

## ポーシャ論<sup>1</sup>

朝原早苗

Sanae Asahara: On Portia

『ヴェニスの商人』の1幕2場において、ポーシャは登場早々に次のように語る。

The brain may devise laws for the blood, but a hot temper leaps o'er a cold decree. Such a hare is madness, the youth, to skip o'er the meshes of good counsel, the cripple. But this reasoning is not in the fashion to choose me a husband. O me, the word 'choose'! I may neither choose who I would nor refuse who I dislike; so is the will of a living daughter curbed by the will of a dead father. (1. 2. 17-24)<sup>2</sup>

アレキサンダー・レガットは、この台詞によって観客が心中に描くポーシャ像は“allegorical pattern”のレベルで把握されるポーシャ像と“human feeling”のレベルで把握されるポーシャ像の2個の像が重なり合ったものであると述べている。

．．． our first impression of her is of natural impatience at being forced into the limiting role of prize in a literary game; we see human feeling beneath the allegorical pattern.<sup>3</sup>

ジョナサン・ドリモアの用語を用いるならば、“allegorical pattern”のポーシャ像は“idealist mimesis”により描かれる像であり、“human feeling”のレベルのポーシャ像は“empiricist mimesis”により描かれる像であると言い換えられる。

ドリモアは両 mimesis を定義し、“idealist mimesis”は“pre-existent eternal ideal”<sup>4</sup> また“a morality structure”<sup>5</sup> を模倣する方法であり、“empi-

ricist mimesis”は“the truthful portrayal of reality . . . [which is] empirical”<sup>6</sup>であると述べる。これを初めに引用したポーシャの台詞に適用するならば、適切な小箱を選び得た男性、すなわち、「小箱選び」に秘められた道徳観を看破するに足る美德を備えた男性と結婚するという、お做話の女主人公としてのポーシャ像は idealist mimesis による描写が形成する像であり、これに対し、選ばれるのを待つのではなく自分で夫を選びたいと語るポーシャは empiricist mimesis による描写が形成する像であると言えよう。ドリモアはルネッサンス期に idealist mimesis と empiricist mimesis は対立関係にあったと述べている。<sup>7</sup>しかし、『ヴェニスの商人』では両 mimesis が共存し、それぞれのコンテキストで読むことにより、異なっているが対立しているのではない3種類のポーシャ像を指摘することができる。本論ではこれらの mimesis が各々描き出す3様のポーシャ像について考察する。

1

『ヴェニスの商人』にはこの芝居を idealist mimesis の芝居として見るように観客を誘うモチーフが散りばめられている。これらのモチーフは mystic number である3の反復、「箱選び」による結婚、アルゴ号の冒険の伝説への言及、ベルモントの架空性の4種類に分類される。

まず3の数であるが、これは劇中で9回繰返される。「小箱選び」を試みる求婚者はモロッコ大公（2幕7場4行目～77行目）、アラゴン公（2幕9場9行目～78行目）、バッサニオ（3幕2場40行目～138行目）の3人であり、3回の「小箱選び」が行なわれる度に小箱が金、銀、鉛の3個であることが繰返される。ポーシャが求婚者に誓約を求めた事柄もまた3個である。

*Aragon:* I am enjoined by oath to observe *three* things:  
First, never to unfold to anyone  
Which casket 'twas I chose. Next, if I fail  
Of the right casket, never in my life  
To woo a maid in way of marriage.  
Lastly, if I do fail in fortune of my choice,  
Immediately to leave you and be gone. (2. 9. 9-15)

アントニオがシャイロックから借りる金の額は3000ダカットであり（1幕3場1行目）、その貸借期間は3ヶ月である（1幕3場2行目）。比喩の *vehicle* として使用される羊もポーシャを表示する金毛羊（1幕1場169行目～170行目）、貨幣を表示する雌羊（1幕3場94行目～95行目）、アントニオを表示する病む羊（4幕1場113行目～114行目）の3頭である。また、5幕1場でヴェニスに無事帰還したことが報告されるアントニオの商船は3隻であり（276行目～277行目）、ベルモントの地で結婚する男女の組合せは3組である。この3の数の反復は劇世界の架空性を強め、ポーシャを *idealist mimesis* のコンテクストで解釈するように指向ける。

ベルモントとヴェニスの間にある、一見明白な対立関係はこの傾向を一層強めている。既に多くの批評家が、これら二都市の両極性を指摘している。ヴェニスでは財産は危険に満ちた海洋貿易や人々の敵意を買う高利貸しにより稼がれる報酬であるのに対し、ベルモントではそれは労働を伴うことなく相続によって得られるものである。一方は音楽を騒音として閉め出す世界であり、他方は音楽と共に人々の間に絆が結ばれ、魂が天の高みへと飛翔する世界である。<sup>8</sup> 一方は法に支配され、他方は愛に支配される。<sup>9</sup> 一方の住人は他者に対し心を閉ざすのに対し、他方では心を開く。<sup>10</sup>

以上に列挙した点にさらに追加して、次の点も両都市間に認められる相違点のひとつとして指摘することができる。すなわち、ヴェニスにおいては娘は父の意志に反抗し、その結果ひとつの家庭が崩壊するのに対し、ベルモントにおいては娘は父の遺志に従い、ひとつの新しい家庭が築かれる。ジェシカはロレンツォと駆落ちするだけでなく、父の家から持出した財産を蕩尽し、ひとつの指輪を手放す。

*Tubal*: One of them [Antonio's creditors in my company] showed me a ring that he had of your daughter for a monkey.

