



| | |
|--------------|---|
| Title | 芸術作品におけるリズムと時間 |
| Author(s) | 上倉, 庸敬 |
| Citation | 待兼山論叢. 美学篇. 1992, 26, p. 1-19 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://hdl.handle.net/11094/48215 |
| rights | |
| Note | |

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

芸術作品におけるリズムと時間

上 倉 庸 敬

芸術の時間をあつかった最近の論文のうち、辻成史『Polychonia Visibilia I』の「序」と太田喬夫「絵画と時間」に教えられることが多かった。前者は、時間芸術と空間芸術の区別から出発し、この問題に関して、美術史研究でエポックをなす著述を遺漏なくとりあげ、あらゆる論点を簡潔に記述しながら、造形芸術における物語描写の研究という本論への巧みな序説となっている。⁽¹⁾ 後者は、近代から現代にいたる絵画観の展開を明らかにするためには、芸術作品の時間構造を研究することが避けて通れないことを論じて、そこから普遍的な芸術の自律性を確認しようとして試みている。⁽²⁾ いずれの論文にあっても、芸術作品に独自の時間は観者との関係のなかで立ち現われてくることとが、注目されている。観者との関係以前、作品の成り立ちそのもののなかに、芸術独自の時間を現出させるものは、ないのだろうか。

1 風景の時間化

1

詩は言葉を直接の材料とし、言葉は一面において響きである。詩の音楽性は、言葉のもつ音の響きに即して語ら

れることが多い。けれども杉山平一によれば、三好達治の詩における音楽性は、詩語の響きから生まれたものではなく——そうした音楽は二次的なものにすぎない——、風景を時間化して獲得された成果である、という。⁽³⁾

三好達治にとって詩は、機知に富んだ譬喩と象徴をもちいて、世界の視覚的な印象を伝えるものであった。心に触れてくる自然と人事の光景を写して、詩人の譬喩と象徴がくりあげる印象は、精確で秩序たたく鮮やかである。かれは本来、絵画的な視覚型の詩人だった。にもかかわらず、資質からいえば対蹠的な萩原朔太郎を終生の師と仰いでいたところから、三好達治における「見ること」と「歌うこと」のせめぎあいが生じた、というのが杉山平一の推測である。

萩原朔太郎にとって詩は、「音律を本位とする表現」であり「先ず何よりも音楽でなければならない」(『青猫』序文「詩の原理」)。「萩原朔太郎は『詩の原理』に、語意の印象的表象を軽んじ排して音律からくる魅力を感じのちに重視した。しかもそれを実証するような、その詩の、不思議な韻律と音楽に感動するとき、三好達治は同時に自身の持つ視覚的資質との、激しいぶつかり合いを感じたに違いない」(六九頁)。

三好は朔太郎の詩について、音楽が電光とともに「私」を奪い去ったと述懐している。みずからの視覚的な資質を自覚していたかれは、音楽の拘束から自由になって「私」をとりもどそうと努めた。その結果、抑揚に乏しい日本語は非音楽的であって、声音をもってする日本の詩語の音楽性は付随的で伴奏的な役割をしか果たさない、と主張するに至る。音の響き、メロディ、リズムなどの韻律よりも、それとは離れた言葉の意味、詩的印象のほうが、日本語の場合、ポエジーを構成しようというのである。

たしかに聴覚よりも視覚によって対象を把握するほうが、三好達治の資質には適っていたといえるだろう。ひと

つ、例を挙げてみよう。

春の岬旅のをはりの鷗どり

浮きつつ遠くなりけるかも

〔春の岬〕

昭和五年に刊行された処女詩集『測量船』冒頭のこの詩も、視覚のとらえたカモメのうごきを言葉に移すことから成り立っている。旅の終わりにたどりついた岬の先端、けぶるように藍い春の空と海のあいだを、一羽の白いカモメがゆったりと飛ぶ。それを見つめる旅人の心の底に形づくられる、けだるい憂い。詩が生まれるはじめ、この詩人のばあい、まずはたらくのは、目でこそあれ、耳ではない。「小舎の水車 藪かげに一株の椿／新しい轍に蝶が下りる それは向きをかへながら／静かな翼の抑揚に 私の歩みを押しとどめる／「踏み切りよ ここは……」私は立ちどまる」(「信号」『南窗集』)。また、「天を指さすはねつるべ／沖にくだける波がしら／うれひをしらぬ遠き日の／窓にさきたるたちあふひ」(「天を指さす」『花筐』)。

