The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	『ヴェローナの二紳士』におけるパッションの抑制と擁護
Author(s)	中村, 未樹
Citation	言語文化研究. 2019, 45, p. 103-123
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/71634
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

『ヴェローナの二紳士』におけるパッションの抑制と擁護

中　村　未　樹

The Repression and Defence of Passion in *The Two Gentlemen of Verona*

NAKAMURA Miki

Love in *The Two Gentlemen of Verona* has been discussed mainly in conjunction with the theme of male friendship. Little attention has been paid to the controversy surrounding passion（a strong emotion）in the sixteenth century. This paper aims to reveal William Shakespeare's ideas about passion in this romantic comedy referring to the controversy. I argue that Shakespeare opposes both Stoics' and anti-theatricalists' ideas by presenting an alternative view on love as passion. He describes love that moves the audiences to pity, countering the attacks of anti-theatricalists. The dramatist also challenges the Stoic idea by showing a woman's constant love. Shakespeare thus adds a new dimension to contemporary debates on passion by the representation of love in this play.

キーワード：シェイクスピア，パッション，愛

はじめに

ウィリアム・シェイクスピア（William Shakespeare）の喜劇『ヴェローナの二紳士』（*The Two Gentlemen of Verona*）では四人の若者たちの恋愛をめぐる騒動とその帰結が描かれている。先行研究はこの劇における愛の問題を主に男性間の友情というテーマとの関連性において考察してきた（Girard, Friedman, Masten）。しかし，本作品における愛の問題と関わるものでありながら，これまで十分には検討されていなかった文脈がある。それはパッション（passion;「強い感情」を指す）をめぐる論争である[1)]。パッションの例としては怒りや悲しみなどがあり，愛もその一つの種類とされた[2)]。ルネサンスの時代においてはパッションを悪とみなすストア主義の立場に加えて，パッションの抑制を勧める立場，さらにはパッションを擁護する立場が存在して

1）“passion” の定義については中村「エリザベス朝演劇におけるパッションと感情のコミュニティの形成」89を参照。

2）Rogers 18，Burton 255，Coeffeteau 18。パッションとしての愛に関する研究については Anderson 114–31，Escolme 111–67を参照。

いた。愛のパッションの場合，それが性愛と関わりうることが懸念されていた。当時の劇場批判の言説においてもこの問題は扱われており，反劇場主義者たちは女装した少年俳優が性愛的なパッションを表現していると主張していた。

愛のパッションは『ヴェローナの二紳士』では重要なテーマとなっている。実際，この劇では“love”という単語が157回使用されており，シェイクスピア作品の中でも特に多い（Spevack 751）。また，ヒロインであるジュリア（Julia）とシルヴィア（Sylvia）は少年俳優によって演じられたと推定されている（アーデン版テクスト，appendix 285–86）[3]。以上の点を踏まえた場合，『ヴェローナの二紳士』は内容と上演という二つの側面において，パッションに批判の目を向けていたストア主義の論者たち，及び反劇場主義者たちによる攻撃の対象となりえるものであったと考えられる。16世紀末のイングランドではルキウス・アンナエウス・セネカ（Lucius Annaeus Seneca）の人気の再燃（Miles 39, Burrow 167），ユストゥス・リプシウス（Justus Lipsius）による新ストア主義の流行（Sellars 12），そしてストア主義の文献が人文主義教育のカリキュラムに組み込まれたことによって，ストア主義の影響力は強くなっていた[4]。また，イングランドでは16世紀の半ば頃から反劇場主義の言説が多く現れている。そこで論じられていた問題は劇場での疫病感染，観客が教会の礼拝を欠席すること等多岐に渡っていたが[5]，繰り返し指摘されていたのは劇が性的な内容によって観客に悪影響を及ぼしているということであった[6]。また，1580年代～1590年代においては異性装に関する批判が顕著になっている。

本論ではこのような文化的情勢を参照しつつ『ヴェローナの二紳士』におけるパッションを考察することで，この恋愛喜劇に潜むシェイクスピアのパッションに対する考えを明らかにしていく。本作品はパッションの批判やパッションの抑制に関する言説を取り入れつつも，その背後でパッションの擁護を行っている。そしてシェイクスピアは愛のパッションの新たな見方を提示して，ストア主義，及び反劇場主義者たちの考えに対抗していくことになるのである。

1　パッションをめぐる論争

パッションの是非をめぐっては古代ギリシャの時代から論争が行われていた。ストア主義者たちは恒心（constancy）を理想とし，パッションを悪とみなしていた。古代ローマにおけるその代表的な論者がセネカである。彼は「賢者の恒心について」（*De Constantia Sapientis*）において何事にも動じない賢者の在り方について説明する。

3）『ヴェローナの二紳士』の16世紀における上演の記録は残っていない。本稿では1590年代における本作品の上演を想定した上で議論を行っていく。

4）シェイクスピアはグラマー・スクールにおいてストア主義関連の文献を読んでいたと考えられる。Martindale and Martindale165を参照。

5）Chambers 267, 273–74を参照。反劇場主義については Howard chapter 2を参照。

6）例えばNorthbrooke 85–87, Chambers 322を参照。

> 損失，苦痛，汚名，故郷の喪失，わが子の死，突然の別離―これらは賢者を，たとえそのすべてが一時に彼を取り巻いても，彼を埋めはしない。まして別個の攻撃に悲しむはずがない……賢者はあらゆることを，冬の寒気や天候不順のように，発熱や病気や，その他，たまたま起こる出来事のように耐える……過ちを免れている人は，心の乱れ（情念）を知らない。彼は自己を律する人，深く穏やかな平静の人である。（60–62）

ストア主義の思想においてパッション（情念）は恒心を脅かすものであり，恒心に対立するものとみなされる。

新ストア主義の代表的な論者であるリプシウスの著作においても恒心が主要テーマとなる。*De Constantia*（1584年出版，英訳版 *On Constancy* は1595年に出版）においてリプシウスはconstancyを“a right and immovable strength of the mind, neither lifted up nor pressed down with external or casual accidents”（37）と定義する。そして彼は恒心の基盤となる理性について以下のように説明する。

> This reason is an excellent power or faculty of understanding and judgement, which is the perfection of the soul, even as the soul is of man. . . . It［reason］is resolute and immovable in a good purpose, not variable in judgement. . . . To obey is to bear rule, and to be subject to it［reason］is to have the sovereignty in all human affairs. Who so obeys her［reason］is lord of all lusts and rebellious affections. . . .（39）

理性によって人間はパッションを克服しそれを支配することができる。リプシウスにとって理性は人間存在の核となるものであり，理性に従うことで人はパッションから解放されて自由になると彼は考える（Sierhuis 48–50）。

