

# 伊庭孝の演劇事始め

——『ヘッダ・ガブラー』上演をめぐって

● 伊 藤 直 子

## 1. はじめに

伊庭孝(1887-1937)は複数の顔をもつ。明治末期から大正中期にかけては新劇や浅草オペラの担い手として、劇団創設から台本創作・翻訳、俳優、演出家といった多分野で活躍し、1925(大正14)年のNHKラジオ放送開始後は放送オペラの企画・訳詞・上演、あるいは音楽評論などを通して、西洋音楽の導入・啓蒙に文字通り献身した。伊庭の功績の大きさは、オペラ活動に多大な貢献を果たした芸術家に授与される賞(伊庭歌劇賞)にその名が冠せられたことから分かるだろう。しかしながら、そうした伊庭の多彩な人生に比して、その多面性ゆえか、活動の実際についてはほとんど論考されてこなかったように思う<sup>(1)</sup>。本稿では伊庭が最初に手掛けた舞台作品であるイプセンの『ヘッダ・ガブラー』を取り上げ、上演の実際を可能な限り明らかにし、その後の舞台活動の原点を探ることを目的とする。

## 2. 『ヘッダ・ガブラー』上演までの道のり

### 2-1. 近代劇協会の成立<sup>(2)</sup>

1887(明治20)年東京に生まれた伊庭孝<sup>(3)</sup>は、両親を早くに亡くしたため、ふた従兄弟の剣道家・伊庭想太郎の養子として育った。しかし1901(明治34)年、想太郎が東京市会議長・星亨を刺殺する事件を起こすに及び、伊庭は通学していた府立第一中学を中退し、兄のいる大阪に移り住んだ。幼い頃から西洋音楽に親しみ、数種の楽器を弾きこなし、英独語などの外国語に秀でていた伊庭は、キリスト教への関心から同志社神学校まで進んだものの、機をみて上京する。東京では同志社の関係者が営んでいたキリスト教系の出版社である警醒社書店に洋書係として務めた。時は明治末期の新劇運動の勃興期、伊庭は仕事のかたわら観劇体験を重ね、演劇への思いを熱くしていった。

警醒社書店は京橋に位置し、銀座には同業の教文館があり、伊庭は教文館に勤務する柴田勝衛(柴庵、1888-1971)と知己を得る。柴田はすでに北欧文学の研究・評論を始めており、伊庭も柴田の影響で『文章世界』誌に初めて寄稿する<sup>(4)</sup>。柴田の青山学院時代の同級生に新劇俳優志望の杉村敏夫がいた。彼は坪内逍遙主宰の文芸協会への入会を希望しながらも果たせなかったが、文芸協会を通して、俳優の上山草人(1884-1954)、山川浦路(1885-1947)夫妻と知り合う。草人が問題を起こしたために夫妻は文芸協会退会を余儀なくされ、浦路は創設されたばかりの帝国劇場歌劇部に所属、草人は自宅に小さな化粧品店を営み、生計を立てていた。柴田と草人は同じ仙台出身でもあった。こうした様々な縁によって、伊庭、柴田、杉村、草人夫妻は互いを知り、1912(明治45)年5月に結成されたのが近代劇協会である。伊庭はまた、劇団結成に先駆け、柴田の援助を受けて個人誌『演劇評論』を創刊した。

### 2-2. 『ヘッダ・ガブラー』について

近代劇協会の旗揚げ公演は1912(大正元)年9月半ばに予定され、イプセンの『ヘッダ・ガブ

ラー』(全4幕)が演目選ばれた。あらすじは次の通りである。

亡きガブラー将軍の娘ヘッダは文化史研究家のテスマンと結婚し、研究調査を兼ねた半年に及ぶ新婚旅行から帰ったばかりであるが、ヘッダはすでに新婚生活に飽きている様子。そこへ昔の同級生で検事エルヴステードに嫁いだテアが、愛人レーヴボルグを追ってヘッダのいる町へやって来る。レーヴボルグはかつてテスマンのライヴァルであり、ヘッダとも付き合いがあった。一時は荒んでいたレーヴボルグだが、テアの尽力で本を出版し、人生を取り戻し始めたところである。レーヴボルグはテスマンの許を訪れ、一緒に判事ブラック主催のパーティに赴くが、酔いに任せて貴重な未発表原稿を失う。テスマンは原稿を見つけて持ち帰るが、ヘッダはそれを燃やしてしまい、レーヴボルグに父親の残した銃を渡して死に追いやる。ヘッダもまた父親のもう一挺の銃で命を絶つ。

