

チャーホフの枠物語における創作方法の発展

清 水 道 子

1、はじめに

枠物語とは一つないし二つ以上の物語を内に含んで、それ自体が枠のようになっている物語のことをいう。『千一夜物語』や『デカメロン』などがその古典的例である。チャーホフも全創作期間を通じて、数多くではないが枠物語を書いている。それは初期における『強烈な感覚』、『ジーノチカ』などいくつかの作品と、中期における『ともしび』、『女房ども』、『追放されて』、『園丁主任の話』、『アリアドナ』そして後期における『箱にはいった男』、『すぐり』、『恋について』の三部作である。それにしても語り手の姿を消し、事実そのものによって語らせることを是としていたチャーホフが、これらの作品においてなぜ敢えて枠物語という、語りの手法をむきだしにした「古風な常套手段」⁽¹⁾を用いたのであろうか。この形式にどのような意味を盛り込もうとしたのであろうか。本稿においてはこの問題を、従来の多数の研究のように、枠づけられる物語（話中話）でうち出されているテーマを中心に考えるのではなく、枠物語という形式そのものの意義を中心に考察することにする。中心となる問題は、枠になる物語と枠づけられる物語との関係である。枠になる物語はどのような性格をもち、枠づけられる物語に対してどういう機能を果たしているか、また逆に枠づけられる物語はどのような性格をもち、枠になる物語に対してどういう機能を果たしているかが考察される。これらの点について、チャーホフの枠物語の性格は一様ではなく、作品ごとの個別的な考察が求められるが、そのうえでチャーホフ的枠物語の特徴が浮かび上がって来ることになる。またそれに加えて各創作時期ごとに（初期、中期、後期）まとめ得る特徴をも示している。この特徴の変遷は、チャーホフの全作品を貫く創作方法の変化・発展の性格と軌を一にするものである。以上のことをふまえて本稿においては、チャーホフの枠物語における創作方法の発展過程をたどり、その到達点を明らかにすることを目的とする。

2、初期の枠物語

初期の枠物語の性質は極めて単純、明快である。ジュネットによる機能分類を使うならば、これらの枠づけられる物語の機能は「気晴らしの機能」であり、「物語内容の二つの水準の間にどんな明示的（因果的、あるいはテーマ論的）関係も含むものではない」ものであり、枠は言わば物語提示のための技巧であり、単なるきっかけとして機能しているにすぎない。⁽²⁾ 例えば『ジーノチカ』（1887）で

は、ハンターのグループが百姓家で一夜を明かすことになり、いろいろな話に花を咲かせていた、という前置きがあって、そのうち一人の男が人に狂おしいほどに憎まれたことのある人はいるかと言い出す。返事がないと本人が自分の憎まれた経験を話し出す、という設定になっている。少年のころのいたずらがもとで、中年になった今でもジーノチカに憎まれ続けているという話だが、話の途中で聞き手が口を挟んだり、話が終わってから感想を述べたりという、座談らしい特徴もなければ、話中話の終わりが物語全体の終わりとなっているなど、枠部分はまさにこの男が話をきりだすためのきっかけをつくっているに過ぎないのである。ちなみにこの同じ題材が1883年の『意地悪な少年』では枠なしで使われている。

『強烈な感覚』（1886）になると枠の性質は少し複雑になる。ここでも初めの枠は『ジーノチカ』同様「気晴らしの機能」であり、話を引き出すための単なるきっかけとなっているに過ぎない。ある裁判所に泊まることになった陪審員たちが強烈な感覚について話を始め、各人がそれぞれ自分の体験を語り合ったという設定である。しかしそのうちの一人が、この物語の主要な話中話である、友人の弁護士の巧みな弁舌ひとつであやうく最愛のフィアンセに絶交状を突き付けるところであったという話を終えたところで、別の一人が、「今留置場にいる殺人犯はどんな感覚を味わっていると思うか」と言い出すと、「皆先程のフィアンセの話など取るに足りないつまらないものに思えてきた」、というように枠づけられる物語に対する評価が提示される。これは言葉だけでどうにでも説得できるという言葉の威力を示しておきながら、その言葉も現実の体験の前には何の力も持ち得ないということを表した警句的落ち、どんでん返しである。つまり話中話は最後に枠の世界に存在する現実によって完全に覆されたことになる。この言葉と現実体験との対立、言葉に対する不信というテーマは、中期以降の枠物語における中心テーマであり、この物語はそれを先取りしていると言えよう。いずれにせよ初期の枠物語における枠は話中話を提示するためのきっかけであり、その話に対する評価がなされる場合でも直接的であり、明瞭であると言えよう。

3、中期の枠物語

中期に入って枠物語の性格は一変し複雑化する。この変化は枠物語に限らずチーホフの創作方法全体にかかわるものであり、その性格も共通している。本節では作品を年代順に、個別的に検討していくことにする。

(1) 『ともしび』（1888）

これは中心問題となっているペシミズムに対する作者の態度をめぐって、発表当時から盛んな論争を巻き起こしてきた作品であるが、この作品を理解するうえ

での鍵はむしろ枠物語という形式そのものにあるように思われる。またチューホフの枠物語というものの性格一般を考えるうえでも、枠部分の綿密な分析、考察を必要とする重要な作品である。

この話の舞台は鉄道の敷設工事現場であり、登場人物は中年の技師アナニエフと助手の学生シテンベルグ、それにたまたま二人のバラックに一泊することになった医者の子（語り手）の三人である。最初の8ページ（全部で36ページ）では枠部分の話が展開する。犬のほえ声に促されて外に出た三人が目にした工事現場の夜景 — それは土手や砂利の山や穴やバラックなどが暗闇の中に広がっており、土手から眺めるとバラックのともしびが線路に沿って地平線のあたりまで続いているという光景である — にどういう感想を抱いたかが問題の出発点である。私（語り手）はそこにカオスと不調和のみを見、そこには人間の伺い知ることの出来ない秘密が隠されているように感じるが、アナニエフは美しい偉大な眺めだと感動し、荒れ果てた土地に自分達が文明をもたらしたのであり、これからも発展していくのだという進歩主義的、楽天的感想を述べる。これに対してシテンベルグはこの光景は何千年も前の旧約聖書の時代の軍営を思い起こさせるが、それが跡形もなく消え去ったように、これからも人間の営みは跡形もなく消え去るのみだと言う。するとアナニエフは若いころにそういう思想をもつのは良くないと論そうとする。ここでは建設に携わっている者たちであるアナニエフのオプティミズムとシテンベルグのペシニズムが対立しており、初めてその光景を目にした私の漠然とした感想がそれらに対置されている。このアナニエフと私の感想の違いは、リンコフの言うように実際にその仕事に携わっている者と、傍観者との意識の違いによって説明できる面があるだろう。⁽³⁾

バラックに帰り、床を勧められるのを待ちながら私は二人を観察する。ここで二人の外見と印象がかなり詳しく述べられる。アナニエフは一言で言えば現在の獲得した地位と立場に満足している男であり、シテンベルグはすべては無意味でつまらないと考えている男である。チューバがコールマンを引用するところによれば「意識主体の、外見、話し方、性格、経歴などが明瞭な個性を表す度合いが多くなれば多くなるほど、その人物が直接作者の立場を表す度合いは少なくなる」⁽⁴⁾から、彼らの意見は慎重に考慮する必要がある。アナニエフは自分が若かった時にペシニズムにかぶれていたためにとんでもない経験をしなければならなかったが、この経験は素晴らしい教訓であると前置きして、話を促した私にむかって話を始める。

物語が始まるまでの枠の部分は以上のようなものであるが、この部分でペシニスティクなものに対するアナニエフとシテンベルグの意見の対立という顕在的葛藤が提示され、アナニエフが自分の主張するペシニズムの弊害の実例として、ま

