

Othello: 愛—その収斂と拡大*

金 城 盛 紀

1

A. C. Bradley はその名著 *Shakespearean Tragedy* において、*Othello* には「想像的雰囲気が比較的稀薄であり」、更に、

Othello has not equally with the other three the power of dilating the imagination by vague suggestions of huge universal powers working in the world of individual fate and passion. It is, in a sense, less “symbolic.” We seem to be aware in it of a certain limitation, a partial suppression of that element in Shakespeare’s mind which unites him with the mystical poets and with the great musicians and philosophers.

と述べている。¹ この引用からも明らかなように、Bradley は他のいわゆる三大悲劇と比べて *Othello* には宇宙的力のはたらきは顕著ではないとする。しかし、Bradley のこのような見解は、立場や方法を異にする批評家たちからもほとんど異口同音に述べられている。G. Wilson Knight は、登場人物と “tremendous concrete machinery of the universe” とのかかわりを指摘しながらも、天体は人物とは別個に遊離した事象であって作品を見事に装飾するにとどまるとつき放す。² Theodore Spencer も、天体は「心理的混沌の背景として無視はされていない」と述べるだけで、Knight に同意する。³ Bernard Spivack は、Shakespeare の偉大な悲劇における悪はすべて形而上学的であ

* 本稿は、第16回シェイクスピア学会（1977年10月16日、於東北大学）における口頭発表に基づく。

り、更に、“... it achieves its cosmic meaning through the language of a moral astronomy and is dyed into high relief by the iterated imagery and visionary atmosphere of the play.” と述べるのであるが、*Othello* はひとつの例外であるという。⁴ Thomas B. Stroup も *Othello* には超自然界とのかかわりはほとんどないときめつける。⁵ 性格論に重点をおく Bradley のみならず、imagery を重視する Knight も、時代精神を強調する Spencer も、歴史的に悪のアレゴリを追求する Spivack も、又、“cosmic drama” の概念でエリザベス朝演劇の形体をとらえようとする Stroup も、こぞって *Othello* には cosmos がない、あったにしても単なる背景・装飾にすぎないと片づけてしまっているわけである。更に、John Bayley のような俊敏な批評家が、*Othello* の悲劇は「精神の完全な孤独に終る個人的なもの」と述べる時、⁶ *Othello* における世界的宇宙的拮据について考察することは無謀かつ無益な試みであるように思われるのも已むを得ないことかもしれない。

2

John Donne は “The Canonization” を次のように結んでいる。

You whom reverend love
Made one anothers hermitage ;
You, to whom love was peace, that now is rage ;
Who did the whole worlds soule extract, and drove
Into the glasses of your eyes,
So made such mirrors, and such spies,
That they did all to you epitomize,
Countries, Townes, Courts : Beg from above
A patterne of your love !⁷

Donne の聖列に加わる恋人たちのように、*Othello* と *Desdemona* は世のすべてを放棄して、「相互に庵を結んで」安住したとはいえない。特に *Othello* の場合、キプロス防衛司令官の任務と名誉は *Desdemona* との結婚によって

いささかもその重要性を減ずるところはない。彼は Donne の詠んだ恋人のように、“She’s all States, and all Princes, I, / Nothing else is.”⁸ とは言わないであろう。世界一切を無視し忘却して、二人の愛に完全に self-sufficient⁹ な浄福の世界を見出すのではない。後述するが、Othello の愛は彼が軍人であることと切り離しては存在しない。しかし、この黒人武将は Desdemona の愛に「世界の魂の抽出」を見出し、「田舎と都、そして宮廷のすべて」のみならず、人為一切の価値を見出す。Desdemona が「すべての国々」にはならないにしても、あらゆる存在の中心となり、存在そのものに意義を与える。彼女を喪失することは、Othello にとって、取りも直さず “Nothing ... is” になることを意味する。Romeo のように愛に一身を捧げることが世界の価値に背を向けることにはならない。Donne の恋愛詩において、男女の愛が現実の世界を無意味・無価値にする二人だけの充足した絶体的世界をつくりあげるのに対し、Othello と Desdemona の愛は世界に意味と価値を与え、その epitome となる。

Excellent wretch, perdition catch my soul,
But I do love thee, and when I love thee not,
Chaos is come again.¹⁰

