

世紀末ウィーンの表層

川 東 雅 樹

Das Oberflächliche zur der Jahrhundertwende in Wien

Masaki KAWAHIGASHI

In diesem Aufsatz soll dargestellt werden, wie bei den schöpferischen Arbeiten der Jahrhundertwende in Wien das "Oberflächliche" zum Ausdruck kommt und welche Bedeutung es im modernen Denkprozess hat. Das "Oberflächliche", das im Gegensatz zu der Tiefenstruktur, dem Inneren und dem dreidimensionalen Raum steht, ist ein wichtiges Phänomen, um das Charakteristische der Kultur dieser Epoche zu begreifen, und unter diesem Begriff verstehe ich beispielsweise bei S. Freud Träume und Hysterie als Symptom des Unbewusstseins, bei G. Klimt seinen zweidimensionalen Malstil und seine flach-ornamentale Darstellungsform, bei O. Wagner die ebene Wandfläche und bei H. v. Hofmannsthal den Rollentausch der Figuren in seinen Werken wie ein Maskenspiel.

Die dualistische Denkweise, die sich aus den miteinander unvereinbaren Elementen, wie Oberfläche und Tiefe oder Wesen und Schein entwickelt, ist für den neuzeitlichen europäischen Denkprozess von fundamentaler Bedeutung, in deren Rahmen sich auch der Kontrast zwischen dem Unbewusstsein und seinem Symptom von Freuds Psychoanalysetheorie erörtern lässt. Aber es ist bemerkenswert, dass die Oberfläche bei Freud eigentlich von der ursprünglichen Tiefenstruktur abgeleitet werden soll, obgleich man beim Denkprozess ohne sie den unbewussten Bereich des Inneren nicht erreichen kann. Daher ist sie einem Paradoxon ausgesetzt, dass sie zuerst in der Tiefe die Ursache ihres Seins erfinden muss, um sich durchzusetzen.

Bei Klimt geht es um die Perspektive, durch derer Mitte man seit der Renaissance die verschiedene Formen und Gestalten eines Gemäldes in ein Ganzes verschmelzen und anschaulich naturgetreue Bilder malen konnte. Klimt verfremdet durch die Zusammensetzung zweidimensionaler verspielter Verzierungen und räumlicher Tiefe die herkömmliche realistische Darstellung und lenkt eher die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Oberfläche an sich.

In der Baukunst zeigt sich Wagners Kreativität in seiner kühnen Verflachung der Wand. Während das eigentliche Gerüst des von ihm entworfenen Bauwerks von der revolutionären Modernität ganz unberührt bleibt, ist seine Wandfläche von der symbolischen Implikation befreit, die gewöhnlich vor allem die traditionelle Architektur wie etwa Kirche in ihrem Inneren hätte. Was er dadurch erzielen wollte, ist die Selbstständigkeit der Oberfläche und das verändert entscheidend das bis dahin gültige Verhältnis von Innerem und Äußerem. Sowohl die flache Wand als der außergewöhnlich große Eingang der Bauten zur Wiener Stadtbahn zeigen das Volumen des Inneren nur so, wie es ist, und verdeutlichen, dass es keinen besonderen rätselhaften Sinn verbirgt.

Der Rollenwechsel in Hofmannsthals Werken erschüttert den Glauben an die Ich-Kategorie, die eigentlich einen durchgängigen, mit sich selbst identischen Kern voraussetzt. Jede von den plurären Rollen einer Gestalt ist als Maske zu betrachten, unter der man aber hier kein wahres Gesicht als das ursprüngliche Ich finden kann. Dabei existieren einige heterogene Masken beziehungslos nebeneinander, die als gleichrängig zu gelten hätten. Indem das Oberflächliche auf verschiedene Weise ausdrücklich hervorgehoben wird, wird das Denken in der Neuzeit relativiert, das von der Beziehung der Ursache und Wirkung zu sehr abhängig ist.

