

鷗外のイブセン観の構造

瓜生研二

一、序言

鷗外のイブセン受容の問題に就いては、既に大島田人氏の「鷗外とイブセン」(『明治大正文学研究』、昭32・7)や重松泰雄氏の「森鷗外論」(『国語と国文学』、昭43・4)等に於いて論じられており、またこの問題を主題化したものではないが、小堀桂一郎氏の『森鷗外—文業解題 翻譯篇』(岩波書店、昭57・3)に於いても鷗外のイブセン受容の問題が扱われている。鷗外のイブセン受容の展開を敢えて図式化するならば、時代的に三つに分かつことができる。まず明治二十年代は「喰はず嫌い」の時代であり、明治三十年代はイブセン本格撰取の時代であり、明治四十年代以降は、それまでのイブセン受容の成果を踏まえて、鷗外がイブセンの作品世界に対して価値づけを行った時代である。そしてこの四十年代

以降の鷗外のイブセン観に就いては、右の諸論文の見解は異なっている。重松、大島両氏は、鷗外はイブセンを終始肯定的に捉えているとの立場をとっているのに対し、小堀氏は、明治四十年以降、鷗外のイブセン熱は次第に冷めていき、大正二年の「ノラ解題」執筆時に於いては、鷗外の内心のイブセン熱は全く冷めきっていると論じている。これに対しわれは右の諸論文とは異なり、鷗外のイブセン観を一元的なものとしてみるのではなく、三層に分ち得る重層的な構造を有しているとの立場をとる。即ち鷗外は、イブセン初期のオプティミスティックな理想主義に貫かれていた浪漫劇に対しては肯定的評価を下しているのに対し、中期の所謂「問題劇」に対しては、否定的で冷淡な態度を示し、さらに晩年の懐疑と絶望の色彩の濃い象徴的、神秘的な劇作に対しては、微温的な共感乃至観照的態度を示しているのである。やがて鷗外はこうした重層的なイブセン像を抱きながら次第にイブ

センから離れていくが、初期の浪漫劇のブラン像に対しては、その後も愛着を抱き続け、ブランの峻厳な理想主義は晩年の鷗外の創作倫理に於ける規範となった。

二、イブセンとの出会いと受容⁽¹⁾

日本に於けるイブセン紹介は、坪内逍遙の「ヘンリック・イブセン」(明25・11、後に『梨園落葉』所収)をもってその嚆矢とする。そして翻訳も抄訳ながら高安月郊がその翌年にイブセンの『民衆の敵』、『人形の家』を訳出している。その後、金子筑水、高山樗牛の紹介、岸上質軒の翻訳が続き、鷗外自身も『ブラン』の抄訳を「牧師」(『萬年艸』、明36・6—9)と題して刊行している。鷗外は日本に於ける西洋文学紹介に於いて、いくたびか先駆的役割を果たし続けてきたが、ことイブセン紹介に関しては、そうした役割を担わなかった。そして明治三十九年のイブセンの死を契機に日本でもにわかにイブセン熱が高まり、以後自然主義陣営の人々が中心となり明治末期から大正期にかけて翻訳、紹介が相次ぎ、イブセンの作品は日本の文壇、劇壇に多大な影響を与えたのである。

ところで鷗外がいつイブセンの作品に触れたのかを明確に断ずることは困難なようである。

鷗外の留学時代(一八八四—一八八八年)のドイツは、イブセン熱の高まりのなかで彼の新作の発表は一つの事件ですらあった。ドイツは、イブセン劇の受容がヨーロッパで最も早く、かつ広汎に行われた国であり、一八七九年の『人形の家』以来、イブセンは、急進的な社会思想家として扱われ、彼の劇作は所謂「問題劇」としてドイツのみならず全ヨーロッパを震撼させていたのである。したがってこうした状況下のドイツへ留学した鷗外は、別段イブセンの作品に触れずとも、当時通俗的に広く流布していた自然主義的な「問題劇」の劇作家というイブセン像を受け入れたことだろうと思われる。但し鷗外はイブセンには関心がなかったようで、「獨逸日記」にはイブセンに関する言及は全くない。また留学中の読書生活に就いては中村ちよ氏の実証的な研究があるが、イブセンの名はそこにも出てこない。このことは、イブセン初期の理想主義的な浪漫劇を軽視し、まだ刊行され始めたばかりの後期の懐疑的な色彩をもつ象徴劇を十分に受容し切れず、ただ急進的な社会思想家というイブセンの全体像の一面しかみえていなかった当時のヨーロッパの通俗的なイブセン観と、鷗外の浪漫的抒情を尊しとする彼本来の文学的嗜好を合わせて考えるならば、自然の成り行きだったのかも知れない。

こうして鷗外は明治二十一年に帰国し、以後華々しい文芸活動を展開することになるが、早くもその翌年「今の諸家の

小説論を讀みて」(『柵草紙』明22・11)に於いてイブセンの名が登場する。逍遙による本邦初のイブセン紹介の三年前である。但し、そこに於いてイブセンは、空想の融化を経ないで創作する自然主義作家ゾラを攻撃する文脈のなかでその同類として扱われているに過ぎない。即ち「イブセン」という固有名詞は、伝統的古典主義美学を否定して、低俗なるもの、醜悪なるものを露骨に叙述していると鷗外が見做した自然主義文学の旗頭ゾラを攻撃する文脈に於いて、単にゾラと同類の、個性も内実もないマイナスイメージを担った記号として取り扱われているに過ぎない。こうしたイブセン認識のメターンは、明治二十年代のイブセン言及に於いては概一貫しており、イブセンは殆どゾラ批判との関連でのみ扱われた。

しかし明治三十二年の小倉時代以降、鷗外のイブセン言及は、イブセンそれ自体の関心に基づいた彼の個性に着目したものととなり、彼の作品の具体的言及や翻訳が出てくるのである。このような鷗外のイブセン言及の質的変容に着目するならば、彼のイブセンとの本格的な出会いは、小倉時代を契機になされたと推測することができる。

