

## チェーホフ劇におけるコミュニケーションの問題 (博士論文要旨)

木村 敦夫

小説と異なり、戯曲には、「全能の語り手」の語る「地の文」は存在しない。戯曲の作者が私たち読者に与えるのは、ト書によって示された身振りをともなって登場人物たちが発する台詞だけである。状況説明の役割をになう「地の文」が存在しない以上、私たち読者がその戯曲を理解出来るかどうかは、登場人物間のやりとり（コミュニケーション）を理解出来るかどうか、ということにかかっていると言えることが出来る。

本論に入る前に、文学作品一般について、コミュニケーションには、それが行なわれる二つの「場」が設定出来ることを明らかにしておきたい。その二つの「場」とは、文学作品の世界内部でその登場人物たちの間でコミュニケーションが行なわれる場合と、文学作品と作品世界外部（読者・観客）との間でコミュニケーションが行なわれる場合とである。<sup>1</sup>前者においては、作品のフィクション世界内部で、登場人物たちが実際にコミュニケーションし合うか、あるいは登場人物たちが、互いにコミュニケーションし合ったのだと理解する。作品世界内部における登場人物間のコミュニケーションが問題とされるという意味で、この「場」は、内的（作品世界にとっての）「場」と呼ぶことが出来る。一方、後者においては、テキスト自体が、作者自身のコミュニケーション行為として、作品世界外に身を置く私たち読者・観客にコミュニケーションすることを働きかける。この「場」においては、テキストとしての作品世界と、その世界の外側に存在する私たち読者・観客の間のコミュニケーションが問題とされるという意味で、この後者のコミュニケーションの「場」は、外的（作品世界にとっての）「場」と呼ぶことが出来る。

---

<sup>1</sup> コミュニケーションにおける、この二つの「場」の設定の考え方は、ハライ・ゴロムによる。彼は、『チェーホフの「三人姉妹」におけるテーマ及び構造モデルとしての音楽』（1984）（Golomb, Harai. "Music as Theme and as Structural Model in Chekhov's *Three Sisters*." In *Semiotics of Drama and Theatre*. Edited by Herta Schmid and Aloysius van Kesteren. Amsterdam: Benjamins, pp. 174-96）の中で、登場人物たちが互いにコミュニケーションし合う、フィクションの「場」（the fictional plane）と、フィクション世界を内包する作品としてのテキストと読者がコミュニケーションする、レトリックの「場」（the rhetorical plane）という二つの場を規定し、この二つの「場」の区別について論じている。本研究で用いている内的「場」とは、ゴロムのフィクションの「場」に相当し、外的「場」とは、彼のレトリックの「場」に相当するものである。

この両者の区別は、特に、登場人物たち間のコミュニケーションの欠如を描いているのに、テキスト自体がきわめてコミュニケーション的である（つまり、理路整然と明快に読者にその意味を伝えている）ようなテキストにおいて、明らかである。たとえばチェーホフの作品においては、多くの場面で、私たち読者・観客は、登場人物たちが互いに何を理解出来ずにいるのか、そしてなぜそうなのかを、非常にはっきりと理解することが出来る。つまり、外的「場」においてはコミュニケーションが成り立っているのに、内的「場」にあっては、（登場人物たちの間に）コミュニケーションが成り立っていないのである。しかしその逆のことも起こり得る。テキストの読者・観客に対するコミュニケーション機能が不十分なのに、フィクション世界の住民である登場人物たちは、満足に理路整然と互いにコミュニケートし合って、理論的と思えるダイアログの環を作り出しているように思えることもある。ベケット（1906-1989）やイヨネスコ（1912-1994）の多くの作品の中に見られるダイアログを、その例としてあげることが出来る。

チェーホフ劇に特徴的な、内的「場」におけるコミュニケーションの不在と外的「場」におけるコミュニケーション性の結合は、チェーホフ以前の劇が双方の場においてコミュニケーションの成立を目指していることと比べて、際立っている。つまり、チェーホフ以前の伝統的な演劇の世界においては、舞台上の登場人物たちが互いにきちんとコミュニケートし合い（互いの言動を十分に理解し合い）、また舞台上における劇展開（登場人物たちが、なぜ眼前で繰り広げられているような言動をするのか）を私たち観客が十分に理解出来ることを、基本的な前提としている。一方、チェーホフ劇にあっては、多くの場面で、舞台上の登場人物たちが互いに何を理解できずにいるのか、なぜそのような事態が起こるのかを、私たち読者・観客ははっきりと理解することが出来る。

実際に、チェーホフの後期の小説とすべての四幕劇は、コミュニケーションの不在に重きを置いて書かれている。これらの作品の中には、誤解された台詞（ダイアログの中の言葉）、誤配された（本来の受け取り手ではない、話し手の予期していなかった受け取り手によって受け取られた）台詞、それが発された、その場・その時にふさわしくない、話されるべき場所・時間を誤った台詞、間違っただけで話されてしまった台詞が、数多く見受けられる。これらの台詞は、作品に、実現されなかった、発散されなかった、潜在的なコミュニケーション・エネルギーという、言わば、重い負荷を負わせることになる。この潜在的なコミュニケーション・エネルギーは、コンデンサーの中に蓄電された電気のようなものである。それは、当然のことに、何らかの手段で放電され、物理的なパワーに変換され用いられることを前提としているので、そのエネルギーが外に出ることなく内に蓄えられ続けると、過充電という、システム全体にとっては非常に危険な状態に陥ってしまう。外に向けて放出されずに、コミュニケートに寄与することなく終わ

った、潜在的コミュニケーション・エネルギーは、本来、潜在的にはコミュニケートし得る能力を持っているのだが、実際にはコミュニケーションに寄与することの出来なかった台詞、あるいは台詞という明白な形すら取れなかった、話し手の言いたいこと・メッセージが持つエネルギーである。そのエネルギーは、重く重く内に蓄えられ深く沈澱してしまい、作品という、このエネルギーを擁するシステム全体にとっては、非常に危険な事態を招いてしまうのである。

本研究では、チェーホフの戯曲作品のコミュニケーションの問題に焦点を絞り、分析的なアプローチを試みてみたいと思う。つまり、チェーホフの描いているコミュニケーションの基本的なタイプはどのようなものなのか、その顕著な特徴は何なのか、どのようにして、そしてまたどんな時にコミュニケーションが起こる（実現する）のか、あるいは起こらない（実現しない）のか、といったことを見てみたいと思う。

まず、「コミュニケーション状況の明示的な描写と暗示的な描写」の章において、登場人物たち間のコミュニケーションが、明らさまに描写されている場面と、暗示的に描写されている場面の分析を行なう。コミュニケーションが暗示的に描写されている例として、『三人姉妹』（1900）第三幕のマーシャの告白の場面をとりあげてみよう。マーシャはクルイギンという夫がいるにもかかわらず、ヴェルシーニンと恋に落ちてしまう。そしてそのことを自分の姉妹たち、オリガとイリーナに告白するのである。マーシャと直接受け答えているのは、姉のオリガである。ここでの二人のダイアローグは次のように展開する<sup>1</sup>：

マーシャ 私、愛してる、愛してるの……あの人のこと愛してるの……ついでさっきまでここにいたひとよ……そう、もう構わないわ。一言で言うと、私、ヴェルシーニンのこと愛してるの……。

オリガ <sup>ついで</sup>〔衝立の蔭の自分のベッドの所に行く〕やめてよ、そんな話し。どっちにしても、聞こえやしないけどね。

マーシャ 仕方ないじゃないの！〔頭をかかえる〕最初は変な人だと思ったんだけど、そのうち同情して……そのうち好きになっちゃったのよ……  
[……]

オリガ <sup>ついで</sup>〔衝立の蔭で〕どっちにしても聞こえないわよ。あなたがどんなに

<sup>1</sup>本研究におけるチェーホフ作品からの引用は、Полное собрание сочинений и писем А. П. Чехова в 30-ти томах. Москва: Наука, 1974-83. による。引用部分の後の（ ）の中には、引用個所の記載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。翻訳は、特に断わらない場合は引用者による。下線は、分析の都合上、引用者がつけたものである。なお、以後特に言及しない場合は、引用文における下線は全て、分析の都合上引用者がつけるものである。

