

世紀轉換期（その二）

——ユーゲント様式と文学——

幅 健 志

一枚の石版画（図版一）がある。そこには、うっそうと草木の生い繁った沼のほとりに坐わるひとりの少女と、首を優雅にくねらせながら水面に漂う二羽の白鳥の姿が描かれている。少女の豊かな頭髮は、大きくうねりながら舞いあがり、のたうつような幾すじもの平行線となって背後をうずめつくし、そのほっそりとした腰からは、のびやかな曲線を描き、あたかも一面に花卉をふりまかれた流れを思わせて花模様のスカートが広がっている。かすかにあけられ、何ごとかを瞑想しているような眼の表情。不自然といってもいい程の長いうなじとそり返ったおとがい。ふつくらとした両の袖口からのびている華奢でか細い手首と、その形づくる聖なるしぐさ。透みきつた沼の面をゆらめかせながら滑るように少女の方へと近づいてくる白鳥。菖蒲とおぼしき草花や、細かな樹脈、あるいは葉脈のような描線でびっしりと埋めつくされた背後のわずかな間隙。ここには、ねっとり息づきそして蠢きながらも、神秘的な静寂にみだされた世界がある。髪をなびかせる少女は厳かにたたずみ、彼女をつつむ空間は神秘なかげりを帯びて静まりか

えっている。

この石版画を特長づけているものは、何よりもまず、曲線の律動的にして裝飾的な処理であろう。描線は、ゆるやかなカーブを描いたり、大胆な軌跡を残しながらもつれ渦巻いて、形象をくつきりと縁どり、その描き出した形態に流動感を与えている。しかしながら、そうした個々の形象の動きにもかかわらず、画面全体は安定した均衡のうちに統べられている。それは、スカートの裾の広がりや上部頭髮の流れ、あるいは少女の両の手首のポーズにみられる配置によるものであろう。即ち、相拮抗して流れる運動量の相殺が作りだしたバランスである。また、作品の周囲を走る黒い縁どりの効果も大きい。特に、画面左側の頭髮と、沼の背面をおおう樹々の描線は、明らかに枠を意識し、押しつけられて、残された最後の余白をもうずめつくそうとせめぎ合っているようにさえ見える。さらに、一羽の白鳥は、そのほっそりとした首を一度は大空へむけながらも再びS字型の曲線を与えられて、運動の方向をみずからの内部へと転化して静止し、残りの一羽も、頭上に飛ぶひと群の鳥と、そののぼされた首の流れが相反する構成にまとめあげられているのだ。

この「少女と白鳥」と題された石版画はオランダ生れの画家ヤン・トロープの手になる、いわゆるアール・ヌーヴォーの典型的な作品であり、同時に又アール・ヌーヴォーのドイツ式変形スタイルであるユーゲント様式の特徴をも良く伝えているものである。この様式は荒々しく流れ渦巻いたり、あるいは、軽快に走る優美な線、もしくは、帯の駆使を最大の特徴としている。さらにまた、そうした律動的に流れゆく線や帯を基調に、動植物の絵模様やアラベスクを織りなして、主題を象徴的に構成し、流動的にしてかつ均衡のとれた、何よりも裝飾的な平面を作り出してゆ

く。そしてこの様式の背後に伏在するものは過剰なまでの装飾化への志向であり、オスカー・ワイルドの「すべて芸術は表面的であり、しかも象徴的である」という『ドリアン・グレイの肖像』の序文にかかげられたあの世紀末の美意識であった。

一八九〇年代から今世紀初頭の一九〇五年頃にかけて、この新しい芸術様式がロンドン、パリ、バルセロナ、ニューヨーク、ウィーン、ブルッセル、ミュンヘンといった世界各地で相呼号して火の手をあげる。世紀末という西欧のたそがれを背景に、まずこの青白い炎は、書籍の紙面をなめ、その装幀にからみつき、机や椅子、ランプ、花瓶、戸棚といった家具調度にもつき、扉や柱、窓や壁、階段をつたわって、次第に部屋一杯に渦巻いてゆく。そして遂には、屋敷全体をその華麗な炎でおし包んだのである。そこには、炎の美事な乱舞にむらがり酔ひしれている一群のひとびとと、自己の生を炎のうねりからませ、遂には、その生をうねりそのものに化してしまおうとする幾多の芸術家の姿があった。彼らは、みずからの手で創造した、みずからの時代の様式を誇らしく、新芸術—アール・ヌーヴ—オー、青春様式—ユーゲントシュティールと呼んだのである。

我が国では、世紀転換期に巻きおこり、この時代を風靡した、特に工芸、室内装飾、建築分野における新しい様式を従来から、アール・ヌーヴォーと呼んでいる。ユーゲントシュティールなるドイツ語をアール・ヌーヴォーと同等の名称価値をもつものとして使うのは、悪趣味の典型として否定され無視されてきたこの様式のもつ意味に初めて注目し、美術史上での不当な過少評価を修正しようと試みたドイツの美術史家たちである。このアール・ヌーヴォー、あるいはドイツ式にいうならばユーゲントシュティールには、その生い育った土壌や時代、即ち国民性や発展段階によるスタイルの多様性が当然のことながら認められる。この点を顧慮し、我々は従来どおり、アール・ヌーヴォーなる呼称をスタイルの違いを超えた総称的なものとして用い、ドイツに花ひらいたアール・ヌーヴォーをユーゲント様式と

名づける方が、混乱もなく適切であろうと思われる。従つて以下、ユーゲントシュティールなる様式概念は、それぞれの国民性を重視した名称、ベルギーの「パリンゲ・スタイルうなぎ様式」、英国、アメリカの「モダン・スタイル」、イタリヤの「スチール花の様式」、さらにまた、直線による構成的なスタイルを特徴とするオーストリーの「ゼツエシヨンス・シュティール分離派様式」などと同列に並ぶものとして理解したいと思う。

ノールウェイの美術史家S・Tマドセンは、名著『アール・ヌーヴォー』のなかで、この新しい芸術様式のもつ三つの装飾原理をあげている。「線に内在する価値の原理」、「植物の有機的な力の原理」、「象徴としての構造の原理」である。マドセンの規定したアール・ヌーヴォーのこの原理はドイツにおけるアール・ヌーヴォー、即ちユーゲント様式のそれとも基本的には一致している。ただユーゲント様式は一九〇〇以前のオットー・エックマンに代表される花模様スタイルから、それ以降のヴァン・ド・ヴェルド、ペーター・ベーレンスなどの構成的なスタイルの変遷過程を経ており、前期では「植物の有機的な力の原理」が正面に押し込まれ、後期ではこれが後退して、抽象的な「象徴としての構造の原理」が優位に立つ。そして、この二つの発展段階において常にかわることのなかった要素は、「線に内在する価値の原理」であり、その造形化されたものとしての曲線であり、流動的な帯状の装飾平面であった。

絵画史上における線なるものの復活は全くの退行現象ともいふべきもので、いわゆる西洋絵画がルネッサンス以来、執拗に追い求め、積みかさねてきた成果の破棄であり、直接的には自然主義の正統な継承者でありながら同時に異端者としての役割を果してしまった印象主義へのアンチテーゼでもあった。この世紀末様式は、ウィリアム・ブレイクとラファエロ前派の手法、それに当時の異国趣味を大いに満喫させた日本美術に刺激され、自然は輪郭線を持つては

いないのだと云う、あの西歐の伝統的な現実認識を棄ててしまったのである。そして、印象主義が靄のなかに溶かしこんでしまった対象に、明確な線による輪郭を投げ与えたのである。しかし、新しいこの芸術は完全に印象主義の残滓を洗い流したのではなく、それを世紀轉換期の時代精神に応じた内容に変化させてゆく。即ち、ユーゲント様式は、印象主義の生みおとしてしまった事物解体によるうづろい的情感を、明晰な線による運動形態としてとらえた。だが、この様式は、透視画法を無視し三次元空間を放棄した印象主義絵画の平面性は遺産として継承し、それをたそがれの時代にふさわしい象徴的、装飾的な平面空間にかえるという、華麗な変貌をとげたのである。そして、この時、曲線の生き生きとし、躍動する表情は、世紀末の求めた新たな生への問いかけや、大胆なエロス追求の精神の形象化であり、同時にまた、曲線の微妙で繊細なふるえは、時代のひとびとのこのうえもなく鋭ぎ澄まされた神経のおののきでもあったのだ。

残すところあと十年と世紀の終りを目前にひかえた一八九〇年頃から、自然主義芸術のゆきづまりに対し、新しい生命感情にもとづく自分たちの時代の芸術を求める気運が、明白な時代轉換の意識のもとに高まってきた。ウィーン文壇における中心人物であり、押しよせる新しい潮流にいつも先頭をきって身を投じ、常に時代の先端を歩きつづけたヘルマン・バールは一八九〇年、E・F・カフカの主宰する『現代文学』モデルネ・ライヒツツンに「現代」と題する一文をのせた。

