



# HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	チエーホフの短編小説の創作方法の発展 : 伝統的リアリズムから「象徴的リアリズム」へ
Author(s)	清水, 道子; Shimizu, Michiko
Citation	スラヴ研究, 37, 85-107
Issue Date	1990
Doc URL	<a href="https://hdl.handle.net/2115/5186">https://hdl.handle.net/2115/5186</a>
Type	departmental bulletin paper
File Information	KJ00000113311.pdf



# チャーホフの短編小説の創作方法の発展

## —— 伝統的リアリズムから「象徴的リアリズム」へ ——

清 水 道 子

### はじめに

チャーホフの創作方法は、1886～1887年の移行期を境に、ユーモア作家時代と本格的作家時代とに分けて論じられることが多い。確かに「分厚い雑誌」への掲載をきっかけにチャーホフの創作方法は大きく変化するのであり、この時代区分は妥当なものであると言えよう。ところが本格的作家時代に関しては個々に、「サハリン体験後」とか、「晩年の」などという大まかな時代区分はされても、創作方法の変化・発展という観点からこれをさらに区分するということはほとんどなされていない<sup>(1)</sup>。しかしこの期の作品を順をおって見ていくなれば、作品の傾向がある時期をもって変化することが見出される。その時期は1895～1896年である。

本論においては、以上の見地からチャーホフの創作期間を初期（1880～1887年）、中期（1888～1896年）、後期（1897～1904年）の三期に分け、それぞれの時期を固有の創作方法をもった発展段階としてとらえ、各期の基本的特徴を分析し、チャーホフの最終的到達点を明らかにすることを目的とする。

まず最初にこれら三期の基本的特徴を概観しておきたい。

初期はユーモア雑誌や新聞を主たる作品掲載の場としていた時代であり、その作品は長さ、スタイル、傾向などが著しく制限された条件下で書かれたものであるが、ユーモア小説の枠に収まりきらない優れた作品が多数生み出された。この期の作品はごく一部の中・長編を除けば総じて極めて短く、一幕ものの劇を思わせる、対話を中心とした一つの情景からなっており、いわゆるチャーホフ的短編の一つのタイプを確立したものであると断言することができる。この主要特徴をもとにこの時期の創作方法を「情景的リアリズム」と名付けることにする。中期は分厚い雑誌に作品を掲載し始め、本格的作家として歩み出してからの時代で、比較的長い作品が多い。チャーホフの代表的中編小説のほとんどがこの期に生まれた。この期の作品は、主人公の心理・思考と主人公をとりまく現実とを綿密に描いた本格的リアリズムの手法によるもので、この期の創作方法を「心理的リアリズム」と名付けることにする。

以上の初期、中期の創作方法は伝統的リアリズムの方法にのっとり、それをチャーホフ的により洗練させ完成させたものと言えよう。

後期においてチャーホフの創作方法は変貌を見せる。中期の綿密な心理描写に暗示的外面描写が取って代わり、具体的リアリスティックな状況に例示的イメージ的状况が取って代わる。全体として、いわゆるリアリズムの枠に収まりきらない、むしろ象徴的と言える

方法が目立ってくる。この時期の創作方法を「象徴的リアリズム」と名付けることにする。そしてこの象徴的リアリズムの方法こそ、チェーホフの到達した地点であり、欧米における短編小説史上、及びロシア文学史上に革新的な一步を画した注目すべき方法なのである。

本論においては、まず中期と後期の創法方法を比較検討し、その中でチェーホフの象徴的リアリズムの方法を特徴づけ、次に初期にもどって、初期から中期、後期へ至る発展過程を素描し、最後にチェーホフの最終的到達点を明らかにし、その位置づけを行うという順序で論述していきたい。

## I. 心理的リアリズムから象徴的リアリズムへ —— 中期と後期の創作方法の比較 ——

まず作品の印象から始めてみたい。後期の作品を読んで受ける印象は、広がり、平明さ、静かに流れて行く時の感じではないだろうか。最晩年の作品『いいなずけ』から順にさかのぼって思い浮かべてみると、『僧正』『谷間』『犬を連れた奥さん』『新しい別荘』『可愛い女』……とすべてに共通してこの印象がある。『いいなずけ』においては、最後に女主人公が家出をするという事件が起こるのだが、物語はこの結末に向かってひたすら日程を埋めるように進んで行く。『僧正』においては、やはり最後に主人公がチフスで死んでしまうのだが、物語は同様にこの結末に向かって時を刻むように進んで行く。『谷間』においては犯罪や殺人など生々しい事件が起こるのだが、全体の印象は事件そのものよりも「このようにして人間生活の日々は流れていく」という時の経過の印象が強い。『犬を連れた奥さん』以下の作品においても同様のことが言える。

これに対して中期の作品から受ける印象はどうであろうか。『いいなずけ』と『名の日の祝い』とを、『僧正』と『退屈な話』とを、『可愛い女』と『浮気な女』とを比べてみよう。類似のテーマ、あるいは状況を扱っているながら、なんという印象の違いであろう。これら中期の作品に共通しているのは、後期の広がりを感じに対して集中の、平明さに対して紛糾の、静かに流れて行く時の感じに対して、出来事あるいは状況に深く巻き込まれた人間心理の葛藤の印象である。『名の日の祝い』においては主人公の心理の起伏の軌跡を綿密にたどった印象、『退屈な話』には確かに主人公の死に向かって進んで行くという、時の経過の感じがあるが、主人公の心理が綿密に語られていることにより、より生々しいものとなっている。主人公のタイプが『可愛い女』においては時の流れの中でとらえられるのに対して、『浮気な女』においては出来事の連鎖の中に浮かび上がってくる。いったいこの中期と後期の印象の違いはどこから生まれてくるのだろうか。作品の印象は、もちろんその構成要素の総和によって生み出されるのだが、その要素のうちの何が最も主要な原因となっているのだろうか。作品をこれらの構成要素の構造体としてとらえるならば、それを構造体として性格づける核となるものは第一にプロットであり、さらにそのプロットを性格づけ、ストーリー展開の原動力となる葛藤の性格であろう。プロットとはここでは事件展開の基本構造を指し<sup>(2)</sup>、葛藤は、物語内容レベルでは、出来事そのものの原動力となる外的葛藤とそれに結びついた人物の心理における内的葛藤、物語言説のレベルで

は、これらの葛藤が明示される顕在的葛藤と暗示・含意される潜在的葛藤に分けて考えられる<sup>(3)</sup>。そして物語の構成要素の特徴はすべてこのプロットと葛藤の性格に由来している。作品を性格づける第二の要因としては、語りのレベルの問題が考えられる。これは主人公の視点で物語の内側から語るか、それとも語り手の視点でもっと大きな位置から語るかという語りの視点の問題と<sup>(4)</sup>、どういうテンポで語るか——情景再面的テンポで語るのかそれとも要約的テンポで語るのかなど——という語りのテンポの問題である<sup>(5)</sup>。本論では第一のプロットと葛藤の問題を中心的に扱い、語りの問題は必要に応じて言及していくこととする。

### 1. 中期におけるプロットと葛藤の性格

中期における葛藤は、ある具体的な事件に伴う顕在的葛藤である。そしてこの具体的な事件の核となる外的葛藤とそれに巻き込まれた主人公の心理上の葛藤（内的葛藤）が物語を展開させて行く基本動機である。物語はこれらの葛藤を核として因果関係に従って進展していく。

例えば『不快なできごと』（1888年）を見てみよう<sup>(6)</sup>。この物語では始めに郡会医のオフチニコフがかねがね嫌っていた薬局員のミハイル・ザハロヴィチを回診中に殴ってしまうという事件が発生する。そしてこれに起因する出来事の展開と、それに伴う主人公の心理の葛藤を基本動機として物語が展開する。ついに裁判沙汰にまで発展しそうになるのだが、郡会議長のとりなしで、事を荒立てずに一応決着し、事件前の状態にもどるところで物語は終わる。つまりこの物語は薬局員殴打事件の発生によって話が始まり、一定の経過を経た後その決着によって話が終わるといふ、一つの事件に集中したプロットによって出来上がっている。語られることは出来事そのもの、つまり登場人物、その行為、発話など現実再現的な場面の連続と、個々の局面に不可分に結び付いた主人公の心理のみである。一部自然描写があるが、これも現実再現的目的でなされているのであって、特別の意味は担わされていない。そして読者は主人公の心理を通して、出来事の成りゆきに引かれつつ読み進んで行くことになる。この時読者は出来事の進展を跡付けるのであって、決して時の経過を跡付けるのではないし、読み終わってから、出来事の印象はあっても、時の経過の印象は残らないはずである。この物語世界にあっては、時の経過は背後にあり、出来事とそれに付随する主人公の心理が因果的に変化・発展した結果、時間もおのずと経過したかのようである。

