

そして、そして、そして：『間違いの喜劇』における“and”の用法

村井，和彦

九州大学大学院人文科学研究院文学部門英語学・英文学：教授：シェイクスピアおよびイギリス・ルネッサンス文学

<https://doi.org/10.15017/16877>

出版情報：文學研究. 107, pp.33-50, 2010-03-01. 九州大学大学院人文科学研究院
バージョン：
権利関係：

そして、そして、そして

— 『間違いの喜劇』における“and”の用法—

村 井 和 彦

シェイクスピアがそのキャリアの初期において書いた『間違いの喜劇』には、T. S. ドーシュ編のケンブリッジ版最新版に新しいイントロダクションをつけたロス・キングによれば、その異教的な設定にも関わらず、祈祷書や説教集への言及に加えて、聖書への直接の言及が60箇所ほどもあるという。¹ シェイクスピアは劇の背景を種本にしたブラウトゥスの『メナエクミ』とは違いパウロゆかりの地であるエベソへ変更した。したがってT. W. ボールドウィン以来、新約の「エベソ人への手紙」や「使徒行伝」におけるパウロにまつわる描写と作品の関係が盛んに論じられてきたのである。他にもナシーブ・シャヒーンが行ったように、旧約の「伝道の書」やカルヴァンの言説との比較検討も可能なほど、作品は聖書的表現に満ちている。² キングは、ジュネーブ版聖書の記述を参照しながら、カトリックとプロテスタントの対立、あるいは両者の和解の可能性といったエリザベス朝にとっては喫緊であったシリアスな宗教的テーマを発掘している。シェイクスピアのもうひとつの種本であるブラウトゥスの『アンフィトルオ』の序詞で原作者がマーキュリーの口を借りて挑発的に宣言したように、シェイクスピアは彼の作品で悲喜劇を書く実験をしたのかもしれない。³ 作品を『冬物語』と比較するブライアン・ギボンズは、“error”という言葉自体にキリスト教的な響き、朝の祈りで唱えられる総告解の声を聞き取り、この喜劇には「全体的に、伝統的な批評や演出による解釈では説明がつかなかったような特徴がある。すなわち、陽気がかつ精神的には深刻である、同時的で矛盾した関係の中で出来事を逆説的に描くということである」と言う。⁴ 聖書や祈祷書への豊かな言及が、神学的響きを作品にもたらしているのは確か

だろう。ドナ・B. ハミルトンなどはさらに踏み込んで、同時代の教会を巡る政治的論争を読み取り、そこに現われた問題や言葉遣いをパロディとして再演した作品だと考えている。⁵

一方でシェイクスピアは、間違いの原因である双子の数をもう一組増やし、その結果プラウトゥスの原作と比べても、作品中に描かれる「間違い」の数は極端に増えることになった。ロバート・S・マイオラによれば、『メナエクミ』の17箇所に対し、『間違いの喜劇』には50箇所も間違いがあるという。⁶ 作品をローマ風喜劇への「反動」“recoil”とみなすH. B. チャールトン⁷に代表されるように、二十世紀前半までは作品を「笑劇」“farce”として解釈する態度が支配的だった。

作品の初演当時の記録としてもっとも古い、『グレイ法曹院の所業』（*Gesta Grayorum*）を思い起こしてみよう。1594年12月28日、クリスマスの宴の真最中であったグレイ法曹院では、友好団体であるインナー・テンプル法曹院より遣わされた大使をもてなすはずであった。「大使」“Ambassador”という言葉が使われたのは、相手側で無礼講の王となっているフレデリック・テンプラリウス皇帝からの使いという体裁をとっていたからだ。しかし、当夜は舞台上人が集まりすぎて大混乱となり、大使一行の不興を被り、一行は退場してしまった。

一行が退場した後、幾分収まったとはいえ、混雑と騒乱の多くが続き、どんなにっばな趣向があろうとも、混乱して台無しになりかねないほどであった。そのこともあり、また、その娯楽が特にテンプル国人を称えるためだったこともあり、淑女たちとの踊りや宴を除いて値打ちのある出し物をするのはよくないと考えられた。そのような娯楽の後、プラウトゥスの『メナエクミ』に似た『間違いの喜劇』が役者たちによって演じられた。このようにしてその夜は始まりただ混乱と間違いのうちに終わった。そのために、以後その夜は「間違いの夜」と呼ばれるようになったのである。⁸

