

『桜の園』の世界—チェーホフ最晩年の眼差し—¹⁾

白 倉 克 文

基礎教育課程

The World of *The Cherry Orchard*

— Upon Chekhov's Outlook on Human Beings in His Closing Years —

SHIRAKURA Katsufumi

Division of Liberal Arts and Science

(Received November 12, 2005 ; Accepted January 18, 2006)

I. はじめに

没後一世紀を経た今日でもチェーホフ文学の人気は衰えを知らない。主要な戯曲は世界各地で上演されており、シェイクスピア劇と並ぶ人気演目となっている。数多い彼の著作の中でも『桜の園』は、最晩年に書かれたこともあって、特別な位置を占めている。日本の演劇史においても、この戯曲は特異な役割を果たしてきた。ロシアでの初演からほぼ10年しか経たぬ1915年に、早くも近代劇協会によって帝劇で上演された。1925年には小山内薫の演出で築地小劇場で上演されたが、それはスタニスラフスキーによるモスクワ芸術座の演出を踏まえており、興業的にも成功を収めた。また終戦直後の1945年12月には有楽座で上演され、戦後の演劇活動の出発点となった。それ以降も外国人を含む多数の演出家によって、様々な演出が試みられている²⁾。100年忌にあたる昨年はチェーホフに関する多くの研究書が日本で刊行され、またロシアでは、『桜の園』と題した研究書が刊行された³⁾。

チェーホフは晩年の数年間を『桜の園』の執筆に心血を注ぎ、死の直前までそれに手を加えている。したがってこの戯曲には彼の最晩年の眼差しが注がれているわけだが、ここでこの作品が完成するまでの経過を、彼の手紙を手がかりに大まかに辿ってみよう。『三人姉妹』に続く新しい戯曲に関する構想は早くから芽生えていたが、手紙で最初に言及されたのは1901年初春であった。後に妻となるクニッペルに宛てて、次のように書いている。「この次の戯曲は、きっと滑稽な、とても滑稽なものになるでしょう。」(15,79; IX,220)⁴⁾しかしその後の2年あまり戯曲の構想は揺れ動いていたらしい。1902年の1月と8月に彼は次のように記している。「……戯曲にまだ信頼が置けない。……まだどんな作品になるかもわからず、一日ごとに変貌している。」(15,166; X,174)「戯

曲は今年は書かない。気乗りがしない」(15,214; XI,24)。また同じ年の12月1日付けの手紙には、「戯曲は2月に送る」とあり、チェーホフは当時この戯曲を短期間で仕上げるつもりであったと考えられる。その直後の14日付けの手紙で『桜の園』という題名が初めて使われた。しかし構想は依然として固まらず、ヒロイン役のラネーフスカヤのイメージが定まったのはようやく1903年4月になってからだった。クニッペルに宛てて次のように書いているのである。彼女は当時すでにモスクワ芸術座の看板女優であった。「君たちの所では『桜の園』で中年の夫人の役をこなす女優がいるだろうか？もしいなければ、戯曲はできない。書くのもやめだ」(15,326; XI,192)。春から夏にかけて執筆は軌道に乗り、9月に全篇が一通り完成した。チェーホフは確かな手ごたえを感じることができた。完成の喜びを次のように妻に伝えているのである。「僕の戯曲には、どんなにそれがわびしいものではあっても、何か新しさがあるような気が僕にはする。」(15,335; XI,256)。「戯曲が仕上がったこと、4幕全部書き上げたこと、君にもう電報しました。もう清書にかかっている。人物が生きてきた、これは確かだ。」(15,335—336; XI,257)

練りに練って仕上げた草稿であるが、それは清書の段階で大幅な変更が加えられた。「戯曲は清書中、もうすぐ終わります。……君に断言するけれど、一日よけいにかければ、それだけ—そう効果があらわれる。というのは、僕の戯曲がますますよくなり、人物がいよいよはっきりしてくるのだから。ただ心配なのは、検閲で削られそうな箇所があること。そうなったらさんざんだろうからね。」(15,346; XI,369) 10月に原稿を送り、12月にはモスクワに赴いて芸術座の稽古に立会い、翌1904年1月17日の初演まで、演出方針に関して心を砕いた。6月に単行本として刊行したが、直後の7月にドイツで病死した。こ

うして『桜の園』はチェーホフが最後の力を振り絞って物した労作であり、体調が極度に悪化した中で書かれた白鳥の歌であった⁵⁾。

このようにして『桜の園』はあらゆる意味でチェーホフ文学の集大成と見なされるのであるが、この作品の理解にあたって第一に留意すべきことは、彼が『桜の園』を「現代劇」として書いたことである。彼はクニッペルに宛てて、彼女が所属するモスクワ芸術座の活動方針について、1900年に次のように記している。「僕の考えでは、君たちの劇団は現代物だけを、だんぜん現代物だけを上演すべきです！君たちは現代生活を、インテリゲンチアが送っている生活を取り扱うべきです……。」(15,41；IX,125)『桜の園』の執筆もこの主張に沿って進められたものと思われる。87歳のフィールスは、1861年の農奴解放令の発布時に「従僕頭」であったと語っており、また51歳のガーエフは、「80年代の人間」と自称している。こうした設定やその他から、舞台上の物語は執筆期の1901年から1903年頃に発生した出来事と想定される。チェーホフは自分が生きてきたロシアの社会そのものを描いたのであり、この戯曲には当時の様々な社会事象が織り込まれている。当時のロシア社会は「貴族の没落」によって特徴づけられる時代であり、貴族屋敷(ウサージバ)の売却が頻発していた⁶⁾。『桜の園』のメインテーマは「貴族の没落」であり、その実例が日常生活の次元で描写されているのである。かつて富豪で鳴らした貴族ラネーフスカヤがパリから零落して帰り、故郷で自邸の競売という憂き目を見て、再びパリに戻っていく。劇の筋書はこのように実に単純であるが、しかしそこに「貴族の没落」という歴史事象が色鮮やかな縦糸として張られている。登場人物の台詞の中でこの歴史事象に対する見解が示され、当然のことながら、そこにはチェーホフ自身の時代観と歴史観が投影されている。

『桜の園』を考察するにあたって第二に注目すべきことは、それが現在もなお世界各地で上演されている事実そのものである。それはこの戯曲が普遍性を備えていることの証明となっているからである。チェーホフはこの戯曲の外国語への翻訳に関しては否定的であった。「フランス人はエルモライ(＝ロパーヒン)や領地の売却なんぞまるでわかりゃしない。退屈するのが落ちさ。」(15,359；XI,284) フランス語への翻訳に関してこのように述べているし、ドイツ語に関しても次のように述べている。「あそこでは成功しまい、なぜならあそこには玉突きも、ロパーヒンも、トロフィーモフふうの大学生もいないのだから。」(15,397；XII,55) ロシアに固有の社会状況を題材にしているので外国では理解されないと、チェーホフは予想していたのである。しかし彼

の杞憂に反して、『桜の園』はフランスやドイツのみならず、世界各地で今なお上演されている。この戯曲にはすべての人間に訴える何物かが備わっていたわけであり、チェーホフは「何か新しさ」を込めることに成功したのである。そしてこの成功の秘密は、おそらくは、登場人物の多様性と象徴性にあり、また登場人物一人一人が「生きてきた」ことにある。彼らの台詞の中にはチェーホフ自身の人生観と人間観が投影されており、観客は時空を超えて、そこに何らかの共鳴を覚えざるを得ない。

『桜の園』を織物に見立てるならば、「貴族の没落」という歴史的テーマが縦糸として厳かに存在し、横糸として個性豊かな人物群が幾重にも織り込まれている。本稿の目的は、個々の登場人物の分析を通じて、最晩年のチェーホフの歴史観と人間観を推測することである。それと同時に、『桜の園』の成立に関する様々な情報を収集し分析することによって、この戯曲の興味深い読み方を紹介することである。