I

ジークムント・フロイトの無意識理論の根幹をなすのは無意識とその徴候という二元論である。無意識は個人の行動あるいは精神的な指向に作用するもの、決して意識には現前しないものと定義される。無意識はそれ自体としては表象されることはなく、例えば夢、神経症、日常生活での錯誤行為という徴候としてのみ、その存在が確認される。ここでいう徴候は言語としてあるいは事物表象としてわれわれの感覚で捉えうるものだが、無意識と直接に繋がるものではなく、あくまでも溢れ出ようとする欲動がこうむる抑圧を反映したかたちであらわれる。つまり夢なら、圧縮、置換などの加工を受けて最終的にわれわれの語りうる夢が作り上げられる。通常の図式的な理解でいうなら、最終段階のこの夢が表層であり、その深部には無意識が横たわっているということになる。

プラトンのアイデアと仮象の二元論に遡るまでもなく、ヨーロッパの思考は、知覚することのできない本質と、知覚はできるが、決して物事の正しい姿を示さない仮象を、ものを考える際のふたつの柱にして、その間をいきつもどりつしてきた。目に見えるものはそのまま受け入れられることがなく、目に見えない実在との関係をつねに問われてきた。仮象はそれだけでは真正な存在たりえず、まったく意味をもたないものとして貶められるか、そうでなければ意味を支える根拠を別の不可知のものに求めなければならなかった。

フロイトの思考の組立もこの流れにあるといってもよい。表層としての夢や神経症は、それを結果として生み出すことになる無意識を、無意識の領域での葛藤を深層において要請する⁽¹⁾。因果関係で考えれば当然のことながらそれが先にあるのだが、この無意識はありのままの姿を現さないという絶対的な前提に制限されているがゆえに、それはつねに探し求められる深層である。それが起源として存在するためには、まずその作用や働きの結果としての表層がなければならぬのである。つまり思考のプロセスにおいて出発点となるのは表層である。この意味でフロイト自身がおりにふれて言うように、精神分析は考古学になぞらえるかもしれない。探求されるべき過去と断片的な出土品という現在の関係は、そのまま無意識の領域に沈殿する過去の体験とその徴候という精神分析の構造にパラフレーズされるようにも見える。

しかし考古学においてはまず仮説があって、その仮説の検証のために地面が掘り返されるのであり、出土品の発見そのものが直接的に特定の過去の存在を実証する。それに対して、精神分析の表層はそれ自体では何も意味しない。表層はみずからを表層たらしめる奥行きを作り

出すことによってのみ、つまり表層と深層の転倒した関係を説得力あるものにするによってのみ、みずからの意味を見いだすことができるのである。謎を創造しつつ、同時にその謎を解く手順も発見しなければならないのである。

フロイトの想定する表層の現象は無意識との関係においては結果であり、作用されたものという意味では従属的である。表層を手がかりにしてしか精神の闇の領域に踏み込むことができないにもかかわらず、それは起源としての無意識の一種の歪みとして位置づけられる。表層は思考において何よりも先立つものでありながら、奥行きというそれよりもはるかに内実に富んだ後盾を必要とするのであり、いわば入り口としての役割に甘んじることになる。表層は独立した存在ではなく、背後の広大な奥行きを人間の意識に伝達する役目を負う媒介者以上の価値を持たない。その働きは内部という不可解でありながら意味の充満する領域へ、外部から到達するために筋道を作ることであり、その仕事を終えたとたんに省みられることはない。つまりヒステリーという現象は治療というプロセスの中で分析され、言語化されれば消滅するのである。ここにおいてフロイトは近代主知主義の限界に立っている。つまり非合理的なもの、表象不可能なものの存在を敏感に嗅ぎ分けながらも、なおかつそれを表現しなければならないという課題を前にしている。

