

近代初期英国における演劇反対論的言説と *The Two Gentlemen of Verona*

滝 川 睦

I

Shakespeareは、*The Two Gentlemen of Verona*（1594-95年頃制作？、以下TGVと略す）の主人公のひとりを、なぜProteusと名付けたのだろうか。

なるほど、ギリシア神話の海神Proteusにその名が由来し、そして姿を自由自在に変える海神の属性が、次の独白に表明されるような、本劇のProteusの心変わりに転移されていることは間違いない。

PROTEUS. I cannot leave to love, and yet I do;
But there I leave to love where I should love.
Julia I lose, and Valentine I lose;
If I keep them, I needs must lose myself.
If I lose them, thus find I by their loss,
For Valentine, myself, for Julia, Silvia.
.....
I cannot now prove constant to myself
Without some treachery used to Valentine. (2.6.17-22, 31-32)¹⁾

自分に「忠実」(“constant”)であるために、心変わり(inconstancy)を自らに認め、Valentineに対する友情と、Juliaに寄せていた愛情を反故にするProteusは、Robert Burtonが*The Anatomy of Melancholy*（第6版、1641年）において、Democritus Juniorに語らせる、海神さながらの変節漢と確かに共鳴しあっている。

To see a man turn himself into all shapes like a chameleon, or as Proteus, *omnia transformans sese in miracula rerum* [who transformed himself into every possible shape], to act twenty parts and persons at once for his advantage, to temporize and vary like Mercury the planet, good with good, bad with bad; having a several face, garb, and character for every one he meets; of all religions, humours, inclinations; to fawn like a spaniel, *mentitis et mimicis obsequiis* [with feigned and hypocritical observance] . . . (Burton 65-66)

上の引用でとくに注意したいのは、“act twenty parts and persons”という表現である。Jonas Barishが*The Antitheatrical Prejudice*で強調しているように、近代初期英国における演劇反対論者たちの言説においては、変幻自在の海神Proteusは、変装する役者そして演劇そのものを表わす記号なのであるから(98-110)。次の引用は、当時の演劇反対論者たちの急先鋒に立っていたWilliam Prynneによる*Histrion-Mastix: The Player's Scourge or, Actor's Tragedy* (1633)の一節であるが、ここで定義づけられている「偽善者」(“an *hypocrite*”)は海神Proteusそのものと言っても差し支えないのである。

For what else is *hypocrisie* in the proper signification of the word, *but the acting of anothers part or person on the Stage*: or what else is an *hypocrite*, in his true *etimologie*, *but a Stage-player, or one who acts anothers part*: as sundry Authors and Gramarians teach us. . . . And hence is it, that not onely divers *moderne English* and Latine Writers, but likewise *sundry Fathers* here quoted in the Margent, *stile Stage-players hypocrites; Hypocrites, Stage-players, as being one and the same in substance*: . . . (158-59)

Shakespeareの筆になる*King Henry VI Part 3* (1591年頃)において、Gloucester公爵(後のRichard III)がProteusと演技の概念を用いて、近代初期英国の演劇反対論者たちの怒りを増幅するかのように、マキャヴェリストの策略を披露していたことを思い出してもよいだろう——

Why, I can smile, and murder whiles I smile,
 And cry ‘Content!’ to that which grieves my heart,
 And wet my cheeks with artificial tears,
 And frame my face to all occasions.

 I’ll play the orator as well as Nestor,
 Deceive more slyly than Ulysses could,
 And, like a Sinon, take another Troy.
 I can add colours to the chameleon,
 Change shapes with Proteus for advantages,
 And set the murderous Machiavel to school. (3.2.182-85, 188-93)

ここで、われわれは冒頭の質問に戻らなくてはならない——なぜ劇作家はProteusという、当時の演劇反対論者たちの言説を強く想起させる名前を、本劇の主人公のひとりに付けたのだろうか。

本論のねらいは、TGVと演劇反対論者たちの言説との関連性について、近代初期英国における模倣理論に焦点を合わせながら考察すること、そして上記の問いに答えることである。

