

ウィリアム・アーチャー 「ほんとうのイブセン」¹⁾

William Archar, «The Real Ibsen» (1901)

過去現在を問わずあらゆる芸術家の中であって、ヘンリック・イブセンは望ましくない突出ぶりを示しているように思われる——というのも彼は、たとえ深遠にというほどではないにせよ、かなり広範に誤解されているからである。もし彼の名声がこれから50年続くとするなら、きっと誰かが「19世紀におけるイブセン批評の歴史」なる書物を著し、われわれのひ孫たちを大いに喜ばせることになるにちがいない。こんな短い期間にこれほどの量にも及ぶ無意味なことが語られた作家はこれまで他にいなかったのである。イブセンが世界的に広く知られるようになってからまだ12年も経ってはいない。1888年くらいまで、スカンジナビア半島とドイツ以外でイブセンの名を知る人はほとんどいなかった。1888年から1893年にかけて、彼の名声は英国、アメリカ合衆国、フランス、イタリアにあっという間に広がっていった。そして、1893年以降、世界的名声という点にかけて、イブセンには二人のライバルしかいないことになった——トルストイとゾラである。過去10年間にわたる文学の舞台では、この風変わりな三人組が疑いもなくその主役を演じてきた。その三人の中でイブセンは、いちばん有名だったわけではないが、激しい論争の対象となり、どうしてもないほど誤解されてしまうことになった。そして私はここで、その誤解について具体的に論じ、なぜそのような誤解が生まれたのかを考えてみたいと思う。

まず最初に、あまりに明らかなので省みられない点から始めてみたい。それはつまり、言語に関して、イブセンが独自の不利さを持っているということである。世界的な名声を博した詩人が、その作品のほぼすべてを翻訳というかたちで世界中の読者に供したことはこれまでなかったことなのだ。ギリシャの詩人にとっての文化的世界はギリシャ世界のことであり、彼らの作品が外国語に翻訳されることはなかった。というのも、文化を理解できるだけの素養を持つ外国人であれば、文化を自分のものにする前に、まずギリシャ語を学ぼうとしたからである。ローマの詩人が世界を征服したのは、既に帝国のも

のとなっていた口語によってである。ダンテとペトラルカがヨーロッパから賛美されたのは、翻訳によってではなかった。英語が島国の言語にすぎなかった時代、シェイクスピアは外国ではほとんど知られておらず、その名を聞いたことがある人々からはひどく誤解されていた。ヨーロッパにおけるシェイクスピアの名声を確立させた批評家たちはみな、原語でシェイクスピアを読んでいたのである。セルヴァンテスが世界的に知られるようになったのは、散文を書いたためである。ロベヤカルデロンが世界全体から見れば無名に近いのは、その言語を理解する人間がほとんどおらず、また、彼らは詩人であったので、翻訳されるとその作品の意味が、致命的な問題を抱えてしまったからである。ルネッサンス以降、フランスの詩人が書く言語は、中世のラテン語同様、普遍的な文化の言語だった。ゲーテやシラーが書き始めたとき、ドイツ語は既にして現在のノルウェー語よりはずっと知られた言語であった。少々調べてみれば、初期ゲーテ批評の中には、過去10年の「反イブセン」と称する批評同様、ばかげたものが多かったことがわかるにちがいないが、その数ははるかに少なかったはずだと私は確信している。ツルゲーネフやトルストイもまた、イブセン同様、西ヨーロッパやアメリカ合衆国ではほとんど知られていない言語で作品を書いた。しかし彼らは、セルヴァンテス同様、物語散文を書いたのである。彼らの作品は、「価値」を失ったり歪められたりすることなく翻訳されることが可能であった。

「でもイブセンも散文作家じゃないですか」という人がいるかもしれない。これがまず、誤解の出発点である。イブセンは劇詩人なのだ。『ブラン』と『ペール・ギュント』は他のどの作品にもまして彼の知的な大きさを明確に示しており、豊かな韻律をはこる素晴らしい叙情詩の言葉で書かれている。だからこそ翻訳者に嘆きの種を提供するのである。もし『ブラン』や『ペール・ギュント』を知らないとなれば、イブセンのほんの一部、そうたとえば上半身しか知らないことになる。もしそれらの翻訳を読んだことがあっても、イブセンの真の偉大さを

1) [訳注] 翻訳に際しては、以下を底本としている。Thomas Postlewait (ed.), *William Archar on Ibsen*, Greenwood Press, London : Westport, 1984, pp. 53-68. 初出は以下の通り。 *International Monthly*, February 1901.

想像することはできるが、実感することなどできはしない。私は『ペール・ギュント』を自分で訳した経験があるので、この作品は翻訳不能だと自信をもって言うことができる。もしもともな英語に訳されるとするなら、スウィンバーン氏なみの韻律を操る力を持った人間の手によるほかはないのである。『ブラン』や『ペール・ギュント』を翻訳でもいいから読んだ人は、イブセンの散文劇を読んだ人のおそらく十分の一程度しかいないのではないだろうか。とするなら、これほどまでに知られていない詩人がひどく誤解されているのに何の不思議があらう。

しかしながら、翻訳によって価値が損なわれてしまうのは韻文で書かれた彼の偉大な劇だけではない。彼の現代劇における劇的散文もまた、同じような価値の損なわれ方をしてしまうのである。もちろん韻文劇ほどではないにせよ、他のどのような物語散文よりも大きな被害を受けてしまう。私はロシア語を解さないの、トルストイの文体的な美しさが、多くの人が読む言語である英語やフランス語になったときに、どれほど減ってしまうのかはわからない。しかし、彼の作品の本質的な価値まで翻訳で失われると考える理由は何もないのである。一方イブセンの台詞は、原文を損なわないで訳すことが信じられないほど難しい。その美しさは——ただ美しいというだけでなく、圧倒的なまでに美しいのだが——、韻文の魅力と同じくらい翻訳をすり抜けていってしまう。そのシンプルさは凡庸さになってしまい、その高い次元の想像力は、あまりにしばしば奇妙さの一瞬の閃きに変容してしまう。圧縮度と緊張度の高い劇形式を用いたイブセンは、トルストイと比べるとはるかに少ない量の言葉を駆使し、彼が意味したいことをそれらの言葉で十二分に表現させるのである。だらしないあるいは不格好な翻訳、意識的な翻訳、意味や強調のために原文の微細な陰影を見逃しているような翻訳といったものは、トルストイ、あるいはその他のいかなる物語作家よりも、イブセンにより大きな害を与えることになる。イブセンの散文は、実際のところ、メーテルランクやダヌンツィオのような熟考された装飾的美を誇っているわけではない。しかし、イブセンの言葉がさりげない美を持つゆえに、それを別の言語で再現することはひどく難しくなるのである。

