

オセローの人物造型と先行演劇の影

鶴 田 学

1. 歴史のコンテキスト

エリザベス朝の舞台では、ムーア人、トルコ人、スキタイ人などの非ヨーロッパ系の「異人たち」が活躍した。奇異なスペクタクルに対する当時の英国人の欲求がそうした表象の異人たちを呼び起こしたわけだが、そのなかには芝居の主人公となるものすら現れた。異人の名を刻印された超人が並はずれた武力と意志の力をもって奇跡的な征服劇を成し遂げるクリストファー・マーロウの『タムバレイン大王』(1587)^{*1}は、この種の異人表象の先駆けであり、もっとも顕著な成功をおさめた例であると言っていいだろう。『タムバレイン』第一部は、おそらくマーロウがケンブリッジ在学中に執筆されたものと考えられている。マーロウの大衆劇場での成功を受けて、その翌年にはロバート・グリーンが『トルコ皇帝セリムス』(1588)で二匹目のドジョウをねらった。グリーンはマーロウへの対抗意識は実に過剰であり、『セリムス』のテキストのなかには『タムバレイン』からのエコーが枚挙にいとまがないほど数多くこぼれ落ちて聞こえる。

1588年といえば英国がスペインの無敵艦隊を退けた年であるから、『タムバレイン』や『セリムス』などのいわゆる軍事ものが制作された背景には実世界における「スペインの脅威」があったと推測できる。たとえば、タムバレインはスキタイの羊飼いかから身を起こし、ベルチャー帯を征服し、アフリカ北部のエジプトをも屈服させ、ヨーロッパはハンガリーにまで迫るが、そのような主人公に対する英国人の心理は複雑だっただろう。なぜならば、世界を股にかけて帝国を拡大せんとする軍事的脅威としては、タムバレインはスペイン国王フェリペ二世を連想させる。その意味で、ヨーロッパ北部に位置する小さな島国であった英国にとって、タムバレインのような超人は恐怖心をかき立てるに十分な存在だったはずだ。だが、角度を変えてみれば、ヨーロッパ大陸本土を脅かす外部の勢力というものは、反カトリック・反スペインを掲げていた英国にとっては「敵」をこらしめる英雄とも映ただろう。『タムバレイン』には「神のふるう鞭 (the Scourge of God)」という表現が反復して現れるが、そこには恐怖の念と英雄崇拜が混在していたと考えねばならない。

その曖昧な感情はオセローという人物造型の基盤にもなっている。ヴェニス公国に雇われたムーア人の将軍という人物設定が英国人に与えた印象を的確に把握するためには、近代初期のヨーロッパ勢力地図における英国の特異な位置を考慮しなければならない。エリザベス女王は、当時のヨー

*1 劇作品名の後のカッコ内の数字は初演の年を表す。

ロッパの君主としては例外的に、トルコ人やムーア人に対して宥和的で友好的な外交姿勢をとった君主として知られている。エリザベス朝の英国は、「スペインの脅威」に対して牽制する意味と地中海方面での英国商人たちの商業活動の安全を確保する意味で、トルコ人やムーア人らの非ヨーロッパ系の異人たちと相互安全保証の取引をしていたのだ^{*2}。

『オセロー：ヴェニスのもう一人』の初演は一般に1604年とされているが、アーデン第三版の編者ホニグマンのように1601年の終わり頃という比較的早い時期を主張する学者の意見もいまだに根強く、決定的なことは言えない^{*3}。このわずか三年の時間差はエリザベス朝（1558-1603）とジェームズ朝（1603-25）の違いを意味するため決して軽んじることは出来ないが、いずれにせよ『オセロー』の執筆・初演が十七世紀初頭であることには間違いなく、それはマーロウやグリーンらの大学出の才人たちが中心となり活性化した大衆演劇ブームから十年以上の年月を隔てていた。その十数年の間に英国の国際的な力関係は変化した。この頃までにはいわゆる「スペインの脅威」がさほど緊迫したものではなくなっていた。ロンドンの演劇界も様変わりした。演劇の世界では、マーロウらの初期の劇作家がすでに世を去っていた一方で、やや遅れて出発したシェイクスピアは、劇団の幹部として劇場経営にも参画することで経済基盤も安定し、劇作家としての円熟期に入っていた。

