

日常性を運び込む嘘 —— 『アントニーとクレオパトラ』 論 (1)

村 主 幸 一

戦争とエロスとは、人間にあって幻想と錯覚へとさそうふたつの源泉である。このふたつが入りまじっているのは、不純さの極みである。

シモーヌ・ヴェイユ『重力と恩寵』(田辺保訳)¹

- I 序
- II 日常性を運び込む嘘
- III 居場所と身体的現存
- IV 脱身体化される声
- V 「従う者、先導者となれり」(「マタイ伝」19)

I 序

『アントニーとクレオパトラ』の前半部分は、濃厚な政治的色彩と共に地理的な拡がりの印象が強い。そのような印象を醸成しているのは、ローマ人指導者やその使者によるローマとエジプト間の度々の往還、またローマの民衆の動静についての話題、ポンペーの台頭(ローマの沿岸地帯の政治軍事的不安)、その新興勢力に対抗するために目論まれた政略結婚などである。このような前半部分に比べると、後半部分の地理的重心はアレグザンドリアにおかれ、地理的な縮小を感じさせる。シーザーとその軍勢は女王の宮廷のあるアレグザンドリアへと迫ってくる。物語の展開から言っても、悲劇的結末へと収束してゆく動きが顕著である。劇後半、兵士たちはクレオパトラにうつつを抜かずアントニーを見限る。またアントニー自身も、シーザーとの戦いにおける敗因はクレオパトラの裏切りによるものであると認識する。政治的世界における不純と、恋愛の世界における不純は、劇の前半から既に見られるが、それが大きな劇的関心に発展するのは、四幕以降である。

この演劇的な発展は一つには使者という観点から創造される。劇の前半の使者たちは、ローマのエトスの代表であって、特定の主人から派遣されたという確かな指示はない——“Fulvia perchance is angry; or who knows / If the scarce-bearded Caesar have not sent / His powerful mandate to you” (1.1.21–23); “From Sicyon how the news? . . . Is there such an one?” (1.2.113–14)。²アントニーにとっては“an encroaching public”で

ある。³ 劇の冒頭はエジプトの場面から始まり、劇のタイトルに含まれる二人の主人公とエジプトの宮廷の様子が観客に紹介される。だから、観客にとってローマは「遠い」土地なのである。それゆえローマから来る使者を派遣した人物が誰なのか、地中海のどの地点から派遣されたのか、観客にとっては、舞台上のエジプトの人々同様、はっきりしない。劇中、固有名詞をもつ使者はアレクサスが最初である(一幕五場)。その時点では、観客はすでにアレクサスの主人であるアントニーの人物像について情報を与えられており、アントニーがエジプトを去った後の空白がアレクサスの報告によって埋められる。その際、彼がもたらすメッセージとそれに対するクレオパトラの反応は、劇冒頭の恋人たちの関係の再現となっている。使者としてのアレクサスは、クレオパトラに彼女の理想とするアントニー像を届けてくれるのである。劇前半の使者のポイントは彼らがもたらす情報にあり、彼らの個性にはない。後半では、その印象は逆で、なるほど惨敗を喫したアントニーからは無名の使者たちが遣わされるが、勝者であるシーザーからは、恐らくそれぞれの任に相応しい人物が選ばれ、使者として送り出される。敵と味方という関係の中で、彼らは個性化される。恐らくそれゆえに、彼らは固有名詞を与えられている。それらの使者たちは演劇的にどのような機能を果たしているのか。彼らの機能を考えるためには、彼らの主人であるシーザーについても合わせ考える必要がある。また、使者がもたらす主人から託されたメッセージの性格も劇の後半で大きな問題となる。劇の前半では、報告の標準というべきものが作られる。即ち、使者を送り出した主人のメッセージであったり、使者自身が得た情報の伝達である。劇の後半では、もたらされるメッセージの内容に嘘が混じる場合が増える。まず、この点をこの劇を考え始める手掛かりとしたい。

Ⅱ 日常性を運び込む嘘

四幕十五場で提示されるアントニーは失意のどん底にある。彼は、シーザーとの戦いに屈し、その原因が二度に渡るクレオパトラの裏切りのせいだと思い込んでいる。女王の愛と軍事力の両方を一度に失ったのだ。そのような状態にあるアントニーの許にもたらされるクレオパトラ自害の報せは、嘘が混じる劇中の報告の中でも最も重要で、演劇的にも意味が大きい。ここには、嘘が侵入するのに最適な状況がある。四幕十三場の終りで、アントニーのいる場所からクレオパトラが逃げたのは、彼から激しい怒りをぶつけられたからである。しかし、劇は次に別の感情に囚われているアントニーを提示する。場面冒頭は、アイロニックな視点をもつ者が存在しないという点で、これまでの劇展開の中では、例外的な場面と言えよう。アントニーは次々に形を変化させる“black vesper's pageants”(4.15.8)のイメージで、彼の意識がとらえる自身の身体イメージを語る。アントニーはここで、クレオパトラの愛を失うことによって、その愛が繋ぎとめ