16世紀のイングランドにおいても，ストア主義，及び新ストア主義の影響の下，恒心を理想とする見方が存在していた。一例を挙げれば，トマス・エリオット（Thomas Elyot）は *The Book Named the Governor* において“constancy is an honourable virtue, as inconstancy is reproachful and odious”（208）と述べ，恒心を美徳とみなしている。

パッションの抑制を勧める立場は元々アリストテレス学派に由来するものだが，17世紀初頭において感情に関する理論書を書いた人たちはこの立場を採る傾向があった（Whittington 99）。例えば，トマス・ライト（Thomas Wright）は *The Passions of the Mind in General*（1601年）においてストア派の人々が唱えるパッションの抹消に反対し（“Passions are not onely, not wholy to be extinguished（as the Stoicks seemed to affirme）but sometimes to be moved, and stirred vp for the service of vertue”（17）），理性によるその管理を勧めている― “As reason concerneth the principall part of man, so reason specially should stirre vp, or suppresse the affections of man”（183）。ライトも

リプシウスと同様に理性の役割を強調しており，パッションより理性を尊重する傾向がこの時代には確認できる（Escolme xiii）。

一方，ルネサンス期においてはストア主義に対抗する動きも顕在化してくる[7]。例えばデジデリウス・エラスムス（Desiderius Erasmus）は『痴愚神礼賛』においてストア派の意見に反論し，パッションの存在意義について論じている。

> ストア学派の人々の申すところによりますと，賢さとは理知に導かれることで，痴呆とは変転する情念に従ってゆくことになります。ところが，人間の生活をぴんからきりまでもの悲しく陰鬱なものでないようにするために，ユピテル大神は人間たちに，理知よりもはるかに多くの情念を授けてくださいました。(51)
> 阿呆者と賢人との違いは，阿呆者はいろいろな情念に導かれ，賢人は理性に導かれるということにあるのです。けれども，情念のなかには，知恵の港へ辿り着こうと望む者の教師の役割を果たすものもあるのですし，さらにまた，美徳の道を歩む人々を善へ向かって進ませるための拍車となり刺激となるものもあるのです。(83)

パッションをめぐって相異なる意見が提出されていた当時，シェイクスピアは愛のパッションに焦点を当てた劇を制作したのである。その内容について具体的に考察する前に，愛のパッションに対する批判がどのようなものであったか確認しておく。

2 愛のパッションと反劇場主義者たち

愛のパッションは愚かさと結び付けられることがしばしばあった。聖職者トマス・ロジャース（Thomas Rogers）はストア派の始祖ゼノン（Zeno of Citium）の見解を引用した上で，愛は賢い人にはふさわしくないパッションであると指摘する（19）[8]。また作家バーナビー・リッチ（Barnabe Riche）は，恋に落ちた人物はそのパッションによって理性を失い，容姿や行動も変化して愚かな見世物になってしまうと述べている。

> Loue, where it once taketh holde, it tormenteth the patients with such straunge and bitter passions, that it redueceth reason into rage, pleasure into paine, quietnes into carefulness, mirth into madnesse, neither maketh it any exceptions of persons, eyther old or young, riche or poor, weake or strong. . . . but he that should take the viewe of their countenaunces, gests, maners, furies of al their frantike toys, might confesse that he neuer sawe a more strange Metamorphosis, or a spec-

7）ルネサンス期におけるストア主義と反ストア主義については Strier，Hutton 53–56，Kraye 364–67 を参照。
8）ストア主義とキリスト教の関連性については Braden 60 を参照。

tacle more ridiculous to laugh at.（Diii）

愛のパッションは「変身」（Metamorphosis）をもたらすものなのである。なお，当時の研究書はパッションが引き起こす変化について記している。例えば，ライトはパッションが精神の内的な働きであり，身体的変化を生じさせると述べる（Wright 8）。また，パッションは人と人の間で伝達されると当時考えられていたが，そこでも身体的な反応が生じることになる（Wright 172–74）。

初期近代においてパッションは精神及び身体の双方に関わるものであった（Craik and Pollard 1–8）。愛のパッションの場合，身体の次元で性的欲求となることへの懸念から理性による抑制が勧められていた。例えば，バルダッサーレ・カスティリオーネ（Baldassare Castiglione）は『宮廷人の書』（*The Book of the Courtier*, 1528年）において “sensuall love” を「理性に対する反逆者」として否定する一方で，理性によって「抑制」（“bridle”）された愛は認めている（306–07）。また，フランスの医師ニコラス・コフェトー（Nicholas Coffeteau）は “Human Love is a Passion which should follow the motions of reason”（16）と指摘する。さらに，ジャックス・フェラン（Jacques Ferrand）は愛を “a malady of both the body and the soul” であるとし，理性によってその欲望を支配する術を知らない人は “erotic melancholy” に攻撃されやすいと述べる（226）[9]。

エリザベス朝の反劇場主義者たちは，演劇が性愛を舞台で表現していると論じていた。その際，特に攻撃の的となったのは少年俳優の異性装である。反劇場主義者たちは，異性装が聖書における異性装の禁止に背くものであり，神によって定められた性別を乱しているということとともに，少年俳優が表現する愛のパッションが観客に悪い影響を与えていると主張していた。例えば，スティーブン・ゴッソン（Stephen Gosson）は *Playes Confuted in Five Actions*（1582年）において「服装のみならず，女性の歩き方や仕草，声，そしてパッション」（“Not the apparrell onely, but the gate, the gestures, the voyce, the passions of a woman”（E3v））を真似する役者を批判している。さらに，オックスフォード大学の神学者であったジョン・レイノルズ（John Rainolds）は舞台における異性装の弊害を以下のように論じている。

［C］an wise men be perswaded that there is no wantonnesse in the players partes, when experience sheweth（as wise men haue observed）that *men are made adulterers and enemies of all chastitie by comming to such playes? that senses are mooved, affections are delited, heartes though strong and constant are vanquished by such players? that an effeminate stage-player, while hee fainteth love, imprinteth woundes of love?* （Rainolds 18; 斜字体レイノルズ）

9）愛と性愛をめぐる問題についてはCharneyを参照。また，愛の多様性及び可変性については他にはベンボを参照。

女装した少年俳優は淫らな存在であり，観客の感覚（senses）を刺激してパッション（affections）を引き起こし，恒心を脅かす。“imprinteth woundes of love”という最後の言葉は愛のパッションの影響を否定的に表したものである。パッションを恒心を脅かすものとみなしている点において，レイノルズの主張はストア主義の見解と重なり合う。なお，このレイノルズの論は元々オックスフォード大学における学生演劇をめぐる論争が発端となって書かれたものでもあり，彼が実際に公衆劇場における上演を見ていたかどうかについては疑問視されている（Mann 64）[10]。しかし，演劇が観客に性的な刺激を与えるという事に関する懸念は他の反劇場主義者たちも共有していた（Zimmerman 45）。愛のパッションに対するこのような見方が存在していた社会において，シェイクスピアがどのようにパッションを表していくか以降の節で確認していくことにする。