と Othello が言う時、“Chaos” は秩序ある存在としての cosmos 形成以前の宇宙的混沌の状態を意味する。愛する妻の不貞は「天も自らあざける」(III. iii. 282) ことになるのだ。「天も鼻を蔽い月も眼をふさぐ」(IV. ii. 79) 筈である。Othello の口から苦痛に悶える息とともに進み出る日月星辰・天変地異を表わす語は、最も深い私的なものに収斂した男女の関係が、世界の存在そのものにかかわる宇宙的拮据をもつものであることを示唆するものではなからうか。“Almost all the heroes of Shakespeare’s tragedies stand in close relationship to the cosmos, the celestial bodies and the elements.” と述べる W. H. Clemen は、例外的にも、他の批評家のように *Othello* を例外にしない。¹¹ 比較的新しい研究では Bernard McElroy が、*Shakespeare’s Mature Tragedies* において、Othello にとって宇宙の力は直接かかわりの

あるものであるということを述べている。¹²

3

古典神話のマルス (Mars) とヴィーナス (Venus) を主題にした詩歌や絵画は数多くあるが、ルーベンス (Pieter Paul Rubens, 1577—1640) は、自作『戦争の惨事』(*The Horrors of War*) (図版 1) についてある手紙で説明を行っている。生き生きとリアルにそして劇的に描かれたこの絵に神話だけでなく寓意をも求めるのは無理かとも思われる。しかし、作者自ら、おののき倒れる女子供の前に盾をかまえ血塗られた刀を握って突き進むのはマルスであり、熱心なまなざしでこの荒武者をつかまえおさえようとする豊満な裸体の女はヴィーナスであると述べている。¹³人間の姿を写實的に描いて、ルーベンスは神話にもられた「戦争の惨事」という寓意をマルスとヴィーナスに託して表現しているのである。

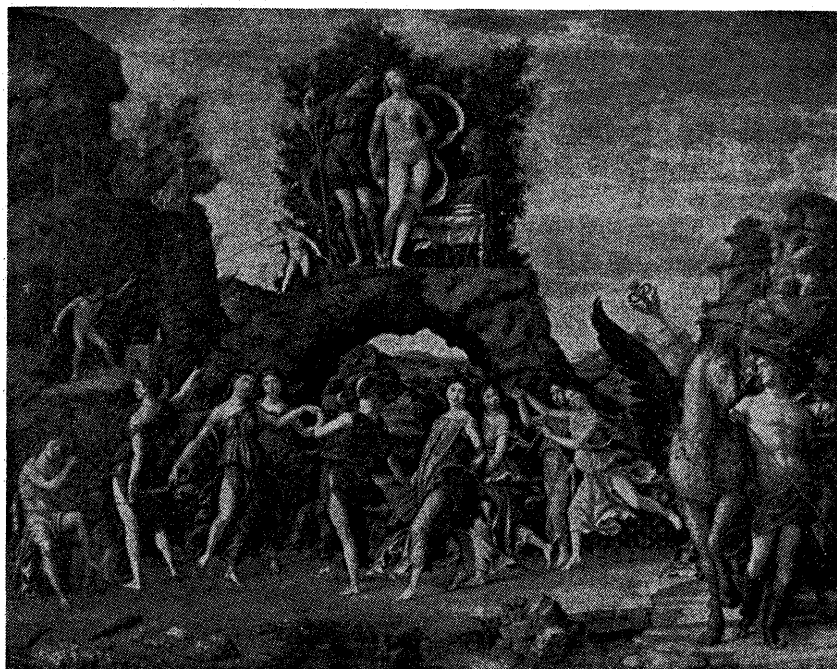
ルーベンスよりやや時代は遡るルネサンスの画家たちにもマルスとヴィーナスは人気のある題材であった。

マンテーニャ (Andrea Mantegna, 1431—1506) の名作『パルナッソス』(*Parnassus*) (図版 2) はマルスとヴィーナスの愛を祝福している。美術史家ゴンブリヒ (E. H. Gombrich) は、『パルナッソス』は軍神と美女の愛によってすべてに調和と平穏がもたらされることを表わし、この絵を注文したイザベラ・デステ (Isabella d'Este) と武勇の誉れ高いその夫ゴンザーガ (Francesco Gonzaga) の愛を祝うものであると解釈している。イザベラは「美しい意味をもった古典の主題」を求めたといわれるが、ゴンブリヒは次のように述べている。“What more ‘beautiful meaning’ could be found for this classical subject than the birth of Harmony from the union of Mars and Venus and the rejoicing of the gods at the establishment of peace and concord?”¹⁴

