

The Taming of the Shrew——恋の骨折得

金 城 盛 紀

Summary

The Taming of the Shrew as Love's Labour's Won

Seiki Kinjo

In the face of the persisting view that *The Taming of the Shrew* presents an anti-romantic battle of the sexes, this essay attempts to interpret it as a comedy of love, culminating in happy mutuality in patriarchy, the accepted framework of the Elizabethan age.

Petruchio's mercenary motive for marriage (itself a blatant admission of conventional practice) is overwhelmed by his interest in Katharina herself once he meets her, though she exhibits every sign of the shrew. Katharina, on her part, also seems to find something attractive in this apparently ruthless male chauvinist. It is Petruchio's love for Kate that compels him to transform the cursed shrew, or rather to bring out the true Kate hidden under the insufferable perversion of defensive shrewishness. In this Petruchio succeeds. Through their struggle, which produces comic exuberance, their relationship develops and matures. Her enjoyment of mutuality robs her sermon to other wives of the offensiveness of succumbing to abject submission.

A. C. Bradley の悲劇論に相当する喜劇論は、H. B. Charlton の *Shakespearian Comedy* (1938) であろう。初版から半世紀もたった今日、色あせたとはいえ、シェイクスピアの喜劇を扱って古典的存在となっているこの著作で、チャールトンは、*The Taming of the Shrew* は「文字どおりロマンスからの退却であり」、その「支配的な気分は陽気にアンチロマンチックである」と述べている¹⁾。最近では、The Oxford Shakespeare で『じゃじゃ馬馴らし』を編んだ H. J. Oliver も、その主筋であるペトルーチオとカタリーナの關係に恋愛感情など認めない²⁾。

ペトルーチオが故郷のヴェローナを後にしてパデュアへやって来たのは、“Haply to wive and thrive as best as I may.” (1.2.55) である³⁾、と本人が友人に打ち明けるとおりであるが、この若者は、結婚の相手は持参金さえたっぷりあればどんな女でも構わない、と続けて断言してはばからない。

Signor Hortensio, 'twixt such friends as we
Few words suffice; and therefore, if thou know
One rich enough to be Petruchio's wife—
As wealth is burden of my wooing dance—
Be she as foul as was Florentius' love,
.....
I come to wive it wealthily in Padua;
If wealthily, then happily in Padua.

(1. 2. 64-75)

このような持参金目当ての、いわば「不純」な動機で妻を求め、しかも現れた女性に対しては、容赦のない乱暴の限りを尽くして、絶対服従を強いる。相手となるカタリーナが聞きしにまさる負けん気のしたたか女という設定となれば、この二人を中心とする主筋は、民間伝承に古くからある、永遠のテーマである男女の葛藤に基づく、とするのも自然である⁴⁾。その上、最終幕の有名な（あるいはノートリアスな）当のカタリーナによる妻の服従を説く演説が、この作品をシェイクスピアのロマンティック・コメディとはまったく異質のものであるという印象を与えるのに一役かっている。支配—服従の關係は、本来的に男女の愛情とは相入れないものとするのが近代人の感覚であるからである。

しかしながら、世にも不思議なのが男女の仲である。相手の素性も知らずに一目ぼれをして電光石火、生命を燃焼するロメオとジュリエットの絶対的な愛もあれば、肉体、官能の愛欲に耽溺して超越的精神性へと昇華するパラドクシカルな男女のかかわり（アントニーとクレオパトラ）もある⁵⁾。冷静に客観的に相手を吟味して後、第三者も交えて対面してから、事実上の恋愛が始まる—見合いという日本の制度が可能にする「恋」もある。

小論は、ペトルーチオの求婚、及び挙式をへて consummation に至るプロセスは、男と女の

闘いの形態をとった求愛として『じゃじゃ馬慣らし』を解釈しようとするものである。そこには、『ロメオとジュリエット』の恋の甘美も、『アントニーとクレオパトラ』に見られる高揚した精神性も現れない。また、『十二夜』に漂う恋の哀しさも叙情性も感じられない。しかし、たとえ財産を手に入れることが動機であるにせよ、ペトルーチオの強引さ、荒っぽさは一種の求愛行為となり、これに対するカタリーナの負けず劣らぬ激しい対応も、恋愛感情の独特の表現となる。丁丁発止と切り結ぶ機知合戦は、愛の語らいの一変奏である。

