

将軍の娘：『ヘッダ・ガブラー』試論

山下 興作

(人文学部国際社会コミュニケーション学科)

The General's Daughter : A Study of *Hedda Gabler*

Kosaku YAMASHITA

*Department of Internationalization and Communication,
Faculty of Humanities and Economics*

はじめに

「問題劇・社会劇といわれる一連の作品で、社会批判と凝縮した思想を展開し、近代劇の創始者と称される」という『大辞林』の記述は、今日まで流布しているイプセン像をうまく要約している。つまり、ヘンリック・イプセン（1828-1906）といえば当時話題となった特定の問題を舞台にのせ、その暗部をえぐり出す自然主義劇作家というイメージだ。イプセンに対するこの評価は、彼の生前から既に確立していた。また、イプセンの代表作の多くがそうした評価を招く要素を持っているのも事実である。たとえば、『人形の家』（1879）では資本主義社会における夫婦関係の歪みから女性を解放する必要性を説き、イプセンは一躍ヨーロッパの最先端に位置する最も過激な作家と目されるようになった。続く『幽霊』（1881）では梅毒の遺伝問題を扱っているうえ、近親相姦を肯定するようなことばがあったりしたため、進歩派からさえ激しい非難を浴びた。『人民の敵』（1882）では、小さな町の上水汚染と、その事実を隠蔽しようとする政治家の策略を描いている。確かに、1884年の『野鴨』や『ロスメルスホルム』（1886）、『海の夫人』（1888）では社会思想性は薄れたように見えはするが、それでもそこからは（その解釈の妥当性は別にして）社会的問題であれ個人的問題であれ、作者のなんらかのメッセージがはっきりと読み取れた。¹

そうした「イプセニズムの真髓」²に照らしてみたとき、『ヘッダ・ガブラー』（1890）の発表後、ノルウェーの新聞批評がこぞって非難を浴びせたのも無理のないことのように思われる。たとえば、『モルンブラーデ』紙は次のような批評を『ヘッダ・ガブラー』出版直後の12月21日に掲載している。

結局のところ、ヘッダ・ガブラーは不快な空想の産物以外の何ものでもない。作者によって創られた女性の姿の化け物であり、現実界にはまったく見出せないような人物である。（毛利『イプセンのリアリズム』504より再録）

こうした反応が、よく指摘される当時のノルウェーの文化的後進性に由来するものでないことは、出版から4ヶ月後にロンドンで上演されたときイギリスの新聞が同様の反応をみせていることから明らかだ。

病室から一步出ると解剖室、少し下に行くと死体安置室。イプセンが我々を導くのはそこである。（*Illustrated London News*）

ペッシミズムのぞっとする悪夢……この劇は単に道徳的な汚物の発する悪臭ガスにすぎない。（*Pictorial World*）

この作品は屑でナンセンスである。利用のしようのない屑で有害なナンセンスである。

(Punch)

イプセンの劇は見れば見るほど嫌悪の情を抱かされる。(London)

胸が悪くなるものでつまっている。(The Table)³

演劇先進国であるはずのイギリスでさえ『ヘッダ・ガブラー』がこのような受け取られ方をした事実は、いかにイプセンが「病める患者(社会)の枕元で、次から次へと病気の診断をくだしては適切な処方をしてくれる専門の主治医のように」(ワトソン 164)みなされていたかを示している。上でみた数々の批判は、当然作者が出してくれると期待した処方箋(メッセージ)をこの作品からはなにも見出せなかったことに対する失望あるいは当惑の表れとみることができるだろう。

しかし、先入観を抜きにして読めば、『ヘッダ・ガブラー』が人間内部の描写を目的とした〈心理劇〉であることは誰にでも理解できるだろう。その点をいち早く指摘したのは、ノルウェー文学の教授であったゲルハルト・グランである。彼は、翌1月、雑誌 *Samtiden* に次のように書いている。

『ヘッダ・ガブラー』は、わたしの理解する限りでは、純粋な心理劇である。わたしは少なくともここに社会思想やモラルを見出すことはできなかった。[中略]あるいはイプセンの言わんとするのは、自由な精神の持ち主である婦人も、矮小で内容のない環境におかれるとヘッダ・ガブラーのようになってしまうということなのかもしれない。彼女の偉大さは悪意に变じ、美への衝動は嫌悪となり、まわりの矮小さに抑えつけられてスキャンダルを恐れるプチブル性が彼女の力を奪ってしまう。しかし、これは一つの解釈可能性にすぎなくて、まさしくその点に不満が残る。[中略]『ヘッダ・ガブラー』は小説にすれば非常に面白いものになったろう。