*Shylock*: Out upon her! Thou torturest me, Tubal. It was my torquoise. I had it of Leah when I was a bachelor. I would not have given it for a wilderness of monkeys. . . . (3. 1. 110-114)

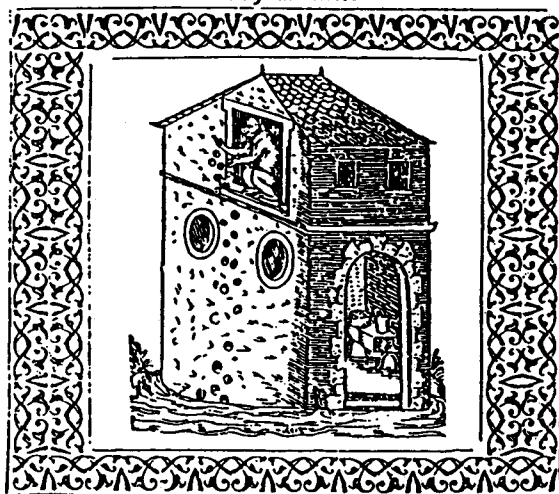
テュバルはここでジェシカがシャイロックの元から盗出した指輪を一匹の猿と

交換したことを報告している。この指輪はシャイロックにとり重要な品であったが、それはその金銭的価値の故ではない。ニューペンギン版の編者である W. モールウィン・マーチャントは111行目の *turquoise* に対し、“The turquoise was a natural stone for a betrothal ring(though it was semi-precious . . .), for it was said to reconcile man and wife” という註を与えている。<sup>11</sup> トルコ石は貴石にすぎないのであるから、その金銭的価値は小さい。しかし問題の指輪がシャイロックにとり大きな価値を持っていたことは “I would not have given it for a wilderness of monkeys” に含まれる誇張表現に明らかにされている。何故か。それはこの指輪がリアがシャイロックに誓った愛のしるしとしての意味を荷なっているからである。この指輪を一匹の猿と交換するというその行為は何を意味するのだろうか。

ルース・ニーヴォはこの個所について “Renaissance iconology is not very helpful . . . in deciphering monkeys”<sup>12</sup> と述べているが、ジェフリー・ホイトニーの *The Choice of Emblemes* 中の一枚の寓意画はジェシカの行為の意味を理解する手がかりを与えてくれる。

*Male paria male dilabuntur.*  
*In feneratoris.*

13



ホイトニーは “ape” を用いているが、OED は16世紀においては “monkey”

の意味範囲は“ape”のそれに内包されていたと説明している。

*ape*: An animal of the monkey tribe (Simiadae); before the introduction of monkey, (16th C), the generick name, and still (since 1700) sometimes so used poetically or rhetorically, or when their uncouth resemblance to men and mimicry of human action is the main idea (due to reaction of the vb. *ape* upon the *sb* whence it was formed).

従ってホイトニーの“ape”とジェシカの“monkey”は同一の動物と見做すことができよう。ホイトニーの寓意画の猿は自分の飼主である儉約家が大切に蓄えた金貨を窓から投げ捨ててしまう。猿は儉約家はその金属の小片に見出していた経済的及び精神的意味を理解しえないからである。ジェシカが指輪と交換した物が猿であったことは、彼女の行為とこの寓意画の間の関連を示唆している。交換の行為は、交換の場に持出された2個の物体が等価値を有していることを承認した際にのみ発生する。ジェシカは指輪が自分に生命を与え、自分の生命を育くんだ父母の結びつきの根幹にある愛を象徴的に表わしていることを知りながら、それと猿との交換に応じた。彼女は両者が同価値であると見做したのである。彼女が否認したものが、シャイロックとリアが指輪に象徴させた女の男への愛であるのか、それともそのような愛が指輪という金属と石で組立てられた物体によって象徴されることの可能性であるのかは曖昧である。しかし、とにかく、ジェシカはシャイロックとリアの間で換わされた結婚指輪を手放すことにより、シャイロックーリアージェシカの三者から成立っていた社会から自身を切り離したのである。ロレンツォとの駆落ちがシャイロックの父権からの独立を宣言する行為であったことは言うまでもないが、トルコ石の結婚指輪と猿を交換する行為はリアをも含めた家族との決別を意味する。

指輪はベルモントにおいても重要な意味を荷なう。しかしベルモントでは2個の指輪は男の女に対する誠実さを試す道具として使用された後、結婚の契約の成立を象徴する道具として、すなわち、新しい家族関係の開始を象徴する道具として用いられる。

ヴェニスが実在する都市であるのに対し、ベルモントが架空の土地であることにより、両者の対象性は一層鮮明になる。ベルモントが実際に存在しないこ

とを知らぬ観客でさえ、お伽話の類型的要素である謎解きによる婿選びと、アルゴナウタエの冒険譚への言及の繰返しにより<sup>14</sup> ベルモントの架空性を了解するであろう。

また Bel-mont の名は山上の垂訓が語られた山、あるいはペトラルカが “The life we call blessed is located on a high peak”<sup>15</sup> と語る山頂を連想させ、海洋都市ヴェニスとの対比を明らかにしている。

以上に列挙したヴェニスとベルモントの対立関係は一見余りに明白であるために、双方の土地が相対立する価値体系を象徴的に表わしているとする解釈を可能にする。<sup>16</sup> そしてこれは、先に述べた3の繰返しと共に、『ヴェニスの商人』の劇世界を idealist mimesis のコンテクストで解釈するように指向けるベクトルをつくりだす。

劇中で最も儀式的で、非日常的な場面である「小箱選び」の場面におけるポーシャの次の台詞を、このベクトルが指向するままに読むならばポーシャはいかなる人物であると言えるのだろうか。

You see me, Lord Bassanio, where I stand,  
Such as I am. Though for myself alone  
I would not be ambitious in my wish  
To wish myself much better, yet for you  
I would be trebled twenty times myself,  
A thousand times more fair, ten thousand times more rich,  
That only to stand high in your account  
I might in virtues, beauties, livings, friends,  
Exceed account. But the full sum of me  
Is sum of something which, to term in gross,  
Is an unlessoned girl, unschooled, unpractised,  
Happy in this, she is not yet so old  
But she may learn; happier than this,  
She is not bred so dull but she can learn;  
Happiest of all is that her gentle spirit  
Commits itself to yours to be directed  
As from her lord, her governor, her king.

