

木村 敦夫

チャーホフ(1860-1904)が生存していた時代から今日にいたるまで、多くの批評家が彼のことをコミュニケーションの不在を描いた作家だと考えてきた。現に、このことについては、小説の面からも、また戯曲の面からも多くの批評家が指摘している。実際に、チャーホフの後期の小説・戯曲においては、登場人物の間の会話の中で、コミュニケーションがうまく成り立っていない場面が目につく。会話の相手に誤解された台詞、時・場所にふさわしくない台詞、誰に向けられたのかわからず、皆に無視されてしまい宙に浮いたままになってしまった台詞が数多く見うけられる。きちんと成り立ったかもしれないコミュニケーションが、結局は実現しない。これらの台詞は、登場人物間のコミュニケーションを成り立たせるといふ、それ本来の役割を果たすことなく、言い終えられ放置されたままになってしまう。

しかし、勿論のことながら、チャーホフの後期の作品にあつては、常にコミュニケーションが成り立たないというわけではない。彼は、作品の中で、実に様々なタイプのコミュニケーションを、様々な状況のもとで展開して見せてくれる。彼の作りあげたコミュニケーションは、単純なものではない。表面上は、一見、コミュニケーションがうまく成り立っているかのように見える場面でも、登場人物たちの奥深い内面をのぞき込んでみると、コミュニケーションが途切れてしまっていたり、最初からまったく成り立っていないことがある。あるいは、その逆に、いかにもコミュニケーションが成り立っていないように見える場面でも、実は、登場人物たちが互いに相手の心情を十分に理解し合っていて、うまくコミュニケーションしている場合もある。このように、チャーホフの作品の登場人物たちの間のコミュニケーションは、複雑きわまりない様相を呈している。

従来のチャーホフのコミュニケーションに関する研究では、コミュニケーションの不在・欠如に重きがおかれてきたが、ここでは、特に『三人姉妹』(1901)を対象を絞って、チャーホフの創造したコミュニケーションには、どのようなタイプのものがあり、その基本的な特徴は何なのか、どのような時に、どのようにしてコミュニケーションが成り立つのか、あるいは成り立たないのかを検討してみたいと思う。

チャーホフ劇にあつては、コミュニケーションは、それが一見成り立っていないように見える時、実は、よく行なわれているのであり、一方、その達成が高らかに宣言される(ダイアログを行なっている当事者のうちの片方の人物によって)時、実際には、それはほとんど機能を停止している。

第一幕のオープニング・シーンでのオリガとマーシャのやり取りを見てみよう。オリガとイリーナが、モスクワの夢を紡ぎだしている一方で(その夢の中には、本人には何の断りもなく勝手に、マーシャの役割も含まれてしまっている)、マーシャは、二度口笛を吹くことによって、この芝居の中で初めて、台詞によらない発言をする。彼女の口

笛は、明らかに、彼女がこの姉妹たちの会話に関わらせられること嫌っていることを表わしている。そして、前後とは全く無関係に思える発言（台詞）のなかで、マーシャは、プーシキンの『ルスランとリュドミーラ』からの引用をして、ふさぎ込んだ、気もそぞろなような返事をして、舞台の皆に別れの挨拶をする。彼女の、心ここにあらずといった気分は、彼女が、最初は、家に帰ると言っておいて、それからすぐ後に、自分でもその矛盾に気づかずに、どこかに行くのだと言っていることからもうかがえる。彼女のこの言葉を通しての、また言葉を介さない行動は、首尾一貫してはいるが、分かりにくい、気分の複合体の展開したものである。それが、変化を見せるのは、ヴェルシーニンが登場してからのことである。

オリガの、マーシャのこの気分に対する対応は、コミュニケーションを求めての試行錯誤の過程だと言うことができる。オリガのマーシャに対する反応は、一つの極から他の極へと揺れ動く。マーシャの最初の口笛に対しては、オリガは妹を叱りつけたが、二度目の口笛は無視する。それどころか、オリガは、さらに一步踏み込んで、マーシャの気分に自分なりの特徴づけをしようとし（“Ты сегодня невесёлая, Маша.”⁽¹⁾）、そしてついに、со слезами というト書き（動作）を交えて、“Я понимаю тебя, Маша.” (125) と断言するにいたる。しかし、オリガのコミュニケーションを求めての試行錯誤は、失敗してしまう。マーシャはオリガの“Я понимаю тебя.”に対しては、自分の気持ちを注意深く調整し、若干遅れて反応する。オリガの発言（台詞）の内容に対しても、またそのсо слезамиという態度・動作に対しても否定的な反応を示す： Маша (Ольге, сердито). Не реви! (125)

