらつかせている．その一方で，黒一色の扮装はどこか虚無的で厭世的，またはこの世を冷笑しているような雰囲気を漂わせている．この点に関しては後に再度考察するが，少なくとも内省的な印象は感じられない．それどころか，影法師の行動力と積極性は目を見張るものがある．

「［…］駆け上がったり，駆け降りたり，一番高い窓の中や広間をのぞいたり，屋根を眺めたり，私は誰ものぞけないところをのぞいたんですよ．そして他の人が誰も見なかったもの，見てはならないものを見たんですよ！ つまりは，くだらない世の中をね！ もし仮にですよ，人間であることが価値あることと思われてないのであれば，私は人間にはなりたくありませんでしたよ！ 私は家庭の奥さんやご主人，両親にかわいい子供たちのいるところで，まったく思いもよらないことを見ました．— そう見たのです！」と影法師は言いました．「誰も知ってはならないこと，かと言って誰もが大変知りたがっていることを！ つまり隣人の悪ってやつをね．もし私が新聞にでも書けば，読まれたことでしょうよ！ でも私はその人に直接書いてやったんです．そうしたら，私が行く町はどこも恐れをなしましてね．皆はたいそう私のことを怖がり，必要以上に私を持ち上げてくれました．［…］それでこうして今の姿になったんです！（pp. 23-24）

影法師は自分の目で現実をその細部まで見渡し，自分の目で確かめる．その上でたとえ期待を裏切られ，失望したとしても，それを逆手に取る逞しさ，したたかさを兼ね備えている．最後の下線部「私はその人に直接書いてやったんですよ」には，自分を取り巻く世界との関わり方が学者とは正反対で，他者を介さず，旗幟鮮明な態度で臨み，積極性に富んでいる．それによって影法師は世間において脅威の存在となり，現在の地位を獲得することができた．学者に「私は日なたに暮らしています」（p. 24）と言って去っていくあたりは，一種の勝利宣言と解釈されよう．一方，影法師の出現により，学者は凋落の一途をたどり，影法師の影となることを不本意ながら承諾する．これもまた一種の敗北宣言ではないだろうか．

このように学者と影法師の人格を比較すると，確かに一見，両者は物の表と裏のように，見事に正反対の面を有している．Skyum-Nielsen や Sørensen らの諸分析に従って，両者を意識と無意識の表象化と捉えるならば，影法師はそれまで抑圧されて，無

意識の中に眠っていたものだということになる．そして物語の結末は，無意識の中に押しやられていたものが，急に謀反を起こして意識の領域を占領し，ついには無意識が意識を破滅させてしまうことを物語っていると理解すべきであろう．しかし，決して単に無意識の世界に軍配を揚げているのではない．意識と無意識の統合によって一個の自己が出来上がっているとすれば，まさにこの物語は自己分裂を描いたものだとする彼らの解釈はかなり説得力がある．なぜならば，この人格の分裂はドイツ・ロマン派文学にも共通性が見られるからである．[9] しかしながら，この自己分裂を人格上の問題として直接解釈することは，どこか物語の重要な部分を見落とすことにはならないだろうか．分析の対象にわずかなずれを感じるのである．そのずれを生み出しているものは物語の中で，影法師と学者に介在するもの，つまり“詩”の存在だと思われる．その点をもう一度振り返ってみよう．

2.4. 影の存在とその機能

自己分裂に至らしめた影の存在は，ある意味で絶対悪と解釈されかねない．夜に出没し，黒い衣裳をまとい，最終的に死をもたらす存在，それはすぐさま悪魔を彷彿させるからである．シャミッソーの『ペーター・シュレミールの不思議な物語』における灰色の服を着た男，つまり主人公から影を買う男は悪魔の象徴だと言い古されてきたが，アンデルセンもおそらく，このイメージから何らかの示唆を受けて，影法師を黒ずくめに仕立て上げたものと思われる．だが，アンデルセンの影法師は悪魔的な存在であって，悪魔そのものではない．悪魔と根本的に違う点は，まず影法師は生まれもっての魔性を有していない．そのうえ，影法師の最初の目的は人を悪に誘うことではなく，自由の身になることであり，次には学者と同様に美に魅了される心を持っているからである．ではなぜ，影法師が悪に染まるようになったのだろうか．