Myself and what is mine to you and yours  
 Is now converted. But now I was the lord  
 Of this fair mansion, master of my servants,  
 Queen o'er myself; and even now, but now,  
 This house, these servants, and this same myself  
 Are yours, my lord's. I give them with this ring,  
 Which when you part from, lose, or give away,  
 Let it presage the ruin of your love,  
 And be my vantage to exclaim on you. (3. 2. 149-174)

150行目から152行目の台詞は、「〔愛は〕自分の利益を求めない」という「コリント人への第1の手紙」13章5節の言葉の模倣であると解されよう。また159行目における自己規定の言葉は「だれでも自分を高くする者は低くされ、自分を低くするものは高くされるであろう」という「マタイによる福音書」23章12節の言葉の模倣と考えられよう。そしてまた、自分自身を含めて自分の所有するすべてのものをバッサニオに与えようという台詞（166行目～171行目）は「マタイによる福音書」15章32節から38節で語られる、七つのパンと魚により4000人の群衆が満たされた話、すなわち、自分の持ち物を隣人である他者に与えることにより自分も隣人も共に満たされるという新約の理念の模倣、あるいは「コリント人への第1の手紙」の7章4節でパウロが説く妻の夫への義務の教えの模倣と考えられよう。

以上述べたように、*idealist mimesis* のコンテクストで3幕2場149行目から174行目のポーシャの台詞を読むならば、謙虚であり—C. L. バーバーの語を用いるならば“*extravagantly modest*”<sup>17</sup> であり—愛のためにすべてを他者に与える者、まさに神の義を行なう者としてのポーシャ像が浮かびあがってくる。

ポーシャが模倣する道徳律はこのようなキリスト教の道徳律のみではない。先に述べたように、作中ではアルゴナウタエの冒険譚への言及が繰返されており、ポーシャをメディアの模倣と考えることも可能である。オウィディウスもガワーも共にメディアが魔力により生命を賦与する者であり、またそれを奪取する者であると語る。このメディアの両義性は<sup>18</sup> 今問題にしているポーシャの台詞にも表われている。彼女は鉛の小箱を選びえたバッサニオに、生の永続

性を得る機会と<sup>19</sup> 金羊毛——すなわち莫大な財産——を提供する。しかしバッサニオがポーシャの指輪を粉失するという事態が発生すれば，“be my vantage to exclaim on you”となると述べ、婚姻関係の不安定さへの注意をうながしている。

バッサニオはアントニオを初めとする何人かの人々に負債を負っていた。彼がポーシャとの結婚を望んだ理由のひとつは、この負債を返済する財源を得ることであった。

*Bassanio:* To you, Antonio,  
I owe the most in money and in love,  
And from your love I have a warranty  
To unburden all my plots and purposes  
How to get clear of all the debts I owe. (1. 1. 130-134)

*Bassanio:* As I will watch the aim, or to find both  
Or bring your latter hazard back again,  
And thankfully rest debtor for the first. (1. 1. 150-152)

バッサニオにとりポーシャの経済状態がいかに重大な意味を持っていたかは、彼がアントニオにポーシャについて初めて話した際に、まず最初に説明した事柄が、彼女が多額の財産の相続人であることであったことから明らかである。

*Bassanio:* In Belmont is a lady richly left,  
And she is fair, and, fairer than that word,  
Of wonderous virtues. (1. 1. 161-163)

アントニオから借りた3000ダカットの一部はポーシャへの豪勢な賜り物を買うために既に使われているらしい。

*Messenger:* Madam, there is alighted at your gate  
A young Venetian, one that comes before



To signify th'approaching of his lord,  
 From whom he bringeth sensible regrets,  
 To wit, besides commends and courteous breath,  
 Gifts of rich value. (2. 9. 85-91)

従ってポーシャとの結婚が破綻するような事態になれば、バッサニオは負債を返却する手段を失い破産してしまう。破産はヴェニスに独立した一市民としての生命をバッサニオから奪うであろう。この意味で、ポーシャはバッサニオの命運を左右する力を所有しているのである。このように、ポーシャは、アルゴナウタエの冒険譚において生命、死、愛を支配する力を所有する女として描かれているメディアを模倣していると言える。

以上述べたように、*idealist mimesis* のコンテクストで3幕2場の149行目から174行目にわたるポーシャの台詞を読むならば、ここに神の義を行う者としてのポーシャ像と、生の創造者であり破壊者でもあるメディアを模倣するポーシャ像の2像が共存していることが認められる。

## II

問題としている台詞を *empiricist mimesis* の立場から読みなおしてみよう。この箇所についてリサ・シャルディーヌは次のように述べている。

Here is a financial balance sheet. . . . Meanwhile the 'full sum of her' (her putative marital worth in the moral sphere) is fraught with disadvantages ('unlesson'd girl, unschool'd, unpractis'd')—all of which subsequently turn out to be fictions when Portia pleads as an accomplished advocate later in the play. However, she engineers these disadvantages into total capitulation: Bassanio can claim a legitimate 'taming' of the independent woman, despite lack of means of real claim, because Portia has rhetorically contrived it.

