

イブセン初演前後

— 明治期演劇近代化をめぐる問題(三)⁽¹⁾ —

毛利 三 彌

一九〇九(明治42)年十一月、東京の有楽座で自由劇場がイブセンの『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』を上演した。日本における最初のイブセン翻訳上演である。二年後の一九一一(明治44)年十一月、文芸協会が帝國劇場で『人形の家』を上演する。ここにイブセン・ブームは始まり、近代演劇(新劇)は明確な地歩を占めたとされる。

だが実は、『人形の家』上演と同じ一九一二年にもう一つ別のイブセン上演があった。川上音二郎が大阪に建てた帝國座の『社会の敵』である。これはしかし翻案であった。そして翻案という形でなら、自由劇場以前にもイブセンの上演はあった。一九〇二(明治35)年四月、花房柳外の洋式演劇社による『社会の敵』⁽²⁾である。もつともこれはイブセン原作となっているだけで、ほとんど原型をとどめないほどに筋が変えられていたようだが、

近代演劇成立の視点からみた場合、これら翻案上演と翻訳上演の重要な違いの一つは、いわゆる舞台演出者の有無にある。翻案上演は演出者が考えられていなかったのに対し、『ボルクマン』の演出者は小山内薫であり、『人形の家』は島村抱月であった。^{*}むろん、まだ〈演出〉の概念が定着していない時期のことだから、二人が〈演出者〉の名称で呼ばれていたわけではないし、また彼らの行なったことが我々のいう演出に当たるかどうかも疑問だろう。それでも、小山内薫はすでにゴードン・クレイグの「演劇芸術」を読んでいた。島村抱月は一九〇二年から三年間にわたるヨーロッパ留学中に彼の地の新しい演劇に接していた。自由劇場も文芸協会も、その成り立ちに、十九世紀末ヨーロッパのいわゆる〈自由劇場運動〉の影響を受けていたが、この運動が、ヨーロッパ演劇における演出の職能を確立させたものであることは周知のとおりである。音二郎と柳外の先取性は否定すべくもないが、彼らの発想は明らかに〈自由劇場運動〉以前のものであった。

*一九〇九（明治42）年の自由劇場の『ボルクマン』上演のとき、『演芸画報』掲載の小山内の写真には、「経営者」と記されている。一九一一（明治44）年の文芸協会の『人形の家』上演になると、島村抱月は新聞でも舞台監督と呼ばれた（たとえば九月二十二日の『読売新聞』の記事「人形の家を観る」）。

ところで、柳外のイブセン上演は厳密な意味でイブセン舞台と呼べないとすれば（あとにふれるように、柳外のイブセン理解には重要なものがある）、明治の終わりになって、三つのイブセン上演が相次いで行われたことには、どのような意味があつたとすればよいであろうか。それぞれの中心人物、川上音二郎、島村抱月、小山内薫の生年は、一八六四年、一八七一年、一八八一年である。約十歳ずつ違う三人は当時の文壇、劇壇を構成していた三つの世代に属すると言つてよい。彼ら三人はともに昔の数え方で四十八歳で死んだ。つまり、没年もまた

約十年ずつづれていたということである。そして、演劇のために無理をかさねた末に病を得てあつけなく
他界したということでも三人は共通性を示す。これは、川上音二郎、島村抱月、小山内薫が近代日本演劇成立の
実践にかかわったもつとも重要な人物であるだけに、単に偶然のこととして見過ごすことはできないだろう。三
人の最後の仕事は、音二郎は帝国座であり、抱月は芸術座であり、小山内は築地小劇場であつたが、これらの劇
場は、近代演劇成立過程のそれぞれ異なつた段階に位置される。新劇史上、小山内薫が他の二人よりも高い評価
を受けるのが常であるのは、文字どおり、築地小劇場によつてその後の新劇の地盤が築かれたからに外ならない。
芸術座は志し半ばにして頓挫したとはいえ、結局、そこから出た演劇は新国劇どまりであつた。帝国座はいわゆ
る新派の域を出なかつた。抱月が芸術座の活動で二元の道を選ぼうとしたのは、その当否、功罪は別として、音
二郎の大衆路線一元の道と、小山内薫の芸術路線一元の道の中間を行こうとしたことを意味する。つまり抱月の
「どっちつかず」のあり方は、世代的なもの、時代制約的なものだったということである。

それならば、近代演劇史上の彼ら三人の異なる位置づけは、明治末年のそれぞれのイブセン上演にも当てはめ
ることができようか。音二郎はイブセン上演の直前にこの世を去つたからおくとしても、『ボルクマン』
と『人形の家』を並べてみれば、演劇界、芸術界に与えた衝撃度は前者の方がはるかに大きかつた。それは森田
草平の批評にその典型がみられるように、「劇はどこまでも脚本の³⁾ことである。役者なんぞ大層な事を言うな」
というものであつた。それまでの役者中心の演劇観が百八十度転回させられたのである。それに反し、『人形
の家』はその後の問題劇作家イブセンの方向づけをしたにもかかわらず、その中心的な関心はやはり俳優にあつた。
素人俳優しかも女優の演技の新鮮さが、文芸協会試演会から即座に帝国劇場公演に格上げされた第一の理由に違
いない。このとき島村抱月はすでに四十歳であつた。『ボルクマン』上演にたずさわつた二十八歳の小山内薫よ

りは学者的であつたと同時に、功利的な才覚もまた抱月の方がはるかに上だつただらう。やがて須磨子を前に「ときには二十歳のごとく」に乱れることも含めて、島村抱月と小山内薫の世代の差は歴然としている。それは、彼らの演劇観、イブセン観、そして実際のイブセン舞台の演出に本質的な違いをもたらさなかつたはずはない。

一一

周知のように、一九一〇年前後のヨーロッパ演劇界には、二十世紀を特徴づけることになる〈演出の時代〉の開幕を告げる前衛的な舞台が各国に現れていた。それは、ドイツのラインハルト、ロシアのメイエルホリドといつた現代演劇史に重要な位置をしめる演出家の仕事にみられるように、古典劇や埋もれていた作品の現代的上演を中心とするものであつた。演出の力は、古典劇の舞台にもつとも明白に発揮される。その事情は今日も変わらない。イブセンは一九〇六年に他界したが、そのときすでに〈古典劇〉の範疇にあるものとみなされていたことは、同年暮れにみられたラインハルトとメイエルホリドが演出したイブセン舞台からも明らかだらう。ゴードン・クレイグが、エレオノーラ・ドゥーゼによるイブセンの『ロスマルスホルム』の舞台美術を担当したのも同じときであつた。彼らはいずれもイブセンをいわば素材として自らの創造（演出）を行なっている。小山内が読んだクレイグの「演劇芸術」（第一問答）は、その前年に出版された。

