

天の舞踏・地の踊り

小塩トシ子

(1)

Dauncing the child of Musick and of Love,
Dauncing it self both love and harmony,
.....

Dauncing the Art that all Arts doe approve:
The faire Character of the worlds consent,
The heaven's true figure, and th'earths
ornament.

—Sir John Davies, *Orchestra*, 96

詩歌の女神の賛歌をもって『神統記』を書きおこした紀元前8世紀の詩人ヘシオドスは、女神が聖い山ヘリコンに住まい、その頂きで晴やかな愛らしい踊りを力を籠めた足どりで舞いつつ歌い、羊飼いであったヘシオドスに神々の聖い族について教えたという。そしてこの原初の生成に大地と愛の誕生があったことを告げる。つまり神々の世界のはじめに歌と踊りと愛があった。いまだ確とした宇宙像がなかった昔に、しかし現にある宇宙の生成を問うとき、詩人が音楽と舞踏と愛を、やがて形成されていく秩序と調和の基として置いたのであった。

人間は心のうちにする経験を、ことばで表現するより前にしばしば身体を用いて表わすが、喜びや悲しみや解放感などを表現して、踊りを自然につくり出す。踊りつつ歌う。あるいはまたリズムにさそわれて踊りだす。音楽と舞踊は、だから、原初から不可分の結びつきがあったことは容易に察しがつく。自然(nature)の営みとしての踊りと芸術(art)としての舞踊のあいだには、大きな

天の舞踏・地の踊り

隔りがあるものの、その隔りはかならずしも歴史的な時間を経て発達していく種類のものではなく、いわばつくり出された舞踊がどれほどの形相と本質をもち、秩序と調和に参加しているかによって計られるものではなからうか。

16世紀の詩人サー・ジョン・デイヴィスは、舞踊が音楽と愛から生れ、それ自体が愛と調和であって、天の実相、地の飾りとして世界を一つにする美しい象徴であるという（前出引用参照）。また17世紀はじめにシェイクスピアは次のように書く。

...when you do dance, I wish you
A wave o' th' sea, that you might ever do
Nothing but that; move still, still so,
And own no other function.

(*The Winter's Tale*, IV. iii. ll. 140-3)¹

羊毛刈りの村の祭りの日に、パーディタは田舎娘の装いを解いて、祭の女王の衣装をつけ、人々のあいだを花をくばって歩き、踊りの輪のなかへと人々を誘う。“The queen of curds and cream” (IV. iii. 161) とカミロに呼ばれる彼女の踊る踊りはおそらく羊飼いたちの素朴なしかし力強いステップのフォークダンス風であろうが、その様子を見ながらフロリゼルは上記の台詞を言うのだ。「羊飼いの娘」パーディタの仮りの姿「祭の女王」の中に、じつは生得の高貴な血筋の本質がおのずから現れ出て立居振舞いや踊るさまに示されていることをこの台詞は語っている。パーディタのすること為すことすべてが自然体で美しく女王にふさわしい (“What you do/Still betters what is done” 135-136, “That all your acts are queens” 146)。パーディタの踊る姿は寄せてはかえす海の波のリズムをもち、絶えず動きつつしかも変らぬ海の本質を体しているようで、フロリゼルならずとも、ひたすらそのままの姿、動きを求め願わずにはいられない。

自然体の美しさの極みを、踊りを踊る身体がたえず動いて止まぬ海の波のリ

天の舞踏・地の踊り

ズムに喩え、表現のリズムに置き換えて言うこの条りは、エリオットやヴァレリーの言う「歩行が舞踏にかえられる」瞬間の表現にも似かよっているが、またイエイツが「学童にまじって」の最終連で用いた比喻をも想起させる。

Labour is blossoming or dancing where
The body is not bruised to pleasure soul,
.....
O body swayed to music, O brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?

「身体が魂を喜ばそうとしていたためつけられず」自然に花咲き舞う踊り手の身体をめくるめく律動と輝きは、見る者の目を奪い踊り手と踊りを分けて知覚することを不可能にする。踊る身体という仮象の世界は、舞踊の本質そのもの、形相的存在の世界とまったくひとつとなっている。身体（肉体）と精神をへだてる壁はない。自然と人、宇宙と人の対応から合一へとすでに到っているのだ。

こういった舞踊家と舞踊、踊りと海の波、身体の律動と自然のリズムを分ちがたくひとつのものとして認知する感覚は、踊り手がひとりであっても、また組をなすグループや共同体まるごとであっても変わらない。また踊りに加わる者にとっても見る者にとってもおなじように経験されるものであろう。

「舞踊^{ダンス}」とひと言でいってもそれには原始民族の共同体がする祭儀の「踊り」から、農民や狩猟民族の収穫や成功を祝うときの祭りの「踊り」といった‘folk dance’に通じるもの、文明や都市の発達につれて起った宮廷や貴族のする「舞踏」‘courtly dance’などさまざまであるが²、どの場合にも、ひとりであってもまた手をつなぎ組をつくっても、身体をリズムにあわせて踊るとき与えられる喜びは、感覚的で直接的なものであると同時に、ひと我共に秩序と調和の輪に加えられ参与する喜びでもある。喜びにおいて肉体は精神に変化し、被造物は創造の世界との一体感を味わう。

天の舞踏・地の踊り

ルネサンスの人々はとくにこのことを意識的に感じとっていた。しかもこの秩序と調和を宇宙のそれと結びつけた。彼らは天に舞踏を認めてそれを‘cosmic dancing’と表現し、地上の舞踏は身体のコスモロジーを表現していると感じていた。16世紀から17世紀のヨーロッパが宇宙像の大きな転換期にあり、秩序や調和の^{マクロコスモス}宇宙と^{マイクログコスモス}人間との^{コレスポナデンス}対応関係も揺らぎはじめていたことはよく知られるが、なお一般に秩序と調和の感覚と願望は、社会構造、政治形態、文芸諸分野においてそれまでの伝統に負うところが大きかったことも事実である。

シェイクスピアの喜劇には歌と踊りと音楽がしばしば用いられる。とくに festive comedies, happy comedies と呼ばれる作品群の結末部分に歌や踊りや音楽が配されて、喜ばしい雰囲気^{アットモス}が舞台いっぱい^{アット}に繰りひろげられるのを見るとき、われわれもまたその喜びと調和の輪の中に参加する思いがする。これら三つの要素のうち歌と音楽については考えたことがあるので³、ここでは「^{ダンス}踊り」についてみておきたい。

以下イギリスルネサンスにみられる舞踊の大流行の背後にあってそれを支える理念と宮廷人論をカスティリオーネとサー・トマス・エリオットについて管見したあと、詩に具体化してみせた舞踊の理念をサー・ジョン・デイヴィスの作品『オーケストラ』によってやや詳しく検討する(2)。続いてじっさいの舞踊のありようをシェイクスピアの作品のなかから宮廷風の舞踊(3)と庶民的な踊り(4)に区別しつつ取り出して概観し、「天の舞踏と地の踊り」といった大きすぎると思われる主題の、ひとつの展開の結論(5)を見出しておきたい。

(2)

