

ウイナワルツ : ヨーロッパ十九世紀のダンスの本質とその運命

今井, 道夫 / Imai, Michio

(出版者 / Publisher)

法政大学スポーツ健康学部

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

法政大学スポーツ健康学研究 / 法政大学スポーツ健康学研究

(巻 / Volume)

5

(開始ページ / Start Page)

51

(終了ページ / End Page)

63

(発行年 / Year)

2014-03-30

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00009731>

ウイナワルツ

—ヨーロッパ十九世紀のダンスの本質とその運命—

Viennese waltz—the essence and the fate of a European dance of the nineteenth century—.

今井 道夫¹⁾

Michio Imai

[要旨]

19世紀ヨーロッパを席捲したウイナワルツがどのような情念に導かれていたか、その本質はどこにあったのかを探るのは難しい。ひとつの方法は文芸に表れたその姿をたどることであり、ゲーテの小説、バイロンの諷刺詩、フェヒナーの評論が手がかりとなる。それを通してその核に潜む回転への志向を読み取り、19世紀における回転運動感覚研究にふれる。そして20世紀に変わるなかで、そのダンスが迎える黄昏を考察する。

key words: Viennese waltz, dance of the nineteenth century Europe, rotary motion

キーワード：ウイナワルツ、19世紀ヨーロッパのダンス、回転運動

ウイナワルツというと、我が国にあっては、ヨハン・シュトラウス1世と2世、レハールらの音楽を思い浮かべる人が多いかもしれない。これらの曲はしかし、本来はダンス音楽（舞曲）であり、ここで取り上げるのは当のダンス（舞踏）のほうである。

さて、そのダンスにあって、今日、ワルツというスローワルツ、あるいはイギリス式ワルツといわれる、ゆったりとしたダンスのほうが主流になってきたように見えるが、ここで問題にするのは、ウイナワルツとして、それとは区別される速い、本来のワルツである。それは、私には19世紀ヨーロッパ感性的世界の重要な一面をよく表しているように思われる。18世紀末にすでにこのダンスへの愛好がみられ、19世紀じゅう踊られ、20世紀になるとタンゴやフォックストロットにその地位を明け渡していった。19世紀ヨーロッパ社交

ダンスの代表であり、また当時の感性の重要な一面の所在を示していると思われるこのワルツを振り返り、考えてみたいと思う。

1. ゲーテにとってのワルツ

ゲーテの『若きヴェルテルの悩み』（1774年刊）のなかで、暗い末路の伏線にもなるのだが、ヴェルテルがロッテと出会い、恋に陥るのは、明るい舞踏会であったこと、そしてとりわけワルツが重要な役割を果たしていることが思い出される。ダンスの楽しみが話題になったとき、ロッテは「ダンス熱がよくないにしても、わたくし、かくさずに申せば、ダンスほどよいものはないと思いますわ」（311ページ）¹⁾ と言うほど、ロッテはダンスを好んでいる。そしてじっさい、よい踊り手でもある。ヴェルテルはいう。

1) 法政大学スポーツ健康学部兼任講師

「ロッテの踊っている姿と見たら見ものだ！
実際、全身全霊をすっかり打ちこんで踊っているのだ。からだ全体がひとつの調和だ。じつに虚心で無邪気で、もともと踊るといことがすべてで、それ以外のことはなにひとつ考えも感じもしていないとしか思われぬ。たしかに、その瞬間においては、いっさいが彼女の眼前から消えうせてしまうのだろう。」(〃)

ドイツ舞踏、イギリス舞踏という区別がなされている。踊りの内容にも相違があろうが、文中の説明からみると、前者はペアがそのままずっと組んで踊り、後者は途中で相手を順に変えてゆくという形態のちがいがあろうである。あるいは少なくとも、この舞台となっている土地ではそうしている。前者の形態がその後の社交ダンスの主流になってゆくといえるであろう。

ここではワルツが踊られ始めている。ヴェルテルは次のように語る。

「いよいよワルツになって、天界をめぐる星のようにぼくたちがぐるぐる回り出したときには、これのこなせる踊り手は寥々たるものであったから、むろんはじめは少しごたついて混乱した。ぼくたちはあわてずに騒ぎの静まるのを待った。」(312ページ)²⁾

ここから推測されるのは、当時まだ一般的にならなかつたが、じょじょにワルツが人々を捉え出していることである。そしてそれに夢中になる人々が出てきている。そのなかにヴェルテルとロッテも含まれる。

「ぼくはこんなに軽く自分の身の動いたことを知らない。ぼくはもう人間ではなかつた。世にも愛らしい女性を腕に抱いて、電光のように飛びまわり、あたりのいっさいが姿を没し去る。」(〃)

この邦訳書では、この舞踏会の個所にワルツと

いうことばが5回出てくる(ただし原典では4回である)。しかしその原語は現在のドイツ語のワルツ(Walzer)というかたちではなく、4つはwalzenという動詞の形であり、残るひとつもそれから転じた名詞としてのWalzenという形である。つまり、当時であつて、ワルツというひとつの確定したダンスの形式を指すというよりも、ぐるぐるとひたすら速くwalzenする(回転する)踊り方を指しているのである。walzenは古い語であるが、こうしたダンスの踊り方を指すものとしては、グリムの辞書によれば18世紀後半からみられ、ゲーテのここでの用法もそうした古い用例に属し、グリムにも引かれている³⁾。すでにこの頃から19世紀のワルツ熱は準備されてくるのである。