2. 『タムバレイン大王』の系譜／からの逸脱

こうしたさまざまな状況の変化を無視して、単純に『タムバレイン』と『オセロー』を横に並べて比べることは意味をなさないが、『オセロー』のなかにもいまだに夭折した先輩劇作家マーロウへの明らかなオマージュと読める語句が現れる。『オセロー』執筆時のシェイクスピアに対して「影響の不安」という表現はあまりにも大げさすぎるのかもしれないが、それでも勘のいい観客ならば、その言葉をヒントに一昔前に観た（あるいは再演という形で少し前に観た）マーロウの征服劇のことを一瞬脳裏に浮かべたことだろう。

嵐のなか、他の船よりも一足先に無事キプロス島へ上陸したキャシオーは、オセローの結婚について語り、その花嫁を「あの神々しきデズデモーナ (The divine Desdemona)」(2.1.73) と形容する。この 'divine' という一語にして充分な誇張法は、タムバレインの口調、「ああ、美しいゼノクレイト (fair Zenocrate)、神々しきゼノクレイト (divine Zenocrate)、美しいという言葉もそなたには汚すぎて使えない (Fair is too foul an epithet for thee)」(Part 1, 5.2.72-3) を想起させる^{*4}。ただし、シェイクスピアはタムバレインを通じて語るマーロウの声を脇役に振ることによって意図的に周辺化している。「神々しきデズデモーナ」という表現をそのままオセローに言わせなかったのは、マーロウ流の誇張法が芝居じみて聞こえることを恐れたからかもしれない。

*2 もちろん、アーニャ・ルーンバが警戒するように、プロテスタントの英国対スペインなどのカトリック勢力といた、キリスト教圏内の宗派の違いを強調しすぎてはならない (Loomba 104-5)。英国、カトリックのヨーロッパ、トルコの関係は三つ巴だった。

*3 Hadfieldも1601年初演説に傾いている (Routledge Literary Sourcebook 11)。

*4 アーデン第三版『オセロー』の該当箇所の脚注を参照。

「マーロウの力強い詩行」の影響を自覚しつつも、一定の距離をとるシェイクスピアの姿勢が伺えて興味深い。

それでもやはり、『オセロー』の第一幕は大きな枠組みにおいて『タムバレイン』の変奏曲だと言える。先に指摘した時代背景や劇場の事情といった文脈の違いを踏まえた上であえて言えば、『タムバレイン』第一部と『オセロー』の最初の幕は、ともに権力を持つ父の娘を何らかの意味で「野蛮」と見なされている異人が略奪する物語として同じ範疇に捉えることができるからだ。『タムバレイン』の場合、スキタイの羊飼（タムバレイン）が嫁入りの旅路にあるエジプトのスルタンの娘（ゼノクレイト）を略奪する。『オセロー』では、武勇の名誉を誇りながらも「ムーア人」と呼ばれ、ヴェニス社会に完全には同化することのできない雇われ軍人のオセローが「公爵と同様、二票分の発言力を持つ」（1.2.13-4）と言われる有力な元老員議員ブラバンショアの娘を誘惑する。

オセローとデズデモーナの秘密結婚、それを知ったブラバンショアの訴え、ヴェニスの法廷といった要素は、『オセロー』の主な材源と考えられているジラルディ・チンツィオの『百物語』には欠落している。したがって、『百物語』のディズデモーナ (Disdemonia) には父から受けた恩恵と夫に対する服従の板挟みになるという状況も発生しない。『オセロー』では、法廷に召喚されたデズデモーナが自分の置かれた立場を「ふたつに引き裂かれた忠誠 (a divided duty)」（1.3.181）と言い表すが、そのコンパクトな表現の原型ともいえる台詞はマーロウのゼノクレイトに求めることができる。