劇としては我々を索漠たる気持ちにするだけである。(毛利『イプセンのリアリズム』504-505より再録)

グランは批判的な立場から書いたのだが、最後の部分を除けば、この見方が「その後の『ヘッダ・ガブラー』理解の主流とってよい。」(毛利『イプセンのリアリズム』505) 作品解釈の軸足がテーマ性から登場人物の内面に移っていったと言い換えてもいいだろう。

今日、この見方は単に『ヘッダ・ガブラー』という一作品だけではなく、イプセンの劇世界全体の理解についても言えることである。つまり、イプセンの芝居は「問題劇」などではなく、彼はただ表面的に、当時の時事的な社会問題を扱っていたに過ぎず、イプセンの芝居の狙いは「人間と社会の根本的な衝突を力強く描くこと」(ワトソン 168)にあったという立場である。しかも、大切なのは「その葛藤が内面で行なわれている」(ワトソン 169)ということだ。イプセンの作品には、少なくとも中期以降、何事にも動じない英雄的な個人が抑圧的な社会に立ち向かうといったメロドラマ的な設定はでてこない。個人と社会的抑圧との戦いはすべて自我の内面で行なわれ、登場人物はその局面局面で大きく揺れ動く。時事的な社会問題はそうした個人の内面の揺れを描くための道具に過ぎないのだ。だからこそ、扱われる社会問題が衝撃性を失った今日でも、イプセンの芝居は時代遅れとならず、繰り返し上演され続けているのだ。イタリア現代劇の巨匠ルイジ・ピランデルロが「シェイクスピア以後の劇作家では、ためらうことなく、イプセンを第一に推す」としているのはまさにこうした意味においてである。

そこで本稿でも、基本的に上でみた立場からいまいちど『ヘッダ・ガブラー』を読み直し、とかく不可解とされるヘッダの人間像に対して新たな考察を加え、その謎の一端でも解き明かすことを試みてみたい。

日常性の芝居

『ヘッダ・ガブラー』には観客の心からの共感を呼ぶ人物はひとりも登場しないといってよい。テスマンは凡庸で面白みに欠け、エルヴステード夫人は愚鈍。レーヴボルクは不道德だし、ブラック判事は人の弱みに付け込む小悪党に過ぎない。ユリアーネ叔母と女中のベルテは鼻持ちならないプチブル根性の持ち主だ。

しかし、なかでもいちばん理解しにくいのは、原千代海が『イプセンの読み方』で指摘しているとおり、「女主人公ヘッダのややこしい性格」（114）である。

ヘッダは美しく魅力的。暇で退屈だが自分では何をしたらいいか分からない。そして何もしない。でも他人の成功には平静でいられない。強そうで臆病、望みが高いが平凡、気位が高くせ嫉妬深い。

これは、岩波文庫版（原千代海訳）のカバーに書かれているキャッチ・コピーだが、こんなヘッダに周りの登場人物だけでなく、観客もまた終始翻弄される。

この矛盾だらけのヘッダという人物をどう理解するかをめぐっては、研究者の間でも議論が分かれている。発表直後ヘッダのような女性は現実には見出せないという非難が大勢だったこと、それに対してグランが早くから心理劇的解釈を施していたことは先に述べたとおりである。

その後、ジョン・ノーサムが『イプセンの劇手法』（1953）において、この劇を含むイプセンのリアリズム劇が〈視覚的象徴法〉を駆使することによって成り立っていることを示した。その成果を踏まえてE・ホエストは、「モノグラフィ『ヘッダ・ガブラー』（1958）で、「ブドウの葉っぱを髪にかざして」というヘッダの言葉をはじめ、この作品の随所に見られる詩的イメジャリを追求し、そこにヘッダの象徴的詩的世界をみる観点を示した。「ブドウの葉っぱ」はいうまでもなく、悲劇の起源に関わる神とされるディオニソスを連想させるものであり、この言葉を核に作品世界を構築していくホエストの解釈は、後の神話的構造分析に道を拓いたものと考えてよい。⁴

確かにディオニソスは酒の神であり、「ブドウの葉っぱ」を髪に飾るのを期待されるレーヴボルクがヘッダによって酒の魔力におぼれさせられることや、彼が致命傷を負う場所が女神ディアナの名を持つ娼婦の館であることなど、何らかの神話的意味合いを感じさせる要素は多い。しかし、ヘッダの死に悲劇性を認めようとするあまり、いたずらにその神話的性格を強調するのはいかなものだろうか。

