

芸術作品の時間性

——リルケの造形芸術との出会いを手引きとして

四日谷 敬子

芸術作品に独自の境域、それは伝統的にいわれる「美的仮象」(der ästhetische Schein)と呼ばれてきた境域である。それはさしあたってヘーゲル美学に沿って考えてみれば、感性的なものと精神的なものとのあいだの間境域である。この境域は従来「没時間的な現在」(die zeitlose Gegenwart)として経験されてきた⁽¹⁾。しかし芸術作品はむしろそれ自身独自の仕方で本質的に時間的、歴史的と解されるべきではなからうか。

芸術作品の時間性という、芸術作品が時間のなかにあるとか、いわゆる時間的芸術(音楽、詩)が時間的要素を用いるとかいったことを想到するかも知れない。しかしここでいう芸術作品の時間性とは、ただ単にそういうことを意味するのではない。レッシングは『ラオコーン』で空間的芸術と時間的芸術を区別したが、彼にとつて造形芸術は静止にもたらされた時間であつて、彼においても実際には時間概念が中心であつた。それからのもいわれる空間的芸術はますます時間的なものの固定として経験され、建築は「いわば硬直した音楽」(シェリング)として、十七世紀オランダ絵画は「客体的な音楽」(ヘーゲル)として経験された。そして現代では抽象

絵画は明らかに形と色による音楽性（リルケ）を示し、カンディンスキーやクレーも自らの芸術と音楽との親近性を認めている。このような現象は、もともと芸術作品が一般に、空間的芸術、時間的芸術の区別なく、本質的に時間的であることから生じるのではなからうか。というのも、もしも芸術作品がヘーゲル美学で思惟されるように、精神化（*Vergeistigung*）にして感性化（*Versinnlichung*）、つまり両方向への変転（*Verwandlung*）の生起であるとするれば、それは卓抜な意味で時間的だからである。問題はそのような芸術作品の時間性は、いかなるものとして捉えられうるかである。

詩人リルケは、ちょうどフランス象徴主義の審美主義（*Ästhetizismus*）と前衛芸術（*Avantgarde*）の時期にあつて、造形芸術との出会いを通して、そこから自らの芸術のために学んでいく。われわれはそのようなリルケの諸芸術との出会いを手引きとして、芸術作品に独自の時間性がいかなるものであるかを追究してみよう。

I 「芸術物」の持続——リルケとロダンの彫刻

リルケの一九〇二年のロダン体験、それはさしあたって芸術作品の時間性という思想からは程遠いように思われる。彼にとつてのロダンの彫刻、それは一言でいえば、時間の変転に抗して持続するいわゆる「芸術物」（*Kunst-Ding*）だからである。ロダンの作品、それは「それだけで単独に存立することのできる物（*Ding*）」であつた（V. 148）。一九〇二年九月十五日付の妻クララ宛書簡でも彼は言っている、ロダンの作品は「現に存在する、凌駕しがたく法外な壮大な現実（*Wirklichkeit*）」であつたと（Bd 1. 137）⁽⁴⁾。

そのような芸術物の経験において、リルケがとりわけ強調するのは、その脱時間化 (Entzeitlichung) である。彼は一九〇三年八月八日付のルー・アンドレアス・ザロメ宛書簡で書いている、「ロダンの課題は、〔……〕物をもっと親密に、もっと堅固に、もっと何千倍もうまく広い空間に適合させること、いわば物が揺さぶられても動かないというように適合させることです。物は限定されていますが、芸術物はもっと限定されているのでなくてはなりません。物はあらゆる偶然を取り払われ、いかなる不透明からも遠去けられ、時間から解放された、空間に与えられて持続的となり、永遠にも能うものとなるのです」と (Bd. I, 149)。時間からの解放は持続であり、持続はリルケにとってベルクソンにおけるような本来的な時間ではなく、「空間の静かな持続」として空間概念に他ならない (V, 149)。

リルケの観察では、ロダンの欲したものは美の仮象ではなく、美の存在であつた。「モデルは、そのように見えるのですが、芸術物は存在するのです。〔……〕そして今日彼のなかのこの特性はあまりにも強くなったので、ひとは言うことができるでしょう、彼の制作する物の見かけは彼にとってどうでもよいのだと。それほどに彼はそれらの物の存在 (Sinn)、それらの物の現実、それらの物の不確かなものからの全面的な解放、それらの物の完成されて優れた様子、それらの物の独立性を体験しているのです」 (Bd. I, 150)。ここでリルケが「存在」という語で要約している芸術作品の特徴、それもやはり没時間的な持続に他ならない。それは美的経験において伝統的に芸術作品に帰せられてきたのと同じ性格である。

たしかにこのようなリルケの美的経験からは、芸術作品の時間性という思想は出てこないように思われる。しかし彼が芸術作品の没時間性、空間的持続、要するにその存在を強調すればするほど、芸術作品が時間と歴史の

只中であつて、過ぎゆく時間を否定する独自の時間性であることが二重写しとなつて浮かびあがつてくる。といふのも、リルケは一九〇二年の『ヴォルプスヴェーデ』の緒論で、芸術作品の本質を成す統一を「より高次の予言的な真理」に譬えているが(V. 15)そこには少くとも将来指示が含まれているからである。すなわちリルケにとつても芸術作品の本質は、伝統的な美学におけると同じように、第一義的に「完全な統一」に、「個別と総体とのあいだの均衡」にあり、芸術作品においては、「人間と風景、形態と世界は完全な統一のうちに会合う」(ebd.)。そのような芸術作品の本質はそこでは「真理」として承認されている。「釣合ひの感覚」から生じる芸術独自の真理、それは伝統的にも、リルケにおいても美に他ならない(V. 157)。ただプラトンの『パイドロス』(250d)の「最も明らかに顯われいづるもの」(*to exphaneotaton*)以来、ヘーゲル美学においても美は「映現」(Scheinen)として輝き現われることを本質とするときなされてきたのに対して、リルケは美の本質をまさしく「存在」にみる(V. 428)。もちろん彼はこの語のもとに、仮象や見かけとは反対のもの、つまり物の空間的持続を理解している。そのような芸術作品の統一、美、存在が「より高次」とされる所以は、現実においては互いに無関心に並列して過ぎゆくものが、芸術作品においては堅固な統一にもたらされて持続しているからである。しかしこのように芸術作品の統一と存在を強調するリルケも、それが「予言的」であること、つまり将来的であることを知っている。なぜならば芸術作品の統一は、「時代に対する反論」となり、つまり統一を欠いた現実に対して反対像を呈示することによつていわゆるウトピー的機能を果たすからである。⁽⁵⁾そのような意味でさしあたって「現実」とされた芸術物は「将来的な物」なのである(V. 554f. 634)。一八九八年の『芸術について』という小文でリルケは書いている、芸術は宗教や科学と同じように生の把握の一仕方であるが、芸術の生の

把握が他の把握と異なるのは、「芸術はその時代から結果するものではなく、いわば究極の目標の世界観として現われる」ことによつてであると (V. 426)。

ところでロダンの作品の堅固な統一と存在を生み出すものを、リルケが具体的にどこに見出したかといえ、それは面 (Fläche) または表面 (Oberfläche) という、まさしく「種の見かけのうちに他ならない。一九〇二年の『ロダン』論でリルケは書いている。「そして彼の探求が向けられたのは、この表面であつた。〔……〕この瞬間ロダンは彼の芸術の根本要素、いわば彼の世界を構成する細胞を発見した。それは面であつた。このさまざまの大きさをもった、さまざまに強調された、正確に限定された面であつた。そこからすべてのものが造られねばならない面であつた」 (V. 149f)。一九〇二年九月五日付の妻クララ宛書簡でも彼は語る、「肉づけ (le modelé) ……わたしはそれが何を意味するかを知っています。それは例えば輪郭とは反対の一種の面つまりすべての輪郭を充たすものなのです」と (Bd I. 134)。

