

# 『オセロ』における男性の主体のゆらぎ

内藤 亮一

## Instability of Male Subject in *Othello*

Ryoichi NAITO

E-mail: naitoh@edu.u-toyama.ac.jp

キーワード：オセロ，シェイクスピア，男性主体，軍人  
keywords：Othello, Shakespeare, male subject, soldier

『オセロ』(*Othello*)という劇は、オセロ(Othello)をはじめとする様々な登場人物の主体形成を扱った劇である。<sup>1</sup> たとえば、オセロの主体形成についていえば、オセロはまず軍人として主体が形成され、その後、結婚によって全人間的な主体を形成するが、嫉妬によってその主体は崩壊する。その後、姦通に対する正義の裁きを下すことで、あらたな主体を形成しようとするが、最後は自らを裁くことで、軍人としての主体を取り戻そうとする。このように、あらたな主体の形成がつねに繰返され、最後まで落ち着くことはない。本稿はオセロを中心に、オセロを取り巻く男性のとくに軍人としての主体形成を検証し、それらの主体が安定したものではなく、様々なレベルでゆらいでいることを明らかにしようとするものである。それでは、最初にオセロの軍人としての主体形成から見ていきたい。

### 1. オセロの軍人としての主体

オセロの主体はまず軍人として形成される。エデルマン(Charles Edelman)の『シェイクスピアの軍事的言語辞典』(*Shakespeare's Military Language: a dictionary*)によれば、1562年に書かれた書物のなかでヘンリー・バレット(Henry Barrett)なる人物が兵士に必要な6つの特性について書いている。それらは、「沈黙」(Silence)、「従順」(Obedience)、「守秘」(Secrett)、「節酒」(Sober)、「勇敢」(Hardie)、「正直」(Trueth)であり、あとになるほど重要な特性となる(Edelman 317-21)。<sup>2</sup> これらはすべて『オセロ』という劇のキーワードそのものでもあり、これを片手にシェイクスピアはこの劇を書いたのではないかと思えるほどである。最も重要とされる特性は「正直」であるが、これは兵士のみならずキリ

スト教徒すべてに向けられているものとも取れる。バレットは「正直」について次のように書いている。“The verteous that consisteth in trueth cannot be expressed in a whole volume. Soldieres using the same shall have their rewarde in everlasting lyfe, and the false shall loose the fruission of the same in continuall darknes, from which God save all true Christian soldiers” (Edelman 321). ここからもわかるように、「正直」であることは兵士にとって戦場で必要なことというより、キリストの兵士が地獄を避けて天国に行くために必要なことである。次に兵士にとって重要なものは「勇敢」である。これは兵士あるいは軍人にとくに重要な特性で、これに比べれば「沈黙、従順、守秘、節酒」もたいしたものではなくなる(Edelman 319)。バレットは次のように書いている。“The hardie and valiant couraige of captaynes and souldiers ys unto their prince a greate treasure....” (Edelman 319). “hardie”と並んで“valiant”という言葉が使われていることに注目しておいてほしい。またウィリアム・セガー(William Segar)も、『オセロ』執筆と同時期の1602年に『軍人と文官の名誉』(*Honour Military and Civil*)のなかで、新興の商人階層に対抗して軍人を称賛するが、それは彼らが軍事的能力によって名誉と栄光を求めるからである(Smith 43)。この時代において「男らしさ」(masculinity)を示すためには、「勇敢」(valour)であるという評判を取ることが何よりも必要であったのだ(Giddens par. 1)。軍人としての評価は、戦場での勇敢さによって左右されるのであり、オセロはその勇敢な行動によって、将軍としての地位を得たのである。

劇の始まりにおいては、軍人としてのオセロの主体は、“valiant”という表現で一つに結び付けられ確固たるものにみえる。元老院での最初のオセロへの呼びかけには、「勇敢な」(valiant)という軍人への形容詞がつけられる(1.3.48; 1.3.49)。そして、その軍人としての自負ゆえに、たとえデズデモナ(Desdemona)の父ブラバンショー(Brabantio)が結婚に反対しても、執政府が父親を黙らせてくれると断言できるのである。“My services, which I have done the signiory, / Shall out-tongue his [Brabantio’s] complaints” (1.2.18-19). デズデモナもまた、オセロの「勇敢な」性質に彼女の魂をささげたのであり、軍人としてのオセロの主体形成に寄与する。“And to his honours and his *valiant* parts / Did I my soul and fortunes consecrate” (1.3.254-55). (イタリックスは筆者による。)

