

| | |
|------------------|---|
| Title | クレオパトラの二つの身体 |
| Sub Title | Cleopatra's two bodies |
| Author | 小菅, 隼人(Kosuge, Hayato) |
| Publisher | 慶應義塾大学アート・センター |
| Publication year | 2015 |
| Jtitle | Booklet Vol.23, (2015.) ,p.82- 103 |
| JaLC DOI | |
| Abstract | |
| Notes | Idole♥Heroine III 図版削除 |
| Genre | Journal Article |
| URL | https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000023-0082 |

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

クレオパトラの二つの身体

小菅 隼人

はじめに

ここで扱うクレオパトラは、1606年から1607年頃に制作されたシェイクスピア作『アントニーとクレオパトラ』(*Antony and Cleopatra*)の中の主人公であるクレオパトラ(Cleopatra)である。歴史上のクレオパトラは、プトレマイオス王朝最後のファラオであり、正確にはクレオパトラ7世(BC69-BC30)と呼ばれる。18歳で即位して、22年間にわたってエジプトを統治した。プトレマイオス王朝は、実際には、「エジプト人」ではなく、マケドニア系ギリシア人であるが、エジプト統治の必要上、弟のプトレマイオス13世と結婚して、自らを神に擬えた。ローマの軍勢力が強大化する中で、小ボンペイウス、カエサル、アントニウスと次々に男女関係を結び、エジプトの統治を維持した女性である。最終的には、オクタウィアヌス・カエサルに攻められ、自殺をしたといわれている。その後、今日にいたるまで、強大な権力と富を持ったエジプトの女王であり、かつ、ローマの権力者たちを次々に虜にしていた伝説の美女という危険な組み合わせによって、数々の芸術上のモチーフとなった。『アントニーとクレオパトラ』はジュリアス・シーザー(Julius Caesar)の暗殺後、三頭政治の一角を占めたマーク・アントニー(Mark Antony)が、エジプトに入りびたりクレオパトラとの愛欲生活に耽る場面から始まり、クレオパトラの自殺で終わる時期を扱っている*¹。(図1)(図2)

1. 序論：アイドルとしてのクレオパトラと劇人物としてのクレオパトラ

「アイドル」(idol)という言葉には二つの意味の変遷がある。歴史的原理による語義配列を採用する *Oxford English Dictionary* (第2版、以下OED)は、この言葉について、第1の定義を「崇拝の対象として用いられる神性あるいは神の偶像あるいは外形。異教徒の崇拝の対象を指し、聖書においては、偽の神あるいは空想の神性と同義であり、『世の中に偶像の神などない』(『コリントの信徒への手紙1』、第8章4節)」とする*²。その後、この言葉は、1500年代以降には、

図1・2 古代のクレオパトラの頭像(BC1)(左)と映画版『クレオパトラ』でエリザベス・テューラーの演じるクレオパトラ(1962)(右)

崇拜する人物に対して用いられるようになり、第2の定義として、「(比喩的) 過剰で極端な崇拜の対象として、神の占めるべき愛情に取って代わる、物あるいは人」とされる*³。さらにその後になって、「目には見えるが実体のない現象や、鏡像、身体をもたない幻想」(定義5)、「心的フィクション、幻想、空想」(定義6)も指すようになる*⁴。興味深いことに、この「アイドル」の意味の変遷は、本来のギリシア語の意味の変遷とは逆のコースをたどった。すなわち、*OED*は、「ギリシア語では明らかに、まず、〈現象、幻想、非実体、水や鏡の中の像、心象、空想、具体像、塑像〉を指し、しかる後に、ユダヤ教やキリスト教の用語法で〈偽りの神の偶像〉を意味するようになった。英語では宗教の影響を受けたこの最後の意味が最も早く現われ中世英語では唯一の意味である。そしてしかる後に(フランス語と同じく)二番目の意味が現われた」と説明している*⁵。いずれにしても、「アイドル」という言葉の対象は、崇拜や愛情の対象ではあるが、邪教の意味を含んだ具体像であり、それと共に、実体を持たない心的イメージを指す言葉としても使われる。言い換えれば、人を破滅へと導く魔性を秘めた具体像であると同時に、心の中に存在する神聖不可侵な個人的理想像という二つの意味を持つことになる。

「アイドル」の持つ両義性は、シェイクスピアの『アントニーとクレオパトラ』におけるクレオパトラに当て嵌めることができる。クレオパトラは、ジュリアス・シーザーの暗殺によって危機的状況にあったローマを弁舌と軍事的能力によって救ったマーク・アントニーを陥れる「魔女」であり、「妖婦」であり、「異教の女神」とローマの指導者たちには映った。アントニーは、クレオパトラに夢中になるが故に、前妻フルヴィア(Fulvia)を反乱決起にまで追い詰め、シーザー(Caesar)との和解のために娶ったオクテーヴィア(Octavia)を捨

て、アクティウムの海戦ではクレオパトラの敗走に追従してしまい、最後はクレオパトラの死を伝える誤報に絶望して自死を選ぶ。この戯曲はアントニーの破滅の物語であるが、そこには常にクレオパトラが存在する。クレオパトラは、『マクベス』(Macbeth)における魔女(Three Witches)のように、客観的にみれば当人を破滅に導く脅威の存在でありながら、当人にとっては特別な「意味」をもった魅惑の存在であった(青山、187-94)。但し、魔女と異なり、クレオパトラの魅力は、アントニーの内面の官能を代弁するかのようになり、他の人物によっても繰り返し語られ続ける。他の人物は、アントニーの感じているエロチシズムを、台詞を通して、アントニーおよび観客と共有することになるのである。それは、ローマとは全く異質のエジプトの豊饒さであり、軍人中心のローマに対して、女性中心のアレクサンドリア宮廷のエロチシズムである。例えば、第2幕2場で腹心イノバーバス(Enobarbus)によって語られるクレオパトラの宴会は、シーザーの腹心であるミシーナス(Maecenas)やアグリッパ(Agrippa)にとっても垂涎の的であり、第2幕7場でアントニー自身によって語られるエジプトのエキゾシズムは、レピダス(Lepidus)にとっては驚嘆の連続である。それこそ、劇中人物たちと観客とで共有される抗いがたい魅力をもったアイドルとしてのクレオパトラ像である。

しかし、クレオパトラは、例えば『ロミオとジュリエット』(Romeo and Juliet)においてジュリエット(Juliet)が言及するような、祈りのみで唇を許さない「聖女」(saint)ではない。クレオパトラは、アントニーにとっては“触れられるアイドル”であり、実在性を持って主体的に行動する劇人物である。この“アイドルが人物としての実在性を持って行動する”という点に、シェイクスピアの描くクレオパトラのもう一つの特徴がある。第一に、クレオパトラはエジプトの最高権力者として主体的に行動し、しかも、その主体性は、シェイクスピア当時のエリザベス一世女王と重ねあわされるように、その人個人の強い個性に根差している(青山、195-97)。クレオパトラは、スペイン無敵艦隊との海戦時のエリザベス一世女王と似て、アクティウムの海戦の出陣に際して、「戦の費用は私が出している。わが王国の元首たる私は／男として出陣するのです。もう口出しは許さぬ、／絶対あとには残らぬから」(3.7.16-9)と戦争という最大の国家行事に自ら先頭に立って参加することを宣言する。また、第5幕2場における、敗戦後のシーザーとの交渉においては、財産目録を差し出し、あくまで自分がエジプトの所有者であることを明示する。そして、その正確さに疑義をはさむ側近のシリューカス(Seleucus)に対しては、「この下郎、金で買われる女郎(love that's hired)より／信用できぬやつ！」(5.2.153-04)と述べ、やはり自分を男に擬えて家臣を叱責する。第二に、クレオパトラは政治行動において積極的であるだけでなく、個人的感情の発露においても、豊かで激しい。彼女は、第2幕5場において、アントニーとオクテヴィアとの結婚を知らせに戻った使者を激しく罵倒し、殴り倒し、引きずりまわす。「出てお行き、悪党！ぐずぐずしているとその目玉を／まりのように蹴飛ばしてやる、髪を引きむしってやる、／針金の鞭でうちのめした上、塩水につけて傷口を／ひりひりさせてやる」

