

エコーの変身

——『ナルキッソス』と『十二夜』における——

滝 川 睦

I

1603年1月。オックスフォード大学のセント・ジョンズ・カレッジ (St. John's College, Oxford) で小劇が演じられた。タイトルは『十二夜の余興』(*A Twelfth Night Merriment*)。この劇の台本マニユスクリプト (稿本) はオックスフォードのボドレー図書館 (Bodleian Library) に所蔵されており、活字化された本劇の唯一のテキストはマーガレット・L・リー (Margaret L. Lee) が編集した『ナルキッソス——十二夜の余興』(以下、『ナルキッソス』。*Narcissus: A Twelfth Night Merriment*, 1893)¹⁾だけである。

当時のセント・ジョンズ・カレッジの門衛であるフランシス・クラーク (Francis Clarke) が劇中で前口上の一部を述べる門衛役を演じ、教区の若者たちがナルキッソス (Narcissus) やエコー (Echo) などの役を演じた。劇の筋立ては、古代ローマの詩人オウィディウス (Ovid, 43 BC-?AD 17) の『変身物語』(*Metamorphoses*, AD 1-8)²⁾の第三巻で語られる「ナルキッソスとエコー」の筋にほぼ沿っており、ところどころエピソードが付け加えられたり変更されたりしている。

『ナルキッソス』の粗筋は以下の通りである。ナルキッソスの両親の要請に応じ、テイレスィアス (Tyresias) はナルキッソスが若くして亡くなることを予言する。同時に若者ドラスタス (Dorastus) とクリニアス (Clinias) の短命をもテイレスィアスは予言する。この若者二人はナルキッソスに出会い、彼に恋心を抱くが、ナルキッソスは相手にしない。彼に恋する二人の娘——フロリダ (Florida) とクロイス (Clois) ——をもナルキッソスは冷たくあしらう。短命の予言を受けていた、二人の若者はナルキッソスとともに森に狩りに出かけるが、エコーのいたずらによって決闘するはめとなり、どちらも命を落とす。ナルキッソスはエコーと出会い、後者が前者に一目惚れする。ナルキッソスは泉を覗き込み、水面に映った自分の影に惚れるが、その恋が報われぬことを悟り自害する。舞台に残ったエコーが、叶えられぬ恋ゆえに己が声だけの存在となったことを告げる。

編者リーは本劇が、大学で演じられることを目的とした「大学劇」(University plays) であるだけでなく、古代ギリシアやローマの演劇に範をとった古典的演劇とは類を異にする、クリスマスに、村人や町民が富裕な人びとの屋敷で演じた「ママリーズ」(Yule-tide

(1)

mummings) の模倣であると推測している (Lee xiii)。「ママリー」(mummary) が属する「ママーズ・プレイ」(Mummers' Play) について、グリーン・ウィッカム (Glynne Wickham) は「変わった、練り歩きのダンスと模倣的な問答ゲーム」から成る民衆的演劇であると定義しているが (Wickham 145)、『ナルキッソス』はむしろ幕間劇であるインタルード (interlude) に近いと言ってよいだろう。

ママリーやインタルードとしての『ナルキッソス』にはある際立った特徴がある。それはリーが正確に指摘しているように、台詞の言葉遣いにしてもエピソードの挿入にしても、シェイクスピア劇を強く連想させるという点である。リーが特に注意を払っているのは本劇とシェイクスピア (William Shakespeare, 1564-1616) の『ヘンリー四世・第一部』 (*Henry IV, Part 1*, 1596-97)³⁾との関連性である。表現の関連性だけをとりあげるならば、たとえば本劇の「あっぱれな若者」 (“ladds of mettall” 78)、「廃れた勇敢さ」 (“no vertue extant” 80)、「くすぐる」 (“I tickle them for” 111)、「うつつとして楽しまない」 (“never ioyed it since” 422)、「巾着切りが答えた」 (“kee (=quoth) pickpurse” 575)、「祖母なる／大地」 (“my grandam, / . . . earth” 734-35) という語句は、それぞれ『ヘンリー四世・第一部』の二幕四場11-12行、同114行、同431-42行、二幕一場12行、同47行、三幕一場33行⁴⁾で使われている表現と照応している。リーはこの関連性について、『ヘンリー四世・第一部』が書籍出版組合事務所 (Stationers' Hall) に登記されたのが1598年 (旧暦1597年) 2月25日のことであり、同年にその第一クォート版 (Q1) が出版されているので、『ナルキッソス』の作者はこのクォート版から語句等を借用しているのはまず間違いないと推測している (Lee xxvi)。言い換えるならば、『ナルキッソス』の作者は、クォート版の『ヘンリー四世・第一部』を入手し、それを読み、そこから気が利いた語句を自分の芝居に取り込めるだけの演劇的リタラシーを備えた芝居通であったとも言えるだろう。