次に『隣人たち』（1892年）を見てみよう。この物語も基本的には上述の『不快なできごと』と同じ構造をもっている。話は、地主である主人公イワーシンの妹が隣人の妻ある男のところへ家出してしまうという事件に端を発する。この不名誉な事件に仰天した、自称自由恋愛主義者のイワーシンの心理的葛藤がこの物語の原動力である。そして具体的な出来事は、主人公が意を決して決着をつけに隣人宅へ二人に会いに行くが、結局何の解決も得られず意気消沈して引き上げるという展開と結末をもっており、この三人の出会いの場面がこの物語のクライマックスである。チャーホフの初期作品に見られる明快さと直接性をもっていた『不快なできごと』に比べると主人公の心理描写に一層の重みと複雑さが

加わり、風景描写によって主人公の気分を暗示するという後期的な手法がかなり重要な役割を果たしているのが特徴であるが、一つの事件に集中したプロットであることは共通している。

『名の日の祝い』（1888年）においては、女主人公オリガ・ミハイロヴナによる一人称小説と言ってもさしつかえない程、全編が主人公の心理の軌跡の記録となっている。この作品においては上述の二編のような一つの事件の発生とそれに起因する葛藤の顕在化というプロットはなく、名の日の祝いという「特別な日」全体が事件を構成しており、主人公の、夫を中心とする身の回りの社会に対する不審・疑惑が葛藤の中心をなし、名の日の祝いに行われる様々な催し物や集まった人々との接触が物語を進行させて行く。そしてこの葛藤は主人公の流産で結末を迎える。

『女の王国』（1894年）になるとやはり女主人公の視点で語られてはいるものの、むしろ現実再現的描写が重きをなし、説得力ある現実描写と人物描写に多くを語らせる部分がある。この物語における基本的葛藤は、相続により工場主となり、性に合わない経営という仕事を嫌っている女主人公に芽生えた結婚に対するほのかな希望と現実との対立であるが、その希望がクリスマスという「特別な日」の行事と生活の中で揺れ動き、結局はつぶれてしまう過程が描かれている。『名の日の祝い』においてもそうであったが、主人公の日常のありようを集中的に表す「特別な日」に物語が限定され、特別変わった事件は起こらない。章だても、1. クリスマスイヴ、2. 朝、3. 午餐、4. 夜と、クリスマスイヴに始まりクリスマスの夜に終わるクロノロジカルな枠組みをもっており、自然の時間の推移の面も感じさせるが、後期の時間の特徴とは異なり、実際の出来事の継起に物語展開の原動力があり、自然の時間の推移は一種の枠組みとなっているにすぎない。

以上見てきたように、個々の作品にはそれぞれ異なる特徴があるとは言え、全体を通して言えることは、これら中期の作品においては具体的事件とそれに巻き込まれた主人公の心理上の葛藤が物語を展開させていく基本的動機であり、物語はこの葛藤を核として因果関係に従って進展していくということである。

## 2. 後期におけるプロットと葛藤の性格

それでは後期の作品における物語を進展させていく原動力は何であろうか。それは中期の具体的事件、あるいは「特別な日」に起因する顕在的葛藤とは性格を異にする、いわば潜在的葛藤であると言えよう。それは中期のようにある事件・出来事の発生、展開、終結という、事件を中心とする緊密な構造体を形成する核とはなり得ない。それは事件発生によって物語がおのずと展開していくという内在的な力をもたない葛藤である。そして物語を展開させて行くのはむしろ葛藤そのものの力ではなく、外的要因——自然の時間の推移——なのである。物語は自然の時間が推移していくことにより進展していく。もちろん想定される物語内容の世界では事件も発生すれば人生の転機というような重要な事態も生ずる。しかし呈示された物語の世界にあっては、それらの出来事は物語を展開させていく原動力としては扱われておらず、推移して行く時間の中に生起する、物語世界を構成する一要素、一局面として位置付けられているのである<sup>(7)</sup>。そして後期の作品のほとんどが、

時間が経過することにより出来事が進展するという、時間の経過と密接に結びついた物語展開のプロットをもっており、特に時間の経過そのものがプロットにおいて極めて重要な役割を果たす作品『いいなずけ』『僧正』が出現する。

観点を変えて見れば、中期においては世界が主人公の内側からその感情の起伏もろとも「接写」されていたのに対して、後期においては物語世界を見渡す、より大きな視点があり、その大きな位置から物語の初めと終わりを定め、物語は初めから終わりに至る経過として呈示されていると言えよう。言いかえれば、中期においては物語世界を状況の相でとらえていたのに対し、後期においては進行の相でとらえているとも言えよう。

#### (1) 時間の推移と出来事の呈示のしかた（基本プロット）

まず最初に物語を進展させていく原動力としての時間の推移の性格とその呈示のしかたを、最後の作品『いいなずけ』（1903年）を例に見てみよう。

この物語の根底には古い世界と新しい世界との対立がある。そして主人公ナージャの古い世界との決別と新しい世界への旅立ちがテーマである。物語はナージャの家出という事件で完結する明瞭な結末を持っており、この結末に一直線に収束していく過程としての単線進行型のプロットをなしている。

まず最初の状況設定が、読者にその後の物語の進展を時間の進行の中で受け入れさせるようにしむける。物語は5月に始まる。導入部で、結婚式が7月7日に決まっています幸せなはずなのに、ナージャは「心はずまず、夜もよく眠られず、陽気さも消えてなくなった」<sup>(8)</sup>という設定で出発するので、おのずとそれ以降の時間の推移の指摘は読者の緊張感を高めることになる。そして中期においては単に事件が経過して行くことに付随していた、一見特別な意味を持たないような時の経過の指摘が、時の経過そのものの感じを意識させるのである。時間は結婚式までの日程を刻むように進んで行く。特別な事件は起こらない。不安はナージャの心の中で本人も明瞭にとらえられないかたちで膨らんでいく。そして時はナージャの心の不安の性格を反映するかのようによく最初はゆっくりと進んで行く。ではこの物語における時の経過の指摘とクロノロジカルな出来事の継起を追ってみよう。

冒頭は「もう夜の10時頃で……」と、時の指摘で始まる。シューミン家では晩禱式がちょうど終わったところであり、ナージャは庭に出て来ている。続いてサーシャが出て来て二人の会話がある。それから夜食の場面になり、「夜食がすむと……」「婚約者を送り出すと……」と、時の経過の指摘とそれにしたがって起こった出来事がとぎれることなく語られ、ナージャが自室に引き揚げて第1章は終わりになる。第2章は第1章の夜に続く明け方「朝の2時頃」に始まり、午前中の時がゆっくり進んで行くことが記され（「時計の針がのろのろと動いてゆく……相変わらずまだ朝が続いている」）、午餐（「2時にはみんなは午餐の席についた……食事がすむと……」）、夜（「日暮れ前に……10時すぎに……ナージャはお休みなさいを言って二階の居間へ引きとり、横になるとすぐに寝入った」）、夜中（「あたりがほんのり白むころになると……」）、と一日の時の経過がとぎれることなく記されていき、章初めと同じような明けがたで終わる<sup>(9)</sup>。第3章は6月中旬に話が一気に飛ぶ。（「6月の半ばになると……」）結婚式がいよいよ近づき、今度は時が素早く過ぎていくようになる。（「時はずんずんたっていった」）ペテロの日（6月28日）に新居の下見に出かける。

第4章は続く夜中、第5章はその翌日の家出、そして第6章は一種のエピローグとなっており、家出から一年が経過したやはり5月（「秋が過ぎ、やがて冬が過ぎて行った」）、帰省したナージャは（「5月が過ぎて、6月がやって来た」）家が自分とは全く無縁のものとなったことを悟り、今度ははっきりと自覚的に家と決別するのである。

以上のように物語は自然の時間の流れに沿って進展していき、その際時の経過について指摘されるが、それは単に指摘されるだけではなく、「ゆっくりと」とか「すばやく」とかいう形容語を伴う場合もあり、この時の経過の指摘はただ状況設定をするためというより、時の経過そのものを示すこと、時の経過そのものに意味があるかのようなのである。

また時の経過そのものが直接指摘されるだけではなく、それ以外のモチーフやディテールによりそれが暗示され、時間が経過するというイメージを形成する。例えば第2章の冒頭と章末でナージャが眠れぬままに物思いに耽っているとき、外で夜回りの拍子木の音が聞こえるが、この一定間隔をおいて聞こえてくるカチ・カチ、カチ・カチという音は、ナージャの不安な心の動悸と呼応すると同時に、時の経過を感じさせる効果を出している。