そして、そして、そして

このような事情で演じられた作品が、少なくとも初演当時には祝祭の馬鹿騒ぎにふさわしい出し物と考えられていたのは確かだろう。ボールドウィンは、『間違いの喜劇』が持つラテン的基盤やイタリア風の混沌とした構造のおかげで、法曹院の若者たちにとっては最適の芝居だったろうと考えた。⁹ 現代の批評家たちが読み込むようなシリアスなテーマを観客に感じさせたとしたら、さらなる不興と混乱をもたらしたかもしれない。われわれはこの作品の笑劇的あるいは祝祭的側面を捨ててしまってもよいのだろうか。もし、その側面に意味があるとしたら、作品における多数にのぼる聖書への言及はどのような係わりを持つのだろうか。このような問題意識を心に留めながら作品の特徴を検討してみたい。

芝居は、シラクサの商人イージオンが、エペソの公爵に向かって、唐突に自らの死刑宣告を命じる台詞から始まる。

Proceed, Solinus, to procure my fall,
And by the doom of death end woes and all. (1.1.1-2)

“And”で結ばれたふたつの命令文がたっぷりとした頭韻を踏んで二行連句をなしている。これによって生み出された形式性が、この台詞自体を擬似判決文のように響かせる意外性を持っている。「喜劇」と題された芝居を期待して騒いでいた観客にある種の衝撃を与える効果を持つ台詞であろう。当然観客はこの意外性に対する疑問を持ち、その回答を期待する。公爵は、エペソへ入国したシラクサ人には千マルクの身代金を支払わなければ死罪に処せられるという法の存在を説明する。このような危険を冒してまでなぜイージオンはエペソに来たのか。観客の疑問はますます膨らむ。そこで公爵は観客の疑問を代弁することになる。やはり“And”で結ばれたふたつの疑問詞節に要約された疑問である。

Well, Syracusian; say in brief the cause

Why thou departedst from thy native home,
And for what cause thou cam'st to Ephesus. (1.1.28-30)

この簡潔に理由を説明せよという疑問は、それ自体、簡潔に述べられているとは言い難い。どうせ接続詞“and”を使うならば、動詞の“departedst”と“cam'st”を直接結べば済むはずだからである。わざわざ疑問詞を言い換えた結果、“cause”をぎこちなく繰り返すはめになっている。これは、もったいぶった言い方をして自らの言葉を権威づけようとしているからとも考えられるかもしれない。現に公爵は先に法の内容を説明したときには、“enmity and discord”、“mortal and intestine”、“marts and fairs”、“To quit the penalty and to ransom him”（5－22行）といった具合に、上手に同義語反復を繰り返していたのだった。しかし、名詞や形容詞、さらには動詞を様々に言い換える法律の条文とは違い、疑問詞を言い換える引用の文体は、ぎこちなさのそしりを免れない。

それではなぜこのような文体が使われているのか。意外な答がひとつ考えられる。「and」を行頭に持ってきたかったから」という答である。このことは、公爵のみならず冒頭のイージオンの台詞（2行）にも言える。“and”を行頭に持ってきて脚韻を踏むために、同じ行でもう一度“and”を繰り返し、“and all”というほとんど無意味な表現を付け加えている。

実際、一幕一場は、全158行のうち20行が“and”で始まっている。13パーセント近くを占めることになる。これは第一ふたつ折り判のような大判の本に印刷されるとかなり目立つ割合である。作品全体で見ても、場面によって増減はあるが、韻文の台詞中、一割以上が“and”で始まるのである。このことはいまだ習作時代にいたシェイクスピアの、韻文を上手に使いこなせない未熟さを示すものと考えられるべきだろう。しかし、後に検討するように、シェイクスピアは『間違いの喜劇』において意図的に“and”を行頭に多用する文体を選んだふしがあるのだ。

ほとんど指摘されないことだが、聖書の記述で特徴的な文体のひとつは、各

節の冒頭に使われる“*And*”の多用である。例えば「エペソ人への手紙」第二章は、いきなり“*And*”から始まる。これは当然、パウロの語りが前章から継続していることを示すためであろう。現代語訳では「さて」と訳される用法である。ちなみにこの章は全二十二節中、五節が“*And*”で始まっている。さらに「エペソ人への手紙」全体として見れば、全百五十五節中、二十三節、実に15パーセント近くが、やはり“*And*”で始まるのである。

