

『じゃじゃ馬馴らし』の喜劇的世界 —演技するヒーローとヒロイン

古 屋 靖 二

プロローグ

『じゃじゃ馬馴らし』(*The Taming of the Shrew* 1593～4年執筆)は、舞台で観る方が読む場合に比べて断然面白い作品である。Shakespeare 劇は本来観ることを目的として書かれているのだが、この作品は特に観劇によってその喜劇的世界の特徴をよりの確に鑑賞できる。実際、400年以上にわたっていつの時代でも舞台での人気を博してきたし、近年の舞台ではイギリスの代表的な劇団 RSC の公演の例をとっても、ここ 16 年間で上演回数が *Macbeth* に次いで多い演目となっている。男女(夫婦)関係の在り方、特に男女間の争いという普遍的な主題を扱っていることもあり、『じゃじゃ馬馴らし』は Shakespeare の劇で最も人気の高い作品の一つである¹。この喜劇の目立った演劇的要素を羅列すると、1) Shakespeare 喜劇の常套技法である変装と偽名の使用によって生じる人違いと騙しの喜劇的展開、2) 演劇、特に喜劇というジャンルにおいて重要な役割をもつ序幕の設定、3) 登場人物が一時的に物陰に退いて舞台の他の登場人物の言動を観察する状況、従って彼等は舞台の動きに直接介入せずにコメントを述べ観客に〈劇中劇〉を観ている意識を持たせるという状況設定の多用²、そして 4) Shakespeare の喜劇としては珍しく他の登場人物を圧倒する存在感を示すヒーロー(主人公 Petruchio)が登場人物の中で最も強く「演技する」意識が強く、「馴らし」のために意識的に演ずるさまざまな役柄と演出の仕組み³、従ってヒーローの〈役者〉と〈演出家〉という劇的役割の度重なる印象、5) さらにヒーローの誇張された荒唐無稽な言動が劇の全般にわたって周囲の人々に驚きと戸惑いをしばしば喚起させる〈笑劇〉的要素等が挙げられる。

以上のような様々な演劇的要素は『じゃじゃ馬馴らし』の重要な構成要素となっているのだが、これらを念頭に置き、筋の展開に即して〈演技するヒーローとヒロイン〉の言動を中心にテキストを具体的に検証することによって、この作品の喜劇的世界の特徴を明らかにすることが本稿の目的である。

本章 I

『じゃじゃ馬馴らし』は 2 場構成の序幕 (Induction) によって開幕する。この開幕の仕方は Shakespeare 劇の中では異例のことである。通常は Prologue として、登場した Chorus 役が観客に対して今から舞台で展開される本編の荒筋を韻文で直接紹介・予告したり、特異な例としては『ヘンリー五世』の Chorus のように想像力を働かせて舞台での展開を補うよう観客に依頼する、等の役割をはたす。しかし本作品の場合、序幕のはたす役割と状況はこれらの通常の Prologue とはまったく異なっている。それはどのような点においてであろうか。

まずこの序幕の荒筋を簡単に述べよう。鋳掛け屋の Sly は居酒屋の Hostess と口論した挙句、酒に酔い路上で眠りこける。そこへ通りかかった領主とその一行が狩猟からの帰路にその Sly を見つけ、領主は「戯れ(からかい)」('pas-time' 序幕 1-65) の一計を案じる。その戯れとは、酔っ払い Sly を眠ったままで自分の館の寝室に運びこませて立派な衣装を着せ、眠りから覚めた鋳掛け屋をもともと「領主」だったが 15 年間も眠り続けていたように思い込ませてもてなし、さらに領主の小姓を女装させ「奥方」として彼に連れ添わせるというものである。折りしも旅劇団の一行が領主の館に到着する。すっかり立派な身分ある者だと信じ込まされた鋳掛け屋の病気の全快を祝って、その劇団による劇上演が領主によって計画される。その演目こそ本編の『じゃじゃ馬馴らし』という 5 幕物の「愉快な喜劇」('a pleasant comedy' 序幕 2-128) である。従って序幕は本編への導入部の役目を果たしながらもそれ自体で独立し、登場人物は本編の劇中人物とはまったく関係がなく、そのために本編は序幕にとってまさに劇中劇としての枠を構成している。

『じゃじゃ馬馴らし』のテキストは、1623 年出版の第 1・二つ折本

『Shakespeare 戯曲全集』において初めて出版されたが、1594年に『ジャジャ馬馴らし』(*The Taming of A Shrew*)という匿名の劇作品が登録・出版されている。これらの二つのテキストの関係についていくつかの説があり論考が展開されてきたが、後者のテキストはShakespeareの『ジャジャ馬馴らし』を誰かが記憶を頼りに書き改めた海賊版(a bad quarto)との説が有力となっている⁴。両方のテキストにはかなり大幅な相違が見られるが、特に興味ある点の一つは『ジャジャ馬馴らし』にはSlyが中心的に関わって台詞を述べる場面が序幕のみでなく劇全体にわたって本編に4回挿入され、しかも後述するように、本編が終了して役者達が退場後にも、Slyが丁度位置的にEpilogueにあたる台詞を述べて劇全体の枠組みを完結させ、それによって本編の〈劇中劇〉としての特徴が明確に示されていることである。一方Shakespeareの『ジャジャ馬馴らし』のテキストでは、第I幕1場が終わり2場に移行する前に、本編(劇中劇)を観劇しているSly達が見物人('presenters')としてコメントを加える場面(全部で6行)が挿入されているのみである。Sly登場の場面は以後本編の方にいわば包含されてしまい存在しない。"Tis a very excellent piece of work, madam lady. Would 'twere done!"(I.1.250-)という彼の最後のコメントを聞いた後、観客は劇の虚構の世界へと導びかれ、以後Slyは領主と共に再び舞台に姿を見せる事はない。このため本編を締めくくる枠組みの欠如、つまり本編を〈劇中劇〉として捉えることには無理があるという構造上の特徴が浮き彫りになる。この点の重要性については本稿の最後に改めて触れることにして、今特にここで取り上げたい点は序幕と本編との間に共通の演劇的技法と主題が存在し、従って序幕の主題が本編の主題の予告となっているという相互の重要な照射関係である⁵。

序幕では変装と騙しの技法による人違い、そして変貌(metamorphosis)が主題として扱われている。まず変装と騙しの技法はSlyに対して領主が家来を使って行う「戯れ」の中で発揮され、それは本編ではBiancaをめぐる求婚者達の変装と騙しの物語の中でも具体的に展開されていく。同時に、新奇な状況に直面したSlyは、鋳掛け屋という本来の自分から変装させられ思ひ込まされた「領主」という自分へ、つまり自己のアイデンティティの喪失から新

たなアイデンティティの発見へという変貌の問題を投げ掛けられる：

Am I a lord and have I such a lady?
Or do I dream? Or have I dreamed till now? ...
Upon my life, I am a lord indeed,
And not a tinker nor Christopher Sly. (序幕2 - 67 -)

「偽りの変貌」と言える外面的な変貌だが⁶、これは明らかに本編で主筋として展開するPetruccioの働きかけによるジャジャ馬Katherina(以下、Kateと略称)の変貌、つまり彼女の新たなアイデンティティの確立をめぐる物語に引き継がれる。言い換えると、序幕での「戯れ」を思いついた〈演出家〉といえる領主と、変装と強引な説得によって「領主」への変貌を強いられたSlyとの関係は、本編の主筋の〈演出家〉と言えるPetruccioと、彼の馴らしに抛ってジャジャ馬から従順な妻への変貌を成し遂げるKateとの関係に反映され、あるいは受け継がれて、彼女の変貌しかも内面的な変貌が、本劇の中核をなす主題となっていることは明白である。また序幕で小姓が演ずる「奥方」の役割についても、領主の指導によって夫への従順ぶり('My husband and my lord, my lord and husband,/I am your wife in *all obedience*'106)⁷が演出され、本編でのPetruccioとKateとの夫婦関係の在り方を予告するものとなっている。それでは序幕の演出家である領主のSlyへの次のような指図に沿って、本編の『ジャジャ馬馴らし』の「愉快な世界」を観劇することにしよう：

……hear a play
And frame your mind to *mirth and merriment*,
Which bars a thousand harms and lengthens life. (序幕2 - 132 -)

「戯れ」の序幕から「憂さ晴らしの浮かれ事」をもたらす本編「愉快な喜劇」への進展である。これらの言葉およびその縁語(特に劇全体で12回使用されている'jest')は、序幕だけでなく劇全体にわたって多数見られ、*The Taming*

of the Shrew の喜劇的調子を奏でるキーワードである事を前もって指摘しておこう⁸。

本章 II

『じゃじゃ馬馴らし』には既に触れたように3つの物語がある。上述した序幕における Sly の騙しの物語のほかに、主筋として本編のタイトルと関係する Petruchio によるじゃじゃ馬 Kate への求婚と馴らしの物語、副筋として Kate の妹 Bianca をめぐる恋人・求婚者達による求愛と騙しの物語がある。これらの物語の材源として特に注目されるものに、副筋に関連してイタリア人 Ariosto によって書かれ George Gascoigne によって英訳された『取り違え』(Supposes, 1566年執筆、1575年出版)があり、劇中の台詞、'I see no reason but supposed Lucentio/Must get a father called supposed Vincentio' (II.1.400 -) と 'counterfeit supposes bleared thine eyne.' (V.1.106) の中に Shakespeare が材源の題名を生かして主題を奏でる巧みなレトリックをはっきりと見ることができる。Shakespeare 喜劇の共通の特徴として挙げられる恋愛と結婚によるハッピーエンディングに照らしてこの喜劇を考えれば、3つの物語に共通の要素として、夫婦という男女の関係があり、本編の2つの物語はそれぞれ異なった求婚の仕方と結婚に際しての夫婦の異なった在り方が扱われて対照の技法が発揮されている。本編ではこれら2つの物語が交錯しながら展開し、最終的には結婚披露の祝賀によって一応完結する形式が整っていると今の段階では言っておこう。

序幕の後、本編は Padua の富裕な紳士 Baptista Minola の妹 Bianca をめぐる求婚話の副筋から始まるが、この副筋が同時に主筋への関心を最初から観客に向けさせるといふ作者の周到な構想が感知される。

BAPTISTA

Gentlemen, importune me no farther,
For how I firmly am resolved you know;
That is, not to bestow my youngest daughter

Before I have a husband for the elder. (I.1.48 -)

姉娘 Kate への求婚者が現れない限り妹娘の結婚は認めないとする父親 Baptista の強い決意が、彼の開口一番の台詞で表明される。これによって開幕の時点から副筋の発展は主筋に依存するという状況が仄めかされ、主筋への興味は自ずから喚起される。

Padua に到着したばかりの来訪者 Lucentio は、従者 Tranio と共に一時的に物陰に退き Minola 家姉妹の求婚話の場面を 'some show to welcome us to town' (歓迎の見世物)(47) として傍観する。彼自身は妹娘への一目惚れの心境を Tranio に告白して求婚者の一人として観客に(他の登場人物達には秘かに)名乗りを上げる。一方従者 Tranio は

Husht, master, here's some good *pastime* toward.
That wench is stark mad or wonderful froward. (I.1.68 -)

と Lucentio に傍白する。Baptista の二人の娘達が置かれている極めて対照的な状況と二人の性格とを観察し、Tranio は目の前で展開する〈劇中劇〉についてコメントを行ったことになるが、姉の「じゃじゃ馬」振りをじかに目撃し、そのような厄介な娘に求婚する人物の出現しか妹の結婚成就の可能性はないという極めて困難な劇的状況に対して、彼はこの傍白で「これはなかなか素晴らしい慰め(見世物) ('*passtime*') だ」という野次馬的な皮肉なコメントを発して、観客にこの劇中劇への興味を喚起させる。ここには、序幕において領主が演出した「素晴らしく楽しい慰め」 ('*pastime* passing excellent') を想起させるに十分な、同じ言葉の呼応が見られる。序幕と本編との密接な繋がりと同時に劇中劇としての本編の枠組みを観客に意識させる Shakespeare の一貫した喜劇的構想が感知される。

副筋に関しては、Bianca に一目惚れした Lucentio が彼女に近づく手立てとして家庭教師 Campio に成りすまして Baptista 邸に乗り込もうと企み、彼の従者 Tranio との衣装の交換という変装による役柄の交換・主従の逆転を行い、

次の場へと受け継がれていく。公けの場面で「もっとしとやかでなければ夫には恵まれない毒舌家」(I.1..59 -) と面と向かって侮辱される姉 Kate。一方この「じゃじゃ馬」の姉とは好対照をなし、すでに2人の求婚者に恵まれている「もの静かで、つつましい物腰」(I.1.71) との評判の妹。後者へのもう一人の求婚者、しかも最もロマンティックな恋心を抱く Lucentio の登場は、主筋のアンチテーゼとしての副筋の特徴を最初から鮮明に打ち出している。

本章 III

開幕の場から既に「じゃじゃ馬」Kate は話題の重要な一角を占めているが、彼女の求婚者について Hortensio は 'why, man, there be *good fellows* in the world, an a man could light on them, would take her with all faults, and money enough.' (I.1.126 - 8) と楽観的に述べる。Kate に求婚する「お人よし」の出現を匂わせ、次の第2場で早速、該当者 Petruchio が登場する。彼がこの場で Kate のことを紹介されてから(I.2.84 -) 次の第II幕1場で実際に彼女との面会が実現する場面 (II.1.182 -) までには、台詞の行数にして370行に及ぶ長い時間があるが、その間隙はどのような劇的意味を育んでいるのだろうか。

Petruchio は最初の登場の場面から言葉の表現力と行動力によって自分の意思を貫き、その魅力で観客を引き付け、舞台を独占することのできる喜劇のヒーローのイメージを確立する。彼が初めて登場してから従者 Grumio との間答でいきなり見せる手荒い行為は、「荒馬」の演技を楽しんでいるとも言えるが、彼が「じゃじゃ馬」Kate を凌駕する凶暴なヴァイタリティと自己顕示欲を持ち合わせたヒーローとして紹介されていく。彼を知り尽くしている従者の Grumio によれば、

O' my word, an she (Kate) knew him as well as I do, she would think scolding would do little good upon him. She may perhaps call him half a score knaves or so. Why that's nothing ; an he begin once, *he'll rail in his rope-tricks*. I'll tell you what, sir, an she stand

him but a little, *he will throw a figure in her face, and so disfigure her with it* that she shall have no more eyes to see withal than a cat.

