

日常性を運び込む嘘 ——『アントニーとクレオパトラ』論（４）

村 主 幸 一

XV 接近と接触

XVI スターとアンサンプル

XVII ほんの少し触れること

XVIII 女（少年俳優）どうしの接触

XV 接近と接触

拙論「日常性を運び込む嘘——『アントニーとクレオパトラ』（３）」では、大英雄の絶対条件について、この劇が演劇的に示唆するものを指摘した。それは、ローマから地中海を横切りクレオパトラに接近する地理的移動である。ジュリアス・シーザー、大ポンピー、アントニーと、最高の男性性の持ち主がそのような移動をしてきた。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、世界随一の男性として公認されたことになる。この演劇的示唆が与えられた後に、オクテーヴィアス・シーザー自身が考える大英雄としての完成もまた、演劇的示唆として与えられる。すなわち、前者は後者の参照枠として機能する。そのことによって、観客は、オクテーヴィアス自身が考える大英雄としての完成のプロセスは、過去の大英雄たちが辿ったものとは異なることに気がつく。自分が大英雄として完成するには、生身のクレオパトラを引き連れたローマへの凱旋が欠かすことができないと、シーザーは考える。自らの身体性の希薄によって（地中海）世界に覇権を抜ける彼にとって、クレオパトラの身体性が不可欠なのである。シーザーの想念における女王の身体性の強調は、演劇的な彼自身の身体性（同時に地域性）の希薄と相互関係的である。シーザー自身は身体的希薄を特徴としながら、彼の言動は他者の身体的濃密さを創出するように機能している。

例えば、多くのローマ人たちは、アントニーのエジプトでの生活を“*lascivious wassails*”(1.4.56) であるとして、批判的に話題にしており、これはローマ人がエジプトに滞在するアントニーを見る視点であると言っても過言ではない。ところが、エジプトでの放蕩生活とは正反対の、敗走するアントニーのモディーナでの飢餓状態について語るシーザーの言葉もまた、その身体性を前景化する。

Thou didst drink
The stale of horses and the gilded puddle
Which beasts would cough at. Thy palate then did deign
The roughest berry on the rudest hedge.
Yea, like the stag when snow the pasture sheets,
The barks of trees thou browsed. On the Alps
It is reported thou didst eat strange flesh,
Which some did die to look on

(1.4.61-68)¹

劇中、アントニーのエジプトでの生活が放蕩三昧なものとして語られるときには、そこに常に道徳的弾劾の調子があったが、この引用文に表象されるアントニーの身体はそれとは別の観点からクローズアップされる。得体の知れない肉を食い、変色した水を飲むというディテールや、雪原で樹皮をかじる鹿のイメージは、動物同然の状態に追いやられたアントニーを彷彿とさせる。シーザーの語りの中のアントニーは、飢餓の状況のなかで生死を賭けて食べ物と飲み水を探しているが、ここでの語り方はその語り手自身、アントニーが口に入れるものに対して生理的嫌悪感を覚えていることが感じられ、おそらくこの語りの聞き手（直接的には舞台上のレピダス）にもそのような効果を予想している。即ち、シーザーのこの語りには、明示的要素と暗示的要素とがある。前者はシーザー自身にとっての男性性の理想であるが、後者はその具体的事例によって喚起される否定的な身体感覚である。自分の理性のコントロールを超える身体的要求（アントニーは理性をもたない動物とみなされている）は、シーザー自身が十分にコントロールできないものであり、彼にとって嫌悪の対象となる。それは、自分自身の身体内部に生じる他者的存在なのだ（同種のシーザーの反応は、ポンピーのガレー船上での酒盛りの場面にも見られる²）。またシーザーの言動が他者の身体性を前景化する例として、彼が次々と派遣する使者が彼自身の身体性を引き受けている点を既に指摘した。

劇の終盤に向けた展開もこの動きの中で捉えるべきである。シーザーの捕虜としてローマへ連行されるという予想される辱めについて、アントニーとクレオパトラの語り方は異なる。アントニーはイアロスに向かい、話し始めの“Th’inevitable prosecution of / Disgrace and horror”(4.15.65-66)を敷衍し、“Wouldst thou be windowed in great Rome, and see / Thy master thus with pleached arms, bending down / His corrigible neck, his face subdued / To penetrative shame, whilst the wheeled seat / Of fortunate Caesar, drawn before him, branded / His baseness that ensued?” (4.15.71-77, my italics)と語る。すなわち捕虜となった敗戦の将の姿が、身体的自由を奪われた者として凱旋式の中に現

