

死を運び込む——『ロミオとジュリエット』と 『アントニーとクレオパトラ』における 死のドラマツルギー

村 主 幸 一

I 序

スペンサー (Theodore Spencer) によると、中世から近代初期の英国演劇史のなかでマーロウの『タンバレン大帝』(1587 頃初演) が初めて死を演劇的に扱ったという。¹ 当時の演劇の死の扱いについてスペンサーが注目するのは、第一に死の言語的表現、第二に主人公の死に対する反応と性格造形との関係、第三に死とアクションとの関係、の3点である。² 初期のエリザベス朝の人々にとって死はこの世の栄光に終止符を打つものであったが、時代が下るにつれ次第に死への瞑想が深まってゆく。³ スペンサーは、英国ルネサンス演劇が死についての考察を深めてゆく軌跡を辿った。彼の研究の焦点は、死生観とその演劇的な造形の変化である。本論は、死生観を抽出するのではなく、死を劇の全体的構成との関係において捉えようとする。それゆえ、劇の構造の中での死の人為性がよりクローズアップされることになるだろう。例えば、シェイクスピア悲劇のいくつかでは、結末が近づくと、それまでの劇の展開からあたかも必然的であるかのように、舞台上に死の影が凝固し具体化してくる。興味深いのは、象徴的な「擬装した死」の形を取るものである。『ハムレット』のなかでクローディアスとレアーティズの不穏な密談のなかに言及される「ラモー」(“Lamord”) という名の乗馬の名手、『マクベス』において主人公が自分の人生について総括した直後に登場する「セイトン」(“Seyton”) という名の家来、『コリオレーナス』において敵方の将軍となった主人公の許にローマの命乞いに現われる三人の女たちには、それぞれ、死そのもの (La Mort)、人の死に臨んでその魂を奪おうとする悪魔 (Satan)、人の命の長さを決める運命の三女神の暗示がある。そもそも悲劇の終盤、主人公の事実上の死が舞台上に提示される前に、おなじ登場人物の仮の死、あるいは別の登場人物の死が提示されるのは、どうしてなのか。それはたんに物語上の必要から来るのか、あるいはシェイクスピア独特の演劇的な仕掛けとみるのが妥当なのか。仮の死と現実の死が複雑に交流し合っているのではないか。また、死が舞台という空間で扱われるとは、死が地理的な要素とも無関係ではないことを示唆する。シェイクスピアの悲劇における死は、様々な要素と絡み合って、劇の結末に用意される最後の死へと向ってゆくのではないか。このような疑問を発端として、以下の議論を進める。本論では『ロミオとジュリエット』と『アントニーとクレオパトラ』を取

り上げ、それぞれに見られる死の劇作術、死の演劇的構成を論じ、最後のセクションでこれら二つの劇における死の劇作術を比較する。

Ⅱ 『ロミオとジュリエット』における死の充満

『ロミオとジュリエット』におけるヴェローナの往来は、ティボルトやマーキューシオなど若い男性の行動空間である。モンタギュー家とキャピュレット家の確執に積極的に係わる若者たちは、敵の剣で傷つく危険にさらされている。両家の争いは若者たちにとって、男性性を空想の中で確認する機会となっている。それゆえ、彼らは「死」について直接に学ぶ機会が与えられていそうであるが、死の認識は彼らにはない。だから死は、若者たちを不意打ちするものだと言えようか。

若者たちにとって死は隠れた存在である。そのことを観客に気づかせてくれるのが、マーキューシオとティボルトとの戦いである。マーキューシオがティボルトによる剣の一突きで致命傷を受ける。ロミオの“Courage, man, the hurt cannot be much” (3.1.95)⁴という言葉など、傷ついたマーキューシオに向けられた友人たちの励ましは、彼らの日常的なやりとりの世界から来ている。彼らはその傷が致命傷になるとはまだ知らない。しかし、傷ついた本人には、そのことが突然明らかになる。その啓示はマーキューシオの身体内部からやってくる。両家の不和に対する彼の無分別な介入はここに到って、その結末が明らかになる。ところが、それは彼の身体内部で知覚された認識にとどまる。二人の友人と我々観客が、ここでマーキューシオの痛みを共有することはない。同様にティボルトの死体についても、観客がその悲惨を想像のうちに感じ取ることはない。

ティボルトの死体が劇中で再び取り上げられるのはどのような文脈においてか。またそれはどのように表象されることになるのか。ティボルトの死の話題は男性空間(街路)から女性空間(屋内)へと移動する。女たちは暴力の場面に居合わせなかった。従って、男たちの暴力の応酬について直接に目撃したわけではない。そのことは三幕二場でロミオと初夜を迎えるべく夜の到来を待つジュリエットに、乳母が往来で起きた悲劇を伝える場面で強調されているように思われる。乳母の報告は支離滅裂で、なかなか正確な情報がジュリエットに伝わらない。しかし同時にこの劇では、ティボルトの死がもたらす悲惨な衝撃は、女によって、キャピュレット家の内部へと運び込まれる。それが乳母であるというのは、ものの捉えかたの基礎に身体的な経験をおく彼女にふさわしい。⁵ 観客も目の当たりにすることのなかったティボルトの死体の状況について、彼女は次のように述べる。

I saw the wound, I saw it with mine eyes--
God save the mark!--here on his manly breast.

