

『アントニーとクレオパトラ』

——リアリティの問題——

岡 田 洋 一

I

『アントニーとクレオパトラ』はいかにも愛の物語である。しかしテキストをよんでみるとすぐ判るが、われわれは彼らが二人きりで愛を語り合うのを見ることはない。いつもアントニーのまわりには兵士達がおり、クレオパトラのまわりには侍女や宦官がいる。二人が会えば始まるのはいさかいの類であり、和解が生ずるとその場は終ってしまう。そしてクレオパトラがアントニーへの想いを自発的に歌いあげるのは彼の不在のときであることが見出される。換言すれば、二人は一緒に生活を互いに傷つけ合うことによってしか保たれなくなってしまうているかのようなのである。だからといって、私はこの劇のテーマが愛ではなくて政治だなどというのではない。いたいのは、この劇を愛の悲劇とみなすにせよ、ここに描かれている愛はロミオとジュリエットの愛とは無論、またオセロウとデズデモウナの愛ともかなり異質なものであることを、当初から考慮しなければいけない、ということである。

そのような異質性は、この作品にたいして下されている相反する解釈と無関係ではない。ここでは「人間が愛の輝く焰によって高められる」^①ことが歌われているのか、逆に人間が「愚かにも情熱に負けてその精神的可能性を費やしてしまう」^②姿が語られているのか、読者は解釈の選択を迫られる。いうまでもないが、問題は解釈だけにとどまらず作品へのアプローチの仕方そのものに関わっている。この劇を愛の勝利を讃えたものと解するロマン主義的批評の立場からは、プロットよりも劇詩に重点がおかれ、人間の弱点の暴露だと解するリアリズム的批評の立場からは、劇中のもっとも詩的な行さえも、現実からの逃避だと極め付けられてしまいかねないのである。けれどもこのような二者択一的な視点からはこの作品の一面しか見えないことに批評家のなかのある人達は気がついている。早くもブラッドリイは『売笑婦の道化』という句も『人生の尊さはこうすることだ』という主張も、ともに劇の全体的な印象に一致しない^③と述べている。トラヴァシイはさらに進んで上に述べたような二つの相反する解釈は、むしろ相補う解釈と考えるべきであって、そのように考えることが、この劇を適切に理解するためには不可欠だと主張する^④。その主張はまたベンジャミン・T・スペンサーがこの劇の表現に関して「逆説的隠喩」といえる種類のものが一貫して持続していると指摘していることとも結びついていると考えられる。われわれはテーマや表現のみならず、性格描写や筋の運びも含めて、作者のこの作品における基本的姿勢が、競い合う価値体系の相矛盾する二つのことを同時に行なうという逆説にあったことを、まず認識しておかねばなるまい。いうまでもなくシェイクスピアがこの劇を書くにあたってもっとも多くを負っているのはブルタークである。道徳家であったブルタークがクレオパトラに関する記述において「彼女の美しさは他の女と較ぶべくもないほど卓越せるものではなかったといわれる……しかし彼女と一緒にいて話をするのはとても楽しかったので、男は誰でも虜にならざるをえなかったであろう」^⑥と彼女の魅力を讃えながら、彼女が「アントニーのうちにまだ隠さ

れて人目につかぬままであった悪徳を目覚めさせ……美德の輝きや出世の見込みが残されていたとしても、それをたちまち消してしまった」と手厳しく非難しているのは当然である。しかし死に近づいた彼女を描写するにあたって彼が非難の調子を抑え、彼女の威厳にたいしある種の賛嘆の気持を讀者にかきたてるような書き方をしてゐるのは注目に値する。さらにシェイクスピアに影響を与えたとされているダニエルの『クレオパトラ』をみれば、すでに観客には、彼女を罪人としてしりぞけるよりも、むしろ罪を通して高められた立派な女性として受け入れる十分な用意があつたことが、明らかになるであろう。アントニーについても似たことがいえる。プルタークは書き出してまもなく、アントニーがいかにか兵士達から好感をもたれる人物であつたかを述べてゐるし、シェイクスピアがよんだかどうかは疑問であるが、ガルニエの『アントウニアス』では、自分の愚かさを厳しく責めつつクレオパトラへの断ち難い愛を告白するアントニーが描き出され、観客の十分な共感をかちえたであろうと察せられる。シェイクスピアはこの作品の筆を取る際、このような批判と共感が入りまじつた主人公達にたいする観客の既存の意識を、当然考慮に入れねばならなかつたはずである。いかえれば、作者は最初から二人の恋に関して、それをもっぱら賞讃することも、またもっぱら非難することもし難い立場に立たされてゐたといつてよからう。詩の見事さがそのまま作者の是認のしるしではない。われわれは絶えず登場人物にたいして道徳的な（むろん狭い意味の教訓的などという意味ではない）判断を要求されている。そしてこの劇ほど相異なる判断の根拠が観客に提示される作品も少ないのではあるまいか。

アントニーはエジプトをあとにしてローマへむかい、再びエジプトへ舞い戻るが、いかなる葛藤が彼の心中で行なわれたかは観客に知らされぬままに終る。私はそれがいけないというのではない。これはそのような劇なのである。したがって彼が自分について何かを述べる機会は、たとえばオセロウと較べるとき、いかにも数少ない。

