

『森の主』から『ヴァーニヤ伯父』へ

矢 沢 英 一

1

周知のように『森の主』(1889)は『ヴァーニヤ伯父』(1896)の原型である。原型であるが故に、独立した作品としてよりはむしろ『ヴァーニヤ伯父』の価値尺度としての意味をもつ。『森の主』から『ヴァーニヤ伯父』までに7年の歳月があり、その間にサハリンへの旅があり、『決闘』(1891)があり、『六号室』(1892)があり、『学生』(1894)、『三年』(1895)、『中二階のある家』(1896)がある。チェーホフの成熟がそこにある。『森の主』から『ヴァーニヤ伯父』への道——それはチェーホフに多少とも関心を寄せるものならば誰しも一度はふれたい魅力あるテーマの一つである。

『森の主』はいうまでもなく筋も雰囲気もじゅうぶんにチェーホフ的ではあるが、一個の作品として眺めれば、そこにはあまりに多くの欠点が目につく。

ジェルトゥーヒン …なぜお前はセレブリャコフ家へ手紙を出さなかったのだ？

ユーリヤ 出したわ。

ジェルトゥーヒン 誰にあてて？

ユーリヤ ソーネチカに。今日かならず1時までにお出で下さいと書いたわ。ほんとうよ。

これは『森の主』の冒頭の部分であるが、晩年のチェーホフの戯曲ではおよそ考えられない自然主義的なせりふのやりとりである。こうした説明的な、不必要な言葉の氾濫は、話の中味ばかりか、せりふの担い手自身の印象をも著しく稀薄にする。加えて登場人物の過多は劇全体の輪郭をすこぶる曖昧なものにしてしまった。『ヴァーニヤ伯父』への改作にさいして、登場人物の一部が削られ、その他の人物のせりふにも大幅な修正がほどこされたのは当然である。

このような印象の稀薄な人物群の中であって注目すべきはヴォイニーツキイとその母、そしてセレブリャコフである。彼等のせりふ、とくにヴォイニーツキイのせりふは、周囲の人物や状況に変更があったために必然的に修正、削

除された以外は、ほとんどそのまま新しい作品に引き継がれている。これは彼等が最初から作家の内部で確かな人物像として定着していたからにほかならない。事実、これらの人物たちこそ『森の主』の中で最も実在感のある人物なのである。

考えてみれば、ヴォイニーツキイにおける「失われた過去」のテーマは、既に『老年』(1885)、『悲しみ』(1885)、『コロス』(1886)など初期の短篇にも見られるように、人間を時の流れの中に示すチェーホフの早くから手がけてきたテーマである。47歳の男。25年ものあいだ、死んだ妹の亭主である大学教授のために骨身惜しまず働いた。なぜなら教授は彼にとって「世界中で最も偉大な人間」であり、生き甲斐であったからだ。だが、その教授が停年退職し、先妻の領地に「ころがりこんでくる」に及んで、ヴォイニーツキイはこれまでの自分の努力がすべて徒労であったことを知る。彼の輝ける星は、実は「かさかさの乾パンで、学のある棒鱈」にすぎなかったのだ。あまつさえ、教授は領地を売り払い、その金でフィンランドに別荘でも買いたいと提案する。ヴォイニーツキイの怒りは頂点に達し、絶望のあまりピストル自殺をする。

これだけで一つのドラマである。だが、視点への距離と角度を変れば、それは喜劇となる。チェーホフは後者の観点に立つ。「四幕の喜劇」と銘うったのはそのためである。ただしこのような「喜劇」を「喜劇」たらしめるには、ヴォイニーツキイの形象を低めることなく、逆にその内的ドラマと深くかかわりあい、緊張関係を保つことによって、結果的にそれを白日の光に晒しうるような人物群の配置が必要である。だが、既に散文の分野では『大草原』(1888)や『退屈な話』(1889)などを世に問うていたチェーホフにも、戯曲の形式は重すぎる荷であったか。人生の途上でこれまでの人生が無意味であったことに気づくリアルな人物を創造しながら、それを支える人物群を周囲に配することができなかった。