オセロの軍人としての主体を考える際に、もうひとつモデルとして取り上げたい理想像がある。ブルース・R・スミス(Bruce R. Smith)は『シェイクスピアと男性性』(*Shakespeare and Masculinity*)のなかで当時の理想の男性像を分類しているが、軍人に該当するものとしては、「騎士」(chivalrous knight)と「ヘラクレス的英雄」(Herculean Hero)が考えられる<sup>3</sup>。もちろんスミスも述べるように、「騎士道」はシェイクスピアの時代においてすでに時代錯誤であった。しかし戦場で槍が銃に取って代わられた後も、英国ルネサンスの貴族はこぞって騎士の姿で肖像画を描かせたのであり、シェイクスピアの作品にはノスタルジアを込めて多くの騎士道風な戦士が登場する。現実世界ではエセックス(Essex)がエリザベス女王の宮廷の理想の騎士として民衆にもてはやされる。それらの騎士が体現するのは「美德・力、名誉、誠実、高貴、立派さ・勇敢さ」(virtue, honour, honesty, nobility, gentleness)といった、どちらかといえば道徳的なものである(Smith 44-48)。「騎士」が社会の模範となる理想の男性像であるとすれば、「ヘラクレス的英雄」は社会の規範よりも自らの規範に従って行動するような男性像である。彼らは通常の世界を超えた、戦いにおける偉大な戦士である。アントニー(Antony)やコリオレイナス(Coriolanus)やアキリーズ(Achilles)のように、ときに社会の道徳を犯すこともあり、群衆から孤立してしまうこともあるが、

その並外れた肉体的な戦闘能力は他を圧倒する力を持つ(Smith 48-49)。

ひるがえって、軍人としてのオセロのことを考えると、奴隷から傭兵となり、幾度となく危険を脱して、不思議な冒険を乗り越えて敵を打ち破ってきたというオセロの身の上話(1.3.129-170)<sup>4</sup>は、「ヘラクレス的英雄」が持つ勇猛さと巨大さを喚起させる。また、イアゴー(Iago)によれば、キャシオ(Cassio)を副官にするときに、イアゴーを推薦する街のお偉方に対するオセロの態度が傲慢であったとあり(1.1.7-16)、劇の冒頭で、社会の慣習より自分の規範に従って行動する「ヘラクレス的」な人物であることが印象付けられる。一方で元老院議員やヴェニス貴族がオセロに抱いている高潔な人物という印象(1.3.290-91; 4.1.264-68)からは、「騎士」に通じる美德がうかがわれる。オセロの布告官が通告を出すときに、“our noble and valiant general” (2.2.1-2)とオセロを表現していることも、オセロが高貴かつ勇敢な将軍であるというイメージを抱かせる。したがって、観客が抱くオセロ像は、スミスが分類した2つの理想像の重なったものとなる。

この2つの理想像は、しかし、相反する部分を含むゆえ、このようなオセロの主体は安定したものとはいえない。社会の規範を超えかねない力を持ちながら、社会の美德や規範を体現させられるオセロの軍人としての主体は、キリスト教徒に改宗して社会の一員となろうとする異文化・異人種であるオセロの2重性でもあり、いつ崩れるかもしれない危うさをはらんでいる。オセロの主体は、実ははじめからゆらいでいるのだ。

## 2. オセロを取り巻く軍人の主体

ここまで、オセロの軍人としての主体形成を見てきたが、ここで、この劇におけるそのほかの軍人について少し詳しく見ていくこととする。彼らに共通するのは、オセロと同様に「勇敢な」(valiant)という言葉で表現されることである。たとえばキプロスの総督モンターノー(Montano)はヴェニスにとって、“Signior Montano, / Your trusty and most valiant servitor” (1.3.40-41)であり、キャシオも“valiant Cassio” (2.1.87)と呼びかけられている。イアゴーですら、すでに観客の脳裏には悪党としか映らない5幕においてなお、“valiant” (5.1.

52) という言葉で表現される。この場面でイアゴーはロデリーゴ (Roderigo) とともに暗闇でキャッシュオを襲った後、そ知らぬ顔でキャッシュオを助けにきたふりをする。イアゴーを見つけたグラシアノー (Gratiano) は、名前ではなく「オセロの旗手」という肩書きでイアゴーを認知し、ついでロドヴィコー (Lodovico) がイアゴーのことを“a very valiant fellow” (5. 1. 52) とグラシアノーに言う。ホニグマン (E. A. J. Honigmann) はこの箇所、イアゴーの社会的地位が劣るため二人は名前を覚えていないと注釈をつけている (Honigmann 300)。逆に言えば、「オセロの旗手」で“valiant”というのが、社会において彼の主体を支えているものであるといえる。『オセロ』における軍人の主体は、とりあえず「勇敢である」(valiant) という言葉によって構築されている。

この“valiant”という言葉は、一般にも戦場での勇敢さを示す指標となる。ちなみに *Shakespeare Lexicon* では“brave”, “courageous” とある。また *OED* では2番目の意味として“Having or possessing courage; esp. acting with or showing boldness or bravery in fight or on the field of battle; bold, brave, courageous, stout-hearted” とある。これを見ると戦場での勇猛果敢な大胆さが言葉の意味に含まれる。しかし *OED* の15-17世紀の用例として、騎士道ロマンスにでてくる“knyght valiant”, “valiant knyghte” など騎士の属性と結びついた例がある。一方、『オセロ』の材源のひとつとされるポリー (Pory) 訳『レオのアフリカ記』(Leo's *Africa*) からの例として“The inhabitants are valiant and warrelike people” という表現や、ある旅行記からの“Crocodiles... cruell and yet valiant” というワニの形容も引用されており、“valiant” という言葉が道徳的な意味合いを持たずとも広く使用されていることがわかる。興味深い例は1533年頃の Berners の *Huon* からの引用である。ここには“For he is so noble and so valyaunt that he fereth no man” とあり、オセロに対する“noble and valiant” (2. 2. 1-2) という形容と一致する。*OED* の引用例は、「非常に高貴で勇敢であり、恐れを知らない」ということであり、オセロも恐れ知らずということとも一致する。“noble and valiant” という表現の意味するところが、ここからある程度限定できる。いずれにせよ、“valiant” は「騎士」

