

# “Fair Portia’s Counterfeit”: The Iconic Heroine of *The Merchant of Venice*

前 沢 浩 子

## I. 序

男装して法律家に扮し、鋭い知性で裁判を逆転させる美しいヒロイン。富と美貌とを兼ね備えているのにもかかわらず、父の遺言が重くのしかかり恋愛の自由を奪われたヒロイン。多様な問題をはらむ可能性のある設定が二重に用意されているのにも関わらず、『ヴェニスの商人』のヒロインであるポーシアは、近年のシェイクスピア批評の中で、熱い議論の的にはなっていない。

シェイクスピア劇とエリザベス朝の社会をフェミニズム視点から切り開く出発点ともなった Juliet Dusinberre の *Shakespeare and the Nature of Women* においても、その綿密な議論にポーシアは取り込まれずに、いとも簡単に片付けられている。ポーシアという登場人物の「非問題性」を Dusinberre は下記のようにまとめている。

Shakespeare evaded in *The Merchant of Venice* the problems that he created for himself in *Twelfth Night* and *As You Like It*. [...] The audience is never private with young Daniel; it hears no catch in the voice, sees no panic, no laughter and alarm, no inner life. Shakespeare arouses no special affection for Portia in her breeches and therefore has none to disengage when he returns her to her gown. [...] Portia’s clothes effect no metamorphosis on her spirit: [...] the comedy is less perfect for lacking that imperfection in romantic resolution which fascinated Shakespeare as early as *Love’s Labour’s Lost*. (267–68)

『十二夜』や『お気に召すまま』と同じように、『ヴェニスの商人』はヒロインの男装という手法をプロット展開の大きなしかけとして利用してはいるものの、セクシュアリティの曖昧さがもたらす問題が転じてヒロインの魅力となるという面白さには欠けている。ポーシアはヴァイオラのように自らの内なる恋心と外見のギャップに戸惑い、もつれた恋の行方に嘆息することもなければ、ロザリンドのように変装に隠れて好きな男の気持ちを確かめ、わくわくはらはらしながら澁刺と演技を楽しむこともない。いささか鼻につく無傷のヒロイン、才色兼備で金持ち、出来過ぎで頭の上がない女主人公というのが大方のポーシア像であろう。

20世紀後半の『ヴェニスの商人』をめぐる議論においては、当然ながらユダヤ人問題が最大の課題であった。この劇が、あるいは作者が、あるいは観客が、反ユダヤ主義的なのか、あるいは逆に反ユダヤ主義に批判的なのかという問題が、近現代史の中で再提起され、またルネサンスのヨーロッパ史に遡及して検証されてきた。一方、セクシュアリティという視点からこの劇を分析する批評家もポーシアには目は向けない。彼らが注目するのはアントーニオである。一人の同性への「愛」のために命を賭し、一夫一婦制の幸福な結末から阻害される独身男性は厄介な存在であり、その厄介さゆえに充分に興味深い問題を提起する。よくできた勧善懲悪の喜劇『ヴェニスの商人』にも多くの問題は内在している。だがその重要で、深刻な問題が数々錯綜する喜劇の中で、ポーシアは問題を易々とすり抜けてしまうヒロインであった。

本稿ではこのポーシアの非問題性—問題のなさ—を、あえて取り上げて再考してみる。いわば敬して遠ざけられてきたヒロインの優等生ぶりが、劇の中で果たす役割を探ってみたい。

## II. “Since you are dear bought, I will love you dear.”

金、銀、鉛の3つの中から正しい箱を選び、美しい花嫁を手に入れました…という、おとぎ話の筋書き通りにバサーニオとポーシアの結婚が決まった直後、ポーシアが口にする台詞の1行が、長年、批評家と演出家を悩ませてきた。

Since you are dear bought, I will love you dear. (3.2.312)<sup>1)</sup>

「愛情を込めて」と「高い値段で」という“dear”の持つ二つの意味を利用し

た単純な言葉遊びで、シェイクスピアでなくてもすぐに思いつきそうな洒落である。松岡和子氏の「高い値段で買ったあなた、温かい愛で包みましょう」(121)、小田島雄志氏の「私の愛は、待ったかいのあったあなた、まったく変わらないわ」(111)という翻訳は、それぞれ「たかい」「まった」という同じ音の繰り返しによって、言葉遊びを損なわずに訳出しようという苦心の表れだ。だが「あなたを手に入れるのにお金がかかったんだから大事にするわ」という趣旨の台詞は、おとぎ話のようなロマンティックな瞬間には、いかにも場違いに響く危惧がある。確かに場違いだと感じる批評家、演出家がこれまでたくさんいた。