ていた無数の人々の心も失ったと嘆く。アントニーは悲嘆に打ち沈んでいる。彼が沈んだ気持ちを語り聞かせる相手は、イアロス（Eros）である。主人から距離をおいて物事を見るイノバーバスはすでに劇から消えている。イアロスは主人の今の状態を表す言葉を聞いて、同情を覚える。彼は、この場合、アントニーにとって最適な聞き役である。そのことは、“Nay, weep not, gentle Eros, there is left us / Ourselves to end ourselves”（4.15.21-22）の言葉にも示されている。人が示す感情に対し懐疑的な人物が存在しない状況は、嘘が侵入するのに都合がよい。

四幕十四場では、アントニーの怒りに恐れをなしたクレオパトラが、“Help me, my women. O, he is more mad / Than Telamon for his shield, the boar of Thessaly / Was never so emboss'd”（4.14.1-3）と、侍女たちに助けを求める。いつも自分のやり方で物事を推し進めないではおかない女王にしては、侍女に助言を求めるこの行為は珍しい。すでに劇の初めから、女王がアントニーとのやりとりに独特の方法を用いることを観客は知っている。一幕三場で、女王がアントニーの関心を常に自分に向けさせるため、うるさいほど彼に働きかけるのを見かねたチャーミアンは、やむなく女主人に忠告する。侍女は女主人に、“Madam, methinks, if you did love him dearly, / You do not hold the method to enforce / The like from him”（1.3.6-8）と言った。召使が主人に忠告をする行為はこの劇では大変珍しい。チャーミアンが平静に聞けなかったのは、女王がアレクサスに与えた次の命令である。

See where he [Anthony] is, who's with him, what he does:

I did not send you. If you find him sad,

Say I am dancing; if in mirth, report

That I am sudden sick. Quick, and return.

(1.3.2-5)

“I did not send you” というのは、指示を出したのは自分であることを気取られることがないようにという注意である。つまりアントニーに会ったら、その出会いは偶然のように振舞えということである。偵察者・伝言者を立てたクレオパトラの存在は、このように消されている点に注意しておこう。アントニーの愛を試すのもほどほどにしておけ（“Tempt him not so too far”, 1.3.11）と、チャーミアンは忠告するが、女主人はそれを聞き入れる様子はない。アントニーに対する方法をめぐって、このように、チャーミアンと女王は対立する。ここでは要求される「同じもの」（“The like”）は愛であったが、劇の終盤では、それは自決（という形で表現される愛）に変わる。

さて四幕十四場に戻ろう。混乱するクレオパトラにチャーミアンは、間髪を入れず

“To th’monument”という言葉、この方法しかないといった調子で発する。これはいったい、チャーミアンによる「指示」なのか「提案」なのか。相手が女王であるので「指示」であるとは言いにくく、また「提案」であるとするとのんびりしすぎる。つまり、今の状況では「それしかない」という勢いによって、有無を言わず女王に受け入れさせる。そのことはチャーミアンに対するクレオパトラの次の反応、“To th’monument!” (6) という同じ言葉の繰り返しによっても示される。すべてが“monument”（霊廟）に方向づけられる。

以下に引用するチャーミアンの言葉が示すように、「霊廟」はクレオパトラの地位に適したものとみなされる。⁴つまりクレオパトラは霊廟に入ることによって、霊廟と等しい、即ち、超越的な (monumentalized) 視覚的象徴をまとうと想像される。

To th’monument,
There lock yourself, and send him word you are dead.
The soul and body rive not more in parting
Than greatness going off.

(4.14.3-6)

クレオパトラと霊廟との等価が、嘘によって創られる。チャーミアンの提案は、貴人の死についての観念に則っている。しかし、死は肉体の死を伴わず、言葉でしかないのだから、その内実を裏切っている。死は不純なものになってしまう。この不純化の作用は、死のみではなく、貴人の死という観念そのものに及ぶ。つまり、“The soul and body rive not more in parting / Than greatness going off” という観念そのものが怪しくなる。チャーミアンの考えでは、嘘の死であってもクレオパトラの死は偉大でなければならない。あたかも霊廟行きはそのために選択されたかのように聞こえる。一幕三場での女王と侍女の、アントニーを引き止める戦略の相違から判断すると、今回の案は両者による合作の感がある。一幕三場で伝言者を立てるクレオパトラの存在が消えている点を指摘したように、今の場合もまた、女王の許から派遣される使者は、女王の指示に「拠る」ものではない。主人は死んでおり、主人が使者を派遣する命令をしたはずはない。命令の出所は不明のまま、従僕は主人の死を伝える。また、女王は女王で、劇の進展において、これまで家臣の指示に従うことがなかったのだが、⁵ここではまったく違和感なくチャーミアンの指示に従う。つまり、主人が僕に従う。

しかし、いったん侍女がイニシアチブを取るかに見えた作戦は、次の瞬間、それはクレオパトラの色に染められる。アントニーの許へ使者として立てられたマーディアンに、女王は次のように指示を与える。

