

【論 文】

生の虚構化 — チェーホフの『かもめ』について

秦 野 一 宏

「あの役者を見ろ。ただの絵そらごとではないか。それを、いつもの感動にわれとわが心を欺き、目には涙をため、顔色蒼然としてとりみだし、声も苦しげに、一挙一足、その人物になりきっている」（福田恆存訳『ハムレット』）

I.

『かもめ』が初めて舞台にかけられたのは1896年10月、場所はペテルブルグのアレクサンドリンスキイ劇場。結果はもうさんざんなもので、第1幕で観客はざわめきだし、終幕になると不満の野次が飛びかうほどであった。まさかここまで不評を買うとは思ひもしなかっただろうけれど、『かもめ』が通常の枠には納まりきらない、奇妙な芝居であることは、作者であるチェーホフも十分に承知していた。というよりも、最初から「奇妙なもの」になるように、芝居はこうあるべきだと信じて疑わぬ者たちの逆鱗に触れるように仕組まれていたのである¹⁾。

『かもめ』脱稿のひと月ほど前に、チェーホフは戯曲の中身を半ばおどけた調子でスヴォーリンにこう伝えている（1895年10月21付書簡）。「いささかの満足をもって書いております、舞台の約束事に逆らっておそろしく無駄口をたたいているにもかかわらず。喜劇、3人の女役、6人の男役、4幕（湖の景色）。

文学をめぐってのふんだんな会話、事件は少なく、恋は5プード [80 kg] ²⁾」。下線部分を言い換えれば、「事件 действие」に富み、恋愛がほどよく調合されているような受けのいい、通俗的な芝居を書くつもりはないということだが、面白いことに、同じような考えを『かもめ』の劇中劇の「作者」であるトレープレフも抱いている。トレープレフの芝居を演じたニーナに、その感想を次のように不満げに語らせた時、チェーホフは内心笑っていたのではないだろうか。「あなたの戯曲は事件が少なく、朗読するだけなんだもの。戯曲というものには、必ず恋愛がなくちゃいけないと、あたしは思うの ³⁾」。「現代の演劇」の信奉者であるニーナにとって、トレープレフの芝居は「おもしろくない」、まさに「奇妙な」ものであった ⁴⁾。

チェーホフもトレープレフもともに、「奇妙な」戯曲を書くことによって旧習墨守の「現代の演劇」に反逆しようとする、そのこと自体は変わらない。しかし、「現代の演劇」の悪弊の本質は何なのか、それに対抗するためにはどのような方法を取ればよいのかといった具体的、戦略的な問題になると、両者は袂を分かたず。たとえば、「現代演劇」の形式についてのトレープレフの全面的な攻撃を、チェーホフは無批判に受け入れはしないだろう。

「ぼく [トレープレフ] の考えではね、現代の演劇なんて因習であり、偏見なのさ。幕が上がると、夕暮れのような照明の下、三方壁に囲まれた部屋で、神聖な芸術の神官たる名優たちが食ったり飲んだり、恋したり、歩いたり、背広を着たりするのを演じてみせる。みんなはそんな俗悪な場面やせりふから、道徳を釣りあげようと骨を折る ―― ちっぽけな、わかりやすい、家庭生活に役立つ道徳をね」(第1幕)

トレープレフはこの考えに則って「壁」を取り払い、舞台を実際の湖のほとりに設定し、現実の生活とは懸け離れた20万年後の空想の世界を描きだそうとするのだが、チェーホフはといえば、その夢幻劇そのものを作り物の舞台に設え直し、空想の世界を「俗悪な場面」の中に押し込んでいる。全体として見れば、『かもめ』もまた、トレープレフの非難、嘲笑する「食ったり、飲んだり、恋したり」の芝居であった。とはいえ、チェーホフは「俗悪な場面やせりふ」から

「道徳」を釣りあげてもらふことを望んでいるわけではない。たしかにチャーホフも、前作の戯曲『森の精』（1889年）では主人公のせりふの中に、なにやら教訓めいたものを盛りこんでいたが⁵⁾、『かもめ』は違う。ここにはバイアスのかかっていないせりふは一つもない。どんなに真剣な言葉であっても、それを発した人物の意図した内容と異なるニュアンスが浸透していて、ある種反語的なものと化している。たとえば、トレープレフに恋するマーシャは、報われぬ一方通行の恋をふっきろうとして、「わたしは勇気のある女だ」、「自分を甘やかすべきじゃない」と自分自身に励ましの言葉をかける。思いを断ち切るために、実際に好きでもない男（メドヴェージェンコ）と結婚し、子どもまでもうけるくらいだから、その言葉の真剣さは疑えない。にもかかわらず、彼女はその後もトレープレフに付きまとうのをやめなくて、相も変わらず「心に恋の芽が出れば、摘んでしまわねばならない」と、自分を鞭打ちつづけている。言葉、言葉、言葉⁶⁾……。『かもめ』の登場人物たちはみな、真剣になればなるほど、自らを〈反語化〉してしまう。だからこそチャーホフはこの戯曲を「喜劇」と呼ぶことができたのである⁷⁾。この「喜劇」という手垢にまみれたレッテルを貼り付けることによって、チャーホフはトレープレフとは違うやり方で、「現代の演劇」とは相いれない「奇妙なもの」を追求する。

II.