要するにイブセンは、ノルウェーという小国家がこの現代に生み出した傑出した最大の詩人なのである。彼が操るデンマーク系ノルウェー語を話すのは全部で450万人ほどであり、その言語を学ぼうとする外国人はほとんどいない。彼の天才の力がこの言語の壁を破壊しはしたが、言ってみれば破壊された壁の破片が、必然的に壁の

向こう側に散らばってしまっている。したがって、一般読者のみならず学者や批評家にとって、壁の向こうには簡単には進めない運命なのである。イブセンの言語で読むことができた批評家でヨーロッパで知られていたのはゲオア・ブランデスだけであり、そのブランデスのイブセン批評も、ようやく英語に訳されたところである。

もう一度言うておくならば、イブセンがドラマしか書かなかったという単純な事実は、英語圏の人々が作家の意図を問題なく理解するための大きな障害となる。ここで分析するには長くなりすぎるさまざまな理由があったが、我々は散文劇を読むという習慣を失ってしまったが、それを今、我々は取り戻しつつある段階なのである。対話を読むことが多くに人にとって肯定すべき体験になりつつあるが、劇作家の作品効果が依拠する舞台イメージを自ら喚起できるような鋭い想像力に恵まれた読者はほとんどいない。したがってイブセンは、不完全な形式で人々に手渡されているばかりか、翻訳者がかろうじてイブセンの作品に与えることができた形式感でさえ、大多数の読者からは十分に理解されないのである。

彼が劇作家であるという事実はまた、別の点でも彼を不利な立場に追い込んでいる。つまりそれは、舞台であろうが書物のかたちであろうが、彼の作品を評価するのは演劇評論家だということである。イブセンについて最初の評価を下し、当初の評価の方向を決めてしまうのは、文芸評論家ではなく演劇評論家である。フランスではこれは不利にならない。というのは、そこでは、演劇評論が文学評論と同じくらい高いレベルを維持しているからである。しかし英国や米国ではどうだろう？ 少なくとも英国ではそうっていない。英国の人々にイブセンが最初にもたらされたのは、決して代表的とは言えない一群の無能な無署名の新聞評によってであった。もちろん、こうした記事を書いた書き手が、当時の途方もないばかばかしさを今また繰り返したり、擁護したりすることはないにせよ、最初の段階で人々に与えられた偏見はそう簡単になくったりはしないものだ。要するにイブセンは、アングロサクソンの知性に訴えかける前に、アングロサクソンの愚劣な耳目を集めてしまい、集中砲火を浴びることになったのである。W・D・ハウエルズ氏、ヘンリー・ジェイムス氏、ブランダー・マシューズ教授、ギルバート・マレイ教授、あるいはW・L・コートニー氏といった人々が耳を傾ける前に、どんな種類の演劇についてだって雑文的文章を書いてしまえるような無名の輩が、イブセンについて、先に一言発してしまっていたのである。

さらに誤解の理由として私が指摘しなければならないことで忘れてはならないのは、『人形の家』を見た人々

のなかに生まれた安易な英雄崇拜である。その人々はこの作品を女性の権利拡張のマニフェストの一種だと考え、イブセンを社会的福音、もう少し言ってしまえば、社会民主主義福音の伝道師だと讃えた。イブセンは無知から来る罵倒と同じくらい無知から来る熱狂的支持によっても、誤解されていることを私はまったく否定できないのである。

英語圏において、ほんとうのイブセンとでも呼べるものを見抜くことが、彼が紹介された当初——それは今でもまだ難しいのだが——なぜまったく不可能だったのか、ここまで具体的に述べてきた。そこで今度は、この十年間で作られ、近年ようやくより正しいものへと近づいてきているイブセンが与えられた一般的イメージの歪んだ像をいくつか検討しておくことにしよう。私が考えてみたいよくある誤解は以下の通りである。

(1) イブセンはスタイルを持たず、文学的形式を持たない。(2) 彼は劇場の職人としては無能である。(3) 彼はペシミストである。(4) 彼にはユーモアのセンスがない。(5) 彼は「田舎者の」あるいは「偏狭」である。

偶然私は、すでに最初の誤解については論じてしまった。つまりそれは、先に述べたように、場合によっては矯正可能な、場合によっては不可避でもある翻訳の問題にかかわっていて、イブセンは大多数の読者にとって翻訳でしか読めない作家だという事実である。ノルウェイ語を解する人なら誰でも、『ブラン』や『ペール・ギュント』（『愛の喜劇』やそれほど量は多くないが珠玉の叙情詩は言うまでもなく）を書いた作家が、究極的言語の達人であり、19世紀が産んだ最大の詩人のひとりであることを、一瞬たりとも疑うことはない。スタイル、ディクション、詩的力、色彩感という点からだけ見ても、たった二作品だけからでさえ、『ブラン』の第四幕や『ペール・ギュント』のオーセの死の場面と並ぶほどのすぐれた一節を探し出すのに、我々が多いに苦労するのである。イブセンにスタイルがないという幻想は、単に翻訳の難しさからだけでなく、批評家の頭の中にしかない劇のスタイルについての偏狭な理想からも生まれるのである。