ケンブリッジ版の編者 Mahood が “The indelicacy of Portia telling Bassanio that he is costing her a lot of money has troubled critics” (137) と記すように、注釈者たちはこの 1 行に苦心の注釈をつけている。日本で出版された版本でも編注者たちは様々な議論を踏まえ、それぞれ微妙に異なった解釈を付している。喜志哲雄氏はこのヒロインを下世話な金銭感覚の持ち主として受け入れている。

ポーシアが無神経な女に見えるのなら無理に弁護する必要はないし、この言葉は昂揚した気分で思わず洩らした冗談だと解すればそれですむのではないだろうか。それに、重点はあくまで「あなたを深く愛しましょう」という決意の方にあるのだ。いずれにせよ、ポーシアが、金銭をいとおしく思う人々にとっての理想の権化などではなくて生身の女にすぎないことは既にこれまでの場面で充分に分かっている。(151)

一方、大場建治氏は「これで Portia を計算高い女だと考える必要は毛頭ない」(152)と言う。

この 1 行をどう解釈するかによって、ポーシアという人物をどう受け止めるか、ひいてはこの『ヴェニスの商人』という劇全体をどう捉えるかという演劇の受容の様式を大きく二つに分けて考えることができるのではないか。ポーシアの性格創造を現実ひきつけ、こういう女性がもし実在したとして、こういう言葉を口にしたら、その意図はどういうものかと検討する立場が一方の極にある。もう一方には、ポーシアという登場人物をあくまでも物語の機能の一つとしてとらえ、その機能に付随する言葉遊びとしてこの台詞を登場人物の劇中の役割に帰着させるというものである。前者はポーシアにリアリティの世界

での実在性を与えるという想定の上で、台詞の意味を探ろうとする立場であり、後者は劇をあくまでフィクションのレベルで完結させ、物語を自律的にとらえた上で、リアリティとフィクションの間の相互にリファレンシャルな関係を探る。

編纂と上演の歴史をさかのぼって、19世紀までのポーシア受容を俯瞰してみよう。18世紀、Alexander Pope は1728年の版でシェイクスピアにふさわしくない、他の者による挿入と断じてこの1行をあっさりと削除した。<sup>2)</sup> “dear”という言葉を利用した地口はこの新古典主義の詩人の趣味には合わなかった。19世紀初頭の I. A. Eccles は、ヒロインを精一杯美化する解釈を考え出した。

Portia could not possibly intend by these words ungenerously to remind Bassanio of the benefits she had conferred upon him. They must, I think, relate to that anxiety and distress of mind which she had undergone during the time that his fate was in suspense; possibly, too, to the grief she was now about to suffer in his absence. (Furness 167)

「あなたのためにお金がかかったわ」などという恩着せがましいことをポーシアが言うわけがない、というわけだ。これを金銭的負担ではなく、精神的負担と解釈することによって、ポーシアは、けなげに男性に尽くす女性となる。さらにはバサーニオが旅立つことを悲しむ、いっそう可愛げのある女性像が浮かび上がってくる。当時の理想的女性像にあわせて、素晴らしい女性だと賞賛されるような解釈を、Eccles はひねり出そうとしている。この Eccles の発想の根底にあるのは、劇中人物ポーシアを実在人物としても通用させうる解釈をしようという意図だ。

こうした劇中人物の実在化は、性格批評が全盛となる19世紀においてさらに大きな流れとなる。ポーシアは『ヴェニスの商人』という劇中から抜け出して、あたかもヴィクトリア朝のイギリス社会に生きている生身の女性であるかのように、再造型され変貌していく。19世紀の初頭と後半ではポーシアの受容はかなり変化する。Julie Hankey の論文 “Victorian Portias: Shakespeare’s Borderline Heroine.” と Linda Rozmovits の著書 *Shakespeare and the Politics of Culture in Late Victorian England* はいずれも、19世紀にポーシアがどのように受容されたかをまとめている。19世紀の初頭にはポーシアというのはあまり人気のある女性像ではなかった。上述の両研究ともハズリットの *Characters*

of *Shakespeare’s Plays* (1902 年)を引用しているが、「学者ぶって気取っている」「affectation and pedantry” (qtd. in Rozmovits 46) というのがその不人気の理由である。一方、最も理想像に近い女性登場人物はイモジェンで、こちらはポーシアとは対照的に「優しく飾ったところがない」「the most tender and most artless” (qtd. in Hankey 430–31) ために人気があったという。すでに言及した Eccles の解釈も、このでしゃばらず優しい女性という理想像から発している。

