

惑溺から愛へ : *Antony and Cleopatra*

におけるパラドックス

金城盛紀

1

Antony and Cleopatra を「深く二元論的」であるとし、このローマ史劇に、“unresolvable dialectic between opposed values that claim us equally”を見出して、これを“a paradigm of Shakespeare’s art”であると述べたのは、最近少なからぬ注目を浴びている Norman Rabkin である。¹ なるほど、基本的、根本的ともいえる二要素の対立相剋は、*Antony and Cleopatra* 論には何らかの言及がなされるのが常である。ローマとエジプト、及びその両者が象徴的に、あるいは暗示的にあらわすもろもろの対立概念——公と私、理性と感性、戦争と愛、義務と快楽等々——も図式化されコメントされてきた。² 批評家も、ローマ派、エジプト派に二分でき、さらに *tertium quid* も加えて三派にすれば、殆んどの *Antony and Cleopatra* 論が含まれてしまいそうである。このような批評の状況下において、ホメロスから近代文学まで視野に入れ、現代物理学の成果をも援用して、Shakespeare の芸術を理解する鍵として、“complementarity” の概念を提唱し、主要作品に対して明快な分析を試みた *Shakespeare and Common Understanding* が強い関心を惹くのは当然である。Rabkin の考察の対象にはなっていない *Julius Caesar* も、その主題となっているのは、二元論的世界観に基づいた二面性であると論じた私には、³ *Antony and Cleopatra* における二元論的相補性も理解できるような気がする。

しかしながら、*Julius Caesar* における二つの要素が、ついにその融合調和を達成しないのに反して、*Antony and Cleopatra* では、二元論的世界を提示しながら、相拮抗し矛盾する二要素は、究極的には止揚され統一されると思われる。両作品とも共通してローマ史に題材を見出し、しかも Antony という同一人物を一中心にすえて展開するのであるが、両者は基本的に異質の世界をつくりあげている。政治劇 *Julius Caesar* が二面性をその主題とするのに対し、*Antony and Cleopatra* においては、二面性を基本にしながらも、最終的には一元化のヴィジョンによって統一融合が達成されている。もっとも二元的な存在である一組の男と女の織りなすドラマにおいて、対立相剋を一元的に収斂するのが男女のかかわりのパラドックスであり、愛の神秘である。

2

Antony は本来、智勇兼備の武人政治家である。しかし、このローマの勇将は、自制心を失い愛欲に溺れているという非難の声で作品は始まる。

Nay, but this dotage of our general’s

O'erflows the measure ; those his goodly eyes,
 That o'er the files and musters of the war
 Have glow'd like plated Mars, now bend, now turn
 The office and devotion of their view
 Upon a tawny front : his captain's heart,
 Which in the scuffles of great fights hath burst
 The buckles on his breast, reneges all temper,
 And is become the bellows and the fan
 To cool a gipsy's lust.

(I. i. 1-10)⁴

この非難の声はローマの理性の声である。Philo の痛烈な批判嘲笑を正当化するかの如く、宦官たちに扇であおがれる Cleopatra を伴って Antony は登場する。冷厳なローマの目で見なくとも、“The triple pillar of the world” (12) が「淫婦の阿呆」(13)になりさがった放蕩者の姿に写るかも知れない。部下である Philo がこのようにあきれかえっているのであるから、ライバルである他の二巨頭から好意的に見られないのは当然である。Caesar は、「人間のあらゆる陥欠弱点を一身に集めた男」(I. iv. 9-10) ときめつける。その Antony が、重い腰をあげローマへ帰還しても Pompey は放蕩者の烙印を消しはしない——“The ne'er-lust-wearied Antony.”(II. i. 38) Antony の耽溺を指摘しなじるのは部下やライバルだけではない。“Roman thought” (I. ii. 80) に立ち返るとき、Antony みずから自責の念にかられ、Cleopatra との仲を足かせと断じ、その愛欲の深みから逃れようとするのである。

“These strong Egyptian fetters I must break,
 Or lose myself in dotage.” (113-14)