ところで鷗外文庫のイブセン本は刊年未詳の十八冊のレタラム文庫本とフィッシュナー版の二種類の独訳全集とから成っている。全集の一つは、ノルウェー本国での初の全集刊行に合わせ一八九八年から一九〇四年にわたって刊行された全

集であり、鷗外文庫には全十巻中、一、二、九巻のみ存する。もう一つの全集は、一九一一年発行のもので、鷗外文庫には全五巻すべて揃っている。したがって鷗外は、イブセンの作品をすべて原書によらず独訳本で読んだことになる。これらを列挙すると次のようになる。

《Henrik Ibsens Sämtliche Werke in deutscher

Sprache》(in 10 Bdn.) Durchgesehen und eingeleitet von Georg Brandes, Julius Elias, Paul Schlenker. Berlin (Fischer) 1891-1904.

Bd. I. Gedichte—Prosaschriften—Reden—Catiina (1903).

Bd. II. Das Hünengrab—Die Herrin von Oestrot—Das Fest auf Solhaug—Olaf Liljekrans (1898).

Bd. IX. Klein Eyolf—John Gabriel Borkman—Wenn wir Toten erwachen (1899).⁽⁴⁾

《Sämtliche Werke》hrsg. von Julius Elias und Paul Schlenker. Berlin (Fischer) 1911.

Bd. I. Gedichte—Catiina—Frau Inger auf Oestrot—Das Fest auf Solhaug—Die Helden auf Helgeland (Norrische Heerfahrt).

Bd. II. Komödie der Liebe—Kronprätendenten—

Brand—Peer Gynt.

Bd. III. Der Bund der Jugend—Kaiser und Gali-
läer—Die Stützen der Gesellschaft.

Bd. IV. Ein Puppenheim—Gespenster—Ein Volks-
feind —Die Wildente—Rosmersholm.

Bd. V. Die Frau vom Meere—Hedda Gabler—Bau-
meister Solness—Klein Eyolf—John Gabriel
Borkman—Wenn wir Toten erwachen.

- 《Kaiser und Galiläer》
- 《Nora; oder, Ein Puppenheim》
- 《Frau Inger auf Östrot》
- 《Rosmersholm》
- 《Die Frau vom Meer》
- 《Ein Volksfeind》
- 《Peer Gynt》
- 《Brand》
- 《Die Wildente》
- 《Baumeister Solness》
- 《Die Kronprätendenten》
- 《Die Komödie der Liebe》
- 《Gespenster》

《Die Stützen der Gesellschaft》

《Der Bund der Jugend》

《Das Fest auf Solhaug》

《Hedda Gabler》

《Nordische Heerfahrt》

(東大総合図書館請求番号順)

ところでこの十八冊のレクナム本は、最初の全集の欠けて
いる巻にある作品をすべて網羅しており、レクナム本と最初
の全集は補完関係にある。こうしたことから鷗外は、本格的
なイブセン撰取に取り組むべく、既に手元にあったレクナム
本にはないイブセンの作品を折りしも刊行され始めた最初の
全集で順次揃えていったことが推測される。

小倉時代以降の本格的なイブセン撰取の結果、鷗外が留學
時代から抱き続けてきた当時のヨーロッパの通俗的なイブセ
ン像は修正されることになる。それはまず第一にイブセン初
期の理想主義的な浪漫劇の発見であり、その成果は明治三十
六年の『ブラン』の抄訳「牧師」に結実する。「一切か無か」
を標榜し、あらゆる妥協を排し、己の理想の実現に邁進する
ブラン像は、後述するように晩年に到るまで鷗外の愛するこ
ころとなる。

鷗外の第二のイブセン像の修正は、イブセン劇がその構成に於いて、自然主義的な放縦とは異質の極めて技巧的なものである、との認識に到ったことである。当時ヨーロッパのイブセン研究に於いては、従来の、自然主義的な手法による急進的な思想劇という視座からの論及から、次第にイブセン劇の技巧的側面への論及へと研究の力点が移行し始めていたが、鷗外のイブセン認識の修正もこうしたヨーロッパのイブセン研究の潮流の変化の影響を受けたものであろう。

こうした鷗外のイブセンの劇作技巧に対する認識の変化はまず『濼休録』（『歌舞伎』明33・7）に顕れた。彼はそのなかで、「……イブセンが徳義上の破壊主義を擬人して、……いろいろな心理上の問題を解釋しやうと試みたのも、まだ形式の破壊としては際立つたものとはいはれぬやうであつた」と語っている。やがて鷗外は、こうしたイブセン認識に立って、後年、田山花袋が「露骨なる描寫」（『太陽』明37・2）に於いて、創作に於ける無技巧を主張し、その範例としてイブセンを挙げた際、花袋のそうした無見識を批判することとなる。即ち鷗外は「妄語」（『萬年艸』明37・3）に於いて、「普通の義では技巧は、Ibsen などはおそろしく手に入つたもので、殆ど一種の refinement を呈して居る」と述べ、さらばブルト・ハウプト（Heinrich Butthaupt）の『戯曲評論』（Dramaturgie des Schauspiels）から、『人

形の家』や『幽霊』等のイブセンの社会劇は、自然主義的な放縦とは無縁な精緻な劇的構成を有している、という主旨の箇所を原文のまま抜き出して呈示している。

このように鷗外は明治三十年代のイブセンの本格撰取を通して、単なる「問題劇」のイブセンだけではなく、特に『プラン』を通して理想主義的な浪漫劇のイブセンを発見し、さらにその「問題劇」自体も、技巧的には非常に精緻なものであることを認識し、イブセンの全体像を次第に明確に捉えるようになっていったのである。