A piteous corse, a bloody piteous corse,
 Pale, pale as ashes, all dedaubed in blood,
 All in gore blood--I sounded at the sight.

(3.2.52-56)

この乳母特有の死体の描写は、後にジュリエットが“the mangled Tybalt” (4.3.51) と表現することからもわかるように、そのままジュリエットの眼に焼きつく。死についての乳母による報告の支離滅裂と、その身体的にクローズアップされた死のイメージ。この二つの結合したものが、劇がこれ以後の展開を生み出す、その源泉のようにも見えてくる。

ティボルトの死が報告として、キャピュレット家へ運び込まれる。本論が扱うシェイクスピアの死の劇作術の一例がここにみられる。実体のない報告としての死、しかし、それは往来で生じた現実の死以上に、身体性を喚起する死のイメージで語られる。この死のイメージを胚とすると、その成長拡大したものはジュリエットの偽物の死である。そして乳母が語るティボルトの死体と同様、ジュリエットの死もまた、なんと現実の死を髣髴させるイメージで語られることか。ロレンス修道士は、娘に仮死の薬を渡す前に、その効き目について詳述するが、その効果こそ、娘の家族が後に、死の「実体」として目撃するものであった。劇の構造は、パリスとの婚礼当日の場面で、観客がジュリエットの父母や乳母の狼狽ぶりを舞台上に見るとき（四幕四場）、観客もまたロレンスが述べた死のイメージを思い浮かべざるを得ない仕組みになっている。

既に述べたように、ヴェローナの若者たちは、互いの無謀な剣によって、往来で命を落とす危険性が多分にあるのだが、ロミオを含め若者たちの人生観の中に、死の想念は位置を占めていない。死は彼らの関心でない。だからといって死はこの劇の世界から消失してしまうのではない。それは別のものに置換される。ロミオによるティボルト殺害に対する罰については、劇中、死刑か追放かという二つの選択肢が示される。ロレンスの言葉によると、ヴェローナの法律は死刑を定めているが、大公エスカラスの温情によって、ロミオに対する処罰は減刑される。すなわち、彼は追放の刑に処せられる。しかし、恋人との別れを最大の悲劇と考えるロミオにとって、彼の“*exile hath more terror in his look, / Much more than death*” (3.2.13-14) という言葉が示すように、追放の刑は「死」を意味する。死刑か追放かという司法上の選択は、追放と死とを、詩的に等価なものともみなすための工夫ではないかと思える。ロミオの主観的立場からすると、追放された彼は、ある意味で死んでいる。ロミオの演劇的「死」の一つの表現は、三幕五場 60 行目から五幕一場冒頭の間、彼が舞台から姿を消すことである。ジュリエットと比べ、空間的に、はるかに自由な行動範囲を許されているロミオが、ティボルト殺害の罰として追放

の刑に処せられるのは、彼と空間的拮がりとの連想をさらに強めることになる。ロレンス修道士の初めの計画では、ロミオはマンチュアへと逃れるが、故郷での問題が解決した後、また故郷へと戻り、ジュリエットと公認された夫婦となるということであったし、ロレンスの次の計画では、仮死状態になったジュリエットをひそかに連れてマンチュアに行くということだった。つまりロミオは、観客の空想のなかで町境を幾度も横切る。そしてロミオが「死」として舞台から消失したために、逆説的に彼は「死」として、次に述べるように、舞台上と観客の想像の中に充満する存在となる。

ジュリエットはパリスとの結婚式の前夜に仮死の薬を飲む。それゆえ、彼女を死んだものと思い込んだ人々は、ジュリエットが死と結婚したというイメージを多用する。死は繰り返し擬人化される。キャピュレットは娘の死を嘆いて、“Death lies on her like an untimely frost / Upon the sweetest flower of all the field” (4.4.54-55) と述べ、また、到着した花婿に対して、“O son, the night before thy wedding day / Hath death lain with thy wife” (61-62) と声をかける。ここでは、パリスが迎えるはずであったジュリエットとの新婚初夜が、「死」に先を越されてしまったと、死が擬人化される。舞台に不在のロミオは、逆説的に、舞台に充満すると先ほど述べたが、キャピュレットが語る「死」には、確かにロミオの影がある。パリスに先駆けてジュリエットと初夜の床を共にしたのはロミオだからである。そのような視点から、キャピュレットの言葉を読んでゆくことが可能である。「死」をロミオと読み代えさせるような言及はさらに続くが、その指摘はここでは省略する。⁶

