

『オセロー』における聖なる次元

著者	今西 雅章
雑誌名	研究論集
巻	78
ページ	23-37
発行年	2003-08
URL	http://doi.org/10.18956/00006313

『オセロー』における聖なる次元

今 西 雅 章

シェイクスピアは、グローブ座という市井の芝居小屋の、俳優を兼ねた一芝居書きであって、本来的にセキュラーな、即ち、世俗作家で、宗教的作家ではない。だが時に彼の作品のそこそこに、それを越える次元が現出する。聖なるものが、一瞬稲妻のように、作品世界を照らし出し、また、それが地から沸き上がって世界の様相を一変させてしまう。そしてそれがなければシェイクスピアもないのである。

——齋藤 衛『シェイクスピアと聖なる次元—材源からのアプローチ』¹⁾

はじめに

この小論では、蛇のように陰湿で執拗なイアゴの巧みなレトリックにまどわされ、次第に自己を見失っていくオセローと、最初はあどけなく澁澁としていた幼妻デズデモーナが、夫の異常なまでの態度の変貌に驚きかつ悲しみつつも、夫への愛を失うことなく、最後には死の床から一瞬甦り、夫の罪を弁護してこの世を去っていくこの劇の聖なるヴィジョンに注目したい。この作品は、一面男同士の妬みや、男が女に嫉妬する筋のどろどろした世俗的次元の結婚の悲劇のようなところもあるが、作者は、劇の後半から最終場にかけて、結婚愛ということに強くこだわっているように思われる。この劇は、意外なほど宗教的なところがあり、最終場では、種本とされるチンティオ (Giraldi Cinthio) の小説^{ノヴェッラ}にはないキリスト教的な愛のヴィジョンがまさに稲妻となって劇世界を照らし出すのである。

このような論旨は、最近のフェミニズム批評の立場からは、真向うからの反論が予想されるが、ドラマのフォームを大切にする立場から、今一度場面構成や場面構図、ステージ・タブローやイメージラリー、台詞のトーンやリズムやシンタックスや聖書の引喩やアーキタイプな表象などに注意を向けつつ、結婚愛のパラドックスのテーマを探求してみよう。

1 あどけない少女の面影

大失態を演じて、副官を罷免されたキャシオに、イアゴは「今は、われわれの將軍の奥方こそ將軍様だ。……ざっくばらんに自分の気持ちを伝えなさい。奥さんに頼み込んで、なんとか復職できるようにして貰うことですね」(2・3・309-14)と忠義顔に助言する。キャシオは、まんまとイアゴの口車に乗せられて、早朝からデズデモーナの邸にのこのこ訪ねて来るのが、3幕3場である。

彼女は若い士官が酒の上での失態で副官の地位を解かれ、すっかり打ち委れているのにいたく同情し、「まかせておきなさい。わたしは、いったん友情を誓えば、とことん実行する人間です。主人にはもう休息を与えません。徹夜をしてでも、言うことを聞かせます。根負けするまで言ってやります。ベッドは教室、食卓は懺悔席となるでしょう。あの人が何をするにも、貴方の嘆願を挟んでやりますわ。だから、さ、元気をお出しなさい。キャシオさん」(3・3・20-26)と自信たっぷりに約束する。

そのとき夫が戻って来るのを見て、デズデモーナは、実際キャシオを引き留め、彼の面前で夫を説伏してみせる心算であったが、キャシオの方は、將軍の姿を見ると後めたように慌ててその場を立ち去る。彼女はさっそく切り出す。「……あの過ちも、われ知らずに犯したものです。故意ではありません。あの正直な顔を見れば、わたしにもそれくらいは分かります。どうかもとのポストに戻してあげて」(3・3・48-51)、「それなら明日の夜、でなければ火曜日の朝、火曜日のお昼、夜、いえ、水曜日の朝でもいいわ。ね、それをきめて、でもぜひとも三日以内に。本当にあの、後悔していたわ。……それに常識的に言っても、お側に置くことが許せぬほどの罪でもないでしょう。いつ呼びましょう、ね、オセロー。」(同・60-74)と夢中になって復職をせがむのである。ところがオセローの方は、ついさっき「あつと！こいつはまずいな！」(同・34)とイアゴから、まるで妻とキャシオとの間に危険な関係があるかのようなことを匂わされ、心にしこりが残っているところへ、妻が青年士官を余りに熱心に弁護する様子を見て、どこか不自然なものを感じたとしても不思議はない。

デズデモーナの方は、夫が愛している新妻の頼みなら何んでも聴いてくれると確信し、しかもそれをキャシオの面前で証明してみせたかのように見える。そこには女友だちの前で夫に自分がどんなに愛されているかを自慢顔に話したがる女の見栄と通底するものがなかったともいえない。ただそれにしても、夫の職務のことに差し出がましいことを言ったり、別の男に肩入れし過ぎるのは、どんな寛容な夫でも愉快には思わないことが、彼女にはよく分かっていない。ましてや中年で異文化圏の人間であることを内心気にしている夫の場合なら、なおさら妻の方は思慮を働かせるべきだったと観客は思うだろう。そこに周囲との関係把握のまだよくできていない幼さが読み取れよう。

3幕4場では、この彼女の無神経さが、オセローの神経をますますいらだたせることになる。ここでは、オセローはイアゴの巧妙をきわめた言辞によって、すっかり洗脳され、デズデモーナの貞操を疑いはじめている。オセローは、実際に彼女が例の莓のハンカチを所持しているかを確認めようと、それをちょっと貸してくれと求めるのだが、彼女は紛失したことを認める勇気がなく、「なくしてはけませんわ」(3・4・85)と誤魔化し、提示を求められると、「ええ、お見せできますわ。だけどあとで」(88)と言い逃れ、「そんな風に言って、私のお願いごとをはぐらかすなんて巧い手ですね」(89)と再びキャシオの復讐を持ち出してしまふ。ここでデズデモーナの言動は、信じがたいほど気が利かず、鈍感にさえ見える。