オリガのマーシャに対するコミュニケーションと共感に達しようという試みは、徐々に積み上げられていくが、この試みは、最初から失敗を運命づけられているように思える。コミュニケーションとは、その定義からして、相互的なものでなくてはならないのに、オリガとマーシャの間のコミュニケーションは、まるで全くオリガの心の中でだけ起こっているように思えるからである。このオリガの内部でのコミュニケーションを求めての過程が、彼女自身の「ついにマーシャの気持ちが分かった。」という成功の表明を伴ったクライマックスを迎え、オリガがその成功に酔いしれた直後に、それに対するマーシャの冷たい反応が現われるのである。マーシャのきっぱりとした一言は、オリガのひとりよがりな発言が、マーシャにとっては許し難いほどにうわべだけの不誠実なものであって、オリガの試みが最初からいかに空しく、非現実的なものであったのかを明らかにしている。マーシャは、ここで、鋭い観察力を持ち、どんな形のセンチメンタルな虚偽・偽りに対しても耐えられず、容赦なくそれに立ち向かう女性として描かれている。彼女にしてみれば、彼女自身よりもオリガのほうが彼女のことをよく理解しているなどというたわごとを受け入れるいわれは、全くないのである。

しかしながら、チャーホフの舞台上での二人の姉妹を通してのコミュニケーションの問題の提起は、より微妙で複雑である。この二人の姉妹の間の言葉のやり取りの上での威嚇のし合いを通して、彼らの間の一時的な誤解よりも、より強く、より深いところで流れている微妙なコミュニケーションの流れを感じ取ることができる。マーシャの最初

の口笛に対するオリガの怒りを含んだ反応は、ただ単に姉として、そしてまた教師として、マーシャの態度（行儀作法）の悪さに対してなされただけのものではない。オリガは、マーシャの口笛が、オリガとイリーナがモスクワ行きの夢について話し、その中でマーシャに役割を振り当て、それにマーシャをも巻き込み（それも、マーシャに一言の相談もせずに、である）、余りにも無邪気に、余りにも単純に、その可能性を信じていることに対して、マーシャが疑問を呈していることしるしなのだと、理解している。（そして、事実はオリガの理解している通りなのである。）オリガは、マーシャに対して腹を立てる全く正当な理由があるのであり、自分自身で気づいているよりもマーシャをよりよく理解しているのである（しかし、そのことを言い放つのは今のこの時点で、ではない）。同様に、マーシャはオリガの「理解」というものがいかにうわべだけの空々しいものであるかを明らかにすることによって、より深いレベルで、オリガの、不愉快な現実を回避し、それに目をつぶるといふ犠牲を払ってまで、常に、仲違い・意見の相違・不愉快さを言い繕いたいという願望に対して、否定的に返答しているのである。

このように、オリガとマーシャは、表面上ではなく、より深いレベルにおいて、敏感に反応しあいながら、コミュニケーションしているのである。コミュニケーションは、それが一見成り立っていないように見える時（オリガの“не свисти!”に対するマーシャの“не реви!”）、実は、より強く本当に行なわれているのであり、一方、その達成が高らかに宣言される時（オリガの“я понимаю тебя.”）、実は、それはほとんど機能を停止しているのである。

第三幕におけるマーシャの告白の場面での、オリガとマーシャのやり取りのなかでは、チャーホフは上の例と全く逆の状況を見せてくれる。マーシャが、自分が愛しているのはヴェルシーニンだと告げると、オリガは、そんな話しは聞きたくないと答える。しかし、オリガが、妹の話しを聞いてい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聞き入っているのである。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努力もせず、なぜ彼女が聞きたがらないのかつきとめようともしていない。マーシャは、オリガのことをчуждаяと呼んでいるが、この形容詞を文字通り受け取ると、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做していることになる。

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たばかりなのである）。オリガは、この劇の中で彼女の結婚観について、何度か口にするが、常に、痛ましいほどに堅苦しい、非現実的なことしか言えないということによって、実人生の上での経験が全く欠けていることを露呈する結果に終わっている。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この時ここで（イリーナの目の前で）告白に及んだということ、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、正しいことをし、言おうとしているのであり、また、

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問題に対して、何世代にもわたって保持されてきた伝統的な価値観をもちだすことによって、正しい解答を与えようとしているのである。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＝クルイギン・タイプの結婚を勧めている：“замуж выходят не из любви, а только для того, чтобы исполнить свой долг... я бы вышла без любви... лишь бы порядочный человек.” (168) オリガは、暗黙のうちにはあるが、実は、イリーナにマーシャの例に倣って、独身女性としての生活を捨てて結婚してしまうように説いているのである。彼女はまるで「愛情などなしで、マーシャのように、（クルイギンのような）きちんとした人 порядочный человек と結婚してしまわないと、私のように、年老いたオールド・ミスとして終わってしまうわよ。」と、イリーナに忠告しているようである。

オリガが、自分の結婚観をイリーナに説いている間じゅう、マーシャは沈黙を守っていて、オリガに対して、直接、反応は示さない。蠟燭を手にしたナターシャが、突然、三人の姉妹たちの存在を全く無視して、黙って部屋を横切った時、マーシャは、まるでナターシャが放火をしたようだと辛辣な嫌味を言う。マーシャに対してオリガは、“Ты, Мама, глупая. Самая глупая в нашей семье это ты. Извини, пожалуйста.” (168) と言う。勿論、彼女は、文字通りの意味のことを言っているのではない。彼女は、第一幕での口笛と同じように、マーシャに苛立っている。彼女は、マーシャがそこにいて、ヴェルシーニンを愛しているという告白をしていると、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からである。オリガのこのような反応を引き起こしたのは、マーシャのナターシャについての具体的な言葉であるよりは寧ろ、声の調子であり、言葉の辛辣さだと言えるだろう。

