

「愛」の変奏

—— ジョン・リリー：『ガラテア』から『愛の変身』へ ——

杉浦裕子

(キーワード：ジョン・リリー、キューピッド、ルネサンス的対立、エリザベス女王、アレゴリー)

1. はじめに

ジョン・リリー (John Lyly, 1554–1606) の8つの劇の中で、『ガラテア』(*Gallathea*, 1584?) と『愛の変身』(*Love's Metamorphosis*, 1588–89?) は古くからその類似性が指摘されてきた。劇の設定としても、パストラルなセッティング、女神と三人のニンフという組み合わせ、神への冒涇と懲罰という主題、キューピッド(Cupid)の登場といった共通点がある。そのため、しばしば後者の劇が前者の続編、あるいは変奏とみなされ比較されてきた。また、先行研究として、女性登場人物同士の絆に注目したクイア理論による研究、新しい女性の生き方を弁護するフェミニズム論、あるいはエリザベス女王と処女信仰に対するアレゴリー解釈が目立つことでも両作品は共通している。

しかし、二つの劇には顕著な違いも見られる。その一つはキューピッドの描かれ方である。『ガラテア』では女神ダイアナに捕まって懲罰を受けるキューピッドであるが、『愛の変身』においては登場人物の中で最も権威ある神として登場する。このため両作品ではキューピッドに対峙する女神も対照的である。『ガラテア』の処女神ダイアナ(Diana)は、リリーの他の劇作品に出てくる女性権威者、例えば『サフォーとファオ』(*Sapho and Phao*, 1584)のサフォー(Sapho)や『エンディミオン』(*Endymion*, 1588)の月の女神シンシア(Cynthia)と同様、「愛」を征服する「貞潔」の人物として、処女王賛美のアイコンと言える。一方『愛の変身』の女神シーリーズ(Ceres)は、「貞節」のパトロネスでありながらも元々豊饒の女神でもあり、劇中ではキューピッドに服従して自分のニンフたちに結婚を奨める。エリザベス賛美とは直接結び付きにくいシーリーズを、ピンコム(Michael Pincombe)はリリーのアンチ・処女信仰の表れとみなす¹⁾。また、劇の終わり方も対照的である。『ガラテア』が主人公二人の相思相愛に基づくハッピーエンディングで終わるのに対し、『愛の変身』は、ニンフたちが無理矢理結婚させられることで締めくくられると言っても過言ではない。

本稿では、このような登場人物や結末の違いを念頭に、『ガラテア』と『愛の変身』両作品における愛のテーマの変奏を、イタリア・ルネサンス期の絵画に見られる図像を手がかりに探る。散文ロマンス『ユーフィーズ』(*Euphues*, 1578, 1580)にも明らかな通り、リリーはネオプラトニズムの愛の概念に精通しており、当時の図像はこの二つの劇における「愛」の主題の発展・変奏を検証する上で有効である。以下ではまず、二つの劇の創作年代を概観した後、それぞれの劇における「愛」の主題を図像学を利用しながら検証し、最後に後者の劇に新たなアレゴリー解釈を試みる。

2. 創作年代

2-1. 『ガラテア』

『ガラテア』と『愛の変身』の類似性や関係性を探る上でも、まず二つの劇の創作年代を整理しておくことが必要である。すでに散文ロマンス『ユーフィーズ』が評判となっていたリリーが、宮廷劇作家としてデビューするのは1583年である。この年、リリーのパトロンである第17代オックスフォード伯爵が第一次ブラック・フライヤーズ座のリース権を手に入れ、三つの少年劇団の合同からなるいわゆる「オックスフォード伯少年劇団」がブラック・フライヤーズ座や宮廷でリリーの劇を演じるようになった²⁾。『キャンパスピ』(*Campaspe*)と『サフォーとファオ』がそれぞれ1584年の1月1日と3月3日宮廷上演され、どちらも同年に出版された。

『ガラテア』は、1592年に出版された。出版時のタイトルページには「元旦にグリニッジ宮殿で女王の前で演じられた」とあり、これを宮廷での上演記録と照合すると、1588年1月1日に御前上演されたことがわかる。し

かしこの劇は、1585年4月に「ティティラスとガラテア」(‘Titirus and Galathea’)というタイトルで一度出版登録されており、また、劇中に『サフォーとファオ』への言及があることから、もともとは『サフォーとファオ』からあまり間をおかずに、おそらく1584年に書かれたものと思われる。これは同年春に第一次ブラック・フライヤーズ座のリース権が元の所有者に戻され、オックスフォード伯少年劇団が解散する前と考えるとよいであろう³⁾。そして85年に一度出版登録されたのは、第一次ブラック・フライヤーズ座の閉鎖で上演の見込みが立たなくなったためと考えられている。最初の登録と実際の出版の時とでタイトルが若干異なることから、88年に上演され現在テキストとして残っている『ガラテア』は、元の劇から改訂が加えられたと考える批評家もいるが、はっきりした証拠はない。

2-2. 『愛の変身』

一方、『愛の変身』の創作年は『ガラテア』より特定するのが困難である。出版登録は1600年、実際の出版は1601年で、タイトルページには、「最初はセント・ポールズ少年劇団で演じられ、最近チャペル少年劇団によって演じられた」とある。宮廷で上演されたという明記はない。「最初にセント・ポールズ少年劇団で演じられた」というのは、おそらく同劇団がマーティン・マープリレイト論争に関わって活動停止に追い込まれた1590年より前であると考えられる。スクラッグ (Leah Scragg) やピンコムは、同じリリーの作品で、アルマダの勝利を背景にした『マイダス』(Midas, 1588-89) や、ロバート・グリーン (Robert Greene, 1558-92) の1588年の著作『アルシーダ』(Alcida) との影響関係などから判断して、『愛の変身』の創作年を1588~89年ごろと推定する⁴⁾。またウィギンズ (Martin Wiggins) は、特定は難しいとしながらも1590年と推定している⁵⁾。すぐに宮廷上演にこぎつけた証拠はないが、セント・ポールズ少年劇団が90年に活動停止に追い込まれる前に、少なくとも一度はリハーサル上演されたと考えられる。この作品も後にチャペル・ロイヤル少年劇団の手に渡った時に改訂が施されたという説もあるが、客観的で決定的な証拠は存在しない。