(I.2.107 -)

相手がたとえ「うんざりするような、がみがみ女」('an irksome brawling scold' I.2.185) の Kate といえども、彼女が少しでも逆らえば Petruchio は「たちまち罵詈雑言をあられのように相手の顔に浴びせて、二目と見られぬ顔にさせていただきます」と紹介し、また Petruchio 本人も

Think you a little din can daunt mine ears?
Have I not in my time heard lions roar?
Have I not heard the sea, puffed with winds,
Rage like an angry boar chafed with sweat?
Have I not heard great ordnance in the field, ...?
And do you tell me of *a woman's tongue*,
That gives not a half so great a blow to hear
As will a chestnut in a farmer's fire? (I.2.197 -)

と述べ、野生での体験を含めて百戦練磨の戦士たる者は「女の舌一枚」に怯えるような男ではないと豪語し、レトリックを駆使して自信に満ちた自己紹介を展開してみせる。それが仮に演技による誇張された一種の自己劇化といった想像力の台詞だとしても、観客はこれによって Kate には願ってもない好敵手が現れたという期待を抱かされる。しかも「たとえ(女房がどんなに)不美人だろうとも、老婆であろうとも、じゃじゃ馬であろうとも、荒れ狂う気性を持っているように、…金持ちでありさえすれば…」(I.2.65 -) と言い放つ Petruchio は、その徹底した拝金主義を前面に打ち出すことで、Lucentio とは対照的に結婚相手の女性とのロマンス性とはまったく無縁で、妻をまさに「私の家財」(III.2.229) としか見做さない偏屈で傲慢な夫婦観を披露してみせる。

I come to wive it wealthily in Padua;
If wealthily, then happily in Padua. (I.2.74 -)

Kateの父親Baptistaとの初対面で、彼は姉娘との結婚を申し出て、花嫁の持参金や、彼女が未亡人になった場合の寡婦産の取り決めを素早くまとめ、更には父親がこの結婚を承認するための条件である彼女の「愛」を獲得することなどはいとも簡単だと豪語する。じゃじゃ馬とは同類の精神の持ち主にとっては、「怒り狂う二つの炎がまともにぶつかり合えば、かえって怒りをあおる種を消滅させてしまうもの」と予言し、さらに自分の威力を傲慢に自慢して憚らない：

Though little fire grows great with little wind,
Yet extreme gusts will blow out fire and all.
So, I to her, and so she yields to me,
For I am rough and woo not like a babe. (II.1.134 -)

一方、そのような男の求婚の対象者として今までに登場したKateはどのように描かれているだろうか。彼女に関しての目立った特徴は、劇が大詰めを迎えるまでは独白はおろか内省の台詞もほとんどなく、従って外面的な人物描写を主とする笑劇のヒロインのイメージに甘んじなければならないことである。しかし彼女が直面する状況の中での彼女の言動に注目する時、彼女の感情として浮き彫りになることは、言葉数が少なく淑やかで父親に従順な妹Biancaへの嫉妬と敵対心 (e.g. 'Her silence flouts me, and I'll be revenged.' (II.1.29)、父親の「宝物」である姉娘への偏愛によって募る父に対する恨みと孤独感、求婚者がいないひがみ (e.g. 'Katherina, you may stay,/For I have more to commune with Bianca' I.1.100 - 1,'now I see/She is your treasure, she must have a husband./I must dance bare-foot on her wedding-day,...' II.1.31 -)、公けの場での人々の彼女への中傷と嘲笑による屈辱感等が考えられる。これらのKateの感情が彼女を取り囲む特殊な家族関係と社会環境の中で、彼女の自尊心と自己主張によって一層増幅して周囲と敵対し、自からが「じゃじゃ馬」

のイメージを固めている。妹もいながら自分の感情を理解しまともに受け止めてくれる女友達に恵まれない孤独な境遇のヒロインはShakespeare喜劇では極めて異例である—その意味でもPetruccioとの出会いが待たれる。

自信過剰のPetruccio以外のすべてのPaduaの人にとって、じゃじゃ馬Kateへの彼の求婚が「ヘラクレスの12の難事業以上に大変な仕事」(I.2.254-)と受け止められて、二人の出会いへの興味は嫌が上にも高まる。妹の両手を縛り上げたり(II.1.0,ト書き)、音楽の家庭教師(変装してLicioの偽名を使うHortensio)の脳天をリュートで殴って傷つける(II.1.141,ト書き)といったKateの誇張された暴力性も彼との出会いの前に準備され、笑劇としての特徴は十分整っていることにも注意したい。

*

二人の出会いの場面への劇的盛り上りには、既に言及してきたが、多分に笑劇の要素が強い。ここで確認しておく必要があるが、笑劇(farce)とは、肉体の動きが誇張されて、人物造形の妙や知的・道徳的感受性の描写を欠き、荒唐無稽な状況が予期せず現れて驚きを喚起し、急速な筋の展開を題材とする低級な滑稽劇のことであると解される⁹。そもそもこの喜劇を、特にIV幕までを、Kateの人格を無視した非情さを誇示したPetruccioの言動が周囲の人々に度々与える「驚き」に事寄せて、笑劇と見る批評は以前から根強いが、劇全体としてはどのような評価を下すべきだろうか¹⁰。

Petruccioは登場人物中唯一、独白の機会を2回与えられて(II.1.168 -、IV.1.174 -)、自分の思いと計画を直接観客に告白して熟知させる特権が与えられている。特にKateに関する情報をHortensio等から与えられた後、彼女に立ち向かう決意を彼は何度か語る機会があるが、一方Kateには既述したとおり独白や傍白がなく、観客に対して直接の内面告白がないことはヒーローとの著しい相違であり、劇全体にわたってヒロインの語りの少なさ(後で考察する彼女の最後の演説を除く)は彼女の曖昧さにも通じる¹¹ことを考慮する限り、この喜劇の特徴は「男性の主張、男性の交渉、男性のゲーム遊び、男性の理想」を表していることであり、一方女性は「男性の力のシンボル」であり、男性の名声(立場)を通して女性としての振る舞いが重要視される、と解釈する

Rebecca Warren の批評¹² は一概に否定し難いことになる。

*

Kate の言葉と行為の凶暴性を耳にして、Petruchio はますます彼女の「威勢のよさ」を褒め、関心を募らせて彼女との初対面を心待ちにする心境 (II.1.160 -) を述べた後、面会直前の独白によって次のように彼の戦術を披露する：

I'll attend her here,
 And woo her with some spirit when she comes.
 Say that she rail, why then I'll tell her plain
 She sings as sweetly as a nightingale.
 Say that she frown, I'll say she looks as clear
 As morning roses newly washed with dew.
 Say she be mute and will not speak a word,
 Then I'll commend her volubility,
 And say she utterth piercing eloquence...
 If she deny to wed, I'll crave the day
 When I shall ask the banns, and when be married. (II.1.168 -)

その戦術とは予測される相手の挑戦的で罵倒する態度をまったく正反対に解釈し、彼女への賞賛の言葉を並べ、それを求婚の理由とすることによって自分の目的を達成することである。それは先程 Hortensio が Kate から受けたと報告してきた手痛い仕打ち、つまり彼を「罵倒するために丸暗記してきたような悪口三昧 ('vile terms') を並べ立てた」(158 - 9) Kate の方法とまさに正反対の方法である：

Hearing thy mildness praised in every town,
 Thy virtues spoke of, and thy beauty sounded,
 Yet not so deeply as to thee belongs,

Myself am moved to woo thee for my wife. (II.1.191 -)

J. Dennis Huston は、この喜劇における 'play' (演技) の果たす重要な役割を指摘する説得力に富む論考を展開し、Petruchio が役者として演じたさまざまな役柄、また序幕の Lord の役に匹敵する〈演出家〉としての活躍をも十分に指摘しているが、Petruchio が最初の登場場面 (I.2) から「意識的に演劇的言動を駆使し、意図的に誤解のゲームを演じて」効果を狙う傾向を指摘している¹³。父親 Baptista への最初の語り掛け ('Pray have you not a daughter / Called Katherina, fair and virtuous?' II.1.42 - 3) から、さらに自己紹介の台詞：

I am a gentleman of Verona, sir,
 That hearing of her beauty and her wit,
 Her affability and bashful modesty,
 Her wonderful qualities and mild behaviour,
 Am bold to show myself a forward guest
 Within your house, to make mine eye the witness
 Of that report which I so oft have heard. (II.1.47 -)

を経て、直接 Kate への語り掛けに見られる一貫した戦術は、女性としての理想像 ('pleasant, gamesome, passing courteous, / But slow in speech, yet sweet as spring-time flowers...'.239 -) を彼女がすでに兼備していると思込込ませることである¹⁴。

更に注目すべき Petruchio の戦術は、Kate に対して世間の悪評の犠牲者として同情を寄せることによって、一層彼女への賞賛を浮き彫りにすることである。

I find you passing gentle.
 'Twas told me you were rough, and coy, and sullen,

And now I find report a very liar. …

Why does the world report that Kate doth limp?

O slanderous world! … (II.1.236 -)

劇の開幕当初から Padua の世界は〈Kate=じゃじゃ馬〉という固定観念の噂に支配され、彼女は父親からもそのような噂の眼差しを向けられるという、一種の呪縛の状況が描かれている (Cf. *yourself (Baptista) and all the world / That talked of her have talked amiss of her.*'283 - 4)。Kate への求婚の場面、初めてのしかも唯一の二人だけのこの場面における Petruchio の巧みな演技は、その嫌な噂を彼自らがさらにでっち上げる弁舌を発揮して誇張させ、それだけ対照的な自分の Kate 賛辞を効果的に印象づけることに発揮されている¹⁵。彼女も思わず 'Where did you study all this goodly speech?' (256) と述べて、褒めざるを得ない Petruchio の言葉の達人振りは、それが彼を突き動かすいわば遊びの精神、あるいは役者意識によるものと言ってよく、この喜劇の前半の山場である。Kate との出会いの直前、演出家 Petruchio は役者 Petruchio へ 'But here she comes, and now Petruchio speak' (II.1.181) と語り掛けてキュー (合図) を与え、まったく意表をつく 'Good morrow, Kate' (182) の大胆で親しい呼び掛けで Kate への働きかけが始まる。愛称 'Kate' は劇中、彼のまさに専売特許としてまるで呪文のように 58 回も使われる¹⁶。そして二人の対話は *Much Ado About Nothing* の Beatrice と Benedick の機知合戦を予告させるような、一行 (押韻) 対話による機知合戦の緊迫感を漂わせているが、暴力の応戦は予想に反して限りなく抑制され (Cf. *He takes her in his arms...She strikes him...*(Petruchio) 'I swear I'll cuff you, if you strike again.' II.1.216 - 8)、代わって言葉による心理作戦が巧みに展開されており、それは笑劇の域を超えている。

この求婚の場面には、もう一つ、Petruchio の優れた語りの演技が発揮される場所がある。相手に有無を言わせぬ彼の強引な求婚の台詞 ('And will you, nill you, I will marry you./Now, Kate, I am a husband for your turn' (264 - 5) を向けられ、結局彼を「ほとんど狂人、頭のおかしい乱暴者…」

(280 -) だと父親に報告せざるを得ない Kate の反応は健全そのものだ。一方 Petruchio は自分一人の前に現れた Kate について本当は「鳩のように大人しく、暁の女神のようにおだやかで、忍耐にかけてはグリセルダに、貞節にかけてはルクリースに優る」(286 -) と公けに絶賛してみせ、彼女のじゃじゃ馬振りは公的な場における「演技」に過ぎないこと ('If she be curst, it is for *policy*' 285) を語る。従って Petruchio の巧みな語りの演技力、まさに一人芝居にとつて、二人だけの面会の場面 ('twixt us twain, being alone' 297) が、Kate の激しい愛の告白の場面へと高揚したこと ('I tell you 'tis incredible to believe/How much she loves me - O, the kindest Kate!/She hung about my neck, and kiss on kiss...' 299 -) をリアリスティックに描写して見せることは簡単なことなのだ。Petruchio にとってまったく金だけが目当てだった求婚の初対面の場面は、演ずるヒーローの豊かな想像力 と誇張した語りによって Kate をロマンティックな恋人役に変貌させる場面へと変化しているのである。勝ち誇ったような Petruchio の台詞：