2

持参金目当ての結婚を「不純」と書いたが、シェイクスピアの時代のイギリスでは、しかるべき社会的地位にあるものにとって、持参金は、「純」「不純」の問題ではなくて、結婚の相手を決めるに際して重要というよりは、不可欠な要素であった。Lawrence Stone は、裕福な家では、結婚は「通常、(花嫁花婿の) 合意の上でなされるというよりは(親同士の) 取り決めによって成立し、基本的には、両家による経済的取引もしくは政治的同盟であった」と述べている。また、結婚は「愛情の絆によって結ばれるというよりは相互の経済的利益によって形成される構造であった」と結論づけている⁶⁾。当時の家族・結婚に関するこの古典的業績に対して、最近では Keith Wrightson などによって、結婚当事者の意向は、ストーンが論じた以上に重視されたとする批判的な修正意見も出されているが、それでも、経済的考慮の重要性を否定するほど恋愛感情を重視しているわけではない⁷⁾。いずれにせよ、ストーンの見解はやや極端であったかもしれないが、持参金は、今日の日本において考慮の対象となる相手方の財産や収入とは全く比較にはならないほど重要な、基本的条件であった。ペトルーチオの場合、社会的慣習の一側面を露骨に強調したに過ぎない。

Zeffirelli 監督による映画も、Jonathan Miller 監督の BBC テレビも、Induction を割愛して、原作の劇中劇構造を無視している。しかし、『じゃじゃ馬慣らし』は、飲んだくれの鋳掛け屋スライをからかって彼に見せる座興の芝居という仕組みになっている。しかも、しばしば指摘されるように、スライはシェイクスピアの故郷あたりの事物を彷彿させるリアリスティックな人物像になっている⁸⁾。作品の枠となる「序幕」は、酔っぱらったスライが居酒屋のおかみと言い争う場面で始まる。つまり、男と女の葛藤をもって芝居の幕は開くのである。しかもこの葛藤では、男は飲み屋からほうり出され、くだを巻いて寝込んでしまう。殿様気分させられるスライとカタリーナの体験は重なりパラレルとなるが、その結果は対照的なものとなる。体験については後に述べるが、一場の夢から覚めるとスライは元の木阿弥の鋳掛け屋であるが、カタリーナは大きく変貌する。妹をいじめ、父親にたてつく、「悪魔」呼ばわりされる悍馬は、その生きのよさを失うことなく従順素直な妻になる。

この変貌をもたらすのは、むろんペトルーチオである。

ペトルーチオは持参金目当ての粗暴な男、今日流に言えば、男性優越主義のブタ野郎にほかならないとする見方は根強くある⁹⁾。しかし、屈折したエネルギーが充満したカタリーナのような強情女を相手とするには、ペトルーチオほどの非等身大の豪放者をもってはじめて可能にな

る。彼はたしかに天の邪鬼ぶりを発揮する。言動は荒っぽく、ときに奇抜非常識である。カタリーナに出会う前にその父親バプティスタに対して宣言する。

I am as peremptory as she proud-minded;
And where two raging fires meet together,
They do consume the thing that feeds their fury.
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.

(2. 1. 131-37)

妹のピアンカに言い寄る「小さな風」どもとはスケールがちがう人物である。彼らが“cursed shrew”と辟易するカタリーナの悪態など吹きとばす“extreme gusts”をもって自認する生きのよい男である。