リリーの劇の創作年代は1583~85年の間と、88~90年の間の二つの時期に分かれるが、『ガラテア』は初期に、『愛の変身』は後期に属するとすると、二つの劇の創作年代には4~5年の開きがある。しかし、しばらく上演の見込みが立たなかった『ガラテア』が88年になってようやく宮廷デビューを果たしたところに、リリーが新たに『愛の変身』を構想した可能性が高いという点では、『愛の変身』が『ガラテア』を意識した続編あるいは変奏であると想定できる。さらに、女王のご機嫌取りともいえる劇を書いてパトロンであるオックスフォード伯爵の復権をもくろんだ83~84年と違い、88~90年ごろには「オックスフォード伯爵のために」というリリーの動機はなくなっていた。それゆえか、『愛の変身』においてリリーはあからさまな女王賛美から離れ、ネオプラトニックな愛の概念の議論を楽しんでいるようにもみえる。以下、『ガラテア』と『愛の変身』における愛のテーマを具体的に見ていきたい。

3. 『ガラテア』

3-1. 『ガラテア』のキューピッドと「貞潔の勝利」

『ガラテア』には以下の三つの筋がある。

- 1) ネプチューン (Neptune) に捧げる人身御供の処女となるのを免れるべく、父親によって男装させられた二人の乙女、ガラテア (Galathea) とフィリダ (Phyllida) の恋
- 2) ダイアナに仕える貞節な三人のニンフにいたずらに恋の矢を仕掛けるキューピッド (Cupid) と、ダイアナによる Cupid のお仕置き
- 3) 船の難破で主人をなくした三人兄弟が新たな奉公先を探すいきさつ

第二の筋では、ダイアナのニンフたちがキューピッドの矢に射られ、主筋で男装した二人の乙女に恋をするといういきさつがある。しかしニンフたちが直接ガラテアやフィリダと接触する場面はなく、むしろニンフたちにいたずらを仕掛けたキューピッドの懲罰に焦点があてられる。

『ガラテア』のキューピッドは、ニンフたちに「可愛い少年」(“Faire boy” 1.2.3)⁶⁾と呼ばれ、自らも「キューピッドは子供だが赤ん坊ではない」(“Cupid though he be a child, is no babie” 2.2.5-6)と言っているように、子供として描かれ、ニンフたちにはいながらにさされただけで仕返しに恋を仕掛けるいたずら小僧である⁷⁾。目隠しこそしていないが、ルネッサンス期には一般的だった盲目的、理性的判断が欠如した子供としてのクピド

のイコノロジーを踏まえているといえる【図1】⁸⁾。(以下、劇中人物としてのキューピッドと区別するため、図像上のCupidをクピドと表記する。)クピドの系譜についてはパノフスキーの『イコノロジー研究』に詳しいが⁹⁾、詩に謳われる愛の神としてのクピドと、神話誌上で発展し訓戒の目的で作られたしばしば盲目のクピドの二つの流れが、ルネッサンス期には「聖愛」と「俗愛」の敵対関係となった。『ガラテア』でキューピッドがニンフたちに仕掛けた恋は、彼自身「愚かな愛」(“foolish love” 2.2.10)と言っているように、「貞節」や「慎み」の対極にある「俗愛」といえる。

ダイアナも、ニンフたちの恋を「愚か」で「卑しい」ものとして窘め、キューピッドに対する懲罰を実行する。この場でキューピッドが捕えられて縛られ、羽をもがれてお仕置きをされる様子は、中世末期からしばしば絵画に描かれた「クピドの懲罰」や、ペトラルカ以降に一般的となった「貞潔の勝利」あるいは「貞節の凱旋」と呼ばれる図像と符合する【図2】¹⁰⁾。劇中のダイアナが残酷すぎるという批判もあるが¹¹⁾、この場はルネッサンス期に流布していた「肉欲の愛に対する貞潔の勝利」のイメージを舞台化したただけであり、当時の宮廷人観客には馴染みの図像だったはずである。

3-2. 『ガラテア』のキューピッドの変貌

しかし劇が進行するにつれ、「貞潔の勝利」だけがこの劇を支配する価値観ではないことが明らかとなる。クライマックスのダイアナとヴィーナスの対決場面において両者とも引けを取らないように、そして結局はこの二人の女神が取引・妥協して劇が解決するように、ダイアナだけが『ガラテア』における唯一絶対の女神ではない。また、懲罰を受けたキューピッドもただの敗北者にとどまらない。罰として、ダイアナに愛の結び目(love knot)をほどくように命令された際、キューピッドは「もし本物の愛の結び目ならほどくのは不可能だ。偽物の結び目なら僕が結んだものではない」(“If they be true love knots, tis impossible to unknit them; if false, I never tied them.” 4.2.23-24)と主張する。また、女性の心に生まれた真実の愛の堅い結び目と、男性の舌に生まれて簡単に解ける結び目を区別したり、ダイアナでさえいつかは恋に落ちる時が来ると予言したりもする。

Cupid. The time may come Diana, and the time shall come, that thou that settest Cupid
to undo knots, shalt intreat Cupid to tye knots....” (4.2.72-74)

つまり、キューピッドはただの「俗愛」の仕掛けるいたずら小僧という役割を超え、真実の愛とは何かを語る権威を持った「愛の神」に変貌しつつあると言える。実際、ルネッサンス期の画家や詩人達は、クピドが幼児なのか、思春期前の子供なのか、青年なのかの区別を意図的に曖昧にすることが多々あった¹²⁾。カラヴァッジョやブロンズイーノによるクピドの図像には、子供の顔つきと青年のような体つきを併せ持った、半ばエロチックなクピドも見られる【図3、4】。

3-3. 俗愛から聖愛へ、貞節から愛へ

スクラッグも指摘する通り、『ガラテア』という劇は一つの価値観に縛られておらず、両極端に見えるものの一方から他方への変化の可能性に満ちた劇である¹³⁾。それはキューピッドの描かれ方だけでなく、主筋の愛の物語にも見られる。この劇の主筋は、五年に一度、村で一番美しい処女を海神ネプチューンに捧げるという慣習を免れるべく、自分の娘が一番美しいと思っている二人の父親が、それぞれの娘を男装させて匿おうとしたところ、男装したまま出会った二人の娘が互いに恋に落ちてしまうというものである。

ガラテアとフィリダの恋に関して、多くの先行研究が二人の同性愛的傾向に注目してきた。特に、二人が互いのことを「もしかしたら相手も自分と同じく男装した女性かもしれない」という疑念を抱きつつも惹かれていくことに関して、女性同士の欲望が指摘されてきた¹⁴⁾。またフェミニズムの立場からは、ガラテアとフィリダの似た者同士の対等な愛は、女性の従属を伴う伝統的異性婚に組み込まれない、新しい女性の生き方を呈示するものだとみなされている¹⁵⁾。

しかし、二人の愛がもともとは相手を男性だと誤解したことから生じており、現世的な欲望から発した愛であることは、お互いが女性だとわかったときの台詞から明らかである。

Neptune. Doe you both beeing Maidens love one another?
Gallathea. I had thought the habite agreeable with the Sexe, and so burned in the fire of

mine owne fancies.

