

## 『十二夜』とオウィディウス

荒 木 正 純

### 1

——（このようにして）シェイクスピアは多様に異った原典を組み合せ、彼の韻文の織物を織った。そして、その過程は大かた明らかに無意識的であった。「老水夫行」と「クブラ・カーン」がコールリッジの多種多様な、しかもたぶん忘却にふされた読書から借りてきた語句、その複雑な織物であることを J. リヴィングストン・ロウズは証明しえた。まさにそのように、仮にわれわれがシェイクスピアの読んだものを完全に知りえれば、語句やイメージが融合し、その詩になっていることを示すことは可能であろうが<sup>1)</sup>。

——彼（シェイクスピア）の原典を辿る試みによって、われわれはもっと確実な基盤に立つことができる<sup>2)</sup>。

ケネス・ミューのこの言葉は、従来行なわれてきたシェイクスピアの原典研究、そのイデオロギーを浮き彫りにしている。学問上の〈確実性〉、これこそが研究の究極の目標であるかの虚な響きがする。明白とは思えても、〈無意識〉〈不確実〉に汚染された原典は、あえて研究制度の領域から疎外してきたのであるが、それは〈確実性〉の標的を射とめんがためであった。

〈シェイクスピアが古典神話について知った主要な原典は『転身物語』である<sup>3)</sup>〉という感じが一般的である。シェイクスピアとオウィディウスの関係性を疑う者は誰一人いないであろう。ところが、こうした感じにもかかわらず『リヴェーサイド版シェイクスピア全集』<sup>4)</sup>の原典研究の成果を示す一覧表は、オウィディウスの名をわずかに七回しか使っていない。オウィディウスを〈原典〉にしているとされたのは『ヴィーナスとアドニス』『ルクリースの略奪』『タイタス・アンドロニカス』『夏の夜の夢』『あらし』、〈有望な原典〉とされたのは『ウインザーの陽気な女房たち』『トロイラスとクレシダ』である。この成果は明らかに J. パロウの『物語とシェイクスピアの劇的原典』のイデオロギー、

つまり〈プロット〉だけを研究対象にするという制度的偏向に基づく。

『リヴァーサイド』の一覧表は、『十二夜』に関しては、リッチの『軍務よさらば』を〈原典〉、『だまされた人々』を〈有望な原典〉<sup>イロバブル・ソース</sup>、フォード『パリスマス』の有名な物語を〈可能な原典〉に挙げ、オウィディウスとの関係はないものとしている。だが今日までの注釈の成果によれば次のようにオウィディウスとの関係は見られる——〈hart (I. i. 17–21, *Metamorphoses*, III, 138) / golden shaft (I. i. 35, *Metamorphoses*, I. 468–71) / Illyria (I. ii. 2, *Metamorphoses*, IV. 701) / Arion (I. ii. 15, *Fasti*, II. 79–118) / in standing water, between boy and man (I. v. 161, *Metamorphoses*, II. 438, Golding's tr.) / love make (I. v. 290, *Metamorphoses*, XII. 673, XIII. 123, Golding's tr.) / Rudesby (IV. i. 50, *Metamorphoses* V. 713, Golding's tr.)〉。シェイクスピアはラテン語版、ウィリアム・ゴールディングの翻訳版によってオウィディウスと接触したと想定されてきた。しかし、オウィディウスは広く西欧文学に影響を及ぼしてきたのだから、第三の原典も考えなくてはならないだろう。たとえば、チョウサーである。この点に関しては後日待つ必要があるが、上述の成果はその〈不確定性〉ゆえに、原典研究の視野には入ってこなかった。だが、これまでの原典研究の〈協約〉<sup>コンフリクト</sup>をひとたび破壊すれば、これらの〈読み〉は生を恢復する。その時、各版の〈注〉の指定する引喩は氷山の一角に過ぎないことがわかり、オウィディウスの巨大な影が『十二夜』のテキストに立ち現われてくることになる。そのためにはオウィディウスを片手にしたテキストの徹底的な読みの作業が要請され、その過程の中で従来のテキストの読みは革新されていこう。

## 2

従来の〈原典〉研究はシェイクスピアの〈作品〉の〈起<sup>ワーク</sup>源<sup>ソース/オリジン</sup>〉を時間的に探索<sup>ハント</sup>してきた。当然その獲物は、シェイクスピアが読んだと想定可能なもの、つまり彼が作品を〈書く〉以前に存在していたものとなる。あるいはシェイクスピアを生んだ当時の〈知の風土〉である。これらの〈水源〉からシェイクスピアという〈大河〉が派生してくるというイメージ化を原典研究は行なってきた。つまり、〈系譜主義〉〈派生主義〉、これが従来のイデオロギーであり、これは文学の〈考古学的趣味〉〈進化論的思考〉に支えられていた。この文学の研究制度は、シェイクスピアという〈作者〉の〈偉大さ〉の認識には確かに資してきたといえる。反面、原典と同定した作品からその独自性を奪い、実はそのことが

今度はシェイクスピアの〈テキスト〉自身の独自性を等閑にしてきたと思える。一つの作品は単独では存在しえない相関的存在であってみれば、当然の成り行きといわざるをえない。〈テキスト〉というものの生命、文学研究で最も基本的なものとされるべき〈テキスト〉の〈読み〉、これを歪めてきた罪は糾弾されなくてはならないはずである。

本論のタイトル〈『十二夜』とオウィディウス〉はこうした従来の原典研究の制度を反映しているわけでは決してない。オウィディウスが『十二夜』の〈起源〉だと言うのではない。むしろその発想の否定をこそ意味作用している。そのために対等接続詞〈と〉を強調した読みが必要である。〈と〉によって、『十二夜』とオウィディウスが平面的に並列されている。これは両項の系譜的關係の拒否、進化論的意識の否定の意味作用をする。ただ二項が前後関係を成しているのは言語表現の運命であるに相違ないが、ことさらに一方が先に選ばれていることの記号性はある。主としてして『十二夜』のテキストが読まれる、認識されるということである。

一般にわれわれの認識の営為は、〈見慣れぬもの〉<sup>ストレンジ</sup>を対象に、〈見慣れたもの〉<sup>ファミリア</sup>を認識の型として要請する。この両者の写像が認識に他ならない。『十二夜』を認識の対象にする以上、常に〈見慣れぬもの〉と意識しなければならず、相関的にオウィディウスのテキストは〈見慣れたもの〉と定位することになる。この関係性を標題の二項の前後関係が指示しているといえよう。

今日の文芸制度では、ことさら〈見慣れぬもの〉から〈見慣れたもの〉への読みが意識化されなくてはならない。以前の制度ではこの意識が希薄であった。〈荒<sup>ワイルドネス</sup>野〉、これこそ今日の文芸制度に与えるべき名称である。〈作者〉(author)、〈作品〉(work)の死亡宣告が、ロラン・バルトやミッシェル・フーコーによってなされた。〈作者〉が専有していた〈権威〉(authority)は時代的概念、あえて大胆ないい方をすると、ロマン主義的概念であった。〈作品〉とは〈権威〉の専有者〈作者〉の〈労働〉(work)の〈所産〉(product)であり、〈作者〉という〈根源〉(origin, source)から〈創造〉(create)される〈唯一〉(unique)の存在とされていたのである。ところが印刷術の驚異的發展、紙の生産の増大、本という製品の大量生産・消費、読み書き能力<sup>リテラシー</sup>の普及、こうした文学をとりまく環境の激変にともない、〈作者〉の〈書いたもの〉(écriture)を〈作品〉に同定することは不可能になった。読者にとって〈現前するもの〉、それは活字のテキスト以外にはなく、そこに〈作者〉の幻影は痕跡すら見ることはできなくなっている。

この〈荒野〉にあっては〈現前〉のテキストと〈読み〉行為の主体である自己以外に確実なものは何一つない。テキストは一定の秩序にまとめあげられた文芸制度、その内部で階級づけられ、特定の意味と価値を固着させられた存在では決してありえない。全くの〈偶然〉が支配する〈不確実性〉の〈見慣れぬもの〉なのである。この〈見慣れぬもの〉を〈見慣れたもの〉に変換する〈読み〉は、〈読者論的〉〈解釈学的〉方法以外には考えられない。

こうした意味で、『十二夜』のテキストとオウィディウス、たとえば『転身物語』のテキストは読者に〈現前〉する〈同時存在〉であり、そこにはいかなる階級性も系譜性も存在しない。当然『十二夜』のテキストと他の無数のテキストとの間にも、同様の関係性をつけることは可能であるが、なぜことさらに『十二夜』と『転身物語』なのであろうか。何らかの必然性は存在するのであろうか。従来の原典研究を含む文学制度では〈必然〉とされた。しかし、〈荒野〉の制度にあっては、常に〈偶然〉が支配している。二つのテキストは〈偶然〉の出会いなのである。

われわれに〈現前〉する『十二夜』のテキストは、もはや1601-2年にシェイクスピアが台本として書いたテキストではない。たとえば、アーデン版のテキストの本文校訂の長い歴史の末に結実した注解の施されたテキストでしかありえない。これが今日シェイクスピアの『十二夜』と呼ばれるテキストの現われなのである。アーデン版は1.のテキストの〈hart〉に注をつけている——〈17-21. hart] For the hart/heart quibble (common in Shakespeare), cf. IV. i. 58. Similar allusions to the story of Actaeon's transformation by Diana (Ovid, *Metamorphoses*, III. 138 ff.) as typifying hopeless passion, were common: cf. Daniel, *Delia*, Sonnet 5.〉。<sup>5)</sup>

1. *Curio*. Will you go hunt, my lord?

*Duke*.

What, *Curio*?

*Curio*. The hart.

*Duke*. Why so I do, the noblest that I have.

O, when mine eyes did see Olivia first,  
Methought she purg'd the air of pestilence;  
That instant was I turn'd into a hart,  
And my desires, like fell and cruel hounds,  
E'er since pursue me.

(I. I. 16-23)

この〈注〉に〈偶然〉(編者によって〈仕組まれ〉ているのだから〈必然〉と考えられるが、〈荒野〉にあっては全てが〈偶然〉と見做される) 出会うことで、

『転身物語』のテキストへ赴く契機が与えられた。

それにしても、この〈注〉の存在性とは何であろうか。かつての文芸制度、つまり〈作者〉〈作品〉の概念が安定し、健全に支配していた〈場〉、そこでの〈注〉は〈作者〉オウィディウスの〈作品〉『転身物語』、その〈アクタエオン〉の挿話への引喩という〈真実〉の指摘をしていた。〈作者〉シェイクスピアが、〈引喩〉という〈創作〉法を使い、観客に〈原典〉を意識させるという意図を持っていたことについて指示していたのである。ところが〈荒野〉の文芸制度にあっては、〈注〉の存在性は変化した。『転身物語』という疎外されたテキストに至るための〈出入口〉となっている。それは〈見慣れぬもの〉である『転身物語』を、〈見慣れたもの〉にする契機でもあって、それ以上でもそれ以下でもない。『十二夜』を〈見慣れたもの〉にしようという意図を持つ読者は、そのためにも『転身物語』をまず〈見慣れたもの〉にしておかなくてはならない。シェイクスピアが書いた時代の文芸制度にあっては、〈アクタエオン〉の挿話は〈見慣れたもの〉だったわけで、その限りでは〈注〉の必要性はなかった。〈注〉の存在は、したがって、文芸制度の変化がもたらした〈見慣れたもの〉の〈見慣れぬもの〉への逆流現象を暗示しているだろう。しかし、今日では〈注〉の存在性は〈解釈〉、主として〈作者〉の〈意図〉という〈真理〉の把握、そのための補助手段ではもはやない。〈作者〉〈意図〉〈真理〉の不在の〈荒野〉にテキストは位置づけられているからである。

### 3

19世紀の文芸制度では、〈テキスト〉は〈地層〉としてイメージ化されていたといわれる<sup>6)</sup>。〈読み〉行為はその〈地層〉に埋蔵された〈意味〉という〈真理〉の考古学的発掘作業に他ならなかった。〈真理〉が発掘されれば、もはや余分な障害であったテキストは不要となったのである。これに対して、テキストこそ〈真理〉であり、テキストを大切に読め、と叫ばれて久しい。そして、テキストは〈織物〉とイメージ化されてきた。しかし、このイメージにはまだ〈作者〉の幻想を背負った〈書き手〉〈織り手〉の概念が介在していた。しかし、今日完全に幻想は消滅し、〈書く〉という概念も消滅しかけている<sup>7)</sup>。この〈荒野〉の制度にあっては、では〈テキスト〉のいかなるイメージ化が可能であるのか。われわれは既に〈出入口〉として〈注〉を位置づけた。そこからでもわかるとおり、〈記号の建<sup>ストラクチャー</sup>物〉というイメージである。〈現実〉という外部、〈虚構〉とい