ところが19世紀後半になると事情がいささか変わるようだ。1870年から20世紀前半にかけての『ヴェニスの商人』の人気ぶりを Rozmovits は “a late Victorian popular obsession” (3) と呼んでいる。『ヴェニスの商人』はシャイロックの芝居ではなく、この劇で最大の関心を集める登場人物は、ポーシアであったという。その根拠として Rozmovits が上げているのは、次のようなエピソードである。1887年に若い女性のための週刊誌 *Girl’s Own Paper* が「イギリス大作家」についてのエッセイ・コンテストを行った。“My favourite heroine from Shakespeare” というテーマでエッセイの募集したところ、20代から30代の多くの女性から投稿があった。その多くの投稿の中でも抜きん出て人気を集めたのはポーシアであったという (31–32)。

これらの投稿されたエッセイやその他のポーシアについて書かれた読み物を読むと、当時の関心のありかは今日とはずいぶん違う。注目されるのは「法廷の場」ではなく、もっぱら「箱選びの場」である。一番人気がある台詞も、法廷でポーシアがよどみなく慈悲の尊さを語る “quality of mercy” の演説ではなく、自分の持てるものをすべてバサーニオに捧げると語る婚約の場面の台詞だった。自らの愛情とともに豊かな財産すべてをバサーニオに捧げる精神性が高く評価されたというわけだ。当時の人気女優エレン・テリーも “You see me, Lord Bassanio...” で始まる愛の宣言のときに女優としての絶頂間を感じた、“I experienced that awe-struck feeling” (qtd. in Rozmovits 50) と述べている。一人の男のために謙虚に自らを捧げ、一人の男のためにより良い女になりたいという、神妙かつ殊勝なヒロインとして、ポーシアがヴィクトリア朝の舞台の上で喝采を浴びる瞬間だった。

このような時代に問題の台詞の1行はどう扱われていたのだろうか。19世紀以来の『ヴェニスの商人』の上演台本を検討した Edelman によると、19世紀にはこの1行は削除されることが多かった。第4幕の「法廷の場」よりも、

第3幕の「箱選びの場」が関心を集めた時代である。無心の愛を歌い上げるクライマックスの場面で、“Since you are dear bought, I will love you dear”という1行は当然なじまない。カットされるのも当然である。

さらに Rozmovits が引用する19世紀後半のポーシア人気を伝える資料の中でおもしろいのは、性格批評をさらにおし進めて『シェイクスピアヒロインたちの少女時代』というような小説化、物語化が、度々なされたことである。<sup>3)</sup> 法廷の場に男装して現れ、すべてを仕切る、というような出過ぎた人物像があまり好感をもって受け入れられないとなると、そのような小説化された読み物の中でなんとか弁護をしようという試みがなされた。「ポーシアのお母さんは早く死んでしまい、お父さんは悲しんで、娘を亡き妻の兄ベラーリオに預けました。ポーシアは法律家のベラーリオ叔父さんから育ててもらううち、法律の知識が身につきました。ベラーリオ叔父さんの教えてくれた法律のおかげで、ポーシアは寛容や忍耐や思いやりや優しさを学びました」というような調子の物語である。

このような物語を、こっけいな美化と一笑に付すことは容易である。だが“Since you are dear bought, I will love you dear”という一行に違和感を覚え、なんとか説明をつけようとする努力には、このナイーブなノベライゼーションと同じように劇中人物に必要な以上のリアリティを与える危険が隠れていることに気づくべきであろう。たとえば1993年に出版されたオックスフォード版の編者 Halio は、“since Antonio has risked so much for you, I will match him in love dear” (178) という注釈を付している。バサーニオのために負担を負ったのは、ポーシアではなくアントーニオであり、そのアントーニオと愛情においてポーシアは張り合おうとしているという解釈だ。男同士の濃密な愛情に対抗するヒロインの葛藤を見て取ろうとするあたりが、セクシュアリティの多様性を認める現代的視点の導入ということになるだろうが、心理的つじつま合わせをするために過剰な実在感を劇中人物に与えている点では Eccles の轍を踏んでいる。登場人物を劇中から現実の世界に引きずり出し、リアルな心理を与えようとするところに「深読み」の危険が潜む。

20世紀になって、この台詞の違和感を解消して器用に文脈に取り込んだ上演の記録が二つある。この二つはいずれも舞台設定に意匠を凝らし、演出の統一的なコンセプトを前面に押し出したものである。1970年、ロンドンのナショナル・シアターでの『ヴェニスの商人』は、Laurence Olivier のシャイロック

に、Joan Plowright のポーシアを配した夫婦共演だ。演出家の Jonathan Miller は 1880 年代に時代を設定し、ヴィクトリア朝らしいわべの上品さや偽善性をキリスト教徒たちの社会に反映させた。この上演を映画化(1973 年)したものでは、“dear bought”と言われたとたん画面前方でアップになっていたバサーニオの表情がこわばり、ムツとしてしらけた顔になる。背後にいるポーシアは、「しまった、まずいこと言っちゃった」という表情で慌てて自分の口に手を当てるという趣向だ。

