

## 後期チャーホフの語りの構造

— 『イオーヌィチ』を中心に —

長野 俊一

本稿は、標題が示すように、チャーホフの物語における語りの構造一般について論じることを、そもそもの初めから断念している。

物語内容についてはともかく、いま仮に、チャーホフの全作品を対象にして、その物語言説と物語行為に関する統一的な見取り図を作成しようとしても、個別の具体的なテキストが主張する一定の理念型からの自由な離反・逸脱をまえにして、われわれはただ立ち尽くすしかないだろう。理念型にしる、理論的モデルにしる、パターンはその一定のかたちにおいてのみ実現されるのがつねである。では、どうするか。ここでは、プルーストの語り（もしくは物語言説 *récit*）に立ち向かう G. ジュネットの方法が準拠枠となる。<sup>1)</sup> その基本的方法は、われわれのテーマに則して、次のようにパラフレーズすることができる。チャーホフの語りを全体として見るならば、その特殊性はまさしく還元不可能なのであって、およそいかなる普遍化も方法論上の誤りになる。彼の特定の物語テキストが例証するのは、あくまでも所与のテキストそれ自体にはかならない。ところが一方では、この特殊性といえども分析不可能ではなく、分析を通して抽出された個々の特徴は何らかの比較や展望の対象となりうるのである。つまり、われわれにも、特殊から一般へ向かう道が可能性として残されているということだ。<sup>2)</sup>

以下では、『イオーヌィチ』《Ионыч》（1898年）を個別の対象として、チャーホフの語りの構造を分析してゆくことになるが、その際、チャーホフ自身の創作方法や創作態度に関する発言、同時代の批評などのいわゆるテキスト外的事実をも一つのコンテクストとして位置付け、分析の手掛かりにしたい。われわれはもちろん、芸術的手法に関する作者自身の発言は、彼の伝記的事実と同じく、閉じられた芸術的体系の研究にとって不可欠の要素ではないとする立場を知らないわけではないし、その理論的妥当性と実践的有效性を否定するものでもない。だが、同時に、「作品の埒外にある作者の二次的証言」<sup>3)</sup> が、内在的なテキスト分析によって得られた結果を単に検証するだけにとどまらず、ときには作品そのものに対する相応の分析視角を予め提供してくれることも、すぐのちに明らかになるように、認めざるをえない。また、同時代の批評の扱い方については、ロマン主義を古典主義的統一の解体と見る同時代人の証言に、唯一の価値を見出した P. ヤコブソンに導かれながら、少し先回りをして、こう言っておこう。チャーホフの語りにおける客観的原理の解体、つまり、客観主義の作家チャーホフの変貌ぶりを、「形式の革新」として、いち早くその作品の中に嗅ぎとった同時代人の批評は、

少なくとも貴重な証言の一つである、と。<sup>4)</sup>

以上で、ひとまず、われわれの基本的な立場が明らかになったように思われる。そこで、順次章を追って、後期チャーホフの語りの構造の特質を、次に、具体的に見てゆくことにしたい。

## I チャーホフの語りの「客観性」をめぐって

テキストの分析に取りかかるまえに、まずは、問題の所在を明確にしておこう。

チャーホフは客観的な作家である。あるいは、チャーホフの物語世界の主調音は客観性である。これらの命題（定言的判断）の真偽を取り立てて論じてみても、おそらく満足のいく結論は得られまい。われわれにとって関心があり、かつ重要なのは、チャーホフの物語が客観的か主観的かの二者択一ではなく、もし客観的（ないし主観的）であるとするなら、その客観性（ないし主観性）がいかなる特質を有しているのか、それがどのような語りの構造に支えられ、いかに表現として定着させられているのか、という問題である。

さて、いま上に掲げた命題は時空を越えて神話となり、いわば不可侵の聖域に祭り上げられてしまったかのようだ。神話が神話であるかぎり、その真偽を問うことは許されないのだろう。だが、必要なのは脱神話化である。はたして、「現実がひとりでにその姿を現すさまを、情緒的、感覚的に捉えるチャーホフの編み出した方法が、より成熟しより多様化するにつれて、作者はますます寡黙に、彼の声の響きはますます控え目になっていった」<sup>5)</sup> のだろうか、「チャーホフは語り手としての自分自身を消し去り、物語が自然のままに次から次へと展開するに任せている」<sup>6)</sup> のだろうか。「沈黙しているのは作者だけではない、書かれた人物もそうである。彼らも決して自分を説明しない…… [チャーホフは]「話」や「筋」そのものに頼らず、あからさまなメッセージも発せず、ただひたすら「生きたイメージ」に語らせる」<sup>7)</sup> と言い切つてよいのか。また、「作者は滑稽なユーモア小説家から、より本格的な、より普遍的な作家へと成長した中期以降になると、ますますこうした露骨な態度表明を避けるようになった」、さらには、「ここには [『谷間』を指す——引用者] あらわに技巧を感じさせるような箇所は一つもない。すべてが自然であり、客観的であって、まるで作家個人が作った作品というよりも、造物主の作った自然のように思われる。そして、シェイクスピアの芝居にも似た客観性を持っていて、大きな人生のすがたと、人間性の深みを彷彿とさせる」などという意見は、文学的事実の検証に耐え得るだろうか。「『イオーヌィチ』や『谷間』、あるいは『犬を連れて奥さん』や『可愛い女』のようなチャーホフ40歳前後の作品を読むと、作者の姿は消えて、空の高みから下界を見下ろしている神様が何かの手が動いて、おのずからこれらの作品が成った、という感じ」がするのは一体どうしてなのだろう。<sup>8)</sup> われわれはなにも印象批評の限界を言挙げしようとしているのではない（豊かな感受性と鋭い審美眼だけが成しうる奥行のある洞察は、往々

にして、いわゆる印象批評によってなされてきた)。そうではなくて、同一の批評家の発言とも受け取れる、驚くほど均一化されたステレオタイプの評言のかずかずからも分かるように、客観主義の作家チェーホフの神話化の過程がいかに広範囲に及んでいるかを確認しておきたかったのである。冗長を厭わず、いま一人の批判家の言にも耳を傾けておこう。チェーホフに関する文体論的研究の嚆矢ともいべき論文の中で、C. II.バルハートゥイもまたこう述べている。

「チェーホフの文体の特長に挙げるべきは、(書簡の中で彼が何度も説明しているように)作者の顔が露呈するのを原則として拒否することである。作品中のチェーホフの「思想」は作者の思想として示されているわけではない。思想の表明と思想の衝突は状況によって動機付けられている(発作を起こした病人や狂人や幻覚状態にある人物の言葉)。チェーホフは人生を観察する際、自分の価値観を押し付けることも、自分の人生観をあからさまに表明することもしない。その意味で、チェーホフは「思想」を欠き、「説教」を欠いた作家なのだ<sup>9)</sup>