『ロダンの言葉抄』には、このようなリルケの言とは反対に、肉づけにおいては表面ではなく、起伏、凹凸を考えよとある⁽⁶⁾。またリルケも、肉づけが「対象の形」でなく、「形を賦与すること」であるというロダン自身の言葉を直接聞いていた (Bd I. 135)。それにもかかわらず彼は肉づけを面に集約されると解釈する。というのも、リルケの認識では、何びとも美そのものを作り出すことはできず、単に美の諸条件を制作しうるにすぎないが、その諸条件は物の表面以上には出ず、物の内部には立ち入らないからである (V. 211f)。

リルケはこのように表面賦与と解された肉づけをロダン芸術の客観的な根本要素とみなす。「分かりますか。ロダンにとつては、すべての物、すべての身体において、ただ肉づけだけがあるのです。彼は肉づけをそれらの

ものから引き離し、それらのものから学びとったあと、それを自立的な事実、つまり彫刻に、彫塑的な芸術作品にするのです」(Bd. I. 134)。この妻クララ宛書簡で語られている物や身体から引き離された肉づけとは、リルケがルー・ザロメ宛書簡で「ロダンの芸術のきわめて限りなく非素材的な単純な要素」と呼んでいるものである(Bd. I. 149)。彼は「素材的なもの」(das Stoffliche)のもとに、彫刻の材料ではなく、精神的な内容、つまり古代の伝説やダンテ、ボードレールなどの詩の一節、史的场景や人物などを理解しているが、ロダンの彫刻家としての手仕事は、まずそのような文学的な素材から肉づけだけを引き離し、それをもっと「即物的なもの、無名なもの」にして形造るのである。そしてそのような「素材的な動機の忘却と変転」のうちに、かえって一旦は引き離された素材的なもの、つまり精神的な内容が表現にもたらされ、「ロダンの個性の自立的な独創的な顯示」となるとリルケはみる(V. 176)。というのも、彼にとつても芸術は一般に、デイルタイやジンメルにとつてと同様に、生命の表現であり、したがって即物的な無名の表面もやはり同時に精神の表現に他ならないからである(V. 150)。われわれが知覚し解釈するもの、われわれが精神とか魂とか愛とか呼ぶもの、それはすべて表面である。内的なものは表面となることによってのみ知覚されうる。それゆえ何かが生命となるか否かは、そのものに表面を、しかも「或る一定の仕方で閉じられた、どの箇所も偶然ではない表面」を賦与しうるか否かに懸かっているのである(V. 212f, 264f)。

ところで表面といういわば匿名の表現手段を通して表現される生命は、「時間への全き関連」のうちにある(V. 150f)。したがって芸術作品の統一と存在を強調するリルケも、そこにいろいろな運動が存することを見逃しはしない。『鼻のつぶれた男』について彼は書いている。「ロダンがこのマスクを制作したとき、彼は静かに座っ

ているひとりの人間を、そして静かな顔を前にしていた。しかしそれはひとりの生きた人間の顔であった。彼がその顔を隈なく探求すると、それが動きに充ち、動揺し、たえず波打っていることが分かった。いろいろな線の走行のうちに動きがあり、動きは面の傾きのうちにもあり、陰影は眠りのなかでのように動き、光は微かに額に沿って通過していくように見えた」(V. 157)。

それゆえに運動そのものは彫刻の本質に逆うものではないのである。自然にあるのは運動であり、芸術は静止を理想としてはならない。サモトラケのニケー像からも分かるように、古代ギリシア彫刻にしても静止を理想としてはいなかった(abb.)。彫刻の本質に逆うのは、ただ終わりに向かわない運動、物の限界を超えて指示する運動だけである。芸術物においては運動は鳴り止まなくてはならない。彫刻作品の運動がいかに大きいものであろうとも、それは作品そのものへもどっていかなくてはならない。「大きな円、そのうちで芸術物がその日々を送る孤独の円は閉じられなくてはならない」(V. 158)。芸術物は全体として世界のほうを向いてはおらず、自らに没頭しているの⁷でなければならない。そして「このように全く自らに没頭していること」が芸術物の安らぎを生むとリルケは考える(V. 159, 251)。

『カレーの市民』について言われる、「ロダンの作品のすべての群像と同じように、この群像もまた自分自身の内に閉じられており、旋回してどこにおいても流れ出て失われるということのないひとつの生命に充たされた独自の世界、ひとつの全体であった」と(V. 193)。また一九〇七年の『ロダン』論第二部では言われる、「ロダンの彫刻に多く認められた身振りの動きは、物の内部でいわば内的な円環(ein innerer Kreislauf)として進行しているの⁸であって、決して物の安らぎと構成の安定性を妨げるものではない」と(V. 218)。リルケがただ単純

に「存在」とか「現実存在」とか言うときに理解しているもの、それは一つには没時間的な空間的な持続であった。しかしもう一つにはここで言われるような自己内還帰的な「独立存在」(Für-sich-Sein)に他ならない。⁸⁾リルケはそのようなロダンの彫刻を一度「大きな噴水」にも譬えている。つまりそれは高く水しぶきをあげて噴きあげてきらめき輝き、たえずそれ自身のうちに還帰する「光輝く力のたえざる上昇」であって、「それは昼も夜も昇っては落ち、昇っては落ち、いかなる人間も必要としない」(V. 279)。ロダンの彫刻は、それ自身のうちに限らない生命と運動を宿しつつ、それ自身のうちに還帰していく円環として経験されたのである。

しかしまさしくそのようなリルケの芸術物の経験が、芸術作品がただ単に没時間的なものではなく、本質的にまた時間的なものでもあることを示していると思われる。たしかにリルケが経験したロダンの彫刻は、自己内還帰的に持続する独立存在として、アリストテレス的な過ぎゆく今という通常の時間に抗し、それを否定しようとしている。するとそれはリルケ自身も言っているように、「確かな不動性のうちにいつも現在の(immer gegenwärtig)である」(V. 261)。言いかえれば卓抜な意味で時間的なのである。

リルケ自身はそれを明確に独自の時間性として捉えるということはしていない。彼はそれを一九〇五年のロダン講演のものと草稿のなかで「同時性」(Gleichzeitigkeit)と呼んでいるが、この規定はリルケにとって空間性を意味する。⁹⁾「わたしがそれを言表しますと、——聞こえますか、——ひとつの静けさ、諸物のまわりの静けさが発生します。世界のすべての運動は輪郭のうちに変転し、時間は空間、という偉大な同時性に受けとられて——その全体的な旋回を示し、自分自身のうちにもどっていきます」(V. 258 傍点筆者)。『ロダン』論第二部でも言われる、「過去と未来の時からひとつの持続するもの(ein Dauerndes)が円環を閉じる。それが空間であ

る」と(V. 208)。——しかしそれは、M・クリースバッハも言うように⁽¹⁰⁾、生命の運動の空間化として、レッシングの「最も意味深い瞬間」(der prägnanteste Augenblick)とも呼ばれるべき時間性であろう。

さて、このようなリルケのロダン経験は、全体として、時間の変転に耐えて持続する真実の存在を切に求めている自身の願望の投射とも感じられる。すでに『時禱詩集』の「巡礼の書」(一九〇一)で、「青銅は郷愁にかられている」と歌われていたが(1. 329)、現代は、すべての物が何かのために利用され、何ものも自立的な存在と名称をもたない時代、「技術主義的な匿名性」⁽¹¹⁾の時代である。そのような時代にあつては、内的なものは真に外的な等価物を見出さず、「この時代を成す内的なものは形なく(johne Form)、捉えることができない」。それに對してロダンこそは形なき時代に形を造る「造形者」(ein Former)であつた(V. 240)。リルケは芸術作品をただ単純に物とさえ呼ぶ。形をもち、それゆゑに捉えることができ、そのようにして内的なものを十全的に表現している芸術物こそは、彼にとって真実に存在する物であつた。そのような芸術物の卓拔な「現在性」は過ぎゆく現在に對する対立物としてそのまま「将来的」でもある。芸術作品はこのような意味において本質的に時間的である。

