

日常性を運び込む嘘 —— 『アントニーとクレオパトラ』 論 (2)

村 主 幸 一

- VI アントニーの去勢
- VII 増殖する嘘
- VIII フォローと延長
- IX 身体的暴力の希薄
- X 痛みと死を運ぶ

VI アントニーの去勢

四幕十五場、アントニーは自決を試みる。そこでのアントニーは象徴的に去勢された者として示される。女王の死を知らせるため登場した宦官のマーディアンに対して、アントニーは“O, thy vile lady, / She has robbed me of my sword” (4.15.22-23) と言う。この劇では、「剣」はしばしば男根や男性性の象徴である。宦官に対し発せられるこの言葉は、宦官の身体そのものが、現在のアントニーの象徴であることを示す。¹ 観客にとってこの象徴性は明白である。だが、アントニーの自決の試みそのものの中にも、彼が男性性を喪失する暗示が潜んでいる。

アントニーは、イアロスの自殺に続き、² 自分も自殺を企てる。イアロスの自殺からアントニーが自分の腹に剣先を当てるまでの 10 行の間に、アントニーはイアロスを自分の“master” (4.15.102) として死ぬと述べる。即ち、アントニーはイアロスの死を模倣しようとする。観客にとっては、イアロスの死に方が注目される。恐らく自分の胸に剣を突き刺す形でイアロスは最期を遂げる。イアロスの死に様は、アントニーがこれまで抱いていた部下への期待を超えるものである。つまり彼はそれを超越的な行為であると認識する。部下に対する“master”の語からは、アントニー自身、自分の自決の行為が二番煎じであると感じ取っている可能性もうかがわれる。さらに、部下の超越的な自殺の形を模倣して彼が跡追い自殺をするというのは、観客の視点からしても、二番煎じになる危険がある。しかしアントニーは、その危険を増幅する形で自死を試みる。“He falls on his sword” (4.15.103 S.D.) というト書きが示すアントニーの行動は、イアロスの行動に似ているとも似ていないとも言える。イアロスは、自分の腕に力を加えることによって自分の体に剣を突き立てた。アントニーは自分の体重を利用することによって、自分の体に剣を突き立てようとする。外観はどちらも剣の上に「前のめり」になる形を

取るだろうが、力の加え方が異なっている。アントニーは、必ずしもイアロスのよい生徒 (“thy scholar”, 102) とは言えないようだ。それだけではない。問題の10行の間に、アントニーは自分の死に急ぐ方法を「愛する人の寝台に走りこむ新郎」(I will be / A bridegroom in my death, and run into't / As to a lover's bed”, 4.15.99–101)としてイメージする。剣の上に覆いかぶさる姿勢で死のうとするアントニーは、このイメージに一致するだろうか。先ほど、マーディアンとの関係で、この劇では剣は男根の象徴であると述べた。ここでも剣がその意味を失っていないとすると、アントニーの姿勢は性交における女性の位置にあることになる。これはジェンダーの転倒である。³そして結果として、自分の試みた一撃で自決することができないアントニーは、イアロスの死を模倣することに失敗したことになる。

この直後、アントニーの去勢は再度強調される。彼は命を絶つことに失敗した結果、“O make an end of what I have begun” (4.15.106) と衛兵たちを呼ぶ。ところが彼らは、アントニーが致命傷を負った様子に衝撃を受け、逃げ去ってしまう。衛兵の一団に続いて、この場所に現れた者がいた。ダシータスである。彼は、アントニーが死んだという情報と、その証拠としての剣を元手にシーザーに取り入ろうとする。彼はアントニーの剣を盗むが、それは重傷を負った者の腹から直接に抜き取られた剣である。アントニーの剣は奪われた。すなわち、彼は象徴的にもう一度、去勢されるのである (cf. “She has robbed me of my sword” 4.15.23)。

Ⅶ 増殖する嘘

劇の終盤、嘘は増殖する。クレオパトラが死んだという嘘の報告をきっかけに、次々と嘘が生まれる。四幕十五場のダシータスは、まもなく自発的な使者となって、アントニーの死をシーザーに報告する。だが、この人間は次々と解釈の誤りを犯す。彼は、衛兵たちが逃げ去ったのは、アントニーの権勢がその死によって失われたからだと考える (“Thy death and fortunes bid thy followers fly” 4.15.113)。しかし、恐らくそれは、日頃からアントニーにカリスマを感じない者の解釈だった。だからこそ彼は、重傷を負った將軍の腹から、その剣を盗み取るような行為に及んだのだ。

ダシータスは自分をアントニーの死の目撃者としてシーザーに紹介するが、彼の認識と観客の認識には大きな隔りがある。シェイクスピアは、その隔りを利用して、五幕一場の冒頭部分を組み立てている。シーザーの陣営に嘘が運び込まれる。それはアントニーの許にクレオパトラの偽の死の情報がもたらされたエピソードを想起させ、また死の報に接した者たちの反応という点でも似ている。五幕一場の冒頭、シーザーは家臣を使者に立て、敗軍の将であるアントニーに降参を求めようとする。⁴シーザーはアントニーが自害する可能性には思い至らないようだ。それはクレオパトラの自害の可能性を

