

# シェイクスピアのことば遊び — 総論(1)

## An Outlook on Shakespeare's Wordplay

梅 田 倍 男

この総論は次の五つの章から成っている。

- 第一章 ことば遊びの本質
- 第二章 ことば遊びの盛衰のサイクル—英文学史の視点から
- 第三章 喜劇のことば遊び—その成長と発展
- 第四章 四大悲劇のことば遊び—シェイクスピアの熟達
- 第五章 結論—パラドックス

### 第一章 ことば遊びの本質

言語動物としての人間はすでに幼児期からことば遊びを始める。子供たちはことばの音と戯れている間に、たまたま一つの語が他の語と同じ韻を踏む事実につきあたると、それをリズムカルな言語遊戯として展開する。次の詩(?)は2歳10ヶ月と3歳の幼児の作品である。

さんぼとさんぱつ

パンとパンツ

おんなじようじゃねえ

パーマとパーマン

いちごといちとご(1と5)

おんなじようじゃねえ

へえ！ パパ サラリーマン  
ぼく おおきくなったら  
ウルトラマンになるんだ<sup>(1)</sup>

子供が意味を離れて音の偶然の一致から「さんぽとさんぱつ」、「パンとパンツ」を結びつけたのは、ナンセンス詩人が「カッパカッパラッタ／カッパラッパカッパラッタ／トテチテタ」（谷川俊太郎）とうたい「かっぱ」と「ラッパ」、「かっぱ」と「かっぱらう」の音的類似に心を引かれるのと同じ基盤に立っていると思える。そして子供が「サラリーマン」と「ウルトラマン」の音の類似から意味の類似を類推するように、谷川俊太郎のナンセンスからも「カッパ」は「カッパラッタ」という行為をしてもおかしくないと感じ、また河童の開けた口はラッパの音の出る口と形が類似しているように思われてくる。ナンセンスが新しいセンスを生むのである。しかしここに見られるナンセンスのことは遊びは機能的には未だ表層に留まっている。それはシェイクスピアの初期の喜劇における地口の増殖に通じるものである。

ことは遊びの歴史は古い。最も古く最も秀逸な地口の一つとされるものにキリスト自身の地口がある。イエスは、ペテロに向かって『あなたはペテロ（ギリシャ語では petros）で、わたしはこの岩（ギリシャ語では petra）の上にわが教会を建てる』（マタイ伝16：18）と言っている。ペテロと岩の偶然の音的類似にもとづいて、全キリスト教会はペテロによって盤石の基礎のうえに建てられることになるのである。とすると、このことは遊びはただ単にその場限りの戯れではなく、キリスト教の確立につながる文化的比喩としての力を獲得しているといえる。それはまさにシェイクスピアの後期悲劇の発想である。

この二つの事実が示すようにことは遊びはおそらく人類の誕生と共に古い歴史をもち、人間が生まれことは獲得して間もなく戯れる遊びである。と同時に、言語文化を伝承する人類の存在の根幹につながる意味を持つと

も言える。ベケットがヨハネ伝の「始めにことばありき」をもじって「始めに地口ありき」(In the beginning there was the pun.) (*Murphy*)と言ったことは、単なる誇張ではなく、実在的認知であったかも知れない。

ではことば遊びとは一体何なのであろうか。一応定義らしきものを試みてみると、下記の如くなるであろうか。

ことば遊びとは、端的に言えば、「ことば遊びについての遊び」(play on words) (*OED*)である。ことばを素材として遊ぶコトバ、ことばに基づいたコトバ即ちメタ言語と言えるであろう。一般に事物に基づいて命名される日常言語とその点では対照的な言語である。日常言語が事物を表現し伝達する記号であり、手段であり、事物に奉仕する道具であるのに対し、ことば遊びはことばそのものが関心の対象であり、事物とは無関係にそれ自体が価値をもつ実体と言えるであろう。サルトルの分類に従って言えば、ことば遊びによって生みだされることばは散文のような「道具としてのコトバ」ではなく「モノとしてのコトバ(mot-chose)」である。

サルトルは詩のことばをそう呼んだが、その意味においては、ことば遊びの活動も詩人の創造の行為と変わりはない。ベーコン(Francis Bacon)によれば、詩的想像力とは「自然(現代風に言えば現実)が離しているものを結び、自然が結んでいるものを切り離す力」<sup>(2)</sup>であり、要するに、新しい関係を作る創造力である。この詩的想像力は、日常言語の音と意味の癒着を切り裂き、音の偶然の一致に基づいて、日常では結びつきえぬものを強引に結びつける地口(pun)に例証されるように、ことば遊びの根底に働く力である。もっともことば遊びを生み出すものは一般にウイット(wit)と呼ばれている。しかし本来のウイットは今日のように限定された知的機敏さ一機知一ではない。エリザベス朝における“wit”は、アニアズ(C. T. Onions)の『シェイクスピア辞典』(*Shakespeare Glossary*)によれば、「1. 精神力 2. 想像力または創造力 3. 健全な感覚または判断・悟性・知性 4. 叡知」であって、人間の精神の殆ど一切の機能を含んでいたのである。とすれば、シェイクスピアがことば遊びによって創造したこ

とばは詩のことばの一環として観察すべきであろう。ドーヴァー・ウイルソン(Dover Wilson)は地口の機能を二つあげ、当意即妙の応酬の才一いわゆるウイットと並んで詩的地口またはコンシートを挙げている。<sup>(3)</sup>事実ウィリアム・エンプソン(William Empson)の提唱した詩の曖昧の七つの型のうち、第三型(一見結びつきのない二つの意味が同時に与えられるもの)、第四型(複数個の可能な意味が結びついて作者の中の複雑な精神状態を明らかにするもの)、第七型(完全な矛盾をつくる曖昧であって、作者の心の中の分裂を示すもの)などでは地口が大きな役割を果たしている<sup>(4)</sup>。

エンプソンの挙げる第三型に属する曖昧を生む地口の一例をシェイクスピアの『ソネット』から引いて考察してみよう。

『ソネット』138番は、嘘のつきあいによって保たれている二人の肉体的関係を自嘲的に歌った詩であるが、次の対句で締め括られている。

Therefore I *lie* with her, and she with me,  
And in our faults by *lies* we flatter'd be.

