

『人形の家』論(下)

毛利 三 彌

(六) クロクスタとリンデ夫人

第三幕冒頭はノーラが舞台上にいない唯一の場面だが、二つの劇的役割を担う。一つはいうまでもなくクロクスタの改悛をもたらすことであり、もう一つは一組の男女の結合の仕方をみせることによって、ノーラとヘルメルとの離別の意味を明確にする点である。

後者はイブセン・リアリズム劇が表面的な日常性表現の裏に技巧的な劇手法を駆使していることの例証とされる。しかし、クロクスタの「心変り」の方はいわば御都合主義ウツゴトシヅメ

の手法として屢々批判的となる。リンデ夫人の「口説」にあまり易々と籠絡されて、今までノーラを脅迫していた「悪党」がたちまち「善人」に変じてしまう。しかもクロクスタの改心は、彼の人物像を問題にするためではなく、後の筋の展開のために要求されているにすぎない。イブセンの作為性はあまりに見えすくというわけである。

しかし、実はこれら二つの役割は分ちがたく重なり合う。第一にクロクスタは決して単純な悪玉に描かれていたのではない。それはすでに指摘してきた。第一幕でのノーラとの対決においてさえ、彼は一種の人の好きをうかがわせていたし、第二幕では脅迫しているはずの彼が、ノーラ

の自殺のほめかしによって立場を逆転させられている観を呈していた。クロクスタは女に対して心の弱い男なのである。あるいは感受性がこまやかといおうか、相手の心を察する点は、ヘルメルを遙かに凌駕する。第三幕の彼の突然の改悛も、このことの証左にほかならない。イブセンは次のように書いています。

クロクスタ ……ね——あなたはわたしの過去をすべて知っているんですか？

リンデ夫人 ええ。

クロクスタ わたしがこのあたりで何と思われているかも知っていますか？

リンデ夫人 さっきあなたは、もし私と一緒にいられたら、今とは違った人間になっていったって、そう聞いたかったんじゃないか？

クロクスタ そのとおり。

リンデ夫人 今からじゃ駄目？

クロクスタ クリスティーネ——ほんとにわかっていているのか！ そうだ。顔をみればわかる。じゃ本気で——？

顔をみて心を理解するのは我々の常だが、劇表現法としては稀にしか使われない。その人物の判断が正しいかどうかを我々が知るためには、俳優に真実の演技が要求されるからである。しかし演技とは本質的に嘘である以上、言葉によらない内面表現を真実たらしめることは自己矛盾となる。古代劇の仮面はこの矛盾を消した。仮面を使わないとき、顔は、『オセロー』の場合のように、外と内の乖離を示すための表現手段となるか、あるいは、オセローがデスメーナの寝顔に見入って、その裏に不実心が隠されているとはどうしても考えられないとつぶやくときのように、顔をみて心を理解することの何の保証も与えられない近代人の心の不確かさをそのものを示す手立てに利用される。しかしそれは我々にはオセローの知らない事実が前以って与えられていて、彼の判断の正誤をデスメーナ役者の寝顔をみずして知ることができるからにはほかならない。舞台上の人物が外観のみで判断を下すとき、それが誤りであることを前以って観客には知らせておくことで劇的効果を生む。これが、もっとも一般的な劇作法である。

ところが、このクロクスタの「顔をみての判断」に対しては我々は何の知識も与えられていない。リンデ夫人の

告白は我々もここで初めて聞く。それが真実かどうかの判断を下す手立ては何もない。したがってクロクスタの判断を顔面どおり受け入れる以外なく、その絶対性を我々は安易と感じるのだろう。たしかに『幽霊』以降になるとイプセンはこういう作法を二度と使わない。だがクロクスタの「顔をみての判断」が我々に対してもつ劇的機能は、ここで我々もまた兩人の顔をみさせられるところにある。二人の顔の真剣さが伝わるるとき、それは、劇冒頭の場でヘルメルがノーラに「おまえの顔はどうも変だ」といって互いに眼をみつめ合っていたときの夫婦の顔の戯れと対照されるものとなる。

クロクスタはこのあともう一度、同様の「顔をみての判断」を行なう。ヘルメル宛の手紙を出さなかったことのできたらという彼に、リンデ夫人が手紙はまだ手紙受けの middle と答えるときである。

クロクスタ (彼女を探るようみても) そういうわけなのか? どんなことをしても友だちを救おうというわけか。さあ、白状なさい。そうなんでしょう?

リンデ夫人 クロクスタ、一度他人のために身を売っ

た人間は二度とそんなことをしないわ。
クロクスタ 手紙を取り戻します。

クロクスタの唐突な「心変り」とは理解の迅速さにほかならず、それが二人の結合関係の特徴づける。

イプセンの作為性という点では、むしろリンデ夫人の「心変り」の方に無理があるだろう。彼女は手紙を取り戻すというクロクスタを引きとめるのだが、その根拠は理詰めにおいてゆくと成り立たなくなるものだからである。

クロクスタ しかし、わたしをここへ呼び出した実際の理由はそれなんじゃないんですか?

リンデ夫人 ええ、初めは気が転倒してしまつて。でもそれから丸一日の間、この家で信じられないようなことを目にしてきたの。ヘルメルには何もかも知らせるべきよ。この秘密ごとを日の光にさらすべきなのよ。二人は完全に理解し合わなくちゃいけない。こんなごまかしや、いいわけを続けていくわけにはいかないわ。

このリンデ夫人の「心変り」は彼女の言葉から推して、第二幕と第三幕の間に生じたとせねばならない。第二幕終りにリンデ夫人はクロクスタの家に行き、彼が留守だったので書き置きをしてきた。その書き置きをみて、今クロクスタはここに訪ねてきた。彼のいうとおり、彼をここに呼び出した理由は、手紙を間に合ううちに取り戻させることだった。だが、その書き置き以来、丸一日がたち、彼女の心が変った。信じられないようなことを目撃してきたから。これが彼女の言である。しかし、彼女が第二幕以来何を目撃したのか。ノーラとヘルメルが第二幕と三幕の間に何をしてきたか、我々は知らされない。もう少しあとになって、ノーラはヘアピンで郵便受けの錠をこじあげようとしていたことがわかるが、リンデ夫人がそれを覗いていたとは考えにくかろう。彼女はノーラの衣裳を第二幕の間に直してしまっていたから、今以前にこの家に現われる理由はないのである。

この一種の詐術めいた作り方が要求されるのは、ここでクロクスタを改心させながらも手紙はそのままにしておき、彼に第二の手紙を書く動機を与えるためである。だがこれはかなり危険な詐術といわねばならない。なぜなら、

前にも書いたように、このリンデ夫人の言葉は、劇が終ってから振り返ってみれば、『野鴨』のグレーゲルスに似た意味合いを含んでいるともみられるからである。むしろインプセンの意図はそこにはないだろう。しかしグレーゲルスとヤルマルの関係を思わせる対照性が、リンデ夫人とノーラの間にもみられることは否定できない。

