

ノンセンス文学としての『間違いつづき』

桑 子 利 男

0

『間違いつづき』という劇は、一般に喜劇の範疇に入れているが、それではシェイクスピアは、この劇に、どのような手法を用いることで喜劇としての自己同一性を与えたのだろうか。また、その自己同一性は、この手法が内在的に含むも特殊な性質ゆえの、ある原理的な不安定性をもってはいないのか。まず、こういう問いからはじめよう。

むろん、わたしのいっている不安定性とは、この劇の大きな枠組となっているイーゾンの死刑にまつわるエピソードからくるそれではない。それなら話は簡単なのである。この『間違いつづき』という劇の中心的な喜劇性は、文字通り「間違い」にあるといつてもよいが、その「間違い」は、たんに笑いをつくりだすだけで終わってしまうといった性質のものとは原理的に異なっており、笑いの終わったところに、それを逆に押さえつけてしまうような、あるいはそれを空虚な響きにしてしまうような、得体の知れぬ分泌物を伴っているという印象を受ける。わたしのいうのはそういうことなのである。

それでは、この「間違い」の特殊性、また、そのような特殊性を与えている手法とは、いったいどんなものなのか。

1

高橋康也氏は『ノンセンス大全』のなかで、つぎのように述べている。

ノンセンスとは、鹿爪らしく言い変えれば、《意味するもの》（シニフィアン・能記）を《意味されるもの》（シニフィエ・所記）から乖離させることにはかない。(1)

これをさらにいいかえれば、ノンセンスとは、それぞれの構成要素にたいしてある特定の意味を与えている意味づけの体系を解体することといつてもよい。この解体

に直面して、われわれはどんな反応をしめすだろうか。それは、一般的に言えば、ひとつの「戸惑い」であるはずだ。だが、そこにとどまらない。

《意味作用》（センス）の約束に慣れたわれわれの日常的意識（センス）は、支柱を失ったかのように、この意味論的地すべりの事態に戸惑う。この戸惑いが、《童話》にふさわしく、無垢の童心そのもののごとき純粋透明な遊びと驚異に近づいたところに、『アリス』におけるノンセンスの稀有の特質が生まれる。これを猥雑で無責任な方向に傾斜させれば、たちまち、いわゆるナンセンスなゲラゲラ笑いとなるだろう。また、ちょっと角度をずらせば、ことは優に深刻な哲学的・文学的主题になるはずである。(2)

ここでいわれていることを簡単にいいかえれば、意味づけの体系がこわれるとき、それにたいする光線の当て方しだいで、さわやかなものにも、滑稽極まりないものにも、不可解で深刻なものにも、あるいはそれらすべてにも、なりうるということである。つまり、手法としてのノンセンスは、それによって上に述べたようなことのないずれを狙おうとも、いつもそれ以外のものを巻きこんでしまう危険を原理的にはらんでいるということだ。たとえば、「深刻な哲学的・文学的主题」とは、いわゆる「不条理」という名称で表わされているところのものを指していると考えてよいが、それには、常にある種の滑稽な感じが伴っているし、また、ノンセンス的手法によって生み出された滑稽さには、常に不条理な感じがつきまとう危険があるのである。

このノンセンス的手法によって『間違いつづき』に喜劇としてのアイデンティティを与えようとしたとき、むろんシェイクスピアはこのことに気づいていた。だから彼は、劇的处理によって、それを全体のなかにうまく調和させることを怠りはしなかった。たとえば、この劇の舞台には、魔術の町として有名だったエファサスが選ばれている。

しかしそれにしても、この劇の笑いは、構造的な不安

定性を隠しもっているという感を禁じえないのである。シェイクスピアは、できるならば滑稽な部分にだけ光を当てて、そこだけを浮びあがらせたかったにちがいない。だが、どうしてもところどころに陰はできてしまうのである。けれどもそれは、彼が採用した手法そのものに内在する陰なのだから、それなしに済まそうとすれば、まったく別の劇を書くよりはかになかったのだ。