II. 『桜の園』に表現されたチェーホフの歴史観

まず初めに『桜の園』の時間と場所について、確認する必要がある。第1幕は桜が咲いている5月の朝と指示されている。幕開きは日の出直前の朝2時ごろである。幕切れの時間は明示されていないが、ロパーヒンの出立時間から推測できる。彼は5時前に出立し、その後ほとんど幕が下りる。したがって第1幕は朝の2時ごろから5時ごろまでの3時間ほどの出来事ということになる。場所はラネーフスカヤ邸の子供部屋である。第2幕の日時は指定されていない。状況から6月末から7月初旬と想定される。ト書に日没が近いとあるので、幕開きは夕方である。幕切れは月の出に設定されている。したがって、第2幕は夕刻から夜にかけての数時間ということになる。場所はラネーフスカヤの領地内の野原で、劇中唯一の屋外場面である。第3幕は8月22日の出来事で、幕開きは夕刻とト書きに記されている。幕切れはロパーヒンの台詞に、「汽車に乗り遅れて、9時半まで待たされていた」(101)とあるので、夜更けであると想定される。場所はラネーフスカヤ邸の客間である。第4幕はロパーヒンが「外は10月」と述べて時期を明示しており、彼はその直後に、「20分後には停車場へ向かいます」(110)とも語っている。したがって第4幕は20分余りの短い時間内での出来事ということになる。場所は第1幕と同じ部屋、すなわち子供部屋である。

このように、各幕には20分程度から数時間程度までの時間が設定されており、物語は5月に始まって10月に終わっている。開幕から閉幕までおよそ半年が経過し、各幕の間にそれぞれ2ヶ月ほどの時間が流れている。ここで留

意すべきことは、幕間の約2ヶ月間に登場人物全員の心理が変化していることである。多くの場合その変化は台詞では明確に示されていないから、観客は想像力を働かせてそれを推測しなければならない。そうすることによって、戯曲に込められた作者の意図を、よりよく推測することができる。その際に最も重要な着目点は、ラネーフスカヤの意識の流れである。しかしこの問題を考察する前に、この戯曲がどのような性格の劇として制作されたのかを、あらかじめ確認しておきたい。

チャーホフが『桜の園』を喜劇として書き始め、最後までその思いを変えなかったことは、多くの事実が証明している。クニッペルに、「この次の戯曲は、きっと滑稽な、とても滑稽なものになるでしょう」と書いたのは1901年のことであったが、1903年の冬から翌年春に出した手紙には、次のように記されている。「君の役は、馬鹿女の役」(15,303; XI,159)、「スタニスラフスキーの役は喜劇的だ。君の役も同じ」(15,312; XI,172)。この頃チャーホフはクニッペルにはワーリャ役を、そしてスタニスラフスキーにはロパーヒン役を想定していた。戯曲がほぼ完成した後の手紙も、喜劇を強調する文面が目立つ。スタニスラフスキーの妻で芸術座の看板女優でもあったリーリナには、次のように書いている。「僕の戯曲はドラマではなくて喜劇だし、所どころ笑劇にさえなっています」(XI,248)。一家が離散する第4幕に関しても、チャーホフは陽気を強調して、クニッペルに次のように書いている。「最後の幕は陽気になるはず。もともとこの戯曲全体が陽気で、軽薄なのだから。」(15,332; XI,253) このように、チャーホフはこの戯曲を喜劇的な性格の劇として執筆したのであって、悲劇として演じられることはいささかも想定していなかった⁷⁾。

これに対して、演出家のスタニスラフスキーは『桜の園』に悲劇を読み取った。彼の見解は次の言葉に要約される。「これは、あなたが書かれた喜劇でもなければ、笑劇でもありません。どれほどよりよい人生を望んでみても、土壇場には手放してしまうという悲劇です。」⁸⁾このような解釈に基づいて演出されたモスクワ芸術座の『桜の園』を観て、チャーホフは当然のことながら耐え難い不満を覚えた。

チャーホフが自作を「喜劇」と言い張った背景には、後に触れるように、喜劇的要素や笑劇的要素が全篇に散りばめられているという事実がある。しかしそれとは別のもう一つの、より本質的な側面があった。それは悲劇のヒロインと想定されるラネーフスカヤの心理が、次第に変化して、屋敷の喪失を諦観し是認できる心境に達したことである。屋敷の喪失は彼女にとって、スタニスラフスキーが考えるような悲劇ではなく、人生の新たな出

発点となっていた。新たな人生の出発点が終幕部に提示された劇は、悲劇とは見なされない。

『桜の園』のこのような解釈は、劇中におけるアーニャの役割を考察することによって導かれる。劇全体の流れはアーニャによって主導されている。彼女は半年間できわめて明確な心境の変化を体験している。最大の変化は第1幕と第2幕の間に生じている。5月のアーニャは、競売回避の努力を誓う伯父ガーエフに向かって、次のように言う。「おじさまはなんていい方なんでしょう！……これで安心したわ。」(46) この時の彼女は桜の園の保有にまだ固執している。しかし約2ヶ月後の第2幕では、彼女はすでに変身している。「あなたのせいかしら、ペーチャ、あたしなんだか以前ほど桜の園が好きでなくなったみたい。」(73)「あたしたちが暮らしている家は、とくにあたしたちのものじゃありません。だからあたしは出て行きます。」(74) 貴族の特権に疑問を覚え、それを否定するに至った彼女の心境は、その後ますます深化していく。

アーニャの役割に関してチャーホフは次のように述べている。「若くて、娘々していること。若々しい、よく透る声で話すこと。これは重要な役にあらず。」(16,322; XI,293) ここでチャーホフがアーニャについて「重要な役にあらず」と言い添えたことには、理由があった。チャーホフは、40歳に近い有名女優リーリナにアーニャ役を当てようとするスタニスラフスキーを牽制する意図を持っていたのであり、アーニャの役そのものを軽視していたわけではなかった。それどころか、アーニャは象徴性を備えた重要な存在であり、メルヘン風に描かれることによって、希望の象徴としての普遍性を獲得している。彼女は各幕の最終場面に必ず登場する。第1幕は、彼女を眺めてトロフィーモフが発する言葉「僕の太陽！僕の春！」(48)で終わっている。第2幕はアーニャとトロフィーモフが川辺に向かって歩き出す場面で終わっている。そこで二人は将来への夢をさらに深めたであろう。第3幕の終わりは、嘆く母親を慰めて将来への希望を呼びかけるアーニャの台詞である。終幕では、彼女は「さよなら、お家、さよなら、古い生活！」(129)と叫んで退場し、舞台に残る母親に、明るく呼びかける。こうして劇全体がアーニャの希望に先導される形で進行しており、その希望の光はラネーフスカヤをも明るく照らし出している。

ラネーフスカヤは清澄な心境で故郷を後にしたが、彼女をそこに導いたのはもちろんアーニャ一人ではない。より重要なのはロパーヒンとトロフィーモフの存在である。この戯曲の基本構造はラネーフスカヤ、ロパーヒン、およびトロフィーモフが形成する三角形として捉えることができる。三人はロシアの三つの社会層、すなわち、

貴族、商人、インテリゲンチアを代表している。農奴出身のロパーヒンはその出自からして、また学生トロフィーモフは理念からして、貴族制の批判者である。「貴族の没落」という歴史事象は両者にとって望ましい出来事であっただろう。しかしラネーフスカヤにとっては、それは忌むべきものであったはずである。それなのに彼女は最終的には得心することができた。彼女のこのような心境の変化を、トロフィーモフとロパーヒンとの関係から跡付けてみよう。