『人形の家』における二人の女性の逆方向の対応性は誰れもが認める。それは性格や境遇のみならず、劇的機能の点でもそうである。劇の進展はこの家へのリンデ夫人の突然の来訪に始まり、ノーラの突然の家出で終る。リンデ夫人がノーラを頼ってきたように、家を出るノーラはひとまずリンデ夫人のもとに行くという。幾多の世間の苦労の末に今新しい家庭の幸せをつかんだリンデ夫人に対し、楽しかった家庭を棄ててノーラは世間の荒波に乗りだしてゆく。このことをノーサム教授は劇の結末の意味を考えるときの一つの手がかりともしている。⁽¹⁾

結末の意味解釈は後に改めて検討するが、しかしノーラとリンデ夫人の対照性も、『人形の家』の中心主題であるノーラの〈人形家庭〉とのかかわりの上で云々されねばならないだろう。我々はリンデ夫人がこれまでどのような辛

苦をなめてきたか具体的には何も知らないし、ノーラが今後どのような境遇に到るかもわからない。リンデ夫人は理性的で現実主義的である。実際的な能力もある。この点でノーラの裏返しであることは、これまでの劇進行からもうかがえた。だが、彼女の本来の姿が示されるのは第三幕初めにおいてだけなのである。リンデ夫人とノーラの対比は、この場のリンデ夫人の最後の台詞と、次のノーラの最初のそれに端的にあらわれている。

リンデ夫人（身づくろいをして外観を整える）何という身の変わり方！ ああ！ 何という！ 働いてあげる人がいる——生き甲斐、家庭の団欒を作り出す。ええ、頑張るわ——。早く下りてくればいいのに——（聞く）そうらきた。用意をして。（帽子と外套をとる）

第一稿ではノーラは、ここで乳母といっしょに子供たちをつれて帰ってくるが、最後稿はヘルメルがいやがる彼女を力づくで引っぱってくるように変更された。そしてこれがこの幕でのノーラの初登場である。

ノーラ（まだ入口で抵抗して）いや、いや、いや、入らないわ！ 上へ行くの。こんなに早くやめたくないわ。

リンデ夫人の「働き甲斐」をもった喜びの言葉とノーラの仮装舞踏会に執着する言葉の対照は鮮明である。なるほどノーラの執着は少しでも破局場面を先にのばしたいと思っているからだろう。しかしノーラの戯れに潜む「ごまかし」や「いいわけ」は我々もずっと目にしてきた。リンデ夫人のさっきの言葉が理窟の上で不合理であっても我々に受け入れられるそれが理由であると同時に、その言葉は、このノーラの「もう一時間だけ」というような切羽つまった哀願にさえ、「ごまかし」が含まれていることを思い知らせるのである。ウエル・メイド手法も鮮かに、イブセンはここでノーラ夫婦の最後の〈戯れ〉の様相を我々に提示する。

(七) 〈戯れ〉の終局

ここに現われたノーラはイタリア衣裳の上に大きな黒い

ジョールをとおっている。リンデ夫人の前でヘルメルがジョールをとり「そうら、しかとごらんあれ」ときしだすと、ノーラの華かな衣裳にリンデ夫人のみならず観客も必ず、ほう、と息をつく。その舞台効果は、ノーラのいなかった舞台の無味を救ってあまりある。ヘルメルの浮かれ気分には我々も乗せられるが、しかし、ノーラは浮かれてはいない。短いヘルメルの退場の間に、舞台上の二人の女は早口で囁き合い、我々の緊張が戻る。

リンデ夫人 クロクスタのことは心配しないでいいわ。だけど、話だけはしなくちゃいけない。

ノーラ あたし話さない。

リンデ夫人 じゃ、手紙がするわ。

ノーラ ありがとう、クリステイーネ、今はどうしたらいいかわかっているの。しっ——

だが、ここにもまたイブセン劇作法の詐術が含まれている。ノーラが「どうしたらいいかわかっている」という内容は明らかに自殺の覚悟だろう。だから我々は緊張し、このあとのヘルメルの戯れにもはや引き込まれることなく二

人を凝めることになる。しかし、もしクロクスタのことは心配しなくていいのなら、つまりクロクスタに彼女の借用証書を利用する気がもはやないとわかっているのなら、ヘルメルは彼女の罪を着ることもないわけであるし、したがって彼女が自殺する必要も全くない。イブセンの詐術は、リンデ夫人に、心配しなくていいという内実をもっと詳しく話させないところに成り立つ。現実生活でなら、ノーラは当然それをたずねるだろう。しかしここでそれをたずねたら、劇はそれ以上続かない。

もちろん我々はこんな疑いに頓着することなくヘルメルとノーラのへ戯れを眺める。もはや二人の立つ地平は異なっているが、それでいて二人ともが自分勝手な空想に戯れている点では本質を同じくしているのである。

ヘルメル ……知ってるかい——舞踏会でおれはおまえと——そう、なぜおれはあまりおまえと話をしなかつたか。離れた場所から時々盗むようにおまえを眺めていた——どうしておれがそんなことをしていたか知ってるかい？ それはね、おまえがおれのひそかな恋人で、おれのうら若いひそかな婚約者

で、しかも、誰一人おれたちの仲を感じていないんだと、そう自分で想像していたんだよ。

ノーラ そう、そう、あなたはあたしのことだけを思っている、わかっているわ。

ヘルメルが思っているのは、ノーラの「気をそるようなタランテツラ」をみていて「血が燃え立った」ということである。彼は我慢できなくなつて彼女を「こんなに早く引っぱってきた。」ノーラの戯れはそんな現実的な次元にはない。

ノーラ もう行つて、トルヴァル！ あたしをほうつておいて、そんなこと、あたしはいや。

ヘルメル 何をいうんだい？ ふざけ鳥ごっこかい、ノーラ。いやだつて、いやだつて？ おれはおまえの夫じゃないのかい——？

ヘルメルの言葉へふざけ鳥は、彼の戯れが劇冒頭のそれと何ら変化しないことを示唆する。しかしノーラはそれに応じない。

ここでノーラとヘルメルの性生活はどうだったかを問題にするものもある。⁽²⁾ イブセンが人間の性的欲求の力を知っていたことは事実だし、それが人間存在を根底で縛る例も彼の作品には屢々あらわれてくる。しかしノーラの場合、彼女の性的欲求の如何を問うことは的はずれだろう。ここに示されていることは夫が妻の肉体の所有を当然のこととみなして、その上に自らの欲求を戯れさせているという支配・被支配の関係だからである。

ヘルメル ……ああ、汝、魅惑的な美しき若き乙女よ！

ノーラ そんな風にあたしを眺めないで、トルヴァル！

ヘルメル おれの一番高価な所有物を眺めちゃいけないのかい？ 何よりも大切なもの、おれの、おれだけの、身も心も。

ランクの登場がここでも、エロスと死の対比をもたらすものであることは、第一稿に欠けている重要点である。第一稿ではノーラとヘルメルが二人きりになってすぐにラン

クが登場し、自分がやがて死ぬことを告げ、自殺する勇氣はないから、少しづつ命を縮めてゆく様を自己観察するといつて去る。シャンペンのお話も科学検査も、来年の仮装の話もない。そして、この場面の第一稿と最終稿の最大の相違は、前者がランクとヘルメルの会話のみで終始するのに対し、後者はむしろランクとノーラの会話を中心とすることである。前者はノーラの死の覚悟が彼女を寡黙にしているという設定であり、後者はランクを介してのノーラとヘルメルの戯れ次元のずれが主眼となっている。ランクはノーラにだけわかるような死亡予告をし、彼女とのみ戯れを共にしようとする。彼女もまたそれに応じる。

