

『オーケストラ』再読

小塩トシ子

天の舞踏と地の踊りのエリザベス朝的対応の相をみようとして前項^{註1}で取上げたサー・ジョン・デイヴィスの作品『オーケストラ』(1594年出版登録, 1596年初版, 1622年改定第2版)は、言うまでもなく「舞踏の詩」であり題名に *Orchestra, Or a Poeme of Dauncing* とあるとおり、まず舞踏についてその由来と意義と効用を7行, 131連の滑らかな韻文で謳いあげた「舞踏の弁護」(Apology or Defence of Dancing)である。その弁護あるいは擁護をひき出したのは、ホメロスの『オデュッセイア』から借りた、貞節の女王ペネローピの求婚という枠組であり、求婚者の舞踏への勧誘を拒む女王に対してなされる弁護がその詩の中心となっている。

ところでその勧誘は成功したのであろうか。舞踏とは、天地の創始のときから愛と共に存在し、天に在るもの地にあるものすべては舞踏という秩序ある動きによって支えられており、地上で美と愛を体現する女王が舞踏に加わらなければ、秩序も調和も望めないと力説されるのだが、少くとも詩の結末にその女王が説得に応じて床に降り立ちステップを踏みはじめるということはいわれられていない。そうであるなら説得は不成功に終わったのであろうか。女王は舞踏の意義を認めず勧誘を斥けついに求愛を退けたのであろうか。ペネローピが、この詩の終りの部分で女王エリザベスの像と重ね合わされ詩が女王讃歌へと移っていることからして、その結論は気がかりな問題となり得よう。気がかりと言えはもうひとつ、1622年版のタイトルページの終りに「未完」(Not finished)の二字が加えられているが、これは何を意味するのか。

前稿に於てわれわれは、この詩の結末に注意を払うことはせず、エリザベス朝が先行する時代から受け継いできた秩序観・世界観に基いて舞踏讃歌を高らかに謳った作品として、これをみたのであった。また当時じっさいに行われて

いた舞踏の種類について具体例を挙げ、それぞれがもつ特性と多様性がメタファーとして地上の社会的秩序を構成する要素に対応させられ歌われている点に注目してみたわけである。それを今回、別の視点から読み直すことにしたのは、次のようなきっかけからであった。

元来この作品は、踊りの女神 Terpsichore の軽やかな足どりそのままに“mere sport of wit”として片付けられるか、さもなければ宇宙の秩序という重く壮大な主題を扱ったものとして読まれるといった両極に、評価が分れがちであった。

エリザベス朝の世界像とくに「万物の連鎖」と「対応」と「宇宙の舞踏」の三本柱の伝統をこの作品の中に見てこれを高く評価したのはティリヤードであったが²、近くはS. テシガーもその論文³の中で、16世紀イギリス人にとって舞踏と音楽と愛が宇宙的秩序と緊密に結びついたものとして考えられたこと、全宇宙が舞踏のうちにあるのと同様、社会秩序も舞踏的諧調の支配を受けていること、さらにそれが「学芸」(liberal arts)の主導原理でもあることを論じた。その点では前稿のわれわれの解釈と理解を共有している。

しかしこれに対して例えば G.A. ウイルクスや J.L. サンダスン⁴は‘jeu d’esprit’、あるいは知的バーレスクとしてむしろ‘invention’に冴えを見せた作品と見ている。J. マニング⁵はこれらの解釈を踏えた上で新たに別の読みを提出している。マニングはこの作品の背後にある宇宙論と神話的関連を詳しく論じた後、詩人がアンティノオスを登場させた理由、彼が展開する愛についての議論の内容と結末に詩人の意図を推測し、アンティノオス＝エセックス伯という大胆な仮説を立て、われわれの読みを刺戟し、再読を促す。

細かい点での検証は後に譲るとしても、また前稿で試みたわれわれの一応の結論を変更する必要はまったく認めないとしても、この作品をもう少し別の視点、別のコンテクストにおいて読んでみたいと思うに至ったのである。その視点またはコンテクストというのは、まずこの作品をとり巻く外的条件と詩人との関係(歴史的コンテクスト)の中で(1)ミドル・テンプルとディヴィス、(2)ミドル・テンプルと『オーケストラ』という設定を立てて読むことである。そし

てこの作品の‘entertainment’としての成り立ちを仮説として考えてみたい。さらに作品内部に再び入っていき、天の舞踏と地の踊りの主題を展開させていく技法としていくつかの二項定立（愛の二相，love と lust，body と soul など）に触れながらデイヴィス特有の議論立てによるこの作品の‘debate’的な性格に光を当ててみたい。

1. ミドル・テンプルとデイヴィス

ルネッサンス期のイギリスでは、詩作はある意味で公けの行為であり、発表された詩集は多くの場合時代の現実を反映し、現実との関わりを示している。時代と社会を意識したトピカルな主題の詩（機会詩）はもちろんのこと、諷刺をこととするエピグラム、宮廷の要人に愛顧や昇進を願って捧げられる詩、女王讃美の献呈詩などからはじまり、もっとも私的な想いをうたう筈の恋愛抒情詩やソネットにいたるまで、ロマン派以降の詩がもつ‘private’な側面、詩人の内面の声をきくといった特色はきわめて少い。将来詩人として立つ野望を持った若者にとって詩作とはまず、学芸・教育の一環としての訓練であり、修辞法と古典的作法に則った‘exercise’であったとってよいであろう。その上でやがて詩人の才能に見合った形式と主題がそれぞれに選びとられていき、目指す読者（あるいは捧げられるパトロン）が限定され、特質を刻印した詩が生み出されていった。そのような道筋をデイヴィスも辿ったことをまず確認しておきたい。