以上の引例から、チェーホフの物語(物語り=語り)の「客観性」が、作者の声の抑制、作者像の消滅または作者の韜晦、メッセージ性の欠如、判断停止の態度、俯瞰的視点または神の視点などを内包としていることがたやすく知れる。そして、何よりも特徴的なのは、これらの評価が、語り手を無視した、あるいは作者と語り手を同一視した(「チェーホフは語り手としての自分自身を消し去り……」)読みの上に成り立っているということである。なるほど、バルハートゥイの注釈に教わるまでもなく、書簡の中のチェーホフは事あるごとに自作の客観性を力説し、「客観的に書け!」と、繰り返し小説家仲間に訴えている。いずれも、研究者ならずとも、チェーホフに親しんだことのある人なら馴染の口舌であり、逐一引用してもあまり意味がないので、彼の講説の要諦だけを整理して挙げておこう。

一つは、ある意味でロシア版ゾライズムとも言うべき自然主義的客観主義、科学的客観主義の標榜である。いわく、作家は「化学者のように客観的でなければならない」、人生をあるがままに、つまり、報道記者のように「糞の山」も「真珠」も、「邪悪な情熱」も「善良な情熱」も分け隔てなく描かなければならない。<sup>10)</sup>それは、「冷静さ」、「無関心」、「無感動」につながるものであった。チェーホフはアヴィーロヴァに向かって、作家というもの自分の感情の移ろいを読者に悟られてはならない、と無関心の大切さを説き、「客観的であればあるほど印象は強まる<sup>11)</sup>」と忠告している。

次には、公正さ、もしくは中立的立場への志向を指摘しておかなければならない。作家は作中人物が語ることの裁き手になるべきではなく、ただ公平な証人になるべきだ、<sup>12)</sup> 問題の解決ではなく、問題の正しい提起こそが作家のなすべき仕事である、<sup>13)</sup> という熱のこもった有名な一節は、それだけを個別に取り上げて考えるならば、確かに説教者の口吻には程遠い。しかし、

少々意地の悪い見方をすると、「……べきだ」、「……べきではない」などの断定的口調に、ほかならぬ主観の発露を見取ることも出来るはずだ。それはさておき、客観的で中立的な立場を言い立てるこれらの発言に寄り添って、例えば、「ぼくにとっての一番神聖なものは……あらゆる暴力や虚偽からの自由です」<sup>14)</sup> という「綱領」が高らかに宣言されるのを見れば、そこに、もう一人のチェーホフが顔をのぞかせていることは疑うべくもない。「中立的であることは不可能である」<sup>15)</sup> とみずからの旗幟を鮮明にして、浩瀚な文学論『フィクションの修辞学』*The Rhetoric of Fiction* を著わした W.C. ブースは言う。自分を出さない小説家が、いかに観察者の背後に身を隠そうが、複数の視点の後ろや、客観的な仮面の下に隠れようが、「作者の声は決して本当に沈黙させられることはない」。<sup>16)</sup> ブースによれば、もっとも中立に近い論評でさえも何らかの関与性 *commitment* を露頭せずにはおかないのである。彼はチェーホフの「客観性」についてこう述べている。「チェーホフはこのように、何度も繰り返し、自分が客観性と呼んでいるものに対して、このうえなく情熱的に関わり合っているところを見せてしまうのである」。<sup>17)</sup> そういえば、チェーホフ批評史においては異端であったと言って構わないだろうが、W.S. モームは、チェーホフの物語世界は単色であると言い、D.S. ミルスキイは、チェーホフの語りにおいては作者自身の言葉が絶対的に支配していると言っていた。<sup>18)</sup> 顧みただけの価値はあろう。加えて、H. P. チェルヌィシェーフスキイが構想していたポリフォニックな「純粋に客観的な小説」について論じるときの M. M. バフチンの断り書き——「そのような小説〔作者の立場のない小説のこと——引用者〕は凡そ不可能である」<sup>19)</sup> ——や、そのバフチンが肯定的に引用する B. B. ヴィノグラードフの知見——「再現の〈客観性〉と〈客観的〉構造のさまざまな手法への志向、それはすべて作者像を構成する独特の、だが、相関的な原理にはかならない」<sup>20)</sup> ——もまた、これから先の議論にとって大いに参考になるであろう。

三つめは、他者の言葉への志向である。チェーホフは人物たちの重要な供述とそうでない供述とを区別し、「人物に光を当て、彼らの言葉で話すだけだ」<sup>21)</sup> とみずからの物語技法を説明している。彼はあたかも、現代の物語論における〈語ること *telling*〉と〈示すこと *showing*〉の二分法を見通していたかのようなのである。A. II. チュダコフがチェーホフにおける客観的語りの「最終的勝利の年」<sup>22)</sup> と呼んだ 1890 年のスヴォーリン宛の書簡には、当時の彼が目指していた客観性の特質を端的に示す、次のような一節が見られる。

「あなたはぼくの客観性を、善と悪に対する無関心だとか、理想や思想の欠如だとか言って非難なさっておられる。あなたは、ぼくが馬泥棒を描くときに、馬を盗むことは悪であるとぼくに言わせたいのです。ですが、そんなことはぼくが言わなくなつてとうの昔からよく知られたことです。彼らを裁くのは陪審員に任せておけばいい。ぼくの仕事は、彼らがどんな人間なのかをただ示すことです。〈……〉芸術と説教を結び付けることができればもちろん愉快で

しょうが、ぼく個人にとってそれは途方もなく難しいことだし、技術的条件によって、ほとんど不可能なことなのです。実際、馬泥棒を700行で描くためには、ぼくは絶えず彼らのスタイルで話し、かつ考え、彼らの調子で感じる必要があります。もし、そうせずに、ぼくが主観性を付け加えたりすれば、人物像はぼやけてしまい、物語は、短篇小説がすべからくそうあるべきような、簡潔なものとはならないでしょう。書いているときのぼくは、完全に読者を当てにし、物語に欠けている主観的な要素は読者が自分で補ってくれるものと考えているのです」<sup>23)</sup>

作者あるいは作者＝語り手の側からの主観的な論評や解説を回避して、もっぱら主人公たちのスタイルで話し、彼らの調子で感じるのは、彼らがどんな人間なのかを「示す」ためであるというのだ。語ることを抑制し、示すことに重きを置く語り的手法は、当然の帰結として、対話形式を志向する。対話形式の優勢、作者の言葉（声）の主人公たちの言葉（声）への従属を標徴とするこの時期、すなわち、客観的原理が支配的な時期のチェーホフの語りの特徴を、ここでは、他者の言葉の劇的構成への志向と名付けておこう。