視覚的な映像が言葉に移し換えられる段になると、もちろん詩人の耳の敏感さも、いかんなく発揮される。けれど、選ばれた言葉の響きは、響き自体のよろこびに用いられるよりは、視覚像をそのまま写すために重ねられる。カモメは、「浮き・つつ・遠く・なり・に・ける・かも」、ふっと短く浮き上がり、こまかなリズムを刻んで流れ、ついでゆっくり遠ざかり、やや力が入って上向き、さっと反転し、風に乘って下へ滑り、解き放たれた姿勢のまま白い点となり、音はただちに視覚となる。

しかし、たとえば『月に吠える』について、「その非文法的な言語心象や非論理的な進行の非連続が有力な武器になっている」と、この詩人が述べるとき、それはまさに「非連続、非論理が実は音楽的魅力につながっていることに、三好達治は気づいている」証拠となる（六〇頁）。非連続が、定型詩のように調子よく流されないものをもたらずからこそ、かえって詩人はある種のリズムを思い浮かべているわけだから。

では三好達治の詩の、精確で明瞭に形づくられた風景の姿が、どのように時間化され、さらには音楽化されると、杉山平一はいうのだろうか。

時間が写生されることさえあるとして『測量船』中の散文詩「昼」。

「彼女を乗せた乗合馬車」は遠くのほうへ消えて行き見えなくなる。「それはもうすぐ、あのここからは見えない白い橋を、その橋板を明らかに轟かせて、風の中を渡って走るだろう。すべてが青く澄み渡った正午だ。そして、私の前を白い矮鶏の一行が石垣にそって歩いてゐる。ああ時間がこんなにはつきりと見える！ 私は佗しくて、紅い林檎を買った」。

写生とは、精確明瞭に風景を描くこと。ここでは「正午」という瞬間が写生されているという。だが通常、瞬間の写生はまさしく絵画的な描写であって、時間の流れを生む描写とは考えられていない。風景の時間化という場合、風景が時間のなかで揺れはじめる、ないし風景のなかに時間の流れが現われる、ということであろう。風景が時間の場となり、時間が風景の場となる。その例としては、散文詩「雉」（『測量船』）の一節。

「私は遠い山の、電柱の列が細く越えてゐるのを眺めた。私は山麓に隠れていた」。

これに即して、風景が時間化されることの説明。山の上に並ぶ電柱を一本一本、視線が追って、尾根を越えて行

くのである。これは、風景が時間的に眺められているということである。おなじ詩集の有名な「乳母車」においても、季節は、鳥のうごくかたちで移ってゆく。旅いそぐ鳥の列にも／季節は空を渡るなり」（六三頁）。

「風景が時間的に眺められている」という言葉で著者の杉山平一がいおうとしていることは、はっきりしている。うごくものを描写するから風景が時間化されるのではない。そこにじっと立っているだけの電柱の列を追いかけて行く視線の移動が、風景を時間化する。渡り鳥が描写されるから風景が時間化されるのではない。渡り鳥を追う視線のうごきが、詩に時間を導き入れる。

時間は、見られるものと、それを見るもののうごきとが、あい合うところに生まれる。詩は言葉でつくられるから、見られるものも、見る視線のうごきも、言葉のうえにある。言葉は、見られるもの（うごくものの場合もある）を直接に写すのではなく、いったん、あいだに視線を介在させる。見られるものと言葉のあいだに視線があって、言葉が直接に写すのは視線のうごきである。見られるものを言葉におきなおしたところで、時間は生じない。ここで時間は、見られるものがわではなくて、見るものがわにある。