表層とはもともと内部と外部を分かち境界であり、それが向いているのは外部、つまり他者に対してである。というよりも表層を見つめるものが外部になる。表層はつねに外側から見つめられる。したがってそれは内部を何らかの形で媒介するものであるとともに、媒介の手段は外部との了解を必要とする。フロイトが選び取った手法は徹底して合理的な過程を巡ることだった。フロイトは無意識の底に潜む欲動が夢や神経症の表層にまで至る経過を執拗に理由づけていく。そこには周到かつ巧緻な因果関係の隙のなさのみが、論証を拒絶するものから発する無定形の力を封じ込むことができる、という決意すら感じさせるものがある。しかしそこでかり出された合理性は少なからず、すでに精神分析以外の領域で十分に認知された認識のプロセスに依存し、たとえば夢を解き明かす「検閲」、「加工」、「抑圧」等の表現は政治学や機械工学からの借用である。そしてひとつひとつの論理の組み立てを支えているのは慎重に選ばれた比喩であって、その比喩の巧みさが全体のイメージ構成を揺るぎないものにしてはいるが、どのように精緻に関連づけられても表層は内部そのものを、欲動の輪郭を表象してみせることはない。フロイトの駆使する精巧な合理性は無意識という深層と表層の距離の大きさ、溝の深さをむしろ際立たせているようにすら見える。

II

フロイトの診察室と同じようにウィーンのブルジョア階級の婦人はグスタフ・クリムトのアトリエ訪れる。フロイトが分析した女性たちの内面の葛藤は、今度はエロスに身をゆだねる恍惚として、あるいは視る者を冷やかに見つめ返す視線となってキャンパスに固定される。内部を語るものとしての表情をクリムトは常套的な三次元リアリズムでとらえる。描かれている女性の内部の分裂が新しいテーマであったとしても、その技法はルネサンス以来の遠近法がもちいられている。

遠近法、この場合正確には透視図法は三次元世界を二次元世界に写し取るための、錯覚を利用した巧妙な知的操作である。絵画という感覚の領域で発案され、しかも現実らしさを追求する目的で考え出されたために、その工夫の痕跡は気づかれにくいのだが、元来は数理的な根拠をもつ非常に科学的な技法である。科学的、つまりだれもが活用しようということであり、たしかに事物の表現に画期的な地平を開いたことはまぎれもないことである。しかし同時に、人間の個々の体験を出発点にした、オリジナルな美的表出に大きな制約を加えるものでもある。クリムトのみならず、十九世紀後半の画家はまさにこのルネサンス以降四百年のいわゆる“本物らしさ”の探求の蓄積と対峙していたのである。

“本物らしく”見えるためには立体的でなければならない。これが呪縛である。人間の視覚が事物を実際にどのように捉えているのか、印象派が考えたようにそもそも純粋に感覚器官のみで視覚体験を語れるのかどうかは別にしても、物を見るというのはいかなる体験なのかを根本的に問うためにもまず、透視図法がやり玉に挙げられなければならない。

クリムトが三次元表現を可能にする遠近法の科学的根拠を疑ったということではない。なるほどいわゆる「学部絵」騒動において、彼は実証主義、進歩主義、近代合理主義といういわゆる科学を信奉する者の神経をいちじるしく逆なでするような作品を発表したが、これは絵画の技法とは直接かかわりのある問題ではない。

クリムトは画家でありながら、見えるままという課題に重きを置いていない。ある物体を見つめ、それが見えるまま、誰にでもそう見えるであろうような美的再現に疑問を投げかける。誰にでもそう見えるはずという要求そのものが遠近法の目指したところだとしたら、その目的は絵画技法の歴史においてはすでに十分に果たされたのだが、クリムトはそのことを認めつつ、誰にでも同じように見える、感じ取れるという要求そのものを斥ける。これがまず遠近法を絵画の基本におくことへ全面的には

承服しない理由である。

事物の本物らしさを表現することと、事物を画布という平面に立体的に見えるように再現することが同義だとするとところに幻想があり、クリムトはそれに気づいている。事物の立体感、画面全体の奥行きを生み出す遠近法は、見る者と見られる物との距離を原理的に必要とする。距離を置かず奥行きは表現できない。この距離によって遠ざけられる感覚をクリムトは見逃さない。視覚は人間の事物体験の一部であっても全部ではない。もちろん絵画なのだから視覚に限定したものだけが表現されるべきだという考えもある。しかし対象とみずからの関係をまるごと画面に写し取ろうとする意欲の前では、科学的な遠近法の力も後退せざるをえない。ルネサンス以降のリアリズム追求のすべてを否定するわけではないが、重要ななにかが欠落していることを認めねばならないのである。クリムトの二次元と三次元の共存する奇妙な画面は、絵画の歴史においてほとんど省みられることのなかった別の感覚への関心の結果である。