できなかった、とするのは、しかし正確ではあるまい。なぜならヴォイニーツキイにたいする作者の態度にはもともと否定的なものが認められるからだ。チェーホフは『森の主』の最初の構想を伝えるスヴォーリン宛の書簡で登場人物の詳細な説明を行なっているが、⁽¹⁾ それによれば、ヴォイニーツキイの前身ヴォールコフは、他人の領地を管理してはいるが(自分の領地は売ってしまった)、その功績が評価されていないことに不満、くすねておけばよかったとさえ思っている男である。不平家で自信過剰、そして「わめく」のである。『森の主』の決定稿でこの人物設定は大きく変ってはいるものの、最初の構想にあ

る「不平家」の跡は色濃く残っており、誰にでも皮肉やあてこすりをいう「人好きのしない」人間に変わりはない。この男と、「25年も芸術の講義をしながら、芸術のことなどまるでわかっていない、退屈で、利己的で、愚鈍な男」との確執、これが『森の主』の前半のテーマである。この確執を止揚すべき役割を担って「森の主」フルンチョーフが行動する。これが後半の、そして主要なテーマである。ヴォイニーツキイの内面にかかわりあいをもつ人物群の配置は、したがって、はじめから作者の計算に入っていなかったといえる。かくして『森の主』は、『イヴァーノフ』(1887)の結末^[2]と異り、ヴォイニーツキイの自殺のあとに「ハッピー・エンド」的一幕が加わる。即ちヴォイニーツキイの自殺が事態を一変、フルンチョーフは森林伐採の件で教授と和解し、ソーニヤと結ばれ、教授のもとを飛び出したエレナは元の鞆におさまリ、フョードルとユーリヤも結ばれる。この結末の意図は主要人物たちのせりふによって明らかである。「この世の中を滅ぼすのは、強盗でも泥棒でもなくて、秘められた憎悪、立派な人たち相互の敵意、そのようなつまらぬいざこざ……」である。それらをすてさり、「変な下心や先入観をすてて、まっすぐに」人間を見なければならぬ。その時はじめて幸福は訪れる。ヴォイニーツキイの「死」に「生」をもって対置されるフルンチョーフは誇らしげにいう。「……二本の足でしゃんと立たねばならない。僕はピストル自殺をしたり、水車の下に身を投げたりはしない……いまは英雄でないとしても、やがては英雄になってみせる……」

しかしながら皮肉なことに、こうした楽天的なせりふに力がこもればこもるほど、それだけ作品のリアリティは失われ、舞台の密度は稀薄になる。ヴォイニーツキイの内的ドラマは、所詮このようなせりふに収斂されうる質のものではないからだ。ヴォイニーツキイの不満が単なる不満でなく、「失われた過去」というのっぴきならぬ情況から生じているが故に、その内的ドラマは、作者の思惑を越え、必然的にこの戯曲を動かす主要動機となってしまったのである。それ故、ヴォイニーツキイの自殺のあと的一幕、即ち、まだ多声方式^{ポリフォニー}に従わされていない人物たちの「ハッピー・エンド」の大合唱ほど、中途半端で、退屈なものはない。『森の主』は完全に失敗作であった。やがてこの戯曲はまったく新たな装いをもって登場する。だがそのためにはなお数年の歳月が必要であった。

2

『森の主』かどのように『ヴァーニヤ伯父』として生まれ変わったかという問

題は、チェーホフの視点がどのように変化したかの問題でもある。この問いに側面から答える恰好の資料がある。『国語教師』である。この短篇は二章からなっているが、最初の章は『住民たち』（«Обыватели»）の題で1889年11月に発表され、第二章はそれから5年後の1894年に現在の題で追加発表された。第一章と第二章を読みくらべれば、その間の作家の視点の変化がうかがえる。最初の章に描かれているのは、チェーホフにいわせれば「田舎のイルカどもの生活の、他愛ない些事」^[3]である。「国語教師のくせにいまだにレッスンさえ読んでいない」自分にいささかの後ろめたさを覚える、若い平凡な教師が金持の娘に熱をあげ、結婚を申し込むまでが、そこでの住民たちの生活を織りまぜながら、軽い風刺を含ませて描かれている好篇である（因に、обыватели には「俗物たち」の意味もある）。これは、プレシチェーエフのいうように「見事な生活絵図」であり、人物たちも「私（プレシチェーエフ）の会ったり、見たり、知ったりしている、生きた人物」^[4]である。だが、それ以上ではない。たしかに、ここでは、シェーレストフ家の主人の好んで口にする「それは下劣だ！（Это хамство!）」という言葉それ自体が本人たちの生活の下劣さの象徴となっているし、三度ニキーチンの前に立ち塞がる言葉「レッスンを読んでいないんですか！」も、そうした生活にのめりこむニキーチンへの警鐘となっている。だがそれらを含めて筆の運びは総じて軽快である。むしろそのような「イルカどもの生活」を楽しみながら描いている節さえ見える。1889年11月といえば、『退屈な話』を書き上げた直後である。『森の主』の執筆途上でチェーホフは「中篇のあとで喜劇は非常に楽です」^[5]と洩らしているが、これは、死が間近に迫った老教授の『退屈な話』のあとは、「明かるい結末」の喜劇を書かずにいられぬ^[6]作家の弾む心のあらわれであり、「主人公たちをこっぴどくやつつけて終らせるつもりだった」^[7]『住民たち』の構想は、その延長線上にあったといえる。

