

地金を出す Iago

——言葉から心理へ——

千種孝夫

〔緒論〕

<1>

イアーゴは不思議な人物である。彼はその複雑さ故にややもすれば我々をしてその脇役たるを忘れしめ、『オテロー』の孕む二つの価値観の相剋とそこから出ずる新たなる意味から我々の目を転ぜしめる危険人物である。彼の性格には、科学の粋を集めた心理学もついには解明し尽すことない人の心の複雑さ、人間存在自体に根ざす不可解さが存すると言っても過言ではあるまい。

複雑怪奇。この意味で我々はかたみに多大の共通性を持っていると言えよう。だが、詰る所我々は、やはりあなたであり、私なのである。しかもまた、文学の基本態度が人生模様の精緻な模写ではなく、「最高度の浮彫」⁽¹⁾にあることをゆめゆめ忘れてはなるまい。嘗て Hazlitt も述べたごとく⁽²⁾、『オテロー』にあって登場人物の性格は複雑多岐を極めてはいるものの、そこにはやはり明瞭な特異性、対照性が厳として存在しているのである。性格に対する際の我々の motto は「能ふ限り弛やかに手綱を握ること」(*quam laxissimas habenas habere*)⁽³⁾でなくてはならない。手綱を絞り過ぎれば性格は生命なきタイプと化す。だが手綱を離せば性格はあらぬ方へ暴走しよう。

鬼才 Gravelle-Barker はイアーゴの性格の暴走を憂慮して、(過ぎたりの観も多少あるが)手綱を絞った。その結果彼はミルトンの Satan でもなけれ

ば Mephistopheles でもない下卑た「小才は利くが本質的には愚かな男」⁽⁴⁾ イアーゴ像を得、一幕一場のロドリゴーに対するがきつな彼は仮面をぬいだイアーゴだと判断したのである。彼の言分は次のごときである。⁽⁵⁾

Since Iago in the course of the play will attitudinize much and variously, and not only before his victims but to himself, will exhibit such skill and a seemingly all but supernatural cunning, Shakespeare, for a start, gives us this unvarnished view of him, of the self, at any rate, that he shows to Roderigo, whom he despises too much to care to cheat of anything but money.

We could take it, too, that this opening view of Iago, the first impression he is to make, was meant to be the true one, if only because Shakespeare, in first presenting a character, never deliberately misleads us, is accustomed, rather, to sketch in its chief features, then and there, as unmistakably as possible, so as to leave us in no doubt from the start as to the nature of man or woman he is. He likes, moreover, to state his case—so to say—as soon and as clearly as possible. . . . Here [, besides,] the evil impulse is externalized in Iago [as is not the case with, say, Macbeth and Antony]. . . .

これはそれ自体首肯するに足る論議であるが、彼は更に“Verse”と称する箇所イアーゴの表現を簡潔に解明して、一幕一場の彼の台詞は「貪婪な悪意、むずむずとうごめくそねみの情」⁽⁶⁾を雄弁に語っていると述べている。しかしながら彼のこの説は今もって充分な評価を受けてはいないように思われる。

性格の究明はそれ自体では高尚な curiosity の発露たるに留るかもしれない。しかし劇展開の真只中に置かれた登場人物の性格の本質を摸索することによってその劇全体の logos, pathos, ethos 的衝動が、その劇の意味の深さが、一層の量感をもって迫って来るとしたらどうであろう。私は反定立イアーゴの本質をつぎとめることによって『オテロー』の深奥の意味が、いわば分光器にかけたように明瞭になりうると信ずる。もしそうだとすれば、イアーゴの本質

を把えるための操作として、我々はまず、一幕一場の彼が素顔の彼であるか否かを明確にしておくべきではなからうか。

<2>

権謀術数にたけた悪漢という意味でイアーゴとそこばくの類似点を持つリチャード三世⁽⁷⁾が登場する同名の劇はこんな文句で始まっている。

Now is the winter of our discontent
Made glorious summer by this sun of York;
And all the clouds that lour'd upon our house
In the deep bosom of the ocean buried. (R3 I.i.1-4)⁽⁸⁾

爽快な頭韻の躍動、朗々たる母韻の響き、悠然たる韻律の動き⁽⁹⁾、絢爛たる心象の明確な輪郭と量感。雄大にしてまたナイーブなこの詩句の主は、意外や、皮肉屋のリチャードその人である。なるほど彼の独白は以下進むにつれ冷笑の色を濃くして行くのであり、それに細かく言えば引用文中“sun”の懸言葉⁽¹⁰⁾にもその理知の閃きが覗いている。しかもリチャードに似つかわしからぬこの詩情漂う四行はギリシア悲劇のコロスのごとき機能を持っているのであり、いふなれば薔薇戦争という悲劇の第四幕の終りを告げ波瀾万丈の最終幕——薔薇戦争の終焉——への橋渡しをしているのである。だがそれにしても、この詩情の横溢は、リチャードの口に上るにはやはり美し過ぎる。