ワルツはドイツ高地地方に始まったとされる。すなわちバイエルンや現在のオーストリア西部あたりからということであろうが、19世紀初頭には、すでにヨーロッパ各国に広まる。その広まりを伝える興味深い資料のひとつを取り上げておこう。

2. バイロンにとってのワルツ

バイロンは1813年に諷刺詩「ワルツ讃歌」を書いた⁴⁾。この詩は、ホーラス・ホーネム作というかたちをとっており、まず作者の出版者宛の書簡が掲げられる。ホーネムは、派手な社会的活動よりも家庭的幸福を愛する郷紳である。ロンドンでみそめた女性と結婚して、15年間田舎で暮らしており、娘たちもそろそろ年頃になってきている。夫人の親類の招待もあり、一冬ロンドンで過ごすことになる。そうするうちに夫人は派手な暮らしに染まりだし、夫以外のパートナーに伴われて外出しだす。かつてメヌエットの名手としてならした夫人の、舞踏会での評判を聞き及び、ホーネム氏も舞踏会に出かけてみる。ところがそこでは、ホーネム氏の期待していた昔風のダンスではなく、びっくりするようなダンスが踊られている。ホーネム夫人が「見も知らぬ大柄の軽騎兵風の紳士の臀部の半ばまで彼女の腕をまわし、紳士の方は、まったくのところ彼女の腰の半ば以上に腕をまわし、すさまじいシーソーのように上下する演奏に

あわせて、ぐるぐる、ぐるぐると回転している」のを見てホーネム氏は驚きあきれ、めまいまでしてくる。「まるでひとつの大針で刺し貫かれた2匹のこがね虫のように。」ホーネムさんはワルツをご存じないのですかと、唾然としているホーネム氏を尻目に、女たち、母も娘もワルツの渦に加わってゆく。やがてホーネム氏もこれを理解し、夫人同様ワルツの愛好家となり、生傷をつくりながら、相手をころばしながらワルツに取り組む。そして、そのワルツを愛するの情を韻文に托し、もってその情を人々に知らしめようとしたのがこの詩である——とされる。

この詩に含まれる屈折した揶揄、冷笑、皮肉の類をここでうまく伝えることはどうていできないが、多少、追ってみよう。このドイツからやって来たダンスについて、バイロンは当時の歴史的事情を踏まえて批評する。このワルツは同じくドイツから輸入されたホック（ラインワイン）のように人々を酔わせる。ナポレオン時代の錯綜のなか、ワルツはイギリスにいつのまにか侵入した。イギリスの娘たちはこのワルツに群がる。そうして始まる舞踏会に集まる人々にむけて、バイロンの揶揄が続く。夫たちは妻たちの舞踏好きのとぼっちを受け。そのうえ、息子や娘たちを監視しなければならぬ。独身の男たちは一生苦しむことになったり、1週間の快楽を得たり、自分の花嫁を得るかと思えば人の花嫁をつかまえてみたり……。バイロンの痛烈な皮肉と揶揄を少し拾ってみよう。

「ワルツ、ワルツだけが脚と腕を要求する、
足をきままに、手をあずけ。
手は衆目のなか、自由にまわし、
……………
“危ないステップ暗けりゃ安心”」

「強く押しつけられても卒倒するおとめたちはいない。
もっとも愛撫されているときがもっとも愛撫的である。」

「張り骨もなく、ペティコートはあまり用いられず、
道徳もメヌエットも、徳も徳のコルセットも、」

「衣服は胸をはだけたつくり、
そこには昔は心があると思われていたのに、
引き渡された腰のあたりをくまなく、
他人の手が所在なくさまよう。」

「ひとつの手をりっぱなお尻にまわし。
もう一方の手をそれほどりっぱでない肩にまわし、
忠実な愛情をもつてのびあがる。」

「こうして皆が皆、遅く速く動きながら、
あたたかな実りあるふれあいを愉しむ。
“こんなことをしていて何事も起こらないのか”
と、
善良な諸氏はおたずねであろうか。
ほどよい頃には何事か起こるだろう。
胸は人前で男性にあずけられ、
内々では拒む——もしそれができるなら。」

バイロンはついには怒りを爆発させて次のようにいう。

「我々の道徳の現在と将来を、
少しも考えたことのない諸君。
うまくその魅力を我が物としたがっている諸君、
君たちは美をそのように安うけあいするのか。
ほっそりとした腰のまわり、ほてったわき腹へ、
やたらと熱い手をまわす。
こうして相手を抱きしめる喜びはどこにあるのか、
みだらな抱擁、ふしだらな接触。」

ここでバイロンのこの詩のもつ描写や陰影を再現することはどうていできない。一編の諷刺詩とはいえ、そこにすぐれた観察力とただならぬ屈折した感情を感じとるばかりである。私はバイロンについては明るくないが、次のような叙述について

ては疑問を提出することはできる。ある著書⁵⁾のなかで次のように語られている。

「一八一二年のイギリスの社交界では、ウィーンから入ってきたワルツが大流行をもたらしていた。ワルツを踊れることは紳士・淑女の重要な資格の一つであり、社交の功利的条件からいっても、ほとんど不可欠に近いものであった。この現実がびつこのバイロンの意識に深刻な屈折を与えなかったはずはない。バイロンの自意識はふたたび悪意に転化するのである。びつことワルツとが両立できない以上、彼は社交界の饗宴を斜めに冷酷に眺める地位に追いこまれた。これこそは、彼の自意識にふさわしい。ついでにいえば、バイロンのワルツに対する屈折した感情は、彼が翌年匿名で刊行した軽妙な風刺詩『ワルツ』のうちにもみることができる。」(165-6ページ)

