

『オセロー』の劇展開における統一

磯野守彦

[I]

本稿⁽¹⁾は『オセロー』における character と narrative の展開、即ち劇展開⁽²⁾がいかなる法則でなされ、統一を保っているかを探ろうとするものである。

[II]

劇展開の統一に関する従来の意見はおよそ二種類に大別され、さらにその一種は二つに分れるといえよう。即ち、まず統一を求める態度の違いで、一方が分析の結果、統一を見出そうとするのに対し、他方は初めから作品には統一があるとみなすのである。例えば A. C. Bradley, E. E. Stoll などは前者に属し、G. W. Knight は後者に属するとみられよう⁽³⁾。さらに前者においては、要約すると、Bradley が “the causal connection of character, deed, and catastrophe”⁽⁴⁾を根本概念とし、劇展開は論理的法則によりなされ、いわば logical unity を保っているとするのに対し、Stoll は character よりも situation、つまり論理性よりも効果を重視し、convention にのっとったいわば音楽的方法による emotional unity とでもいうべきもの⁽⁵⁾を保っているとしているといえよう。

本稿では分析的態度をとるので、Knight の論は一先ずおき、Bradley と Stoll の論を問題としたい。そして、彼らの論がはたして実際の作品『オセロー』にあてはまるかどうかを検討してみよう。

まず演劇の基本からいえば、Bradley が naturalism を強調しすぎているの

と同様, Stoll も conventionalism を強調しすぎているといえよう。絶対的な naturalism の劇が存在しえないと同様, 絶対的な conventionalism の劇も存在しえないのであるから⁽⁶⁾。さらに Bradley は前述の因果関係を追うあまり, 作品解釈に様々な欠点⁽⁷⁾を生じ, また劇の効果を忘がちである。一方 Stoll のいう種類の統一は後程分析することからもわかるように確かに見られるが, 彼は効果を追うあまり, 論理を過小評価しすぎているといえよう。だが『オセロー』は全く論理的に書かれている作品でもなく, またそうかといって論理の欠如した, 効果のみをねらった作品でもないのである。

また Stoll は Bradley 一派の考え方を激しく責めているが, 両者の考え方は本来対立すべきものではなく, 並存すべきものであろう。劇展開を見る立場が違うだけのことである。つまり, Bradley は劇展開の因果関係, 即ち時間性を重視し, Stoll はその効果, 即ち空間性を重視する立場なのである。劇展開というものは時間的且つ空間的に存在するものであるから, 両者は本来並存すべきものであり, 対立すべきものではない。(ただし, 劇展開があらゆる作品においてこの両次元で統一を保っているかどうかは別問題である。) そしてこの並存すべきものを対立としてとらえるが故に, Bradley に対する Stoll の論点に少々の食違いが生じてくるとみられる。例えば Bradley がオセローの破滅の原因にその説明の重点をおいているのに対し, Stoll は破滅のもろさ, 速さに説明の重点をおくのである。しかし実際には両者は同時に説明されるべきものであろう。

では『オセロー』の劇展開における統一はどのようになされているのであるか。次にそれを求めて, これまでの考察をふまえながら『オセロー』⁽⁸⁾の劇展開を分析していくことにしたい。

[Ⅲ]

分析を進めていくにあたり, まず劇展開を便宜上時間的なものと空間的なものとに分けて考えることにする。さらに劇展開は character と narrative よ

り成るものと考えるので、最初に時間的劇展開のうちの (a) character について、次に (b) narrative について分析する。

(a)に関して問題となるのは、①オセローがイアーゴーにだまされて jealousy に陥ること (III. iii), ②イアーゴーの動機、③ハンカチに関するエミーリアのいわゆる「嘘」と「黙秘」、④エミーリアのオセローに対する態度の急変 (V. ii. 132), ⑤プラバンショーが娘の “treason of blood” (I. i. 169) を知った時、彼のオセローに対する態度の急変、以上の五項目ぐらいであろう。