II

A. Bartlett Giamattiは、論文“Proteus Unbound: Some Versions of the Sea God in the Renaissance”において、近代初期英国文学におけるProteus表象の系譜を辿り、海神によって表わされる人文主義的テーマ——人間に備わる、学問や徳を志向する潜在的能力とくに芸術や文学的能力——を抽出したうえで、人間が勝ち取ってきた数数の栄光のみならず、ありとあらゆる局面に己を適応させ、「文明の重責」(“the burdens of civilization” 439)を引き受ける人間の力をProteusが表象していたことを明らかにしている。

Man is not Protean because he is civilized; he is civilized because he is Protean, and the role of civic Proteus is central to the Renaissance’s view of man in society. (439)

そしてGiamattiは、本劇に鏝められている、海神Proteusに関する重層的要素を次のように抽出してみせたうえで、文明の重荷を担うことのできるルネサンス的人間の典型としてTGVに描かれたProteusとValentineを挙げる。

In the play’s Protean world, where love has “metamorphis’d” both Proteus and Valentine (I.i.66, II.i.32) and “deform’d” Valentine’s Silvia (II.i.70), Proteus easily plays all his traditional roles. The “subtile, perju’d, false, disloyal man,” as Silvia calls him in IV.ii.95, is an actor or deceiver throughout. He is also an artist in III.ii.51-87, where he is compared to a weaver and a sculptor, and where he acts, on Sir Thurio’s behalf, as a poet and a stage director. As before he was a figure for language, here in the balcony scene he is allied with the instability of music (IV.ii.54-72). And he is still the traditional manipulator of language in IV.ii.120-34 as he, Silvia, and Julia (disguised as a boy—another form of deformation) talk about the ambiguities of illusion and reality, “shadow” and “substance,” their puns demonstrating and embodying those ambiguities. Finally, Proteus is throughout a corrupter and a would-be seducer; he is even willing, as he was in Ariosto, Spenser, and Jonson, to be a rapist (V.iv.55-58). His reference to his own “augury” in IV.iv.73 even recalls the traditional role as Proteus, *vates*. (473)

変身、詐欺、欺瞞、芸術家、職人、詩人、舞台演出家、イリュージョンと現実の媒介者、性的な規範を侵犯し、都市や共同体の調和を破壊する、「違法者」(“the lawbreaker,” Giamatti 444)など、トリックスターとしての海神に纏わる特性や役割がすべて、TGVのProteusや他の登場人物に付与されている、というわけである。

Giamattiの上記のリストからは漏れてはいるものの、次のような、太陽神Phoebusの息子

—— Phoebus の日輪の馬車を操縦するのに失敗し、世界を炎上させる Phaëton —— になぞらえて Valentine を糾弾する Milan 公爵の次の台詞も、実は Proteus 神話と深く結びついているのである。

Why, Phaëton, for thou [Valentine] art Merops' son,
Wilt thou aspire to guide the heavenly car,
And with thy daring folly burn the world? (3.1.153-55)

なぜならば、Ovid の *Metamorphoses* で、海神が初めて登場するのは、Phoebus の宮殿の描写の中においてであるからだ。

The Princely Pallace of the Sunne stood gorgeous to beholde
On stately Pillars builded high of yellow burnisht golde,
.....
The two doore leaves of silver cleare a radiant light did cast:
But yet the cunning workemanship of things therein farre past
The stuffe wherof the doores were made. For there a perfect plat
Had Vulcane drawne of all the worlds. . . .

.....
Unstable Protew chaunging aye his figure and his hue,
From shape to shape a thousande sithes as list him to renue: (Ovid 2.1-2, 5-8, 13-14)

逆に TGV の公爵は上の台詞において、自分を太陽神になぞらえているわけであるが、彼は自分の宮殿に、海神の末裔ともいうべき Proteus が、虎視眈眈と公爵の娘 Silvia を狙っているのを知らないでいるのである。

Edmund Spenser は、*The Faerie Queene* (1590年) の中で海神 Proteus のことを「古き時代からの海の牧者」(“Shepherd of the seas of yore” 3.8.30.1) と呼んでいるのだが、パストラル文学における羊飼いか詩人としての海神の姿すら、本劇においては次のようなやりとりから垣間見ることができるのである。

SPEED. Twenty to one, then, he [Valentine] is shipped already,
And I have played the sheep in losing him.