『ヘッダ・ガブラー』は、「誰でも気付くように、イプセンの作品中もっとも日常性に徹した劇」（毛利『イプセンのリアリズム』509）である。毛利によれば、台詞が一番長いもので6行半、ヘッダのそれは平均して1行半にしか達しないという。ここに、日常的次元で説明できないものは何一つない。各々の人物の生活は劇の枠外までも明確に描き出せるように提示されている。たとえば、どうやって生計を立てているのかわからないといった人物は一人も登場しない。このように徹底して写実的な劇にあっては、いかに台詞や状況が複雑に絡み合っても、それはあくまでリアリズムの次元での複雑さなのだ。

いうまでもないが、イプセンが単に表層だけのリアリズムそれ自体に関心を持ち、何事も本当らしく描ければそれでよいと考えていたわけではない。ここに描かれる一見陳腐な日常生活の一コマ一コマもその表層の下には何かしらの劇的な意味を帯びている。

たとえば、第1幕では夫テスマンとヘッダが新婚旅行から帰った翌朝、テスマンの叔母ユリアーネが二人の新居を訪ね、帰り際に新聞紙にくるんだ小さな包みを甥に渡す。

テスマン：（包みを開いて）やあ！——しまっといってくれたんですね、叔母さん！ヘッダ！うれしいじゃないか、ヘッダ！え？

ヘッダ：(右手の飾り棚のそばで) そうね。何なの？

テスマン：僕が使ってた上履きさ！スリッパだよ、ヘッダ！

ヘッダ：あ、そう。旅行中、ずいぶん言ってるした、あれね。覚えててよ。

テスマン：そうだよ、なくしちゃっていたんだからね。(ヘッダのそばへ行き) そら、見てごらん、ヘッダ！

ヘッダ：(ストーブのほうへ行き) たくさん。興味なんかないわ、あたし。⁵

スリッパをめぐるこの小さな挿話をとおして浮かび上がってくるのは、叔母の甥に対する盲目的な愛情とテスマンの抜きがたい幼児性である。そして、ヘッダが示す無関心は、新婚早々にもかかわらず、既に二人の間にコミュニケーションが成立していないことを表している。

もっともコミュニケーションが成立していないのは、テスマン夫妻だけではない。この場面の少し前、ユリアーネとテスマンが二人だけで話しているとき、ユリアーネがヘッダの妊娠の可能性について二度ばかり遠まわしに言及したのに対して、テスマンにはその真意が伝わらず、二度ともトンチンカンな返事をしている。

テスマン嬢：——何かないのかって——その——何か当てにしているいいことが——？

テスマン：当てに？

テスマン嬢：まあ、イェルゲンったら、——何だね、わたしは、あんたの叔母さんよ！

テスマン：ああ、そりゃ、当てにしていることはありますよ。

テスマン嬢：やっぱり！

テスマン：当てにしていることはちゃんとあるんですよ、大学の教授になるという、いつかね。

.....

テスマン：ただ一つ、どうしたものかと困っているのがあの二つの空き部屋ですがね、あの奥の間とヘッダの寝室のあいだにある。

テスマン嬢：(にっこりして) ああ、あれはね、イェルゲン、使い道がありますよ——そのうちにね。

テスマン：あ、そうか、叔母さん、そうですね！本がだんだんふえてくるから、そうなったら——え？

息が詰まるほどの熱烈な“母子愛”で結ばれているこの二人のあいだでさえこの始末である。

第2幕の冒頭でブラック判事はヘッダに三角関係を結ぶことを提案し、ヘッダもそれを受け入れるかのような口ぶりで応じる。この場でみせる二人の駆け引きは、さりげない会話の体を装いながらも、見えない火花を散らしながら、危険の限界すれすれを進んでゆく。最後には、ブラックは「一羽っきりの雄ドリ」(第3幕)たることに成功したかのように見える。しかし、終幕ヘッダの死によって、彼はそれが完全な自分の一人合点であったことを思い知らされる。ブラックにとって自分の思惑がはずれたことがどれほど意外であったかは、ヘッダの死に際しての台詞「人は、こんなこと、やらんもんだが！」とそこに付されたト書き「肱掛椅子に半ば喪心して」(第4幕)によく表されている。

ヘッダのかつての恋人レーヴボルクも結局のところヘッダを欲望の対象としてしか見ていない。また、彼を美しい死に至らしめようというヘッダの願いはむなしく裏切られ、醜悪きわまる結果となる。レーヴボルクを追って家出したエルヴステード夫人は、一見したところ『人形の家』のノーラを思わせる。しかし、彼女はノーラのように自己を見究めるために家族を捨ててきたわけではない。自分を顧みない夫や義理の子どもとの生活に飽き飽きし、いわば衝動的に新しい男レーヴボルクを追ってきたに過ぎず、結果として彼からも捨てられる。