16世紀は「舞踏の世紀」といわれるほどに舞踊がさかんに行われていた。このことは音楽や詩歌がさかんであったことと当然関係がふかい。そしてルネサンスという文芸運動のあらゆる分野における揺籃の地イタリアからそれは始ま

って、かなり長い時をかけて「アルプスをこえて」イングランドでその最盛期を見たのは1500年代おわりの四半紀であった。

元来イタリアで教育運動として始まったヒューマニズム⁴の、その拠点フィレンツェにおけるネオプラトニズムの思想家・哲学者たちは、古典古代の世界観や生き方を14・5世紀の現代にとり戻そうとして研究・著述に精励したが、なかんずく宇宙と地上の舞踊にふれたものについてまず見ておこう。

舞踏はつねに音楽と密接に結びついている。世界を音楽的原理で把える思想の長い歴史について言えば、古くからあったオルフェウス神話の継承に触れなければならないが、その後ピタゴラスが聖なる宇宙の秩序を数学的尺度⁵で計り、プラトンの「天球の音楽」説に対するアリストテレスの対立的議論を含みながら⁶、ルキアノス、キケロを経て⁷、アウグスチヌス、ボエチウスら⁸の著作によって支持され、中世キリスト教会の反駁や排除にも拘らず⁹ 生きのびて、ルネサンス思想の中核に花開いたのであった。

15世紀のイタリアでは、宇宙の秩序、宇宙における人間の位置、創造主と被造物の関係、肉体と魂の関係、人間の徳性、礼節、美と善について等々の議論と、それに基いて為されるべき人文主義的教育の実践について多くの著述が残されたが、今ここでは、やがて16世紀のイングランドに多大な影響を与えたパッタサーレ・カスティリオーネ(1478—1529)の『廷臣論』(*Il Cortegiano*)¹⁰に触れておきたい。この宮廷人の礼節の指南書ともいえる著書は、ウルビノ公爵邸でかわされた宮廷人たちの理想像をめぐる議論の忠実な記録として歴史的な意義があるばかりでなく、議論のまとめ方や表現方式に関してもすぐれて文学的統一をもったものとしての価値がある。そしてまたこの著作には宮廷人の規範のみならずより大きな問題——人間の、社会や宇宙における位置や意味——をも取上げている点で興味ぶかい。単なるエチケット読本ではなく、宮廷人が培うべき礼節と文芸の技についてもこの視点から述べるのが際立った特色である。

すでに第1巻の半ばにロドヴィコ伯爵が世界をつくり支えている音楽を讃え、宮廷人はすべからず皆音楽を嗜むべきことを説くが、第4巻のおわり近くピエ

トロ・ベンボーは、愛につき美について説き起こし、説き至って「宇宙における人の位置」について、ルネサンス・プラトニストの立場から詳論する。神に造られた小宇宙としての人間の中に神の善と宇宙の秩序が表われているように、善と美はつまるところ、魂の器である身体においてひとつのものとして存在するのだと言う¹¹。これまで中世キリスト教の影響下で、身体 (body) と魂 (soul) をめぐっては二元論的に扱われ、善はともかく美は高い徳としての位置が与えられず軽視されがちであったのを、カスティリオーネはベンボーをとおして、ルネサンス特有の肯定的な考えを示している。経験の感覚的な領域と精神的なそれとはいつも分立の関係にあり、また徳と智に向う生き方についても ‘optium’ か ‘negotium’ か¹² と二者択一の論議があったのを、カスティリオーネは克服している。とくに諸芸術について積極的な意味を見出すベンボーの論旨によれば、芸術家は「世界の共同の創り手」であり¹³、したがって人が芸術において創造主に倣えばその生自体が芸術となり、その人の被造界における業は必然的に徳性を帯びる。また同時に美的水準によってその業は判断される。これがカスティリオーネの著書の背景にある一貫した立場とってよかろう。人の業の目指すところは、結局、創造主の宇宙の徳性と美の完全さを究め創造の業に参与することによって創造を理解することに他ならない。

かくしてカスティリオーネは、宮廷人の求むべき技業として芸術、なかんずく弁論術、音楽、舞踊^{ダンス}を重要視し、意味づけを行ったのであった¹⁴。

このように『廷臣論』を管見したあと、イギリス・ルネサンスの同類の著作の中に、宮廷人論、施政者論、文芸・詩歌論、音楽・舞踊についての文章をたずねてみると、イタリア・ルネサンスなかでもカスティリオーネの影響がいかに大きいかをわれわれは知る。ここでは、サー・トマス・エリオット『施政者論』(Sir Thomas Elyot, *The Boke named the Governour*) の中で、とくに本論に関わる部分に触れておこう。

『廷臣論』の英訳はサー・トマス・ホービーによってなされ1561年に出版されたが、エリオットはそれより30年も早く1531年に『施政者論』を世に送っている。イギリス・ルネサンスにおける広く宮廷人の、あるいは施政者となるべ

き人々の教育について、人文的諸学芸を基礎とする徳ある人格養成についてこの指南書は、カスティリオーネと多くの理念を共有している。その上でいかにもイギリス人らしい思想とその具体化を見る思いがするのは、教育徳目のひとつ「舞踊」について語る部分である。第1巻21章には、男女一組の踊りにみる秩序が、男女が結ばれてそこに表わされる結婚の秘蹟とのアナロジーによって「調和」を象徴していることが記される¹⁵。続いて

A man in his natural perfection is fierce, hardy, strong in opinion, covetous of glory desirous of knowledge, appetiting by generation to bring forth his semblable. The good nature of a woman is to be mild, timorous, tractable, benign, of sure remembrance, and shamefast.

Wherefore, when we behold a man and a woman dancing together, let us suppose there to be a concord of all the said qualities, being joined together, as I have set them in order.

成人した男子たる者、確固とした意見をもち栄達を憧れ知識を求め自分の似姿を後世に残す願望をもつであろう。一方気立て良き女子は柔和にしてか弱く善意をもち恥を知る。したがってこの男女が共に踊れば、男子の動きはより活発、女子のは繊細、それぞれのもつ性質・特質が相手のと織り合わされて、より高い秩序、高貴さを生み出すのだ。このように言って一人ずつでは達成できない徳を賞揚している。

また次章(22)ではさらに具体的に舞踊の型に言及しつつ、その意味づけをしていくのだが、宮廷舞踊のしきたりの順に従って、はじめの「挨拶」にあたるゆったりした壮重な動きの‘honour’、次いで‘brawl’(フランスの branle)と呼ばれる敏速さとスローテンポを併せもつ部分、そしてその二つの相反する要素から引き出される‘maturity’と呼ぶ型に、両極を結ぶ「中庸」の意味づけをするのである。そしてこれらの技を磨くことが、第1の徳目‘prudence’に至る道だという¹⁶。

