

封じられた肖像

—The Merchant of Venice 論—*

市川 真理子

アリストテレスの、悲劇とは「ある大きさを持つひとつの全きものとしてそれだけで完結している行為を模倣したもの」であり、「ひとつの全きものとは、初めと中間と終りを持つもののことである」¹⁾ という悲劇の定義及びその解説は、喜劇にもまた当て嵌るものである。だが、*The Merchant of Venice* に対するとき、我々はやはり「ひとつの全きもの」であるはずのこの劇を、いかにして全体的に捉えたらよいのかという問題に直面せざるを得ない。これまでの批評史を振り返ってみると、*The Merchant of Venice* 論は Shylock 論であったと言っても決して過言ではないだろう。中には感傷的になるあまり、*The Merchant of Venice* という劇の枠を越えて Shylock を論じているものもある。²⁾ こういうことが起こるのも、この劇が全体として捉え難い劇であることと無関係ではないはずである。

最初の版本である第一・四つ折り本（1600）のタイトルページには次のよう

* 本稿は、日本英文学会北海道支部第26回大会（昭和56年10月、北海道大学）における発表原稿に加筆修正を施したものである。

- 1) 笹山 隆訳（英米文芸論双書別巻1、アリストテレス『詩学』、東京：研究社、1968）。
- 2) William Hazlitt は Shylock を、「返報しているのと同じだけのことをされた人」という意味で 'a good hater' と呼んでいる（*Characters of Shakespeare's Plays* (1817; rpt. London: Oxford Univ. Press, 1916), p. 222）。また Heinrich Heine は劇場での体験を踏まえて、この劇を悲劇に加えなければならないと述べ（*Shakespeare's Mädchen und Frauen* (1839), trans. C. G. Leland (1891), rpt. in John Wilders, ed., *The Merchant of Venice: A Casebook* (London: Macmillan, 1969), p. 29), さらに Sir Arthur Quiller-Couch は、*The Jew of Malta* の Abigail に比して Jessica の不孝な態度を指摘し、Shylock は耐え難い仕打ちを受けていると主張している（Introduction to the New Shakespeare edition of *The Merchant of Venice*, ed. Quiller-Couch and John Dover Wilson (London: Cambridge Univ. Press, 1926), pp. xviii-xxi)。

に印刷されている。

The most excellent / Historie of the *Merchant of Venice*. /
VWith the extreame crueltie of *Shylocke* the Iewe / towards the
sayd Merchant, in cutting a iust pound / of his flesh: and the
obtainning of *Portia* / by the choyse of three / chests.³⁾

ここに挙げられている、Shylock と Antonio を中心とするいわゆる ‘bond story’ と、Portia をめぐる ‘love story’ のうちどちらが主要なのかという問題も、批評家を、そしてそれ以上に演出家を悩まし続けて来た問題である。そして多くの場合、‘bond story’ が偏重され、その結果として ‘love story’ は軽んじられてきたようである。⁴⁾ *The Merchant of Venice* という劇を全体的に捉えることが本論の目的であるが、その試みはこの問題にも何らかの形で解答を与えることになるだろう。

Shakespeare の喜劇は「混乱」から「調和」へと進み、終幕における「調和」の完成は、通常幾組か複数の結婚という形によって表わされる。換言すれば、「調和」を祝することは Shakespeare の喜劇の予定された終りである。確かに、*Much Ado about Nothing*, *All's Well That Ends Well*, *Measure for Measure* のそれぞれの終幕における、Claudio と Hero, Bertram と Helena, Angelo と Mariana の結婚に対して示された、批評家たちの不快の念や戸惑いの気持ち⁵⁾を謂われのないものとして片付けてしまうわけには行か

3) *The Merchant of Venice* の古版本は、*The Merchant of Venice 1600* (Q₁): “A Facsimile Series of Shakespeare Quartos,” issued under the supervision of T. Otsuka (Tokyo: Nan’un-Do, 1975), No. 24; *The Merchant of Venice 1600 [1619]* (Q₂): “A Facsimile Series of Shakespeare Quartos,” No. 25; *The First Folio of Shakespeare: The Norton Facsimile*, prepared by Charlton Hinman (New York: W. W. Norton, 1968) を使用する。

4) 1741年に、それまで長い間改作劇に取って代られていた *The Merchant of Venice* が劇場に復活して以来、この劇は Shylock の劇であり続けて来た。その当然の結果として ‘bond story’ に重きが置かれて来たのである。See John Russell Brown, Introduction to the Arden edition of *The Merchant of Venice*, ed. Brown (London: Methuen, 1955), pp. xxxii-xxxvi.

5) See, e.g., Samuel Taylor Coleridge, *Shakespearean Criticism*, ed. Thomas Middleton Raysor (London: J. M. Dent & Sons, 1960), Vol. I, p. 102.

ないだろう。しかし、観客にはこれらの結婚をも祝する気持ちがあり、しかもそれはかなり強いと思われる。観客は終幕を構成している人物たちを等距離に見ているわけではなく、ひどい仕打ちを受け、つらく悲しい思いをして来た女性たちに視点を合わせて、彼女たちのひたむきな恋が終に報われたものと了解し、彼女たちのためにその結婚を受け入れ、祝そうとするはずだからである。さらに観客はもっと大きな視野も併せ持ち、「混乱」の状況に始まった劇が舞台上に「調和」の形を達成したということも捉えているだろう。完成された「調和」を舞台上の人物たちとともに祝したいという観客の願望はかなり強いが、それでも「調和」の完成に（観客の寛容の度を越える程の）無理が感じられる場合や、完成された「調和」が形ばかりで質を伴わないものであると意識される場合など、観客が心から「調和」を喜べないこともある。だが、喜劇における観客の経験が「混乱」から「調和」への変換に立ち会うことであることには、疑いを挟む余地がない。*All's Well That Ends Well* という開き直ったかのような表題は、喜劇の本質を言い当てている。

恋人たちの甘い語らい、美しい音楽の調べ、夫婦愛と友情の確認、失われた財産の回復。*The Merchant of Venice* の終幕はこういった要素により構成されている。行き着く先である、この予定された終りを目指して劇が進行し、観客はそれに立ち会う。

Actus primus.