れる。では、クレオパトラの語り方についてはどうか。二回目の敗戦の直後、クレオパトラから裏切りを受けたと思い込んだアントニーは、怒りの中で、“Let him [Caesar] take thee, / And hoist thee up to the shouting plebeians” (4.13.33-34) と、凱旋式の恥ずべき見世物になってしまえと彼女に罵声を浴びせる。このあと、クレオパトラ自身が自分の予想されるローマでの運命を侍女に語り聞かせるとき、アントニーから聞かされたホラーの描写に微妙な変更が行なわれる。我々はその変更には彼女自身が何を嫌悪するのかを読み取る。アントニーの言葉では、人々が見やすいようにクレオパトラを高く持ち上げる (“hoist”) のはシーザーであったが、今度は、“Mechanic slaves / With greasy aprons, rules, and hammers shall / Uplift us to the view” (5.2.209-11) というように、ローマの職人たちがそれを行う。クレオパトラもエジプトの君主であるのだが、アントニーの発言の場合に見られた敗戦の将のイメージ (“Follow his chariot”, 4.13.35) は影を潜める。惨めな姿は、凱旋式での捕虜の文脈から、クレオパトラが危機的と捉える文脈へと移しかえられる。それはローマの民衆との混在である。これと似たイメージは一幕二場で “And all alone / Tonight we'll wander through the streets, and note / The qualities of people” (1.2.55-56) というアントニーの言葉によって与えられたが、そこでの恋人たちは彼ら自身が他の人々を見る主体である。だから民衆に混じって散策ができる。ところが今の場合、民衆との混在は、彼らの注視の的となるばかりか、身体的接触の危険も含んでいる。“Saucy lictors / Will catch at us like strumpets” (214-15) と、ローマの役人たちは、クレオパトラが娼婦であるかのように、彼女につかみかかり、“In their thick breaths, / Rank of gross diet, shall we be enclosed, / And forced to drink their vapour” (211-13) と、民衆との忌まわしい混在の感覚は身体内部にまで侵入する。恥辱の近未来図の語り手がアントニーからクレオパトラに移行する中で、凱旋の将であるシーザーの姿が消える代わりに、民衆との身体的接触の危険が頂点に達する。霊廟にアントニーを引き上げる場面では、そのことが人々に大層な労力を強いる様を観客は見た。語り手が代る中で、人を上方へ持ち上げる労力を払う人間がシーザーから民衆に変わる。これは本稿で見てきたシーザーの身体性を引き受ける使者たちのモチーフの変奏に他ならない。シーザーから労働は取り去られ、他の人々へと移し替えられる。今回もまた、シーザーに身体性が刻印されることはないのだ。

XVI スターとアンサンブル

Terence Hawkes は、少なからぬ研究者が『アントニーとクレオパトラ』について空間的な拡がり指摘するのに対し、エジプトにおける日常生活の様式は “close physical, tactile, ‘embracing’ contact” であると述べ、³ 舞台上における役者どうしの空間的距離は、ローマの場面よりもエジプトの場面の方がはるかに近いはずだと述べる——

“Significant and suggestive groupings, gestures, winks and nods are obviously called for to communicate their ambience”。⁴ また彼は、クレオパトラとアントニーとの抱擁や接吻などの身体的接触はこの劇のテーマにとって重要だが、女性の登場人物が少年俳優によって演じられる演劇において、そのことは観客を当惑させたり、注意を散漫にさせたりする危険があると言う。その見解に続けて、“Shakespeare rarely permits much physical contact between men and ‘women’ on the stage for this reason”と、⁵ シェイクスピア演劇全体について概観する。この作品についての Hawkes の結論は次のようである。

A life based on the body alone, on physical love-making, on doing 'thus' as its sole end, finds nothing at its conclusion but a grimmer version of the 'death' it has punningly sought many times. Embracing, as a way of life, proves ultimately sterile, meaningless, only half human.⁶

エジプト的生活（その代表としてのクレオパトラの人生）は肉体と性生活が基礎となっており、それが最終的に到りつくのは無意味な死であると彼は言うのだ。彼の捉え方は、二つの場所を正反対のものとするあまり、両者の関係、演劇性、ドラマの進展などについて考慮が足りないと感じさせる。

例えば、男性の登場人物と、少年俳優が演じる「女性」の登場人物との身体的接触が観客に違和感を覚えさせるという Hawkes の論は、女性を演じる少年俳優は生物学的に男性であるとする前提に基づくが、オーゲル (Stephen Orgel)、リーヴァイン (Laura Levine)、スプレングネザー (Madelon Sprengnether)、デュシンベリー (Juliet Dusinberre) などは、劇場に入る観客は、役者の身体について固定的な観念を放棄していたと主張する。⁷ デュシンベリーは、この少年俳優の観点をクレオパトラの官能性の創造に関する議論のなかに持ち込む。

If the boy's presence was not palpable in the deliberately mature and middle-aged passion of Dench's and Hopkins's lovers, the idea of a team of players and of the vital importance of other players, particularly in helping to realize the sensuality of Cleopatra, recaptured the dynamic of the original theatrical conditions under which both the dramatist and his boy actors worked. Shakespeare offered the boy playing Cleopatra maximum support not only from the other apprentices who play the parts of Iras and Charmian, but from adult players--Enobarbus, Alexas, the Soothsayer, the Messenger. A review of Hall's production noted with approval that Hopkins and Dench “play the title roles as if they were not star actors”. . . .⁸

この劇を考える際に、ここに述べられたスターとアンサンブル（“a team of players”）⁹という考え方は大変魅力的だ。おそらく当時、国王一座のスター俳優がアントニーを演じ、スターとは言えない少年俳優がクレオパトラを演じたことだろう。『アントニーとクレオパトラ』の上演史を研究したマーガレット・ラム（Margaret Lamb）も、この点を強調する。少年俳優が演じるクレオパトラは、舞台に一人で登場することが決してなく、緊密な結びつきをもつ人々の集団に常に囲まれていると指摘した後、“Sometimes the boy-actress and the poetry carried the part, sometimes the ensemble did, and at other times poetical descriptions evoked the ideal Cleopatra in her absence”とラムは述べる。¹⁰では、クレオパトラを演じる少年俳優が観客の目にスターとして映らないとすれば、その役者としての特徴をどのように定義すればよいのか。ひとつのヒントは「パーソナリティ」という概念ではないかと思う。ランガー（John Langer）は、ハリウッド映画の「スター・システム」とテレビの「パーソナリティ・システム」との違いを次のように説明する。

