

## テイミングの論理

シェイクスピアの初期の喜劇『じゃじゃ馬ならし』は、<sup>(1)</sup>へ入れかえの主題を特殊な観点から追求したものである。じゃじゃ馬をならす (tame) とは、第一に野性の手に負えないものを飼いならすこと、第二にはそれを支配し、服従させることを意味する。つまりは広い意味での教育であって、この喜劇は一見すると明らかにじゃじゃ馬とみられている女性が、その上をゆく乱暴者によってしとやかな妻になる話であるが、それはこの喜劇のもつ一面にすぎない。じゃじゃ馬娘のカタリーナ(ケイト)にはピアンカという妹がいる。彼女はケイトと反対にしとやかで美貌であるということになっている。しかし数少ないこの姉妹だけの場面

北川 重男

を詳細に観察すれば、そこに少なからず共通の性格、特にケイト的な性格が見出されて驚く。事実、この姉妹の相違点はある男たちの反応がこの二人の若い女性の評価を分けていることに気づく。最近の批評において、しばしばへじやじゃ馬が誰かという点が論じられているのはこの辺にその原因がある。この喜劇を観る側で、じゃじゃ馬を入れてみてみると、劇の本質がはっきりとしてくる。

この喜劇においてはへ入れかえが実にさまざまな面で、徹底して追求されている。コンヴェンショナルな人物たち、つまり求婚者たちは変装し、しかも主人と従者が入

れ代ったり、行きずりの「先生」が臨時の父親にされたりする。言語も例外ではなく、一つの意味をもった言葉が、いつのまにか入れ代わった意味をもたされる。表題のテイミングもその一つであるといってもよいであろう。すると事態はさらに複雑化する。従者は主人になり代るから、当然求婚者となって、他の求婚者とビアンカを得るために争う。それは実の主人がビアンカを得るための煙幕である。主人は身分の賤しい家庭教師になる。すると同じように家庭教師に身を落した男と入れかわり立ちかわりビアンカを口説く。ビアンカは前者ルーチェンショウというほうを選び、二人は父親に内緒で結婚を急ぐ。これらのやりとりはすべて男性側がイニシアティブをとっているようにみえるが、実はそうではない。家庭教師二人に対して、彼女ははつきりとルーチェンショウをえらび、彼にその暗示と希望を与え、もう一人の男に絶望感を植えつけている。ビアンカはこのように劇の初段階でじゃじゃ馬の片鱗をみせ始める。

じゃじゃ馬をならすということが「教育」の問題であるにしても、それをもし主人公ペトルキョウとカタリーナにしぼってしまえば、単純などたばた喜劇 (Farce) という

視点でしかこの喜劇をみられなくなる。従来この劇はファースとしての最高傑作とみなされてきた。登場人物の性格に深みのある喜劇 (Comedy) とは違ったもの、どのような傑作であろうとも一段低い芸術とみなされてきた。しかしそのような観点は、シェイクスピア以外の作家にはあてはまって、この作品にはあてはまらない。これをファースとしてみてゆくと、それはある点までは理解できるが、次に自己矛盾に落ちてゆく。

R・B・ハイルマンはこの点をもっとも明瞭に示している。<sup>(2)</sup> 彼はファースという語自体が曖昧であってはならないと考え、それを定義する。

「ファースの基本的な手法は、それが重点的にであるうと、あるいは総体的にであろうと、一般にわれわれが「当り前の人間」と思っている者の生理的、感情的、知的、倫理的感受性を欠いているかのようにあつかうことである。」<sup>(3)</sup>

従ってファースにえがかれる人間は深みに欠け、機械的な行動に終始する。そのかわり観客の側がまぎらわしい行動に悩まされたりはしない。機械的であれば主張も明瞭であるという利点がある。『じゃじゃ馬ならし』においても、

それは例外ではなく、ペトルーキオウの目的ははっきりして、彼の鞭は象徴的であり、ケイトのために結婚、新しい人生、好ましい人間像という餌を共用しながら調教する。このような行動が面白く、成功するのはファース的な生観をもってこそ可能になる、とハイルマンはいつている。

ファース的観点は正統的、常識的ではあるが、この喜劇のもつ一面であることは否定できない。またファース的であることによってのみ、この主題が真の自由と笑いを獲得していることも事実である。しかしこの問題は、シェイクスピアの中期にいたる充実した喜劇をも含めて考えてみると、そう簡単にわりきれぬものではありえない。喜劇においては程度の差こそあれ、人物がハイルマンの定義のようなものであることを強いられる。しかしシェイクスピアの手になると、それらは一方では機械的に行動し、他方ではまことに豊かな感受性を示すのである。これらについての明瞭な区別は不可能である。そこにシェイクスピアの独特な領域がある。従って、ファースとして初期の喜劇をみてゆくと、必ず矛盾してくることになるのである。ハイルマンもそうで、彼はこの劇はファースの手法を極限まで追