3　愛のパッションの批判と抑制

『ヴェローナの二紳士』の冒頭では愛に関する言葉が多用されている（“loving”（1.1.1），“affection”（3），“love”（4, 9, 10），“lov’st”（10））[11]。まず，プローテュース（Proteus）が恋をしていることが観客に伝えられる。彼の友人ヴァレンタイン（Valentine）は“deep love”（21），“over-boots in love”（25）などの言葉を使って，プローテュースが恋に過度に陥っていることを揶揄している。ヴァレンタインによれば，プローテュースは愛のパッションに支配されているのである（“Love is your master, for he masters you”（39））。ライトやコフェトー等が述べた理性によるパッションの管理という図式がここでは逆転している。また，ヴァレンタインは愛が溜息（30）や不眠（31）を引き起こし，人を愚かにすると語る（34–35，47–48）。プローテュースの恋はヴァレンタインの観点では“fond desire”（52）なのである。愛のパッションを愚かさとみなす当時の態度がここには反映されている。そして，リッチが語っていたような愛のパッションによる変身をプローテュース自身が感じている―“Thou, Julia, thou hast metamorphosed me”（1.1.66）。愛のパッションによる変化，そしてさらにはその後の変節を示唆するため，変身を特徴とする海神 Proteus の名前をシェイクスピアは用いていると考えられる。

恋をしている人物とその人物を客観視する人物が並置され，後者によって前者が批判されるという場面は他にも見受けられる。ジュリアと侍女のルーセッタ（Lucetta）の対話はその例である。二人の間で話題になるのも恋に落ちる（“fall in love”（1.2.2））ことである。ルーセッタの台詞（“Ay, madam, so you stumble not unheedfully”（3））は性的な含蓄を持っており，身体的欲

10）上に引用した箇所はレイノルズがウィリアム・ゲイジャー（William Gager）に送った1592年7月10日付の手紙の内容に基づいている。両者の論争についてはBinnsを参照。

11）作品からの引用は全てアーデン版テクストによる。

望としての愛に対する懸念が気軽な冗談の中にも表されていることがわかる[12)]。また，ジュリアがプローテュースの後を追ってミラノへの旅に出ることをルーセッタに告げる場面では，二人の見解の相違が明らかになる。

JULIA. Didst thou but know the inly touch of love
Thou wouldst as soon go kindle fire with snow
As seek to quench the fire of love with words.
LUCETTA. I do not seek to quench your love's hot fire,
But qualify the fire's extreme rage,
Lest it should burn above the bounds of reason.
JULIA. The more thou damm'st it up, the more it burns.（2.7.18–24）

ジュリアは自分が経験している激しい愛について語っている。一方で，ルーセッタはそのパッションを「消す」ことではなく，理性（reason）によって抑えることを勧めている。ルーセッタの立場はライトやコフェトーの見解に類似している。なお，ジュリアが述べているパッションの実際の経験・理解という点は劇の受容の面において重要になるものであり，このことの意義については後述する。

身体的な愛のパッションはジュリアによって舞台上で表されている。1幕2場において，彼女は自分が破り捨てたプローテュースからの手紙の破片を拾い上げて，ままごとのような遊びを行っている。この遊びでは“*love-wounded Proteus*”（1.2.113; 斜字体原文）と書かれた破片がプローテュースを表し，ジュリアの胸がベッドを表す。これはある役者がある登場人物を演じるという演劇における表象（representation）の在り方を示したメタシアトリカルな一節となっている。ウィリアム・C・キャロル（William C. Carroll）はこの劇には表象をめぐる問題が散在していると指摘しているが（59），このような表象の原理は本作品で度々言及されていくことになる。そして，“*passionate Proteus*”（1.2.124; 斜字体原文）という文面に表されたプローテュースのパッションに刺激されたかのように，ジュリアは手紙の破片でキスや抱擁を再現していく（129）。カスティリオーネやレイノルズが懸念する身体的欲望としての愛のパッションがここで表現されている。しかし，この台詞の後すぐにルーセッタが登場して彼女の父親が待っていると述べ，ジュリアの遊びを中断させるという形で劇では規制が行われている。

プローテュースとヴァレンタインの従者であるラーンス（Lance）とスピード（Speed）は，主人たちの恋愛を相対化する客観的な視点を提供している。ラーンスはミラノの宮廷に来てからシルヴィア（Sylvia）に恋をしたヴァレンタインを，“lover”との地口を使って“lubber”（2.5.40;

12）“stumble”は“commit any（sexual）impropriety”を意味する（アーデン版テクストの注）。

「愚かな人」）と名付けている。それまでは愛を批判的に語っていたヴァレンタインも愛によって変身し（2.1.27–28），また愛のパッションによって支配されて（“Love’s a mighty lord”（2.4.134））プローテュースと同じ状況に陥ったのである。また，従者たちは主人たちの恋を性愛的なものとみなす。例えばスピードはジュリアを “a laced mutton”（1.1.94–95;「売春婦」）と呼び，ラーンスはジュリアとプローテュースの恋愛を肉体関係として捉えている（2.5.20–21）。

登場人物たち自身も，自らの意志によってパッションを抑制しようとしている。例えば，父親の公爵（Duke）の監視下にあるシルヴィアはヴァレンタインに貰った手紙の返事を自分で書くことができず，代わりにヴァレンタインに彼自身に対する手紙を書かせるという方法で愛を密かに表現しようとしている。スピードが指摘するように，これは “modesty”（2.1.152）による抑制が一因となった行動でもある。また，ミラノに到着してから親友の恋人であるシルヴィアに一目惚れしてしまったプローテュースは，その独白の中で自分の感情を抑えようと試みている。

> Is it mine eye, or Valentine’s praise,
> Her true perfection, or my false transgression
> That makes me reasonless to reason thus?
> She is fair; and so is Julia that I love—
> That I did love, for now my love is thawed,
> Which like a waxen image ’gainst a fire
> Bears no impression of the thing it was.
> Methinks my zeal to Valentine is cold,
> And that I love him not as I was wont.
> O, but I love his lady too too much,
> And that’s the reason I love him so little.
> . . . . . .
> If I can check my erring love, I will;
> If not, to compass her I’ll use my skill.（2.4.193–203, 210–11）

理性の力が弱まっている（“reasonless”，“dazzled my reason’s light”）一方，愛は過剰になっており（“O, but I love his lady too too much”），理性と愛の葛藤がここには見られる。最後にプローテュースは愛を「抑制」（“check”）しようとする意志を見せている。

『ヴェローナの二紳士』は愛のパッションをテーマとして取り上げつつも，パッションを批判し，またその抑制を語っている。これはストア主義の立場の人々，及び反劇場主義者たちからの批判を前もって防ぐという点では適切な方策であり，またパッションの抑制を勧める同時代