た相手を説得するための教訓話として、自己の体験談を語り出すという設定になっている。これはジュネットの言う「説得的機能」ということになろうが、アナニエフが自分がいかにして現在の思想を得るに至ったかということの説明しようとしたという点に重点をおくならば「説明的機能」と考えることもできるだろう。

またここまでの私の役割は、鉄道建設に何のかかわりももたない通りすがりの局外者として、ともしびの光景と、対立する二人を観察し報告する第三の視点であるとともに、次に述べるように聞く耳をもたないシテンベルグに代わってアナニエフの話を引き出すという物語の進行役でもある。リンコフの言うように語り手の機能は形式的手法にとどまらない本質的なものである。⁽⁵⁾

以上のように見てくると、枠の部分で意見の対立が示され、一方が他方に自己の正当性を証明するために話中話が持ち出されるという、論争関係が物語の骨組みになっており、因果関係に基づくプロットを基本とする物語であると規定できようし、事実、後期の作品と比較する場合、この特徴を示すことが重要になってくるわけであるが、ここでこの「論争」関係における見逃せない特徴を上げておかなければならない。それは話し手と聞き手の関係にかかわる問題である。アナニエフはシテンベルグが言うように話し好きであり、本人に言わせれば「哲学談義でもぶつくらいしか楽しみがない」状況にあって、とにかく話したがっている。それに対してシテンベルグは初めから論争する気などは毛頭なく、アナニエフの持ちかけた議論に少しも興味を示さず、しゃべるのも話を聞くのも大儀という態度をとっている。そこで私が聞き手を買って出ることになるのだが、この私もすでに眠くて床につきたい一心で、話に少しも乗り気ではないのである。チャーホフの物語世界においては、人と人とのコミュニケーションが疎外されており、各人が孤立しているのが一般的状況であるが、ここにおいても話し手と聞き手の意欲のくい違いによって、論争が不可能な状況が示されていると言えよう。これを「歓迎されないうちあけ話」のモチーフと名付けることとする。チュダコフはチャーホフの話中話の導入の仕方を、ツルゲーネフに代表される、十分に動機づけられた古典的導入の仕方（それが傾聴に値するとか、おもしろいとかを前もって告げられるなど）と比較して、決して動機づけられることはなく、特別な意図なしに導入されるとしている。⁽⁶⁾ しかしここでは話し手は自分の話に十分動機づけをしているが（「これはただの出来事なんていうものじゃなく、ちゃんと枕やオチまでついた、一卷の物語ですがね。実にすばらしい教訓ですよ！まったく、すばらしい教訓です！」）、聞き手が動機づけられていないという食い違った状況における話中話の導入と言わなければならないだろう。

さてアナニエフの体験談は23ページほど続くが、それはアナニエフが若かった頃ベシミズム思想に毒されていたので、女性を誘惑して捨てるというようなこ

とをやってしまった。しかし良心の呵責に苦しむ中で自分は思想などと言えるようなものは何も持っていなかったことに気づき、女性に許しを乞いに行った。この時から自分の正常な思考が始まったのである、というような話である。途中でまた犬が吠え出してアナニエフが見に行ったり、シテンベルグが話のメロドラマじかけを茶化す言葉をさしはさんだり、アナニエフ自身が言い淀んだりする枠部分がさしはさまれて、アナニエフが話している現実の場というものが思い起こされる。

アナニエフが話し終わると、シテンベルグは少しも感動した様子もなく、寝るしたくにとりかかり、何でも言葉で証明したり覆したりすることはできるが、自分は言葉は信用しないと言って寝てしまう。これに対してアナニエフは、人を説得するなんてことはできない。人は自分自身の体験と苦しみによるしか信念に達することはできないと言う。このあと私と一緒にふたたび外に出たアナニエフは、今度はともしびの列を、何ひとつ照らさず、夜を明るくもせず、はるか遠い老年のあなたへ消え去って行く、一人一人の思想のようだと言う。アナニエフの説得は不成立に終わったが、ここで問題になるのは、説得しようとしたかに見えたアナニエフ自身が、人を説得することは不可能であるという考えを持っているということが明るみに出たということであろう。チュダコフは、アナニエフの話の途中でシテンベルグが茶化した時にこの告白はすでにファブラのレベルで信憑性に異議をとなえられており、そのあとではその心理的説得力に、それからアナニエフの思想そのものに異議がとなえられるとしている。(7)

翌朝の、百姓が引き取って欲しいと持ち込んで来た釜をめぐっての問答のエピソードは、アナニエフたちが身をおいている煩雑な日常の世界を垣間見させる。この日常の瑣事とけだるい労働の始まりの光景は、昨夜のともしびの幻想的光景やドラマチックなアナニエフの体験話とは対照的に散文的な世界である。昨夜の話はまさにアナニエフが言ったように一場の哲学談義にすぎなかったかのようである。暇を告げた私は、「昨夜はいろいろな話が出たがひとつとして解決された問題を持ち帰ることはできなかった」、「フィルターに通したように記憶に残っているのは、ともしびとキーソチカの面影だけである」と思う。そしてもう一度振り返って現場の光景を見て「この世のことは何ひとつ分かりはしない」と思う。さらに果てしなく続く陰鬱な平野を行きながら、昨夜の問題を考えるが、まわりの自然は「そうとも、この世のことは何ひとつ分かりはしないさ」と言っているかのようであった。

最後の枠部分は4ページ半であるが、前半の夜の部分ではシテンベルグが説得されなかったこと、それからアナニエフ自身が人を説得することなどできないという考えを持っているということが示され、後半の朝の部分では私が昨夜の話で

何の解決も得られなかったことが語られる。記憶に残ったのは思想ではなく、ともしびとキーソチカという具体的なイメージだけである。また夜とは打って変わった朝の光景も通りすがりの訪問者には何の答えも与えてはくれない。打って変わった印象は、世界を一つの角度からとらえることの困難さ、不適切を示しているかのようだ。そして最後にまわりの自然が、なにもわかりはしないのさと言っているかのようであると感じられるというところは、最初にともしびの光景を見て、「この土手の下には何か重大な秘密がかくされ、ともしびや、夜や、電線等だけが、それを知っているのだ、という気がした」という感想に呼応するものであろう。この様々な相を見せる世界をちっぽけな一人の人間がとらえることの困難さ、ましてやリンコフの言うように、通りすがりに見ただけでは物事の本質はわからないということが指摘されていよう。⁽⁸⁾ 一人一人の人間の存在はアナニエフが言ったように、とりとめもなく散らばって、何ひとつ照らし出すことのない、あのともしびのような存在であると言えようか。カターエフは、チェーホフの結論は、世界はカオスであり、この世のことは何も分からないという存在論的なものではなく、どのような状況を経て、人間がそのような結論にするかという認識論的なものであるとしているが、⁽⁹⁾ 語り手の結論を作者の結論と同一視することは論外であるとして、いかにして、なぜ、私がこの結論に達したかの説明はされておらず、唐突な感じは否めない。チェーホフがこの作品で言わんとしたことが認識論的性質をもっているのは確かであるが、それはいかにしてそのような結論に達するかではなく、正しい結論に達することの困難さと、その困難さを認識することの必要性とではないだろうか。

最後にこの物語の枠物語としての性格についてまとめておきたい。基本構造は、枠になる物語に存在する意見対立を出発点とし、一方が他方を説得するために枠づけられる物語を持ち出すという論争形式を取っている。しかし説得は功を奏せず、傍らで聞いていた第三者をも納得させることはできず、不成立に終わる。このように因果関係によって緊密に組み合わされた形式は外面的なものであって、実質は、自身も説得の可能性を認めていないが意欲ある話し手と、意欲のない聞き手という食い違いの上に行われた打ち明け話であり、これは内側から論争を形骸化するものであると言えよう。

(2) 『女房ども』(1891)

『女房ども』の枠物語の性格は『ともしび』と共通する点もあるが、大いに異なっていると言える。冒頭の部分(1.5ページ、全部で13ページ)で、旅籠も経営している羽振りの良い商人ジュージャー家が紹介される。同居しているのは当