ボッティチェリ (Sandro Botticelli, 1444?—1510) の『マルスとヴィーナス』(*Mars and Venus*) (図版 3) は美と愛の女神による軍神に対する勝利



1. ルーベンス『戦争の惨事』（フィレンツェ，ピッティ美術館）



2. マンテーニャ『パルナッソス』（パリ，ルーヴル美術館）



3. ボッティチェルリ『マルスとヴィーナス』(ロンドン, ナショナル・ギャラリー)



4. ティツィアノ『ダヴァロス侯爵の寓意図』(パリ, ルーヴル美術館)

を描いたものであると解釈される。¹⁵ 武装解除をして裸でのんびりと転寝をしている態のマルスをヴィーナスがじっと静かに見つめている絵である。軍神の矛や冑は子供たちの遊び道具となり、平和の雰囲気がただよう。この作品はボッチェリ¹⁶の後援者であったヴェスプチ家の婚儀を祝うために制作されたといわれる。とすれば、これは単にやさしい女神による¹⁷ 瘳猛な軍神の制圧を意味するだけでなく、パノフスキー（E. Panofsky）がいうように、全世界に平和をもたらす「宇宙的愛」の讃美を主題とすると考えることも可能になるであろう。

ルーベンスに多大な影響を与えたといわれるティツィアノ（Titiano Vecellio, 1488/90—1576）にも美神と軍神の愛を主題にした作品がある。『ダヴァロス侯爵の寓意図』（*Allegory of the Marquis d'Avalos*）（図版4）は前述の絵画以上に *Othello* と関連して興味を惹くものがある。ガラスの球体を膝の上にのせた若い女性とその胸のあたりに手を置いている冑の武人が描かれている。この男は戦地に赴く傭兵隊長のダヴァロス侯爵であると信じられていたようである。しかし、パノフスキーの解釈はこうである。絵の主題は、婚約か結婚したばかりの男女の幸福なる和一を表わすものであって、女性の膝の上の球は「最も完全なる形体」としての球体がもつ調和を意味する。しかし、この球体がガラスでできていることは、調和が壊れやすいものであることを示唆する。パノフスキーは絵の武人と美女はマルスとヴィーナスを暗示するものであるという。更に、このイコノロジストは、夫婦の間柄をマルスとヴィーナスの関係でとらえる時に逢着する問題をも解決してくれている。ホメロス（*Odyssey*, VIII, 266—369）はもとよりほとんどの古典神話では、ヴィーナスはヴルカヌス（Vulcan, Hephaetus）の妻であって、したがって、マルスとの仲は夫の眼を盗んだ道ならぬ恋である。だから、高階秀爾氏がそのすぐれた労作『ルネッサンスの光と闇』で、マンターニャの『パルナッソス』を評して、ヴルカヌスの怒りを強調して次のように述べるのはもっともなことであるといえる。「言うまでもなくこれがヴィーナスの正式の夫ヴルカヌスで、彼は自分の妻の道ならぬ恋を見つけて怒りにかられ、このふたりをつかまえる金属の網を一所懸命に作っているところである。…とすれば、パルナッソス山頂で幸福そうに見えるふ

18
たりの恋人たちは、恐ろしい不幸が待ちかまえていると言わねばならない。」
しかしながら、ホメロスといえども、マルス・ヴィーナスの伝承を一本化して
いるのではなく、この二人が正式の夫婦であったということがヘシオドス
(Hesiod) 以来、古代から中世・ルネサンスに至るまで伝えられ、二人の間に娘
も生まれその名前がハルモニアであるということを、パノフスキーは指摘して
19
いる。その上、パノフスキーは、古典神話に対してルネサンスの新プラトン主
義によって形而上学的解釈が下され、ティツィアノの『ダヴァロス』において、
一組の武人と美女が宇宙の結合原理にまでなったと説くのである。

Thus, in identifying a distinguished couple with Mars and
Venus, Titian compared their union, not to the furtive passion
of the Homeric lovers but to the auspicious fusion of two cos-
mic forces begetting harmony. He thereby reinstated a type
already familiar to the Antonine period of Roman art, when
allegorical myth-interpretation and mythological portraiture
were equally ²⁰ *en vogue*.