Trevor Nunn 演出の 1999 年のナショナル・シアターの公演は 1930 年代のベルリンかウィーンを思わせる都市に設定し、クリムトの絵を思わせるような洗練された美しい装飾が、爛熟した文化と退廃美を強調していた。Derbhle Crotty 演じるポーシアは背が高く驕慢で、豊満な肢体をあますように、優雅な雰囲気撒き散らしている。この上演も後に映像化されて残っているが、この場面では長い沈黙が流れたあと、おもむろに “Since you are dear bought, I will love you dear” と思いついた通りに語る。特に最後の “dear” を、余裕たっぷりの微笑みを浮かべながら長く引き伸ばして強調し、お金持ちのお嬢様が思い通りの夫を手に入れた満足感をしっかりと伝えている。富裕な貴族社会のデカダンスという枠組みに、問題の台詞はピタリと収まっている。

このようなヴィクトリア朝の偽善と第二次世界大戦前の貴族的な退廃は、文化の表層美で拝金主義を糊塗している。この設定が、金と愛情を “dear” という一言で結びつける言葉遊びをうまく働かせている。これはある特定の社会システムや歴史状況を舞台の設定として選択し、そのシステムのパーツとして台詞をあてはめていくという手法といえよう。この企みがポーシアの台詞をうまく生かしている。特定の時代設定を選んで、いわば劇を再物語化することによって、劇は現実から遠ざけられる。ヴィクトリア朝の偽善、貴族的な退廃という社会システムがシミュレーションとして舞台の上で視覚化されているのだ。そのシミュレーション化されたシステムの中であれば、“dear” という言葉を利用した地口の違和感は消し去られ、その多義性が逆に巧みに効果を発揮する。<sup>4)</sup>

ポーシアの語る台詞の多くは、あるいはポーシアという登場人物は、このようにシステムを読み解く記号として解釈したときに、機能美を帯びて立ち表れてくるのではないか。たとえば岩井克人の『ヴェニスの商人の資本論』では、「ポーシア＝貨幣」と記号化することによって、ポーシアという死蔵された状態の貨幣が、ヴェニスとベルmont という異なった価値体系の間を流通して利益

を生み出すというメカニズムを読み解いている。硬貨は最も抽象性と機能性の高い記号である。他のシェイクスピア劇のヒロインたちとポーシアの最大の違いはここにある。ポーシアは肉体美ではなく機能美を持ったヒロインなのだ。ポーシアの台詞にリアルな心理を探り、ポーシアに肉体を与えようとする批評家は“Since you are dear bought, I will love you dear”という一行に違和感を覚え、苦しい解釈を余儀なくされる。一方、ポーシアの台詞に有効な機能を求めた演出家や批評家は、巧みにその力を利用することに成功している。以下、アントーニオと対比しながら、ポーシアという人物造形が、いかに肉体性をそぎ落としながら物語の中で働く機能を強めているかを考えてみる。

### III. “The full some of me is sum of something”

アントーニオとポーシアを図式的に対比する批評はすでにいくつものなされている。Catherine Belsey は、バサーニオを挟む二人のシンメトリカルな関係に、中世的騎士道的な男同士の友情から、近代ブルジョア的一夫一婦制へと移行するプロセスに潜む不安と欲望を見い出している。Lawrence W. Hyman は、アントーニオとポーシアのバサーニオをめぐるライバル関係を指摘する。ポーシアがシャイロックを破滅させるのは、証文 (bond) で結ばれた男同士の命がけの愛情に対抗するためであり、いったん奪った指輪をアントーニオを介してバサーニオに渡すことによって、ポーシアの最終的な勝利は確実なものとなる。Alan Sinfield はそのライバル関係に、ヘテロセクシュアルな関係を基盤とする近代ブルジョア階級のエリート層のイデオロギーから、ホモセクシュアルな要素が排除されていくメカニズムの残酷さを見る。

ここではこの二人を、台詞で用いられるレトリックのレベルで対比してみることにより、ポーシアの非肉体的性、非問題性を再確認してみたい。二人はよく似た初期設定を与えられながらも、劇の進行にともない、一方のアントーニオは情緒と血肉に、もう一方のポーシアは知性と記号とに、属性の違いを明らかにさせていく。二人の出発点はともに「憂鬱」である。第1幕第1場、第1幕第2場はともに、それぞれが倦怠感を吐露する台詞で始まる。アントーニオは“In sooth, I know not why I am so sad. / It wearies me,” (1.1.1-2) とふさぎこみ、ポーシアは“By my troth, Nerissa, my little body is aweary of this great world.” (1.2. 1-2) とため息をつく。富裕な者たちが、豊かさの中で感