ワルツは後にウィーンで特に流行し、そのため今でもこのワルツはウインナワルツといわれたりするが、当時のイギリスにウィーンから持ち込まれたと特定するのはゆきすぎであろう。バイロンの詩にいわれているように、(今のオーストリアも含めた)ドイツから持ち込まれたというほうが適切であろう。また「大流行」というのは誇張であり、「ワルツを踊れることは紳士・淑女の重要な資格の一つであ」ったというのも事実とは思えない。また社交上「不可欠」であったとは、とうてい考えられない。脚が悪かったという事情があったにしても、ふつうの意味では道徳的であったとはいえないバイロンがその不道徳性を皮肉たっぷりに揶揄し、冷笑しているワルツが、そうやすやすと大流行したとは思われない。もちろん多くの人を捉え出しており、そしてそうした人々が尋常でないほど熱中していたことからいえば、ワルツがイギリスを席捲していたといえるかもしれない。そしてそれを遠目に眺めていた人々にも動揺を与えていたはずである。

当時の社交界の寵児バイロンが、脚が悪かった

がゆえに仲間に加われずワルツを揶揄している図は悲惨というほかない。もしバイロンが脚が悪くなかったら、率先してワルツを踊ったということは十分ありうることである。しかしまた、それを嫌悪したことも十分ありうることである。バイロンの意識における「深刻な屈折」、「ワルツに対する屈折した感情」をたんに彼の身体的障害との関連に矮小化してしまうのは正しくない。たんなる諷刺詩とはいえ、それだけなら、すなわちその種の「やっかみ」だけでは、この誇り高い詩人はこの詩を書けなかったであろう。そこで問題になるのは、ワルツの基底にある感覚である。その19世紀的な新しさである。ホック(ラインワイン)によってもたらされるのと等質の陶醉感である。

バイロンもまた、社交界のなかで軽薄に行動し、華麗な饗宴のただ中におり、放縦や悪徳、放蕩や浮気にひたっていたとすれば(172、175ページ参照)、どうしてまた道学者よろしくワルツを中傷しなければならなかったのであろうか。そこには脚の障害ややっかみ以上のものを見なければならぬ。すなわち「精神の不眠」(189ページ)という近代の宿痾を背負った苦悩の詩人バイロンの、いとまたやすく「精神の催眠」へと旋回してゆく人々へのやっかみを見なければならぬ。

バイロンはこのダンスの新しさを強調している。ワルツがデビューしたときは、すべてが新しくなる時だった。宮中も新しくなれば、新しい法律が、新しい硬貨、新しい戦争が……。ここでバイロンは「新しい(new)」を16回も繰り返している。そして、こういう時代こそがワルツのもっとも長続きする時代である、とバイロンはいう。こうして見てゆくと、バイロンのワルツへの敵意は19世紀的感性への敵意であったと捉えるのが正しいように思われる。

3. フェヒナーにとってのワルツ

バイロンが「ワルツ讃歌」を書いてからまださほど年を経していない頃、ドイツのひとりの若い思想家が、本当の意味でのワルツ讃歌を書いた。フェヒナー「ダンスについて」(1824年)⁶⁾がそれで

ある。フェヒナー（フェヒネル）の名は我々日本人にとって必ずしもなじみがないかもしれない。ただ注意深い読者なら、『善の研究』改版序文（1936年）⁷⁾の次のような一節を思い出すかもしれない。

「フェヒネルは或朝ライプチヒのローゼンターの腰掛に休らひながら、日麗に花薫り鳥歌ひ蝶舞う春の牧場を眺め、色もなく音もなき自然科学的な夜の見方に反して、ありの俣が眞である晝の見方に耽ったと自ら云って居る。」

この特異な思想家・科学者は、今日ではあまり読まれることはなくなったけれども、19世紀の思想を考えるにあたっては逸するわけにはいかない。

さて、「ダンスについて」であるが、ドイツ語でダンス（Tanz）といったばあい、かなり広い概念であるが、ここではもっぱらワルツが考えられている。この思想家らしいところといってよいであろうが、話は宇宙論的規模で始まる。

「全宇宙の創造があたかもオベロンの角笛の吹奏によりなされたかのごとく、この宇宙は永遠に円を描いて回らなければならない。すべての惑星は太陽のまわりを踊り、太陽自身はあんまり太っちゃだから大きな動きがとれず自分を軸にして回るだけで、みんなと同じダンスの愉しみを奪われている。我が地球はといえば、月と組んでペアで踊っており、これぞまさしくワルツ発見の機縁となったものにほかならない。ワルツはそれゆえ天上のダンスといってまったくさしつかえない。」

ここまで読んだだけで、すでにバイロンの中傷を吹き飛ばしてしまうような澄明さを感じないであろうか。少なくともバイロンのワルツ論が見逃しているワルツの一面がここにあることは確かである。

こうしたダンスをけなす道徳家や医者たちの言はたわごとにはすぎない、とフェヒナーはいう。道徳家は足というものに不道徳なものを見ているか

らであり、医者はダンスがはやると皆が健康になり、商売上がったりになるからこれをけなすのである。ダンスはまた人体の解剖学的構造によく適っているとフェヒナーはいう。ダンスは自然に適っているのである。合目的的である。

フェヒナーは、人体にあつて頭が尊く足がそれに従属してそれを支えるものであるという通念をひっくり返してみせる。足がワルツをうまく踊れるように重心をとるために、頭があるにすぎない。ダンスを音楽の附随物のようにいう人もいるが、むしろ音楽がダンスの附随物であるとフェヒナーは考える。ダンスに適しているかどうかはよい音楽かどうかの基準である。