むろんわたしは、シェイクスピアが、手法としてのノンセンスを意識的に用いて『間違いつづき』という劇を書いたといっているのではない。それは、彼が劇作家としての感覚から本能的に用いたものにたいする、現代的な名称にすぎない。

それでは、つぎに、そのようなシェイクスピアの手際を、具体的に見てみることにしよう。

2

『間違いつづき』をひとことでいいあらわそうとすれば、家族再会というロマンス風物語の大きな枠組のなかで、主従二組の双児（つまり、主人と召使いの組みあわせが二組あり、その二組の主人同志召使い同志が双児の関係にある。それぞれの双児は、たがいに、顔ばかりでなく名前まで同一）が人ちがいによる直接間接の混乱をつづきに惹き起こしてゆく喜劇とでもなるだろうが、すでにいったように、この喜劇の喜劇たるゆえんは、人ちがいによる混乱の部分にある。

二組の双児同志が、はじめから親族として同じ町に住み、町の人々も彼らのことを知っていたのであれば、大きな混乱は生じえない。その場合には、彼らは、その町の関係の体系のなかで、それぞれがそれぞれに固有の位置を占めることになるからで、劇の最後において家族が再会し、混乱も終熄したあとで起こるのは、おそらくそういうことである。大きな混乱が起こってしまったのは、家族が離散の状態にあり、主従二組の双児もそれぞれ別の場所にいたのが、不意に一方が他方の住む町にやってきたからなのだ。

一方の主従が、もう一方のその住む町にやってきたということは、ある意味づけの体系のなかに、別のそれが侵入してきたことを意味する。もちろん、この場合、意味づけの体系は大きな規模をもった複雑・精密な体系である必要はかならずしもなく、必然的に形成される単純な関係性であってもいっこうにかまわない。少なくともシラキウスの一組にあってはそうであって、こちらにはエファサスの組にくらべて脆弱なところがあるのも、そのためだといえる。そしてその脆弱さゆえに、シラキ

ウス組において、意味づけの解体に伴う不条理さの意識は、強く現われているともいえるのである。

さて、一方の主従がもう一方のその住む町にやってきたということは、ある意味づけの体系のなかに別のそれが侵入してきたことを意味するといったが、この場合により問題なのは、彼らが双児であるという事実なのだ。もしそうでなかったら、たんに他所者が町へきたくらいで、簡単に片付けられてしまったかもしれない。双児であるということが、どんな問題を導き出してくるのだろうか。

それは、たんに二つの意味づけの体系が一ヶ所に出遇うというだけではなく、われわれの場合、それぞれ異なった「意味されるもの」をもつ同一の「意味するもの」が、それら二つの体系のなかに共通して存在することになるということなのだ。だから、「意味するもの」と「意味されるもの」とが乖離させられるという事態が、しばしば惹き起こされる。もちろん、この場合、「意味するもの」とは、双児の外観および同一の名前のことだ。

このようにして、シェイクスピアは意味づけの体系を解体しているわけだが、もとよりそうしようと意図したのではむろんなく、笑いをつくり出すことに彼の主眼はあった。ところが、そうするのに、主従二組の双児（ヒントになったといわれるプラウトゥスの『メナエクス兄弟』では、双児は一組しかいない）を、永い間わかれわかれになっていたあとで、一方の主従が他方の主従の住む町にやってくるという形で、登場させたため、そうとは知らずに、ノンセンス的な手法を用いることになってしまったのである。むろん自分のしていることは十分承知していたシェイクスピアは、そうすればどういう事態になるかよくわかっていたから、この劇の舞台を、『メナエクス兄弟』の舞台であるエビダムナスから、魔法の町エファサスに移すことを忘れはしなかった。

ノンセンスというものが、「意味するもの」と「意味されるもの」とを乖離させ、意味づけの体系を解体させることにほかならないとするならば、『間違いつづき』は、ノンセンスの手続きを見事に描き出している作品であるといえる。