そして、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（殊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。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。

こういうわけで、オリガはマーシャの告白に耳を傾けたくないのである。そして、オリガがそのことをはっきりと口に出して言った時、マーシャは彼女に、自分がそう呼ばれた чудная という同じ言葉をそっくりそのまま投げ返す（もつとも、その口調は、明らかにオリガのそれとは異なったものである）。そしてマーシャは直接イリーナに語りかける：

Мама. Когда читаешь роман какой-нибудь, то кажется, что всё это старо, и всё так понятно, а как сама полюбишь, то и видно тебе, что никто ничего не знает и каждый должен решать сам за себя... (169)

マーシャはイリーナに語りかけることによって、オリガに対して答え（返答し）ているのである。さらに、ちょうどオリガが“я не слышу.”と言っている時に、最も神経を集中し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 чудная 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（もっとも、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）。

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、あなたにものを教えたり、説教をしたりできる資格なんてないのよ。あなたは、自分のことは自分で決めなくちゃいけないわ。」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、潜在的なものであって、テキストの表面には現われてこない。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会話を通して、三人の姉妹たちは、テキストの表面からは窺えないくらい、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。

しかし、以上のことから、チャーホフの作品の中では、常に、登場人物の誰かが他の誰かを理解していると言っている時には、実は、理解していないのであり、理解していないと言っている時には、実は、理解しているのだと、結論を下すことは、早合点にすぎること、それほど単純ではないのである。それと逆の例は、容易に見いだすことができる。⁽²⁾

第三幕において、チェブトゥイキンが、マーシャとの問答の中で、三人の姉妹の母への自分の愛の記憶について物語る興味深い場面がある。ここでは、上で見たマーシャの告白の場面と同様、表面上の会話からは窺えない、真の会話が深層部で行なわれている。二人の間の会話は次のようである：

Маша. ... Вы любили мою мать?

Чебутыкин. Очень.

Маша. А она вас?

Чебутыкин (после паузы). Этого я уже не помню. (176)

これは、表面上は、質問とそれに対する当を得た答えからなる、何の変哲もない、極くありきたりの会話のように見える。しかし、実際に話されている会話は、表面下のずっと深い所でそれを産み出す因となった、全く異なった会話の代役を果たしているにすぎないのである。躊躇を表す「間」の後でのチェプトウイキンの答え自体が、表面の下の深い所をのぞき込まなくてはならないと暗示している。彼が、自分がマーシャの母親との間に秘めたロマンスを持ったことがあったのかどうか、あるいは、彼女に片思いをしたことがあったのかどうか憶えていないというのは、よく考えてみると、全く道理にかなっていないと分かる。彼は、憶えていないということにしておくつもりでいるに違いない。あるいは、寧ろ、ただ口でそう言っているだけに違いない。言い換えれば、彼は、このことについて詳しく話すことを、巧みに、しかし、明らかに、決然として拒否しているのである。では、なぜなのだろうか。

一つには、マーシャの動機づけが挙げられる。チェプトウイキンが、三人の姉妹たちの母親を愛していたことは、彼自身の度重なる告白を通して、プロゾロフの家族の間では周知の事実だった筈である。それにも関わらず、既に知っていることをここで敢て再び尋ねるには、マーシャには、何らかの理由がある筈である。その上、たとえ彼女が二つ目の質問（母親の側では彼のことを愛していたのかどうか）の答えを知らないとしても、それを何年か前ではなく、今この時に尋ねるには、その理由がある筈である。考えられる理由は、彼女は、おそらくは無意識のうちに、母親と彼女自身の間類似の関係を見いだすことによって、自分が大きな全体の一部であり、家族の運命の鎖の一つの輪にすぎないのだということに、何とかして心の安らぎを見いだそうとしているということである。そうだとすると、彼女は、第三幕の告白の場面でイリーナにするようにと忠告していたこととちょうど逆のことをしようとしていることになる。（彼女は、恋愛小説を読んでも、自分の個人的な問題を解決するという責任から逃れることはできないのだと言っていた。）今、彼女は、自分の母親の例を一種の小説として用いて、自分が問題に結論を下すことと直面するのを手助けしてもらおうと思っている。チェプトウイキンは、マーシャのこの口に出されない真意を理解し、その目論見に加わることを拒否するという形で返事をする。この二人の間の、水面下で行なわれる「本当の」会話は、次のようになるだろう：

マーシャ「私は、母がもう結婚してしまっていたときに、あなたが母を愛していたことを知っているわ。私は、今、夫以外の男性を愛しているの。私は、母もあなたを愛していたかどうか是非とも知りたいの。」

チェプトウイキン「あなたの質問に答えることも、あなたのお母さんへの私の愛をひとの目的のために使われることも、私はごめんだね。過ぎ去ったことは、過ぎ去ったことで、そのままそっとしておくものさ。私たちの時代のことには構わず、自分のことは自分で決めるんだね。」

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、ダイアローグの崩壊してしまった状態も数多く見うけられる。そのコミカルな例としてすぐに思い浮かぶのが、第二幕で、チェプトウイキンとソリョーヌイの展開するチェレムシャー＝チェハールトマ議論である。チェプトウイキンもソリョーヌイも聴覚的な障害はないはずである（この戯曲のなかで、誰もほんの一言もそのような事実について触れてはいない）。しかし、彼らは二人とも、まるで耳が聞こえないかのように、ただ相手のいうことを聞こうともせず、その場面には唐突とも思えるほどにふさわしくない、馬鹿げた言い争いを執拗に繰り返す：

Чебутыкин. . . . чехартма, мясное.