の時流にも沿ったものと考えられる。だが，この劇においては愛のパッションの力が顕著に窺えるということも付け加えておかねばならない。先述したように，愛のパッションに対して批判的であったヴァレンタインがそのパッションに支配されているのであり，彼は愛のパッションの力を認めている。プローテュースも結局は自分の新たな愛を抑えることができず，無二の親友であったヴァレンタインを裏切ることになる。理性に従ってパッションを抑えるという状態はそこには見られず，むしろ劇が繰り返し描くのはパッションに従ってその存在を揺さぶられていく人間たちなのである。『ヴェローナの二紳士』は愛のパッションの抑制を説きながら，抑制の現実的な難しさを彼らの姿を通じて例証している。

パッションの力，そしてその抑え難さはシェイクスピアの他の作品でも語られている[13)]。例えば*A Lover's Complaint*では恋人に捨てられた女性が "O most potential love! . . . For thou art all and all things else are thine"（264–66）と嘆く。他のルネサンスの作家たちも愛について同様の見方をしている。例えば，『ヴェローナの二紳士』の材源であるホルヘ・デ・モンテマヨール（Jorge de Montemayor）の『ディアナ物語』（*Diana*）においては，フェリスメーナ（Felismena）が愛において理性が無力であることを語る― "Love is not such a qualitie . . . that the person, whom it holdeth in captivitie, can have any regarde of reason, neither is reason a meanes to make an enamoured hart forsake that way. . . . "(80)。また，ジョン・リリー（John Lyly）の『ガラテア』（*Gallathea*）では恋に落ちたダイアナの妖精テルサ（Telsa）が自分の「抑制されないパッション」（"unbridled passions"（3.1.58））について触れ，ラミア（Ramia）は愛の「力」を思い知る―"Madam, if love were not a thing beyond reason, we might then give a reason of our doings, but so divine is his force. . . ."（3.4.62–64）。愛のパッションは理屈を超えた，強力なものなのである。以上の事も考慮した場合，本作品におけるパッションに対する態度は単に批判を避けるためのものだけではないという可能性が見えてくる。

4　パッションの抹消と理性の管轄に対する疑問

この点について考える上で，他の種類のパッションについて言及している箇所が参考になる。まず取り上げたいのは悲しみに関するラーンスの台詞である。プローテュースと共にミラノに行くことになったラーンスは，別れの際の家族たちの嘆きを再現している。自分の靴を両親に，杖を妹に見立てたこの一人芝居においても表象の原理が前景化されている。彼の解説は途中で "I am the dog. No, the dog is himself, and I am the dog. O, the dog is me, and I am myself"（2.3.20–22）というナンセンスに陥っていくが，これは演劇における表象の恣意性を示唆しているとも言える。この場面は前場におけるプローテュースとジュリアの別れの場のパロディになってお

13）シェイクスピア作品ではパッションをコントロールする人ではなくそれに悩まされる人に焦点が当てられていると Burrow は指摘する（168）。

り，ラーンスは自分の家族の悲嘆の過剰さを喜劇的に表している― ［M］y mother weeping, my father wailing, my sister crying, our maid howling, our cat wringing her hands and all our house in a great perplexity”(5–8)。ここでは激しい悲しみの感情が笑いを交えて批判されていると考えられる。

一方で注目したいのは，犬のクラブ（Crab）がその際涙を流さなかったという件である。これは，犬のように無情である（“To have as much pity as a dog”（Dent D510.1））という諺を字義的に犬のクラブに当てはめた冗談であり，ラーンスはクラブを “sourest-natured”（2.3.5）と評している。“crab-apple”との言葉遊びがここで行われているのだが，“sour”という形容詞はストア主義者たちを批判する際にしばしば用いられていた[14)]。その例としてブリジッド・エスコーム（Bridget Escolme）は1592年に出版されたレヴィナス・レムニアス（Levinas Lemnias）の本の中の言葉を紹介している（229)。レムニアスは音楽とワインの効用を語り，これらの嗜みはストア主義者たちによって非難されるべきものではないと述べているが，その際に “sowre, sad and vnpleasant Stoick”（142）という表現が使われている。また，トマス・ジャクソン（Thomas Jackson）も “sowre Stoicks”（392）という言葉を使っている。

さらに，ラーンスがクラブを評して言う “stone”という語（2.3.9–10）はストア派の勧める恒心を形容する際に否定的に用いられていた。一例を挙げれば，トマス・ノートン（Thomas Norton）訳によるジョン・カルヴァン（Jean Calvin）の *Institution of Christian Religion*（1587年出版）では “the stoicks formerly foolishly described a brave man, to be . . . such an one as like a stone was moved with nothing”（332）と書かれている。シェイクスピア作品において，“stone”という語は他者への共感の欠如を批判する際に用いられている。例えば『ジュリアス・シーザー』（*Julius Caesar*）ではマララス（Marullus）が “you stones”（1.1.36）と言ってポンペイ（Pompey）に対する恩を忘れた市民たちを批判している。また，リア王は最後の場面において死んだコーディリア（Cordelia）を抱きかかえて “Howl, howl, howl, howl! O, you are men of stones!”（5.3.255）と言いながら登場する。さらに，『リチャード三世』（*King Richard III*）ではこの単語は主人公リチャード（Richard）の憐れみの欠如と結び付けられていく。エリザベス（Elizabeth）は，リチャードによってロンドン塔に送り込まれた子供たちを想って “Pity, you ancient stones, those tender babes”（4.1.98）と言う。リチャード自身が “I am not made of stones”（3.7.223）と述べて自身の情けを語って（騙って）いることもあり，城の壁の石に子供たちへの憐れみを求めるエリザベスの訴えを通じて，リチャードの無情さが浮かび上がっていく[15)]。

以上のような文脈を参照した場合，クラブとストア主義者たちとの意外な繋がりが見えてくるのである。ストア主義者たちが感情の欠如という点において動物的であると指摘されていた

14） *Oxford English Dictionary* “sour” adj. 6.aを参照。なお，“Stoic sourness”というテーマは17～18世紀のイギリス文学においても窺える（Potkay 605）。

15）中村「『リチャード三世』における演技，女性，悲嘆」68を参照。

（Escolme 229）ことも，動物というクラブの設定と関係するかもしれない。これらの点を踏まえるならば，ラーンスによる一人芝居の表面的な喜劇性の背後に，感情の欠如に対する疑問が存在している可能性が考えられるのである。付け加えておくと，レイノルズは女装する少年俳優と男性娼婦を引き合いに出して彼らは“dog”と表現されているとし，その両者が動物的であることを述べている（11）。この劇では少年俳優を批判する“dog”という比喩が字義的な形で具現化されて舞台に登場していることになるが，そこに反劇場主義者たちへの皮肉を読み取ることもできる。

