

間接的行動の戯曲-チェーホフの『三人姉妹』の場合  
を例にして-

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学大学院 公開日: 2011-12-22 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 土屋, 康範 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10291/11145">http://hdl.handle.net/10291/11145</a>

## 間接的行動の戯曲

—チェーホフの『三人姉妹』の場合を例にして—

The drama of indirect action

—in the case of Chekhov's *Three Sisters*—

博士後期課程 演劇学専攻 1997年度入学

土 屋 康 範

Yasunori Tsuchiya

### 論文の目的

戯曲は劇作家の心の目に映じた一つの全体としての行動を俳優の演じる個々の役の行動を組織することによって模倣、つまりその本質を呈示したものである。このような戯曲観はアリストテレスの『詩学』の中に最初に現れるが、私はこのような戯曲観が西欧戯曲一般を理解し、演じる際に有効であることを検証する作業を今まで一貫して行ってきた<sup>1)</sup>。

今回は、さらにその作業を発展させ、戯曲の本質が行動の模倣であるにしても、その「模倣の仕方」には様々な形態があることを、チェーホフの『三人姉妹』を取り上げて論じてみたいと思う。西欧戯曲の伝統の中では、劇作家は、一つの全体としての行動を個々の役の行動を組織し、舞台上の葛藤とそれを中心にした筋の展開によって模倣する場合が圧倒的に多い。これに対して、『三人姉妹』では、一つの全体としての行動は舞台裏で持続しており、舞台上ではそれが間接的に喚起されるという仕方で模倣されているのである。このことを最初に指摘したのは、私の知るところでは『劇作家チェーホフ *Chekhov the Dramatist*』(1952)の著者、デイヴィット・マガーシャックである。彼は同書で前者を「直接的行動の戯曲 (play of direct action)」と呼び、チェーホフの『かもめ』以後の四大戯曲を「間接的行動の戯曲 (play of indirect action)」と呼んだ<sup>2)</sup>。

今回の論文では、このマガーシャックの観点を踏襲しつつも、それをさらに発展させ、その「間接的行動の戯曲」である『三人姉妹』の一つの全体としての行動とその模倣の仕方について明らかにしたいと思う。さらに、この「行動の模倣の仕方」の違いが、それを演じる俳優の演技創造の違いに大きな影響を与えたことをモスクワ芸術座の『三人姉妹』への取り組みを例にとりて考察したいと思

う。尚、チェーホフの四大戯曲の中で特に『三人姉妹』を取り上げたのは、この作品がチェーホフによって、はっきり「ドラマ」と銘打たれている点に着目してのことである。

## 1. チェーホフのドラマ観

チェーホフは、『三人姉妹』を執筆していた時、悪化した結核の療養のために既にヤルタに移っていた。そこで彼は M. ゴーリキイ、I. ブーニン、A. クプリーンのロシアの新進作家と交遊し、自分のドラマ観をよく口にしたようである。A. クプリーンの回想によれば、チェーホフは「ドラマは完全に衰退するか、さもなければ、全く新しい、かつてないような形式をとり入れねばならない」と言っていたという<sup>3)</sup>。晩年のチェーホフは従来のドラマの形式に疑問を抱き、自分の主題を表現するドラマの形式を模索していたのである。

チェーホフが最も疑問視していたのは、メロドラマにみられるような、機械的な筋立てである。『チェーホフの創作技術』の論者、A. デルマンもチェーホフの、機械的な筋立てを批判する発言に注目し、チェーホフが実生活への観察を深め、その表現に向かうにつれて機械的な筋立てに対して批判的になっていったと指摘している<sup>4)</sup>。

そのように機械的な筋立てを批判する姿勢は、例えば、M. ゴーリキイへの忠告にも現れている。晩年において、チェーホフはゴーリキイにさかんに劇作を勧めていた。戯曲を書き始めたゴーリキイは書簡の中で、チェーホフに戯曲の創作について相談して、以下のように述べている。

どうしても理解出来ません、何のために第三幕が存在するのか？ 私の考察によればこういうこととなります。第一幕—事件の発端、第二幕—悶着、第三幕—大詰め<sup>5)</sup>。

戯曲の形式について試行錯誤を繰り返した末、ゴーリキイが最初に書き上げたのは『小市民』(1901)である。この戯曲を受け取ったチェーホフはゴーリキイに、この戯曲が形式において保守主義であるとして、「新しいオリジナルな人々に、あなたは古びた楽譜で新しい歌をうたわせている」と述べている<sup>6)</sup>。この戯曲は裕福な小市民、ベスセメーノフの家が舞台になっている。ベスセメーノフの長女で、小学校教師のタチアーナはベスセメーノフの養子で機関士のニールに思いを寄せている。しかし、ニールはベスセメーノフの反対を押し切って、通いの女中、ポーリャとの結婚を宣言する。第三幕でタチアーナはアンモニア水を飲んで自殺未遂を計る。これに対して、チェーホフは「第一幕、或いは第二幕で、タチアーナが服毒自殺を企てたことを人々が話すべきだ。そうすれば、第三幕の服毒も唐突には見えず、ぴったりいくでしょう。」と述べている<sup>7)</sup>。これは、そうしないと、タチアーナがニールとの恋に破れて、自殺を計ったことになり、はなはだ機械的な筋立てということになってしまうという意味であろう。チェーホフが「古びた楽譜」と言ったのは、このような点であろう。

このように、チェーホフが機械的な筋立てを不必要なものと考えたのは、彼の表現したかったドラ

マは舞台上で直接起こるものではなかったからだ。ドラマは登場人物たちの内面生活の中で進行するものとチェーホフは考えた。このような考え方は、『ワーニャ伯父さん』のソーニャ役を演じた女優の演技をみたチェーホフの言葉にもはっきり現れている。『ワーニャ伯父さん』の第三幕でセレブリャコフは土地を売却して、その代金を有価証券に振替え、残ったお金でフィンランドに別荘を買って引きこもるという提案をする。これに対し、ワーニャは憤り、ソーニャは膝まずいてセレブリャコフに哀願する。この場面で、ソーニャ役の女優は身を投げ出して膝まずき、セレブリャコフの手にキスをして、大仰な演技で「お父さま、情けというものを忘れにならないでね!…」と続けた。これを見たチェーホフは以下のように言ったという。