Mardian, go tell him I have slain myself;
 Say that the last I spoke was 'Antony',
 And word it, prithee, piteously. Hence, Mardian,
 And bring me how he takes my death. To th' monument!
 (4.14.7-10)

つまり、女王はチャーミアンの指示に従いながらも、いつもの習慣が出てしまう。“bring me how he takes my death”とは、彼女の口癖である“See where he is, who's with him, what he does”（1.3.2）という指示の繰り返しである。愛人の関心を常に自分に向けさせるための彼女の日常的なやり方である。また、“word it, prithee, piteously”と演技指導する彼女は、マーディアンに一種の雄弁を要求する。この言葉を、アクチウム海戦の勝利という有利な条件の中で、シーザーが彼の使者シディアスに与えた“To try thy eloquence, now 'tis time”（3.13.27）という言葉と比較してみるとよい。シーザーは雄弁を用いる時機が到来したと述べる、即ち歴史をつくるのだが、クレオパトラは家来たちが聞き慣れたいつもの彼女の指示を与える。つまり、指示の内容、指示の仕方とともに彼女の日常であって、シーザーの場合のように歴史的な好機ではない。このようにして、人間にとってはただ一度限りの「死」に、日常性が侵入してくる。このように一回性とは無縁な「死」がアントニーの許へもたらされる。

マーディアンが主人の“word it, prithee, piteously”にという願いに十分に応えたかどうか定かではないが、クレオパトラの指示には宦官の声が高いという認識が前提にあるかも知れない。⁶ いずれにしても女王の意図は、臨終の中でアントニーの名を呼ぶ自分の声を“piteously”なトーンで発音してくれ、というものだった。アントニーの許へ現れたマーディアンは、これまた主人の指図以上に、女王の最期を誇張して提示する。アントニーの許へ遣わされた使者は、女王の二人の侍女ではなくマーディアンであった。そこには象徴的な意味があるだろう。劇の前半では、マーディアンは逆説的な存在として紹介された。即ち、宦官ゆえ肉体的な性交はできないが、あたかもその肉体的欠陥の補償であるかのように、激しい性的空想（“fierce affections”）をもつ者として定義された。

CLEOPATRA Thou, eunuch Mardian!
MARDIAN What's your Highness' pleasure?
CLEOPATRA Not now to hear thee sing. I take no pleasure
 In aught an eunuch has. 'Tis well for thee
 That, being unseminar'd, thy freer thoughts
 May not fly forth of Egypt. Hast thou affections?

MARDIAN Yes, gracious madam.

CLEOPATRA Indeed?

MARDIAN Not in deed, madam, for I can do nothing

But what indeed is honest to be done.

Yet have I fierce affections, and think

What Venus did with Mars.

(1.5.8–18)

マーディアンは実体を欠いた性的空想をもつ者だからこそ、主人から言い渡された愛の最後の場面、実体を欠いた仮の死の場面を演出できる。劇はそのように解釈するよう読者を誘う。このように、劇の後半における主人とその使者の関係は、後者が前者のアイデンティティの強調された存在としてあらわれる。⁷（個性が強調された劇後半の使者と対象をなすのは、一幕二場のシシオンからの使者である。彼は、オリジナルとなる主人の存在を感じさせるような個性がない。没个性的である。⁸）

奇妙なことに、マーディアンは死んだクレオパトラが「霊廟」に安置されているという情報をアントニーにもたらさない。それは女王が遣わす第二の使者ダイオミーデーズによって、約 100 行後によく告げられる（この間にアントニーはクレオパトラの後追い自殺を図る）。すなわち、マーディアンのメッセージの中に表象されるクレオパトラは、マーディアン的方法によってのみ、女王然として示される。即ち、場所に重点をおいたチャーミアンの方法（“To th’monument”）がそこには混入していない。

MARDIAN

No, Antony,

My mistress loved thee, and her fortunes mingled

With thine entirely.

ANTONY Hence, saucy eunuch, peace!

She hath betrayed me, and shall die the death.

MARDIAN Death of one person can be paid but once;

And that she has discharged. What thou wouldst do

Is done unto thy hand.

(4.15.23–28)

マーディアンの報告では、後述するように、あたかも映画のクローズアップのシーンのように、女王の口だけが喚起され、女王が居る場所についてはなにもわからない。女王の嘘をつく口は、マーディアンの報告によって浄化される。“her fortunes mingled /

With thine entirely”における“mingled”という語は、アントニーが好んで使用する単語である（1.5; 3:13; 4.8）。“Death of one person can be paid but once”というマーディアンという言葉は、クレオパトラのいつもの方法のなかに取り込まれてしまう。それは観客が今回の女王の死は嘘だと了解しているためである。マーディアンの言葉が観客によって否定されるとは、彼の言葉に含まれる「死の一回性」もまた否定されることである。一回性を否定された死は繰り返される死である。これは劇の観客がイノバーバスからすでに聞いているクレオパトラ特有の死である。すなわち、女王の嘘の死は、彼女の性癖に合致した死、繰り返される死、日常的な死、つまり性的な死と等価なものとなる。ここでマーディアンの報告のサブテキストとなっているイノバーバスの言葉を引用しておく。

Cleopatra, catching but the least noise of this, dies instantly; I have seen her die twenty times upon far poorer moment. I do think there is mettle in death, which commits some loving act upon her, she hath such a celerity in dying.