O, You are novices! 'Tis a world to see

How tame, when men and women are alone,

A meacock wretch can make the curstest shrew. (II.1.304 -)

そして余りにも急な婚約成立に度肝を抜かれた Gremio の台詞がコーラスとして続く：

Was ever match clapped up so suddenly? (II.1.318)

この台詞は Richard (後の Richard III) の独白 'Was ever woman in this humour wooed?/Was ever woman in this humour won?' (I.2.227 - 28) を思い起こさせる。彼は自分が殺した Prince Edward の婚約者 Lady Ann に対して求婚に成功し、その絶対不利な状況を克服して発揮される演技の達人と言ってよいが、Petruchio は Richard と共に Shakespeare がほぼ同じ時期に創造

した、演技の天賦の才をもつヒーローなのだ¹⁷。早速、結婚式の準備のために Venice に出向くと言って周囲を驚かせた Petruchio は、'kiss me, Kate, we will be married o' Sunday'(II.1.317)を言い残して Kate と同時に退場し、彼は Padua を後にする。ところが気になるのは、Kate が先に引用した Petruchio を狂人視する台詞を述べた後、それから 10 行目に彼を呪う台詞を一行述べただけで、その後まったく沈黙して Petruchio と行動を共にして退場することである。それは 'Katherine the curst' (I.2.127)として烙印が押されて固定していたアイデンティティが 'The prettiest Kate in Christendom' (II.1.187) を筆頭とする Petruchio のいわば殺し文句によってその根底に揺さぶりをかけられた兆しであろうか、今後の出方が注目される。

本章 IV

第Ⅲ幕に入り、まず副筋に関連したものとして、変装して家庭教師になりました Lucentio と Hortensio 各々が Bianca に求愛する場面の展開があるが、ここで Bianca は今までの公けの場では見せなかった面を観客に暴露して注目される。それまで絶えず父親と共に登場して彼の「宝物」として寡黙で従順な淑やかさを印象づけていた Bianca だが、このより私的な場で二人の家庭教師を前にして述べる台詞：

Why, gentlemen, you do me double wrong

To strive for that which resteth *in my choice*...

I'll not be tied to hours nor 'pointed times,

But learn my lessons *as I please myself*. (III.1.16 -)

「自分が選ぶべきこと」と「自分が好きなように」を主張するこの台詞には、それまで被っていた仮面をとって我儘な自己主張を行う Bianca、言い換えると娘の婚約者を自らの意志で決定しようとした父親が与り知らない Bianca の新たなイメージが前面に打ち出されている¹⁸。しかも Bianca の台詞は二人の求婚者（家庭教師）との韻文の対話から Lucentio だけを相手とする散文主体

の対話へと移行するが、詩の講義を施す名目で Lucentio（教師）が彼女への求婚者として成功するために採った変装の経緯を講義の合間に秘かに彼女に告白をするといった恋の駆け引きを通して、結局 Bianca は 'despair not' (43)、更に 'I must believe my master' (52) の返事を与える場面 (28 - 53) が展開する。喜劇特有の変装と騙しが発揮される世俗性を、通常、道化や下層階級の人物によって使われる散文の使用によっても際立たせたこの場面の Lucentio と Bianca の恋の駆け引きという〈劇中劇〉は、したたかな Bianca のイメージ作りに貢献している。それは Kate には散文の台詞がまったくないことを考えると一層理解しやすくなる。Bianca は引き続いて Lucentio に代わる家庭教師 Hortensio を相手にするが、彼の音楽の講義を通してもう一つの求愛の〈劇中劇〉の場面 (62 - 79) が韻文だけで展開される。音階の説明を通して自分の恋の告白をした Hortensio に対して、Bianca は 'I like it not' (77) の自己主張をはっきりと行い Lucentio に対する場合との対照を示している。結局以上の点は Kate との対照として位置づけられる Bianca の性格描写、従って Kate の変貌とは異なるもう一つの変貌の軌跡を劇の大団円に向けた構造の中で捉える上で重要視される。

*

次の第Ⅲ幕 2 場は、数々の笑劇的局面が展開する中で〈演技するヒーロー〉 Petruchio の真骨頂が示される非常に重要な場である。Kate との結婚式を自ら定めた日曜日当日、Petruchio は皆の期待を裏切り、結婚式には相応しくない奇妙な服装で、その上遅刻して焦らせた皆の前に現れ、さらに式場での神父への無礼な態度、その後の披露宴のボイコットなど、花婿としてはあるまじき奇想天外な彼の無作法振りが舞台上演じられ、あるいは報告される (III.2.43 - 68, 157 - 182)。そこに浮き彫りになる彼の姿勢は、社会の規範や慣行に対する軽蔑と反抗、極言すれば転覆という彼の一貫した方針を打ち出すための派手な演技である¹⁹。そこには実は彼が用意周到に計画した「重大な理由」('occasion of import' 101)、彼自身の言葉を使えば「用件」('my business' 190) が巧妙に仄めかされている。

その重大な理由、用件とは何か、この場の展開を見てみよう。まず花婿不在

の結婚式によって演出されるであろう花婿による「からかい」('mockery' 4)を深刻に受け止めざるを得ない花嫁の Kate は、「自分の意に反して」(9) 結婚を承諾させられた自分自身を不憫に思い、同時に Petruchio へ激しい罵倒の言葉 ('a mad-brain rudesby' 10, 'a frantic fool' 12, 'a merry man' 14) を並べ、彼女の台詞としてはそれまでで最も長い 12 行にも及ぶ台詞を一気にまくし立てる。そこにはじゃじゃ馬 Kate の健在振りを感知すると言ってもよいが、「世間の人々」('the world' 18) の嘲笑を気にし、羞恥心に苦しむ彼女には率直な人間的な感情の片鱗が見えていて注目される。彼女が Petruchio との出会いの運命を呪って泣きながら退場し ('Would Katherine had never seen him though.' *Exit weeping, followed by Bianca and the other women* 26)、父親もこの場では彼女に同情を隠せない状況、更に教会での「狂った結婚式」(181) における Petruchio の狼藉ぶりを見てきた Gremio によって報告される Kate の「子羊、鳩、人形」(156) 同然で「震え、慄いていた」(166) 状況、これらの状況によって彼女の衝撃の大きさが、観客に対して視覚によって直接に、また報告によって間接に伝わってくる。彼女のこのような体験を通して人間的な感情を抱かせることこそ Petruchio の「用件」なのだ。彼の「善意」と「賢さ」と「真面目さ」を指摘した Tranio の次の台詞は Petruchio のこの場面の演技の真意を読み通して鋭い：

Patience, good Katherine, and Baptista too.
Upon my life, Petruchio *means but well*,
Whatever fortune stays him from his word.
Though he be blunt, I know him *passing wise*,
Though he be merry, yet withal he's *honest*. (III.2.21 -)

結婚式を済ませて Kate と共に登場した Petruchio は、「急ぎの用件」のため結婚披露宴のボイコットの必要性を釈明する。それに対して出席要請が周囲からなされ、ついには今までに他人に頭を下げたことがない Kate から心からの嘆願 ('Now if you love me stay' 203) があるが、Petruchio はこれをまっ

たく無視して出発しようとする。この身勝手な夫の行為に対して、Kate は妻としての意識以前の、一人の女性としての対抗意識を芽生えさせ、公然と自己主張を展開させる：

Nay then,
Do what thou canst, I will not go today,
No, nor tomorrow – not *till I please myself*…
For me, I'll not be gone *till I please myself*…
I will be angry…he shall stay my leisure…
I see a woman may be made a fool
If she had not a spirit to resist. (III.2.206 -)

前の場(III.1)での Bianca の 'as I please myself' (20) の主張と基本的に同じ調子であり、その意味で劇のほぼ中間部での主・副筋のヒロイン達による、いわば唱和の調べは、今後の二人の対照的な方向を辿る運命を考えると非常に面白い現象だ。この台詞に Kate の力を振り絞った怒りの声を聞くとと言っても過言ではないだろう。しかし役者 Petruchio は一枚上手に行く。妻の言い分に賛同しながらも (*Cf.* 'They shall go forward, Kate, at thy command…'221)、突如夫としての権利を堂々と主張し、まるで中世の遍歴の騎士による、苦境の乙女の救出劇を武力行使で自ら演出してみせる。

But for my bonny Kate, she must with me.
*He seizes her, as though to protect her from the rest of
the company, to whom he speaks*
Nay, look not big, nor stamp, nor stare, nor fret,
I will be master of what is mine own.
She is my goods, my chattels, she is my house,
My household stuff, my field, my barn,
My horse, my ox, my ass, my any thing,

And here she stands. Touch her whoever dare!
I'll bring mine action on the proudest he
That stops my way in Padua. … (Ⅲ.2.226 -)

従者 Grumio と妻を強制的に無言の共演者に巻き込み、 Petruchio が演出する妻救出劇はまさに〈劇中劇〉として演じられ、周囲の者は観客として観劇を強いられると言える。ここでの Petruchio の狙いは家父長制に基づく「妻は自分の家財」論をぶちまけて妻を文句なしに夫に従わせ、笑劇の特徴である誇張された肉体の動きや大胆な武力行使によって周囲に衝撃を与えることである。ヒーローとヒロインの退場を見終えた周囲の者は、観客として二人の門出を嘲笑の調べを奏でるコーラスで祝福する：

GREMIO
Went they not quickly, I should die with laughing.
TRANIO
Of all mad matches never was the like. …
BIANCA
That being mad herself, she's madly mated.
GREMIO
I warrant him, Petruchio is Kated. (Ⅲ.2.240 -)

最後の二行押韻対句の中の Gremio による納めの言い回し ('Petruchio is Kated') は、前の行の 'mated' に意味的に呼応して押韻させた 'Kated' という巧みな造語によって二人の運命的な結婚を祝福しており、しかも 'Kate' の呼称を専売特許として多用している Petruchio 以外の人によって劇中 3 回しか使われていない 'Kate' 使用の一例であるだけに印象的だ。

Petruchio の急ぎの用件のために、本来新郎新婦が披露宴で座るはずであったが空席になった彼等の席は、Baptista の計らいにより一週間後の日曜日に結婚式を控えた Lucentio (この場面では彼に変装している Tranio) と Bianca

に譲ることになる (245 -)。ここには主筋と副筋との交錯が示唆されているが、この場面では第Ⅱ幕 1 場が続いて夫に連れ添われて無言で退場する Kate に代わって、Bianca が彼女の座席を埋めてこの場は締めくくられる。ここにも大団円での姉妹の性格の逆転劇を象徴的に予告する作者の巧妙な構想と技法が感知される²⁰。

本章 V

第Ⅳ幕 1 場、場面はそれまでの「学芸の都、Padua」(I.1.2) から田舎にある Petruchio の別荘に移り、「じゃじゃ馬馴らし」が本格的に開始される。都会から田舎への場面の移行に加え、季節も「男も女も獣も飼い馴らして大人しくさせてしまう冬」(IV.1.20) に設定され、それまでとはまったく異なった情景が演出される。Petruchio に絶えずお供をしている召使の Grumio は「今朝霜が降りる前までは熱々のじゃじゃ馬だった奥さんも、旦那もこの俺も、冬のせいで大人しくなってしまった。」と述懐する：

She was (so hot a shrew), good Curtis, before this frost. But thou
know'st winter tames man, woman, and beast; for it hath tamed
my old master, and and my new mistress, and myself, .
(IV.1.19 -)

実際に Kate が新妻として Petruchio の屋敷に迎えられ、絶食、不眠といった忍従の試練を課されながら、同時に夫による召使たちへの手荒い仕打ちを目撃する。観客は召使達による夫婦の正確な観察 ('he is more shrew than she' 76, 'He kills her in her own humour' 166) を確認し、この場の最後の Petruchio 自身の独白によって彼の「馴らし」の真意とその戦術を直接彼の口から聞く：

Thus have I politicly begun my reign,
And 'tis my hope to end successfully. …
And, in conclusion, she shall watch all night,

And if she chance to nod I'll rail and brawl,

And with the clamour keep her still awake.