1569年4月、ウィルトシャーのティスベリーで、革なめしを業とする裕福なジェントリーの家庭に生れたデイヴィスは、幼くして父を失ったが、残された財産が豊富だったので良い教育を受けることができた。すなわちまず1580年から5年間ウィンチェスター・コレッジでラテン語を中心に据えたかなり高度な教育を受けている。当時イトンやウェストミンスターと並んでここがいかにかに優れた教育を行っていたかは、たとえばボールドウィンの書に詳しい⁶。それによればラテン語の読解・作文はもちろんのこと、生徒間の会話さえラテン語

『オーケストラ』再読

でなされ、又その文法や修辞を駆使した弁論術の指導が徹底していたという。この訓練は後にデイヴィスがエピグラマティストとして“English Martial”と呼ばれる地位を得るのに役立った。オックスフォードに進んだ彼はクイーンズ・コレッジで古典文学を学び、一年半を経たところで上京する。青雲の志止みがたく、またロンドンの自由さを求め、法学院を目指しての上京であった。当時野望を抱く若者の多くが、宮廷か聖職かあるいは法律を修めて就く職業を目標としていたが、デイヴィスもそのひとりであった。

1590年前後の法学院 (Inns of Court) は、ケインブリッジ、オックスフォードに次いで「第三の大学」(the third University) と呼ばれていた。グレイ法学院を筆頭にリンカン法学院、インナー・テンプル、ミドル・テンプルからなる四大法学院は、宮廷のあるウェストミンスターとシティの間にあつて、官界への最短距離にある法律家を養成する場であると同時に、宮廷風教養を身につける格好の場であった。デイヴィスは1587/8年2月にミドル・テンプルの会員として認められ、法学生になり、学びかつ知的・文化的好奇心を満足させる機会と特権に恵まれた。その勉学面の成果は1595年の夏、下級法廷弁護士 (utter barrister) の資格を七年という当時最短といわれた期間で取得したことに表われている。

またよく知られているように当時の四大法学院は勉学の場としての他に貴族やジェントルマン階級の人たちの、今日でいうメンズ・クラブのような趣きももっており文化的に大きな磁場となっていた⁷。その意味でもっとも華やかな存在であったのはグレイ法学院であるが⁸、ミドル・テンプルも多くの才士をひきつけていた。デイヴィスとおなじ頃ミドル・テンプルの会員として、起居を共にし交友の楽しみや共同の冒険をした人物には、後出のリチャード・マーティンとウィリアム・フリートウッドがいた。この二人とはとくに親しく、オランダへの旅行や、年中行事のお祭り騒ぎにいつも行動を共にしていた。他にこの時期のメンバーとして、ジョン・ホスキンス、フルク・グレヴィル、サー・ヘンリー・ワットン、サー・トマス・オーヴァベリー、そしてジョン・マーストン、ジョン・フォードらがいた。また後のロンドン市長となったジョン・ワ

『オーケストラ』再読

ッツやサー・フランシス・ヴィア，サー・トマス・ノリス，『航海記』のリチャード・ハクルート，サー・ジョン・ホーキンス，サー・マーティン・フロビッシャーといった人々が顔を揃えていた。また当時この法学院のマスターとして礼拝の説教をしていたのはリチャード・フッカーとウォルター・トラヴァース⁹であった。若く野心を抱く前途有望な青年たちは共に学び，共に食し議論をたたかわせつつ，時の政界・官界のお偉ら方の知己を得⁹，やがて宮廷人・政界人となっていくに当って文化的教養を十分に身につけ，また青春を謳歌していたのであった。

とはいえ日常的な勉強はなかなかきびしいもので学期中はもちろんのこと，春学期（Trinity term）と秋学期（Michaelmas term）の間の休暇は「学習休暇」とされていた。法律の学習は主として「口頭訓練」（aural learning）と討議（debate）に重点が置かれ，法律家としてより高い地位につくためには論理とレトリックを駆使した弁論術に長けていることが求められた。デイヴィスはウィンチェスター・コレッジとオックスフォードで身につけた素養の上に法学院での訓練を接ぎ木し，法律家として後に Lord Chief Justice の地位まで昇りつめるが，ここでしっかりした根をもつ大樹となったのである。

またこれまで彼を育ててきたラテン語の教養がここ法学院でデイヴィスに詩作を促し多くのエピグラムを書かせていた。エピグラムはジョン・ヘイウッドが短い諷刺をこととする詩として流行の先鞭をつけ，またイトンやウィンチェスターでラテンのエピグラマティスト，マルティアリスを教科書に取り上げたこともあって，1590年代によく行われた詩形式であった。法学院の内と外，ロンドン市井の状況，話題，人物を材料にして軽妙なタッチで諷刺するデイヴィスの寸鉄風エピグラムは，早くも彼を1594年頃に詩人として世間にその名を知らしめることになった。同時代のエピグラマティスト・ギルピンに“our English Martial”と呼ばれたデイヴィスはマルティアリスに倣いつつ，「新しい呼び名，間抜け」「a new term”，“a gull”をうたう当世風の短詩で人を喜ばせた。当時彼はまだ25才であった。1595年に‘utter barrister’の資格を得ているから，デイヴィスが法律家となり詩人となるのはほぼ同時であった。もっ