恐れるのと対照的である。⁵ またシーザーは、アントニーが降伏を先延ばししていると考ええる。しかし、観客がすでに目撃した降伏の遅延（四幕十六場）は、シーザーには想像もつかない内容をもっていた。すなわち、アントニーの痛みの延長と死の先延ばしである。観客が目撃したのはアントニーの身体的事件の一部始終だが、ダシータスが目撃したのはその一部に過ぎない。ダシータスのシーザーへの報告を観客はその通りに受け取ることにはできないのである。さらに、シーザーやダシータスが知らない事実を観客は知っているのも、これらの登場人物と観客との間には距離感が生まれる。観客は現実（舞台上で提示されたもの）を目撃しているが、シーザーは使者の不完全な報告によって情報を得ているに過ぎない。

ダシータスには下心がある。アントニーの死の報をシーザーの許に持ち込むことによって、彼はシーザーに召し抱えられたい。だから彼の話の切り出しは、まるで就職活動のための履歴書の開陳である。ダシータスにとっての要点は、「事実」の報告ではないので、彼が切り出す話是要領を得ない。おまけに、彼はシーザーの面前に血糊のついた剣を掲げて現れる。いぶかしい人物と思われるのも当然である。

DERCETAS I am call'd Dercetas--

Mark Antony I serv'd, who best was worthy
Best to be serv'd; Whilst he stood up and spoke
He was my master, and I wore my life
To spend upon his haters. If thou please
To take me to thee, as I was to him
I'll be to Caesar; if thou pleasest not,
I yield thee up my life.

CAESAR What is't thou sayst?

DERCETAS

I say, O Caesar, Antony is dead.

(5.1.5-13)

ダシータスによるアントニーの死の報告は、彼の念入りな話の切り出し方に比べると、あっけない。この死の報せに対して、シーザーは“The breaking of so great a thing should make / A greater crack”（14-15）と応じる。このシーザーの言葉に含まれる比較級（“A greater crack”）はダシータスに対する批判ともとれる。上の引用のような形でアントニーの死を敵将に伝える者は忠臣とは言えない。シーザーに寝返る者だからこそ、その主人の死の報告はそっけないのか。しかしまた、シーザーのこの反応はシーザー

自身の先入観と趣味をダシータスに暗示する。すなわち、シーザーは、自分で意識しているかどうかは不明だが、ダシータスに対し、報告の内容とそのレトリックについてコーチ役を果しているのである。

その結果、ダシータスはシーザーの趣味 (“A greater crack”) に応える形で、アントニーの死の光景を描き出す。彼が目撃していない光景を、あたかも目撃したかのように描き出すのである。

He is dead, Caesar,
Not by a public minister of justice,
Nor by a hired knife; but that self hand
Which writ his honour in the acts it did
Hath, with the courage which the heart did lend it,
Splitted the heart. This is his sword;
I robbed his wound of it--behold it stained
With his most noble blood.

(5.1.19-26)

残念ながらダシータスの言葉は空転している。アントニーが裁判にかけられることなどあり得ず、刺客に倒れることもあり得ない。心臓がアントニーの腕に勇気を与えてという件も、すでに見た通り、アントニーの自殺の努力に、そのような力の働かせ方はなかった。また、一気に心臓を引き裂いた、つまり、たちどころに彼が息を引き取ったというのも嘘。真実は最後の部分だけであり、血糊の付着した剣は嘘で固められた報告の証拠品として提出される。このレトリックは、クレオパトラ自害について、マーディアンが行った報告を想起させるだろう。そこでも心臓と引き裂かれるイメージが用いられた (4.15.29-34)。ともに嘘である。

このあと、シーザーはダシータスの報告から、英雄の死について（自分もそこに含める形で）「哲学的考察」を展開するが、観客に与えるその効果は滑稽である。その考察が嘘の報告に触発されているためである。アントニー軍からの脱走者はこれまでもあった。しかし五幕一場は、シーザーがそのような人間に初めて直面するエピソードである（四幕六場で自分の指揮官を見捨てたイノバーバスは、シーザーのすぐ近くに立っているが、彼らは言葉を交わさない）。人間を道具として用いることに長けているシーザーは、人間と直面すると容易に欺かれてしまう。この場面はそのことを暴露している。彼はフィールドワークが苦手なのである。彼が哲学的考察を展開し始めたとき、女王が派遣した使者が現れる。使者から、クレオパトラが霊廟に閉じこもっていることを知ら