しかしすでに触れたように、ここにこそ作者の計算された意図があったのではないのか。つまり作者はもともと彼女を、松岡和子氏や新版アーデン・シェイクスピア双書の編注者ホニグマン教授²⁾も論じているように、十代もようやく後半に入ったばかりの少女としてイメージしたのではなかったのか。漂泊の雰囲気を漂わせ、危機一髪の経験を何度も味わい、苦難にみちた冒険を生き抜いてきた色浅黒いたくましいアラビア系³⁾の傭兵隊長に、ロマンチックな憧憬をいだき、矢もたてもたまらず前後の見さかきもなく、その厚い胸に飛び込んでいけるのは、思慮分別の突いた成熟した女性の行動様式というより、十代の乙女の行動様式と言ってよいであろう。確かに、デズデモーナには『ロミオとジュリエット』のヒロインのような年齢への明確な言及は見当たらないが、ヴェニス⁴⁾の真夜中、運河をたった独りでゴンドラに乗って男の待っている宿にと駆け落ちするところや、強固に反対する父親に、きっぱりと、これからは愛する男と一緒に生きていくと誓ったり、オスマン・トルコの攻撃をまともに受ける最前線基地キプロス島に、夫と一緒にいくと決意を述べるのも、怖いもの知らずの年齢の若さ⁵⁾を、大いに想像させるものがある。

夫のオセローは、軍人として人生のなかばまで生きてきた人間で、ヴェニスの洗練された社交界にも、人間関係の機微にもうとく、新妻の方も、これまた社交界のことは多少は心得ているものの、所詮はまだ世間の怖さを知らない上流家庭の一人娘である。作者は、このようなヨーロッパの洗練された社交儀礼もろくに知らぬ夫と他人の心理を十分付度できない幼妻という特異な組合せをまず設定することによって、イアゴという限られた世界では有能だが、狭量で妬み深く、その上悪知恵のよく廻る男を、その間に割り込ませ、この善良な二人をやすやすと彼の好餌にさせることを着想した。そのとき、イアゴは、ローマ喜劇以来のアルレッキーノの枠を大にはみ出した人物となり、オセローもまた大言壮語を吐く滑稽なカピターノの性格をはるかに越えて、悲痛な犠牲者へと変容していく。もともと作品に内在していた喜劇的構図は、イアゴという底知れぬ陰険で執念深い人物を創造することによって、全体の色調が悲劇のそれにと塗り変えられていくのである。

2 イアゴの即興の劇中劇

4幕1場の中には、イアゴの即興的演出の「劇中劇」が組み込まれている。舞台の片袖にオセローを待たせておいて、イアゴは再び現れたキャシオに小声で話しかけ、その様子をこっそりと覗き見しているオセローに見せつけるシーンである。イアゴは、実際には、キャシオに首ったけの娼婦ビアンカのことをからかい、キャシオの方は得意げに高笑いをするのだが、遠くから見ているオセローには、てっきりデズデモーナとの不倫の仲をからかわれて、キャシオが照れかくしに高笑いしているものと誤解してしまう。

そのとき偶然にも、派手な姿の女性がキャシオのところに現れ、デズデモーナに贈ったはずの問題のハンカチをつき返す。これを目撃するにおよんで、オセローの二人の不倫への疑念は、確信へと変化する。新妻に贈った母親譲りの大切なハンカチを、今派手な女が所持していて、それをキャシオにつき返しに来る情景を目撃しては、オセローならずとも頭に血がのぼるのが自然である。このような状況を仕組まれては、だれでも動かぬ証拠と思いつむのが道理であろう。3幕4場でハンカチを見せろと言われても、妻が見せられなかった理由が、今明白になったとオセローが思ったとしても不思議ではないだろう。実に巧妙なトリックである。その結果、1幕では、ブラバンショから偏見にみちた罵声を浴びせられても泰然自若としてそれを受け止めたオセローも、この4幕に入るところから、人格崩壊寸前の心理的情况に追い込まれていく。

この「劇中劇」的シーンを目撃した直後、オセローは、「あの男は、何年もかけてなぶり殺しにしてやりたい……」(4・1・178)とキャシオへの復讐を誓う。また「デズデモーナも生きることは許されない。自分の心は今や石に変わった」(4・1・182-83)と妻の殺害を決意し、イアゴの「ベッドの上で絞め殺されるがよろしかろう、奥様が汚したベッドの上で」(4・1・207-8)という助言に従うことにする。二人は悪魔と人間が共犯を誓い合うように、睨いて二人への復讐を合唱する。

この直後、ヴェニスからの使者ロドヴィーコが、デズデモーナや従者たちと登場する。本国政府の命令でオセローがヴェニスに召還されることになり、かわってキプロスの隊長代理にキャシオが任命されたことを、ロドヴィーコは彼女に漏らす。彼女は思わず「本当に、それはよろしゅうございました」(4・1・237)と言う。それはキャシオが隊長代理になれたことが嬉しいとも取れる不用意な言葉であった。彼女の言葉を小耳にはさんだオセローは、「本当にそう思うか！」(238)と言い、間もなく感情を爆発させて彼女を打撃し、面罵する。このオセローの異常な振舞いは、ロドヴィーコにとっては晴天の霹靂と映った。「閣下、こんなことは、ヴェニスでは、いくら私がこの目で見たと証言してもだれも信じませんまい」(4・1・241-42)と。それはまたデズデモーナにとっても、驚愕であり、発見であったにちがいない。このヴィーナス誕生のゆかりの愛を育むべき島に来て以来、皮肉にも夫婦仲がうまく行かなくなってきたこ