①②については、結局 Stoll のいうように convention によるものとしなければならないであろう⁽⁹⁾。だが、注意すべきことは、convention によりながらも Bradley のあげるような原因⁽¹⁰⁾を充分ふまえてのこと、つまりかなり論理的な裏付けがなされているということである⁽¹¹⁾。

③の問題は次の narrative のところで扱うことにする。

④⑤はかなり論理的に説明されよう。即ち、それは彼らの黒人オセローへの偏見・軽蔑を主な原因とするものであろう。プラバンショーは日常的なことにおいてはオセローを同国人と同じように扱った。だが、彼とデズデモーナを結婚させること、それは全くの別問題であったのである⁽¹²⁾。エミーリアにしても、彼女の主人デズデモーナの夫であるというだけの理由でオセローに何ら軽蔑的態度を示さなかったのである⁽¹³⁾。内心快く思っていなかつことは “Has she [Des.] forsook so many noble matches, / Her father, and her country, all her friends, / To be call'd whore?” (IV. ii. 127-129) とか “ I would you [Des.] had never seen him!” (IV. iii. 18) という言葉などからうかがわれる。この黒人蔑視の感情に加えて、自分の主人、自分の娘への危害に対する怒りも原因になっていることはいうまでもない。それが黒だから怒りは一層大きくなるのである。

次に(b)へ移る。ここで問題となるのはハンカチにまつわる幾つかのいわゆる “accidents” で、これと共に前述のやはりハンカチに関するエミーリアのいわゆる「嘘」と「黙秘」についても考えよう。

ハンカチに関する一連の“accidents”は、3幕3場、デズデモーナがハンカチを“drop by negligence”(III. iii. 315)した時に始まる。ところで、この“napkin”(III. iii. 291)というのは“her [Des.’s] first remembrance from the Moor”で“she so loves the token, / For he conjur’d her she should ever keep it, / That she reserves it evermore about her, / To kiss, and talk to”(III. iii. 295-300)していたものであり、デズデモーナにとっては最も重要なものの一つなのである。また一方オセローにとっても同様にたいそう重要なものである。なぜならば、“ther’s magic in the web of it”(III. iv. 67)なのだから。こういった重要さにもかかわらず、二人のどちらも“Your napkin”(III. iii. 291)がその大切なハンカチであることに気が付かず、落ちたままにして行ってしまう。これは明らかに不合理であろう。

さらに、将軍オセローを待っているキャシオーは、オセローが丁度癲癇で倒れた後登場する。イアーゴーに少しの間隔を外しているように説得されて退場するが、その後イアーゴーから“on great occasion”(IV. i. 58)について話を聞くために再び登場するのに何も尋ねない。ついにはビアンカが、イアーゴーにとっては「幸いにも」例のハンカチを持ってやって来る。こういった一連の“accidents”的結果、オセローはデズデモーナの不義を確信し、“Get me some poison, Iago, this night”(IV. i. 200)という。さらに、イアーゴーにとっては「幸いにも」、オセローは“I’ll not expostulate with her”(IV. i. 200-201)と決心してしまうので、オセローがデズデモーナの不義の証拠と信じているハンカチについて彼女に語るのは彼女を絞め殺す直前(V. ii. 48-49)なのである。しかし、その時にはすべてが“too late”(V. ii. 84)なのである。

こういった数々の“accidents”がBradleyをfatalismへと導き、自己矛盾をひきおこすのである⁽¹⁴⁾。

またエミーリアにしても、ハンカチをひろいイアーゴーに与えるが、そのハンカチがデズデモーナとオセローにとってどんなに重要なものは充分よく知っている(III. iii. 295; 297-300; 321-323)。それなのに、デズデモーナが

“Where should I lose that handkerchief, Emilia?”と聞くと、彼女は “I know not, madam” (III. iv. 19-20) と答え、いわば「嘘」をつく。さらにエミーリアは、オセローがデズデモーナにハンカチについて激しく詰問するのを目の当たりに見ながら、真実については何一つ語らず、ただ、“Is not this man jealous?” (III. iv. 96) というだけである。彼女が真実を語るのはすべてが終った後なのである (V. ii. 226-230)。

