

H・イプセンの処女作

『カティリーナ』における一考察

岩原 武 則

はじめに

ヘンリク・イプセン（一八二八—一九〇六。以下イプセンと記す。）は一八五〇年四月十二日、首都のクリスタファニア（現在のオスロ）で、プリニョルフ・ビヤルメの名のもとに、三幕ものの戯曲『カティリーナ』を自費出版（二百五十部）した。この出版には二つの歴史的意義がある。ひとつは近代劇の父と称されるイプセンの処女作である事、他のひとつはノルウェーという北方の小国にとつても本格的な戯曲としては処女作となるという事である。だが、この歴史的な処女作は当時も、現在もあまりよい評価を受けていない。その理由として、テーマ選択における「国民性」の欠如を指摘する研究者は少なくない。イプセンがなぜ自国の「国民性」をテーマとせず、未知の世界である古代ローマに自己表現の場を求めたのか。この問いに対する答えはまさに自国における演劇的伝統の欠如にあると同時に、この小国の文化的「扉」は「南」に向いていた事の中に見いだされるであろう。⁽³⁾だが、このような演劇的未開地に生まれたこの作品は確かに近代

劇への第一歩をもちたらしめているといえる。アイロニカルに言えば、近代劇作家イプセンは演劇的未開地にいたからこそ、近代劇を創り得たともいえる。

この小論では、処女作『カティリーナ』の考察を通じて、近代劇の父・イプセンの基本的劇作術を探究するとともに、そこに表現された新時代（近代）の思考を模索してみようと思う。

創作意識とその環境

十八世紀末から十九世紀にかけてヨーロッパは古いもの（絶対王制とその文化）と新しいもの（市民制とその文化）との対立の時代であったといえる。ヨーロッパの田舎であったノルウェーにも中央で生まれたこのような社会風潮はおくればせながらも浸透していたのである。この場合、浸透という言葉には「濾過」の意味が含まれている。従って、ヨーロッパ中央の風潮がそのままこの小国に入りこんだのではなく、単純化され、あるいは道具化されて入ってきたと考えられる。それらの浸透過程がどのようなものであるかについて考察する紙面をここではもてないが、イプセ

ンは確かに浸透してきたものを、敏感に捕えている。それは彼の文学的表現手段における「抒情詩」形式（彼は戯曲を書き始める前に数篇の詩を書いてきた）から「劇」形式への移行の中に見いだされる。この移行については二つの説がある。一つは一人称的発想から二人称的発想への転換（P・フレントルの説⁽⁴⁾）であり、他は、抒情詩における個別的なテーマを劇形式の中で総合させる必要性が劇形式に目を向けさせた（H・ダールの説⁽⁵⁾）とする考えである。だが、両説は共に、抒情詩における主観的感情吐露から劇形式の特性である対立の相剋表現、すなわち、「個」の内面に対立状態を生じさせる事への移行という点では同一である。そこで問題となるのは、なぜイブセンが抒情詩の表現手段で「自己表現」ができなくなったか、そして、なぜ個別的テーマを総合させる必要性が生じてきたかである。これらの問いの答えに光をなげかけてくれるのはイブセンが体験した新時代（近代⁽⁶⁾）が有する「個」の選択の問題である。後の作品である劇詩『ブラン』（一八六六）、劇詩『ペール・ギュント』（一八六七）の主要なテーマとなるこの選択は「あれ」か「これ」かの二者択一による選択では選択しきれないもの（「あれかこれか」を含んでいる。このものはキルケゴールの哲学に表わされているように、第一に主観的、感情吐露による手法で表わされるものではなく、第二に個別に取り扱うべきもの（分離できるもの）でもない。そこで、イブセンはこのもの、自体が何んであるかを主観的に述べるのではなく、一定の間隔をおいて、それを対立構造の中に具現化することに方向転換したと考