If these speeches reflect in any way the underlying social realities, it is in precisely this verbal uneasiness about where the moral centre of balance of power is actually located in the household.<sup>20</sup>

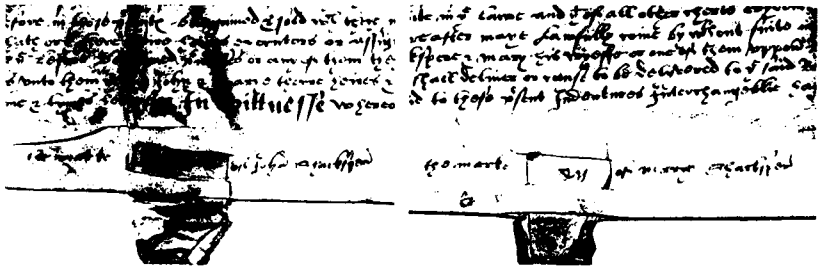
ジャルディーヌが述べるように、ポーシャはこれらの言葉を語ることによりバッサニオへの経済的、精神的服従を約束したのであろうか。

上の引用の中でジャルディーヌは「もしこれらの言葉が劇の背景に存在する社会の実状を反映しているとすれば」、男が結婚生活を維持するのに必要な経済力を持たないにもかかわらず、社会の男性中心主義が男に家庭における主導権を握らせようとすることに帰因する不安定さに、その反映を認めることができると述べているが、ポーシャはこのような男性中心主義に従って、バッサニオに主導権があることを認めると語っているのであろうか。

問題のポーシャの台詞の166行目から171行目において、ポーシャは自分が所持する財産も自分自身もすべて、いまやバッサニオのものであると言っている。しかしこれは男性中心主義社会における貫行の順守を意味しているのではない。シュラミス・シャハーは *The Fourth Estate: A History of Women in the Middle Ages* において、13世紀のヨーロッパにおける婚姻後の女性の財産権について、次のように説明している。

The husband, for his part, could do as he chose with his property, but was not empowered to sell, pawn etc., without his wife's consent either those assets she had brought with her to the marriage or those she had inherited during marriage, or the dower promised her—by her husband.<sup>21</sup>

13世紀において、結婚後の女性が所有していたこの財産権が、エリザベス朝の女性にも認められていたことを明示する記録が、サムエル・シェンバームの *William Shakespeare: A Documentary Life* に収録されている。そのひとつは1579年にジョン・シェイクスピアが妻メアリィが相続していたスニッターフィールド(Snitterfield)の2軒の家屋と100エーカーの土地を売却した際に用意された書類である。<sup>22</sup>



47 JOHN AND MARY SHAKESPEARE WITNESS THE SALE OF THEIR SNITTERFIELD PROPERTY, 15 OCTOBER 1579. *Shakespeare Birthplace Trust Records Office, ER 30/1. Mary Shakespeare took part in the transaction presumably as a bar to dower, 'the terms of the warranty proposed for the covenanted fine being inconsistent with the supposition that she was joining in a conveyance of her own property' (H-P, Outlines, ii. 179). H-P gives a transcript of the indenture (ii. 179-82). This item is slightly reduced.*

この書類はジョンとメアリーの両名によって署名されており、メアリーが結婚前に相続していた不動産を夫のジョンが彼の単独の意志では売却しえなかったことを示している。

またウィリアム・シェイクスピア自身は、彼の豊かな財産をジョン・ホールとスザンナの共同財産となる遺産分と、スザンナが単独で相続する遺産分に二分割した。<sup>23</sup> 仮にスザンナのような結婚後の女性に独立した財産権が認められていなかったとすれば、このような複雑な措置をとる必要はなかったであろう。従って、このような相続を命じるウィリアム・シェイクスピアの遺言状は、妻となった女性に財産権があったことを証明する有力な証拠と言えよう。

それでは、ポーシャは保証されていた財産権を、バッサニオへの愛のゆえに放棄しようと申し出ているのであろうか。その後の彼女の台詞を辿ってみると、ポーシャは自分の財産をバッサニオに譲渡してはしないように見受けられる。<sup>24</sup> アントニオの窮状を知り、借金の倍額の6000ダカットを支払うことにより問題解決を計ろうと提案するのは、バッサニオではなくポーシャである。

*Portia:* Pay him six thousand and deface the bond.

Double six thousand, and then treble that,

Before a friend of this description

Shall lose a hair thorough Bassanio's fault. (3. 2. 297-300)

教会における結婚式を済ませた後も、ポーシャはベルモントの屋敷と召使いについて“my”の所有代名詞を用い、“our”を用いようとはしない。これはラース・エンゲルによって既に指摘されている5幕1場273行目を含めて<sup>25</sup>4回繰り返されている。

*Portia*: The light we see is burning in *my* hall. (5. 1. 89)

*Portia*: Go in Nerissa,  
Give order to *my* servants that they take  
No note at all of our being absent hence; (5. 1. 118-120)

*Portia*: Let not that doctor e'er come near *my* house” (5. 1. 223)

*Portia*: Lorenzo here  
Shall witness I set forth as soon as you,  
And even but now returned, I have not yet  
Entered *my* house. (5. 1. 270-273)

