

演劇の側面へ作品と観客の接点

——「エストロートのインゲル夫人」の受容をめぐって——

岩原武則

1、はじめに

ベルゲン劇場の座付作家兼演出家であったH・イブセン（一八二八～一九〇六）はそれまでに二つの戯曲（『聖ヨハネ祭の夜』（Sanctansattén）と『勇士の塚』（Kjempehøien））を劇場側に提出し、上演の機会を与えられていた。しかし、両作品とも観客の心を捕らえるまでには到らなかつた。その原因は彼の劇作術における技術的未熟さのみならず、彼の観客に対する理解力のなさにも見出されるであろう。そこで彼は前作の失敗を取り戻すべく、新しい戯曲の執筆に取り組んだ。そして、彼はその戯曲を完成させた（一八五四夏）後、一八五四年九月九日ベルゲン劇場の理事長であるペーター・ビリュテのもとにそれを持参した。ペーター・ビリュテの話によれば、その時イブセンは自己の戯曲を次のように解説した。「これはクリスティアニア（現在のオスロ）に住む友人から送られてきたもので、歴史劇あるいは悲劇ともいえる台本である。この著者はあえて著者不明を希望し、ベルゲンの舞台上で上演されることを希望しています。これは受理されるに十

分な価値があると思われまます。⁽¹⁾ イブセンの申し出はすぐさま受理され、ベルゲン劇場は翌年、一八五五年一月二日に劇場設立記念公演としてそれを舞台化した。その作品がこの小論で取り上げる戯曲「エストロートのインゲル夫人」（Fru Inger til østerraad）である。⁽²⁾

この小論では単に一つの戯曲に対する考察のみならず、その戯曲を受容できなかったその当時の演劇的環境、すなわち、観客の受容構造の問題にも考察の目を向け、そこにあるとされる北欧社会の一面をも垣間見ようとするものである。

2、演劇的環境

一八一四年、長い間続いたデンマークの属国としての屈辱を拭い去ろうとノルウェーはキール条約で結ばれたスウェーデンへの併合を承認せず、独自に王（クリスティアン・フレデリック）後のクリスティアン八世を立てて独立を標榜したが、スウェーデンのカール・ヨハンが武威を示し、ノルウェー国会に同君連合の承認を強要した。ノルウェー国会は不満ながらもこの要求を受け

入れた。かくして、ノルウエーの独立の夢は彼方へと去ってしまふ。このような政治的背景はそのまま演劇の世界にオーパーラップしていた。

一八〇〇年代の初めまでのノルウエー演劇界には「職業俳優」は皆無に近い状態であった。ほとんどの演劇的催しは外国の劇団による巡業芝居に任されていた。それ故に上演される作品はコメディタッチが主流となり、演技的にも軽快なコムメディア・デッラルテ風が好まれていた。そのような状況の中にも、自分達の劇団を持つとする運動が起こり、「演劇集団」(Det Dramatiske Selskab)が各地に設立された。最初の「演劇集団」は一七八〇年一〇月二四日にクリスティアニア(現在のオスロ)に設立され、続いてクリスティアンサンド(一七八七)、ベルゲン(一七九四)、アーレンダル(一七九六/九七)、ドラメン(一八〇一)、トロンハイム(一八〇二)、ラールヴィク(一八二〇)、フレデリクスハールド(一八一九)、そしてスタヴァンゲル(一八二三)へと広がっていった。しかし、初期のころは自ら演じていたメンバー達も一八二〇年代の後半になると自ら演じることをあきらめ、鑑賞する側に代わる。その一部のメンバー達はこの組織を「ダンス集団」として自らの肉体的発散の場に替え、この組織の維持に努めた。⁽³⁾

この運動の基本的構想はノルウエー人の職業俳優によるノルウエー演劇の確立にある。この構想を実現しようと俳優教育を最初に始めたのはスウエーデン人との混血であったJ・P・ストレム

ペリ (Johan Peter Strömberg、一七七三〜一八三四)である。バレエダンサーであり、俳優でもあり、そして座長でもあった彼は一八〇三年、トロンハイムで、その後一八〇五年の夏からはクリスティアニアでダンスやバレエの授業を通じてノルウエー人俳優の教育に努めた。一八〇九年二月二日付けで国王にノルウエー人の職業俳優によるノルウエー劇場の設立を嘆願し、その設立を黙認された。しかし、経済的、人的不足等の理由からこの計画は徒勞に終わった。彼は一時的にギョーテボルグ(スウエーデン)にその活動の場を移し、機会を伺っていた。⁽⁴⁾