えられる。この結論から、イブセンの作品には常に「解答」がないという構造の要因の一部が明らかになるであろう。

創作意識における次なる疑問はなぜイブセンがこの作品を韻文で書いたかという事である。前述のような対立を具現化するに散文形式の方が適している。さらに、劇を散文で書く習慣は当時のヨーロッパ演劇界では主流を占めつつあった。にもかかわらず、イブセンは韻文を用いたのである。その理由を毛利三彌はイブセンの浪漫性に求めている。確かにイブセンの文学的出発は浪漫主義にある。ノルウェー文学史上、五十年代は浪漫主義と写実主義を明確に分ける時期である。四十年代に吹きあれた民族的浪漫主義の中で育った文学青年イブセンにとって、この浪漫性はしばらくの間、自己の文学思想の柱となっていた事は否定できない。だが、この浪漫性だけによる理由で、イブセンは韻文形式を選択したのではない。おそらく、最高学府を目ざしていた当時のイブセンには『カティリーナ』で表現しようとした古代ローマの世界を現実（自己の境遇）と明確に区別する意識がことのほか強く、その意識が崇拜の念をいだかせる「南」の世界を創造するのに欠くべからざる手段として韻文形式を選択したのではないか。イブセン自身の中にも「南」に対する特別な感情（崇拜の念⁽¹⁰⁾）があった事はその後の彼の発言の中にも見いだされる事実である。

以上のような創作意識と環境のもとで、イブセンは『カティリーナ』を書き上げた。

次なる問題はその主題である。

主題

イブセン自身は第二版（一八七五）の序文の中で『カティリーナ』の主題について次のように述べている。

「能力と願望、意志と可能性の相剋であり、人類一般と人間個人の悲劇であると同時に、喜劇たるものである。」⁽¹⁾

確かに、対極化の中での相剋がひとつの主題である事は否定できない。しかし、その結果として、「悲劇であると同時に喜劇」という事は何を意味するのか。確かに、毛利三彌が指摘しているように、「明快に二分され対極化されえない矛盾、むしろ名状しがたいあいまいさを含んだ不分明な矛盾対立の感情をもとにしている」からであるともいえよう。しかし、これはむしろ、「悲劇」対「喜劇」という対立概念でとらえるのではなく、「悲劇」即「喜劇」、「喜劇」即「悲劇」という「即」概念でとらえるべきものであらう。そして、これがまさにイブセンが当時、「内的に体験したもの」（新時代の問題）なのである。イブセンがヘーゲル哲学から受けた影響を否定する研究者はほとんどいない。だが、彼の作品には止揚されたものが常に存在しない。そこにあるのは「正」か「反」かにおける選択の可能性（イブセンの表現では自由性）だけである。この可能性を模索しているうちに自己矛盾におちいり、挫折へと向っていく。この挫折が大きければ大きいほど最初の対立はより大きな明確さを伴って受け手（読者・観客）に授けられる。

このようにイブセンが具現化しようとした新時代は「内」に對立概念を秘めつつ、「外」には即概念（分離できぬもの）を現わしている。このような具現化がイブセンの言う主題なのである。従って、この主題は構造的にみて、不安定な力学構造をもっていると考えられる。（この点に関しては後述）

次なる問題はこの主題が『カティリーナ』の中でどのように具現化されているかにある。

構造

『カティリーナ』は一人称戯曲である。その中心（主人公）はカティリーナにある。

ここで後々の論の展開のために劇の筋を要約しておこう。

（第一幕）高貴なローマ人であるカティリーナはローマの腐敗墮落に心をいためている。ヴェスタ寺院に住む彼の愛人のフリーアはそんな彼にローマを去り、自由の国の建設を説く。だが、実は彼女はカティリーナがかつて誘惑し、強姦したために自殺した女の姉である。その事を互いに気づかぬままに、カティリーナはその妹の復讐を遂げる事を誓わされる。家にもどったカティリーナは妻であるアウレリアからローマを逃れて、故郷で暮そうと言われるとすぐにその気になり、政府顛覆の陰謀計画者達の首領になる事を断わる。