この文頭の“*And*”の多用は聖書だけではない。祈祷書でも、例えば“*The Table and Calendar*”と題された典礼カレンダーの序論部¹⁰では、冒頭ひと月三十日を基準として、毎日詩篇を読むべきことが謳われる。当然の論理的帰結として、三十日に合わない月が存在することに気づくだろう。そこで第二段落では、“*And*”で始められ、一月と三月から二月にそれぞれ一日ずつ繰り込むことが指示される。さらに第三段落も“*And*”で繋がれ、残りの五月、七月、八月、十月、十二月の扱い方が指示される。ここで話題が転じ、第四段落では、朝夕にどの詩篇を読むべきか、表を参照するように指示される。そして残りの二段落は、それぞれ“*And*”で始まって表の読み方の注釈が続くのである。すなわち全六段落中、四段落が文頭に“*And*”が使われていることになる。要するにこの説明文は第一段落から第三段落までと、第四段落から第六段落までのふたつに分けられ、前半と後半に属する残りの二段落がそれぞれ“*And*”で示されるという、非常に体系的な記述となっている。“*And*”という接続詞が文章の構成を明示するのに便利な指標と考えられていたことが分かるのである。これと同じ文体で『間違いの喜劇』が語られているとしたら、少なくとも“*And*”の多用が作品に形式性、あるいは儀式性といった特徴を担わせることになるだろう。ちなみに、『間違いの喜劇』では、ドロミーオ兄弟がアンティフォラス兄弟の年齢を表す“*calendars*”（五幕一場404行）だと呼ばれている。

さて、*OED*は、“*and*”を統語論的分類と意味論的分類を組み合わせで定義している。そこにある定義を初期近代英語の用例に絞って紹介すると、まず同格接続詞として、単語と単語を連結する際には「継続的な反復を表す場合」、「同じ名称、部類に属するものの質的相違を表す場合（“*and also*”や

“and other”の意味で使われる場合)」、「ふたつの形容詞を接続し、前者が後者に対して副詞的な関係となる場合 (*OED*は言及していないが、いわゆる“hendiadys”の例)」などがあり、同格の節や文を繋ぐ際には、「追加的」、「反意的」、「結果を導く場合」、「説明的・拡充的・補足的な節や句を導く場合」などがある。このうち「反意的」には説明があるかもしれない。*OED*は「マタイによる福音書」22章30節(1611年)から“*Hee said, I go sir, and went not*”という例を引いている。また、導入的用法すなわち、文頭に来る場合としては、前の文からの「語りを継続する場合」がある。この場合、前の文章の存在が暗黙の了解となっていることもある。さらに、準副詞的に“also”や“even”の意味で使うラテン語用法もこの時代までであった。そして忘れてはならないのは、条件節を導く接続詞すなわち“if”の意味で使われた用法である。先の宗教書の例でも分かるとおり、初期近代英語において“and”は、現在よりはるかに使い勝手のよい接続詞だったのである。

『間違いの喜劇』の言葉遣いについては、アレグザンダー・ポープ以来、韻律、イメージ、あるいは駄洒落といった問題に、否定的にせよ、肯定的にせよ、焦点が当てられてきた。¹¹しかし、筆者の知る限り、“and”という接続詞に注目した研究はいまだない。本論は、この接続詞の用法を手がかりに作品を分析する試みである。

イージオンは公爵の求めに応じて、その境遇を話し始める。幸せな結婚をして、ふたりが滞在していたエピダムナムの地で双子に恵まれたこと、同時期に生まれた卑しい女が産んだ双子を引き取ったこと、一家が帰国途上で難破したことなどである。このような事情を彼は65行に渡る長台詞の中で“*And*”で始まる行(全9行)を散りばめながら語るのである。このうち、最初の例は引用に価する。

In Syracuse was I born, and wed
Unto a woman happy but for me,
And by me,—had not our hap been bad. (1.1.36-38)