Phillida. I had thought that in the attire of a boy, there could not have lodged the body of a Virgine, & so was inflamed with a sweete desire, which now I find a sower deceit.

(5. 3. 116-21)

ところが二人は、次第に相手の性は関係なくなるまでに互いの存在に惹かれたために、お互いに女性だとわかっていても愛しつづけることを誓う。

Diana. Nowe things falling out as they doe, you must leave these fond affections ;
nature will have it so, necessitie must.

Gallathea. I will never love any but Phillida : her love is engraven in my hart, with her eyes.

Phillida. Nor I any but Gallathea, whose faith is imprinted in my thoughts by her words.

(5. 3. 122-27)

重要なのは、ガラテアとフィリダが相手の姿や性に関係なく、相手のそのままの存在を受け入れようとしていることであろう。これこそ神の愛に近い「聖なる愛」と言える。最初は相手を男性だと思うことで現世的な欲望によって芽生えた恋が、ネオプラティズム的な昇華によって高められたのである¹⁶⁾。同時に、ヴィーナスが二人のどちらか一方を男性に変えてあげるという解決法も見逃してはならない。どちらの乙女が男性になるのかは未知のまま劇は幕を閉じるが、異性婚という形の解決に導くことで、聖愛と俗愛を調和させているのだ。また、ダイアナに守られていた処女であったガラテアとフィリダが、ヴィーナスの助力で愛を成就させるという点でも、“貞節”から“愛”への移行が見られる。

このように、『ガラテア』では、キューピッドの描かれ方をみても、ガラテアとフィリダの愛をみても、「俗愛」から「聖愛」への移行・発展、「貞節」から「愛」への移行・発展が見られる。岩崎宗治は、聖愛と俗愛や、貞潔と快楽といった対立概念が互いに排除するのではなく、調和統合されるとき、その調和型の対立を「ルネッサンス的対立」と呼ぶ¹⁷⁾。その象徴的な視覚イメージがティツィアーノの『聖愛と俗愛』【図5】やラファエロの『スキピオの夢』【図6】である。二人のヴィーナスを描いたティツィアーノの『聖愛と俗愛』は、地上の愛と天上の愛の対立ではなくその移行と調和を描き、また、「分かれ道のヘラクレス」のモチーフを踏まえた『スキピオの夢』でも、貞潔な生活と快楽の生活が必ずしも相反するものではないものとして解釈される。そしてこの二つの絵はどちらも画面構成としては左半分の「閉ざされた世界」から右半分の「開かれた世界」への移行を暗示する¹⁸⁾。岩崎は、シェイクスピアの恋愛劇でイギリス演劇における対立のルネッサンスの様式が実現されたと主張するが、シェイクスピア以前に、リリーの『ガラテア』にも十分にルネッサンス的な対立の調和が見られると言える。

4. 『愛の変身』

4-1. 「愛の神」としてのキューピッド

クピッドの図像の系譜をたどると、クピッドには目を開いた「理性的」クピッドも多く、古典古代においては盲目であることは稀であり、また中世においては高められた愛の概念を表すクピッドは、貴公子然とした目の見える青年の姿として描かれていた【図7】。『愛の変身』出てくるキューピッドは、もはや子供ではなく、他の神々にも恐れられるほどの権威を持った愛の神として登場することから、この「理性的な愛の神」の図像にあてはまる。事実、この劇のキューピッドは、以下のように繰り返し「貞節と愛の調和」を主張する。

Cupid. Why, Ceres, doe you thinke that lust followeth love? Ceres, lovers are chast : for what is love, divine love, but the quintescens of chastitie, and affections binding by heavenly motions, that cannot bee undone by earthly meanes, and must not be comptrolled by any man? (2. 1. 122-26, an underline added) ¹⁹⁾

また、『愛の変身』のキューピッドは劇中で一番の権威者であることから、少なくとも『ガラテア』のキューピッドよりは年上の少年俳優、あるいは青年俳優が演じた可能性もあるであろう²⁰⁾。

キューピッドの「貞節と愛の調和」の主張を受けて、シーリーズも自分のニンフたちにあまり愛を軽蔑しないよう忠告する。『ガラテア』でキューピッドがニンフたちに仕掛けたいはずは結婚には至らないが、『愛の変身』ではキューピッドの仲介によってシーリーズの三人のニンフが森に住む三人の若者たちとの結婚へ導かれる。ここでティツィアーノの『聖愛と俗愛』やボッティチェリの『春』【図8】に見られるような、クピッドが仲介役をつとめて「地上の愛」やまだ愛を知らない「貞節」を高められた「愛」に導く結婚指南書的な図像を連想するのは的外れではないであろう。『聖愛と俗愛』では地上の愛と天上の愛を表す二人のヴィーナスの間でクピッドが泉の水をかき回し【図5-2】、『春』では三美神の「貞節」を表す美神に向けて、クピッドが矢を振り絞っている【図8-2】²¹⁾。

4-2. revengeful god, 乙女の敵としてのキューピッド

ところが、『愛の変身』における愛の成就是決してスムーズには運ばない。まず、森に住む三人の若者が、自分たちの報われない愛の復讐をキューピッドに依頼する。キューピッドはニンフたちが愛を蔑んでいることの罰として、「頑固」で「内気」で「浮気」な三人のニンフを、それぞれの属性に従って「石」、「バラ」、「鳥」に変身させる。キューピッドはニンフたちに直接愛を焚きつけるのは「復讐としてはあまりに寛容」(“To make them love were a revenge too gentle for Cupid,” 4.1.61-62)と考え、その代わりに外見を変身させたのだ。もちろん、彼女たちの改心を期待してのことだが、ニンフたちは元の姿に戻されても、若者たちの求愛を受け入れるどころか、「石」と「バラ」と「鳥」のままでいた方がましだったと言って再び求愛を退ける。最終的には、「愛を受け入れないと今度は見るも恐ろしい怪物に姿を変えるぞ」(“if they yeeld not, I will turne them again ... to monsters, no lesse filthie to bee seen then to bee named hatefull,” 5.4.104-7)というキューピッドからの脅しと、女神シーリーズからの懇願にあって、ニンフ達はしぶしぶ結婚を承諾する。その際、ニンフたちは若者たちに対して「私たちの性質を変えようとしなさい」という条件をつけた。

このように、『愛の変身』のハッピーエンディングは無理矢理という印象がぬぐいきれず、特にフェミニストの立場からは否定的な捉え方をされてきた。ヤンコフスキ (Theodora Jankowski) は、この劇は乙女たちが結婚制度に取り込まれず処女のままでいようとするのを許さない社会の圧力を描いているとみなす。

Love's Metamorphosis replicates this paradigm of marriage by showing how those women — the three nymphs and Fidelia — who wish to remain queer virgins, physically separated from men, are violently and powerfully denied personal autonomy.

