

「ヤヌス神にかけて誓って」
——『オセロー』と古代ローマ喜劇——

滝 川 睦

I

ウィリアム・シェイクスピア (William Shakespeare, 1564-1616) の『オセロー』 (*Othello*, 1603-04)¹⁾ 一幕二場。松明を手にした役人たちが舞台上に登場する。彼らの足音に気づいたイアーゴ (Iago) は、デズデモーナ (Desdemona) の父親が率いる追っ手が近づいてくるようだから身を隠して、とオセロー (Othello) に助言する。それに対し「いや、おれは身を隠さない。／おれの資質、法的権利、曇りなき魂が身の潔白を示してくれよう。連中なのか？」 (“Not I, I must be found. / My parts, my title and my perfect soul / Shall manifest me rightly. Is it they?” 1.2.30-32)²⁾ とオセローは言葉を返す。イアーゴの返答はこうである——「ヤヌス神にかけて誓って、そうではないようです」 (“By Janus, I think no.” 1.2.33)。

「誓言」とも「ののしり言葉」とも訳すことができる “oaths” の使用頻度が、本劇の第一・クォート版 (The First Quarto, 1622) と比べると、第一・フォリオ版 (The First Folio, 1623) では大いにカットされている出版事情を念頭に置くならば (Ridley xxii)、後者の版においても削られずに残されているこの誓言「ヤヌス神にかけて誓って」はまことに印象的だ。とくにシェイクスピアは本劇の他にこの誓言を用いているのが、『ヴェニス商人』 (*The Merchant of Venice*, 1596-97) の「双面のヤヌス神にかけて誓って」 (“by two-headed Janus” 1.1.50) の一箇所だけなので、なおさら特異な印象を与えている。

第一・フォリオ版において誓言が大いに削減されている理由は明白である。1606年5月27日に公布された「役者の不敬な言葉を取り締まる法令」 (An Acte to Restraine Abuses of Players) がフォリオ版出版に何らかの影響を与えたと推測されるからである (Ridley xxvi; Clare 103)。

For the preventing and avoyding of the greate Abuse of the Holy Name of God in Stageplayes, Interludes, Maygames, Shewes, and such like; . . . if at any tyme or tymes, after the end of this present Session of Parliament, any person or persons doe or shall in any Stage play, Interlude, Shewe, Maygame, or Pageant jestingly or prophanely speake or use the holy Name of God or of Christ Jesus, or of the Holy Ghoste or of the Trinitie, which are not to be spoken but with feare and reverence, [? such person or persons] shall forfeite for everie such Offence by hym or them committed Tenne Pounds. . . .

(1)

(Chambers 338-39)

(芝居、インタルード、五月祭の余興、見世物などにおいて神の聖名をみだりに口にすることを未然に阻止し、避けることを目的とする。……もしいかなる時であれ、現在の議会が閉会された後、何人たりとも芝居、インタルード、見世物、五月祭の余興もしくはパジャントにおいて、ほんらい畏敬と敬意の念をこめて口にすべき、神、イエス・キリスト、もしくは聖霊あるいは三位一体の聖名をたわむれに、不敬に口にするか、用いる者は、[?個人あるいは集団で] そうした罪に対する罰金として10ポンドを納めるべし……。)

イアーゴの誓言は確かに“God”や“Christ Jesus”などの聖名が使われていないから、第一・フォリオ版においても削除されていない、とは言えるだろう。しかしなぜここでイアーゴがヤヌス神に言及しなくてはならないのかという謎に、上記の法令は明快に答えてはくれないのである。

アーデン版第三叢書の本劇の編者 E. A. J. ハニグマン (Honigmann) は、この箇所“Janus”についてこう注をつけている——「頭の前後ろに二つの顔をもつ、ローマの神。イアーゴは、彼自身〈二つの顔を持っている〉のだが、〈他の人には見えないものを見る神にかけて誓って〉と言っているのかもしれない、暗闇の中で語られる台詞だから」(134)。確かに、上のオセローとイアーゴのやりとりが漆黒の闇の中で聴覚を研ぎ澄ましてなされていることを指摘した点は鋭い。が、次のような台詞と上記の誓言との共鳴関係を無視している点で、ハニグマンの注は不十分であると言わざるを得ない。

IAGO. Are your doors locked?

BRABANTIO. Why? Wherefore ask you this? (1.1.84)

(イアーゴ。戸に鍵はかけられていますか? / ブラバンシオ。何故だ? 何故こんなことを聞くのだ?)

