

# チェーホフ初期戯曲における台詞の交錯

## コミュニケーション空間の拡がり

木村 敦夫

『三人姉妹』(1901)第1幕開幕直後の場面には、台詞によるコミュニケーションの交錯の興味深い例を見いだすことができる。最初、舞台空間を占めているのは三人の姉妹オリガ、マーシャ、イリーナだけである。だが、姉妹たちが十分にコミュニケーションしきらないうちに、第三者の邪魔が入ることによって、彼女たちのコミュニケーションの達成は妨害されてしまう。舞台後景に設定されている円柱の後ろの広間から、トゥーゼンバフ、チェブトイキン、ソリョーヌイの3人が舞台中央(客間)へと侵入して来るのである。トゥーゼンバフ、チェブトイキン、ソリョーヌイの3人が舞台前面に近づくにつれ(姿を遠景に見せるだけでなく、彼らのダイアログが客席にも聞こえるくらいに前景に進出するにつれ)、彼ら3人と3人の姉妹の、2組のグループの(本来はそれぞれが独立している)ダイアログは「交錯」し、ついには前者のコミュニケーションが後者のそれへと侵入してしまう。

オリガ お父様が亡くなったのは、ちょうど1年前のまさに今日、5月5日のあなたの名の日だったわ、イリーナ。〈……〉

イリーナ どうしてそんな思い出話しをするの？

〔円柱の奥にある広間のテーブルの脇に、トゥーゼンバフ男爵、チェブトイキン、ソリョーヌイが現われる〕

オリガ 〈……〉今朝、目を覚まして、あふれるようなお日様を見たら、春を目

にしたら、胸の中で喜びがわきたって、故郷<sup>ふるさと</sup>へ帰りたくて堪らなくなったわ!

チェブトイキン そんなことがあるもんかね!

トゥーゼンバフ もちろん、ばかげた話しですよ。

〈……〉

オリガ 〈……〉ただ、夢だけが大きくなって、育っていくのよ……。

イリーナ モスクワへ行かなくちゃ。〈……〉モスクワへ……。

オリガ そうね！一刻も早く、モスクワへ。

〔チェブトイキンとトゥーゼンバフ、笑う〕

〈……〉

オリガ 〈……〉もし私が結婚できて、一日中家にいられたら、その方がずっといいような気がするわ。

〔間〕

私、旦那様を愛するだろうなあ。

トゥーゼンバフ 〔ソリョーヌィに〕何てばかげたことを言うんです、あなたの話しを聞くのはうんざりですよ。〔客間に入って来ながら〕お話しするのを忘れていました。今日、私たちの新しい砲兵中隊長のヴェルシーニンが、こちらにご挨拶にうかがうそうです。〔ピアノの前に腰を下ろす〕

(13, 119-22)<sup>1</sup>

舞台への侵入者たちは、最初は、まず姿をちらと見せるだけである。この時点では、トゥーゼンバフ、チェブトイキン、ソリョーヌィの3人は、まだ一言も発していない。彼らには台詞はなく、ト書きでその行動が示されているだけである。観客には、開幕直後ということもあり、登場人物間の関係が分からないので、後景に姿を見せた3人が外部からの侵入者なのか、それとも姉妹の家族の一員なのかは分からない。だが、はっきりしていることは、何の台詞も発せず、また姿を見せたのが後景にではあっても、明らかに、観客の注意は一時的にせよそちらに引きつけられ、その分だけ3人の姉妹に向ける注意が散漫になってしまうということである。この3人の客（彼らが家族の一員ではなく、客だということはじきに分かる）は、3人の姉妹の間のコミュニケーションを妨げる前に、観客の視線も舞台前面にいる姉妹たちから奪い取ってしまうのである。チェブトイキン、トゥーゼンバフ、ソリョーヌィの3人は、歩きながら、徐々に後景の広間から舞台中央前景の客間へと押し寄せて来る。最初は姿を見せた

<sup>1</sup> 本研究におけるチーフ作品の分析・引用は *Чехов Антон Павлович. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Москва, Наука, 1974-83.* による。引用部分の後の（ ）の中に、引用箇所の記事されている巻数とページ数を、カンマで区切ってそれぞれ提示する。たとえば、(13, 119-22)は第13巻の119～122ページを表わす。本稿におけるこれ以降のテキスト引用箇所の提示は、すべてこれに準ずるものとする。翻訳は引用者による。

けだったが、若干の時間の経過を伴って、台詞を発する（チェブトイキン「そんなことがあるもんかね！」；トゥーゼンバフ「もちろん、ばかげた話しですよ。」）際には、彼らがいるのは後景ではなく、いよいよ舞台中央へと進出して来つつある。

チェブトイキンとトゥーゼンバフの間で台詞がやりとりされるのは、前景の中央部分ではないにしても、既に舞台上の一部分である。3人の姉妹のやりとりとは別に、独立して、同じ舞台空間上で平行して、チェブトイキン、トゥーゼンバフ、ソリョーヌイの間で彼ら独自のやりとりが交わされるのである。舞台上には同時に2つのグループが存在していて、互いに関わり合うことなく、別個に、独立したやりとりを展開しているのである。チャーホフは、ここで、舞台空間をいっぱいを使い、それぞれに独立した複数のグループ（この場合は2つ）を舞台上に作り、そこで同時に別個に台詞のやりとりを展開させている。このことは、実際は限られた狭い空間であるにすぎない舞台上の場面に立体感を与え、空間の広がりに関して観客の想像力を刺激する効果をもつ。チャーホフは特にこのような手法が得意であった。この場面での特殊な点は、本来独立して別個にやりとりされているはずの台詞どうしが、交錯し、あたかもダイアログのグループの境界線を破って外に出て、別のグループに関わりをもつかのような錯覚を観客に与えることである。このような錯覚を覚えるのは、あくまでも観客であって、登場人物たちは、そのような錯覚を覚えることなく、自己のグループの中でだけダイアログを展開している（同時に同じ舞台空間を占めているとはいっても、チェブトイキン、トゥーゼンバフ、ソリョーヌイの3人が舞台前景の客間に入って来るのは、トゥーゼンバフが「お話しするのを忘れていました。今日、私たちの新しい砲兵中隊長のヴェルシーニンが、こちらにご挨拶にうかがうそうです」という台詞を口にする時である。つまりそれまでは、客間の外にいたことになる。怒鳴り合ってもいるのでなければ、部屋の内と外で別個に展開するダイアログどうしが交錯することはあり得ない。またそうでなければ、著しく不自然になってしまう）。

姉妹たちの間で話題になっているのは、モスクワ行きのことである。一方、チェブトイキン、トゥーゼンバフ、ソリョーヌイら3人の間で何が話題となっているのかは、観客には分からない。ただ、ときおり、ダイアログの切れ切れの一言、あるいは、切れ切れのやりとりが聞こえて来るだけである。このことから、彼ら3人のやりとりが、姉妹たちのやりとりの中に侵入して行く——台詞として——ような錯覚を観客に与えることを、チャーホフが十分意図していたと考えることができる。オリガのモスクワ行きの台詞をもう一度引用してみよう。