されたシーザーは例のごとく、“Go, / And with your speediest bring me what she says / And how you find of her” (5.1.66–68) と、まことに彼らしい指示を与えて使者を送り出す。彼は情報入手に情熱を示す。すなわち間接的な知識を得ることに。⁶彼の許には間接的な情報が集まる。シーザーのこのような間接的な経験を対蹠点として、これとは正反対の経験が舞台上に提示される。それは役者の身体という資源を用いて提示される傷ついた身体であった。シェイクスピアは致命傷を負ったアントニーの身体の提示をわざと引き伸ばしている。アントニーの傷ついた身体が舞台上に提示される時間は長い。それは、自分の人生は延々と続く苦しみだとするアントニーの認識の象徴ともなっている。

VIII フォローと延長

ここでは再度、アントニーの自殺の場面を振り返り、自分の人生は延々と続く苦しみだとするアントニーの認識を確認したい。アントニーはクレオパトラの後追い自殺をはかる。自殺の試みから息を引き取るまでのプロセスには、アントニーに特徴的な地理的移動のパターンが見られる。使者ダイオミーデーズからクレオパトラが壺廟の中に閉じこもっていることを知ると、彼は自分の傷ついた体をそこまで運ばせる。アントニーに特徴的な地理的移動とは、クレオパトラの磁力の影響を受けて、彼女をフォローする動きである。それは、彼のエジプトへの帰還に見られ、アクチウム海戦での不面目な「敗走」にも見られた。

アクチウムの海戦で、アントニーの船は、あたかも敵前逃亡するクレオパトラの船にロープで繋がれているかのように、自らも戦場から去ってしまう。

CLEOPATRA O my lord, my lord,
 Forgive my fearful sails! I little thought
 You would have followed.

ANTONY Egypt, thou knew'st too well
 My heart was to thy rudder tied by th'strings,
 And thou shouldst tow me after. O'er my spirit
 Thy full supremacy thou knew'st, and that
 Thy beck might from the bidding of the gods
 Command me.

(3.11.53–60)

この情景を目撃したイノバーバスなどの驚愕にもかかわらず、観客にとっては、アントニーの船の動きは予想外ではない。イノバーバス自身、アントニーの敗走を醜態として

語る一方で、予想できた事件としても語っている。アクチウムの海戦に先行する場面に、そのような醜態を暗示する印は多くあった。観客は、アントニーの家来たちの驚愕を聞きながらも、予想された事件だという感覚を形成してゆく。

従って、アントニーによるクレオパトラの後追い自殺も、これまでの彼の移動、彼に特徴的な方向性の延長線上で捉えられるべきものである。

I will o'ertake thee, Cleopatra, and
Weep for my pardon. So it must be, for now
All length is torture. Since the torch is out,
Lie down, and stray no farther. Now all labour
Mars what it does; yea, very force entangles
Itself with strength.

(4.15.44-49)

アントニーは“*I will o'ertake thee, Cleopatra*”と言う。しかし、このアントニーの「移動」は、アントニーに関する劇中の二つの大きな事件（エジプトへの帰還とアクチウム海戦での敗走）における移動と同じである。それはアントニーの日常的な移動であった。常にクレオパトラの跡追い（フォロー）を内在させたアントニーにとって、自分の人生が長く延びるものとしてイメージされるのもうなずける（cf. “*Egypt, thou knew'st too well / My heart was to thy rudder tied by th'strings, / And thou shouldst tow me after*”, 3.11.55-57）。またアントニーは、女王との関係に充足感が得られることはないので、延びる人生はまた延びるがゆえに、もつれてしまうものとしてもイメージされる（“*yea, very force entangles / Itself with strength*”）のである。そのことは、“*All length is torture*”が、その表面的な意味を越えて、人間の関節を引き延ばす拷問の道具を暗示している点にもうかがわれる。拷問台の上に乗せられて、自分の体は苦痛のうちに引き延ばされる。ここでは“*All length*”は、クレオパトラの影響下にあるアントニーの人生と同意であり、彼にとっては人生全体が拷問の苦しみの中にある。アントニーは、「松明が消えたので」（“*Since the torch is out*”）、これ以上人生を引き延ばす努力を放棄する（“*Lie down, and stray no farther*”）と述べる。ここで「松明」は、アントニーにとってのクレオパトラの存在を意味する。しかしながら、その音に注意すると、“*All length is torture. Since the torch is out*”では、「拷問」（“*torture*”）が「松明」（“*torch*”）という語の選択を導いた印象を与える。⁷すなわち、「松明」そのものが「拷問」の苦しみを含んでいる。また、英語の「松明」（*torch*）の語源は、“*something twisted*”という意味の語から派生しており、⁸長く伸びるロープのようなものがもつれて絡まるイメージの中