(Jankowski, *Pure Resistance*, p. 142)

女性の服従を前提とした異性婚、そしてその異性婚を当たり前とする家父長制社会に対してニンフたちが抵抗を試みているとすれば、彼女たちを無理矢理結婚させるキューピッドは、逸脱的な女性に対して家父長的権威を押し付ける存在になってしまったとも言える。それでは、「聖愛」への指南役とみられたキューピッドは口先だけの存在で、この劇では『ガラテア』に見られたような「ルネサンス的対立の調和」は崩れてしまったのだろうか？

4-3. 結末のもう一つの解釈

リリーは多くの劇作品で修辞上だけでなく、人物造型、筋などにおいても「対立の調和」を追求してきた劇作家であると考えられる。ここでは『愛の変身』にも「対立の調和」が見られることを、結末部をもう少し別の角度から考察することで検証したい。

大団円が期待される終幕近くにニンフたちが愛を拒む展開は、一見衝撃的ではあるが、女性の拒絶は男性の誠意を確かめる手段としてときおり劇中で用いられる。『エンディミオン』においても、終幕間近に5組のカップルが成立するが、その中で月の女神シンシアに仕えるセメレー (Semele) だけは、ユーメニディーズ (Eumenides) の求愛に否を突き付ける。これはセメレーの嫉妬心から発した拒否であり、ユーメニディーズが忠実な男であるとわかれると、セメレーは愛を受け入れる。一方、『愛の変身』のニンフたちは、「愛されたからといって必ずしも愛し返す必要はない」という論理で求愛を拒絶し、とりつく島がないようにみえるが、拒絶によって男性側の忠実を確かめるという点ではセメレーと共通している。

実際、森の若者たちの愛は、彼女たちの拒絶にあって変貌する。劇の冒頭で登場したときの三人は、自分たちの愛が現世的な肉欲の愛であることを自覚しており（“We have bodies, Silvestris, and humane bodies;” 1. 1. 14）、愛が報われないとわかると復讐をもくろむ。しかし逆に復讐をしたことをニンフたちに咎められると、自分たちの行いを恥じ、最後には、条件付きの婚姻契約にも大喜びして変わらぬ愛を捧げることを誓う（“O, my sweet Nisa! bee what thou wilt, and let all thy imperfections bee excused by me, so thou but say thou lovest me.” 5. 4. 136-37）。彼らの愛は、最初はニンフたちの美によって掻き立てられた欲望であったが、しばしば非難されるように欲望に終始している²²⁾というわけではなく、相手を責めたり変えようとしたりせずに、そのまま受け入れる愛に発展・進化したと言える。タイトルの「愛の変身」はニンフたちの外見の変身ではなく、若者たちの愛の変容を指していると言ってもいいだろう。だからこそ、ニンフたちも若者たちが捧げる愛を受け入れることにしたのだ。

更に、ニンフたちが最終的に手にしたものは、「自分たちがどんなに好き勝手にふるまっても決して夫に責められない」という確約である。これは、チョーサーの『カンタベリー物語』の「バースの女房の話」に出てくる、「あらゆる女性が最も欲しがっているもの」としての、夫に対する支配権に匹敵している。

このように『愛の変身』のニンフ達の結婚を、女性の敗北と見るか女性の勝利と見るか、どちらの解釈も可能であるというところがこの劇の特徴であり、真逆の解釈を可能にするいくつかのネオプラトニズムの図像同様に非常にルネッサンス的といえる。イタリア・ルネッサンスの絵画には、表現のコンヴェンションや既成のコードを利用しながら／利用しているゆえに、まったく逆の解釈を可能にするものがあつた。例として、ティツィアーノの『キューピッドの教育』では、真ん中のクピッドがヴィーナスから目隠しをされているところなのか、目隠しを外されているところなのか議論がわかれ【図9】、『愛のアレゴリー』でもヴィーナスがクピッドの矢に傷つけられたところなのか、矢を奪い取っているところなのか議論がわかれる【図4】。『聖愛と俗愛』は左の着衣のヴィーナスが俗愛を表し、右の裸のヴィーナスが聖愛を表すが、一見したところでは逆のようにも見える【図5】²³⁾。つまり、正反対のものが併存するという意味での調和である。また、『愛の変身』のキューピッドが“愛”の神であると同時に“復讐”の神であることも、そもそも愛と憎しみという相反するものが同じ一つの情念から発し、美は愛と憎しみの合一から生まれるというネオプラトニズムの「対立の和解」の思想に基づいていると言える。

『愛の変身』では、他にもさまざまなレベルで愛の主題に関する対立・矛盾が併存したまま調和している。貞節のパトロネスでありながらニンフたちに結婚を促すシリーズの存在もしかり、また副筋のプロテア(Protea)という乙女も、ネプチューンに処女を奪われるという「貞節」の枠から外れた存在でありながら、父親エリジクトン(Erisichthon)と恋人ペテューリアス(Petulus)を助ける美德あふれる乙女として描かれ、対立併存型の調和が見られる²⁴⁾。

4-4. 三人のニンフと三美神

シリーズのニンフ達も、対立併存型の調和のもう一つの例と言える。彼女たちは若者たちが捧げる愛を拒む点では共通しているが、ニーサ(Nisa)が頑なさや残酷さを代表し、シーラ(Ceila)が美と内気を代表し、ニオベ(Niobe)が浮気と軽薄を代表しており、象徴する性質は一人一人異なっている。ここでニーサの頑なさや残酷さは「貞潔」ゆえであり、シーラは三人の中でも最も「美」しく、浮気なニオベは既に「愛欲」を知っていると考えると、ニンフ達は三人で「貞節」「美」「愛」の三美神の図像を形成している。この組み合わせの三美神の図像では、ポッティチェルリの『春』の三美神【図8-3】や、ラファエロの『三美神』【図10】に見られるように、一見反対に見える「貞節」と「愛欲」を「美」が間でつなぎ合わせ、我々人間の内面に存在する性質とそのバランスを表す。つまり、ニーサ、シーラ、ニオベの三人は、初めから三人セットで対立を併存させたまま調和させる存在であり、「貞節と愛の調和」の象徴的存在なのである。ちなみに、三美神は図像上はヴィーナスとともに現れることが多く、この劇の女神シリーズも、繰り返しニンフたちに「愛に屈しなさい」(“yield to love; yeeld, my sweete Nymphes, to sweete love.” 5. 4. 111-12)と声をかけるなど、多分にヴィーナス的なところがある。