この一場面のみを考慮した場合，喜劇という表層的な特徴の方が目につくかもしれない。だが，ストア主義の基盤となっている恒心，そしてリプシウスやパッションの抑制を勧める理論家たちが重視する理性が劇においてどのように扱われているかということも合わせて考察した場合，上で述べた解釈の妥当性は高まってくる。まず，劇の中盤までにおいて“constancy”という語を用いているのはプローテュースであるが，彼はこの言葉が指すこととは異なる行動を行っている[16)]。例えば，別れの際にプローテュースがジュリアに述べた“my true constancy”（2.2.8）という言葉はその後の彼の心変わりによって偽りとなる。彼は動揺し，一貫性を失い，不実になるのである。また，プローテュースは“constant”という語を独特の論理において用いている―“I cannot now prove constant to myself / Without some treachery used to Valentine.”（2.6.31–32）。友人を裏切ることで“constant”になるという理屈を聞いて，観客は“constant”であることの「正しさ」を疑問視することになる。シェイクスピアは“constancy”という語を使用してストア主義の理念に則るように見せながら，名前の由来も含めて変化がその特徴となっているプローテュースを通じてこの言葉が与える印象を変化させていくのである。劇作家シェイクスピアによる巧みな言葉の用い方がそこに見出せる。

プローテュースは自分の心変わりを正当化するための理由を述べている―“Unheedful vows may heedfully be broken, / And he wants wit that wants resolved will / To learn his wit t’ exchange the bad for better”（2.6.11–13）。彼は自分の恋人を裏切ることを知性に基づいた合理的な行為であるとしている。しかし，実際にはプローテュースが理性を失っていることは観客には明白である。ここで，『夏の夜の夢』（*A Midsummer Night’s Dream*）においてライサンダー（Lysander）がヘレナ（Helena）に語りかける台詞が参考になる。

> Not Hermia, but Helena I love.
> Who will not change a raven for a dove?
> The will of man is by his reason swayed,

16）道徳に関する語としての“constancy”の意味は *Oxford English Dictionary* では“steadfastness”, “consistency”, “fidelity”の三つに大別されており，ストア主義における constancy は最初の二つに主に関わると Miles は指摘する（6）。『ヴェローナの二紳士』で扱われる constancy については以下に述べるように fidelity も関わっている。

And reason says you are the worthier maid.
Things growing are not ripe until their season;
So I, being young, till now ripe not to reason.
And touching now the point of human skill,
Reason becomes the marshal to my will
And leads me to your eyes. . . . (2.2.119–25)

ライサンダーは自分が理性に従っていることを主張するが，彼は実際にはパックに塗られた惚れ薬によってヘレナに一目惚れしており，理性を失くしている。このような発話内容と現実との懸隔による面白さがプローテュースの場合にも確認できる。なお，先に引用したプローテュースの独白（2.4.193–203, 210–11）においては "reason" をめぐる地口が使われていた（議論・理性・理由という三つの意味が存在している）[17]。このことを参考にして言えば，上の引用のような議論（reason）を行うプローテュースは実際には理性（reason）を失っている。また，彼の挙げている理由（reason）は利己的なものであり，ジュリア，そしてヴァレンタインという他者の感情は考慮されていない。ウォルター・ナッシュ（Walter Nash）は "puns may throw sidelights on shady matters"（80）と指摘しているが，観客は "reason" をめぐる地口を糸口として，プローテュースの言う「理性」が利己的な論理と表裏一体であることを悟る。理性が人を支配するという見方，そして理性そのものに対するシェイクスピアの疑念がそこには浮かび上がって見えてくるのである[18]。

ラーンスの "Thou shalt never get such a secret from me but by a parable."（2.5.34–35）という台詞の一部を借りるならば，シェイクスピアは「密かな，間接的な形で」（by a parable）メッセージ—パッションの抹消，及び理性によるパッションの支配に対する疑問—を発していることがわかる。それは抑制された表現であり，抑制は劇の内容だけでなく表現の形式ともなっていると言える。そして，このシェイクスピアのメッセージは観劇経験の在り方をめぐる問題と繋がっていくことになる。

5 ジュリアの異性装とパッション

ここからは異性装を行うジュリアに注目していく。ミラノにやってきたジュリアは，男装（セバスチャン（Sebastian）を名乗る）という制約の下で感情を密かに表している。宿屋においてプローテュースがシルヴィアに捧げる歌を傍らで聞いたジュリアは，宿の主人（Host）と話すことになる。

17）reason をめぐる言葉遊びは『ジュリアス・シーザー』でも行われている（3.2.106, 109）。
18）理性に対するシェイクスピアの懐疑については Holbrook 273–75 を参照。

JULIA. He plays false, father.

HOST. How, out of tune on the strings?

JULIA. Not so; but yet so false that he grieves my very heart-strings.

. . . . . .

HOST. Hark, what fine change is in the music!

JULIA. Ay, that change is the spite.

HOST. You would have them always play but one thing?

JULIA. I would always have one play but one thing.（4.2.57–59, 66–69）

この場面では double entendre によって，宿の主人に対する表向きのコミュニケーションと共に，観客に対する潜在的なコミュニケーションが行われている。後者において観客はプローテュースの不誠実さ（false）と心変わり（change）を知ったジュリアの悲しみを理解していく。マイケル・シャピロ（Michael Shapiro）は，異性装を扱う物語において読者は異性装を行うヒロインと変装という秘密を共有することになり，結果的にその登場人物に対する思い入れが生じると指摘している（65）。この場面では異性装という秘密の共有とともに，異性装による制約の下でジュリアが自分の感情を抑制された形で表現しているという事によって，観客の彼女に対する思い入れは強められていくと考えられる[19)]。抑制された表現は登場人物と観客を繋げるメディアとなっているのである。

プローテュースと再会したジュリア（セバスチャン）は自分の贈った指輪がシルヴィアに届けられることを知って衝撃を受け，自分の愛を密かに打ち明けていく。

JULIA. I cannot choose

But pity her.

PROTEUS. Wherefore shouldst thou pity her?