(1.2.139-143)

イノバーバスは、当の愛人に向かって（！）、あたかも女王のオーガズムを日常的に繰り返し目撃したかように（実際、女王の性的振舞いはそれほど公的なものであったかも知れないのだが）について語る。それほど意味こそ違え、「死」と言う言葉は日常性の中におかれる。

シーザーからの使者は好機到来とばかりに派遣される。それと対照的に、クレオパトラからの使者は必要があって派遣されるにしても日常性の中に取り込まれてしまう。だが両方の使者には共通点も見られる。すでに指摘したように、劇の後半において主人とその使者は、後者は前者のアイデンティティの強調された存在としてあらわれる。シーザーは敗戦のエジプトに遣わすシディアスに“add more, / From thine invention”（3.12.29-30）と指示したが、この場面のマーディアンの創作はシーザー的ではある。クレオパトラが自分に与えた指図以上に、マーディアンは創作の要素を加える。その結果、恐らく女王が望むような口調で“Antony! most noble Antony!”の言葉が述べられただけではなく（ここにも追加があるが）、女王がアントニーの名を呼ぶために発した息、その息の、彼女の身体内部における行方が空想される。

The last she spake

Was ‘Antony! most noble Antony!’

Then in the midst a tearing groan did break

The name of Antony--it was divided
Between her heart and lips. She rendered life,
Thy name so buried in her.

(4.15.29-34)

クレオパトラはアントニーの名前を繰り返して呼んだが、最後にはその名前は途切れてしまったと、マーディアンは言う。(発声のプロセスが拡大される中で、声が中断する。これも、劇のこれまでの展開を見てきた観客にとっては、クレオパトラの話し方の癖、彼女の日常であった。この劇のこの重要な位置、主人公たちの人生のこの危機的段階にさしかかっても、女王が取った方法には、彼女の日常的な要素が混入する。) 発声器官に焦点を当てるマーディアンによる報告は、『コリオレーナス』冒頭で語られる人間の腹と消化作用の寓話を想起させる。そこでは腹の寓話が都市ローマ全体の消化作用のモデルとして機能している。都市ローマは消化器官の不調として眺められる。消化器官は都市経済の流通モデルとされるので、身体性そのものが前景化されているかどうかは疑わしい。『コリオレーナス』の腹に対して、マーディアンは発声器官を話題にする。では今度の場合は『コリオレーナス』の場合とちがって身体性が前景化されているのだろうか。すでに指摘したように、クレオパトラの死体が「霊廟」に安置されているという(偽りの)情報は、マーディアンがアントニーに伝えるのではなく、女王が遣わす第二の使者ダイオミーデーズが伝える。これは、女王と侍女の切迫したやり取りの中で「霊廟」が重要な象徴的意味を担わせられていたことを考えると奇妙である。場所の観念と切り離されたクレオパトラの死は、十分な身体性を伴うものとして提示されていないのではないか。

Ⅲ 居場所と身体的現存

この劇の登場人物たちの意識にとって、「場所」は身体性との関連で重要である。最も表層的なレベルから言えば、この劇の地理的空間は地中海世界に広がっている。劇はこの地中海世界の交通と通信を観客の想像の中に喚起する。Asa BriggsとPeter Burkeは、16世紀後半の地中海世界の通信について、次のように語る。

The great problem was the length of time the documents took to reach Philip, or conversely, the time his orders took to reach their recipients. The obsession of sixteenth-century statesmen and ambassadors with the arrival of the mail was emphasized by Braudel. The delays of the Spanish government were notorious, leading one official to wish that Death would arrive from Spain. These delays

cannot, or not always be explained by the indecisiveness of King Philip II, but rather by the communication problems of an empire which stretched across the Mediterranean from Spain to Sicily, across the Atlantic to Mexico and Peru, and across the Pacific to the Philippines (named after Philip because they became a Spanish possession in his time). At this time it would normally take a ship one or two weeks, according to the wind, months from east to west, so that Braudel called the Mediterranean world of the period ‘sixty days long’.⁹

この引用文を背景知識として、この劇を眺めると、人々が口にする地名の重みが違って見える。この劇において、人々が場所（地名）を意識するには特別な印象がある。¹⁰それは、恐らくこの広大な地中海世界が劇の地理的背景であるためだと推測されるが、¹¹特定の人物が今どこに居るのか、その場所が意識され、問題視される。アントニーがエジプトを去ってローマに向った後、女王は“Where think’st thou he is now?”と家来に質問する。

Where think’st thou he is now? Stands he, or sits he?
Or does he walk? Or is he on his horse?
O happy horse, to bear the weight of Anthony!
Do bravely horse, for wot’st thou whom thou mov’st?--
The demi-Atlas of this earth, the arm
And burgonet of men. He’s speaking now,
Or murmuring, ‘Where’s my serpent of old Nile?’--
For so he calls me.