とを、彼女も感じはじめていただろうが、まさか夫に激しい平手打ちを喰うなどは夢想だに
しなかったであろう。人間が文化のペルソナをかなぐり捨てた瞬間の凄まじい形相を、観客も
そこに目撃することになる。

いや、ことはこれだけにとどまらないように作者は筋を展開させる。おとなしく命じられる
がままに席を外そうとするデズデモーナに、ロドヴィーコが「呼び戻しておあげなさい、將軍」
(同・248)と庇うように言うと、オセローはまるで淫売宿の亭主が客に娼婦を推奨するとき
のような台詞を吐く。小田島訳では、「閣下、この女は返りますよ、いくらでも。呼べば答えて
ひっくり返える。それに泣くのもうまい、泣くのも。従順でもある。」(同・253-56)と微妙
に訳出されているが、ありていに言えば、原文の底意は、性行為にかけて彼女は絶品だと言う
のである。‘Turn’も‘weep’も‘obedient’も、すべてその含意の動詞⁹⁾である。

この驚くべきオブシーンな台詞を耳にするとき、大半の観客もまた大きな衝撃を受けるであ
らう。人間の理性が極限状況に追い込まれたとき、いかに脆弱なものであるかを、観客はオセ
ローの変貌の中に直観するであろう。

3 デズデモーナの心の揺れと愛の表明

今や新妻の不倫を確信しているオセローの前では、エミリアがいかにも彼女の潔白を保証して
も甲斐のないことである。呼び出されて登場したデズデモーナを、再び淫売呼ばわりし、「屠
殺場の夏の蠅が卵を産むや、忽ち次のを産むように貞潔だ」(4・2・67-68)と皮肉り、不義
密通を白状せよと迫る。その後、エミリアに慰められ、更に毒の効果を確かめにやって来たイ
アゴーに言葉巧みに慰められ、悄然たるデズデモーナは、「何だかよく分からない。小さな子
供に教えるときは、やさしく分かりやすく論すわね。あの方だって、そんな風に叱って下され
ばよいのに。わたしって、本当に叱られたことのない子供なのに」(同・113-16)と言うとき、
観客は彼女にあどけない少女の面影を読み取るだろう。

しかし彼女は健気にも「たとえあの方が、わたしにみくだり半を下しても、乞食のような目
にあわせても、わたしが今、あるいは以前、あるいは将来、あの方を愛さなくなることがある
としたら、すべての喜びから見棄てられてもいい！冷たい仕打ちはずらい、あの方の冷たい仕
打ちも、わたしの命を奪うかも知れない、でもわたしの愛は傷つかないわ・・・」(同・158-63)

(Or that I do not yet, and ever did, / And ever will – though he do shake me off / To beggarly
divorcement – love him dearly, / Comfort forswear me! Unkindness may do much, / And his
unkindness may defeat my life / But never taint my love....) とオセローへの変わらぬ愛を誓う
のである。

この台詞は、キプロス島に到着したばかりの新婚早々の彼女の甘えて言う「それなら明日の

夜、でなければ火曜日の朝……でもぜひとも三日以内にして」(3・3・60-63)とは何という変化であろうか。この台詞は、抽象名詞が主格に使われ、譲歩節まで従えた論理的表現になっている。それは新妻の日常的な言葉遣いにはそぐわないものだが、この場合、彼女の愛の理念を貫こうとする決意を表すには適している。彼女の悲しくも健気な決意を伝える心理的な緊張した表現なのである。どんな境遇の変化の中でも夫を愛し貫こうとするキリスト教的エートスに通ずる愛の理念の表明であって、シェイクスピアの『ソネット集』116番の「事情が変われば自分の気持ちも変わり、彼の思いが移ればわが思いも移る、そんな愛は断じて愛ではない」と深く呼応する愛のヴィジョンの表明である。

次の4幕3場、「柳の歌」の場でも、この愛の理念は、ライトモチーフとなって反復される。作者はもう一度彼女にこの理念を言わせるのである。エミリアの「あの方にお会いにならなければよかったですのに」(4・3・16)に対して、デズデモーナは、「わたしはそうは思わないわ。わたしの愛は、あの方を受け入れています。たとえ、どんなつれない扱いも、叱責も、しかめっつらも、……みんなあの方の素敵なところなんだと」(同・17-19)と言う。一方のエミリアは、当時のヴェニス夫婦間の愛の実相に触れて、「男も女も浮気する者は世間にざらにいる」(同・83-84)と反論し、「……この世界をまるごと貰えるのなら、煉獄行き覚悟でわたしだって浮気をするかも知れませんことよ」(同・74-76)と言う。そして世の亭主たちの身勝手を難じ、妻を墮落させるものも、みな男の責任だ、心やさしい女だって仕返しの一つもしたくなるのが人情だと主張する。そしてシャイロックが、ユダヤ人もキリスト教徒と同じ人間だ、五感も愛情も、情熱も持つ人間なのだと呼ぶのに似た語調で、「わたしたち女には、感情が欠けているというの？遊び心で欲望を満足させてはいけないの？意志の弱さだって、男の人と同じよ……」(同・99-100)と女性の立場を主張する。

これは、父権社会の因襲に対決しようと立ち上がった現代の女性のような理論的明快さはないが、直観的にまた経験的に男性の身勝手を常に肌で感じて^{な*}いる一人の生の女性の抗議の身振りであると言える。それはまた、夫に不当な虐待を受ける新婚早々の幼妻をいとおしむ年上の女の義憤であり慰撫の言葉でもあろう。

