



Title	『オセロー』の'double time' 再考
Author(s)	長尾, 輝彦
Citation	北海道大學文學部紀要, 44(1), 83-118
Issue Date	1995-08-31
Doc URL	<a href="http://hdl.handle.net/2115/33656">http://hdl.handle.net/2115/33656</a>
Type	bulletin (article)
File Information	44(1)_PL83-118.pdf



[Instructions for use](#)

## 『オセロー』の‘double time’再考

長尾輝彦

### I

シェークスピアの劇『オセロー』の中に、緩急二つの時間が流れているといういわゆる‘double time’の問題は、H. H. FurnessがNew Variorum EditionのAppendix<sup>1</sup>で取り上げて詳述して以来、この作品のテキストの編者が避けてとおることのできない、古典的な問題の一つになっている。

緩急二つの時間の概略はこうである。劇はオセローとデズデモーナが駈落ちした夜から始まり、その夜のうちに、オセローは元老院の命を受けサイプラス島に向けて出発する。サイプラスまでの航海に十日なり二週間なりの日数がかかるとしても、劇の主要人物が別々の船で行くという設定であるので、その間には劇のプロットに動きはない。三艘の船は同じ日のほぼ同じ時刻に相次いでサイプラスに上陸し、そこから物語の展開部がスタートする。それは土曜日であったことが、後に出てくる台詞の一節から判明するのであるが、時刻は午後と想定できる。そしてその日の夜十時少し前にイアーゴーがキャシオに酒を飲ませ、やがてそれがもとで騒ぎが起きて、キャシオは解任される。真夜中のことである。すっかりしょげかえったキャシオは、デズデモーナにとりなしを頼んでみてはとイアーゴーにすすめられ、「では明日の朝早くにそうすることにしよう」と言って退場する。舞台に残ったイアーゴーが、不平を言いに来たロダリーゴを言いくるめて帰したのち、観客に向かって、自分の策略を得意げに説明してみせているうちに、夜が明けて運命の日曜日となる。

キャッシュオがデズデモーナにとりなしを頼んでいるところに、砦の見回りを終えたオセローがイアーゴーと一緒に入って来る。イアーゴーがそれとなくつぶやいた言葉にひっかかったオセローが、デズデモーナを下がらせたあと、イアーゴーの本格的な攻撃が始まる。イアーゴーの網にすっかりからめとられたオセローは、自分が主催した昼食会を忘れてしまい、催促に来たデズデモーナに促されて退場する。その間にデズデモーナが落したハンカチがイアーゴーの手に入る。そこへ昼食を終えたと推定できるオセローが入ってくる——ひたすら妻の不義のことを思いあぐねている様子で。このオセローに、イアーゴーは手に入れたばかりのハンカチを利用して、デズデモーナの不義を疑いの余地のないものにしてみせ、ついには、デズデモーナとキャッシュオをなきものにしようという二人の誓いの儀式へと至って、三幕三場が閉じる。

四場に移るところに、唯一切れ目の可能性が考えられるが、この四場はオセローがハンカチのことをデズデモーナに問いただす場面である。妻を殺すという恐ろしい決意は、「ハンカチが本当にキャッシュオの手にわたっているならば」という仮定の上に乗っている。オセローの性格では、それを一刻も早く確かめようとするであろう——妻と会う次の機会に。しかるに、結婚二日目の二人にとって、その機会のないままに一日が過ぎることは考えられないという推測に立って、同じ日の出来事にちがいないと多くの編者が判断している。そのあとこの四場は、キャッシュオが、自分の部屋に落ちていたハンカチをビアンカにわたし、刺繍を写しとってくれと頼むところで終わる。

このようにして、第三幕全体が、舞台に残った一人の人物がつないだり、あるいは一つの緊急の話題がつないだりして、切れ目なく続き、この日曜日は依然日曜日のままである。Arden 版の編者は、第三幕から四幕に移るところに切れ目が考えられると言っているが、これは間違いである。四幕一場の後半で、ビアンカが、「さっきのハンカチは一体どういうことなのさ」(‘What did you mean by that same handkerchief you gave me *even now*?’) と言って登場してくるからである。キャッシュオにいいひとができて、その女のくれたハンカチなら、こんな仕事を引き受けた自分はよほどのお人好しだと考えなおすのに、たいして時間はかかるまい。そのことがこの場面を、前の三幕四

場につないでいる。そしてピアノカが別れぎわに、まだ気があるなら、今夜夕食においでと誘うことにより、ようやくこの日曜日に夜の時間が見えて来る。しかしすぐには夜にならない。ロドヴィーコがヴェニス使者として到着し、そのロドヴィーコにオセローが「今夜はぜひ食事を一緒にどうぞ」と言って、第二場に移る。第二場では約束の夕食会の前に、オセローとデズデモナーが二人だけになる場面、愛の破局とも言える悲痛な場面があり、オセロー退場のあと、イアーゴーがデズデモナーを慰め夕食の時間ですよと促す。その後舞台に残ったイアーゴーが、ロドリゴに、キャシオを襲って片付けろとそそのかすときに、「奴は今夜売女のところで飯を食う」と言うことにより、前の第一場とのつながりが再確認される。

第三場でようやく夜になる。夕食を終えたロドヴィーコが見送られて退出し、寝室に入ったデズデモナーが柳の歌を歌う哀切な場面がくる。これに続く第五幕第一場はそれとほぼ同じ時刻、サイプラスの街の通りで、ピアノカの家から夕食を終えて帰るキャシオが襲われる場面である。次の第二場はオセローのデズデモナー殺害の場面で、それは第一場の騒ぎとほぼ重なるような時間帯に行われる。街の通りの殺傷事件を報告に来ていたエミリアにより、他の登場人物たちが寝室に呼び入れられ、悲劇の破局が完了する。これを日曜日の真夜中とすれば、サイプラス上陸後、36時間内の出来事となるのである。

しかしながら、このように、サイプラス上陸から悲劇の破局まで、36時間内の出来事であると想定すると、今度は、登場人物たちのせりふのはしばしからつじつまの合わないものがいくつもいくつも出てくる。財布に金を一杯つめてついて来いとイアーゴーに言われてついて来た金持ちのロドリゴが、上陸した土曜日の夜から日曜日の夜明け近くに、「持ってきた金はほぼ使い果たしてしまった」(my money is almost spent) と言うのは、どういうことか。オセローが嫉妬深い夫だと思ったことは一度もないと断言するデズデモナーに、エミリアが「男の正体なんて一年や二年ではわからないものですよ」('Tis not a year or two shows us a man) と言い、また、デズデモナーが「男の人は神様ではないのだし、それに結婚したばかりのころの態度を

いつまでも示してくれるなんて、期待してはいけないことだわ」と言うのは、明らかに、新婚時代がすでに過去のものになっている結婚生活というものを物語っている。サイプラスの娼婦ピアンカが、サイプラスに上陸してまだ二日目のキャッシュに、「一週間もごぶさたなんてどういうことなの」と恨みを言う。オセローの上陸の翌日に、ヴェニス使者ロドヴィーコが、オセローへの帰国命令を持って到着するのであるが、トルコ艦隊があらしに遭って壊滅し、サイプラスは安泰であるとの報を受けて、元老院が最も迅速な決定をしたとしても、往復の船旅の日数はかかるはずである。イアーゴーに騙されているのかもしれないと感じたログリーゴが「来る日も来る日も君は何かかんか策を弄して僕をはぐらかしているだけだ」(Every day thou doffest me with some device) と詰め寄るが、「来る日も来る日も」と言えるだけの日数は経っていない。殺されたデズデモーナを前にして、ヴェニスから到着したグレイシアーノが「おまえの父親が先に死んでいてよかった。おまえの結婚がこたえ、ただただ悲しみに沈んでいるうちに、老人の命の糸は断ち切れたのだ」と言う、その悲しみゆえの死は、翌日の突然死(グレイシアーノも翌日に発ったことになるから)よりも、何か月かあるいは何年かにわたる衰弱死が似つかわしい。

長い時間の存在の主たる根拠として最も一般的に指摘されるのは、オセローの妄想の中で想定されている、デズデモーナとキャッシュの不義密通である。オセローが「この女はキャッシュと千回も恥ずべき行為を重ねたのです」と言う不義密通に対して、36時間内の、「いつ、どこで、どうやってしたというのですか」(エミリア)と言わざるを得ない。「不義密通」は、結婚前のヴェニスの出来事をも指し得るのではないかという、しばしば提唱される主張は、意味をなさない。オセローとの駈落ちが意味をなさなくなるからである。ブラバンシオが「父親の目を欺いた女だ。おまえの目をも欺くかもしれんぞ」とオセローに予言するまでもない、デズデモーナはその時すでにオセローをも欺いていたのだ。不思議な駈落ちと言うほかなくなる。もちろんデズデモーナの不義密通は、逆上したオセローの妄想である。しかし逆上がそれを生んだのではない。イアーゴーにほめかされたその想像が逆上を生んだのであ

る。そうであればその想像は、ある程度蓋然性のあるものでなくてはならない。

サイプラスでの長い時間の経過は、登場人物たちのせりふの、すみずみに浸透している。しかしそれ以上に、それは、この劇が観客・読者の想像力に喚起する悲劇的感情体験の中心部に、切り離せない形で付随している。三つの箇所を取り上げてみたい。一つは、どうしても理解出来ない夫の態度の豹変、その耐えがたい現実から逃避せんとするかのよう、放心状態におちいったデズデモーナがつぶやく次のことばが与えるインパクト、深いペースである。

(1) prithe, tonight

Lay on my bed our wedding sheets; remember....