(1.5.19–26)

初めに女王はアントニーの居場所に関する問い（“Where think’st thou he is now?”）を意識に上らせ、次に彼についてひとしきり空想をめぐらした後、最後に、彼の自分への関心を自分の居場所についての彼の問い（“Where’s my serpent of old Nile?”）の形で表明する。この二つの疑問詞“where”の間で、彼女はアントニーの身体所作について空想をめぐらせる。ここでは、ある人物がどこに居るのかという、場所（地理的位置）についての意識と、その人物の身体（姿勢と体重）をめぐる空想とが結びついている。広大な地中海世界、ブローデルがその大きさを示すためには「その都度、想像力という努力が必要」¹²であるという世界、を往来する人々の空間意識の中だからこそ、居場所の想像と身体的現存の感覚が近接しているのだろうか。同様のことは、アントニーが妻ファ

ルヴィアの死を知る箇所にも観察される。一幕二場で、第三の使者の“Fulvia thy wife is dead” (119)という報告を受けた直後、アントニーは“Where died she?” (119)と応じる。¹³ ここにも死という重要な身体的事実を受け、その場所を確認したいという心の動きが見られる。

我々が想像をたくましくしなければ捉えられない地中海世界の地理的広大さのゆえに、人々は関心ある人物の居場所を問うのかも知れないが、劇のこの特徴は、ただ単に地理的なスケールの大きさに由来するものではない。人の居場所についての関心は、チャーミアンたちの談笑（一幕二場）の場に姿を見せるクレオパトラに見られ（“Was he not here?” 79）、一幕三場冒頭の女王にも見られる（“Where is he?” 1）。このように眺めると、エジプトを去ったアントニーの居場所を尋ねる女王の質問（“Where think'st thou he is now?” 1.5.19）についても、ただ単に地中海世界の間人だから、彼女の口からこの質問が出た、ということではなく、すでに習慣的になった質問なのではないかとさえ、思えてくる。これほどまでに、劇は人物の居場所に強い関心を示す。¹⁴

Ⅳ 脱身体化される声

この劇独特の居場所と身体性に対する強い関心を見てくると、マーディアンがクレオパトラの偽の死を報告する中で、彼女がどこで死んだのか、死に場所について言及しないこと、さらに、通常なら、ファルヴィアの死の報せが届いたときのように、その死に場所について質問しそうなアントニーが、その点について「無関心」であるのは奇妙ではないだろうか（彼が居場所を問うて、死体を確認しようとすれば、女王の嘘はすぐに見抜かれただろう）。観客は、アントニーに通常の「無関心」を見るのではなく、普通ならば地理的な関心をもつアントニーという自己が、このとき既に存在していないと受け取るのではないか。我々は通常、声の身体的発生之源として口を特権化している。アントナン・アルトーは全身から発せられる声、より劇的な身体／声（body-voice）を聞くよう我々を促した。また、彼は聴覚も問題とした。完全に空白とされた自己と、完全に他者の声によって住まわれた自己を必要とする傾聴を望んだのである。¹⁵ 女王の最期に関するマーディアンの報せを聴くアントニーの意識の中で、女王は彼女の身体が占める地理的な場所を与えられない。それは、アルトーの傾聴の観念と似て、クレオパトラの現存がアントニーの存在の全幅を支配するからである。このとき空間に居場所を占める身体はない。脱身体化（disembodiment）されている。Pauline Kiernanによると、シェイクスピアは劇作家としての生涯の初めから役者の身体がもつ可能性を開発していったが、¹⁶ 『アントニーとクレオパトラ』のようなシェイクスピア後期の作品においては、劇作家は役者の身体の「脱身体化」を想像したのではないだろうか。

さらに女王によって空想された、自分の身分に相応しい悲劇的な死の形は、それがイ

ノバーバスの死の形を想起させるために、観客にとっては、いかにも実体を伴わない抜け殻と映る（Cf. “O Anthony! O Anthony!” 4.10.23）。¹⁷ 二番煎じである。それだけではない。イノバーバスの死が提示される場面では、彼が語るメランコリーに溢れた言葉をシーザーの兵士たちが立ち聞きするという構成になっており、ここにおいてもイノバーバスの身体よりも彼の声が前景化されている。彼は自分の姿を見られたくない。彼の独白は彼の自意識において“a shunned pariah”として語られる。¹⁸ 既に述べたように、マーディアン報告では、女王の発声のプロセスが拡大される。“a tearing groan did break . . . it was divided / Between her heart and lips . . . Thy name so buried in her”の表現では、息（声、音）の消滅によって肉体的死が表象されている。そして最後に消え去ったのは、「アントニー」とも呻き声とも区別のつかない音声だった。また、この時点では女王の死に場所はまったく問題となっていない。ここにある一種のファンタジーは、声（音）の消滅をもって人の死とする観念ではないか。¹⁹ マーディアンが語るクレオパトラの偽の死の場合には、女王の身体性はすべて彼女の消滅する声のなかに吸収されているとも、また、声以外の身体性は忘れられているとも、考えられる。身体が存在すれば、その身体が存在する場所もあるはずである。劇中にはイノバーバスの最期の声の他に、音声によって人の末路を暗示する仕掛けがある。それは、兵士たちが聞く、アントニーの守護神とも言うべきハーキュリーズが彼の許を去る音である（四幕十三場）。クレオパトラが幻視するアントニーの姿（五幕二場）のように、その音は空中に拡大する——“Music i'th'air. / Under the earth . . . Follow the noise so far as we have quarter. / Let's see how it will give off”（4.3.11-19）。ハーキュリーズは、アントニーの英雄的力を示すと普通は受け取られる。²⁰ ここでのハーキュリーズが示すのは、現実世界での英雄的力のスケールの大きさではなく、消え行くメディア（音）の特質がそのまま生かされたスケールの大きさである。その意味では、マーシャル・マクルーハンが言うように、メディアはここにおいても一種のメッセージとして機能している。