ペトルーチオの結婚がもし彼が宣言したとおり経済的利益に徹したものに終わるのであれば、自己犠牲を伴う馴致は必要ではない。妻を服従させるためだけなら暴力行使と性的暴行(OED 2版に登場した“marital rape”がこれにあたる)という原始的で常套的な方法もある。しかし、カタリーナに平手打ちをくわされても、ペトルーチオは腕力はふるわない。拳式を終えて寝室をともにしても、そこでは説教をするだけである。カタリーナの食事をとりあげるが、自分もともに食を断つ。彼はたしかに横暴であるが、同時にストイックでもある。この一徹者の徹底した激しさは、カタリーナに抗し難い魅力を感じとった男の激しさである。その執拗さは、美貌を損なうほどのじゃじゃ馬ぶりにも女性本来のやさしさが秘められていることを嗅ぎとった男の執拗さである。彼の気迫は、持参金がたっぷりついた「才たけて見目麗しく情けある」女に巡り会えた男の気迫といってもよい。

“Good morrow, Kate, for that’s your name, I hear.” (2. 1. 182) で開始され、カタリーナの激しい反発に少しもひるむことなく続くペトルーチオの求婚の辞は強引である。

You lie, in faith, for you are call’d plain Kate,
And bonny Kate, and sometimes Kate the curst;
But Kate, the prettiest Kate in Christendom,
Kate of Kate Hall, my super-dainty Kate,
For dainties are all Kates, and therefore, Kate,
Take this of me, Kate of my consolation,
Hearing thy mildness prais’d in every town,
Thy virtues spoke of, and thy beauty sounded,
Yet not so deeply as to thee belongs,
Myself am mov’d to woo thee for my wife.

(2. 1. 185-94)

C. C. Seronsy が論じたように“supposes”による一種の口説きである¹⁰⁾。ペトルーチオは、世間に知れ渡っているカタリーナの性格 (Kate the curst) も口にはするが、じゃじゃ馬とはまったく逆の、気立てのやさしい乙女として「想定」し、求愛する。この作品はたしかに、一面では、「思い込みによる間違い続き」の喜劇といえる。すでに触れた序幕のスライも、また副筋の登場人物のほとんども思い込みによる間違いをおかす。しかし、ペトルーチオの思い込みは、彼らの場合とは対照的に、事実となるものである。

続く機知の応酬はカタリーナを気色ばませるが (“one half lunatic,/A madcap ruffian and a swearing Jack” (2. 1. 280-81)), 彼女は席を蹴って出て行くのではない。この気の強い女は、自分を圧倒する強い男に潜むやさしさを鋭く感じ取っている。口は悪いが、頭も感度もよい。少なくとも、生きのよい男の当意即妙のことばを嫌悪しているのではない。父親の妹溺愛に対するいらだちにも、ピアンカイじめにも、微妙な女心が見え隠れしている。そのような心情の底に秘められた女心をペトルーチオはつかむのである。カタリーナのじゃじゃ馬ぶりは仮象かもしれないのだ。

Alexander Leggatt がいう“game”が二人の初対面においていちやくも開始されている¹¹⁾。ペトルーチオの乱暴なやり方にはこのゲーム性があるからわれわれはそれを楽しめるのであって、ロマンチックな感情の故ではない、とレガットは述べる。しかし、ゲームを可能にし、それを盛り上げるのが、男女の根源的な引力であり、二人に秘められた相性ともいべきものであることを無視してはならないと思う。

ペトルーチオのゲームは教育的でもある。いくら打てば響く潑刺さがあるとはいえ、“devil,” “fiend of hell,” “hell,” “Katherine the curst”として悪評高く、そしてその悪評を正当化する粗暴さそのものに魅せられるほど、ペトルーチオはエキセントリックでもなければ倒錯的でもない。“Katherine the curst”の外面に隠れた“Katherine the kind”を顕在化させなければならぬ。しかも、活力溢れる気骨の女を骨ぬきにしてたんなる“puppet” (1. 2. 78) にすることなくである。ペトルーチオの従僕グルーミオは、主人は金さえあればどんな女でもかまわない、たとえ「人形」でもと言うのであるが、^{しもべ}僕には主人の心は分からない。

ペトルーチオは大胆な心理作戦を敢行する。自分が一方的に決めた結婚式には遅れて、しかも想像を絶する奇妙奇天烈ないでたちで現れる。教会での儀式では乱暴狼籍を働く。これまで悪魔呼ばわりされていたカタリーナが「子羊」に見えるほどの悪魔ぶりを見せつけたと報告される。その上、散々な目に合わされ、「自分の気がむくまでは」動かない (3. 2. 207, 210) と繰り返し自我を主張し、これ以上馬鹿にされないと抵抗する花嫁を引き連れて、披露宴にも顔を出すことなく出発する。そのときのペトルーチオのせりふが、夫の妻に対する絶対的所有権、支配権の宣言である。

I will be master of what is my 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!