IAGO. I am one, sir, that comes to tell you [Brabantio] your daughter
and the Moor are now making the beast with two backs. (1.1.114-15)

(イアーゴ。旦那、あなたに告げにやってきたのです、あなたの娘さんと / あのムーア人は今、二つの背中をもつ獣に変身しようとしていることを。)

上の台詞でイアーゴは、娘が親の目を盗んで抜け出せるくらい、ブラバンシオ (Brabantio) の家の戸は開け放たれていることを指摘する。古代ローマの詩人オウィディウス (Ovid, 43 BC-?AD 17) の『祭暦』(Fasti, ?AD 7) において、門を守るヤヌス神は戦争中、人が出入

りできるように門をはずしておくと言われているのであるが (Ovid 21)、皮肉な形でイアゴーはこれからブラバンシオとオセローに襲いかかる戦争ならぬ「嵐」を警告するヤヌス神を演じているとも言えるだろう。また、後者の台詞における「二つの背中をもつ獣」という表現は、その約40行後に語られる宿の名「サジタリー」(“the Sagittary” 1.1.156) ——上半身は人で下半身は馬から成るケンタウロス (Centaur) ——とともに、双面の「ヤヌス神にかけて誓って」と強く共鳴しているのである。

本論は『オセロー』を古代ローマ喜劇、とくにプラウトゥス (Plautus, 254?-184 BC) の『ほら吹き兵士』(*Miles gloriosus* [*The Braggart Soldier*]) との関連性に着目して、「ヤヌス神にかけて誓って」という誓言に関わる謎を解明するのが目的である。

II

本章ではイアゴーの誓言そしてプラウトゥスの喜劇の影響下で現出する、分身や分裂などによって二重の人物像を結ばせる、本劇の「ヤヌス幻想」に焦点を合わせる。

本劇が初演された当時の観客にとっての、シェイクスピアの演劇と古代ローマの喜劇・悲劇との密接な連関性は、次の引用——フランシス・ミアズ (Francis Meres, 1565-1647) の『パラディス・タミア、知の宝』(*Palladis Tamia: Wit's Treasury*, 1598) の一節——からも明らかである。

... As Plautus and Seneca are accounted the best for Comedy and Tragedy among the Latines: so Shakespeare among the English is the most excellent in both kinds for the stage. For Comedy, witness his *Gentlemen of Verona*, his *Errors*, his *Loue Labours Lost*, his *Loue Labours Wonne*, his *Midsummers Night Dreame*, and his *Merchant of Venice*; For Tragedy, his *Richard the 2*, *Richard the 3*, *Henry the 4*, *King Iohn*, *Titus Andronicus*, and his *Romeo and Iuliet*. . . (Chambers 246)

(……プラウトゥスとセネカが古代ローマ人の中では喜劇と悲劇に関して最良の劇作家と考えられているように、シェイクスピアが英国人の中では両ジャンルにおいて右に出るものはいないと考えられている。喜劇に関しては、彼の『ヴェローナの紳士たち』、『間違い続き』、『恋の骨折り損』、『恋の骨折り甲斐』、『夏の夜の夢』、『ヴェニス商人』、悲劇に関しては『リチャード二世』、『リチャード三世』、『ヘンリー四世』、『ジョン王』、『タイタス・アンドロニカス』、『ロミオとジュリエット』を見るがよい……。)

『オセロー』については、コリン・バロウ (Colin Burrow) が指摘しているように、その冒頭部分のエピソード——ヴェニスを舞台にした夜陰に乗じた一連の騒動、怒れる父親、駆け落ちする恋人たち——は古代ローマ喜劇の雰囲気や場面設定を強く連想させる (152)。ハニグマンは上

で言及した注において、プラウトゥスの喜劇が台詞やドラマトゥルギーの点で10箇所、テレンティウスのそれらに関しては5箇所、本劇に関して影響関係があると指摘している。たとえば、若い娘と結婚したオセローを揶揄の対象とする次のイアーゴの台詞は、間違いなく『ほら吹き兵士』の台詞——「[ピュルゴポリュニケス] どうして、／結婚していて未亡人ということになる？ [パラエストリオ] 年寄りと結婚した若い女だからですよ。」([PYRGOPOLINICES.] “How can the same woman be married and single? / [PALAESTRIO.] Because she’s young, but married to an old man.” 965–66)³⁾——と共鳴している (Honigmann 125)。

Your [Brabantio’s] heart is burst, you have lost half your soul,
Even now, now, very now, an old black ram
Is tuppung your white ewe! (1.1.86–88)

(あなたの心臓は破裂し、魂の半分を失ってしまわれた、／今も今、まさにこの瞬間に、年老いた黒い雄羊が／あなたの白い雌羊に乗っかっているのですから！)

『ウィンザーの陽気な女房達』(*The Merry Wives of Windsor*, 1597–98) に登場するフォルスタッフ (Falstaff) が、プラウトゥスが描く「ほら吹き兵士」ピュルゴポリュニケス (Pyrgopolinices) の末裔であることを指摘したのはレオ・サリンガー (Leo Salinger) とロバート・S・ミオーラ (Robert S. Miola) であるが (Salinger 231–32; Miola 113–14)、オセローにこそ「〈ほら吹き兵士〉の気味がある」と喝破したのはノースロップ・フライ (Northrop Frye) である (Frye 39)。具体的にどの点において「ほら吹き兵士」とオセローが似ているかについてフライは説明していないが、本劇冒頭の場合は『ほら吹き兵士』のそれをまぎれも無く彷彿させる。