こうして時間が生じ、ついで、その視線を投げかける場所、視点そのものがうごくとき、そこに三好達治の詩の音楽が生まれると、杉山平一は主張する。

張若虚「春江花月夜」を評釈して、三好達治は「詩中、空想架空に思いを馳せているのを、現実の作者の進行する視点や位置の動きから描いているものとして述べる」が、このことは、そのまま自身の詩についてもいえるのである。「視線の移動による時間化から、三好達治はその確固たる視点を移動することによって、風景を音楽化する」。

たとえば「太郎を眠らせ、太郎の屋根に雪ふりつむ／次郎を眠らせ、次郎の屋根に雪ふりつむ。」（「雪」のばあいも、風景の視覚的なリフレイン、また意味の対立、対比が、対位法のように、視覚の音楽を奏ではじめる。「三好達治は、移動する風景によって、なんとなく音楽に近づこうとしたように見える」（七七頁）。

昭和二年刊行の『砂の砦』について、杉山平一はつぎのように断言している。「鷗が舞ふ、鳶が啼く、私はここで戦った。という在り方こそ戦時を生き抜いたことよりも、それは視覚風景と時間、空間と音楽とのほげしい戦いせめぎ合いのことなのであり、真剣に、一途にうちこまれた詩作への姿勢なのだった」（八四頁）。

2 リズムについて

詩の音韻がつくりだす音楽と、視線の移動が生みだす音楽とは、どこが違うだろうか。音韻の音楽は聴覚に訴えるものであるのにたいし、視線の音楽はいわば知性によって理解されることを目指している。「春の岬旅のをはりの鷗どり／浮きつつ遠くなりけるかも」。言葉にあらわされたカモメのうごきを耳で見るとは、[uki/ts-tsu/tooku/nari/ni/keru/kamo] についての耳の鋭敏があればよい。第二行 [haruno-misaki/tabino/owharino/kamedori] も含めて、整えられ深められてゆく声調をつかみとる耳は、たしかに音楽を聞くかもしれない。けれど、言葉の響きが与えている音楽は、この詩にとって、付随的なものでしかない。「春の岬」にとって本質的な奥行ゆたかな音楽は、旅行者の船、つまり移動する視点が生み出す、と杉山平一はいう（七六頁）。旅人は船のうえにいる、というのである。カモメのゆるやかにけだるいうごきを、目が追うだけではなく、目それ自体がうごいているところから、かぎりなく拡がりつづける音楽性が立ちあらわれる。春の色、海面の揺れ、近づき遠ざかる岬、

したがって旅の終わりの旅人のけだるさ、こうしたものは、視線の移動、さらには視点の移動が生みだした音楽の調べからこそ聞き分けられる。

三好達治自身、詩の音韻に第二義的な意味しか与えていないことはすでに述べた。「詩人の胸裡に油然と湧き起る詩懷詩情を詩人が自ら反省して、その因って来るところの機構環境と誘因機縁とを探究し、それを最も簡単に最も明瞭に書き留める——即ち写生することに依って一篇の詩を創作する。さうしてその作品をして、読者の胸裡に、先に詩人の胸裡に油然と動いたものに等価のものを生ぜしめる。これが私の旨とする詩法であって、詩語の音楽性も、ただそのための従属的補助的役割しかもってゐないと見るのである。即ち最も肝要の点は、精確と明瞭の二点にあって、詩語の音楽性が仮にもそれをまやかす如きは、排してこれを採らないのである」(『詩壇十年記』)。

反省し探求し書き留めるという行為のうちに、風景が簡単かつ明瞭に写生され、それとともに視線と視点の移動が遂行される。それが時間の流れだす契機となり、詩のなかに音楽が響きはじめる。三好の言葉はかならずしも分析的ではないが、反省と探究も写生の過程のひとつだとすれば、写生は全体として明らかに詩人の内的な活動に属しているといえよう。詩人の内面における精神のはたらきは、いっぽうで風景という空間を把握し、またいっぽうで風景を時間化し、さらに音楽化する。このとき詩の音楽は、詩語がともなう音響によるのではなくて、詩人の内面に由来している。

三好達治の詩の音楽を説明するために、したがって、メロディあるいはリズムといった、響きを連想させる言葉をもちいるのは、適切ではあるまい。だが、詩人の視線を、また視点をうごかすものが何であるか、それについては、杉山平一もリズムという言葉を充てて、つぎのように説明する。