汗をかきながら、着物の汚れるのもかまわずダンスに夢中になるのは、「ダンスのもつ高い内的価値」のためにほかならない。じっさいダンスは「天のもの、神的なものへの旅」とみなすことができるとフェヒナーはいう。いわば天使のように羽根をもち、高みへ飛んでゆこうとする。だが結局は、我々地上のものは、跳びはねることができるにすぎない。しかし、そうした天に向かおうとする努力のうちにすでに天国を見出すことができるのではないかとフェヒナーはいう。

音楽にしてもその演奏を考えてみると、ダンスに密接に関係している。ピアノの演奏というのは、鍵盤の上を手（指）がダンスをすることではないか。大方の演奏とはそうしたダンスである。また無償の営みである点で、ダンスは詩文学とも共通する。

古代ギリシャでは祭りとダンスは一体となっていた。祭壇をとりまいてダンスが踊られた。いまでは両者は分離してきている。古代人は我々のようなワルツを知らない。それはフェヒナーによれば、古代人は「我々がするように自己自身のまわりではなく、むしろ自己の外の客観世界のまわりをまわったから」である。

とりわけ少女たちにとってワルツは何物にもかえがたいものであるとフェヒナーは見る。ワルツは命と引き換えにしてもよい、いや命そのものである。ある本によれば、身体の不具合でふつうはほとんど動くことのできないような少女が、ダン

スとなると苦もなく回転するという。仕事場で黙々と精を出しているお針子にもダンスは命と生気を与える。舞踏会において彼女たちは、より高い、高貴な境域にいるように感ずる。「皆が皆、原罪をそっくり脱ぎ捨て、舞踏会場なる天国において新たな光明にみちた存在に変容しないであろうか。」「不可能に思えることが可能にならないであろうか。」「だれがこれを我々のふつうの地上的な生活と考えようか。」

そうであるとすれば、通常、舞踏会の催されない夏は、女性たちにとって悲しい季節となるのもうなずけるとフェヒナーはいう。たしかに自然の喜びはあるであろう。けれども、人々はどれだけそれを楽しんでいるというのであろうか。結局、夏は、暫時ダンスを中止させ、冬のダンスのために新たな力を蓄えるための、自然の消極的な試みなのではあるまいか。ダンスでかくはずの汗は、太陽が高いために自然にかいてしまう。額に汗してパンを食べよとは、ダンスをして汗をかくまでパンを食べるなどということにはほかならない。舞踏会の効用に眼をつぶる人々も、それが少女たちの労働意欲を増進させていることを認めざるをえないであろう、とフェヒナーはいう。前後1週間はそれがよい影響を与えている。舞踏会を待つ少女たちは、ちょうど1週間もゆたかな画想を抱えてそれを画布にあらわそうとしている画家に似ている。

娘たちは舞踏会で死ぬよりも、むしろ舞踏会行を止められることによって憤死する。かりに舞踏会で肺をやられることがあっても、愉しく踊って死ぬほうがよいのではないだろうか。彼女は兵士たちと同じく「名誉の床」で死ぬのである。そうした娘たちを無理やりに家へ連れ帰ろうとする母親たちは酷なるかな。

——私はフェヒナーの雄弁につられて、その内容を追ってみた。いささか軽妙にすぎるところがあるにしても、すぐれたワルツ讃歌であり、別の必要からフェヒナーの本をあれこれとめくっているうちに、たまたまこの小論にめぐりあったときの興奮を私はいまでも忘れることはできない。

それにしても同じワルツが、バイロンとフェヒ

ナーにおいて、どうしてこうもちがったものとして現れるのか。その良し悪しはおくとして、いまはただこの19世紀のワルツのもたらした感性的昂揚を感得しておけばよい。

もちろん、そこで人々はただひたすら昂揚し、興奮しただけだとは思いたくない。ある歴史家は、19世紀のウィーンのダンスホールの様子を次のように描き出しているが、それは、全面的ではないにしても、真実を伝えていると思いたい。

「しかし、群衆は、常に静かで、行儀がよかった。下品と放縦とは、ここにはなかったのである。……

そして、ウィーン市民は、食い意地がはっていたが、暴食のために肥りはしなかった。また、彼らは正気をなくすほどに酔っぱらいもしなかったのである。」

「こうした [ダンスホールでの] 楽しみには、すべて、何か困った出来事や、人をいらだたせるような調子はまったくなく、みな喜びを共にするという形で行われるのである。そして集まった人々は、みな一様に踊りに夢中になって、彼らの心も体も、まるで一つになっているかのようである。」⁸⁾

じっさい、20世紀の猥雑な時代を通り越してきた我々現代人の感覚から見ると、ウインナワルツなどは19世紀的慎ましさを感じはしないであろうか。とはいえ我々の想像つきかねるほどのワルツ熱は確実に存在していた。

4. 回転運動とその感覚

ワルツの形態について、バイロンの見ればそのふしだらな接触が眼につこうとも、その本質は「回転」にあり、そのことはすでにみたようにwalzenの語義からもいえることである。そしてまた回転によって得られる回転感覚にこのダンスの本質がある。

私はヨーロッパ19世紀におけるワルツの広が

りとそれへの熱中のていどを思うとき、その底に回転感覚志向があったのではないか、換言すれば回転感覚が19世紀の感性的世界の一面を表現しているのではないかと思われてならない。