ノーラ　ねえ、あたしたち二人、次の仮装舞踏会には何になつたらいいと思う？

ヘルメル　分別知らずな奴だな——もう次のことを考えている！

ランク　あたしたち二人？　そう、いいでしょう。あなたは幸福の天使——

ヘルメル　そう、だけどどんな衣裳がいいんだい。
ランク　君の奥さんのあるがままでいい——

ヘルメル　これはうまい。で、君は何になる？

.....
ランク　次の仮装舞踏会にはほくは「見えない人間」になる。

ランクの言葉をヘルメルは冗談とするが、いうまでもなくノーラには真意が通じる。しかし、彼女も今は死ぬつもりである以上、来年はランクと同じく「見えない人間」になっているだろう。ただそれがヘルメルにとつての「幸福の天使」たることを彼女は願っている。ランクとノーラの間にはヘルメルに通じない理解が成り立つが、しかし彼女にとっては、ランクの言葉は彼にも思い及ばない意味深長さを秘めている。ノーラがこのあとの会話に加わらない理由もそこにあるのだろう。三人の理解の次元はそれぞれの段階をもつ。そしてもう一つ、その上に我々の理解の段階がくる。あるいは我々の理解のための予告といべきか。ランクのいう「幸福の天使」の原語 *Lykkebar* の直訳は「幸福子供」であつて、その意は「生まれながらに幸運な子」「幸福の女神の寵児」である。そしてその衣裳としてランクが「あるがまま」といったのは、直訳すると「この

世界にあって歩いていくがまま」とでもなるうか。むろん
ノーラには考えも及ばないが、結局、来年の彼女は独りこ
の世を生きてゆく身として、幸運をつかみ得るかどうかが
問われることになるだろう。のちにみるように、劇が終っ
てからのノーラの行く末を案じる批評家は少なくないが、
もしこのランクの子告を思い出すなら、ノーラはこの世
界にあるがままに生きることと幸福に恵まれる姿を思い浮
ばせることになるだろう。

ともあれ、ランクの死亡予告もヘルメルの官能的な戯れ
心を冷やすにあまり効果はない。ランクの一生はヘルメル
にとって所詮は一つの挿話でしかないからである。ノーラ
の体に腕をまわして、ヘルメルは再びランク登場以前の戯
れに戻る。

ヘルメル ……(彼女の体に腕をまわし)ああ、愛しい妻

よ、いくら強く抱いても十分とは思えない。ねえ、

ノーラ——おれはいつも願っていた、物妻い危険

よ、おまえに襲いかかれと、そうすればおれはおま

えのために身も心も、すべてをなげうったろうに。

この台詞は第一稿にはない。これは、『ペール・ギュント』
第四幕でペールがアニトラと駆け落ちしたとき砂漠の中で
彼が口にする台詞を思い起こさせるものである。『人形の
家』第一稿がノーラのタランテツラの代わりにアニトラの
歌を歌うようになっていることは前に述べたが、その変
更と引きかえに、最終稿はここでペールとアニトラを暗示
するように書き直された。対応は今引用した台詞のみでは
ない。いい齡をしたペールがアラヴ娘の踊りに色情を刺戟
されたように、ヘルメルは結婚八年目でありながら、毒グ
モ踊りを踊るノーラに欲情を燃え立たせた。ペールがいや
がるアニトラを無理矢理馬にのせて砂漠を走ったように、
ヘルメルはもう少ししたいというノーラを力づくで家につ
れ帰ってきた。目的はどちらも同じである。ペールもヘル
メルも浮かれてはしゃぎ気分だが、女たちはどちらも男に
応じない。そしてペールの試練希求に対しアニトラが一鞭
くれて馬で駆け去り、彼を砂漠の中におきざりにしたよう
に、ノーラは今、ヘルメルの試練の望みをかなえんと、彼
から身を離す。

ノーラ (身を離し、強く、決心したように) さあ、その

手紙を読んで、トルヴァル。

しかしながら、ヘルメルとノーラの関係にペールとアニトラのそれを反映させることは『人形の家』にとってどのような意味をもつことになるのか。もし、両者の対応関係に気づく観客を楽しませる意図ならば、第一稿のアニトラの歌のように、娯楽劇的当て込みだということになる。その意がないわけではないだろう——それは別に批難されるべき劇作法でもない。しかし、アニトラの歌と違って、この最終稿での対応性に気づいた観客は当時はいなかったと思われるし、今日もまづいないだろう。事実、この点を指摘した批評家を私は知らない。したがってもしイブセンが二作品の対応性を意図したとすれば、その目的は観客への娯楽劇的效果ではなく、この対応性に気づくことによつて、ヘルメルとノーラの〈戯れ〉のあり方を見極め、そのように舞台表現することを願ったところにあるとしなければならぬ。こういう劇の作り方はイブセンには決して珍しくないものである。

ヘルメルとノーラの最後の〈戯れ〉は、すれ違いのまま大詰めを迎える。ヘルメルが部屋に退いて手紙を読んで

いる間にノーラは家を出ようとするが、一瞬早くヘルメルの叫びが聞え、血相をかえた彼がとびだしてくる。

ノーラ 行かせて。あたしの身代りになっちゃいけない。あなたの身に背負っちゃいけない。

ヘルメル 茶番はやめる。……

ノーラには茶番（直訳は「芝居ごっこ」）のつもりはむろんない。しかしここに到つて彼女は、自分の生活すべてが〈茶番〉だったことに気づき始める。彼女は確かに今、彼女の〈茶番〉をやめるのである。

(V) 最終場面の諸解釈

『人形の家』全体を喜劇とみるヴァイガンドは、ノーラの家出で終る結末部分を、巧みに仕上げられた喜劇的クライマックスとみる。彼によれば、自分のまわりの状況を常に劇的なものに空想するノーラの性癖は、ここで仮装舞踏会の衣裳を普段着に着換えただけで、その本質を変えてはいない。ノーラが八年間の結婚生活で初めてだという夫婦

間の真面目な会話で述べることは、すべて彼女のひとりよがりであり、夫ヘルメルの態度を批難するのは全く滑稽でしかないというのである。ノーラが夫のいいなりになっていたというのは、実際には彼にそう思わせていただけで、本当は彼女の意のままに家庭内を切り盛りしていた。第一幕で、これからの生活設計について「クリスマスがすんだらまずどうするか、私の考えをいうわ」とノーラは述べているではないか。ノーラは、クロクスタの手紙を読んで激昂したヘルメルを詰じる。しかし考えてもみるがいい。彼はかつてのイタリア旅行が自分の命を救うためだったとはこの時点でも露知らないのだ。たまたまその頃死んだノーラの父の遺産が手に入ったので、彼女の気紛れを許したのだと思っている。その金がかともあろうに、日頃あれほどやかましくいっていた借金で調達したもの、しかも普通には考えられないような偽の署名をしてまでの借金であるとは知らされれば、我を忘れるのも当然ではないか。こんなとき敢て妻をかばい、その咎を我身に引き受けようと即座に決心するような男が、いったいこの世に何人いるだろう。ノーラはそういう男を期待した。だがヘルメルはごく普通の男なのだ。ノーラの〈奇蹟〉待望が単なる空想にすぎない