(3. 2. 227-31)

妻の人権、夫婦の基本的平等性を当然のものとして考える今日、ペトルーチオのせりふは、亭主関白の宣言どころか、妻の人格をも完全に無視した暴言の極み以外のなにものでもない、と思われるかもしれない。生理的な反発を覚える人がいても不思議ではない。しかし、このせりふは、ドラマでなされるどんな発言でも同じことではあるが、コンテクストを十分に意識して理解されるべきである。

シェイクスピアの多くの作品同様、『じゃじゃ馬馴らし』でも外観と内実、虚像と実像のくいちがいが問題になる。この作品はまた、だまし、だまされるドラマである。文字どおりの仮装もいくつかある。スライが殿様にしたてられて、本人までもその気分にひたる作品の枠組みとなる序幕も、当事者の意識においてもその実態の認識は容易ではないことを、構造として示している。カタリーナのじゃじゃ馬ぶりが仮象である可能性についてはすでに触れたが、その粗暴な姉と対照され、しとやかさが強調される妹のビアンカ“Maid's mild behaviour and sobriety” “this young modest girl” (1. 1. 71, 156) の柔順さは猫かぶりである。妻は「所有物」だと仰々しく宣言しても、その妻が実際に所有物扱いをされるか、また、ペトルーチオが列挙した所有物には決して見いだし得ない伴侶としての積極的な応えがあるか否かで、「所有物」の実態が大きく変わる。

ペトルーチオの絶対権宣言を聞いて、今日の観客が受けるかも知れない違和感やショックはエリザベス朝の観客には無縁ではなかったかと思われる。露骨に過ぎ、洗練さを欠いているが、基本的には間違っているとは思われなかったであろう。また、この作品には相殺の原理とでも呼びたい仕掛けも施されている。ペトルーチオが弄する持参金至上主義のいかがわしさは、バプティスタがこれまた露骨に示し、ビアンカの求婚者たちも一人として疑問視することもなく応ずる競売に類するような花婿決定のやり方によって、著しく相殺される——“he of both/ That can assure my daughter greatest dower/ Shall have my Bianca's love.” (2. 1. 335-37)。財産尊重という面ではペトルーチオとバプティスタは共通しているが、財産に愛が自動的に付随するとする父親と、風変わりの姉娘に求婚する風変わりな強引者の類以はあくまでも表面だけである。ペトルーチオは、希望どおり持参金つきのカタリーナと結婚しても、手荒い「求愛」を続ける。

相殺の原理はペトルーチオの常軌を逸したと思われる振る舞いや非礼の行為を相対化する。自分の結婚式に奇抜な衣装で、しかも遅れて現れた花婿に文句を言い、自分の衣装を貸してやるから着替えるようにと勧めるのはトラーニオ、すなわちビアンカに一目ぼれをしたルーセンショーの従僕である。しかし、そのトラーニオは変装して主人のルーセンショーになりすましている。ペトルーチオが衣服とそれを着ている人間（外観と内実）が同一ではないことを示すのに対し、トラーニオは外観で意図的に人をだまして人間なのである。ペトルーチオの行為は非常識非礼だが、トラーニオは主人の命令に従っているとはいえペテンにかけている。

ペトルーチオのじゃじゃ馬慣らしは求愛であると述べたが、この行為は同時にじゃじゃ馬の仮面に隠れたカタリーナの本来の姿を確認する営為ともなる。序幕においてオヴィディウスの『変身物語』が言及される。これはスライを殿様に一時的に変身させる位ずらと重なるが、カタリーナの変身を暗示するものである。カタリーナは大きく変貌する。

