

チャーホフとヴォードヴィルの世界

浦 雅 春

I はじめに

ご存知のように、小説家としてのチャーホフは所謂二流のジャンルであるユーモア雑誌の世界から誕生した。彼の出現は、エイヘンバウムにいわせれば⁽¹⁾、ドストエフスキーやツルゲーネフなきあと新人作家の出現を待望していた眼には、とんでもなく場違いの所からのデビューと映ったようだ。19世紀ロシア文学の黄金時代を築いた作家が次々この世を去り、あるいはトルストイが文学を棄てるといった文学界の空白期にあって、当時の人々は彼らの後継者たる新人作家の出現を依然としてインテリゲンツィアの中に求めていたのであるが、チャーホフはそんな期待を裏切るかのように、文学の正統から見れば脇道からひょっこり顔を現したわけである。

ところで、劇作家としてのチャーホフのデビューについても、これと同じことが言えはしまいか。劇作の分野においても彼は所謂本格的なドラマをひっさげて登場したわけではなく、当時すでに廃れつつあった周辺のジャンルであるヴォードヴィルから出発したのであった。もちろん1887年には『イワーノフ』という本格的な四幕物戯曲を書上げ、コルシ座で上演してはいるが、これはチャーホフの側から言えば一種の失敗であった。一方同じ時期に生み出された数々のヴォードヴィルが大評判をとり各地で上演されていたことを考えれば、演劇の分野でのチャーホフの出発点はヴォードヴィルにあったとみてさしつかえあるまい。先のエイヘンバウムに倣って言うなら、チャーホフは芝居の世界にも脇道から登場したわけである。

さて小説家としてのチャーホフはユーモア小説という周辺のジャンルから出発し、ついにはドストエフスキー、トルストイの文学とは対極に位置する地平に自己の文学を構築したが、劇作の世界においても彼は二流のジャンルであるヴォードヴィルから出発し、そこから現代演劇につながる方法を獲得したと言える。幾度も改稿を重ねたすえついに主人公中心の演劇観からぬけだせなかつ

た『イワーノフ』から後年の『かもめ』、『ワーニャ伯父さん』、『三人姉妹』、『桜の園』に至る彼のドラマトゥルギーの変化には、どうやらその間に集中して生産されたヴォードヴィルでの発見と認識の深まりが作用しているようだ。なるほど『かもめ』に始まる彼の代表的戯曲はときに自然主義的、ときにリアリズムの装いを纏っているとはいえ、ヴォードヴィルの世界を通して今一度これをふり返ってみれば、チェーホフがこれらの戯曲の中で行ったのは従来の伝統的演劇のヴォードヴィル化であった。一般には、チェーホフはヴォードヴィルから大きな戯曲へ上昇していったように見られがちだが、実ははなしは逆で、『イワーノフ』から『かもめ』に至る道程はいわばチェーホフのヴォードヴィル的人間観——アイデンティティを喪った人間と日常の桎梏のからみ合い——の深化の過程つまりヴォードヴィル化の過程であったのである。

チェーホフとほぼ同時代とっていいイプセンは、悲劇の成立しがたくなった現代においてかろうじて象徴という作用によって悲劇の根拠あるいは意味の中心をつくりあげようとしたが⁽²⁾、チェーホフは日常をひきずり意味の中心を失った人間をそのまま提示し、それによって20世紀の現代演劇とりわけ不条理演劇 *theatre of the absurd* への端緒をひらきえたといえよう⁽³⁾。