文学としての権威を持つことを求めるいかなる劇的散文も、ウィット、寸鉄的表現、人工的な表面上の輝きが必要だと、王政復古期から現在に至るまで、伝統的に考えられてきた。エサレッジがその流れを作りだし、コングリーヴが完成したスタイルのことである。シェリダンがそれを大衆的なものにし、近年では、リアリズム派の「寸鉄的」愚劣さがそのスタイルを戯画化さえしている。コングリーヴやシェリダンの価値を少しでもよいから下げてみないことには、その「輝ける」対話という理想が

一元的に支配している現状を指摘するだけにしかない。初めて劇を書こうとする素人がその登場人物たちにできるだけ不自然に話させようと未だに考えてしまうことになっている。批評家も劇作家同様、この散文劇の概念にひたむきな忠誠を何も考えずに誓っている。そして、イブセンの登場人物が対照法、言葉遊び、奇想を使わずに自然に話すことを発見し、イブセンにはスタイルがなく、でたらめな凡庸さで表現を行っている結論するのである。しかし、スタイルというものの普遍的な理想は、「正しい場所における正しい言葉の使い方」である。コングリーヴもまた、異なる効果を求めたがために、異なる価値基準に従いつつ、「正しさ」を彼なりに判断しただけある。彼のスタイルは簡素で緊張感があり、色彩とニュアンスにあふれたものである。雄弁であるべきところは雄弁になる。美しくあるべきところは美しくある。そして、辛辣な表現や記憶に残る独白ということでは、現代劇で彼の右に出るものはいない。

イブセンが技巧的には能力が低い——「^{バンダラー}不器用者」という表現が90年代初期には彼に使われていた——という批判については、今やひどく的外れで時代遅れな感じもするので多言は要しまい。技巧という言葉を知っている批評家であれば誰でも、イブセンこそ偉大な技巧家だと今は見なしているのである。この点については、イブセンがその技巧を何のために駆使するのかに対して批判的で、彼ほど反省的だったり内省的だったりしない単純さを好む人々にとっても同じである。もし私が現代劇の技巧的到達点たる作品を名指すように言われたならば、『ロスメルスホルム』を挙げるだろうと思う。しかし、この作品を含む後期作品でイブセンは、現在広く受け入れられているフランスの技巧の遙か先まで行っていて、デュマやサルセを誤解したまま金科玉条にしている新聞批評家がイブセンの技巧を理解できなかったのも無理はない。奇妙なことに、イブセンを「^{バンダラー}不器用者」呼ばわりした批評家は、後期の作品についてでなく、主として『社会の柱』や『人形の家』について、そう言っていたのである。それらの作品は方法的に見れば、フランス的（『人形の家』の最終場をのぞいて）、即ち、批評家たちが愛好し擁護すると明言していたまさにその技巧を完璧に体现していたのである。イブセンのこの二つの劇を、多少とも因襲的で人工的な「ウェルメイド劇」にすぎないと批評家たちが批判していたなら、強い説得力を持っていただろう。実際のところ彼らは、氷上に例外的なまでに複雑な図柄を描きだす人を目撃して、スケートの初歩さえ知らないと自信を持って主張するよい機会だと考えてしまったのである。

イブセンの技巧が例外なく完璧だなどと私が言おうと

しているわけではないことは理解していただきたい。彼の晩年の作品、即ち『小さなエイヨルフ』以降は、それほど適切ではない上部構造に大きな力を与えてしまい、安定した持続性に欠けるように思われる。あるいは、『海の夫人』のような、それより先に書かれた作品では、終盤に近づくにつれ掌握力が落ちていく。しかしいくつかの技巧の欠陥が見られるからと言って、イブセンが演劇芸術の技巧について無知だったり門外漢だったりしたなどということにはならないのであり、彼は演劇芸術の技巧を事実上、再創造し、その可能性を大きく発展させたのである。

イブセンがペシミストだと宣言することほど広く一般に流布している批評的教義はほかにない。しかし、哲学的定義から考えれば、彼がペシミストなどではないことを簡単に示すことができるだろう。ペシミズムは、生が根源的かつ修復不可能なほど悪であり、喜びはつかの間の夢に過ぎず、痛みこそが持続する現実であるとする。さらに、人間の状況を改善しようとするいかなる努力も、自然がそれ自身の計り知れない悪意に満ちた目的を達成するために、我々のなかに植え付けた幻想を助長するだけだとする。偉大で徹底したペシミストであったレオパルディは、次のような一文に彼の信条を込めている。「人間は必然的に悲惨であるのに、悲惨なのは偶然だと強く信じたがるものだ」。しかし、この文章の後半について、イブセンほど強く信じている者はいないのである。彼はレオパルディのように「生は最善の場合でも悪である」とは考えず、「生が悪なのは、たまたま多くの人間が悪者か愚者だからだ。人間の悪や愚をともに矯正しよう。そうすれば生は大いに生きる価値があるものになる」と考えるのである。と言ってしまうと、イブセンの立場を強調しすぎたきらいがあるかもしれない。というのも、イブセンを究極の生の価値を肯定する主張に縛りつけたままにするのはなかなか難しいだろうからである。しかし、明らかに矯正可能な悪を正すような価値くらいは生にあることを疑わないほどには、イブセンは十分希望を抱いているのである。ブランドス博士が「怒りのペシミスト」とイブセンをかつて呼んだとき、彼はイブセンの生への態度をきわめて正確に定義していた。人間の本性に存するより強力な愚劣さに対する怒りである。イブセンは常に、そして本質的には風刺家であった。しかし、定義に忠実になるなら、ペシミズムには風刺や怒りの余地はない。もし生がその核まで悪であるならば、表面に現れる偶発的な悪を触ってみても何の意味もないのである。人間の置かれた状況を見かけだけ改善しても、それがどんな改善であっても、ただ単に新しい生——新しい科学、新しい悲惨——を招き寄せるだけなの