II 抽象絵画の音楽性——リルケとクレーの絵画

もしもリルケのロダンの彫刻に對する驚嘆が、真実に存在する物に對する驚嘆であつたとすれば、そのようなリルケがパウル・クレーの絵画に對してはむしろ批判的に関わつたであらうことは、或る程度予想がつく。リル

ケの物の存在の喪失感とは、とりわけ第一次世界大戦前後を通して深刻になっていく。彼は一九二二年三月一日付のルー・ザロメ宛書簡で、内的なものが外的な等価物をもたない彼の世紀を嘆いている。「世界は縮み退いています。というのも諸物のほうでも同じことをしているからです。諸物はその実在をますますもって貨幣振動のうちに移しおき、そこで一種の精神性を展開し、それが今ではすでにその掴みうる実在性を凌駕してしまっています」(Bd I. 416f)。リルケがクレールと識りあったのは、そんな第一次世界大戦中、ミュンヘンにおいてであった。

リルケは一九一五年クレールが持参してきた四〇枚(または六〇枚ともいう)ほどの絵を、何箇月ものあいだ手許において研究することができた。当時クレールはまだバウハウスでの教授活動を始める以前のことで、「青踏派」(Der blaue Reiter)の仲間ワシーリー・カンディンスキーやフランツ・マルクのほうが知られていた¹²⁾。しかし一九二〇年にはクレールの最初の個展がミュンヘンで開かれる。また同年彼の論文『創造的信条告白』(Schöpferische Konfession)も刊行される。そして一九二一年にはバウハウスでの教授活動が始まり、W・ハウゼンシュタインのクレールに関するモノグラフィ『カイルアン、画家クレールとわれわれの時代の芸術の歴史』が刊行される。そしてやはりリルケの知人でもあったハウゼンシュタインは自らの書をリルケにも贈った。こうしてリルケは一九二一年二月二十三日、ハウゼンシュタインに礼状を書き、抽象絵画について彼の見解を述べることになる¹³⁾。

リルケが一九〇二年のロダンの芸術物の経験から自らの芸術のために何よりもまず学んだこと、それは彼もまた自らの芸術たる詩作において、ロダンの彫刻のように確固として存在する芸術物を創ること、しかし「彫塑的

な物ではなく、書かれた物を——手仕事から生じる現実を——創ることであった。しかしそのためには、ちょうどロダンの彫刻の面に相当するような「最小の根本要素、わたしの芸術の細胞、すべてに對する攪むことのできる非素材的な描出手段」を発見せねばならない (Bd I. 158)。そのようなリルケ自身の芸術の根本要素となるべきものが「即物性」(Sachlichkeit)であり、「選り好みしない直観」(unwählerisches Schauen)であること、そのことを彼に教えたのは、一九〇七年のセザンヌ展であった (Bd I. 277; VI. 1021)。セザンヌの作品のような「現実」を生み出すには、芸術家の自我はそこに自らの体験を直接語り出してはならない、彼の体験は「匿名」のままに留まらねばならない、彼は判定したり、感情を盛りこんだり、選り好みしたりしてはならない⁽¹⁴⁾。それがまた結局は芸術家自身の顕示ともなる。そのことを彼はセザンヌの作品から学んだ。そしてこの精神のもとで『新詩集』(一九〇七—〇八)のいわゆる事物詩 (Ding-Gedichte) と『マルテの手記』(一九〇四—一〇)が成立した。

しかしながらリルケは、セザンヌから即物的に「見ることを学ぶ一方で、セザンヌが自らの絵画の課題としていたレアリザシオン⁽¹⁵⁾ (realisation) においては対象を受けとる過程と受けとったものを我がものとして用いる過程とが不断に分離していること、「平面」(plans) というロダンと同じ語を口にしたながらも、自己確信的なロダンならば即物的な確認に至るところで、セザンヌはそれに至ることができずに激怒すること、そのことを見逃してはいなかった。

『ドゥイノの悲歌』(一九一二—一九二二)完成一年前の一九二一年、ハウゼンシュタイン宛書簡でも、リルケはやはりキュービズムの祖セザンヌから論じ始めている。そこでもリルケにとって近代絵画の本質的な趨性は、出来事が感性的な等価物をもたないままに否定的な意味で不可視的なものへ立ち退くことにある。「セザンヌの

創作における深い絶望、『レアリザシオン』を巡る彼の格闘、それはわたしにはしばしば対象と意義をいかなる犠牲を払ってももう一度等置しようとする暴力のように思われました。そのような近代絵画の傾向にハウゼンシュタインが用いた「宿命」(Verhängnis) という語を、リルケは一応認めている。しかしそれは今や彼自身の芸術には妥当しない。リルケ自身の芸術の課題は今や単に即物的に見ることではなく、彼が一九〇九年八月十九日付のユクスキュル男爵宛書簡で語っているように、物への驚嘆によってそれらの物を素晴らしいものへ変転すること(Bd I. 330)、つまり可視的なものを真に我がものとすることによって、それを否定的な意味での不可視性から積極的な意味での不可視性へと変転することなのである。

可視的なものを積極的な意味で不可視的なものへ変転することを課題とするリルケは、何よりもまずクレーの絵画の主題の無き(Sujetlosigkeit)を評価できない。それは単に否定的な不可視性でしかない。リルケにとってクレーは、「このような現象への参与と連繫を描くひとのように思われます。その現象は連関なくそっぽを向いて保たれているだけで、彼にほとんど何の役にも立たないので、彼は『不在・陶醉シテ』(ivre d'absence)その諸形式を時おり自らの貧困の過剰として用いることになるのです。ここにおそらくクレーの本来の『真実に＝言うこと(予言)』が始まっているのでしょう」。

一九二二年二月二十八日付のB・クロソヴスカ(メリーネ)宛書簡を読んでもみると、リルケが「主題の脱落」(Portall des sujets)を評価できないわけは、彼がそこに自然の事物や人間の破壊の反映を見てとるからであることが分かる。「戦時中にしばしばまさしくこのことを体験したように思いました。つまりこの対象の脱落をです。[……]その際断片や破片によって破壊された人間たちがほめかされているように思われます。」(Bd I.

129)。リルケにとって芸術における模写（ミメーシス）の消失は技術支配時代の真実の物や人間性の喪失の反映なのである。このようなリルケの見解は、彼が造形芸術におけるミメーシスを堅持し、もはやミメーシスではない抽象絵画になお破壊された現実のミメーシスを見出していることを露呈している。しかしクレーの芸術は、「この現実の世界が（まさしく今日のように）恐ろしいものであればあるほど、それだけですます抽象的となる」のである。¹⁷ アドルノのようなひとと現代の前衛芸術にリルケとは別の意味で「硬直したものと疎外されたものへのミメーシス」を見、そこに社会批判的機能を見出そうとする。¹⁸ そのような立場もクレーの戦争への内的距離からしてありえない。¹⁹

しかし主題の無さ以上にリルケにとって無気味に映ったのは、それを補うかのように、クレーのエッチングでは音楽性が主題となり、そのようにして絵画と音楽という二つの芸術が短絡することである。「彼のエッチングがしばしば音楽の書き換えであることは、たとえ彼の疲れを知らぬヴァイオリン演奏のことを聞かされていなかったとしても、わたしは当時すでに言い当てていたことでしょう。このことはわたしにとって彼の創造性の最も無気味な契機です。というのは音楽が素描する筆の下へここかしこで妥当するもろの合法則性を差し入れるとしても、わたしはやはり自然の背後でなされる諸芸術のこのような相互了解を一種の身震いなしには決して見ていられないからです」。