だが、ラインハルトとメイエルホリドはかなり異なるタイプの演出家である。ラインハルトは、そのギリシア劇やシェイクスピア劇のスペクタクル舞台、また「室内劇」での小さく緊密な舞台作りによって、欧米演劇界の

話題をさらっていたが、どちらかというところ、職人的な演出家だったと思われる。一方メイエルホルドの反リアリズム舞台は、ロシアでさえも十分に評価されていなかった。クレイグもまた、演出家としてはほとんど認められることがなく、その演出家絶対主義の理論も演劇界では異端視されていた。近代的な「演出」の概念は、二十世紀初頭の欧米においてもまだ十分に浸透してはなかつたのである。* そうだとすれば、一九一〇年前後の日本において、小山内薫と島村抱月が、演出という名称ではなくとも、それに類した舞台指導者の立場にあつたことは注目に価する。しかも、ラインハルト、メイエルホルド、クレイグのいずれも俳優出身であつたのに対して、小山内薫も島村抱月も舞台に立つた経験はない。とすればなおのこと、イブセン初演の舞台形象において、彼らにいったいどのような演技指導が可能だつたのか。ともあれ二人はその後、新劇の代表的な演出家となるのである。

* 一九〇三年に書かれたアントワーヌの「演出論」がそれを証している。⁽⁵⁾ そもそも「演出」の言葉さえ各国で定まっていなかつた。これは国によつて系統を異にした言葉であるが、イギリスでは production、アメリカでは direction、フランスでは mise en scène、ドイツでは Regie が普通だろう。十九世紀は英語で演出家を、stage manager と呼んだ。Oxford English Dictionary によれば、演出家の意の director の初出は一九一一年、producer は一八九一年である。

小山内薫に、ボルクマンを演じた二世市川左団次の演技指導ができたとは思えない。左団次は歌舞伎役者であり、その後も歌舞伎役者でありつづけたが、彼が小山内と語らつて自由劇場をはじめのそもそのきつかけは、その前の欧州遊学での演劇体験にあつたとされる。そこで彼は、かつて欧米演劇界に風靡し、当時も一部に信奉

者が根強く残っていたデルサルートの演技法に触れた。近年欧米では、演劇記号論の風潮もあって、俳優の動きを一定の型に整理し、それに基づく演技習得をめざしたデルサルートの演技法が改めて研究の対象となつて⁽⁶⁾いるが、この演技法と歌舞伎演技の間に一種の共通性をみることもできるかもしれない。小山内薫は新しい演劇には新しい俳優が必要だと考えたが、今は存在しないから歌舞伎役者に「素人」になることを要求するのだと言つた。これはどこまで彼の本音だったのか。左団次と新しい演劇運動について語らつたときから、そう考えていたのか。そうだとすれば左団次自身は、はじめ無形劇場と言つていたこの企てにどのような参与の仕方を考えていたことになるのか。小山内のそれまでの演劇活動は新派とのかかわりが多かつたが、少なくとも一般には、歌舞伎役者より新派（新演劇）俳優のほうが、欧米の近代劇には適合すると思われていただろう。事実、女形としては河合武雄を当初は予定していた⁽⁷⁾という。『ボルクマン』における演技の問題は、歌舞伎と新劇の連続と不連続を考える上で興味深い視点を提出するに違いない。

他方、島村抱月もまた、研究所の教師でもあつた東儀鉄笛や土肥春曙に演技の指図はできなかつただろう。彼が口を出すとすれば、女優の松井須磨子らだけであつたと思われる。須磨子はもともと「素人」であつた。坪内逍遙が一九〇九（明治四二）年の文芸協会改組にさいして、新しい劇のための新しい俳優の養成をめざして創設した付属研究所の第一回修了生である。俳優学校の必要性はやくに森鷗外や石橋忍月も提唱⁽⁸⁾していた。新演劇の俳優たちがすでにその実践に乗りだしてもいた。川上音二郎夫妻の設立した帝国女優養成所は一九〇八（明治四一）年九月に開校され、同年十一月には藤沢浅二郎が東京俳優養成所（後に学校）を作つて⁽⁹⁾いる。後者では、小山内が教え、上演の指導もしていたのである。それらと、文芸協会の俳優養成とはどこが異なつていたのか。養成所開設のさいに予告された授業科目をみると、その理念は当時の欧米での俳優養成機関にならつたものと思わ

れる。教師の鉄笛も春曙も、世間からは素人（文士）俳優とみなされていたが、研究所の中心課題の一つに女優の養成があったことは言うまでもない。ともかく研究所第一期修了生の出た一九一一（明治44）年に、文芸協会は『ハムレット』と『人形の家』を上演し、とりわけ後者で、女優の須磨子は世の注目を一身に集めた。『人形の家』は女性解放劇として議論の的になったが、女形で上演していたなら、これほどの反響は呼ばなかったのではなからうか。

周知のように、「役者を素人に」しようとした自由劇場と「素人を玄人に」しようとした文芸協会の、俳優養成に関する対立理念は、大正期を通じて「新劇」の中に併存する。中小の「素人劇団」が簇生したと同時に、多くの創作劇や翻訳劇が歌舞伎役者によって上演された。この風潮に終止符を打ったのが、関東大震災直後に創設された築地小劇場である。築地小劇場は「素人を玄人に」仕立てたが、それとは反対の立場をとっていたはずの小山内薫もここに加わる。だが、俳優に対するこれら二つの対立する姿勢は、実はヨーロッパの自由劇場運動にすでに存在していたことを小山内薫や坪内逍遙は意識していたであろうか。アントワーヌのパリ自由劇場は素人劇団を改組したものであり、アントワーヌ自身も素人俳優であった。ベルリンの自由舞台は、もともと評論家その他の知識人による協会組織であり、毎回いくつかの職業劇団から俳優を選んで公演を行なった。その後の各国の〈自由劇場〉は、そのいずれかの方法を採用する⁹⁾。しかしながら、ヨーロッパの事情が日本と決定的に異なるのは、素人俳優も既成の俳優もその演技系統は同じだということである。アントワーヌは、自由劇場の俳優の技が熟達すると既成の劇場に引き抜かれると嘆いた。彼自らもやがて国立劇場であるオデオン座の劇場監督となる。自由舞台のブラムも結局はドイツ座の監督に就任する。文芸協会の俳優はいかに優れているとみなされようと、歌舞伎俳優になることはできない。松井須磨子は言うに及ばず、東儀鉄笛や土肥春曙でもそうである。

彼らが既成の商業演劇に加わり得るのは、せいぜい新派（新演劇）どまりだろう。それは今も変わらない。つまり、近代演劇の俳優養成に関する二つの対立理念は、日本ではあくまで併存するものではあっても融合するものではなかった。一方の消滅が可能であった所以である。とすれば再び、日本の近代演劇の始まりを画したイブセン初演が歌舞伎俳優によって行われたことの意味は重要となる。歌舞伎俳優は本当に近代劇を演じることができるとか。逍遙は不可能とみた。類型的にしか人物をとらえられない（へ型）の演技では、近代演劇の人物の内面を表現することはできないといふのである。⁽¹⁰⁾