主のジュージャとその妻アフナーシェヴナ、長男の嫁ソフィア、下の息子アリーシカとその嫁ワルワラである。ある夏の夕方、ここに男の子を連れて来た三十がらみの男が馬車で泊まりにやって来る。息子のことを問われた男マトヴェイは、みなし児を養子に引き取ったのだと言って、そのいきさつを話し出すのであるが、ジュネットの分類によれば、この話中話は説明的機能（どういういきさつで私はこの子を養子にしたか）を持つことになる。ここまでの枠部分で特徴的なことの一つは、マトヴェイがどういう人物であるかがジュージャの目から捕らえられていることである。「一生のあいだにたくさんの旅人を見て来たジュージャには、その様子から、これは実務的で、まじめで、己の価値をよく知っている人だと分かった」とある。後にわかるように、ジュージャとマトヴェイは同類の人間であり、ジュージャがマトヴェイをこのように評価するのはうなづけるのだが、その他にマトヴェイがどんな男であるかがこの物語のポイントになっており、話しぶりや男の子に対する振る舞いなどでおのずとそれが解るように仕組まれているので、ここで語り手が自ら評価することは出来ないからである。また見逃せない特徴は、主人のジュージャは旅人が色々な話をするのに慣れていて、それを楽しみにしており、今回も相手が話しかけるのを待っていたし、家族の他の者たちも話が始めると耳を澄まして聴き入るといように、話し手と聞き手の興味と意図がぴったり一致した状態で話が始めるといことである。『ともしび』のところで触れたように、こういう状況設定はチェーホフの物語としてはめずらしいものである。

マトヴェイの話は、マトヴェイが、夫が兵隊に取られてしまった隣家の若妻マーシェンカと恋に陥るが、自分は夫が戻って来るとすべてを告白して悔いたのに、マーシェンカのほうは悔いないばかりかマトヴェイを諦めきれず、ついに夫を毒殺した（夫の自殺かもしれない）廉で徒刑の身になり、道中で病死してしまう。彼女の残した赤ん坊を引き取ったのが、連れてくる養子であるというものである。この話の特徴はマトヴェイの悟り済ましたような偽善者ぶった語り方にある。自分は悪魔につけいられたのであり、諸悪の根源は女にある。自分は神様を恐れる者として悔い改めて、女にも説教してやったが全然効き目がない。恥さらしである。徒刑になったのも身から出た錆である。こういうマトヴェイの考え方に対して、ジュージャは共通の立場から共感の合いの手を入れる。「一たび嫁ぎては、夫と共に暮らすべし」「飛んだひきずり女めが」「犬にゃ野垂れ死にがちょうど似あっとる」「自分の料簡に頼って人の言うことを聞かない者は、つまりそうしたことになる」などと。マトヴェイは事あるごとに教会に向かってお祈りをするし（ジュージャの家は教会の真向かいにある）、話の中では常に神様を引き合いに出すし、みなし児を引き取って養子にしているが、マーシェンカにたいする態

度や、梓になる物語の最後の朝の場面での、クージカの帽子が見当たらなくなったときのクージカにたいする荒々しい態度とクージカ自身の恐怖におののいた様子から、セマーノヴァの言うように「信心深さと慈善が非人間性、圧制、卑劣さと隣あっており、そのことによって信用が失墜させられている」⁽¹⁰⁾ ののである。これに対して女たちの反応は逆である。皆マーシェンカに同情し、みなし児を不憫に思う。弟嫁のワルワーラは兄嫁のソフィアに自分達も夫と舅を殺してしまおうかという話を持ちかけさえする。梓の世界においても、物語の世界においても、偽善者ぶった男たちの圧制の下で、女たちは絶え間のない苦悩の生活を強いられており、それだけに嘘のない自由な生活へのあこがれを強く抱いているという、共通の構図が浮かび上がってくる。この構図が続く限りマーシェンカの悲劇はなくなるのであって、ベールドニコフの言うように「日常生活の中に秘められた悲劇であり、その当事者は刻々徒刑地を満たしているのである」。⁽¹¹⁾

梓の世界にはこの自由へのあこがれを象徴的に表す抒情的モチーフがくりかえし登場する。それは夜空と物悲しい歌声である。マトヴェイは暗くなって青ざめた星がちらほら瞬きだすと話を始めるのだが、その話の間じゅうみなし児のクージカは門口の石の上に座って両手を後頭にあてがって天を見つめているし、アフナーシェヴナとソフィアがクージカの寝顔を哀れに思って覗き込んでいると、目を覚ましたクージカが見るのは、二つの顔の遥か上の方にある、雲が飛び月が漂う底知れぬ夜空であるし、ワルワーラがソフィアに男たちを殺してしまおうかと言ったとき、ソフィアは身動きもせずいつまでもじっと空を見ているのである。またマトヴェイの話の途中で挿入された梓の世界で、教会の裏のほうから物悲しい歌声が聞こえて来る。皆がそれに聴き入ったので庭先はしんとしてしまう。それが非常に高い調子で大空にまで舞い上がるかのようなので、思わず皆の目が上のほうを振り仰ぐし、皆が寝静まってからワルワーラとソフィアが話をしているときにも、同じ悲しげな歌声が聞こえてくる。抑圧された者たちのあこがれの思いは言葉によって表されるだけではなく、梓の世界に満ちているのである。

このように物語の意味は梓の世界と重なり合うことによって、単なるエピソードに終わらない普遍的意味を持ち始めるのであるし、また梓の世界の性格は物語に照らされて明瞭に見えてくるのである。ここには見事な類似によるテーマ論的呼応関係が築かれている。

またインテリが主人公であった『ともしび』においては、言葉に対する不信と認識論がテーマとなり得たが、この物語の登場人物は庶民であり、それだけ話の内容が直接聞き手に作用を及ぼす状況を見ることができる。

(3) 『追放されて』(1892)

この物語の話中話は独立性が弱く、これは純粋な意味での枠物語ではない。流刑地で二十年以上も渡船夫をしているセミヨン老人が、何も欲しなければ心はいたって平安で、この地も極楽であるという自分の哲学の証明として、いつも内地のことばかり気にして、妻を呼び寄せたが逃げられ、娘は病気になるという不幸に陥ってしまった旦那の話をする。これはジュネットの言う説得的機能を持つ挿話であるが、枠の世界から独立しておらず、後に挿話中の旦那が枠の世界に登場してくるという融合形式である。聞き手は無実の罪を着せられて流されて来て、内地の妻を恋しがって悲嘆に暮れているタタール人の若者である。タタール人はセミヨンに反発し旦那の生き方に共感する。そして娘の病気のために医者を呼びに行く旦那を渡船夫たちは対岸まで渡すことになる。このときセミヨンの哲学と旦那の生き方が話の上だけでなく、枠の世界の中で実際に対比され、実像を見せることになる。不幸な旦那の姿を目の当たりにして我が意を得たりというようなセミヨンにタタール人は、旦那はいい人だし生きているが、おまえは生きてはいない、石だと食ってかかる。初めの枠の世界に存在していた意見の対立は、セミヨンの挿話によって明確になり、また枠の世界へ戻されることによってますます鋭いものとなったのである。この物語における枠と挿話の相互関係は以上のように性格づけられよう。

(4) 『園丁主任の話』(1894)

これは5ページの短い物語で、枠物語としての性格も単純で初期のものに近いといえよう。枠部分の設定は、花の即売会場で、語り手である私と、隣人の地主、若い商人が世間話をしているうちに、地主が最近は無罪判決が多いが、寛大すぎて良い結果はもたらさないのではないかと言い出すと、商人も同意する。その場で働いていてこれを聞きつけた園丁のミハイル・カルロウィチが、自分は無罪判決を大いに歓迎すると言って、ある伝説を話し出すというようになっている。これはジュネットのいう説得的機能をもった話ということになる。伝説の内容は、あるところに人々に非常に尊敬されている医者がいたが、その人がある時死体となって発見された。殺人容疑者が捕まり、あらゆる証拠が有罪を証明していたにもかかわらず、裁判長はあの先生を殺せるような人間がいるはずがないと言って無罪を言い渡し、人々もその判決に賛成した、というものである。これに対して地主が反論したそうなそぶりを見せるが、園丁は反対論は嫌いだという身振りをして行ってしまふ。