馬鹿な話しをしても、どうせ聞こえやしないんだから。

マーシャ まあ、馬鹿な人ね、姉さんったら。私はあの人のことを愛している、それが私の運命なんだわ。

(13, 168-69)

オリガが、マーシャの「話しが聞こえない」と言っている時、実は、彼女は、言わば、全身を耳にしてマーシャの話しに聴き入っているのである。オリガは、自分の台詞の中で、「聴く(слушать)」ではなく「聞こえる(слышать)」という動詞を使うことで、図らずも、彼女の言っていることが偽りだということが、はっきりしてしまう。台詞とは裏腹に、オリガにはマーシャの言うことがよく聞こえるのである。またそうでなくとも、必死に彼女の話しを聞こうとしているのであり、彼女の言うことを全くよく理解しているのである。衝立の蔭に、恐らくは駝鳥のように忍び足で歩み寄って耳をそばだてているであろうオリガの姿は(私たち観客には見えないから、想像するしかないのだが)、痛ましくもあり馬鹿馬鹿しくもある。この場面でのオリガの台詞を額面通り受け取ると、内的「場」におけるコミュニケーションは成立していないように思える。オリガの台詞の表面上を何気なく眺めていると、そのようにしか思いようがない。だが、上で見たように、実は、オリガの心情は台詞を全く裏切っていて、むしろその逆であり、内的「場」におけるオリガ——マーシャ間のコミュニケーションは成立しているのである。そして、さらに言うなら、以上のようなことは、全てはっきりと、私たち観客・読者には分かるのである。つまり、外的「場」においても、コミュニケーションはみごとに成立しているのである。勿論、そのことはチャーホフ自身の意図したことであり、私たちが容易に気づくように彼が意図的に作品を書いているのである。

チャーホフはここで、視覚と聴覚という二つの感覚のはたらきを、見事なまでに効果的に使い分けている。オリガは自分と妹との間の視覚的なルートは、衝立によって閉ざすことが出来たが、無意識のうちに自然と耳に入って来てしまう聴覚的なルートは閉ざすことが出来なかった。そして、コミュニケーションが成立したのはこの聴覚的ルートが存在していたからこそで、二人の姉妹はこのルートを通してメッセージの受け渡しをしたのである。しかし、ここでは、コミュニケーションは、表面上は全く成り立っていない。二人の言葉のやり取りを額面通りに受け取ると、オリガは聞くことを拒み、マーシャは、彼女に耳を傾けさせようという努力もせず、なぜ彼女が自分の話しを聞こうとしないのかつきとめようともしていない。更にマーシャは、オリガのことを「馬鹿」(чудная)とさえ呼んでいる。この一連のやり取りを文字通りに受け取ると、マーシャはオリガとコミュニケーションしようというあらゆる努力を時間の無駄だと見なしているということになる。

しかし、二人の姉妹の間のこの一連のやり取りは、彼女たち二人の間に張りめぐらされている、外部からはうかがい得ないネット・ワークを通して理解しなくてはならない。彼女たちはそれを介することによって、相手の言葉の真の正しい意味を分かり合っているのである。マーシャの告白を聞きたくない拒絶するオリガの態度は、オリガのいかにもオールド・ミス風の潔癖な結婚観と関連づけて理解しなければならない（その結婚観を彼女は、ほんの少し前の場面でイリーナに押しつけようとしたばかりなのである）。

マーシャがヴェルシーニンと恋におち、その事実をよりによって純真無垢な末の妹イリーナの目の前で告白に及んだということを、オリガは、自分が中傷されたに等しいと受け取ったであろうことは、明らかである。オリガは、三人の姉妹の一番年上の姉として、またプロゾロフ家一家における最年長者として、正しいことをし、言おうとしているのである。また更に、何よりも、今まさにイリーナが（トゥーゼンバフとの間で）直面しようとしてい、マーシャが提起した、恋愛及び結婚という問題に対して、何世代にも渡って保持されてきた伝統的な価値観を持ち出すことによって、オリガは「正しい」解答を与えようとしているのである。オリガはここで自分が一家の、そしてまた社会全般の「良心」たろうと決意しているのである。オリガは、自分自身のためにも、またイリーナのためにも、マーシャ——クリギン・タイプの結婚を勧めている：

オリガ　結婚ていうのは、愛情を持っているからするものじゃなくて、ただ義務を果たすためにするものなのよ。少なくとも私はそう思うし、私なら、愛情なんてなくても結婚すると思うわ。誰が求婚したとしても、その人がきちんとした人でありさえすれば、何れにしてもお嫁に行くわよ。たとえお爺さんだとしても、私はお嫁に行くわ……。

(13, 168)

オリガは、ここで、気の進まないイリーナを説得してトゥーゼンバフとの結婚に踏み切らせようとしている。だが彼女は、マーシャがそこにいることが、そしてそのマーシャの性質・人柄そのものが、自分がイリーナに説教をする邪魔になるだろうと予感している。（オリガは、マーシャがヴェルシーニンとの不倫の愛についての告白をしそうだと予感し、それを恐れているのだ。）そして、オリガが危惧した通り、いよいよマーシャの告白が始まるのだが、それはオリガの結婚観を（ことにオリガがそれを言い聞かせている当のイリーナにとっては）全く馬鹿げたものに響かせてしまう。マーシャの告白がこのような効果を持つであろうということをこそ、オリガは最も恐れていたのである。オリガの考えでは、マーシャは二重の意味で悪いことをしているということになる。つまり、浮気をしているということと、ことさらに不道德な告白をすることによって、言わば無垢な子供であるイリーナに悪影響を与え、彼女をだめにしてしまうかもしれないという

ことである。マーシャの告白は、イリーナにトゥーゼンバフとの結婚を勧めるオリガの議論に対する、間接的ではあるが、非常に強力な反駁なのである。だからこそ、オリガはマーシャの告白に耳を傾けたくないのである。

マーシャは直接イリーナに向かって語りかける。

マーシャ 小説か何かを読んでいる時には、こんなことは陳腐で、分かりきったことみたいな気がするけど、いざ自分が誰かのことを好きになってみると、誰も何一つとして分かってやしなくて、一人一人が自分のことは自分自身で解決しなくちゃならないんだってことが、はっきりするのよ……。

(13, 169)

マーシャはイリーナに語りかけることによって、オリガに対して返答しているのである。このマーシャの言葉は、上で既に取り上げた、オリガ——イリーナ間で交わされたダイアログ（オリガがイリーナを説得する）を補い、今度は先ほどと立場が逆になったものである。オリガのイリーナに対する説得は、ある意味で、マーシャを暗黙のうちの聞き手としていた。実際にはイリーナに向けて話されたのであるが、同時にオリガは、マーシャをも説得の相手として想定していたのである。マーシャのヴェルシーニンとの不倫の愛は家族の間で周知の事実となっていたのであろうが、オリガは、マーシャのクルイギンとの打算的な結婚が決して間違っただけではなかったのだ、自分だってあなたのような結婚を選ぶだろう、とマーシャを慰めもし、不倫を戒め正常な生活に戻るよう説得してもいるのである。今引用しているマーシャの言葉は、そのオリガの説得に答えたものである。オリガの場合と同様、実際の話し相手はイリーナなのであるが、マーシャは暗黙の聞き手としてオリガを想定している。さらに、ちょうどオリガが「あなたの話なんか聞こえない。」と言っている時に、最も神経を集中して聞き耳を立てていたのと全く同じように、マーシャがオリガを「馬鹿」だと言っているまさにその時に、マーシャはオリガに対して敬意を払い、また彼女を最も理解して、全く真面目に、そしてまた、自らそうしていると十分意識して、彼女に対して答えを返しているのである。この時、マーシャとオリガの間のコミュニケーションはその最高の状態に達する（尤も、それは一番年下の妹を通しての間接的なダイアログに過ぎないのではあるが。オリガもマーシャも直接にはイリーナをその明示的な聞き手としてダイアログを形成しているが、互いに相手を暗示的な聞き手として合っていて、言わば水面下でこの暗示的なダイアログが行なわれるのである）。