政治的にノルウエーがスウエーデンの属国になった一八一四年を境にノルウエーの演劇事情は三つ巴の様相を帯びてきた。精神的に「国民劇場」を求める気運が高まるにつれて、その様相は露骨な対立として表面化してきた。一八二二年一月に再びノルウエーに舞い戻ったストレムペリはノルウエー人のための演劇学校を設立し、本格的に俳優の教育に乗り出した。その甲斐あって、彼は一八二七年一月三〇日に二〇人のノルウエー人俳優、自分の生徒達で構成された小さなバレエ集団、そして小さなオーケストラを従えた劇場を開場させた。しかしこの劇場も同年の秋には危機を向かえる。その原因は第一にノルウエーの「国民劇場」をスウエーデン人の指導者に託すのは間違いであるとの意見が始めて来たこと、第二にデンマーク人俳優達による圧力(ノルウエー人俳優の演技の未熟さが発端)にあるとされる。このような抵抗がもとで、ノルウエー最初の「国民劇場」は一年余りの活動の後に

幕を閉じてしまった。この後、ノルウェーの演劇界は「デンマーク時代」（デンマーク人俳優による指導権（Tegemont）のもとでの演劇活動（ヘクリスティアニア劇場では一八六三年まじ））に入る⁽⁵⁾。

このような演劇的狀況を打破するために、ノルウェー文化人達が立ち上がった。それが一八四九年にノルウェー西岸に位置する第二の都市ベルゲンに設立された「ノルウェー劇場」である。この劇場の設立には当時の世界的ヴァイオリニストであったオーレ・ブルの異常ともいえる情熱があつたことは誰しも認めるところであるが、一個人の情熱により生まれた事業であると言ひ切ることはできないであろう。そこにはノルウェーという国（正確には「地方」）の内的対立の問題が重要な役割を果たしていると考えられる。政治的にスウェーデンの支配に変わった後も、文化的には四〇〇年余りにわたるデンマーク支配の影響から逃れられないでいた。しかし、中世以来のハンザ同盟との関わりから一種のコスモポリタンの文化と経済性を保有する「ベルゲンスク」（ベルゲン人）達はそのような首都への対抗心を持ち合わせていた。さらに「リアリズム」が主流になりつつある風潮の中では、デンマーク人俳優によるデンマーク語の芝居の上演はノルウェー人の観客の鑑賞の中に「写実性」を味わせるには無理が出始めていた。それゆえ、最初から「ノルウェー劇場」での舞台語は「ベルゲンスク」（ベルゲン語）になつていたのである。

このような演劇環境の中、東部出身でありながら、その演劇的

才能を認められたイブセンは「ベルゲンスク」の文化の象徴である「ノルウェー劇場」に就任するのである。

3、「ベルゲンスク」の中での

「エストロートのインゲル夫人」

一八五五年一月二日に初演されたこの作品は作者の期待を大きく裏切つて、不評となり、上演は二回で打ち切られてしまった。その不評の原因には観客としての「ベルゲンスク」とイブセンの思考（作品に内在されたもの）との間に「対立」があつたと考えられる。その「対立」がどのようなものであつたかを推考する前に、この作品の内容とその芸術性を客観的に考察しなければならぬであろう。

(イ) 作品分析

劇の主人公であるインゲル夫人の家系はノルウェー独立後の王位をも主張できる血筋である。それにもかかわらず、彼女は農民達が起こす独立運動に手をかそうとしない。彼女の胸にはある秘密の計画が隠されているからである。その秘密の計画とは、インゲル夫人となる以前に、ある国民的英雄との間に出来たわが息子を取り戻して、新しい国の王に擁立しようとするものである。その計画を達成するためには娘達の不幸をもかえりみず、彼女は秘密を胸にその機会を伺つてるところから劇の筋は始まる。劇の筋を追いながらその構造を考察してみよう。