さて、私は自然科学といえども、こうした時代の感性のありように突き動かされるものだと信じている。私の考えているのは、1873-4年のマッハ、ブロイアー、ブラウンによる運動感覚論である。彼らは相次いで独立に運動感覚の発生の仕組みについての説を発表した。人の運動感覚一般も問題にされているが、中心にあるのは回転運動感覚である。人は回転運動をどのようにして感覚することができるか。それは内耳迷路中にある3つの半規管の働きによる。おおざっぱに言えば、その三半規管中の内リンパの動きと管の動きとのずれによって、回転運動の特性や方向の感覚が興発される。この結論に至るまでには、およそ50年にわたる内耳器官の生理学的研究の積み重ねがあった。これについて多少見ておこう⁹⁾。

すでに1820年代にプラハのプルキニェとフランスのフルランスがこの問題に着手している。プルキニェは人の眩暈の研究をした。そして回転運動による眩暈のばあい、それは頭の位置に依存していることを見出した。また回転運動によって眼振（ニュスタグムス）——眼球が不随意的に律動往復を繰り返す現象——が起こることを見出した。フルランスは聴覚能力の探究にあたって聴覚器官を次々と破壊していった。そのさい三半規管を破壊しても聴覚能力は影響を受けないが、それによりひじょうに奇異な運動をすることがわかった。ハトの水平の半規管を切断したり針で刺したりすると、ハトはひじょうに痛み、水平方向に頭の振り子運動をする。ハトは進もうとすると、その動きは乱れ、眩暈をともなった状態におちいる。ときには鉛直を軸にした回転運動をしたりする。他方で、下方の垂直の半規管を切断すると頭の上下運動がおこり、しばしば前にでんぐり返る。この種の実験を彼はウサギについてもおこなった。だがフルランスはその原理の解明にはむかわなかった。こうした実験、観察に対して、本質的な

原理解明に近づいたのは、ドイツのゴルツであり、それはもう1870年のことである。

この間、フランスのメニエールは眩暈と難聴と耳鳴りが同時に発生することが多いことに気づいており、眩暈が半規管の症状であるという考えに達していたが、その理論を十分に展開しないままに終わった。

ゴルツの見解は次のことばに集約される。

「半規管が聴覚器官であるかどうかは未解決である。とはいえそれは、平衡の維持に役立つ装置を形成している。それはいわば、頭の、間接的には全身体の平衡のための感覚器官である。」

この把握を基礎として、3人の学者が同時に三半規管が運動を感覚する器官であることを理論的に明らかにした。以下が彼らの最初の報告である。

マッハ「人の平衡感覚についての物理学的研究」（1873年11月6日）

ブロイアー「迷路の三半規管について」（1873年11月14日）

ブラウン「回転感覚と内耳の三半規管の機能についての予備的ノート」（1874年1月19日）

これら相次いでなされた報告は、内耳迷路中の三半規管が回転感覚を司るものであることを明らかにした。マッハは最初、「平衡感覚」ということばを用いていたが、後には運動の面を重視し、「運動感覚」ということばをむしろ用いている。また後にしだいに明らかになってゆくように、直進運動に対する器官は耳小石であるとされるようになるので、彼らのテーマは回転運動の感覚であるといつてよい。三半規管は回転運動の感覚器官である。

このテーマを、オーストリア（当時）の科学者たちがかんがりの部分担ってきたことが、気にならなくはない。プラハのプルキニェ、ウィーンで学び当時はプラハにいたマッハ、ウィーンのブロイアーであり、そしてこの方面の研究の伝統は受け継がれ、ウィーンのパラニーのノーベル賞受賞に

までつながっている。オーストリアは後に精神分析で主導的な位置を占めるが、それに比べればささいなものにしかすぎなくとも、この分野でも主導的な役割を果たしたといえるであろう。

私は、ここで、マッハやブローイアーが回転感覚に対して独特な感性をもっていたと思えてならないのである。マッハやブローイアーがワルツを愛したように思われてならないのだが、あるいはちがうかもしれない。しかし、彼らはワルツの基礎にある回転感覚という19世紀的感性に突き動かされることがあったという考えは、捨てることはできない。(オーストリアの人々は、この感性により敏感であったため、ワルツにより強く熱中することになったとみることはできないだろうか。)

マッハとブローイアーはまたフェヒナーの知的影響下にあった。マッハは若い頃、フェヒナーに傾倒していた。彼は『感覚の分析』初版序文において「顧みれば、今を去る二十五年前、フェヒナーの『精神物理学綱要』(ライプチヒ、一八六〇)によって本書で取扱っている諸問題に手をつけてみようという自然な性向を、強烈に興発されたのであった」¹⁰⁾と述べているが、マッハの感覚生理学的研究は、フェヒナーを軸として進められたとみられる。そしてフェヒナーとの交渉によって左右されていたのだった。ブローイアーもまたフェヒナーの影響下にあった。「彼がもっとも高く評価していた作家はゲーテとフェヒネルであった。」¹¹⁾

(エジンバラ大学のアレクサンダー・クラム・ブラウンは、化学構造式の発案その他の業績のある化学者である。最初エジンバラ大学で医学の勉強をしたが、化学の勉強も始め、ドイツのブンゼンやコルベのもとに留学している。その後はずっとエジンバラですごした異才の持ち主である。このブラウンがどのようにして回転感覚の問題にむかったか、回転感覚になにかしらの思い入れがあったかどうか、興味あるところであるが、いまはその資料はなく、立ち入ることはできない。) ¹²⁾