もちろん劇は喜劇らしい終わり方をしている。最後で一族再会が行なわれ、人ちがいによる混乱も、双児同志たがいに相手を承認しあい、他の人々も彼らを承認することで、調和し終熄する。ここで起こることは、侵入してきた関係の体系が侵入された側のそれに吸収され、それと同時に、侵入された側の体系も、必然的に変形をこうむるという現象、いいかえれば、関係の体系の再編成なのである。

意味体系の解体は、それに光を当てる角度を少し変えるだけで、滑稽になったり不条理になったり、そのいずれをも含んだものになったりする。シェイクスピアは、『間違いつづき』で、滑稽を主として狙ったのだが、どうしてもそこから空虚な陰の部分、消し去ってしまうことはできなかった。けれどもそれは、原理的必然なのである。このようなことはもうすでに述べた。

だが、シェイクスピアが第一に狙ったのは喜劇なのだから、われわれの眼につくのは、まず滑稽さだといっていい。しかし、それにしても、どうして『間違いつづき』は面白いのか。なぜ第一に喜劇なのだろうか。

ベルクソンは、『笑い』のなかで、つぎのようにいつている。

或る情況が全然相独立している事件の二系列に同時に属しており、そしてそれが同時に全然異なった二つの意味に解釈できるとき、その情況は常に滑稽である。⁽³⁾

「事件の二系列」は、「二つの意味づけの体系」といいかえてよい。ところで、われわれの場合、ある情況が二系列に同時に属するための条件として、それぞれの系列のもっとも外面的な表象、さらにいえば「意味するもの」が、たがいに異なることなく、両系列に共存するという事実をもっている。それが、二つの系列が交わるための条件になっているのである。ベルクソンは、そのような二系列の交わりを、「交叉」と呼んでいる。

ベルクソンは、『間違いつづき』において起こっているような「取り違え」について、つぎのようにいつている。

事実、たやすく認められることだが、芝居の取り違えは、もっと一般的な一つの現象、すなわち独立した系列の交叉の特殊の場合にすぎないものであり、しかも、その上、取り違えはそれ自身では笑いを誘うものではなく、ただ系列の交叉の記号としてのみ笑いを誘うものである。⁽⁴⁾

すでにいったように、『間違いつづき』では、うり二つの人物が両系列のなかに共存しているという事実が、系列の「交叉」の、条件となっている。これは、二つの意味づけの体系のなかに、同一の「意味するもの」が共存しているといっても同じことだ。こうして、二つの系列、

二つの意味づけの体系、二つの関係の体系が交叉し、そこから滑稽が生じる。ベルクソンがいうのはそういうことだ。

だが、彼の笑いの法則の根本は「生の機械化」にあり、この場合にも、根底にはそれがある。

生の感覚と機械的仕組みの明瞭な感覚とを、この二つが互いに挿し合わされたものとして我々に与える動作なり事件なりの配列は、すべて滑稽である。⁽⁵⁾

生は我々には時間の中における一定の進化、空間の中における一定の複雑化として現われる。時間において考察すると、生は絶えず古いゆく或る存在の継続的進行である。というのは、それは決して後に戻ることなく、そして決して繰り返されることのないものだから。空間において眺めると、生は我々の目前に、相互に極めて親密に連带的であり、いちずに相互のために作られた同時存在する諸要素を展開しているので、その中のいずれも同時に異なった二個の有機体には属することができないほどだ。おのおのの生きた存在はほかの体系と関わり合うことのできない閉じられた現象体系である。様相の継続的变化、現象の逆行不可能、それ自体のうちに立籠っている一列の完全な個性、それが（現実のか見せかけのかはどうでもよいとして）生けるものを単純な機械から区別している外部的特徴である。その正反対のものをとってみよう。すると、我々は繰返し、ひっくり返し、交叉とそう呼んでもよい三つの手だてをうでであろう。⁽⁶⁾