にも「ヘラクレス的英雄」のどちらのモデルにも当てはまるが、道徳的な要素よりは武勇に重点をおいた言葉といえる。

では、軍人の代名詞であるこの言葉が、この劇でどのように使用されているかということをおぼろげに、劇の文脈のなかで検証してみよう。1幕3場でオセロとモンターノーが“valiant” と呼ばれるとき、それは戦場での勇敢さを示す言葉として、軍人の主体を支えると受け取れる。1幕3場でのオセロへの呼びかけは、トルコ軍を迎え撃つにふさわしい武人へのよびかけであり、オセロの美德よりは武勇を期待してのことである。ただ最初の言及でオセロは“valiant Moor” (1. 3. 48) と呼ばれている。つまりヴェニスの高徳な軍人ではなく、ムーア人の傭兵とみなされている。次の呼びかけで“valiant Othello” (1. 3. 49) と名前を呼ばれる。ただし1幕3場において、観客はすでにオセロの秘密結婚を知っている。そうすると“valiant” と呼びかけられたオセロの主体は、元老院議員の娘との秘密結婚という、社会の規範を侵犯した「大胆な」(bold) 「ヘラクレス的」武人という意味も観客は連想しかねない。オセロが内包する2重性は、すでに社会の規範を超えた行動へと傾いている。その点で、この秘密結婚が明らかになったあとで、他の元老院議員らがオセロの美德を称える台詞を口にするのは、巧妙である (1. 3. 290-91)。いったん暴走しかけたオセロに、“valiant” をただの武芸に秀でた傭兵ではなく、“valiant knight” の意味に重ねることで、ムーア人オセロを再びヴェニスの規範の中に囲い込むのである。またモンターノーの場合は、模範的なヴェニスの軍人への形容であるが、この言葉の重みについては、テキスト解釈によって変わるものでもある。それについてはモンターノーを論じるところで詳述する。

次にこの言葉が2幕1場で、デズデモーナの美しさを称えるキャッシュオに対して使われたときには、“valiant” の意味はオセロとは異なるニュアンスをとる。このときは、まるで、宮廷恋愛の貴婦人が、自分を慕う騎士に感謝の意を込めて呼びかけたかのようなようである。

Cassio: O, behold,  
The riches of the ship is come on the shore:  
You men of Cyprus, let her have your knees!  
Hail to thee, lady, and the grace of heaven,

Before, behind thee, and on every hand  
Enwheel thee round!

Desdemona: I thank you, valiant Cassio.  
(2. 1. 82-87)

観客はキャッシュオが戦場での“valiant”な軍人であるとは感じていない。1幕でのキャッシュオに対するイアゴーの見解が影響して、観客はキャッシュオを時代遅れの騎士道ロマンスの主人公として、デズデモーナという女主人に道ならぬ恋慕を抱く人物に重ねてしまう。この劇は軍人が主人公でありながら、戦争が実際に舞台上で演じられることはなく、嵐でトルコ軍が壊滅したことが報告されるだけである。キャッシュオは戦場での勇敢な行動を示す機会は与えられず、何もしないで手にした勝利の喜びを分かち合うだけである。

2幕2場の布告官による“valiant”の意味についてはすでにOEDの例を引き合いにして述べたように、「恐れを知らぬ」というのが社会の規範を超えるのではないかという危惧をも感じさせる。ただ、キャッシュオにおいて“valiant”が「騎士」のイメージと重なるのを示されたあとなので、“noble and valiant”という表現は、「騎士」と「ヘラクレス」のバランスを取り戻して、両者のよい部分を併せた軍人としてオセロを提示する。しかし5幕でキャッシュオを闇討ちにしたイアゴーに向けて、“valiant”と形容するのはドラマティック・アイロニーでしかない。ここにおいて、“valiant”という言葉は、軍人の主体形成を助ける力を持っていない。“valiant”と呼びかけられたとしても、それは内実を持たない言葉になっているからだ。5幕でオセロが“I am not valiant neither” (5. 2. 241) というとき、この言葉はオセロからも切り離されたともいえる。

このように軍人の主体を支える“valiant”という言葉は、この劇で次第にその意味が弱まっていく。この劇における軍人としての主体形成を検証するには“valiant”に加えて、「騎士」と「ヘラクレス」という2つのモデルを含めて検証する必要がある。

それでは、まずイアゴーの主体形成から見ていこう。この劇ではイアゴーには悪賢い悪党のイメージが強いが、彼はオセロに次ぐ勝れた軍人である。たしかにイアゴーは中世以来の喜劇的な悪役ヴァイス (Vice) の伝統に連なる、ウィットに富んだセリフを口にしたり、謀をめぐらしたりもする。しかし、