それは間違いです。それはドラマというものじゃありません。ある人物の全体のドラマ、全体の意味は内面にあるのであって、外面の表現にあるものではありません。ソーニャの生活のドラマはその瞬間以前にあり、それ以後にまたドラマは起こるでしょう。これは単なる事件であって、ピストルの発射の続きです。そして、ピストルの発射はドラマではなく、事件です<sup>8)</sup>。

下線部の「ソーニャの生活のドラマはその瞬間以前にあり、それ以後にまたドラマは起こるでしょう。」という言葉は、ドラマが登場人物たちの生活の中で進行し、舞台裏でも持続しているということの意味している。舞台上の出来事は、それを反映する事件に過ぎない。このようなチェーホフの認識は舞台上の筋の展開自体を中心とする、従来の行動の模倣の仕方とは一線を画するものである。チェーホフが「全く新しい、かつてないような形式をとり入れねばならない」という認識に至ったのは、まさにこの「舞台裏でも持続する、登場人物たちの内面生活のドラマを表現する」必要に迫られてのことなのである。

## 2. 間接的行動の戯曲、『三人姉妹』の行動とその展開

チェーホフがドラマとして注目したのが、舞台裏でも持続する、登場人物たちの内面生活における行動の展開だとすれば、『三人姉妹』の中では、それはどのようなものであるかを把握することが重要である。

『三人姉妹』では、第一幕の冒頭から、三人姉妹たちの行動が端的に表現されている。それは、例えば以下のような対話に明らかである。

オーリガ 今日春暖かで、窓をあければなしにしておいてもいいほどなのに、白樺はまだ芽をふかない。お父さまが旅団長になって、わたしたちを連れてモスクワをお発ちになったのは、もう十一年前のことだけれど、今でもはっきり覚えている——五月のはじめ、ちょうど今ごろのモスクワは、もう花がみんな咲いて、ぽかぽかして、日差しがあふれているわ。十一年たった今日でも、わたしあすこのことは、まるで昨日発って来たように覚えているの。まあ、どうでしょう!

けさ目がさめて、一面に明るいのを見たら、春の来たのを見たら、とたんに嬉しさがこみ上げてきて、生れ故郷へ帰りたくてたまらなくなったわ。

チェプトイキン ばかばかしい！

トゥーゼンバフ もちろん、くだらん話です。

マーシャ (本の上に考え込みながら、そっと歌を口笛で吹く)

オーリガ 口笛はやめて、マーシャ。どうしてそんなまねができるんだろう！ (間) 何しろわたし、毎日学校に行き、それから夕方までレッスンに回るものだから、しょっちゅう頭痛はするし、考え方までが、すっかり婆さんじみてきたようだよ。そして実際、学校に勤めだしてから四年のあいだに、毎日一滴また一滴と、力や若さが抜けていくような気がする。だんだん大きく強まって行くのは、空想だけ…

イリーナ モスクワへ行くというね。この家を売って、きっぱりこの土地と手を切って、モスクワへ…

オーリガ そうよ！ 早くモスクワへねえ。

チェプトイキンとトゥーゼンバフ笑う<sup>9)</sup>。

ブローゾフ家の人々は「モスクワへ行く」という夢を抱いている。彼等の内面生活における行動は「モスクワへ行く」ことである。しかし、この「モスクワ」は北緯55、東経37度のモスクワではないのだ。オーリガの「モスクワ」は、「花が咲きそろい、ぼかぼかした、日差しに満たされた」、「思い出の中のモスクワ」であり、イリーナの「モスクワ」は、「詩と思想のある労働」に満たされ、「本当の人」に出会って恋に落ちる、「夢の中のモスクワ」なのである。オーリガは幼い時のモスクワの思い出を美化して、その思い出に耽ることによって、現実から逃避しようとしている。イリーナは第一幕では、まだ労働の経験がなく、足が地につけていない。彼女は第一幕で自分の心境を、「帆をいっぱい張って、海を走っている」とか、「ひろびろとした青空に大きな真っ白い鳥が飛んでいる」と表現しているが、これは水の上や宙に浮いているという一種の浮遊状態でもあるのだ。オーリガもイリーナも自分が本当に求めている生活が、具体的にどんな生活なのかわからないのだ。それが、解らなければ、当然、そういう生活をどう築いたらいいのかもわからないはずがない。彼等は、現実のモスクワへなら、行こうと思えばいつでも行けるはずである。オーリガは女学校の教師をさっさと辞職して、モスクワへ行けばいい。また、フランス語、ドイツ語、英語に加えてイタリア語まで知っているイリーナがモスクワで自活できないはずもない。しかし、「思い出の中のモスクワ」や「夢の中のモスクワ」(以後、「モスクワ」)へは行きたくても行きようがないというわけだ。

しかし、彼らはそれでも「モスクワ」へ行こうとする。それは換言すれば、現実の生活を夢想した生活に近付けようとする行動である。しかし、現実と現実認識の稀薄な夢想とは一致しがたく、このような行動は報われない。日々、精神の疲弊だけが募り、それを晴らすために、彼等はさらに強く夢想にすがりつこうとする。そのため、夢想は一人歩きし、ますます現実と掛け離れていく矛盾が

生じている。「学校に勤めだしてから四年のあいだに、毎日一滴また一滴と、力や若さが抜けていくような気がする。だんだん大きく強まって行くのは、空想だけ…」というオーリガの言葉は、まさに、その矛盾を端的に表している。プロゾロフ家の人々の「『モスクワ』へ行く」という行動はどのように矛盾を内包しており、時間の経過と共に、現実の生活と夢の生活は近付くどころか、ますます乖離してしまうのである。