だがそのときわれわれは彼を信ずることを求められている。何故ならシェイクスピアは彼を自分が信じてもないことをいうような人物には描いていないからである。しかしクレオパトラはどうであろう。「沈んでられたら私が踊っているとおい、浮かれてられたら私が急病だと伝えなさい」(一幕三場三—四行)^⑧——開幕早々彼女の口からこのような科白を聞かされる観客は、彼女が言いまた行なうすべてを一応疑惑の目で見ずにはいられない。しかも観客は、少なくとも彼女に関するかぎり、他の登場人物よりもより優位な立場を与えられているとはいえないのである。すなわち彼女はアントニーに見えないと同じ程度に、またわれわれにも見えない。一例を取ればアントニーの運命を決定づけた彼の艦隊の寝返りの件である。アントニーは陸でシーザーを敗走させ、スケアラスを始めとする部下と彼との間にあつたわだかまりも消え、彼はクレオパトラに勝利を祝ってアレグザンドリアの街を陽気に練り歩こうという。けれども次の会戦の場では、彼の艦隊は敵に降るばかりか、帽子を投げ上げ、久しく会わなかつた友達同志のように一緒に飲んで騒いだと告げられている。クレオパトラはあらかじめシーザーと通じてアントニーを売ったのだろうか。彼女はまったく無関係で、艦隊が自分の意志で行動したのであるか。プルトークは「アントニーはクレオパトラが自分を裏切つたと叫びながら街へ逃げこんだ」と報じているだけである。シェイクスピアはアントニーに、クレオパトラがシーザーとぐるになつて自分を裏切つたと繰り返して執拗にいわせている(四幕二場二〇、一四、二四—五、二八—九、四八行、同一四場、一八—二〇、二六行)。かりにこの際クレオパトラが彼女にむけられた嫌疑を強硬に否認したとしても、それは大した意味をもたなかつたであろう。いかにも度重なるアントニーの非難の言葉は、観客に彼の判断を受け入れるように求めはするが、かといって彼の判断が間違っていないという傍証は与えられてはいない。厳密に言えば、アントニーが幾度そうだとしたところで、彼がそう信ずることと、実際にそれがそうあることとは必ずしも一致はしないはずである。作者は

ただプルトークに従っているだけなのだろうか。あるいはわざと観客には明確な判断を下す材料の提供を差し控えているのであろうか。もし作者が望めば決定的な書き方をする事は、さほど困難ではなかったと思われる。とすれば作者はやはりクレオパトラの責任を曖昧なままにしておくことを意図したのだったといわねばなるまい。それでは何故彼はそのような曖昧さを求めたのか。作者の意図はともかくとして、われわれはこのような書き方が、少なくとも結果として、リアリティから一義性を奪う働きをしている事実注目すべきであらう。

II

エジプトが情熱、豊饒、過剰、放縱、饗宴、感覚、恋、遊びの私的な世界であれば、ローマは冷静、不毛、抑制、禁欲、政治、理性、戦争、仕事の公的な世界である。このような二つの世界の対立を作者の内面的な葛藤ととり、作者自身よい人生とはこの両原理の調和にあるという考えをもっていた、と解する必要はない。われわれはこの対立が主人公達にどのような意味をもつかを問題にすればよいのである。通例アントニーの悲劇は恋（エジプト）を選ぶか名譽（ローマ）を選ぶかの二者択一に立たされて、二つを同時に満足させたいと望んだこと、すなわち恋がもたらす自我の充実を名譽の原理をみたとすという条件で求めたこと、にあったと考えられている^⑩。しかしこのような解釈は劇全体の印象とは違う。第一アントニーは恋と名譽に引き裂かれたりはしていない。もっとも彼の心の揺れは、形を変えて、ローマ的視点とエジプト的視点とが立ち変わって登場してくる手法によって示されているとの解釈も成り立たぬではなからう。だが少なくとも観客には、アントニーが内面的な板挟みの苦悩を経験しているとは、実感されないであらう。一体恋と名譽は、この作品に限っての話だが、それほどまでに相容れない原則なのであろうか。アントニーがエジプトに在ることを不名譽とするのは、すでにシーザーに代

表されるローマ的視点に立っているからではないか。なるほどアントニー自身も一度はそう思い、それ故にエジプトを去ってローマへ帰る。しかし彼自身の目からみて、エジプトにいながらなおかつ名譽の原則をみたすことは不可能であったのだろうか。クレオパトラのために戦うというのではどうであろう。そのとき他の人はいざ知らずアントニー自身の視点からみて、恋と名譽は見事に結びついていたのではなかっただろうか。（もちろんこの場合、クレオパトラが彼に忠実であると思われるという条件が必要である。ひとたび彼女の忠誠が疑われると、恋と名譽の結びつきは断ち切られてしまう。）そしてクレオパトラもアントニーが立派なローマの將軍であり続けることを、彼が自分の恋人たる不可欠の条件として、望んだのであった。それは彼女の恋人が、かつての彼女の恋人であった大シーザーやポンピーに劣る者であってはいけないという体面上の理由からだけでなく、エジプトをローマにたいし防衛してくれるのは有能なローマの軍人以外には誰もいないという実際上の理由からでもあった。アントニーはシーザーが彼を許さないからだけではなく、またクレオパトラを守らんがためにも「アテネの一人私人」（三幕二場一五行）であるわけにはゆかなかつた。

シェイクスピアはこの劇をローマの「世評」（一幕一場六〇行）がどうアントニーを見ているかから始めている。たしかに冒頭のファイロウの科白は、観客の判断を世評のそれに同化させんとする目的で書かれてはいる。だがその科白は普通そう解されているほど一方的にアントニーを非難しているものであろうか。ファイロウが切り出す「われらが將軍のこのたびの溺れ方」という一句の「われらが將軍」（同一行）には、部下が指揮官にたいして抱くいまだ失われざる敬意の念といったものが響いている。アントニーという固有名詞はこの最初の数行の糾弾を通して聞かれることはない。ここでは人間的な臭みを故意に彼からとり除く工夫がされている。実際彼は人間であることをやめ、彼の目は「鎧をつけた軍神マルスさながらに輝いた」（同四行）と述べられている。しかも注