ジュリエットの仮の死、ロミオの舞台上に充満する死が創造されたが、死の実体はそれらにはない。死の実体はキャピュレット家の墓の場面で創られる。夜、ジュリエットの墓でパリスが、“vile Montague!” (5.3.53) とロミオを呼んだとき、ロミオは、自分に剣を向ける者はキャピュレット家の者であると考えたに違いない。この戦いはロミオとティボルトとの戦いを観客に彷彿させる。ティボルト (3.1.60) と同様パリスも、ロミオを“villain” (5.3.56) と罵り、今回もロミオは争う必要がないことを説明しようと、前回と同じく“I love thee” (5.3.64) という言葉を使った。劇作家は、この場面でのパリスとロミオとの争いを、三幕一場でのティボルトとロミオとの争いの繰り返しとして構成している。パリスはこれまでの彼の人物像とは異なる印象を与える。彼はジュリエットの墓を懸命に守護しようとする。その姿勢がまた、墓の冒涇者に疑われたロミオとの争いを激しいものにする。“Put not another sin upon my head” (62) というロミオの言葉には、自分が両家の争いというエトスに閉じ込められてしまったという思いが強くなるかがわかる。そして、自分の剣で命を奪ってしまった相手が、キャピュレット家の者ではなく、“Mercutio’s kinsman” (75) であると知ったときには、その思いはさらに強化されたことだろう。

パリスの登場は恋人たちが迎える悲劇的の死の観点からは不要である。しかしパリスの登場によって演劇的かつ詩的な意味が生じる。パリスは、ロミオとの争いにおいてティボルトの似姿となることの他に、死体となって、彼の“Open the tomb, lay me with Juliet” (5.3.73) との遺言通り、ジュリエットの墓に運び込まれることが必要であったように思われる。パリスの死体はロミオの自殺の前触れであり、また仮死状態にあるジュリエットのもとへ、ロミオが死の実体を運び込むことを意味している。それゆえ、ロミオによるパリスの死体への言及は、“For here lies Juliet, and her beauty makes / This vault a feasting presence full of light. / Death, lie thou there, by a dead man interred” (85-87) の台詞の流れが示すように、ジュリエットの死体を描写する彼の言葉の途中に置かれている。

五幕一場の冒頭で、ロミオは自分が見た奇妙な夢を語る。その夢では、ジュリエットが彼の許に来て、死体となった彼を発見する。この劇は、目覚めたときそこに誰がいるのかという問題について登場人物たちに不安を表明させている。ロレンスはジュリエットに“he [Romeo] and I / Will watch thy waking” (4.1.115-16) と説明し、彼女自身は“I wake before the time that Romeo / Come to redeem me?” (4.3.30-31) と不安をもらす。これらのディテールが暗示するのは、ジュリエットの許にロミオが来るタイミングの重要性である。そのことはジュリエットが飲んだ薬が十分な効き目を持続させる時間、その効き目が切れ始める時間と関係がある。ロミオが見たジュリエットの「死体」は、キャピュレットが見た娘の「死体」とは明らかに異なっていた。後者の場面では、ロレンス修道士の予告通り、擬人化された死が猛威を振った。ジュリエットの身体は、体的にも体外的にも死相を帯びていたからである。一方、ロミオが目撃した墓のなかのジュリエットはそうではなかった。

墓の場面における観客の最大の関心はジュリエットの身体状態にある。彼女は薬が切れかかり、命の脈動が再び戻りつつある。ここでは観客の認識とロミオの認識の違いが最大限に利用される。“Ah, dear Juliet, / Why art thou yet so fair?” (5.3.101-02) というロミオの問いは、観客には答えが明白な問いである。ここにおいても、四幕四場の悲嘆に沈むキャピュレット家の場面と同様、花嫁と死のモチーフが現れる。しかし、先の場面にあっては、死の猛威が人々の口吻に感じられたのであるが（結婚式が突然葬式に変わったのだから）、今の場合には、その死が“unsubstantial” (103) と形容されるのもっともである。ここには実感される死の影はない。ジュリエットの死相がロミオに最後の決断をさせるのではなく、今しも彼女の体内に漲ってきた瑞々しさがそれをさせる。アイロニーである。状況がジュリエットを死への先導者とする。ロミオの修辞は彼自身がジュリエットの愛人としての「死」に取って代わるように述べているが、現実にはジュリエットが擬人化された女性の「死」となって、ロミオを死へと導くのである。⁷

自殺の直前、ロミオは自分の体のいくつかの部分に呼びかける形で、これが最後とジュリエットを抱きしめる——“Eyes, look your last. / Arms, take your last embrace. And lips, O you / The doors of breath, seal with a righteous kiss / A dateless bargain to engrossing death” (5.3.112-15)。この劇で身体各部分が取り上げられるのは、恋する女性の美しさを語る愛の言葉の中と、薬の効能を説く医学的な言葉の中においてである。ロミオの身体各部分は最後の働きをしようとしている。ロミオが毒薬を飲んだ直後に観客が思い起こすのは、ロレンスが説明した、薬が体の各部分に及ぼす影響である。つまり、“The roses in thy lips and cheeks shall fade / To wanny ashes, thy eyes’s windows fall / Like death when he shuts up the day of life” (4.1.99-101) などに見られる、体の各部分に現れる死の姿である。劇のサブテキストのレベルにおいて、四幕四場で語られた仮死は、このような実体を獲得するに到る。