従って3幕2場の台詞と共にポーシャが財産権を放棄したとは考え難い。では彼女は何故にこれらの言葉を語ったのであろうか。

この問題の台詞について、カレン・ニューマンは示唆に富む、解釈を発表している。

This speech begins with what we might term an affective paradox. Portia presents herself to Bassanio using the first person in an engagingly personal, if highly rhetorical, manner: “Such as I am.” But her account of herself, as my own dead metaphor suggests, illustrates the exchange between the erotic and the economic that characterizes the play’s representation of human relations. The rhetorical distance created by the mercantile metaphor shifts the speech from her personal commitment to a more formal bond marked by the giving of her ring, and that move is signaled by the shift to the third person (“an

unlesson'd girl . . . she” ). Portia objectifies herself and thereby suppresses her own agency in bestowing herself on Bassanio. The passives are striking—she casts herself grammatically in the role of object “to be directed” ; she and all she owns “is converted” to Bassanio by an unstated agent. Perhaps the most marked stylistic feature of these lines is the repeated use of *now* which signals both temporal shifts and, more importantly, a moment of conversion. The rhetorical balance of line 166 is arrested by the caesura and the *now* of line 167 which insists on the present moment of commitment to Bassanio. The “but now” that follows refers back in time, emphasizing Portia’s prior role as “lord” of Belmont, a role that she yields to Bassanio with her vow “I give them with this ring” ; the moment of fealty is underscored by the repeated “even now, but now” in line 169.<sup>26</sup>

ニューマンが指摘するように、商業に関する隠喩の多用され、また結婚の当事者である自分を指示する語として “she” が使用されることによって、この台詞はポーシャの個人的愛の告白というよりもむしろ、求婚を受け容れる女性が一般的に用いる言葉の羅列という様相を呈している。

ニューマンは “to be directed” (164行目) の受動形に着目して、これをバッサニオとの関係においてポーシャが受動的役割を引受けた証拠と解釈しているが、彼女がこの台詞を語った直後からアントニオを救うための方策を次々と打ち出し積極的に行動していること、また ring trick を仕掛けることを考慮すれば、この解釈には頷き難い。

また、ニューマンは167行目と169行目の “now” について、これによりポーシャがベルモントの主人であった過去と、バッサニオをその主人として迎え入れた現在との対比、すなわち、バッサニオへのポーシャの服従が強調されると述べているが、169行目の “even now, but now” は、前述したように財産の譲渡が実行されなかったことを考慮して、ひとつの錯誤行為スリップと考えることが適当であろう。ポーシャは “even now” と語って彼女の個人的意見を述べた後に “but now” と修正したのである。そしてこの修正が加えられることによりポーシャの台詞はエリザベス朝の結婚における女性観を客観的に述べた台詞となったのである。

ポーシャはこの台詞を、自分が父親の遺言の拘束から解放されたことを知ったときに語っている。彼女は未だに正式な結婚の誓約を行っていない。つまりこの台詞を語る時点において、ポーシャは父権社会の中で父親の支配下から夫の支配下へ移動する境界領域にいるのであり、どちらにも属していない。この点に着目すれば、問題のポーシャの台詞について次のように言うことができよう。彼女は男性中心社会が自分に与えた財産と役割の目録を読みあげているのである。この行為は、そのような社会で夫との間にいかなる関係を持つのかを決定するために必要であったのだ。

この台詞を語りながら既にポーシャは、男性中心主義の結婚観に反駁している。それは先述した“even now”に認められる錯誤行為に表われている。また本稿の67頁から69頁でも述べたバッサニオへの忠告にも表明されている。“I give them with this ring” (171行目) という言葉と共に指輪を渡す行為は、男性中心主義への服従を意味するしぐさであるかのように見える。しかし、それに続く172行目から174行目は、結婚における男性の義務をバッサニオに確認し、忠実な夫であることを要求している台詞である。つまり、ポーシャにとり指輪は、彼女の一方的服従ではなく、結婚において男女が等しく義務を履行する約束の成立を顕在化する物体なのである。

アントニオの裁判が教会における結婚式と床入りの間に挿入されていることは重要な意味を持つ。この裁判によりポーシャは、バッサニオを含めた男性に対して優位に立つことができるからである。ここでヴェニスの大公もポーシャも共に、隣み(mercy)をアントニオに与えるようにとシャイロックを口説く。両者は同一の主張をしながら、修辞的には大差がある台詞を語る。大公が“How shalt thou hope for mercy, rendering none?” (4. 1. 87) という一行で終わっているのに対しポーシャの台詞は21行に亘っている。

*Portia:*           The quality of mercy is not strained.  
                          It droppeth as the gentle rain from heaven  
                          Upon the place beneath. It is twice blest:  
                          It blesseth him that gives, and him that takes.  
                          'Tis mightiest in the mightiest. It becomes  
                          The throned monarch better than his crown.  
                          His sceptre shows the force of temporal power,

The attribute to awe and majesty,  
 Wherein doth sit the dread and fear of kings;  
 But mercy is above this sceptred sway.  
 It is enthroned in the hearts of kings;  
 It is an attribute to God himself,  
 And earthly power doth then show likest God's  
 When mercy seasons justice. Therefore, Jew,  
 Though justice be thy plea, consider this:  
 That in the course of justice none of us  
 Should see salvation. We do pray for mercy,  
 And that same prayer doth teach us all to render  
 The deeds of mercy. I have spoke thus much  
 To mitigate the justice of thy plea,  
 Which if thou follow, this strict court of Venice  
 Must needs give sentence 'gainst the merchant there.

(4. 1. 181-202)

ここでは雨の隠喩（181行目～183行目）、王の隠喩（185行目～191行目）が用いられ、修辞性に富んでいる。イメージは自然界の雨→人間界の王→天界の神と繋がれ、聴き手の視線は激しく上昇するように配置され、隣みを神聖化することに成功している。この大公の台詞とポーシャのそのの対比は、硬直化した男性の言葉と、柔軟な女性の言葉の対比となっている。

ルネッサンスの女性に沈黙(silence)が求められていたことは、劇中においてもグラツィアーノによって言及されている。

*Graziano:* Thanks, i'faith, for silence is only commendable  
 In a neat's tongue dried and a maid not vendible.