こういったことを考えると、Bradley のいうごとく、エミーリアはオセローの嫉妬がハンカチの喪失に直接関係しているということに気がつかなかったのであり、従って彼女の “stupidity” はたいへんなものだ⁽¹⁵⁾、と結論せざるを得ないのかも知れない。しかし、オセローがハンカチについて詰問するのを見ていって “Is not this man jealous?” というエミーリアが、オセローの嫉妬とハンカチ喪失との関係に気がついていないと推測するのもまたあまり正当とは思えない。

結局、こういったハンカチに関する一連の “accidents”，そしてエミーリアの「嘘」とか「黙秘」などはすべて劇展開が要求する技巧であり、「幸運」とか「不幸」さらには「運命」，あるいはエミーリアの「愚鈍さ」を示すものなどと考えるべきではないであろう。無色透明の技巧にすぎないものと考えるべきではなかろうか。

なぜならば、ハンカチは、デズデモーナの不義の目に見えるそして決定的な証拠となるためには、オセローにとってもデズデモーナにとってもたいへん重要なものでなくてはならない。だが、その重要さにもかかわらず、証拠として実際に活用されるためには「ついうっかり」落されてキャシオーの手に渡されなければならないのである。しかも、キャシオーに手渡される前に、ハンカチはエミーリアにひろわれ、イアーゴーに手渡されなければならない。エミーリアが最後にはデズデモーナの無実を証明できる唯一の人となるために、そしてそのエミーリアは悲劇の完成のために、デズデモーナが死ぬまで、ハンカチをひろってイアーゴーに手渡したことを公言してはならないのである。悲劇『オ

セロー』がこれらを要求するのである。従って、これらは作者と観客との間の合意、つまり convention に基く技巧なのである。従って、何ら意味づけされることなく、あるがままに認められなければならない。「運命」とか「愚鈍さ」などという言葉で説明されるべきものではないであろう。もし『オセロー』において運命的なものを感じるとしたら、それは後程述べる他の要素から来るものと思われる。

以上、時間的劇展開における問題点を整理したわけであるが、注意すべきことは、『オセロー』という劇はシェイクスピアの他の劇に比べてより緊密であり⁽¹⁶⁾、これらの問題点以外は character も narrative も殆んどいわば論理的に描かれているということである。近代劇的な規準でもって批評しているといわれる Bradley が『オセロー』は “dramatically the most perfect of the tragedies”⁽¹⁷⁾ という理由の一端もここにあるのであろう。

また narrative の論理性については、R.G. Moulton の “scheme of actions” の図表⁽¹⁸⁾、J. W. Draper の劇の進行関係図⁽¹⁹⁾などからも推測され得るし、さらに、シェイクスピアが narrative の論理性に気を配っていることを示すと思われる事実が二つある。それは①ロダリーゴーの「死と再生」と②“double time scheme”⁽²⁰⁾の使用である。

まず①の問題であるが、ロダリーゴーはイアーゴーに説得され、5幕1場においてキャシオーを殺そうとする。だが失敗し、反対に傷つけられ、さらにその場のとりつくろいのためにイアーゴーに刺し殺される(V. i. 62)。ロダリーゴーは一旦「死ぬ」⁽²¹⁾。しかし、5幕2場、“after long seeming dead” (V. ii. 329) 彼は「生き返る」。そして、先に彼のポケットから発見された “letter” (V. ii. 309) や “discontented paper” (V. ii. 315) などと共にイアーゴーの悪事の数々をオセローやその他の面々に露き証明するのである。勿論これは次の “double time scheme” における “long time” と同じく、シェイクスピアの opportunism によるものであろう。しかし、その opportunism は narrative の論理性を強調するためのものであることを忘れてはならない。