This is a way to *kill a wife with kindness*

And thus I'll curb her mad and headstrong humour. (IV.1.174 -)

この独白以前の対話において 'Sit down, Kate' (128) をはじめとする 7 回に及ぶ Kate への彼の呼び掛けと指図は、彼女に絶食と不眠を強制するキューとなり、それはまさに鷹 ('My falcon' 176, 'my haggard' 179) を飼い馴らす鷹匠の巧みな戦術である。妻の「気違いじみた強情な気質を抑制すること」(195) によって夫の「支配権」(174) の確立を確信し、早々と勝利宣言をしたこの独白は、観客に対して冷静沈着な自己解説の役割を果たしている。ここで注意すべき事は、「あらゆる乱暴狼藉も彼女を大事に思えばこそ、やむを得ず」('amid this hurl I intend/That all is done **in reverend care of her.**' 189 -) という彼の方針である。肉体的暴力とは無縁の不眠と絶食という忍従を彼自身も共に体験しながら、妻に課す試練の根底には彼女への思いやりがあることに注意したい。そしてを彼がいわば一種のパロディとしてじゃじゃ馬振りを演じてみせること、つまり彼自身が〈彼女を映す鏡〉となることによって、彼女に自己を省み他者への思いやりや忍耐の必要を感じさせることである²¹。この場では彼女が話す機会は僅かに 2 回しかないが ('Patience, I pray you, ...' 142, 'I pray you, husband, ...' 154, cf. 'how she prayed that never prayed before' 70)、いずれも Petruchio が故意に召使達が失敗を犯す状況を作り出し、Kate が彼らを弁護せざるを得ない状況（今後彼女の台詞の中で執拗に繰り返されることになる 'pray' の繰り返しに注目）を Petruchio が演出することによって、彼女に他者を思いやる気持ちを抱かせる。これは今まで自己主張のみを行ってきた利己的な Kate には考えられない新境地であり、明らかに変貌の兆しを見せている。彼女に対して「わめく、怒鳴る、毒づく」(170) といった夫の態度に接して「どうしてよいかわからず、夢から覚めたばかりの人 ('one new-risen from a dream') のように座っている」(171 - 2) と召使から描写される彼女の姿は極めて象徴的だ。そしてこの場の季節が、やがて自然界の生き物が新生

し目覚める春の到来を告げる冬に設定されている状況の象徴的意味は重要である²²。

*

主筋と副筋が場面の進展に即してほぼ交互に展開し、互いに異なった雰囲気醸しながら共通の主題の照応や並置を印象づけるパターンは『じゃじゃ馬馴らし』の構造上の顕著な特徴である²³。主筋のヒロインがじゃじゃ馬の烙印の背後に人間としての思いやりや優しさといった性格を垣間見せていく状況は、既述してきた通り、ちょうど副筋のヒロインが淑やかで従順な娘のイメージの背後に自己主張の強い、我儘な本性を暴露していく状況と見事に交錯していく。第IV幕2場の Padua, Baptista 家の前の場はそのことを観客に意識させる。

まずこの副筋の場においても、Petruchio が「校長」を務める「じゃじゃ馬馴らしの学校」('the taming-school' IV.2.54 - 8) が話題となり、この劇におけるヒーローの役割とキーワードとして繰り返し使われる「馴らす」('tame' およびその縁語) の重要性が改めて認識されるが、その場合のヒロインとは逆の現象として、副筋のヒロイン Bianca が第III幕1場に引き続いてより強く自己主張を行う自由な恋する女へと変貌する状況が描かれていく。まず Bianca への二人の求婚者、つまり Tranio (Lucentio に変装) と Hortensio (Licio に変装) が登場して、Lucentio (Campio に変装) と Bianca との師弟間の求愛場面 (5-10) を観察する。Tranio と Hortensio は二人の恋人達が舞台中央でオーヴィドの『愛の技法』という二人には相応しい教材を巡って演ずる求愛の〈劇中劇〉に対してコメンテーターの役割をはたすが、第III幕1場の2つの〈劇中劇〉がそれに参加していない見物人にとっては劇中劇の人物の台詞は聞こえないという不利な状況と異なっている。従って Bianca の求婚者である彼等が視覚と聴覚の両面から抱く Bianca への失望と軽蔑という個人的感情を投影したコメントによって舞台は複雑な二重の舞台構造をもつことになる。そして彼らによってコメントされる Bianca は、二人の求愛者に彼女への愛を放棄させるに足る「尻軽さ」('her lightness' 24) を持ち「高慢な軽蔑すべき荒鷹」('this proud disdainful haggard' 39) に喩えられる軽蔑すべき女として烙印を押される。特に彼女の方からの Lucentio への積極的な求愛振り ('See how *bestly*

she doth court him.'34, Cf.'See how they kiss and court!' 27) は、彼女が主導権を握る性愛の場면을印象づけ、ロマンティックな愛の香りを排除する。特に Tranio (Lucentio に変装) によって示された Bianca への侮蔑と驚愕:

O despiteful love, unconstant womankind!
I tell thee, Licio, this is wonderful. (IV.2.14)

この劇のキーワード、「驚嘆」('wonder') を使って、主筋の「じゃじゃ馬馴らし」がもたらす驚きに代わって副筋に関する目前の場面が衝撃的事件として重大な意味をもつことを観客に解説したこの台詞は、Hortensio に彼の変装と偽名の戦術を解かせ、Bianca への求愛を放棄して、やがて彼を愛していると彼は確信する Widow との結婚を決意させる。そして主従の地位を交換して主人 Lucentio に変装している Tranio に向かって Hortensio が 'Lucentio' と呼び掛ける時、その呼び掛けが観客にとっては当然目の前の本物の Lucentio への呼び掛けとも響いて皮肉的である: 'I will be married to a wealthy widow/ Ere three days pass, which hath as long loved me /As I have loved *this proud disdainful haggard.* / And so farewell, *Signor Lucentio.*' (37 -)。本物の Lucentio の Bianca への恋愛に込められた彼の盲目振りが皮肉にも既にこの場で暗示されていることになるが、Hortensio の痛烈な願望 ('Would all the world but he had quite forsworn!' 35) も、知らずにその同じ皮肉な調子を奏でていることをわれわれ観客は見逃すわけにはいかない。変貌する Bianca の「荒鷹」のイメージと Petruchio が飼い馴らす Kate の「荒鷹」のイメージとの対照は並置された二つの場 (IV.1 と IV.2) の比較を通して歴然としている。

*

次の第IV幕3場は、舞台が再び田舎にある Petruchio の別荘に戻り、じゃじゃ馬馴らしの続編が展開される。召使の Grumio も加担し、さらに友人の Hortensio も参加した Kate 馴らしが、Petruchio の「完璧な愛の名のもとに」('under name of perfect love' IV.3.12) 実施される。食事、仕立て屋のガウン

と帽子屋の帽子の注文、父親訪問の時刻、いずれの話題においても Kate の申し出は無視され、彼女を「人形のように馬鹿にする」('Belike you mean to make a puppet of me.' 103 - 5) 状況が演出される。そしてこの場でも Kate の勇気ある自己主張のための発言の機会はあるのだが、結局無視される:

Why, sir, I trust I may have leave to speak,
And speak I will. I am no child, no babe.
Your betters have endured me say my mind,
And if you cannot, best you stop your ears.
My tongue will tell the anger of my heart,
Or else my heart concealing it will break,
And rather than it shall, I will be free
Even to the uttermost, *as I please*, in words. (IV.3.74 -)

「私の好きなように」という Kate の主張は、既述したように、まさしく Bianca の主張でもあった。だが Hortensio から「太陽にまで命令を下す」(192) と評価される Petruchio の絶対的な支配力に対して、Kate の「逆らう」(189) ことの無力さだけが強調される。

*

副筋が展開する次の第IV幕4場の後、主筋は次の第IV幕5場に引き継がれて、いよいよじゃじゃ馬馴らしの最終段階を迎える。それは Kate の変貌の明らかな証しともなる。この場は Petruchio の田舎の別荘を出発し、この喜劇の大団円である Kate の実家での結婚披露宴のための里帰り途上の、いわゆる「道行の場」である。彼はこの昼間の場面の開始から、いきなり今美しく輝いて見えるのは月だと妻に出鱈目な主張をする。Kate は当然夫に対してまともな反論を突きつけるが、「絶えず逆らおうとする」(IV.5.10) 彼女の態度に対して Petruchio は憤懣をぶちまけ、道行の撤回まで言い出す (6 -)。この流れを断ち切り、彼の馴らしの演出の続行を可能にして結局 Kate に新境地を開かせるキューとなったのは、彼の友人 Hortensio の彼女への忠告: 'Say as he says,

or we shall never go.'(11) である。これは傍白だとしても²⁴、Hortensio のこの場の役割が〈演出家〉Petruccio の計画の一翼を担うものであることは、別荘の場での彼の協力をみても明らかだ (Cf. 'Eat it up all, Hortensio, if thou lovest me./ (to Katherina) Much good do it unto thy gentle heart' IV. 3.50 -)。これを受けてたつ Kate の台詞について、例え「仕方なしに述べる」という解釈があり得るとしても、彼女の台詞の内容に注目したい：

Forward, I pray, since we have come so far,
And be it moon, or sun, or *what you please*
And if you please to call it a rush-candle,
Henceforth I vow it shall be so for me. (IV.5.12 -)

「あなたのお好きなように」と言って自己主張を取り下げ、相手の主張に従うという意思表示は、彼女の新天地を示している。しかし Petruccio は直ぐに 'Nay, then you lie. It is the blessed sun.' (17) と述べて自分の主張を翻し、更に簡単に自分に靡いた彼女の付和雷同性を非難する。しかし Kate は彼の意図的な勝手気ままさを心得て、それを受けて立つに足る柔軟な物の考え方を示す：

Then, God be blessed, it is the blessed sun.
But sun it is not, when you say it is not,
And *the moon changes even as your mind*.
What you will have it named, even that it is,
And so it shall be so for Katherina. (IV.5.18 -)

つまり Petruccio の心の変わりやすさを彼の演技によるものと直感した Kate は、「彼の心が月のように移ろいやすい」ことをやんわりと非難しながらも、「今や彼の方法を知り、彼のゲームを理解して、それに彼女自身も参加しようとする」²⁵。すでに第IV幕1場の独白でじゃじゃ馬馴らしの「首尾よい終結」

を予期していた Petruccio だったが、この場で Hortensio が 'Petruccio, go thy ways, the field is won' (IV.5.23) と彼に代わっていわば勝利宣言とも言えるコメントを述べている。Marianne L. Novy は第IV幕3場までの Petruccio の「Kate に対抗するゲーム」が第IV幕5場以降、「Kate をパートナーとするゲーム」に変わることを指摘しているが、筆者はこの指摘にまったく同感である²⁶。その意味でこの場はヒーロー Petruccio とヒロイン Kate のそれまでの対決からパートナーシップ (協調) への重要な転換部である。

この道行きの街道の場で、Petruccio にとってさらに勝利確認のテストの機会となるものが、Pisa から Padua へ息子 Lucentio を訪問中の老人 Vincentio との出会いである。この老人に対して、「男を女扱いして気を狂わせる」(35) 役割を演じる Petruccio が、さらに Kate に向かって「この美しい方を抱いて差し上げて」(34) と命じる時、Kate は何の躊躇もなく Vincentio に話し掛ける：

Young budding virgin, fair and fresh and sweet,
Whither away, or where is thy abode?
Happy the parents of so fair a child,
Happier the man whom favourable stars
Allots thee for his lovely bedfellow. (IV.5.37 -)

Petruccio の命令の内容を超えるものとして、Kate は老人を相手に乙女の若さと美貌を讃え、さらにそのような娘を持つ両親の幸せと、そのような新妻を迎える夫の更なる幸せを5行の詩の中に凝縮させて表現している。相手の Vincentio をして「**愉快な奥さん**」('my merry mistress' 53) と言わしめた、Kate のこの遊びの精神と想像豊かな表現力は、〈演技するヒーロー〉に同調した〈演技するヒロイン〉の新鮮な姿を示している。

ここでも再び Petruccio が相手の方は「男性で、皺だらけのしなびた老人だ」(43) と事実 (しかし相手に対して故意に失礼な言い方) を述べて前説を覆し、Kate を当惑させる戦術を使う時、その素早い挑戦に対しても Kate は

Pardon, old father, my mistaking eyes,
That have been so bedazzled with the sun
That everything I look on seemeth green.
Now I perceive thou art a reverend father.
Pardon, I pray thee, for my mad mistaking. (IV.5.45 -)

と即座に応えて心から無礼を詫び、敬意の表明を忘れない抜かりなさを示している—これは劇中、家父長に対する最初の詫び²⁷となり、それだけ Petruchio が老人に仕掛けたゲームはここでも社会的因習への反発をも暗示したことになる。二人して「たまたま出遭った旅人に冗談を言って慰めにしようとする」(71 -)遊びの精神は、Petruchio の言葉を使えば「われわれのふざけ」('our first merriment' 76) として夫婦の最初の共同演技、つまりパートナーシップに基づく演技の見事さを伝える。Kate は、例えば「これからも Katherina もそのようにさせていただきます」(22)という台詞に表されていたように、彼女自身は Petruchio によって専売特許的に使われる 'Kate' とは言わずに 'Katherina' という正式な名前を使用することによって彼女のアイデンティティを維持しつつ²⁸、優れた順応性と和解の才能を発揮している。

本章 VI

最終幕を迎え、まず第1場で副筋での変装と偽名に基づく騙しと人違いによるもつれが解決する段階に至り、Lucentio をはじめとするそれぞれの変装は解かれ、彼と Bianca の秘密の結婚も双方の父親が承認する一応の目途がつく。この場の副筋の「騒ぎ」('ado', V.1.131)を〈劇中劇〉として後方に退いて観察していた主筋の二人は、副筋関連の人々が全員退場後、前に進み出てキスを交わすのだが、ここでも Petruchio は Kate に「馴らし」のための私的な機会を演出する。これまでに彼は Kate への求婚の場で、納めの言葉として 'Kiss me, Kate' (II.1.317) を発して強引に結婚式の挙行を宣言して列席の人々を驚かせて退場し、次の幕では 'seal the title with a lovely kiss' (III.2.122) の決意と共に Kate への挨拶のために急ぎ退出し、第V幕1場でも退場の際、彼はその