Whereas the star system operates from the realms of the spectacular, the inaccessible . . . presenting the cinematic universe as ‘larger than life’, the personality system is cultivated almost exclusively as ‘part of life’ . . . the personality system works directly to construct and foreground intimacy and immediacy; whereas contact with stars is unrelentingly sporadic and uncertain, contact with television personalities has regularity and predictability. . . .¹¹

英国ルネサンス演劇を現代のテレビに喩えることに無理があることは承知の上だが、茶の間の親密なメディアとしてのテレビと、舞台と観客席とが物理的に近接し、役者と観客とが親密な関係にあった当時の演劇とは類似点も指摘できるだろう。先のラムの“poetical descriptions evoked the ideal Cleopatra in her absence”という引用部分は、スターとしてのクレオパトラのイメージを喚起するが（典型はイノバーバスが語る「シドナス川のクレオパトラ」）、アンサンブルが機能するときには“intimacy and immediacy”を構築し前景化することができる。すなわち、女王のパーソナリティが打ち出される。（このスターとパーソナリティの違いは次のセクションでも利用する。）

デュシンベリーは、舞台上の少年俳優と成人俳優とのあいだに、優位性をめぐる競り合いがこの劇全体を通してあると考え、“Without both elements--the ruthless competition, and the support from the other members of the cast--the play cannot ignite”と言う。¹²五幕二場でついにクレオパトラとシーザーが会おう場面はその一つの典型である。劇中、彼らが顔を合わせるのはこの場面だけである（次にシーザーが女王に直面すると

き彼女は死体となっている)。エジプトとの戦争の勝利者であるシーザーが部下を引き連れ、敗戦国の君主であるクレオパトラの許に現れる。物語のレベルにおいては両者の優劣はすでに決まっている。そのレベルにおいて、シーザーとの対面時にクレオパトラは、勝利者が抱く固定観念（例えば、3.13.30-32）通りの女として自分を提示する——“I . . . do confess I have / Been laden with like frailties which before / Have often shamed our sex” (5.2.122-24)。そして自分の財産目録を管理者のシリューカスに提示させるエピソードでは、シーザーに対して、自分を嘘つきと証明したのも同然である。彼女は、自分を貶めたイメージで提示する。このエピソードについては女王の動機を問う議論があり、¹³ このエピソード全体がシーザーを欺くための女王の計略であったとして、プルタークの『英雄伝』が援用されることもある。物語のレベルでは、クレオパトラはシーザーに対し劣位にあるが、演技と観客効果のレベルでは、彼女はこのときの舞台の主役を、物語中の覇者から奪い取ってしまう。女王の宮廷に乗り込んできたシーザーが発する言葉は、すでに彼の心の内で練られていたであろうと推測される。シーザーはそのときどきで対応を決めるような人物ではないからである。自分の登場から退場に到るまで、エジプトの宮廷のすべての状況をコントロールすること、それがシーザーの狙いであったと思われる。ところが、主人であるクレオパトラに対するシリューカスの裏切りは、多くの言葉を発し、また同時に演技する機会を彼女に与えてしまう。この場の雰囲気は一時的にせよ、シーザーが目論んだ勝者と敗者との儀式から大きく逸脱し、混乱状況を招いてしまう。演劇的主役は女王なのである。舞台にはクレオパトラの侍女たち、シーザーに付き従う家来たちがいる。肅々とした雰囲気を舞台中央でぶち壊すクレオパトラを見て、彼らは当惑の余りなすすべもない。アンサンブル効果である。多くの脇役たちの視線は女王に集中する。そのことによって観客の視線も女王に集まる。またシリューカスの場面は、女王が召使に暴力を振るう点で、二幕五場と三幕三場を想起させるだろう。過去の場面の記憶がここでも活用される。使者虐待の場面でのクレオパトラの演技とアンサンブル効果を、観客はもう一度見たいと思っている——シェイクスピアはそう考えたにちがいない。二幕五場と三幕三場で示されたのは、クレオパトラのパーソナリティ、彼女の日常的な姿であった。それが五幕二場でも再現される。しかし、今は舞台上の目撃者の数はもっと多く、クレオパトラの特徴的な反応は、この劇の観客にとっては既知だが、シーザーにとっては未知である、クレオパトラの特徴的振舞いが彼の調子を狂わせてしまう。アントニーさえ梃ずったこのような女をシーザーがコントロールできるはずがない。物語のレベルに閉じ込められているシーザーは、クレオパトラの演劇的優位に気づかない。シーザーが女王にかけられる最後の言葉は、その効果をダメ押しするかのようなのである。“Cleopatra, / Not what you have reserved, nor what acknowledged / Put we i'th'role of conquest—still be'th' yours, / Bestow it at your pleasure” (5.2.179-82)

で始まる、この場面における彼の最後の言葉は、これまで彼が派遣した使者たちに教示した言葉（3.12.27-30; 3.13.66-69; 5.1.61-64; 5.2.43-44）の繰り返しとして観客の耳に響く。舞台という遠近法のなかでシーザーは背景に退き、クレオパトラが前景に躍り出る。彼女がクローズアップされるのである。演劇的快樂がこのように創造される。

XVII ほんの少し触れること

クレオパトラ自殺の場面は、彼女のスター性を再現していると理解されることが多い。

Now, Charmian!

Show me, my women, like a queen. Go fetch

My best attires. I am again for Cydnus,

To meet Mark Anthony.