ペトルーチオの乱暴非常識な行為はカタリーナのじゃじゃ馬ぶりの戯画である。いわば彼女の「軽蔑されるべきもの」(*Hamlet*, 3. 2. 23) を誇張して鏡に映しているようなものである¹²⁾。社会の慣習や儀礼を顧みないカタリーナにその価値を悟らせる。これをレガットは「喜劇的悪魔払」、Ruth Nevo は「ホメオパシー (同毒療法)」と呼んでいるが¹³⁾、ペトルーチオの戦略は功を奏する。

田舎にあるペトルーチオの別荘への道中、泥のなかで馬の下敷きになったカタリーナに訪れる変化は、まさに泥の中から咲きでるはすの花を思わすものがある。よけいな口だしをしなけりゃ聞かせてやったのと言いながらも、召使のグルーミオは語る——“how miry a place, how she was bemoiled, how he left her with the horse upon her, how he beat me because her horse stumbled, how she waded through the dirt to pluck him off me, how he swore, how she prayed that never prayed before, . . .” (4. 1. 66-71)。疎外され、また心理的には自衛的手段でもありとはいえ、自己中心に荒れていた女が、ひどい目にあわされている自分を忘れて、召使のために懇願をする。少しおおげさに言えば、これはリア王の再生を示唆する他者を思う心を取ったものである¹⁴⁾。硬直したじゃじゃ馬の仮面から女性のやさしさがのぞき出る瞬間である。別荘に着いてからも、泥まみれの旅に疲労困憊し、空腹に耐えながらも初めて見る召使をかばう。それでもなお彼女は新床でお説教をくい、怒鳴られているばかりである。

In her chamber,
 Making a sermon of continency to her,
 And rails, and swears, and rates, that she, poor soul,
 Knows not which way to stand, to look, to speak,
 And sits as one new risen from a dream.

(4. 1. 169-73)

しばしば指摘されていることだが、夢から覚めたように座るカタリーナは夢ごちのスライと同様の状況にある¹⁵⁾。周りのひとびとに殿様だといわれ、殿様扱いをされて自分が分からなくなるスライのように、カタリーナも混乱し、自己のアイデンティティーが不明になっている。スライもカタリーナもともにそれぞれの外部世界の圧倒的な影響力によって、いわば自己を喪失するのであるが、その結果、新たに見いだす自己が、もともと潜在的願望としてあった自分の姿であるのは、興味深い。飲み屋のおかみに「悪党め」と罵られて、“Y’ are a baggage, the Slys are no rogues. Look in/Chronicles, we came in with Richard Conqueror.” (Induction, 1. 3-4)、とスライは切り返している。獅子王リチャードと征服王ウィリアムを混同した酔っ払いのたんかではあるが、開幕3行目で由緒ある家系を誇りにする意識を

口にし、殿様と錯覚しやすくなる心理的下地があることを示している。

I pray you, sir, is it your will
To make a stale of me amongst these mates?

(1. 1. 57-58)

カタリーナ開口一番の抗議の声である。妹のビアンカを結婚させるために、厄介払いするように、その妹に求婚しているもうろくしかけたグレミオと金目当てのホーテンシオに対して、カタリーナはどうかねと勧める父親に対する反発である。また、求婚者は誰かとビアンカを詰問し、いじめて、父親にたしなめられる時とびだす鬱憤のせりふ

She is your treasure, she must have a husband,
I must dance barefoot on her wedding-day,
And for your love to her lead apes in hell.

(2. 1. 32-34)

にも屈折した乙女心が見え隠れしている。カタリーナはじゃじゃ馬として自他ともに認め、結婚など歯牙にもかけない態度を示しているながら、尊敬し愛することのできる男性の出現をひそかに願っているのである。

むろん、スライもカタリーナも易々と変わるわけではない。一時的にかつがれて一場の慰みとなるスライでさえも、彼なりの抵抗を試みるのであるから、人格的変貌を成就するカタリーナの場合、それ相当の曲折をへるのは自然であり、その曲折が喜劇を盛り上げることにもなる。

4

変容を遂げたカタリーナが現れるのは第4幕第5場、ペトルーチオとともに里帰りをする道中の場においてである。空の太陽を、ペトルーチオが月であると主張し、一瞬もめるが、カタリーナは夫の主張に合わせて、さんさんと輝く南欧の太陽を月であると訂正し、太陽だと言われれば躊躇することなく太陽であると同意する。

Kath. 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 ruch-candle,
Henceforth I vow it shall be so for me.