オリガ 〈……〉今朝、目を覚まして、あふれるようなお日様を見たら、春を目にしたら、胸の中で喜びがわきたって、故郷へ帰りたくて堪らなくなったわ！

チェブトイキン そんなことがあるもんかね！  
トゥーゼンバフ もちろん、ばかげた話ですよ。

オリガのモスクワ行きの願望を述べた台詞は、姉妹たちのダイアログの環の中で交わされた台詞であり、それに続くチェブトイキンとトゥーゼンバフのやりとりは、あくまでも彼らの間で交わされたものである。だが、話題となっていることに対する否定的な反応を表わす彼らの台詞は、自分たちが話題としていたことに対する反論ではなく、オリガの台詞に対する反論であるかのような錯覚を、観客に覚えさせてしまう。これに続く場面に関しても同様のことが言える。

イリーナ モスクワへ行かなくちゃ。〈……〉モスクワへ……。  
オリガ そうね！一刻も早く、モスクワへ。

〔チェブトイキンとトゥーゼンバフ、笑う〕

イリーナ——オリガの台詞のやりとりは、「モスクワ行き」の「予定」のことなのであり、その直後のチェブトイキン——トゥーゼンバフのト書きは、それとはまったく関係のない、彼らの独立したやりとりである。だが、ここでも、後者のやりとりが前者のダイアログの境界を侵し、突き破り、そこに侵入して行くような錯覚を、観客は覚えさせられる。チェブトイキンとトゥーゼンバフは自分たちが話題としていること（繰り返すが、それが何かは、観客も、舞台上の姉妹たちも知らない）を笑ったにすぎないのだが、あたかも、その直前に展開した姉妹たちの「モスクワ行き」の「予定」を嘲笑しているかのように響いてしまう。

オリガ 〈……〉もし私が結婚できて、一日中家にいられたら、その方がずっといいような気がするわ。

〔間〕

私、旦那様を愛するだろうなあ。

トゥーゼンバフ [ソリョーヌィに] 何てばかげたことを言うんです、あなたの話しを聞くのはうんざりですよ。〔客間に入って来ながら〕〈……〉

トゥーゼンバフの発言は、ト書きからも明らかなように、ソリョーヌィに向かって言われたものなのだが、その直前に発されたオリガの結婚願望の台詞に対して言われた

かのように響いてしまう。トゥーゼンバフの言う「ばかげたこと」はオリガの結婚願望を指し、彼が「聞くのがうんざり」なのは、この場面でそれまで展開していた、姉妹たちの「モスクワ行き」の話であるかのように、観客は錯覚してしまう。ここまでは、二つのグループ内でそれぞれに展開するダイアログが、まるで混ざり合い交錯し合うかのような錯覚を観客が覚えるだけだった。だが、トゥーゼンバフの台詞の後半からは、その印象は単なる「錯覚」ではなく現実のものとなる。ト書きからも明らかのように、この時点で初めて、チェブトイキン、トゥーゼンバフ、ソリョーヌィのグループが、舞台中央部分前景に押し寄せてくるのである（心理的な意味で、ではなく、物理的な意味で）。そして彼らは、物理的に姉妹たちの空間を侵すとともに、それまではただそのような錯覚を与えるだけだったが、ここに至って、ついに実際に姉妹たちのダイアログに割り込み、その話題のイニシアティヴを奪ってしまう。姉妹たちは自分たちだけのコミュニケーションを妨げられたのみならず、それまでの話題（「モスクワ行き」）をとぎらせざるを得なくなる。こうして、姉妹だけの「水入らず」の親密な空間は打ち破られ、そこに、まずトゥーゼンバフが加わり、さらに、チェブトイキンとソリョーヌィが加わって、話題も彼らの提供するものになってしまう。

以上のように、2つのグループの間の台詞の「交錯」の、きわめて精妙な例をチャーホフは『三人姉妹』で見せてくれる。本稿では、そのような台詞の交錯の例を初期戯曲（『プラトーフ』<sup>1</sup>および『イヴァーフ』）に探ってみようと思う。チャーホフ最初の習作戯曲『プラトーフ』に、既にそのような例を見いだすことができる。この戯曲の第1幕第2場には、2つのグループのダイアログの絡み合いが見られる。グラゴーリエフ1とヴォイニーツェフの会話にアンナ・ペトローヴナとトリレーツキーの会話絡むように、侵入していくのである。グラゴーリエフ1——ヴォイニーツェフのグループへのアンナ・ペトローヴナ——トリレーツキーグループの侵入は、この場を通じて見受けられる。その侵入は、明白にそれと分かる（つまり、明らかに意図的にアンナ・ペトローヴナ——トリレーツキーが、グラゴーリエフ1——ヴォイニーツェフの会話を茶化したり、邪魔したりしようとしていたりしている）場合もあるし；また、本人たちはそのように意図していないにも関わらず、自分たちの発言が、結果

---

<sup>1</sup> 実はこの戯曲にはタイトルがない。チャーホフ生前は発表されることがなく、彼の死後この戯曲の原稿が発見されたときには、既にそのタイトルページが失われていたためである。現在では、この戯曲が1878年頃に書かれ（作家18歳の時の作である。まさに、その意味でも、習作戯曲と呼ばれるにふさわしいであろう）、1881年頃まで、チャーホフ本人によって繰り返し削除・訂正の手が加えられた、と研究者たちの間では考えられている。本稿においてテキストの底本としたアカデミー版30巻全集では、仮に〈Безотцовщина〉（『父なし子』）というタイトルがつけられているが、ここでは、主人公の名前をとった従来の呼び名に従って『プラトーフ』と呼んでいくことにする。

的にグラゴリーエフ1——ヴォイニーツェフのダイアログの環に侵入してしまう場合もある。後者の場合でも、観客には、アンナ・ペトローヴナ——トリレーツキーの会話が、本来は自己のダイアログ・グループ内で独立して交わされている会話であるにも関わらず、そのグループの枠を飛び越えて、その直前に交わされたグラゴリーエフ1——ヴォイニーツェフのやりとりへの反応・反論になってしまっているのだ、と感じられるのである。以下で、具体的に見ていってみよう。

まず、第2場冒頭の場面。グラゴリーエフの女性賛美の直後に、アンナ・ペトローヴナが発言する。

グラゴリーエフ1 〈……〉 実際のところ、女性はすばらしい人間ですよ、セルゲイ・パーヴロヴィチ [ヴォイニーツェフ] !