19世紀の感性的世界の柱の少なくともひとつをなしたのは、回転感覚ではなかったろうか。それを基盤にワルツが隆盛をほこったし、また回転

木馬のような遊戯施設が好まれた。そしてまたマッハやブローイアーは、あるいはブラウンも、この感性に促されて、回転感覚の解明に熱中したのではなかろうか。

5. ニーチェのダンス論

私が19世紀に回転感覚への傾斜がみられることを強調するのは、前世紀の基本感覚はそうではなかったことにもよっている。

哲学者ライプニッツは前世紀の初頭に次のように述べている¹³⁾。

「……ただいくらかたくさんあっても、微小な表象ばかりで、きわだった表象のないときは、頭がぼんやりしている。たとえば、おなじ方向に何度もつづけてぐるぐるまわると、目がくらみ、気が遠くなって、ものを見わけることがすこしもできなくなってしまう。死のまぎわ動物はしばらくのあいだこのような状態におちいることがある。」(第21節、下線は引用者)

ライプニッツの立場から見ると、回転運動は「きわだった表象」を損うものであり、その意味で反理性的な状態を産み出す。人間に求められるべき理性的在り方に反するものである。そしてさらに死のまぎわの動物が、ぐるぐるまわりだす、あるいはそれと同等の状態に陥ると言うときにも、回転運動が理性からの離反であることが暗示されているとみることができよう。

ここでふたたびダンスに話を戻すと、回転運動を基礎とするワルツは、フェヒナーの描き出すように明るい陽気な面があるが、哲学的に見ればあい、それゆえこうした反理性的な暗い面をも内在させているというべきであろう。

さて、19世紀の哲学者ニーチェは、『ツァラトゥストラはこう言った』¹⁴⁾のなかで好んでダンス(Tanz)を引きあいに出している。ただダンスという邦語の語感はずしもツァラトゥストラにふさわしくなく、氷上訳にしたがい、原則として舞踏ないし踊りということばを用いよう。

私にはニーチェの舞踏論はある不確かさははらんでいられる。ニーチェの説く舞踏の基本的方向は、「重力の魔 (der Geist der Schwere)」との闘いにある。

「わたしは踊ることのできる神だけを信じるだろう。

わたしがわたしの悪魔を見たとき、悪魔はきまじめで、徹底的で、深く、荘重であった。それは重力の魔であった。——かれによって一切の物は落ちる。

……………

いまはこの身は軽い。いまはわたしは飛ぶ。いまはわたしはわたしをわたしの下に見る。いまはひとりの神が、わたしとなって踊る思いだ。」(第一部「読むことと書くこと」)

「とりわけ、わたしが重力の魔を敵視していること、これこそ鳥の生きかたなのだ。まことに、それは不倶戴天の敵、宿敵だ。根っから許せない敵だ！ おお、わたしの敵意の飛翔と彷徨がいまだ及ばなかったところがあるだろうか！」(第三部「重力の魔」)

「人間にとっては大地も人生も重いものなのだ。それは重力のしわざである！ しかし軽くなり、鳥になりたいと思う者は、おのれ自身を愛さなければならぬ、——これがわたしの教えである。」(〃)

「舞踏者ツァラトゥストラ、翼を動かして誘っている軽快な者ツァラトゥストラ。すべての鳥をさしまねき、飛びたつ準備と覚悟のなった者、この至福に恍惚となった奔放な者。」(第四部「ましな人間」について)

ニーチェは、この人間の敵「重力の魔」の圏外に飛び立つことが生の解放につながると考えている。そしてその圏外に飛び立ちうることは、鳥になることに象徴される。しかし人間は鳥たらんとして

翼を身につけて飛び立つとき、あのイカロスの運命をたどることになりはしないか。ここにニーチェにとってのアポリアが生じてくるはずである。

ニーチェは他方で大地を讃えているのである。そしてそれを踏みしめ、あるいはそれを基盤として跳ぶ(飛ぶのではない)足を讃美する。

「わが兄弟たちよ、わたしはあなたがたに切願する。大地に忠実であれ、そして地上を超えた希望などを説く者に信用を置くな、と。かれらは、みずからそれと知ろうが知るまいが、毒を盛る者たちなのだ。」(第一部「ツァラトゥストラの序説」)

「舞踏好きのわたしの足に、『生』よ、おまえはちらと目をくれた。笑うような、問うような、とろかすような、ゆらぐ視線を。

ほんの二度、おまえはその小さな手でカスタネットを打ち鳴らした。——それだけで、もうわたしの足は舞踏の熱に浮かれだした。

わたしの踵かかとは高まり、わたしの爪先つまさきはおまえの心を知ろうとして、耳をすませた。耳が爪先についてこそ、舞踏者というものなのだ！」(第三部「第二の舞踏の歌」)

この生身の人間が、ただ鳥のように飛ぶことだけをめざしたなら、それはせいぜい19世紀バレエのような優美だが強さの欠けるものに帰着せざるをえないことを見通してもいたであろう。

しかし、ニーチェの舞踏は、重力の魔への敵視と、大地に忠実であることのあいだで、結局、曲芸を強いられることになってしまう。

「わたしの兄弟たちよ、あなたがたの心を高らかにあげよ！ 高く、もっと高く！ だが脚のことも忘れるな！ あなたがた良い舞踏者よ！ あなたがたの脚も高くあげよ！ いっそ、逆立ちして踊るがいい！」(第四部「ましな人間」について)

ここでワルツに話を戻そう。ワルツは、ある意味で、重力の魔に敵対しつつ、しかもなお、足(脚)を地につけた踊りではないか。ニーチェは次のようにいった。

「すべてのこうしたいっくいな絶対者どもを避けよ！ かれらは重い足と鬱陶^{うっとう}しい心の持ちぬしだ。——かれらは踊ることを知らない。こうした連中にとって、どうして地上が軽快なものになるだろう！」(II)