続いてわれわれは小論の主題に直接近づくためにサー・ジョン・デイヴィス (Sir John Davies) の詩作品『オーケストラ』 (*Orchestra*)¹⁷ を見よう。「オーケストラ」という題の意味するところは、今日われわれの用いるのとはちがって、エリザベス朝においてはなお外国語であり、それはギリシャ演劇のコロスが歌いつつ踊ったあの劇場の空間を指すものであった。それをデイヴィスが、副題にあるように ‘a Poem of Dauncing’ と結びつけて用いたのには、ルキアノスの *Feri Orcheseos* (*The Dance* の英訳があるがラテン語訳で読んだかも知れないといわれる) に倣ったということであろう。ルキアノスの作品における対話形式からいっても、また舞踏への勧誘・説得という内容からしても、影響は認められるであろう。エリオットもルキアノスを活用して舞踏に反対する意見に立ち向ったが (『施政者論』第1巻20章参照)、デイヴィスはその点更にすすんで利用しているのだ。また1588年に出版されたフランスの舞踊大全ともいふべきアルポー (Thoinot Arbeau) の『オルケソグラフィ』 (*Orchesographie*, 『舞踏記譜法』) に倣ったことでもあろう。

デイヴィスはこの作品をおそらく1594年には書き上げていたと思われるが¹⁸、その後この詩を献じたりチャード・マーティンとの確執によって、詩人はマーティンを想起させる部分を抹消し、新たにエリザベス女王讃歌の数連を加え、献辞にあたるソネットも ‘To the Prince’ というものに置き換えた。現在われわれは、1622年詩人自身の手によって整えられ出版された形の、女王に捧げる頌歌として読むのだが、当初デイヴィスは、自身も関わりまたマーティンが ‘Prince d’Amour’ の役を果したミドル・テムプルでの余興のひとつとして、マーティンの要請に応じて書き、じっさいにそこで聴衆を前にして朗読されたのではないかと考えられている¹⁹。

さて ‘cosmic harmony’ を舞踊とのアナロジーで、なめらかな ‘rhyme royal’ で謳いあげるこの詩は、当時の法学院での一夜の余興にせよまた女王に捧げられた作品となったにせよ、かならずしも高い評価を受けておらず、修辞法を駆使した当時の作品例²⁰ とされるが、舞踊について知ろうとするわれわれとしては、まず当時受継がれていた世界観との関連で、次いで当時のじっさいの舞踊

天の舞踏・地の踊り

のありようについて具体的に知ることができるという意味において興味ぶかい作品としてやや詳しく読んでおきたい（舞踏形式の種類についての部分は次項に取上げる）。

この詩の書き出しは、詩作の常套に倣って、はじめに神話的な背景の叙述に続いて詩神の呼び出し invocation(1-6 連) があり、ホメロスの『オデッセイア』から借りた人物アンティノオス (Antinous) が変装してペネローピ (Penelope) の城へ出かける様子と女王の美しさが語られる (7-11)。ペネローピは無論オデッセウスの妻であり、アンティノオスはその求婚者の一人であるが、デイヴィスのこの作品では、美と愛 (Love) の擬人化された形であり、エリザベス女王を暗示する。アンティノオスはそこで女王に舞踏^{ダンス}を申し込む(12-13)。しかし女王は、舞踏が当時急速に流行しはじめた「新しがり屋」のもので、秩序を乱すものだとして断わる (14-15)。

Fair Sir; you needs must fairely be denied

Where your demaund cannot be satisfied.

.....

But why perswade me to this new rage?

(For all disorder and misrule is new,)

.....

ここでデイヴィスのテキストから離れるが、当時の社会（宮廷，都市，地方を問わず）で如何に舞踏 (courtly dance, country dance, 舞踏，舞踊，踊りといったさまざまなニュアンスをもつダンスを含む) が盛んであったかを思い出すべきであろう。エリザベス女王自身が舞踏^{ダンス}を好んだことは、たとえばかの有名なケニスワースでのレスター伯のエンターテイメント (1575) が好例であろう。伯の居城で安息日に女王のご臨席を得て貴族たちが踊った舞踊はいきいきと活発でしかも優雅さをたたえたものだったが、舞踏に対する貴族たちの情熱が現われていた。一般の舞踊熱も、機会を得て適当になされる場合には健康

天の舞踏・地の踊り

にもよいし、楽しいものであったが、度をすごしてのめりこむほどに舞踊に「狂う」人が増えるに従って、ピューリタンたちの非難もまた激しくなっていた²²。大陸からどっと輸入される新種の、とくに感覚的官能的な舞踊が、母国の倫理、道徳さえ危険にさらしていると憂う者が出てきていた。

デイヴィスのテキストにもどれば、ペネローピの「無秩序の流行」説に対して、アンティノオスは急いで舞踊の弁護に乗り出す。すなわち舞踊は世界のはじめからあったもの、宇宙の秩序そのものとともにあること、しかもそれは「愛」によってあらしめられることなどを、彼は高らかに謳うのである（17—24, 25, 26）。

Dauncing (bright Lady) then began to be,
When the first seedes whereof the world did spring,
The Fire, Ayre, Earth and Water did agree,
By Loves perswasion, Natures mighty King,
To leave their first disordred combating;
And in a daunce such measure to observe,
As all the world their motion should preserve.

(stanza 17 italics mine)

Like this, he [Love] fram'd the Gods eternall bower,
And of a shapelesse and confused masse
By his through-piercing and digesting power
The turning vault of heaven formed was:
Whose starrie wheeles he hath so made to passe,
As that their movings doe a musick frame,
And they themselves, still daunce unto the same.

(stanza 19 italics mine)

天の舞踏・地の踊り

ペネローピはこれに対して

My selfe, if I to heav'n may once aspire,
If that be dauncing, will a Dauncer be:

(stanza 26)

と言って舞踊が天にとどく飛翔なら踊ってもいいと、重力からの解放と天上的なものへの憧れという舞踊のもつロマンティックな本質をいいあてつつも、なお完全には説得されない。アンティノオスは続けてレトリックを駆使しつつ（‘world’と‘whirl’d’の pun などを用いて—34）、古代からの天体の動き、天球の音楽を援用して、舞踊の本質と効用につき語り継いでいく。さらにこの作品の中心部分（62-78 連）では舞踊形式の具体例について述べるが、この点は次項に取上げるとして、後半部においては、社交に舞踊が必要なこと、したがって‘liberal Arts’の一科目としてこれを教えるべきことを説く（92 連）²⁸。そして次のようにしめくくっている。

Loe this is Dauncings true nobilitie
Dauncing the child of Musick and of Love,
Dauncing it selfe both love and harmony,
Where all agree, and in order move;
Dauncingt the Art that all Arts do approve:
The faire Character of the worlds consent,
The heav'ns true figure, and th'earths ornament.

(stanza 96)

その後は「愛」の力によって女王を舞踊へと誘うために、女王の美を讃え、女王の宮廷が「地上の天」(thy house, another heav'n below, 108) であり、そこに君臨するためには諸力を調和の中に動かすのが肝要であるとし（109, 110

天の舞踏・地の踊り

連), この技すなわち舞踊にこそ真の調和がみられると結ぶのである。

Concords true picture shineth in thys Art,
Where divers men and women ranked be,
And every one doth daunce a severall part,
Yet all as one, in measure doe agree,
Observing perfect uniformitie:

All turne together, all together trace,
and all together honor and embrace.

