

「間違いの喜劇」における間違いの意味

北川 重男

I

「間違いの喜劇」⁽¹⁾においてシェイクスピアはさまざまな間違いを手のこんだ筋に仕立てあげる。あるときはただ笑いをさそうだけの技法にすぎないが、またときには意表をつく独特の情況をつくりだしている。それらの間違いの錯綜のなかから単なる演技的手段をこえたシェイクスピア喜劇の本質的な価値が生じてくる。

シェイクスピアは喜劇のなかでさまざまな間違いを考察し、利用しているが、「間違いの喜劇」ほど真正面からこ

の技法を用いたものはないであろう。この初期の喜劇と、中期の傑作「十二夜」で彼は類似の主題を扱っているが、それは両作品ともプロータスの「メナエクス兄弟」⁽²⁾から翻案したためである。しかし明らかに間違いの利用の目的が両者では異っている。「間違いの喜劇」においてはプロータスの場合よりも一組ふやして二組の双子を登場させて筋を複雑にし、間違いのもつ文字通りの滑稽を描きながら、間違いのもつ本質へ肉迫する。「十二夜」においてはそれが愛の主題の一部になり、神秘的な結婚の糸口になる。従って両作品における間違いの問題を同一に論ずることはできない。それどころか、むしろ「間違いの喜劇」を中期の

喜劇とは切り離して、独自の領域として検討することによりシェイクスピアの意図がより明らかに become と思う。

この喜劇が二組の双子を登場させることによって、プロータスの場合よりかなりな相異が生じる。筋がもつれてくるのは当然であるが、それのみではなく、一組の双子の場合では間違いの可笑しさをほどほどにしておいて、むしろ皮肉とか諷刺に力点をおこうとしたためだということがはっきりしている。それに対してシェイクスピアは、まず二組の兄弟の行動とその結果を克明に描写してゆく。彼らが自己を見失い、われにもあらず何か事が進行してゆくという不安定な状態を生じさせるのである。すると、彼らをとりに近く近親者や友人、はては商売相手の者たちまでが常ならぬ状態になり、それぞれが生活のリズムを狂わされ、常識や商慣習などにとまどいがみられるようになる。

シェイクスピアが諷刺をこの作品にもりこんでいることはポルドウィンなどが指摘して³⁾いて、それもこの喜劇の面白さの一面を示していることは事実であるが、諷刺が主目的とはいえない。筋の複雑な発展とそれに伴う行動の迅速なことがそのことを印象的にする。プロータスの場合、その意図は人間観察にあって、人間を相対関係において眺

め、彼らをとりに近く社会に対して鋭い目を向ける。彼に与っては行動の迅速よりはむしろ行動の不合理が明らかになってくる。ところがシェイクスピアは観察というよりはむしろこの劇の場合は行動の迅速による眩惑を意図していた。

またこの喜劇は、四人の間違いをおかず中心人物がおかれている情況、あるいは別の表現を用いると、彼らの周囲に用意された特殊な環境と条件が興味をひくのである。一般的にいつてシェイクスピアがまず初期の喜劇のなかで利用しようとした二つの傾向がこの劇にも認められる。この二つの傾向はそれぞれが性質の異なったものであって、ひとつは諷刺的な伝統やその周辺にみられるファブリオなどの笑話の類と、他方では中世的ロマンスの伝統やスタイルへの傾向である。後者の場合シェイクスピアはとても真面目にロマンスの伝統を受け継ごうとしたとは思えないのであるが、しかしロマンスにある基本的な要素は充分に利用している。

シラキウスからエピダムナムへの遠い旅へアンティフォラス弟とドロミオ弟がでかける。旅はシェイクスピアの喜劇のなかで重要な要素をなしていることが多方面から

指摘されている。海上における船の難破とそれぞれの生き別れ。これはしばしば嵐と結びついていて、その特徴は親子、兄弟（妹）などが予定の目的には到着することができず、予想外の場所に漂着する点にある。一時いきはぐれることももちろん重要である。またこの劇におけるように父と子が生き別れた妻や兄を求めて探求の旅へ出てゆくということも指摘しておかなければならない。⁽⁴⁾ かなり目的がはっきりと与えられた例になっている。シェイクスピア喜劇においては愛の主題がロマンスとの関連において重要な要素となるのであるが、この劇においてはわずかにアンティフォラス弟とその兄嫁の妹であるルシアーナとの間にそれらしいものがみられるにすぎない。しかもこの愛は最後にアンティフォラス弟によってその完結を暗示されているが、結ばれてはいない。この両者の愛の場面はまことに妙である。妹は弟を兄と思い込んでいるから、彼の求愛を不貞な愛ととらえて、姉のエドリエーナに報告する。姉はそれを夫の自分に対する裏切りととって、弟とも知らずに難詰する。このあたりは二重の衝突が描かれる。ひとつはロマンスにおける不倫の愛のパロディともみえるパターンであり、他は後のシェイクスピア喜劇にあらわれる結婚のバ

ターンである。⁽⁵⁾ いずれにせよ、四人の人物の相似がロマンス的枠の導入を特殊なものにし、伝統的な枠を破壊してしまふところにこの喜劇の特徴があるといえるであらう。

「間違いの喜劇」には本筋の間違いからまぬがれていたり、間違いのしめくりをしたりする人物がいる。第一はエフェサスの公爵イージオンである。彼はいわば局外者であり、いずれの間違い騒ぎにも巻き込まれることはない。しかしこの劇の統一に深く関係している。劇の提示部で彼はイージオンの身の上話を聞き、同情の深さと法の厳しさを示して劇全体の枠をつくる。しかし同時にこれはいわばこの劇の主要人物たちの本筋の進行とは無関係にみえる。イージオンは身の代金が払えなければ法の定めるところにより死刑となるべきことが宣告される。しかし公爵の慈悲によって一日間の猶予が与えられる。イージオンは望むべくもない金策のためにエフェサスの町へとさまよい出るのであるが、その後この話の筋はとぎれてしまい、主筋の進行とは何の関係もない。後述するようにシェイクスピアは他の手段でこれを主筋と結び合せようとしている点が興味深いのである。

またこのイージオンとイーミリアも公爵の場合と同じ役

割をもってこの劇の枠をつくる。イージオンは最後のシーンで兄を弟と思い込むという間違いをおかすが、しかしこの間違いは主筋の間違いとは違っている。つまりこの間違いは認識なのであって、その直後にイーミリアが弟をつれてくるときにすべては明瞭にされる。その前段階としての意味をもたされている。

さ、わしの息子アンティフォラスだとなつてくれ。

(五幕一場三一八行)

Tell me thou art my son Antipholus.