『僧正』（1902年）のプロットの性格は『いいなずけ』のそれによく似ている。主人公の僧正ピョートルはチフスにかかっているのだが、体調の異変を感じつつも、復活祭に至るまでの一週間の勤めを果たしていく。そして復活祭前日に病状が悪化して死ぬのだが、物語はこの「事件」に向かってやはり日程を刻むように進んでいく。そしてこの物語においては『いいなずけ』以上に時の経過の指摘が頻繁になされ（「今何時か」「11時になったところでございます」「もうそんなにおそい」「1時半に朝の勤行の鐘が鳴った」「夕べの勤行の鐘が鳴り」「一日が過ぎていった」「勤行が終わったのは12時15分前だった」）、日々の決まった時刻に決まった仕事、決まった生活をくりかえすことが語られるが、この同一モチーフ（勤行に行く。勤行から帰り、自室で床につく。月光がさしている。壁の向こうでシソーイ神父と母の話し声が聞こえる。思い出にふける。最後に部屋に入って来たシソーイとの対話）のくりかえし<sup>(10)</sup>と時の経過の感じが、この物語の主要なイメージをつくりあげている。

『犬を連れた奥さん』（1899年）の場合はいささか事情が異なる。この物語においては、前述した二つの作品とは異なり、顕在的な出来事の発展がある。主人公二人の出会いが発端であり、二人の関係の発展がこの物語を進展させて行く原動力であるが、主人公グーロフの内的葛藤はヤルタにいる間は潜在的で、ただアンナの独特なきまじめさにとまどい、別れた後に軽い良心の呵責を覚える程度である。グーロフの心理的葛藤が顕在化するのは、モスクワに帰ってアンナのことが忘れられなくなってからであり、これ以降はこの心理的葛藤を原動力として物語は進んで行く。しかし物語のタイプは明らかに中期の集中型とは異なり、後期特有の進行していく時間の中で出来事が展開していくという印象を受ける。それはこの物語が短い形式の中に、二人の出会いー親密になるー別れー忘れられず会いに行くー愛の確認ー逢い引きを続ける、という出来事の展開を保障する、比較的長い時間の幅を視野におさめることを必要としていること、そしてこの事件の展開を語るのにある限られた時点だけを集中的に表現するのではなく、基本的に全体に粗密のない一定のテンポで語られていくということ、そして要約的表現で語られる部分が多いことにより引き起こ

されているのである<sup>(11)</sup>。

また物語世界が進行の相においてとらえられていることから、後期に特徴的な時間構成と語りのテンポが生まれる。前者はプロローグやエピローグあるいはそれに準ずるものの存在であり、後者は要約的な語りのテンポである。『いいなずけ』においては純粋なエピローグではないが、最終章（第6章）の、家出の一年後の帰省という出来事が、第5章までの物語と時間的に隔てられており、エピローグ的結末になっている。この「エピローグ」でナージャはサーシャとも家ともはっきりと決別するのである。また『僧正』においては僧正の死の翌日の復活祭の陽気な賑わいと、ひと月後に、僧正だった死んだ息子のことを語る母親の後日談がある。『犬を連れた奥さん』においては第4章が3章までの出来事からかなり隔たっており、主人公二人のその後の状態を語り、二人の前に横たわる苦しい道りを暗示して終わる。『新しい別荘』にはプロローグとエピローグがある。プロローグにおける建設中の橋の抒情的描写は、橋の象徴的な意味を暗示しており、『いいなずけ』冒頭の抒情的暗示的表現と似通った性質をもっている。エピローグの村人たちの物思いは、新しい別荘の住人と村人たちの対立・離反に現れた相互不理解というこの物語のテーマを、当事者ではなく一步退いた視点から眺める位置を読者に提供している。ほかにも『往診中の一事件』『イオーヌイチ』『生まれ故郷で』にも同様の時間構成が見られる。このような後期に特徴的なプロローグとエピローグの存在は、後期の物語世界が単に時間進行の相で捕えられているのみならず、物語世界の人物たちよりずっと大きな位置からこの世界を眺める視点があることを示している。また比較的短い作品の題材としては対象とする物語時間の長さが長いこと——例えば『犬を連れた奥さん』は長編向きの題材であるとも言える——も、このような手法を生む原因となっていると考えられる。

これに対して中期作品における時間構成に特別な仕組みはない。物語世界の時間の幅は短い場合が多く、緊密な構造体として出来事の発端から結末まで一気に進行していく。そのテンポは主人公の心理と主人公を取り巻く現実とを読者に十分納得のいく程度に説明する情景再現的テンポであると言えよう<sup>(12)</sup>。

## (2) 葛藤の性格、呈示のしかたとその表現方法

では以上のような単線一進行型のプロットをもち、クロノロジカルに進んで行く物語の基本構造にあって、葛藤はどのような性格をもち、どのように表現されていくのであろうか。

後期においてもほとんどの作品が主人公の心理的葛藤を物語の中心的な要素としている。しかしこの主人公の葛藤の表現方法は中期の綿密な再現的なそれとは異なり、あるときは断片的、あるときは例示的、またあるときは暗示的である。そして心理描写そのものによるのではなく、他の構成要素による象徴的表現が特徴となっている。

### ① 暗示的、象徴的手法

『いいなずけ』を例に主人公の心理的葛藤の表現方法を見てみよう。まず第一に物語の出発点をなす葛藤の内容は明示されない。それは予感的に暗示されるのである。主人公ナージャはひと月後に結婚式をひかえ、幸せなはずの身分なのだがなぜか不安で心落ち着かない。ナージャの内面描写は第2段落の極めて抒情的で象徴的な予感の啓示から始まる。

「庭はひっそりとして肌寒く、暗い物静かな影が地面に落ちていた。どこか遠い、ずっと向こうの町はずれのあたりで、かえるの鳴き交わす声が聞こえた。五月が、いとしい五月が感じられる！思わず吸う息が深くなり、この庭先ではなくどこか遠い空の下、木立の上に、町を遠くはなれた野原や森かげに、今この瞬間、弱い罪にけがれた人間にはわからない神秘的な、うるわしい、豊かで清らかな春のいとなみが、さっと広がったのではないかと思いたくなる。そしてなぜか、泣きたいような気がしてきた。」この部分にはこの物語のキーワードと中心的イメージが凝縮されている。「庭」「五月」「どこか遠くで」という言葉は、この物語の終わりに主人公が旅立つことになる新しい世界を暗示し、象徴する言葉で、これから先もそのバリエーションとともにくりかえし登場してくる。そしてここでナージャは「なぜか」泣きたくなるのだが、「なぜか」という言葉はこの物語にあっては実に13回もくりかえされ、主人公の内面を分析的にではなく暗示的に表現する特徴的な形式となっている。主人公の心はこの「なぜか」に導かれて呈示されていく。続く段落ではナージャは台所から聞こえてくる夜食の準備をする物音を耳にして「なぜかこんなふうなことが一生涯、いつはてるともなく、このままつづいてゆくのではないかという気がして」くるのである。ここでの「いつはてるともなく」という永久不変のイメージはナージャが決別することになる旧世界のイメージであるが、ここでも「なぜか」「気がする」のである。続くサーシャ（ナージャが家出をするための扇動者の役割を果たす）の登場と、彼との会話においても、ナージャは彼のいつもの意見（この家の者たちが皆無為徒食をしているという批判）を聞くと「なぜかむかむかしてきた」のだし、健康で華やいだ自分がこの病身で痩せ細った青年と並んで歩くのは「なぜか気づまりな気がした」のである。

第1章においては物語の登場人物の紹介と基本的状況設定がなされるのだが、以上のように肝心の主人公の心理的葛藤は「なぜか」心落ち着かないという主人公の意識そのままだが呈示され続けるのみで、読者には葛藤の本質は依然として暗示として止どまっているのである<sup>(13)</sup>。

この導入部の主人公の心理的葛藤の呈示のしかたを、前述した中期の作品と比べてみよう。『不快なできごと』においては、まず冒頭で主人公の医者と薬局員の簡潔な紹介があった後、「回診を始めるか始めないうちに、ドクトルは、ごくつまらぬことが非常に気がかりになりだした」として、薬局員の衣服の乱れが描写される。「ドクトルはまじまじと彼を見つめて、この原因をさとった」とあって薬局員の外見から「昨夜からの酔いが重苦しく残っていることは、一目瞭然だった」「かねがねこの薬局員を嫌いで、それに対して自分なりの理由をもってたドクトルは、『ちゃんとわかるぜ、君は酔ってるね！』と言ってやりたい気持ちを強く感じた」「と、また新しく憎悪がこみ上げてくるのをおぼえ」助産婦に至るまで自分の職務を遂行していないのに気づくと、「思うさまとなりつけ、何もかも打っちゃり、唾を吐きかけて、立ち去りたくなった」というように実に具体的かつ綿密に事件の生起する局面を描き、逐一主人公の心理が語られるので、読者は事件の具体的展開の様子と、この医者が薬局員を殴打してしまうに至る心理的経過を全く納得的に受け入れることになる。この作品においてはこの後も全編がほぼこのような明快な調子で語られている。

『隣人たち』は「ピョートル・ミハイリチ・イワーシンはとても不機嫌だった」という心理描写から始まる。そしてすぐに「結婚前の妹が、ヴラーシチという妻のある男のところへ駆け込んでしまったのである」とその不機嫌の原因が簡潔に述べられ、主人公の重苦しい気持ちと家の中の緊張した様子があわせて語られていく。ここでは実に冒頭の2行で中心的葛藤が語られてしまうのである。