アンナ・ペトローヴナ どうして、いんちきをなさるの？

トリレーツキー 誰がいんちきをしてるっていうんです？

アンナ・ペトローヴナ じゃ、この駒は誰がここに置いたの？

トリレーツキー ご自分でお置きになったんじゃないですか！

アンナ・ペトローヴナ ああ、そうだったわ、ごめんなさいね。

トリレーツキー 何がごめんなさいなんだか。

(11, 12)

グラゴリーエフ1がほめたたえる女性の一人であるアンナ・ペトローヴナは、グラゴリーエフ1の女性賛美の言葉が発言された直後に、まさに、それと狙ったかのように、その女性賛美を台無しにするような発言をする（行動をとる）。尤も、そう感じるのは観客であり、アンナ・ペトローヴナにそのような意図はまったくなく、彼女の唐突な台詞は、彼女のダイアログ相手である、トリレーツキーに向けられたものである。グラゴリーエフ1のほめたたえる女性全体とは、実はレトリックであって、本当のところは、彼が恋しているアンナ・ペトローヴナにこそその賛美の言葉が捧げられているのである。このことを考えると、この場面の皮肉の度合いは更にいっそう深まる。アンナ・ペトローヴナは、直前になされたグラゴリーエフ1の女性賛美の言葉をおとしめようと意図して、このような行動をとり、このような発言をしているわけではない。彼女は、あくまで、自分とトリレーツキーというダイアログ・グループの枠の中で、チェスに勝つべく必死に戦っている結果として、上のような台詞を発したのである。このことは、舞台空間上に占める彼らの位置を考えてみても容易に分かる：アンナ・ペトローヴナとトリレーツキーがチェスをしている客間に、グラゴリーエフ1とヴォイニーツェフが話しをしながら登場するのである。だから、アンナ・ペトローヴナの「どうしていんちきをなさるの？」という発言が、チェスの相手であるトリレ

一ツキーに向けられたものであり、彼以外にその台詞の受け取り手はあり得ないのだ、と観客には容易に分かるのである（アンナ・ペトローヴナとトリレーツキーが面と向かい合ってチェスをしている最中に、アンナ・ペトローヴナの上の台詞が発されるのである）。だが、彼女自身が意図していなかったとは言え、彼女の発言はグラゴリーエフ 1 の賛美の言葉に対する、強烈な反駁とも観客には聞こえる。その徳性をほめたたえられた女性の一員であるアンナ・ペトローヴナが、トリレーツキーをいわれなき罪で責め立てているのであるから（結局は自分の思い違いが原因だったのだから、この場合の彼女の責任の重さは更にいっそう増すことになる）。

もう一つ、同じ場で、発話者の無意識な、意図しない、他のグループのダイアローグへの侵入を見てみよう。グラゴリーエフ 1 が、「昔はよかったのに、今は……」という、老人にはありがちな回想をしている。年若いヴォイニーツェフは、いささかうんざりしてその相手をしている。グラゴリーエフ 1——ヴォイニーツェフのダイアローグの環に侵入してくるのは、またしてもアンナ・ペトローヴナである。

グラゴリーエフ 1 〈……〉 今までお話ししてきたことに結論を出すとするなら、私たちの時代には、愛したり、憎んだりする人間がいた、ということは、怒ったり、さげすんだりする人間がいた、ということになるでしょうな……。

ヴォイニーツェフ なるほど。ところが、現代においては、そういう人間はいない、というわけですね？

グラゴリーエフ 1 いない、と思いますね。〈……〉 そのような人間がいない、ということが、現代の病弊なんですか……。

〔間〕

ヴォイニーツェフ そりゃ、でたらめですよ、ポルフィーリー・セミヨーンイチ [グラゴリーエフ 1] !

アンナ・ペトローヴナ もう我慢できない！この人ったら、堪らない香水の匂いをさせるものだから、気持ちが悪くなってきたわ。（咳きこむ）もう少し、離れて下さない！

トリレーツキー 自分の旗色が悪くなってくると、安香水のせいにするんだから。たいしたご婦人ですよ！

(11, 13)

アンナ・ペトローヴナの発言は、トリレーツキーに向けてなされたもので、グラゴリーエフ 1——ヴォイニーツェフに対して含むところはまったくない。この前の例で見

たのと同じように、彼女はゲームの行方に夢中で、それに勝利を収めるべく全力を傾けているのである。その彼女が自分たちのダイアログ・グループの環の枠内で、発言したのが上の台詞なのである（彼女が想定している聞き手は、もちろんのことにトリレーツキーである）。しかし、彼女の台詞は観客には別のようにも響く。彼女の発言は、グラゴリーエフ 1 の台詞をおとしめ、混ぜ返すようにも聞こえてしまう。つまり、彼女の「もう我慢できない！」は、グラゴリーエフ 1 の「自分たちの時代はよかった。昔は、自分の感情を赤裸に表現できる真摯な人間がいたのに、今はそのような人間がない」という意見に対する反論（感情的な意味での）であるかのように聞こえてしまう。「堪らない香水の匂い」をさせているのは、実際はトリレーツキーで、彼女のその台詞はもちろん彼に向けられた皮肉なのだが、同時に、老人の繰り返言をだらだらと繰り返しているグラゴリーエフ 1 のことを言っているかのように、観客に錯覚させる効果をもっている。繰り返すが、彼女自身にそのような意図はまったくないにも関わらず、客席にはそのように響いてしまうのである。<sup>1</sup>

本来は独立していて、そのダイアログ・グループ内で発言された台詞が、そのグループの枠を越えて、他のグループの台詞と交錯するよう感じられるには、その台詞を話す登場人物たちの位置関係（空間的な意味での）が重要になってくる。問題となるダイアログ・グループどうしが互いにあまりに遠く離れすぎている（舞台の右端と左端などのように）、異なったグループの台詞が枠を越えて響き合うといっても、不自然になってしまう。その観点から、アンナ・ペトローヴナ——トリレーツキーとグラゴリーエフ 1——ヴォイニーツェフの位置関係を見てみると、彼らは台詞が交錯し得るほどに十分近い距離に座っているものと思われる。舞台は、ヴォイニーツェフ家の客間である。舞台上のテーブルや椅子の数・位置関係は特には指摘されていない。アンナ・ペトローヴナとトリレーツキーはチェスをしている。そこにグラゴリーエフ 1 とヴォイニーツェフが「入ってきて」、「腰を下ろす」のである。ト書きでは、ただそう指摘してあるだけで、彼らが腰を下ろした場所と、アンナ・ペトローヴナ——トリレーツキーがチェスをしている場所との位置関係については触れられていない。だが、この二つのグループはきわめて近い距離に場所を占めていると考えられる。チェスの負けが濃厚となったアンナ・ペトローヴナが、グラゴリーエフ 1 の話しが聞きたいからもうチェスをやめようと言うのに対し、トリレーツキーは、「だめ、だめ。[チ

---

<sup>1</sup> ここでは、本来トリレーツキーに向けて語られたアンナ・ペトローヴナの台詞が、あたかもその直前になされたグラゴリーエフ 1 の意見に対する反論・反対意見であるかのように響いてしまう効果をもつ例を 2 つ取り上げた。余談であるが、このように、アンナ・ペトローヴナの台詞が、グラゴリーエフ 1 の意見に反対しているように聞こえてしまうダイアログの構造は、のちにグラゴリーエフ 1 がアンナ・ペトローヴナに求愛して、みごと拒絶されることの伏線ともなっている。



エスを] やりながらお聞きなさいよ」と言う。つまり、チェスの勝負をしながら、話しが聞こえる程度に近い距離に座っている、ということになる。アンナ・ペトローヴナは結局勝負を放棄してしまう。

アンナ・ペトローヴナ もうたくさん。(立ち上がる) あきあきしちゃったわ。  
また後でやりましょう。

トリレーツキー 〈……〉(グラゴリーエフに) 一体誰があなたに話すように頼んだって言うんです? 邪魔ばかりしてるんだから!