この問題は、当然、イブセンあるいはヨーロッパの近代演劇が、明治の日本においてどのように理解されていたかの問題につながる。それはまた、なぜ『ヨーン・ガブリエル・ボルクマン』と『人形の家』が、イブセン初演の作品となったかにも関係するだろう。『人形の家』は言うまでもなくヨーロッパで社会劇作家としてのイブセンの名を高からしめた作品である。今日でもイブセンの中でもっともよく上演される。日本のイブセン初演の一つが『人形の家』であつたことには何の不思議もない。問題は、これが晩年の『ボルクマン』と組合わされてゐるところにある。これは、通常のイブセン理解ではいささか不可解な組み合わせであろう。

イブセン晩年作品の上演はこの国でも決して好評ではなかつた。かつての問題劇と違って、その主題も作風も一般世間には不可解なものに思われたからである。その中では『ヨーン・ガブリエル・ボルクマン』は、発表当時（一八九六年十二月）はかなり好意的に受け入れられた。上演回数も多いほうであつた。⁽¹¹⁾このころが日本のイブセン受容の初期にあつていたのであるから、その情報がすぐに入つてきたことは容易に想像される。^{*}原作出版の翌年、一八九七（明治30年）八月号の雑誌『太陽』（第三卷十七号）に載つた島文次郎「今日の英国劇団（下）」は、ロンドンでの『ボルクマン』上演の評判を紹介している。それより早くに部分的な翻訳も試みられた。同年五月

号の『文芸倶楽部』に、岸上質軒が『志たたかもの』と題して作品の梗概と第三幕の訳を載せたのである。仏訳からの重訳であるというが、原作の出版から半年も経っていない。新著紹介に等しい迅速さである。あとでみるように、この訳にはそれなりの反応もあった。

*イブセンの晩年作品は、英独仏語訳が原作とほとんど同時に出版され、他の国語にもすぐさま訳されたから、日本に情報が入るのが早かったのは当然かもしれない。一八九三（明治26）年三月一日の『国民新聞』に載ったイブセンに関する記事「泰西英傑逸事（其一）ヘンリック、イブセン」の中では、イブセンの略歴が記されたあとに、新著の一節だとして『棟梁ソルネス』第二幕の一部分（ソルネスとヒルデの会話）が訳されている。原作出版から二カ月余りの早さである。題名は記されていないが、これが、まがりなりにも一般の目に触れた日本で最初のイブセン劇翻訳だった可能性が高い。通常イブセン訳の初めとされる高安月郊訳の『社会の敵』は『同志社文学』明治二十六年三月号に第一回が掲載されたからである。

しかしそれから、小山内と左団次が上演するまでの十三年間に、日本のイブセン理解は大いに深まった。ただ理解の方向は必ずしも一つではなかった。『ボルクマン』と『人形の家』の初演も、日本におけるイブセン理解の異なる方向を背景にしていたと考えられる。それは、両者の異なった上演方法につながる問題でもあろう。

三

日本のイブセン受容には二つの軸がみられる。一つは時間的経過による縦の軸であり、もう一つは関心の方向

を示す横軸である。個々人のイブセン理解は、この縦軸と横軸からなる座標の上に位置づけられるが、前者は当然世代の相違に重なる。後者は大きく、批評的関心、創作的関心、上演的関心の三つに分けられるだろう。それは大まかに時代的経過につれて強調されてくる。いつてみれば、イブセンの理解は若い世代の上演的関心に向かつて進んでゆく。それがほとんどの国での「自由劇場」運動の成り立ちでもあった。この点で日本の近代演劇の成立過程は例外的ではなく、またことさらに遅れた動きをみせたわけでもない。

二つのイブセン翻訳上演と一つの翻案上演にかかわった小山内薫、島村抱月、川上音二郎の三人が三つの世代に属することはすでに述べた。イブセン上演にかかわる他の二人の主要な人物、森鷗外と坪内逍遙は、音二郎と同じ世代に属する。彼らの生没年を記してみるとこうなる。

坪内逍遙（一八五九—一九三五）

森鷗外（一八六二—一九二二）

川上音二郎（一八六四—一九一一）

島村抱月（一八七一—一九一八）

小山内薫（一八八一—一九二八）

逍遙と鷗外は明治末期にいまだ五十歳前後ながら、すでに文学界の頂上に位していた。二人が文筆活動を始めたころの文壇では尾崎紅葉の率いる硯友社派が勢力を奮っていたが、明治三十六年の紅葉の死のあと、文壇の長老格は明らかに鷗外と逍遙と目されていた。かつての有名な「没理想論争」以来、二人は他に抜きん出た西洋文学通の印象を与えていたからである。同時に、この論争以来、二人は対照的な文学理念をもつとみられ、文壇の二つの代表的な「派閥」、早稲田派と赤門派を代表するようにも思われていた。

日本にイブセンを紹介した最初も彼らであったが、⁽¹²⁾ここでも二人の姿勢は対照的である。つとに指摘されるように、一八八九（明治22）年十一月の『しがらみ草紙』第二号に載せた「現代諸家の小説論を読む」で、鷗外はイブセンの名前を日本ではじめて活字にし、一年余り後に『国民新聞』（一八九〇年十二月二十八日）に「忘々生に与ふ」として「エンリック、イブセン」*の名をあげた。しかし明治二十年代の鷗外は、おそらくドイツの雑誌その他に載った論文の受け売りをしているにすぎず、自然主義作家としてのイブセンへの明らかな批判的ニュアンスを伴うものであった。⁽¹³⁾たとえば、一八九六（明治29）年十二月に出版した『月草』の「叙」でも、「文学の方では、スカンヂナキヤの偏屈者イブセンと仏蘭西の野暮人ゾラとの全盛時代はいつか過ぎ去つた」と書いている。この頃の鷗外がイブセン作品を読んでいなかったことは明らかだろう。

*鷗外は初めから「イブセン」と表記し、この表記がかなり長くつづく。それが他と同様に「イブセン」となるのはいつか。少なくとも、明治三十九年十一月発行の『ゲルハルト・ハウプトマン』でも、「イブセン」となっている。しかし『ポルクマン』のときは、すでに「イブセン」であり、小説『青年』（『昂』連載、明治四十三年三月―四十四年八月）も「イブセン」になっている。ところが、大正三年に遠藤吉三郎に指摘されたからであろうか、大正七年一月号の『帝国文学』（第二四卷第一号）所載の「観潮樓閑話」では、再び「イブセン」と綴られている。