それは“詩”の特性に触れたからである．ここで詩とは単に韻文を意味するのではなく，芸術の至上の形式として認識される．影法師が学者に頼まれて訪ねた家の主は“詩”であった．影法師が詩に出会い，そのことを学者に語り聞かせる場面を今一度振り返ってみよう．

> 「それはあらゆるものの中でもっとも美しいもの，詩だったんですよ！ 私はそこに三週間いました．それは三千年生きて，詩にうたわれたり，書かれたりしたものをすべて読んだようなものでした．［…］私は何もかも見たんです．そして何もかも知ったんです！」 (p. 22)

こう言って，影法師はさらに詩がどのように存在していたかを説明する．

> 「私は控えの間にいました」と影法師は言いました．［…］明かりはまったくありませんでした．日暮れのように暗かったのです． (p. 23)

影法師によると，奥の部屋や広間は明るかったというが，少なくとも詩の世界の入り

口はあたかも夜の帳が下りてきたように，闇に包まれ暗かったのである．それにもかかわらず，影法師はその入り口で，すべてのことを見，すべてのことを知ったという．そして，詩と親族関係を結んだこと，自分の本性を知るようになったこと，さらには見たものが何であったかを語り始める．それは，「くだらない世の中」であり，「見てはならないもの」であり，「思いもよらないこと」であり，「隣人の悪」であったと告白する．この影法師の告白は，詩の存在が何であるかを暴露している詩人の告白に他ならない．つまり，詩とは学者が想像するような，神聖な場所＝「教会」，古代の栄光＝「古えの神神」，また美しさや生命のシンボル＝「若い娘」，善なるもの＝「子供」など，光輝くイメージのみで構成されているのではなく，俗っぽく，目を瞑らざるを得ないもの，そして期待を裏ぎるもの，偽善的なもの，邪悪なものなど，暗澹としたイメージも宿している．だが，そのようなネガティヴな中にこそ本性が極められるというのである．

このように読み込んでいくと，影法師の存在は詩人の一面を示唆するものとして機能していることに気付かされる．悪の存在は詩の成立に欠くことのできない要素であり，ときにそれは客体としてではなく，主体として存在するのである．ロマン主義時代にあって，従来の詩人というものの概念を覆す働きを，影法師は担っていると言える．そういう意味で影法師の存在がクローズアップされ，あたかも主人公であるかのごとく取り扱われている感があるが，この物語の主役は影法師でもなく，また学者でもない．その両面を担う詩人である．つまり，自己分裂状態は詩人のアンビバレンツな特性が引き起こす心理的な葛藤だと考えられないだろうか．

3．『ペーター・シュレミールの不思議な物語』との比較

これまで「影法師」の影の存在が作品において，どのように機能し，いかなる意味をもつのかを考察してきたが，ここでシャミッソーの『ペーター・シュレミールの不思議な物語』と比較し，両作家の間における影のイメージはどのような違いがあるのかを簡単にまとめておきたい．というのは，先にも述べたとおり，少なくともアンデルセンは「影法師」を創作するときに，『ペーター・シュレミールの不思議な物語』の存在を意識していたわけであるから，ある意味で両者の比較は避けられない．我が国においても，すでに1969年に『アンデルセン研究』という書物の中で，田中梅吉によって「アンデルセンとシャミッソー」という論文が発表されている．

まず，『ペーター・シュレミールの不思議な物語』のあらすじをごく簡単に述べておこう．

物語は貧乏青年のペーター・シュレミールがある大富豪を訪ねたとき，灰色の服を着た不気味な男に出会い，魔法の財布とひきかえに自分の影を売る場面から始まる．影を失ったシュレミールは，昼夜を問わず影のうつる場所には出ることができない．