The Merchant of Venice は、Antonio の次のせりふで始まる。

In sooth I know not why I am so sad,
It wearies me, you say it wearies you;
But how I caught it, found it, or came by it,
What stuff 'tis made of, whereof it is born,
I am to learn:
And such a want-wit sadness makes of me,
That I have much ado to know myself. (I. i. 1-7)⁶⁾

6) 以下、Shakespeare 劇からの引用及び幕・場・行の言及はすべてアーデン版 (the Arden Edition of the Works of William Shakespeare) に拠る。

Shakespeare が彼の憂鬱の原因を解き明かしていない以上、原因の深追いは無用であろう。問題は彼の気持ちが塞いでいるという事実であり、このせりふが創り出す雰囲気である。このせりふは、次のシーンで Portia が開口一番に語るせりふと対をなしている。

By my troth Nerissa, my little body is aweary of this great world.
(I. ii. 1-2)

Shakespeare は、喜劇の始めに好んでこのような雰囲気を使ったようである。*The Merchant of Venice* 以外にも、*The Comedy of Errors*, *As You Like It*, *Twelfth Night*, *All's Well That Ends Well*, そして *Cymbeline* が憂鬱を訴えるせりふや、暗い沈んだ雰囲気を始められている。Antonio や Portia のせりふが創り出した沈滞した雰囲気が、喜劇の予定された終りである「調和」を祝う雰囲気に変化して行くわけであるが、そのために取り除かれるべき障害として、まず一旦 Shakespeare が用意するのはいかなる障害であろうか。

Antonio の場合と違って、Portia の不満の原因は直に明かされる。すなわち亡父の遺言によって、彼女は自分で結婚相手を選ぶことができないのである。彼女はその不自由な身の上を

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:
(I. ii. 22-25)

と嘆く。上の世代（特に父親）の考えや厳格な法律などが若い世代の恋愛の支障となっているという状況は、Shakespeare の喜劇の始めによく見られる状況である。*The Two Gentlemen of Verona*, *A Midsummer Night's Dream* などは、その好例であろう。また *Love's Labour's Lost* の場合は若い世代自ら無理な誓いを立てるわけであるが、守り通せるわけがなく

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; . . .

(I. ii. 17-20)

という Portia の言葉を証明するだけである。Portia の父の遺言は、彼女に未婚のままの一生を送らせる可能性を孕んでいる。彼女が亡父の規制から解放されない限り、喜劇の幸福な終末（このシーンの終りまでに、Bassanio と Portia が互いに心を引かれ合っていることが明らかにされるから、二人の結婚という形が予想される）は決して達成されないはずである。‘Curb’d’ (I. ii. 24) は ‘restrained, checked’ という意味であることに差し当たり留意しておきたい。⁷⁾

求婚者たちの品定めも一段落して、Portia たちが退場した後発せられる ‘Three thousand ducats, well’ (I. iii. 1) という金額を言う声は、観客に、夢から現実に引き摺り降されたと感じさせる程の衝撃を与えるだろう。同時にこの声の主である Shylock の身なり ‘Jewish gaberdine’ (I. iii. 107) は観客の目を引き付けずにはおかenないはずである。観客はその目と耳で、彼が既に登場した人物たちとは性質や種族を異にする人物であることを一瞬にして察知するだろう。Shylock と Bassanio の会話は次のように続く。

Shy. Three thousand ducats, well.

Bass. Ay sir, for three months.

Shy. For three months, well.

Bass. For the which as I told you, Antonio shall be *bound*.

Shy. Antonio shall become *bound*, well.

Bass. May you stead me? Will you pleasure me? Shall I know your answer?

Shy. Three thousand ducats for three months, and Antonio *bound*.

(Italics mine, I. iii. 1-9)

Shakespeare は、この風変りな男に反芻するかののように相手の言葉を復唱する

7) Cf. *The Oxford English Dictionary* (Oxford: Clarendon Press, 1933), Curb, v.², 2.

せりふを与えることによって、大らかさというものとは全く無縁である、彼の凝り固まった性質を観客に印象づけることに成功している。特に Bassanio の申し出を了承して彼が ‘Antonio shall become bound, well’ と繰り返すのを聞いて、Antonio の身に振り懸かりつつある危険を感じない観客はいないだろう。‘To be bound’ とは無論 ‘to become surety’ の意であるが、⁸⁾ そうパラフレイズしてしまつては失われてしまう、取り消しを許さない強い響きをこの語は持っている。このシーンが終るまでに、Shylock と Antonio との間で不気味な取り決めが成立する。すなわち、Antonio が期日までに借金を返済しない場合、Shylock は違約の形として彼の身体から一ポンドの肉を切り取るというものである。Shylock の提案に対し Antonio が ‘Content in faith, I’ll seal to such a bond’ (I. iii. 148) と応じ、Bassanio の反対を押し切って再び ‘Yes Shylock, I will seal unto this bond’ (167) と言い切ったとき、彼は証文 (bond) に縛りつけられた (bound の状態になった) のである。この状況を招くことになったのは、Bassanio の次の言葉に始まる借金の願いであることは非常に興味深い。

but my chief care
Is to come fairly off from the great debts
Wherein my time (something too prodigal)
Hath left me gag’d:

(gag’d=bound or entangled⁹⁾, I. i. 127-130)

第一幕において主要人物たちの縛られ、閉ざされた不自由な状況が次々に明かされ、あるいは作られる。^{アクト・ディヴィジョン}幕割り は第一・二つ折り本 (1623) において付されたものであることを承知の上で、敢えて取り立ててこのように述べるのは、*The Merchant of Venice* では各幕ごとが明確な一区切りとなっていると感じられるからである。G. K. Hunter は、「Shakespeare の舞台に幕合いの休止は存在したか」と題した論文で、アクションやプロットの区切れ目が幕割

8) Cf. O. E. D., Bind, v., 17a.

9) Cf. O. E. D., Gage, v., 6.