う内部の対立が構成する〈建物〉があり、そこには〈はじめ〉と〈終り〉という二つの出入口がある、というイメージではない。ひょっとしたら〈現実〉〈虚構〉の概念自体が揺れているかも知れないのだ。むしろ、〈現実〉ともう一つの〈現実〉。いずれにせよ、二つの出入口が存在するだけの建物ではなく、無数の出入口を有する建物、そして、その出入口は他の建物へと通じているのである。先にあげた〈hart〉の〈注〉は、『十二夜』という建物の無数の出入口の一つであり、『転身物語』という建物の一つの部屋〈アクタエオン 水浴をのぞかれたディアナ〉へとわれわれを誘う。

『十二夜』を〈hart〉の〈注〉の出口から出て誘惑されるままに『転身物語』へと赴く。〈アクタエオン〉の部屋を見てまわるうちに、〈見慣れぬもの〉→〈見慣れたもの〉という現象を経験し、われわれはいくつかの〈見る構え〉を得て、『十二夜』の建物へと戻る。その時、われわれは出かける時の読者ではもはやない。多くの〈見る構え〉を身につけている、いやそうしたものを要素とする存在になっているからである。〈画家は見るものを描くのではなく、描くものを見る〉というようなことを言ったのは E.H. ゴンブリッチ<sup>8)</sup>であった。〈見る構え〉が〈見え〉を決定する、いやむしろその〈見る構え〉がなければそもそも〈見る〉ことは不可能なのである。

そうした〈見る構え〉の最大のものの一つ、それは〈変身〉である。この〈見る構え〉のために、〈turn'd into a hart〉は単に〈鹿に変えられ〉とは〈見え〉ない。〈鹿に変身させられ〉と〈読む〉ことを迫られるのである。実際に〈turn〉を〈To change, transform, or convert into; to cause to become (something else)〉と読んできた歴史の存在を OED は数えている——〈1484 Caxton *Fables of Alfonse xi*, The goddess...haue torned my daughter in to this catte.〉。また別の〈見る構え〉は〈男を拒む女〉である。これは処女神ディアナがアクタエオンを拒むことから得られよう。正確に言えば、〈見る男の視線を拒む女〉。この〈見る構え〉は〈オーシーノウの求愛、そして見ることを拒むオリヴィア〉という模様を浮上させる。一幕一場 1-23 行のテキストでぼんやりと見えていた模様は、2 のヴァレンティンの報告する言葉によって鮮明になるはずである。

2. Val. So please my lord, I might not be admitted,  
But from her handmaid do return this answer:  
The element itself, till seven years' heat,  
Shall not behold her face at ample view;  
But like a cloistress she will veiled walk,

And water once a day her chamber round  
 With eye-offending brine: all this to season  
 A brother's dead love, which she would keep fresh  
 And lasting, in her sad remembrance. (I. I. 24-32)

〈アクタエオン〉<sup>9)</sup>の部屋を過ぎ、〈太陽神の息子パエトン〉〈太陽神の車を馱するパエトン〉〈ヘリアデスの転身〉の各部屋を見た読者なら、このヴァレンティンのセリフに存在する〈兄の死を悼んで泣く妹〉という模様はすぐ〈見え〉てくる。〈element〉を〈air, sky〉に、〈heat〉を〈the heat of summer〉に読み、26-27行を〈Olivia's face will be veiled as if to protect it from the summer sun.〉と解釈する。そしてそこにある〈太陽〉と〈A brother's dead love〉を結べばよい。ヘリアデスはパエトンの姉妹たちで、パエトンは太陽神ポエブス（アポロ）の息子であった。〈ポエブスはお前の父などではない〉と友人にきかされ、パエトンは怒り母クリュメネに〈ぼくが天上界に権利をもっていることを証明〉するように頼む。パエトンは母から、自分で父に会いに行くようにと言われ、〈大空の国を胸にえがき〉〈太陽の熱火の下に住んでいるインド人たちの国をとおって、父のいる日出ずる国へとむかっていった〉。パエトンは父に会い、〈一日だけ父の日輪の馬車を借りうけ、翼のある脚をもった馬たちをひとりで馱すること〉を許してもらう。ところがパエトンは馱し方を誤り、宇宙全体を炎上させてしまう（ここに存在する〈灼熱〉のイメージは、〈heat〉を〈見え〉せる）。パエトンはユピテルの手で稲妻によって〈宇宙〉を救うために殺される。〈パエトンは、炎々と髪のをやかれながら、ちょうど晴れわたった大空からときどき星が落ちる〉〈ように、空に大きな弧線をえがいてまっさかさまに墮ちていった〉。父であるポエブスは〈ふかい悲歎にしずみ、その顔を布でおおった〉（この部分は〈veiled〉を見るのに役立つ）。また母や姉妹のヘリアデスは〈甲斐なき涙の供物を兄にささげ〉ていたが（オリビアが兄を偲んで涙を流すという内容の29-32行を〈見る構え〉）、ヘリアデスは〈樹木〉に変身していく。ここで示したような『十二夜』を〈見る構え〉は、どれほど『転身物語』から得られるものかを、以下各挿話ごとに〈見て〉いくことにする。

## 4

〈月桂樹になったダブネ〉 この挿話は、〈大蛇を退治して得意になっていた〉ポエブスが〈クピドが弓をまげて弦を張ろうとしているのを見て〉、〈さまざまな

んぞは、炬火でつまらぬ恋の火でもつけて満足しておればよいのだ」と侮辱したのが発端とされる。クピドは怒り〈翼をひるがえして飛びたち、すばやくバルナッススの鬱蒼たる山頂に翔けあがった。そして、矢のいっばいつまった箆から、別々の効能をもった二本の矢をとりだした。一本は、恋を追いはらい、もう一本は、恋をうみだす矢であった。恋をつくりだす矢の方は、黄金でできていて、するどい鉄がかがやいていた。恋を消しさる矢は、にぶくて、先端に鉛がついていた〉。黄金の矢はポエブスに、鉛の矢はダブネに射られた。〈すると一方は、たちまち恋情をおぼえたが、他方は、恋人という言葉ですらきらった。ダブネは、森の暗がりや自分がたおした獲物の野獣にのみ喜びをおぼえ、処女神ポエベ（ディアナ）と狩の腕前をきそいあおうとした〉。〈多くの男たちが言寄ったが、それらの求愛者たちをはねつけ、男ぎらいになり、結婚もせず、道なき森のしげみをほつきまわった〉。結婚を要請する父の言葉に〈「いとお父さま、どうかわたしにいつまでも乙女のよろこびをおゆるしくださいませ。これは、かつてユピテル神も、その娘ディアナさまにおゆるしになったことですもの」〉と答えるだけであった。〈ポエブスは、ダブネを見そめるやいなや、恋を感じ、かの女との結婚を願った。そして、この願いはかならず成就するものと、ひそかに信じていた。自分で自分の神託にあざむかれたのである〉。〈かれのころは、燃えたち、実をむすばぬ恋を空望みによってやしなった〉。ダブネの〈瞳が星のようにかがやいているのを見、見るだけではとても満足できないその美しい唇を見た。さらに、かの女の指を、手を、腕を、なかば以上あらわれな肩をあかず眺めた。そして、見えない部分はもっと美しいだろう、と想像した〉。ポエブスは、自分がユピテルの子で、〈わたしによって過去・現在・未来が啓示され、わたしによって歌は弦に和するのだ。わたしの矢は、確実的に射る〉。〈医術も、わたしの発明で〉〈いろいろな薬草の効力も、わたしの掌中にある。けれども、悲しいことに、恋という病気は、どんな薬草によっても治らないし、すべての者に役だつわたしの仁術も、わたし自身にはなんの役にも立たない〉といい寄る。しかし、ダブネは逃げていく。この追う者と逃げる者は〈ガリア犬〉と〈兎〉にたとえてある。そうして、ダブネは逃げるのに精根つきはて、父である河の神に訴えて月桂樹にしてもらおうというのである。

ここで得られる〈見る構え〉のうち、まず〈黄金の矢と鉛の矢〉は、3. のテキストを見るに役立つ。

3. *Duke.* O, she that hath a heart of that fine frame  
To pay this debt of love but to a brother,



How will she love, when the rich golden shaft  
 Hath kill'd the flock of all affections else  
 That live in her; when liver, brain, and heart,  
 These sovereign thrones, are all supplied, and fill'd  
 Her sweet perfections with one self king ! (I. I. 33-39)

アーデン版はこう注をつけている——〈golden shaft〉 Cupid's goldentipped arrow caused love, his leadentipped one aversion; cf. Ovid, *Metamorphoses*, I. 468-71, and *MND.*, I. i. 170.）。オーシーノウはオリビアが〈黄金の矢〉に射られることを願うが、実はオーシーノウ自身が射られていたのである。ではオーシーノウのテキストに不在の〈鉛の矢〉はどうしたのであろうか。先のバレンタインのテキストでは〈兄の死を悼んで七年間人に会わない〉とあり、間接的にオーシーノウの求愛を拒んでいる。そして、〈a brother's dead love〉とあり、ここに〈愛の死〉が読める（当然〈dead〉は転移修飾語で〈a brother〉に意味的にかかるが、記号連鎖が〈愛の死〉の意味作用を許す）。とすれば、オリビアに対して〈鉛の矢〉は射られたと読むことになる。またオーシーノウが望む〈黄金の矢〉がオリビアに射られる時がやってくるが、その矢が生み出す恋はヴァイオラの仮装したセザリオに対してであり、その時〈鉛の矢〉はセザリオに射られたと見られる。

#### 4. *Olivia.*

... How now ?

Even so quickly may one catch the plague ?  
 Methinks I feel this youth's perfections  
 With an invisible and subtle stealth  
 To creep in at mine eyes.

(I. V. 298-302)

ここにくりひろげられている関係性、つまり〈追う者／逃げる者〉は、〈ダブネ〉の挿話で得られる〈見る構え〉の一つである。この〈見る構え〉は、〈見る男を拒む女〉と同一パラダイムを形成している。そういえば、〈ダブネ〉の挿話には〈ディアナ〉という記号が表われ、ダブネはその記号の変種たらんとしていた。またこの〈追う者／逃げる者〉のテーマは、後に引用する9.のテキストの〈appetite〉(I. i. 3) にマイクロズム化されていると見てよい。そこに〈語源的戯れ〉を起せば、〈*ap-*+*petere*+*-tus* seek after

更に得られる〈見る構え〉のうち注目してよいものは、〈処女神ディアナ〉〈自分の肩書きに自信を持っている男ポエブス〉〈見えない部分を見たいという欲

求〉〈時の支配者〉〈音楽・歌〉〈医術〉〈恋の病いに役立たぬ仁術〉などである。〈処女神ディアナ〉から〈言い寄る男を拒む〉は当然でてくるが、オリビアはオーシーノウだけでなくアンドリュースという求婚志願者もいたし、実に執事のマルボーリオも秘かに恋心をいだいていたが、それを拒んでいる。〈自分の肩書きに自信を持つ〉オーシーノウは、3. のテキストの〈one self king〉が指示していようし、一幕二場の船長のテキストに〈A noble duke, in nature as in name.〉(25) がある。また、アンドリュースはこうしたオーシーノウの〈陰画〉的存在である。彼は自分に全く自信がない。トゥビーとの会話のテキスト5. はそのことを意味作用している。

5. *Sir And.* Faith, I'll home to-morrow, Sir Toby; your  
niece will not be seen, or if she be, it's four to one  
she'll none of me: the Count himself here hard by  
woos her.

*Sir To.* She'll none o' th' Count; she'll not match  
above her degree, neither in estate, years, nor wit;  
I have heard her swear't. Tut, there's life in't,  
man.

(I. III. 102-9)

また、次のオーシーノウとセザリオ（ヴァイオラ）との談話のテキストからは、自分の恋がいかにすばらしく、深いものかという表層的意味作用の下に、自己の〈地位〉への自信の意味作用が存在していることを読むことができる。

6. *Duke.* ...

Once more, Cesario,  
Get thee to yond same sovereign cruelty.  
Tell her my love, more noble than the world,  
Prizes not quantity of dirty lands;  
The parts that fortune hath bestow'd upon her,  
Tell her I hold as giddily as fortune:  
But 'tis that miracle and queen of gems  
That nature pranks her in, attracts my soul.