ところで、チェーホフの多幕物戯曲については数多くの評論や研究があるが、ことヴォードヴィルに関して論究したものは意外に少ない。やはり『三人姉妹』や『桜の園』といった本格的な戯曲と比較した場合、ヴォードヴィルが取るに足りぬ小品、気晴しの娯楽作品の印象が免れないこと、またそれらが後年の名作に至る単なる前史としてしか注目されていないことにその原因があるのかもしれない。チェーホフ研究者のひとりベールドニコフの『劇作家チェーホフ』はヴォードヴィルに比較的多くのスペースを割いている本だが、その中でベールドニコフもチェーホフのヴォードヴィル研究への取組みが足りないことを嘆いている⁽⁴⁾。彼がその研究不足を指摘したのは50年代のことであったが、その後この分野でのめぼしい成果としてはジンゲルマンの『A. П. チェーホフのヴォードヴィル⁽⁵⁾』をあげうるのみだ。これは非常に目配りのいき届いた評論で、現代的な視点からチェーホフ劇を把え直したものとしてはソビエトの中では出色であり、筆者自身この評論から大きな示唆を与えられた。しかしそれを除けば、チェーホフの芝居が再び注目を浴びつつある今日においても、そのヴォードヴィル研究は依然低迷を続けていると言ってよく、その意味で本稿はこの欠落部を多少なりとも補おうとするものである。

II 儀式の世界と日常性

チェーホフの芝居は到着で始まり出発で終る——このチェーホフ劇の到着・出発というモメントを最初に指摘したのはフランス・ファーガソンであった⁽⁶⁾。チェーホフの戯曲の世界は、よく言われるように、事件という契機を欠き、また従来のプロタゴニスト対アンタゴニストという対立図式を捨象した上に成り上っている世界であって⁽⁷⁾、その意味では日常の生活の流れをそのまま再現したアモルフな世界である。このアモルフな劇的空間にかろうじてその発端と結末という枠組を与えているのが、到着と出発というモメントである。この永遠に繰返される到着と出発の循環にはどこか古代の祭式 rite を思わせるところがある。ファーガソンがこれを社会的儀式と呼んでいるのもそのためだろう。

社会的儀式といえば、それが作品の重要な舞台となっているのは、むしろヴォードヴィルの世界ではあるまいか。試みにどんな社会的儀式が素材として作品の中に取り入れられているか、作品ごとに掲げてみると次のようになる。

『熊』——主人公の1人は夫を7カ月前に亡くしたばかりの未亡人ポポーワ。目下喪に服している最中。

『プロポーズ』——35歳になる地主のローモフが隣の地主の娘ナターリヤに文字どおり結婚を申し込みに行くはなし。

『披露宴』——アプローンボフとダーシェニカの結婚のお披露目の席。

『創立記念祭』——N相互信用銀行創立15周年の記念日。

モノローグ形式のヴォードヴィル『煙草の害について』は講演会が舞台となっているが、主人公ニューヒンにとってはやはり一種のハレの舞台であるから、これも儀式のひとつと考えてよいかもしれない。さらにつけ加えれば、チェーホフがスヴォーリン作への後日談として創作したといわれる一幕物戯曲『タチャーナ・レーピナ』もやはり婚礼という儀式を舞台にして展開される。

このようにチェーホフのヴォードヴィルのほとんどは、ハレとケということ言えば、一種のハレを舞台にしている。しかしこのハレの舞台は絶えずケによって侵蝕され、そのため社会的儀式が最後まで満足に遂行されるということはずありえない。

たとえば『熊』では未亡人ポポーワは夫の遺影の前で「お墓に入るまで操を立てとおし、わたしがちゃんと愛のまことを心得ている女だという証拠を、あの人に見せてやる」(XI. 296) と誓いをたててみせるのだが、夫の借金を取りたてにやってきた自称女ぎらいのスマルノーフと金の支払いをめぐる口汚く非難の応酬を繰り返す、決闘さわぎにまで発展する。しかし結局事態は二人

の接吻で終るといふ思わぬ結末を迎える。

また『プロポーズ』の二人は、結婚すればいずれは二人の共有財産となるはずの領地の所有権や猟犬の良し悪しをめぐってどうでもいいようないさかいを起し、肝心のプロポーズを切り出すことができない。『記念祭』では、表彰される当のご本人の銀行理事長自ら祝詞を書き、自分に贈られる記念品を自分で用意しているという有様で、さらに記念行事は無縁なメルチュートキナという女性の侵入や理事長夫人の下らないお喋りで混乱に陥れられ、銀行の代表団が祝詞をのべにやってきたときには、主人公たちは阿鼻叫喚の中で気絶しているという体たらくである。