である。これこそが哲学的ペシミズムの正しい立場だ。そしてそれは、イブセンとはほとんど関係がないものである。

「しかし」と言う人がいるかもしれない。『『怒りのペシミスト』は単なる人間嫌いの言い換えに過ぎない。イブセンは哲学的ペシミストではないかもしれないが、人間嫌いであることを否定できないのではないか』。だが私は、この考えも強く否定しておこうと思う。人間の下劣さを風刺し、人間のエゴイズムをその見えない奥底まで追求する一方で、イブセンはその天才的な才能を十全に用い、人間の善と高貴さを高らかに歌い上げもしたのである。この点を証明するのに、彼のロマン的な劇に戻ってしまうのでは、公平さを欠くと思われる。というのも、イブセン初期のロマン主義時代に書かれた一人の人物、すなわちパール・ギュントが、しばしば彼の人間嫌いの決定的証拠として挙げられてしまうからである。したがって我々は、彼の作品全体を見わたす必要がある。彼の初期戯曲には、理想主義的高貴さを持つ人物がたくさん出てくる。『インゲル夫人』のエリーネ・ギルデンラヴ、『ヘルゲランの勇士たち』のエルヌルフ、グンナール、シーグル、ダグニー、『王位を要求する者たち』のマルグリットとジクリット、『愛の喜劇』のスヴァヒルなどである。インゲル夫人、ヒョルディス、スクーレといった過ちを犯す悲劇的な人物（ここに背教者ユリアヌスを入れてもよいだろう）も深遠な同情心をもって書かれている。彼らに人間嫌いの匂いなどまったくしないのである。古今東西の文学のあいだでも理想的な美を体現する存在と言えるのは、まちがいでなく『ブラン』のアグネスであり、彼女は妻として、母としての愛、勇気、強靱さ、そして自己献身の完全な体現者となっている。ブランは過ちを犯す。理想主義的人物ではないが、その過ちは高貴さのゆえである。アルセストを描いたからモリエールは人間嫌いだったと言えるのか？ もちろんそうではない。それでもモリエールはアグネスではなくセリメヌにアルセストを対立させた。自分がひどく腹立たしかったときに、ノルウェー的性質のもっとも下劣なあれこれを、イブセンはパール・ギュントという人物に込めることになった。しかし、ある種の同情心を持ってそうしたのである。モリエールがタルチュフを描くときに塗り込めた悪意を、イブセンはその登場人物に付与することはなかった。彼はパール・ギュントに対し、シェイクスピアがファルスタッフに与えたような一種の親しみをもって接しているのである。それにパール・ギュントの相手として、ソルヴェーグという絶妙に造型された人物がいるではないか。こうして考えてみると、思わず笑ってしまうようなユーモアとペーソスとと

もに描かれた、あの無知で口は悪いが心根優しく人に尽くす年老いたペールの母アースこそ、『ペール・ギュント』が人間嫌いだなどと言いたがる輩にとっての、十分な答えになっているのではないだろうか。

同時代の劇のなかでも、多少なりとも因襲的な『青年同盟』と『社会の柱』について、簡単に見ておこう。これらは過渡期の産物である。イブセンは新しい形式に向かって手探り状態で進んでおり、ここではまだ十分にそれが表現されていない。ローナ・ヘッセルやマルタ・ベルニクのようなセンチメンタルなまでに欠点のない女性主人公たちを、イブセンの女性に対する決定的見方であるなどするのは公平さに欠けるし、「自由と真実の精神。それこそが社会の柱だ」といった楽観主義的「決まり文句」について、あれこれ議論する必要もない。とはいえ、ここでは、他のイブセン作品同様、風刺は男性に向けられており、女性とはいえば、優しい、そしてしばしば理想化するようなタッチで描かれていることに注目しておく価値はあるだろう。この女性びいきが正義にかなうとかかなわないとかに、私の関心があるわけではない。というのも、この女性びいきは、イブセンの若い時代のロマン主義的性向の残滓に過ぎないと考えられるからだ。私が指摘したいのは、ベシミストのより自然な傾向として、さいころをいかさまに操って、女性を本質的に劣った人種として扱い、その「生きる意志」なる原初的呪いの象徴や具体例を見せつけたがるということがある。理由のないことではないが、イブセンは「フェミニスト」運動のパイオニアの一人であると考えられてきたのである。しかし、「フェミニズム」とベシミズムほど、楽観主義とベシミズムは相互排他的ではないのである。

残るは『人形の家』以降の散文劇である。このどこに人間嫌いの証左などがあるだろう？ ノーラ・ヘルメルやアーヴィング夫人のどこが人間嫌いの創造なのだろうか？ その幻想世界が耳元で崩れ去るまで、ノーラは俗物的理想としての「女性らしい女性」であった。夫と子供に絶対的に献身し、頭がよく、非利己的で、勇気があり、最高度の「家庭の人」となっていた。彼女を好きか嫌いかはともかく、イブセンが彼女を十分な同情を持って扱っていることに疑いの余地はない。アーヴィング夫人もまた、気丈さと自己献身の模範的存在——そして最上の意味でのヒロインである。イブセンの全作品の中でイブセン自身の明らかな分身と言える人物は、『人民の敵』のストックマン医師である。ほとんどディケンズ的な抗しがたい温和さを持ち、正直さと公共心、それに家庭的美徳を兼ね備え、もし同じような人間がいたならば愛さずにはいられないような模範的存在である。にもか

かわらず、彼を創造した作家、そしてある意味で彼の口を借りている作家が、彼のような人間を嫌うなどということがあるだろうか！ 次の作品である『野鴨』は、明らかに陰鬱である。しかし、その陰鬱さにも、ヘドヴィクという精妙に美しくまた愛すべき存在によって、光が当てられているのではなかったか。『ロスマルスホルム』でもまた、雰囲気は悲劇的である。だが、ロスマル自身は、確かに弱い存在ではあるものの、偉大な高貴さと魅力をもっているのである。『海の夫人』の登場人物はほぼみな気立てがよく、劇そのものの、全体としてみれば、ほとんど楽観的だと言ってよい調子である。それ以降の作品でもまた、『ヘッダ・ガブリエル』のジュリアおばさん、『小さなエイヨルフ』のアスタとボルヘイム、『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』のエラ・レンティムなど——そのどれもが完璧な同情心で描かれ、人間性のより高貴な可能性をしっかりと信じている人々である。にもかかわらず、A・W・ビネロのようなイブセンに好意的な批評家でさえ、イブセンのベシミズムは「人間の幸福だけでなく、人間の美徳さえも嘆かわしい」としてしまふのだ！ こんなことが、『楽しいキーン公』の作者であるビネロから、アグネスやアーヴィング夫人、ストックマン、ヘドヴィク、ロスマルに対して言われてしまふとは！ 確かに、この世は狂った世にちがいない、ご主人様たち、である。