街のお偉方から副官に推挙されていたこと (1. 1. 7-9)、キャッシュオを戦場での経験に乏しいと批判していること (1. 1. 18-26)、オセロ自身がイアゴーの戦場での能力は各地で目にしているはずだということ (1. 1. 27-29) を、幕開けの場面でイアゴーは自らの口から述べ、勝れた軍人としての主体形成を行う。この主体形成がうまくいかなければ、要するに観客がこれを信じられなければ、『オセロ』という劇は、卑小な人物が愚かな将軍を手玉にするだけのメロドラマの「家庭悲劇」になってしまう。イアゴーはオセロと対峙できるだけの巨大さを持っていないではない。実際、シェイクスピア当時のイアゴーを演じた役者は巨大な体格で知られるジョン・ローウィン (John Lowin) の可能性が高い (河合 158-60)。イアゴーの体格はやせたロデリーゴとともに登場することでより強調され、観客にイアゴーの軍人としての誇りと悔しさを信じるに足る視覚的助けを与える (河合 162-63)。観客はまず堂々たる体格の軍人を目の当たりにする。ローウィンが演じるイアゴーの軍人としての主体は、「ヘラクレス的英雄」に足るだけのものを担う。そしてオセロを陥れる彼の道德感が、「ヘラクレス的英雄」に見られるように、社会の規範を無視し、自分のみ従うものであることはいままでのない。

イアゴーもオセロと同じく2重の主体をもつ。イアゴーのもうひとつの主体は、オセロがイアゴーを「正直な」(honest) 男として信頼していることで構築されている。オセロから見ればイアゴーは正直で、「騎士」の理想像のような美德を持った人物である。また他の人物もみなイアゴーのことを信頼し、頼りにする。彼の主体を表す言葉は「正直」であり、それはバレットが兵士に最も重要なものとしていたものでもある。このようにして、周りから構築されるイアゴーの主体とは、オセロに匹敵するような「騎士」と「ヘラクレス的」巨人像を併せ持った軍人である。観客から見れば、このイアゴーの主体は、実際はそれぞれ別々に形成された2重のものであるのは明らかである。ヘラクレス的イアゴーと騎士の鑑としてのイアゴーは観客にとっては、別々のものであり、複数の主体がひとりの人物のなかで錯綜しているのを、観客は見るのである。

イアゴーの主体形成に関しては、これだけでは終わらない。軍人としてのイアゴーの主体を2重のものと捉えることができたとしても、イアゴーの全

体の印象はその枠では収まらない。「自分は自分でない」“I am not what I am” (1. 1. 64) というセリフなど、上で述べた2重性をみずから意識しているように見えながらも、よく考えると意味がわからなくなる自己韜晦的な面は、イアゴアの主体形成を分かりにくいものとする。イアゴアの行動の動機に関しても、イアゴアのセリフなどをもとに諸説はあるものの、コールリッジ (Samuel Taylor Coleridge) が出した有名な「動機なき動機探し」説は、今なお完全に払拭されたとはいえない (Sanders 25)。このこともイアゴアを读者・観客からの理解を拒否し、捉えどころのないものとしている。

また、イアゴアに限らないが、テキスト解釈の多義性も、イアゴアの主体を捉えることを困難にしている。例として、3幕3場のイアゴアの台詞の解釈が、イアゴアの主体形成に関わることをみておく。3幕3場でイアゴアとオセロがともに跪いて、デズデモーナとキャシオへの復讐の血の誓いを行う場面は、ホモソーシャルな連帯すら感じられる場面である。果たしてイアゴアがこの時点でも、オセロを騙しているのかどうかは、解釈の分かれる場面でもある (3. 3. 465-82)。この解釈が分かれるということが、イアゴアの主体が複数形成される可能性を証明する。テキストの意味の決定不可能性は、主体の決定不可能性であり、解釈を決めかねる読者は、イアゴアの主体のゆらぎを感じることになる。

ただし、このような主体のゆらぎは上演においては、かなりの部分で消滅するものである。演出家は当然何らかの解釈を選択せざるを得ないからだ。そして俳優の身体も先にローウィンのところで述べたように、主体形成に大きく影響を与える。演出の違いと主体形成の関連の例として、オリバー・パーカー (Oliver Parker) 監督の映画「オセロ」(1995) と、グレゴリー・ドーラン (Gregory Doran) が演出したRSC (王立シェイクスピア劇団) 日本公演 (2004) を例にとろう。映画では、ケネス・ブラナー (Kenneth Branagh) がイアゴアを演じたが、明らかにイアゴアの同性愛的なものを読み込むことを可能にする演出がなされていた。オセロに、「これからはお前が俺の副官だ」“Now art thou my lieutenant” (3. 3. 481) と言われたブラナー演じるイアゴアは、涙ながらに「私は永遠にあなたのものです」“I am your own for ever” (3. 3. 482) と応える。映画はイアゴアがそれ以後、本当にオセロの