Antony の Cleopatra との関係は自他ともに認める惑溺である。少なくとも、墮落であると咎められ、本人もときによりそう認めざるを得ない種類の快楽である。

アクチューム沖海戦の敗北は、Antony の惑溺の必然的帰結であり、またその象徴でもある。ローマの勇将は「情欲を理性の主とし……天下分け目の大戦において、情のうずきに負けて指令官の役目を放棄した」(III. xiii. 3-9) のである。Caesar に一騎打ちを申し込んだり、有利な陸上での戦いではなく海戦を選んだこと自体が、すでに將軍 Antony の “dotage”, 理性の屈服を示している。彼は干戈を交える前に、“The noble ruin of her magic” (III. x. 19) となっていたのである。

ありとあらゆる艱難辛苦にストイックに耐えたあっぱれな名将 Antony をとりこにした Cleopatra は、その名前が口にされる前に、Philo によって「淫婦」呼ばわりされている。このエジプトの女王は、天下に号令する何人かの男たちとの情事遍歴を経て後、Antony に出会ったのであり、二人の愛欲は、熱烈ではあっても、Romeo と Juliet の青春のひたむき純粋な情熱からは程遠い。彼女の美貌と魅力に対して讃辞を惜まない人々も、その笑婦の則面は異口同音に批難する。Pompey が “salt Cleopatra” (II. i. 21) と呼べば、Caesar は “whore”

(III. vi. 67) とののしり、その側近 Maecenas は “trull” (95) とあざける。Antony の味方である Scarus も “ribaudred nag of Egypt” (III. x. 10) と悪口をたたく。いや、Antony 自身、海戦で再度裏切られた直後とはいえ、“Triple-turn’d whore” (IV. xii. 13) と笑婦呼ばわりする。このエジプトの女王は queen であると同時に quean でもあるとされている。⁵

このように、Antony の墮落を凝視し、Cleopatra の魅力がその笑婦性と表裏になっていることが明らかになれば、Franklin M. Dickey が断ずるように、この二人は欲情のために王国を投げ捨てた愚者ということになるのであろうか。⁶ 古代ローマ以来の Antony と Cleopatra に対する道徳的視点で Shakespeare の愛人たちを見すえて、Dickey は次のように述べる。

We are left feeling as the Senecans wanted us to feel but did not succeed in making us feel, that the most magnificent love affair the world had ever known blazed like a fire in the night and like a great fire left sad ashes in the morning. The sensuality and luxury of the play, its scale and size, shock us by paradox.⁷

Shakespeare の *Antony and Cleopatra* のパラドックスはそのようなものであろうか。

3

T. S. Eliot はボードレール論において次のような興味深い発言をしている。

Satanism itself, so far as not merely an affectation, was an attempt to get into Christianity by the back door. Genuine blasphemy, genuine in spirit and not purely verbal, is the product of partial belief, and is as impossible to the complete atheist as to the perfect Christian. It is a way of affirming belief.⁸

ボードレールの “Satanism” と、Antony と Cleopatra の耽溺放縦を同列に論ずるのは乱暴であろうが、ある価値（ボードレールにおいてはキリスト、*Antony and Cleopatra* においては名誉・精神性）の軽視や否定がそのまま肯定希求へと変容するパラドックスを両者に見出しても牽強付会ではなかろう。この作品は、「いと悪き罪人が分別ある律法者よりも先に天国へ入る」可能性を思わせるのである。⁹ Cleopatra をして、「地の王たちはこの女と姦淫を行い、地に住む人々はこの女の姦淫のぶどう酒に酔いしれている」（黙示録17：2）如き妖婦から、一躍、「聖なる都、新しいエルサレム」（21：2）のイメージへと変身し変容させるのである。¹⁰