われわれにとって気になるのは、『ナルキッソス』と『ヘンリー四世・第一部』との関連性よりも、むしろ前者が上演された年とほぼ同時期に制作された、シェイクスピアの『十二夜、またの名、お好きなように』 (以下、『十二夜』。 *Twelfth Night, or What You Will*, 1600-01、以下 TM) との関連性である。なぜならば、両劇がタイトルで十二夜という祝祭に言及しているだけでなく、『十二夜』においては、登場人物が多かれ少なかれナルキッソスの自己愛におぼれ、キア・イーラム (Keir Elam) が指摘するように「ナルキッソスが『十二夜』を支配するオヴィディウス風神格」 (“Ovidian deity” 30) と言えるからである。

本論の目的は、『ナルキッソス』において描かれたエコー像を批評視座に据えて、『十二夜』において表象された、エコー (Echo) としてのヴァイオラ (Viola) に新たな分析的光を投げかけることである。

II

『ナルキッソス』の作者が、オウィディウスの「ナルキッソスとエコー」の神話に大幅な改変を施したのは、550行目から593行目、そして633行目から670行目にかけて描かれた、森に狩りにやってきたドラスタスとクリニアスがエコーの声に惑わされ、決闘した拳句、命を落とす場面である。

CLINIAS. Dorastus, where art thou, Dorastus?

ECCHO. Asse to vs.

CLINIAS. Asse to you, whose that's an asse to you?

ECCHO. You.

CLINIAS. Know mee for what I am, as good as your selfe.

ECCHO. Elfe.

CLINIAS. Elfe! Why I hope you ben't so malaparte.

ECCHO. All a parte.

CLINIAS. All apart, yes, wee ar alone; but you doe not meane to
fight, I trust in Jove?

ECCHO. Trust in Jove. (550-60)

(クリニアス. ドラスタス、どこにいるんだ、ドラスタス？)

エコー. スカスカ頭め。

クリニアス. スカスカ頭はお前だ。スカスカ頭と抜かしやがるのはどこのどいつだ？

エコー. お前のことだ。

クリニアス. 俺様のことは百も承知のはずだ。

エコー. エルフのみぞ知る。

クリニアス. お前がそんなに生意気でなければいいのに。

エコー. 生意気は生まれつき。

クリニアス. 差しでやるって、決闘するつもりなのか、神かけて？

エコー. 神かけて。)

エコーの声に惑わされ、森という「迷宮」(“laborinthe” 616)をさ迷ったあげく、決闘し命を落とすクリニアスとドラスタスの姿に、われわれはどうしても『夏の夜の夢』(*A Midsummer Night's Dream*, 1595)における、「迷路」(“mazes” 2.1.99)と化した森の中を、妖精ロビン・グッドフェロウの声に導かれ決闘寸前にまで追いつめられるライサンダー (Lysander) とデイミートリアス (Demetrius) の姿を連想せずにはいられない。『ナルキッソス』には、バケツをもった「泉」(the Well)が登場するが、これなども『夏の夜の夢』において、ランタンをもつ

て登場する「月」(“the man i'th'moon” 5.1.252) 役を想起させずにはおかない (Lee xxi)。『ナルキッソス』の作者は、シェイクスピアの作品に通暁していたことは間違いないのである。そしてここで銘記しておきたいのが、『ナルキッソス』においてエコーは、登場人物たちを惑わせるだけでなく、彼らの欲望や意思を、彼らが予期せぬ方向へと逸らしていく働きをしていることである。

『十二夜』においては、イーラムが的確に指摘しているように「自己愛 (self-love) という罪こそが本喜劇の精神病理 (psychopathology)」であり、「ナルキッソスが『十二夜』を支配するオヴィディウス風神格」である (Elam 30)。本劇の登場人物は、「お前は自己愛にとりつかれているのよ」(“O, you are sick of self-love” 1.5.86) とオリヴィア (Olivia) に看破されるマルヴォーリオ (Malvolio)、「修道女」(“a cloistress” 1.1.27) のように閉鎖的空間に隠棲し、自分の鏡像であるヴァイオラ (Viola) に恋するオリヴィア、そして鹿に変身し猟犬に追い立てられるアクタイオン (Actaeon) の神話を下敷きにした、次のような「自己愛的固着」(“autoerotic fixation,” Elam 30) を告白するオーシーノー (Orsino) 公爵にしても、皆ナルキソッスの眷属なのである。

O, when mine eyes did see Olivia first
 Methought she purged the air of pestilence;
 That instant was I turned into a hart,
 And my desires, like fell and cruel hounds,
 E'er since pursue me. (1.1.18–22)

(ああ、私の目が最初にオリヴィアを見たとき／彼女は悪疫漂う大気を浄化するように思われた、／その瞬間、私は鹿に変身し、／私の欲望は、残忍で無慈悲な猟犬のように、／ずっと私を追いかけている。)

欲望はオリヴィアに向かうのではなく、オーシーノーのもとに自己回帰し、彼の心を責め苛む。さらに自己愛とは無縁に思われるヴァイオラさえ、彼女の小姓姿がオリヴィアに披露されるとき、ナルキッソスを連想させる表現が用いられるのである――

MALVOLIO. 'Tis with him [Viola as Cesario] in
 standing water between boy and man. (1.5.154–55)

(マルヴォーリオ. あの小姓は／子供でもなし大人でもなし、どっちつかずの水たまりです。)

