

哲学研究

第五百五十八号

第四十八卷
第四八册

芸術と時間

吉岡 健二郎

一

芸術と時間という題は漠然とし過ぎていて論文の題に相応しくないかも知れない。例えば「造形芸術における時間の問題」とか、「音楽的時間の本質について」とかいった題の下に何かを論じた方が考察が深まるだろう。そうは思うが然しここで考えてみたいのは芸術を時間との関わりの中で眺めてみた場合に見えてくる芸術の本質的側面とはどのような点かということなのである。芸術についても時間についてもわれわれは何がしかのことは既に知っている。われわれが常識的に知っている芸術の概念と、常識的に知っている時間の概念とをできるだけ尊重しながら、両者の間に関係をつけ、そしてできれば常識的芸術概念を常識的時間概念の視点から検討しつつこれら両概念双方の輪郭を多少とも判然としたものに仕立て上げることができればというのが本論のささやかな目標である。以下の論は或る前提の上に立ってすすめられる。

まず第一に芸術概念も時間概念も人間との関わりにおいてのみ問題にされる。具体的にはカントの『判断力批判』

の中の芸術に関する記述と、同じくカントの『純粹理性批判』における時間についての記述を参照する。但しそれはカントの考えを祖述するというのではなく、彼の考えを論のきっかけとして進みたいという意味である。『判断力批判』第四十三節⁽¹⁾の記述に従えば、“人は正当には自由による産出、即ち理性をその行為の根底に置く任意の産出のみを芸術と名づくべき”であり、蜜蜂の巣のようなものを芸術作品と呼ぶとすれば、それは人間の芸術との類比に基づいてのことに過ぎないのである。更にまた芸術とは人間の実際的能力であって単なる知識ではないともされる。そしてまた芸術は自由芸術と呼ばれるものの場合でも、そこに一種の強制的な或るものが必要とされるのであって、これがなければ芸術において自由であるべき精神、そして専ら作品を生き生かさせる精神も、全く実質を持ち得ず、忽ち雲散霧消する他はないことが指摘される。カントのこのような説明を読むと、彼が考えている芸術というものが、神的創造者の創造でもなく、神秘化された自然の創造力といったものでもなく、専ら有限な存在としての人間の産出能力として扱われていることが分る。言うまでもなく、カントは美的芸術を天才という一種の自然的産出力によって可能となるものと考えている。しかしこの魅力的な産出力は趣味という判定能力によって規制を受けるのであり想像力の奔放な羽撃きは趣味によって抑制されるべきなのである。このような説明が天才という創造的能力を神秘的な力にまで高めたかと思う人にとって物足らぬ感じを起させたとしても、人間は神にとって代ることはできないし又そのような不遜なことを考えるべきでもない。カントは人間の実践理性に対する畏敬の気持を有していたが、同時に星輝く広大な宇宙に対する謙虚な畏怖の感情を抱いていた人でもある。そのような彼にとっての芸術とはあくまで人間の芸術のことなのであり、また人間の立場から考察するべきことがらだったと言うべきであろう。

次に時間概念についてであるが、『純粹理性批判』の「先験的感性論」⁽²⁾において、空間、時間は周知のようにわれわれの直観の形式とされている。空間も時間もわれわれ人間の直観の主観的条件に他ならない。従って空間や時間について語るとすれば、それは人間の立場 (Standpunkt) からのみ可能なのである。われわれは外的感官によって対象

をわれわれの外にあるものとして表象する。即ち一切の対象を空間において表象するのである。一方人間の心は内的感官によって自己を、もしくは自己の内的状態を直観する。内的感官は一つの客観としての心そのものの直観を与えはしないのであるが、しかし時間という形式によってのみ心の内的状態の直観が可能になるのである。つまり内的諸規定に属する一切のものは時間関係においてのみ表象されるのである。われわれが心の状態の変化とか推移とかを感じるとすれば、それは内的感官によるわけであり、かかる内的状態を直観する形式が時間に他ならない。空間と時間、カントにおいては有限な存在者としての人間の直観の形式として規定されるのであり、根源的存在者としての神になら許される根源的直観、もしくは知的直観というものも、人間には認めないというのが彼の立場である。人間の感性的直観は直観の対象の現実的存在そのものを認識するような直観ではなく、客観の現実的存在に依存し、また客観によって主観の表象能力が触発されることによってのみ可能となるような直観なのである。人間の直観は常に感性的であり、それはわれわれが対象によって触発されるという意味である。そして空間も時間もこのような人間の直観の主観的条件なのであって、主観を無視すれば空間も時間も無であるということになる。しかし感性的直観の対象である現象としての一切のものは空間の中にあり、また時間の中にあるという命題はアプリアリの普遍性をもつというのがカントの見解であり、このような考えを借用して先へ進む。

空間、時間を人間の立場で問題にするという場合でもカントとは異なる見解を有する人、たとえばカントの時間概念は持続としての時間の特性を無視し、空間化された時間にすぎないと見做す(3)ベルクソンのような人もいる。もっともな意見だと思うが、ここでは哲学的時間論を展開するのが目的ではなく、人間の活動の一形態としての芸術活動及びその活動の結果としての作品をも含めた芸術の世界にとって時間はどうにか関わってくるのかを中心的に考えるため、芸術と時間とをつなぐ項としてカントの人間学的視点を出发点に借りたのである。そしてここから本論の第二の前提が生じてくるのであるが、それは芸術が人間の感性的直観に関わる世界であるという立場をとることを意味す

る。

芸術は単なる思惟の中にとどまるものではない。芸術における思惟とは特定の国語の中での思惟であり、一定の色や形の中の思惟であり、一定の音素材の中での思惟である。それら質料的なものの中での思惟の結果が作品ということになるが、かかる思惟作用の結果としての作品と学術的な研究の結果としての論文や著作とはどこが違うかといえ、芸術の作品の場合には作品自体に意味があるのに対し例えば学問的研究では論文によって意味されるものに重点があると言える。つまり日本語の詩を外国語に翻訳するのはかなり困難であらうし、時には絶望的ですからあるだらうけれども学術的論文なら特に日本語で書く必要はない場合が多い。自然科学者や数学者などは外国語で論文を発表する場合が多い。しかし日本の詩人が日本語以外の外国語で詩作するということは考え難い。自然科学者にとって言葉は伝達の為の手段という性格をもつが詩人にとって言葉はそこにおいて自分が生き得る場所である。芸術が感性的直観に関わるということを前提にすると述べたのは、芸術が感性的に知覚可能な一定の素材の中での思考活動であり、その素材の外では別の思考が行なわれるということを指摘しておきたかったからである。現代のように新しい素材や新しい機械的装置類が矢継早に登場してくる時代にあつては、その凡てに対応することは恐らく人間にとって不可能であらう。われわれは自分の中で思考しうる素材を見出す為にも一定の時間を必要とするのである。それは砂糖が水に融けるまで待たねばならないのと同じことであらう。

価値の視点を導入しないのであれば、新しい機械装置や新しい素材の登場は、新しい芸術ジャンルが誕生する可能性につながっているわけであり、それらを嫌悪するのはただ古いものに馴染んだ人間にとって異様なものとしか思われなからである。問題はむしろ新しい媒体や素材の登場する速度が早すぎ、人々が絶えずそれらへの一応の対応をし続けるとすると、その中で思考するための素材自身が絶えず変易するためにわれわれ自身が精神的に不安定になってしまうという点にある。芸術は感性的直観に関わるということが表面的にとらえられると、絶えず流行現象を追う

という意味に受取られる恐れがあるが、そのように受取られるのは本意ではない。芸術が人間の感性的直観に関わるものだとすることは、非常に単純な事実、つまり目に見えない造形作品とか耳で聴くことのできない詩や音楽といったものについて何かを語ることはできないし、そのような必要もないということをも前提とすると言うだけである。

勿論、空虚な空間とか時間とかを提示しようという試みがなされる場合もあると思われるが、有限な存在としてのわれわれ人間にとって可能なことは精々のところ、物質的なものが本来なら存在する筈のところから取り除いてしまいい、そのことによって空白の空間とか時間を暗示することぐらいではないであらうか。つまり感性的に直観されうるものを通じて、感性的に直観され得ないものを暗示しているだけであって、この直観され得ないものがどのようなものであるかは、直観されたものによって規定されることになる他はない。例えば無限の空間を感じさせる一本の線とか、永遠の沈黙を感じさせる一つの音とかいったものがあるだろうと考えられるが、芸術において問題にすべきなのは、無限の空間といった単なる抽象的概念の世界ではなくて無限の空間を感じさせる一本の目に見える線なのであり、永遠の沈黙を際立たせて呉れるような一つの響き、耳で聴くことのできる音そのもののだと言うべきであらう。そしてこのような一本の目に見える線や、一つの耳に聴える音がわれわれの感性を通じて把握されない限り、われわれは芸術について語るべきでないといつてよいであらう。