ことは、初めから一目瞭然である。自分勝手に思い込んだヘルメル像に現実のヘルメルが合致しないからといって、それを批難することが許されるだろうか。ノーラは期待に破れたことの補いとして、〈家出〉を敢行する。子供さえも棄てて自己の解放を求める彼女の態度には、メロドラマの感じを拭いえない。乳母の方が子供の世話は上手いというノーラは、まさにこの乳母に育てられた自分がこういう「無知な」女になってしまったことを忘れているのか。なるほど、ヘルメルはノーラの言葉にいくるめられた形で納得してしまう。これこそ彼女の勝利だが、読者（観客）は、強者が勝つことに喜劇的緊張の解放を感じるとしても、このあとノーラがどうなるか危惧の念を禁じ得ない。彼女のような無知無芸な女が独りで生活するのは所詮無理で、夫や子供からそう長く離れてはおれないに違いない。家出宣言が勇壮であればあるだけ、そこに含まれた喜劇性は否定すべくもなく浮びでてくる。これがヴァイガンドの見方の大意である。²⁾

劇の台詞内容を忠実に追って行くことで裏づけられたヴァイガンドの『人形の家』喜劇論は、ノーラの空想癖、女であることを最大に利用する男操縦法の巧みに重きをお

いて、従来いわれていたノーラの最後の自我覚醒を全く認めない。これは女性解放劇『人形の家』論を根底からくつがえそうとするものであった。

『人形の家』が喜劇的要素に満ちたものであることは今日、誰れもが認める。しかし、ヴァイガンドの描く喜劇『人形の家』の姿は最終的なところで我々の劇から受ける印象と合致しない。彼にいわせれば、それは我々がやはり女性解放劇としての先入主に縛られているからだということになるかもしれないが、『人形の家』の劇進行過程が喜劇的であることと結末を喜劇的とすることは必ずしも論理的に結びつかない。いや、劇の論理とは何か。台詞分析から必然的に導き出されてきた解釈こそ論理性を主張できはらずだと再び反論されるかもしれない。もう一度しかし、ヴァイガンドの台詞分析が間違いでないとしても、台詞のみの分析は、イプセンの場合、必ずしも劇の論理を明確にするとはかぎらないのである。

ノーサム教授が衝くのもその点である。彼はヴァイガンドの分析が読者のそれであつて観客のそれではないと批判する。例えばノーラが第三幕で彼女の大きな黒いショールをどのように使うか。初めナポリの漁師の娘の衣裳の上に

ショールをはおつて登場するが、このときノーラが今夜自殺する覚悟でいることを我々は知っている。黒いショールはその彼女の心理状況を象徴する。彼女はついさつき二階で催されている仮装舞踏会でタランテツラ、すなわちへ毒グモに捕われた獲物の断末魔のあがきを踊つてきた。我々は第二幕でそれをみて知っている。しかし今、部屋に戻つて、夫のヘルメルは彼女からその黒いショールをとる。その死の象徴の下から色鮮かな衣裳の「情熱的」で「気をそそる」ノーラの姿が露わにされる。ランクも現われ「死」の雰囲気を一層濃厚にして去る。夫が郵便受けを空にして部屋に引きさがる時、ノーラは死出の道に旅立つのに、夫の脱ぎすていった黒いドミノをはおり、その上にもう一度、自分の黒いショールをかぶる。彼女の思いは、これから自分を呑み込む「冷たい真黒な水」へと向わざるを得ない。ヴァイガンドは、ここでノーラが独白で時間をとり自殺のための家出に失敗するのは、ヘルメルの手紙を読むのが早すぎたのではなく、明らかに死を恐れているノーラが初めから死ぬ気になれなくて逡巡していたのだとすら、ノーサム教授は、ここでの視覚的イメージがそういう見方を正当化しないとす。真相を知ったヘルメルはノ

ノラを引き戻し、またもや彼女のショールをとらせる。そしてノラは夫と自分の真のあり方に気づき始める。二度目のクロクスタからの手紙で「救われた」夫の喜びを尻目に、ノラは仮装を普段着にかえ、それから長々と「真面目な話」をしたあと、家を出る段になると、最終的に、彼女の姿が喜劇的な印象を与えるはずはない。観客は、黒いショールで頭を覆ったノラに、どうせすぐに夫子供のもとに舞い戻るのが落ちだろうという思いを抱くだろうか。ノラサム教授はこのようにヴァイガンドを批判するのである。

それならノラサム教授はこの劇の結末をどうみるか。さきに述べたように彼はノラとリンデ夫人の対照性を手ばかりとする。ノラは劇冒頭のリンデ夫人と立場を入れかえたといってもよい。リンデ夫人は独りになって、生き甲斐を得るためにノラの助力を求めにきた。今ノラはリンデ夫人に今夜の助けを乞う。リンデ夫人の、独りで生きてきた過去、理性的に自己の真の生き方を選び、幸せをつかむやり方は、今後のノラの苦難と同時にその幸福の可能性を暗示するものだろう。ノラサム教授は、真摯に自己

の内的発展を求めるノラに、現代の悲劇の様相の一つの典型をみるというのである。⁽³⁾

ノラサム教授の〈視覚的暗示法〉の分析が、イブセン研史上画期的なものだったことはこれまでも述べてきた。だがこの論旨にかぎっていえば、ノラの黒いショールは観客にとつて彼の考えるような意味をもつものとなるか、はなはだ疑問である。例えば第一幕と第二幕に全く違った形で示されるクリスマスツリーや、第二幕でのノラのタランテツラ踊り、あるいは第三幕のナポリの漁師の娘の衣裳の場合に感じとられるような、明らかな象徴性をこのショールについて云々することはできないのではないだろうか。ノラサム教授の議論は象徴的意味をもつ小道具や装置や人物動作、その他諸々の視覚的なものを羅列するだけで、それらの間に当然あるはずの劇的な効果や意味の重要な軽重には注意を払わない。だから観客の立場に立つて考察しているはずの論述が、ときには舞台上で到底あらわし得ないような、あるいは観客に気づかせるには殊更の演出が必要であるような事象を、そういう保留なしで提出してくることもなる。ノラの黒いショールはその一例だといってもよい。これは観客がどうでも注意を払わざる

を得ないようなものとしてさし示されてはいないのである。

イプセンが象徴性を意図するとき、その方法は厳密にして精巧である。同じくショールを象徴的な小道具として使っている『ロスマルスホルム』や『棟梁ソルネス』と比べてみれば、そのことは明らかだろう。ノーラの最終的な悲劇性を支えるものとしてのリンデ夫人との逆対応関係についても同様のことがいえる。

「今晚はクリステイーネのところに泊めてもらおうわ」というノーラの台詞だけで、彼女が、劇冒頭でのリンデ夫人の立場と入れかわったと受けとることを観客に要求するのは無理ではないか。しかもノーラは明日になれば元の自分の家に戻るといっているのである。ノーラの実家がどうなっているか何の説明もないが、独りになってもさしあたって住む家があるだけでもリンデ夫人とは大いに違った境遇といわざるを得ない。