『名の日祝い』と『女の王国』においても冒頭あるいはそれに近いところで主人公の心理的葛藤の内容がすべて呈示されてしまう。

以上のように中期においてはまず葛藤の呈示、それからその展開・進展というコースをたどり、極めて具体的、明瞭かつ説明的、分析的に語られて行くのに対し、後期においては葛藤の呈示そのものが実にゆっくりと時間をかけてしかも暗示的非分析的になされて行き、それはあたかも葛藤の呈示そのものがその物語のテーマであるかのようなのである。

さて『いいなづけ』にもどり第2章にはいと「なぜか」に「なぜ」「どうして」という疑問の言葉が加わり、ナージャの疑惑はいよいよ進展していく。しかしこれらの心理描写は中期におけるように綿密に因果的に主人公の心の動きを追っていくのではなく、断片的であり、主人公は現実には引きずられてあれこれと思いつき、思考するのではなく、ただ感じ、思い浮かべるだけであり、主人公の内面表現のためには極めて制限されたモチーフが静かに積み重ねられて行くのである。「彼女はなぜか得体の知れない重苦しいものが自分を待ち受けているような恐怖や不安を覚え始めていた」「ああ、どうしてこんなに気が重いのかしら!」「それにしてもどうしてサーシャのことが頭から離れないのだろう?」「なぜだろう?」「なぜいままで……なぜ……気づかなかったのか」

この心理描写の量的質的变化——つまり量の減少と説明的描写でなくなることを補うかのようにあるいはそれに取って代わるかのように、物語を構成する他の要素——つまり他の登場人物たちとその役割、風景描写などのディテールの役割、場の機能など——の比重が相対的に増し主人公の心理を表現する役割を果たしていく。そして物語の展開は中期に見られたように、主人公の綿密な心理描写と物語世界の現実再現的な描写によって集中的に表現されるのではなく、主人公の心理表現の質そのものが暗示的なものに変化するとともに、現実再現的描写も後に述べるように極めて暗示的、意図的、構成的となり、これらの構成要素全体で総合的に物語世界を織り上げていき、結末のナージャの家出を正当化する動機づけを形成していく<sup>(14)</sup>。そしてこれらの構成要素としてのモチーフは、先に述べたように事件発生に伴う自動的運動として展開していくのではなく、ひと月後に迫った結婚式への日程を一日一日と埋めていくクロノジカルな時間の歩みそのものを縦糸にして織り合わされて行くのである。

『僧正』においても冒頭の象徴的暗示的状況設定に始まり、僧正の病状の悪化を縦糸に、現状への不満・幻滅と帰らぬ過去へのあこがれが、それらを体現している母親という具体的存在を通して集中的に語られていくのだが、その語られかたは僧正の綿密な思考によるのではなく、前節で述べたような僧正の日々の決まりきった生活のくりかえしによってつくりだされる総合的イメージによって次第次第に形成されていくのである。

主人公が思考するのではなくただ思いを思い浮かべるだけであるという状況は『荷馬車

で』(1897年)において最も特徴的に現れている。村の女教師である主人公は、町で給料を受け取って荷馬車で村へ帰る途中ひたすら、気がかりな日常生活の瑣事―試験のこと、薪のこと、守衛のことなどをくりかえし思い返すのみである。この物語にあっては荷馬車で道を進んで行くことそのものが、物語を進行させていく原動力であり、何らかの事件が起こって主人公が葛藤に巻き込まれるというようなことはない。ただひたすら悪路を行くという状況が主人公の人生を象徴しており、その道中に彼女が思い浮かべる事柄が主人公のおかれている状況を次第に明らかにしていき、また同じような思いが常にくりかえされることによって彼女の人生の単調さ、味気無さのイメージを生み出している。

主人公の心理的葛藤のクライマックスが象徴的手法により表現されるのも後期の特徴である。冒頭の、物語のテーマを暗示する象徴的場面については『いいなずけ』と『僧正』のところで述べたが、『いいなずけ』においてはさらにクライマックスにおいても象徴的手法が用いられる。主人公が新居下見の後、耐えられなくなって母親に気持ちをうちあげ、学びに行かせて欲しいと頼むが、これは嵐の夜で、嵐が暖炉を鳴らす無気味な音とナージャの気持ちの高ぶりが交互に語られ、母親に理解されなかったあと、一晩中まんじりともせずを考えこんでいる時には、嵐は絶えず窓を鳴らし続ける。そして夜が明けると庭のりんごがみんな落ちて、古いすももの木が一本折れてしまったことがわかる。この朝ナージャはサーシャに家を出る決心を伝えに行くわけで、この夜の嵐の音と木の実が落ちてしまうということは、ナージャの心の動揺・高ぶりとその結果もたらされた決意を象徴的に表している。

『荷馬車』においては「母」が幸せな生活のイメージシンボルとしてくりかえし登場し、そして一瞬の母の幻影がクライマックスを形成する。

この外にも『犬を連れた奥さん』のオレアンドの場面、『職務の用事で』『往診中の一事件』『知人の家で』においても、主人公の心理的葛藤のクライマックスが象徴的手法によって表現されている。

以上見てきたように後期における主人公の心理的葛藤の呈示のしかたとその表現方法は、直接的表現においては断片的、例示的、暗示的であり、分析的ではなく、冒頭とクライマックスにおいては象徴的手法が特徴であると言えよう。

## ② 副次的人物の象徴的機能

主人公の直接的心理描写の量が減少し、説明的描写ではなくなることにより、物語を構成する他の要素の比重が増してくるわけであるが、では副次的人物たちはどのように描かれ、主人公の心理的葛藤を描くうえでどのような役割を果たしているのだろうか。中期においては主人公と副人物との葛藤がテーマであり、副次的人物たちは主要事件を構成する不可欠の要素になり、主人公との関係で登場してくる。『不快なできごと』では医者のおフチンニコフが薬局員のザハロウィチを嫌悪して殴ってしまったことこそが物語の発端であり、他の人物たち――看護婦、判事、郡会議長等もすべてこの事件とのかかわりで登場してくる。『隣人たち』においても同様で、主人公の妹と隣人のヴラーシチは主人公に葛藤をひきおこした張本人であり、主人公が二人に会いに出かけ、二人との対決が物語のクライマックスをなしている。他の人物たち――母親、叔母、警察署長も事件をひき

おこした主人公の世界の重要な構成メンバーとして登場してくる。

では後期作品においてはどうかであるか。後期においては人物間の葛藤がテーマではなく、主人公の変化が重要である。そして副次的な人物はこの主人公の心理的葛藤を表現するための特別な機能を果たすことになる。

『いいなずけ』の例を見てみよう。まず中期においては主人公の葛藤の対象となり得たであろう婚約者のアンドレイは、その本来の重要なはずの役割にもかかわらず、物語の当初から主人公との関係ではほとんど描かれず、スケッチ的にその性格づけがなされるだけである。彼が主人公との関係で役割を果たすのは、主人公を彼から引き離すモメントにおいてのみである。新居下見のエピソードでアンドレイはその本質的役割を発揮する。アンドレイは新居の部屋べやを案内してまわり、有頂天になり満足しきっている。この時ナージャは自分がアンドレイを愛していないことをはっきりと悟る。そして新居のすべてが耐え難い俗悪さに思え、一刻も早く逃げ出したいのである。この嫌悪と軽蔑がナージャに家を出る決心をさせる。アンドレイはナージャの心理過程にあっては結婚に象徴される旧世界の俗悪さをはっきりと悟らせる役回りとして登場しているだけである。

母親とサーシャはナージャにとってちょうど対立する立場・世界を代表する人物である。そして母親に対する評価が低下するとほぼ同時にサーシャに対する評価が上がるという関係にある。まず第一に母親であるが、彼女はナーシャの心理の変化を表現するための非常に重要な役割を果たしている。彼女に対するナージャの価値評価がそのまま旧世界にたいする評価を代弁することになる。ナージャの旧世界にたいする評価が系統的に明瞭に表現されるのは母親に対するときのみである。これに対してサーシャは新しい世界への案内者であり、古い世界へのあからさまな批判者である。

物語の発端では母親はナージャにとって、若く、並外れた人で、彼女の話すことはすべて深い神秘的な意味をもっているように思われ、信頼されるべき存在であった。ところがサーシャはナージャがほめる母親を教養があるのに現実に対する認識がないと批判する。そして当のサーシャはナージャの目にはいつも同じことばかり言っているこっけいな人間に映っていたのだが、今回はサーシャの言うことが「なぜか」腹立たしく思えるのである。このナージャのサーシャに対する気持ちの変化は、自分でも捕らえがたいもので二度も「なぜか」という言葉が使われている。このように物語の冒頭では、近づいてくる結婚に対して漠たる不安を抱いているナージャの心理の変化はサーシャに対する気持ちの変化となって現れる。しかし母親に対する信頼はまだ確固としてある。第2章でナージャが母親に夜眠れないことを話すと、見当ちがいの答えが返ってくる。この時ナージャは生まれて始めて母親が自分を理解していないし、理解出来ないことを知り恐ろしくなる。その夜自室でナージャは「なぜ」今まで母親を何か特別な並外れた人だと思っていたのか、かえって不思議に思えてくる、母親は単なるごく普通のありふれた不幸な女だということが、今やナージャには明瞭になる。母親の偶像が落ちると同時に、サーシャは風変わりなナイーヴで彼の言う夢は何か馬鹿げてはいるが、「なぜか」それが素晴らしく思えてきて、勉強しに行ってみようかと思ってみてうれしくなる。

