

イブセン初演前後（二）

——明治期演劇近代化をめぐる問題(四)——

毛利 三 彌

六 イブセン受容と自然主義

イブセン逝去（一九〇六年五月）のあと、日本にもイブセンの季節が到来する。ヨーロッパのイブセン熱は一九〇〇年あたりから冷めだしてくるから、遅い到来ではあったが、しかし、一九〇九年十一月の自由劇場による日本最初のイブセン翻訳上演を頂点として第一次大戦のころまでつづく日本のイブセン熱は、かならずしも欧米のそれと大きくずれていたわけではない。ヨーロッパの若い演劇人がイブセンはもう古いと言いだすのは、第一次大戦後のことである。この傾向もまた日本にそのまま移入される。

日本の文芸界では、春分と秋分とが同時にくると逍遙は言った。イブセンの移入も、単にリアリズムあるいは自然主義の代表的作家というだけではなかった。一八九〇年代にヨーロッパであらわになりはじめたシンボリズム

ムや、まだ明確な観念として成立していない類いの反リアリズムの風潮を具現している作家としてもイブセンはみなされた。イブセン受容のかなり早い段階から、彼のいわゆる社会問題劇だけでなく、晩年の個人的心情の濃い象徴主義的な劇にも関心が向けられていたのは藤木宏幸氏も指摘するところである。⁽¹⁾ 従来、イブセン作品翻訳の最初は、明治二十六年に関西の雑誌に訳載されはじめ、時期尚早ですぐに中断した『社会の敵』(『人民の敵』)と『人形の家』だとされているが、同年三月一日の『国民新聞』に載った『棟梁ソルネス』(イブセン晩年四作品の第一作)の部分訳が、それらよりわずかに早く世に出た可能性がある。そのことは先回指摘しておいた。⁽²⁾ 次のイブセン翻訳が、明治三十年五月の『ヨーン・ガブリエル・ボルクマン』(最後から二番目の作品)の部分訳(『志たゝかもの』、『文芸倶楽部』)と三十四年四月から七月にかけての『人形の家』(『人形のすまゐ』、『新文芸』)および『社会の敵』(『時事新報』)の部分訳であったこと、また、高安月郊の『イブセン作社会劇』の次に出たイブセン作品の完訳が『棟梁ソルネス』(『歌舞伎』明治三十七〜四十年)であったことも、リアリスト・イブセンとシンボリスト・イブセンの同時移入を実証する例と言えるだろう。それは、イブセンの名前が日本に広がりだしたのが、ちょうど彼の晩年にあたっていたからでもあるだろうが、しかし世紀末のヨーロッパでも、イブセンのリアリズムとシンボリズムは、いささか混交した形で同時に受け取られていたのである。日本のイブセン初演が『ヨーン・ガブリエル・ボルクマン』であって『人形の家』はその次にきたということも、今日の一般的なイブセン理解からは奇異に聞こえようが、二十世紀初頭の欧米ではそれほど不思議なことと思われなかったに違いない。むしろわれわれにとつての問題は、その先あるいは背後にある。

春分と秋分がいつしよにくるといふのは、夏至と冬至がいつべんにくるといふのとは違う。逍遙にそのつもりはなかつただろうが、これはいみじくも日本の特殊状況を言い当てている。異なるものが同時に入ってきたとい

つても、夏と冬という相対立するものではなく、春と秋という表面的類似性にいわば安心していられるものとして移入される。春分と秋分の、次に夏がくるか冬がくるかという本質的相違には頓着しない。それは対立を避けるといふのではなく、ヨーロッパでは夏か冬かとなるものが、日本では春か秋かにすり替えられるのである。リズムとシンボリズムの対立はそれほど意識されない。それぞれの依つて立つ基盤を理解してゐるのではないからである。

自然主義もまた、日本では日本風にすり替えられた。イブセンと自然主義はほぼ並行して日本に入り、その受容史もかなり似た経過をたどったが、日本の自然主義が、はじめからロマン主義あるいは象徴主義をも内包するものであつたことはつとに指摘されている。周知のように、自然主義は日本で「私小説」という独特の文学形態を作り上げた。この形態はその後、日本文学の疲弊の根源だとして時に厳しい批判にさらされながらも、今もつて日本の小説界では隠然たる勢力を保持している。読者を引きつけ感動させる作品に私小説は少なくない。同じように、イブセンを出発点とする「新劇」も日本独特の演劇形態であつて、これもさまざまな批判にさらされながら今もつて現代演劇の底流をなしている。文学の世界で、私小説が若い世代と無縁なものとなるのは一九八〇年代だろう。演劇界でも、前衛演劇のいわゆる第一、第二世代をへて、八〇年代の第三世代に至つて若ものは新劇を無視しはじめ、「私小説」と「新劇」は、ちょうどイブセンと自然主義文学のように、互いに寄り添う形で存続してきた。

* 新劇が他国の近代演劇に比べ独特の形をもつてゐることは、意外に注意されてゐない。いま詳しく論じる余裕はないが、大小無数に存在する（自称）職業劇団の性格、そこに属する俳優の資格、能力、意識、生活、それに何よりも演劇興行形態一般は、実際にはほとんど他の国に例をみないものである。

七 島村抱月の位相

明治四十年前後のイプセン受容と自然主義文学の要にいた批評家は、島村抱月であった。明治四十四年七月号の『中央公論』が諸家の「島村抱月論」を特集したとき、鷗外は「島村君について」なる短文を寄せ、彼の功績を二つあげた。一つは「早稲田文学」を再興したこと、もう一つは日本に自然派を紹介したこと。後者だけでも、「恥ずかしくない過去を有してゐる」と鷗外は書いた。⁽³⁾

ここは自然主義文学について議論する場所ではないが、日本の自然主義がゾラの提唱した自然主義と大いに異なることは近代日本文学史の常識だろう。抱月は明治四十年前後から、自然主義理論家の最先端に位置するとみられるようになるが、実はゾラの名前もゾラの実験小説論も、最初に日本に紹介したのは他ならぬ鷗外であった。明治二十年代のことである。むろん直接の知識から論じたのではなく、紹介の紹介にすぎなかったが、このとき鷗外はゾラの「没理想」文学を明快に否定していた。同時に彼がイプセンもゾラに追随する作家とみて否定的に論評していたことは前に記した。⁽⁴⁾

