

芸術における時間の問題

太 田 喬 夫

デイルタイの生の哲学やハイデガーの存在論において明らかなように、人間の生あるいは存在は時間ないし時間性 *Zeitlichkeit* によって規定されている。従ってまた人間の精神的活動も文化も共に時間的な制約および変化を受けざるをえない。しかし、芸術家は制作に際してある永遠性を求め鑑賞者も観照においてある永遠性を求めるということは疑えない事実のように思われる。人間の生ないし存在が時間的に有限であると規定されているなかで芸術が超時間的な永遠性を有するということは一体いかなることなのだろうか。そもそも芸術自体の時間性とはどのようなものなのだろうか。われわれはまずどのような視点から芸術において時間が問題になるのかということを行い、次に芸術における永遠性の意味を主に生の哲学ないし存在論から明らかにしていきたいと思う。

1

芸術における時間問題は以下の四つの視点から取り上げることができると思われる。

まず第一には芸術の超時間的な性格が制作動機における超越志向あるいは描写内容における超越性から指摘される場合である。例えばエジプトの「死者の像」は観照のためにではなく死者の永生のために制作されたものであるからその制作動機にはっきり現世のはかなさの克服と永遠性への志向がみられる。また宗教芸術は一般にその描写内容が超越的性格をもっているから超時間的であるといえる。このような意味での永遠性は芸術そのものから由来するというよりも制作動機や描写内容が関与する超越的な理念世界から由来するといえよう。従って歴史的にみてこのような世界が稀薄になる近代においては芸術の永遠性も弱くなっているといえるであろう。世俗的芸術に関していえば、記念碑的作品がこの意味での永遠性を担っているといえる。また民衆芸術 *Volkskunst* は無時間性という意味での永遠性をになっているといえるかも知れない。

第二には芸術が文化あるいは生活様式の一分歧とみなされ文化人間学的な立場から芸術の本質が民族固有の時間意識をもって解明されようとする場合である。シュペングラーの『西欧の没落』I (1923) はこの種の代表的な試みの一つといえる。彼によれば人間は死を知っている唯一の存在であり原罪と恩寵との両極にいる存在である。すなわち運命理念に導かれる魂をもった存在である。この運命理念は各民族の生活様式に根ざした独特の時間意識に他ならない。それは各民族の文化諸形態にあらわれているのであり、特に芸術作品にはその直観的性格のゆえに典型的にあらわれているのである。各文化圏の芸術の本質はこのような各文化圏特有の時間意識の比較によって解明される。例えばエジプト芸術の本質はうつろいやすさの否定と現在の克服による永遠への志向という時間意識から、またギリシャ・ローマ芸術の本質はうつろいやすさの肯定と無時間的な現在の肯定という時間意識から解明される。この運命理念は、シュペングラーによればさらにヨーロッパの悲劇の矛盾の中にもエジプトの彫像、スフィンクス、寺院空間の系列的配置の中にも、未来を

芸術における時間の問題

肯定する非常に堅い緑石の材料選択の中にも、肖像芸術の発達の有無、芸術ジャンル間の優劣関係の史的変遷の中にも働いているのである。(Vgl. O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes I*, 邦訳, 昭和46, 130頁) 運命理念はまた生誕から青年壮年を経て死に至る文化の歴史の変遷そのものの中にも、従って芸術の歴史の中にも働いているのである。ここで問題となる時間は民族単位の生の時間でありまたそこから由来する歴史的時間である。芸術はこのような時間性を典型的に反映しているとみなされるのである。

第三には各芸術ジャンル固有の時間問題である。ここでは本来継起的な時間から成り立つ音楽作品における時間問題(例えば G. Brelet: *Le temps musical*, 1949) や文芸作品における時間問題(例えば E. Staiger: *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, 1938) などと共に、本来不変の客観的実在性をもつゆえに時間的過程を継的に表現できない造形芸術における時間問題が注目される。(Vgl. D. Frey: *Das Zeitproblem in der Bildkunst*, 1955) ここで問題とされるのは人間像およびその行為、運動・変化一般および叙事的内容の各描写方法である。これらの時間的にうつろいやすい描写内容は造形化されることによりある超時間的性格をもつようになり、その結果通俗的な日常時間との特有な緊張感が生じるようになる。造形芸術におけるこうした時間問題は作品の構図、技法上の問題と密接に関連している。