芸術の問題を以上のように感性的直観に関わるものとして扱うとすると、芸術は殆んど否定なく空間、時間の問題に触れて行くことにならざるを得ないと思われる。それは空間、時間が、先に触れたカントのいうような意味で、感性的直観の形式だからという理由によることも勿論であるが、実際の芸術が感性的直観に関わる以上、そこにはどうしても空間的・時間的秩序づけがなければならなくなるからである。繰返しになるが、カントの場合、空間とは外的直観の形式であり、時間とは内的直観の形式である。それは良いとしてカントの考えている空間・時間の概念が、幾何学や自然科学的認識の可能性を支えるような性格を帯びていることは否定できないのであろうか。空間、時

間については人間の立場から論じられるとするカントの見解に賛成するにしても、カントと同じ空間、時間の概念をもたねばならぬということはないであろう。殊に芸術に関わる空間、時間というものは極めて多様としか言い様がな
 いのが実情だと考えられる。空間概念、時間概念そのものの多様さについて検討を加え、整理するのは哲学の問題と
 思われるし、また哲学的に類型化される必要もあると考えられる。しかし芸術のように感性的直観そのものが常に
 問題となる領域では、例えば時間をどのような姿に思い描くかということが非常に重要になってくるのである。例え
 ば時間を感性的に直観化しようとする時、それを一本の直線のようなものとして表象する人もあれば、殆んど無限大
 の円として表象する人もあるだろう。直線として表象する人でも、それが終末に向って進んで行くと考えたり、
 或いは無目的に唯々延長して行くのみだと考えたりするであろう。直線として考える時には過去は決して戻ってこな
 いことになるが、もし円環として表象されるなら過去とか未来とかについて語ることはあまり意味がなくなってしまう
 うだろう。未来は遠い過去になり過去は遠い未来になるからである。時間が円環として表象されるなら現在そのもの
 を充実させて生きるのが最も意義ある生き方ということになるだろう。このように考えてくると感性的直観に関わる
 芸術は、人びとが空間、時間についてどのような具体的表象を有っているかによって、その最も根本的な部分で規定
 されているに相違ないという想定の上立ち、芸術の表現の諸相を比較検討する試みが生じてきて当然であろう。

オーストリアの美術史家D・フライは『比較芸術学の基礎づけ』⁽⁴⁾という書物において、エジプト、西アジア、ギリ
 シア、西欧、東欧、インド、東亜をそれぞれ文化的なまとまりをもったものとしつつ、それぞれの文化圏の造形芸術
 の特徴を、それぞれの文化圏独自の空間・時間観念との関係を通じて浮彫にしようと努めた。芸術を考察するに当っ
 て、芸術を産出した母体が意識的無意識的に依拠している空間・時間観念を座標軸にとるという立場は、E・パノフ
 スキーが既に一九二五年の論文⁽⁵⁾で提案していることであるし、各文化圏の独自の時間意識を比較検討する試みはシュ
 ベンングラーが『西欧の没落』⁽⁶⁾において行ったことである。フライ自身も既に一九二〇年代に造形的秩序を考える場合、

その根底に空間・時間意識の在り方を据えねばならないと考えていた。その成果が『近代的世界観の根底としてのゴシックとルネサンス』⁽¹⁾である。その著作において彼はゴシックの造形表現を規定しているのは時間的継起(Sutzeession)であるのに対し、ルネサンスに移行して行くに従い空間的同時存在(simultane)として全体をまとめる傾向が強くなる⁽²⁾と指摘した。ゴシックでは様々な出来事を時間の相の下に眺め、且秩序づけようとするのに対し、ルネサンスでは空間的秩序づけが優勢となり、異った時間に属する出来事を同一の画面の中に描き込むことが次第に避けられるようになって行くというのである。勿論ルネサンスの画家マザッチオやボッティチェリの作品には時間的に異った出来事が同一画面の中でまとめられたものがあり、継時的表現から一挙に同時的表現へ移行したわけではない。ただ直観的表現を支えるものが時間優位の態度から空間優位のそれへと徐々に変化して行ったのは事実として認めねばならない。

フライは西欧内部での芸術表現上の変化が空間意識、時間意識の変化と複雑にからみ合っていることに気付き、その結果『ゴシックとルネサンス』の終りでは中国の山水画に窺われる空間・時間意識に触れ、それが西欧のものとは異なる点に言及している。かかる点を顧慮するとフライがシュペングラーやパノフスキーの著書や論文を読んでいるのは確かだし、そこから何がしか触発されたということも充分考えられるが、フライは彼なりに芸術の具体的表現を問題にするには空間・時間問題にまで立入らねばならないと考え続けていたことが分る。そして『比較芸術学の基礎づけ』に至って、その副題を「アフリカ・ユーラシア高次文化の芸術における空間・時間」とつけることになるわけである。フライにとって比較芸術学とは比較精神史に他ならない。

今更いうまでもなく芸術は単なる機械的技術の地位に甘んずるものではなく、人間精神の一つの表現形式なのであり、それ自体で自律した領域を形成しており、哲学的思想や宗教的教義の図解を本領としてゐるわけではない。従って空間・時間についての哲学的理論がそのまま芸術表現を規定するとか、或いは芸術に直接反映するとかいうことを、

因果的關係として言明することはできない。フライが造形的秩序づけの、さまざまな具体的方法を根本的な形で比較するための座標として空間・時間意識を選んだ理由は、芸術が感性的直観に関わる世界であり、感性的直観は、たとえ明確に意識されていない場合でも空間・時間という枠組によって規定されていると考えたからである。

以上で芸術と時間という漠然とした題の下に考えようとするところがらの大凡の輪郭は描けたのではないだろうか。

二

空間とか時間とかはわれわれにとって極めて身近なものといえる。われわれは日常会話の中でさえ時間がないとか時間が余ったとかまるで物のように語るし、空間に関しても重苦しい空間とか明るい空間とか広々した空間とか言う。しかしそれでは空間とか時間の本質は何かと更めて尋ねられると途端に良く分らなくなってしまふ。それは捉えどころのないとりとめのない相手に一変する。空間は三次元の無限の拡がりであり、時間はそれに対する第四の次元だと考えてみても、そのような時間について重苦しい時間とか充実した時間とか言うのは少々滑稽な感じがする。

われわれが時間とは何かと問う時に、われわれは時間を事物のように対象化しながら、他方では問うているわれわれ自身も時間の中にいると想定しているのではないだろうか。われわれは、われわれ自身が時間の外に立っており、時間の一切の制約から免れているとでも仮定しない限り、時間とは何かと問うてみても判然とした答えは得られないだろうと思われる。つまり問うわれわれ自身が既に時間の中にひき込まれ時間にまき込まれてしまっていて、時間という相手を客観的に眺めるということができないからである。川のほとりに立って時間とは流れて行くものだという感想をもつとしたら、そのような感想をもつ人自身は流れから完全に免れた存在なのだろうか。だれもそのような特権の立場を主張することはできないのではないだろうか。

時間とは何々であるといった定義を急いで求めるよりも、われわれが時間とは何だろうと疑問に思った時、われわ

れ自身、時間について何がしかのことを既に知っているという事実から出発してみるべきではないだろうか。われわれが時間について全く何も知らないのであれば、時間を問題として取り上げることさえないだろう。われわれは時間の問題が気にかかる程度に時間のことについて知っているわけである。わたくしが漠然と知っている時間の諸性質は、わたし以外の多くの他の人が漠然と知っている時間の諸性質とおそらく重なる部分が多いのではないだろうか。

人間や動物や植物、要するに生命をもったものが生長するには或る長さの時間がかかる。そして生命をもった個体は、長短の違いはありはするが、それぞれ誕生し生長し、そして消滅して行く。生命をもった個体の寿命といったものは有限であり、種としての存続もまた果てしなく長いというわけではない。既に絶滅してしまつた種も数多くある。人間も個体としては言うまでもなく有限であるわけだし、種としても恐らくは有限であるだろうと考えられる。いずれにせよ生命という現象は時間の中で生じ、そして滅ぶものだとわれわれは考えている。というよりむしろそのように心得ている。そして又寿命の長短といったことを語る時のわれわれの尺度としては自然現象の比較的規則正しい変化を物差に使う。即ち太陽が昇り没し、そしてまた昇るまでを一日とし、太陽の見かけ上の高さが最低の時から最高の時を経てまた最低となるまでを一年とし、その反復の回数で長いとか短いとか言っている。自然にかかる現象が人間にとって大きな意味を有っている、或いは有っていたことは古代の遺跡、例えばイギリスのストーンヘンジのような巨石サークルや中国の北京の街路のつけ方などから充分理解できると思う。⁽⁸⁾