『ほら吹き兵士』の劈頭は、兵士ピュルゴポリュニケスがプライドと大言壮語によって、いかに自分を実際の身の丈以上の存在に見せる「ほら吹き」(“gloriosum” [The Braggart] 87) であるかを、食客アルトトログス (Artotrogus) と、奴隷パラエストリオ (Palaestrio) が暴露することが、その眼目である。

PALAESTRIO. That soldier is my master, the one who went away to the forum, a boastful creature, shameless, like dung, full of false oaths and adultery. He says that all women are running after him of their own accord; wherever he goes, he’s everyone’s laughingstock. (*Miles gloriosus* 88–92)

(パラエストリオ. ここから中央広場に出かけた／あの兵士はわが主人で、ほら吹き、恥知らず、／糞ったれの、大うそつきの女たらし。／本人は女という女が自分のあとを追いかけてくると言っていますが、／実はどこへ行こうとみんなの物笑いの種になっています。)

この「ほら吹き兵士」の正体暴露は確かにイアーゴの次のような言葉と正確に共振してい

る。

But he [Othello], as loving his own pride and purposes,
Evades them [three great ones of the city], with a bombast circumstance
Horribly stuffed with epithets of war. . . . (1.1.11-13)

(しかしオセローは、自分のプライドと目論見が大好きだから、／町の顔役たちを、大げさで、怖ろしく戦争の表現がぎっしりつまった言い回しで、／煙に巻いてしまったのだ……。)

Mark me with what violence she [Desdemona] first loved the Moor,
but for bragging and telling her fantastical lies—and
will she love him still for prating? (2.1.220-22)

(どんな激しきでデズデモーナが最初あのムーア人を愛したかを思い出すがよい、／それも絵空事の嘘を彼女にいばって話したというだけのことで——それで／ほらを吹き続けている奴を彼女がずっと愛し続けると思うか?)

確かにこれら二つの中傷の源がイアゴの嫉妬心であること、後にイアゴ自身がオセローを「ぶれることのない、愛すべき、高貴な性格の持ち主」(“a constant, loving, noble nature” 2.1.287) と評していることを思い出すならば、上の言葉を額面どおり受け取ることはできないだろう。だが、劇冒頭でオセローが次のように気取った言葉を口にするとき、彼は間違いなく「ほら吹き兵士」ピュルゴポリュニクスに近づいているのである。

OTHELLO. Keep up your [officers'] bright swords, for the dew will rust them. (1.2.59)

(オセロー. 輝く剣を鞘に取めよ、夜露が錆びつかせることになろうから。)

PYRGOPOLINICES. (*to slaves*) Take care that my shield has greater radiance than the rays of the sun can have when the sky is clear, so that when necessary it may dazzle the enemy's sharpness of sight in the sharpness of fight when battle is joined.

(*Miles gloriosus* 1-4)

(ピュルゴポリュニクス. [奴隷たちに] わしの楯をぴかぴかにしておくんだぞ、／晴れた日のお日さんよりも眩しいぐらいにな。／敵と一戦交えて、その時がきたら、／隊列組んだ敵の目を眩ませることができるよう。)

そしてまた本劇のプロット自体も、トルコ艦隊を嵐の力で撃退させ、戦争によって獲得された

はずの武勲をオセローから奪い、ますます「ほら吹き兵士」に彼を近づけていくのである。

だがしかし、『オセロー』を『ほら吹き兵士』に最接近させるのは、両劇に共通する、トリックスターが繰り出す、一人の女性登場人物から分身を作りだし、二つの存在に分裂させてみせる「ヤヌスの幻想」である。『オセロー』の場合、このトリックスターはもちろんイアーゴーである。彼は前章でも触れたように、「俺は俺であって、俺ではない」(“I am not what I am” 1.1.64) という台詞が端的に表わしているように、ヤヌスの相貌をもつ。しかし彼がその相貌を明らかにするのは、デズデモーナの存在を二重に変貌させるヤヌスの幻想を展開する瞬間である。

『ほら吹き兵士』の場合は、トリックスターである奴隷パラエストリオが、ピュルゴポリュニケスの愛人ピロコマシウム (Philocomasium) に一人二役を演じさせることで、彼女の分身を作りだし、兵士の見張り役の目を眩ませ、彼女に恋人プレウシクレス (Pleusicles) との逢瀬を楽しませる。さらに遊女アクロテレウティウム (Acroteleutium) に、兵士に恋焦がれる人妻を演じさせることによって、もう一人のアクロテレウティウムを作り出す。前者を分裂型の分身生成とするならば、後者を変装・変身型のそれと呼ぶことができるだろう。プラウトゥスは『メナエクス兄弟』 (*Menaechmi* [*The Two Menaechmuses*]) においては分裂型の分身生成の原理を用いて双子の兄弟を登場させ、『アンピトルオ』 (*Amphitruo* [*Amphitryon*]) では神を人間に変身させるという変装・変身型の原理を用いているが (De Melo 3)、『ほら吹き兵士』においてはその両方の原理を用いて分身のテーマを深化させていると言えよう。

