

# 日常性を運び込む嘘 —— 『アントニーとクレオパトラ』論（3）

村 主 幸 一

（第3部）

- XI 過去の大英雄と身体性の発見
- XII シーザーと身体性の乖離
- XIII シーザーの身体性を引き受ける使者たち
- XIV 英雄幻想と生身

## XI 過去の大英雄と身体性の発見

このセクションでは、まず過去の大英雄たちの地理的移動が示唆するところのものを確認し、次にこれと比較しながら、オクテーヴィアス・シーザーの地理的移動の特徴を明らかにする。さて過去の大英雄たちの移動とはどのようなものであったか。彼らはローマから地中海を横切りクレオパトラに接近した。この移動は、大英雄に相応しい動き、最高の男性性の持ち主が女王に接近する動きであったことを劇は示唆する。ジュリアス・シーザーや大ポンピーがそうであったし、アントニーもその範疇に入っていた。クレオパトラに地理的に近づき、その上、彼女の愛を得ることができれば、それはドラマ的示唆として、地中海地域第一、つまりこの物語にあっては世界第一の男性として公認されたことになる。だから地理的にオクテーヴィアス・シーザーがクレオパトラに次第に接近してくるのは、大英雄神話に則っているわけである。

この劇では通常、過去の大英雄たちはクレオパトラに魅了され、彼女と性的関係を結んだ。

Broad-fronted Caesar,

When thou wast here above the ground, I was  
A morsel for a monarch; and great Pompey  
Would stand and make his eyes grow in my brow--  
There would he anchor his aspect and die  
With looking on his life.

(1.5.29-34)

クレオパトラ自身が過去の性的関係を語るこの言葉では、女王自身は君主のための食べ物的一片としてイメージされる。また、女王から視線を離せない大ポシピーに到っては、“die / With looking on his life”と自分の生死の境も定かでない（“die”の語には性的意味が籠められている）。食べ物や死や性的オーガズムのメタファーが示唆しているのは、大英雄たちにとって、クレオパトラとの出会いは自分の身体性との出会いであったということである。死につながる身体性（mortality）であることも、その示唆の中には含まれているだろう。（ここで取り上げた大英雄たちの特徴的な動きの背景には、大航海時代の植民地言説が機能しているかもしれない。そのような言説の中では、長い航海<sup>1</sup>のすえに発見された豊饒な土地は美しい女としてイメージされる。<sup>2</sup>ルイ・モントロズ（Louis Montrose）によると、新世界の住人に関する西洋の初期の言説の中心には、“The elements of savagery, deceit, and cannibalism”があった。<sup>3</sup>シーザーとの初めての会見でクレオパトラが示す自己像は、食人種の要素こそないが、他の二つの要素を備えている。）

過去の大英雄が衝撃的なクレオパトラとの出会いの後、彼女をどうしようとしたのかについて、劇はまったく沈黙している。しかしシーザーの場合は異なる。アントニー亡き後、シーザーに実力で対抗できる者は誰もいない。そのような状況下で、劇はそれまでアントニーに「保護」されていた<sup>4</sup>クレオパトラをシーザーの対抗者として次第に前景化してくる。自分を偉大な英雄として民衆に提示したいというシーザーの熱意には並々ならぬものがあり、劇の終盤、シーザーはクレオパトラを生かしたままローマに連れ帰ることに執着を示す。そのことは、使者プロキュリアスにシーザーが与える次の指示にも見られる。

Give her what comforts

The quality of her passion shall require,  
Lest, *in her greatness*, by some mortal stroke  
She do defeat us--for her life in Rome  
Would be eternal in our triumph.

(5.1.62–66, italics mine)

シーザーは、一種の戦利品としてクレオパトラをローマに連れ帰ることを自身の「偉大さ」の完成として考えているらしい。あたかも劇の終盤は、その終着点に向かって進展するかのようなのである。シーザーとその側近たちの言動によって、シーザーの世界征服は、エジプトの女王をローマに連れ帰ることをもって完成するという印象が観客の側につくられてゆく。ところが世界征服を目前にする彼らの楽観的観察（例えば、“The time

of universal peace is near”、4.6.4) と平行する形で、覇者を嘲る演劇的工夫が見られる。クレオパトラはシーザーを “Fortune’s knave” (5.2.3) と見下して次のように言う。

**CLEOPATRA**

and it is great

To do that thing that ends all other deeds,  
Which shackles accidents and bolts up change,  
Which sleeps, and never palates more the dug,  
The beggar’s nurse and Caesar’s.

*Enter Proculeius*

**PROCULEIUS**

Caesar sends greetings to the Queen of Egypt,  
And bids thee study on what fair demands  
Thou mean’st to have him grant thee.

(5.2.4–11)

このやりとりではクレオパトラの言葉は “Caesar’s” の語で終る。同じ名前は次に、シーザーの使者プロキュリーアスによって公式の挨拶の冒頭に用いられる。その効果は嘲りの響きを征服者の名前に与える。<sup>5</sup> 劇の進展におけるこのようなタイミングは、プロキュリーアスの次に女王の許に派遣されるドラベラとのやりとりにおいても見られる。夢の中のアントニー像を語り終わった後、女王はシーザーの意図を直接ドラベラに質問する。

**CLEOPATRA**

Know you what Caesar means to do with me?