『花筐』以降の古語による韻律の詩は、「三好達治が、視覚的資質によって詩を確立したのち、かつて見様見真似で試みた古くすでに出来上がった短歌的古語のしらべを、再び使い出したかに見えるが、それは、もはや、往時の形式としてではなく、一度深く視覚に沈んだのちおのれ自身の在り方から生まれ鳴り出すものとなってきた（中略）心情の深いところに流れている音楽というのは、生命のリズムであろう。（中略）感動や喜びや悲しみなどの涙がなまのいのちの泉であり、いのちとは音楽の別名といってもよいのである。音楽と同調するとき涙というかたちをとって我々に湧いてくる。いのちの芽生えを我々は感ずるものである。肉体のリズムという言葉で感じられるのは、この生命のリズムである」（一二三頁）。

風景、それは詩人の外的な世界といってもよいであろう。風景をどこまでも簡単に明瞭に見ていこうとする視覚の徹底化は、風景に対峙する自分の内面への沈潜をうながす。言葉を梃子にして実現される詩人の運動——外に向かえば向かうほど内へ深まり、内に深まれば深まるほど外を見つめる、詩人のこの運動は、肉体をとおせば音楽とよぶよりない言葉の総体となり、精神に錘を垂らせば生命のリズムとよぶよりないものになる。詩人の内なる生命のリズムが、風景を見る視線を揺らし、視点をうごかし、詩に映された風景に時間をかよわせて、そこに音楽を生む。言葉のつくりあげた風景が、生命のリズムによって、時間化され、音楽化される。内から出て、いまは外にある言葉を、生命がうごかし、その運動を、生命がリズムによって刻んでいる、測っている。ふつう、リズムは、機械的に時を刻むものの、均等に、人間の内面とは係わりなく運動を測るものである。ここで語られるリズムは、そうしたのではない。

ルートヴィヒ・クラークスは、『リズムの本質』において、拍子とリズムを明確に区別している。⁽⁴⁾一定の間隔、

一定の強さで、機械的に金属台をハンマーで叩いたとしよう。わたしたちの耳はそこに、強弱ないし弱強の、じっさいには存在しない周期的な交替音を聞き取るだろう。振り子時計の音に耳をかたむけてもよい。やはり、わたしたちはそこに強と弱から成る音のグループを聞き分けることになる。このとき、いくつかの音をグループにくくするための目安となる、時間間隔の長短、強弱の違いから生じる音の高低および長短、また休止による連続音の分節化などは、すべて見かけだけのことにすぎない。じっさいには存在しないものを存在するかのように見なすことによって、わたしたちは、ほとんど無数の相貌を呈する世界の印象を洞察し、分節化し、把握しているわけである。これが、ラテン語「tangere 触れる、あるいは弦を一樣に（つまりは非連続的に）叩く」から派生する「拍子 Takt」の機能であり、「拍子づけ Taktung」のはたらきであるとクラークスはいう。拍子は、直観がとらえた実在の世界を、加工し内面化するものだといえるだろう（第二章）。

いまひとつ、拍子によって直観的な印象を規則づけるはたらきとは別のはたらきが、わたしたちの内面にある。それがリズムである。楽譜の指示にしたがってメトロノームが刻むとおりに演奏される音楽を考えてみよう。その演奏はリズムという点からみて完全なものとなるだろうか。そこには、正確な拍子を見て取ることはできようが、生き生きとしたリズムを感じることはないだろう。リズムは、機械的なものとか完全に規則的な現象とかとは、あい容れないものである。

クラークスによれば、リズムがどんなものであるかを明確に把握するには、波のうごきを思い浮べればよいという（二九頁）。波は上昇と下降を切れ目なく繰り返し、上下の転回点、いちばん高みといちばん低みは、波の弧線が確かめられたあとに、それと知られる。拍子のばあいのような、主観の加工によって、じっさいには存在しない