美貌と才と情に恵まれているとはいえ、一介の遊女を慈悲の仏普賢菩薩の化身とし昇天させるのがわが国の能『江口』である。このような仏教の逆縁の観念（「悪といふも善なり、煩惱といふも苦なり」）に Antony と Cleopatra の変容は一脈相通するものがある。しかしながら、この変容を可能ならしめる Shakespeare の妙技の支えとなっているのは、宗教的観念ではなく、彼の時代を風靡したギリシャ以来の伝統、パラドックスであると思われる。¹¹ 智勇を駆使して艱難辛苦の上かちとった世界に背を向け、愛欲感覚の世界に沈淪するローマの勇将とエジプトの女王の迷妄の境地が即救済の契機となるのである。降下のエネルギーが浮揚力に転

じるのである。このパラドックスを可能にするのは、このようなパラドックスに対する鋭敏な感受性を培ったエリザベス朝の精神風土であり、かかる風土が生み出した Shakespeare の完璧ともいべき言語操作、すなわち、イメージリー、ハイパーボリをもって彩どる絢爛たる詞章である。“Many unpleasant things can be said of Cleopatra; and the more that are said the more wonderful she appears.”¹² とは Bradley の Cleopatra 評である。この簡にして要を得たコメントは、評者の意図した以上の意味合をもつ。Cleopatra について批判的に言われる “unpleasant things” とは、彼女の罪障深き妖婦性であって、この側面は Bradley が理解しているように ^{キャラクター・サイレン}性格描写のレベルにおいてすばらしいだけではない。Cleopatra の官能性・妖婦性は、精神性・宇宙的規模の愛に転換し変貌するが故に不可思議ですばらしいのである。

女嫌いの冷笑家 Enobarbus は言う。“For vile things Become themselves in her, that holy priests Bless her, when she is riggish.” (II. ii. 238-40) 欲情にもえているとき神聖なる僧侶が祝福するというこの評は、欲情を精神化し、墮落敗北を内的勝利へと変容せしめる作品のパラドックスを集約的に表現しているといえよう。

4

Cleopatra の魅力はその艶麗な容姿と官能性にある。彼女はシニカルな Enobarbus をさえ圧倒し讃嘆させる。

The barge she sat in, like a burnish'd throne
 Burn'd on the water: the poop was beaten gold;
 Purple the sails, and so perfumed that
 The winds were love-sick with them; the oars were silver,
 Which to the tune of flutes kept stroke, and made
 The water which they beat to follow faster,
 As amorous of their strokes. For her own person,
 It beggar'd all description: she did lie
 In her pavilion—cloth of gold, of tissue—
 O'er-picturing that Venus where we see
 The fancy outwork nature.

(II. ii. 191-201)

あまりにも有名になったが、Antony と出会う時の Cleopatra の姿である。この描写は Enobarbus によってなされるが故にその与える印象は決定的なものになる。絶世の美女の両側には、微笑むキューピッドのような少年が立ち、扇をもって風を送る。その風は、美しい頬をかえって上気させ熱くするのである。“... whose wind seem To glow the delicate cheeks which they did cool, And what they undid did.” (II. ii. 203-205) “What they undid did” は、New Penguin 版の注 “although meant to cool, they seemed to warm” の通

りであろうが,¹³ これは Cleopatra のパラドックスをあらわすものである。Maynard Mack は、冷静な Enobarbus によって繰り返される逆説的言辭を、“a kind of absolute oxymoron” と称しているが,¹⁴ Enobarbus の最後もまた「絶対的な矛盾形容」であるといえる。Antony の淫靡頹廢にあいそをつかして敵方に寝返りながら、Antony の寛大さに心うたれて悶死する。その結末は、理性の命令に従って感性によって生命を絶つ逆転劇であって、作品のパラドックスにかかわるものである。

Cleopatra の容色情念は多くの場合パラドクシカルに描写されコメントされている。彼女みずから、太陽の愛撫を受けて肌は浅黒く、時とともに皺も深くなったと述べる。(I. v. 28-29) 色白でもなく避けられない老化の現象も、彼女の魅力をそこねるものではない。太陽の美神アポロの “amorous pinches” はむしろいっそう魅惑的な女にするのである。息を切らせて喘ぐと、かえって粹に見えるのである。“… she did make defect perfection, And, breathless, power breathe forth.” (II. ii. 231-32) 年をとっても色香はおとろえず、満足させてますます欲しがらす女なのである。

Age cannot wither her, nor custom stale
Her infinite variety: other women cloy
The appetites they feed, but she makes hungry,
Where most she satisfies.