（第二幕）しかし、再び登場したフリーア（これ以後、フリーアの存在は非現実的格をおびる）に「弱さ」を叱咤されると今

度は妻の要求を棄てて陰謀集団のもとへ走る。だが、カティリーナがもっとも愛していた身内の青年クリウスはフリーアへの愛のために彼を裏切り、政府側に密告を決意する。

(第三幕) ローマ郊外の森に陣営を張っているが状勢はきびしい。そんなおりに彼は二人の対照的な女が彼の心を争う夢を見る。時を同じくして、かつての独裁者と思われる亡霊が現われ、彼に計画をあきらめさせようとするが、逆に彼は勇氣をふるい起こす。だが、その後すぐにクリウスから密告の事実を告白され、逃亡を勧められる。同様に妻からも求められる。だが、彼は彼らの要求をふりきり、仲間と共に戦場へ去る。しかし、仲間がすべて討死した中でカティリーナだけが生き残りフリーアのもとに戻ってくる。だが、フリーアはカティリーナに再度死を求める。カティリーナ自身は死の世界に行くにあたり、心の中に残っている妻のアウレリアの存在を消すために彼女を短刀で刺す。もはや自力で自らを刺す力も残っていない彼をフリーアは彼の短刀をとって刺す。朝やけの光が差し込む中、カティリーナはアウレリアの胸の上で死の世界へと向う。(20) 一人称戯曲であるから、主人公の行為を中心に要約した。

構造はイブセン後期作品にも通ずる型である。しかし、この作品におけるこの運動は正確な動きをしない。その原因は二つあると考えられる。第一の原因はカティリーナ自身の「弱さ」であり、第二のそれはイブセン自身の劇作術的「弱さ」(未熟さ)である。前者の「弱さ」とは新時代人の弱さであり、第一幕の冒頭の台詞「やらなきや、やらなきや……」(13)に表わされている。自己自身に語りかける独白形式のこの言葉には「何を」という目的が明示されていない。ただ、しなければならぬ、という意識のみが表わされ、最後まで、その行為は明らかにされない。ローマの墮落を思うと、彼自身の中に「目覚める、男になれ」という声(14)が生まれてくるが「男になる」行為自体は何も述べられないのである。ここにひとつの不安定な内的矛盾が隠されている。すなわち、ローマを腐敗墮落から救うためにはカティリーナ自身が積極的に墮落化(賄賂工作)をしなければならぬ。あるいは私利私欲にかられた集団であると彼自身明白に悟っている反乱軍に身を投じなければならぬ。このように自己の意志を具現化させるためには一時的にでも、その意志を支えている主要素を否定しなければならぬという矛盾が存在している。そこには意志が強ければ強いほど、その否定は大きくなる関係がある。従って、「やらなきや、やらなきや」という独白には意志の具現化における矛盾(苦悩)が表わされているといえよう。

この不安定な内的矛盾は二人の対照的な女性により、具体的な行為として具現化される。「明」のアウレリアはカティリーナに

「新しい生活の場」を求め、ローマを救おうという意志そのものを棄てさせるためにローマを去る事を要求する。また、「暗」のフリーアも最初、自由の国建設のためローマから去る事を要求する。二人の共通な要求である「ローマから去る」事は冒頭の独白の内容と完全に対立する事である。にもかかわらず、カティリーナはその行為を選択しようとする。だが自分のかわいい妹の自殺を導いた者がカティリーナであると知るとフリーアは彼に「復讐」することを決意し、反乱軍に身を投じる事をカティリーナに要求する。この要求はカティリーナの死を意味するものであると同時に、それはフリーアの「復讐」の成立でもある。この新しい要求に対し、カティリーナは先の選択を否定し、この要求を受け入れる。その決意の言葉は「出発」(atstand)⁽¹⁵⁾である。「出発」の原語での字義はこの場(steget)を去る、(E)である。先の選択においても、この場(ローマ)を去ると言い、この選択においてもまた、この場を去ると言う。だが同一な表現であるにもかかわらず、そこには明確な対比がある。ローマを去る事は「外」への出発(生きる事への出発)である。それに対し、これは「内」への出発、究極的には死(この世を去る)に向うものである。このようにアウレリアとフリーアの対立は「出発」という行為を分岐点として明確に分けられる。

さらに具体的に「出発」を考察してみよう。冒頭の独白における「しななければならない」という意志は「出発」という行為を得た。だがこの行為は最初から矛盾を含んでいる。カティリーナの

意志はローマの改革にある。だが反乱集団に加わる行為はローマを積極的に破壊する事にはかならない。このように、カティリーナの意志はその意志と反対の方向性を持つ行為を選択する。選択したにもかかわらず、その真の意義を把握できずに苦悶しているカティリーナに、フリーアはつけ込む。