(11, 14)

アンナ・ペトローヴナ——トリレーツキーは、トリレーツキーがグラゴリーエフ1の方に向かって、ひよいと上のように台詞を投げつけることができるくらいに(グラゴリーエフ1にとっては、トリレーツキーの台詞が十分聞こえるくらいに)グラゴリーエフ1——ヴォイニーツェフに近い距離に座っているのである。アンナ・ペトローヴナ——トリレーツキーとグラゴリーエフ1——ヴォイニーツェフは、それぞれのグループの環の中で交わされた台詞が、今回見たように、互いに交錯し合って響き得るほどに、十分近い位置関係に場所を占めていることが分かるのである。

また、これまで見たのとは逆に、台詞の発話者が、それと意図して、他のダイアログ・グループに侵入していくこともある。『プラトーフ』の同じ場(第1幕第2場)にその例を見いだすことができる。

グラゴリーエフ1 〈……〉 ついでに言うと、私たちの時代には友人のために喜んで火の中へ飛び込んでいったものですよ。

ヴォイニーツェフ (あくびをする) すばらしい時代でしたねえ!

トリレーツキー ところが、現代のようなひどい時代にあっては、友人のために火の中に飛び込んでくれるのは、消防士だというわけ。

アンナ・ペトローヴナ ばかなことをおっしゃい、ニコーリヤ [トリレーツキー]。

〔間〕

グラゴリーエフ1 去年の冬、モスクワでオペラに行ったときに、ある若者が、音楽がすばらしいもので感動のあまり泣いているのを目にしましたよ……。  
〈……〉

(11, 12)

トリレーツキーは、グラゴリーエフ 1 の話しを茶化し、混ぜ返すために、わざわざグラゴリーエフ 1——ヴォイニーツェフのダイアログの環の中に侵入していく。アンナ・ペトローヴナまでがトリレーツキーに引きずられて、侵入し、トリレーツキーの台詞に対してコメントをつける。トリレーツキーは明らかに意図して、グラゴリーエフ 1——ヴォイニーツェフのダイアログ・グループに侵入しているのであり、またグラゴリーエフ 1 も、トリレーツキーのそれが意図的なものだということをはっきりと意識している。グラゴリーエフ 1 の、トリレーツキーの台詞に対する反応は、台詞の上では、なにもない。だが、トリレーツキー、アンナ・ペトローヴナが侵入してきた後で、彼らの台詞には何らの考慮も与えずに、〔間〕の後で、前の話しの続きをしている（それも、平然と、という感じで）ことを考えると、グラゴリーエフ 1 がトリ

レーツキーの一言をどう受け取ったかは、明らかだろう。トリレーツキーの言葉は洒落<sup>しやれ</sup>としてはなかなかうまい受け答えであるが、グラゴリーエフ 1 は明らかに不快に感じたのだ。だからそれに対しては、次の台詞で一顧も与えていないのだし、若干の沈黙は、彼が感情の上で態勢を立て直すのにかかった時間を表わすのである。

本人（たち）が意識しているか、意識していないかは明白ではないが、そのダイアログが他のダイアログ・グループに割り込んでいく例もある。『プラトーフ』第 1 幕第 13 場は、ヴォイニーツェフの新妻ソフィア・エゴロヴナが他の登場人物に紹介されるという場面である。ことに、この戯曲の主人公プラトーフとソフィア・エゴロヴナが久し振りに再会する、というのがこの場の眼目である。<sup>1</sup>舞台に居合わせている登場人物一同にソフィア・エゴロヴナが紹介されて、一座の座談はなごやかに進んでいく（グラゴリーエフ 1 が自宅にヴォイニーツェフ夫妻を招待したりなどして）。と、突然、そのような座談にブグローフ——トリレーツキーが侵入する。一同の座談の話題とはなんの関連もない、この 2 人の話題は、まさにこの 2 人が一同のダイアログの環にちんぽう 闖入した、という印象を与える。

グラゴリーエフ 1 ソフィア・エゴロヴナ、あなたは、まだうちにいらしたことがありませんな！気に入っていただけること、請け合いですよ……。庭はお

---

<sup>1</sup> プラトーフとソフィア・エゴロヴナは学生時代の知り合いである。プラトーフの方は、そのソフィア・エゴロヴナがヴォイニーツェフの新妻であることを知っているが、ソフィア・エゴロヴナの方は、自分のかつての恋人プラトーフが夫の知り合いで、今日この場に來合わせていることを知らない。この、かつては恋愛関係にあった 2 人の久し振りの出会いの状況は、いささかメロドラマめいた設定となっている。現に、後にこの 2 人の関係は正にメロドラマティックなものに展開していくのである。

宅のよりすばらしいし、川は深く、馬はいいときている……。

〈……〉

ソフィア・エゴローヴナ（プラトーフの方をあごで示しながら、小さな声でグラゴリーエフに）この方、どなたですか？私の隣に座ってらっしゃる、この方！  
グラゴリーエフ 1 （笑う）こちらは、ここの小学校の先生ですよ……。お名前は存じ上げません……。

ブグローフ （トリレーツキーに）ニコライ・イヴァーヌイチ [トリレーツキー]、おたずねいたしますが、あなたは、病気なら何でも治すことがおできになるのでしょうか、それとも、何でもというわけにはいかないのでしょうか？

トリレーツキー 何でも治します。

ブグローフ 炭疽<sup>1</sup>でもですか？

トリレーツキー 炭疽も。

ブグローフ じゃ、もし狂犬にかまれたら、それも治せるんで？

トリレーツキー じゃ、あなた、狂犬にかまれたんですか？（彼から離れる）

ブグローフ （どぎまぎする）そんな、とんでもない！ニコライ・イヴァーヌイチ、何てことを！まったく、何てことをおっしゃるんです！

〔笑い〕

アンナ・ペトローヴナ お宅にうかがうには、どう行ったらよろしいんですの、ポルフィーリー・セミョーヌイチ [グラゴリーエフ 1]？ユースノフカを通過して行けばいいんですの？

グラゴリーエフ 1 いいえ、違います……。ユースノフカを通ると回り道になります。〈……〉

(11, 31-32)

ブグローフは唐突に、なごやかな座談の環に<sup>ちんじゅう</sup> 闖入する。ブグローフ——トリレーツ

<sup>1</sup> 「炭疽」とは、牛・馬・羊などの草食獣に頻発する急性伝染病のこと（脾臓に黒い潰瘍を生ずるのでこのように名づけられた）。脾臓の急性腫脹と皮下漿液出血性浸潤が特徴である。人間にも感染し、皮革業などにみられる職業病のひとつでもある（とは言え、やはり、獣医の専門分野の病気である）。皮膚に潰瘍を生じ、菌が血中に入れば敗血症を起す恐ろしい病気である。トリレーツキーは、もちろんのことに、人間を対象とした医者であるから、その彼に「炭疽」も治すことができるのか、とたずねるのも滑稽であるが、たずねられた彼も、平然とただ一言「炭疽も」と答えているのは、非常に滑稽味を感じさせる。

キーの滑稽味のあるダイアログの後では、彼らを除く一同は、その前と同じ話題を続けていく。その前後で、座談の調子がまったく変わることなく、同じ話題が続けられていく（ブグローフ——トリレーツキーの話題は周囲の登場人物に完全に無視され、抹殺されたとも言える）、ということが、ブグローフ——トリレーツキーのダイアログの異質性を際立たせてもいるのである。ブグローフの話題は、周囲の登場人物・前後の状況とはまったく関係なく、唐突に始められ、唐突に終わられてしまう。そしてその話題は二度と再び舞台上に登場して来ることはない。