同じ言葉、'kiss me, Kate' (131) を発して、キスの愛情表現を夫々の場面の退場の合図として劇的盛り上がりを演出する。しかしこの場に至り Kate は 'What, in the midst of the street?/... ashamed to kiss.' (V.1.133 -) と言って羞恥心を見せ反発する。彼女のその消極的態度に対して癩癩を起こした彼は、即刻、以前と同じ手口で計画を取り止めて帰宅命令を下す—これも彼の演技の一端だ。それに対する彼女の反応は、夫への愛情と相互のパートナーシップを自覚した妻としての新境地を明示している：

Nay, I will give thee a kiss. *She kisses him*
Now pray thee, Love, stay. (V.1.138 -)

夫の Kate への度重なる呼び掛けに呼応するかのような 'Husband' (130)、'Love' という呼び掛けをはじめ、彼女の夫への言動には今までにはなかった愛情表現が見られるようになる。これに応じた Petruchio のこの場の納めの2行押韻対句は二人のパートナーシップの揺るぎない成就を伝えている：

Is not this well? Come, my sweet Kate.
Better once than never, for never too late. (V.1.140 -)

この劇最後の私的な場面における Petruchio の馴らしはここに完結し、このいわば予備訓練は全員登場の大団円において Kate の演説の後を受けた Petruchio の台詞：

Why, there's a wench! Come on, and *kiss me, Kate*. (V.2.179)

によって生かされ実践される。有名なミュージカル『キス・ミー・ケイト』(1948年制作、作詞・作曲：Cole Porter、脚本：Sam and Bella Spewack) の題名として現代にも生きている 'kiss me, Kate' の語句は、劇中、重要な反復語としてこの大団円でも繰り返し響き、「二人の新たなパートナーシップの確

認」²⁹のために封印を誘導する言葉となる。Richard Henze はキスという二人の行為の重要性について 'an image of marital agreement, of affection, and of trust, an image of a relationship between husband and wife both playing roles proper for comedy'³⁰ と的確に指摘しているが、舞台上の視覚的効果を狙った二人の演技の意味は大きい。更に先回りして言えば、二人の退場直前に発する Petruchio の最後の台詞の一部、'Come, Kate, we'll to bed.' (V.2.183 -) に注目する時、以前結婚式を済ませ初夜を迎える新妻に Petruchio が「節制の勧め」(IV.1.169) を行っていた二人の関係は、妻の変貌に必要な長い期間を経た後、ここに性的行為による夫婦の実質的な結合 (consummation) が予告されたことを知る³¹。'Good morrow, Kate' の呼び掛けで始まり、'Kiss me, Kate' を経て 'Come, Kate, we'll to bed.' で完結するこの喜劇の主役二人は、出会いと求婚、結婚式、そして結婚の象徴的完遂となる性的結合の成就という三段階に十分な間隔を踏まえたことになり³² Petruchio の Kate に対する一連の求愛の言動が、それに同調する Kate の積極的な受け止め方と共に、両者が互いに強く引かれ合う人間的交流を印象づけて、最終的にこの劇に単なる笑劇を超えて、観客の心からの共感を勝ち得るロマンティックな恋愛喜劇の温もりを与えている³³。

ついでながら序幕で Page が演じる「奥方」に向かって 'Madam, undress you and come now to bed' (序幕 2 - 116) と述べて床入りを誘う（「領主」に変貌させられた）Sly が、「一晩か二晩」(118) 「いきり立つ血と肉を押さえて辛抱」(126) を余儀なくされていた状況（Sly の最後の台詞「芝居が速く終わってくればいいのだが」I.1.251 が暗示する彼の床入り願望も参照）を思い起こす時、序幕の物語が本編の中に包含されてしまったかのように途中で消滅してしまう状況も、序幕と本編との間で巧妙に意図された照応関係を考慮すれば格別不可解でもなく、納得もできると言ってもよいだろう。

本章 VII

大団円における Kate の長い台詞 (V.2.135 - 178) は、妻(女性)の夫(男性)への従順を説いた演説として劇中最も注目され、後で触れるがこの解釈をめぐ

る現代の批評家や演出家の論争によって、この喜劇が Shakespeare 喜劇の中で、少なくとも現代批評との関係で最も論争を呼んできたと言っても過言ではない³⁴。今まで既に触れてきたように、これまで独白もなく対話の主導権もほとんど握ったことがなかった主筋のヒロインが、閉幕の直前にこの劇で最長の 43 行に及ぶ台詞を雄弁に述べるという状況は、Shakespeare 劇には他に例がなく、それだけでもその特異性と重要性が注目される。そこでまずこの台詞が述べられるに至るまでの最終幕・場 (V.2)、つまり大団円のコンテキストを検証したい。

Shakespeare 喜劇の常套的な終わり方である、恋愛を締めくくる結婚あるいはその披露というめでたい喜劇のパターンを『じゃじゃ馬馴らし』でも一応示して、三組の夫婦が親族や召使、友人達と共に披露宴を済ませて全員舞台上に登場する。ホスト役を務める Lucentio が開口一番「私たちの不協和音も調子が整い、激しい戦いも終わって、過ぎ去った危険や苦難を笑える時がやってきた」(V.2.1 - 3) と述べて来客を歓迎する。しかしこのめでたい筈の場で直ちに「不協和音」('jarring notes' 1) として話題になることは、夫婦関係における夫の妻への「恐れ」(16 -)、「じゃじゃ馬」(28) 妻のことである。主筋の「じゃじゃ馬馴らし」の物語において、妻の変貌の状況はもっぱら私的な場面において展開してきただけに、Kate の父親をも含んだ Padua の人々がこの公けの場で依然として〈Kate=じゃじゃ馬〉の固定観念 (Cf. 'Tis thought your deer does hold you at a bay.'⁵⁶, 'I think thou hast the veriest *shrew* of all' 64, Also cf. 'a *shrew* of thy impatient humour' III.2.29) を抱いていて、まさに「取り違え」の過ちを犯していてそれに気づいていないことになるが、一方、Petruchio は Kate の変貌を確認し彼女とのパートナーシップを確立した今、妻の変貌を披露して皆を驚かせ、同時にあとの二組の夫婦関係の「不協和音」の実態を暴く、一種〈劇中劇〉を演出してみせると言ってもいいだろう。

Petruchio は Kate が最早じゃじゃ馬でないことを公けに立証するために、まず三組の夫婦のどの妻が「最も従順な妻」(67) であるかを競い合う賭けを提案する。彼は結局それに勝ちを収め賭け金を獲得する。他の二人の新妻がそれぞれ自分の夫から呼ばれても、Bianca は「忙しいから来れない」(80) と口

実を設けて突っぱね、また Widow は「夫は何か悪ふざけ ('some goodly jest') を考えているから私は行く気はない。用があるならそちらからどうぞ」(90-) と言って取り合わず、逆に夫に命令し、早くも妻が上位の夫婦関係を匂わす。かつて Hortensio は Petruchio のじゃじゃ馬馴らしを教則本にして「あの未亡人が、仮に強情女だとしても、Petruchio に教わった通りに飼い馴らしてやる」(IV.5.77) と息巻いていただけに、その勇ましさは笑劇の格好の対象ともなり得る。Petruchio にとって二人の妻の反発は、彼女達のその場面の退場 (V.2.48) までの (観客にとって Bianca については既に III 幕 1 場以降の) 自己主張ないし夫の統制を嫌う態度によって推測できたと思われるが、Kate の従順な対応については、観客にとってはすでに立証済みだ。彼女は今までの Petruchio の度重なる手荒い馴らしとその確認のテストを経て、彼の今回の呼び出しを、今までに体験してきた馴らしの試練の一環、それこそ「悪ふざけ」として前向きに受け止めるだけの、夫の演技のルールに関する知識を既に身に着けていたと言える³⁵。彼女は夫の演出する劇中劇に〈共演者〉として一役買って出たと言えよう。それぞれの夫を驚かせた Petruchio は、「これは一体何の兆候だ？」との問いに対して

Marry, peace it (wife's obedience 67) bodes, and love, and quiet life,
An awful rule, and right supremacy,
And, to be short, what not that's sweet and happy. (V.2.107 -)

と答え、妻の従順さは夫婦生活の営みを楽しく平和なものにしてくれることを説いている。ここで Baptista が 姉娘の「新しい娘」('another daughter' 113) への正真正銘の「変貌」('she is changed, as she had never been.' 114) を事実として受け止め、新たに 2 万クラウンの持参金の追加を申し出るのは、彼の望外の喜びを率直に物語っている。ところで Baptista は妹娘の求婚者の選択に際して、求婚者の財産をその決定因とすることが以前に痛烈な風刺として描かれていたこと (II.1.325 - 92) を思い起こす。これはこの喜劇の特徴が最初

から最後まで結婚と金銭 (財産) との密接な関連性を想起させるエピソードである。この点はヒーローの生き方もこの特徴を実証して強調する上に、実は深く関わっている。何故なら、当初お金と財産目当てで妻を見つけに Padua に来た Petruchio は Kate に求婚の際、彼女の父親との交渉において娘の「持参金」(II.1.120) として父親の死後「土地の半分と 2 万クラウンの財産」(121 - 22) を貰い受けることで交渉が成立し、その際条件となっていた「妻の愛」(129) も見事に獲得、また Hortensio と Gremio から Bianca への求婚の可能性がまったく Petruchio の Kate 求婚の成功に依存している理由から、Petruchio の求婚に要する費用を全て負担しようとの申し出 (I.2.212 - 14) があり、さらに劇の大詰めで賭けの敗者達から合計 200 クラウンの賭け金と義理の父親からの 2 万クラウンの褒美を「もう一つの持参金」(V.2.113) として追加し得た事によって、Petruchio の当初の結婚の目的は十分に叶えられる。結局彼は賭けに勝った喜びを公言して最後に妻と共に舞台を去る。言い換えると、この大団円で一度勝利宣言をした Petruchio は、「いや、私の賭けの勝利は、こんなものでは終わらない」(115) と述べ、その後結局「妻の新たに生まれた貞淑と従順の心」(116) を公然と演出し終えて、究極の勝利宣言を納めの言葉の 2 行押韻対句として残す：

We three are married, but you two are sped.
(Lucentio) 'Twas I won the wager, though you hit the white,
And being a winner, God give you good night!

Exeunt Petruchio and Katherina (V.2.184 -)

話が先回りしてしまったが、話題を元に戻そう。Petruchio は賭けに勝った後、間髪を容れずに Kate に以下の三つの命令を矢継ぎ早に下す：(1) 二人の我儘な夫人達を無理やりにでもこの場へ連れて来ること (102 -)。 (2) Kate が被っている帽子が似合わないから皆が見ている前でそれを踏みつけてみせること (120 -)。そして最後に (3) 強情な夫人達に対して夫への義務を教えること (129 -)。これらの夫の命令に対して Kate は素直に従い、二人が息

が合ったところを見せる。妻の従順さを賭けるゲームはともかく、その後のこの三つの命令に関する Kate の反応はこの場面が夫が演出し妻が共演する〈劇中劇〉の感を観客に抱かせる。一方二人の夫人達が (2) の命令に対して示す反応とコメントは彼女達と Kate との明らかなイメージの対照を示して、観客にとって今や彼女達こそ間違いなく「じゃじゃ馬」の烙印が押されて然るべきとの印象を抱く：

WIDOW

Lord, let me never have cause to sigh
Till I be brought to such a silly pass!

BIANCA

Fie, what a foolish **duty** call you this? (V.2.122 -)

更に Bianca は賭け金 100 クラウンの損失は彼女に従順さの義務が欠けていたからだと夫から責められて反論する：

The more fool you for laying on my **duty**. (V.2.128)

Kate とはまったく正反対の考え方を示す Bianca の激しい軽蔑のこもったこの夫への台詞によって、この新婚夫婦の先行きには暗雲が漂っていることがはっきりと予告されると言ってもよいだろう。劇前半の姉妹の性格の対照構図はここにきて完全に逆転した対照構図を見せている³⁶。Padua の人々はここにきて主筋と副筋のそれぞれのヒロインに関して、まさに「取り違え」の実態をはっきりと認識する。従って、Bianca—イタリア語で「白」(cf.V.2.185) の意味—の従順さの仮面がはがれ、隠れていたじゃじゃ馬の本性が暴露されるという劇の構造によって、彼女が変貌以前の主筋のヒロイン Kate を彷彿とさせ、ここに新たな「じゃじゃ馬物語」の始まりが仄めかされているという指摘は認めざるを得ない³⁷。

視点を変えて Lucentio の立場から彼の Bianca への求婚と結婚の過程を振

り返ってみると、「もしあの若く淑やかな娘が手に入らなければ、恋に燃え、もだえ、死ぬ」(I.1.152 - 3) と告白する程に激しかった彼の Bianca への恋は、Tranio との衣装の交換と偽名の使用という「奇跡」(V.1.112) 的戦術を生み出し、ついに「待ち望んだ至福の港」('the wished haven of my bliss', 116) に彼自ら喩えた幸せな結婚のゴールに到達した筈であった。皮肉にも、Lucentio が Bianca に一目惚れした時の Tranio の何気ない忠告を彼は今（既に遅すぎることは観客には分かっているが）最も必要としている：

Nay, then 'tis time to stir him from his trance.