マーシャは、イリーナに向かってこのように答えているかのようである、「あなたはオリガ姉さんの言うことを聞いたわね、そしてあなたは、姉さんが仕立ててくれた結婚のおかげで、私が、結局は、望みのない浮気へと走ってしまったのを見たわね。でも、オリガ姉さんも私も、あなたにもものを教えたり、説教をしたり出来る資格なんてありはしないのよ。あなたは、自分のことは自分で決めなく

ちやいけないわ。」同時に、イリーナを通してオリガに向かっては、このように答えているかのようである。「姉さん、あなたは、ここでは先生じゃないのよ。こんな問題については、誰も先生になんてなれやしないわ。私のクルィギンとの結婚は、姉さんの結婚観が正しいことを証明したかもしれないけれど、私のヴェルシーニンへの愛がそれを覆したわ。だから、姉さんにはイリーナに説教する資格なんてないのよ。イリーナには自分のことは自分で決めさせればいいのよ。」

これらのやり取りは、勿論、潜在意識的なものであって、テクストの表面には現われて来ない。それは口に出して語られることはなく、心の底に秘められているものである。しかし、チャーホフ独特の、現在目の前には存在していない（実現していない）ものの、実現されなかった（実現可能性があったにも関わらず）潜在的な実現可能性を描くポエチカによって、これらの、言わば、心の内部で取り交わされ表面には現われないダイアローグは、実際に語られる言葉の水面下に、その蔭に、それを越えて、その彼方に、確かに存在すると感じる事が出来る。実際には実現しなかったが潜在的にその可能性を秘めているそのダイアローグを通して、三人の姉妹たちは、テクストの表面からはうかがえないくらい、微妙に、しかし力強くコミュニケーションしているのである。そして、その全ての過程は、全く相手の話しに耳を傾けない無関心を装うという外観のもとで起きるのである。チャーホフの作品には、登場人物が相手の話しを聞いている振りを装って実は聞いていない場面が数多く見られる、とよく言われる。そのことは全くその通りなのだが、チャーホフはここではそれと全く反対の場面を鮮やかに描き出している。

描写が明示的であれ、暗示的であれ、コミュニケーションの中にあっては、登場人物が誰かを理解しているとか、していないとかといったことに関して、実際に私たちが想定し得るのは次の四つの場合である。

- (1) ある登場人物が他の誰かを理解していると言っていて、それが実際に正しい（実際に理解している）場合。
- (2) ある登場人物が他の誰かを理解していると言っているが、それが実際には正しくない（実際には理解していない）場合。
- (3) ある登場人物が他の誰かのことを理解していないと言っていて、それが実際に正しい（実際に理解していない）場合。
- (4) ある登場人物が他の誰かのことを理解していないと言っているが、それが実際には正しくない（実際には理解している）場合。

この四通りの場合分けは、チャーホフの主張する典型的な「問題の提起」をもたらしことになる。つまり、なにものも、前提として、当然のこととして考えられ得ることはあり得ずに、どの場合もが、あっさりと受け入れられてしまう前に再考されて、その真の価値に照らして理解されなければならないのである。このようなコミュニケーション状況の描写を通して、チャーホフは、登場人物の発言を

私たちが額面通り信用することが出来なくなるような衝撃を与えたのである。

「第三の耳：聞こうという意志をともなう難聴」の章では、舞台上の様々な登場人物たちの話していることの中にこれといった明らかなつながりが全く存在しない、言わば、崩壊してしまった状態のダイアログのタイプを取り上げる。このタイプのダイアログは、基本的に、チェーホフの精巧な「難聴者（あるいは、相手の話しに耳傾けない者）によるダイアログ」のパターンである。この「難聴者によるダイアログ」は（舞台上での登場人物の「難聴状態」が、肉体的な本当のものであっても、あるいはまたメタファーにすぎなくとも）、チェーホフが用いるずっと以前から使われてきた、ある意味で使い古されて陳腐になってしまった、作劇上の技法である。ただ、チェーホフ以前には、それはもっぱらコミカルな効果をあげるために用いられてきた。彼は、この喜劇向きだと思われていた陳腐な技法を、全くコミカルでない効果をもたらす目的で用いる先鞭をつけたのである。

崩壊してしまい、限りなくモノログに近いダイアログを展開するのは、『三人姉妹』第二幕開幕直後のアンドレイ——フェラポイント間に交わされる会話である。この場面でアンドレイとフェラポイントの展開するダイアログは、「モノログ的なダイアログ」とでも名づけることが出来るような性格のものである。フェラポイントは、ほとんど耳が聞こえない（言わば「肉体的難聴状態」にある）。フェラポイントは、文字通り、耳が不自由であり、その上、たとえ不自由でなくとも、アンドレイとはうまくコミュニケーション出来そうもない。アンドレイの直面している問題は、フェラポイントの知的理解度をはるかに越えるものであり、また、彼のもっている情報の質と量とでは、どのようにしても対応のしようもないものだからである。しかし、この場面以後も登場するアンドレイとフェラポイントの対話には、結局はうまく行かないのだが、何とかしてコミュニケーションしようという真心からの試み（フェラポイントの側の）が感じられる。肉体的な難聴にも関わらず、フェラポイントは、アンドレイの言っていることに心底から耳を傾け、相手の言っていることを何とかして聞き取ろうとする。フェラポイントは、自分の、限られた、不完全な聴力を最大限に発揮して、アンドレイの話しの中から、自分の知っている言葉を聞き取り・拾い出して、話しの内容にふさわしいことを何か一言口にしようとする。しかし、勿論、彼は、アンドレイが喜びそうなことも、その場にふさわしいことも言うことが出来ない。

アンドレイ　〔……〕 僕は誰かと話さずにはいられないけれど、家内は分かってくれないし、姉さんや妹だと僕はどういう訳か、恐いんだよ。僕を笑って恥をかかせそうな気がして……僕は酒を飲まないし、飲み屋は嫌いだけど、今モスクワのテストフとかポリショイ・モスクワとかいうレスト



ランに座れたら、どんなにいい気持ちができることだろうなあ。

フェラポント さっき役所で請負い師が話してましたけど、モスクワで、どこよらの商人たちがブリンの食べっくらをやって、ブリンを四十枚平らげた男が死んだとかって話しですよ。四十枚だったか五十枚だったか、よく憶えてませんがね。

アンドレイ モスクワのレストランの、広々としたホールに座るとね、誰も知った人はいないし、こっちを知ってる者もないけど、それでいて、よそ者という気がしないんだよ。ところがここじゃ、みんな知った顔ばかりだし、こっちもみんなに知られてるのに、赤の他人の、よそ者なんだからな……一人ぼっちの、よそ者なんだよ……。

フェラポント 何ですって？

〔間〕

それから、これもその請負師の話だと、ことによると嘘かもしれませんけど、何でもモスクワじゅうを横切ってロープが張られてるとかって。

アンドレイ 何のために？

フェラポント 分かりません。請負師の話しなんで。

アンドレイ 馬鹿げた嘘っぱちさ。

(13, 141)

フェラポントのアンドレイとの間で何とかしてコミュニケーションを成り立たせようという真摯な態度は、随所に感じる事が出来る。彼は、何とかして共通の話題を作り上げよう、アンドレイと意味のあるダイアログをしようとして努めている。たとえばアンドレイの台詞の中で、フェラポントにとっては、「モスクワ」という言葉の方が「大学教授」という言葉よりもはるかになじみ深いものなので、彼は、モスクワで商人がブリンの大食いをしたという、人伝てに聞いた話しをするのである。「大学教授」にまつわる話しの方が、アンドレイを喜ばせる事が出来そうだが、残念ながらフェラポントはその手の話題を思いつかなかったのだ。だが、「ブリン大食い」の話しはアンドレイの関心を引かなかった。彼は全くフェラポントの話しに応じてくれない。ここでのアンドレイは、フェラポントが「肉体的に」耳が不自由なのに対して、「精神的難聴状態」にあるということが出来る。フェラポントの二度目の台詞の最初の言葉は、彼がアンドレイの反応を不自由な耳で一生懸命に探っていることの証しの一言だ。次の〔間〕は、彼がアンドレイを満足させるような別の話題を考えていることを表わす。だが、彼の思いついた二つ目の話題にもアンドレイは興味を示さず、フェラポントの努力の結果は軽く一蹴されてしまう。