1. トロフィーモフ

トロフィーモフとアーニャは対を成しており、両者は共通の役割を演じている。「アーニャと僕は恋愛を越えた高みにいる」(87)とトロフィーモフは述べているが、この言葉は両者の思想的な共鳴を意味するものと理解できる。アーニャはトロフィーモフの思想の代弁者であり、彼の理想の具現化である。彼はロシア貴族の現状を批判し、貴族制そのものを否定する。貴族であるガーエフやラネーフスカヤの前で、彼は次のように持論を展開する。「わがロシアでは、働く人が少なすぎます。僕の知る限りほとんどのインテリゲンチアは、何も求めず、何もせず、労働能力もまだもっていない。……誰もが深刻な顔で哲学論議をするが、その目の前で、労働者はひどい食事に、ひと部屋30人、40人もが枕なしで寝ている。」(66-67)トロフィーモフの貴族制批判はガーエフとラネーフスカヤ自身にも向けられているが、それはアーニャとの会話ではより具体的に語られる。「あなたのおじいさん、ひいおじいさん、代々の御先祖は皆、生きた人間を所有してきた農奴主でした。……人間を所有する——この事実が、あなた方みんなの、過去にいた人、現在いる人みんなの、人格を変えてしまった。」(74)トロフィーモフにとって貴族制は人間性に反する悪しき制度であり、この制度に安住してきた貴族は罪を贖わなければならない。そして贖罪の唯一の方法は、「苦勞すること、絶え間なく限りなく労働すること」である。このように考える彼にとって、ラネーフスカヤによる自邸放棄は人間としての当然の行為である。この考え方はまずアーニャに支持され、彼女を通じてラネーフスカヤに伝えられ、その心に浸透していったものと考えられる。

トロフィーモフは滑稽な人物として描かれているが、それによって彼の主張自体をチェーホフが揶揄し否定したということにはならない。先に引用した手紙に、「心配なのは、検閲で削られそうな箇所があること」と記したように、チェーホフはトロフィーモフの台詞に関しては極めて慎重だった。別の手紙では次のようにも記している。「僕が主として恐れていたのは……大学生トロフィー

モフのある未完成さだった。何しろトロフィーモフはしょっちゅう流刑にあい、しょっちゅう大学を追われているんだ。」(15,354; XI,270)『桜の園』の執筆より少し前に書いた、出版者スヴォーリン宛の手紙(1899年3月4日付け)で、チェーホフは進行中の学生騒動について所感を述べ、学生の立場への支持を明確に表明している。こうしたことから、トロフィーモフの主張はチェーホフ自身の考え方を相当程度反映したものと想定されるのである。

2. ロパーヒン

ロパーヒン役をチェーホフが最も重視していたことは、名優でもあったスタニスラフスキーに宛てた次の手紙から明らかである。「ロパーヒンは、なるほど商人ではあるが、あらゆる意味で立派な人間です。彼はあらゆる意味で礼儀正しく、知的に、堂々と、小細工なしに振舞わねばなりません。そこで僕は、戯曲の中心であるこの役が、あなたがやれば引き立つだろうと思ったのです。」(16,321; XI,291)チェーホフはロパーヒンを完全に肯定的な人物として描いた。ロパーヒンは農奴の出自から身を起こした新興実業家であり、ロシアに新しい社会を築く有力な担い手である。しかも彼には自分の無教養を恥じる高い向上心が根付いている。彼は結果的に桜の園の新しい所有者になったが、しかしそれは彼の本意ではなかった。彼はラネーフスカヤに敬意を懷いており、彼女が地主の立場に留まることを心の底から願っていたのである⁹⁾。ロパーヒンの人物像をこのように捉えた上で、次にラネーフスカヤに対する彼の働き掛けを、順を追って辿ってみよう。

第1幕でロパーヒンは、ハリコフに出立する前の忙しい時間を割いてラネーフスカヤを訪問する。それは桜の園の競売を回避する方策を提示し、承諾を得るためだった。この提案が私欲ではなくラネーフスカヤへの敬慕に基づくものであることは、次の台詞から明らかである。「奥様だけは、以前と同じに、わたしを信じていただきたいのです。あなたのその、胸にしみるような美しいお目で、昔どおりにわたしを見て下さい。お願いします!……わたしの親父は、お宅のお祖父様とお父様の農奴でした。でもあなた御自身は、かつてわたしのために、沢山のことをして下さった。だからわたしは、すべてを忘れて、あなたをお慕いしているのです。」(28)ロパーヒンのこの心情は、ラネーフスカヤにまつわる甘美な思い出をドゥニャーシャに吐露する冒頭場面でも強調されている。

2ヶ月程が経過した第2幕でも、ロパーヒンは、ラネーフスカヤから承諾が得られない。業を煮やしたロパーヒンは、「わたしは大声で泣くか、叫ぶか、卒倒しそうで

す」と嘆き、ガーエフを、「あなたは女の腐ったような人だ！」(58)と罵倒しさえする。承諾を得られぬまま彼は次の言葉を残して去ってゆく。「8月22日には桜の園が売りに出されますぞ。どうか、このことを、お忘れなく。考えてくださいよ！」(72)これらの言葉から推測できるように、ロパーヒンは競売回避の努力を終始続けていたのであって、自分が競売に参加する意志は一切持っていなかった。参加を決意したのはこの時以降であったに違いない。競売にはデリガーノフという大富豪の参加が確実であり、勝利は並大抵ではない。競売に備えてロパーヒンは巨額の現金を準備したはずである。

第3幕のロパーヒンは、競売に勝利こそしたが、狂喜と苦渋が交錯する複雑な心境を体験する。彼が投じた金額は負債額に9万ルーブルを上乗せした額であり、さすがの彼にとっても巨額であったに違いない。感極まって彼は一時狂喜するが、しかし狂喜の後で、悲嘆するラネーフスカヤに向かって次の台詞を放つ。「なぜ、どうして、あなたはわたしの言うことを聴いて下さらなかったのですか？お気の毒な、お優しい奥様、今となっては取り返しがつかないですよ……。」(106)彼女への尽力が無駄に終わったことを、ロパーヒンは嘆いているのである。しかし事ここにいたっては、彼女を救う術はもはや無い。この時以降、彼は桜の園の再開発を進めていく。「皆さん、揃って見に来て下さいよ……このエルモライ・ロパーヒンが斧を取って桜の園を打ちのめすところ、樹々が大地にひれ伏すさまをね！いやというほど別荘を建てろぞ。」(104-106)実業家ロパーヒンはこの決意に従って直ちに行動を開始しただろう。

第4幕までの2ヶ月ほどを、ラネーフスカヤはロパーヒンの好意により、自分の旧邸に滞在したのであろう。しかもロパーヒンは木々の伐採時期を、彼女のために遅らせていたものと考えられる。「外は10月だが、陽が射して、穏やかで、夏のような。普請でもできるほどだよ。」(110)ロパーヒンはこのように語るが、様々に解釈される *строиться* (ストロイツァ) という言葉は、桜の園の再開発と再利用を念頭に入れて彼が使用した表現であると考えられる¹⁰⁾。

このように辿ってみると、ロパーヒンはチャーホフが手紙で指摘した通り、立派な人物であり、ラネーフスカヤに誠心誠意尽くそうとしたことが明らかである。「わたしは朝4時過ぎに起き、休みなく朝から晩まで働いてる。」(67)こう述べるようにロパーヒンは働き者であり、しかも彼にとって労働は、金儲けの手段ではあると同時に、それ自体が幸せの源泉なのであった。「わたしは長い時間、疲れも忘れて働いている時には、考えもすっきりして、自分が何のために存在してるかってことも、わ