**DOLABELLA** I am loath to tell you what I would you knew.

**CLEOPATRA** Nay, pray you, sir.

**DOLABELLA** Though he be honourable--

**CLEOPATRA** He’ll lead me, then, in triumph?

**DOLABELLA** Madam, he will. I know’t.

*Flourish. Enter Caesar, Proculeius, Gallus, Mecenas, and others of his train*

**ALL** Make way there! Caesar!

(5.2.105–111)

クレオパトラはここで、凱旋式に自分を連行するというシーザーの計画を彼の側近の一

人から聞き出す。ドラベラの“Though he be honourable--”という言葉は、苦し紛れだ。二人のやりとりが終わった瞬間、“honourable”ではない征服者が登場する。これはクレオパトラにとっても、観客にとっても、シーザーの格下げである。シーザーの部下として同時に登場するプロキュリアスやギャラスは、かつて彼らが不意に女王に対し不敬をはたらいた者たちであることを思い起こさせ、この時点ではクレオパトラにとっては裏切りの象徴とも言える面々である。

アントニー亡き後、シーザーに実力で対抗できる者は誰もいない。そのような劇の状況下で、シーザーに対抗して「偉大さ」の観念を主張できるのはクレオパトラだけである。すでに引用した使者プロキュリアスへの指示(5.1.62-66)の中で、シーザーの用いる表現は女王との対戦のイメージ(“by some mortal stroke / She do defeat us”)であり、<sup>6</sup>ローマへの凱旋に生きたままの女王が必要なことは、彼の“her life in Rome / Would be eternal in our triumph”という言葉がはっきりと認めている。この文脈では、三幕六場で、オクテーヴィアのローマ帰郷に際し、シーザーが表明したスペクタクルへの執着が想起される。シーザーが夢想するスペクタクルは、帰郷する式典として彼の姉にはまったく不似合いで、寧ろ、語り手であるシーザーの性格を暗示しているとしか考えられないものであった。シーザーがクレオパトラをローマに連れ帰ろうとする動きは、過去の大英雄たちとは異なり、彼独特のものと言ってよい。クレオパトラを無理やりローマに連れ帰る意図は過去の大英雄たちにはなかった。<sup>7</sup>彼らは女王の磁力に逆らわなかった。自己の権力をスペクタクルとして顕示したいシーザーは、過去の英雄とは違って、他人にそれも女性に依存しようとする。オクテーヴィアの帰郷の際がそうであった。そして、今回のローマへの凱旋には、生身のクレオパトラが必要だと考えるのである。

## XII シーザーと身体性の乖離

シーザーが女王に次第に近づく動きは、彼の元からアレグザンドリアに次々と使者が派遣される劇の展開の中に置かれている。後述するが、シーザーの存在感を考える上で、シーザーからの使者の派遣と、シーザー自身の地理的接近という二つの動きは密接な関連がある。五幕二場、シーザーは行列を従えて、クレオパトラの宮廷に乗り込む。その動きは、すでに述べたように、過去の英雄が辿ってきた道順である。しかし、彼の第一声はまことに彼らしい。

**ALL** Make way there! Caesar!

**CAESAR** Which is the Queen of Egypt?

**DOLABELLA**

It is the Emperor, madam. *CLEOPATRA kneels*

CAESAR Arise! you shall not kneel.

I pray you rise, rise, Egypt.

(5.2.111–15)

シーザーの“Which is the Queen of Egypt?”の質問がどのような動機によるものか、恐らく見解は分かれるだろう。チャールトン・ヘストンが監督した映画『アントニーとクレオパトラ』では、<sup>8</sup>彼がそのように述べるのは女王を跪かせ恭順の姿勢を強制するためである。そのような解釈は、シーザーのこの段階での作戦、つまり、クレオパトラを騙そうとする作戦を忘れている。彼は見かけだけ温情を示して、その実、女王をローマに連れ帰りたいのである。寧ろ演劇的に面白い解釈は彼が侍女に交じった女王を見分けられなかったとするものではないか。この英雄は自分の手足のように用いる使者に対しては、“Go / And with your speediest bring us what she says, / And how you find of her” (5.1.67–68, italics mine) というように観察眼を要求するが、自分自身にはそれが欠けている。ドラベラの登場は、シーザーが女王に会見する事件の前後にある。ドラベラは女王のカリスマを感じ取る。ドラベラを含め、この劇の多くの人々が感じ取ってきたクレオパトラのカリスマは、シーザーを素通りしてしまう。情報通のシーザーは女王を見分けられない。ここにはある種のパラドクスがある。

会見の冒頭でシーザーが“The record of what injuries you did to us, / Though written in our flesh, we shall remember / As things but done by chance” (5.2.118–20) と述べるのは、二つの意味で象徴的である。第一には、この劇のシーザーは最も傷を受けることがない立場に常に自分をおいている。第二には、ここで彼はあたかも自分が傷を受けたかのように述べているが、直接に傷を受けたのは彼の部下たちである。この第二の点では、シディアスのエピソードが想起されるだろう。シディアスは、シーザーの家来という身分でありながら、クレオパトラの手にキスをしている現場をアントニーに目撃され、したたか鞭打たれた男である。また、身体的に相手にぶつかることのないシーザーの特徴を表わす箇所として、“Let our best heads / Know that tomorrow the last of many battles / We mean to fight. Within our files there are / Of those that serv'd Mark Antony but late / Enough to fetch him in. See it done” (4.1.10–14) も指摘しておこう。この箇所は、通常、観客がシーザーに対して距離を置く効果を狙った台詞とみなされるが、その背後にはシーザーと身体性の乖離がある。この観点からは、シーザーが凱旋式にクレオパトラを必要とするのは、彼自身の身体性の希薄を覆い隠すためとも言えるかもしれない。アントニーはアクチウムの海戦で自分が戦線離脱したことを非常な恥と感じたが、それはまたこの英雄は前線に立つことを躊躇うことはないという証左でもあつ