イブセンにまつわる人々の心を縛って放さない幻想のなかでも最も執拗なのが、彼が粗野で作家らしくない作家だというものである。私はかつて、イブセンが英国で初めて紹介されたとき、彼に向けられて英国の批評家が發したとんでもない悪口を収集してみたことがある。もしよろしければ、それらを「既に読まれた」ものとしてそれらを考えてもよい。というのも、それらは気持ちよくも役に立つわけでもないからである。というのも、イブセン自身が粗野でなかったとしても、彼の批評家のあいだに粗野さを喚起する機会を与えたことは間違いないのである。一つの小さな事例を挙げるだけでよい。ニューヨークの『批評家』誌によれば、1890年、アーヴィング・ウィンズロー夫人が『人民の敵』朗読会をワシントンの社交界の指導的存在である人物の居間で開こうとしたとき、その人物は、「人間の法も神の法も無視して憚らないあの口汚いイブセン」にどんな顔をして向き合ったらよいかわからないという理由で、朗読会開催の申し出を拒否したのである。さて、イブセンが「口汚い」などという噂はどうやって海外にまで伝わったのだろうか？ 私が思うに、主としてそうなのは、イブセンの英語圏への最初の紹介が『人形の家』と『幽霊』だったという偶然にある。前者の戯曲でイブセンは、父

親の悪が子供たちの肉体的悪を招くという恐ろしい問題に触れてしまっており、後者の戯曲では、その問題を劇行動の基盤に置いているのである。この問題には広がりがあり、大きくかつ重大なものである。イブセンのこの問題への言及の仕方は、一瞬たりとも、荒削りだったり鈍感であったりはしない。このような問題に言及してしまったという事実そのものが、ひどくシニカルな永遠の命だの、ひどく恥知らずな放蕩ぶりの称揚などであっても、対象がフランス物で軽々しい作品でさえあれば、躊躇なく拍手してしまうような批評家の打算を揺るがしたのである。さらに『人形の家』には、一つの台詞——有名な絹のストッキングをめぐる一節——があり、その心理学的重要性はすぐには明らかではないので、誤解される可能性があった。こうした「不快な」主題のイブセンの扱いにはいっさい俗っぽいところがなかった——彼は情熱を賞賛することもないし、儂さをセンチメンタルに描くこともない——ので、批評家の慣れ親しんだ規範に揺さぶりをかけ、それだけいっそう激しく攻撃されることになったのである。他の劇は翻訳されておらず、これら二作品しか知られていなかったために、彼らはイブセンのほんとうの広さを知ることはできず、彼の天才的な作家としての経歴において、こうした遺伝的病という主題が扱われたのがほんの一時期だったことに気づくこともできなかった。こうした場合にグランディ夫妻をほとんど圧倒してしまう誇張したいというヒステリックな衝動に屈服し、夫妻はこうした身体的恐怖を見て執拗かつ悪魔的にほくそ笑むイブセンの姿を想像してしまったのである。イブセンは「口汚い」頭のおかしい人物だという噂が広がった。そしてそれ以降、新しい作品が彼らの視界に入ると、まったく他意のない劇中の一節にも、曖昧で具体性を欠く不穏当さというものをばかげた熱心さで探し回ることになった。批評的想像力が汚点を発見すると事前に決めてしまうと、スマイルの花畑も、阿魏（あぎ）の悪臭を放ってしまうのである。

この迷信も次第になくなりつつあり、性的関係から生じる道徳の問題を執拗に、開けっぴろげに、また大胆にイブセンが扱っていることに気づきはじめた。彼が性的想像力を刺激し、猥褻さに媚びつつ、感情を刺激するようなテーマを弄ぶ類の作家ではないのかという疑念は、完全に晴れたのである。もちろん彼は、赤ん坊や乳児のためでなく、大人の男女のために作品を書いている。もちろん彼は、時として因襲的な結婚のモラルに不快なほどの激しい批判の光を当てる（たとえば、『小さなエイヨルフ』）ことがある。しかし彼が野卑なもの、悪臭を放つもの、非良識的なものへの隠された嗜好を持っているなどというのは、あらゆる批評的中傷のなかでも、目

に余るほど間違っているのである。

さて次に、イブセンは「まったくユーモアのセンスがない」という罪状について見てみよう。この幻想を高貴な精神の最後の過ちとでも呼ぶことができよう。ユーモア以外の面についてはイブセンの偉大さを理解できる多くの批評家が、イブセンにはユーモアがないというのを、自明の理としてしまっているのである。実際のところ、私がイブセン研究をやってみようと思ったのは、彼のユーモアがあったからにはほかならない。彼のことを私が知ったのは1872年のことだが、その時にはまだ『青年同盟』という社会劇の最初の作品が出ただけだった。これは、時に笑劇の域に達するほどのすぐれた喜劇である。この劇を読むか見た後に、この作家にはユーモアのセンスがないなどと宣言する人がいるなら、この人は『悪口学校』や『負けるが勝ち』からも同じ結論を出すに違いない。さらに私は、『愛の喜劇』のきらめくようなウィット（このウィットは翻訳すると致命的に消えてしまう）や『ブラン』のシェリフの楽しい人物像にも魅了されもした。『パール・ギュント』についてみれば、これが、ユーモアの、不思議な浮かれ騒ぎの、規格外の滑稽さのカーニヴァル以外のなんであるというのか。もちろん、それだけではない。しかし、その点が最も重要である。もしアースの創造者にユーモアがないのだとしたら、ハードカッスル夫人やミコウバー夫人の創造者にもユーモアがないことになる。もしトロール王の宮廷に、パール・ギュントのアフリカの冒険に、奇妙な旅人やボタン職人との対話にユーモアがないとしたら、ラプレーヤスイフトやハイネにもユーモアがないことになる。現代劇が書かれる前のこれらの作品が、既に述べたように、私をイブセンに引きつけたのである。英国の批評家が、私の大好きな詩人／ユーモア作家が、笑顔一つ見せない狂信者で、その作品にはまったくもってユーモアがないなどと宣言されたときに、私がどれほど驚いたか、これで理解されるというものである。