『披露宴』では儀式はアブサードの極限にまで推し進められている。花婿は口を開けば持参金が約束と違ふと義理の母親に難くせをつけ、義理の父親も所かまわず日頃口癖のペテンという言葉をつら連発する。挨拶に立った招待客のヤーチが場違いにも電気の文明を滔々とまくし立てれば、ギリシャ人ドゥインバもまたあやしげなロシア語で意味不明の演説をやってのける。そして最後には見栄のために招かれた将軍レヴーノフが、この騒動を総仕上げするかのようになり、他人に通じぬ航海用語をふりかざし出席者を混乱に陥れ、ついには完全なスキヤンダルをひき起す。

ヴォードヴィルの登場人物たちは厳粛たるべき儀式の中でも、日頃と変らぬその性質を発揮し、無意味な会話に花をさかせる。こうして儀式はきまって紛糾し、ドタバタに終る。記念祭にせよ披露宴にせよ社会的儀式というものは約束ごとの上に成り立つ世界であって、そこに参加する者は日頃の生活から抜けでて儀式の要請する意味と機能をになつて行動しなければならないのだが、彼らヴォードヴィルの主人公たちはだれひとりとしてこの儀式の世界＝非日常を支えきれない。彼らは日常から非日常への移行を果しえず、儀式という非日常の世界に各々の日常を持ち込んでしまうのである。『披露宴』で場所がらをわきまえないで電気の文明の講釈を始めるヤーチを始めとし、彼らは日頃身に染まったその卑俗さ、スノビズムなどを非日常の世界の中で思わずさらけ出す。つねに日常性をひきずり、決してその日常の枠から抜け出せない人物たちの世界——これがチャーホフのヴォードヴィルの世界である。そしてこの卑俗さや俗物根性に示される日常性の大きな力は、儀式という非日常を背景に一層明瞭に表わされているのである。

こうした日常性への注目はまだチャーホフ文学の根底を形づくるものであることは言うまでもない。ヴォードヴィルと時期を同じくして書かれた『退屈な

はなし』(89年)がいい例だが、そこに描かれているのは、所謂「一般理念」という思想ではなく、むしろ主人公の教授がその事実^に到達した日常生活そのものなのだ。チュダコーフが、チェーホフはイデエを語ったのではない、彼の関心の中心はイデエの存在論 онтрогия идеиにあると言ったのはそのことをさしている⁽⁸⁾。

もっともチェーホフにとって日常とはつねに両義的な概念だった。人間の希望やそのアイデンティティさえをも埋没させてしまう卑俗なものとし扱えられる一方で、日常から遊離した人間の生活もまたチェーホフにはまやかしと映った。『無名氏のはなし』には、日常の些事の中に喜びを見出し、任務を忘れ日常生活に帰ってゆくテロリストの姿と、台所＝日常を軽蔑したオルロフの寒々とした生活が対比的に描かれている。

ところで彼の四幕物戯曲としてのデビュー作『イワーノフ』の主人公にはこの日常性のかげりというものがみられない。確かに彼のまわりを俗物がとりまき、彼の破滅もこの日常によってもたらされたものではあるのだが、イワーノフ自身の内には日常性という要素はみられない。チェーホフの作品としては珍らしく、この戯曲の中で主人公は超然と観念的な存在にとどまっている。それがまたこの形象を一面的なものにしているゆえんでもある。