三、重層的なイブセン像

明治四十年代に入ると鷗外は、小倉時代以降のイブセンの本格撰取の成果を踏まえて、『ヨーン・ガブリエル・ポルクマン』、『幽霊』、『人形の家』の翻訳をはじめとして、数多くのイブセン言及を行うようになる。そしてイブセンの全体像の輪郭がほぼ鷗外にみえてきた結果、そのイブセン言及に於いては、三層に分ち得る多面的なイブセンの作品世界に対して、それぞれ異なった評価を下すようになり、重層的なイブセン像を形成するようになる。本章に於いては、イブセンの個々の作品に対する評価に及ぶ鷗外のイブセン言及を辿っていくことによって、彼の重層的なイブセン像を説明してい

「エリウス・ババアの戯曲論」(明治四十二年二月一日
発行の『昂』所載)

これはババア (Julius Bab) の『舞台の批評』(Kritik
der Bühne) に於ける「戯曲」(Das Drama) の章を抄訳
したものである。そこにはイブセンに関する叙述がいくつか
あるが、そのなかの初期の浪漫劇『パール・ギェント』の叙
述に於いて、原文と鷗外の訳文との間に微妙なニュアンスの
相違が生じているのである。

まず戯曲の素材としては、民話等の「聞き慣れた出来事」
の方が、「耳遠い事や新しい事」よりも観客に与える暗示
力が強く戯曲として成功する、と語るくだりで、次のような
一節がある。

イブセンでも世間で持て囃す社會的戯曲よりは、Peer
Gyntの方が遙に好い。(傍点筆者)

この箇所の原文は次の通りである。

Auch was Ibsen als den heute mächtigen Dichter

der freikonstruierten Gesellschaftsdramen von dem
unsterblichen Ausgestalter des nordischen Volks-
mythos „Peer Gynt“ trennt, ist solch ein Unter-
schied in der Resonanz!⁽⁹⁾

確かにここでは、『パール・ギェント』を、素材が持つ観
客へのアピール度に於いて社会劇よりも評価する文脈のな
かで語られており、この「Solch ein Unterschied in der
Resonanz!」という表現も、作品自体の芸術的価値はとも
かくとして、社会劇が観客の共感を得られにくいのに対して、
『パール・ギェント』は観客に強い共感を喚起し得るという
意味である。したがって鷗外の Peer Gynt 方が遙に好い
という訳文自体全く問題ないのだが、どうもこの「遙に好い」
という表現には、単に『パール・ギェント』の方が観客への
アピール度が強いという文脈上の意味のみならず、さらに鷗
外のこの作品自体に対する肯定的評価が内包されているよう
に思えるのである。

鷗外のこの作品に対する評価がより鮮明となっているのが、
同じ文脈での次のような一節である。

イブセンでもペール・ギェントが何より好く出来た。ママテ

ルリンクが早く成功したのも **Kelt** 人種の暗鬱たる昔話を利用した點にある。(註) (傍点筆者)

この箇所(註)の原文は次の通りである。

*Und, um zu dem schon erwähnten „Peer Gynt“
noch ein Beispiel aus der neuern Kunstgeschichte
einer fremden Sprache zu fügen, der tiefe und
starke Erfolg Maeterlincks beruht meines Bedün-
kens zum grossen Teil darauf, dass er die alte kel-
tische Märchenwelt mit ihrer heissen Phantastik,
ihren angstvollen Stimmungen, ihrem fremdartig
glühenden Spuk für die dramatische Form ent-
deckte...*(註)

イタリック体の箇所を直訳すると、「そして既に言及した『パール・ギェント』に外国の芸術史からさらに新しい例を付け加えるならば」となる。当然、『パール・ギェント』は、素材として観客に馴染み深い民話を用いられている為、戯曲として成功しているという文脈で語られているのであるから、鷗外の訳文は問題ないのだが、原文を大幅に意識して敢えて「イブセンでもペエル・ギェントが何より好く出来た」

という強い肯定的表現をここに記したことは、鷗外のこの作品に対する肯定的評価を窺わせているのではあるまいか。概して鷗外は翻訳に於いて自由な意訳を旨としていたのであるが、そうであるからこそその訳文には、意識的にしろ無意識的にしろ鷗外の叙述の対象に向けられた態度が微妙に織り込まれやすいといえるのである。

『パール・ギェント』はイブセン初期の浪漫劇であるが、必ずしも単純な浪漫主義的な作品ではなく、多くの時事的諷刺が織り込まれ、さらには近代批判をも内包しており、その点に於いて、後に実存主義の立場から評価されることになるというような多面的な要素を孕んでいる作品である。ただこの作品の筋立てやモチーフ等は、あくまで詩的想像力の豊かな浪漫主義的な色彩の濃いものである。即ちこの作品は、伝説的人物を主人公に据え、トロルの世界、怪物ポエイグ等の民話的童話的要素を有し、物語の展開は放浪形式をとり、結末は『ファウスト』や『タンホイザー』に於けるが如く、「永遠の女性」の信仰によって主人公が救済されるというモチーフが用いられている。

鷗外が明治二十年代に於いてゴットシャル (Rudolf von Gottschall) やハントマン (Eduard von Hartmann) の言説を援用しながら、自身の浪漫的文芸観に基づいて戦闘的な評論活動を行ったことからもわかるように、彼本来の文芸

の趣味は、「偏に空想裡に美しい世界を味わい、そこに精神の自由と喜びを感じることにあった。こうした鷗外の本来の文学的嗜好をも考慮するならば、鷗外がこの『ペール・ギユント』を肯定的に捉えていたと推測することは、あながち不当とはいえない。

「建築師(序に代ふる對話)」(明治四十二年七月二十七日、易風社発行の千葉掬香訳『脚本建築師』所載)