5. 愛のアレゴリー

これまで『ガラテア』と『愛の変身』の愛の主題をたどりながら、双方の劇におけるルネッサンス的な対立の調和を分析してきた。両者の違いとしては、『ガラテア』の対立の調和は移行・発展型であり、『愛の変身』の対

立の調和は併存型であると指摘できるだろう。特に『愛の変身』は、登場人物やエンディングが正反対の解釈を可能とし、「身勝手な女性に対する嫌悪感が表れた劇」とも「家父長的な価値観の押し付けに対する女性の抵抗の劇」とも評される。そのため『愛の変身』という作品に、リリーの他の劇にしばしば試みられてきたようなエリザベス女王賛美のアレゴリーを単純にあてはめることは困難である²⁵⁾。

しかし、『愛の変身』にも女王の結婚問題とは別のアレゴリー、女王に対するリリーの個人的願望のアレゴリーを読み込むことは可能であり、本稿はその可能性を示唆して締めくりたい。リリーの作品の中に、作者のアレゴリカルな表象を読み込む研究は時々なされてきたが、中でもオールウェス (Derek B. Alwes) は、リリーの後期の劇に作者が自分と女王との新たな関係を模索している様子が見て取れるとし、特に召使いや奉公人としての登場人物にリリー自身の立場が反映されていると論じる²⁶⁾。オールウェスはリリーの8つの劇のうちの6作品における召使い・奉公人を分析しながら、リリーと女王または宮廷の関係の変化を辿るが、『愛の変身』は分析対象になっていない。たしかに『愛の変身』における「森に住む若者3人組」は厳密には召使い・奉公人ではないが、彼らは『ガラテア』の第三の筋で新しい主人をもとめて森をうろつく「三人兄弟」と同類であり、また、身分違いのニンフに恋焦がれるという設定は月の女神に恋焦がれるエンディミオンを受け継いでいる。オールウェスの分析のように、『ガラテア』の三人兄弟やエンディミオンにリリー自身のアレゴリーを読み込むことが可能ならば、『愛の変身』の森の若者たちとニンフ達の間の不平等な愛の関係を、リリーと女王の関係、リリーから女王への愛の奉仕のアレゴリーとして解釈することもできる。つまり、女神シーリーズよりもむしろ、頑なで残酷で (ニーサ)、美しくプライドが高く (シーラ)、気まぐれに好意を向ける (ニオベ) 三人のニンフの方がエリザベス女王の表象になっていると言える。

ここで再びニンフたちが表す三美神の図像が重要性を帯びてくる。セネカは『恩恵について』という書物で、恩恵の三行為 (「恩恵を与える」「恩恵を受ける」「礼を返す」) にはそれぞれ優美さが伴わねばならないとして、それを三美神と結び付けて説明した²⁷⁾。リリーは『愛の変身』が書かれる少し前、1587年から88年までには女王から「(特別) 郷士」(Esquire of Body) という地位を与えられ、さらに宮廷祝典局長の地位への希望をもっているような言葉を賜っていたと思われる²⁸⁾。後にリリーは女王に二通の請願書を出すものの結局この願いは達成されず²⁹⁾、深い落胆を経験することになるが、88年頃のリリーは隠居したオックスフォード伯爵に代わるあらたなパトロン役を、女王に期待するようになっていた。84年に宮廷のエンターテイナーとデビューして以降、女王賛美の劇を矢継ぎ早に書いてきたリリーは、女王に臣下としての愛を捧げ、女王もそれを喜んで受け取った。特に88年に『ガラテア』に次いで宮廷上演された『エンディミオン』では女王賛美の要素が強く出ている。そしておそらく『愛の変身』が書かれた89年前後は、女王からの口約束にとどまらない返礼を期待していたのではないだろうか³⁰⁾。もちろん、頑なで残酷で、美しくプライドが高く、気まぐれに好意を向ける女王から、恩恵の返礼をもらうことはそう簡単ではない証拠に、『愛の変身』の劇中でも、ニンフから森の若者への愛の返礼までは到達しない。しかし、キューピッドがニンフたちに「さあ、お嬢さん方、あなた達の中に汚れなき愛を育みましょう」(“Now, Ladies, I will make such unspotted love among you...” 5.4.159-60) と言っているように、全く期待できないわけではなく、むしろ「これから達成されるべき」というニュアンスが残る。つまり劇としてはニンフたちがすぐに愛に返礼すればまるく収まるところを、わざと返礼を先延ばしにして不安定な状態に保ちつつ、一筋の希望を差し挟むことで、リリーにとっての返礼の重要性が浮き彫りになっていると言えよう。



← 【図1】
ピエロ・デラ・フランチェスカ
「盲目のキューピッド」
聖フランチェスカ教会の壁画
(アレツォ, c.1452)



【図2】→
ペトラルカ「凱旋」の挿絵より
「貞潔の凱旋」
“Triumph of Chastity”
(Genua & Strizzi, 1499)



【図3】→
カラヴァッジョ
『愛はすべてに勝つ』
Amor Vincit Omnia
(c.1602)
ベルリン国立美術館



←【図4】
ブロンズイーノ
『愛のアレゴリー』
*Allegory of Venus,
Cupid, Folly and Time*
(c.1545)
ロンドン, ナショナル・
ギャラリー



↑【図5】ティツィアーノ『聖愛と俗愛』*Amor Sacro e Amor Profano*
(c.1515) ローマ, ボルゲーゼ美術館



↑【図6】
ラファエロ『騎士の夢』*The Vision of Knight*
もしくは『スキピオの夢』*The Dream of Scipio* (1504-5)
ロンドン, ナショナル・ギャラリー



←【図7】愛の神に矢を射られる恋人
『バラ物語』*Le Roman de la Rose*.
ブルージュ (c.1490) 大英図書館

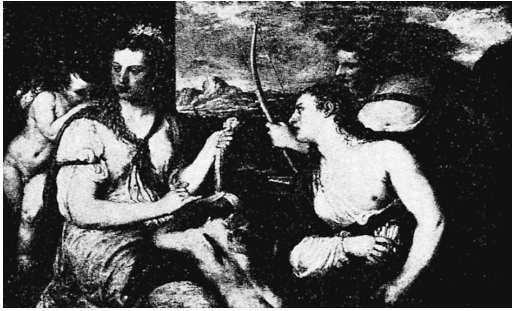
↓【図8】ボッティチェリ『春』
Primavera (c.1478) フィレンツェ,
ウフィツィ美術館



【図8-2】→
『春』(部分)