最初の枠部分で園丁がどういう人物であるかが紹介されている。気立てがよく、賢く、皆に敬われているが、ひどくものものしい尊大な表情をうかべており、自分の話に反駁を許さないなどという憎めない欠点ももっている。リンコフの言う

ように、権威のある作者が直接にはなく、こういう欠点ももったごく普通の人物が、このような人間に対する信頼を説く寓話を語るところに、教訓を押しつけないで話を相対化する作者の位置が伺えるであろう。⁽¹²⁾ このように枠部分は生きた園丁という個性を登場させ、話を引き出し、それを相対化する機能を担っていると言えよう。

(5) 『アリアドナ』(1895)

これも枠物語としての性格は単純であると言えるだろう。枠部分は極めて少なく(全部で26ページのうち、最初の枠2ページ、最後の枠2.5ページ)、その役割は話中話を引き出し、その内容と話し手の人物を客観視する視点を置くということに尽きるだろう。

セヴァストーポリに向かう船上で私(有名な作家らしい)はシャモーヒンという男に話しかけられる。彼はロシア人が寄ると女の話をよくするのは、女性を理想化しすぎているために不満が多いからであると断っておいて、自分の体験談を話し出す。話し手は大いに打ち明け話をしたがっており、聞き手はあまり乗り気ではないが聞いている(「この調子ではまず何か懺悔みたいな長物語を聞かされねばなるまいと覚悟を決めた」とある)というチューホフに多い「歓迎されない打ち明け話」のタイプである。シャモーヒンの話はアリアドナという美人ではあるがわがままな女に翻弄されてきた次第の一部始終で、最後に都会のインテリ女性は原始状態に退歩しつつあると結論づける。これに対して私はアリアドナー人でもってすべての女性を一般化するのはおかしいのではないかと反問する(私が意見を言うのはこの一回だけ)が、シャモーヒンは耳を貸さずなお女性の教育方法を変えなければならないという意見を述べ続けるが、私は言い返すのも面倒でそのまま寝入ってしまい、最後まで聞かないで終わってしまう。その後私はセバストーポリとヤルタで何度か我がままいばいに振る舞うアリアドナとその世話に駆けずり回るシャモーヒンを見かけることになる。最初の枠部分でも同様の光景が一部登場するが、これら枠部分における光景はシャモーヒンの話を実証するものであり、時間的に話中話に直接続く話である。リンコフによれば、語り手はシャモーヒンの語ったアリアドナの形象の正しさは認めているが、意見はシャモーヒン個人のものとして相対視しているということになる。⁽¹³⁾

この物語はテーマにおいても、枠物語という形式においても『クロイツェルソナタ』と共通点があるが、トルストイの方法と比較することによりチューホフの方法の特徴はいつそうはっきりと見えてくる。ここでは枠部分のチューホフとは異なる特徴についてのみ簡単に触れておきたい。第一は『クロイツェルソナタ』においてはボズヌィシェフの告白が十分に動機づけられていることである。この

人物は語り手である私の見たところ風貌も態度も風変わりであり、いわくありげなようすなので、話しかけたいと思うし強く興味をもつ。話の途中でも質問したり、相槌を打ったりして関心を示しながら聞く。第二はボズヌィシェフの語った女性観や結婚観に対する批判や相対的視点の対置がないということである。⁽¹⁴⁾

4、後期の樺物語

後期の樺物語は『箱にはいった男』、『すぐり』、『恋について』の三作である。これらは小三部作としてまとめてとらえられることが定着しているが、特に樺物語としての性格を考える場合には、これら三部作を一続きの物語としてとらえることが不可欠となってくる。⁽¹⁵⁾ だが最初はそれぞれの作品の樺と樺づけられる物語の関係を個別的に見ていくことにする。

(1) 『箱にはいった男』(1898)

二人の狩猟家(獣医のイワン・イワーヌィチと中学教師のブルキン)がとある村長の家の納屋で一泊することになる。二人は眠れぬままにいろんな話に花を咲かせていたが、村長の妻のマーブラが家の中にこもってばかりいて、外に出るのは夜中だけだという話になる。するとブルキンがそういうかたつむり型の人間というのは珍しい現象ではないとあって、同僚のペーリコフつまり箱にはいった男の話をし始めるのである。これはシャタロフが「連想によって」⁽¹⁶⁾ というように、話題が話題を呼んだという設定で、ジュネットの分類によれば、この話は時空のつながりのある類似のテーマ論的機能を持つことになるだろうが、『ともしび』に見られたように、樺の世界の出来事や状況が直接関係するのではなく(マーブラは後で樺の世界に登場してくるが、この段階では)、話題やテーマの共通性であって、この性格はチェーホフのほとんどの樺物語に見られる。また二人がよもやま話をしているという状況に目を向けるならばジュネットのいう気晴らし機能が基礎になっているととらえることもできるのであって、樺の世界の物語の展開と筋の上で直接関係のない話という性格もチェーホフの樺物語全体に共通している。しかしこの一見初期の座談形式に似た、単なる暇つぶしの話題のように思われる、話の導入の仕方のさりげなさは、巧妙な見せかけであって、物語の進行を因果関係で説明してつないでいくことを避ける、チェーホフの特に後期に特徴的な手法の顕著な現れであるから、この樺の世界における状況設定には注意深く目配りしておく必要がある。

まず第一に問題になるのは、二人の人物がどう描かれているかということである。冒頭でイワン・イワーヌィチはチームシャ=ギマライスキーという本人に似つかわしくない奇妙な名字を持っているという紹介があるが、奇妙な名字を持っ

ているというのは、当人に一種の滑稽感と個性を与え、語り手から突き放して見られる位置にあることを示していると言えよう。⁽¹⁷⁾ イワン・イワーヌィチは背の高い、やせぎすな老人で、パイプをふかしている。これに対してプールキンは納屋に引っ込んでおり、外見はわからない。読者はどういう人物か分からないままに、彼によって語られる話を聞くことになる。話を終えて外に出て来たプールキンは、小柄で太っており、頭がつるりとほげ、黒いあごひげがもうすこしで帯に届きそうな人物である。ここには一種種明かしの意外性がある。チューバはこのプールキンをカリカチュアの人物であるとし、イワン・イワーヌィチの外見と対比されることにより、カリカチュア性がいっそう強まるとしている。上述したコールマンの基準に従えばこの人物も作者の位置からは程遠い位置にいることになる。チューバによればプールキンは作者と主人公（ベリコフ）との仲介者であり、イワン・イワーヌィチは主人公と読者の仲介者であると位置づけられる。⁽¹⁸⁾

次に問題になるのは二人の位置設定である。イワン・イワーヌィチは月の光を浴びて納屋の入り口に座り、パイプをふかしている。プールキンは上述したように納屋の中において姿が見えず、話し終わって初めて外に出て来る。ナザレンコによれば、パイプをふかしているイワン・イワーヌィチが納屋の外に、寝ようとしているプールキンが中で寝そべっているのは、真実らしさを与えるために当然のことではあるが、この意味はそれにとどまらず、話が終わってプールキンが外に出て来て、その後に展開する物語を効果的に進めるためにこそこういう設定になっているということである。どう展開するかは後で触れることにして、もう一つナザレンコが指摘していることは、この位置設定が演劇的技法に基づいており、極めて表情のある技法であるということである。⁽¹⁹⁾