われわれは現在、時計に従って日々の生活を営んでいるが、時計の時間は自然現象から抽象された時間のように思われる。そして自然の運行の或る規則正しさというものを時間を考える時の基準とするというのが、わたくしをはじめ多くの人々が常識的にとっている態度だと思ふ。そしてこの常識的時間というのは循環的時間であるが、これはしかし一面では反復し、他面では反復しないものとして扱われる。つまり季節は絶えず循環を繰返しているわけである

が、その循環にはいわば番号がつけられていて、その順番は不可逆だというわけである。循環が何度繰返されたかとか、或る出来事から循環が何度繰返されて現在に至ったかとかいうことを非常に気にする文化とそれ程でもない文化とがあるであろうが、自然現象の或る規則性を時間の尺度に選ぶというやり方は人間にとって文字通り自然なやり方だと思われる。また季節の循環に番号をつけそれは不可逆だというふうに見做すのがわれわれに馴染みの考えであるが、これも文化の在り方によって変ると考えられる。ただ多くの人々は、或る出来事は似たような形で繰返し生ずるかも知れないが、決して同じことが二度生ずるとは考えない。過ぎてしまったことは旧に戻らないというのが時間についての常識的態度から出る帰結だと思う。

以上はいわば常識的時間概念の客観的側面だとすると、これとは別の側面も考えられる。つまりわれわれは時計の時間とは別の時間をもっているということであって、時計の時間が客観的と呼ばれるとすると主観的時間とでも言うべき時間である。親しい友人の遠方からの来訪を一日千秋の思いで待っている時の時間は非常に長く感じられる。その友人と過す楽しい時とか、或いは限られた日時で或る仕事を是非とも仕上げるべく一刻を惜しんで励むとかいう場合の時間は、その流れが早くそして短く感じられるのが普通である。

芸術と時間という問題についても常識的な意味での客観的な時間と主観的な時間という二つの面から扱えるだろうと思う。芸術体験といった体験は創作の場合にせよ観照の場合にせよ、著しく主観的性格を帯びるであろう。一方例えば芸術の歴史といったものにあつては客観的な時間の経過との関係の中で芸術作品が眺められることになる。芸術の歴史においても主観的時間は関与して来るが、直接的芸術体験における主観的時間に比べれば、遙かに稀薄だと言えよう。

芸術の歴史が客観的時間経過と密接に関わることは繰返すまでもないが、しかしその時間経過に関して或る種の方向性を指摘する場合も多く見受けられる。例えばA・リーグルは、それぞれの時代の芸術はそれぞれの芸術意志を根

底に有しながら或る方向へと流れて行つたことを古代エジプトからギリシアを経て末期ローマに至る芸術の歴史について検討し、そこには触覚的近接視的な対象把握から視覚的遠隔視的なそれへと移行して行くという方向性が存することを明らかにしようと試みた。⁽⁹⁾ 同じようなことをH・ヴェルフリンは西欧ルネサンスの輪郭の明瞭な彫塑的芸術からバロックの興行をもつた絵画的芸術への芸術の変遷について指摘している。⁽¹⁰⁾ 芸術と時間という問題を、それぞれ独立した問題として設定し、それらの関わり方をみるとすると、以上のような時間的推移に伴う芸術様式の変化と言つた問題、芸術の歴史といった問題が浮び上ってくるかもしれないが、ここでは特に主題化する意図はない。

また常識的時間の立場から芸術と時間との関わりを考えると、いわゆる空間芸術と時間芸術という伝統的な芸術の区分、整理、そして比較の問題が考えられるかも知れない。詩は語る絵画であり、絵画は沈黙の詩であるという譬喩的な表現は、洋の東西を問わず古いわけであるが、ごく一般的に言つて詩や音楽などのように時間的に展開する芸術は自由芸術的な高い地位を与えられ、彫刻や建築など空間の中で物体を組立てて行く造形芸術は否応なく肉体的労働を伴い、それ故に機械的技術として低くみられるというのも、これまた大体において東西両洋に共通する見方のように思われる。

レオナルド・ダ・ヴィンチが時間的芸術に対し、造形芸術、ことに絵画の優越性を強調するのは、西洋の芸術の歴史の中で造形芸術が低い地位しか与えられてこなかったことを背景にすると、うなずける部分が多いのではないだろうか。レオナルドは諸芸術の比較論において時間的芸術に対する絵画の優位を説くのであるが、その論拠とするのは例えば時間的芸術は継時的にしか作品を展開することができず全体的関係を同時的に一挙に示すことができないという点である。つまり一つの部分は前の部分に続いてしか生じ得ないのであり後からくるものは先行するものが消滅しないことには生じ得ないというのである。レオナルドにとって絵画は一瞬のうちに視覚を通してものの本質を人に表示することができる芸術である。詩も同じことをなしはするものの視覚ほどの力はないというのである。レオナルドに

とって言葉というものは事物を端的に提示してみせるものではなくて、いわば任意の記号のようなものでしかない。従って彼は絵画と詩との相違は物体とその影との相違だと言うわけである。⁽¹¹⁾

自然の事物を実物と見紛うばかりに克明に描出してみせる芸術としての絵画は、自然の注意深い観察者であり記録者であるレオナルドにとって、東の間の調和的美しさを提供しただけで忽ち消え去って行く音楽よりも遙かに大きな永続性をもっているというだけでも高い価値を与えられるべきなのである。西欧ルネサンスの時代は、世界の物体としての実在性に更めて氣附いた時代であつたわけでもあるが、レオナルドの諸芸術の比較論は空間的造形芸術としての絵画と時間的芸術としての詩や音楽とを対比させつつその優劣を論じたものであり、物体としての世界認識の方法としての絵画芸術の地位の向上を宣言するものと受取つてよいであろう。彼において視覚芸術は世界認識の確かさという点で聴覚芸術に優るのであり、しかも人間の目は魂の窓に他ならない。彼は目が見えなくなるよりは耳が聞えなくなつた方がましだと考える視覚型の人間だつたと言つてよい。一定の視点を定め、幾何学的遠近法に従いつつ空間を合理的に秩序づけ、また人体を均整ある美しい形態として眺めつつその内部の構造まで明らかにしようとする探究の手を休めなかつた彼のような知的好奇心にみちた精神から、近代的自然科学が誕生してきたわけであり、その点では近代とは空間優位、つまりここでは時間もまた次第に量的なものとして空間化されて行くような時代なのだろうと思われる。それ故にこそ例えばベルクソンのような人が時間とは等質的空間や線の形でではなく純粹な持続として考えるべきだと言うようにもなる。かかる持続とは、自我が生きていることに身をまかせ、現在の状態と先だつ諸状態とを區別するのを止める時、意識状態の継続のとる形に他ならない。⁽¹²⁾それは幾何学的空間の等質性に対比的に言えば純粹な異質性ということになる。そこでは質的变化が互に溶け合い相互に滲透し合い、何ら相互排除の傾向もないのである。ベルクソンの純粹持続という概念は芸術体験を考える時、大いに参考になると考えられるが、彼の時間論そのものにはこれ以上立入らぬことにし、芸術は最初に前提したように感性的直観に関わる世界であり、直観に関わる以上、空