に置かれる語としてふさわしい。生きる努力の放棄としてイメージされるアントニーの最期は、英雄としての死を死ぬことができない彼に残された、唯一の自死の方法であった。またそれは二つの力の間で引き裂かれた者が辿る運命であると、この劇は述べているのかもしれない。イノバーバスは、アントニーよりも先に、やはり二つの力の中に引き裂かれた結果として死んだ。アントニーの“Lie down, and stray no farther”の言葉は、このイノバーバスの死の形態(“No! I will go seek / Some ditch wherein to die”, 4.6.36-3)を想起させる。両方の言葉には努力の放棄の要素がある。この劇は紐のように延び、蛇のように振れる。霊廟に運び上げられるアントニーの身体はロープのように振れるだろう。その振れる身体はこの劇のバロック的特徴ともなっている。マージョリ・ガーバー(Marjorie Garber)が、“having about them a decidedly baroque sensibility, producing a stage picture reminiscent of the glorious twisted figures in Baroque crucifixion and deposition scenes such as those by Caravaggio”と述べているように。⁹

Ⅹ 身体的暴力の希薄

四幕十五場で、マーディアンが伝えたクレオパトラ自殺の報をきっかけに、劇はその終りに到るまで、嘘つきの親玉どうしの対決の様相を見せる。¹⁰ 本格的な嘘の応酬を扱う前に、舞台上に提示されるアントニーの瀕死の身体を中心に、傷つき傷みを覚える身体テーマを明確にしておきたい。それは、シーザーの陣営で支配的となる間接的な情報とは対照的に、直接的な経験として提示される。すでに先行研究において指摘があるように、この劇では恋愛と戦争の物語が織り合わされている。¹¹ その上、戦争のアクションはこの劇固有の特徴をもっている。身体的効果の点からこの劇の戦争をみたととき、戦争による暴力の効果は拡散し薄められる傾向がある。¹² この点、『アントニーとクレオパトラ』は、同じローマ史劇とは言え、『ジュリアス・シーザー』と『コリオレーナス』とは対照的である。『ジュリアス・シーザー』では、ブルータスの妻ポーシャが自分の体に深い傷を負わせる。ジュリアス・シーザーは劇の中盤で暗殺者らによって殺害される。『コリオレーナス』では、その前半において、激しいコリオライ戦の様子が描かれ、主人公である英雄の全身が血で覆われる。軍事的破壊力どうしの対決が舞台上に展開する。劇の最後で主人公は多くの剣に刺され倒れる。そのような生の軍事的身体の舞台化は、『アントニーとクレオパトラ』の舞台では見られない。ということは、その種の身体の属性といってもよい傷、流血、痛み、死などが、この劇の動きのなかでは発見されにくいということでもある。

少なくとも劇のテキストからは、舞台上に流血を伴う衝突は提示されない。傷や流血や死を伴う暴力は、それが生じる可能性の高い状況（例えば、ミーナスによる暗殺計画）が提示されても、実際の暴力には到らない。しかし、観客の期待が実現しそうな場面が

来る。シーザーとの第二回目の戦いである。クレオパトラに鎧の装着を手伝ってもらいながらアントニーは、“O love, / That thou couldst see my wars today, and knew'st / The royal occupation, thou shouldst see / A workman in't” (4.4.15-18) と威勢よく述べる。しかしこの言葉が示すような、戦場でのアントニーの活躍は、舞台化されない。この戦争で英雄的働きをした者として賞賛を受けるのは、スケアラスというアントニーの部下である。しかもスケアラスの戦場での働きもまた、舞台に提示されることはない。彼の傷は部分的に注目されるだけである——“I had a wound here that was like a T, / But now 'tis made an H” (4.8.4-5)。スケアラスの傷は文字に置き換えられ、将軍は彼の“sprightly comfort” (4.8.12) を賞賛する。劇の前半から観察される暴力の舞台化を避けるという傾向は、劇の後半に到ってもなお続いている。

だからこそ、凱旋式がその欠如態によって示されるのももっともだと言える。¹³この点でも、『アントニーとクレオパトラ』にみられる凱旋式は、『ジュリアス・シーザー』と『コリオレーナス』にみられる凱旋式とは対照的だ。『ジュリアス・シーザー』では、シーザーの凱旋を待つ市民たちの興奮が舞台化され、劇の中盤でシーザー殺害に成功した暗殺者たちは、彼らなりの凱旋式を挙行しようとした。『コリオレーナス』でも、劇の前半の主人公の凱旋式とそれを迎えるローマ人たちの歓喜の様子、また劇の終盤には、ヴォラムニアたちによる凱旋式が見られた。それらに最も近い『アントニー』における凱旋式は、ヴェンティディウスによる凱旋（三幕一場）だが、それは他の二つのローマ史劇における凱旋とは大きく異なる。この場面の冒頭、「凱旋式のように」（“*as it were in triumph*” S.D.）アントニーの兵士たちは討ち取ったパコラスの死体を運びながら登場する。彼らはパーシア軍に勝利をおさめ、さらに敗走する敵にどこまでも追い討ちをかけることもできる。そのことはヴェンティディウスに敵の追撃を促すシリアスの言葉に示される。

Noble Ventidius,

Whilst yet with Parthian blood thy sword is warm,
The fugitive Parthians follow. Spur through Media,
Mesopotamia, and the shelters whither
The routed fly.