家出から一年後にナージャはモスクワのサーシャの所に立ち寄る。サーシャは相変わら

ずの様子をしているが、ナージャにとって「なぜか」くすんで田舎臭く見え、昨年のように新しく、知的で、興味深い人とは思えない。ナージャは一年の首都での生活で、一年前のままのサーシャを乗り越えたのである。家に帰ってみると母親は相変わらずの服装をし、相変わらずのことを話しているが、ひどく老け込みしぼんでしまったようだ。ナージャはもう母親の話に耳を傾けようとはせず、話を聞きながら寝入ってしまう。偶像が落ちてからの母親に対するナージャの気持ちは冷静で批判的である。そしてサーシャが入院しているという便りが来るがサーシャの死の予感にはもはやナージャの心を以前ほどかき乱さない。サーシャとの交際は今ではもうなつかしいだけの遠い遠い過去のような気がするのである。サーシャの死の知らせが来たときナージャは家のすべてのことが自分には無縁のものとなったと自覚し永久に家を去るのである。

以上見てきたようにナージャの、母親とサーシャに対する気持ち・評価はナージャの心の変化を明瞭に表している。並外れた人だと思っていた母親が平凡な不幸な女でしかないとわかったとき、ナージャは母親の属する旧世界と精神的に決別したと言える。そしてそれまでぼんやりと気にかかる存在であったサーシャの方に一気に走ってしまうのである。そして一年もするとサーシャまでが古臭いものに見えてくる。このサーシャへの評価の変化がナージャの第二のそして決定的な旧世界との決別となる。

以上のように『いいなづけ』における副人物は主人公の心理描写に代わって主人公の心の変化のモメントを表す象徴的な役割を果たし、主人公の心の変化を表現する補助的役割を担っている。

### ③ 場所の象徴的機能

次に場所の象徴的機能を『いいなづけ』を例に見てみよう。

ナージャの生活空間は非常に限られている。彼女が最も落ち着いている場所は自室である。自室は彼女の現存在を表している。これに対して相対立する二種の象徴的場所・空間が対比される。一方は階下、広間、台所それに母親の部屋に象徴される旧世界の空間であり、もう一方は「どこか遠く」という言葉で漠然と表される新しい世界、未来であり、ナージャの家に居てこの未来につながる場所——庭である。現在の存在としての庭は未来に開かれた場所として重要な象徴的機能を担っている。まずナージャの基本的居場所である自室について見てみよう。ナージャは自室に一番長く居ることになるが、ここでこそ不安を反芻し、思い悩み、自分と向き合い、母親と対立し、出立する決意をする。つまりナージャの心の葛藤の場である。そしてナージャは心理的動揺を起こした場合にはすぐにこの自室へ戻るのである。「彼女は急いで自分の部屋へ帰った」という表現が頻繁に使われる。自室は彼女の避難所でもあるのだ。そしてここは常に旧世界と新世界とが交差する場でもある。旧世界とは自室に居て常に聞こえてくる階下の物音、人の気配によってもつながっているし、頻繁に訪れて来る母親によってもつながっている。また新世界とは窓を通して眺められる庭によってもつながっている。そして階下の物音に対する言及は実は頻繁になされるが、それはナージャの生活が旧世界から切り離せない位置にあるということを示すとともに、少し離れたところにおいて旧世界と一定の距離を持ち、それを批判的に見る位置をも保障しているといえる。事実ナージャは階下ではほとんど活動しないのである。これに

対して窓外の庭の景色はどうか。こちらは階下の物音ほど頻繁には言及されないが、視覚表現は抒情的でニュアンスを伴っており、語り手のあるいはナージャの思いを反映する情景となっている。第2章冒頭にナージャが目覚めて眠れないままに窓の外の景色を眺めながら物思いにふける場面があるが、ここでの自然描写では自然の擬人化と比喩のナイーヴさがナージャの視点を思わせ、「遠くで」「若い」「はなやいだ」という新しい未来のキーワードがくりかえされ、この庭が未来へ開かれたものであることを示している。また嵐の夜に庭のりんごがみな落ちてしまったのは、前述したようにナージャの決心を象徴しているし、ナージャが庭にいるときは、冒頭のように新しい世界を予感するか、サーシャが家の人たちの批判をするか、素晴らしい未来像を語るかして、ナージャの覚醒を促す場となっている。そして旧世界の象徴としての特別な場所、ナージャたちの新居はその様々な調度が詳細に描写され、全体の簡潔な描写のなかで際立った位置を占めている。

以上のようにこの物語においてはそれぞれの場所が象徴的機能を帯びており、ナージャの心理的葛藤はその場とのかかわりでも系統的に表現されているのである<sup>(15)</sup>。

#### ④ イメージ形成の方法としてのくりかえしの手法

これまでの項でも少しずつふれてきたが、後期における主要な方法の一つに、くりかえしによるイメージの形成がある。中期的作品においては極めて現実再現的手法により具体的事件が描かれているので、この方法が意識的に使われることはほとんどなかった。しかし後期作品においてはこの手法は随所に見られる。後期にくりかえし表現が多いという現象はプロットの性格に由来している。中期のような状況暴露型、事件展開型の物語においてはモチーフのくりかえしは起こりにくいものに対して、後期の時間進行型のプロットにおいては移りゆく時のイメージがくりかえし表現によって表現され得るからである。

『いいなずけ』においては単なるくりかえしだけではなく同様のイメージを形成するキーワード群の多用が見られる。旧世界をイメージさせるキーワードとして「不変」「長い」「遠い昔」などがある。これらの言葉は必ずしも旧世界そのものを形容する言葉として使われるわけではないが、積み重ねられていって全体として旧世界のイメージを形成していく。これに対して新世界のキーワードは「若い」「どこか遠くで」「5月」「はなやいだ」などである。また人物の行動パターンのくりかえしも特徴的である。前述したナージャが自宅に戻るという行為もそうであるが、この物語においては特にサーシャの形象において著しい。(身振り、話しぶりの癖など)

『僧正』においては前述したように、くりかえし表現がイメージ形成の主要な方法となっている。他にも『新しい別荘』『可愛い女』『イオーヌイチ』『荷馬車で』において、モチーフの繰り返しがプロット構成上、イメージ形成上の主要な方法となっている。

## Ⅱ. 象徴的リアリズムの方法とその意義

作品の印象の違いを出発点に、中期と比較しながら後期の創作方法の特徴を考察してきた。基本的観点は、印象の違いをひきおこしている中心的要因はプロットとそれを性格づける葛藤の性格であり、物語の構成要素の特徴はすべてこのプロットと葛藤の性格に由来

するということであった。そして中期においては具体的事件とそれに巻き込まれた主人公の心理上の葛藤が物語を展開させていく基本動機であり、物語はこの葛藤を核として因果関係にしたがって発展していった。これに対して後期においては葛藤そのものに物語を展開させていく力はなく、自然の時間の推移が物語を進行させていく基本的な力となっている。そして葛藤は核としては機能せず、進行していく時間のそれぞれの段階における主人公の心理的発展段階を示すだけの役割を果たしている。つまり中期においては物語世界と主人公の心理は、状況と展開の相でとらえられ、状況の暴露が目的であったのに対し、後期においてはそれらは進行の相でとらえられ、状況と主人公の変化あるいは不変化を記録するのが目的であったと言えよう。このような設定において、中期における主人公は巻き込まれた事件の中で悩み、思考し、事件解決への道を探しもとめるが、どうどうめぐりに終わり、結局はふりだしに戻る場合が多い。後期においては逆に主人公は結末においては出発点とは異なる地点に達することが多い。そしてこれらのプロットと葛藤の性格は語り人の性格と結びついている。中期においては主人公の視点で、主人公の内側から接写された世界が、主人公の揺れ動く心の綿密な軌跡とともに描かれたが、後期においては主人公よりずっと大きな視野をもった語り手の視点から物語世界が見渡され、主人公の心理もよく整理されて語られている。また語りのテンポも、中期においては場面再現的テンポであるのに対して、後期においては語りのテンポが速く、要約的語りが多くなっている。