アンドレイについても事情は同様である。彼は「モスクワ大学の教授」になり、「ロシアが誇りとする有名な学者」になることを夢想している。しかし、父親が亡くなってから「ぐんぐん太り出した」彼が本当に、自分自身の頭で考えて、「大学教授」になることを切望しているとは思えない。むしろ、「父は軍人で、息子の方は学問で身を立てる」べきだと父親が考えていたから、アンドレイもそう考えるようになったという方が正確であろう。彼もまた、自分が本当に求めている生活が、具体的にどんな生活なのかわからないのだ。

既にクルイギンと結婚しているマーシャの場合は、事態はもっと深刻であり、彼女はすでに途方に暮れている。「考え込みながら、そっと歌を口笛で吹く」というのは、半ば投げやりな放心状態ですらある。十八の時分には偉く見えた、クルイギンも既成の形式や秩序に安住する、凡庸な男だとわかり、彼女は自分の結婚が失敗であったと感じている。マーシャの口にするプーシキンの『ルスランとリュドミーラ』の献詩の一節、「入江のほとり、みどりなす榎の木ありて、こがねの鎖、その幹にかかりいて…」の「鎖には」、「物知りの馴らされた猫が昼も夜もつながれて、そのまわりを絶えず歩きまわっている」という句が続く<sup>10)</sup>。これは、現実の生活の鎖につながれて、身動き出来ないでいるという、彼女の心境を暗示しているともとれる。「兄さんは、きっと大学教授になるんだから、どうせここにいるつもりはないわ。ただ、困るのはマーシャのこと、可哀いそうに。」というイリーナの言葉は、端的にマーシャの「鎖につながれている」状況への同情を示している。

このような「『モスクワ』へ行く」という、彼等の内面生活における行動にチャーホフは同情を寄せながらも、現実認識が稀薄であるという点では、この行動を批判的に扱っている。先程の冒頭の場合で、「広間」にいるチェプトイキンとトゥーゼンバフは、ディヴィッド・マガーシャックが『劇作家チャーホフ』（1952）の中で指摘したように、「客間」にいるオリガとイリーナに対して「コロスの要素（the chorus element）」となっている<sup>11)</sup>。彼等の「ばかばかしい！」とか、「もちろん、くだらん話です。」という言葉は、期せずしてオーリガの「思い出の中のモスクワ」への批判として、また、彼等の笑いはオーリガやイリーナの「モスクワへ」という言葉への冷笑として聞こえるように意図されている。この戯曲の構造は、とりもなおさず、作者チャーホフの態度を反映している。マガーシャックはさらに細部に渡って、このチャーホフによる、一種の異化を指摘する。それは例えば、第一幕で、三人姉妹が以前住んでいた、モスクワの元バスマンナヤ街の話で盛り上がっている時にヴェルシーエンが「陰気な橋」の話を持ち出す場面であり、第二幕で、話相手のいないアンドレイが耳の遠いフェラポントを相手に「モスクワのテストフ軒だの、大モスクワ軒だのという店で、ちょっと一休みできるとなったら、僕は天へ昇ったような気がするだろう」と言ったのに対し、フェラポントが

「モスクワでは、どこかの商人が四十枚のプリンを平らげて、おっ死んだそうだ」という話を持ち出す場面、同じく第二幕で、ペーシェンスのカードをしていたイリーナが「ペーシェンスは、うまくできたらしいわ。ね、そうでしょう。モスクワへ行けるってわけね。」と声を上げたのに対し、隣にいたフェドーチクが笑いながら「いいや、そうは行かない。ほらね、8がスペードの2の上にあるでしょう。これはつまり、あなたはモスクワへ行けないということです。」と言う場面などである<sup>12)</sup>。

次々に実現する現実と夢の葛藤が彼等の生活の中で進行していく。現実を夢に近づけようとする彼等の努力はなかなか報われず、登場人物たちの精神は疲弊していく。「詩もない、思想もない労働」に従事しているイリーナは、「あたし切ないのよ、毎晩モスクワの夢を見るの——あたし、すっかりどうかしちゃったわ。」と苦笑する。プロゾロフ家の人々はそれでも、必死に「モスクワ」へ行こうとする。その意味において、彼等は生きようとしているのであり、何もしない、受身的な人物たちではないのである。現実を夢に近づけようとする彼らの努力の中に、チャーホフは人間の生命力を見ている。二幕では、オーリガは頭痛を訴えながらも、忍耐強く校長の代理を勤め、今の生活をなんとか理想に近づけようとする。電信係に不満なイリーナも自分の満足のいく仕事を探そうとしている。カード賭博に逃避したアンドレイも、やはり市議会議員としての今の生活を満足のいくものにしようとしているのだ。そして、マーシャは自分の精神生活の行き詰まりを打開しようと、ヴェルシーニンに希望を掛ける。むろん、ヴェルシーニンは、お茶の合間に、もっともらしく哲学談義をしたり、恋を囁いたりするような男であり、「高尚なものの考え方をすこぶる以って得意とする人種」のように見せて、「実生活となると、低級をもって任ずる」ような男ではある。

第三幕になると、彼等の内面生活における夢と現実の矛盾はいよいよ増大する。彼等の疲労感はずいぶん限界に達し、現実を夢に近づけようとする行動は破綻し、内面生活が行き詰まりを見せる。彼等は、あまりに疲れてしまい、もう「『モスクワ』へ行く」という行動をとることができなくなる。この第三幕においては、このような人々の内面生活の行き詰まり、精神的な破綻と何もかもが焼け落ちて現実の生活が破綻する火事という舞台上の事象が見事に呼応している。このように舞台上の事象と人々の内面生活における行動の展開を呼応させる方法は画期的なものである。

冒頭のト書きによると、マーシャは始めから疲れ果てて横になっている。忍耐強いはずのオーリガも火事で焼け出された人々のために衣類を取り出して、「ねえ、ばあや、みんな上げておしまい。わたしたち、なんにもいらない、みんなあげとくれ、ばあや。…わたし疲れたわ、やっと立っているのよ。」と言っている。イリーナの内面生活の行き詰まりの表現はさらに激しい。イリーナは「あたしをほり出して、ほり出して、あたしもう駄目なの!…」と高くむせび泣く。さらに彼女は「あたし働けないの、もう働くのは御免だわ。沢山だわ、もう沢山!電信係もしたし、今は市役所に勤めてるけど、回ってくる仕事が片っぱしから憎らしいの、ばかばかしいの。…あたしもう二十四で、働きに出てからだいぶになるわ。おかげで、脳みそがカサカサになって、痩せるし、器量は落ちるし、老けてしまうし、それでいてなんにも、何ひとつ、心の満足というものがないの。時はどんどんたっていく、そしてますます、ほんとうの美しい生活から、離れて行くような気がする。だんだん離れて行