Whom should I wish the fatal victory,
When my poor pleasures are divided thus,
And racked by duty from my cursed heart?
My father and my first-betrothed love,
Must fight against my life and present love: (5.2.321-5)

『タムバレイン』第一部の終わり近く、タムバレインの軍隊がいよいよエジプトまで進軍し、ゼノクレイトの父親と交戦する直前の台詞だ。この後、戦いを通じてエジプトのスルタンを屈服させたタムバレインが入場し、その勝利宣言とともに第一部が幕を閉じることになる。ゼノクレイトの心の葛藤は力と力の衝突によって否応なしに解消させられる。

このように、あらゆるものを剣 (sword) と言葉 (word) で征服していくタムバレインとは対照的に、オセローは「戦わない軍人」の役割を演じている。『オセロー』の一幕一場は、イアージーとロダリーゴーが結託し、夜中にブラバンショアをたたき起こすところから始まる。娘の不在に気づいたブラバンショアは、警備の兵を招集し、オセローを逮捕に出かける。そこでブラバンショアの兵とオセローとの間でひとつ大立ちまわりがあると見込んだ観客がいたとすれば、その期待は見事に裏切られることになる。実力行使で逮捕に来たブラバンショアをオセローは言葉で迎え撃つ。

Keep up your bright swords, for the dew will rust them.
Good signior, you shall more command with years
Than with your weapons. (1.2.59-61)

この台詞はいわゆるオセローの名台詞のひとつと言われ、たとえば、ジョン・キーツは名優エドモンド・キーン演じるオセローがこの台詞を発したときに、その声は「剣が葦のようになまくらに思えるほど支配力を持っていた」と証言している。^{*5} だが、それは「悲劇の主人公オセロー」を鑑賞することに慣らされた、洗練された後の世の観客の反応であって、『オセロー』初演時の観客にしてみれば、案外と拍子抜けしたアンチクライマックスに聞こえた可能性もある。大衆演劇であったエリザベス朝の芝居の観客の一部は、マーロウやシェイクスピアの芝居を熊いじめなどの見せ物の延長線上に見ていたから、そうした「ちゃんばら芝居」を楽しみに来ていた観客層にとっては、「看板に偽りあり」だったのかもしれない。

3. 「トルコ人になる」ことの意味

この芝居において、オセローはトルコ人と戦うことがなく、「トルコの脅威」は、まさに影としてのみ存在する。嵐によるトルコ海軍の全滅、ヴェニス軍に転がり込んだ戦わずしての勝利。そして場面はオセローとデズデモーナの結婚を祝う宴へと移っていくが、そこにはすでに暗雲が垂れこめている。イアーゴーは酒に弱いキャシオーを悪酔いさせ、ロダリーゴーが酔った彼を挑発するように仕向け、喧嘩騒ぎが起きるように手はずを整える。この罠にまんまとはまったキャシオーは分別をなくし、むやみに剣を振りまわして、仲裁に入ったモンターノーという関係のない人物に怪我を負わせてしまう。「名声 (reputarion)」を失ったことを「わたしという自己 (self) の最も大切な部分を失った」(2.3.255-6) と大げさになげくキャシオーと彼をいい加減な理屈でなだめるイアーゴーの姿には、まだまだ喜劇的な雰囲気漂っているのかもしれない。^{*6} しかし、この騒乱を収めるオセローの台詞には、オセロー自身もこの時点では予期しなかったであろう劇的アイロニーが含まれている。

Why, how now, ho? From whence ariseth this?
Are we turned Turks? and to ourselves do that
Which heaven hath forbid the Ottomites?
For Christian shame, put by this barbarous brawl; (2.3.161-4)