抽象絵画が音楽性によって、つまり形態化の所産によってではなく、形態化そのものの生成運動によって主題の無さを補うというのは、リルケの炯眼である。クレーの絵画の運動性は、中央透視画法からの逸脱に必然的に伴う現象である。またクレーの理論的反省における運動モチーフは、そのように統一を喪失した形象空間にふ

たたび統一を回復しようとする試みに他ならない。⁽²⁰⁾

クレーにとって芸術的な創作は法則に基づいて運動を創り出すことである (Dhd. 152)⁽²¹⁾。もちろんその運動は、リルケもロダンの彫刻からみてとったように、ふたたび統一に還帰して静止にもたらされなくてはならない。しかし統一への還帰にはさまざまなものの結びつきによる調和が必要であり、「静止の回復」には「運動の均衡」が必要である (153, 79)。その際クレーはリルケのように作品の「自らへの全き没頭」には到達しない。彼は統一の回復は「鑑賞者のとる距離にも依存する」と言う (153)。すなわちクレーは自らの形象空間の内部だけでは統一を回復することができず、鑑賞者の受容過程をも含めて考えなければならないのである。というのも、運動が静止にもたらされるには反対運動によらなければならないが、受容運動はまたそのような反対運動でもあるからである (357)。

しかし「最初の反対運動」としての受容運動は、すでに芸術家の制作過程に始まっている (edd)。それゆえにクレーの形態化論は、鑑賞者の、しかも複数の鑑賞者の立脚点、視点の動きを想定した形象空間の形態化の理論となる (140, 142)。彼が自らの理論をただ単に「形式論」(Formlethe)と名づけずに、わざわざ「形態化論」(Gestaltungslehre)と名づけるわけは、この名称によって形態へ導く道程、生成(ゲネシス)の意味をそこに含ませたいからである (17, 169)。

こうしてクレーは一九二〇年の『創造的信条告白』で、空間にしても空間と成ることとして時間的な概念であること、作品の制作も時間を要すること、そしてさらに「鑑賞者の本質的な活動にしても時間的である」ことを論じる。クレーにとって「造形的な作品は運動から生じ、それ自身固定された運動であり、運動(眼筋)のうち

に受容される」(28)。「人間の行為(生成)としての作品は、制作的にも受容的にも運動である」(367)。しかも彼に独特なのは、彼がこのように鑑賞者をも含めた運動過程を「作品独自の本性」として捉え、「道程と作品との同一性」を主張することである(169)。こうして運動そのものがクレーの絵画のスージェとなる。

このような作品の生成全体に対して、クレーもまたリルケと同じように「円環」(Kreislauf)という語を用いる。しかしそれはもはやそれ自身のうちに生命と運動を秘めつつ、それ自身のうちに還帰するリルケの芸術物の完結した円環ではない。そうではなく鑑賞者の受容運動を含めて初めて成立つ円環である。それはもともと始めも終わりもないエポスの始めと終わりを結合した円環(402)、したがって運動がノルムであって、始めへの問いが脱落するような「いつか完結する」円環である(168f)。

しかしクレーのミメーシスの芸術への同化の努力はさらに続く。その努力は、彼が『創造的信条告白』のなかで抽象を「偶然的なものの本質化」と解するところでその極に達すると思われる(56)。クレーはそれ以前に一九一七年の日記で、彼が早くから認めてきた造形芸術の時間性を、パラドクシカルにも空間的な「同時性」(Gleichzeitigkeit)へと克服されるべきものとして捉える。これもまたリルケと同じ用語である。しかし鑑賞者の受容過程を想定せずには成立ちえないこの「多次元的同時性」(86)が、リルケの芸術物の意味では決して実現されないこと、それはクレー自身がよく知っている。彼は一九二四年のイエナ講演で言わざるをえない、多次元的な形象のさまざまな部分を同時に思い浮かべるのはますます困難になると、「いわゆる空間的諸芸術にとつては久しい以前に成功したもの、また音楽のような時間的芸術も多声における音響的な意味深さによって創造したものの、ドラマをその最高潮に導いて到達せしめるもの、この同時的な多次元的現象をわれわれは、残念ながら

文字通り「教育的な領域では識らない。諸次元の接触はここでは外部に、追加的に入ってこざるをえない」と(86)。

リルケは芸術作品の時間性つまり現在性を、同時性という空間性として解釈し、また空間化としてのみ承認する。そして芸術作品が明らかに音楽性、運動性を示すところではそれを評価しない。しかしながら抽象絵画の音楽性、つまり鑑賞者の受容過程をも含む多次元的同時性への限らない努力、それはただ単にリルケがみなすようにスュジェの補充にすぎないものではなく、形態をとり空間となる音楽としてリルケ自身も識っていた現象ではなからうか。⁽²³⁾

Ⅲ 空間化する時間——リルケと時間的芸術(音楽、舞踏)

『ドウイノの悲歌』のころのリルケにとって、芸術の課題は、可視的なものを積極的な意味で不可視的なものへ変転せしめること、つまり可視的なものを世界内面空間(Weltinnenraum)へ収めて誉め讃えること、そのようにして物の存在を回復することであるが(第九悲歌)、この世界内面空間はまた芸術作品に独自の仮想空間(der imaginäre Raum)でもある。⁽²⁴⁾そこでは通常の意味での過ぎゆく時間は空間化して脱落するために、「空間」と呼ばれながらも、やはり通常の意味での空間はその意味を失う。⁽²⁵⁾一九二四年八月十一日付のタクシス侯爵夫人の姪N・プルツチャー・ヴァイデンブルック宛書簡で、リルケは世界内面空間を「われわれの内面の深層次元」つまりその頂点に意識が住むようなピラミッドの「基底」として捉え、そこを「時間と空間から独立した」領域

として説明している。そして「このような意識のピラミッドのより深い切断面で単純な存在が出来事 (Ereignis) となりうるであろう」と推測する。つまり意識においては単に「経過」(Ablauf) として体験されるにすぎないものも、そこでは確固たる「直前存在」(Vorhanden-Sein) や「同時存在」(Zugleich-Sein) として経験され、「究極の程度の現在性」(Gegenwärtigkeit letzten Grades) のうちにあると言っている (Bd I, 333f)。そしてさらに一九二五年十一月十三日付のポランド語の訳者 W・フレヴィッチ宛書簡では、世界内面空間では時間が脱落するがゆえに、「同時に」ということさえもできないと言っている (Bd 2, 375)。すなわち世界内面空間では通常の意味での時間と空間との脱落に伴って、それらを想到せしめる同時性、現在性なども脱落する。するとリルケが謂わんとする「存在」、出来事としての存在としては、彼が一度一九二二年三月二十三日付の A・ボードレンダー宛書簡で表現したように、脱自的となった詩人の「可能なかぎり全数的な強度」(die möglichst vollzählige innere Intensität) 以外にないであろう。

このようなリルケに対してハイデッガーは言う、「リルケもまた世界内面空間の空間性を熟思してはいない。また次のように問うてさえもない。すなわち世界内面空間はやはり世界的な現前 (Präsenz) に滞在を与えるのだから、果たして世界内面空間はこの現前とともに或る時間性に基づいていのではないか。その時間性の本質的な時間は本質的な空間と根源的な統一を形成して時空間 (Zeitraum) となるのではないか。存在それ自身はそのような時空間として現成するのではないか。そのように問うてさえもない」と。もちろん詩人であるリルケ自身は、世界内面空間の「時間と空間からの独立」を語りながらも、しかもなお「空間」と呼ぶときのその空間性の根拠も、またそれに「同時性」や「現在性」を帰すときのその時間性の根拠も、さらにまたそのような空