副官として復讐に協力しているかのごとくであり、イアゴアの主体が変わったかに思わせる。人間的なイアゴアがこの映画には表現され、純粋な悪党という解釈は消えている。一方、RSC 日本公演で、イアゴアを演じたアントニー・シャー (Antony Sher) は、この場面で特別の感情を表すことはない。<sup>5</sup> シャーのイアゴアはブラナーに比べ、一貫して怪しげな悪党としての強烈さを舞台に放つ。ブラナーもシャーも大柄な役者ではないが、表情豊かなブラナーと無表情のシャーという2人の際立った個性を持った役者の身体・演技の違いは、それぞれのイアゴアの主体を明瞭に観客に提示する。

次に、モンターノの主体について見ていきたい。モンターノはこの劇のなかで主体が変わることのない人物である。モンターノは模範的な軍人であり、「騎士」の理想にも当てはまる。オセロがキプロスにくるまでの総督であり、“most valiant servitor”である。観客は、モンターノのなかに、軍人がどうあるべきかという姿を見、それと対比して、キャシオやイアゴアを判断する。キャシオの泥酔を目にしたモンターノは、なぜオセロがキャシオを副官に任命したのかと残念がる (2. 3. 117-31)。「節酒」を守る模範的な軍人として、酔っ払ったキャシオのように軍人の基準から外れた人物を照らし出すのである。バレットの挙げる軍人に必要な特性をすべて体現するかのように、キャシオとの騒動の際には、イアゴアに向かって、真実を語らなければ兵士ではないと問い詰める。“If partially affined or leagued in office / Thou dost deliver more or less than truth / Thou art no soldier” (2. 3. 214-216)。イアゴアはそれに対して、舌を切られた方がまだと言うが、バレットの挙げた特性の順序にもあるように、兵士は「守秘」より「正直」でなければならない。さらに“honesty”は「騎士」の美徳でもある。モンターノの主体がゆらいでいるとしたら、それはテキスト校訂が関係する場合である。先ほど述べたようにテキストの解釈のゆれが、主体形成に影響を与えるのと同様に、解釈以前のテキストそれ自体の不確定さも、当然、登場人物の主体形成に影響する。そのことをモンターノの例で見ておこう。1幕においてトルコ軍が攻めてくるとの情報がヴェニスで錯綜するなか、キプロスの総督モンターノから、トルコ軍がキプロスに向かっているとの報告が

使者を通じて知らされる。第1クォート(Quarto)版(以下Q)では次の通りである。

Mes.                   ...Seignior Montano,  
Your trully and most valiant servitor,  
With his free duty recommends you thus,  
And prays you to beleeeue him.

Du. Tis certaine then for *Cypresse*...

(1.3.40-44)

フォリオ(Folio)版(以下F)も若干のスペルの違い以外、意味に差はない。

最も権威ある底本のQとFにおいて「使者」(Mes.)の台詞の最後の行は“beleeeue (believe)”となっている。しかし、18世紀にサミュエル・ジョンソン(Samuel Johnson)とエドワード・ケイペル(Edward Capell)はそれぞれに、これを“relieve”に校訂した。QとFの読みならば、モンターノーは「自分の情報は確かなものと信じて欲しい」あるいは「自分を信頼して欲しい」と述べていることになる。それに対して校訂版では、モンターノーは助けを求めていることになる。ケンブリッジ版の編者は、18世紀以降、“relieve”への修正が好まれてきたが、ここは単に情報が確かだということを、公的な言い回しで述べているだけだから、QとFのままでよいという(Sanders 80)。それに対してアーデン版(第3シリーズ)の編者は“relieve”に校訂し、QとFの読みは、モンターノーの交代の者がすぐに送られるこの状況では説得力がない、と注釈をつけている(Honigmann 138)。これはアーデン版の編者がQとFのテキストの解釈を「自分を信頼して欲しい」と読んだからであろうが、いずれにせよこの校訂は、モンターノーの主体を変えるものである。トルコ軍が攻めてくれば助けを求めるのも当然かもしれないが、それを口にするかしないかは軍人としての「勇敢さ」という点では大きな違いがある。もしジョンソンなどの“relieve”の校訂に従えば、助けを求めたモンターノーは、並みの軍人ということになる。キャッシュオとの騒動などで見せる模範的な軍人としてのモンターノーのイメージとはやや異なる。QとFの読みのほうがその点はモンターノーのイメージが一貫している。

このようなテキストのゆれは、シェイクスピアのようにオリジナルの原稿がない作家の場合は、避けがたいことでもある。ひとつのテキストを選択することは、解釈における上演のときと同様に、他のテ

キストによる解釈の可能性を消すことである。そのため、最近ではテキストをひとつの決定的なものに決めるのではなく、ときに、いくつかの版を併記するような版本の編集方針もみられる。その場合は、そのようなテキスト概念自体に、すでに登場人物の主体のゆらぎが内包されている。<sup>6</sup>