(2.5.63-67)と脅し、アントニーには事あるごとに、感情を爆発させる。そもそもこの劇は、すっかり恋に溺れたアントニーに甘え、脅し、拗ねるクレオパトラの計算された媚態から始まるのである。劇人物としてのクレオパトラに共通するのは、その自己演出力によって、時に自分を女王や女神に擬え、また時には一個の女性としての我儘、癩癩、虚栄を見せつける「人間性」である。

上で指摘した魅惑のアイドル（あるいは邪悪なアイドル）としてのクレオパトラと劇人物としてのクレオパトラは、劇の後半まで分裂感を持って併存しつづける。19世紀の主要な女優たちがこの役を敬遠し続けたのは、まさにこの分裂感からであった。19世紀で最も重要なシェイクスピア女優であるエレン・テリー（Ellen Terry）は、クレオパトラという役柄について、「シェイクスピアの女主人公のうちでも最も表現力に富んだ」人物でありながら、劇場においてあまりにも「理想化」されているために役としての辻褃が合っていないと批評し、「シェイクスピアはきっとクレオパトラが浅はかな性質の女だと考えていただろうから、クレオパトラはやっぱりそういう風に演じてもらいたいのです。（中略）まさに、クレオパトラはそんな女なのです」（テリー、186）と述べる。ウィリアム・ウォーゼン（William Worthen）の主張するように、女優たちはその役柄を演じることの困難さよりも、劇中他者によって描写されるアイドルとしての理想像に圧倒されるのである（Bevington 57）。クレオパトラは、少なくとも第4幕後半までは、気まぐれで、気性がはげしく、高慢で活動的な、『じゃじゃ馬ならし』（*The Taming of the Shrew*）のキャタリーナ（Katherina）のような女性として活動する。その一方、劇中、アイドル像としてのクレオパトラの魔性的な魅力への言及が他の劇中人物によって繰り返し挿入される。この間、観客は、クレオパトラが舞台上に登場するたびにクレオパトラへの言語描写が打ち消されるかのように感じるのである（Bevington 15-16）。ジャネット・アデルマン（Janet Adelman）はこの点を「詩的な台詞で表されるものは別の現実である」（Bevington 16）と正確に指摘している。

この分裂感が解消するのは、第4幕15場のアントニーの死から第5幕2場のクレオパトラの死においてである。第4幕15場のアントニーの死によって、クレオパトラは女性としてのカウンターパートを失い、アイドルとしての女王クレオパトラが全面的に姿を現すことになる。クレオパトラは、第5幕においては、悲劇的英雄としてのアントニーをも飲み込んで、アイドルとしての象徴性と、人間としての女性性の全てを統合した人物像として最期を迎えるのである。ここで国王二体論を援用すれば、クレオパトラは、アイドルとしての身体と劇人物としての身体を有しており、最後にアイドルとしての身体が劇人物としての身体を統合したという図式が得られるだろう。「王の二つの身体」について、カントーロヴィチ（Ernst H. Kantorowicz）は、エリザベス一世時代の法律家たちの意見を引用して次のように説明する。

…王は自らの内に二つの身体、すなわち自然的身体（ボディ・ナチュラル）と政治的身体（ボディ・ポリテイク）を有しているからである。彼の自然

的身体は（もしこれがそれ自体において考慮されるならば）可死的身体であり、本性上あるいは偶有的に生じるあらゆる弱点に服し、幼児期や老齢期の虚弱さや、他の人々の自然的身体におこると同様の欠陥にさらされている。しかし、彼の政治的身体は、目で見たり手で触れることのできない体であって、政治組織や統治機構から成り、人民を指導し、公共の福利を図るために設けられたのである。そしてこの身体には、自然的身体がさらされている幼児期や老齢期は全く存在せず、他の自然的欠陥や虚弱さも全く存在していない。そして、これゆえにこそ、王が彼の政治的身体において遂行することは、彼の自然的身体に内在するいかなる無能力によっても、無効にされたり破棄されることはないのである（カントーロヴィチ、24-25）^{*6}。

ここで注目すべきは、この二つの身体においては政治的身体が自然的身体に優越するという言説である。すなわち、政治的身体は自然的身体を包含し、「脆い人間本性の不完全さを減少させ、さらには取り除くことさえできる、或る種の真の神秘的諸力が宿っている」（27）というのである^{*7}。そうだとすれば、クレオパトラにとっての政治的身体は彼女の誘惑的アイドルとしての身体であり、それは、最終的には、彼女の劇人物としての自然的身体を包含し、彼女のアイドルとしてのイメージが完成するということになる。本稿においては、まず、クレオパトラのアイドル性を作っている台詞を確認しつつ、その描写の内容を明らかにする。次に劇人物としてのクレオパトラの描写と、彼女自身の人間的行動を指摘する。最後に、アントニーを失ったクレオパトラが、その劇人物としての様々な性格をアイドルとしての象徴性に統合させ、統一的な人物像を完成させるシェイクスピアの人物造型の手法を指摘する。

2. 魔術的アイドルとしてのクレオパトラ

『アントニーとクレオパトラ』の材源になったのは、主としてトマス・ノース（Thomas North）訳の『プルターク英雄伝』（*The Lives of the Noble Grecians and Romans*）の中の「アントニー伝」（*The Life of Marcus Antonius*）である^{*8}。ベビントン（Bevington）の指摘するように、シェイクスピアはこの種本から、イノバースの性格造型などを除いて、かなりの物語部分を借用している（Bevington 2-3）。但し、プルタークによれば、クレオパトラの魅力は、後世のクレオパトラのイメージにあるような彼女の容姿や性的魅力にあるのではなく、知性や話術にある。

それというのも、彼女の美もそれ自体では決して比類ないというものではなく、見る人々を深くとらえるというほどのものではなかった。しかし彼女との交際は逃れようのない魅力があり、また彼女の容姿が会話の際の説得力と同時に同席の人々のまわりに何かふりかけられる性格とを伴って、針のようなものをもたらし。彼女の声音にはまた甘美さが漂い、その舌

は多くの弦のある楽器のようで、容易に彼女の語ろうとする言語にきりかえることができ、非ギリシア人とも通訳を介して話をするのはきわめて稀で、大部分の民族には、エチオピア人、トログロデュタイ人、ヘブライ人、アラビア人、シリア人、メディア人、パルティア人のいずれにも自分で返答した（プルタルコス、374）。

また、プルタークはジュリアス・シーザーがクレオパトラに魅了されたのも、「蠱惑的な姿で現れるというクレオパトラのまずこの第一の術策〔寝具袋に包まってシーザーの前に現われる〕のため」であり、「それに彼女のその後の魅力的な応接にみごとに兜をぬがされてしまい、弟の王と彼女を和解させ、王位を共有するようにさせた」（プルタルコス、240-41）と説明している。ルネサンスの作家たち、例えばダンテは地獄の第二圏で淫蕩に耽った女たちの中に「淫婦クレオパトラ」（『神曲』、「地獄篇」、第5歌63行）を置いたが、プルタルコスは、アントニーの「自堕落な」生活を誘発するという意味でクレオパトラの反道徳性を認めながら、豊満、妖艶な官能的な魅力よりも、彼女の機知や社交力に言及している。

しかし、シェイクスピアではその多くのモチーフをノース訳プルターク作品に借りながら、クレオパトラの魅力をより官能的で倒錯的なものとして描写する。アントニーが最初にクレオパトラに会う場面およびその後の宴会では、プルタルコスは、12人の客に対してイノシシ8頭が炙り焼きにされるなどの過剰な食事、きらびやかな灯火、贅沢な装飾（プルタルコス、373-75）に言及しているが、それをシェイクスピアも踏襲し、加えて、感覚的で過剰な言語的修辞を駆使してこれをイノバーバスの台詞として表現している。イノバーバスはプルタルコスの中ではわずかしか言及されていないが、シェイクスピアの中では、アントニーの腹心として皮肉屋でありながら、客観的な判断をもった説明役としての位置を与えられている（Bevington 3）。

