

## 『オセロー』を「見る」

——オーソン・ウエルズ映画を手がかりに——

芦津 かおり

オーソン・ウエルズ監督・主演の映画『オセロー』(一九五〇)は、格子と柵を中心にした線状のイメージを反復する。葬式行進にぞびえる十字架、兵士たちの槍の列、イアーゴを閉じこめる鉄格子。豪華な城の窓や扉には、格子と柵がはり巡らされ、数えきれぬ柱は城内を埋めつくさんばかりだ。戸外では、木々の枝が格子模様の影を落とす。興味深いことに、これらのオブジェは、それ自身が美的な鑑賞物として映し出されたり、彩りをそえる装飾としてスクリーン上に配置されることがあまりない。むしろ、背後にいる登場人物の顔や体をおおい隠し、囲み、分断することによって、映画を見ている者の視界をさえぎる障害となることが多いのである。我々は当然、そうした障害物のうら側、あるいは暗い影の奥に隠されたものを見ようと、ときには目を凝らし、ときには想像で補うことになる。そして、映像がクリアーに「見える」ことや「見えない」こと、あるいは「見える」ものと「見えない」ものをしばしば意識し、ひいては、自分が映画を見ているという現実をも思い起こすことになる。

これを始めとした様々なカメラワークによりウエルズは、映画というメディアの二次元性や制約、そしてその虚構性をたびたび露呈する。これは、映画を見る我々の自意識と現実感覚を喚起することによって、「見る」という日常の行為を前景化し、異化する

ることに他ならない。ところで、この「見る」行為へのこだわりは、ウエルズが『オセロー』映画化に際して恣意的につけ加えた要素ではなく、そもそもシェイクスピアの原作自体が深く関わる主題である。つまり、原作のテキストに内在する問題意識をウエルズが敏感に拾いあげ、映画言語に翻訳したと言ってもよい。

E・H・ゴンブリッチは『芸術と幻影』(Art and Illusion) (一九六〇)において、知覚が「期待により条件づけられ、状況に順応する能動的な過程である」と主張しながら、知覚における受容者側の知的・心理的関与を強調する。近年の生理学や心理学の実験も明らかにするように、「見る」とは、眼球があたかも透明なガラス玉のように、目の前のものを通過させて網膜に像を結びつという、純粹に客観的で受動的な行為ではない。むしろ、見る人の予備知識や心理状況に往々にして左右される、きわめて不安定なプロセスなのである。

さて、シェイクスピアは多くの作品の中で、この視覚的不安定な側面を描いている。つまり、「見る」行為にまつわる様々な問題や不可思議な現象——幻覚、欺瞞、誤解、矛盾、不安——を劇化しながら、人間の目が、そこにあるものやないものを「見る」とその限界、さらには「見る」という行為の意味をも問い続けるのである。なかでも悲劇『オセロー』(Othello)ほど、この問題を核としてプロットが造形された作品は他になからう。

議論ではまず、主人公オセローが「見る」行為と目に「見える」ものに過度に依存する人物として描写される点を明らかにする。「ムーア(オセロー)は開けっ広げでこだわらない男だ、忠実に見えるやつは忠実だと思ひこむ」というイアーゴの言葉どおりオセローは、人の見かけ、つまり目に「見える」ものこそが、

必ずその人の本質を現すとかたく信じている。それゆえ彼は、妻の不貞をほのめかされた時でさえも「俺は見えてからでない」と疑わない」と断言し、「目に見える証拠を出せ」とイアーゴに迫るのである。オセローは、「見る」と「疑う」ことが完全に独立したプロセスであると確信しており、潜在する疑念が人の視覚を歪めてしまいかねないことなど、思いもよらないのである。「見る」行為と「見える」ものに関して主人公が抱くこのナイーブな想定にこそ、イアーゴはつけ込んでゆく。もっぱらオセローの心理操作を通じて、実際には存在しないデズデモナーナの不貞を彼に知覚させようというのが、イアーゴの作戦である。

次に、第三幕第三場と第四幕第一場に焦点を合わせて、イアーゴがこの知覚プロセスをオセローの中に引き起こしてゆく見事な手並みを考察する。この悪党はまず、オセローの「見る」力への自信を徹底的に打ち砕き、自分への依存関係を確保する。こうしてオセローの心への回路を開いたイアーゴは、その巧みなレトリックをもつて、あらゆる情事の妄想をオセローの頭へと流し込んでゆく。続いて彼は、オセローの「盗み見」を入念にセッティングし、何を、どこで、どう盗み「見る」べきか、さらには「見た」ものをどう解釈するかに至るまで、詳細な指示を下す。これにより彼は、オセローの「見る」行為を完全に掌握してしまうのである。この悪党の吹き込んだ妄想に支配されたオセローの目はまんまと、それ自体では何の意味もなさないハンカチの上にデズデモナーナの失われた操を「見」てとり、愛人についてのろけるキャシオーの顔には、デズデモナーナの情事へのあざけりを「見」てしまうことになる。

この視覚をめぐるテーマは、劇の最終部で新たなひねりを加え

られ、オセローの悲劇をいつそう痛々しいものとする。いまやその不貞を確信し、妻を恨むオセローの目は、彼女を汚らわしい淫売女として知覚するはずである。しかしそれどころか、彼の目に映るデズデモナーナの姿は、依然として強い力でその潔白を訴えかけてくる。イアーゴの吹き込んだ妄想は、デズデモナーナの上には投影されない。つまり、第四幕第一場では見事に劇化されたプロセスが、最終部では生じないわけだ。このように視覚のテーマを複雑化することによりシェイクスピアは、オセローの苦惱をいつそう次元の深いものにしていく。その結果として主人公は、二重のデズデモナーナ像に心を分かれたまま、悲痛な独白を語って彼女を殺すことになる。こうしてシェイクスピアは、「見る」行為にまつわる不安定で不可思議な現象を劇の核心に据えながら、この行為について問い続けるのである。

ウエルズ映画の最終シーンでは、すでに息絶えたデズデモナーナの傍らでオセローが自殺し、その目を閉ざす。この模様をベニスの人々が大きな天窓からのぞき見ている。続いて、あたかも巨大な臉が落ちるかのようになり、この天窓が徐々に閉ざされてゆく。この映像は、すべてを目で「見」ようとしたヒーロー・オセローの最期を象徴するとともに、その映画を「見」ている我々の行為の終結をも示唆しつつ、「見る」という行為を徹底的に異化しきる手法、だと言えよう。こうしてウエルズは、シェイクスピア原作の中心的主題を最終部にいたるまで手をゆるめることなく映像化し続けるのである。