—Sonnets 138 13-14

だから私も彼女に嘘をつき、彼女も私を嘘でまいて  
互いに欠点を嘘ではめ合い、睦み合っているのだ。(田村訳)

“lies”は、「嘘をつく」[OE *leo3an*›ME *lize(n)*›ModE *lie*]と「寝る」[OE *licgan*›ME *ligge(n)*›ModE *lie*]という同音異義語を掛けた、いわゆる同音意義的地口(homonymic pun)であって、「欠点(faults)」のもつ二重の意味—「お互い同志の騙し合い」と「恋人の不義」—を表している。

この地口の両義性は実に巧みである。日常言語が一語一義によって、経験を抽象し、曖昧なものを除去する方向に向かうのに対し、地口は、両義性によって、異質であり、時に相反する衝動さえをも包括・総合することが可能である。リチャーズ(I.A.Richards)によれば後者はアイロニーの詩

を生むものである。<sup>(5)</sup>かくして地口の曖昧は錯綜する現実や体験を、その具体性のもとにあるがままに捉えうるのである。とすればスミス(M.B.Smith)に従って、地口は「人間の二元的実存のヴィジョンを見失うことなく現実を見るメカニズムである」と言ってよかろう。<sup>(6)</sup>従って地口はシェイクスピアが主人公の内心の矛盾を矛盾のまま表出することを可能にする言語手法となる。

人間の二次元的実在のヴィジョンを見失うことなく現実を見るのは『夏の夜の夢』のハーミアの眼でもある。ハーミアは離れ離れの眼であらゆるものを「二重に(double)に見る」のである。(Mids ND 4.1.188-9)現実を二重に見ようとするのは他ならぬシェイクスピアの眼であり、さらには「真理は二つの手のついた壺で、右からも左からも持つことができる」と『エッセー』で言ったモンテーニュの眼でもあろう。地口—ハーミア—シェイクスピア—モンテーニュの対象を二重に見る眼は偶然の一致ではない。この相対主義(relativism)的姿勢こそルネッサンス文化の一大特質なのである。<sup>(7)</sup>

だがこの人間の二元的実存のヴィジョンを捉えるメカニズムであった地口が、あらゆるものを明晰に分析的・科学的に見ることを標榜し、ことばの一語一義を理想とする近代の合理主義によって排斥され追放される憂き目に会ったのも当然と言えよう。

だがコミュニケーションの手段である日常言語において、一語一義が望まれ、意味するもの(シニフィアン)と意味されるもの(シニフィエ)は固く結合されていなければならないとされているが、その結合は次第に惰性となり癒着して人々の感覚と意識はそのなかにぬくぬくと眠ることになりかねない。そこで地口は両者の靱帯を切断し、解体して日常では結びつきえぬものを音の偶然の一致によって、強引に結びつけるのである。

『不思議の国のアリス』で、白兎のあとを追って不思議な穴のなかに落ち込んで非日常的な世界に生きる少女アリスは、公爵夫人の「意味(センス)の面倒を見ておあげ。そうすれば音(サウンド)は勝手に自分の面倒を

見るだろう」という日常的、合理的な説明を逆転して、意味を無視してひたすらことばの音に執着する。それはノンセンスの試みである。ノンセンスは—正気・分別・意味—の否定であり、異議申し立てである。音の偶然の一致を挺子にすれば、「授業(lesson)」は日々「減少する(lessen)」し、ねずみの「話(tale)」は「尻尾(tail)」の形に変わりもする。

ノンセンスは、チェスタートン(G.K.Chesterton)に従って、「新しいセンスの創造」とも言える。それはこの破壊と創造によって、日常のなかに眠る感覚と意識をゆさぶりおこして新しい開かれた世界の地平を垣間見ようとする試みである。

以上、ことば遊びの本質について述べたが、では次に、エリザベス朝から現代に至ることば遊びの盛衰のサイクルを概観することにしよう。

## 第二章 ことば遊びの盛衰のサイクル—英文学史の視点から

ルネッサンス期の人々はことばに陶醉し、ことばの饗宴を繰り広げた。それと共に言語遊戯の花はまるで春爛漫のごとく咲き乱れた。その巨匠はラブレーとシェイクスピアである。イギリスのルネッサンスが隆盛をきわめたエリザベス朝においてもことば遊びの饗宴は宮廷や劇場で盛んに催され、あらゆる階層の人々によって享受され、ことばと遊ぶ本能はまさに黄金時代を迎えるのである。

エリザベス女王自ら地口屋(パンスター)の一人であった。女王の戯れの実例が記録に残っている。それは人名をもじった巧妙な洒落である。

You may be *burly*, my Lord of *Burleigh*.  
but ye shall *less stir* in my realm  
than the Lord of *Leicester*<sup>(8)</sup>

バーリー卿(Burleigh)、あなたはたくましい(burly)  
かも知れませんが、私の治める国ではレスター

卿(Leicester)ほどの騒ぎ(less stir)を起こさせませんよ。

エリザベス女王を継いだジェームズ一世もまた側近の枢密顧問や主教らと謎解きを楽しみ、宮廷人は皆洒落上手であったという。次に引用するランスロット・アンドールズ(Lancelot Andrews)主教の説教は救世主インマヌエルの固有名詞を解体したことは遊びが基調となっている。

もしその子がインマヌエル(Immanuel)

〔ヘブライ語で「われらとともに(immanu)

神はある(el)を意味する。〕であるなら…そして

もし我らがもとに彼がいなければ、それは

Immanu-hell(われらは地獄にある)ことになろう。

そしてもし我らがもとに彼がいれば、…Immanu-el

すなわち Immanu-all(我らには全てがある)<sup>(9)</sup>である。

ことば遊びはやがてジョン・ダン(John Donne)(1572-1631)やアンドルー・マーヴェル(Andrew Marvell)(1621-78)などの形而上詩人によって、不可欠の言語手法となった。形而上詩とは、端的に言って、I.A.リチャーズの所謂「総合の詩」(poetry of synthesis)に属するものであって、不調和な性質を融合・調和した詩である。例えば気軽さと真剣さとを結合し、それによって真剣さが一層強められる類の詩である。つまり先に述べたエリザベス朝における意味のウイトが生みだす詩であるがゆえに、言葉遊びが主要な技法であったのも当然であろう。例えばダンは恋愛詩は言うまでもなく、晩年の深刻な宗教詩においてさえ地口をしばしば用いて詩的效果をあげている。

And, having done that, Thou haste *done*.