(II. IV. 82-7)

ここにある〈運命〉を軽視するという態度は、ポエプスの〈時の支配〉に関係している。このオーシーノウの態度に対立するのがヴァイオラの〈時・運命〉の重視である。ヴァイオラはイリリアに漂着すると、船長との話の中で〈お小姓〉に「仮装」し、オーシーノウに仕えたと決心を語る。ここまでは〈人間〉のなしえる業であり、〈What else may hap, to time I will commit〉（その先どうなるかは運命にまかせろはかないわ）(I. ii. 60) と考える。

〈見えない部分を見たいという欲求〉、そもそもこの〈欲望〉は〈星のようにかがやいている〉ダブネの瞳を〈見る〉ことに始まったとされる。〈欲望〉の英語〈desire〉は、ラテン語〈dēsiderāre〉から派生し、〈dē-(から)〉+〈sidus(星)〉+〈-āre〉から成立し、〈空しい望みで星を望む〉を意味作用していた。そして〈欲望〉は〈離れ〉(de-)があるからこそ生じるのであり、その〈離れ〉を否定しようとする。〈見えない部分〉とは〈見え〉の否定された〈遠い離れ〉に他ならない。それは精神的には〈愛されていない〉こと、肉体的には〈性的合一〉のない状態である。この〈見る構え〉は、〈裸身のディアナを見たアクタエオン〉から得られる〈見る構え〉と共に、次のテキストを〈見る〉ようにする。

7. *Duke.* ...

O, when mine eyes did see Olivia first,  
Methought she purg'd the air of pestilence;  
That instant was I turn'd into a hart,  
And my desires, like fell and cruel hounds,  
E'er since pursue me. (I. I. 19-23)

このオーシーノウの〈見たい欲望〉に対し、オリビアはヴェールを覆わり、七年間人に会わないということで拒否を示していた。オリビアは〈見えない〉所にいたのである。

オーシーノウに仕えるべく、〈宦官〉に仮装するといったヴァイオラは、船長に自分を推せんするに価いする理由としてこう言う。

8. *Viola.* ...

I'll serve this duke;  
Thou shalt present me as an eunuch to him.  
It may be worth thy pains; for I can sing,  
And speak to him in many sorts of music,  
That will allow me very worth his service. (I. II. 55-9)

この部分は、ポエプスの自慢する〈音楽・歌〉の〈見る構え〉が役立つ。そもそも『十二夜』の始まりは〈音楽〉からであった。音楽が聞こえる中を、オーシーノウたちが現われ、こう言葉を言うと言われている。

9. *Duke.* If music be the food of love, play on,

Give me excess of it, that, surfeiting,  
The appetite may sicken, and so die.  
That strain again, it had a dying fall: (I. I. 1-4)

ここからでもオーシーノウが〈恋の病い〉にかかっていることがわかる。この

〈病い〉を治療するにはポエプスの〈医術〉をもってしても無駄である。オーシーノウはどうも〈音楽〉を〈特効薬〉として使っているらしいが、どうも効めは今一つぱっとしない。従者のキューリオが〈狩り〉を〈特効薬〉になさっては、と提案するが、オーシーノウはそんなものは自分の心が狩り同然だから無駄という。ここにある〈医術〉〈治療〉〈特効薬〉のイメージは一見一幕一場には存在しないかに〈見え〉るが、〈ダブネ〉の挿話から得た〈見る構え〉が、浮かび上らせるのである。

10. Curio. Will you go hunt, my lord?

Duke.

What, Curio?

Curio. The hart.

Duke. Why so I do, the noblest that I have. (I. I. 16-8)

見落されがちな〈Curio〉という記号に全て集約されている。〈curio<sup>10)</sup>〉は〈curiosity〉〈curious〉と関係をもち、これらに共通の語源の要素〈cūra (注意)〉、それを含むラテン語〈cūrāre (cūra+-āre)〉から英語の〈cure〉が派生してきた。〈cure〉は〈治療〉〈治療剤〉の意味作用をした。そして、またオウィデウスの作品に *Cures of Love (Remedia Amoris)* (『恋の治療法』)があり、これは彼の作品 *Art of Love (Ars Amatoria)* (『恋のてくだ』)のパロディーであった。〈不幸な恋や誤った恋を狩猟・旅行・農耕・禁酒によって、あるいは恋愛詩人を遠ざけることなどによってまぎらし、傷手を癒す方法がのべられている<sup>11)</sup>〉。

〈人類滅亡の大洪水〉 黄金の時代、銀の時代、そして青銅の時代、最後に鉄の時代になると、〈たちまちあらゆる悪業がおしよせてきた。純潔、正直、誠実さは逃げてしまって、かわりに欺瞞、不実、裏切り、暴力、あくどい食欲があらわれた〉。これを憂えて、ユピテルは〈空のあらゆるところから大雨をふらせ、人類を大洪水によってほろぼし〉た。ただ〈デウカリオンが妻とともに見すばらしい小舟で〉パルナッス山に漂着し助かった。そして彼らは〈あたらしい人間の祖〉となる。

ここから〈過去となった黄金時代〉という〈見る構え〉を得て、『十二夜』を眺めると、ヴァイオラが漂着した時のイリリアは、すでに〈黄金時代〉は過ぎてしまっているのではないかと思えてくる。オーシーノウの求める〈恋〉とは、そうした〈黄金時代〉への郷愁なのではないか。そういえば、オリビアの父は遠に死に、兄が彼女を世話していたらしいが、その兄も死んだという。兄の死を悼むオリビアの描写の中に 11. のテキストがある。

11. *Val.* So please my lord, I might not be admitted,  
 But from her handmaid do return this answer:  
 The element itself, till seven years' heat,  
 Shall not behold her face at ample view;  
 But like a cloistress she will veiled walk,  
 And water once a day her chamber round  
 With eye-offending brine: all this to season  
 A brother's dead love, which she would keep fresh  
 And lasting, in her sad remembrance. (I. I. 24-32)

〈in her sad remembrance〉に〈兄の愛〉を〈保存〉しておくという。〈sad〉は転移修飾語句で、〈悲しい想い出〉と意味作用するのではなく、〈想い出すと悲しくなる想い出〉であろう。〈現在〉との対比で、〈過去〉が現前化されると悲しくなるというのである。つまり〈過去〉への郷愁が意味作用している。ちなみに、アーデン版は〈season〉を〈preserve (as in brine)〉としているが、この〈保存〉の意味作用は、先きの〈Curio〉から導びいた〈cure〉(〈薰製・塩漬けなどによる魚肉類の〉保存法)に存在しているのである。〈保存〉といえ、ポエプスは木になったダブネに〈お前を妻にすることはできなかったが、せめてわたしの木になっておくれ。おお、月桂樹よ、いつまでもわたしの髪、わたしの琴、わたしの箴がおまえをつけているようにしよう〉》といていた。

また〈大洪水による漂着〉の〈見る構え〉は、イリリアに難破して漂着したヴァイオラ、及び生き別れとなったセバスチャンを〈見さ〉せるであろう。また、〈全てを破滅させる大洪水〉のイメージは、12. のテキストにも現われているだろう。

12. *Duke.* ...

O spirit of love, how quick and fresh art thou,  
 That notwithstanding thy capacity  
 Receiveth as the sea, nought enters there,  
 Of what validity and pitch so'er,  
 But falls into abatement and low price,  
 Even in a minute! So full of shapes is fancy,  
 That it alone is high fantastical. (I. I. 9-15)

〈気高い価値あるもの〉が〈卑しい価値なきもの〉に変えられるというのは、ヴァイオラが難破で〈宦官〉に仮装しなくてはならなくなり、オリビアに向って、〈Above my fortunes, yet my state is well: / I am a gentleman.〉(I.

v. 281-2) ということに見られる。

〈牝牛になったイオ 百眼のアルグス 葦になった妖精シュリンクス〉〈月桂樹になったダプネ〉の挿話の直後にある〈牝牛になったイオ〉は、ユピテルがイオ<sup>12)</sup>を見染めて、「『おお、ユピテルにふさわしい乙女よ、その臥床によって男を幸福にする娘よ、あのふかい森の木蔭に来るがよい』」と誘うところから始まる。ところが、イオはおそれて逃げてしまう。そこでユピテルは〈行く手の広い土地を黒雲でおおい、かの女の逃げ足をとめ、その純潔をうばってしまった〉。これは嫉妬心の強い妻ユノ神の感知するところとなり、ユピテルは妻に知られてはまずいと考え、妻がやってくるとイオを〈真白な一匹の牝牛に変え〉る。それでもユノの知るところとなり、ユノはユピテルにその牝牛をくれと頼む。ユピテルは窮地に追いこまれるが、自分の情事の発覚を心配して与える。ユノはユピテルがこの〈恋仇〉と情事を重ねるのを憂え、百眼のアルグスに番を頼む。イオの悲しみは大きく、これをあわれに思ったユピテルは、メルクリウスにアルグスを退治し、イオを救出するよう命じる。メルクリウスは〈牧人のすがたに身をやつし〉〈途中であつめた羊の群を追い、葦笛をつくって吹きならし、アルグスに近づき気に入られる。メルクリウスは〈葦笛の施律〉でアルグスを〈眠りこませようと〉したが、いくつかの眼が起きているので〈葦笛〉の起源について話をする。それが〈葦になったシュリンクス〉。これは〈月桂樹になったダプネ〉の変種であり、ダプネの位置にシュリンクが、ポエプスの位置にパンが代入されるというシンタックスを形成している。シュリンクスは〈自分のあとをつけまわすサテルスたちや、小暗い森や豊饒な田野に棲む神々を、一度ならずこぼんだことがあり〉〈処女性という点からも、オルテュギアの女神（ディアナ）を崇拝して〉、ディアナに似ていた。パンはシュリンクスを見染め、言い寄るが逃げられる。シュリンクスは川に行く手をはばまれ、水の妖精である姉妹（ダプネの父は河の神であった）に頼んで葦にしてもらったというのである。この物語を聞くうちに眠りに陥ったアルグスを、更に魔法の杖で確実にし、〈間一髪を入れず、こくりこくりと居眠っている怪物の首のつけ根に、鎌のようにまがった剣を打ちおろし、血にそまつた首を岩から下へ突きおとし〉た。こうして、イオは救出されたのである。

〈ダプネ〉の〈追う者／逃げる者〉の構文は〈追うユピテル／逃げるイオ〉として、〈追うパン／逃げるシュリンクス〉として実現しているが、〈追うユピテル／逃げるイオ〉はユピテルの〈欲望〉が充足されるだけに他の二つの例とは異なり異形態となっている。この〈見る構え〉の他に、メルクリウスに関する

〈見る構え〉がいくつか得られる。彼はユピテルの〈恋の使者〉として機能する。これを『十二夜』に代入すると、オーシーノウに仕えて、オリビアへの〈恋の使者〉となるヴァイオラが浮んでくる。ヴァイオラは〈eunuch〉(宦官)に〈仮装〉する。メルクリウスは、牧人に〈仮装〉してアルグスに〈近づく〉。メルクリウスはアルグスの首を〈切断〉したが、このイメジは〈eunuch〉に適用できる。〈切断〉の意味作用をする英語〈cut〉は〈外陰部〉(vulva)の意味作用をしていたから、〈eunuch〉はヴァイオラ(Viola)にうってつけであった。アーデン版は〈cut〉に注をほどこし、〈‘cut’ being the female genital organ (probably derived not from Lat. *cunnius* or Fr. *con*, but from Engl. ‘cut’, OED sb., IV. 20. b, a narrow passage for water, a striat)〉と説明している。この注はマルボーリオが、マライアの偽せ手紙にだまされ、オリビアが自分に宛てた手紙だと信じ、声に出して読む部分のテキストに付けられたものである。

13. *Mal.* [Taking up the 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.

*Sir And.* Her C's, her U's, and her T's: why that?