このやや滑稽な願いはたしかに間違っているのだが、また正しくもある。息子には違いないからだ。この点イーミリアは息子たちが幼いとき別れたからこの類の誤ちをおかしたりはしない。アンティフォラスが尼僧院へ逃げこんできたときも息子とは気づかない。しかしつながれた囚人姿のイージオンをみたとき、すべての真相が明かされる。彼らはエフェサス公爵と共にこのような枠をつくり、かつ全体のしめくりをすることでこの劇の主筋の間違い騒ぎを劇中の構造に仕立てあげる機能をもっている。

イージオンの悲しい物語りが、主筋のもつれにもつれた

騒ぎによって別の世界につれこまれてしまい、いざ終りになってみるとイージオン自らがその証人となってそれらの糸をとぎはぐして解決する。この間違いの筋と枠となる筋との間には目に見えない糸によって巧妙につながれている。それはこの劇全体にいわば同時に存在しているイメージによってである。劇の冒頭でイージオンは身の上話のしめくり死の近いことを覚悟しながらも、せめて妻や子の消息が聞けたらと願って次のように言う、

これで身の上話も終りでございます。

せめて皆が生きながらえていることがこのつらい旅で

わかったなら、

さっさと死んだってかまわないんです。

(一幕一場一三七—一九行)

But here must end the story of my life,

And happy were I in my timely death,

Could all my travels warrant me they live.

この行に表わされる生と死をあらわす語は直接的には公爵が国の法として宣告した死と、公爵個人の人間としての慈悲から与えた猶予という二つの矛盾した観念と結びついて、響きあっていることは言うまでもない。しかしまた、

イージョンにとってはすべての情況が絶望的であり、このように身内と生き別れてその生死すら明らかになってないのは死も同然であつた。ここには別離(死)と再会(生)とが循環すべく描かれてゆくことが示される。

さらに興味深いのは、イージョンの死は身代金、つまり金(money)によって左右されていることである。金があれば生き、都合がつかねば死ななくてはならない。別離の肉身を求めて遠い旅にでるというイージョンのロマンス風の枠組が、死をまぬがれるために金を求めて町へ出てゆくという現実的な筋と交錯する。するとこれはただちに主要人物たちに受けつがれて、間違い騒ぎの発端のひとつに金のやりとりが用いられる。アンティフォラス弟は従僕のドロミオ弟に金を託するが、再び会ったときにはもうドロミオがその金を失ってしまったらしいと察する。実は彼はドロミオ兄を相手にしているのだから、これは深刻な打撃で、彼は直ちにこの町は詐欺師、魔術師、魔女、ペてん師やいかさま師が横行しているから、できるだけ早く逃げだしたほうがいいと思う。アンティフォラスは混乱し、目に見えない危険におののき、自己を失いかけている。詐

欺師とは彼によれば、目をあざむく者(deceive the eye)、魔術師は心をかえてしまふ者(change the mind)、魔女は身体をかたわにしてしまふ者(deform the body)のこと、ペてん師は変装し、いかさま師は舌先三寸でこまかす。すべてが変形していくイメージでとらえられている。金を失ったことがこのようなイメージと結びつくのである。これは間違いだらけの行動のなかで中心をなすイメージであつて、この主筋における金のイメージとイージョンの身代金とが劇の行動とは別の空間的な結びつきを対比させてみせてくれる。金のイメージは両者を精妙な糸で結んでいるといえる。このように単に枠組と劇中劇としての主行動という関係のみでなく、時間的進行とは別のイメージによる関連がこの喜劇には見られるということが特色になっているのである。

II

主要人物たちがとてつもなくやっかいな間違いの糸をもつれさせているうちに、それぞれの言語の衝突がおきる。それは観念的なイメージと物質的なイメージという異質な

ものがひとつに結び合わされることによっておきる衝突である。彼らがおかす間違いの面白さは常に物質的イメージによってまず鮮明になる。相似の間違いから金が手渡される。するとそこからおかしなくいがいがおきる。さらに宝石の首飾りが一層事態をややくしくする。娼婦の指輪もこれにからんでくる。これらが人の手から手へと渡ってゆく間に彼らの人間的関係が平常通りではなくなってしまう。文字通りこの町は詐欺師や魔術師の横行する町となってしまう。しかしそのような情況がただ無意味に連続してゆくわけではない。それらの「事件」と平行して観念的イメージが語られてくる。自己喪失、目、発見、狂気、夢、変化、再会、愛などのイメージが関連して現れてくるのである。それらのあるものはただ無意味に表わされるが、またあるものは非常に意味深く響いてくる。

四人の中心的人物たちの場合、それぞれの間違いに応じて衝突のありかたが微妙な変化をみせる。アンティフォラス弟の場合、兄を求めるうちに自己を失いかける。いつのまにか自己が他者にされてしまうからである。このようなひっくりかえしがたえずおこる。もともと彼の探求の旅は大海に投じた一滴の水のようなものであった、

ほくはこの世界にとって一滴の水、

だから大海原でもう一滴を求め、

飛びこんでその片われを探したところで、

わからぬものをたずね求めたって、のみこまれてしまうのがおちだ。

だから母と兄を探し求めても、

あわれはかなく自己を失ってしまうんだ。

(一幕二場三五—四〇行)

I to the world am like a drop of water

That in the ocean seeks another drop,

Who, falling there to find his fellow forth,

(Unseen, inquisitive) confounds himself.

So I, to find a mother and a brother,

In quest of them, unhappy, lose myself.