PROTEUS. Indeed, a sheep doth very often stray,
An if the shepherd be awhile away. (1.1.72-75)

ここで注意したいのは、主人 Valentine が羊飼いの役で、従者 Speed が羊の役であるか、はたまた後に Speed が主張するようにその逆であるのかという問題ではなく、Proteus がそうとは知らずに自分と、自分の神話的原型ともいうべき、海の牧者としての海神との近さを暗示していることである。

Barishは前掲書において、海神と並んでカメレオンもまた、環境の変化に合わせて体の色を千変万化させるという点で、変わり身の早さ、節操のなさ、移ろいやすさと結び付けられ、ひいては近代初期英国における演劇反対論争の文脈で、役者や演劇を表す記号として機能していたことを指摘している(103-04)。そしてTGVにおいても、Proteusの心変わりを補強するかのよう、このカメレオンへの言及がなされているのである。

SPEED. Ay, but hearken, sir [Valentine] : though the chameleon Love
can feed on the air, I am one that am nourished by my
victuals, and would fain have meat. O, be not like your
mistress—be moved, be moved! (2.1.159-62)

SILVIA. What, angry, Sir Turio? Do you change colour?

VALENTINE. Give him leave, madam, he is a kind of
chameleon.

TURIO. That hath more mind to feed on your blood than
live in your air. (2.4.23-27)

前者は愛の神Cupidを、後者は色をなして抗議するTurioをカメレオンに譬えているのであるが、いずれの場合も“chameleon”という言葉は、Proteusという名と共鳴し合って、当時の観客に劇場反対論者たちの言説を強烈に連想させたに違いないのである。

このようにTGVには、海神Proteusを想起させる言葉やイメージが鏤められているのであるが、その言葉やイメージを上のように抽出してみたGiamattiは、海神の末裔としての本劇のProteusが「詩人であり舞台演出家」(“a poet and a stage director” 473)の役を演じていることに言及するのみで、けっして近代初期英国における演劇反対論争の文脈から、本劇の主人公に光を照射しようとはしないのである。

III

なぜShakespeareは、わざわざProteusという、演劇反対論者たちの怒りを増幅させ、彼らの言説を後押しするような名前をもつ主人公を登場させたのか、という問いの答えは意外に簡単なものなのかも知れない。つまり、本劇の大団円で提示される、次のような一種の演劇擁護論を引き立てるために、わざわざ演劇反対論を想起させるような固有名詞を用いたというのが、おそらく劇作家の目論見であったはずだからである。

JULIA. O Proteus, let this habit make thee blush.
Be thou ashamed that I have took upon me
Such an immodest raiment, if shame live

In a disguise of love.

It is the lesser blot, modesty finds,

Women to change their shapes than men their minds. (5.4.103-08)

Proteusの偽りの愛を「愛の変装」(“a disguise of love”)と、演劇に関連した言葉を用いながら断罪する一方で、女性の男装(“to change their shapes”)の方が、同じく恥の範疇に属していても、Proteusの心変わりより「汚れ」(“blot”)は少ないはず、と声明するJuliaの言葉は、役者の変装、とくに少年俳優の女装に多くを負っていた当時の芝居にとっての力強い演劇擁護論となっているのである。ここでJuliaそして彼女を背後で操っている劇作家は、Proteusという名前が観客に喚起させる、演技や芝居にたいする憎しみを、それらを慈しむ気持ちへと転化させるという離れ業を敢行しているのだ。

しかしここで大事なことは単に、ProteusとJuliaがそれぞれ当時の演劇反対論と演劇擁護論を支持する立場にあるということではなく、このような対立と対照が、本劇におけるあるシステムに基づいて成立しているということである。つまりTGVにおいて、演劇反対の言説と演劇擁護のそれは反目しあっているというよりも、むしろお互いが補強しあう関係に置かれているのである。そしてそのシステムとは、本劇の通奏低音となって響き渡り、劇そのものに浸透する、模倣システムとでも呼ぶべきものなのである。

IV

Jeffrey Mastenは、*Textual Intercourse: Collaboration, Authorship, and Sexualities in Renaissance Drama*に収められたTGV論——“Between Gentlemen: Homoeroticism, Collaboration, and the Discourse of Friendship”——を、Richard Brathwaitの*The English Gentleman* (1630年)の口絵「親友」(“ACQVAINTANCE”)に添えられた「解説」(“A Draught of the *Frontispice*”)を引用することから始める。