Солёный. Черемша вовсе не мясо, а растение вроде нашего лука.

Чебутыкин. Нет-с, ангел мой. Чехартма не лук. . . .

Солёный. А я вам говорю, черемша -- лук.

Чебутыкин. А я вам говорю, чехартма -- баранина.

Солёный. А я вам говорю, черемша -- лук.

Чебутыкин. Что же я буду с вами спорить! Вы никогда не были на Кавказе и не ели чехартмы.

Солёный. Не ел, потому что терпеть не могу. От черемши такой же запах, как от чеснока.

Андрей (умоляюще). Довольно, господа! Прошу вас! (151)

どたばた喜劇のようなコミカルな効果をもつが、自分の主張をただ頑固に繰り返すだけの、この粗野な台詞のやり取りと、ちょうど反対の極に位置するのが、同じ第二幕でチェプトウイキンが、バルザックの結婚のことをつぶやく場面で展開する一連の会話である。そこでは、登場人物たちが、相手の話していることに注意深く耳を傾けている状態と、相手の話していることには無関心で、全く聞いていない状態とが、あつという間に、めまぐるしく入れ替わり、揺れ動く。チェレムシャー＝チェハールトマ議論とは異なり、チェプトウイキンとソリョーヌイの間に展開するような口争いは見られず、登場人物たちは、それぞれがそれぞれのもの思いの糸を、別々に、好き勝手に、紡ぎ出し、たまたまそれが何らかの模様を織り出すことはあっても（それは、あくまでも偶然であり）彼らは、その会話が途切れ途切れのもので、通常の意味ではとても会話と呼べる代物ではないということに気づかず、そんなことにはお構いなしに、自分の喋りたいことを喋り続ける（しかもそれが、3ページもの長きにわたって展開するのである）。

第二幕のバルザックの結婚云々の場面での会話は、寧ろモノローグに近いダイアローグだと言える。この場面以上に限りなくモノローグに近いダイアローグを展開するのは、第三幕でのアンドレイとフェラポントの会話の場面である。これら二つの場面のうち、前者は、登場人物たちが相手の言っていることに耳を傾けている時もあるという点で、また、無関心の状態と耳を傾けている状態という二つの両極端の間を意図的に揺れ動く

という点で、後者と決定的に異なる。第三幕でのアンドレイとフェラポントのやり取りは、チェプトウイキンとソリョーヌイの展開するチェレムシャー＝チェハールトマ議論と正反対の関係にあるとすることができる。フェラポントは、殆ど耳が聞こえない。そしてアンドレイもフェラポントも、自分たち二人の会話がどのようなものになるのかはつきりと自覚している。彼らは、最初の会話の中で、自らそのことに言及する：

Андрей. Мне быть членом здешней земской управы, мне, которому снится каждую ночь, что я профессор. . . . , которым гордится русская земля!

Ферапонт. Не могу знать. . . . Слышу-то плохо. . . .

Андрей. Если бы ты слышал как следует, то я, быть может, и не говорил бы с тобой. (141)

フェラポントは、文字通り、耳が不自由であり、そのうえ、たとえ不自由でなくとも、アンドレイとうまくコミュニケーションできない。アンドレイの直面している問題は、フェラポ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が感じられる。肉体的な難聴にも関わらず、フェラポントは、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聞き取ろうとする。フェラポントは、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できない。例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「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。アンドレイは、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、という孤独観から抜け出す道を探し求め、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筈はないのだという事実喜んで目をつぶろうとしている。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観・不安観から抜け出すために、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、独り言にすぎないものを、きちんと耳を傾けてくれる聞き手がいる会話の中で自分は話しているのだと、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、事実を偽るための「装置」なのである。アンドレイとフェラポントの対話は、ある男が、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男に、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。それは、ダイアログともモノロー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言える

だろう。

『三人姉妹』には、多くの重要な役割を持った告白が、見うけられる。これらの告白は、その本来の性質として、コミュニケーションを不可欠なものとして要求する。そして、告白が、その告白をする人間からその受け取り手・その告白を聞く人間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、チェーホフ劇の特徴である。何らかの告白に対しては、普通は、それに対する反応・答えが期待できる。（愛の告白に対しては、イエスかノーかのいずれかの答えが期待できる。それ以外の告白に関しても、同様に、肯定的な反応か、あるいは、否定的な反応が期待できる。）しかし、チェーホフの場合は、告白に対する何らかの反応・答えの期待は裏切られる。告白に対する反応・答えは、それを受け入れたり、それに共感を表明したりして、告白を歓迎するのでもないし、また、それをはねつけ拒絶してそれと衝突するのでもない。その告白の、言わば、挑戦を真っ向から受けて立ちそれに立ち向かうことをせず、寧ろ、それを脇に押しやって無視してしまうのである。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。その効果は、滑稽な喜劇的なものから胸のはりさけてしまうような悲劇的なものまでの幅がある。⁽³⁾