JULIA. Because methinks that she loved you as well

As you do love your lady Silvia.（4.4.75–78）

ジュリアは三人称（her, she）を用いた間接的な形でジュリア（自分）への憐れみ（pity）を語る。ジュリアはここで劇の要求する受容の在り方を模範的に表す舞台上の “model spectator”（Marinis 103）の役割を果たしている。この場面で観客に求められているのは憐れみをもつことなのである。ストア主義者たちは憐れみという感情についても問題視していた（Whittington

19）ジュリアの漏らす本音が観客にとっては笑いを誘うものでもあるということもこの傾向を促進するものとなる。2014年のロイヤル・シェイクスピア・カンパニーの上演（サイモン・ゴッドウィン（Simon Godwin）演出）ではこの場面で観客の笑いが起こっていた。

101)。例えば，エリオットは憐れみを病気に似たものとして批判している（119)。対照的に，『ヴェローナの二紳士』は憐れむという態度の必要性を示していく。

聖霊降臨節のパジェントに関するジュリアの語りはこの問題と関わっている[20)]。この一節では，劇場空間における現実のレベルも含めるならば〈少年俳優→ジュリア→セバスチャン→アリアドネ（Ariadne)〉という三段階における異性装が想定されている。

JULIA. And at that time I made her 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.
SILVIA. She is beholding to thee, gentle youth.
Alas, poor lady, desolate and left!
I weep myself, to think upon thy words.（4.4.163–73）

表象についてこれまで劇中で学習してきた観客たちは，シーシュース（Theseus）に裏切られたアリアドネのパッションが，プローテュースに裏切られたジュリアの悲嘆であること，セバスチャンの演技を観て感動して涙を流したというジュリアの反応が，外在化された自分の境遇に対するジュリア自身の反応であること，そして泣いているジュリアを見てセバスチャンが感じた悲しみがジュリア自身の感じている悲しみであることを理解していく。ここでの複雑な表象の体系は観客を困惑させるという見方もあるかもしれないが，その難しさが観客の理解への欲求を掻き立てると主張したい。本作品において繰り返された表象に関する言及は，観客のこのような姿勢を養うものであったと考えられる。

アリアドネのパッションはジュリア／セバスチャンを経由してシルヴィアに伝達され，そこでは泣くという模倣的な行為が連鎖して起こっている。第2節で触れたパッションの伝達という現象を踏まえた場合，劇場の観客もこのパッションの連鎖の経路の端に加わっていくよう想定されていたと考えられる[21)]。シェイクスピアは少年俳優が舞台上で演じる愛の効果を，反劇場主義者たちが主張したものとは異なる形で提示している。つまり観客は憐れみを通じて，恋を

20）この一節をめぐる分析は中村「エリザベス朝演劇におけるパッションと感情のコミュニティの形成」98–99における議論を発展させたものとなっている。

21）パッションの伝達については中村「エリザベス朝演劇におけるパッションと感情のコミュニティの形成」92–95を参照。

するジュリアが受けた心の傷（wounds）を想像しその悲しみを理解していくことになる。ジョナサン・ベイト（Jonathan Bate）は反ストア主義，例えばエラスムスの論考では「感じる」（feel）ことが重要になると指摘する（“Shakespeare’s Foolosophy” 7–9）。憐れみは「感じる」ことの実践の一つなのであり，観客は自ら感じることでここでのパッションの経路に加わっていくことが可能となる。第 3 節で触れたジュリアの台詞（“Didst thou but know the inly touch of love”）はこの事につながっている。感情の欠如に対するシェイクスピアの疑念はこのような演劇経験をめぐる認識と関係しているのである。

ここで，アリアドネの悲嘆を扱ったオウィディウス（Ovid）作の *Heroides* の一節を確認しておきたい。この作品は書簡詩の形式をとっており，アリアドネが手紙の書き手となっている。

> Gentler than you I have found every race of wild beasts. . . . Straight then my palms resounded upon my breasts, and I tore my hair, all disarrayed as it was from sleep. . . . And all the while I cried out “Theseus!” along the entire shore, and the hollow rocks sent back your name to me; as often as I called out for you, so often did the place itself call out your name. The very place felt the will to aid me in my woe.（121–23）

自分が愛するシーシュースに去られたアリアドネは胸を叩き，髪をかきむしって悲嘆を表す。そして，恋人の名前を叫ぶ彼女の声はこだまとなって返り，浜辺全体がアリアドネのパッションに答えているかのような印象を与える。ここで描かれているのは愛をめぐる悲しみのパッションとそれを反復する応答なのである。このオウィディウスの詩はエリザベス朝のグラマー・スクールのテクストとして使用されていた（Bate, *Soul of the Age* 117）。また，『じゃじゃ馬馴らし』（*The Taming of the Shrew*）においても *Heroides* の別の一節が引用されており（3.1.28–29），シェイクスピアはこの本についての知識を持っていたと思われる（Gillespie 394）。ここで表された愛をめぐる悲しみのパッションの伝達のイメージを，上に述べたジュリアの台詞を書く際にシェイクスピアは参考にしていたと考えられる。

6　女性のコンスタントなパッション

家出をしたシルヴィアは森の中で山賊たちに捕らえられる。彼らからシルヴィアを救った後，プローテュースはシルヴィアに言い寄って彼女の気持ちを変えようとするが拒絶される。その後，プローテュースはシルヴィアを強姦しようと試みる。この場面において性愛が最も前景化されることになる。

PROTEUS. Nay, if the gentle spirit of moving words
Can no way change you to a milder form,
I'll woo you like a soldier, at arm's end,
And love you 'gainst the nature of love — force ye. [*Seizes her.*]
SILVIA. O heaven!
PROTEUS. I'll force thee yield to my desire.
VALENTINE. [*Comes forward*] Ruffian, let go that rude uncivil touch,
Thou friend of an ill fashion! (5.4.55–61)

ヴァレンタインの述べる "that rude uncivil touch" に関して，キャロルは "the inly touch of love" を参照し，前者に男性の暴力と女性の所有への意志を読み込んでいるが（28–29），彼はこの二つの句の対照性を詳しくは分析していない。ここで重要であるのは，"touch" という語を媒介として身体的パッションと精神的パッションが対比されていることである。この場面では身体的な欲望を舞台上で可視化した上で「愛の性質には反する」（'gainst the nature of love）ものと語ることで，その否定を行っている。

ヴァレンタインはミラノの公爵によって追放されて以降もシルヴィアを思い続けており（5.4.7–12），変化を特徴とする友人のプローテュースとは違ってその愛は一貫したものであった。しかし，この後のプローテュースに対するシルヴィアの譲渡の申し出（82–83）によって，彼のシルヴィアへの愛の一貫性は崩壊してしまう。また，ルネサンス期においては男性間の友情を高尚なものとし，男性の女性への愛を否定的に捉える傾向があったが（Carroll 10–11），この申し出においては男性間の友情（love）に含まれる自己中心性と他者への配慮の欠如が明らかになる。男性登場人物たちに関わるこれらの問題との対照性においてクロースアップされていくのは女性登場人物たちの愛である。ヴァレンタインの言葉を聞いて失神したジュリアは，起き上がってからプローテュースたちの前で自らの正体を明かす。

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.
PROTEUS. Than men their minds? 'Tis true. O heaven, were man
But constant, he were perfect. (5.4.103–10)