この戯曲が選ばれたのも、近代劇協会の少ない人数に叶った作品であり、伊庭の従兄弟にあたる千葉掬香(1870-1938)<sup>(5)</sup>がすでに『ヘッダ・ガブラー』の翻訳を手掛けていた関係もある。もちろん文芸協会による『人形の家』上演の成功など、イプセン・ブームが背景にあったことは確かだ。千葉は裕福な家庭に育ち、約10年にわたり、アメリカのコーネル、エール両大学やベルリン大学で研鑽を積み、1897(明治30)年に帰国、その後は本場で磨いた語学力を生かして、戯曲、とりわけイプセン劇の翻訳(『建築師』『蘇生の日])や、西洋思想の評論などで健筆を振るっていた。

千葉は『ヘッダ・ガブラー』をイプセン研究の大家ウィリアム・アーチャー William Archerの英訳や、ベルリン自由舞台の創始者の一人であるパウル・シュレンター Paul Schlentherのドイツ語訳から重訳した。第1幕から第3幕までがまず『心の花』誌の1907(明治40)年1月号から5月号に連載され<sup>(6)</sup>、その後第4幕を補った全編が、坪内逍遙の「序」とともに1909(明治42)年11月に易風社から出版された。新井雨泉との共訳になっているが、新井は実際には雑誌掲載時に校正を担当した模様である。この千葉訳を土肥春曙が3幕に翻案したのが『鏑木秀子』で、1910(明治43)年7月10日、文芸協会演劇研究所内の第3回試演会で上演されている。この主人公を3幕通して演じたのが浦路(当時は三田千枝)で、3幕目には草人が判事ブラック役、松井須磨子(同じく小林正子)もテア役で出演した。翻案とはいえ、すでに『ヘッダ・ガブラー』の舞台経験が草人夫妻にあることも、近代劇協会の旗揚げ公演における演目決定の決め手となった。

『ヘッダ・ガブラー』の初演は実際には東京ステージソサイテイによって1912(明治45)年1月30、31両日、牛込高等演芸館で行われた。これは東京俳優学校の在校生によるもので、ヘッダを女優(東花枝)が演じたほかはすべて男優が務めた。すなわち新派劇の趣をもつ舞台であったといえる。これに続くのが伊庭らの公演となるが、こうした翻案劇から翻訳劇へと連なる『ヘッダ・ガブラー』上演の変遷は、新派劇を交えた上演形態の複合性という点を含めて、明治期から大正期における西洋演劇受容の流れの典型ともいえよう。

近代劇協会の『ヘッダ・ガブラー』公演は、7月30日の明治天皇の崩御とそれに続く大喪により10月末に延期された。従って稽古時間は十分確保され、協会自体も研究生を数名採用し、劇団としての体裁を整えていった。劇場選びは伊庭らに経済的ゆとりがなかったため難航したが、結局、1908(明治41)年12月に本邦初の洋式劇場として数寄屋橋近くに開場した有楽座に決まった。千葉が有楽座の大株主だった関係で保証人となり、ようやく借り受けることができたのである。