「復讐だ、カティリーナ」⁽¹⁶⁾

の声にカティリーナの意志は反転する。

「……復讐！ そうだ

そうだ！ おれをかどわかしたすべての希望への

復讐、さらに悪意に満ちた運命が破壊した

すべての計画への復讐だ！」⁽¹⁷⁾

ここで、カティリーナの反乱行為は自由の国建設(改革)から破壊のための行為へと反転する。と同時に、この反転は自己破壊への反転をも意味する。ローマの改革という意志はその可能性が悪意にみちた運命により完全に閉ざされたとき、自らその可能性をも棄てざる方向(自己破壊)に向う。しかし、この場合、カティリーナの反乱行為はひとつの理念(復讐)におおわれているために、カティリーナ自身は自己破壊に気づかない。自己破壊に気がつかないままカティリーナはローマ破壊のための反乱行為に「出発」する。しかし、この行為は外的にも内的にもカティリーナを窮地におとし込む。外的には身内であるクリウスの裏切り行為(密告)による計画漏れからくる戦況の不利、内的には矛盾を含んだ選択がもたらす自己自身に対する「弱さ」である。この

の「対立」⁽²⁰⁾である。

「対立」

イブセン近代劇における対立は一般的に次の四つに分類される。

- 一、男対女
- 二、富対貧
- 三、旧世代対新世代
- 四、宗教対反宗教

「弱さ」は「夢」と「亡霊」の中に象徴的に現われる。「夢」の中では二人の女性の対立は「暗」の女性が世界を支配し、「明」の女性を消していく。この事は、「明」の女性の「愛」と「暗」の女性の「死」の間の闘いにおいて、「死」の勝利を意味し、それをカティリーナに予知させている。さらに、過去の独裁者と思われる「亡霊」はカティリーナの運命を「お前は自らの手で墮落し、他者により殺される」と予言する。「自らの手で墮落する」という事は先に述べた自己破壊を意味している事は言うまでもない。「夢」からくる予知と「亡霊」の予言にカティリーナはおののく、懸命に、彼は目先の目標に向おうとしながら自己自身をたてなおそうとする。しかし、この目標は「外」から完全に破壊される。クリウスはカティリーナに密告の事実を告白する。自分達の陣営は完全に包囲され、もはや自分達が破壊するのではなく、自分達が破壊されるのである事を悟ったカティリーナの選ぶべき「出発」はただひとつ「英雄は死ぬ!」。カティリーナの思考はもはや建設的ではなく、死して名を残すという思考に変貌してしまった。自己の敗北を名譽とし、あくまでもカティリーナは自己の行為を正当化しようとする。この後、カティリーナは仲間達と共に最後の戦いに「出発」する。

このようにカティリーナは二人の女性の間をふりこのように揺れるのである。その揺れのたびごとに「出発」をし、そして行詰るのである。

次なる問題はこの揺れを生じさせているとみられる二人の女性

だが、二人の間に生じる「対立」はこのいづれにもあてはまらない。なぜなら、彼女らの「対立」は自然現象を基本にしているからである。すなわち、アウレリアの「明」、「光」、「太陽」、「昼」、「夏」に対し、フリーアは「暗」、「闇」、「月」、「夜」、「冬」のように自然を対照化している。その結果、二人の間には直接的に同一次元での対立(葛藤)は生じない。毛利三彌の指摘するように、この「対立」は「カティリーナの行為の意味づけ」⁽²¹⁾をするために利用された劇作術上の手段である。この「対立」は先に述べたカティリーナの行為における「ふりこ運動」を引き起こす契機となる。その契機を筋にしたがって追ってみよう。

はじめに説明を簡素化するために基本的図式を示しておこう。

(第一幕)

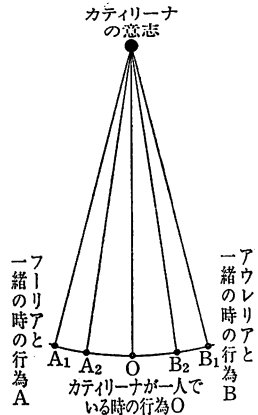
一、カティリーナの意志 \parallel 「ねばならない」は行為 O の位置にあり、その行為の方向性はなし(現状維持)。内的葛藤のみ存在。