②の問題については、まず主要な時として用いられている “short time” であるが、これはいうまでもなくオセローのサイプラス島上陸からデズデモーナ殺しまでの時間の短かさの感じをもたらす⁽²²⁾。従って、オセローにはイアーゴーの言うことについて考え、確かめるのに充分な時間がないわけで、その結果、イアーゴーの嘘が彼にわからないという事実のもっともらしさをもたらす。また、付隨的に用いられている “long time” はオセローの上陸から殺人までの時間の長さの感じをもたらす。従って、デズデモーナとキャシオーの不義の存在の可能性を高め、その結果、やはりイアーゴーの嘘がオセローにはわからないという事実のもっともらしさをもたらす。結局、“short time” と “long time” という相矛盾する二つの時が、観客の意識には共通の効果、つまりイアーゴーの嘘がオセローにはわからないという事実のもっともらしさをもたらすのである⁽²³⁾。

以上の二つの事実の示すごとく、シェイクスピアが narrative の論理性に気を配っているということに注意したい。

しかし、『オセロー』の時間的劇展開にいくら論理性があるといっても、Bradley のいう論理性とは質の違うものであることは、“double time scheme” を思い出しただけでもわかるであろう⁽²⁴⁾。『オセロー』の時間的劇展開における論理性は convention の上にたつ論理性なのである。

ところで convention とはそもそも作者と観客の間でとりかわされる無意識の合意のことである⁽²⁵⁾。また、たとえそれが意識されたとしてもそれはそのまま、劇の効果のために、認められるべきものであろう。

この convention の性質と『オセロー』の時間的劇展開、即ち前述の convention による部分以外は殆んど論理的に描かれている時間劇展開とを結び合せて考えてみる。もしこの時間的劇展開の中で、convention による部分が観客によって意識されないか、あるいはそれはそれとしてそのまま認められるならば、時間的劇展開全体は、観客の意識の中では、完全な logical unity を保つことになる。ごく客観的に分析すれば logical unity は存在しないが、観客

の意識の中には logical unity が厳然と存在するのである。この logical unity は convention の上に築かれたものである。そこで Bradley の logical unity と区別するために、これを “higher logical unity” とでも呼ぶことにしたい。

以上の議論によって『オセロー』の時間的劇展開には “higher logical unity” とでも呼べる統一があることがわかった。次に空間的劇展開における統一を探求しよう。

Stoll は先刻略述したように音楽的方法による emotional unity をオセローの loving—hateful—loving, あるいは noble—jealous—noble の変化の中に求めた。また Knight はオセローをデズデモーナとイアーゴーによって象徴される “the forces of Divinity and Hell” の間に位置づけている⁽²⁶⁾。私も空間的劇展開における統一を考える場合、やはりこのあたりから出発したい。そして、前述の “higher logical unity” をもつ character と narrative によって繰りなされるオセローの contrast をなす変化の中に、そしてその変化の生み出す効果と『オセロー』のテーマの提示との結合の中に二重の空間的劇展開の統一を見出そうと思うのである。

デズデモーナとイアーゴーの character はどちらかといえば static で、悲劇全体を通じてあまり変らない。そして彼らはいわば彼ら自身の世界を作っているといえよう。

デズデモーナの世界の特徴は彼女の言葉、及び、他人の彼女への言及により次のごとく箇条書にされるであろう⁽²⁷⁾：

- | | | |
|-----------------|----------|-----------------|
| ① heavenly | ② loving | ③ pure & chaste |
| ④ simple & good | ⑤ white | |

またイアーゴーの世界の特徴は次の如く箇条書にされるであろう⁽²⁸⁾：

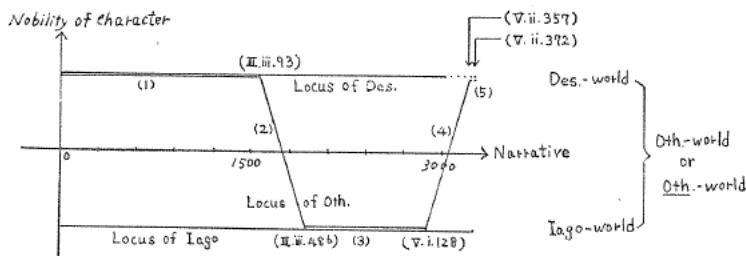
- | | | | |
|---|-----------|-----------|-----------|
| ① hellish | ② hateful | ③ obscene | ④ jealous |
| ⑤ “I am not what I am” (I. i. 65); “black within” ⁽²⁹⁾ | | | |

