HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	『検察官』と古典主義演劇の関係
Author(s)	植木, 健二
Citation	研究論集, 16, 53(左)-72(左)
Issue Date	2016-12-15
DOI	10.14943/rjgsl.16.l53
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/63909
Type	bulletin (article)
File Information	16_006_ueki.pdf

Instructions for use

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

10.14943/rjgsl.16.l 53

『検察官』と古典主義演劇の関係

植　木　健　二

要　旨

本論文は，H. ゴーゴリ(1809-52)の一連の戯曲作品の中から『検察官』(1836年初演）を取り上げ，その演劇的特質に触れることを目的とした。『検察官』はこれまで様々な立場から論じられてきた。その中には古典主義演劇の規範に基づく戯曲と見なす立場も根強くある。そこで本論文では，この戯曲と古典主義演劇との関係に焦点を当てて考察し，どういった点が古典主義演劇の規範の枠内に収まり，また逸脱しているのかを考察し，そのうえで，こうした考察を通じて，この戯曲の持つ特徴を浮き彫りにすることを試みた。

第1章では，『検察官』と古典主義演劇の関係を考察する際の前提となる古典主義演劇の作劇法の歴史や性格を，古典主義演劇の規範が確立した17世紀フランスの演劇界に焦点を当てて概観した。第2章では，フランスで確立した古典主義演劇の作劇法が，フランス文化の影響下にあった18世紀中葉のロシアの演劇界に大きな影響を与えた経緯に触れつつ，その後のロシアにおいて古典主義演劇がどのような変遷をたどったのかを，個々の劇作家や彼らの戯曲の若干の事例を取り上げつつ概観した。第3章では，『検察官』と古典主義演劇の関係を考察するに当たって，『検察官』の作劇法と古典主義演劇における個々の規範を照らし合わせながら，受容点と変容点を区別することを検討するとともに，変容している点について，すなわち，古典主義演劇の枠組みでは捉えきれない『検察官』の新しさについての考察を試みた。

最後に，まとめとして『検察官』と古典主義演劇との関係を整理するとともに，今後の課題として，本論文を執筆する過程で浮き彫りとなった問題点を，いかなる視点から，いかにして解きほぐしていくべきかを示した。

はじめに

ロシアのゴーゴリ研究者のIO. マンはこう述べている。

我が国でも，国外においても膨大なゴーゴリに関する文献が出回っているが…我々はいまだにゴーゴリの創作を解明し尽くしたものというよりは，「部分的なメモ書き」を持っているだけである。とはいえ，問題はゴーゴリに関する少なからぬ意義深い著作を生み出した批評家にあるのではなく，むしろ，「研究対象」そのもののもつ並はずれた不可解さ，複雑さにあるのだ[1]。

マンの指摘によれば，ゴーゴリの出現以来膨大な文献が現われたものの，「研究対象」のもつ不可解さや複雑さのゆえに，彼の創作上の核心に迫る文献はいまだに現われていないという。裏を返せば，掴みどころのなさそのものがゴーゴリの創作上の特徴でもあり，魅力でもある。本稿は，こうした複雑な作家ゴーゴリの戯曲『検察官』を取り上げ，古典主義演劇という観点を通じて，その演劇的特質に迫っていきたい。

『検察官』における争点のひとつとして，古典主義演劇の範疇に属する戯曲だとする立場がある一方で，古典主義演劇の範疇には属さないとする立場もある。しかし，こうした見解はいずれにしても不正確であり，またこうした二項対立で捉えようとすること自体が対象を捉えきれなくしている原因でもあるように思われる。『検察官』は古典主義演劇の範疇に属する戯曲でもあり，属さない戯曲でもある。つまり，古典主義演劇的な要素も多々あるし，そうではない要素も多々ある。そのことを本論文で論証していきたい。

アプローチの方法として，はじめに古典主義演劇を通時的に概観し，そのうえで，この戯曲のどういった点が古典主義演劇の規範を受容しているのかを踏まえ，次にそのことを通じて，今度はどのような点が変容しているのかを規定していきたい。そして最終的に，そうした受容と変容の分析を通じてこの戯曲の持つ特徴を浮き彫りにしていきたい。

1．古典主義演劇と規範

『検察官』の古典主義演劇的要素を考察する前に，「古典主義演劇」[2] とはいかなるものなのか概観していきたい。

古典主義演劇は 17 世紀のフランスにおいて典型的な形で開花する。厳密に言えば，1660 年頃から 80 年頃にかけてその最盛期を迎える。当時フランスは演劇において後に古典主義理論と呼

---

[1] Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 340.

[2] 「古典主義演劇」に関する記述は，オディール・デュスッド，伊藤洋監修『フランス 17 世紀演劇事典』中央公論新社（2011），「総論」の項（14-26 頁），および佐和田敬司・藤井慎太郎・冬木ひろみ・丸本隆・八木斉子編『演劇学のキーワーズ』ペリカン社（2007），「古典主義演劇」の項（78-82 頁）を参照した。

ばれる作劇法の規範化を図るため，1635 年にアカデミー・フランセーズを創設する。その後，古典古代に準拠する演劇論が次々と刊行され，古典主義演劇の作劇法に関する規則が定まっていくことになる。

その規則とは，「ジャンルの峻別」，「三単一」の規則，「真実らしさ」，「礼節（適切さ）」である。悲劇と喜劇を厳密に区別する「ジャンルの峻別」によって悲喜劇，田園劇などは排除され，劇行為は同一の場所で行わなければならないとする「場所の単一」，劇中で行われる時の経過は一日（24 時間）以内とする「時の単一」，一つの主筋に副筋が密接に絡んだ劇行為の展開を規定した「筋の単一」から成る「場所，時，筋の三つの単一」を遵守すること，理性に則って「真実らしく」見えることが重要とされ，舞台上の「礼節」によって暴力，死などを見せてはならないといった規則が事細かに定められた。そして，この規則は 19 世紀にロマン派が正面から異を唱えるまで，金科玉条として演劇界を規制する規範となった。

とはいえ，17 世紀フランスの三大劇作家，すなわち，コルネイユ，モリエール，ラシーヌにさえあっても，この規則を踏みにじっている作品もごく稀にある。たとえば，モリエールの『ドン・ジュアン』では，一幕ごとに異なった場所が舞台となっているし，また，明らかな時間の指定もなく，筋も雑然としている。こうした「三単一」の規則違反に加えて，主人公のドン・ジュアンが最後に雷に打たれて亡くなってしまうことから，「真実らしさ」にも違反していると考えられる。また，喜劇か悲劇なのかも曖昧である。すなわち，ジャンルが混在しているため，「ジャンルの峻別」の規則違反となるように思われる。