後年の戯曲になるとこの一面性はなくなり人物は膨らみを持ってくる。『三人姉妹』のアンドレイはイワーノフと同じように自分の失なわれた過去を嘆くが、その実唯々諾々と乳母車を押している人物であり、ヴェルシーニン^は好んで200年、300年後の生活を夢想する一方で、服毒自殺をはかった妻や幼ない子供をかかえる日常生活に足をひっぱられている。『桜の園』のトロフィーモフはアーニャに未来への生活を呼びかけながら、また階段からころげ落ちもする。ロパーヒンは桜の園を手に入れる手腕家でありながら、ワーリャにプロポーズをきりだすことすらできない。

こうした人物の形象の発展のかけには、先の日常をひきずる人間というヴォードヴィル的人間観が深くかかわっている。

III 身体と意味

社会的儀式という側面の他にチェーホフのヴォードヴィルのもうひとつの特徴として、身体あるいは肉体上の病理というものをあげることができる。作品を一読すれば容易に目につくように、ここに登場する人物たちは多かれ少なかれなんらかの身体上の病いをかかえこんでいる。先程と同様、これも箇条書き

にして示してみよう。

『白鳥の歌』——主人公の喜劇役者は当年68歳で病人、めっきり気が弱くなって、やりきれないとぐちをこぼす。

『心ならずも悲劇の主』——主人公トルカチョーフは喘息と胸やけに悩み、年中びくびくして、消化不良、眼はかすみ、ときに凶暴になって血がみたいとわめく。

『プロポーズ』——ローモフは心臓が悪いせいか、始終息切れがする。右の眼ぶたがびくびくし、床に入っても左の脇腹がひきつって、肩や頭をガンと殴りつけられたような気になる。そしてついには心臓が破裂したとって倒れてしまう。

『記念祭』——主人公の1人ヒーリンは悪寒がし、咳がで足が痛む。眼の中では間投詞が踊っている始末。もうひとりの主人公シプーチンは夜中にリューマチの痛みをおぼえ、神経性のふるえがきて、ささいなことにも泣き出しそうになる。

『煙草の害について』——初稿では喘息の発作に倒れそうになるが、のちにひどく神経質な人間で右眼をパチパチやるくせがあると改訂されている。

チャーホフという作家はヴォードヴィルに限らず作品の中で登場人物の身体的な側面によくふれている作家であるが、ヴォードヴィルにおけるこの身体的モチーフ、とくに卒倒という点に注目した人物がいる。演出家のメイエルホーリドである。彼は1935年チャーホフの『熊』、『プロポーズ』、『記念祭』の3つのヴォードヴィルをとりあげ⁽⁹⁾、それらに『33の気絶 33 обморок』と総題をつけひと晩で上演している。彼の計算によれば、『熊』と『プロポーズ』にあわせて19回の気絶があり、『記念祭』に14回、合計33回の気絶があるという。メイエルホーリドの演出の主眼は、これらのヴォードヴィルに描かれたストリンドヴェルグの影響である女性蔑視の思想あるいはフェティシズム、偽善といったものを徹底的に諷刺することにおかれ、その舞台はずい分誇張のはげしいものであったようだ。当の気絶に関して言えば、メイエルホーリドはこれを19世紀の80年代から90年代にかけてインテリゲンツィアの間に蔓延した神経衰弱 неврастения を表わしたものとみている⁽¹⁰⁾。

だがここで、もう少しコミュニケーション芸術としての演劇の立場にひきよせてこの問題を考えてみれば、これらの気絶は文字通りコミュニケーションの気絶とみなしうるのではなからうか。『プロポーズ』のローモフはナターリヤやチュブコフと思いつく限りの罵詈雑言を投げつけ合い、その果てに言うべき

ことばを失って気絶する。つまりもはや言うべきことばを失ったとき、気絶という異変が主人公の身体に起きるのである。コミュニケーションの途絶が身体の気絶というわけである。