このように、『ヘッダ・ガブラー』ではすべての登場人物が自分本位で、真の人間関係はどこに

も成立していない。⁶ そこに表されているのはいずれも小市民のグロテスクな自己満足だ。

未成熟の小娘

では、なぜヘッダのみがことさらに自分本位で自己矛盾に満ちた理解しがたい人物とわれわれ観客の目に映るのだろうか？その謎を解く足がかりとして、1977—78年のシーズンに西ベルリンのシラー劇場が上演した舞台を見てみよう。毛利によれば、この舞台では未成熟の小娘めいたヘッダが、いかに破壊しようと躍起になっても、堅牢な男どもの生活はびくともしないのだった。この演出の意図は、毛利の言うように、第一義的には「徹底した男性支配構造の中で翻弄されるヘッダ」（『イプセンのリアリズム』581）を舞台上に現出させることだろう。しかし、ここで注目したいのはヘッダが〈未成熟の小娘〉と捉えられていることである。

ヘッダは作品名が示すとおり、夫テスマンの妻であるよりも父ガブラー將軍の娘である。このことは、幕開けまもなくのユリアーネ・テスマンと女中ベルテのやり取りで、観客にも強く印象付けられる。新しい主人ヘッダが気難しい人間ではないかと心配するベルテに向かって、ユリアーネは答える。

テスマン嬢：そりゃそうよ、ガブラー將軍のお嬢さんだもの。將軍が生きておいでになったころは、あのひと、大変だったからね！お父さまと一緒に、よく、馬を乗りまわしていたでしょう？ほら、あの黒い乗馬服？羽根のついた帽子をかぶって？

ユリアーネのこの言葉を聞いて、観客は舞台奥の間のソファの上にかかっている「将官の制服をつけた年配の立派な男の肖像」が、テスマン家の人間ものではなく、ヘッダの父のものであることに気付かされる。この後舞台上に姿をあらわした後、終幕までヘッダはほぼ出ずっぱりとなるが、観客はその一挙手一投足の背後に父親（の肖像）の存在があることを否応なく意識させられる。

このことをより鮮明に表したのが、1994年の劇団T.P.T.の公演である。この舞台で、演出のデヴィッド・ルヴォーは、劇の冒頭に戯曲の指定にはないシーンを付け加えた。寝間着姿のヘッダは暗闇のなかに登場し、はじめソファに胎児のように身体を丸めながら横たわったかと思うと、次第に吸い寄せられるように窓に向かう。窓の右手には、彼女の父の肖像画が掛けられている。肖像画に身をすりよせるようにして、彼女はダンスを踊る。

長谷部浩は『傷ついた性 デヴィッド・ルヴォー 演出の技法』のなかで、この黙劇について次のように述べている。

ヘッダのなくなった父親は、この地方で、権力と名声を具えた將軍であった。彼女はその父親の庇護のもとに、社交界で若き女王のように振舞ってきた。演出家は、この冒頭の沈黙の舞踏によって、父の庇護と支配がなくなったときに、ヘッダが獲得した自由と、それにとともなう不安と孤独を語りつくしてしまう。胎児のように眠るヘッダは、父の庇護のもとで、不自由ではあっても安楽な子どもを演じていたかっただのではないかと想像させる。（73）

長谷部は、これに続けて、ヘッダはテスマンとの結婚によって、家庭内のすべてを彼女主導のもとに支配し、あたかも父のように振舞おうとすると述べ、『ヘッダ・ガブラー』を、「こうしたもくろみを果たそうとした特権的な女性にたいして、男たち、ないし体制がおこなった報復の劇」と読み解いている。

ヘッダを男性中心社会でゆがめられた女の一典型と見ることは、たしかにイプセンが意図した〈問題性〉に沿う見方であり、おそらく今日でも正統的な読み方だろう。しかし、ヘッダを社会の抑圧に抗しながら、「孤独と栄光のうちに死んでいった」（長谷部 83）とみるのは、少々ロマンティックに過ぎるのではないだろうか？

ヘッダがそれほど強力な自我の持ち主だったかは、はなはだ疑問だ。ここでの黙劇からも、むしろ一見目覚めた近代の女性のように振舞いながら、その意識の奥底では父親の支配から離れることができずにいる、というより心の拠り所としている子どもの姿を読み取るべきだろう。先に触れたシラー劇場の公演でヘッダを〈未成熟の小娘〉として扱っていることも、同様の文脈においたほうが理解しやすい。なぜなら、自立を目指しながら構造的男性支配社会のなかで押しつぶされる女性像を描くことのみが目的なら、ヘッダをわざわざ〈未成熟の小娘〉とする必要はなく、むしろ成熟した女性としたほうが説得力を増すと考えられるからだ。