この表現は、イーラムが説明するように、アーサー・ゴールドディング (Arthur Golding, ?1536–?1605) 訳『変身物語』(Metamorphoses, 1567) において、ナルキッソスに言及するときに使われている表現――「彼は大人と子供の間のように見えた」(“he seemde to stande beetwene the

state of man and Lad” 3.438) の一種の模倣と言えるからである (TN 194)。

『十二夜』とほぼ同時期に制作されたベン・ジョンソン (Ben Jonson, 1572-1637) の『月の女神の饗宴、またの名、自己愛の泉』(以下、『月の女神の饗宴』。 *Cynthia's Revels, or The Fountain of Self-Love*, 1600初演、以下 *Cynthia's Revels*) では、ナルキッソスが自害する原因となった「自己愛の泉」 (“the Fountain of Self-Love,” *Cynthia's Revels* 1.2.100) に、エコーが「この泉の水を一滴でも／味わった者は、即座に／自己愛に溺れる」 (“who but tastes / A drop thereof may with the instant touch / Grow dotingly enamoured on themselves” 1.2.102-04) ように呪いをかけるのであるが、『十二夜』の登場人物たちはまるでその泉の水を飲み、エコーの呪いかけられたように自己愛に溺れているのである。

ところが『十二夜』においては、一見するとナルキッソスを連想させる外見のヴァイオラが、他ならぬエコーの役割を演じて、登場人物たちに向けられた自己愛の呪縛を解いていくのである。オリヴィアに、お前が主人の立場だったら、その愛情 (“my master's flame” 1.5.256) をどう表明するのかと問われ、ヴァイオラは答える――

VIOLA. Make me a willow cabin at your gate
 And call upon my soul within the house;
 Write loyal cantons of contemned love
 And sing them loud even in the dead of night;
 Hallow your name to the reverberate hills
 And make the babbling gossip of the air
 Cry out 'Olivia!' O, you should not rest
 Between the elements of air and earth
 But you should pity me. (1.5.260-68)

(ヴァイオラ. あなたのお屋敷の門に柳の枝で小屋を作り／お屋敷の中の私の魂であるあなたに向かって呼びかけましょう。／すげなくあしらわれた恋の忠実な歌を書いて／真夜中に声をあげて歌いましょう、／あなたの名前を山山に響き渡らせ／おしゃべりな空気の精霊 (エコー) に／「オリヴィア」と叫ばせましょう／ああ、あなたは安らぐことはないでしょう／天と地の間に身を置くかぎり／私のことを哀れと思わずにはいられないでしょう。)

オウィディウスが描くエコーは、ナルキッソスを振り向かせることはできないが、本劇における「おしゃべりな空気の精霊」エコーとしてのヴァイオラは、オリヴィアに「哀れ」と思わせることに成功する。「この若者の完璧さが／見えない、こっそりした足取りで／私の目に忍び込んできたようだわ」 (“Methinks I feel this youth's perfections / With an invisible and subtle stealth / To creep in at mine eyes” 1.5.288-90) とオリヴィアが述懐しているからである。まさしく『シェ

イクスピアとオウィディウス』(*Shakespeare and Ovid*)の著者ジョナサン・ベイト (Jonathan Bate) が述べているように「ヴァイオラの (エコーとしての) 役目は、登場人物たちが感応することができるようにすること、愛に必要なのはナルシズムではなく、それに対する感応であることを理解させる」(149) ことなのである。

ヴァイオラが、オリヴィアから感応する愛を引き出すことに成功したのは、当時の情動論から説明することができるだろう。メッセンジャーとしてのヴァイオラの使命は、次のオーシーノーの命令にあるように彼の「激しい愛情」(“the passion of my love”) を伝え、オリヴィアにその愛に応えさせることであった。

O then unfold the passion of my love,
Surprise her with discourse of my dear faith. (1.4.24–25)

(目通りかなったならば、私の激しい愛情を語るのだ、／私の忠実なる愛を語り、彼女を虜にするのだ。)

上の引用において“passion”はほとんど「愛情」と同義なのであるが、当時この“passion”をうまく伝え、しかも聞く者の“passion”を掻き立てるためには、それを語る者自身に“passion”が備わっていなければならない、と考えられていた。『感情と一般の心』(*The Passions of the Minde in Generall*, 1604)の著者トマス・ライト (Thomas Wright, 1561–1624) は、聴衆の感情を揺さぶり、滂沱の涙を流させたかと思うと、次の瞬間彼らから笑いを引き出すことのできる、イタリアのある説教師についてこう述べている——「……説教師自身がきわめて情感豊かな人であり、さらに聴衆の感情を揺さぶる技術をもっており、そのうえ聴衆のほとんどが女性(情感がとても強く、移ろいやすい)だったので、彼は自分の好きなように聴衆の感情に訴えることができたのである」(“... because hee himselfe being extremely passionate, knowing moreouer the Art of mouing the affections of those auditors, and besides that, the most part were women that heard him (whose passions are most vehement and mutable) therefore he might haue perswaded them what hee listed” 3)。オリヴィアにオーシーノーの愛を伝えるヴァイオラも、彼女自身が主人に寄せる愛にともなう「心の痛み」(“as great a pang of heart [/ As you [Orsino] have for Olivia]” 2.4.90–91) を覚えているからである。