影をなくしたことが分かると，たちまち嘲笑され追放されるからである．結局，想いをかけていた美しい娘との結婚も断念し，あげくのはては身をやつしたプロシア王の仮面をつけたり，姿が消えてしまう「鳥の巣」とう名の隠れ蓑などで人目を忍ぶ身となる．最後には，一歩踏み出せば七里ひとまたぎという魔法の靴を手にいれて，世界を放浪する人生を送るのである．

この作品は悪魔との契約というモチーフが主軸となり，影の喪失ということが，人間にとって何を意味するのかを示している．物語の後半で，影を買った灰色の男，すなわち悪魔がシュレミールの前に再登場し，影を返して欲しければおまえの魂と交換だという条件を突きつける．ここに至って，シュレミールは影というものが魂と等価であることを悟り，二度と悪魔の誘いには乗らなかった．つまり，影と魂が等価だということが，影の正体を暴く大きなヒントとなるのだが，それに関しては数人の研究者がシャミッソーの出自を顧みて，故国フランスを追われ亡命せざるえなかった彼自身の人生体験，換言すれば故郷喪失がこの物語の中で影の喪失と重なっているのではないかと指摘する（池内1983：355，1985：146．私市 1987：62．田中 1969：126）．[10] しかしながら，私市は，影の喪失をさらに押し拡げて，以下のように解釈する（1987：62-63）．

> この作品が近代小説として成功し，生きているのは，人が影をなくすことでどのように極限的な孤独に追い込まれるか，その具体的な描写の積み重ねにつらぬかれているからである．［…］「シュレミールの苦悩は，個人的・個別的なものをこえて，魂の世界をうしないつつある近代人の苦悩そのものともひびきあい，主人公のさいごの運命は，知的情熱のみに取り憑かれた近代人の宿命の表現となってゆく．［…］ただ，この物語では，その魂の喪失の恐怖が，影をうしなう原初的な恐怖の感情として表現されていて，物語がひたすらその恐怖をめぐって，具体的に展開していることをわすれてはならない．つまり，ここには，影と魂の喪失をめぐる哲学的・思念的省察は，まったくない．これは，「フォルトゥーナスの財布」からはじまり，「七里靴」に終るメルヘンなのである．

この指摘は示唆に富んでいる．影の問題が個人的なものではなく，魂の喪失に憂える近代人の苦悩に結び付けられていること．しかし，それはメルヘンというジャンルの枠内で恐怖の感情として具体的に示されていて，魂の喪失をめぐる哲学的，心理的な展開は見られないという．

また，トーマス・マンは「シャミッソー」という論文[11] の中で，物語と影について以下のように分析する（マン 1984：362ff.）．

> この作品はとりわけ子供向きだ，などとはいえないのです．この物語はまったくリアルな市民生活に即した描き方を最後までとりつづけ，いかにも寓話

的と思える出来事の描写にあたっても，その語り口をそっくりそのまま持ちつづけることができたということです．［…］特定の人間を離れたつくり話的な童話よりも，もっとしっかり真実性や現実性につこうとする姿勢が強く現れるのに役だっています．この作品をなんらかのジャンル名で確定するのが必要だということでありますなら，「幻想小説」という呼び名を選ぶべきかと思います．［…］シュレミールは決して比喩なのではありませんし，シャミッソーも，創作にあたってはなにか精神的なもの，ある概念などが第一義的な人間ではなかったのです．「生のみが生をとらえ直すことができる」というのが，彼の信条だったのです．［…］この作者は，堅実性とか，人間としての自若とした姿勢とか，市民としての存在の重みとかの欠落とはどういうことなのか，重々承知していたのです．［…］影は『ペーター・シュレミールの不思議な物語』においては，すべての市民的な堅実さや人間としての帰属関係のシンボルとなっています．