“Fair Portia’s Counterfeit”: The Iconic Heroine of *The Merchant of Venice*

じている憂いを消し去るための一番単純な方法は、自らの手にある富のすべてを他者に差し出すことだ。似たような言葉で持てる者の憂鬱を語った二人は、やはり同じような言葉を添えて全財産をバサーニオのために差し出す。

ANTONIO My purse, my person, my extremest means  
Lie all unlocked to your occasions. (1.1.137-38)

PORTIA Myself, and what is mine, to you and yours  
Is now converted. (3.2.166-67)

こうして富の中で倦怠を感じていた二人は、バサーニオにすべてを差し出した瞬間から、いやおうなく慌しい騒ぎの中に巻き込まれ、憂鬱を口にする余裕はなくなる。

このように同じ状況に置かれている二人だが、バサーニオが二人を褒め称えるときには、かなり異なった修辞を用いている。バサーニオはポーシアの美德を数え上げるのに、まず一に富—“In Belmont is a lady richly left” (1.1.160)—、二に美貌—“And she is fair” (1.1.161)—、そして次に性格—“Of wondrous virtues” (1.1.162)—という、金目当ての貧乏美青年の気持ちをかなり正直に露出させた順序で語る。さらにブルータスの同じ名前の妻ポーシアを持ち出し、その歴史に名高い良妻を凌ぐ存在だと称える。最後にバサーニオはギリシア神話を引き合いに出しながら、ポーシアの価値の高さをアントーニオに訴える。

For the four winds blow in from every coast  
Renowned suitors, and her sunny locks  
Hang on her temples like a golden fleece,  
Which makes her seat of Belmont Colchos’ strand,  
And many Jasons come in quest of her. (1.2.167-71)

金髪の巻き毛でポーシアを代表させるメトニミー、それを英雄イアーソンが追いつめた黄金の羊 (the golden fleece) になぞらえる直喩が用いられている。世俗的な美点(富と美貌)から始まり、歴史上の存在(ブルータスの妻ポーシア)に例えられ、最後には神話上の黄金の羊という象徴へと、ポーシアは記号化されていく。

一方、アントーニオについて語るバサーニオの台詞は、はるかに生々しく肉体を感じさせる言葉だ。アントーニオからの手紙の紙とインクという無機的な物質が、バサーニオの台詞の中では血肉をもった生き物として語られる。

Here in a letter, lady,  
The paper as the body of my friend,  
And every word in it a gaping wound  
Issuing lifeblood. (3.2.262-65)

手紙はアントーニオの肉体のメタファーであり、そこに書かれている言葉というぱっくりと開いた傷口から温かい血が噴き出している。

このようなアントーニオの肉体性とポーシアの非肉体性の対照は、富裕な二人が財産をバサーニオのためにすべてを投げ出す利他行為の決定的瞬間の台詞にもはっきりと表れる。興味深いことにそのクライマックスの瞬間の台詞でも、アントーニオとポーシアの二人は似通ったレトリックを使う。両方のせりふに共通するのは三人称を用いた自己劇化と会計や金銭の言葉を使ったメタファーだ。その自己劇化とメタファーが、法廷の場面でのアントーニオの今わの際の台詞には生々しい声となって組み込まれている。

Commend me to your honourable wife.  
Tell her the process of Antonio's end,  
Say how I loved you, speak me fair in death,  
And when the tale is told, bid her be judge  
Whether Bassanio had not once a love.  
Repent but you that you shall lose your friend  
And he repents not that he pays your debt.  
For if the Jew do cut but deep enough  
I'll pay it presently with all my heart. (4.1.269-77)

アントーニオは“Tell her the process of Antonio's end”, “he repents not that he pays your debt” と、自らを死の場面に登場する人物として語っている。重大な場面にふさわしい自己劇化だ。だがそれぞれの行の自己劇化は、またたくまに“how I loved you”, “I'll pay it presently with all my heart” という一人称のパセティックな感情の吐露にとって変わられる。この9行の中で三

“Fair Portia’s Counterfeit”: The Iconic Heroine of *The Merchant of Venice*

人称の自己劇化と一人称の悲痛な叫びが、交互に繰り返されて入り混じっている。

一方のポーシアもすべてをバサーニオに捧げる瞬間に、同じように三人称で自分を語るが、その効果は極めて異なる。先にも言及したヴィクトリア朝後期に最も人気のあった、ポーシアが自己放棄の宣言をする長い台詞である。

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 virtue, beauties, livings, friends,  
Exceed account. (3.2.149–57)

ポーシアはバサーニオからの評価 (“in your account”) という尺度に照らして自分を値踏みし、計算できないほど (“Exceed account”) の美徳を持ちたいと健気に語る。この自己数値化は財産目録のように続く。