(stanza 110)

(3)

デイヴィスはその詩『オーケストラ』の中心部で“measures”という語を用いているが、この舞踊を包括的に表現することばはイギリス的なもの²⁴で、16、7世紀には頻繁に使われた。本項では前項の「天の舞踏」に対して「地の踊り」を見ていくにあたって、まずこの語を検証しておこう。OEDによると舞踊一般を意味する名詞としての‘measure’は(Sub. III. 20), “A dance, esp. a grave or stately dance, often in phrase, eg. ‘tread a measure.’ Now *arch.*”と説明している。元来この語は計量の単位、尺度を示したが、ルネサンス期には派生的な意味(Sub. IV. 11) “proportion; due proportion, symmetry”もあり、リチャード・フーカーの文“Measure is that which perfecteth all things.” (*Ecclesiastical Polity*, V. 10, 62) を OED は挙げている²⁵。

以下シェイクスピアの作品に現われるさまざまな舞踊のことばと形式を見るに際して、‘dance’ という語が Bartlet の引用辞典で見るとおよそ70回²⁶、一方、‘measure’ は87回使われており、そのうち‘dance’の意味で用いられたのは25回であるが、かなり高い頻度で使われているといえよう。

いくつかの用法を見よう。まず

天の舞踏・地の踊り

They have measured many a mile
To *tread a measure* on this grass.

(*LLL*, V. ii. 187, italics mine)

とあるようにフランス王女とその三人の宮廷女性たちが踊る舞踊や

Mannerly-modest, as *a measure*, full of state and ancientry.

(*Much Ado*, II. i. 80, italics mine)

「行儀正しい中庸さと、莊重さと古めかしさにあふれる」宮廷風の舞踊を言う。『お気に召すまま』の中でタッチストーンが、宮廷にいたことを自慢している“*I have tread a measure*” (V. iv. 45) にも、田舎踊り (country dance) などではないとの意を込めている。『ヘンリー五世』では ‘measure’ が詩と音楽と舞踊にかけて用いられている。

Marry, if you would put me to verses, or to dance for your sake, Kate, why you undid me; for the one, I have neither words nor *measure*, and for the other, I have no strength in *measure* yet a reasonable *measure* in strength.

(V. ii. 141ff. italics mine)

まったく、もしあなたがわたしにあなたのために詩をつくれとか踊れと言ってもまったくだめなんだ。詩の方は言葉も韻律もわからないし、踊りの方はステップに弱い。だが腕力ともなればかなりだがね。

おなじような例は『ロミオ』や『リチャード二世』にもある。

But let them *measure* us by what they will;

天の舞踏・地の踊り

We'll *measure* them a *measure*, and be gone.

(*Romeo*, I. iv. 9)

My legs can keep *no measure* in delight,
When my poor heart *no measure* keeps in grief:
Therefore, no dancing.....

(*Richard II*, III. iv. 7-9)

悲しみのために心の調子がはずれてしまっているのに、
陽気なステップを踏むなんてできないわ。だから舞踊はおことわり。

この例に見られるように 'no measure' は「かぎりなく」「度を外すほどに」の意であり、したがって 'measure' はつねに「規律」「定め」「規準」を示唆し、この語がとくにイギリスで用いられるとき、その国民性をも暗示するように思われるのである²⁷。

さて 'measure' にやや長くかかわりすぎた感があるが、もう一度『むだ騒ぎ』の例を挙げながら、更に具体的な舞踊の形へと検証を進めていこう。それには2幕1場が格好の材料となろうが、シシリー島メッシーナの貴族レオナートーの邸で、仮面舞踏会がはじまろうとしているところ、レオナートーとその姪ベアトリスとのやりとりである。

Leon. Daughter [Hero], remember what I told you: if the prince do solicit you in that kind, you know your answer.

Bea. The fault will be in the music, cousin, if you be not wooed in good time: if the prince be too important, tell him there is measure in everything, and so dance out the answer. For hear me, Hero: wooing, wedding, and repenting, is as a Scotch jig, a measure, and a cinque-pace: the first suit is hot and hasty, like a Scotch jig, and

full as fantastical: the wedding, mannerly-modest, as a measure, full of state and ancientry; and then comes Repentance, and, with his bad legs, falls into the cinque-pace faster and faster, till he sink into his grave.

(II. i. 70-84)

ベアトリスの台詞は、当時の舞踊の形式について豊富な説明を含んでいる。まず75行「あまりに尊大なら、なにごとにも程というものがございますと言ってお返事は踊り流してしまうことだわ」と貴族の娘の礼節の姿勢を示唆したあと、求婚と結婚と悔恨、この三つは言うならばスコッチ・ジグと宮廷舞踊とシンク・ペースのようなものだとする。ジグ (jig) は周知のようにテンポの早い活発な踊りでエリザベス朝にもっとも流行したものである²⁹ (後述)。

貴族たる者、対女性の段取りを守ることは当然であるが、ベアトリスによれば、第一段階の「求婚の段」は、熱くて急ぎのテンポのジグ、口から出まかせの気まぐればかり (full as fantastical) と手きびしい喩えようである。慣習にあったつつましやかな「結婚の段」は「宮廷風舞踊」(measure) で格式ばって古風な味 (full of state and ancientry), そして次にやってくるのが「後悔の段」で、跛ひきながらシンク・ペースを踊る。それもだんだんテンポが早くなって息切れがすると言う。‘cinque-pace’ はしばしば出てくるが、「ガリヤードまたはガイヤルド」(galliard) の特徴である五つのステップをとってしばしばガリヤードの代名詞のように用いられる。なかでも五つの前につよく押し出すステップのおわりに跳躍を含んでいるため、体力と器用さが必要で若者の踊りなのである。

ここですでに三種の舞踊用語を見たように、当時はさまざまなダンスの様式があったわけで、ちょうど当時の音楽のありように似て、上流社会の舞踏会から村祭りの ‘rustic country dance’ まで、また教会の儀式にその痕跡をとどめるものや、劇場でお芝居のあと観客に踊って見せる舞台用の踊りなどまで含め

天の舞踏・地の踊り

ると何十種類となるであろう。音楽状況に似ているばかりではない。言語の状況や諸芸術に関連してもこの時代の形式の多様性は目を見はるものがあった。ハインリッヒ・モルが「フランス語の状況」(1550年頃)について次のように言っている。「……言語の造成は、時代の条理である。外来語と母国語、古典語と方言は、制御しがたい熱意で結合する。語彙の豊富さということがモットーなのだ」と。語彙の豊富という点を舞踊形式の豊富と置き換えると、これは舞踊界に起ったことを的確に表現していると言えよう²⁹。

さてそこで宮廷舞踊と田舎踊りに大きく分けていくつかの典型的なものを見ておこう。courtly dance の代表格を挙げるなら、まずなんといってもパバーヌ (pavan, pavane, or pavin) とガリヤードであろう。大陸から伝えられた様式であるため多くの綴り字がある。また夫々の様式も固定しておらずたえず変化していった³⁰。まずパバーヌは宮廷での儀式ばった機会に適しいものとして、荘重な音曲に合わせて踏まれるステップ。イタリア、フランスで古くからあるゆったりとした貴婦人たちのすり足の 'bas dance' と共通の舞踊であり、イギリスでは仮面劇で、とくに王や王家の人物または神々の登場の際、あるいは凱旋の折に適したものとして用いられた。シェイクスピアの作品では『十二夜』5幕1場206のサー・トービーの台詞に出てくるが、珍しい例である³¹。"Then he's a rogue and a passy-measures pavin." というが 'passy-measures' はイタリア語の 'passamezzo' がなまったもので 'passamezzo pavan' は 'stately dance of slow tune' としてよく知られていた。舞踏曲としてより楽曲として作られ、ジョン・ダウランドの「涙のパバーヌ」やウィリアム・バードの曲が有名である。