さてプールキンの話は、同僚のギリシャ語教師ベリコフが、いつもまわりに脅えて、それこそ箱にはいったように全身をすっぽりおおい隠すような身なりをし、まわりの人間の自由な振る舞いを恐れ、学校運営や同僚の生活にうたぐり深く口を出し、そういう自身の存在でまわりの人間たちを恐れさせ、圧迫していた。その男がまわりの計らいで陽気なウクライナ女ともう一步で結婚しそうになったが、その女の目の前で、日ごろから彼を憎悪していた女の弟から突き飛ばされて、階段を転げ落ちるといふ不名誉なめにあってしまい、ショックで死んでしまった。ベリコフを埋葬して皆が解放感に浸ったのもつかの間、すぐに以前のような窮屈な生活が戻ってきた、というものである。このカリカチュアの人物とまわりの人間たちとの騒動を、プールキンは、チューバがいうように、『小役人の死』(1883)や『イオーヌィチ』(1898)の終結部と同質のアイロニーをもって語っている。⁽²⁰⁾ 話の途中イワン・イワーヌィチは要所要所で短い合いの手を何度か差しは

さみく「. . . そう、そこですよ」「冗談じゃない!」「するといいよ、オーバーシューズや傘を取り上げることになったわけですね」)、話の転換点を強調するとともに、二人の間で話が進行中であるという雰囲気がつくられている。

ブルキンが話し終わると外に出で来る。ナザレンコのいうように、ペーリコフを埋葬しはしたものの、生活は少しも変わらず窮屈であり、これからもペーリコフのような男が何人も出て来るだろうと話を結んで、重苦しくなり、外の新鮮な空気を吸いたくなくなったのであろう。⁽²¹⁾そして「いい月だなあ!」と月に見とれる。ここで月に照らされ寝静まった村と野原が描写される。それは心を和ませるような、この世には悪など何もないと思わせるような、静かで穏やかな光景である。この風景描写は単に枠部分の物語の背景を説明しているのではない。「この詩的な細部描写全体で、人生には日々のつらい労働やわずらいや悲しみだけではなく、悪に打ち勝つことのできる素晴らしい要素もあるのだということが強調されている」⁽²²⁾し、「このいささか思いがけず美しい、少し物悲しい風景はブルキンの話の光景とは際立った対照を見せているが、それは話し手、その話、考え、聞き手などは現実のほんの一部であり、現実が良いか悪いかという枠に収まるものではなく、善も悪も、美しいものも醜いものも総て含みこんだ多様で整わないものであるということを言っている」⁽²³⁾のであるが、人間の現実の生活の醜にたいして、人間の寝静まった月夜の美が対比されているだけでなく、この一見穏やかに見える世界も一皮むけば、ペーリコフに支配されているような理不尽な世界が明るみに出るのだということが強調されているように思われる。

そしてここで注目しなければならないのは風景の語り方である。これは『ともしび』のそれと比べてみると違いがよく分かる。『ともしび』においては、ともしびの夜景を見る人の視点がはっきりしていた。アナニエフ、シテンベルグ、私、それぞれが自分の感想を言い合う。また最後に私が去って行くとき、野原の風景は私に「この世のことは何もわからない」と言っているかのように思われるのであり、風景と人間の関係というものが、特定の登場人物の対象に対する意見として明瞭に提示されている。また『女房ども』の夜空は抑圧されているものたちの自由へのあこがれの象徴として説明ぬきに表現されている点で、この表現に近いが、こちらほど多くの機能や意味を担っているわけではない。これらにたいしてこの風景描写に特徴的なことは、語りの視点の帰属が明記されていないことである。直接的には月を見上げているブルキンに帰属しそうである。しかしこの抒情的で一般化した描写の調子は、ブルキン個人の感想というよりも語り手のそれを思わせる。風景描写のきっかけは登場人物の視点であるが、内容は登場人物の視点を含みこんだ語り手のものであるというこの方法は、チャーホフの後期に特徴的なものである。またそこに風景描写が挿入される理由の説明もない。ただ

単にそれまでの出来事の語りにも並置しておかれているだけである。このようなモチーフの並置的方法は風景描写に限らずチェーホフの後期的方法の根幹をなすものである。

風景描写が終わったところで、自分の物思いに沈んでいたらしいイワン・イワーヌィチが（「そう、そこですよ」というきりだしの言葉が、今語られた風景に眺め入っていたという感じを与えない）、「われわれが息苦しい、狭い町に住んで、必要もない書類を書いたり、トランプをしたりしていること、それがつまり箱じゃないでしょうか」と箱を一般化する意見を言ってから、自分のほうもとても為になる話をしようかと言い出す。しかしプールキンはまだ寝る時間だと言って受け入れない。この対話の中断には、チュダコフが言うように、チェーホフのシュジェートの特徴であるモチーフの非選択性の原則の一つの現れである、主人公が様々な偶然あるいは日常的障害にあつて、自分の意見を最後まで言い終えることができない状況が現れている。⁽²⁴⁾ しかしそれに加えてイワン・イワーヌィチとプールキンの意識の違いが現れていると言えよう。プールキンはベリコフの話に興味ぶかく話し、イワン・イワーヌィチは考え深く聴き入っていたのであるが、この話に対する二人の態度には大きな違いがある。プールキンは奇妙な男についての一つのエピソードとして話を終わらせようとしているのにたいして、イワン・イワーヌィチは直接自分達の生活ぶりにかかわる問題として捕らえているのである。ギルシマンはプールキンの話の結びの言葉「なるほどベリコフは埋葬した、しかしああした箱にはいった男がまだまだ大勢のこっていますし(кролько их)、これからもまだまだ出てくるでしょうよ」を取り上げて、自分をベリコフのような人間と区別しているところに、話の意味を自分に引き付けて考えているイワン・イワーヌィチより「箱性」に囚われていると指摘している。⁽²⁵⁾ このような話し手と聞き手の意識の不一致、隔たりという状況はこの三部作を貫く特徴であり、『ともしび』など中期の作品における意見の対立という状況と対比される。カターエフはこのことにふれて、作者にとっては気質や気分や世界観の違いによって、同じ現象から全く異なる結論が導き出されることを示すことが重要であったのだとしている。⁽²⁶⁾ 二人がうとうとし始めると、マーブラの歩き回っている足音が聞こえる。するとその足音に触発されてか、イワン・イワーヌィチがまた、人々が自分の意見を押し殺しているのも、一切れのパンのためである。とてもこんなふうには生きて行けない、と言いだすと、プールキンは話が横道にそれましたねと言い、また意識のありようの違いが現れる。イワン・イワーヌィチは寝付かれずに起き出して納屋の入り口でパイプをくゆらすのである。

ここでマーブラのエピソードについて考えておきたい。これは枠の世界における箱にはいった男のバリエーションとして出されているのは確かだ、カターエフの言

うように、話し手が一義的な結論を出しがちな話が、作者によって無限の人生のパノラマの中に組み込まれたのである。⁽²⁷⁾『女房ども』においては、枠世界の状況と物語の状況が平行な関係にあり、それは読者が察知するように仕組まれていたが、ここでは登場人物たちがベリコフの世界とマープラの世界の共通点を感じとるように作られている。実際ベリコフの話は枠づけられた話とはいえ、昔の出来事ではなく、枠の世界で現在起こっているリアルタイムの出来事であり、その点マープラのエピソードはそれと並置されるべき性質のものであり、いわばミニチュアである。ここで最初の枠部分でベリコフの話を引き出すきっかけとなった、話題としてのマープラの話が、枠世界の現実の出来事に発展し、話としての「箱にはいった男」に支配される状況が現実性を増すのである。そして物語と枠のテーマ論的關係は、ますます抜き差しならぬものとなってくるのである。またナザレンコによれば、マープラの足音は単に最初の話題の現実化の意味があるだけでなく、この足音にじっと耳を澄まして聴き入っていたイワン・イワーヌィチがベリコフの話を一一般化し、普遍的なものにするきっかけとなっている点で、筋の展開上重要な意味をもっている。⁽²⁸⁾