(5.2.226-29)

クレオパトラ自身が“I am again for Cydnus”と言うように、ここで劇作家が、イノバーバスによる二幕二場での見事な語り、シドナス河でのクレオパトラ御座船の描写を想起させようとしているのは間違いない。しかしながら、シェイクスピア劇の舞台上で意義深い語りがなされるときには、同時に語りの文脈をなしているドラマに注目する必要がある。物語るイノバーバスの周囲には彼の話を“Rare Egyptian! . . . Royal wench!”（2.2.225, 233）と、感嘆の念を抱きながら聞き入るローマの人々がいた。このとき彼らの想像のうちに立ち現れるのは、スターとしてのクレオパトラである。そして彼らにとっての女王のスター性は、ローマとエジプトを隔てる地理的距離という要因と、無関心ではおれない彼女の世評という要因とによって、成立している。ローマとエジプトは互いに相手について幻想を抱いているのではない。クレオパトラには、ローマについて見間違いこそあれ、ローマ人が抱くようなオリエンタリズム的幻想はない。ローマ人にのみ、エジプトに対するそのような幻想がある。¹⁴ 帰郷したイノバーバスは、ローマの同胞たちがどのような土産話を所望しているか熟知している。一幕二場、クレオパトラに出会わなければよかったと言うアントニーにイノバーバスは、“you had then left unseen a wonderful piece of work, which not to have been blest withal, would have discredited your travel”（1.2.152-54）と述べたではないか。ランガーが述べた“the spectacular, the inaccessible . . . ‘larger than life’”というスターの特性は、イノバーバスの語りの中のクレオパトラそのものである。イノバーバスの土産話は、ローマ人が聞き及ぶ“‘She’s a most triumphant lady’”（2.2.191-92）という前評判を裏切ることがない。

五幕二場のクレオパトラ最期の場面で、劇作家は、イノバーバスによる、シドナス河

で御座船にのるクレオパトラについての語り（二幕二場）を想起させようとしていると述べた。批評家の中には、五幕二場は、二幕二場では語りに過ぎなかったものが舞台上で実現するのだと考える人々がいる。しかしこれは、スターとパーソナリティの違いを無視した主張であると思われる。イノバールバスの語りの中のクレオパトラは現実のレベルを超越した絢爛豪華さを備えたスターである。クレオパトラ最期の場面が目論んでいる演劇的効果は、彼女のスター性の創造ではなく、むしろ彼女のパーソナリティ性の創造である。

シーザーとの対面ではクレオパトラは彼に対し演劇的優位性を獲得したが、田舎びた道化との対面の箇所では、道化が女王の演劇的優位性を脅かす。しかし、この箇所に見られる両者の関係は、女王とシーザーとの対面の箇所に見られた対立と競争ではない。道化の訪問を予期していたらしいクレオパトラの態度には、自らの演劇的優位性を主張する努力を放棄した風情がある。それは彼女の死の受容の姿勢とも結合していることがうかがわれる。バートン（Anne Barton）は、死への途上でクレオパトラが最後に直面する障害が道化であると述べる。クレオパトラはかつて、気に食わぬ報せをもたらしした使者の髪の毛をつかんで引きずり回したことがある。その彼女が、女性に対する道化の中傷に対し「忍耐強く（patiently）」耳を貸し、女王が最も恐れる「嘲りの炎（the fire of ridicule）」を通過するゆえにこそ、彼女は悲劇的な死を遂げる資格を得る、観客はそのような印象をもつのだとバートンは述べる。¹⁵ “Immortal” という語は道化の言い間違いの一つだが（“for his bite is immortal; those that do die of it do seldom or never recover”, 5.2.245-47）、道化がその言葉を使った直後に、クレオパトラが同じ言葉を使用するのは勇気が必要（“take courage”）であったろうとバートンは述べ、女王は悲劇の語彙として、その言葉を取り戻すのに成功すると結ぶ。バートンの論は、あたかもクレオパトラが大変な試練を耐え抜くとも言うかのようである。しかしこの箇所の女王に感じられるのは、そのような努力ではなく、先に指摘した努力の放棄である。確かに、形の上ではここには対話があるが、彼女はどれほど真剣にやり取りをしているのか、相手の話の内容に注意しているのか、はなはだ疑問である。道化はクレオパトラの最期に必要な道具を届けるため登場してくるのであるが、彼は自分がどのような場所にいるのか、どのような地位の人物と話しているのかについて、認識はない。彼の認識は相手が女であるということだけである。だから彼はこの劇にあっては異形の者なのである。この作品世界に住む人間ではない。饒舌で猥褻な彼の言葉の大部分がおそらく、舞台上にいるクレオパトラに向けられているのではなく、舞台を見ている観客に向けられている。道化とのやり取りの前後にあるクレオパトラの悲劇的な言葉に注目してみるとよい。やり取りの直前には、“My resolution's placed, and I have nothing / Of woman in me—now from head to foot / I am marble-constant; now the fleeting moon / No planet

is of mine” (5.2.236-41) があり、直後には “Give me my robe, put on my crown—I have / Immortal longings in me” (5.2.279-80) がある。この両方の女王の言葉のレベルには差がなく連続している。道化は女王に影響を与えていないのである。