結局のところ、チャーホフは「因習」にどっぷり漬かった「現代の演劇」（そこには過去の自作の戯曲も含まれる）と、トレープレフに代表される新形式の演劇の両方に論争を挑んでいるのであるが、ある面からすれば、彼は演劇そのものの再考を促していると言えなくもない。それなくしてはもはや演劇とは呼べなくなるようなもの、すなわち劇的効果そのものをチャーホフは問題化した。

『かもめ』の中で「効果эффект」という語は、第1幕の劇中劇の絡みで二度、使用されている。最初はトレープレフのせりふの中で——「もしもザレーチナヤ〔ニーナ〕が遅れると、もちろん効果がすっかり駄目になってしまう」。こ

れは、ニーナが遅れると、月の出がこれから始まる舞台の背景として利用できなくなるという意味である。二度めはアルカージナのせりふの中で――「[悪魔の赤い目玉が現れると、硫黄のにおいがする。そのにおいを嗅ぎつけて、笑いながら]なるほど、これが効果ってわけね」(当時、フランスでは実際に「におい」を効果として劇場内に漂わせたことがあったらしい⁹⁾)。つまり、トレープレフは劇の印象を強めるために、見る者の感覚器官に直接うったえる特殊な効果を用いたが、「現代の演劇」の「神官」たるアルカージナには、それがじつにたわいのないお遊びと感じられたというわけだ。

「現代の演劇」には、これこそ正当だと信じられている然るべき「効果」がある。チェーホフは、トレープレフの「効果」だけでなく、この「現代の演劇」の「効果」も斥けようとする。その姿勢が、チェーホフは劇作家としての技術を会得していないのではないかという疑いの念を同時代人たちの心の中に呼び起こすこととなった。当時の或る劇評家は言う。「ピストル自殺の効果は実のところ、悲劇的瞬間なのに、これはエーテルの壇が破裂したんですというドクトル[ドールン]の不適切な嘘によって弱められている⁹⁾」と。チェーホフはもちろん、「悲劇的瞬間」をどう扱えば観客に感銘を与えることができるか、その詳細を知っていた。実際、『イワーノフ』(1889年)における主人公のピストル自殺の場面は、舞台の上で主人公が引き金を引いた直後に幕が下りるという巧妙な演出になっていた。『かもめ』では、銃声は舞台裏から聞こえるだけで、舞台上にいるアルカージナも息子の自殺を知らないままである。効果の面からすれば、ドールンが真実を伝えることにし、アルカージナの泣き崩れる姿を印象づけて幕を下ろすほうが優っているのだろうが、チェーホフはそのような「悲劇的瞬間」作りをあえてしなかった。トリゴーリンとニーナのモスクワでの再会、二人の同棲生活、出産、赤ん坊の死、マーシャの結婚と出産、トレープレフの文壇デビューなど、出来事(событие)は数多くあるが、それらは登場人物によって語られるだけで、戯曲の中の「事件 действие」にはなっていない。チェーホフは仰々しい「効果」を必要としなかったのだ。

ただ、それはあくまで作者から観客に向けられた「効果」のことで、登場人物間の「効果」となると、事情は異なる。実のところ、チェーホフにとって重要なのは、登場人物たちの言葉や振る舞いを通して、「効果」そのものを舞台の

上に引きずり出すことであった。たとえば、第1幕の冒頭に登場するマーシャは黒い服を着ているけれども、これはもうりっぱな「効果」である。

「メドヴェージェンコ どうしてあなたはいつも黒い服を着ているんですか。
マーシャ これはわたしの人生の喪服なの。わたしは不幸なのよ」

マーシャは、「望みなき恋」という彼女自身をヒロインにした芝居を演じている。第4幕で、彼女は愛するトレープレフの弾くピアノに合わせて、ワルツを「ひっそりと」踊るが、この場面は永遠の別れを覚悟した哀しみのクライマックスである¹⁰⁾。マーシャだけではない。『かもめ』の登場人物たちはみな、それぞれが主人公の、「効果」をちりばめた〈劇中劇〉を演じているのだ。