以上見てきたように、この枠物語は一見さりげない座談のように見えながら、実は計算しつくされた揺るぎない緊密な構造体をなしている。枠の世界と物語、人物達、風景等の諸モチーフが並置的方法により微妙に呼応しあって意味深い物語世界を作り上げているのである。

(2) 『すぐり』(1898)

前の話(『箱にはいった男』)からしばらくたった時であろう。イワン・イワーヌィチとブルキンが曇り空の下ひっそりと静まり返った野原を歩いている。「いま自然全体が優しくもの思わしげに見えるこの静かな天気にも包まれて、イワン・イワーヌィチとブルキンは、この野原に胸いっぱい愛を感じ、二人ともこの国がどんなに大きく、どんなにうるうわしいか考えていた。」これは『箱にはいった男』の月夜の風景の美しさと穏やかさに呼応する自然愛のモチーフである。思い出したようにブルキンがイワン・イワーヌィチに先日話を催促する。イワン・イワーヌィチが話し始めようとするすると雨が降りだし、二人は近くの地主アリョーヒンのところへ避難することになる。前の話以来イワン・イワーヌィチの話が、相手の不同意や天候などまわりの状況によって妨害され、引き延ばされていることは注目に値する。これは一種の聞き手つまり読者の注意を引くための引き延ばしの方法と考えてよいだろう。二人はずぶぬれになり「じめじめして汚らしく、気持ちが悪かった。川岸の景色も寒々としてすさんでいた。イワン・イワーヌィチとブルキンはぐしょぬれの、汚らしい、不快な感じをもう体じゅう

に覚え、ぬかるみのために足は重くなり、堤を通り過ぎて地主屋敷の納屋のほうへのぼりはじめたときには、互いに腹でも立てているように、むっつりしていた。」この生理的不快感はこの後、快感と居心地良さに取って変わられるのだが、快—不快の対立はこの物語の根底をなすモチーフである。⁽²⁹⁾ 到着した二人はアリューヒンと一緒に水浴場へ体を洗いに出かける。イワン・イワーヌィチは遠くまで泳ぎ出て、水に潜ったり、仰向けに浮かんだりして長い間水と戯れている。これは冒頭から続いている自然愛と快のモチーフである。イワン・イワーヌィチはブルキンに呼び寄せられて始めて戻って来る。イワン・イワーヌィチは自分の感情に没頭するような、いささか一人よがりのところがあるようである。三人は家に入り、美人で優しい小間使いのペラゲーヤの世話で、さっぱりしたものを身につけ、暖かく、清潔で居心地の良い部屋に落ち着く。そこでようやくイワン・イワーヌィチが話を始めるのである。この時壁の絵の中の人物たちもじっと聞き入っているようであったというのであるから、話に対する期待感が高まり、動機づけは十分であったと言えよう。チューホフの桦物語における状況設定としてはめずらしいことと言わねばなるまい。しかし壁の絵への言及はある滑稽感を生み、話の始まる前からイワン・イワーヌィチの話に対する軽いアイロニーが感じられる。聞き手の二人が期待していたのは、現在の居心地良さにふさわしい、心地よい美しい話であったろう。ところがイワン・イワーヌィチの話は苦い教訓話だったのである。

イワン・イワーヌィチの話はブルキンのような具体的描写がほとんどなく、自分の結論と意見を言うために要約した短い話である。小役人である弟が、自分の領地を持ちたい一心で爪に火を灯すような生活を続けて、ようやく領地を買おうと、にわかには旦那然とした暮らし方を始め、旦那らしいものの考え方をするようになる。自分の夢のシンボルであるすぐりの木を植え、実がなるが、それは固くて酸っぱいものであった。しかし本人は幸せそうに満足しきって「なんておいしいんだろう！」を連発する。こういう自分の幸福感に溺れて真実を見ない弟を見て、イワン・イワーヌィチは自分もそういう人間の一人であったことに気づいたというものである。彼は問題を一般化し、世の中には満足し幸福に暮らしている人々が多いが、それは不幸な人たちの犠牲のうえに成り立っているのであり、その幸福はうわべだけのものである。誰かが金づちを持って、幸福な人の家の戸をたたいてまわり、傍らに不幸があるのだということを知らせなければならないと言って、ブルキンとアリューヒンに覚醒を促す。

話が終わると「三人は、客間の別々のすみにおかれた肘掛椅子ににすわったまま黙りこくっていた」。チューパの言うようにこの三人の位置は三人の意識の分離、孤立を象徴していよう。⁽³⁰⁾ 「イワン・イワーヌィチの話はブルキンにも

アリョーヒンにも不満だった。夕闇のなかで生きているようにみえる将軍や貴夫人たちが金色の額縁から見下ろしているときに、すぐりの実を食べる貧しい小役人の話を聞くのはわびしかった。なぜか優雅な人びとや婦人たちの話をしたり聞いたりしたかった。自分達がこの客間にすわっていること、そこをいま美しいペラゲーヤがそっと歩いていること—そのほうがどんな物語よりもすばらしく思われた」。ここには話し手と聞き手の意識の違いがはっきりと出ている。イワン・イワーヌィチの熱を込めた問い掛けはすこしも相手に通じない。ここには『ともしび』の中心テーマであった、言葉や教訓話で人を説得しようとする事への不信感が述べられていようし、どんな物語よりも現実の美のほうが素晴らしいのだという主張が伺われよう。また心地よさに身を委ねている二人に対して、イワン・イワーヌィチは自ら金づちを持った人間の役割を演じたのであるが、それが功を奏さなかったということはイワン・イワーヌィチの主張していることの効果に対する危惧が表明されているとも言えよう。リンコフは「作者はこれは単に話であるにすぎないのだと指摘して、話し手の一般化した結論の一般的意義と強制力を低めている」と言っている。⁽³¹⁾ またイワン・イワーヌィチが話の途中で、弟が金のために人間が変わってしまったというところで、自分の金に執着した二人の男のエピソードを引き合いに出したとき、ブルキンは「話が横道にそれましたね」と前回と同じ言葉を言うが、この言葉にイワン・イワーヌィチの話に対するブルキンの態度が象徴されているようである。またアリョーヒンは激しい睡魔に襲われており、イワン・イワーヌィチの話が気のきいたことなのか正しいことなのかわからなかったが、何か自分の生活には直接関係のない話だったのがうれしかったのであり、ここにもイワン・イワーヌィチの意図は何も通じなかったということがあらわれている。カターエフはここではイワン・イワーヌィチの考え方に対する批判的な態度の可能性は述べられてはいないが、表示されていると言っている。⁽³²⁾

この後、客の二人はペラゲーヤがのべてくれた、快い匂いのするシーツの寝床に寝ることになる。今回は言いたいことを言ってしまったイワン・イワーヌィチはすぐに寝入ったようであるが、ブルキンはイワン・イワーヌィチのパイプの重苦しい匂いのためになかなか寝付かれない。ここではチューパの言うようにイワン・イワーヌィチの考えとドラマチックな告白とを連想させるパイプの重苦しい匂いが、単純な生活の喜びを語っているシーツの快い匂いを毒している。⁽³³⁾

以上見てきたように、この物語においては、枠になる物語の量も多いし(枠4.5ページ、話5.5ページ)、独立した世界として重要な意味をもっている。この世界を形作っている基本的要素は、快—不快の対立モチーフである。快は美、自然愛、心地よさ、現実から掛け離れた優雅な話に拡大されるだろうし、不快は重

苦しさ、押し付け、教訓話等に拡大されるだろう。そしてここにあるのは中期の作品に見られたような、意見の対立、人間対人間の対立等の明瞭な対立ではなく、意識の相違、ずれ、場違い等の不一致であり、このため皆が注目して聴き入ったのにイワン・イワーヌィチの話は歓迎されず、話し手の意図は通じないことになる。この物語においては『箱にはいった男』で提起された意識の相違、人間の分離、孤立の問題がいっそう鋭い形で示されていると言えよう。