V 「従う者、先導者となれり」（「マタイ伝」19）

この劇は、脇役について、もっぱら彼らが登場するときだけ関心を示す場合（例えば、アレクサス）と、彼らの人生全体に関心を示す場合がある。後者の場合、主従の関係という視点から人生のパスベクティブを垣間見せる場合が多い。ヴェンティディアスやイノバーバスやイアロスの場合がそうである。アントニーに人生を長く延びるものとして捉えさせるこの劇が、彼の部下の数人についても、彼らの来し方を振り返る形で関心を示すのは、もっともだという気がする。四幕十五場の後半、アントニーは部下のイアロスに自分を殺すよう命じる。

ANTONY Come, then--for with a wound I must be cur'd.

Draw that thy honest sword, which thou hast worn

Most useful for thy country.

EROS O, sir, pardon me!

ANTONY When I did make thee free, swor'st thou not then

To do this when I bade thee? Do it at once,

Or thy precedent services are all

But accidents unpurpos'd. Draw, and come.

(4.15.78-84)

ここで劇は、イアロスが家臣として、その人生が文句のつけようのないものであったとアントニーに述べさせる。いまアントニーは、イアロスの先行する軍務“thy precedent services”の延長線上にあるものとして、自分を殺せと言う。もしその命令に背けば、先行する軍務は“accidents unpurpos'd”になってしまうと迫る。ここに“A master-leaver”(4.10.22)となったイノバーバスとの対照があるのはもちろんである。“Draw, and come”とは、表面的には「さあ、剣を鞘から抜け」という意味なのだが、水平方向の引力に満ち満ちたこの劇にあっては、“Draw”という命令は、「俺を引っ張れ」という意味にも読みたくなる。事実、“Draw”の語を愛の文脈でそのような意味で用いている例がこの劇にはある。²¹ そうすると、イアロスがアントニーのモデルとなることは、テキストのレベルにおいて、すでにこの時点で暗示されていることになる。

四幕十五場、主人の死の悲しみを避けるためイアロスは、主人に必殺の一撃を加えるかに見せて、先に自殺を遂げる。イアロスとアントニーの両方が現れる場面は、鎧を着せたり脱がせたりする場面(4.4; 4.15)が典型的に示すように、二人の親密さが描かれる。今も二人の親密さがにじみ出る。

EROS Turn from me then that noble countenance,

Wherein the worship of the whole world lies.

ANTONY (Turning from him) Lo thee!

EROS My sword is drawn.

ANTONY Then let it do at once

The thing why thou hast drawn it.

EROS My dear master,

My captain and my emperor, let me say,

Before I strike this bloody stroke, farewell.

ANTONY 'Tis said, man; and farewell.

EROS Farewell, great chief. Shall I strike now?

ANTONY Now, Eros.

EROS Why, there then!

Eros stabs himself

Thus do I escape the sorrow

Of Antony's death.

He dies.

(4.15.85-95)

ここにはイアロスのアントニーに寄り添うような親密さが感じられる。もう少し詳しく述べると、「アントニーに寄り添う」とは、アントニーが抱く自己像に敬意を払うような親密さの表わし方である。この場面で劇は、“Turn from me then that noble countenance, / Wherein the worship of the whole world lies”と述べるイアロスから、距離を置く視点をもっていない（これと対照的なのは三幕二場冒頭で、アグリッパとイノバーバスが指導者を賞讃する言葉をからかう場面である）。これはアントニーとクレオパトラの関係には見られなかった親密さである。John Bayley は、恋人たちの関係は、親密さではなく近さであると述べているが、²² その見解と関係があるかも知れない。確かにこの劇には、偉大さや驚異（greatness, wonder）の要素がある。それらの要素が二人の主人公の属性として、多くの登場人物が想像し前提としているのは、この劇のいわば定数である。この劇に限らず、アントニーやクレオパトラを主人公とする作品の大方は、そのような要素を二人に賦与するだろう。しかしこの作品の個性に関わる変数の部分は、偉大な人物ではなく、脇役から生じる。今のイアロスの自殺がそうである。彼の自殺を見たアントニーが驚きの声をあげるが（“Thrice nobler than myself ! / Thou teachest me, O valiant Eros, what / I should, and thou couldst not”, 4.15.95-97）、その声は本物の響きをもっている。驚きの対象は社会階層の頂点から来る場合もあるが、²³ 底辺からも来る。アントニーのものの見方を基準とすると、アントニーが想定するイアロスの行為の積み重ね（“thy precedent services”）の延長線上で、イアロスの自殺が起きるのではなく、イアロスの通常のレベルを超越する形で彼の行為が生じる。イアロスに超越的な行為を可能にしたのは、主人に対する敬愛の情である。そして、アントニーは、イアロスの死と同様に、クレオパトラの死についても、それを超越の行為として受けとめたにちがいない（こちらは実体のない超越であるが）。