意すべきは、彼が見るのではなく「彼の目が見るといふ務めを献身的に果たして」(同五行) いると書かれている点である。そんなふうに表示されると、聞く方では彼と彼の目を切り離し、悪いのは彼ではなく、彼から独立しているかのような彼の目の働きである、といった気持ちになってしまふ。マーケルズは、幕開きの一〇行中最後の二行にいたるまでのほとんどすべての名詞・形容詞が、高度に抽象的で、一般化され、また非感覺的であることを指摘しているが、その結果アントニーへの非難は鋭さを弱められているといつてよいであろう。そして現在の墮落したアントニーと較べて引き合いに出される過去の偉大なアントニーへの賞讃が、あまりにも高く打ち出されているので、残像としてむしろ偉大なアントニーの方がより強烈に観客には印象づけられるのではないかとさえ思われるのである。だが断わるまでもなく、この賞讃は過去と現在のアントニーのありようの落差を強調せんがため、出来うるかぎり過去の彼を高くもち上げてみせたに過ぎない。また抽象化された表現は、將軍の心も「あのジプシー女の肉欲を冷ますふいごや団扇になり果てた」(同九—一〇行) という最後の二行の具象的な表現を、対照的に強調するためのものであった。そして軍神マルスへの言及は、アントニーが決して半神なんかではなく、時間や空間やそして死の束縛から逃れえない人間的な存在であることを、あらためて観客に銘記させるためではなかっただろうか。しかし観客は、非難が賞讃と結びつき兩義的な形で提示されているのを見るとき、世評の視点そのものが極わめて相対的なものでしかないとの印象を与えられざるをえない。

それではこのように観客にたいして与えられた印象は、次の二人の主人公達の登場によって、どう変えられてゆくのか。ローマなんかタイバー河へ沈んでしまえという句で始まり、ここにこそ自分の支配する帝国があると述べてクレオパトラを両腕に抱きながら、こうすることこそ人生の大事といい放つアントニーの科白(同三—十七行)は、ファイロウが「肉欲」(同二〇行)だと非難するものになたいし、それを打ち消して愛だと宣言しているの

である。観客は一応ここで彼の視点に立つことを求められる。だが観客はこの科白が衷心よりいわれたものであるにもかかわらず、それをそのまま受けてアントニーに同化し切れない感を、抱かされはしないであろうか。アントニーはここでも心にもないことをいっているのではない。しかし私にはある種の無理が感じられるのである。いいかえれば、アントニーはこのような科白を発せざるをえない立場に立たされてしまったのではないだろうか。クレオパトラの登場の第一声は「もしそれが本当に愛なのなら、どれほどかを仰言つて」（同四行）であった。こういった要求が男性にとってどれほど始末に悪いかは言葉を要すまい。アントニーは「どれほどか見えるような愛はつまらぬものさ」（同五行）と切り返してはみたものの、すでに窮地に追い込められている。更にそれに追い打ちをかけるかのように、ローマからの使者の到着が告げられ、クレオパトラは新たにその使者を種に、ファルヴェアとシーザーの名前を出してアントニーをからかい、いらだたせる。アントニーの上述の科白（同三三―三七行）が語られるのは、そんな状況においてなのだ。たしかにこれは壮大なイメージと朗々たる響きをもった詩には違いない。だからこそ余計にその虚しいふくらみがクレオパトラには我慢がならないのである。「上手な嘘を！」（同四〇行）——彼女はそういって彼の抱擁を振りほどいてしまう。そもそも彼女は愛が無限だなどという科白——そんな表現は少少かび臭いきまり文句ではないか——を聞いたかったのではない。彼女の望みは、むしろ逆に「どれほどまで愛されるかの限度」（同二六行）を知ることであった。だのに「新しい天と地を見出さねばならぬ」（同二七行）ような愛を高らかに歌いあげられたのでは、いかにいうほうが真面目でも、いい加減をいっているのだとしか彼女にはうつらない。しかし二人の愛が破局にさしかかりつつあることは、アントニー自身も気付かないではなかった。「われわれ二人が生きているあいだは、ひとときたりといえども、次次新たな楽しみを作り出さずに過ぎていってはならないのだ」（同四六―四七行）——このアントニーの科白の「過ぎる」（原文では

stretch)にキットリッチはわざわざ触れて「倦怠を示唆している」と注している。このように、本来は「世評」にたいして打ち出されるべきはずの「愛」が、実は「世評」のいうとおりのものであるかもしれないという可能性が、観客には示されているのである。事実アントニーは次の場になると、ファイロウが彼を咎めて使用した「溺れる」という言葉を、そのまま自分にあてはめて自分を責めるのである——「この強いエジプトの足枷を断ち切ってしまったねばならぬ。でないと俺は溺愛のうちに己れを失ってしまうだろう」(二幕二場二〇—一行)。

相対立する視点を設定し、しかも一方の視点に、対立している他方の視点をふくませて提出するといったこの作品の技法は、一見この劇をいかに劇を見るかについての劇にしているように思われる。けれども劇についての劇を書くことが、この劇における作者の第一義的な目的だったのであるか。もしそうなら、劇を通して視点は拡散されたままに放置されて、イノバースという視点に収斂することはなかったであろう。彼はブルタークでは僅か三度、それも極く手短かに言及されているに過ぎない^⑩。そしてそこでは彼が脱走兵であるという点が強調されている。シェイクスピアではどうだろうか。ここではローマとエジプト双方の視点を綜合し、観客の目にかわって観客の反応を方向づけてゆく機能を、イノバースは負わされている。しかし彼の視点が絶対的だということではない。すべてが見えないからこそ、脱走後彼は悲嘆のあまり死んでゆかねばならないのである。ファイロウと同じくアントニーの味方でありながら、ファイロウとは違って、彼にはアントニーがのめり込んでゆくエジプトの世界の魅力が判る。かといって彼はそれに参ったりはしない。「(クレオパトラが)悲しんだり怒ったりするのは、純粹な愛のしるし(でお芝居ではない)」(一幕二場一五一—二行)と彼がいうとき、それは決して手放しの彼女への賛辞ではないのである。ほんの数行まえ彼は「クレオパトラがはるかにつまらぬ原因で、何度となく死ぬのを見ましたよ」(同一四六—七行)といている。(ここでエリザベス朝時代の「死ぬ」が何を意味しているか