## 2-3. イブセン・ブームについて

近代劇協会の『ヘッダ・ガブラー』上演を後押ししたイブセンの一大ブーム<sup>(7)</sup>について、ここで少し触れておきたい。

世界的なイブセン・ブームが日本にも押し寄せてきた。坪内逍遙が1892（明治25）年イブセンを紹介したのに端を発し、その後十数年が日本における受容の第一期とされ、主に紹介や翻訳が行われている。次に、イブセンの没した1906（明治39）年から大正初期にかけて沸き起こったイブセン・ブームの時期が受容の第二期となる。伊庭らが『ヘッダ・ガブラー』に取り組んだのがこの第二期に相当する。自然主義文学者らによる「イブセン会」<sup>(ママ)</sup>が毎月開かれ、イブセン劇について活発な議論が展開された。戯曲の翻訳、舞台上演、評論も相次いだ。さらに1912（明治45）年6月にはアーチャーが来日し、早稲田大学で坪内逍遙臨席のもと、島村抱月の通訳付きで講演が行われている。ここでアーチャーは、『人形の家』を社会劇、『ヘッダ・ガブラー』を心理劇と位置づけている<sup>(8)</sup>。

舞台公演については、森鷗外訳の『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』が小山内薫と市川左団次の率いる自由劇場によって1909（明治42）年11月に有楽座で上演され、観客の心を圧倒的な力で捉え、この公演をもって日本の近代劇運動ののろしが上げられたとされている。その後島村抱月訳の『人形の家』が1911（明治44）年9月に文芸協会の第1回私演として演じられ、さらに同年11月から12月にかけて帝国劇場に登場し、ここでノラを演じた松井須磨子が脚光を浴びたことは周知の事実である。翌1912（明治45）年1月には演芸同志会が有楽座で鷗外訳の『幽霊』を演じた。これに続くのが東京ステージソサイテイ、そして近代劇協会による『ヘッダ・ガブラー』である。

イブセンの作品は社会問題を鋭く抉り出すだけでなく、近代社会における個のあり方や新旧の価値観の相克などについて鋭く問い掛け、近代化を急速に進めていた日本の観客にも大きな影響を与えた。明治末期においてはまた、イブセン劇はノラやヘッダといった「新しい女性」像を提起したことで、社会現象にまでなった。1911（明治44）年9月の『青鞥』創刊がイブセン・ブームと重なり、同誌においてノラやヘッダに関する特集が組まれている。さらに『青鞥』メンバーと関係が深かった大杉栄や荒畑寒村は、大逆事件後の不穏な時代を憂えて1912（大正元）年10月『近代思想』を創刊するが、同人に同志社出身で『資本論』の訳者として知られた高畠素之がいた関係で、伊庭も同誌に戯曲などを寄稿している。

## 3. 『ヘッダ・ガブラー』上演の概況

### 3-1. 公演日程と劇場

『ヘッダ・ガブラー』は当初、1912（大正元）年10月26日（金曜日）から28日（日曜日）までの3日間、有楽座で上演の予定だった。しかし初日、2日目とも定員1100名の会場が満席となったため急遽29、30日と2日間の日延べが決められた。午後6時半に開演し、終演は10時半。初日は大雨で、季節外れの寒さだったという。観客席には森鷗外夫妻、夏目漱石、内田魯庵、幸田露伴、犬養毅、小宮豊隆、岡田八千代ら、錚々たる顔ぶれが揃っていた<sup>(9)</sup>。入場料は各紙の上演案内広告によれば、1、2階席が1円で、3階席は40銭であった。

### 3-2. 俳優とスタッフ

『ヘッダ・ガブラー』の筋書<sup>(10)</sup>によると、キャストは以下の通りである。

文化史研究家イェルゲン・テスマン＝浅井松彦  
彼の叔母ユリアーネ・テスマン嬢＝三輪 糸  
判事ブラック＝伊庭 孝  
テスマン家の女中ベルテ＝原 不二

彼の妻ヘッダ・ガブラー＝山川浦路  
エルヴステード夫人テア＝一條潮路  
エイレルト・レーヴボルグ＝上山草人

このうち舞台経験をもつのは文芸協会に所属していた草人・浦路夫妻だけである。テスマン役の浅井松彦は草人がかつて在籍していた東京美術学校時代の友人、三輪糸や一條潮路は元芸者で、女優探しはかなり難航したようだ。筋書には「監督」として伊庭の名が挙がっているが、これは当時舞台監督とも呼ばれた存在で、現在の演出家にほぼ相当する<sup>(11)</sup>。伊庭にとっても『ヘッダ・ガブラー』は俳優、監督双方として初めての舞台となった。筋書には一方で、装置、衣裳、照明（光線）を担当するスタッフの氏名が見当たらない。専門家の助言を仰ぎながら、団員たちが自ら分担して裏方を務めたことは事実であるが、専門家の具体的な名前は不明である。