それに対して、デズデモーナは「神さまどうか悪から悪を学ぶのではなく、悪を見て改めるような習慣をお授け下さい」(同・103-4)と祈るように独りごち、エミリアの意見に反対を表明する。デズデモーナのここの表現は、『ロマ書』(12・17-21)「……かえって、善をもって悪に勝ちなさい」の教えを踏まえたキリスト教的エートスの表明である。

もっとも、彼女がこのような表明をするところに、かえって彼女の心の振れを読み取る解釈も可能であろう。事実、この場面の最初のシーンでは、次のような侍女との間の会話が展開する。ヴェニスから到着した若い使者ロドヴィーコを送り出した後、デズデモーナは「今いらっしやうしたロドヴィーコさん素敵な方ね」(同・35)と彼のことを口にする。フォリオ初版で

は (This Lodovico is a proper man.) であるが、それに答えてエミリアは「それはもうとっても男っぷりのいい殿方ですわ」(同・36) (A very handsome man.) と言い、続けて「ヴェニスにいる私の知っている女の人で、あの方の唇にちょっとでも触れられるなら、パレスチナまで裸足で巡礼に行ってもいいくらいだと言っておりましたわ」(同・37-8) と絶賛する。第二アーデン版の編注者リッドレー⁶⁾は、この時点でデズデモーナがこの青年を「……ロドヴィーコさんて素敵なお方ね」と褒めるのは、「彼女の性格に似つかわしくない」という理由で、エミリアの台詞の方にすべて振り当て、「ロドヴィーコ様は素敵なお方、とっても男っぷりのいい殿方ですわ」という風に校訂し、新しいアーデン版のホニグマンまでがそれに従っているのにはいささか失望を禁じ得ない。デズデモーナが、ここでロドヴィーコというヴェニスからの使者としてやって来た青年のことを口にするところにこそ、シェイクスピアの人間の心理洞察があると評すべきではないのか。新婚の楽しい夢を一杯にふくらませてやって来たキプロスの島で、やさしく愛されるどころか、ムーア人の夫が突然見せた信じがたい乱暴な言動に、ふと一瞬間同国人で同じような環境に育った青年のことが今彼女の脳裡をかすめたとして何の不思議があるのか。今彼女の目に端正な貴公子がいかにも立派な文明人に映ったかは十分理解できる。にもかかわらず、エミリアの主張する報復説をしりぞけ、自分の心に言い聴かせるように、夫婦の愛の理念を強調するところに、観客の哀れを誘うものがある。

もっとも、その哀れは、父権社会の道德、キリスト教倫理に徹頭徹尾洗脳されてしまっているという意味で、哀れと感ずる向きもあろうが、アン・パートンの女史がいみじくも『オセロー』論で示唆するように、男女が互いに裏切りを繰り返すとすれば、背信行為の悪循環に陥ることになるのであって、より高次の結婚愛を彼女が懸命に希求しているところに、観客の感動があるのではないのか。少なくとも、この作品のヴィジョンは、報復の悪循環を奨励しているのではなく、その止揚を追求していると思われる。二つのシーンを使ってまで、結婚愛の理念をデズデモーナに語らせているところに、作者のこだわるテーマが、何であるか、ほぼ推察がつくというものである。

4 チンツィオの『ヴェニスのムーア人』の後半の粗筋

『オセロー』の主材源とされるチンツィオの『ヘカトミティ』⁸⁾の方では、デズデモーナ殺しの件りはどのように書かれているかをまず纏めておこう。

ムーア人の傭兵隊長は、新妻ディデモーナ (Disdemona) が部下の士官と情事を重ねていると旗手に聞かされる。かてて加えて彼女に与えた大切なハンカチも士官宅の女が手にしているところを、旗手の計らいで窓越しに見せつけられて、士官と妻との深い仲を確信するにいたり、いかに二人に復讐するかをこの男に相談をもちかける。ムーア人は、しぶる旗手に士官を闇討

ちにすることを依頼し、自分の妻については旗手の提案通り、砂を入れた靴下で撲殺し、その後で天井の一部を落下させて棟木が当たって事故死したように見せかけることにし、いよいよ実行に移す。寝室の納戸に潜んでいた旗手が不審な物音を立て、妻がベッドから起きて確かめに来るように仕向ける。様子を確認に来たディデモーナを背後から旗手が襲いかかり、砂袋で叩きのめす。虫の息の彼女にムーア人は、夫を裏切った報いを今受けたのだと吐いて捨てるように言う。彼女は「天におわす正義の神よ、私の貞潔の証人となり給え・・・」と口にする時、三度目の一撃を受けてこと切れるのである。その後は計画通りにことが運ばれ、翌日人々の同情の涙のなか埋葬されることになる。しかし正義を司る神が、罪を犯した者に罰を加えずに見過ごすわけがない。ムーア人は、美しい妻を亡くしてから孤独感と喪失感にさいなまれるようになり、半ば狂乱状態となって家中を彼女の姿を求めて歩きまわる有様である。遂にはこんな結果になったのもあの旗手が余計なことを耳に入れたせいだと思ふようになり、彼の顔を見るのもうとましくなり、彼を罷免し、自分の隊から追放してしまう。旗手の方は、今は義足の身の士官を誘ってヴェニスに帰り、あなたをこんな目に合わせたのはムーア人だと告げ口をする。士官は元老院に告訴する。召喚されたムーア人は、厳しい審問を受けるがしぶとく口を割らないため、結局国外追放という判決を受けるが、殺されたディデモーナの親族の者に暗殺されてしまう。一方の旗手も郷里に帰ったが、人をおとし入れる悪癖は直らず、別の友人を讒訴したが逆に彼自身が疑われる身となり、激しい拷問で内臓が破裂して無惨な最期を遂げるのである。