直接妊娠という言葉が使われることは一度もないが、ヘッダが妊娠していることは明らかである。妊娠とは彼女がもはや肉体的には〈小娘〉ではなく成熟した〈女〉であることを示すと同時に、ここではテスマンの世界とヘッダの世界の結合を意味する。妊娠・出産という通過儀礼を通してヘッダは「ガブラー将軍の娘」から名実ともに「テスマンの妻」となる。少なくとも周囲はそう考えている。ヘッダを「ガブラー将軍の娘」と紹介し、何度も「美しいヘッダ・ガブラー」と呼ぶユリアーネ叔母が、後にヘッダに向かってことさらに「ヘッダ・テスマン」と呼ぶのも、そう確信しているからにほかならない。

しかし、ヘッダは執拗に妊娠の事実を否定する。第1幕でテスマンに旅行中に太ったと指摘されたとき、「あなたなんかに、何がわかるもんですか！」とヒステリックに言葉を返すほか、第2幕でブラック判事が暗に妊娠のことを口にしたときも、怒りもあらわに言い返している。

ヘッダ：（怒って）よけいなお世話よ！そんなことになるもんですか！

ブラック：（用心して）せいぜい、まあ、一年もたったら、またお話ししますかね。

ヘッダ：（そっけなく）あたくしは、向いてませんの、そういうほうには。責任なんて、まっぴらよ！

こうしたヘッダの過剰なまでの反応は、上でみた文脈においたとき、単に妊娠・出産そのものにとたいする拒否反応といよりは、それを通して「ガブラー将軍の娘」でなくなることへの隠された怖れが表面化した瞬間とみることができるだろう。

将軍の遺品

肖像画のほか、ヘッダがガブラー将軍の遺品として受け継いだものとして、ピストルとピアノがある。このうちピアノはヘッダ自身がほかの物と釣り合いが取れていないと認めるほど古ぼけたものだが、「月給が入ったら、すぐ取り替えるさ」というテスマンに対して、ヘッダは答える。

ヘッダ：いやよ、——取り替えるなんて。このピアノ、手放したくないわ。

ここにもまた、いまは亡き父親の影から離れられない彼女の姿が読み取れるだろう。

もうひとつの遺品ピストルが、象徴的意味合いはいうまでもなく、劇的機能においてもいかに重要な役割を果たしているかは、誰もが指摘しているとおりだ。

「一生に一度でいい、人間の運命を左右した気になってみたい」（第2幕）と考えるヘッダだが、実際のところ彼女は舞台上で何もしない。第2幕でブラック相手に、テスマンを政界に出したいと口にはするが、ブラックの言うとおりのことは不可能だし、彼女自身どこまで本気で言っているのか疑問だ。また、確実と見られていたテスマンの教授指名に問題が生じたときも、ヘッダは傍観的な態度を取るのみである。彼女が劇中自ら行なう行為といえ、第3幕でレーヴボルクの原稿を焼き捨てることと最後の自殺だけといってよい。そんな主人公に代わって、ばらばらの場面をつなぎながら、いかにも必然性をもって劇が展開していくようにみせるためにピストルはなくてはならない役割を担っている。言い換えるなら『ヘッダ・ガブラー』の筋を編み上げる縦糸の役

割を演じている」（毛利『イプセンのリアリズム』534）のが、この小道具である。

ではそれほど大事なピストルを、ヘッダはどのように扱っているのだろうか。

劇中ピストルが初めて言及されるのは、第1幕でヘッダとエルヴステード夫人が話しているときである。エルヴステード夫人はヘッダの巧みな誘導によってレーヴボルクとの関係を告白してしまうが、彼女は自分と彼との間に別の女の影が立っているという。