また，『ドン・ジュアン』のような明白な規則違反ではないが，コルネイユの悲喜劇（後に悲劇に改称）『ル・シッド』の作劇法を巡って，「ル・シッド論争」が起こり，最終的にアカデミー・フランセーズが規則違反の裁定を下している。このように諸々の厳格な規制を敷いた古典主義演劇の作劇法は，その厳格すぎる規範ゆえ，その出発点から早くも崩壊の予兆が露呈していたように思われる。

ロシアの文学研究者 B. トマシェフスキーは，文学のテーマに関して論じる中で古典主義演劇についてこう述べている。

> この点で規範的な手法と自由な手法を区別する必要がある。規範的な手法とは，そのジャンルとその時代に必須の手法のことである。この点で規範的な手法のきわめて明快な体系を与えたのは 17 世紀フランス古典主義演劇であり，その演劇においては「三単一」の規則や，個々のジャンル上の形式の細々とした規定がある。規範的な手法とは，その規範を受け容れる流派の文学作品の基盤となる特徴を成すものである。17 世紀のあらゆる悲劇においては行為の場所が不変であり，時間は 24 時間以内に限定されていた。あらゆる喜劇は恋人同士の結婚に終り，悲劇は主要登場人物の破綻に終る。あらゆる規範的な規則は特定のある手法を固定化させるが，この点で文学におけるあらゆる要素，つまり，主題上の素材

の選択，個々のモチーフ，それらの統一から始まって，叙述体系，言葉，術語などに至るまでが規範化された手法でありうるのだ。規定されるのは，ある言葉の使用と別の言葉の禁止，あるモチーフの選択と別のモチーフの回避などである。技術的な便宜上，規範的な手法が生じ，反復される結果，慣習となって標準的な詩学の視野の領域に入って必須の規則として確立する…

通常，規範的な手法は廃れゆくものである。文学の価値は新奇性と独創性にある。革新志向が食ってかかるのは，通常，まさにこれらの規範的，慣習的な「ステレオタイプ」の手法であり，それらを必須のカテゴリーから禁じられたカテゴリーへと移行させる。新たな慣習と手法が創造される。それは禁じられていた手法の数世代後の復興の妨げとなるものではない[3]。

しかしながら，こうした窮屈極まりない古典主義演劇の規範は，フランス文化の影響力が強かったロシアにおいて大きな影響を及ぼした。そして，厳格な古典主義演劇は少しずつ姿，形を変えながら延命することになる。そこで次に，ロシアにおいて古典主義演劇がどのように受容され，どのような変遷をたどったのかを簡潔に見ていきたい。

2．ロシアにおける古典主義演劇の受容と変遷

ここでは上述したフランス古典主義演劇がロシアにおいてどのように受容され，どのような変遷をたどったのかを，ゴーゴリ以前の劇作家や彼らの戯曲の若干の事例を取り上げつつ概観する。

エリザヴェータ女帝(在位1741-62)の時代に，フランス式の宮廷文化が採用されるとともに，フランス語・フランス文化の教養が貴族階層のステータスとなった。1756年，彼女は「喜劇および悲劇上演のためのロシア劇場」設立とそのための融資に関する勅令を出す。この勅令がロシア最初の国立劇場の設立に結びつく。こうしたロシア演劇の黎明期に，これまで模範とされてきたドイツの作劇法に代わって，フランスのそれがより人気を博し，ロシアの作劇法の形成に影響を及ぼした。

こうした時代を背景として台頭してきたのがA.スマローコフ（1717-77）である。ロシア古典主義演劇の始祖と称されるスマローコフは，フランス古典主義演劇の理論をまとめた「二つ

[3] Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 203-204. // 訳出に際しては，ボリス・トマシェフスキー　小平武訳「テーマ論」，水野忠夫編『ロシア・フォルマリズム文学論集』第2巻，9-67頁所収，せりか書房（1982），54-55頁を参照した。

の書簡詩」(1747)[4]，および古典主義演劇に倣った悲劇『ホレーフ』(1747)で当初の活動を開始した[5]。

悲劇『ホレーフ』はロシア古典主義悲劇の性格を決定づけた作品と称されている。キエフ公国を治めるロシアの公キーの弟ホレーフは，敵の長の娘オスネリダに恋をする。ホレーフは公への忠誠と私情との間の葛藤に陥り苦悩する。最終的に公への忠誠を守るが，囚われの恋人オスネリダが殺されたことを知り，自死するという悲劇的な結末で幕を閉じる。この戯曲が帝室劇場で上演され，人気を博す。以後，彼の戯曲が続々と上演されるようになる。彼が書き上げた悲劇は九編にのぼるが，いずれもフランス古典主義演劇の場所・時・筋の「三単一」の規則を遵守した五幕構成の「韻文劇」[6]である。テーマも一貫して理性（国家への忠誠）と感情との葛藤であり，理性が勝つという筋立てになっている。個を犠牲にして国家に奉仕するというこの劇作家の思想は，まさしく専制の要求にかなうものだった[7]。

この他にもスマローコフは数々の悲劇作品を書き上げたが，いずれもフランス古典主義演劇に倣ったものである。古典主義演劇を定着させる先駆けとなったスマローコフに続いて，彼の古典主義演劇の伝統を継承する Я. クニャジニーン (1740/42-91) や，ロシア最初の国民的劇作家とみなされる Д. フォンヴィージン (1744-92) らが台頭してくる。彼らが活躍する 18 世紀後半には，観客の好みが古典主義悲劇から古典主義喜劇に移り行く時代でもあった。たとえば，クニャジニーンは，こうした時代の趣向を反映してか，『ディドー』(1769)，『ノウゴロドのヴァジム』(1789) などの悲劇だけではなく，『ほら吹き』(1786)，『奇人たち』(1790) といった喜劇も執筆している。

ただし，この時期以降の古典主義演劇は「三単一」の規則などの形式上の規則は遵守しているものの，内容面で従来の定型とは異なる側面が見受けられるようになってくる。すなわち，ヴォルテールやルソーといった啓蒙主義の全盛期の世界観に感化された思想理念的なものが

---

4 スマローコフは，フランス古典主義演劇に倣った二つの書簡詩『ロシア語について』と『詩作について』を発表している。鈴木淳一は「スゥマローコフ『第一書簡詩 ── ロシア語について』翻訳と注釈」，『文化と言語』第 54 号，147-170 頁所収，札幌大学外国語学部紀要 (2001)，および「スゥマローコフ『第二書簡詩 ── 詩作について』翻訳と注釈」，『文化と言語』第 53 号，103-169 頁所収，札幌大学外国語学部紀要 (2000) において，その翻訳と詳細に渡る注釈を掲載している。