アルカージナの〈劇〉の見せ所は、田舎娘に浮気心を抱く恋人トリゴーリンを自分のもとに引き留めようとする愁嘆場である。音声を消し、ト書きだけの引用で彼女の動きを追ってみよう。「泣く」→「彼〔トリゴーリン〕を抱いて接吻する」→「ひざまずく」→「彼の両手に接吻する」→「笑う」。最後に相手の才能を褒めちぎって、作家としての自尊心をくすぐり、それがお世辞でないことを示すために、自分の眼を見るように促す。——これらがすべて「効果」であることは、相手が娘との恋をあきらめて、自分といっしょに旅立つことを承諾したあとの態度の豹変ぶりからして明らかである。「(ひとりごと) これでもう彼はわたしのものよ。(なれなれしく、何ごともなかったかのように) でもね、残りたいのなら残ってもいいのよ」。アルカージナは、役作りのプロとして蓄積してきた技術を実生活においても活かしている。ちなみに、ゴーゴリの『外套』の「有力な人物」も実生活で有力な人物らしく演技しようと、日夜、鏡に向かって稽古に励んでいたが、アルカージナに比べれば、その演技力はお粗末なものだった¹¹⁾。

ニーナにはアルカージナほどの迫力はないけれど、さすがに女優になろうとするだけのことはあって、演技の壺は心得ている。小道具の使い方もうまい。彼女がトリゴーリンに贈った小さなロケットには、トリゴーリン作の小説の題と並べて「121 頁、11 行と 12 行」と彫られてあった。相手がその本を捜して調べれば、「もしいつか、わたしの命がお入りようになったら、いらして、お取りに

なって」という大胆な告白の言葉が目に飛びこんでくる仕組みである。同じ殺し文句でも、手紙に記されていたならば、トリゴーリンも自制心を失うまでには至らなかっただろう（いくら人に影響されやすい性格だといっても、彼はもう四十間近なのだ）。謎が解けるハッとする瞬間が織り込まれていたからこそ、効果は絶大なものになったのである¹²⁾。

トレープレフはニーナの気を引くために、かもめを小道具に使った。彼は自分が撃ち落としたかもめをニーナの足もとに置いて言う。「いまにぼくもこれと同じように、自分を撃ち殺すことになるだろう」と。トレープレフは、心変わりしたかつての恋人に恨み言を言いたかった。自分が不幸のどん底に突き落とされたことを分かってほしかった。そのやるせない心中を鮮烈に印象づけることができたなら、ニーナも心を動かされ、自分のもとへ帰ってきてくれるのではないかと、淡い期待も胸に抱いていた。罪もないかもめを殺すのが「卑劣な」ことだとは承知している。しかし彼にとっては、卑劣な行為に走ってしまうほど追い詰められているのだ、という思いを伝えることが大切なのだ。ニーナはこの〈かもめ〉を何かの「シンボル」だと推察したが、それは彼の芝居における湖上の月や硫黄のにおい同様、実物を利用した新形式の劇的効果なのである。

巧みに演技する登場人物たち。その登場人物たちの演技を鍵穴から覗かせることによって、チェーホフは新旧両派の演劇に共通する「効果」というものの空虚さを浮かび上がらせた。とはいえ、なぜ彼らは演技にのめり込んでいるのか。彼らは単に〈演劇〉批判のために使われる作者の駒にすぎないのか。あるいは伊藤整の言うように、『かもめ』の登場人物たちは、自分のことしか考えられない「エゴイストの群」だったのか¹³⁾。

なるほど、自分をどう見せるかということに執心する彼らは、エゴイストだと言えなくはない。が、そのように結論づけてしまうことにも抵抗がある。演出家トフストノーゴフ氏は、もしも自分が『かもめ』を演出することになったら、何より才能や創造的ヴィジョン対する「自負心 претензия」を中心に考えると語っているが¹⁴⁾、実際、「効果」の出所を問題にするならば、エゴイズムよりも自負心を強調したほうがいい。

アルカージナは、自分が天賦の才能をもった大女優であり、神聖な芸術に奉仕しているとのだと自負している。拍手喝采は彼女の生きていく糧である（「話

してあげるからね、ハリコフでどんなに歓迎されたかってことを……」)。女優になりたての頃から大役ばかり引き受けていたニーナ、舞台に立つと「酔ったようになって、自分がすばらしいと感じる」という彼女にも、才能に対する自負がある。マーシャは、夫や父親、ドールンに対する態度からも分かるように気位の高い女性で、ある評者の言葉を借りて言えば、その「誇り」は「真に女王のようである」¹⁵⁾。彼女は女優ではないけれども、注目されたいと思う気持ちだけは、アルカージナやニーナに負けていない。酬われぬ恋に苦しむ自分の姿が小説の中に写し取られることを望むのも、その現れと言えるだろう（「これはみんな、あなた〔トリゴーリン〕が作家だからお話しするんです」）。マーシャの自負心は存在そのものから、より正確に言えば、自身の作り上げた誇り高き〈マーシャ像〉から湧き出てくる。