ダイアログへの（発話者本人の意図的な）割り込みの例として、よりいっそう顕著なのは、同じく『プラトーフ』に登場するペートルンの台詞だろう。彼は舞台上で新聞を声高に読み上げる。後の『三人姉妹』のチェブティキンを思い起こさせる人物である。ペートルンは新聞を読み上げることにより（その朗読の声によって）、それまで滞りなく交わされていたダイアログにむりやりに割り込み、さらには、そこに居座ってしまう。

シシエルブーク 〈……〉なあ、坊や、どうして軍隊に入らんのだね。

プラトーフ 胸が弱いんですよ、パーヴェル・ペトローヴィチ [シシエルブーク]！

シシエルブーク （トリレーツキーを指して）この男が言ったのかね？そんなほら吹きのことを信用すると、頭をなくす羽目に陥ちまうぞ。

トリレーツキー 変なことを言わないで下さいよ、パーヴェル・ペトローヴィチ [シシエルブーク]！

シシエルブーク この男はわしの腰を治そうとした……。これを食べちゃいかん、

あれを食べちゃいかん、<sup>ゆか</sup>床に寝ちゃいかん……。で、結局、治せやせんのだ。

わしはこの男に訊いてみた、「どうして、金を取っておいて治してくれんだ？」とね。と、この男が言うには、「治すか、金を取るか、どっちかですよ」だとき。大した男だろう？

トリレーツキー 何だって、そんな嘘をつくんです、駄目馬の大魔王さん。おたずねしますがね、一体どれだけのお金を払ってくれたって言うんです。いいですか！6回往診して、受け取ったのはたったの1ルーブリだけ。〈……〉

シシエルブーク 6回往診したって言うけど、それはわしの具合が悪かったからじゃなくて、小作人のところに、なかなか踏める娘がいたからなんだ。

トリレーツキー プラトーフ、君はそいつの近くに座ってるんだから……。僕の代わりに、そいつのはげ頭をひとつびしゃっとやってくれよ！お願いするよ！

シシエルブーク やめてくれ！もうたくさんだ！〈……〉（ペートルンに）ゲラ

ーシャ！神を恐れるんだ！ここで話しをしているっていうのに、大声で読んだりして！気をきかせろよ！

〔ペートルイン、朗読を続ける。〕

サーシャ（イヴァン・イヴァーノヴィチの肩をつつく）パパ！パパ、こんなところで寝ないでよ！恥ずかしいわ！

〔イヴァン・イヴァーノヴィチ、目を覚ますが、すぐにまた寝入ってしまう。〕

シシエルブーク いやはや……話しもできん……！（立ち上がる）あの男の話しを聞いてやって下さい……ああして読んでいますからな……！

ペートルイン（立ち上がってプラトーノフの方にやってくる）何とおっしゃいましたので？

プラトーノフ いや、何も。

ペートルイン いや、何かおっしゃいました……。このペートルインのことを何かおっしゃいましたです。

(11, 35-36)

チェーホフは、その台詞をはっきりとは指定していないが、シシエルブーク——トリレーツキー——プラトーノフという、滑稽なダイアローグを展開していたダイアローグ・グループに、突如としてペートルインが割り込んでくる。ペートルインの新聞朗読に関するト書きや台詞はテキストの上にはうかがえないものの（戯曲テキストの記述が若干混乱しているきらいがなくもない。ペートルインがいつ、どんなタイミングで、どんな内容の新聞の記事を声に出して読み始めるのかが、テキストからは判然としないのである）、シシエルブークの「(ペートルインに) ゲラーシャ！神を恐れるんだ！ここで話しをしているっていうのに、大声で読んだりして！」という台詞から、ペートルインがシシエルブークたちのダイアローグの環に強引に侵入していったことは明らかである。少なくとも、そのダイアローグの当事者であるシシエルブークはそう感じたのだ。ペートルインはシシエルブークの注意を無視して、朗読を続ける。シシエルブークは「あの男の話しを聞いてやって下さい……ああして読んでいますからな……！」という台詞を残して、それまでのダイアローグ・サークルから抜け出してしまう。シシエルブークは別に舞台から退場したわけではなく、ただダイアローグの環から出て行くだけである。その代わりに、今度は当のペートルインがそのサークルに居座り、プラトーノフとのダイアローグを展開していく。ペートルインは、シシエルブーク——トリレ

ーツキー——プラトーフというダイアログ・サークルに強引に侵入し、シシエルブークをそこから追い出し、そこに居座ってしまったのだ。この場では、これ以降トリレーツキーの台詞が見受けられないことから、彼もまたペートルンによってダイアログ・サークルから追い出されてしまったと考えられる。

だが、上の引用からも明らかなように、シシエルブーク——トリレーツキー——プラトーフというダイアログ・グループに侵入してくるのは、ペートルンだけではない。うたた寝している父親を起こそうとするサーシャの声も、一同のダイアログを中断させる。このグループのダイアログは、ペートルンの新聞朗読の声とサーシャの父親を起こす声という、(唐突な、予期せぬ)二重の障壁に出会って、崩れ去ってしまう。シシエルブークの「いやはや……話しもできん……！」という一言が、このダイアログ・グループの気持ちを正直に表わしているだろう。この場におけるダイアログは、非常に滑稽なものである。この場のやりとりのすべてを最初から引用したわけではないが、上にあげた引用部分からだけでも、この場全体を支配する滑稽感を予測することができるだろう。ただでさえ滑稽味のあるこの場のダイアログに、更にいっそうの滑稽感を付け加えるのが、ペートルンであり、サーシャである。サーシャ本人にしてみれば、ひとのうちにお客に来て酔っぱらったあげく、寝入ってしまった父親を起こすのに必死なのである。彼女にとっては気の毒だが、彼女が真剣になって父親を起こしにかかればかかるほど、滑稽な感じは増していく。ペートルンの新聞朗読の声といい、サーシャの父親を起こす声といい、この場では、それまで展開していたダイアログに侵入する要素は、喜劇的な効果をもっている。この場全体を支配している喜劇感を更に一層高める効果をもっている。<sup>1</sup>

次に、異なるダイアログ・グループの台詞どうしが、さほど精妙に、有機的には響き合わないものの、台詞が異なるダイアログ・グループに侵入し、あるいは、その領域を侵すように思える例を取り上げてみよう。『イヴァーノフ』(1887, 89)<sup>2</sup>第2幕における、カードゲームをする登場人物たちのダイアログは、舞台の流れとは関係なく、突然舞台に舞い込む。第2幕の舞台は、レーベジェフ家に設定されている。ここでは、この劇のヒロイン、サーシャの誕生祝いが開かれている。後期の劇と比べ

<sup>1</sup> 蛇足だが、舞台上でうたた寝をしてしまい娘に起こされるイヴァン・イヴァーノヴィチは、『かもめ』のソーリンを思い起こさせる(ソーリンを起こすのは娘ではなく、妹のアルカージナであるが)。

<sup>2</sup> 『イヴァーノフ』には、「4幕5景の喜劇」というサブ・タイトルが付けられた初稿(1887)と、「4幕のドラマ」というサブ・タイトルが付けられた最終稿(1889)が存在するが、本稿で取り上げる箇所は、いずれの稿にも存在し、異同はまったくない。引用は、初稿からしておく。