ヴァイガンドとノーサム教授は正反対の解釈をとるにもかわからず、ノーラの家出を女性解放のしるしととらない点では一致している。イプセンの言葉どおり、人間性描写の劇とするわけである。だが「序」で述べたように、この

劇を解放劇としてみる見方が今日全くなくなっているのではない。例えばこの結末を女の側の道徳的勝利とする見解は東ドイツのH・ビーン教授やノルウェーのA・ホーラン教授にみられる。前者はマルクス主義者の立場からイプセン写実劇を十九世紀資本主義台頭期における市民道徳批判の劇として再評価しようとし、そのもつともすぐれたあらわれを『社会の柱』から『人民の敵』に到るいわゆるイプセン社会問題劇に探ろうとする。彼の論は、昨今の一般的風潮であるところの、イプセンに普遍的な人間心理や不条理性や技法の特異性のみをみてその社会批判性に目を向けない姿勢を正そうするものであり、その点は評価すべきだろう。しかし彼はあまりに観念的な総論に終始して、作品そのものから具体的に論証することが少ないために、その論旨に説得性が乏しいことは残念である。

ホーラン教授は『人形の家』を「雲雀さん」が「自己実現をはかる女」に変身する過程をみせる劇であるとし、この二重のノーラを眺めるとき、結末では前者にとつて悲劇であることが後者には勝利となるのだと説く。その意味で、ホーラン教授はこの作品を「勝利の劇」と呼ぶ。

しかし、勝利とは何らかの対立、闘争の結果だろう。ノ

ノラが勝利をおさめるとすればその相手は夫のヘルメルだということになるのか。そのとき彼らの対立原理はいかなるものか。すでにみてきたように、ノーラとヘルメルはそれぞれ〈家庭〉と〈社会〉(換言すれば〈女〉と〈男〉だが)という対立原理に依拠していた。だが最後に到つて〈家庭〉が勝利をおさめたとするのはおかしかろう。ノーラは家庭を棄てるのだからである。むしろ、だからといってヘルメルの〈社会〉が肯定されるのでは全然ない。彼の方も自らの原理に疑いを抱かされてしまう。いったいノーラの家出は何らかの積極的な原理の主張、発揚なのであろうか。

こういつた議論は人物の性格や観念上の理念を云々するか、あるいは逆に台詞やイメージといった外的な具体性に固執するかするのみであることによつて、結局は論者の主観に左右されるものとなる。

批評は最終的に主観を根拠にせざるを得ないものだとしても、恣意性の排除には可能なかぎり努めるべきだろう。我々の方法は、いわば劇構造を露わにすることによつてこの作品の本質性格を明らかにしようとするものである。最終場面についてもまた、同様の接近方法をとつてみなければ

ばならない。

(九) 発見と急転

『人形の家』第三幕半ばにおける局面の変化はアリストテレスのいう〈急転〉(ペリペティア)であるといえる。この急転は、それまで隠されていた事実の〈発見〉(アナゲノリシス)によつて生じている点で、まさにアリストテレス推奨の作劇法である。しかしこの〈発見〉と〈急転〉はソポクレスの『オイディプス王』と違つて重層的であり、それゆえに近代的である。すなわちここには三重の〈発見〉と〈急転〉が仕組まれている。

第一の発見はいうまでもなくヘルメルのものである。彼は丸一日以上も郵便受けの中に入っていたクロクスタの手紙を読んでノーラの偽署名による借金の事実を知り、家から出ようとしていた彼女を引き倒して、それまでの戯れに満ちていた夫婦関係を怒声と絶望の嘆声で満たす。他人から直接に手紙で知らされるといふのはアリストテレスが最良の方法とするものではないだろうが、ヘルメルの発見と急転は、外観上はオイディプスのそれにも比すべき古

典劇的)な形をとっている。

第二の発見と急転もまたヘルメルのものである。それはクロクスタからの第二の手紙によってもたらされる。この手紙は何か隠されていた事実を明かすのではなく、単にノラの借用証書を送り返してきただけだが、クロクスタの「心変り」を知ったという意味では発見といえなくもない。そして局面の急転の点では、これは第一のそれに劣らぬ激しさをみせる。というより、その度合いは逆方向で正確に一致するといつてよい。ヘルメルにとつての局面は全くの旧に復するのだからである。

第一の発見と急転を「古典劇的」と呼ぶなら、第二のそれは「娯楽劇的」とでも呼ぶべきものだろう。これはウェル・メイド・プレイに常套的な葛藤解決法である。しかし本来の娯楽劇なら、第一の局面変化で窮地に陥った主人公たちがそれから逃れる策を講じて第二の局面変化に到り救われるその過程を一篇の劇に仕立てるだろう。いわばこの二つの手紙の中間に、サスペンスを作り出す出来事、行為が詰め込まれるという具合になるはずである。

『青年同盟』はそういつた正統的な娯楽劇作法にのつていた。『人形の家』ではそれが変則的なものにされて

いる。第一の手紙による発見のときに、我々はすでにクロクスタの改心を知っており、ヘルメルが窮地に追いつめられたことは何のサスペンスも惹起しない。だがクロクスタが借用証書をすぐに送り返してくるということまでは明かされていまいおかげで、ヘルメルの二つの発見と急転は、我々にとつても、いまだ発見と急転として眺められるものになっている。二つの手紙は短時間の間に並べて出されるが、これは、クロクスタの「心変り」同様に作偽的である印象、前に言及した一種のデウス・エキス・マキナ的印象を与える危険性をもつにもかかわらず、このことによつてもう一つの、第三の発見と急転が浮かび出てくる。それはいうまでもなく、この劇における真の発見と急転、すなわちノラのそれである。彼女の発見はヘルメルの二つの発見・急転のつながりによつてもたらされる。この点を無視すると、彼女の急転の内実を見誤ることになるだろう。

ヘルメル 茶番はやめる。(玄関口へのドアの鍵をしめる)
おまえはこれをおれの責任にしようというんだな。
わかっているのか、自分のしたことを? いつてみる!
わかっているのか?

ノーラ（彼を凝視し、堅くなった表情でいう）ええ、今やっと心の底がわかり始めたわ。

この理解の始まりのあと、ノーラは夫の長々したそしり、憤慨、絶望の言葉の間じゅう、殆ど沈黙のまま彼を凝視しつづけている。二度目のクロクスタの手紙がきて、ヘルメルの発見と急転がもう一度生じるときも、彼女の沈黙は破れない。ヘルメルが手紙を受けとって読む間、ノーラは不動で立っている」とト書にある。最後に彼女が彼女を「許してやる」といい、彼女は「お許し下さってありがとう」と答えて奥に入るが――

ヘルメル おい、待てよ――（中を見て）そこで何をしようっていうんだい？

ノーラ（中から）仮装を脱ぐの。

このノーラの言葉が彼女の発見を象徴しているとする事に異論はないだろう。このあと舞台に独り残されたヘルメルは最後の長台詞を吐き、出てきたノーラが普段着に着換えているのを見て驚くわけだが、ここまでのヘルメルの台