アンドレイは、この戯曲の中で、特にこの第二幕以降において、誰も自分の話しを親身になってまともに聞いてくれそうもない、という孤独感から抜け出す道

を探し求めている。アンドレイは、コミュニケーションを心から強く求めている。だが彼の周囲の人間は誰も彼とコミュニケーションしてくれそうにない。アンドレイの内部には、実現することを拒まれた潜在的コミュニケーション・エネルギーが満ち満ちていて、出口を求めて噴火寸前になっているのだ。アンドレイは、本当はフェラポントは、意味のある会話の相手としてはふさわしいはずはないのだ、という事実に喜んで目をつぶろうとしている。コミュニケーションを求める彼の気持ちが余りに強いので、自分の言いたいことをモノログとして話すことは出来ないのだ。誰も聞いてくれる相手がいないから、独り言を言う他はないのだというやるせない孤独感・不安感に彼は耐えることが出来ない。そのような最悪の事態（モノログとして話さざるを得ないという）を避けるために、アンドレイは、言わば、道具立てとしてフェラポントを用いているにすぎないのである。フェラポントは、実際は、モノログにすぎないものを、きちんと耳を傾けてくれる聞き手がいるダイアログの中で自分は話しているのだ、自分の求めているコミュニケーションは達成されているのだと、アンドレイが自分を無理やり納得させ、そのように自らを錯覚させ、事実を偽るために必要な「装置」なのである。フェラポントは、内的「場」において、何としてもコミュニケーションすることを願うアンドレイの思いついた窮余の策の道具だったのだ。

では、アンドレイ——フェラポント間のダイアログは、外的「場」においてはどのような効果があるのだろうか。チャーホフは、いかにも芝居じみたモノログは落ち着いて聞いていることの出来ない現代人（チャーホフが自分の作品の観客・読者として想定していたのは、彼の同時代人、ということは前世紀末の人間ということになるが、このことは二十世紀末に生きている私たち現代の人間にも当てはまるだろう）の敏感な感受性という、劇作家にとっての困難なハードルをうまく回避する装置として、フェラポントを使っている。アンドレイ自身がモノログを嫌っているように、私たち現代の観客も、舞台上で展開されるわざとらしいモノログには、作りものめいた印象を持ってしまっただけで、それには真実味を感じることは出来ない。アンドレイ——フェラポント間のダイアログは、一言で言えば、ある登場人物が、耳はほとんど聞こえないのだが何とか話しを聞いてくれようとする、知的理解力が十分とは言い難いもう一人の登場人物に、自分の心の底を打ち割った告白をするという図式になる。このように簡略化して書いてしまうと何でもないように感じられるが、この図式は、ある意味で、演劇史上の革命的な発明であったといっても過言ではない。それは、ダイアログともモノログともつかぬもので、その両者の融合して一体と化した複合体のようなものだとすることが出来るだろう。それが全くのモノログではないことは明らかである。なぜなら、アンドレイにはフェラポントという話し相手（聞き手）がいるのであり、またフェラポントは、一言も台詞を発さずにただ聞き役に回っているだけの聞き手に徹し切っているわけではなく、時折話し手にも回り、話題を提

供しようという努力をしているのであるから。

チェーホフの典型的な構成方法においては、登場人物間の相互作用のパターンは次のようになる。

- (1) 相手の話しは聞こえるのだが、意図的に聴くことを拒む。
- (2) 相手の話しは聞こえるのだが、それと気づかずに（無意識のうちに）聴くことを拒む。
- (3) 相手の話しが聞こえないとはっきりと言っているのに、実は聴いている。
- (4) 相手の話しは聞こえないのに、聴こうと努力する。

どのパターンも、高度に機能的であり、動機づけられている。ここに現われているのは、果てしのない「多種・多様性」である。相手の話しを聴こうという意図の有無の方が、肉体的な聴覚能力や聴力を制限する要素（環境、情動的な意味での）などよりもはるかに強いのだということを示す、様々なヴァリエーションが提供される。聴覚（だが、「聴く」というよりもむしろ「耳に聞こえて来る」という意味での、「聞く」感覚）は、無意識のものである、という自明の原理さえも疑問視され、ただそう言い切ってしまうのでは単純化し過ぎることになるとチェーホフは考えている。

「告白——片思いの（報いられることのない）コミュニケーション」の章では、チェーホフ戯曲に数多く見受けられる、重要な役割を持った告白を取り上げる。告白が、その告白をする人間・発話者からその告白を聞く人間・受け取り手の反応へといたる途中で、常に脇に逸れてうやむやになってしまうことが、チェーホフ戯曲の典型的な特徴である。チェーホフの場合は、発話者の告白に対して聞き手が何らかの反応・答えを示すだろうという期待は裏切られる。告白に対する聞き手の側の反応・答えは、その告白の、言わば、発話者の「挑戦」を真っ向から受けて立ちそれに立ち向かうことではなく、むしろ、それを脇に押しやって無視してしまうことである。告白は、期待を見事にはぐらかされて、宙に浮いたままになってしまう。

脇に押しやられ無視されて、宙に浮いたままになってしまった「告白」は、喜劇的な効果をもつにしても、悲劇的な効果をもつにしても、何れにしても、そのテーマ的な原理も構造的な原理もほぼ同じである。それは、潜在的なエネルギーを徐々に蓄積して行き、いかにもそれを実際の物理的なパワーとして実現させるような期待を抱かせはするが、実際には、実現させることなくむしろ逆に妨げて、潜在的エネルギーのまま終わらせてしまう。それは、（チェーホフ以前の伝統的な演劇でならば実現したであろう）予期し得る反応・応答——それはテキストには現われて来ない——と、その予期し得る事態が起こらないというフラストレーション——これはテキストに現われている——との間の作用・反作用を通して、「不在・欠如」を質・量の両面において増加・増強することになる。「不在・欠

如」は、それと反対の事態の（ということは、「存在」の）予期・予感が存在することによって、より一層強力なものとなる。山の高みは、地平面から眺めた場合よりも、海の底から眺めた場合の方が、視点の位置との落差が大きい分だけより一層高く感じられるものである。ある出来事に対して、当然（チェーホフ演劇以前の感覚では「当然」ということになる）起こるだろうと予期・期待していた事態が起こらない、ある出来事的作用に対する当然の反作用が起きない、ということによって、肩すかしをくったような「不在・欠如」感はより強いものになる。チェーホフに独特な、そして恐らくは他に比類を見ない効果は、告白に対するその聞き手・受け取り手の反応を、プラスかマイナスかの二極端に分けることをせずに、中和化・中立化してしまいニュートラルな状態のものにしてしまうことにあるのだ、とすることが出来る。告白に対するプラスの反応にしてもマイナスの反応にしても、どちらも、一見ふさわしくないとと思われるものにとって代わられてしまうという点では、同じことなのである（結果としては、結局は、とって代わられてしまうのであるから）。

「交差する（複合型の）コミュニケーション」の章では、四人の人物の間で行なわれる交差する（複合型の）コミュニケーションのタイプを取り上げる。ここでは、例として、『三人姉妹』の第三幕を取り上げよう。この幕を通じて最も強く感じられることの一つに、三人の姉妹の自分たち三人だけになろう、三人だけで舞台空間を独占したい（他のいかなる登場人物にも妨げられずに——他の人物の舞台上での彼らとの同時的な存在に邪魔されずに）という潜在意識的ではあるが、粘り強い努力がある。彼らの努力は戯曲の間じゅうを通じて続けられるのであるが、ついに最後まで実を結ばずに終わってしまう（戯曲のタイトル自体が、ことのほかこのことに私たちの注意を向けるのにも関わらず、である）。自分たちだけになりたいという彼らの強い衝動は、彼らが互いにコミュニケーションする必要がある、また実際にそうすることが可能なのだということを表わしている。また、コミュニケーション出来ることになれば、他の登場人物たちがただ無駄に台無しにしているだけの潜在的な（実現出来そうに思えてなかなか実現出来ない）コミュニケーション上の親密さを実現することにもなる。三人の姉妹たちだけが舞台の上に取り残され、彼らだけで他の登場人物を交えずに、言わば「水入らず」でコミュニケーション出来そうになる場面は、戯曲を通じて、全部で三度ある（むしろ、三度しかない、と言うべきだろうか）。第一幕開幕直後の場面と、第三幕での告白の場面と、第四幕フィナーレの場面である。