りと一致している劇を例示して、幕合いの休止が存在した可能性を否定してしまうことの危険性を説いている。¹⁰⁾ 実際に上演で各幕ごとに休止があったかどうかは別として、Shakespeare 劇においてはすべてのシーンがただ同じように並列させられているのではなく、いくつかのシーンが集まって一つの纏まりを成しているということは確かであろう。観客が明確に意識するかどうかはともかくとして、劇がいくつかのシーンから成る纏まり数組から出来上っているということを漠然とでも経験することは、劇全体が数個の発展段階から構成されていることを経験することであり、究極的には、劇をある構造を有する全きものとして経験することに繋がっているはずである。*The Merchant of Venice* の場合、劇を構成する一纏まりは第一・二つ折り本における各幕と一致している。

縛られ、閉ざされた不自由な状況は、反喜劇的状況である。解放された自由な雰囲気こそが喜劇に似つかわしいからである。このような反喜劇的状況が第一幕において呈示されたのである。

Actus Secundus.

第二・第三・第四幕では、窮屈な反喜劇的状況からの解放が一つ一つ果され、喜劇の終幕の準備が整えられて行く。まず第二幕では手始めに、比較的軽い人物たちの解放が(比較的低次元で)示される。

モロッコ王の求愛の場(第一場及び第七場)を割って入り込んだ連続する五つのシーンがそれに当てられている。まず第二場では、Shylock の使用人である Launcelot が道徳劇の主人公よろしく、良心と悪魔の誘惑との間で葛藤する姿を道化芝居風に演じて見せ、‘I will run’ (II. ii. 30) と結論する。彼は新しい主人として Bassanio を選び雇われるが、それと入れ違いに登場する Gratiano も Bassanio に供を願い出る。次のシーンでは、地獄のような父親の家(‘Our house is hell’ II. iii. 2) から逃れようとする Jessica の決意が伝えられ、こ

10) ‘Were There Act-Pauses on Shakespeare’s Stage?’, in *English Renaissance Drama: Essays in Honor of Madeleine Doran & Mark Eccles*, ed. Standish Henning et al. (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois Univ. Press, 1976), pp. 15-35.

の二つのシーンにおいて、観客は、使用人や娘が次々に Shylock との繋がりを断とうとする姿と、それと対照的に Bassanio の許には次々と供を願う者が集まる様子を見る。これらは同一のシーン及び連続するシーンの出来事であるため、Shylock と Bassanio の相違は一層強調される。時折 Bassanio の価値（特に Portia の結婚相手としての）が問題にされるが、¹¹⁾ このようなことから観客の彼に対する漠然とした評価は作り上げられて行くのである。

Jessica が逃れようとしている父 Shylock は、この劇における反喜劇的状况を作り出している張本人である。ここでしばらく Shylock について考えてみなければならない。

Shylock は Antonio や Jessica を拘束する人物であるばかりでなく、自らもまた閉鎖的な人物である。キリスト教徒社会で金借しを営むユダヤ人である彼のモットーは 'Fast bind, fast find' (II. v. 53) である。Shylock という名の由来は明らかではないが、彼がユダヤ人であることが決定的な意味を持つことを考え合わせれば、'Shylock' は『創世記』第十・第十一章に挙げられている Shelah, (Shem の孫であり Eber, i.e., Hebrew の父) という名の一つの形であるという説などは傾聴に値するだろう。¹²⁾ しかし観客にとって、Jessica に鍵を手渡し、戸締まりを間違いなくするように執拗なまでに繰り返すこの人物の名として、shy (=suspicious) と lock という二つの音節から成る Shylock という名以上にふさわしい名はあり得ないのではないだろうか。因みに、Jessica の名は jesses すなわち鷹狩用の鷹に付ける足緒を暗示しているかもしれないという、Murray J. Levith の説がある。¹³⁾

Shylock の反喜劇的立場は、次のせりふによってさらに強調されている。

What are there masques? Hear you me Jessica,
Lock up my doors, and when you hear the drum

11) See, e.g., Quiller-Couch, pp. xxiv-xxvi.

12) See the Arden edition of *The Merchant of Venice*, p. 3, n.

13) *What's in Shakespeare's Names* (Connecticut: Archon Books, 1978), p. 82. Levith はまた、Shakespeare が単音節の英語二つから成る彼独創の名と思われる名を持った多くの重要な登場人物を作り出したことを指摘し、その一例に Shylock を加え、'shy' も 'lock' も意味深いと述べている (p. 117).

And the vile squealing of the wry-neck'd fife
 Clamber not you up to the casements then
 Nor thrust your head into the public street
 To gaze on Christian fools with varnish'd faces:
 But stop my house's ears, I mean my casements,
 Let not the sound of shallow fopp'ry enter
 My sober house. (II. v. 28-36)

Twelfth Night において、Sir Toby たちの浮かれ騒ぎ(歌)を中断させ、賢しら顔をして彼らに説教をした Malvolio は手ひどく懲らしめられる。いずれ Shylock も徹底的に打ちのめされることになるだろう。なぜならば、仮面劇の敵すなわち娯楽の敵は喜劇の敵であり、彼を打ち負かし追い払うことは、喜劇の祝祭的気分を盛り上げるための儀式に他ならないからである。

Shylock は娘が余興に加わることでどころか、それを眺めることさえ許さず、Jessica を家の中に追い込んで外出するが、彼女は父の忌み嫌う仮面劇の計画に乗じて Lorenzo との駆け落ちを果し、彼女を縛りつけていた Shylock から解放される。その際、父が封じておいた金の袋まで持ち出して、彼にしっぺ返しを食わす。

Launcelot と Jessica の解放に当てられる五つのシーンにおいて、この劇の速度は非常に速くなっている。そのように感じられるのは、短いシーン、しかもすべてベニスで舞台とし、時間も連続している五つのシーンが並列されていることと無関係ではないだろう。これら五つのシーンにおいて登場人物たちは頻りに時間経過を気にするせりふを語り、¹⁴⁾ せわしい雰囲気を作り出している。また、第二場で Bassanio が準備を命じた晩餐のことが、以下四つのシーンすべてで語られていることや、¹⁵⁾ 'to-night' という語が頻発されることが、¹⁶⁾ 観

14) '... but let it be so hasted that supper be ready at the farthest by five of the clock' (II. ii. 109-110); 'Tis now but four of clock, we have two hours To furnish us; ...' (II. iv. 8-9); 'His hour is almost past' (II. vi. 2); 'Tis nine o'clock, ...' (II. vi. 63).