間性と時間性が解消しがたくひとつの現実性へと浸透しあう根拠も、ことさらには追究していない。しかしE・ブッデベルクやI・パリーなどのリルケ研究者は、まさしくそのようなリルケの世界内面空間の説明のうちに、時間の三つの次元がそこにおいて浸透しあう時空間をみてとろうとする⁽²⁷⁾。

たしかにリルケの詩作品には、単に時間や空間の脱落ということでは尽くされないような、過ぎゆく時間と限りなく一致していくことにおいて、むしろそれを「不朽性」(Unvergänglichkeit)に変え、さらには「図形」(Figur)に変えようとするような時間把握が見出される⁽²⁸⁾。その「内的な強度」の烈しさは、「生成に存在の性格を刻印すること——それが最高の力への意志である」というニーチェの句(『力への意志』六一七)を想起せしめる。

その一つの例は、普通には時間的芸術とみなされる音楽の捉え方である。リルケの音楽への関心には発展がある。R・ゲルナーは一八九八年の『諸物のメロデーに寄せて』や一九〇〇年のニーチェの『悲劇の誕生』への欄外書き込みに、すでに音楽の空間化というリルケの思想を指摘するが⁽²⁹⁾、しかし彼はロダンの彫刻の示す物のような空間的持続に驚嘆していたころには、音楽を「芸術の反対」と呼んで嫌悪を示していた⁽³⁰⁾。また一九一二年十一月十七日付のタクシス侯爵夫人宛書簡から、彼が音楽を評価するとすれば、それは音調という「前壁」(Vorwand)によつてであるよりも、その「合法性」、「埋められた存在」、「統一」、要するに「音楽の裏面」によつてであることが分かる(Bd I. 236)。ところが一九一四年のM・V・ハッティンクベルク夫人(ベンヴェヌータ)との私的な交際以来、彼は造形芸術と音楽を融合的に経験しようとするようになり、一九一八年の『音楽に寄す』(An die Musik)では、まさしく音楽に、彼がN・ブルツチャー『ヴァイデンブルク宛書簡で世界内面空間

間に帰したものを帰し、それどころか音楽を「私たちの手に負えないほど成長した／心の空間」と、つまり世界内面空間そのものと解しているのである。

Musik: Atem der Statuen. Vielleicht:

Stille der Bilder. Du Sprache wo Sprachen

enden. Du Zeit,

die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen.

音楽、彫像の吐息。おそろくは、

絵画の静けさ。おまえ、言葉の終わるところの言葉よ。

おまえ、時間よ、過ぎゆく

心の方向に垂直に立つ時間よ。

(SW II. 111)

「彫像の吐息」とは可視的なもの、空間的なものの聴覚的なもの、時間的なものへの変転である。シェリングの芸術哲学においても、音楽は実在的な芸術としての造形芸術の第一の芸術であって、それは物体の凝集力 (Cohärenz) と密接に関連する物体の音響性 (Sonorität) である。⁽¹⁶⁾ リルケは一度一九二四年の『春』(Frühling) で、「黙っていた／大地の空間が 音となる」(die „stummen/Räume der Erde (sich) ver-tonen“)と歌っているが

(II 163) 、そのような空間の音響化が「絵画の静けさ」であるとは、聴覚的なものの視覚的なものへの還帰であり、時間的なものの空間化であろう。そのような音楽は「言葉の終わるところの言葉」であるという。音楽が言葉であろうとするとき、音楽は現在のうちに過去を集め、また未来を先取りする流れる過程となるのでなくてはならない。⁽³²⁾ リルケはここで音楽を単に過ぎゆく時間としてではなく、時間の三つの次元を一つに湛える言葉の意味充実として経験している。それが「過ぎゆく心の方向」つまり意識の「経過」に対して垂直に立つ時間であるという。リルケにとって音楽は過ぎゆく水平的な時間ではなく、世界内面空間の「切断面」で生起する垂直的な時間つまり時間の三つの次元がいわば「同時存在」となる境域である。J・シュタイナーはそれを、時間は時間でも計測しえない時間、形態を獲得した時間と解釈している。⁽³³⁾

また一九二五年の『銅鑼』(Gong)では歌われる。

Nicht mehr für Ohren . . . : Klang,
 der, wie ein tieferes Ohr,
 uns, scheinbar Hörende, hört.
 Umkehr der Räume. Entwurf
 innerer Welten im Frein . . . ,
 Tempel vor ihrer Geburt,
 Lösung, gesättigt mit schwer

löslichen Göttern....: Gong!

もはや耳のためではなく……、音響、

それはまるでより奥深い耳のように、

聞き手であるかにみえる私たちを聞いている。

空間の逆転。開けた場所での

内的世界の設計……

その誕生前の寺院、

溶けにくい神々で飽和した

溶液……ごーん！

(SW II. 186)

リルケはここで「ごーん」という銅鑼の音といわば一枚となつて、その響きが「もはや耳のため」にあるとはいえないところから始めている。するとわれわれが聞き手なのではなく、むしろ銅鑼の響きのほうが「まるでより奥深い耳のように」われわれを聞くという逆転が起こる。彼はそのような聴覚上の主観と客観との逆転を空間的に、「内的世界」(内面空間)と「開けた場所」(世界空間)という「空間の逆転」として捉え、それをまた時間的に「その誕生前の寺院」に譬えている。未だ内面空間に留まっている寺院では、彫像となれば互いに溶けにくい神々も溶液となつて湛えられているのである。

リルケはこの詩のなかで銅鑼の音という聴覚的なもの、時間的なものを、「流れの型から圧搾された持続」(Dauer, aus Ablauf gepreßt)、「つまり時間から空間へ」⁽³⁴⁾「鑄なおされた星」(umgegossener Stern)と呼んでいる。聴覚的なもの、過ぎゆく時間が空間化され、ひとつの形態をとるまでに至るには、われわれがそれを聞いているのか、響きのほうがわれわれを聞いているのかが区別できないほどにその響きの時と限りなく一致すること、脱自的な「強度」が要求される。それは主観＝客観＝関係から解放されているがゆえに「もはや把握されることのない祝祭」(nichtmehr begriffenes Fest)なのである。

空間化する時間というリルケの時間構想を示すのは、もう一つには『オルフォイスへのソネット』(一九二二) 第二部二八である。もともとこのソネット全体が、リルケの知人ゲルトルト・アウカマ・クノープ夫人の娘で、一九一九年に二〇歳に満たぬ若さで白血病で死んだ舞踏家ヴェーラに捧げられたものであるが、とりわけ第一部二五とここでとりあげる第二部二八には、リルケ自身が付した注で、「ヴェーラに捧ぐ」とある(L: 773)。舞踏は、木や噴水や鏡などともに、目的をそれ自身のうちにもち、それ自身のうちに還帰する自己表現として、オルフォイス的な「独立存在」(E・ライジ)の象徴であるが、ヴェーラは舞踏家である。そのうえ彼女は少女のまま、つまり未だ外に向かつて他のために生きたことがない独立存在のまま、死というこれまたリルケが本来的な存在とみなすもの⁽³⁴⁾のうちに入っていったひと、つまりリルケにとっては幾重にもオルフォイス的な独立存在を純粹に具現しているひとである。そのヴェーラに向かつてこのソネットは次のように始まっている。

O komm und geh. Du, fast noch Kind, ergänze

für einen Augenblick die Tanzfigur
zum reinen Sterbild einer jener Tänze,
darin wir die dumpf ordnende Natur
vergänglich übertreffen.