しかしながら、かなり時間が経過した現在から振り返ってみるならば、なぜそうした意見が出てきたのか、わからないわけではない。ここで再び思い出すべきなのは、イブセンを最初に有名にしたのは『パール・ギュント』でも『青年同盟』でもなく、『人形の家』と『幽霊』だったことである。これらの戯曲（それに『社会の柱』）は、批評家が最初に知ったイブセン戯曲であるだけでなく、はっきりしない報告のかたちを除けば、相当な長期間、彼らが知りえた唯一の作品群であったのだ。もちろんこれらの戯曲にユーモアがまったくないわけではない——たとえば、ローナ・ハッセルやヒルマー・トネンセン、エングスランド、いや、ヘルメル自身といった人物

たちのことを思いだそう——が、いくぶん陰気で、笑うに笑えない類のユーモアであり、全体を通しての緊張をはらんだ深刻な雰囲気には強い印象を受けた批評家が、そうしたユーモアを見逃したとしても責められるべきではない。当時『人形の家』は、女性解放運動の狂信者たちからマニフェストとして激しく持ち上げられ、必然的に歪んだものにならざるをえなかったイブセン批評では、イブセン自身もまた狂信者だという「イブセン主義者」的作家観を受け入れるしかなかったのである。思想家としてもまったく教条主義的ではないイブセン——彼は「私の仕事は問いを喚起することであり、答えを出すことではない」と語っている——は、熱狂的な教条主義者、街頭演説向きの雄弁家として、批評に書き残されることになったのである。そして、こうした先入観は、消されるよりもずっと簡単に広がってしまうものだ。確かに、『幽霊』の直後には、イブセンが描いたなかでももっとも愛すべき人物であるトマス・ストックマンという登場人物に集約されうる温和で心の優しいリベラルなユーモアを特徴とする作品が書かれている。確かに、さらにその次の作品では、作品自体は誰にも陰鬱に感じられるものの、ドーデのヌーマ・ロウメスタンやメレデス氏のサー・ウィロビー・パターンと同じくらい高い集約度と大きさを誇るヤルマル・エクダルというユーモアのある人物が登場する。つまり、『人民の敵』や『野鴨』である。しかし、それがどうしたというのか、との反論がやってくる。イブセンにはまったくユーモアがないという評判を受け入れてしまった批評家は、彼を笑っているのであって彼とともに笑っているのではなく、イブセンは自身が生み出した滑稽な感覚を理解してもいなかったし、生み出すつもりもなかったという主張へと逃げ込んでしまうのである。そして、単純な頭の持ち主はその主張を鵜呑みにし、ヤルマル・エクダルを笑い飛ばすことで、イブセンに勝利したと考えるのだ。しかし、「反イブセン主義」の悪意がここにもっともよく示されている。ある書き手たちは、笑顔のない抑えた真面目さがイブセンの観客としての正しい態度だと偽り、劇場にあふれる笑顔は作家の尊厳を犠牲にするという一種の詐術、闘いを引き起こすための戦略を採用することになった。この前提は最初は単なる無知から生まれたものだが、心の中ではわかっているのに、何人かの批評家にとっては、あとあとまでついて回る前提となったのである。

『人民の敵』を見たあとでもイブセンにはユーモアのセンスがないと批判した批評家たちは、ヨハネス・ブランという、イブセン作品でもっとも楽しめる人物の何人かを演じたノルウェイ人の喜劇役者のことを私に思い出させることになった。彼は若くしてベルゲンに新し

く作られたノルウェイ劇場に、親戚たちの反対を押し切って参加した。なかでも年老いた叔父は、俳優という彼の職業を絶対に良しとはせず、劇場に近づこうとはしなかった。ついに、彼の成功の噂が叔父の心を少しだけ開くことになり、やっとのことで、劇場のチケットを一枚受け取るようになった。ヨハネスは得意とする役を輝くしく観客の前で演じてみせ、叔父を夕食に誘って家に連れて帰った。叔父は長いこと、明らかにその話題を避けていて、舞台について一言も発しなかった。ついにヨハネスは勇気を奮い起こして、舞台はどうだったのですかと単刀直入に聞いてみた。「そうだな、ヨハネス」と老人は真剣な顔をして言った。「私がこれから言うことに傷ついてはいけないよ。私は老人だから、おまえには見えないことも見えるんだ。きっと気づいていなかったと思うが、観客はみんな、おまえを見て笑っていたんだよ！ 私自身も笑いをこらえるのが大変だったよ。ねえ、おまえ。残念ながら、おまえには演技の才能はないね」。トマス・ストックマンやヤルマル・エクダル、あるいはジョン・ガブリエル・ボルクマンとフォルダルの対話が喚起した笑いを聞いた批評家は、まったくこれと同じ論理で、これらの登場人物を創造した人物にはユーモアのセンスがないと結論づけたのである。

