

『じゃじゃ馬ならし』と父権制

松本一喜

1

シェイクスピアの『じゃじゃ馬ならし』(*The Taming of the Shrew*)の舞台に横溢していたあの破天荒なエネルギーは、終幕では、支配的思想への帰順という平凡な結論へと収斂するようにみえる。そうした印象を与えるのが、女主人公キャタリーナの「演説」である。この「演説」は、その一節「あなたのご亭主は、あなたのご領主、生命、保護者、あなたの頭部、主権者」¹で知られるように、父権的社会を肯定するだけでなく称揚するものである。キャタリーナの表明しようとした世界観を簡潔な形でさらに詳しく表明したものが、シェイクスピアの『じゃじゃ馬ならし』の材源あるいは改作と考えられ、論じられることもある作者不明の『ぢゃぢゃ馬ならし』(*The Taming of A Shrew*)のケイトの最終場での「演説」である。

王の王たる天にまします栄光の神様は、六日間かかって天地創造の御業を成し遂げられ、万物をまったき秩序のなかに置かれました。それから神様は、ご自分のお姿に合わせて男を造られました。それが旧約のアダムなのね。そしてアダムが眠っているとき、その脇ばらから、あばら骨を一本取って、男にとって悲しみの種子——そのときアダムはそう呼んだんだけど——つまり女を造られました。²

女性は、神・領主・家父長という三位一体の権力に縛られていることがみてとれる。こうした思想が、当時の支配的イデオロギーである「存在の偉大な連鎖」³と呼ばれる伝統的な世界観と緊密に結びついていたことはいままでもない。この世界像は、神を頂点に、その下に天使、人間、動物を配した階層的構造を持つものであった。類推的な思考を好むルネッサンス人は、社会や家族もこの世界像に似た階層的構造を持つと考えた。王や家父長は、それぞれ人間社会や家庭といった縮小された世界の神であった。父権制は、単に男性による女性の支配を指すだけではない。政治的には、王による臣民の支配、家庭にあっては、家父長である父による家族構成員の支配、宗教的には、主による信徒の支配にまで浸透する広い意味の支配制度と解すべきである。

父権制社会の結婚制度において女性は、結婚相手の選択の権利はないに等しかった。結婚相手の選択権は父親が握っていた。結婚相手の選択においての最大の要件は、持参

金と寡婦産といった経済的要件であった。経済的要件を満たすことが他の要件——例えば、娘の同意——に優先した。女性の生き方が結婚しかなかった時代、女性への最大の制約は、「理想の女性像」の押しつけであった。その理想像からはずれる女性は、結婚市場からはじき出されなければならなかった。

ロレンス・ストーンは、家父長制社会における結婚について適切な概観を与えてくれる。「[女性にとって]結婚の契約の真の本質は・・・自由、地位、権威、そして誰にとっても大切なすべてのものを諦めることにほかならない。そして、女性は、結婚した後ではただの女中——言い換えれば奴隷——なのであった。」⁴彼は、併せて『じゃじゃ馬ならし』に関して「女とスパニエルとクルミの木。これらは打たれれば打たれるほど良くなる」⁵という興味深い諺が流布していたことを紹介している。こうした妻の夫にたいする服従は、上流階級と上層中産階級にはあてはまるものの、それ以外の階層の人々にはこうした状況は必ずしもあてはまらないことをストーンは同時に指摘している。

文学の分野で「じゃじゃ馬」という伝統が根強く人気を博してきたのも、実際には「じゃじゃ馬」とよばれる口うるさい女性が普遍的に存在していたという歴史的事実の証しとなろう。「じゃじゃ馬」の伝統は、ノアの女房にまでさかのぼる古い伝統である。ヘブライズムばかりでなく、ヘレニズムにおける伝統でも、ソクラテスの女房もそうであったことが伝えられている。チョーサーが、夫のどのようなひどい仕打ちにもじっと耐える貞淑な妻グリゼルダの対極に、口八丁手八丁の、生活力旺盛なパースの女房を置いていることも、この「じゃじゃ馬」伝統の根強さを示す。「じゃじゃ馬」は、ラテン喜劇以来喜劇で好まれて取り上げられてきた。シェイクスピアが、じゃじゃ馬を素材として取り上げたのも、この伝統のなかで考えられるべきである。