を述べる必要はないであろう。) その彼が突如として本気で彼女の「純粋な愛」を説いたりするであろうか。イノバースは、エジプトを出ねばならぬというアントニーを、からかって引き留めてみせているだけなのだ。だが観客はイノバースのこの科白がアイロニーであるとしたうえで、なおかつそれが彼女——彼女の「何」にたいするかといえ、お芝居の巧みにたいしてであつてもよい——への一種の賛辞であるのを否定は出来ぬであろう。ただその賛辞は、旅行者が旅先で珍奇なものに出くわして発する賛辞とあまり連わない類のものであることを——「そいつを見なけりやつまらぬ旅をしたものですねと人からいわれるでしょう」(同一六〇——二行)——當のイノバース自身が認めているのを見逃してはなるまい。

異国のよさが理解出来るイノバースには、無論自国の腐敗が見えぬわけではない。彼は自分達の実体が陸や海での「盗賊」(二幕六場一〇〇行)だということをちゃんと知っている。ローマの腐敗は、支配者シーザーその人に集約されているのが見出されよう。冷やかな計算家シーザーは政治をすべてに優先させる。かりに姉オクテヴィアをアントニーに嫁がせたのが、シーザーの政略ではなく不明であつたとしても、僅かな従者を連れてこつそりとアントニーの許から帰ってきた姉へ苦情をいうのは、彼が姉の苦境に心を痛めているからではなく、大衆を印象づける絶好の政治ショーのチャンス逃したからである。彼は協定にそむきレピダスと組んでポンピーを滅ぼすと、今度はレピダスを失脚させ、ついでアントニーを亡き者にし、クレオパトラを捕えて晒し者にすることを求めてやまない。シーザーとアントニーの対立の責任がいずれにあつたか、われわれは二人の言い分を聞かされるだけで確たる判断は下しえない。また下すことを要求されてもいないであろう。確かにいえるのは、アントニーはたとえ何もしなくても、シーザーの追求を免れえなかつたということである。何故ならシーザーの「われわれ二人は広い世界に一緒に住めなかつたのだ」(五幕一場三九—四〇行)という科白は、正義がいずれにあるかは問

題でなく、いかなる口実を設けてでもアントニーを除くのだというシーザーの冷酷な政治の論理を、雄弁に語ってはいないだろうか。もちろん腐敗はシーザー一人に見られるだけではない。ポンピーは世界の三本柱の喉をかき切ろうと提案するミーナスをしりぞけて、一見クリーンであるかのごとく見えるけれども、聞かされたからこそ否といわざるをえないので、耳には入らぬ暗殺は黙認するといった程度の清潔度しか彼にはない。部下の手柄に機嫌を損じて冷遇するアントニーも、このような種類の腐敗から免れてはいないのである。

ローマのモラルが上に述べたごとく腐敗していることは、しかしながら、エジプトのそれをよりよいものにするわけではない。エジプトの腐敗を代表するのは女王クレオパトラである。彼女の言葉に誠実がないというのではない。だがアントニーへの別れの科白(二幕三場九三—一〇一行)に見られるように、どこまでが嘘でどこまでがまことかを、彼女に関して見極めることは不可能であろう。ただ確実なのは、この劇を通して幾度かアントニーは彼女に欺かれたと思ひ、彼が正しいという確証は与えられぬまでも、彼がそう思うには十分な理由があると想像されるということである。果たしてシェイクスピアにローマの腐敗とエジプトのそれとを区別し、前者が非人間的であるのにたいし、後者は人間的でよりよい性質の腐敗だとする考えがあったかどうかは断じえない。クレオパトラにシーザーの本心を教えてやるローマ人は一人もなく、ドラベラだけが、しかも彼女の策略によってしゃべらされたという事実をもって、ローマの「手くだ」はエジプトのそれに勝っていると説くならば、ついにドラベラに口を割らせてシーザーの裏をかくの成功するエジプトの「手くだ」はローマのそれに劣ってはいないと論じねばならない。「彼女は欠点を完全無欠とし……どんな忌むしいことでも、彼女がやるとよくなってしまう」(二幕二場二三六—二四四行)——イノバールバスのこの言葉は、いかにもクレオパトラを讃えているに違いない。しかしよみ返せば、逆に彼女において完全無欠、あるいはよしとされる見かけが、実体は欠点であり、こ

のうえなく思わしいものであるかもしれませんよと、彼女を貶めているのでもある。いずれにしろ腐敗している点において、ローマもエジプトも選ぶところはなないのではなからうか。われわれにとっての関心は、アントニーとクレオパトラが、そのような腐敗のなかにいながら、いかなる成長をとげるかである。