*5 アーデン第三版『オセロー』の該当箇所脚注を参照。

*6 新進気鋭の頃のグリーンブラットが鮮やかに物語ったように、『オセロー』の重大なテーマのひとつは、「自己」の自律と他律という命題だ。劇作家シェイクスピアの緻密な構成力は、このような喜劇的なやりとりのなかにも、隠れた主題を散りばめて反映させている。

「我々はトルコ人になってしまったのか？」とオセローは語気を荒げて部下たちを叱責する。激情して剣を抜いて暴れることが人種の特徴に還元して語られるという点において、このたとえは注目すべきだ。オセローは「野蛮なオスマン・トルコ」対「文明化されたキリスト教徒」という二項対立の図式を用いて部下たちを諷めようと試みている。「転ぶ (turn)」という語感からもわかるように、「トルコ人になる」というイディオムは、本来、「イスラム教に改宗する」ことを意味していた。ナビル・マターの仕事が明らかにしたように、キリスト教徒がさまざまな要因によってやむを得ずイスラム教徒化すること、あるいは宗教的には形式的な改宗であっても実質的にはイスラム社会に同化して生活を送ることは実際にありえることだった。また、イスラム教徒がキリスト教徒になるという逆のケースもごく希ながらあったようだ (*Turks* 43-82)。舞台上の表象で言えば、たとえば、先に挙げたグリーン『セリムス』ではセリムスの兄が密かにキリスト教徒と交流を持ち、キリスト教徒に改宗していたことを死の間際になって宣言するという驚くべき一場面が展開する (Scene 22)。しかしながら、そうした歴史的な実態や舞台上の表象の例にもかかわらず、『オセロー』においては「トルコ人になる」ことは文字通りの改宗を意味するのではなく、乱暴に剣を振りまわすという舞台上の演技を指していることも忘れてはならないだろう。するとそこからオセローの発する言葉に深いアイロニーが生じる。舞台上の登場人物としてのムーア人は、トルコ人同様に、刃の鋭い刀を常に携帯していて、いざとなれば剣を抜いて暴れるものとされていたからだ。オセローのレトリックの戦略には彼自身の他者性をも暴いてしまう危うい落とし穴があった。

4. 「黒い」ムーア人と「白い」ヨーロッパ人

初・中期のシェイクスピアはステレオタイプ化されたムーア人を芝居のなかで活用していた。初期の作品である『タイタス・アンドロニカス』(1594)では、タモーラが不貞の末に黒いムーア人エアロンの赤ん坊を出産する。皇帝サターニナスの寵愛を受けて今や后となった元ゴート族の女王タモーラの名誉を守るために、周囲の者たちは黒い赤ん坊の命を狙う。だが父親であるエアロンは、その子を守るために三日月刀を抜いて近づく者を威嚇する (4.2.93-4)。その場面でのエアロンのふてぶてしい態度が印象に残ったのだろうか、シェイクスピア演劇の一場面を描いた当時のものとしては唯一のイラストとして「ピーチャム・ドロイング」と呼ばれる挿絵が現存しているが、そこに描かれたエアロンは「真っ黒」な黒人で左手には剣を持ち、挑発的な姿勢をとっている。^{*7}

ムーア人という人種が舞台上で注目を浴びるとき、それが性的な交わりによるヨーロッパ人との混血と関連していることは注目すべきだろう。「カラス色 (raven-colour) の」エアロンと「白い女王 (fair queen)」タモーラの間生まれた赤ん坊が問題視されるのも、その外見が黒いからにはほかならない (Sousa 102)。『オセロー』の場合でも、主人公の「黒さ」への言及が集中するのは、

^{*7} 「ピーチャム・ドロイング」については、アーデン第三版『タイタス・アンドロニカス』の序文にその解説とイラスト部分のコピーを見ることができる (Bate 38-43)。