(3) 『恋について』(1898)

話は『すぐり』の翌朝から始まる。まずとてもおいしい朝食が出る。これは前の話から続いている快のモチーフである。ここで美人のペラゲーヤが醜男で性格も悪い料理番のニカノールに恋しているという話から恋談義になる。恋とは不思議なもので、説明のつかないものであるから、一般論に還元せず個々の症例を個別化する必要があるとアリョーヒンが言うと、ブールキンがその通りだと同意する。ここにはイワン・イワーヌィチの一般化したがる傾向に対する批判が伺われよう。そしてアリョーヒンの打ち明け話が始まるわけだが、その動機について語り手は、孤独な暮らしをしている人はいつも何か話したくてたまらないことをもっているものであるし、田舎に住む独り者は客の前に自分の心をさらけ出すのが常であると説明している。セマーノヴァも指摘しているが⁽³⁴⁾、『すぐり』において語られたように、アリョーヒンは思いがけない客を心から歓迎し、自分の日々の労働と関係のない話をすることを喜んでいる。ここでは『箱にはいった男』と同様に話題が話題を呼んだというかたちで話が始まる。ジュネットの分類によれば、この打ち明け話は気晴らし機能+テーマ論的機能を持つということになる。また外は雨で、話をする以外にすることがないという理由付けもされている。

アリョーヒンの話は、人妻(アンナ・アレクセエヴナ)と相思相愛の仲になったが、お互いに気持ちを打ち明けることはせずにきて、最後に別れなければならぬときがきて始めて心を打ち明けた、というものである。アリョーヒンは、自分達の恋を妨げていたのはつまらない分別だった、恋について考えるときには、ありきたりな意味での幸不幸や罪や美德などよりももっと高遠な、もっと重要なことから出発すべきだということを理解した、と結論して話を終える。

おりから雨も止み、イワン・イワーヌィチとブールキンはバルコニーに出て雨後の美しい景色に見とれながら、アリョーヒンとアンナ・アレクセエヴナに同情する。チャーホフの物語としては珍しく、アリョーヒンの話は聞き手二人の心を打ったようである。ただ注意すべきことは、彼らが感動しているのは愛し合う二人が別れなければならなかったという痛ましい体験にたいしてであって、アリョ

ーヒンの結論にたいしてではないということである。この点は『ともしび』の私が最後に工事現場を後にするとき、心に残ったのはともしびとキーソチカの具体的な形象だけだったという現象と同類である。ここにも言葉による説明や一般化した結論より体験や事実そのものを重んじる思想を読み取ることができよう。聞き手二人の心も見とれている景色同様、雨に洗われて再生したかのようなようである。

5、結論

さて以上のように、初期から中期、後期へと順をおって、作品ごとに枠物語としての性格を考察してきたが、ここでチェーホフの枠物語の全体に共通する性格を踏まえうえて、創作方法の変化、発展に目を向けてみたい。

(1) 枠世界の状況設定の性格と話中話の機能（導入のされ方とその結果）

チェーホフの物語の枠世界は、話中話を引き出すために特別に設定された、時空間の限定された状況であって、それ自体が一つの物語をなすことはほとんどない。だから話中話が枠になる物語のストーリー展開に影響を与えて、枠になる物語が発展していくということはない（『女房ども』と『追放されて』においては枠の世界に物語が伺えるし、前者には物語展開の可能性が見られるが、実際に行動が起こされることはない）。つまり話中話はいくまで話として認識論的に機能しているにすぎないのである。チェーホフの枠物語の基本構造は、最初の枠部分で提示された一定の状況に触発されて、話し手が自己の主観と評価に基づいた話を提示し、聞き手はその話と話し手の評価を自分の立場から評価するという、意見交換の対話形式をなしているが、この枠組みにおいて重要であるのは、話の内容そのものよりも、話し手および聞き手がそれをどう評価するかという認識論的問題なのである。このような状況設定および話中話の導入のされ方とその結果の基本的性格は各時期によって違いが見いだされる。

初期においてはまさに文字どおりの座談形式であって、枠は第一におもしろい話を引き出すためのきっかけとして機能している。だから『ジーノチカ』においては、そのおもしろい話が終わると、物語全体も終わるということになってしまい、聞き手の反応は全然語られないし、語られる必要はないわけである。第二に『強烈な感覚』においては、話中話で提示された命題が、後の枠部分でひっくりかえされるという落ちをもっていたが、これは枠物語の対話的、認識論的性格が最も明瞭な形式を得たものと言えよう。

中期になると、枠の世界には意見の対立や世界観の対立という特定の状況が設定される。この場合、最初に意見の対立が示される場合（『ともしび』『追放されて』『園丁主任の話』）と、話が終わってから意見の相違が示される場合（『女

房ども』『アリアドナ』)がある。前者の場合は、一方が自己の正当性を主張し、他方を説得するために話を持ち出すという導入のしかたになるが、話は相手を説得することはできず、対立は存続するか(『ともしび』『園丁主任の話』)、かえって先鋭化しさえする(『追放されて』)。後者の場合は、一方が身の上話をし、聞き手の批判を受けるか(『アリアドナ』)、聞き手たちの間に潜在する対立を明るみに出す(『女房ども』)。以上のように、中期の枠物語は初期に比べて複雑化しているとはいえ、枠と話中話の関係は、対立→説得→対立、話→対立という直接的で明瞭な因果的関係をもっていると言える。

後期になると初期的座談形式が復活する。しかしこれは一見そうなのであって、実際にはその奥深い所に、話し手と聞き手の意識のずれや不一致が、また一方では美に対する価値観などの両者に共通する意識が存在するという、より総合的で複雑な状況である。そして話は一種の連想によって、話題が話題を呼ぶというかたちで導入される。話し手と聞き手の間に意識のずれがあるという状況のもとで、話の意図は伝わらず、聞き手は自己流の受け止め方をすることになる。その感想も聞き手の内面の声として、語り手が語るだけで、意見として口に出して言われることがなく、対話は話し手側からの一步通行に終わっている。後期的方法においては、枠と話の関係が初期や中期のような明瞭な因果的かたちをとっておらず、説明抜きで並置されるだけである。

以上のように、枠の状況設定は、状況なし(初期)から、対立という明瞭に条件付けられたかたち(中期)をへて、対立と統一を含む現実そのもの(後期)へと変化、発展しているし、話中話の導入のされ方も、この枠の状況設定に見合う形で、それぞれ気晴らし(初期)、説得のための実例(中期)、連想による話題(後期)として導入される。話の結果も、反応省略あるいは逆転(初期)から、対立の存在あるいは先鋭化(中期)、そして内面の不満、あるいは同情(後期)へと、単純明快なものから複雑微妙なものへと変化、発展しているのである。

(2) 話し手と聞き手およびその関係

初期においては、話し手も聞き手もその関係も特別な性格づけや意味づけはされていない。中期においては、話し手と聞き手が、ある意見の持ち主として個性化され、タイプとして捕らえられており、それが意見対立の根拠となっている。また語り手は一様に話し好きで、打ち明け話をしたがっているが、聞き手のほうはあまり乗り気ではないというチェーホフ的食い違い状況が登場してくる。後期においては、各人の個性は対立しているというより、むしろ同じ状況下において共通の質(箱性)を持ってきており、関係も一致と不一致の両面を見せている。食い違い状況は双方の意欲の不一致の問題に止どまらず、話し手の話と聞き手の