以上がチンツィオの要約であるが、ここには因果応報の教訓的・道徳的モチーフはあっても、『オセロー』の最終場のような宗教的なトーンは認めがたい。

5 聖なる光のきらめき

『オセロー』の最終場は、材源とちがってきわめて儀式的な情景から始まる。オセローは蠟燭を片手におもむろに安らかに眠るデズデモーナのベッドにと近づいて行く。彼は「これが理由なのだ、これが理由なのだ、私の魂よ！これをおまえたち純潔な夜空の星にむかって口にすることはとても出来ぬ。これが理由なのだ・・・」(It is the cause, it is the cause, my soul! / Let me not name it to you, you chaste stars, / It is the cause....) (5・2・1-3) と「これが理由なのだ」を何度も繰り返しつつ、自分を正義の裁判官に仕立てあげていく。この同文の反復は、自己の行為を正当づけ、自己を説得する自己催眠の言葉のようであり、そのリズムにはどこか呪文のような響きさえする。この直後、彼は目を醒ました新妻と最後の会話を交わす。

「俺が大切にしていたハンカチを、おまえにやったのに、それをおまえはキャシオにやってしまったのだ」(5・2・48-49) と言うと、彼女は「あの人を呼んで黒白をつけて下さい」(同・

67-68) と本人の証言を求める。オセローはその言葉に耳を貸そうとせず、「あの男はすでに白状したのだ」(同・68) と出鱈目を言う。そして、「殺すのは明日にして、今夜は許して！」(同・80)、「せめて半時間でもいいから」(同・82) という哀願にも耳をかそうとせず、取り返しのつかぬ過誤を犯してしまう。オセローの言語は、もはや対話ではなく、不毛の独語に転落してしまっているのだ。

まさに今扼殺されようとしているデズデモーナが「おお主よ、主よ、主よ」(O Lord! Lord! Lord!) (同・83) と祈りを口にしてしている時、寝室の外側からエミリアが「ご主人様、ご主人様、ねえもし、ご主人様、ご主人様！」(My lord, my lord! What ho, my lord, my lord!) (同・84) と何度も連呼するのである。内側の 'Lord' と外側の 'lord' がアイロニカルに舞台に交響する。エミリアの大声は、今凶行がなされた淀んだ密室空間に外界から一陣の新風が吹き込んできた印象を与えるのも事実であろう。ようやく入室を許されたエミリアは、カーテンで隠蔽されたベッドの中から、この世ならぬ声で「ああ濡れ衣を着せられて殺されたの」(同・115) というのを聞く。カーテンを慌てて引き明けるとデズデモーナがぐったりとなってベッドに横たわっているのを見つける。「誰がこんなひどいことをしたのです？」(同・121-22) というエミリアの質問に「いいえ誰でもないわ。わたし自身よ、さようなら。やさしかったわたしの主人によろしくね、さようなら」(Nobody. I myself. Farewell. / Commend me to my kind lord—O, farewell.) (同・122-23) と言ってこと切れる。

この首を締められて絶息したはずのデズデモーナが突然息を吹き返して、殺人を犯した主人を弁護するような台詞を口にして、再び冥界へと去っていくシーンはどう解釈したらよいのだろうか。

自分から求めた結婚、父親の反対を押し切った結婚の不幸な結末に自ら責任を取った発言とも取れ、また父権社会の因襲に呪縛された女が暴君と化した夫を庇う哀れむべき姿と断ずることも不可能ではないが、少なくとも当時の観客の反応は、この死の床から一瞬甦り、自己滅却的な (altruistic) 遺言を残して再び霊界へと去っていくステージ・タブローに、聖書の中の奇蹟の逸話や聖者伝説を想起したのではなかったか。

神への最期の懺悔の時間さえ与えてくれなかった酷薄な夫オセローに対して、「やさしかった主人によろしく言ってね」と言い残し、夫の罪を背負って去っていく彼女に、人は深い感動をおぼえたであろう。人間が神の愛を実現することは容易なことではない。人間の愛の中で、他者を生かすためにどんな自己犠牲をもいとわぬという行為は、最も崇高な愛の姿であり、どんな不完全な者にも注がれる神の愛の実践なのである。それは、ニグレン (Anders Theodore Samuel Nygren)⁹⁾流に言えば、美や善や知に憧憬をいだき、それに向かって上昇をはかる人間のエロース的な愛とは質的に異なるものである。イエスこそ罪なくして、人間の罪業を一切を引き受けて十字架上で死を遂げた、アガペーの愛を体現した人物であったが、今デズデ

モーナの姿からそのような聖なる光が放たれ、まぶしく観客の目を射ているように思われる。

既に述べたチンツィオの原話の方では「あわれな婦人は、それを聞いて死が目前に迫っているのを直感し（というのは旗手は彼女にもう一撃を喰わせていたので）、神に彼女の貞淑の証人となって下さいと祈った。もはや地上の正義が失われていたからである。彼女が神の加護を祈っているとき、三度目の一撃が彼女に加えられ、彼女はそこで動かなくなった・・・」¹⁰⁾と語られているだけであって、『オセロー』の最終場のような「蘇生」と「愛の証言」は一切語られていない。そこにシェイクスピアの独自のヴィジョンが読み取れよう。