Pet. I say it is the moon.

Kath. I know it is the moon.

Pet. Nay, then you lie. It is the blessed sun.

Kath. Then, God be blest, 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 nam'd, even that it is,
And so it shall be so for Katherine.

(4. 5. 12-22)

新しいオックスフォード版の編者がここで読み取るのは“weary resignation”である¹⁶⁾。しかし、この会話がかもしだすムードは“cheerful acceptance”あるいは“cheerful mutuality”とも呼びたいものである。カタリーナは諦めて、あるいは、耐え忍んでペトルーチオに自分を合わせているのではない。彼女は“willing suspension of disbelief”を実行しているにすぎない。その想像力はユーモアさえ可能にしている。ペトルーチオの「あれは月だと言うのだ」に対して、「確かに月なんです」とすかさず打つ相槌は、二人の息がびたりと合っていることを示唆する。くるくる変わる夫の発言をからかって、心のように月も変わる、と楽しむゆとりさえ見せている。カタリーナは喜んで調子を合わせているのである¹⁷⁾。

ペトルーチオが、ヴィンセンシオ老人に対して“gentle mistress”と語りかけ、ペトルルカ風の決まり文句でその美しさを述べれば、それに合い和するカタリーナの描写は新鮮、直截である。しわくちの老人だと言われれば、

Pardon, old father, my mistaking eyes,
That have been so bedazzled with sun
That everything I look on seemeth green.

(4. 5. 44-46)

と、彼女は即座に言い直す。Ann Thompson が注を施すように、45行目の“sun”は、ペトルーチオの“Now by my mother's son, and that's myself,/It shall be moon, or star, or what I list” (ll. 6-7) の“son”に掛けたものである¹⁸⁾。とすれば、ペトルーチオというまぶしく輝く太陽によって、カタリーナの目に映るものすべてが新鮮な緑色に見える、ということになる。夢から覚めたカタリーナに世界が見えるようになった、と言えよう。カタリーナは暴力に屈服して盲目的服従をしているのではない。この賢明な新妻は喜んで夫に和しているのである。夫という太陽の光を受けてあらゆるものが新鮮で生き生きして見えるようになった、と言いたいのである。グルーミオが語った別荘への往路が、泥と寒さの難路であったのに対し（そこでは新しいカタリーナを垣間見た）、里帰りには、太陽が輝く緑の世界になっている。

今西雅章氏に『じゃじゃ馬慣らし』における「認識と自我の成長」を論じた労作があるが¹⁹⁾、カタリーナの自己認識は愛の確認と同一のものとして理解することもできると思われる。自己の truth に目覚めることが、彼女の場合、“marriage of true minds”の成就となる。

カタリーナがその true mind を劇的に披露するのが最後のシーンである。観客はすでに見ている「慣らされた」カタリーナの生気に満ち、喜びにあふれる姿を、父親をはじめ他の登場人物が確認する。不思議ですばらしいこと“wonder” (5. 2. 190) を目のあたりにして幕がおりる。

カタリーナは気にいった帽子や衣装を台なしにするペトルーチオに対して「私を人形にするつもりね」(4. 3. 103)、と抗議する。前にも触れたが、ペトルーチオは持参金さえたっぷりあれば、妻は「人形」でも構わないと、生命のない、操られるがままになる「人形」のイメージは、第1幕、第2場で言及されている。しかし、鷹を慣らし従順にしてもその鷹が活力を失えば無意味になる。従順を説くカタリーナの弁舌そのものが、彼女の積極性、力強さの発露となって

いて、「慣らされても」けっして人形には成り下がっていないことを証明している。彼女の従順を説くスピーチが生气に溢れ喜びに満ちていることも、従順を装って実は夫を手玉にとる強い女という解釈を可能にするのに一役かっている²⁰⁾。しかし、このスピーチは、「舌をほほに入れて」アイロニカルになされているのではない。

Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper,
Thy head, thy sovereign; one that cares for thee,
And for thy maintenance; commits his body
To painful labour both by sea and land,
To watch the night in storms, the day in cold,
Whilst thou liest warm at home, secure and safe;
And craves no other tribute at thy hands
But love, fair looks, and true obedience;
Too little payment for so great a debt.
.....
Then vail your stomachs, for it is no boot,
And place your hands below your husband's foot.
In token of which duty, if he please,
My hand is ready, may it do him ease.