第一幕

(1) 〈外部不満〉幕開けでは二人の家来達の遣り取りで、農民達の現状(独立運動に対するインゲル夫人の不甲斐無い態度)への不満が物語れる。

(2) 〈内部不満〉次の場では娘であるエリーネの口から母の過去の行為に対する不満が物語れる。

(3) 〈直接的外部不満の表現〉血気に逸る農民達が屋敷に現われ、インゲル夫人に戦いのための武器を要求する。その激しい要求に一度は屈し、武器を与える。

(4) 〈秘密の計画の開始〉一通の手紙がトロンハイムから届けられると、武器の引渡を拒否し、彼らに屋敷外に出ることを禁ずる。彼女は訪問客の受け入れの準備を命じる。

(5) 〈直接的内部不満の表現〉エリーネは母の政略による姉達の結婚を非難する。インゲル夫人の胸の内は一人(息子)をとるか、多勢(農民達)をとるかかの葛藤に悩まされる。(この葛藤の原因(息子の存在)はこの場では観客には知らせられていない。)

第二幕

(6) 〈第一の訪問者〉最初の訪問者はインゲル夫人の待っている人物ではなく、公権を剥奪されているノルウェーの貴族、オーラフ・スカクタヴルである。彼はスウェーデンのペーター・カンツラアの使者としてある男(インゲル夫人の待っている男と同一人物)に接見するために危険をおかしてやってきたので

ある。だれもその男の名前を知らない。彼は一通の手紙を携えているとのことである。

(7) 〈第二の訪問者〉次の訪問者もインゲル夫人の待っている人物ではない。顧問官ニールス・リッケとスウェーデンの提督エンス・ビエルケである。彼らもある男を追いかけてきたのである。しかし、彼らの目的は第一の訪問者のそれと対立の関係にある。すなわち、その男(この場ではその男は故スツール伯の息子であることは明らかにされている)を殺しに来たのである。

(8) 〈第一の誤解〉ニールス・リッケは第一の訪問者とその男であると誤解し、会いたいと申し出る。インゲル夫人はニールス・リッケの仕掛けた策略を怪しみ、彼を第一の訪問者に会わせる。

(9) 〈出会い(ニールス・リッケとエリーネ)〉二人の間には過去の経緯を掴のままに恋がめばえる。この出会いはインゲル夫人の過去の体験をも連想させるものである。

第三幕

(10) 〈恋の発展〉自己の中に生まれた愛を否定すればするほどその愛は輝きを増す。

(11) 〈第三の訪問者〉第三の訪問者としてニールス・ステンソンが屋敷を訪れる。彼は前の二者の訪問者と違い、正式に門からは入ってこない。その結果、彼の訪問がインゲル夫人に知らされない。この事が今後の筋の展開に重要な役割をもたらす。

実はこの訪問者こそインゲル夫人が秘める計画の主人公である。彼が持参した書類とオーラフ・スカクタヴル宛の手紙から彼がスツール伯の息子であり、インゲル夫人との間に生まれた子供であることが明らかにされる。しかし、この真実を知る者は彼から手紙をだましとったニールス・リッケだけである。そこでニールス・リッケは策を練り、ニールス・ステンソンに己がスツール伯の息子であると同時に、インゲル夫人の息子であることも教える。

第四幕

(12)〈互いの策略の掛け合い〉インゲル夫人の秘密を握ったニールス・リッケと彼に対する過去の関わりを胸に宿すインゲル夫人との間で策略の掛け合いがおこなわれる。ニールス・リッケは彼女の息子を想う気持ちに付け込み、彼女にスウェーデンへの反旗をあげることの誓約書を書かせる。彼の本当の狙いはスツール伯の息子をだまし捕らえてコペンハーゲンに幽閉し、その誓約書を楯にノルウェーの有力者であるインゲル夫人を支配し、その功績をもってフランス大使に任命されることにある。誓約書が渡されて後、二人(親子)の対面となるが、ニールス・リッケの策略でインゲル夫人には彼を息子の腹違いの弟であると思わせ、また彼には一人前になり父の王国を取り返すまでは彼女は自分の息子であるとは認めないであろうと説得し、この場での親子対面を回避する。インゲル夫人はニールス・リッケとの約束どおり、小スツール伯を首領にスウェーデンへの反

旗をあげさせる。そして、インゲル夫人は誓約書とともにニールス・リッケを幽閉する手段にでた。気落ちするニールス・リッケに脱出のための策がうかぶ。

第五幕

(13)〈恋の結末〉ニールス・リッケは脱出のためにエリーネに指輪を渡し、結婚を約束する。そして、彼女から抜道を聞き出す。しかし、時すでに遅しである。エリーネは母から最愛の姉ルチアを殺したのはニールス・リッケであることを教えられる。エリーネの恋は粉々になる。