た。第二回目の戦いに出陣する彼の“*You that will fight, / Follow me close; I'll bring you to't*” (4.4.33-34) の言葉を疑う者はいない。自分の身体を前線におくことを躊躇わないアントニーと、本営から遠隔操作をはかるシーザーとは対照的だ。“*be thou sorry / To follow Caesar in his triumph, since / Thou hast been whipt for following him*” (3.13.136-38) と、アントニーから鞭打ちの刑を下されたシディアスのことを今一度思い出そう。シーザーに関する（演劇的に意味のある）主な事件は、彼の使者のレベルで起きる。従って、演劇的にみるとシーザーの行動は彼の派遣した使者たちの跡追い（*following*）に過ぎない。シーザーは多くの使者を派遣する。何度も自分の言葉と方針を託した者たちを、すなわち、自分のコピーを送り出すわけである。コピーされ過ぎたオリジナルは、オリジナルではなくなってしまう。<sup>9</sup>つまり、シーザーの演劇的印象は、先行する使者たちのコピーに成り下がってしまう。その意味で、シーザーの“*Which is the Queen of Egypt?*”という問いは、観客にとって、“*Which is Caesar?*”と響いてしまうのである。

### XIII シーザーの身体性を引き受ける使者たち

このセクションでは、劇の後半においてシーザーが派遣した使者たち、主に、シディアス、プロキュリーアスを扱う（ドラベラも、このセクションが取り上げる種類の使者の一人であるが、次のセクションのテーマと切り離せないで、そこで扱う）。議論の焦点は、主人の模倣としての使者であるが、それぞれ固有名詞を与えられていることが示すように、彼らは、シーザーの命令に従いながらも、それから逸脱する側面も示す。これは劇の前半に登場する多くの無名の使者との大きな違いである。劇後半の使者は、主人の意向に沿って行動し主人からの伝言を届けることで主人のコピーとして機能する一方、主人が本来もっていたはずのオリジナリティを演劇的に消費する。源泉（*origin*）が本来もっていたはずの濃厚さを希薄にする。だから、それぞれの使者が登場するエピソードにおいて、彼らはたんなる端役なのではない。役者にとって演じ甲斐のある役が用意されている。劇の終盤でクレオパトラに謁見する使者たちは個性化されており、その中にはジェンダーの要素も含まれている。彼らは非人格化された（*impersonalized*）存在ではない。このようにしてクレオパトラと交流する男性の社会階層が拡大する。

アクチウムの海戦のあと、敗北を喫したアントニー陣営にシーザーが遣わすのはシディアスである。シーザーは勝者となって、彼の個性を次第に表面化させる。例えば、彼はシディアスへの指示の中で、“*Women are not / In their best fortunes strong; but want will perjure / The ne'er-touch'd vestal*” (3.13.30-32) と述べ、女性蔑視の態度（*misogyny*）を表明する。“*The ne'er-touch'd vestal*”とは、<sup>10</sup>性的遍歴を重ねてきたクレオパトラには不適當な比喩であるが、シーザーはこの時点から既にクレオパトラが女性であるという理由で彼女を見くびっている。状況次第で容易に前言を翻す存在だと。ま

た本質的に女性は状況に容易に左右される嘘つきであると。ところが、このように女性蔑視の視点で捉えられたクレオパトラの許へ、男である自分もまた、嘘を運び込もうとする。“To try thy eloquence now ’tis time . . . promise, / And in our name, what she requires; add more / From thy invention--offers . . . Try thy cunning” (3.12.27–32) と、女王に対し嘘の約束を振りまくようにと、シーザーは使者に指示を与える。そして、アントニーとの恋愛関係において忠誠を誓った女王も、形勢が不利となった今なら、その誓いを破らせることも容易だと示唆する。“cunning” という語はこの劇で最初、クレオパトラについて用いられた語だったのだ。<sup>11</sup>それが今はシーザーが同じ態度を取ろうとする。ローマは嘘という形でエジプトに侵入する。<sup>12</sup>シーザーは自分の存在を提示する前に、代理人によって自分の言葉をクレオパトラに送る。これが彼が女王に出会うための準備なのだ。

クレオパトラの許へ嘘を携えて来たシーザーの使者は、女王を征服者に従わせるため会話を誘導する。つまり、女王がアントニーの保護から離れシーザーの保護に入るようにと話を進める。シディアスの話の切り出し方は一方的で、“He knows that you embrace not Antony / As you did love, but as you fear’d him” (3.13.56–57) という彼の言葉には、女王でさえ応答に窮した様子を見せる。話の進め方は、シーザーの指示通り、彼の女性蔑視の態度に基づいた方法そのままである。

**CLEOPATRA** What’s your name?

**THIDIAS** My name is Thidias.

**CLEOPATRA** Most kind messenger,

Say to great Caesar this in deputation:

I kiss his conquer’ing hand. Tell him I am prompt

To lay my crown at ’s feet, and there to kneel.