5 マイヤ・コバヒゼ　荒井雅子訳『ロシアの演劇 ── 起源，歴史，ソ連崩壊後の展開，21 世紀の新しい演劇の探求』生活ジャーナル (1980)，14-24 頁。

6 古典主義演劇においては，もっぱら韻文で戯曲を執筆することが慣習的に行われていた。そのならわしは代々受け継がれてきた。19 世紀初頭の A. グリボエードフ (1795-1829) も韻文で戯曲を執筆しており，彼の代表作『知恵の悲しみ』(1825) も韻文で書かれている。しかし，『検察官』は散文による戯曲である。この点も従来の古典主義演劇とは一線を画す重大な要素であるが，大きなテーマということもあり，本論文内で取り上げることは自重しておく。

7 矢沢英一『帝政ロシアの農奴劇場　貴族文化の光と影』新読書社 (2001)，29-30 頁。

徐々に浸透するようになる。そういった傾向はクニャジニーンの『ほら吹き』や『奇人たち』，フォンヴィージンの『親がかり』（1782）といった戯曲に明瞭に見受けられる。このような傾向は，クニャジニーンが教鞭を執っていた陸軍幼年学校で教育を受け，19 世紀初頭に活躍した，古典主義演劇の形式に基づく作風で知られる B. オーゼロフ（1769-1816）などに引き継がれていくことになる。Б. アセーエフは，その著書『19 世紀第 1 四半期のロシア演劇史』の中でオーゼロフについて次のように述べている。

> 19 世紀第 1 四半期の劇場のレパートリーの中で大きな意義を持っていたのは，この時期最大の劇作家オーゼロフの悲劇である。何人かの文学研究者や演劇研究者は，彼を古典主義の代表者とみなしている…明らかなことがひとつある。それは要するに，自分の作劇上の技法をオーゼロフがヴォルテールやクニャジニーンの演劇といった 18 世紀の演劇の伝統の上に継ぎ足したということだ。オーゼロフの悲劇の中でもっとも力強く現われていたのは，1800 年代の古典主義の進歩的な傾向である…[8]

では，ここでもう少し踏み込んで古典主義演劇の内容の変遷の経過を見ていきたい。規範的な古典主義演劇には，ある程度プロットの定型があり，また，そのプロットに応じた配役が決まっていた。このことについて Л. ギンズブルグの『文学上の登場人物に関して』の中に示唆に富む指摘がある。

> 役柄のシステムを文字通りはっきり示しているのは演劇であり，その演劇の基本的な役柄（高潔な父親，理想的な愛人，悪人，お人好しやお説教好きな人など）は，何世紀にも渡って存在している…
>
> 18 世紀ロシアのその時代の風俗を暴露しようとする点にあるパトス，そして 18 世紀ロシア風刺喜劇のテーマは極度に日常的なものである。それはたとえば，賄賂，無作法，地主の横暴である。フォンヴィージンの戯曲だけでなく，クニャジニーンやカプニーストの韻文による喜劇においても，（アレクサンドリア詩格の押韻にもかかわらず）極度の日常的な表現力を達成している。しかしながら，この喜劇のプロットは，それが韻文であれ散文であれ，たいてい二人の理想的な恋の葛藤という伝統的な形式をとり，そして，その恋人たちを別れさせようとして，あらゆる点で否定的な恋敵にヒロインを嫁がせようとする。その葛藤は無事に解決することになっている。その図式は何度も繰り返されている。すなわち，その図式はその世紀の最も有名な喜劇，つまり，『旅団長』や『親がかり』の中に，

---

[8] Асеев Б. Н. История русского драматического театра первой половины XIX века. М., 1986. С. 32-33.

カプニーストの『讒言』の中にある。これら三つの喜劇すべてにおけるヒロインたちは，ロシア喜劇の理想的なヒロインたちにとって伝統的なソフィヤという名前である（ソフィヤは知恵である）。『知恵の悲しみ』におけるヒロインもまたソフィヤであるが，しかし，古典的な登場人物の相互関係（ソフィヤ，チャーツキイ，モルチャーリン，スカロズープ）はすでに壊れている。

18 世紀の喜劇は，一定の約束事に基づいた文学上の役柄と伝統的な一定の約束事に基づいた役柄の相互関係を保持していた。それは当時の時事的なテーマを変形させた独特な形式である。風刺喜劇，市民劇や風俗小説といった生々しい時事的なテーマに富んだこうしたジャンルにおいて，伝統との結びつきはまず何よりも物語の枠組み，そしてこうした枠組みに対して強固な登場人物たちの配置を実現した[9]。

ギンズブルグはロシアにおける古典主義演劇が，当時の時事的なテーマを取り入れながら変容していく過程を上述のように指摘している。このことをギンズブルグの言及する『親がかり』（フォンヴィージン；1781）と『知恵の悲しみ』（グリボエードフ；1825）を例にして見ていきたい。

たとえば『親がかり』では，プロスタコーフ夫妻は，裕福な遺産相続人であるソフィヤを自分たちのために，息子のミトロファーヌシカと結婚させようとする。また，プロスタコーワ夫人の弟スコチーニンも彼女との結婚を望んでいる。ソフィヤは彼らではなくて，教養も品格もあるミローンを愛しており，ミローンもソフィヤを愛している。そして最終的に恋敵のミトロファーヌシカやスコチーニンを退けて，ミローンと結ばれることになる。この戯曲は，「三単一」の規則や主題選択において古典主義喜劇であることは間違いないが，農奴制，教育，貴族や地主の無作法ぶりといった当時の社会問題を批判する形で取り込んでいる。それゆえ，風刺的な性格を有する戯曲とみなされるのである。

次に『知恵の悲しみ』を見ていきたい。貴族チャーツキイは，愛するソフィヤに会うために三年ぶりにモスクワのファームソフ家を訪れる。しかし，チャーツキイ自身の自由主義思想が原因で，誰からも（かつての恋人ソフィヤにも）狂人扱いされる。そして，ソフィヤは自分の恋人に，父親の秘書であるモルチャーリンを選ぶ。モルチャーリンは女たらしであり，ソフィヤを愛してはいないものの，巧みに愛情や従順を装っている。チャーツキイは，ファームソフ家で過ごした一日に幻滅し，モスクワから旅立つのである。

古典主義喜劇の典型からすれば，チャーツキイとソフィヤは結ばれなければならないのだが，『知恵の悲しみ』においてはそうはなっていない。また当時流行していた自由思想という社会的テーマを取り込んでいる。こうした内容面での変容がこの時期の特徴だと言える。

---

[9] Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 58-61.