この、三人の姉妹が潜在意識的に申し合わせてでもいるかのような、第三者を排除しようという努力は、イリーナの、舞台空間に登場して来たばかりのソリョーヌイに対するきっぱりとした出て行く（退場する）ようにという命令で始まる。ソリョーヌイ（激しい抗議をしながら）、ヴェルシーニン、フェドーチクは舞台

から追い出されてしまう。(ここで場面として設定されているのは、オリガとイリーナの「部屋」である。これは、同じ家の中でも、ある程度公的な色合いをもっている、広間や客間とは異なり、全くの「プライベートな」空間だと言える。だからこそ、イリーナもぶっきらぼうと思えるほどにきっぱりと、ソリヨーヌイがそこに入ることを拒むことが出来たのである。)この三人の次は、トゥーゼンバフが追い出される番である。

トゥーゼンバフは眠っているのだが、イリーナが彼を起こしにかかる。彼は、将来の仕事の計画とも、愛の告白ともつかぬ、その両者の混交したものをつぶやく。しかし、この寝ているところを起こされたばかりの寝ぼけ眼<sup>まなこ</sup>でいる時であっても、トゥーゼンバフの愛の言葉は、その対象であるイリーナのために特に用意され、語られていて、他の女性にも当てはまるような一般的な(ということは、ありきたりな、陳腐な)ことは一切含まれていない。イリーナにのみ捧げられたトゥーゼンバフの愛の言葉なのである。しかしながら、そのトゥーゼンバフの愛の告白の傑作に答えるのは、彼にとって残念なことに、イリーナではなく、マーシャである。トゥーゼンバフにとっては、全く不当なことだが、恐らく彼のイリーナへの愛の言葉が、マーシャにはクルイギンが自分に向けて話したかのように感じられたのだ。だから、マーシャは、イリーナがきっとそうするだろうと(マーシャに)思われる反応を彼女に代わって、トゥーゼンバフに対してしたのである。だからこそ彼女は二度にわたって、「ここ〔この部屋〕から出て行って下さい。」と彼に向かって言っているのである。厳密に言えば、彼らが今いる「部屋」は、オリガとイリーナのものであって、いくら姉妹とは言え、マーシャには何の関わりもない空間であって、彼女には、トゥーゼンバフにそこから出て行けと言う権利は何らないはずである。トゥーゼンバフにしてみれば、マーシャに「ここから出て行け」と言われる筋合いはないはずである。にも関わらず、マーシャがそう言い、トゥーゼンバフがおとなしく彼女の命令に従ったのは(運命に敢えて逆らわずに従順に従うのが、彼の性格だからでもあるのだが)、この場面では、マーシャがイリーナの代弁役を勤めているということが、二人によく分かっているからなのである。だが、トゥーゼンバフは、既に発露させ始めた情緒をコントロールすることが出来なくて、恐らくは彼の最も感動的な愛の告白をイリーナに向かって語り続ける。

トゥーゼンバフ　〔目を覚まして〕疲れたなあ、それにしても……。煉瓦工場かあ……。寝ぼけてるわけじゃないんですよ。本当に、もうすぐ、煉瓦工場に行って、働き始めるんです……。もう話しはしてあるんです。〔イリーナに、優しく〕あなたは、本当に、蒼ざめた、美しい、魅力的な顔をしていますね……。僕には、あなたの蒼ざめた顔の色が、この暗い空気を太陽のように明るくしているような気がするんですよ……。あなたは、そ

んな悲しそうな顔をして、人生に不満なんですね……。さあ、僕と行きましょう、一緒に働きに行きましょう！

マーシャ ニコライ・リヴォーヴィチ [トゥーゼンバフさん]、ここから出て行って下さい。

トゥーゼンバフ [笑いながら] あなたもここにいらしたんですか？分かりませんでしたよ。〔イリーナの手にキスする〕おやすみなさい、今、失礼します……。こうしてあなたを見つめていると、いつだったか、ずいぶん前に、あなたの名の日のお祝いの時に、あなたが澆刺として、愉快そうに、労働の喜びについて話していたのを思い出すなあ……。あの頃の僕には、なんて幸せな生活がちらついてたんだろう！あの幸せな生活はどこに行っちゃったんだろう？〔手にキスする〕目に涙が浮かんでますよ。横になっておやすみなさい、もうじき、夜が明ける……。朝が始まります……。あなたのためにこの命を捧げることが許されればなあ！

マーシャ ニコライ・リヴォーヴィチ、出ていらして下さい。全く、なんてこと、本当に……。

トゥーゼンバフ 退散しますよ……。〔退場〕

(13, 164-65)

そして、全く皮肉なことに、トゥーゼンバフの美しい愛の告白の結びとなる、最後の、天に祈るような一言は、後に第四幕で恐ろしい現実となって彼らの上のしかかることになる。

この感動的な愛の表現は、拒絶されたよりも、更に一層手ひどい、辛辣な扱いを受けることになる。マーシャが我慢の緒を切らしたように不当な言葉を投げつけるだけでなく、トゥーゼンバフは、愛の告白の当の相手（本来の受け取り手）であるイリーナから、何らはっきりとした反応も得られないからである。この二人の姉妹の言動を見ていると、（とは言っても、この愛の告白の場面においては、イリーナの台詞は皆無であるが）彼らは、トゥーゼンバフの言ったことを全く聞いていないか、あるいは、トゥーゼンバフの言葉の精神的な重みを吟味することが出来るほどに注意して聴いていないかのどちらかのようなのである。

トゥーゼンバフにとって全く不幸であったのは、彼が最も美しい告白を、それに最も「ふさわしくない」時にしてしまったということである。イリーナ自身の、告白したいという衝動が、他の誰でもない、自分の二人の姉たちに心の内の重荷を打ち明けてしまいたいという衝動が、ありふれた、退屈極まりない愛の告白に過ぎないと彼女に思えるもの（トゥーゼンバフの告白は全くそんな性質のものではなく、耳傾けるに値するものなのだが、イリーナは誤解してしまっている）に対して、彼女の耳を塞いでしまっているのである。自分の強い告白の衝動のために、イリーナは「精神的難聴状態」に陥っているのである。この時彼女は本当に

トゥーゼンバフの言うことを聴いていなかったに違いない。しかし、この場面であって、最も驚くべき事実は、三人の姉妹の間では、深い、他からはうかがい知れないような繊細なコミュニケーションが成り立っていて、しかも、それが、第三者に対する残酷とも言えるほどの無視・意図的な「精神的難聴」と同時に起きていることである。直感的にイリーナの代役を果たして（イリーナの欲していることを直感的に感じとって）、トゥーゼンバフに出て行くように命令するのはマーシャなのである。

イリーナはすぐに、姉のこの「妹思いの好意的な」行為のお返しをする。トゥーゼンバフが出て行くや否や、マーシャがクルイギンを起こしにかかり、彼がマーシャに陳腐な（トゥーゼンバフのそれと比べると、言わば、天と地以上の差のある）愛の言葉を浴びせかけるや、まず彼に出て行くように説得を始めるのは、今度はイリーナなのである。

マーシャ　〔横になる〕眠ってるの、フョードル〔クルイギン〕？

クルイギン　あん？

マーシャ　家に帰ったらどう？

クルイギン　愛しい、僕のマーシャ、大切な、僕のマーシャ……。

イリーナ　姉さんは疲れてるのよ。休ませてあげてよ、フェージャ〔クルイギン〕。

クルイギン　今すぐに出て行くよ。〔……〕

(13, 165)