5年後に書かれた第二章は、結婚したニキーチンの日記ではじまるが、このこと自体きわめて重要である。作家の視線は主人公の内省ただ一点に注がれている。結婚後数ヶ月ニキーチンは幸福の絶頂にいた。妻のマーシャなしでは夜も日も明けない日々が続いた。秋になって、「誰もがとうに知っていることしか話さない」退屈で善良な同僚イポリート・イポリートヴィチが急死し、一時彼の心を曇らせるが、その後はふたたび満ちたりた日々。多くの平凡な教師が迎える日常生活への埋没……。

ところがある日、クラブでカルタをやり、雨にぬかる夜道を帰りながら、ニ

キーチンは心に不快な澱（неприятный осадок）を感じる。それが何に起因するのか、自分にもわからない。カルタで12ルーブリ負けたためか、賭金を払う時に仲間の一人から持参金のあてこすりを言われたためか。

『くそ、実に不愉快だな！』彼は街灯のわきで立ちどまりながら、つぶやいた。

ふと、12ルーブリが惜しくないのは、それらが労せずして手に入ったものだからだという考えが頭に浮んだ。⁽⁸⁾

ここからニキーチンの「覚醒」がはじまる。家に帰ると、妻のマーシャは既に寢床に入って、安らかな寝息を立てていたが、ニキーチンがローソクをともし、タバコに火をつけている間に目をさまし、一気にコップの水を飲み干した。「ママレードを食べすぎちゃったの」彼女はこういって、笑った。

ニキーチンはローソクを消して、横になった。しかし、眠りたくもなかったし、寝ていたくもなかった。頭が倉庫のようにだだ広い空ろなものとなり、その中を全く新しい、一種特別な思想が、長い影となってさまよっているような気がした。彼は思った——静かな家庭の幸福に微笑みかけている、なごやかな灯明の光以外に、自分もこの猫もこれほど安らかに心地よく暮していられる、ちっぽけなこの世界以外に、もっと別の世界があるのだ。……不意に彼は、わびしくなるほど烈しく、その別世界に行きたくなった。『略』どの感触も同じように単調な個人の幸福などというものに無関心になれるくらい、われを忘れてしまうくらい、強く心を捉えてくれるような何かが、欲しかった。

かくして、ニキーチンにとって甘い夢の世界は消え去り、「新しい、神経質な、意識的な生活が、個人の幸福とか静謐などとは調和せぬ生活」がはじまったのである。第一章が白いアカシヤやライラックの香が立ちこめる春にはじまるとすれば、第二章の、ニキーチンの心に最初の影を落すイポリートの死は秋である。第一章が幸福への陶醉であるとすれば、第二章は幸福からの覚醒である。もちろん、ある日突然自分の生活が別様に見えてくる「覚醒」のテーマは、前述したように初期のチェーホフの作品にも散見されるテーマであり、ある意味ではチェーホフの作品全体の基調音でさえあるともいえる。問題は「覚醒」の動機である。『悲しみ』の轆轤師グリゴーリィにとって、それは突然訪れた妻の死であり、『退屈な話』の老教授の場合は近づきつつある自己の死であり、『森の主』のヴォイニーツキイにとっては「堕ちた偶像」であった。非日常的な事件が日常の非日常性を照射していくのである。『国語教師』にはそれがな