では広くチェーホフのヴォードヴィルの中で一体コミュニケーションが成立しているかと言えば、それもはなはだ疑わしい。ヴォードヴィルの主人公たちはだれも自分勝手なお喋りをしているだけで、相手の言うことはまるできいていないのである。見当はずれにも銀行に夫の給料の支払いの談判に行き、いくら筋違いだとはねつけられてもひきさがらない『記念祭』のメルチュートキナがそのいい例だが、『熊』や『プロポーズ』でも同様で、ヴォードヴィルの登場人物は自分の主張を押しつけるばかりで、相手のことばをきこうとしない。つまりコミュニケーションは成り立たないのである。もちろんこうしたすれ違いはヴォードヴィルのコッケイさを最大に発揮するための手法でもあるわけだが、『悲劇の主』ではコッケイさもさることながら、さらに人間相互の不理解というモチーフも現われている。別荘仲間の知人から頼まれる用事で身をすりへらし、別荘暮らしのあわれさを訴えるトルカチーフに対しムラーシキンを追うちをかけるように用事を頼み込む。

このようにコミュニケーションがすれ違い、成立しないヴォードヴィルの世界の登場人物の中で最も象徴的な存在は『披露宴』に登場するギリシャ人ドゥインバであろう。披露宴での彼のスピーチは、「わたし、こういうこと話せませ……ここロシア、ここギリシャ。今ロシア、人間いる、ギリシャ、人間いる……カラビア、ロシア語で船のことある、海に走っている、陸にいろいろ鉄道^{トウ}ある。わたし、よくわかってるあるよ……わたしたち、ギリシャ人、あなたがた、ロシア人。わたし何もいらぬ……わたし、こういうこと話せる……ここ、ロシア、ここ、ギリシャ」(XII. 116) と全くナンセンスであるが、実は他のヴォードヴィルの人物の語っていることもこれとなんら選ぶところはないのである。

そう言えば実際彼らは言うべき自己のことばを持っているといえるだろうか。自己のことばこそ人間のアイデンティティを支える基盤だという意味からいえば、彼らは自己のことばを喪失しているのではないか。つまり自己を喪失しているのではあるまいか。

『プロポーズ』のローモフはべつにナターリヤに恋をしたから結婚を申し込みにいくわけではない。彼に言わせれば、「俺も結婚しないわけにいかないからなァ……第一、俺ももう三十五だもの、つまり危険な年齢というやつだ。第二

に、俺には規則正しい、きちんとした生活が必要なんだ」(XI. 316) というわけだ。つまり彼は自己の意志に従っているわけではなく、単に慣習に従って行動しているだけにすぎない。すでにこうした形の中に自己喪失の1つの形態をみてとることができるが、さらに興味深く示唆的な人物は『白鳥の歌』の主人公である。ここでは主人公が役者であるということが、アイデンティティの問題をより一層浮きたたせている。

喜劇役者のスヴェトロヴィードフはある夜45年にわたる役者生活の中で初めて燈の消えた客席を目にする。その真暗闇の深淵を眺めていると、自分の一生がこの深淵によって食いつくされ葬り去られてしまった気がしてくる。かつて自分に感じられた天才が卑俗な観客によって滅ぼされてしまったことを悟るのである。しかし、こんな暗闇の中でも一たん舞台のセリフを喋り始めると、彼は俄に生気を滞びる。役者の血が甦えるのだ。

この作品では役者スヴェトロヴィードフと役者スヴェトロヴィードフの二つの姿を通してアイデンティティの問題が呈示されている。主人公は役者として他者を演じてきたため、彼のアイデンティティはむしろ役柄にある。そして他者に同化する生活の中で、彼は肝心の自己を喪失してしまったのである。