反応のずれという根本問題が提起されることになる。

(3) 枠世界の事物および時空間

初期においては、時と場所が示されるだけで、特別な性格づけはない。中期においては生活の場と生活そのものがあり、限定され独立した具体的物語世界が形成されている（鉄道敷設工事現場の夜と朝、ある商人の家族の暮らし、流刑地での生活、悪女に翻弄される男の行動）。この枠世界の事物そのものが問題を孕んでおり、直接に話中話を引き出すきっかけとなり（ともしびの列、連れてくる子ども、流刑地でのつらい生活など）、その結果を反映することになる（女たちのおかれていた状況）。後期においては、枠世界はロシアの自然に拡大し、話中話の世界と合わせるとその時代全体がとらえられることになる。そこには美しいロシアの自然、静かな月夜、雨、雨上がりの美しい景色等、ロシアの自然に対する愛が溢れている。この自然愛は人間の生活における水浴や、清潔な衣服や、居心地の良い部屋や、おいしい食事や、美しく優しい小間使いの世話といった生活上の快感や現実謳歌につながる。この後期三部作の基調となっている現実勝利のテーマは、初期の『強烈な感覚』にその萌芽を見ることが出来るし、『ともしび』のともしびとキーソチカのイメージを経て、後期において開花したと見ることができる。こういう美と愛に満ちた世界にも、人間の不可思議な行為や現象があり（マーブラの行為、ベラゲーヤとニカノールの恋）、それがきっかけとなって話中話が導入され、大きな枠の世界とその中の小さなエピソードと話中話の世界が、響あい総合されて一つの世界が創出されることになる。

(4) 話中話の性格

初期の話中話は、それ自身意外性のあるおもしろい話であり、警句的性格をもっている。中期の話は、チェーホフには珍しいドラマチックな話、特に恋愛体験を題材にしたものが多く、話し手の主観的評価に色濃く染められている。後期の話は、アイロニカルな風刺、寓話、哀切な恋愛体験と多様である。全体としてチェーホフとしては珍しい話らしい話が多い。話し手が聞き手に話して聞かせるという設定であるから、話らしい話になったのか、話らしい話であるから、それを客観視し相対化する事のできる枠物語の形式にしたのか、いずれにせよ話中話の性格や題材と枠物語形式選択との間には必然性が伺える。

さて以上の特徴をふまえて、各期の方法の特徴をまとめてみよう。初期における方法は、おもしろい話を導入するために枠物語という伝統的形式を取り入れたのであり、話自体のおもしろさ、あるいはそれが最後にひっくりかえされるとい

う、プロットのおもしろさに基づいた方法であると言えよう。中期における方法は、具体的な社会問題や思想問題を取り上げ、その問題を分析し提示するために枠形式を取り入れた、現状分析的方法であり、枠と話、モチーフとモチーフの関係が因果的につながっており、その関係は説明されるかおのずと分かるようになっている。後期における方法は、現状分析的というよりは、もっと時空間を拡大した世界における人間のありようを考察する、生き方探求的と言える方法である。さらにモチーフとモチーフの関係は説明されず、並置されるだけであり、その読み解きは読者に委ねられているという、暗示的、並置的方法である。

以上のような方法の変化、発展は、枠物語に限らず、チェーホフの創作全体を通して見られる特徴であり、この基本的性格が枠物語という形式にも現れていると見ることができるのである。

(注)

*分析には以下のテキストを用いた。Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. М., 1974-1983.

(1) Bitsilli, P. M. Chekhov's Art: a Stylistic Analysis. Ann Arbor: Ardis, 1983, p. 141.

(2) ジュネットはメタ物語世界的な物語言説(枠づけられる物語)が第一次物語言説(枠になる物語)との間にとり結ぶ主な関係を、次の6タイプに分類している。(1) 説明的機能: メタ物語世界の出来事と物語世界の出来事とを直截に結び付ける因果関係で、「いかなる出来事が現在の状況をもたらしたのか」といった類いの疑問に答え、過去の原因を表す。(2) 予報的機能: あらゆる前兆的な夢、予言的物語言説等で、その後の帰結を表す。(3) 純粋なテーマ論的機能: メタ物語世界と物語世界とのいかなる空間的・時間的な連続性をも含意しない。対照の関係と類似の関係がある。(4) 説得的機能: (3)のメタ物語言説が範例として聴衆の行為に影響を及ぼす。(5) 気晴らしの機能: 物語内容の二つの水準の間に、どんな明示的關係をも含まず、語りの行為そのものが気晴らしとなる。(6) 妨害の機能: (5)と同じ性質をもち、語りの行為そのものが妨害となる。

See Genette, G. Figures III. Paris: Seuil, 1972, pp. 241-243. (花輪光, 和泉涼一訳『物語のディスクール』書肆風の薔薇, 1985年, 271-274頁.) Genette, G. Nouveau discours du récit. Paris: Seuil, 1983, pp. 61-64. (和泉涼一, 神郡悦子訳『物語の詩学』書肆風の薔薇, 1985年, 96-100頁.)

チェーホフの枠物語に関しては、(1)(3)(4)(5)の機能が個別的にあるいは組み合わされて現れる。

- (3) Линков, В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова. М., 1982, с. 28-29.
- (4) Тюпа, В. И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989, с. 105.
- (5) Линков, В. Я. Указ. соч. с. 23.
- (6) Чудаков, А. П. Мир Чехова. М., 1986, с. 234-236.
- (7) Там же. с. 259.
- (8) Линков, В. Я. Указ. соч. с. 28-29.
- (9) Катаев, В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., с. 41.
- (10) Семанова, М. Л. Чехов - художник. М., с. 65.
- (11) Бердников, Г. П. А. П. Чехов: идейные и творческие искания. М., с. 248.
- (12) Линков, В. Я. Указ. соч. с. 34.
- (13) Там же. с. 34-35.
- (14) Семанова, М. Л. "«Крейцерова соната» Л. Н. Толстого и «Ариадна» А. П. Чехова." В кн.: Чехов и Лев Толстой. М., с. 225-253. に詳しい比較考察がある。
- (15) См. Катаев, В. Б. Указ. соч. с. 240-241. この中でカターエフは枠になる物語を第四の話であると位置づけている。
- (16) Шаталов, С. Е. "Прозрение как средство психологического анализа." В кн.: Чехов и Лев Толстой. М., с. 66.
- (17) セマーノヴァは、語り手がイワン・イワーヌィチだけを名前と父称で呼んでいることをとらえて、作者の彼に対する態度が他の二人に対するものより親密であるように言っているが、語り手は、イワン・イワーヌィチの名字が本人に似つかわしくないので周囲の人々が彼を名前と父称で呼んでいるという習慣をそのまま受け継いでいるだけであって、作者の親しみの証拠にはならないのではないかと思われる。См. Семанова, М. Л. Указ. соч. (10) с. 148.
- (18) Тюпа, В. И. Указ. соч. с. 106.
- (19) Nazarenko, V. "Imagery in Čexov." In L. Hulanicki and D. Savignac eds. and trans. Anton Čexov As a Master of Story-writing, Mouton, 1976, pp. 131-133.
- (20) Тюпа, В. И. Указ. соч. с. 105.
- (21) Nazarenko, V. Op. cit. p. 132.
- (22) Ковалев, В. А. "Лев Толстой о чеховских деталях." В кн.: Чехов и Лев Толстой. М., с. 147-148.
- (23) Линков, В. Я. Указ. соч. с. 33.
- (24) Чудаков, А. П. Указ. соч. с. 228-231.
- (25) Гиршман, М. М. "Повествователь и герой." В кн.: Чехов и Лев Толстой. М., с. 137.

- (26) Катаев, В. Б. Указ. соч. с. 242.
- (27) Там же. с. 241.
- (28) Nazarenko, V. Op. cit. pp. 133-134.
- (29) Чью-баは「快」の意味をさらに広げ、桦世界に存在する「喜び」として
いる。См. Тюпа, В. И. Указ. соч. с. 107-108.
- (30) Тюпа, В. И. Указ. соч. с. 110.
- (31) Линков, В. Я. Указ. соч. с. 33-34.
- (32) Катаев, В. Б. Указ. соч. с. 16.
- (33) Тюпа, В. И. Указ. соч. с. 108-109.
- (34) Семанова, М. Л. Указ. соч. (10)с. 151.