詞はノルウェー語普及版全集で一五八行ある。それに対するノーラは唯の一五行である。しかも、大半は短い合づちにすぎない。

饒舌と沈黙の組合せは劇作法として珍しくはない。だがここでノーラが、単に黙っているだけではなくてヘルメルを凝めつづけていることに注意せねばならない。発言とは他人に対してのものであり、相手の受け取り方によって発言内容自体が変るものである。相手の眼差し一つで、発言者の隠そうとしている真の意味が暴露されもする。あるいは、両者の互いのあり方を観客に悟らせる。イブセンは次の『幽霊』以降、舞台上に三人の人物がいながら一人は沈黙して他の二人のやりとりを眺めるといふ表現法を好んで使う。それが前に述べた人物の三角形関係を立体的にする一因ともなるが、『人形の家』ではまだその複雑さはない。このノーラの沈黙は、ヘルメルの馬鹿さ加減に新たな意味を付加するものとはいえないだろう。彼がクロクスタの予言通りの振る舞いをみせることを我々も予想していた。むしろ逆に、ノーラの沈黙に含まれる彼女の覚醒がヘルメルの饒舌によって明確にされるところにこの方法の意味がある。

ノーラは、彼女にとつては意想外の夫の反応に驚いて声を上げられないのではない。イブセンは彼女の「驚き」はいささかも示していない。表情は堅く不動のまま夫を凝めるとして居るだけである。したがって彼女の沈黙は、今やつと夫の眞の姿に気づいたというだけのものではないだろう。ヘルメルの部屋を歩きまわりながらの饒舌が、この沈黙の奥深さを際立たせる。彼が喜劇的でありながら、場面自体は喜劇的とならない、それが理由である。ヴァイガンドのいうとおり、ヘルメルはノーラの借金の理由を知らないのだから怒るのも当然だが、しかしもしイブセンがそのように我々に受け取らせたかったのなら、ノーラに自分の行為の言い訳をさせたはずだろう。彼女は罪の意識なく借金に偽の署名をしたのだと自己弁護すべきである。

ノーラの沈黙は、ヘルメルの二度目の発見と急転に対して何の変化もみせず、ヘルメルの饒舌もまた、何の変化も示さない。彼にとつては怒りも安心も、世間体を考える男の論理から出るものであり、妻を自己の所有物として可愛がる心情のあらわれだが、ノーラの沈黙はこれらの二つの手紙の間のヘルメルの無変化によって生じる彼女の発見に裏打ちされている。そういう発見がヘルメルの発見——古

典劇的にせよ娛樂劇的にせよ——と同類のものでないことは言を俟たないだろう。あれほど陽気だった「雲雀さん」が堅い表情で黙りつづける。イブセンはこの彼女の発見を「仮装を脱ぐの」という台詞で端的に暗示した。この「発見」によって、二人の饒舌と沈黙は立場を逆転させるのである。

ヘルメル ノーラ——何だい、これは？ その堅い表情は——

ノーラ 腰を下ろして。長くなるから、あたし、沢山話さなくちゃならないの。

ヘルメル (同様にテーブルの向こう側に座る) 何のことだい、ノーラ。おれにはさっぱり理解できない。

ノーラ ええ、それよ。あなたはあたしを理解しないで。あたしもあなたを理解しなかった——今晚まで。いいえ、口を出さないで。あたしのいうことを聞いていれればいいの——これは最後のおさめよ、トルヴァル。

互いに互いを理解しなかった。これがノーラの発見の中

核である。ここに「最後のおさめ」と訳した原語は、人間間で物事の決着をつけることの意をもつ語だが、もともと簿記用語として「決算」の意をもつ。ノーラがこの言葉をここで使うことには作者の特別な意図があるとすると、ヒーン教授の指摘は正鵠を射ていると思われる。秘かな借入金への決着はもうついている。だがノーラにはこれらの話が本当の夫婦への決着である。それは劇冒頭から示されていた彼らの借金取支の上に築かれている夫婦関係の決算になる。夫婦としての八年間、二人は「真面目なことについて真面目な言葉を交わしたことがない。」二人の間の出し入れは借金に關することばかりだった。「金銭授受」で始まったこの劇は、最後に金銭的助力を申し出るヘルメルをノーラが拒否することで終わる。

ノーラは、夫や父が自分を理解せず、人形扱いしていたという。しかし彼女の発見は、彼女自らが自分を理解していなかったということにある。彼女はむしろ自分から好んで人形扱いされ、順番に子供たちを人形扱いしていた。彼女は夫や父が自分を成長させなかったというが、これを一方的な批難とするべきではないだろう。彼女の口調は、先

のである。ヘルメルの台詞に感嘆符が多いのに対し、ノーラには感嘆符は二箇所しかない。彼女の話は雄弁ではなく、これまでの自分たちのあり方に根本的な疑いを抱いてしまったことを述べているのである。

ヘルメル ノーラ、なんて目茶苦茶な、なんて恩知らずな！ おまえはこれまで幸せじゃなかったというのか？

ノーラ いいえ、決して。あたしは幸せなんだと信じていた。でも決してそうじゃなかったの。

ヘルメル 違う——幸せじゃない！

ノーラ いいえ、陽気なだけ。あなたはいいつも優しくったわ。でもあたしたちの家は遊び部屋。ここであたしはあなたの奥さん人形になった。結婚前、パパの子供人形だったように。そしてあたしの人形には子供たちがなかったわ。あたしが遊んでやると子供たちは喜んだ。あなたが遊んでくれるとあたしはとても楽しかった。それがあたしたちの結婚生活よ、トルヴァル。

この台詞の「遊び部屋」が第一稿で「人形部屋」となっていることは「序」で触れておいた。この変化が第一稿と最終稿の劇思想の相違を端的に示すものであることは、これまでの分析から明らかである。つまりノーラの結婚生活、家庭生活は、その中の人物が人間性の与えられていない人形にすぎないということではなく、その中では遊びごとがすべてを支配しているものだということである。ノーラは自分がこれまで、自己意志をもたない人形だったから、これから人間になろうというのではない。そうとるとき、彼女が好んで人形扱ひさせていたことをたてに、彼女の理不尽な論理をあげつらうヴァイガンドの見方がでてくる。ノーラは、自分から人形になっていくという「戯れ」のごまかしに気づいたのである。だから「自分を教育しなくちゃ」と思う。「自分のこと、世界のことを知りたい。それには全く一人きりになる必要がある。」ノーラが家を出るのはそのためである。自ら仮装を脱ぐことが、彼女のいう「自己自身への義務」だということになる。それを「妻であり母親である」ことを強いられることによってごまかされてきた。彼女は「何よりもわたしは人間」というが、それは男性が支配する社会においては、女の立場を

主張することと同義になる。

ノーラ トルヴァル、答えられないわ。あたし全然わからないの。ほんとに何もかもごちゃごちゃになってしまったの。あたしにわかるのは、あたしの考えがあなたと全く違うということ。法律もあたしの思っていたようなものじゃなかったわ。でもそんな法律が正しいなんて、どうしても納得できない。女には死にかかった父親に心配をかけずにすませる権利がないなんて。自分の夫の命を救う権利がないなんて！ そんなことあたしには信じられない。
ヘルメル おまえは子供じみてるよ。自分の生きていく社会というものが全然わかっていないんだ。
ノーラ ええ、そうよ。でもこれから学ぶわ。社会とわたしのどちらが正しいか見極めるわ。