#### 4. 劇評から見た『ヘッダ・ガブラー』上演の実際

演劇には一回性という特性があり、完全に同じ舞台上演は二度と存在しない。現在では各種メディアを通して、その保存・再現が可能であるが、それはもちろん完璧なものでは決してない。そうしたツールのない大正期の舞台上演を知るに際しては、新聞・雑誌の劇評が有効な手段となり得る。紙誌面には舞台写真も掲載されており、視覚的には多少近づけるが、俳優の声や身振り、観客の様子、臨場感などについては資料を通して想像していくほかない。以下、劇評<sup>(12)</sup>を通して上演の実際について把握を試みる。

##### 4-1. 俳優について

俳優に関する意見は表現に相違はあるものの、基本的な見方はほぼ一致していた。観客・評者の視線はヘッダ役の山川浦路にまず注がれる。その際、先に上演された『人形の家』とゾーダーマン作『故郷』（1912年5月）においてヒロイン、ノラとマクダを演じた松井須磨子の姿が観る者の脳裏に浮かぶのは避けられなかったが、ヘッダ役には複雑に錯綜・屈折した心情を表現する演技が要求され、どちらかという一途なノラやマクダより難しい役どころではあった。浦路に対しては演技が一面的とされ、批判が相次いだ。求められたのは自意識や高慢さの中にあるロマンティックな表情や官能性であり、内面的な演技である。声は絶えず怒声のように響いていたという。演技経験がある浦路への期待は大きく、須磨子との比較もあり、批評は自ずと厳しいものになったようだ。

ヘッダに対峙するテアを演じた一條潮路については、初めての舞台ということで、基本的な発声や演技についての批判が集中した。具体的には甲高い声、誇張された台詞や表情や動作が目立ち、改善の努力が必要であると記されている。

男優に対しては、テスマン役の浅井松彦には学究的な雰囲気欠け、レーヴボルグ役の上山草人には天才肌・詩人肌の様子が窺えないという一致した批評が見られた。その一方で、評者らがほぼ共通して賛辞を送ったのが、判事ブラック役の伊庭孝である。人生の裏表を知り尽くし、巧みに人の心を操る術に長けた役柄に対して、伊庭は初舞台でありながら、発声も演技も達者すぎるとの評価が複数あるくらいだった。「羽左衛門調の台詞回しが注意を引いた」という評もあり、自然な演技というより、隙のない技芸ととられたようだ。

このように俳優たちに様々な批評が向けられたが、それと同時に、経験の乏しい俳優たちが性



格表現の難しいイブセン劇に挑戦した勇気には賞賛が集まり、研究・稽古の苦勞に対して一定の理解が示されるとともに、今後のさらなる演技の深化へ期待が寄せられた。また、劇評が単なる印象や好悪だけに留まらず、原作に描かれた人物像との比較、他の劇評への言及など、批評に幅が見られる。その一助となったのは、千葉が訳書に書いた概説や、公演に合わせて出版された、柴田による研究書<sup>(13)</sup>の存在であろう。とくに後者はイブセン劇の紹介や作品論だけでなく、欧米の上演史、各国語の翻訳書や二次文献までを含んだ充実した内容となっている。

#### 4-2. 装置・衣裳・照明について

『ヘッダ・ガブラー』は『人形の家』同様、完全な室内劇で、全幕同一の居間で展開される。イブセンはとりわけ第1幕冒頭において、非常に綿密なト書きを付し、室内風景の説明は仔細を極めている。伊庭たちの舞台装置については高名な建築家が考証を行い、ノルウェー風の空間がイメージできるようにし、衣裳についてもノルウェー人の助言を受けたという。『演芸画報』、『演芸倶楽部』誌には俳優らが佇む室内の舞台写真が掲載されている。それによると、舞台上には一応洋風の居間が出来上がっているが、実際には団員自らの手に成る急ごしらえの装置であり、衣裳とともに、西洋の風俗や習慣をよく知る人にとってはもちろん不備が目立つものだった。一方、第3幕の幕切れでヘッダが暖炉で燃やすレーヴボルグの原稿には、わざわざ欧文原稿の反故を使用するという凝りようだった。