これはシェイクスピア作品において異性装をしたヒロインが劇中で異性装を解く唯一の場面である[22]。異性装の仕組みが露呈されることで，セバスチャンという男性が実は女性のジュリアであったようにジュリアも実際は少年であることが示唆される。こうして異性装が表象であることを舞台上で明らかにすることで，シェイクスピアは舞台上のジェンダーの虚構性と一時性を強調して反劇場主義者たちの批判を回避しようとしている。表象の原理の前景化はシェイクスピアによる弁明の手段になっていたのである。さらに，異性装の不道徳性に関する言及（“an immodest raiment”）にも，批判を前もって挿入するという劇作家による周到な準備が窺える。

このような自己防衛を行った上で，シェイクスピアはジュリアの異性装が，一貫した揺るぎない愛の感情に基づいて行われたものであることを示す[23]。ストア主義者たちが想定していたパッションと恒心の対立関係は，ここで「女性のコンスタントな愛のパッション」という連結関係へと書き換えられるのである。シルヴィアについてもその愛の constancy が見出せる。彼女の父親の公爵はヴァレンタインに対するシルヴィアの愛情を “This weak impress of love”（3.2.6）と呼び，彼女の心に刻まれた思いを一時的で変化しうるものとして軽視していた。しかし，その後のシルヴィアの言動においては彼女のヴァレンタインに対する愛の constancy が明らかになっていく[24]。

『ヴェローナの二紳士』はコンスタントなパッションという側面において女性の愛を評価している。本作品では女性たちが最後に弱体化すると考える解釈もあるが（Haslem 129），最終場にはこのような評価の構図が存在しているのである。ただし，そのような男性・女性という対比の構図が，ジュリアをめぐるジェンダーの曖昧性によって攪乱されていくことも最後に付け加えておかねばならない。劇の終わり際において公爵だけはジュリアをまだ男性として認識している（“I think the boy hath grace in him; he blushes”（5.4.163））。観客にとってこの台詞は舞台上の少年俳優を意識させるものとなる。また，続くヴァレンタインの返答（“I warrant you, my lord, more grace than boy”（164））では “grace” という語で女性性が示唆される一方で，“boy” という語が少年を想起させる。こうしてジュリアという存在のジェンダーは曖昧化したまま劇は幕を閉じる。

おわりに

『ヴェローナの二紳士』において，シェイクスピアは少年俳優が舞台上で表現する愛を観客を憐れみへと動かすものとして描いて反劇場主義者たちの批判に対抗している。さらに，女性の

22）ここでおそらくジュリアは帽子を脱いで，隠していた髪を見せる（アーデン版の注）。

23）Schlueter 編注のニュー・ケンブリッジ版テクストでは “if shame live in a disguise of love” は “If there need be shame for a disguise put on for love” と解釈されている。

24）イングランド国教会で朗読されていた説教の一つ “An homily on the state of matrimony” では女性は constancy を持たないと述べられている（Griffiths 503）。このような社会的見解に対抗する見方がここでは提出されている。

コンスタントな愛のパッションを示すことでストア主義の考えを修正している。本作品における愛のパッションの表象において，シェイクスピアは演劇経験に関する認識に基づきながらパッションを擁護し，当時の社会におけるパッションをめぐる議論に新たな側面を加えていったのである。なお，最後に触れたジュリアのジェンダーの曖昧化には，男性／女性という区別の不確定性という点に少年俳優の表象の可能性を見出していこうとするシェイクスピアの意図が読み込めるのであり，この問題については以降のシェイクスピア作品における異性装を行う女性登場人物たちと関連付けながらさらに検討していかねばならない。

＊本稿は第54回シェイクスピア学会（2015年10月10日，於北海道教育大学函館校）における口頭発表（「表現と抑制―『ヴェローナの二紳士』における感情と演劇性について」）の内容を大幅に修正・加筆したものである。

引用文献

Anderson, Ruth Leila. *Elizabethan Psychology and Shakespeare's Plays*. University of Iowa, 1927.

Bate, Jonathan. "Shakespeare's Foolosophy." *Shakespeare in Southern Africa*, vol. 13, 2001, pp. 1–10.

——. *Soul of the Age: The Life, Mind and World of William Shakespeare*. Viking, 2008.

Binns, J.W. Introduction. *The Overthrow of Stage-Plays*. By John Rainolds, 1599, Johnson, 1972, N. pag.

Braden, Gordon. *Renaissance Tragedy and Senecan Tradition*. Yale UP, 1985.

Burrow, Colin. *Shakespeare and Classical Antiquity*. Oxford UP, 2013.

Burton, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. Edited by Thomas C. Faulkner, Nicolas K. Kiessling, and Rhonda L. Blair, vol. 8, Oxford UP, 1989.

Calvin, Jean. *Institution of Christian Religion*. Translated by Thomas Norton, 1762, Gale, 2010.

Carroll, William C. Introduction. *The Two Gentlemen of Verona*. By William Shakespeare, edited by William C. Carroll, Thomson Learning, 2004, pp. 1–130.

Castiglione, Baldassare. *The Book of the Courtier*. Trans. Sir Thomas Hoby, Dent, 1966.

Chambers, E.K. *The Elizabethan Stage*. Vol. 4, Clarendon, 1923.

Charney, Maurice. *Shakespeare on Love and Lust*. Columbia UP, 2000.

Coffeteau, Nicholas. *A Table of Human Passions*. Translated by Edward Grimeston, 1621. *Early English Books Online*. eebo.chadwyck.com/home. Accessed 7 July 2015.

Craik, Katharine A. and Tanya Pollard. "Introduction: Imagining Audiences." *Shakespearean Sensations: Experiencing Literature in Early Modern England*, edited by Katharine A. Craik and Tanya

Pollard, Cambridge UP, 2013, pp. 1–25.

Dent, R.W. *Shakespeare's Proverbial Language: an Index*. U of California P, 1981.

Elyot, Thomas. *The Book Named the Governor*. Edited by S.E. Lehmberg, Dent, 1962.

Escolme, Bridget. *Emotional Excess on the Shakespearean Stage: Passion's Slaves*. Bloomsbury, 2014.

Ferrand, Jacques. *A Treatise on Lovesickness*. Translated and edited by Donald A. Beecher and Massimo Ciavolella, Syracuse UP, 1990.

Friedman, Michael D. *"The World Must be Peopled": Shakespeare's Comedies of Forgiveness*. Fairleigh Dickinson UP, 2002.

Gillespie, Stuart. *Shakespeare's Books: A Dictionary of Shakespeare Sources*. Continuum, 2001.

Girard, René. "Love Delights in Praises: Valentine and Proteus in *The Two Gentlemen of Verona*." *A Theatre of Envy*, by René Girard, Oxford UP, 1991, pp. 8–20.

Gosson, Stephen. *Playes Confuted in Five Actions*. 1582. Garland, 1972.

Griffiths, John, editor. *Book of Homilies*. Regent College, 2008.

Haslem, Lori Schroeder. "'O Me, the Word Choose!': Female Voice and Catechetical Ritual in *The Two Gentlemen of Verona* and *The Merchant of Venice*." *Shakespeare Studies*, vol. 22, 1994, pp. 122–40.