かる気がする。」(114-115)労働を重視することにおいて、ロパーヒンはトロフィーモフと軌道を一にしており、貴族階級の登場人物とは著しい対照を成している。

両者はラネーフスカヤを敬慕する点でも共通している。ラネーフスカヤに慰撫される15歳の少年ロパーヒンの姿と、階段から転げ落ちて彼女に慰められるトロフィーモフの姿は類似しており、両者は共にラネーフスカヤに母性的な包容力を求めている¹¹⁾。彼女に対する両者の敬意は、彼女によって代表される貴族文化一般に対する敬意として捉えることも可能であり、その意味で、両者は没落しゆく貴族階級の残した遺産を破壊するのではなく、継承する立場にあるものとして位置づけられる。

3. ラネーフスカヤ

ラネーフスカヤは帰郷してから再びパリに戻る半年間にどのような心理を辿ったのであろうか。ロパーヒンとトロフィーモフとの関係を彼女の立場から考察することにより、それを跡付けてみよう。彼女はなぜロパーヒンの提案に従わなかったのだろうか。トロフィーモフの存在は彼女にとってどのような意味を持ったのだろうか。

桜の園を別荘地化するロパーヒンの提案に対して、ラネーフスカヤは第1幕で拒否反応を示す。慣れ親しんだ屋敷の開発を、彼女は心情的に認めることができないのである。競売の日が迫った第2幕においても彼女の心境は変わらない。「別荘に別荘族なんて、低級なのよねえ」(57)などと繰り返すだけである。兄ガーエフと異なって、彼女はロパーヒンの提案以外に有効な手立てが無いことを認識している。ガーエフが期待を寄せる「將軍」に関しても、「あれは兄さんの寝言。將軍なんているもんですか」(64)と、一蹴するのである。ロパーヒンの提案が唯一有効な策であることを知りながら、彼女はそれを受け入れず、競売の日を迎えてしまう。競売にはガーエフが、ヤロスラヴリの伯母から送られた1万5千ルーブルを持って参加する。しかしそれはラネーフスカヤが言うように「利子を払うにも足りはしない」(85)金額であり、ガーエフは惨敗する。

結果を彼女は予め予想していたはずである。つまり彼女は敗北を予測しつつ、手をこまねいていたのである。もし彼女がロパーヒンの忠告に従って、別荘の経営者になっていたならば、彼女は貴族階級から、新たな特権階級であるブルジョワに横滑りして、安穏な生活を送ることができたであろう。しかし彼女はロパーヒンが勧めたこの道を選ばなかった。拒否理由を彼女は直情的にしか表現しない。「わたしはここで生まれたのよ。わたしの父も母も、祖父も、ここで暮らしていた。わたしはこの家が好きで、この桜の園のない生活なんて考えられない

の……。だからどうしても売れて言うんなら、わたしも一緒に売ってほしい……。」(89) これは彼女の率直な心情であり、彼女なりの美学であったろう。しかし彼女の心境には、これらの台詞で語られない別の要素が含まれていたように思われる。

ラネーフスカヤがロパーヒンの提案を拒んだ事実の背景には、トロフィーモフからの影響があったものと考えられる。亡き息子グリーシャの家庭教師であったトロフィーモフに彼女は好意を持っており、アーニャを嫁にやってもよいとさえ思っている。トロフィーモフが主張する貴族制不要論は彼女の耳に繰り返し入っていたはずである。それを証明するかのように、劇には、ラネーフスカヤが、貴族であることの罪を意識していることを暗示する場面が、挿入されている。第2幕で彼女はロパーヒンを相手に、「わたしたちもずいぶん罪を作ってきたから」(58)と懺悔を始める。この懺悔には彼女の個人的な罪のみならず、貴族全体の罪に対する悔恨の響きが含まれているのである¹²⁾。トロフィーモフからの影響は、アーニャを通じてラネーフスカヤに及ぼされる。第3幕の終幕でアーニャはラネーフスカヤに語りかける。「桜の園は人手に渡って、もう無くなった。その通りよ。でも、泣かないで。……御一緒に、ここを出て行きましょう！あたしたちの手で、ここより立派な新しい園を作るわ。」(107) アーニャのこの言葉は、「全ロシアがわれわれの園です」(73) というトロフィーモフの思想に呼応している。ラネーフスカヤの気持ちは鎮められ、最終場面での彼女は潔く旧領地を離れる心境に達していた。彼女が流す涙は惜別の情に起因する涙であって、憤怒や遺恨の涙ではなかった。

ラネーフスカヤとロパーヒンとトロフィーモフの相互関係を考察することで、チェーホフの歴史観が浮かび上がってくる。人間性を疎外する貴族制度は終息すべきものである。しかし貴族が培ってきた優れた文化は次の世代に継承されるべきものである。このような認識に基づきつつ、チェーホフはロパーヒンとトロフィーモフに夢を託したものと思われる。劇中の貴族は、ガーエフにしてもピーシチクにしても、ラネーフスカヤと同じに、労働とこそ無縁であるが、それなりに教養を持ち、善良で、人生の多彩な楽しみ方を熟知している。生きることに汲々としている庶民は、精神的豊かさにおいて彼らと較べるべくもない。貴族制度が終焉を迎えたら、次は庶民、すなわち全ての人々が、貴族の文化水準にまで向上して欲しい。チェーホフはこのような理想を懐いていたのではなかろうか。

彼はラネーフスカヤについて手紙で次のように特徴付けている。「彼女は、豪奢ではないが、非常に趣味のよ

い服装。聡明で、とても善良で、散漫。誰に対しても愛想がよく、いつも顔に微笑。」(15,350-1; XI,273)「僕は決してラネーフスカヤを、おとなしくなった女にするつもりはなかった。ああいう女をおとなしくできるのは、ただ死があるばかりだ。」(15,360; XI,285) ラネーフスカヤはロシア貴族の美点と欠点を悉く備えた女性であり、それ故に、貴族文化一般を象徴する存在とも見なされよう。

III. 『桜の園』に表現されたチェーホフの人間観

戯曲の縦糸として貫かれている「貴族の没落」のテーマから、チェーホフの歴史観の一端を垣間見ることができたが、この戯曲には横糸として多様な人生模様が織り込まれており、そこからは彼の人間観を窺うことができる。

メインテーマがありながら、縦糸と横糸が複雑に交差しているために、それは簡単には察知されない。個々の登場人物が前面に躍り出てばばらに自己主張をするので、メインテーマは奥に潜んで見え隠れするに過ぎない。こうした特殊な構造を持つゆえに、『桜の園』の鑑賞には様々なアプローチが試みられてきた。音楽との関連性で考察する方法もその一つである。『桜の園』と音楽との関連性は古くから認識されており、劇が上演される前にすでに指摘されていた。初演でアーニャ役を演じたモスクワ芸術座の女優リーリナが、『桜の園』の原稿を読んだ後の1903年11月に、チェーホフに次のように書き送っているのである。「……今日散歩をしながら、木々が奏でる秋の音を耳にして、私は突然『かもめ』を、そして次に『桜の園』を思い出しましたが、なぜか私には『桜の園』は戯曲ではなく、音楽作品、交響曲に思われたのです。ですからこの戯曲は殊更誠実に演じなければなりません、しかし粗野なレアリズムは排さねばなりません。」¹³⁾リーリナは、ストーリーが論理的に展開される従前の戯曲とは異なる性格を『桜の園』に見出し、そこに含まれている「新しさ」をいち早く感じ取ったのではないだろうか。

音楽だけではなく、『桜の園』は絵画とも関連付けることによって、いっそう深い理解が得られるように思われる。チェーホフは画家と縁が深い作家であり、夭折した兄ニコライは才能豊かな画家であったし、風景画家レヴィタンとも因縁が深かった。画家を主役とする小説も、『浮気な女』や『中二階のある家』など、少なからずある¹⁴⁾。これらのことを勘案すると、ポーロツカヤが『桜の園』を「舞台絵画」(драматургический рисунок)と表現し、また『桜の園』の原作者としてのチェーホフを「肖像画家」(портретист)と表現したことが、重要な意