難解な箇所である。まず、37行の“but”の意味が問題である。“only”の意味だとすれば、「ただ私だけのために幸せだった女に」と解釈できるし、“except”の意味だとすれば、「私がいなければ幸せだった女に」とも解釈できる。あるいはむしろ、前者の意味で語ろうとした「気分」“mood”が途中で方向転換して後者の意味になり、その仮定の気分が次行の「仮定法」“subjunctive mood”を導いていると考えるべきではないか。その結果38行は、「われらが不運に見舞われなかったら、私によって（幸福になれただろう女に）」となるのである。この行は一音節の不足が指摘されてきた。しかし、引用に使ったR.A.フォークス編のアーデン版が“—”で明示しているように、“by me”の後に行間休止を置くと考えるのが近年の傾向である。ちなみに第一ふたつ折り判では、この位置にセミコロンが置かれている。ケンブリッジ版の注釈者ドーシュは、“but”に内在する矛盾と37-38行にかけての対照的な構文のために、“And”と“by”両方に強勢を置く必要があると注記している。¹²“And”の存在は重い。それはふたつの前置詞句を繋ぐだけではなく、一瞬のうちに転換する直説法から仮定法への気分の変化をも繋いでいるのだ。この“And”は上に列挙したOEDの定義のどれに当てはまるか決め難い。「しかも」であると同時に「それでも」とも訳せるだろう。

イージオンは公爵に促されてさらに彼の悲劇的な物語を続ける。妻と双子の片方ずつの三人はコリントの漁船に助けられたが、自分ともう一組の子どもたちは別の船に助けられ、一家離散に至った顛末である。

At length another ship had seiz'd on us,
 And knowing whom it was their hap to save,
 Gave healthful welcome to their ship-wrack'd guests,
 And would have reft the fishers of their prey,
 Had not their bark been very slow of sail;
 And therefore homeward did they bend their course. (1.1.112-117)

最初「もう言わせないでくれ」(94行)と言いながら、話し始めたイージオンが、実は語りつくせぬ思いで次々と語り続けようとしている心理が“And”の連続に端的に表れている。最初の“And”の直後に来る挿入節(113行)は、話の本筋からすればほとんど不必要な節である。仮に112行末にあるコンマの直後に114行頭の動詞“Gave”を続けたとしたら、彼の物語にはより切迫感が生まれ、真に迫ったものになったであろう。すなわち、シェイクスピアは、叙述の迫真性よりも、一行置きに“And”で始める形式性を優先させたことになる。“And”は、六行に分けられた文の中で、語りが継続することを示すための指標なのだ。先に紹介した祈祷書の例では、前半と後半、それぞれ三つずつの段落を費やして行われた叙述の形式的構造化を、シェイクスピアはたったひとつの文で行っている。さらには直説法から仮定法へ、そしてもう一度直説法へと帰る複雑な文の流れを“And”が支えているのが分かるだろう。また、この文は、主語が“ship”であったはずだが、いつの間にかその乗組員“they”となっている。このような一種の破格構文“anacoluthon”であるにもかかわらず、叙述の展開が円滑にいくために、“And”による接続が利用されているのである。そして、最後の“And therefore”によって物語の結論が明示される。“therefore”は意味の上ではほとんど不必要と言ってよい言葉であるが、“And”の多用によって語られてきた物語が終わりを告げることを提示するには不十分だと考えたのであろう。イージオンは「以上のようにあなたは、私が幸福から引き離されたことを聞き終わられました。不幸にもわが人生は、自らの不運の悲しい物語を語るためにながらえてきたのだということを」と告げて(118-120行)、語り終わる。

しかし、公爵にとっても、観客にとっても、イージオンの物語は未完のままである。彼がなぜ禁を犯してまでエペソへ来たのかが説明されていない。では、一度物語の終結を宣言した相手に対してどうすれば物語を続けさせることができるだろうか。公爵の催促は極めて示唆的である。

And for the sake of them thou sorrowest for,

Do me the favour to dilate at full

What have befall'n of them and thee till now. (1.1.121-123)

公爵は聖書の記述のように、語りの継続を示す“*And*”で台詞を始めている。後に続く「お前が悲しみを感じる者たちのために」という句は、「今に至るまでの境遇を詳述してくれ」という主文の命令との論理的整合性を欠いている。詳述したからといって、生き別れた家族の利益になるとは思えないからだ。“*And*”によって導かれる行は、イージオンの物語を代弁し、強引に継続させる—当然、それは観客の期待でもある—ための手段なのだ。公爵に導かれたイージオンは兄弟探しの旅に出たいと言い出した子どもにせがまれて、放浪の後エペソに辿り着いた顛末を語るのである。そして、一幕一場は、身代金を払わねば死罪となるというイージオンの置かれた状況を公爵が説明して終わるのだ。

But though thou art adjudged to the death,

And passed sentence may not be recall'd

.....