作品を読んでいないことでは、明治二十年代の逍遙も変わりがない。だが、彼がまがりなりにもイブセンを〈紹介〉しようとして依拠した批評文は、いずれもイブセンに好意的なものであった。その最初は、一八九二（明治25）年十月十五日発行の『早稲田文学』に掲載された「海外文学につきて」だが、これはウイリアム・アーチャーの英国劇団の低迷ぶりを論じた文章である。言うまでもなく、アーチャーは英国における初期ヘイプセ

ンかぶれ」の一人であり、この国のイブセン受容に大きく寄与した批評家であったから、この文章でイブセンが擁護されているのも当然だろう。翌月の『早稲田文学』（二七号、明治二十五年十一月十五日）では、逍遙はわざわざ「ヘンリック、イブセン」の項を立て、略歴を記述する。^{*}この時点でも、逍遙はまだ作品を読まずに紹介している。

^{*} 作品系譜中、『皇帝とガリラヤ人』と『詩集』⁽¹⁵⁾までは題名を原語のノルウェー語で書き、それ以後の作品は英語になっている。そして松本伸子氏の推測どおり、初期のパロディ劇『ノルマ』(Norma eller en Politikers Kjørlighed、一八五二)を『人形の家』と混同したのだろう、(Nora et Dukkehjem)とし、作品リストの中に『人形の家』が入っていない。多分この誤りに気づいて、逍遙は次号の『早稲田文学』（二八号、明治二十五年十一月三十日）で、『人形の家』だけを(A Doll's House)として紹介したのだと思われる。それにもかかわらず、ここに書かれた『人形の家』の短い梗概の中でクロググスタの二度目の手紙は言及されておらず、夫は妻の犯した法律上の罪を恕すとなっている。

ともに作品を読んでいなかったと思われる鷗外と逍遙が、イブセンに対する対照的な文章に依拠したことは、一八九〇年代前半のヨーロッパにおけるイブセン受容の相違を反映したものでしょう。あるいは二人の新文学への目配りの違いと言うべきであろうか。一八九〇年代の新しい芸術思潮として象徴主義や新ロマン派が云々され出していた情報を鷗外はいち早く察知していたが、主な守備範囲をイギリスにかぎっていた逍遙には、イブセンはもともと新しい傾向の作家にみえたであろう。だが、世紀末ヨーロッパの文学界、演劇界で、イブセンはかなりこみ入った位置づけがなされていた。彼は一般には自然主義演劇の代表のようにみられていたが、九〇年代のフランスでは象徴主義演劇の典型として遇されてもいた。八〇年代のもっとも過激な社会思想の前衛作家イブセン

も、ドイツではもはやそれほど危険性を感じられなくなっていたが、イギリスではその舞台はいまだにヒステリックな反応を引き起こすものであった。世紀末のイブセンは、自然主義か反自然主義か、前衛か保守か、必ずしも明確ではなかった。⁽¹⁶⁾とすれば、その中で鷗外と逍遙がそれぞれイブセン否定論、肯定論に目をつけたのは、彼らの文学的資質の相違によつていたとも考えられよう。ところが鷗外と逍遙のイブセン観は、その後いずれも逆転するようにみえるのである。鷗外はイブセンを評価するようになるし、逍遙は「没理想」のシェイクスピアに比較して、問題劇作家イブセンをあまり好まなかつたとされる。しかしこれもまた、そう単純には決めつけられない。鷗外はイブセンの翻訳はしたが、本格的なイブセン論は一つも書かなかつた。イブセンに触発されたり影響された戯曲作品を書くこともなかつた。「青年」の中で自らのイブセン観をあえて漱石（らしき人物）のものとして提示したことから推測できるように、彼はつねにイブセンに対してある種の距離をおこうとしていたと思われる。ところが逍遙の方は、その後、克明なイブセン作品の分析を早稲田大学で講じるようになる。そのくせ、その講義録は第二次大戦後に河竹繁俊によつてまとめられるまで公刊されることはなかつた。⁽¹⁷⁾日本におけるイブセン受容の二人の先達が示すこの屈折は、日本の演劇近代化の屈折に重なるもののようにも思われる。

ところで、明治二十年代におけるイブセン紹介がかなり不正確な知識の受け売りにすぎなかつたことは、鷗外逍遙につづく若い批評家の場合も同じであつた。はじめてイブセンの全体像を示そうとしたU・K・（金子馬治）の「諾威国の新文豪イブセン」（『早稲田文学』七一号、明治二十七年九月十日）は、このときまでのイブセン作品すなわち『棟梁ソルネス』（一八九二）までを、「史劇」、「通常劇詩」、「社会劇」にわけて論じている。これは種本にしたがった記述にすぎなかつただろうが、筆者が作品を読んでいることは明白である。その半可通ぶりは、前年に京都の雑誌『同志社文学』に掲載された『社会の敵』、大阪の雑誌『一点紅』に載つた『人形の家』

がともに連載中断となったことにも通じる。このとき訳者の高安月郊は、これらの作品を実際に最後まで読んでいたであろうか。読んでいたとしても、明治三十四年になってようやく全訳出版されたときと読み方が大きく違っていたであろうということは、全訳本の台詞が格段になめらかになっていることから想像できる。

イブセン作品にじかに触れることで理解が深まるのは、明治三十年代の新しい変化である。鷗外が『プラン』（一八六六）を『牧師』の題名で翻訳していることは、彼の関心の推移を如実に示している。この訳がほんの一部分にしかすぎなくても、鷗外が全編を読んでいたことは疑いない。逍遙もまた一九〇三年二月四日の『日記』に『プラン』を読んだと記しているが、この作品の影響関係が云々される『役の行者』の最初の構想は、ちょうどこの後に始まったとされている。⁽¹⁹⁾鷗外がイブセン作品の翻訳を志し、逍遙がイブセンを自作へのヒントとしたことには、先述した兩人の資質の相違が再び感じとられるだろう。⁽²⁰⁾

しかしながら、逍遙も鷗外も明治三十年代における自己のイブセン理解をすぐには世に示さなかった。それは次の四十年代に入ってからのことである。そして逍遙、鷗外と同じ世代に属する、つまり一八六〇年代生まれで、明治三十年代のイブセン経験を四十年代になって外にあらわしてくる文学者がもう一人いる。夏目漱石（一八六七—一九一六）である。彼は、紅葉後の文壇に登場して瞬く間に評価を高め、その英文学に関する学識は世間を瞠目させた。漱石のイブセン理解はこれまで問題にされることが比較的すくなかったが、一九〇八（明治41）年に発表された『三四郎』の中で漱石自身の考えと思われるイブセン論が披瀝されていることはよく知られている。⁽²¹⁾それだけでなく、漱石の蔵書の中にはイブセン現代劇のほとんどの作品が含まれており、彼の覚書にみられるイブセン観は独自の理解を示している。のちに改めて論じるが、それは鷗外、逍遙のいずれとも異なる姿勢によるものである。『三四郎』の一年余りのちに雑誌連載が始まった鷗外の『青年』が、明らかにこの小説を意識し、