大海の一滴というイメージは自己喪失の観念と結びついてたびたび出てくる。この事実には後にエドリエーナのときにもふれるが、しかし自己を失うというイメージはシェイクスピアの他の作品にもあり、深いコンテキストのなかで考えてゆかねばならない。この喜劇ではアンティフォラス弟がもうひとつの自己である兄を見出さない限りは完全な一

体感を持ちえないのであるが、その「もう一滴」を求めているうちに肝心の自己が自己を見失いかけていると告白している。その予見はすぐに事実となってくる。

アンティフォラス弟の真面目な告白が終るか終らぬうちにドローミオが登場する。これは兄のほうであるが、彼はそうとは気づかずはやくもドローミオが引き返してきたのかと勘違いしているのである。このタイミングのよさが間違いの本質的な意味を示している。ドローミオ兄の愚にもつかない冗談の連続は、アンティフォラスの真面目くさった予見を完全にひっくりかえしたかたちで実現してみせるのである。これから始まるこの町での混乱を強く印象づけてしまう。この両者の対照的なシーンがこの喜劇の基本的パターンとして最後まで続く。

そのような対照が基本にあつて、同時に言語の喜劇的衝突がある。喜劇的というのは、それ自身が滑稽をねらったものであるからだが、それだけではすまされないものがある。アンティフォラス弟がドローミオ兄とかわす冗談の連続にはその典型的な例がみられる。舞台上現れるやいなや長々としやべるドローミオの冗談が終ると、アンティフォラスの関心は金のことにしぼられる、それから金について

の駄じゃれが続く。するとついに我慢しきれずに彼は、
こんなときに冗談はよせ。

(一幕二場六八行)

... these jests are out of season,

という。しかしドローミオにとつてみれば、悪い冗談をいつているのは主人のほうで、

きさまに預けた千マークはどうした？

Where is the thousand marks thou hadst of me?

と聞かれれば、

脳天にこぶのマークならいただきましたがね。

(一幕二場八一―二行)

I have some marks of yours upon my pate.

と答えるしかない。このシーンはそっくりそのまま次の二幕二場で彼と本当の従僕ドローミオ弟の間でくりかえされる。すると今度はドローミオ弟から彼は見事なしつべ返しをうける、

こんなむちゃくちゃになぐられるなんてひどいや。

(一幕二場四七行)

Was there ever any man thus beaten out of season,
この“out of season”が見事にひっくり返されているのが

わかる。

この二つのシーンの間にアンティフォラスはドローミオが無事に金を宿へあずけてあったこと、そうしている間に彼自身の前へドローミオが現れる時間的余裕はありえないことを知っている。従つて以前のドローミオの言葉は悪い冗談としか受取れない。そうではないとすれば魔女のいたずらになる。彼はそうは思いたくないから真剣にドローミオをなぐる。この情況が言語の衝突によつて見事に描かれるのである。間違ひの冗談とその破綻とがアイロニカルに示される。このような表現は二組の双子の存在によつてはじめて可能になるのであつて、プロータスの目的とはこの点でも大きな違いがみられる。アンティフォラスが間違ひの連続によつて自己を失いかけ、さらにそれが言語の衝突を呼びこむことによつて一層通常の理性を失つてゆくことが、この喜劇の観念的な世界への導入になる。

間違ひによつてひきおこされる言語の喜劇的衝突が一方では言葉遊びの面白さとして表現され、他方ではより大きなコンテキストでのイメージ相互の反響や対照をも示していることが明らかになってくる。もちろんこうした表現形式は偶然に現れたものではない。第二幕で登場してくる女

性たちの場合も、さきのアンティフォラス弟を中心とした発端の間違ひとはまた異なつた視点を明示するが、しかしそのパターンは共通である。エドリエーナとルシアーナという姉妹は「じゃじゃ馬ならし」におけるような極端な対照を持たされてはいないが、充分に興味深い対照を示している。この姉妹はアンティフォラス兄弟のように似てはいない。姉は嫉妬深いが、夫に対する愛情はある。妹は結婚に對して冷静であるが、やや旧式な結婚観をもっている。姉の独占欲が強いことを中心にして二人の姉妹は対照的に描かれているといえる。プロータスの惡妻志向の妻とはまた違つて⁽¹¹⁾いる。

プロータスでは妻が彼女の父と夫婦について論じあう場が描かれているが、シェイクスピアはそれをさらに拡大して、妹と姉との結婚観として描いてみせる。この主題は後のシェイクスピア喜劇のうち愛の主題をあつたものの中心的な主題となるのである。ドローミオ兄がアンティフォラス弟をとり違えていて、彼の言葉をエドリエーナに報告するとき、また一千マークの金のことがでてくる。エドリエーナは悲しんで、美を失つた妻は夫に愛される値打がないというならただ泣いて死んでゆくだけだという。する

とルシアーナはただ一言、

ひどい嫉妬に苦しむお馬鹿さんが何て多いんでしょ。

(二幕一場二一六行)

How many fond fools serve mad jealousy?

という。エドリエーナの観念の世界もこの一言でひっくり返されてしまう。そしていよいよ「夫」が登場する。ここはエドリエーナの独壇場である。特に二場の一一〇行以下の三五行にわたる長いせりふはプロータスにはみられない女性像をくっきりと描き出している。

また彼女のせりふは多方面の反響を含んでいる。弟のしかめ顔をみて彼女は思わずかっとなる、

わたしはエドリエーナじゃないことよ、ええ、あなたの妻なんかじゃない。

(二幕二場二二三行)

I am not Adriana, nor thy wife.

これは「われを失う」といったアンティフォラス弟の反響とも思えるが、またこれからたびたび出てくる「ぼくがぼくなら」式の言いまわしの序にもなっている。彼女はさらにもってまわった言い方で自己主張を続けてゆく、

どうしてなの、ねえ、どうしてなのよ、

そんなふうにご自分を自分から遠ざけるなんて。

だってそうでしょ、わたしに冷いんだもの、

わたしはあなたそのもの、わけられないものでしょ、

わたしはあなたの尊い魂より大切なもののはずよ

ね。

(二幕二場二一九―二三行)

How comes it now, my husband, O, how comes it,

That thou art then estranged from thyself?—

Thyself I call it, being strange to me,

That undividable, incorporate,

Am better than thy dear self's better part.