い。動機といえるような「事件」は何も起らない。イポリートの死は動機ではない。甘い生活に浸っているニキーチンの心に一点のかげりをつくるだけだ。「不快な澱」を生じさせるカルタにしても同様である。重要なことは、こうした日常の些事が積み重なって、主人公を不意に「覚醒」へと導いていく点にある。その結果、真夜中にママレードを食べすぎたといって息もつかずに水を飲み干す妻が、その襟足やむっちりした肩や胸が、ニキーチンの眼にたまらなく不快なものに映ってくるのである。「人生のおそろしい事柄はどこか舞台裏で起っている」とは『すぐり』(1898)の語り手のことばであるが、いまや「醒めた」ニキーチンにとって、眼前の日常生活以上に、風俗以上におそろしいものはない。「イルカどもの生活の他愛ない些事」と、一度は軽く笑い飛ばしたはずの作者が、5年後には、ほかならぬその「些事」の内奥の不気味さで主人公を脅かさざるをえなくなったところに、この小説の新しさ、重味がある。

3

チェーホフにおける「事件性」の稀薄という点に関してはさまざまな指摘がある。たとえばスカフトゥイモフはこういっている。

「チェーホフは事件をさがさない。反対に、彼は日常生活でのごくありふれた事象の再現に心を砕く。何事も起らない日常の流れの中に、それ自身ありふれた意識の中に、チェーホフは、起りつつあるドラマを見た。」^[9]

また、ベールキンもこういっている。

「……もちろん、もし画家がわれわれに、人々が食事をしている様子ばかり示すならばそれは風俗画であり、芸術とはいえない。チェーホフの手腕は、日常において表面にあらわれている（「人々が食事をする」）ものと、肉眼には隠されているが、生活の本質をなす（「彼等の幸福が作り上げられ、彼等の生活が破壊されていく」）ものとの結合を現実の生活の中に示す卓抜な方法において発揮された。」^[10]

これらの見解はチェーホフ文学の本質を衝いている。だが、このような一般的な見解を一步すすめて、個々の作品の創作過程を示す資料を掘り起し、その中に、チェーホフにおける「事件性」の稀薄の問題をさぐっていくのはパペールヌイである。^[11]

パペールヌイは、まずチェーホフの二つの言葉をならべる。

- (1) 「もしも第一幕で壁にピストルをかけたなら、終幕ではそれを発射しなければならぬ。」

(2) 「発射はドラマではない。単なる事件である。」

(1)は『森の主』執筆当時の、⁴⁴(2)はモスクワ芸術座の『ヴァーニヤ伯父』の稽古に立合ったときの発言である。パペールヌイはこの一見相矛盾する二つの言葉に橋をかけ、そこにチェーホフにおける筋の展開を跡づけていく。

パペールヌイによれば、チェーホフの数多くの作品の本質は、現に起きていることにあるのではなく、起るはずの事柄が起らないということの中にある。主人公の「そうしたかった」行為——ここにチェーホフの筋の特性があるのだ。なぜなら、チェーホフの作品で常に語られていることは、己れの習慣化した生活の「筋」の軌道を変えんと欲する主人公の行為や行動ではなかったか。このチェーホフの「筋」の特性を証明するために、パペールヌイはいくつかの作品に関する作家のメモや下書などを最終稿と比較させつつ論をすすめていく。たとえば、『三年』の主人公、家業の小間物問屋を軽蔑し、憎悪すらいだいているインテリのラープチェフは、最初の下書では、自分の巨額の財産を精算して、決定的な一步を踏み出すことになっているが、最終稿では、彼は倉庫へ行き、金を勘定し、自分が600万ルーブリの財産の所有者であることを知る筋になっている。つまり、精算しないのである。『三人姉妹』(1900)に関するメモ「マーシャが自殺を図ったのを知るや、クルイギンは何よりもそれが学校に知れわたるのを恐れる」(紙片メモ19—17)がある。最初の構想ではマーシャは自殺を図ることになっていたのである。パペールヌイの眼はさらに『すぐり』に関するメモに注がれる。『すぐり』は貧しい小役人が小金をためこみやがて念願の領地を買って満足するという筋の短篇であるが、メモにはこう書かれている。