しかし、シェイクスピアの『じゃじゃ馬ならし』には、従来の「じゃじゃ馬」喜劇と異なる面が見られることも確かである。それは、じゃじゃ馬ぶりを発揮するヒロインに心理的リアリティーを織り込んでいることである。「じゃじゃ馬ならし」の人間化と言ってよいかもしれない。

シェイクスピアの時代はピューリタニズムの初期の時代にあたるが、ピューリタンは、それまでの女性観、結婚観を変えた。処女性の絶対的価値を否定し、既婚者の貞潔を称揚したのである。ピューリタニズムの階級的基礎は、都市中産階級にあるが、彼らの「感情的結婚」を合理化するために、彼らは新しい結婚観を作り出したのである。個人の幸福の追求が家族の幸福の追求につながるという個人主義的な結婚観が、父権制的結婚観に対抗して起こりつつあった。こうした結婚観の変化が一因となって、シェイクスピアの『じゃじゃ馬ならし』の登場人物の心理的リアリティーを強めることになったのかもしれない。

文学においても、歴史的状況に照応し、宮廷愛に代わって結婚愛が称揚されていく。この劇でも、ペトルーキオとキャタリーナというメイン・プロットにおいて結婚愛がテーマとなるのに反し、サブ・プロットのルーセンショーとピアンカのプロットにおいては、宮廷愛への風刺が描かれる。

旧式の恋愛が揶揄の対象となっているように、一見家父長的結婚の容認とも見えるこの劇に家父長制への反抗も見えはしないであろうかという点を疑問にし、じゃじゃ馬娘とじゃじゃ馬馴らしとのあいだに存在する心理的リアリティーに父権的権力がその作用を貫徹させていくメカニズムを探っていくことにする。

2

本題に入る前に「序劇」の意味をまず明らかにしておこう。

『ハムレット』における劇中劇は、短い黙劇と台詞つきの本劇との二つの部分から構成されていた。黙劇は、次に続く本劇を予示し、その荒筋を示していた。『じゃじゃ馬ならし』の「序劇」と「本劇」⁶とは、『ハムレット』の劇中劇の構成と類似してはいないだろうか。M. Mack は、領主が鋳かけ屋スライに「領主」というアイデンティティを押しつけるパターンが、ペトルーキオがキャタリーナに「理想の妻像」というアイデンティティを押しつけるパターンに投影されている⁷と言う。G. R. Hibbard⁸や A. Thompson⁹も、「序劇」は、「変容」というテーマを「本劇」のために予示しているという。「変容」とは、アイデンティティの変化と言い直してもよいと思われる。

領主が鋳かけ屋クリストファー・スライを領主に「変身」させてしまう「序劇」は、個人のアイデンティティの変容をもたらす権力の働きというものを簡明に描いている。

ミシェル・フーコーは、マルクス主義の「上からの権力」にたいし「下からの権力」を対置する。フーコーの権力論は、われわれの日常的な慣習行動、実際行動を見る基本的な視点を与えてくれる。

それ（権力）はけっして特定の場に認められるものでもなく、特定の人物の手中にあるものでもなく、日用品や貴重品として専有されるものでもない。権力とは、網目に似た組織を通して用いられ行使される。そして、個人はその網目をつくる糸のあいだを循環するだけでなく、同時にこの力を受けたり行使したりする立場に立っている。個人は権力の標的として無気力に、あるいは権力に同意して立っているだけでなく、常にまた権力の文節化、明確化の要因でもある。¹⁰

「序劇」において領主は、暴力装置としての権力を使うわけではない。家来たちを使い、スライの「環境」を変装させ、スライのアイデンティティに分裂を起こさせる。「あっしはクリストファー・スライってもんで、・・・まちげえなくこのあっしはパートン・ヒースのスライじいさんのせがれだよ」というアイデンティティにゆがみを生じさせる。変装した領主や小姓などをつくる「社会」が、彼のアイデンティティを否定する。社会がその人に求めるアイデンティティとその人が自分に見るアイデンティティとの乖離は不快や不安をもたらす。スライは圧倒的な「社会」の力に屈し、社会がその人に求めるアイデンティティに自分に見るアイデンティティを順応させようとし¹⁾、自分を「領主」だと思い込もうとする。序劇では、権力は、個人個人の心理の内に埋め込められた装置として働らく。そういう意味での権力が、スライに「おれは殿様だ」と思い込ませる心理的メカニズム、それが『じゃじゃ馬ならし』という劇を貫ぬく「変容」のメカニズムなのである。