(1. 1. 111-112)

彼女達が雄弁であることが公認されたのは、キリスト教信仰に関する事柄を発言する場合のみであった。

. . . silence was considered one of the primary feminine virtues

throughout the Tudor period. . . . Paradoxically, women were permitted to break the rule of silence only to demonstrate their religious devotion by using their wealth to encourage religious education and publication by men, by translating the religious works of other (usually male) writers, and, more rarely, by writing their own devotional meditations.<sup>27</sup>

ポーシャはこのルネッサンスの女性に認められていた自由の枠内で、大公と雄弁を競い、女性の言葉の豊かさを証明したのである。

アントニオとシャイロックが取り交わした契約書は肉を与えることは約束してはいるものの、生命と血液を与えるとはしていないというポーシャの指摘は、男性の言葉の硬直さを逆手にとったものである。硬直さを逆手にとるには、まずその硬直さに気付かねばなるまい。男性の言葉を用いぬ者で、男性の言葉より柔軟な言葉を用いる者であったので、彼女は硬直した言葉の世界の住人よりもより容易に硬直さに気付いたのである。

女性の言葉を用いることにより、アントニオを救ったポーシャはこれによりアントニオとバッサニオに対し優位に立つ。Ring trick は彼女の優位を一層堅固なものにする。5幕1場でポーシャは再びバッサニオに指輪を渡す。

*Portia*: I had it of him [the doctor]. Give him this,  
And bid him keep it better than the other. (5. 1. 254-255)

ポーシャはあたかもバルサザーと密通したかのような状況を設定している。密通は結婚生活において夫の支配の及ばぬ部分があることを意味している。妻を寝盗られる男は妻を支配しえない夫なのである。この2度目の指輪の譲渡により、ポーシャはバッサニオに対し、彼女が夫の支配下に留まるか否かを決定する自由を待っていることを認めさせているのである。ここで3幕2場で用いられている指輪と同一の指輪が用いられることは、重要な意味を持っている。3幕2場で演じられた一見服従の表示ととられるしぐさを、ring trick から2度目の指輪の譲渡へと繋がるコンテキストで読み替えることができるからである。そして次のように言えるであろう。ポーシャは、エリザベス朝の男性中心主義の女性観が彼女の周囲に張り巡らせた網<sup>コッド</sup>を受容れている素振りをしてながら、トリックスターのように網の目から抜け出て、父や夫の支配から逃がれた



のである。

ジェシカはポーシャと同様に父権の支配から逃れる女性である。この意味で彼女はポーシャの foil としての役割を果たしている。彼女はシャイロックの支配から逃がれるために、松明持ちに変装してロレンゾーと駆け落ちする。変装した彼女は次のように語る。

*Jessica:* I am glad 'tis night, you do not look on me,  
 For I am much ashamed of my exchange;  
 But love is blind, and lovers cannot see  
 The pretty follies that themselves commit;  
 For if they could, Cupid himself would blush  
 To see me thus transformèd to a boy. (2. 6. 34-39)

“love is blind” と語っているのであるから、ここでジェシカが考えているキューピッドはアーウィン・パノフスキーが Blind Cupid として分類しているキューピッドであり、世俗的の愛の神である。<sup>28</sup> 少年の服装を身にまとっているジェシカが、自分達のしている事柄を互いに見ることができない (“you do not look on me”) と言っているのであるから、彼女は Blind Cupid に変装していることになる。

Blind Cupid が松明を持つという設定は、ジェシカを一枚の寓意画に描かれたキューピッドに関連づける。

## VIS AMORIS

29



アルチアティのこの寓意画は目隠しをされたキューピッドの愛の破壊力を示している。<sup>30</sup> この事実からジュシカについて次のように考えることができよう。彼女が松明持ちの役を引き受けたことは、自己破壊的な世俗の愛の相手役を受け入れたことを意味するのである。

ジュシカは初めこの役を自ら進んで演じようとした。ロレンゾーによれば駆け落ちの筋書きを書いたのも、変装用の装束を揃えたのもジュシカである。

*Lorenzo:*                    She [Jessica] hath directed  
                                  How I shall take her from her father's house,  
                                  What gold and jewels she is furnished with,  
                                  What page's suit she hath in readiness.    (2. 4. 29-32)

ところが、観客が駆け落ちを舞台上で目撃する場面で彼女が演じるのは受動的な役割である。先に引用した2幕6場34行目から39行目の台詞からは彼女が松明持ちに変装することにためらいを感じている様子が窺える。またこの台詞の直後で彼女は同じ気持ちを繰返し語っている。

*Jessica:*                    What, must I hold a candle to my shame?  
                                  They in themselves, good sooth, are too too light.  
                                  Why, 'tis an office of discovery, love,  
                                  And I should be obscured.

*Lorenzo:*                    So are you, sweet,  
                                  Even in the lovely garnish of a boy.        (2. 6. 41-45)

最終幕におけるジュシカは、夫に服従し沈黙する女性として行動している。彼女が「音楽は私の心を楽ませたことがない」と言って拒否したにもかかわらず、ロレンゾーの意志によって音楽が演奏される。

*The Musicians play*

*Jessica:* I am never merry when I hear sweet music.    (5. 1. 69)

彼女はこの台詞を最後に沈黙してしまう。父の財産譲渡に関する取り決めを聞いた際にも一言も発言しようとしぬ。

- Portia*:                    How now, Lorenzo?  
                                       My clerk hath some good comforts, too, for you.
- Nerrisa*:                    Ay, and I'll give them him without a fee.  
                                       There do I give to you and Jessica  
                                       From the rich Jew a special deed of gift,  
                                       After his death, of all he dies possessed of.
- Lorenzo*:                    Fair ladies, you drop manna in the way  
                                       Of starvèd people.    (5. 1. 288 – 295)