次に、キャッシュオの主体について見ていくことにする。キャッシュオの軍人としての主体は、イアゴーがキャッシュオを、“Mere prattle without practice / Is all his soldiership”(1.1.25-26)と非難した劇のはじめから、すでに危ういものである。イアゴーにとって軍人に最も重要なのは何よりも戦場であげた武勲である。キャッシュオを“valiant”(2.1.87)と呼ぶのは、唯一デズデモーナであり、軍人からはそのような見られていない。キャッシュオの主体はむしろ、軍人イアゴーと対比される宮廷人として描かれている。イアゴーはキャッシュオがデズデモーナを出迎えたときに、宮廷人のように振舞うのを片目にキャッシュオを畏にかけることを考える。

[aside] He takes her by the palm; ay, well said, whisper. With as little a web as this will I ensnare as great a fly as Cassio. Ay smile upon her, do: I will gyve thee in thine own curtesies. You say true, 'tis so indeed. If such tricks as these strip you out of your lieutenantry, it had been better you had not kissed your three fingers so oft, which now again you are most apt to play the sir in. Very good, well kissed, and excellent courtesy: 'tis so indeed! (2.1.167-75)

ここからイアゴーは、キャッシュオとデズデモーナのあいだに不義があるという架空の関係を作り出すが、それはまさしく身分の高い人妻との不義という宮廷恋愛の規範にはまったものである。キャッシュオは、オセロによって副官という高い地位の軍人としての主体を与えられるが、観客が目にするのは、軍人というよりは宮廷人であり、それも、スミスのモデルに見られるような、「騎士」の扮装で肖像画を描かせた貴族たちが夢想する、宮廷恋愛の主人公としての「騎士」である。このようにキャッシュオの主体は、イアゴによって観客に植え付けられていく。

それではなぜオセロはキャッシュオを副官にしたのか。種本となったチンティオー(Geraldi Cinthio)には、このような記述はない。<sup>7</sup> 種本に従ったのでなけれ

ば、シェイクスピアの創作である。キャッシュオがオセロとデズデモーナの仲を取り持ったという言及はあるが、その見返りということは、オセロに付された性格からも考えにくい。むしろ、オセロがキャッシュオにかなりの好意をもっているのは確かであり、当時のルネサンス文化に見られる少年愛ゆえに、美しいフィレンツェ人キャッシュオを選んだということのほうを考えられる。エミーリア (Emilia) は更迭されたキャッシュオに、「オセロはあなたが大好きですよ。」“he protests he loves you” (3. 1. 49). と慰めている。またオセロはキャッシュオにだけ、直接呼ぶときマイケル (Michael) と名前前で呼んでいる。無論、デズデモーナは除いての話である。この点で、キャッシュオの主体は女性化されているとも映り、それはイアゴーによって植え付けられた、軍人の嫌う口先だけの宮廷人キャッシュオの主体とも呼応していく。

2幕3場では、キャッシュオは兵士に必要な特性である「節酒」ができず、酔っ払ってモンターノと争いをする。キャッシュオの軍人としての主体は、副官の肩書きは与えられたものの、もともと内実を伴っておらず、観客の目から見れば極めて不安定なものである。騒動をきっかけに肩書きと名誉を失ったキャッシュオは、自分を支えてくれる人間の不滅の部分もなくし動物と変わらなくなったと嘆く。“I have lost my reputation, I have lost the immortal part of myself - and what remains is bestial” (2. 3. 258-60). キャッシュオにとって「評判・名誉」(reputation) が「人間・男性・軍人」のすべてであり、彼の主体を支えるものである。イアゴーはキャッシュオに「評判」など人から押しつけられる最もいんちきなもので、資格もないのに手に入れたり、値するのに失うようなのだと慰めるが、これが内実が伴わないのに副官になったキャッシュオへの皮肉であることを、観客は気づかずにはいられない。“Reputation is an idle and most false imposition, oft got without merit and lost without deserving” (2. 3. 264-66). そして、人が押しつけるもの (imposition)こそが、主体を形成するものであり、それゆえ不安定なものであることを観客は確認する。

### 3. オセロの主体の変化

ここまで、オセロ以外の軍人の主体形成を検証して、それらが決して確固としたものではないことを確認した。ここで、もう一度オセロの主体形成に戻っ

て、オセロの軍人としての主体が、結婚後にどのように変わっていくかを見ていこう。

オセロの軍人として支えられた主体は、デズデモーナとの結婚によって変わる事となる。シェイクスピアにおいて“man”は大きく2つの意味を持つ。ウェイス (Eugene M. Waith) は軍人の「勇敢さ」(valour) が美德のすべてであるというプルターク (Plutarch) などの考え方と、キリスト教的概念でおなじみの天使と獣の間に位置する人間という考え方を引き合いに出し、この2つの“manhood”の対立を『マクベス』(Macbeth) の分析に用いている (Harris 262-63)。この対立概念は『オセロ』にも適用できるものである。ひとつは軍人オセロが持つ「男らしさ」「勇敢さ」であり、もうひとつの側面は道徳的な「人間らしさ」「自然の情愛」である。先のキャッシュオの引用で、キャッシュオが「評判」を失って「不滅の部分」(天使に近いもの)を失い、「獣の部分」だけ残ったと言っているのは、このキリスト教的概念を踏まえてのものである。ただキャッシュオは「評判・名誉」を「不滅の部分」と考えており、その点で自分の主体形成を軍人として行おうとしている。しかし軍人として必要な特性を持っていないことが、キャッシュオの主体形成を不安定なものにしていることは、すでに述べたとおりである。一方、オセロは、軍人としての主体形成に続いて、結婚することで、より完全な人間に近づこうとする。その主体形成を支えるのは、いうまでもなくデズデモーナの愛情である。