(II. V. 87-91)

アーデン版は、Pを〈pee〉と読み、それは〈piss〉の確立した遠曲表現とし、それとの関係で〈cut〉を〈水の通る隘路〉としているわけである。しかし、われわれは〈cut〉を〈アルグス〉から得た〈見る構え〉から、〈castrate〉(辜丸を抜く)、更に〈男根の切断〉に読みたい。ちなみに、『転身物語』は〈サトゥルヌスが暗黒のタルタルスになげこまれ、世界がユピテルの支配下になるにいたって、銀の時代がやってきた〉と述べるにとどまるが、それ以前の葛藤はこうである——サトゥルヌスは父〈ウラヌスがその子たちを地獄の底タルタルスに投げこむことに腹をたてた〉母〈ガエアに命じられ、かれは兄弟のティタンたちとともに父をおそい、金剛の斧で父の生殖器を切断して、世界の支配権を獲得<sup>13)</sup>する。この〈男根〉が海に投げこまれ、その泡からアプロディテが誕生する。こうした知識と共に、ここに出てくる〈タルタルス〉は『十二夜』にも現われている。それはトウビーがマライアの悪知恵を褒める言葉にある——〈To the gates of Tartar, thou most excellent devil of wit !〉(II. V. 206-7)。この〈the gates of Tartar〉は性的意味作用を起すだろう。〈cut〉との関係から〈vagina〉になるだろう。ちなみにシェイクスピアは〈gates〉を *Winter's*

*Tale* (I. ii. 197) で〈vulvas〉に、〈hell〉を *Henry IV, Part 2* (II. iv. 326), *Sonnets* 144 で〈As place of fiery punishment, hell is where a diseased harlot 'burns poor souls'. In *Son* 144, *vagina* may also be implied.〉のように意味作用させていたらしい<sup>14)</sup>。更に〈wit<sup>15)</sup>〉が〈vulva〉の意味作用をする可能性があるとするれば、なおさらのことである。

また〈eunuch〉は語源的に〈bed-keeper〉を意味作用した。とすれば、ヴァイオラはオーシーノウの〈恋の使者〉としてうってつけである。オリビアが〈宦官〉に〈寝取られる〉心配はないはずであったのだが。そして、アルグスはイオの〈bed-keeper〉だったとシェイクスピアは考えたふしがある。『恋の骨折り損』にこういうテキストがある——〈Though Argus were her eunuch and her guard〉(III. i. 189)<sup>16)</sup>。とすれば、〈Argus〉にまつわるイメジ〈cut〉は、〈eunuch〉の〈cut〉、そして女性器を指示する〈cut〉と連関しているのである。

メルクリウスが〈牧人〉に〈仮装〉し、〈葦笛〉による〈音楽〉で、アルグスという目的、つまりメルクリウスにとって〈疎外〉存在に〈近づく〉、つまり〈離れ〉を〈否定〉するという〈見る構え〉は、14. のテキストに適用できる。

#### 14. *Viola. ...*

I prithee (and I'll pay thee bounteously)  
Conceal me what I am, and be my aid  
For such disguise as haply shall become  
The form of my intent. I'll serve this duke;  
Thou shalt present me as an eunuch to him.  
It may be worth thy pains; for I can sing,  
And speak to him in many sorts of music,  
That will allow me very worth his service. (I. II. 52-9)

ヴァイオラは〈宦官〉に〈仮装〉し、〈音楽〉を使いオーシーノウという〈疎外〉存在に〈近づく〉。そして、〈音楽〉はまたオーシーノウにとって〈恋の病い〉の〈薬〉であった。ここでヴァイオラが突然〈音楽〉に言及することを不自然と思わないとしたら、それは第一幕第一場で〈音楽〉についての〈見る構え〉が成立しているからである。

『おしゃべり石』のバットゥス老人 アトラスの娘マイア (Maja, Maia) を母にするメルクリウスは、デルピの神アポロが〈牧人の皮衣をまとい、左手には森から切りとった杖をつき、右手には長短七本の葦でつくった笛をもって〉〈恋の悩みにかきくれ、葦笛の音にやるせない想いをまぎらしているあいだに〉その神牛たちが逃げるのを見て〈いつものいたずらごころをおこして、牛たち



を追いたてて、森のなかへかくしてしまった)。この牛泥棒を見ていたのがバットゥス老人。メルクリウスは老人に牡牛を一頭やるから誰れにも口外するなという。老人は「さあ、安心して行きなざるがよい。この石があなたの悪事をばらすことがあっても、あっしは金輪際口を割りませんから」と石を指さす。メルクリウスは信用できず、〈姿も声も別人〉に仮装して、牛泥棒のことを話してくれるならば〈牝牛に牡牛をつけて進呈し〉ようという。老人は二倍の報酬のために事実を告げてしまう。メルクリウスは怒り、〈この二枚舌の老人をかたい石に変えてしまった〉。

アポロ（ポエプス）のここでの模様は、第一幕一場のオーシーノウのセリフのテキスト（1-15行）を〈見る構え〉となる。つまり、〈恋の悩みにかきくれ、葦笛の音にやるせない想いをまぎらしている〉のである。ここに出てくる〈アポロ〉の名、及び『十二夜』の原典とされるリッチの『軍務よさらば』の挿話「アポロニウスとシラ」に見られる〈アポロ〉の一致は何を意味しているのか。こうした人物の〈音的戯れ〉に関しては、メルクリウスの母は〈マイア〉（Maia）、『十二夜』のオリビアの侍女は〈マライア〉（Marai）。また〈バットゥス老人〉のテキストにでてくる〈牛〉は、『十二夜』では次のテキストに変形して現われている。これはマライアに、アンドリューが軽くあしらわれて、そのことにトウビーが言及する、その答えとしてのテキストである。

15. *Sir And.* Never in your life, I think, unless you see canary  
put me down. Methinks sometimes I have no more  
wit than a Christian or an ordinary man has: but  
I am a great eater of beef, and I believe that does  
harm to my wit.  
(I. III. 81-5)

マライアはこの一連の談話の中で、〈wit〉の持ち主として描かれ、〈most excellent devil of wit〉（II. v. 207）と呼ばれていたし、マルボーリオに〈偽手紙〉をつくるという〈いたずら〉をしている。メルクリウスは〈いたずら〉者と表現され、母がマイアであったというのは単なる偶然の一致だろうか。

メルクリウスの〈仮装〉はヴァイオラの〈仮装〉を〈見る構え〉になることは明白であるが、その〈仮装〉が〈二枚舌〉を暴くという事態は興味深い。ヴァイオラの〈仮装〉した姿（セザリオ）を見て、あれほどオーシーノウの求愛をかたくなに拒んでいたオリビアが突然セザリオに恋してしまうという事態、その〈見る構え〉を提供しているだろう。このヴァイオラは、オリビアとの談話で次のことを言うと言われている。

16. *Viola*. ...

Love make his heart of flint that you shall love,  
 And let your fervour like my master's be,  
 Plac'd in contempt. Farewell, fair cruelty. (I. V. 290-2)

ここに現われる〈flint〉(石)は、バットゥス老人が変身させられた〈石〉と何か関係があるだろうか。アーデン版は〈*Love make*〉 make Cupid make (with his leaden arrow; cf. I. i. 35 not)と注をつけている。つまり、『十二夜』のテキストは、〈冷酷〉の意味作用をさせているが、〈バットゥス老人〉の〈石〉は、〈無言〉の意味作用をしている。しかし、〈冷酷〉〈無言〉とも関係はある。オーシーノウは〈直接〉オリビアから〈言葉〉をかけてもらうことはできない。それに一幕一場のヴァレンティンは、オリビアへ〈恋の使者〉として出かけていったがオリビアに面会できず、侍女から返事を聞いてきたと報告している。つまり、オリビアはオーシーノウに対して〈無言〉なのである。そして〈石〉の〈無言〉の意味作用は『十二夜』ではまたヴァイオラが〈eunuch〉に〈仮装〉し、オーシーノウに仕えるが、船長に真実を暴露しないでくれと頼むところに見られる。ヴァイオラの依頼に船長はこう言う。

17. *Viola*. ...

Only shape thou thy silence to my wit.  
*Captain*. Be you his eunuch, and your mute I'll be:  
 When my tongue blabs, then let mine eyes not see.  
 (I. II. 61-3)

ヴァイオラの言葉は、メルクリウスのバットゥス老人にいった言葉を連想させるが、船長のいう〈mute〉にアーデン版はこう注をつけている——〈*mute*〉 dumb servant in a Turkish court; cf. *H5*, I. ii. 232, 'Like Turkish mute, shall have a tongueless mouth'. The Captain alludes to the employment of eunuchs as guards in Turkish harems, ..., and of mutes as their subordinates.〉。船長のテキストには一見〈石〉は不在である。しかし、英語では〈mute as a stone〉という。そしてシェイクスピアは他のテキストで〈stone〉を〈睾丸〉に意味作用させており、〈eunuch〉は〈睾丸〉を〈不在〉化した存在であった。こういう形で〈石〉が〈無言〉と関係しているのであるが、船長のテキストに〈石〉が不在であることの記号性はある。アーデン版の注が示すように〈mute〉は〈tongueless〉の状態、つまり〈口〉から〈舌〉を〈去勢〉しているのである。また、船長のセリフはヴァイオラの言葉に呼応している。

〈my wit〉に〈合わせて〉、〈thy silence〉を〈形象化〉せよ、というのに対して、〈eunuch〉として、〈臍丸〉(stone)を〈不在化〉すると言うのならば、〈舌〉を〈不在化〉した〈mute〉を〈形象化〉しますとっている。そして〈mute as a stone〉の〈stone〉をも〈不在化〉していると考えてよいだろう。この〈無言〉の代償としてヴァイオラは〈I'll pay thee bounteously〉と船長に言うが、メルクリウスがバットゥス老人に約束する〈牛の代償〉に符号する。バットゥス老人の〈ばらす〉という言葉、A. ゴールディングは〈bewray〉と翻訳し、船長は〈blab〉を使うとされている。〈blab〉は語源的に〈babble〉と関係しているのであるが、ここに〈音の戯れ〉を起し〈bubble〉とすれば〈泡〉が導びける。〈泡〉といえば、ヴァイオラは〈海〉から上ってきたし、彼女は〈宦官〉に仮装した。そこには〈男根〉の〈切断〉のイメージがあり、〈男根〉が〈海〉に投げられ、出きた〈泡〉から〈アプロディテ〉が〈誕生〉した。

〈カドムス神話圏〉『転身物語』にはこのような題は存在しないが、カドムスに何らかの形で関係した挿話が連続する部分がある。これはカドムス、及びその親族、そして縁者の物語で構成されるが、ここからも『十二夜』を〈見る構え〉が多く得られる。

この一連の連鎖は以下の通りである——〈牝牛に化けたユピテルとエウロパ〉→〈カドムスの亡命とテバエ建設〉→〈アクタエオン 水浴をのぞかれたディアナ〉→〈ユピテルとセメレ〉→〈両性の快楽を知ったティレシ阿斯〉→〈美少年ナルキッスとエコ〉→〈神々を信じないペンテウス〉→〈海豚になったテュレニアの水夫たち 狂乱のバックエ〉→〈ミニュアスの娘たち〉→〈ピュラムスとティスベ 桑の実〉→〈ウェヌスとマルスとの密通〉→〈レウコトエとクリュティエ〉→〈サルマキスとヘルマプロディトス〉→〈狂気に陥ったアタマスとイノ ティンボネ〉→〈老カドムスとムルモニア〉。各挿話の主人公とカドムスの関係、及び物語連鎖の仕方を述べるとこうなる。エウロパはカドムスの妹（ちなみに父アゲノルはイオの孫）、アクタエオンはカドムスの孫、セメレは娘でユピテルに愛され酒神バックスを生む。だからバックスはカドムスの孫。ティレイシ阿斯とカドムスは血族関係ではなく、カドムスが建設したテバエの盲目の予言者、したがって地縁関係にある。ティレイシアスの予言能力の証明という形でナルキッスとペンテウスが出てくる。ペンテウスはカドムスの孫で、同じ孫のバックスを信じないので殺される。ミニュアスの娘たちもまたバックスを信じないこと、その不信の罰としてコウモリに変身させられる。そして彼女たちはテバエの住人であった。〈ピュラムスとティスベ〉〈ウェヌスとマルス〉〈レウコトエと

クリュティエ〉〈サルマキスとヘルマプロディトゥス〉は彼女ら三人が話しをし合う時のもの。このうちマルスはカドムスの妻ハルモニアの父。イノはカドムスとハルモニアの娘で、アタマスはその夫である。またイノは幼児バックスの養育者。最後にカドムスとハルモニアは蛇に変身していく。

〈牝牛に化けたユピテルとエウロパ〉〈父なるユピテルが〉メルクリウスを〈傍らによび、恋が原因であることはあかさず〉に、彼を恋の使者として使う。その用事は〈王の家畜たち〉を〈海岸まで追いたてる〉こと。その海岸にはエウロパが遊んでおり、彼女に近づくための方法であった。〈元来、威厳と恋ごころとは、けっして調和し両立するものでな〉く、ユピテルも〈王笏の威厳をかなぐりすて、一匹の牡牛にすがたを変え、家畜たちの群にまじり、エウロパに近づき気に入られ、エウロパを背に〈沖までつれ去った〉。

ここで得られる〈恋の使者〉〈仮装〉〈牛〉の〈見る構え〉はすでに『十二夜』に適用した<sup>17)</sup>。〈恋ごころに威厳を捨てた王者〉の姿はオーシーノウ、及びオリビアに〈見え〉る。オーシーノウはセザリオにこうさえ言うと言われている。

18. Duke. [To Curio and Attendants] Stand you awhile aloof.

[To Viola] Cesario,

Thou know'st no less but all: I have unclasp'd

To thee the book even of my secret soul.