室内風景はまた、息苦しさを観客にもたらしたようだ。花道や橋掛かりのある歌舞伎や能の舞台空間が外部に開け、非常にダイナミックであるのに比べて、家具調度品、ピアノなどが余白なしに置かれた室内は、観客の日常の生活空間とも大きく異なり、旧劇を見なれた眼にとっては確かに重苦しく閉鎖的で、馴染みがたいものであっただろう。この重苦しきの一因として照明のあり方を指摘する声もあった。照明が適切に施されなかったため、ただ暗いだけの陰鬱な舞台が現出する結果となったのである。

#### 4-3. 全体の構成、あるいは演出について

伊庭の演出に対する批評を取り上げる前に、彼の個人誌『演劇評論』の創刊号に掲げられた巻頭論文「即興の劇より直覚の劇へ」<sup>(14)</sup>に目を向けたい。伊庭はこの論文でまず、様々な日本の演劇形態を分析し、たとえば歌舞伎は型に依拠しつつも、「俳優の感情 ライデンシヤフト Leidenschaft の自然の発露」を命とする一種の即興劇で、「各部分が無連絡に活躍して、全体の統一を欠く」との認識を示している。反対に自由劇場や文芸協会の舞台は観念的な問題劇を扱い、欠点として「全体の統一に重力が加はり過ぎて、各部分の機能が衰滅してゐる」と指摘した。伊庭の考えによれば、芸術に対して直観力にすぐれた日本人が将来もつべき劇は、直覚に訴える「有機的 Functional organic 劇」となる。

そして伊庭は『ヘッダ・ガブラー』演出に際して、「従来のマンネリズムを離れ、自由な自然な演出を試むる」<sup>(15)</sup>との思いを明らかにしている。「従来のマンネリズム」とは旧劇の型を重んじた舞台であり、この演出意図は『演劇評論』誌での主張とも一部重なるようだ。それでは果たして、伊庭の企図は実現し得たのだろうか。

たとえば荒畑寒村はとくに俳優について、自由劇場や文芸協会とは異なり未完成だが、「一番ナチュラル」(『近代思想』)だと受け止めている。しかしそれは舞台全体としてみると、「ナイーブ 朴素的で…間拍子の抜けた点が随所に現れた」劇(10月31日付『やまと新聞』水谷竹紫)、「手触りの荒い、ラフなハーモニーの破れた劇」(11月10日付『読売新聞』市川又彦)となる。複数の評者が指摘する

ように、伝統のスタイルを破り、自然に振舞おうとすればするほど、動作はかえって不自然になり、舞台全体の均衡が崩れてしまうのだ。欧米での『ヘッダ・ガブラー』観劇体験をもつ廣政法天は伊庭の舞台に対してさらに具体的に、「絶えず（歌舞伎風の）断片を見せつけられる様な思いが去らず、人物と人物、人物と言葉、人物と舞台面とがシツクリ融け合つて、全体としての力を以て吾人に迫るといふ趣が欠けて居た」（『歌舞伎』）と述べ、脚本の内実を有機的統一体として表現するために必要な「俳優と舞台装置全体との相助的調和」を図る存在として、舞台監督の重要性を強調している。

イプセンは『人形の家』において、身振りと言葉を同列に扱う、いわゆる「身振り言語」を活用したという<sup>(16)</sup>。『ヘッダ・ガブラー』においても引き続きこの手法を採用しているように思われる。心理を暗示する身振りを含め、身振りと台詞が有機的に結びついたこの方式は、旧劇のあり方と大いに異なり、さらに台詞は日常生活に基づいた散文的なものでありながら、翻訳に依拠する点で一層の困難が生じたことは想像に難くない。伊庭は稽古の際、ドイツ語版を参照しつつ、適宜台本を変更していったというが、上記の批評を見れば、伊庭の目指す、演劇上の構成要素が自然な連繋をもつ有機的な舞台、そしてそのための「自然な演出」が未だ実現され得なかったことが分かる。