—A Hymn to God the Father

'Thou haste done.'(神は御業を終えたり)の最後の'done'は詩人の名-Donne-の語呂合わせでもあって、「我—ダン—を神のものとせり」をも同時に意味している。これは、一般にウイットの道具のうち最も軽薄なものとなる地口が真面目な効果に役立っている一例である。

言語遊戯は宮廷や詩の世界ばかりではない。エリザベス朝の演劇の舞台にも盛んに登場する。というのもエリザベス朝の演劇の本質的構造は、物語でも人物でもなく、言語にあったからである。そこでは最大の詩人が最大の劇作家なのである。従って芝居は「見る」ものというよりも「聞く」ものであった。事実『ロミオとジュリエット』の冒頭に出るプロローグは「今から2時間のわれらの芝居、み心長く耳を傾けて下さりますならば、足らぬ所は努めて償い申し上げます」と聴衆に訴えている。また当時文字の読める人は少なく、会話が読書の代りをつとめ、無学であればあるほど耳の訓練をしなくてはならなかった時代であった。それ故に劇場に集まるものの耳は我々の想像以上に鋭く、台詞の細部を聞き分けることができ、当然ながらことば遊びにも敏感であったに違いない。

ところでエリザベス朝において主にことばへの関心が深まり、それと共にことば遊びが寵愛されたのはなぜであろうか。その理由を考えてみよう。それには、まず、スペインの無敵艦隊の撃破(1588)に象徴されるようにイギリス国民が近代国家の意識にめざめ、それに歩を合わせるようにして国民の国語への関心が深まったことが理由として考えられる。国民は母国語の美しさと正確さを認識して英語を雄弁な言語とすべく努力したのである。その一つの結晶としてこの時代に修辞学が英文学史上最も華やかな流行をみせたことが挙げられる。

母国語への関心ばかりではない。ルネッサンス文化の開花につれて、古典語を始めとしてイタリア語・フランス語・スペイン語などの外来語も盛んに輸入された。この時期に加えられた外来語は、OEDによって調査すれば、12,000語に及ぶという。<sup>(10)</sup>これらの外来語は直接英語に採り入れられるか、または英語に翻訳され、エリザベス時代は翻訳の黄金時代を迎える



のである。

ことば遊びへの関心と語彙の拡大は言語遊戯の饗宴の土壌をつくった。外来語の借用によって同意語が豊かになり、ことばの意味が多様化した。さらに15世紀始めの英語の発音の革命的な変化—いわゆる大母韻推移—によって多くの同音異義語が生まれ、地口の可能性がますます増加した。

このようなことば遊びに絶好な土壌に生れ育ち劇作家として活躍したのがシェイクスピアであった。シェイクスピアはまるで陶酔し、淫するが如くにことば遊びに耽ることができたのである。その内容や性格については後で詳述するが、ここではその数値だけを挙げておこう。シェイクスピアの用いた地口はすべてで3,000例余りに達する。『恋の骨折損』では200例をこえ、『ヘンリー四世 I部・II部』では各々約150例。『空騒ぎ』、『終わりよければすべてよし』、『マクベス』では各々100例以上。全作品では平均78例、ハムレット個人の使用した地口は約90例にもものぼる。<sup>(11)</sup>

しかしこの華やかな饗宴もほぼ17世紀の半ば頃より、不真面目なものとして非難されて、その復活は20世紀を待たねばならなかった。

周知のように1642年にピューリタン革命によって劇場は閉鎖され、王政復古(1660)のあと再開はされるが、言語遊戯の宴は復活しなかった。原因はコトバよりもモノを重視し、笑いを否定した真面目な近代合理主義にある。近代合理主義の最大の貢献者フランシス・ベーコン(1561-1626)にとって「コトバはモノの像(image)に過ぎず、コトバが理性と想像の生命をもたぬ限り、コトバを恋するのは絵を恋するようなもの」である。<sup>(12)</sup> 古代・中世の伝統的実在論(Realism)と近代の唯名論(Nominalism)の狭間において、コトバの価値に対する信念と懐疑の間を揺れ動き、両者の葛藤の緊張のなかで創作したシェイクスピアに対し、ベーコンは唯名論にもとづいてことばの価値に対しては常に懐疑的・否定的であった。従ってベーコンにとってことばは「市場の幻影(イドラ)」として害をもたらすが故に「数学者の流儀にならって定義によって整理」しなくてはならなかった。<sup>(13)</sup> とすれば両義性にもとづく言語遊戯はまさに市場のイドラの典型として排斥され、

一語一義の明晰にして透明なコトバが重んじられてくるのも止むを得なからう。

1662年にはベーコンを守護聖人に載いて王立協会(Royal Society)が発足するが、『王立協会の歴史』(1667)を執筆したトマス・スプラット(Thomas Sprat)によれば、すべての会員は「正確で飾りけのない、自然な話し方、事実在即した表現、すべてのことを能うかぎり数学的な明晰さ(mathematical plainness)に近づけること」を求められた。<sup>(14)</sup>