4

Othello に登場する主要な人物はそれぞれ輪郭のはっきりした個性をもつ人
間であることはいうまでもない。Helen Gardner も Robert Heilman も、
そして最近では R. A. Brower も、*Othello* の寓意的解釈について触れる批
21
評家はそのような解釈を否定するために言及しているような印象さえ与える。

しかしながら、*Othello* における寓意あるいは寓意的要素の存在を批評家が
こぞって否定しているのでもない。Heilman も “a teasing hint of the
Cyprian myth” があることは認めてはいる。(“hardly more than a ten-
22
uous allegorical possibility” と言下に否定しているが。) Alvin Kernan は
Signet 版の興味深い序文でたしかな “allegorical framework” のあることを
23
指摘している。Spivack が Iago の生き生きとした人間としての性格も無視す
る程、悪党の系譜を歴史的に綿密にたどった労作に題名も *Shakespeare and*

the Allegory of Evil としていることは周知の通りである。²⁴ Spivack は道徳劇の一般命題である善悪の葛藤が、キリスト教よりもはるかに長い歴史を有する西洋文化にとって根源的なものであるという指摘をすることも忘れない。²⁵ Iago の攻撃目標となるのは Shakespeare が善のヴィジョンとして表現する「聖なるきずな」すなわち、*“the bonds that knit nature, human society, and the cosmos into hierarchic order and unity and create the divinely ordained harmony of the universe”* であり、²⁶ そして寓意的悪は *“Con-*
science, Peace, Love” 向けられると述べている。²⁷

Heilman が, Desdemona と「キプロス神話」との関係に寓意的解釈の可能性のあることに触れながら、あっさり否定的に片づけていることは前述の通りであるが, Rosalie L. Colie は、「愛の場」としての Cyprus 島について言及し、更に、愛と戦争のテーマがオヴィデュース (Ovid) 以来詩文にとりあげられている事実だけでなく、古典のマルスとヴィーナスの関係にまで筆を進めている。²⁸ ただ残念なことにこの有能な批評家の関心はペトラルカ風の愛における女性の優位と愛の破壊力に向けられるにとどまる。

5

Helen Gardner は、1967年までの20世紀における *Othello* 研究を回顧して、masculinity を象徴するものとして *Othello* が職業軍人であることを強調しているが、²⁹ 彼が職業軍人であることは、Hamlet が王子であり、Lear が *“every inch a king”* であり、Macbeth が武将であるのと同様に明白である。

開幕冒頭において、*Othello* の噂をしながらか登場する二人の負け犬が兵士であれば、彼らの話題となっている人物が高い地位にある上官であることは9行目でわかる。*“In personal suit to make me his lieutenant.”* (I. i. 9) 観客・読者は第1幕が終らぬ中に、*Othello* が単に高級軍人であるばかりでなく、Venice の戦略拠点である Cyprus 防衛のため出陣する直前の重要な人物であることを知らされる。第2場で姿を現わす主人公は威風堂々として落着きはらった黒人將軍である。Desdemona との密会から呼び出された *Othello* で

ありながら、その言葉にも声にも国家存亡の危機に頼りにされる軍人の威厳が滲み出る。“Poetry must take the place, must convey the effect, of soldierly prowess.” とは Harry Levin のコメントである。³⁰

Duke をはじめ居並ぶ議員の前で、雄弁な Hotspur のように、“Rude am I in my speech” (I. iii. 81) と断わりながら、率直さわやかに身の証しを立てる Othello はまず軍人としての生立ちから語り始める。

For since these arms of mine had seven years' pith,
Till now some nine moons wasted, they have us'd
Their dearest action in the tented field,
And little of this great world can I speak,
More than pertains to feats of broil, and battle,
And therefore little shall I grace my cause,
In speaking for myself :

(I. iii. 83—89)

この軍人として味わった珍異な体験の物語りに Desdemona は心惹かれたのである。

Wherein I spake of most disastrous chances,
Of moving accidents by flood and field ;
Of hair-breadth scapes i'th'imminent deadly breach ;

.....

And of the Cannibals, that each other eat ;
The Anthropophagi, and men whose heads
Do grow beneath their shoulders : this to hear
Would Desdemona seriously incline.