すぐりは酸っぱかった。ばかげたことだといって、小役人は死んだ。(手帖1・62・4)

つまり主人公は死を前にして、いかに愚かな人生を送ってきたかを悟るのである。ところが最終稿では、主人公は死なない。

ニコラーイ・イヴァーヌイチはにっこり笑うと、眼に涙さえうかべて黙ったまましばらくそのすぐりの実を見つめていました——胸がいっぱいでものがいえなかったのです。やがて、その実の一つを口に入れると、まるで、やっと自分の大好きな玩具をもらった子供のような、得意そうな顔で私を見つめ、こういいました。

「なんて、うまいんだろう！」

ここにはいかなる結末もない。何も起らない。しかも主人公は幸福である。だが、死と向かいあった主人公が過ぎし人生の愚かさを悟る最初の構想にくら

べて、どんなにおそろしい力で読者に迫ってくるのか。

パペールヌイは次のように結論する。

「かくして、チェーホフにおける筋の展開は、さまざまなメモ、ヴァリエーション、成稿などに見られるように、最初に主人公の行為、行動、「発射」が想定され、やがて作者がそれを拒否するということのみにあるのではない。問題は、単なる拒否にあるのではなく、最初はっきり想定されていた事件が、やがて執筆の過程で、明確に描かれていたその〈事実性〉(«Фактичность»)を失い、生活の全体の流れと融合しはじめる、ということにある。」¹³⁾

資料に忠実なパペールヌイの考察には説得力がある。改めていうまでもなく、「何が起きるかについて語る」筋から「起きははずのことが起らない」筋への発展¹⁴⁾——それは『森の主』から『ヴァーニヤ伯父』への道でもある。

4

「発射はドラマではなくて、単なる事件である」との認識に立ち、チェーホフは『森の主』を根本的に改作せざるをえなくなった。作家の視点は、外面にはっきりあらわれた事件から、いわゆる「水下の流れ」に移っていく。以下、『ヴァーニヤ伯父』への改作の要点を記しておこう。

第一に、ヴォイニーツキイの自殺によってすべての事態を一変させるという結末は完全に棄てられた。『ヴァーニヤ伯父』ではヴォイニーツキイは自殺しない。教授に向ってピストルを発射するが、果せず、アーストロフからモルヒネの瓶を盗み出すが、結局元にもどす。パペールヌイの言葉を援用するなら、「起きははずのことが、結局は起らない。」したがって、ここでは『森の主』のようなハッピー・エンドはない。森林伐採をめぐる争いも、和解も、エレーナの家出も、恋の成就もない。セレブリヤコフはエレーナを連れて領地を去り、生活は表面上は万事元通りになる。そして、その変らぬ堅固な日常にヴォイニーツキイは耐えていかねばならない。「仮に60歳まで生きるとして、あと13年ある。その13年をどう生きていったらよいか、一日一日をどう埋めていったらよいか」と嘆息する彼に、残された方法が一つある。「働く」ことである。彼はモルヒネの瓶をアーストロフに返したあと、ソーニヤに向っていう。「ところで、早く働こうじゃないか、一刻も早く始めよう、さもないと、このままじゃ堪らない……とても駄目だ。」絶望の淵に立つヴォイニーツキイにさらに生きることを強いるこのような結末で、『ヴァーニヤ伯父』はまったく新しい戯曲に生まれ変わった。

次に、ヴォイニーツキイをとりまく人物たちの変化である。曖昧な形象のジェルトウーヒンとその妹ユーリヤ、オルローフスキイ父子は姿を消し、新しく乳母のマリーナが登場、ジャージンはテレギンと名を変えた。しかし何より重要な変化はフルンチョーフ → アーストロフである。みんなから「森の主」と呼ばれ、理想を追い求めるフルンチョーフと異なり、アーストロフは最初から「醒めた」人間として登場する。両者の風貌の相違は各々の最初のせりふに端的にあらわれている。

フルンチョーフ （家から出てくる） どうして俺は画家にならなかったのか？ 何てすばらしい人たちだ！ ……誕生日おめでとう！ こんにちは、ユーリヤさん、今日はまた何て美しいんでしょう！