おお 来て そして行け。ほとんどまだ子供の貴女、
一瞬だけ舞踏の姿を補って
純粹な星座へと完成させよ。私たちがそのなかで、
鈍く秩序づける自然を束の間凌駕するあれらの舞踏の
一つがなる星座へと。

(SW I. 769f)

舞踏というきわめて時間的で儚いものも、その儚さと限りなく一致したその極において、儚いままではほんの一瞬自然が秩序づけた星座をも凌駕するという。それは時間の脱落といっても、儚さの極が生み出す脱時間化である。それゆえに第九悲歌でも、諸物を儚いままに誉め讃えることは、それらの物の存在を守ることになり、その使命はやはりわれわれ儚い者たちに委ねられる (I 719)。フレヴィッチ宛書簡でリルケは書いている、「こうしてこの世のすべてのものを単に悪くしたり価値を貶しめたりしないことが肝要なのではありません。それらのものが私たちと分かちあっているその暫定性のゆえに (um seiner Vorläufigkeit willen)」、これらの現象や物は私たち

によってきわめて親密な意味で把握され変転されねばならないのです」と (Bd 2.376)。J・シュタイナーは、「儚い諸物がわれわれ儚い者たちによって、まさしくそれらの儚い存在というアスペクトのもとで守られようとする」ことに、解消⁽³⁵⁾したいアンティノミーを見出している。しかしまさしくそのようなアンティノミーこそは、芸術作品に独自の境域の没時間⁽³⁶⁾的な時間性として持ち堪えられようとするものである。

しかしながら、E・プロツホも言うように、⁽³⁶⁾此処という空間が風景に移行するのはたやすいが、しかし今という時間はなかなか形態には移行しえない。それは、将来的なものが空間の隔たりと違つてきわめて制御⁽³⁶⁾したい今だからである。それゆえにさきの『銅鑼』でも、「ごん」という音は最後に「私たちの 万物への裏切り……」(unser, an alles, Verrat...)といわれ、また『オルフォイスへのソネット』第二部二八でも、舞踏の姿が星座となつていと歌われているのではなく、星座へと完成させよという要求に終わつていのである。芸術作品の没時間⁽³⁶⁾的時間性、それは解消⁽³⁶⁾したいアンティノミーとして、そのまま将来への開けであり、ウトピーである。

IV 芸術作品の時間性

われわれは、リルケの諸芸術との出会いを手引きとして、芸術作品に帰せられる没時間⁽³⁶⁾性が、過ぎゆく時間に抗して、または過ぎゆく時間に限りなく一致して創り出されようとする不朽性として、それ自身やはり独自の時間性であることを予想してきた。そのような芸術作品の時間性をここで最後に立ち入って考察してみるにあつて、われわれはヘーゲル美学の謂う「映現そのもの」(das Scheinen als solches)の芸術から、しかも単に十七

世紀オランダ絵画だけではなく、現代の抽象絵画をも含めた意味での「映現そのものの」の芸術から出発する。そしてわれわれは、その映現を、ヘーゲル自身のように本来は「イデーの映現」であるべきものの欠如態としてみるのではなく、⁽³⁷⁾ 芸術に独自の真理たる美の生起として積極的に解釈しようと試みる。

もちろん芸術作品を真理（真性）の生起とみなすのは、もともとハイデッガーの思想である。しかし彼自身は一九六〇年代になってリルケのセザンヌ書簡からセザンヌや現代絵画に向かい、一九三六年の『芸術作品の根源』で掲げた芸術作品の規定は現代芸術には妥当しないと考え、現代の抽象絵画、とりわけクレーに関しては、この論文に第二部を付加する必要があると考えていた。⁽³⁸⁾ 言いかえれば、ハイデッガー自身は現代の抽象絵画はもはや「存在者の開け」（das Offene des Seienden）の生起とはいえないと考えていた。彼はむしろこの絵画を、「集六」（Gestell）という技術の本質の支配のもとで、すべてのものが対象（Gegenstand）という自立的な立ち方を奪われて、用に立てられる「用象」（Bestand）と化すこと、つまりすべての存在者が非対象的となることに呼応した芸術現象と解していた（それはクレーの絵画に対するリルケの反応と少し似ている）。それどころではない。彼は現代風の展覧会における抽象絵画はもはや作品ではなく、それ自身が用に立てられる用象（断片）に他ならないとみていた。⁽³⁹⁾

ハイデッガーは技術支配時代の芸術の可能性に対しては否定的である。彼は（リルケの妻クララもそのサークルの仲間であった）ヴォルプスヴェーデの画家ハインリッヒ・フォーゲラーに関するH・W・ペツェットの書『ヴォルプスヴェーデからモスクワへ』を読み、著者ペツェットに宛てて書き送る、この画家が画家をやめて政治的参加のためにモスクワへ移ったのは、「真実のところ彼が、形而上学が普遍的なテクノロジーに解消する時代の

なかで、世界建設的な芸術が終焉に達したことに恐れをなした」からだ。ハイデッガーにとって現代は、芸術や芸術家が本来的には育まれえず、守られえない時代である。芸術は技術支配時代においては「所在がなく」、「今日の芸術の宿泊所は『社会』という取壊しの時期に達したバラックのなかのおしやべりな宿である」⁽⁴⁰⁾。

このようなハイデッガーの議論には、芸術省察の次元と社会批判理論の次元が区別されることなく混入している。彼は芸術作品が市民社会においては利益追求の動機のもとで商品と化すことを、技術の本質という一種の存在の真性の支配に由るものとして存在論的次元で論じようとしている。⁽⁴¹⁾ アドルフならば、「モダンの概念が否定するのは「……」先行する芸術遂行ではなく、伝統そのものである。そのかぎりではモダンの概念はひとまず芸術における市民的原理を承認する。モダンという概念の抽象性は芸術の商品性格と結びついている」などと論じたところであろう。⁽⁴²⁾

われわれはしかし、現代の抽象絵画にしてもやはり一種の「開け」であると解釈する。その際われわれが従来の芸術作品と抽象芸術の保留つき「作品」とを一緒にして考えることができることを、あらかじめ正当化しておく必要があるであろう。

ハイデッガーが『芸術作品の根源』で問いかけた芸術作品は、もちろん抽象芸術ではなく、ゴッホが描いた一足の靴の絵であり、C・F・マイヤーの『ローマの泉』(Der römische Brunnen)の詩であり、ギリシア神殿であった。しかしそれらのいずれの作品においても、彼は描かれたり語られたりしている形象が決して物の模写や再現ではないことを確認しており、とりわけギリシア神殿については、建築はもともと模写的芸術ではないので、「意図的に」選ばれたと明言している。⁽⁴³⁾ ところでもしも芸術作品が独自の開けの生起であることを示すのに、芸

術作品が一般に物の模写や再現ではないことを確認することが必要であつたとすれば、そのことは見えるものの再現ではなく、見えざるものを見えしめる（クレー）という抽象絵画に最もよく妥当することであらう。

ただハイデッガーが選んだ芸術作品と抽象絵画を区別する点は、描かれたり語られたりする主題があること、また建築はたとえ模写的芸術ではないとしても、それ自身大地のうえの天空のしたに建っていることである。靴の絵も、ローマの泉の詩も、ギリシア神殿も、それぞれそのものが属する世界の諸関連を開く。ところが抽象絵画では描かれている形象が属する世界とその諸関連は、靴や泉や神殿のように一義的ではない。したがってその形象が存在者の開けを開くことは、それほど自明的ではない。

しかしながら、クレーは抽象絵画の形象世界について、バウハウスの彼のもとで学ぶ者たちに言つたという、「抽象の意志の内部では実在と何の関わりもないものが登場する。連想の途上には幻想的なものの刺激や形象の形式との繋がりがあある。この仮象の世界はそれにしても何か信じられるものである。この世界は人間的なもの（das Menschliche）の境域にある」と（DhD, 262）。つまり抽象絵画の形象もやはり「人間的なもの」一般の境域に属し、人間的な世界を象徴的に現出せしめる。⁽⁴⁾それはやはりひとつの開けの生起といえるのではないか。