イブセンには肯定的な、あるいは創造的なユーモアがあったと認めざるをえなくなった批評家の中には、時季外れのグロテスクないしは些末な感覚のために、場違いな笑いを呼び起こしてしまわないようにするための否定的ユーモアがイブセンにはなかったとの主張に逃げ込む者たちがいる。この主張は実は、イブセンには田舎者の偏狭さがあるという批判の一部であり、ここから私はこの批判について反駁しておこうと思う。知的でイブセンに同情的な W・L・コートニー氏のような批評家さえ、次のような不満を述べる価値があると考えてしまうのだ。イブセンの悲劇的ドラマには「独自の底意地の悪さ、凡庸さ、田舎者の偏狭さがある。それはまるで、アデメトウスの家にアポロが入ろうとしたら、その代わりにサウス・ハムステッドの貧民窟に行けといわれたようなものである」。「サウス・ハムステッドにも悲劇はあるかもしれないが」とコートニー氏は書く。「私の経験からすると、あるようには思えないのである。私個人の経験のみならず、あらゆる歴史的伝統的見地から見ても、悲劇が起こるとすれば、それはグラミーズ城、メルローズ修道院、カリスブルック、あるいはカールトン・ハウス・テラスにおいてである」。

確かにノルウェイは比較的貧しい国であり、イブセンの現代劇（グラミーズやカリスブルックで起きそうな悲劇を、イブセンは『インゲル夫人』や『ヘルゲランの勇士

たち』、『王位を要求する者たち』で書いている)は、明確に中産階級あるいはブルジョワ階級を扱っていることは否定できない。ノルウェイには世襲の貴族階級は存在しない。富豪階級もあまりいない。イブセンの登場人物は役人、銀行家、商人、医者、エンジニア、ジャーナリストである。写真家やネズミ捕獲人まで出てくる。知り合いに伯爵や侯爵しかいないような高貴な家柄で、金びかの居間の空間をいつも占領しているような人々、あるいは、W・S・ギルバートの言葉を借りれば、株の売買人の階級以下の人間には決して顔を見てみせたりしない人々にとって、イブセンの劇世界に住まう下層階級の人々と、たとえ想像の中とは言え、交流を持つことは苦々しい体験になって当然である。我が英国の劇作家たちは、我々をちゃんと扱ってくれるのではないか。我々が皆知っているように、その登場人物たちは、最も特権的な世界を歩き回り、メイフェアの大豪邸か、彼らの知り合いである男爵の貴族屋敷の大部屋かで、悲劇の種を探し求めることになる。私はちょうど英国を代表する劇作家の主要な戯曲をこの1時間ばかりざっと読んでみて、そこに出てくる登場人物たちのなかから、貴族階級や爵位とかかわる人がどれくらいいるか確かめてみた。そこには2人の王女と、4人の公爵、3人の公爵夫人、5人の侯爵、1人の侯爵夫人、11人の伯爵、7人の伯爵夫人、5人の子爵とそれ以外(準男爵、はっきり爵位が知れない夫人、名誉貴族)といった具合の合計95名が登場していたのである。ここに、「田舎者染みてい」たり「了見が狭い」ものなど何もないのだろうか。このカタログ以上に、都会的で、「賢明」なものがあるのだろうか。とすれば、「田舎者」イブセンが世界中で知られているのに、ピネロ氏やヘンリー・アーサー氏が英語圏の外で何とかその名を知られようと苦闘しているのは、いかにも奇妙なことではないか。

世界の中心にいるという幻想は、人間の本性にとって、ばかげているだけではすまないひどくやっかいな現象である。それにしても、コートニー氏の「サウス・ハムステッド」対「カールトン・ハウス・テラス」といった対立の図式ほど、下劣なまでにそのことが明らかになる例も珍しい。我々のある特定の教区が宇宙の中心であり、我々とは異なる習慣、我々とは異なる振る舞い、我々には親しみのない名前だから本質的に下等で軽蔑に値し、ばかばかしいなどという考えから、そう簡単には自由になれないのである。そのことは、F・アスティ氏によるなかなか賢明な『パンチ氏のポケット・イブセン』なる題名のパロディに、その風変わりな事例を見ることができる。この一連のバーレスク劇のユーモアには抗しがたいものがあり、その風刺は、全体として見れば、

的を得たものである。ただ、アスティ氏のように教養のある人物が、イブセン劇の題名に出てくるようなノルウェイ語には何か本来的にばかばかしいものがあると考えるのは、実に奇妙なことである。彼はイブセン劇の題名を戯言のフレーズで表現するのだが、それはまるで、たまたまアスティ氏にとって意味不明である文字で戯曲の題名を考案したのは、イブセンが悪いとでも言いたいようなのだ。これはちょうど、英国の船乗りたちが、フランス語の煩わしいあれやこれやの言葉に対して取った態度と同じである。つまり、自分には理解できないのだから、それは軽蔑すべきものだと考えるのである。我々はそうした船乗りを笑い飛ばすだろう。ところが、なぜアスティ氏とともに笑わなければならないのかは、まったく理解できないのである。

こうした幻想から、イブセンの「田舎者の偏狭さ」や予防的ユーモアという考えそのものが、より見えにくいたちであるとはいえ、出てきてしまう。英国や米国ではひどく普通に笑いを誘うようなノルウェイ的振る舞いといった習性がイブセン劇に見られるのは、米国でフランス的振る舞いが、英国で米国的振る舞いが、笑いを誘うのと同じである。こうした滑稽さを避けることはできないし、優越感に伴われていない——我々が隣人を笑う権利があるのと同様、彼らにも我々を笑う権利がある——のであれば害はない。しかし英国の批評家は、まさにそのことを忘れてしまうのである。彼らは自分たちが偶然慣れ親しんだ約束事には上からの正当性を与え、こうした約束事が通じない社会を描くのはイブセンが本来的にばかげているからだとしてしまうのだ。フランスの約束事については、多少なりとも彼らはよく知っている。ばかげていると思う者もいれば、非常に洗練されて、「シック」だと考える者もいる。いずれの場合も、フランス的振る舞いを描いたからと言って、それを書いた作家に「田舎者の偏狭さ」があるとか、ユーモアがないなどと糾弾することはない。フランスよりもやや遠いドイツについては、もっとずっと田舎者の偏狭になるはずである。もしドイツ戯曲の翻訳がもっとたくさん読まれ、イブセンと同じくらいあれこれと取り調べを受けたりしたら、それらの多くが田舎者的に了見が狭いとされてしまうのではないかと思う。しかし、結局、ドイツは偉大な国であり、それ自身の独自の振る舞いがあると言ってもまかり通ってしまう。ところがノルウェイはとても小さな国で、どうやら文明の中心地であるらしいカールトン・ハウスからは、ドイツよりもずっと距離があるらしい。だからこそ、ノルウェイ人の慣習や振る舞いなど、本来的に笑うべきものになる。そして、そうしたものを深刻そうに描こうなどと夢見てしまう芸術家には、ユー