以上，これまで古典主義演劇の大まかな流れを概観してきた。18世紀中葉から19世紀初頭にかけてのロシア古典主義演劇は，「三単一」の規則といった作劇上の規範はスマローコフ以来継承しているものの，内容的にはオーゼロフやグリボエードフらの取り入れた自由思想などの影響によって徐々に変容していった。こうした経緯をある程度踏まえて，本題を検討したい。

3．『検察官』と古典主義演劇の関係

では，ここから『検察官』における古典主義演劇とのつながりを「三単一」の規則，および「ジャンルの峻別」などの観点から見極めていきたい。

3.1.「三単一」の規則

前述したように，古典主義演劇では「場所，時，筋の三つの単一」を遵守することが求められた。この「三単一」の規則は他の諸規範よりも重要視されてきた経緯があり，まさに古典主義演劇における作劇法の核心部と言える。まずは『検察官』がこの規範に基づいているのかどうかを検証していきたい。

3.1.1.「場所の単一」の規則

『検察官』における「三単一」の規則でとりわけ問題になる点は，「場所の単一」の規則との整合性についてである。この問題に関しては，これから列挙する二つの立場が支配的である。その二つの見方とは以下のようなものである。

代表的な立場の一例として最初に，青山太郎の指摘を取り上げたい。

> ゴーゴリが少年時代から親しみ，また彼の才能に最も適していたのは古典主義喜劇であり，彼はこの伝統の内にとっぷりつかり，外形的にはここにほんの僅かなものをつけ加えたにすぎなかったが，この僅かなものが同時に決定的でもあった[10]。

青山はこう指摘してから，次のように続ける。

> ゴーゴリによる伝統の踏襲は，若干の逸脱があるとはいえほぼ三一致の法則を守っていることにも現れている。舞台はほぼ二十四時間内の出来事で，場面は第二幕を除き全て市長邸の一室である[11]。

---

[10] 青山太郎『ニコライ・ゴーゴリ』河出書房新社（1986），202頁。

[11] 同書，青山太郎，203-204頁。

次に取り上げるのは，イギリスの研究者 M. ベレスフォードの主張である。

> ゴーゴリは確立された作劇上の規範からまったく逸脱しなかった。たとえば彼はモノローグやアサイド（傍白）といった由緒あるしきたりを保っていた。また彼は時間，場所，行為の三単一の規則の規範を守っていた。これは戯曲が簡潔な構造と，筋の展開における集約された劇行為とを引き出すためのものである。劇中の出来事は，実際のところ 2 日間に渡っているが，しかし，当時要求されていた演劇上の規則のように出来事は急速に展開し，容易に 24 時間以内に収まった…場面は市長の屋敷と郊外の宿屋の間のみを移動するだけである。最後に，行為そのものはいかなるサブプロット，または派生的な問題の複雑化もなく，あらゆる登場人物が直接的，または間接的に調和している。この戯曲はおそらく実際のところ，全面的にではないが，概して新古典主義の枠組みに位置づけられうるし，また象徴的な意味を含むリアリズム的な喜劇とも評されうるであろう[12]。

一例として挙げた青山とベレスフォードの見解には，一部で若干の差異が見受けられる。青山の「ゴーゴリによる伝統の踏襲は，若干の逸脱があるとはいえほぼ三一致の法則を守っていることにも現れている。舞台はほぼ二十四時間内の出来事で，場面は第二幕を除き全て市長邸の一室である」という指摘に対して，ベレスフォードは「彼はまた時間，場所，行為の三単一の規則の規範を守っていた」,「場面は市長の屋敷と郊外の宿屋の間のみを移動するだけである」と指摘する。

第 2 幕は，宿屋の一室で劇行為が展開されるが，この「場所の単一」の規則からの逸脱を青山は「若干の逸脱」と見なし例外として扱っているが，一方でベレスフォードは「場所の単一」の規則を遵守しているという立場である。それでは，この点をより詳細に見ていきたい。以下は「場所の単一」の規則に関する定義づけの一例である。

> 劇行為は同一の場所で行われ，主に悲劇では宮殿の一室，喜劇では屋敷を挟んだ街路[13]。

この「同一の場所」という術語の解釈に誤解を生み出す余地があった。「同一の場所」というのは，たとえば，屋敷の一部屋を指すのか，あるいは屋敷内全体を指すのか，屋敷，およびその敷地の周辺全域を指すのか，それとも同一の市内や町内なら「同一の場所」と言えるのかといった問題が「同一の場所」という術語に内包されている。このことを踏まえたうえで，今度は『フランス 17 世紀演劇事典』における「場所の単一」に関する記述を見てみたい。

---

[12] Michael Beresford, *Gogol's The Government Inspector*, Bristol Classical Press, London, 1997, p. 48.
[13] 前掲書，佐和田啓司他，81 頁。

真実らしさとそれに基づく時の単一性が論議されるようになると，当然それらと連動して，場所の単一性も意識されるようになった。そこで議論は，一国内，一地方内，一島内でよいのではないかと進み，ようやく一つの町や24時間で行ける範囲を許容することでおおむねまとまってきた[14]。

上記の記述からわかるように，「場所の単一」の規則というのは，同一町内や24時間以内に行ける範囲ならば，この規則が遵守されているとする解釈はすでに17世紀フランスで成立していた。そのようなわけで，『検察官』において「場所の単一」の規則は遵守されていると見なすことができる。それゆえ，第2幕のみ市長の屋敷ではなく宿屋の一室で劇行為が展開されているからといって，「若干の逸脱」として例外扱いすることはできないと考えられる。

以上の理由から，「場所の単一」の規則の運用については古典主義演劇の規範に沿っているという結論に至る。それでは「時の単一」の規則についてはどうだろうか。この点を次に検証してみたい。

3.1.2.「時の単一」の規則

古典主義演劇の演劇規則の中で最も論争を呼び起こしたのが，「時の単一」の規則である。この規則の焦点は，冗長さと過度な粉飾を避け，限られた上演時間内で劇行為を最大限に集約化させることにある。この規則の解釈をめぐって多くの論議がなされた。24時間説，12時間説，8時間説などの主張の他に，劇の筋と実際の上演時間とを一致させるべきだとする主張もあったが，最終的に24時間説が支配的となる。それ以前は多種多様な見せ場を持ち，24時間を超える波瀾万丈な物語が展開される「田園劇」[15]などが観客にもてはやされていた時代であったが，突如として24時間の規則が登場した。作家たちのとまどいは大きく，大論争が巻き起こった。こうして24時間以内にいかに真実らしく集約化された劇行為を展開させるかが作家たちの関心事になったという[16]。

『検察官』においては，この規則が遵守されているとする立場が支配的である。それはたとえば，前述の青山の「舞台はほぼ二十四時間内の出来事」という指摘や，ベレスフォードの「劇中の出来事は，実際のところ2日間に渡っているが，しかし，当時要求されていた演劇上の規則のように出来事は急速に展開し，容易に24時間以内に収まった」といった指摘からもわかる。

ただし，台詞やト書の中に具体的な時間の進行に関する指定がほとんどないため，「24時間以

[14] 前掲書，オディール・デュスッド，伊藤洋，622頁。

[15] 16世紀後半にイタリアで誕生し，その後ヨーロッパ全土に波及した演劇ジャンル。牧歌劇などとも呼ばれる。フランスでは16世紀後半から17世紀中葉にかけて人気を博したが，古典主義演劇の台頭とともに衰退の一途をたどる。