ガリヤードも舞曲としてトマス・モーリーの「蛙のガリヤード」やダウランド、オーランドー・ギボンズ作のものなどがよく知られるが、舞踊のステップとしては当代随一のものである。6/8拍子の曲のうちステップは ♪♪♪ | ♪♪ ♪ | と五歩のため 'cinque-pace' と呼ばれ社交的舞踏のもっとも中核に位置するものであった³²。サー・ジョン・デイヴィスも先述の作品『オーケストラ』で舞踊のステップの具体例をガリヤードから始めている (67 連)。その動きは

天の舞踏・地の踊り

活発で器用さが要求される。『十二夜』から引用してみると

Sir Toby What is thy excellence in a *galliard*, knight?

(I. iii. 127)

Sir And. Faith, I can cut a *caper*. Why dost thou not go to church
in a *galliard* and come home in a *coranto*?

(I. iii. 137)

Sir Toby I did think, by the excellent constitution
of thy leg, it was formed under the star of a *galliard*.

(I. iii. 142, italics mine)

とサー・トービーはサー・アンドリューの「脚線美のみごとさ」をからかっている。引用に ‘*caper*’ とあるのは ‘*capriole*’ とも呼ばれ、元来 ‘goat’s leap’ の意味で、両足を高く一度にあげて空中で叩き合わせるステップである。ガリヤードは普通この ‘*caper*’ で終わった。デイヴィスも描写しているように若者向きのものであった。

A gallant daunce, that lively doth bewray
A spirit and a vertue Masculine,
Impatient that her house on earth should stay
(Since she her selfe is fierie and divine)
Oft doth she make her body upward flyne,
With loftie turnes and capriols in the ayre,
Which with the lustie tunes accordeth fayre.

(*Orchestra*, stanza 68)

サー・トービーのいう「コラント」(*coranto*) はフランス語の「クーラント」

天の舞踏・地の踊り

であるが、これもまた駆け足調の早いステップ。ただ飛ぶことはなくすり足を運ぶ。『ヘンリー五世』では ‘nimble galliard’ (I. ii. 252) や dancing school で教える ‘lavoltas high and swift corantos’ (III. v. 33) への言及があり、‘lavoltas’ は ‘volte’ の謂で、男女一組がまわってから空中にとぶガリヤードの変奏である。デイヴィスの69連はコラント、70連はラボルタスについての言及である。

What shall I name those currant travases,
That on a triple *Dactyle* foote doe run
Close by the ground with slyding passages,
Wherein that Dauncer greatest prayse hath won
Which with best order can all orders shun:
For every where he wantonly must range,
And turne, and wind, with unexpected change.

(stanza 69)

Yet is there one, the most delightfull kind,
A lofty jumping, or a leaping round,
Where arme in arme, two Dauncers are entwind,
And whirle themselves with strickt embracements bound,
And still their feet an *Anapest* do sound:
An *Anapest* is all theyr musicks song,
Whose first two feet are short, and third is long.

(stanza 70)

ガリヤードはそのステップにどんどん新しい工夫を加え、見せる舞踊としても大流行をした。どれが基本、あるいは規範となるべき形なのか分らなくなってしまふほどであった。しかしいずれにせよ、16世紀末の文学にもっとも頻繁に

天の舞踏・地の踊り

出てくる舞踊形式はこれであろうといわれるから³³、流行の勢いは推して知るべしである。サミュエル・ローランズの『気をつける、刺されぬように』（1604）からの引用がガリヤードの踊り手の姿を活写している。

You nimble skipipacke, turning on the toe,
As though you had Gun-pouder in your taylor:
You that do leape about and caper soe,
Esteeming our old Country Daunces stale
You that do liue by shaking of the heele,
By hopping, and by turning like a wheele³⁴.

活発な動きを要求する舞踊にこの他 ‘canary’ がある。カナリア島産の酒の名として知られているが、それを飲んで陽気に踊り出す³⁵ というスペインから入ってきた舞踊である。『終りよければすべてよし』と『恋の骨折損』からの引用をみよう。

Lafeu.....I have seen a medicine
That's able to breathe life into a stone,
Quicken a rock, and make you *dance canary*
With spritely fire and motion.....

(*All's Well*, II. i. 75-8 italics mine)

Moth No, my complete master: but to jig off a tune
at the tongue's end, *canary* to it with your feet,.....

(*LLL*, III. i. 12-3 italics mine)

宮廷での舞踊の手順やしきたりについてここで詳述する暇はないが、舞踏会のおよそのプログラムとしては、はじめにゆったりした荘重な曲に合わせてパバ

天の舞踏・地の踊り

一ヌあるいはバスタンス二曲が置かれ、続いて早くいきいきしたテンポのガリヤードあるいは‘**tordion**’一曲、またはゆったりしたアルマンド (**almains** ドイツ舞曲) とだんだん早く加速していくブランル (**brawl, branle** フランス風舞曲³⁶⁾)などを配することが行われた。これで見えてわかるように、流れの方向は緩やかな踊りからす早いステップへであり、テンポが早くなるにつれて踊り手たちは興奮の渦に巻きこまれていった。

『恋の骨折損』を例にとってみると、この作品はよくいわれるようにシェイクスピアの「ことばの饗宴」‘**feast of languages**’ (V. i. 40) というに適わしい雰囲気をもっているが、また同時にわれわれが登場人物たちの動きを別の枠組の中に入れて、少し距離をおいて眺めてみると、それはまさに宮廷の舞踏会でのように、男女の若い貴族たちが **courtly dance** の手順をふんで動く「舞踊の楽しみ」といった雰囲気をもっているようにも見えるのである。そして草上の仮面舞踏会がまさに操りひろげられようとする5幕2場。ナバール王以下三人の貴族はロシア人風の仮装をし面当てを被り、フランス王女と仕える三人の貴婦人のところへご機嫌伺いにやってくる、踊りを踊るために (‘**To tread a measure with her on this grass**’ l. 187)。じっさいには音楽が奏されても踊りは始まらず、あるのは‘**wit combat**’ばかりなのだが。そしてこの劇の結末も音楽と踊りの一致と高揚ではなく、春と冬のふた手に別れる素朴な歌が恋の骨折損を暗示して終るのだが。

(4)

さてこのあたりで宮廷を離れて、庶民の中に生きていた踊りをシェイクスピアの作品との関係を中心にして見よう。とはいえ当時の踊りの楽しみは演劇の場合とおなじく宮廷・庶民の別なく存在していたから、その間の壁はなく、お互いの踊りの様式も交互に影響しあい変化していったという事実はおさえておかねばならない。しかし伝統的にも、民衆の祭り^{ウイザー}と結びついていた踊りが都市に、街頭に劇場にと入りこんで、踊る楽しみばかりでなく見せる踊りとして盛