エルヴステード夫人：二人が別れるとき、その女がピストルであの人を撃とうとした、ってそう言うの。

ヘッダ：（冷ややかに、自制して）ここじゃ人はそんなことしないものだよ。

その女というのが実はヘッダなのだが、この時点ではまだわからない。はっきりするのは、第2幕での彼女とレーヴボルクのやり取りの中である。

レーヴボルク：（両の拳を握りしめて）ああ、なぜ、やっつけてくれなかったんです！なぜ、撃ってくれなかったんです！あなたがおどしていた通り！

このときのヘッダはまだ父親の厚い庇護のもとにおかれており、「娘には禁断になっている」（第2幕）世界にあこがれながら、いざ直接身をもってその世界を知るチャンスが訪れたときには、怖くなり、ピストルを向けてしまうような〈小娘〉だった。だとすれば、この事実を知らないエルヴステード夫人はもちろん気付いていないが、ヘッダの「人はそんなことはしない」という言葉には、表面上の意味とは別に、「大人だったならもっと別の行動にでていただろう」という意味が隠されていると考えていいだろう。

では、父親のもとを離れたいまのヘッダにとって、ピストルはどのような意味をおびているのだろうか。第1幕の幕切れに、ピストルという言葉が、こんどはヘッダ自身の口から発せられる。当てにしていた教授就任が危うくなり、そうなるに召使も乗馬も諦めねばならないと夫からいわれたときのことだ。

ヘッダ：（奥のほうへ行きながら）じゃ、いいわ、——暇つぶしの道具は、まだほかに、あたし、あるから。

テスマン：（ほっとして）いや、そいつはありがたいね！でも、そりゃ何だい、ヘッダ？え？

ヘッダ：（中央の戸口に立って、侮辱をこめたまなざしで）ピストルよ、——イエエルゲン。

テスマン：（びっくりして）ピストルだって！

ヘッダ：（冷ややかな目つきで）ガブラー將軍のピストルよ。

ヘッダ、奥の間を通り、左手へ去る

テスマン：（戸口に駆け寄り、背後から大声で）おい、頼むから、ヘッダ、——そんな危ないものを弄ばないでくれ！頼むよ、ヘッダ！え？

第2幕は、まさしくヘッダがピストルを弄んでいるところから始まる。裏口から入ってきたブラック判事に銃口を向け、彼女は実際に引き金を引く。

ブラック：（近づいてきて）正気なんですか、いったい——！

ヘッダ：おや、——当たりまして？

ブラック：（やはり外で）冗談じゃない！

ヘッダ：じゃ、どうぞ、判事さん。

すでにパーティの身支度をしたブラック判事が、ガラス戸のほうから入ってくる。軽いコートをかかえている。

ブラック：呆れましたね、——まだ、そんな悪戯をやっているんですか？何をお撃ちになってるんです？

ヘッダ：ただここにいて、空を撃ってるだけですわ。

この二つのシーンから分かるように、ヘッダにとってピストルは退屈な生活をまぎらわすための「暇つぶしの道具」にすぎず、それを使ってやるのは、脅かしとはいえ、人に向けて発砲するというたちの悪い「悪戯」である。それがどのような重大な結果をもたらすかをまったく自覚しないまま、ヘッダはただピストルを弄んでいるのだ。このこととピストルが父ガブラー将軍の遺品であることを考え合わせるなら、一見したところ自立に目覚めた近代的な大人の女性に見えるヘッダだが、その奥には、いまだ父親の影から脱し切れないでいる〈小娘〉のままの彼女が隠されていることは明らかだ。

こう考えてみると、彼女が時折見せる子どもっぽい言動にも納得できる。たとえば、女学生のころ、下級生だったエルヴステード夫人の豊かな髪に嫉妬し、階段ですれ違うたびに髪を引っ張ったり、「火をつける」と脅していたヘッダだが、第2幕の幕切れで同じ言葉を使ってエルヴステード夫人を怖がらせている。

ヘッダ：(情熱的に、エルヴステード夫人をぎゅっと抱き) あなたの髪の毛、あたし、やっばり、焼いてやるわ。

エルヴステード夫人：離して！離して！怖いわ、ヘッダ！

第3幕の幕切れで、ヘッダはレーヴボルクが命より大事にしている原稿をストーブで燃やす。この原稿は彼がエルヴステード夫人の献身的な協力を得て完成させたもので、彼女の言葉を借りるなら、いわばふたりの「赤ちゃん」のような存在である。

ヘッダ：(一折りの原稿を火に投げ込み、自分に言い聞かせるように、ささやく) さあ、あんたの子供を焼いてやる、テア！あんたの縮れっ毛も一緒にね！（さらに二、三帖の原稿を投げ込み）あんたの子供で、エイレルトの子供をね。(残りを投げ込み) 焼いてやる、——焼いてやる、あんたの子供を。