仮死の場面において、すべての人々の注意はジュリエットの身体の現象的側面に向けられる。すなわち、ロレンスが語った“this borrowed likeness of shrunk death” (4.1.104) である。これと対照的に、ジュリエット自殺の場面をシェイクスピアはリアリズムで構想した。ジュリエットは、ロミオが握るコップから彼の死因を服毒自殺であると判断する。自分もロミオの後を追って自殺する気持ちは確かだが、その方法はまだ決断されていない。コップに毒が一滴も残っていないのを確認する。それではロミオの唇にその液が付着してはいないかと、彼にキスを試みる。キスをして初めてジュリエットは気がつく。ロミオの唇にまだ暖かさが残っている！それで初めて彼女は、わずかの時間差によって、自分が生きたロミオに会えなかったのを悟る。少なくとも観客は、自分たちがもっているその認識をジュリエットに投影する。彼女に残された自殺の手段はあと一つしかない。ロミオがもっている短剣を利用するしかない——“O happy dagger, / This is thy sheath. There rust, and let me die” (169-70)。ジュリエットの実際の死の場面もつリアリズムは、彼女が服薬を決断する際（四幕三場）の空想的な要素と対照をなす。

恋人たちの自殺の場面では、性別を表わすシンボルが入れ替わっている。批評家の中には、ジュリエットが自殺するために用いたロミオの短剣に性的な意味を読み取り、彼女は空想のなかで、ロミオと性的に合一したのだという人々もいる。しかし、ジュリエットのもつ短剣のみに注目して、ロミオがもつコップに言及しないのは、中途半端な解釈であるように思える。またこの血がついた剣は、他の血のついた剣 (“these masterless and gory swords”, 5.3.142) と同類である。劇では、すべての剣が血に染まるのは、キャピレットとモンタギュー両家の争いから由来した。ジュリエットはそのような意味をもった剣を自分の体に突き立てる。剣は再び鞘から抜かれて人を殺めるのではない。“There rust” (170)、即ち、そこで止まれと言っているのである。男性性の表明の場でもあった両家の争い、それは死の実感とは無縁であった。ジュリエットはその最終的な行き着き先

を我が身をもって示す。彼女が剣をもつ男性としてジェンダー化されているとしても不思議ではない。それはヴェローナの社会のどの男性も成し得なかったことなのだから。

Ⅲ 『アントニーとクレオパトラ』における死と日常

『ロミオとジュリエット』の背景も死の認識が希薄であったが、『アントニーとクレオパトラ』でも流血や負傷を伴った身体性の経験が希薄である。初期の悲劇における死の認識の希薄は、キャピュレット家とモンタギュー家の確執をその源として、男性性を誇示するための劇場と化したヴェローナの町と密接な関係にあった。それに対して、後期の悲劇における死の認識の希薄は、政治的／軍事的要素が日常的／性的要素と混在していることから来ている。劇は、身体性の希薄な世界を背景として、そこに流血と痛みを伴う身体を運び込む。即ち、痛む身体の問題と空間の問題との結合がこの作品にもある。本論では、クレオパトラが霊廟に閉じこもる事件とアントニーの自死とを中心に扱う。「死を運び込む」という本論のテーマからは重要な箇所だからだ。

四幕十四場で、アントニーの怒りに恐れをなしたクレオパトラは侍女に助けを求める。いつも独自の方法で物事に当たろうとする女王にしては、侍女に助言を求めるこの行為は珍しい。混乱するクレオパトラに対しチャーミアンは、間髪を入れず“*To th'monument*” (3)⁸という言葉で、この方法しかないといった調子で発する。そして今の状況では「それしかない」という勢いによって、有無を言わず、その提言を女王に受け入れさせる。一幕三場では、アントニーの愛情をつなぎとめる方法について、女王と侍女の間に対立があった。しかし、ここではその対立はない。それは、侍女と同じ言葉を繰り返す“*To th'monument!*” (6) というクレオパトラの反応によって示される。このように、すべてが霊廟に方向づけられる。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。“*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) という彼女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 (*OED*, “*monument*”, n. 5 の定義を参照)。高貴な人の魂と肉体が分離する舞台背景として霊廟はふさわしい。つまりクレオパトラは、霊廟に入ることによって、視覚的にも自分は霊廟と等しい存在であることを示そうとする。しかしクレオパトラと霊廟との等価は、嘘によって創られる。そもそも彼女のこのときの死は肉体の死を伴わず言葉でしかないのだから、実体を欠いている。死は不純なものになってしまう。また、この不純化の作用は、死のみではなく、高貴な人の死という観念そのものにも及ぶ。