天の舞踏・地の踊り

んに行われるようになっていたこともまた事実である。クルト・ザックスが言うように、宮廷的な舞踏と田園的な輪舞を、社会的な意味で区別することは論外となってきたおり、ただ両者のちがいは舞踊を演ずるその方法にこそあった。

もっとも素朴な村の踊りとしてはまず‘a round’‘roundel’‘roundelay’と呼ばれる輪舞がある。古くから今日に至るまで行われてきたダンスで、おそらくみんながまるく輪になって踊るところからその名が来たと思われる。‘carol’や‘ballad’などとおなじく中世から受継がれたものであった。宮廷で集団輪舞として行われるロンド (round) があるが、これは前出の‘brawl’に似通ったものである。

『恋の骨折損』の一節

*Dull.....or I will play the tabor to the Worthies,
and let them dance the hay.* (V. i. 166 italics mine)

にある‘hay’も一種の‘round’で秋の祭りに村人たちが輪になって踊ったものをいう。他に、

*Tit. Come, now a roundel and a fairy song:
(M. N. D., II. i. 1)*

*First Witch I'll charm the air to give a sound,
While you perform your antick round.
(Macbeth, IV. 1. 129-30)*

に言及が見られる。トマス・ヘイウッド作の *The Woman Killed with Kindness* は田舎の結婚式で幕を開けるが、そこで一同は‘country measures, rounds, and jigs’を踊っている。スペンサーやバーンフィールドのようなパストラルの詩人は‘roundley’という表現を使うが、いずれおなじ羊飼いや農

民の踊りである。

ジグ (**jig**) がこれに次ぐものの、定義は必ずしも一定しない³⁷。ジグはもともと羊飼いや農民が季節毎の村の祭り、とくに五月祭のロビン・フッドにまつわるものとして緑野で踊られたり、また冬のクリスマス祝祭の折屋内で踊られた、活気にあふれた速いテンポの回転や跳躍を伴うものであった。これもまた流行して街角に進出し貴族の邸に入り劇場の舞台にのぼる頃、すなわち16世紀おわりの四半紀以降には、職業的舞踊として喜劇役者が見せる舞台用のアートになっていた。タールトンのジグがお芝居の中でなく独立したショーとして観客をよろこばせたことはよく知られている。

さて country dance のもう一つの雄ともいべきモリスダンス (**morris dance, morisco**) は、おそらくイギリス人の生活にもっとも密接なつながりを過去に於いてもまた現代にも持つものといえよう。起源はこれも定かでない。モリスコとはスペインに留まってキリスト教徒となったムーア人の名に因んでつけられたものといわれるが、キリスト教徒と回教徒のあいだの剣の戦いをモチーフにした集団舞踊ともいわれる³⁸。15世紀から五月祭にはかならず演じられて、16世紀半ばから後半にはこれまた大変に流行した。6人の男性にメイド・メアリアンと道化が加わり³⁹、向い合う並列の舞踊で、ときに顔を黒く塗りナプキンと呼ばれるハンカチを手にし足には鈴をつけて、膝をまっすぐにのばしたまま足を前方に蹴り上げる。そしてできるだけ高く両足でとぶのである。この踊りはその後も祭りやイベントの中に生き続け、とくに前世紀末以降フォークダンスの復活の動きと共に⁴⁰ よみがえって今日祭りの一つの要素として生きている。グループダンスであるが、ジグとおなじように職業的舞踊となり、ソロダンスとしても例えば喜劇役者ウィリアム・ケンプがロンドンからノリッジまで9日をかけて踊り続け旅したのがこのモリスダンスであった。足を挙げ手をふり上げたケンプの絵がその踊りの活発な様子を伝えている。

シェイクスピアのテキストに言及されているものをいくつか挙げておこう。まず『ヘンリー六世』第2部 (III. i. 364-6) には、ジャック・ケイドが 'like a wild Morisco' モリスダンスみたいに踊りはねて突き刺さった投げ槍がすね

天の舞踏・地の踊り

やももで鈴のように鳴りひびいた、とある。『終りよければすべてよし』(II. ii. 26) には「五月祭のモリスダンス」(a morris for May-day) が語られ、『ヘンリー五世』でも同様の言及 “Busied with a Whitsun morris dance” (II. iv. 25) が見られる。

モリスダンスは宮廷舞踊にみられるような迂るようなステップも回転もなく、ただ踵でのつよい足踏みからなる踊りではあるが、開放的で男性的な力強さに溢れ、輪舞にない昂揚と秩序感がある。

この folk dance の代表のような踊りについてもう一つだけ付け加えておくとなれば、クルト・ザックスが指摘しているところであるが、モリスダンスがエリザベス朝まで教会で踊られていたことであり、顔を黒く塗ることについても、天上の力に対する地上のあるいは地下の対向者を示す古代からの宗教的名残りであるとされている点である。

以上、カスティリオーニが舞踏の作法として「あるほどよい品位を持ちつつ、動きには優雅さと軽やかなやさしさをもって」⁴¹ と指示した宮廷風から、イギリス土着の力強い解放感を伴う民族舞踊風^{フォークダンス}までさまざまな ‘dance’ を見てきたが、すべては当時まだ “The order is dancing” という大きな枠の中で全盛を極めていたといえよう。

(5)

地の踊りの様々な姿を、主にシェイクスピアの作品中にみる宮廷風舞踏から田舎の祭りの踊りに至るまで概観したあとで、一応のしめくくりとして再び二、三の点に触れておきたい。

キャピュレット家の舞踏会でロミオとジュリエットが出会い恋の虜になるのは、周知の如く音楽と踊りの中であった。はじめてジュリエットを目にしたロミオは “...Beauty too rich for use, for earth too dear!...For I ne’er saw true beauty till this night” (I. v. 51, 57) と嘆賞する。しかしロミオは踊りに

天の舞踏・地の踊り

は加わずジュリエットが一曲踊り終えて戻るのを待つ。そしてそれから二人はあの形而上的イメージにみちた十四行詩のやりとりをし、初めての接吻をさへする (I. v. 97-111)。舞台でこの劇が演じられるとき、しばしばこのやりとりを二人は踊りながら交すのだが、テキストでは同場おわり (ll. 136-141) にみられるようにロミオは「踊ろうとしなかった方」 (“that would not dance”, l. 136) となっているから、踊りの輪から外れている筈である。