PALAESTRIO. . . this girl [Philocomasium] will bear the likeness of two girls today,
from here and from there, and yet she'll be the same person, but she'll pretend to be
a different one. (*Miles gloriosus* 150-52)

(パラエストリオ. 今日あの人はこちらと／あちらの二人の女の姿をとることになります、／同じ女ですが、別人のふりをするようになるんです。)

PALAESTRIO. Instruct the woman [Acroteleutium] and her maid that the woman has
to pretend to be your [Periplectomenus's] wife and to be madly in love with this
soldier [Pyrgopolinices] (*Miles gloriosus* 795-96)

(パラエストリオ. 女と小間使いに言い聞かせてください、／女は旦那の奥さんで、
こちらの隊長に首ったけのふりをする事……。)

一方、『オセロー』の場合、デズデモーナの分身を生成する過程は複雑である。上の分裂型の分身生成の原理と、変装・変身型の原理が両方絡み合うようにして援用されていることに加え、イアーゴーがデズデモーナの分身生成を開始する以前に、彼女はすでに引き裂かれた存在

として現前しているからである。

DESDEMONA. My noble father,
 I do perceive here a divided duty.
 To you [Brabantio] I am bound for life and education:
 My life and education both do learn me
 How to respect you; you are the lord of duty,
 I am hitherto your daughter. But here's my husband:
 And so much duty as my mother showed
 To you, preferring you before her father,
 So much I challenge that I may profess
 Due to the Moor my lord. (1.3. 181-89)

(デズデモーナ。お父さま、／わかっているのはここで務めが引き裂かれていることです。／あなたには生み教育してくれたという恩義があります／生み教育してくれたことこそが教えてくれるのです、／あなたへの尊敬の仕方を。あなたは務めを捧げられるべき主人、／わたしはあなたの娘なのですから。ただここにはわたしの夫がいます、／お母さんがあなたに示してみせたのと同じ務めを、／祖父よりあなたを優先して示したのと同じだけの／務めをわたしはあえて／わたしの主人であるこのムーア人に果たすことを公言いたします。)

イアーゴーが楔を打ち込むのは、まさにこの引き裂かれた存在に対してである。しかし彼が楔を打ち込むべき亀裂は、父親とオセローとの間のそれではない。ヴェニス (Venice)、フィレンツェ (Florence) に代表される「国」(“country” 3.3.204, 241) の白人 (“[a] Venetian” 1.3.357; “a Florentine” 1.1.19) と、「ムーア人」(“the Moor” 1.1.115)) の間に走る人種的亀裂である。

IAGO. I know our country disposition well—
 In Venice they do let God see the pranks
 They dare not show their husbands; their best conscience
 Is not to leave't undone, but keep't unknown. (3.3.204-07)

(イアーゴー。わたしはわが国の気質はよく心得ています——／ヴェニスでは女性たちは神にはいたずらを見せておきながら／あえて夫には伏せておくのです、一番上等な良心は／やらないでおくのではなく、知られないようにするということなのです。)

IAGO. . . . I may fear

Her [Desdemona's] will, recoiling to her better judgement,
 May fall to match you [Othello] with her country forms,
 And happily repent. (3.3.239-42)

(イアーゴー. わたしが怖れているのは／あの方の意志(欲望)が、良識に逆戻りして／あなたを彼女の国の人びとの姿と比べ、／ひょっとしたら後悔するかも知れないことです。)

本劇のヤヌスの幻想は、『ほら吹き兵士』における変装・変身型の分身生成のパラダイムに則ってオセローを愛するふりをしながら、裏でこっそりと同国人と不倫を行なう「娼婦」(“whore” 3.3.362, 4.2.91)たる、もう一人のデズデモーナを生成していく。こうした幻想の通奏低音として響いているのは、次のような、彼女の父ブラバンシオの呪いである。

Look to her [Desdemona], Moor, if thou hast eyes to see:
 She has deceived her father, and may thee. (1.3.293-94)

(娘を良く見張っているがよい、ムーアよ、目が節穴でないならば、／娘は自分の父親を騙した、だからひょっとすればお前も騙すかもしれない。)

一方、オセロー自身はもう一人のデズデモーナの出現を、けっして変装・変身型の分身の誕生とは捉えていなかったことに注意しておきたい。「娼婦」としてのデズデモーナの出現は、オセローの心性によって、むしろ分裂型の分身生成の原理に沿ったものとして捉えられていたのである。つまりデズデモーナは、貞淑なる存在と不貞なる存在の、二つの存在に分裂し、両者はオセローの心の中に同時に存在しているのである。