(3.1.5-9)

しかしヴェンティディウスは、純粋な破壊力となって敵を追撃できない。将軍であるアントニーの妬みを買わないためである。ヴェンティディウスが一番に願うのは、将軍の許へ一刻も早く戻り、将軍の名（アントニー）が喚起する威力のおかげで、敵に勝利で

きたと、報告することである。

このときのヴェンティディアスの言葉の細部に注意しよう。

He [Antony] purposeth to Athens, whither, with what haste
The weight we must convey with's will permit,
We shall appear before him.--On, there; pass along!

(3.1.35-37)

この言葉は、ヴェンティディアスに追撃を促したシリアスの言葉と、軍の移動速度の点で対照的である。シリアスは、前進のスピード（“Whilst yet with Parthian blood thy sword is warm”）に英雄的行動を見る。これは、英雄主義を扱ったシェイクスピアの劇で、観客が慣れ親しんできた表現である。¹⁴しかし、ヴェンティディアスの場合には、そのスピードを鈍らせる現実的な要素が認識されている。彼が「運ばねばならぬ重荷」（“The weight we must convey with's”）に言及したとき、それは彼らの軍が運んでいる輜重しちようを指すかも知れないが、舞台を見ている観客には、より直接的に、パコラスの死体という重荷がそれであるだろう。少なくともこの場面では、人間の身体は英雄の迅速な動きを妨げる要因である。ヴェンティディアスの勝利は、敵将の息子パコラスの死体が舞台上に運び込まれることによって、戦士としての活躍が劇中最も純粋な形で舞台上に暗示されたものである。しかしまた、そのエピソードは、英雄の迅速な移動に対して、身体はそれを妨げる負荷として作用することも示している。指揮官の許へと気持ちは急ぐが、人間は思うようにならない身体という荷物（それが他人の身体であっても）を負っている。このように、人間の傷つきやすい身体のテーマは、戦争のアクションの中では沈潜している一方、恋愛のアクションの中に浮上してくるのである。

X 痛みと死を運ぶ

シーザーとの三回目の戦いのあと、アントニーはクレオパトラの愛を失ったと絶望する。ここでは身体の痛みは、自己の拠り所を失った絶望感の表現の中に暗示される。

ANTONY That which is now a horse, even with a thought
The rack dislimns and makes it indistinct
As water is in water.

EROS It does, my lord.

ANTONY My good knave Eros, now thy captain is
Even such body. Here I am Antony,

Yet cannot hold this visible shape, my knave.

(4.15.9-14)

“rack”と“dislimns”の語のなかには拷問の暗示を読みとることができる。¹⁵それは、シーザーに送った人質ヒパーカスの立場 (“Hipparchus . . . whom / He may at pleasure whip, or hang, or torture,” 3.13.153-55) をアントニー自身が経験していると言えるだろう。「水が水に溶けるように」 (“makes it indistinct / As water is in water”) というアントニーの言葉には、輪郭と中心を失った自己が表明されている。このことは、拷問の暗示を読みとる解釈とどのような関係があるだろうか。シディアスの例にみたように、拷問は暴力を体の一部に加えるが、生じる痛みは拷問を受ける人間の精神と体の全体を支配する。体全体、精神全体が痛みが変わる。それゆえ、「水が水に溶けるように」“indistinct / As water is in water”とは、痛みがすべてとなったアントニーの存在であると解することができる。その意味で、ここに表明されたのは絶対的な痛みである。しかし、クレオパトラの死の虚偽報告では、この痛みの不純性がドラマ化される。

クレオパトラの死の報告をマーディアンから受けたアントニーは、すぐにクレオパトラの跡追い自殺をはかる。

I will o’ertake thee, Cleopatra, and
Weep for my pardon. So it must be, for now
All length is torture. Since the torch is out,
Lie down and stray no farther.

(4.15.44-47)

この場面には“*All length is torture*”を初めとして、アントニーが速く自殺を遂げようという意味の言葉が多くみられる (“with a wound I must be cured” 78: “Then let it do at once / The thing why thy hast drawn it [the sword]” 88-89 など)。しかし、舞台の印象はそれとは逆で、アントニーの身体の傷つけと死はどんどん先延ばしにされてゆく。アントニーは、自決の行為を英雄主義の言説と結びつける。自殺行為をめぐる展開されるこの劇の数多くの英雄主義的言語から判断すると、アントニーは自分の死を英雄主義の高さまで引き上げることもできたかもしれない。しかし、劇はアントニーが独力で自殺を計らないこと、イアロスの見事な自殺に先を越されてしまうこと、自殺をやり損なうことなどの事実を重ねることによって、英雄主義の観念に実質を与えない。アントニーは自分の体重をかけることによって自殺を遂げようとした。“*I will be / A bridegroom in my death and run into’t / As to a lover’s bed*” (4.14.99-101) の言葉には、自分の体