とも法律家として生涯を貫いたのに対し、詩作の主だった活動は1593年から1599年の間になされているのだが。

さてわれわれの取上げる作品『オーケストラ』が書かれたのは、ほぼ1594年のはじめ、15日間で書き上げたといわれ¹¹、リチャード・マーティンに捧げられているが¹²、次にこのマーティンとデイヴィスの関係に触れておかねばならない。二人が院内でお互いにもっとも親しい関係にあったことはよく知られている。一方はハンサムで背丈もあり際立って魅力的、もう一方は弁論その他学芸に力量を示していた。1591年頃から二人は日常的に行動を共にしていたようである。マーティンの人気はしかし、デイヴィスが友情を独占できるようなものではなく、早くから他の詩人の献辞を受けたり、祝祭行事ではきまっぴーローであったから、二人の結びつきは同等のレベルのものではなかった。

当時の法学院は、伝統的にクリスマスに始まる祝祭的季節のさまざまなイベントを企画したり実施したりして、積極的に関わっていた。学期中の法律の勉強が骨の折れるきびしいものであっただけ余計に、この時期に羽目はずす程の楽しみを求めたのは当然でもあったろう。また宮廷での祝宴局が催す行事の一端をこの時代には、大学や法学院が肩代りしていた面もある。たとえば1594年から翌年にかけてグレイ法学院で行われたイベントを *Gesta Grayorum*¹³ にみると、シェイクスピア劇 (*Commedy of Errors*) の上演や仮面劇 (キャンピオンの *Proteus and Adamantine Rock*¹⁴) やその他の show, 市中パレード, 馬上試合, そして祭り全体の王 'Prince of Purpool' の即位にはじまる模擬宮廷などのイベントが繰りひろげられ一大祝祭の観を呈している。

グレイ法学院ではこの年の「パープール王子」にノーフォク出身のジェントルマンの子息ヘンリー・ヘルムズが選ばれているが、これはいわば伝統的な「祭りの王」'Lord of Misrule' のグレイ法学院版ともいべきものである。それに相当するミドル・テンプルの「祭りの王」が、リチャード・マーティンだったのであり、容姿にすぐれたマーティンは「愛の王子」'Prince of Love' と呼ばれている¹⁵。デイヴィスが『オーケストラ』の献辞に “mine-owneselves better halfe, my deerest frend” と呼び、また “To whom I owe my service and

『オーケストラ』再読

love”と結んでいる相手は、彼ばかりでなく、ジョンソンが友としてその作品 *The Poetaster* を献じ、ダンも仲間となり、ホスキンスが後年 temple・チャーチの墓碑銘を書くといったように、多くの人々の人気の的であった。ただこの作品『オーケストラ』が書かれた頃は、たしかにマーティンとデイヴィスの間の絆はしっかりと結ばれいわば友情の頂点にあった。共に若く活気に満ち、それぞれの^{グレンツ}賜物を外に向ってはなばなく発揮していた時であった。

ところがやがてマーティンが更に華麗に「愛の王子」としてスターの座に昇るようになるとデイヴィスとの友情に影がさす。デイヴィスがマーティンを引留めようともがけばもがく程、彼はひとり取残され、相手は遠い存在となり、ひどい孤独感にさいなまれていった。そしてついに1598年キャンドルマス（2月2日）の祝日のあと数日して、この友情を破壊する決定的事件が起る。すなわちホールでの夕食時にデイヴィスが剣を^{ガウン}法衣の下につけて入り来り、マーティンの後ろからやにわに切りかかったというのである。傷は幸い大事に至るものではなかった。デイヴィスはそのままテムズ河辺からボートで逃げた。これで彼は職を失い友を失い、未来は闇となってしまった。捕えられ投獄されたあと、やがて釈放の日がきて、即日彼はロンドンを離れ田舎に引き籠もる。

しかしこの引退のあいだ筆を捨てることはなく、その後1599年までに彼は哲学的な趣きを湛えた詩『汝自身を知れ』(*Nosce Teipsum*)を著わして女王に献じている。かつてのエピグラマティストはこうしてシリアスで教訓的な詩人へと変貌する。その間多くの要人に名誉回復の手助けを要請しつつ謹慎の三年余りを送った後、1601年にサー・トマス・エジャトンとロバート・セシルの骨折りで、ミドル・テンプルに復帰する道が拓けたのであった。マーティンとも和解することができたといわれている。法律家としての資格ももどり、復帰が実現した後は、援助を惜まなかったパトロンたちのために詩をつくり、また70才に近い *Virgin Queen* を讃える詩を作って捧げている。1603年女王崩御のあと、ハンスドン卿と共にスコットランドへ赴き、ジェームズ六世（一世）に『汝自身を知れ』の作者であったが故に、厚く迎えられたという。その後詩作からは遠くのもの、国王の命でアイルランドに *Solicitor-General* として遺

『オーケストラ』再読

わされ、ナイトに叙され、生涯の終りには「首席裁判官」(Lord Chief Justice) となるころであったが、その直前(1626年3月)にこの世を去った。ジョン・ダンが葬儀の説教をし¹⁶、セント・マーティン・イン・ザ・フィールドに埋葬された。若い頃デイヴィスが書いた、

Into the Midle Temple of my heart

The wanton Cupid did himself admit.

.....