第一幕では、「退屈な社会なんかどうでもいい」とノーラはいつていた。そこではクロクスタに対して、このこと同じ法律不信を吐いていたが、一語だけ決定的な違いがあった。第一幕での言葉はこうだった。

ノーラ ……死にかかった父親に心配をかけずにさせる権利が娘にないはずはないわ。夫の命を救う権利が妻にないはずはないわ。……

《社会》をおしつけてくるクロクスタに向って、ノーラは《家庭》の原理にしがみついていた。しかし今、その家庭を棄てようとしている彼女には、父と娘、夫と妻の関係から自分の行為を眺めるのではない。彼女はここではっきりと《社会》に対して《女》の立場を対置させている。《戯れ》に気づいて自己の生活に疑いを抱いたノーラの依って立つ地点は《人間》ではなく《女》である。この地点に立って、彼女はヘルメルの男としての弱さを非難する。《奇蹟》を勝手に期待して、それが裏切られたからといってヘルメルを批難するのはあたらないうヴァイガンドの論は、ノーラの覚醒の複層性を見落しているといわねばならない。

彼女はまず自分の生活を拒否し、自己教育の必要性を知った上で、この《戯れ》のごまかしが、男に対する女の立場をなしていたことによるものであることを自覚するのである。

ヘルメル ……たとえ愛するもののためだろうと、自分の名譽を犠牲にするものはいない。

ノーラ 何万何十万という女がそうしてきた。

《名譽》とは《社会的なもの》だろう。社会中心の男性倫理に対するこの女性の反論は世の男に答える術を失わせる。ヘルメル同様に、「おまえはまるでわからずやの子供だ」という以外ない。ノーラの台詞がメロドラマじみるのは、それがあまりに正当すぎるからである。もしこの役を演じる女優が、これまでみてきたノーラの自己批判性を忘れ、この台詞を自己主張のあらわれとして口にするなら、劇は間違いなくメロドラマに墮するに違いない。

(十) 家出の意味

優しく可愛がるだけが真の愛でないことをイブセンは三年前の『青年同盟』ですでに描いていた。イブセン劇に男女の愛の意味が問われなかったためしはないし、その多くに女の愛と男のエゴイズムの対比がなされていた。『ブラン』『ペール・ギェント』の二大劇詩では女の愛が男の罪

を救済するというロマン主義思想の反映がみられるし『皇帝とガリヤ人』ではキリスト教的愛が異教的自己中心性を破っていた。『人形の家』の一つ前の『社会の柱』でも女の愛が男を救うロマン主義残滓ははまだ明瞭にみてとれる。いうまでもなく、そういう「愛の女」はいずれも自己犠牲に甘んじ献身的である。『社会の柱』の一見男まさりなローナでさえ、この例に漏れない。『人形の家』のローラはその系譜からはみでる。彼女は夫の「愛」を批判するだけでなく、自分も夫を愛していないと宣言するのである。ヨーロッパ演劇の伝統において、夫婦生活におけるこういう女の宣言は、夫よりも男らしい男が現われて妻の心を奪うときになされるのが常だった。『ブラン』にもそういう場面がある。アグネスは許婚が嵐の海に小舟で乗りだすのを恐れていると知って、敢然と舟を出すブランの方に心変りする。ローラは心変りしたのではない。自分の〈愛〉の幻想性に気づいただけである。この点が第一稿と最終稿の決定的な相違の一つとなる。第一稿のローラは、なぜおまえの愛を失ったのかと問うヘルメルにこう答える。

ローラ ……あなたがあたしの愛を消してしまったの

は、あたしがあなたを愛していたようにはあなたはあたしを愛していなかったと今晩わかったからなの。あなたはあたしが思っていたような男じゃないと知って、……あたしよりもすぐれた人として見上げられないと知って、あたしの愛は消えてしまった。だってあなたは違ってたんですもの。

したがって第一稿のローラが家出をするのは、クロクスタの二つの手紙に対するヘルメルの反応の仕方に失望したからということになってしまふ。最終稿のローラがもうヘルメルを愛していないというのは根本的に異なる次元からの言葉である。彼女は自分もヘルメルも〈愛〉だと思っていたのは錯覚だったというのだからである。

ローラの覚醒とは「今のままの自分では本当の妻といえない」というところにある。ヘルメルが「別人になってみせる」といっても通じないのは当然だろう。家にとどまて夫を変え家庭を変えるべきだという議論が的はずれなのもそれゆえである。子供を棄てることを批難してもはじまらない。彼女が家を出るのは、妻としても母としても失格であることを認めたからだ、イプセンがここで問題にし

ようとしたのはあくまで夫婦関係にある。(母と子の関係は次作の幽霊の問題となる)ノーラとヘルメルの最後の対話がそれを示す。

ヘルメル ノーラ——おれはおまえにとつて見ず知らずの人間以上にはなれないのか？

ノーラ (旅行鞆をとる) ああ、トルヴァル、そのためには、もっとも素晴らしい奇蹟が起らなくちゃ——ヘルメル その奇蹟をいってくれ！

ノーラ それには、あなたもあたしも人間が變つて——トルヴァル、あたしはもう奇蹟なんて信じない。

ヘルメル しかしおれは信じる。いってくれ！ おれたちの人間が變つて——？

ノーラ そして、あたしたち二人の共同生活が眞の結婚生活になる。さようなら！ (彼女は玄關口から出て行く)

ここに「眞の結婚生活」と訳した原語 *et ektekap* は、「一つの結婚生活」の意だが、この語は、*ekte* (本物の) と

skap (形) の合成語であり、ここでは明らかにその元の字義が強調されている。むしろ男女関係の「眞の姿」は必ずしも結婚生活となる必要はないだろう。イブセンは後年の作品でそう考えだす。しかしいづれにせよ、それは「金銭」に縛られた男性中心の近代資本主義社会においては「奇蹟」に近いものである。ノーラはもはやその「奇蹟」を信じない。

ここでノーラが「もっとも素晴らしい奇蹟」を信じないという点を強調する必要がある。彼女は第一幕以来屢々この言葉を口にしてきた。しかしその意味内容は劇の進行につれて変化してゆく。第一幕では、ヘルメルが銀行頭取りとなつて金銭的心配から解放された生活を「素晴らしい」と呼んでいた。ノーラはこれからの自由な楽しい生活を思い描いて、リンデ夫人の前でも、「素晴らしいわ、奇蹟だわ！」をくり返していた。それがクロクスタの出現で一変する。彼女は自由な未来どころか、自らの過去の罪に縛られる。第二幕の終り近く、再び唐突に「素晴らしい奇蹟」が口にされるとき、その意味は、ヘルメルが自分の罪を肩がわりして引き受けようといひ出すことに変貌していた。それを阻止するためにノーラは自殺まで決意した。だ

が第三幕、彼女の幻想は破れ、「素晴らしい奇蹟」は起らなかった。今、彼女はこの言葉で〈眞の結婚生活〉を意味する。しかしそれをもう信じないという。もしまでもや新しい奇蹟に期待を寄せるといふのであれば、これまでの用法からそれは彼女の新しい幻想とされねばならないだろ⁽⁸⁾う。イプセンは第一稿でこの言葉を、最後のノーラの台詞の中だけにしか使っていない。ノーラの内的変化が、この言葉の使い方の変化に対応しているのは明らかにイプセンの意図といわざるを得ない。