告白に対する、ふさわしくなさそうな対応・答えも、脇に逸れてしまい斜めに向いてしまっているように思える対応・答えも、決して偶然そうなったわけではなく、また、実はふさわしくないわけでもないのである。登場人物が口にする台詞一つ一つそれ自体は、無意味なものなのだが、複数の台詞が組み合わせられ、組み立てられる過程を通して、意味が生じてくる。組み合わせられ、組み立てられた（ちょうどジグソー・パズルのような）台詞の複合体の一つ一つの要素の間の相互作用が、それらに、それら自体が単独では決して持ち得ない意味を付加するのである。

第二幕でのヴェルシーニンのマーシャに対する愛の告白においては、一見コミュニケーションは成り立っていないように思えるが、実はきちんと行なわれている。ヴェルシーニンのマーシャに対する愛の言葉は、非常に平凡・陳腐なものである。これに類する言葉は、人間の長い歴史の中で、かつて、何千、何万人という求愛する男性によって、何千、何万人という女性に捧げられたに違いない。これは、言わば、長い間に手垢にまみれてしまい、美しくもなく、感動的でもなくなってしまった言葉であり、とくにマーシャに捧げられたと思える箇所は全く見当たらない。しかし、ここで問題なのは、言葉から窺えるヴェルシーニンのマーシャへの愛の誠実さではない。彼の陳腐な愛の言葉の持っているコミュニケーションの力の強さである。彼の愛の囁きの内容の平凡さ・陳腐さにも関わらず、彼が結局マーシャの愛をかちえることに成功したという結果から見ると、彼は、非常にうまくコミュニケーションできたことになる。この愛の告白の場面を意味あるものにし、コミュニケーションを成り立たせ、実りあるものにしたのは、ヴェルシーニンのありふれた言葉に対するマーシャの思いもかけない反応・対応である。

Вершинин. ...Здесь темно, но я вижу блеск ваших глаз.

Маша (садится на другой стул). Здесь светлей...

マーシャは、彼女に特有の、辛辣ではあるが微妙なアイロニーをもって、別の椅子に移ってしまう。ヴェルシーニンにしてみれば、勿論、その言葉通りのこと、つまりどこが暗いとか明るいとかといったことを話題にしたかったのではない。マーシャは表面上は（台詞の上では）、ヴェルシーニンの言葉を文字通りに理解したかのように装っているが、実は、彼の言葉の意味するところを真に理解したのであり、二人の間でコミュニケーションは、きちんと、うまい具合に行なわれているのである。マーシャは故意に、馬鹿馬鹿しいほど、言葉を表面上の意味の通りに理解することに固執することによって、逆に、彼女がヴェルシーニンの言葉が本当に意味することを真に理解していることを示している。ただ、彼女は、敢えて、ヴェルシーニンの言葉の、裏の、本当の意味を無視することにしたのである。一方、ヴェルシーニンは、と言うと、彼女のアイロニーを無視し愛の告白を続ける。ヴェルシーニンは、マーシャが、彼の言葉の真の意味をきちんと理解していると分かっているからである。

Маша. Когда вы говорите со мной так, то я почему-то смеюсь, хотя мне страшно. Не повторяйте, прошу вас... (Вполголоса.) А впрочем, говорите, мне всё равно... (Закрывает лицо руками.) Мне всё равно. Сюда идут, говорите о чём-нибудь другом... (144)

それに対するマーシャの反応は、再び、複雑な様相を帯びている。彼の愛に答えようとする気持ちの膨れ上がり・その愛を受け入れた場合の避けがたい結果に対する恐怖心の膨れ上がり・自分の運命へのあきらめ・彼が話しているのと同じような平凡な愛の言葉で彼に答えられないことは言うまでもなく、彼の愛の告白に対して、イエスともノーとも答えられないもどかしさ・・・これらの気持ちが複雑に混ざり合ったものである。彼女が話しているのは、詩的な言葉ではなく、ごく日常的なありふれた言葉なのだが、それは、ヴェルシーニンの紋切り型の詩的な愛の言葉よりも、はるかに深い意味を持ち、彼女の心の襞の奥底まで見せてくれている。

上の例と同じように、第四幕でのトゥーゼンバフとイリーナの最後の別れの場面においても、この不幸な恋人たちの間に表面上はコミュニケーションが行なわれていないように見えるが、実はきちんと行なわれている。ここでは、二人の間には、互いのことを思いやる気持ちがあり、深いコミュニケーションが存在している。この場面には、二人のコミュニケーションを求める強い願望が現われていると言うことができる。

Тузенбах. Скажи мне что-нибудь.

Ирина. Что? Что сказать? Что?

Тузенбах. Что-нибудь.

Ирина. Полно! Полно!

.....
Тузенбах. Ирина!

Ирина. Что?