「ぼくらは、終末に、疲れはてた人類の死のきわににいるのかもしれない、そうだとするとこれはまさに死の痙攣なのだ。ぼくらは、始まりに、新しい人類の誕生のきわににいるのかもしれない。そうだとするとこれはただ春の雪崩にすぎない。ぼくらは高まって神のもとに至るか、あるいは落下し夜と滅亡のなかに落ちこんでゆくのだ、だがとどまれるものは何ひとつない。苦悩の

なかから救いが、絶望のなかから恩寵が現われるということ、この恐しい暗闇のあとには朝がくるということ、そして再び人間たちのもとに芸術が立ち寄るであろうということ——この輝かしくきよらかな復活への信仰こそ、現在の信仰なのだ。……

現在なるものは、ただぼくらの希望のうちにある、それはぼくらの外部のいたるところにある。だが、それはぼくらの精神のうちにはない。精神から生が流れでってしまったということ、これが熱にあえぐ世紀の苦しみと病なのだ。生は最後の基盤に至るまでも変化してしまった。だが、それは今も日々休むことなく、どこまでも変わりつづけている。しかし、精神は硬直し、古びたままに動きもしないし、動こうとする意志すら持っていない。今、精神は助力を求めずともなく、ただ苦しんでいるばかりなのだ。何故なら、精神はひとりよりのこされ、生から置き去りにされてしまっているからである。」(Zur Überwindung des Naturalismus. s. 35)

二十七才のヘルマン・バールは非常に熱っぽい調子で、生と精神が互にずれて調和を失ってしまった時代の状況を指摘し、従来の芸術に対するあきたらなさをこのように書いている。彼の叫ぶ「ぼくらはからっぽにならねばならぬ。祖父たちのあらゆる教義、あらゆる信仰、あらゆる学問から完全にならねば。そうなった時、ぼくらは満ちあふれるのだ」という言辞は、ユーゲント様式の芸術家たちの創造意欲ともかさなるものであった。

応用芸術に展開されたユーゲント様式が、「祖父たち」の遺物として否定したのは、七〇年代、八〇年代のいわゆるグリュンダーツァイトの折衷様式であった。七一年の対仏戦争の勝利による好景気のなかでドイツの経済活動は急激に膨張し、泡沫会社氾濫時代を迎える。投機熱や事業熱はさまざまにプロイセンにおいては七二年だけでも、過去一〇年間に生まれた会社数の二倍にも当たる株式会社が設立されたという。こうした未曾有の活況は、おびただしい数の新興階層を生みおとしたのである。彼らはその財力の誇示と出生の卑しさをなおいかくすため、過去の由緒ある様式を借りて自分たちの邸宅を飾りたてるとともに、まさに実証主義の信奉者として、家具調度、骨董品を蒐集し博物館のように展示したのであった。「食堂はアルト・ドイチュ式、居間はアンピール、化粧室はロココ風」であり、そこには、ブル流の象眼細工の家具や什器類、チンクエチェント風の置物、タナグラ産の人形、それに孔雀の剝製、動

物の毛皮といった品々が所狭しと並べられていたのである。

ユーゲント様式は、直接的には、こうしたグリュンダーツァイトのアトリエ様式、即ち、歴史主義の名のものに全盛をきわめた成金趣味の折衷様式に対して、自分たちの様式を確立しようとしたものであった。この様式の出現は今までのゴツゴツした生硬な家具や室内構造を一転させる。あらゆるものに曲線や帯状の構造がもちこまれ、すべてをあやしくも華麗なうねりと化してしまっただけだ。この場合にも、ユーゲント様式の絵画にみられた曲線あるいは帯状の平面は棄てられず、その属性としての柔軟性、弾力性、流動性、さらには、線をうきだたせ平面性を強調するため、の透明性がもちこまれ、室内はなでまわされたように角を喪失し、一面動物の皮膚ではりめぐらされたような平面空間の構造をもつようになる。（図版2）

ユーゲント様式がもつともその華麗さを競いあつた工芸、室内装飾、建築などの応用芸術にはつきりと打ち出されたものは、その唯美主義的な傾向である。鉄という素材の利用や形態の簡素化という現在につながる積極的な姿勢をしめしたとはいえ、多くの場合、その装飾的な形態は、構造力学、あるいは機能主義、あるいは大量生産の理念と直接に結びつくことが出来なかつたという事実が指摘される。さらに個々の家具類は部屋、あるいは屋敷との調和という全体的な見地から製作され、室内装飾における統一性が生み出されたのであつたが、その中心に君臨するものは特定の個人であり、彼の周囲に配された家具類は設計どきから「移動不可能」なものとして固定されていたのである。ここに新しい時代の様式を追い求めながら、到来しつつあつた機械文明、工業化の社会に背をむけている、花やかな家具にうもれた貴族精神をみることができよう。

ドルフ・シュテルンベルガーは『ノイエ・ルントシァウ』誌上に掲載された論文「ユーゲントシュティール——その概念と観相学」（一九三四年）で装飾の起源を魔よけの護符、その有する呪縛の機能にみながらユーゲント様式を以

下のように説明している。

「ユーゲント様式の魔力は外部にむけられるのではなく内部にむかっている。確かにこの様式においてもまた、魔術的な円環を描いたり、符牒でみづからの周囲をとり囲もうとする試みはなされる。しかし、それは外部から迫ってくるものを威嚇するためというより、むしろ内部の生命をうちに閉じこめ、受動的な方法で保護しようとしている。だが、外側にあるものは、もはや手におえない狂暴な自然や、戸口に立つ敵の槍や剣ではない——それらは自然のたけり狂うエレメントではなく、都市の与える強迫であり、諸産業のそれであり、ユーゲント様式の間人たちにとって、息づまる騒音、カオティッシュにこの世をおおう騒音と思われた企業の世界であり、すべてを圧倒してゆく現代の交通産業であり、集団であり、機械化された作業の世界である。このような外部に対しては、実際のところ、装飾はもはやその魔力をおよぼすことが不可能であった。しかしおそろく、少くとも人間が身をひそませることの出来るある種の円環や飾り帯を作りあげ、それらを用いて、美の王国、魂の王国といった安らぎの地帯をとり囲むことは可能であった。外部で荒れ狂っているものは、このように、もはや自然界ではなく、強大になってしまった人間自身の世界であり、ひとはそこから逃げだそうとしていた。それゆえ、今や逆に、自然が装飾のなかに組みこまれることになる。そして、二重三重に繁茂する若枝というような自然の成長力を頼みに、この王国をとぎしたり、あるいはまた、植物や動物の生命力を借りて人間をその外皮や皮膚でおおい隠すことによつて、商業競争とかエゴイズム——当時、資本主義経済を嘆き悲しんで、これにさまざまの名前をつけたのであったが——から人間を遠ざけようとしたのであった。」（Die neue Rundschau 1934, S. 260）

このようにシュテルンベルガーは、ユーゲント様式の時代に顕著になってきた人間と自然界の新しい関係、即ち、人間の生をおびやかすものは、もはや自然界ではなく、みづからの手づくりだした産業社会そのものであり、その恐るべき工業化と都市化の恐威という、従来とは全く転倒した両者の関係を指摘する。さらに彼は、かつては恐怖の対象とみなされた自然界の狂暴な成生力あるいは生命力を、云わば防壁として装飾のうちにもちこみ、それによつて、人間社会からの脱離をはかったのであると、ユーゲント様式のもつ閉鎖性、その唯美主義的な精神構造を説き明かしている。確かに、この様式は今世紀の工芸や建築へ大きな影響を与えたのであるが、その精神は、芸術家の個

性の尊重と何よりもこの様式にかこまれて生活する審美的なエリートたちを前提としていた点で、前世紀の貴族文化の残照をより強くうけていたのであった。

応用芸術の分野に展開されたユーゲント様式は、グリュンダーツァイトの歴史主義への反抗にその起爆力をみだし、以後やみくもに新しい様式のうえをつっぱしるのであるが、この過去の遺産に訣別しようとする気運は、とりもなおさず、従来の実証主義的な世界観を否定しようとする世紀末の精神でもあった。なぜならば造形芸術における歴史主義も、もはや共鳴者を見いだせなくなりつつあった文学上の自然主義も、共に実証主義の産物に他ならないからである。この実証主義的な面を強調すれば文学史上に適用されるユーゲントシュティール文学は、自然主義のあとに続く印象、新ロマン、象徴などの文学ジャンルと並ぶひとつの独立した潮流とみなすことも可能であろう。しかし、そうした場合には、ただフォルムやモチーフの部分的な相似だけで断定してしまうのではなく、ヨースト・ヘルマントに見られるような作品全体への鋭い視線が必要であろう。ヘルマントは、抒情詩や少数の詩劇、ドラマの範囲に限って、ユーゲント様式が見られるとする。彼の説は美術史上の様式概念をそのまま文学の領域に適用しており、その分類の余りの細分化は問題であろうが、しかし、その細分化ゆえに一層精緻を極めていると評価してよいものである。ヘルマントによれば、ユーゲントシュティール文学とは、世紀轉換期の様式確立をめざした新印象主義、ゼツェンヨンなどの唯美的で裝飾的な傾向をもった諸派のひとつである。彼は、ひとつの作品をある流派に帰属させようとする場合、形式上の類似だけでなく内容の完全な一致をも要求する。この厳しい要求のため、ユーゲント様式の文学は抒情詩とわずかな詩劇の分野に限られ、ホーフマンスタールの全作品、アルノー・ホルツの『ファンタズス』、ゲオルゲ