デズデモーナはオセロを愛することで、彼に欠けていたものを満たす。ベリー (Philippa Berry) はペトラルキズム (Petrarchism) やネオプラトニズム (Neoplatonism) が、男性の自己愛を映す鏡として女性を利用し、貞潔な女性は物質世界と精神世界の橋渡しの役目を果たしてくれると述べている (Berry 2)。このような男性の主体形成は、オセロにもあてはまる。オセロがデズデモーナを愛したのは、彼女が彼の果たした危険な冒険ゆえに、彼を愛してくれたからである。“She loved me for the dangers I had passed / And I loved her that she did pity them” (1. 3. 168-9). デズデモーナの愛は、軍人オセロを含むオセロの全人格の主体の基盤となっているといえよう。

デズデモーナの愛情を疑うことは、オセロの主体

を根底から覆し、喪失させることになる。イアゴーはキャシオを慰めたときは逆に、「評判」というのは人間にとって宝物だとオセロに言う。“Good name in man and woman, dear my lord, / Is the immediate jewel of their souls” (3. 3. 158-59). イアゴーはこのときオセロを見くびっている。イアゴーはデズデモーナの不義を匂わせ、それによってオセロの「評判・名誉」が傷つくことが、何よりも「名誉」を重んじる軍人としてのオセロにとって痛手であろうと考えている。当時、「間男」(cuckold)されることは男性の「名誉」をもっとも傷つけることであった(Foyster 7)。しかし、デズデモーナの様子を伺ったあとに、どこにも不義を感じられなかったオセロはイアゴーに向かってこう言う。「たとえば連隊のすべての兵士と不義を働いていても、それを知りさえしなければ、おれは幸せだったであろうに。」“I had been happy if the general camp, / Pioneers and all, had tasted her sweet body, / So I had nothing known” (3. 3. 348-50). この言葉は、オセロにとって、世間での「評判・名誉」が失われていても、それを知らないで、デズデモーナに愛されていると信じていられたら、それで自分は満足だったということである。オセロの主体形成は「評判・名誉」よりもデズデモーナの愛情にかかっている。むろん、本人が知らないということは、本人の主体にとっては「名誉」も失われていないのであり、したがって本人の主体形成には「名誉」がやはり重要なのだ、という論理も成り立つかもしれない。しかし、ここでのオセロの激怒は、世間の「名誉」よりもデズデモーナの愛情のほうが、オセロにとって大切であることを感じさせる。だからこそ、オセロはイアゴーに向かって、「私の愛する人が娼婦だという目に見える証拠を出して見せろ、さもなければ、永遠の魂に誓って、私の怒りに触れるよりは、犬に生まれたほうがよかったと思わせてくれる」“Villan, be sure thou prove my love a whore, / Be sure of it, give me the ocular proof, / Or by the worth of man's eternal soul / Thou hadst been better have been born a dog / Than answer my waked wrath!” (3. 3. 362-66) と激怒のあまり脅すのである。イアゴーはデズデモーナの貞潔を疑わせ、結果として、オセロは激情をコントロールできなくなる。これによってオセロは人間性を備えたより完全な男性としての主体を喪失するだけでなく、

軍人としての主体も喪失して、キャシオのいう人間の動物的な部分を主体とした怪物となる。それはオセロがこれまで自分の内なるものとして抱えながら、ヴェニスの外の野蛮な存在として打ち倒してきたものとの同化を意味する。復讐に駆り立てられたオセロは次のように言う。“Arise, black vengeance, from the hollow hell, / Yield up, O love, thy crown and hearted throne / To tyrannous hate!” (3. 3. 450-52). このときオセロは、武人でも、愛を手にした男性でもなく、憎悪(=イアゴー)を副官にした暴力的男性に変身する。

そのあと、オセロはもう一度、軍人としての主体を回復しようとする。復讐に駆られるのではなく、オセロはデズデモーナを殺すことの原因を見出そうとする。殺害の場面でオセロは、“cause” (5. 2. 1) と言いながら殺す。最後に彼を支えたのは“cause”である。激情に駆られたものの、デズデモーナを殺害しようと寝室に入ったときのオセロは暴力的ではない。まだ愛したいと欲しながら、姦淫の罪は許し難い。ヴェニスの厳しい法に従おうとするオセロの姿がある。昔の高潔な軍人としての自分を取り戻すため、激怒からでなく、裁きを行おうとする姿がここにある。「結婚という呪縛」“curse of marriage” (3. 3. 272) から自らをもう一度解き放ち、軍人としての主体を取り戻そうとする。

しかし、デズデモーナの不義が、オセロの誤解にもとづくもので、正義の代理としての自らの主体形成が無に帰したとき、オセロがそれまでの軍人としての主体を失ったと考えるのも当然である。オセロは軍人を形容する言葉である“valiant”がもう自分にはないという。“I am not valiant, neither” (5. 2. 241). ホニングガムはオセロの自己評価がここから始まるという(323)。