(14)〈悲劇的結末〉戦いに出陣した小スツール伯(ニールス・ステンソン)はスウェーデン軍との戦いに破れて屋敷に押し返されてくる。インゲル夫人は自分の身と息子を守るために最後の手段にでる。オーラフ・スカクタヴルに小スツール伯を殺させ、それを自殺にみせかけて彼にすべての責任を負わせ、スウェーデン軍の追求を逃れようとした。この最後の手段を決意させた主因は自分の息子を王位につけることで得られる「国王の母君」の敬称にある種の魅力を感じていたことにある。しかし、殺した男は頭に巻いた環から自分の本当の息子であることを知り、自分の棺をも用意させる。(幕)

このように筋を追ってみるとこの戯曲は基本的に二つの要素を土台に組み立てられている。すなわち、「愛」と「野望」である。ニールス・リッケは「野望」のためには「愛」を積極的に犠牲にする。他方、この戯曲の主人公であるインゲル夫人は終始「愛」

を追い続けてきたが、ニールス・リッケの「野望」に誘発されたかのごとく自己の「野望」が心に生じた時には、「野望」とともに「愛」をも失う。この場合、「野望」とは自愛の具現化であると考えられる。言い換えれば、「愛」には「他」へ向かうもの（「愛」と「個」自身へ投げかけられるもの（「野望」）があるといえる。「他」へ向かうものを追い求め続けてきたインゲル夫人はその「愛」の鋒先を自己に向けたと同時に全てのものを失う。強く求めれば求めるほどその結果は求めたものと反対のものへ向かうというカタストロフィー的反転の構造が見られる。

このようにこの戯曲を解すれば、「ベルゲンスタク」が作品に期待していたと考えられる「野望」（独立）の実現を否定することになる。これでは「ベルゲンスタク」の賛同を得ることはできない。毛利三彌の指摘どおり、この戯曲は国民感情を沸き上がらせるような歴史劇ではなく、女主人公インゲル夫人の心理劇であるといえよう。また劇作術上の未熟さもこの作品を難解なものにしている。それはこの作品がインゲル夫人の心理劇でありながら、その中心にある葛藤の最大の原因が観客に長らく明かされないことである。第三幕でのニールス・ステンソンの登場で初めて息子の存在が明らかになり、彼女の秘密の告白が聞かれるのは第四幕に入ってからである。観客はこのように劇の大部分を「暗闘」の中で過ごすことになる。劇の筋の流れを観客に読み取らせる劇作術上の手法が欠けていたといえるであろう。

劇における世界の完成は演ずる側（作品を中心とする）と見る

側（観客）がある場所（一般的には劇場）で同一なる共同時空を創りあげた時に成立する。従って、この戯曲が「ベルゲンスタク」と同一なる共同時空を創りえなかったことは事実である。その原因には作品の側からは先に考察したように、劇作術上の手法の欠落がもたらす「暗闘」が生む筋の展開の難解さがあげられるであろう。また観客の側からの原因として、彼らの求めた劇的時空が先の作品分析により導かれた「個」の心理劇的時空ではなく、「共同体」心理を具現化した時空にあったことが推測される。それでは、その原因とされる「共同体」とはいかなるものであるかを考察してみよう。

（ロ）「共同体」意識

F・テンニェスは『ゲマインシャフトとゲゼルシャフト』（Gemeinschaft und Gesellschaft）の中で人々の意志関係における相互作用の問題について論じている。彼の考察は二種類あると考えられる相互作用の中で肯定的なもの、すなわち、相互肯定の関係に向けられている。その相互肯定の関係により形成される集団は結合体（Verbindung）と呼ばれ、その集団をゲマインシャフト（実在的有機的な生命体）とゲゼルシャフト（観念的機械的な形成物）に分類している。生活という概念を視点に言い換えるならば、共同生活と公共生活に分けられるであろう。この場合、共同生活の基本は血のゲマインシャフトにあることは言うまでもない。血のゲマインシャフト（血族）があるところにはその生活空間である場所のゲマインシャフト（家）があり、その二つのゲ

マインシャフトを管理するために精神のゲマインシャフト（親族的共同体意識）が必要となる。他方、公共生活の基本は自分以外のすべての人々に対する緊張状態にある。その緊張状態から人はあるもの（商品等）に対する客観的性質としての価値を追求する。その結果、価値が利益を生み、利益社会と呼ばれるものが誕生する。これがテンニエスの分析する一般的な社会型である。¹⁰⁾