超越的な死を死んだ二人の先行例を示されたアントニーにとって、英雄的な最期を遂げる試みは困難なものとなった。少なくとも、演劇的には困難になった。すでに別人が感動的な死を遂げてしまった直後に、劇中の人々と劇を観ている観客に対して、どのよ

うにすれば、英雄的な主人公として、死のパフォーマンスを演じることができただろうか。劇はアントニーに与えられたこの課題に対して、逆の作戦を取る。つまり、英雄的な死を与えないのである。イアロスの予期しない死に対して、純粋な驚きを示すアントニーは、まことに彼らしい。彼は部下の活躍に対して、妬みをもちにくい性格の持ち主である。観客は、三幕一場のヴェンティディアスから、将軍が不在の戦場で過ぎた手柄を立ててはならないという言葉聞いた。それは「指揮官の指揮官」(“His captain's captain” 3.1.22)になる行為であった。三幕一場でヴェンティディアスは、アントニーとシーザーの両将軍について、そのように語っている。ところがその後の劇の展開を見ると、陣営における指揮官たちの印象は大変異なる。アントニーについて大変印象深いのは、彼が部下と共に舞台上にいる場合である。シーザーとの二回目の戦争の場面が典型的である。これはこの劇の「自己拡大」のテーマと関係するが、ここではアントニーは自分の柔軟性を示すことによって、歓喜に溢れる共同体を作り上げることができる。

なぜ、シェイクスピアはイアロスの死を必要としたのか。クレオパトラがアントニーの許に自分の偽物の死についての情報を運ばせる、その情報に接したアントニーが自殺を試みるが失敗する。このような展開ではいけなかったのか。いけないとすれば何がつけ加えられ、どのような化学反応が起きているのか。この観点から考えられる可能な答えのひとつは、将軍と兵士という主従関係における忠誠心と、恋人関係における忠誠心という二つの糸を、シェイクスピアが撚り合わせようとしているのではないかという可能性である。

My queen and Eros

Have, by their brave instruction, got upon me
A nobleness in record. But I will be
A bridegroom in my death, and run into't
As to a lover's bed. Come, then; and, Eros,
Thy master dies thy scholar. To do thus
I learn'd of thee.

He falls on his sword

(4.15.97-103)

アクチウムの海戦で兵士たちのモデルになれなかったアントニーに、次々と彼に先行するモデルが示される。アントニーは、“My queen and Eros / Have, by their brave instruction, got upon me / A nobleness in record”と述べ、二人の死を同じカテゴリーで捉える。つまり、偽物の死と本物の死が結合される。上の引用文でアントニーが用いる

イメージも、その両者に渡っている。この両者が結合すると、死は曖昧かつ不完全になってしまう。一つには、恋人関係の表現がある。これは性愛のイメージを借りて表現され、アントニーは、花嫁が横たわっているベッドに急ぎ行く花婿であると自分をイメージする。それは本来、クレオパトラとの関係を前提としているはずである。もしここで喚起された性愛のイメージが、次の行までその余韻を持続させているならば、イアロスとの教師／生徒関係（*Thy master dies thy scholar*）は、性愛の関係を含むソクラテス的な師弟関係のイメージも呼び起こすかもしれない。²⁴ イアロスは自害の直前、アントニーに“*My dear master, / My captain and my emperor*”（4.15.89-90）と呼び掛けた。上の引用文で、アントニーが“*Thy master dies thy scholar*”と言ったとき、それはその他の二つの資格（*captain* と *emperor*）の否定であるとも取れる。アントニーは自分を縮小してしまっている。イアロスに先を越されたアントニーは、師弟の関係を逆転させなければならぬ。今のエピソードの順序は、アントニーはクレオパトラとの性的関係における忠誠心に従おうとして、彼はイアロスに自分を殺すよう指示した。しかしながら、引用の箇所は、クレオパトラの死を追いかける行為は、イアロスの行為からの学習によって行われると述べている（“*To do thus / I learn'd of thee*”）。ここには、アントニーに対するクレオパトラの愛と、イアロスの愛が、競争している印象すらある。虚構の死に実体が入ったのである。

注

¹ 『重力と恩寵』 田辺 保訳 ちくま学芸文庫（筑摩書房、1995）144頁

² 作品からの引用は、*The Tragedy of Anthony and Cleopatra*, ed. Michael Neill, The Oxford Shakespeare (Oxford: Clarendon Press, 1994) に拠る。

³ Laura Quinney, “Enter a Messenger,” *William Shakespeare’s Antony and Cleopatra*, Modern Critical Interpretations, ed. Harold Bloom (New York: Chelsea House, 1988), p. 162.