イノバーバス ではおれから聞かせよう。

あの女の座した舟は、磨きあげた王座さながら、
水に燃えるように照りはえていた、艫は金の延べ板、
帆は真紅、それにかぐわしい香をたきこめてあるので、
風も恋わずらいに身をこがしていた、櫂は銀、
それが笛の音にあわせてやさしく水をうつので、
波もその愛撫を求めてわれ先にと追い慕っていた。
あの女その人とは言えば、いかなる美辞麗句も
たちまち枯渇するほどのものであった、
金糸と絹を織りなした天蓋のなかに身を横たえたその姿は、
想像が自然を超えることを示す画中のヴィーナスを
はるかに越える美しさであった、その両脇には
ほほえむキューピッドのようにえくぼを浮かべた

美少年が立ち、七色の扇で風を送るので、そのために
冷めた頬はほんのりと上気し、あおぐ意味は
無意味となっていた。

アグリッパ 感嘆しただろう、アントニーは！

イノバーバス 侍女たちは一人一人が人魚だ、それがニンフのように
女王の前にかしずき、腰をかがめ、女王をいっそう
美しく見せる飾りとなっていた。舳にはその
人魚の一人が舵をとる、たおやかな花の手が
あざやかな綱さばきを見せると、それにつれて
絹の帆が誇らしげにふくらんでいく。船からは
えもいわれぬ香りがただよい出て、近くの岸に立ち
見物しているものの鼻を打つ。…

…

アグリッパ たいした女王だ！

かつては大シーザーも抜き身の剣をベッドにもちこみ、
耕してみのらせた女だからな。

イノバーバス おれは一度、女王が

街を四十歩ばかり小走りに行くのを見かけたが、
息を切らせて、あえぎながら、なにか言う、その
ことばをなさぬことばを吐く風情が、かえって
ことばにつくせぬ魅力を生む、といった様子だった (2.2.200-42)

ここでは、嗅覚的な快感といったカントの言う感性的認識能力（下級の認識能力－享受に与る主観的感觉）、および、知性的認識能力（上級の認識能力－認識に寄与する客観的な感觉）の枠内ではあっても二義的とされる色彩的な豊かさ、權が水を打つ身体的生命感を示唆するリズムが強調される。すなわち、西洋の伝統的美学においては、味覚、嗅覚、触覚の快適さは個人的趣味的判断にもとづいており、視覚と聴覚においても、色や音の感觉的部分は個人的趣味判断とされた。カントは快適と美を区別し、前者を「經驗的判断」（＝「感觉的判断」；「質料的美的判断」）、後者を「純粹的判断」（＝「形式的美的判断」；「形相的判断」）としたが、絵画・彫刻・建築・造園などいっさいの造形芸術が形相的線描意匠を本旨とすることに如実に現われているように、感觉的な快樂を「趣味判断」として、純粹な「美」と区別するのである。そして、この感性的判断を、言い換えれば、「美的距離」を持たない官能的快感をシェイクスピアはここでは多く導入している*⁹。さらには、裸体を強く連想させる「画中のヴィーナス」、「キューピッド」、「ニンフ」が導入され、「息を切らせて、あえぎながら、なにか言う」というような性的なオーガズムさえ感じさせる表現を用いている。この場面全般が、水上の宴会という流動的で頹廢的な美を感じさせる場面であるが、權が水を打つ描写に触覚的な感觉、すなわちサド・マゾ的な快感を指摘することもできるだろう（今西、174）。これは、ルネサンス文学においてしばしば言及されるオンパ

レとヘラクレスの服装倒錯 (Bevington 8) を意識したであろう台詞 (25.22-23)、あるいは、「あの人はご無事だ、／そういうなら黄金をあげる、それに私の血管の／いちばん青いここに口づけさせてあげる」(25.27-29) というやはり触覚的快感を意識させる台詞にも現われている。

さらに、クレオパトラのイメージにはエジプトの風土のイメージが重ね合わされる。アントニーはポンペイ (Pompey) の船上で、泥酔したレピダス相手に、鰐については想像力の遊びを交えながら、乗船者にエジプトの風土、風俗について説明する。

アントニー (シーザーに) むこうではこうするのだ、ナイル河の水かさをピラミッドに刻んだ目盛りではかる、それが高いか、低いか、中ぐらいかで、飢饉になるか、豊作になるかを知るのだ。ナイルの水位が高ければそれだけ実りが約束される、水が引いたあと、そのどろどろのぬかるみに種を蒔けばたちまち取り入れのときがくるわけだ。

レピダス むこうには珍しい蛇がいるんだろう。

アントニー いるぞ、レピダス。

レピダス エジプトの蛇は太陽熱の作用で泥から生まれると聞いた、鰐もそうだろう。

アントニー そうだ。

…

レピダス どんな格好をしてるんだ、むこうの鰐は？

アントニー 形はまずそれらしい形をしている、幅はそれがもっているだけの幅、背丈はそれがもっているだけの背丈、動くときはそのからだだけで動き、養分を食って生きている。その生命を成り立たしめる元素が抜けてしまうと生まれ変わる。

レピダス 色はどんな色だ？

アントニー 色までそれがもっている色なのだ。

レピダス 珍しい蛇だなあ。

アントニー そうなのだ。それに、泣くと鰐の目にも涙が出る。(27.16-45)

ここで言及されるナイル河の「氾濫」や、オベリスクを意味する「ピラミッド」(Bevington 155、注)、「豊作」(‘foison’)、「どろどろ」(‘slime’)、「ぬかるみ」(‘ooze’)、「ナイルの水位が高ければ／それだけ実りが約束される」(‘The higher Nilus swells, / The more it promises’)の他にも、「満ち引き」(‘flow; ‘ebb’), 「種まき」(‘seedsman’)といった単語群は、軍事国家ローマにはない、生命の循環を感じさせ、それ故、全て性的な連想をもつものである。これらのイメージは当然、エジプトの女王であるクレオパトラのイメージでもある。ノースロップ・フライ (Northrop Frye) が指摘するように、クレオパトラは「女神のイメージが持つ豊饒さを持ってい

る。これは、ヘブライ宗教においても古代宗教が貶めることによって征服しようとしてきたものである。彼女は娼婦であり、彼女の子供はみんな私生児である。彼女は男性を罠にかけ、彼らの男性性を破壊し、キルケのように彼等を奴隷とする。彼女はヘラクレスを女装させたオンパレである。彼女はバビロンの娼婦のような性格を持っている」(Bevington 11) のであるが、ベビントンがそれに続けて述べるように「しかし、彼女は悪徳と同義とはされていない、それはローマが美德と同義とされていないのと同じである」(Bevington 11) と言えるだろう。ここで強調されるのは、エジプトの異質性であり、それ故の魅力である。アントニーの話に興味津々のレピダスは、シーザーが乱痴気騒ぎに嫌気がさして不機嫌に退場するのをしり目に、上機嫌で酒杯を干し続けるのである。

ここで引用した台詞と同じトーンで、かつてイノバーバスは、クレオパトラを年齢をも超越した「無限の美」(infinite variety) (2.2.246) と評したが、ローマの価値観を代表するシーザーにとって、クレオパトラは、ローマにはない官能美を持った魔術的「アイドル」として危険な存在である。シーザーが激怒するのは、まさにクレオパトラがエジプト固有の女神イシスと自分を同一化する行為である。

ローマを侮辱すべくやつはこういうことをしたのだ。

まだある、アレグザンドリアではどうしたと思う、
町の広場に銀の台を作らせ、その上に金の椅子をおき、
クレオパトラがやつが王座につくかのように
公然とそれに座したという、…

…

…女王は、

その日、女神アイシスに扮して現われたという、
これまでもたびたびその姿で人々に謁見した、
と聞いている。(3.6.1-19)