意外なことに、チャーミアンの発案になる作戦は、クレオパトラ的原理で成立していると言ってよい側面をもつ。一幕三場のアレクサスへの指示で、女王の“*I did not send*

you” (1.3.2) の言葉が示すように、彼女は使者を立てたのは自分ではないということにした。今の場合もまた、クレオパトラは自分の死をアントニーに伝えるための使者としてマーディアンを任命するが、その使者は女王の指示に「拠るもの」ではない。主人はすでに死んでいるので、使者を立てる者はいないわけである。クレオパトラはチャーミアンの指示に従いながらも、いかにも彼女らしい要素をさらに加える。クレオパトラは指示の中で、“bring me how he takes my death” (4.14.10) と述べる。これは、愛人の関心を常に自分に向けさせるための彼女の口癖である“See where he is, who’s with him, what he does” (1.3.2) の繰り返しとみることができる。さらに、“word it, prithee, piteously” (9) 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、アクチウムの海戦に勝利した有利な条件の中で、シーザーが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好機が到来したと言うのだが、即ち、歴史をつくるのだが、クレオパトラの家来たちは女主人から聞き慣れた指示を与えられる。つまり、指示の内容、指示の仕方は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。バートン (Anne Barton) は、この劇特有の、整然とした形式を欠き予想が困難な「分割された大団円」 (“divided catastrophe”) が反映しているものは、芸術本来の疑わしい均整ではなく、“life as we normally experience it in a world where events invariably straggle on beyond the point that art would regard as climactic” と述べているが、⁹ 劇の当初から日常性はクレオパトラと密接な関係がある。このように一回性と無縁な「死」がアントニーの許へもたらされる。

宦官のマーディアンが主人の“word it, prithee, piteously” にという願いに十分にこたえたかどうかは定かではないが、クレオパトラのこの指示の背景には宦官の声が高いという認識があるのかも知れない。アントニーの許へ現れたマーディアンは、主人の指図以上に、拡大して女王の最期を提示する。アントニーへの使者がマーディアンであったのは、象徴的である。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、彼自身は性交はできないが、それゆえにこそ人一倍、性的空想 (“fierce affections”, 1.5.17) が激しい者である。だから、マーディアンは、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。

“Death of one person can be paid but once” (4.15.26) と、マーディアンが女王の死を報告するとき、観客はその偽の報告に欺かれるアントニーに注目する。観客は今回の女王の死を嘘だと了解しているために、それは彼女の日常的振舞のなかに取り込まれてしまう。だから観客にとって、その死は、肉体の死ではなく、劇がこれまでに提示してきた別種の死、性的な死の相を帯びる。すなわち、彼女の性癖に合致した死、繰り返さ

れる死、日常的な死である。ここには、クレオパトラの性的な死についてイノバーバスが以前に語った“she hath such a celerity in dying” (1.2.143) の言葉が、マーディアンの報告のサブテキストとしてある。イノバーバスは、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のように語る。それほど意味こそ違え、この劇では死という言葉は日常性の中に置かれている。

マーディアンの報告の中では、あたかも映画のクローズアップのシーンのように、女王の口だけが想像され、女王の居場所についてはなにもわからない。恐らく女王が望むような口調で彼女の最期の言葉が述べられただけではなく、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。クレオパトラはアントニーの名前を繰り返し呼ぶが、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。恋人たちの日常を知っているものだけが、このような報告を創作できる。それは単語の選択にまで及んでいる。マーディアンの“her fortunes mingled / With thine entirely” (4.15.24-25) の言葉における“mingle”という語は、アントニーが好んで使用する語であった (3.13.157; 4.9.20, 37)。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、女王の死の報告には、彼女の日常的な要素が混入する。さらに女王が空想した、自分の身分に相応しい悲劇的な死の形 (“Anthony! most noble Anthony!” 4.15.30) は、それがイノバーバスの最期の言葉 (“O Anthony! O Anthony!” 4.10.23) を想起させるために、観客にとっては、いかにも演劇的效果を伴わない抜け殻と映る。¹⁰ 二番煎じである。

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の仕方 (“He [Anthony] shall have every day a several greeting, / Or I'll unpeople Egypt”, 1.5.80-81) は、ローマにいたアレクサスを驚かせる (マーディアンは劇中初めてこの場面で台詞があり、そのことは、劇の終盤での女王の死の報告者としての彼の役目と女王の存在の延長との結合を示唆しているのかもしれない)。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、女王の現前性は彼の居場所まで伸長してくる。ここには手紙というクレオパトラの分身が、ローマまで延長するというヴィジョンがある。霊廟の場面でも、それに似た形式で、「いつもの」クレオパトラの存在がアントニーの居る所まで延長する (ついでながら“monument”の語には「記録、文書」というコミュニケーションに係わる意味もある¹¹)。女王の存在は、二人の日常的な関係に乗って拡張する。

クレオパトラの独特の方法が侍女チャーミアンを当惑させた場面 (一幕三場)、また、クレオパトラが送ったおびただしい手紙がアレクサスを当惑させた場面 (一幕五場) で