この劇では、岐路に立つハーキュリーズの神話、マースとビーナスの神話、イニースとダイドーの物語、オシリスとイシスの神話などへの言及や暗示がある。¹⁶ それらはすべて古典神話あるいは英雄叙事詩を出典とするもので、いずれも主要な登場人物は神々や英雄である。それらのヘレニズム的知識は道化にはない。道化の話の典拠は創世記の原罪の物語である。それは、クレオパトラをただの女としか認識しない道化が行う物語として相応しい。『ハムレット』の終盤に登場する墓掘りが死による人間の平等を説くように、道化によると蛇はすべての人間に死をもたらし。シェイクスピア当時の社会秩序の理念からすると、すべての人間の平等化 (leveling) は恐怖である。また道化の語る話は性的な裏の意味を帯びている。いままで劇の各所で死の観念と性の観念が重ねられてきたが、ここにおいてもそれは変わらない。「死」が「性的オーガズム」とすり替えられるために、人は「死」から復活してくる。蛇に噛まれることは “immortal” (246) だと言う道化は、言い間違えたのだろうか。¹⁷ 取留めがないように思える道化の話の中心で、蛇にかまれて死んだ女が言及されるが、その女は詳細な蛇の報告を行ったという。それならば、一度「死んだ」女が生き返ったのである。また、彼女の話が本当か嘘かは曖昧だと道化は言う。道化によって語られるこの女はクレオパトラの影のようである——嘘を常習とする女、「死んでも」生き返る女、装う女。“Will it eat me?” と女王が道化に問うとき、“the pretty worm” は、蛇という意味から死体を食う蛆という意味に変わる。¹⁸ 死そのものによる平等化がクレオパトラを襲う。しかしそれだけではない。この劇における彼女の特徴そのものが、なんら特別な属性をもたない女性の特徴として語られるのである。

劇の構造の点からは、道化登場のエピソードは、五幕一場冒頭でダシータスが不意にシーザーの面前に現れるエピソードの変奏となっている。ダシータスと道化はともに死をもたらし道具をもって登場する。また、シーザーがダシータスから、クレオパトラが道化から聴くのは、ともに死についての報せである。また前者の報告の中に言及される剣と、後者のお喋りの中に言及される蛇は、ともに男根の象徴でもある。このように二つの箇所には類似点が指摘できるが、身体との接触の点では相違点がある。ダシータスがシーザーの許にもたらした剣は、アントニーがその上に覆いかぶさるようにして自分の体に突き刺したもので、だから彼の死を報告したダシータスは、“I robbed his wound of it—behold it stained / With his most noble blood” (5.1.25-26) と述べた。それに対して道化がもたらした蛇は殺傷能力をもつが痛みを与えることはない (“kills and pains not”, 5.2.243)。また蛇の人を噛むという動きはそれに触れる (“touch him”,

245, my italics) ことによって起きる。ほんの少し蛇に触ることによって死がもたらされるという道化による説明は、クレオパトラがプロキュリーアスによって奇襲され身体
の自由を奪われることによって「死を奪われる」(“betrayed . . . of death”, 5.2.41-42)
事件を想起させる。ローマ的世界、男性的世界においては、死を与えることも、またそ
の拒絶も、無理な身体的力、暴力を加えることによって行われる。¹⁹ 一方、エジプト的
世界、女性的世界においては、ほんの少し触れるだけで死は訪れてくる。マッツィオ
(Carla Mazzio) は、“In much renaissance drama, touch is integral not only to “audi-
ence response” but to the trajectories of dramatic plots, metaphors, and actions. Much
like the trajectories explored above, revenge drama often shift from an exploration of
the symbolism of touch as affect or cognition to a restriction of tactile economics in the
body subject to harm. In *Hamlet*, to take a case in point, Hamlet goes from being “touched”
(or playing it) to being “touched”(and dead)” と述べる。²⁰ マッツィオの述べるように、
この劇においても「接触」は重要であり、しかもその現れ方は劇の展開とともに変化する。
しかも、この劇における「接触」はいくつかの相をもっている。それはシーザーの
身体性を引き受ける彼の使者のモチーフであり、死と性の結合であり、暴力的な種類の
接触からそっと触れるような種類の接触への変化であり、またアンサンブル演劇である。

XVIII 女（少年俳優）どうしの接触

アントニーは成人男性俳優によって、クレオパトラは少年俳優によって演じられた。
その際、男性同士の俳優による身体的接触はどの程度、実際にあったのか、またそれが
あったとして、観客にどのような効果を及ぼしたのかという議論が研究者の間でなされ
てきた。そのような接触は、観客に物語に没入させないだろうという見解が一方であり
ながら、ベヴィングトン (David Bevington) は、両者の親密な身体的接触は舞台上に
しばしば見られたのではないかと述べる。

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’s attempts to ‘Quickened’ him with kissing (4.15.40).²¹

この見解から次のような問いが生じるかもしれない。アントニーが舞台上から姿を消し
た後、ここに述べられているような種類の身体的接触はどうなってしまうのか。アント

ニー亡き後、エジプトに女王の後ろ盾となる武将はいなくなってしまった。あるいは、クレオパトラの恋の相手に相応しい大英雄はいなくなってしまった。演劇的にそのことが意味するのは、エジプトは女だけになってしまうということである。その女たちを少年俳優が演じる。劇の最終的なインパクトの主要な部分が彼ら（彼女ら）のオーケストレーションに委ねられる。シェイクスピアがクレオパトラの死を「分割されたカストロフィー」²²で行こうと決めたとき、彼は少年俳優3名を中心にして、その場面を構想しなければならなかった。すなわちスターの方法ではなく、アンサンブルの方法を選び取ったわけである。身体的接触についてもそれまでとは別種のものが出現する準備が整ったわけである。以下、道化が去ったあとの接触の問題について考えたい。

女王の最期にふさわしい装いをさせるというアイアラスの仕事が終ると、女王は彼女に接吻をする（“take the last warmth of my lips”, 5.2.290）。すると不思議なことにアイアラスは倒れ、息絶えてしまう。その直後のクレオパトラの言葉——

Have I the aspic in my lips? Dost fall?
 If thou and nature can so gently part,
 The stroke of death is as a lover's pinch
 Which hurts, and is desired. Dost thou lie still?
 If thus thou vanishest, thou tell'st the world
 It is not worth leave-taking.