の中期以後の作品は一、二篇をのぞいてはとりあげられていない。それゆえに、ユーゲントシュティール文学は、文学史上における資料以上の価値を出ることがないと思われる作品を寄せあつめた感がある。しかし、新しい文学ジャンルの定立をかけるヘルマンの厳正な規定の枠外に押し込まれたもの、もし、我々がこの様式を、ドイツ印象主義や新ロマン主義がまとったきらびやかな衣装のうちの一枚、あるいはもっと要求をやわらげ、それらの衣装にほどこされた紋様のいちパターンと云うような視点でとらえるならば、我々はそこに浮かびあがってくる作品のおびただしい数に驚かすにはいられないだろう。

ユーゲント様式と具体的な文学作品との問題を論じる前に、この様式が書物の装幀の世界に及ぼした大きな影響について記さねばならない。すでに、ユーゲント様式が、室内装飾や工芸の分野で、その優美にして流麗な姿を誇つたことは書き記した。さらにこの様式が本領を發揮しえたもうひとつの舞台とは、雑誌の挿絵や表紙である。これはユーゲント様式が、もともと純粋な装飾芸術として出発していたからであった。ベルリンの『パン』、ミュンヘンの『ユーゲント』、『ジンプリチムス』、『インゼル』などの各誌が、ユーゲント様式の画家たちにその紙面をさいたのである。この時代、世界各地でおびただしい数の雑誌が創刊され妍をきそいあつたが、ローベルト・シュムツラーはこうした現象に、アール・ヌーヴォーの芸術家たちのナルシズム的な性向と、その転位とも云うべき露出症的な心理構造をみている。

「いかなる代価をも惜しまないといった、美に対する強い欲求とナルチスの自己讚美に、アール・ヌーヴォーの露出症がつけ加わる。今世紀以前の芸術で、これほどまでに、おのれ自身を展覧（エクシビション）に供し讚美した芸術はなかった。たとえ、こうした行為の原因が（あるいは口実が）、芸術の革新にあったにしろ、かくも多くの雑誌、かくも美しい雑誌類が、おのれの姿を

映しだし、かつそれを見せるために差し込まれたことはなかったのである。アール・ヌーヴォーお気に入りの動物が白鳥とならんで、古くから虚栄のシンボルである孔雀だったことも決して偶然ではないし、プラカードや広告の芸術上の隆盛もまた、こうした露出症的な傾向との関連において考えられるであろう。」(Art Nouveau-Jugendstil, S. 12)

ユーゲント様式なる呼称は、雑誌『ユーゲント』にちなむものである。この雑誌は、ドイツ帝国の首都から遙かに離れていた南の国、新帝国のなかで特別な地位と待遇をもって処せられていたバイエルン王国の都ミュンヘンで、九年に創刊された。この町は保守的なカトリック圏のただなかにあったが、歴代の国王の庇護と奨励のもとに芸術活動は花々しくドイツ語圏ではヴィーンと並び称される美術都市であった。特に、シュヴァービング街はいわば芸術家たちのコロニーといった観を呈し、幾多の芸術家たちが、ボヘミア的な生活を享楽していた。この陽気さと自由さを土壤に、色刷の表紙、三〇ペニヒの安さ、三万名にもぼる購読者数をもった雑誌『ユーゲント』が、さらには、四ページ、一〇ペニヒの『ジンプリチムス』紙が成長してゆくのである。

論調は両誌とも「抒情的であり、辛らつであり、コケットリにして同時に毒をふくむもの」であった。この二誌が巻き起した反響の大きさを我々は、『ハンブルグ通信』の「ユーゲント誌は地球を征服した」という記事や、『美しき惑いの年』に記された「当時もつとも大学生に人気があったジンプリチムス漫画新聞」というカロッサの言葉によっても知ることができよう。

プロシア王国の首都から、一躍ドイツ帝国の新都として、歴史や文化遺産の面では見劣りがするものの、その新興の魅力で多くの芸術家たちを引きつけ、すでに文学ではミュンヘンを凌駕しつつあったベルリンに、一八九五年、『パン』誌が誕生する。ミュンヘンの二誌が創刊される一年前である。この雑誌はボヘミアン詩人ビーアオム、美術史家兼評論家のマイアーリグレーフェを中心に編集されたもので、ドイツ各界の大物を会員にもち、ゲオルゲを除

く当代のおもだった詩人や画家たちの殆んどすべてを寄稿者とした発行部数一二〇〇ないし一三〇〇のかなり高踏的な季刊誌であった。

さらに一八九九年、ミュンヘンで『インゼル』誌が億万長者で芸術愛好家アルフレート・ヴァルター・ハイメル、『パン』から離れてしまったビーアバオム、室内装飾家であり詩人でもあったルドルフ・アレクサンダー・シュレーダーの三人によって創刊される。この『インゼル』が、アルベルト・ランゲン、ゲオルク・ミュラー、ラインハルト・ピーパー各書店と共に、イザール河畔の町で地歩をかため、出版業界の大物のひとつに発展してゆくのである。

さて、『パン』、『ユーゲント』、『ジンプリチムス』、『インゼル』の紙面を飾ったのは多くの場合ユーゲント様式を得意とする画家たちであった。オットー・エックマン、トーマス・テオドール・ハイネ、ペーター・ベーレンス、アウグスト・エンデル、ベルンハルト・パンコク、エミール・ルドルフ・ヴァイス、ハインリヒ・フォーゲラーなどがその代表である。彼らは画家であると共に、デザイナー、建築家、工芸家として腕をふるったのであった。そしてここに、文学に携わる者たちと絵筆やのみを持つ者たちとが一体となって仕事をするという、此の様式の母胎とも云うべき、ウィリアム・ブレイクやロセッティ、クレーンなどのラファエロ前派の理念が大きく燃えあがったのである。ホーフマンスタールが、九〇年の英国を代表するもののひとつに、ウォルター・クレーンの『花の饗宴』などの子供むけ絵本をあげているのを見ても、いかに時代が文学と芸術の奏でる見事な調べに魅了されているかを知ることができよう。物語と挿絵、表紙や扉や見返し、さらには奥付や書体までも工夫され、それらが互に良く調和のとれた構成をもつようまとめあげられる。これはまた、応用芸術の分野で、家具と室内がヴァン・ド・ヴェルドの「総合芸術」の理念にもとずき、華麗な炎のうちに一体化されたのに対応するものであった。ゲオルゲの書体にまで及ぶ厳しい要求と、それに答えたメルヒオール・レヒターとの関係は詩と美術の融合の精華とみなされるだろう。レヒターの

作風は、『芸術草子』や全集に刻印された有名なゴシック風の聖体顯示台に示されるように、ユーゲント流の曲線ではない。しかし、書物の装幀によせる熱情という点においてこの様式の構造とかさなるものである。時には、こうした情熱が過熱の状態をきたし、異常なまでに豪華絢爛たる装幀をほどこされ、いわば内容が外装にとってかわられたような自装本の流行を生み出すこともあったが、それはさておくとしても、このユーゲント様式が装幀史に残した功績は計り知れぬ程大きなものであった。

一八九〇年から一九〇〇年頃までの約一〇年間は、前期ユーゲント様式とも云うべき時代で、この時期の特徴は、動植物をモチーフとした有機的な図形(図版4)である。これを一般にユーゲントの花模様スタイルと呼んでいる。植物の成長や芽ぶきのイメージ、あるいは動物の肢体のしなやかな動きといったイメージが、有機的なアラベスク模様にとめあげられ、芸術革新の若々しいエネルギーや、新しい生命感情を求めようとする若者たちの意欲を担っている。「草茎のみごとなたおやかさ、あざみの葉の驚くべき鋭さ、芽ぶきつつある葉芽の若々しさ、樹根のどっしりした形、裂けた樹皮の動かしがたい力、しらかばのほっそりとした柔軟さ、広々とした葉むらのしじま」という言葉はユーゲント様式の代表的な建物「エルヴィラ写真館」(図版3)を作ったアウグスト・エンデルの語るものである。前期ユーゲント様式はまさに『青春』^{ユージェント}の若々しさであり、ヴィーン分離派の『聖』^{ヴェル・サクルム}春』であった。

また一方『ユーゲント』に並んで、『ジンプリチシムス』というような、直載な感情ではなく、いくえにも屈折した精神の発現としての風刺、をタイトルとする雑誌があり、さらには『インゼル』という閉鎖的な孤島、を意味した雑誌が併立している。ここにも世紀末の置かれた複雑な座標がしるされている。事実、ユーゲント様式の初期にみられた青春の息吹きは世紀末文化の爛熟のなかで、変質をよぎなくされ、抽象化された構成が優位にたつようになる。そこでは図形の有機的な処理による生命のリズム感がうすれ、幾何学的な紋様がその変質させられた律動を伝えている(図版