「ベルゲンスタク」の社会はこの社会型の図式を当てはめて考えると矛盾するところが見出される。それが「共同体」意識の特殊性である。その特殊性の主なるものは血のゲマインシャフトを越えたところまで精神のゲマインシャフトが管理することにある。

この構造の中心には場所のゲマインシャフトが考えられる。すなわち、その地域に生活する者は血族を越えて団結する意識があるということである。図式的に比較するならば、一般的な社会型におけるゲマインシャフトは血↓場所↓精神へと発展し、分化するのに対し、「ベルゲンスタク」のそれは場所⇄精神の構造により成立していると考えられる。この構造の成立の背景には彼らの歴史的・風土的構造が重要な役割を果たしていると推測される。七つの山に囲まれた地域性、雨の多い気候、ヴィーキング時代にはノルウェーの中心の都市として繁栄したが、ホーコン五世による首都の移転（オスロ）がもたらした市民の屈辱感、ハンザ同盟の進出による経済的重圧等の誘因により、彼らは血を越えて団結しなければ生活が保てなかつたのである。それゆえ、彼らにとって「共同体」意識こそ生活の支柱であつたと考えられる。またゲゼルシャ

フトの構造にもその特殊性が波及しているといえよう。本来、ゲゼルシャフトの社会ではその社会自体の中で「個」と「他」の間に緊張状態をもたらすものであるが、「ベルゲンスタク」の社会ではその緊張状態が緩い。それゆえ、利益社会の構造より、自給自足の社会構造を有しているといえるであろう。だが、それがいったん「共同体」と「他」の関係になった時にはそこから生まれる緊張状態は倍加する。そこには典型的な利益社会の構造が誕生することになる。したがって、「ベルゲンスタク」の社会におけるゲゼルシャフトの構造は「内」（共同体内）に弱く、「外」（共同体外）に強いといえるであろう。しかし、このゲゼルシャフトにおける利益社会の中で占める「ベルゲンスタク」「共同体」の役割は搾取する側でなく、搾取される側にあつたのである。言い換えるならば、この「共同体」は利益社会の中における損益社会の性格を有していたと言ひ直せるであろう。

次なる問題はこの「共同体」意識の性格である。当時、ベルゲンはノルウェー西南部の最大の都市であり、ハンザ同盟との結び付きからノルウェー最大の国際的商業都市でもあつた。にもかかわらず、この「共同体」は村落共同体的性格を内部に保持している。その最大の要因は土地にあると考えられる。地理的条件、気候的条件、どれをとっても穀物生産に適しているとは言いがたく、また歴史的にみても数多く生じた内乱のたびごとに農民が駆りだされ、そのたびごとに農地は荒れ果ててしまい、黒死病等の流行性症候群による痛手等がわずかな土地から生産される穀物の生産

量を激減させてしまっていた。したがって、土地自体は個人のものでありながら、その土地が生む生産物は、「共同体」の管理に委託されたのである。また「ベルゲンスク」の最大な生産物である木材、魚類はハンザ商人の手にかかり、ドイツをはじめとする他の西欧諸国に流れていた。ハンザ商人の圧迫を免れようとして一連の法律を設けたが（一二七八）、彼らはこれに対し経済封鎖をもって報いられ（一二八二、八五）、結局、これに屈伏せざるをえない状況にいたっていた。このように経済的にはハンザ同盟の属国状態にあったのである。それゆえ、「共同体」内でのゲゼルシャフト的關係は弱まり、反対に「共同体」内のゲマインシャフトがより強力にならざるをえなかったといえよう。

「ベルゲンスク」がこのような「共同体」意識を確立した要因を整理してみれば次の点があげられる。

(1) 風土的要因・(a) 山に囲まれた地形 (b) 雨の多い気候 (c) 流行性病の蔓延

(2) 歴史的要因・(a) 政治的不安定(内乱) (b) 経済的圧迫(ハンザ同盟)

これらの要因は当然複雑に相互作用をもたらしていたであろう。例えば、ハンザ同盟の進出の誘因は風土的要因(a)、(b)がもたらす木材、冬でも魚類が豊富で港の使用が可能であることにあり、また政治的不安定(内乱)の誘因は山に囲まれた地形が生む閉鎖的思考、および交流の困難さ(意志疎通の不十分)にあることは歴史的に認められていることである。