また近代合理主義のエートス(倫理的雰囲気)は真面目さにあった。マックス・ウェーバーが『プロテスタンティズムの倫理と資本主義の精神』(1904)で指摘するように、近代資本主義の精神とは、正当な利潤を「使命＝職業」として組織的・合理的に追求する精神的態度であり、これを担う人々は「生真面目に、またたゆみなく、綿密に物事に打ち込んでいく人々」であった。生真面目なる合理主義者がノンセンスなことばの遊びに寛容である筈がない。

文学界においてもことば遊びは非難の憂き目を見る。ドライデン(John Dryden)(1631-1700)はシェイクスピアの「喜劇の機知は地口に堕ちた」と酷評し、地口を「最も低級で、もっとも下卑たウイトの王様」であると批判する。<sup>(15)</sup>しかしことば遊びとはエリザベス朝の人々が「真面目に遊んだゲーム」であったのである。<sup>(16)</sup>生真面目な近代人は、真面目と遊戯の両面価値(ambivalence)を見失って、ことば遊びを一義的に単なる遊戯としか見なさなくなっているのである。

またアディソン(Joseph Addison)(1672-1719)は地口を「偽のウイト」と極め付け、当時の英国人の地口好きに対し「われわれの子孫は、いずれ退化して地口屋の種族となるであろう。」と皮肉まじりに語っている。<sup>(17)</sup>

シェイクスピアの地口を批判し、非難した人として最も有名なのはジョンソン博士(Dr. Johnson)(1709-84)である。彼は「地口や掛けことばはシェイクスピアにとって人を迷わす狐火のようなものであって、…彼の理性、

穏当さおよび真実を犠牲にしても地口を言う…事実地口は彼がそのために世界を失いました失うことを惜しまなかった命とりのクレオパトラであった。」と言っている。<sup>(18)</sup>

文体のみならずあらゆる価値の尺度が理性・穏当さ・真実にあった時代にあってはこのような批判を受けるのも至極当然のことであろう。

19世紀においてもコウルリッジ(S.T.Coleridge)(1772-1834)のような稀な例外を除いてはことば遊びは不真面目なものとして排斥され、文学の舞台からは姿を消し、『マザー・グース』や『不思議の国のアリス』の形で子供部屋に隔離された。その復活は20世紀においてジョイス(James Joyce)(1882-1941)、ナボコフ(Vladimi Nabokov)(1899-1977)、ベケット(Samuel Beckett)(1906-1989)らを待たざるを得なかった。ことば遊びを生み出すウィットはやっと20世紀においてエリザベス朝における「創造的想像力」として復活し、「幸福な結末」(C.S.Lewis)を迎えるのである。<sup>(19)</sup>

### 第三章 喜劇のことば遊び—その成長と発展

今まで言語遊戯の本質を論じ、英文学におけるその盛衰のサイクルを概観してきたが、ここで筆者のテーマであるシェイクスピアのことば遊びに焦点を当てることにしよう。もっともその詳論は作品論にゆずることにして、ここでは初期から晩年に至るシェイクスピアのことば遊びの成長と発展を概括して述べることにしよう。

しかし成長といっても、3,000以上に及ぶ数的にも質的にも多種多様なシェイクスピアの言語遊戯を一律に論ずることは難しい。しかしほぼ1595-6年(シェイクスピア31-2才)を变化の分岐点の目安として、前半期と後半期の相違を考察してみたいと思う。この分岐点の年には悲劇『ロミオとジュリエット』、史劇『リチャードⅡ世』、喜劇『夏の夜の夢』など三つのジャンルにわたっていよいよシェイクスピア独自の作品が書かれている。実は1592年ロンドンではバストが猖獗を極め劇場が閉鎖され、2年後

にやっと再開される。再開の年には宮内大臣一座が結成され、シェイクスピアはその幹部座員に登用されている。シェイクスピアはこれまでの習作期においては歴史劇を主として、悲劇、喜劇の分野で、前代の手法を踏襲しながら作劇し、必ずしも彼独自のものが全面的に現れてはいない。本格的な自己の作品を発表するようになるのは、この宮内大臣一座結成後のことである。前述の抒情に満ちた三作品は新劇団の発足を祝福するかのようにして書かれたものである。

ところで、ほぼ1595-6年を境にして、前半期における言語遊戯は、遊びのエネルギーにうち溢れて迸り出たものではあろうが、観客をただ瞬間的に笑わせることを意図したその場かぎりの、いわば、遊びのための遊びの傾向が強い。それに比して、後半期のことば遊びには、例えば悲劇におけるがごとく、単なる遊びから離脱して、必ずしも笑いを意図しない「滑稽でない地口」(uncomic pun)となって、劇の主題に有機的に関わってくることは遊びが多いように思われる。<sup>(20)</sup>

初期の特性として、まず、喜劇『ヴェロナの二紳士』(1593)から検討してみよう。この劇では幕を開くと間もなくヴェロナの二紳士—ヴァレンタインとプロチューサー—の間で地口による機知合戦(ウイット・コンバット)が始まる。

*Val*, 'Tis true; for you are over *boots* in love,  
And yet you never swom the Hellespont.  
*Pro*. Over the *boots*? nay, give me not the *boots*.  
*Val*. No, I will not, for it *boots* thee not.

—*Two Gent* 1.1.25-8

ヴァレンタイン なるほど。きみの恋は長靴ずっぷり、  
しかもヘレスポントの海峡を泳ぎまわったことは一度もないからね。

プロチュース 長靴ずっぱりだって? からかわんでくれたまえ。

ヴァレンタイン うんからかわんよ、利益のないことだからね。

'boots'は、たちまちの内に、「長靴」[(c1300) *bote* OF (F *boots*)] から「からかい」[長靴のねじれに言及したものか? (Schmidt)] へ、さらに「利益」[OE *bot* < Gmc *boto* (G *Busse*)] へと飛躍していく。それは若い親友同志の遠慮のない気安な遊びである。

これが終るから終らぬ内に、二人はまた互いに洒落のめす。

*Pro.* So, by your *circumstance*, you call me fool.