繰り返しになるが、これまでに見てきたチェーホフを客観主義の作家と見做す通説（「神話」）や、その通説を支えているかのような、作者自身による語り客観的原理に関する自註のかずかずは、われわれにとって、あくまでも議論の出発点としての意味を持つものであって、それ以上でも以下でもない。とりわけ、書簡中の物語技法や創作態度に触れたチェーホフの諸発言を、われわれが対象とする具体的テキストの構造分析に無条件に充当することは、それらが80年代後半に集中しているという一事を以ってしても、誠に慎まなければならないだろう。ましてや、チェーホフの客観的原理が、その「最終的勝利」を迎えつつあった時期においてさえ、必ずしも首尾一貫したものではなかったとなればなおさらである。チェーホフには矛盾があった。作家は客観性と主観性、〈示すこと〉と〈語ること〉、ミメシスとディエゲシス（プラトンの意味での）のはざままで揺れ動いていた。一方では、文学における傾向性を否定しながら、他方では、傾向性の無さを批判されると、自作の傾向性を断固擁護し、報道記者のように書かなければならないと主張しながら、報道記者のように半ば無意識に、機械的に書いてきた過去のチェーホフ時代に別れを告げ、人物たちの言葉で話すだけだったはずが、主人公たちへの主観的な思い入れを隠さない、というように。チェーホフのこの揺れは、より広義に解釈すれば、内容と形式の一致（もしくは不一致）という古くて新しい問題に彼が直面していたことの証であるとして差し支えないだろう。意見そのもの（内容と読み替えてよい）よりも、それをいかに表現するか（形式と読み替えてよい）が大切である、という彼の言葉、<sup>24)</sup>そして、「思想を物語形式で自由に伝える」<sup>25)</sup> ための方法探究というきわめて注目すべき彼の構想は、このような文脈の中に位置付けてみて初めて、その意義が浮かび上がってくる。

ここで、同時代の批評に目を向けておくのも無駄ではあるまい。チェーホフは『イオーヌィ

ヌ』とほぼ同時期に、「小三部作」〈маленькая трилогия〉と呼ばれる『箱に入った男』〈Человек в футляре〉、『すぐり』〈Крыжовник〉、『恋について』〈О любви〉（いずれも1898年作）の三つの短篇を連作形式で発表したが（『イオーヌィチ』とこのシリーズの密接な関係を指摘する向きもある）、同時代の批評家 A.A. イズマーイロフはいち早く「小三部作」にチュエーフの創作態度の変化を認めてこう評した。

「これらの諸短篇では、チュエーフ氏はもはやかつてのような描写対象に全く無関心な客観主義者とはまるで違っている。事あるごとにその無思想性を非難されるもとなつた以前の無感動は痕跡すらとどめていない。語り手の背後には至る所に、人生の不条理を痛いほど繊細に感じ取り、発言せずにはおれない、主観主義者たる作者が控えている。〈……〉チュエーフ氏の身内では、ゴゴリ、ドストエーフスキイ、レスコーフから今も健在なトルストイやその他幾人かの言葉の芸術家たちに至るまで、わが国の作家たちの多くが体験した転機が始まりつつあるように思われる。違いはただ、氏にあってはこの転機がかなり早い時期に訪れたということである。芸術的課題は後景に退き、理性が倫理と宗教の諸問題の解決を目指している。客観的で冷静な現実描写が、人生の悪をめぐる不気味な哲学的考察に席を譲り、事実そのものではなく事実の哲学が表舞台に登場している。チュエーフ氏が物語の中で、——ときには場違いのこともあるが——語り手の口を借りて、もしくは直接自分の口から、憤りや悲しみを表明しているのもこのことによって説明がつくのである」

「転機」に気づいたのはひとりイズマーイロフだけではなかった。A.Ⅱ. ボグダノーヴィチもまた、先行者の驥尾に付して、トルストイやガルシンに連なる「モラリスト」、「摘発者」をチュエーフの中に読み取り、さらに言葉を継いでいる。

「指摘すべきは、チュエーフ氏にとってまったく新しい、いま一つの特色である。氏はこれまでつねに、自作の驚くべき客観性で異彩を放ってきたが、他ならぬその客観性ゆえに、しばしば無関心だ、無原則だと責め立てられてきた。ところが、今や〈……〉チュエーフ氏は自分の意見を所どころで表明せずにはいられなくなってしまった。例えば、『箱に入った男』の結末や、『すぐり』の中の、もはやこんなふうには生きてはいけないというイヴァン・イヴァーノヴィチの長広舌あるいは善行へのパセティックな呼び掛けに見られるように、氏は主人公たちの抗弁の中へ氏自身の秘めた思いと見解とを込めているのである」<sup>26)</sup>

両者の評言は示唆的である。だが、不幸にも、彼らの観点はその後のチュエーフ研究史においてほとんど黙殺されてしまった、と今から20年も前にチュダコーフが不満を示していたにもかかわらず、すでにみたように、現在に至るまで事情は大して変わっていないようだ。ただし、上の評言にしても、実は、チュエーフの芸術的体系については何も語っていないに等しい。そもそも、そんなことには関心がないかのようである（「芸術的課題は後景に退き……」）。

その意味では、これらの発言もまた考えるヒントを与えてくれるのみである。

われわれはまず通説に疑問を投げかけ、次に、チェーホフ自身の客観的原理に関する諸発言を、無条件かつ直接にそのテキスト分析に適用することの危険性を指摘しておいた。だが、皮肉にも、そこにはすでに、後期チェーホフの語りの構造を分析するのに必要な概念装置あるいは重要なモメントの多くが看取されるのである。それらを手掛かりにして、次章では『イオーヌィチ』における語りの構造を、いくつかの角度から明らかにしてゆきたい。

## II 『イオーヌィチ』——その語りの構造分析

周知のように、『手帖』（1898年4月）によれば、当初チェーホフは『イオーヌィチ』を一人称物語として構想していた。のちの主人公（『手帖』のメモからだけでは、直ちにイオーヌィチを主人公と断じるわけにはゆかない）が、私＝語り手の役割を担っていたのである。

「フィリモノフ家〔のちのトゥールキン家—引用者〕は才能ある家庭である。町中でそういわれている。役人の彼は芝居もやれば歌もうたい、手品もやれば警句も飛ばす（「ようこそ、どうぞ」）。彼女の方は自由主義的な小説を書き、口真似もする——「わたくしあなたに恋していますの……あれ、夫に見られますわ！」——夫のいる前でだれ彼になくこう言う。玄関先では少年が、「死ね、不幸な女！」。実際、最初は、こうしたことすべてが、退屈で味気ない町にいと、面白くもあり才能もあるかに思われた。二度目のときも同じだった。三年後、わたしが三度目に訪れたとき、少年はすでに口鬚をはやしていたが、相も変わらず、「わたくしあなたに恋していますの……あれ、夫に見られますわ！」、またしても、「死ね、不幸な女！」という例の物真似。そして、フィリモノフ家からわたしが辞去するときには、世の中にこれほど退屈で無能な連中はいない、とわたしには思われた」<sup>27)</sup>