劇は、領主がスライに見せる劇中劇の体裁を取る。序劇が本劇の予型であると考えらるなら、本劇でのキャタリーナの変容を分析するまえに、スライの変容について以下の三点を考えておく必要がある。

まず第一に、アイデンティティというものが、自己と社会との関係によって規定されるものだという事である。領主の館という小世界は、目覚めたスライが新しいアイデンティティを形成する社会である。召し使いたち、奥方を演じる小姓、召し使いに変装した領主によってスライに「あるべき姿」が押しつけられる。その姿を受け入れないかぎり、スライは、自分は誰なのかというアイデンティティの不安から逃れられない。

スライ変容のベクトルを決定しているのは、領主という権力の意志であることも忘れてはならない。領主はこの計画の発案者であり、積極的に演技に参加する。広い意味で家父長制の象徴的存在でもある領主のイニシアティブによって、すべてが始まっている。これが注目すべき第二点である。

スライが、自分を「領主」だと思い込んでしまう原因は、領主らの演技による外からのアイデンティティの押しつけという外的要因だけではない。「序劇」開幕直後のスライの台詞には、社会的上昇願望が顔を覗かせている。「このスライ様は、はばかりながらリチャード征服王以来のお家柄だ」と、スライは居酒屋のおかみに言い返す言葉には、潜在的な変身願望をみてとることができる。そうした内的要因があるからこそ、スライの変身は可能になるのである。スライに内在する変身願望を見落とすなら、鋳かけ屋の領主への変身は機械的なものになってしまうし、人間という存在は、単なる社会的役割を果たすだけの薄っぺらな存在になってしまう。内的要因を中心に考えれば、個人の主体性を重視する人間観をもって人間を見ることになる。これが第三の面である。こうした点を踏まえて『じゃじゃ馬ならし』を見ていこう。

父権制の矛盾は、結婚においても当然現われる。当時の結婚は、当人同士の合意よりもむしろ、結婚を申し込む男と娘の父親とのあいだの寡婦産高の合意が最優先されていた。主筋のヒロインに求愛するペトルーキオは、キャタリーナに言い寄る前に父親のバプティスタと寡婦産高の交渉をする。副筋のヒロインであるピアンカに求愛するルーセンショー（実は変装したトラーニオ）とグレミオは、父親のバプティスタの前でピアンカへの求愛権をめぐって猛烈な競りを行なう。未婚女性の意思は無視され、家父長の経済的思惑が優先される。

女性の置かれたこうした社会的状況が如実に表われるのが一幕一場である。バプティスタは、姉のキャタリーナに結婚相手が現われないうちに、妹娘ピアンカの結婚話ができないと宣言し、キャタリーナを家の外に残したまま、ピアンカを文字どおり家に閉じ込めてしまう。ここでは、キャタリーナは父権制から疎外された状況を、ピアンカは父権制のなかに閉じ込められた状況を、象徴的に表している。

キャタリーナは、単にバプティスタ家から物理的に疎外されているだけではない。ピアンカの求婚者であるグレミオやホーテンショーの会話から知られるように、キャタリーナは、パデュアという社会全体から疎外されているのである。彼女は、「じゃじゃ馬」という「社会的アイデンティティ」をパデュアという社会から押しつけられている。そうした意にそまぬ「社会的アイデンティティ」に反発し抵抗すればするほど、その「じゃじゃ馬」というレッテルに合理性を与えてしまう。自分の好ましいアイデンティティを確立できないでいる苛立ちが、「じゃじゃ馬」ぶりに表われているのである。逆にピアンカは、「本と楽器がわたしのお友達、ひとりでおさらいをします」という「淑女らしい」言葉から知られるように、パデュアの理想的女性であるかのようにふるまっている。父親の愛情を独占し、求婚者が絶えないのもそのためである。ピアンカを道で見かけたルーセンショーがピアンカに一目惚れしてしまうのも、当時の理想的女性像をピアンカに見たからである。ルーセンショーがピアンカに一目惚れし、最終的には結婚にまでいたる最大の要因は、父権制結婚における価値観の一致である。