(134—146)

Cyprus で到着を待つ Montano にとっても援軍の将は “a full soldier”(II. i. 36) であり、“brave Othello” (38) である。Paul Jorgensen がいうように Othello は Shakespeare のどの將軍よりも職業軍人なのである。³¹ Cinthio

ではムーア人が単に司令官として派遣され、さし迫る戦争の危機感など全くないのに対し、**Shakespeare** の **Othello** は領土防衛に不可欠なかけがえのない将軍とされている。³²

嵐について **Cyprus** に到着し、**Desdemona** との無事再会を喜ぶ **Othello** はまさに戦争と愛に勝利をおさめた軍人である。**Desdemona** の愛を得たのも軍人としての冒険や武勇を語った身の上話であるが、**Iago** の奸計にかかって裏切られたと信じこんで絶望し、満ち足りた過去に対して吐く訣別の辞は、軍人としての活躍と栄誉にまつわる言葉である。

O now for ever

Farewell the tranquil mind, farewell content :

Farewell the plumed troop, and the big wars,

That makes ambition virtue : O farewell,

.....

Pride, pomp, and circumstance of glorious war !

(Ⅲ. iii. 353—360)

もっともこれまで述べてきた **Othello** をマルスであるとするには、伝統的な破壊・あらそいの神にしてはいささか理想化されたマルスのように思われる。しかし、これは固定化された人物像をいわば換骨奪胎して作品の意図に合せた **Shakespeare** のなせる業のよい例である。**Stage convention** としてのムーア人は **Aaron** のように好色で破壊的な人物である。この固定化されたムーア人像に対して挑戦し否定するかの如く、**Shakespeare** は **Othello** に類まれともいうべき高貴かつ沈着な人間にしておきながら、土壇場になると、ムーア人特有とされる激情と暴力を発揮させる。³³ この **convention** のたぐみな利用はマルスとしての **Othello** 像形成にもなされたと考えられるのではないだろうか。破壊原理としての戦いの神マルスの性格は作品前半の **Othello** には見られない。しかし、狂乱状態に陥った **Othello** は破壊者としてのムーア人でありマルスである。

Karl F. Thompson は *Modesty and Cunning: Shakespeare's Use of*

Literary Tradition において、自然の *metaphore* は *Othello* に威厳を与え、家庭悲劇を “generalized morality” にすると述べるが、*Cyprus* においても *Desdemona* を歓迎する *Cassio* の言葉は彼女を愛の女神にするという指摘も行っている。³⁴

O, behold,
The riches of the ship is come ashore!
Ye 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!

(II. i. 82—87)

海の泡から誕生したヴィーナスが、帆立貝に乗って到着した所が *Cyprus* 島であるとされるが故に、この島は愛の場所として西洋の伝統に定着していることはよく知られている。³⁵ *Othello* も一度ならず *Desdemona* と *Cyprus* を関連させて語る。“Honey, you shall be well desir’d in Cyprus.” (II. i. 204) “Come, *Desdemona*, / Once more well met at Cyprus.” (211—212) *Othello* が高貴なる武人でマルスの存在である以上に、*Desdemona* は天性の美しさと女らしさに輝く理想化された人物でありヴィーナスであるといえよう。*Cassio* が述べる讃辞をもう少し引いておく。

Most fortunately, he hath achiev’d a maid
That paragon’s description, and wild fame:
One that excels the quirks of blazoning pens,
And in the essential vesture of creation
Does bear all excellency: ...

(61—65)

6

Othello にマルスを、*Desdemona* にヴィーナスの属性を見出し二人の関係

を考えると、われわれはこの二人に対照と合一の関係を見出すのに気づく。

Helen Gardner は、「Shakespeare はあらゆる方法で男女の対照を強調して愛を相反するものの合一の発見として示した」と含蓄のある言葉を述べている。³⁶しかし、Shakespeare が強調するのは男女の対照性だけではない。Othello と Desdemona はあらゆる点において相異なる対照的な存在として表現されている。