このように、マーシャもイリーナも何らの共謀も画策せずに、それぞれ自分の妹あるいは姉の心を読み取り、その代弁役を引き受けているのである。だが、イリーナの気持ちを汲み取ったマーシャがトゥーゼンバフを追い出すのに手こずったのと同様に、この場面でも、イリーナの説得を受けても、クルイギンは、すぐには腰を上げない。クルイギンは結局は、ぐずぐずと居座って、くすんだ、陳腐な愛の言葉をマーシャに語り始める。クルイギンにとっては、全く不当なことだが、彼の夫としては当然の行為（夫が妻に愛の言葉を語りかけてどこが悪いというのだろうか？むしろ、その逆の場合の方が非難されてしかるべきであろう）は、マーシャの怒りのこもった返答を得るだけである。

「コミュニケーションと言語」の章では、人間の主要なコミュニケーション手段としての言語それ自体の問題が、間接的ではあるが、明らかな形でチェーホフが取り上げている場面を分析する。この場面に現われる告白は、この戯曲の中の言語のテーマの中心点に置くことが出来る。ここで言語のテーマというのは、コミュニケーション手段としての観点から見た場合の、自国語（母国語）、外国語、そして、さらに、ロトマンの用語を借りるならば、「二次的」言語（音楽・教育

・科学といったような) のことである。またもう一つ別の場面は、言語一般の持ち得るコミュニケーション力——言語の完全な欠如(つまり全くの沈黙)や、意味をなさないが、潜在的に言葉になり得るかも知れない、人間の声による音(母音や子音の集合体)を通しての「言語の不条理への下落」に対立するものとしての、言語の(本来持っているはずの、持っているべき)コミュニケーション力——という主題をチェーホフがこの戯曲の中でどのように取り扱っているか、どのように考えているかを知る絶好の題材であると言える。

『三人姉妹』のプーゾロフ家の姉妹たち、そしてまたアンドレイにとってさえも、外国語に関して最も重要であるのは、まさにそのコミュニケーション機能であって、この機能が満たされないと(外国語がコミュニケーションの道具として機能させてもらえないとなると)、使われないうえに、その外国語の知識それ自体は、「六本目の指」のように退化してしまうのである。このように外国語を道具として、コミュニケーションという目的を達成するための手段として考える考え方は、ナターシャとクルイギンの外国語観と、きわめて対照的である。プーゾロフ家の人々とは異なり、心優しい夫であるクルイギンと、感性のきわめて鈍いナターシャは、外国語を話すということ(言語本来の機能であるはずのコミュニケーションのためではなく、ただ「話す、口にすること」自体が彼らの興味の焦点となっている)に一種独特な固執を見せている。彼らの、狂おしいほどの、外国語を口にすることに対する固執ぶり(ナターシャの場合はフランス語、クルイギンの場合はラテン語)をチェーホフは滑稽なものとして描いている。

ナターシャにとっては、フランス語を話すという行為は、ある目的を達成するための手段となっている。ただ、惜しむらくは、それはフランスの文化とコミュニケーションすることからほど遠く、自分がフランス語が話せるのだということに印象づけるため、見せつけるためにすぎないのである。プーゾロフ家の人々は、このような気取った見せびらかしをする必要がなく、母国語たるロシア語で全く完全に話しをすませている。ナターシャの地方都市的性格は、彼女のこよなく愛する「国際性」(彼女独自の理解による一種独特の国際性)によって強調されていて、特に第二幕で、彼女が馬鹿馬鹿しいフランス語で、マーシャの振る舞いの悪さ、言葉づかいの悪さを叱る(マーシャなどとは比べものにならないくらいに凄まじい自分の振る舞いの悪さ、言葉づかいの悪さを彼女は全く棚に上げてしまっている)時には、それはグロテスクなまでに巨大なものとなる。

一方、クルイギンの人生、世界観の中にあつての、ラテン語の機能(会話の端々にラテン語の句、表現を差し挟むクルイギン独特のラテン語の使用法においての)は、プーゾロフ家の人々の世界における外国語の機能とは、全く正反対である。クルイギンにとっては、ラテン語それぞれのものが、既に目的なのである。しかも、彼の所謂「ラテン語」とは、全体としてのラテン語でさえなく、



「ut consecutivum（結果を表わす従属文）」に象徴される、その文法規則に過ぎないのである。クルイギンがラテン語を話す際に、チェーホフ劇に登場する他の人物たちが外国語を話す場合と決定的に異なっている点は、彼は、ラテン語の台詞を、自分がその直前に述べたロシア語の台詞を一般化した箴言・金言、ないしは一般法則化した人生訓として述べている、という点である。まず、ロシア語で具体的な状況の説明をしておいて、次に、ラテン語でその話しの内容を一般化したセンテンス（話しの「まとめ」として）を言い添えるのである。ラテン語の部分はどれも、金言・格言めいた言葉であるということ自体が、既にこの言語の地位を表わしているように思われる。この「死んでしまった」言語は、生き生きとした状況を説明する任にはたえないのである。そのことの真偽はともかくとして、少なくとも、ラテン語を愛してやまない（ように描写されている）クルイギンの意識の中にあっても、ラテン語は生き生きとした状況描写向きではなく、一般法則的な格言を述べるのにしか適していない、と考えられているのである。

従って、クルイギンでさえ、ラテン語にはコミュニケーション機能はない、と考えていることになる。話しのまとめとしての「格言」をとまなわなくとも、状況説明・状況描写は、立派にコミュニケートするための手段となり得るが、その逆に、具体的な状況説明・状況描写を欠く「格言」だけでは、コミュニケートするための手段とはなりにくい。はっきり言ってしまえば、そのような「格言」はなくとも、話しは通じる（コミュニケーションは立派に成立する）のである。

クルイギンの「格言」が彼独自のレトリックだとしても、やはり、彼の「格言」には、（仮に、彼のように「格言」をダイアログの中で連発する人間が、他にいてとして）他の「格言」には見られない決定的な特徴がある。それは、彼の「格言」が、彼を含めたダイアログの参加者にとっての通常の日常的言語とは異なった言語で言われている、ということである。この場のコンテクストに即して言えば、クルイギンを含めて、全ての登場人物たちにとっての日常的言語とはロシア語であって（チェーホフは、『三人姉妹』では、ロシアのとある地方都市に住むロシア人たちの話しをロシア語で書いたのだ）、決してラテン語ではない。そして、さらに言えば、この戯曲のほとんどの登場人物が属する「インテリ階級」は、かつて学生時代には、教養の一環として、「古典語」たるラテン語を勉強したことはあったろうが、学校を卒業して後までも、ダイアログの中で突然発せられた、ラテン語のフル・センテンスを即座に理解するだけの能力を持っている人物は、彼らのうちにさえも皆無に近いだらう。聞き手が理解出来てこそ「格言」も意味をもち、話しのニュアンスもレトリックも生きてくるのである。その意味で、クルイギンのラテン語の「格言」は、「格言」たり得ず、ニュアンスとしてもレトリックとしても（話し手本人はそのつもりで話しているのだから）機能していないということになる。

『三人姉妹』第三幕におけるアンドレイの悲痛な告白は、ほとんど妨げられる

ことなく続く単独の台詞渡しである。オリガとイリーナというその告白の受け取り手の側での「積極的な（意図的な）」沈黙を背景として、アンドレイは、一気に呵成に喋りまくる。この告白において特殊なことは、テキストのページには（舞台のその場面には）特にこれと言ったはっきりとした理由も見受けられないのに、特にこれと言った反論もなされないのに（聞き手の唯一の反応が沈黙である以上、反論は存在しようもないが）、その告白が、途中で、完全に、百八十度態度を翻して、ユー・ターンしてしまうということである。演劇のテクニカルな面から見れば、聞き手が沈黙を守り続けている以上、それはモノローグである。だが、本当にそうなのだろうか。アンドレイのモノローグは、実は、それ自体が、舞台におけるコミュニケーション行為なのだとすることが出来る。告白がなされている相手の、二人の姉妹、オリガとイリーナの考えや気持ちは、この直前の場面でなされた会話や告白を通して、観客には、もう既にはっきりと分かっている。だから、彼らの頑固なまでの沈黙自体が、自らの考えや気持ちを、声高らかに、はっきりと、話していることになるのである。さらに、この二人の姉妹の考えていることは、アンドレイにも、手に取るようによく分かっている。彼が自分の姉妹のことを、その考えていることを推測できるほどよく、また、長い間にわたって知っているからというだけでなく、彼女たちは、言わば、彼の別の、もう一つの「自己」だからでもある。ずたずたに張り裂けてしまったアンドレイの内部で、耳の不自由なフェラポントとの一方通行の会話や、チェブトイキンとの会話を通して、ある一つの声ははっきりと聞こえてくる。その声は、モスクワ行きを夢みる声であり、三人の姉妹たちの声であり、死んだ父親、プロゾロフ将軍の堅持していた価値観の声であり、それに従って彼が施してくれた教育の声でもある。姉妹が彼に一言も言い返さなくとも、その声は、彼の耳の中で鳴り響いている。この場面においては、「沈黙」以上に力強い意味をもち、コミュニケーション・パワーを持ち得ることをこの二人の姉妹が言うことは、考えることが出来ない。