That love and wit for ever shold departe

Out of my Midle Temple of my hearte¹⁷

という一節に記されているように、彼の詩人としての活動の時期にミドル・テンプルがいかに大きな役目を果たしたかは以上によって明らかであろう。

2. ミドル・テンプルと『オーケストラ』

a) entertainment として

再びここで『オーケストラ』初版のタイトルページを想起しよう。その英語の部分全体を記すところである。

Orchestra Or a Poem of Dauncing. *Judicially proving* the true observation of time and measure, in the Authentick and laudable use of Dauncing. (イタリック筆者)

舞踏の、真正で賞讃すべき効用と律動について観察するすべてを「裁判官の如く実証してみせる」というのは、いかにも法学院生らしく、日常の模擬法廷論議をパロディ風に詩に持ち込んだ手法であることが見てとれる。その手法の

『オーケストラ』再読

じっさいについては後で検証するとして、もうひとつこのタイトルページから推測できることは、この詩の読者（あるいはリチャード・マーティンを含む聴衆であったかも知れない）が、一般人というよりはまず法学院とその周辺や宮廷に及ぶ範囲の人々だろうということである。この詩の成立に関してはなんの記録も残されていないが、リチャード・マーティンに献じられそこに“first mover and sole cause of it [dauncing poem]”と記されていることから、もしかするとデイヴィスはマーティンの依頼によってこの詩を二週間という短期間に仕上げたのかも知れないとの仮説も立てられる。法学院生活の中で教養としての音楽や舞踏は当然欠くことのできぬ項目であり、また先にも触れた年中行事のエンターテインメントの数々に関わったマーティンやデイヴィスが、そのような企画のひとつとして舞踏と愛の理念を論議する詩を、エンターテインメントに仕立てたのではなかったか。じっさいフィンケルパールが法学院での祝宴のために書かれたという仮説を立て、クリーガーもそれを問題としている¹⁸。われわれもまた、マーティンが「祭りの王」にあたる‘Prince of Love’に選ばれていたことを知っているが、この作品に登場する‘Love’とマーティンの役柄を重ねてみたくなるのである。たとえばテキストからほんの一・二例を挙げてみよう。

始めに語り手‘poet speaker’は登場人物アンティノオスを紹介する。“The Courtly love *Antinous* did make, / *Antinous* that fresh and jolly Knight” (stanza 5) この生氣溢れる陽気な騎士が舞踏の^{ミューズ}詩神の調べにのって現われ、女王ペネローピに求愛するドラマがこれから繰りひろげられる。人物の導入に続いて語り手がする舞台・場面の説明を第7連に見よう。

One onely nights discourse I can report,
When the great Torch-bearer of heaven was gone
Downe *in a maske* unto the *Oceans Court*,
To *revell it* with *Tethis* all alone;
Antinous disguised and unknowne

『オーケストラ』再読

Like to the spring in gaudie Ornament

Unto the Castle of the Princesse went

(固有名詞以外のイタリックは筆者)

“one nights discourse” その他のイタリックで示した言葉使いに朗読あるいは上演の「場」が暗示されているのではないだろうか。

このいわば「幕あき」に対して詩の終り近くに示された「上演」を思わせる一節を見ると、

Love heard his prayer, and swifter than the wind.

Like to a Page, in habit, face ana speech,

He came, and stood Antinous behind,

And many secrets to his thoughts did teach.

At last, a cristall Mirror he did reach

Unto his hands, that he with one rash view

All formes therein by Loves revealing knew.

(stanza 119 イタリック筆者)

ここには ‘Prince of Love’ が小姓の衣装をつけて鏡をもち来り、女王の面前にその鏡をかかげる様子が描かれ、あたかも語りとパフォーマンスの組合せを思わせる一節となっている。‘Prince of Love’ はむろんリチャード・マーティンの像と重なり合う。

そうしてみると、この詩『オーケストラ』はミドル・テンプルでの一夜のエンターテインメントとしてマーティンがデイヴィスに依頼して書かせたもので、法学院のホールで朗読あるいは演じる目的を持っていたのかも知れない。デイヴィスはほぼ同じ頃（1595年1月26日）、スロクモートンの依頼によって「祝婚歌」(*Epithalamion*) を書いている。パーレー卿の孫娘、オックスフォード伯の娘であったエリザベス・ヴィアとダービー伯ウィリアム・スタンレ

『オーケストラ』再読

一の結婚の祝宴がグリニッジにおいて女王を迎えて行われ、そのエンターテインメントとして「九詩神の仮面劇」¹⁹を内容とするこの「祝婚歌」を書いたのであった。

またデイヴィスには後年(1602年7月)、サー・トマス・エジャトンが女王をヘアフィールドの館に招いた折、書かせたエンターテインメントがあり²⁰、そのはじめにある散文の序に

A Marriner with a Box under his arme, containing all the severall things following, supposed to come from the Carrick, come into the presence singing this Song.