『建築士ソルネス』は、イブセン晩年の懐疑的な色彩の濃く象徴劇である。高名な老建築家である主人公のソルネスは、現在の名声を得るためにかつて供した犠牲に対する悔悟の念に苛まれ、さらに後進の若きラグナールによって己の地位を脅かされるのではないかとの強迫観念に憑かれるばかりで、もはやかつての創造の意欲を失っている。そこにヒルダという女性が登場し、彼の創造欲を揺り動かす。その結果彼は再び高塔を建てるが、完成後塔から墜死する。

この「建築師」は千葉と鷗外の対話形式をとっているが、そのなかで鷗外はこのソルネス像に就いて次のように語っている。

(ソルネスは自分の精力の足りないのを知らずに、空想

に欺かれてゐる、氣の毒な人物で、僕は餘りシムパチイを持つてゐませんね。……併し精力の足りない、氣の毒な男だと思つてゐるのに、その精力の足りない、氣の毒な男の云つたり爲たりする事が、ひし／＼と身に染みるといふことも有り得るだらうぢやありませんか。……僕にはそれがあるのです。(間。)實は僕なんぞも矢張ソルネスなのかも知れませんよ。

このように鷗外は、ソルネスという人物像に対して、「餘りシムパチイを持つたないが、ただソルネスのなかに己を見出し、彼の哀れな言行が「ひし／＼と身に染みる」と語り、微温的な共感を示している。鷗外の本来の文学的嗜好からすれば、イブセン晩年の象徴主義的な作風それ自体は好ましいものであつたらうが、ただそこに漂う懐疑的なベシミズムが、鷗外に強い共感を喚起せしめ得なかつたのである。「自彊不息」を座右の銘とし、常に己を積極的な行動へ駆り立てるべく努力していた鷗外にとって、『建築士ソルネス』のようなイブセン晩年の作品が孕む懐疑的なベシミズムは、自身の行動意欲を阻害するものとして、いかにその象徴的、神秘的な文学的手法が彼本来の嗜好に適つたものであるにせよ、強い共感を己に喚起し得るものではなかつたのであろう。

鷗外はこの「建築士」に於いてさらに、己をソルネス、

「昂」をヒルダ、自然主義作家を「復讐の刃を磨いてゐる」
「新時代の恐ろしい若者達」と見立て、当時の文壇に於ける
己の立場を語っており、先程の「ひしく」と身に染みる」と
いう鷗外の言葉もこうした自身の文壇の立場と関連している
のである。やがて鷗外は、明治四十二年十二月発行の『新潮』
に、いわゆる「Resignationの説」として有名な「予が立
場」を発表し、そこで自身の文壇に対する姿勢を語っている
が、そこで語られる Resignation の本質は必ずしも消極的
な諦念なのではなく、山室静氏が、「私の考では私は私で、
自分の氣に入つた事を自分の勝手にしてゐるのです」という
鷗外の言葉に、「昂然たる自恃の思ひ」を見出し出しているよ
うに、確たる矜持に裏付けられたものなのである。そしてこ
うした鷗外の強烈な自恃の念こそが、『建築士ソルネス』の
ようなイブセン晩年の懐疑と絶望に彩られた作品を全面的に
肯定することを己に許さなかつたのである。

「青年」(七、九)(明治四十三年六月一日、及び七月一
日発行の『昂』所載)

鷗外はこの小説の第七章に於いて、漱石を連想させる平田
拊石なる人物にイブセンを語らせているが、その言説の内容
自体は鷗外のものであらう。そこではイブセン初期の理想主

義的な浪漫劇、『ブラン』、『パール・ギェント』が扱われて
いる。

まず拊石は、外来思想が日本で受容されるとその過程に於
いて矮小化されてしまうという現象がイブセンの場合にも当
てはまるということを述べ、さらに続いてイブセンの個人主
義に就いて語り出す。

拊石は先づ、次第にあらゆる習慣の縛を脱して、個人を
個人として生活させようとする思想が、イブセンの生涯の
作の上に、所謂赤い糸になつて一貫してゐることを言つた。
……「これがイブセンの自己の一面です。Peer Gynt に詩
人的に發揮してゐる自己の一面です、世間的自己です」と
結んで置いて、別にイブセンには最初から他の一面の自己
があるといふことを言つた。「若し此一面がなかつたら、
イブセンは放縦を説くに過ぎない。イブセンはそんな人物
ではない。イブセンには別に世間的自己があつて、始終
向上して行かうとする。それが Brand に於いて發揮せら
れてゐる。イブセンは何の爲めに習慣の朽ちたる索を引き
ちぎつて棄てるか。ここに自由を得て、身を泥土に委ねよ
うとするのではない。強い翼に風を切つて、高く遠く飛ば
うとするのである。」

このように鷗外は、イブセンの個人主義には二つの側面があるとして、それはパール・ギェントが体现する「放縱を説くに過ぎない」「世間的自己」と、ブランが体现する「始終向上して行かうとする」「出世間的自己」である、と説くのである。即ち彼はこの兩作品を、それぞれ「あるがままの自我」、「あるべき自我」を追求する表裏一体の関係にあるものと見做しているのである。このようにこの兩作品をこうした対偶関係の枠組みで捉える見方自体は、当時のヨーロッパに於いて広く承認されていたものであり、既に日本に於いても例えばシモンズ (Arthur Symons) の評論を紹介した上田敏の「イブセン新論」(『新小説』明40・3)のなかで、この兩作品の対偶関係が示唆されており、別段鷗外独自のものはない。鷗外がこの兩作品のこうした対偶的図式を用いてイブセンを語ろうとした眼目は、やはりブラン像に象徴される理想主義的なイブセン像の強調であろう。鷗外は、当時自然主義作家達が持て囃していた「問題劇」のイブセンとは異なるイブセン像をここに呈示しようとしたのではなからうか。したがって拊石の講演内容も、以後イブセンの浪漫的理想主義を体现するブラン像の批評に絞られていく。