Therefore, good youth, address thy gait unto her,

Be not denied access, stand at her doors,

And tell them, there thy fixed foot shall grow

Till thou have audience.

(I. IV. 12-8)

更に、ヴァイオラに〈会えないかも知れません〉と言われると、こう言う。

Duke. Be clamorous, and leap all civil bounds,

Rather than make unprofit'd return.

(I. IV. 21-2)

〈甲斐なく戻る〉よりは〈礼節〉など捨てろと言う。またオリヴィアは、ヴァイオラ粉するセザリオに会うと、今までの女王然たる威厳はどこ吹く風で、〈恋の病い〉にとりつかれ、マルボーリオを〈恋の使者〉とし、〈指輪〉をセザリオに届けさせる。(I. v) ちなみに、〈恋の使者〉というイメージは、19.のオーシーノウのテキストに見られる。

19. Duke. O then unfold the passion of my love,

Surprise her with discourse of my dear faith;

It shall become thee well to act my woes:  
 She will attend it better in thy youth,  
 Than in a nuncio's of more grave aspect. (I. IV. 24-8)

そしてこのテキストの〈nuncio〉にアーデン版は〈語源的戯れ〉を行ない〈nunti-um messenger〉としているが、この語は〈ローマ教皇大使〉の意味作用もするから、〈grave aspect〉とうまく連関している。おそらく、〈faith〉を〈信仰〉、〈passion〉を〈受難〉に意味作用させれば、これと連鎖していることがわかる。

〈両性の快楽を知ったティレシアス〉 ユピテルはユノと議論し〈「たしかに、おまえたち女の方が男よりあの快感が大きいようだ」〉と言う。ユノは否定するので、ティレシアスの博学を参考にしようとするが、それは彼が〈両性の快楽を知っていたから〉。〈二匹の大蛇が交尾しているところを、棒で打った〉ところティレシアスは〈男から女に変わり、七年間女としてすごした〉。〈ちょうど八年目に、かれはまたその二匹の蛇を見〉て〈二匹の蛇を打つと、かれはもとの形〉にもどった。この経歴のティレシアスはユピテルに賛成したため、ユノに〈眼に永遠の闇という罰〉をもらった。ユピテルはその代償として〈未来を知る能力〉を与えた。

まずここで得られる〈見る構え〉は〈性愛〉である。これはすでに、ユピテルが行なう情事などから得ていたものであるが、『十二夜』のテキストの〈見る構え〉として最も支配的なものの一つである。とくに第一幕第一場のオーシーノウのセリフは是非ともこの〈見る構え〉が必要である。

20. *Duke.* If music be the food of love, play on,  
 Give me excess of it, that, surfeiting,  
 The appetite may sicken, and so die.  
 That strain again, it had a dying fall:  
 O, it came o'er my ear like the sweet sound  
 That breathes upon a bank of violets,  
 Stealing and giving odour. Enough, no more;  
 'Tis not so sweet now as it was before.  
 O spirit of love, how quick and fresh art thou,  
 That notwithstanding thy capacity  
 Receiveth as the sea, nought enters there,  
 Of what validity and pitch soe'er,  
 But falls into abatement and low price,  
 Even in a minute! So full of shapes is fancy,

That it alone is high fantastical.

(I. i. 1-15)

〈性愛〉の〈見る構え〉は〈記号の戯れ〉を起させ、以下の〈意味的記号連鎖〉を導びき出す——〈love-play-excess-surfeit(ing)-appetite-sicken-die-strain-dying-fall-come-ear-sound-breath-bank-violet-steal-odour-no-no(w)-before-O-spirit-quick-fresh-art-not(withstanding)-(notwith)standing-capacity-receive-sea-naught-enter-pitch-soe'er-fall-abatement-low-full-shapes-fancy-high〉。この連鎖には一目瞭然に〈性〉の意味作用を起しているとわかるものもあれば、〈記号の戯れ〉を適用しなくてはならないものもある。エリザベス朝では〈love〉が今日の意味の〈sex〉の作用をしていた<sup>18)</sup>。〈play〉は統語的連鎖による意味作用、〈(音楽を)演奏する〉ではなく〈性的遊戯〉となる。OEDはシェイクスピアの『ヴィーナスとアドニス』、その〈be bold to play〉(124)を例としている。〈excess〉も統語的連鎖による〈食物〉の意味作用ではなくて、〈excess→exceed→*excédere*→out+go〉と〈語源的戯れ〉を起してやらねばならない。〈go〉は〈性交〉〈性的絶頂に達する〉〈妊娠する〉の意味作用をし〈die〉と同一パラダイムを形成する。〈go out〉は〈性交〉後の男女の〈分離〉が可能。また、〈excess〉自体でも〈過度の性的行為〉が意味作用しうる。〈surfeit〉はそれ自身隠喩として〈性〉の意味作用を起すが、〈*sorfaire*→augment〉と〈語源的戯れ〉によって〈男根の膨長〉。ちなみに E.A.M. コールマンは『ヘンリー六世第二部』(I. i. 146)、『尺には尺を』(V. i. 102)、『コリオレイナス』(I. ii. 15)の動詞を、そして『アントニイとクレオパトラ』(I. iv. 27)の名詞を〈sexual excess〉の例としている。〈appetite〉は〈性欲〉、〈sicken〉はその〈衰退〉、同時に〈男根の萎縮〉。〈die〉は〈性的絶頂〉及び〈性的絶頂後の萎縮〉。〈strain〉は他動詞として〈抱擁する〉〈使い過ぎる〉〈ピンと張る〉。〈fall〉は〈性欲の衰退〉、〈男根の萎縮・下降〉、〈性的墮落〉。また〈fall backward<sup>19)</sup>〉として〈性交のためにあお向けに倒れる〉。〈come〉は〈go〉〈die〉の対概念として意味作用し、〈性的絶頂前の状態〉となろう。〈ear〉は肉体的に言えば〈音の侵入する穴〉で、ここから隠喩的に性的意味作用は可能。また他動詞として〈to plough, till (the ground)〉の意味作用があり<sup>20)</sup>、〈plough〉は〈性交〉の意味作用を起す。この語は〈crop〉(〈多数の私生児〉〈私生児を生む〉)、〈ground〉(〈女性〉)、〈husband〉(〈耕作する〉→〈夫の勤めをする〉)<sup>21)</sup>などと一緒にのパラダイムを成している。〈ear〉を〈穂〉と意味作用させればそのパラダイムに加わりうる。〈sound〉は〈耳の穴に侵入するもの〉であり、〈健康〉と

意味作用を起すと〈性病〉が意識化されよう。〈breath〉は〈口腔や鼻腔を出入りするもの〉で〈性〉的隠喩となると同時に、〈性的絶頂の吐息〉。〈bank〉は〈坑口〉と意味作用させると〈腫〉。〈音的戯れ〉は〈violet〉を〈violent〉→〈violate〉にし、〈強姦〉(この意味作用はユピテルの強姦に通じる)。ちなみに、〈violet〉のラテン語形は〈viola〉であるといえ、『十二夜』で〈Viola〉の名はセリフのテキストに現われるのがやっと五幕一場の〈Thrice welcome, drowned Viola〉(239)においてであるが、一番最初のテキストに〈仮装〉して存在していたことがわかる。〈steal〉は〈そっと入る〉だが、〈steal a shive of a cut loaf〉(『タイタス・アンドロニカス』II. i. 87)では〈既に処女ではない女性と性的交渉をもつ〉<sup>22)</sup>と意味作用している。〈no〉は、〈not〉〈nought〉〈naught〉〈O〉などと〈vagina〉を指示するパラダイムを形成している<sup>23)</sup>(ちなみに〈oviduct〉は〈卵管〉)。〈now〉には、〈文字的戯れ〉を起し、〈no(-w)〉を導びき出す。〈before〉は〈back(-trick)〉<sup>24)</sup>(性交)の対概念。〈O〉と〈spirit〉が連続するのは興味深い。〈spirit〉は〈男根の勃起〉<sup>25)</sup>を意味作用するからである。また、〈spirit〉は『ソネット』の129番に〈expense of spirit〉<sup>26)</sup>とあり、〈精液の流れ〉の意味作用をした。そして、〈精液〉の英語〈sperma〉の語源は〈sperma seed〉であったし、〈sow〉と同族語であり、〈ear〉の〈農耕的意味のパラダイム〉に連関する。〈quick〉は〈性交の動きの速度〉〈妊娠した〉〈燃えさかった〉。〈fresh〉は〈sicken〉〈die〉の対概念であり、〈break fresh ground〉(処女地を拓く)を連想すると〈性〉的に意味作用する。〈be〉が統語的連鎖のために〈仮装〉した〈art〉は、その足枷を取り〈性的技巧〉と意味作用させる(オウィディウスの作品に *Art of Love* があった)。〈notwithstanding〉に〈文字的戯れ〉を起し、〈not〉〈stand〉を得る。この作業は文字の連鎖から記号を解放することである。〈stand〉<sup>27)</sup>は〈男根の勃起〉。〈capacity〉に〈語源的戯れ〉を起し、〈capere take hold〉を得、〈receive〉と共に〈性交〉の意味作用をさせる。〈sea〉→〈see〉と〈音的戯れ〉で、〈eye〉を連想する。この連想は決して恣意的ではなく、テキストには実際存在している——〈surfeiting / appetite / die / dying / like / violet / thy / price / high〉。〈eye〉<sup>28)</sup>は〈外陰部〉。また〈see the picture〉は〈情事〉の遠曲語法<sup>29)</sup>。〈sea〉そのものから〈干潮 / 満潮〉の運動を連想すると〈男根〉の〈勃起 / 萎縮〉が読める。〈naught〉-〈enter〉の連鎖に〈性交〉を見るのは容易である。〈pitch〉を〈(テントを)張る〉〈クイを打ち込む〉と他動詞にすると、隠喩として性的連鎖に加わる。諸注はこの語を〈タカ狩り〉の用語とし、タカが最高に飛翔したことを意味すると

している。ここから〈性的絶頂〉が読めるだろう。〈soe'er〉は〈soar〉と〈音的戯れ〉を起し、〈性的絶頂への飛翔〉となる。その逆としての〈fall〉〈abatement〉〈low〉。その対概念として〈full〉(絶頂)、及び〈high〉。〈shapes〉<sup>30)</sup>は〈男女の性器〉。更に〈fancy〉は〈fancy-sick〉〈fancy-free〉〈fancy-man〉〈fancy-woman〉として。

こうした〈性的意味的連鎖〉の末に、〈Will you go hunt?〉のテキストが位置づけられているとすれば、〈excess〉から〈go〉を引き出したわれわれは、ここにそれが表層化されているのを知る。また、〈shapes〉を〈性器〉と読んでいるだけに、〈hunt〉→〈cunt〉の〈音的戯れ〉は迫られる。この連鎖は結局、次のテキストの〈アクタエオン〉への引喩に行きつくことになっている。

21. *Duke*. Why so I do, the noblest that I have.

O, when mine eyes did see Olivia first,  
Methought she purg'd the air of pestilence;  
That instant was I turn'd into a hart,  
And my desires, like fell and cruel hounds,  
E'er since pursue me.

(I. I. 18-23)

ここには〈no(blest)-O-eyes-see-O(livia)〉と上での〈記号の戯れ〉が生きているし、〈hart〉は〈horn〉と提喩関係にあって、〈妻を寝取られた夫〉(cuckoldry) 及び〈男根の勃起〉の意味作用する。〈cuckoldry〉といえは、オーシーノウはヴァイオラにそれに似たようなことをされる。つまり、オリビアの心はヴァイオラに取られてしまうから。このテキストに不在の記号〈Actaeon〉は、シェイクスピアの他のテキストで〈buck / horn / stag〉などと同一のパラダイムを形成し、同様に不在の記号〈Diana〉は〈chastity〉の象徴であるが、陰画的に〈性愛〉を意味作用するであろう。

ティレシアスが〈男→女→男〉と変身するという〈見る構え〉は、ヴァイオラが〈女→男→女〉と辿る運命の道を〈見さ〉せる。ティレシアスが〈男女の快楽〉を知っているので、ユピテルとユノからその優位性を尋ねられるという〈見え〉は、オーシーノウとヴァイオラの〈男と女のいずれが真の愛を持つか〉の議論を〈見る構え〉になる。

22. *Duke*. There is no woman's sides

Can bide the beating of so strong a passion  
As love doth give my heart; no woman's heart  
So big, to hold so much: they lack retention.