求することによって独特の世界を構成すると述べている。ファースをこえたファース (the supra-farical) とは何か、結局言葉のあやにすぎないのではないだろうか。たとえ、女主人公のカタリーナやピアンカはたしかにファース的な人物として登場する。第二幕一場冒頭の対話もそのような延長としてみることもできる。ケイトは妹をぶったり、手を縛ったりしている。女だてらに実力を行使している。しかし視点を変えてみると、ケイトにはそれなりの理由が見出される。この場面は、ある意味ではこの喜劇全体の主題の一つである姉と妹との競争、優劣を争う戦いをもつとも象徴的に示している。ピアンカは被害者のようでありながら、激しく姉に逆襲している、

お姉さま、こんなひどい目にあわせて、

ご自分の恥よ、

私を縛って、奴隷みたいになさるなんて。

(第三幕一場一一二行)

Good sister, wrong me not, nor wrong yourself,

To make a bondmaid and a slave of me.

言葉遊びによって誇張が強調され、ピアンカの被害者意識が印象づけられる。それはさらに次のせりふによって決定

的になる。ケイトがビアンカに意中の人を告白するように強要すると、

誓ってよ、お姉さま。まだ男のかたのなかで

私のおめがねにかなって、

そのかたしか愛せないと思うような人はいないの。

(二〇—二二行)

Believe me, sister, of all the men alive

I never yet beheld that special face

Which I could fancy more than any other.

するとケイトは具体的にホーテンシオウをどう思うか、と  
きく、

お姉さま、あのかたがお好きなのね、それじゃ

お力になってよ、よかったらご一緒になればいいわ。

(二四—二五行)

If you affect him, sister, here I swear

I'll plead for you myself but you shall have him.

これはシェイクスピア劇によくみられる結婚の品定めをやっているのであるが、そのうちにもビアンカの鋭い舌がケイトを逆に攻撃していることがわかってくる。ケイトもただ妹いじめをしているのではない。妹の意見を言わせるこ

とによって、自己の男性観と比較していることがわかる。

だからこそビアンカのこの一言は強烈なしっぺ返しなのである。さらにこれは、二人のやりとりの途中で父親のバプティスタが登場することになって、頂点に達する。ビアンカは大声で、

お願いよ、ケイトお姉さま、手をほどこいてーっ。

(二二行)

I prithee, sister Kate, untie my hands.

と叫ぶ。もちろん父親を意識してのことであり、局面は変化する。攻守が完全に逆転する。破れ傷ついたケイトは実力行使にでる。

もともとケイトは言葉少ない娘であり、感情を充分表現できない未熟さと、情緒のはげけ口を持たない感受性の豊かな娘なのである。劇の結末の長広舌は、従ってケイトの変化を示す証拠となるであろう。それに対してビアンカは行動よりも先に言葉の多い女性としてえがかれている。そして結婚した後には驚くほど口数が少なくなる。この場面においてはそのような初期の二人の特徴をあざやかに描き出してみせている。しかしここでもっとも強調しておきたいのは、二人の姉妹の心の動きであり、ケイトの感受性の豊

かさである。ケイトの暴力が決して単純なじゃじゃ馬の不用意な一撃ではないことがはっきりしてくる。

それはペトルーキオウとの最初の出会いにみられる。ピアンカとの間もたえ間のない喜劇的葛藤が続くが、ペトルーキオウとの間はまた男と女との優劣をかけた戦争である。古くはチョーサーの『カンタベリー物語』の中の「バースの女房」の主題を考えたらばよいと思われる。あるいはD・H・ローレンスの作品にしばしばみられる男と女の葛藤にも通じるものである。その第一回戦が第二幕一場一行以下で行われる。この中では、やはりケイトの旗色が悪い。言葉遊びの争いではややケイトに軍配はあがったとみられるが、しかしあまりにもペトルーキオウの強引さが上手くゆきすぎたことが、結局はケイトにとっては幸いしている。彼女はショックから立ち直り、態勢をととのえる余裕が必要である。とにかくこの最初の言葉合戦の途中で、話の腰を折るように突然ケイトはペトルーキオウにいう、

ケイト その気のきいたせりふ誰から教わったの？

ペトルーキオウ 当意即妙、母ゆずりつてわけよ。

ケイト お脳のすてきなお母さまに、ノータリン息子か。

(二五六―二五八行)

*Kath.* Where did you study all this goodly speech?

*Pet.* It is extempore, from my mother-wit.

*Kath.* A witty mother, wiless else her son.