(IV. ii. 106-7)

次の二つは、これまで根拠として提唱されたことはないように思われるが、しかしこれこそ最も動かしがたい根拠となるもの、そして、愛する人を失った者の悲痛な嘆きという、オセローの悲劇の中核部に分けいつて解釈されねばならない一節である。一つは

(2) But there, where I have garner'd up my heart,

Where, either I must live, or bear no life,

The fountain, from the which my current runs,

Or else dries up....

(IV. ii. 58-61)

もう一つは、ついに最愛の人を殺してしまったオセローが、エミリアを部屋に入れようとして、初めて気がつく致命的な喪失感の中にある。

(3) If she come in, she'll sure speak to my wife.

My wife, my wife, my wife; I ha' no wife;  
O, insupportable! O heavy hour!

(V. ii. 97-99)

これらの箇所が、なぜ長い時間の経過の根拠になるのかを、ことばで説明するのは容易ではない。最初の一節(1)は比較的説明しやすいように見えるかもしれない。婚礼の日に使ったシーツをなつかしむためには、何か月、あるいは何年かの時間の経過が必要であろう。しかしそれだけでは説明しきれない何かがある。宇宙や人生の事実についてと同様に、文学においても、最も重大なものはしばしば証明不可能なものである。テキストを歴史的文献のように調べるのではなく、本当の意味で作品として、そしてことばを単なることばとしてでなく、想像の世界を紡ぎだす肥沃な媒体として、読んでゆくとき、上の三つの箇所は、何か月あるいは何年かの間、最も幸福な結婚を経験してきた人、恋人としてでなく夫婦としてそれを経験してきた人、そして今、愛する人を失うという突然の不運に見舞われた人、そのような人の心、それ以外をそこから想像することは不可能に思われるのである。

この最後に指摘したことは、『オセロー』の‘double time’を検討する際に、とりわけ重要な問題となる。テキストを、歴史的な事実の記録であるかのように読むことは極力排さねばならない。Variorum 版の編者が紹介している‘Christopher North’ (Professor John Wilson) の入念な分析も、時としてその誤謬に近づいている。オセローの結婚は、サイプラスへの出帆に中断されたため、サイプラスに上陸した日が結婚の第一日目であり、オセローがデズデーモナを殺害するのは、結婚して二日目の夜ということになる。これは余りに現実の蓋然性に反することであるから長い時間が想定されねばならないとして、‘North’は次のように主張する。

Extended time is required for the probability — the steps of change in the heart of Othello require it — the construction and accumulation of proofs require it — the wheel of events usually rolls with something of

leisure and measure. So is it in the real World — so must it be on the Stage....<sup>2</sup>

「現実の世界がそうであるように、舞台の上でもまたそうあらねばならない」——それならば、『ハムレット』の亡霊はどうあらねばならないのであろう。「三一致の規則」を初めとする、文学の本質についての諸々の誤解は、この安易なりアリズムの概念から生れてきた。これは、アリストテレスに始まるミメシスの問題としてとらえることができるのであるが、Louise H. Prattが指摘しているように、詩人はホメロス以来、真理の語り手とみなされると同時に偉大なる嘘の語り手でもあった<sup>3</sup>。詩人が語るものは、嘘であると同時に真理なのである。文学の本質の中にあるこの不可解な要素を抜きにしている限り、議論は、歴史的文献——それも不完全で信頼のおけない文献——をめぐる、徒労になってしまう。単に徒労であるにとどまらない。『オセロー』の場合には扱われる出来事が、それ自体では、一国の運命に関わるものがない、私的な家庭内の出来事である。それゆえ、結婚の初夜はいつであったとか、不義密通の機会はあったのかどうか、という週刊誌まがいの議論に墮してしまう。その意味で、『オセロー』の'double time'をめぐる議論には、文学の本質に関わる問題が含まれている。この小論で、この古典的な議論を取り上げ再考しようとする理由はそこにある。長い時間の存在が要求されるのは、劇の出来事が現実の世界と同じようなもの、もっともらしいものになるためではない。この劇が作り上げる想像の世界、フィクションの世界のロジックがそれを要求するからなのである。

## II

『オセロー』の'double time'の概略は以上であるが、これをどう理解するかについては、おおよそ三つの立場がある。一つは Thomas Rymer ('Short View of Tragedy', 1692) のもので、二つの時間の存在は、シェークスピア



の劇作が、いかにずさんなものであったかを示す証拠であり、露呈されれば劇作家の名声を著しく損なう重大な欠陥であるとする見方である<sup>4</sup>。これに対して、John Wilson 以来の‘double time’の議論は、それとは正反対の立場、すなわち、‘double time’は、劇作家としてのシェークスピアが、観客の反応を熟知した上で行った見事な‘trick’であるという見方をとってきた。緩急二つの時間はそれぞれがこの劇にとって必要である。短い時間は、愛から憎しみへと一直線に変化するオセローの心理の急激な動きを、緊張を持続しつつ描くために必要であり、長い時間は、愛する妻を嫉妬に狂って殺すというこの物語が、そもそも蓋然性 (verisimilitude) を持つために必要である。そして、読んでいるときには明らかなこの二つの時間のギャップが、劇場では全く意識されないという事実、劇作家としてのシェークスピアの腕の冴えがうかがわれるという見方である。

この二つの見方に対して、‘double time’の存在を否定する第三の立場がある。Variorum 版の編者が紹介している Daniel と Fleay がそれであるが、Daniel は、シェークスピアのテキストは必ずしも完全な形で残されたものではないという事実を根拠にして、いくつかの場面が脱落して、別の場面と場面がつながってしまった結果、時間の繋がりが混乱して生じたものであり、二つの時間の存在は作者の意図したものではないと主張する。彼の説は、短い時間を否定する立場であるが、これに対して Fleay は、長い時間の方を否定する。第三幕三場と四場の間に一週間の時間の経過を推定することによって、36時間という短い時間を少し修正してはいるが、長い時間の経過を想定する必要はないという見方であることは変わらない<sup>5</sup>。

『オセロー』の‘double time’をめぐる議論は、現在では、過去のものとして片付けられてしまった感がある。Jane Adamson も『オセロー』論の序論で次のように述べて、その議論の重要性を否定している。

I have naturally concentrated on the issues I think most important. The old and much-battered question of ‘double time’ does not strike me as one of them<sup>5</sup>.

その一方で、New Arden 版、New Shakespeare 版等の編者が、テキストの序論で、相変わらずこの問題を取り上げ、上の第二の立場に立って概説しているために、第二の立場だけが生き残って、この劇にまつわるいわば神話のようなものを形成していると言える。緩急二つの時間が流れていて、劇の観客は、その二つの時間に敏感に反応しながらも、その矛盾には全く気がつかない。そしてそれは、シェークスピアの見事な'trick', 'legerdemain'のなせるわざだという趣旨の神話である。Variorum 版と New Arden 版の編者の説明を引けば、以下のとおりである。

- (1) [Shakespeare] wrote his plays to be heard and not read. In the theatre no trace is noted of this art, or even trick (be it respectfully termed); while on the printed page it may be detected in almost every Scene<sup>7</sup>.
- (2) [Shakespeare] knew to a fraction of an inch how far he could go in playing a trick on his audience, and the measure of his success is precisely the unawareness of the audience in the theatre that any trick is being played. What Shakespeare is doing is to present, before our eyes, an unbroken series of events happening in "short time", but to present them against a background, of events not presented but implied, which gives the needed impression of "long time"<sup>8</sup>.