二、フリーアの登場で、行為は A の方向に引き寄せられる。その行為 A_1 の方向性は「出発」 \parallel ローマを去る事(その行為自体は逃避的であるが、意志的には自由の国建設という積極的性格を有する)。

A_1 からのリターンはカティリーナの過去の行為(フリーアの妹を強姦)により行なわれる。

三、アウレリアはカティリーナに故郷での平和な生活を求める。その結果、行為は B の方向に引かれる。その行為 B_1 は「出発」 \parallel ローマを去る事(行為的にも、意志的にも逃避的である)。

B_1 からのリターンは過去の行為(英雄的行為)を棄てるのかという自問から始まる。



(第二幕)

四、フリーアの再登場で行為は再び A の方向に引き寄せられる。しかし、この行為 A_2 は A_1 と同一な方向性(出発)をもちながら、内容的には異なる。すなわち、今度はローマに留まり、反乱(英雄的行為)に「出発」するのである。この行為はフリーアの復讐により導かれるものであり、壮烈な「死」に到着地がある。これはアウレリアの求める平和な「生」に対立するものである。

五、 A_2 と B_1 との綱引き(死対生、復讐対愛)は、本来、アウレリア側につきべき身内クリウスの裏切り行為(フリーアの愛がなせるわざ \parallel 密告)という荷担により、 A_2 が優勢のまま進む。だが、カティリーナ自身はこの「出発」において、「死」を予想していない。前述したように、彼は意志の自己破壊を起こしているために自己の行為を正当化しているからである。行為 A_2 はカティリーナとフリーアの間で、目的地のちがいが(ローマ改革の英雄対死の世界)がある。

(第三幕)

六、カティリーナにとって、戦況は不利である。「夢」と「亡霊」は、カティリーナの未来を予言する。その予言はフリーアの求める A_2 の方向に向っている。

七、クリウスの告白で、カタストロフ的にカティリーナは「死」を決意する。今、この時点で、カティリーナ自身

の行為 A_2 はフリーアの求める「死」と一致する。

八、アウレリアは懸命に愛をもって、カティリーナに「生」を求め、それに対し、行為 B_2 はその求められる愛(生)が強ければ強いほど、その愛を否定しようとする。ここに行為 A_2 と B_2 は同一な方向性をもたされる。再び、カティリーナは仲間と共に「出発」する。

九、後に残された二人の女に直接的「綱引き」を期待するが、その期待は欺かれる。そこにあるのは対立でなく、自然がもたらす対極性である。フリーアの台詞を引用すれば、「太陽の輝きの下ではすみれが育ち、曇りの空の下ではヒヨスが育つ」の自然的対極性である。そこには時間的共存はありえない。一方が存在性を示す時、他方は現実的に非存在とならざるをえない。従って、二人の女の間には直接的対立は生じない。だが、カティリーナの行為を二人の間に置けば、愛の力が求める「生」と復讐が求める「死」との「対立」が浮び上がってくる。フリーアの復讐とは自分の妹への溺愛がなせるわざである。このように、二人の女にある「対立」は対立であるにもかかわらず、その対立を生じさせているエネルギーは両者共に愛の力である。相違する点はフリーアの愛は一度、反転しているのに対し、アウレリアのそれは純粹形態をとっている点にある。

以上の考察で明らかのように、この「対立」は同一のエネルギー

一(愛)をもとに、一方を反転させる事により、他に対する対立的状況を生じさせる事で明示させられるものである。従って、カティリーナの行為は両者の異なる愛の形態による引き合いの中に「揺れ」を生じさせているといえよう。この「揺れ」は一つの形態を持っている。すなわち、「出発」⇄「もどる」である。確かに、カティリーナの行為は「出発」する。 A_1 ではローマを去り、自由国の建設のために、 B_1 では故郷での平和な生活のために、 A_2 は英雄的行為を起こすために、そして B_2 は求められた愛を否定するために「出発」する。だが、必ずその行為は「対立」しているものへとどつていく。そして、そこで新しい「出発」をするが再び、もどつてくるのである。