I pray, awake, sir. (I.1.174 -)

〈Bianca = 淑やかな美女〉(I.2.252) というかつての認識を「はかない夢」('worthless fancy', 序幕 1 - 42) として、それから彼は「覚醒する」ことを余儀なくされる。Shakespeare が特に劇の後半から巧みに積み上げてきた副筋における劇的風刺である。Lucentio が Kate の演説を聞いた後述べるコメント、'a harsh hearing when women are froward' (V.2.182) を Bianca を非難しただけでなく「女性が我儘であれば、その女性のみならず、自分の耳にも辛い話」(V.2.182) と解釈して、我儘な Bianca を盲目的に愛した自分を責め、自嘲気味に述べるとすれば、彼の覚醒が少しは暗示されることになる。

*

さて話を前に戻して、この劇最大の山場である Kate の演説そのものの解釈、そこに盛られた主題、劇的効果の分析と批評に入ろう³⁷。Petruccio が Kate に課した三つ目の最後の命令 ('I charge thee, tell these headstrong women/ What duty they do owe their lords and husbands.' (129 - 30) に応えるお膳立ては整い、〈演出家〉Petruccio が与えたキューによって、〈役者〉Kate は最後の演技、しかも〈一人芝居〉を演じきる。Marianne Novy と同じく、筆者もこれを〈劇中劇〉の一部と捉えるのだが、結局はこれまでの〈演技するヒーローとヒロイン〉による共演の集大成と言ってもよい³⁸。

まずこの演説に盛られている内容の材源として言及されてきたものは、

Shakespeare の時代に広く人口に膾炙していた教義、具体的には聖書の「エペソ人への手紙」(「妻たる者よ。主に仕えるように自分の夫に仕えなさい。…夫は妻のかしらである。そして教会がキリストに仕えるように、妻もすべてのことにおいて、夫に仕えるべきである。」(5章22-23節)の聖句、女は男に比べて生まれながらに弱く、劣っていると説く『説教集』(Homilies)、さらに結婚式(聖婚式)での問答で、妻になろうとする者はいつ、どこでも「夫に従い、仕え、愛し、敬う」覚悟があるかを問う『祈祷書』(The Book of Common Prayer)がある。

更にKateの言葉にPetruccioの直接の影響を示唆する言葉を見出すこともできる。彼女は「夫は妻にとって王様、支配者…君主」(137, 145-6)という家父長制およびヒエラルキーに基づく夫婦関係に触れる。ここにはShakespeareがこの作品とほぼ同じ時期(1590~93年頃)に書いた*The Comedy of Errors*の未婚の女性Lucianaの台詞、'Man, more divine, the master of all these,/…Are masters to their females, and their lords'(II. 1. 20-24)が思い浮かぶが、Kateが既にPetruccioの口から直接耳にしていた言葉：'I will be master of what is mine own./ She is my goods, my chattels, …' III.2.228)が下敷きにされており、従ってKateがPetruccioの考えの代弁者の役を務めていると言ってもよい印象を受ける。さらにそれ以上に重要な事は、既に引用したが、Petruccioが賭けに勝ち、妻の従順さの必要性和夫婦生活の未来像について語った重要な考え('Marry, *peace* it bodes, and *love* and quiet life,/An awful *rule*, and right *supremacy*,…' V.2.107-9)の中でキーワードと言ってよい'*peace*'、'*love*'、'*rule*'、'*supremacy*'がKateのこの演説の中でも繰り返し取り上げられ、それだけそれらの重要性が強調される：

I am ashamed that women are so simple
To offer war where they should kneel for *peace*,
Or seek for *rule*, *supremacy*, and sway,
When they are bound to serve, *love* and obey. (V.2.160 -)

Petruccioの台詞はKateが一時的に奥に退いている時のものであることを考えると、夫婦によるキーワードの反復は二人が直接の対話による意志の伝達を超えた以心伝心の関係にまでパートナーシップが形成されてきたことを暗示していると言えよう。

しかしながら、このKateの演説において、同時に〈演出家〉の夫の期待を超える内容が盛られ、それによって彼女の演技が〈一人芝居〉としてその獨創性は一層輝きを放って、それが結局夫から賞賛のキスを受ける大きな理由の一つともなる点を見落してはならない。Kateはそもそも夫から「この強情な夫人たちに、夫に対する妻の義務とは何か」(129-30)を教示せよとの命令を受けて、Widowに向かって「そのように脅すように、冷たく眉をひそめ、あざけりの眼差しを向けるのはおよし」(135)と語りかけて演説を始めるのだが、その中で女性(妻)の特定の好ましくない状態についてしばしば言及することに気づく。それは女性が「怒った時」(141)の醜さ、「我儘で、強情で、不機嫌で、むっつりとして、夫の正直な意志に従順に従おうとしない時」(156-)の不遜さ、また「跪いて平和を求めるべき時に戦争をしかけ、あるいは奉仕と愛と従順を捧げるべき時に支配と権力と統治を要求する時」(161)の愚かさである。特に女性の醜さを自然現象が植物や風景に及ぼす破壊的行為と関連づけて描写する次の表現には、馴らしの試練を通して自分の身の醜さの極限を経験したことによって変貌し、今自分の役柄と詩的表現を楽しむ余裕さえ感じられる：

It blots thy beauty as frosts do bite the meads,
Confounds thy fame as whirlwinds shake fair buds, …
A woman moved is like a fountain troubled,
Muddy, ill-seeming, thick, bereft of beauty, … (V.2.138 -)

実は、この最終幕・場の開始の時点からこの場のKateのWidowに対する最初の挑戦的な問い('Mistress, how mean you that?' 21)に仄めかされているように、彼女を取り巻く周囲の人々の〈Kate=じゃじゃ馬〉の固定観念に

対する彼女自身の憤りが、結局彼女と Widow との一触即発の口論 (Cf. Petruchio, 'To her, Kate!' / Hortensio, 'To her, widow' 33-) へと発展しかねなかった状況を思い出したいが、同性に向けられる Kate のこれらの〈女性批判(嫌悪)〉は、二人の新妻に対して手厳しく述べられていて、それは Petruchio と思いを同じくし、この場面の自然の劇的流れとなっている。

更にもう一つの Kate 独自の見解は、女性の弱さを説いた説話集を髣髴とさせる女性の肉体的弱さの強調 ('our bodies soft, and weak, and smooth, …' 164-) であり、「私たちの気立てや心立ては肉体的外見と同じく、柔らかいもの」(166-) という認識である。この点が重要なのはこれに基づいて Kate 自身の過去のじゃじゃ馬の実体験から生まれた自己反省が初めて展開されていて、それだけ「高慢な心」('stomachs'175) を捨て、変貌した彼女の現在の実像が明示されるからである：

My mind *hath been* as big as one of yours,
My heart as great, my reason haply more,
To bandy word for word and frown for frown.
But *now* I see our lances are but straws,
Our strength as weak, our weakness past compare,
That seeming to be most which we indeed least are.
Then veil your stomachs, … (V.2.169-)

過去の自己の分析に立脚して現在到達した女性観が、今までの彼女にはほとんどなかった内省の形で導き出され、しかもそれが彼女の演説の締めくくりとなっていることは重要である。

演説全体にわたって Kate が説いていることは、結局、従順で賢い妻としての在り方、また初めて言及する夫としてそのイメージにふさわしい理想像 ('私たちのためを思い、私たちが楽に暮らせるように昼夜、海に陸に働き続け…' 146)³⁹、そして夫婦のそれぞれ異なった身体的特徴—それは現代も変わらない—を生かした役割分担による、しかも相補的で相互依存の結婚生活の幸福なの

だ⁴⁰。従ってこの演説は一面において家父長制を主張し女性蔑視を謳っているからと言って、羞恥心を込めて述べられた女性の敗北宣言と結論づける類のものではなく、Carol Thomas Neely の言葉を援用すれば、まさに男女(夫婦)の「相互依存性の賞揚」⁴¹ と言うべきものである。良妻としての演技方をわきまえた Kate の演説に関して、もし例えば Coppélia Kahn に代表されるように、女性を統制する男性の優位性という幻想を完璧に表現していながらその深い次元ではその幻想を風刺し嘲笑していると考え、Kate は外見上は従順でも内面は不従順だ、といった皮肉な調子を読み込むとすれば⁴²、そのような解釈はテキストのどこを解説して出てくるのか、疑問である。それは Petruchio のいわば演出ノートにはないことであり、Kate は演出家の意図をまったく無視した一人芝居を演じたことになるが、それはこの段階に至るまで視覚的効果を発揮しながら舞台上で描かれてきた二人のパートナーシップを無視し、テキストにはない解釈となって、当然 Shakespeare の本来の『じゃじゃ馬馴らし』の世界とは無縁のものだと言わざるを得ない⁴³。

Kate には夫の指示を超えた自主的な演技の才能が認められることは既に第 IV 幕 5 場でその片鱗が立証済みだが、この場面の〈一人芝居〉による主張は、象徴的演技、つまり「夫への従順の印として、もし夫が喜ぶなら ('if he please' cf. 'if you please' IV.5.14)、彼の足元に両手をつけてひれ伏す」(176-8) という、夫から求められたものではない彼女独自の大胆な提案となって現れ、彼女の演説のクライマックスとなっている。そしてこの家父長制を詠った象徴的演技には応えず、愛の確認のキスを求める演出家 Petruchio の指示は、夫婦の相補的な関係確認のいわば二人芝居を導き出している。この彼女の演説に対して二人の女性は無言の反応しかなく、彼女達に代わって夫々の夫達が劇中劇の見物人として Petruchio の偉業に対して賞賛と驚きのコメントを寄せ、ヒーローとヒロインによって演じられた圧倒的な「奇跡」(105, 188) の劇中劇は幕を閉じる。喜劇『じゃじゃ馬馴らし』は、愛情に満ちた夫婦としてヒーローとヒロインが劇の開始時点では誰も予想だにできなかったハッピー・エンディングを迎え⁴⁴、「愉快な喜劇」の終りを告げる。

そして『じゃじゃ馬馴らし』の劇作家 Shakespeare は、主役達が居なくなっ

た舞台で二人の脇役にコーラスとしての納めの二行押韻対句を委ねる。Petruccioの偉業に対する「驚き」(あのじゃじゃ馬がこれ程に飼い馴らされるとは)を表明した最後の一行の中に「若干の懐疑の念」(…飼い馴らされるはずはない)を差し挟んで劇を締めくくり⁴⁵、Hortensioの純粋な賞賛の言葉と対比させて若干の「不協和音」を奏でていることを付け加えておこう。

HORTENSIO

Now, go thy ways, thou hast tamed a curst shrew.

LUCENTIO

'Tis a wonder, by your leave, she will be tamed so. (V.2.187 -)

エピローグ

本編が始まる前に序幕によって開幕した『じゃじゃ馬馴らし』には、既述したように序幕に対応するエピローグに相当するものがない。一方、既に言及した『ジャジャ馬馴らし』には本編が終わった後に注目に値する短い結びの場 (*scene xix*) がある。その場以前に、第V幕1場に相当する場 (*scene xvi*) の終了の際、Slyは領主の計らいで依然として眠ったままで元の鋳掛け屋の衣装を着せられ、居酒屋の前に運ばれ戻される手筈がとられることにより、鋳掛け屋という彼の本来のアイデンティティは回復し、この最後の場でそれまで眠りに陥っていたSlyはTapsterに起こされて目を覚まし、現実に戻って次のように述べる: 'I know now how to *tame a shrew*./I dreamt upon it all this night till now,/And thou hast waked me out of *the best dreame*/That ever I had in my life. but Ile to my/Wife presently, and *tame her* too/And if she anger me.' (*Scene xix*, 15 -)。『ジャジャ馬馴らし』のテキストでは、「じゃじゃ馬馴らし」という本編(劇中劇)をSlyはまさに「Slyの最高の夢」という作り事、つまり虚構として位置づけ、それをこれからの現実の夫婦生活に生かそうという意思表示で劇が締めくくられている。従って虚構(夢)と現実との対比が示されている。この台詞の最後の文は、『じゃじゃ馬馴らし』の本編中で未亡人との結婚を決めたHortensioが、Petruccioからじゃじゃ馬馴らしの

教訓を得て勢いづいて述べる台詞、'And if she be froward,/Then hast thou taught Hortensio to be untoward.' (IV.5.78 -) を想起させる。しかもHortensioの場合、彼の妻Widowに対する「じゃじゃ馬馴らし」の試技がまさに「はかない空想」('worthless fancy'、序幕1-42)としかかなり得ないことを観客は本編の大団円で知らされる。つまりHortensioの場合は夢と現実の対比が否応なしに舞台上で突きつけられるところを観客は目撃するのだ。既に見たように、大団円でLucentioがBiancaに来るように「命じ」(V.2.76)で拒否され、HortensioはWidowに来てくれるように「頼んで」(85)も相手にされず、彼の心の衝撃をPetruccioが代弁する:

Worse and worse, she will not come! O vile,

Intolerable, not to be endured! (V.2.92 -)

HortensioとLucentioのこの劇における役割は、観客の共感を喚起して止まない主筋のヒーローとヒロインの劇的役割とそれが奏でる主題のアンティテーゼとして、結局夫々が風刺や皮肉の対象となることである。