Graham Bradshaw が *Misrepresentations: Shakespeare and the Materialists* (1993) の中で、この半ば無批判的に継承されてきた説明に批判の目を向けたことにより、'double time'の問題は、古くて新しい問題になったと言える<sup>9</sup>。彼の議論は、伝統的歴史主義の場合と同様、新しい歴史主義の中にも根強く存在している傾向——当時の観客を、均一でしかも理解力の欠如した観客 ("the Audience as Monolithic Entity: that fabulous beast with many bodies but a single, unimpressive mind"<sup>10</sup>) として一般化しようとする傾向

— を批判する議論の一環として展開されている。その結果出された結論は、サイプラス島で経過するのは短い時間（36 時間）のみであり、長い時間は一切存在しない、それどころかオセローは最後までデズデモーナと結婚していない、デズデモーナが婚礼用のシーツにこだわる（‘Lay on my bed our wedding sheets; remember’）のはそのためなのだ、という驚くべき結論である。上に見た第三の範疇に属する、‘double time’否定の立場である。しかしまた、長い時間の経過を示す根拠とされてきたものを一つずつ覆していく作業の過程で、ヴェニスの使者ロドヴィーコが翌日到着するというような、解決出来ない矛盾になると、「シェークスピアも、ときには居眠りをしたということだ」<sup>11</sup> という形で説明しようとする点では、第一の範疇にも一脈通じている。いずれにしても、一般に受け入れられている第二の立場の批判を旨としたものである。

Bradshaw の結論にはかなりの無理がある。一つの難点は、長い時間の存在の根拠とされてきたテキストの箇所を、一つずつ、短い時間でも説明できるものだと反論してゆけば、長い時間の存在を否定したことになると想定している点である。長い時間の存在は、登場人物たちのせりふのはしばしから示唆されるものである。そのすべてを余さず列挙することは困難であり、長い時間の存在は、ただ顕著な例だけを挙げて主張されたものである。だから挙げられた実例を否定するだけでは不十分なのである。また、すでに述べたように、長い時間の経過は、この劇が我々の想像力に喚起する想像の世界のロジックに属するものである。それをあたかも現実の出来事のつじつまを合わせるような仕方で、解釈することはできない。‘double time’の議論は、ややもすると、我々の目を、劇の中心点からそらし、警視庁の警部がこだわるような些末な細部に向けさせてしまうという、Jane Adamson の指摘を、Bradshaw は全面的に支持してスタートした<sup>12</sup> にもかかわらず、デズデモーナが処女を失ったかどうかを追及するときには、さながら警部の目をもってそれをしている。そして、喚起されるべき想像の世界は、忘れ去られてしまっているのである。

しかしながら、Bradshaw がそのような結論に向かう過程で、神話的な

'double time'の説明に対して提起した批判には、耳傾けるべきものがある。「読んでいる際にははっきりとわかる矛盾が、劇場の観客には意識されない」という説明は、確かに観客についての単純な想定に立っている。観客の理解力がそのように鈍いものであるなら、シェークスピア劇の持っている優れた芸術性もまた、劇場では見逃されていたことになってしまう。ハムレットが言うように、舞台の上のドタバタ劇だけを楽しむ観客がいる一方で、劇の善し悪しを鋭く見抜く観客もいたのである。シェークスピア劇が、現代の劇とは比較にならないほど、せりふに依存するものであったことは言うまでもない。そうであれば、話された言葉を、我々よりはるかに的確に聞き取り、記憶し、そうして想像の世界へとふくらませる、鋭い理解力を持った観客がいたと想定しなければならない。そのような観客が「見る」(あるいはむしろ「聞く」)ものと、我々が注意深く「読む」ものとの間にどれだけの違いが考えられるであろうか。唯一の違いは、我々の側に、ワーズワースが'We murder to dissect'と言って戒めたような行為に類する、間違った「読み」をする可能性があるということだけである。

また、緩急二つの時間は、観客・読者の印象の中にはっきり刻まれて初めて意味を持つものである。観客・読者が時間の経過を全く意識しない、あるいはいずれか一方しか意識しないのであれば、そしてそれで劇が十分成立するのであれば、'double time'を語る意味がなくなる。そこで、二つの時間が意識されるとして、その二つが抵触しないのはいかにして可能であるのか、その点が論理的に説明されているとは言い難いのである。確かに、Bradshawが指摘するように、従来の説明は、「二つの時間が意識される」という説明からスタートして、「意識されない」という説明で解決される、奇妙な形('question-begging'; 'circular'<sup>13</sup>)の議論になっているように見える。

さらにまた、'double time'は、すでに見たように、シェークスピアの見事な'trick'として説明される。素材を前にして、シェークスピアが直面したのは、並みの劇作家には克服不可能な難事であったと、Dover Wilsonは主張する。それをシェークスピアは解決してみせたというのである。Bradshawは、これを、19世紀的詩聖崇拜('bardolatory')のなごりであると決めつけてい

るが、19世紀的詩聖崇拜の立場からもそれは的外れな考え方であると言わざるを得ない。

コールリッジは、desynonymizationと呼ぶ二分法によって、talentとgeniusを区別した<sup>14</sup>。彼の他のすべての二分法と同様に、それは、結局はnatura naturataとnatura naturansの区別に収斂するものである。talentは、たとえどれほど豊かな才能であろうとも、その才能をもっぱらnatura naturataに集中する。これに対して、geniusはnatura naturataの存在を、natura naturansの領域へと昇華させ、あるいは結びつけることに、その才能を傾ける。そのような本質的な違いを想定した二分法である。inventとdiscoverの二分法（「ニュートンは万有引力の法則をdiscoverしたのであり、inventしたとは言わない」とコールリッジは説明する<sup>15</sup>）も、同じ系列にある。そして19世紀の詩聖崇拜は、典型的な形でgeniusに属するものとしての、シェークスピアの才能に対して向けられたものであったとすることができるのである。しかるに、二つの時間を使いわけ、その二つを観客に意識させ、しかも同時にその矛盾には気付かせないという、(そのようなことが可能であればの話であるが)、『trick』と言うにせよ、『legerdemain』と言うにせよ、たとえどれほど敬意をこめて使うにしても、そのようなことばが指し示す技巧は、プロットをつじつまを合わせたり、三一致の規則に準拠したりすることと同様、典型的にtalentが得意とする領域であると言える。talentであれば、細心の注意と工夫を凝らして、精力を傾けたであろうそのような事柄に対して、シェークスピアはむしろ、驚くべきほどに無頓着であったというのが、ゲーテの力説するところでもあった。

そのような例は一ダースでも拾い出せると言っても、ゲーテは、マクベス夫人が、ある箇所では、子を持たない石女のように、またある箇所では、子を育てたことがあるかのように、さらに別の箇所では、これから子を儲けるであろう若い女性であるかのように、描かれていることを、例に出している。そして、これらの箇所が矛盾を引き起こすのではないかということを、シェークスピアは大して気にもかけず、また計算もしていなかったと説明している<sup>16</sup>。同じようなケースは、『オセロー』のキャシオの人物設定にも見られる。

第三幕で、オセローのせりふからも、デズデモーナのせりふからも、キャシオが二人の愛の橋渡しをしたことが明らかになる。しかし第一幕で、オセローが結婚したということをイーゴーから聞いたとき、キャシオはすぐに'To who?'と尋ね、何も知らない者のような反応を見せた。しかるに、この劇の世界のキーワードとも言える、態度を偽る('dissemble')ということから、彼ほど縁遠い人物はいないと言ってよいのである。

おそらく、こういった矛盾が生じないように筋立てを考えだすことは、さして難しいことではなかったであろう。それをしなかったのは、シェイクスピアがそういう事柄を大して気にならなかったからであり、そういう事柄に対しては大いに居眠りをしていただからであろう。しかしまた、観客にとってもそのような矛盾が大して気にならないのは、シェイクスピアが、彼のgeniusにもっとふさわしい領域に、全神経を傾け、その結果作り上げたものに、観客もまた魂をゆり動かされ、それ以外の些末な事柄には、もはや気をとられなくなっているからにちがいないのである。とにかくそれは、作者のトリックというような小細工によるものではないであろう。Variorum版の編者は、デズデモーナが絞殺されたあとに再び息を吹き返して、エミリアと二言三言ことばをかわしてから死んでゆく場面について、実際にあり得ることかどうかを問題にして、医学の専門家に問い合わせた結果をいくつか紹介している<sup>17</sup>。絞殺されたのであればその顔は'pale as thy smock'とはならないはずだといった問題にまで発展し、興味深い議論であるが、しかしある意味では、つまらないことを問題にしているとも言えるのである。シェイクスピアの意図は、なかんずく、デズデモーナに美しい死を与えようというものであった。苦悶の声を残してゆく死ではなく、地上の暗闇の中に、天上的な無垢の心の輝きを残してゆく死を与えようとしたのである。

コールリッジは、古来の偉大な劇作家たちの意図を、次のように説明している。これは彼のカタルシス論であったと言ってよい。

They wished to transport the mind to a sense of its possible greatness, and to implant the germs of that greatness, during the temporary

oblivion of the worthless 'things we are,' and of the peculiar state in which each man *happens* to be, suspending our individual recollections and lulling them to sleep amid the music of nobler thoughts<sup>18</sup>.