漱石をモデルとした人物にイブセン論を話させていることから、漱石のイブセン理解が当時の文学者の間で話題となっていたことは想像に難くない。

ともあれ、明治三十年代には次の世代のイブセン論が出てくる。それはイブセン逝去の年、一九〇六（明治三十九）年に頂点に達する。

四

明治三十年代に入つて、新世代によるイブセン理解の口火を切った一人は高山樗牛（一八七一—一九〇二）であった。彼は島村抱月と同年年月同日生まれであり、『帝國文学』を主たる発表機関とした。もう少し長く生きていたら、まさに逍遙と鷗外の関係に似たあり方を抱月に対してもつたかもしれない。逍遙は、ヨーロッパ帰りの抱月にイブセン理解の点で一目置いていたと思われるが（イブセン逝去のさい『早稲田文学』イブセン特集号には逍遙は寄稿せず、巻頭論文は抱月が書いた）、鷗外と樗牛を比べれば、鷗外の方がイブセンをはじめヨーロッパ文芸の知識はより豊富だっただろう。しかし、イブセンを論ずる姿勢は明らかに樗牛の方が新しかった。²²その違いは、先に触れた岸上質軒の『ボルクマン』抄訳「志たたかもの」にあててかいた両者の短文に歴然としてゐる。鷗外は『めざまし草』（明治三十年五月）の「雲中語」で「したゝかもの」と題して、こう記した。

仏蘭西に於てゾラが一旗幟を樹てたのと同じやうに、スカンヂナキヤに於てはイブセンが一杼軸を出したの

だ。ゾラの小説が叙事なら、イブセンの戯曲は議論だ。イブセンはいつでも社会の一問題を提起し来つて、之が解釈を試みる。それだから其作には必ず主張がある、傾向がある。さき頃新文学士連が傾向論を唱へて、新小説記者に怪まれたことがあるが、あれは恐らくはイブセン主義の受売であつたらう。²³

樗牛の『太陽』（明治三十年六月）に載せた「ジョン・ゲブリエル・ボルクマン（ヘンリック・イブセンの新作）」にはこうある。

イブセンが他の戯曲の如く、是の作は諷刺的且つ道德的のものにして、明に三個の傾向を認め得べし。則ち一には如何なる経験、忠告、はた制裁も、青年の熱情を沮遏するに足らざること。二には人間の心に希望なきは、身体に生命なきに等しきこと。三には財貨の慾は限り無く、又人間の渴望中尤も卑しむべきものなること。是等はボルクマンなる一個極悪残忍の人物に依りて尤も明晰に表現せられたり。

蓋しイブセンは十九世紀の缺陷に投じて、社会人心の暗流を代表するもの、其の諷刺嘲刺や、まことに犀利且つ雄大、本邦文学者の未だ造詣し得ざりし所なり。²⁴

鵬外の客観的叙述に対して、樗牛の文章は、いささか氣負つた裝飾文ではあるが、自らの姿勢をはつきり押し出そうとしている。彼は末尾にこう記した。「ボルクマンの是の戯曲の尤も上場に適することは、一般の公評なり。もし我邦の劇場にして、巧妙なる翻案によりて之を演ずることを得ば、文学社会に裨益する、蓋し少からざるべし。」むろん、この言葉に応じるものは、まだ誰もいなかった。しかし一九〇一（明治34）年一月の『太陽』

に載せた有名な「文明批評家としての文学者」でも、樗牛はイブセンの『ブラン』を文明批評の手本の一つとしてあげた。樗牛の熱情は、それまでのイブセン紹介文のいずれにもなかったものである。このとき病に冒され、文部省の給費留学を断らざるを得なかった彼は、翌一九〇二（明治35）年の暮れに満三十一歳の生涯を終える。この年の三月、ほとんど樗牛に代わるようにして抱月は渡欧した。

だが樗牛の姿勢が例外でなかったことは、明治三十年代にイブセン作品の翻案と部分訳とが相次いで現れることから分かる。先にあげた明治三十年五月の岸上質軒訳「志たたかもの」につづいて、一九〇一（明治34）年には『人形の家』の第一幕のはじめが「人形すまる」の題で『新文芸』（四、五月）に載り（藤沢古雪訳）、ほとんど同時に森嶋峰が「社会の敵」として、『人民の敵』の部分翻案を『時事新報』（五、六月）に載せた。この年の十月に早稲田文学叢書の第二冊目として出された高安月郊訳『イブセン作社会劇』（『人形の家』と『社会の敵』の全訳）は、この流れの頂点に位置づけられる。しかもそこに収められたイブセン解説は北欧文学の起源から説きおこし、『ブラン』と『ペール・ギュント』のかなり詳しい紹介も行なっている。また石川啄木（一八八六—一九二二）も、一九〇二（明治35）年の終わり近くに、『ボルクマン』翻訳を志していることを友人に書き送った*。

* 十二月二十九日小石川より瀬川深宛手紙「……生は今イブセンの John Gabriel Borkman てふ戯曲の和訳をなし居候。これ吾に当分の衣食を供すべき者なり。」このとき啄木は十六歳である。彼は単に、衣食を得るために訳そうとしたのであろうか。それとも彼もまた、『ボルクマン』の中の若いエルハルトの言葉に共鳴したのであろうか。

この世代にとっては、もはや単なるイブセン紹介の時代は過ぎていた。一八九九（明治32）年二月の『京華日

報』のコラム「天下縦横」の「独逸文豪某に与ふ」という連載記事は、近年のヨーロッパ文学界の作家を一人ずつ論じ、十四、十五日にイブセンをとりあげたが、イブセンを真理追究の作家として嘆賞している第一日目の内容を、次の日にまったく逆転させる。イブセンの中途半端さ、矛盾が批判され、『ノラ』で母が子を見捨てるのは母子愛という真理中の真理を無視していると難じられるのである。筆者は「社友老猿」となっているが、これまでのイブセン受容をほとんど無視した作品題名の訳し方からみて（『青年同盟』は『若者の関係』、『人民の敵』は『国民の敵』）、文壇に属さない人間のように思われる。だがこれが誰であれ、無理にでも独自のイブセン批評を打ち出すことが要求されているといった感がある。そのための知識をもつことは、真にイブセンに傾倒しているか否かにかかわらず、批評界に立つための必須条件とも思われたのだろう。