*Val.* So, by your *circumstance*, I fear you'll prove.

*Pro.* 'Tis love you cavil at, I am not Love.

*Val.* Love is your *master*, for he *masters* you.

—*Two Gent*, 1.1.36-9

プロチュース すると遠回しに言って、ほくを馬鹿だというんだね。

ヴァレンタイン どうも事情からいってそうなるのじゃないのかな。

プロチュース きみが罵倒しているのは恋愛の神様だ。ほくは

その神様じゃないんだよ。

ヴァレンタイン それがきみの支えている主人、きみを支配しているのだからね。

この会話はエリザベス朝の宮廷に溢れていた留まることを知らない言葉の *jabbing* の風俗を舞台上に現出したものであろう。さらにシェイクスピアは、場面を市井に写し、召使の道化役を導入して主従間の *jabbing* を示し、両者が親愛の情を示す。

ヴァレンタインが乗船のため退場すると、道化役を演ずる彼の召使いスピードが遅ればせに登場し、プロチュースと、次のように、'ship' と 'sheep' の語呂合わせと 'sheep'—「羊」と「あほう」—の多義的地口 (*poly-semantic pun*) を連発する。

*Speed* Twenty to one then he is *shipp'd* already,

And I have play'd the *sheep* in losing him.

*Pro.* Indeed a *sheep* doth very often stray,

And if the shepherd be awhile away.

—*Two Gent*, 1.1.72-5

スピード 間違いなし、きっと船にお乗りでしょう。

旦那さまを見失うなんて、私もあほうでしたよ。

プロテュース まったく羊飼いがちょっとでも目を放して

いると羊はよく道に迷うものさ。

以上のごとく一幕一場には機知合戦が連続し、喜劇の笑いの大半はことば遊びに負っている。作者自らが遊びを楽しんでいるようである。しかしそれは各人が機知を誇示し合うゲームであり、そのために劇の進行やリズムは中断され、笑いはその場限りの瞬間的なものとなりがちであって、作品全体のテーマを展開し拡大していく種のものではない。さらに喜劇そのものが、とりとめもない喜劇効果の集合体、またはお祭りの傾向がある事と無関係ではない。それにことば遊びは若いシェイクスピアにとって溢れんばかりの言語感覚の奔放な開放区であり、また、手っ取り早い喜劇効果を生み易い手段だったのである。

『恋の骨折損』(1594-5)は、『恋の骨折損という名の愉快にして奇抜にして奇抜な喜劇』(A PLEASANT Conceited Comedie Called, *Loues Labors Lost*)という第1クオート判の扉からも推察できるように、「ことばの大饗宴」(5.1.37)が催された喜劇である。ここでは言語遊戯はテニスの打ち合い、さいころ遊び、馬上槍仕合、決闘などに喩えられ、宮廷人から街学者たる田舎の教師、牧師、警察官、道化さらには「ことばの铸造所」をもった風変わりなスペイン人に至る社会各層の様々な人物が、作者とともに、ことばの饗宴に浸っている。シェイクスピアの現出する「ミクロコスモス」はまるで舞台上に再現して見せない各種のゲームを、ことばの上で代替し

たかのである。

詳しくは作品論にゆずるが、ここでは“light”一語の多義的遊戯を例にとって饗宴の一端を見ることにしよう。劇のコーラスを演じる宮廷人ビルーンは、余りに熱心に勉強すれば盲になることの愚かさを次のように述べている。

*Light, seeking light, doth light of light beguile.*

①                      ②                      ③                      ④

—*Loves LL 1.1.79*

文字通りには「光が光を求める光をたぶらかして光を奪う」とまるで謎めいた言い方だが、ここでは「光(light)」が①心の光②真理の光③眼④眼の光と多様化されていて、要するに、「真理の光を求めて苦しみながら本を読むのはいいが、目が疲れて盲になる」というのである。シェイクスピアの地口を「命とりのクレオパトラ」と非難したジョンソン博士は「もっと簡単なことばで明確に言うことができるであろうに」と批判している。成る程そうかもしれないが、それは一つの音が様々な対象と結びつく乱交とも言うべきことばの豊穡な生殖力を示すと言えよう。

劇の後半ではフランス王女に附添う侍女—ロザラインとカサリン—の二人も“light”の多義的遊戯に耽り、機知合戦を行っている。

*Kath.* Had she been *light*, like you,  
Of such a merry, nimble, stirring spirit,  
She might 'a' been a grandam ere she died.  
And so may you; for a *light* heart lives long.

*Ros.* What's your dark meaning, mouse, of this  
*light* word?

*Kath.* A *light* condition in a beauty dark.

*Ros.* We need more *light* to find your meaning out.

*Kath.* You'll mar the *light* by taking it in snuff;  
therefore I'll darkly end the argument.

*Ros.* Look what you do, you do it still i'th'  
dark.

*Kath.* So do not you, for you are a *light* wench.

*Ros.* Indeed I weigh not you, and therefore *light*.

—*Love LL* 5.2.15-26

- キャサ あの子があなたみたいに陽気で活発で  
快活だったら、孫ができる年齢まで生きて  
いたでしょうね。あなたは大丈夫よ。軽い心は長生き  
の基って言いますものね。
- ロザ そのお軽いことばにはどんな暗い意味があるのさ。
- キャサ 顔の黒い美人は何かが軽いつてことよ。
- ロザ あなたのおっしゃる意味がわかるのには、もっと明かりが必要  
だわ。
- キャサ そんなに怒って鼻を鳴らすとロウソクが消えてよ。  
だからこの話は暗いままで、やめましょう。
- ロザ あなたは何をするにもいつも暗いところでなざるのね。
- キャサ あなたは違うわね。何しろお軽いんだから。
- ロザ そうよ、あなたみたいな重さがありませんからね。軽いはずよ。