ワルツを踊る者は軽い足とさわやかな心の持ち主ではないだろうか。ワルツを踊る者にとって地上は軽快なものになる。

しかし、ニーチェはワルツに直接言及していないものの、ワルツの潜在的批判者であったことは明らかである。なぜなら、ニーチェのいうタランテラの踊りにワルツは帰属するからである。

「おまえの魂のなかにあるのは復讐の一念だ。おまえに嘯まれると、真黒なかさぶたができる。おまえの毒は復讐心を植えつけて、人びとの心を狂わせ、踊らせる (drehend)。

平等の説教者たちよ！ わたしが諸君に話しているのは比喩だ。諸君も人びとの心を狂わせ、踊らせる (drehend) ではないか。諸君は毒ぐもタランテラだ。隠れた復讐心^{ぬし}の持ち主だ！」(第二部「毒ぐもタランテラ」)¹⁵⁾

タランテラを「平等の説教者」に比し、「正義」(と復讐)の士に比しているかぎり、ワルツにはなじまないが、回転の舞踏を否定するニーチェの観念はここにはっきりと示されている。

「そうだ、毒ぐもは復讐したのだ！ そして、ああ！ いまタランテラは復讐によってわたしの魂までも狂わせ (drehend) ようとする。

だが、わが友人たちよ、わたしが狂乱して、くるくると踊りださ (drehe) ないように、わたしを固くこの柱に縛りつけなさい！ 復讐欲の

渦巻となるよりは、円柱苦行者となるほうがまだましだ。

まことに、ツアラトウストラはつむじ風や竜巻^{たつまき} (Dreh- und Wirbelwind) のたぐいではない。ツアラトウストラは踊り手であっても、決してタランテラ踊りの踊り手ではない！」(II)¹⁶⁾

ニーチェをライプニッツに強くむすびつけて解釈する哲学者(フリードリヒ・カウルバッハ)がいる。回転運動にかんして、ニーチェは確かにライプニッツの見方に近い。

6. ワルツの黄昏

ワルツは19世紀ヨーロッパ世界を席捲した。だが世紀が変わるとともに、急速に廃れてゆく。それは回転感覚の衰退を意味するというべきであろうか。社交ダンスの世界で、かわって人々を熱狂させたのは、あの地を這うような、不自然な歩みをするタンゴである。そしてその他の中南米系のダンスである。またフォックストロットであり、ワルツもスローなワルツ、イギリス式ワルツであり、今日ではこちらをたんにワルツと呼び、もともとのワルツはウイナワルツ、ドイツ式ワルツということになってしまった。

20世紀ダンスの旗手キャッスル夫妻は、ダンスにふれたところで、こともなげに次のようにいう。

「また、タンゴは、最初に思ったほど難しくもない。旧式のツーステップよりも難しいのは確かだ。ワンステップよりも確かに難しい。しかしひとたびあなたがウイナワルツよりも魅惑的な音楽のスウィングとリズムのなかに入ってゆくと——それでああなたは我を忘れてしまう。あなたはタンゴ狂になったのだ。私はひそかにタンゴとブラジル・マシーシュは明日のダンスだと信じている。……ますます多くの人々がこのふたつの南米のダンスに熟達しつつある。ニューヨーク、ロンドン、パリのいきなボールルームでは、ワンステップとヘジテーションワルツが今期のダンスを主導している。来期を主導す

るのはタンゴとマシーシュであろう。」(下線は引用者)¹⁷⁾

すでにウイナワルツの時代は黄昏を迎え、ワンステップやゆったりしたヘジテーションワルツなどがはやっている。キャッスル夫妻もキャッスルウォークなるものを発案している。そしていま、タンゴの時代がやってこようとしている。そしてキャッスル夫妻は、その音楽とダンスがウイナワルツよりも魅惑的であることになんの疑いももっていないようである。

そしてついにはウィーンのオペレッタのなかでもウイナワルツの調べが危うくなっている。たとえばカールマン『マリツァ伯爵夫人』(1924年)第2幕冒頭の「僕が毎晩寝るときに」のメロディーは、フォックストロット風のものとなっている¹⁸⁾。このオペレッタにおいてもウイナワルツはもちろん忘れられてはいないが、影はうすれてきている。

19世紀の遺産ともいふべきウイナワルツは、いまでもヨーロッパで愛されている。ただ、その踊り方、楽しみ方を見ていると、素朴で、その前身であるレントラー風に戻っているのではないかと思われるときがある。競技ダンスとしては、10種目のうちのひとつとして、伝統あるダンスとしての位置を保っている。ただし、その伝統をもたない日本では、多少形式的な扱いを受けているようにも思われる。

私はウイナワルツを回転のダンスと規定したが、それと相関するもうひとつの性格づけを試みたい。ここでふたたびライブニッツ『モノドロジー』を引く。

「(話かわって)被造物は、(相手よりも)完全性をもっているかぎり、外部に作用をおよぼすが、不完全な場合には、他の被造物から作用を受けると(いちおうは)いうことができる。だからモノドに、判明な表象のあるかぎり、そこに能動作用が認められるが、錯雑した表象の場合には、受動作用が認められることになるのであ

る。」(第49節、下線は引用者)