彼とデズデモーナの性的な交わりが想像される局面においてであり、そこではアフリカの比較的奥地に住んでいたネグロイドのイメージがオセローに投影されている。オセローとデズデモーナとの秘密結婚をブラバンショーに密告する際のイアーゴの台詞は、黒いオセローを文字通り「悪魔化」している。

Even now, now, very now, an old black ram
Is tupping your white ewe! Arise, arise,
Awake the snorting citizens with the bell
Or else the devil will make a grandsire of you,
Arise I say! (1.1.87-91)

娘を略奪されていながらまだその事実に気づいていないブラバンショーを煽り立てるため、イアーゴは「老いた黒い雄羊」と「白い雌羊」の性交という猥雑でグロテスクな^{イメージ}画像を描いてみせる。この場面では、イアーゴが主導権を握り、エロティックな描写によって、最初はなかなか話に耳を貸そうとしないブラバンショーの想像を掻きたてている。「ここはヴェニスだぞ。うちの屋敷は郊外のカントリー・ハウス (a grange) ではない」(1.1.104-5) とばかりに都市の安全神話を信奉するブラバンショーに対して、迫り来る「野蛮」の脅威を自覚させるため、イアーゴはさらに追い打ちをかける。

. you'll have
your daughter covered with a Barbary horse; you'll
have your nephews neigh to you, you'll have coursers
for cousins and jennets for germans! (1.1.109-12)

ここにイアーゴの悪意による揶揄の臭いを嗅ぎとることはそう難しいことではない。だが、同時に、「バーバリーの馬によって娘が犯されている」というブラバンショーへの脅迫じみた警告は、オセローという人物の出自を明かしてくれる重要な鍵ともなっている。

いうまでもなく「バーバリー」とはムーア人の居住するアフリカ北部の地域を指す古い名称で、イアーゴは別のところでオセローを指して「流浪するバーバリー人 (an erring Barbarian)」(1.3.357) という表現も使っているのだが、その語感からは「野蛮な (barbarous)」という意味が連想される。実際に『タイタス』のエアロンは「野蛮なムーア人 (a barbarous Moor)」(2.2.78) と呼ばれていた。オセローがトルコ人に転嫁しようとしている「野蛮」の名前は、ムーア人にもつきまとっているのだ。また、この「バーバリー」という固有名詞は芝居の終盤になってなぜか再び奇妙な形でリフレインされる。デズデモーナが幼少の頃を回想するとき、彼女の母についていた侍女の名前が「バーバリー」(4.3.24 & 31) であったことを私たちは唐突に知らされる。そのバー

バリーが歌っていたのが『オセロー』の有名な挿入歌である「柳の歌」であり、デズデモーナはそれを思い出して歌い始める。

奇妙なことに、あれほど饒舌に「自己」を語っているように思えるオセローも、自分の出自を明らかにしない。どこか文化的にも宗教的にも人種的にもヨーロッパのキリスト教圏内ではない場所からやってきた異人であり、現在はキリスト教徒に改宗してヴェニス公国に雇われる有能な軍人であるのは確かなのだが、オセローの出自に関してはこうした脇役が発する周辺の声のなかにかすかに聞こえるヒントを聞き取らなければならない。

5. 「褐色の」ムーア人

オセローの胸は「すすけた胸 (the sooty bosom)」(1.2.70) と言われ、ある局面では、オセロー自身も「私はブラックだ (I am black)」(3.3.267) と認めているが、シェイクスピアの 'black' は必ずしも「真っ黒」を意味するのではなく、決してそのまま「オセロー＝黒人」と受け取ることはできない。『タイタス』のエアロンの場合のように、ムーア人は「黒い (black)」と思われていた一方で、「褐色 (tawny)」のムーア人がいることも認識されていた。1600年には、十六世紀ローマに在住したモロッコ出身の学者ジョン・レオ（通称アフリカーヌス）による『アフリカの地誌』がジョン・ポーリーによって英訳されている。そこには、アフリカ北部に住む「高い文明を持つ」とされるイスラム教徒のムーア人とサハラ以南のアフリカ奥地に住む「野蛮」とされるネグロイドの部族の違いが詳細に記されていた。シェイクスピアが『オセロー』を執筆する際にポーリーの英訳を参照した可能性は非常に高い。^{*8}