Alas, their love may be call'd appetite,  
 No motion of the liver, but the palate,  
 That suffers surfeit, cloyment, and revolt;  
 But mine is all as hungry as the sea,  
 And can digest as much. Make no compare  
 Between that love a woman can bear me  
 And that I owe Olivia.

*Viola.* Ay, but I know —

*Duke.* What dost thou know?

*Viola.* Too well what love women to men may owe:

In faith, they are as true of heart as we.

My father had a daughter lov'd a man,

As it might be perhaps, were I a woman,

I should your lordship.

(II. IV. 94-110)

ここでは〈性愛〉についてではなく、〈精神的愛〉について議論されているとだけ読んではいけない。先に〈記号の戯れ〉を起したテキスト同様の扱いが可能なのだから。また、ティレンシアスは〈男→女→男〉の変身に、七年かかったとある。この〈七〉は、ヴァレンティンがオーシーノウにオリビアの返事を伝えるテキストにある〈七〉と関係はあるだろうか——〈seven years' heat〉(I. i. 26)。

〈美少年ナルキッススとエコ〉〈ナルキッススは、十六の春をむかえたが、まだ子供のようでもあり、すでにりっぱな若者のようにも見えた。多くの若者や多くの乙女たちから愛を寄せられたが、その美しい容姿のなかにはひややかな高慢がやどっていて、どんな若者や乙女にもこころをうごかさなかった〉。

アーデン版はこの部分が 23. のテキストと関係ありとしている。

23. *Mal.* Not yet old enough for a man, nor young enough  
 for a boy: as a squash is before 'tis a peascod, or a  
 codling when 'tis almost an apple. 'Tis with him  
 in standing water, between boy and man. He is  
 very well-favoured, and he speaks very shrewishly.  
 One would think his mother's milk were scarce  
 out of him.

(I. V. 158-164)

しかし、注はこれが H.F. ブルックスの〈非公式〉の比較であるとして、公式的になされてはいないことを暗示している。われわれはこの部分からだけでなく〈codling (=unripe apple)〉〈apple〉を〈見る構え〉を得る。それはナルキッススが自らの姿に恋し、水に映る恋人に逃げられるのを悲しむ描写の部分

である——〈かれは上半身から着ているものをぬぎすて、大理石のように白い手でむきだしの胸を打った。打たれた胸は、ほんのりとばら色にそまった。それは、あたかもりんごが片側はまだ白いのに他の側は赤く色づき、また、まだ熱していないぶどうがしばしばそのまだらな房に紫紅の色をおびるのと似ていた〉。

ナルキッスがこうなる契機の一つに〈山彦の妖精エコ〉の恋心がある。〈エコはまだ肉体をもっていて、たんなる声だけの存在ではなかったが、おしゃべりのくせに、他人の言った多くの言葉のなかで最後の言葉だけを言いかえすことができる〉存在であった。こうなったのも、ユノ神のためである。〈ユノは、良人のユピテルがよく山のなかで妖精たちといちやつしている現場をおさえてやろうとおもうと、きまってエコがわざと長々しい話でかの女を引きとめ、そのあいだにまんまと妖精たちに逃げられてしま〉ったが、その報復であった。

ここから得られる〈見る構え〉——〈おしゃべりのエコ〉〈情事〉〈山々〉〈報復〉——は次のテキストに適用される。

#### 24. Viola. ...

Halloo 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.

(I. V. 276-280)

アーデン版は〈*babbling gossip of the air* Eco, the nymph.〉としているだけであるが、『転身物語』の〈ナルキッスとエコ〉の挿話への引喩とすべきであろう。H.F. ブルックスの説として同一のテキストを挙げているのだから。〈babble〉といえば、〈バットゥス老人〉のところで、〈blab→babble→bubble〉の〈音的戯れ〉により〈泡〉を導びき、〈男根〉の〈切断〉を読んだが、ここでは〈babble〉と〈O(livia)〉〈O〉が近接しているのが注目され、〈Cry out〉に〈文字的戯れ〉をし〈C(ry o)ut〉→〈cut〉を生成しうる。また、このテキストの〈性的意味作用〉は〈gossip<sup>31)</sup>〉にも起き、シェイクスピアは『ヴェロナの二紳士』(III. i. 268)で〈gossips〉と使い〈分娩や洗礼式に列席する女友達〉と意味作用させている。なぜこれが〈性〉と結びつくかという〈she hath had gossips〉となると、〈she〉が〈処女〉でないことの遠曲表現になるからである。

エコはナルキッスに恋して言い寄るが退けられる。〈恋しい思いは、その

胸ふかく刻みこまれて、こばまれたという悲しみのためにいっそうつのるばかりであった。夜も眠れないほどの心痛は、あわれな肉体をしだいに衰弱させ、皮膚はやせおとろえ、からだの水気もすっかりなくなってしまう。いまや残るものとは、声と骨ばかりで、その骨も〈ついに岩と化し〉声だけの存在となった。あるとき、ナルキッスに愛を退けられた〈若者のひとりが、手を天にむかってあげて、こう叫んだ。「どうかかれも恋をしますように！ しかし、けっしてその恋の相手をとらえることができませんように！」〉。

最後の所で得られる〈見る構え〉は次のテキストを〈見る〉のに役立つ。

25. *Viola*. I am no fee'd post, lady; keep your purse;  
My master, not myself, lacks recompense.  
Love make his heart of flint that you shall love,  
And let your fervour like my master's be,  
Plac'd in contempt. Farewell, fair cruelty.

(I. V. 288-292)

アーデン版は〈Love make〉に〈may Cupid make(with his leaden arrow;...)〉としていて、『転身物語』を暗示しているが、291-2行については何ら言及がなされていない。ここは〈ダブネ〉で得られた〈追う者／逃げる者〉の〈見る構え〉と〈ナルキッス〉で得られたその状況への〈祈願〉〈呪術〉の〈見る構え〉が要請される。そもそも〈ナルキッス〉における表現も、〈ダブネ〉の構文を含んでいるはずである。

若者の願いはラムヌスの女神（復讐の女神ネメシス）によって聞きとどけられ、ナルキッスは泉に自分の姿を写し〈その姿に魅惑され〉〈実体のないまぼろしに惚れこみ、影にすぎないものを人体だとおもったのだ〉。

『十二夜』にあっても、先述のヴァイオラの〈呪詛〉は実現し、オリヴィアはセザリオというヴァイオラが仮装した人物、つまり〈実体のないまぼろし〉〈影にすぎないもの〉、その〈姿に魅惑され〉た。オリヴィアという〈女〉が、〈影〉は〈男〉であるが、実体はヴァイオラという〈女〉を〈追う〉。この関係性は陰画となってナルキッスにあてはまる——〈男〉が〈男〉を〈追う〉。ちなみに、エリザベス朝の舞台を考えると、女役は男が演じたのだから〈男〉が〈男〉を〈追う〉という構文をとっているだろう——〈再帰的〉。

〈神々を信じないペンテウス〉 ティレシアスの予言、及びその実現という大きな枠組の中の物語である。〈ナルキッス〉の物語では〈運命をうらなう予言者は、「もしおのれの姿を知らねば、長生きするであろう」〉と予言し、ペンテ

ウスには「この神（バックス）をまつる神殿を建てることをこころよく承知しなければ、あんたの五体は、ばらばらにひき裂かれて四方に散乱し、あんたの血は、森をけがし、あんたの母とその姉妹をけがすであろう」と予言した。

〈運命〉といえば、アクタエオンの悲劇は〈罪をおかしたわけではなく、運命のいたずら〉とされていたし、セメレが死に、月足らずのバックスがユピテルの股間に縫いこまれ、そこで育ったのは〈運命の摂理〉であった。こうした〈運命〉の〈見る構え〉は 25. のテキストに適用される。

25. *Viola*. ...

What else may hap, to time I will commit;  
Only shape thou thy silence to my wit. (I. II. 60-1)

*Viola*. Above my fortunes, yet my state is well:  
I am a gentleman. (II. V. 282-3)

*Olivia*. ...

To creep in at mine eyes. Well, let it be. (I. V. 302)

*Olivia*. ...

Fate, show thy force; ourselves we do not owe.  
What is decreed, must be: and be this so. (I. V. 314-5)

*Seb*. By your patience, no: my stars shine darkly over  
me; the malignancy of my fate might perhaps  
distemper yours;... (II. I. 3-5)

*Mal*. 'Tis but fortune, all is fortune. (II. V. 23)

ティレシアスの予言が実現し、ペンテウスがバックスの神聖を信じず冒瀆したために、母親たちに〈猪〉と〈見ら〉れ、八裂きにされるという〈構え〉は、『十二夜』でマルボーリオが、トウビーらの〈酒宴〉を叱かり、その仕返しとして、〈狂人〉に仕立てあげられて地下室に閉じ込められる物語の進展に適用できよう。マルボーリオが諫めて述べるとされるテキストは以下の通りである。

26. *Mal*. My masters, are you mad? Or what are you?

Have you no wit, manners, nor honesty, but to  
gabble like tinkers at this time of night? Do  
ye make an ale-house of my lady's house, that ye  
squeak out your coziars' catches without any  
mitigation or remorse of voice? Is there no respect  
of place, persons, nor time in you? (II. III. 87-93)

ペンテウスはテバエの人々がバックスの祭に酔う姿をこう批難している——〈なんという狂気じみた気持にとらわれたものだ！あの真鍮を打ちあわせる鏡、管のまがった笛、あやしげな呪文、そんなものに、剣の林も戦いのラッパも槍をきらめかした敵の軍勢をもおそれなかった男たちを、女どもの叫び、酒のあおりたてる狂乱、淫猥な者どもの群、やくざな太鼓のひびきに手もなく降参させてしまうほどの、摩訶ふしぎな力があるだろうか。〉当然ここには〈祝祭〉のもつ〈日常性／非日常性〉の対立があり、ペンテウスはその〈非日常性〉を見て、〈日常性〉の論理を〈見る構え〉とし非難している。マルボーリオについても同工のことがいえるのである。彼は結局マライアの〈偽りの手紙〉（非日常的なもの）により〈mock king〉に仕立てられて、〈非日常性〉を帯びる。彼が身につける〈黄色の靴下〉〈十字の靴下どめ〉はまさに〈非日常〉的なものである。

〈ピュラムスとティスベ〉 バックスを信じず、不敬な態度をとったためコウモリに変身されたミニュアスの娘たちの一人の話である。これは『夏の夜の夢』の劇中劇として使われるものであるが、当然『ロミオとジュリエット』を〈見る構え〉となる。『十二夜』との関係でいえば、次のテキストは興味深い——〈さて、ティスベは、暗がりのなかでたくみに戸の蝶番をはずし、家の者の眼をかすめて外に出るところまで来て、約束の木の下に腰をおろしました。恋がこの乙女をこんなにも大胆にしたのです。ところが、そこへ一匹の牝獅子が、泡ふく口を喰い殺したばかりの牛の血でぬらしながら、泉の水で渴きをいやすためにやってきたではありませんか〉。そして、『十二夜』には次のテキストがある。

27. *Olivia*. ... To one of your receiving  
 Enough is shown; a cypress, not a bosom,  
 Hides my heart: so, let me hear you speak. (III. I. 122-4)
- Olivia*. Why then methinks 'tis time to smile again.  
 O world, how apt the poor are to be proud!  
 If one should be a prey, how much the better  
 To fall before the lion than the wolf! (III. I. 128-31)

〈cypress〉はアーデン版によると〈piece of thin (Cyprus) linen or gauze〉で、〈兄に対する黒の喪服〉の意味作用は可能である。したがって〈黒〉〈ヴェール〉は、〈暗がり〉とティスベの顔をつつんだ〈ヴェール〉に対応し、〈家の者の眼をかすめ〉は逆の形で〈To one of your receiving / Enough is shown〉、〈顔

を包む〉は〈hide〉へと、そしてティスベは〈墓〉へ赴くが、既にヴェールは〈喪服〉の子徴になっていたとすると、〈cypress〉がそれに対応する。〈prey〉〈lion〉は〈喰い殺された牛〉〈牝獅子〉に相当するはずである。

〈ウェヌスとマルスの密通〉 太陽神ソルはウェヌスとマルスの密通を発見し、ウァルカヌスにその事実と場所を教えた。夫であるウァルカヌスは憤慨し〈すぐさま眼に見えないほど細い真鍮の鎖と網と罾をつくり〉〈寝床のまわりにたくみに張りめぐら〉した。そうとは知らない〈ウェヌスがその情夫といっしょに寝床に入ると、たちまち良人のたくみな仕掛けと精巧な罾にとらえられ、抱きあったまま生捕りにされ〉た。そして、神々のさらし者にされた<sup>32)</sup>。