アントニーの腹心ファイロー (Philo) が「うむ、アントニーがアントニーでなくなるときはな。／そういうときがあるのだ、つねにアントニーと／ともにあるべき偉大さを失ってしまうときが」(1.1.59-61) と言うように、シーザーもまた、エジプトの“魔力”がローマの価値観を根本的に崩壊させる時があることに気がついている。シーザーは、アントニーがかつて馬の小便を飲みながらも飢餓を耐え忍んで雪のアルプスにおいて軍隊を撤収させた姿を悔恨の念をもって述懐するのだ (1.4.56-72)。したがって、この劇中、ローマ人からは、折に触れて、クレオパトラは男を陥れる娼婦＝魔女として罵倒される。事実、クレオパトラの呼び名として、「娼婦」を表わす、'strumpet' (1.1.13), 'whore' (3.6.69; 4.12.13), 'trull' (=harlot), (3.6.99) という言葉が多用され、魔女のイメージをもって、「ジブシー」('gipsy') (1.1.10; 4.12.28)、「魔女」('charm') (4.12.16; 4.12.25) などに言及され、そして、アントニーの参戦を望まないポンピーをして、「淫蕩なクレ

オパトラよ、／恋の魔力でそのしなびた唇にうるおいを与えてくれ！／美貌に魔術をかけ、さらに情欲を加えるのだ！」(But all the charms of love, / Salt Cleopatra, soften thy waned lip! / Let witchcraft joined with beauty, lust with both...)(2.1.20-22)と言わしめる。さらには、クレオパトラの裏切りに怒ったアントニーからは、「ええい、魔女め！失せろ！」(Ah, thou spell! Avaunt!) (4.1.230)と言われ、「魔女」(witch) (4.1.247)と呼ばれる。ちなみに、ベピントンの註によれば(1.1.10)、「ジプシー」はエジプトから来たと広く信じられ、詐欺、淫蕩、予言などで知られ、イギリスでは「ジプシー」であることは大罪であった。1570年にはヨークでジプシーがジプシーであるという理由だけで絞首刑に処せられたという記録もある。実際、今日の視点で言えば、人種差別であり人権侵害である「魔女裁判」における魔術は事実として信じられ、1653年、ロバート・フィルマー (Robert Filmer) が『魔女に関するイギリスの法曹家に対する通告』(An Advertisement to the Jury-Men of England Touching Witches) においておこなった定義が広く信じられていた。すなわち、魔術とは、「神の許しの範囲内であるが、悪魔の助けを借りて脅威の仕事に従事する術」(an art serving for the working of wonders, by the assistance of the Devil, so far as God shall permit) (Evans 262) であった。クレオパトラの魅力脅威を感じる時、エジプトの女神としてのクレオパトラは、まさしく社会の規範を逸脱した魔女と重ねあわされるのである。

3. 劇人物としてのクレオパトラ

前節で示した魔術的アイドルとしてのクレオパトラ像は、主として他の登場人物の台詞から作られるイメージである。しかし、後姿でのみ描かれ、不在の中で受容者に全てのイメージを委ねられる小野小町と違い、クレオパトラは「現実」に登場する劇人物である。但し、劇人物としてのクレオパトラは、不在のイメージを補足したり強化したりするわけではなく、むしろ打ち消しつづける。この劇はクレオパトラの気まぐれとヒステリー、戦争への介入と失敗に満ちており、それを象徴するかのように、第1幕1場は痴話喧嘩から始まる。ファイローは、この劇の最初の台詞で、アントニーとクレオパトラのことを次のように描写する：「ほら、あの二人だ。／よく見るがいい、ざまはないだろう、なにしろ／世界をささえる三本柱の一つが淫売女のご機嫌をとる／道化役に変わりはてたお姿だからな、あれは」(1.1.10-13)。クレオパトラの特徴は、目まぐるしく変わる彼女の感情とそれに伴う態度である。イノバーバスの言うクレオパトラの「無限の美」は、彼女の感情にも当て嵌められる。アントニーは、「よくよく口論がお好きな女王だ！だがあなたには／なんでもよく似合う、叱るのも、笑うのも、泣くのも。／どんな感情もあなたにあっては美しくみごとなものに／なろうとしているようだ」(1.1.50-53)と評し、また、「女王であるあなたが／その気まぐれ (idleness) を臣下のように抑えきれぬとあらば、／あなたを気まぐれそのものと思うだろう」(1.3.92-93)と述べ、彼女の気まぐれをむしろ魅力と感じている。

クレオパトラの気まぐれをアントニーが魅力と感じるのは、それを魅力と感

じるようにクレオパトラが演出しているからである。

クレオパトラ あの人はどこ？

チャーミアン しばらくお見かけしていませんが。

クレオパトラ どこで、だれと、なにをしておいでか見てきて、

私の言いつけではないことにして。沈んでおいでなら

私がダンスをしているとお言い、楽しんでおいでなら

私が急病だと言うんだよ。すぐ行ってもどってきて。

チャーミアン 失礼ですが、女王様、あのかたをほんとうに

愛しておいでなら、いまのなされようであのかたの

愛を得られるとは思えません。

クレオパトラ ほかにどうしろと言うの？

チャーミアン なにごともあのかたのお心のままに、逆らわぬことです。

クレオパトラ それは阿呆お教え、あの人を失う道でしかない。(1.3.1-10)

クレオパトラの技巧は、アントニーの感情を常に不安定にしておくことにある。言い換えれば、クレオパトラのやり方は、「慣れて古臭くなってしまうことない無限の多様性を持続させる」(デュシンベリー、103) ために、アントニーの感情をわざと掻き乱すことにあるのである。しかし、このクレオパトラの技巧は、男女の関係にあっては決して特殊なものではなく、むしろ人口に膾炙したものであったことに注目しておきたい。ペピントン、当時の諺「夫が真面目な(楽しい)時は、妻は楽しい(真面目な)ものだ」(‘When the husband is sad (merry) the wife will be merry (sad)’) (ペピントン、1.3.3-5の注) を引き、クレオパトラのアントニーに対する技巧性は決して前節で見たような女王としての演劇性ではなく、むしろ日常のリアリティに収まる範囲での一種の「気まぐれ」である。

これを裏付けるように、クレオパトラにはあきらかに技巧によらずあるがままの感情を爆発させる瞬間がある。第2幕5場で、アントニーとオクテーヴィアの結婚の知らせをもたらした使者は、一度退場したその使者を呼び戻そうとするクレオパトラにチャーミアン (Charmian) が「こわがってこないでしょう」(2.5.82) とまで言うほど、罵倒され刺殺されようとさえするのである。クレオパトラの使者に対するト書き、「殴り倒す」(*Strikes him down*) (2.5.62 SD)、「殴る」(*Strikes him*) (2.5.63 SD)、「引きずり回す」(*She hales him up and down*) (2.5.65 SD)、「ナイフを抜く」(*Draw a knife*) (2.5.74 SD) は、一般的にト書きの少ないシェイクスピア初期刊行本において、いずれもシェイクスピア自身の自筆原稿を底本としたと思われる第1二折版の『アントニーとクレオパトラ』(Bevington 81) に保存されているものであり、舞台上のアクションとしての俳優への指示というよりも、クレオパトラの性格の一部としてシェイクスピアが書き込んだものとみるべきであろう。その結果、オクテーヴィアの容姿を報告するために再び呼び戻された使者は、クレオパトラの機嫌を慮って、最大限クレオパトラの期待にそった報告をする。例えば、オクテーヴィアの髪は「驚色です、そして額と