一幕冒頭の台詞が示すように、ルーセンショーは、ピアンカに求愛するだけの経済的保証があり（「ぼくの父親は、世界じゅうをまたにかけた大商人」）、社会の規範に順応しようという性向を持つ（「世間ではぼくに大いに期待している。その期待にそむかぬためにも、この好運に見合う人格の向上をはからなくてはならない」、「学問と教養のしあわせな道を進むとしよう」）。ルーセンショーは、学問に精進し徳を積み人格の向上を図るルネッサンス人の理想像—— すぐにその化けの皮が剥がれるのだが ——

を身にまとっている。

ルネッサンスの理想人を目指すつもりになっている青年ルーセンショーにたいして、主人公ペトルーキオはいかなる人物なのだろう。ホーテンショーを訪ねたペトルーキオは、次のようにパデュアにきた訳を説明する。

若者たちを世界中に吹き散らす、

あの風に送られてやってきたのさ。せまい故郷をとび出して、
広い世間でどえらい幸運をつかまえようというのだ。つまり、

ホーテンショー君、こういうわけだ。

実は親父のアントニオが亡くなった。

そこであてのない旅に出た。

あわよくばいい女房でも見つけて、うんと金儲けがしたい。

まあ、ふところに金、故郷には財産、

世間見たさの気ままな旅だ。

(I. ii. 47-55)

ペトルーキオは、ルーセンショーと同様、親譲りの財産に恵まれており、気に入った女性を手に入れる経済的保証がある。両者ともに幸運を求めパデュアにやってきた。しかし、二人の間には、決定的な違いがある。ルーセンショーが「徳と学問」を修めにやってきたのにたいし、ペトルーキオは、「いい女房でも見つけて、うんと金儲けがしたい」という発言や「ぼくの結婚行進曲テーマは財産だ」という発言が示すように、経済的利益が目的である。彼は、ルーセンショーのひ弱さと対照的に、世の中で鍛えられたたくましさがある。

ペトルーキオ これでもライオンのほえる声を聞いた耳だ、

怒涛逆まく大海原が、汗をしぶいた

いのししのように怒り狂うのを聞いた耳だ。

戦場にとどろきわたる大砲の音、

天空にこだまする雷の声、

堂々たる戦陣をしいた激戦の地で、はげしい警鐘、

軍馬のいななき、ラッパの響き、なんでも聞いてきた耳だ。

(I. ii. 194-200)

大航海時代に海外へ雄飛し、他国の商人と、時には武器をとっての争いも辞さなかった商業資本家を思わせるたくましさである。彼は、ペトルーキオとの結婚交渉でも「父の相続人はわたし一人、土地も財産も、わたしの代になってから増えこそすれ減りはしま

せん」と自慢することや、結婚式当日、キャタリーナを「これはおれの所有物、おれの動産、おれの家屋、おれの家財道具」だと私有財産呼ばわりする点も、この推測を確かなものにする。

ペトルーキオは、パデュアの慣習に従うことを拒否する。結婚式にはぼろぼろの衣服で出席するし、結婚式の後の祝宴にも参加せずに自宅に帰ってしまう。パデュアの形式重視の文化への参加を拒否する。

パデュアは表面的には、劇中で何回か催される宴でもって象徴される調和に満ちた「父権制社会」であり、学芸が盛んな文明都市である。しかし、その内実は、経済的利益と策略が幅を利かせる都市でもある。また、パデュアは、ピアンカへのルーセンショーの求愛で象徴されるように、中世的色彩を強く感じさせる。ペトルーキオは、新興商業資本家を思わせる野太い男である。彼の活力の前には、パデュアの形式主義は通用しない。彼は、パデュアでは異分子である。パデュアの町から疎外されているキャタリーナがペトルーキオと結びつく最大の要因は、二人が共通して持つ活力と、パデュアとの異質性である。二人が共通して持つ活力は、エリザベス朝社会で勢いを得始めていた新興の中産階級の活力に通じるものがある。