彼女はここで初めてペトルーキオウに関心を抱いた。その瞬間をケイトの質問は示している。もしファースにおける人物がこまやかな感受性にかけているというのなら、ケイトは例外的であろうか。シェイクスピアはどのような機械的、類型的人物造形をも拒否する。ケイトはじゃじゃ馬的機能と同時に、鋭いウィットと洞察力をもった人間としてえがかれている。

ファースについてのハイルマンの定義は明確であるが、その主旨を徹底的に応用しようとする、シェイクスピアの喜劇にあてはまらなくなる部分、しかも本質的に問題とする部分があることがわかる。ファースの要素は、シェイクスピアが喜劇手法のなかの重要な一部として利用したことは確かであるが、その真の目的は、より大きなコンテキストにおいてみなければならぬように思われる。そうした意味で重要な指摘をセロンシーが行っている。彼は、この『じゃじゃ馬ならし』という作品が「へ入れかえ」をねら

つたものであることを主張した。<sup>(6)</sup>それはもちろんセロンシーが最初というわけではないが、ガスコインの『思い違いの喜劇』<sup>(7)</sup>からヒントをえて、入れかえの手法を主題にしたという点を本格的に論じた。

セロンシーによれば、シェイクスピアはガスコインから恋の計略というプロットを利用しただけではなく、入れかえの手法、思い違いや仮定、憶測などの徹底した追求を考えたという。すべてがこの意図によってつらぬかれていたことを彼は論証してみせる。彼はまず *substitutions*<sup>サブステイツションズ</sup> という語が単に代用とか入れかえ (substitutions) ということを意味するだけでなく、仮定、期待、信念なども意味していたという。<sup>(8)</sup> このような広い意味をこの語に与えることによつて、ペトルーキオウの行動を、そしてその結果として生じる愛を正しく認識できる。セロンシーはいふ、

『思い違いの喜劇』の序で、この題名から得られるせいまい意味での推論を広い範囲からこまかくひろいあげ、それから作者は断定する、へでもよろしいか、こうした仮定とはあることを他ととり違えるということに他ならないのですよ——こうしたヒントは、単なる外見上の人違いをするということをはるかにこえ

て、人間性とか態度とかを示す。<sup>(9)</sup>セロンシーはさらに続けて、

「この点からもわかるように」シェイクスピアは広く虚構<sup>フィクション</sup>を用いて、あらゆるもの、人物や事柄や観念を回転させる。ガスコインの劇がこうした方面に遠く及ばないことは確かである。<sup>(10)</sup>

セロンシーの主張は大変魅力的であつて、このような観点からこの喜劇をみると、従来見逃されてきたこと、あるいはおぼろげにしか認識されてこなかった点がまことに明瞭になる。彼のいうように、たとえば、ペトルーキオウは〈仮定〉の方法を用いている。誰もが認めなかつたじやじや馬娘のなかに、彼女自身すら気づかなかつたものを仮定し、それを顕在化させている。彼の態度やこらしめの方法はそのためのものである。従来はフアースとしてしか考えられなかつたテイミングに対して、サボウゼズの方法を適用できることになる。新しい光が投げられたことは疑いのないことである。さらにこの点を押し進めれば、ペトルーキオウ自身も気づかないことを、自らのテイミングによつて仮定し、顕在化していることになるのではないか。主役のレヴェルのみでなく、他の登場人物との関連でもとらえ

られるし、さらに觀察のレヴェルで考えても興味深い結果がえられるだろう。平凡な求婚者たちは、ビアンカを大人しい、しとやかな娘と仮定して接近するが、逆にじゃじゃ馬的性格をひき出してくることになる。その求婚者たちも、自己の仮定が自己の認識の甘さを引き出してくる。

しかし、このような仮定とか虚構は、『じゃじゃ馬ならし』を詳細に検討すると、かなり矛盾していることもわかってくる。セロンシーもスライの描写のなかでいつているように、この劇には現実的な描写がある。それは彼の指摘する田園生活の細部についてのみならず、この劇全体の枠組のなかでもいえることだ。ペトルーキオウは、ケイトと結婚するときまず、金のために結婚するという動機を示している。このこと自体はコンヴェンショナルなのであるが、それと虚構の論法とはどのような関係におかれるのか。いいかえれば、ファース的な傾向をある点では超えることができるが、このような現実的描写との問題においては、ファースを無視できない。ファースは、現実的要素を機械的なまみに対照させることによってその効果をもつものだからである。仮定の世界のなかに、現実的世界がなだれこんでくるところにこの劇の迫力がある。ルーチェンシ

オウの父のビオンデロウと、それに扮した先生との対決はその一例である。仮定と現実とが逆になって、一時は喜劇の枠を外れそうになる。夢 (Dream) と目覚め (awakening) との対照が存在する。

さまざまなレヴェルにおける仮定の主題を中心にすえながら、テイミングの意味を追求したところにセロンシーの業績が認められる。しかし『じゃじゃ馬ならし』はセロンシーの主張する主要な点のみで解決できるものではない。そのことの一部は指摘したが、さらにこの劇は、初期のものでありながら、徹底した入れかえを他の要素との関連においてなされていることを忘れてはならない。単に仮定や虚構としてのみでなく、シェイクスピアが他の初期喜劇で探求した変装、人違い、ベッド・トリックなどの愛の手法との関連でとらえる必要がある。なぜならセロンシーのいう仮定の方法、あるいは虚構の論法は、より広いコンテクストにおいては、それらの諸要素と共通の入れかえ手法とみなすことができるからである。さらに、シェイクスピアは、そのような共通の入れかえでない要素を加えることによって、劇に新しい局面を与えようとしている。たとえば、劇中劇構造がそれである。スライ・プロット、愛のは