(292-97)

ここに言及される蛇（the aspic）は、彼女の唇に置かれているので最初から歯をもたない。さらに蛇が人に与える痛みは、“stroke”に籠められた二つの意味（「一撃」と「ひと撫で」）によって、その痛みの強さがなお緩和される。この蛇の表象はそれまでの表象と比較されるべきだ。“I would not be the party that should desire you to touch him, for his biting is immortal”（244-45）という道化の言葉の中にあらわれる蛇は歯をもっていた。道化とのやり取りでクレオパトラが“the pretty worm / Of Nilus . . . that kills and pains not”（242-3）と述べるように、彼女は、ナイルの蛇について人を殺すが痛みは与えない生物だと理解している。しかし、道化は、蛇の与える痛みがどれほどのものか、はっきりと述べている訳ではない（道化は253行目で“what pain she felt”と痛みに言及するが、その痛みの鋭さについてはわからない）。劇中初めてクレオパトラによって、歯をもたず、また痛みを全く与えない蛇が具体化される。

クレオパトラはアイアラスを“Yare, yare, good Iras, quick”（5.2.282）という言葉でせかして、女王としての最期にふさわしい装いを手伝わせる。これは、クレオパトラ

の死の報せを受けたアントニーが、着ていた鎧を脱ごうとし、“*Apace, Eros, apace!*” (4.15.41)とせかす箇所を想起させる。両方のエピソードには、いくつかの類似性がある。どちらの場合も、それぞれの主人の行動がきっかけとなり、主人の死に先んじて家来が命を落とす。そもそもイアロス (Eros) という名前とアイアラス (Iras) という名前は似ている。物語の上では同性の者たちの主人への愛情や忠誠心が示される箇所である。そして先に死んだ者はこれから死のうとする者から特権的な立場にあるものと見なされる。突然倒れたアイアラスを見てクレオパトラは、先に死後の世界に旅立ったアイアラスと、すでにその世界にいるアントニーとの接吻を想像する (アントニーに接吻されるということはクレオパトラにとって特権である)。死者どうしの接吻である。そこに想像される身体性は希薄である。致命傷と大きな痛みをかかえながらもすぐに死ぬことができなかったアントニーの最期とは対照的だ。また、ここでのアイアラスはこの劇に数多く登場する使者の一人と見なすことができるかもしれない。彼女は、女王の許からアントニーの許へ行く。その使者アイアラスにクレオパトラが性的な想像をめぐらすのも彼女らしい。²³ かつてアントニーの許から来た使者に対して、“*Ram thou thy fruitful tidings in mine ears, / That long time have been barren*” (2.5.24-25) と、性的なイメージで語り掛けた彼女だからである。クレオパトラ最期の場面は日常的観念に満ちていると述べたフォークナーの評言が想起される。²⁴ また、敗戦のアントニーが学校教師という身分の低い者を勝利者であるシーザーの許へ使者として立てたことがあったように、常にクレオパトラの身近にいた侍女のアイアラスが使者として旅立つことは、クレオパトラの周囲に身近な女性たちしか、今はいなくなってしまったことを暗示する。身体をもたない使者の創造 (想像) は、シーザーと彼が派遣する使者との関係と対照的だ。シーザーから派遣される使者たちは主人の身体性を引き受け、逆に主人の身体性を希薄なものとしたのであるが、クレオパトラが死んだアントニーの許へ「派遣する」アイアラスは、アントニーから接吻をされる点において、クレオパトラの分身であるとも言えるのだが、この使者には身体性はない。

シーザーが政治的スペクタクルを創作するため他人の身体性を求め、また自分の使者によって彼自身の身体性を発現する機会を奪われてゆくのに対して、クレオパトラはあくまでも自分の身体性を希薄化することはない。二人の侍女たちが彼女たちの主人の言葉の合間に述べる言葉は、“*Dissolve, thick cloud, and rain, that I may say / That gods themselves do weep*” (5.2.298-99) など、英雄主義的なスケールを感じさせる言葉なのだが、クレオパトラ自身はあくまでも侍女たちの注意、ひいては観客の注意を自分の体に向け続ける。クレオパトラの唇に宿ると想像された蛇には歯がなかったが、彼女が蛇を胸に当てようとするとき、それは鋭い歯をもっている。彼女は、“*With thy sharp teeth this knot intricate / Of life at once untie*” (303-04) と、もつれた紐の結び目を

噛み切るほどに鋭い歯を想像する。しかし次の瞬間、蛇はまだ歯の生えていない赤子と見なされる。ベントリー（Eric Bentley）は、「ドラマの「本来の活動領域」は時間である。またドラマは短い形式である。これら二つの事実によって、時間のそれぞれの単位（秒・分など）は貴重である」という。²⁵ クレオパトラの胸に当てられた毒蛇はなお数秒間、そこに張り付いたままである。シェイクスピアはその数秒間、人々の注視を女王の身体から逸らせない。次の引用文は、毒蛇を胸に当てたクレオパトラにチャーミアンが“O eastern star!”と嘆きの言葉を発したのに対し、声を立てないようにという女主人の禁止の命令から始まる。

Peace, peace!