ここまで、エコーとしてのヴァイオラが果たしている役割について検討してきたが、肝心の、登場人物たちから引き出された「応える愛」が劇中でどのような軌跡を辿るのか探っていくと、とても奇妙な事実に気づかされる。それらの「応える愛」はけっして、愛情を投げかけた当の人物へと還ってはいかないのである。たとえばせっかくヴァイオラが引き出したオリヴィアの愛は、オーシーノーのもとへも、ヴァイオラのもとへも向かうことはない。結局彼女の愛情はヴァイオラの子の兄であるセバスチャン (Sebastian) へと向かっていくのである。オーシーノーの愛情も同様である。本来オリヴィアへと向かうはずの「激しい愛情」はオリ

ヴィアではなく、ヴァイオラへと偏向していく。このような偏向した愛が描く軌跡について、セバスチャンはオリヴィアにこう説明していた――

So comes it, lady, you have been mistook;
 But nature to her bias drew in that.
 You would have been contracted to a maid,
 Nor are you therein, by my life, deceived.
 You are betrothed both to a maid and man. (5.1.255-59)

(おわかりですね、お嬢様、あなたは勘違いをされたのです、／が、自然は偏向しながら進んだのです。／あなたはこの娘と婚約される所でしたが、／誓って申します、あなたは決して騙されたわけではありません。／女を知らぬ男と婚約されたのですから。)

“bias”とはボーリング・ゲームで「球が競技場に沿ってころがっていくときにカーブを描くだけでなく、通るべき道から逸れるように工夫された、球に仕込まれた鉛の重り」(Greenblatt 68)をも意味する。自然も愛情も、その重りのおかげで偏向しながら進んでいくというわけである。

ここでわれわれは冒頭で確認した『ナルキッソス』における、若者たちの欲望や意思を逸脱させていくエコーのいたずらを連想せずにはいられない。いたずら心からではないが、オリヴィアやオーシーノーの欲望を本来の的から逸らす、エコーの役割を演じるヴァイオラと、『ナルキッソス』のエコーは確かに反響し合っているのである。ジョウゼフ・ローエンスタイン (Joseph Loewenstein) は、ベン・ジョンソンの『月の女神の饗宴』に登場するエコーには、「スピーチという新たな自由」が与えられていること、そして劇における「語りとしての一貫性」を担保する「糸状のプロット」を生み出す役割が与えられていることを指摘しているが(80)、そのような役割を『十二夜』のヴァイオラに見出すことも可能であろう。ただ同時に、われわれは『ナルキッソス』のエコーのように、ヴァイオラには登場人物たちの愛情や意思を、本来それらが描くはずの軌道から逸脱させていく力が備わっていることも忘れてはならないのである。

III

『ナルキッソス』と『十二夜』の関連性に着目するとき、われわれの注意を引くのは前章で述べたエコー像だけでない。ナルキッソスに恋する若者クリニアスの次の台詞も同様なのである。

Thy voice, Narcisse, so softly & so loude,

(7)

Makes in mine eares more musicke then a crowde
 Of most melodious minstrells, & thy tonge
 Is edged with silver, & with iewells strunge;
 Thy throate, which speaketh ever & anan,
 Is farre more shriller then the pipe of Pan,
 Thy weasand pipe is clearer then an organ,
 Thy face more faire then was the head of Gorgon,
 Thy haire, which bout thy necke so faire dishevells,
 Excells the haire of the faire queene of devills,
 And thy perfumed breath farr better savours
 Then does the sweat hot breath of blowing Mavors. . . (321–32)⁵⁾

(ナルキッソスよ、君の声はとても穏やかで大きい、／私の耳にはもっと心地よい音色に聞こえる／このうえなく美しい調べを奏でる大勢の吟遊詩人よりも、君の舌は／銀で縁取られ、宝石が並べられている。／時どき語りかける、君の喉は牧神パンの葦笛よりも甲高い音を出し、／その声は管楽器よりも鮮明だ、／君の顔はゴルゴンの頭より美しく、／君の首に絡みつく髪は／悪魔の女王の髪に勝る、／君の香りのよい息ははるかにかぐわしい／息巻く軍神マルスの、汗臭い熱い息よりも……)

クリニアスによる、このナルキッソスの「美」の解剖は、「ブレイズン」(blazon) と呼ばれる修辞学的技法に従ってなされている。ブレイズンは、シェイクスピアのソネット106番 (Sonnet 106) において定義されているように「今は亡きご婦人方や、やんごとなき騎士たち」(“ladies dead, and lovely knights” 4) の「この上なく甘美なる美」(“sweet beauties best” 5) を褒めたためるための技法である。ナンシー・ヴィカーズ (Nancy J. Vickers) の論文「描かれたダイアナ——散らされた女性と散種された詩」(“Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme”) の説明に従うならば、ブレイズンは美をカタログ化し、礼賛する女性の身体の各部位を分断して、読者に提示する修辞のことである。ペトルルカ (Francesco Petrarck, 1304–74) の『散種された詩』(Rime sparse, 1360) において讃えられるラウラ (Laura) は、統一された身体をもつ存在として描かれぬ。詩の語り手を呪縛する「金色の髪」、詩人の心を恍惚とさせる「象牙のように白い手」、「大理石を思わせる足」、「星にもまがう眼」——こうした断片化された身体のイメージの集積がラウラ像を構成する。さらに、散り散りにされた女性の身体イメージは、男性である詩の語り手によって、男性である読者に盾の「紋章」(blazon) のごとく誇示される。詩の中で、断片化されたラウラの身体は、語り手と読者の間を流通させられる商品あるいはフェティッシュと化しているのである (Vickers 239; 滝川 203–04)。