味を帯びてくる¹⁵⁾。彼女は『桜の園』の登場人物の等位性について、次のように書いている。「筋書きとの関連（この場合は屋敷の運命への各自の依存度）で登場人物を主役と脇役とに分けられるとしても、作者による彼らの描写の質には差がない。作者は登場人物の一人一人に細心の注意を払い、内実豊かな人物像に仕立てている。……第二義的な人物の内面世界も、チャーホフの手にかかれば、それぞれ豊かなものとなり、全員を主人公として示すこともできる。」¹⁶⁾登場人物の全員が主人公になりえるほど豊かな内実を与えられた戯曲は、「肖像画家」としてのチャーホフの能力が存分に発揮されて、初めて可能であったのだろう。

『桜の園』の人物群は周到な準備を経て創造された。チャーホフの『手帖』には人物スケッチが満載されているが、『桜の園』に関しても興味深い記述が含まれている¹⁷⁾。『手帖Ⅰ』にはピーシチクに関連する文言が多く記されている。「あのカリグラ皇帝は、馬を元老院の議席につけたが、わたしはこの馬の血をひいているんですよ。」(377)「飢えた犬には肉こそ黄金。」(380)「おつき合いなら吠えないまでも、せめて尻尾をふるがよい。」(381)「1幕目で立派な紳士のXが、Nから100ルーブル借りる。そして4幕を通じて返さない。」(416)「ロシア人の抱いている唯一の希望は、20万ルーブルの籤を抽き当てることだ。」(430)これらはピーシチクがほぼそっくり台詞として語っている文言であるか、もしくは彼の行動を説明する文言である。これらの記述から、一般には端役と見なされるピーシチクに関して、チャーホフが長い時間をかけて人物像を熟成させていたことが明らかである。登場人物の造形過程は、表紙に「桜の園」と記された『手帳Ⅲ』からも推測できるが、それはまたスタニスラフスキーの回想録からも伺える。1901年の秋にチャーホフは彼に新しい戯曲の構想を語った。舞台は「咲き誇る桜の枝が、開いた窓から直接部屋に入っている」という設定であり、登場人物は次のような面々である。「魚を釣った家僕」、「ビリヤードの熱心な愛好者……いつも大声で話している」、「家僕に絶えず金をせびる地主。」¹⁸⁾。スタニスラフスキーのこの回想からは、桜の花を背景にフィールス、ガーエフ、ピーシチク等の人物像が浮かび上がってくる。

このようにして、『桜の園』は「肖像画家」としてのチャーホフの人間観察と人物造形が起点になっているように思われる。現実の人間を観察することから、チャーホフの脳裏に数人の人物像が浮かぶ。彼らは幾多の変容を経た後で、明確な姿を獲得し、動き出し、語り始める。固有の性格と社会的立場が与えられている彼らは、あくまで自分に忠実であり、てんでんばらばらに自己主張を

し、各自の生き様をさらけ出す。先にあるのは人物であり、人物が時代を背景に活動を展開するのである。

登場人物は特徴が誇張表現されて、グロテスクな様相を呈しており、絶えず笑いを提供する。それは一種の作劇法ではあるが、それと同時に、そこにチャーホフ自身の人間観と人生観とが投影されてもいる。笑いは主として人間の愚かしさから生まれている。チャーホフは愚かしさを人間に本来的な特質と見なし、それを楽しんでいるかのようなのである。登場人物のほぼ全員に喜劇的な特徴が付与されている。ラネーフスカヤは並外れた浪費家であり、農民に財布を丸ごと与えてしまったりする。ビリヤード狂のガーエフは演説狂でもある。大食漢のピーシチクは無心ばかりしており、しばしば会話中に眠り込んでしまう。エピホードフは失敗ばかりしているし、フィールスは老齢で耳が遠く、周囲の人々との会話もちぐはぐである。ワーリャ、ロパーヒン、そしてトロフィーモフもやはり頻繁に笑いを誘い、喜劇の特徴と無縁なのはアーニャとヤーシャだけである。喜劇の特徴を持つ人物群は絶えず笑劇的な場面を提供する。ロパーヒンは牛の鳴き声をしたり、ワーリャをからかって、「オフメーリア、尼寺へ行きなれ」(72)とハムレットの台詞を駄洒落に用いたりする。トロフィーモフは興奮して階段から転げ落ちるし、ワーリャはエピホードフの代わりにロパーヒンを叩いてしまう。シャルロットは人を食った会話が相手を幻惑するかと思えば、巧みな奇術で周囲を驚嘆させる。チャーホフは全篇を通じて人間の喜劇性を執拗に追及している。人間の営みのすべてを一種の喜劇と見なす彼の視点は、人間社会を俯瞰する冷徹にして暖かい眼差しから生じている。

チャーホフは1899年に書いたある手紙で、自分の人間観を次のように表現している。「僕の信じるのは個々の人間。ロシア中のあちこちに散在している一人一人に救いを見ている——それが知識人であるか農民であるかは無関係。彼らの中にこそ力があります、たとえごく小さな力であろうと。」(XIII,101)この心情は『桜の園』にも貫かれている。ここで活写されているのは貴族や商人やインテリだけでなく、社会の底辺で呻吟する人々でもある。彼らは外国人であったり、かつて農奴と呼ばれた身分に属す人々であるが、彼らの一人一人が強烈な個性を持っており、生身の人間として演技することによって、観客個々人の共鳴を呼ぶ。彼らが形作る不可思議な世界こそ、この戯曲の尽きせぬ魅力の源泉であろう。次に、端役もしくは脇役と見なされがちなこれらの登場人物について、個別に考察してみよう。

1. エピホードフ

『桜の園』の登場人物は多くが愚かしい存在として登場するが、エピホードフはその最たる例である¹⁹⁾。彼は周囲から「22の不幸」(Двадцать два несчастья)と揶揄され、自身この呼び名に満足げである。しかし彼の不幸の多くが不運によるものではなく、彼自身の欠点や弱さによるものであることは、誰の目にも一目瞭然である。その意味でこの「22の不幸」という表現は、この戯曲で使われるもう一つの特徴的な表現「ネダチョーパ」(недотёпа)と共通性を有している。「ネダチョーパ」は「ろくでなし」、「未熟者」、「出来そこない」、「どじばかりふみやがって」など、様々に和訳される特殊な表現である。

エピホードフのモデルは、メリホヴォのチェーホフ家に居住していたA.И. イヴァネンコであるとされる。チェーホフは1893年12月に、友人リジア・ミジノヴァ宛ての手紙に次のように記している。「ネダチョーパのイヴァネンコは相変わらずネダチョーパであり、バラやきのこや犬の尻尾等々を踏み続けている。」(XIII,485) エピホードフの原型となったイヴァネンコに「ネダチョーパ」という表現が使われていることに、注目しなければならない。「ネダチョーパ」は本来エピホードフを想定した表現であったと考えられるからである。

『桜の園』では「ネダチョーパ」はフィールスの専用語とされており、彼は3回使用している。最初は第1幕で、コーヒー用のクリームを準備しないドゥニャーシャに向かって使われる。2回目は第3幕で、「もうくたばってもよかるうに」(94)と嫌味を言うヤーシャに対して、怒ったフィールスが使用する。3回目は最終場面でフィールスが自らに向かって発している。フィールスの3回の使用以外に、この言葉はもう一度別の人物によって使われている。第3幕で、ラネーフスカヤがトロフィーモフを責めて、「フィールスの言うネダチョーパじゃないの」(91)と罵倒するのである。こうして「ネダチョーパ」呼ばわりされる人物はトロフィーモフ、ヤーシャ、ドゥニャーシャ、フィールスと4人を数えるのであるが、しかしこの言葉の本来の該当者はエピホードフであり、彼こそ「ネダチョーパ」の筆頭に位置づけられる人物である。