以上12行の隔行対話(stichomythia)のスポーツルールに従いながら、「light」は8回も繰り返し打ち返され、「尻軽」、「陽気」、「取るに足りぬ」、「教え」、「ロウソク」、「明るい」、「体重が軽い」と様々に球質、球筋を多義化し、二人の間をまるでテニスのごとく活発に往復している。聞いていた王女が「二人ともいい試合だったわ。見事な機知の打ち合いでしたよ」と感嘆するが、これは、シェイクスピアがひそかにこの対話のゲーム化に観客の手ごたえを確かに感じていたことを示している。



だがこの“light”の多義的遊びは他に2幕1場198-9行、5幕2場376行にも見られるが、あくまでゲームの多様化を狙ったもので、各々の間にはテーマ的に何の脈絡も関係もなく、喜劇的效果をその場限りに求めたものである。劇のなかで繰り返される語は、いずれ中期以降の作品では、劇構造を織りなすテクスチャーとして機能するが、“light”の繰り返しにはそのような構造性は見られず、ことばの大饗宴の一例として、話者や作者とともに、楽しめばそれで事足りるのであろう。

以上、初期の喜劇における主として遊びのためのことば遊びを見てきたが、中期の喜劇になると、ことば遊びは単に笑ってすませるだけにはいなくなる。肝心のことばの問題が対象化され、コトバとモノとの乖離が意識化されてくる。そうすれば当然ながら両者の関係を解体することば遊びは、単なる遊びではなく、言(コト)は事(コト)に対応するか否かの問題に関わってくる。中期の喜劇『十二夜』(c1600)はこういった深刻な問題を提起している。提起するのは「ことばの解体屋(corrupter of words)」を自認する道化フェステである。

フェステは、ヴァイオラに「小太鼓で (by the tabor) 暮らしているのか」と訊かれて、“by”を故意に「側に」の意味に曲解し、「いや教会の側で (by the church) 暮らしている」と答える。ヴァイオラは道化の仕掛けた地口がわからず、そのまま「教会で暮らしている」の意味にとって、「それでは坊さん?」と訊き返す。道化は否定して、彼の意図した“by the church”の意味を解き明かす。ヴァイオラはこの“by”のことば遊びを面白がって自ら試みて言う。

*Viol.* So thou mayst say the king lies by a beggar.  
if a beggar dwells near him; or the church stands by  
thy tabor, if thy tabor stand by the church.

—*Twel N* 3.1.8-10

このように“by”の両義性を利用すれば「王さまが乞食のおかげで寝、

教会は道化のおかげで成り立つ」という現実には有り得ぬノンセンスが生まれる。ノンセンスとはセンス—正気・分別・意味・知覚など—にノンを突付け、センスを攪乱し、逆転さえするストラテジーである。この場合、王や教会の権威と価値を逆転して乞食や道化の俗の世界へと引きずり下ろすのである。ミハイル・バフチンによれば、これは「格下げ」の生み出す笑いであって、高位なもの、精神的、理想的、抽象的なものをすべて物質的、肉体的次元へ移行させる中世・ルネッサンスの民衆の笑いの特質である。<sup>(21)</sup>

二人の会話は、これだけに止まらず、“by”の音と意味の常識的・日常的結合の解体と新しい結びつきを契機として、広くことばの価値の問題に展開していく。

道化 お説のとうり。世も末だね！ 秀才にあっちゃ。

せっかくの洒落も小山羊の革みてえに、簡単にひっくり返されちゃ！

ヴィオラ 本当だね。言葉ってものは、もて遊んでいると、どうにでもなるものだからなあ。

道化 だからあっしの妹にゃ、名前なんぞなけりゃよかったと思うんだ。

ヴィオラ なぜ？

道化 だって妹の名前は言葉でしょ？ するてえと、言葉をもて遊んでいるうちに、妹のお腹がどうにかなっちゃうのは困るからねえ。

しかしそれにしてもこう言葉の絆がいい加減になっちゃっちゃ、裁判なんてものも困りものですね。

ヴィオラ どうして？

道化 どうしてって、言葉を使わなきゃわけは言えないでしょう？

ところが言葉は嘘っぱちになっちゃったんだから、どんな裁判をされるか分かったもんじゃないやしませんぜ。

ヴィオラ 君は陽気だね。気づまりなんか何も無いんだろ？

—【十二夜】3.1.11-26

道化が、この世では言葉の絆がいい加減になり、言葉は嘘つきになった、と嘆いているが、「この世」とは他ならぬエリザベス朝を指している。確かにエリザベス朝において言葉は危機的問題を孕んでいる。伝統的な実在論が否定され、革命的な唯命論に取って代られようとしているからである。言(コト)は事(コト)と照応すると考える実在論に反対して、唯命論は、名前は契約による恣意的なものみなす言語人為(ノモス)説にしたがって、普遍を単なる名辞にすぎないと考え、いずれ、中世スコラ哲学を崩壊して、近代の科学革命を招く源泉となるのである。

これまではシニフィアンとシニフィエの間には一対一の対応関係があり、ことばは安定した秩序を保っていた。安定した意味と承認された定義が確固として存在していた。ところがエリザベス朝においてこの秩序は根底から揺さぶられようとしているのである。

とすればシニフィアンとシニフィエの伝統的、日常的な絆を切断して新しい結合を生もうとする地口、さらには両義性や多義性を生む自己増殖の地口は「転換期に特有の深い言語的分裂、不確かなるものとなった言語の無垢、ある深刻な懐疑主義」と密接に関わってくる。<sup>(22)</sup>陽気なことばの饗宴の裏にはことばの危機意識とペシズムがピッタリと張りついているのである。

もはやことば遊びは単なる遊戯として楽しんでばかりはおれなくなる。鈴木棠三氏が「ことば遊びの歴史は、時代各々の人々に国語に対する反省や吟味の歴史といってもよい。ことばの分析や検討の反映がことば遊びなのだから、ことばに対する反省がない時代にはことば遊びもないのである」と言っているように、<sup>(23)</sup>シェイクスピアのことば遊びもエリザベス朝におけるシェイクスピアのことばの反省と懐疑が生み出したものである。