トレープレフの自負心もまた、彼の存在と深く係わっている。有名な女優の息子であるトレープレフは、俳優や作家など、母の知人の有名人たちと同席するたびに、自分だけが「つまらぬ人間 ничто」だと感じつづけてきた。有名人たちのやさしい眼、「寛容な心遣い」が彼の心の傷をいっそう深くする。トレープレフには母親も含め、周囲の人々がみな、心の中では自分のことを無価値な人間だと憐れんでいるように思えるのだ。有名な女優の息子というけばけばしいレッテルを剥がせば、何が残るのか、「自分は誰か、何者なのか」……。そのように思い悩む彼にとって、才能を持っていることを証明することは、自分の存在を証明することに等しかった。だからトレープレフにとっては、自作の芝居の失敗は単なる失敗ではない。才能を認められなければ愛される資格はないと思いつづけてきた彼にとっては、失恋も単なる失恋ではない。トリゴーリンという〈有名な〉作家に心移したニーナは、彼の芸術家としての自負心を粉砕しただけでなく、結果的に彼の存在の意味をも否定したことになる。

トレープレフは孤独である。ゴゴリのポプリーシチン（『狂人日記』）は精神病院の中で、彼らは自分に注意を払ってくれない、自分の言うことを聞いてくれないんだと叫ぶが、この孤独の叫びはまた、トレープレフの叫びでもある。ポプリーシチンは、自分がちっぽけな人間ではないことを示すために、演技し、「効果」を作ることに腐心する（彼は本物のスペインの王であることを信じさせようと、王の衣服を作りさえした）。しかし、誰も振りむいてはくれない。それ

どころか、不特定多数の「彼ら」は、演技するポプリーシチンを力でねじ伏せてしまう。トレープレフはポプリーシチンとは違い、近しい人々に囲まれて生きているし、暴力に曝されているわけでもない。マーシャのように、彼に恋する娘もいる。にもかかわらず、彼は孤独なのである。真の孤独を知りたければ、結婚してみればいいと、チェーホフは手帖に書き記しているが、トレープレフの孤独は近しい人々、或いは近しいと彼が信じている人々、特定の「彼ら」の無関心によって醸成されたものなのだ¹⁶⁾。

III.

トレープレフを萎縮させ、心に深い傷を負わせたのは、すでに述べたように、アルカージナのもとにやって来る作家や俳優たちである。彼らに悪意があったわけではなく、トレープレフ自身が、彼らを包みこんでいる〈オーラ〉に気圧されてしまったのだ。この〈オーラ〉を生み出す力は、チェーホフの手帖では「理想化しようとする欲求」と呼ばれているが¹⁷⁾、『かもめ』ではドールンがこれを「理想化 идеализм」と名づけ、次のように説明している。

「世間で俳優たちが愛され、たとえば商人なんかと違った扱いをされるとしても、そりゃあたりまえのことだね。それが理想化というというものなのだから」
(第1幕)

このドールンの言葉を受けて、ポリーナはこう言う。「女の人はいつもあなたに惚れこんで、首っ玉にぶらさがっていたわ。それもやっぱり理想化なの？」。

スターやエリートを作り上げ、支える力が「理想化」だとすれば、『かもめ』の「5プードの恋」もまた、「理想化」に充ちみちている。ニーナがトレープレフに恋していたのも、彼が有名女優の息子であり、芸術に係わる「ボヘミアン」だったからだし、トリゴーリンも有名な作家でなければ、彼女が夢中になることもなかった。マーシャがトレープレフに恋するのも、ポリーナがドールンに

心を寄せるのもみんな、「理想化」によるものである。誰もが相手を原寸大で見えていないのだ。

たとえば、マーシャの描きだすトレープレフは、「ママ」に罵倒されて泣きだしたり、ママが自分を好いてくれるかどうか、花びら占いをする子どもっぽいトレープレフとは似ても似つかぬ別人である。「あの人が自分で〔自作の戯曲を〕お読みになると、眼が燃えるように輝いて、顔は青白くなるの。すばらしい悲しげな声で、朗読の仕方は詩人のよう」。のちにトレープレフは作家として文壇にデビューするが、その彼を支持してくれる読者たちも、マーシャのような〈ファン〉であった。彼らには作品の出来映えよりも、作家の風貌が気にかかる（「どんな人か、年齢はいくつぐらいか、黒い髪か、金髪か……」¹⁸⁾）。