劇作家の意図が、我々の魂を、それが根ざす *natura naturata* の世界から、*natura naturans* の高みへと引き上げようとするものであるときに、あくまでも *natura naturata* の世界の成り立ちにこだわって云々するのは、信仰は山をも動かすと説くキリストに、自然界の法に合わないと言って反論するようなものである。talent が行う行為、そして talent が働く領域である *natura naturata* は、明確にあとづけることができる。これに対して、genius といい *natura naturans* といったものは、感得することはできても、ことばで説明することが難しい概念である。真理はシンボルによってしか表し得ないとコールリッジが言うように、神秘的な説明にならざるを得ない。19世紀的詩聖崇拜が、今日訴える力を失っているとしたら、原因はそこにある。しかし、文学の中核に説明し難いものがあることを、見失ってはいなかったという点で正しかったのである。

「シェークスピアは、銀の皿に金の林檎をのせて、われわれにさし出してくれる。ところがわれわれは、彼の作品を研究することによって、なんとか銀の皿は手に入れられる。けれども、そこへのせるのにじゃがいもしか持っていない」と、ゲーテは言う<sup>19</sup>。上に見た Bradshaw は、19世紀的な神秘論を避け、明確にあとづけられるものだけをたどることによって、「サイプラス島で経過するのは短い時間だけであり、長い時間は存在しない」と結論したのであるが、これこそゲーテの言う「じゃがいも」以外の何ものでもない。

もちろん、伝統的な 'double time' の説明もその点では同じ間違いをおかしている。「シェークスピアが直面した課題は、並みの劇作家には到底乗り越えることのできない難問であった。それを解決してみせたのが、二つの時間を使いわけるといって 'double time' というトリックであった」と Dover Wilson は説明するが<sup>20</sup>、そのような「見事なトリック」もまた、批評家が作り出した「じゃがいも」でしかない。Dover Wilson が言っている「難問」は、実は難問など

ではなく、むしろ、どんな劇作家も直面し、そしてそれぞれが何らかの解決策を持っている、ごく平凡な課題に過ぎないのである。その点を次に考えてみることにする。

### III

『オセロー』の素材を前にしてシェークスピアが直面したのは、長い時間の経過を伴う物語を、舞台芸術に翻案しようとするときに、必然的に生じてくる問題であったと言ってよい。もっと一般的な言い方で、歴史を舞台にのせるときに、と言ってよいかもしれないが、『ヘンリー五世』の冒頭で、コーラスが

can this cockpit hold  
The vasty fields of France? or may we cram  
Within this wooden O the very casques  
That did affright the air of Agincourt?

(Prologue, 11-14)

と言って指摘するように、当然、歴史的な出来事が持つ空間的広がりや、いかにして舞台の上に表現できるかという問題が付随してくる。そして、それは時間的広がりについてもまた同様なのである。結局は観客の想像力に頼るしかないのだと、コーラスは弁解する。

'tis your thoughts that now must deck our kings.  
Carry them here and there; *jumping o'er times*,  
*Turning the accomplishment of many years*  
*Into an hour glass....*



(Emphasis added; Prologue, 28-31)

もちろん、劇の上演時間ということの問題にするなら、出来事の時間とのギャップは当然生じてくる。しかし、出来事の時間の経過と、上演時間とを一致させようという、ばかげたことを考えないとしても、依然として、年代記の語りの形式と、語りという手法を持たない劇の上演の形式との間には、本質的な相違があり、そこから、時間をどう扱うかについての劇作家の問題が生じてくる。ソポクレスが『オイディップス王』でとった方法——歴史的時間の最も重要な一点を選んで、それを舞台にのせるという方法は、一つの解決策であり、技巧としてかなり洗練された手法であったと言ってよい。これに対して、シェークスピアがとった解決策は、技巧という名に値しないような、ごく素朴なものであったように思われる。上に見た『ヘンリー五世』では、コーラスが物語の語り手の役割を演じて、劇形式の不足を補うという方法をとっている。『ペリクレス』にコーラスとして登場する原作者ガワーも同様である。『冬物語』では、劇の筋立てにどうしても必要な16年の経過を観客に知らせるために、第四幕冒頭で、「時」をコーラスに仕立てて登場させ、説明させるという方法をとっている。それはいずれも、素朴な手法、少なくとも「見事なトリック」とは到底言い難い手法なのである。

シェークスピアが大いに人気を博した初期の歴史劇で、最もしばしば使った方法は、コーラスの説明などを一切省いて、歴史的時間を強引に圧縮するという方法である。『ヘンリー六世』第1部、2部、3部で一貫して使われているこの方法が、『リチャード三世』さらには『リチャード二世』でも同じように使われていることを考えると、シェークスピア自身の構想によるもの、もしくは、少なくとも、シェークスピアが手直しの必要を感じなかった方法であると考えてよい。『ヘンリー四世』第1部、2部には副筋の導入、また『ヘンリー五世』には、上に見たようなコーラスの導入という別の要素も加わるが、しかしそれらの劇でも、歴史的時間の圧縮が、時間の扱いの基調をなしていることは変わらない。

これらの歴史劇を、扱われている歴史の年代順に並べてみると、それぞれ

の劇の始まりと終わりが、一つの歴史的事件を軸にして前後の劇と重なりあり、全体が一つづきになっていることがわかる。『リチャード二世』と『ヘンリー四世』第1部の間、および『ヘンリー四世』第2部と『ヘンリー五世』、『ヘンリー五世』と『ヘンリー六世』第1部の間には、一、二年の経過を想定することが可能であろうが、それ以外にあっては、数日以上経過を想定することは困難である。すなわち、『リチャード三世』の幕開けは、ヘンリー六世の死を軸にして『ヘンリー六世』第3部の幕切れと重なり、『ヘンリー六世』第3部の幕開けは、セントオールバンズの戦いを軸にして、第2部の幕切れと重なり、第2部は、王妃マーガレットの結婚を軸にして、第1部の幕切れに繋がっている。そして『ヘンリー四世』第1部と第2部の間は、シュルーズベリーでのホットスパーの戦死を軸にして一つに繋がっている。

さらに、年代記をひもとくようなアプローチ、換言すると、『オセロー』の中に短い時間の経過をさぐりだした、あの読み方で読めば、個々の劇の内部は、いずれも数週間以内という、ごく短い時間をカバーするだけのもののように読めるのである。従って、1399年のリチャード二世廃位から、1485年のリチャード三世の死まで、85年間のイギリスの歴史がわずか数年に圧縮されているという計算になる。コーラスが登場する『ヘンリー五世』が間に入っているために、この計算は正しいと言えないかもしれない。視野を限定して、『ヘンリー六世』第2部の冒頭から『リチャード三世』の幕切れまでだけを考えれば、疑問の余地は少なくなる。王妃マーガレットの結婚(1445年)からボズワースの戦い(1485年)までのばら戦争の歴史は、わずか2,3カ月の出来事のように描かれているのである。然るに、その間に、少女の面影を見せて登場した王妃マーガレットは、『リチャード三世』のマーガレット、すなわちヨーク家を呪いつづける生霊のような老婆に変貌しているものであり、また、『ヘンリー六世』第3部冒頭で、史実ではまだ三歳の子供だったはずのリチャード(後のリチャード三世)が、セントオールバンズの戦いの戦果として、サマセット公の首を、並み居る武将たちの前に投げ出してみせることになる。

数々の裏切りと残虐な行為に満ちた、王位継承の争いの残酷さを代表し象

徴するような人物が、成長したり歳をとったりする普通の人間とは違った存在のように描かれるのは、かえって歴史の真実を伝えてくるものだと言えるかもしれない。その点では、Phyllis Rackinが問題にしている、シェークスピア劇のアナクロニズムに通じるものがある<sup>21</sup>。マキアヴェリの『君主論』はリチャード三世の死後約半世紀後に世に出るのであるが、しかしまたマキアヴェリの名を口にするのに、リチャード以上にふさわしい人物はいないと言ってよい。そして実際、彼は『ヘンリー六世』第3部第四幕二場の独白でそれをしているのである。アリストテレス流に言えば、詩人は「起こった」ことではなく「起こるかもしれない」ことを描く。そしてこの「かもしれない」の中にたくさんの嘘が入ってくる。詩人は史実を大胆に無視する嘘によって、歴史の真理の語り手となるのだと言えるかもしれない。いずれにしても、歴史的時間を圧縮したことによって生じる、これらの矛盾が、劇の鑑賞のさまたげにならないという点で、『オセロー』の‘double time’とあい通じるものがあるのである。

さて、歴史劇において、時間の圧縮が実際にどのような形をとっているかを見てみよう。時間が極端に圧縮された結果、史実の上では別々の二つの出来事が、一つのものとして扱われることがある。『ヘンリー六世』第3部は、ヨーク公がセントオールバンズの戦いで勝利をおさめたところからスタートするが、直後に登場するヘンリー六世にヨーク公が王位委譲を迫ることにより、このセントオールバンズの戦いは、実は、史実の上ではその五年後に行われるノーサンプトンの戦いと、一つに重ね合わされていることになる。