Ⅲ

オセロウにあつては、彼の軍人たるアイデンティティが恋人たるアイデンティティを侵害し、彼が悲劇的主人公にふさわしい自己認識に達するのを妨げているのが見られた。アントニーにおいてはどうかだろうか。陸戦のほうかはるかに強いアントニーが、部下の説得を振り切つてまで海戦を試みるのは、海戦を挑んできたシーザーを受けて立つという彼の名誉の故にはあるが、また海戦を主張するクレオパトラの意を無視出来なかつたためでもあつた。アクティウムでの戦闘放棄のあと、この二つのアイデンティティの矛盾を、アントニー自身意識して「自分の剣は愛のため弱められた」(三幕一場六七行)という。イノバールバスもまた「(アントニーが)むずむずと愛情に駆られて將軍の役目を台無しにしてしまうと」(同一三場七―八行)と述べている。しかしこれらの表現は本来的にこの二つのアイデンティティが相容れないものであることを示しているのではない。二人の恋がこの世における成就を目指す以上、シーザーを倒すための戦いは、理論的には、恋の妨げではなくてむしろ恋を進めるものであるはずである。やがてアントニーはクレオパトラに鎧を着せてもらい「これが武人の接吻だ……武人らしく別れを告げよう」(四幕四場三〇―三行)といつて出陣してゆく。この際彼がわざわざ「武人」といっているのは、他に「恋人」というアイデンティティがあつて、武人の接吻は恋人のそれとは違つたと断わつているのだが、ここでは早武人と恋人は対立しては意識されていない。彼は武人としての自己が恋人である自己によつて鼓舞

され強くなったと感じている。だからこそそのあと彼は、めざましい働きをしてシーザーを敗走させ、勝利を収めることが出来るのである。

しかしアントニーは軍人としての自己を再び取り戻すまえに、恋人としての自己の喪失をサイディアス（このよみ方はリドレー及びウィルソンに従った）相手に味わねばならなかった。アントニーの怒りは、シーザーの家来に馴れ馴れしく手へ接吻を許した今の彼女の行為から、現在にいたるまで次々と男を変えてきた彼女の不実へと的をひろげる。彼女を「いつも浮気者だった」（三幕一三場一一〇行）と極め付ける彼の科白は、すでに彼が恋人ではありえなくなっていることを示しているのである。このように軍人ならびに恋人としての自己の喪失を経験させられたアントニーは、アクティアムに次ぐ二度目の海戦で、クレオパトラの裏切り——と彼はみなさざるをえないのだが——によって決定的に自己そのものを失くしたと感じる。「三度男を変えた売女」（四幕二二場二三行）が「自分から自分の剣を奪った」（同一四場二三行）と彼がいうとき、彼はクレオパトラの裏切りが、自分から恋人も軍人も奪ってしまい、自己の存在が消滅してしまったことを意識しているのである。彼はクレオパトラの死を聞いて自殺を試みるまえにすでに死ぬ覚悟でいる、もっと厳密にいえば、すでに死んでしまっているといってもよい。このことを別ないいかたで表現すると、それほどまでに彼は自己の存在をクレオパトラに負うていたということになる。だがそれは彼が彼女の欠点に盲目であったというのと同義ではない。彼には彼女の欠点ばかりか自分自身の過ちも見えるひとときがある——「われわれの不行跡もかたまってくると——ああ嘆かわしいことだ！——賢明な神神はわれわれの目を縫い合わせ、明晰な判断力を自らが作り出した汚物のなかへ浸らせて、自分の過ちを讚美させる」（三幕一三場一一一—四行）——しかしそのような明視はあくまで瞬時のものでしかない。しかもそのためにアントニーが自己を失わねばならなかったところの、彼女の過ちと彼がみなすものが、果たし

て本当にそうなのかについて、作者が用心深く明確な解答を保留している以上、観客はクレオパトラへのアントニーの非難がどこまで当を得ているのか、決定することは出来ない。(たとえばサイディアスの件も、クレオパトラは自分の身とアントニーのためを思い、サイディアスの歎心を買って、シーザーとの講和を何とかとりつけようとしていたのだと解することも、論としては成り立つであろう。) とすれば観客には、アントニーがいかなる形でクレオパトラと和解をとげるのを見ることが、許されているだけである。

アクティアムから始めて三度アントニーはクレオパトラをなじり、その度に和解をとげる。エジプトとローマのあいだをまるでスイッチを切り換えるかのように往来した彼は、今同じく怒りと和解のあいだを往来しているに過ぎないのであるか。そうならば、たとえあまりにあっけなく和解がとげられるという印象を観客が受けたとしても、それはアントニーの行動の法則だということになってしまふであろう。しかしもしアントニーの成長を問題にするならば、彼の和解のやり方はいささか異様だといわねばなるまい。

まずアクティアムでは、クレオパトラが「臆病にも帆をあげて逃げたのは許して下さい。あなたが私について来られるなんて、思いもしなかったのです」(三幕一場五五―六行)と一応自分の振舞いを釈明して「お許しを！」(同六一行)「許して、許して！」(同六八行)と許しを乞い涙を流すと、アントニーは「涙をこぼすのではない。お前の涙一滴が俺の得失のすべてに値するのだ。接吻を。これだけで償いがつく」(同六九―七一)行)といつて彼女と和解するのである。私は人を許すのがいけないなどと主張するつもりはまったくくない。だがこれが批評家達が屢屢アントニーを弁護して口にする彼の寛大さなのであるか。アントニーのいっていることをいい直せば、彼女は何をしようが涙さえ流して接吻を与えれば償いがつく、ということになる。かりに譲歩してそれがある種の寛大さだとして試してみても、アントニーは——決して意図的だというのではないが——あきらかに実行出来ないこ

とをいっている。もし彼が自分のいうとおりにすることが出来るならば、どうしてあと二度も彼女に憤激する必要があるか。彼は自らの言葉に酔い、自分がそうあるところの姿を見ていないのである。