かりごと、じゃじゃ馬調教という三要素をセロンシーも意識的に扱っているが、このような連続としてでなく、スライ・プロットはある意味で本筋と対照的である。スライが無理に夢の世界を演技させられるのは、主筋のケイトと対照的であり、目覚めと夢の対立は、主筋においても鮮明に生きている。殿様は、スライ・プロットでは演出家意識をもって強くえがかれている。彼は劇中劇を演出するハムレットさながらに、すべての筋を考え、準備を命じ、最後には決して行き過ぎることのないように節度をもと訓示まですしている。このことから、本筋のテイミング主題の演出家が誰であるかを想像させられるようになるであろう。

本筋で、テイミングを演出するのはもちろんペトルーキオウであるが、彼の演出はヴェローナの別荘での幾日かにすぎず、やがて彼は自らのシナリオを見失ってしまう。なぜなら、カタリーナは演出家をこえる才能の持主であるからだ。単純なペトルーキオウの演出が効果的なのは、カタリーナが自らの認識に欠け、表現の手段を自覚していなかった間だけのことである。テイミングの第一段階が終ると、ペトルーキオウは満足してしまい、その後がどうなるのかは示されていない。ところでこの二人は、シェイクス

ピア喜劇のなかでも変則的な愛のプロットである点を考え合せておく必要がある。『十二夜』とか『お気に召すまま』『空騒ぎ』などのように未婚の男女が結婚に至るまでの愛の発展と、策略がえがかれるのではなく、まずコンヴェンショナルな条件で、しかし常識はずれな手段で結婚し、その後にはまるで未婚の男女のようなへ自由なやりとりが始まる。彼らは結婚によって他にわずらわされない自由を獲得している。通常金をもっているのは老人で、だからスルーチェンショウとピアンカは策を用いなければ結婚できないのであるが、ペトルーキオウは金も身分もあるのに、さらに金のために結婚するということになっている。こうしなければ、結果的に二人は自由ではありえなかった。シェイクスピア劇、特に喜劇に多くみられる動機の軽薄さと、結果の重大さの特質をもっている。この結婚愛の主題は後に違った形式で『終りよければすべてよし』のなかで発展させられてゆく。

スライ・プロットとの関連において考えるとき、この結婚のつながりは面白い。スライは女装の召使いを奥方ということにして、はやく寝屋へゆきたがる。召使いはあわてふためいて言訳を考える。スライ・プロットはそのよう



なハブニングはあるにしても、全体は殿様の演出通りに動いてゆく。しかし主筋のほうの演出家は破綻する。劇中劇構造は、このような全体像を影の影として映し出そうとしている。シェイクスピアは、喜劇を構想するとき、つねに影の影という観念をもっている。これはプラトンのイデア論に近い考えであって、しかもなお、現実の劇としては、むしろ形相から質糧を眺めさせるものである。完成された愛のかたちとして恋人たちがえがかれるのではなく、不完全なかたちにとどまっています、あるときは意味を心得ている。またあるときはその真の意味がわからずに動きまわる。

タイミングの論理は、それをかこむより広いコンテキストのなかに置いて考えるときにはじめて意味のあるものとなる。どのような仮定<sup>サハイゼズ</sup>であろうと、それらは上位の世界から眺めてみなければ、その真の覚醒はない。しかし喜劇の人物はそのような認識をもちほしくない。ただ観客に対して示してくれる。入れかえ手法は、すでにさまざまなレビューでとらえてゆく必要性を指摘されているが、そのような多様性のみでなく、種々の観点からも見直されなければならぬ。そうでなければ、どうしてもタイミングの論理が

広いコンテキストにおかれていることを示すことができないからであり、相変らずこの劇のもつ矛盾が解決されないままであることになる。

すでに論じたように、主人公たち、つまりベトルキーオウ・カタリーナ、ルーチェンシオウ・ビアンカの入れかわりについては、タイミングの論理で考えることができたのであるが、脇役の人物たちはどうであろうか。これらには主役たちのタイミングに役立つような行動をとりながら、しかも一方においてはそれらとは独立した要素もいくつか示されている。トラニーオウは、主人のルーチェンシオウの替え玉になっている。彼は金持の老人グレミオウとビアンカを競う。持参金の高がいまは問題である。トラニーオウは無一物の替え玉でありながら、金持のグレミオウに勝つ。条件がちょうど正反対になっている。負けたグレミオウの捨てぜりふもまったく同じパターンを形成する、

一か八かの勝負にでたな、若いの。馬鹿な親父さんだ、お前みたいなのに全財産をゆずり渡して、よぼよぼになっただら、

飼ひ殺していうわけか。ちえつ、つまらない！  
イタリアの古狐はそんなお人好しじゃないぞ、お前さ

ん。

(第二幕一場三九三—三九六行)

Sirrah, young gamester, your father were a fool

To give thee all, and in his waning age

Set foot under thy table, Tut, a toy!