次なる問題は、この「揺れ」は最終的にどこへ「出発」し、どこに「もどる」のかにある。

和解

カティリーナは、亡霊の予言どおり、自らの行為に行詰まり、他者(フリーア)に殺される。これは「死」をもって終わるのであるから、フリーアの求める目的地(閻の国)に着いた事になる。だが、カティリーナは最後の台詞で次のように言う。

㊦「」の中は第二版(一八七五)の訳
カティリーナ……

そうだ、おれの人生は夜だった、稲妻が不気味に光っていた。
「そうだ、おれの人生は夜の光のはてりのもと、嵐の中での

レースだった」

しかし、おれの死はバラ色の夜明けの光だ

お前は魂の闇の光をおい払った。おれの胸には安らぎがある。

さあ、おれはお前の後をおう、光の方へ、平和の国の方へ！

(彼は自分の胸から短刀をぬきさり、息も絶だえに)

天の神は和解のもとに(闇を)消していく

「夜明けのマイルドな光の力は」

お前は闇の力を支配した、愛の力のもとに！

「夜の精神を」

(フリーアはこの言葉の間にしだいに後景の方へとおざかり、木立ちの間に消える。カティリーナの頭はアウレリアの胸にうずまり、彼らは死ぬ⁽²⁵⁾)

この結末を見るかぎり、アウレリアの「光(平和)の国」はフリーアの「闇(死)の国」に打ち勝っている。前項で、「対立」は自然現象を基本的に象徴していると述べたが、この最終場面での対立はその「対立」の接点を象徴している。夜と昼との接点「夜明け」の時である。その夜明けの時に生じる朝の「光」と夜の「闇」の対立を二人の女の関係にオーバラップさせ、来たるべき「光」に勝利をもたらしている。カティリーナは自分の人生を「夜」にたとえているのであるから、この死は彼の人生「夜」の死という事になる。当然、我々はこの死の後に新しい何かを予想せざるを得ない。その新しいものは「昼」の性格を有するもの

である事は言うまでもない。さらに、それは愛の力によりもたらせられるものであろう。とすれば、カティリーナの内的破壊、および自己矛盾的行為は愛により「救済」されるべきものであると解釈できる。さらに、その「救済」は「和解」(Forsoning)のもとに行なわれる。イブセンは後の作品(劇詩『フラン』)で「妥協の精神」(Akkordens and)を「個」を墮落させるものであると言う。この「和解」と「妥協」を力学的に見るならば、共に最終的に「調和」に収束する。言葉を変えれば、「調和」へと歩みよるのである。その歩みよりの仕方の相違に二つの語の間に対照性を見いだす。すなわち、「和解」は「個」同士がおたがいにやわらいで近づきあうのに対し、「妥協」は「個」同士が折れ合う事で近づくのである。そして、このやわらげているものは自我を越えた愛の力である。(自我を残したまま接するには折れる、事ではか接する道はない。)ここに、我々は悩める新時代(近代)に対するひとつの「解決」に近づくことができる。すなわち、愛の力による「和解」である。

カティリーナに内在する近代性がもたらす矛盾的行為は「揺れ」をくり返しながら、「和解」へともどる。このように考察すれば、『カティリーナ』に表わされた不安定な近代性は愛の力により、ひとつの「調和」を得るものであるといえよう。

結論

イブセンの処女作『カティリーナ』は近代社会に内在する対立

の問題を含むドラマである。この対立は二者択一の選択で解決される問題ではなく、「調和」というあいまいな形でしか近づくとどできないものである。

この作品における「調和」は「和解」のもとで行なわれている。イブセンがヘーゲル哲学に影響を受けている事は衆知であるが、この「和解」が「合」を意味するものではない。なぜなら、この「和解」をもたらすものが「愛の力」であるからである。

このようにこの作品を考察するならば、イブセンが主題とした近代性にはひとつの「救済」の手段がある事になる。その手段は「愛の力」である。しかし、我々は再び矛盾におちいる。そもそも、事の起りはカティリーナのローマへの「愛」(ローマの改革)がもたらしたものである。このように考えるならば、「愛」は「愛の力」により「救済」される事になる。さらに、劇中ではカティリーナはアウレリアの「愛」を否定している事実がある。その否定した「愛」に「愛」の否定者は「救済」されるというアイロニーが生じる。