ものを拵えあげてしまうといった事態は、波の運動の把握には見られない。高まっては沈み、沈んでは高まる波のうごきに始まりと終わりはないが、その繰り返される運動は事象それ自体として取り出すことができる。しかも、規則づけることができるものでありながら、不断に持続的である。つまり、規則づけるといっても、拍子のように内的な操作をくわえて規則をかぶせるのではなく、事象それ自体のなかに、規則とよぶよりないものが見いだされるのである。

リズムも一種の分節化であるが、その分節化がもたらす直観的な把握は、拍子のばあいと違って、量的であるよりは質的なものに係わる。いわばリズムは、混沌とした世界の偶然性にエイドス（かたち）を与えるのである。したがって、リズムによる規則づけは、拍子とおなじく世界を内面化するといっても、それを分節化とよぶよりは、造形化とよぶほうが精確だろう。すなわち、造形作用によって把えられる持続的なはたらきが、ギリシヤ語「*poieo* 流れる」に由来するリズムである（第三章）。

リズムは持続的で、当然、無限につづく。いっぽう意識は、眠りによって途絶えるなど、非連続である。したがって、意識がリズムを把握することは不可能である。おなじように、意識が共働しなければならぬ知的活動が、リズムを把握することは不可能である。にもかかわらず、わたしたちがリズムを把握しているとすれば、それは知性のはたらきによって理解しているのではなく、ただ体験しているからであらう。リズムは知性の対象ではなく、体験の対象である。知性をおして直接に知識をえるという手だてが鎖されており、ただ体験するよりないもの——それは生命にほかならない。こうしてクラークスは、リズムを、本来的に生命に属するものであると規定する（第四章）。もっとも、リズムと拍子は峻別されているが、あい容れないものとして対立するわけではない。人間

の生にあって生命と知的な活動がともにたらくように、本質的に発生源の異なるリズムと拍子も、さまざまな局面で融合し、たがいの活動を高めあいするのである（第五章以後）。

いっぽんにリズムは、時間のうちに生起し、ある規則性を有している、と考えられてきた。しかしリズムが、クラーゲスのいうように本来、生命的なものだとすれば、リズムがもっぱら時間とのみ係わるという見かたは単純にすぎるだろうし、またリズムと反復される規則性とを同一視することも正しくないだろう。リズムは空間とも係わりをもつし、またリズムにおいては、同一のものが繰り返しあらわれるのではなく、たえず新たなものが登場するのである。

もういちど杉山平一『三好達治』にもどっておこう。生命が知性のはたらきをともなうて外的なものの中に表現され、外的なものとして言葉によって描かれた風景が、拍子に彩られた生命的なリズムであるとすれば、リズムによる世界の造形化であるその風景が、まさにリズムによって時間化されるというのも、十分にありうることであろう。リズムが生命そのものに由来する以上、生命の時間性はリズムによって内面化されるから。そのばあい、リズムは決して詩語の音韻などに矮小化されない。それは、言葉——音韻も含めた言葉に移し換えられた視線・視点の移動に認められるのである。どうじに、視点の移動を遂行させた詩のリズムは、風景の時間性を造形するのみではなく、風景そのものの、空間をも形づくっていることをわすれてはなるまい。三好の詩の特徴として著者の挙げる崇高また小さきものへの思いは、その空間に容れられている。さらに、三好達治の詩の、絶えざる新しさが本書の最後に語られるのは、詩の根源に生命のリズムを見る、という論理からすれば、理由のないことではない。

3 リズムと時間について

時間芸術と空間芸術という、耳になじんだ分類にしたがうなら、詩はもともと時間の流れのなかで理解される芸術ということになっている。けれど、この分類の無意味さも、すでによく知られているところだろう。空間芸術である絵画といえども時間の流れのなかでしか受け容れられないのと同様、たとえば小説作品で語られる順序づけられた事件の数々がそれだけで作品中の時間を生ぜしめることもないといわれる。だからこそ、あえて詩における風景の時間化が指摘されるのである。言葉が生命のリズムに突きうごかされてはじめて、詩のなかに、時間を生む契機が内包されることになる。詩の根源に生命のリズムを看取し、音楽的なものを認めるのは杉山平一に独特な音楽へのあこがれに由来するが、カラーゲスふうリズムを、生命の活動が持続していることの体験として理解するならば、風景が時間となり音楽となるという杉山説も十分な説得力をもつといえるだろう。