Тузенбах (не зная, что сказать). Я не пил сегодня кофе. Скажешь, чтобы мне сварили... (180-81)

この場面は、一見すると、コミュニケーションが全く行なわれていないように感じられる。この場にふさわしいコンテクストに即して、この場面を眺めると、イリーナが、トゥーゼンバフの望む「なんでもいいから何か一言」を言わない、あるいは、全く何も言わないことと、トゥーゼンバフが、「何を言ったらいいのか分からない」ことは、互いの心を思いやっていることの結果なのだということが分かる。イリーナには、恐らく「私はあなたを愛しているわ。」という彼女の一言以外のどんな言葉も（彼女の、あるいは、誰か他の人間のどんな言葉も）、彼が今まさにこの時点において必要としている、特別な「何か一言 (что-нибудь)」にはなり得ないということが、痛いほどよく感じられるのである。そして、彼女は彼が必要としている「あなたを愛している」という一言を言うことができず、彼は決してその一言を聞くことができない運命なのである。（彼は、この直後、決闘をして死んでしまう。）彼女はその一言を言えないのみならず、残酷なことに、その逆のことをこれに先行する場面で言ってしまう。

Тузенбах. ...Я увезу тебя завтра, мы будем работать, будем богаты, мечты мои оживут. Ты будешь счастлива. Только вот одно, только одно: ты меня не любишь!

Ирина. Это не в моей власти! Я буду твоей женой, и верной, и покорной, но любви нет, что же делать! (Плачет.) (180)

彼女は、もう既に、自分が彼のことを愛していないと彼に言ってしまうのである。だから、彼女は、彼が、まさにその一言を言って欲しいと願っているのだと気づいたときに、一言も発さず沈黙するしかなかったのである。トゥーゼンバフは、と言うと、自分の言った一言のために、イリーナの神経がピリピリと張りつめ、彼女が心の中で葛藤しているのだと分かると、がっくりと気落ちして、無力になってしまう。そして、自分の、舞台からの最後の退場を仰々しい、芝居じみたものにするのを避けようとして、コーヒーが欲しいなどという、この詩的な最後の別れの場面にはふさわしくない、全くありきたりな、間の抜けた、日常的なことを言ってしまうのである。

上の二つの場面の例から分かることは、明らかに、コミュニケーションが成り立っていない、コミュニケーションが崩壊してしまったと思える場合に、ほとんどそれと逆の事態が発生しているのだ、ということである。

『三人姉妹』に限らずチェーホフ劇一般に特徴的なのは、敢えて話さずにいるという意味での「沈黙」（意図的な沈黙）や、意味をもつ言葉に対立するものとしての意味の

ない「音」（役者が台詞の中で発する音）⁽⁴⁾が、コミュニケーションの役割を果たしていることである。

第三幕終盤におけるアンドレイの告白は、他の人物によって妨げられることのない、ほとんど単独の台詞だと言ってよい。彼が自分の台詞を聞かせている当の相手である、オリガとイリーナの積極的な沈黙を背景として、アンドレイは、喋りに喋りまくる。この告白の特殊な点は、これと言った明らかな理由も見うけられず、また、その告白に対して何の反論もなされていないのに、告白の主体であるアンドレイの態度が、途中で、完全に逆転してしまうことである。会話の相手が、ずっと黙って通しているのであるから、技法的には、アンドレイの告白は、モノローグなのだと言うことができる。しかし、本当にそうなのだろうか。アンドレイの告白を、シェークスピア劇の典型的なモノローグ、例えば、ハムレット・ブルータス・イアーゴ・マクベスなどの告白と比べてみると、その違いがよく分かる。シェークスピア劇の登場人物たちは、自分自身を、そしてまた、観客を納得させ、説き伏せようとする。彼らは、舞台の上で、自分の考えを、また時には、自分自身が疑問に思っていることをも展開してみせてくれる。しかし、モノローグ自体のなかで、話し手の考えが突然180°変わったり、気持ち・気分が急激に変わったりすることは滅多にないし、また、モノローグのなかに、実質上、他の登場人物が入り込んで来たりすることもない。

これに対して、アンドレイの告白は、舞台の上でのコミュニケーション行為なのだと言うことができる。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イ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、ある一つの声が聞こえてくる。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、死んだ父親の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。俗悪きわまりないナターシャやプロトポーポフといった輩と衝突するのは、彼らプロゾロフ家の人たちの言葉や行為ではなく、寧ろ、彼らの本質的な存在そのものなのである。今問題にしているこの場面では、「沈黙」以上に力強い意味をもち、コミュニケーションを成り立たせうる「言葉」を、この二人の姉妹は言うことはできない。

オリガとイリーナの側に立って考えてみると、彼女たちが黙っているのは、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できないからであり、彼と議論してもしかたがないと思っているからである。もしも、姉妹がなにか言い返していたら、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。なに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の可能性を秘めた、雄弁な沈黙である。彼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、*“Милые мои сёстры, дорогие сёстры, не верьте мне, не верьте...”* (171) と言わせるのは、彼のこの内部の声なのである。

チャーホフは、「沈黙」のように言葉を拒絶したもののもつコミュニケーションの力や、意味のない「音」としてしか機能しない言葉のコミュニケーションの力と比較して、言葉のもつコミュニケーションの力を否定はしないまでも、それに対して疑問を投げかけている。この意味で、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取り交わす意味のない「トラム・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」とを比べてみることは興味深いことである。言葉自身のもつ意味の重みと、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、後者の強力さは、前二者の比ではない。