は、女王とアントニーとの地理的距離が前提にされていた。女王は、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。またその方法は愛する男性との関係における女王の一貫した姿勢とすらなっている。つまり、クレオパトラは、自分が不在であることによって、逆に強烈な形で存在を意識させようとする。そして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、劇全体がその形を拡大し、支援しているように感じられる。われわれは今、霊廟に働いているクレオパトラ的原理について問題にしている。クレオパトラ的方法(不在による現前性)は霊廟への閉じこもりにおいても繰り返し用いられた方法であった。一幕五場での女王の送ったおびたしい数の手紙は、その効果があったのかどうか劇は明らかにしていないが、クレオパトラの「死」は絶対的な不在であり、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!」と叫び、女王自身もこれに応じて「霊廟へ!」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なのか。一幕でクレオパトラが突然姿を隠すこと、シドナス河に接岸するクレオパトラの御座船、アクティラ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であった。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(究極の不在としての死)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化するための道具のようなものとなる。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。アントニーの死が語られるシーザーの陣営においても、またアントニーの英雄的身体が話題になる。両陣営における英雄主義の観念を無力化しつつ、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。

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。¹² 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、¹³ 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だった。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。¹⁴ 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。ニール (Michael Neill) が述べるように、アントニーにとってジェンダーの変化は、願望としての夢であると同時に、アイデンティティの境界線を暴力的に破壊する点で、死にも似た悪夢である。¹⁵

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)。

アントニーの「愛する人の寝台に走りこむ新郎」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。アントニーは、クレオパトラがまだ生きていることを知らされ、自分の瀕死の体を霊廟へと運んでくれるよう衛兵たちに頼む。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。アントニー自身が自分の最後の言葉を伝えるための使者となる。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言えようが、それは、クレオパトラにとって、ほとんど意味をもたない。しかし、クレオパトラが身を隠した霊廟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。¹⁶ 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。アントニーはそこに死の実質とリアリティを選び込む。

アントニーの体を霊廟へ引き上げるプロセスでは、クレオパトラの仮の死がもっていた英雄的形式、それさえも破壊する物理的な重さと取り組まねばならない。この破壊的の重さは、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) の言葉には、彼が言葉に酔い言葉の形式に虜になっている印象さえ覚える。三幕一場に観察される、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。

Ⅳ 死のドラマツルギー

Ⅳ-1 非／日常性、死体が在る／ないこと

クレオパトラの嘘の死をめぐる箇所は、ロレンス修道士によって仕組まれたジュリエットの仮死が扱われる箇所に似ている。どちらの場合も観客はそれが実体を伴わない死であることを承知している。しかし両者の扱いには相違点がある。ジュリエットの婚礼を迎えた朝、キャピュレット家の人々が花嫁の身体にあらわれた死の徴を見て嘆き悲しむとき、観客は自分たちが目撃しているものに、ロレンスがジュリエットに説明して聞かせた仮死の薬の効能のディテールを重ね合わせるだろう。観客はその仮死の体についての情報を、婚礼の朝にキャピュレット家の人々の視覚と触覚が捉えたものとして想起する。ジュリエットの死は本物でないとはいえ、人々の眼前には娘の体そのものがある。彼らは娘の体を直接見、それに直接触れ、そして突然の死の到来を悟る。クレオパトラの場合はその身体が口と声に限定される上、その死体の所在さえ問題とならない。ジュリエットにとってロレンスが処方した薬は、彼が言う通り、仮死を招くだけのものかどうか、なんの保証もない（彼女はいったんはロレンスの動機を疑う）。また、仮死

状態となった後、一族の死体が眠る墓に葬られるというのは若い娘にとって大変な恐怖で、彼女自身の空想のなかに死と連想される様々な幻が押し寄せてくる。このように薬を飲み干すまでには大きな迷いと決心が彼女にはあった。彼女にとっては日常性とは断絶した経験なのである。クレオパトラの場合は、あたかも一時すべてが霊廟に方向づけられるかのように事件が展開しかけるのだが、その重要な場所は女王からアントニーへの使者を命じられたマーディアンによって言及されない。現象学的には身体の観念は地理的な観念と切り離すことはできず、とくに劇前半の展開ではその結合が強調されていた。¹⁷しかし女王の死を報告するマーディアンは、クレオパトラの亡骸の所在を告げず、女王の身体全体を彼女の声に還元してしまう。ロレンスが仮死の薬の効能として提示した死の詳細な身体的表象とは正反対である。

キャピュレットの家からほとんど外に出ることのない、また次代の家系を担う存在として家と強い結びつきをもつジュリエットが一族の墓¹⁸に入ることは、そこに文字通りの地理的移動があるとはいえ、むしろ墓に閉じ込められた彼女はそれまでの存在の仕方(家父長制の下にある嗣子/娘の立場)が強調されているとも言える。同様に、クレオパトラもまた霊廟にその死体が安置されるというイメージは王家を継ぐ者として相応しい葬られ方ではある。ニールも、『ロミオとジュリエット』の墓は『アントニーとクレオパトラ』の霊廟をいくつかの点で先取りするものだと述べている。¹⁹またすでに見たように、劇中のクレオパトラの移動はすべて彼女の存在の強調であった。この点ではジュリエットの移動とクレオパトラの移動とは類似点をもつ。しかし、『アントニーとクレオパトラ』の場合には、二人の恋人たちの日常性が観客の記憶に蘇る。侍女とその主人が霊廟に隠れるという方法で一致した時点から、アントニーに女王の死が報告されるまでの劇の流れの中に、ジュリエットの場合に見られた日常性との断絶のテーマはなく、クレオパトラと強く結びついた(虚言癖を含む)日常性のテーマ、性的死のテーマが濃厚に絡みつくのである。確かに『ロミオとジュリエット』の場合にも日常の時間は流れている。この劇の日常性は、身体的成長を含む身体性と、伝統とに分かれる。後者の中心をなすのは二つの家の確執である。前者はジュリエットの成長に寄り添ってきた乳母の言葉によって代表される。この劇では身体性の特徴的な要素は成長であって、繰り返してはない。一方、『アントニーとクレオパトラ』のエジプトでは身体性と伝統は混合しており、クレオパトラには地母神の暗示さえあり(女王が“serpent of old Nile”(1.5.25)と呼ばれることを想起せよ)、従って、身体性と繰り返しの要素とが強く結合している。そして繰り返される性的行為は、この劇における死の扱いにも及んでいる。