また、一つに重ね合わされないまでも、いくつもの出来事が、その間隔を縮められ、その結果、くびすを接して生じた出来事のように描かれる場合がある。『リチャード三世』の冒頭はその典型的な例である。①ヘンリー六世の弔い(1471)、②リチャードとアン・ネヴィルの結婚(1472)、③クラレンス公の投獄と謀殺(1478)、④エドワード四世の病気と死(1483)等の出来事が、圧縮され、しかも③(I. i.)-①(I. ii.)-②(I. ii.)-④(I. iii.)-③(I. iv.)-④(II. i.)-③(II. i.)-④(II. i.)という順序で、互いに錯綜する形で、次々と舞台にのせられるために、ほぼ同時に進行する出

来事のように描かれている（そして、ヘンリー六世の棺の横で、レディ・アンが、リチャードの求愛に応じるという場面、Jan Kott を感嘆させたあの場面も、それによって可能になっている<sup>22)</sup>。

もちろん、この二つの例は、短い時間の間に様々な情報を観客に与えねばならない、劇の冒頭部で起きていることである。しかしながら、時間の圧縮は、劇の中心部でも頻繁に見られるのであり、その結果、『オセロー』に関して我々が'double time'と呼んで問題にしているものは、歴史劇にあっては、平凡な常套手段になっているとさえ言うことができるのである。二つの例に即してその詳細を調べてみることにしよう。

『ヘンリー六世』第3部の第三幕三場は、それまでヨーク家に味方し、キングメーカーと称されたウォーリック伯が、仇敵であるマーガレットと盟約を結んで、エドワード四世に反旗を翻す決意を固めるエピソードを扱っている。そしてこの重大な状況の変化は、わずか数時間で起きた出来事のように描かれる。これによって、タウトンの戦い（1461）からチュークスベリーの戦い（1471）までの10年間は、その間隔を極端に狭められ、数週間内の出来事のようになるのである。第三幕三場に先行する三つの場面から見てみよう。第二幕六場は、エドワードがタウトンの戦いに勝利をおさめた場面であり、ウォーリック伯が「いざロンドンへ」と言うところで終わっている。ロンドンで、まずエドワードの戴冠式をとり行い、その後すぐに自分は、フランス王の妹君をイギリスの王妃に迎えるべくフランスに渡るのだ、とウォーリックは言う。

And now to London with triumphant march,  
There to be crowned England's royal king:  
From whence shall Warwick cut the sea to France,  
And ask the Lady Bona for thy queen:

(II. vi. 87-90)

ロンドンへの凱旋、エドワードの戴冠式、そしてウォーリックの渡仏にそれ

どれ何日かかったかはさして重要ではない。とにかく、それらがくびすを接して進行する。そして、第三幕一場と二場は、その間の日数をカバーする形で挿入された場面である。第一場は、北イングランドの森で、エドワード四世の命を受けた森番が、ヘンリー六世を捕える場面であり、第二場は、エドワード四世がエリザベス・グレイに結婚を申し込む場面である。この第二場はウォーリック伯が、フランスに向けてすでに出発した後のことと考えねばならない。この後が第三幕三場、フランス王の宮廷の場面となる。

タウトンの戦場を逃げ出してきたらしい王妃マーガレットが、王子エドワード、オックスフォード伯とともに、フランス王ルイに助力を乞うている。そこにウォーリック伯が到着し、王女ボナをイギリス王妃として迎えたい旨を伝える。これを妨害しようとするマーガレットとの間で火花が散るところに、イギリスからの急使が到着する。エドワード四世がエリザベス・グレイと結婚したことを伝える手紙を持参したのである (*K. Lew. What! has your king married the Lady Grey?(III. iii. 174)*)。エドワードのこの裏切り行為に激怒したウォーリックは、仇敵マーガレットと和解し、ルイ王も含めた三者の同盟が、ここで一気に成立する。イギリスからの急使は、宣戦の布告を、ルイ王の返答としてイギリスに持ち帰ることになる。この急使は、次の第四場でイギリス宮廷に到着し、舞台は急速に、チュクスベリーの戦いへとなだれこんでゆくことになる。ウォーリック自身が述懐するように、確かに劇的な急変ではある。

I came from England as ambassador,  
But I return his sworn and mortal foe.

(III. iii. 256-57)

ここで、気にしようとするれば気になることは、イギリスからの急使の到着である。マーガレットの嘆願とウォーリックの到着が同じ日の同じ時刻に重なっているのも、作りものくさいが、しかし急使の到着は不可解である。ウォーリックは、フランス王女を王妃に迎えることについて、エドワードの

全面的な承諾を背にしてイギリスを発ったのであり、しかもまっすぐフランスの宮廷を目ざしたにちがいない。一方、急使は、ウォーリックと相前後してほぼ同じ時刻にフランス宮廷に到着するためには、旅の足がどんなに速いと仮定しても、ウォーリック出発の二三日後にはイギリスを発ってなければならぬ。そうであれば、エドワードが、ウォーリックとの約束を反故にし、エリザベス・グレイに結婚を申込み、そして実際に結婚したのは、すべてその二三日の間の出来事だったことになるのである。『オセロー』で、ヴェニス使者ロドヴィーコが、オセロー帰還の命を持ってサイプラス島に到着する、あの不可解な場面は、すでに歴史劇で試みられていたものなのである。

一方、『リチャード三世』の中心部、第三幕一場から第四幕三場までの部分は、一日一日の経過を、朝昼晩の別を明示しながら克明にたどっている点で、『オセロー』のサイプラス島の場面に最も近いものと言える。エドワード皇太子がロンドンに到着し、弟王子ヨーク公とともにロンドン塔に送られる場面から始まり、故エドワード四世の王妃エリザベスの係累であるウッドヴィル家の諸侯の処刑、ロンドン塔内での会議、ヘイスティングズ卿の弾劾と処刑、市民を扇動してリチャードを王位につけようとする、バッキンガム公とケイツビーの策動、リチャードの戴冠式、バッキンガムの離反、ロンドン塔の幼い二人の王子の謀殺、アンを病死させ王女エリザベスと結婚しようというリチャードの計画等が、すべて二日半の中につめこまれて提示される。確かに、リチャードの王位篡奪は、急転直下の政変劇だったのであるが、シェークスピアはそれをさらに圧縮してみせている。

第三幕一場は、エドワード皇太子のロンドン到着の場面であり、時刻はおそらく午後である。二人の王子がロンドン塔に送られた後、リチャード、バッキンガム、ケイツビーの密議の場面になり、リチャードが、'Come, let us sup betimes'(III. i. 199)と言うことから、時刻は夕刻になっている。リチャードは、ケイツビーに、ヘイスティングズ卿の腹をさぐるようにと命じ、「夜寝る前までに報告を聞きたい」と言う。第二場はそのヘイスティングズ卿の家にケイツビーがやってくる場面。夜はすでにかなり更けている。やがてそこへ、見た夢を気にするスタンリー卿がやってきて朝の挨拶をすることから、

時刻は二日目の夜明け近くになっていることがわかる。ケイツビーが約束した「寝る前」の報告は、「夜明け前」になったことになる。この場面で、ウッドヴィル家の諸侯が「きょう処刑される」ことが話題にのぼる。そして第三場は彼らが刑場におもむく場面である。同じく、第二場で話題にのぼる「ロンドン塔での会議」、ヘイスティングズ卿が「これから出かけるつもりだ」と言う会議が、第四場を構成する。

この会議でヘイスティングズ卿が逮捕され、リチャードが、‘Off with his head!...I will not dine until I see the same.’ (III. iv. 75-76) と言うことから、これはまだ二日目の午前中である。第五場は、リチャードがバッキンガムに、市民の総意を盛り上げるための策動を指示する場面である。そこへ、前の場面でヘイスティングズの処刑を命じられたラベルとラトクリフが、「昼食時までには持って来い」と言われたその首を持って登場する。一方バッキンガムは、「三時か四時頃に」ギルドホールで、市民の動向をさぐることにしますと言って退場する。

第六場は、代書人が登場する短い場面であるが、一日の時刻を明示する点で、伝令が登場する『オセロー』第二幕二場に似ている。代書人は、ヘイスティングズ卿の罪状を記した告訴文を持って登場し、これは十一時間前に(つまり二日目の夜明け前に)依頼されて書いたものであること、しかし五時間前(二日目午前中)までヘイスティングズには何の嫌疑もかけられていなかったことを説明する。そこから、これは午後三時頃のことだとわかる。第七場はリチャードの居城の場面。第五場で「三時か四時にギルドホールで市民の様子をさぐってみる」と言ったバッキンガム公が、リチャードにその報告をするところから始まる。やがて大勢の市民の前で、リチャードとバッキンガムが、あらかじめ仕組んであった茶番劇を演じて、リチャードの即位を決定し、最後にバッキンガムが「それでは明日戴冠式を」と言って終わる。