まず人間像の描写が超時間的性格を得る場合は、人間像を行為および運動の欠如態として正面性の静止状態で表現する場合(スメールのゲデア像やビザンチンのイコン像)かあるいは人間の行為の一瞬間を色彩と光により急激な変化のない一様なリズムの繰り返しとして表現する場合(フェルメールやレンブラントの絵画)とが考えられる。前者においては正面性の観照形式自体が超時間的な不動の印象を観照者に与えるのに対し、後者においては時間のゆっくりした流れがあたかも永遠に持続するかのように観照者に感じられることにより描写内容自体超時間的性格をもつように思われるのである。

次に運動・変化そのものの描写には、フライによれば形象記号・象形文字による運動過程の表現(アッシリアの先史絵画)、運動の流れから特色ある瞬間像の抽出(ギリシヤの円盤投げ、印象派絵画、ポライウォロの絵画)、そして一つの構図における運動相の結合ないし連続の描写(ギリシヤの壺絵、未来派絵画)という基本形式が考えられる。(Vgl. D. Frey: *Das Zeitproblem*, S. 221ff., in: *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, 1976) その他運動のリアルな表現として現代美術のキネティックアートやモビールのように作品自体を変化する動体として表わす方法も考えられる。

叙事的内容の描写においては、その特有な一方向の時間の流れは、普通、物語の展開に沿って形象を左右の方向に継的に描写していく方法で表現される。その場合人間像の横顔描写、フリーズ構図が最も自然なものである。その他構図上ではインドの仏伝図などにみられる「一図数景式」、日本の絵巻の「連続式」「段落式」などにおいて独特の叙事的時間の表現が見出される。叙事的内容が超時間的性格をもつのはそれが本来超越的性格をもつイコノロジー大系と結合する場合、あるいは叙事的なフリーズ構図が建築の高次な構築空間に編入される場合などが考えられる。叙事的内容はまた遠近法による人物の画面配置の仕方によっても独特の記念碑的永遠性の特徴を得る場合がある。(ピエロ・デラ・フランチェスカの聖十字架伝『シバの女王』の壁画やジョットーの『マリアの宮まいり』など)

造形芸術における時間問題は以上の他に、四季のアレゴリー的描写による時間表現(ミケランジェロの『最後の審判図』)、風景画における道のモチーフやバロック絵画における

芸術における時間の問題

イリュージオニスティッシュな空間構成による運動感情の表現、印象派絵画にみられる連作形式、線描画・素描自体がもつ純粋に形式的な運動感の表現などを挙げることができるだろう。また永遠の持続を作品完成によって何んらかの形で付与しようとする芸術創造の本来的意図のまさに裏がえしとしての現代芸術の「オートマティスム」、「コラージュ」などの制作動機の問題、さらには作品の未完成の問題も造形芸術における重要な時間問題として取り上げることができるだろう。

以上述べてきた造形芸術における時間の諸相の中で特に注目したいのは、観照者に内的持続として与えられる超時間的性格をもつ時間性である。なぜならこの時間性は理念的世界や生一般の時間性とは区別され、また単に造形芸術にのみ妥当するだけでなく全ての芸術ジャンルにまで拡大適用されうる、まさに芸術的なる時間性であると思われるからである。これは、芸術そのものの永遠性について考える場合にも重視されるべき時間性である。