Beg thou, or borrow, to make up the sum,

And live; if no, then thou art doom'd to die. (1.1.146-147, 153-154)

指標として機能する“*And*”で結ばれた行を並べるだけで、イージオンの悲劇的状况が簡潔に要約されるのが分かるであろう。

批評家たちを悩ませてきた問題のひとつは、一幕一場の悲劇的雰囲気が一幕二場以降は突然のように、どたばたの笑劇へと変わってしまうことだ。しかし、シェイクスピアが一場から二場への継続性を意識していたことは、その文体を見れば分かる。何よりも二場は“*Therefore*”という言葉で始まっている。そこではシラクサのアンティフォラスと彼の従者ドロミオが商人からエピダムナムから来たと公言しろと助言される。冒頭に“*Therefore*”があるという

ことは、その時点までに商人はシラクサ人に対するエペソの掟を説明していたと察せられる。しかし、いきなりこの言葉を聞かされる観客にとっては、一場の物語の続きが始まると誤解してもいたし方あるまい。先の例にもあったように、この言葉は、“and”と共にしばしば用いられる言葉であった。作品中では“and therefore”という形は六回も用いられている。逆に言えば、冒頭の“Therefore”にはその前に“And”が含意されているのである。実際、「間違い」によるとたばた劇が始まるのは、商人が退場し、入れ代わるようにエペソのドロームイオが登場するのを待たねばならない。そこに至るまでの三人の会話は、32行のうち7行までが“And”で始まっているのである。どたばたは、このシラクサのふたりがエペソを彷徨することによって巻き起こることになるが、彼らの台詞のうち“And”の後に来る動詞を拾うだけでも、この成り行きが予感できるように仕組まれている。いわく、“And stay”、“And go”、“And then go”、“And wander”などである。

これ以降のどたばた劇の中で、特徴的な文体のひとつは「首句反復」“anaphora”である。例えばシラクサのアンティフォラスを夫と取り違え、急に冷たくなったと嘆くエイドリアーナの台詞である。まず彼女は、かつての夫の優しさを男に思い出させようと、相手の聴覚、視覚、触覚そして味覚を刺激することを試みる。

The time was once when thou unurg'd wouldst vow
That never words were music to thine ear,
That never object pleasing in thine eye,
That never touch well welcome to thy hand,
That never meat sweet-savour'd in thy taste,
Unless I spake, or look'd, or touch'd, or carv'd to thee. (2.2.113-118)

“anaphora”の語源が「思い起こさせること」“carrying back”であることを思い起こすならば、これは典型的な首句反復の例文と呼べるであろう。118行

の“Unless”による二重否定によって論理が逆転するまでの間、行頭に置かれた否定語の羅列が、話者の現状に対する強い拒否感を感じさせるように仕組まれている。

さて、カレン・ニューマンは次のシラクサのアンティフォラスによる傍白を引用して、そこに彼の分裂しそうになるアイデンティティの危機を読み取ろうとした。

Antipholus of Syracuse: [Aside] Am I in earth, in heaven, or in hell?
Sleeping or waking, mad or well advis'd?
Known unto these, and to myself disguis'd,
I'll say as they say, and persever so,
And in this mist at all adventures go. (2.2.212-216)