彼が自分自身のそしてまた他人のある種の表現に弱いということは、次のサイディアスの場合にいっそうはっきりと理解される。クレオパトラは自分にむけられたアントニーの激しい罵倒の言葉に最初は防戦一方で「あなた」(三幕一場一〇九行)、「私のことをそんなに悪くお考えに？」(同一五行)、「何故こんなことを？」(同一二二行)と短い言葉をさしはさむだけであるが、したたか答打ちの刑を受けたサイディアスが引き立てられていった後——今やアントニーは他人に苦痛を与えること自体を喜ぶサディストとしか、観客には映じないであろう——冷静さを取り戻して「もう済まれました？」(同一五三行)、「怒りが鎮まるまで待たなきゃ(今は何をいっても無駄)」(同一五五行)、「まだ私という人間がお判りにならないの？」(同一五七行)と次第に攻勢に転じ「俺には冷たい心でいるのだろうか？」(同一五八行)というアントニーの言葉をとらえて「もしそうなら、天よ私の冷たい心から電を作り……」(同一五八—一六七行)と一気にたたみこんで自分の誠心を誓ってみせ、アントニーに「もう判った」(同一六七行)といわせてしまうのである。われわれはアントニーと一緒にそれほど早く「判る」必要はあるまい。「もし私があなたに冷たいのなら」自分のお腹から出てきた子供達が、次次にわが勇敢なエジプト人もろとも、この石つぶてのように降る電の嵐に打たれて、溶かされ、死んでいっても墓はなく、ナイルの蠅や蚋の餌となり、彼らの腹に葬られるのを待つがよい」(同一六三—七行)——このクレオパトラの科白について私が問題にしたいのはイメジではなく、これに先立つ科白では極めて現实的、散文的、日常的な言葉を語っていた彼女が何故突如としてこのような詩的な言葉を語るのかということである。彼女はアントニーに効き目があるとも大きいのはこのような語り方であることを、知ってここで使っているのではなからうか。いや、むしろ彼女

には、どうしても自分と和解しないではいられないアントニーが、ちゃんと計算されているというべきであろう。クレオパトラはアントニーのように自らの言葉に酔ってはいない。彼女はあくまで醒めているのである。

最後の和解はどのようにしてとげられているのであろう。二度目の海戦でアントニーから裏切り者の嫌疑をかけられたクレオパトラは、ただ一行科白をいうだけで、とうてい彼の劍幕がおさまりそうにないのを見てとると廟へ籠もって自殺の虚報を彼に伝えさせ、さらに追いかけて別の使者をやって自殺は嘘で自分は生きていることを告げるのであるが、そのいずれの知らせにたいしても、彼は彼女を咎めはしない。いかにもこれは彼の寛大さのあらわれであるかに思われるであろう。しかしそれは積極的な意味での寛大さなのであろうか。彼女が決定的に彼を欺いたと思われたことは、アントニーに生きる意志を失くさせ、彼女の自害の知らせはさらに彼の自殺の決意を強めるだけで、彼の頭のなかの彼女はすでに現実の彼女ではなくなっている^⑩。そのような彼には、彼女が生きているという新たな知らせは、何らの変更をもたらすものでもなかった。彼女の自殺が嘘であって彼女が今度こそ間違ひなく彼を欺いたという事実は、もうどうでもいいことだと彼には意識されているのである。このように許すか許さぬかがも早問題ではなくなっているときに、寛大さに大した意味を見出すことは出来ないであろう。アントニーの最後の考えが自分自身にむかうのは、最期をむかえた悲劇的主人公の一つの約束事であって、それ自体非難されるべきではない。それにしても、彼がクレオパトラの将来への懸念を述べながら、彼女との愛を讚えることはせず、クレオパトラも口で何を述べるにせよ、虜にされるのが恐ろしくて彼を迎えに廟を下りることがついになかったのは、注意されて然るべきであらう。アントニーはクレオパトラには過去の覇者たる自分の姿を、ついでむしろ自分自身に、シーザーに負けたのではなく自らの手で自らの生命を断った自分の姿を、描き出しながら死んでゆくのであるが、われわれは彼がよび出す理想的アントニー像にたいし、現在そうあるアント

ニー像を想起せざるをえない。それは「勇ましく自分に負けたローマ人」(四幕一五場五七―八行)ではなく、自決し損じて一度できっぱり死にきることも出来なかった、むしろエジプト的ともいえるアントニー像である。観客は彼の死にたいして加えられる衛兵やクレオパトラの次のようなコメント——「この世の星は墜ち」世は終りだ」(四幕一四場一〇六―七行)、「この世の冠が溶け、戦の花環が凋み、武人の柱が倒れてしまった……」(同一五場六三―五行)——に必ずしも同調するよう要求されてはいない。作者がまた別の視点を用意しているからである。シーザーはアントニーの死を聞いて「これほどの大物の崩壊はもっと大きい響きをたててしかるべきだ……」(五幕一場一四―五行)と述べているが、仮定法の「しかるべきだ」の使用は、アントニーの死が現実には大きい響きをたてたりするような出来事ではなかったことを意味している。

われわれは、脱走したイノバースへのアントニーの処遇に彼の寛大さを認める一方、クレオパトラとの和解にはむしろ彼の自己認識の限界を見ることを期待されているのではないだろうか。アントニーに成長があるとなれば、死後クレオパトラに与える影響力においてであるといわねばなるまい。

IV

死に臨むクレオパトラは古いままの彼女なのかそれとも新しい彼女なのであるか。そもそも彼女に自殺をうながしたのは、アントニーの後を追って再会したいと望む彼への愛であったのか、シーザーの凱旋を飾って見世物にされる恥辱への恐れであったのか、あるいはそのいずれでもあったのだろうか。一体あれほどあくなき生への執着をもつ彼女がどうして自殺の決意を固めたのであろう。彼女はその決意を、アントニーの死のすぐあとで表明し、次に彼女が登場する場の冒頭で繰り返して観客に印象づける。しかし他方彼女はしきりにシーザーが