Tell him from his all-obeying breath I hear

The doom of Egypt.

**THIDIAS** ’Tis your noblest course.

Wisdom and fortune combating together,

If that the former dare but what it can,

No chance may shake it. Give me grace to lay

My duty on your hand.

*He kisses her hand*

**CLEOPATRA** Your Caesar’s father oft,

When he hath mus’d of taking kingdoms in,

Bestow'd his lips on that unworthy place,  
As it rain'd kisses.

(3.13.72-85)

女王の言葉によると、過去においては大英雄のみが女王にキスをした。シディアスのキスとそれに対するクレオパトラの言葉には、侵略を性的イメージで捉える大航海時代の植民地言説が背景にあると考えることもできるだろう。<sup>13</sup>シディアスはここで越権行為を犯す。シーザーから命じられた公的な職責を超えて、クレオパトラに性的に接近する。シーザーの権力を笠に着ての所業である。引用の直後、シディアスのキスの現場はアントニーによって目撃される。女王の“*As it rain'd kisses*”の言葉が暗示するように、シディアスのキスは長すぎる。女王に謁見する初めでは同席するアントニーの家来たちに対し彼は警戒心を示しているが、この段階では彼には油断がある。その油断は、彼とその主人が、アントニーにとってのクレオパトラの意味を想像できないという、想像力の貧困に原因している。キスの現場を目撃したアントニーは、シディアスが“*like a boy*” (3.13.100) のように顔を歪めて慈悲を乞うまで鞭打てと命じる。この言葉の背景には“*the boy Caesar*” (17) に対する軽蔑心が潜んでいる。<sup>14</sup>アントニーの復讐心は、シーザーの代理者である使者に向けられる。シディアスは、その主人と同じ発想で行動しながら、他方で、クレオパトラの性的力に抗し切れず性的に接近し過ぎる。シディアスには、シーザーの代理者としてキスしているという気持ちもあったかもしれないが、シーザーから命じられた役目からの逸脱であることにはちがいない。当たり前であるが、二人の人間の地理的接近の終点には相手と自分との身体的接触がある。演劇的効果の点からは、シディアスは自分がその身体性を引き受け、反対にシーザーを非身体化する。逆説的だが、当時の伝統的な地理的観念では全世界とみなしてよい地中海地域<sup>15</sup>に拡大するシーザーの軍事的権力は彼の非身体性に依存している。(この文脈では、広大なローマ帝国の維持を可能にした要因の一つを、ローマ人が用いた「軽い」メディアであるパピルスにみた Harold A. Innis) の説が連想される。<sup>16</sup>シーザーは自己を非身体化し、自分の分身ともいえる使者を用いることで交渉を進める。<sup>17</sup>キスの罰としてアントニーから受ける鞭打ちは、シディアスにとって身体化の拡大である。“*Cried he? and begg'd 'a pardon? . . . Hence with thy stripes, be gone*”(3.13.133-54)と、シディアスの体は鞭打ちによる痛みが彼の存在全体を支配する。クレオパトラの宮廷に登場したときの彼の「雄弁」とは打って変わり、ここでの彼は「無言」である。傷と痛みが言葉に置き換わってしまった。

五幕一場の終りで、シーザーはプロキュリアスをクレオパトラの許へ遣わす。シーザーの指示はいつもの通りである。すなわち、自分は女王を辱めるようなことは考えて

いないと告げよ、彼女の望むままに嘘の約束を与えよ、である。また彼は、“Go, / And with your speediest bring us what she says, / And how you find her” (5.1.66–68) と、女王についての観察結果をすぐに持ち帰るように言う。シーザーの“with your speediest”という指示は、いかにも迅速な軍事行動を旨とする彼らしい言葉だが、しかしそこには、使者を活用する自分の手法について、楽観的な態度がうかがわれる。時間差が少なければ、情報は現実をそのまま写しているはずだ、という思い込みである。このときのシーザーは、ダシータスから嘘の情報を飲まれた直後である。ダシータスがもたらした情報は、わずかの時間差とダシータス自身の先入観によって曲げられた情報であった。プロキュリアスを送り出した後、シーザーは今回の戦争における自分の正統性を説明するため仲間を天幕にさそう。自分はいかに冷静に行動したか、“In all my writings” (76) によって説明すると言う。書類に頼るというディテールも、シーザーと身体性の乖離を示唆している。また、シーザーはクレオパトラが閉じ籠もった霊廟に、一時は三人の使いを派遣しようとする。つまり、完全を目指しているわけだ。ところが、そのうちの一人、プロキュリアスの加勢に遣わそうとしたドラベラは、すでに別の使命を帯びて、シーザーの許には居なかった。使者を次々と送り出して、いわば遠隔操作によって目的をかなえるためには、よい記憶力が必要である。劇のこの時点で、シーザーの征服が完成間近かという時点で、シーザーの人間的な能力の限界が露呈する。

シーザーはプロキュリアスを遣わすとき、なぜクレオパトラが必要なのか述べた。シーザーはその理由を、“for her life in Rome / Would be eternal in our triumph” (5.1.65–66) と説明する。それにはクレオパトラを生かしておかなければならない。シーザーは、ダシータスがもたらしたアントニーの最期が念頭にあるのか、“in her greatness by some mortal stroke / She do defeat us” (5.1.64–65) と、女王もまたアントニーの道をたどることを恐れる。シーザーはその懸念に対し、使者に命じた甘言という形でその予防策を講じる。それ以上の指示をシーザーは与えてはいない。