トゥーゼンバフとヴェルシーニンの哲学談義には、一方では、意味のある重要なこと、つまり、後世の時代における人類の未来の話があるが、他方では、重要なことなど何もない、意味のないただのお喋りがあるだけである。しかし、実際のところ、この場合は、言葉自体の意味としての力は、それを通して伝えられる個々のメッセージのもつコミュニケーションの力に反比例している。トゥーゼンバフとヴェルシーニンの「哲学談義」は、その実りとして、極めて浅薄な一般法則をもたらすにすぎないものであり、本当のコミュニケーションを図るためというよりは、寧ろ、持て余した暇を潰すため、あるいは、ただお喋りをする楽しみのために、しばしば行なわれる。彼らの、真面目そうに見える、おおげさな哲学談義が、実は、ただの暇潰しのお喋りにすぎないということは、第二幕のヴェルシーニンの台詞の中で特に強調されている。彼は、なかなか出てこないお茶を空しく待ちながら、こう言う：*“Если не дадут чаю, то давайте хоть пофилософствуем.”* (145) そして、また、第四幕でも、マーシャとの、胸が張り裂けるような、痛々しい最後の別れの場面を待つ間にさえも、彼は、場違いな「哲学談義」をやめることはできない。（尤も、幾分か、自分への皮肉をまじえながらではあるが。）彼らのおおげさな哲学談義が空しく響くのは、それが二流の紋切り型の文句に満ちているからでもあり、また、結局は、それを話している当人たちが、自分の話していること、つまり、人類の未来のことなどは、全くどうでもよいと思っているからでもある。そこで話題に上っているのは、彼ら自身の生活でもないし、また、自分たちの世界や人生のことでもない。彼らは二人とも、殊にトゥーゼンバフは、自分自身の生活や愛や愛する人のことを話す時には、はるかに誠実な態度で話しをする。人類の未来についての意見を述べている時に、話し手たちを引きつけているのは、自分たちが話している内容よりも、（そんなものがあるとしてのことだが）会話の究極の目標よりも、哲学談義をすることの楽しみそれ自体、娯楽としての議論なのである。

トウゼンバフとヴェルシーニンの「哲学談義」は、マーシャとヴェルシーニンの会話の中の「トラム・タム・タム、トラ・タ・タ」という意味のない音からなる、何を指し示しているのかも分からない、音の響きとしてしか機能しない言葉よりも、コミュニケーションの点では、はるかに劣っている。この音だけからなる会話は、彼ら二人以外の外の世界の人間にとっては、意味のない、つまらない悪ふざけとしか響かない。しかし、マーシャとヴェルシーニンにとっては、それは、実質的な内容のない空疎な「哲学談義」などよりも、はるかに豊かな意味をもつのである。「哲学談義」は、宇宙全体のことを話題として取り上げるが、その実質的な意味・重要性は非常に小さい。一方、「トラム・タム・タム」は、(当の二人以外の人間にとっては)何の話題も取り扱わないが、愛とコミュニケーションの世界を意味している。⁽⁵⁾

以上で見てきたように、チャーホフの作りだ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、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。どのような時にどのようなタイプのコミュニケーションが登場人物間で行なわれるのかといったことも、一概に言うことは出来ない。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。彼が作品の中で描こうとしていた実際の人間、そしてその人間の送る人生というものは、改めて言うまでもないことだが、単純にスパッと割り切れるものではなく、複雑極まりないもので、簡単に法則化して予測することを許さないものである。今回取り上げたコミュニケーションの問題でも、その複雑さ・多様さが明らかになったが、これは、チャーホフが自分の作品の中で実際の人間・人生を描こうとするときの基本的な姿勢(複雑性・多様性をもたらそうという)の、登場人物間のコミュニケーションの問題の領域での反映なのである。

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のだと言うことが出来る。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。人間は通常、他の人間とコミュニケーションする際には、言葉を媒介とするわけであるから、このことは逆説的に聞こえるかもしれない。しかし、必ずしもそうではない(コミュニケーションにおいて言葉が無力である)ことの例を、私たちは既に数多く見てきた。チャーホフの作品にあつては、登場人物たちの言葉(台詞)を全面的に額面通りに受け取ることには、疑問詞を置かなくてはならない。彼らの言葉は時として彼らの心情を素直に表わしていないことがある。言葉がコミュニケーションの道具としてうまく機能しないから、登場人物たちは言葉と裏腹な行動をするのである。言葉(台詞)から察すると、明らかにコミュニケーションが途切れてしまっているように見える場合に、実はコミュニケーションが成り立っていることもあるし、また逆に、コミュニケーションが成り立っているように見える場合に、実はそうではないこともある。⁽⁶⁾

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筈の戯曲の中で、言葉に対する不信感を現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、その逆の場合のこのの方が珍しいとも言える。その意味で、チェーホフは日常的な実生活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、私たち人間の持つその反映である。）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、チェ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。舞台上で日常生活を展開することは、チェ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をほんの少し切り取って舞台の上に乗せて見せることによって、幕の後ろに展開しているであろう更に広大な見えない部分を暗示することに、チェ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つ（あるいは、成り立たない）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ェーホフが舞台の上で見せたいものであった。