[16] 同書，オディール・デュスッド，伊藤洋，621-622頁。

内」に収まっているとする決定的な指標はない。とはいえ，舞台上の出来事は前日の日中から始まって，翌日の日中には終わっているので，時の単一性に関する厳密な規定はできないまでも，ほぼ当時の演劇通念に合致していたことは間違いない。それゆえ，時の単一性は遵守されていると考えられる。

また補足として述べておくと，『検察官』のみならずゴーゴリの戯曲全般においても，上記のような形でこの規則が遵守されている。こうした点も踏まえて考えると，偶発的に時の単一性が守られていたのではなく，意図的に遵守していたということが読み取れる。

それでは「筋の単一」の規則に関してはどうだろうか。今度はこの点を分析していきたい。

3.1.3.「筋の単一」の規則

一つの主筋に副筋が密接に絡んだ劇行為の展開を規定した「筋の単一」の規則は，『検察官』で厳守されているのだろうか。この問いかけに対する結論から言えば，この規則は破られてはいない。『検察官』の主筋の大きな特徴は，市長や役人たちがフレスタコーフの正体にいつ気がつくのか，フレスタコーフがいつまで市長や役人たちを欺き続けられるのかという点にあると思われる。この見方から言えば，この主筋にフレスタコーフと市長の妻子との恋愛話などが副筋として絡んでいる。形式的にではあるが，主筋に副筋が密接に絡んだ筋の単一性を保っているのである。

とはいえ，形式上はこの規則を厳守しているものの，内容上は従来の古典主義演劇に見られた定型とは異なっている。たとえば恋愛のプロットを取り上げて分析してみよう。古典主義喜劇では恋愛が主題となるプロット，あるいは主筋とまではいかなくとも主筋に密接に絡んだ形，すなわち，副筋として恋愛のモチーフを導入することが慣習的に行われていた。そして結末は幸福な結婚や恋愛の成就で締めくくられるのが典型的だった。果たして『検察官』ではそうなっているだろうか。

たしかに『検察官』にも恋愛のプロットは導入されている。しかし，それは従来の古典主義喜劇が用いた方法とは一線を画している。『検察官』における恋愛の扱いは明らかに格下げされた形で導入されている。つまり，恋愛に関するシーンは第 4 幕の 12 場から 15 場に限定されており，これ以外に恋愛のプロットは存在しないのである。このことに関してこれまでにも多くの研究者たちが指摘をしているので，その指摘の一例をいくつか取り上げてみたい。たとえばベレスフォードはこの点について次のような主張をしている。

> 『検察官』は，ほとんどすべてのより早期のロシアの喜劇と違って，恋愛が主題となるプロットではなくて重大な社会問題，すなわち，皇帝の行政官によって慣習的に行われていた汚職に基づいている。フレスタコーフが市長の妻と娘に求婚する場面は，型にはまった恋愛が主題となるプロットの純粋なパロディーであり，ハッピーエンディングではない。またゴーゴリは狂言回しとなるよくある人物を用いていない。狂言回しの伝統的な喜劇に

おける機能は，良心の声として活躍することだった[17]。

ベレスフォードは，ほとんどより早期のロシアの喜劇と違って，メインプロットは重大な社会問題であって，恋愛は恋愛がメインプロットとなっている戯曲のパロディーであると指摘している。またベレスフォードは「ハッピーエンディング」や「狂言回し」にも焦点を当てているが，この点は後に取り上げる。

次に Ю. ロートマンの主張を見ていきたい。

> 『検察官』は社会風刺としてだけではなく，革新的な芸術作品として大胆に企てられた作品だった。ゴーゴリは喜劇が同時代の現実から物語構成を汲み取って，文学の慣習的なステレオタイプを拒絶しなければならないことを証明したのであり，彼の時代の喜劇にとって必須の恋愛の筋を拒絶した。この意味で『検察官』は，その当時舞台で支配的だった軽演劇に激しく対立しており，またモリエールの『タルチュフ』，あるいは『ドン・ジュアン』や，そしてロシアにおいてはフォンヴィージンの『親がかり』やグリボエードフの『知恵の悲しみ』といったような「まじめな喜劇」の伝統につながっている[18]。

「軽演劇」，「まじめな喜劇」といったジャンルに関する問題は後に触れるので，ここではひとまず脇に置いておく。ここで押さえておきたい点は，ゴーゴリの同時代の喜劇にとって必須だった恋愛の筋を拒絶したという点である。ロートマンと同じく，青山もまた恋愛の筋を拒絶している点が従来の古典主義演劇と異なると断言している。

> アクションの一致について言えば…通常サブプロットとして扱われる恋愛事件をパロディー化し，これを主要プロットにとりこむことで，構成の見事な，文字どおり古典的な一貫性を獲得している…
>
> とはいえ，これら古典主義喜劇との繋がりがいかなるものであったにせよ，ゴーゴリが『検察官』においてなした伝統との断絶は遥かに意味深いものであり，伝統的な間違い喜劇の形式を踏襲しているこの戯曲が，よく考えてみると，それと共通したところを殆ど有しないという意外な事実を現わす。断絶のひとつは，筋立ての主たる要素としての恋愛を廃し，これをパロディー化したことである。当時古典主義喜劇ないしメロドラマの主たるテーマは恋愛であり，葛藤はこれをめぐって展開し，結末は肯定的人物同士の幸福な結婚によって締めくくられるのが常であった…

---

[17] Michael Beresford, op. cit., p. 48.

[18] Лотман Ю. М. Учебник по русской литературе для средней школы. М., 2000. С. 190.

ゴーゴリがハッピーエンドを斥けたのは，その陳腐な感傷性に対し彼の芸術家としての本能が正当な反撥を感じたからにほかならないが，同時にそこには，『ミルゴロド』以来明瞭となった彼の異性愛と結婚への嫌悪が，言い換えれば，舞台の上のハッピーエンドに終る恋愛のみならず，実生活での恋愛そのものをひとつの感傷と見ずにはいられない彼の心情が，作用していたことに疑問の余地はない[19]。

青山もまた『検察官』が恋愛の筋を拒絶していると断定しているものの，その理由をゴーゴリの伝記的事実・心理的問題に帰している。本論文ではこの点については取り扱わない。本論文ではあくまでもゴーゴリの伝記的事実や心理学的な問題とゴーゴリの創作を切り離して考えてみたい。彼の諸作品のテクストのみから抽出してみると，ゴーゴリの創作に恋愛のプロットが存在しないわけではない。ただし『検察官』では恋愛のプロットは存在するものの，恋愛らしい恋愛のプロットは存在しないと言える。たとえば戯曲ではなく小説であるが，ウクライナ・コサックの歴史を題材にした『タラース・ブーリバ』(1835) でも，サブプロットとして恋愛が取り込まれている。しかし，『検察官』のそれとは明らかに温度差がある。そのシーン，つまり，タラース・ブーリバの息子アンドリーが，愛するポーランド人女性に愛を打ち明けるシーンはこんな具合になっている。