この「わたし」は行きずりの傍観者のようだ。

だが、同じ『手帖』の別の箇所には（1898年5月－6月）、「イオーヌィチ。脂肪ぶとりする。毎夜〔彼は〕クラブの大テーブルで夕食をとり、トゥールキン家のことが話題に上ると、こう尋ねる……」<sup>28)</sup>とある。早くもこの時点で、最終テキストと同じ三人称形式の物語に変化している。一人称物語から三人称物語へのこの転換の理由付けは、それを特定しうる資料が残されていない以上、いかなるものであれ、おそらく推測の域を出ないであろうが、その意味について考えてみることはできる。以下、このことを念頭に置いて、『イオーヌィチ』の語りの構造を分析してゆきたい。

『イオーヌィチ』の語り手は基本的に作中人物の世界の外側に、つまり、物語られる世界の圏外に位置している。語り手の存在領域と人物の存在領域とは一致していない。この語り手は、人物たちが属する世界の論理から解放されているというみずからの自由な立場を利用して、人

物たちとの相対的な距離を巧みに操作する。そして、語り手と人物たちとの間のこの距離あるいは距離感が、チャーホフの物語世界のアイロニーを可能にしているのだ。語り手にせよ人物にせよ、いずれか一方でも、両者を結び付けるへその緒を始終引き摺っていは、物語テキストは作者の個人的ドキュメントと化し、そこにアイロニーの生れる余地はないだろう。

さて、物語はこんな書き出しで始められる。

「県庁所在地のC市へやって来る人びとが、退屈だとか生活が単調だとかいってこぼすと、土地の人たちは、まるで言い訳でもするかのように、いやそれどころか、Cはとてもいいところだ；Cには図書館も劇場もクラブもあるし、舞踏会もちょいちょいある、おまけに、頭の良い、面白くて気持ちのいい家庭が幾軒もあって、それとも交際ができる、と言うのだった。そして、トゥールキン家を、もっとも教養あり才能ある家庭として挙げるのだった」

簡潔さの極北である。「小さい物語では、語りすぎるよりも語り残すほうがよい」と言うチャーホフ自身の至言のみごとな具体化である。ともあれ、この凝縮された一節には、後期チャーホフの語りの重要な特徴のいくつかを見出すことができる。

まずは、他者の言葉を伝達する手段として間接話法が採用されている点である。間接話法においては、他者の発話はそのままだ伝達されるのではなく、いわば語り直され、変形されて伝達される。他者の言葉はその個人的イントネーション、語彙論的、文体論的、情緒的特性を奪われ、ある程度非人称化されて、伝達者＝語り手の言葉に同化してゆく。他者の発話はその一般的意味やテーマだけが保持され、しかもそれすら語り手（場合によっては作者自身）のイデオロギー的立場、文体論的立場などの影響を受けて、屈折した形でしか伝達されえない。一般的に言うなら、そこでは、語り手（ないし作者）のイントネーションが圧倒的（絶対的ではない）優位に立つ。要するに、語り手は中立的立場を放棄し、〈示すこと〉よりも〈語ること〉に専念する。語り手の声は人物たちの声（中心人物であるか副次的人物であるかにかかわらず）を支配するのだ。かくして、語り手は自分自身の一定の意味的立場を獲得する。間接話法の言語的本質が「他者の言葉の分析的伝達」にあると規定したバフチンは次のように述べている。

「間接話法の分析的傾向は、言葉のもつ情緒的感情的要素が、それらが発話の内容ではなく形態の中に表現されているかぎり、そのままでは間接話法に移ることはない、という点にまずあらわれている。それらは言葉の形態からその内容に翻訳され、そしてそのような形においてのみ、間接話法の中に入ったり、あるいは伝達動詞の注釈的変形として主文にさえ移される」<sup>30)</sup>

バフチンは、さらに、間接話法のパターンの変形として、1) 対象分析的変形、2) 言語分析的変形、3) 印象主義的変形の三つを挙げて詳述している。それぞれの特徴を要約すると、1) では、作者は他者の発話をテーマ（あるいは意味）のレベルで受け止め、他者の言葉は



非人称化される傾向がある。作者の言葉と他者の言葉の間には厳密に距離がある。2)では、他者の発話の主観的、文体論的性格が表現として取り込まれる。他者の言葉の表現は物化され、彩どりの豊かさは強められるが、一方、作者の態度（皮肉、ユーモアなど）のトーンが重ね合わされる。つまり、他者の言葉が「異化される」ことになる。3)はもっぱら人物たちの内言、思考、体験を伝えるために使用され、そこでは、作者の側からのアクセント付け、作者の能動性、イントネーションが顕著である。では、冒頭で使用されている間接話法はどの変形に属するのであろうか。1)なのか2)なのか、特定はむずかしい。むしろ二つのパターンの混合形態だと考えるのが妥当であろう。バフチンの変形パターンも一つの理念型にしかすぎないのである。いずれにせよ、『イオーヌィチ』の冒頭部、なかんずくその間接話法の使用例に見るかぎり、チェーホフの語りの構造に着目してその発展段階を三期に分け、『イオーヌィチ』を含む第三期（1895 - 1904年）を、語り手の言説形式そのものに重心が移った時期だと規定したチュダコフは正しい。<sup>31)</sup>第三期は作者の主観的トーンが支配する第一期（1888年以前）や主人公の声が優勢な客観的語り手が支配する第二期（1888 - 1894年）とは異なる構造をもつ、新たな語りの方が展開される時期であった。書き出しの一節はその典型例なのである。

第二の特徴として、声と声のぶつかり合い、言葉と言葉の対話的關係が挙げられる。「C市へやって来る人びとが退屈だとか生活が単調だとか言ってこぼすと、土地の人たちは、まるで言い訳でもするかのように、いやそれどころか、Cはとて素晴らしいところだ<……>と言うのだった」——主人公の声だけではなく（ここではまだそれは聞こえてこない）、副次的人物や挿話的人物の声さえも、他者の言葉として語り手の言葉に同化し、溶解している。この語り手の多声性は（「いやそれどころか」<напротив>という副詞によって強調されている）、人物あるいは事物をさまざまな角度から知覚することを可能にするという意味で、視点の交替、視点の同時的および継起的共存と密接につながっている。事実、ここには、来訪者とC市の住人たちの視点だけではなく、局外の語り手の視点も導入されている（「まるで言い訳でもするかのように」という挿入句をみよ）。それも、完全な傍観者、記録者、報告者としての語り手ではなく、意味的立場を獲得した語り手、ブースのいわゆる「作者の第二の自己」や「含意された（もしくは内在的な）作者」<implied author>にきめて近い語り手の視点が。こうした語り手の方法を、A. II. スカフトゥイモフに倣って、「二重照明」<sup>31)</sup>の方法、より正確には「多重照明」の方法と名付けておくのも良いだろう。さらに付け加えれば、引用箇所における語り手は、初期チェーホフに見られる全知の視点ではなく、自己を規制した限定的全知の視点を担っている。そのことは、「まるで言い訳でもするかのように」<как бы оправдываясь>という一句からも明らかである。