さて既述したように、『じゃじゃ馬馴らし』には閉幕の際、序幕のSlyを中心とした本編の見物人達は登場せず、従って本編全体を〈劇中劇〉として捉える枠組がないために、Karen Newmanが指摘しているように⁴⁶、観客はPetruccioのKate馴らしの本編、つまり夫婦のあるべき関係を追及した物語が虚構として演じられていることを忘れ、従って女性の従順さの必要を説くKateの最後の演説をただ男性の夢としてではなく、そのまま実現可能な現実としてまともに受け入れるのだ。皮肉な視点が適応されるのは脇役達であったことを最早繰り返す必要はない。言い換えると、劇中劇として把握させる枠組を欠く劇の終わり方は、男の夢を語ったKateの演説を皮肉な視点で冷やかに受け止める解釈の無理を伝えている。ブレヒト劇風の超然とした異化効果を観客に期待することはできないのだ。Graham Holdernessは、「Slyが最後まで出演する完全な枠組が多分上演されていた、もしそうであればブレヒトの叙事劇の持つ皮肉な調子で本編を見る視点が用意されていたらうし、従って

Kateの最後の台詞も皮肉を込めて語られていただろう」と主張する⁴⁷。しかしながら、それは枠組があることを前提にした憶測の論理でしかなく（勿論この主張を実際に上演してみて証明する可能性を否定することはできないが）、完全な枠組のない『じゃじゃ馬馴らし』のテキストがShakespeareのテキストであるとの事実を考慮すれば、例えばPenny Gayが観客としてプレヒト流の距離をテキストに対して維持するのは文字通り不可能だとする解釈は十分に理が叶っている⁴⁸。一方、演出家Michael Bogdanovはこの劇が多くの人々にとって「男性支配と残酷性に捧げられた野蛮なドキュメントで、保守主義者Shakespeareの完璧な例」だと喝破するが⁴⁹、彼の解釈はこの劇のテキスト外を読み込みによる偏見であって、テキストの忠実な読解を前提とする批評の立場からはそれは誤った批評の代表と言わなければならない。

【注】

¹ Cf. G.R.Hibbard, Introduction to The New Penguin Shakespeare version of *The Taming of the Shrew*, Penguin Books, 1968, p13. Elizabeth Schafer (ed.) Shakespeare in Production: *The Taming of the Shrew*, Cambridge University (以下、Univ. と省略). Press (以下、Pr. と省略), 2002, pp.xv~xxxvii, 1~76. Also cf. Patrick Carnegy, *Spectator* 2003.4.19. なお、本稿のテキストからの引用はShakespeareの他の作品も含めて、便宜上全てThe New Penguin Shakespeare版から、また引用文中のイタリック体は全て筆者に拠る。

² Cf. G.R.Hibbard, *op.cit.*, p.41

³ Petruchioの圧倒的な存在感に関して、彼の言葉の数が劇全体に占める割合は、22.6パーセント(4,605語)で、Shakespeare喜劇ではRosalindの26.7パーセント(5,698語)、Berowneの22.9パーセント(4,809語)に次いで3位を占める。この劇で2番目に多いKateでも8.6パーセント(1,759語)に過ぎない。A *Complete and Systematic Concordance to The Works of Shakespeare* by Marvin Spevack, Georg Olms, 1968に拠る。注8のキーワードの使用回数もこのConcordanceに拠る。またPetruchioの演ずるさまざまな役柄と演出に関してはcf. Richard Henze, 'Role Playing in *The Taming of the Shrew*,' *Southern Humanities Reviews* Vol.4 No 3, 1970, pp.231-40. 'In his training of Kate, Petruchio proves the metaphor (of life being itself a play) by playing a series of parts, buyer, wooer, tamer, and husband, and by directing Kate in roles as wooed maiden, wife with jealous husband, wife with tyrannous husband, and finally obedient wife with loving husband.' (p.232)

⁴ Cf. Graham Holderness, *The Taming of the Shrew* (Shakespeare in performance), Manchester Univ. Pr., 1989 pp.1 - 『じゃじゃ馬馴らし』のテキストはNARRATIVE

AND DRAMATIC SOURCES OF SHAKESPEARE Vol. I ed. by George Bullough, Routledge and Kegan Paul, 1957, pp.69 - 108に拠る。また材源に関する考察も同著を参照した。

⁵ Cf. Richard Henze, *op. cit.*, p. 231. J.Dennis Huston, 'Enter the Hero: The Power of Play in *The Taming of the Shrew*, in *Shakespeare's Comedies of Play*, Macmillan, 1981, p. 64

⁶ William C. Carroll, *The Metamorphoses of Shakespearean Comedy*, Princeton Univ. Pr., 1985 pp.41 - 2

⁷ Also cf. 'What is't your honour will command, / Wherein your lady and your humble wife / May show her duty and make known her love?' (序幕1 - 113 - 15)

⁸ Cf. 'practise' (序幕1 - 34)'jest'(序幕1 - 43), 'sport'(序幕1 - 89,序幕2 - 133)'show'(I.1.47),'pastime'(I.1.68), 'jest'(I.2.83), 'mockery'(III .2.5), 'jest'(III .2.13), 'injury'(III .2.28), 'jest'(IV.5.72), 'merriment'(IV.5.76), 'jest'(V.2.90). なお、この劇で目立って多く使われるキーワードを以下に挙げる。'father'(- 's) 67回 (Shakespeare劇中、3番目に多い)、'pray' (- 'd, - s) 35回、'daughter' 34回、'duty' 16回、'play' (- 'd, - ers) 15回、'kiss' (- 'd, -es) 15回、'wonder'(ful) 11回、'bed' 11回、'bride' 10回、'sun' 10回、'tame'(- 'd, - s) 9回、'froward' 8回、'shrew' 8回、'obedience, obedient' 8回 等がある。これらのキーワードのほとんどについてその重要性を本稿の中で何らかの形で言及している。

⁹ Cf. *A Dictionary of Literary Terms*, ed. by J. A. Cuddon, Penguin Books, 1976, pp. 263 - 66

¹⁰ Cf. Robert Heilman, 'The *Taming* Untamed, Or, The Return of The Shrew', *Modern Language Quarterly*, Vol. XXVII, 1966, pp.152,155 - 56. John C. Bean 'Comic Structure and the Humanizing of Kate in *The Taming of the Shrew*, *The Women's Part: Feminist Criticism of Shakespeare* ed. by Carolyn Ruth Swift Lenz, Gayle Greene and Carol Thomas Neely, Univ. of Illinois Pr., 1983, p. 66,

¹¹ Cf. Irene G. Dash, *Wooing, Wedding and Power: Women in Shakespeare's Plays*, Columbia Univ. Pr., 1981, 'We have never learned her inner designs' p.34, 63

¹² '*The Taming of the Shrew*': *York Notes Advanced*, Longman, 2000, pp. 62 - 3

¹³ J. Dennis Huston, *op.cit.*, pp.73-4. Cf. Richard Henze, *op.cit.*, pp.231 - 39

¹⁴ Cf. Maynard Mack, 'Engagement and Detachment in Shakespeare's Plays', in *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama In honour of Hardin Graig*, ed. by Richard Hosley, Routledge & Kegan Paul, 1963, p.280. Robert B. Heilman, *op. cit.*, p.148

¹⁵15 この喜劇の'play'の概念について、'patriarchy'の概念と共にそれらの重要性を指摘するMarianne L. Novyのこの場面の適確な批評を引用する：'Petruchio invents an imaginary Kate and imaginary society that values her.' in 'Patriarchy and Play in *The Taming of the Shrew*', *English Literary Renaissance* 9(1979), p.266. Cf. Carol Thomas Neely, *Broken Nuptials in Shakespeare's Plays*, Yale Univ. Pr., 1985, p. 29. 高村啓子『じゃじゃ馬ならし』一キャラクターの変貌をめぐる一、『シェイクスピア全作品論』（研究社出版、1992）所収 p.71

¹⁶ 58回という使用数は*As You Like It* の'Rosalind'の58回と同じ多さで、両作品ともヒロインの名前がそれぞれの喜劇で果たす劇的役割の重要性が注目される。特に最初の10行に及ぶ曇り掛けるような Petruchio の台詞 (II.1.185 -)は11回もまるで呪文のように'Kate'を繰り返す。

¹⁷ 拙論「*King Richard III*序説」(『西南学院大学英語英文学論集』第13巻第3号, 1973年, pp. 15 - 36所収)を参照せよ。

¹⁸ Cf. G.R.Hibbard *op. cit.*, pp.34 - 5

¹⁹ Cf. Rebecca Warren, *op. cit.*, p.31

²⁰ Cf. 高村啓子, 前掲書, p.73

²¹ Cf. Maynard Mack, *op. cit.*, p.280, Robert B. Heilman, *op. cit.*, p.148, G.R.Hibbard, *op. cit.*, p.23. Kenneth Muir, *Shakespeare's Comic Sequence*, Liverpool Univ. Pr., 1979 p. 28

²² John C. Bean, *op.cit.*, p.73

²³ Cf. Margaret Ranald, *Shakespeare's The Taming of the Shrew: Monarch Notes and Study Guides*, Monarch Pr., 1965, p.72

²⁴ Robert B. Heilman (The Signet Classic Shakespeare version), H.J.Oliver (The Oxford Shakespeare version)の解釈

²⁵ G.R.Hibbard, *op. cit.*, p.25, 40

²⁶ *Op. cit.*, pp.271-72

²⁷ Marianne Novy, *op. cit.*, p.273

²⁸ Cf. Carol Thomas Neely, *op. cit.*, p. 30

²⁹ Ann Thompson, note to 5.2.180 in The New Cambridge Shakespeare version of the play, 2003, p.161

³⁰ *Op. cit.*, p.239

³¹ Cf. Ann Thompson, note to 4.1.154, *op. cit.*, p.125

³² William C. Carroll, *op.cit.*, pp.51 - 2. なお、Shakespeare の喜劇の大団円で性的行為による夫婦関係の成就を詠った作品はほとんどなく、『ヴェニスの商人』(子供の出産、3.2.214)に間接的に見られる程度である。

³³ Cf. Robert G. Heilman, *op. cit.*, pp. 158-60 「Shakespeare 独自の笑劇」, John C. Bean, *op. cit.*, pp.66 - 74 「笑劇からロマンティック・コメディの高みへ」, Maurice Charney, *Shakespeare on Love & Lust*, Columbia Univ. Pr., 2000, p.51 「素晴らしく似合った夫婦の著しい loving play」

³⁴ この演説をめぐる解釈について、筆者は Brian Morris の的を射た優れた解釈に負うところが大きく、彼をはじめ多くの「反修正主義者」(下記参照)と同じ立場に立つ。Brian Morris (ed.) Introduction to the Arden Shakespeare version of the play, 1982, pp148 - 49. 主として Petruchio と Kate との関係の解釈、特に Kate のこの演説に関する解釈をめぐる批評家間の論争については、二つの対立する立場がある: ①歴史的な解釈に基づき男性の優位性や男女の相互依存性を読み込む「反修正主義者」の立場 ('anti-revisionist' 派, Robert B. Heilman, G.R.Hibbard, J.Dennis Huston, Brian Morris 等によって代表される) および ②現代の思想的立場、特にフェミニズム批評の立場から皮肉を読みこみ、Kate は結局馴らされてはいないとする「修正主義者」

('revision' 派, Margaret Webster, Harold C.Goddard, Coppélia Kahn, Juliet Dusinberre 等によって代表される) の立場。(Cf. Robert Heilman, *op.cit.*, pp.147-51 Also cf. John Bean, *op.cit.*, p.65, 77) 多くの批評家がこの解釈をめぐる論争に関与してきたが、夫々の立場の参考文献については本稿の最後につけた Bibliography を参照されたい。なお、比較的最近、曖昧性と複雑性を読み込む批評家 (Ann Thompson, Barbara Freedman 等)もいる。

³⁵ Cf. Margaret Ranald, *op. cit.*, pp.81 - 82. Rebecca Warren, *op. cit.*, p.46

³⁶ Cf. G.R.Hibbard, *op. cit.*, 1964 p.23. R. G. Heilman, *op. cit.*, p.154

³⁷ Rebecca Warren, *op. cit.*, p.85. なお、John Fletcher 作の *The Tamer Tamed* (1613年出版)は Shakespeare の『じゃじゃ馬馴らし』のほぼ20年後に書かれた続編とも言えるべき喜劇で、ここでは Petruchio が妻と死別後、Maria と再婚するが、彼女は最早 'the gentle tame Maria' ではなく、'a new soul' だと自称する。従って Shakespeare の作品とは異なり、夫婦の関係が逆転して夫が妻に飼い馴らされるというパロディ風の作品。劇団 RSC は 2003 年 The Swan 劇場で初演、しかもこれはこの作品の上演史において3世紀にわたって初の本格的復活上演となった。(Cf. *The Tamer Tamed* by John Fletcher, The Royal Shakespeare Company Production edition, published by Nick Hern Books, London, 2003)

³⁸ Marianne Novy, *op. cit.*, p.277 Cf. Margaret Ranald, *op.cit.*, 'Her final speech is a joint joke played by both her and Petruchio in silent collaboration. They have worked out their own way of living together, and it is a way of equals in wit and humor. In this kind of marriage Kate no longer needs to assert her independence and intelligence by shrewish behavior.' (p.85)

³⁹ Cf. H.R.Coursen, *Shakespearean Performance as Interpretation*, Associated Univ. Pr., 1992 p.56. 一方、Lisa Jardine は、この Kate の台詞がそれまでの Petruchio の実際の行為と関係がなく説得力がないと解釈するが (*Still Harping on Daughters, Women and Drama in the Age of Shakespeare*, Columbia Univ. Pr., 1983, p.60)、筆者は Kate が夫に寄せる期待の台詞と解釈したい。