重とそれが果たしてくれる働きについて、なんら心配していない様子がうかがわれる。しかし残念ながら、彼の体重は彼の英雄主義の観念を裏切るものだった。またこのあと、アントニーはクレオパトラが活着していることを知らされ、彼女のいる場所に移動しようとする。致命的な傷のため、自分で自分の体を移動させることができない彼は、自分の途方もない重さを感じとっていたはずである。アントニーが最後にクレオパトラに残す言葉は、アントニーの遺言ともいえようが、それはクレオパトラにとってはほとんど意味をもたない。アントニーにカリスマ性を感じる人々が舞台世界から去ってゆくことと連動して、次第にアントニーの言葉そのものの重みがなくなってくる。言葉の重みが失われることと平行して、彼の痛みを覚える身体的重要性は次第に増してくるのである。¹⁶ またデニス・スラッターリ（Dennis Patrick Slattery）が述べるように、傷つけによって身体は誇張して示される。¹⁷ クレオパトラの許へアントニーの痛みと近づく死が運びこまれた事実は重要である。¹⁸ 霊廟には死の形式が存在するだけで真の死は存在していなかった。劇はそこに死の実質とリアリティを運び込む。

アントニーの体を霊廟へ引き上げるプロセスでクレオパトラは、英雄的表現を用いながらも、それとは調和しない物理的な重さと取り組まねばならない。この破壊の重さは、クレオパトラの側近らが彼女の死について用いた英雄主義的言語からも、瀕死のアントニーが用いる英雄主義的言語からも、実質を奪うものだった。アントニーの“a Roman by a Roman / Valiantly vanquished”（4.15.59）という頭韻のきいた言葉には、彼が言葉に酔い、言葉の形式の虜になっている印象さえ覚える。英雄的進軍の迅速さを妨げるパコラスの死体の重さがここに戻ってきたと言ってもよい。英雄主義的言語の中に多量に投入される身体的不純物。この作劇術によってシェイクスピアはどのような効果を生み出そうとしているのか。

クレオパトラが、侍女の言葉を即座に受け入れ、霊廟に閉じこもったのは、女王の日常的方法になかったやり方であったから、ということは既に述べた。今一度、劇の前半のチャーミアンの言葉を思い出し、クレオパトラ的方法を確認したい。

See where he 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)

クレオパトラは、アントニーの居場所からわざと離れることによって、彼の自分に対する関心をかき立てようという。これは単純に言えば男を振り向かせるためのコケティッ

シュな方法である。しかし、シェイクスピアは、この方法を拡大して用いているように思える。クレオパトラの存在様式のパターンと言ってよいほどである。つまり、クレオパトラは、自分が不在であることによって、逆に強烈な形で自分の現前（presence）を意識させようとする。さらに、その行動パターンは、クレオパトラ自身の問題にとどまらないで、劇全体の構造の中に組み込まれている。

クレオパトラの独特の方法が女王の周囲の者たちを当惑させたのは、チャーミアンの例にとどまらない。一幕五場、途絶えることのないクレオパトラからの使者の派遣は、ローマにいた彼女の家来アレクサスを驚かせる。

CLEOPATRA Met'st thou my posts?

ALEXAS Ay, madam, twenty several messengers.

Why do you send so thick?

CLEOPATRA Who's born that day

When I forget to send to Antony

Shall die a beggar. Ink and paper, Charmian.

.....

Get me ink and paper,

He shall have every day a several greeting,

Or I'll unpeople Egypt.

(1.5.64–68, 79–81)

クレオパトラの言葉の勢いによると、彼女が派遣する使者はエジプトからローマまで、やがては「使者の道」を作るだろう。ローマに帰還したアントニーからみれば、女王の現存は彼の居場所まで伸長してくる。女王の存在は、彼女が不在であることによって無限に拡大するのである。われわれは今、霊廟に働いているクレオパトラの原理を問題にしている。クレオパトラ的方法（不在による現前）は霊廟への閉じこもりにおいても用いられた方法であった。クレオパトラの死は絶対的な不在であり、そのことによって創られる彼女の現前はアントニーの存在の全幅を支配する。

いったいクレオパトラは地理的に移動することがあるのだろうか。チャーミアンは「霊廟へ！」（“To th'monument!”, 4.13.3）と叫び、女王自身もこれに応じて「霊廟へ！」（“To th'monument!”, 6）と叫んだのだが、霊廟まで移動して、そこに閉じこもることは果たして、クレオパトラにとって移動であったのだろうか。一幕でクレオパトラが突然姿を隠すこと、シドナス河でクレオパトラが乗る船の運航、アクティアムの海戦でのクレオパトラの戦線離脱などが、クレオパトラのいわゆる「移動」として思い浮かぶ。しかし、

クレオパトラの移動として語られることは、いままですべてクレオパトラの存在の拡大だった。この線に沿って考えると、“To th’monument!”の“monument”は移動の目的地としての性格が薄められてくる。霊廟も、クレオパトラにとっては彼女の不在（死は究極の不在である）を演出することによって、アントニーにとって自分の現前性を最大にするための道具のようなものという可能性も生じてくる。確かに、アントニーが瀕死の体で恋人に最後のキス（“the poor last”, 4.15.21）をするまでの距離は、途方もなく長いとも言えるのであるが、既にみたように、それはエジプトからローマまでの距離と同じように、クレオパトラに奉仕する距離となってしまう。¹⁹

以上の文脈のなかでは、勝ち戦の直後にアントニーが言及した自分の鎧と霊廟の類似性も指摘できるだろう。アントニーは勝利の歓喜と陽気さの気分の中で次の言葉をクレオパトラに掛ける。

O thou day o’th’world

Chain mine armed neck; leap thou, attire and all
Through proof of harness to my heart, and there
Ride on the pants triumphing!