一見してわかるように、デズデモーナの世界とイアーゴーの世界は全く対立するものである。

次に、劇の進行 (=narrative) に伴って、オセローがこの二つの世界とどのような関係をもっていくかを、上述の二つの世界の特徴とオセローの言葉及び行動の特徴 (=character) とを比較しながらみてみると、

- ① Othello in Desdemona-world (I. i. 1—III. iii. 93)
- ② Othello into Iago-world (III. iii. 94—486)
- ③ Othello in Iago-world (III. iv. 1—V. i. 128)
- ④ Othello into Desdemona-world (V. ii. 1—357)
- ⑤ Othello in Desdemona-world again (V. ii. 358—372)

となることがわかる⁽³⁰⁾。このオセローの変化を、character を縦軸、narrative を横軸にとって図に示すとすれば、次のようになるであろう：



(Narrativeにおける「目盛」はこの戯曲における300行を示す)

これがオセローの変化の織りなす pattern である。そして『オセロー』におけるすべての要素がこの pattern 作製に参加しているのである。たしかに “all the deeds are Iago's”⁽³¹⁾ ではある。だが、イアーゴーの行為も結局はこの contrast をなす変化の pattern 作りの一要素でしかない。イアーゴーの行為は外的であり、オセローの行為は内面的であり、さらに中心的である。『オセロー』の主人公はまさにオセローである。だから、結局、このオセローの contrast をなす変化の pattern は『オセロー』の空間的劇展開全体の pattern といえよう。

この pattern は Desdemona-world—Iago-world—Desdemona-world の

sequence, 即ち heavenly—hellish—heavenly ; loving—hateful—loving ; pure & chaste—obscene—pure & chaste ; simple & good—jealous—simple & good ; white—black—white⁽³²⁾ の sequence によりなりたっている。こういった鋭い contrast をなす sequence は観客の心に大きな emotion をかきたてることであろう。

さて、『オセロー』のテーマはデズデモーナの世界におけるデズデモーナとオセローの結合によって象徴される愛、それも pure で eternal な愛であることは確かであろう⁽³³⁾。それを考えると、図の(1)の部分における第一の結合は現世での bodily な結合であり、故に temporal なものである。(5)の部分における第二の結合は spiritual なものであり、故に eternal なものである。いわば俗世界での愛がイアーゴーの世界の毒によって浄化され、純粹で永遠なものになったのだといえよう（=愛の弁証法）。従って、図の(1)の部分はいわば pre-theme を示し、(3)の部分は anti-theme を示し、(5)の部分に至って true theme が提示されるといつていいであろう。

結局、『オセロー』の空間的劇展開においては、テーマの提示が emotional effects を作りだす方法と一致しているわけで、つまり、テーマの提示に対して contrast をなす変化の pattern はいわば一種の “objective correlative” を形成しているわけである。従って、この pattern が Stoll のいう意味で音楽的方法による emotional unity をなしているとすれば、『オセロー』の空間的劇展開においては二重の音楽的方法による emotional unity, つまり上述の pattern 内における tone の一致とリズムの継続、及び、それによって作りだされる emotion とテーマの提示との一致がなされているといえよう。そして、それによって『オセロー』のテーマの提示が効果的になされているといえるであろう。

以上、『オセロー』の劇展開における統一について考えてきたわけであるが、結局、劇展開を時間的な方面から考察すれば、そこにはいわば “higher logical unity” とでも呼ぶべきものが存在し、また空間的な方面から考察すれば、そ