4

キャタリーナの変容を考えてみよう。ある社会制度における個人の変容をとりあげようとするとき、個人の心の内に社会関係と個人の自由意思が切りむすぶ場、あるいはメカニズムというものを考える必要がある。この場あるいはメカニズムをアイデンティティという。さらにこのアイデンティティという概念を、社会に向かう側面と自我のイメージの統一性に向かう側面とに二分し、その対立・融和という面から人間の変容を考えていくことができる。ここでは、便宜的に前者を「社会的アイデンティティ」、後者を「自我アイデンティティ」と呼ぶことにする。(2)では、キャタリーナは「じゃじゃ馬」という社会的アイデンティティを押しつけられて苛立っていた、ということは、すでに述べた。ペトルーキオの「じゃじゃ馬ならし」の戦略は、パデュアという偽善的社会がキャタリーナに押しつけた「じゃじゃ馬」という社会的アイデンティティを破壊し、新しい社会的アイデンティティを彼女に与えることである。「じゃじゃ馬」という社会的アイデンティティをキャタリーナ自身が破壊するように、彼自ら「じゃじゃ馬」を演じる。キャタリーナは、「じゃじゃ馬」像を客観的に見ることで、自己認識を迫られる。彼女は、自分に押しつけられたじゃじゃ馬娘という「社会的アイデンティティ」を拒否し、新しい社会的アイデンティティを求める欲求を作り出す。

ペトルーキオは、キャタリーナの前で一貫して「じゃじゃ馬」ぶりを発揮する。それが演技であることは、グルミオーなどの召使への言葉や仕立て屋への指示によって明白である。彼は、序劇における領主に対応する役割を果たしているのである。彼は、冷静に演技の効果を計算する調教師である。彼の方法は、キャタリーナの「鏡」となることである。キャタリーナは、ペトルーキオの「じゃじゃ馬」ぶりを見、自己に対する認識を深めていく。ペトルーキオが召使に暴力をふるう姿を見て、彼女は召使を弁護する。キャタリーナ自身は、当初音楽教師の脳天にリュートを食らわすほどの暴力をふるっているが、いまやペトルーキオの乱暴狼藉ぶりに自己の姿を見て、「じゃじゃ馬」に対して否定的な立場をとる。

ペトルーキオは、キャタリーナに自己認識を迫る一方で、彼女に適合した「自己像」を用意する。彼女がアイデンティティを変革する援助をするのである。彼はキャタリーナに会う前からこんな戦術を立てている。

よし、毒づいてみる。ナイチンゲールをもちだそう、

ナイチンゲールみたいにいい声ですね、とこういくんだ。

睨みつけたら、なんてきれいだ、

朝露にぬれたバラの花だ、とこう言ってやる。

(II. i. 166-169)

キャタリーナに会ってからの会話は、この戦術の実行である。「序劇」で領主は、スライをあくまでも領主扱いするが、その予型が差し示すものがここで実行されるのである。「理想的淑女」扱いをされたキャタリーナは、最初は猛烈に反発する。これもまたスライが、領主扱いされたことに反発することと符合している。ペトルーキオは、戦術において領主に勝っている。キャタリーナが、人前でじゃじゃ馬ぶりを発揮しても、それは演技だとまわりの人は思ってしまうようにする。「さっき二人っきりのとき約束したんです、人前ではあくまでじゃじゃ馬でおし通すことにね」とあらかじめまわりの人々に語っておくからである。ペトルーキオにほめそやされたキャタリーナは、ペトルーキオに反発することをやめない。「さあ、ケイト、接吻しておくれ。日曜日には結婚だ」といって抱擁し接吻しようとするペトルーキオを突き飛ばし、部屋から出ていくキャタリーナの心中をうかがわせる台詞はない。彼女の心理を推測してみよう。

本劇は、序劇のテーマの展開であり、ヴァリエーションである。領主扱いされていたスライも、領主でいることのほうが心理的に楽だということで、領主としての社会的アイデンティティを受け入れていく。領主としての社会的アイデンティティを受け入れないかぎり、それを受け入れさせようとする「社会」とのあいだの軋轢は消えないからだ。スライの心理をアナロジーとしてキャタリーナの心中を考えれば、ようやくキャタリー