「女王さま！」と，心も魂も溢れるもので一杯のアンドリーが叫んだ。「何が君に必要なのか？　何を君はお望みなのか？　私に命令してくれ！　この世にある限りの何より難しい任務を私に課してくれ！　私はその任務を果たすために走り出そう！　誰一人としてやり遂げる力のないようなことを私にやれと命じてくれ！　私はやります，私は身を滅ぼしても…死にます，死んでみせよう！　君のために身を滅ぼすことが，聖なる十字架にかけて誓うが，私にはとても幸せなのだ…」。強くなる驚愕の念で一言も聞き漏らすまいと，その乙女はそのあけっぴろげの心のこもった話を聞いていた…（II，103）[20]

『タラース・ブーリバ』ではこのトーンでしばらくこの場面が続くが，それは『検察官』での愛の告白の場面とは対照的である。『検察官』では次のようになっている。

フレスタコーフ：私はあなたにむしろその代わりに私の愛をささげましょう。それはあなたのまなざしのせいで…（椅子を近づけながら）

---

[19] 前掲書，青山太郎，204-205 頁。

[20] Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. В 2 томах. Л.－М., 1940. С. 276. // 以下，本全集から引用する場合は巻数をローマ数字，頁数をアラビラ数字で表記する。訳出は植木による。

マリヤ・アントーノヴナ：愛ですって！　私，愛なんて理解できませんわ。一度も知らなかったんですもの，愛ってどんなものか…（椅子をずらす）

フレスタコーフ：(椅子を近づけながら)どうしてあなたは自分の椅子をずらすのですか？私たちはもっとお互いに近くに座ったほうがいいのですよ。

マリヤ•アントーノヴナ：(離れながら）何のために近くになんて？　同じことですわ，離れていても。

フレスタコーフ：(近寄りながら)どうして離れるんです？　同じことですよ,近くだって。

マリヤ・アントーノヴナ：(離れる）どうして，そんなことなさいますの？

フレスタコーフ：(近づきながら)いや，それはあなたにはただ近いような気がするだけですよ。離れていると想像すればいいんです。どれほど私は幸福だろう，お嬢さん，あなたを抱きしめることができるならば。

マリヤ•アントーノヴナ：(窓を見る）どうやら，あそこで何かが飛び立ったようですわ？かささぎかしら，それとも他の鳥かしら？

フレスタコーフ：(彼女の肩にせっぷんをして，窓を見る）それはかささぎですよ。

（Ⅳ，74-75）

この後，フレスタコーフは立て続けに市長の奥さんにも求婚する。どちらの作品も恋愛が主たるテーマではなく，サブプロットとして取り込まれている点は同じである。にもかかわらず，その扱いは著しく異なっている。『タラース•ブーリバ』ではこの調子でシーンが長々と続くのに対して，『検察官』におけるフレスタコーフの愛の告白のシーンは，これだけである。もっともこの後に今度は市長夫人に愛の告白をするのだが，同じように極めて短い。数分もたたないうちに二人に愛の告白を，しかも椅子の出し引きに象徴される機械的なやりとりに終始した形で愛の告白をする。市長の妻子への求婚シーンはこれでおしまいとなる。これ以前にも以降にも，エンディングにおいてさえも恋愛の話はもはや取り扱われることはない。

このように『検察官』における恋愛の筋そのものは，従来の古典主義演劇の定型に見られる物語全体を貫くような恋愛のプロットではなく，格下げされた恋愛の筋が部分的に導入されているにすぎない。つまり，メインプロットにサブプロットとしての恋愛が密接に絡んでいるとは言い難いのである。

ここで取り上げた研究者たちの指摘には，恋愛のプロットと絡めて「ハッピーエンディング」に関する言及が含まれていた。そこで次に喜劇『検察官』における「ハッピーエンディング」の問題を「ジャンルの峻別」の規則の観点から検討していきたい。

3.2.「ジャンルの峻別」の規則 ── エンディングの違い ──

『フランス17世紀演劇事典』の「ジャンル」の項目には，こう記されている。

三単一の規則の浸透とともに，「ジャンルの峻別」の規則が主張されるようになり，ジャンルの混淆した作品は減少していく。ジャンルの峻別の規則とは，悲劇的なものと喜劇的なものの混淆を許さず，悲劇と喜劇を厳密に分けるべきだとする考え方である[21]。

上記の説明では，喜劇と悲劇を厳密に峻別するための規則が「ジャンルの峻別」の規則だという。それでは「喜劇」とはいかなるものなのだろうか。先ほど取り上げたロートマンの「『検察官』は，その当時舞台で支配的だった軽演劇に激しく対立しており，また，モリエールの『タルチュフ』，あるいは『ドン・ジュアン』や，そしてロシアにおいてはフォンヴィージンの『親がかり』やグリボエードフの『知恵の悲しみ』といったような「まじめな喜劇」の伝統につながっている」という指摘からもわかるように，一概に喜劇と言っても，複雑な歴史があり，定義づけはそう簡単ではないが，参考までに「喜劇」の定義を見ていきたい。

喜劇は観客に笑いを提供する「面白い芝居」であることに間違いはないが，それ以上に悲劇の対極にある戯曲と考える方が正確であろう…悲劇ではその結末において登場人物の誰かが非業の死を迎えることが多いが，喜劇ではハッピー・エンドが一般的…喜劇のヴァリエーションはさまざまで，それぞれの内容によって性格喜劇，風俗喜劇，筋立て喜劇などと称されることがある。また，本格喜劇という言い方がされることがあるが，これは一幕物の軽い内容の作品に対して，五幕物の作品のこと。内容的には性格喜劇のようなものを指すことが多い[22]。

このような辞書的定義に照らし合わせて考えると，ロートマンの指摘する「まじめな喜劇」というのは，ヴォードビルやメロドラマといった一幕物の軽演劇に対置する「本格喜劇」を想定しているように思われる。また上記では喜劇のヴァリエーションはさまざまだと述べられているが，この点をもう少し詳しく見ていきたい。以下も「喜劇」の定義づけの一例である。

劇の一分野で，どたばた喜劇や笑劇のような低俗なものから，諷刺，パロディ，バーレスク，風習喜劇，そして悲劇に近いブラック・コメディや悲喜劇まで広範囲にわたる…普通は喜劇は悲劇とは正反対のものと見なされてきた…しかし，喜劇の理論は，喜劇が共通して，地位の低い普通の人間を扱い，格調の高い形式より大衆的な形式を使い，ハッピーエンドで終わるという点で一致している[23]。