5)。動植物のモチーフは、その抽出された形態、そして何よりも美的な変形の自在さという側面から取りあつかわれたのである。文学においてもこうした造形芸術の流れに対応する様式の諸特徴はかなり明確に指摘できるであろう。

ヨースト・ヘルマントの編纂になるレクラム版『ユーゲント様式の抒情詩』はその第一ページを「タンツ・ウント・クォイル舞踏と陶酔」という章で始めている。ここに収録された詩篇は、ユーゲント様式とふかくかわりあったミュンヘンやベルリンのキャバレー、ミュージックホール、酒場の陽気で興奮した雰囲気をつたえる、ダンスを主題としたシャンソンやざれ歌の類である。

キャバレーはその頭初、文士、画家などの会合の場として発生したが、次第にサロンの性格を弱め、飲食物を提供し、しつらえた舞台で歌や踊や人形芝居、影絵を見せる娯楽施設の色彩を強めていったものである。パリのモンマルトルの丘に一八八一年、画家ロドルフ・サリスによって開かれた「レヤノワール黒猫」は、当時デカダンを競って生まれでたおびただしい芸術サークルのひとつであったイドロバット水療法派の店であった。ここに新進の芸術家たちが寄りあつまり、キャバレー「黒猫」はボヘミアンたちの溜り場となった。附近に巣くっていた売春婦や女衒たちといざこぎをおこし、サリスの仲間たちは他の場所に居をうつしたが、古い店はそこでシャンソンを歌っていたアリスティド・ブリュアンに引きつがれ、その名も「ミルトリ蘆笛」と改められて繁昌してゆく。こうして始まったキャバレーの流行は同じような店をパリの都にばらまきながら、赤い風車をトレードマークにして栄華を誇った「ムーラン・ルージュ」や「フォリー・ベルジェール」などのミュージックホールと並んで、観衆と芸術の街を世界に知らしめたのである。

エッフェルの設計した塔を今に残す一九〇〇年の万国博覧会を機に幾多のドイツ人たちがモンマルトルの洗礼を

受けることが出来た。一九〇一年ミュンヘンで「十一人の死刑執行人」なるキャバレーが店開きし、またベルリンでも、ドイツ語のキャバレーなる代名詞を生み出した「ユーバーブレットル」が現われる。「十一人の死刑執行人」は、『ジンプリチシムス』の参加者や学生、俳優、画家たちがパリの「黒猫」を手本に作ったもので、「黒猫」が同名の週刊の小冊子を発行したのと同じく、店は出版部門をもち、そこからユーゲント様式を得意とする画家たちの作品で飾られたプログラムを発行したという。舞台が正面に設けられ、棧敷のしきりはさらし、台があつて、そのうえには、弁髪風のかつらをかぶせられ額のところに斬首用の斧が食いこんでいるどくろがのつていた。それがこの店の名を象徴的に云い表わしていたのである。また壁には『ユーゲント』や『ジンプリチシムス』に筆をふるっていた画家の手になる、抒情詩人レオ・グライナーなど主要な十一人のメンバーの肖像画がかけられてあつたという。『ジンプリチシムス』の紙面から伺えるように当時、官憲の目は非常にうるさかつた。その為、いろいろの催しは非公開の会員制のシステムをとつたが、会員以外の人々も週に幾度かは店の扉を押すことが許されていたようである。

ベルリンにあらわれたキャバレー「ユーバーブレットル」は、ミュンヘンのシュヴァービング街の自分の家に文学サロンを開いたり、「ミュンヘン文学会」を主宰した小説家で劇作家のエルンスト・フォン・ヴォルツォーゲンによつて作られたものであつた。当時、ベルリンは東部地区オステンに新しい町並を広げつつあり、またクルフルステンダムはミュンヘンのシュヴァーピングを思わせるボヘミアンや芸術家の街となつていた。フリードリッヒ通りやティアガルテン地区は、グリュンダーツァイトの遺物であり、彼らを引きつける魅力はなかつたのである。この東部地区にヴォルツォーゲンは「ユーバーブレットル」と「演芸劇場」を作りあげたのだ。伝えられるところによると、彼はニーチエユース・メメントの Übermensch からヒントを得て Überbrettl という名を店につけたという。要するに、南ドイツで Brettl なる言葉は寄席パルコをさすものであり、Überbrettl はそれより上に位置するが、しかし、正規の劇場とも異なつたものとい

う意であった。

ヴォルツォーゲンの二つの店は共に、アウグスト・エンデルが手がけている。「演芸劇場」の内部は、スペイン・アール・ヌーヴォー建築の奇才、あの軟骨や洞窟をおもわせ「云わば海の波に洗われて空洞と化した」ような作品群を創造したアントニオ・ガウディを彷彿させるものであった。シュムツラーはガウディの作品、竜のようにくねったタイルばりの屋根や卵形の窓をもち、ねじれゆがんだ建物「カサ・バリーヨ」との類似を指摘しながら、この劇場の構造を次のように書きしるしている。

「劇場のホールをアーチ形におおっている天井は、まったく、生きている細胞が寄り集まって作りあげたかのように見える。ガウディの『カサ・バリーヨ』にも現われているモチーフ。この原形質の小さなかたまりが作りあげた星空からは、壁面装飾の樹々と同じような、珊瑚をおもわせるとがたいくつものランプがつるされている。周囲をフリーズが走り、それには、ありとあらゆる種類の水生動物や、竜、海蛇、たつのおとしご、昆虫が刻まれている。舞台と棧敷との湾曲した空間や棧敷の格子には蜘蛛の巣を思わせる網がはりめぐらされ、舞台のうえの方には、蛸たこ、水母くらげ、えいのミックスされた不気味な形のものがかがっている……。」(Art Nouveau-Jugendstil, S. 203)

パリ文化の影響をうけながら誕生したドイツのキャバレーや演芸場、ミュージックホールは外界と隔絶された蠱惑的な色彩の充満する室内のなかで、シャンソンやレビュー、ダンス、奇術などの催しを提供する。この歌と踊りにユージェント様式がふかく関りあったのだ。事実、ダンスと踊り子こそ時代の愛した形態であり、まさにユージェント様式は生きた人間の肢体にからみつき、舞姫のまとう衣装にその姿を現わしたのであった。時代の先がけとなったのは、五人一組の妙味を生かしてエレガントなカンカンをみせたファイブ・パリゾン姉妹である。「流れるような白い衣装を身につけ、金髪をたらした英国のしなやかな小娘たち」の人気に刺激されて、第二帝政時代に流行したカンカンが再びヨーロッパをおおいつくす。「ムーラン・ルージュ」では連日連夜狂宴がくりひろげられ、ドイツでもカン

カンの女王マダム・サアレの評判は非常なものであった。風俗史家フックスが「突然片脚をあげると渦巻くスカート
のなかからピンク色のレースの裾紐リジュネと靴下が露出されて観客をはっとさせた」と記しているサアレのみごとな姿をフ
ランツ・フォン・レッニチェックは『ユーゲント』などの雑誌で一般に紹介したのであった。

カンカンの喧噪や狂乱と並んでソロ・ダンサーも時代の脚光をあびて登場する。ロイ・ファラーとルース・セント
・デニス、まさにアール・ヌーヴォーの二大スターともいべき存在であった。アメリカのイリノイ州に生まれ、
波うつベールをひるがえしながら、渦巻く長いスカートに蛇や蝶の紋様をあしらひ、ヨーロッパを征服した舞姫ロイ
・ファラー、エキゾチックな東洋風の踊りで、衣装はまもっていたものの肉体の動きを強調したデニス。マイアー
グラーフェはインゼル誌上で「その色や線を追いかけることとてかなわず、あこがれ駆りたてられて追いつがるも、
もはや彼女の姿はうかがえず、そこにはただ舞いあがり落下するベールのみ」とロイ・ファラーの踊りに驚嘆し、ホ
ーフマンスタールは「すばらしき舞姫」と題するエッセイのなかで、デニスの踊りを言葉で表現することは不可能だ
と云いながらもこうつぶづっている。

「リズミカルにふくれあがる、魔術のような肢体の動き。そのなかで、鎖された寺院の広間にすえられているあらわな聖像の
発する夢幻にも似た真摯な厳しさをたたえながら、異郷の光の不可思議なかげりを浴びて、夢幻的な裸形に突如としてとってか
わられる、このきらきらと輝くおおいもの。このこわばった金襴の衣装。(あるいは、ほかの夕べに彼女がまとうかもしねぬも
のも)、これらはみな限りなく二義的なものである。そこに衣装は存在していないとも云いうるし、小さなタナグラ人形の踊り
子のようにベールの織物がこの肢体をびったりと包みこんでいるかのようでもある。彼女の肢体は明るく輝やいている両手の
ひらと、それより一段と明るく輝いているかんばせの、異郷的な色彩の神秘以外に他のどんなおおいものをまとも、まっ
たく思いのままふるまうことができるものようだ……。」(Prosa II, S. 224)