第三には、物語言説というよりもむしろ物語行為そのものに関する変化を指摘しておかなければ

ればならない。先に述べたとおり、『イオーヌィチ』の語りにおいては、人物たちの声は後景に退き（語り手の声に同化している）、意味的立場を獲得した語り手の声が前景化されているが、この〈主観的な〉語り手は、冒頭部ではできるかぎり自分が語っているということについて沈黙を守ろうとしている。ここでの語り手はフローベール流の透明性を持ち合わせてもいないし、『殺し屋ども』（ヘミングウェイ）の語り手のように〈示すこと〉を徹底的に遂行しているわけでももちろんないが、<sup>33)</sup>自分が「語っているというそのことについては最小限にしか語ろうとしない」<sup>34)</sup>のである。では、「そして、トゥールキン家を、もっとも教養あり才能ある家庭として挙げるのだった」（下線部一引用者、以下同様）と物語っているのは誰か？言うまでもなく、語り手である。よもや、下線部にC市の住人たちの声しか聞き取れない読者はいないだろうが（そんなことをすればこの作品のアイロニーは消し飛んでしまう）、語り手自身は非人称的存在を装っていて、しかも〈語ること〉が顕在化していない。こうした語りの特徴を、語りの無媒介性への志向と呼ぶことができよう。初期のチェーホフなら、下線部の後に感嘆符を置くか、詠嘆調の注釈を加えていたであろうことはまず疑いを入れない。一つの比較例として、テーマおよび個々のモチーフに関して『イオーヌィチ』と共通点の少なくない初期の短篇『咲きおくれた花々』《Цветы запоздалые》の、これも冒頭部を引いてみよう。それは語り手の主観的トーンにあふれている。

「ある暗い、秋の〈昼食後〉、プリクロンスキイ公爵家での出来事だった。先代公爵未亡人と公爵令嬢マルーシャが若公爵の部屋に立って、悲痛に指を揉みしだきながら、かき口説いていた。このような哀願は、不幸な女性が泣きながらでなければ、とうていできぬものである。主キリストや、名誉や、父の霊を持ち出して、かき口説くのだ」

下線部については、あえて説明するまでもないだろう。注目すべきは〈昼食後〉である。括弧が付くことによって、この語は語り手の言葉に同化できないでいる。作者の側からのアクセント付けや作為性が強調された、きわめて説明的な表現方法である（「もっとも教養あり才能ある家庭」と比較せよ）。そのほかにも、この作品には、至る所に語り手（＝作者）の直接的介入が見受けられる。読者への直接的な呼びかけ、人物や出来事に関する語り手の無数の講釈とそれによる物語の中断、アフォリズム的言辞の多用、物語の展開の予告などなど。こうした語りの「間接化」（ジュネット）をもっとも端的に示しているのが、三人称物語（『咲きおくれた花々』は三人称形式の物語である）に忽然と現われる一人称の語り手（＝私）である〔同様の現象はほかにも数多く見られる。例えば、『生きた商品』《Живой товар》をみよ〕。これらの諸特徴は『イオーヌィチ』のみならず、後期チェーホフの語りからはほぼ完全にその姿を消してしまったものである。

われわれは『イオーヌィチ』の冒頭の一節を対象にして、その語りの構造を分析し、いくつ

かの特徴を拾い上げてきたが、問題はそれで尽きるわけではない。ことを視点の問題に限ってみても、B.A.ウスペンスキイが『構成の詩学』の中で指摘しているように、一つの物語テキストにおけるさまざまなレベルでの視点の交替（ないし共存）を認めないわけにはいかないし、F.K.シュタンツェルの言うように、「小説は単一的なジャンルではなく、ディエゲーシス的・物語的部分とミメシス的・演劇的部分とが混合した形態である」ことも認めないわけにはいかない。そこで、『イオーヌィチ』における「物語状況の動態化」（シュタンツェル）を紙幅の許す範囲で試みておこう。先に引用した冒頭の一節に続く段落では、トゥールキン家の人々の「才能」がもっぱら外的視点（ウスペンスキイのいう意味での）から描かれる。彼らの内的状態を示す動詞は一切使用されない。それに、非人称の語り手はここでもやはり全知ではない（「……彼がふざけているのやら、真面目に言っているのやらさっぱり分からなかった」）。また、素人芝居でのトゥールキンの「咳のしっぶりがすこぶる滑稽だった」という評価に、C市の住人たちの知的水準を示す声を聞き取り、<sup>36)</sup> 先程と同じ語りの多声性を指摘することもできるだろう。ところが、つづいて主人公ドミートリイ・イオーヌィチ・スタールツェフが読者に紹介される段になると、外的視点から内的視点（主人公の）への一時的な移行が見られる。「……なぜか、イヴァン・ペトロヴィチの招待のことがおのずと思い出された」、「……トゥールキン家を訪れて、ひとつどんな連中なのか見てやろうと肚をきめた」——外的視点、それも全知ではない局外の視点からでは知りえない内的状態の描写である。とくに下線部については、主人公の内的視点からの描写以外の可能性はない。「どんな連中なのか」を知らされていないのは主人公だけなのだから。もちろん、前者では、「なぜか」〈K&K-T0〉という副詞によって、語り手の認知能力は限定されている。つまり、語り手はトゥールキン家の人びとの「才能」を物語るときと同じように、ここでも情報の量と質を自由に制御しているのである。そのことは、「彼はぶらぶら歩いていったが（実はまだ自分の馬車がなかったのだ）、のべつこんな歌を口ずさんでいた」という一文にもはっきりと表わされている。括弧内の注釈を施す語り手は全知の語り手に一步近づいていると同時に、〈手法の露出〉として機能する重要なメッセージを提供している。馬車のモチーフをめぐる〈手法の露出〉が物語内容のレベルで果す役割を否定するものはないだろう。翻って、トゥールキン家の人びとは、当のトゥールキンにしる、その妻にしる、少年パーヴァにしる、さらには娘のエカチェリーナでさえ終始一貫外的視点から描かれ、内的視点が彼らの内側に据えられることはない。ただエカチェリーナについては、他の三人とは違って、その内面が描写されることもあるが、それはあくまでも、局外の語り手による外的視点からの、あるいは主人公の内的視点からの描写にすぎない。つまり、視点の担い手が語り手であるか一定の人物（ここでは主人公スタールツェフ）であるかの差異があるだけで、いずれにせよ同じ外的視点からの描写なのだ。