間・時間の問題から離れることはできないという視点に立帰ってみることにしたい。

レオナルドは造形芸術では全体及びそれを構成する各部分が同時に存在し、全体が一挙に与えられているのに対し、詩や音楽では部分が時間的に順を追って与えられると言う。確かにその通りではあるが、いわゆる空間芸術の中に時間的契機が存し、時間的芸術の中に空間的契機が指摘できることも無視できない。その点についてはスーリオの論文⁽¹³⁾をはじめ、彼に先だつ人々、例えばF・メディクスやリーマン、ヘルバルトなどの指摘がある⁽¹⁴⁾。芸術体験に即して言えば空間芸術とか時間芸術とかに区別することは大した意味をもたないし、造形芸術にもリズムがあり時間芸術にも全体としてのゲシュタルトがあることを否定する人はない。ただ決定的な点はいわゆる時間芸術が不可逆的に進行するという一点ではないだろうか。作品の物理的な存在の仕方というものは芸術作品の観照体験においてはそれ程重大な問題ではないように思われるかも知れない。しかし作品を作り出す側からみると或る主題をどのような物質的材料によって如何に表現するかということ、つまり作品という物理的な存在を生み出す為の苦心が凡てだと言ってよい。芸術が人間の感性的直観に関わるものである以上、作品の存在の仕方は観照する側の意識にある方向性を与えさえずる。詩や音楽と絵画や建築を対比させつつ論じるところは古くて新しい問題なのであり、既に結着済みなどとは言えないどころか相互の衝突や融合から新しい芸術世界が開かれつつあると言わねばならない。それだけにまた基本的な地点に立帰りつつ新たな可能性を探ることが必要だと考えられるのである。そして芸術と時間という問題はスーリオの指摘⁽¹⁵⁾を俟つまでもなく、いわゆる空間芸術と呼ばれてきた絵画や彫刻においてこそ最も尖鋭な形をとってわれわれに迫ってくるのである。

三

甚だ外面的なことと思われるかも知れないけれども芸術作品を生み出す為には客観的な時間がかかる。建築や彫刻、

絵画は構想から実際の作品誕生までに一定の時間が必要である。例えば漆喰、セメント、膠、絵具が乾くまで作り手は待たねばならない。ベルクソンは一杯の砂糖水を作る場合、砂糖が溶けるのを待つ他はなく、この待たねばならぬ時間は数学的空間的な時間ではなく生きられた時間であり、その持続はわたくしの意識にとっては絶対的であるといふ⁽¹⁶⁾。確かに画家にとって絵具が乾くまで待つという事は生きられる時間には違いないし、芸術にとって決定的に重要なことがらだと言えるが、ここでは待つという時間も或る程度数量化しようという面を確認しておきたい。セメントが完全に乾かぬうちに教会堂の柱を積み上げるわけにはゆかぬから建築には客観的な測定可能な時間が必要となるのである。

以上のような物理的制約から生ずる制作の時間の他に、社会的人間的な諸理由によって完成までに多くの時間が必要とされる場合もある。一般に西欧の教会堂建築は長い時間をかけて建てられたものが多いが、パリのノートルダム寺院は一一六三年から一一七七年までかけて内陣部を作り、身廊と袖廊部が一一九六年に、そして西正面が一二五〇年に完成した。ヴィーンの聖シュテファン寺院の西正面部は一三世紀前半であるが、内陣のゴシック部分は一三〇四年から一三四〇年にかけて建てられ、身廊部分が出来上るのは一四五〇年のことである。つまりノートルダムの場合で九〇年弱、聖シュテファンの場合で一五〇年弱の歳月をかけていることになる。多少極端で例外的な場合と言えるけれどもケルンの大聖堂の礎石から献堂式までの歴史を眺めてみると略、次のようである、この大聖堂のあったところにはカロリング朝に建てられたカテドラルが傷んではいたが残っており、それが一二四八年四月三〇日に焼失した。しかし同年八月一五日には急速く新カテドラルの礎石が置かれた。僅か三ヶ月半でプランを作ったとは驚く程の早さであるが、それは建築家ゲルハルト（もしくはジュエール）がフランスの新傾向の建築、つまりゴシック建築を充分咀嚼し、わがものとしていたからである。即ち彼のノートはアミアン、ノートルダム・ド・パリ、ボーヴェー、サン・ドニなどについて学んだ知識で充たされたのである。かくてケルンの大聖堂は多少の変更は加えられたものの基

本的プランに従って内陣部が一三二二年に完成をみることになる。その後も西側ファサード部分の工事が続行されたが十五世紀前半に中断されたまま略四百年が過ぎ、十九世紀のゴシックリヴァイヴァルと共に工事にとりかかった。即ち発見された旧プランに従って工事にとりかかったのが一八四二年であり、ツヴィルナーの監督の下に一八六一年まで続き、更にフォイクテルに引継がれて完成したのが一八八〇年であった。⁽¹⁷⁾一二四八年から数えると空白期間を合算して六百年を越える歳月を要したことになる。周知のようにスペインのバルセロナにガウディが作りはじめたサグラダ・ファミリア教会は一八八四年から一九一四年にかけてほぼ持続的に工事が行われ、第一次世界大戦で一時中断した後、一九一九年に再び着工された。ガウディは一九二六年に没したが教会の建物はまだ完成はしておらず、いつ完成するのも分からない。現在も建築途中である。⁽¹⁸⁾

ケルン大聖堂やサグラダ・ファミリアは例外的に長い時間を費して作られた、或いは作られつつある建築と言えようが、かかるものとは反対に、いわゆる一気呵成に出来たものでも時計で測れる時間の長さを指摘できる。人間の手になる芸術作品は決して神の創造のようなものとして誕生したわけではない。通常、長い暗中模索や試行錯誤を経て生まれてくるし、場合によっては制作が途中で放棄されるということもある。そのようなものは未完成の作品ということになるが、それ以上先へ進めない地点に達しているということであれば、それは普通の目でみれば未完成でも、手を加える余地がないという意味では完成していることになる。何かものを作るに先立って作らるべきものが明確に規定されている場合は、作る作業は目的達成の為の行為ということになり、目的達成とは作品の完成ということを意味する。貯水池の為のダムを建設したり、谷を跨ぐ橋を架けたりすることは、文字通り明確な目標を達成することであるから、そこには必ず完成の時がある。しかしもし目標となるものが直観的価値(例えば美)とか個人の内面深くに根差した感情とかであると完成とか未完成とかは、軽々しく論じられなくなってしまう。精神は無限の高みに達しようとする努力しても、肉体という牢獄から出ることはできないし、精神の深みそのものも物質の手を借りずに覗きみる

ことはできない。ミケランジェロの『奴隸』とか『ロンダニーニのピエタ』などは霊と肉との葛藤や視覚化し得ぬ状態の視覚化を試みた巨人の悲劇を、われわれ凡人を戦慄させる姿で示していると言えるし、かかる作品が未完成となるのも当然という思いを生じさせる。一方、われわれの生きていく自然の世界は広大無辺であり、その秘密を一つ暴いたと思うそばからより大きな秘密が更に現われてくるために、われわれは再び新しい仕事にとりかかることになり、時には探究途上の仕事が多きにしておかれる場合もある。レオナルド・ダ・ヴィンチは、ミケランジェロとは違った理由で多くの未完成の作品を残した。⁽¹⁹⁾レオナルドは自然の探究者であり、探究の仕事は常に途上にあるからである。

ガントナーの提起した未完成の問題⁽²⁰⁾は芸術作品解釈の上で大きな意味を有つが、これらの問題は結局のところ人間の有限性、即ち人間が時間的存在だということから発している。そして人間が芸術作品に完成を求めたり、未完成のトルソのようなものをそのまま認めたりすることは、人間が時間との関わりをどのような形で意識しているかによると言える。このように考えると芸術と時間の関係の問題も極めて人間的な性格を帯びてくる。例えば或る作品が誕生するまでに要した時間が凝縮されているような作品、つまり極めて濃密な時間がそこに感じられるような作品といったものがある。丹精をこめて描いた絵、例えば平安時代の仏画の仏画のようなものを見てみると、外的直観の形式としての空間と内的直観の形式としての時間とが全き融合をなしてこそ現実の直観でありうるという紛れもない事実が、今われわれの目の前で生じていると確信せしめられる。またレンブラントの自画像や人物画では描く人自身の生の流れといったものと描かれている人物の生の流れといったものが互いに分ちがたく融合しているように思われる。

芸術作品が誕生するには作品の作者が居なければならなかったわけであるし、作品の誕生までに要した客観的な量としての時間は、作者の生きた質的時間でもある。出来上って空間的に或る場所を占めている作品は、芸術作品として眺められる時、その誕生までに要した質的量的時間によって支えられていると言える、即ち作品とは時間の凝縮し

た姿とでも言ったらよいであろう。

造形芸術作品は物体として空間内に或る場所を占めているが、建築や記念碑的建造物などには比較的、時間の要素が弱く、彫刻、絵画へと移るにつれて時間性が作品の中で大きな意味を有つ場合が増大すると思われる。これも然し建築の内部空間に歩み入り、その空間分節を順次体験しつつ次第に精神的中心へと近づいて行く場合には、詩を読んだり音楽を聴いたりする時のような時間的流れを感じることを考えると、それ程截然と区別できるものでないことは言うまでもないであろう。空間芸術の中に時間的要素が否応なく入り込んでくることは先に触れたメディアクスやスーリオの説く通りであり、誰しも認めることであるが、いわゆる時間芸術の存在の仕方が不可逆的だという点は繰返し想起すべきだと思う。