An old Italian fox is not so kind, my boy.

グレシオウのせりふには或種の真実がある。しかしまた自らの態度に対する皮肉もある。他ならぬ彼自身も、〈若い〉へあてにならないく、ビアンカのために熱中していたのだ。

グレシオウの愛心と同じようにすくあきらめるホーテンシオウも〈愛心〉してゆく人間である。グレシオウとは老若の対照の他にも貧富の対照がある。しかもホーテンシオウは教師に変装しながら、教えるものをもっていない。彼はカタリーナのことを

財産はたっぷりあるし、若くて、美しいし、  
淑女にふさわしく育ったひととき。

(第一幕二場八五—八六行)

With wealth enough, and young and beautiful,

Brought up as best becomes a gentlewoman.

という。これはペトルーキオウをたきつけるせりふだが、

すゝ次の、

あの女のただ一つの欠点はね、もっともそれだけでう

んざりなんだが、

ひどいまむし口でね、

しかもじゃじゃ馬で、つっぱりときてるんだ。そりゃ

ひどいもんだぜ、

かりにほくがいまよりずっと困っていて、

金のなる木が持参金だって結婚なんてご免だねえ。

(八七—九一行)

Her only fault, and that is faults enough,

Is that she is intolerable curst,

And shrewd, and froward, so beyond all measure

That, were my state far worsen than it is,

I would not wed her for a mine of gold.

をみれば、ホーテンシオウは案外正直にカタリーナを語っているとも解釈できる。けっきょく彼は世評とか、外的条件とかが大切なことを示している。しかし彼にも覚醒はあって、自分の立場の認識は、『十二夜』の道化的求婚者たちや、その他の同類に比較して鋭く、変り身が早い。しかし彼はじゃじゃ馬の女性を妻にめとることになる。このよ

うな脇役たちは、変化する行動を印象的に示すと同時に、それぞれのアイロニーにもなっている。

恋人たちのだまし以外にも、計算したり、あるいは計算外のだましがみられる。先生をつかまえてルーチェンショウの父に仕立てるとき、まさか本当の父が現れようとは思わなかったであろう。本物が現れると、トラリーニョウは事の成行上、本物を否定しようとする。あやうく悲劇になりそうになる。その父親がパデューアにやつてくる途中、ペトルーキオウの命令でケイトは、ヴィンセンショウを若い娘にしたててからかっている。この両者は単なる冗談でもなければ、偶然の一致というようなものでもない。入れかえの戯画であって、同時にこの時点でのカタリーナの優勢、テイミンクの論理の発展を示している。実際に入れかえと、このような言葉のたわむれとしての入れかえが響きあっていて、トラリーニョウ・ヴィンセンショウのひと騒ぎの伏線にもなっている。

テイミンクの主題は、すでに指摘しておいたように結婚後の夫婦愛が中心になっているが、それについてもさまざままな入れかえや変化の主題が示されている。ペトルーキオウ・カタリーナは、行動や言語において並外れたものとみ

なされているが、結婚の過程は形式的、伝統的の枠を外れてはいない。ルーチェンショウ・ビアンカは彼らと対照的に、ロマンチック喜劇特有の筋だてで始まるが、秘密結婚をすることによって、父親たちをはじめ、周囲の人物をだしぬく。この両者はあらゆる点で対照的にえがかれる。前者は結婚への過程でなく、結婚生活でことごとく習慣的なものをひっくりかえしてみせる。ロマンチック喜劇が結婚への過程を重視するのと対照的である。(いったい、ペトルーキオウとカタリーナは、ヴェローナで夫婦の交りをもったのであろうか。それともスライのようにおあずけなのか。) 後者はすべて結婚への過程としてえがかれていて、結婚後は例の貞淑度をあらそう賭けの場面にしか出てこない。このときはすでにじゃじゃ馬的妻君になっている。

ペトルーキオウの結婚の動機は金であった。しかしそれは結婚のための契約として、彼女の父のバプティスタとの間で協定が成立すると、あとは不問に付する。テイミンクの主題のほうにももちろん重点がうつされる。しかし皮肉なことに、カタリーナが〈貞淑〉な妻であることを証明してみせたとき、ペトルーキオウは賭けに勝ち、バプティスタから新たな持参金を獲得する。金もケイトの変貌と深い関