2

第四は全ての芸術に共通する時間性および芸術の永遠性が問題となる。これは芸術の本質論と不可分な関係にあるともいえる。古来よりしばしば芸術は永遠なるものに関与するといわれてきた。例えばゲーテは「芸術の領域に永遠の意味が漂っている」といい、ジャン・パウルは「芸術は時間性の熱病からまぬがれている。芸術は永遠なるものの地上における模倣である」といい、ゾルガーは「芸術は時間的なものにおいて自から最高の完全な現在を示すものである」といっている。芸術についてのこれらの讃美の言葉は、単にローマン的な芸術信仰の告白と片づけてしまってはならないと思われる。われわれは程度の差こそあれ芸術観照において日常的な意味での時間の流れから離れ真のやすらぎが永遠に持続することを願っていると思われる。この永遠性への欲求は今日ではさまざまな事情からなかなか満たされないかもしれない。けれども今日でも例えばW・ピンダーは「芸術において人間は永遠の息吹を感じるのである」といい、ロータッカーは芸術を含め「形成によって永遠に至ることが生の傾向にとって根源的なのである」といい、W・ヴァイシェーデルは「芸術の起源は無時間的なものである」(W. Weischedel: Die Tiefe im Antlitz der Welt, S. 54ff. : Die Zeitlosigkeit der Kunst, 1952) といっている。このような芸術における永遠性とは一体いかなる意味をもっているのだろうか。それはいかに論理的に説明されるのだろうか。

まず芸術作品を物理的存在として眺めた場合、時間芸術が演奏や上演の終了と共に消滅してしまうのに対し造形芸術は固定した物質的状态を示すゆえに永続的であるといえる。しかしこの世の全ての事物同様、たとえどんな堅固な物質から成る造形作品も時間の侵蝕作用によって次第に変化しついには無に帰してしまう運命にあることは否定できない。従って造形作品も物理的存在としては決して永遠とはいえない。

普通、人は芸術作品が歴史的時間の隔たりをこえて今日なお生命性を保持していることを作品観照を通して自覚するとき芸術は永遠であるというのではないだろうか。遠い昔の芸術作品は、みかけは過去の遺物にすぎぬものであるが芸術体験を通じてそれはわれわれに生き生きと語りかけてくる。それは時間の侵蝕作用による多少の物理的欠損をこえて永遠の生命性をわれわれに知らせてくれる。またすぐれた芸術作品は、後の時代の芸術制作の際範例や古典として歴史をこえて生きつづけるという事実も、芸術の永遠性の一つの証

芸術における時間の問題

とされている。さらに芸術の本質は元来美的なるものによって規定されているゆえに芸術は超歴史的な性格をもっているとしたら、美的なるものとはここでは一応自己完結性、静観性、孤立性といった性格をもつ独自の感情形成であり、主観の意識、態度、活動とその対象性の特殊な在り方を意味するものと考えておきたい。作品観照はこの意味で美的である限りにおいて芸術はそれが過去のものであれ今日のものであれある超時間的なものに関与すると考えられる。

他方芸術は歴史的なものである。制作する人は必ず一定の歴史的現実の中に生きているのであり、制作の動機、材料、技術、描写の題材も多かれ少なかれ歴史的な制約を受けている。ここで歴史的という意味は、古代・中世・近代という、あるいはクラシック・バロック・ロココというような芸術の実際の歴史的展開を指すのではなく、また、作品解釈の際、問題となる素材・内容としての歴史を指すでもない。そうではなくここで問われる歴史性とは、冒頭で指摘しておいたような人間の生ないしは存在そのものの「時間性」から由来する時間的有限性に他ならないのである。芸術もこの点例外ではありえない。

さて歴史的であると同時に超歴史的であるという芸術におけるこの対立はいかに調停されるのだろうか。芸術のこの二律背反的性格はどのように理解すべきであろうか。ここで問題となるのは、人間の生が歴史的に有限であると規定されているなかで芸術における現前化作用、美的観照がどのような位置を占め、どのような意味をもっているかということである。芸術の永遠性を問題とする場合この問題を避けて通ることはできないように思われる。

ハイデガーによれば客観的な時間の流れおよびそれと共に客観的に生起する歴史は、その本来的な起源としての人間の時間性の構造に由来する。確かに外面的には今という瞬間は過去と未来との内にひろがりをもたない断面にしか過ぎないものであるが、その瞬間は、本来、未来と過去への関連を含む独自の複雑な時間様式を自からのうちに保有している。ハイデガーによれば本来的時間は、先駆的決断として経験されるのであり、そこで全ての力が最高の緊張を担って瞬間の尖端にひき入れられるのである。人間は不安や無気味さを前にしてこの決断において個々の孤立化された瞬間のなかに投げ返される。人間の時間性一般の本来的根源的形態とはこの実存的経験の重圧の下で与えられたものである。時間意識の全ての他の様式は派生的で不十分な形態として衰退、萎縮として理解される他ないのである。