きたらこれ以上望めないほど／寸詰まりです」(3.3.32-33)と答え、無邪気にそれを信じたクレオパトラから褒美を得るのである。このように、クレオパトラほど自分の感情を露わに観客に示してくれる劇人物は他のシェイクスピア劇にも見当たらないといってもいいかもしれない。むしろ、クレオパトラと対照されるオクテーヴィアこそ理想の女性像を演じているように見える。まず彼女を描写するアグリッパは、「その美しさは／男のなかの男と言われる人物をおいてほかに／夫たりえぬものであり、その徳の高さ、教養の広さは／くらべるものとしてありません」(2.2.136-39)と述べ、「徳」(‘virtue’)と「教養」(‘graces’)を強調し、続くミシーナスもまた、「もし美と、英知と、貞節が、アントニーの心を／落ちつかせることができるなら、オクテーヴィアこそ／彼には幸運の女神だろう」(2.2.251-53)と述べ、「英知」(‘wisdom’),「貞節」(‘modesty’)に言及する。さらにイノバースは「オクテーヴィアは清らかで、冷たくて、口数の少ない女だ」(‘Octavia is a holy, cold, and still conversation’)(2.6.120)と述べるが、これらは、全てクレオパトラには属さない性質である。そして、重要なことは、彼女の舞台上での行動も、この描写に完全に一致しているということである。実際、オクテーヴィアは、第3幕4場で、アントニーに弟との仲裁役を、アントニーの気分を損なわないように気を遣いつつ自ら願ひ出て、第3幕6場では弟のもとに密かに出向き、二人の戦争を回避しようとする。しかし、シーザーから再びアントニーがクレオパトラのもとに戻ったという知らせを聞き、それに対しては、ただ「そうなの、シーザー？」(‘Is it so, sir?’)(3.6.100)とだけ答え、特段の感情の発露もなく、以後、舞台には登場しない。オクテーヴィアとアントニーの結婚を聞いた時のクレオパトラの逆上とは見事に対照的な性格を意識的に与えられていると言えるだろう。

今日普通考えられているように、もし「誠実」ということを「正直」ということと同義だとすれば、舞台上のクレオパトラは誠実そのものであり、演技をすることを嫌っているように見える。「気まぐれそのもの」のクレオパトラは、まさに「正直」に、気まぐれに発言し、気まぐれにふるまっているのだ。アクティウムの海戦における突然の撤収も、アレクサンドリア沖の二日目の戦闘の敗走にしても、クレオパトラのそのような性格造型から言えば自然の道筋である。ライオネル・トリリング(Lionel Trilling)の『誠実とほんもの』(*Sincerity and Authenticity*)を援用すれば、“実際の行動と内面感情の一致が「誠実」の指し示す意味”であり、そして、そうあろうとする行為が誠実な行動ということであれば、社会規範や道徳の善悪を超えて、舞台上のクレオパトラに、観客は、演出された饗宴や演技された美德とは別に「ほんもの」という意味での「誠実」を感じ、そこに、クレオパトラの人物造型のリアリズムを感じるであろう。シェイクスピアが『ハムレット』(*Hamlet*)を始め、特にその悲劇群で示したように、人間は、演出を超えた広大な〈内部〉を持っているが、通常、社会は我々が「誠実」な存在としてありのままに登場することを要求している。これを満足させる方法は、実際にありのままであるかのように「振る舞う」ことであり、誠実な人間の役割を演じることである。つまり、我々の誠実は、誠実に見せよ

うとするという意味で「ほんもの」ではなくなるのだ。「誠実」というのはそもそも混ぜ物をしていないということであり、誠実ではない人間（=悪党）とは装う者のことであった。悪党は、自分が生まれついた身分を否定し、狡知によって、本当の自分ではない自分に這い上がろうとする人間を指した。しかしシェイクスピアの関心は、あからさまに偽装しているオクテーヴィアを含めたシーザー側の人物たちよりも、アントニーやクレオパトラの隠れた「ほんもの」としての〈内部〉に向かっている。そうであるならば、ここで言う「ほんもの」としての〈内部〉とは、クレオパトラの政治的身体が示したような演劇性を否定し、女性の技術としての美（=芸術）そのものを否定し得る、芸術の暗い源泉である。

劇人物としてのクレオパトラの技巧性は、一見演技性を感じさせながら、自分ではないものになるという意味での演劇的情熱ではなく、見られたいという欲望でもない。奔放への欲望であり反演劇的の欲望なのである。したがって、彼女は演技を強いられる状況を極度に恐れる。一度も会ったことがなく、また、第4幕以降舞台上に登場しないオクテーヴィアの視線を過剰に意識するのも（杉野、359）、彼女の演劇を強いる視線を恐れるからである。

…幸運に倣るシーザーの

凱旋の飾りとして、この身を見世物にさらすことは
どうしても避けなければ。短剣と、葉と、蛇に、
刃と、牙と、毒があるかぎり、私はだいじょうぶ、
あなたの奥方オクテーヴィアが、つつましい目で、
じっと見透かすように見つめても、たじろぐような
私ではない。… (4.15.24-30)

愚鈍なオクテーヴィアのまなごしの鞭をこの身に
受けもせぬ。街なかをかつぎあげられ、口汚く
わめき散らすローマの賤民どもの見世物となることに
耐えられようか?… (5.2.53-56)

ローマの実力者の中で、オクテーヴィアス・シーザー (Octavius Caesar) は、クレオパトラに靡かなかった唯一の男性であるが、それは、彼が姉のオクテーヴィアと同じく、クレオパトラの奔放さの対極にある価値観を持っているからである。そしてそれは、日常生活から政治的行動にいたるまで徹底的にコントロールし、いわばパフォーマンスによって、民衆を先導していく君主像である。中世からルネサンス時代、後にアウグストスと呼ばれるオクテーヴィアスを政治家として称揚する文学伝統が存在する一方、彼のマキャベリ的な行動、冷酷さ、自己中心性を非難する言説も見られた (Bevington 6)。その際、カスティリオーネ (Castiglione)、モンテーニュ (Montaigne)、ロバート・バートン (Robert Burton) は、アントニーとクレオパトラを、パッションによって人の心を狂わ

せ罪を犯させる神アテ (Ate) の犠牲とした (Bevington 5-6)。現実に舞台上のクレオパトラの奔放な台詞と行動によって、シェイクスピアは、演劇性とは対極にあるクレオパトラの「ほんもの」性を示そうとしたと言っている。

4. クレオパトラの死：聖化されたアイドル

クレオパトラは、アントニーの「アイドル」(=女神)として、劇の中でイメージを増殖する。それはクレオパトラが不在の中、他の劇中人物の描写とアントニーの行動によって創られる「虚像」である。その内容は、クレオパトラの「無限の美」と、アントニーに対する官能的「魔力」であり、虚のイメージを創り出すという意味で、クレオパトラという存在自体が持つ演劇性を強調するものであった。これはローマにとっては政治的、道徳的脅威であり、クレオパトラの女神としての表象は、彼女の政治的体感と感ぜられる。これと並行して、クレオパトラは実際の登場人物としての「実像」を観客に示す。そこでは、クレオパトラは、自らの性格や意思に忠実に、時にはむき出しの怒りをぶつける姿を観客に晒し、アントニーに対しても、台詞と行為の両方において、自らの感情のままに奔放に振る舞う。それはその悪ふざけ自体を楽しんでいるのであり、人の視線を意識したり、偽りの行動で何かを騙し取ったりするマキャベリ的なパフォーマンスではない。

チャーミアン あのとときは愉快でしたね、
お二人で賭けをなさり、おやといになって潜水夫が
川底であのかたの針につけた海の魚を、あのかたは
夢中になって釣り上げて。

クレオパトラ あのととき—ああ、時の早さ
私があんまり笑うのであの人には機嫌をそこねた、その夜
私があんまり笑うのであの人には機嫌をなおした、… (2.5.15-20)