(235-8)

いと深き愛執の心、性が「発心の媒」(『江口』) ^{なかだち} となって精神化し、情欲の呪詛が愛情の祝福となる。このパラドックスはナイルの毒蛇を持参する道化のこぼれのこっけいな誤用 (malapropism) においても示唆されている。道化の言い間違いの面白さは、コミック・レリーフとして一笑するには、あまりに ^{セマティック} 主題的である。毒蛇に噛まれたら “immortal” (V. ii. 246) になり、“I wish you all joy of the worm.” (259) と言いながら、この蛇には “goodness” (266) はないと強調する。このような言い間違いについては、次のような鋭い指摘がなされている。“His comic confusions of sexuality with death, death with life, and life with immortality laugh the complexities of the play into affirmation.”¹⁵

しかし、この “affirmation” が達成されるのは性と死の関連においてである。¹⁶ そして、性死の手段として形象化されている蛇が、「善」ではないが、「喜び」を与え、「永生」をもたらすパラドクシカルな媒体となっているのである。開幕早々から関連づけられてきた性と死は、ここにおいて一体化され、「永生」を与えるものと暗示されるのである。道化の別れのあいさつ “I wish you joy o’ the worm.” (278) に続くのは、Antony を夫と呼び、その再会において不死不滅の世界に入らんとする壮絶なる祈りである。

Give me my robe, put on my crown, I have
Immortal longings in me. Now no more
The juice of Egypt’s grape shall moist this lip.
Yare, yare, good Iras; quicquid: methinks I hear

Antony call. I see him rouse himself
 To praise my noble act. I hear him mock
 The luck of Caesar, which the gods give men
 To excuse their after wrath. Husband, I come:
 Now to that name, my courage prove my title!
 I am fire, and air; my other elements
 I give to baser life.

(V. ii. 279-89)

エジプトの女王は、今や^{うつせみ}現身の五体を卑しいこの世の土と水に還し、火と大気となって昇天せんと願う。しかし、この祈願は、卑しい要素である土と水の肉体として存在し、愛欲の燃焼を繰り返して生きた後なされる祈願である。卑金属を金に変えようと試みた錬金術は成功をおさめなかったが、Antony と Cleopatra の肉体のかかわりは、火と大気の純粋高度な精神的愛のヴィジョンとなる。愛の神秘は魂で成長するが肉体はその契機となる——“But yet the body is his booke”なのである。¹⁷

土と水において存在する肉体が、火と大気へと転じ昇華し、愛欲のしがらみの情火が浄火となるパラドックスは、Cleopatra の “defect” を “perfection” へと逆転させるパラドックスと、作品の根幹においてつながっている。

ナイル河の増水氾濫は豊作をもたらす。命の糧は、腐敗汚穢の泥という文字通り水をたっぷり含んだ卑しい土壌に実る。

The higher Nilus swells,
 The more it promises: as it ebbs, the seedsman
 Upon the slime and ooze scatters his grain,
 And shortly comes to harvest.

(II. vii. 20-23)

そのナイルの泥濘に生命を与える太陽が「火」と呼ばれるのも興味深い——“By the fire That quickens Niles' slime” (I. iii. 67-68)。卑しくきたないナイルの泥土は——それはイメージとして、Antony を愛欲の泥沼にひきずり落した Cleopatra の肉体に重なるが——新しい生命価値が生ずる土壌である。¹⁸

Maurice Charney は、ナイルの汚泥に棲息する蛇について、それが有毒危険な生物から悪の象徴となり、最終場面において、一転して「解放への手段」へと変貌するさまをイメージリーを中心にとらえて述べている。¹⁹ しかも、その “deliverance” は死であり、その死は母親の乳を吸う赤子のイメージ、つまり「生の強力な象徴」であるとする。これは悪が解放をもたらし、死が生を意味するパラドックスにほかならない。