OTHELLO. By the world,
 I think my wife be honest, and think she is not,
 I think that thou [Iago] art just, and think thou art not. (3.3.386-88)

(オセロー. この世にかけて誓って、／わたしは妻が当然貞淑であると思う、／そして貞淑でないと思う、／おまえが正しいと思うし、正しくないとも思う。)

『ほら吹き兵士』においては、バラエストリオが「兵士に恋焦がれる人妻」という分身を生成するのに、「指輪」(“anulum” [ring] 797)がアイテムとして使われていたことをここで思いだしておきたい。『オセロー』の場合は「指輪」の代わりに「ハンカチ」(“napkin” 3.3.291)がイアーゴーによって使われる。ハンカチがキャシオ(Cassio)の手を経由して、娼婦ビアンカ(Bianca)の許に届けられる、というプロセスを経ることによって、ハンカチの所有者であるデズデモーナを感染呪術的に娼婦に変貌させていくような錯覚を与えるからである。「苺模様のハンカチ」(“a handkerchief / Spotted with strawberries” 3.3.437-38)の「模様を写し取って

くれ」(“Take me this work out” 3.4.180) とキャッシューがビアンカに依頼するとき、オセローの想像力の中ではパリンプセスト (palimpsest) としてのデズデモーナの身体に、ビアンカの模写 (コピー) としての娼婦像が刻みつけられることになるのだ。

OTHELLO. Was this fair paper, this most goodly book
Made to write ‘whore’ upon? (4.2.72-73)

(オセロー. この美しい紙、この豪華な本に／「娼婦」の文字を書かねばならないのか?)

「俺は俺であって、俺ではない」と嘯くイアーゴーにしても、「緑色の目をした怪物」(“the green-eyed monster” 3.3.168) と化し、「夫は夫でない」(“[m]y lord is not my lord” 3.4.125) とデズデモーナによって評されるオセローも、そして酒に酔って我を忘れてしまうキャッシューもすべてヤヌスの幻想の支配下にあることは言うまでもない。古代ローマ喜劇というコンテクストに『オセロー』を据えたとき、『ほら吹き兵士』における分身生成の原理がデズデモーナ表象においてとりわけ際立った形で援用されていることに気づかされるのである。

シェイクスピアは古代ローマ喜劇を読むことで、イリュージョンによって部分的に創造された世界に人間は生きていることを知り、喜劇のプロットの中に悲劇の可能性を見てとることが可能になった、とコリン・バロウが述べているが至言であろう (Burrow 158)。『オセロー』の場合、この「イリュージョン」に相当するのが間違いなくヤヌスの幻想なのである。

III

登場人物がもう一人の自分と対峙させられる、ヤヌスの世界を生み出しているのは本劇における「場」(“place”) の概念でもある。

『オセロー』において「自己」は、たえず揺曳し、移動し続ける「場」において形成されている。劇冒頭で、イアーゴーはオセローを憎む動機として、自分の代わりにキャッシューを副官 (lieutenant) の地位に就かせたことを挙げ、こう表現する——「俺は俺の価値を知っている、俺こそ場たるものに打って付けなんだ」(“I know my price, I am worth no worse a place” 1.1.10)。未決定であった「場」=副官の地位に、するりと納まったキャッシューに揺さぶりをかけ立ち退かせ、代わりに自分がその場に納まる欲望が本劇のプロットを始動させるモメントであったと言っても過言ではない。デズデモーナも、わざわざ父親の家から逐電し、ゴンドラを使って「移動する」(“[t]ransported” 1.1.122) ことによって初めて、オセローの妻としての自己を確立する。そしてなによりもオセローこそが「さまよえる余所者」(“wheeling stranger” 1.1.134) として、「場」を転転とすることによって自己成型してきたと言えるのではないか。「これまで潜り抜けてきた、／戦い、攻城、運命の変転」(“the battles, sieges, fortunes / That I have passed”

1.3.131-32) についてオセローは、デズデモーナと彼女の父にこう語っていた——

I ran it through, even from my boyish days
 To th' very moment that he [Brabantio] bade me tell it,
 Wherein I spake of most disastrous chances,
 Of moving accidents by flood and field,
 Of hair-breadth scapes i'th' imminent deadly breach,
 Of being taken by the insolent foe
 And sold to slavery; of my redemption thence
 And portance in my travailous history;
 Wherein of antres vast and deserts idle,
 Rough quarries, rocks and hills whose heads touch heaven. . . . (1.3.133-42)