『ナルキッソス』の場合、上の引用にあるようにクリニアスの修辞によって解剖され、寸断

されるのは女性の身体ではなく、ナルキッソスの身体である。マリオ・ディガンジ（Mario DiGangi）が指摘するように、クリニアスのブレイズンはホモエロティックな欲望を表現しているのである（104）。ジョナサン・ソーデイ（Jonathan Sawday）は、競合者たちが女性の身体イメージを交換することによって、トマス・ラカー（Thomas Laqueur）の言う「女性が媒介し作り出す男同士の絆」（Laqueur 130）を生み出すだけでなく、強烈なホモエロティックな性質を、ブレイズンに担わせることを指摘しているが（Sawday 192）、上のクリニアスの台詞にもそれは当てはまるだろう。クリニアスの欲望はナルキッソスの身体に向かうだけでなく、友人ドラスタスと競合してナルキッソスを礼賛することで、強烈なホモソーシャルな磁場を形成しているのだから。

では『十二夜』の場合はどうか。一幕五場。オリヴィアはオーシーノーの愛情を伝えにきた、シザーリオ（Cesario）に扮するヴァイオラの後姿を見遣りながら、こう独白する。

Thy [Viola's] tongue, thy face, thy limbs, actions and spirit
Do give thee fivefold blazon. (284-85)

（お前の言葉、お前の顔、お前の手足、行動そして気質が／お前を讃える五重のブレイズンを作り出している。）

オリヴィアはここでヴァイオラを、「言葉」（＝舌、口）、「顔」、「手足」、そして「行動」と「気質」に解剖し、それをブレイズンとして提示しているのである。ここでブレイズンによって表象される、同性に対して投げかけられるホモエロティックな欲望は、『ナルキッソス』において、クリニアスがナルキッソスに投げかける同性愛的欲望——男性間の欲望と、女性間のそれとの違いはあるが——と同質のものと言ってよいだろう。

ただし、クリニアスの場合は、友人ドラスタスとの間のホモソーシャルな関係性を同時に構築していたのに対して、次の台詞にあるように、オリヴィアはむしろ、男性であるオーシーノーや、男性を装うヴァイオラによって仕掛けられるであろうブレイズンによる礼賛を忌避し、逆に「男性」シザーリオ＝ヴァイオラをこの修辭的技法によって解剖しようとしているようなのである。観客には、異性愛を忌避して同性愛に傾斜していくオリヴィアの姿を、上のブレイズンは告げているように思われるはずなのである。

OLIVIA. O sir, I will not be so hard-hearted. I will give out
diverse schedules of my beauty. It shall be inventoried,
and every particle and utensil labelled to my will, as,
item, two lips, indifferent red; item, two grey eyes, with
lids to them; item, one neck, one chin and so forth.
Were you [Viola as Cesario] sent hither to praise me? (1.5.236-41)

(オリヴィア. あら、私はそんなに冷酷ではありませんわ。提示してみましょう／私の美のさまざまなリストを。リスト化して、／一つ一つの細目と特徴を私の遺書に貼りつけておきましょう、／一つ、かなり赤い一對の唇、一つ、灰色の目二個、／一對のまぶた付き、一つ、首一個、顎一個などなど。／私を褒めるために遣わされたのでしょうか?)
オリヴィアは、ブレイズンを用いた礼賛を拒否する。ヴィカーズが上に挙げた論文で、『散種された詩』において語り手は、神話上のアクタイオンのように変身させられ、身体を寸断されるのを恐れ、先手をうちブレイズンという修辭的的技巧によって、愛する女性の身体イメージを寸断しているのである、と指摘していることをここで思い出しておきたい (Vickers 239)。オリヴィアは、逆にそうした男性たちの戦略を見越して、上に挙げた台詞を口にしてしているのである。ヴァイオラの「この上なく甘美なる美」を「五重のブレイズン」によって表現してみせたとき、実のところオリヴィアは、異性愛に背を向けてホモエロティシズムを志向していたのである。

『ナルキッソス』において、クリニアスが口にするホモエロティックなブレイズンはそれ以上、発展させられることはないが、『十二夜』の場合、ブレイズンによって表象される欲望がどのような末路をたどるかが示されることによって、その欲望が退けられていくのである。

「命を狙う者のように、犬さながら追い回してやった」(“I have dogged him [Malvolio] like his murderer” 3.2.72) というマライア (Maria) の目論見通り、マルヴォーリオは彼女たちの奸計に引っかかる。オリヴィアが書いたと思わせる偽の手紙をマルヴォーリオは拾い上げる。

MALVOLIO. [*Takes up letter.*] By my life, this is my
lady's hand. These be her very c's, her u's and her t's,
and thus makes she her great P's. It is in contempt of
question her hand. (2.5.85-88)