明治二十年代から三十年代はじめにかけて、小杉天外、小栗風葉といった小説家たちがゾラからかなりの影響を受けていたことは事実である。しかしこれが明治四十年前後から出てくる新しい世代つまり藤村、花袋、秋声などの「自然主義作家」に直接つながるものではないとするのが近代日本文学史の定説になっている。そこで、天外、風葉を前期自然主義と呼んで区別するか、あるいはまったく自然主義の範疇に入れないかは、論者の自然主義観

による。島村抱月は「文芸上の自然主義」（『早稲田文学』明治四十一年一月）で前者の立場をとった（浩翰による。「自然主義の研究」を著した吉田精一が後者の立場を提唱した⁽⁵⁾）。抱月は、ヨーロッパでの「クラシシズム」「ロマンチシズム」の次にくる「ナチュラリズム」の文芸史的位相を論じ、したがって日本でも、明治三十年代半ばの樗牛らによる一種のロマンチシズムの存在が、前期自然主義とは本質的に異なる次の真の自然主義成立のための重要なきっかけをなしたとみる。しかし不思議なことに、抱月にかぎらずこの期の自然主義論には、「前期自然主義」では問題にされたゾラの実験小説論やそれのもととなったベルナルの「実験医学研究序説」がほとんど視野に入っていない。ゾラの「自然科学の方法」を文学に適用しようとしたものが、日本では単に「自然」に「ありのまま」を写すことの意味にすり替えられ、鷗外でさえ明治四十年代には、そのような自然主義の理解になつていた。彼は言う、「自然主義と云ふことを、こつちでも言つてゐたが、あれは只勉めて自然に觸接するやうに書く」と云ふ丈の意義と見て好い。それは藝術と云ふものがさうなくてはならないものである⁽⁶⁾。

したがつて自然主義とリアリズムの関係は、本質的に曖昧なまま残された。それは、抱月の論文につづいて、モーパッサンやフロベールもリアリズム作家でなく自然主義作家として問題にされていることから明らかにある。もつともリアリズムと自然主義の関係は欧米でも必ずしも明確ではない。演劇の場合、戯曲のリアリズムと上演のそれに分かれることで、その曖昧さは一層こじらる。先に触れた新劇の特殊性もまたこのことにかかわるが、それは後に改めて論じることになるだろう。

ともあれ、抱月の最初のまとまったイブセン論は、イブセン逝去後一カ月あまりして出た『早稲田文学』七月号のイブセン特集巻頭論文である。この特集にはイブセンに関する次の九編が掲載されている。

島村抱月「イブセンの傳」、河野桐谷「イブセン著作梗概」、巖谷小波「ノラの劇を見る」、長谷川天溪「近代文學の父」、田山花袋「熱烈なる文學」、高安月郊「イブセンを吊ふ」、上田敏「イブセン」、桑木巖翼「イブセンに就いて」、柳田國男「イブセン雜感」

抱月の「イブセンの傳」の記述は、イブセンの生活背景を含め、これまでのどのイブセン紹介より正確である。最後にブランドスとゴスの論を紹介し、抄訳もしているが、作品記述は『王位継承者』までで終わっている。それ以後の作品は、大きく三種に分けられ、「第一は『ブランド』『ピア、ギント』『人形の家』其の他の作に於ける如く、道德問題乃至深い人生問題を如實に取り扱ったもの」で、「所謂自然派的問題文學の最も深奥な域にあるもの」、次は、「稍淺い現實の社會問題を取り扱ったもの例へば『青年結社』其の他二三の作の」ようなもので、これらは「ゾラ等の社會問題的作品と伯仲の間に列せらるべきもの」、第三は「『海の夫人』『建築師』『我等死より醒めなば』等一種のシムボリズム乃至超自然的な所を有してゐる、言はず空靈的な作物」とされている。これは通常のイブセン理解からみれば、いささか奇妙な分類だろう。『ブランド』や『パール・ギュント』は前期のロマン主義的作品群に入れるのが普通で、『人形の家』と同種の「自然派の問題文學」とみるのは一般的ではない。『人形の家』を自然派とするのも問題文學とするのもいいが、しかしそれによって「社會問題的作品」に入らないというのでは、これも通例の見方からはずれる。

『人形の家』は五年前（明治三十四年）に高安月郊の全訳で、『社会の敵』とともに「イブセン作社会劇」として早稲田大学（当時は東京専門学校）出版部から刊行された。月郊の訳が出た後、異才花房柳外は自ら結成した洋式演劇社で、『社会の敵』の翻案上演を試み、つづいて『人形の家』の上演も企画した。これは挫折するが、しか

し柳外の「イブセンの『人形の家』を論ず」（『新演芸』明治三十五年三月）や彼の演劇論争に『人形の家』が例証として出されてくることをみても、彼がこの作品に並々ならぬ関心をもっていたことはわかる。しかも思想より劇作術を論じるところに、彼のイブセン批評の特異性があつたことも前に述べた⁹⁾。また吉田精一が、日本でイブセンの影響を受けたもつとも早い創作作品として¹⁰⁾いる小栗風葉の『覚醒』（明治三十五年一月『新小説』）には、ノーラに似た女性人物が描かれている。桑木嚴翼の「イブセンのノーラに就て」（『丁酉倫理會講演集』明治三十八年）のように、ノーラの言動をめぐって現代女性のあり方を云々するものもあつた。だが、こういった一連の『人形の家』への関心にもかかわらず、この頃のイブセン受容一般をみると、『人形の家』も、またイブセンの社会問題も、必ずしも論議の中心を占めていない。明治三十八年の段階でも、『こころ乃花』（一月号）は、大塚保治が講演した「イブセンの社会劇人形の家に就て」を掲載したが、これは『人形の家』の詳しい筋にすぎず、この劇が一般にはそれほど知られていなかったことを示している。