拊石はブランの妻子の犠牲も厭わない厳格な理想主義は決して諷刺などではない、と述べた後、さらに次のように話を続ける。

悉皆か絶無か、此理想はブランドといふ主人公の理想であるが、それが自己より出でたるもの、自己の意志より出でたるものだといふ所に、イブセンの求めるものの内容が限られてゐる。兎に角道は自己の行く爲めに、自己の開く道である。倫理は自己の遵奉する爲めに、自己の構成する倫理である。宗教は自己の信仰する爲めに、自己の建立する宗教である。一言で云へば、Autonomie である。それを公式にして見せることは、イブセンにも出来なうであらう。兎に角イブセンは求める人であります。現代人であります。新しい人であります。」

ここで鷗外は、ブランの一切の妥協を拒もうとする峻厳な理想主義が、如何に人間を墮落から救済しようとする人類本位のものであろうと、それがブランという一個人に由来するものゆえ、そうした如何なる自他の犠牲をも厭わない非妥協主義は、現実の社会倫理としては「公式」化できないことを指摘しながらも、最後は、「兎に角イブセンは求める人であります。現代人であります。新しい人であります」という肯定的語調で締め括っている。

このように鷗外は、対偶関係にある『パール・ギェント』と『ブラン』を語りながら、ブラン像によって体现される浪

漫的理想主義者としてのイブセン像をここに呈示しようとしたのである。概して鷗外のイブセン言及は、短少で断片的なものが多いが、ここでは彼は、比較的自身の言葉でもって、作品の本質に真正面から取り組んでおり、彼がこの両作品、とりわけ『ブラン』に寄せる関心と愛着の深さを窺わせている。

この「青年」では、さらに第九章に於いて、自由劇場の『ヨーン・ガブリエル・ボルクマン』公演の様子が叙述されている。この公演は明治四十二年十一月に有楽座に於いて舉行されたもので、脚本は鷗外の翻訳によるものであった。しかしこの小説に於ける、「ボルクマン」劇公演の叙述は全く無味乾燥なもので、劇自体に対する一言の批評もなくただ観照的叙述に終始している。これは秋葉太郎氏も指摘するように、鷗外が元来演劇自体にはさほど関心がなく、彼のイブセン受容も、文学的思想的関心に基づくものであったからであろうが、さらにそうした文学的思想的関心に於いても、イブセン晩年のこの作品のもつ救いのない懐疑的ベシミズムが、既述した「建築士ソルネス」と同じように、鷗外に強い共感を喚起し得なかったからであろう。

「かのように」（明治四十五年一月一日発行の『中央公論』所載）

この小説は、新カント学派のファイヒンガー（Hans Vaihinger）の、真理とは現実世界で有用な仮構にほかならぬと説く「かのようなの哲学」（Die Philosophie des Als Ob）を拠所にして、鷗外が試みに己の世界観を展開したものである。そのなかで鷗外は、イブセンに就いて五条秀麿に次のように語らせている。

義務が事實として證據立てられるものでないと云ふこと
丈分かつて、怪物扱ひ、幽霊扱ひにするイブセンの芝居な
んぞを見る度に、僕は憤懣に堪へない。

この「怪物扱ひ、幽霊扱ひ」という表現は、イブセンの社会劇『幽霊』に由来するものと思われる。イブセンはこの作品に於いて、アーヴィング夫人の口を借りて、直接的には遺伝、古い思想、迷信、間接的には広く人間を規定する慣習、道徳等の既成の社会規範を「幽霊」と形容し、こうした「幽霊」に捉われた人々の悲劇を描くことで、人間の真実を隠蔽する既成の社会の価値体系を糺弾しているのである。

この秀麿の言葉は鷗外の心情を反映したものとみて差支えないであろう。したがってここに於いて、既存の秩序を弾劾するのみで建設や救済の伴わないイブセンの『幽霊』

に対する、さらには作品に於いて現実²²に家庭を破壊してしま
う『人形の家』に対する鷗外の「憤懣」を読み取ることがで
きるのである。

『復活の日』叙（大正二年一月五日、上田屋書店発売
の中島清訳『復活の日』所載）

鷗外が叙を附したこの作品は、イブセン最後の戯曲であり、
原題は「我ら死者が目覚める時」であるが、本訳書では、作
品中、主人公の彫刻家ルーベックが制作した彫像の名をこの
戯曲の題名としている。鷗外の叙は、この作品を概説したも
のであるが、そのなかで一箇所作品批評に及んでいる次のよ
うな箇所がある。

日没に間のない夏の午後、遠い湖水の彼方に雪を戴いて
ゐる高い連山を見はるかす高原の一部に、木の葉を摘んで
は小川に流し流し、何時となく往年のタウンニッツ湖畔の夢
に入る所は、美しい繪であると同時に高い樂の調であり、
芳烈な酒である。

これはルーベックと彼の元モデル、イレエネが、かつて
『復活の日』の制作の合い間をぬって休日、タウンニッツ湖畔

で過ごした楽しき日々を、当時と同じように花や葉を水に浮
かべるといふ遊びをしながら追想している場面である。この
イブセン最後の戯曲は、彼の晩年の作品に通底する象徴主義
的、神秘主義的傾向の極まったものとされており、そうした
意味で文学的手法に限定するならば、鷗外本来の嗜好に適う
ものであり、叙として書かれたという事情を考慮しても、鷗
外のこの作品の一場面に対する高い評価はそのまま受け取っ
ていいだろう。ただこの作品も、他の晩年の戯曲と同じく、
再生への願いを孕みつつも作品全体が懐疑的なベシミズムに
貫かれており、鷗外の共感もあくまでこうした作品を彩る断
片的な情趣に限定されており、人物像や作品の主題自体には
強い共感を持ち得なかったのではあるまいか。したがってこ
の叙に於いても鷗外は、そうした作品の本質に関わる批評に
は及んでいない。鷗外のこの作品の全体像に対する共感には
やはり限界があったと思われる。