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. (3.2.157-74)

自分を値踏みした総計 (“the full sum of me”, “to term in gross”) をはじき出し、さらに自分のことを “she is not yet so old / But she may learn” と自己劇化した三人称で語りながら、「その女の年齢は、知能は、性格は、財産は…」と客観的に属性を並べていく。この結婚によってポーシアからバサーニオに与えられる無形財産および固定資産が目録のように語られ、その目録はバサーニオへの財産譲渡を確認する所有格 (“yours — my lord's”) で締めくくられる。ポーシアにとっての自己劇化とは、財産譲渡のための自己数値化と同義である。

アントーニオの肉体性とポーシアの非肉体性は、バツサーニオに愛情の象徴として与えるものを比べたときに、さらにはっきりとする。二人は同じように金銭にまつわる修辞で愛を語る。アントーニオは “I'll pay it presently with all my heart” という地口を最期の言葉とし、ポーシアは “I give them with this ring” と指輪を渡して愛の証とする。アントーニオが与えるのは字義通り「心臓」であり、それに「心」を籠める。一方、ポーシアが与えるのは「指輪」という愛情の証文であり、それが無くなれば愛情も無くなるという「契約」の意図を籠める。アントーニオとバサーニオは命の宿る臓器と愛情でつながり、ポーシアとバサーニオは小さな金属片で象徴される結婚という制度で結びつくのである。

そもそもポーシアとバサーニオの関係は、終始、肉体的つながりを感じさせない。結婚の約束が交わされる前の二人を結びつけるのは、互いの目に映ったイメージであり、視線という抽象的な感覚である。劇が始まる前からバサーニオはポーシアの視線の中に、自分への好意を読み取っている。“Sometimes from her eyes / I did receive fair speechless messages” (1.1.162-63) とバサーニオはアントーニオに告白している。ポーシアの方もバサーニオの視線を意識する。“Beshrew your eyes! / They have o'erlooked me and divided me” (3.2.14-15) とポーシアはバサーニオの視線に引き込まれて恋をしてい

ることを自らの口で認める。

ポーシアとバサーニオを結び付ける視線という肉体的質量を持たない感覚への意識がより強くなるのは、劇中に組み込まれた歌と絵画、フィクションの中に組み込まれたアートというメタアートにおいてである。歌は箱選びの直前に流れる。

Tell me where is fancy bred,  
Or in the heart or in the head?  
How begot, how nourished?  
Reply, reply.  
It is engend’red in the eye,  
With gazing fed; and fancy dies  
In the cradle where it lies.  
Let us all ring fancy’s knell. (3.2.63–70)

この歌は、目の中で生まれた浮ついた恋は、またたくまに消えてしまうという、うつろな恋の脆さ、儚さを警告している。この直後、箱の中から出てくるのは、見た目にごまかされず本質を見抜けというストレートな教訓であるが、実際はこの歌どおりに見た目で惹かれあっているバサーニオとポーシアが結ばれることで、その教えは相対化されてしまう。

もう一つのメタアートはバサーニオが鉛の箱の中から取り出すポーシアの肖像画である。見事な肖像画を手にしたバサーニオの台詞は、他の感覚を消し去って視覚という感覚だけを鮮烈に意識させる。

Fair Portia’s counterfeit! What demi-god  
Hath come so near creation? Move these eyes?  
Or whether riding on the balls of mine  
Seem they in motion? Here are severed lips  
Parted with sugar breath; so sweet a bar  
Should sunder such sweet friends. Here in her hairs  
The painter plays the spider, and hath woven  
A golden mesh t’entrap the hearts of men  
Faster than gnats in cobwebs. But her eyes —

How could he see to do them? Having made one,  
 Methinks it should have power to steal both his  
 And leave itself unfurnished. Yet look how far  
 The substance of my praise doth wrong this shadow  
 In underprizing it, so far this shadow  
 Doth limp behind the substance. (3.2.115-29)

開きかけた唇、あまやかな息づかい、獲物を絡め取る黄金のくもの糸のような金髪、そして画家の視力を奪う魔力を持った目…と、ここでポーシアの身体的属性が華やかに言語化される。だがバサーニオの目に映っているのは実体ではなく生き写し(“counterfeit”)だ。ポーシアの肉体の美しさが劇中で最も印象強く語られるのは、この本物そっくりの肖像画というヴァーチャルなポーシアが箱から取り出されたときだ。ポーシアの肉体は肖像画というアイコンの中に吸収されている。