カラーゲスのいうリズムは、そもそも現象 *Erscheinung* の世界に属し、事物 *Ding* の世界のものではない。だが、三好達治が船のうえからカモメの飛行を見て（かどうかはともかく）生命のリズムを体験し、そのリズムによって、みずからの（心の）目に映った飛翔という現象の時間性を分節化しただけでは、詩「春の岬」はできあがらない。リズムによって内面化された現象の時間性が、視線・視点の移動に転化され、さらに言葉へと移されなければならない。ついでわたしたちは、「春の岬」をよんで生命のリズムを体験し、そのリズムによって、みずからの心に映った詩という現象の時間性を分節化して、詩の風景の時間化について語ることになるだろう。飛ぶカモメ（かどうかはともかく、と再びいっておこう）を見る詩人、「春の岬」をよむ読者がいなければ、現象の問題である

リズムは体験されないし、したがって芸術の時間性は語れないことになるだろうか。

「春の岬」における視線・視点の移動は、それ自体のうちに、時間性を含んでいるのだろうか。もうすこし話をひろげて、芸術家が生命のリズムを転化したところの、芸術家にとっての外的なもの（たとえば詩「春の岬」）は、それ自体としての時間を含んでいるのだろうか。

日常生活でわたしたちの体験する時間・空間は、トンネルの経験に似ている。入口から出口にむかって、わたしたちは進んでいる。一歩すすむこと、それが時間であり、手をひろげ横にうごく、それが空間である。時空は、トンネルのように、外からかぶさってきて、わたしたちを規制している。だが、こうした時空のイメージは、時間・空間を区別させないし、したがって、わたしたちの経験する時間とは明らかに異なっている。それはたんに体験の持続性を語っているにすぎない。そもそもは、わたしたちの外にある時間それ自体について、語ることができるのだろうか。

アリストテレスはそうした時間について語っているように見える。⁽⁵⁾ かれによれば、時間とは「より先・「より後」という観点から見られた運動の数であり、連続するものたる運動に属している以上あきらかに連続していると。たしかにかれは、精神がなかうと運動が存在しうるならば「時間を属性としてもっているところのもの」は存在しうる、と指摘する。だが、いっぽうで、「精神のなかの知性 *noûs*」がなければ、数を数えることはできない、ともいい、なによりも『詩学』における人間の行動の考察から推測しうる時間の考えかたは、わたしたちの「生きる時間」を示唆しているように思われる。アリストテレスの考える時間はかならずしも、わたしたちの外にある時間ではない。

時間について最初に徹底して考察をかさねたといわれるアウグスティヌスにとって、時間の在り処は、「わたしの精神 (animus meus)」のうち以外にない。⁽⁶⁾

精神は目のまえにあるものを、ひたすら直接に見つめる (ad-tendere)。精神は、その直視というはたらきが持続するなかで、現在時において未来を期待し、現在時において過去を記憶する。期待・直視・記憶という精神の三つのはたらきはそれぞれ、未来についての現在・現在についての現在・過去についての現在に向かっている。わたしの精神は、現在という時間に集中し (in-tendere)、また未来・現在・過去の三つの方向に分散し (dis-tendere) てもいるわけだ。こうして、わたしの精神は時間の在り処であり、時間はわたしの精神の在り処である。しかしこのとき、わたしの精神の在り処である時間は、アウグスティヌスにとって、乗り超えられるべきものとして現われてくる。時間において三つの方向に分散する精神は、現在への集中を徹底し、そこに精神をかたむけ (ex-tendere)、そこを超えて (この意味でも ex-tendere という言葉が用いられる)、永遠へ、永遠のものたる神へと向かわなければならぬのである。こうして、ただひとり存在する現在という時間は、わたしの精神が直視 (attentio) から集中 (intentio) と分散 (distentio) を経て超出 (extentio) というはたらきを遂行する場とされる。