トールキンとその妻およびパーヴァに関する語りには著しい言語的特徴がある——「ようこそ、どうぞ」とイヴァン・ペトローヴィチは……言った。「こちらへお掛け遊ばせな」とヴェーラ・イオーシフォヴナは……言った。「ちょいとジャン」とヴェーラ・イオーシフォヴナが夫に言った「dites que l'on nous donne du thé」。「悪しくもないで……」とイヴァン・ペトローヴィチが小声で感想を漏らした。パーヴァは……悲劇口調でいきなりこう叫んだ、「死ね、不幸な女！」。彼らは外的視点から〈示される〉だけである。彼らについては劇的に〈示すこと〉が最優先され、彼らの言葉が他者の言葉として語り手の言葉に浸透し、その変形を迫ることは絶無といってよい（若干の例外——例えば「猫ちゃん」という単語のレベルで——はあるが、それは今無視しても一向に差し支えないだろう）。彼らの言葉は、語彙的特徴を初めとして、個性を保持したまま、加工されることもなく、直接話法でしかも反復して伝達される。それらは、客観的語りの時期のチェーホフが常用した擬似直接話法で語られることすらないし、それらを伝える語り手の言葉は戯曲のト書き以上の意味をもたない。この情景描写的語りは全体としての語りの構造の中で、ほとんど「演劇的異物体」<sup>37)</sup>としてある。彼らは互いに他を照らし出すことがなく（「多重照明」の方法を用いて描かれることがなく）、ただ単一の、空間面でも心理面でも抽象的で不定の外的視点から無媒介的に示されている。無媒介性、ミメシス性、情景的描写 scenic presentation、〈示すこと〉——これらの特性がその語りを支えているのだ。その結果、物語世界内部で、彼らの像は不変項として定着し、語りのレベルでも、テーマのレベルでも（彼らは主人公とは逆に、時間の風化作用の影響を受けない人物群である）、物語テキストの基底部を構成することになる。この〈生地〉を背景にしてこそ、われわれは、主人公の負の変化というテーマの発展にも、また視点の交代や語りのさまざまな位相の存在にも気づくことができるのだ。Ю. М. ロートマンの言うように、「視点は、語りの範囲内で視点交替の（あるいは、他の視点を有する別のテキストへのあるテキストの投影の）可能性が生じる瞬間から、芸術的構造の知覚可能な要素となる」<sup>38)</sup>のである。

主人公スタールツェフ（彼は最終章、V章で初めてイオーヌィチと呼ばれる）は外的視点から示され、語られると同時に、視点を担う人物として登場することについては、先に簡単に触れておいたが、今度は少し詳しく見てゆこう。彼がエカチェリーナに紹介される場面はこう書かれている。

「スタールツェフはエカチェリーナ・イヴァーノヴナに引き合わされた。これは十八になる娘さんで、すこぶるお母さん似の、同じように痩せぎすな愛くるしい人だった。その表情はまだ子供子供して、腰付きも細っそりと華奢だったが、いかにも処女らしいすでにふっくらと発達した胸は、美しく健康そうで、青春を、まぎれもない青春を物語っていた」

「すこぶるお母さん似の……」以下は基本的に主人公の視点から語られている。つまり、語

り手の視点と主人公のそれが一致した語りである。しかし、下線部「同じように」〈TAKYD ME〉についてはどうだろう。われわれ読者は（語り手はもちろんであるが）、母親が「瘦せぎすな愛くるしい人」であることをすでに冒頭部で承知しているが、主人公にとって、それは既知の情報ではない。とすれば、ここにあるのは語り手と読者の共通の視点なのであって主人公の視点ではない、ということになりはしないか〔なるほど、主人公は直前に母親に紹介されてはいる。従って、スタールツェフは「瘦せぎすな愛くるしい」母親をすでに見知っていたはずだ、とリアリズムを振り翳して反論することはできるだろうが、われわれが問題にしているのはあくまでも物語の構造なのだ〕。このように、視点の交替（もしくは共存）は語のレベルにおいても、またひとまとまりの発話単位においても、さらには全体としての物語のレベルにおいても等しく生起しうるのである。

「猫ちゃん」（エカチェリーナ）がピアノを弾く場面を見てみよう。

「……肩も胸も打ち震え、彼女はのべつ同じ場所ばかり執拗に叩きつけていた。キーをピアノの中へ打ち込んでしまわぬうちは止めることがない、と思われた」

彼女は明らかに（？）外的視点から描かれている。語り手に「……と思われた」のであれば確かにそうである。また、主人公に「……と思われた」としても、推量の動詞が使われている以上やはり外的視点から描かれていることに変わりはない。だが、そのとき、主人公自身は視点を担っているわけだから、彼の方は内的視点から描かれていることになる。ここでも視点の同時的共存が起こっているのである。ところが、つづいて主人公の内的状態が描かれる場面になると、内的視点のみが導入される——「スタールツェフは耳を傾けながら、心の中では高い山の上から石が降ってくる、ばらばらとひっきりなしに降ってくる有様を思い描いて、ああ一刻も早く降り止んでくれればいいと願うのだった」。その後ふたたび、エカチェリーナが外的視点から、つまり主人公の視点から描かれ、さらにそれが内的視点に取って代わられる——「ひと冬をチャリッジで、病人と百姓の中に埋まって暮した後で、この客間に座って、この若くて優美な、おまけにおそらくは純潔な女性を眺め、この騒々しくて退屈きわまる、とはいえ文化的には違いない物の音を聴いているのは、何といてもじつに楽しい、じつにもの新しい気分だった」。一般に作中人物の内側に据えられた視点が、その人物の認知能力のいかんによって制限されざるをえないように、スタールツェフの視点も全知ではない。副詞「おそらくは」〈вероятно〉がそのことを示している。とはいえ、視点を担う人物は彼自身の名において評価を下す権限を与えられているのである（むろん、物語言説の枠内において）。スタールツェフ以外は、直接話法で引用される発話を除けば、一切そうした権限を与えられてはいない。

後期チャーホフの語りにおいては、主人公の声が後景に退き、語り手の声が前景化していると言ってきた。その点についても『イオーヌィチ』の物語テキストの典型例で確認しておこう。

主人公がヴェーラ・イオーシフ・ヴナの小説の朗読を聴いている場面である。

「そして今この夏の夕暮れに、往来からは人声や笑い声が伝わってくるし、庭からははしどいの匂の流れてくる中で、凍てがますます厳しくなって、沈みゆく太陽がその寒々とした光線で雪の平原を照らしたり、ひとり淋しく道をゆく旅人を照らしたりしている光景を理解するのはむずかしかった。ヴェーラ・イオーシフ・ヴナの朗読は進んで、うら若い美貌の伯爵夫人がその持ち村に小学校や病院や図書館を建てる、それから彼女は漂泊の画家に恋してしまう——といったふうな、ついぞこの人生にありえない絵空事を読み上げていくのだったが、それでもやっぱり聴いているのは楽しくいい気持ちで、脳裡には絶え間なくいかにも素晴らしい安らかな想いが浮かんできて、しょせん立ち上がる気にはなれなかった」