ここからは〈性愛〉の〈見る構え〉が得られ、その〈裏切〉としての〈密通〉である。一見〈密通〉の〈見る構え〉は『十二夜』に適用されないかに見える。だが、オリビアがヴァイオラ粉するセザリオとセバスチャンを取り違え、神父を介して夫にし、ヴァイオラとオーシーノウのいる所に登場し、ヴァイオラに夫として語りかける事態、そこに適用できそうである。夫にしたと主張するオリビア、その事実を否定するヴァイオラ、戸惑うオーシーノウ。そこに神父が証人として登場しこう言う。

28. *Priest.* A contract of eternal bond of love,  
 Confirm'd by mutual joinder of your hands,  
 Attested by the holy close of lips,  
 Strengthen'd by interchangement of your rings,  
 And all the ceremony of this compact  
 Seal'd in my function, by my testimony;  
 Since when, my watch hath told me, toward my grave  
 I have travell'd but two hours. (V. I. 154-161)

表面上は、確かに二人の結婚の立会いをしたという証言になってはいるが、ここに存在する〈性的意味的連鎖〉はむしろ二人の性愛の証明をする〈太陽神ソル〉に神父を〈見さ〉せる。〈記号の戯れ〉を起すと、〈二者〉の〈合体〉を意味作用をする記号が連続することがわかる。〈contract〉(con-+trahere+-tus 共に引かれる状態)、〈of〉(名詞を結合させるものとして)、〈bond〉、〈confirm〉(con-+firmus+-āre 完全にしっかりとしたものとする)、〈mutual〉、〈joinder〉、〈close〉、〈interchange〉、〈compact〉(com-+paciscī 双方が同意すること)。また〈love〉、〈hands〉、〈holy〉(〈hole〉と〈音的戯れ〉)、〈close〉、〈lips〉、〈rings〉、〈seal〉、〈hour〉(〈whore〉と〈音的戯れ〉)などの〈性的意味作用〉、

そして、〈die〉は〈性的恍惚〉を指示するから、〈toward my grave / I have travell'd〉とはそうした意味作用をするだろう。

神父の言葉を聞きオーシーノウはこう叫ぶ。

29. *Duke.* O thou dissembling cub! What wilt thou be  
 When time hath sow'd a grizzle on thy case?  
 O will not else thy craft so quickly grow  
 That thine own trip shall be thine overthrow?  
 Farewell, and take her, but direct thy feet  
 Where thou and I henceforth may never meet.

(V. I. 162-167)

これはセザリオに絶縁を宣言するのであるが、〈罾〉を張りめぐらしたウルクヌスが浮んでくる。しかし、このテキストはセザリオが自分にかくれてオリビアと密通していたことの非難の表層の意味作用の他に、ヴァイオラがセザリオとして〈仮装〉(dissemble)していたことへの非難ともとれる。おそらく、ヴァイオラの〈仮装〉の〈解除〉の宣言なのであろう。アーデン版は〈cub〉を〈fox-cub〉、〈case〉を〈fox's skin〉としている。そして、〈trip〉→〈trap〉と〈音的戯れ〉をすると、そこに〈罾に捕えられたキツネ〉がイメージ化される。また〈case〉は〈密通〉の意味作用をするし、〈vagina〉も〈筒、鞘〉から可能であり、〈売春宿〉の意味作用もしていた。〈trip〉は〈レスリングで相手を倒す時の足の動き〉とすれば、〈overthrow〉とあいまって〈性的営為〉の〈運動〉の意味作用をする。更に〈sow〉は〈精液をまく〉が可能であろう。

〈復讐〉〈罾〉という〈見る構え〉は、後に《狂気に陥ったアタマスとイノ》で詳述するマルボーリオが、マライアの作った精巧な〈罾〉(偽せの手紙)に陥り、狂人に仕立て上られて、皆からなぶりものにされるといふ展開に適用されるだろう。マルボーリオが手紙を見つけたとき、フェビアンは〈Now is the woodcock near the gin.〉(II. v. 84) と言うとされている。

〈レウコトエとクリュティエ〉 この物語は男一人と女二人という三角関係を呈示している。男は〈太陽神ヘリオス〉、女は〈クリュティエ〉と〈レウコトエ〉。ヘリオスはかつて海の妖精クリュティエを愛していたが、今や愛の対象はレウコトエとなっている。太陽神はレウコトエに近づくと彼女の母に〈仮装〉した。うまくレウコトエのところに行くと自らを明かし、同意のもとにその身をゆだねられた。このことを知ったクリュティエは嫉妬し、その情事をふれまわったので、レウコトエの父の知るところとなり、彼女は父に生埋めにさ

れ、死して乳香の木に変身する。一方、クリュティエは太陽神からもう二度と愛を受けることができなくなり、狂気に陥り、〈天道をわたっていく太陽神の顔ばかり見つめ〉ているうちに〈堇〉に似た花をつける〈ヘリオトロープ（ヘリオスの方を向く者）〉に変身していく。

一幕一場のオーシーノウのセリフのテキスト——〈That breathes upon a bank of violets〉(6)——の〈violet〉に〈Viola〉の姿をわれわれは見たが、これまでの〈原典研究〉は〈Viola〉は *The Famous History of Parismus* の〈Violetta〉に結びつけてきただけであった。しかし、この〈ヘリオトロープ〉にもその姿は見られる。ヴァイオラがオリヴィアの求愛にもかかわらずオーシーノウの〈方を向く〉、ヴァイオラの秘やかな愛にもかかわらずオーシーノウはオリビアの〈方を向く〉、オーシーノウの求愛にもかかわらずオリビアはヴァイオラの〈方を向く〉、という構文は〈ヘリオトロープ〉の構文に符号するのである。

太陽神が〈仮装〉してレウコトエに近づくとき〈レウコトエは、十二人の召使いの女たちにまるくかこまれて、灯火の下で紡綆をまわしながら美しい糸をつむいで〉いた。時は夜とされているが、ヘリオスは〈すぐさまほんとうの姿といつもの輝かしい美しさをあらわし〉たという。ここに登場する〈召使いの女〉〈紡綆をまわす〉〈糸をつむぐ〉〈太陽の輝き〉は次の『十二夜』のテキストにも現われる。

30. *Ducke.* O, fellow, come, the song we had last night.

Mark it, Cesario, it is old and plain;

The spinsters and the knitters in the sun,

And the free maids that weave their thread with bones

Do use to chant it:

(II. IV. 42-6)

そして、この話をしているのは〈織機をお〉っているミニュアスの娘たち。彼女たちはバックスの〈祭に行かず、家にとじこもり、わざと仕事に精をだして神儀をないがしろにし〉たという。つまり、三人の娘は、〈非日常性〉に対して〈日常性〉を固持し、〈日常性〉の論理でバックスの祭を非難したが、それはペンテウスと同じである。三人は〈コウモリ〉に変身させられたというが、英語には〈as blind as a bat〉という表現がある。そして〈コウモリ〉には〈闇〉はつきものだとすると、われわれは〈地下室〉に閉じ込められたマルボーリオを思い出す。マルボーリオは狂人に〈変身〉させられたが、〈狂気〉と〈コウモリ〉の関係は〈have bats in the belfry〉(気違いじみている)の表現に見ら



れよう。

31. *Mal.* Sir Topas, never was man thus wronged. Good Sir  
Topas, do not think I am mad. They have laid me  
here in hideous darkness. (IV. II. 29-31)

〈サルマキスとヘルマブディトゥス〉 ヘルマブディトゥスの美しい姿に恋をしたサルマキスは情欲を満すため、水にとび込んだ彼の後を追ひ、水中で思いを遂げる。〈ふたりのからだは、そのまま溶けてまじりあい、ついには一体になってしまった〉。〈こうして、しっかりと抱きあったまま一体になると、ふたりはもうふたりではなく、女とも男とも呼ぶことができない両性のものでありました。かれらは、男と女とのどちらでもあり、しかもどちらでもないように見えました〉。

ここで得られる〈両性〉〈男でもあり、女でもあり、どちらでもない〉という〈見る構え〉は、〈宦官〉に〈仮装〉したヴァイオラの状態を引きつける。ヴァイオラは〈見る〉人によって〈見え〉が異なり、オーシーノウにはこう〈見え〉る。

32. *Duke.* Dear lad, believe it;  
For they shall yet belie thy happy years,  
That say thou art a man; Diana's lip  
Is not more smooth and rubious: thy small pipe  
Is as the maiden's organ, shrill and sound,  
And all is semblative a woman's part. (I. IV. 29-34)

そして、マルボーリオは前述のとおり、〈男〉ではあっても〈大人と少年〉の中間という〈二重傾向〉<sup>アンビヴァレント</sup>の存在として〈見る〉(I. v. 158-164)。

〈ヘルマブディトゥス〉とは父メルクリウス（ヘルメス）と母ウェヌス（アプロディテ）の〈合成〉の名である。この名の中にも〈男〉と〈女〉の〈合成〉が見られるのであるが、メルクリウスは〈仮装〉と関係が深く、ウェヌスはウラヌスの切断された男根の精液が海にひたり、その泡から生まれたのである（〈アプロディテ〉は「泡から生まれた者」の意）。またウェヌスは〈美と愛欲〉の女神であるとすれば、ここにはヴァイオラがイリリアに上陸してからの状況が縮図となって存在している。ヴァイオラは難破して〈海〉から上陸し、〈宦官〉に〈仮装〉し、セザリオとなり〈誕生〉する。〈セザリオ／ヴァイオラ〉には〈美と愛欲〉がまわりついてた。〈ヘルマブディトゥスは、男として水にとびこんだはずなのに、その水のために半分しか男でなくなった〉のとは

陰画的に、ヴァイオラは〈女〉として〈海水〉にとびこんだが、そのために〈半分しか女〉でなくなった。こう〈見る〉ことができよう。

〈狂気に陥ったアタマスとイノ〉 パッコス（ユピテルの子）の養母であったイノは、〈自分の子供たちや良人アタマスとの結婚生活を自慢し、また、ひとりの神を養い子として育てたことを得意になって吹聴し〉た。ユノ神は自分以外の女から生まれたユピテルの子パッコス（ユピテルの子）をうとましく思っていたので、そうしたイノに不機嫌になり、彼女及び夫を狂気におとし入れる。ユノはその目的のため〈冥界〉に赴き、〈復讐の三女神フリアエ（男根を切断されたウラムスの血が大地に滴って生まれた）〉に復讐を依頼する。その一人ティシポネは〈悲しみ〉〈恐怖〉〈不安〉〈狂気〉を道づれにイオとアタマスのところへ行く。イオとアタマエはティシポネに〈狂気〉に陥いらされ、アタマエはイノと子供二人を牝獅子と仔に見て、仔を岩にたたきつけ殺す。イノは子を抱き狂気にかかれ海へ身を投げる。女神ウェヌスは自分の孫娘を憐れみ、ネプトゥヌスに頼み神にしてもらう。

ここで得られる〈見る構え〉——〈自慢〉が〈不機嫌〉を他者に生み、〈復讐〉として〈狂気〉にされ死にかけるが、最後に救われる——は、マルポーリオに浴せられたトウビーらの復讐の経過に適用することができる。マルポーリオはマライアがオリビアの筆跡を真似て作製した〈手紙〉が、自分に宛られたもので、オリビアは自分を愛していると〈読む〉。そこから〈自信〉を得て次のように言うと言われる。

### 33. *Male. ...*

Daylight and champaign discovers not more !  
This is open. I will be proud, I will read politic  
authors, I will baffle Sir Toby, I will wash  
off gross acquaintance, I will be point-device the very  
man. (II. V. 160-4)

〈proud〉は〈lustful<sup>33)</sup>〉も意味作用するから、こう〈自信〉と〈性欲〉を得たマルポーリオは二種類の反応する。実際にトウビーに対しては〈Go off, I discard you. Let me enjoy my private.〉(III. i. 90)<sup>34)</sup>と自分が主人であるかのような口をきき、更に、オリビアには恋人であるかのごとくに接する。そして、これは全て〈Jove〉のおかげと彼は感謝する。

### 34. *Mal. ...*

I have limed her,  
but it is Jove's doing, and Jove make me thankful !  
(III. IV. 74-5)

... Well, Jove, not I, is the doer of this, and he is  
to be thanked. (III. IV. 83-4)