以上のような構造的特徴をもった物語において物語世界と主人公の心理はどのような表現方法によって描かれているかということが次に生じてくるテーマであった。中期においては物語世界の現実再現的描写と主人公の心理の綿密な描写にその特徴がある。心理描写は直接的で分析的である。これに対して後期においてはあらゆる構成要素があるアイデアを表現するための手段として極めて意図的に組み合わせられ、緊密に構成されている。主人公の心理も直接的表現は断片的、例示的で分析的でなくなり、むしろ間接的表現が多くなる。そして重要なモメントは暗示的、象徴的手法によっている。また副次的人物や場所、風景などの象徴的機能も重要である。そして肝心なことはこれらの象徴的手法が部分的に使われているのではなく、プロットの性格に由来する構造的なものであるということである。モチーフ、ディテールはくりかえしにより、あるいはバリエーションの集積により総合されて、あるイメージとして読者に受け入れられる。このように単なる自然的時間の推移とモチーフ、ディテールの集積により進行していくことにより、物語は伝統的短編小説の調子、つまり集中・凝縮型から解き放たれ、拡散・平明の調子を帯びることになる。

中期において、ある特定の具体的状況における人間心理を、短い物語内容の時間を題材に集中的に表現し、いわば一点を深化する求心的方法を追求したチェーホフであるが、この方法で作品の規模を拡大した長編小説へは向かわず、後期においては、逆に短い形式の中に長編小説の題材、テーマを取り入れたと言えよう。題材となる物語内容の時間は長くなり、時の経過の感じが現れるが、それを保障するのが自然の時間の推移を基にした単線進行型のプロットであり、要約的、断片的、例示的、暗示的、象徴的等の表現方法であったのだ。そして中期の関心があくまで現実の具体的・社会的問題とその中で格闘する人間心理に向けられたのに対し、後期においてはより大きな世界に向けられ、自然と人間存在、

時間と人間存在のテーマが背後に横たわる根本問題となってくる。ここから個別的体験を一般化する語りの視点が出現する。以上をまとめるならば、チェーホフは後期の象徴的リアリズムの方法によって、短編的題材、テーマの枠を越えた新しいタイプの短編小説の創出に向かったと言えよう。

### Ⅲ. 創作方法発展の様相と後期象徴的リアリズムの方法の位置

前章で述べたような象徴的リアリズムの方法は後期になって突如として現れたものではない。初期のユーモア作家時代にもその萌芽的形態は存在するし、中期においても一定程度存在する。また中期的タイプの作品は初期にも存在する。本章においてはまず初期にもどり、初期の創作方法の特徴を概観したのち、それぞれの期の方法、タイプがどのように引き継がれ発展したか、あるいは先行する期にどのような萌芽状態を持っているかという創作方法の発展の様相を見てみたい。

初期においては単なるおかしみを目的とした軽いユーモア小品を除いても、いくつかのタイプがある。一つは多くの場合トリックや落ちを持つある出来事をプロットの基本にしているタイプで、それは例えば最初期の『りんごのために』(1880年)に始まり『小役人の死』(1883年)『かき』(1884年)『大さわぎ』(1886年)『たわむれ』(1886年)と一定の割合で続いていく。また対話によるおかしみが主要な特徴となっているタイプとして『わかってくれた!』(1883年)『外科』(1884年)『暇つぶし』(1885年)『わるもの』(1885年)などがあるが、このタイプは次第に少なくなる傾向にある。一番多いタイプは情景もので、『秋』(1883年)『でぶとやせた男』(1883年)に始まる初期の多くの代表作がこのタイプに属する。この情景ものは、ある限られた情景の背後に主人公たちの人生や物語を感じさせるものであるが、この情景ものの変種として、ある場面だけを描いて、大きな視野から人間存在の宇宙的性格、人間の理解できない超自然的世界を暗示するような作品もある。それは『死体』(1885年)と『幸福』(1887年)であり、これらのテーマは中期の出発点となった『広野』(1888年)それから『大学生』(1894年)によって発展させられる。以上のような初期的タイプに共通の性格は語りの視点が語り手にあり、多くの場合は主人公の内面に入ってそれを描くことをしない外的視点によるものである。主人公の心理はその発言と行動によって示される。このような初期的タイプの作品は中期、後期になるとほとんど存在しなくなる。少しだけ残っているのは中期においては『ねむい』(1888年)『美女』(1888年)『かけ』(1889年)、後期においては『クリスマス週間』(1900年)のみとなる。初期的作品は上述したような点においてチェーホフ的短編の一つのタイプを創出したのである。

では今度は後期の方からさかのぼって見てみよう。自然の時間の推移を原動力とし、主人公の心理表現が綿密な心理描写によらず、むしろ物語世界を構成する様々なモチーフ、ディテールによって間接的に象徴的に表現されるという後期作品の基本的特徴をそっくり備えている作品はやはり存在しない。が、それらの特徴のひとつである自然の時間の推移をプロットの基本的特徴とする作品はいくつか存在する。例えば最初期の作品『ねこやなぎ』(1883年)と『嫁入り支度』(1883年)である。『ねこやなぎ』はメルヘン調の作品だが、

「初めに」「そして」「最後に」というプロットの基本構造を明確に持ったチェーホフには珍しいお話である。郵便馬車強盗という事件が発生し、しまいにはその強盗が郵便配達夫の幽霊に悩まされて入水自殺してしまうのだが、これらの事件が川岸のねこやなぎのかたわらでいつも釣りをして暮らしている爺さんが目撃するかたちで語られており、生々しさがなく、過ぎて行く大きな時の流れの中で、ある時起こった出来事として眺められる。このような、出来事を大きな視点から語る調子は、後期の『新しい別荘』につながるものである。『娘入り支度』は時の経過が物語を進展させていくのではなく、実際には一定の時を隔てた三つの場面からなっている。しかしそのことによって時の経過とそれによる状況の変化と不変化をあざやかに浮かび上がらせている。そして両作品に共通している、もう一つの後期的特徴はモチーフの繰り返しである。『ねこやなぎ』においては死者の幽霊が出るというモチーフ、『嫁入り支度』においては語り手の三度の訪問で目にするのが同じモチーフで構成されており（女主人の客への対応のしかた、娘の態度、娘の結婚話、嫁入り支度の衣服をいつも縫っていること、垣間見える人見知りする叔父の姿、肖像画など）同じであることによって、彼らの生活が何の変化もなく十年一日のごとく過ぎて行っているということ、しかもまたその同じモチーフの中の前回の訪問時との違いにより、確実に人々は年をとり衰えて行っているということが痛ましく思い知らされるのである。このようなモチーフのくりかえしがプロットの基本になっている典型例は、後期作品の中では『可愛い女』であるが『いいなずけ』『僧正』『新しい別荘』『イオーヌイチ』『荷馬車で』『百姓たち』などにおいてもモチーフのくりかえしの効果は大きい。そして上述のようなプロットの構造は、中期においては開花せず、後期において主要なものとなるのである。中期においてこのタイプの作品と言えるのは『ゲーセフ』（1890年）一編のみである。そのかわりこの作品は後期的特徴をそっくり具えている。そして中期における後期的特徴の発現はいくつかの作品に部分的に見られるに過ぎない。例えば『隣人たち』における主人公の心理に呼応するかのような風景描写、『黒衣の僧』における場の象徴的な使い方などがそれである<sup>(16)</sup>。

中期において心理的リアリズムの方法が優勢となるのだが、ではこのタイプの初期における現れはどうかであろうか。初期においては語り手の視点による、描写や主人公の内面描写が圧倒的に多く、主人公の視点からその心理の動きを綿密に描写することを主要方法とした作品は多いとは言えない。しかしそういう中でもすでに1883年に『ぬすびと』という作品が登場している。この作品においては一流刑囚の視点からその心理の動きを中心に、流刑地での人間関係、状況が集中的に描かれており、この手法でそのまま作品の規模を拡大すれば中期の作品として通用するほどである。しかしその後は『薬局で』（1885年）『初舞台』（1886年）『旅中』（1886年）に見られるのみでこのタイプは発展しない。しかし1887年になると『ヴェーロチカ』と『ヴォローヂャ』という中期的と言ってもいい作品が登場する。また『ドクトル』『接吻』にも中期的傾向が見られるがプロットを中心にトリックがある点で初期作品との混合物であると言えよう。また中期的作品は前述したように、後期においては再度現れることはなかったということは注目に値する。