——『森の主』第一幕第七場——

マリーナ （コップに茶を注ぐ） どうぞ、旦那。

アーストロフ （気乗りのしない様子でコップを受け取る） あんまり欲しくもないがね。

マリーナ ヴォートカなら召上るんでしょう。

アーストロフ いや、毎日はやらない。それに蒸し蒸しするしね。（間） ねえ、ばはやさん、僕らが知り合いになってからいったい何年になるだろうか。

——『ヴァーニヤ伯父』第一幕——

「僕らが知り合いになって……」の唐突な、それでいてきわめて日常的なせりふは、明らかに「中年のせりふ」⁴⁰であり、さらに「その時分からみると、僕もずいぶん変わったろうなあ」云々の、相手が乳母であるが故に独白となる、彼の内面挫折のテーマを導いていくのだが、『ヴァーニヤ伯父』の導入部分でもあるこの場面は、この戯曲全体の色調を決定しているばかりでなく、「手紙を書いた」「誰に」といったせりふに導かれる『森の主』との質的な差異をも決定的なものにしている。『森の主』の最初の構想を伝えるチェーホフの書簡によれば、フルンチョーフの前身コローヴィンは「30～33歳の地主。自然をわが身を感じている詩人・風景画家」となっている。それが最終稿の人物紹介では「大学の医学部を卒業した地主」に変わり、『ヴァーニヤ伯父』では単に「医師」となっている。この変更は重要である。単純な理想主義者から「医師」へのこの変化は、思弁的な言辞を弄ぶ娘から、ヴォイニーツキイを慰め、常に何かに耐えている娘に変身するソーニヤとともに、『ヴァーニヤ伯父』にはかりしれぬ重味を与えている。彼の背後には「昼は立ちづくめ、夜は患者からの呼

び出しがきはしないかと、びくびくしていなければならない」現実が厳然としてある。そういう現実の中で彼の生活はすさみがちだ。『森の主』のフルシチョーフは「僕はついに自分のともしびを見つけた！」と歓喜するが、アーストロフは、自分には遙かかなたで瞬いてくれるともしびがない、とつぶやく。自然が破壊されていくのを憂い、自らその保護と育成に力を注いでいる点ではフルシチョーフと同じで、その話になると、彼は「……白樺の若木を自分で植えて、それがやがて青々と繁り、風に揺られているのを見ると、僕の心は誇りに満ち……」と言葉に熱がこもる。だがそのあとで「……もっとも、こうしたことはすべて正気の沙汰じゃないのかもしれない」といつもの「醒めた」自分にかえる。ここでアーストロフはフルシチョーフと完全に袂を分つ。彼にとってフルシチョーフのオプティミズムは既に過去のもののなのだ。アーストロフのこの「醒めた」眼こそが、ヴォイニーツキイの発射を「単なる事件」とみる、作家の意図を具現する重要な役割を担っていることを忘れてはなるまい。

さらに注目すべきは、アーストロフとヴォイニーツキイとの関係である。フルシチョーフはヴォイニーツキイを教授の小指ほどの値打もない人間だと断じ、相手のヴォイニーツキイもフルシチョーフを「狭量な奴」と決めつけていたが、新しい戯曲では、ヴォイニーツキイは終幕で泣きながらアーストロフに「君、教えてくれ、どう始めからやり直したらいいんだ」と救いをもとめ、アーストロフも「この郡内で、ちゃんとした、知的な人間は君と僕しかいなかった」と述懐する。共に相手への呼びかけが *вы* から *ты* に変っている点にも注目したい。『森の主』では決して混りあうことのなかった二人の内面世界が、ここでは深くかわりあい、緊張関係を保ちつつ、舞台空間を埋めていく。これによって、幕切れの、あの「絶妙なハーモニー」¹⁰⁴ ははじめて可能となったのである。

筋の展開の重心が、外面にはっきりあらわれた事件から生活の流れの奥底に沈潜していったことの影響は、個々の人物の言葉とその内面との関係にも及んでいる。『森の主』ではその萌芽しか見られなかった人物たちの「せりふの二重性」¹⁰⁵ が随所に感じられる。そのようなせりふの受け渡し、絶妙な間、ト書によって、チャーホフは人物各々のかかえる主要テーマを伝えることに成功している。それはヴォイニーツキイにあっては「失われた過去」であり、アーストロフにあっては「ともしびのないこと」であり、ソーニヤにあってはアーストロフへの報われぬ愛である。また、エレナにおける「退屈」、セレブリャコフのリウマチ、「仕事、仕事、仕事!」、マリーナの「きまりのある生活」、