〈lime〉は〈(鳥などを)鳥もちで捕える〉〈人をわなにかける〉と意味作用するから、自分こそが〈鳥〉として〈わな〉にかかり、〈籠〉という〈a dark room〉に入れられることを知らないマルボーリオは、〈Jove〉に〈感謝〉するというアイロニーを生み出す。これは狂気に陥ったイノが殺された子を抱き「おお、ボックスさま!」と絶叫する部分に類似しており、〈このボックスという名前を聞くと、ユノは笑いだして、「おまえの養い子は、ほんとうに結構な神さまだこと!」〉という。ユノにはイノの叫びにアイロニーが感じられたのである。〈Jove〉は〈Jupiter〉であり、つまり〈ユピテル〉、ユノはその妻であった。マルボーリオの不運は〈Jove / Jupiter〉のなせる業、イノの不運は〈Juno〉のなせる業であった。

ユノが復讐を〈冥界の復讐の女神〉に依頼するように、トウビーらはマライアにマルボーリオの復讐の手はずをととのえてもらう。そしてトウビーはマルボーリオが〈obscure epistles of love〉によってわなにはまると、マライアにこう言う——〈To the gates of Tartar, thou most excellent devil of wit!〉(II. v. 206-7)。そして、〈偽せ手紙〉の指示通りにオリビアの前で演じて見せたマルボーリオは、〈狂人〉扱いされ、トウビーからこう語りかけられる。

35. *Sir To.* Which way is he, in the name of sanctity? If  
all the devils of hell be drawn in little, and Legion  
himself possessed him, yet I'll speak to him. (II. IV. 85-7)

そしてマライアのマルボーリオについて言う言葉——〈Lo, how hollow the fiend speaks within him!〉(III. iv. 92)。つまり、マルボーリオは〈悪魔〉にとり憑かれているとされてしまっている。だから、トウビーが言う言葉——〈His very genius hath taken the infection of the / device, man〉(III. iv. 130-1)——は、復讐の女神エリニウスが行なったことを想起させる。つまり〈奇怪な毒液〉を〈ケルベスの口から出た泡、エキドナの毒、落着きのない「妄想」、理性の昏濁した「狂気」、「邪心」、「涙」、「憤怒」、はげしい「殺意」をこねあわせ、生血をまぜ、青い毒人参でかきまわしながら青銅の大釜で煮つめてつくり、イノとアタマスの胸に注ぎかけ〈たましいの底までかきみたした〉ことである。ちなみにアーデン版は〈genius〉を〈soul, spirit; literary, familiar or gurdian spirit〉としている。更に、マルボーリオが放り込まれ、監禁

される場所は〈a dark room〉(III. IV. 136)であり、トーパス先生に〈仮装した道化に〈Fie, thou dishonest Satan! /.../ Say'st thou that house is dark?〉(IV. II. 32-5)と話しかけられると、それに答えて〈As hell, Sir Topas.〉(III. II. 36)と言うとされている。このように、〈狂気に陥ったアタマスとイノ〉からは、マルポーリオにまつわる事柄を〈見る構え〉が得られる。

かくして〈カドムス神話〉は、〈老カドムスとハルモニア〉の挿話をもって最後になるといってよい。この挿話中最も興味深いものは、次のテキストである——〈アゲノルの息子は、自分の娘とおさない孫が海の神々の仲間にくわえられたとはゆめにも知らず、悲しみとうちつづく不幸、さらに眼のあたりに見た数々の変異のためにうちのめされ、こんなに憂<sup>うれ</sup>い目を負<sup>お</sup>わされるのは自分の運命のせいではなく、この土地につきまとう不吉な因縁<sup>いんねん</sup>のためだとおもひ、ついにみずから建設したこの町を立ち去った。そして、ながい流浪のすえ、妻とともにイリュリアの地にたどりついた〉。カドムスとハモニアが流れついた土地イリュリア (Illyria) に、ヴァイオラは難破して漂着したのである。アーデン版は、〈シェイクスピアはゴールドディングの翻訳の一行を思い出したのかも知れない〉とし、上で引用した一部を挙げている<sup>35)</sup>。

最後に『十二夜』を〈見る構え〉として、われわれは〈ピュタゴラスの教え〉に言及しなくてはならない。先述した道化粉するトーパス先生とマルポーリオの問答に次のテキストが現われている。

36. *Clown*. What is the opinion of Pythagoras concerning  
wildfowl? (IV. II. 51-2)

アーデン版は〈*Pythagoras*〉 with reference to the doctrine of transmigration of souls, much used in Elizabethan literature; cf. Marlowe, *Doctor Faustus* (in *Faustus*' last speech), 'Ah, Phthagoras' metempsychosis!' and in Shakespeare, *Mer. V.*, IV. i. 130-8; *AYL.*, III. ii. 163-5)〉としか注を施していないのであるが、これまで『転身物語』で〈見る構え〉を得てきたわれわれには、ものたりないのである。〈ピュタゴラスの教え〉の挿話は、『転身物語』も終りに近づいた頃に位置づけられ、その〈霊魂輪廻説〉は、オウィディウスが「〈転身〉というライト・モティーフによって歌ってきたこの神話物語にいわば哲学的基礎づけをあたえようとした」と考えられる。ピュタゴラスはこう言う——〈肉体というものは、葬薪の炎に焼かれようが、経年の腐敗によって滅ぼされようが、死んでからはもういささかの苦痛も受けないのだ。これに

反して、靈魂は、けっして死ぬということがない。それは、もと住んでいた宿を去ると、つねに新しい住家をもとめ、そこに住みついて生きつづける；〈すべてのものは、たえず変転するが、なにひとつとして消滅するものはないのだ。生命の息ぶきは、転々とめぐり、甲から乙へ、乙から丙へ移りゆき、つぎつぎに肉体に宿をもとめる。動物のからだから人間の身体に移ることもあれば、人間の身体から動物のからだに居をかえることもある〉；〈だから、わたしは声を大にしていおう——人間としての道を悪食によって汚してはならない〉。この考えをマルポーリオは〈I think nobly of the soul, and no way approve/his opinion.〉(IV. II. 56-7) と言って否定する。アーデン版は〈Malvolio's objection was often expressed by Renaissance thinkers〉と注を施している。とすれば、道化がマルポーリオに次のように言うのは、ギリシア・ローマ神話の反映といえよう。

37. *Clown.* Fare thee well; remain thou still in darkness.  
 Thou shalt hold th' opinion of Pythagoras ere I  
 will allow of thy wits, and fear to kill a woodcock  
 lest thou dispossess the soul of thy grandam. (IV. II. 58-61)

## 5

〈記号の建物〉としての〈テキスト〉は、このように他の〈テキスト〉を〈見る構え〉を提供する。これはあくまでも〈荒野〉の文芸制度における〈読み行為〉の一つの営為に他ならないだろう。しかし、ここで得られた成果は、歴史的学問研究の硬直した読みからは余りにも恣意的すぎると映るに違いない。だが、そうした硬直への攻撃であり、カンフル剤であり、豊かで自由な文学への希求の現われなのである。特にいわゆる〈古典〉的作品は、余りにも実証主義で肥満している。だからこそ、今一度〈荒野〉の〈テキスト〉として意識しなおす必要がある。そして、ここでの敵であった〈原典〉研究は、〈作者〉から〈読者〉に重心を移すべきで、いかに〈テキスト〉を豊かに〈読む〉かの手だてとなることを心掛けねばならないだろう。

本論で行なってきた作業を反省してみると、それは〈隱喩〉を〈明喩〉化することと把握できるかも知れない。たとえば、〈hart〉に関する表現〈That instant was I turn'd into a hart〉に対して、〈That instant was I like Actaeon turn'd into a hart〉と〈like/as Actaeon〉を添加するという作業

だったのではないか。〈……のように〉というのが〈見る構え〉を端的に表わしているだろう。〈隠喩〉は〈時代性〉〈コンヴェンション性〉を有する。おそらくエリザベス朝にあっては、〈読者〉あるいは〈観客〉は容易に〈like Actaeon〉を補えたであろう。だからこそテキスト化されていないのである。いわゆるその〈エクリチュール〉と〈レクチュール〉が喪失されたとき、文学は貧困になる。だからこそ、その回復が要請されるのであるが、〈レクチュール〉は決して歴史の中に返すわけにはいかない。むしろ〈現在〉において創造され、〈未来〉へと投げ出されねばならない。なぜなら、〈テキスト〉と〈我〉しか存在しない〈荒野〉こそ、現在の文学の〈状況〉なのだから。

## 注

<sup>1)</sup> Kenneth Muir, *The Sources of Shakespeare's Plays* (1977; Methuen), p. 11.

<sup>2)</sup> *ibid.*, p. 13.

<sup>3)</sup> *ibid.*, p. 7.

<sup>4)</sup> *The Riverside Shakespeare*, ed. G. Blakemore Evans, (1974; Houghton Mifflin).

<sup>5)</sup> William Shakespeare, *Twelfth Night*, eds. J.M. Lothian and J.W. Craik (1975; Methuen) の注に拠る。以下「十二夜」のテキストの引用もこの版に拠る。

<sup>6)</sup> Wolfgang Iser, *The Act of Reading* (1978; The Johns Hopkins University Press).

<sup>7)</sup> 荒木正純「エクリチュールの死」、『新文学風景』5号所収(1981)。

<sup>8)</sup> E.H. Gombrich, *Art and Illusion* (1960, 1972; Princeton University Press).

<sup>9)</sup> オウィディウス『転身物語』(田中秀央・前田敏作訳)(1966, 1971; 人文書院)。以下「転身結語」の引用はこの翻訳に拠る。

<sup>10)</sup> 〈What, Curio?〉のテキストを〈What curio?〉と〈戯れ〉ると、〈curio〉は〈珍品〉の意味作用をするから、〈どんな珍らしいものを〉と解釈できる。

<sup>11)</sup> 『転身物語』の〈解説〉より。p. 568.

<sup>12)</sup> E.A.M. Colman は〈Io〉を〈bawdy〉に含め *The Taming of the Shrew* (Ind. ii. 53-4) の例を挙げ〈Nymph seen, pursued and raped by Zeus.〉としている。また、Jove, Jupiter をも〈bawdy〉とし、*The Merry Wives of Windsor* (V. v. 2-13), *Much Ado About Nothing* (V. iv. 48), *Othello* (II, iii. 17) の例を挙げ〈As arch-lover〉としている。

<sup>13)</sup> 『転身物語』p. 12 の脚注。

<sup>14)</sup> E.A.M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare* (1974; Longman) の〈Glossary〉に拠る。

<sup>15)</sup> Herbert A. Ellis, *Shakespeare's Lustful Punning in Love's Labour's Lost* (1973; Mouton), pp. 103-110. ここで〈wit〉の詳細な考証が行なわれている。

<sup>16)</sup> アーデン版の注。p. 11.

<sup>17)</sup> (以下 Colman に拠る) 〈Europa〉〈bull〉〈Jupiter / Jove〉の組合せは〈性的意味作用〉を起す。〈Eupora〉は *The Taming of the Shrew* (I. i. 165), *Merry Wives of Windsor* (V. v. 3), *Much Ado About Nothing* (V. iv. 45-8) に出て、〈bull〉は、*Midsummer Night's Dream* (II. i. 180), *Henry IV, Part 2* (II. ii. 151), *Merry Wives of*

*Winsor* (V. v. 4), *Much Ado About Nothing* (I. i. 242-3, V. i. 174, V. iv. 43-51) に出て〈A regular and powerful copulator, sometimes deceptively passive.〉(Colman). と意味作用している。

<sup>18)</sup> John Russell Brown, *Shakespeare's Dramatic Style* (1970, 1972; Heineman) p. 135.

<sup>19), 20), 21), 22), 23), 24)</sup> Colman の〈Glossary〉に拠る。

<sup>25)</sup> Herbert A. Ellis, pp. 95-97.

<sup>26), 27)</sup> Colman の〈Glossary〉に拠る。

<sup>28)</sup> Herbert A. Ellis, p. 48.

<sup>29), 30), 31)</sup> Colman の〈Glossary〉に拠る。

<sup>32)</sup> この〈ウェヌスとマルス〉の挿話は引喩として *Titus Andronicus* (II. i. 89, II. iii. 30), *Venus and Adonis* (passim), *Antony and Cleopatra* (I. v. 18), *The Tempest* (IV. i. 87-98) に使用されている。

<sup>33)</sup> Herbert A. Ellis, p. 81.

<sup>34)</sup> 〈private〉に〈genital〉の意味作用させれば、マルポーリオのセリフは〈自慰行為〉の意味作用をする。ちなみに〈enjoy〉は〈性的に楽しむ〉の意味作用をするし、これ以前にあるマルポーリオとオリビアの談話のテキストには〈性的意味的連鎖〉がある。

<sup>35)</sup> 〈Illyria〉の姿の検討については、荒木正純「〈変身〉と〈仮装〉の論理」(『文芸言語研究』(文芸篇) 5号) 参照。