『桜の園』では登場人物のほとんどが欠点だらけの愚かしい存在として登場する。しかし愚かな人間が不幸に終始しているわけではない。それどころかエピホードフは、屋敷の管理をロパーヒンから託されて監督者の立場に躍進できたのであるから、「桜の園の売却で一番得した人物」とさえ見なされる²⁰⁾。もう一人の愚人の典型ピーシチクにも、イギリス人から思いがけぬ儲け話が転がり

込んできて、当座の安泰が約束されている。人間は本来的に愚かさを具有する存在とチェーホフは見なしていたようであり、愚かではあっても一途に生き続ける人間の姿を、彼は暖かく見守っている²¹⁾。

2. ドゥニャーシャとヤーシャ

ドゥニャーシャの形象からは人間の恋愛感情が提示される。舞台の開始時に彼女はエピホードフと恋仲であり、彼からの求婚を喜んでいる。しかしパリ帰りのヤーシャと会って以来、彼女はエピホードフを避けるようになり、第2幕ではすでにヤーシャと決定的な関係に至っている。しかしヤーシャにとって彼女は単なる遊びの対象でしかない。ドゥニャーシャは彼との別れを痛く悲しむが、彼は彼女に何ら未練を残さず、嬉々としてパリに去ってゆく。他方エピホードフはヤーシャの出現によってドゥニャーシャを失い、自殺を考えるほどの痛手を被る。ドゥニャーシャの片思いとエピホードフの片思いはどちらも戯画化されており、観客は両者の恋から哀れさよりもむしろ愚かしさを感じ取る。

しかしドゥニャーシャの恋がラネーフスカヤの恋と並んで進行していることに、注目する必要がある。ラネーフスカヤは決別を決意したにもかかわらず、パリの男への思いを次第に深めていき、全財産を手に再び男の許へ赴く。しかもそれは、トロフィーモフが言うように、男から食べ物にされることを承知した上での行為である。こうしてラネーフスカヤの恋もまた、ドゥニャーシャの恋と同じくらい哀れで滑稽で愚かしいものである。恋は本来愚かさを包含するものであり、そうしたものとして肯定されるべきものと、チェーホフは感じていたのだろう。

これらの恋と対照的に提示されるのは、ロパーヒンとワーリャの関係である。ワーリャはロパーヒンとの結婚を切望しているにもかかわらず、自分の気持ちを素直に表現できず、二人は結ばれるに至らない。破談の理由はむしろロパーヒンの側にあった。彼にとっては、貴族文化の華とも思いきラネーフスカヤが憧れの的であり、堅実だが潤いに欠けるワーリャには魅力を感じることができなかったのだろう²²⁾。

ラネーフスカヤの付き人ヤーシャには二通りの見方ができる²³⁾。一方において、彼はワーリャが「恥知らず」(20)と形容したように、「卑劣漢」(メルザーヴェツ)の典型である。彼は実の母に会おうともしないし、ロシアの農民を蔑視するし、フィールスやトロフィーモフを見下し毛嫌にする。ドゥニャーシャを強引に籠絡した挙句、一抹の情も示さずに捨てる。他方において、幸福な人物がいないこの戯曲にあって、彼は唯一の幸福者とも

見なされる。彼は世渡りに必要な明敏な洞察力と行動力を持ち、ラネーフスカヤに随行してのパリ生活も己の才覚で確保した。ロパーヒンのシャンパンがまがい物であることも彼は見逃さなかった。したたかな彼は、人生の荒波を見事に泳ぎ渡っていくかもしれない。「卑劣漢」に違いないヤーシャにも、チェーホフは否定的な眼差しを注いでいない。

3. シャルロット

シャルロットにはイギリス女性リリー・グラスビというモデルがあったことが知られている²⁴⁾。イギリス人からドイツ人へと置き換えられたが、チェーホフは外国人だけが発揮できる効果を期して、この役を配したものと思われる。彼がシャルロットの役を極めて重視していたこと、彼女によって舞台上陽気な雰囲気醸し出そうとしていたことは、幾つかの資料から明らかである。演出家ネミロヴィチ・ダンチェンコに宛てた手紙では、「シャルロットは重要な役」と記した上で、次のように付け加えている。「シャルロットは、ブローケンじゃない正しいロシア語を話す。」(16,323; XI,293-4) 一方クニッペルには次のように書いている。文中の「彼女」はシャルロットを演じた女優ムラートワのことである。「シャルロットではぜひとも滑稽であるようにと、彼女に言ってくれ給え。それが一番大事だ。」(15,373; XI, 302)

シャルロットは家庭教師という立場にあるが、実質的には「食客」(プリジヴァールカ)であり、祝祭日に奇術を行うことも彼女の務めであった。珍妙な言葉使い、傍若無人とも見える突飛な言動、高い教養に裏打ちされた会話の妙、そして何よりも、卓越した奇術によって、彼女は舞台上華やぎと陽気さを与えている。しかし第2幕の彼女はそれとは全く逆の、絶望的な人生観を背負う人間として登場している。「わたしは、自分の生まれ故郷も身分も知らない。親が何人なのか、正式の夫婦だったかどうか、知らない。……とっても話がしたいのに、喋る相手がない……わたしは独りぼっち……」(50)「いつもいつも独りぼっち……、いったいわたしは誰でしょう、なぜここにいるんでしょう……。」(51-52) 生きることへの根源的な問いを虚空に投げかける孤独なシャルロットは、奇術を演ずる明るい彼女と対照的であるがゆえに、ひときわ強烈な印象を観客に与える。『桜の園』には人間社会における会話の不成立の事例が散りばめられているが、彼女の独白は孤立する近代人の嘆きを代弁しているかのようである。彼女の形象の中に、チェーホフ文学の特徴の一つである虚無感が凝縮されて表現されている²⁵⁾。

4. フィールス

最後にフィールスについて考察したい。

チェーホフは1888年と1889年の夏、ハリコフ県スームィの近郊のリントヴァリョーフ家に滞在した。『桜の園』はこの時期の体験から多くのインスピレーションを得ており、フィールスの人物像はこの家の従僕グリゴリー・アレクセーエヴィチに似ていると言われる²⁶⁾。

フィールスは『桜の園』で特異な喜劇性を醸し出している。彼は第1幕でラネーフスカヤから、「お前さんがまだ生きてくれて、ほんとに嬉しいよ」と話しかけられると、「一昨日で」(27)と応える。ラネーフスカヤの意志は彼に伝わらず、正常な会話は成立しない。同じ第1幕で、競売回避策をラネーフスカヤに切り出すロパーヒンに対して、フィールスはサクランボ作りの昔話を始め、ロパーヒンの主張を中断させる。全幕を通じてフィールスはこのような役割を果たしている。彼は耳が遠く、老人性の記憶障害も進行しているので、他者との会話が成立しないのである。しかし会話が成立しない根本的な原因は、それとは別のところにある。すなわち彼の懐く価値観が他者の価値観と完全に異なっていることである。彼は農奴解放以前の家父長制社会を懐かしみ正当化する。ガーエフ家の忠実な家僕である彼は、相変わらず主人への奉仕に邁進するが、彼の心情に共鳴する者はもはや周囲に一人もおらず、主人のガーエフさえも時に彼を疎ましがる。フィールスの場合は極端であろうが、しかし、こうした事象は人々の日常生活にありふれた事柄でもある。固有の特性を備えた登場人物で構成されるこの戯曲には、会話の不成立が全篇に遍在しており、それにより、すべての人物が相対化されている²⁷⁾。その結果として主人公が不在、もしくは全員が主人公とも言うべき、新しいタイプの戯曲が成立した。

終幕でフィールスはただ一人取り残され、生存の望みを絶たれてしまう。取り残された原因は、周囲の人々の無関心と不注意に求めることもできようが、しかし舞台はそれに拘泥せずに進行し、むしろフィールスが自分の意志で残ったような印象をさえ与えている。