ただし時間の本質が不可逆的なものなのかどうかはそれ自体哲学的大問題だと思われるが、常識的時間の立場では一度び過ぎてしまった時は旧に戻らないのであり、昔を今になすよしは無いのである。われわれが音楽を聴いている時、予期されていた音は忽ち現在となったと思うそばから過去となり遠ざかって行く。しかもそれが瞬間毎にわれわれの意識を充し続けるのであるから、われわれはそこに質的变化の継続を認めざるを得ないであろう。いわゆる時間的芸術では時間の流れは未来の方から押寄せ、背後に流れ去って行くような感じがするし、今の瞬間が唯々続いて行くようにも思われるが、しかし仮りに一瞬間前の今と一瞬間後の今とが、今という瞬間の中で保持され(Retention)、予期され(Potentia)ているなら、時間にも或る空間的な広がりがあると言ってもよいであろう。時間がその本性上空間的性質を帯びるものか否かはここで問わないが、音楽という時間芸術中の時間芸術と言つてよいものが、その現実的形態としては空間と密接不可分の関係にあることを忘れてならないと思う。われわれは実際、音の空間的広がりという言葉を単なる譬喩ではなく、むしろ身体的な経験として知っている。演奏家が音響効果のよい演奏会場、例えばウィーンの楽友協会ホールのような場所を好むとすれば、それは音楽的時間が真に生命を得て流れるに適してい

るからであらう。時間の本質が如何なるものかは別として、時間的芸術としての音楽は、それが音の芸術として存在し、成立するのに相応しい空間を求めるのだと考えられる。これは言ってみればわれわれの体験的事実であるが、この点に関してより重要と思われるのは時間芸術といわれる音楽そのものに空間的要素が不可避的に入り込んでいるという事実である。

純粹な時間意識といった状態について先述のように、今という瞬間を中心として予期 (Proletion) と保持 (Retenition) という前後へのいわば空間的な広がり指摘できるとしたら、現実の音の継起である音楽においては文字通りの空間的形象といったものが音のゲシュタルトとして把握されると言つてよいであらう。レオナルドの言うように音楽においては先行する音が消滅しなければ次の音が現われ得ないという形で進行するのは確かであるが、先行する音が全く意識から抹消されてしまつて跡かたもなくなるとしたら、われわれは最後の音が消えた瞬間、何を聴いていたのかという記憶すら持たないことになってしまう。レオナルドといえどもそれ程まで極端なことを考えていたわけではない。ただ音楽や詩は一定時間存在し、そして消えてしまふ果敢ない芸術だといつてゐるに過ぎない。そして美しさを永続的に保持しつづける絵画のような芸術に、より大きな価値を認めただけである。繰返しになるが芸術はわれわれの感性的直観に関わっており、その限りで造形的空間芸術であらうとミュージズの時間芸術であらうと、そこは常に空間的側面と時間的側面とが指摘され得る筈であり、全体的統一を支配する現実の力が空間、時間の何れかにかたむくというわけである。

芸術は人間による直接的体験の中でこそ生き生きと保持されるものだと考えられるし、体験とは絶えず変化し互いに浸透しながら意識としての統一をなしているような何かであり、さざめいたり逆巻いたりしながら川のように流れて行くのであるから、もし芸術の問題をその体験との関係において眺めれば、そこには必然的に時間的契機が参入してくるのである。逆にまた空間的契機を排除するということができない。それは既述のように音楽におけるゲシュタル

ルト性格において明らかである。或るまとまりをもった有機的全体としての作品は、それを構成する諸要素の単純な総計から区別されるような特性を備えているという事実を音楽作品について考えてみれば、そこに一種空間的な形態性が認められることになる。或る旋律を把握するには、その時その時に鳴っている音を知覚するだけでは不十分なのである。今聴えている音が最初の音でないとすると、少くともそれに先立つ幾つかの音の印象が記憶の中に与えられていなければならない。もしそうでないなら同じ終結音をもった凡ての旋律の終結の際の印象は凡て同じということになってしまふだろう。例えば十二の音からなる旋律を把握するためには終りの三つの音の印象を記憶に保つだけでは不十分であつて、むしろ音の全系列の印象が必要なのである。そして全体のもつ形態性は殊更にそれを把えようという努力をしなくてもわれわれの心と与えられ感受されるのである。

音楽におけるかかる形態性については、リーマン⁽²¹⁾によると紀元前四世紀、アリストクセノスによって既に語られていたということである。アリストクセノスにとって音楽を聴くということは旋律の諸部分を表象の中でとりまとめることであり、それは継続的な音の流れから共時的な存在を、つまり時間的な出来事から一種の空間的な共存を作り出すということになる。その部分が継時的に存在する芸術、つまり時間的芸術としての音楽は、全体が同時的共存的なものとして表象される時、その本質が明らかになるとアリストクセノスは考えていたわけである。造形芸術の把握に際しては作品の全体が同時存在しており部分が有機的に統一されているということは、部分から部分へと継時的な観照によって獲得されるわけであるが、音楽のような時間的産物を観照する者は時間的に継起するものを空間的性格をもった形象へとまとめあげ、音楽作品を観照する者の内的な眼の前に恰も造形的構成物であるかの如く現出せしめるというわけである。このような考え方は芸術体験における空間、時間という二契機の不可分性を強調するものとしては充分首肯できると思うが、空間的契機に重点がかかり過ぎていてのではないかと懸念が残る。ギリシア人の彫塑的な精神などという概念を持出すとヘーゲル風の時代区分を連想させる恐れがあるが、もし人間の生の本質は

時間性にあり、音楽はかかる人間の生に最も近い芸術だという考えをとる人からみるとアリストクセノスやゲシュタルト理論による音楽の説明は、空間に偏した考え方ということになるだろう。しかし芸術の具体的体験を問題にする限り、われわれは空間的契機と時間的契機とを分離することはできない。それと同時に芸術のジャンルとしては凡ての部分が共存し物理的な物体性の強烈な構築物から、時間的要素を取り入れた彫刻や絵画、更には時間的経過を時間的に敘述する文学、そして音の継起からなる音楽というように空間性の著しい芸術から時間性の著しい芸術まで、その中間を含めて様々なジャンルが区別できることも事実である。このような区別は芸術作品を芸術作品たらしめていく体験そのものにおける時間、空間の融合といった問題とは関わりのない作品の物理的とも言える存在の仕方に基づいた区別だとして非難されるかも知れない。しかしこのような作品の物理的な存在の仕方が芸術にとってはやはり重要な問題なのである。

四

彫刻は木や粘土や石や金属の塊として存在しているし絵は木の板や麻布や紙の上に色彩が置かれたものとして存在している。作品の物質的な在り方が空間の中で同時存在的であり、時間的継起性が排除されていればいる程、そのような作品は時間の流れを越えているという性格を帯びてくるようになる。エジプトのピラミッドのような石でできた堅固な幾何学的四角錐は人間がそこに近づくことを拒否し、恰も永遠に自らの立つ場所に存在し続けるかのような没時間的性格を示している。ピラミッドは、もしかすると人類が滅亡してしまっても尚、存し続けるかも知れないと思わせる程、時間の流れを拒否している。人間の生というものが果てしのない流動そのものであり、また変転常ならぬものだとすると、このような流動状態を脱し永続的な形態を獲得することによって自らの安心を得ようとする願望が生じても不思議はないと思われる。時間的変化というものを不動の空間的形態によって克服してしまおうという試み

が極めて純粹な形で表われたものがエジプトの美術だろうと考えられる。ピラミッドはその典型といつてよいだろう。ピラミッドのような幾何学的形態をもつ巨大な立体や或いはローマの聖ピエトロ寺院のような巨大な内部空間は、それが表現している美的範疇として崇高を挙げることができよう。そしてこのような典型的空間芸術にとっては例えれば滑稽とか笑いといった美的範疇は殆んど關係がないと言つてよい。作品の觀照体験に時間的契機が入り込んでくるのは繰返すまでもないが、觀照という作用が感性的直観から遊離して自分勝手な空想の世界に浸りきることでなく、対象に即して直観自体を深めて行くことだとすると、対象の存在の仕方を無視することはできない。つまり作品が空間内に固定して存在しているか、それとも時間的に展開するかということが觀照にとつて大きな意味を有つてくるのである。ピラミッドのような巨大な物体が崇高と呼ばれ、滑稽とか笑いとかと關係がないのは、笑いという範疇が対象の時間的継起の中でのみ生ずるものだからである。笑いと緊張や真劔な期待が突然無に歸して、いわば無害な形ではぐらかされた場合に生ずるものにせよ、有機的な自由な運動の中に突然機械的な強張りが入り込んで運動が中断された場合に起るものにせよ、兎も角、対象の時間の展開と不可分の關係にある。われわれは滑稽な彫刻や絵画ならまだしも滑稽な建築、ましてや滑稽な記念碑など考えることはできない。それは殆んど形容矛盾だといつてよいだろう。