『煙草の害』ではさらにこの問題が一步進められている。主人公ニューヒンは自ら進んで講演を行うわけではない。妻の命令に従っているにすぎない。やはり彼も意志というものを欠いているだ。〈муж своей жены〉という彼に関するト書きもまた彼がいかにか自己というものを喪失した人物であることを物語っている。ご存知のようにチェーホフはこの作品になん度も手を加えているが、その過程はニューヒンの喪失感を強調する作業であった。1890年のラッソーヒナ版に行った加筆には⁴⁴、失なわれた過去というモチーフが現われ、さらに俗悪な現実から逃れたいということばもみられる。また『三人姉妹』のチェブトゥイキンの性格づけに用いた〈все равно〉ということばを、チェーホフはこのニューヒンにも盛んにつけ加えている。つまりニューヒンは、自己の存在感を失い、全ての意味の連関をなくしてしまったチェブトゥイキンと同類の人物だというわけである。

さて最初の問題に立脚すれば、ヴォードヴィルの人物たちが訴えるその不眠症あるいは神経症は、こうした不確かな自己のありようを反映したものと見なしうるのではないか。チェーホフはヴォードヴィルに限らずその作品の中で人間の身体にかかわることがら——食事から病気に至るまで——をしばしば書きこんでいる。しかし彼の描く肉体は、バフチーンが明らかにしてみせたルネサン

ス期のポジティブな価値をもったコスミックな肉体、肉の喜びを率直に謳いあげたグロテスク・リアリズムの描く肉体⁴⁴とは異なる。チャーホフは肉体を人間の内面の相関物とみ、かつ否定的価値の表象として扱っていた。

かつての夢を失ない次第に俗物と化してゆく『三人姉妹』のアンドレイの姿は、その肥ってゆく体によって表わされ、自己破綻を招来した『退屈なはなし』の教授は、不眠症や顔面神経痛を患っている。『イオーヌイチ』の主人公が感情をなくし所有欲の権化に堕ちてゆくさまは、やはりその肥満してゆく肉体を通して表現されている。

つまりチャーホフにあっては、身体の異変は内面の破綻の謂に他ならない。その意味で、ヴォードヴィルの主人公たちが抱える病いもやはりその内面の不確かさを表わしたものだといえよう。

IV ヴォードヴィルから四幕物へ

チャーホフがそのヴォードヴィルを書いたのは、『煙草の害』(1885—1902年)と『記念祭』(91年)を除けば、ほぼ80年代の後半に集中している。この時期は散文作品でいえば『曠野』や『ともしび』、『退屈なはなし』などいわゆる中期の問題作が発表された時期にあたる。一方で相当深刻な小説を書きながら、もう一方で笑いを基本にしたヴォードヴィルを書いていたという事実は、この作家の創作生理を知るうえでも興味深い。ここでは多幕物戯曲との関係についてふれておこう。

チャーホフは1887年にコルシ座の依頼をうけて最初の多幕物戯曲『イワーノフ』を書いている⁴⁵。これはロシアの余計者の総決算を行うというチャーホフの意気込みのもとにわずか2週間で書き上げられた作品であったが、初演では主人公イワーノフは作家の意図どおりには理解されず、そのため彼は88年、89年この作品に大幅に手を加えている。

チャーホフはこの作品で「悪人ひとり、天使ひとり登場させない」(87年10月24日、Ал. П. チャーホフ宛ての手紙)新機軸をうちだそうとしたというが、その意図はともかく、作品自体は後年の戯曲とは随分趣きを異にしている。またチャーホフは改作の過程で、主人公のモノローグをふやしていつているが、この自己説明的台詞の構成も彼の後年の戯曲の手法とは正反対の方向をむいている。

『イワーノフ』についてチャーホフは珍らしく、様々な証言を残しているが、結局のところ彼が描こうとしたのはイワーノフの悲劇であったといえる。かつ

て人生への意欲に燃えていた主人公が、なぜ無気力に陥ってしまったか、それをイワーノフ自身の眼を通して描くというのが、この戯曲の根本原理である。

ところでここで注目しておきたいのは、チャーホフの場合、戯曲と小説が同じ創作方法によって構成されているという事実である。80年代後半になると彼の作品には『退屈なはなし』や『ともしび』を始め一人称小説が増えてくる。それはこの時期チャーホフが主人公の眼からみた主観的世界あるいは一人称的世界の表現をめざしていたということを示している。たとえ三人称で小説が書かれていても、そこに繰り展げられる世界は主人公の視点からみた一人称的世界なのである⁽⁴³⁾。これはチャーホフの作家としての自己探求という要請と密接にからまって生まれてきた方法意識なのだが、戯曲の『イワーノフ』も同じ方法意識でつらぬかれている。ここに提示されているのも、やはり主人公の一人称的世界なのである。それはこういうことだ。