こには二重のいわば音楽的方法による emotional unity が存在するということになる。

〔IV〕

なお、付隨的なことを二、三述べておきたい。

上述の二つの unities はその多くを convention に負っている。またどちらにしても観客の意識の中においてのみ成立するものである。ということは観客はこの劇を見る際、劇に深く参加し、imagination を使うことを要請される。その結果、観客の意識においては、logicality はごく緊密なものになり、emotion も高まり、かくして劇は vital realism を生みだすといえよう。また『オセロー』において、もし私達が fatality を感じるとすれば、それはこの logicality の緊密さから来るのではないだろうか。

また、この『オセロー』の pattern はとりもなおさず中世 morality play の典型の一つである。すなわち、神（デズデモーナ）と悪魔（イアーゴー）の間をさまよい歩く人間（オセロー）の pattern である。この pattern は原話⁽³⁴⁾にも発見されるが、これ程明らかではなく、シェイクスピアは当時まだ上演されていた morality play を意識して書いたか、あるいは無意識的にしろ影響をうけて書いたのであろうと思われる。そして、当時観客は『オセロー』と morality play を二重写しにみていたことであろう。こういった所に Christian interpretation⁽³⁵⁾などの symbolical criticism の存在価値が生れてくるのであるが、重要なことは、シェイクスピアはそういった観客の潜在意識を利用して「男と女の永遠なる愛の物語」の効果を高めているのであるということである。『オセロー』は本質的には secular な男と女の物語であろう。

最後に、『オセロー』における前述の pattern 及び人物構成は日本の民話劇『夕鶴』（木下順二作）におけるそれときわめてよく似ている。即ち、デズデモーナ—オセロー—イアーゴーの関係はつう一与ひょう一惣ど・運びの関係に対応し、また夫が antagonist の誘惑により妻の世界を離れ、antag-

onist の世界へ行き、再び妻の世界に戻るが、二人の結合はもはや spiritual なものでしかないという pattern を双方共とっている。さらに、夫が antagonist の世界にはいると、対立する世界の住人である妻との communication がどちらの作品の場合にも失われる⁽³⁶⁾。これは『夕鶴』の場合には特に顕著である。このように二作品においては構成上類似がみられることを指摘しておきたい。(1969. 8.31)

〔註〕

- (1) 本稿は1969年1月に提出した修士論文を要約、補筆したものである。
- (2) 本稿でいう「劇展開」とは action のことで、character と narrative をその構成要素とするものである (see M. C. Bradbrook, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, Cambridge, 1964, p.29)。また「劇展開における統一」は勿論「三一致の法則」でいう “unity of action” とは別の概念である。
- (3) See A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy* (Macmillan, 1965); E. E. Stoll, *Art and Artifice in Shakespeare* (Methuen, 1963); G. W. Knight, *The Wheel of Fire* (Methuen, 1965).
- (4) A. C. Bradley, *op. cit.*, p.9.
- (5) Stoll は “the identity of tone and continuity of rhythm in the single character” がシェイクスピアに求められるべき統一であるという (E. E. Stoll, *op. cit.*, pp.51-52)。つまり、オセローの場合、loving—hateful—loving という contrast (=tone) をなす repetition (=rhythm), いいかえれば音楽的 методによる emotional unity がなされているといえよう。
- (6) See S. L. Bethell, *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition* (Staples Press, 1948), p.13.
- (7) 例えば①オセローの trustfulness に関する矛盾、②いわゆる “accidents” の説明不可能、③劇の焦点の移動などがあげられる。
- (8) 本稿での引用は *Othello*, ed. M. R. Ridley (Methuen, 1964) による。
- (9) オセローに関しては、E. E. Stoll, *op. cit.*, pp.6-8 を参照。イアーゴーに関しては、Stoll がイアーゴーの悪をアーロン、リチャード三世などと共に Machiavellian の伝統におく (*Shakespeare Studies*, Frederick Ungar, 1960, pp.343-346) のに対し、故木方庸助氏は中世劇の “the Vice” の伝統におく (『英國劇の苗床・Iago の祖先』、あぽろん社、1967, pp.209-306)。