それにもかかわらず、あるいはそれゆえにか、明治三十年代の一般のイブセン知識には曖昧なところが少なからず残っている。「老猿」の記事は論外としても、月郊の解説における『プラン』紹介には、肝心の最後の台詞（天からの声「そはデウス・カリタティス（愛の神）なり」）が欠落しているし、樗牛の場合でもその『ボルクマン』論は作品を読了しているかどうかさえ疑問に感じさせるところがある。読んでいたとしても、先に引用した『ボルクマン』評がかなり見当違いであることは否定できない。エルハルトについても、おそらくはイブセン主義の受売りだったに違いない鷗外の方が、はるかに正確な読みをみせている。もつとも、エルハルトはのちの小山内薫の『ボルクマン』上演にさいしても、第一に誤解された人物であった。

*鷗外は先述の『めざまし草』の文中でこう記した。「エルハルトの白に、『私は生きてたいのです』、『私は働きたくありません、生きて生きて生きて外には何にも』などといふ処がある。生活といふ洋語には行業の義がある。エルハルトは時に及んで行業するより外に望がない、快活なる受用の外に望がない、詰まり只管淫業に耽りたいといふの

だ。それを生きて居る外に望がないと書いては、日本人には分らない、日本人は或はこの少年の氣随氣儘の語を認めて、老人又は病夫の氣抜けのした語とみなすかも知れない。なぜこんな訳しやうをしたものやら。²⁶ いずれ問題にするが、鷗外はのちにこを「自己の生活を生きて見たいのです。」「僕は為事なんぞはしたくありません。僕は只生きたいのです、生きたいのです。」と訳した。

いわばこの〈三十年代イブセン理解〉の反映として、先に触れた花房柳外（一八七〇—一九〇六）のイブセン翻案上演『社会の敵』（一九〇二年、明治三十五年四月）を考へることもできるかもしれない。『二六新報』に載ったその筋書（明治三十五年四月二日、三日）から推すに、折からの足尾銅山事件を暗示している内容は、ヘイブセン氏原作の但書きがなければ、イブセン作品の翻案とは誰も氣づかないほどに変形されていた。翌年には川上音二郎が、場面設定は日本にとつていとはいえシエイクスピアを翻訳に近い形で上演することを考へると、柳外のイブセン翻案がいささか妥協の産物であつたという印象は拭えない。

しかしながら、柳外が日本で初めてのイブセン上演を企てたことの裏には、明らかにイブセン劇にみられる新しいドラマトゥルギーへの共鳴があつた。それは、近代劇の独白廃止を論じて月郊や櫻井天壇と論争するときの柳外の論鋒のするどさにもみとられる。^{*}イブセンの劇作術を問題にする視点は、柳外においてはじめて現れてきたと言つてよい。だがそれはいまだ時期尚早の感があつた。彼が結局イブセンの翻訳ではなく翻案に終わったそれが理由でもあつただろう。柳外は『人形の家』の上演も企てたらしいが実現しなかつた。柳外におけるイブセン理解と実践の齟齬は、明らかに明治三十年代の時代的制約によるものであつたと言ふべきである。

* 一部を引用する。「独白はクラシック、ローマンチック時代の遺物なり、自然主義の時代猶ほ之を襲用する者ある

は畢竟情性に幻惑せられて、其の不自然を觀破するの明を失へるのみ、イブセンの如き炯眼者は既によく之を知つて決して此の不自然なる形式を踏襲せず、故に独白排斥は自然主義の欠陥を嵌補して、其の形式を完全にしたるもののみ」(花房柳外『『帝国文学』の天壇君に告ぐ』)

「床の淨瑠璃は劇の体を破りて叙事詩となすものなるが故にこれを廢し、心裡の感情を述ぶるが爲に更に独白を設くといはば、これ劇の体を叙事詩をなす代りに叙情詩となすものなり、弊は一なるにあらずや、且つ對話と思入とに依つて心情を現はさんこと決してなし難きにあらず、イブセンの『ノラ』の如き好適例なり、且つ高安君は此の二者の外「仕草」なるもののある事を忘れらえたるが如し、仕草もまた大いに心裡の感情を表顯するものなり、」(「高安君の独白必要説を駁す」)

むしろこの時代のイブセン理解の特異性は、小説家の島崎藤村(二八七二—一九四三)、有島武郎(一八七八—一九二三)、のちの民俗学者の柳田國男(二八七五—一九六二)といった、いわば演劇界とは直接関係のない文学者が、目立たないところで独自にイブセンに関心を寄せ、自らの文学觀のみならず人生觀に深い影響を受けていたことである。田山花袋(二八七一—一九三〇)、徳田秋聲(二八七一—一九四三)、岩野泡鳴(一八七三—一九二〇)、正宗白鳥(二八七九—一九六二)らもここに加えることができる。彼らはみな一八七〇年代の生まれであり、イブセン逝去の一九〇六(明治39)年を境にして、その見解を世に示しだす。彼らが中心となるイブセン会がはじまるのも翌一九〇七(明治40)年二月のことである。そしてこの世代の代表格として論陣をはることなるのが、一九〇五(明治38)年九月に、三年半のヨーロッパ留学を終えて帰国した島村抱月(一八七一—一九一八)であった。

五

抱月の最初に世の注目を集めた論文は、再刊された『早稲田文学』第一号（明治三十九年一月）掲載の「囚はれたる文芸」である。これは、ヨーロッパの思想、文芸が知に囚われたものとなる過程を辿り、近代に至ってそれが極端にまで達したことを述べたもので、ナポリ港に浮かぶ船上でジョットの描くダンテ像が東海の客に話をするという設定になっている。豊富な文学知識を、客観的というよりかなり主観をもって論述しているが、その一種の戯文調は師の逍遙ゆずりとも言うべきものだろう。抱月は、知識を青い道、感情、情緒的なものを赤い道として、古代よりの文学者をいずれの道を行つたかで区別する。そしてイブセンまでくだつてきて、彼を青、赤両道の中間をあやどり行く作家とみる。イブセン劇は問題劇といわれるが、ゾラとは違って、その問題は道徳の根本に関する哲学的、人生観的なものであり、たとえば『ノラ』は、「我が自然の自由を追うて走る心中の情は、夫のため、子のための道徳よりも更に尊からずや」と問うものだという。この道徳問題、哲学、智識をイブセンは巧みに感情の海にすくいとつて一流の文芸とした。抱月はイブセンの項を次の文章で締めくくる。

去れども、其の所含あまりに明瞭なるが為め、新奇の色を失はざる限りは、人の視聴をも動かせど、終には墮して、智識に消化せられたせん事を恐す。智識に囚はれたりとはいはず、一步すれば即ち囚はれんとするものなりといふ。されば智識に飽きたる十九世紀末は、此の異彩ある文芸を早くも反動の氣勢によりて扨拭し去らんとす。我れはむしろ此の種のものに一片の愛着心を有するなり。⁽²⁹⁾