このように『カティリーナ』で表現されている近代性はテーゼを否定する事でテーゼに「救済」されるというアイロニカルな構造をもつものであると結論づけられる。

この構造は後期の作品の中にもしばしば現われてくる。このように考察するならば、イブセンは処女作において、すでに近代性を内的に体験し、その一部を具現化する事に成功していたといえるのではなからうか。

註

次の著書は略号で指示する。

HU, I……Henrik Ibsen Samlede Verker. Hundreårsutgave, 21

vols, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1928—57. (イブ

セン全集百周年記念版の第一巻)

(1) 正確には一八四三年にH・ヴェルゲランが『ヴェネテア人達』という戯曲を書いているが、上演を目ざして書かれた戯曲としては最初のものであるとの見解をとりノルウェーの処女作とした。

(2) The Oxford Ibsen I, Oxford University Press, 1970. p. 582

(3) 文化的「扉」については筆者の論文「キルケゴールとイブセン」(『文明研究』第一号、東海大学文明研究会 一九八二)を参照。

(4) Pavel Fraenkl, Ibsens vei til drama (Oslo : 1956)

(5) Herleiv Dahl, Bergmannen og byggmesteren : Henrik Ibsen som byriker (Oslo : 1958) p. 7

(6) 一八七四年九月十日、クリスチャニアで学生を前に新時代の文学について次のように述べている。

「……ものを書く事は根本的にはものを見る事であり、しかも見られたものが、作家が見たように受け手にも消化されるように見る事なのです。しかし、内的に体験しつくされたものだけが、そのように見られ、また受けとられるのです。この内的に体験しつくされたものがまさに新時代の文学の秘訣なのです。……」

Henrik Ibsen Samlede Verker. Hundreårsutgave, vol 15

(イブセン全集 百周年記念版第十五巻 p. 393)

(7) Søren Kierkegaard, 『Enten-Eller』 (またはこれら)

1943, København Gyldendal 参照。

(8) 毛利三彌『イブセンの劇的否定性』p. 66

(9) イブセンの文学思想は写実主義(リアリズム)だと思われがちだが、初期のころはむしろ、リアリズムに反対していた。

(10) とくに、実際にアルプスを越え、「南」を体験してからはその発言(たとえば、HU, XV, p. 414-5を参照)も多くなる。これは北欧人達にとって、一般的な事でもあ

るといえる。

(11) HU, I, p. 123.

(12) 毛利三彌『イブセンの劇的否定性』p. 42

(13) HU, I, p. 43. 原語は「Jeg maa, jeg maa」Jeg (私

が) Maa (しなければならない)

(14) HU, I, p. 44.

(15) HU, I, p. 75.

(16) HU, I, p. 73.

(17) HU, I, p. 83.

(18) HU, I, p. 96.

(19) HU, I, p. 98.

(20) 一般の意味での対立と区別するために「」を用いた。

(21) 毛利三彌『イブセンの劇的否定性』p. 77.

(22) この場合、カタストロフィー的とは感情の反転を形容

する意味で用いる。カティリーナの求める英雄は改革者としてのものから反逆者のものへと反転する。このように、

ある感情が質的に対照的な感情の方へ急激に変化(反転)する事を、ここではカタストロフィー的と形容する。

(23) HU, I, p. 105.