まず黒人と白人の対照である。Roderigo が恋敵の Othello を “thicklips” (I. i. 66)と呼べば、深夜 Brabantio の門前でわめき立てる Iago は、Othello を “black ram,” Desdemona を “white ewe” (88—89) と呼んで肌の色の違いを強調し二人の愛をことさら動物化 (Iago 化というべきか) する。Othello は Othello である前に the Moor である。作品全体を通して Othello という固有名詞が24回 (所有格を含めても35回) しか使われていないのに対し、人種を表わす the Moor は圧倒的に多く65回も使用されている。Cinthio の物語りでは Othello の肌の色に対する言及はただ一度しかなされていないことも考慮にいれると、³⁷Othello が黒人であることを作者は意図的に強調していることは明らかである。

Othello と Desdemona の相異は性別・人種のみに限られない。Desdemona が、Venice の元老院議員のいわば深窓の令嬢としてルネサンス・イタリアの豊かな都市国家で大事に育てられた花恥ずかしい生娘 “a maiden never bold of spirit, / So still and quiet” (I. iii. 94—95) であるのに対して、Othello は、すでに齢も峠を越した都会のみやびな物腰をもたぬ (III. iii. 268—269)、戦場に明け暮れてきたお傭いのよそ者將軍 “extravagant and wheeling stranger” (I. i. 136) である。彼らの結婚が、不自然極まるもので “against all rules of nature” (101)、悪魔の仕業か薬物を用いて愛嬢をかどわかしたと断ずる父親の嘆きも、要するに二人の著しい相異がその原因である。Desdemona の美しい愛の告白にも Othello の肌の色が濃く滲み出る。“I saw Othello’s visage in his mind.” (I. iii. 252) もちろん、彼女のこの言葉は、人種・風習・年齢の差異など単なる偶然を超越し無視する絶体的な愛

(“marriage of true minds”)を表わすものであるが、二人の相異と合一、というよりはむしろ相異に基づく合一を見事に言い表わしてもいるといえよう。

多くの点で相異なり対照的な存在である Othello と Desdemona の結合を考える時、ルネサンス思想の基本的命題のひとつである *concordia discors* の概念が思い出される。相反するものの結びつきから調和が生れるという古代ギリシア・ローマ以来のパラドクシカルな命題である。³⁸ しかも、相反するふたつの要素を代表するものとしてしばしば登場するのがマルスとヴィーナスなのである。そして、男性的・闘争・破壊原理の軍神と美と愛の女神との合一から生れるのがハルモニアであることは前述の通りである。

Leo Spitzer は *Classical and Christian Ideas of World Harmony* において、古代ギリシアは宇宙秩序を音楽のハルモニアのイメージでとらえ、キリスト教哲学は愛と音楽を同一視し、したがって、ハルモニアの観念が古代とキリスト教双方の根本命題の共通項となっていることを指摘している。³⁹ ハルモニアが男女の愛を表わし、キリスト教の *caritas* となり、又、world harmony に相通ずるとするのは新プラトン主義の観念であるが、この観念が Othello と Desdemona の幸福なる和ーに見られるのである。

第2幕第2場において、嵐の後 Cyprus 島で再会し抱擁する Othello と Desdemona は、まさに相反するふたつのものの合一した姿である。

Oth. Amen to that, sweet powers!
I cannot speak enough of this content,
It stops me here, it is too much of joy:
And this, and this, the greatest discord be (they kiss.)
That e'er our hearts shall make!
Iago. (Aside) O, you are well tun'd now,
But I'll set down the pegs that make this music,
As honest as I am.

(II. i. 195—201)

結合の聴覚的表現であるキスの音が最大の不協和音であれと願う Othello の

言葉と行為は二人のハルモニアを表わす。そして、このハルモニアは世界調和、宇宙の結合原理・親和に通ずるものである。Iago にはこの琴瑟相和す調和が耐えられない。音^ね締^じめをゆるめて音楽を狂わせてやると思わずつつやく。この Iago は、リアリスティックには、再会の喜びにひたる上官夫妻に対して強烈に反撥する恨みと憎悪に満ちた部下であり、寓意的には、宇宙的な力のめでたき結合、そこから生まれるハルモニアに対する否定の原理であると解されよう。

Othello のせりふに頻出する宇宙や天体を表わす語、自然の力のイメージは、彼とコズミックな力との関係を裏づけ想像力の大きな拡がりを示すものであると Cleman は述べる。⁴⁰ たしかに “heaven” や “heavenly,” 更に月や星に対する言及が特に最後の場には多い。しかも、Othello がコズミックな存在に触れる時、彼は愛の喪失を憤り嘆き、彼が信じこむ Desdemona の裏切り行為の結果、あるいはそれと呼応して生ずるであろう天変地異を予想する。“cunning pattern of excelling nature” (V. ii. 11) としての彼女を愛することをやめることなく処刑する時、Othello の心中にあるのは天地宇宙の正義の回復である。

It is the cause, it is the cause, my soul

Let me not name it to you, you chaste stars :

(V. ii. 1—2)

But they are cruel tears ; this sorrow's heavenly.