世紀末ヨーロッパにおけるイブセン評価の複雑さは先に触れたが、二十世紀のヨーロッパ文学界で自然主義がかつての勢いを減じ出していることを抱月はその眼でみてきたに違いない。高安月郊が『早稲田文学』第二号（明治三十九年二月）に載せた「マーテルリンクの劇詩論を読む」で、マーテルリンクのイブセン言及のいくつかを引用するとき、月郊にはその評言を文学史的に位置づけることはできないが、抱月は、このヨーロッパ象徴主義思潮をはつきりと感じとってきた。むしろ、イブセンをすでに過ぎた人とする見解は十年前に鷗外も紹介している。だがこの十年間に、ヨーロッパでイブセンはむしろ古典作家の域に入っていたのである。抱月のヨーロッパ演劇の実際的な見聞は鷗外のそれより二十年近く新しい。鷗外はヨーロッパでイブセンをみていないが、抱月は『ボルクマン』も『人形の家』もみた*。それは鷗外が保守的で抱月が進歩的だったことを意味しない。鷗外がドイツに留学したころは、イブセンをみるにはかなりの演劇通でなければならなかったが、抱月のころは、ほとんどアーヴィングと同じようにイブセンをみることでできたのである。むしろつとに指摘されるように、問題は、抱月が日本の文学界から離れ過ぎていたことであつた。日本の文壇では、明治三十年代の終わりに、ようやく自然主義が台頭してくる。藤村の『破戒』が一九〇六（明治39）年に出版されたとき、抱月は懇切な批評を書き、やがて自然主義を擁護する代表的な批評家とみなされるが、イブセンに対してもまた同様の接近の仕方をしてゆくののである。

*抱月は他に『民人の敵』『海豪』（ヘルゲランの勇士たち）をみたと『早稲田文学』イブセン特集号（第七号、明治三十九年七月）に記している。のちに小山内薫は『ボルクマン』上演に際して、まわりに誰一人その舞台をみたものがなく、演出に苦勞したと言つたが、抱月がみていることを忘れたのか、それとも彼に尋ねることははばかったの

であろうか。

この年、一九〇六（明治39）年の五月二十三日にイブセンは他界した。訃報は直ちに伝わり、五月二十六日の『国民新聞』は無署名の「文豪イブセン」と題した略評伝を載せ、二日後の『東京日々新聞』（五月二十八日）は島村抱月の「イブセンの社会的哀憐」を掲載した。前者は「諾威のシェークスピアとして世界的榮譽を博したる文壇の巨人ヘンリック、イブセンは多故にして曲折に饒める其の生涯を終り七十八歳の高齡を以て逝けり」と書き、後者は「諾威の大戯曲家イブセンも到頭死んだ。十九世紀の後半をさしも鮮かに彩つた文芸星等が、今や、我が時去ると観じてか、一つに消え行くさまは、心細くもまた荘嚴である。」と書き起こしている。追悼文が新聞に載る早さは欧米に劣らない。独自のイブセン論をまだ一つももたない極東の日本においても、イブセンはすでに大劇作家であり、文学界の巨人なのであった。

二十日あまりたった六月十七日から、『読売新聞』に一週間おきに四回にわたって長文のイブセン論が載った。「イブセンが事ども」と題された文章である。筆者名は田野生となつてゐるが、この〈田野生〉は同じ年の二月、つまりイブセン逝去以前に、同じ『読売新聞』（二月十六日）で桑木嚴翼の『時代思潮』に載つた演説原稿「近世戯曲と人生」の中のノーラとヘツダ・ガブラーについての論に噛みついてゐた。四日後に嚴翼は、〈田野生〉のイブセン知識にはじめから兜をぬいだ形で答えを載せた。おそらくそれが縁で、〈田野生〉はイブセン逝去に際して一文を求められたのだろう。「イブセンが事ども」は、幾つかの新聞に載つたイブセン追悼文の中では、群を抜いて内容の高いものである。いや、それまでに書かれたイブセンに関するどの新聞、雑誌の文章よりも優れていると言つてもよい。特に第一回では、イブセンがいかに高く評価され、いかに多くの研究書が書かれ、い

かに多くの上演がみられるか統計をあげて論じた上で、イブセンの生涯を前後期に分け、後期の冒頭を飾る『プラン』についてドイツ語訳の台詞を引用しながら、そのへ一切か無かん^{*}の思想を論述している。

* 文中で特に興味を引くのは、研究書を列挙する中に、「サロメが『イブセンの女性』とあることである。サロメとは、ニーチエの同志的友人として、またのちのロシア旅行に若い小説家リルケを同伴させた女性として有名なルー・アンドレアス・ザロメのことだろうが、彼女の「イブセンの女性像」³⁰は、一八九二年に出版された。これはイブセン研究のもっとも早いものの一つで、イブセンの女性人物に対する洞察の深さは彼女の才能を証してあまりある。特にのちにフロイトらが指摘する『ロスマルスホルム』のレベツカの隠された近親相姦の事実を言いあてていることは驚嘆に価する。

それまでの日本のイブセン理解の二つの流れが、この二つの新聞の匿名文章に典型的な形であらわれている。「文豪イブセン」の姿勢は、最初期の逍遙や金子馬治のイブセン略伝と基本的にかわらない。おそらくイブセンの名前だけ知っている記者かその周辺のものが、一、二冊の英語の解説書と、これまでに書かれた日本語の略伝を参照して急いで書いたものであろう。伝記的事実や作品解説の正確さにさしてこだわっていない。題名を記すのに英語かノルウェー語かさえ区別しない。イブセンはベルゲンの劇場の支配人になっているし、ローマで書いた『プラン』にも「批評家は依然として彼の作に対する悪評の筆を止め」なかつたことになっている。「マスタール、ビルダー、ソル子ス」と記し、『リレイ、エヨルフ』と記す。もちろんこの種の紹介文は明治期にかぎらないし、欧米にもある。長短の違いがあるだけで、いつでもどこでもジャーナリズムや上演パンフレットなどによくみかけるものである。こういう姿勢は時代や国をこえて変化することがない。

他方、「イブセンが事ども」はもはや紹介文ではない。樗牛以来の、イブセンに関心を寄せ、その作品を理解

しようとする態度に貫かれている。この文章に比べると、抱月の追悼文（『イブセンの社会的哀憐』）は、彼にとつてイブセンがどこまで切実な問題か、いまだ曖昧な印象しか与えない。^{**}

* 〔抱月〕の『ブラン』への傾倒、依拠した本がドイツ語のものであること、イブセンを樗牛の「文明批評家としての文学者」と同じくイブセンを綴っていることなどから、彼の関心が樗牛のイブセン論にはじまったことが想像されるが、ひよっとすると、〔抱月〕は樗牛の弟の斎藤野の人ではないかとも思われる。