時間そのものについての考察は、時間が優れて主観的なもの、ないし間主観的なものであることを指し示している。⁽⁷⁾ それは、体験されるよりないものとして、クラージュスのいうリズムに通底するどころか、相互におきかえられるものであるようにも思われる。じっさい、生命のリズムは生命のきりひらく時間といいかえることも、可能であろう。とすれば、ますます、芸術作品のなかに時間そのものを見つけたことは、できなくなるのではないか。

『造形芸術における時間』においてエチエンヌ・スーリオは、芸術作品が自己完結した小宇宙であることをいう。⁽⁸⁾

その内部には当然、空間と時間がそなわっている。作品における時間の在り方は二重になっていて、ひとつは観賞の時間、ひとつは作品に固有の内在的な時間である。両者のあいだには相互作用が成り立っている。作品に固有な時間とは何か。それは作品に表象 (represent) された内容に固有の内在的なものであり、作品の物質的な形態の時間とも、作品を観賞する時間とも、作品について瞑想する時間とも、まったく異なっている。小説でいえば、話が展開される順序とも、読書に要する時間とも、完全に違っている。その時間の「組織は一般に放射状であり溢れ広がるかたちになっていて、作品の時間は——言ってみれば——描写されている特権的瞬間からまわりへ放散されている」。

「特権的瞬間」は観賞の時間と相互作用をもつから、作品の受容体験から影響をこうむるだろう。とすると、その時間の固有性・内在性が侵されはすまいか。なにより、作品に固有な内在的時間が、どのように有機的に組織され編成されるかについて、スーリオの説明ははっきりしない。スーリオは芸術作品を实在の自律的な宇宙との類比で考えており、实在の宇宙に見られる空間と時間の軸は、かれにとって、小宇宙である芸術作品にも当然そなわっていないかならなかったのである。芸術における時間の出現は、スーリオにおいて、ほとんど自明のことのように語られてしまい、芸術作品に固有の時間構造については、それがどのように形づくられるか、ほとんど明らかにされないままである。

つとに芸術作品の自律性をまとめ、その徹底した叙述をはかったのは、よく知られているように、フィードラーである。かれは、スーリオのようなコスモロジーのなかに芸術を位置づけようとはしなかった。フィードラーは感性が、形成と内容、精神と身体の未分化の領域に成立し、独自の生産機能と認識機能をもつと考えて、カントの二

元論の克服をくだてる。視覚作用は徹底して自立的であり、その感性的な認識こそ芸術活動の本質である。芸術は、理念のあらわれ・現実世界の反映・感覚の快満足などではなく、感性による独自の世界認識であり、現実形成である。現実とは固定した存在ではなく、絶え間のない生成なのである。したがって、美術作品は、直観的な造形要素による自立した世界と見なされる。このフィードラーの現代的な意義を明らかにし、独特な「芸術の時間」論を立てたのが、ゴットフリート・ベームである、と太田喬夫は指摘する。

ベームによれば、フィードラーの形象は、『ラオコオン』などに顕著なヨーロッパ近代絵画の理念を乗り越えたところに見いだされる。それは、同時共存を本質とせず、時間的な契機をはらんで運動の可能性をひらき、端的にいて自然における三次元空間の二次元平面への再現ではない。それは、絵画の空間のなかで、またそこでしか意味をもたないものである。芸術を受容する経験は、この形象の論理と視覚の論理に基づいている。その経験にあつては、作品の形象の構造そのものが直観される。形象構造は根源的にはコントラスト現象であり、観照者は、色や形など形象の構成要素どうしのコントラストと相互の移行を、同時に完結した平面のなかで契機的にたどり、こんどは色・形のリズムや相互連関など絵画平面の構成要素を、同時性と契機性との相互の視線の交替によってよみとるのである。たとえば絵画空間の一点は、幾何学的には一義的に規定されようが、形象として見るならば、周囲や全体とのコントラスト現象において、いわば真っ白い空間のなかで揺らぎつつづけている。こうした分節化と統合化をへて形象の意味が生成し、同時的であるとともに契機的である視線を受けて形象は、独自の空間と時間を現出するのである。このとき空間の点は時間の点でもあるが、そうした形象の生成は、観照者の見る活動と分離することできない。