15) 'supper' (II. ii. 109), 'I do feast to-night' (163), 'at supper-time' (197); 'at supper' (II. iii. 5); 'in supper-time' (II. iv. 1), 'to sup to-night' (17-18); 'to supper' (II. v. 11), 'feasting forth to-night' (37); 'at Bassanio's feast' (II. vi. 48).

16) II. ii. 163, 190, 191; II. iv. 17-18, 22; (II. v. 18=last night); II. v. 37; II. vi.

客に、この箇所は時間の間隙なくシーンが並べられていると感じさせるはずである。この箇所を除いては、大体交互にベニスのシーンとペルモントのシーンが置かれ、恐らくそのことによって、観客の時間感覚は巧みに処理されているのであろう。ところが特に Jessica の家出に関しては、決意（第三場）、仮面劇の催しに乗じて彼女との駆け落ちを果そうとする Lorenzo の思い付き（第四場）、Shylock と Jessica の実質的な別れ（第五場）、実行（第六場）というように、このことと無関係なシーンが介在することなく次々と舞台上に示され、しかもそれは Bassanio の出発のせわしい準備の中に位置づけられていることが、観客に、駆け落ちという主題がそれにふさわしい活気のある速度で演じられていると感じさせるだろう。

対照的に、五つのシーンに前後するモロッコ王の求愛の場には、悠長な淀んだような時が流れているように感じられよう。それは、第二幕第一場に始まった求愛が、忙しく演じられた五つのシーンの後でも依然続けられるということと無関係ではない。¹⁷⁾ さらに、供を引き連れて登場し退場する儀式的なモロッコ王の所作、彼の語る長い大げさなせりふ、そしてそれに応じる Portia の儀礼的なせりふに内在する速度にもよるだろう。このような活性化されない時の流れの中では、まだ当分 Portia は亡父の遺言から解放される見込みはない。モロッコ王の試みは失敗に終る。彼が鍵を開ける黄金の箱には Portia は封じら

64, 68. 'To-night' や 'to-morrow' のような語が観客に対して持つ影響力、及び Shakespeare のこれらの語の用い方については Emrys Jones の説明が明快である (*Scenic Form in Shakespeare* (Oxford: Clarendon Press, 1971), pp. 50-54).

17) 第二幕第一場で Portia は 'First forward to the temple, after dinner Your hazard shall be made' (II. i. 44-45) とモロッコ王に言うが、彼の箱選びが舞台上に示されるのは、'Tis nine o'clock, ...' (II. vi. 63) というせりふがある第六場の後である。しかし観客はこれを「矛盾」とは感じないだろう。むしろ、観客は第一場と第七場を補助線とでも呼ぶべきもので結んで見ており、先に見せられた第二場から第六場の出来事の方が、後で見せられる第七場の出来事よりも時間的に早く起こっているという感覚はないのではないだろうか。重要なのは、Shakespeare が行ったシーンの並列の作法である。モロッコ王の箱選びの場を、時間的な「矛盾」をなくす位置、例えば第二場と第三場の間に置き換えた場合に崩される劇の速度のことだけを考えてみても、シーンの並列方法が観客に与えている効果というものがあることがわかるはずである。Cf. Alfred Harbage, 'Shakespeare's Technique' in General Introduction to *William Shakespeare: The Complete Works*, gen. ed. Harbage (Baltimore: Penguin Books, 1969), p. 34.

れてはいない。

しかし、アラゴン王の求愛の場(第二幕第九場)はもっと速い^{テンポ}速度に始まり、一旦は^{テンポ}速度を落とすが、再び急速に速度を上げて終る。すなわち、このシーンは

Quick, quick I pray thee, draw the curtain straight, —
The Prince of Arragon hath ta'en his oath,
And comes to his election presently. (II. ix. 1-3)

という忙しいせりふに始まる。アラゴン王の語る長々しいせりふや箱を開けた後の長い沈黙などのため、一旦は緩慢な時が流れるが、彼が失意のうちに退いた後、召使いが恐らく Bassanio と思われる求婚者の使者の到来を告げ、そして、その「敏捷なキューピッドの使者」(‘Quick Cupid’s post’ II. ix. 100)に会いたいという思いに逸る Portia と Nerissa のせりふで終る。彼女が解放されるのは間近だと期待されよう。

Actus Tertius.

ここでコーラス的シーンが挿入される。このシーンで観客に伝えられるのは、Antonio の船の難破が間違いなく、それを Shylock が日ごろの恨みを晴らす絶好の機会到来として捉えていること、及び駆け落ちした Jessica の散財ぶりである。財産(‘living’ V. i. 286)である船が海峡(‘the narrow seas’ III. i. 3)で難破するという不運は、決定的に Antonio を証文に縛りつけ、自由な解放された雰囲気とはさらにかげ離れた窮屈な状況に追いつめ込むことになるだろう。それに引き替え、Jessica は思い切り羽を伸ばして解放の祝いに浸っているようである。それがジェノアでの浪費であり、たかが猿一匹のために宝石を手離すという余興である。Antonio の窮地と娘の乱費について交互に聞かされ、狂喜と絶望の間を行きつ戻りつする Shylock の反応の変化は、観客の目には滑稽かつグロテスクに映るだろう。尤も、今は亡き妻から結婚前に贈られた形見の品が、娘によって捨てるも同然に手放されたという情報が、彼に大きな衝撃を与えているという事実からは、彼にもやはり若き日々以來で遡ることができる長い精神生活の歴史があり、そこには意外にも人間らしい面が潜んで

いることが窺い知られ、それが意外であるだけに観客にかなり強い印象を与えずにはおかないことも確かである。

この劇の丁度中央に位置するのが、第三幕第二場、すなわち Bassanio の箱選びの場である。この三つ目の最も重要な箱選びの場は、Portia の、時の流れを止めようとするかのような長いせりふに始まる。しかしその緩やかな速度^{テンポ}は、前の二つの箱選びの場における、求婚者の応待に気乗りのしない彼女の心情を反映するかのような緩慢な速度^{テンポ}とは違い、Bassanio と語らう時間を少しでも引き延ばそうとする彼女の思いを反映している。さらにこのせりふからは、待ち望んだ瞬間を間近に控えて期待と不安に揺れる彼女の胸の高鳴りも感じられ、速度^{テンポ}は押えられているものの、観客の期待感と緊張感を刺激するせりふである。