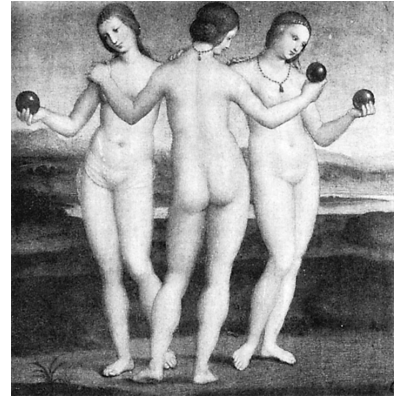
←【図5-2】
『聖愛と俗愛』
(部分)



↑ 【図9】 ティツィアーノ
『キューピッドの教育』
Veneranda Cupido (c.1565)
ローマ、ボルゲーゼ美術館



↑ 【図8-3】『春』(部分)



↑ 【図10】 ラファエロ『三美神』
Tre Grazie (1504-5)
シャンティイ、コンデ美術館

注

- 1) Michael Pincombe, *The Plays of John Lyly: Eros and Eliza* (Manchester: Manchester UP, 1996), p. 149.
- 2) これは女王の女官とスキャンダルを起こして以降、不遇な立場に置かれていたオックスフォード伯爵が、女王賛美の劇を提供して宮廷での復権を果たそうという目論見であり、そのためにリリーの助力を頼んだと言われている。有路雍子ほか『宮廷の文人たち — イギリス・ルネッサンスのパトロン制度』(東京：リーベル出版, 1997) pp.300-2, および ‘Oxford Dictionary of National Biography Online’ (<http://www.oxforddnb.com/>) を参照 (2014年8月6日アクセス)。
- 3) ブラック・フライヤーズ座のリース権が元の所有者 Sir William More に返還されたのは1584年のイースターの時期だが、“オックスフォード少年劇団”は同年12月27日に宮廷で*The History of Agamemnon and Ulysses* を上演した記録あり。その後は1587年まで宮廷上演の記録がない。H. N. Hillebrand, *The Child Actors: A Chapter in Elizabethan Stage History*, vol.1, (Urbana: U of Illinois P, 1926) pp.135-37を参照。
- 4) Leah Scragg ed., *Love's Metamorphosis* (Manchester: Manchester UP, 2008) pp.6-9; Pincombe, p. 147.
- 5) Martin Wiggins, *British Drama 1533-1642: A Catalogue*, vol.3 (Oxford: Oxford UP, 2013) p. 4.
- 6) 『ガラテア』からの引用および行数表示はすべて Warwick Bond ed., *The Complete Works of John Lyly*, vol. II, 1902 (Oxford: Clarendon Press, 1967) pp.417-72. に拠る。
- 7) Peter Saccio は Cupid のいたずらという印象を強調する特定の神話として Moschus (モスコス) というギリシャ詩人を挙げる (Peter Saccio, *The Court Comedies of John Lyly*, Princeton: Princeton UP, 1969, p. 132)。しかしルネッサンス期に流布したイコノロジーを考えればそこまで遡る必要もないだろう。
- 8) 『サフォーとファオ』のキューピッドはサフォーの膝の上に乗ることから年下の少年俳優によって演じられた可能性が指摘されているが、『ガラテア』のキューピッドも、平均的または若干年下の少年によって演じられたと思われる。Jane Kingsley-Smith, *Cupid in Early Modern Literature and Culture* (Cambridge: Cambridge UP, 2010), p. 134.
- 9) Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York: Harper & Row, 1962), 浅野徹ほか訳『イコノロジー研究 — ルネッサンスにおける人文主義の諸テーマ』(東京：美術出版社, 1987)。
- 10) ペトラルカの『凱旋』(*Triumphs*) は、「愛の勝利」「貞潔の勝利」「死の勝利」「名声の勝利」「時の勝利」「永遠の勝利」という6つの勝利からなる寓意詩である。16世紀半ばまでにはその図像も含めてヨーロッパ中に広まった。16世紀イングランドにおいて、特に「貞潔の勝利」がエリザベス女王表象と結び付いた。『凱旋』については岩崎宗治『シェイクスピアのイコノロジー』(東京：三省堂, 1994) pp.263-72なども参照。
- 11) Michael Pincombe, “John Lyly’s *Galatea*: Politics and Literary Allusion”, *A Cambridge Companion to Tudor Literature*, ed. Kent Cartwright (West Sussex: Wiley-Blackwell, 2010), p. 385.
- 12) Jane Kingsley-Smith, pp.133-42. 特に p. 134.
- 13) Leah Scragg ed., *John Lyly: Selected Prose and Dramatic Work* (Manchester: Carcanet Press, 1997),

p.xvii.