** 抱月は作品として、最後作の『死より覚めるとき』（『私たち死んだものが目覚めたら』）と『ノラ』のみに言及して、こう論じている。

「彼れが『死より覚めるとき』を初めて読んだ欧州の男女等は、如何に深く芸術と人生、本然の自由と現当社会との矛盾に回顧の情を寄せたであらう。はた彼れが『ノラ』の初めて独逸に演ぜられしとき、独逸の女子等は、如何に自家の運命の奇なるに驚いて今更の如く左右を見廻したであらう。」

しかしながら、抱月は彼の文章を次の文句で結んだ。

◎我が国はなほ依然として欧州の後へについて走っている。成程イブセン以後の最新の欧羅巴も我が国に見られぬでは無いが、同時にイブセン期も尚ほ現在もしくは未来として存してゐる。我が文芸界は当然是からイブセン期に入るであらうか。⁽³¹⁾

かつての樗牛の『ボルクマン』上演希求は誰からも応えられなかった。抱月の予言は見事に的中する。

そして同年七月、『早稲田文学』はイブセン特集号（第七号）を出す。巻頭を飾る抱月のイブセン論は、幾つ

かの種本があるにしても、これまでの日本のイブセン理解の集大成とも言うべきものである。彼はここでようやくイブセンの中に身をもって入り込んできた。そしてこの号には同時に、田山花袋、上田敏、柳田國男などが登場し、先に述べたイブセン理解の横軸がはっきりと視野に入ってくる。つまり、文学的、演劇的な創造平面でのイブセン理解が始まるのである。(続)

註

- (1) 本稿は、「イブセン以前——明治期の演劇近代化をめぐる問題(一)——」(『美学美術史論集』第六輯、一九八七年七月)および、「イブセン以前(承前・川上音二郎のこと)——明治期の演劇近代化をめぐる問題(二)——」(『美学美術史論集』第七輯、一九八八年十一月)につづくものである。
- (2) 花房柳外と、その翻案上演については、藤木宏幸「花房柳外と洋式演劇」(『共立女子大学紀要』第十九輯、昭和四十七年三月)に詳しい。
- (3) SM生(森田草平)「俳優無用論」『東京朝日新聞』明治四十二年十二月一日。
- (4) 三人のイブセン舞台については、毛利三彌「一九〇六年の三つのイブセン劇演出」(山内登美雄編『ヨーロッパ演劇の変貌』明治大学人文科学研究所叢書、白鳳社、一九九四年所収)参照。
- (5) André Antoine, "Causeur sur la mise en scène," *Esthétique théâtrale : Textes de Platon à Brecht*, ed. Monique Borie *et al.*, Paris : Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1982.
- (6) Cf. George Taylor, "François Deslarte : a condification of nineteenth century acting," presented at XII FIRI Congress in Moscow, 1994.

- (7) 小山内薫「自由劇場の試演を終へて」『演藝画報』一九一〇年一月号、一一六頁。
- (8) 鷗外「演芸協会の事につきて忍月居士に告ぐ」(明治二十四年二月)、『演芸協会の事について再び忍月居士に告ぐ』(明治二十四年二月)、『鷗外全集』第二十二卷、岩波書店、一九七三年、三一八—二二二頁) 参照。
- (9) 毛利三彌『イブセンの世紀末』白鳳社、一九九五年、三六一—三八頁参照。
- (10) 坪内逍遙「旧派の俳優は新劇の俳優として尚ほ大いに用ふるに足るか」(大正八年九月)。
- (11) Cf. Wolfgang Pasche, *Scandinavisches Dramatik in Deutschland*, Basel u. Stuttgart, 1979, S. 196.
- (12) 日本におけるイブセン受容については、秋庭太郎『日本新劇史』(上)(理想社、一九五六年)、藤木宏幸「イブセンの受容」(解釈と鑑賞別冊『現代文学講座』第六号、明治の文学Ⅲ、昭和五十年四月、至文堂)、松本伸子『明治演劇論史』(演劇出版社、一九八〇年)、清水賢一郎「国家と詩人——魯迅と明治のイブセン——」(『東洋文化』第七十四号、一九九四年三月)等に負うところが多い。
- (13) 重松泰雄「森鷗外論——イブセンへの関心をめぐって——」(『国語と国文学』昭和四十三年四月、至文堂) 参照。
- (14) 大正三年の『新日本』(第四卷第九、十二、十三、十四号、第五卷四号)で遠藤吉三郎はへしさへのめかり(尻澤邊の布刈)の筆名で、そのノルウェー語の知識をもって鷗外、抱月のイブセン訳を批判した。このことについては秋庭太郎も記している(『日本新劇史』(上)理想社、一九五五年、五八—三三頁)。
- (15) 松本伸子『明治演劇論史』、二九七頁。
- (16) 毛利三彌、前掲書、四七頁以下参照。
- (17) 坪内逍遙『イブセン研究』河竹繁俊編、大河内書店、一九四八年。
- (18) 二幕二場のみ。『萬年艸』第六、八卷(明治三十六年六、九月)掲載。
- (19) 『坪内逍遙研究資料』第七集、逍遙協会編、新樹社、昭和五十二年、四八頁。

- (20) 明治三十八年頃とされる。河竹繁俊「『役の行者』と逍遙」(『人間坪内逍遙』新樹社、昭和三十四年、二〇六頁) 参照。
- (21) 『三四郎』とイブセンについては、毛利三彌「『三四郎』とイブセン」(『漱石研究』二号、翰林書房、一九九四年、所収) 参照。
- (22) 清水賢一郎「国家と詩人——魯迅と明治のイブセン——」(『東洋文化』第七十四号、一九九四年三月、六頁) 参照。
- (23) 『鷗外全集』第二十四卷、岩波書店、一九七三年、三二〇頁。
- (24) 『改訂註釈樗牛全集』第二卷、博文館、大正十五年、五二二—三頁。
- (25) 『石川啄木全集』第七卷、筑摩書房、一九七九年、二二三頁。
- (26) 『鷗外全集』前掲書、三二二頁。
- (27) 花房柳外「『帝国文学』の天壇君に告ぐ(独白論に就いて)」『明星』明治三十六年七月、六一—六二頁。
- (28) 花房柳外「高安君の独白必要論を駁す」『明星』明治三十六年八月、六六頁。
- (29) 島村抱月「囚はれたる文芸」『早稲田文学』明治三十九年一月号、三六頁。
- (30) Lou Andreas-Salomé, *Henrik Ibsens Fryuen-Gestalten*, Berlin, 1892. (小林栄三郎訳「女であること」『ルー・ザロメ著作集2』以文社、一九七三年)。
- (31) 抱月は「問題的文芸」(『東京日日新聞』明治三十九年二月十二日) でも、問題小説、問題劇は欧州では過ぎたようにみえるが、日本ではこれからくるか、と述べていた。