視線で結びつき、肖像画が箱から出てきたことで結婚が決まり、指輪で契約を交わす。結婚式を執り行っても床を共にすることはない。ポーシアとバサーニオの関係からは徹底して、肉体を感じさせる要素が消去されている。そのことが本論の冒頭で引用した Dusinberre の指摘のような、ポーシアの非問題性の要因であろう。肉体を感じさせないヒロインは、男装してもその衣装に隠された肉体と外見のあいだに齟齬や問題が生じることはない。

ポーシアはさらに修道院にこもるという口実を使い、ますますその肉体性を希薄にすることによって、裁判官として法廷に登場する。このようなポーシアの非肉体性が、裁判の場で彼女に裁判官にふさわしい中立な立場を与えている。あくまでも証文どおりの肉 1 ポンドを要求するシャイロックにポーシアは慈悲を説こうとする。だが最終的にポーシアが下したのは法解釈を先鋭化させたきわめて無慈悲な判決である。“mercy” という自然法で解決できない案件は、“justice” という近代的な実定法で解決するほかない。近代的な合理主義、人為によって定めた実定法の体现者として登場するためには、持って生まれた自然な身体は不要、法服の下身体は感じさせない方がよい。

バサーニオの指輪を取り上げ、指輪の不在を後から攻めたてるというエピソードは、男をしっかりと自分の支配下に置くための女らしい意地悪という面があるが、「指輪 = 性器」という思わせぶりの言葉遊びにも関わらず、全体として

エロティシズムを感じさせない乾いた知的言語ゲームになっている。「付いていないものが付いていると思わせる」“they shall think we are accomplished / With that we lack” (3.4.61–62) と、ポーシアは男装の直前に言う。このきわどいジョークでさえも、猥褻さではなく機知の表現だ。視覚はしばしば欺かれる。目の中で生まれた恋は、本物そっくりの肖像画のように、欲望が作り出すイリュージョンでしかない。そのイリュージョンを安定した男女関係へと転換させるのは、肉体の持つエロティシズムではなく、結婚という契約だ。商取引や金融が契約であると同様、結婚も人為的な制度に組み込まれた契約なのだ。ポーシアはその契約を確実にするために、肉体美を誇示するのではなく、自己数値化によって自らを契約条項の中に書き込んだ。

ベルモントというおとぎの国の箱の中から現れてきた小さな肖像画のポーシアは、近代合理主義のアイコンだ。肉体にまわりつく様々な夾雑物を捨て去ることによって、ポーシアは法的にも、倫理的にも、そして性的にも、ニュートラルなヒロインとして機能しているのである。

#### 注

- 1) 本稿において *The Merchant of Venice* からの引用は Mahood 編ケンブリッジ版の本文に拠った。
- 2) Pope は削除部分をページ下の欄外に印刷している。その削除の根拠については序文で、シェイクスピアにはふさわしくない他者の手による挿入であると説明している。(1: xxii)
- 3) Rozmovits, Hankey ともシェイクスピア劇の物語化をヴィクトリア朝におけるポーシア受容の資料として検証している。特に Mary Cowden Clarke の *The Childhood of Shakespeare’s Heroines* (1850–52) を取り上げ、男性社会の領域を侵しかねないポーシアの突出した知性に様々な伝記的理由を与えることにより、ポーシアをヴィクトリア朝の規範から逸脱しない理想的女性として再造形する文化風土を読み取っている。(Rozmovits 46–47, Hankey 441–43)
- 4) Michael Radford 監督、Al Pacino 主演の 2004 年の映画はヴェニスでロケーションをし、運河が張り巡らされ、ゲットーにユダヤ人が押し込められている都市を丹念に描いている。このようなりアリズムの色彩の濃い映画では、当然ながら問題の 1 行の台詞はカットされている。

## Works Cited

### Editions

- Furness, H. H., ed. *A New Variorum Edition of Shakespeare: The Merchant of Venice*. Philadelphia: J. B. Lippincott, 1888.
- Halio, Jay L., ed. *The Merchant of Venice*. Oxford: Oxford UP, 1993.
- Mahood, M. M., ed. *The Merchant of Venice*. 1987. Updated. Charles Edelman. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- Merchant, W. Moelwyn, ed. *The Merchant of Venice*. 1967. Introd. Peter Holland. London: Penguin, 2005.
- Pope, Alexander, ed. *The Works of Mr. William Shakespeare*. 6 vols. 1723–25. New York: AMS, 1969.
- 大場建治編注 『ヴェニスの商人』(研究社シェイクスピア選集) 研究社, 2005 年。
- 喜志哲雄編注 『ヴェニスの商人』(大修館シェイクスピア双書) 大修館書店, 1996 年。

### Films

- Miller, Jonathan, dir. *The Merchant of Venice*. Perf. Lawrence Olivier, Joan Plowright. Based on the National Theatre Production in 1970.
- Nunn, Trevor, dir. *The Merchant of Venice*. Perf. Henry Goodman, Derbhle Crotty. Based on the National Theatre Production in 1999.
- Radford, Michael, dir. *The Merchant of Venice*. Perf. Al Pacino. 2004.