譲渡される財産はジェシカとロレンゾーの共同名義になっているにもかかわらず、ポーシャはロレンゾーにのみ呼びかけ (288行目)、ネリッサも彼にのみ知らせを伝えようとする (“... I'll give them *him* without a fee,” 289行目)。

このようにジェシカは駆け落ちというヴェニス<sup>コード</sup>の社会規範の網を破る行為によって父の支配からの逃亡に成功するが、ロレンゾーとの結婚生活においては受動的役割を引き受け、夫の支配下に留まるのである。ポーシャとジェシカは、共に男装の手段を用いるが、ポーシャはそれにより、男性社会で用いられている言葉とは別に、同様の力を持つ言葉があることを証明し、結婚生活における夫の支配から逃れるのに対し、ジェシカはそれにより、男性中心社会の周辺の位置に留まることになったと言える。

### Ⅲ

以上述べたように、『ヴェニスの商人』のポーシャは *idealist mimesis* と *empiricist mimesis* の両コンテクストで把握するように造形されている。*idealist mimesis* によるポーシャは、謙虚で愛のために自らのすべてを与える者であり、またメディアのように嫉妬のために愛した者の生命を奪う者として描かれている。これに対し、*empiricist mimesis* によるポーシャは男性中心主

義社会によって作られた枠組の中で生きながら、父と夫の支配からの自由を手に入れた女性として描かれている。これらの3種の像は、エルンスト・フィッシャーが描いた鳥と魚のように、我々の意識の前景と後景にその位置を絶えず変えながら、等しく重要なポーシャ像として共存している。

(1988年4月12日提出)

## 註

1. 本論の第2部は第26回日本シェイクスピア学会(1987年10月9日、会場 神戸女学院大学)において「ポーシャとエリザベス朝の女性像」の題で口頭発表した拙稿に僅かな修正を加えたものである。
2. 『ヴェニスの商人』からの引用はすべて Stanley Wells, Gary Taylor et al., *William Shakespeare: the Complete Works* (Oxford: Clarendon Press; 1986)に依る。
3. Alexander Leggatt, *Shakespeare's Comedy of Love* (London: Methuen; 1973), 129.
4. Jonathan Dollimore, "Two Concepts of Mimesis: Renaissance Literary Theory and *The Revenger's Tragedy*," *Drama and Mimesis* (Cambridge: Cambridge University Press; 1980), 29.
5. Dollimore, 37.
6. Dollimore, 33.
7. "As David Bevington has shown: 'The diversity of aim between realistic expression of factual occurrence and the traditional rendering of a moral pattern inevitably produced an irresolution in the English popular theatre at a time when Marlowe was its leader.'

I have argued here that this irresolution is not merely a technical issue, or the lapse in dramatic propriety reprimanded by Eliot as 'faults of inconsistency, faults of incoherency, faults of taste . . . faults of carelessness'(Eliot, 'Four Elizabethan Dramatists', p. 111). Rather, it is manifestation of a deep conflict in the consciousness of the age, the conflict involved in attempting to reconcile providentialism with empirical reality. Further, the literary theory of the period brings that conflict into a particular focus, especially the debates over poetic versus actual justice, 'poesy' versus 'history', the fictive representation versus the actual representation—in short: idealist mimesis versus empiricist mimesis." —Dollimore, 36.

8. G. Wilson Knight, *The Shakespearean Tempest* (1932 rpt; London: Methuen,

1953), 127-141 を参照されたい。

9. “The world of *The Merchant* consists of two separate and mostly discontinuous realms: Venice and Belmont, the realm of law and the realm of love, the public sphere and the private.” —Sigurd Burckhardt, *Shakespearean Meanings*, 211.
10. “There is an opening out to experience in their exquisite outdoor poetry. . . . That everybody is so perfectly easy is part of the openness. . . .” —C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom*(Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1959), 188.  
バークハートもバーバーに同調して次のように述べている。  
“Venice is a community firmly established and concerned above all else with preserving its stability; it is a closed world, inherently conservative, because it knows that it stands and falls with the sacredness of contracts. Belmont, on the other hand, is open and potential; in it a union—that of lovers—is to be founded rather than defended.” —Burkhardt, 211.  
しかし同書215頁では両世界の間一点だけ共通点があることを補足している。  
“. . . but in one respect they are alike: both are governed by rigorously positive laws. . . .”
11. W. Moelwyn Merchant, the note for 3. 1. 111 *The Merchant of Venice*, by William Shakespeare (Middlesex, England: Penguin Books, 1967).
12. Ruth Nevo, *Comic Transformations in Shakespeare* (London: Methuen, 1980), 118.
13. Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblemes*(1586), rpt in *English Emblem Books*, ed. John Horden (Menston, Yorkshire: the Scholar Press, 1969), 169.
14. D. J. Palmer, “‘The Merchant of Venice’, or the Importance of Being Earnest,” *Shakespearean Comedy* (Stratford-upon-Avon Studies 14), ed. Malcolm Bradbury and David Palmer(London: Edward Arnold, 1972), 97-120 および Merchant, introduction, 52-54;57 また拙稿「S.フロイトの『小箱選びのモチーフ』に関する一考察」(『サイコアナリティカル英文学論叢』第11号(1987)), 5-10を参照されたい。
15. Francesco Petrarca, “The Ascent of Mont Ventoux,” *The Renaissance Philosophy of Man*, trans. Hans Nachod, ed. Ernst Cassirer, Paul Oskar Kristeller and John Herman Randall, Jr.(Chicago: The University of Chicago Press, 1948), 40.
16. ヴェニスとベルモントの対立関係は、ここで述べたように、一見大いに明白であるにもかかわらず、劇中のいくつかの台詞の読み方によっては、不明瞭になる。特に

5幕では両者の区別は曖昧である。これについては別に述べたい。

17. Barber, 177.

18. 註14を参照されたい。

19. 結婚により得た子孫の中で、永遠に生き続けることができるからである。また『ヴェニスの商人』の3幕2場のポーシャとバッサニオの以下の対話では、love と life が相互に置換え可能な語として用いられている。

*Bassanio:* Promise me *life* and I'll confess the truth.