『オテロー』が執筆されたのはほぼ十年後、所謂悲劇期前半であった。蓋し修業時代のシェークスピアに親しみ突如この時期の作物に触れる者は、天才にあって年月がいかなる意味を持つかに驚嘆するであろう。登場人物の声はもはやリチャードにおけるごとく徒らに朗誦する声ではなく、語る声と変じた。今や彼等はその性格と状況に応じて喜怒哀楽の声を発する。(そこに、L. C. Knights の揶揄した⁽¹¹⁾「マクベスの奥方には子供が何人いたか」という批評態度がつい頭をもたげるそもその根源がある。) 独白またしかり。かつての登場人物は心の内を声張り上げて報告または演説した。「私はこれこれしかじ

かの理由に基き只今よりこれこれの行動に移ります」——極言すればこれがかつての独白であった。今や独白は複雑極まる。彼等は今にして初めて真の意味の独り言をつぶやく。意識の流れはおろか、忽然と思ひもかけぬ所から湧き出で意識の流れと合する潜在意識の動きさえもシェークスピアの筆は描きうるのだ。そしてこの円熟期に覗える意味と表現との多大の相関性は他ならぬ『オテロー』において彼の作品中空前絶後の高さを示しているのである。

『オテロー』はいわば“a triumph of concentration”とも称すべき作物である。筋の単一性、描かれている外的世界の狭さ、劇展開の速さ、『オイディプス王』に迫る dramatic irony の集中と緊迫感——茫洋として把えどころのないシェークスピアがここにその持てる集中力の凄さを遺憾なく発揮したのである。まことこの劇は『リア王』の宇宙的視模、深遠さと対照的なキリリと引緊った小気味のよさを持っており、皮肉にも Rymer の非難とうらはらに古典的とも言いうる清澄なたたずまいさえ見せているのである。そしてこの集中の妙は言語の駆使にも反映しており、我々はいわば“the marriage of manner and matter”とでも言うべきものを見るがごとき思いがするのである。

< 3 >

以下本論は、ほぼ一致して諸家の認める意味と表現との高度の相関関係を前提として、『オテロー』一幕一場冒頭のイアーゴが素顔であるか否かを、言葉（殊に音の効果）の面から、つまびらかにしようとするものである。

〔本 論〕

我々の主たる分析対象は一幕一場8—33行であるがその前にまずそれを誘導した1—7行に目を通しておかなければなるまい。だが不都合にも Ridley のごときはその部分のつじつまが合っていないとこぼし、あまっさえつじつまが合わなくてもよいのかもしれないと述べている⁽¹²⁾ので、必要悪として1—7行を paraphrase すればおおよそ次のごとくになる。ロドリゴ、「止しと

くれ！ もう沢山だ。だって妙な話じゃないか。デズデモーナにとりなしてやろうと言ってさんざ金巻を巻き上げた君が、オテローと彼女の駈落ちを知って黙ってるなんて。」 イアゴー、「あんた、馬鹿言っちゃ困る。言っただろ？ 知らなかったと言ったら知らなかったんだ。」 ロドリーゴー、「それに君はオテローが気に食わないって言ってたくせにうまく折合ってるじゃないか。」 遅鈍なロドリーゴーの言草だから論理的関連を欠くうらみがありその意味ではつじつまが合わないと言えるのだが、イアゴーの誠意を疑うという心情には一貫したものと見えよう。さて問題のイアゴーの台詞にかかろう。（丸括弧は筆者のほどこしたもの。尚、以下本稿で言及する行数は右欄の数字——Globe 版の line number——に拠る。）

Despise me, if I do not. Three great ones of the city,
 In personal suit to make me his lieutenant,
 Off-capp'd to him: (and, by the faith of man, 10
 I know my price, I am worth no worse a place :)
 But he, (as loving his own pride and purposes,)
 Evades them, with a bombast circumstance
 Horribly stuff'd with epithets of war ;
 And, in conclusion, 15
 Nonsuits my mediators ; for, 'Certes,' says he,
 'I have already chose my officer.'
 And what was he ?
 Forsooth, a great arithmetician,
 One Michael Cassio, a Florentine, 20
 (A fellow almost damn'd in a fair wife ;))
 That never set a squadron in the field,
 Nor the division of a battle knows
 More than a spinster ; unless the bookish theoretic,
 Wherein the toged consuls can propose 25
 As masterly as he : mere prattle, without practice,
 Is all his soldiership. But he, sir, had the election :
 And I, (of whom his eyes had seen the proof

At Rhodes, at Cyprus and on other grounds
 Christian and heathen,) must be be-lee'd and calm'd 30
 By debtor and creditor: this counter-caster,
 He, in good time, must his lieutenant be,
 And I—(God bless the mark!)—his Moorship's ancient.