(マルヴォーリオ. [手紙を拾い上げる.] 間違いない、これは／お嬢様の筆跡だ。まさにお嬢様のcであり、uであり、tなのだ、／さらにお嬢様はこんな具合に大文字のPを書かれる、疑う余地なしの／お嬢様の筆跡だ。)

マルヴォーリオは手紙そのものを、“c”、“u”、“t”そして“P”の4つの文字に代表させると同時に、それらの文字が含まれている語を寸断してみせる。さらにこの手紙をマルヴォーリオは透視することによって、オリヴィアの筆跡ならぬ彼女の「手」(“her hand”)を、そしてゲイル・カーン・パスター (Gail Kern Paster) をはじめとする多くの研究者が指摘するように、“P’s”と“piss”(「小便をする」)の音の類似性から連想される、女性器(“cut”)をどうやら彼は夢想しているようなのである (Paster 33; Orgel 55)。つまりマルヴォーリオのこの台詞は、ペトラルカが『散種された詩』において実践した修辭的技法「ブレイズン」の、強烈なパロディーとなっているのである。

マルヴォーリオはオリヴィアの身体イメージを寸断し、散り散りにしてみせるだけではない。拾った偽手紙を媒介にして、自分の存在すら彼は腑分けしてみせるのである。今度は「M.O.A.I. が私の人生を支配する」(“*M.O.A.I. doth sway my life.*” 106) という、手紙の末尾にあった文言を彼は透視する。するとこの四つの文字が、すべて自分の名前を構成する文字の一部であったことに気づき、この手紙が宛てられた“*M.O.A.I.*”とは自分のことに他ならないとマルヴォーリオは結論づける。

MALVOLIO. [*Reads.*] *M.O.A.I.* This simulation is not as
the former. And yet to crush this a little it would bow to
me, for every one of these letters are in my name. (2.5.136-38)

(マルヴォーリオ. M、O、A、I。この判じ物はうまくいかない／先ほどのようには。だが、これをちょいと崩してやれば私にお辞儀をして、／私の名になるではないか、これらの文字はそれぞれ私の名前の中にあるのだから。)

マルヴォーリオは自分の身体をM、O、A、Iの四文字に仮託し、そして寸断する。いや、それだけでない。「判じ物」と訳した“simulation”は『オックスフォード英語辞典』(*The Oxford English Dictionary*)の定義によるならば「騙す目的で、真似たり擬態を实践すること」(“simulation” 1)をも意味する。マルヴォーリオは手紙の四文字にMALVOLIOの擬態を演じさせるだけでなく、彼自らが自己を分裂させ、厳格な執事としての自己とは別の、手紙が命じる「黄色い靴下」(“yellow stockings” 162)と「十字の靴下留めで装った」(“cross-gartered” 163)、道化した自己を演じるのである。『十二夜』においては、思い人の「この上なく甘美なる美」を、ブレイズンの修辞を用いて解剖しようと目論む人物は、その人物本人の存在が、自分の欲望によって引き裂かれ、散り散りにされる危険性が潜んでいるのである。

IV

アクタイオンが猟犬に追いかけて体を引き裂かれるように、オーシーノーの心は欲望によって千々に乱れ、マルヴォーリオは矜持をもった執事としての自己と、奇矯な衣装をまとった、道化としての自己とに分裂させられる。そしてオリヴィアもまた、自分が欲望に駆り立てられ、本来の自己から引き離された状態にあることに気づく。

OLIVIA. And yet, alas, now I remember me,
They say, poor gentleman, he [Malvolio]’s much distract.
A most extracting frenzy of mine own
From my remembrance clearly banished his. (5.1.275-78)

(オリヴィア. あら、なんとしたこと、思い出したわ、／かわいそうに、マルヴォーリオが大いに気がふれたとのこと。／身を裂くような私自身の狂気のせいで、／あの人のことをすっかり忘れていたわ。)

「狂気」(madness) が本劇のキーワードであることを看破したのはC・L・バーバー (C. L. Barber) であるが (Barber 242)、上のオリヴィアの台詞では、マルヴォーリオの狂気は「引き裂かれた／散らされた」(“distract”) 状態であり、彼女自身の狂気 (“frenzy”) には「(心を身から) 引き割くような」(“extracting”) という語が添えられていることに注意したい。本劇における狂気とは、心身を寸断され、散り散りにされる状態に等しいのである。

オーシーノーにしてもオリヴィアにしても最終的には結婚という儀礼を通して、心身を引き裂かれるという不安を回収し、解消することができるだろう。マルヴォーリオは「お前たち全員に復讐してやる」(“I’ll be revenged on the whole pack of you!” 5.1.371) と誓うことで、その心身分裂の不安を復讐に転化することもできるだろう。ところが、本劇には大団円においてもなお、分裂の不安から解放されない登場人物が二人いるのである。ヴァイオラとセバスチャンである。

五幕一場。ヴァイオラと瓜二つのセバスチャンが、大団円の場に姿を現したときの驚きを、オーシーノーと、セバスチャンの友人アントーニオ (Antonio) はそれぞれ、こう表現する――

ORSINO. One face, one voice, one habit and two persons:

A natural perspective, that is and is not. (5.1.212-13)

(オーシーノー. 同じ顔、同じ声、同じ服、それでいて二人、／自然の騙し絵、存在していて存在していないのだ。)

ANTONIO. How have you [Sebastian] made division of yourself?