(4.8.13-16)

恋人たちの抱擁にとって鎧は物理的には邪魔なはずであるが、この箇所での鎧の効果は逆である。Fawkesはこの鎧の効果について、“The obstruction (created by the heavy and awkward armor) enhances the sense of non-obstruction; the mediation enhances the sense of nonmediation, of directness”と、述べる。²⁰クレオパトラの霊廟は、この鎧と同じ効果をもっている。クレオパトラの（嘘の）訃報を受けとったアントニーがまず第一に行ったこと、それは鎧を脱ぐことであった（四幕十四場）。このあとクレオパトラが登場する場面になったとき（四幕十五場）、観客は初めて霊廟にいるクレオパトラを見る。つまり、鎧が霊廟に変わるのである。それらは同時に“obstruction”であり、“mediation”である。すると、霊廟に瀕死のアントニーを運びこむというのは、アントニーに霊廟を着せることである。この観点からは、四幕四場でクレオパトラがアントニーの鎧の装着を手伝うエピソードとの類似性が指摘されるだろう。クレオパトラの手先のぎこちなさは、やはり恋人たちの親密さ（closeness）の邪魔にはならず、かえって親密さを強く感じさせる。だから、このとき小姓としてアントニーの武装を手伝っているイアロスは、“Thou fumblest, Eros, and my queen’s a squire / More tight at this than thou”（4.4.14-15）と、主人から言われる。クレオパトラの技術が向上したのではない。アントニーはまったく別の観点からこの言葉を述べたのである。同じように、アントニーを引き上げ

るロープを手繰り寄せることは、不器用な手つきで鎧の留め金の一つ一つを留めることに等しい。アントニーの死が語られるシーザーの陣営においても、また、アントニーの身体が扱われるこの場面においても、その両方で英雄主義的な観念の効力を無化しつつ、さらには二人の結びつきのなかに不純物を多量に投入しながら、その上で二人の結びつきをそれらと共に示そうという工夫がここにはある。²¹ 次のセクションでは、この劇の特殊な構造の中で変質するシーザーの偉大さを扱う。

注

¹ 同様の象徴は劇の冒頭でも用いられていた。“The pillar of the world transformed / into a strumpet’s fool” (1.1.12–13) ——アントニーはローマの視点から男性性を失ったものと見られており、舞台上の宦官はそのシンボルとなっている。

² “Eros stabs himself” (Neill 版)、或いは “Kills himself” (Bevington 版) というト書きが置かれるテキスト上の位置については議論がある。

³ 性交体位とその意味の分析の例は、Sander L. Gilman, *Sexuality: An Illustrated History* (New York: John Wiley & Sons, 1989), pp. 89–98 (邦訳は、サンダー・L・ギルマン「性的欲望をあらわすレオナルド・ダヴィンチのイメージ」『性の表象』(青土社、1997) 143–62 頁) を参照。

⁴ 使者に立てられたのはドラベラで、彼はシーザー陣営で唯一、ダシータスの報告を聞かない登場人物である。彼は、ダシータスの報告によってアントニーの死を知るのではなく、クレオパトラ自身の語りによってアントニーの死に接する。

⁵ Cf. “Lest in her greatness by some mortal stroke. . . .” (5.1.64).

⁶ 使者に対する “Observe how Antony becomes his flaw” (3.12.35) という指示も、シーザーらしい。

⁷ 劇中、“torch”の語は二回使用され、クレオパトラのイメージとして使用されるのは、今の場合だけである。

⁸ *OED*, “torch”. “torture”の語源もまた “twisting” という意味の語である。

⁹ Marjorie Garber, *Shakespeare After All* (New York: Pantheon Books, 2004), pp. 741. 他にもこの劇のバロックの特徴を指摘する批評家はある。また英国ルネサンス文学とバロックとの関係については、次の論文を参照：René Wellek, “The Concept of Baroque in Literary Scholarship,” *The Journal of Aesthetic & Art Criticism*, Vol. 10, No. 2 (1946), pp. 77–109; Roy Daniells, “English Baroque and Deliberate Obscurity,” *ibid.*, Vol. 10, No. 2 (1946), pp. 115–21; William Fleming, “The Element of Motion in Baroque Art and Music,” *ibid.*, Vol. 10, No. 2 (1946), pp. 121–28; Cyrus Hoy, “Jacobean Tragedy and the Mannerist Style,” *Shakespeare Survey* 26 (1973): 49–67.