Dost thou not see my baby at my breast,

That sucks the nurse asleep?

(5.2.307-09)

この数秒の侍女の沈黙のなかでクレオパトラは、蛇を、母親の胸に吸いつく赤子のイメージで提示する。授乳のイメージは蛇を胸に当てる所作以上に、クレオパトラを身体化する。²⁶ 赤子に喩えられる蛇は人に痛みを与えず、蛇との接触をクレオパトラは感覚的に好ましいものと捉えられることができる（“As sweet as balm, as soft as air, as gentle”, 310）。

クレオパトラがもう一匹の蛇を彼女の腕に当てることによって、観客はなお彼女の身体に注意を向け続ける。その後、すぐに事切れたクレオパトラの死体に、チャーミアンが触れる。

Downy windows, close;

And golden Phoebus never be beheld

Of eyes again so royal. Your crown's awry,

I'll mend it, and then play--

(5.2.314-17)

最初にチャーミアンは、死者の目を閉じる。それは死者に対して最初に行なう儀式の一つである。²⁷ 次に彼女は王冠のゆがみを正す。舞台上で、王冠の位置を直すためには、チャーミアンはクレオパトラの頭に触れるだけではなく、真直ぐになるように頭を動かさなくてはならない。観客は、チャーミアンが死体に触れる行為（の演技）に対して、また、彼女に触れられ彼女の力で頭を動かされるクレオパトラの死体（の演技）に

対して、ある種のリアリズムを感じるだろう。²⁸ このあと数十秒間、蛇を利用した自殺についてクレオパトラが行った連想の流れが、途切れずに続く。急ぎ現れた衛兵に対する、“*Speak softly, wake her not*” (5.2.318) というチャーミアンの言葉には、授乳する母とその赤子のイメージがその背景にある。また授乳のイメージは乳飲み子をもつ母親の日常的な生活の一コマである。このイメージは衛兵には理解されなくても、事件の顛末を目撃している観客には、クレオパトラからチャーミアンへと伝達されたイメージとして捉えられる。またチャーミアン自身も蛇に我が身を噛ませるとき、“*O, come apace, dispatch, I partly feel thee*” (320) というように、クレオパトラの言葉を思い起こさせる表現で女王の死の場面を再現する。このあと、チャーミアンの最期は第一の衛兵によって再現されシーザーに報告される——“*O Caesar, / This Charmian lived but now, she stood and spake--/ I found her trimming up the diadem / On her dead mistress--tremblingly she stood, / And on the sudden dropped*” (338-42)。シーザー登場によって、この場面には、別の流れが生まれ始めているが、しかし、第一の衛兵の言葉は、観客にとってクレオパトラの印象深い死の場面の部分的な描写となっている。そして第一の衛兵はチャーミアンがその主人のために日常的に行っていたに違いない身の回りの世話を語ったのであり、ここにもクレオパトラの死の場面に特徴的な接触性と日常性が持続しているのである。

シーザーはわずかの時間差によって、クレオパトラの最期に立ち会うことができない。三人の少年俳優がお互い軽く触れ合うことによって構成された最も印象深いドラマに参加することができない。シーザーが舞台に登場する直前にドラベラが発する“*Caesar, thy thoughts / Touch their effects in this*” (5.2.328-29, *my italics*) という言葉は、シーザーが登場して直後のドラベラの“*O sir, you are too sure an augurer-- / That you did fear is done*” (332-33) という言葉とは、同一内容を扱いながらも表現は異なっている。前者の中の“*Touch*”の使用は、この語を含むドラベラの言葉が観客にも向けられたものであることを暗示する。次々と使者をエジプトの宮廷に派遣することによって、自らの身体性を希薄なものとしたシーザーの演劇的末路にふさわしい語の選択である。クレオパトラの死体を検死した結果、胸には血痕が、腕には膨れ上がった部分が見つかる。それらに加えて、無花果の葉に残された粘液から蛇の通った跡 (“*an aspic's trail*”, 349) が見つかる。これらのディテールは観客にとっては生々しい。ところが、シーザーはそれらの証拠品から、クレオパトラが、無数の自殺方法の実験から最も容易な方法を選び取ったと決めつける。彼の関心は検死の方向へ向う。ここでの観客とシーザーの反応の違いは、それぞれ、バルト (Roland Barthes) が写真イメージについて、プンクトゥム (*punctum*) とストゥディウム (*studium*) という用語で説明したものと対応するかもしれない。¹⁷ ストゥディウムとは、写真に対する一般的な関心 (姿、顔、ポーズなど) を

指し、プンクトゥムとは、ストゥディウムを混乱させるものである。それは矢のように放たれ、見る者を刺す種類のものとしてイメージされる。バルトは他に、刺し傷、句読点、斑点、痛点、などのイメージを挙げる。また、しばしばプンクトゥムとして機能するものとしては、一枚の写真の中の特定の細部がある。それは、写真のほうから飛び込んできて見る者を突き刺す。ちょうどアントニーと彼の剣との間に一種の近縁性があったように、クレオパトラと蛇との間にも一種の近縁性を感じないわけにはいかない。その理由の一つは、クレオパトラが「ナイルの蛇」(“serpent of old Nile” 1.5.25) と呼ばれたからである。また他の理由は、舞台上のシーザーとその家来たちが近辺にいるはずの蛇をまったく捜そうとしないにもかかわらず、またそれゆえに、観客には蛇の行方が気になるからである。それは「どこにもない場所」(nowhere) へ行ってしまった印象がある。また、蛇が残した跡は、“trace” という語が使われずに、“trail” という語が使われている。ここでの“trail” は名詞だが、これと同形の動詞、これの語源ともなっている動詞は、重いものを引きずること、人を引きずること、船で引っ張ること、体を引きずって進むこと、蛇などが地を這うこと、などの意味である。なんとクレオパトラと連想の深い語であることか。これらの用法には接触の要素が前提となっている。蛇が残した跡は、見事な接触から構成された女王の最期の場面にふさわしい。シーザーには知りようもないタブローが観客の心の中に形成される。