明治三十八年、三年半の欧州留学を終えて抱月は帰国した。翌年一月号の『早稲田文学』に最初の長編論文「囚はれたる文芸」を発表し、イブセンおよび『人形の家』について彼は次のように書く。

イブセン来りぬ。老體を杖に支へながら、巧みに青赤兩道の間をあやどり行くを見られよ。彼れは所謂近世問題劇（プロブレム、プレー）の祖なり。問題劇といふ語の意義は廣けれど、近時歐州に於いて、此の名を冠するは、普通に道德問題と相渉れるものあり。或者は、之をイブセンの社會問題劇といふ。されども、イブセンが取り扱ひたる問題は、ゾラが、飲酒問題、金力問題、教權問題といふが如きものを取り扱ひたるの故を以て、社會問題に携はれりと稱せらるゝとは類を殊にす。イブセンの問題は更に深し、道德問題なり、

而かも第二道德にはあらずして、第一義道德の問題なり、道德の根本に關する問題なり、哲學的、人生觀的(11)なり。

イブセンがゾラの自然主義から一線を画していたことはよく知られている。世紀末の段階で、特にドイツにおいては、すでにライヒ (Emil Reich, *Henrik Ibsens Drammen*, 1894) やヴェルナー (Roman Woerner, *Henrik Ibsen*, 2 Bde, 1900) のイブセンの道德觀を論じた観点がほとんど常識になっていた。この抱月のイブセン觀も、実際にイブセン作品を読んで自らの見解を導き出したというより、ドイツのイブセン論に負うところが大きいことは、次のような『人形の家』についての記述からも明らかだろう。(『人形の家』を『ノラ』と呼んでいることは、ドイツ語訳に従っていることを示す。)

八年の間、我れ我れを知らねば、人をも知らず。唯不自然なる人形の如く日を送り來しノラが、一日俄然として眼を開けば、我れは尊き自然の我れを偽はりたり。我が眞を追はん爲には、慈愛ある夫も、いとしき我が子も、顧みるには足らず。籠の戸潜りし小鳥の如く、まつしぐらに燃ゆる感情と翔りたる、また哀れならずや。罪もなき夫を鰥にし、罪もなき我が子を孤にする、それも道德の心に苦しからずとは言はず。されど我れは之れよりも尊きものを見出せり、之れよりも高き道德を認めたり。我が自然の自由を追うて走る心中の情は、夫のため、子のための道德よりも更に尊からずや。一篇の『ノラ』は斯く問ひぬ。やがて是れイブセンが提起せる道德問題なり。(略) されば知識に飽きたる十九世紀末は、此の異彩ある文藝を早くも反動の氣勢によりて拂拭し去らんとす。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。(12)

また先に言及した「文芸上の自然主義」（明治四十一年）では、最後のところで、次のように簡単にイブセンに触れる。

イブセンの劇は殆ど凡て社會問題を取扱つてゐる。社會劇又は問題劇といはるゝ所以である。深いものは直に個人性問題に入り、根本道德問題に入る。また彼れの作にも遺傳論の影が見える。『幽霊』のオスワルドはゾラの書きさうな病的遺傳をあらはし、『ロスマースホルム』のロスマーは深い性格上の遺傳をあらはしてゐる。⁽¹³⁾

こういう言い方をみると、抱月はほんとうにこれらの作品を読んでいたかどうかさえ疑問になるだろう。ノーラは自らに対する道德を、「罪もなき夫」「罪もなき子」に対する道德以上に尊いものとしたのか。『ロスマルスホルム』の中心問題は、ヒロインのレベツカではなく、ロスマルの遺傳的性格だと考えたのか。劇背景にあるノルウェーの政治的混乱にはまったく言及しない。実際のところ、四カ月後の『早稲田文学』に『人形の家』最終場面（『ノーラ』結末の場）をドイツ語から訳して掲載したときが、抱月のイブセン劇とのかかわりのはじまりであった。そのあとと急速に『人形の家』への執着を強め、日本初演にまで行きつく。ここに抱月個人の心情を重ね合わせることも、あるいは首肯されるかもしれない。^{*}

* 相馬庸郎は次のように言う。

ノーラは、婚期がくるまでは父の《人形つ子》としておのれを殺し、結婚してからは夫の《人形妻》として型にはまっ

た、定められた道を歩みつづけて来たことに對し、終幕で決然と反逆した。将来を期待される島村家の養子として、さらには早稲田大学を支えるべき俊才として、あるいは自然派文壇を援護すべき理論家として、主として外から定められて来た道を克己的に進んで来た抱月自身の苦悩や、あるべき真なるおのれを求めながら容易にその得られぬ焦燥が、ノラの覚醒と反逆に重なっていたがゆえに、それだけ『人形の家』に固執しつづけたのであることは、簡単に想像のつくことであろう。

抱月の「イブセンの伝」の特異性は、むしろ、ロンドンで見た『ヘルゲランの勇士たち』の舞台に関する詳細な記述にある。彼はこの劇を明治三十六年四月十七日にみたが、その舞台美術について次のように書いている。

此の劇は數年前倫敦イムペリアル座にて興行せる者、エレン、テリーの子息ゴードン、クレীগといふが新案の舞臺裝置に世人を驚かした。此の人の爲す所は、嘗て他の雜誌にも述べし如く、舞臺裝置上の一種のローマンチズムまたはシムボリズムともいふべき者で、結局近時の舞臺裝置の益々寫實的になり行くを非とし、其の以外に於て、實形以上の効果を想像の上に求めんとするのである。例へば此の劇にて第一場ヘルゲランド島の荒磯の物凄き景の如き、岩石と見ゆるものをば一も用ひず、たゞ黒ずんたる深海の色と荒れたる天地の音を聞かせて、光線を凡て鋭く、舞台の上方の陰より射下し、之れにも必要な場合には物凄き色を染めて、人をして北海の荒れたる島を想像せしめる。要するに色を用ひ音響を用ひ、光線を用ひて、盛に空想を刺激せんとするに外ならぬ。