Holbrook, Peter. "Shakespeare, Montaigne, and Classical Reason." *Shakespeare and Renaissance Ethics*, edited by Patrick Gray and John D. Cox, Cambridge UP, 2014, pp. 261–83.

Howard, Jean E. *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*. Routledge, 1994.

Hutton, Sarah. "Platonism, Stoicism, Scepticism and Classical Imitation." *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*, edited by Michael Hattaway, Blackwell, 2003, pp. 44–57.

Jackson, Thomas. *A Treatise Containing the Originall of Vnbeliefe, Misbeliefe, or Misperswasions Concerning the Veritie, Vnitie, and Attributes of the Deitie with Directions for Rectifying Our Beliefe or Knowledge in the Fore-mentioned Points*. 1625. *Early English Books Online*. eebo.chadwyck.com/home. Accessed 20 March 2016.

Kraye, Jill. "Moral Philosophy." *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, edited by Charles B. Schmitt, et al., Cambridge UP, 1988, pp. 303–86.

Lemnias, Levinas. *The Sanctuary of Salvation, Helmet of Health, and Mirror of Modesty and Good Manners*. 1592. *Early English Books Online*. eebo.chadwyck.com/home. Accessed 7 July 2015.

Lipsius, Justus. *On Constancy: De Constantia Translated by Sir John Stradling (1595)*. Edited by John Sellars, translated by John Stradling, Bristol Phoenix, 2006.

Lyly, John. *Galatea. Galatea, Midas*, edited by George K. Hunter and David Bevington, Manchester UP, 2000, pp. 27–108.

Mann, David. *Shakespeare's Women: Performance and Conception*. Cambridge UP, 2008.

Marinis, Marco de. "Dramaturgy of the Spectator." *Tulane Drama Review,* vol. 31, 1987, pp. 100–14.

Martindale, Charles and Michelle Martindale. *Shakespeare and the Uses of Antiquity: an Introductory Essay*. Routledge, 1990.

Masten, Jeffrey. "*The Two Gentlemen of Verona*." *A Companion to Shakespeare's Works: The Comedies*, edited by Richard Dutton and Jean E. Howard, Blackwell, 2003, pp. 266–88.

Miles, Geoffrey. *Shakespeare and the Constant Romans*. Clarendon Press, 1996.

Montemayor, Jorge de. *A Critical Edition of Yong's Translation of George of Montemayor's Diana and Gil Polo's Enamored Diana*. Ed. Judith M. Kennedy, translated by Bartholomew Young, Clarendon Press, 1968.

Nash, Walter. "Puns and Parody." *Reading Shakespeare's Dramatic Language: A Guide*. Eds. Sylvia Adamson, Lynette Hunter, Lynne Magnusson, Ann Thompson and Katie Wales, Cengage, 2001, pp. 71–88.

Northbrooke, John. *A Treatise Against Dicing, Dancing, Plays, and Interludes, with Other Idle Pastimes*. London, 1577. London, 1843.

Ovid. *Heroides*. *Heroides and Amores*, edited by E. H. Warmington, translated by Grant Showerman, Harvard UP, 1914, pp. 1–312.

Potkay, Adam. "Discursive and Philosophical Prose." *The Oxford History of Classical Reception in English Literature. Vol. 3. 1660–1790*, edited by David Hopkins and Charles Martindale, Oxford UP, 2012, pp. 593–613.

Rainolds, John. *The Overthrow of Stage-Plays*. 1599. Johnson, 1972.

Riche, Barnabe. *Allarme to England*. 1578. *Early English Books Online*. eebo.chadwyck.com/home. Accessed 7 July 2015.

Rogers, Thomas. *A Philosophicall Discourse, Entituled, the Anatomie of the Minde*. 1576. *Early English Books Online*. eebo.chadwyck.com/home. Accessed July 7 2015.

Sellars, John. Introduction. *On Constancy: De Constantia Translated by Sir John Stradling (1595)*. Edited by John Sellars, translated by John Stradling, Bristol Phoenix, 2006, pp. 1–19.

Shakespeare, William. *Julius Caesar*. Edited by David Daniell, Thompson Learning, 1998.

——. *King Lear*. Edited by R. A. Foakes, Thomson Learning, 1997.

——. *A Lover's Complaint*. *Shakespeare's Sonnets*. Edited by Katherine Duncan-Jones, Methuen, 2010, pp. 431–52.

——. *A Midsummer Night's Dream*. Edited by Peter Holland, Oxford UP, 1994.

——. *The Taming of the Shrew*. Edited by Barbara Hodgdon, Methuen, 2010.

——. *The Two Gentlemen of Verona*. Edited by William C. Carroll, Thomson Learning, 2004. (The Arden Shakespeare)

——. *The Two Gentlemen of Verona*. Edited by Kurt Schlueter, Cambridge UP, 2012. (New Cambridge

Shakespeare）

Shapiro, Michael. *Gender in Play on the Shakespearean Stage: Boy Heroines and Female Pages*. U of Michigan P, 1996.

Spevack, Marvin. *The Harvard Concordance to Shakespeare*. G. Olms, 1973.

Strier, Richard. "Against the Rule of Reason: Praise of Passion from Petrarch to Luther to Shakespeare to Herbert." *Reading the Early Modern Passions: Essays in the Cultural History of Emotion*, edited by Gail Kern Paster, Katherine Rowe, and Mary Floyd-Wilson, U of Pennsylvania P, 2004, pp. 23–42.

The Two Gentlemen of Verona. Directed by Simon Godwin, performances by Royal Shakespeare Company, Opus Arte, 2015.

Whittington, Leah. "Shakespeare's Virgil: Empathy and *The Tempest*." *Shakespeare and Renaissance Ethics*, edited by Patrick Gray and John D. Cox, Cambridge UP, 2014, pp. 98–120.

Wright, Thomas. *The Passions of the Mind in General*. 1604. EEBO Editions, 2010.

Zimmerman, Susan. "Disruptive Desire: Artifice and Indeterminacy in Jacobean Comedy." *Erotic Politics: Desire on the Renaissance Stage*, edited by Susan Zimmerman, Routledge, 1992, pp. 39–63.

（日本語文献）

ピエトロ・ベンボ　『アーゾロの談論』，ありな書房，2013.

エラスムス　『痴愚神礼賛』，渡辺一夫，二宮敬訳，中央公論新社，2006.

中村未樹　「エリザベス朝演劇におけるパッションと感情のコミュニティの形成」，『言語文化研究』第44巻，2018年，89–106頁.

――．「『リチャード三世』における演技，女性，悲嘆」，『英米研究』第39号，2015年，57–76頁.

セネカ　「賢者の恒心について」，『怒りについて　他二編』，兼利琢也訳，岩波文庫，2008，43–83頁.