金蔓ロドリゴに逃げられては事と最初の非難にしらを切り通したイアゴ、今度はこんな説得にかかる訳である——「俺の言ったことが嘘なもんか。オテローの奴が好かんてえのは本当なんだぜ。」かくて首尾よくロドリゴを説き伏せて遂にはその忿懣の鋒先をオテローに向けるのである。その意味でイアゴはロドリゴに対して欺瞞を行っていると言える。しかしそれだからと言ってイアゴの言動がにせものであると断ずるのは論理の飛躍——*non sequitur*——であり、物事の単純化である。

ロドリゴの第二の非難——「それに君はオテローが気に食わないって言うてたくせにうまく折合ってるじゃないか」——に答えるイアゴの台詞はこうである——“Despise me, if I do not” (1.8). これはもはや冷静に人を手玉に取る者の声ではない。生疵に触られた野犬の獐猛な唸りである。13—14行 “a bombast circumstance / Horribly stuff'd with epithets of war” の子音のひしめきにはにせものではない圧迫感、息苦しさ、苛立ち、憎しみが息づいている。そして、これと著しい対照をなす（人の物真似だから当然である）17行 *prosopopeia* (*impersonation*) の部分の静かで穏かなリズムは、まさしくその静穏さ故に、オテローに対するイアゴの皮肉の冷たさ、悪意の深さを語っている。

イアゴの胸にたれこめる忿懣の靄はやがてそのはけ口をキャッショーに見出す。悪罵の鋒先が当面の敵から第三者に移った。これ世に所謂八当り現象である。さて、イアゴの言わんとすることの大筋はおよそこんなことになる。 「キャッショーが副官た、笑わせやがら、算盤玉しかはじけられねえ青瓢箪じゃねえか。」だがこの論理の筋道に、直接にはまるで関係のない言葉

が、突如割り込んで来る——“A fellow almost damn'd in a fair wife” (1. 21). 美人を女房に貰おうが貰うまいがそんなことが軍人の手腕に関係のあろうはずがない。当面の問題に係りのない愚痴がつい口をついて出る——これは僻みの徴候である。

この一行は少しく不規則な行である。その韻律は “ $\overset{\times}{\text{A}} \overset{\times}{\text{f}}\overset{\times}{\text{e}}\overset{\times}{\text{l}}\overset{\times}{\text{l}}\overset{\times}{\text{o}}\overset{\times}{\text{w}}$ $\overset{\times}{\text{a}}\overset{\times}{\text{l}}\overset{\times}{\text{m}}\overset{\times}{\text{o}}\overset{\times}{\text{s}}\overset{\times}{\text{t}}$ $\overset{\times}{\text{d}}\overset{\times}{\text{a}}\overset{\times}{\text{m}}\overset{\times}{\text{n}}\overset{\times}{\text{'d}}$ $\overset{\times}{\text{i}}\overset{\times}{\text{n}}$ $\overset{\times}{\text{a}}$ $\overset{\times}{\text{f}}\overset{\times}{\text{a}}\overset{\times}{\text{i}}\overset{\times}{\text{r}}$ $\overset{\times}{\text{w}}\overset{\times}{\text{i}}\overset{\times}{\text{f}}\overset{\times}{\text{e}}$ ” となり “fair” に力点が置かれ、これは更に “Florentine” (1.20) および “fellow” と頭韻を踏むことによって強い響きを持つに至る。そして context から “Florentine” が含んでいると推察される derogatory implication⁽¹³⁾ と “fellow” の持つ軽侮の情が、頭韻を媒介として或る程度の連関を持つに至った “fair” に、心理的潤色を加える。(文盲率低からずいわば聴覚文明の時代とも言うべき当時の人は、活字文明の現代人より遙かに音に敏感だった。)⁽¹⁴⁾ かくて我々は「別嬪さん」が意外に強い毒気を含んでいることに気がつくのである。もてるキャッシャーがイアーゴー、実は妬ましいのだ。

イアーゴーはなまじ才覚があるばかりに、ないがしろにされたと思うと僻みに僻む。合理主義という名の偶像に額づく彼には、合理の羈絆をとどのつまりは度外視している身辺の世界、孤高の人オテローが、邪気のないキャッシャーが美しと思われる世界が妬ましくもあり、また(妬みの回避として)腹立たしくもある。「世の中が気に入らねえ。」周囲の人物が剛毅木訥のしるしと目する数々の下卑た皮肉な言草、実はふて腐れた彼の心の本音でもあるのだ⁽¹⁵⁾。奥深く疼くそねみは不気味な腫物として表に現われ内なる病巣を知らせているのだが、回りの人物はこの腫瘍の悪性さ、病巣の深さに気がついていない。この内に潜むそねみが今やじくじくと悪意の膿を出すに至ったのである。26—28行, 31—33行が如実にそれを示している。(個人差はあろうが colloquial rhythm がほぼ次のごとき scansion を要求しよう。)⁽¹⁶⁾