ノーラは奇蹟を信じない。信じるのはヘルメルの方である。

ヘルメル (ドアの側の椅子に沈み、両手で顔を覆う) ノーラ! ノーラ! (あたりをみまわし立ち上がる) 空っぽだ。ノーラはもういない。(一つの希望に顔が輝く) もっとも素晴らしい奇蹟——(下の方から門の扉がガチャンと閉められる音が聞こえる)

男の幻想(戯れ)は相変らず続く。しかし扉の音はそれの拒否を暗示しているかの如くである。

ところで、ノーラの家出は、従来、その後の成り行きの推測と重ね合せて是非が論じられてきた。それは今日でもまだ一般的である。先述したヴァイガンダムノーサム教授もその点は変らない。しかしイプセンに、ノーラの明日からの生活を問題にするつもりが全然なかったことは明白だと思われる。観客にそれを考えさせたいのであれば、ヘルメルに一言、「これからどうするつもりか」と問わせたはずだからである。ヘルメルは物質的援助を申し出、ノーラは拒んだ。普通なら、「それでどうして食へて行くのか」という問いが出るはずだろう(父親の遺産のないことは我も先刻よく承知している)。イプセンが敢てそれを回避したのは、ノーラの行く末云々をここで観客の脳裡に浮ばさせたくなかったからとみるほかない。つまり作者はこの劇を一つの完結したものとみていたということであって、ノーラの将来はここでの劇思考の領域からはずさされているのである。

『人形の家』はノーラの家出で終るが、始まりは彼女の帰宅であった。こういう、いわば囲い込み的劇型式をもつ作品はイプセンにはほかにない。いうまでもなく、この型式をもつことで有名なのは、チェホフの最後の四作品、就

中、『桜の園』だが、それに比べれば、『人形の家』の囲い込み性は遙かに稀薄である。どこまで作者の意図したことかも疑わしい。それでも、この型式が『人形の家』の劇世界を一つの完結したものたらしめることに力があることは認められよう。もちろん、『桜の園』がより広いロシアの歴史の中に位置づけられているように、『人形の家』の近代社会における位置づけを無視することはできない。しかし『桜の園』の歴史性は、このあとラネーフスカヤ夫人の生活がどうなるかを想像することによって浮き出てくるのではないだろう。ノーラの将来を考慮することこの劇の近代性ともまた無関係である。

『人形の家』が全体を通して同一装置、すなわちヘルメル家の居間に固定されていることの意味もここに在る。諸諸の不合理をおしてまでイブセンは同一装置に固執した。それは三方を壁に囲まれた箱型の舞台装置によってノーラがおかれた〈人形家庭〉の状況を視覚的に暗示したかったからに違いない。(十九世紀後半にヨーロッパではようやく、天井つきの箱型室内装置が使われ始めた。この装置が一般的になる頃には、『人形の家』の問題性も関心を呼ばなくなる。しかし、天井つき装置が姿を消した現代演劇界

では、この劇界では、この劇の閉鎖的装置は十九世紀と同じような視覚的效果を及ぼし得るのではなからうか。ノーラの家出とは、この閉塞状況からの脱出にはかならない。それは喜劇でもなければ悲劇でもないだろう。彼女の〈目覚め〉は、くり返すが、自己の新しい生き方を見い出したというような能動的なものではなく、これまでのあり方に根本的な疑いを抱いてしまったという自己批判なのである。かといって、彼女の家出は、苦難に満ちた将来に立ち向うことを予測させるものとして示されているのでもない。これは、近代社会の家庭のあり方を、一つの〈問題〉として、批判的に我々につきつけるものである。その意味で、『人形の家』を今日改めて、〈社会問題劇〉としてとらえることが必要であらうと思われる。

〔注〕

- (1) John Northam, *Ibsen's Dramatic Method* (1953).
- (2) Hermann J. Weigand, *The Modern Ibsen* (1925).
- (3) John Northam, *op. cit.*
- (4) Horst Bien, *Henrik Ibsens Realismus* (1970).

ビーン教授は、ノーラの葛藤は何か、男性的な法律の存

在から説明されることではなく、同時代人の無権利性の典型として彼女の無力な状態が示されているのだと云ふ (S. 143)。

(6) Arild Haaland, *Ibsens verden: En studie i kunst som forskning* (Oslo, 1978).

(7) Cf. Guy Vogelweith, «(Maison de poupée) d'Ibsen: une construction à deux niveaux», *Revue d'histoire du théâtre* (1973-3, p. 275-287) Paris, 1973, p. 286. この筆者の言う所の平面とは Pierre-Aimé Touchard の言う P'action と P'intrigue と、すなわち Louis Jouvet の言葉では action intérieure・action extérieure となる。『人形の家』で、前者はクロクスタの銀行解雇や、彼の手紙投函その他、劇を進行させる事件の連続のことであり、それは第三幕のクロクスタの第二の手紙によって終了する。しかし後者は、ノーラの奇蹟期待として劇を貫くものであるから、第二の手紙以後もまだ続くものであると云う。

(7) 原語は det vidunderligste. これは「素晴らしい」の意の形容詞 vidunderlig を最上級にして冠詞をつけたものである。従来「奇蹟中の奇蹟」と訳されていたのは英訳の影響と思われる。この原語がキェルケゴールの「誘惑者の

日記」の影響下にあることを H. Kohf が指摘している (‘‘Imledning’’, *Ibsens samlede verker*, Hundrårsutgave, VIII, 1933, S. 254-55).

(8) 筆者はかつてこれがノーラの新しい幻想ではないかと疑問を抱いたことがある (講談社文庫『人形の家』解説)。それはノーラの「人間宣言」が、自己の女たることを無視していると解釈したからだ。現在はそのことに与しない。

(9) 全幕同一装置で通す方法は『社会の柱』に始まるが、この劇ではそれはいわばラシーヌ劇的な「同一場所」にすぎない。『人形の家』はこの装置の特殊性格を劇的に利用している。しかし、そのためにいくつかの不合理な点が出てくる。第一幕でランクは舞台の外を通過してヘルメルの部屋に入り、舞台を通過して外に出る。クロクスタは逆に舞台を通過してヘルメルの部屋へ行き、外を通過して出る。それによって、クロクスタとノーラとリンデ夫人がさりげなく顔を合わせる事が可能にされている。だが、なぜランクとクロクスタは別の通り方をするのか説明はつかない。第二幕で、ノーラはランクとクロクスタの二人を一人づつヘルメルに隠してこの部屋に呼び入れ対話する。特にクロクスタと秘かにここで会うのは、ヘルメルが隣りに居るだけにいささか理窟に合わない。第三幕冒頭のクロクスタとリンデ

夫人の「逢い引き」がこの部屋で行なわれることは、最大の不合理だろう。リンデ夫人は、自分の部屋は別の出入口がないからだと言いつつ、ヘルメルとノーラが正確に何時に上の舞踏会に行くか前以って知っていたのであろうか。また、女中の案内を乞わずに、扉の鍵はどうしたのか。ジョセフ・ロージー監督の映画『人形の家』は原作にかなり忠実に作られていたが、ノーラもリンデ夫人もクロクスタと会うのは屋外になっていた。写実を基本性格とする映画では当然要求される変更であろう。