「理想化」の問題は、「理想化しようとする欲求」だけにあるわけではない。トレープレフも有名人たちを理想化し、仰ぎ見るだけで、自分と関係づけることさえなければ、悩み苦しむこともなかった。この問題の複雑さは、時として理想化される者の存在が理想化する者の欲望を刺激する点にある。

ソーリンは司法省の官吏として28年間勤めあげ、4等官の「閣下」にまで上り詰めたにもかかわらず、十分に生きたという実感をもてない。本当は文学者になりたかった、弁舌さわやかになりたかったのだと、62歳の彼は周りの者にこぼしている。結果的に4等官になれたとしても、それはひとりでにそうなたただけで、彼自身はそれを「望んだわけじゃない」。半世紀前のゴーゴリ時代には、ソーリンのような人物は描かれることはなかった。当時の小説にも文学を趣味とする官吏は登場したけれども、自己評価の原点はあくまで「階級 чин」であった。なぜソーリンたちは文学者になりたかったのか、その理由を語るのは、同じく文学者に憧れの念を抱いてきた医師ドールンである。

「あなた〔トレープレフ〕もご存じのように、わたしはこれまで多様に、味わいをもって生きてきて、満足していますがね。もしも芸術家が創作時にもつような精神の高揚を体験できたとしたら、自分の物質的な殻や、この殻に特有の一切のものを軽蔑し、地上から遙か高みへと思いをはせたことだろうな」（第1幕）

「高み」からの軽蔑 —— 理想化される者の享受するこの特権が、理想化する者の垂涎の的となる。「階級」の頂上ではなく、その頂上の遥か上方にある「高み」に立つことをソーリンも願っていたのだ。この願いをもってトレープレフは周囲の有名人を眺め、ニーナは有名な作家であるトリゴーリンを仰ぎ見るのである。ニーナはトリゴーリンに語っている。もしも自分がトリゴーリンのように有名になれば、民衆に命を捧げ、民衆の幸せは自分のところまで「高まること」にあると意識するだろう、と。大女優になり、「高み」から民衆を睥睨することこそ彼女の見果てぬ夢であり、この夢が彼女の〈恋〉の内実なのである。「理想化」は人を見上げる者と見下ろす者、上下の二つの部類に分割する思想の水源になっている。

ここで考えておきたいことがある。或るチェーホフの研究者によれば、恋する『かもめ』の登場人物たちに責はないという。片思いの恋は「不運な状況」の産物であって、状況に巻きこまれただけの個人を非難するのは理不尽であるというのだ¹⁹⁾。しかし、チェーホフはここで、人を操る運命的で不可思議な力を示しているわけではないし、蓼食う虫も好きずきだという意味合いでの個人の好みの問題を取り上げているわけでもない。片恋を含めて「5プード [80 kg]」もの恋が必要であったのは、「理想化」がいかに社会に根強くはびこっているか、その圧倒的な伝播力を印象づけるためであった。

IV

「効果」と「理想化」 —— この二つのキー・ワードによって読み解かれるのは、『かもめ』の登場人物たちの生きる世界は空虚な、作り物の世界であるということだ。だが、このような結論めいたことを言えば、必ずや反論があることだろう。第4幕のニーナの変貌はどうなるのだ、新しく生まれ変わったニーナまで虚構の世界の住人にしてしまうのは、あまりにも強引すぎやしないか、と。しかし…… 本当にニーナは変わったと言えるのだろうか。

「信念と力」を持ち、「向上する」人間²⁰⁾、「能動的な愛」の体現者²¹⁾、逆

境にあってもあきらめない女性²²⁾ 等々、ニーナを特別視する見方は少なくないが、このように解釈する者はみな、次のようなニーナ自身の言葉をそのまま、鵜呑みにしているのだ。

「わたしは —— かもめ。いいえ、そうじゃないわ……。覚えてらっしゃる？ あなたがかもめを撃ち落としたのを。たまたま一人の男がやって来て、娘に会い、退屈まぎれに破滅させてしまった……。ちょっとした短編のテーマだね。(…) 今じゃもう、わたしはそんなふうじゃない。わたしはもう本物の女優で、喜びをもって、うっとりとしながら芝居を演じ、舞台では酔ったような気持ちになって、自分を美しいと感じるの」