⁴⁰ Cf. John C. Bean, *op.cit.*, 'Shakespeare's emphasis is on reciprocity of duties in marriage, based on the complementary natures of man and woman.' p.68

⁴¹ Carol Thomas Neely, *op. cit.*, p.30

⁴² 'The Taming of the Shrew: Shakespeare's Mirror of Marriage', *Modern Language Studies*, 5(1975) pp.88 - 102

⁴³ Cf. John C. Bean *op.cit.*, pp.67 - 8. Maurice Charney, *op.cit.*, p.54

⁴⁴ Cf. Maurice Charney, *op.cit.*, p. 55

⁴⁵ Cf. Margaret Ranard, *op.cit.*, p.83 Ann Thompson, Introduction to the New Cambridge Shakespeare version of the play, p.39, and note to 5.2.189, p.161. Juliet Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, First Edition, Palgrave Macmillan, 1975 (Third Edition, 2003) p.108

⁴⁶ 'Renaissance Family Politics and Shakespeare's *The Taming of the Shrew*,' *English Literary Renaissance*, 16(1986), p.161

⁴⁷ *Op.cit.*, p.25

⁴⁸ *As She Likes It: Shakespeare's Unruly Women*, Routledge, 1994 p.85

⁴⁹ *Shakespeare The Director's Cut: Essays on Shakespeare's Plays*, Cappercaillie Books, 2003, p.133 Michael Bogdanov は Shakespeare は進歩的でフェミニストであるとの信念に基づき、現代の観客との直接的な接触を重視する演出の立場に立って、1978年 RSC による *The Taming of the Shrew* の公演を演出して非常に注目された。主役は Jonathan Pryce/Sly/Petruchio と Paula Dionisoth/Hostess/Katherina。現代服、序幕採用。Katherina の解釈は男性の支配に徹底的に抵抗する自己主張の強い女で、最後の台詞は男に強制された服従を皮肉に富む演技で表現。興味溢れる現代版。なおこの公演と極めて対照的な演出として注目されたのが Jonathan Miller 演出、1980年 BBC/Time-Life 制作の TV 作品。主役は John Cleese/Petruchio と Sarah Badel/Katherina。TV には不向きとのことで序幕カット。伝統的なエリザベス朝衣装、簡易的な舞台。現代の思想問題は避け、結婚・家族等ルネッサンスの思想に基づく歴史的解釈で、笑劇ではなく、まじめな喜劇を志向。Miller は「現代のフェミニズム批評とはこの作品は無関係」(*The Shakespeare Myth*, Manchester Univ. Pr., 1988, p.200) を信条とする。これら二つの上演批評については Graham Holderness, *op. cit.*, pp.73 - 120 が詳しい。

THE TAMING OF THE SHREW : BIBLIOGRAPHY

[テキスト]

Richard Hosley (ed.) *The Pelican Shakespeare version of The Taming of the Shrew*, Baltimore, 1964. 'parallels of appearance and reality between induction and play' を読み込む (pp.24-25)

Robert B. Heilman (ed.) *The Signet Classic Shakespeare version of the play*, the New American Library, 1966

G.R. Hibbard (ed.) *The New Penguin Shakespeare version of the play*, Penguin Books, 1968 **Introduction (pp.9-46)** に非常に優れた、包括的な論文がある。本稿のテキストの引用に使用。

Brian Morris (ed) *The Arden Shakespeare version of the play*, Methuen, 1981

H.J.Oliver (ed.) *The Oxford Shakespeare version of the play*, Oxford Univ. Pr., 1982

Ann Thompson, *The New Cambridge Shakespeare version of the play*, Cambridge Univ. Pr., 1984

[参考文献]

参照した有益な参考書・論文はその多くを本稿の脚注に付している。また上記のテキストの introduction はいずれも貴重な批評を展開している。以下には *The Taming of the Shrew* の批評、特に Petruchio と Katherine の関係、Katherine の最後の演説をめぐって対立する解釈に関する参考文献を二つの派(はっきりと峻別できない場合もあるが)に分けて年代順に挙げる。特に重要なものはテキストも含めて太字で記す。

① 伝統的な解釈に立つ反修正主義者 (anti-revisionist) で、男性の優位性や男女間の相互依存性、パートナーシップを読み込む派

1. E.K.Chambers, *Shakespeare: A Survey* 1925, rpt. Hill and Wang, 1958

2. H.B.Charlton, *Shakespearean Comedy*, Methuen, 1938,

3. Mark Van Doren, *Shakespeare* 1939; rpt. Doubleday-Anchor, 1953

4. Bertram Evans, *Shakespeare's Comedies*, Oxford Clarendon Pr., 1960 pp.24-32

5. G.R.Hibbard, 'The Taming of the Shrew: A Social Comedy', *Shakespearean Essays* ed.by Alwin Thaler and Norman Sanders, Univ. of Tennessee Pr., 1964, pp.15-28

6. **Robert B. Heilman**, Introduction to *the Signet Classic Shakespeare version of this play*, New American Library, 1966, " **The Taming Untamed, or The Return of the Shrew**", *Modern Language Quarterly* 27(1966) 147-61, esp. 149-51, **159** anti-revisionist, but embarrassed by Kate's last speech

7. **G.R.Hibbard**(ed), "**Introduction**"to the **New Penguin Shakespeare version of *The Taming of the Shrew***, Penguin Books, 1968

8. Margaret Loftus Ranald, "The Manning of the Haggard; or *The Taming of the Shrew*," *Essays in Literature*, I(1974) pp149-65 'a celebration of partnership in mutuality'を見る。

9. **Alexander Leggatt**, *Shakespeare's Comedy of Love*, Methuen, 1974 In Kate's final transformation, Leggatt argues, "her sporting nature is not crushed but redirected." He finds a middle ground, moreover, between the traditional interpretive extremes of the ending: The fact that Katherine relishes her speech as a performance does not necessarily mean she is ironic or insincere. She is simply enjoying herself. Her submission to her husband is not something to be admitted with shame, or rationalized, but celebrated...' (William C. Carroll, *The Metemorphoses of Shakespearean Comedy*, p.46)

10. **Kenneth Muir**, *Shakespeare's Comic Sequence*, Liverpool Univ. Pr., 1979

11. Ruth Nevo, *Comic Transformations in Shakespeare*, Methuen, 1980

12. **Jonathan Miller's Production of *the Taming of the Shrew* for BBC television (1980)**

13. **J.Dennis Huston**, "Enter the Hero: The Power of Play in *The Taming of the Shrew*", *Shakespeare's Comedies of Play*, Macmillan, 1981, pp.58-93 Kate の演説: 彼女独自の入念な公的な劇的演技で、彼の servant としてではなく、his equal として提供。'the true adulthood of marriage and mutuality'へ開放されると解釈。

14. **Brian Morris**, "Introduction" to the **New Arden version of *The Taming of the Shrew***, Methuen, 1982, 'There can be no question but that the 'obedience' speech is meant to be a final statement on the subject of love and marriage.' (pp.144-45), also see Ruth Novo, *op.cit.*, esp. p.50 'a solemn affirmation of the great commonplace. The play's exploration of the theme of love and marriage comes to rest in that'. このスピーチの優れた解釈を展開している。(pp.144 - 149)

15. **Carol Thomas Neely**, *Broken Nuptials in Shakespeare's Plays*, New Haven, Yale Univ.Pr., 1985, 'a celebration of reciprocity' (p.30), mutual game between the two を見る。Chapter One 'Broken Nuptials: Much Ado About Nothing'の pp.

- 28-31 に *The Taming* 論あり。脚注 (pp.218 - 19) に recent feminist analyses of the play を解説 (Sarah Werner が長く引用、pp.74-75)。
16. Karen Newman, "Renaissance Family Politics and Shakespeare's *The Taming of the Shrew*", *English Literary Renaissance*, 16(1986), pp. 131 - 145
 17. Penny Gay, "*The Taming of the Shrew*: Avoiding the feminist challenge", *As She Likes It: Shakespeare's Unruly Women*, Routledge, 1994, pp. 86 - 119
 18. **Maurice Charney**, *Shakespeare on Love and Lust*, Columbia Univ., Pr., 2000, pp.51 - 55
 19. **Rebecca Warren**, '*The Taming of the Shrew*':York Notes Advanced, York Pr., 2000
 20. Sarah Werner, "*The Taming of the Shrew*: A case study in performance criticism", *Shakespeare and Feminist Performance : Ideology on Stage*, Routledge, 2001, pp.69 - 95
- ② 修正主義者 ('Revisionists') で現代のフェミニズム批評に基づく視点、皮肉を読み込む派
1. George Bernard Shaw, "altogether disgusting to modern sensibility" 1890, Edwin Wilson, ed., *Shaw on Shakespeare*, New York, 1961, p.188. Shaw was the first to find distasteful.
 2. **Margaret Webster**, *Shakespeare Without Tears*, New York, 1942, p.142
'the robustly feminist view of the final scene as essentially an ironic performance by her was first and most strongly argued' (Brian Morris, *op. cit.*, p.144)
 3. Nevill Coghill, "The Basis of Shakespearian Comedy", *Essays and Studies* 3(1950), 1 - 28. Ironic な読み方。A modern girl. 'she allows Petruchio the mastery in public' (Heilman, *op. cit.*, p.149)
 4. **Harold C. Goddard**, *The Meaning of Shakespeare*, Chicago, 1951, Vol. I
He exclaimed violently over the submission speech, "How intolerable it would be if she and Shakespeare really meant it..."(I.71) 'the woman can lord it over the man **so long as she allows him to think he is lording it over her**. This interpretation has the advantage of bringing the play into line with all the other Comedies in which Shakespeare gives a distinct edge to his heroine. Otherwise it is an unaccountable exception and regresses to **the wholly un-Shakespearean doctrine of male superiority**' (pp.68ff) 'perhaps most persuasively expressed by him' (Brian Morris, *op. cit.*, p.144)
 5. Margaret Webster 1958, an ironic jest, "to serve, love, obey **in all outward seeming** is the surest road to victory"(p.23) 'in the twentieth century the robustly feminist view of the final scene as **essentially an ironic performance by Kate** was first and most strongly argued by her' (Brian Morris, *op. cit.*, p.144)
 6. Peter Alexander, *Shakespeare's Life and Art* (New York, 1961), p.67 "Kate shows a strength and independence that make us wish that Shakespeare could have contrived in the end to show more clearly that she stoops to conquer." (Heilman,

- op. cit.*, p.150)
7. **Coppélia Kahn**, "*The Taming of the Shrew*: Shakespeare's Mirror of Marriage", *Modern Language Studies* Vol. V, no.1 (spring 1975) pp.88 - 102 A later version of this chapter was published as *Man's Estate : Masculine Identity in Shakespeare*, 1981, pp. 104 - 18
 8. **Juliet Dusinberre**, *Shakespeare and the Nature of Women*, First Edition, palgrave macmillan, 1975 (Third Edition, 2003)
 9. **Michael Bogdanov's production at RSC (1978)**
 10. H.J.Oliver, "Introduction" to the Oxford Shakespeare version of *The Taming of the Shrew*, Oxford Univ., Pr., 1982
 11. Robert Ornstein, *Shakespeare's Comedies: From Roman Farce to Romantic Mystery*, 1986 'Calling a shrew a shrew, and the play misogynist, characterizes most feminist criticism' (Penguin, further reading)
 12. Shirley Nelson Garner, *The Taming of the Shrew*: Inside or Outside of the Joke? in "*Bad*" *Shakespeare: Reevaluation*, (ed. by) Maurice Charney, Associate Univ. Pr., 1988, pp.105-119 'she argues that you have to be a man to be able to enjoy the play's humour' (Penguin, further reading)
 13. **Michael Bogdanov**, Interviewed by Christopher J. McCullough, in *The Shakespeare Myth*, Manchester Univ. Pr., 1988, pp.89 - , *Shakespeare: the Director's Cut*, Capercaillie Books, 2003
 14. H.R.Coursen, *Shakespearean Performance as Interpretation*, Associated Univ., Pr., 1992
 15. Stevie Davies, *The Taming of the Shrew*, Penguin Critical Studies, Penguin, 1995
 16. Sean McEvoy, *Shakespeare : The Basics*, Routledge, 2000
- ③ 両方の読み、あるいは曖昧性や複雑性を読み込む解釈
1. **John C. Bean**, "**Comic Structure and the Humanizing of Kate in *The Taming of the Shrew***" in *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, ed.by Carolyn Ruth Swift Lenz, Gayle Greene and Carol Thomas Nealy, Univ. of Illinois Pr.,1983
 2. **Ann Thompson**, "**Introduction**" to *The Taming of the Shrew* (The New Cambridge Shakespeare), Cambridge Univ.,Pr., 1984
 3. Ann Thompson, "'The warrant of womanhood" : Shakespeare and feminist criticism', in *The Shakespeare Myth*, ed. by Graham Holderness, Manchester Univ. Pr., 1988, pp.74-
 4. Barbara Freedman, *Staging the Gaze: Postmodernism, psychoanalysis, and Shakespearean comedy*, Cornwall Univ., 1991, pp.114-153 全体の contradictions を指摘。