¹⁰ これまで、シーザーはクレオパトラを敵とみなすことはなかった。

¹¹ Evelyn Gajowski, *The Art of Loving: Female Subjectivity and Male Discursive Traditions in Shakespeare’s Tragedies* (Newark: Univ. of Delaware Press, 1992), p. 86: “Whereas military action is relegated to the background in *Othello*, it is interwoven into the love story in *Antony and Cleopatra*. The intricate alternation of scenes of war and scenes of love, in fact makes the obtrusion of the feud upon the love story in *Romeo and Juliet* (3.1) appear somewhat mechanical by contract.”

¹² A. C. Bradley, “Shakespeare’s *Antony and Cleopatra*,” in *Oxford Lectures on Poetry* (London: Macmillan, 1909), p. 284: “they do not kill, do not even tremble or weep.” しかし、恋人たちの関係における身体性はまた別の問題である。この点については、Ed. David Bevington, *Antony and Cleopatra*, The New Cambridge Shakespeare (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1990), p. 43: “The conventional wisdom is that body contact between her and Antony was kept to a minimum as a sop to decorum between male actors, and it is true that Antony and Cleopatra are more often apart than together, like Romeo and Juliet. It is also true that Cleopatra’s charms are envisaged as much by description (especially in Enobarbus’s speech) as by direct stage action. Still, Honigmann raises cogent questions when he asks if the kiss Antony requests and surely receives at 3.11.69–70 is the only one of its kind. Part of Cleopatra’s infinite variety, even on Shakespeare’s stage may have been manifested in her fondling and embracing of Antony, along with her more coy frustration of his mood on other occasions. The lovers are certainly physically close in the scene of Antony’s death, as Cleopatra attempts to ‘Quicken’ him with kissing (4.15.40)” を参照。

¹³ 『アントニーとクレオパトラ』における凱旋式を扱った論文には、Russell Jackson, “The Triumph of *Antony and Cleopatra*,” *Shakespeare Jahrbuch* (West), 1984: 128–48 がある。この論文がヴェンティディアスの凱旋式について指摘しているのは、直前の場面とは打って変わり空間が拡大すること、ブルックの上演が勝利の価値を初めから貶めているのに対して原作ではまず称揚があること、などで、拙論が指摘している点には触れていない。

¹⁴ 例えば『コリオレーナス』2.2.105–07。

¹⁵ H. W. Fawcner, *Shakespeare’s Hyperontology: Antony and Cleopatra* (London and Toronto: Associated Univ. Presses, 1990), p. 117 は、Michael Goldman, *Acting and Action in Shakespearean Tragedy* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1985) の “solidity” を強調する考えを発展させた結果として、拷問のイメージを指摘している。

¹⁶ Cf. Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (New York and Oxford: Oxford Univ. Press, 1985), p. 207: “... the scriptures systematically ensure that the Omnipresent will be materially unrepresented and that the comparatively powerless humanity will be materially represented by their own deep embodiment. But to have no body is to have no limits on one’s extension out into the world; conversely, to have a body, a body made emphatic by being continually altered through various forms of creation, instruction (e.g., bodily cleansing), and wounding, is to have one’s sphere of extension contracted down to the small circle of one’s immediate physical presence.” 全能者の非身体性と人間の身体性という対照は、この劇においてはシーザーの表象とアントニーの表象との間にみられる。

¹⁷ Dennis Patrick Slattery, *The Wounded Body: Remembering the Markings of the Flesh* (Albany: State Univ. of New York Press, 2000), p. 11: “Wounding is one way the body shows its hyperbole, drawing our attention to it in unexpected ways.”

¹⁸ Cf. “And bring me how he takes my death to th’monument!” についての Fawcner, pp. 125 による解釈: “what gets transported is the reality of death to its formal possibility.”

¹⁹ 従来、二人の主人公の偉大さについて語る場合、台詞にみられる誇張表現からアプローチする機会が多かった。近年では、その誇張表現の背景にジェームズ朝の帝国主義的言説をみるものもある。

²⁰ Fawcner, p. 102.

²¹ Cf. Franklin M. Dickey, *Not Wisely But Too Well: Shakespeare's Love Tragedies* (San Marino, Calif.: The Huntington Library, 1957), p. 176: "But if the Senecan dramatists have not made Cleopatra so attractive in life as Shakespeare has, on the other hand they have made her more pure in death than has Shakespeare, who keeps us in doubt about her motives for suicide. Shakespeare's queen, despite her magnificent eloquence as she dies, has never reached the moral stature of either Garnier's or Daniel's penitent. The earlier plays, for this reason among many, are paradoxically duller and weaker than Shakespeare's, in which Cleopatra is consistently fascinating, calculating, and sensual. Applaud her final virtuous resolves though we may, there is nothing very attractive about a reformed sinner's wordy rejection of her basic nature."