因に、図像やエンブレムにメッセージを読み取る教育¹¹⁾を受けていた当時の観客の想像力は、エミリアがベッドのヴェールを開くという行為にも、「虚偽を曝き、真理を白日の世界を連れ出す」というエンブレマティックな意味を容易に読み取ったかも知れない。16世紀前半から後半にかけて活躍したイタリアのマニエリスト画家ブロンツィーノ（Agnolo Bronzino）がコジモ・デ・メディチの依頼を受けて制作した《時と真理の寓意》別名《愛のアレゴリー》（図版参照）（現在ロンドン・ナショナルギャラリー所蔵）は、余りにも有名だが、その絵画の中でも「時」の翁が欺瞞の世界を開示して、真理を明らかにすべくカーテンを強い力で引き開けようとしている構図になっている。ルネッサンスの寓意画には、「真実」は常に隠されており、「時」がヴェールを剥ぎ取るという図像が一般によく知られており、当時の諺の「真実は時の娘」（‘Veritas filia Temporis’）と結びついていた。それは、真実は開示されるのに時間を要するとも、最後には勝利するという寓意である。事実、ハンカチのことでは嘘をついてまで夫に忠誠を尽くしてきた侍女が、遂に「偶然拾った奥様のハンカチを前から欲しがっていた夫に与えた」（5・2・225-29参照）という事実を告白し、隠蔽されていた真実が一同の前で明らかとなる。これによって、イアゴの知能犯的魔術は、一瞬にして霧散してしまい、イアゴの正体が白日のもとに曝されることになる。

6 オセローの「語り」と自己へのアイロニーの刃

デズデモーナの生死の境からの証言とエミリアの死を賭しての告白は、オセローの曇らされていた目から鱗が落ちる契機となったと解してよいであろう。「ああ最後の審判の日におまえと顔を合わせたら、その顔は、おれの魂を天国から投げ落とし、悪魔どもがそれに飛びかかるだろう。冷たい冷たい身体になったおまえ^{マイガール}。・・・このおれを、悪魔どもよ、この天使の神々しい顔の見えるところから、鞭打って追い出してくれ。烈風よ吹きつけてくれ！硫黄の炎で火あぶりにしてくれ！燃えさかる地獄の海の深淵で、洗い清めてくれ！」（5・2・273-80）は、まさに痛恨の表白であり、自己譴責のヴィジョンである。「火」と「水」による浄化は、浄化儀礼の中でも一般的形態であろう。ここの台詞は、「火」と「風」に向かって浄化と懲罰を求め

たもので、黙示録的な厳しい響きがある。オセローは、最後まで自己認識に達着しない現実逃避的ボヴァリストであったと評する T・S・エリオット¹²⁾のような批評家もいるが、主人公の自己認識や悔悛はイメージやヴィジョンに仮託されてメタフォリカルに表現されていると読むべきであろう。

その後、イアゴは捕らえられて再び舞台に連れ戻される。その動機をたずねられて、イアゴは傲然として「何もたずねるな。お前さんの知っていることは、お前さんが知っている。これから先は一切口を利かぬ」(同・300-2)と言い切り、口を堅く閉ざしてしまう。イアゴが動機を語らぬところが絶妙と言うべきだろう。本人が弁明すれば動機が限定される。悪の動機は、心の深層に根ざして本人にもよく分からないものだ。作者は彼の動機をあくまで観客の想像力にゆだねるという方法を選んだ。

今オセローは連行される直前、ヴェニスの高官たちを呼び止め、「わたしはヴェニス国家に多少の功績は残したはず。それは当局もご承知のこと……」(同・336-37)とおもむろに語り始める。その語りの前半は、エリザベス朝悲劇の主人公たちが、屢々やったような英雄的ポーズが認められるかも知れないが、後半の「その手は卑しいインド人(Q¹, Q²)に従った。F¹はインド人のかわりにユダヤ人となっている。どちら版を採用しても解釈は成立可能)のように、彼の部族すべてに代えがたい高価な真珠を投げ捨てた……」(同・244-45)以下の行文は、より比喩的となり、省察と悔悛の情が強く凝縮していると読める。「真珠を投げ捨てた……」というところは、『マタイ伝』(7・6)の「真珠を踏みつけるような愚な豚に真珠を与えてはいけない」を連想させる。「真珠」¹³⁾とはその青味がかった光沢を放っているがゆえに「月」と結びつき女性のシンボルとみなされ、しかも「球体」をしているところから完全性を表し、しかも貝殻の内部に隠されていることから、容易に知り得ない「宝」、秘教的な「叡智」のシンボルともなり、異教徒には理解できない「キリストの愛」の象徴ともなり得るのである。また中世キリスト教美術では「聖母マリアの純潔」の象徴でもあった。他方ギリシア・ローマ神話の体系の中では、アフロディテのエンブレムであり、「男女の愛と結婚」のシンボルである。

続く「……あのアラビアのゴムの木から樹液がしたたり落ちるように、とめでなく涙を流した」(同・348-49)は、改悛の情の表白であると同時に、オセローのムーア人としての出自を人々に想い出させ、それは次のアレポの町での事件のエピソードに連結する。「割札を受けたトルコ人の首をとっつかみ、こんな風に慄らしめた」(同・353-54)と言いつつ、自分の胸を貫くとき、今までキリスト教徒の一人と思い込んでいたが、その本質は野蛮なトルコ人と変わるところのなかったことを、この最期の象徴的行為の中に示したと解せられよう。当時の人種的偏見(ブラバンショの言葉¹⁴⁾にみじくも見えるごとく)の中で、あえてムーア人の自分を選んで結婚してくれた彼女は、何物にも代えがたい「真珠」であり、その価値を見抜けなかった己れの盲目を恥じ、アイロニーの刃を自分の胸に突き立てたと解せられる。それは象徴

的行為以外のなにものでもない。シェイクスピアは当時の常識として、チンツィオの物語のように、国際結婚がしばしば惹き起こす悲惨な結果を教訓として劇化したのではなく、むしろ稀有な愛の殉教¹⁵⁾のテーマをうたいあげたかったのではないのか。