⁴ Cf. “It is well done, and fitting for a princess / Descended of so many royal kings” (5.2.324-25).

⁵ その典型は、三幕七場冒頭の “I will be even with thee, doubt it not” (3.7.1) である。

⁶ Gary Taylor, *Castration: An Abbreviated History of Manhood: An Abbreviated History of Western Manhood* (New York and London: Routledge, 2002) を参照。女王とマーディアンのやりとり (“MARDIAN. What’s your Highness’ pleasure? / CLEOPATRA. Not now to hear thee sing” (1.5.9)) から、後者の役目の中には、女王の前で歌を歌うことが含まれていることがわかる。

⁷ Cf. Quinney, p. 159: “Caesar has triumphed precisely because he has abandoned individualism, and established the rule of the ‘ministers.’”

⁸ Quinney, p.161: “the power of his impersonal office.”

⁹ Asa Briggs and Peter Burke, *A Social History of the Media: From Gutenberg to the Internet* (Cambridge: Polity Press, 2002), pp. 25-6. 引用箇所は、Fernand Braudel, *The Mediterranean and the*

Mediterranean World in the Age of Philip II (1949) に負っている。邦訳の該当箇所は、フェルナン・ブローデル『地中海Ⅱ 集団の運命と全体の働き1』浜名優美訳（藤原書店、1992）16-77頁。

¹⁰ その例は、予想に反してアントニーがエジプトを離れたことを知ったポンピーの家来が述べる
“This is most certain that I shall deliver: / Mark Antony is every hour in Rome / Expected” (2.1.28-30) という報告。アントニーに対するシーザーの非難 (“Contemning Rome, he has done all this and more / In Alexandria. Here’s the manner of’t: / I’t’h’market-place on a tribunal silvered, / Cleopatra and himself in chairs of gold / Were publicly enthroned”, 3.6.1-5) に含まれる場所への関心。

¹¹ また別の場合には、この劇における地名は、記憶に残るような人の行為と共に記憶されている。例えば、“When thou once / Was beaten from Modena” (1.4.56-57); “On the Alps / It is reported” (67); “Julius Caesar, / at Philippi the good Brutus Ghosted” (2.6.13) など。

¹² 前掲書、41頁。

¹³ Michael Neill は、“‘where’ when one might expect ‘how’” (note to 1.2.117-19) と述べ、アントニーのこの質問は少々奇妙だという。しかし、その注釈は、身体性と場所の意識が結びついていることの傍証になるだろう。

¹⁴ この議論の文脈において、人々の意識の中にあるクレオパトラとエジプトの風土との強い連想を想起してもよいだろう（とくに、エジプトとローマという二つの場所が次々と入れ替わる劇の前半において）。また、劇全体を通してクレオパトラはエジプトを離れることはない。またそれは、人々の意識の中で女王の身体性がクローズアップされているということでもあった。人々の意識の中で、エジプトの豊穡は女王の多産と連想される。また女王の魅力はエジプトの物質的富の魅力と結びついている。

¹⁵ 村主幸一「研究ノートから——歴史と文化の中のメディア・テクノロジー（*Language Machines* を読む）、『メディアと文化』創刊号、104-05頁

¹⁶ Pauline Kiernan, *Shakespeare’s Theory of Drama* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1996), p. 27.

¹⁷ Neill’s note to 4.15.29-34: “Ironically Mardian’s fiction gives a fairly true account of Enobarbus’s death”. また、Quinney, p. 154: “he [Enobarbus] has been stripped to his word . . . the space and time of Enobarbus’s life shrink to that of his language. . . the space of the subject reduced to the word becomes a space of isolation and futility” を参照。

¹⁸ Quinney, p. 153.

¹⁹ Cf. Peggy Phelan, “Performing Talking Cures: Artaud’s Voice” in *Language Machines: Technologies of Literary and Cultural Production*, ed. Jeffrey Masten, Peter Stallybrass and Nancy Vickers (New York and London: Routledge, 1997), pp. 233-51.

²⁰ Neill’s note to 4.3.14: “Antony’s supposed ancestor and patron of heroic virtue.”

²¹ Cf. “Her love to both / Would each to other, and all loves to both, / Draw after her” (2.2.141-43); “Gentle Octavia, / Let your best love draw to that point which seeks / Best to preserve it” (3.4.20-22) など、愛の文脈で用いられる “draw” がこの劇にはある。

²² John Bayley, *Shakespeare and Tragedy* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981), p. 142.

²³ 例えば、シドナス河に出現したクレオパトラの姿。また、裏切ったイノバーバスに対するアントニーの気前よさ。

²⁴ イアロスの名前と役割の象徴性については、Philip J. Traci, *The Love Play of Antony and Cleopatra* (The Hague: Mouton, 1970), pp. 155-56 を参照。