### Other Works

- Belsey, Catherine. "Love in Venice." *Shakespeare Survey* 44 (1991): 41–53. Rpt. in *New Casebooks: The Merchant of Venice*. London: Macmillan, 1998, 139–60.
- Dusinberre, Juliet. *Shakespeare and the Nature of Women*. 3rd ed. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Edelman, Charles., ed. *Shakespeare in Production: The Merchant of Venice*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Hankey, Julie. "Victorian Portias: Shakespeare's Borderline Heroin." *Shakespeare Quarterly* 45 (1994): 427–47.
- Hyman, Lawrence W. "The rival Lovers in *The Merchant of Venice*." *Shakespeare Quarterly* 21 (1970): 109–16.
- Rozmovits, Linda. *Shakespeare and the Politics of Culture in Late Victorian England*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1998.
- Sinfield, Alan. "How to Read *The Merchant of Venice* without being Heterosexist." *Alternative Shakespeares: Volume 2*. Ed. John Drakakis. (1996): 122–39. Rpt. in *New Casebooks: The Merchant of Venice*. London: Macmillan, 1998, 161–80.
- 岩井克人 『ヴェニスの商人の資本論』(ちくま学芸文庫) 筑摩書房, 1992 年。



“Fair Portia’s Counterfeit”: The Iconic Heroine of *The Merchant of Venice*

翻 訳

小田島雄志 『ヴェニスの人』(白水 U ブックス) 白水社, 1983 年。

松岡和子 『ヴェニスの人』(ちくま文庫) 筑摩書房, 2002 年。

“Fair Portia’s Counterfeit”: The Iconic Heroine of  
*The Merchant of Venice*

Hiroko MAEZAWA

Despite her participation in the dramatic convention of male disguise and the potentially problematic situation deriving from her late father’s will, the character of Portia has remained elusive in critical debate. Rich, beautiful and intelligent, she is generally viewed as a heroine who is too flawless to evoke controversial debate. The aim of this article is to explore the conventional critical perception of Portia as unproblematic, and reconsider her central textual function in the play’s mercantile emphases on exchange and value.

Those critics involved in the realistic interpretation of Portia (I. A. Eccles in 1805, and Jay L. Halio in 1993) inevitably face the difficulty of giving plausibility to her speeches that refer to love in monetary terms, as in Act III scene ii, “Since you are dear bought, I will love you dear”. Editors and directors have deleted this line from the text and critics have given strained explanations of this moment, positing an emotional rather than financial obligation implied in the pun on “dear”. Conversely, the same speech can effectively convey symbolic meaning when it is located within an alternative conceptual framework. Jonathan Miller’s production in 1970 and that of Trevor Nunn in 1999 both chose as their historical settings periods when material success bestowed a superficial beauty on society. In these theatrical contexts, the double meaning of “dear” came to symbolize an affluent society where love is equivalent to pecuniary compensation. When the play is comprehended as an allegorical work simulat-

ing a particular social or economic system, Portia operates textually less as rounded human personality than as a pivotal index of social and financial structures. This article intends to redress this critical imbalance and emphasise Portia’s overall validity in exchange for her psychological verisimilitude.

Portia’s lack of corporeality is conspicuous in comparison with Antonio. These characters share an initial situation: both of them are weary of life though (or because) they are wealthy, and both escape from their melancholy by giving away all they possess to Bassanio. Yet, rhetorically they are placed in sharp contrast in the distinct bodily imagery surrounding Antonio and absent in the descriptions of Portia. In portraying Portia to Antonio, Bassanio draws on the Greek myth of the “golden fleece”, as opposed to Antonio’s letter, which is compared to a bleeding human body in Bassanio’s speech to Portia in the casket scene. In their climactic speeches, they also use an opposing rhetoric to relate how generously they are devoted to Bassanio. Both place themselves in the third person: “he repents not that he pays your debt”, and “Happy in this, she is not yet so old”. Antonio pathetically declares his emotion by inhabiting a first person narrative (“how I loved you”), in contrast with Portia, who summarizes what she can offer him by way of numerical conversion: “the full sum of me / Is sum of something”. Most striking is the emblematic contrast in the respective objects which they are to give to Bassanio: Antonio, the bodily organ of his heart, and Portia, her metal ring with its traditional gendered symbolism de-eroticised in this exchange. These actions detract from Portia’s corporeality, and adjust awareness of her gender attributes and sexuality. It is this erasure of corporeality that enables Portia to be legally, ethically and sexually neutral enough to act as an embodiment of rationalism and justice.