たとえばエルミーロフはこの引用部分に、「美しい、やさしい、自由な鳥が太陽目がけて高らかに舞上がる飛翔」を見てとるが²³⁾、彼はこの言葉がトレープレフに向けられていることを失念している。かもめを撃ち落としたことは、トレープレフからすれば「短編のテーマ」などではなく、ニーナの心変わりに対する抗議のしるし、彼女の心を捕らえるための「効果」であった。ニーナは彼の苦痛を察することができない、自分の辛い過去に心を奪われて、かもめの話を聞かされるトレープレフの立場に身を置くことができない。ということはつまり、トレープレフと対話しているようにみえても、実際には彼女の言葉は独白に等しいのである。トレープレフに割り振られている役どころは、ただ見せてもらい、聞かせてもらうだけの観客である。

ニーナは自分のことを「もう本物の女優」だと言う。また、「名声」や「栄光」の呪縛から脱したようなことを言いながら、「大女優になったら、見にきてちょうだいね」と頼んでいる。このような言葉は〈向上心〉というよりむしろ、「自分を美しいと感じる」彼女の自己陶醉の証ではないか²⁴⁾。

ニーナはトレープレフのもとにやって来て、いったい何をしているのだろう。或る評者によれば、ニーナがやって来たのは自身の過去と現在を確認するためだったという²⁵⁾。なるほどそう言えなくもないが、彼女は単に確認しているのではなく、美しく確認している、言い換えれば、自身をヒロインとする〈美しい物語〉を作っているのである。過去の記憶は無意識のうちに書き替えられてい

る。彼女は、恋人同士であった頃のトレープレフと自分の味わった「感情」は、「やさしい、優雅な花のような感情」だったと回想し、「人間も獅子も、鷲や雷鳥も……」と、トレープレフの芝居のせりふをいかにも懐かしげに暗唱してみせるけれど、当時、こんな芝居は「全然おもしろくない」と語っていたことなど、けろりと忘れてしまっているのだ²⁶⁾。

ニーナに関心があるのは、幻想の中のトレープレフと、隣の部屋にいるアルカージナとトリゴーリンである。「おのれの十字架をになうすべを知れ」、「主よ、すべての寄るべなきさすらい人を助けたまえ」といった、きらびやかな衣装を纏った〈劇中劇〉の言葉の中に、突然、現実を意識した言葉が彼女の口を突いて出る。

「じゃあ、彼女が彼をつれてきたのね。Значит, она привезла его с собою?」

「彼女」、「彼」という代名詞が誰を指し示しているか、トレープレフも一瞬、分からなかっただろう。代名詞を固有名詞に切り換えなければならないことに思いが及ばないほど、ニーナは二人（アルカージナとトリゴーリン）のことをずっと考えつづけていたのだ。ニーナがトレープレフのもとにやって来た第一の理由は、要するに、恋敵のアルカージナがトリゴーリンと今もいっしょにいるかどうか、確かめるためだったのである。

トレープレフは、トリゴーリンに捨てられたニーナが、心の拠り所を求めて自分の部屋の窓を叩いたのだと勘違いした。夢は膨らみ、彼もまた、彼自身を主演にした〈美しい物語〉を紡ぎだす。彼はニーナに、一週間近く毎日、「何度も」宿まで「歩いて行って ходил」、「乞食のように」窓の下にたっていたのだと語る。「ぼくはあなたの名を呼び、あなたが歩いた地面に口づける」とも。ニーナの引用する美文同様、歯の浮くような文句だが、これらは、単純な誇張ではない。ことは事実の歪曲に係わっている。

ニーナの来る直前、トレープレフはドールンにこう話している。「もう五日ほど、[ニーナは] そこ[宿屋]にいる。ぼくは馬車で行きかけたんだけども [Я было поехал к ней]、マーリヤ・イリイーシナが訪ねたら、誰にも会わないということだった」。いったい、トレープレフはニーナのもとに何度も「歩い

ていった」のか、それとも一度、「馬車で行きかけた」だけで、結局行かなかったのか。ここで注意したいのは、トレープレフがドールンに対しては、ニーナのことをきわめて散文的に話していることだ。「彼女はいつも大役ばかり引き受けていたが、演技は荒けずりで、味がなく、やたらと吼えて、大仰な身振りをしていましたね」。—— 突き放したようなこの話しぶりは、ニーナを忘れられず、地方の舞台にまでついてまわった日々が、すでに遠い過去になってしまっていることを物語っている。今の彼には、毎日何度もニーナのもとを訪れたり、「乞食のように」窓の下に立つことはありそうにない。つまりところ、彼の〈美しい物語〉も事実に基づかないフィクションだったのである。

