



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	<a href="https://hdl.handle.net/11094/48215">https://hdl.handle.net/11094/48215</a>
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『Polyphonia Visibilis 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。<sup>(一)</sup>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試みている。<sup>(2)</sup>いずれの論文にあっても、芸術作品に独自な時間は観者との関係のなかで立ち現わってくることが、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

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。<sup>(3)</sup>

三好達治にとって詩は、機知に富んだ譬喻と象徴をもちいて、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、詩人の譬喻と象徴がつくりあげる印象は、精確で秩序たやすく鮮やかである。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、資質からいえば対照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、語意的印象的表象を軽んじ排して音律からくる魅力を詩感の上に重視した。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つて「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樂的であつて、声音をもつてする日本の詩語の音樂性は付隨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、ポエジーを構成しうるというのである。

たしかに聽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

浮きつゝ遠くなりにけるかも

(「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、けがるよう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 蔽かげに一株の椿／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、いかんなく發揮される。けれど、選ばれた言葉の響きは、響き 자체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・ひ・遠く・なり・に・ける・かも」、ふと短く浮き上がり、こまかに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、風に乗って下へ滑り、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」と、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すからこそ、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、杉山平一はどうのだろうか。

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、その橋板を朗らかに轟かせて、風の中を渡つて走るだろう。すべてが青く澄み渡つた正午だ。そして、私の前を白い矮鶲の一列が石垣にそつて歩いてゐる。ああ時間がこんなにつきりと見える！　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。いいでは「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流れはじめる、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。私は山裏に隠れていった」。

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、視線が追つて、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つてゆく。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、はつきりしている。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る、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。

張若虛「春江花月夜」を評証して、三好達治は「詩中、空想架空に思いを馳せていて、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り、「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ーン、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、移動する風景によつて、なんとなく音楽に近づこうとしたよう見える」（七七頁）。

昭和二一年刊行の『砂の砦』について、杉山平一はつぎのように断言している。「鶲が舞ふ、鳶が啼く、私はここで戦つた。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、空間と音楽とのは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くる。「春の岬旅のをはりの鷗じり／舟あひ遠くなりにけるかも」。言葉にあらわれたカモメの「」を耳で見るとは、「uki/ts/tsu/tooku/hari/ni/keru/kamo】」の耳の鋭敏があればよい。第一行 [haruno.misaki/tabino/owharino/kamoedori] 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けない。けれど、言葉の響きが与えていたる音楽は、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、奥行きたかな音楽は、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「」を、目が追うだけではなく、目それ 자체が「」しているところから、がさ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、近くあ遠かかる岬

したがつ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、その因つ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つ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つて、詩語の音樂性も、ただそのための従属的幫助的役割しかもつ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つて、詩語の音樂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、詩のなかに音樂が響きはじめる。三好の言葉はかならずしも分析的ではないが、反省と探求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、さらに音樂化する。このとき詩の音樂は、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。

三好達治の詩の音樂を説明するために、したがつて、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、視覚的資質によつ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つ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つてきている（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つてもよいのである。音楽と同調するとき涙というかたちをとつ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」（一一三頁）。

風景、それは詩人の外的な世界といつてもよいであろう。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、精神に鍊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、生命のリズムによつて、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、生命がリズムによつて刻んでいる、測つていて。ふつう、リズムは、機械的に時を刻むもの、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、そうしたものではない。

ルートヴィッヒ・クラーゲスは、『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。<sup>(4)</sup>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、じつ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、わたしら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。じつさいには存在しないものを見なすことによつて、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 觸れる」あるいは弦を一様に（つまりは非連續的に）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ゲスはいう。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、拍子によつ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つ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よべるだろうか。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、あい容れないものなのである。

クラーゲスによれば、リズムがどんなものであるかを明確に把握するには、波のうねりを思い浮べればよいといふ（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、主観の加工によつて、じつさいには存在しない

ものを捨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。高まつては沈み、沈んでは高まる波のう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、不斷に持続的である。つまり、規則づけるといつても、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、拍子のばあいと違つて、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。したがつて、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つても、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、造形作用によつて把えられる持続的なはたらきが、ギリシャ語「ῥεῖν」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、眠りによつて途絶えるなど、非連続である。したがつて、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ない知的活動が、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つて理解しているのではなく、ただ体験しているからであろう。リズムは知性の対象ではなく、体験の対象である。知性をとおして直接に知識をえるという手だけが鎖されており、ただ体験するよりないもの——それは生命にほかならない。こうしてクラーゲスは、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）。もつとも、リズムと拍子は峻別されてはいるが、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はたらくように、本質的に発生源の異なるリズムと拍子も、さまざまに局一面で融合し、たがいの活動を高めあいもするのである（第五章以後）。