(わたしは語り尽くしてみました、ほんの少年だった頃から／彼が話してみよと命じたその瞬間までの話を、／最も不幸な巡り合わせ、／有為転変の海戦と陸戦、／今にも頭に落ちかかろうとする要塞の裂け目から間一髪で逃げ出したこと、／横柄な敵に捕らわれ／奴隷として売られたこと、そこから救われたこと／つらい旅のなかでのわたしの振舞い、／巨大な洞窟、草木も生えぬ砂漠、／巨石群、その天辺が天にも届くほどの岩や山……)

転転と場を移動することについて語るることにより、オセローはデズデモーナの愛情の中で「たいそう立派な男」(“such a man” 1.3.164) としての自己を成型しようとする。

こうした場の変遷について頻繁に言及される本劇において、最大の移動はオセロー、デズデモーナたちの、ヴェニスからキプロス島 (Cyprus) へのそれである。本来トルコ艦隊を撃退することによって裏打ちされたはずのオセローの武勲と名誉は空洞化し、彼は「ほら吹き兵士」の相貌さえ漂わせることになる。さらに皮肉なことに、彼は自己成型どころか「緑色の目をしたモンスター」=嫉妬のアレゴリーへの変身を余儀なくされるのだ。そしてデズデモーナも、キプロス島に浸潤するヤヌスの幻想によって紡ぎ出される、もう一人の自己に対峙せざるを得ないのである。

イアーゴーは自己成型について、自己を庭という「場」に譬えながら、ロダリーゴー (Roderigo) に次のように告げる——

'tis in ourselves that we are thus, or
 thus. Our bodies are gardens, to the which our wills
 are gardeners. So that if we will plant nettles or sow
 lettuce, set hyssop and weed up thyme, supply it with
 one gender of herbs or distract it with many, either to

have it sterile with idleness or manured with industry
—why, the power and corrigible authority of this lies
in our wills. (1.3.320–27)

(こうなる、ああなる、というのはわれわれの中にあるのさ。／われわれの体は庭で、われわれの意志(欲望)が／庭師だ。イラクサを植えようが、レタスの種を撒こうが、／ヒソップを生やしてタチジャコウソウを抜こうが、／一種類のハーブを植えておこうが、それを他のハーブと一緒に抜こうが、／怠慢で枯らしてしまおうが、勤勉に肥料をやろうが／——まあ、コントロールし矯正する力は、／われわれの意志(欲望)の内にあるのさ。)

イアーゴの、この自己成型の理論は、プラウトゥスの『幽霊屋敷』(*Mostellaria* [*The Ghost*])の次のような台詞にその起源を求めることができるだろう。

PHILOLACHES. I think man resembles a new house when he's born. . . . The moment a house has been finished, polished, built to perfection, people praise the builder and commend the house. . . . And when a useless and careless man moves in there, a slovenly slacker, together with a lazy household, then the house gets damaged, being a good house but badly looked after. (*Mostellaria* 91–107)

(ピロラケス. 生まれたときの人間は、／新しい家にそっくりだと思います。……／家が新しく作られ、仕上げもすんで、／寸分の狂いもなく完成すると、／人人は、大工をたたえ、家をほめそやします。……／ところがその家にもものぐさでぐうたらな男が／怠慢な奴隷とともに住みはじめたら、どうなるでしょう。不潔で無気力な男のおかげで、／家は汚れてしまいます。立派な家なのにきちんと手入れをしないからです。)

『幽霊屋敷』に登場する若者ピロラケス(Philolaches)も、イアーゴにとっても、自己を「家」や「庭」という空間に譬え、それらの空間を人間の意志(欲望)の力によって丹念に手入れすべき対象と見做しているのである。精魂込めて手入れしなければ、「力」(“[v]irtue,” *Othello* 1.3.320)も「親」(“parentes,” *Mostellaria* 120)も、荒れ果てた「庭」や「家」をどうすることもできないのである。

ところが本劇の舞台である、海に囲まれた「庭」とでも言うべきキプロス島においては、ピロラケスの言も、イアーゴの台詞も偽りでしかない。なぜならば、オセローもデズデモーナも自分の意志(欲望)を発動して自己形成することは許されず、イアーゴという名の双面の「庭師」に、双面の自己を成型することを強いられるからである。

IV

T. S. エリオット (T. S. Eliot, 1888–1965) は「シェイクスピアとセネカのストア主義」(“Shakespeare and the Stoicism of Seneca”) と題したエッセイにおいて、オセローが自害するさいに述べる次の台詞を引用しながら、オセローがとる「自己劇化の態度」(“the attitude of self-dramatization” 129) について論じている。

I pray you [Lodovico], in your letters,
 When you shall these unlucky deeds relate,
 Speak of me as I am. Nothing extenuate,
 Nor set down aught in malice. Then must you speak
 Of one that loved not wisely, but too well;
 Of one not easily jealous, but, being wrought,
 Perplexed in the extreme; of one whose hand,
 Like the base Indian, threw a pearl away
 Richer than all his tribe; of one whose subdued eyes,
 Albeit unused to the melting mood,
 Drops tears as fast as the Arabian trees
 Their medicinable gum. Set you down this,
 And say besides that in Aleppo once,
 Where a malignant and a turbanned Turk
 Beat a Venetian and traduced the state,
 I took by th' throat the circumcised dog
 And smote him—thus! (5.2.338–54)