$\overset{\times}{\text{A}}\overset{\times}{\text{s}}$ $\overset{\times}{\text{m}}\overset{\times}{\text{a}}\overset{\times}{\text{s}}\overset{\times}{\text{t}}\overset{\times}{\text{e}}\overset{\times}{\text{r}}$ $\overset{\times}{\text{a}}\overset{\times}{\text{s}}$ $\overset{\times}{\text{h}}\overset{\times}{\text{e}}$: $\overset{\times}{\text{m}}\overset{\times}{\text{e}}\overset{\times}{\text{r}}$ $\overset{\times}{\text{p}}\overset{\times}{\text{r}}\overset{\times}{\text{a}}\overset{\times}{\text{t}}\overset{\times}{\text{t}}\overset{\times}{\text{l}}$ e, $\overset{\times}{\text{w}}\overset{\times}{\text{i}}\overset{\times}{\text{t}}\overset{\times}{\text{h}}\overset{\times}{\text{o}}\overset{\times}{\text{u}}\overset{\times}{\text{t}}$ $\overset{\times}{\text{p}}\overset{\times}{\text{r}}\overset{\times}{\text{a}}\overset{\times}{\text{c}}\overset{\times}{\text{t}}\overset{\times}{\text{i}}\overset{\times}{\text{c}}$ e,
 $\overset{\times}{\text{I}}\overset{\times}{\text{s}}$ $\overset{\times}{\text{a}}\overset{\times}{\text{l}}\overset{\times}{\text{l}}$ $\overset{\times}{\text{h}}\overset{\times}{\text{i}}\overset{\times}{\text{s}}$ $\overset{\times}{\text{s}}\overset{\times}{\text{o}}\overset{\times}{\text{l}}\overset{\times}{\text{d}}\overset{\times}{\text{i}}\overset{\times}{\text{e}}\overset{\times}{\text{r}}$ ship. $\overset{\times}{\text{B}}\overset{\times}{\text{u}}\overset{\times}{\text{t}}$ $\overset{\times}{\text{h}}\overset{\times}{\text{e}}$, $\overset{\times}{\text{s}}\overset{\times}{\text{i}}\overset{\times}{\text{r}}$, $\overset{\times}{\text{h}}\overset{\times}{\text{a}}\overset{\times}{\text{d}}$ $\overset{\times}{\text{t}}\overset{\times}{\text{h}}\overset{\times}{\text{e}}$ ⁽¹⁷⁾ $\overset{\times}{\text{e}}\overset{\times}{\text{l}}\overset{\times}{\text{e}}\overset{\times}{\text{c}}\overset{\times}{\text{t}}\overset{\times}{\text{i}}\overset{\times}{\text{o}}\overset{\times}{\text{n}}$:

And I...

By debtor and creditor: this counter-caster,

He, in good time, must his lieutenant be,

And I...

注目すべきは beat が紛れもなくしかも執拗に軽いはずの代名詞に落ちるとい
う事実である——“as he,” “But he,” “And I,” “He, in,” “And I.” イアー
ゴアの自意識は異常に強いのである。思考の大筋からの脱線であり、従って理
智の羈絆を逸脱した生の情動の声とも言える挿入語句 (ll. 10-11, 28-30; 12,
21) の傷ついた自尊心の発露, 劣等感の補償たる虚勢——「俺は」という意識と
「奴なんざ」という意識——がこの “I” と “he” との強い対比に鮮やかに現れ
たのである。

そればかりでない。暗くさもしい感情の存在を語る音の歪みがここにはある
——*prattle—practice, debtor—creditor, counter-caster*. かような現象は既に弱い
形では *price—place, worth—worse* (l. 9) に現れているが、後にもかかる不協
和音は強い形で現れて来る——

... you'll have your *nephews neigh* to you; you'll have *coursers* for
cousins and *gennets* for *germans*. (I. i. 112-14)

And thou, by that small hurt, hast *cashier'd Cassio*⁽¹⁸⁾: (II. iii. 381)

かかる強烈な音の歪みは、欲求不満という蠅がイアーゴアの頭の中で狂おしく
飛び交い苛立たしい羽音を立てていることを暗示している。[¹præt]—[¹præk-
tis], [¹debitər]—[¹krədītər], [¹kəuntər-¹kæ:stər]⁽¹⁹⁾——前母音を主としたこ
の音の嵐には少くともむき出した歯の隙間から吐き捨てるように憎しみを吐露
する者の醜い姿が潜んでいる。