『間違いつづき』の二つの系列を、時間をたたみこんだ二つの共時的空間と考えてしまえば、それぞれの系列・体系は、一つの「生」にはかならない。それは一つの閉じられた関係性と呼べるものだが、だからといって「生」であることには変わらない。「現実のか見せかけのかはどうでもよいとして」とは、そういう意味だ。われわれの場合、この閉じられた体系としての「生」に出口を設けてしまうのが、両体系に共通の二組の表象が存在しているという事実なのである。ところがこの表象は、当然それぞれの体系内でそれぞれの場を与えられているのだから、相互に内容は異なる。ゆえに、これら二つの体系が相接した場合、ベルクソンのような急激な交わりが行なわれると同時に、「意味するもの」と「意味されるもの」との分離という事態が生じ、少なくとも部分的な意味づけの体系の解体が起こるのである。

シェイクスピアは、主従二組の双児を用意することに

よって、二つの体系を交叉させ、そのようにして滑稽をつくり出そうと試みたわけだが、それが意味づけの体系の解体を伴うものである以上、原理的に、それ以外のものを排除してしまうわけにはいかなかった。そのために、『間違いつづき』の笑いには、ある種の構造的な不安定感がつきまとっているのである。

4

すでにいったように、この不条理性にたいする意識は、シラキウスからきた主従に強く表出されている。たとえば、つぎのドローミオーの台詞は、「意味するもの」としての自分は承認されたのに、「意味されるもの」としての自分は否認されたことからくる戸惑いを表わしている。

私が、おわかりになりますか。私はドローミオーなのですか。私はあなたの召使いですか。私は私自身なのですか。
(3幕2場73-4行目)

こういった戸惑いは、この劇のなかにいくどとなく出てくる。しかし、シェイクスピアは、これが深刻な主題に展開してゆかぬよう十分注意を払って、喜劇としての節度を保たせているようにみえる。舞台を魔術の町エファサスに移しているのも、その一つといえる。したがって、どうしても説明のつかない出来事に遭遇したとき（そしてそういうことは数多く起こる）、それをこの町の特徴に帰するという、劇作術上の逃げ道が、用意されているのである。むろん、それはそのまま、シラキウスのアンティフォラスとドローミオーの逃げ道にもなる。

この町に住んでいるのは魔女ばかりなのだ。してみれば今が潮時というものだ、尻に帆かけるのは。

(3幕2場164-5行目)

なにか奇妙なことが起こると、しばしばこの種の言葉が口にされる。したがって、「魔女」とか「魔術」とかいったものは、作者によって、いわば擬制的な「客観的相関物」として、用いられていると考えてよい。つまり、どこにも対応するものの見出せない、あるいは「ノンセンス！」とでも怒号するほかに表現しがたい不可解さを、それにむりやり押しつけてしまうのである。

ところで、エファサスの主従の方は、シラキウスのそれとは違って、不可解さをなんとも思っていないようにみえる。とりわけアンティフォラスの方は元気がよい。

なにか確実なものにしっかりと支えられているような印象をもつものである。彼は明らかに、シラキウスからきた主従のそれよりも、はるかにしっかりとした関係の体系に、支えられている。それはおそらく、現在自分のいる場所が自分の町であるという事実からやってくる。そこには、自分自身も組み込まれたシラキウスの組の単純で脆弱な体系よりもはるかに強力で、容易には動かしがたい関係の体系が、根をおろしているのだ。したがって、それは、部分的な解体を経験しはするものの、最後には侵入してきた小体系を吸収し、再び安定する。むろん、その際に、体系の再編成は行なわれているわけである。

5

このようにして、『間違いつづき』における「笑い」の特質についてごく簡単に述べてきたわけだが、最後にあえて結論めいたことをいおうとすれば、もうすでに何度もいったことを、再びくりかえすことになってしまうだろう。つまり、この劇の笑い全体に不安定さの影が少しでもさすすれば、それは、この笑いをつくり出すためにシェイクスピアが用いた方法そのものに根ざす原理的なものだというほかはないということだ。つまり、われわれは、最初に発した疑問に、もう一度立ち戻ってくるのである。

注

- (1) 高橋康也『ノンセンス大全』（晶文社、1977年）、287頁。
- (2) 同書、288頁。
- (3) ベルクソン『笑い』（林達夫訳、岩波文庫、1976年）、92-3頁。
- (4) 同書、93-4頁。
- (5) 同書、69頁。
- (6) 同書、85-6頁。