第四幕一場はその戴冠式の日(三日目)である。スタンリー卿がレディ・アンを、「さあウェストミンスターへ」と促す。しかしまた同時に、リチャードに敵対するリッチモンドのことが言及され、早くも破局に向かう準備が始まる。次の第二場は宮殿での戴冠式からスタートしている。しかし、エドワー

ド皇太子のロンドン到着から数えて三日目にあたるこの一日の中には、実に多くの出来事がつめこまれることになる。載冠するや否やリチャードは、王位簞奪の陰謀に加担してくれたバッキンガム公に向かって、礼を述べるその同じ舌で、二人の王子の殺害を暗に命令する。逡巡するバッキンガムを見て、リチャードの腹は決まる。王子暗殺をティレルに命じ、バッキンガムを遠ざける。ティレルに対しては、例によって、「今夜寝る前までには吉報を聞かせてもらえるな」と念をおし、一方バッキンガムに対しては徹底的に無視する態度を見せる。これにより、バッキンガムは造反を決意する。第三場に入ると、ティレルが登場し、「今二人の王子を殺してきたところだ」と言い、それをリチャードに報告する。「寝る前までには吉報をもたらしてくれ」と言った載冠式の日の夜のことである。ティレルがひきさがると、今度はケイツビーが登場し、有力な武将が離脱してリッチモンドのもとに参集していること、また、バッキンガム公が兵を集めて反旗をひるがえしたことを報告する。

Bad news, my lord: Morton is fled to Richmond;  
And Buckingham, back'd with the hardy Welshmen,  
Is in the field, and still his power increaseth.

(IV. iii. 46-48)

また第二場と同様、ここでもリチャードは、妻を病死させて王女エリザベスと結婚するという計画を述べる。妻とともに載冠式に臨んだその日のうちにある。

以上が、『リチャード三世』の中心部で提示される、二日半の出来事の連続である。バッキンガム公は、載冠式の前日には、リチャードの右腕となってリチャードの政敵を倒し、またリチャードの即位に向けて市民を扇動すべく奔走しているのである。しかも彼はこの載冠式の事実上の主催者である。その彼がその日の夜には、反乱の兵を挙げている。そしてこの後も、リッチモンドの拳兵とバッキンガムの反乱、ボズワースの戦いがほぼ一つづきのものとして描かれるために、リチャードは、即位したその瞬間から、ボズワース



での死に向かって一直線に降下するという印象が作り出される。これは、史実にこだわるならば、愛する妻を、結婚したばかりのその次の日の夜に、嫉妬のために殺すということと同じように、「信じ難い」ことである。

『オセロー』の‘double time’の問題は、単独で考察するのではなく、以上見てきたような、歴史劇で頻繁に用いられる、歴史的時間の圧縮という手法との関連で考察されるべきものであると考えられる。シェークスピアは歴史の真実を舞台に再現するために、史実を大胆に無視する。時間の圧縮はその一つである。従って圧縮されたものは、すでに、史実を忠実に伝えるためのものではなくなっている。その圧縮されたものを、史実をたどるような読み方で読めば、矛盾が生じてきても、それは当然のことである。しかしその矛盾は、作品の中に内包されている矛盾ではないのである。芸術の一形式としての劇作品が与えるものと、そのテキストを本来の意図とは異なる用途に供したときに引き出される結論との間の矛盾でしかない。

『オセロー』のテキストを、警部の目で調べたと仮定しよう。オセローもデズデモーナも、自分たちの結婚の仲立ちをしてくれたのはキャシオだと言う。ここで、以前に、オセローの結婚をイアーゴーから知らされたとき、キャシオがすぐに「誰とですか」と尋ねたことが思い出され、実直に見えるキャシオこそ警戒の目を向けるべき人物だと考えねばならないことになるだろう。‘double time’も同じである。確かに二つの時間は存在する。しかし、「短い時間」は、シェークスピアのテキストを、史実をたどるように読むことによって引き出されたものにすぎないのである。『リチャード三世』においてシェークスピアは、陰謀に陰謀を重ねた者たちが、早晚自らの猜疑心によって自滅してゆくという、普遍的なパターンを描こうとしたのである。そのような場面から、「バッキンガム公は、リチャード三世が即位したその日のうちに反乱の兵を挙げた」という結論を引き出すことに、どれだけの意味があるだろう。『オセロー』の「36時間」についてもまたしかりなのである。

時間が圧縮された舞台の進行は、実際には、観客あるいは読者に、どう受けとめられているのであろうか。その点を最後に考えてみることにする。

## IV

『オセロー』が第二幕のサイプラス上陸の場面で始まっていたなら、三一一致の規則に符合する規則正しい劇になっていたらというの、ジョンソン博士の有名な発言である<sup>23</sup>。これから判断すると、ジョンソン博士は、サイプラスの出来事を太陽の一回り半(36時間)内の出来事として、つまり「短い時間」として読み取っていたことになる。これは、シェークスピア劇を賛美しようとする一方で三一一致の規則にこだわったジョンソン博士が、『オセロー』の虚構的空間を、つい、史実のように時間の経過をたどる読み方で解読してしまった結果にちがいない。

『オセロー』の'double time'の説明は、たいてい、「テキストを読むときには明らかな、この二つの時間のギャップは、劇場では全く気付かれないものだ」という説明でしめくられる。そこに想定されている「観客」観—知覚力に劣る鈍感な観客という想定には、安易な単純化があるという、Bradshawの指摘は、すでに見たとおりである。しかしまた一方で、そこには、「読み」は注意深いものだという想定もなされている。しかしその「注意深さ」は、ジョンソン博士に見るように、いろいろな間違った「読み」を行い得る注意深さでもあることを、忘れてはならない。シェークスピアと現代の読者の間には、写実的小説の伝統がある。様々な照明効果を可能にする新しい劇場の舞台がある。映画もある。シェークスピア劇もそれらの新しいメディアに取り込まれ変化してきた。その結果、シェークスピア劇が本来どのように上演されたものか、復元することが困難になっている。これが、能の舞台やギリシア劇の場合と大きく異なる点である。しかしながら、芸術はそれぞれの形式に固有の媒体を持ち、その媒体から離れては存在しない。シェークスピア劇の媒体は、言うまでもなく、『ヘンリー五世』のコーラスが「this wooden O」と呼ぶ当時の舞台であり、そこで発話されることばであった。そうであれば、シェークスピア劇の台本を読むという行為は、当時の舞台を脳裏にうかべ、そこで話す登場人物たちのせりふを聞きとり、そこから想像の世界を作り上げるというものでなくてはならないだろう。そのような「読み」は、当時の

観客が「見た」（あるいは「聞いた」）ものと大して変わるものではないであろう。そして、すでに述べたように、当時の観客（少なくとも一部の観客）が、話されたことばに対して、現代の劇場の観客には期待できないような注意深い耳を持っていたのであれば、「注意深さ」の違いも、そこには想定できないのである。

現代の読者とシェークスピアを分け隔てる一つの要因は、リアリズムをめぐる状況の違いにある。仮にここで、外面のリアリズムと内面のリアリズムの別を設定するならば、新しいメディアの発達は、もっぱら外面のリアリズムを洗練することに向けられてきたものであると言える。そしてそれは、それ自体としてはすばらしいとしても、シェークスピア劇が豊かに内包していた内面のリアリズムを、影のうすいものにしてしまいやすいのである。ホレーシオの

But look, the morn in russet mantle clad,  
Walks o'er the dew of yon high eastern hill....

(*Hamlet*, I. i. 171-72)

というせりふも、照明効果をフルに発揮する舞台、あるいは情景を映しだすこともできるようなメディアに移されれば、当初持っていたインパクトを失って、単なる饒舌になってしまう。オリヴィエの映画『ハムレット』は、ハムレットの独白の場面を、海の絶壁の上でハムレットが瞑想にふける迫真的なシーンに翻案したが、せりふそのものが持つ力、換言すればシェークスピアが達成した内面のリアリズムを、何一つ向上させてはいない。むしろ注意を他にそらすことによりそれを減じているとさえ言える。

上に見た二つのリアリズムの区別は、コールリッジの文学理論の中心テーマになっている。彼の理論はアリストテレス以来のミメシス論に一つの解答を与えたものであり、有名な想像力理論もその一環にすぎない。「現実に見聞きするものと同じものを、舞台にのせることに何の意味があるのか」と、まず彼は問う。

- (1) Why do we go to Tragedy to witness the representation of the woe we may daily witness [?]<sup>24</sup>
- (2) If we want to witness mere pain, we can visit the hospitals: if we seek the exhibition of mere pleasure, we can find it in ball-rooms<sup>25</sup>.
- (3) If dying agonies were unfeigned, who, in these days of civilisation, could derive gratification from beholding them?<sup>26</sup>

そしてその問いに次のように答える。

- (4) If the aritst copies the mere nature, the *natura naturata*, what idle rivalry!...Believe me, you must master the essence, the *natura naturans*....<sup>27</sup>
- (5) The arist must imitate that which is within the thing, that which is active through form and figure, and discourses to us by symbols...for so only can he hope to produce any work truly natural in the object and truly human in the effect<sup>28</sup>.