この戯曲の世界はイワーノフのパースペクティブに従って構成されている。このパースペクティブは文字通り視点あるいは世界観、価値観と言いかえてもいい。芝居の台詞も登場人物もイワーノフという人物を説明し、その悲劇のありかを明確に指示するよう序列づけられ、配分される。イワーノフという中心人物を頂点として芝居の世界はヒエラルヒーの構造をなしているのである。中村雄二郎氏も指摘されているように⁽⁴⁴⁾、ここではボールキンを始めヴォードヴィル的人物とイワーノフの世界が、融合しているのではなく、隔然と分かたれているが、それはイワーノフの価値体系の中に卑俗を受け入れる余地がなく、それと対立しているためだ。つまり、この戯曲ではイワーノフという意味の中心があって、そこから全てが秩序づけられているのである。

このように『イワーノフ』は主人公の主観的世界を表わした芝居であって、観客はその主人公の眼を通してこの芝居を見るように仕組まれている。その意味では主人公中心、感情同化の演劇といえる。これに対し『かもめ』以降の後年の戯曲は主人公不在、感情異化を根本原理に成立している。

後年の戯曲になると、もはやある中心的人物の世界が戯曲を支配するということはない。第一、主人公がいなくなるのである。というのは、主人公を成り立たせるための感情同化がここでは意図的に排除されているのである。この同化を防げる仕組みには台詞と人物造型の二つの操作があるが、人物造型についてはすでにIIで述べたように、人物把握の中に日常性、滑稽さというものが加味されるようになる。つまり人物のヴォードヴィル化である。

一方台詞について言えば、後年のチャーホフ劇では、『イワーノフ』はもち

ろんのことその他従来の演劇と比べても、台詞の機能は著しく異なっている。

ここでは台詞は相手に働きかけず、劇の進行を司るということもない。登場人物の台詞はあたかもダイアログのような体裁をとってはいるが、実はモノログと選ぶところがない。彼らは相手のことばをきいていず、ただひたすらに自分勝手なお喋りにひたっているにすぎないのだ。ことばに行動が伴うどころか、ことばは行為の空疎な代用品になり下っている。それゆえチャーホフ劇の台詞は人と人の交流をはかるどころか、かえって人の孤立感・疎外感を深くさせるのである⁽⁴⁾。

そればかりでなく、台詞が他の台詞の内容を無効にする場合すらみられる。『三人姉妹』の創作過程にきわめて明確な形で現われているように⁽⁵⁾、観客がある人物の台詞に感情移入しようとする、その流れをせき止める形でもうひとつの台詞が配置される。『三人姉妹』の冒頭、姉妹たちの喜びにあふれた台詞に重ねられるチェブトゥイキンの「ばかばかしい」という台詞は姉妹のことばに乗って流れようとしていた観客の感情をせき止め、さらには姉妹のことばそのものへの疑念をよび起す。ことばとことばが互いに意味を打ち消し合い、そこからことばの有効性そのものの問題が浮上してくる。それはまさしく現代演劇の出発点となる問題であった。チャーホフ劇はそのとば口まで到達していたわけである。

このようにチャーホフは『イワーノフ』の一人称的世界から、ことばそのものへの意識に根ざした後期の戯曲の世界へと転換をとげたのであるが、その転換を準備したものこそ、日常性と人格＝ことばに対する問題意識を胚胎したヴォードヴィルの世界に他ならなかった。

注(1) См. Б. Эйхенбаум, О Чехове, в его кн.: О прозе, Л., 1969, стр. 357–358.