劇はシーザーから派遣される使者としてプロキュリアスを特別扱いしている。アントニーがクレオパトラに残した遺言は、彼以外のシーザーの側近を信用してはならない (4.16.50) というものだった。アントニーのこの遺言の動機については諸説がある。<sup>18</sup> だが、はっきりと言えるのは、五幕二場で霊廟を去るまでに、彼は女王に悪印象を抱かせる結果を招いてしまったことである。観客にとっては、プロキュリアスの信頼性は初めから問題とはなっていない。観客は、シーザーから直接任務を受ける彼を目撃しているからである。またクレオパトラは、彼に会ったとき、“I do not greatly care to be deceiv'd, / That have no use for trusting” (5.2.14–15) と述べ、恐らく彼の信頼性は女王にとってどちらでもよい。問題となるのは、プロキュリアスの取った行動がシーザーの意向にかなっていたかどうかである。既に述べたように、シーザーの指示は甘言を弄

すべし、であった。プロキュリーアスの女王との交渉の切出し方はシーザーの指示通りであった。彼は、“Let me report to him / Your sweet dependency” (5.2.25-26) と、シーザーに対する従順な姿勢を取ることを誘いかけ、彼が望んだ言葉を女王から得る。そして、“This I’ll report, dear lady” (32) という言葉は一応彼の任務が終了したことを示している。ところが、その直後、女王の捕縛劇が起こる。狼狽した女王とのやりとりのあと、退出時に彼はもう一度シーザーへの伝言を女王に伺う。しかし、女王は“Say, I would die” (70) と、シーザーが全く望まない返事を与える。この流れも、プロキュリーアスの行動がシーザーの指示から逸脱したものであったことを示している。

クレオパトラを拘束した男が言う“You see how easily she may be surpris’d / Guard her till Caesar come” (5.2.35-36) の言葉は、<sup>19</sup> 劇の展開からすると奇妙だ。今まで散々シーザーが甘言を弄して、女王をコントロールしようとしてきた努力は何だったのか。女王はこの直後、短剣を抜いて自害しようとするが、その剣も容易に取り上げられてしまう。シーザーが女王をコントロールするためには彼女に偉大さの観念を失わせてはならない。その基本方針をプロキュリーアスは破る。短剣を抜きながらの、“Quick, quick, good hands” (38) という女王の言葉は、彼女が夢想した英雄的な自害の試みにもかかわらず、それがただの悪あがきに終わったことを示している。この文脈では、やはりアントニーについて英雄的な死を想像したダシータスの言葉“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” (5.1.21-24) を想起してもよい。“good hands”や“that self hand”は、外部的な力に縛られない自分の意志による英雄的力の行使を表している。プロキュリーアスは、女王の抱く自己イメージをないがしろにした。

プロキュリーアスは自害を図ろうとするクレオパトラの体に接触する。観客の知る限りにおいて、クレオパトラの身体的自由を奪えという指示をシーザーはプロキュリーアスに与えなかった。そもそも平常時であれば、クレオパトラの体に触れることができる人間は限られている。<sup>20</sup> 彼女の過去の性的アバンチュールでさえ、人々が彼女の体に直接触れないエピソードとして語られているくらいである。かつてジュリアス・シーザーが逢引のため女王を呼び寄せたとき、アポロドーラスは彼女を“a mattress” (2.6.71) に隠して運んだのだった。今回、プロキュリーアスは短剣を取り出したクレオパトラと一瞬、揉み合いになった可能性すらある。彼もまたシーザーから遣わされ、シーザーの身体性を引き受ける使者たちの1人である。この文脈では、彼の名前は女術 (procurer) を連想させる。プロキュリーアスの行動は、五幕二場の冒頭から「偉人」のポーズをとっていたクレオパトラに対する暴力だ。クレオパトラの「偉大さ」の観念に対する完全否定である。短剣を奪われたあとに、悪あがきのように彼女が述べる“Sir, I will eat no meat; I’ll not drink, sir; / If idle talk will once be necessary, / I’ll not sleep neither”

(5.2.49-51) などの死には英雄的な死のイメージからは程遠い。むしろ女王の日常的な身体性が前景化される。しかもプロキュリーアスは、シーザーの隠された意図をも漏らしてしまう。

Let the world see

His nobleness well acted, which your death

Will never let come forth.