とあるのが、ポルトガル船 'the Carrick'²¹ から出てきた船員を暗示しており、舞台の装置として「船」を形どった工夫がなされたのではないかと思われる。おなじく1602年、ロバート・セシルの新しい館で、女王の御前で演じられたデイヴィス作「捧げものをめぐっての人妻と未亡人と乙女の口論」²²もなめらかな iambic pentemetre 4行1連詩形の女王讃歌となっている。これらの例は、エンターテインメントとしての仮面劇が形を整えつつあった時代に、まだジョンソンの仮面劇ほどの形式・内容をもっていないにせよ、いわば上演される詩といったものにデイヴィスが通じていたことを示している。

b) debate とそのゆくえ

このように外的条件から見た後に、テキストにあたって『オーケストラ』の特色を指摘するならば、それはこの詩の中核に討論、論議 (debate あるいは disputation) をもってきていることであろう。デイヴィスの作表作といわれる『汝自身を知れ』も提言、論駁、弁護のくり返しによって成立しているし、エンターテインメントとして書かれた「捧げものをめぐっての人妻と未亡人と乙女の口論」も同じ手法を用いている。法律家であり詩人であったデイヴィスと

『オーケストラ』再読

しては当然のことであろうが、ここでも当時の法学院の影響が明らかである。

ふたたびふり返ってみるならば、ミドル・テンプルでの法律家養成の教育の重だつた柱は口頭の討論にあった。法学院内の^{グレイト・ホール}会議室には毎晩、^{ジャッジ}司法官、^{サー}上級^{ジャント・アト・ロー}法廷弁護士²³、^{バリスタ}法廷弁護士がローブ着用で順次入場し、‘high table’に就く。その左右に法学院生が黒いガウン姿で着席。部屋の中央に灯火、‘high table’との間にアバカスと呼ばれる講壇が置かれている。毎夕食のあと‘speaker’がそこに立ち、法律上の一箇条を取上げ、意見の開陳をする。それから討論に入り一同が参加し、できればあるコンセンサスに至ることになる。デイヴィスはこのような場に10年間身を置いていたのであり、その思考方式が身についていた。このことは当然詩作の方法にも影響を与えていたであろうし、またその詩作品を手にする読者層が慣れ親しんできた思考形態でもあった。

テキストに当たってみよう。先程上演の場面を想わせるようなパセジを取上げたが別の言い方をして、この作品を額縁に収まった絵と見るならば、額縁にあたる部分は1連から7連までと119連から最後の部分（版によって二種の稿となるが131連まで）といえよう。エリザベス朝の愛を扱う詩によく用いられた^{ミソロジカル}神話的枠組をデイヴィスもこの部分で設定している。「ペネローピとその求婚者のひとりとの対話からなる詩」（1622年版タイトルページ）とあるように『オデュッセイア』に登場する貞節の誉れ高い女王に対して「求婚者のひとり」アンティノオスはいわばホメロスが語り忘れた人物²⁴であるが、彼は才気煥発陽気な騎士として登場し大胆にも女王の愛を得ようと、変装の身で現れる。そこで詩人は「一夜の討論」（7連）を記すにあたって舞踏の女神の靈感を求めてから（6連）、二人のあいだの対話の様子を書きすすめていく。おわりの額縁は、アンティノオスの説得が最後の一押しを欠くところで彼は愛神に助けを求め（118連）、愛神が水晶の鏡を持ち来って女王に献げ（119—20連）、そこに映る像に女王ペネローピは、神話の世界ではなくエリザベス女王とその治世を見る（121—26連）。そのとき舞踏の女神は退けられ至高の女神ユレイニアが呼び求められ、女王を讃えるに適わしい詩技が渴望されて詩は一応の終り²⁵を告げるのであり、この構成ははじめの6、7連に対応している。

『オーケストラ』再読

この額縁の中に入る絵の部分は8連から118連までと作品のほとんどを成していて、舞踏への勧誘と説得という形をとった求愛の過程が語られるのだが、この“one night’s discourse”はまことに絵画的な幕明けとして描かれる。

The sovereign Castle of the rocky Ile
Wherein *Penelope* the Princesse lay,
Shone with a thousand Lamps, which did exile
The shadowes darke, and turn’d the night to day,
..... (stanza 8)

堅固な島の上に立つ城の一室、無数の燭火の下、女王の招きで求愛の騎士たちが集るなか、輝やきわたる女王の美しさがきわめて感覚的に描写される。この詩の終りに向ってディヴィスは、ネオプラトニズムを援用し、愛の地上の姿から天上のそれへと上昇するさまと、地の舞踊と天球の舞踏の対応を抽象化したイメージを多く用いて描写していくようになるが、アンティノオスの張る論陣のそこそこには、あくまでも感覚に基く、地上に視点を置く発想と語り方が認められる²⁶。

求愛の騎士たちの目を奪いことばを失わせる女王の栄えある天上的な美しさの前に大胆に進み出たアンティノスは(10, 11連)、天上に輝く星々を女王が栄光の飾りとしてその若さと愛の身につけていると感覚的な讚美のしかたによって表現しつつ(13連)、星々にならってその身を動かし、舞踊に加わってほしい、お手をどうぞ(Let me the mover be)と誘うのである。

これに対して女王は顔を赤らめつつも(the modest Princesse blusht)にこやかに第一回目の反論を提示し

But why perswade you me to this new rage?
(For all disorder and misrule is new,)
..... (stanza 15)

舞踏を新しがり屋のもの狂いとして退けるので、アンティノオスは舞踏の起源と意味と効用についての擁護論を展開する。議論は、まずある点の主張が短く簡潔になされ、それに反論が置かれると続いて詳しく主張が理論づけられ実証されるという形をとっていく。修辞学でいう「予弁法」(prolepsis)である²⁷。12連で女王が踊ることは天の舞踏のすぐれた美しさに倣うこと (... Imitate heav'n, whose beauties excellent/Are in continuall motion day and night) であると言い、その根拠と実際を34連から41連にかけて説明していくというしかたである。