ると、登場人物の数が格段に多くて、登場人物たちは舞台の上に所狭しとひしめき合っている印象が強い（誕生祝いのパーティーのざわめいた雰囲気醸し出すために、敢えて多くの登場人物たちを——それも、台詞もなく、ただ舞台の上に立っているだけの登場人物たちを——チェーホフは舞台の上に見せているのだ、と考えることもできよう）。カードゲーム・プレーヤーたちは、舞台奥手にしつらえられたカード・テーブルでゲームをしている。サーシャの誕生日を祝うパーティーが舞台前面で行なわれているのに対して、カードゲームをする4人の登場人物は舞台後景にいるのである。しかし、彼らカードゲーム・プレーヤーたちのやりとり（カードゲームに関する「専門的な」用語をまじえたやりとり）は、他の登場人物たちのダイアログと並立して存在している。彼らのカードゲームのやりとりが、パーティーの席での座談を分断し、その間に割って入ってくるのである。

ドゥートキン マールファ・エゴローヴナ [ババーキナ]、あなた、ムーシキノ  
を通っていらしたのですか？

ババーキナ いいえ、ザイミーシシエに出ましたの。あそこの方が道がいいですから……。

ドゥートキン そうですね……。

〔間〕

コスィーフ スペードの2。

エゴールシカ パス。

アヴドーチャ・ナザーロヴナ パス。

客2 パス。

ババーキナ ねえ、ジナイーダ・サツヴィーシナ、割増金付き証券がまたひどく  
値上がりしていますわね。〈……〉

ジナイーダ・サツヴィーシナ （ため息をつく）いいわね、たくさんお持ちでい  
らっしゃる方は……。

(11, 235-36)

カードゲームをプレーしているのは、コスィーフ、エゴールシカ、アヴドーチャ・ナザーロヴナと客2の4人である。この4人のカードゲームに関する声高なやりとりが、舞台前景で行なわれている、ドゥートキン、ババーキナ、ジナイーダ・サツヴィーシナのダイアログの環を冒しでもするかのように、舞台前方に唐突に侵入してきている。カードゲーム・プレーヤーたちは後景にいて、テーブルを取り囲んでいる。その

場所から「スペードの 2」とか「パス」といったやりとりが発されるのである。このやりとりは、その前後の、舞台前景でのやりとりとはまったく関係なくなされるし、以下で見るような、シャペーリスキー——ポールキンのような内的な、有機的な呼応関係を感じさせもしない。

パーティー会場のざわつき具合を演出するために、チェーホフが敢えてこのようなカードゲームのやりとりを舞台上に再現したのだと考えることもできる。『イヴァーノフ』のこのような場面は、既に戯曲の上演・発表当時から様々な議論を呼び起こしていた。

筆者 [チェーホフ] が、「イヴァーノフ」の住む社会環境や彼を取り巻く人たちを描き出そうとしていることは、まことによく分かる。だが、そのために〈……〉戯曲の副次的な登場人物たちに、カードゲームの話しをしたり、酒を飲んだりする場面をいくつか提供することはほとんど許しがたいことである。<sup>1</sup>

実際の人生で会うことや、本当の現実がすべて、舞台の上で演じられる価値があるというわけではない。たとえば、実際に、人は眠りもするし、カードゲームに何時間も費やしたりといったこともする。しかしながら、一幕の間中ずっと、一言の台詞もなしに、寝ている人のいびきや、黙ってプレーされるカードゲームの様子を舞台で描いたとしても、まったく面白くはないだろう。<sup>2</sup>

チェーホフが、パーティー会場の雰囲気や舞台を舞台上に再現するために、舞台でそれまでに進行していたダイアログを分断する形で、カードゲーム・プレーヤーたちのやりとりを割り込ませたのだとしたら、その意図は理解されたとしても、彼が期待した効果をあげることはできなかったと言えよう。あるいは、効果をあげることはできたのだが、チェーホフが思いもかけなかった批判に直面したと言うべきだろうか。上に引用したのは、ともに、1889 年に出された、『イヴァーノフ』に関する劇評である。1889 年と言えば『イヴァーノフ』（最終稿）が書かれ、上演された年である。これを読むと、チェーホフと同時代の（しかも『イヴァーノフ』上演時の）劇評家たちが、『イヴァーノフ』のここで問題としている場面をどのように評価していたかがはっきりと分かる。カードゲームの場面のみならず、この戯曲に特徴的な（チェーホフ以前の戯

<sup>1</sup> Ар. Журнальные отголоски – «Русские ведомости», 1889, 1 апреля, № 90. в кн.: Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., Наука, 1971, стр.194.

<sup>2</sup> Игла <П. А. Андреевский.> «Иванов» (драма в 4-х действиях А. Чехова). – «Киевское слово», 1889, 18 мая, № 676. в кн.: Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., Наука, 1971, стр.195.



曲と比べた場合に)、日常的なディテールをともなった場面全般(酒食の場面などに代表される)が、それまでの舞台上で進められていた劇の展開を分断するものとして、それに無関係な唐突なものとして批判された。劇の展開とは直接関わりのない日常的なディテールの場面が、舞台上にもちこまれることは、これ以降のチェーホフ劇にも特徴的なものとなる。このような日常的なディテールそのものの分析;また、それによって分断されるといって上でも批判されている、チェーホフ劇における、「劇の筋」・「劇の展開」とはどのようなものなのか、チェーホフ自身はどう考えていたのか、ということとは、チェーホフ劇の根幹にも関わることであり、きわめて興味深いテーマである。しかしながら、そのことに関する分析は、本稿が対象とするにはあまりに大きなテーマでありすぎるので、後日稿を改めて、論ずることとする。ここでは、カードゲーム・プレイヤーたちのやりとりが、チェーホフが意図したであろう効果をあげることができたかどうかを越えて、(あるいは、彼の想定した効果そのものも含めて)同時代人たちの批判にさらされた、ということを描き出すにとどめておこう。

次に、二つのダイアログ・グループが微妙に混じり合い、それぞれのグループ内での台詞が、呼応しているように聞こえる例をあげておこう。『イヴァーノフ』の冒頭のシーンである。最初舞台には、イヴァーノフ、ボールキンがいる。そこに、シャベリスキーとリヴォーフが登場してくる。イヴァーノフの領地管理人であるボールキンは、危機に瀕しているイヴァーノフの領地経営を好転すべく、様々なプランをイヴァーノフに提案する。イヴァーノフには、そのことごとくが詐欺行為のように思えて、彼の提案を頭からしりぞけてしまう、というのが舞台の流れである。

イヴァーノフ　そりゃ、ミーシャ [ボールキン]、いんちきだよ……。もし僕と  
けんかしたくないのなら、そういったことは自分の胸一つにおさめとくんだね。  
ボールキン　(テーブルに向かって腰を下ろす) もちろん……。分かってたさ……。  
自分じゃ何もしないくせに、僕のことは縛り上げるんだ……。

### 第3場

今までの二人に、シャベリスキーとリヴォーフ。

シャベリスキー　(リヴォーフとともに、家から出てくる) 医者っていうのは、  
弁護士と同じですよ。ただ違うのは、弁護士はふんだくただけだけれど、医者は  
ふんだくった上に殺す、という点ですな……。〈……〉私はこれまでに、二  
万がとこも治療代につきこみましたけど、札付きのペテン師と思えないような  
医者には、一人としてお目にかかったことがありませんな……。