ロイ・ファラーは、ビーズレー風の絵で『チャップ・ブック』を飾ったウィリアム・ブレットドリイ、あるいは又ラ

ウール・ラルシュ、ピエール・ロッシュの作品などにその姿をとどめているが、さきのマイアーllグレーフェの『インゼル』誌上に掲載された一文に添えられているトーマス・テオドル・ハイネのイラストレーションもロイ・ファラーを描いたものとして非常に有名である。(図版6)

ハイネの作品と同じく、ユーゲント様式の詩型も、踊りまくるダンサーの肢体の動きと結びついた曲線的なリズム構成になっている。さらに、蔓草や花々のモチーフが織りこまれ、流麗さと華やかさを添えるのである。「くるくるつるバラバラの輪よ」、「リンリンリンと赤いやぶ」と全く蔓草の曲線を思わせる言葉が繰り返りかえされ、「ティドリダイ ティドリダイ ティドリ ティドリ ティドリ」とダンスのリズムに合わせた畳句フランがおもしろがられる。ヘルマンのとりあげたビアバオム、ハイメル、ルートヴィヒ・フィンク、アルフレート・ヘルマンの詩に畳句フランや対句クイアレが多いのは、歌をうたいながら客をからかい、客とかけあい、客と唱和するシャンソンの型式を伝えるものである。

Ringelringelrosenkranz,

Ich tanz mit meiner Frau,

Wir tanzen um den Rosenbusch,

Klingklangloribusch,

Ich dreh mich wie ein Pfau.

(Otto Julius Bierbaum, Der lustige Ehemann)

こうしたざれ歌のような詩が、ドイツ製シャンソンとして当時のキャバレーやミュージックホールで人気を博したのであった。モンマルトルの丘がイヴェット・ギルベールとアリストイド・ブリュアンなどを生みだしたように、ドイ

ツでも二人の人気歌手がフットライトを浴びて登場する。『春のめざめ』の作家フランク・ヴェーデキントとギルベールの弟子マリヤ・デルバールであった。彼らふたりは「十一人の死刑執行人」や、その後店びらきした「フレイゲルマウスこうもり」、オハトリヒト「夜光」などで活躍したのである。シャンソンがその題材を社会の暗黒面に求めているような場合、たとえば、ヴェーデキントの「伯母殺し」などの殺人譚やデーメルモリタテナリドの「働く者」が、あるいは、「赤い薔薇」、「ブリギッテ・B」と云った売春婦や貧しい娘たちが歌われる時、その世界は自然主義文学の黒い影のうちにはいつている。

もともとキャバレーに寄り集まったひとびとには、世間一般の道徳や風潮に対する批評の精神が旺盛であり、キャバレーとは一般社会と隔絶した特殊な世界を形づくるものであった。彼らの反社会的な精神は、自然主義文学と結びついたブルジョア社会の批判、揶揄、攻撃となって現われると同時に、キャバレーと云う自由な巣窟のなかで、反自然主義的な新しい芸術の活動とも結びついてゆくのである。特にドイツでは、「十一人の死刑執行人」が初めからユーゲント様式の芸術家たちを呼び集めていたように、社会批判はまた芸術刷新への衝動でもあった。なぜならば、彼らの攻撃目標は、政治的なものであれ芸術的なものであれ、共にグリュンダーツァイトにあったからである。

自然主義の色調が濃厚なシャンソンは、勿論、ユーゲント様式とその形式も内容も相入れない。ユーゲント様式は、何よりも現実からの逃避の形式であり、美的な虚構世界を構築しようとする志向の現われであったからである。ダンスと踊り子を歌うシャンソンは、享楽の世界に充滿しているひといきれや陽気で騒がしい響きを伝えてはいない。しかし、ユーゲント様式のボヘミアン芸術家が作品に定着させようとしたものは、そうした現実のさんざめく世界ではなく、踊り子の描く曲線の世界であった。強くステージに向けられていたのは、陽気なボヘミアンとしての眼より、神経質で繊細な芸術家の眼差である。それは、あらわな踊り子たちの肉体を官能的な曲線や渦巻として昇華し、彼女らの頭髮や衣装を波うつ流れの軌跡として賞味する。歌われているものは、踊り子の汗ばんだ肉体や野

性的な肉塊の動きではなく、ユーゲント様式の、まさに蔓草の織りなす漏斗で露過された官能的な曲線のリズムであった。

Rieselnde Träume hielten mich rankend umspinnen.
säuselnde Lieder sangen mich selig ein.

(Dichtungen II, S. 186)

この詩行はエルンスト・シュタドラーの『前奏曲』^{プレルレーゲイゼン}に記されているものである。rieselnd, säuselnd といった擬声音を伴う現在分詞は、こまかに顫動する旋律をつたえて、「夢」や「歌」は線のかぎらない反復と波紋のひろがりとに視覚化されている。若い詩人は、さらさらと流れしたたる夢と歌声が織りなす蔓草模様の曲線に囲繞されて、安らかな眠りに誘なわれる。ここには、夢あるいは調べといった言葉に喚起されてしかるべき広やかな空間、あの軽やかに漂揺する夢や調べとともに広がってゆく空間がない。それらは、ただ詩人をすっぽり覆いかくすために、内へ内へと流れこむばかりである。それは ranken と umspinnen といった動詞のもつ、まさに蔓草の触手ともいえるべきイメージの作用である。この二つの動詞は、遙か彼方にまで広がってゆこうとする夢と歌の調べを絡めとってしまうのだ。こうした抒情空間はまったく、トーロップの「少女と白鳥」の構図そのものである。

カール・ルートヴィヒ・シュナイダーは、シュタドラーの『前奏曲』を「新ロマン主義と印象主義芸術の典型」と折り紙をつけている。ユーゲント様式の概念を用いなければシュナイダーの説明のようになるであろう。しかし、ユーゲント様式を文学上の概念に導入する時、『前奏曲』はこの様式の典型とも云うべき作品となる。その素材、テ

マ、空間はまったく、工芸、建築に現われたあの特徴を備えているのだ。

ユーゲント様式が好む素材の第一の条件は、その形態のもつ曲線の美しさにあった。それゆえに、頭髪をうねらせ波うたせる舞姫や、彼女のまとうベール、植物の蔓に芸術家たちはふかく耽溺したのである。白鳥、孔雀、木蔭、水蓮、はすに強い嗜好を彼らが示したのも、一義的には、それらの姿形に起因している。形態ゆえに好まれたものとしてその他に、フラミンゴ、タコ、ウナギ、ヘビなどの動物、ユリ、アヤメ、ケシ、コケ、水草、さらに幾重にもかさねられた表皮をもつ球根類などの植物を数えあげることができよう。

…………… Verschlafen gleiten

im Wellenrieseln weiße Wasserrosen

an dünnen schwanken Stengeln hin und strahlen

in blassem Feuer groß aus braunen Schatten' die

von breiten Buchenkronen sinken'

(Dichtungen II, Der Teich, S. 205)

Die Efeulauben flimmern. Schwäne wiegen

und spiegeln sich in grundlos grünen Weihern'

und große fremde Sonnenfalter fliegen

traumhaft und schillernd zwischen Düfteschleiern.

(Dichtungen II, Mittag, S. 206)

若きシュタドラーはこのように、トローロッパやエックマンの絵を彷彿させる情景を『前奏曲』のいたるところに散

りばめている。絡みつきもつれあう木蔭、残光をふりまく夕陽、ふりこぼれる糸杉の影。水蓮が白い花を浮べ、はすが水底からしなやかな茎をのぼし、水草がゆらめく沼。水面を滑りゆく白鳥や銀色の小舟、芥子けしやなでしこの咲きみだれた岸辺にかぼそく百合のように佇む少女。

ユーゲント様式が強い愛着を示した構図のひとつに、こうした水辺の風景がある。水草、湿原植物、水生動物は、多くの場合、この様式の嗜好に合致した曲線に環元されやすい形態をもっていたからである。さらに、「百合にも似て暗い水面に身をこごませている」少女や、「底知れぬ緑の沼に影を映している」白鳥の構図こそ、この様式のナルシズム的性向を満足させるものであったのだ。

しかし、この様式は、水鏡に映じたおのれの姿にじつとみいつているナルチスや少女、あるいは、首を優雅にくねらせて水鏡に漂う白鳥の自閉症的な自己完結だけでは満足できない。それに加えて、木蔭や樹木の枝を作品の周囲に巡らせる枠組の構成を要求するのである。この要請はかなり強く、木蔭や樹枝の配置が困難な場合には、リボン、飾り紐、あるいは額縁などの描かれる情景から切りはなされた枠が添えられる程であった。先に引用したシュタドラーの二つの抒情詩にも同様の構成が認められるであろう。白水蓮は「ブナの木ひろがった樹冠から沈みくる灰色の影」につつまれて青く光り、木蔭の葉や白鳥や太陽蝶は「ベールのように立ちこめた芳香」に包まれているのだ。