ナは、自我アイデンティティとなじみやすい社会的アイデンティティのイメージを与えられたと言える。社会が個人に期待するアイデンティティを社会的アイデンティティと呼んできたのだが、この社会的アイデンティティの形成こそ権力が大きく関与するところなのである。キャタリーナが新たに与えられた「淑女像」は、父権的社会に都合のいい女性像であり、この社会では、女性の内に「自発的に」その理想像に近づこうとするベクトルが働く。そのベクトルの方向を決めるのは、その社会の権力構造である。キャタリーナにおこる変容は、おおむねこのように説明されよう。

キャタリーナに与えられた新しい「社会的アイデンティティー」が「理想的淑女像」であったのはどう説明すればよいのだろうか。一つは、それが社会全体の理想とする女性像だということであろう。中世の封建制社会は、父権的社会であった。エリザベス時代になって、近代市民社会の支柱となる中産階級が力を得始めても、この階級は男女平等を目指さずに、妻にパートナーシップを求めつつも、夫への従属を引き続き維持することを望む階級であった。

四幕五場でペトルーキオらがルーセンショーとピアンカの結婚式に出席するためにバプティスタの家に向かう。ペトルーキオのじゃじゃ馬ならしは効を奏したようである。ペトルーキオが、「あれは月だ」といえば、キャタリーナも「あれは月です」と答え、ペトルーキオが、「あれは太陽だ」といえば、キャタリーナも「あれは太陽です」と答える。はては、通りかかった老人（ヴィンセンショー）をペトルーキオがお嬢さんよばわりすると、キャタリーナも老人に「春の若草のようなお嬢さん、なんて美しいんでしょう」と調子を合わせる。これは、夫にしぶしぶ従っている様ではない。夫とともにからかいゲームを楽しんでいるパートナーという趣がある。商家のおかみさんは、夫が商品を売るときには、こんな調子で夫と口裏を合わせるに違いない。キャタリーナの夫への服従は、キャタリーナの自発的なパートナーシップがあって始めて成り立っているのである。

パデュアが代表するところのアンシャン・レジームに収まらないキャタリーナと新興の商業資本家の原型たるペトルーキオは従来の父権制の夫婦とは異なる夫婦像を作り出している。妻は、一定の主体性をもったパートナーとしての役割を果たすことを期待されている。新興の中産階級は、パートナーシップを重視する結婚観を醸成しつつあった。しかし彼らは、父権制度を否定したのではなかった。父権制のなかでの相対的な自由裁量度を増したに過ぎなかったのである。五幕二場のキャタリーナの従来の父権制の結婚を讃美する「演説」は、こうしたエリザベス朝社会の歴史的制約を示すものだと言えよう。

パデュアという文明都市に現われるペトルーキオは、秩序だった、しかし活力を欠いた社会に一騒動を引き起こす。これまたこの社会の異分子であるキャタリーナをこの社会から連れ出し、自分の家に連れ帰りじゃじゃ馬ならしを施す。そして、淑女に変身したキャタリーナをパデュアへと連れ帰る。ペトルーキオやキャタリーナの持つ活力を新興の中産階級のそれと見、この劇のプロットを、異和物として存在した彼らの活力がこの社会の権力に適合する形で再統合される過程だと見ることは可能であろう。彼が代表するところの当時の勃興しつつあった中産階級のエリザベス朝社会で果たした活性的エネルギーをペトルーキオは体現しているのである。『じゃじゃ馬ならし』の劇構造は、エリザベス朝社会の階級構造のダイナミズムを強く反映したものなのである。

しかし、一方で、シェイクスピアは、父権制社会の擁護の「見かけ」をまといながら、父権制社会の欺瞞の風刺を劇の「実体」とする喜劇を作り上げた。彼は表面的な秩序志向のうちに逆向きのベクトルを仕掛けている。それが『じゃじゃ馬ならし』を単なる笑劇を越えた父権制批判とも受け止めることのできる工夫を凝らしているのである。

序劇が本劇の変容というテーマを予示するものであることはすでに述べたが、他に序劇は劇構成上重要な役割を負っている。本劇冒頭スライは眠りこんでしまうが、このことによって本劇はスライの夢物語と化す。キャタリーナの「演説」で締めくくられる「じゃじゃ馬ならし」を単なる男たちの願望と化すこと、そのことで家父長制社会のくびきに屈しない女性のしたたかさを逆説的に示しているのである。現実「じゃじゃ馬」に手を焼く亭主たちがおおぜいいるという現実があるからこそ、こうした男たちの願望を舞台の上で実現したのである。