造形的諸芸術が空間的に固定した存在物として時間の流れから相對的に抜け出ていること、つまり物体としてかなりの永続性を有しており、人間の体験の時間を越え、そして体験の時間を無視したり排除したりしてしまふこと、このことが造形芸術に対し独自の宗教的社会的機能を負わせることになつて行くと言へる。すなわち造形的芸術作品が時間を克服しているように思われるため、かかる作品に永遠なるものとしての神的性格が宿らされることになるわけである。勿論、物質的なもの、人間の手になるものに絶対的永遠性を認めることはできないとして物質でできた形態を神的なものとして礼拝することが禁止されても不思議ではない。けれども人間が造形作品に永続性の願いを託

し、それに永遠的なものという性格を与えようとしたことは確かである。少くとも有限な生しか有たない人間に比べれば、石やブロンズの像は遙かに永続性を有している。黄金の仮面や像のようなものは更に長い生命を有している。

耐久性のある物質によって作られた造形作品は、自らの生命の果敢なさを意識した人間の永続的なものへの願いを託されているだけに、もし逆にこれら堅牢で永続する筈の作品が破壊された状態を示すときは、それは一切を無に還元してしまう時間の力の大きさを象徴することになる。廢墟とかトルソとかが生ぜしめる独特の美的感情の根本には時間の力に対する畏怖の念といったものが存していると考えられる。時間的芸術、例えば詩の一部などが偶然に断簡として発見されたような場合、そこには廢墟が生ぜしめるような悲哀の感情といったものは欠けていると思われる。つまり詩の旧の姿がどのようなものであったかが気にかかるには違いないが詩の断片が時間の流れによる破壊の象徴的存在として機能するとは言えないであろう。われわれは造形芸術がわれわれ人間の生の時間の流れから相対的に独立したものと考えているか或いは考えようとしているから、それら作品が時間の力によって破壊された事実に向面した時、一種敗北に似た悲しみを感ずるのだろう。一方時間的芸術の断片の場合には、元来時間の中で消えて行くという性格をもっていたものが文字その他の記号の形で残っていたことについて喜びを感じこそすれ、時間の破壊力を歎いたりはいしない。造形的空間芸術の作品は誕生までに時間が必然的に要求されるものの、出来上れば制作者から離れるのは当然として時間からも遊離するかのようには見えぬのに対し、時間的芸術の作品は誕生の時も誕生してからも常に人間との関わりにおいてしか存在しない。時間的芸術の領域において問題とされる時間は常に人間の色彩を帯びていると言ってよいであろう。人間が時間的存在であるとすれば人間との関わりにおいて芸術を眺める時、それは常に時間の中に引込まれることを意味している。従って造形作品の没時間的性格をできるだけ強固なものにしようとするなら、作品を人間の生きている現実世界から完全に隔離してしまうのが一番である。そのような極端な例として

D・フライはエジプトの死者の像の場合を挙げてゐる。⁽²²⁾ 像は生きた人間には絶対に近づくことのできない玄室の中に置かれてゐるわけだが、それは文字通り超時間性の象徴なのであり、永遠の生の保証なのであって、生きた人間が観照する為のものではないのである。

日本の私仏や長い週期でしか開扉しない仏像なども類似の性格を有すると考えられる。またこれらの仏像の作者が分らないというのも、単に仏像の制作者が名もない工人として無視されたという場合が多いと思われる反面、人間の手になるものではないという性格を与えようとしたからだとも考えられる。作品は人間に関係づけられ人間の生活空間の中に引込まれれば引込まれる程、その没時間の性格が失なわれ、物性的性格が稀薄となり、それに反比例して時間性が増大し流動的となる。けれども宗教的芸術作品、例えばキリスト像とか仏像とかは人間によって眺められることにより、そこに独特の精神的交流を生み出しもする。つまり礼拝像は礼拝者の生きる空間の中に引入られ、そして時間化されるわけであるが、逆に礼拝者の方も像の有する没時間的世界の中に引込まれ、人間の時間の流れから引上げられるといった相互作用が起るわけである。

以上作品の物理的な存在の仕方が観照体験にとつてもそれなりの重要さを有つことを指摘したつもりであるが、更にレオナルド的な空間芸術と時間芸術といういわば常識的とも言える区分に戻つてみることにする。前者では作品の各部分は凡て同時的に存在しており後者では各部分は時間的に順をおつて展開され、終了までには時計で測れる一定量の時間がかかる。もし空間芸術が時間的経過を表現しようとすれば、物理的に動かないものが意味的には動くものを表現することになるわけだから、当然そこに静止と運動の間の緊張といったものが生じてくる。かかる緊張の造形的表現及び緊張の調停の仕方といったものは様々であるが、D・フライは最も破綻のない解決の例としてシュメール美術におけるグデア像、古代ギリシアのクローロスやコレ、ビザンチウムのイコンなどを挙げてゐる。⁽²³⁾ これらに於いては表現されているもの自身がいわば時間の流れから取出された純粹存在といふべきものであり不動のものであって、

これらには行為が欠落しているのである。表現されたものは眺める人間とは全く別種の時間の中に存在しているのである。つまりここではその作品がその代理者である神的なるものの存在そのものが意味されているのであり、造形作品固有の没時間性が表現されたものそのものに転位されているわけである。

以上のような超時間性、それは神的なもののもつ超時間性であるが、これとは別の、即ち表現されたものは不動だが時間が経過して行くような例も挙げられる。フェルメール・ファン・デルフトの『牛乳を注ぐ女』や『画家のアトリエ』、デューラーの『書斎の聖ヒエロニムス』などでは人物が静止した状態で表現されているのであるが、そこには持続としての時間、つまりベルクソンの言うような自我が生に没入し、現在の状態と先行するそれとの間の区別を立てることを止める時のわれわれの意識状態がとる体験形式としての持続が看取される。かかる持続は分節された時間単位の並列でもないし、不変なものとして時間経過から抽出されてしまった超時間性でもなく、質的な充実として体験されるような何かである。レンブラントの『老いたトビアスとその妻』では深く自己に沈潜している老人とその傍で紡ぎ車を廻している妻とが作り出す静かでゆっくりと流れる殆んど単調といってもよい時間が感じられる。静止した画面が時間を表現している優れた一例がここにもある。そしてわれわれは『牛乳を注ぐ女』や『老いたトビアスとその妻』といった絵画によって、初めて持続としての時間を知るといっても良い程である。

右に挙げた作品は、それ自身は動かぬ絵画が、運動らしい運動を殆んど示さぬ対象を表現し、そこに時間を生み出す場合と言えるが、自らは不動である造形作品が運動を描写するとき、どのような例が考えられるだろうか。人間の場合、静止とは動きが最小となった状態であり、同時に運動に対する潜在的な姿勢を含んでいる。従って運動から静止へ、そして再び運動へという流れの中の静止の瞬間を空間的に定着させれば、それは何の不自然さもなく運動を表現することができる。紀元前五世紀のミュロンの『円盤投げ』以来、彫刻が屢々用いるやり方である。しかし美術が時間経過を表現することは不可能ではないまでも、文学的物語的なものを造形作品として視覚化するのは、その本領

ではないとして美術と文芸との表現対象を区分したのがレッシングの『ラオコオン』⁽²⁴⁾であるが、物語や時間経過を造形的に表現することは洋の東西を問わず古くから行なわれている。日本の絵巻物はその最も洗練された形式の一つだと思われる。絵巻においては或る出来事の時間的経過は、絵巻そのものを繰り上げながら順を追って画面を眺めて行く時間経過の中で体験されるわけであるが、この場合卷子本の書物を読んで行くのとは明らかな相違がある。なぜなら画面というものは視覚的な形成原理に従うものだからである。即ち絵巻物の絵は順次的に読解され得なければならぬのであるが、絵は絵としてのまとまり、いわゆる造形的統一を有たねばならないのである。ここからして絵の帯としての絵巻、日本の絵巻では右から左へ展開して行く帯としての絵巻においても一定のリズムや緊張、弛緩、部分としてのまとまり、正面像の挿入による運動の中での静止点の設定など造形上の様々な工夫が要求されることになる。また絵巻が歴史的に重要な出来事の記録とか社寺の縁起を表わすといった場合には、単なる面白い話の絵画化というよりは、描くことによって時間を越えた世界へと出来事そのものが高められるという事態が生ずる。靈驗あらたかな神仏の物語やキリスト教の聖者伝などは、現実の歴史的世界の中で一回限り起った出来事というよりは、かかる経験的世界を越えた没時間的世界での出来事といった性格を持たされることになり、時間的出来事が表現されておりながら、その時間的性格が稀薄となり次第に永遠化されて行く事になる。