ライブニッツにおいて完全性は能動性に通じるものである。ところでウイナワルツというのは今日の社交ダンスの種目のなかで、ほとんど唯一、能動性を押し殺したダンスといえることができるであろう。どの種目でも男性のリードと女性のフォローという原則が貫かれている。その意味で男性の能動性、女性の受動性という制約があるわけであるが、しかしその総合としてのダンスのなかに、能動性が、「完全性」や「判明な表象」が志向されているとみることはできる。ウイナワルツもまた、この形式をとっている。だがそこではリードとフォローの関係が他の種目に比べて格段に減殺されている。ウイナワルツは右まわり、左まわりの連続的回転を基本としているが、そこにおいてはリードとフォローの関係はうすれてゆく。それとともにライブニッツのいう意味での「完全性」や「判明な表象」もうすれてゆくであろう。

今日ダンスの競技会を観ていて、そこで踊られている10種目のうち、ウイナワルツだけは、まことに変化に乏しい、いわばアイススケート競技における自由演技に対する規定演技のような踊り方がなされているのに気づく。これは使えるフィガーが極端に制限されていることからきている¹⁹⁾。にもかかわらず、その規制をゆるめることに抵抗が強いことについては、おそらくは、19世紀に培われた、この種目のうちに内在する、上で述べてきたような観念的背景のあることを思わざるをえない。すなわち、多くのフィガーを取り入れることによって、回転とそれによる能動性の消却というウイナワルツの本質的個性を、殺してしまうことへの恐れがあるように思われるのである。

私は19世紀のダンスとしてのワルツ(ウイナワルツ)の考察を試みた。このダンスが今後、どのような運命をたどるかにはわからないし、そのことは我々の感性の変転に依存している。どのような運命をたどろうとも、このダンスを愛し、あのヴェルテルのようにこれに陶醉できる人は幸福と

いべきではないだろうか。

参考文献と註

- 1) 以下では『筑摩文学大系 9・ゲーテ』(1960年)所収、国松孝二訳によった。原典は *Insel Goethe Werkausgabe*, Bd.4, 1981, を主として参照した。
- 2) この個所は別の訳では次のようになっている。「ついにワルツとなって、さながら星と星のように、みずからも身を旋らしつつお互いのまわりをまわっていると、……」竹山訳(岩波文庫、1978年)
「ついにワルツになって天上の星のようにぐるぐるとまわりだすと……」高橋訳(新潮文庫、1972年)
原文は “……und da wir nun gar ans Walzen kamen und wie die Sphären um einander herumrollten,……”
国松訳、高橋訳が誤訳であるとはいえないにしても、竹山訳が正確であると思う。
- 3) 『若きヴェルテルの悩み』は1774年に初稿が、1784年に第2稿が出た。前記3邦訳とも第2稿以降の改訂版からのものであるが、この舞踏会の個所にかんしては、初稿とめだった異同はない。
- 4) “The Waltz—An Apostrophic Hymn”, in *The Poetical Works of Lord Byron*, Oxford University Press, 1970, pp.146-50.
- 5) 磯田光一『イギリス・ロマン派詩人』河出書房新社、1979年。(文中に不適切な言葉遣いがみられるが、引用のため、そのままとした。)
- 6) “Über den Tanz”, in G.Th.Fechner, *Kleine Schriften*, 1875, 2. Aufl., 1913, S.270-8.
- 7) 西田幾多郎『善の研究』岩波文庫、1950年、所収。
- 8) マルセル・ブリヨン『ウィーン はなやかな日々』津守訳、音楽の友社、1972年、317-8ページ。
- 9) 以下では主として E.Mach, *Grundlinien der Lehre von den Bewegungsempfindungen*, 1975, とバーラーニー「前庭器と小脳の新しい機能検査法」、『ノーベル賞講演=生理学・医学 第三巻・1910-1922』講談社、1985年、所収、によった。(ただしバラニー(バーラーニー)の叙述には必ずしも正確ではないと思われる部分がある。)
- 10) マッハ『感覚の分析』須藤・広松訳、法政大学出版社、1971年、viiページ。
- 11) アーネスト・ジョーンズ『フロイトの生涯』竹友・藤井訳、紀伊国屋書店、1969年、158ページ。
- 12) cf. “Alexander Crum Brown”, in *Journal of the Chemical Society*, 123(1923), pp.3422-31.
- 13) 『モナドロジー』、訳文は『世界の名著・スピノザ/ライプニッツ』中央公論社、1980年(普及版)、所収、によった。原典は哲学文庫(Philosophische Bibliothek)改訂版を参照した。
- 14) 訳文は、『ツァラトゥストラはこう言った』(上、下)氷上訳、岩波文庫、1967年、1970年、によった。原典は、ColliとMontinari編全集版による、*Kritische Studienausgabe, de Gruyter*, Bd.4, 1980, を参照した。
- 15) 氷上訳は、*drehend (macht)*を「狂わせ、踊らせる」としているが、*drehen*という語は、踊りの形態からいえば、回転することである。その意味を出すべきだと思う。「狂気の踊りをさせる」(手塚訳、『世界の名著』)、「めまいを起こさせる」(吉沢訳、理想社版『ニーチェ全集』)といった訳語も *drehen* の語感が十分伝わらない。
- 16) *drehen* の語については前註を参照。
- 17) Mr.&Mrs.Castle, *Modern Dancing*, 1914, pp.85f. 下線は引用者。
- 18) 寺崎裕則『魅惑のウィンナ・オペレッタ』音楽の友社、1983年、290ページ。ただし、『チャルダッシュの女王』(1915年)の「俺たちはみんな罪人だ」から「歌姫たちは」に続く個所はチャルダッシュのリズムにつながってゆくものであって、寺崎氏のいうように

(279ページ) フォックストロット風とは言い難いように思われる。

- 19) L.Scrivner, *Just One Idea* (邦語版) 小山訳、阪急ダンス・スタジオ出版部、1986年、194-211ページ。