次に分岐点となる悲劇『ロミオとジュリエット』に見られるテーマとことば遊びの一体化を見てみよう。この作品のなかでもっとも頻度数の高い語は「愛」と「死」を表す語である。筆者の調査によれば、前者は164回、

後者は146回現れている。両語はキー・ワードであり、この悲劇が愛と死を主題とすることを示唆している。しかし問題は単に二人の恋人が愛しそして死ぬという現象に止らない。この悲劇は、愛が破綻して死に終わるといよりも、死によって愛は完成・成就するというパラドックスを主題としていられる。そうすればこの作品の中に数多く用いられている言語遊戯はこのパラドックスの織物のテクスチャーとして機能していると言えないだろうか？

例えば若き恋人の恋は、僧ロレンスによれば「勝利のさ中に生命を落とす。あたかもちょうど火と火薬とのそれのように、触れ合う時が吹き飛ぶ (consume) 時だ。」(2.6.10-11) と言うが、話者自らは素知らぬことながら、作者シェイクスピアは“consume”に「完成する。達成する」(OED s.v. consume *v*<sup>2</sup>) の同意語的地口を仕掛けていいる。つまり二人の恋は、あたかも火と火薬のように、触れ合うときが絶頂であり、瞬間的に消滅していくのである。それは生と死の、パラドックスの瞬間である。また次のジュリエットの死ぬ実際の台詞において

*Jul.* Yea, noise? Then I'll be brief. O happy  
dagger, [Taking Romeo's dagger.]

This is thy sheath [*stabs herself*]; there rust, and let me  
*die.* [*Falls on Romeo's body and dies.*]

—*Romeo* 5.3. 168-70

最後の“die”は単なる死ではない。わが胸を鞘に見立てて、ロミオの短剣一男根の象徴でもある—を胸に突き刺す文脈から推して“die”は「オルガスムスに達する」ことも意味するであろう。死は同時に性的な絶頂でもあるのだ。

さらに詳しくは本論で述べることにするが、この作品に現れる「愛するゆえの憎しみ、無から生まれた有、重い軽み、真面目なたわむれ、美しい醜さ、鉛の羽毛、輝く煙、冷たい火、病める健康、醒めた眠り…」

(1.1.176-82)の矛盾語法(oxymoron)(3.2.73-85)にはジュリエットの矛盾語法が見られる。さらには night:light(1.2.24-5,2.2.154-5),night:bright(1.5.44-5),tomb:womb(2.3.10-11),use:abuse(2.3.20-21)の反意語が同一の音で終る脚韻構造なども、また、愛と死の、パラドックスの主題を共に交響していると思える。

次に『ロミオとジュリエット』に前後して書かれた同じ分岐点の作、喜劇『夏の夜の夢』の中に見られるキー・コンセプトとことば遊びを考えてみよう。この作品で公爵の結婚をお祝いして職人たちが素人芝居を演じる。その題は『若きピラマスとその恋人シスビの冗長にして短き一場面、いとも悲惨なる滑稽劇』である。この矛盾した題に半ば驚き、半ば楽しみなら公爵は

Merry and tragical? Tedious and brief?

That is hot ice and wondrous strange snow.

How shall we find the concord of this discord?

—*Mids ND* 5.1. 58-60

と訊いている。「愉快で悲惨な」、「冗長にして短き」、「熱い氷」、「汚い白雪」という矛盾語法のパラドックスは、公爵によれば、「不調和の調和」を表すというのだが、よく考えてみれば、この劇中劇のみならず『夏の夜の夢』全体が「不調和の調和」からなる劇ではなからうか?

この劇のプロットは宮廷—自然—宮廷のいわゆる牧歌的ロマンスの型をとっている。宮廷・都市の破綻は対蹠的な自然・森を経過して解決され、ハッピー・エンドとなって宮廷に再び戻るのである。プロットは明らかに「不調和の調和」のパタンをとっている。アセンズの宮廷が象徴するものは理性・法律・慣習であって、親の決めた男性と結婚しない娘は死刑か、尼になって俗世との縁を断つか、どちらかを選択することを余儀なくされ

る。恋の思いを遂げることのできない娘は恋する男性と共に7リーグ離れた叔母を求め途中森に入る。時は月の照る夜中である。森では夜と魔術と狂気が支配する。森とは理性を潜伏させ、リビドーを解き放つ魔性と狂気の空間であるのだ。それは次の“wode”と“wood”の類似音の反復のあそび(jingle)がよく物語っている。

And here am I and *wode* within this *wood*

—*Mids ND* 2.1.192

あとを追ってさらに二人の恋人がこの森に入り、これら四人の恋人は、妖精パックが恋のジュースを注ぐ相手を間違えたためもあって、恋人を取り違える混乱におちいる。しかし朝の訪れとともに、この混乱もうまく解決して、落ち着くべきところに落ち着いて互いに恋人の心を得る。この話をきいた公爵の妃によれば、ただ迷妄のみとは言い切れないで“something of great constancy” (5.1.26)がある。盲目的な愛によってもたらされた若人の混乱も結局はめでたく結婚で幕となる。つまり四人の恋人も「不調和の調和」の経過をたどるのである。

キー・コンセプトは宮廷人のみならず、劇の各層に行き亘っているが、特に庶民の典型である織工のボトムが同じく「不調和の調和」の視点から造形されている事は注目に値する。彼は愚かさ賢さという相反する性格を同時に備えた人物である。彼は見た夢に『ボトムの夢』という題をつけようと思う。何故なら“it hath no bottom” (4.1.216)だから。“bottom”にはもちろん“Bottom”が掛けられているが、“no bottom”は相反する二つの意味が含まれている。「底がない」とは礎も現実性もない、とりとめのない夢でもあるし、「底の測り知れぬほど深い」夢でもあるのだ。