(お願いだ、手紙で／これらの不運な出来事を話される時、／わたしのありのままの姿を告げてほしい。かばい立てしたり／悪意から書かないでほしい。あなたが語らねばならないのは／賢明に愛することはできなかったが、心から愛した男のこと、／簡単には嫉妬に駆られることのない男が、謀られて、／心を極度に乱したこと、自らの手で、／卑しいインド人のように、自分の部族よりずっと価値のある／真珠を投げ捨ててしまったこと、打ちひしがれた目で／めそめそするなどということは無縁だった男が、／アラビアの樹と同じようにさめざめと涙を流していること、／それはさながら体を癒すゴムを流すかのようなこと。これを書き留めてほしい、／それにもう一言、かつてアレppoにいたとき、／悪意に満ちた、ターバンを巻いたトルコ人が／ヴェネチア人を叩き、国を中傷したとき、／わたしはそ

の割礼の施された犬のような奴のくびをつかんで／叩きのめしてやった——こんな具合に！)

エリオット曰く、ここでオセローは「自分を鼓舞しようとしている」(“*cheering himself up*”)、そして「なんとかして現実から逃避し、デズデモーナのことを忘れ、自分のことを考えている」(“He is endeavouring to escape reality, he has ceased to think about Desdemona, and is thinking about himself” 130)、と。オセローは「道徳的態度というよりは〈美的〉態度を身につけ、自分を感傷的人物に変身させることに成功し、環境を背景に自己劇化している」(“Othello succeeds in turning himself into a pathetic figure, by adopting an *aesthetic* rather than a moral attitude, dramatizing himself against his environment” 130–31) というわけである。エリオットのこの指摘は正しいのであろうか。はたして「ありのままの姿」を伝えてほしい、と今際の際に願う人物が己について語るときに、自分自身は「現実から逃避し」ようとするものであろうか。

ヤヌスの幻想の正体を探ってきたわれわれには、オセローのここでの身振りを「自己劇化」と呼んでいいのなら、二人のオセロー——「ヴェネチア人」としてのオセローと、他者・異邦人としてのオセロー——を演じるという意味での「自己劇化」を実践していることがわかるのである。彼はこの台詞において、ヴェニスへのしる異教徒を諷める「ヴェネチア人」としてのオセローと、大事な真珠を投擲するインド人のようなオセロー、あるいはアラビアのゴムの樹のごとく涙を流すオセローを同時に演じて見せているのである。第一・クォート版の本劇の副題も第一・フォリオ版のそれも『ヴェニスのムーア人』(*The Moore of Venice*) であるが (Murphy 35; Hinman 818)⁴⁾、ここでの彼の身振りは、その副題における“*The Moore*”と“*Venice*”を引き裂き前景化して見せる身振りであると言えよう。そして、この激しい身振りこそ、劇中でオセローを真っ二つに引き裂いたイアーゴーに抵抗する「自己劇化」の身振りであったと言えるのである。

DESDEMONA. My mother had a maid called Barbary,
She was in love, and he she loved proved mad
And did forsake her. She had a song of ‘willow’,
An old thing ’twas, but it expressed her fortune
And she died singing it. That song tonight
Will not go from my mind. (4.3.24–29)

(デズデモーナ。母にはバーバリーという名の小間使いがいたわ、／あの子は恋をした、だけど愛した男は狂って／あの子を見捨てたの。あの子は「柳」という歌を歌っていたわ、／とても古い歌、だけどあの子の運命をうまく言い当てていた／あの子が息を引き取るときも歌っていたわ。あの歌が今夜は／心から離れないの。)
デズデモーナもまた、最期に自分の分身「バーバリー」を召喚する。彼女は「柳」の歌を口ず

さみながら、自分と小間使いの少女とを重ね合わせ、少女の歌に自分の悲しみを仮託しているのである。デズデモーナもまたオセローと同様にこのヤヌスの幻想の下、イアーゴに抵抗する身振りとして、もう一人の自分を創出していたのである。

注

- 1) シェイクスピア劇の制作年代については Margreta de Grazia と Stanley Wells が編んだ *The New Cambridge Companion to Shakespeare* の “A Conjectural Chronology of Shakespeare’s Works” に従う。
- 2) シェイクスピア劇の幕、場、行数はアーデン版第三叢書に従う。
- 3) プラウトゥス劇の行数は Wolfgang de Melo 編 *Plautus III* のそれに従い、Wolfgang de Melo の英訳を本論では引用する。『ほら吹き兵士』と『幽霊屋敷』の日本語訳はそれぞれ、『プラウトゥス ローマ喜劇集3』の木村健治訳と岩谷智訳を引用する。なお英訳と本論の表記に合わせて日本語訳に部分的に修正を加えた。
- 4) 第一・フォリオ版の本劇の副題では、第一・クォート版のその “The” が “the” となっている。