イアーゴアの非音楽性は jingling に現れているばかりではない。上の scansion
に見る通り韻律の不規則さは尋常でない。Blank verse はイアーゴアの手にか
かって今にも壊れんとし、たけり狂う獣の揺すぶる檻にも似た響きをたてる。

イアーゴは興奮の渦中にあるのだ。妬み、そして僻みのために。それに冷静さとは縁遠いひきつりまたは跛行の感じが30行にはこびり付いている——“be-be-lee'd and calm'd”。

あまっさえ彼の verse に執拗につき纏っている extra syllable の集積の効果、換言すれば feminine ending の頻度の異常な高さ⁽²⁰⁾が、イアーゴの韻文の乱調をいやが上に高めている。シェークスピアにおいて feminine ending は我々の普通考えるのとはおよそ異った意味を持っている。E. A. Abbott によれば (italics mine),

When Shakspeare uses the extra syllable, he does it generally in *moments of passion and excitement*,—in questions—in quarrel—seldom in quiet dialogue or narrative, and seldom in any serious or pathetic passage⁽²¹⁾

だという。事実イアーゴの韻文の中で feminine ending の醸す雰囲気は Fletcher の漂わす典雅、余情の類とは正反対の性質のものである。それは、“excitement” に外ならない。

Feminine ending の製造には砂を嚙むように味気ないラテン系二音節語及び多音節語が寄与している。その言葉のまた現実的なこと！——“city,” “lieutenant,” “purposes,” “practice,” “election,” etc. そしてかかる詩的精神とはおよそかけ離れた魂の不毛の観は *arithmetician* (I.19), *theoric* (I.24)⁽²²⁾ のごとき Gk, L 経由の *inkhorn terms* によっていやまさるのである。まことイアーゴの学者言葉——*gradation* (I.37), *extern* (I.63)⁽²²⁾ のごときもその類——にはマクベスのあの多音節語

No, this my hand will rather
The *multitudinous* seas *incarnadine*,
Making the green one red. (*Mac.* II.ii.61-63)

の広大無辺の宇宙と対峙する刹那の血に汚れた魂の空虚と自失を暗示する力はない⁽²³⁾。巷間の喧噪と此岸の煩惱あるのみ。

合理の泥濘に身を委るイアーゴは「実直な」世の有象無象を冷笑して、世渡りは頭を使うもんだて、とうそぶく。

And, throwing but *shows* of *service* on their lords,

Do themselves homage: these fellows have some soul;

And such a one do I profess myself. For, sir, (I.i.52, 54-55)

イアーゴにあって sibilant は次にかかげる Blake の song に見られる sibilant とは真向から対立する性質のものである。（“┌—”は“┌×”相当の効果を持つことを示す。）⁽²⁴⁾

Sweet dreams of pleasant streams

Sweet sleep, with soft down

Sweet smiles, Mother's smiles,

Sweet moans, dovelike sighs,

Sweet moans, sweeter smiles,

（“A Cradle Song,” *Songs of Innocence*, ll. 3, 5, 11, 13, 15）

Genre も題材も著しく異なる両者が異質であるは当然であろう。だが意味から生じる心理的影響（意味内容によって我々は tempo, tone を変える、少くとも変えたつもりでいる）もさることながら音調の響きそのものにも甚しい相違のあることまた事実であろう。後者は飽くまでも柔かく穏かな調べをかなでる。か細い [i:] とふくよかな [a:] を中心とした長母音と二重母音の醸し出す優しさと緩かさ（“┌—”を付した語が更にこれを高める）、聴く者をほのぼのと暖かくくるむ柔かな *m*, 抑圧や制限の欠如を暗に示す臍ろな *w*, 明るく

もまた快い“clear l”の響き……かような諸々の要素が *s* 本来の特徴——静けさ——を助長してその特徴を十二分に發揮させている。一方イアーゴの韻文はどうであろうか。そこには *s* を助長する快い音の響きがない。そして幼子の寝息を思わすむらのない緩かな tempo の代りに時に狡猾ないちの滑らかな足つき、時に小走りするちんば犬の足取、時にぬらりと地をほうなめくじの動きがある。まこと「子守歌」の韻律の変則はブレイクの入念な計算の上での変則であり（靈感の automaton ブレイクではなく綿密に家計簿をつけた人間ブレイクを我々は想起すべきだ）、それは目または指を頼りに scansion を行う時にのみ現れる性質のものである。⁽²⁵⁾ 口ずさむ時この幻の変調は姿を消し、頑な心もとろかす調和の美がこれに代る。