台詞だけを見ると、なんとも凄みのあるシーンで、ここに神話的な“子供殺し”の意味を読み取りたくなるのも無理のないことのように思われる。しかし、ここで見逃してはならないのは、毛利が指摘するように「第3幕は朝であって、ヘッダはわざわざカーテンを開けて部屋いっぱい日光を差し込ませていた」(毛利『イプセンのリアリズム』562) という点である。舞台は進行につれて明るくなりこそすれ暗くなることはない。したがって、このシーンは陽光がさんさんと差し込む中で行なわれることになる。この一種の異化効果の結果、観客が舞台上に見るのは鬼気迫る子供殺しというよりは、子供じみた想像の世界に閉じこもるヘッダの姿であろうことは想像に難くない。

立派な最期

さて、このシーンの直前、ヘッダはレーヴボルクに「立派に」死ぬことを求めてピストルを渡す。

レーヴボルク：(ヘッダを見て) それは！そいつを持っていけ、っていうんですか？

ヘッダ：(ゆっくりうなずいて) 覚えていらっしゃるでしょう？一度あなたを狙ったことがあるのよ。

レーヴボルク：あのとき、いっそ、やってくれたらよかったんだ。

ヘッダ：はい——！今度は、自分で使うのね。

レーヴボルク：(胸のポケットにピストルを突っ込み) ありがとう！

ヘッダ：立派によ、エイレルト・レーヴボルク！約束してちょうだい！

レーヴボルク：じゃ、さようなら、ヘッダ・ガブラー

レーヴボルクはヘッダに言われたとおりに、そのピストルで死ぬ。しかし、その死は彼女の期待

したような「立派な」ものではなかった。彼女にとって「立派な」最期とは、ピストルで自らのこめかみを打ち抜くというものだった。しかし、第4幕でブラック判事が明かしたところによると、レーヴボルクに致命傷を与えた弾丸は、こともあろうに下腹部を貫いたものだった。しかも、その弾丸さえも彼が覚悟の上で自らに放ったものかどうか疑わしいというのだ。それを聞いたヘッダは次のように叫ぶ。

ヘッダ：（激しい嫌悪の表情で相手を見上げ）また、違う！ああ、あたしが手を触れるものは、何もかも滑稽で、下卑たものになっちゃうのね。

しかし、なぜこめかみなら「立派」で、下腹部なら「滑稽で、下卑た」ものなのか？そのことに対する説明は劇中一度もなされることはない。つまりはヘッダの勝手な思い込みにすぎないのだ。ここでも、原稿焼きのシーンと同じく、自分の思いのみを絶対的な価値基準とする未成熟な彼女の姿が表されているとはいえないだろうか。

レーヴボルクを立派に死なせることができなかつたヘッダは、自ら立派な死を遂げようと試みる。レーヴボルクの死を伝えたブラックにピストルのことをきかれ、ヘッダはテスマンの頼みに渡りに舟とばかりに書き物机の上の書類と共にピストルを奥の部屋に持ち込む。最後にヘッダ自身が部屋に入り、カーテンが閉められる。不意に彼女が激しい舞曲をピアノで弾く。その後、ピストルの音が聞こえる。そこに居合わせた全員が奥の部屋に入ると自らのこめかみを打ち抜いたヘッダの死体が横たわっていた。

しかし、ヘッダ自身が最後に「立派な」死を遂げたつもりするときも、まわりの誰一人としてそれを認めてはいない。ピストルの音がしたとき、テスマンは「何だ、今度はまた、ピストルの手慰みか」という半ばあきれたような調子で言う。彼女の死体を前にしてさえもブラックは「人は、こんなこと、やらんもんだが！」とつぶやくのみだ。

ブラック判事の最後の台詞は、第1幕でヘッダがエルヴステード夫人に向かっていった「ここじゃ、人はそんなことしないもんだわ」とエコーする。ヘッダがレーヴボルクにピストルを向けたのは、二人はガブラー将軍の家、将軍が彼らに背を向け「窓のそばに座って、新聞を読んで」いたときだった。そのときのヘッダは、文字通り父の厚い庇護の下にある〈小娘〉だった。いま、ヘッダが自殺を遂げたのは、ガブラー将軍の肖像が見下ろす奥の部屋である。しかもこの部屋には、ヘッダが父から受け継いだもう一つの遺品であるピアノが第1幕のあと移されている。つまりヘッダは父親の遺品に囲まれて、同じく父親の遺品のピストルを使って自殺する。このことは事ここに至るまで彼女は父親の支配から抜け出せなかったことを意味する。

結 び

子は父を否定することにより大人になる。ヘッダは「父の子でありながら、というより子であるがゆえに父を否定し、その否定は父から離れることでしかなし得ない」（毛利『北欧演劇論』117）という父と子のあり方を達成できないまま今日に至ってしまった。もしそれができていたなら、違った結末をむかえていたことだろう。