また、ポーリーによる『アフリカの地誌』の英訳を待たなくとも、シェイクスピア（あるいは劇団員の誰か）が、すでに褐色のムーア人の存在に意識的であったという証拠が残されている。それは『ヴェニスの商人』（1596）で一番最初に「三つの箱選び」にいとむモロッコ王子だ。モロッコ王子は、ポーシャの婿になるための選抜試験である箱選びに挑戦し、金の箱を選び失敗し、あえなく退散する。二幕一場の冒頭のト書きには、「褐色の肌に全身白の衣装のムーア人 (a tawny Moor all in white)」とあり、このムーア人は「黒人」とは区別されていることがほのめかされている。「黒」か「褐色」かという問いがあまり意味をなさないものであるとしても、肌の色が問題になっている状況には変わらない。興味深いことに、この異国からはるばるベルmontへやってきた王子が開口一番に言及するのは彼の肌の色への偏見だ。

*8 しかし、私たちがここで問うべき重要な問いは、「オセローという人物がどんな人種であったか？」ではなく、「『オセロー』という作品のなかにどのような人種の言説が交錯しているか？」ということだろう。インドの批評家アーニャ・ルーンバが言っているように、オセローという登場人物のなかでは北部に住む「ムーア人」と南部に住む「黒人」の特徴が混在しており、究極的にはそれらを区別することは「不可能であり、またその必要もない」のかもしれない (Loomba 92)。

Mislike me not for my complexion,
· · · · ·
· · · · · by this scimitar
That slew the Sophy, and a Persian prince
That won three fields of Sultan Solyman,
I would o'erstare the sternest eyes that look:
Outbrave the heart most daring on the earth: (2.1.1 & 24-8)

仰々しい固有名詞の羅列が物語っているように、彼はタムバレインの系譜に属する。だが、三日月刀を片手にしての誇張法の演説はポーシャの心をまったく動かさない。『ヴェニスの商人』の初演は1596年と考えられているから、その頃までには「タムバレイン」タイプの一直線に突き進む巨人的な登場人物は流行遅れとなり、英雄のオーラを失い、むしろ笑い種にされていたのだろう。シェイクスピアが意図的にオセロを「戦わない軍人」に仕立てたのは意味のあることだった。

ただし、このモロッコ王子への嘲笑の裏側には、英国人のムーア人に対する羨望がねじれて表現されていることも忘れてはならないだろう。モロッコ王子が選ぶのは黄金の箱で、それは「三つの箱選び」のルールでは「はずれ」に相当する。しかし、モロッコ王子が黄金の箱を選んでしまう背景にはムーア人と黄金の間の密接な連想がある (Matar, *Turks* 87)。北部アフリカの富の豊かさに驚愕した英国人の声は、マーロウの描いたユダヤ人の高利貸しの口を通じてみごとに表現されている。

The wealthy Moor, that in the Eastern rocks
Without control can pick his riches up,
And in his house heap pearl like pebble-stones,
Receive them free, and sell them by the weight;
Bags of fiery opals, sapphires, amethysts,
Jacinths, hard topaz, grass-green emeralds,
Beauteous rubies, sparkling diamonds,
And seld-seen costly stones of so great price, (1.1.21-8)

『マルタ島のユダヤ人』の最初の場面で、バラバスが東方の富を豪華絢爛な言葉の彩でもって描出する独白の一部だ。バラバス＝マーロウ＝英国人の眼差しが、オリエントの方へ向いていることに注意しなければならない。ナビル・マターによれば、英国人は「新世界」の植民地を開拓し始める以前から北部アフリカとの交渉を持っていて、実際に英国商人が黄金を発見したのは北部アフリカであったと言う。しかしながら、「東方」はトルコの勢力により押さえられていたので、なるべく命の危険を冒さずに利益を得たいと思う商人たちは「西方」、つまりアメリカ大陸に向かったの