絵画はもちろん見るものであるが、絵画に託された感覚体験は遠近法的把握にのみおさまるものではない。クリムトは画面に二次元的造形を組み入れることで、このルネサンス以来の視点を相対化する。風景画においては、構図の上ではオーソドックスな透視図法を用いながらも、近景を遠景と同じ密度、同じ筆触で描いて、その距離設定を異化して見せたのも、同じ意図からくるものである。実際クリムトはアッター湖畔風景を描くのに、遠方をわざわざ望遠鏡で観察したという。

上流階級婦人をモデルにした肖像画の衣装に描かれた装飾模様も同様の試みである。衣装が背景と同じ次元におかれて立体感を喪失している顛末はすでに述べたことから理解されることだが、通常、男性あるいは女性を象徴化しているものと受けとめられている無数の矩形や円形の図柄も、そのようなアレゴリカルな解釈よりも、むしろホーフマンスタールの『手紙』の一節の方が事情を的確に捉えている。

むかし小指の皮膚の一片を拡大鏡で見たことがあります。そのときそれは畝間やくぼ地のある平原に似ていました⁽²⁾。

「不気味なほどの近くから眺める⁽³⁾」とは距離を捨象し、目で触る、あるいは指先で見るような態度である。そしてさらにいえば、そのようにして獲得された表層の風景画は、遠近法の呪縛から解放されて、画布の平面世界そのものに転位されているのである。遠近法の発見以来、視覚体験の再現は事物と事物の関係の表現に腐心してきた。そこで重視されてきたのは、事物それぞれの面

と視点との距離であり、その距離の比率こそ画面構成の統一性の根拠になる絶対的な基準であり、絵を描くことにおいて出発点になったのは、このような空間認識を正確に画面に投影するだったのである。頑迷な奥行き信仰である。

しかしながらキャンパスに塗り込められたものは結局のところ常に事物の表面だけであり、逆に言えば、物を見ることを突きつめれば表層に行き着く。クリムトは触覚的といってもよい極端な手法を駆使することで、絵を描く原点ともいうべき表層への執着を披露している。クリムトの描く抽象的な装飾模様は表層を覆うというよりも、表層そのものであり、この薄い皮膜の二次元世界は、年若い同時代画家のエーゴン・シーレによってなおいっそう先鋭化されていく。

III

表面と内実の問題をもっとも意識させるジャンルは建築である。そればかりか建築とはまさにそれだけを考えてきた。建築本体の有用性はその内部空間において発揮される。居住、集合、活動、つまり生きることを保証し、より快適な空間を提供するもので、その意味では内部の機能性こそ最大の関心事になる。同時にその機能は外部に向かって何らかの意味を主張する。例えば中世ゴシック様式の大聖堂建築において、フライング・バットレスとリブ・ボールドの発明がステンドグラスの利用による光の導入を可能にし、荘厳な典礼にふさわしい巨大空間を確保することになったのだが、結果として生じたゴシック特有の鋭い尖塔が、天上への強い憧憬をシンボライズすることになったのである。建築の形態全体が内部の機能を表現するのはもちろんだが、その場合たいていは建築技術や材料に束縛されており、純粋に意味のみを追求することは珍しい。

オットー・ワグナーの活躍した19世紀末ウィーンはある意味でその珍しい時代だったといえる。とりわけ首都改造計画にともなって建てられたリング周辺の公共建築物は、まさにその象徴的意味の実現のみを目的とし、造形と機能との必然的な関係は希薄だったといえる。いわゆる歴史主義様式のことだが、近代建築のパイオニアとも見なされているワグナーの仕事には、出発点においてこのリング様式が深く痕跡をとどめている。ワグナーはその理論的著作である『近代建築』で、目的、材料、構造という視点から近代建築のあるべき方向を明示したのだが、実際に建てられたものがはたしてそれほど劇的に革新的であったかどうかは意見が分かれている⁽⁴⁾。たしかにガラスや鉄、アルミなど当時の新建材をふんだんに用い、アール・ヌーヴォーの装飾を随所にあしらっ