An apple cleft in two is not more twin

Than these two creatures. Which is Sebastian? (5.1.218-20)

(アントーニオ. どうやって君自身を分裂させたのだ?／りんごを二つに割ってもこれ以上そっくりではない／この二人ほどには。どっちがセバスチャンなのか?)

ヴァイオラとセバスチャンは双子で、しかもヴァイオラは、彼女の男装の雛形を兄の服装に求めているのだから、周囲の人びとにこのような驚きを与えるのは当然と言えば、当然である。だがしかし、本劇における「分裂の不安」を精査してきた我われにとって、セバスチャンとヴァイオラの、劇中の分裂の不安を再現前させるような分身関係を看過できないのである。とくにヴァイオラの「分裂」は、兄のそれに比べてより深刻である。なぜならば、ヴァイオラは劇の結末においても、男性装を解き、女性の出で立ちに戻るものがなく、彼女の心身は「男

性」と「女性」に引き割かれたままなのであるから。

古代ギリシアの作家ロンゴス（Longus, AD 3世紀頃）は『ダフニスとクロエー』（*Daphnis and Chloe*）⁶⁾において、オウィディウスが『変身物語』で提示するのとは違った語り口で、エコーの最期を語っている。

And therefore when she [Echo] was grown up and in the flower of her virgin beauty, she danced together with the Nymphs and sung in consort with the Muses; but fled from all males, whether men or Gods, because she loved virginity. Pan sees that, and takes occasion to be angry at the maid, and to envy her music because he could not come at her beauty. Therefore he sends a madness among the shepherds and goatherds, and they in a desperate fury, like so many dogs and wolves, tore her all to pieces and flung about them all over the earth her yet singing limbs. (3.23)

（それゆえにエコーが成長し、乙女の美しさを開花させたとき、ニンフたちと踊り、詩神たちと一緒に歌いました。ところが、ありとあらゆる男性から、たとえそれが人であっても神であっても、彼女は逃げていました。エコーは乙女のままでいることが好きだったからです。牧神パンがそのことを知り、彼女に怒りと、彼女の音楽に対する嫉妬心を爆発させる機をうかがっています。なぜならパンは彼女の美しさを手に入れることができなかったからです。したがって、パンは羊飼いたちやヤギ飼いたちを狂わせます。彼らは激しい狂気に駆られ、群れ集う犬や狼のように、エコーの体を八つ裂きにし、彼女の体をあたりの地面に投げつけました。彼女の手足はまだ歌をうたっていました。）

オウィディウスのエコーが最期、亡くなっていくナルキッソスの言葉を反響させているのに対して、ロンゴスのエコーは、牧神パンによってその身体が八つ裂きにされ、地面に散り散りに撒かれる。『十二夜』においても、『ダフニスとクロエー』の場合と同様に、エコーの役割を演じるヴァイオラから、分裂の不安が完全に払拭されることはないのである。

注

本論は令和二年度 JSPS 科学研究費補助金（基盤研究 (C) 課題番号 20K00414）による「近代初期英国演劇におけるホスピタリティー表象の変遷に関する歴史的研究」の研究成果の一部である。

- 1) リーが編集した『ナルキッソス』（*Narcissus: A Twelfth Night Merriment*）には、本劇が“A.D. 1602”に上演されたと記載されているが、これは旧暦の1602年のことであり、実際は1603年である。
- 2) 本論文では『変身物語』のテキストとして、1567年のアーサー・ゴールドディング（Arthur Golding）訳『変身物語』（*Metamorphoses*）を用いる。
- 3) シェイクスピア劇の制作年代については Margreta de Grazia と Stanley Wells が編集した *The New Cambridge Companion to Shakespeare* の“A Conjectural Chronology of Shakespeare’s Works”に従う。

- 4) シェイクスピア劇の幕、場、行数、そしてソネット集の行数は、アーデン版シェイクスピア第三叢書に従う。
- 5) 327行目の“Thy weasand pipe is clearer then an organ”は、『十二夜』におけるオーシーノーの台詞「お前 [ヴァイオラ] のか細い声は／乙女の声のようで、甲高く、一定の音を保っている」(“Thy [Viola’s] small pipe / Is as the maiden’s organ, shrill and sound” 1.4.32-33) を想起させる。
- 6) 本論文では『ダフニスとクロエー』のテキストとして、1657年にジョージ・ソーンリー (George Thornley, 1614-?) によって英訳されたものを、J・M・エドモンズ (J. M. Edmonds) が加筆・増補した、ロエブ・クラシカル・ライブラリーに所収された『ダフニスとクロエー』(*Daphnis and Chloe*) を用いる。