自分をどう扱うつもりでいるのかを確かめたがり、自分の財産を隠し、本心が見せかけかはさておくとしても、少なくとも見たところあくまでも生きてゆく気であるということを示して、果たして彼女の自殺の決意がどこまで堅いのかを観客に疑わせる。彼女の決意が揺らぐことなく固まったことがあきらかにされるのは、彼女がシーザーとの会見を終えて、ドラベラから聞き出したシーザーの意図を実感として確認したあと、田舎者に毒蛇を持参するよう命ずるときである。だがそのときもシーザーから晒し者にされる恐怖のほうが強調されている。彼女が来世でのアントニーとの再会に言及するのは、田舎者がいつつけられたいちぢくの籠をもっては入ってくる直前になってなのだ。そのことは、しかしながら、アントニーへの想いがそれまで彼女の心にまったく存在しなかったという意味にはならない。彼の存在は彼女の心のなかで次第に大きくなりつつあった。あるいは彼女が意図的に彼の存在を大きくふくらませてゆきつつあった、というべきかもしれない。すなわち彼女は自分のうちなるアントニー像を次第に絶対化してゆくことによって、自らを「ローマの流儀」(四幕一五場八七行)に従え、自殺の決意を強めてゆこうとしたのである。

彼女はドラベラに物語るアントニー像を、当初から夢の話をするのだと断わっている以上、全面的に実像だとしているわけではない。アントニーとクレオパトラが使用する言葉のあいだに、ある種のエコーが存在し、彼女もアントニーと同じく「言葉の奴隷、ないしは盲従者」であり、^⑮彼女は彼亡きあととは彼から学んだ「アントニー的言語」を語るにいたる、^⑯というのは、たしかにそのとおりであろう。けれども彼女はいわば醒めながら夢を見ているのである。彼女がやるごとく意識して行なう自己欺瞞は、たんなる自己欺瞞ではなくて、'make-believe' という表現で呼ばれるほうがふさわしいものではないだろうか。彼女は金切声の少年俳優が自分の偉大さを娼婦に演じてしまうローマ版に対抗して、自作自演の真正『クレオパトラ女王』を演じて見せようというのである。

だがすべての演技がそうであるように、彼女がそう演じたいと意図したクレオパトラ像と、舞台上の他の登場人物を含めて観客に映ずる像とは、微妙に喰い違ふ。彼女は自らを「大理石のように堅固不動」（五幕二場二四〇行）といふけれども、われわれには「無限の変化」（二幕二場二四一行）を見せて、チャーミアンにいわせれば「類ない娘」（五幕二場三一九行）、シーザーにいわせれば「美しさの力強いわな」（同三五一行）をもって男をとらえようとする偉大な娼婦として死んでゆくのである。ドラベラを相手とした彼女は、虚構と現実を区別し、そのうえで虚構の世界を築き上げていったが、死をまえにした彼女は、虚構と現実をまぜあわせ、ついに虚構を現実と化してゆくのが見られる。当然ながら彼女の主観的リアリティと観客の客観的リアリティは一致しない。死は彼女にとって、痛みと欲びが混じた恋人の愛撫として想像され、ついに（アントニーとの）愛の行為のエクスタシーとなってしまうが、観客にはただ死であるに過ぎぬ。一体われわれはいずれのリアリティをとるよう求められているのであろうか。作者の期待は、われわれが二つのリアリティの存在を、そのまま受け入れることであつたように思われる。別の表現でいうなら、彼女の夢を現実が耐え難くなつたが故の逃避だと批判する（異化）のでもなく、そうかといつてその夢をただひたすら信じてそれに共感する（同化）のでもない姿勢をとることが要求されているのではなからうか。そしてそのようなよみ方は、登場人物の一人によって支持されているように見受けられる。

劇をしめくくる新しい秩序の具現者——この劇のシーザーはむしろアントニーにたいする個人的な勝利者に過ぎず、このような呼びかたをするのは、適切とはいえないが——の言葉が必ずしも観客の劇体験の複雑さを集約しえない場合が多いのは、断わるまでもない。しかしここではシーザーの一連の科白が、クレオパトラの最期の自画像と密接に関わっていることに注目すべきであらう。彼が彼女の死を聞いて始めて口にする言葉——「最期

はこのうえなく立派……さすがは女王らしく、自分でゆく道を選んだのだ」（同三三七—三四〇行）——はプルタークの「彼は彼女の立派な心と勇氣に感嘆した」という記述を書きかえただけであるとも解される。だが次の科白は冷やかなシーザーにしては珍らしく暖かい感応を示してはいないだろうか——「まるで眠っているようで、彼女の美しさの力強いわなに、アントニーをもう一人つかまえてもしそうだ」（同三四九—三五二行）。シーザーはここで、自分の最期はアントニーを迎えにゆく二度目のシドナスだというクレオパトラの主観的リアリティを、いわば客観的に承認しているのである。彼女の虚構は、シーザーという客観的な目からも、現実と化してしまつたかに見える。けれどもシーザーが彼女をアントニーの傍に埋葬するように命ずるのを聞くととき、再び現実虚構から取り返され、あらためて観客は二種のリアリティの存在を認識させられるのである。