---

[21] 前掲書，オディール・デュスッド，伊藤洋，633 頁。
[22] 同書，オディール・デュスッド，伊藤洋，597-598 頁。
[23] テリー・ホジソン著　鈴木龍一，真正節子，森美栄，佐藤雅子訳『西洋演劇用語辞典』研究社出版

このように,「喜劇」と言ってもきわめて広範囲に及ぶヴァリエーションがあることがわかる。しかしながら，ヴァリエーションを拡大して考えてみても，ハッピーエンディングで終わるのが「喜劇」に共通する特徴だと言える。そこで『検察官』のエンディングに焦点を当てて考察を進めてみたい。

喜劇『検察官』の結末は果たしてハッピーエンディングなのだろうか。賄賂や職権乱用などの不法行為が裁かれ，N 市に再び平穏が戻るであろうことが示唆されているため，「喜劇」とみなすべきだとする立場もあるが，この問題はそう単純ではないように思われる。この問題についてロートマンはこう断定している。

> フレスタコーフが偽検察官だと判明する。役人たちのあらゆる悪だくみが無に帰す。本物の検察官が到着しようとしている。ゴーゴリはそのあとどうなるのかを示さないまま場面をぱったり中断する。市長やその他の役人たちが正当な罰をこうむるのだろうか，それとも彼らはフレスタコーフと同じように新たな検察官をだますことに成功するのだろうか[24]。

言うまでもなく，『検察官』は当時の古典主義喜劇にありがちの恋の成就，幸福な結婚といったありきたりのエンディングではない。この戯曲のエンディングは，本物の検察官から出頭命令が下った衝撃で，登場人物たちが石のように固まった状態になり，そのまま幕引きとなる。そしてロートマンの指摘にもあるように，本物の検察官が到着した後にどうなるのかは提示されないまま終幕を迎える。言い換えれば，曖昧なまま終わっているのである。「ジャンルの峻別」の規則の観点から言えば，喜劇的なものと悲劇的なものの混在を許しているし，また一般的な「喜劇」の結末とも一線を画している。それゆえ，『検察官』のエンディングは古典主義演劇の規範から逸脱しているとみなされてもやむをえないように思われる。

最後に「登場人物」に関して見ていきたい。古典主義演劇では慣習的に肯定的な人物が否定的な登場人物に対して倫理的･教訓的な台詞を発するといった典型，言い換えれば，「肯定的登場人物と否定的登場人物の対立」が導入されることになっている。その伝統はフランスのみならず，ロシアにおける古典主義演劇にも連綿と受け継がれてきた。たとえば，『親がかり』において「肯定的登場人物」を担っているのは，ソフィヤ，スタロドゥーム，プラーヴジン，ミローンであり，『知恵の悲しみ』においては，チャーツキイである。それでは『検察官』ではどうだろうか。そのことを最後に検証してみたい。

(1996)，106-108 頁。

[24] Лотман. Там же. С. 190.

3.3. 登場人物の配置

『検察官』には古典主義演劇の典型である肯定的な登場人物は一切見受けられない。当時からこの点に対する批判は根強かった。こうした経緯もあってか，後年ゴーゴリは『芝居のはね，新作喜劇上演のあと』[25] の中で次のように断言している。

> 誰も私の戯曲に登場する正直者に気づかないことが残念だ。戯曲全体に渡って登場する一人の正直で高貴な人物がいる。その人物とは，笑いである。（V，169）

ゴーゴリは「笑い」こそが肯定的登場人物だと主張しているわけだが，こうした第三の登場人物まで含めて考えると，登場人物の問題は一層複雑化する。また否定的な登場人物ばかりと言っても，各々が担っている役割は異なる。この点についてロートマンはこう分類している。

> 『検察官』の登場人物は非常に多様である。それらすべては二つのグループに分かれる。つまり，N 市の役人たちとフレスタコーフである…それはもはやいかなる新鮮な考え，あるいは熱烈な感情といったものが外皮を貫いて差し込むことのない硬直した魂たちである。それらの魂たちは田舎の生活というどんよりとした沼の中で硬直してしまったのだ。
> …フレスタコーフは外見上，役人たちとは完全な対極を成している。フレスタコーフは絶えず運動している。役人たちは石になって固まったかのような性格であるが，フレスタコーフはまったくそのような性格ではない。今現在も彼は変容していく…[26]

ロートマンは，市長と各々の役人たちを硬直的だとする一方で，フレスタコーフは柔軟性に富むといった分類をしている。前述したことではあるが，『検察官』の主筋の特質は，市長や役人たちがフレスタコーフの正体にいつ気がつくのか，フレスタコーフがいつまで市長や役人たちを欺き続けられるのかという点にある。要するに，市長をはじめとする役人たちとフレスタコーフが対立軸を形成しているのである。

古典主義演劇において慣習的に導入されてきた善人と悪人の対立，たとえば『親がかり』におけるソフィヤ，プラーヴジン，ミローン，スタロドゥームなどの善人（肯定的登場人物）と，プロスタコーワ，ミトロファーヌシカ，スコチーニンなどの悪人（否定的登場人物）のような

---

[25] 戯曲『芝居のはね，新作喜劇上演のあと』は 1842 年のゴーゴリ著作集第 4 巻に収められている。最初の描写は 1836 年の『検察官』初演の印象がなまなましかったころに執筆された。この戯曲は，『検察官』の初演が終わったあと，劇場から出てきた様々な観客の感想や意見を，『検察官』の作者が盗み聞きするという形式で書かれている。ただし，この戯曲は原則として上演されることはない。

[26] Лотман. Там же. С. 188.

典型的な対立の構図は，『検察官』においてはもはや踏襲されていない。こうした複雑な登場人物の配置に関する問題で，古典主義演劇と関連して単純な二項対立以外で指摘できる点があるとすれば，そのひとつはフレスタコーフの下男オーシップと主人フレスタコーフの関係である。

古典主義演劇では通常，倫理的な教訓調の台詞を度々発して主人を諭すための役割を担う肯定的登場人物という定型がある。たとえば以前言及した『ドン・ジュアン』では，主人公ドン・ジュアンの女たらしの気質を戒めるために，下男スガナレルが度々倫理的なメッセージを発する役割を担っている。この戯曲は古典主義演劇の諸規範を必ずしも遵守しているわけではないが，こうした主人と下男と関係は古典主義演劇の伝統に則している。『検察官』ではオーシップがその位置にいることになるのだが，果たして本当にその役割を果たしているのだろうか。たしかにオーシップはフレスタコーフに度々助言をするのだが，説教くさい教訓調の台詞などは見受けられない。以下は市長に虐げられている市民たちがフレスタコーフに請願書を持って来る場面の描写である。