さて、物体としてはそれ自身動かない造形作品が時間と関わってくるのは人間を介してであると考え、その中で時間的な出来事が空間的存在たる造形作品においてどのように表現されるかを眺めてみたのであるが、造形作品が人間の手になるものである以上、作る人の内的時間意識といった面にも多少注意を払っておかねばならないだろう。

五

一つのまとまりをもったものを作るためには、われわれは作ることに意識を集中しなければならず、制作が絶えず

中断されるにしても獲得すべき目標を胸中に描きつつ、それへと近づこうと努めなければならない。われわれが様々な試行錯誤を重ねながら、自己の漠然と予想していた目標に接近して行くことができるのは、過去を保持しつつ未来を予期する現在を自己の生きる今として意識し続けるからに他ならない。あるものを作り得るのは、われわれが内的直観の形式としての時間の主観的実在性によって支えられているからである。作品の制作という人間の行為、つまり芸術は持続としての意識が存しないところでは成立しない。この点に関しては、内的時間意識を論じているわけではないが、一九世紀末に死んだフィードラーの芸術理論が参考になると考えられる。⁽²⁵⁾ 彼自身は人間が何故絵を描くのか、また描かずにいられないのかと徹底的に問うた人であって、画家の時間意識そのものを問うたわけではない。しかし彼の芸術論は時計で測れる時間ではなくて画家によって生きられる時間がどのようなものかについて考える手掛りを与えて呉れるように思われるのである。

まずフィードラーは心身の二元論を解消する方向で芸術の問題を考える。カントの『判断力批判』は自然と自由の二元対立の和解の可能性を美と芸術の領域において認める方向性を示していると言えるが、フィードラーは芸術といういわば実践的に、また事実に二元論を和解させている領域に考察の対象をしばっているので、そこにフィードラーの理論独自の深さと共に狭さも指摘されることになる。彼は芸術活動を表現活動として、また形式形成活動として考察するのであるが、表現活動というものは精神的に明確な形態をもったいわゆる精神的内容なるものを、身体運動を通じて外面的なものに転ずることではない。彼は精神的過程と肉体的過程とは徹頭徹尾相即的だと見做している。人間の精神的過程と称せられるものが確実に存在する場所を尋ねてみれば肉体を有った特定の個人を描いて他にないというわけである。また内面的精神的過程なるものが進展して行くとして、それは一体どこで進展して行くのだろうか。彼に言わせればいわゆる内面的過程というものは、凡ての生命的過程と同様、その発端から身体的過程として展開するのである。即ち感覚神経の刺戟と共に始まる身体的過程は、外面的に知覚しうるような表現活動の中で、それ

までには達することのなかった新たな発展段階へと進むわけであるが、そのような生命過程のいわゆる内面的側面としてわれわれが意識する精神的過程というものも表現活動の中で、そして表現活動においてのみ為し遂げようような新たな発展を示すのである。精神は表現活動において表現活動以前或いは表現活動以外の場所では決して到達し得なかつたような意識の段階を獲得することになる。そしてこの表現活動というものは常に心身統一的活動として考えられているのであり、表現されたものが表現しようとする目差されたものであるわけだから、例えば作品が何を表現しているのかと問われた場合、そこに表現として存在しているもの、つまり自己自身しか表現していないということになる。表現とは表現活動以前に存在していた内的なものの表現というわけでもなければ精神的意味といったものの表現というわけでもなく、表現そのものがそれ自身で固有の意味を持っているというわけである。

フィードラーは人間の言語も表現活動の一形式と見做すが、表現活動ということになると言語もまた自己自身しか意味しないということになる。つまり何か別の精神的形成物の模像とか記号とかであるという以前に、一つの自立した存在なのだ考えるのである。われわれは言語を何かの指示手段として用いることに慣れてしまっているので言語が表現活動の一形式であることを忘れがちである。言語がその誕生の面からみて表現の一形式だとすると他の表現形式と同じく言語も自己自身しか意味しないということになる。言語のそのような状態に触れているのは詩であろう。詩が何を指示しているか、何を表現しているかと言われたなら、その詩として語られていることが凡てだと言えないであろう。そして言語という形式で存在しているものは言語的存在なのであって、それは決して視覚的存在ではない。勿論、視覚性に富む詩だとか聴覚的に快い詩とか詩にもいろいろあると思うが、詩が表現したかったものはその詩自身なのであり、絵画が表現したかったものはその絵画自身なのである。

フィードラーが芸術活動を表現活動として、また心身即的發展過程として扱ったことの背後には彼独特の認識論が存する。彼は認識とは曖昧な状態から明晰判明な世界を獲得すべく進んで行くことだと考えるが、この過程は形式

形成の過程と見做される。そして認識活動といえは通常言語による概念的認識、或いは論弁的認識というものが凡てであるかのように思われているわけだが、彼は非論弁的認識活動の一つとして絵画活動を考える。絵画活動が一種の視覚的認識活動だとすると、それが認識であるという点で絵画にとっても真理問題が生じてくる。即ち絵画という非論弁的認識活動は芸術的真理、或いは視覚的真理の獲得を目差す活動ということになる。

通常語られる真理とは、或る事柄についての命題が事柄自身に合致している場合、その命題は真理だとされるように、事柄に合致する命題のことだと言つてよいであろう。しかし事柄というものが不動の物体のようなものであつて、それを言葉によつてまるで写真でも撮影するように写しとつた命題が真理というものなのだろうか。フィードラーはそのような真理は少くとも芸術における真理だとは考えない。絵画というものが視覚的認識活動であり、その目差すところは視覚的真理の獲得という点にあり、それは表現活動の中で達成されるのみであり、そして表現活動によって一個の新たな現実としての作品が産出されると考えるフィードラーにあつて、芸術的真理とは個別的真理の実現という形で生ずるものと考えられていると言えよう。個別的真理とは別の言葉でいえば、それが真理であるか否かを判定する規準が自己の外部には存在しないということであり、何らかの客観的尺度に照して真理であるか否かを決めることができぬということである。そのような真理とは真理という言葉の濫用であるといわれるなら撤回してもよいのであるが、そうすると例えばカントが趣味判断の客観的規則というものは存しないと述べることによって逆に趣味判断の独自性とその権利を擁護した立場をも否定せねばならなくなるだろう。真に個別的なるものの権利を認めるか否かが、芸術的真理を認めるか否かという問題につながっているのである。

フィードラーはカントとは異つて芸術と美との必然的結合を否定し芸術と真理とを結合した。この場合の真理とは、感性の直接的で流動的で混沌とした状態から、身体的な表現活動、それは実際に絵筆をとつて描くということであるが、かかる活動を通じて一個の現実を産出することにより最初の混沌を脱却し明晰で秩序ある世界に達すること、がで

きた時、初めて獲得される真理なのである。かかる真理は芸術活動以前に予め存在していて芸術活動を通じて、いわば胡桃の核がでてくるように姿を現わすといったものではない。芸術的真理は発見されるのを待っているのではなくて創り出されるものだとフィードラーは考えている。同じような発言はベルクソンがウィリアム・ジェイムズについて語った文章の中にも見られる。フィードラーもベルクソンも人間を工作的人間という面で把えようとするところから生じた類似性であろう。