〈註〉

- (1) Антон Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*, XIII (Москва: Наука, 1978), 124. 以下では、この版、この巻をテキストとして用いることにする。テキスト本文から引用する場合には、引用箇所の末尾に()に入れた数字を書き添えることによって、テキストのページ数を表わすことにする。たとえば、この場合ならば、引用文の末尾に (124) のように書き添えることにする。
- (2) 第三幕で、ナターシャとオリガが、互いに「私はあなたのことが分からない。」と言う時、また、ナターシャがオリガに、「私があなたのことが分からないのか、あるいは、あなたが私のことを分かってくれようとしめないのか、そのどちらかだわ。」と言う時、二人の間には、実際に、コミュニケーションが全く成り立っていない。（アンフィーサの扱いをめぐって）
また、やはり第三幕で、オリガがイリーナに向かって、トゥーゼンバフが醜男で男性としての魅力がないので彼と結婚するのは何としても気が進まないということ

に関して、「あなたの気持ちは本当によく分かるわ。（“я всё понимаю.”）」と言う時、その点に関して、オリガは本当に妹の気持ちを理解している。

- (3) 喜劇的な効果をもたらす例としては、第一幕終盤におけるアンドレイのナターシャに対する愛の告白の場面があげられる。アンドレイの真剣そのものの愛の告白は、二人の将校の突然の舞台への登場によって妨げられ、ナターシャの返事を得ることが出来ずに尻切れの形のまま終わってしまう（もともと、アンドレイはナターシャにキスすることには成功するのであるが）。

また、悲劇的な効果をもたらす例としては、第三幕終盤におけるアンドレイの告白の場面があげられる。彼の告白は、その訴えの相手である姉妹たちの完全な沈黙に出会い、また、突然クルイギンが登場することによって妨げられ、それまでの告白を全く否定する（つまり、自分のそれまでの発言を全く無意味なものにしてしまう）“не верьте мне.”という悲惨な一言で絶ち切られてしまう。

第四幕で、決闘に赴くトゥーゼンバフがイリーナに最後の別れをする場面は、さらに一層悲劇的だと言える。トゥーゼンバフの、痛ましいものである筈の最後の愛の告白は（これが彼の人生における正に最後の愛の告白なのだ）、自分自身の、馬鹿げた、全く日常的・散文的な一杯のコーヒーの要求によって妨げられ、印象が薄らいでしまう。

- (4) ここでは、第三幕においてヴェルシーニンとマーシャの間で繰り返し取り交わされる、意味をなさない（意味のある言葉の態をなしていない）「トラム・タム・タム」「トラ・タ・タ」などの音を想定している。
- (5) しかし、この劇の中の哲学談義の結果としてもたらされる、あらゆる一般法則が、すべて底の浅い、皮相的なものであるというわけではない。第二幕で、マーシャが、人間は物事の理由や目的を知るべきだと述べる場面や、ヴェルシーニンが、幸福とは、一度手にいれてしまうとその存在に気づかなくなってしまうものだと述べる場面で、導き出される一般法則は非常に印象的なものである。そして、その一般法則が語られる言葉のもつ潜在的なコミュニケーションの力は強いのだということが出来る。チャーホフの作品の登場人物の話しの中に、このような例が見うけられることは珍しいことだが、そのようなものが確かに存在するということは、彼が、多様性・複雑性を作品にもたらそうとしていることの現われなのだと考えることが出来る。

Маша. Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звезды на небе... Или знать, для чего живёшь, или же всё пустяки, трин-трава. (147)

Вершинин. ...вы не будете замечать Москвы, когда будете жить в ней. Счастья у нас нет и не бывает, мы только желаем его. (149)

- (6) しかし、再三述べるようだが、これが想定し得る全ての場合というわけではない。コミュニケーションが成り立っているように見える時に、実際にもその通りであり、また成り立っていないように見える時に、実際にも成り立っていない場合もあることは、上で既に見た通りである。単純にタイプ別に割り切ることが出来ないことは、作品の中に描かれている人間・その人間の送る人生というものが、複雑で多様なものだということの現われなのである。

〈テキスト〉

Чехов, Антон Павлович. *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*. Москва: Наука, 1974-83.

〈参考文献〉

Bitsilli, Peter M. *Chekhov's Art: A Stylistic Analysis*. Trans. Toby W. Clyman and Edwina J. Cruise. Ann Arbor: Ardis, 1983.

Hahn, Beverly. *Chekhov: A Study of the Major Stories and Plays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

Magarshack, David. *Chekhov the Dramatist*. London: John Lehmann, 1952.

Senderovich, Savely. "Chekhov and Impressionism: An Attempt at a Systematic Approach." In *Chekhov's Art of Writing: A Collection of Critical Essays*. Ed. Paul Debreczeny and Thomas Eekman. Columbus, Ohio: Slavica, 1977, pp. 134-52.

Чудаков, Александр Павлович. *Поэтика Чехова*. Москва: Наука, 1971.