商人たち：(銀のお盆にお金をのせてフレスタコーフに差し出す)さあ，お盆もともに納めてください。
フレスタコーフ：うむ，もらっておこう。
商人たち：(お辞儀をしながら）それならば砂糖もお受けくださいませ。
フレスタコーフ：おお，いいえけっこうです。わたくし賄賂は断じて…
オーシップ：閣下！　なぜお取りにならないのです？　お取りください！　旅先では何であれ役立ちます。その棒砂糖と籠をここへよこせ！　何でもよこせ…（Ⅳ，71）

オーシップはフレスタコーフに助言はすることはあっても，このような具合である。オーシップはほとんどフレスタコーフの分身であるかのごとく行動しているにすぎないし，また，道徳的メッセージを発したりすることもない。要するに，オーシップは良心の声を発する役回りを引き受けていないのである。

前述のことだが，「ゴーゴリは狂言回しとなるよくある人物を用いていない。狂言回しの伝統的な喜劇における機能は，良心の声として活躍することだった」とベレスフォードも指摘しているように，『検察官』では狂言回し，すなわち矢面に立たずに物事の進行をつかさどる古典主義演劇における定型的登場人物の存在は認められない。古典主義演劇における主人と下男の関係を，フレスタコーフとオーシップの関係に当てはめることはできないのである。

このようにオーシップも含めて，肯定的登場人物が一切登場しない。そして，その中には善人と悪人のような対立軸ではなく，市長を筆頭とする役人たちとフレスタコーフという対立軸があったり，またそれに加えて表舞台に登場しない本物の検察官や「笑い」といった登場人物の問題があったりする。伝統的な古典主義演劇に見られる典型的な登場人物の構図と，『検察官』

の登場人物の構図は相容れないものである。このような点に古典主義演劇からの変容，つまり，『検察官』の持つ新しさがあるように考えられる。

おわりに

これまで見てきたように，17 世紀フランスにおいて確立した古典主義演劇の作劇法は，フランス文化の影響下にあった 18 世紀中頃のロシア演劇に大きな影響を与え，徐々に変容を遂げながらもロシア演劇に影響を及ぼし続けた。しかし，その影響力は少しずつ衰退していった。このことについてトマシェフスキーは次のような主張をしている。

> 卓越した師の手法を忠実に反復する高尚な文学上の指針を持つ継承者たちは，通常，魅力的な叙述とはほど遠い模倣に陥る。模倣とは，独創的で革新的だったものが，使い尽くされた手法の結合を反復しているうちに，型にはまった慣習的なものに変わってしまうことなのだ。さらに，時に模倣は，模倣としているお手本の美的な力を感知する，同世代の人たちの中にある能力を長期に渡って台無しにしてしまう。模倣は師の権威を失墜させる。たとえば，我々が 19 世紀初頭に遭遇したラシーヌの作劇法に対する諸々の非難は，以下のことによって完全に説明がつく。すなわち，ラシーヌ的手法が後の古典主義者のきわめて貧弱な亜流文学において盲目的に再生産され続けた結果，興味が失われて，うんざりされてしまったということである[27]。

トマシェフスキーが主張しているように，古典主義演劇の諸規範を遵守した作劇法の反復に，当時の観客たちはうんざりしていたのだろう。加えて，18 世紀後半から 19 世紀初頭という時期は，フランスのメロドラマの流行やフメリニーツキイ，シャホフスコーイやザゴースキンらの一幕物のヴォードビルの流行とも重なっている時期でもある。こうした新たなジャンルの出現も，古典主義演劇の衰退に追い打ちをかけた。

しかし，古典主義演劇とメロドラマやヴォードビルなどは，相互に交流を重ねながらロシア演劇に貢献している。本論文では古典主義演劇との関係にのみ焦点を当てて考察してきたが，実際には『検察官』もそうしたプロセスの延長線上に位置づけられると考えられる。『検察官』も形式上は「三単一」の規則などの作劇法を遵守しているものの，当時求められていた模範的な内容上の規範から変容している点が少なからずある。そうした変容点のために，当時の観客

---

[27] Томашевский. Там же. С. 209. // 訳出に際しては，ボリス・トマシェフスキー　小平武訳「テーマ論」，水野忠夫編『ロシア・フォルマリズム文学論集』第 2 巻，9-67 頁所収，せりか書房（1982），63 頁を参照した。

は『検察官』の上演に唖然とした反応を示し，批評家たちは論争の火花を散らし，『検察官』を演じた古典主義演劇に馴染んでいた俳優たちは戸惑いを隠せなかった。こうした古典主義演劇の枠組みでは捉えきれないところにこそ，この戯曲の新しさがあるように思われる。今後はその新奇性の範疇である登場人物の配置やエンディングの問題，さらには古典主義演劇以外の演劇形態からの影響なども含めて考察を深めていきたい。

（うえき　けんじ・言語文学専攻）

参考文献

・Michael, Beresford. *Gogol's The Government Inspector*. Bristol Classical Press. London, 1997.
・Асеев Б. Н. История русского драматического театра первой половины XIX века. М., 1986.
・Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979.
・Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. В1-14 томах. Л.－М., 1940-1952.
・Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем. Том 4. М., 2003.
・Грибоедов А. С. Сочинения. М., 1953.
・Княжнин Я. Б. Комедии и комические оперы. СПБ., 2003.
・Лотман Ю. М. Учебник по русской литературе для средней школы. М., 2000.
・Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.
・Сумароков А. П. Избранные произведения.Л., 1957.
・Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996.
・Фонвизин Д. И. Бригадир. Недоросль. М.－Петоровка., 1957.
・青山太郎『ニコライ・ゴーゴリ』河出書房新社（1986）
・オディール・デュスッド，伊藤洋監修『フランス 17 世紀演劇事典』中央公論新社（2011）
・鈴木淳一「スゥマローコフ『第一書簡詩 ── ロシア語について』翻訳と注釈」，『文化と言語』第 54 号，147-170 頁所収，札幌大学外国語学部紀要（2001）
・鈴木淳一「スゥマローコフ『第二書簡詩 ── 詩作について』翻訳と注釈」，『文化と言語』第 53 号，103-169 頁所収，札幌大学外国語学部紀要（2000）
・テリー・ホジソン著　鈴木龍一，真正節子，森美栄，佐藤雅子訳『西洋演劇用語辞典』研究社出版（1996）
・マイヤ・コバヒゼ　荒井雅子訳『ロシアの演劇　起源，歴史，ソ連崩壊後の展開，21 世紀の新しい演劇の探求』生活ジャーナル（1980）
・水野忠夫編『ロシア・フォルマリズム文学論集』（第 2 巻），せりか書房（1982）
・モリエール　鈴木力衛訳『モリエール全集 1 』中央公論社（1973）
・矢沢英一『帝政ロシアの農奴劇場　貴族文化の光と影』新読書社（2001）