生は芝居ではない。舞台の上で人は生活できないし、〈美しい物語〉をいくら積み上げても孤独は癒されることはない。生を虚構化すること、美しく演じることの空虚さ、—— それをチェーホフは舞台の演技によって伝えようともくろんだのだ²⁷⁾。『かもめ』は役者たちに奇妙な演技を強いる、まさに奇妙な芝居であった。

奇妙と言え、ば、「かもめ」という題名も奇妙である。この「かもめ」はトレープレフが「効果」として用いたものではないし、ニーナの過酷な運命を暗示するものでもない。おそらくそれは、トレープレフが自らの手で生を絶つ時に、舞台の上でシャムラーエフが手にしている剥製のかもめを指すのだろう。このトレープレフによって撃ち落とされたかもめの剥製は、ニーナをモデルにして短編小説を書こうとしたトリゴーリンが、小説の主人公の悲劇的な末路をイメージ化し、心覚えとして残しておくために作らせたものである。—— 彼にとって剥製を作ることは、小説のためのメモ書きと同じことなのだ。書かなければならないという強迫観念に駆られ、書くのに役にたちそうなものを見つければ彼はもう、すぐにそれを「貯蔵庫」にほうりこまないではいられない。書くことに取り憑かれ、心のやすまるひまもない彼はいわば、生のすべてを虚構に作り替えようとする機械である。

湖上を自由に飛ぶかもめの姿が、躍動する生のシンボルであるとすれば、トリゴーリンの依頼によって剥製にされたかもめは、手を加えられ、虚構化された生のシンボルである²⁸⁾。『かもめ』という芝居は、この剥製の〈かもめ〉の鮮烈な印象を残して幕を閉じるのである。

注

- 1) G1895年5月5日付、スヴォーリン宛の書簡の中に次のような一節がある。
「わたしは劇を書こう。(…)何か奇妙なものを書こう」(Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 Т. 6. М. 1978. С.58)
- 2) Там же, с.85. 下線は筆者。以下同じ。
- 3) 『かもめ』からの引用は、1)で挙げた『チェーホフ 30 卷全集』作品篇、第 13 卷、360 頁に拠った。頁数は省略する。
- 4) 第 1 幕でニーナはトリゴーリンに、「奇妙な芝居だったでしょ」と言う。また第 2 幕では、トレープレフの戯曲を朗読してほしいとマーシャに頼まれ、「あれが いいの？ 全然おもしろくないわ」と答えている。
- 5) たとえば第 4 幕、ヴォイニーツキイの自殺をめぐるフルシチョーフの自他を批判するせりふには、人の辛さの分かる暖かい「心」を持てと訴える素顔のチェーホフが見え隠れする。
- 6) 「言葉、言葉、言葉」は、いつも手帖に何かを書き込んでいるトリゴーリンを揶揄したトレープレフのせりふで、『ハムレット』第 2 幕からの引用。チェーホフは 1883 年に、この言葉をを題名にして、本心とは裏腹の「たくさんのりっぱな言葉」を並べたてる男の話を書いている。
- 7) トーマス・マンによれば、チェーホフにおける「人生の真実」は「反語的なもの」であるという(木村彰一訳「チェーホフ論」——原卓也編『チェーホフ研究』中央公論社、1969 年、406 頁)。彼の考えに必ずしも同意はできないが、その指摘はチェーホフの「喜劇」の質を考える時に或る種の示唆を与えてくれる。
- 8) Головачева А.Г. “Декадент” Треплев и бледная луна. — В кн.: Чеховиана. Чехов и “серебряный век”. М. 1996. С.188. を参照。評判は悪く、笑い種になったという。
- 9) 『チェーホフ 30 卷全集』作品篇、第 13 卷、376 頁。
- 10) マーシャの〈美しい物語〉の世界に土足で踏み込んでくるのは、夫になったメドヴェージェンコである。彼は所帯じみた話ばかりするのだ。メドヴェージェンコ対するマーシャの怒りはすさまじい。——「わたしの目に、あんたが映らなければいいのに！」。
- 11) 有力な人物は練習の成果を、嘆願にやって来たアカーキイ・アカーキエヴィチで試した。結果は上々で、彼は「予期していた以上の効果があったことにすつか

り満足した」(Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. Т. 3. 1938. С.167)。ゴゴリに加え、ドストエフスキも同様の「効果」に関心を示している。たとえば『地下室の手記』の主人公は、娼婦のリーザに対して「書物ふうの」言葉で話しかけるが、それはこの「書物ふうのところがかえって効果的にはたらく」と思ったからだ。「しかし、その効果がえられると」、彼は「突然、怖じ気づいて」しまう(Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. Т. 5. 1973. С.162)。ゴゴリもドストエフスキも、そしてチェーホフも、「効果」の使用によって人と人との関係、結びつきは見せかけだけのものになってしまう。「効果」は人をモノ化するという認識を強くもっていた。