彼女にとって夫と自己は一体であるべきものだが、いま目の前にいる人は他人のようである。自分は夫と一体であると思っているのに夫がそう思わないのは、夫が自己を否定しているのと同じだといっている。しかし彼女はこの婉曲表現によって自己喪失を印象づける。「わたしはエドリエーナじゃない」ことになる。彼女が自己の意識以上の言語を用いていることは明らかである。しかしまた彼女が他人(strange)といったことは、現実のレヴェルでは正しい。いま彼女が話しかけているのは実は夫の影である、

ね、あなた、一滴の水を

逆巻く海中深くに落として、

その一滴をまた、まざらない前のままでふえもへりも

しないで取り出せはしないでしょ、

わたしからあなたを取りだして、わたしを残しとくな

んてことはできないわ。

(二幕二場一二五—二九行)

For know, my love, as easy mayst thou fall

A drop of water in the breaking gulf,

And take unmingled thence that drop again

Without addition or diminishing,

As take from me thyself, and not me too.

このせりふは前述の言い変えであるが、また彼女の目の前にあるアンティフォラスの「一滴の水」の反響でもある。

フォークスが指摘するように彼はこの事実に気づいていない。⁽¹²⁾これらの一連のイメージのつながりは、とり違えてゆく人物の行動面における矛盾とはまた異質の空間的レヴェ

ルでのつながり、彼女が意味している以上の意味をもつ。

エドリエーナにとっては、ただ自分と夫とが一体であることのみが願ひであり、それ以外の何物でもない。しかしこ

れを彼女の梓の外で眺めているものにとっては、目にみえない糸でつながっていることを示している。

この事実を一層強く印象づけるのが、第三幕でのアンティフォラス弟とルシアーナとの恋の場面である。ここではもはや単なるとり違えによる面白さよりは、彼の言語と彼女の言語のすれ違い、そしてなによりもまたアンティフォラスの言語のもつ広がりの意味深い。すでに指摘したように彼らの愛はルシアーナにとって不貞の愛ととり違えられている。それに対してアンティフォラスの態度が変わっている。彼は直ちに自分はエドリエーナの夫ではないと否定すべきであるのに、そうではなく、まず彼女が何か人間以上の存在、海のニンフのサイレンのように扱い、そのように語りかける。そのさいに変化にとんだ言葉のあやが用いられる。冗談ともつかず、本気ともつかない告白が交錯する。ロマンス的な愛の告白のひっくり返しである。彼は、

このいやしい人間の頭にとぎあかしてください、

間違いだらけで息もつまり、もろく、浅く弱っている

頭に、

あなたのわけのわからない言葉のかくされた意味をと

いてみせてください。

(三幕二場三四—六行)

Lay open to my earthy gross conceit,

Smother'd in errors, feeble, shallow, weak,

The folded meaning of your words' deceit.

などというが、これは地上と天上のイメージを用いてロマンス風の恋を打ちあげようというのであるが、同時に自分の判断力が間違ひによって狂わされて、われはわれでなくなっていることを示している。だからこの後で、

でも、ぼくがぼくなら、はっきりしてゐる、

あなたの泣きごとをいつている姉さんはぼくの妻じゃない。

(三幕二場四一—二行)

But if that I am I, then well I know

Your weeping sister is no wife of mine,

というせりふが滑稽に響く。確かなことを言っていないが、反面アイロニカルで不確かに聞えてくる。神ならぬルシアーナはアンティフォラスを信じられるわけがない。ここでも彼はまるで魔術にでもかかったように自らの言語が無力にされてしまうことを自覚してゆかざるをえない。

あゝ、美しいニンフさん、その歌声でぼくを

姉さんの涙の海におぼらせないでください。

(三幕二場四五—六行)

O, train me not, sweet mermaid, with thy note

To drown me in thy sister's flood of tears;

しかしこの懇願はもちろん先の姉の彼に対する懇願のひっくり返しであると共に、彼自身が一幕で危惧した大海の一滴に自らがなってしまう、何が何だかわからなくなっている状態をも示している。

アンティフォラスの口調は、すでに見られたように矛盾した響きをもっている。彼は断定したり、簡潔に、率直に述べているが、それが少しも説得的ではない。ルシアーナの婉曲な拒否に出あって、彼はますます直截的な表現をとる。しかしそれはそうなればなるほど否定的な力としてはたらくのである。姉の涙の海におぼらせないでほしいといながら、彼は自らがその大海の一滴であることを自覚する。するとますます言葉の遊びがエスカレートして、

あなた自身を愛します。ぼくの尊い魂なんだ、あなたは。

(三幕二場六一行)

It is thyself, mine own self's better part,

となる。このような表現がすぐエドリエーナの彼に向っていった「あなたの尊い魂⁽¹³⁾」のひっくりかえしであることに気づく。このややこしい言葉のあや最後の中では最高潮に達し、ルシアーナがすべて愛の言葉は姉に向けてくさいと懇願するとき、

ね、きみ、その姉を妹にかえてよ。だってぼくはきみ
そのものなんだから。

(三幕二場六六行)

Call thyself sister, sweet, for I am thee;

といった調子になってしまふ。言語は混乱し、本来の意味は失せてしまうかのようにみえる。間違ひの筋は、言語の混乱とリズムが合ひ、言語本来の意味も間違ひの筋と同じような経過をたどる。しかしこの言語は同時にまたそれ以上の意味を持たされていることも事実である。

これらのイメージや観念は登場人物が意識して用いているときと、そうでないときとにわけて考える必要がある。

「きみはぼくの尊い魂」などは明らかに彼らの会話で用いられているのだから、お互いの意識的な使用である。アンティフォラス弟はエドリエーナの言葉を意識して使用したことが無理なく観客に受け入れられる。短い三幕一場を問