乱調、がさつき。イアーゴの韻文はこの言葉に尽きる。かかる粗野な音と内容を背景としてその韻文の *s* の効果は“silent”に見るごとき快い静けさから“secret”の持つ不気味な密やかさ，“servile”の卑しさ，“snake,” “serpent”の陰鬱、陰険さへと移行して行く。実にこの箇所の齒擦音（13箇の [s][z] と1箇の [ʃ]）には「実直な」凡庸の世人に対するにせものでない侮蔑と悪意がこもっている。我々がここで耳にする“hiss”は、爛々と眼光らせ大地をほう陰悪な毒蛇の発する不気味な音なのである。

〔結 論〕

以上私の述べて来たことはその問題の性質上甚だ際どい論議であり、一つ一つを取り上げれば薄弱極まる根拠と言わざるをえない。げに、薄氷を踏む思いというのが偽らざる心境である。しかしながら私には、この個々の現象の集積の意味に看過すべからざるものがあると思えてならないのである。また私は、屢々、“begging the question”の誤謬を犯して来たかもしれない。しかしながらとどのつまり我々は個と一般、帰納と演繹との間を気の遠くなる程行きつ戻りつしているのであり、悲観的な見方をすれば我々の思考は永久の暗中摸索に過ぎないのである。若し私が敢えて“begging the question”を行ったとす

れば、それは木を見て森を見ざることを恐れるが故であり、（大いなる可能性を秘める）文体もまた、有機的統一体たる精密機械の一部分であり、それだけではやはり、空しい鉄のかけらに等しいと思ったからである。

私は個々の根拠を総合して、その意味するところがほぼ一定の方向を指していると判断した。イーゴーは昂奮状態にあると。即ち、イーゴーはわれ知らず地金を出していると。

かくして一幕一場冒頭に関する限り Granville-Barker の判断の妥当性は言葉の一面からも或る程度の裏付けを得たと信ずる。

[注]

- (1) *I.e.* "the highest relief," a phrase by Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, p. 173, cited by E. E. Stoll, *Art and Artifice in Shakespeare* (London: Methuen, 1963), p. xiii. 但し Lubbock は小説について言っている。
- (2) William Hazlitt, *Characters of Shakespeare's Plays* (World's Classics, 1959), pp. 33-34.
- (3) Cicero, *Laelius or de Amicitia*, xiii. 45.
- (4) Harley Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare* (Princeton, 1963), IV, 221.
- (5) *Ibid.*, IV, 216-17.
- (6) *Ibid.*, IV, 262-63.
- (7) 両者の本質的相違は A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy* (London: Macmillan, 1962), p. 169 (Lecture VI, the opening paragraph)に短いながらも完璧と言えるまでに論じられている。
- (8) シェークスピアからの引用は全て Globe 版、作品名略記は Onions, *A Shakespeare Glossary*, §4 に拠る。
- (9) Alliterative sequence: *summer—sun, (clouds—lour'd), bosom—buried*. Assonantal sequence: *now* [nəʊ]—*our* [əʊɹ], (*glorious* [ˈglɔɪrjəs] or possibly [ˈglɔɪrjəs]—*York* [jɔɪrk]), *sun* [sʌn]—*summer* [ˈsʌməɹ], *clouds* [klaʊdz]—(*lour'd* [ləʊɹd])—*our* [əʊɹ]—*house* [haʊs]. 音組織および音声表記は Helge Kökeritz, *Shakespeare's Pronunciation* (New Haven: Yale Univ. Press, 1953) に倣った。ケケリツ (大時代的だが以下ケ氏と略す) は1951年に最新の修正

を加えた IPA 精密表記を用いていると思われるが、[r] によって精密表記の [ɹ], 簡略表記の [r] を表し、[ɹ] によって専ら子音の前や語尾に現れる “a weak alveolar fricative or frictionless continuant” (p. 342) と推定される r 音を表している。以下簡単に上記の音声表記の問題点について述べておこう。(1) *our*: [əʊɹ] の他に [oɹ] および弱形 [əɹ] の可能性もあるが (Köckeritz, p. 349), “formal delivery” において弱形の使用はかなり限定されていたとするケ氏の所説 (p. 343) に着目して [əɹ] を斥け、蓋然性が最も高いとケ氏の判断する [əʊɹ] を採用した。(2) *glorious*, York: ME. *ȝr* > [oɹ], ME. *ȝr* > [oɹ] であるから (Köckeritz, pp. 249, 344), 厳密には夫々 [ˈglɔɹjəs], [ˈjɔɹɪk] となるが (for the ME. sound-value of these words see O. F. Emerson, *A Middle English Reader*, rev. ed. [New York: Macmillan, 1950], Glossary, s.v. “glorious,” “Evorwic”), ME. *ȝr* が既に [oɹ] にまで発達していたという可能性もある (see Köckeritz, pp. 227, 235, 249, 344–45). 更に *glorious* の i は metre の関係上、ケ氏 (p. 354) による *Mer. V. III. ii. 98* の *beauteous* の表記 [ˈbjɔɹtjəs] 同様、[ɹ] ではなく [j] となろう。尚 p. 387 でケ氏が *beauteous*, *glorious* に syncopation を行い e, i を脱落させているのにはいささか自家撞着の観がある。(3) *lour’d*: ケ氏は ME. *ūr* > [oɹ] (or possibly [oɹ]) and [əʊɹ] と説き [əʊɹ] を “a variant” としてはいるものの (pp. 249, 342, 344), “Phonetic Transcriptions” と称する箇所では ME. *ūr* に発する *towers*, *flowers*, *power* に先ず [əʊɹ] を充て [oɹ] も可能としているので (pp. 349, 352, 354 respectively), これに倣って一応 [əʊɹ] を充てておいた。