ベームは、芸術作品に現われる時間を、作品の形象から明確に論じている。形象は造形の秩序にしたがって按配され、その秩序づけられた形象の配置が、芸術作品に独自の空間と時間を現成する、という。しかし、そのためにはやはり、観者の視線を受けなければならない。作品における形象の構造それ自体が、時間をそのままに形成しているわけではない。時間はそのとき、観者にたいし必然的にコントラストをおぼえさせる諸部分の全体における配置にあるのか、それとも、そこにコントラストを見いだす観者の行為のうちにあるのか。ベームの語る時間は、形の按配を解釈する行為の、たんなる譬喩にすぎないと考えることもできるだろうし、それならば、そのコントラストを、時空ではなくリズムの観点に立って、生命的なリズムから転化された造形的なリズム、とよんでもおなじであるろう。けれどもベームが、全体と部分の関係から形象のコントラストを語り作品の自律性を確保するとき、やがて見るものの視線を浴びて時間へと生成する胚種が作品のうちに含まれるのは明らかであって、その胚種は、いつまでも持続するリズムとは、やはり関係づけられないものである。ベームの時間論は、見るものに開かれていながらも、作品の独立性をたもちつづける、という微妙なところで成り立っている。

芸術作品のうちに、それ独自の時間の構造は、時間ほんらいの在り方からしても、見つけることはできないといえるだろう。しかし、芸術作品に固有な、開かれた時間構造ともいべきもの、いわば時間のアナログを、そこに見いだすことはできる。それは、作品全体と、その部分をなす形との関係から生じている。こうした芸術の時間を考えることで、わたしたちは、芸術作品の独特な在り方ばかりではなく、いっばんに時間の経験がもつ特殊性について、明らかにすることができるだろう。

注

- (1) Shigebumi Tsuji, *Polyphonia Visitatis, I, The Study of Narrative Landscape*, *Memoirs of the Faculty of Letters*, Osaka University, 1989.
- (2) 太田喬夫「絵画と時間」(『芸術の理論と歴史』所収、思文閣出版、一九九〇年)。
ほかに、平成二年度の大阪大学における講義ノート、平成四年度科学研究費総合研究A(研究代表者岩城見一)での口頭発表原稿も借覧させていただいた。ノートについては、伊東多佳子、高梨友宏両氏のお世話にもなった。誌してお礼もうしあげる。
- (3) 杉山平一『三好達治 風景と音楽』、編集工房ノア、一九九二年。本書の引用箇所は本文中に記す。
- (4) ルートヴィッヒ・クラークス『リズムの本質』杉浦実訳、みすず書房、一九七五年。Ludwig Klages, *Vom Wesen des Rhythmus*, 1944, Zürich. 本書の要約ないし引用は本文中に記す。
- (5) 『自然学』「第四巻」ことば、220a24-26および223a26、森進一訳(『世界古典文学全集アリストテレス』所収、筑摩書房、一九六六年。Aristote, *Physique Tome I*, texte établi et traduit par Henri Carteron, Ed. Les Belles Lettres, Paris, 973.
- (6) 『告白』「第一巻」山田晶訳、中央公論社、一九六八年。訳註から示唆を受けた。Saint Augustin, *Confessions Tome II*, texte établi et traduit par Pierre de Labriole, Ed. Les Belles Lettres, Paris, 1969.
- (7) この点については、辻成史、前掲書を参照。ことばブックタガート(J. M. E. McTaggart)の時間論を論じた箇所(一八頁〜二二頁)は示唆に富む。
- (8) 新田博衛訳(同編『芸術哲学の根本問題』晃洋書房、一九七八年、所収)。訳者による解説から示唆を得た。
Cf. Etienne Souriau, "L'insertion temporelle de l'œuvre d'art," dans *Formes de l'art formes de l'esprit*, Paris, 1951.
- (9) 太田喬夫、前掲論文。註(2)参照。

Vgl. K. Friedler, *Schriften zur Kunst*, hrsg. von G. Boehm, 1971.

Gottfried Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, 1978. 物部景二訳「造形的形象の解釈」(新田・村田編

『現象学の展望』国文社、一九八六年、所収。

Gottfried Boehm, "Bild und Zeit", in *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, 1987.

(文学部助教授)