(21)

If you bethink yourself of any crime,

Unreconcil'd as yet to heaven and grace,

Solicit for it straight.

(26—28)

Methinks it should be now a huge eclipse

Of sun and moon, and that the affrighted globe

Should yawn at alteration.

(100—102)

It is the very error of the moon.

(110)

Are there no stones in heaven

But what serves for the thunder?

(235—236)

T. S. Eliot や F. R. Leaves はこのような Othello の言葉は, “self-dramatization,” “noble egotism” を示す証拠でしかないときめつける。⁴¹しかし, Othello の宇宙の力に対する言及は, 彼の想像力の大きさの広がりを見せしめるだけでなく, Desdemona との愛が世界調和・宇宙原理ともいふべきものとの深いかわり合いを表わすものであると解すべきであろう。二人の愛は私的な関係であって二人の間に集中し凝縮するとともに, その意味は宇宙的な規模の広がりをもつように思われる。Othello における cosmic allusion は単なる背景や装飾などではなく, 又, 主人公の想像力の大きさを示すだけでなく, この作品が Shakespeare の cosmic resonance といふべき広がりをもつものであることを示唆するものであるといえよう。Othello においても, Shakespeare は「神秘主義的詩人や偉大な音楽家, 哲学者」⁴²と大いに共通するところがあるように思われるのである。

註

1. A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy* (1904; rpt. New York: Meridian Books, 1957), p. 151.
2. G. Wilson Knight, *The Wheel of Fire* (1930; rpt. New York: Meridian Books, 1957, pp. 98—99.
3. Theodore Spencer, *Shakespeare and the Nature of Man*, 2nd ed. (1949; rpt. New York: Collier Books, 1966), p. 126.
4. Bernard Spivack, *Shakespeare and the Allegory of Evil* (New York: Columbia University Press, 1958), pp. 50—51.
5. Thomas B. Stroup, *Microcosmos: The Shape of the Elizabethan Play* (Lexington: University of Kentucky Press, 1965), p. 66.
6. John Bayley, *The Characters of Love: A Study in the Literature of Person-*

- ality (1960; rpt. London: Chatto & Windus, 1968), p. 147. cf. "First of all we must note, as many critics have done, that of all Shakespeare's tragedies it [*Othello*] is the least concerned with the evocation of a cosmic universe." Norman Rabkin, *Shakespeare and the Common Understanding* (New York: The Free Press, 1967), p. 61.
7. John Donne, *The Elegies and The Songs and Sonnets*, ed. Helen Gardner (London: Oxford University Press, 1965), pp. 74—75.
 8. "The Sunne Rising," *ibid.*, p. 73.
 9. J. B. Leishman, *The Monarch of Wit*, 6th ed. (London: Hutchinson Univrsity Library, 1962), p. 216.
 10. William Shakespeare, *Othello*, ed. M. R. Ridley (London: Methuen, 1965), III. iii. 91—93. 以下 *Othello* からの引用はすべてこの Arden 版により本文で示す。
 11. W. H. Clemen, *The Development of Shakespeare's Imagery* (1951; rpt. Cambridge: Harvard University Press, 1971), p. 93. 更に p. 125 も参照。
 12. Bernard McElroy, *Shakespeare's Mature Tragedies* (Princeton: Princeton University Press, 1973), pp. 123—124.
 13. E. H. Gombrich, *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance* (1972; rpt. London: Phaidon, 1975), pp. 126—127.
 14. *ibid.*, p. 83.
 15. *ibid.*, pp. 66—69.
 16. *ibid.*, pp. 68—69.
 17. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (1939; rpt. New York: Harper & Row, 1972), p. 63.
 18. 高階秀爾『ルネッサンスの光と闇—芸術と精神風土—』東京: 三彩社, 1971, p. 289.
 19. Panofsky, p. 163.
 20. *ibid.*, p. 164.
 21. Helen Gardner, "The Noble Moor," *Proceedings of the British Academy*, 16 (1956), rpt. in *Shakespeare: Othello* (casebook), ed. John Wain (London: Macmillan, 1971), p. 149; Robert Heilman, *Magic in the Web* (Lexington: University of Kentucky Press, 1965), pp. 170, 193; Reuben A. Brower, *Hero & Saint: Shakespeare and the Graeco-Roman Heroic Tradition* (London: Oxford University Press, 1971), p. 419.
 22. Heilman, p. 218.
 23. William Shakespeare, *The Tragedy of Othello*, ed. Alvin Kernan (New York: The New American Library, 1963), p. xxxiv.
 24. Spivack, 注4を見よ。