- (10) *Scil. on “sun” and “son.”* First Folio に *Son* とあるはその証左。
- (11) See *How Many Children had Lady Macbeth?*, 1933, reprinted in *Explorations* (London: Chatto & Windus, 1958), pp. 1–16 (Part I).
- (12) M. R. Ridley (ed.), *Othello*, The New Arden Sh. (London, 1964), note on I, i, 3.
- (13) その derogatory implication が果して何であるかは分明でないが、次のとき Charles Knight (1841) の説が妥当と思われる……Horace Howard Furness, *Othello*, A New Variorum Ed., 1886 (New York: Dover, 1963), pp. 6–7: “He was an ‘arithmetician,’ a ‘counter-caster,’ a native of a state whose inhabitants, pursuing the peaceful and gainful occupations of commerce, had armies of mercenaries.”
- (14) かような問題は H. S. Bennett, *Shakespeare’s Audience*, Annual Shakespeare Lecture, 1944, reprinted in *Studies in Shakespeare*, ed. by Peter Alexander

[ou] <eMod.E. [o:]) によりエリザベス朝の発音は自動的に ['kæsjor:], ['kæj(j)or:] となる。しかしながら筆者の調べた限りでは、『オテロー』の韻文中 *Cassio* が三音節であることの確実なのは僅か四箇所 (I. i. 20, II. i. 26, III. iv. 32, the second *Cassio* in V. i. 76) である。従ってシェークスピアにおける *Cassio* の発音としては ['kæsjor:] 乃至 ['kæj(j)or:] を第一に挙ぐべきということになるが, *Sh.'s Pron.*, p. 317 および *Sh.'s Names*, p. 13 の説く *assibilantion*, 即ち [sj]>[j] を認れば ['kæjor:] が最も妥当な発音と思われる。とまれこの箇所では ['kæj(j)or:] となつてこそ, *cashier'd* との *jingling* が生きて来るというものであろう (いささか循環論証めくが)。

- (19) ['] は stress, [,] は syllabic consonant, [e] は基本母音 [e] と比べて多少舌の位置の低い e, 即ち簡略表記 [e] を表わす。See Kökeritz, *Sh.'s Pron.*, p. xi.
- (20) 『オテロー』中 feminine ending の百分率は28% (König's figure given in E. K. Chambers, *op. cit.*, II. 400) であり, この作品から任意に抽出する53行の blank verse において feminine ending が40%以上を占める (21行以上現れる) ことはまずないと言える (信頼度97%)。しかるに II. 8-33 (15, 17を除く), 35-39, 42-65は40% (21/53) の数値を示しているのである。イアゴの台詞から II. 15, 17, 40, 41を除いたのはそれが imperfect lines であるからである。尚 Chambers (II. 400) は Hertzberg の数値 (26%) も挙げているが, 彼の criteria が不明のため, König の数値に拠つた。König の criteria については see Chambers, I. 260-61.
- (21) Quoted by Halliday, *A Shakespeare Companion: 1564-1964* (Penguin Books, 1964), s. v. "Feminine Endings". 出典は不明であるが恐らく *New Shakespeare Society Trans.* (1874), 75 であろうと思われる。See E. K. Chambers, *op. cit.*, I. 261.
- (22) Inkhorn terms については George Gordon, *Shakespeare's English*, S. P. E. Tracts, No. xxix (Oxford, 1928), reprinted in *S. P. E. Tracts, XXI-XL* (千城書房, n. d.), pp. 259-64 を参照されたい。参考までにこの四語の *O. E. D.* に見る限りでの文献上最初の年代と, シェークスピア全作品中の頻度を挙げておこう……*arithmetician* (1557, once), *theoric* (15th c., three times), *extern* (1533, twice), *gradation* (1538, twice)。少くとも *gradation* は生粋の inkhorn term であった。*O. E. D.* によればこの言葉は Sir Thomas Elyot, *Dictionary* (1538), Latimer (1549), Thomas Wilson, *The arte of Rhetorique* (1553) の順に現れた。注目すべきは Elyot, Wilson が共にこの語を修辞学の figures of