視点は明らかに主人公に属している。この情景全体が彼の視覚、聴覚、臭覚によって知覚されている。たしかに、ここでもリアリズムに立脚すれば、その場に居合せた人びとの視点から描かれているとする可能性もないわけではないが、すでにみたように、C市の住人たちが「ついぞこの人生にありようもない絵空事」という穿った批評を下せるはずもない。評価の主体は視点を担う主人公か語り手以外には、構造的に、ありえない。上の独白は当然主人公の声に満たされているはずであるが、実際には、主人公のイントネーションは希薄である。なぜなら、視点人物たる主人公の声を、語り手の声が呑み込んでしまっているからだ。下線部の情緒的、感情的反応はすべて無人称文で語られていて、そのために主体が覆い隠されてしまったのである。

主人公の声に対する語り手の声の優勢は、さらに、擬似直接話法 *несобственно-прямая речь* の後退という事実のうちにも認められる。擬似直接話法はチェーホフの客観的語りを支えていた文体上の方法である。<sup>39)</sup> 一般に擬似直接話法は、作者が人物たちの代わりに話したり考えたり感じたりすることを可能にするが、反面、「人物の直接話法の語彙的、統語論的、文体的特徴をも明確に備えている」。<sup>40)</sup> そこではまだ人物たちの言葉が生きている。とりわけチェーホフの擬似直接話法では、主人公の声の優勢が保たれている、とはチュダコーフの指摘するところである。では、次の箇所についてはどうであろうか。主人公が逢引の場所に指定された墓地に向かうところである。

「明らかにこれは、猫ちゃんがからかっているのだ。逢引をするつもりなら、街中でも市立公園でも簡単にできるものを、わざわざ夜中に、それもはるか郊外にある墓地を指定するなんていうことを、実際だれが正気で思いつくものだろうか？ それに、溜息をついたり、書き付けをもらったり、墓地をうろついたり、今どきじゃ中学生にさえ笑い飛ばされそうな馬鹿げた真似をするなんて、いやしくも郡会医であり、賢明にして押しも押されぬ名士である彼に似合わないことだろうか？ このロマンスは一体どこまで人を引っ張っていくつもりなんだろう？

同僚に知れたら何と言われるだろう？ そうスタールツェフは考えていた……」

この直前では、「……と彼はわれに返って考えた『いったいなぜ墓地何ぞを？ 何のために？』」と、主人公の内言が直接話法で示されているのに対して、ここでは、それが内言であることを徴付ける引用符『～』が用いられていない。従って、読者はこの部分を語り手の言葉として受け止めることになる。視点については、語り手のものとも主人公のものとも決めかねるが（共存しているの）、主人公を指すのにはっきりと三人称代名詞「彼に」も使用されている。読者が擬似直接話法であると気づくのは、ようやくこの大きな発話単位の最後、つまり内的独白が終了してからのことである。このような動機付けの後置（伝達動詞の後置）——「そうスタールツェフは考えていた」——は擬似直接話法からの後退を暗示している。

同じ墓地の場面からの次の例ではどうか。

「まったく母なる自然というものは、何と意地悪く人間をからかうものなのだろう！ それに想い到るとじつに腹立たしいかぎりではないか！ スタールツェフはそう考えていた……」

感慨にふける主人公の内面を映し出す、きわめて高揚したパセティックな墓地の場面の中でもひととき印象的な箇所である。この二文だけに感嘆符が付されていることにも注意を促しておこう。証明するのは容易なことではないが、先の場面に比べて、より抽象化され、より普遍化されたこれらの哲学的、思索的、観照的言辞の中に、作者その人の声を聞きつけるのはそうむずかしくはないだろう。ここでは、語り手（＝作者）の声と主人公の潜在的な声のイントネーションが同一方向に向かっており、しかも、主人公の声の占める度合いがより少ない。これはバフチンのいう「代理直接話法」〈замещённая прямая речь〉<sup>41)</sup>に類似した方法である。

だが、語り手の声と主人公の潜在的な声の重なり合いがいつまでも持続されることはなかった。「いまだ浮世の杯の涙を味わぬ」若き日の主人公となら語り手はともに語ることができたであろうが、語り手と主人公の距離が次第に歴然としてくる。「思った」、「考えた」、「感じた」、「思い出した」、「想像した」、「願った」——もっぱら主人公の内的状態を伝えるために使用されてきたこれら一連の伝達動詞が、ついには姿を消す（V章をみよ）。それはスタールツェフが「イオーヌィチ」に変わり果てた瞬間であった——「ギャリージでも町でも、もう彼はただイオーヌィチと呼ばれている」。呼び名の変更は、しかし、語りのレヴェルでは町の住人たちの視点から捉えられているのであって、語り手が彼らと視点を共有しながら主人公を「イオーヌィチ」と呼び変えているわけでは決してない。語り手は呼び名の変更という物語的事実をただ客観的に報告しているだけだ。主人公を描く際の視点が、それまでの内的視点から外的視点へと、それも、語り手の側からのアクセント付けを欠いた視点へと、最終的に、移行したのである。ついでに言うておけば、冒頭部と結末部における外的視点の導入は、内的視

点をその間に包み込んで物語の枠を形成し、客観的語りのイリュージョンを創出している。それはともかく、肉体的に肥大化してゆくにつれて、ますます精神的に矮小化してゆく主人公は、もはや視点を担うことができなくなり、冒頭の（そして、エピローグの）トゥールキン一家の俯瞰的な描写と同じように、ひたすら外的視点から描かれる。すなわち、物語言説においても、主人公はC市の住人たちの水準にまで格下げされてしまったのである。今はもう、語るべきことは残されていない。「彼のお話はこれでおしまい」——語り手は「イオーヌィチ」から離れる。

最後に、これまでの分析をふまえて、今までつねに念頭に置いてきた問題、つまり一人称物語から三人称物語への転換の意味について、われわれなりの考えを示しておこう。視点を一貫して担える人物とは、「世界と自分自身に対する特別な視点としての主人公、自分自身と周囲の現実とに対する、一人の人間の意味的立場および価値評価の立場としての主人公」<sup>42)</sup>（下線部—原著者）であろう。だとすれば、自己発見、自己探究のプロセスから弾き飛ばされてしまった男に唯一の視点を預けてしまっただけでは、トゥールキン家の人びとは描きえたととしても、彼自身の負の変身の過程を全的に語ることは土台無理なはなしであった。『イオーヌィチ』は自己喪失の物語である。それを一人称形式で語るのに、かつてワンダが自己の意識を映し出した「鏡」（自己発見のための小道具）を用いるわけにはいかなかった。日記や書簡も役に立たない。彼は、『わびしい話』、『文学教師』、『わが人生』、『アリアドナ』、『中二階のある家』など、先行するいずれの「私」＝語り手とも著しくその精神的相貌を異にしているのだ。その彼を単一的視点の担い手として作中人物と同じ存在領域に立たせ、語る権利の一切を委譲したとして、だれがこの語り手を信頼するだろうか？ そんなことをすれば、客観的語りのイリュージョンは消し飛び、物語の構造そのものが解体してしまったであろう。少なくとも、物語内容と物語言説との内的連関を維持できなかったに違いない。

#### 註

1) Genette G. "Discours du récit, essai de méthode" in Figures III, Seuil, 1972.