新しがり屋が没頭しているのが舞踏だとする女王に対して(15連)、まずアンティノオスは舞踏の起源がそもそも愛と共に世界の始源の時にあって、愛は相争う四大を結び合わせ世界全体を律動の中に置いたと説く(17連)。そして火、風、地、水に繰返し対応しつつ、太陽と月、恒星と惑星、大地とそれを囲む海と流れる川など、すべてが「踊りの完成した形」を示すと説く。詩人は近くからまた遠くからイメージを集めて滑らかにまた色彩豊かにうたいついでいく。

For loe the *Sea* that fleets about the Land,
And like a girdle clips her solid wast,
Musick and measure both doth understand;

(stanza 49)

海はその “proud greene waves” を規則正しく岸に打ち寄せ (50連)
また川は淡青色サファイアに輝いて踊り流れる。

For those blew vaines that through her body spread,
Those saphire streams which from great hill do spring,
.....
And still their daunce begets a murmur sweete,
And still the murmur with the daunce doth meete.

ニンフは地から立ち現われ水の踊りを導き川の流れのいきつくところ海に至って踊りはそのひとめぐりの円環を完成する。同じように四大(fire, air, water, earth)もそれぞれの役割の場を取替えつつ「昇り」「降り」「前進」「後退」「右へ」「左へ」そして「回転」といった舞踏の基本の七つの型に則って動く(62連)。アンティノオスの舞踏論はここから具体的な舞踏の形式に入っていくが、これらについては前稿で詳しく取上げたので略すこととしよう。ただ舞踏の七つの基本型に対応して「文芸の七分野」の意義が語られ(92連)、女王の理解と賛意を求めている点を付加しておく。

このように論陣を張ったアンティノオスに女王はふたたびきびしい口調で反撃を加える(“The Queene, whose dainty eares had borne too long / The tedious praise of that she did despise” stanza 97)。

Forsooth (quoth she) great glory you have won
To your trim Minion Dauncing all this while,
By blazing him Loves first begotten sonne;
Of every ill the hateful Father vile
That doth the world with sorceries beguile;
Cunningly mad, religiously prophane,
Wits monster, Reasons canker, Sences bane.

(stanza 98)

アンティノオスのいう「愛」は、女王にとってはすべての悪のはじまりをもたらすあの愛神の息子キューピッドで、その誘う舞踏は「巧妙なる狂気」「聖とみせてじつは俗の」「知恵の怪物」「理性を蝕む病」「分別の命取り」と断じられる。

アンティノオスはこの激しい反論に、真の愛(Love)とキューピッドの示す

『オーケストラ』再読

愛 (Lust) は区別されるべきで、真の愛は断罪されるべきでなく

For that true Love which dauncing did invent,
Is he that tun'd the worlds whole harmony,
And linkt all men in sweet societie.

(stanza 102)

と世界を諧調の中に動かし、人々を仲睦じく結ぶものであると懸命に弁護する。しかしふり返ってみると、アンティノオスの語ってきた愛と舞踊が、概して地につくもの、感覚の次元で把えられたものであることは確かであった(先述 83 頁参照)。ネオプラトニズムで言う「愛」にいくつもの相や段階があり、Venus と Cupid にもそれぞれ Venus coelestis と Venus vulgaris, Amor divinus と Amor humanus をフィチーノは区別する。その点でアンティノオスが38連において“Venus the Mother of that bastard Love”といい、“the flattering Dame”と言う彼のミューズ舞踊の女神は、あくまでも地上でガリヤードを踊るのであった。それに対して女王は早くから(26連)まったく違った視点で舞踊を見ていたのである。

What eye doth see the heav'n but doth admire
When it the movings of the heav'ns doth see?
My self, *if I to heav'n may once aspire,*
If that be dauncing, *will a Dauncer be;*
But as for this your frantick jollitie,
How it began, or whence you did learne,
I never could *with reasons eye* discern.

(イタリック筆者)

もし舞踊が「天に飛翔することができるもの」なら、わたしも踊りましょうと

『オーケストラ』再読

いうことばは、(西洋に伝統的な)舞踊の本質、いわば人が重力からの解放を願って天に向う飛翔の動きをその中心に持つことを言い当てているようで印象深い。それを女王は「理性の目」をもって認めても、アンティノオスのいう舞踊はそれと別種の「悦楽のもの狂い」にすぎないとしている。これが第二回目の反応・反論であった。

アンティノオスの弁論は、雄弁で多岐に亘る実証をこととしてきたが、女王の反論に照らして見ると弁護しているその舞踊は、変化する世界の、地上の、身体 (body 52, 55 連) の、感覚にたよるものであったと言わねばならない。とはいえ女王との対話の過程でアンティノオスの議論も、テシガーが認めたように²⁸ 上昇線を辿り、舞踊の是非から愛の性質についての debate へ、さらに比喩化、抽象化の方向を辿るに至る。女王の第三回目の反論 (98—101 連) のあと、アンティノオスは、身体としての女王に呼びかけることはなくなる。

Get your faire soule which came from heav'n above,
To rule this house, another heav'n below,

.....

Could I now see as I conceive thys Darnce,

Wonder and Love would cast me in a traunce.