このように「共同体」意識は風土的、歴史的要因から生まれられたものであるが、この意識を統一している内的関係(源)は何であるかが次なる問題である。この問題を解くかぎは彼らの「宗教性」にあると考えられる。角田文衛は北歐人の基本的な性格を四つあげている。すなわち、⁽¹¹⁾ローマン主義、現実主義、憂愁、親愛感であるが、ここではこれらをまとめて「宗教性」と称するのである。この場合、「宗教性」とは神のもとでのまとまりのあるもの(宗教)ではなく、風土(自然)に帰属している集团的感情のまとまりを意味するものである。従って、この「宗教性」は北歐の風土(自然)と彼らの経済生活との密接な関係から育てられたものであるといえる。風土的条件では高緯度ながらもたらずさまざまな現象、例えば、夏と冬における極度な対象性は彼らに「山の彼方」、⁽¹²⁾「海の向こう」や「南の国々」に寄せる憧憬(ロマンチズム)を抱かせると同時に、厳しい現実(自然)を生き抜くための唯一の武器である「勤勉さ」を手に勤労に励み、生の躍動を感じさせる。また、薄ら寒くて、湿った天候のもとでの短い秋は人々の魂を憂愁の世界に引きずりこむ。しかし、この魂の憂愁に落ち込んでいる人々に救いの手を差し伸べようとする人間愛(親愛感)が同時に育てられる。経済生活における条件では生きるために「共助」⁽¹³⁾の感情が育てられている。作付け、刈り取りの時期を逃すと収穫は極端に減少する。また、険しい山での伐採、荒々しい海での漁は一人ではできない。それ故、彼らは共に助け合えば豊かな生活は営めない。このような諸条件から経済的には「共

助”と精神的には前述の「宗教性」を源とする「共同体」意識が育てられたのであろう。

このように考察してみるとこの作品と観客の間には根本的に「個」的思考対「共同体」的思考の「対立」があるといえる。劇作術の技巧のひとつには確かに観客に「対立」させながら劇的狀況を創りだすものがある。イブセンもこの技巧を用いたが、結果的にそれは失敗に終わった。その原因として、イブセンは「ベルゲンスク」の思考における特殊性の源である「宗教性」を十分に理解していなかったことがあげられる。観客である「ベルゲンスク」がイブセンの創作した「個」的思考を自らの思考法で受容しようとした結果、この作品の上演は本来の芸術性を彼らに与えぬまま、不評の刻印を与えられ、わずか二回で打ち切られたのである。

4、むすび

芸術の中でも演劇ほど「とき」と「ところ」に深く関与している芸術はないであろう。この場合、「とき」とは物理的時代ではなく、精神的、思想的時代を意味し、「ところ」とは人、民族の生活圏を意味するものである。「エストロートのインゲル夫人」が「ベルゲンスク」に受け入れられなかった背景にはイブセンが戯曲に埋め込んだ「とき」と「ところ」の内容（「個」の心理劇的時空）を彼らの特殊な「とき」と「ところ」（「共同体」の心理的時空）が許容できかねたという彼らの芸術受容における後進性

が深く関与していたと考えられる。またイブセンの思考のアンキスト性は北欧社会の共同体意識の照り返しである「個」の自由性にその源があると考えられる。しかし、その反面、イブセン自身の中にもこの共同体意識が内在していたというアイロニカルな面がある。これはイブセン自身が典型的な北欧人の精神構造を有していることの表れであり、彼はそれから逃れるためにその後北欧を棄て、放浪の旅にでるのである。個人主義が世に認められ、イブセン自身にも世界的名声が与えられた今日でも北欧人の中にはイブセンを認めつつも、イブセンの思考を否定する者も少なくない。しかし、彼らは決してイブセンの思考を排除しようとするのではない。否定しつつ、容認してしまうのである。それはイブセンが北欧人の一人（共同体の一員）であるから容認されるのであろう。このように考察してみると、北欧社会を構成している支柱には「対立」を包み込む共同体的意識構造が重要な役割を果たしている結論付けられるであろう。

「エストロートのインゲル夫人」を含むベルゲン時代の作品でイブセンは「個」を「共同体」に「対立」させることで「個」自身を描写しようとしたが、観客である「ベルゲンスク」は自らが持つ「宗教性」を支柱とする意識構造でその「対立」を「共同体」に包み込み、イブセンの「個」の心理描写を色あせたものにしてしまったといえるのではないだろうか。換言すれば、イブセンの劇的時空は「ベルゲンスク」の「とき」と「ところ」に呼応しなかったといえよう。イブセンの劇的時空が「ベルゲンスク」