Ⅳ-2 セクシュアリティ、死の置換と充満

確かに、ジュリエットの仮死のアクションのなかにも性的な死の暗示は多分にみられ

た。しかし、だからと言って観客は、その文脈の中で性的に成熟しつつあるジュリエットのたいへん印象深い言葉——“Come night, come Romeo, come thou day in night; / For thou wilt lie upon the wings of night / Whiter than new snow upon a raven’s back”(3.2.17-19)を思い出したりはしないだろう。(シェイクスピア悲劇の一部のヒロインは、劇作家がその性的な暗示を全面的に、あるいは部分的に抑制する例がある。たとえば、『リア王』のコーディリアや『タイタス・アンドロニカス』のラヴィニアがそうである。ジュリエットの場合、性的暗示をもつ死が非性化された彼女に執拗に近づく。)ジュリエットの場合の性的な死神への言及は、舞台からもヴェローナからも不在のロミオと重なっている。その意味で舞台に充満するのは不在としての、また死としてのロミオであった。ジュリエットの肉体を所有する者として公言されるのは「死」、ジュリエットとの婚姻が秘密にされるのはロミオ。「死」に与えられた性的暗示によってロミオと死が重なるのである。ニールはアントニーの自死の試みについて“his welcoming of death, which reverses the familiar *danse macabre* trope of Death as a Bridegroom to cast an unexpectedly erotic glow over his display of Roman fortitude”と述べる。²⁰この言葉が示唆しているように、後期の悲劇の場合は初期の悲劇の逆である。クレオパトラの習慣的な性的暗示が主人公たちの最期をも彩っている。彼らの間の物理的な距離も彼らの性的関係に奉仕している。クレオパトラが不在であることによって女王の現前性がアントニーの許まで拡大・延長してくる。アントニーが活着している間は、女王が巧妙に(あるいは無意識に)取る恋人との距離は、彼女に全面的に奉仕するためのものとなった。そして五幕二場においてクレオパトラによってコスモロジカルなスケールで提示されるアントニーの幻は、表面的には彼女が考える英雄的な種類のもので捉えられるだろうが、その実、エジプト的な要素、女性ジェンダーの要素、脆さを備えた身体的要素などが混在したものである。²¹アントニー亡き後もなお、クレオパトラの日常性はその幻の形成に影響を与えている。そもそも日常生活は全体性と切り離すことができず、²²またクレオパトラの現前性の拡大はそれが彼女の日常生活そのものであるため、劇全体が日常性を受けけるのである。

Ⅳ-3 死のジェンダー

我々は象徴的な意味での去勢をアントニーにみた。死の実質を担った存在が女性ジェンダーとして表象されている。アントニーは恐らく血をおびただしく流しながら、その体を家来たちによって霊廟まで運ばれ、次に人々によって女王がいる高さまで持ち上げられる。これは漏れる体、²³受身的な体である。これ以降もアントニーのジェンダーの女性化はさらに続く(五幕二場でクレオパトラが語るアントニーの幻の箇所)。再度『ロミオとジュリエット』との比較を試みよう。パリスよりも先にジュリエットと初夜をと

もにした死神は、観客にとっては、ロミオと重ねられるものだった。すなわち、ここでの死神は男性ジェンダーで表象される。しかし墓の場面で、ジュリエットをすでに死んだものと決め込んでいるロミオは、生気を取り戻しつつある恋人の美しさに誘われるように毒を飲む。ここで「肉体をもった」死神²⁴はジュリエットである。そして、墓に入ってからロミオは、自分の身体各部への言及（一種の *blazon* である）、²⁵ 毒を飲むための杯の象徴性など、女性ジェンダーのしるしを帯びる。²⁶ さらに剣の象徴性は二つの悲劇においてともに機能している。アントニーが自殺のために用いた剣はダシータスによって持ち去られ、ロミオの剣はジュリエットが引き抜く。初期の悲劇の冒頭からして、剣は二つの家の確執と強く結びついた男性性の象徴であった。既にみたように、ジュリエットには男性ジェンダーが与えられる。アントニー亡き後、クレオパトラは初めてシーザーの対抗者として表象されるようになる。シェイクスピアは二つの悲劇の結末において死に関係する人々を複数のジェンダーの視点から眺めようとしている。

注

¹ Theodore Spencer, *Death and Elizabethan Tragedy: A Study of Convention and Opinion in the Elizabethan Drama* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1936; rpt. New York: Pageant Books, 1960), p. 223.