(5.2.37-46)

このように彼はシーザーの遣わした使者であるにもかかわらず、その役割を逸脱して個性化する。

#### XIV 英雄幻想と生身

シーザーが派遣する使者が主人の指示から逸脱する度合いは、シディアスからプロキュリーアスへと次第に大きくなりドラベラにおいて頂点に達する。先のセクションでは、シーザーの身体性を彼の使者たちが引き受ける様を確認したのであるが、ドラベラとクレオパトラが対面する場面は二重の意味で身体的である。対面でのやりとりは本来的に身体的コミュニケーションの側面を有するが、この場面では、既に故人となったアントニーの身体がクレオパトラによって幻想的に語られる。そこに、シディアスとプロキュリーアスのエピソードにはなかった身体性の問題が発生する可能性がある。

いったいドラベラはクレオパトラと対面するまでどこで何をしていたのだろう。<sup>21</sup> 五幕一場冒頭でドラベラは、アントニーに降伏を迫るようシーザーから指示を受けた。それでシーザーの陣営から姿を消す。その直後、ダシータスが血糊のついた抜き身の剣を携えてシーザーに会う。ダシータスはアントニーが死ぬプロセスを部分的に目撃し、その断片的な材料から彼の英雄的な死の物語を創作し、敵将にそれを伝える。そのあいだ不在のドラベラは、シーザー陣営でダシータスの虚偽報告を聞かない唯一の人物となる。アントニーの死の方について彼は白紙である。その白紙状態の彼の心に、クレオパトラが彼女の夢の中のアントニーを紹介する。

ドラベラと女王との出会いは、プロキュリーアスと女王との出会いを想起させずにはおかない。後者との出会いでは、すでに女王が使者の名前を聞き及んでいることがまず話題になった。女王と前者の出会いには、女王と後者との出会いに対する挑戦の印象すらある。次に引用するドラベラと女王とのやりとりを聞く観客は、アントニーがクレオパトラに残す遺言の1つである“Gentle, hear me: None about Caesar trust but Proculeus” (4.16.49-50) を思い出し、プロキュリーアスとドラベラを一瞬混同するか

も知れない。

**DOLABELLA** Most noble Empress, you have heard of me?

**CLEOPATRA** I cannot tell.

**DOLABELLA** Assuredly you know me.

(5.2.71-73)

しかし女王の反応は、プロキュリーアスの場合と同じパターンである——“No matter, sir, what I have heard or known” (73)。彼女は使者の存在を意に介しない。女王とドラベラとのやりとりには、たんに征服者が遣わした者と敗戦国の女王の間の政治的な交渉だけがあるのではなく、どちらの側が演劇的に優勢な対場に立つかという問題が潜んでいる。ドラベラは、シーザーからアントニーに降伏を迫るという重大な任務を帯びた者として初めから定義づけられている。アントニーはシーザーにとって最大の敵であることを考えると、ドラベラはシーザーの側近の中でもたいへんに重視されていた者であるに違いない。彼は無名の使者ではなく、名の通った者として、女王との面会において上手に出ようとする。この文脈からすると、ドラベラの初登場のときの初めてのセリフは、彼という人間を象徴的に示していた。かつて敗将のアントニーから学校の教師が使者としてシーザーの許へ遣わされたことがあった。シーザーのそばにいたドラベラはその使者を見て、“An argument that he is pluck'd, when hither / He sends so poor a pinion of his wing, / Which had superfluous kings for messengers / Not many moons gone by” (3.12.3-6) と述べた。彼の脳裏には、権勢を誇る指導者から派遣される使者の身分について特別の思い入れがあったかも知れない。しかし彼はあっさりと女王のペースに乗せられてしまう。そもそも、シーザーがドラベラに何を指示したのか、観客は知らされない。指示があったのかどうかも不明だ。また彼はなぜ女王を捕らえたプロキュリーアスと交代する必要があったのか、この辺の事情を劇は明らかにしていない。

クレオパトラとドラベラのやりとりの中にも嘘の要素がある。夢の中のアントニー像をドラベラに語り聞かせた後、女王は次のように彼に質問する。

**CLEOPATRA** Think you there was, or might be such a man

As this I dreamt of?

**DOLABELLA** Gentle madam, no.

**CLEOPATRA** You lie, up to the hearing of the gods!

(5.2.93-95)

嘘つき女がこのように言う。だが、女王は嘘の中に生きている。そのことは、二幕五場で、使者が無理やり嘘をつくよう女王に迫られ、“Should I lie, madam”（2.5.95）と悲鳴をあげた箇所を想起させる。クレオパトラが語ったアントニー像は英雄的なものと言えるだろうが、それはダシータスがシーザーに語ったアントニーの英雄像と同じ種類のものだろうか。ダシータスのアントニー像はシーザーの好みに合うようにその場でローマ的英雄像として創作されたものであるが、クレオパトラのそれは劇のこれまでの様々な要素から構成されている。例えば、“For his bounty, / There was no winter in’t--an autumn ’twas / That grew the more by reaping”（5.2.86-88）の言葉には、裏切ったイノバーバスに対しアントニーが度量を示したエピソード（四幕六場）、また戦功の部下をアントニーが最高にねぎらおうとしたエピソード（四幕八場）が想起される。またそこにはエジプト的豊穡の印もある。クレオパトラの語る内容と効果には、二幕二場でイノバーバスがローマ兵たちに聞かせる（大航海時代の言説を想わせる）エジプトの驚嘆すべき話と似たものが感じられる。その箇所では、ローマ兵たちは外国のニュースに魅惑されたものだった。

しかし、二幕二場でのイノバーバスの語る内容について観客は、その実体となるものをなにも与えられていなかった。例えば、“We had much more / monstrous matter of feast, which worthily deserved noting”（2.2.188-90）という彼の言葉は、舞台上で実現しない。他方、クレオパトラがアントニー像について語るとき、それを聴く観客はアントニーについて既に多くを目撃している。また、語り手としての女王の特徴に接してきた。クレオパトラは、ドラベラが真実としては受け取らないもの、また受け取ることができるはずがないものを提示する。夢の中のアントニー像は初めから虚構のカテゴリーの中にある。嘘と同じである。しかし、ドラベラはクレオパトラの語りからアントニーについての情報を得る（彼の主人シーザーにとって今まで重要な関心だった）のではなく、語り手の心情を受けとめる。この点で、ドラベラは女王に恋をしたのだという説は正しい。しかも彼は、クレオパトラの心情を英雄主義の枠組みの中で捉える。

Hear me, good madam.