にはさんただけであるから、短い時間内で使用されていることになる。「大海の一滴」も少し注意深ければ直ちにわかるほどのものであらう。たしかに前者ほど舞台上において強くはないが、イメージとして重要なものになっている。この両者の例の場合、前者はエドリエーナをアンティフォラスが模倣し、後者の場合はその逆になっていることも面白い。さきのドロミオとアンティフォラスの言葉のぶつかりあいと同じような言語のやりとりが意識的に行われていて、しかもそれらがぶつかりあうのである。しかしより大きなコンテキストにおけるイメージの結合はなかなか登場人物が意識して使用するといったものにはならない。その典型が金のイメージやそれに関連した首飾りなどである。また海のイメージなどもアンティフォラスの場合には拡大されていて、ちょうどイメージオンにあらわれた死のイメージと似たようなイメージが彼にもあらわれる。ルシアーナを海のニンフのサイレンにみたてて、そのさそいにならないついでものつて、死をこぼんだりはしないと彼はいつている、

そんな死にかたができるなら死んだほうがとく。

(三幕二場五一、二行)

He gains by death that hath such means to die.

この「死」には性的な意味もちろん含まれた冗談のようなものであるが、しかしもちろんそれだけの意味しかもないわけではない。その「死」は自分を生れ変らせてくれるかも知れないと彼は考えている。言葉遊びのなかに冗談とも本気ともとれるものがある、

あなたは神さまなんですか、ぼくを新しく創りかえてくれるんですか。

それなら変身させてください。あなたの力に従います。

(三幕二場三九—四〇行)

Are you a god? would you create me new?

Transform me then, and to your power I'll yield.

ここはアンティフォラスがルシアーナへの愛にめざめて、新しい自己を見出す場として知られている。喜劇的な方法においてではあるが、イージオンにあらわれたと同じような死と、再会による生との循環がここにもあって、アンティフォラスのルシアーナ発見もこのイージオンの主題が成就するまでは完成しない恋である。従ってこのアンティフォラスの新発見もその直後のドロミオとの会話でたちま

ち否定されてしまう。

アンティフォラスが良い気持で言った「ぼくがぼくなら」とか、「ぼくはきみそのもの」とか、エドリエーナの「わたしはあなたそのもの」といったリリイ式の言いまわしは、そっくりそのままドロミオによって茶化される。

ひとつの場は次の場によって否定されたり、無意味になるのが、この「間違いの喜劇」の間違いのもつ構造なのである。誤ちの続く限り、際限もなくこのような事実が繰り返えられるだろう。アンティフォラスがルシアーナに「ぼくはきみそのものだ」といった直後にドロミオ弟が現れる、

あたしをご存知で。ドロミオさまでしよ、従僕の。

たしかにこのあたしはあたし自身でござんしよ。

(三幕二場七二行)

Do you know me sir? Am I Dromio? Am I your man? Am I myself?

このなぞなぞはすぐ前の三人の会話のパロディであることは誰でも気づく。アンティフォラスの発見がこの問いかけでもろくも頓挫する。さらにドロミオはたたみかけて、こんな女にひっかっちゃあ尾なし犬に変えられて追

いまくられつばなしでさあ。

(三幕二場一四五行)

She had transform'd me to a curial dog, and made
me turn i'th'wheel.

「変身する」という言葉が⁽¹⁴⁾いとも軽々しく響いてくるが、これは目前のアンティフォラスがルシアーナに向っていったまさに同語であり、その強烈な否定である。だからアンティフォラスはついさきほどのまでの確信にみちた言葉をすっかり裏切つて、最初の不安状態に帰つてしまい、ここは魔女の住むあやしい場所だから逃げだそうと言う。このように主筋の人物とドローミオやその周辺の人物、道化的人物の間には単なるとり違いだけでなく、かなり明確な対照があり、ある種の葛藤、喜劇上の葛藤ともいべきものがある。行動上の間違いと、言語の曖昧さや反響がそれぞれ連動して、より大きなコンテキストを形成する。

III

間違いの連続が始まると同時に頻出する語がある。「狂つている」(mad)という語であるが、これはそれに関連し

た語群を加えるとこの劇では大きな意味をもつてくる。最初は二幕一場でアンティフォラスに殴られたことをエドリーエーナに報告するときのドローミオのせりふ(第五七行以下)にあらわれ、最後は公爵が五幕一場二八二行で述べて終るまで、効果的に用いられるのである。この語の使用も「十二夜」において印象的に用いられており、間違いの本質と深くかかわっていることを暗示する。⁽¹⁵⁾シェイクスピアでこの語は一般に多く使用されているが、「狂った」という文字通りの意味から、やや慣用的用法、さらには自己がよく押えられなくなることで、そこから欲望に燃えあがる意味まででてくる。しかしこの劇ではこの欲望に係した語は出てこない。むしろこの劇においては皆が「狂った」と思いこみ、ある場合には実際狂つてヒステリー状態になったりすることの意味のほうが多い。これは密接に間違いの筋と結びついている。

実際において狂ったのはアンティフォラス兄弟とドローミオ兄弟となるが、アンティフォラスの場合とドローミオの場合とはその情況や意味がまるで違っている。アンティフォラス兄はただとり違えの犠牲者であつて、もとはといえは劇の終り近くでイーミリアが断定しているように、

エドリエーナの嫉妬が彼を不安にさせ、間違いのしわ寄せを一層彼に押しつけることになったのである。いんちき医者をつれてくるのが夫を怒りで「狂わせて」しまう。これは典型的な語の用法である。それに対して弟の場合はどうかというと、彼の場合はむしろ自覚的にこの語を使用していることが特徴である。まずドローミオに向って、盗まれてもいないのに、金をなくしたといったりして気でも狂ったのかという。さらにエドリエーナとルシアーナに初めて会って、しかも夫のようにとちがえられたとき、

ねむってるのか、覚めてるのか、気が狂ったのか、正気なのか。

(二幕二場二二三行)

Sleeping or waking, mad or well, advis'd?