ここにいる自然的身体に根差した「ほんもの」のクレオパトラは、アントニーが死ぬまでその基本的性格を変えない。その証拠に、クレオパトラは、舞台に登場する時は、アントニーが瀕死の床にある時でさえ、自らの感情に従う。例えば、霊廟 (二階舞台) に籠るクレオパトラは口づけを請うアントニーに対し、「私にはどうしてもできない—あなた、許して—私にはおりて行くことができない、／捕虜になるのはいやだから」(4.15.22-24) と述べて、瀕死のアントニーを二階舞台に釣り上げるのである。歌舞伎の宙吊りを連想させるこの「けれん」なアクションは、クレオパトラの真情を強く観客に印象付けることになり、また、この場においてもクレオパトラは、「まるでお魚を釣るよう！」(Here's sport indeed!) (4.15.33) と述べ、アントニーの荘重な最期にも悪ふざけに聞こえるような真実の感想をそのまま差し挟むのである*¹⁰。

しかし、この劇においても、先に述べたように、最終的には政治的身体の「神秘的諸力」が自然的身体に優越する。アントニーの死後、舞台に登場したクレ

オパトラにおいて、アイドルとしての政治的身体が、実体としての自然的身体を飲み込むには、二つのプロセスが必要であった。まず、一度は自分の自然的身体を確認してその身体にはもはや意味がないことを実感すること、そしてその後、政治的身体として生きる覚悟を決めることである。この一連のプロセスが、アントニーの死の直後、第4幕15場のクレオパトラの一つの台詞の中に現われている。

(1) もう女王ではない、ただの女、私を支配するのは
乳しぼりの娘や、下働きの女と同じような、
あわれな感情にすぎない。意地悪な神々に
この王笏を投げつけ、こう言ってやりたい、
あなたがたが私の大事な宝石を盗みとるまでは、
この世界も神々の国にひとしかったと。だが
もうすべてはむなし。… (4.15.78-83)

(2) りっぱに、いさぎよく、ローマ人の流儀に従い、
死神が誇らしく思うようにこの身をゆだねよう。
さ、行こう、偉大な魂を宿した器もいまは冷たい。
ああ、おまえたち！もう私たちに味方はいない。
頼りになるのは、覚悟とすばやい最期でしかない。
(アントニーの死体をかついで一同退場) (4.15.91-96)

一連の台詞の中で、クレオパトラは、確かに意識を変えたと言えるだろう。(1)の台詞では、自然的身体の中にあつた政治的身体の痕跡を一切拒絶し「ただの女」になる。それまでのクレオパトラは、舞台上で自然的身体を観客に見せながらも、「乳しぼりの娘や、下働きの女」にはないはずの「威厳」(majesty) (3.341: 3.342) が自らに備わっていることを強く意識していたのである。しかし同じ行の(2)では、「ローマ人の流儀」に従うこと、すなわち、アントニーが死の床で語る台詞「おれは卑しい死にざまをさらすのではない、／卑怯にも同胞に胃を脱いでみせるのでもない／ローマ人たるおれがローマ人たるおれの手によって／雄々しくも散っていくのだ」(4.15.57-60) をクレオパトラは強く意識している。言い換えれば、クレオパトラは“エジプト女王たるクレオパトラがエジプト女王たる自らの手によって”死ぬことを決意するのである。第4幕14場から第15場にわたる、アントニーの長引かされた死は、アントニーが「ローマ人として」つまり政治的身体として自死を選んだ道を、クレオパトラにも選ばせるためのものであり、両者の自然的身体は、最終的にはクレオパトラの死の中に統合される。それは、アントニーを裏切ったイノバースが自殺し、アントニー自ら自分を殺すように命じられた従者イアロス (Eros) が、アントニーを殺さずに自死を選ぶように、クレオパトラの侍女アイアラス (Iras) もまた、クレオパトラに先行して死に、さらにはチャーミアンがクレオパトラの後を追つ

て死ぬという、従者の死を巻き込んでいく王者というプロット構成にも現われている。

クレオパトラの死の場面について、特に無花果と蛇というモチーフにおいて、シェイクスピアはある程度プルタークに負っている。しかし、『プルタルコス英雄伝』では、クレオパトラの死の瞬間については描写されず、「使いの者たちが駆けつけて番兵がまだ何が起こったか気づかずに扉を開けると、クレオパトラは女王の服装をして黄金のベッドに横たわって死んでいるのが発見された」（プルタルコス、437）として、クレオパトラの死の真相については単に推測が述べられるのみである。

あの無花果と木の葉で上から隠されて蛇がもってこられたと伝えられている。クレオパトラは自分も気づかない間に蛇が身体に巻きつくようにしておけと言いつけておいたが、無花果をいくつか取り除けるとそれを見たので、「ああここにいる」と言って、咬ませるために腕をまくったという。しかし、他の説によると、蛇は水甕に隠しておいてあったが、クレオパトラはそれを黄金の紡錘でつついて怒らせ、とびかかって腕に巻きつけたのだともいう。しかし真相は誰も知っていない。またクレオパトラが中を空虚にした櫛に毒薬を入れて、その櫛を頭の中に隠していたともいわれている。とにかく身体の傷も他の毒薬の徴候も外面には現われなかった（プルタルコス、437）。

まず、シェイクスピアが採用した、無花果のモチーフについては、女陰を表わすとともに（ド・フリース、4a、237頁）、エジプトの文脈においては復活を表わすことに注目したい。

エジプトでは、シカモアイチジク（＝生命の木）は母神ハトルヌート（自然の中の霊的な力の具現）に捧げられた。彼女はたわわに実った木から立ち現われ、死者に食物をほどこすとされている。その木から食物を受けとる死者は「神のよう」で（復活するがゆえに不死）、「神を知る」。（ド・フリース、4c、237頁）

もちろん、エジプトの神話的イメージがエリザベス朝の人口に直接的に膾炙していたとは思われないが、無花果が、春の若返りを表わすイメージは聖書の中にも現われる：「いちじくの実は熟し、ぶどうの花は香る。／恋人よ、美しいひとよ／さあ立って出ておいで」（『雅歌』第2章13節）、また、「いちじくの木から教えを学びなさい。枝が柔らかくなり、葉が伸びると夏の近づいたことがわかる」（『マタイによる福音書』第24章32節）にもこのイメージは現われている（ド・フリース、10a、238頁）。次に、蛇は、「誘惑」や「悪魔」、あるいは肉の快楽を表わす聖書的なイメージとは対照的に、エジプトでは神聖なイメージで表わされ、特に王冠には蛇の記章が付けられ、王位と神の威厳、および、再生や永遠性の

象徴として用いられる（ド・フリース、565頁）*11。また、蛇は、ヨーロッパでも、中世の錬金術においては、無花果と同様、永遠性のイメージを持つ

自分の尾を噛む蛇の姿に表わされているのは、大宇宙的規模では、自分を止むことなく更新する時間、年や季節の循環といったものであり、小宇宙的意味とりわけ錬金術では、事物の神秘、万有の中の反復のしるしといったものである。渦巻き状の蛇は、深淵からの生命力を象徴している（ハインツ＝モーア、274）。

クレオパトラの最期の場面では、無花果や蛇に、官能性と同時に、シェイクスピアが生命の復活や永遠性のイメージを持たせようとしたことは確実であろう。それは、プルタルコスにはない、クレオパトラの授乳のイメージに表れている。

クレオパトラ …

…さあ、死神のお使い、（そう毒蛇に言って胸にあてがう）

おまえの鋭い牙で、このもつれたいのちの結び目を

一思いに噛み切っておくれ。かわいいおまえ、さあ、

怒りにまかせて早く。ああ、おまえに口がきけたら、

あのシーザーをうかつな阿呆と呼んでくれたらうに。

チャーミアン ああ、女王様、東方の星！

クレオパトラ シーッ、静かに！

これが見えないの、赤子が私の胸で乳を吸い、乳母を

寝かしつけているのが？

チャーミアン ああ、裂けるがいい、この胸も！

クレオパトラ 麻薬のように甘く、空気のようにそっと、やさしく—

おお、アントニー！—そう、おまえもここに。（別の毒蛇を腕にあてがう）

なんの喜びがあろう、この—（死ぬ）（5.2.297-307）

ベヴァリー・ムーン（Beverly Moon）は、『元型と象徴の事典』で、特に「イチジクの女神の乳を飲むトトメス三世」の章を設け、女神と世界樹の結びつきを指摘し、乳を与えることによって王を生み出す女神イシスのイメージに言及している。この元型的解釈について、ムーンは、「ミルチャ・エリアーデが示すところによれば、これらの象徴は女神の養育する面と世界樹の東に向く力の統合という宗教的直観」（ムーン、440）とする。官能の女神としてではなく、母神としての女神のイメージがここで示されるのである。（図3）（図4）