Dictionary of Symbols and Imagery によれば、蛇は “primeval, cosmic force” をあらわすが故に、曖昧多様な意味をもつという。しかし、蛇は「あらゆるものに内在する悪」であり、また、「永遠、豊穡、再生」をもあらわし、エジプトでは「主として太陽の象徴」であっ

たとも述べている。²⁰ いっそう興味深いのは、蛇の祖型的象徴として「豊穡」をあげ、「地と天の間の一種の仲介を体現」するものであるとし、さらに、初期のギリシャのヘルメス像に見られる蛇と男根は生物学的 fertility のみならず、「解放と治癒の精神的メッセージを求めて既知の世界から未知の世界へと貫く」ものであるという心理学者の指摘である。²¹ このことは、Shakespeare がつくりあげた、欠点を美点に転ずる Cleopatra がまさに、“my serpent of old Nile” (I. v. 25) であり、神話や祖型の象徴と共通するものであることを意味する。

5

Antony に対して否定的でローマの視点に執着する批評家は、天下制覇の野心を捨てて Cleopatra の膝を選択した勇将を「恋に溺れて身を滅ぼし」た (I. ii. 114) 愚かな人間と見る。政治家としての義務を放棄した不良壮年であると考ええる。古典時代から中世の伝統にその例証を見出し、ルネサンスにおいて定着した「女の為に破滅した放蕩者であり……勝手な放縦のため……牢獄において悲しみの中に生き、惨めに死ぬ」Spenser のアレゴリーを引くことも容易である。²² *Gorboduc* から *Lear* にいたる悲劇に統治者としての責務を忘却した舞台上の先例を多く見出すことも可能である。

しかしながら、作品 *Antony and Cleopatra* に表現されるローマの世界は、その世界に背を向けた Antony を一方的に断罪できる規範となるような理想的世界でもない。その栄光は陰湿な影を覆い得ず、義務は欺瞞と表裏をなし、政略や名誉のためには肉身に対する素朴な感情をも犠牲にしてはばからない世界である。Antony の部下を思う心のあたたかさ、和気藹藹とした交わりを好む人間性にくらべると、Caesar はいかにも政略戦略の鬼と化した権力指向型の有能かも知れないが冷たい人間である。エジプトの放縦は絶えずローマ人によって批判され軽蔑の眼が向けられるが、作品中実際に最大の浮れ騒ぎを演ずるのはローマの巨頭たちである。ローマの持つ価値観をエジプトの原理と対照させて、後者に対して厳しいときでも、Shakespeare は Antony に対する好意的態度を留保している。ローマの世界が全面的に善とされて支持されているわけではないのである。²³

Caesar はたしかに勝利の栄冠を獲得して凱旋する。栄誉は彼のもの “his glony” (V. ii. 360) であろうが、*Antony and Cleopatra* はあくまで題名となっている二人のもの “their story” (359) である。世界制覇を成就した Caesar の前でも愛に殉じた二人は同情の涙を必要としない。「幸運に恵まれたシーザー」(IV. xv. 24) が全世界をわがものにしても、Cleopatra は羨望を感じない。「シーザーになるなどくだらない」(V. ii. 2) のであり、彼はたんなる “Fortune’s knave” (3) に過ぎない存在になるのである。征服者 Caesar を “ass, Unpoliced!” (306-7) と呼ぶのは、単なる負け惜しみのレトリックではない。しかも “ass, Urpoliced!” のわずか数行後に続くのが、息絶えた Cleopatra に対して捧げられる “A lass unparall’d” (315) という殆んどパラレルになって対照される讃辞なのである。

Antony は惨敗を喫し自害する。しかし、「劇的感情と詩的ヴィジョンの緊密な融合」とフリエンシュールがいう Cleopatra の Antony 讃歌によって、敗軍の将は神格化される。²⁴

His legs bestrid the ocean, his rear'd arm
 Crested the world: his voice was propertied
 As all the tuned spheres, and that to friends:
 But when he meant to quail, and shake the orb,
 He was as rattling thunder. For his bounty,
 There was no winter in 't: an autumn 'twas
 That grew the more by reaping: his delights
 Were dolphin-like, they show'd his back above
 The element they lived in: in his livery
 Walk'd crowns and crownets: realms and islands were
 As plates dropp'd from his pocket.