Mark Rose が、エリザベス朝の文学作品、芸術作品に共通に見い出せる特徴として提唱している作品の中央の象徴^{エンブレム}を、¹⁸⁾ 我々は確かに、劇の中央に置かれたこのシーンに認めることができる。箱選びに急ぐ Bassanio に Portia は次のように告げる。

Away then! I am lock'd in one of them, —

If you do love me, you will find me out. (III. ii. 40-41)

この言葉はいみじくも彼女の置かれている不自由な状況を語るとともに、Bassanio が正しい箱を選び当てることで、彼の愛によって彼女を解放することであるという意味付けとなっている。彼女が自分の身を救出さるべき犠牲^{いけにえ}の処女^{おとめ}に喩えている (III. ii. 57) ことも見逃せない。第一幕第二場の Nerissa のせりふを思い返してみると、Portia の結婚の条件を観客に伝えるとともに、正しい箱を選び当てた者の資格を保証する機能を果していたことがわかる。

Your father was ever virtuous, and holy men at their death have good inspirations, —therefore the lott'ry that he hath devised in

18) *Shakespearean Design* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1972), pp. 7-17. Rose は *The Merchant of Venice* については、中央に位置するのは法廷の場ではなく Bassanio の箱選びの場であることを根拠に、この劇は Bassanio と Portia の恋物語を main plot とし、Antonio と Shylock の話を subplot とするロマンティックコメディであると主張している (pp. 184-85, n. 1).

these three chests of gold, silver, and lead, whereof who chooses his meaning chooses you, will no doubt never be chosen by any rightly, but one who you shall rightly love. (I. ii. 27-32)

さらに観客は既に、Portia のために自分の持てるものをすべて賭す気がないために失敗した二人の姿に立ち会っている。二人の失敗が単に語られるのではなくて、舞台上で演じられたために、観客には Bassanio の成功はようやく難問を解き明かした者の勝利として映るのである。観客には Bassanio の資格のなさを誇る気持ちは毛頭ない。閉ざされ、縛られた窮屈な状況に置かれた者たちが、徐々に解放されることによって幸福な喜劇的終末が築かれるこの劇において、鉛の箱の鍵を開け、封じられていた Portia の肖像を取り出す Bassanio の所作は、この劇の象徴である。法廷の場が偏重され、そのためにこのシーンが軽んじられるとしたら、観客はせっかくの象徴を見損なってしまう、ひいてはこの劇の意味を経験し損なってしまうだろう。

Bassanio は Portia を反喜劇的状況から救出した。二人は愛の契約を交し、それをさらに何倍にもめでたきものとするためであるかのように、Gratiano と Nerissa のカップルも誕生し、折よく Lorenzo と Jessica も来合わせる。通常 Shakespeare の喜劇の終幕に見られる調和の形式だけは整いかけている。しかし観客はこのシーンの直前のコーラス的シーンで Antonio が窮地に立たされていることを聞かされており、今再び、結ばれたばかりの愛の契約を祝う間もなく、その蔭には証文に縛りつけられている Antonio がいることを思い起こさせられる。祝宴は延期される。

Antonio は文字通り捕われの身になってしまったことが、第三幕第三場で彼が牢番に監視されて登場する姿によって観客の目に迫って来る。縛られて登場すれば一層効果的であろう。Shylock は彼の言葉に耳を貸そうとせず、‘I’ll have my bond’ と都合五度言い放った末退場してしまう。Antonio がこのいましめから解かれぬ限り、観客の待ち望む調和は達成されないだろう。

第三幕第四場では男装して秘かに夫に会ってみようという Portia の計画が明かされる。このせりふの調子が非常に明るいのは、解放された者の自由な気

分を反映しているからであり、そして彼女が変装、言わば仮面劇という余興の計画を語っているからである。

この後再びペルモントを舞台にした短いシーンが続くが、これは Portia たちがベニスに到着するだけの時間が経過したことを観客に漠然と感じさせるためのシーンである。¹⁹⁾ この、Shakespeare が時間稼ぎに用いたシーンを埋めているのは、留守を預かった Lorenzo たちの暇つぶしの談笑である。しかし無論、このシーンのせりふ自体には大した意味がないというわけではない。Launcelot が Jessica をからかって語る

Truly the more to blame he, we were Christians enow before,
e'en as many as could well live one by another: this making of
Christians will raise the price of hogs, —if we grow all to be
pork-eaters, we shall not shortly have a rasher on the coals for
money.
(III. v. 19-23)

というせりふは、彼女が Shylock から解放されたことを皮肉な視点から解説したものであり、Lorenzo によって発かれる彼の不始末（黒人女性との戯れの交渉）は、Lorenzo と Jessica の種族の相違を越えた恋を当て擦るかのような行為である。道化の皮肉な解説とパロディ的行為は、観客に新たな視点を与えるだろう。この劇に見られる幾つかの恋愛あるいは解放の一つの形態である Lorenzo と Jessica の駆け落ちが、道化によって茶化されていることは決して無意味なことではなく、観客に、この劇には色々な次元の恋愛あるいは解放があり、しかもそれを眺めるにも様々な視点が用意されているということを感じさせ、劇の主題が重奏テーマされていることを経験させている。Jessica が Portia を賞讃する言葉は、地上に天の恵みを持たらすことができる Portia と、次のシーンに登場する地獄の悪魔のような Shylock との対比を作り出すのに役立つだろう。恋人たちが食事という極めて日常的な時間の中に退場して行った後、

19) Shakespeare が時間経過について細やかな神経を使ったことは、このような短いシーンの使い方から偲ばれる。See Jones, pp. 63-65.

法廷へとシーンは移る。

Actus Quartus.