だった (*Turks* 83-107)。

オセローのことを複数の登場人物が「高貴なムーア人 (noble Moor)」(2.3.131 & 3.4.26 & 4.1.264) と呼んでいることは注目に値する。おそらくシェイクスピアはそのモデルとなる実在の身分の高いムーア人を念頭に置いていたと考えられるのだが、その「証拠」を提供してくれるのもイアーゴーとロダリーゴーの間の内緒話だ。イアーゴーは、オセローが指揮官としての職を失うと「デズデモーナを連れてモーリタニア」に引き下がると言っている (4.2.226-7)。「隠居説」そのものはイアーゴーの悪意ある創作かもしれないが、ここで聞こえてくる「モーリタニア」という具体的な地名は、オセローがアフリカ北部出身のムーア人であることをシェイクスピアが意識していたことを示している。1600年の八月から翌年の二月にかけて、奇しくもモーリタニアからやって来た親善大使の一行がロンドンに長期滞在しエリザベス女王に謁見していた。予想外に長居した「招かれざる客」の接待に当局や直接世話をするようになった者たちは相当苦心したらしいが (Harris 92-7)、アーデン第三版の編者ホニグマンは、この珍しい異人の存在がシェイクスピアの『オセロー』執筆のひとつの動機になったのだと考えている (Honigmann 2-4)。また、先に挙げたポーリーによる英訳版『アフリカの地誌』が出版の日の目を見たのもこの大使の滞在期間中のことだった。^{*9}

6. オセローの弁明

その大使を描いた作者不詳の肖像画は「エリザベス女王へ遣わされたムーア人の大使」というタイトルで知られている。^{*10}そこに描かれた大使のように白いターバンを巻いたイスラム教徒のイメージが『オセロー』を執筆中のシェイクスピアの頭のなかにあり、オセローという登場人物に反映されているとすれば、オセローの最後は自分自身の肖像画を引き裂くドリアン・グレイの所作のように見えてくる。

Soft you, a word or two before you go.
I have done the state some service, and they know't:
No more of that. I pray you, 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;

^{*9} アフリカの事情を書物によってヨーロッパに紹介したジョン・レオと未開の世界での冒険談を雄弁に語るオセローの間には、西洋から見てエキゾチックなものを「ネイティヴ」が西洋の言語を通じて語るというパースペクティブの共通点がある (Loomba 107)。

^{*10} その肖像画は、ハリスによって『シェイクスピア・サーヴェイ』11号に紹介された。また、アーデン版『オセロー』の序文などでも見ることができる。マーター著、*Turks, Moors & Englishmen* のペーパーバック版の表紙には、カラー写真で印刷しており、「肌の色 (complexion)」を確認することができる。

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! (5.2.338-56)