そのような芸術作品における開けの生起に固有の没時間的時間性、伝統的にもリルケの美的経験においても同時性や現在性として思惟されてきたもの、それをわれわれはもつと具体的に初期のリルケの言葉を借りて、「滅多にない祝祭」（*seltene Feste*）の時として、ウトピー的に思惟したい。彼はロダン体験以前の二八九八年に、『諸物のメロデーに寄せて』という小文で書いている、「そしてたしかにひとりの人があなたのまゝに静かにそして明かるくその素晴らしさに際立つような諸瞬間もある。それはあなたが決して忘れることのない滅多にない

祝祭である。あなたはこの人をその瞬間からずっと愛するようになる。すなわちあなたは彼の人柄の輪郭を、あなたがそれをあの時に認識したのと同じように、あなたのやさしい両手で模写しようとする。芸術も同じことをする」と(V. 414)。しかしこれに続く文章には、本来そうであるはずの芸術がいかに現代においてはその課題を果たしていないか、そのような祝祭がいかに「われわれの背後」(例えばルネサンス)となつてしまつてゐるかが書かれてゐる。芸術作品が今日よりもより深い生の形象を基づけるには、そこにおいてすべてのものの和声が可能になる大きなメロディーを必要とすると(V. 418)。

芸術とは本来、物や人との出会いの瞬間、そこで物が真実にその物となり、人が真実にその人となる素晴らしい瞬間——しかしそれは「滅多にない」瞬間として、将来的、ウトピー的でありうる——の永続的な形態化であるという。そのような出会いがもともと祝祭であるとなれば、それを形態化する芸術作品もやはり祝祭である。芸術作品に独自の没時間的時間性は、ウトピー的な祝祭の時として思惟されうるであらう。

ところで芸術作品の時間性を「祝祭」として思惟するのは、何もわれわれが初めてではない。H・G・ガーマーも、伝統的に没時間性として解釈されてきた芸術作品に独自の同時性、現在性に宗教史的な祝祭概念を導入する。しかし彼はその際祝祭の本質を「共同性」(Gemeinsamkeit)のほうから思惟し、それが舉行されることと祝われることにその意味を見出す。したがつて彼は祝祭の時そのものよりも、いかに参加者が脱自的状态にあるかを神学的用語を用いながら考察する⁽⁴⁵⁾。しかしこのような宗教史の意味での祝祭がもしも実現したものであると思惟されたとすれば、それはアドルノのいう市民社会のイデオロギーと化すであらう。

祝祭の本質は、ガーマーの師ハイデッガーのほうが深くそして鋭く洞察している。彼は一九四一／四二年の

ヘルダーリン講義でヘルダーリンの讀歌『回想』(Andenken) に出てくる「祭りの日」の解釈にあたつて言う。
——祝うこと (Feiern) は単に日常的な仕事の中止ではない。そのような仕事の中止ということがすでに不思議への予感を含んでいる。そして不可思議とは究極的には存在の不可思議、つまりおよそひとつの世界が開け、諸物が存在し、諸物の只中にわれわれ自身が存在するという不可思議である。祝うことの本質は、祝祭という「通常でないこと」(das Ungewöhnliche) に対して自由に開かれることによつて「通常のこと」から自由になることに存する。⁽⁴⁶⁾それが祝祭の本質だからこそ、そしてまたハイデッガーも芸術作品の本質を暗黙の裡に祝祭と思惟しているからこそ、彼は『芸術作品の根源』において言つていたのである、芸術作品に描かれたり語られたりしていることがより単純でより本質的であればあるほど、それらとともにすべての存在者が「もつと存在する」(sender) ようになり、通常のもものは「非存在者」(das Unseiende) となると。⁽⁴⁷⁾すなわち祝祭としての芸術作品においては、没時間的な直前存在ではなく、比較級で語られうるような出来事としての存在、リルケの「可能なかぎり全数的な内的な強度」にも似た存在が問題となるのである。

ハイデッガーはさらに祝祭の時の本質を、やはりヘルダーリンからとつてこられた「間」(Weile) として捉える。「唯一的なものはまたそのものに唯一的な留まりの仕方をもっている。それが「……」かの祝祭の間である」。それは「均衡の間」であり、そのような間に独自の滞留 (Verweilen) は、時計による計測とは別の仕方をもっている。そのような間はしたがって「追い越しえない」のである。⁽⁴⁸⁾

ハイデッガーの言を要約すると、祝祭の本質は存在の不可思議に対する自由な開けであり、祝祭の時の本質は間であり、間の本質は計測不可能な滞留、しかも将来するものをすでに在ったもののうちに到来せしめる滞留で

ある。そのような意味での祝祭こそ、リルケが芸術作品について語った「祝祭」であると、そして芸術作品に独自の「追い越しえない」時間性であると、われわれは考えたい。

それはまたリルケが『オルフォイスへのソネット』第一部二二で日常的な営みに対して考えていた世界内面空間の時間性と見事に一致する。そこでは「すべて性急なものは／たちまち過ぎ去ってしまうだろう。／なぜなら滞留するものこそはじめて私たちを祝別する」(I: 745)。「真実の関連」を歌うソネット第一部一二にも歌われている。「そして小刻みな足取りで 時計たちは歩んでいく、／私たちの本来的な日のかたわらを」(I: 736)。それがまた均衡の間を欠いた現実に対してウトピー的に働きかける芸術作品の時間性であろう。形象空間と鑑賞者のあいだにいつか生じるであろう均衡の間、それがまた抽象絵画の音楽性であろう。

註

- (1) Vgl. E. R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 10. Aufl. Bern 1984, 25; H. G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*. 4. Aufl. Tübingen 1975, 272; Th. Rentsch: *Der Augenblick des Schönen. Visio beatifica und Geschichte der ästhetischen Idee*. In: *Poetische Autonomie?* Hrsg. von H. Bachmeier und Th. Rentsch. Stuttgart 1987, 329.
- (2) Vgl. M. Engel: *Rilkes „Duineser“ Elegien und die moderne deutsche Lyrik*. Stuttgart 1986.
- (3) 本稿で使用されたリルケ全集は、六巻本の R. M. Rilke: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch E. Zimm. Frankfurt a. M. 1955 (= SW) による。本文中の巻数(ローマ数字)と頁数を記す。なお『リルケ全集』(河出書房新社 一九九二)の第IV、V巻も参照した。

- (4) 本稿で使われたリルケ書簡集は、二巻本の R. M. Rilke: *Briefe in zwei Bänden*. Hrsg. von H. Nalewski. Frankfurt a. M. 1991 である。本文中にアラビア数字で巻数と頁数を記す。
- (5) R. Görner: *Im Innern des Nigendwo. Über Rilkes erlittene Utopie*. In: *Rainer Maria Rilke*. Hrsg. von R. Görner. Darmstadt 1987. 384-402, bes. 388 べ'。フェルナーはリルケを E・フロツホの思想に関係づけ、リルケの将来指示的な洞察を浮彫りにしている。
- (6) 『ロダンの言葉抄』 高村光太郎訳、岩波文庫 昭和四十五年、二二〇、二九〇頁参照。
- (7) このようなリルケの芸術作品の見方はのちまで変わらない。一九〇七年六月二十四日付の妻クララ宛書簡で彼は言っている、芸術作品はそれを制作した芸術家の総括であり、彼の生の祈りにおけるロザリオの結び目のようなものだが、「その結び目はやはりただそれ自身のほうだけを向いていて、外に向かつては匿名のもの、無名のものとして、ただ必然性として、現実として、現実存在としてのみ作用する」と (Bd I, 256)。また一九一四年二月十三日付のベンヴェヌータ (M・v・ハッティンクベルク) 宛書簡でも「完成された芸術形象は、われわれを克服するという点においてのみ、われわれに関わるにすぎない」と言われる (R. M. Rilke: *Briefwechsel mit Benvenuta*. Hrsg. von M. v. Hattingberg. Eßlingen 1954. 66)。そして一九二〇年八月十九日付のタクシス侯爵夫人宛書簡から、リルケがロダンの作品の偉大さと見事さとみていたものは、「とりわけその自らの中心への『集中性』であり、鑑賞者からの『独立性』であつたことが分かる (Vgl. *Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis. Briefwechsel*. Besorgt durch E. Zimm. Zürich 1951. Bd 2. 620)。もちろんリルケは、「噴水と同じように」それ自身において充たされて、それ自身に没頭して、われわれには冷たく無関心に対峙している」芸術物にしても、苦しみや喜びなどの「人間的なもの」から造られていること、そこに「汲み尽くせぬ慰め」の宝庫が存することを知っている (An I. Heise (2. 8. 1919). *Briefe*. Bd 2. 7)。ただそのような人間的なもの、ひとを助けようという意図は、リルケにおいては、芸術作品の動因ではなく、あくまで帰結でなければならぬのである (An A. Gallarati-Scotti (17. 1. 1926). *Briefe*. Bd 2. 391)。
- (8) Vgl. E. Leisi: *Rilkes Sonette an Orpheus*. Tübingen 1987. passim.
- (9) 同時性が空間性の規定として用いられるのは、一つの伝統であり、ライブニッツにおいても空間は「同時二可