マンがここで言わんとしていることは，「生のみが生をとらえ直すことができる」というシャミッソーの言葉を借りて，シャミッソーは影の問題を人間の生き方に即して捉え，それを概念の世界において考察するのではなく，影を「市民的な堅実さや人間としての帰属関係のシンボル」としてリアリスティックに描いてみせたということであろう．私市とマン，この両者の見解は，物語のジャンルの特定に関しては違いが認められるが，影の問題に至っては，影が個人的な範疇から社会的な範疇において普遍化されて捉えられているという点で共通しているだろう．

さて，以上の考察をアンデルセンの「影法師」に当てはめた場合，どのようなことが言えるだろうか．アンデルセンの「影法師」も，物語のジャンルの特定ということになると『ペーター・シュレミールの不思議な物語』とほぼ共通したことが認められるだろう．形式的には童話に近いが，内容はむしろ幻想小説もしくは心理小説に近いものである．とはいえ，ジャンルの特定に関してはジャンルの定義にまでさかのぼって再考する必要があるので，ここではあえてこれ以上は触れない．

では，影の取扱いに関してはどうだろうか．アンデルセンの場合，§2.4 における「影法師」の影の分析結果から考えると，少なくとも影を社会的な範疇において捉えているとは言い難い．日記にもあるように，アンデルセンは自分の影について物語を創作したのである．もちろんシャミッソーも影にまつわる個人的な体験が物語の基軸にあるのかもしれないが，彼はそれを創作の段階でより社会的なものに高め，ある意味で作品に諷刺的な意図をもたせている．それに対して，アンデルセンの場合は，影の問題はより個人的な問題に即している．これは，学者や影法師がアンデルセンの分身だということではない．

「影法師」の成立背景にはイタリア・ナポリでの体験があると先述したが，これは

非常にアンビバレンツなものであった．南国イタリアにあれほどまでに憧れ，太陽の光と暖かさからのみ，生命力，情熱，美が享受できるものと期待し，同時に詩人にとって，それらこそが第一義的なものだと確信していたのに，その確信はにわかに幻想へと転ずる．ナポリでの体験は光が強ければ強いほど，影もそれだけ顕わになるということをアンデルセンに知らしめる結果となった．北欧の淡い光の中では影ははっきりと映ることも，はっきりと意識されることもなかったが，イタリアにおいて，アンデルセンはその両方の存在に気おされる．半ば絶望する形でイタリアを去り，デンマークに帰国する．しかしながら，結局は影の存在が詩人としてのアンデルセンの生き方を，また詩というものを彼に再認識させるきっかけとなるのである．すなわち，詩人は光と影をともに享受することを．そして美にも醜にも，聖にも俗にも，喜んで生きるということを．この作品においてアンデルセンは決して自らの体験を直接的に表現しているわけでも，自らの人生を投影させているわけでもないが，自分にもっとも近い世界，すなわち詩人の世界において，影の問題を普遍化させたのである．

4．アンデルセンの影のゆくえ

最後にまとめとして，アンデルセンのイメージした“影”が，ロマン主義においてどのように位置付けられるのかを考えてみたい．

19世紀前半に開花した，複合的現象であるロマン主義はヨーロッパの中でも，とりわけドイツとイギリスを中心に広まったが，北欧のロマン主義は主にドイツ・ロマン主義の影響を色濃く受けて発展した．アンデルセンは生涯を旅に明け暮れ，ヨーロッパを隈なく巡り歩いたが，なかでもドイツはもっとも頻繁に行き来した国である．彼は1831年，ドイツへの初旅の際にドレスデンにティーク[12]を訪ね，同年にベルリンではシャミッソーと親交を結んでいる．また1840年には，「人魚姫」（*Den lille Havfrue*）の構想に少なからぬ示唆を与えた『ウンディーネ』の作者フケーと知り合うきっかけも得ている．このようにドイツ・ロマン派詩人たちの多くと交わる中で，アンデルセンの詩や小説，そして創作童話は形作られていく．もちろん，アンデルセン特有の語り，すなわち文体やアンデルセン独自のキリスト教倫理観には，他のロマン派詩人たちと似通った点は見られない．だが，モチーフの選択に関しては，ドイツ・ロマン派文学と数多くの共通点が見いだされる．共通点というより，模倣に近いものも少なくない．