公爵や貴族たちの登場によって一瞬にして作り上げられた緊張した公の場の雰囲気漂う中、Shylock が召喚される。彼が登場してから、法学博士の手紙を携えた使者が控えている旨が公爵に告げられるまでの間、Antonio のせりふ一つを除いて、公爵あるいは Bassanio と Shylock との間で交互にせりふが交される。この部分は、寛恕と人情を説く言葉と拒絶、非難とそれに対する反論、六千ダカットの返金の申し出と受諾の拒否、そして慈悲をめぐる問答と、いうようにせりふが配置されている。Bernard Beckerman のいわゆる「突き」(thrust) と「抵抗」(resistance) の相反撥する二種類のせりふのぶつかり合いによって、劇は徐々にエネルギーを帯びて行く。²⁰⁾

Shylock の手中に握られているのは Antonio の生命だけではない。ベニスの自由までもが今危険に晒されていることが、公爵に対する返答である彼の挑戦的なせりふからわかる。

I have possess'd your grace of what I purpose,
And by our holy Sabbath have I sworn
To have the due and forfeit of my bond, —
If you deny it, let the danger light
Upon your charter and your city's freedom! (IV. i. 35-39)

彼の意志はいよいよ固く、自分の義務以外は偏屈に拒絶し ('I am not bound to please thee with my answers!' IV. i. 65), 偏狭に証文の規定通りのことを要求して ('I would have my bond!' IV. i. 87), それを合理化する熱弁を振るう。そのせりふが奴隷 ('slave' = bondman) と Antonio の人肉一ポンドとの類比アナロジーを使ったものであることは、我々の観点からすれば非常に意味深い。

20) 'Shakespeare and the Life of the Scene,' in *English Renaissance Drama*, p. 38;
'Shakespeare's Industrious Scenes,' *Shakespeare Quarterly*, 30 (1979), 141-42.

What judgment shall I dread doing no wrong?
 You have among you many a purchas'd slave,
 Which (like your asses, and your dogs and mules)
 You use in abject and in slavish parts,
 Because you bought them, —shall I say to you,
 Let them be free, marry them to your heirs?
 Why sweat they under burthens? let their beds
 Be made as soft as yours, and let their palates
 Be season'd with such viands? you will answer
 "The slaves are ours," —so do I answer you:
 The pound of flesh which I demand of him
 Is dearly bought, 'tis mine and I will have it:
 If you deny me, fie upon your law! (IV. i. 89-101)

ここで登場する Portia 扮する法学博士に課された役目は、Antonio を解放し
 かつベニスの自由を支えるべき法を護ることである。

Nerissa 続いて Portia の登場に際して一旦中断していた相反撥する二種類の
 のせりふの遺り取りは、再び今度は Portia と Shylock との間で開始され、劇
 はいよいよエネルギーを帯び白熱化する。Portia は Shylock の要求が合法で
 あることを認めつつ、証文に規定されていないこと、すなわち Shylock が義
 務を負っていないことばかりを説いて行く。彼女はまず慈悲を説き、次に三倍
 の額の返金を受領するよう勧め、終には、彼の要求を認めた上で外科医の費用
 を持つよう促すが、Shylock はいずれも証文に規定されていないことを理由に
 拒絶する。

Por. Then must the Jew be merciful.

Shy. On what compulsion must I? tell me that.

Por. The quality of mercy is not strain'd, . . .

Shy. My deeds upon my head! I crave the law,

The penalty and forfeit of my bond. (IV. i. 178-203)

Por. Shylock there's thrice thy money off'red thee.

Shy. An oath, an oath, I have an oath in heaven, —
Shall I lay perjury upon my soul?
No not for Venice.

Por. . . . be merciful,
Take thrice thy money, bid me tear the bond.

Shy. . . . I charge you by the law,
Whereof you are a well-deserving pillar,
Proceed to judgment: by my soul I swear,
There is no power in the tongue of man
To alter me, —I stay here on my bond. (IV. i. 223-238)

Por. Have by some surgeon Shylock on your charge,
To stop his wounds, lest he do bleed to death.

Shy. Is it so nominated in the bond?

Por. It is not so express'd, but what of that?
'Twere good you do so much for charity.

Shy. I cannot find it, 'tis not in the bond. (IV. i. 253-258)

こうして、Portia は Shylock を「法」と「正義」と「証文」に縛りつけ、彼を撃退するための準備を完全に整えたのである。

彼女が Shylock の要求を認める判決を下し、彼が Antonio の胸にナイフを指し向けた瞬間、'Tarry a little, ...' (IV. i. 301) という制止の言葉を境い目として、これまでの説得する者と拒絶する者との立場が逆転する。Portia は「人肉一ポンド」の厳密な法律解釈を付け加え、Shylock に対して、彼の望み通り「法」と「正義」を余すところなく執行する旨を宣告する。

徐々にエネルギーを帯びながら、一心に坂を登り詰めるかのようにしてこのシーンの折り返し点に達した劇の進行が急降下に向かうのは必至であり、この力を抗い止めることは（恐らく Shakespeare にも）できないだろう。

Shylock の要求は次々に縮小されるが、Portia は退廷の希望さえ認めず、終

に、彼に対する説得の第一項目であった「慈悲」を請うべき立場にまで彼を追
い込んで行くのである。

Shy. I take this offer then, —pay the bond thrice
And let the Christian go.

Bass. Here is the money.

Por. Soft!

The Jew shall have all justice, —soft no haste!
He shall have nothing but the penalty. (IV. i. 314-318)

Shy. Give me my principal, and let me go.

Bass. I have it ready for thee, here it is.

Por. He hath refus'd it in the open court,
He shall have merely justice and his bond.
(IV. i. 332-335)

Shy. Why then the devil give him good of it:
I'll stay no longer question.

Por. Tarry Jew,
The law hath yet another hold on you. . . .
And the offender's life lies in the mercy
Of the Duke only, 'gainst all other voice.
In which predicament I say thou stand'st: . . .
Down therefore, and beg mercy of the duke.
(IV. i. 341-359)

Shylock は決定的な打撃を受け、宗教までも奪われて舞台から消えて行く。²¹⁾
Portia の慈悲を説くせりふ (IV. i. 180-201) があまりにも有名であるせいか、
慈悲を説いた彼女自身がこうまでも徹底的に Shylock を痛めつけることは評

21) 彼がキリスト教への改宗を強いられることには、救済が暗示されていると考える評者
もいる。See, e.g., Thomas H. Fujimura, 'Mode and Structure in *The Merchant
of Venice*,' *PMLA*, 81 (1966), 508; Walter F. Eggers, Jr., 'Love and Likeness
in *The Merchant of Venice*,' *Shakespeare Quarterly*, 28 (1977), 332.