こうしたユーゲント様式のナルシズム的な自閉症と枠組の構成は、云わば二重にめぐらされた帷の作用を及ぼしている。応用芸術に現われた唯美主義の精神構造とまったく同じ閉鎖的な抒情空間である。この鎖された空間のなかで、いやがうえにも、世紀末芸術家の想像力はかきたたられ、その異常な感覚が発酵をつづけてゆく。

審美的な密室で蒸され、異常に肥大した此の様式の感覚領域のひとつに、エロスの世界がある。踊り子の息づく肢

体や舞姫の薄ぎぬを通してのぞいていた生と性の讚歌は、遂に、性的倒錯の絵図をくりひろげるまでに変質させられてしまう。ふたりの娘が頭髮を絡ませ、肢体をもつれあわせる愛の図が描かれている『前奏曲』の抒情詩劇をはじめとして、黒い白鳥、白い孔雀に至るまで、こうした世紀末の強い倒錯趣味を露呈しているのである。ヴェーデキントによって口火を切られた新しい官能世界はユーゲント様式に、その最上の発現形態をみいだしたと言える。肉体の愛のリズムを象徴するようなこの様式は、官能的なものの形象化に適しているのだ。デーメルは『ふたり』を、ペーレンスの作品（図版7）を思わせる構成で歌いあげ、男と女、肉と靈の対立を曲線のからみあいと合一化し、シュタドラーの作品には、奢侈淫逸で知られたアッシリヤの女王セミラミスが豪華な装身具をひからせながら、その肉感的な肢体を横たえている。

An Hals und Knöcheln klirren güldne Spangen
die Spiegel funkeln grell vom Glanz umflossen.

Auf Teppichen' drin Ambraduft gefangen'

liegt ihres Leibes weißer Kelch ergossen

von dunklem Haar in losen Kranz umschlungen'

die Augen wie zu schwerem Schlaf geschlossen

träumen in leichtem Rausch von eines jungen

goldblonden Griechenknaben weichen Brüsten.

Fern ist das Lied der Sklavinnen verklungen'

die Lippen zucken schlaff' als ob sie küßten

und draußen' wo die finstern Wachen kreisen
lehnt bleich der Henker an den Marmorbüsten.

Rot tanzt die Sonne auf dem nackten Eisen.

(Dichtungen II, Semiramis, S. 214)

さらにまた、幻想的な密室のなかで奔放にくりひろげられた芸術家たちの想像力は、ユーゲント様式の作品にさまざまな怪奇な生物を蠢かせている。エンデルの「演芸劇場」に飾られていたという「蛸、水母、えいのミックスした不気味な形のもの」や両性具有の生きもの、性を喪失したもの、ニンフ、人魚などの伝説上の生物などが描かれそして歌われる。ユーゲント様式の生への根源的な問いかけの衝動と陳腐なものへの嗜好性が、当時大きな影響を与え始めていたダーウィンやヘッケルの進化論の学説と結びついたのであった。この様式がメタモルフォーゼを得意としたのは、やはり、表現手段として曲線を基調に置いたからに他ならない。曲線の造形的な妙味は、その変身の自在性に存在するからである。

Liebende klagende zagende wesen

Nehmt eure zuflucht in unser bereich'

Werdet geniesSEN und werdet genesen'

Arme und worte unwinden euch weich.

Leiber wie muscheln' Korallene lippen

Schwimmen und tönen in schwankem palast'

Haare verschlungen in ästige klippen

Nahend und wieder vom strudel erfasst.

(Werke, S. 115)

これはゲオルゲの『架空庭園』の最後に歌われた「流れのうちなる声」である。「シュテファン・ゲオルゲとユーゲント様式」で、クロード・ダーフィットは、ゲオルゲの作品のなかでこの詩以上にユーゲント様式の特徴を持ったものはないと評し、またヘルマンが『ユーゲント様式の抒情詩』に組み入れ、その解説にも引用しているもので、詩人の「絨氈」とならぶこの様式の典型的な作品である。主題は、人生の旅に倦み疲れた不幸なひとびとを優しく水底の国へ誘うと云う水の精の伝説に借りたものである。初めの四行の詩句はまったく波の蕩揺そのものと言ってよい。水底に住むものたちの姿を歌う次の詩行にもまた、「貝のような肢体と珊瑚の唇」、「髪の毛を枝はる岩にもつらせ」といった表現があらわれ、この作品のユーゲント様式を強くもの語っている。しかし、ここに歌われた水の精の姿は、極度に技巧的な装飾をまとわされ、云わば抽象化されてしまっていると言ってよいだろう。

ヨースト・ヘルマンはユーゲント様式の世界を評して、「ひととはここでは歩かない、^{ゲイエン}《あゆむ》^{シュライテン}のである。《おさえがたい欲望》^{フューレン}は、ここでは感覚的に感じとられるのではなく、精神的に感受されるのだ。ここでは、ひととは働くのではなく、利子によって生きているのだ」と記している。ヘルマンが挙げた三つの要素は互にかさなりあい包含しあうものであるが、敢えて、その三つを取りだすとすれば、まず、美的な曲線様式への強い志向、次に、受動的で自閉症の精神、最後に、没落貴族の芸術と云うことになろう。

今迄述べてきたように、ユーゲント様式の芸術では、現実の世界は解体され、捨象されて再び曲線や帯で構築され

る。現実の世界はユーゲント様式によって構成され、その結果、優美な虚構の世界が定立される。装飾様式への強い嗜好に、書物は外装をみせびらかして家具の一部となり、現実の生活の場における歩く、と云う行為すら、歩むという美的なしぐさに変化してしまうのだ。

今世紀初頭から大戦前にかけて流行した「ダンカンモード」は、ユーゲント様式の美意識が日常の生活の場にまで浸透したことをもの語っている。『ジンプリチシムス』は、このモードをテーマに、ティアガルテン地区の上流婦人たちをからかう。彼女たちが不恰好な身体をゆさぶりながら、美しい歩き方の練習をしているさまを紙面に載せたのである。素足で舞台に立ち西欧のひとつとを驚かせたイザドラ・ダンカンは、現代のおしゃれ教室、もしくは女性教室のはしりとなる「ダンカンスクール」を各地に設立したが、そこでは主として、ハイヒール、コルセットを脱ぎ捨てた女性の歩きかた、姿勢のとりかたといった女の身のこなしが教授されたのである。確かにダンカンモードはユーゲント様式の系譜につらなるものであった。しかし、体育理論に基づく女性としての力強い筋肉や、発達した胸を説くダンカン女史の教義は恐らく、ホードラーの作品と同様表現主義的なものへの移行と云った視点でとらえるべきものであろう。

世紀転換期のひとつとは、ファイブ・バリゾンズからサアレ、ファラー、デニスを経てダンカンに至るいくたの舞姫たちやダンサーに拍手を送り、その舞台に熱中した。彼女たちは、無邪気さと陽気さ、優美さとエロスをステージからばらまいた。観客はそれで満足した。多くの芸術家たちもそうであった。ロートレックのあの舞台裏の世界をユーゲント様式は描くことはなかった。おそらく彼らも、華やかな舞台に立つ踊り子たちの手にする花に、葬儀用の飾り花の映像をダブらせることはあったであろう。だが、彼らの見たものは、あくまでも死を飾る飾り、花なのであり、現実の死ではなかったのだ。彼らの遊ぶ世界は、葛やベールで封印され、そこに現実の死が忍びこむことはなかった

のである。

『インゼル』誌2号の扉を飾ったハインリヒ・フォーゲラーの作品（図版8）は、こうしたユーゲント様式の世界を最も良く表現しているもののひとつであろう。流麗な羽毛を豊かにふりまいている孔雀、あるいは鳳凰とおぼしき一羽の鳥。そして、あたかもその豪華な羽毛でつつみこまれ、抱きかかえられたかのように、枠入りの構造で描かれている波間に浮ぶ島と神殿。この大海のまっただなかにうち建られた神殿こそ、ユーゲント様式に陶醉した芸術家たちの住処なのであり、彼らの理想とした世界の象徴とも云うべきものである。