超能力を秘めた人物として彼を演じさせる演出があるように²⁸⁾、フィールスには悟りに達した超越者としての一面があり、最終場面の彼の姿は悲哀や苦痛をさほど印象付けない。置き去りにされたことへの怒りや恐怖感はなく、ただ主人ガーエフの服装を案ずるだけである。人生が夢のように過ぎ去った、力がすべて失われたと一人ごち、自分自身に「ネダチョーパ」と呼びかけて、彼は息絶える。生涯を主人への奉仕に捧げた一生は、傍目には貴族制度の悲惨な犠牲者と見えるかもしれない。しかし彼自身の心情としては、それなりに幸せな生涯であっ

たと感じていたようにも思われる。87歳のフィールスは、戯曲執筆時のチェーホフの2倍の高齢である。自身の死を意識していたであろうチェーホフにとって、この老人の死は自らが望む大往生であったようにも想像される。

IV. おわりに

『桜の園』は19世紀末から20世紀初頭のロシアの社会状況を背景とした戯曲であり、チェーホフの歴史観が、主としてトロフィーモフの形象を通じて、投影されている。ロシアのある地方の劇場で、チェーホフの存命中に、この歴史観に直截に反応した一人の観客がいた。1904年3月にカザン劇場で『桜の園』を観たカザン大学の学生バラノフスキーが、チェーホフに宛てて3通の手紙を認め、貴族制度を批判するトロフィーモフの主張に強い共感を示したのである²⁹⁾。観客のこのような反応は、この戯曲がロシア史の一時期の特殊な状況をテーマにしていることへの反応であった。トロフィーモフの貴族制批判は当時のロシアにあってこそ観客に訴える力を持っていたが、現代においてはもはやその意味をほとんど失っている。

その一方で、『桜の園』には、時代や場所とは無関係にあらゆる人々に訴える要素が多々含まれている。それは主として、登場人物の多彩な台詞に観客が共感することによってもたらされる。台詞の一節が、すでに最初期の上演時に、観客に深い感銘を与えた事例を、宗教哲学者セルゲイ・ブルガーコフの場合に見出すことができる。彼は1908年に行った講演で、全ての人間が幼児期には神的な汚れなさを持っていると強調しつつ、その例証として、ラネーフスカヤの台詞「ああ、わたしの清らかな、幼い日々！」(38)を引用したのである³⁰⁾。

このように、発表された当初から『桜の園』は観客に多様な反応を呼び起こしており、その流れは今なお続いている。それはこの戯曲にチェーホフの豊かな人生経験が全篇隈なく擦り込まれているからであろう。登場人物の多くの台詞に深長な意味が込められているし、その上、辞世の挨拶を述べているかのような、暖かい眼差しが終始舞台に注がれている。ラネーフスカヤが最後に発する言葉「ああ、わたしのいとしい、なつかしい、美しい桜の園！わたしの命、わたしの青春、わたしの幸せ—さよなら……、永遠にさようなら！」(130)には、死を意識したチェーホフ自身の感慨が込められているようにも思われる。この戯曲に流れている、人間の営みに対する暖かい眼差しは、彼自身が到達しえた高みからのものであり、それを可能にしたのは幼年時代からの艱難辛苦、サハリンを含む世界各地での人間観察、そしてまた、医業を通じての多様な人々との接触であったのだろう。

『桜の園』は一面において人生肯定の明るい雰囲気漂浮させているが、それは特定の信仰に起因するものでもないし、特定の主義に基づくものでもない。現世が現世としてそのまま肯定されているのである。その心情は、未完の小説『手紙』の次の一節に込められた心情に似たものではなからうか。「……人生はすばらしいものですね……そりゃまあ人生は辛くって、束の間でしかない。しかしその代り実に驚くべきものですよ！……僕は、この短い、ささやかな、しかし素晴らしい人生だけで充分です。」³¹⁾現世を容認するチェーホフのこの楽観主義は、未来での理想社会の実現を信じたから生じたものではなく、むしろ、何らかの希望に支えられて活動する人間の営為そのものを肯定する心情に起因したものと考えられる。過去をいとおしみつつ、また未来に希望を見出しつつ、現在を精一杯生きていく。人間の幸福はここに存在する。『桜の園』の世界は比較的単純な力学に依拠しており、それは例えばソヴィエト時代の人気アニメーション『チェブラーシカ』の主題歌³²⁾と同質の性格を帯びている。

『桜の園』で貴族制度は批判されても、それは個々の貴族の批判に直結するものではなかった。ラネーフスカヤは旧領地を離れて、新しい人生に潔く立ち向かうであろうし、ガーエフも彼なりに労働に勤しむだろう。『手帖』では最後まで借金を返さないピーシチクは、一部ではあっても返金したし、今生の別れを熱く述べてもいる。貴族もまた愛すべき存在として描かれているのである。農奴の家系に生まれたチェーホフは、優れた貴族が具有する高い精神性に近づくために、必死に努力する体験を、自分自身が持っていた。彼は1889年に書いた手紙に、次のように記している。「貴族階級の作家ならば生まれながらにして手に入れているものを、貴族階級でない作家は青春を犠牲にして贖うのです。」「自分の身体から一滴一滴奴隷の血を絞り出し、ある朝目覚めてふっと、自分の血管を流れる血がもはや奴隷の血ではなく、本当の、人間の血であることを感じるのです。」(16,110)チェーホフのこの自画像は、ロパーヒンの姿を彷彿させる。ロパーヒンの形象を通してチェーホフは、全ての人が貴族の文化的高みに到達することの必要性を説いたと考えることができる。貴族が育てた優れた文化は継承すべきものであって、破壊されるべきものではない。歴史の変動で駆逐される運命にある貴族ではあるが、彼らの偉大な文化には敬意を払うべきである。この点が主張されたことにより、『桜の園』はロシアの貴族を悼む挽歌となりえた。

家僕フィールスに最後の主役を演じさせた舞台設定は、チェーホフ自身の個人的な体験に基づく面もあるが、そ

れはまたロシア文化史の特性の現われでもあった。文学においては、ラジーシチェフ、デカブリスト詩人、ゴゴリ、ネクラソフ等々が、底辺に生きる人々に目を注いでその窮状を紹介してきたし、絵画においては、エルメニョフからフェドートフを経てペローフにいたる風俗画家たちが、やはり最下層の人々を果敢に描いてきた³³⁾。ロシア文化には、貧者や弱者に関心を注ぐ伝統が脈々と流れており、チェーホフもそうした伝統を継承しているものと考えられる。『桜の園』は全体的な構成からすれば、ラネーフスカヤ一家の出立をもって終了しても不自然でない結末であった。それで終らせずに、フィールスの独演場を追加することによって、チェーホフは限りなく重い課題を上演者と観客に与えることとなった。