テレーギンの「居候」……がそれである。主要テーマの感じられぬ形象に実在感はない。『森の主』の多くの人物たちの印象が稀薄であったのは、そのせいである。

第四幕のフィナーレ。そこでの生活を「めっちゃめっちゃに」し、人の心に消しがたい傷痕を残して、セレブリヤコフ夫妻が去っていく。ヴォイニーツキイを除くすべての人物（アーストロフ、ソーニヤ、ヴォイニーツカヤ、マリーナ）が「行ってしまった」（уехали）と同じ言葉をくりかえす。だがそこにこめられた感慨はそれぞれ異質なはずである。アーストロフも、馬車の用意をする。帰りぎわにヴァーニヤの部屋の壁にかかった「誰にも用のなさそうなアフリカの地図」を眺めながら、つぶやく。「いまごろこのアフリカなんぞは、灼けつくような暑さなんだろうなあ！ まったくたまらんなあ！」ヴォイニーツキイは、ただひたすらペンを走らせる。「……2月2日、精進油20フント、26日、同じく精進油20フント……碾割そば……（間）」

アーストロフの意味のないせりふに応えるヴォイニーツキイの意味のないせりふ。だが、これらのせりふが観客の胸をしめつけるその迫力は如何。「無意味な言葉には、無限の感慨を呼びこむことができる」と中村雄二郎氏はのべているが、⁴⁴至言である。

『ヴァーニヤ伯父』の表題の下には「田園生活の情景 四幕」と記されている。「喜劇」の文字はない。（完）

注(1) 1888・10・18付書簡。『森の主』は最初はスヴォーリンとの合作の予定であった。

(2) 主人公の内面と誰一人かかわりあいをもたないという点では『イヴァーノフ』も同じだが、『イヴァーノフ』の場合は、そのことが一方で主人公の孤独と彼をとりまく環境の愚劣さを際立たせる結果になっている。それ故に、幕切れの、死への坂道を転がり落ちていく主人公の最後のせりふが観客の心を打つのである。

(3) 1889・11・12付スヴォーリン宛書簡。

(4) 1889・11・29付チューホフ宛書簡。

(5) 1889・9・30付プレシチューエフ宛書簡。

(6) サハリン旅行をはさんだこの時期のチューホフの創作年譜の特徴として、『イヴァーノフ』（1887）、『大草原』（1888）、『ともしび』（同）、『決闘』（1891）、『六号室』（1892）などのシリアスな作品と併行して、『熊』（1888）、『結婚申込』（1889）、『心ならずも悲劇の主』（同）、『創立記念祭』（1891）などの喜劇が書かれていることに注目する必要がある。

(7) 1889・11・12付スヴォーリン宛書簡。

(8) 原卓也訳、中央公論社『チューホフ全集』第10巻。『国語教師』の引用はすべて同書による。

- (9) А. П. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей. 1970, «Худож. лит» стр. 412—413.
- (10) А. А. Белкин. Читая Достоевского и Чехова. 1973, «Худож. лит», стр. 192.
- (11) З. С. Паперный. Рождение сюжета——в кн Чеховские чтения в Ялте. 1973, «Книга»
- (12) ネミローヴィチ＝ダーンチンコは、この発言を『かもめ』に関するチェーホフと自分との会話の中で出たものであるとしているが、パペールヌイはフルス・ゲアの回想やチェーホフ自身の書簡（1889・11・1付）などを例証して、その誤りを指摘している。
- (13) З. С. Паперный, 前掲書51頁。
- (14) パペールヌイは、さらにチェーホフにおける筋の展開の第三の、最終の段階として、「もはやかつてのように生きることのできない、そして既に別の人生を歩みはじめている主人公」（『桜の園』）を加えている。
- (15) J. L. Styan «Chekov in performance» 1971, Cambridge U. P, p. 100.
- (16) 中村雄二郎『言葉・人間・ドラマ』1969, 講談社, 348頁。
- (17) Г. П. Бердников. Чехов-Драматчрг. 1971, «Искусство», стр. 287.
- (18) 中村雄二郎, 前掲書 347 頁。