- 14) Theodora A. Jankowzki, *Pure Resistance: Queer Virginity in Early Modern English Drama* (Philadelphia: U of Pennsylvania Press, 2000), pp.20–26.
- 15) Jacqueline Vanhoutte, “A Strange Hatred of Marriage: John Lyly, Elizabeth I and the Ends of Comedy,” *The Single Woman in Medieval and Early Modern England: Her life and Representation*, eds., Laurel Amtower and Dorothea Kehler (Tempe, Ariz.: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2003) pp.113–14.
- 16) ネオプラトニズムを代表するマルシリオ・フィチーノの考えでは、人間は肉体的現実が発する愛の情念、すなわち「エロス」が動因となって、聖性を瞑想することによって高められ、天使的精神に到達できるとされた。岩崎, pp.54–55参照。
- 17) 岩崎, pp.288–96.
- 18) 高階秀爾『ルネッサンスの光と闇—芸術と精神風土』(東京:中公論社, 1987) p. 286.
- 19) 『愛の変身』からの引用および行数表示はすべて Warwick Bond ed., *The Complete Works of John Lyly*, vol. III, 1902 (Oxford: Clarendon Press, 1967) pp.289–332に拠る。
- 20) Shen Lin は、初期のセント・ポールズ少年劇団に「若者」になった聖歌隊員が残っていて、主にはミュージシャンとして活躍したが、劇の性質によって必要があれば舞台上で演じた可能性もあると主張する。Shen Lin, “How Old were the Children of Paul’s?”, *Theater Notebook* 45 (1991): 126. 他にも、初期の少年劇団に成人が俳優として時々参加していた可能性については論考あり。Hillebrand, p.148 note 98. Michael Shapiro, *Children of the Revels: The Boy Companies of Shakespeare’s Times and Their Plays* (New York: Columbia UP, 1977), p.105. Reavley Gair, *The Children of Paul’s: the Story of a Theatre Company, 1553–1608* (Cambridge: Cambridge UP, 1982), p.83. Lucy Munro, “The Humour of Children: Performance, Gender, and the Early Modern Children’s Companies” *Literature Compass* 2 (2005), p.13などを参照。
- 21) 『春』で描かれるクピドは目隠しされているが、単に愛欲を掻き立てているのではなく、理性を超えて直接天上に結びつく愛の喜びを喚起するという説もある。エドガー・ウィントは時に「盲目のクピド」がプラスの意味を添加されたことを主張する。Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (London: Faber and Faber, 1958) 田中英道ほか訳『ルネッサンスの異教秘儀』(東京:晶文社, 1986) 第4章参照。
- 22) Pincombe, *The Plays of John Lyly: Eros and Eliza*, p.150.
- 23) 絵画記号の両義性については、岡田温司『もう一つのルネッサンス』(京都:人文書院, 1994) 第3章を参照。
- 24) プロテアの副筋に関して、リリーがアンチ処女信仰の持主だったという前提でリリーの劇を解釈するPincombeは、処女を失うことで力をえたプロテアは、アンチ・処女信仰立場からすると好ましい女性と論じる (*The Plays of John Lyly: Eros and Eliza*, p.156)。逆に Jankowski は、進んで男に身を任せたプロテアのみにはパワーが与えられることで、処女のままでいることを許さない結婚のパラダイムが繰り返されると論じる。Theodora A. Jankowski, “‘The Scorne of Savage People’: Virginity as ‘Forbidden Sexuality’ in John Lyly’s *Love’s Metamorphosis*,” *Renaissance Drama* 24(1993), 143.
- 25) 90年代になると、女王が世継ぎを産まぬまま年老いていく現実を前に、女王の処女信仰に懐疑的な論調も出てくる。三人のニンフたちが(半ば無理に)結婚へと導かれる『愛の変身』は、そういう懸念を反映したものとも言えるし、逆にニンフ達の抵抗を描くことでエリザベスの選択を支持しているとも言える。Leah Scragg ed., *Love’s Metamorphosis*, pp.29–32を参照。
- 26) Derek B. Alwes, “‘I would faine serve’: John Lyly’s Career at Court.” *Sons and Authors in Elizabethan England* (Newark: U of Delaware Press, 2004) pp.47–64.
- 27) 三美神と結び付ける発想自体はセネカが考案したのではなく、紀元前3世紀のギリシャの哲学者クリュシップスに依る。
- 28) 女王から「確約」とは言わぬが祝典局の次期長官の地位に希望を持っていいような言葉をリリーがもらったのが何年のことかはっきりしないが、1597年のロバート・セシル宛の手紙で「この十二年間女王のお約束が引き延ばされたままの状態でじっと耐えてきた。…しかし次期長官の地位を出し抜かれてしまいました」という落胆を述べている。有路雍子ほか, p. 341.
- 29) 二通の請願書のうち一通はおそらく1598年、もう一通は1601年に書かれた。1602年にもリリーの妻が女王宛てに手紙を書いたらしい。G. K. Hunter, *John Lyly: Humanist as a Courtier* (London: Routledge & Kegan,

1962) pp.85-87.

30) 宮廷上演されたリリーの劇のうち、84年上演の二作に対しては報酬がリリーに支払われているが、88年以降は Thomas Gyles が報酬の受取人になっている。気になる事実だが、これとリリーの「返礼への期待」が関連しているかどうかは不明。

図版引用

図1, 図2, 図6, 図8, 8-2, 8-3, 図10 岩崎宗治『シェイクスピアのイコノロジー』(東京:三省堂, 1994).

図3, 図4 Jane Kingsley-Smith, *Cupid in Early Modern Literature and Culture* (Cambridge: Cambridge UP, 2010).

図5, 5-2, 図9 Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (London: Faber and Faber, 1958)
田中英道ほか訳『ルネッサンスの異教秘儀』(東京:晶文社, 1986).

図7 大英図書館, Harley MS 4425 f.22

参考文献

Alwes, Derek B. “‘I would faine serve’: John Lyly’s Career at Court.” *Sons and Authors in Elizabethan England*. Newark: U of Delaware Press, 2004. 47-64.

有路雍子, 成沢和子, 舟木茂子. 『宮廷の文人たち — イギリス・ルネッサンスのパトロン制度』東京:リーベル出版, 1997.

Berry, Philippa. *Of Chastity and Power: Elizabethan Literature and the Unmarried Queen*. London: Routledge, 1989.

Bevington, David. Introduction. *Endymion*. By John Lyly. Ed. David Bevington. The Revels Plays. Manchester: Manchester UP, 1996. 1-72.

———. “‘Jack Hath Not Jill’: Failed Courtship in Lyly and Shakespeare.” *Shakespeare Survey* 42 (1990): 1-13.

Bromley, James M. “‘The only way to be mad, is to be constant’: Defending Heterosexual Nonmonogamy in John Lyly’s *Love’s Metamorphosis*.” *Study in Philology* 106. 4 (2009): 420-40.

Cambell, Heather. “‘And in their midst a sun’: Petrarch’s Triumphs and the Elizabethan Icon.” *Goddesses and Queens: The Iconography of Elizabeth I*. Ed. Annaliese Connolly and Lisa Hopkins. Manchester: Manchester UP, 2007. 83-100.

Cartwright, Kent. “The Confusion of *Gallathea*: John Lyly as Popular Dramatist.” *Comparative Drama* 32. 2 (1998): 207-39.

Connolly, Annaliese. “Evaluating Virginitly: *A Midsummer Night’s Dream* and the iconography of marriage.” *Goddesses and Queens: The Iconography of Elizabeth I*. Ed. Annaliese Connolly and Lisa Hopkins. Manchester: Manchester UP, 2007. 136-53.

Gair, Reavley. *The Children of Pauls: the Story of a Theatre Company, 1553-1608*. Cambridge: Cambridge UP, 1982.

Hunter, G. K. Introduction. *Galatea*. By John Lyly. Ed. G. K. Hunter. The Revels Plays. Manchester: Manchester UP, 2000. 3-25.

———. *John Lyly: Humanist as Courtier*. London: Routledge & Kegan, 1962.

Hillebrand, Harold Newcomb. *The Child Actors: A Chapter in Elizabethan Stage History*. vols.1-2. Urbana: University of Illinois, 1926.

岩崎宗治. 『シェイクスピアのイコノロジー』東京:三省堂, 1994.

———. 『シェイクスピアの文化史』名古屋:名古屋大学出版会, 2002.

Jankowski, Theodora A. *Pure Resistance: Queer Virginitly in Early Modern English Drama*. Philadelphia: U of Pennsylvania Press, 2000.