(stanza 108 イタリアック筆者)

ネオプラトニックなイメージを用いて、女王がいわば「天上の舞踏」のアイデアをここ地上の宮廷に映す影として体現していることを、アンティノオスは肉体の目で見また認識しているのである。感性の目がひたすら見てきたものをようやく同時に理性、悟性が認める段階に至ったということができようか。そしてこの理性の把握する舞踊は、驚異と愛でアンティノオスを恍惚に (in a traunce) 導く。舞踊の本質が 'ekstasis' にあることをこのスタンザは語っている²⁹。

ここまできて弁護側の論議は壁にぶつかり、アンティノオスは愛神の助力を求めるが (119 連)、それに応えて愛神がバルカンの鏡をたずさえて登場、女王

『オーケストラ』再読

の面前にこれをかかげる。ペネローピは鏡の中に映し出された不思議に目を射つ驚くべき光景 (“The strange-eye-dazeling-admirable sight” stanza 122) に「ことばを失う」 (“she was stroken dumb” stanza 122) のである。97連でアンティノオスの口がきけなくなったさまが描かれた (“As that forthwith *Antinous* tongue was tyde,/His eyes fast fixt, his eares were open wide,”) のに続いて、ここで議論の決定的な終止符が打たれ、あとは驚嘆すべき光景が描かれるばかりとなる。

..... shee saw the glorious throne
Where the bright Moone doth sit in majestie,
A thousand sparkling starres about her shone,
But herselfe did sparkle more alone

(stanza 124)

Thys was the Picture of her [Penelope's] wondrous thought,
But who can wonder that her thought was so,
.....

And these did represent in lovely show
Our glorious English Courts divine Image,
As it should be in this our golden age.

(stanza 126)

驚異に打たれた女王に言葉はないが、代弁する詩神^{ミューズ}によれば鏡に映じている国は女王の古代ではなく現代の英国であり (“In the great, fortunate, triangled Ile,/ This twelve degrees remov'd from the North star,” stanza 121), 女王は Eliza である。けれどもわれわれはもしかするとその姿はペネローピ自身あるいは理想化された女王ペネローピではないかとも想像する。神話の非神話化が行われ、感覚 (sense) を代表したアンティノオスと、理性 (reason) を体

『オーケストラ』再読

現するペネローピに対して、エライザ＝ユーレイニア＝イデアの絵図を詩人はここで完成させ finishing touch としたのではないか（1596年版127連）。

このようにして舞踊についての ‘pro and contra’ の debate は、いつの間にか女王讃歌，治世の讃美に吸収されてしまう。舞踏への勧誘は、たしかに成功したとはいえない。しかしその必要はなかったとっていい。なぜなら、宇宙の秩序がそれで乱れたりもしないし、地上に天の舞踏を映す存在が女王の姿をとって現にあることが明らかにされたからである。

デイヴィスは『オーケストラ』をきわめて短期間のうちに書き上げたと自ら告白しており、また25才という若書きでもあるが、ルキアノスの「舞踊について」を読み下敷きとして意識していたであろうことは、前稿でも指摘しておいた。そのルキアノスの対話篇の結末は、皮肉屋クラトーがリシナスの舞踊擁護と説得術に応じ、それまでの考えを改めて次に舞踊会に行く機会があれば自分も同道しようと言って終っている³⁰。リシナスの舞踏への勧誘が功を奏したといえよう。これに対して16世紀末イギリスの詩人デイヴィスは、おなじ主題を扱って、エンターテインメントの要素をもち、ディベイトのためのディベイトを法廷弁護人らしく楽しみながら、詩の目標を ‘A Hymn to Astrea’³¹ に置いた作品としてこの『オーケストラ』を一気呵成に書き上げたのではなかっただろうか。

1622年版において終りの数連(127—131連)が書き改められ、タイトルページに “Not finished” の二文字につけ加えられたことについては、いくつかの解釈があるものの³²、どれも推測の域を出ない。1596年版が献げられたリチャード・マーティンとデイヴィスの確執についてはすでに述べたが、その後1603年頃までには友情も復活したのであった。だから初版を書き改める要はなかったであろう。1618年マーティン逝き後デイヴィスは新しい終りの部分を書き、献詩も “To the Prince [Charles]” とチャールズ王子宛のソネットをつくった。女王讃歌も、その治世の謳歌も舞踏への勧誘も、はるか過ぎた時のこととなった今、なぜわざわざ書き改め「未完」としたのであろうか。われわれの推

『オーケストラ』再読

測もまた今のところ未完というより他はない。

ただ『オーケストラ』という作品を、1590年代半ばのロンドンの法学院という知的また文化的舞台を背景として再読するとき、ティリヤード流の「エリザベス朝世界像」を映すばかりか、新しく興味ある局面が鮮やかに見えてくるといふことは確認できたといえよう。

注

1. 『フェリス女学院大学文学部紀要第25号』（1990年3月刊）に収録の拙稿「天の舞踏・地の踊り」 pp. 8-12, pp. 17~passim.
2. E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture* (Hammonsworth, 1943, rpt. 63) pp. 94-99. *Poetry and Its Background, Illustrated by Five Poems* (London, 1955) pp. 30-48.
3. Sarah Thesiger, "The Orchestra of Sir John Davies and the Image of the Dance," *Journal of Warburg and Cautauld Institute* 36 (London, 1973), pp. 277-304.
4. G. A. Wilkes, "The Poetry of Sir John Davies," *Huntington Library Quarterly*, XXV (San Marino, 1962), pp. 283-98. とくに287-89頁参照。James L. Sanderson, "Recent Studies in Sir John Davies" *English Literary Renaissance* 4 (London, 1974), pp. 411-17.
5. R. J. Manning, "Rule and order strange: A Reading of Sir John Davies' Orchestra," *English Literary Renaissance* 15, 2 (London, 1985) pp. 175-194.
6. T. W. Baldwin, *William Shakespeare's Small Latin and Less Greek* (Urbana, 1944), Chapter XIV, "The Winchester System under Queen Elizabeth", pp. 332-7.
7. デイヴィスとミドル・テンプルについては Robert Krueger, *The Poems of Sir John Davies* (Oxford, 1975), pp. xix-xlvi, *passim*. 又、当時の法学院については次の書が参考になる。 Wilfrid R. Prest, *The Inns of Court under Elizabeth I and the Early Stuarts 1590-1640* (London, 1972).
8. エリザベス女王治世下の宮廷・官界の要人は多くがグレイ法学院出であったが、文化・社交の共同体としても法学院は際立っていた。1590年代半ばのグレイ法学院の祝祭的イベントについては次の論文が詳しく参考になる。前川正子「『グレイ国物語』—クリスマス祝祭の模擬宮廷」『オペロン』18巻1号（東京，1979）32-44頁。
9. フッカーは国教派カンタベリーを代弁し、トラヴァースはジュネーブのカルヴァン