この舞台美術は、ゴードン・クレイグがはじめてイブセン劇を担当した有名なものである。^{*}三年たつても生き

生きと思出すほどに、それは強烈な印象を与えたのだろう。この舞台美術は「自然派」ではなく世紀末「象徴派」であることを抱月も了解したが、しかしこれが作品に忠実なものであるのか、それとも美術家の独自の解釈によるものなのか、そこまでを判断する力は彼になかったに違いない。抱月がここで「嘗て他の雑誌にも述べし如く」としているのは、ロンドン滞在中に送った観劇記「英国の劇壇」(『新小説』明治三十六年六月)の中で少しくレイグに触れたことをさしているのだろうが、これらの文章は、日本でクレイグに言及したのもっとも早い例の一つだと思われる。しかし、彼がクレイグの演劇活動についてどこまで知識をもっていたかは疑問である。*

その点では、小山内薫の方に一日の長があったかもしれない。小山内は一九〇五年に出版されたクレイグの「演劇芸術第一対話」をだいたいこの時期に入手していたと思われる。⁽¹⁷⁾小山内のクレイグ理解については後に改めて論じることになるが、日本のリアリズム演劇といつてよい「新劇」最初期のもつとも重要な二人の演出家が、その実質的な演劇活動を始める前に、反リアリズムの旗手(と、少なくとも自認していた)クレイグに接していたことは、再び先の「春分秋分同時説」に重ね合わせて、興味深い事実と言わねばならないだろう。

* Gordon・クレイグは生涯に三つのイブセン作品の舞台美術を担当した。この「ヘルゲランの勇士たち」とコペンハーゲンでの『王位継承者』、それにエレオノーラ・ドゥーゼのための「ロスマルスホルム」である。いずれも視覚的にリアリズムを破った想像力豊かなものだったようだが、演劇的に成功であったかどうかは疑問のようである。最後のドゥーゼとのかかりについては、当時クレイグと一緒にいたイザドラ・ダンカンの回想に詳しく述べられている。⁽¹⁸⁾

** 先に触れた「英国の劇壇」では、クレイグについて以下のように書かれている。

「其の人はクレীগ (Gordon Craig) といつて例の當國女優の棟梁エレン、テリの子ですが、今では方々の舞臺の光線、道具立てなどの意匠を専ら引き受けてやる。母のエレン、テリーは女優の本職は勿論、舞臺の衣裳の工風に長

じて、一方に衣裳會社のやうなものを組織し、廣く新作物の衣裳調製にたづさはつてゐる位ですから自然其の子も似た方面に天才を持つて生まれたのかも知れません。例へば、舞臺の書割をたゞ色ばかりで塗つて、自然其の場の情が之れがために強まるやうな工夫をするとか、凄味の幕には書割に人間界以外の不思議な世界を見せて、之れを其の芝居と調和させるとかいふ様で、つまり舞臺の裝置に寫生よりも寫情の分子を加へやうとするもの、言はゞ音樂の爲す所を道具書割で爲さうとするやうなものです。随つて此の意匠は寫實風のものよりも詩劇奇蹟劇などいふものに適し、レック (R. G. Legge) といふ作家の作で、エレン、テリーの弟、フレッド、テリーといふ人氣俳優がシャフツベリ一座に演じた『フォア、ソードオア、サング』(For Swardor Song) の舞臺裝置は、即ち右のクレীগが意匠として評判のものでした。併し其の不思議な幻のやうな現象を見せた所は、見物受けよろしからずで、後に省かれたさうです。¹⁹⁾

この少しあとに、エレン・テリーが『ヘルゲランの勇士たち』(英訳は Vikings of Helgeland) を、クレীগの舞臺裝置で上演することになつてゐると書いてゐる。この記事の最後に、「明治三十六年三月二日稿」と記されてゐるから、実際にその舞臺をみたのは、ここのと一カ月ほどしてからのことになる。

抱月のロンドンでの觀劇については、岩佐壮四郎『抱月のベル・エポック』(大修館書店、一九九八年)が、当時の英国演劇事情も踏まえて詳しい考察を行つてゐる。ただ、「英国の劇壇」の右のクレীগ言及部分を、『ヘルゲランの勇士たち』についてであると取られかねないやうな仕方でも引用してゐることも含め、少なくともイブセンにかかわることでは、不注意による誤記がいくつかある。

八 イブセン劇作術への関心

越智治雄はその「社会劇論の周辺」(『明治大正の劇文学』塙書房、一九七一年)で、明治期のイブセン劇の理

解が社会劇としての思想、観念に集中して、劇作術に目を向けることが稀であり、「社会劇」と「気分劇」の区別がそれほど明確ではなかったことを指摘している。この説は間違いとは言えないが、いささか補足が必要である。当時「社会劇」の語はかなり曖昧に使われていた。明治から大正にかけて意味が変わったこともある。最初期イブセン論の一つである金子馬治の「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、「青年同盟」以降のすべての作品（『棟梁ソルネス』まで出版されていた）を「社会劇」としているが、ここでは社会問題を扱った劇というより、現代社会に設定された劇、つまり史劇に対する現代劇の意味が濃厚である。「新社会劇」という言葉も頻出するが、今日の新しい社会に話が設定されているということだから、「社会劇」と同義と言つてよい。したがつて「社会劇」とは、現代社会を写實的に写した劇一般をさし、「問題劇」と必ずしも同一にはとられていなかった。その後、金子と同じように、「人形の家」以降のイブセン作品を社会劇と呼ぶのが一般的である。逍遙は「社会劇」を「現代社會の實相を寫したもの」と規定し、抱月も、「人形の家」の翻訳を出版したとき、その解題の中で、「イブセンの社會劇は多く問題劇で」という言い方をしている。

周知のように、近代フランス演劇史ではオージェやデュマ・フィスの作品を問題劇 (*piece a these*) と呼ぶ。単に現代社会を写した風俗劇ではなく、何らかの社会的歪みを問題として提出するものの謂である。ドイツの社会劇 (*Sozialdrama*) はこの意の「問題劇」に他ならない。それは、社会の旧道徳を指弾し、政治的経済的に進歩的な立場に立つことを自明としていた。ヨーロッパでイブセンを社会劇と呼ぶのは、本来はこの意味だが、*日本で社会劇を明確に社会問題劇の意味で使うようになるのは、大正期に入つてからのことと思われる。