って、何か深い淵へでも沈んで行くような気がする。あたしはもう絶望だ。どうしてまだ生きてるのか、どうして自殺しなかったのか、われながらわからない…」と齒をくいしばりながら言う。アンドレイは、自分で「ナターシャはまっすぐな品性の高い人間だ、自分は市会議員であることを誇りにしている、自分には恩給がなかったから、屋敷を借金の抵当にに入れるのも仕方なかった」と言ったすぐそばから、泣きながら、「僕の大事な可愛い姉さんや妹、僕の言うことを信じないでくれ、信じないで…」とって自己否定し、行き詰まりの精神状態を示す。

このような行き詰まりの感覚は、ブローゾフ家の人々だけではなく、しばしば「コロスの要素」の働きをしているチェプトイキンやトゥーゼンバフ、クルイギンといった人物にも伝染している。彼等は一見すると、機械的な人物に見えるが、それでもブローゾフ家の人々同様に、彼らも現実を夢想に近付けようとする行動をとっている。チェプトイキンは「二十五年前には、何やかや知っていた」、医者としての理想に燃えて意欲的に勤めようとしていたのだろう。しかし、三人姉妹たちに起こったように、次々に進行する現実と夢想の葛藤が彼の精神を疲弊させた。しかし、彼は三人姉妹のように、「『モスクワ』へ行く」という行動を徹底させることなく、「おんなじことさ！」を連発することによって自己防衛に走っている。彼が機械的になるのはそのためである。彼のこの口癖は三人姉妹の夢想を批判するコロスの言葉であると同時に、彼自身に対する自己防衛の呟きでもあるのだ。そして、第三幕では、そのチェプトイキンまでもが、破綻状態に近いところまで自棄になっている。彼はわざと酒を飲み、べろんべろんに酔っぱらい、「おお、いっそ存在せんのだったらな！」という言葉は吐く。チェプトイキンが、昔のロマンスの相手である、三人姉妹の母親の思い出の時計を「粉みじん」とするのは、彼自身が生きてきた過去を粉みじんにし、自己の存在を否定しきることのアレゴリーともとれる。置き時計だけでなく、「わたしたちだって、さも存在しているように見えるだけのことで、じつはないのかも知れない。」というわけである。

ことあるごとに、決まり文句を発し、ラテン語の格言を口にするクルイギンは、現実を既成概念の形式にはめて、そこに安住しようとする。これもまた一つの、安易な自己防衛であり、クルイギンが機械的に見えるのもこのためである。「うちの校長がよく言いますが、いかなる生活にせよ大切なのは——その形式である。…形を失うものは、すなわち滅ぶ——われわれの日常生活の中でも、やはり同じことです。」と彼は述べおり、実際、そう信じ込もうとしている。彼にとっては結婚生活も一つの形式であり、ある年になったら人は結婚するものであり、結婚したら妻は夫を愛し、夫は妻を愛するものだと思い込んでいる。だから、しょっちゅう「家内はわたしを愛している。」とか、マーシャに「わたしは愛しているよ」などという。しかし、おそらく、彼は本当は結婚相手がオーリガでも、マーシャでもよかったのであろう。それに、彼は、マーシャの反応から、彼女が自分を愛していないことに十分気付いていたはずだ。第三幕では、マーシャの心は完全に彼から離れ、ヴェルシーニンのもとに飛んでいる。彼女はなるべく、クルイギンと一緒にいたくないのだ。そのことに気付いた彼は「お前は疲れている、半時間ほど息をつくがいい。わたしは向こうに座って、待っているからね。おやすみ…」とって、行きながら「わたしは満足だ、満足だ、じつに満足だ。」と繰り返す。彼は自



分が今の生活に満足しているんだと、自らに思い込ませようと必死に努めているのだ。

トゥーゼンバフは、第二幕で、「風采があがらないから、軍人には向かない」などとはぐらかすような言い方で、自分の生活への不満を表明している。そして、彼は軍隊に辞表を出した。しかし、彼の思い描く労働もやはり、彼を満足させることはない。第二幕で、トゥーゼンバフが「辞表は出している。ストップだ！ 五年の間、迷ったあげく、やっと決心がついた。これから働きますよ。」というとき、途端にソリョーヌイが朗読口調で「怒るをやめよ、のうアレーコ。忘れよ、なんじが妄想を…」と言葉を挟む。これも一種の異化であり、彼のその後の生活が決して満たされたものではないことを示している。むしろ、オーリガの言葉、「トゥーゼンバフ男爵が軍人をやめて、背広をきて初めてうちへ来たときには、あんまり醜男に見えたのでわたし涙がこぼれたほどよ。」という言葉が暗示するように、彼のその後の生活は更に彼の夢想した生活とはかけ離れたものなのであろう。その生活の中で精神的に疲弊した彼は、第三幕で、「疲れましたよ僕は、とにかく。…煉瓦工場か。…これは寝言じゃなくて、実際ほんとうに、僕は間もなく煉瓦工場へ行って、働きますんです。…もう話があったんです。」という咬きにも似た言葉を吐く。これは、一種の逃避願望の現れであり、とにかく、彼は今の生活にはもう、いたたまれないところまで来ているのである。どんな話であれ、今の生活を変えることさえできれば、いい。彼はこの煉瓦工場行きの話に飛び付いたのである。

第三幕で、内面的生活において疲労の頂点に達し、ほとんど精神的に破綻した状態になった三人姉妹たちは、第四幕に至る間に次の境地に移行していく。彼らは、もう徒に「モスクワ」に行くことを夢想しなくなる。「夢の中や思い出の中のモスクワ」に行くことなどできないと認知するに至ったのだ。これは一種の達観であり、そこに至ったあとの彼等の内面生活は以前とは質的に違う。