係がある。厄介ばらいの契約金と喜びの契約金にわけられる。ところが、ルーチェンシオウとピアンカについては、いづれもヴェインセンシオウの一言で片付けられてしまっている。じゃじゃ馬で通っているケイトが強引な契約で結婚させられ、へしとやかでへやさしいピアンカが自分のほうから身分の低い姿で現れるルーチェンシオウを選びとする。しかも秘密結婚までする。『ロミオとジュリエット』や、『オセロウ』などと同じ方法である。これらの作品では父たちが悲劇的なまでに娘を赦さないが、この喜劇ではいとも簡単に赦してしまうだけのことだ。ホーテンシオウの未亡人との結婚をも含めて、この劇は結婚の仕方とその後を追跡の主題をもっている。ペトルーキオウハカタリーナは、結婚した後でむしろ周囲の因習的な観念や偏見から解放され、テイミングの主題と自由にとりくむように仕組まれる。

これらは、さまざまなイメージによっても示されている。ペトルーキオウは、結婚式のとき奇妙な扮装で現れる。ピオンデロが仰天して報告に及ぶ、

いや、もう、ペトルーキオウときたら新しい帽子に、古ぼけたジャケツ。乗馬ズボンときたら三つも折り返

してぞ、

靴のほうはといやあ燃えかするうそくを入れてた廢物ぞ。

片っぽうは締め金つき。もう一方は紐つきときてらあ……

(第三幕二場四一—四四行)

Why, Petruccio is coming in a new hat and an old jerkin; a pair of old breeches thrice turned; a pair of boots that have been candle-cases, one buckled, another laced; . . .

といった具合で蜿蜒と続く。これは明らかにホーテンシオウやルーチェンシオウなどの変装と対比されている。恋人たちの変装による求婚に対して、ひどい服装でやってくる。ペトルーキオウの意図ははっきりしている。

あのひとはぼくと結婚したんだ。衣装とじゃない。

ぼくっていう衣をたっぶり着てもらって生れ変りゃあいい。

こんなお粗末な着物くらいいいだつて変えられるが、こんな恰好のほうケイトにやいいし、ぼくのためにはなおいいのさ。

(第三幕二場一一五—一一八行)

To me she's married, not unto my clothes.

Could I repair what she will wear in me

As I can change these poor accoutrements,

"Twere well for Kate and better for myself.

その後もこの二人はたえず衣装のことで対立する。田舎家でのやりとりは、食事と衣装が中心である。さんさんカタリーナの流行の帽子だのガウンだのにけちをつけた後、ペトルーキオウは長いせりふをのべる。そこにも再び彼の哲學らしいものがぞくぞく、

衣装が貧しくとも、財布の中味が豪勢ならいい。

身体を美しくみせるのは心の問題だからだ。

(第四幕三場一六八—一六九行)

Our purses shall be proud, our garments poor,

For 'tis the mind that makes the body rich,

そうかと思つと、

だからね、ケイト、きみの着飾っているものがお粗末

だって、

その分きみの値打ちがさがるものじゃ決してないの  
よ。

(七六一—七七行)

O no, good Kate; neither art thou the worse

For this poor furniture and mean array.

そして最後の決定的な瞬間にも、帽子のイメージが現れる。ペトルーキオウは命令する、

カタリーナ、きみの帽子は似合わないぞ。

そんなつまらないものを捨てて、足で踏みつぶしてしま  
え。

(第五幕二場一二二—一二三行)

Katharine, that cap of yours becomes you not.

Off with that bauble, throw it under foot.

モリスはこの個所について、二人だけの暗号のようなものだと<sup>(12)</sup>いつている。なぜなら、田舎の別荘でのやりとりで、二人には暗黙の理解ができあがっているからだ。単にファース的な行為であるようにみえても、二人の間には真の夫婦としての愛といえる心のつながりと連帯ができていて、ことを示している。それと対照的にビアンカの強情さ(Head-strong)、つまりはじゃじゃ馬性が印象的に示されている。このように衣装のイメージは、テイミングの論理と密接な関係をもつてえがかれている。

《入れかえ》というセロソシーのいう主題も、以上のような観点からみてみると、単にテイミングのプロットとしてのものでなくて、さまざまな視点で複合的にとらえられ、しかもその《入れかえ》手法はそれぞれが独自の機能を有していることがわかる。すべてのテイミングが主役のペトルーキオウ⇨カタリーナやルーチェンシオウ⇨ビアンカのコンテキストへ集約されてくるのではなく、ここではそれぞれ他の役柄や情況の特殊な入れかえが行われていて、それらは主役のテイミング主題とは必ずしも直接の結合関係にあるわけではない。むしろ間接的に描写されている場合が多い。そういう場合は、むしろこの作品を越えたコンテキストでとらえてみたほうがはつきりする部分もある。変装や人物のアイデンティティの変化、だまし手法などの光をあてることによって共通の要素としてとらえられる部分がある。しかしそれらはまた、もちろんどこかで主要主題のテイミングの論理を支える柱となっているのである。

さらにこのような観点に加えて、テイミングの論理のなかでまた別のコンテキストにおいてみてみなければならぬ面がある。意識と無意識の区別である。ペトルーキオウ

⇨カタリーナの場合で論じてみると、じゃじゃ馬意識とかテイミングによる入れかえを意識しているか。もちろんペトルーキオウは最初から意識している、

もし彼女がむっつりして、一言もしゃべらなければ、  
なんと弁舌さわやかなお姫さんとほめてやれ。

(第二幕一場一七四—一七五行)