判が悪いようである。²²⁾ だが、観客は証文にあくまでも固執する Shylock 自身を巧妙に証文に縛りつけて行く彼女の手腕を賞讃するだろうし、自縛自縛の Shylock の姿には痛快の念を感じるだろう。さらに、このシーンの折り返し点の前で Shylock が振るった猛威と等量の反動力を彼が受けない限り、観客のアンティクライマックスの感は免れないだろう。既に述べたように、一旦勢いをつけた劇の流れがこのような方向に進むことは止めようもなく、Portia が Shylock を懲らしめているというよりはむしろ、終りを目指して進んでいる喜劇の邁進力が終幕を間近に控えて、喜劇の敵を撃退していると言った方がふさわしいと思われる程である。

Antonio が証文から解放され、ベニスの自由も無事となったこの時点で、Portia と Nerissa に変装を解かせ、この劇を終らせる手はあったはずである。劇の結びの言葉を語るにふさわしい人物である共同体の統治者、公爵の 'Sir I entreat you home with me to dinner' (IV. i. 397) というせりふは、祝宴への誘いという形で劇の終りの総退場を果させる手続きとなり得るものである。^{いざな}しかし、Shakespeare は変装の種明しと「調和」の回復の確認を先に延ばし、第五幕にもう一波瀾付け加えるための手続きを踏んだ上で、シーンをベルモントに移す。

Actus Quintus.

それぞれ Bassanio と Portia, Antonio と Shylock を中心とする、いわゆる 'love story' も 'bond story' も実質的に終りを迎えたところにさらに付け加えられた第五幕、そして特に 'ring episode' はいかなる機能を果しているのだろうか。

Shakespeare の喜劇ではほとんどの場合、劇がもう少しで終わろうというところで、ようやく「混乱」が解消される。そして通常、「混乱」の状態が頂点に達したとき一瞬にしてそれは解消され、同時に「調和」が完成される。時には

22) See, e.g., Wilders, *Introduction to Casebook*, p. 20; Anne Barton, *Introduction to The Merchant of Venice in The Riverside Shakespeare*, gen. ed. G. Blakemore Evans (Boston: Houghton Mifflin, 1974), p. 253.

悲劇的とも呼べる状況が一瞬にして幸福な喜劇的終末に変換される、言わば舞台上の魔術が Shakespeare の喜劇の魅力であると言ってもよい。終幕以前に「混乱」が解消している喜劇としては、*The Merchant of Venice* の他に *Love's Labour's Lost* と *A Midsummer Night's Dream* が挙げられる。*Love's Labour's Lost* 第四幕第三場では王及び三人の廷臣たちが皆恋をし、従って誓いを破っていたことを認め合い、求愛のための余興を催すことを決めた時点で、彼らは、自らを不自然な窮屈な状況に縛りつけていた制約である、三年の間は女性に会わないという「我々が生まれて来た理由」(IV. iii. 214) すなわち生=自然の原理に逆らう誓いから解放されるのである。*A Midsummer Night's Dream* 第四幕第一場では、二組の男女が目覚めたとき既に彼らの間の綻れた恋の糸は解かれている。そしてそこにやって来た法の体現者である公爵も彼ら二組の結婚を認め、自らの祝婚の席に彼らを招く。双方の劇とも長い終幕は余興に当てられ、そこには仮面劇や劇中劇が配されている。

The Merchant of Venice の終幕は Lorenzo と Jessica の哀愁を帯びた美しい愛の掛け合^{デュエット}いに始まり、「調和」のシンボルである音楽に迎えられて、まず Portia と Nerissa が登場する。続いて Bassanio の一行が登場し、やがて指輪をめぐる騒ぎへと移って行く。有名な恋物語のヒーロー・ヒロインと自分たちの姿を重ね合わせるかのように、交互にせりふを語る Lorenzo と Jessica の自己陶酔的態度には劇中劇的要素がないとは言えない。また、指輪をめぐる揉め事は夫を困らせて楽しんでいる Portia と Nerissa にとっては、余興の催し以外の何ものでもないだろう。確かに *The Merchant of Venice* の終幕にも余興的要素は見い出せるが、しかし、*Love's Labour's Lost* や *A Midsummer Night's Dream* における求愛のゲームや祝婚の余興のように、既に舞台上に確立した「調和」を祝う催しにはなっていない。指輪をめぐる新たに発生した揉め事は、笑劇的要素のある滑稽なものには違いないが、揉め事である以上やはり解かれなければならない「混乱」だからである。

Shakespeare の喜劇の中で、*The Merchant of Venice* の構造は特殊である。この劇はエピソードであり、既に我々は第二・第三・第四幕をそれぞ

れ主に Jessica, Portia, Antonio の反喜劇的束縛からの解放として捉えた。しかし、観客にこの劇を単なるエピソードの連続とは感じさせず、ある構造を有する一つの構築物として捉えさせ、その全体の構造に意味と形を与えているのが、Rose に従って我々も象徴と呼んだ、Bassanio が箱から Portia の肖像を取り出す所作である。いわゆる ‘love story’ と ‘bond story’ はどちらが中心かという問題がしばしば論じられるが、²³⁾ この劇は最も広い意味での bond story と考えるべきではないだろうか。単なるエピソードの寄せ集めではないにしても、三者三様 (Launcelot も含めれば四者四様) の ‘bond’ からの解放が、ある時点で一度に果されるのではなくて、三つの幕においてその都度実現されるこの劇においては、やはり最後に何らかの締め括りが必要であろう。それが終幕の中心である ‘ring episode’ である。

終幕の最初を飾る Lorenzo と Jessica の掛け合いにおいて、二人が次々に口にするのは悲恋の主人公の名ばかりであり、彼らの掛け合いの主題は、破られた愛の誓いと言えるだろう。この言わば前奏曲に続いて始まる ‘ring episode’ の主題も言うまでもなく違約である。

Bassanio が友人 Antonio を紹介するせりふとそれに応じる妻 Portia のせりふは次の通りであり、Antonio の置かれていた縛られた窮屈な状況を表現するのにふさわしい言葉が用いられている。

Bass. . . .

This is the man, this is Antonio,

To whom I am so infinitely bound.

Por. You should in all sense be much bound to him,

For (as I hear) he was much bound for you.