(V. ii. 82-92)

開幕冒頭において、愛の限度を知るには、「新しい天と新しい地を見つけなければならない」(I. i. 17) と巨大な情念、規模壮大な愛を語った Antony である。絶体的な支配者としてグローバルなイメージ、天文学的ヴィジョンで想像されるのはまぎれもなく Antony の肉体である。大空間にまたがって、ローマとエジプトを結合させて一つの世界にする巨人的背丈の Antony は、また同時に、「刈れば刈るほど生い茂る秋の実りの豊かさ」(87-8)²⁵ の気前のよさと無限のやさしを持つ存在である。世界を喪失しても、あえて Cleopatra に執心した今は亡き Antony に対して不滅の生命を与える彼女の頌歌が肉体の誇張表現のメタファーでうたわれるのは、肉体を重視した二人の愛欲のパラドックスを見事に集約し表現しているといえよう。²⁶ 肉体に沈潜した喜びも、今や、いるかの如く「水面から没することがなかった」(89-90) とされる。卑しい要素である水中にありながら(あるが故に、とすべきか)、その官能性を超越し、火と大気の世界、精神性へと昇華するのである。水がナイルを通してエジプト的イメージとなっているのはすでに見てきたが、死せる Antony は、“fire, and air” (288) の超越的存在として想像されるのである。

Antony and Cleopatra は Shakespeare の時代に上演した記録がないとはいえ、当時の舞台上で上演されたと推測するのが自然であるが、Cleopatra を演じたのは少年俳優である。尾崎寄春氏が見事に論述しているように、“boy-Cleopatra” は、男であるが故に詞章の力をもって、現実の女以上に妖婉無比な「無限の変化」をもった女性像を想像させる。²⁷ 同様に、Antony と Cleopatra を、肉体・官能に沈潜させることによって、Shakespeare は、彼らの精神の超越性、愛の不滅をうたい上げ想像させ定着させるのである。ここにわれわれは、詩聖によって創造された絶妙なる imaginative reality を見出すのである。パラドックスをもってして創り出された reality である。