彼の出す解答はここでも、*natura naturans* という説明し難い概念に行き着くのであるが、しかし、二種類の、全く異なるリアリズムの概念を指し示そうとしている意図は、明確に伝わってくる。彼はアダム・スミスにならって、臘人形を例に出す。色を塗った等身大の臘人形が目ざすのは、外面のリアリズム（コールリッジのことばでは'copy'）であり、これに対して真の芸術が目ざすべきは、内面のリアリズム（'imitation'）である。ここからもう一つの二分法が生まれてくる。すなわち、前者が引き起こすのは、'delusion'であり、後者が喚起するのは'illusion'である、と<sup>29</sup>。

1808年から1819年にかけての講演で、コールリッジが最も好んで取り上げたテーマの一つは、シェークスピア劇が舞台の上に作り出す'illusion'という問題であった。三一致の規則をめぐる議論において、ジョンソン博士がシェークスピアを弁護して、「観客は劇がつくりものであることを最初から意

識しているのであるから、時や場所に関わる現実の規範を、忠実に舞台に持ち込む必要はないのだ」と述べたことに対して、コールリッジは反論する。ジョンソン博士の弁護は、シェークスピア劇からリアリズムを放棄するという形でなされている。それは、三一致の規則が守られていないと言って非難するのと同じくらい重大な誤解を含むものである。三一致の規則が目ざしているのは、実は、外面のリアリズム、‘delusion’にすぎない。これに対して、シェークスピア劇には真のリアリズム‘illusion’が達成されているのだ、と彼は主張する。彼が‘illusion’の例として好んで引合いに出すのは、『ヴェニスの商人』のポーシャが、「わたしは英語ときたら全然だめなのですから」ということを、立派な英語でしゃべるくだりである。それは、外面のリアリズムを大胆に無視することによって成立する、内面のリアリズムであると言ってよいかもしれない<sup>30</sup>。

コールリッジが『文学評伝』の中で述べている、「自ら進んで行く不信の中断」(‘willing suspension of disbelief’)という有名なことば、そしてそれに付随する「詩的信」(‘poetic faith’)ということばは、‘illusion’の中身を説明しようとしたものである。信仰は山をも動かすと信じる者にとっては、それは「宗教的信」である。山が動くのは人間とは関係のない自然界の力によるものだと考えるのは、「歴史的信」に立って考えている。これに対して、信仰が山を動かす夢を見ている場合、その夢を見ている間は、信仰も山も避けがたくリアルであろう。現実の規範にのっとって、これはあり得ないことだと判断するような能力が眠っているからである。この夢に似た状態が、劇作家と俳優の技量によって、また観客の積極的参加によって、舞台の上に作り出されたならば、それが「詩的信」を構成する。ただし夢と大きく異なるのは、それが観客の側の、積極的参加の意志を得て初めて成立するものだという点である。

シェークスピア劇の台本に見られる、歴史的時間の大胆な圧縮も、観客のこのような心的態度によって受けとめられることを想定していた。そして当時の劇場の舞台は、現代のメディアよりもはるかに容易に、そのような心的態度を可能にするものであったと言える。『ヘンリー五世』のコーラスは、舞

台の上で演じられるものが、現実の、等身大の出来事に比べるべくもない、あわれでつまらない代用品でしかないことを、繰返し弁解する。アジャンクールの戦場の壮大さをどうしてこんな小さな場所に再現できるであろう。この'unworthy scaffold' (I. Chorus. 10) で演じ得るのは、戦場の'four or five most vile and ragged foils' (IV. Chorus. 50) であり、'mockeries' (IV. Chorus. 53) にすぎないのだ、と。しかしそれは、外面のリアリズムについて言っていることである。外面のリアリズムはこのように貧弱なものであるのだから、それ自体として見るのではなく、そこから豊かな内面のリアリズムを築くための契機として見てほしいのだ、とコーラスは呼びかける。

Piece out our imperfections with your thoughts.

(I. Chorus. 23)

Yet sit and see.

Minding true things by what their mockeries be.

(IV. Chorus. 52-53)

シェークスピア当時の上演を、その詳細にわたって再現することは困難であるとしても、当時の舞台についていくつか本質的な事実を指摘することは容易である。ごく簡単なもの以外には舞台装置というものがない、そして幕もない、ただ単純に観客席に張出した舞台というものを想像すればよい。照明は、上からさして来る午後の日の光であるにせよ、建物内を照らす人工の明かりであるにせよ、とにかく場面に合わせて明るさを変えるという照明効果は全く使えないということ。一方、「非常警報と突撃」('alarums and excursions')とか時計が時を打つ音など、明確な意味を持った音響効果を使うことができ、これによって、舞台の外で行われているであろう壮大な出来事や事態の変化を示唆することができたということ。衣装も音響効果と同様に、舞台装置や照明効果の不備を補う役割をになっていた。すなわち、舞台を寢室のように飾るのではなく、登場人物がナイトガウンを着、ろうそくを手に持つ

て登場することによって、寝室であることを示したのである。これに、床の‘trap door’、舞台の奥の一段高いところに設けた‘inner stage’を加えれば、当時の舞台をほぼ復元したことになる<sup>31</sup>。

これらの基本的事実はいずれも、当時の舞台が観客に積極的な役割を要求するものであったことを物語っている。観客は、提供された手がかりをもとにして、部分を全体へと拡大する想像力をたえず働かせていなくてはならない。それゆえ、当時の観劇体験は、現代のメディアによるものよりも、はるかに読書体験に近いものであったと言える。シェークスピア劇は上演されるためのものであった、だからそのようなものとして理解されねばならないということが、しばしば主張されるが、しかしながら、もしそれが、テキストを読むのをやめて、BBC制作のビデオで鑑賞しようということを意味するのであれば、これ以上間違った考えはないのである。最も興味深いのは照明の問題である。『マクベス』第三幕三場は、バンコーとフリーアンスが三人の殺し屋に襲われ、バンコーが殺されフリーアンスが逃げる場面である。バンコーがたいまつを持って登場することにより、観客の想像力は舞台の上に暗い夜を作り出す。(しかし、実際の舞台は明るいのである)。次に殺し屋のひとりがそのたいまつの火を掻き消したとき、そしてもう一人の殺し屋が「誰が明かりを消したんだ、何にも見えないではないか」と言うときには、想像力は漆黒の闇をそこにつくる。しかしまた同時に観客の目は、逃げてゆくフリーアンスの姿を、文字通り白日の光のもとにとらえている。しかもそこに何の矛盾も感じないのである。これは明らかに、読書体験の論理である(「漆黒の闇にまぎれてフリーアンスは逃げ去った」という記述にはいかなる矛盾もない。)外面のリアリズムにとらわれる現代の舞台ではそうはいかない。実際に舞台の上に漆黒の闇をつくる一方で、スポットライトを使って、逃げ去るフリーアンスの姿を照らし出すという方法をとるかもしれないが、それでも、想像力が持つ俊敏さと柔軟さを超えることはできないであろう。

『オセロー』から二つの例を取り出してみよう。一つは、デズデモーナが柳の歌を歌う、シェークスピアの悲劇の中でも最も哀切な場面の、その直後に置かれた、エミリアとデズデモーナのコミカルな会話である(ただしそれに

よってペーススは逆説的に一段と深まるのではあるが)。不義密通なんて、そんなひどいことをする女がこの世にいるのかしら、とデズデモーナが言う。エミリア「そりゃあそんな女もいるでしょうよ。」デズデモーナ「あなたはしないでしょう、世界をまるごとくれると言っても。」エミリア「奥様はしないんですか？」

*Des.* No, by this heavenly light!

*Emil.* Nor I neither, by this heavenly light,

I might do it as well in the dark.