内的「場」においては、オリガとイリーナが黙っているのは、疲れ切っているからであり、アンドレイが精神的に追いつめられていて、彼の防備の甘い論点を本気で突くことは出来ないからであり、彼と議論しても仕方がないと思っているからである。たとえ、姉妹がなにか言い返していたとしても、アンドレイは、堅い防御の殻の中にもっと深く入り込んでいただろう。姉妹の口に出して言わない考えと共鳴している彼の内部の声に働きかけることによって、彼の心を和らげたのは、姉妹たちの「沈黙」である。視覚面・心理面におけるコミュニケーションの「存在」と、聴覚面（言葉の面）における完全なコミュニケーション「不在」とが並列されている。そこに確かに「いる・存在している」と分からせておきながら、敢えて何も言わないことに決めた結果の「沈黙」であり、積極的で、内にコミュニケーション・パワーを秘めた、雄弁な沈黙である。アンドレイにカタルシス作用をもたらし、ついには、涙ながらにくずおれさせ、「姉さんたち、僕の

言うことなんか信じないで、信じちゃ駄目だよ……。』と彼に言わせるのは、彼のこの内部の声なのである。

外的「場」においては、この場面は、言語（母国語にせよ、外国語にせよ、いかなる言語にしても）の持つコミュニケーション・パワーを否定しないまでも、それに疑問を投げかけるよう意図された、テーマのメカニズムの中にあって非常に重要な要素となっている（ここで、言語の持つコミュニケーション・パワーとは、特に、沈黙や意味を持たない音のような、言語「不在・欠如」システムの持つそれと比較した場合のことを言っている）。この意味において、私たちは、上にあげたアンドレイの告白に対する反応としてのオリガとイリーナの「沈黙」や、マーシャとヴェルシーニンのとりかわす意味のない「 ترام・タム・タム、トラ・タ・タ」と、戯曲全体を通じてトゥーゼンバフとヴェルシーニンが行なう「哲学談義」とを対比させることが出来る。言葉自身のもつ意味論的重みと、普遍的・一般的にコミュニケーションを成り立たせうる潜在力という点では、勿論、後者の強力は、前二者の比ではない。

「コミュニケーションの「ポリフォニー」——深層部における「不在」と表層部における「存在」」の章では、表面上、表層部でとりかわされるダイアログと、水面下、深層部でとりかわされるダイアログの間に精妙な相違が見てとれ、しかもそのどちらの局面においても、ダイアログの参加者の双方がコミュニケーションしている場面を取り上げる。チェーホフが実際にテキスト上に書いたダイアログが水面下の意味を持つには、ダイアログの双方の参加者の間で、非常に繊細なコミュニケーション・システムが必要とされる。そこでは、表面上の、（意味論的に）完全で、理路整然としたダイアログが、水面下の、それとは全く異なった意味を持つ、もう一つの、完全で理路整然としたダイアログの層を、表わしていなければならない。

表層部だけでなく、深層部においても（表層部のそれとは異なった）コミュニケーションが存在し、その両方の局面において、ダイアログの参加者がそれと意識して、コミュニケーションし合っている例は、『ヴァーニャ伯父さん』（1897）の第三幕に見いだすことが出来る。この例では、表層部と深層部におけるコミュニケーションの方向は、同方向ではなく、逆方向を向いている。この場面のアーストロフ——エレナ間のダイアログにおいては、コミュニケーションは、表層部では、拒絶的な方向を向いているが、深層部では、受け入れられている。この場面では、舞台には、アーストロフとエレナの二人だけがいる（後になってヴァーニャが登場する）。<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> 引用文中の①、②などの数字、及び、下線は引用者による。

- ①アーストロフ　〔……〕〔両腕を組み、頭を垂れて〕降参します。さあ、存分に食べて下さい！
- ②エレナ　あなた、気が違ったのね！
- ③アーストロフ　〔口を開けずに、笑う〕あなたは、内気な方だ……。
- ④エレナ　まあ、私は、あなたが考えてらっしゃるより、まともで程度の高い女ですわ！誓ってもいいですけど！〔出て行こうとする〕
- ⑤アーストロフ　〔行く手をさえぎって〕僕は、今日ここを立ち去ったら、二度とここへは出入りしません、でも……〔彼女の腕をつかみ、あたりを見回す〕どこで会いましょうか？早くおっしゃって下さい、どこにします？ここには人が来るかもしれませんが、早くおっしゃって下さい……。〔情熱的に〕何て素晴らしい、華やかな人だろう……。一度だけキスを……。いい香りのするその髪にキスするだけでいいんです……。
- ⑥エレナ　私、誓って……。
- ⑦アーストロフ　〔彼女が話そうとするのをさえぎって〕何だって誓うことがあるんです？誓ったりなんかなさる必要はありませんよ。余計な言葉は必要ありませんよ……。ああ、何て美しい人なんだ！何ていう腕だ！〔両腕にキスする〕
- ⑧エレナ　でも、もうおやめになって下さい、本当に……。あっちへいらして下さい……。〔両手をふりほどく〕我を忘れてたりなさって。
- ⑨アーストロフ　ねえ、おっしゃって下さい、明日どこで会うかおっしゃって下さい。〔彼女の腰を抱く〕いいかい、もうどうしようもないんだ、会わずにはいられないよ。〔彼女にキスする、この時、バラの花束を手にしたヴァーニャが現われ、ドアのところで立ちすくんでしまう。〕
- ⑩エレナ　〔ヴァーニャに気づかずに〕許して下さい……。私を放して……。〔アーストロフの胸に頭をつける〕いけないわ！〔立ち去ろうとする〕
- ⑪アーストロフ　〔彼女の腰をかかえたまま〕明日森番の小屋へ来なさい……2時頃までに……。ね？いいね？来てくれるね？
- ⑫エレナ　〔ヴァーニャに気づいて〕放して下さい！〔ひどくうろたえて窓の方へ離れる〕ひどいわ。

(13, 96-97)

アーストロフの率直な愛の告白①に対して、エレナは②では一応は彼の愛を拒絶しているように思える。しかしそんな彼女の深層部の心理（表面上の、表層部の拒絶的な態度とは異なった心理）を読みとったアーストロフは、③で、恋愛に対して憶病な彼女を揶揄する台詞を口にする。彼の嘲弄に怒ったようなエレナの反応④をもものともせず、アーストロフは平然と愛の告白を続ける。⑤では、アーストロフは、強引にデートの約束をとりつけ、エレナにキスを求める（勿

論、挨拶としての、ではなく、愛する男女間にかわされるキスを彼は求めている)。エレナはそれを拒絶する言葉を使うつもりなのだろうが、拒否の返事としては⑥は、あまりに弱すぎる、のみならず、アーストロフに話しの腰を折られてしまって、エレナは台詞を完結出来ず、このままでは、⑥は、拒絶を表わすのか、承諾を表わすのか判然としない。