ACQVAINTANCE is in two bodies individually incorporated, and no lesse selfely than sociably united: two Twins cannot be more naturally neere, than these be affectionately deare; which they expresse in hugging one another, and shewing the consenting Consort of their minde, by the mutuall interchoise of their Motto; *Certus amor morum est.* (464-65)

*The English Gentleman*の「親友」すなわち「友情」を表す、「確かな愛は徳である」(“*Certus amor morum est*”)という吹き出しを冠した口絵には、しっかりと抱き合った二人の紳士が描かれている。上の引用にある「分かちがたく一体となった二つの体」(“two bodies individually incorporated”)という表現をまさしく具現化した図像と言えよう。

Mastenはさらに、Brathwaitの描く「友情」が、Aristotle、Cicero、Montaigneなどが唱える友

情の言説、そして *TGV* において表象される友情の系譜に棹さしていることを指摘する。

... Renaissance theories of friendship are in fact predicated on the notion of reproducibility—they take as their basis the classical conception that friends (as Florio’s Montaigne summarizes) are “one soule in two bodies, according to the fit definition of *Aristotle*” . . . Brathwait himself notes that friendship is “where two hearts are so individually united, as neither from other can well be severed” (p. 243); a friend is “nothing else than a *second selfe*, and therefore as individuate as man from himself” . . . (32)

Masten は指摘していないが、彼の掲げる友情論の系譜に、*TGV* とインターテクスチュアルな関係を結ぶ、Thomas Elyot の *The Book Named the Governor* (1531 年) と Baldassare Castiglione の *The Book of the Courtier* (英訳 1561 年) における友情に言及した、それぞれの一節を加えておいてもよいだろう。

Which perchance may be an alleective to good men to seek for their semblable, on whom they may practise amity. For as Tully saith, ‘Nothing is more to be loved or to be joined together, than similitude of good manners or virtues’; wherein be the same or semblable studies, the same wills or desires, in them it happeneth that one in another as much delighteth as in himself. . . .

Between all men that be good cannot alway be amity, but it also requireth that they be of semblable or much like manners. (Elyot 132, 133)

For, undoubtedly reason wylleth that suche as are cooped in streicte amitie and unseparable companye, should be also alike in wyll, in mynde, in judgemente, and inclination. . . . Therefore I beleave that a man oughte to have a respect in the first beeginning of these frendshipes, for of two neere friendes, who ever knoweth the one, by and by he ymagineth the other to bee of the same condition. (Castiglione 134)

「相似性のエロティクス」(“an erotics of similitude,” Masten 35) と名付けられる、こうした友情が *TGV* において表象されるとき、次の引用が示すように、それはペトラルカ風恋愛 (Petrarchan love) の色合いを帯び、同時にホモソーシャルな男性同士の絆によって結ばれた、紳士教育的側面が強調されることを Masten は指摘する (37-48)。

VALENTINE. Cease to persuade, my loving Proteus;

.....

PROTEUS. Wilt thou be gone? Sweet Valentine, adieu.

Think on thy Proteus when thou haply seest

Some rare noteworthy object in thy travel. (1.1.1, 11-13)

VALENTINE. I knew him [Proteus] as myself, for from our infancy

We have conversed and spent our hours together.

.....

He is complete in feature and in mind,

With all good grace to grace a gentleman. (2.4.60-61, 71-72)