註

1. Norman Rabkin, *Shakespeare and the Common Understanding* (New York: The

- Free Press, 1967), pp. 185-88.
2. S. L. Bethell, *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition* (1944 ; rpt. New York: Octagon Books, 1977), pp. 148-51; Frank Kermode, in *The Riverside Shakespeare*, eds. G. Blakemore Evans et al. (Boston: Houghton Mifflin Company, 1974), p. 1344.
 3. 拙論, 「Julius Caesar における二面性」『神戸女学院大学論集』vol. 26, No. 3 (1980).
 4. William Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, ed. M. R. Ridley (London: Methuen, 1965). 以下 *Antony and Cleopatra* からの引用はすべてこの Arden 版による。
 5. Maurice Charney, *Shakespeare's Roman Plays: The Function of Imagery in the Drama* (Cambridge: Harvard University Press, 1961), pp. 114-15.
 6. Franklin M. Dickey, *Not Wisely But Too Well* (San Marino, Calif.: The Huntington Library, 1957), p. 179.
 7. *ibid.*, pp. 201-2.
 8. T. S. Eliot, *Selected Essays* (London: Faber and Faber, 1961), p. 421.
 9. Bethell, p. 159.
 10. William Blissett, "Dramatic Irony in *Antony and Cleopatra*," *Shakespeare Quarterly*, 18 (1967), 165.
 11. Cf. Rosalie L. Colie, *Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox* (1966; rpt. Hamden, Conn.: The Shoe String Press, 1976).
 12. A. C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry* (1909; rpt. London: Macmillan, 1963), p. 300.
 13. Emrys Jones, ed. *Antony and Cleopatra* (Harmondsworth: Penguin Books, 1977), p. 216.
 14. Maynard Mack, "Introduction," in Alfred Harbage ed. *William Shakespeare: The Complete Works* (New York: The Viking Press, 1975), p. 1170.
 15. J. L. Simmons, *Shakespeare's Pagan World: The Roman Tragedies* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1973), pp. 161-62.
 16. Cf. "I do think there is mettle in death, which commits some loving act upon her, she hath such a celerity in dying." (I. ii. 139-42)
 17. John Donne, "The Exstasie," in *The Elegies and The Songs and Sonnets*, ed. Helen Gardner (London: Oxford University Press, 1965), p. 61.
 18. D. A. Traversi, *An Approach to Shakespeare*, 2nd ed. (Garden City, N. Y.: Doubleday, 1956), pp. 248-52. Emrys Jones は Antony の "dissolution" をナイルの肥沃な泥と関連づける。New Penguin ed. pp. 29-30.
 19. Charney, pp. 98-101.
 20. Ad de Vries ed. *Dictionary of Symbols and Imagery*, 2nd, rev. ed. (Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1976), pp. 410-15. Cf. J. E. Cirlot ed. (trans. Jack Sage), *A Dictionary of Symbols*, 2nd ed. (London: Routledge and Kegan Paul, 1973), pp. 285-90.
 21. Carl G. Jung ed. *Man and his Symbols* (London: Aldus Books, 1964), pp. 154-56.
 22. Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, I. v. 46.
 23. Madeleine Doran, *Shakespeare's Dramatic Language* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1976), pp. 168-69. また古くは, M. W. MacCallum, *Shakespeare's Roman Plays* (1910: rpt. London: Macmillan, 1967), p. 440.
 24. アンリ・フリュシエール (笹山隆訳)『シェイクスピア: エリザベス朝の劇作家』(研究社, 1969), p. 247.
 25. Cf. "O Antony, Thou mine of bounty. . . ." (IV. vi. 31 ff.)

26. Cf. Rosalie L. Colie, *Shakespeare's Living Art* (Princeton : Princeton University Press, 1974), p. 192 ; G. Wilson Knight, *The Imerial Theme* (1931 ; rept. London : Methuen, 1965), p. 260.
27. 尾崎寄春「シェイクスピアのボーイ・クレオパトラ」日本シェイクスピア協会編『シェイクスピアの演劇的風土』研究社, 1977.

原稿受理 1980年12月19日

From the Sensuous to the Spiritual: Paradox in *Antony and Cleopatra*

Seiki Kinjo

It may be a banal repetition to say that the structure of *Antony and Cleopatra* is basically dualistic, but, like Antony, critics seem to feel compelled to choose either Rome and its values of public virtues or Egypt and its private pleasures. A few are willing to find some kind of reconciliation of these contradictory qualities.

This paper suggests that the spiritualization of love is achieved in synthesizing these diametrically opposed values through, not in spite of, Antony's infatuation with Cleopatra. Paradoxically it is love's mysteries that "make defect perfection." Shakespeare here transforms dotage into all-transcending love by making the most of the Renaissance tradition of paradox.

Romans, including the protagonist himself when "Roman thought" seizes him, accuse Antony of being "ne'er-lust-wearied" and the queen of Egypt of being a quean. It proves to be ironically true, however, that "Holy priests bless her when she is most riggish," and it is her riggishness in turn that gives birth to a spiritualized love in Antony which no other Romans in the play can even dream of.

Cleopatra's glorification of Antony, proclaiming the triumph of their love in the face of military defeat, is expressed in terms of his gigantic physical presence. In her imagination Antony lives ennobled as absolute emperor and lover, and this very subjective view has a force to compel the audience, in its imagination, to accept it as true, just as a "boy-actress" playing Cleopatra yields a force "O'er-picturing that Venus where we see The Fancy outwork nature." In achieving spiritual elevation out of the base elements of earth and water Shakespeare's main tool is his style, especially his use of imagery, hyperboles, and word plays.