既述のようにフィードラーは芸術活動の目標は美の実現にあるのではなく、芸術的真理の獲得にあるとしたが、その場合心身相即の立場をとって二元論を徹底して排除しようとしたところに彼の獨自性がある。客観的对象と、それを描写する主観たる芸術家とを二元対立として扱う立場は模倣理論は勿論のこと殆んどの芸術理論が無意識に出発点として選んでしまふ視点である。フィードラーも外界の事物の存在を否定するわけではないが、単純な内外の二元対立という図式から出発する限り芸術活動の眞の姿は見えてこないと考えるのである。絵画活動がいわゆる外界の客観的事物の知覚から始まるとしても知覚すること自身、身体的過程なのであり、混乱した知覚の状態とは身体的に不安定な状態なのであり、それを脱する試行錯誤が表現活動の過程となる。そして知覚が次第に明晰になるということが視覚的安定を獲得するということになる。この過程は身体的に絵筆を揮って自己を確認して行く過程であり、意識の緊張を持續させて行くことである。最初の漠然とした知覚や構想の段階から始まって、最終的に筆を擱くに至るまで、芸術家は或る充実した現在を生きることになる。その時間が時計で測ってどの位かということ、今の場合あまり重要ではない。自分の仕事に没頭している芸術家にとっては時計の時間は忘れられているだろう。このような時間を忘れて没頭した仕事の産物、例えば一枚の絵画という形となってわれわれの目の前にあるものの中には、時計では測れない時間、作者によって生きられた時間が充滿しているといつてよいだろう。視覚的真理及び作者によって生きられた時間の凝縮したような具体例として、われわれはセザンヌの諸作品のことを考えたらよいのではないだろうか。身

体をもった人間の目が知覚するのは単なる幾何学的図形といった没時間的抽象的概念ではなく、無限に多くの微妙な運動に充ちた空間、即ち時間的充実と不可分の関係にある空間的形象なのである。

さて芸術はそれに関わる人にとって常に生きられる現在という性格を有つものと考えられる。そして充実した現在を生きるということは、時の経つのを忘れるということであろう。人間の生は有限であるから充分に意義深い生を送るべく、真剣に生きることに取組まねばならないだろう。しかし人間には様々な生き方があるだろうし、一人の人間の中にもいろいろな要素が潜在しているだろう。一生を広い意味で歌い続けて終る人も存在して良いのではないだろうか。そしてその人の歌が聴く人をして時の経つのを忘れさせるようなものであるなら、そのような人は人間の生について厳肅に考える人と同じように大切にされて然るべきではないだろうか。

時間を忘れさせると述べたが、これは別に芸術の永遠性といった問題とは関係がない。芸術の永遠性という言葉でどのようなことを考えれば良いのかという事から更めて考えるべきだろうが、目下のところ瞬間の中に永遠性を見るという考え以上のことを語るのは困難のように思われる。人間の中に永遠なるものへの強い希求の念が存することは充分理解できるがそのような根源的な願望に芸術が果して応えうるものか否かは大いに問題であろう。芸術に関わる人々は実際に制作に従う人も、それについて語る人も、真の愛情をもって語り得る対象を見出すべく努めなければならないと思われる。芸術の永遠性といった問題について語るのは、それからの話であろう。

以上芸術と時間との関わりについて眺めてきたわけであるが、大体において三つの観点に分類される。第一は芸術は人間の行為なので現実の時間、空間の中で展開されるという点である。それは個々の芸術作品の成立の時期や制作期間の確定、歴史的様式展開上の位置づけなど、いわゆる客観的時間との関係を主たる研究課題とすることになろう。第二は作品に表現される時間の問題である。物質的に不動の作品が時間経過を表現する様々な場合は勿論のこと、時

間的に展開する芸術における時間の問題までO・ヴァルツェルやスーリオの比較美学的研究などを先例としつつ現代芸術の理論的再構成に深く関わる主題と言える。第三は、制作の主体の内的時間意識に関わる諸問題である。本論ではフィードバックというソリビズムの批判を受け取る芸術理論にみられる制作主体の内的持続をとり上げたが、より拡大された視点で制作主体の時間意識が様々に論じらるべきであらう。以上の三点の他第四として本論で積極的に主題化されることになった観照体験のより詳細な研究が必要になるだろうという予測が生じてくる。芸術における永遠の問題が論じられるとすれば、この第四の部類においてであるうが、これは将来の課題である。(了)

註

- (1) Kant, Kritik der Urteilskraft. Philosophische Bibliothek Bd39a S. 155f.
- (2) Kant, Kritik der reinen Vernunft. Philosophische Bibliothek Bd 37a S. 66f.
- (3) Bergson, *Euvres*. Paris. 1963. p. 151
- (4) Frey, Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft. Innsbruck/Wien. 1949.
- (5) Panofsky, Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie: ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit "kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe." In: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin. 1964.
- (6) Spengler, *Der Untergang des Abendlandes, Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. 1918.
- (7) Frey, *Gothik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*. Augsburg. 1929.
- (8) ストーンマンシの中軸と夏野の大陽の昇る方向と一致し、北京の街路を冬野のそれと定めてつひつひと定むる。参照 Atkinson, *Stonehenge*. Pelican Books 1960. Frey, *Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft*.
- (9) Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, 2. Aufl. Wien 1927.

- (10) Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, das Problem der Entwicklung in der neueren Kunst. 1915.
- (11) Quellschriften für Kunstgeschichte, XV, XVIII Das Buch von der Malerei, hrsg. von H. Ludwig. 1882. Neudruck 1970. XVIII S. 13 u. a.
- (12) Bergson, *Oeuvre*. Paris. 1963. P. 67.
- (13) スーリオ 「造形芸術における時間」新田博衛訳『芸術哲学の根本問題』晃洋書房 一九七八年刊所収
- (14) 「比較美学」拙稿『講座 美学』第三卷 東京大学出版会 一九八四年刊所収
- (15) スーリオ 前掲論文
- (16) Bergson, *ibid.* p. 502. p. 782.
- (17) フミンットの教会堂の図の記述は Frankl, Gothic Architecture, Pelican History of Art 1962. 244頁°
- (18) ガンダラのサグナダ・ノットリブの図の記述は Hitchcock, Architecture 19th and 20th Centuries, Pelican History of Art. 1958. 244頁°
- (19) Jaspers, Lionardo als Philosoph, Bern. 1953. S. 64ff.
- (20) Gantner, Das Bild des Herzens: Über Vollendung und Unvollendung in der Kunst, Berlin. 1979. bes. Rodin und Michelangelo S. 41~S. 105.
- (21) 註14の拙稿参照°
- (22) フライ『比較芸術学』拙訳一九六一年刊 創文社 一九頁。
- (23) Frey, Das Zeitproblem in der Bildkunst, In: Bausteine zu einer Philosophie der Kunst. Darmstadt. 1976. S. 219. 上の論文からは多くの教えを受けた。
- (24) レッシンツ『ラオコオン』斉藤栄治訳 岩波文庫°
- (25) Fiedler, Schriften zur Kunst 2Bde. München. 1971.
- (26) Bergson, *ibid.*, p. 1444.

追記

本稿は一九八九年十一月三日、京都哲学会公開講演会における講演原稿に加筆したものである。

(筆者よしおか・けんじろう 京都造形芸術大学〔芸術学部〕教授)

THE OUTLINES OF THE MAIN ARTICLES IN THIS ISSUE

The outline of such an article as appears in more than one number of this magazine is to be given together with the last instalment of the article.

ART AND TIME

by Yoshioka Kenjiro
Professor
Department of Art
Kyoto University of
Art and Design

Art is a form of human creative activity that involves intuition. It is not possible to speak of paintings that we cannot see with our eyes, music that we cannot listen to with our ears, or poetry that we cannot hear or read. Art cannot exist separately from intuition, which is dependent upon human feelings. This intuition is conditioned by a person's consciousness of space and time. In the process of creating a work of art, the artist must spatially and temporally bring a sense of order to his or her work. Methods of establishing this order vary according to historical, social, and geographical circumstances, and according to cultural differences.

The question "What is the essence of time?" is a major philosophical problem for which there is no simple answer. Time can be divided into two general types. On the one hand time changes regularly according to natural laws. Thus using as a standard the rotations and revolutions of the earth,

theoretically it is possible to objectively measure the passage of time. On the other hand, time can be subjectively divided into periods when we are feeling boredom or fulfillment. Art, too, can be thought of both in terms of objectively and subjectively perceived time.

The main task of art historians has been to establish a sequence for artworks within the current of objective time. A. Riegl and H. Wölfflin strove to ascertain regular patterns in changes of art styles, indicating that methodologies concerning the passage of time in art history can be considered.

Because art is the product of human activity, not the creation of gods, a fixed, objective time period is inescapable. For example, the cement of a building or the pigments of a painting take time to dry. Because art is the product of human activity, an artist must concentrate on directing his or her personal feelings into the work. The tension of these feelings is condensed into the work of art. The creators as well as contemplators of art tend to place a high value on the subjective, forgetting about the objective time that can be measured by a clock. People say that the relationship between art and time is a subjective, timeless experience. Eternity is a kind of time that cannot be objectively measured.