舞踏は、天の秩序と調和の象徴であり、地ではサー・トマス・エリオットがルキアノスに倣って言ったように、またサー・ジョン・デイヴィスがうたったように二人の男女の愛と調和を生み出すものである。この場面は若き二人にとって重大なモメントであり、まさに音楽と舞踊の助けを得て全き愛を誕生させたのであった。ロミオは仮面をつけ巡礼に身をやつし、天上美の殿堂に近づく罪人の巡礼者として、信心と祈りの言葉を用いてジュリエットを説得するが、ここには二人の身体というよりは魂の結びつき、一致が表現されているといえよう⁴²。しかもこのとき二人は踊りの輪の中にはいない。だから劇的にはこの宇宙の調和を映した地上の踊りが、皮肉にも続く悲劇と鮮やかなコントラストをなすのである。なおこの劇には「炬火」(‘torch’) が仮面舞踏会でも墓地でもいわば象徴的に用いられて、天上の火である星々と「不運な星の下に生れた恋人たち」(‘star-crossed’ lovers’, Prologue) の、天と地に対応する関係をも暗示している。天に瞬く星の動きが宇宙の調和を象徴し、土くれでできている人の耳には届かない妙なる音楽を奏でていることは『ベニスの商人』5幕のあの星づくしの対話ばかりでなくシェイクスピアの作品のそこそこに散見するところであるがそれは別項に譲る⁴³。

踊りが調和と秩序の観念を身体で表わすものであるなら、踊りの輪はその一致を示し、和解と喜びを表現するものといえる。シェイクスピアの ‘happy comedies’ と呼ばれる劇がその終幕をしばしば音楽と踊りで飾るのも当然の成行きといえよう。『むだ騒ぎ』、『夏の夜の夢』、『お気に召すまま』がその好例である。不和や葛藤や困難が克服され、晴れて解放の喜びがくる。タイテーニアが目覚めたとき、オベロンは和解のしるしに音楽をさそってこう言う、

天の舞踏・地の踊り

Come my queen, take hands with me,
And rock the ground whereon these sleepers be.
Now thou and I are new in amity,
And will to-morrow midnight solemnly
Dance in Duke Theseus' house triumphantly,
And bless it to all fair posterity.

(IV. i. 91-6 italics mine)

「さあ妃よ、手に手を取って、この恋人たちの眠る地面をゆり籠のように動かそう」、「新たに仲直りをした二人で明日の真夜中、シーシウス公の邸で、心ゆくまで踊り、その邸を子々孫々まで祝福しよう」と。妖精の王と女王が和解するばかりではない。若き恋人たちも眠りからゆり覚まされて和解する（“in gentle concord” IV. i. 149）。そして終幕に、オベロンは一夜の余興の楽しさがおわり一同が眠りにつくとき、この邸を祝福するのである。しかし上記の ‘triumphant dance’ はどうか。じっさいにはアテネの職人たちの提唱で「バーゴマスク・ダンス」（“A bergomask dance” V. i. 362）が踊られることになる。この踊りは元来ベルガモの農夫の間で生れた素朴な、しかし活発な回転輪舞である⁴⁴。シーシウス他貴族一同も職人とひとつになってこの田舎踊りの輪をつくったであろう。そして妖精の王も王妃も、この輪につながっていた筈である。たとえ人の目に見えなくても。「勝利の舞踊」は妖精の登場する masque 仮面劇によく行われたものである。ここには天と地を結ぶ関係というより、人（‘the mortals’）と妖精（‘fairy’）がひとつに重なるヴィジョンがある。夜の夢と現実の堺の溶解と一致というべきか。いずれにしても踊りと祝福を劇の終りに置いたシェイクスピアの ‘sense of an ending’ をここに見ることは可能であろう。

「舞踊の世紀」とさえいわれた16世紀をあとにして、時代がバロックへと移ると、舞踊の形式もまたその音楽も顕著な変化を見せるが、その変化をジョン・

天の舞踏・地の踊り

ホランダーは『天空弦の調律のはずれ』(*The Untuning of the Sky*)と表現している⁴⁵。音楽におけると同様、舞踊においてももはや「天の舞踏」‘cosmic dancing’はまったく意識されなくなり、地における踊りの拮がりにむしろ表現を求めていくようになるのである。しかしシェイクスピアにあってはなお、舞踊は、宇宙の本質的な部分としての人間における秩序と調和という重要な主題を身体をもって表現する手段であったとすることができよう。

〈注〉

1. テキストからの引用はすべて The Oxford Shakespeare (Oxford U.P., 1987) による。
2. 舞踊についての一般的知識は次の文献に負うところがあった。Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes* クルト・ザックス, 小倉重夫訳『世界舞踊史』(音楽の友社, 昭和47年)
Suzanne Langer, *Feeling and Form* (New York: Scribner, 1953)
C.M. Bowra, *Primitive Song* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1962.)
Mary Douglas, *Natural Symbols: Explorations in Cosmology* (London: Barrie & Rockliff: 1970) 『象徴としての身体』 江河その他訳 (紀伊国屋書店, 1983)
Roderyk Lange, *The Nature of Dance, An Anthropological Perspective.* (London: Macdonald and Evans, 1975)
3. フェリス女学院大学紀要13, 17, 18, 19, 21号掲載の拙論はいずれもシェイクスピアの作品と音楽あるいはうたとの関連をめぐっているが、とくに「喜劇と *musica mundana*」(17号収録)は「天球の音楽」と喜劇作品の秩序感覚について論じたものである。
4. 周知の如く humanism という語は19Cにはじめて使われたものであるが、早くキケロがラテン語 humanitas を用いたときには(1)ひろく人間一般 humanity の意味と(2)ギリシヤ語 paideia; 英語 culture or liberal education の意味即ち、教養を身につけるいわば全人教育をさしていた。
5. ‘measure’ ‘proportion’ (後述)などの概念で宇宙の秩序を把握しようとした。
6. プラトンは『テマイオス』『法律』『共和国』において、宇宙を支配する形と調和との音楽的理念や舞踊についてを述べ、一方アリストテレスは『政治論』で、むしろ現実の音にめざめて天体の音楽を否定し、音にはそれぞれに特徴的なエトスがあるとする、感性論的見地を示した。
Cf. James Anderson Winn, *Unsuspected Eloquence, A History of the Relations between Poetry and Music* (New Haven: Yale U.P., 1981) R. G. Collingwood, *The Idea of Nature* (Oxford: At the Clarendon Press, 1945: rpt. 1964), pp.