ボールキン（イヴァーノフに）そう、自分じゃ何もしないくせに、僕のことは縛り上げるんだ……。だから、うちには金がないんだよ……。

シャベリスキー もう一度言いますけれど、私は、何も、ここにいらっしやる方々のことをお話ししているわけではありませんよ……。ひよっとしたら、例外はあるかもしれませんが、<sup>もっと</sup>尤もまあ……。

(11, 222-24)

ト書きから分かるように、ダイアログは、ボールキンとイヴァーノフの間、シャベリスキーとリヴォーフの間で、それぞれが独立して行なわれている。ボールキン—イヴァーノフのダイアログは第2場にあつては、そのグループ内で完結していた（舞台上には、その2人しかいないのであるから、そうならざるを得ない）。シャベリスキー—リヴォーフが登場してからも、ト書きを見る限り、ボールキンの台詞はイヴァーノフに向けられたもので、ダイアログ・グループの枠内にとどまるものである。シャベリスキーの皮肉の効いた台詞も、その内容から推して、舞台への登場の仕方からして（彼はリヴォーフとともに登場するのである）、明らかに彼が聞き手として想定しているのは、リヴォーフである。そのような、独立した2つのダイアログのサークルが、あたかも、この場面で、混じり合いでもしたかのように思われる。尤も、実際には、そのように観客に響くだけで、2つのダイアログ・サークルが混じり合うことはないのだが（この段階では）。

ボールキン—イヴァーノフのダイアログに、シャベリスキー—リヴォーフのダイアログが絡み合うように聞こえる。だが、実際には、これらのグループのダイアログどうしが絡み合うというよりは、イヴァーノフに向けてのボールキンの台詞と、リヴォーフに向けてのシャベリスキーの台詞が絡み合い、彼らの台詞は直接は対応していないのに、まるで互いに、シャベリスキーの台詞はボールキンのそれに、そしてまた、ボールキンの台詞はシャベリスキーのそれに対応しているかのように響く。領地経営上の妙案を受け入れてくれないイヴァーノフに対する、ボールキンの不満感は、全財産を蕩尽してしまつて、今は甥の家をやっかいになっているシャベリスキーの人生全般に対する不満感と相呼応し、みごとに響き合う。シャベリスキーの不満の当面の対象は、目の前に医者であるリヴォーフがいることでもあり、また、自身も結構な金額を医療費につき込んだこともあつて、医者である。医者全般に向けていると思わせ（そうシャベリスキー自身は言っているのだが）、実のところは目前のリヴォーフに当てつけている、二重三重に手の込んだ、彼の、毒をたっぷり含んだ皮肉には脱帽ものである。

登場してきたシャベリスキーの台詞に、自己の持つ不満感と同種のを嗅ぎ取

ったボールキンは、先ほどの台詞を半言半句変えることなく繰り返す。ボールキンの繰り返しの台詞のうち最初のもは：「И сами ничего не делаете, и меня связываете...」というものである。その台詞を繰り返すわけである：「Да, сами ничего не делаете и меня связываете...」。ト書きは「イヴァーノフに向かって」となっているので、この台詞は、常識的に考えれば、イヴァーノフに語っていると考えて何ら問題はない。しかし、ボールキンの台詞の中の「Да」に注目してみたい。彼がここで「Да」と言ってから繰り返しの台詞を発しているのは、もちろんのことに、前と同じ内容の発言を繰り返すことの宣言（自分自身に向けての、そしてまた、この台詞の受け取り手であるイヴァーノフに向けての）であるのだが；また同時に、直前のシャベリスキーの毒舌を受けて、のことでもあるのである。シャベリスキーの毒のある医者批判、さらに言えば、目前の話し相手（聞き手）であるリヴォーフへの当てつけを聞いた、ボールキンは、そこに自分の気持ちの反映を見いだして、「そうそう、そうだよ。俺にだって、そういう不満はあるんだ」というつもりで（意識しているにせよ、意識していないにせよ）話し始めるのである。シャベリスキーの毒舌への共感がこの「Да」には現われている。まったく同じ台詞を繰り返すことによって、そしてまた、同種の不満感を共有するシャベリスキーの台詞と相まって、この2人の不満感は増幅し、本来は、それぞれのダイアログ・サークルの中の台詞であり、互いになんの関連もないはずなのに、この2人の台詞は、あたかも、反響し合う「こだま」であるかのように響く。観客には、そのようにはっきりと感じられる。

### 【結びにかえて】

では、このような台詞の交錯、台詞の、本来の受け取り手の属さないダイアログ・グループへの侵入とも呼ぶべきものは、作劇テクニック上はどのような効果をもつのだろうか。チェーホフが、その高度に洗練された好例を『三人姉妹』の第1幕冒頭において見せてくれているのは、本稿において既に指摘したとおりである。今回取り上げた習作戯曲『プラトーフ』、及び初期戯曲『イヴァーノフ』にあっても、台詞の交錯と呼びうるようなダイアログが存在することは、これまでに見てきたとおりである。では、そのことの、舞台上にもたらす、ドラマツルギー上の効果はどのようなことが考えられるだろうか：

- (1) 舞台上の中心点（ダイアログ・グループ）が1つだけではなく、2つ（ないしはそれ以上）存在し、しかもその2つ（以上）の中心点が単独に存在するのではなく、互いに干渉し、交渉し合うことによって、舞台上の流れにダイナミックな動きをもたらす。さらに、ダイアログ・グループどうしの干渉・交渉は、台詞・ト書きの上で明らかにそうと分かるようには表記されず、別々のダイアログ・グループの台詞があたかも響き合い、反応し合うかのように観客に感じられるよ

うに、チェーホフは戯曲を書いている。その結果として、劇が演じられるステージは、実際は、限られた狭い空間であるにすぎないのに、無限の空間的な拡がりをもつ舞台上の場面へと変貌を遂げる。つまり、チェーホフのこのような手法は、目には見えない空間の拡がりに関して観客の想像力を刺激する効果をもつ。観客には、舞台が心理的に奥行きをもって広がり、厚みを増すように感じられる。

- (2) コミカルな効果をあげる。本稿で取り上げた例すべてについて言えることだが、滑稽な印象を舞台上に与える。舞台上の2つの中心点（ダイアログ・グループ）が、いずれかのグループの意図的な侵入によって交叉する場合はもちろんコミカルな印象をもたらす。そうではなくて、2つの中心点は、それぞれが他のグループに干渉する意図はなくて、単独に自己のグループの中で完結してダイアログを展開しているつもりなのに、観客にはその二つのグループ内のダイアログが自己のサークルを飛び出して、他のグループの台詞と交渉し合うように響いてしまう場合には、台詞が思いもかけない方向に飛んでいくように感じられて、観客には更にいっそうの滑稽感を与えることになる。