19世紀ロマン主義文学には，分身幻想をテーマにした文学や，魂の喪失をテーマにした物語がおびただしく書かれ，幻想文学というジャンルが代表的潮流を形成するに至った．シャミッソーの『ペーター・シュレミールの不思議な物語』もその代表例の一つであろう．§3でシャミッソーの影の問題は社会性を孕んでいると述べたが，人格の乖離分裂や魂の喪失のテーマの底には，社会が機械革命や技術革命などによって

急速に近代化していき，人間が疎外されていくことへの不安感が流れていると言える．そういったロマン主義の持つ反生命的で危険な側面を，コールシュミットはロマン派におけるニヒリズムと捉えた．「ひそやかな世界不安を象徴的に表現するものに，分身のモティーフも加えられる．これらは自己を消耗させてゆく天才のモティーフと同様，ロマン派のニヒリズムへの誘惑が生み出した形態の一つである」（コールシュミット 1984：216）と論じている中で，『ペーター・シュレミールの不思議な物語』の影の存在を引き合いに出すのである．

だが，アンデルセンの“影”はどうだろう．他の童話と比べて，雰囲気は確かに暗く，アイロニカルである．しかし，影は喪失感や不安感を表象するモチーフとして，ニヒリスティックに機能しているというより，現実と向かい合い，エネルギーを喚起させる生の象徴として肯定的に，そして逆説的に機能している．つまり，影の逆説的なイメージがこの作品にアイロニカルな色合いを持たせているのである．当時，多くのロマン派詩人たちが，人間の魂が剥奪される危惧感から，産業文明の開花を憂えていた中で，アンデルセンはいち早く，新しい科学の進歩に強い関心を寄せていた．[13] そういう意味においても，アンデルセンは次第にロマン派詩人たちと袂を分かつことになる．この作品は，むしろロマン主義に対立するニヒリズムから生まれたものであり，影の存在はどこかロマン主義の終焉と同時に，モダニズム文学への方向性を暗示させるものとなってはいないだろうか．

(1998-9-8)

注

（１） 引用は『アンデルセンの日記』（*H.C. Andersens Dagbøger*）の第３巻，127ページより抜粋し，訳は本文中に収めた．なお，アンデルセンの日記は1825年から1875年までが，全12巻で出版されている．

（２） Adelbert von Chamisso (1781-1838). 詩人，作家，自然科学研究者．フランスに貴族として生まれたが，1790年に家族と共にドイツへ亡命．『ペーター・シュレミールの不思議な物語』(1813) で有名になる．詩人としては『女の愛と生涯』(1831) が最もよく知られている．またアンデルセンの詩もいくつかドイツ語に翻訳し，そのどちらもシューマンによって作曲された．

（３） 『ペーター・シュレミールの不思議な物語』は原題の直訳にあたるが，我が国では『影をなくした男』の題でもっともよく知られている．

（４） Friedrich de La Motte Fouqué (1777-1843). 作家．北フランスの古い貴族の家柄だが，1685年に祖先がドイツに亡命．水の精の悲劇『ウンディーネ』(1811) は後にホフマンが曲をつけたことでも有名である．

（５） A. Oehlenschläger (1779-1850), N.F.S. Grundtvig (1783-1872), B.S. Ingemann (1789-1862), C. Winther (1796-1876) などが挙げられる．

（６） Hans Christian Ørsted (1777-1851). 物理学者および，電磁気の発見者．生涯アンデルセンの良き友人かつ後援者となってアンデルセンを最もよく理解した一人．ロマン主義を自然科学の立場から検証した『自然の精神』が文学，芸術の世界において大きな影響を及ぼした．

（７） Barlby (1989 : 16), Brix (1970 : 214), Møller (1993 : 309, 1994 : 102), Möller-Christensen (1988 : 125), Rubow (1967 : 175), Sørensen (1979 : 21).