ニューマンはこの台詞にある「対照法」「antithesis」、「首句反復」、「交錯配列」「chiasmus」といった修辭的枠組みを指摘して、話者が自らの存在を疑問視する証左としている。¹³ 彼女が挙げた修辭のうち、対照法と交錯配列は、アイデンティティの分裂というテーマと結びつくことが容易に想像できる。しかし、首句反復はどうだろうか（ニューマンは114行と115行の文中、コンマの直後に並べられた“and”について言っていると思われる）。また、彼女の指摘しなかった二行連句の連続もこのテーマと関係しているとは思えない。このふたつの修辭は彼女の性格分析的なテーマとは別の存在理由を持つのではないか。ヒントは116行目行頭にある“and”である。二行連句の連続によってこの場面の終わりを予感させる一方で、「どんな目に会おうとも、混沌とした状態の中にかまわない」という趣旨の“and”の直後にくる描写は、話者の決意だけではなく、どたばた劇がまだまだ続くことを暗示している。

デメトリウスはその『文体論』においてサッフォーの叙情詩から“Evening-star, you bring everything home, / You bring the sheep, you bring the goat, you bring / the child to its mother.”という詩句を引いて、その魅力

の源泉は“you bring”を同じ位置で繰り返されることにあると説いた。¹⁴ この修辭が話者の感情と結びついていることに彼は気づいていたのだろう。

しかし一方で、デメトリウスは、ホメーロスを例に首句反復と接続詞の不在が組み合わされることによって叙述が印象的になるとも論じている。“Nireus brought three ships, Nireus, son of Aglaia, Nireus the most handsome man”という具合に名前が並べられることで、ニレウスというマイナーな人物が、当該の場面ではアキレスやオデュッセウスに匹敵するほど印象深い人物となっていると言う。もしホメーロスが“Nireus, the son of Aglaia, brought three ships from Syme”と書いたとしたら、この人物を黙って見過ごすのと同然だっただろう言うのだ。¹⁵ さらに別の箇所では“against yourself you summon him, against the laws you summon him, against the democracy you summon him”¹⁶という極端な例が挙げられている。これはまず首句反復であり、「接続詞省略」“asyndeton”であり、「同形末尾」“homoeoteleuton”でもある。この三つの修辭が累積する結果、力強さがもたらされる。“against yourself and the laws and the democracy you summon him”と書いたとすれば、その力強い効果はなくなってしまうだろう。「しかし、」とデメトリウスは続ける。他の修辭にもまして、力強さを作り出すのは接続詞の省略であることに心せねばならないと。例えば“he walks through the marketplace, puffing out his cheeks, raising his eye-brows, keeping in step with Pythocles”という文を、接続詞を使って表現を円滑にするならば、弱々しいものになるであろう。¹⁷

それでは、エイドリアーナの台詞に戻って、次の場合はどうだろうか。

Wouldst thou not spit at me, and spurn at me,
And hurl the name of husband in my face,
And tear the stain'd skin off my harlot brow,
And from my false hand cut the wedding-ring,
And break it with a deep-divorcing vow? (2.2.134-138)

これは先の引用から引き続き、つれないそぶりをする相手を疑い、もし自分が不義を犯したらどうなるかと修辞疑問を使って、強く非難している台詞である。デメトリウスが推奨した“asyndeton”どころか、接続詞“And”そのものが首句反復の手段となっている。過激な表現を律儀に繋ぐ“And”の繰り返しをどう理解すればよいだろうか。

ひとつのヒントはやはりデメトリウスにある。先ほどのニレウスの例を挙げた直後に、彼は「しかしながら、」と続ける。多くの文章において、“asyndeton”とは逆に、接続詞によって繋ぐことが、「壮かさ」「grandeur」を増すことになると言うのだ。例えば“to the war marched Greeks and Carians and Lycians and Pamphyliaus and Phrygians”という文の場合、同じ接続詞の使用が、無限の継続を暗示している。¹⁸

しかし、デメトリウスはまた「しかし、」と続ける。ホメーロスの“high-arched, foam-crested”という句の場合、“high-arched and foam-crested”と書くよりも接続詞“and”を省くことでより印象的な言葉になっているとも言うのである。¹⁹ ブライアン・ヴィカーズによれば、デメトリウスのこのような揺れによって、注釈者たちも幾分当惑している。ある注釈者などは「このように効果が様々に違っているというのは、デメトリウスの安定性に対する疑念を生じかねない」と書いていると言う。しかし、ヴィカーズは、それこそデメトリウスが修辞法の「多義性」「polysemous nature」を認識していたことの印であると主張する。修辞を考えると、「形式」「Form」と「意味」「Meaning」と「感情」「Feeling」という相互に影響しあう三通りの関係に注意しなければならないと言うのだ。形式を頂点に置き、底辺にあるふたつの角に置かれた意味と感情とによって作られる三角形の関係である。²⁰ すなわち、形式は意味と感情に、感情は形式と意味に、そして意味は感情と形式に、それぞれ関係している。