と自問する。さらにルシアーナは自分にこんな恋を打ち明けるなんて、義兄は狂ったに違いないと信じこむが、それに対して彼は次のようにいっている、

狂ったんじゃない、こんぐらかったんです、どうしたわけか。

(三幕二場五四行)

Not mad, but mated, how I do not know.

この「混乱」したのはもちろんルシアーナに会ったことと、思いがけないことで自分が夫になってしまっていることを冗談にしているのである。この語は後に公爵も用いて⁽¹⁶⁾おり、この劇の主題にも関係してくる。兄のように怒りのあまり「狂って」しまうわけではなく、むしろ自己自身がわからなくなっている状態が「混乱」なのであって、これは「狂った」とは違っている。だから彼は結局のところこの「狂った」という語を幻影のイメージと重ねてしま

う、
こいつおかしくなりやがった、おれもそうだが。

こりゃ幻の世界をさまよっているのだ。

神よ、お力によってここより救いだしたまえ

(四幕三場四〇一二行)

The fellow is distract, and so am I,

And here we wander in illusions—

Some blessed power deliver us from hence!

このようにみえてくると、*mad* を中心にしてアンティフォラス兄弟は不思議な対照と重複を示すのである。他の人物からは狂気なのであり、これは重複している。しかし弟のアンティフォラス自身は狂っているのではないがやはり判

断力を失い、自己が不安定であることを意味している。狂気とは結局ウィット(wit)を失い、正気 (well-adviced)でなくなることであるから、間違いの直接の結果として中心的人物たちが、多少とも狂ってくるのである。全員が常軌を逸するとき、この語が最大の効果をもつ。

これらの人物のイメージに反して、ドローミオの場合はこれまた違っている。彼もとり違え騒ぎによって強い影響を受けてはいるが、その騒ぎのなかでも皮肉を忘れていない。二幕の初めで、アンティフォラス弟に頭を殴られて帰ってきたドローミオ兄はエドリエーナに向って、

いやはや、奥さん、だんなはしつどくいかってますぜ。

Why, mistress, sure my master is horn-mad.

というと、彼女はたちまち反応して、

あたしが浮気したっていうの、この悪党。

Horn-mad, thou villan?

という。するとドローミオはあわてて、

いや、奥さんにやきもちやいてるってんじゃないです。

ただ怒り狂ってるって意味で。

(二幕一場五七一九行)

I mean not cuckold-mad,
But sure he is stark mad.

と打ち消す。角突きあわせて怒るという動物からのイメージを、エドリエーナは寝とられた夫の角が生えるという狂ったの意にとったため、ドローミオがいかえたのである。エドリエーナの嫉妬を逆手にとった皮肉になる。そこでこの場の終いでルシアーナのいった「ひどい嫉妬」(mad jealousy)が生きてくる⁽¹⁸⁾。

ドローミオの場合、兄弟ともにこの語の使用が限られている。彼らがこれを用いるときは自己に対してではなく、アンティフォラスなどに対してのみである。自らをさす場合はほとんどないが、あっても一般的表現しか用いない⁽¹⁹⁾。彼らの場合はその点で対照的な「猿」あるいは「ろば」が用いられる。まちがえて夕食に招き入れるとき、ドローミオ弟は、

だんな、ぼくは変っちゃいましたよ、ね。

I am transformed, master, am I not?

というと、アンティフォラス兄は、

たしかに心が変わった、このおれもさ。

I think thou art in mind, and so am I.

するとドローミオは、

いや心も身体も両方でき。

Nay, master, both in mind and in my shape.

という。アンティフォラスが姿はちっとも変っていないという。彼は、

猿になっちまったんで。

No, I am an ape.

という。するとすかさずルシアーナが、

おまえが変わるっていうなら、うすのろろばにでしょ。

(二幕二場一九五—九九行)

If thou art chang'd to aught, 'tis to an ass.

という。「猿」には自分が自身でない、イミテーションになっちゃったという変身のイメージと、ルシアーナがいつているように、愚者の意とがある。冗談めかしていながら、新しく生れ変わってゆくという主筋の主題と関連するのである。しかしこのイメージは同時に主人公の「狂っている」というイメージと対照する。また対照されるときに初めて意味を生じるイメージであるといえる。しかもこれはあくまで対照的なものであって、同一のイメージではない。この場の前後において、ドローミオは「猿になっちまっ

た」というのに、アンティフォラス弟は「おれ自身にはおれがさっぱりわからない」(to myself disguised, II. ii. 214)と変装のイメージを用いていることでもわかる。両者共に他人、それも先方は良く知っていて、肝心の自分たちだけが知らない人間を演じてゆく。しかし一方はそれを「猿」とも「ろば」とも使いわけてゆくの、他のほうは「混乱」し、「狂って」しまうのである。

IV

「間違いの喜劇」はシェイクスピア喜劇のなかでも短く、かつまたその行動の迅速なことが特色になっている。すばやい筋の運びと、人間たちのとり違えてゆく様とが複雑な情況をつくりあげてゆく。やむを得ないとり違えによって二組の双子たちは自己ならぬ自己を演じてゆかなければならない。全体の筋そのものは非常に簡単なもので、彼らが結果的には真相を知り、親子兄弟が再会できることを誰もが知っている。また筋を知っていても、これらの人物がとり違えてゆく過程は滑稽で充分に舞台上での効果が期待できる。しかしそれらがこの劇のすべてではないことをすで

に指摘してきた。間違いそのものが、単なる演技の手段として用いられているばかりでなく、主な登場人物であるアンティフォラス兄弟、特に弟の場合、さらにはドロミオ兄弟、エドリエーナとルシアーナ姉妹を中心にして彼らのすべてが劇の発端から彼ら自身ではなくされてしまうところに意味がある。そのときに自己否定的な言語が多く現れる。しかもそれらはそれぞれが言語的な衝突を繰り返す。それは人物相互の間で観察されるときもあるが、またしばしば自己自身の内部で相争うイメージとしても表現される。