注

¹ テキストは *The Tragedy of Anthony and Cleopatra*, Oxford World's Classics, ed. Michael Neill (Oxford: Oxford Univ. Press)。以降の引用もこの版に拠る。

² Cf. “I could well forbear’t: / It’s monstrous labour when I wash my brain / An it grow fouler”(2.7.95-97)

³ Terence Hawkes, *Shakespeare's Talking Animals: Language and Drama in Society* (London: Edward Arnold, 1973), p. 181.

⁴ Hawkes, p. 188.

⁵ Hawkes, p. 185.

⁶ Hawkes, p. 187.

⁷ Stephen Orgel, “Nobody’s perfect: Or Why Did the English Stage Take Boys for Women?” *South Atlantic Quarterly* 88(1989), 7-29, 13; Laura Levine, “Men in Women’s Clothing: Anti-theatricality and Effeminization from 1579 to 1642,” *Criticism* 28(1986), 121-43, 131; Madelon Sprengnether, “The Boy Actor and Femininity in *Antony and Cleopatra*” in *Shakespeare’s Personality*, ed. Norman N. Holland, Sidney Homan, and Bernard J. Paris (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1989), pp. 191-205, 202; Juliet Dusinberre, “Squeaking Cleopatra: Gender and Performance in *Antony and Cleopatra*” in *Shakespeare, Theory, and Performance*, ed. James C. Bulman

(London: Routledge, 1996), pp. 46-67, 52.

⁸ Dusinger, pp. 46-67, 54.

⁹ Dusinger は “the theater of stars and repertory theatre” (p. 54) という言い方をしている。

¹⁰ Margaret Lamb, *Antony and Cleopatra on the English Stage* (London and Toronto: Associated University Press, 1980), p. 30.

¹¹ Cited in Shaun Moores, *Media/Theory* (London and New York: Routledge, 2005), p. 76; John Langer, “Television's ‘personality system’”, *Media, Culture and Society* 3(1981), 351-65, 354-5.

¹² Dusinger, p. 58.

¹³ Frank Kermode, *The Riverside Shakespeare* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1974), p. 1344.

¹⁴ Edward W. Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient* (1978 rpt ; London: Penguin Books, 1991), p. 63: “The European imagination was nourished extensively from this repertoire: between the Middle Ages and the eighteenth century such major authors as Ariosto, Milton, Marlowe, Tasso, Shakespeare, Cervantes, and the authors of the *Chanson de Roland* and the *Poema del Cid* drew on the Orient's riches for their productions, in ways that sharpened the outlines of imagery, ideas, and figures populating it.”

¹⁵ Anne Barton, “Divided Catastrophe in *Antony and Cleopatra*” in her *Essays, Mainly Shakespearean* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1994), p. 132.

¹⁶ Janet Adelman, *The Common Liar: An Essay on Antony and Cleopatra* (New Haven and London: Yale Univ. Press, 1973), pp. 53-101.

¹⁷ Neill, note to 5.2.246 を参照。この注釈者は道化の言い間違えと取る。

¹⁸ Cf. “let the water-flies / Blow me into abhorring!”(5.2.59-60)

¹⁹ この劇における数々の暴力シーンが想起される。

²⁰ Carla Mazzio, “Acting with Tact: Touch and Theater in the Renaissance” in *Sensible Flesh: On Touch in Early Modern Culture*, ed. Elizabeth D. Harvey (Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 2003), p. 183.

²¹ Ed. David Bevington, *Antony and Cleopatra* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1990), p. 43. 引用文中に言及されているのは、E.A.J. Honigmann, *Shakespeare, Seven Tragedies: The Dramatist's Manipulation of Response* (London: Macmillan, 1961), pp. 155-6 である。

²² Barton の前掲論文で使われた用語。

²³ Cf. Bevington, note to 5.2.296-97.

²⁴ H. W. Fawcner, *Shakespeare's Hyperontology: Antony and Cleopatra* (London and Toronto: Associated Univ. Presses, 1990), p. 173.

²⁵ Eric Bentley, *The Life of the Drama* (New York: Atheneum, 1966), p. 79.

²⁶ Cf. Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism* (Bloomington and Indianapolis, Indiana Univ. Press, 1994), p. 205: “The fluidity and indeterminacy of female body parts, most notably the breasts but no less the female sexual organs, are confined, constrained, solidified through more or less temporary or permanent means of solidification by clothing or, at the limit, by surgery”.

²⁷ *Antony and Cleopatra*, A New Variorum Edition of Shakespeare, edited by. Marvin Spevack; associate editors, Michael Steppat and Marga Munkelt (n. p. : The Modern Language Association of America, 1990), note to l. 3570.

²⁸ Kent Cartwright, *Shakespearean Tragedy and Its Double: The Rhythms of Audience Response* (University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State Univ. Press, 1991), p. 270.

²⁹ Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography* (London: Fontana, 1984), pp. 26-27.