たデザインはそれまでの重々しい石塊のイメージを払拭して、ずいぶん軽やかな印象を与えるものではあったが、躯体そのものは伝統的な箱状を基本にしており、たとえば同時代のガウディの奇想天外な作品と比べれば、構成上の独創はほとんど感じ取れないといってもいいくらいである。

ではワグナーの近代性はどこにあるのか。それは表面処理に集中している。

ワグナーの工夫のひとつに、とりわけ市内各地に建てられた集合住宅に明快に見てとられる非常に平面的な壁面が挙げられる。それ以前の建物のファサードのアクセントとなっていた壁柱を大胆に取り除き、基底部と本体を分断する水平の軒蛇腹もできる限り単調で目立たないものに抑え、壁面全体にフラットな印象を与えようとする。後に続くアドルフ・ロースのロースハウスほどではないにしても、たとえば壁面と窓はほとんど同じ平面上に並び、窓はたまたまそこに穿たれて、ガラスを詰め込まれた壁面の一部のような趣を呈する。窓にしる壁にしる、分厚い石の重量感はない。ワグナーの代表作のひとつ、郵便貯金局の壁に大理石のパネルを張り付けられ、実際、構造体とは無関係に、そこでの表面がはりあわせられたものにすぎないことを強調したのも、同じデザイン意図だろう。

表面は表面にすぎない。建物を支える構造体との関係を最小限にとどめ、空間を仕切るためだけにある薄い皮膜であることに徹しているともいえる。それゆえ内部はなにか特別なものを隠し持っているようには見えず、内部のボリュームをそのまま伝えるものである。内部との隠微な関係に拘束されないこの表層は、表層として自立しようとする⁽⁵⁾。

ワグナーの建築にしばしば用いられるアールヌーボー様式の装飾も、ただ単に無方向にのび広がろうとする植物性の生命力、リズムカルな有機的運動性ということだけでは説明がつかない。たとえばリンケ・ウィーンツァイレ三八、四〇番地の二棟のアパートには、異なる色彩、素材ではあるが、それぞれに典型的なアールヌーボー模様が貼りつけてある。ここでは単なる装飾という機能を越えて、平滑な壁面に沿い広がる曲線がこの表層の二次元性をよりいっそう主張しているのである。

二次元性の強調というのは、表層を本体から分離し、解放することである。壁面を徹底して平板化し、広がりゆく面としてのみ意識することをいう。建築史の大きな流れで見れば、空間は建物という箱で切り取られ、内部に意味を凝集し、外部から隔絶する動きを強め、次第に箱そのものが独自の意味空間として存在を誇示してきたのだが、表層の自立という局面は建築の考え方を逆のベクトルへと向かわせるものなのである。つまり意味を内

部に充満させていた箱は、表層が反撃に転じることによって、単なる箱へと回帰する。たとえば壁面をとってしまえば、そこにはなにも特別なもののない均質空間、つまり無の空間が残るだけだと想像させるのだ。空間は意味が剥奪されて、空間それ自体に回帰する。

典型的なバロック都市ウィーンでは、壮麗な壁柱、円柱や奇想に富む線型、そしてさまざまな彫像群が教会や宮殿のファサードをかたちづくり、その複雑な形態が生み出す強烈な光と影のコントラストがよりいっそうその立体感を際立たせる。圧倒的な石の量感と躍動感を前にすると、石という物体のもつ直裁的な存在感ばかりが意識を占領し、表面それ自体がなにかを主張するようには見えてこない。表層はあまりに複雑になれば表層であることをやめる。俗な表現をすれば、凹凸に富み、石の厚みばかりが印象に残る壁面は不透明な表層として内部を外界から遮断し、内部を伝えるのではなく隠そうとする。

隠すことで巨大な石造建築はその内部に神秘的な空間を包み込む。隠されることで、背後に意味ある空間が予感されるというのは、まさにフロイトのたどった方法であり、ヨーロッパの思考なのである。そのような豪壮で、外部からの視線をはねかえす表層を築くことで、内部の威厳と神秘性は保たれ、そして探求の目標となってきたのである。