この自己否定的な言語、たとえば「死」のイメージなどとはほぼ同時に、観念的な語が見出されてくる。「変化」や「変身」、「創造」などである。これらに対して道化的人物が非常に直截的な語をもって対抗していることが面白い。結局のところ間違いの筋の生み出すエネルギーは、これらの語の緊張を高め、それらにそれぞれの効果的な位置を与えることにある。現に間違いの筋は多くの言語上の具体的また抽象的なとり違えを生みだしている。第二章でアンティフォラスとドロミオとのタイミングのずれについて指摘した。そのときは主として“out of season”という

語の関係で論じたが、これを時間のコンテキストで考えることもできる。もともとこの劇の枠は、イージオンが一日という時間の猶予を与えられて町に出てゆくことから始まり、その彼が家族と再会することで終るという時間の制限がもうけられている。そして間違いの筋がたびたび時間のずれから引き起こされる。アンティフォラス兄は少し遅れて帰宅したために自分の家からしめ出される。ドロミオ兄は悪い時にアンティフォラス弟の前へでてくるから頭を殴られる。しかし考えてみればそんなに早いうちに宿から引き返してはこれないはずである。

そこでアンティフォラス弟は、ドロミオ弟に向って、
なんにだって時というものがあるんだ。

…there's a time for all things.

(二幕二場六四行)

というが、これは“out of season”のつづきである。そしてこれから数十行にわたる時間の駄洒落が続く。そしてドロミオの冗談はまことにトリッキイである。時間がすべてを解決するが、またその時間がとり違えの糸をもつれさせている。この劇の行動のどこを切っても、その切り口からは時間のいたずらがのぞいている。しかし時がくればそ

のようなもつれた糸は手も無くとけてしまう。五幕の最終場面でイージオンがドロミオ兄に向つて、お前は従僕(bondman)のドロミオだろうとたずねると、彼は答えて、

つい一時間^{じふふ}までは就縛のドロミオでしたがね。

(五幕一場二八九行)

Within this hour I was his bondman, sir,
と答える。だがイージオンは彼らが自分を否定されて失望し、

あゝ、わしは悲しみで變つてしまい、別れたときのようではないからな。

わずらわしい歳月が時のしなびた手で

わしの顔をわからないほど醜くしてしまったのじゃ。

(五幕一場二九八—三〇〇行)

O! grief hath chang'd me since you saw me last,
And careful hours with time's deformed hand

Have written strange defeatures in my face;
と嘆く。この両者の時間は対立する。また先の例で使われた時間の神のイメージも両者では違っている。時は人間を變化させてゆく。その意味ではこの劇でしばしば用いられ

る変化(change)とか、変身する(transform)、新しく創造しなおす(create me new)と深く関係してくる。またここにてでくる“strange”なども関連したイメージとしてしばしばこの劇に見出される語である。時はただ行動をもつれさせるだけのものでもあるし、またその時間の長短にかかわらず、人間の心も、姿も變えてしまうものでもあろう。そういう点で時間のいたずらの背後にこの喜劇をめたく終らせる時間の存在が感じられる。時間は間違いの引き金であり、またそれによって一層言語は生きたものとして表現されてくることになる。

V

間違いのもつ意味が単なるとり違えからくるものではないことが明らかになった。實際この喜劇において、二組の双子を登場させたのは、筋が複雑になり、それにともなつて間違いが非常に多彩な表現を可能にするからである。間違いはしかしこの劇では偶然を利用しているようにみえながら、実はそうでもない。アンティフォラス兄は、むしろ受身に犠牲になった部類である。そしてとり違えるという

よりはむしろとり違えられた場合のほうが多い。彼はその何だかわけのわからない混乱の意味を探求しようとはしていない。その点弟のほうは、最初から兄を求めており、自らがなにか別の人間にされていることについての反省がある。彼はそれを兄の存在と結びつけようとはせずに、何か超自然的な力によるものか、あるいはエフェサスが評判通りにべてん師や魔法使いの巢なのかと不安になる。

それに対して、エドリエーナとルシアーナはアンティフォラスを「狂人」として扱う。彼女たちに共通しているのは、現実を少しも離れようとはせず、絶対に妥協しない点にある。だからアンティフォラスが二人いることは考えもしない。二人のアンティフォラスの行動を一人と考えると、「狂気」としか結論できない。しかし他方で彼女たちはしきりと“stings”を連発している。この語の広がりについてはすでに述べた。いかに彼女たちが現実から離れようとしなくとも、その信念を否定する要素が存在し、彼女らをおびやかしている。

犠牲者としては二人のドロミオもそういえるだろう。彼らも女主人公たちと同じように現実にしがみついている。弟のほうは次第にアンティフォラスとリズムが合っ

て、現状を気味悪がったりはしているが、しかし決してアンティフォラスのように理解しているのではない。彼の焦点は常に定まっている。だから彼の言葉はアンティフォラスに対して破壊的要素として機能する。彼は兄の恋人である下女のルースを世界地図の冗談で徹底的にこきおろしてみせる。これも彼が現実に関をおろしているからであり、彼はたとえ間違えられても、自分がぐらついたりはしない。しかしまたアンティフォラスに対しては「猿になっちまったんで」とも言いはなつ。とり違えられている現実はあるのである。彼らの皮肉は騒ぎのなかで光をはなつ。

さまざまな人間の間でとり違えがおこると、それにとまって言語が混乱し、あるいは対照され、あるときは葛藤がおきる。主人公たちにとってそれは打撃であって、彼らは自信を失い、日常の確信が無意味になる。アンティフォラス兄などは、妻から誤解され、妹からは「狂人」と思われ、商売相手の商人からは詐欺師にされてしまう。冗談や滑稽な言動のなからそのような事態がおきる。するとそれぞれと言語や行動があるときは反発しあい、反響しあい、またあるときは否定しあったりする。そしてともとの意味が不安定になって、再検討をせまられる。

それぞれの行動や言語がせまいコンテキストにとどまらず、枠をこえてゆくのは、シェイクスピアの想像力のたまものである。この劇のさまざまな枠が自壊し、それらが大きな劇的迫力を生み出してくる。ひとつの大きな枠組であるロマンス的要素は、あらゆる点で茶化されたり、否定されたりするが、またその本質的な部分がものの見事に生命を与えられて生き返る。一度は死んだかに思えた一族が再会する。捨てられたかにみえた愛はよみがえり、不可能にみえた恋は実る。無意味にみえる誤解騒ぎや、駄洒落の連続からやがて主人公の自覚と関連するイメージが浮きあがり、あるいは鮮明になる。それらは深い広いコンテキストに入れられてしまう。