「ノラ解題」（大正二年十一月一日発行の『昴』所載）

この解題に於いては、その末部に『人形の家』に対する鷗
外の評価が頭れている。彼はこの一文の末部に於いて、この
作品は全体としては、その問題設定によって物語の筋の必然
性が損なわれてはいないとしながらも、さらに次のように述

べている。

併し結末の所謂眞面目な對話は稍人に首を傾けさせざることを得ない。それはノラの感じ得た所が餘り迅速に認識となつて、其認識が剩へ老吏獄を斷ずる如き口吻を以て發表せられるからである。これを讀み、これを見て、げにさもあらうと首肯すると否とは、個々の人の判断に一任する外無⁽²³⁾い。

確かに鷗外が指摘するように、この作品の結末に於いて、クロクスタの借金証書の入った手紙が到着して事態が一変してからのノラの態度や口調の急変は、やや不自然であり、問題設定に引き摺られ、舞台効果を意識し過ぎた拵え物的要素があることは否めないが、鷗外のこの批判の根柢には、やはりノラの盲目的破壊衝動への反発が潜んでいるように思われる。そしてこの解題の最後の言葉の突き放すような冷淡な語調も、儒教的な倫理と秩序の感覚を有していた鷗外の、この作品に顯れたイブセンの道德観に対する不満が表出されたものであらう。

「觀潮樓閑話」(二二) (大正七年一月一日発行の『帝國文學』所載)

この一文には、鷗外がこの「閑話」の初篇を契機に高村光太郎と会した際、彼が光太郎に二人の芸術的立場は同じものであると語るくんだり、次のようなイブセン言及がある。

君の愛する所の「全か無か」の如きは、わたくしと雖又愛する。昔日イブセンのブランドを譯しかけたも此意より出でたるものである。誰も自ら製作するときは、全か無かを標準としなくてはならない。⁽²⁴⁾

この鷗外の言葉は、彼が晩年に於いても尚、イブセンの浪漫劇の主人公たる、一切の妥協を拒みつつ人間を墮落から救済するという己の理想に邁進するブランド像に愛着を抱き続けており、さらにブランドの「全か無か」という峻厳な理想主義を、己の創作活動に於ける規範としていることを窺わせている。

四、結語

前章に於いて、鷗外のイブセンの個々の作品に対する批評、評価を検討してきた結果明らかになったように、鷗外のイブセン観は、イブセンの作品世界が有する三つの側面に対応した重層的な構造を持つものであった。

即ち鷗外は、イブセン初期のオプティミスティックな理想主義的精神に貫かれている浪漫劇、『パール・ギュント』、『プラン』に対しては、肯定的評価を下している。この鷗外の評価は、彼本来の浪漫主義的文芸観に適ったものであり、自然の成り行きだったと思われる。そして鷗外はとりわけ「一切か無か」を標榜し、あらゆる妥協を排して人々を墮落から救済しようという己の理想の実現に献身的に没入するプラン像を愛した。確かにこのプランの峻厳な理想主義は、それを思想あるいは行為規範としてそのまま受容するには、あまりにも浪漫的なものであったが、己の内面の空虚を凝視しつつ、「自彊不息」を座右の銘として、常に生産的営みへの強迫観念に駆り立てられていた鷗外にとって、こうした浪漫的なプラン像は、人生を積極的かつ十全に生き抜く為の一つのユートピア的な象徴的指標としての意味を持っていたと思われる。

またイブセン中期の「問題劇」、『人形の家』、『幽霊』に対しては、鷗外は否定的で冷淡な態度を示している。確かに鷗外は小倉時代以降のイブセンの本格撰取によって、彼の社会劇が、文学様式としては必ずしも自然主義的なものとはいえず、技巧的な自配りの行き届いた劇的構成を有していることを認識するようになったが、この両作品に頭われた、単に既成の社会秩序、社会規範を人間の真実を隠蔽するものとして告発、糺弾するのみで、そこに救済や建設を呈示しないイブ

センの姿勢を容認することができなかった。儒教的な秩序の感覚を身につけ、さらに山崎正和氏が『鷗外 闘う家長』（河出書房新社 昭47・11）に於いて叙述されているように、若き日より家からも国家からも終始「家長」としての役割を期待され続けてきた鷗外にとって、この両作品に頭れた、救済や建設のない単なる既成の社会秩序、社会規範に対する弾効は、無責任なものとして耐えられなかったのであろう。

晩年のイブセンは社会問題から離れ、己の内面に沈潜するようになり、懷疑主義的ペンシズムに貫かれた象徴劇を制作するようになるが、鷗外はこうしたイブセン晩年の象徴劇である、『建築士ソルネス』、『ヨーン・ガブリエル・ボルクマン』、『我ら死者が目覚める時』に対しては微温的共感乃至観照的態度を示している。こうした作品の象徴主義的、神秘的、義的な文学的手法自体は、鷗外の本来の嗜好に適合しており、『復活の日』叙に於いても、彼はその情趣に溢れた一場面を賛美している。しかしこれらのイブセン晩年の象徴劇に通底する懷疑主義的なペンシズムには、鷗外は必ずしもなじむことができず、結局これらの作品に対して強い共感を抱くに到らなかつた。鷗外が思想的に求めていたのは、プランの峻厳な理想主義のように、己の空虚な内面に由来する虚無感を払拭し、己を積極的な行為に駆り立てるような行動原理であった。したがって同じ象徴劇でも鷗外がメーテルランクに