福田恆存は、クレオパトラの死を、官能の戯れと評する。しかし、「戯れ」は自然的身体としてのクレオパトラの生き方であり、「官能」は政治的身体としてのクレオパトラの手段であった。その二つは最後には合体して、より大きな政治的身体としての永遠性を獲得すると筆者は解釈したい。

図 3・4 ガイド・レーニによる油彩 (1635-40年頃) (左) とE・ロンバルディによるクレオパトラの胸像 (1930年頃) (右)

悲劇の主人公は、ハムレット、マクベス、リア、いずれもみずから死ぬのではないが、その死は自殺と紙一重である。なぜなら自分の主題を生き抜くために、われとわが身を死に追い遣るからである。キャシウスやブルータスもそういう悲劇的な宿命を背負っている。が、アントニーにはそれが希薄であり、クレオパトラにはそれがほとんど無い。彼等の死は始めから彼等の内部にあり、やがて熟柿が落ちるように、それが外部に表れてくる。死は官能の頹廢から遣って来る。悲劇的な意思とは何の関係も無い。クレオパトラは自分でもそう思っているように、名誉を守るために死ぬのではなく、アスプの快感に身を委ね、死と戯れるようにして死んでゆくのである。その死と戯れ掛引きするものは、ハムレットやマクベスにおけるような意思ではなく、単なる官能に過ぎない。(福田恆存、230)

我々が、クレオパトラの最期に確かな意思を感じないという点で、福田の評言に思わず頷きそうになりながら、そこに一抹の不満を抱かざるを得ないのは、意思があるなしに関わらず、最期の場面においては、クレオパトラは魔術的アイドルとしての虚像も気まぐれな愛人としての実像も超えて、聖化され永遠化された女神としてのイメージを獲得するからである。クレオパトラが最期に女王の正装に着替え、しかも、自らの死体に傷跡が残らないように死を迎えるのは、彼女が、女神イシスであるエジプト女王としての政治的身体を保ち、永遠化されるためであった。その証人として、シーザーは、「だが毒を飲んだのなら肌にもくみが見られるはずだ、／それなのにこの顔は眠っているとしか見えぬ、まるで／その美貌の罨でもう一人のアントニーを捕えよう／としているかのように」(5.2.338-42) と述べて、クレオパトラの不死性を示唆する。そしてこの

シーザーの台詞は、美貌を武器にエジプトの王位を維持してきたクレオパトラの政治的身体の確認の台詞と解釈するべきである。これは先に引用したプルタルコス「とにかく身体の傷も他の毒薬の徴候も外面には現われなかった」と一致し、クレオパトラが聖化されたアイドルとして永遠化されたことを意味する。

5. 結語：クレオパトラの二重の意味

演劇の観客は、それが実物ではないことを知りつつ、実物を見ていると思いつつも、演じる俳優は、自分が実物ではないことを知りつつ、実物であると思いつつも、俳優も観客も、意識的に、想像力の世界に捉われている人々であり、演劇共同体の中で、自らイメージを膨らませて行く。但し、演劇は夢や映画とは異なり、表現主体は常に、実体と虚構の二重性を持つ。すなわち、夢や映画では、表わされる内容がフィクションであり、それは実体を持たない手段（映画においてはライトの光と影）で表わされる。実際、表わす手段が全く実体を持たないということこそが、表わされる内容の比類ない現実感を達成させるのである。一方、演劇においては、俳優という実体が「役」という虚構へと投げ入れられる。ここに、一つの役の中での劇人物と俳優の分裂が起こり、現実が役へと転換させられつつ、その「現実の痕跡」はなお舞台上に残り、それこそが演劇の存在証明となる。演劇のパラドックスは、登場人物が現実の人間であると同時に虚構の人間であり、それを志向しつつ、それが完全に合体した時にはそれはすでに演劇でなくなるという点にある^{*12}。『アントニーとクレオパトラ』の場合、そのドラマの構造は、上演の構造と同じく、クレオパトラの政治的身体としてのアイドルのイメージが、クレオパトラの不在の場面で他の人物の台詞や行動によって作られつつ、現実のクレオパトラもまた自然的身体「実体」として存在し続ける。その二つのイメージは、まさに一つの役の中で「自己分裂」を保ちながら、最終幕まで進み、最後に一つの聖化されたアイドル像として合体する。彼女は、死の直前には「覚悟が決まっています、／私には女の気持ちなど微塵もない、頭から爪先まで／堅固な大理石（marble-constant）となった、もう変わりやすい月は／私の星ではない」（5.2.237-40）と述べ、まさに実人物としての存在を捨て偶像としてのアイドルになったことを宣言するのである。

しかし、完全に一つのアイドル像になったクレオパトラにも、蛇が噛んだ「血のにじんだ痕」（vent of blood）（5.2.343）のように、自然的身体の痕跡が残ることに注目しよう。プルタルコスによれば、クレオパトラは女王の正装をして黄金のベッドで横たわって死ぬが、最期にはわずかに服装が乱れたことが示されている。瀕死のカルミオン（＝チャーミアン）は、「カルミオンの方ももうふらふらして頭が重くなっていたが、女王の頭のまわりにつけた王冠の形を整えていた」（プルタルコス、437）として、わずかながらもクレオパトラの死の床の断末魔を示唆している。シェイクスピアでもこの行為は踏襲され、チャーミアンは「王冠が曲がっている、おなおししよう、最後のつとめに」（5.2.312-13）と述べ

て、女王の威厳が死後も保たれるように、衣服を直す*13。そして、この「曲がった王冠」の台詞は、女王としてのクレオパトラと共に、アントニーと遊び戯れた気まぐれなクレオパトラを回想させる。

…ああ、チャーミアン！

さ、みんなで私を女王にふさわしく飾ってちょうだい、
最上の晴れ着で。私はもう一度シドナス河へ行く、
マーク・アントニーをお迎えに。さ、早く、アイアラス。
ああ、チャーミアン、いそいでやっしまおう、
この仕事が終わる次第、おまえには暇をあげる、
最後の審判の日まで楽しく遊ぶがいい。王冠や衣装を
ここへもってきて。(5.2.225-31)

死後、劇中最後の台詞で両家の親によって純金の像が建てられたジュリエットとロミオのように、クレオパトラとアントニーもまた、シーザーによって「アイドル化」されるが、そこにはクレオパトラが「楽しく」気まぐれにアントニーと遊んだ日々の痕跡が確かに残されており、その「痕跡」にこそ、クレオパトラの「人間」としての強い悲劇性が宿っていると筆者はみたい。

本文中の *Antony and Cleopatra* (『アントニーとクレオパトラ』) からの引用は、全て David Bevington ed. *The New Cambridge Shakespeare* 版を用い、日本語訳は、一部の字句を除いて基本的に小田島雄志訳を用いた。『プルタルコス英雄伝』はちくま学芸文庫版を用いた。聖書からの引用は、新共同訳を用いた。