引用文献

- Barber, C. L. *Shakespeare’s Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom*. Princeton UP, 1959.
- Bate, Jonathan. *Shakespeare and Ovid*. Clarendon Press, 1993.
- 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.
- DiGangi, Mario. “‘Male deformities’: Narcissus and the Reformation of Courtly Manners in *Cynthia’s Revels*.” *Ovid and the Renaissance Body*, edited by Goran V. Stanivukovic, U of Toronto P, 2001, pp. 94-110.
- Elam, Keir. Introduction. *Twelfth Night*, pp. 1-153.
- Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Clarendon Press, 1988.
- Jonson, Ben. *Cynthia’s Revels, or The Fountain of Self-Love*. 1600. Quarto version, edited by Eric Rasmussen and Matthew Steggle, *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson*, edited by David Bevington, et al., vol. 1, Cambridge UP, 2012, pp. 429-547.
- Laqueur, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Harvard UP, 1990.
- Lee, Margaret L. Introduction. *Narcissus*, pp. xi-xxxii.
- Loewenstein, Joseph. *Responsive Readings: Versions of Echo in Pastoral, Epic, and the Jonsonian Masque*. Yale UP, 1984. Yale Studies in English 192.
- Longus. *Daphnis and Chloe*. 1657, translated by George Thornley, revised by J. M. Edmonds, *Daphnis and Chloe, Parthenius*, 1916, pp. 1-247. The Loeb Classical Library 69.
- Narcissus: A Twelfth Night Merriment*. 1602. Edited by Margaret L. Lee, Chiswick Press, 1893. The Tudor Library.
- Orgel, Stephen. *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare’s England*. Cambridge UP, 1996.
- Ovid. *Ovid’s Metamorphoses*. 1567. Translated by Arthur Golding, edited by John Frederick Nims, Paul Dry Books, 2000.
- Paster, Gail Kern. *The Body Embarrassed: Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England*. Cornell UP, 1993.
- Sawday, Jonathan. *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. Routledge, 1995.
- Shakespeare, William. *King Henry IV, Part 1*. Edited by David Scott Kastan, Thomson Learning, 2002. The Arden Shakespeare 3rd ser.
- . *A Midsummer Night’s Dream*. Edited by Sukanta Chaudhuri, Bloomsbury Publishing, 2017. The Arden Shakespeare 3rd ser.
- . *Shakespeare’s Sonnets*. Edited by Katherine Duncan-Jones, Thomson Publishing, 1997. The Arden Shakespeare 3rd ser.
- . *Twelfth Night, or What You Will*. Edited by Keir Elam, Cengage Learning, 2008. The Arden Shakespeare 3rd ser.
- “Simulation.” Def. 1. *The Oxford English Dictionary*, 2nd ed., 1989.
- 滝川, 睦. 「Actaeonの変貌——*Twelfth Night* 研究——」. 『岐阜大学教養部研究報告』, 第34号, 1996年, pp. 199-211.

- Vickers, Nancy J. "Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme." *Critical Inquiry*, vol. 8, no. 2, 1981, pp. 265–79, reprinted in *Feminism and Renaissance Studies*, edited by Lorna Hutson, Oxford UP, 1999, pp. 233–48. Oxford Readings in Feminism.
- Wickham, Glynne. *The Medieval Theatre*. Weidenfeld and Nicolson, 1974.
- Wright, Thomas. *The Passions of the Minde in Generall*. 1604. Introduction by Thomas O Sloan, U of Illinois P, 1971.

キーワード：エコー、変身、『ナルキッソス——十二夜の余興』、シェイクスピア、『十二夜、またの名、お好きなように』、自己愛、ベン・ジョンソン、『月の女神の饗宴、またの名、自己愛の泉』、ブレイゾン、ホモエロティシズム、分裂の不安

Synopsis

Echo Metamorphosed: *Narcissus* and *Twelfth Night*

Mutsumu Takikawa

This paper is intended as an investigation regarding the metamorphoses of Echo in early modern English plays: *Narcissus: A Twelfth Night Merriment* (*Narcissus*, 1603) and Shakespeare's *Twelfth Night, or What You Will* (*TN*, 1600–01).

Narcissus, which was enacted as an imitation of “Yule-tide mummeries” (Lee xiii) at St. John's College, Oxford, on Twelfth Night, 1603, provides a paradigm in which Echo, differing from Ovid's Echo in *Metamorphoses* (AD 1–8), functions as an agent who “enables characters to respond, to see that love requires echoing instead of narcissism” (Bate 149). While Viola as Echo in *TN* also impresses upon characters the importance of responsive love, she acts as “bias” (5.1.256) which deflects characters' passions in unanticipated directions.

The blazon as a rhetorical device, which anatomizes the “sweet beauties best” of “ladies dead, and lovely knights” (Sonnet 106, 4–5), arouses a homoerotic and homosocial desire in *Narcissus*; In *TN*, Olivia's anatomy of Viola by virtue of “fivefold blazon” (1.5.285) also reflects a homoerotic desire, however, her anatomy of “sweet beauties best” is deeply associated with the anxiety of fragmentation permeated in this festive comedy.

Keywords: Echo, metamorphoses, *Narcissus: A Twelfth Night Merriment*, Shakespeare, *Twelfth Night, or What You Will*, self-love, Ben Jonson, *Cynthia's Revels, or The Fountain of Self-Love*, blazon, homoeroticism, anxiety of fragmentation