（８） 『わが生涯の物語』第１巻は1855年に出版されたもので，記述されている時期は生誕から1846年まで，第２巻（続編）は1877年に出版され，1855年から1867年までを扱っている．

（９） 分身を扱った作品の大家といえばホフマンであろう．彼の『ブランビルラ姫』，『悪魔の霊液』，『分身』などが挙げられる．またジャン＝パウルの『ジーベンケース』にも分身のモチーフが見られる．

（10） 田中は，ブランデスが『ペーター・シュレミールの不思議な物語』を評して，「人間の影は感触しがたいものであるが，祖国と［か］故郷とかと同様に，人間にとっての自然的な所有物の一つである」と作品と作家との関連性について述べていることを間接的に指摘している．

（11） この論文は1911年に出版された『ペーター・シュレミール』の序文として書かれ，『ノイエ・エントシャウ』の同年十月号に改めて発表されたもの．マンは

数多くの作家論を書いているが，これは第一次世界大戦前に書かれた数少ない論文の一つである．

(12) Ludwig Tieck（1773-1853）．作家．1797年に親友ヴァッケンローダーと共に『芸術を愛する一修道僧の心情の吐露』を発表．これはロマン主義文学のマニフェストと呼ばれる．アンデルセンは最初の成功作となった『徒歩旅行』をティークに手紙を添えて献呈している．

(13) アンデルセンはエアステズ（注(6)を参照）との親交を深める中で，自然科学の世界に関心を抱いたものと思われる．『一詩人の市場』（1842）には鉄道や銀版写真のことなどが登場し，文明の利器にアンデルセンが強い興味を示していたことがうかがえる．また童話「千年後には」（1852）には「千年後には，人びとは蒸気の翼に乗って空中高く世界の海を越えて飛んで行くようになりますよ！」と未来の飛行機なども予見していた．

Om H.C. Andersens *Skyggen*
— Skyggen river sig løs fra romantikken —

Uta Tanabe

Resumé

"Skrevet om Aftenen paa Historien om min Skygge." Sådan skrev H.C. Andersen i sin dagbog den 9. juni 1846, mens han var i Italien. Det var netop hans begyndelse på *Skyggen*. Skyggen er et tidstypisk motiv i romantikken, og som teksten direkte refererer til Chamissos roman om *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, er der ingen tvivl om, at H.C. Andersen motivmæssigt får inspiration fra Chamisso. Men *Skyggen* indtager en særstilling i Andersens produktionsverden og siges ofte at være en verden for sig. Her analyserer jeg Andersens ejendommelige opfattelse af skyggen vha. Andersens dagbog og hans selvbiografi og belyser skyggens symbolværdi i teksten, og derefter dens betydning i romantikken.

Efter de nyere psykoanalytiske læsninger opfattes skyggen som personlighedens spaltning fra sig selv, nemlig den lærde mands ubevidsthed. Eventyret er noget psykologisk og subjektivt og arbejder med de problemer, der gør sig gældende for det splittede væsen. Hvad er dog det splittede væsen? Det er ikke den lærde mand. Heller ikke skyggen. Jeg mener, at det er den lærde mands og skyggens enhed, altså digteren. Det er, fordi poesiens hus antydes i teksten som et længselssted, ja vist et ideal både for den lærde og skyggen. Skyggen er netop symbolet på digterens dæmoniske side. Det dæmoniske er hos *Skyggen* imidlertid ikke noget negativt, tværtimod positivt, der kan afsløre romantikkens illusion om det sande, det gode og det skønne, lade digteren konfrontere med det falske, det onde og det grimme og skaffe livsenergi i virkelighedens verden. Skyggens funktion er på den måde ikke selv nihilistisk, men rettere sagt vækker den nihilismen over romantikken. H.C. Andersen peger altså i dette eventyr frem mod den moderne litteratur.