オーリガの次の境地への移行は校長になったときに完了した。彼女は「何ごとも思い通りにならないものですわ。わたし、校長になりたくなかったんですが、でもやっぱり、なっていました。モスクワへは、つまりは行けないというわけ…」と言う。イリーナはトゥーゼンバフとの結婚を決意して、「どうしても、モスクワにいけないものなら、それでも仕方がない。それが運命なんだから、なんともなるものじゃない。…一切は神のみ心にある、ほんとうにそうだわ。」と言っている。彼女は第一幕で、ひたすら「モスクワ」へ行くことを夢見ていた頃とは違う境地に達しているのだ。トゥーゼンバフの死は彼女を一気に変えたというのではなく、それはむしろ彼女の次の境地への移行の最後の一押しなのである。イリーナは第四幕のフィナーレで「あした、あたしは一人で発つわ。学校で子供たちを教えて、自分の一生を、もしかしてあたしでも、役に立てるかもしれない人たちのために、捧げるわ。」という。同様にマーシャにとっては、ヴェルシーニンとの別れは、彼女の境地の移行の最後の一押しである。

第四幕のフィナーレでは、新しい境地に立った彼女たちの言葉が、マーシャからイリーナ、イリーナからオーリガへと引き継がれて増幅する。マーシャの「生きて行かなければ…」という言葉は、イリーナの「あたし、働くわ、働くわ。…」という言葉に、その言葉はオーリガの「楽隊の音は、あんなに楽しそうに、力づくよく鳴っている。あれを聞いていると、生きて生きたいと思うわ！」という、

より積極的な言葉に引き継がれている。自己の置かれた状況を客観的に眺められるようになった三人姉妹の境地は、フィナーレのオーリガの言葉、「やがて時が立つと、わたしたちも永久にこの世にわかれて、忘れられてしまう。でも、わたしたちの苦しみは、あとに生きる人たちの悦びに変わって、幸福と平和がこの地上におとずれるだろう。そして、現在こうして生きている人たちを、なつかしく思い出して、祝福してくれることだろう。ああ、可愛い妹たち、わたしたちの生活は、まだおしまいじゃないわ。生きて行きましょうよ！」に集約されているのだ。「なんのためにわたしたちが生きているのか」という問いに対する答えを探す、三人姉妹たちの道程はまだまだ続くであろうが、少なくとも、彼等はただいたずらに「モスクワ」へ行くこうとする生活、ただ利己的に夢を追うだけの生活からは抜け出した。そして、彼等は「もしかして自分でも、役に立てるかもしれない人たちのために、自分の人生を捧げる」生活へと移行していく。

これに対して、三人姉妹の破綻に呼応して、第三幕で大きく動揺したチェプトイキンとクルイギンは次の段階に移行することなく、「元どおり」の状態、安易な自己防衛の状態に揺れ戻ってしまう。ヴェルシーニンと別れて激しくむせび泣くマーシャを前に、クルイギンはどぎまぎしながら、何事もなかったことにして、また元の生活をはじめようという。チェプトイキンはトゥーゼンバフとソリョーヌイの決闘を止めずに、「男爵が一人多かろうと、少なかろうとおんなじことじゃないかな。」といい放つ。彼は「元どおり」の状態戻るところか、さらに硬直して、ついには道の置き石に腰かけて、「おんなじことさ！」を繰り返すようになる。彼はまるで道の置き石と同化してしまったかのような。アンドレイも同様に現実に夢を近づける行動が破綻しかけたにもかかわらず、次の段階へ移行することなく、ただ「生活をまぎらす」だけの停滞した状況に陥ってしまっている。第四幕の最後、以下の部分の劇構造は、まさに三人姉妹たちと「元どおり」に戻ってしまった人々の対照を鮮やかに示している。

オーリガ（中略）楽隊の音は、あんなに楽しそうに、あんなに嬉しそうに鳴っている。あれを聞いてみると、もう少ししたら、なんのためにわたしたちが生きているのか、なんのために苦しんでいるのか、わかるような気がするわ。…それがわかったら、それがわかったらね！

楽隊はだんだん遠ざかる。クルイギンが浮き浮きとほほえみながら、婦人帽と外套を持ってくる。アンドレイは、ポービクを乗せた乳母車を押してくる。

チェプトイキン（小声で口ずさむ）タラ…ラ…ブンビヤー…道の置き石に腰かけて…（新聞を読む）おんなじことさ！ おんなじことさ！

オーリガ それがわかったら、それがわかったらね！

——幕——<sup>13)</sup>

この対照のうち、チャーホフが強調したいのは、やはり三人姉妹の方である。戯曲の題名が「三人姉

妹」であるということが、それを物語っている。

『三人姉妹』においては、このように三人姉妹の内面生活における現実と夢の葛藤、現実を夢に近づけようとする彼らの行動の展開が重要なのである。そして、この行動の展開は弁証法的であると言える<sup>14)</sup>。第二幕では三人姉妹は彼女たちの夢に反して展開する現実に対し、それをなんとか夢に近づけようと行動する。しかし、両者が乖離するという矛盾した構造によって、かれらの行動は疲労を生み出すばかりである。そして、彼らが極度の疲労感を訴える第三幕では、その行動はついに破綻をきたしたことが示される。第四幕では最後に三人姉妹は「やがて時が立つと、わたしたちも永久にこの世にわかれて、忘れられてしまう。しかし、それでも精一杯生きていこう」という達観に至り、次の段階の精神的覚醒が示される。チャーホフが『三人姉妹』を「ドラマ」と呼ぶとき、その「ドラマ」とは、この三人姉妹の舞台裏でも持続する、内面生活の中の行動の展開を指しているともとれる。