* ところで、イブセン社会問題劇の嚆矢は「社会の柱」であるとするのがイブセン論の常識だろう。この劇は、ノ

ルウエーのみならずドイツでも、イブセンの急進性を示すものとして若い演劇人に諸手をあげて歓迎されたが、劇作術の上ではいまだに娯楽劇的手法を濃厚に残している。その点で日本の演劇界に受け入れられやすいと思われるにもかかわらず、『社会の柱』は初期イブセン受容で注目されることは稀であった。抱月もまったく言及していない。この劇が最初に翻訳されるのは明治四十三年である（『ホトトギス』13巻8号、11号）。ただ、『歌舞伎』明治四十年八月号所載の鈴木秋風の『炎陌』には、『社会の柱』の影響らしきものが認められる。婦人の自覚めいたせりふ、人格者とみられている男が、昔すてた女に出会うところ、解放された女性とおとなしい妻の対照などである。鈴木は外国語訳で読んだのであろうか、だれかに話をきいたのであろうか。

イブセンが劇作家というより社会思想家として議論的になったのは、なにも日本だけのことではない。欧米のイブセン研究史をみても、一九一〇年ころまでは大方の研究がその道德的、社会思想的な問題を正面に出していた。このことは別に論じたことがあるので詳述しないが（『イブセンの劇的否定性』序章、白鳳社、一九七七年）、しかし世紀の変わり目になると、イブセンの劇作術の巧みさに注目するものが出てくる。はじめは、思想家イブセンを貶めて、単なる「芝居作り」の巧い作家にすぎないという批判だったが（ノルダウの『退化』は典例⁽²⁰⁾）、やがて、思想は古くなくても劇作術の巧みさで後世に残るといふ積極的な評価になる。日本のイブセン受容にもこの観点はけっして皆無ではなかった。『早稲田文学』イブセン特集にもその明確な萌芽は感じられる。すでにみたように、抱月の「イブセンの伝」には、イブセンの舞台表現への関心が示されていた。同じ特集の中で、『人形の家』を見る』を書いた巖谷小波は、この劇をベルリンでみたときの経験から、イブセン劇を読むのとみるのでは大きな違いがあることを発見したと述べている。同じような感想を、後に自由劇場の『ポルクマン』や文芸協会の『人形の家』をみた批評家の多くも口にする。

だがイブセン特集で、思想よりも劇作の巧みさをだれよりも明快に強調したのは、柳田国男であった。ここに寄せた「イブセン雑感」で柳田は、イブセンの思想は日本人にはどうもよく分からないことが多いが、その劇作術はたしかに他の追隨を許さぬところがあると述べて、次のように書く。

あの十數篇の社會劇、何れも劇しい生活の争鬪を極めて精細に描き出して居つて、平凡なる人間には心を動かさしむるといふよりも、寧ろ驚かしむるといふやうなことばかりであるのに、しかも其の對話から場所から乃至は各人の身柄から、一として寫實の域を脱して空想で結構したやうなものはなく、何れも皆て何處かで目撃し觀察したところのあるものであらうと信ぜられるほど自然な、ノルウエーの風土史は讀まない吾々外國人が考へても少しも奇事異聞とは感ぜられないやうな、尋常の茶の間や食卓の上の波瀾が微かにではなく、明白に、的確に發言せられて居る。殆ど鬼神の巧と思ふ位である。⁽²⁾

イブセンの舞台装置は簡素で、明治の「大向連」なら馬鹿にしていると怒るかもしれないが、「それでも筋に十分の變化と發展とが備はつて居るのであるから、間然する所はない」と述べ、柳田は好きな作品として『海の夫人』『小さなエイヨルフ』『ヨーン・ガブリエル・ボルクマン』をあげる。『人形の家』や『棟梁ソルネス』でも、ノーラやヒルデはけつして作者代弁人物とするべきではないと言ひ、最後に、イブセンの歴史劇にも注目すべきものがあるとして、あたかも抱月と辻褃を合わせたかのように『ヘルゲランの勇士たち』に注意をむける。このようなイブセン観は、たしかにまだ少数派であつただらう。だが柳田国男を中心の一人としてはじまつたイブセン会では、『新思潮』に掲載された座談の記録をみるかぎり、議論はかなり柳田の関心の方向にそつて進められ

たと言えるのである。

明治四十年二月から一年あまり、若い文学者たちが毎月集まってイブセン作品の合評をしていたイブセン会については、すでに多くの報告がなされている。^{*}イブセン会には、柳田以外に次のような二十代から三十代の若い文学者たちが参加していた。

岩野泡鳴、徳田秋声、小山内薫、蒲原有明、島崎藤村、田山花袋、近松秋江、長谷川天溪、正宗白鳥、柳川春葉、秋田雨雀

これらの名前は、当時イブセンが自然主義文学者たちに強い関心をもたれていたことを如実に示している。^{**}しかし、それは彼らが、自然主義あるいはリアリズムというより、自らの文学的、演劇的行為に切実にかかわるものとしてイブセンを読んでいたということだろう。^{***}

^{*} この会でもその前身の竜土会でも、柳田が中心的存在であったとどの研究者も言うものの、彼がいつ、どのような形でイブセンに興味をもち、それがいつまでつづいたか、といった問題は、柳田研究の側からもイブセン受容研究の側からも十分にはつきつめられていないようである。以前触れた⁽²⁾岡倉天心の演劇活動に関することとともに、近代日本演劇史研究の欠落部分だろう。

^{**} もし、イブセン会と自然主義とのつながりが強かったとすれば、まさにイブセンと自然主義宣揚の要にいた抱月はなぜここに加わっていないのか。柳田が中心のイブセン会は、当時文芸界を二分していた観のある赤門派と早稲田派の、前者とみられたのだろうか。しかし白鳥、天溪、近松秋江、秋田雨雀は明らかに早稲田派である。だが小山内と抱月が同席してイブセンを論じる風景は想像しがたい。両派の頭目であった鷗外と逍遙は、有名な没理想論争を行