Mastenが看取した、本劇におけるホモソーシャルな関係を支えるのは、ルネサンス的な「模倣」(emulation)の概念に他ならない。Frank Whighamは、ルネサンス的「模倣」の観念が、*The Oxford English Dictionary*が定義するように「肩を並べようとする、あるいは競い合おうと努めること、……等しくなろうと、あるいは凌駕しようとして、対象をコピーするか、模倣すること」と「張り合うこと、競争すること、等しい地位に達するか、あるいは近づこうとすること」(“emulate,” def. 1, 2; Whigham 78-79)という、模倣と競合から成る複合的なものであったことを指摘しているが、TGVはまさにこの「模倣」の概念が劇の隅々にまで浸潤していることは確かである。²⁾たとえば、一幕三場において、Antonioが息子Proteusに、Valentineの遊学に倣ってMilanに旅立つよう勧めるくだりなどは、この模倣概念が顔を出す典型的例とも言えるだろう。紳士教育という枠をはずして考えれば、Valentineの駆け落ちを、公爵自身がValentineの恋愛と身振りを真似ながら、糾弾する場面(3.1.81-136)、Lanceが主人ProteusやValentineの恋煩いを模倣しながら、結婚しようとする女性の釣り書きを披露してみせる場面(3.1.261-357)、そして森に隠れ住むアウトローのひとりが、ValentineがMilanから追放される原因となった罪を、次のように自分の犯した罪に転移させて語る場面などは、はっきりとこのルネサンス的模倣観念によって裏打ちされていると言えよう。

3 OUTLAW. Myself was from Verona banished

For practising to steal away a lady,

An heir, and near allied unto the Duke. (4.1.46-48)

René Girardが*A Theater of Envy: William Shakespeare*において喝破した、ProteusとValentineの間に還流する、恋の鞘当ての原動力となっている「模倣の欲望あるいは媒介された欲望」(“mimetic or mediated desire” 9)の主体は、Mastenが論じる「相似性のエロティクス」に他ならないのである。

V

前章で確認した、模倣の観念に基づいたMastenの「相似性のエロティクス」論から欠落しているのは、近代初期英国における芸術、とくに演劇もまた模倣の概念に強く依拠していたこと、

そしてホモソーシャルなネットワークからは除外されてしまう女性登場人物もまたルネサンス的模倣 (emulation) を劇中で実践していることである。

Poesy therefore is an art of imitation, for so Aristotle termeth it in his word *mimesis*, that is to say, a representing, counterfeiting, or figuring forth—to speak metaphorically, a speaking picture—with this end, to teach and delight. (Sidney 101; 33-36)

... a poet may in some sort be said a follower or imitator, because he can express the true and lively of every thing is set before him, and which he taketh in hand to describe; and so in that respect is both a maker and a counterfeiter, and poesy an art not only of making, but also of imitation. (Puttenham 93-94)

上に引用したのは、芸術が模倣理論に基づいていることを論じた、近代初期英国における詩学書の一部であるが、どちらにおいても「模倣」を表すのに、「装うこと、偽造すること」をも意味する“counterfeit”という言葉が使われているのに注意したい。芸術家・詩人としてのProteus像については、II章でGiamattiの論を検証したさいに確認したのであるが、Silviaが“Thou counterfeit to thy true friend!” (5.4.53) とProteusを激しく非難する時、おそらく彼女は、詩人・芸術家が同時に詐欺師・欺瞞家にも変身しうることを正確に言い当てているのだ。

そしてさらに重要なのは、ホモソーシャルな男同士の絆とは無縁なはずの女性もまた、本劇においてはルネサンス的模倣を実践していることである。

JULIA. ... for at Pentecost,
When all our pageants of delight were played,
Our youth got me to play the woman's part,
And I was trimmed in Madam Julia's gown,
Which served me as fit, by all men's judgements,
As if the garment had been made for me;
Therefore I know she is about my height. (4.4.156-62)

これは、男装して小姓役を演じるJuliaが、Theseusに裏切られるAriadneの役を、かつて聖霊降臨祭の祝日に演じたことがあると、Silviaに語って聞かせる台詞である。ここにおいてJuliaは、Theseusに置き去りにされたAriadneと、Proteusに裏切られた自分とを重ね合わせているだけでなく、少年俳優の女装という当時の演劇界の慣習をも連想させるような形で、いま自分が行っている変装についても暗示しているのである。

つまりJuliaもまた、「姿を変えること、変装すること」(“to change their shapes” 5.4.108) によって、恋人Proteusの「愛の変装、心変わり」(“a disguise of love” 5.4.106) を忠実に模倣していると言えよう。もちろんすでに前章で確認したように、ルネサンス的模倣の要諦には単な

る物真似ではなく、模倣する対象を凌駕することが求められていたが、模倣対象のProteusの心を再び自分に向けさせるという意味で、TGVの大団円で明かされるJuliaの模倣行為が、Proteusのそれを大きく凌駕していることは言うまでもない。