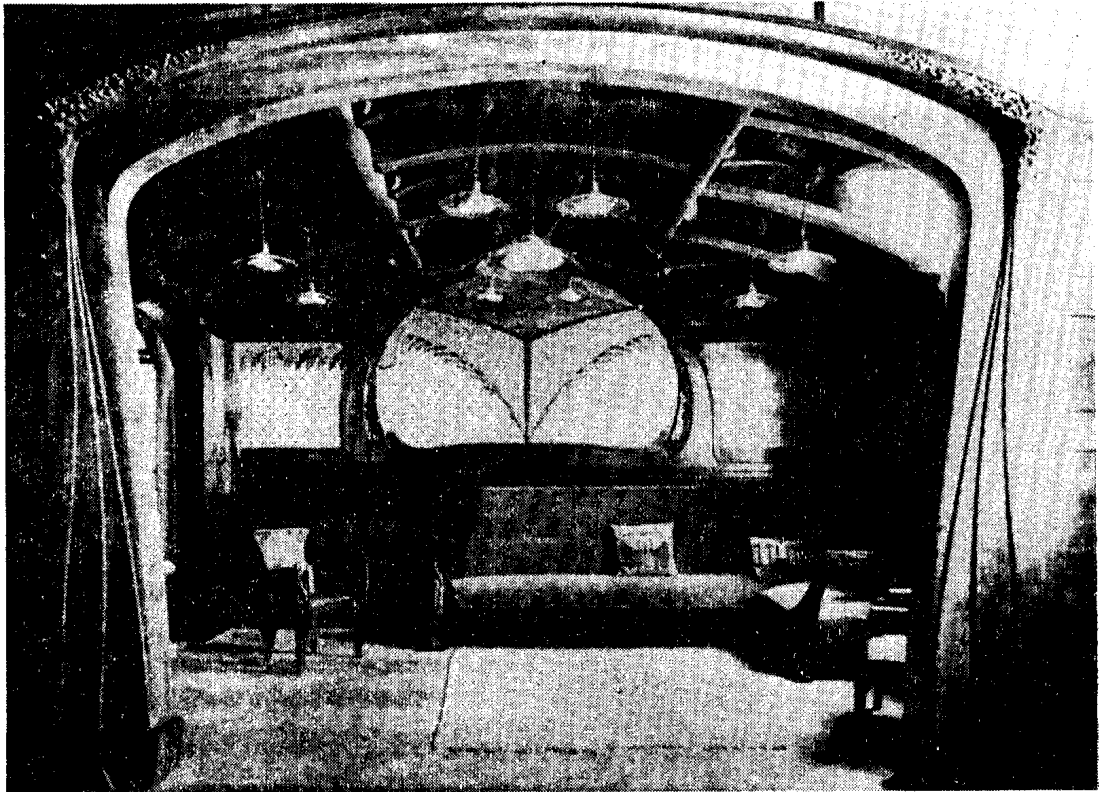
遙かの孤島によせる憧れのおもいと、現実の世界に向けられた彼らの恐怖のおもひは、あの花模様スタイルが表現しようとした植物のもつ成長のエネルギーを、外界との根根をつくる蔓草の優美な密生のためにだけ注ぎこんでしまふ。ときには、それらが、空間恐怖を思わせる程びつしりと埋め尽され、彼ら世紀末芸術家の神経質なおのきを伝えることがあっても、ユーゲント様式は、みずからの身体にからみつき、締め殺すかの如くの、たうち廻る蔓草の触手を描きはしなかった。せいぜいのところ、それらは豊かな幻想をかきたててくれる神秘的なベールとしての役割を務めたにすぎない。決して、恐怖の対象とはみなされなかったのである。ここに、ホーフマンスタイルの「六七二夜の物語」やムンクの描いた作品との根本的な違いが現われる。

ユーゲント様式は、その名の如く、いつかは克服されなければならぬ青春の様式であったと云えようし、またその急激な衰微は、余りに繁茂しすぎた蔓草の辿らねばならなかった自滅の道であったと云ってよいだろう。事実、この様式に熱中した多くの芸術家たちも、みずからの手で創造した此の様式を棄てて新しい世界にはいつていったのである。

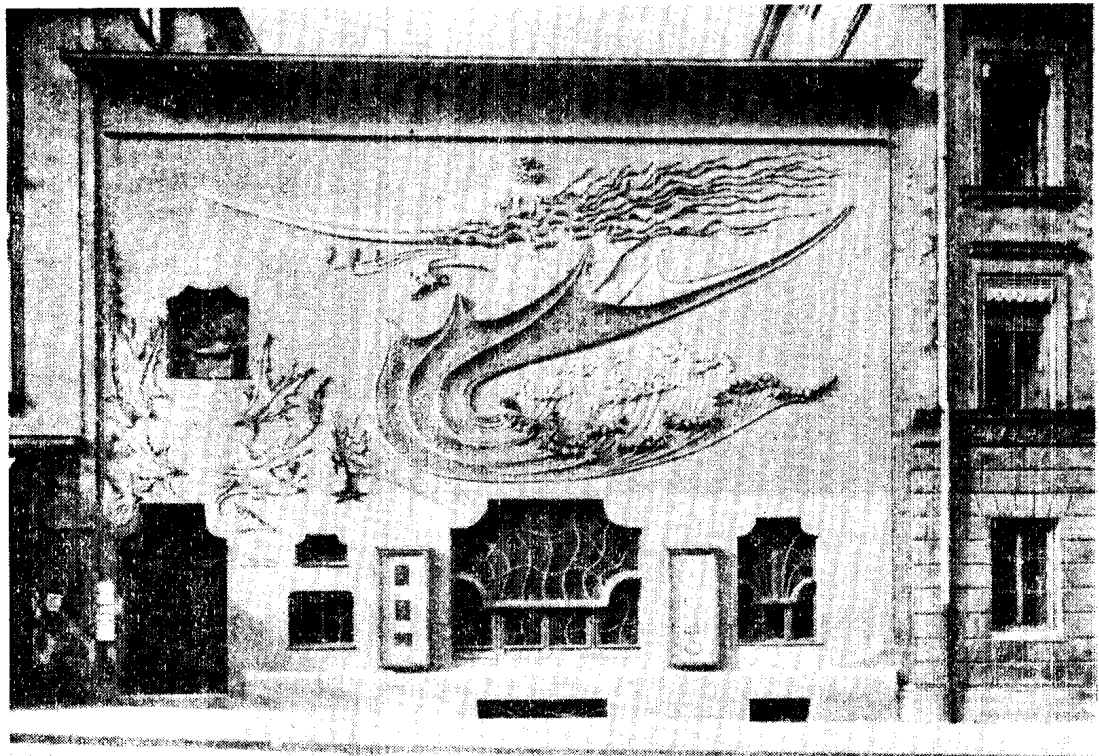
（昭和四六年一〇月）



(図版1) ヤン・トーロップ, 「少女と白鳥」石版画(1892)



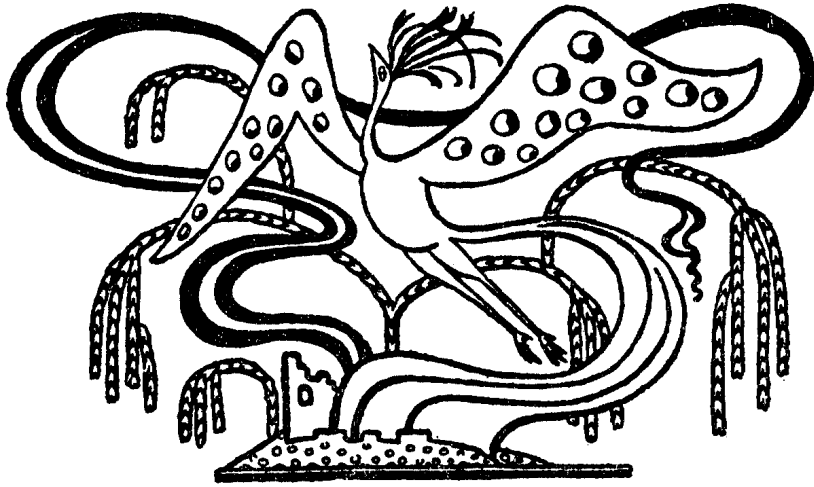
(図版2) ペルンハルト・パンコク, 「喫煙室」, パリ万国博覧会 (1900)



(図版3) アウグスト・エンデル, 「エルヴィラ写真館」, ミュンヘン (1898)