² Spencer, p. 227.

³ Spencer, p. 235. 著者は、ターナー、チャップマン、ウェブスター、フォードなどの同時代の劇作家と違い、シェイクスピアは死をそれ自体としては考察しないと述べる。

⁴ テキストは、*Romeo and Juliet*, ed. Jill L. Levenson, Oxford World's Classics (Oxford: Oxford UP, 2000)。以下の引用もこの版に拠る。

⁵ 乳母が結婚式に係わるロミオからの伝言を伝えたときにも、彼女の身体性が強調されていた（“My back--a t'other side--ah my back, my back!”, 2.4.49）。

⁶ 詳細は、拙論「『ロミオとジュリエット』のジェンダー地理学、あるいは空間と死」『言語文化論集』27.1 (2005), 167-83; 172-74 を参照。

⁷ 「花嫁としての死」はエリザベス朝では広く知られていた観念である。Karl S. Guthke, *The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature* (Cambridge: Cambridge UP, 1999), p. 106 を参照。ジュリエットの仮死の場面に多く見られる死への言及に、“what signally distinguished the imagery of death in the periods we loosely call Renaissance and Baroque from the iconology of previous centuries is this consistent eroticization of dying and, hence, of death personified, whether as male or female” (pp. 96-7) というこの時代における死の図像の特徴をみることができる。

⁸ テキストは *Tragedy of Anthony and Cleopatra*, ed. Michael Neill, Oxford World's Classics (Oxford: Oxford UP, 1994) に拠る。他の引用もこの版に従う。

⁹ Anne Barton, “Nature's Piece 'Gainst Fancy: The Divided Catastrophe of *Antony and Cleopatra*”, in her *Essays, Mainly Shakespearean* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1994), p. 116.

¹⁰ Neill's note to 4.15.29-34: “Ironically Mardian's fiction gives a fairly true account of Enobarbus's

death”

¹¹ Cf. *OED* “monument” 2 b “*monuments of letters*”.

¹² 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的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。

¹³ 上掲の Neill の版と、*Antony and Cleopatra*, The New Cambridge Shakespeare, ed. David Bevington (Cambridge: Cambridge UP, 2005) とでは、“*Eros stabs himself*” (Neill 版)、或いは “*Kills himself*” (Bevington 版) というイアロスの自殺を示すト書きが置かれるテキスト上の位置が異なる。またこれに関して議論がある。

¹⁴ 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 を参照。また、「死の舞踏」における「死」の “subversive, transsexual” な特徴については、Nigel Llewellyn, *The Art of Death: Visual Culture in the English Death Ritual c. 1500-c. 1800* (London: Reaktion Books, 1991), p. 22 を参照。

¹⁵ Michael Neill, “*Finis coronat opus: The Monumental Ending of Antony and Cleopatra*,” in his *Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy* (Oxford: Oxford Univ. Press, 1997), p. 310.

¹⁶ “And bring me how he takes my death to th’monument!” (4.15.10) に関する解釈については、H. W. Fawcner, *Shakespeare’s Hyperontology: Antony and Cleopatra* (London and Toronto: Associated Univ. Presses, 1990), 125: “what gets transported is the reality of death to its formal possibility.” を参照。

¹⁷ Cf. Drew Leder, *The Absent Body* (Chicago and London: Univ. of Chicago Press, 1990), p. 22: “I experience myself as always situated *here*, not spread throughout existence like a god or pure mind.”

¹⁸ Cf. “ancient receptacle, / Where for this many hundred years the bones / Of all my ancestors are packed” (4.3.38–40).

¹⁹ Neill, “*Finis coronat opus*,” p. 310.

²⁰ Neill, “*Finis coronat opus*,” p. 319.

²¹ 拙論「日常性を運び込む嘘——『アントニーとクレオパトラ』論(3)」『言語文化論集』29.2 (2008), 157–172 頁

²² 日常生活の全体性については、Ash Amin and Nigel Thrift, *Cities: Reimagining the Urban* (Cambridge: Polity Press, 2002), p. 47: “Everyday life . . . must be defined as a totality.” を参照。

²³ 漏れる体の観念と図像については、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。

²⁴ Guthke, p. 86.

²⁵ Blazon というルネサンス詩のひとつのジャンルが想起される。これは男性の性的な視線に女性の身体を展示するもの。体を紋章における盾と見立て、その各部を賞賛する。Jonathan Sawday, *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture* (1995), pp. 193–212; Nancy J. Vickers, “This Heraldry in Lucrece’ Face” in *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspective*, ed. Susan Rubin Suleiman (Cambridge, MA: Harvard UP, 1986), pp. 209–22 を参照。

²⁶ 19世紀前半の上演史において男性の役者はロミオ役を演じるのは “embarrassingly womanish” (Levenson, p. 80) だとして嫌がったので、多くの女性の役者が演じて好評を博したという。