三日月刀を振りまわす野蛮なムーア人というステレオタイプは『オセロー』において呼びさまされると同時に転覆させられてきた (Bartels, 'Making' 447)。自害するオセローの剣も野蛮の証ではなく、「ヴェニス公国 (the state) を侮辱 (traduced) した」(354) トルコ人を成敗するための正義の剣なのだ。いまにして思えば、ヴェニスの法廷の場でオセローを迎えたときの公爵の言葉（「勇敢なオセローよ、直ちにあなたの力を借り、万民の敵オスマンと戦ってもらわねば」(1.3.49-50)）は、「オセロー (Othello)」と「オスマン (Ottoman)」の不吉な類似を予告していたのかもしれない (Gillies 101)。また、オセローが最後に自ら語るオセロー像は一枚岩的ではなく、むしろさまざまな^{イメージ}画像の合成写真だと言える。オセローの流す涙は「葉となる樹液を垂れ流すアラビアの木」(350-1) にたとえられ、オセローの愚かさは「自分の部族全体の富よりも価値のある真珠を投げ捨てる野蛮なインド人」(347-8) にたとえられる。オセローという人物は、劇中の設定からいっても、それから舞台上の異人表象の流れからしても、どこか雑種的であって出自が明確でなく、現代の言葉を借りて表現すれば「無国籍」な雰囲気漂わせている。だからであろう、「居場所の定まらない異人で、ここにいたかと思えば、どこにでもいる (an extravagant and wheeling stranger / Of here and everywhere)」(1.1.134-5) という描写 (ロダリーゴー談) には、当然含まれる歪曲と悪意とは別に、どこか本質を言い当てているようなところがある。タムバレインの系譜に属する剣を振りかざす異人として、あるいはヨーロッパ人の「白い (fair)」肉体を汚す「黒い (black)」ムーア人として、またそれとは差異化された豊かな黄金を持つ白いターバンを巻いた高貴なムーア人として、あるいは敵であるはずのトルコ人として、オセローの人物造型には複数の流れが混在している。

付記：シェイクスピア作品からの引用は、煩雑さを避けるために、すべて一卷本の『アーデン版シェイクスピア全集』による。『オセロー』については特にホニグマン編による単行本の序文や本文の脚注を参考にしたが、テキストの引用、及び幕・場・行数の表示は『全集』に統一した。

主要参考文献

- Bartels, Emily. 'Making More of the Moor: Aaron, Othello, and Renaissance Refashioning of Race.' *Shakespeare Quarterly* 41. 433-54.
- . *Spectacles of Strangeness: Imperialism, Alienation, and Marlowe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993.
- Bate, Jonathan. Introduction. *Titus Andronicus*. London: Routledge, 1995. 1-121.
- Cinthio, Giraldi. *Gli Hecatommithi*, 3rd Decade, Story 7. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. Vol. 7. London: Routledge, 1960. 241-52.
- Gillies, John. *Shakespeare and the Geography of Difference*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Greene, Robert. 'Selimus.' *Three Turk Plays from Early Modern England*. Ed. Daniel J. Vitkus. New York: Columbia UP, 1999.
- Hadfield, Andrew. *Amazons, Savages, and Machiavels: Travel and colonial writing in English, 1550-1630: An Anthology*. New York: OUP, 2001.
- . *Literature, Travel, and Colonial Writing in the English Renaissance, 1545-1625*. Oxford: OUP, 1998.
- . *A Routledge Literary Sourcebook on William Shakespeare's Othello*. London: Routledge, 2003.
- Harris, Bernard. 'A Portrait of a Moor.' *Shakespeare Survey* 11. 89-97.
- Holland, Peter. 'The Resource of Characterization in Othello.' *Shakespeare Survey* 41. 119-32.
- Honigmann, E. A. J. Introduction. *Othello*. Walton-on-Thames: Thomas Nelson and Sons Ltd, 1997. 1-111.
- Loomba, Ania. *Shakespeare, race, and colonialism*. Oxford: OUP, 2002.
- Marlowe, Christopher. *The Jew of Malta*. Ed. T.W.Craik. New Mermaids. London: Ernest Benn Ltd, 1983.
- . *Tamburlaine*. Ed. J.W.Harper. New Mermaids. London: A & C Black, 1987.
- Matar, Nabil. *Islam in Britain, 1558-1685*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- . *Turks, Moors & Englishmen in the Age of Discovery*. New York: Columbia UP, 1999.
- Shakespeare, William. *The Arden Shakespeare Complete Works*. Walton-on-Thames: Thomas Nelson and Sons Ltd, 1998.
- Sousa, Geraldo U. de. *Shakespeare's Cross-Cultural Encounters*. London: MacMillan Press, 1999.
- Vaughan, Virginia Mason. *Othello: A Contextual History*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.