*Portia:* Well then, confess and *live*.

*Bassanio:* 'Confess and love'

Had been the very som of my confession. (3, 2, 34-36)

これについては拙稿「S.フロイトの『小箱選びのモティーフ』に関する一考察」の4~7を参照されたい。

20. Lisa Jardine, *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare* (Sussex: The Harvester Press, 1983), 61.

21. Shulamith Shahar, *The Fourth Estate: A History of Women in the Middle Ages*, trans. Chaya Galai (London: Methuen, 1983), 91.

22. Samuel Schoenbaum, *William Shakespeare: A Documentary Life* (London: Oxford University Press, 1975), 38.

23. "As befitted an heirloom, the best bed would swell the value of 'All the Rest of my goodes Chattels Leases plate Jewels & household stufte whatsoever after my dettes and Legasies paid & my funerall expences discharges'. The 'Leases' might include Sakespeare's shares, if he still held them, in the Globe and Blackfriars. All this he wills to his son-in-law John Hall and his daughter Susanna. She receives more — much more — besides: New place, 'where I nowe dwell'. . . . These properties, the bulk of the estate, are hers to have and to hold for the rest of her natural life." —Shoenbaum, 248.

24. 『ヴェニスの商人』における金銭と愛の貸借関係については Lars Engle の "Thrift is Blessing: Exchange and Explanation in *The Merchant of Venice*" —SQ, 37 (1986) 20-37 — と題する興味深い論文がある。

25. Engle, 37.

26. Karen Newman, "Portia's Ring: Unruly Women and Structures of Exchange in *The Merchant of Venice*" SQ, 38(1987), 25.

27. Margaret Patterson Hannay, "Introduction" to *Silent But for the Word: Tudor Women as Patrons, Translators, and Writers of Religious Works* (Kent, Ohio:

- The Kent State University, 1985), 4.
28. “What in the Middle Ages had been an alternative between ‘poetic Love’ and ‘mythographical Cupid’ now came to be a rivalry between ‘Amor sacro’ and ‘Amor profano.’ For instance.: when Cupid triumphs over Pan who stands for the simple appetites of nature he is never blind. On the other hand, where he is fettered and punished, his eyes are almost invariably bandaged. This is particularly true of the more conscientious representations of the rivalry between Eros and Anteros which in the Renaissance was often misinterpreted as a struggle between Sensual Love and Virtue.” —Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (Icon edition) (1939 rpt; New York: Harper Row, 1972), 126.
29. Andreas Alciat, *Emblematum liber* (Emblematisches Cabinet) (1531 rep; New York: Georg Olms, 1977).
30. マリオ・プラッツは松明の先端を下へ下げて持っているキューピッドが自己破懐的な愛を寓意的に表現していると述べている。  
．．． Love holding a torch upside-down, with the motto Qui me nourrist, m'estained. . . . — Mario Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1964), 92.  
ジェシカは松明の明かりがなければ目のロレンゾの姿を見ることができぬ程の暗闇に乗じて駆け落ちを実行する。彼女も足下を照らすために松明の先端を下げながら歩いたであろう。

## Summary

### On Portia

Portia in *The Merchant of Venice* is represented by both idealist mimesis and empiricist mimesis.

Portia of idealist mimesis has dual characteristics. One of them is gained by imitating a woman who has Christian virtues and the other by imitating Medea. The frequent reference to the number three (i. e. three caskets, three wooers, three vows, three thousand ducats, three months' lease, three sheep, three argosies, three marrying couples) and the seemingly sharp contrast between Venice and Belmont direct us toward seeing Portia as an allegorical figure, in the context of idealist mimesis. When we regard her this way, the often discussed lines of 149–174 of Act III, Scene 2 can be interpreted as the representation of Christian self-sacrificing love, openness and Christian modesty.

Also, the references to Argonaut, which are repeated in the play, lead us to regard Portia as a figure imitating Medea. Like Medea, Portia promises to give Bassanio life by bearing his children and by providing him with the money to live by. Like Medea, however, she is ready to threaten his life as an independent Venetian citizen in case of his betrayal, by withholding this money.

These two figures of Portia are the ones of idealist mimesis. When we see Portia in the context of empiricist mimesis, she is a woman who is aware of the boundaries set for women by the Elizabethan male-dominated society and yet is able to succeed in winning her independence from her father and her husband. The lines of 149–174 of Act III, Scene 2 should not be read as an outburst of Portia's emotion or as the proof of her conformity to social customs. However, they should be read as the lines in which Portia is making an inventory of her possessions including the woman's roles assigned to her by Elizabethan society. When she says "be my vantage to exclaim on you" to Bassanio, she is asking him to share the equal responsibilities and



obligations of married life. At the Venetian court, she could win advantage over male society. The ring trick ensures her victory. When she gives her ring to Bassanio for the second time, she suggests the danger of adultery. Female adultery is threatening for the male partner as it makes it obvious that his rule over his wife cannot be perfect. When Portia refers to this danger, she gives Bassanio the same ring that she has given him in Act III, Scene 2. In this way she asks Bassanio to be fully aware of the independence, responsibilities and obligations that a man and a woman equally share in their married life. Unlike Jessica, Portia succeeds in establishing her independence in the male-centered society of her day.

(Received on 12 April, 1988)