いや、願望として非現実化された本劇においてさえ、キャタリーナが男たちの願望を実現したということには、疑義をさしはさむ必要があるだろう。ペトルーキオの家からパデュアのバプティスタの家に向かう旅の途上、「あれは月だ、いや太陽だ」というエピソードも、ヴィンセンショーを若いお嬢さま呼ばわりするエピソードも、ある実体を持ったものに別の見かけを押しつけてそのギャップを楽しむというゲームである。キャタリーナは、ペトルーキオがあみだしたゲームのルールに慣れてゲームに参加するようになっている。最終画面のキャタリーナの「演説」も、ペトルーキオらの賭というゲームのなかでなされたものである。キャタリーナは、「じゃじゃ馬」という実体を「理想的妻」という見かけで装うというゲームのプレイヤーを演じているだけなのである。いやそうではなくて、そういうある装いをすることがキャタリーナを「じゃじゃ馬」から脱皮させていると考えられる。ペトルーキオの「じゃじゃ馬ならし」を越えて大きく成長したキャタリーナがここにあると言えるのではないか。彼女は、家父長制社会でおこなわれ

る人生という大きなゲームで、そのルールに従いながらもしたたかに自分のアイデンティティを守り通す術を身につけたのである。

サブプロットにおけるピアンカは、巧妙に理想的女性という社会的アイデンティティをまとい「わがまま娘」という「自我アイデンティティ」を隠し通した。彼女は、彼女なりに理想的な夫を得た。結婚した今では、彼女は、理想的女性という社会的アイデンティティを脱ぎ捨て、「わがまま娘」という自我アイデンティティをそのまま無事にさらけ出すことができる。これまた父権制社会への抵抗の戦略と呼べないだろうか。

キャタリーナもピアンカも、巧妙に二つのアイデンティティを使い分け、父権というパワーに抵抗しおうせている。圧倒的なパワーでもって理想的女性像という社会的アイデンティティを押しつけてくる父権的権力に対する女性のしたたかな抵抗の戦略、ここから発散されるダイナミックな活力こそ『じゃじゃ馬ならし』という劇の真の魅力と言えるのではなかろうか。

注

- 1 Ann Thompson, ed. *The Taming of the Shrew* (Cambridge Univ. Press, 1987). 訳は三神勲訳「じゃじゃ馬ならし」『世界古典文学全集42 シェイクスピアII』(筑摩書房、1964)を参考にさせていただいた。
- 2 Alice Griffin ed. *The Sources of Ten Shakespearean Plays* (Crowell, 1966). 今西雅章訳(『陰翳と変容のドラマ』研究社、1991)を参照した。
- 3 Cf. E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture* (Penguin Books, 1972).
- 4 Lawrence Stone, *The Family, Sex, and Marriage in England, 1500-1800* (New York: Harper & Row, 1979). 引用は「北本正章訳『家族・性・結婚の社会史』(勁草書房、1991)」p. 160.
- 5 同、p.161.
- 6 「本劇」という言葉をここでは、序劇に引き続き展開される5幕を指すものとする。
- 7 Maynard Mack, *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama in Honor of Hardin Craig* ed. Richard Hosley (Univ. of Missouri Press, 1962), p.280.
- 8 G. R. Hibbard, ed., *The New Penguin Shakespeare: The taming of the Shrew* (Penguin Books, 1980), pp. 37-39.
- 9 Ann Thompson, ed., *The New Cambridge Shakespeare: The taming of the Shrew* (Cambridge UP, 1984), p. 17.
- 10 Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977* ed. Colin Gordon, trans. Colin Gordon, Leo Marshal, John Mepham, and Kate Soper (New York : Pantheon, 1980), p. 98.
- 11 シェイクスピア劇に心理学的アプローチをとるコッペリア・カーンは、社会がその人に求めるアイデンティティとその人が自分に見るアイデンティティを、それぞれアイデンティの外に向かう面(他者から認められるイメージを社会的役割と一致させる能力)と内に向かう面(自我のイメージの一貫性と安定性を求める面)と見る。主体を内と外の方向が違っても同種の考え方だと思われる。Coppelia Kahn, *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare* (Univ. of California Press, 1981).