いっぱいにリズムは、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、クラーベ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』にもどつておこう。生命が知性のはたらきをともなつて外的なのなかに表現され、外的なものとして言葉によつて描かれた風景が、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、まさにリズムによつ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つ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、空間をも形づくつ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ちかされてはじめて、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的な音楽へのあこがれに由来するが、クラーゲスふうにリズムを、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。

ク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、そのリズムによつて、みずからの（心の）目に映つ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。リズムによつ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」をよんでも生命のリズムを体験し、そのリズムによつて、みずからの心に映つ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、と再びいつておひや）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る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 자체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。一歩ずずむこと、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。时空は、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、こうした时空のイメージは、時間・空间を区別させないし、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<sup>(5)</sup>。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いふ。たしかにかれは、精神がなからうと運動が存在しうるならば「時間を属性としてもつてゐ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 *mentis ratio*」「*ratio*」がなければ、数を数えることはできない、ともい、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方たは、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おいて、時間の在り処は、「わたしの精神 (animus meus)」<sup>(6)</sup> のうち以外にない。

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、その直視といふ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たるきはそれぞれ、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くる。わたしの精神は、現在とどう時間に集中し (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。したがて、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。時間における三つの方向に分散する精神は、現在への集中を徹底し、それに精神をかたむく (ex-tendere)、それを超えて (いの意味で ex-tendere といふ言葉が用いられる)、永遠く、永遠のものたる神へ向かわなければならぬのだ。したがって、ただひとり存在する現在とどう時間は、わたしの精神が直視 (attentio) から集中 (intentio) へ分散 (distentio) を経て超出現 (extention) へようはためを遂行する場とみなれる。

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。<sup>(7)</sup> それは、体験されるよりないものとして、クラーゲスのいうリズムに通底するか、相互におきかえられぬものであるようにも思われる。しかし、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、可能である。とすれば、おもおす、芸術作品のなかに時間そのものを見つけだすことは、やあなくなるのではないか。

『造形藝術における時間』においてエチュンヌ・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。

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つていて、作品の時間は——言つてみれば——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つきりしない。スーリオは芸術作品を実在の自律的な宇宙との類比で考えており、実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ければならなかつたのである。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みとめ、その徹底した叙述をはかつたのは、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マロジーのなかに芸術を位置づけようとはしなかつた。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、独自な生産機能と認識機能をもつと考えて、カントの二

元論の克服をくわだてる。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、感性による独自な世界認識であり、現実形成である。現実は固定した存在ではなく、絶え間のない生成なのである。したがつて、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』などに顯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、端的にいつ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。その経験にあっては、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、同時的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搖らぎつづけている。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ができない。

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つて按配され、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ぬ。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、形象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觀点に立つて、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つて、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いながらも、作品の独立性をたもつづける、という微妙なところで成り立つてゐる。

芸術作品のうちに、それ独自な時間の構造は、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うべきもの、いわば時間のアナロゴンを、そこを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、いっぱいに時間の経験がもつ特殊性についても、明らかにすることができるだろう。

## 四

- (1) Shigebumi Tsuji, *Polyphony Visibilis, I, The Study of Narrative Landscape*, Memoirs of the Faculty of Letters, Osaka University, 1989.
- (2) 太田喬夫「繪画へ詮説」(『藝術の理論と歴史』所収、思文閣出版、一九九〇年)。
- はかに、平成二年度の大坂大学における講義ノート、平成四年度科学的研究費総合研究A(研究代表者岩城見一) やの口頭発表原稿も借観させていただいた。ハート立つことは、伊東多佳子、高梨友宏両氏のお世話にもなった。謹んで  
お礼を述べておきたい。
- (3) 杉山平一『[[好達治 風景と音楽】編集工房ノア、一九九一年。本書の引用箇所は本文中に記す。
- (4) ルートヴィッヒ・クラーベス『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. 本書の要約などを引用は本文中に記す。
- (5) 『[[然学』「第四卷」ルルツ' 220a24-26, 223a26, 森達一訳(「古典世界文学全集トヨタカ」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) 『[[好』「第11卷」山田晶訳、中央公論社、一九六八年。訳註も示唆を教えた。Saint Augustin, *Confessions* Tome II, texte établi et traduit par Pierre de Labriole, Ed. Les Belles Lettres, Paris, 1969.
- (7) 「」の底辺へ記す。『[[成史』前掲書を参照。ルルツ' マクタガート(J. M. E. McTaggart) の詮説を譲じた箇所(1~8頁~111頁) は示唆を教えた。
- (8) 新田博衛訳(同編『藝術哲学の根本問題』、晃洋書房、一九七八年、所収)。記者によれば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(8)参照。
- Vgl. K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, hrsg. von G. Boehm, 1971.
- Gottfried Boehm, Zu einer Hermeneutik des Bildes, 1978. 楠原弘一訳「造形的形像の解釈」(新田・村田編

『現象学の展望』 国文社、一九八六年、所取)。

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

(文学専修科助教授)