つたが、後年まったく疎通を欠く間柄ではなかつた。小山内と抱月は、最後までほとんど敵対關係にあつたように見える。ここからどのような問題が引き出されるかは、今は措く。

*** ちょうどイブセン会の活動が終わるころ、もう一つのイブセン特集が組まれる。明治四十二年一月号の『新天地』である。ここには無署名の「イブセンの傳」やオルゾン、ゴスの翻訳をのぞくと、次の七編のイブセン論が載っている。

島崎藤村「イブセンの足跡」、柳田國男「イブセン雜感」、戸川秋骨「近代的思想」、TY生「ゴーストの觀念と表象」、梅澤和軒「ノライズム」、岩野泡鳴「イブセンの女性觀」、馬場孤蝶「性行の一斑」

ここで、先の『早稲田文学』の特集と同じ執筆者は、柳田だけである。彼の文章は二つとも同じ表題で、内容もほとんど変わらない。これは柳田の文芸界とのかかわりのほとんど最後の一つであつた。

イブセン会にはもう一つ別の交替の契機もあつた。この会は柳田の文芸的活動の最後の場の一つだつたが、この議論が、いわば柳田からのバトンタッチの形で、小山内薫にイブセンへの関心を植え付けたと言えるからである。小山内には新派劇団での経験はあつた。だが、彼のその後の新劇運動の出発点、ということは大袈裟に言うと、日本の新劇の出発点がイブセン会にあつたのである。正宗白鳥は次のように回顧している。

龍土會のやうな遊びの會以外に、眞面目な研究會もやらうと、柳田國男などの思ひつきで、神田の學士會館を會場として、イブセン會といふ研究會を開催したことがあつた。花袋、藤村、泡鳴、有明、天溪、のほかに、小山内や私が參會してゐた。この會は概して自然主義主義主唱者或は共鳴者の會合であつた。それで、その頃發表された露伴の新體詩（出慮の類か）を、後藤宙外が、「はじめて國詩に接す」と題して極度に讚美し

たのを、冷笑したり、早稲田の文藝協會で、新しい演劇運動の第一步に沙翁の「ハムレット」を撰んだことを非難したりした。古くさい沙翁物を日本に輸入して何になるか、それよりもイブセンの芝居なんかこそ眞面目に取入れるべきであると云ふのが、會員一同の考へであつた。當時小山内は左團次と結託して自由劇場を計畫してゐたのであつたが、最初にイブセン物を上演することになつたのは、イブセン研究會があつた、⁽²³⁾めである。

小山内薫は、イブセンについてのまとまつた文章は、翻訳以外に書いていない。しかし彼の関心は、はじめからイブセンのドラマトゥルギーにあつた。『新思潮』の創刊号（明治四十年九月）に彼が訳して載せたブランドー・マッシュウズの論文（ブランドア・マシウス「イブセンは眞に天才なりしや」）には、柳田のイブセン觀を代弁するかのよくな次の言葉がみられる。

イブセンの眞の特性は説明するに難くない。第一に彼れは舞臺技巧の名人であつた。戯曲作法上の技巧家として、イブセンほど熟練の功を積んだ人は無いと云つて好い。その上に彼れは性格の創造者であつた、自分の息で呼吸し、自分の聲で物を云ふ男や女を作つた。又彼れは國語の操縦に於て偉大なる作家であつた、言語を思ふが儘に使役した一個の文章家であつた。最後に、彼れは自家の哲學を有して居つた、自家獨特の空想世界をもつて居つた、恐らくは無意識的に劇に劇を追うて説明し來つた宇宙の理論を有して居た。⁽²⁴⁾

たしかに、イブセン会の論議は当時のイブセン受容の中では特異なものであつた。それでも、それはあくまで

戯曲上の議論であり、けっして舞台表現上の議論にまで進むものではなかった。この点でイブセン会の面々は、まさにプランダー・マッシュウズの言った「性格の創造者」イブセンについてもっとも議論を費やしている。したがって、イブセン劇の女性人物の批評はあっても、たとえばそれを女優でなければできないかどうかといった議論はまったくなされない。小山内薫は、自由劇場の旗揚げ公演にイブセンの「ヨーン・ガブリエル・ボルクマン」を選ぶが、しかしこの会で、たとえばボルクマンの舞台形象について何らかの示唆をうけたとは思われない。言うまでもなく、ヨーロッパでのイブセンは、それがいかに過激な思想を含んだ前衛劇とみられようと、舞台表現から絶縁したものではなかった。自然主義演劇の上演には、それなりの新しい表現方法が要求された。世紀末近くなって、アントワーヌの自由劇場にはじまる各国のいわゆる独立劇場運動がそれに応えるわけだが、イブセンの社会思想の強調も、この新しい舞台表現の可能性を前提としていた。日本ではまったく事情が違う。イブセン会でたとえば女形が議論にならなかったのは、かつて演劇改良会の女形廃止論に対して逍遙や鷗外が、先ずは脚本改良が急務だと反論したことにもつながる。日本の「新劇」に必要なと思われたのは、新しい現代社会を写した近代劇の世界であって、舞台表現は二義的なことだった。それは観客の側からの要求でもあった。『ボルクマン』の舞台をみて感激した新世代の文学者森田草平は、「劇は何處までも脚本のこと」（『東京朝日新聞』明治四十二年十二月一日S M生「俳優無用論」）と書く。俳優無用とまで言わなくても、役者の演技に関係なくイブセンの劇を楽しんだことで満足だという批評は多かったのである。

九 「近代劇」のはじまり

「近代劇」の語は、明治四十年あたりから使われてくる。それまでは今の近代劇の意味で「近世劇」の語が一般的であった。現在、歴史的に別の時代をさす近世と近代は、日本歴史に独特の時代区分であって（江戸時代を近世と呼ぶのは、いつはじまった慣習であろうか）、言うまでもなく、ヨーロッパの歴史ではルネサンス以降が近代（モダン）である。桑本巖翼は明治三十九年二月号の『時代思潮』に「近世戯曲と人生」という檮牛会での講演記録を載せているが、ここで近世戯曲を「モダンプレー」の訳語として使うと断っている。芸術文化に關して、「モダン」がいつはじまるとするかは、欧米でも人によって見解は異なる。中世劇に対してはシェイクスピアもモダン・ドラマだが、やはりイブセンあたりから近代劇がはじまるとするのが通例だろう。⁽²⁵⁾