これに対して、『劇作家チャーホフ』(1957)の著者、Г. ベールドニコフや『チャーホフのドラマトゥルギー』(1954)の著者、B. エルミーロフのように、三人姉妹とナターシャ、プロトポーポフの葛藤を軸にした舞台上の展開を中心にみる見解は的を射たものではない。例えば、エルミーロフは『チャーホフのドラマトゥルギー』の『三人姉妹』の項目で、この戯曲の主題が、プロトポーポフがだんだんにプロゾロフの家に地歩を固めていく歴史として決定づけられていると述べている。両者の葛藤は、美しいものと醜悪なもの、高邁な理想と卑俗な現実の葛藤であり、それがこの戯曲の中心であるという。第一幕のイリーナの名の日のお祝いで、菓子贈ることによってプロトポーポフが自己の存在を示す。ナターシャの登場は俗物の侵入の予告である。第二幕では、ナターシャが息子のボービクを武器に三人姉妹を追いやり、自らはプロトポーポフと関係を結ぶ。第三幕の火事の場面は葛藤の頂点であり、プロゾロフ家の主権が三人姉妹からナターシャの手に移っていく。また、酔ったチュプトイキンからはプロトポーポフがナターシャの情夫であることが公然とぶちまけられる。ここでは、あたかもナターシャが火をつけて、「三人姉妹のプロゾロフ邸」を焼き払ったかのようにであるとエルミーロフは言う。無論、これはアレゴリーであり、実際にはプロゾロフ邸は焼けていない。しかし、エルミーロフによれば、第四幕で明らかなように残っているのは「ナターシャのプロゾロフ邸」であるという。そして、客間にはプロトポーポフが陣取る。結末は俗物の勝利に終わったのだ<sup>15)</sup>。エルミーロフは舞台上の事象の進展を的確に把握してはいるものの、それのみを追っている。もし、戯曲の中心が舞台上の事象の進展にあるのだとすれば、『三人姉妹』は従来のドラマの形式と何等変わるところがない。これでは、「ドラマは完全に衰退するか、さもなければ、全く新しい、かつてないような形式をとり入れねばならない」というチャーホフの主張と相容れない。

戯曲の考察からみても、このような見解は不十分なのである。それは、第一に三人姉妹が「モスクワ」に行けないのは、ナターシャとプロトポーポフのせいではないということである。ナターシャとプロトポーポフはプロゾロフ家で徐々に勢力を拡大していくが、彼等のせいで三人姉妹が「モスクワ」に行けないというのではない。従って、両者の行動は葛藤しているとは言い難い。第二にベール

ドニコフやエルミーロフの「俗物の勝利」、「三人姉妹の敗北」という見解では、最後のフィナーレに至った過程、三人姉妹たちの内面生活の変化がうまく説明できない。ペールドニコフは『劇作家チェーホフ』の中で、「アンドレイにはじまり、三人姉妹におわる、この戯曲の『肯定的な』主人公たちの救いようのない状態」を描くことによって、「現存体制の根本的欠陥」や「『正常な』日常生活の流れの根底にある甚だしい不正や非人間性」を示すのがチェーホフの意図であるというのである。エルミーロフも結末に関しては、基本的に同様の見解をとっている<sup>16)</sup>。しかし、第四幕のフィナーレは「三人姉妹の敗北」、「『肯定的な』主人公たちの救いようのない状態」とするにはあまりにも積極的で、力強すぎるのではないか。「楽隊の音は、あんなに楽しそうに、力づよく鳴っている。あれを聞いてみると、生きて生きたいと思うわ！」というオーリガの言葉が果たして、単なる敗北者の言葉であろうか。

エルミーロフは、最後のフィナーレを単なる「三人姉妹の敗北」とするには無理があると気付いて、それを「哀感をそそると同時に勇気にあふれたフィナーレ」とせざるを得なかった。「勇気にあふれた」という部分を説明するために、エルミーロフは、「生活のうちに愚劣さと粗暴とがこのように氾濫していることにたいする悲嘆とともに、三人姉妹がまじかにせまった美しい未来への希望、美と自由の勝利への希望を身をもってあらわしている」とした。しかし、敗北した三人姉妹が、どうして突然、未来への希望を抱くことができるのか。この点が非常に唐突で、短絡的である。エルミーロフは、この唐突さを補うために、チェーホフが幸福の予感を抱いているとしている。チェーホフは革命という結論に到達することができなかったが、この戯曲のフィナーレにおいて、愚劣で、ちっぽけで、個人的な幸福をみんなの幸福のために拒否することに、讃辞を与え、確信を寄せているというのである<sup>17)</sup>。しかし、戯曲の根本的な問い掛けは「やがて時が経つと、わたしたちも永久にこの世にわかれ、忘れられてしまう。それなのに、なんのためにわたしたちは生きているのか、なんのために苦しんでいるのか。」というオーリガの言葉であり、それは体制が交替すれば、解決するというような性質の問題ではない。それは人間の存り方の根本に関わる問い掛けなのである。

「ピストルの発射はドラマではなく、事件です。」というチェーホフの言葉を踏まえれば、ナターシャとプロトポポフがブローゾロフ家に地歩を固める過程は舞台上の事件であり、生活の中に夢想とかけ離れた現実がどんどん入り込んでくることの一部を示したものであるが、それよりも重要なことは時間の進展を示すという役割であろう。事実、その過程が幕の区切りの根拠となっている。『三人姉妹』の「幕」は戯曲の筋に基づいた「幕」というより、時間の経過を示すためのものだといえる。登場人物たちの内面生活の中で起こるドラマは極めて弁証法的に展開しており、それを示すためには時間の経過を示すことが決定的に重要になってくるのだ。第一幕で働き始めたイリーナは二十歳であり、第三幕では二十四歳になっている。従って、『三人姉妹』においては第一幕から第四幕の間にざっと四、五年の歳月が流れていることになる。ナターシャとプロトポポフはいわば、その四、五年の歳月のタイム・キーパーの役割を果たしていると言える。ナターシャとプロトポポフがブローゾロフ家の中で地歩を固める様子が進行するにつれて、三人姉妹たちの内面生活の中で起こる行動の弁

証法的な展開が間接的に喚起されているのである。ここに『三人姉妹』のドラマトゥルギーの革新性がある。戯曲の表面のナターシャとプロトポーポフのプロゾロフ家支配だけを見ていたのでは、『モスクワ』へ行く」という一つの全体としての行動の展開を把握することはできないのだ。