- 12) トリゴーリンは瞬時にして、ニーナとの恋を「若々しくて、魅惑的で、詩的で、幻想の世界に誘いこんでくれるような恋」だと思いこむに至った。ただその「効果」も、すでに触れたアルカージナの演技の「効果」によってすぐに打ち消されてしまう(「伸びをする」というト書きは、ニーナの呪縛が、もう完全に解けていることを示している)。ちなみに、トリゴーリンがアルカージナから離れられないのは、彼が意志薄弱であることも関係するが、何より彼女の強力な「効果」につねに曝されているからである。
- 13) 伊藤整「チェーホフの魅力」。前掲、『チェーホフ研究』、361頁。
- 14) Товстоногов Г.А., Кузичева А.П. “Мой любимый драматург...” (неопубликованное интервью) — В кн.: Чеховиана. Чехов в культуре XX века. М. 1993. С.137.
- 15) Крейча Отомар. “Обратите внимание...” (Фрагменты книги). Пер. с чешского Г.Коваленко. — В кн.: Чеховиана. Мелиховские труды и дни. М. 1995. С.142.
- 16) Трейпрефは、作家として世間から認められるようになって、身近な人間からは注目されない。母親のアルカージナは「忙しい」という理由で彼の小説を読まず、トリゴーリンは、彼とトレイプレフの小説を同時に掲載した雑誌を持ってきてくれるが、トレイプレフの書いた部分はページも切っていない。ニーナも、トレイプレフが作家になったことに触れながら、具体的な作品には言及しない。おそらく、彼の本を手にとったこともないのだろう。
- 17) 『チェーホフ 30 巻全集』作品篇、第 17 巻、36 頁。
- 18) ここで想い起こされるのは、『ワーニャ伯父さん』(1897 年) 第 4 幕でマーリャ・ワシーリエヴナがセレブリャコフに言ったせりふだ。——「アレクサンドル、

またお写真を撮って、あなたのお姿の写ったのを送ってくださいね」(『チェーホフ 30 巻全集』作品篇、第 13 巻、112 頁)。彼女は有名な教授のプロマイドがほしかったのである。

- 19) Jackson R.L. The Seagull : The Empty Well, the Dry lake, and the Cold Cave. —Chekhov. A Collection of Critical Essays. Edited by R.L.Jackson. Englewood Cliffs. N.J.1967. P.82.
- 20) エルミーロフ、牧原純・久保田淳訳『チェーホフ研究』未来社、1953 年、278 頁。
- 21) Jackson R.L. The Seagull. P.108.
- 22) Gilman R. Cekhov 'Plays. New Haven and London.1995. P.94.
- 23) 前掲、エルミーロフ『チェーホフ研究』、272 頁。このようにニーナを〈プリマドンナ〉とする見方は、『かもめ』初演時の演出家カルポフにも共通していた(См.: Паперный З. «Чайка» А.П.Чехова. М.1980 С.104 - 105.)
- 24) トフストノーゴフ氏は、確信をもってこう語っている。「もしも或る女性が、自分のことを『わたしは女優だ』と言って、実際、その女性が真の女優であるなどということは、チェーホフではありえない」(Товстоногов Г.А., Кузичева А.П. “Мой любимый драматург...” С.137)
- 25) 池田健太郎『『かもめ』評釈』中公文庫、1981 年、240 頁。
- 26) 注 4) を参照。
- 27) 『イワーノフ』では、主人公のイワーノフがサーシャに言う。「ぼくはハムレットを演じた。きみは高尚な処女の役を演じた。——芝居はもうたくさんだ」(『チェーホフ 30 巻全集』作品篇、第 12 巻、70 頁)。イワーノフは自分が演技していると感じ、自己嫌悪の念におそわれるが、トレープレフやニーナたちには演技しているという意識はない。『かもめ』執筆時のチェーホフであればきっと、演技だったと語るイワーノフの言葉の調子にも、演技の臭いを嗅ぎつけるだろう。ついでは、『三人姉妹』(1900 年)にもソリョヌイという演技に取り憑かれた男が登場する。彼はレールモントフの役を自分に割り振っているが、この役を演じきるために決闘までして、本当に相手を殺してしまう。
- 28) トリゴーリン自身は、剥製作りを依頼したことを思い出せない。つまり、この剥製のかもめは誰にも必要のないもの、誰も関心をもたないのものである。トレープレフは死んだかもめに自身を重ねあわせたが、孤独な彼の姿をよりの確に映し出しているのは、剥製にされたかもめである。