ワグナーの独自性は建築の構造体そのものではなく、それまでの建物の内と外との関係を覆したところにある。当時急速に発達した始めた都市交通の分野での仕事、とりわけいくつも手がけた市営鉄道の駅舎のデザインには、これまでに見られなかった独自の表層意識が読みとれる。たとえば最初に設計したウンターデープリング駅。単純な立方体を組み合わせた箱形のシンプルな構造とならんで目に付くのは、建物全体から見ると不釣り合いなほど大きい開口部である。壁面の明るさに対抗して暗い陰を作り、内部へ吸い込むような力を感じさせる。ちなみにヨーロッパを訪れるとおそらく誰もが歴史ある建築物には重く、厚い扉が入ろうとするものを圧倒し、内と外を截然と隔てていることに驚くだろう。宮殿、教会はもとより、つねに不特定多数の訪問者を予期しているはずの美術館ですら同様である。そうすると駅舎特有の機能、つまりほかとは比較にならない数の人の出入りがそのような開口部を要求しているのを割り引いても、この作りにはほかとは違う何か特別の表層意識が働いていると想像できる。

そもそも正面の中心部にぽっかり空いた空洞のような開口部は表層なのだろうか。そしてそれが表層だというならこれは内部と外部の厳然たる境界という旧来の属性を離れ、外部に対しては内部をそのまま迎え入れる透過性をもつといえるのではないか。

ディディエ・アンジューは皮膚についてこんなふうにいっている。

たとえば皮膚は人間の内部環境の平衡を外部の妨害から守るが、皮膚の形、組成、色合い、傷痕という形でそれらの妨害の刻印を保持し続ける。一方皮膚が維持していると考えられる内部環境であるが、皮膚はその大部分を外部に明らかにする。つまり皮膚は他人の目からすると、人間の身体的な健康・不健康を反映しており、魂の鏡ともなるのである⁽⁶⁾。

ワグナーの独特の開口部は、皮膚＝表層のもつ透過性と不透過性という対照的な二面性をそのままあらわすものとなる。シーレの絵に見られる病的ともいえる透視への情熱と通じるものがあり、内部のボリュームをありのままに暴くことによって、表層は無化され、そして内部は解剖されたように表面に変質するのである。ワグナーの暗い空洞は、まさにこの内部そのものが何の意味ももたない空虚であることを暗示する。ニーチェがいうように、ヴェールを剥がしたところで、そこには謎めいた真実など存在しないのである。

IV

ホーフマンスタールの場合、表層はまず鏡の形を取る。もちろんこの鏡は分身を見るためのもので、鏡面はみずからの姿を反射しながら、同時にその向こうからこちらを見返してくる。

彼は演じながらそれを見つめた。彼は殺人の戦慄と犠牲者の恐怖を一度に感じ、みずからの苦痛をおもしろがり、自分についての報告を自分に知らせ……⁽⁷⁾

行為する者とその行為を受ける者が一身の中で分裂しつつ、共存するという奇怪な感覚はホーフマンスタール独自のものである。たしかに自我は分裂している。観察者たる自己とその対象としての自己。ここまではまさに肥大した自意識という近代の所産である。しかしこの複数の自己という矛盾がさほど深刻な表情を見せないところに、自己とは唯一不変のもので、あらゆる個人の思考と行為の絶対的なよりどころであるはず、といった近代意識から、一步退いた姿勢を感じ取ることができる。

“唯一の私”というものにとらわれず、新しい姿を求めながら、つねに変容していく自己像は、ホーフマンスタールの初期の抒情劇『昨日』にもすでに示されている。

今ある姿が仮のものではなく、ひとつの役割のみを負って、いずれ別の姿へと形を変えていく推移を、ホーフマンスタールの創り出した人物は一瞬のうちに鏡の向こうに読みとるわけである。鏡面はこの場合、仮面となる。

この詩人の仮面への偏愛は随所に容易に見いだされる。もちろん実際に仮面を付けた人物がいつも登場するのではなく、他者を欺くために姿を変え、役割を取り替えそして幻想の中で分身としてあらわれ、あるいは動物に変身するのである。『ルツィドール』の主人公や『薔薇の騎士』のオクタヴィアンはその典型であり、また『騎兵物語』のレルヒ曹長もその仲間である。