### 3. 間接的行動の戯曲を演じる—モスクワ芸術座の『三人姉妹』（1901年上演）—

舞台上の事象の進展に呼応させて、舞台裏でも持続する、人物の内面生活の行動の展開を示すという画期的なドラマトゥルギーの『三人姉妹』を演じるには、演技創造において、大きな転換を迫られることは想像がつく。

スタニスラフスキイは最後のフィナーレを三人姉妹の敗北とはとらななかったが、やはり三人姉妹とナターシャ、プロトポーポフの対立が中心をなすものだと考えた。そして、彼はこの敵対する両者の衝突を鮮明にするように演出方針を立てたようだ<sup>18)</sup>。ところが、この方針は第三幕に至って大きな問題に直面した。スタニスラフスキイは第三幕を騒々しく演出しようとした。それは、三人姉妹とナターシャ、プロトポーポフの衝突を中心にする、第三幕はその頂点となるからであろう。ところが、ダンチェンコは、これに異議を唱え、第三幕は静かに演じるべきだと主張した。この争いを仲裁するために、女優のクニッペルはチェーホフに書簡で、この件に関して問い合わせた。すると以下のようにチェーホフは答えてきた。

第三幕に騒ぎがある。…なぜ騒ぎがあるのか？ 騒ぎは遠くの方、舞台裏で、それも微かな、ぼんやりした騒ぎ、舞台ではみんなへとへとに疲れて、ほとんど眠っている。…もし、第三幕をこわすと、戯曲全部が台なしになって、老人の僕は追い出されてしまう<sup>19)</sup>。

これはつまり、ダンチェンコの主張がチェーホフの考えに近いことを示している。ダンチェンコは何故、チェーホフと同じように第三幕は静かに演じるべきだと考えることができたのだろうか。『モスクワ芸術座の回想』の中で、彼は『三人姉妹』について以下のように述べている。

人間はその時々<sup>20)</sup>の出来事に左右されて行動し、自分で自分の生活を築き上げていくのではない。ここに彼の戯曲の第一幕の本質がある——誕生日のお祝い、春、ざわめき、鳥の啼き声、明るいう陽光。第二幕になると——俗物が次第に、感じ易い、高邁な気持ちの人々を支配する力をもちはじめて来る。第三幕は——近所の大火事。通り一面が焔に包まれる、俗物の力はますます強くなり、人々は自分たちの経験の中でのたうちまわる。第四幕—秋、一切の希望の崩壊、俗物の勝利<sup>20)</sup>。

ダンチェンコも三人姉妹とナターシャ、プロトポーポフの対立を中心に考えていたという点では、スタニスラフスキイと同様であり、前述のベールドニコフの見解と相違ない。しかし、第三幕について

は、下線部にあるように、「人々は自分たちの経験の中でのたうちまわる」としている。第三幕の人々の行動を舞台上の外面的な事象としてとらえたのではなく、それぞれの内面生活の中での行動ととらえた点で、ダンチェンコの第三幕の見解は『三人姉妹』のドラマツルギーの本質に迫っているのだ。ダンチェンコは、舞台裏でも持続する、それぞれの人物たちの内面生活での行動に気付いたことによって、第三幕では人物たちの精神の疲弊がいかに重要であるかを理解することができたといえよう。

そして、さらに、それぞれの人物たちの内面生活での行動は断片的に把握されるのではなく、第一幕から持続する、一貫した行動の展開、前述した弁証法的な展開としてとらえられねばならないのだ。戯曲を機械的になぞるだけの演技では『三人姉妹』の戯曲の中の人物たちは、ただいたずらに疲労感を示し、憂いているだけの人物としか感じられない。モスクワ芸術座の人々も最初は、それぞれの人物たちの内面生活での行動の展開に焦点をあてて演じることができなかった。彼等の『三人姉妹』の稽古の紛糾振りは、スタニスラフスキイの『芸術におけるわが生涯』の中にありありと表現されている。かなり早くから稽古が積まれ、モスクワ芸術座の俳優たちは熱心に仕事をしたにもかかわらず、戯曲はひびきをもたず、生きず、退屈で冗長なものに思えた。彼等は「自分達には明らかに何かが欠けている」と思っていた。懸命に稽古をしても、絶望におちいって、分かれ分かれになり、何の成果もなく同じ状態が繰り返された。そこで、今度は、みんなでヴォードヴィルのように、早いテンポで演じ、動いてみた。しかし、言葉が聞きとれず、動作がもつれて混乱するばかりで、退屈さはかわらなかった。俳優たちはついに、稽古の意義をみだせなくなり、言葉なかばで言うのをやめ、演技を放棄する者すら出たという<sup>21)</sup>。このことは、『三人姉妹』が舞台上の事象のみに目を奪われて、それを表面的に演じてみても、到底、演じることができないということの表れである。

スタニスラフスキイはこの行き詰まりの中で、最終的には、それぞれの人物たちの内面生活での行動が戯曲の底流に存在することを悟った。そのことを彼は以下のように述べている。

私は突然稽古中の舞台を心で感じとった。舞台にあるのが快い気持になった。チャーホフの人物たちが生きはじめた。彼等はけっして自分の憂愁をもちあっているのではなくて、逆に、陽気さを、笑いを、快活さをさがし求めている、彼らは生きようとしているのであって、凍えてしまおうとしているのではないのだ。私はチャーホフの主人公たちのこういう態度の中に真実を感じとり、このことは私を力づけて、何をしなければならぬかを、直観的に理解させた<sup>22)</sup>。

戯曲の人物たちが、「自分の憂愁をもちあっているのではなく、生きようとしている」という言葉は、スタニスラフスキイが、戯曲の人物たちが舞台上で憂いを並べ立てているだけではなく、内面生活を持続させているのだということを理解したことを示している。『三人姉妹』を演じるためには、戯曲の底流にある、人物たちの内面生活を把握し、それを生きなければならないのである。舞台上での筋の展開に合わせて、役作りをする従来の演技創造の仕方では、当然、第一幕から第四幕までの役