(24) 第一版と第二版における内容的変化はほとんどない。

綴りの変更とごく少数の単語の書き直しだけである。

(25) HU, I, p. 114. 第二版はHU, I, p. 202-3

- (20) NOT F b 47
- (21) NOT F b 48
- (22) NOT F b 49
- (23) NOT F b 50
- (24) NOT F b 51
- (25) NOT F b 52
- (26) NOT F b 53
- (27) NOT F b 54
- (28) NOT F b 55
- (29) NOT F b 56
- (30) NOT F b 57
- (31) NOT F b 58
- (32) NOT F b 59
- (33) NOT F b 60
- (34) NOT F b 61
- (35) NOT F b 62
- (36) NOT F b 63
- (37) NOT F b 64
- (38) NOT F b 65
- (39) NOT F b 66
- (40) NOT F b 67
- (41) NOT F b 68
- (42) NOT F b 69
- (43) NOT F b 70
- (44) NOT F b 71
- (45) NOT F b 72
- (46) NOT F b 73
- (47) NOT F b 74
- (48) NOT F b 75
- (49) NOT F b 76
- (50) NOT F b 77
- (51) NOT F b 78
- (52) NOT F b 79
- (53) NOT F b 80
- (54) NOT F b 81
- (55) NOT F b 82
- (56) NOT F b 83
- (57) NOT F b 84
- (58) NOT F b 85
- (59) NOT F b 86
- (60) NOT F b 87
- (61) NOT F b 88
- (62) NOT F b 89
- (63) NOT F b 90
- (64) NOT F b 91
- (65) NOT F b 92
- (66) NOT F b 93
- (67) NOT F b 94
- (68) NOT F b 95
- (69) NOT F b 96
- (70) NOT F b 97
- (71) NOT F b 98
- (72) NOT F b 99
- (73) NOT F b 100

- (74) NOT F b 101
- (75) NOT F b 102
- (76) NOT F b 103
- (77) NOT F b 104
- (78) NOT F b 105
- (79) NOT F b 106
- (80) NOT F b 107
- (81) NOT F b 108
- (82) NOT F b 109
- (83) NOT F b 110
- (84) NOT F b 111
- (85) NOT F b 112
- (86) NOT F b 113
- (87) NOT F b 114
- (88) NOT F b 115
- (89) NOT F b 116
- (90) NOT F b 117
- (91) NOT F b 118
- (92) NOT F b 119
- (93) NOT F b 120
- (94) NOT F b 121
- (95) NOT F b 122
- (96) NOT F b 123
- (97) NOT F b 124
- (98) NOT F b 125
- (99) NOT F b 126
- (100) NOT F b 127
- (101) NOT F b 128
- (102) NOT F b 129
- (103) NOT F b 130
- (104) NOT F b 131
- (105) NOT F b 132
- (106) NOT F b 133
- (107) NOT F b 134
- (108) NOT F b 135
- (109) NOT F b 136
- (110) NOT F b 137
- (111) NOT F b 138
- (112) NOT F b 139
- (113) NOT F b 140
- (114) NOT F b 141
- (115) NOT F b 142
- (116) NOT F b 143
- (117) NOT F b 144
- (118) NOT F b 145
- (119) NOT F b 146
- (120) NOT F b 147
- (121) NOT F b 148
- (122) NOT F b 149
- (123) NOT F b 150
- (124) NOT F b 151
- (125) NOT F b 152
- (126) NOT F b 153
- (127) NOT F b 154
- (128) NOT F b 155
- (129) NOT F b 156
- (130) NOT F b 157
- (131) NOT F b 158
- (132) NOT F b 159
- (133) NOT F b 160
- (134) NOT F b 161
- (135) NOT F b 162
- (136) NOT F b 163
- (137) NOT F b 164
- (138) NOT F b 165
- (139) NOT F b 166
- (140) NOT F b 167
- (141) NOT F b 168
- (142) NOT F b 169
- (143) NOT F b 170
- (144) NOT F b 171
- (145) NOT F b 172
- (146) NOT F b 173
- (147) NOT F b 174
- (148) NOT F b 175
- (149) NOT F b 176
- (150) NOT F b 177
- (151) NOT F b 178
- (152) NOT F b 179
- (153) NOT F b 180
- (154) NOT F b 181
- (155) NOT F b 182
- (156) NOT F b 183
- (157) NOT F b 184
- (158) NOT F b 185
- (159) NOT F b 186
- (160) NOT F b 187
- (161) NOT F b 188
- (162) NOT F b 189
- (163) NOT F b 190
- (164) NOT F b 191
- (165) NOT F b 192
- (166) NOT F b 193
- (167) NOT F b 194
- (168) NOT F b 195
- (169) NOT F b 196
- (170) NOT F b 197
- (171) NOT F b 198
- (172) NOT F b 199
- (173) NOT F b 200