- . “‘The Scorne of Savage People’: Virginitie as ‘Forbidden Sexuality’ in John Lyly’s *Love’s Metamorphosis*.” *Renaissance Drama*, n.s. 24 (1993): 123–53.
- Jeffery, Violet M. *John Lyly and Italian Renaissance*. 1928. New York: Russell and Russell, 1969.
- Kingsley-Smith, Jane. *Cupid in Early Modern Literature and Culture*. Cambridge: Cambridge UP, 2010.
- Lin, Shen. “How Old Were the Children of Paul’s?” *Theater Notebook* 45 (1991): 121–31.
- Lyly, John. *Gallathea*. *The Complete Works of John Lyly*, vol. II. Ed. R. Warwick Bond. 1902. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- . *Love’s Metamorphosis*. *The Complete Works of John Lyly*, vol. III. Ed. R. Warwick Bond. 1902. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper&Row, 1962. 『イコノロジー研究 — ルネッサンスにおける人文主義の諸テーマ』 浅野徹ほか訳. 東京: 美術出版社, 1987.
- Pincombe, Michael. “Cupid and Eliza: Variations on a Virgilian Icon in Plays by Gager, Lyly, and Marlowe.” *The Iconography of Power: Ideas and Images of Rulership on the English Renaissance Stage*. Ed. Györy E. Szönyi and Rowland Wymer. Szeged: JATE Press, 2000. 33–52.
- . “John Lyly’s *Galatea*: Politics and Literary Allusion.” *A Companion to Tudor Literature*. Ed. Kent Cartwright. West Sussex: Blackwell, 2010. 381–94.
- . *The Plays of John Lyly: Eros and Eliza*. Manchester: Manchester UP, 1996.
- Saccio, Peter. *The Court Comedies of John Lyly*. Princeton: Princeton UP, 1969.
- Scragg, Leah. Introduction. *Love’s Metamorphosis*. By John Lyly. Ed. Leah Scragg. *The Revels Plays*. Manchester: Manchester UP, 2008. 1–49.
- . Introduction. *The Woman in the Moon*. By John Lyly. Ed. Leah Scragg. *The Revels Plays*. Manchester: Manchester UP, 2006. 1–47.
- ed. *John Lyly: Selected Prose and Dramatic Work*. Manchester: Carcanet Press, 1997.
- Shapiro, Michael. *Children of the Revels: The Boy Companies of Shakespeare’s Times and Their Plays*. New York: Columbia UP, 1977.
- 高階秀爾. 『ルネッサンスの光と闇 — 芸術と精神風土』 東京: 中公論社, 1987.
- Vanhoutte, Jacqueline. “A Strange Hatred of Marriage: John Lyly, Elizabeth I and the Ends of Comedy.” *The Single Woman in Medieval and Early Modern England: Her life and Representation*. Ed. Laurel Amtower and Dorothea Kehler. Tempe, Ariz.: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2003. 97–115.
- 若桑みどり. 『絵画を読む — イコノロジー入門 —』 東京: 日本放送出版協会, 1993.
- Wiggins, Martin. *British Drama, 1533–1642: A Catalogue*. vols.2–3. Oxford: Oxford UP, 2012&2013.
- Wind, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. London: Faber and Faber, 1958. 『ルネッサンスの異教秘儀』, 田中英道, 藤田博, 加藤雅之 訳. 東京: 晶文社, 1986.
- Wixson, Christopher. “Cross-Dressing and John Lyly’s *Gallathea*.” *SEL* 41. 2 (2001): 241–56.

The Variation of “Love” : from John Lyly’s *Gallathea* to *Love’s Metamorphosis*

SUGIURA Yuko

Among the eight plays of John Lyly (1554–1606), *Gallathea* (1584?) and *Love’s Metamorphosis* (1588–89?) have in common a pastoral setting, characters of Goddess, three nymphs and Cupids, and the theme of profanity and punishment. *Love’s Metamorphosis* has often been regarded as a sequel to *Gallathea*, and critics tend to interpret both plays from a feminist approach or allegorical approach in regards to the virgin queen. However, these two plays are very different in the treatment of Cupid as well as in their endings. Taking these differences into consideration, this paper examines the variation of the theme of love in *Gallathea* and *Love’s Metamorphosis* from the perspective of Renaissance iconography, and then suggests a new allegorical approach to the latter play.

In *Gallathea*, Cupid is a mischievous child who sets three nymphs in love. For this he is punished by Diana, Goddess of Chastity. This is the staged image of “The Punishment of Cupid” or “The Triumph of Chastity” which prevailed in the Renaissance era since Petrarch. However, “The Triumph of Chastity” is not the only value in this play. Venus is an equally powerful goddess as Diana, and Cupid’s role seems to be transformed from a mischievous child into the God of Love. Besides this, the love between two girls, Gallathea and Phillida, is caused by cross-dressing and misunderstanding of gender identities, and yet it goes beyond the gender limit of love. Venus helps the fulfillment of their sacred love by changing one of them into a boy. Therefore, the theme of this play is the transformation and development of love, from chastity to love, and from secular love to sacred love. Renaissance iconography often represents this transformation and development of love, as we can see in Titian’s *Amor Sacro e Amor Profano* and Raffaello’s *The Vision of Knight*. *Gallathea* represents the possible transition of opposite values from one to the other.

In *Love’s Metamorphosis*, Cupid appears as the most authoritative God of Love from the beginning. He takes revenge on three nymphs who despise the love of three foresters by changing them into a stone, a rose and a bird. Adding to this, Cupid forces the nymphs by threat to marry foresters, and this ending caused much critical antipathy. On the one hand, the three nymphs represent the defeat of women by being incorporated into patriarchal society, and on the other hand, they represent the triumph of women by testing the loyalty of men and winning the right not to be blamed by husbands. The possibility of opposite interpretations is also typical in Renaissance iconography as we can see in Bronzino’s *Allegory of Venus*, Titian’s *Venere benda Cupido* and many other paintings. Moreover, the three nymphs in *Love’s Metamorphosis* represents chastity, beauty and love, and in total they represent “The Three Graces”. “The Three Graces” themselves connect the opposite values of chastity and love via beauty. Not only the three nymphs, but also other characters such as Ceres and Protea have opposite values in themselves. Therefore, the opposing elements in this play do not eliminate each other but can co-exist at the same time.

Both *Gallathea* and *Love’s Metamorphosis* are the plays of very Renaissance value in that a kind of concord can be produced from discords. Having said this, I would like to suggest in the end that *Love’s Metamorphosis* can be interpreted as an allegory of “love” between Lyly and Queen Elizabeth I. Lyly served and paid tribute to the queen by praising her with his plays. By 1588, Lyly was expecting rewards from her as his patron. Elizabeth is like the three nymphs in *Love’s Metamorphosis* in that she is beautiful, cruel/chaste and capricious/loving. Since the iconography of “The Three Graces” is often connected to “the three actions of benefit” (giving, taking, and rewarding), we can say that the play reflects the allegory of Lyly’s expectation of reward from the queen for his dedication.