- (10) オセローに関しては、A. C. Bradley, *op. cit.*, pp. 151-159, イアーゴーに関しては *ibid.*, pp. 174-190 を参照。
- (11) See M. C. Bradbrook, *op. cit.*, pp. 63-64.
- (12) See H. Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare* (Princeton, 1963), IV, p. 233. なおプラバンショーはデズデモーナとオセローの結婚の悲しみがもとで死ぬ (V. ii. 206-207).
- (13) See E. Jones, *Othello's Countrymen* (Oxford, 1965), p. 92.
- (14) See A. C. Bradley, *op. cit.*, pp. 21-22 (note); p. 146.
- (15) *Ibid.*, p. 196.
- (16) See S. Johnson, "Othello", *Shakespeare Criticism: A Selection 1623-1840*, ed. D. N. Smith (Oxford, 1964), p. 124; M. R. Ridley, "Introduction", *Othello*, p. xlvi.
- (17) A. C. Bradley, *op. cit.*, p. 200.
- (18) R. G. Moulton, *Shakespeare as a Dramatic Artist* (Dover, 1966), pp. 409-410.
- (19) J. W. Draper, *The «Othello» of Shakespeare's Audience* (Octagon, 1966), p. 222.
- (20) 『オセロー』における "double time scheme" は "Christopher North" (i. e. Professor John Wilson of Edinburgh) により *Blackwood's Magazine* (November 1849～May 1850) において初めて詳説された (J. D. Wilson, "Introduction", *Othello*, ed. A. Walker & J. D. Wilson, Cambridge, 1966, p. xxxiii).
- (21) 実際、ロダリーゴーの「再生」は、道化の存在と同様 (See A. C. Bradley, *op. cit.*, p. 144), 忘れられることもある : "Later in the evening ... Cassio is attacked and Roderigo killed,..." [italics mine] (M. R. Ridley, *op. cit.*, p. lxix).
- (22) 登場人物の言葉により計算すると、土曜日の昼頃から日曜日の真夜中までの約36時間である (II. ii. 9-10; III. iii. 61-62; IV. ii. 235-236).
- (23) "Double time scheme" はさらにもう一つの効果をもたらす。即ち、"short time" はスピード感をもたらし、劇展開に concentration と tension を与える。一方、"long time" は実際生活のゆっくりとした時の流れの感じを与え、結局、二つの効果が相俟って "the vital real life" とでもいえる感じを観客に与える。
- (24) Bradley は彼の論理からして当然のことながら、"double time scheme" を認めず、いわば one clock で『オセロー』における時の問題を解決しようと試みている (*op. cit.*, pp. 360-365).
- (25) Cf. M. C. Bradbrook, *op. cit.*, p. 4.