- 能ナモノノ存在秩序」(ordo existendi simul possibilitium) である。それになして時間な「継続的」可能ナモノノ存在秩序」(ordo existendi successive possibilitium) である。Vgl. G. W. Leibniz: *Die philosophischen Schriften*. Hrsg. von C. J. Gerhardt. Berlin 1875-90 (Nachdr.: Hildesheim, New York 1978). Bd II. 269. An de Volder (30. 7. 1704).
- (10) Vgl. M. Kriebach: *Rilke und Rodin. Wege einer Erfahrung des Plastischen*. Frankfurt a. M. 1984. 60.
- (11) A. Doppler: *Die poetische Verfahrungsweise in Rilkes „Neuen Gedichten“*. In: *Rainer Maria Rilke. op. cit.* 334-349, bes. 348.
- (12) Vgl. *Der blaue Reiter*. Hrsg. von W. Kandinsky und F. Marc. Dokumentarische Neuausgabe von K. Lankheit. 8. Aufl. München, Zürich 1990.
- (13) 上の未刊行な「たぐひやうな詩人」宛書簡は、H・レーナーのリンダ論文の付録として刊行されている。Vgl. H. Meyer: *Die Verwandlung des Sichtbaren*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 31 (1957), 504f.
- (14) Vgl. M. Engel: Rilkes „Duineser“ Elegien und die moderne deutsche Lyrik. *op. cit.* 111.
- (15) 上の「たぐひやうな詩人」を「詩」Vgl. Ch. Jamme: *Der Verlust der Dinge*. Cézanne - Rilke - Heidegger. In: *Martin Heidegger. Kunst - Politik - Technik*. Hrsg. von Ch. Jamme und K. Harries. München 1992. bes. 105-107.
- (16) Vgl. H. Meyer: *Die Verwandlung des Sichtbaren. op. cit.* 482.
- (17) P. Klee: *Tagebücher 1898-1918*. Hrsg. von F. Klee. Köln 1957. 323. Nr. 951; vgl. auch P. Klee: *Das bildnerische Denken*. Hrsg. von J. Spiller. 5. Aufl. Basel 1990 (= DbD). 463.
- (18) Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften 7. Frankfurt a. M. 1970. 39.
- (19) Vgl. P. Klee: *Tagebücher. op. cit.* 328. Nr. 952.
- (20) R. Prange: *Das Kristalline als Kunstsymbol*. Bruno Taut und Paul Klee. Hildesheim 1991. 290.
- (21) 以下本文中は「の」のハローの語の頁数や語彙。

- (22) P. Klee: *Tagebücher*. 382f. Nr. 1081.
- (23) 空間形成的音楽について²⁴ vgl. J. Steiner: *Rilkes Duineser Elegien*. 2. Aufl. Bern 1969. 180, 222; I. Parry: *Raum und Zeit in Rilkes Orpheus-Sonetten*. In: *Rainer Maria Rilke*. op. cit. 214-226, bes. 217; H.-M. Speier: *Musik - Sprache - Raum*. Zu Paul Celans Gedicht 'Anabasis'. In: *Celan-Jahrbuch* 5 (1993), 87f.
- (24) Vgl. An Sophy Glaugue (26. 11. 1925). *Brüfe*. Bd 2. 380.
- (25) Vgl. R. Görner: *Im Innern des Nigendau*. op. cit. 400.
- (26) M. Heidegger: *Wozu Dichter?* In: ders.: *Holzwege*. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 1963. 283. 田・トニツヤハンは早くからハイネッカーの Rilke 解釈を採り上りながら (vgl. E. Budenberg: *Heideggers Rilke-Deutung*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 27 (1953), 387-412) '彼女'の議論は、ハイデッガーがニーチェの意志の形而上学のひととして解釈した Rilke を、むしろハイデッガーと同じ形而上学の克服のひとつであることを示そうとしている。そのために彼女は、ハイデッガー自身が自らの思想と区別した Rilke を、むしろハイデッガーの思想によって解釈している。ハイデッガーが Rilke をニーチェに近づけるのは、全く彼自身の存在史的思维の必要に基づくものであって、われわれも同意できない。しかしだからといって Rilke がハイデッガーに似ているとするのも、Rilke に対して不当であろう。ここで詳論する余裕はないが、Rilke の存在思想はたしかに暗黙裡に西欧形而上学の伝統を前提していること、また Rilke の「純粹な関連」としての「開け」とハイデッガーの「存在者の開け」とは、もともとそれを思维する方向が異なること、したがって両者の「時間」概念が必然的に異なることは確かである。
- (27) Vgl. E. Budenberg: *Rainer Maria Rilke*. Eine innere Biographie. Stuttgart 1954. 116f, 155, 366f, 377; I. Parry: *Raum und Zeit in Rilkes Orpheus-Sonetten*. op. cit. 215.
- (28) 内藤道雄 「Rilke における時間の問題——ヨーロッパの伝統的思维に Rilke の捉えられぬ理由——」京都大学教養部『人文』第二六（一九八〇）五六一—六四頁参照。
- (29) Vgl. R. Görner: "... und Musik übersieg uns ..." Zu Rilkes Deutung der Musik. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 10 (1983), 50-68.

- (40) H. W. Petzet: *Auf einen Stern zugehen*. op. cit. 148.
- (41) ハイデッガーの芸術省察における文化理論の欠如を、芸術が真理を与えるのではなく、人間が歴史的な真理経験を芸術作品において分節すると捉え直し、彼の思想を『存在と時間』へ立ち返ることによって意味あるものにしていくとする試みとつながり、A. Gethmann-Siefert: *Heideggers Bestimmung des Kunstwerkes — in Rückblick auf „Sein und Zeit“*. In: *Philosophie und Poesie*. O. Pöggeler zum 60. Geburtstag. Hrsg. von A. Gethmann-Siefert. Stuttgart, Bad Cannstatt 1989. Bd 2. 143-167.
- (42) Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. op. cit. 38.
- (43) M. Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. In: ders.: *Holzwege*. op. cit. 26, 30.
- (44) 拙論「抽象絵画と形式美字」『京都大学総合人間学部紀要』第二号（一九九五）（準備中）参照。
- (45) H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*. op. cit. 117-119.
- (46) M. Heidegger: *Hölderlins Hymne „Andenken“*. Gesamtausgabe. Abt. II. Bd 52. Frankfurt a. M. 1982. 64, 67.
- (47) M. Heidegger: *Holzwege*. 44, 59.
- (48) M. Heidegger: *Hölderlins Hymne „Andenken“*. op. cit. 93, 103f.