邦訳『物語のディスクール』、花輪光・和泉涼一訳、書肆風の薔薇、1985年、11頁。

2) 坂部 恵 『かたり』、弘文堂、1990年、33 - 34頁。同著者の『ベルソナの詩学』、岩波書店、1989年、I章も参照されたい。

<かたり>の問題を論じるに当たって、日本語におけるそれと関連する語法の分析を手掛かりとする自身の立場を、坂部氏は次のように説明している。やはり、分析のための一方法として参考になった。「……日本語を分析の手がかりに取ることは、わたくしが日本語の独自性にこだわることを少しも意味するものではなく、かえって逆に個別を通じて普遍に至るためのひとつの手だてとして日本語という通路を仮に利用する以上の意味をもつものではない」



- 3) Скафтимов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы, (Ученые записки Саратовского университета), 1923, т. 1, вып. 3, с. 57.
- 4) Якобсон Р. О. (Новейшая русская поэзия), Прага, 1921.  
邦訳『最も新しいロシアの詩』, 北岡誠司訳, 『ロシア・フォルマリズム論集1』所収, せりか書房, 1982年, 22頁参照。ヤコブソンは同時代の評言の重要性についてこう述べている。「ロマン主義の詩人たちを, 魂の世界を開拓した者, 心的体験を歌った者, と特徴付けるのが今日では通例であるが, 同時代人は, ロマン主義を, 専ら, 形式の革新として, 古典主義的統一の解体としてみている。しかも, 唯一の価値ある証言は, 同時代人のそれである」
- 5) Тагер В. Б. (Горький и Чехов). в кн.: (Русская литература конца 19-начала 20 в. Десяностне годи), М., 1968, с. 134
- 6) Meister C.W. "Chekhov Criticism 1880 through 1986", Jefferson, North Carolina and London, 1988, pp. IX-X.
- 7) 阿部 昭 『短篇小説礼讃』, 岩波書店, 1986年, 141頁。
- 8) 佐々木基一 『私のチェーホフ』, 『群像』, 講談社, 1989年7月号, 13, 41, 43頁。
- 9) Балухатый С. Д. Стиль Чехова. в кн.: (Вопросы поэтики), Л., 1990, с. 82.  
なお, 引用論文「チェーホフの文体」が書かれたのは1930年のことである。
- 10) Чехов А. П. П. с. с. и писем в 30-томах. М., 1974-1983, Письма, т. 2, с. 11-12.  
以下, 書簡集からの引用については, Чехов, П., 2, 11-12のように略記する。
- 11) Чехов, П., 5, 58.
- 12) Там же, П., 2, 280-281.
- 13) Там же, П., 3, 46.
- 14) Там же, П., 3, 11.
- 15) Booth W.C. "The Rhetoric of Fiction", 2-nd edition. The University of Chicago press, Chicago and London, 1983. p. 76.
- 16) Ibid., p. 60.
- 17) Ibid., p. 69.
- 18) Maugham W.S. "The Summing Up", Pocket Books, New York, p. 154-155.  
Mirsky D.S. "A History of Russian Literature. From Its Beginnings to 1900", New York, 1958, p. 377.
- 19) Бахтин М. М. (Проблемы поэтики Достоевского), Изд. 4-ое, М., 1979, с. 78.
- 20) Виноградов В. В. (О языке художественной литературы), М., 1959, с. 140.
- 21) Чехов, П., 2, 280.
- 22) Чудаков А. П. (Поэтики Чехова), М., 1971, с. 70.
- 23) Чехов, П., 4, 54.
- 24) Там же, П., 3, 266.

- 25) Там же, П., 3, 75.
- 26) цит. по кн.: Чехов А. П. П. с. с. и писем в 30-ти томах. М., 1974—1983, Сочинения т. 10, с. 385—387; Чудаков А. П. (Поэтика Чехова), М., 1971, с. 100.
- 27) Чехов, С., 17, 55. (作品集からの引用はこのように略記する)
- 28) Там же, С., 17, 130.
- 29) Там же, П., 2, 181.
- 30) Бахтин М. М. [Волошинов В. Н.] (Марксизм и философия языка), Изд. 2-ое, Л., 1930.  
邦訳『マルクス主義と言語哲学』(改訂版), 桑野隆訳, 未来社, 1989年, 194頁。
- 31) Чудаков А. П. 前掲書。88—106頁を参照。本書, とくにその第1部は本稿執筆に当たり大いに参考になった。それは筆者の知るかぎり, チューホフの語りの構造をその全作品に互って詳述した唯一の, そして貴重な研究である。
- 32) Скафтимов А. П. О единстве формы и содержания в "Вишневом саду" А. П. Чехова. в кн.: (Нравственные искания русских писателей), М., 1972, с. 349.
- 33) もっとも, W.C. ブースに言わせれば, 『殺し屋ども』の語りでさえ, ヘミングウェイが創造する第二の自己以外にはありえない, ということになる。
- 34) Genette G. 前掲書, 193頁。
- 35) Stanzel F.K. "Theorie des Erzählens", Göttingen, 1979.  
邦訳『物語の構造——語りの理論と構造分析』, 前田彰一訳, 岩波書店, 1989年, 50頁。
- 36) Турков А. М. (А. П. Чехов и его время), М., 1980, с. 291.
- 37) Stanzel F.K. 前掲書, 141頁。
- 38) Лотман Ю. М. (Структура художественного текста), Brown Univ. Pr., Providence, 1971, p. 320.  
邦訳『文学理論と構造主義——テキストへの記号論的アプローチ』, 磯谷孝訳, 勁草書房, 1978年, 296頁参照。
- 39) チュダコフが多くの例を挙げているので(前掲書), そちらを参照されたい。
- 40) (Русский язык-Энциклопедия), М., 1979, с. 162.
- 41) Бахтин М. М. 『マルクス主義と言語哲学』, 215—217頁参照。
- 42) Бахтин М. М. (Проблемы поэтики Достоевского), с. 54.