ヴィカーズの説を先のエイドリアーナの台詞に当てはめてみたらどうなるであろうか。まず“*That never*”の首句反復の場合。「感情」に当たるのは「怒り」である。「意味」は明らかに「非難」である。すると否定語を繰り返す首

句反復は見事に三角形の頂点である「形式」の位置を占めえるだろう。否定語の羅列が非難の意味と怒りの感情、それぞれに相互関係するからである。それではふたつ目の場合はどうか。感情と意味は同じだとすると、形式の位置に“and”の首句反復はどうしても収まらない。その位置を占める可能性があるのはむしろ修辭疑問の方であろう。先に形式の位置に“and”の首句反復を置いてみたらどうだろうか。怒りの感情に変わりはない。しかし、意味の位置に何を置くべきかが分からなくなる。“and”そのものの意味はほとんど無いに等しく、その言葉を羅列することの意義は見出せないからである。あえて探すとすれば、それはデメトリウスが指摘するように、あるいは、宗教テキストが教えてくれたように、「継続」を表す指標という意味である。すると今度は「意味」と怒りの「感情」との関係が分からなくなる。作品のコンテキストからすれば、エイドリアーナが怒りを無限に継続したいと考えているとは思えなからだ。むしろデメトリウスが推奨する「接統詞省略”asyndeton”こそ、「形式」の位置を占めるべきであろう。非難の意味を込めて怒りの感情を爆発させる話者の言葉遣いは、接統詞など無視して、息せき切った迫真性を持つものになるはずだからだ。

忘れてならないのは、彼女の怒りが間違いであるという事実である。その事実を観客は知っている。すると“and”の首句反復は観客のために存在すると仮定すればどうだろうか。「形式」の位置に“and”の首句反復、「意味」の位置には「継続」をそれぞれ置き、「感情」の位置に「楽しみ”pleasure”」を置けばぴったりと三角形に収まるのではないか。「それで、それで、それで」と楽しみの継続を望む心性は、誰でも持っているからである。同じことを文頭の“and”を多用する聖書の記述でやってみるとどうなるだろう。形式と意味は動かない。感情の位置にくるものが違って、例えば「信仰心”piety”」を置けばぴったりくる。宗教テキストは信仰心の無限の継続を望むはずだからだ。シェイクスピアは宗教テキストから“and”の持つ効果を本能的に学び取り、観客の楽しみを継続させる手段として応用したのではないか。逆に言えば、劇作家は36行に及ぶ長いエイドリアーナの台詞の修辭構造の中で、二重の感情操

作を仕組んだことになる。彼女の怒りを伝えることと、それを楽しく笑うことである。「そして、そして、そして」と続く作品テキストの修辞構造は、聖書の叙述というサブテキストに支えられて、お楽しみが継続することを保証していると言えるのである。

この仮定が正しいことの間接的証拠のひとつは、“And”の首句反復がエイドリアーナひとりのものではないという事実である。他の例を挙げると、エペソのアンティフォラス（三幕一場8－9行；五幕一場244－245行）、商人バルサザー（三幕一場95－96行）、シラクサのアンティフォラス（三幕二場49－50行；四幕三場8－9行；五幕一場387－388行）、金細工師アンジェロ（三幕二場158－159行）、再びエイドリアーナ（五幕一場100-101行；156－157行）、第二の商人（五幕一場263－264行）、公爵（五幕一場333－334行）、イージオンの妻であり尼僧院長となっているイーミリア（五幕一場395－396行）というように、間違いによって繰り返されるどたばた劇の中で、様々な人物によってこの“And”の首句反復が使われるのである。したがってこの文体はエイドリアーナの個性を際立たせるためにあるのではない。それはちょうど聖書の記述のように物語の継続を示す指標なのだ。

大団円において、ついに二組の双子が舞台の上で出会う。法の厳格な一元的解釈しかできなかつた公爵が、現実の逆説的な二重構造にきづく瞬間である。²¹

Duke: One of these men is genius to the other;

And so of these, which is the natural man,

And which the spirit? Who deciphers them?