しかし仮の姿としての仮面というとき、そこには必ず仮面を脱いで出現する素顔が求められる。これが仮面と素顔の対峙を軸とする思考がおちいる陥穽である。事情は逆だろう。仮面がまずあって、そのあと仮面が隠しているはずの、謎めいた素顔が想起されるのである。隠す仕草が秘密を作り出すのであり、このプロセスもフロイトの方法で見たものと同じである。

ところがホーフマンスタールはその素顔なるものをあてにはしていない。少女のルツィーレが少年ルツィドールに見たところ扮しているようで、実はルツィドールとして生きているときはルツィーレの役こそ演じざるをえないものだったのであり、また姉のアラベラの役回りをみずから引き受け、ウラジミールの恋人として振る舞うとき、彼女はまさに理想のアラベラ以外のなにものでもない。そこにいるのはアラベラの仮面をかぶったルツィーレではなく、アラベラ以上のアラベラなのである。彼女が最高の情愛の細やかさを示すアラベラとして真っ暗な部屋の中でウラジミールの前に立つとき、その存在こそアラベラであって、自らがアラベラでないことを隠しつつ、煩悶しているからこそアラベラの名にふさわしい存在としてそこにあるのである。それがホーフマンスタールの描きたかったアラベラである。ルツィーレという絶対的な素顔があって、それとのかかわりの中で仮面としてのアラベラ、ルツィドールが生彩を放っているのではない。いわばルツィーレも含めてそのいずれもが仮面であり、それぞれが仮面として併存しており、等価関係にあるといってもよい。

「自己」という構造は、核となるべき素顔と、その表皮としての仮面という依存関係によって統一されるものでもなく、ホーフマンスタールの考える自己なるものは、起源というものと断絶し、あるいはそれを否定する。

『詩についての対話』には、「僕らが自己を発見しようと思ったら、自分の内部に降りていってはいけないのだ。なぜなら僕らは外部に見いだされるのだから。外部にね。(8)」という有名なくだりがあるが、これはボードレールふうの万物照応の感覚に溶け入っていく自己のありさまをいうのみならず、起源としての内部という概念のくびきから、自己を解放する発言でもある。今でこそ人物や個性を意味する「ベルゾーン」も、語源をたどれば役者の付ける仮面のことだった。それがいつの間にか演じられる人物と一体化して自己という観念へと変貌していったのだが、ホーフマンスタールにおいては同じコースを今度は逆戻りしようとしているかに見える。同じ時代に生きたマーラーは、合理的精神の形式としての交響曲の書法を放棄し、主題の展開において一見およそつながりのない複数の旋律を同時に、あるいは連続的に並べていった。同様にホーフマンスタールの作品にも、前にあるもの、あるいは論理的に先立つものとの因果的な関連を断ち、表層としての仮面が、深層という基盤の圏内から放たれ、いわば自立し、別の仮面、別の表層との並列するなかで、それぞれが互いに原因であり結果であるような関係が読みとれる。

注

- (1) 拙論：「フロイトの『夢判断』について」（秋田大学教育文化学部研究紀要人文科学・社会科学第五四集）一九九九年、四頁
- (2) Hofmannsthal, Hugo von: "Ein Brief" In: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbände. Erzählungen Erfindene Gespräche und Briefe Reisen.* hrsg. Bernd Schoeller. 1980. München. S. 466
- (3) a.a.O. S.466
- (4) Vgl. Vergo, Peter: *Art in Vienna 1989-1918. Klimt Kokoschka Schiele and their contemporaries.* 1975. New York. S.91
- (5) 越後島研一「世紀末の中の近代—オットー・ワグナーの作品と手法—」1989年、丸善、六八頁以下参照
- (6) アンジュー、ディディエ「皮膚—自我」福田素子訳、言叢社、一九九三年、三二頁以下
- (7) Hofmannsthal: "Age of innocence" a.a.O. S. 22
- (8) Hofmannsthal: "Das Gespräch über Gedichte" a.a.O. S.497