VI

Shakespeareが、当時の演劇反対論者たちの怒りを増幅させるかのように、Proteusという名をもつ、演劇の負の価値を担った主人公を登場させたのは、変装を媒介しながら演劇擁護論を体現してみせるJuliaに、最終的に軍配をあげるためであった、と結論付けることができよう。

近代初期英国の演劇反対論者のひとりであったStephen Gossonが*Plays Confuted in Five Actions* (1582年)の中で、Xenophonが紹介する、*Bacchus and Ariadne*という芝居が観客にもたらした恐るべき感化力について、次のように述べている。

When Bacchus beheld her, expressing in his daunce the passions of loue, he placed him self somewhat neere to her, and embraced her, she with an amorous kind of feare and strangenes, as though shee woulde thruste him away with the litle finger, and pull him againe with both her handes, somewhat timorously, and doubtfully entertained him.

At this the beholders beganne to shoute, when Bacchus rose up, tenderly lifting Ariadne from her seate, no small store of curtesie passing betwene them, the beholders rose up, euery man stoode on tippe toe, and seemed to houer ouer the praye (sic), when they sware, the company sware, when they departed to bedde; the company presently was set on fire, they that were married posted home to their wiues; they that were single, vowed very solemnly, to be wedded.
(G4^v-G5^r)

舞台上で演じられた、Theseusに置き去りにされたAriadneへの、Bacchusの求愛行為を、観客がなぞるようにして模倣してみせた、というわけである。Gossonが再現するこのエピソードでは、模倣のエネルギーは舞台の上だけでなく、観客をも包み込むように劇場内を還流しているようである。³⁾

Shakespeareが、このGossonが再現する*Bacchus and Ariadne*の逸話を知っていたかどうかはわからないが、彼は同じくTheseusに裏切られるAriadneのモチーフをTGVで用いながら、演技や演劇に対する反感を煽るのではなく、むしろ舞台に立つ役者と観客の間に成立する共感 (compassion) を描くことに力点を置いているのである。小姓に変装したJuliaは、Ariadneの役を演じた時の有様を、Silviaにこう告げていた――

JULIA. And at that time I made her [Julia] weep a-good,

For I did play a lamentable part.
 Madam, 'twas Ariadne, passioning
 For Theseus' perjury and unjust flight,
 Which I so lively acted with my tears
 That my poor mistress, moved therewithal,
 Wept bitterly; and would I might be dead
 If I in thought felt not her very sorrow. (4.4.163-70)

Juliaは、Ariadne役を演じる、仮想上のJuliaを気の毒に思うだけではない。欺瞞を働き、心変わりしたProteusに対してすら「哀れみ」(pity)をかけているのである。

JULIA. Alas, poor fool, why do I pity him [Proteus]
 That with his very heart despiseth me?
 Because he loves her, he despiseth me;
 Because I love him, I must pity him. (4.4.91-94)

Gossonなど近代初期英国の演劇反対論者たちの攻撃の的となった、舞台上でのみだりがわしき模倣行為を誘発する共感や哀れみは、TGVにおいては赦しと和解をもたらす要因となっているのである。

注

* 本稿は平成20年度文部科学省「人文学及び社会科学における共同研究拠点の整備の推進事業」に係る「服飾文化共同研究拠点」(文化女子大学・文化ファッション研究機構)の共同研究「演劇論および身体論的視座からの近代初期英国における服飾文化に関する研究」(共同研究番号20010、研究統括者：滝川睦、研究期間平成20-22年)の平成21年度研究成果の一部である。

- 1) *The Two Gentlemen of Verona*の引用および行数は、The Arden Shakespeareの3rd seriesの版に拠っている。
- 2) 模倣と競合が複雑に重なったルネサンス的模倣概念については、Berry 58-67、Pigman III、Greene 58-59、172-74、White 60-119を参照。
- 3) *Bacchus and Ariadne*が観客に対して及ぼした変容力と、近代初期英国の演劇反対論との関わりについては、Levine 12-15を参照。

引用文献

- Barish, Jonas. *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley: U of California P, 1981.
 Berry, Edward. *Shakespeare's Comic Rites*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.
 Brathwait, Richard. *The English Gentleman*. 1630. *The English Experience 717*. Amsterdam: Theatrum Orbis Terrarum, 1975.
 Burton, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. Ed. Holbrook Jackson. 1932. New York: Vintage, 1977.