結びに

しかし、この劇はここで終わらない。息も絶えだえのオセローは、「おまえを殺す前に、こんな風に口づけした。今こうするしか道がない。自らをあやめ、唇を合わせて死んでいくしかない」(5・2・358-9)と言いつつ、ベッドの上をデズデモーナの方に這っていく。

この結末の部分は、当時の舞台ではすぐれて視覚的で、一種のステージ・タブローを形成しただろう。その点では、『ロミオとジュリエット』の納骨堂の真夜の愛死の場面と共通するものがある。ロミオとジュリエットは、両家の不和という宿命と、「時」や「偶然」というアイロニーに翻弄されたが、石棺の上で愛死を遂げ、永遠の結婚の秘儀¹⁶⁾をとり行う。そして観客は、二人がオヴィディウスの変容をなし遂げ、遠い夜空の星屑になって輝いているような空想をふと抱く。オセローも新妻の上に倒れ伏して死ぬ。そのベッドのシーツが初夜に使われたものと同じであることを知っている観客の目には、二人もまた今人種的偏見、年齢や境遇の相違、他人の悪意による妨害を超絶して、永遠の合一をなし遂げたようにも映るだろう。

しかし、両者は形態上きわめて類似しているのだが、果たして『オセロー』の場合、オヴィディウスの変容を、観客は心から信じるであろうか。どこか前者とは、質的にちがうものがあるように思われる。前者では、「変転」「再生」のイメージ群が、この納骨堂のシーンに先立って多く現れ、人々のロマンチックな空想をはぐくむのであるが、『オセロー』は逆に、二人の永遠の決別を暗示するものばかりが現れる。最後の審判において、自分は地獄の業火に落ちて行くという地獄のイメージもそうだが、とりわけ「さようなら。わたしのやさしかった主人によろしく言ってね」という末期の言葉が、観客の耳について離れないからでもあろう。

二人の愛する男女が死後変容することを予想させる余韻を残す悲劇は、すでにロマンス劇の領域に踏み込んでいる。その意味で『ロミオとジュリエット』も『アントニーとクレオパトラ』もどこか救いがある。この二組みの男女は天界に昇っていったような想像を観客にかき立てる。しかし『オセロー』の場合はそうではあるまい。一人は天上界に迎えられても、他方は地獄へ墮ちて行くより途はない。二人は未来永劫に再会することは赦されまい。そこにこの作品の悲劇性があるのではなからうか。そしてオセローを地獄へと引きずり込む契機をつくったのが、ほかならぬ悪魔イアゴであったのである。

注

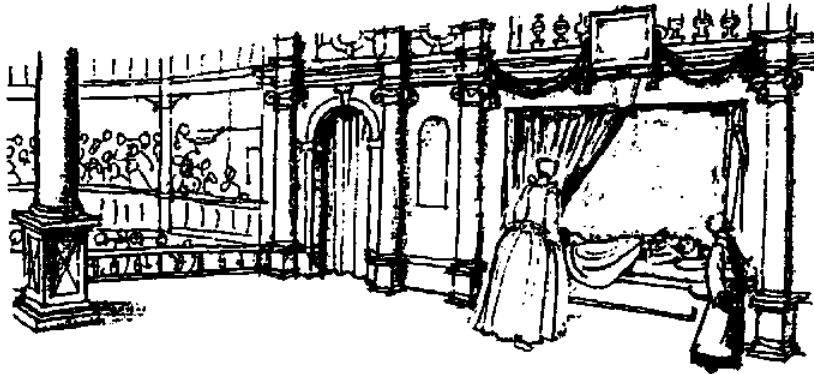
- 1) 齋藤衛『シェイクスピアと聖なる次元—材源からのアプローチ』(北星堂書店、1999) 序章Ⅲ頁。
- 2) 松岡和子『すべての季節のシェイクスピア』(筑摩書房、1993) 12頁、60-70頁。氏は、元来テキストの中のデズデモーナには、「素晴らしい女、美しい女、可愛い女」というイメージと「貞淑な、徳高い、完璧な女性」という両面が内在しているが、従来多くの演出では「夫に責められながら、じっと耐え夫への愛を貫く貞淑な妻」のイメージの方を強調してきたが、1989年のジ・アザー・プレイスにおけるトレヴァー・ナン (Trevor Nunn) 演出の『オセロー』のイモゲン・スタップス (Imogen Stubbs) の演ずるデズデモーナは、テキストの中から少女とっていいほどの若く初々しいデズデモーナ像を見事に引き出していた点に注目して、そこからテキストと上演、テキストと役者の演技との相互の関係を興味深く論じている。デズデモーナの年齢の議論に関しては、ホニグマン (E. A. J. Honigmann) が、彼の編注の *Othello* (Arden Shakespeare, 3rd series, Thomas Nelson and Sons, 1997) のイントロダクションの中で (pp. 41-42)、「なるほどデズデモーナは余りにも歴々円熟した女優によって演じられてきたが、彼女には、作者によって大変若く、ほとんど幼さが感じられるように意図されていたふしが、彼女の行動や台詞のあちこちに認められる・・・」と論評している。
- 3) Norman Sanders, ed., *Othello* (New Cambridge Shakespeare series, 1984), pp. 10-14; Jack D'Amico, *The Moor in English Renaissance Drama* (South Florida U. P., 1991), p. 177.
- 4) E. A. J. Honigmann, *Op. cit.*, p. 42. は「・・・われわれは本来デズデモーナの年齢を15歳か16歳ぐらいと想像すべきである。‘Lady’ と呼びかけられることが作中であっても、それはジュリエットの場合でもそうであったように、現代的意味で解すべきではない」と言う。
- 5) “weep” については、*OED*. I. Intr. I, “To manifest the combination of bodily symptoms (instinctive cries, or moans...) which is the natural, audible, and visible expression of painful (and sometimes of intensely pleasurable) emotion” とあり、“turn” と “obedient” については、前掲のノーマン・サンダーズの注釈書では、どちらの語も、このコンテキストでは性的なイニエンドーがあることを解説している (155頁参照)。
- 6) M. R. Ridley ed., *Othello* (Arden Shakespeare, 2nd series, Methuen, 1958) and E. A. J. Honigmann, *Op. cit.*, p. 291.
- 7) Anne Barton, *The Names of Comedy* (Oxford Clarendon Press, 1990), pp. 127-128.
- 8) E. A. J. Honigmann, *Op. cit.*, Appendix 3, pp. 384-86. Giovanni Battista Giraldi Cinthio, *Hecatomithi* の第3巻第7話が材源とされる。1565年イタリア語版が出版され、1583年フランス語版がパリで出版された。
- 9) Anders Nygren, *Agape and Eros* (Chicago U. P., 1982). 岸千年・大内弘助共訳『アガペーとエロース』(新教出版社、1986)。Martin C. D'Arcy, *The Mind and Heart of Love* (Henry Holt, New York, 1956) では、パウロの言う「悪には悪を、そしりにはそしりを返さず、むしろ祝福をお返ししなさい」