Your loss is, as yourself, great, and you bear it

As answering to the weight.

(5.2.100-02)

ここには、プロキュリーアスの反応によって失われた偉大さの観念がドラベラの反応によって戻ってきた感がある。これは今までに見られなかった動きである。相手にもそれとわかる嘘の提示をして、英雄主義を受け入れさせたのだから。観客にとって、自分た

ちが見てきたアントニー像と、クレオパトラが語る幻想的なアントニー像との間には落差がある。観客にとってその落差は、ドラベラにとっての信じ難さと重なる。クレオパトラの“t’imagine / An Antony were nature’s piece ’gainst fancy, / Condemning shadows quite” (5.2.98–100) は、アントニーのヴィジョンの基礎に身体的なもの (nature’s piece) を置く。<sup>22</sup> この言葉は、彼女が語るアントニー像を観客がどのように受け取ればよいのか、そのヒントになるかもしれない。クレオパトラにとってはヴィジョンと実体とは同一のものであるが、観客にとってはクレオパトラの語りの中に感じ取られるアントニーの実体 (身体) とヴィジョンは食い違っている。観客は、クレオパトラによってほとんど神格化されたアントニー像の背後に、アントニーの身体的実体を読み取ってしまう。この主張は、観客の視点をもたないポリーン・カーナン (Pauline Kiernan) の “She does not want to try to resurrect him. Instead, she invents a new Antony, not a re-collection of what was ’heard or known’ about him, not an attempted corporeal restoration of him, but a new, original creation. A pure fiction”<sup>23</sup> のような解釈とは異なる。<sup>24</sup>

クレオパトラの描写によると、アントニーの顔は宇宙のようで、そこには太陽と月があり、それらは移動しながら地球を照らす (“lighted / The little O, the earth”, 5.2.80–81)。しかし観客が思い出すのは、アクチウムの海戦の後、“I am so lated in the world that I / Have lost my way for ever” (3.11.3–4) と嘆くアントニーの姿である。彼は今の自分を闇夜の中で道に迷った者としてイメージする。また彼の声は味方に対しては天の音楽 (“all the tuned spheres”, 84) として、敵に対しては轟く雷 (“rattling thunder”, 86) として形容される。しかし女王をシーザーに寝返った裏切り者と思い込んだとき、アントニーには、“He’s more mad / Than Telamon for his shield, the boar of Thessaly / Was never so embossed” (4.14.1–3) と、神格化されたイメージでは理解できない声と姿があった。また歓喜と超越を表わすイルカのイメージがアントニーに与えられる “His delights / Were dolphin-like: they showed his back above / The element they lived in” (88–90) の箇所では、海面に跳躍したイルカは背中を曲げている。劇中で観客が目にしたこのような姿勢のアントニーは唯一つしかない。それは彼の自害の場面である。またこの箇所のイルカに男根のイメージを読み取ることができるとするなら、<sup>25</sup> それはアントニーとの性的交流に幾度となく言及する彼女にふさわしい。また、“realms and islands were / As plates dropped from his pocket” (91–92) と述べられるアントニーの身体は穴があいて漏れる身体である。<sup>26</sup> これに関しては、イノバーバスの “thou art so leaky / That we must leave thee to thy sinking” (3.13.63–65) が思い出される。そこで、アントニーは浸水して沈没する船に喩えられた。これらの例が示すように、クレオパトラはドラベラに対して、たんに英雄主義的なアントニー像を語っているだけではないと考えら

れる。英雄主義に到達しない生身のアントニーの記憶がその基礎にある。観客はそのような身体的エピソードを思い出しながら、クレオパトラの描写を聞くだろう。ほとんど神格化された英雄像と身体性のこのような混在は、『ジュリアス・シーザー』で、カルパーニアが語る夢の中のシーザーにも見られたものである。この点を指摘した Cynthia Marchall は、社会がいかに男性を賞讃しようと、男性の身体的基礎を忘れない女性特有の認識を読み取ったのであるが、<sup>27</sup> 今の場合も同じことが言える。クレオパトラには、アントニーについてその生身の身体と幻想的な英雄の身体とを同時にみる視点がある。

### 注

<sup>1</sup> Louis Montrose, “The Work of Gender and Sexuality in the Elizabethan Discourse of Discovery” in *Discourses of Sexuality: From Aristotle to Aids* (Ann Arbor: The Univ. of Michigan Press, 1992), pp. 138–84は、近代初期の英国人がアフリカの原住民とアメリカの原住民について異なる認識をもっていたことを指摘する中で、後者では階級と人種が融合したという——“The statuses of “Indians” and “the meaner sort” of English people were sometimes analogized: Indians were said to be like English rogues and vagabonds; and unruly English forest dwellers, like Indians” (p. 164)。この融合した認識では、海の向こうからの越境者が土地の人間に放浪というマイナスの印を与える。境界線を越えて地理的移動をするのは放浪者、つまり下層階級の人間である。しかし、『アントニー』では地理的移動をするのは英雄たちである。

<sup>2</sup> Montrose, “the Elizabethan Discourse of Discovery”, p. 162.