(IV. iii. 64-66)

デズデモーナが言う'by this heavenly light'は、何かを断言するときの常套文句である。だから、その場に日の光がさしていなくても、さして問題ではない。しかしエミリアの返答は、慣用句を文字通りの意味に解体して笑いを作るユーモア作家の常套手段である。「わたしだってしませんよ、こんな明るいところでは。暗いところでしたってちゃんとできることなんですから」というエミリアの返答は、シェークスピアの殆ど病気と言ってもよい特有のユーモアである。「こんな明るいところでは」——『オセロー』の日本語訳を手がけた人々はこのことばにつまずいてきた。場面は夜の寝室である。窓から月明かりが見えるかも知れない。そこで、デズデモーナ「絶対にしないわ、このお月様にちかって」エミリア「わたしだってしませんよ、このお月様のもとでは」と訳してきた。しかしそれはOEDに抵触するし、それ以上に、それは、外面のリアリズムにこだわる現代の劇場の論理をシェークスピア劇に適用するという間違いをおかしている。観客の想像力は積極的参加という自由の意志によって成り立っている。だからそれは変幻自在に変わることができるのである。バンコーが殺害される場面に漆黒の闇を与える一方で、逃げ去るフリーアンスには、白日の光をとっておくことができるのと同じである。深いペーススのあとで、緊張をほぐすように、作者が瞬時の笑いを用意しているのだと感じると、観客は、すぐさま夜を中断し、劇場の上からさしてくる午



後の日の光を意識しつつ、エミリアの「こんな明るい、おてんとさまのもついで、誰がするもんですか」ということばを聞くことができるのである。

『オセロー』の第三幕三場の後半に、デズデモーナがハンカチを落す場面がある。これはオセローとデズデモーナが昼食会に出かける時のことである。舞台に残ったエミリアがハンカチを拾い、それをイアーゴーが取り上げる。エミリアが退場するとオセローが再び登場する。時間の経過にこだわる目で見れば、これは昼食会を終えてきたところである。この日はこの後暗くなるまでにまだまだたくさんのが起こるのである。だから午後二時頃のことであろう。「妻が不義を働いていると言うならその証拠を見せろ」と詰め寄るオセローの激怒を、イアーゴーが苦もなくはねかえし、逆に、卑猥なことばでオセローの脳裏に忌まわしい光景を思い描かせ、最後にハンカチでとどめを刺すと、オセローはひざまずいて誓いを立て始める。

*Oth.* Now by yond marble heaven,  
In the due reverence of a sacred vow,  
I here engage my words.

*Iago.* Do not rise yet. [*Iago kneels.*]  
Witness, you ever-burning lights above,  
You elements that clip us round about,  
Witness....

(III. iii. 467-72)

シェークスピア劇において舞台の上の夜は、照明効果によってでなく、たいまつやろうそく、あるいはナイトガウンなどによって示されると上に述べた。しかし最も手取りばやい効果的な手段は、登場人物のせりふであった。ハムレットが“*This now the very witching time of night*” (III. ii. 373) と言えば、すぐに舞台は想像の夜になった。上の場面も、そのようにして、昼下がりの時刻から真夜中の時刻に急変している。‘*marble*’は注釈者を困らせてきたことばであるが、空の色を考えても、また銀河が大理石模様を描く様を

考えてみても、このことばは、夜空の方が抵抗感が少ない。そして'ever-burning lights above'は疑いなく星空である。しかしことば以上に、場面の雰囲気は夜を指定している。異教の儀式を思わせるこの恐ろしい誓いは、暗い夜空と燃える星々に向かってなされたのである。それは、36時間説を主張するどのような議論も、拭い去ることのできない確かな印象である。全体が36時間であったとするなら、それはその間に、このような恐ろしい夜、そして猜疑心にさいなまれて眠ることもできない夜を、いくつも重ねる36時間なのである。そうでなければイアーゴの独白の次のことばが意味をなさない。

not poppy, nor mandragora,  
Nor all the drowsy syrups of the world,  
Shall ever medicine thee to that sweet sleep  
Which thou owedst yesterday.

(III. iii. 335-38)

現実の規範に照らせば矛盾が次々と出てくるにもかかわらず、全体としては自然であり必然的ですらあるような印象の世界、それがコールリッジの言う'illusion'の世界であり、作者(および俳優)との協調関係に身を置いた当時の観客が、想像力によって舞台の上に紡ぎだしたのは、そのような'illusion'だったのである。このような観客にとっては、舞台の上で演じられるものは、提喩のようなもの('theatrical synecdoche')であり、速記のようなもの('theatrical shorthand')であったと、Alan Dessen は言っている<sup>32</sup>。舞台の上で演じられているのは、あくまでも大きな全体の中の、部分なのだということを、彼らは常に意識していた。舞台の外で壮大な戦闘が行われているのだと、容易に想像することができ、また舞台の上のにせられたような場面が、長い時間にわたって何度も何度も繰り返されたのだと、想像することもできた。いずれにしても、彼らの想像力は、舞台の上のにせられた「切れはし」を、全体の空間的・時間的広がりへと、ふくらませ、復元するように働いたのである。

そのような創造・想像的受容は、また読書体験のエッセンスでもある。読者の想像力が少しも働かず、ただ作者の描いたものが、暗箱 ('camera obscura') の中を外の景色が通り過ぎてゆくように、読者の頭の中を通り過ぎてゆくだけであるなら (そしてそのような作品、そのような読書は多く存在するのであるが)、それは読書ではなく、読者の頭が時間つぶし ('pass-time, or rather kill-time') をしただけのことだという意味のことを、コールリッジは述べている<sup>33</sup>。そうであれば、シェークスピアの時代の、素朴な舞台が持っていた様々な制約は、制約ではなく、むしろ芸術の自由空間を可能にする要因であったと言える。メディアの進歩それ自体には、芸術を変化させる力はあっても、進歩させる力はないのである。

当時の舞台が素朴なものであったように、歴史的時間を扱うシェークスピアの手法もまた素朴なものであった。しかしそれはシェークスピアがつくりだす劇的空間を、なんら損なうものではなかった。むしろ、観客や読者の想像力を駆り立て、舞台にのせられたものを手掛かりにして、想像的世界を紡ぎ出すという、芸術固有の受容体験を可能にするものであった。別々に起きた出来事の一つにしたり、またいくつもの出来事がくびすを接して起きたように描く歴史的時間の圧縮——『オセロー』の36時間——は、「提喻」もしくは「速記」としての劇の台本が、現に持っている事実である。それをたどることは、さほど注意深い読みを必要とすることではない。部分を全体へと還元する想像力の働きを止めて、歴史の文献を読むように、あるいは状況証拠をさぐる警部のような目で読めばよいのである。そして一方、その「提喻」もしくは「速記」が、観客・読者の想像力を誘って作り上げる世界には、また別の時間が流れている。シェークスピアはその二つの時間のギャップを隠匿するいかなるトリックも使ってはいないし、また使う必要などなかったのである。

注

1 H. H. Furness (ed.), *A New Variorum Edition of Shakespeare: Othello* (Philadel-

- phia: Lippincott Company, 1886), pp. 358-72.
- 2 *Ibid.*, p.362.
  - 3 Louise H. Pratt, *Lying and Poetry from Homer to Pindar: Falsehood and Deception in Archaic Greek Poetics*, Ann Arbor: The Univ. of Michigan Press, 1993.
  - 4 Furness, p.358.
  - 5 *Ibid.*, pp.370-72.
  - 6 Jane Adamson, *Othello as Tragedy: Some Problems of Judgment and Feeling* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1980), p.6.
  - 7 Furness, p.358.
  - 8 M. R. Ridley, *The Arden Shakespeare: Othello* (London: Methuen & Co. Ltd., 1958), p.lxx.
  - 9 Graham Bradshaw, *Misrepresentations: Shakespeare and the Materialists* (Ithaca & London: Cornell Univ. Press, 1993), pp.148-68.
  - 10 *Ibid.*, p.152.
  - 11 *Ibid.*, p.153.
  - 12 *Ibid.*, p.148.
  - 13 *Ibid.*, p.152.
  - 14 S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. James Engell & W. J. Bate (Princeton: Princeton Univ. Press, 1983)(*BL*), I: 31.
  - 15 S. T. Coleridge, *Lectures 1808-1819 On Literature*, ed. R. A. Foakes (Princeton: Princeton Univ. Press, 1987) (*CL*), I: 583.
  - 16 Eckermann, *Conversations with Goethe*, trans. John Oxenford, ed. J. K. Moorhead (London: Dent & Sons, 1930), p.197.
  - 17 Furness, pp.303-7.
  - 18 *BL*, II: 46.
  - 19 *Conversations with Goethe*, p.123.
  - 20 John Dover Wilson (ed.), *New Shakespeare: Othello* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1957), pp.xxxi-ii.
  - 21 Phyllis Rackin, *Stages of History: Shakespeare's English Chronicles* (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1990), p.95.
  - 22 Jan Kott, *Shakespeare our Contemporary* (London: Methuen & Co. Ltd., 1967), pp. 35-39.
  - 23 The Yale Edition of the *Works of Samuel Johnson*, ed. Allen T. Hazen *et al.* (New Haven & London: Yale Univ. Press, 1958-), VIII: 1048.
  - 24 *CL*, II: 120.
  - 25 *Ibid.*, II: 474.

- 26 *Ibid.*, II: 474.
- 27 J. Shawcross (ed.), *Biographia Literaria* (London: Oxford Univ. Press, 1907), II: 257.
- 28 *Ibid.*, II: 259.
- 29 拙論「コルリッジのミメシス論」(『イギリス・ロマン派研究』第15号所収, 1991年)参照。
- 30 *CL*, II: 265.
- 31 Alan C. Dessen, "Shakespeare and the theatrical conventions of his time," in *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies* ed. Stanley Wells, (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1986), pp.85-99.
- 32 *Ibid.*, pp.89-90.
- 33 *BL*, I: 48-49.