しかし劇が最終的に観客に与えるのは、この二種のリアリティの敵しい対立というよりも、むしろ和解の方向であろう。数多くの批評家達の指摘をまつまでもなく、この劇では「溶ける」という言葉が繰り返し使用されている。ハムレットは「あまりに堅いこの肉体、溶けて崩れて露になつてしまえばよいものを」（一幕二場二二九—二三〇行）と「溶けぬ」ことを強調するが、アントニーはあまりにも容易に自己が溶け、自己自身を保持してゆけないことを意識する——「ここにいる自分はアントニー、だがこの目に見える姿を保つてはゆけぬのだ」（四幕一四場二三—四行）。アントニーのこの科白は、ひろく客観的リアリティなるものの崩壊感覚の表現にほかならない。だいたいリアリティとは何かといえは「それ自身の恰好をし……それ自身の色をした」（二幕七場四七—五二行）ものとしかほかにどういようがあろう。客観的ということは決して究極的ということではない。アントニーはイアロスに、龍のような形をした雲が、たちまち熊となり、獅子となり、城となり、岩となり、山となり、岬となり、馬となり、ついに水のなかの水のように、形のないものになつてしまふ、と語っている（四幕一四場二

―二行)。客観的リアリティと呼ばれるもの自体が、同じ目にもこのように刻々と形を変えて見えるのであって、どれをもって究極のリアリティと断ずることが出来るのであろう。終始この劇に特徴的であるのを見てきた相対的視点の設定は、何よりもこのようなリアリティの相対性を立証するためのものではなかったのか。客観性そのものが溶けてゆくとき、主観と客観の区別がぼやけてゆくのは当然であろう。言葉と物、虚構と現実、そして生と死のあいだの壁さえもが、やすやすと乗り越えられるという感が、観客に与えられるのである。アントニーとクレオパトラが悲劇的最期をとげる史実の世界が、とりもなおさず作りごとの世界ではないかといった印象が見るものの心をよぎりはしないであろうか。もしそうならば、二人の主人公のごとく滅んでゆくことも、シーザーのように勝利することも、ひどいことになってしまう。しかし「シーザーになるのはつまらない」(五幕二場二行)というのは、クレオパトラの考えであって劇の意味ではない。またシーザーであるのが素晴らしいと劇がいつているのでもないのは、もちろんである。ただそのように終始一貫して守られている視点の相対性に、ある種のいらだちを覚え、それが作者の存在と深く切り結ぶことのない技法のための技法に過ぎないという解釈がなされるとしても、ある種の正当性が認められねばなるまい。何故なら作者自身が、それらの視点のあいだに引き裂かれているといった緊張を、この作品に窺うことは出来ないからである。「(シェイクスピアの)晩年の劇はコーデリアが生き返った夢を見ているリアの空想である」とダンビーはいっている。いささか図式的にはなるが、この作品は、虚構と現実がいまなお厳しく対立する方向でとらえられている『リア王』から、その二つのあいだの区別がまったく解消されてしまう『あらし』への途上にある。作者はすでに「現実からのある距離」を保つ方法によって劇作を行なうほうへと踏み出しているのである。この劇のもつ華麗ではあるが冷やかな美しさは、そこから生まれてくるものであろう。

(共)

- ① G. Wilson Knight, *The Imperial Theme* (University Paperbacks Methuen, 1965), p. 217.
- ② D. A. Traversi, *An Approach to Shakespeare* Vol. 2 (Doubleday Anchor Books, 1969), p. 212.
- ③ A. C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry* (Macmillan, 1959), p. 293.
- ④ Traversi, *op. cit.*, p. 212.
- ⑤ Benjamin T. Spencer, 'Antony and Cleopatra and the Paradoxical Metaphor,' (*Shakespeare Quarterly*, Vol. 9, 1958), p. 373.
- ⑥ T. J. B. Spencer (ed.), *Shakespeare's Plutarch* (Penguin Shakespeare Library, 1968), p. 203.
- ⑦ *Ibid.*, p. 199.
- ⑧ 引用行数は研究社詳註シホトシスヨブ双書による。
- ⑨ Spencer (ed.), *op. cit.*, p. 276.
- ⑩ Julian Markels, *The Pillar of the World: Antony and Cleopatra in Shakespeare's Development* (Ohio State Univ. Press, 1968), pp. 36, 132, 149 及び J. L. Simmons, *Shakespeare's Pagan World* (Univ. Press of Virginia, 1973), p. 124 を参照。
- ⑪ Markels, *op. cit.*, p. 155.
- ⑫ Spencer (ed.), *op. cit.*, pp. 228, 244, 253.
- ⑬ ハロワースのイメジンにふつて D. A. Traversi, *Shakespeare: The Roman Plays* (Hollis & Carter, 1967), pp. 152-3 を参照。
- ⑭ 「イプロスよ、われわれにはまだ自らの生命を断てるわれわれが残っているのだ」(四幕一四場二二—二三行)。
- ⑮ 「鎧を脱がせてくれイプロス、長じ一日の務めは終った。眠らねばならん」(同三五—三六行)。
- ⑯ 「クレオパトラよ、追いつくぞ……行くからな、女王……俺を待っていてくれ。魂が花の上に憩う極楽へ、お互いに手

をぶらわらうといつゝ、陽気に振舞ふ、他の函體でもの田を見せぬやうなべつ」(同四四一五二三)。

- ⑭ Ernest Schanzer, *The Problem Plays of Shakespeare* (Routledge & Kegan Paul, 1965), p. 134.
- ⑮ H. A. Mason, *Shakespeare's Tragedies of Love* (Chatto & Windus, 1970), p. 267.
- ⑯ A. L. French, *Shakespeare and the Critics* (Cambridge U.P., 1972), p. 229.
- ⑰ Spencer (ed.), *op. cit.*, p. 293.
- ⑱ John Danby, *Elizabethan and Jacobean Poets* (Faber and Faber, 1965), p. 107.
- ⑳ *Ibid.*