派の影響をつよく受けた説教をしたため、人々は朝は国教、午後はカルヴァンを聴く体であったという。後にデイヴィスが *Nosce Teipsum* を書くに当りフッカーに多くを負ったことは知られている。Krueger, pp. xxx-xxxii.

10. 当時ミドル・テンプルからだけでも議会に多くのスピーカーを送り出していたことを思えば、法学院のロンドン政界に占める位置はおのずと知られるであろう。
11. 献呈の詩 [Dedications] の最終2行に “Yet if in friendship you these numbers prayse,/I will mispend another fifteen dayes.” とある。Krueger, p. 80. 以下テキストからの引用はすべてこの版による。
12. To His very Friend, Ma. Rich: Martin. ... “To you, first mover and sole cause of it.” *Loc. cit.*
13. 副題に Or, The History of the High and mighty PRINCE, HENRY Prince of Purpoole, ... ; Who Reigned and Died, A. D. 1594 とある (The Malone Society Reprints, 1914). 内容については注8の前川論文に詳しい。
14. キャンピオンのこの仮面劇は形式を整えた masque としてははじめてのものである。前川論文には言及されていない。
15. マーティンが Prince of Love に選ばれた記録は1597/8の季節であるが、早くから人気の的であったことは確かである。
16. ダンの伝記には記録がないが、Krueger はそう記している。Krueger, p. xlvii.
17. “Gulling Sonnets” vii, 1-2, 13-14.
18. P. J. Finkelpearl, *John Marston of the Middle Temple* (1969) pp. 76-9 quoted in Krueger, p. 358.
19. title は “Epithalamion” であるが中味はムーサたちの祝婚ソネットからなる。Cf. J. R. Brink, “The Masque of the Nine Muses: Sir John Davies’s Unpublished ‘Epithalamion’ and the ‘Belphoebe-Ruby’ Episode in *The Fairie Queene*,” *Review of English Studies*, 23: 445-7.
20. Krueger, pp. 207-216 [An Entertainment at Harefield].
21. Cf. Grosart ed., *Poems*, i. cxi-cxii, cited in Krueger, p. 411.
22. A Contention between a Wife, a Widowe and a Maide for Precedence at an Offringe.
23. ‘Serjeant-at-law’ は Senior Barrister にあたり、法学院の講師の中でもすぐれた者が選ばれた。大野真弓『イギリス絶対主義の権力構造』(東京, 1977) 37-39頁参照。
24. The Courtly love he made unto the Queene,
 Homer forgot as if it had not beene. (stanza 5)
 少なくとも hero というには価いしない人物であり、デイヴィスがこの人物を取上げた意味については解釈がわかるがここではとくに問題としないでおく。Cf.

Manning, *passim*.

25. 1596年版はともかく、1622版は132連として “So & &,” が記されている。
26. Cf. Manning, p. 187. Thesiger, pp. 280-91.
27. Manning もこの点を指摘している。p. 178.
28. Thesiger, pp. 288-90, 296-8.
29. 感覚と理性, ‘body’ と ‘soul’ といったテーマは、舞踏をルネッサンス人の身体感覚, 肉体の発見の問題と結びつけて論ずべきものと考えられるが、これは他日を期したい。
30. Cf. Lucian, “The Dance” in Loeb Classical Library V. trans. A. M. Harmon (London, 1972) p. 289.
31. デイヴィスは後に *Nosce Teipsum* 執筆の頃 *Hymns of Astrea in Acrosticke Verse* (1599) を書き、女王に捧げている。
32. 一・二例を挙げれば、Herbert Howarth は *The Tiger’s Heart* (Oxford, 1970) pp. 86, 176-82 で、議論を結着させようとすれば、女王の結婚に触れざるを得ないので、デイヴィスはこれを避けて未定としたという。James L. Livingston も “Sir John Davies and His *Orchestra*: Fragile Mirror of Elizabethan Order” (Ph D Dissertation 1970) で、もし女王が踊れば貞節は斥けられ、従って秩序を斥けることになり、またもし踊らなければ、舞踊を斥けることになり、それはすなわち秩序を認めぬこととなる、としていずれにしても解決はないのであり、それが未完の形となって表わされているとする。J. R. Brink, “The 1622 Edition of Sir John Davies’s *Orchestra*” *Library*, 5th ser. 30 (1975), pp. 25-33 は改定の部分の順序と意味について、時の Prince Charles の結婚問題と関連づけて考察している。いずれにしても未解決の論点であるといつてよいであろう。