25. *ibid.*, p. 74.
26. *ibid.*, p. 48.
27. *ibid.*, p. 444.
28. Rosalie L. Colie, *Shakespeare's Living Art* (Princeton : Princeton University Press, 1974), pp. 150—153.
29. Helen Gardner, "Othello : A Retrospect, 1900—67," *Shakespeare Survey*, 21 (1968), 5—6.
30. Harry Levin, *Shakespeare and the Revolution of the Times* (New York : Oxford University Press, 1976), p. 151.
31. Paul A. Jorgensen, *Shakespeare's Military World* (Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1956), p. 260.
32. Geoffrey Bullough ed., *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vii (London : Routledge and Kegan Paul, 1973), 200.
33. Colie, pp. 147—148.
34. Karl F. Thompson, *Modesty and Cunning : Shakespeare's Use of Literary Tradition* (Ann Arbor : University of Michigan Press, 1971), pp. 138—141.
35. Colie, pp. 150—152 ; Catherine Russell Gira, "Shakespeare's Venus Figures And Renaissance Tradition" (The American University unpubl. diss., 1957), p. 19. なお, Gira は, Desdemona を Diana-Venus figure とみる。
36. Gardner, "Retrospect," p. 6.
37. Battista Giralaldi Cinthio, "Gli Hecatommithi," in Bullough, 245.
38. Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (Harmondsworth : Penguin Books, 1967), pp. 85—96.
39. Leo Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony* (Baltimore : The Johns Hopkins Press, 1963), pp. 19—20 ; なお, *Othello* における宇宙調和を象徴するものとしての「音楽」については Lawrence J. Ross, "Shakespeare's 'Dull Clown' and Symbolic Music," *Shakespeare Quarterly*, 17 (1966), 107—128 を参照。
40. Clemen, p. 125.
41. T. S. Eliot, "Shakespeare and the Stoicism of Seneca," (1927), in *Selected Essays* (London : Faber and Faber, 1961), p. 129 ; F. R. Leavis, "Diabolic Intellect and the Noble Hero," *The Common Pursuit* (1952,) rpt. in Wain, pp. 130, 135.
42. Bradley, p. 151.

Summary

Othello: Cosmic Aspects of Love

Seiki Kinjo

Until now critics have made little of the abundant allusions to the cosmos, to the celestial bodies and to heaven in *Othello*. This paper tries to point out that love between Othello and Desdemona can be interpreted not only as a realistic portrayal of intense love between man and woman but also as a symbol of the "auspicious fusion of two cosmic forces."

When the god of war, Mars, married the goddess of beauty, Venus, peace and harmony resulted on the cosmic scale. From Hesiod on this version of their being man and wife appears along side Homeric myths treating their relationship as illicit. Visual expressions of this tradition, found in the works of Renaissance painters such as Mantegna, Botticelli, and Titan, throw light on the universal implications of the love in *Othello*.

The one overriding characteristic of Othello, his being a professional soldier, easily associates him with Mars. Desdemona can be as naturally identified as a Venus figure when her beauty and love are considered together with the locus of Cyprus — the island of Venus. Their marriage is characterized as a union of opposites — masculine and feminine, black and white, an "extravagant and wheeling stranger" and a Venecian "maiden never bold of spirit." In Renaissance perspective such a marriage is to be considered as *concordia discors*. It is suggestive of the kind of happy fusion of the two cosmic forces as symbolized by Mars and Venus. It follows that it is on this vision of a harmony and justice of universal magnitude, sanctioned by both classical and Christian traditions, that Iago, "the allegory of Evil," made his assault.