さらに『ヘッダ・ガブラー』には散文的台詞の中に印象的な象徴表現が見られる。それは劇中何度もヘッダの口から洩れる「葡萄の葉の冠」という言い回しで、レーヴボルグにディオニュソスのイメージを重ね、彼が辿ることになる破滅の道を暗示する表現である。伊庭は、ギリシア神話に依拠するこの台詞が観客にとって理解しづらく、それによって舞台と観客との間に隔離が生じると危惧し<sup>(17)</sup>、舞台上での取り扱いに腐心した様子である。

以上、劇評や伊庭の発言から見て取れるのは、演者、観客、批評家すべての前に旧劇＝伝統との連続と分断が大きな問題として常に屹立していたことである。これは近代劇移入に当たって、西洋とはまったく異なる演劇様式の伝統をもつ日本人が直面せざるを得なかった不可避の問題であった。

## 5. おわりに

『演劇評論』第3号の巻頭言において伊庭は、「此の雑誌は、私が日本の劇界に、何か形態にして表はす為事の準備のために、オバアチュアの役を勤めるものであったのです」<sup>(18)</sup>と記している。しかしながら雑誌は思うように売れず、「為事」をよそに「言論」のために負債を作ることができないため、今後季刊として再刊すると宣言するも、実現されることなく終わった。

『ヘッダ・ガブラー』は満員の観客を集めたにもかかわらず、諸経費がかかり、収益自体はさほど上がらなかった。発起人に名を連ねていた柴田と杉村はこの初回公演で手を引く。一方実際に舞台に立った伊庭と草人夫妻はすぐに次の公演に向けて準備を始めた。伊庭は『ヘッダ・ガブラー』を通して、演出の仕事の意味を知り、課題を得たに違いない。近代劇協会の第2回公演(1913年3月、帝劇)は森鷗外訳によるゲーテの『ファウスト』と決定、伊庭はそこでも舞台監督とメフィストフェレス役を務める。演じること、舞台を束ねること、その両面において伊庭の原点となったのが『ヘッダ・ガブラー』上演であった。