作品・資料

Andersen, H.C. [s. a.]. "Skyggen", Grønbech, Bo (red.). *H.C. Andersen: Eventyr og hitorier*. II. [s. l.]: Arnkrone.

_____. 1974. *H.C. Andersens Dagbøger*. III. København: G. E. C. Gad Forlag.

_____. 1975. *Mit livs eventyr* I. København: Gyldendal.

アンデルセン，ハンス・クリスチャン著・大畑末吉訳．1993.『アンデルセン童話集』第３巻．東京：岩波書店．

アンデルセン，ハンス・クリスチャン著・大畑末吉訳．1987.『アンデルセン自伝』．東京：岩波書店．

シャミッソー，フォン・アーデルベルト著・池内紀訳．1985.『影をなくした男』．東京：岩波書店．

参考文献

Barlby, Finn. 1989. "Idealisten er død! Sælgeren leve!", Barlby, Finn & Jacob Gormsen (ed.). *Den fantastiske fortælling*, 15-24. Rødekro: Arnis.

Brix, Hans. 1970. *H.C. Andersen og hans Eventyr*. København: Gyldendal.

Gullberg, Helge. 1979. "Hans Christian Andersen och Adalbert von Chamisso", *Nordisk Tidskrift*, 71-84. Stockholm: Föreningen Norden.

Høybye, Poul. 1969. "Chamisso, H.C. Andersen og andre danske", *Andersen-iana*, 390-411. Odense: H.C. Andersens Hus.

池内紀．1983.「シャミッソーと影」，前川道介編『ドイツ・ロマン派全集　第５巻：フケー，シャミッソー』，351-358．東京：国書刊行会．

_____. 1985.「ペーター・シュレミールが生まれるまで」，シャミッソー，フォン・アーデルベルト『影をなくした男』，137-153．東京：岩波書店．

Johanse, Ib. 1986. *Sfinksens forvandlinger. Fantastiske fortællere i dansk litteratur fra B.S. Ingemann til Per Højholt*, 29-46. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.

私市保．1987.『幻想物語の文法』．東京：晶文社．

コールシュミット，ヴェルナー著・深見茂訳．1984.「ロマン派におけるニヒリズム」，薗田宗人・深見茂編『ドイツ・ロマン派論考』，199-230．東京：国書刊行会．

マン，トーマス著・佐藤恵三訳．1984.「シャミッソー」，薗田宗人・深見茂編『ドイツ・ロマン派論考』，341-378．東京：国書刊行会．

Møller, Hans Henrik. 1993. "En mand, et ord. H.C. Andersens 'Skyggen'", *Andersen og verden*, 303-310. Odense: Odense Universitetsforlag.

_____. 1994. *Erindringens form*. 79-86. København: Akademisk Forlag.

Möller-Christensen, Ivy York. 1988. *Den danske eventyrtradition 1800-1870*, Odense: Odense Universitetsforlag.

大畑末吉. 1969. 「『アンデルセン自伝』——その「詩」と「真実」について」, 日本児童文学学会編『アンデルセン研究』, 59-72. 東京：小峰書店.

Rubow, Paul V. 1967. *H.C. Andersens Eventyr*. København: Gyldendal.

シェンク, H. C.著・生松敬三・塚本明子訳. 1991. 『ロマン主義の精神』. 東京：みすず書房.

Skyum-Nielsen, Erik. 1974. "H.C. Andersens Skyggen", *Kritik*, Nr.30. 39-49. København: Gyldendal.

鈴木徹郎. 1979. 『ハンス・クリスチャン・アンデルセン　その虚像と実像』. 東京：東京書籍.

Sørensen, Villy. 1979. *Digtere og dæmoner*. København: Gyldendal.

田中梅吉. 1969. 「アンデルセンとシャミッソー」, 日本児童文学学会編『アンデルセン研究』, 109-140. 東京：小峰書店.