モアのセンスなどあるはずもない、となるのである。

しかしイブセンの「田舎者の偏狭さ」批判の背後には、我々こそ文明の中心だという幻想にすぎないもの以上の何かが、実は隠れている。それは多くの場合（コートニー氏の場合はそうではないかもしれないが）、芸術が理解できない単なる俗物根性である。現代生活を扱う場合、近年の英米の舞台は、必ずと言っていいほど地位があつたり富があつたりする人々を描くことに邁進している。我々は劇場で貴族や大富豪の世界に触れることに慣れ親しんでいるのであり、もし中産階級の生活でも良しとするとなつても、その外的特徴において、上の階級の人々の振る舞いの猿まねをするだけの連中になる。イブセンが描くノルウェイ社会は明白に中産階級である。たとえば、彼の戯曲にはただの一人も生き生きとした召使いなど登場しない。ヘッダ・ガブリエルは使用人を雇おうとするが、夫はそんな無駄遣いなどできないと即座に断固、拒否するのである。イブセンの登場人物は、どう見ても「馬車の人」でもない。『青年同盟』の侍従、『野鴨』のヴェルレ、『小さなエイヨルフ』の「黄金と緑の森」のリタ、あるいはあと一人か二人はいるだろうが、そうした人々は馬車などに乗ることはない。しかしそんな事実が指摘されたことを私は知らないのである。『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』のウィルトン夫人が、銀の鈴付きの屋根付きそりを持っているのは事実だが、彼女は外国人でまったく例外の人物である。イブセンの登場人物はほとんどの場合徒歩で移動し、女性たちが夜会から家に帰るときには、勇壮な騎士然とした男性が付き添うことになっている。こうした田舎の慣習は、社会的地位のある多くの人々にはきつとショッキングなのであろう。イブセンが、無礼講的贅沢さでないにしても、賑やかなお祭り騒ぎの象徴としてシャンペンを出してくるのは、エチケットのワインリストに精通していることを誇りとする紳士クラブの会員や、都会慣れた通人には、ひどくばかげたことに見えるのだろう。こうした、あるいはその他何百もの些細な事柄を通してイブセンが明らかにするのは、彼の扱っているのが、年収2500ドルがあれば金持ち、5000ドルなら大富豪といった社会だということである。それが人の気持ちを暗くさせるような真実である。イブセンはそのことを隠そうなどとはしていない。そして、稼ぎが少ない人々には感情的起伏が少ないとするなら、批評はイブセン芸術の不幸な限界を嘆く絶対的な権利があるだろう。しかし、罪や苦悩、高揚や苦痛に対する人間の許容度が年収に比例するなどということは、未だ証明などされてないのである。それが証明されるまで、イブセンの「偏狭さ」や「田

舎者根性」などを主張するのは、私があえてそう呼んでみたように、どうしようもない俗物根性である。貴族や華麗な居間や長い修道衣やカツラを着けた召使いが出てくる劇が好きな人もいるだろう。しかしそうした好みは批評ではない。貴族の劇より女性が踊る劇のほうが好きな人だっているのだ。しかし、彼らはピネロ氏を「田舎者の偏狭さ」の持ち主などとは呼ばないのである。

イブセン劇には、時として意図せざる笑みを誘うようなマンネリズムがあることを否定しようなどとは思わない。こうした表面上のおかしみにばかりに重きを置いて、その背後にいる偉大な詩人の姿が見えない人々に対し、私はここまでの議論で退屈させて申し訳ないと謝っておきたい。彼らの精神的白内障を取り除く手術をするような外科的手腕を、私は持ち合わせていなかったということなのだから。

偉大な詩人——ほんとうのイブセンを一言で言えばそうなる。彼は男や女の偉大な創造者であり、人間の心の偉大な探求者であり、物語の偉大な語り手であり、人間の本性が因襲の皮膚を破って、最も強い力で外に吹き出すような「状況設定」、事態の局面の偉大な発明者・操作者である。彼は思想家というより予言者である。彼は事物の根本に鋭く注ぐ眼差しを持っている。しかし、秩序だったシンメトリカルで緊密に構成された思想の殿堂を建てるのが彼の仕事ではない。彼にとって、真実は多面的である。だから彼は、今日はこちらから、明日は反対側といった具合に、真実を眺めてみるのである。彼の作品群から一貫した教義の塊、「福音」を作り出そうと試みても、無駄足を踏むだけである。彼は「何にでもなれるが、長く同じものであることはない」。彼は個人主義者でも社会主義者でもなく、貴族主義者でも民主主義者でもないし、楽観主義者でも悲観主義者でもない。彼は単に劇作家であるだけで、男と女の世界を刺し貫くような眼で見つめ、尽きることのないページェントからあれやこれやの逸話を取り出しては、詩に翻訳してみせるのである。詩——詩こそがイブセンを真に理解するための最初で最後の言葉である。これまで散文的な目的のためにしか使われなかった形式を、詩のために使ったがゆえに、彼は大いに誤解されるのである。しかし誤解の時代は過ぎ去ろうとしていて、彼を包み隠してしまった偏見と不十分な知識という霧の中からイブセンはその姿を現そうとしている。もしそうなれば、彼にふさわしく、イブセンは19世紀の偉大な詩人のひとりに数えられることになるだろう。

（訳：内野儀）