<註>

- ・本文中、当時使われていた旧漢字は氏名以外を新漢字に書き改め、劇団名や引用文中の旧仮名遣い、ルビはそのまま記した。
  - ・作品名については様々な表記が混在するため、本文中は『ヘッダ・ガブラー』とし、註の文献表記に関しては原著のタイトルに従った。『ヘッダ・ガブラー』の登場人物名は毛利三彌訳『ヘッダ・ガブラー』（『イブセン戯曲選集—現代劇全作品』東海大学出版会、1997年）による。
- (1) 伊庭孝に関する評論には、山口修「伊庭孝—『近代化』のなかにあって現代を予知した音楽学者」（神林恒道編『日本の芸術論』所収、ミネルヴァ書房、2000年）がある。
  - (2) 近代劇協会の成立については主に以下を参照。
    - ・伊庭孝「新劇壇一昔話・近代劇協会の巻」『演劇研究』1925年11・12月号、1926年1・2月号。
    - ・柴田勝衛「近代劇協会の事ども」『新演芸』1925年1月号、103-105頁。
    - その他当時の演劇状況については、田中栄三編著『明治大正新劇史資料』（演劇出版社、1964年）、秋庭太郎『日本新劇史・上』（理想社、1955年）、大笹吉雄『日本現代演劇史—明治・大正篇』（白水社、1985年）、松本克平『日本新劇史—新劇貧乏物語』（筑摩書房、1991年）などを参照した。
  - (3) 伊庭の伝記的事項については主に以下を参照。
    - ・本井康博「日本オペラ界の明星—伊庭孝」『同志社時報』第116号、2003年。
    - ・伊藤直子「伊庭孝の生涯と大正期における著作目録稿」『国立音楽大学研究紀要』第47集、2013年。
  - (4) 伊庭孝「北方的作家ヘルマン・バング」[「アアホオの短篇とハムスの短篇と」]『文章世界』1910年5・8月号。
  - (5) 千葉掬香の伝記・著作については次を参照。昭和女子大学近代文学研究室「千葉掬香」『近代文学研究叢書・第43巻』所収、昭和女子大学近代文化研究所、1976年、287-328頁。
  - (6) 「ヘダ・ガブラア」千葉掬香・新井雨泉共訳『イブセン集』（明治翻訳文学全集〈新聞雑誌編〉47）所収、大空社、1998年、173-296頁。
  - (7) イブセン受容については、主に以下を参照。
    - ・中村都史子『日本のイブセン現象』九州大学出版会、1997年。
    - ・藤木宏幸「イブセン」『欧米作家と日本近代文学—ロシア・北欧・南欧篇』所収、教育出版センター、1976年、210-247頁。
    - ・松本伸子『明治演劇論史』演劇出版社、1980年、293-347頁。
    - ・越智治雄『明治大正の劇文学』塙書房、1971年、461-479頁（『ヘッダ・ガブラー』受容）。
  - (8) 「将来の演劇」『東京朝日新聞』1912年6月4日、4面。
  - (9) 『読売新聞』1912年10月27日、3面。
  - (10) 『ヘッダ筋書』近代劇協会、1912年10月（早稲田大学演劇博物館蔵）。  
近代劇協会は同筋書内において、題名を『ヘッダ・ガブレレル』と表記。
  - (11) 「演出」については、河竹登志夫『近代演劇の展開』（日本放送出版協会、1982年、62-64頁）を参照。
  - (12) 参照した新聞・雑誌の記事は以下の通り。雑誌はすべて1912年12月号である。
    - 『読売新聞』10月26日、榕樹生「近代劇協会の『ヘッダ』」
    - 『中央新聞』10月26日、紫雲「近代劇『ヘッダ』」
    - 『やまと新聞』10月26日、「有楽座のヘッダ劇」
    - 『時事新報』10月26日、「近代劇協会の公演—『ヘッダ』の初日景況」
    - 『萬朝報』10月27日、蝶二「有楽座のヘッダ」

『都新聞』10月27日、鳴象「近代劇協会」  
 『東京朝日新聞』10月27日、「有楽座の近代劇」  
 『二六新報』10月27日、白絲「有楽座のヘツダ」  
 『東京日日新聞』10月27・28日、浩々歌客「有楽座の近代劇」(上)(下)  
 『国民新聞』10月29日、秋風「近代劇協会のヘツダ」  
 『やまと新聞』10月29・30・31日、11月1日、水谷竹紫「公演されたヘツダ劇」(上)(中)(下の一)(下の二)  
 『東京日日新聞』10月30日、京魚「ヘツダ劇ヘ一言」  
 『東京毎日新聞』10月31日、小町草庵「ヘツダ、ガブレル」  
 『読売新聞』11月10日、市川又彦「近代劇協会のヘツダの印象」  
 『演芸画報』…梨蘇雨「<芝居見たまゝ>ヘツダと葡萄の葉」  
 『歌舞伎』…廣政法天「『ヘツダ』を見る」  
 『演芸倶楽部』…清見陸郎「近代劇協会の初演」  
 『近代思想』…寒村「ヘツダと廿世紀」

- (13) 柴田柴庵『ヘツダ・ガブレルの研究』近代劇協会、1912年。  
 (14) 伊庭孝「即興の劇より直覚の劇へ」『演劇評論』第1号、演劇評論社、1912年4月、2-10頁。  
 (15) 「今夜の近代劇協会」『やまと新聞』1912年10月25日、1面。  
 (16) イブセン『人形の家』原千代海訳、岩波文庫、1996年、183頁。  
 (17) 伊庭孝「葡萄の葉」(上)(下)、『時事新報』1912年12月10・11日、各10・1面。  
 (18) 『演劇評論』第3号「巻頭言」、1912年6月。