事件はすべて第四幕で収拾がついて、最終幕は職人たちによるいわば劇中劇が行なわれる。ハムレットは劇の目的は「自然に鏡を向けること」(3.2.22)と言ったが、この劇中劇は第一幕から第四幕までに演じられる劇

を、フラッシュバックの形で、写しだす鏡の働きをする。その筋は主筋の四人の恋人の、パロディとなっている。そればかりではない。この劇中劇は、劇とは何か、劇はどうあるべきか、を論じるメタシアターでもある。ここで公爵は劇を“shadows” (5.1.211)と見なしている。この語は作品の中に四度現れるが、その意味するものは「夢」「幻」「恋」「妖精」「芝居」「役者」などである。つまりこの劇のキー・コンセプトに関わると言えるのだが、それは悲劇—例えば『ハムレット』5.5.254-64, 『マクベス』5.5.24—におけるように実態のない価値なきものという否定的意味だけではない。バックもまた芝居は“a weak and idle theme; / No more than a dram” (5.1.427-8)と言っているが、他方芝居は、作品の森・恋・夢などがそうであるごとく、理性・日常の支配する人間の自然的本能やエネルギーを開放するものでもあって、その意味では恋人たちの物語と同様に“something of great constancy” (5.1.26)ともなる。結局芝居はアンビヴァレントであって「不調和の調和」の可能性を宿しているのだ。

以上のように『夏の夜の夢』の主要な要素は「不調和の調和」から成るとすれば、作品のなかのことは遊び—矛盾語法や“no bottom”, “shadow”などのアンビヴァレントな多義性—はやはり主題を交響すると言わねばなるまい。<sup>(24)</sup>

以上シェイクスピアの言語遊戯の成長・発展について考察してきたのであるが、それはイメージリーの発展の軌跡に実によく類似している。初期の史劇や喜劇においては、イメージリーは装飾の目的のため、情緒の表現を強調するために用いられ、使われる場だけに限られていて、その場から拡大して展開することはなく、劇構造に関わることはなかった。しかしいづれシェイクスピアはイメージを劇の目的に使用するようになる。イメージは外から付加するものではなく、劇的要素の一つに有機的に組み込まれるようになる。クレメン (Wolfgang Clemen) はその発展の萌芽が見えるのは中期の作品であるとして『ヴェニス商人』(1596)と『ジョン王』

(1596) のイメージを例証している。<sup>(25)</sup>

ことば遊びもイメージャリーと同様に詩劇の生命をささえるに欠かせぬ言語表現であってみれば、両者が類似の成長と発展を示すのは当然であると言えようが、その発展の歴史を二分するとすれば、ほぼ1595年を目安とするのが妥当であろう。

#### 注

- (1) 用例は池上嘉彦『ことばの詩学』（岩波書店,1982）,p.54から借りた。
- (2) Francis Bacon, *The Advancement of Learning and New Atlantis World's Classics* (Oxford, 1906;rpt.1960),p.96.
- (3) Dover Wilson, ed.*Hamlet* (Cambridge,1969)Introduction XXXV-VI.
- (4) William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (Chatto & Windus,1930;rpt.Peregrine Books,1961)を参照。
- (5) I.A.Richards, *Principles of Literary Criticism* (Routledge & Kegan Paul, 1924; rpt. 1952), pp.239-53.
- (6) M.B.Smith, *Dualities in Shakespeare* (Toronto,1966),pp.3-18.
- (7) W.R.Elton, "Shakespeare and the thought of his age", in *A New Companion to Shakespeare Studies*,eds.K.Muir and S.Schoenbaum (Cambridge,1971),pp.180-98.
- (8) Tony Anguarde, *The Oxford Guide to Word Games* (Oxford,1984),pp.205-6から引用。
- (9) Tony Anguarde,*op.cit.*,p.206から引用。
- (10) A.C.Baugh,*A History of the English Language* (Routledge & Kegan Paul, 1951),p.280による。
- (11) M.M.Mahood, *Shakespeare's Wordplay* (Methuen,1957),p.164 & p.130fn.による。
- (12) Francis Bacon, *op.cit.*,p.30.
- (13) ベーコン 桂寿一訳『ノヴム・オルガヌム』（岩波文庫、1976）のアフォリズム第一章43,49,61を参照。
- (14) M.J.Spingarn, *Critical Essays of the Seventeenth Century* Vol. II (Oxford U.P., 1908;rpt.1957),pp.117-8.
- (15) John Dryden,"An Essay of Dramatic Poetry", *Essays of John Dryden*, ed. W.P.Ker (Russell and Russell,1961),Vol.1,p.172.
- (16) M.M.Mahood, *op.cit.*,p.9.
- (17) Joseph Addison et al.,*The Spectator* (Everyman's Library),No.62 May 10,1711, pp.186-8.
- (18) Walter Raleigh, *Johnson on Shakespeare* (Oxford,1908),pp.23-4.



- (19) C.S.Lewis, *Studies in Words* (Cambridge, 1960), pp.86-100に“wit”という語の意味の歴史が詳述されている。
- (20) “uncomic pun”については Kenneth Muir, “The Uncomic Pun”, in *The Singularity of Shakespeare and Other Essays* (Liverpool Univ.Pr., 1977), pp.20-37を参照。
- (21) ミハイル・バフチン 川端香男里訳『フランソワ・ラブレーの作品と中世のルネッサンスの民衆文化』（せりか書房、1974）, p.25.
- (22) ギュスタフ・ルネ・ホッケ 種村季弘訳『文学におけるマニエリスム』（現代思潮社、1971）, pp.192-3.
- (23) 鈴木棠三編『ことば遊び辞典』解説。
- (24) 『夏の夜の夢』の「不調和の調和」については拙者 “The Concord of this discord” in *Midsummer Nights Dream*”, in *Language and Style in English Literature Essays in Honour of Michio Masui* (Eihosha, 1991), pp.485-501を参照されたい。
- (25) Wolfgang Clemen, *The Development of Shakespeare's Imagery* (Methuen, 1951; rpt. 1953), pp.74-86.