- (26) G. W. Knight, *op. cit.*, p. 115.
- (27) 根拠については ①: II. i. 61-65; 68-73; 83-87; 247-248; II. iii. 25; 310-311; V. ii. 131; 136, ②: I. iii. 163-166; 248; 257; IV. ii. 153-163; IV. iii. 19-21; 51-52; V. ii. 125-126; 250; (III. iii. 22-26; 77-84; etc.), ③: I. iii. 94-96; 252-254; IV. ii. 12-19; 85-87; 120-121; 137; 163-166; IV. iii. 63-105; V. ii. 200-201; 250; 276-277; (III. iii. 19-28; 46-75; III. iv. 86-94; 163-165; etc.), ④: I. ii. 66; II. iii. 310-311; 330-333; 352-353; III. iii. 288-291; III. iv. 25-27; 96-99; 137-140, ⑤: V. ii. 3-4; 273-274, を参照。
- (28) 根拠については ①: I. iii. 355-359; 401-402; II. iii. 339-344; V. ii. 277; 286; 293; 302; 317; 369, ②: I. i. 7-8; 154; I. iii. 365-366; 384; II. i. 283, ③: I. i. 70-73; 88-89; 110-111; 115-117; II. i. 100-102; 112; 115; 255-259; II. iii. 16-17; 19; 21-22; 24; III. iii. 401-402; 427-432; IV. i. 1-2; 3; 34; (I. iii. 330-333; 335-336), ④: I. iii. 385-388; II. i. 290-292; 302, ⑤: I. i. 58-65; 155-157; IV. ii. 184-185; etc., を参照。
- (29) A. W. Schlegel, *Lectures on Dramatic Art and Literature*, trans. John Black (London, 1815), II, p. 189. Cited in *Othello*, ed. H. H. Furness (Dover, 1963), p. 432.
- (30) 根拠の主なものについては ①: I. ii. 6; 17-28; 30-32; 59; 81-84; II. i. 27; 30; 35-36; II. iii. 131; 188; 269-270; IV. i. 260-264—Des.-world ①, I. iii. 167-168; II. i. 182-199; 283-286; III. iii. 91-93—Des.-world ②, I. iii. 397-400; II. iii. 126-128—Des.-world ④, I. iii. 252; 289-290—Des.-world ⑤, ②: III. iii. 229; 243-244; 246; 267-274; 339; 341; 353-363; etc.—“Farewell” to Des.-world, III. iii. 217; 389-394; 402; 433; 438; 451-457; 458; 460-469; 482-485; etc.—“Good day” to Iago-world, ③: IV. i. 229; 235; 239; IV. ii. 63-65; 69; 92-94—Iago-world ①, IV. i. 35-43; 118; 140-141; 174; 177-178; 187-188; 196; 227-229; etc.—Iago-world ②④, IV. i. 240-241; 249-252; 259; IV. ii. 67-68; 74-83—Iago-world ③, III. iv. 30-31; IV. ii. 24-26—Iago-world ⑤, ④: V. ii. 235-236; 287-288; 302; 314; 319; etc.—“Farewell” to Iago-world, V. ii. 1-22; 26-28; 31-32; 34; 58; 66; 88-89; 98-102; 189; 260-283; 339-357; etc.—“Good day” to Des.-world, ⑤: V. ii. 359-360 を参照。オセローとデズデモーナのサイプラス島での生活は再会のキス(II. i. 198)で始まり、死(=肉体的分離)のキス(V. ii. 15-19)を経て、このように精神的結合のキスで終る。
- (31) W. H. Auden, *Selected Essays* (Faber and Faber, 1956), p. 92.
- (32) 黒色は悪や悪魔の象徴であり、白色は潔白や天使の象徴であったことを考えると、

白人イアーゴーの中味が黒であることと共に、黒人オセローの中味が白—黒—白と変化する時の観客、それも黒人差別の意識をもった観客の心の動搖はたいへんなものであったろう。

- (33) Cf. J. A. Heraud, *Shakespeare, His Inner Life* (London, 1865), p. 268. Cited in *Othello*, ed. H. H. Furness, pp. 422–424.
- (34) Giouanbattista Giraldi Cinthio, *The Hecatommithi* (1566). Translated in *Othello*, ed. H. H. Furness, pp. 376–389.
- (35) Christian interpretation の主なものについては、I. Ribner, *Patterns in Shakespearean Tragedy* (Methuen, 1966), p. 91 (note) を参照。
- (36) 『オセロー』におけるデズデモーナとオセローの断絶は、3幕4場に始まり、4幕1場の「殴打の場」から4幕2場にかけて頂点に達し、5幕2場の「絞殺の場」まで続く。『夕鶴』におけるつうと与ひょうの断絶は、つうの第一独白と第二独白との間におこり、「分らない。あんたのいうことがなんにも分らない。さっきの人たちとおんなじだわ。口の動くのが見えるだけ。声が聞えるだけ。だけど何をいってんんだか……ああ、あんたは、あんたが、とうとうあんたがあの人たちの言葉を、わたしに分らない世界の言葉を話し出した……ああ、どうしよう。どうしよう。どうしよう。」(『夕鶴』、『夕鶴・彦市ばなし』、新潮社、昭和43年、p. 126) というつうの言葉に明確に表現されている。なお、このつうの言葉と次のデズデモーナの言葉を比較されたい：“Upon my knees, what does your speech import? / I understand a fury in your words, / But not the words.” (IV. ii. 31–33).