以上のような効果が考えられる。本稿で取り上げたように、チェーホフの処女習作戯曲『プラトーフ』において、既に（1）に指摘したような効果を十分あげている例を見いだすことができる。プロの（劇）作家としてのデビュー以前の、習作段階のチェーホフが、ストレートな台詞のやりとりによる直線的なコミュニケーションだけでなく、台詞の（発話者の意図しない）交叉によって生じる、交錯した（思いもかけない）コミュニケーションの成立の効果に着目し、それを作品の上で実践していたことは、注目に値する。チェーホフ作品の中には、演劇、小説を問わず、コミュニケーションの不在・不成立・崩壊が見られる。チェーホフは、コミュニケーションにおける言葉の役割に疑問を投げかけたのである。言葉（台詞）を交わし合うことによって成立するはずの、あるいは、当事者（発話者）は成立していると思っているコミュニケーションが、実は成立しているかどうかは分からない、という状況を彼は作品の中で数多く生みだした。だが、本稿の研究で明らかになったとおり、そのようなコミュニケーション不在状況は、チェーホフが作家として成熟した時期に到達して（あるいは、成熟しつつある過程にあつて）初めて、作品に反映させたわけではない。彼はそのような視点を既に習作段階からもっていたのである。通り一遍の、常識的なコミュニケーション解釈とは異なる解釈の萌芽を、若きチェーホフの習作戯曲・初期戯曲に見いだすことができるのである。

だが、上で述べた（1）の効果は、プラスの側面だけをもっているわけではない。逆の側から見ると欠点ともなりうる。つまり、中心点が複数存在するために観客の視点が一つに定まらず、どこに焦点を結んでいいか分からなくなり、舞台への注意力が散漫になってしまう可能性もある。そうなると、観客が舞台から受ける印象は、ぼん

やりとしたものになってしまう。たとえば、そのような例として、『イヴァーノフ』第2幕のレーベジェフ家の客間における、通常のダイアログとカードゲーム・プレーヤーたちのカードゲームに関するやりとりが混在している場面をあげることができるだろう。カードゲームをする登場人物たちの、ゲームに関する台詞は、他の登場人物たちの台詞と舞台上で並立していて、そのことは、観客の想像力を刺激し、一定の空間的な広さしかもたない舞台に言わば心理的な、とも言えるような、拡がりを与えはする。だがしかし、その一方で、この技法は、今回の『イヴァーノフ』の例のように、そのような長所と同時に、舞台を注視する観客の舞台そのものに対する印象を散漫なものにしてしまう危険性もはらんでいる。舞台上に中心点が一つだけではなく、複数存在することは、見る者に空間の拡がりを感じさせるという利点がある反面、舞台に対する集中力を散漫にしてしまうという欠点ももっているのである。技法上のそのような危うさを克服することが、初期段階のチェーホフの課題だったのであり、その課題をみごと解決したチェーホフを私たちは、後年見いだすことになるのである。

最後に、作家として成熟したチェーホフの後期作品に見られる、台詞の交錯について一言述べておこう。『三人姉妹』において、台詞の交錯によるコミュニケーション空間の拡大がうまく効果を上げているのは、観客がどこに焦点を置いたらいいか迷わずに舞台に専念できる（つまり、ダイアログの中心点が複数存在するにも関わらず、どこを中心に見たらいいのかわからなくならず、舞台に集中できる）からである。そこでは、上であげたような欠点が克服されている。チェーホフは台詞の交錯を補完するテクニックを編み出したのである。チェブトイキン——トゥーゼンバフ——ソリョーヌイのダイアログが、（今ここでも「ダイアログ」と呼んでしまったが）、実際には、戯曲テキストの上では、ダイアログの態をなしていないことが、重要な点である。彼らの台詞は、一見すると、ダイアログのように思えるし、観客・読者はそのことを寸毫も疑うことはないだろう。だが、実際には、観客・読者に与えられているのは、彼らが交わしているダイアログの断片に過ぎない。テキストを読んでも、彼らが何の話しをしているかまったく分からないのである。チェーホフは、彼らがどうやらダイアログを交わしているようだ、という漠然とした情報だけを与えて、彼らが何について話しているのか、というそのダイアログの内容に関してはまったく何も教えてくれない。一方、舞台前面に位置している3人の姉妹たちのダイアログの内容は観客も読者も、一から十まで、すべて分かっている。この差が、観客がその注意力をどこに注いだらいいのかを教えてくれるのである。というよりも、ダイアログの中心点が2つあると言っても、もう1つの、後景で展開されるダイアログの詳しい情報は与えられないのだから、観客は必然的に前景の姉妹たちのダイアログを注視せざるを得ない。つまり、観客は迷わずに3人の姉妹のダイアログに耳を傾けていけばいいのである。そこにときおり、チェブトイキンなり、トゥーゼンバフな

りの台詞が交錯してくるのである。まさにこの点が、『プラトーフ』や『イヴァーノフ』の、同じ台詞の交錯の効果を狙った場面との最大の違いである。その違いこそが、チェーホフが問題を克服すべく編み出したうまい技法であると言えよう。つまり、この『三人姉妹』のオープニング・シーンのような形にしたからこそ、台詞の交錯がよりいっそう生きることになったのである。

## ЗАПУТАННОСТЬ ДИАЛОГА В РАННИХ ПЬЕСАХ А. П. ЧЕХОВА – РАСШИРЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА КОММУНИКАЦИЯ

Ацуо Кимура

Часто говорят, что А. П. Чехов выражал в произведениях много обстановок, в которых отсутствует коммуникация между людей, если даже они говорят, переводят диалог. В самом деле, несомненно, он показывал, в какой степени язык не служит средством коммуникация. Чехов создавал такие обстановки, которые отражают отсутствие коммуникация и необычный тип коммуникация между персонажей, не только в поздних пьесах в зрелости писателя, но и уже в ранних пьесах – в так называемом «*Платонове*» (или «*Безотцовщине*», его буквально первом пьесе без заглавия) и в «*Иванове*». Диалог прямой линии – обычный тип коммуникация, в котором слова персонажа получают адресатом, которому он сам говорит. Необычный тип коммуникация – запутанный диалог, в котором зрители театра (или читатели пьесы) чувствуют, как будто слова персонажа дойдут до неожиданного адресата, или получают неожиданным, другим кружком диалога, к которому персонаж сам не принадлежит. Чехов, пользуясь запутанный диалог в произведениях, расширит потенцию пространства коммуникация.

В начальной сцене первого действия «*Трех сестер*» находится типичный пример запутанной коммуникации. На переднем плане (в гостиной) три сестры говорят о пустой мечте о возвращении в родину, Москву. На заднем плане (в зале) говорят три гости. Зрители видят, что гости наверно разговаривают, а не знают, о чем они говорят. (Потому что сам Чехов не дает целый разговор между тремя гостями. Он дает только отрывок разговора.) Три гости, разговаривая о чем-то, постепенно подойдут к гостиной, в которой разговаривают три сестры. Сестры говорят об их мечте; гости говорят о чем-то совсем другом. Разговор между сестрами никак не связан с разговором между гостями. Тем не менее, зрители чувствуют, как будто разговор сестер о возвращении в Москву вызвал слова гостей (“Черта с два!”, “Конечно вздор”, “Такой вы вздор говорите, надоело вас слушать.”); как будто гости отвечают на сестры. В этом работе мы исследуем такую запутанную коммуникацию, как находится в «*Трех сестрах*», в «*Платонове*» и «*Иванове*», изучаем разные типы запутанной коммуникация, и выводим ее эффект на драматургию.