エレナが、判然としない自らの返事を判然としないままで放置していること自体が、彼女の深層心理を反映していると言うことも出来る。エレナは表層部では、アーストロフの愛を拒絶しているかに見せかけているが、実際は、深層部では受け入れる心づもりをしているのだ、とアーストロフは考えて、強引に話を進めてきたのだった。どうやら、彼の考えは正しかったようである。あるいは、このようなことは実生活の上では間々あることだと私たちは経験上知っているが、エレナは心の内では、アーストロフの愛を拒絶するとも、受け入れるとも決めかねて、揺れ動いていたのかもしれない。そんな彼女を後者へと踏み切らせたのは(無意識のうちにも)、アーストロフの性急さである。アーストロフは⑦の台詞の後で、たまりかねて、エレナの腕にキスしてしまう。彼女は彼の振る舞いを表層部では、ひどく咎め立てる(⑧)。だが、エレナのこの台詞の中に、この台詞を口にする最中の彼女の態度に、アーストロフは、エレナの決定的な(彼の誘いかけに対する承諾の)サインを見てとるのである。戯曲テキストによってしか判断することが出来ない、外的「場」にあっては、このことは理解しがたいことだが、この⑧にあっては、エレナの表層部の台詞と、深層部の心理は逆行していると考えざるを得ない。繰り返すことになるが、少なくともアーストロフは、そう判断したのである。

⑧におけるエレナの台詞と深層心理の逆行現象は、それに続くアーストロフの台詞(⑨)を見れば明らかである。「腰を抱く」というト書に現われたアーストロフの行為そのものが、エレナの気持ちの変化(あるいは、揺れ動いていた気持ちの固まり)を雄弁すぎるくらいに雄弁に物語っている。彼女は、決して自分の腰に回されたアーストロフの手を振りほどいてもいないし、それを嫌がっているそぶりも見せない。「腰を抱く」という行為が、明らかに通常の男女間の間柄の「一線」を越えた行為であるにもかかわらず、である。エレナが腰の回りに回されたアーストロフの手を振りほどかないということは、自分たちの「一線」を越えた間柄を容認したということの意味する。

また、エレナの台詞と心理の逆行現象は、アーストロフの行為だけでなく、彼の台詞(⑨)そのものにも明らかにうかがうことが出来る。アーストロフは⑨においては、最初のセンテンスでこそ、(特に親しくはない二人の関係性を考慮して)礼儀正しくエレナを bbi で呼んでいるが、腰に手を回すという大胆な挙措に出てからは、言葉づかいの面でも大胆になって、彼女のことを tbi で呼び始める。エレナがそのことを特に咎め立てていないことが、彼女の深層の心理は、

表層の台詞と逆行する方向を向いていて、アーストロフの愛を受け入れているのだということを表わしている。

ここまででは、エレーナの表層部と深層部の逆行現象は、アーストロフの言動によって、言わば、傍証するだけだった。だが、⑩においては、それが直接に姿を見せている。エレーナはアーストロフに親しい仲の男女としての「キス」を許してしまう。この場合、「許す」ということは、消極的に受け入れることというよりも、積極的に取り組むということを表わす。現に⑩では、エレーナは、アーストロフのキスを咎めるどころか、表層部の台詞とは裏腹に、彼の「胸に頭をつける」のである。直接戯曲テキストに現われている台詞、「許して下さい」、「放して」、「いけないわ」は、一応は（言葉としての意味の上では）拒絶を表わす言葉であるが、拒絶の度合いとしては非常に弱々しい。「立ち去ろうとする」というト書の彼女の行動も、彼女が本気でそうしようとしているようには感じられない。⑩のこれら一連の台詞や行動は、拒絶の意味を表わすためというよりも、むしろ、エレーナ独特の「コケットリー」だと言った方が、妥当なようである。彼女の「コケットリー」も、そしてまた大胆きわまりないアーストロフの言動も、ヴァーニャの舞台への登場とともに、舞台空間の「プライベート」性が崩れるや、姿を消してしまう。

実は、ヴァーニャは引用部分のト書（⑨）にもあるように、アーストロフがエレーナの腰に手を回して、キスしている時から、舞台に現われていて、彼らの振る舞いの一部始終を見てしまったのだ。（ただ、アーストロフとエレーナがヴァーニャの存在に気づかなかったから、彼らは舞台はプライベート空間だと思っていただけの話で、実は、キスしている、まさにその瞬間に、既に舞台空間のプライベート性は失われてしまっていたのだ。）ヴァーニャは、全く馬鹿な役回りをあてがわれてしまっている。ヴァーニャもまたエレーナに恋していて、愛を告白している（エレーナは、ヴァーニャの告白に対しては、表層部と深層部の分裂などなしに、頭から拒絶している）。ヴァーニャが手にしているバラの花束は、エレーナに捧げるためのものなのだ。その花束を持って来てみれば、エレーナは他の男性の口説きにあって、どうやらそれを受け入れ、彼とキスをしている真っ最中だとは！エレーナの表層部の台詞と深層部の心理の逆行現象は、ただでさえコミカルな効果を持つものであるのに、さらに、そこにいかにも「コキュ」然としたヴァーニャ（勿論、実際には、ヴァーニャはエレーナの夫でも何でもないので、コキュには「なれない」のであるが）が登場することによって、その効果にいつそうの拍車がかけられる。

ここで引用した一連の場面における、エレーナの台詞と深層部の心理との矛盾、逆行には、コミカルな色合いが強い。特に、その逆行ぶりが最高潮を迎える⑩にあつては、滑稽みも最高度のものになる。アーストロフに腰に手を回し、キスすることを許しておいて、「放して……」と言う。相手の胸に顔をうずめて、「い

けないわ！」と言う。おそらく、顔の表情から、しぐさから、台詞以外の何もかもが、台詞を裏切っているのだ。みごとなほどのエレナのコケットぶりである。そしてそこにコキユ役のヴァーニャの登場、となれば、滑稽みもひとしおである。

以上、チャーホフの作品から様々な具体例を取り上げ、様々な面から分析したことから明らかのように、チャーホフの描き出したコミュニケーションは、単純なものではなく非常に複雑であり、そのタイプも多岐に渡り、簡単にパターン化出来るようなものではない。これは、チャーホフが自分の作品に複雑さ・多様さをもたらそうとしていることの現われなのである。チャーホフは人間のコミュニケーション行為における言葉の役割に疑問を投げかけた。彼は、コミュニケーション行為において、言葉はある意味で無力なものなのだと証明しているのである。チャーホフは、本来ならば登場人物の言葉（台詞）が最も重要な要素であるはずの戯曲の中で、言葉に対する不信感を表わしているのである。

しかし、このことは、私たち自身の日常生活のレベルで考えてみれば、それほど不思議なことではない。私たちは、実際に生きていく上では、言葉と裏腹な行動をすることもあるし、また、言葉が本当の心情を表わし得ないことも、ままあることである。むしろ、その逆の場合のことが方が珍しいとも言える。その意味で、チャーホフは、日常的な実生活（及び実生活上の人間の感情）を巧みに戯曲の中に持ち込んだのである。日常生活には、通常の合理的な論理では割り切れない不条理性が存在する。不条理性が日常生活を支配していると言ってもいいかもしれない。（この日常生活における不条理性は、勿論、私たち人間が本来心の中に持っているその反映である。）日常生活には、合理的・論理的な因果律を超えた独特の因果律が存在する。それは、理性ではとらえることの出来ない、言わば、不条理な因果律である。この不条理な因果律が、チャーホフの戯曲の登場人物たちの言葉（台詞）を支配しているのであり、彼らのコミュニケーションを複雑なものにしているのである。舞台に日常生活を展開することは、チャーホフが戯曲を書く際のねらいであった。ただ舞台上で展開するだけでなく、舞台を超えた、観客席からは見えない所に実は日常生活は存在するのであり、舞台の幕が降りてからも（観客の興味がそこから離れてしまっても）、登場人物たちの日常生活は送られる、どんなに辛いものであっても送られねばならないのである。登場人物の日常生活の断片を、さらにそのほんの少しの一部分を切り取って、舞台の上に乗せて私たち観客に見せることによって、幕の後ろに展開しているであろう、さらに広大な見えない部分を暗示することに、チャーホフは見事な手腕を発揮した。単純には割り切れないコミュニケーション、言葉（台詞）とは無関係に成り立ってしまうコミュニケーションは、日常生活を支配する不条理な因果律の反映なのであり、その先には不条理な日常生活の存在がほの見えるのである。その日常生活こそチャーホフが舞台の上で見せたいものであった。