傾倒した⁽²⁵⁾のは、そこに自身の行動原理となり得る理想主義的な哲学を見出したからである。

ところで小堀氏は、かつての鷗外のイブセン熱は、大正二年の「ノラ解題」の頃には、既に全く冷めきっていたと指摘され、その理由として、第一に『人形の家』等に盛り込まれたイブセンの道德観に対する不満、第二に明治三十九年以降の日本のイブセンブームのなかで、次第にイブセン研究や紹介の中心的存在になっていた人々が、「早稻田系乃至自然主義陣營の文士」達であったという、当時の鷗外の文壇上の位置関係、人間関係に由来する、彼のイブセンに対する微妙な心理⁽²⁶⁾上の変化を挙げておられる。

鷗外のイブセン観を重層的なものとみるわれわれの立場からすれば、『人形の家』、『幽霊』に対する鷗外の否定的評価は、必ずしも多面的なイブセン像全体を否定し去るものとは見做さないが、第二の理由で示された明治三十九年以降の自然主義文学の興隆と鷗外の文壇上の立場との関係という当時の歴史的文脈からの指摘は、鷗外のイブセン観を考察する上で、無視することのできぬ重要なファクターだと思われ、こうしたことよって鷗外のイブセン熱も次第に冷めていったとも考えられる。ただ小堀氏の言われるように鷗外が大正二年の時点でイブセンから全く離れてしまったとは考えにくく、鷗外のイブセンに対する重層的な意識構造が維持されたまま、

徐々に彼の内面に於けるイブセン像が小さくなっていったと考えられる。しかも一切の妥協を拒みつつ己の理想の実現に献身的に没頭するブラン像に対する鷗外の愛着は、終始変わらなかつたように思われる。即ち既述した大正七年の「觀潮樓閑話」に於ける鷗外の言葉は、彼がいまだにそうしたブラン像に愛着を抱き続けており、しかもブランの峻厳な理想主義を自身の創作倫理としていることを窺わせている。また大正九年頃に執筆されたと推定されている「觀潮録」には次のようなイブセンの言葉が書き留められている。

小數者ニ正シキアリ、多數者ハ常ニ誤レリ (Ibsen)⁽²⁷⁾

鷗外のこの言葉は、イブセンが、ノルウェーでの『幽霊』出版によって引き起こされた彼に対する誹謗や中傷に憤慨し、一八八二年一月三日にブランドスに送った手紙のなかの、「ビョルソンは言うー多數者は常に正しい。……しかし私はどうしても言わねばならぬー小數者が常に正しい」という有名な言葉に基づいたものと思われる。イブセンはさらにこの手紙のなかで、自分の意味する小數者とは、「多數がいまだ到達せざりし地点に向かつて、先頭に立って前進する小數者」のことであると説明している。臆断をはばからず述べらるるならば、鷗外がこのイブセンの言葉を書き留めたのは、こ

の言葉に頷れた、確たる矜持を抱き、世評に妥協せず己の芸術理想を求め続けるブラン的なイブセンの姿勢に強い共感を覚えたからではあるまいか。そしてこのイブセンの世評に超然とした態度は、まさに世間の一部の不評を買った「伊澤蘭幹」『大阪毎日新聞』及び「東京日日新聞」、大5・6—6・9）執筆当時の鷗外の心性と照応しているのである。『伊澤蘭幹』の末節で、彼はこの作品に対する世間の不評に次のような言葉で答えている。

しかしわたくしは學殖^{がくしょく}なきを憂^{うれ}ふる。常識^{じょうしき}なきを憂^{うれ}へない。天下^{てんか}は常識^{じょうしき}に富める人の多きに堪^たへない。⁽²⁹⁾

こうした強烈な自恃の心性を有し、その真価を理解できない世評に超然としながら、「史伝」の世界をさらに切り拓いていった鷗外の創作姿勢をみると、その胸の内に峻厳な理想主義者としてのイブセンを象徴するブラン像が存在していたとはいえないか。己の理想に向かって、「強い翼に風を切つて、高く遠く飛ばうとする」ブラン像に対する鷗外の愛着は、晩年に於いても変わらなかつたのではあるまいか。既に鷗外はその晩年に於いて、確かに「告発と破壊のイブセン」、「懷疑と絶望のイブセン」からは次第に離れていったかも知れないが、ブランによって象徴された「世俗に超然とした峻

厳な理想主義者としてのイブセン」は鷗外の内面に於いて、創作倫理に於ける範として確として存在し続けたのではあるまいか。

〔註〕

本稿に於いて鷗外のテキストはすべて『鷗外全集』（岩波書店、一九七一年）に拠り、『全集』と略記した。

- (1) 日本に於けるイブセン受容を扱った研究としては、秋庭太郎氏の『日本新劇史』上巻（理想社、一九五五年）、越智治雄氏の『明治大正の劇文學』（瑞書房、一九七一年）、藤木宏幸氏の「イブセン」『欧米作家と日本近代文學』第三巻 ロシア・北欧・南欧篇』教育出版センター、一九七六年）等がある。また欧米に於けるイブセン研究を扱った邦語文献としては、毛利三弥氏の「イブセンの劇的否定性—前期作品の研究—」（白鳳社、一九七七年）がある。
- (2) 中村ちよ「ドイツ時代の鷗外の読書調査—資料研究—」（『比較文學研究』昭和三十二年十二月）。
- (3) 『全集』第二十二巻、七一頁。
- (4) 本書には発行年度が記載されていないので、本書の発行年度は『The National Union Catalog Pre-1956—Imprints. vol. 263 (Mansell, 1973)』に拠った。
- (5) 『全集』第二十五巻、二二—二頁。
- (6) 後に花袋に続いて長谷川天溪も、「幻滅時代の藝術」（『太陽』

明39・10)に於いて、「無技巧」の自然主義文学の典型としてイブセンの作品を位置づけようとしたが、こうしたイブセン観に対して、上田敏は鷗外と同じ立場に立って、次のように批判している。

イブセンが非常に凝つた技巧家である事は、第一其作品を通じても氣が付くし、又彼自身の明言でもわかるので吾邦ではイブセンを楯にして、技巧無用論を唱へる人もあるさうだ。余には其意味が解らぬ。(『イブセン新論』『新小説』明治四十年三月)三二—三三頁。