(5. 2. 147-55; 177-80)

有言実行、カタリーナは手をペトルーチオの足下におく。1982年製作のカナダのテレビ版では、ペトルーチオは、文字どおり彼の足の下に手をおこうとするカタリーナのその手を自分の手でとり、彼女を自分の目の高さまで引き上げる²¹⁾。そして、“Why, there's a wench! Come on, and kiss me, Kate.” (1.181) と喜びのキスとなる。社会的に規範とされる家父長制の枠組み内にうまく収まっていて、上下、支配・服従の関係を無化する男女の不思議なかかわりがここには成立している、たとえば、やはり家父長制によって救いようもなく毒された男のたわごとになるであろうか。

注

- 1) H. B. Charlton, *Shakespearian Comedy* (1938; rpt. London: Methuen, 1966), pp. 45, 76.
- 2) H. J. Oliver, ed., “Introduction,” *The Oxford Shakespeare The Taming of the Shrew* (Oxford: Oxford University Press, 1984), pp. 48-57.
- 3) テキストは *The Arden Shakespeare The Taming of the Shrew*, ed. Brian Morris (London: Methuen, 1981).
- 4) Jan Harold Brunvand, “The Folktale Origin of *The Taming of the Shrew*,” *Shakespeare Quarterly*, 17 (1966), 345-59.
- 5) 拙著『シェイクスピアの悲劇』（英宝社, 1984）, 第2, 8章。
- 6) Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800* (1977; abridged ed. Harmondsworth, Middlesex: 1985), pp. 81, 88.

- 7) Keith Wrightson, *English Society 1500–1680* (London: 1984), pp. 79–81.
- 8) G. R. Hibbard, ed., "Introduction," New Penguin Shakespeare *The Taming of the Shrew* (Hamondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1968), p. 161.
- 9) たとえば Coppélia Kahn, *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare* (Berkeley: University of California Press, 1981), p. 110.
- 10) Cecil C. Seronsy, "'Supposes' as the Unifying Theme in *The Taming of the Shrew*," *Shakespeare Quarterly*, 14 (1963), 19–20.
- 11) Alexander Leggatt, *Shakespeare's Comedy of Love* (London: Methuen, 1974), pp. 56–57.
- 12) Hibbard, p. 21.
- 13) Leggatt, p. 54; Ruth Nevo, *Comic Transformations in Shakespeare* (London: Methuen, 1980), p. 47.
- 14) 拙著, 第6章。
- 15) Maynard Mack, "Engagement and Detachment in Shakespeare's Plays," *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama in Honor of Hardin Craig*, ed. Richard Hosley (Columbia: University of Missouri Press, 1962), p. 280; Leggatt, pp. 42–43; Nevo, p. 11.
- 16) Oliver, p. 56.
- 17) John Russell Brown, *Shakespeare and his Comedies* (London: Methuen, 1957), p. 97.
- 18) Ann Thompson, ed., *The New Cambridge Shakespeare The Taming of the Shrew* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), p. 139.
- 19) 今西雅章 「認識の喜劇としてみた『じゃじゃ馬慣らし』『オペロン』」48 (1985), 61–79。
- 20) Harold C. Goddard, *The Meaning of Shakespeare* 1 (Chicago: University of Chicago Press, 1960), p. 68.; Kahn, pp. 114–18.
- 21) J. C. Bulman and H. R. Coursen, eds., *Shakespeare on Television* (Hanover: University Press of New England, 1988), p. 287.

(原稿受理 1989年4月21日)