Dromio of Syracuse: I, sir, am Dromio, command him away.

Dromio of Ephesus: I, sir, am Dromio, pray let me stay. (5.1.332-336)

ドローム兄弟は罪のなすり合いをしているのだが、文体は意味を裏切っている。公爵が用いる“And”の首句反復に呼応して、ふたりのドローム兄弟がそれぞれ答えることで、首句反復を形成する。そして、脚韻まで踏むことで別々の

ふたりが双子というひとつの存在でもあることが暗示されるのである。どたばた劇の中心人物であった兄弟はまるで「連禱」“litany”をするように声をそろえている。ドローミオ兄弟は“calendars”と呼ばれたのだった。この言葉は列聖された聖人のリストを表す言葉でもあった。²² 道化役を演じてきたふたりが聖人に列せられる価値の逆転は、まさにグレイ法曹院で演じられた農神祭的鹿騒ぎにふさわしい趣向であろう。

芝居の最後において、散文の語り手であったドローミオ兄弟は、極めて形式的な儀式的言語の使い手へと変わる。その言葉遣いはまるで聖書の一節を朗読する牧師のようではないか。

We came into the world like brother and brother,
And now let's go hand in hand, not one before another. (5.1.425-426)

あからさまな頭韻を含む二行連句という、冒頭のイージオンの台詞とまったく同じ修辞構造を持つ文によって芝居は終わる。そして、劇の最終行はやはり“*And*”で結ばれているのである。

注

本文中のシェイクスピアからの引用はすべてArden ShakespeareのCD-ROM版による。

1. Cf. Dorsch, p.1.
2. Shaheen, pp.100-117.
3. Cf. Dorsch, pp.5-6.
4. Gibbons, p.115-116.
5. Hamilton, p.60.
6. Cf. Dorsch, p.1n.
7. Charlton, pp.44-72.
8. *Gesta*, p.22.
9. Baldwin, p.452.
10. *Booty*, pp.22-23.
11. Miola, pp.23-26.

12. Dorsch, p.59n.
13. Newman, p.81.
14. Demetrius, 141.
15. Demetrius, 61-62.
16. Demetrius, 268.
17. Demetrius, 267-269.
18. Demetrius, 63.
19. Demetrius, 64.
20. Vickers, pp.306-307.
21. Cf. Platt, p.95.
22. s. v. *OED*, 4.b.

参考文献

- Baldwin, T. W., *Shakespeare's Five-Act Structure: Shakespeare's Early Plays on the Background of Renaissance Theories of Five-Act Structure from 1470* (Urbana, Ill.: The University of Illinois Press, 1947)
- Booty, John E., ed., *The Book of Common Prayer: 1559* (Charlottesville: The University Press of Virginia, 1976)
- Charlton, H. B., *Shakespearean Comedy* (London: Methuen, 1939)
- Demetrius, 'On Style', trans. Doreen C. Innes, in *Aristotle XXIII*, Loeb Classical Library 199 (Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1995).
- Dorsch, T. S., ed., rev. and introd. by Ros King, *The Comedy of Errors* by William Shakespeare (Cambridge: Cambridge University Press, 2004)
- Foakes, R. A., ed., *The Comedy of Errors* by William Shakespeare (London: Methuen, 1962)
- Gesta Grayorum 1688*, The Malone Society Reprints (London: Oxford University Press, 1914)
- Gibbons, Brian, 'Erring and straying like lost sheep', *Shakespeare Survey* 50 (Cambridge: Cambridge University Press, 1997)
- Hamilton, Donna B., *Shakespeare and the Politics of Protestant England* (New York: Harvester Wheatsheaf, 1992)
- Miola, Robert S., ed. *The Comedy of Errors: Critical Essays* (New York and London: Garland Publishing, 1997)
- Newman, Karen, *Shakespeare's Rhetoric of Comic Character: Dramatic Convention in*

Classical and Renaissance Comedy (New York and London: Methuen, 1985)
Shaheen, Naseeb, *Biblical References in Shakespeare's Plays* (Newark: University of Delaware Press, 1999)
Vickers, Brian, *In Defence of Rhetoric* (Oxford: Clarendon Press, 1998)