Say she be mute and will not speak a word,

Then I'll commend her volubility,

これはこの作品ではめずらしい独自の一部分である。まさに《おしゃべり》な部分と、《むっつり》の部分がこの劇には存在している。カタリーナは入れかえ意識をもたないが、後半ではつきりと意識をもつようになってくる。意識できる部分とは、イメージで指摘した衣装のイメージとか、食べもの、眠りの強制的禁止などがあげられる。さらには二人のカップルが最後の賭に勝って、共通の意志を確認するくだりなどもその例である。しかし他方では、この二人が意識できない部分もある。それはすでに部分的に論じてきたコンテキストにおける意識である。比較や反省、皮肉や発見など観客にのみ赦されている部分がある。たとえばケイトには意識されていなくても、姉妹が入れかわったり、衣

装のイメージが何かを暗示してくる部分がある。ピアノカは、自分たちが相変らず過去のケイトの意識領域に止まっていることを意識していない。スライの序幕と劇本体との構造の問題なども劇中人物の意識の枠の外にある。

作者の意識において、あるものは語られ、あるものは語られず終いになる。ペトルーキオウは突然ケイトを田舎家につれてゆく。それはなぜか。場所の移動はシェイクスピア劇では重要な手法の一つであるが、この劇との関連はどうであろうか。カタリーナが従順になってゆくことに対してのペトルーキオウの言及がないのはなぜか。ある部分はそのようなものに近いことをいっているが、ペトルーキオウはその点でも独白によって彼自身の本心をわれわれにみかしてくれようとはしない。カタリーナは突然(のようにみえる)、従順になってくる。そのことについての言及はない。だからファースだといわれたりするのだが、ここは意識と無意識のコンテキストでとらえたほうがよい。彼女は戦術的に従順になったのではなく、真の意味でのへおしやべり)になった。自己表現の才能を自覚したのだ。この劇においては語られたことについてはファースの部分が多く、語られない部分にむしろ喜劇的眞実が示されている。

そしてこの劇の結末の後で本当のテイミング、男と女の眞剣勝負があることを暗示する。

じゃじゃ馬ならしは、変装やだましや間違いと同じようなシェイクスピア喜劇の本質的手法の一つであると同時に、この劇ではそれが入れかえ主題と独特の結合を有している。テイミングとは性格の変化を意味するのであろうか。もちろんそのようなことはありえない。性格についての新たな発見があるのである。じゃじゃ馬という觀念によってがんじがらめになった自己が、その仮面をはぐこともできずに苦しい演技を続けなければならない状況をまずつくる。スライがお殿様の準備したペルソナになって、十五年間夢をみている狂った人間を演じるように、カタリーナもいつのまにか目みえない演出家によってじゃじゃ馬にされ、自己を見失わないためにはその演技を続けなくてはならない。愚劣なのは求婚者たちであるのに、それを否定するカタリーナのほうが狂っていることになってしまっている。この呪縛はもちろん他者によってしかとくことはできない。このような情況は、機能的に他の手法と同じものをもっている。しかしこのテイミングの面白さは、単なる手法上の面白さではなく、その性質上性格や心理をまった

く無視したのではファースになってしまおうおそれがある点である。シェイクスピアは、入れかえや変化や変装、誤解、間違ひ等のすべての手法を用いながら、全体を劇中劇構造に仕立てることによって、このテイミングの論理に新しい視野を導入した。それはわれわれ観客を遠い距離において、この喜劇に對面させようとするものである。この喜劇において、独白の手法が少ないことはこの点と關係がある。

独白は、程度の差があつても、われわれ観客をその独白する人物との〈共犯〉意識へ引きこむためのものである。そうしなければ、たとえば、『ヴェローナの二紳士』における独白の多用の眞の意味は見出せない。『じゃじゃ馬ならし』ではベトルーキオウとホーテンシオウのごく短い独白、グルミオウとトラリーニオウとの短い独白以外にみるべきものはなく、明らかに独白の手法から遠くにおかれた作品である。そうすることによって、われわれ観客はテイミングの主題をいわば劇中劇として眺めることができる。人間たちの愚かな行動や、皮肉、思い通りにならない現実を笑いとばすことができる。安心してじゃじゃ馬のファースを楽しむことができる。しかし同時に、それらの人物や情

況が仮定の条件下におかれており、入れかえの可能性を秘めていて、いつでも変化しうることを知ると、この劇の笑いの底の現実的部分を認識させられる。この劇は変化の恐ろしさを含んだ、ある意味で恐ろしい劇とも思えてくる。