以上見てきたように、チェーホフは当初のユーモア作家時代に、限られた長さでテーマ、

スタイルの枠内で作品を多数書くことにより、より効果的に人生の断面を、人間心理の断面を描き出すことに習熟していき、情景的リアリズムの秀作を多数世に送り出し、チェーホフ的短編の一つのタイプを作り出したのであるが、中期にはいろいろな制約が取り除かれると、その創作上の関心は人間心理の解剖に向けられた。初期においては限られた状況における人間心理を、主人公に多くを語らせることなく語り手による外的視点による語りであざやかに浮き彫りにしたのであったが、今度は人間心理をその隅々に至るまで全面的に解剖し始めたのである。この際の人間の心理は具体的事件の発生に伴うもので、事件そのものの現実再現的描写にも重点がおかれ、初期のような一刷毛二刷毛で手早く描写するという方法ではなく、人物や物の描写については相変わらずその最も特徴的な点のみを必要最小限述べるという手法を保っているが、人間関係や発言は複雑化し社会的広がりを持つてくる。この方法は伝統的リアリズムに則りこれをさらに発展させたものと言うことができよう。しかしこの方法も1896年を境に姿を消し、その後は象徴的リアリズムの方法にとって代わられるのである。象徴的リアリズムの方法は前述したように新しいタイプの短編小説の方法であり、チェーホフの創作上の革新の到達点である。この方法は主人公の心理に深く立ち入らず心理描写そのもの以外の方法で語るという点で初期の方法の発展とも言えるが、初期における方法が現実そのものを鋭く切り取って見せることに主眼点があったのに対して、後期においては人間の現実生活のレベルよりずっと大きな世界、人間と自然と永遠の問題を提起しているのである。

## おわりに

ロシア文学史の記述において、チェーホフの象徴的手法に言及し、その位置づけをしたものはいまだ少なく、大半がチェーホフを代表的リアリズムの作家と見なしている。しかしそれらの中にも下記のような見解が見られる。「素朴な身近な世界をあつかいながら、チェーホフは時にはリアリズムを越えて印象主義、象徴主義の域まで高まって行く。……文体的にはチェーホフからモダニズムまではあと一步なのである」<sup>(17)</sup>「自然派作家風のデータの積み重ねの代わりに、彼はただ徴候や象徴として用いられる《意味深長な細部》にのみたよった……事件を記述し、場面を説明し、性格描写の完成を期するかわりに、チェーホフはただわずかな事実を挙げ、雰囲気と、登場人物の瞬時の感覚とに注意を集中した。こうして東の間の印象が前面に現れる」<sup>(18)</sup>「チェーホフはリアリストの一人であり、その達成の頂点を示し、同時にシンボリズム運動の先駆者の一人である……チェーホフは《印象主義》と《簡潔さ》をロシア文学にもたらした革新者である」<sup>(19)</sup>これらをまとめると、チェーホフは基本的にはリアリズムの手法を用いたが、印象主義、象徴主義の手法を取り入れて新しいリアリズムの領域を開いたと要約できよう。

ところがこれまでのチェーホフ研究における、チェーホフの象徴的手法に関する言及、研究は、象徴的なディテールの特性についてなど、個別的、部分的な象徴表現に関するものにとどまっている<sup>(20)</sup>。しかし本論で見たように、特に後期における象徴的方法は作品全体の構造をとらえた観点から、より系統的に考察されるべき性質のものではないだろう

か<sup>(21)</sup>。

本論はこのような観点に立って、チャーホフの創作方法の発展過程を見直そうとする試みの出発点である。本論においてはプロットと葛藤の問題から出発し、それらの性格の違いによって作品のタイプが異なってくることを、特に葛藤の表現方法が異なってくることをもって、チャーホフの創作方法が初期の「情景的リアリズム」から中期の「心理的リアリズム」へ、それから後期の「象徴的リアリズム」へと発展したと結論づけたが、それはまだ問題提起の段階に止どまっていると言える。さらに本論の第一の目的が、チャーホフの全創作期間を対象に創作方法の発展の様相を大きくとらえ、その見取り図を示すことであつたので、具体的作品分析例を十分に示し、納得のいくように論証するまでには至らなかつた。またこの見取り図も現在はまだ素描の段階にあり、今後多くの問題を個別的に十分検討し、深化させて行かなければならない。初期、中期の創作方法の特徴は、本論においてはもっぱら後期との関係でのみ論じられたが、今後はそれぞれ独立した意義をもった時期として、独自に研究されなければならない。そして特に後期の象徴的リアリズムの方法に関しては、いまだ出発点の段階にあり、今後の理論の深化、精密化が不可欠である。そしてこれらの十分な検討の後に、チャーホフの創作方法をロシア文学史上、さらには短編小説史上に位置づけ、その革新性の意義を正しく評価するという課題が残されている。

— 注 —

- (1) Чудаков は叙述の方法に関してチャーホフの創作期間を、主観的叙述の時期(1880-1887年)、客観的叙述の時期(1888-1894年)、それに特に命名していないが再び主観性が現れてくる時期(1895-1904年)の三期に分けている。本論における時代区分はほぼこの区分に一致しているが、中期から後期への移行期を1895-1896年と幅をもたせ、後期を1897年からとしたのは、本論中で述べている中期の特徴と後期の特徴がこの移行期においては混在していると見なされるからである。しかしこの時代区分に関してはさらに考慮する必要があると思われる。

Чудаков, А. П. *Поэтика Чехова*. М., 1974.

- (2) Томашевский はプロット (сюжет) を事件の叙述のしかた、作品の中で事件が伝えられる順序であるとし、事件の自然な、年代的、因果的秩序に従って述べ得る筋 (фабула) と対立させて規定したが、本論で意図しているプロットとは実際の叙述のされ方というよりも、その基本的タイプとしてとらえられるものである。

Томашевский, Б. В. *Теория литературы ; Поэтика*. М., Л., 1928. (小平武訳「テーマ論」15頁、水野忠夫編『ロシア・フォルマリズム文学論集2』せりか書房、1982年、所収)

- (3) Томашевский は、筋の発展は一般的にある状況から別の状況への転換によって特徴づけられるとし、その際個々の状況の特徴づける利害の対立、人間間の衝突と闘争の導入及びそれを特徴づける諸々のモチーフの総体を葛藤と呼んでいる。(前掲邦訳書21-22頁) また Wellek は、自然に対する人間、他の人間に対する人間、自己と闘っている人間など作用と反作用を暗示している伝統的な葛藤概念はもっと拡大して考えられねばならないとし、追

及、追跡の筋のように、一本の線か一本の方向によって論ずるほうがずっと合理的に思えるような筋もあると指摘している。本論においては、葛藤を必ずしも力の対立としてとらえるのではなく、筋を展開させて行くなんらかの原動力としてとらえている。

Wellek, R. Warren, A. *Theory of Literature*. Harcourt Brace and Co. Inc. 1948.  
(太田三郎訳『文学の理論』筑摩書房, 1967年, 233-234頁)

- (4) 語りの視点のタイポロジーに関しては下記の研究書がある。

Genette, G. *Discours du récit in Figures III*. Paris; Seuil. 1972. (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)

—— *Nouveau discours du récit*. Paris; Seuil. 1983. (和泉涼一, 神郡悦子訳『物語の詩学』書肆風の薔薇, 1985年)

Успенский, Б. А. *Поэтика композиции*. М., 1970. (川崎渕, 大石雅彦訳『構成の詩学』法政大学出版局, 1986年)

- (5) 語りのテンポに関しては Genette, G. 前掲書を参照されたい。

- (6) 分析には以下のテキストを用いた。

А. П. Чехов. *Полное собрание сочинений и писем в тридцати Томах*. М., 1977.

- (7) Томашевский は筋の因果関係が弱まれば弱まるほど、純粹に時間的な関係が強まるとしている。(前掲邦訳書15頁)

- (8) 本文引用は以下の邦訳書によった。

神西清, 池田健太郎, 原卓也訳『チャーホフ全集』中央公論社, 1961-1962年。

- (9) Ricœur は『ダロウェイ夫人』における虚構の時間経験を分析するにあたって、この作品における物語技術の第一の手法は、一日の進行を仔細な出来事によってしるしづけることであるとしているが、この手法は『いいなずけ』における手法と共通するものである。

Ricœur, Paul. *Temp et récit. II*. Paris; Seuil, 1984. (久米博訳『時間と物語II』, 新曜社, 1988年, 191頁)

- (10) Bitsilli はチャーホフの多くの作品における筋を決定する主要テーマは「まちがい」「無駄になった努力」というアネクドト的テーマであるとしたうえで、『僧正』においてはこのテーマはシュゼートを決定しておらず、この僧正の礼拝堂へ勤行に行き、自分の僧院へ戻って休息し、また出かけるという行為がくりかえされ、最後に大地への旅によって終わる「巡礼と停泊」のモチーフによって決定されているとしている。

Bitsilli, P. M. *Chekhov's Art*. Ardis/Ann Arbor. 1983. p. 149.

- (11) 『犬を連れて奥さん』における語りのテンポについては、下記の拙論を参照されたい。

清水道子 「『犬を連れて奥さん』の語りの速度」東京大学文学部露文研究室年報『Rusistika』V, 1988年. 54-61頁.