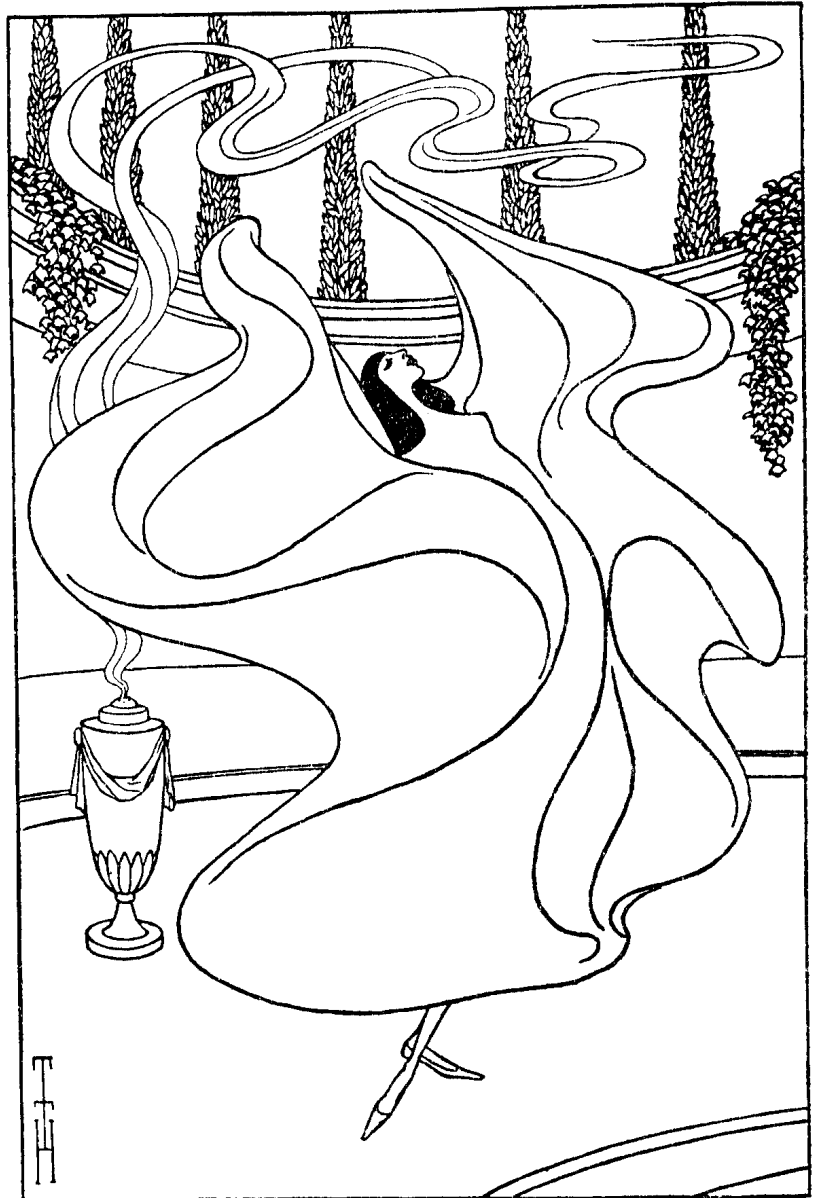


(図版4) オットー・エックマン, 「エドガー・シュタイガーの詩のイラストレーション」, 『ユージェント』誌 (1902)

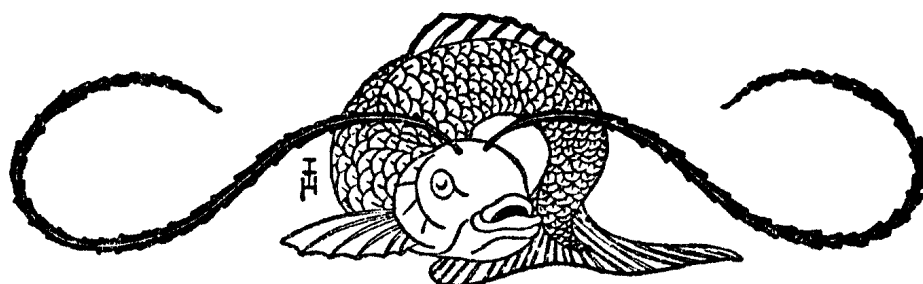


(図版5)

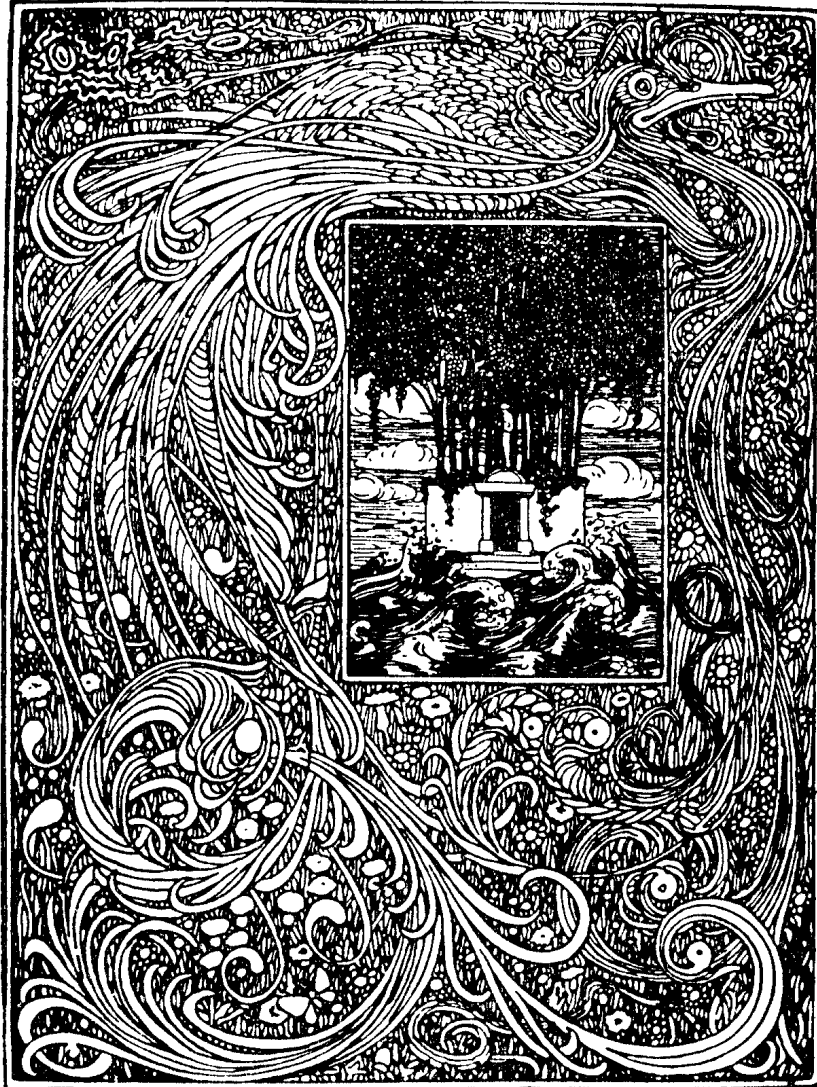
トーマス・テオドール・ハイネ、『インゼル』誌のカット
(1900)



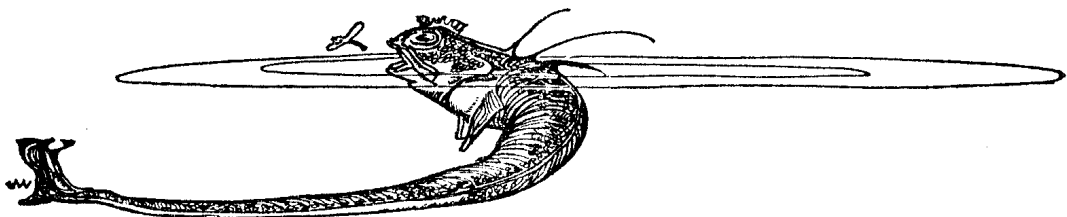
(図版6)
トーマス・テオドール・ハイネ、「蛇踊りの娘」、『インゼル誌』(一九〇〇)



(図版7) ペーター・ベーレンス, 「接吻」色刷木版画 (1897)



(図版8) ハインリヒ・フォーゲラー，『インゼル』誌の扉絵（1900）



【主要参考文献】

- Ahlers-Hestermann, F. : Stilwende. Berlin 1941
- Bahr, Hermann : Zur Überwindung des Naturalismus, Hrsg. v. Gothart Wunberg. Stuttgart Berlin Köln Mainz 1968
- die Insel , Kraus Reprint, Nendeln/Lichtenstein 1970
- Fritz, Horst : Literalischer Jugendstil und Expressionismus. Stuttgart 1969
- Georg, Stefan : Werke, 2 Bände, Helmut Küpper vormala Georg Bondi. München und Düsseldorf 1958
- Hamann, Richard : Der Impressionismus in Leben und Kunst. Köln 1907
- : Stilkunst um 1900. Berlin 1967
- Hermann, Jost : Jugendstil, ein Forschungsbericht 1918-1964. Stuttgart 1965
- : Lyrik des Jugendstils. Philipp Reclam jun. Stuttgart 1964
- : Stilkunst um 1900. Berlin 1967
- : Jugendstil. Darmstadt 1971
- Hofmannsthal, Hugo von : Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Hrsg. v. Herbert steiner. Frankfurt/M 1951 ff
- Hofstätter, Hans H. : Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Köln 1963
- : Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Köln 1965
- (『象徴主義と世紀末芸術』種村季弘訳、美術出版社)
- Hollweck, Ludwig : Jugendstil Illustration in München. München und Wien 1970
- Holz, Arno : Werke, 9 Bände, Hrsg. v. Wilhelm Emrich und Anita Holz. Neuwied 1961 ff

- Jugend , München 1914
- Madsen, Stephan T. : Art Nouveau. London 1967
 ≪『ブール・ヌーヴォー』高階秀爾訳、平凡社≫
- Mattenklott, Gert : Bilderdienst, Ästhetische Opposition bei Beardsley und George. München 1970
- Reims, Maurice : Kunst um 1900. Wien und München 1965
- Schmutzler, Robert : Art Nouveau-Jugendstil. Stuttgart 1962
- Simplicissimus , Facsimile Querschnitt durch den Simplicissimus. Hrsg. v. Christian Schütze.
 München Bern Wien 1963
- Stadler, Ernst : Dichtungen, 2 Bände. Hrsg. v. Karl Ludwig Schneider. Hamburg (um 1960)
- Sternberger, Dorf : Jugendstil, Begriff und Physiognomik. in »Die neue Rundschau« 1934