註

- ☆1 ——クレオパトラの生涯については、数多くあるが、新しいものとして、ステイシー・シフの『クレオパトラ』を参照。また、その原註と参考文献は有益。
- ☆2 ——“An image or similitude of a deity or divinity, used as an object of worship: applied to those worshipped by pagans, whence, in scriptural language, = false god, a fictitious divinity which ‘is nothing in the world’ (1 Cor. viii. 4).” (*OED*.1)
- ☆3 ——“*fig.* Any thing or person that is the object of excessive or supreme devotion, or that usurps the place of God in human affection.” (*OED*.2)
- ☆4 ——“A visible but unsubstantial appearance, an image caused by reflexion as in a mirror, an incorporeal phantom.” (*OED*.5); “A mental fiction; a phantasy or fancy.” (*OED*.6)
- ☆5 ——“The order of appearance of the senses in English does not correspond to their original development in Greek, where the sequence was apparently: ‘appearance, phantom, unsubstantial form, image in water or a mirror, mental image, fancy, material image or statue’, and finally, in Jewish and Christian use, ‘image of a false god’. In English this last was, under religious influence, the earliest, and in ME. the only sense; hence (as also in Fr.) came sense 2.” (*OED*)
- ☆6 ——引用文中のルビ、「ボデイ・ナチュラル」, 「ボデイ・ポリテイク」は括弧で示した。
- ☆7 ——エリザベス一世女王の二つの身体についてはAxtonを全般的に参照。また、

青山 (199) でも言及されている。

- ☆8 —1579年出版のこの訳は、ジャック・アミヨ (Jacques Amyot) のフランス語からの重訳版であり大型フォリオ版しか出版されなかった。従って、あまり一般には流布しておらず、シェイクスピアがこの題材に特別な興味を持っていたことを推測させる。他の材源については、プロウ (Bullough) を参照。
- ☆9 —谷川渥の著作、特に『美学の逆説』を全般的に参照した。
- ☆10 —Bevington (43) の舞台復元図がこのアクションの明確なイメージを与えてくれる。
- ☆11 —『アントニーとクレオパトラ』では、蛇には、エジプトやリビアに生息するとされる 'asp' という語があてられる。この語は *OED* によれば、1340年が初出であり、毒蛇を表わす言葉として、ウィクリフ (Wycliffe) やティンダル (Tyndale) 訳の聖書において「ローマ人への手紙」第3章13節で用いられている。また、シェイクスピアが使った Geneva Bible でも同箇所はこの語が使われている。
- ☆12 —Bert O. States の特に、第2章 (Chap. 2: The Actor as Musical Instrument) の演劇理論を参照した。
- ☆13 —第1二折版では、王冠が「脱げた」('away') としているが、ベビントンはニコラス・ロー (Nicholas Rowe) の校訂を採用し、「曲がった」('awry') としている。

参考文献

一次文献 (アルファベット順)

- ダンテ (Dante). 『神曲：新装版』. 平川祐弘訳. 河出書房, 1992.
- プルタルコス (Plutarchus). 『プルタルコス英雄伝下』. 村川堅太郎編. ちくま学芸文庫. 筑摩書房, 1996.
- Shakespeare, William. David Bevington ed. *Antony and Cleopatra*. Updated edition. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- シェイクスピア, ウィリアム (Shakespeare, William). 『アントニーとクレオパトラ』. 小田島雄志訳. 白水社Uブックス. 白水社, 1983.

二次文献 (アルファベット順)

- 青山誠子. 「脅威／驚異のフェミニティー—クレオパトラを読み直す」. 『シェイクスピア批評の現在』. 青山誠子, 川地美子編. 研究社, 1993. 186-212.
- "asp." *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 1989.
- Axton, Marie. *The Queen's Two Bodies: Drama and the Elizabethan Succession*. Royal Historical Society Studies in History; No. 5. London: Humanities P, 1977.
- Bevington, David. "Introduction" and "Note on the text." *Antony and Cleopatra*. Updated edition. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge UP, 2005. 1-83.
- Bullough, Geoffrey ed. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare: Vol. 5 The Roman Plays: Julius Caesar, Antony and Cleopatra, Coriolanus*. New York: Columbia UP, 1964.
- ド・フリース, アト (de Vries, Ad). 『イメージ・シンボル事典』. 山下主一郎主幹. 大修館, 1984. [Ad de Vries. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North-Holland, 1974.]
- デュシンベリー, ジュリエット (Dusinberre, Juliet). 『シェイクスピアの女性像』. 森祐希子訳. 紀伊國屋書店, 1994. [Juliet Dusinberre. *Shakespeare and the Nature of Women*. London: Macmillan, 1975.]
- Evans, G. Blakemore ed. *Elizabethan-Jacobean Drama*. A New Mermaid Background Book. London: A & C Black, 1987.
- 福田恒存. 「解題」. 『アントニーとクレオパトラ』. 新潮文庫. 新潮社, 1972. 216-31.
- ハインツ=モーア, ゲルト (Heiz-Mohr, Gerd). 『西洋シンボル事典』. 野村太郎,

- 小林頼子監訳. 八坂書房, 2003. [Gerd Heiz-Mohr. *Lexikon der Symbole—Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*. München: Eugen Diederichs Verlag, 1984.]
- “idol.” *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 1989.
- 今西雅章. 「『アントニーとクレオパトラ』と悲劇のゆくえ—「エロスの原理」の世界—」. 『シェイクスピアの悲劇』. 日本シェイクスピア協会編. 研究社, 1988. 168-86.
- カントーロヴィチ, エルンスト・H. (Kantorowicz, Ernst H.). 『王の二つの身体：中世政治神学研究』. 小林公訳. 平凡社, 1992. [Ernst H. Kantorowicz. *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1957.]
- ムーン, ベヴァリー (Moon, Beverly). アーキタイプ・シンボル研究文庫編. 『元型と象徴の事典 (新装版)』. 橋本楨矩訳者代表. 青土社, 1998. [Beverly Moon ed. *An Encyclopedia of Archetypal Symbolism*. Boston: Shambhala, 1991.]
- シフ, ステイシー (Schiff, Stacy). 『クレオパトラ』. 近藤二郎監修, 仁木めぐみ訳. 早川書房, 2011. [Stacy Schiff. *Cleopatra—A Life*. New York: Little, Brown 2010.]
- States, Bert O. *The Pleasure of the Play*. Ithaca: Cornell UP, 1994.
- 杉野早苗月. 「『アントニーとクレオパトラ』における二人の女性—オクテーヴィアの存在意義を考える」. 『女性・ことば・ドラマ—英米文学からのアプローチ』. 青山誠子編. 彩流社, 2000. 353-62.
- 谷川渥. 『美学の逆説』. 勁草書房, 1993.
- テリー, エレン (Terry, Ellen). 『シェイクスピア劇の子供たちと女性たち』. 小原まゆみ訳. 大阪教育図書, 1984. [Christopher St. John ed. *Ellen Terry: Four Lectures on Shakespeare*, London: Martin Hopkinson, 1932.]
- トリリング, ライオネル (Trilling, Lionel). 『誠実とくほんもの—近代自我の確立と崩壊』. 野島秀勝訳. 筑摩書房, 1976. [Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity*, Cambridge, Mass: Harvard UP, 1972.]

図版出典

- 図 1：古代のクレオパトラの頭像. Cleopatra VII Philopator, Egyptian queen, 69 – 30 BC. Portrait head. Marble, end of 1st century BC. Cherchell (Algeria), Museum. Credit: akg-images / Universal Images Group. [Britanica Image Quest より]
- 図 2：映画版『クレオパトラ』でエリザベス・テラーの演じるクレオパトラ (1962). Elizabeth Taylor as Cleopatra in the 20th Century Fox production of Joseph L Mankiewicz's film 'Cleopatra'. (Photo by Central Press/Getty Images). Credit: Central Press / Hulton Archive / Getty Images / Universal Images Group [Britanica Image Quest より].
- 図 3：油彩画によるクレオパトラの死. Cleopatra Created by Guido Reni - All. Suicide asp/viper dress/clothes pillow - Italy, Florence, Palazzo Pitti, Palatine Gallery. Credit: Mondadori Electa / Learning Pictures / Universal Images Group. [Britanica Image Quest より]
- 図 4：クレオパトラの胸像. circa 1930: Bust of the Queen of Egypt Cleopatra (c 69 – 30 BC) by E Lombardi. Credit: Hulton Archive / Getty Images / Universal Images Group. [Britanica Image Quest より]

(こすげ はやと・所員、慶應義塾大学理工学部教授／演劇学、演劇史)