- (12) このテンポは、前掲論文において「場面の情景法」と名づけているテンポである。

- (13) Bitsilli はこの多用される「なぜか」は主人公が自分の環境と経験を「非現実なもの」として受けとめていることを示し、この「非現実性」が精神的危機の根源であることを表しているとしている。また「のような気がする」という表現は、ひとつの特定の視点(語り手あるいは一作中人物の)を示す、印象主義的手法であるとし、それは瞬時の印象による

連想と、その知覚が個別的なものであり、時には錯覚であることを表しているとしている。  
(前掲書 pp. 53-57)

- (14) Томашевский は動機づけをその性格上 ①構成上の動機づけ、②現実的動機づけ、③美的動機づけの三種に分類している。(前掲邦訳書32-46頁) この観点から考えると、チェーホフの後期作品におけるモチーフの扱いは、構成上の動機づけの性格が強く、中期においては現実的動機づけの性格が強いと言えるかもしれない。
- (15) O'Tool はロシア文学におけるトポスについて述べているが、彼によれば、「庭」はロマンチックな出会いと申し込みと打ち明けの場である。しかしここではもっと重要な機能を担っている。

O'Tool, L. M. *Structure, Style and Interpretation in the Russian Short Story*.  
Yale University Press, 1982, pp. 188-189.

- (16) O'Tool は『黒衣の僧』における場の象徴性について分析している。(前掲書 pp. 161-178)
- (17) 川端香男里『ロシア文学史』岩波書店、1986年、293頁。
- (18) マーク・スローニム 池田健太郎訳『ロシア文学史』新潮社、1976年、405頁。
- (19) Замятин, Е. И. Чехов. *Сочинения*. т. 4. Мюнхен. 1988. стр. 156-162..
- (20) Чудаков はチェーホフのシンボリックなディテールの特性について、シンボルになっているのは特別なものではなく、ごく日常的なものであり(『三年』の傘)、伝統的な、特別なものによるシンボル(かもめ、『六号室』の窓から見える監獄)は極めて希であり、チェーホフのシンボリックなものは「現実」と「シンボル」の二つの世界に同じ比重で属している。(前掲書 стр. 170-172) Durkin は、チェーホフのシンボルは、コンテキストによる個人的シンボルであるとし、ある登場人物にのみ意味のあるシンボルとして、『犬を連れた奥さん』の灰色の塀、『三年』の傘、『黒衣の僧』、『すぐり』などの例を上げている。
- Durkin, A. R. "Chekhov's Narrative Technique". In Toby W. Clyman ed. *A Chekhov Companion*. Greenwood Press, 1985, pp. 128-129.
- (21) この点では前掲書の Bitsilli の研究をさらに発展させる必要があると思われる。

## Развитие творческого метода в рассказах Чехова

— От традиционного реализма до «символического реализма» —

Период творчества Чехова можно разделить на три этапа по различию главного творческого метода. Творческий метод первого этапа (1880-1887) можно назвать «сценическим реализмом» по его превосходящему характеру сюжета. На втором этапе (1888-1896) метод характеризуется тщательным психологическим описанием героев, поэтому можно его назвать «психологическим реализмом». Первый и второй этапы можно определить так, как Чехов развил и углубил традиционный метод реализма по-своему. А третий этап (1897-1904) отличается от предшествующих двух этапов систематическим символическим методом, и его можно назвать «символическим реализмом». Развитие от первого до второго этапа широко признаётся и исследуется, а от второго до третьего до сих пор ещё не рассматривается за малым исключением. Однако автор данной статьи считает, что именно творческий метод третьего этапа, «символического реализма», нужно считать самым продвинутом, самым главным методом в творчестве Чехова, и этим методом он сделал новый шаг как в развитии мировой истории рассказа, так и в развитии русской литературы.

Особенность творческого метода «символического реализма» хорошо отличается в сравнении с методом второго этапа «психологического реализма». Самая основная причина различия между двумя методами заключается в сюжетно-композиционной особенности. Второй этап характеризуется следующим сюжетом: сначала возникает событие, которое вовлекает героя в психологический конфликт, потом история движется по развитию этого события и психологического конфликта. Она развивается вообще по ирричинной связи. Сюжет рассказа сильно концентрируется на одном событии. Поэтому читатель следит за ходом события, а не за ходом времени. Прочитав рассказ, у него остаётся впечатление о событии, а не о течении времени.

А в рассказах третьего этапа история развивается не конфликтом, а она движется именно по течению времени. Конечно в фабульной сфере возникают события или переломный момент в жизни. Но в сюжетной сфере в них нет сил двигать ход истории, а они только составляют элементы в мире истории. Возьмём для примера последний рассказ «Невеста» (1904). Его тему составляют разлука героини со старым обществом и отъезд в новый мир. Рассказ кончается уходом героини из дому, и ход рассказа прямо движется к этому ясному концу. В этом рассказе ярко прослеживается течение времени. Во-первых в начале рассказа сообщается: «Свадьба уже назначена на седьмое июля, а между тем радости

не было, ночи спала она плохо, веселье пропало...» Это сообщение заставляет читателя быть чутким к течению времени. Во-вторых часто отмечается течение времени иногда с наречием «медленно» или «быстро» и затем следует событие. В-третьих не только прямо отмечается течение времени, а оно намекается другими деталями, например, стук сторожа «тик-так, тик-так».

Дальше мы будем рассматривать способы выражения психологического конфликта героев. В рассказах второго этапа он описывается конкретно, тщательно с аналитическим объяснением. А на третьем этапе он выражается отрывочно, если прямо, иногда намекается другими способами, а в самых важных моментах выражается символично. Ещё раз возьмём для примера рассказ «Невеста». В этом рассказе суть конфликта героини сначала не указывается ясно, а символически намекается предчувствием. Во втором абзаце в саду героиня чувствует милый май, здесь сконцентрированы ключевые слова и главные представления этого рассказа, слова «сад» «май» «где-то далеко» намекают и символизируют новое общество, в которое отправится героиня в конце рассказа. Эти слова и их вариации дальше повторяются. Слово «почему-то», которое повторяется 13 раз в этом рассказе является примечательным способом выражения душевного состояния не аналитически, а намёками. Кроме того символические выражения встречаются в кульминациях. Когда героиня объявила матери, что она не может больше жить дома, на дворе была буря и в печи гудели басы, а на следующее утро оказалось, что в саду ночью ветром побивало все яблоки и сломало одну старую сливу. Всё это символизирует душевное состояние героини.

Вместе с тем прямое выражение душевного состояния героини стало меньше и не аналитически, другие компоненты рассказа—другие персонажи, различные детали, место и пространство—стали играть важную роль и выражать психику героини. Другие персонажи стали исполнять особую функцию в выражении перемены душевного состояния героини. Перемены в оценке героиней матери обозначают единственный указатель её оценки старого общества. А оценка героиней Саши, наоборот, обозначает оценку нового общества.

Место и пространство тоже выполняют символическую функцию в выражении душевного состояния героини. Комната героини обозначает нынешнее её существование. А ей противопоставляется два символических пространства—пространство старого общества, которое составляют—«внизу», зал, кухня, комната матери и пространство нового общества, которое составляет сад. Её комната обозначает место, где героиня задумывается, а также её убежище когда она волнуется. Здесь пересекаются старое и новое общества. Со старым обществом она связана шумами, которые доносятся снизу до комнаты наверху, а с новым она связана через окно, которое выходит в сад. Героиня задумывается у себя в комнате между старым и новым обществами.

На первом этапе можно выделить несколько типов сюжета. Рассказы с анекдотическим сюжетом продолжают существовать в определённом количестве. Рассказы с юмористическим диалогом постепенно уменьшаются. Самый главный тип—это рассказ со сценическим сюжетом, в котором за одной определённой сценой чувствуется жизнь героев. В этих рассказах, которые в большинстве случаев повествуются от лица повествователя, не описывается душевное состояние героев, а только внешним обликом—речью, поступками—показывается. Рассказы такого типа за малый исключением не существуют на втором и третьем этапах.

Среди рассказов первого этапа мало таких, в которых сюжет похож на сюжет на третьем этапе. Это «Верба» (1883) и «Приданое» (1883). В них ход рассказа движется течением времени и встречаются повторения мотивов. Они представляют собой зачатки типа рассказа третьего этапа.

Среди рассказов второго этапа находится только один с сюжетом третьего этапа, это «Гусев» (1890), зато он обладает всеми чертами третьего этапа.

Тип рассказа второго этапа тоже появляется рано, это «Вор» (1883), в котором тщательно описывается психология героя с его точки зрения. Таких рассказов станет больше в 1887. А стоит заметить, что рассказ типа второго этапа больше не появился на третьем этапе.

Как мы видели, Чехов, когда он освободился от всяких ограничений и условностей малого пресса, стал интересоваться психологией человека и стал тщательно вскрывать её. Но до 1897 исчез такой тип рассказа, его заменил рассказ нового типа, «символического реализма», который превзашёл тему и сюжет традиционного рассказа.

До сих пор Чехов считается главным представителем реализма. Символику Чехова исследовали только отдельно и частично. Но как мы видели, его символический способ употребляется систематично, он связан с основной конструкцией рассказа на третьем этапе. Необходимо исследовать символику Чехова более систематично. В этом направлении эта работа является только отправной точкой при пересмотре хода развития творческого метода и достигнутого Чеховым результата.