の内面の変化を演じることはできないのだ。モスクワ芸術座の『三人姉妹』の上演における苦闘がなによりもそのことを物語っている。

スタニスラフスキイはチェーホフの四大戯曲を演じる過程を経た後、「チェーホフの戯曲において、表面を上すべし、役の外的形象を演じまくりながら、内面的形象と内面生活を創造することなく、その筋ばかりを演じているものは誤っている。」という認識に至った<sup>23)</sup>。これはそのまま、スタニスラフスキイ・システムの神髄であり、システムがチェーホフの戯曲を演じる苦闘を経ることによって生まれたと言っても過言ではないことを示している。

## 結 語

以上、述べてきたように『三人姉妹』では、個々の役の行動の主要な展開が舞台裏でも持続する彼らの内面生活の中で起こっている。現実の生活と夢想との葛藤は、むしろ舞台裏でおこり、舞台上では、それが間接的に喚起されているのである。デヴィット・マガーシャックは、このような戯曲を「間接的行動の戯曲」と呼び、チェーホフの『かもめ』以降の四つの戯曲をこの「間接的行動の戯曲」に分類した。このとらえ方はチェーホフの晩年の戯曲の本質を突いたものであるが、マガーシャックは戯曲の底流にある人物たちの内面生活の行動を一貫したものとして論じ、それが弁証法的であるというところまでは指摘していない。しかし、チェーホフの戯曲が従来の戯曲の「機械的な筋立て」を必要としないのは、行動がそれぞれの内面生活の中で弁証法的に展開されているからであり、これが「機械的な筋立て」の代わりをしているからなのである。『三人姉妹』の場合は「『モスクワ』へ行く」という一つの全体としての行動は舞台上の筋の展開によって直接模倣されるのではなく、間接的に模倣されていると言える。従って、戯曲の表面のナターシャとプロトポーポフのプローズロフ家支配の過程は戯曲の筋ではないのである。そして、筋がなくとも、『三人姉妹』が一つの全体としての行動を感じさせるのは、個々の役の行動が「『モスクワ』へ行く」という同一の行動に束ねられているからである。

以上のような特色は、劇的葛藤が舞台の上で直接繰り広げられ、その筋の展開によって一つの全体としての行動を模倣する従来の戯曲にはないものである。この点で、チェーホフの『三人姉妹』のドラマトゥルギーは革新的である。そして、そのような戯曲を演じるには、直接舞台上に展開される筋立てに沿って演技創造する従来の仕方では対応できず、舞台裏でも持続する役の内面生活を設計し、それを自らの想像力で生きなければならない。そうしなければ、戯曲における役の内面の変化を表現することは到底不可能なのである。モスクワ芸術座の俳優たちが『三人姉妹』の上演に著しい困難を覚えたのは、このように演技創造において大きな転換を迫られたことによるとと思われる。（以上）

## 註

\*チェーホフの戯曲からの引用は、全て神西清訳『かもめ・ワーニャ伯父さん』、『桜の園・三人姉妹』（新潮文庫、1967）による。

- 1) 明治大学大学院文学研究論集第8号「『人形の家』再考」, 第10号「行動の組織体としての戯曲—ギリシア悲劇『オイディプス王』の場合を例にして—」参照。
- 2) David Magarshack, *Chekhov the Dramatist*, Eyre Methuen, 1980, pp. 13-49. "Introduction".
- 3) 池田健太郎編『チェーホフの思い出』(中央公論社, S44), 194頁, A. クプリーン「チェーホフの思い出」柳富子訳。
- 4) 原 卓也編『チェーホフ研究』, (中央公論社, S35), A. デルマン「チェーホフの創作技術」川岸貞一郎訳参照。
- 5) 湯浅芳子訳『チェーホフとゴーリキイ往復書簡集』(筑摩書房, S16) 173頁。
- 6) チェーホフ全集16書簡Ⅱ, 池田健太郎訳, (中央公論社, S36), 303頁。
- 7) 同書, 304頁。
- 8) Ronald Hingley, *The Oxford Chekhov*, Oxford Univ. Press, 1964, Vol. 3., p. 302.
- 9) 神西 清訳『桜の園・三人姉妹』(新潮文庫, 1967), 116-7頁。
- 10) 川端香男里訳『プーシキン全集』I, (河出書房, S48), 348頁参照。
- 11) David Magarshack, *op. cit.*, pp. 170-2.
- 12) *Ibid.*, pp. 253-4.
- 13) 神西 清訳『桜の園・三人姉妹』, 241-2頁。
- 14) ここでいう「弁証法」とは単に, 対話術における認識の論理としてのそれを指すのではなく, G. W. F. Hegel (1770-1831) の弁証法以降, 弁証法的唯物論に受け継がれる, 存在の発展の論理としてのそれを指す。すなわち, 存在には矛盾的構造があり, その量的増大に伴ない, 矛盾も増大し, それが一定の限界を越えると, 存在が質的に変化を遂げるという考え方である。
- 15) エルミーロフ, 『チェーホフの四大戯曲』牧原純訳(未来社, 1960), 351-2頁。  
ベールドニコフ, 『劇作家チェーホフ』芹川嘉久子訳(未来社, 1965), 225-6頁。
- 16) ベールドニコフ, 前掲書, 226-8頁。
- 17) エルミーロフ, 前掲書, 346-7頁。
- 18) edited by Robert Louis Jackson, *Chekhov-A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Inc., 1967, cf. M. N. Stroeveva, "The Three Sisters in the production of the Moscow Art Theatre"
- 19) チェーホフ全集15書簡Ⅰ「妻への手紙」池田健太郎訳(中央公論社, S36), 64頁。1月22日付 オルガ・クニッペル宛書簡。
- 20) ネミロヴィッチ=ダンチェンコ, 『モスクワ芸術座の回想』内山敏訳(早川書房, 1952), 198-9頁。
- 21) スタニスラフスキイ『芸術における我が生涯』蔵原惟人・江川 卓訳, 上巻(岩波書店, 1983) 450-1頁。
- 22) 同上。
- 23) スタニスラフスキイ, 前掲書, 423頁。