(7) 『全集』第二十六卷、四頁。

(8) 本章で明らかにするように、鷗外はそのイブセン言及に於いて、『ポルクマン』に対しては顕照的態度、『幽霊』、『人形の家』に対しては否定的で冷淡な態度をそれぞれ示している。そしてこうした一連の訳業は、かつての『プラン』の翻訳の時とは異なり、いずれも依頼を契機としたものであり、さらに石川淳氏が『森鷗外』に於いて指摘されるように、一般に鷗外の訳業が「原作の價値の高低とか紹介の意義の厚薄とかに係らず、どれもがおほむね譯者の好悪から離れて出来上つてゐる」(『石川淳全集』第九卷、筑摩書房、一九六八年、一〇四頁)という特徴を有していることをも考慮に入れるならば、前記の一連の訳業は、必ずしも鷗外これらの作品に対する肯定的評価を意味するものではないといえるであらう。

(9) 『全集』第二十六卷、三三四頁。

(10) Bab, Julius: Kritik der Bühne. Versuch zu systematischer Dramaturgie. Berlin (Oesterheld) 1908, S. 61.

(11) 『全集』第二十六卷、三二五頁。

(12) Bab, a. a. O. S. 67.

(13) 神田孝夫「森鷗外とE・v・ハルトマン」『無意識哲学』を中心に——(『比較文学研究 森鷗外』朝日出版社、一九七八年) 八一頁。

(14) 『全集』第五卷、三六三—四頁。

(15) 『全集』第二十六卷、三九二頁。

(16) 山室静「評伝森鷗外」(実業之日本社、一九六七年) 八七頁。

(17) 『全集』第六卷、三二四頁。

(18) 上田、前掲書、二二頁。

(19) 『全集』第六卷、三一五—六頁。

(20) 秋庭、前掲書、五七四頁。

(21) 『全集』第十卷、七五頁。

(22) 『全集』第三十八卷、二六四頁。

(23) 『全集』第十四卷、四五〇頁。

(24) 『全集』第二十六卷、五四九頁。

(25) 菊田茂男「メーテルリンク」(『欧米作家と日本近代文学』第三卷 ロシア・北欧・南欧篇) 教育出版センター、一九七六年) 二八六頁。

(26) 小堀桂一郎「森鷗外—文業解題 翻譯篇」(岩波書店 一九

八二年) 一八三—九頁。

(27) 『全集』第三十八卷、三三頁。

(28) Ibsen, Henrik: Henrik Ibsens Sämtliche Werke in

deutscher Sprache. Bd. X. Durchgesehen und eingeleitet von Georg Brandes, Julius Elias, Paul Schlechter. Berlin (Fischer) 1904, S. 306.
(註) 『全集』卷十七集 七二七頁。

Die Struktur des Ibsen-Bilds von Mori Ogai

URIU Kenji

Ogai hat Henrik Ibsen, grob gesehen, in drei Phasen rezipiert. In der ersten Phase (1889-1899) begann Ogai noch nicht mit der eigentlichen Lektüre der Werke Ibsens und übernahm nur das damals in Europa vorherrschende einseitige Ibsen-Bild des radikalen Sozialdenkers und Naturalisten. Charakteristisch für seine zweite Rezeptionsphase (1899-1909) ist die ernstliche Lektüre der Ibsenschen Dramen. Er las sie dabei ausschließlich in den deutschen Übersetzungen, die jetzt der Ogai-Bibliothek an der Tokio Universität gehören. Nachdem er sich so eine klarere Vorstellung von Ibsens Werken verschafft hatte, zeigen die Schriften aus Ogais dritter Rezeptionsphase (1909-bis zu seinem Lebensabend) sein eigenständiges Ibsen-Bild.
Ogai schätzte die frühen romantischen Dramen Ibsens „Brand“ und „Peer Gynt“ hoch, die von optimistischem Idealismus durchsetzt sind. Dies entspricht seiner wesent-

lich romantischen Anschauung von der Literatur. Er liebte besonders die Gestalt des Brand, der sich für sein Ideal opfert und alle Kompromisse ablehnt. Dieses romantische Brand-Bild wurde für ihn ein utopisches Zeichen, mit dem er aktiv und vollkommen leben konnte.

Demgegenüber hatte er eine gleichgültige, geradezu negative Einstellung zu den Ibsenschen Gesellschaftsdramen „Ein Puppenheim“ und „Gespenster“. Denn Ibsen überschüttet in diesen Dramen die herrschende Moral und Norm mit heftigen Vorwürfen als das Hindernis für ein wahrhaftes Leben ohne eine neue Moral aufzubauen und Wege zur Rettung zu zeigen. Ogai hielt diese Einstellung Ibsens für unverantwortlich und konnte sie darum nicht anerkennen.

Ogai zeigte dann eine laue Sympathie für die symbolistischen Spätwerke Ibsens, wie „Baumeister Solness“, „John Gabriel Borkman“ und „Wenn wir Toten erwecken“. Ihm scheint zwar der symbolistische, mystische Stil an sich bei diesen Dramen gefallen zu haben, aber ihr pessimistischer Skeptizismus machte es ihm schwer, sich für sie zu begeistern. Was Ogai brauchte, war ein Aktionsprinzip wie der rigorose Idealismus von Brand, mit dem er seinen eigenen Nihilismus überwältigen und sich zu energischer Aktivität antreiben konnte,
Ogais Interesse für Ibsen ließ in seinen letzten Lebens-

jahren allmählich nach. Aber seine Zuneigung für das romantische Brand-Bild, das die erhabene idealistische Seite Ibsens verkörpert, blieb unverändert. Der rigorose Idealismus von Brand wurde noch dazu in seinem Lebensabend eine Norm in seinem Dichten.