speech (diction, or words) の一つ κλίμαξ (*N. B.* ラテン名 *gradatio*) の訳語として挙げているという点である。Elyot が修辞用語として借用したこの語はベストセラー *The arte of Rhetorique* の弘める所となり、やがて合語根 *gradus* との必然的な連想から修辞学以外の領域に分化して行ったのであろう。一方シェークスピアが *gradatio* 乃至 *gradation* と修辞学との係りを知っていたことは T. W. Baldwin, *William Shakspeare's Small Latine and Lesse Greeke* (Urbana, 1944), II. 163-65 の実証するところである。更に次の例は紛れもなく κλίμαξ, *gradatio* を意識したものと言えるであろう。

She is so hot because the meat is cold;
 The meat is cold because you come not home;
 You come not home because you have no stomach;
 You have no stomach having broke your fast; (*Err. I. ii. 47-50*)

See also *Gent.* II. iii. 46-51. 最後に inkhorn terms と修辞学との係りに関するすぐれた女流学者の言葉を掲げておこう——Gladys D. Willcock, “Shakespeare and Elizabethan English,” *A Companion to Shakespeare Studies*, ed. by Harley Granville-Barker and G. B. Harrison (Cambridge, 1964), p. 127: “The books of rhetoric were perhaps the most prolific sources of the much-decried Inkhorn terms, many of which, however, usefully filled gaps and soon ceased to be mere ‘terms of Art’.”

- (23) 勿論かかる暗示性は劇展開の最中であって初めて全幅の顕現を見る。現世か来世か——この究極の二者択一を迫られたマクベスの苦悩 (I. vii. 1-28), 虚空に浮く短剣を見 (II. i. 33-47), 音なき音を聞く (II. i. 15-19) 彼の精神的危機, 奥方との鬼気迫る対話 (殊に II. i. 17 の一行), この精神状態であって異常な意味を持って来る「門を叩く音」(see Thomas De Quincey, “On the Knocking at the Gate in *Macbeth*,” 1823, *Shakespeare Criticism: A Selection: 1623-1840*, ed. D. Nichol Smith [World's Classics, 1961], pp. 331-36), そしてあの Coleridge が見抜けなかった (see *Shakespearean Criticism*, ed. T. M. Raysor [London: Dent & Sons, 1961], pp. 67, 69) 門番の諧謔の異様な笑い (その含蓄を知った時, 我々の笑いは凍りつく, 『リア王』の Fool における以上に) ——この一連の異常な状況があって初めて引用部分が, そしてこの多音節語の雄大な響きが, 含蓄を持って来る。

逆に言えばイアージーにはかかる(現世の快樂か来世の救いかというような) 深刻な内的葛藤を示す状況が与えられていない, 換言すればイアージーはマクベスとは比較にならないほど外面的な存在として描かれているということにな

る。

- (24) 使用テキストは Geoffrey Keynes (ed.), *Blake: Complete Writings*, (London: Oxford Univ. Press, 1966). この song の基調が trochaic tetrameter catalectic (♩×|♩×|♩×|♩∧) であることは最後の二連から明らかである。スペース節約のため最結連のみ挙げれば、

Smiles on thee, on me, on all;
 Who became an infant small.
 Infant smiles are his own smiles;
 Heaven & earth to peace beguiles.

ここに、“♩—”が“♩×”に相当云々という筆者の根拠があるのだが、この考えは事実上 Saintsbury, *A History of English Prosody* (New York, 1961), III.28 の言う“foot-composition with free substitution”と合致するものである。私は一応伝統的な“syllabic or accentual” (*ibid.*, III.29) versification の観点から表記している関係上、“♩—”の部分で「二音節化」で解釈したく思ったのであるが“quantitative”な要素を斟酌して“♩×”相当の効果を持つという微妙な表現をしておいた。Prosody の複雑怪奇な様相に関しては René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature* (London: Jonathan Cape, 1955), pp. 167-76 (Chap. 13) を参照されたい。殊に Wellek が accent, syllable, quantity 三者を共に考量すべきことを示唆している箇所 (pp. 174-75) は傾聴に値する——“The usual classification of verse systems into syllabic, accentual, and quantitative is not only insufficient but even misleading. For instance, in Cerbo-Croat and Finnish epic verse, all three principles—syllabism, quantity, and accent—play their part. Modern research has shown that the [supposedly purely quantitative Latin prosody was, in practice, considerably modified by attention to accent and to the limits of words.”

- (25) Cf. Saintsbury, *op. cit.*, pp. 8-9: “The work of ‘English Blake’... may appear at first sight as a prosodic chaos beside the varied but regular organisation of the verse of the Scottish bard [Burns].”