逍遙は、日本の演劇を西欧化して行く段階として、ヨーロッパ最新の近代劇よりも、もう少し古いシェイクスピアあたりから上演する方がいと考えていた。⁽²⁶⁾ 鷗外もどちらかといえば逍遙に近い。逍遙には、シェイクスピアと近松とイブセンを比較した論考があるが、言ってみれば、まさに「近世劇」の語の使い方に象徴されるような西洋演劇の受容を第一と考えていた。逍遙と次の世代との差は、「近世劇」から「近代劇」への言い方の変化に見合う。あるいはそれは世代の差というより、演劇観の差というべきかもしれない。若い世代でも、たとえば、イブセン影響作を書いているにもかかわらず、佐藤紅緑はイブセンよりもシェイクスピアの劇思考をよしとしていた。⁽²⁷⁾

逍遙は、しかしながら、けっして書齋人ではなかった。『小説神髓』につづいて自ら実作品を示したように、

また、新しい国劇論から実際に脚本を執筆したように、彼はシェイクスピアを翻訳し、実際の上演にまで進んだ。しかし、小説『当世書生氣質』は自らの理論を実現できず、『桐一葉』も『沓手鳥弧城落月』もしよせん新歌舞伎の域をでなかつたように、彼による文芸協会の第一回公演『ヴェニス商人』、第二回の『ハムレット』上演も、数年前の川上音二郎の翻案上演に比べればはるかに正統的ではあつたが、華々しく新劇の歴史をひらいたものとは評価されない。それはまだ歌舞伎の女形形式を踏襲していたのである。

しかし、女形を使つたのは自由劇場も同じであつた。大正期に入つても、新劇舞台から女形は完全には消えない。それが奇異とも感じられなかつた。それにもかかわらず、新劇の開幕に関しては、先にはじめた文芸協会が自由劇場の後塵を拝したようにみられている。シェイクスピアとイプセンの違いが第一の理由であろう。だが、もう一つ、あるいはより決定的な理由として、公演形態の問題があつたように思われる。文芸協会は常に歌舞伎公演の形態に従つていた。明治四十四年九月の第一回私演『人形の家』の上演にさえ、舞踊劇『寒山拾得』と『お七吉三』『鉢かつぎ姫』がつづいて演じられた。明らかに、歌舞伎の一番目物と二番目物に舞踊をはさんだ形である（一番目が時代物で二番目が世話物ということでは、『人形の家』は二番目物だろうが、西洋の問題劇として一番目物的な印象はあるだろう）。しかも、『人形の家』は第二幕を省略していた。いかにノーラのタランテラ踊りの振り付けが困難だつたとはいえ、イプセン上演として通常は考えられないことである。たまたまこの試演を観た帝国劇場の支配人が気に入つて帝劇にこのプロダクションを買つてくれたが、彼が第二幕抜ききの『人形の家』を評価したのは、内容ゆえではなく、日本ではじめての素人女優の近代劇ヒロインの姿に商品価値を認めただからだということは容易に想像できる。抱月は、帝国劇場ではどうしても全幕を上演したいと主張したというもし妥協していれば、『人形の家』の日本初演は非常に偏頗なもので終わるところだつた。その帝劇の公演でも、

『寒山拾得』がつづき、「二番目物」は『ヴェニス商人』法廷の場が選ばれた。ノーラはもちろん松井須磨子が演じたが、ポーシヤは何の不思議もなく土肥春曙の女形だった。

このレパートリーの組み方や配役に、逍遙と抱月の演劇観、近代劇観の齟齬を読みとることもできよう。抱月は日本のイブセン受容を、イブセン逝去を境に前期と後期にわけるとみる。逍遙を前期に、自らを後期に属するとみたことは間違いないが、しかし抱月は逍遙を師としていた分、いわば旧世代と新世代の中間的存在とならざるを得なかった。先の用語の例に重ねれば、「近世劇」を推奨した逍遙に対し、はじめは同じ語を使っていた抱月は、やがて「近代劇」の言い方へ変わる。ここに小山内との決定的な相違がある。小山内は、はじめから「近代劇」である。これは二人の間にある十年の年齢差の意味でもあった。

小山内は鷗外と親しく接し、その薰陶を受けたが、師弟の関係をもつことはない。むしろこれには、鷗外が逍遙と異なり派閥を率いるタイプの文学者ではなく、また演劇の実際にかかわらなかったことも大いに原因している。それでも、小山内の自由劇場以前の演劇遍歴をみれば、彼もまた性格的にも芸術的にも、徒党を組むタイプでないことは明らかである。彼自身の演劇活動の中で、小山内は中心的存在とはなっても、いわゆる一団を組んでその領袖になることはない。後の築地小劇場の活動においても同様である。この点でも、芸術座における抱月とは明確な相違がある。むしろ、つねに小山内は財政的心配を免れていた。抱月は独力で芸術座を維持しなければならなかった。それ以上に、小山内は歌舞伎俳優の左団次を盟友としたのに対し、抱月は、恋愛関係にあつたといえ松井須磨子を全面的に擁護しなければならぬ立場にあつた。そもそも小山内と抱月は、年齢だけでなく、生まれも育ちも、また教育環境も対照的であつた。小山内の属した赤門派は、派閥というにはルーズな集まりであつたが、抱月の早稲田派ははるかに強い仲間意識をもつていた。しかしその大御所、坪内逍遙はもともと