(2) See George Steiner, *The Death of Tragedy*, London, Faber and Faber, 1961, pp. 290–298.

(3) See Joyce Carol Oates, “Chekhov and the Theatre of the Absurd”, in *The Edge of Impossibility: Tragic Forms in Literature*, Connecticut, Arawcett Premier Book, 1972. pp. 103–121.

(4) Г. Бердников, Чехов-драматург. Традиции и новаторство в драматургии Чехова, Л.-М., 1957. стр. 27. ただし1972年に出された第2版増補改訂版では、この記述は省かれている。

(5) Б. Зингерман, Водевиль А. П. Чехова, в сб.: Вопросы театра, М., 1972, стр. 196–229.

(6) フランシス・ファーガソン『演劇の理念』山内登英雄訳。未来社。1958年。p. 235.

- (7) このことについては多くの論者が指摘しているので、その代表的な論文を掲げるにとどめる。А. П. Скафтымов, К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова, в его кн.: Нравственные искания русских писателей, М., 1972, стр. 404–435.
- (8) А. П. Чудаков, Поэтика Чехова, М., 1971, стр. 261.
- (9) Мейерхольдはチェーホフの『桜の園』や『三人姉妹』が当時のソビエト社会にとって身近ではなくなったとし、ヴォードヴィルを取り上げた。革命後20年代、30年代はチェーホフ劇にとって不遇の時期であった。См. К. Рудницкий, Спектакли разных лет, М., 1974, стр. 81–90.
- (10) В. Э. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы, часть вторая: 1917–1939, М., 1968, стр. 310–321.
- (11) А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем в 20-х т., т. 12, М., 1949, стр. 189–193.
- (12) See Mikhail Bakhtin, Rabelais and His World. tr. by Hélène Iswolsky, The MIT Press. 1968, pp. 1–58, 368–436.
- (12) これより前、未発表のものとしては80年代初頭の『プラトーフ』がある。
- (13) チュダコーフはこの時期を作者の主観が入り込んでいないという点から、「客観的手法」の時代と呼んでいる。См. А. П. Чудаков, Указ. соч., стр. 61–87.
- (14) 中村雄二郎「チェーホフの世界——「ノン・サンス」の情念とドラマ」(『言葉・人間・ドラマ』所収。講談社。1969年, pp. 306–308)
- (15) См. К. Рудницкий. О поэтике чеховской драмы, 《Театр》 No. 1, 1960, стр. 117–127.; D. S. Mirsky, A History of Russian Literature: From Its Beginnings to 1900, A Vintage Book, 1958. pp. 380–382.
- (16) А. Р. Владимирская, Две ранние редакции пьесы 《Три сестры》, в кн. 《Литературное наследство》 т. 68, стр. 1–86.

Чехов и мир водевилей

Масахару УРА

При чтении водевилей Чехова можно отметить две особенности. Первой из них является тот факт, что действия обычно происходят на фоне какого-нибудь социального ритуала, как например, свадьба, юбилей, предложение. Но водевильные герои никак не могут довести этот ритуал до конца, так как в него то и дело врывается обыденность или пошлость, и поэтому ритуал непременно кончается шумным скандалом. Можно сказать, что Чехов этим показывает невозможность освобождения от пошлости и обыденности.

Второй особенностью можно считать то, что действующие герои у Чехова почему-то постоянно окружены какими-нибудь болезнями. Тема болезни

пронизывает почти все водевили Чехова, образуя своего рода лейтмотив. Это подчеркивает потерю личности действующих лиц.

На основании этого можно заключить, что чеховские водевили являются изображением царства обыденности и потерявшего свою личность человека. Тем самым становится понятным провал пьесы “Иванов”, написанной перед водевилями в старом стиле, и широкое признание поздних пьес Чехова, в которых ярко выражены эти две особенности, впервые появившиеся в водевилях.