- Castiglione, Baldassare. *The Book of the Courtier*. Trans. Thomas Hoby. 1561. Ed. Virginia Cox. London: Dent, 1994.
- Elyot, Thomas. *The Book Named the Governor*. Ed. S. E. Lehmborg. London: Dent, 1962.
- "Emulate." Def. 1, 2. *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 1989.
- Giamatti, A. Bartlett. "Proteus Unbound: Some Versions of the Sea God in the Renaissance." *The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretation, and History*. Ed. Peter Demetz, Thomas Greene, and Lowry Nelson, Jr. New Haven: Yale UP, 1968. 437-75.
- Girard, René. "Love Delights in Praises: Valentine and Proteus in *The Two Gentlemen of Verona*." *A Theater of Envy: William Shakespeare*. New York: Oxford UP, 1991. 8-20.
- Gosson, Stephen. *Plays Confuted in Five Actions*. 1582. Introd. Peter Davison. New York: Johnson Reprint, 1972.
- Greene, Thomas M. *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. The Elizabethan Club Series 7. New Haven: Yale UP, 1982.
- Levine, Laura. *Men in Women's Clothing: Anti-Theatricality and Effeminization, 1579-1642*. Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 5. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Masten, Jeffrey. *Textual Intercourse: Collaboration, Authorship, and Sexualities in Renaissance Drama*. Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 14. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Ovid. *Ovid's Metamorphoses: The Arthur Golding Translation 1567*. Ed. John Frederick Nims. 1965. Philadelphia: Paul Dry, 2000.
- Pigman III, G.W. "Versions of Imitation in the Renaissance." *Renaissance Quarterly*. 33 (1980): 1-32.
- Prynne, William. *Histrio-Mastix: The Player's Scourge or Actor's Tragedy*. 1633. Introd. Peter Davison. Vol.1. New York: Johnson Reprint, 1972.
- Puttenham, George. *The Art of English Poesy*. Ed. Frank Whigham and Wayne A. Rebhorn. Ithaca: Cornell UP, 2007.
- Shakespeare, William. *King Henry VI Part 3*. Ed. John D. Cox and Eric Rasmussen. The Arden Shakespeare. 3rd Ser. London: Thomson Learning, 2001.
- . *The Two Gentlemen of Verona*. Ed. William C. Carroll. The Arden Shakespeare 3rd Ser. London: Thomson Learning, 2004.
- Sidney, Philip. *An Apology for Poetry or The Defence of Poesy*. Ed. Geoffrey Shepherd. Manchester: Manchester UP, 1973.
- Spenser, Edmund. *The Faerie Queene*. Ed. A. C. Hamilton. London: Pearson Education, 2001.
- Whigham, Frank. *Ambition and Privilege: The Social Tropes of Elizabethan Courtesy Theory*. Berkeley: U of California P, 1984.
- White, Harold Ogdon. *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance: A Study in Critical Distinctions*. New York: Octagon, 1973.

Synopsis

Early Modern English Discourses on Antitheatricality and *The Two Gentlemen of Verona*

By Mutsumu TAKIKAWA

The purpose of this paper is to investigate the reason why Shakespeare named the anti-hero of *The Two Gentlemen of Verona* (*TGV*) as Proteus, and to elucidate the relationship between early modern English discourses on antitheatricality and *TGV*.

The origin of Shakespearean Proteus is the sea god Proteus in Greek mythology, who, in early modern English polemics on antitheatricality, had been represented as the stage-player or the personification of drama itself, because of the god's inconstant, ever-changing shapes. In this respect, we could apparently regard *TGV* as the play which might have been the target of the antitheatrical prejudice.

Nevertheless, Shakespeare converted *TGV* into a defence of theatricality by making Julia enact the Renaissance ideal of emulation. Julia, disguising as a page, imitates as well as surpasses Proteus according to the early modern code of emulation. The discourse of love's triumph, which also defends the theatricality, resonates on the stage in the denouement of *TGV*: "It is the lesser blot, modesty finds, / Women to change their shapes than men their minds" (5.4.107-08).