『新約聖書』の「第1ペテロ書」第3章、第9節は、このアガペーの教えの例とされる。

- 10) E. A. J. Honigmann, *Op. cit.*, Appendix 3, p. 384.
- 11) Ayers Bagley, "Some Pedagogical Uses of the Emblem in Sixteenth- and Seventeenth-Century England," *Emblematica*, Vol. 7, No. 1 (Summer, 1993), pp. 39-60.
- 12) T. S. Eliot, *Selected Essays* (Faber & Faber, 1932), "Shakespeare and the Stoicism of Seneca" (1927), p. 131.
- 13) 「真珠」の象徴的意味については、Hans Biedermann, *Knaurs Lexikon der Symbole* (München, 1988) 藤代幸一監訳『図説世界シンボル事典』(八坂書房、1988)の「真珠」の項(211-214頁)が、他の象徴事典に比べて特に示唆的であるように思う。フェミニズム派の批評家ヴァレリー・トラウブ(Valerie Traub)は、*Desire and Anxiety: Circulation of Sexuality in Shakespearean Drama* (Routledge & Kegan Paul, 1992)において、古代ギリシア・ローマの神話・伝承も、神の光のしるしとして「真珠」を読み解くキリスト教的象徴体系をも無視して、「デズデモーナが「真珠」のような宝石として表象されるのは、彼女のエロティック・パワーを最終的には、物言わぬ冷たく美しい飾り物として人々に記憶させるための作者の戦略である」と解しているのは、ヨーロッパの連綿たる文化の象徴体系から著しく逸脱した独断的な解釈と言わざるを得ない。
- 14) 例えば第1幕1場の173行の「ロデリーゴ、お前に娘をやった方がまだ良かった・・・」や、同幕2場62行以下の台詞「この国の裕福な美青年をも婿にしようとしなかった娘が、どうして世間の物笑いになるのを承知で、親の膝元を逃れてお前のような男の黒く煤けた胸に飛び込んだりするものか、飲むよりも、恐ろしげな形相のお前のその胸にだ・・・」参照。
- 15) 齋藤衛『「不死鳥と山鳩」とシェイクスピア悲劇の精神』『イギリス小説とその周辺——米田一彦教授退官記念』(英宝社、1977)は、形而上的な愛をうたうこの小詩を解釈するとき、常に『オセロー』との関連を念頭に置いたもので、次の一文は示唆深い。「シェイクスピアにとって、おそらく、ハビー・トラジェディもなければ、プラトンのイディアもありはしない。鳥が現わしている者の死と共にすべてが終わった。希望的観測も甘美な空想も、自ら葬り去ること、「悲劇」にはそのような含意もあるのではないか。」(275頁)
- 16) 拙著『陰翳と変容のドラマーシェイクスピアの喜劇と悲劇』(研究社、1992)196-204頁参照。
 - * 本稿では、この劇の主要人物の一人イアゴへの言及が割愛されている。この作品の聖なる次元を考察する上で、14世紀末から姿を見せるモラルティ劇のヴァイス(Vice)の系譜を視野に入れると、本稿のテーマに、更なる光を当てることが出来たかも知れない。この点については、今後の課題とする。なおイアゴの悪意に関しては、拙稿「イアゴと近代—理性という狂気」、今西雅章・尾崎奇春・齋藤衛『シェイクスピアを学ぶ人のために』(世界思想社、2000)を参照されたい。
 - ** 本文の引用や翻訳の行数は、E. A. J. Honigmann 編注の *Othello* (New Arden の第3シリーズ) に依った。また訳文は白水社版の小田島雄志訳に負うところ大である。
 - *** この研究は、平成15年度文部科学省科学研究助成費補助金(基盤研究B、2「英米文学研究における中世・ルネッサンスのイコノロジーの影響と役割」)の研究成果の一部であることを記させていただきます。

Illustrations

1. C. Walter Hodges, *Enter the Whole Army — A Pictorial Study of Shakespeare's Staging, 1576-1616* (Cambridge U. P. 1999) を参考にした筆者の想定舞台構図 (エミリアが、デズデモーナの死んで横たわる姿を発見するシーン)



2. Agnolo Bronzino (1503-72) の “An Allegory of Venus, cupid, Folly and Time” (別名 “An Allegory of Love”; “Allegoria di Venere”) (ロンドン・ナショナル・ギャラリー所蔵、1546年頃制作)



(いまにし・まさあき 外国語学部教授)