誤ちによる自己否定、金のやりとりからくる信用の失墜、知らず知らずのうちに他人とすりかえられることによる心の動揺、死を間近にひかえたり、逮捕直後の金策、夫の失った愛をとりもどすための努力、それらをめぐる否定と肯定の循環、絶望と期待の交錯などが、登場人物の個々の場をこえたメタフォアのつながりとして明確になってくる。シェイクスピアにおいては、最初からロマンスにあるような再会や別離、愛、未知のものの探求などを描くので

はなく、そのための象徴の手法をこの喜劇においてはまず喜劇的發展の過程で破壊する必要があった。「間違いの喜劇」は、まさに題名の示すようにまず間違いによって何が破綻したかが示される。そこでその事件の示す方向が何なのかを明確にする必要があり、それらの総合的な動きのなかで、どのような象徴が存在するかを見きわめなければならない。

この喜劇では二組の双子が、生き別れになった老夫婦である父母とまた元のままで再会するというのではなく、それぞれが一時期自己の立場を見失わされることによって再会し、劇の発端と結末とではその認識の相違していることが間違いの連続から示される。それを可能にするのが、実に多彩な言語によってである。言語は間違いによってその活力を得、主筋と微妙に響きあい、交錯してゆくのである。

註

- (1) テキストはアーデン(Arden)版を使用した。*The Comedy of Errors*, ed. R. A. Foakes (London: Methuen & Co. Ltd., 1962).

- (2) T. Macri Plauti, *Menechmi*, ed. with an introd. and notes by N. Moseley and M. Hammond (Cambridge: Massachusetts, 1968). また英語訳と日本語の版 G. Plautus, *The Pot of Gold and Other Plays*, trans. E. F. Watling (London, 1965) を参照した。また G. Bullough, ed. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Vol. I (London, 1966), pp. 1-54. も使用した。この書では「メナエクス兄弟」以外の作品の影響関係も論じられている。

- (3) T. W. Baldwin, *On the Compositional Genetics of The Comedy of Errors* (Urbana, 1965), pp. 1-17. またこれに関連してプロータスの倫理面へのシェイクスピアの影響については J. Arthos, *Shakespeare: the Early Writings* (London, 1972), p. 22 等参照。
- (4) ベティットはイーリオンとその妻イーミリアの不運の主題は古典の要素にないものであって「シェイクスピアの特殊な関心によるものとしている。E.C. Pettei, *Shakespeare and the Romance Tradition* (London, 1949), pp. 70-1.
- (5) これもベティットはシェイクスピアが古典の喜劇であるならその要素のひとつをあげている。(Cf., p. 69)
- (6) しかしこの点に関してシェイクスピアは単純な意味を

たしてはいない。チェーサーの「カンタベリ物語」の「書記の話」(The Clerk's Tale) にでてくるグリゼルダなどのような貞節な妻のパロディであるかもしれないし、また原典のプロータスの妻に近い面もあったりする。

- (7) これはプロータスからの借用である。
- (8) 金のイメージはプロータスにもあるが、シェイクスピアのようではない。
- (9) フォークスの註(p. 14) 参照。
- (10) 後にふれるようにこれは狂気(mad)という語で示される。
- (11) プロータスの場合も一般に言われるほどの悪妻に描かれてはいない。
- (12) 三三頁の註参照。
- (13) 前出の二幕二場一二三行参照。
- (14) 後出の二幕二場一九五行参照。
- (15) 特にマルヴォーリオを中心とした「狂気」という語のやりとりについては拙稿「仮面の使者——『十二夜』について」(『成城文藝』第69号) 二六頁以下参照。
- (16) I think you are all mated, or stark mad. (V. i. 282)
- (17) ... thy jealous fits
- Hath scar'd thy husband from the use of wits. (V.

i. 85-6)

(18) 本論二九頁参照。

(51) It would make a man mad as a buck to be so bought and sold. (III. i. 72)

この“man”のなかにはローマ自身も入るかも知れないが、そのうちにも重要なものはなう。

(20) 時間の象徴としてではなく、人々、人々の他が視覚的、あるいは観念的な面から種々論じられる。E. Panofsky, *Studies in Iconology—Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York, 1962) 参照。

〔参考文献〕

註記されたものの以外特に参考にしたものがある。

1. Bradbrook, M. C. *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy* (London: Chatto & Windus, 1973).
2. Brooks, H. “Themes and Structure in *The Comedy of Errors*” in *Shakespeare The Comedies: A Collection of Critical Essays*, ed. K. Muir (New Jersey: Prentice-Hall, 1965).
3. Champion, L. S. *The Evolution of Shakespeare's Comedy: A Study in Dramatic Perspective* (Massachusetts:

Harvard Univ. Press, 1970).

4. Charlton, H. B. *Shakespearean Comedy* (London: Methuen, 1949).

5. Dean, J. *Restless Wanderers: Shakespeare and the Pattern of Romance* (Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik, Univ. Salzburg, 1979).

6. Elliott, G. R. *Weirdness in The Comedy of Errors in Shakespeare's Comedies: An Anthology of Modern Criticism* ed. L. Lerner (London: Penguin Books, 1967).

7. Frye, N. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance* (Massachusetts: Harvard Univ. Press, 1976).

8. Hunter, G. K. *John Lyly: The Humanist as Courtier* (London: Routledge & Kegan Paul, 1962).

9. Leech, C. *Twelfth Night and Shakespearean Comedy* (Tront: Univ. of Tront Press, 1965).

10. Salinger, L. *Shakespeare and the Tradition of Comedy* (London: Cambridge Univ. Press, 1974).

11. Sandbach, F. H. *The Comic Theatre of Greece and Rome* (London: Chatto & Windus, 1977).