と東京帝国大学の出身である。この意味では、逍遙の一番弟子とみられた島村抱月こそ生粹の早稲田派を担う存在であった。もし、抱月と同年同月日の生まれであった高山樗牛がもつと長く生きていけば、抱月と樗牛の関係は鷗外と逍遙のそのようになっただろうと以前に記したが、樗牛の死のあと抱月は、好んでであったかどうかは疑問ながら、次第に文芸界から演劇界に身を傾斜させて行く。そして樗牛に代わって小山内が登場した。自由劇場の第一回公演は、省略なしに『ヨーン・ガブリエル・ボルクマン』全幕を上演し、他のレパトリーをつけ加えることはしなかった。第二回公演で一幕物を三つ並べても、文芸協会の半歌舞伎的興行形態とはまったく異なる。たしかに、一方の自由劇場は歌舞伎役者を使い、他方の文芸協会は、はじめ女形を使っても、組織の改組とともに女優を含めた俳優養成の研究所を設立して（明治四十二年）、研究所第一回修了生である松井須磨子をノーラにして『人形の家』を上演した。それにもかかわらず、文芸協会の公演は、相変わらず半歌舞伎的興行で行われ、歌舞伎女形に依存した自由劇場は、近代西欧の独立劇場運動の末端に位置することになる。

ヨーロッパの独立劇場運動には、アントワーヌのはじめたパリの自由劇場 (Theatre libre) の方式 (素人俳優の劇団組織) とブラームなどによるベルリンの自由舞台 (Freibühne) の方式 (職業俳優を公演ごとに集めるプロデューサーシステム) の二種類があること、その後の各国の独立劇場は、これらいずれかに区分けできること、その意味では、小山内と左団次の自由劇場はベルリン方式であり、むしろ島村抱月の方があとの芸術座も含めてパリ方式であることなどは、前に述べた⁽²⁹⁾。おそらくこのときの小山内も抱月も、パリ自由劇場とベルリン自由舞台の知識はあっても、その詳しい組織のあり方までは知らなかったと思われる⁽³⁰⁾。

だが、ともかくも、小山内と抱月のイプセン初演は日本最初の前衛演劇の試みである。そこには、その後の新劇が孕むことになるさまざまな矛盾が、すでにその原型の形で現れていたのであった。(続)

注

- (1) 藤木宏幸「イブセンの受容」『現代文学講座第六号 明治の文学Ⅲ』至文堂一九七五年、一二九頁。
- (2) 毛利三彌「イブセン初演前後——明治期演劇近代化をめぐる問題(二)」『美學美術史論集』第十輯、成城大学大学院文学研究科、一九九五年、一七九頁。
- (3) 『鷗外全集』第二十六卷、岩波書店、一九七三年、四二六頁。
- (4) 毛利三彌、前掲書、一八一頁。
- (5) 吉田精一『自然主義の研究 上巻』東京堂、一九五五年、一三頁。
- (6) 明治四十四年四月三十日発行『東洋』第五号に「文藝談片」として所載、のち『妄人妄語』所収「文藝の主義」『鷗外全集』第二十六卷、岩波書店、一九七三年、四二四頁。
- (7) 島村抱月「イブセンの傳」『早稲田文学』明治三十九(一九〇六)年七月号、四九頁。
- (8) 花房柳外については、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、一九七二年三月)参照。
- (9) 毛利三彌、前掲書、一八九—一九〇頁。
- (10) 吉田精一、前掲書、一八一頁。
- (11) 島村抱月「囚はれたる文藝」『早稲田文学』明治三十九(一九〇六)年一月、三五頁。
- (12) 前掲書、三五—三六頁。
- (13) 島村抱月「文藝上の自然主義」『早稲田文学』明治四十一(一九〇八)年一月、一一六頁。
- (14) 相馬庸郎「島村抱月」『日本自然主義再考』八木書店、一九八一年、五〇頁。

- (15) 「渡英滯英日記」 明治三十六年四月十七日の項（『明治文学全集』43、筑摩書房、昭和四十二年所収）。
- (16) 島村抱月「イブセンの傳」前掲書、四六一―四七頁。
- (17) 小山内はクレイグの The Art of Theatre, The First Dialogue (1905) を、「演劇美術問答」と題して翻訳、紹介している（『歌舞伎』八八号、一九〇七（明治四十）年八月号）。
- (18) イザドラ・ダンカン「わが生涯」小倉重夫、阿部千津子訳、富山房、一九七五年、第二〇章参照。
- (19) 「英國の劇壇」（『新小説』明治三十六年六月）、抱月全集第七卷、天佑社、大正九年（二四―一五頁）所収。
- (20) 毛利三彌「イブセン以前（承前）——明治期演劇近代化をめぐる問題（二）」『美學美術史論集』第七輯、一九九八年、成城大学大学院文学研究科、三七頁、註54参照。
- (21) 柳田国男「イブセン雑感」『早稲田文学』明治三十九（一九〇六）年七月、九九頁。
- (22) 毛利三彌「イブセン以前——明治期演劇近代化をめぐる問題（二）」『美學美術史論集』第六輯、一九八七年、三六一―三七頁、註48参照。
- (23) 正宗白鳥『自然主義盛衰史』四、六興出版部、昭和二十三（一九四八）年、六七頁。
- (24) プラングア・マシウス「イブセンは眞に天才なりしや」『新思潮』第壹号、明治四十年九月、一七頁。
- (25) 毛利三彌『イブセンの世紀末』白鳳社、一九九五年、第一章参照。
- (26) 坪内逍遙「沙翁劇を興さんとする理由」（明治四十三年十二月）『逍遙全集』第十二卷、春陽堂、昭和二（一九二七）年、六三五頁以下。
- 「ハムレットの公演に先きだちて」（明治四十四年三月）、同書、五九〇頁以下。
- (27) 佐藤紅緑「よい脚本（一）（二）」『国民新聞』明治四十二年六月二十六、二十七日）参照。
- (28) 毛利三彌「イブセン初演前後」前掲書、一八五頁。
- (29) 前掲書、一七七頁参照。
- (30) 小山内薫は自由劇場第一回公演のあとに書いた「獨逸の自由劇場」なる一文で、「寡聞で詳しい歴史

を傳へるといふわけには行かぬ。ドクトル、ゲオルヒ・キトコウスキイの『十九世紀の獨逸劇』といふ
小さな本に依つて僅にその片影を窺ふだけだ。」と記している。（『歌舞伎』一一七号、明治四十三年四
月号、五五頁。