に受け入れられるには彼らの「とき」と「ところ」の變革にさら
に時間が必要であつたことは歴史的に認められることである。

注

- (1) Henrik Ibsen : Samlede Verker. Hundreårsutgave. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo. 1828~57, Bind II(1828) p. 113, 444 The Oxford Ibsen. Volume I, Oxford University Press, London, 1970, p. 692を参照。
- (2) この小論のテキスト・ナリクスには一八五七年版を使用する。一八七四年版とでは内容、形式共に本質的な書き直しによる相違は見当たらない。しかし、表題から歴史劇というサブタイトルが取り外されている。これは友人であつた歴史学者ルドヴィク・トローエの助言によるとされている。(Halvdan Kort, Henrik Ibsen : Eid diktarliv. Ny, omarbeid utgave, Oslo: H. Aschehoug, 1954, p. 102~105を参照。)
- (3) Scenekunsten i Norge fra fortid til nutid. Øyvind Anker. Dansk-Norsk Fond. Oslo. 1968, p. 12を参照。
- (4) *ibid.*, p. 17~22を参照。
- (5) *ibid.*, p. 22~28を参照。
- (6) 「ヘルゲンスタク」は原語では Bergensk と書きかわし、その意味は「ヘルゲン人(の)」または「ヘルゲンの」である。彼らはこの言葉を Norsk (ノルウェー人(の))と同次元で使用している。そこには「都市」と「国家」の区別を越えた「同等」の格が与えられていると考えられる。それ故、ここでは原語をそのまま発音した「ヘルゲンスタク」を用いる。

- (7) この構造については拙稿「キルケゴールとイブセン」、「Hイブセンの処女作『カティリーナ』における一考察」(文明研究第一号、第二号)および、「『人形の家』におけるドラマツルギー」(桐朋学園短期大学部『紀要』第三号)等を参照せよ。
- (8) 『イブセンの劇的否定性』毛利三彌・白鳳社、一九七七、一七一~一八〇頁を参照せよ。
- (9) この場合、「共同体に」を用いたのは「ヘルゲンスタク」の共同体と一般的共同体とを区別せんがためである。
- (10) 『ゲマインシャフトとゲゼルシャフト』※純粹社会学の基本概念※ テンニエス著、杉之原寿一訳、岩波文庫、岩波書店、一九五七を参照。
- (11) 『世界各国史六』、『北欧史』、角田文衛編、山川出版社、一九五五、四~一五頁を参照せよ。
- (12) さらにこの「宗教性」について論じてみよう。北欧社会にキリスト教が入り始めたのは西暦八〇〇年代に入ってからである。北欧のキリスト教化における特色は外部(外国人)からの伝道によるものではなく、内部(西部諸国に在住していて洗礼を受けた北欧人)からの教えが大きく貢献している点にある。特に、ノルウェーでは支配者自ら外国で洗礼を受け、帰国し、即位の後、率先して布教に努めた。かくして、キリスト教は内側から北欧社会に浸透していった。しかし、彼らの多神教的な性格は失われたのではない。彼らの中で土着的神とキリストの神は何等の抵抗なしに共存しているのである。普遍的精神的な神と生活的土着的神は一つのまとまり(宗教的まとまり)を持って社会を統一していると考えられる。そ

のまとまりの生活的土着的部分をここでは「宗教性」の表現を以って表わすのである。

(13) 「共助」とは「自助」に対する言葉として用い、その意味は共同体内での共同体的助けであり、「個人」に対する「他人」(単数)からの助けではない。すなわち、単数対単数が生むものではなく、複数間に生じる助けを意味するものとする。

(14) 「とき」と「ところ」の概念は和辻哲郎著『風土』の第四章・芸術の風土的性格にも記されているが、この小論においては劇的時空における「時間」と「空間」とに対象的なものに位置付けて、使用する。すなわち、「とき」はその「ところ」に呼応の関係を有せざるをえないが、「時間」は「空間」に対して何の拘束も持たない。言い換えるならば、「時間」は「空間」の中を「可逆的」にも「不可逆的」にも移動できるが、「とき」は「ところ」に拘束されたものである。これらの対象性は一般的に一方が静的であり、他方は動的であるといえるであろう。(しかし、心理学的時空における時空〔「時間」と「空間」〕は呼応的であると考える。)

(終)