スライの入れかえ、ルーチェンシオウの入れかえ、老先生の入れかえなどは、シェイクスピアが他の作品においては、悲劇的材料としても用いていることであり、カタリーナやビアンカのような女性たちが、いつジュリエットのような悲劇にされてしまわないとも限らない要素がある。シェイクスピアはそのような蓋然性を留保しながら、文句なしの笑いを提供しているのだともいえる。これらのことを考察すると、シェイクスピアは、この初期の喜劇『じゃじゃ馬ならし』において、〈入れかえ〉をさまざまなアプローチに用いており、それはテイミングの手法とまず結びつけられる。しかしそれはセロンシーの中心的主題であるベトルーキオウ⇨カタリーナの変容に要約されるのみではなく、<sup>(14)</sup> 実にさまざまな中心が考えられる劇なのであつて、そのような多様性をシェイクスピアは意図していたと思われる。



注

- (1) 主として使用したテキストは、ノーナン版の *The Taming of the Shrew*, ed. Brian Morris (London: Methuen & Co. Ltd., 1981) である。  
わが国ではなへ入れかえく手法についてはすでに『間違いの技法』(1977)、『英米の文学と言語』(篠崎書林、一九八一年)や *Soliloquies of the Two Gentlemen of Verona*, *Seizo English Monographs*, No. 20, 1981 (pub., 1982) などで筆者が論じているのを参考としていただきたう。
- (2) "Introduction" to *The Taming of the Shrew*, ed. Robert B. Heilman (*The Signet Classic Shakespeare*) (New York, 1966).
- (3) 同上書、三二頁。
- (4) 同上書四二頁。
- (5) ここに「葛藤」といっているのは、「性格からくる葛藤」というA・C・ブラッドレー的な、あるいは悲劇的な葛藤というよりは、自己主張の優劣や、結婚相手の優劣を争う、そこから必然的に生じてくる対立、ウィットの優劣を競う類の喜劇的葛藤の意味である。
- (6) Cecil C. Seronsy, "Supposes" as the Unifying Theme in *The Taming of the Shrew*' Shakespeare Quarterly, XIV, 1963, pp. 15-30.
- (7) George Gascoigne, *Supposes in Five Pre-Shakespearean Comedies*, ed. F. S. Boas (Oxford, 1934/1970).
- (8) セロンシー、一五一-六頁参照。
- (9) 同上書、一八頁。
- (10) 同上書、一八頁。
- (11) たとえばヒッバードはこの考え方であって、殿様とスライとの関係はペトルーキョウとカタリーナの関係に著しく類似するところがある。"Introduction" to *The Taming of the Shrew*, ed. G. R. Hibbard (New Penguin Shakespeare) (Middlesex, 1968), p. 13. 参照。
- (12) モリスの序文、一四八頁参照。  
ヒッバードも前掲書、二三頁で同じようなことを指摘している。
- (13) 喜劇的独白については、北川論文、註(1)参照。  
ここで独白が少ないのは、後にも述べるが、主人公たちの観客に対するコミットメントのうすさ、共通意識をもたせようとする意欲に欠けているためで、このことはこの作品を考察するうえで大変重要なことのように思われる。また劇中劇構造とも考え合せてみなければならぬ。
- (14) セロンシーは、「あらゆるレビュールにおける変容」(前掲

書、二九頁)と云つてゐるが、事実好むべき馬中心な論  
じつじつと、その論の中心は、その中心を、その中心な  
る。

〔参考文献〕

注であつたものの以外のものである。

1. Alexander, Peter, "The Original Ending of *The Taming of the Shrew*", *Shakespeare Quarterly*, XX, No. 2, 1969, pp. 111-116.
2. Berry, Ralph, *Shakespeare's Comedies: Exploration in Form*, Princeton, 1972.
3. Brooks, Charles, "Shakespeare's Romantic Shrews", *Shakespeare Quarterly*, XI, No. 3, 1960, pp. 351-356.
4. Bruunvald, "The Folktales Origin of *The Taming of the Shrew*", *Shakespeare Quarterly*, XVII, No. 4, 1966, pp. 345-359.
5. Coghill, Nevil, "The basis of Shakespearean Comedy", *Shakespeare Criticism 1935-60*, London, 1963, pp. 201-27.
6. ———, *Shakespeare's Professional Skills*, Cambridge, 1965.
7. Hosley, Richard, "Source and Analogues of *The Taming of the Shrew*", *Huntington Library Quarterly*, XXXVIII, 1964, pp. 289-308.
8. Huston, J. Dennis, *Shakespeare's Comedies of Play*, New York, 1981.
9. Leggatt, Alexander, *Shakespeare's Comedy of Love*, London, 1974.
10. Phialas, Peter G., *Shakespeare's Romantic Comedies: The Development of Their Form and Meaning*, Chapel Hill, 1966.
11. Stauffer, D.A., *Shakespeare's World of Images*, N.Y., 1949.
12. Traversi, Derek, *William Shakespeare: The Early Comedies*, London, 1964.
13. Wells, Stanley, "The *Taming of the Shrew* and *King Lear*: A Structural Comparison", *Shakespeare Survey* 33, Cambridge, 1980, pp. 55-66.