最期を前に自分の行いを弁じながら、オセロは自己の最後の主体形成を行おうとする。彼は自らをトルコ人に喩え、そのトルコ化した自分を処罰することで、トルコ征伐をしたかつての自分の行為を繰り返す、ヴェニスの軍人としての主体を回復しようとするのである(5. 2. 349-54)。そしてここにオセロの主体の最後のゆらぎが感じられる。オセロは自らをヴェニスの軍人として、ヴェニスの敵トルコを倒すことを象徴的に演じることで、彼に内在するキリスト教徒に改宗したムーア人という、ヴェニスの軍



人にとって危うい主体を消し去ろうとする。しかし、ヴェニスの法にかけることなく、キリスト教で禁じられた自殺をもって、ヴェニスの将軍(オセロ)を裁くことは、ヴェニスの規範を無視して自分の規範に従って行動することにもなる。オセロに内包する主体のゆらぎは最後まで消えないのである。

## 引用文献

- Berry, Philippa. *Of Chastity and Power: Elizabethan Literature and the Unmarried Queen*. London: Routledge, 1989.
- Edelman, Charles. *Shakespeare's Military Language: A Dictionary*. London: Continuum, 2004.
- Foyster, Elizabeth A. *Manhood in Early Modern England: Honour, Sex and Marriage*. London: Longman, 1999.
- Giddens, Eugene. "Honourable Men: Militancy and Masculinity in *Julius Caesar*." *Renaissance Forum* 5.2 (2001): 34 pars. Online. Internet. 17 Oct. 2008. <<http://www.hull.ac.uk/renforum/v5no2/giddens.htm>>
- Harris, Laurie Lanzen, and Mark W. Scott, eds. *Shakespeare Criticism* 3. Detroit: Gale, 1986.
- Honigmann, E. A. J., ed. *Othello*. By William Shakespeare. The Arden Shakespeare, Third edition. Walton-on Thames: Thomas Nelson and Sons, 1977.
- Othello*. (film) Dir. Oliver Parker. Perf. Laurence Fishburne, Kenneth Branagh. 1996. Videocassette. Columbia/Tristar 2, 1998.
- Othello*. (stage) Dir. Gregory Doran. Perf. Sello Maake Ka-Ncube, Antony Sher. Biwako Hall, Center for the Performing Arts, Shiga. May 8, 2004.
- Sanders, Norman. ed. *Othello*. By William Shakespeare. The New Cambridge Shakespeare, updated edition. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- Schmidt, Alexander. *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary*. New York: Dover, 1971.
- Shakespeare, William. *First Folio* 1623. Compact Edition. Intro. Mitsuo Kodama. Tokyo: Meisei UP, 1985.
- , *Othello*. Ed. E. A. J. Honigmann. The Arden Shakespeare, Third edition. Walton-on Thames: Thomas Nelson and Sons, 1977.
- , *Othello*. Issued under the Supervision of T. Otsuka. A Facsimile Series of Shakespeare Quartos. No. 31 *Othello* 1622 (Q1). Tokyo: Nan'Un-Do, 1975.
- . *Othello*. Ed. Norman Sanders. The New Cambridge Shakespeare, updated edition. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- Smith, Bruce R. *Shakespeare and Masculinity*. Oxford: Oxford UP, 2000.
- Waith, Eugene M. "Manhood and Valor in Two Shakespearean Tragedies." *ELH* 17 (1950): 262-73. The excerpt in Harris and Scott, 262-63.
- 荒井良雄, 大場建治, 川崎淳之助編集主幹『シェイクスピア大事典』日本図書センター, 2002年。
- 河合祥一郎『ハムレットは太っていた!』白水社, 2001年。

## 注

- 1 本稿で主体形成という言葉を使っている意味は、構築された主体というぐらいのゆるい意味で使っている。したがって、適宜、イメージなどという言葉に置き換えていることがある。またその主体形成とは観客・読者が想定するものを考えている。
- 2 Edelman には Henry Barrett についての記述は特になく、Bibliography にも記載が見つけられなかったが、インターネットでのキーワードによる検索からは、おそらく *The Captain's Book* (1562) という本を書いた著者と思われるが、詳細は不明。
- 3 スミスは当時の男性の英雄像について少なくとも5つのタイプを提示できるとしている。それらは the chivalrous knight, the Herculean hero, the humanist man of moderation, the merchant prince, the saucy jack である (Smith 44)。なお、本稿で「ヘラクレス的」という場合はこのスミスのここでの意味で用いてある。
- 4 『オセロ』からの引用及び引用行数は、The Arden Shakespeare (Third Edition) による。
- 5 2004年5月8日滋賀県立芸術劇場びわ湖ホールでの上演による。

- 6 最近の版本の傾向については、『シェイクスピア大事典』の金子雄司による1980年代以降の版本の項(176-80)が至便である。
- 7 チンティオーについては、アーデン版の補遺3に掲載されているものを参照。

(2008年10月20日受付)

(2009年1月21日受理)