- 29-92. John Hollander, *The Untuning of the Sky* (New York: The Norton Library edition, 1970) Chapters I, II, III, passim. Kathi Meyer-Baer, *Music of the Spheres and the Dance of Death* (New York: Da Capo Press, 1984) Part 1, Chapter 1, 5, passim.
7. ルキアノス「舞踊について」(A. M. Harmon tr. *Lucian*, V, Loeb Classical Library) pp. 209-289; キケロ『国家について』の「スキピオの夢」 C. W. Keyes tr. *Cicero*, Loeb Classical Library, VI, 8 pp. 271-3.
 8. アウグスチヌス『告白』(中央公論, 1973); ボエチウス『哲学の慰め』(筑摩書房, 1985)
 9. 教会の典礼に舞踊の要素が取入れられていたが、一般に音楽や舞踊は「天使の音楽」と「悪魔の音楽」という区別にも見られるように、異教的・世俗的な性質を教会は排除した。
 10. Baldassare Castiglione, *The Book of the Courtier* (1528), tr. Thomas Hoby (1561), Everyman's Library, rpt. 1966.
 11. 善と美については Everyman's edition, pp. 308-9. 参照。宇宙の秩序・調和と人間のそれについては、同書 pp. 309-10.
 12. ホラティウスのいう *optium: contemplative life* かキケロのいう *negotium: active life* かは、イギリス・ルネサンスの命題としても存続した。たとえばエラスムス『キリスト教君主教育論』(*Institutio Principis Christiani*) の影響を受けた『ユートピア』(*Utopia*) の著者サー・トマス・モアの生涯のおわりに見るヒューマニストとしての必然と限界に、この問題は示されている。
 13. 'co-creator of the universe' この考えはとくにイギリス・ルネサンスの詩人、詩論中に多くの支持を得た。
Cf. Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry in Critical Essays*, ed. G. Smith, Vol. I., p. 158. G. Puttenham, *The Art of English Poesy*, in *C. E.* Vol. II., p. 3.
又, S. K. Heninger, Jr., 'Poet as Maker,' *Touches of Sweet Harmony* (San Marins, 1974) 参照。
 14. 舞踊と宇宙の秩序の関係について Mary Chan, *Music in the Theatre of Ben Jonson*. (Oxford: Clarendon Press, 1980), Pt. II. 4 'A Renaissance Courtly Ideal: Castiglione's Book of the Courtier'(p. 130) に次のような説明が見られる。
"The other most important accomplishment, together with rhetoric and music, for Castiglione's ideal courtier is dancing. For, like music and rhetoric, dance is regarded as an art which imitates and expresses the order and harmony of the universe.....the art of dance is regarded as imitating the eternal movement of the spheres, the cosmic dance".
 15. 'In every dance, of a most ancient custom, there danceth together a man and

- a woman, holding each other by the hand or the arm, *which betokeneth concord*. (イタリック筆者) Everyman's Lib. I, p. 77.
16. Ch. XXII 'How dancing may be an introduction unto the first moral virtue, called prudence'. Everyman's Lib. I, p. 73. なお 'prudence' は 'wisdom' と同義に用いられ, 'justice', 'temperance', 'fortitude' と共に cardinal virtues とされた。
 17. テキストは *The Poems of Sir John Davies* ed. Robert Krueger (Oxford: the Clarendon Press, 1975) による。
 18. テキストのはじめの形は 113 stanzas (現行の 1-108; 127-131 にあたる) であった。
 19. Cf. Commentary, *The Poems*, pp. 358-9. 又, Richard Martin が 'Love' の役を演じたときさという推測がある。P. J. Finkelppearl, *John Marston of the Middle Temple* (1960), pp. 76-9.
 20. "an example of the rhetorical device of amplification by division" Commentary, *The Poems*, p. 360.
 21. *Shakespeare's England* II., Ch. 8 "Dancing," by A. Forkes Sieveking p. 437.
 22. Cf. Charles Read Baskervill, *The Elizabethan Jig* (New York: Dover Publication, Inc., 1929 rpt. 1965) pp. 336-7. もっとも「舞踊狂」(choreomaniac) は中世ヨーロッパ13世紀以降特殊な社会問題としてあった。ザックス前掲書 125-6 頁参照。当世風舞踊に対する非難については Northbrook, *Treatise against Dicing, Dancing, etc.* (1577) の他, Stephen Gosson, *Plays Confuted* (1582) や Stubbes, *Anatomy of Abuses* (1583) がよく知られている。
 23. 92連につけられたコメンタリーは, ルキアノスの『舞踊についての対話篇』の影響を見ている (*The Poems*, p. 373). 以下はルキアノスからの引用。
Dance is not one of the facile arts that can be plied without pains, but reaches to the very summit of all culture, not only in music but in rhythm and metre, and especially in your own favourite, philosophy, both physics and ethics. To be sure, Dance accounts philosophy's inordinate interest in dialectics inappropriate to herself. From rhetoric, however, she has not held aloof..... (Lucian, *op. cit.* p. 247)
 24. Cf. ザックス前掲書 445-6頁。
 25. measure は詩の 'metre' (*OED* III, 16) や音楽で 'melody, an air' (III, 17) の他にルネサンス時代特有の使い方としてフェンシング用語もあり, シェイクスピアもその意味でも用いている。 *OED*, Sub. I. 1. e. "The distance of one fencer from another as determined by the length of his reach when lunging or thrusting. *Obs.*" Cf. *Two Gentlemen of Verona*, V. iv, "Come not within the measure of my wrath."
 26. およそというのは派生語を含むため。 Cf. John Bartlet, *A Complete Concordance*

of Shakespeare.

27. エリオットの『施政者論』で見た「中庸」「成熟」の徳における考え方にも通底している。
28. バスカヴィルの前掲書（注22）はそのきわめて詳しい研究である。
29. ザックス前掲書，393頁参照。
30. したがって定義そのものが難しい。文献によっても時代によっても違うことが多い。
31. 珍しい例となっているのは，パーナスがバスダンスとおなじようにすでに過去のものとなっていたからであり，むしろエリザベス朝後期からジェイムズ朝にかけては舞曲として作られることの方が多かった。
Cf. Bruce Pattison, *Music and Poetry of the English Renaissance*, pp. 181-2.
32. ザックスは前掲書9章（1500年から1650年まで）を「ガリアルダ時代」と名づけている程である。
又，アルポーは前掲書で ‘5 galliard steps are equated with the 5 basic positions at the heart of all inventions in social dances’ といっている。
33. Baskervill, *op. cit.*, pp. 343-4.
34. *Loc. cit.* Samuel Rowlands (?1570-?1630) は多作家だったが，今日見られるテキストは少い。この一節はバスカヴィルの引用による。
35. Cf. *Merry Wives*, III. ii. 93-5. *Host* Farewell, my hearts: I will to my honest knight Falstaff, and drink *canary* with him. *Ford* [Aside] I think I shall drink in pipewine first with him; I'll make him dance.....
36. Cf. *LLL*, III. i. 9. *Moth* Master, will you win your love with a French brawl? 英語の brawl（けんか）とかけた地口である。
37. Cf. Baskervill, *op. cit.* pp. 6-7.
38. モリスダンスのバリエーションとして剣舞（sword dance）もイギリスでは伝統的に行われている。
39. Robin Hood Plays の名残りであろう。前述，ケニルワース城での女王の Entertainment にこの形のモリスダンスが供せられたことが知られている。Cf. Baskervill, pp. 352-3 and *passim*. 又，Maypole festivities として Cornhill で行われたモリスダンスは，Stowe が描写し，Philip Stubbes も詳しく記録している。
40. セシル・シャープ卿（Lord Cecil Sharp）がその運動の中心となって以来，現在も協会（Society）の活動のおかげで季節の祭りやイベントでよく踊られるのを見ることが出来る。
41. ‘Una certa dignità, temperata però con leggiadra ed aersa dolcezza di movimenti’ ザックス，前掲書，383頁の引用。
42. Cf. Elyot, *op. cit.* pp. 73, 77, Castiglione, *op. cit.*, *passim*.
43. 注3参照。

天の舞踏・地の踊り

44. ザックスは、この踊りがイギリスでよく知られていたことを指摘しているが、これが騒々しい道化師舞踊と考えるのは誤りであろうと言っている(前掲書, 416-7頁)。
45. Cf. ロバート・フラッドその他ルネサンスの著述家たちが全宇宙を一弦琴の比喻を用いて描いたのはよく知られている。Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Historia* (1617)