註

- 1) 本稿は東京工芸大学芸術学部2005年度春季アート・カレッジ(全5回)の講義内容に基づいている。聴講生から貴重な意見が寄せられた。また査読者から有益な批評をいただき、不十分ではあるができる限りの加筆と訂正を行った。
- 2) 日本の演劇史に関しては、次の著作を参考にした。旭季彦『雑考チェーホフ劇』(新読書社、2003年)；菅井幸雄『チェーホフ 日本への旅』(東洋書店、2004年)。ロシアの演劇史に関しては次の著作を参考にした。Э. А. Положкая, «Вишневый сад» жизнь во времени (М., 2004)；堀江新二『したたかなロシア演劇 タガンカ劇場と現代ロシア演劇』(世界思想社、1999年)；同『演劇のダイナミズム ロシア史のなかのチェーホフ』(東洋書店、2004年)。
- 3) Положкаяの前掲書。上記の著作の他に、日本では2004年から2005年にかけて次の著作が刊行された。牧原純『越境する作家チェーホフ』(東洋書店、2004年)；小林清美『チェーホフの庭』(群像社、2004年)；渡辺聡子『チェーホフの世界 自由と共苦』(人文書院、2004年)；浦雅春『チェーホフ』(岩波新書、2004年)；『むうぎ』第23号(ロシア・ソヴェート文学研究会、2004年)；チェーホフ没後100年記念祭実行委員会編『現代に生きるチェーホフ』(東洋書店、2004)；リジア・アヴィーロワ、尾家順子訳『私のなかのチェーホフ』(群像社、2005年)；リディア・アヴィーロワ、小野俊一訳『チェーホフとの恋』(未知谷、2005年)。なお、ペーター・ウルバン編、谷川道子訳『チェーホフの風景』(文芸春秋、1995年)、中本信幸『チェーホフのなかの日本』(大和書房、1981年)、ザルイギン、岩田貴訳『わがチェーホフ』(群像社、1990年)から多くを学んだ。
- 4) カッコ内の数字が示すものは次のようである。手紙からの引用の場合は、前半は神西清、池田健太郎、原卓也訳『チェーホフ全集(第1巻～第16巻)』(中央公論社、1968-1970年)の巻数と頁数、後半はローマ数字が А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах (М., 1974-1983) の巻数、アラビア数字が頁数を示している。『桜の園』のテキストからの引用の場合には、小野理子訳『桜の園』(岩波文庫、1998年)の頁数を示している。引用の際に文章に変更を加えた場合がある。
- 5) 晩年のチェーホフの健康状態については次の著書に詳しい。近藤庸人『チェーホフの晩年 その病歴について』(新読書社、1995年)。
- 6) 『桜の園』の時代背景に関しては、次の著書が参考になった。土肥恒之『よみがえるロマノフ家』(講談社、2005年)；久保英雄『歴史のなかのロシア文学』(ミネルヴァ書房、2005年)。貴族屋敷に関しては次の研究がある。坂内徳明「ロシアのウサージバ(貴族屋敷)文化研究序説(1)」(『一橋大学研究年報 人文科学研究』41, 2004年)。
- 7) 『桜の園』の喜劇性については、例えば次の著作が参考になる。菅井幸雄『チェーホフ 日本への旅』第6章、浦雅春『チェーホフ』第3章、神西清「チェーホフ序説」『神西清全集第5巻』(文治堂書店、1974年)。
- 8) ジーン・ベネディティ著、高山図南雄・高橋英子訳『スタンラフスキー伝』(晶文社、1997年)、83頁。なお英語圏におけるスタンラフスキーによる『桜の園』の上演状況については、次の2論文を参照。Sharon Marie Carnicke, "Stanislavsky's production of *The Cherry Orchard* in the US.", Ronald D. Leblanc, "Liberating Chekhov or destroying him? Joel Gersmann's farcical production of *The Cherry Orchard*", *Chekhov Then and Now: The Reception of Chekhov in World Culture*, ed. J. Douglas Clayton (New York, 1997)。
- 9) チェーホフの甥にあたるマイケル・チェーホフはロパーヒンの攻撃的な傾向を強調する。演出の一方法としては容認できるが、ロパーヒンの全体像の理解としては肯定できない。マイケル・チェーホフ、ゼン・ヒラノ訳『演技者へ！人間一想像一表現』(晩成書房、1991)、256頁を参照。
- 10) 宇野重吉はこの言葉の意味を厳しく追求した。宇野重吉『チェーホフの『桜の園』について』(麦秋社、1978年)、239-245頁を参照。
- 11) Положкая, 257頁を参照。
- 12) タガンカ劇場のエフロフによる演出では、地所の売買は、ラネーフスカヤが多くを負うている、人間一般に対してなされている。Положкая, 255頁を参照。一方宇野重吉はラネーフスカヤを「どうしようもなく醜い中年女」と表現する。多面性を備えたこのヒロインの一つの捉え方ではあるが、チェーホフ自身の意図には適っていないと思われる。宇野重吉、前掲書、303-305頁を参照。
- 13) Чехов, Псс, XIII. 497. チェーホフと音楽との関連性については、例えば次を参照。神西清「チェーホフの音楽性に就いて」『神西清全集第5巻』。
- 14) チェーホフと絵画との関係を考察する上で、次の論文が参考になった。福岡加容「19世紀末ロシアの風景画におけるフランス印象派の影響—イサック・イリイチ・レヴィタン(1860-1900)を中心に—」(木下豊房編『19世紀末ロシアの思想と文化』千葉大学大学院社会文化科学研究科、2002年)。なおチェーホフの小説と絵画との関連を考察する上で、次の論文が参考になった。金子幸彦「チェーホフの小説」(『一橋論叢』第42巻第3号、1959年)。
- 15) Положкая, 314およびЧехов, Псс, XIII. 494を参照。またチェーホフの映画的思考については、浦雅春、前掲書、173-174頁を参照。
- 16) Положкая, 313-314。
- 17) 『手帖』に関しては、『神西清全集第5巻』他に解説があり、また全文が『チェーホフ全集第14巻』で翻訳されている。以下、『手帖』関連のカッコ内の数字はこの巻の頁数を示す。
- 18) Чехов, Псс, XIII. 478を参照。
- 19) エピホードフに関しては Положкая, 287-300に詳しい。
- 20) Положкая, 287を参照。
- 21) 同様の捉え方は、旭季彦『雑考チェーホフ劇』(新読書社、2003年)にも示されている。例えば同書205頁を参照。
- 22) ロパーヒンがラネーフスカヤを恋慕していたとする考え方に對して、チェーホフは明白には返答していない。1904年4月13日付けクニッペル宛手紙を参照。
- 23) Положкая, 314を参照。

- 24) シャルロットに関しては、Полоцкая, 300-316に詳しい。
- 25) チェーホフの世界観をめぐる、対立する二つの考え方が彼の生存中からロシアにあったことを、次の論文が示している。根村亮「文明の進歩と人間の進歩—セルゲイ・ブルガーコフのチェーホフ論をめぐる—」(『一橋論叢』第109巻第2号、1993年)。
- 26) フィールスに関しては、Полоцкая, 280-287に詳しい。また、Чехов, Псс, XIII. 483を参照。
- 27) 『桜の園』における会話の特徴については、例えば、次を参照。川崎渕『チェーホフ』(紀伊国屋書店、1970年)、下、第6章、浦雅春、前掲書、第3章。
- 28) Полоцкая, 283を参照。
- 29) Чехов, Псс, XIII. 502を参照。なおバラノフスキーは、アーニャが希望を象徴する存在であることを、手紙の中で早くも指摘している。
- 30) セルゲイ・ブルガーコフ、浅野知史他訳「ロシア革命における人神宗教」御子柴道夫編『20世紀ロシア思想の一段面—亡命ロシア人を中心として』(千葉大学大学院社会文化科学研究科、2005年)、69頁を参照。なおブルガーコフのチェーホフ観に関しては、前掲根村論文を参照。
- 31) 『チェーホフ全集』第11巻347頁。
- 32) 『チェブラーシカ』の主題歌「水色の客車」の歌詞は次のようである。「(1) 時はゆっくり過ぎていく。過去にはもう戻れない。過ぎ去った時を残念にも思うけど、未来はもっとすてきだよ。(2) もしかしたらいたずらに誰かを傷つけたかもしれない。それでも今日は終る。新しい冒険に向かって急ごうよ。速度を速めてね、機関士さん。(3) 空色の客車はゴトゴト走る。スピードを上げながら。なぜ今日という日は終るのか。せめて一年続けばいいのに。(リフレイン) 広がる大地に長い線路が延びている。そして地平線に突き当たる。誰もがみんないいことがあると信じてる。走るよ走る空色の客車。」
- 33) ロシアの風俗画の特徴については次の拙稿を参照。「エルメニョフの絵画について——ロシアの風俗画に関する一考察——」(『ロシア思想史研究』第2号、2005年)。