ともあれ、彼女の死は周りの人間に何の影響も及ぼさないし、我々観客もなんら積極的な意味合いをそこに見出すことはない。我々は彼女の死をどう受け止めればいいのか、戸惑ったまま放り出されるばかりだ。それにもかかわらず、ヘッダは観客が席を立ってすぐに忘れ去られるようなことはなく、むしろ心を離れないことは明らかだ。ではヘッダの何がそれほど我々の心を騒がせるのだろうか？

ここであらためて考えたいのは、「大人になる」とはどういうことかという問題である。

第3幕でふたりの共同作業である原稿を失ったレーヴボルクが相棒のエルヴステード夫人に別れを告げ、彼女が去ったあと、ヘッダとレーヴボルクが言葉を交わす。

ヘッダ：そりゃ、あたくしは知りません。昨夜、どんなことが起こったのか。でも、そんな取り返しのつかないほど、酷いことだったのかしら？

レーヴボルク：昨夜だけではすまんでしょう。そりゃ、よくわかっているんです。それに問題はほかにもあって、僕はもう、ああいう生活にかかざらうのはごめんなんです。いまさらね。あの女は、僕の勇気も、闘争心も挫いてしまったんですよ。

身を持ち崩して都落ちしていたレーヴボルクが立ち直って新著を出版し、名誉を回復して町に戻って来られたのは、エルヴステード夫人の存在があったればこそであった。レーヴボルクはエルヴステード夫人の献身的な助力により、大人として社会から迎え入れられるまでになったと言い換えてもよいだろう。それにもかかわらず、レーヴボルク自身は彼女との生活が「勇気も、闘争心も挫いてしまった」という。そうだとすれば大人になることとはすなわち勇気や闘争心を押さえ込むこと、言い換えるなら、適当なところで社会の要請に妥協し折り合いをつける術を身につけることといえるだろう。

テスマンのようにもともと勇気や闘争心を欠きながら、そのことに無自覚でいられる人間ならばさほど困難をとまなうことなくこの術を身につけることもできるだろう。しかし、現実には自分が臆病であることを認めながらも、勇気こそが人生最大の価値と考え、勇気ある立派な行為を追い求めて生きるヘッダには到底受け入れることのできないことだった。ヘッダとテスマン。ともに乳(父)離れできていないふたりの運命を分けたポイントはここにあるように思われる。

大人になりきれなかったために命を落としたヘッダだが、大人になって命永らえてはいるものの、いつも社会に妥協を強いられ、自分を抑えて生きている我々と比べてみたとき、どちらのほうが虚しい人生を送っていることになるのだろうか？そう考えるとこの作品は実に滑稽、かつ恐ろしい戯曲といわなければならないまい。

注

1. この部分以降、本稿でのイプセン及び『ヘッダ・ガブラー』に対する先行研究の成果についての記述は、毛利三彌『イプセンのリアリズム—中期間題劇の研究—』（白鳳社 1984）に負うところが大きい
2. 1891年に出版された G.B. ショーのイプセン論の表題
3. *The Oxford Ibsen*, VII 5165-6 いずれも毛利『イプセンのリアリズム』より再録
4. 毛利『イプセンのリアリズム』507参照
5. イプセン『ヘッダ・ガブレル』（原千代海訳 岩波文庫 1996）以下、本作からの引用は基本的にこの版による。ただし、議論の展開の必要上、一部毛利三彌訳を使用した部分がある。また、登場人物の呼称について、本書では「ガブレル」となっているが、本稿ではより一般的と思われる「ガブラー」を使用した。
6. 高知県立美術館舞台公演シリーズ VOL.30『ヘッダ・ガブラー』（中島諒人演出）では、登場人物すべてがほぼ全編を通じて舞台正面を向いて演じ、ほとんど視線を交わすことがないようにすることで、こうした人間関係を視覚化していた。

引用文献

- イプセン, ヘンリク 『ヘッダ・ガブレル』(原千代海訳) 岩波書店 1996
長谷部浩 『傷ついた性 デヴィッド・ルヴォー 演出の方法』紀伊国屋書店 1997
原千代海 『イプセンの読み方』 岩波書店 2001
毛利三彌 『北欧演劇論』 東海大学出版会 1980
毛利三彌 『イプセンのリアリズム：中期問題劇の研究』 白鳳社 1984
ワトソン, G. J. 『演劇概論：ソフォクレスからピンターまで』(佐久間康夫訳) 北星堂 1990

平成17年(2005)11月1日受理

平成17年(2005)12月31日発行