(V. i. 134-137)

直に指輪をめぐる揉め事となり、Bassanio と Gratiano は必死で違約の申し開きをする。しかし Portia と Nerissa は指輪を見るまでは決して新床を共にし

23) 例えば、‘love story’ が中心であるとする評者として Mark Rose が挙げられるし (see n. 18), ‘bond story’ が中心であると論じる評者としては H. B. Charlton が挙げられる (*Shakespearean Comedy* (1938; rpt. London: Methuen, 1966), p. 125).

ないと誓言し、容易には夫たちを許しそうもない。深刻さは微塵もないが、しかしこの拘りが解けずして、喜劇の終りは迎えられない。見かねて Antonio は再び進んで保証人となり、彼らの和解に一役買うのである。

Ant. I once did lend my body for his wealth,
Which but for him that had your husband's ring
Had quite miscarried. I dare be bound again,
My soul upon the forfeit, that your lord
Will never more break faith advisedly.

Por. Then you shall be his surety: give him this,
And bid him keep it better than the other.

Ant. Here Lord Bassanio, swear to keep this ring.

(V. i. 249-256)

我々は第一幕で主要人物が縛られ閉ざされた状況に置かれていることを確認し、第二・第三・第四幕では彼らが順次 'bond' から解放されるのに立ち会って来た。そしてここで、再び Antonio は保証人 ('surety'=bond) の役を引き受ける。しかしそれは Bassanio と Portia の愛の絆 (bond) の保証人役である。彼が Portia の指輪を仲介して Bassanio に手渡す所作は、保証人が指輪という愛の枷 (bonds) で二人を結びつける儀式である。第一幕で確認された 'bond' が反喜劇的なネガティブなものであったのに対し、三つの幕を通過して終幕で再び確認される 'bond' は、友情の絆と結婚の契りという喜ばしいものに変容を遂げている。結局、登場人物たちは 'bond' との葛藤の末、'bond' を受け入れるのだとも言えよう。

三組の恋人たちに囲まれてただ一人相手を与えられていない Antonio の姿は多少気に掛かるかもしれない。²⁴⁾ 粉本である *Il Pecorone* では、Antonio に

24) 例えば以下の評者たちが、Antonio は終幕の「調和」から疎外されていると考えている。Graham Midgley, 'The Merchant of Venice: A Reconsideration,' *Essays in Criticism*, 10 (1960), 119-33, rpt. in *Casebook*, p. 207; W. H. Auden, 'Brothers and Others,' in *The Dyer's Hand* (1963), rpt. in *Casebook*, pp. 238-40; Wilders, p. 22; D. J. Palmer, 'The Merchant of Venice, or the Importance

相当する Ansaldo は終局で Nerissa に相当する侍女と結婚する。²⁵⁾ Shakespeare は Antonio の相手になり得た Nerissa を Gratiano に与えることによって、舞台上に何組のカップルが並んでいるのかという観点から見れば、Antonio を半端な存在にしてしまっている。Alexander Leggatt は終幕における Antonio の無口な態度を理由に、彼は恋人たちと幸福を心から分かち合っていないと論じ、終幕の「調和」も制限されたものであると述べている。²⁶⁾

しかし終幕のせりふの流れを分析してみると、前半は留守を預っている Lorenzo が劇の中心となっており、せりふは Lorenzo 対 Jessica, Lorenzo 対 Stephano (Messenger), Lorenzo 対 Launcelot, Lorenzo 対 Jessica の遣り取りとなっている。ところが、後半 Portia の帰宅とともに劇の中心は彼女に移り、せりふも Portia 対 Nerissa, Portia 対 Lorenzo, Portia 対 Bassanio, ... というように、彼女の言葉とそれに対する反応として続いている。このようなせりふの流れの中で、Antonio のせりふが少ないことを彼の無口な態度として受け止めることは適当ではないだろう。劇を見ながら、観客は Portia と彼女の言葉に反応するせりふを語る者に次々と視線を向け変えるだろう。特に Antonio のことが話題になっていない限り、彼がせりふを語っていないときに彼

of Being Earnest,' in *Stratford-upon-Avon Studies 14: Shakespearian Comedy*, ed. Malcolm Bradbury and David Palmer (London: Edward Arnold, 1972), p. 120; Barton, p. 253; Alexander Leggatt, *Shakespeare's Comedy of Love* (London: Methuen, 1974), pp. 148-49.

一方、終幕では Antonio, Portia, Bassanio の三人組が成立したのであり、Antonio は疎外されてはいないと主張する評者もある。See, e.g., Alice N. Benston, 'Portia, the Law, and the Tripartite Structure of *The Merchant of Venice*,' *Shakespeare Quarterly*, 30 (1979), 382-85.

Antonio の存在をめぐるこれらの考え方は、どちらも観客の経験とは異っているようである。終幕における Antonio の存在は、完成された「調和」のめでたきを決して崩しはしないが、それでいて、その「調和」が無条件に与えられた手放しで喜ぶべきものではないことを、観客に微妙に感じさせるだろう。それは *As You Like It* の終幕で、Jaques が踊りに参加する（すなわち完成された「調和」を他の人物たちとともに祝する）ことを辞して退場してしまうことが、観客に及ぼす影響と類似している。

25) Geoffrey Bullough, ed., *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* (London: Routledge and Kegan Paul, 1966), Vol. I, p. 476.

26) loc. cit.

に視線を向け、その心に立ち入ることは恐らくないはずである。さらにこの劇全体のシメトリカルな構造（すなわち ‘bond’ に始まり、それからの解放を通過して再び ‘bond’ に終るという構造）を考え合わせれば、Antonio が終幕で受け入れるべき ‘bond’ は、第一幕で彼が友情のために縛られた証文がポジティブな価値に変容したものであることが望ましく、それは無論結婚の契りではなくて、友情ゆえの保証人役である。

この劇は Gratiano の冗談めかした言葉で終る。しかし、変装の種を明かし、Antonio に彼の船の入港を伝え、Nerissa に Lorenzo たちへのみやげを披露するよう促すのはすべて劇の中心にいる Portia であり、彼女の

It is almost morning,
And yet I am sure you are not satisfied
Of these events at full. Let us go in,
And charge us there upon inter'gatories,
And we will answer all things faithfully. (V. i. 295-299)

という言葉が実質的にこの劇の終りである。それは帰宅した夫と客を家に招き入れる女主人の言葉であり、そこには祝宴が暗示されている。

FINIS.