<sup>3</sup> Montrose, “the Elizabethan Discourse of Discovery”, p. 144.

<sup>4</sup> 一幕一場でクレオパトラがアントニーの許へ言伝てを届けに来たローマからの使者について述べる “Your dismissal / Is come from Caesar; therefore hear it, Anthony. / Where’s Fulvia’s process?—Caesar’s, I would say--both?” (1.1.28–31) という言葉の中では、ファルヴィアとシーザーは同一の立場に置かれている。女王にとっては、ローマは女性としてジェンダー化されている。大英雄であるアントニーがエジプトに居るからである。

<sup>5</sup> *The Tragedy of Anthony and Cleopatra*, ed. Michael Neill, The Oxford Shakespeare (Oxford: Clarendon Press, 1994), note to 5.2.7–8.

<sup>6</sup> この引用文中の “mortal stroke” は、クレオパトラに対するそれであると同時に、シーザーに対するそれでもある。つまり、「打たれる」対象は二つである。

<sup>7</sup> この点は、ブルタークの語りとは違っている。

<sup>8</sup> *Antony and Cleopatra* (Charton Heston, Hildegard Neil), dit. Chalton Heston, 1972.

<sup>9</sup> ルネサンス期における「コピー」の意味については、*The Tragedy of Macbeth*, ed. Nicholas Brooke, Oxford World Classics (Oxford: Oxford Univ. Press, 1990), note to 3.2.41; Terence Cave, *The Cornucopian Text: Problems of Writing in the French Renaissance* (1979; rpt. Oxford: Oxford Univ. Press, 1986) pp. 3–34 を参照。

<sup>10</sup> Vestal Virgins については、Neill, note to 3.13.31–2 を参照。

<sup>11</sup> “She is cunning past man’s thought” (1.2.144).

<sup>12</sup> 西洋の古典文学において「トロイの木馬」に与えられた役割である。木馬は女性ジェンダーが与えられたが、ここではジェンダーが転倒している。これについては、拙論「文字に巻かれた剣——『タイタス・アンドロニカス』における多義性と一義性」『英語青年』第139巻第1号2-6頁を参照。

<sup>13</sup> Cf. Montrose, “the Elizabethan Discourse of Discovery”.

<sup>14</sup> Neill, note to 3.13.100.

<sup>15</sup> John Gillies, *Shakespeare and the Geography of Difference* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1994), p. 65.

<sup>16</sup> Joshua Meyrowitz, *No sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior* (Oxford University Press, 1985), p. 52 に、Harold A. Innis の説を紹介した部分がある。

<sup>17</sup> 二幕七場のガレー船上の酒宴はシーザーの身体性が例外的に現れた箇所であるが、そこで彼は己の身体性に対して嫌悪感を示している。これはシーザーの非身体性を象徴的に示す箇所である。

<sup>18</sup> *Antony and Cleopatra*, A New Variorum Edition of Shakespeare, ed. Marvin Spevack (n. p. : Modern Language Association of America, 1990), note to l. 3059.

<sup>19</sup> この台詞は、ギャラスのものか、プロキュリーアスのものかという議論がある。

<sup>20</sup> 少年俳優が演じるクレオパトラと成人俳優が演じるアントニーとの身体的な接触（抱擁やキス）が舞台上での程度あったか、という考察に関しては *Antony and Cleopatra*, The New Cambridge Shakespeare, ed. David Bevington (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1990), p. 43 を参照。

<sup>21</sup> プルタークにみられる登場の順序を変えている。この点に関しては、Bevington, note to 5.2.63 を参照。

<sup>22</sup> Cf. Pauline Kiernan, *Shakespeare’s Theory of Drama* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1996), pp. 154–208.

<sup>23</sup> Kiernan, p. 183.

<sup>24</sup> 俳優の Michael Redgrave がアントニーを演じる難しさについて、“a very curious leading part because it has all the appearance of nobility and strength when in fact Antony is a weak man; and, except for what Enobarbus says about him, he’s not a very noble man, at least you never see him doing anything noble. You have to create, convincingly, the image of a man who held part of the world in thrall, and you have very little to do it with; all you have is his voluptuousness. And what’s more, he dies at the end of the fourth act” と述べる言葉は示唆的である。この引用は、Margaret Lamb, *Antony and Cleopatra on the English Stage* (London and Toronto: Associated Univ. Press, 1980), pp.148–49 からのもの。

<sup>25</sup> イルカに男根のイメージを読み取る。海面にその背を見せるイルカのイメージには「盛り上り」のイメージが含まれている。このイメージと自然の豊穡との連想は、“The higher Nilus swells, / The more it promises: as it ebbs, the seedsman / Upon the slime and ooze scatters his grain, / And shortly comes to harvest” (2.7.20–23) にも見られる。

<sup>26</sup> 漏れる身体の観念については、Gail Kern Paster, *The Body Embarrassed: Drama and the Discipline of Shame in Early Modern England* (Ithaca, New York: Cornell Univ. Press, 1993) を参照。

<sup>27</sup> Cynthia Marshall, “Portia’s Wound, Calphurnia’s Dream: Reading Character in *Julius Caesar*,” *English Literary Renaissance*, 24 (1994), 471–88.