引用文献

- Burrow, Colin. *Shakespeare and Classical Antiquity*. Oxford UP, 2013. Oxford Shakespeare Topics.
- Chambers, E. K. *The Elizabethan Stage*. Vol. 4, Clarendon Press, 1923.
- Clare, Janet. *Art made tongue-tied by authority: Elizabethan and Jacobean Dramatic Censorship*. Manchester UP, 1990.
- De Grazia, Margreta, and Stanley Wells, editors. “A Conjectural Chronology of Shakespeare’s Works.” *The New Cambridge Companion to Shakespeare*, 2nd ed., Cambridge UP, 2010, pp. xv–xvi.
- De Melo, Wolfgang. Introductory Note. *Amphitruo, Plautus I*, pp. 3–9.
- Eliot, T. S. “Shakespeare and the Stoicism of Seneca.” 1927. *Selected Essays*. Faber and Faber, 1932, pp. 126–40.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton UP, 1957.
- Hinman, Charlton, ed. *The First Folio of Shakespeare*. W. W. Norton, 1968, The Norton Facsimile.
- Honigmann, E. A. J., editor. *Othello*. By William Shakespeare, rev. ed., Bloomsbury, 2016. The Arden Shakespeare 3rd ser.
- 岩谷, 智訳. 『幽霊屋敷』. 『プラウトゥス ローマ喜劇集3』. 京都大学学術出版会、2001年、237–353頁. 西洋古典叢書.
- 木村, 健治訳. 『ほら吹き兵士』. 『プラウトゥス ローマ喜劇集3』. 101–236頁.
- Meres, Francis. *Palladis Tamia: Wit’s Treasury*. 1598. Chambers, pp. 246–47.
- Miola, Robert S. *Shakespeare and Classical Comedy: The Influences of Plautus and Terence*. Clarendon Press, 1994.
- Murphy, Andrew, ed. *The Tragedy of Othello, The Moore of Venice*. Prentice Hall, 1995. Shakespearean Originals: First Editions.
- Ovid. *Ovid’s Fasti*. Translated by James George Frazer, William Heinemann / Harvard UP, 1931. The Loeb Classical Library.
- Plautus. *Amphitruo [Amphitryon]*. *Plautus I*, edited and translated by Wolfgang de Melo, Harvard UP, 2011, pp. 1–131. Loeb Classical Library 60.
- . *Menaechmi [The Two Menaechmuses]*. *Plautus II*, edited and translated by Wolfgang de Melo, Harvard UP, 2011, pp. 417–547. Loeb Classical Library 61.
- . *Miles gloriosus [The Braggart Soldier]*. *Plautus III*, edited and translated by Wolfgang de Melo, Harvard UP, 2011, pp. 129–303. Loeb Classical Library 163.
- . *Mostellaria [The Ghost]*. *Plautus III*, pp. 305–441.
- Ridley, M. R. Introduction. *Othello*, Methuen, 1958. pp. xv–lx. The Arden Shakespeare.

Salingar, Leo. *Shakespeare and the Traditions of Comedy*. Cambridge UP, 1974.

Shakespeare, William. *The Merchant of Venice*. Edited by John Drakakis, A & C Black Publishers, 2010. The Arden Shakespeare 3rd ser.

———. *Othello*. Edited by E. A. J. Honigmann, rev. ed., Bloomsbury, 2016. The Arden Shakespeare 3rd ser.

キーワード：シェイクスピア、『オセロー』、古代ローマ喜劇、プラウトゥス、『ほら吹き兵士』、ヤヌスの幻想、分身

Synopsis

‘By Janus’:
Othello and Roman Comedy

Mutsumu Takikawa

The paper is intended as an investigation of the Janus-like phantasmagoria in Shakespeare’s *Othello*, especially referring to the Plautus’s *Miles gloriosus*.

In *Miles gloriosus*, Palaestrio the slave, in order to deceive Pyrgopolinices the braggart soldier, manages to fashion the doubles out of the female characters. Under the influence of this Roman comedy, “two-faced” Iago, who is the ectype of Palaestrio, conjures up the Janus-like phantasmagoria in which leading characters are led to meet their other selves: Desdemona faces a “whore” named Desdemona; Othello is obliged to acknowledge himself as “the green-eyed monster.” In the denouement of this play, however, both Othello and Desdemona put up their final resistance against Iago’s conjuration by fashioning and acting out their own double roles.

Keywords: Shakespeare, *Othello*, Roman Comedy, Plautus, *Miles gloriosus*, Janus-like phantasmagoria, doubles