人間現存在の根本性格がこのような本来的時間性の構造として、またそこから有限的な歴史性として規定され、世界および自己の了解もこのような時間性構造から説明されることを示したことはハイデガーの大きな功績であると思われる。芸術の本質もこのような時間性から解明される可能性が示唆されたのである。しかしハイデガーのいう時間性は基本的にいわゆる歴史的な精神に関するものであるゆえ、その時間性が芸術の世界をも完全に包摂するのかどうかということは大いに疑問となる。ここに、ハイデガーの存在論に大きな影響を受けつつそこに見出しえない芸術の特殊な時間性を改めて問い、人間の歴史性の意味をより包括的に、根源的にあるいは具体的に展開させようとした人々の見解が注目されるのである。まずガダマーの思想をみてみよう。

3

ガダマーは主著『真理と方法』（1960）においてハイデガーでは稀薄であった「テキスト

ト」解釈へ還帰する必要を説き独自の哲学的解釈学を展開した。しかも彼はそこで美学における芸術作品の了解の問題に一つの典型的な問題提起を行なったのである。ガダマーによれば人間の生は折り折りの歴史的な生の全体の意味連関および歴史の変遷に組み込まれているのであり、そこから脱け出すことは許されない。この意味で人間の生は歴史性という基本範疇によって規定されているのである。しかしこの歴史性は一定の時代に制約されたままではなく過去の生を現在の生の地平にもち来たしその意味連関を了解する作用、すなわち解釈学的経験として規定されている。従って過去とは死せる事実の堆積ではなくそれを通して現在のわれわれが生きているところの媒体に他ならない。解釈学的経験において注目されるのは、異なった歴史的状況にある過去と現在とが同一の地平において融合する機能である。しかもこの融合機能は言語性を介してなされる点である。ここでいう言語性とは勿論、思想伝達の道具としての言葉ではなく人間の世界内存在がもつ根源的な言語的性格を指しているのであり、それはわれわれの生の媒体そのものとみなされているものである。従って「テキスト」の解釈というものはわれわれの現在とかかわりあいのない恒久不変な形ではありえない。それはまた「テキスト」の概念をやさしく翻訳することでもない。「テキスト」解釈の課題は決して主観的なものではなく解釈学的経験自体がもつ存在論的機能によって、「テキスト」自体が語る言葉を聴き「テキスト」自体が問いかける問いに答えることである。それによってはじめて「テキスト」の真理が独自の歴史的な生の意味連関として明らかとなるのである。

ガダマーはドイツにおいては近代科学思想の展開のまっただなかで、デイルタイやシュライエルマッハーに代表される美学思想に歴史的精神科学がもつ真のヒューマンイズムの遺産が生き続けていたことを指摘し、そこに根ざしている解釈学的現象を哲学的解釈学にまで普遍化せんとしたのである。その際彼はこの哲学的解釈学のための基礎となる最初の部分で、まず芸術の美的次元の超越の必要を説き、次にそれを基に芸術作品の存在論とその解釈学的意義について概略的に述べている。ガダマーによれば、カント美学は趣味および天才概念を美的領域に限定したことによりすでに歴史的な意味連関全体からの抽象化と主観内在化とを示しているのであり、それはまたカント以降の近代美学史の基本的性格に他ならないのである。ガダマーは美的なるものの概念がもつ無媒介性、生活世界・道徳社会等の歴史的意味連関からの隔絶による抽象性、純粋性、形式主義などを批判する。そして芸術作品が歴史的意味連関という内容から独立した美的なるものの「質」によって規定されることに反対する。(Gadamer: Wahrheit u. Methode, S. 80) なぜならガダマーにとって美的な「質」の概念は作品が根ざしている根源的な生の歴史的意味連関からの抽象によってのみ得られるものだからである。この抽象をガダマーは美的区別 *ästhetische Unterscheidung* (op. cit. S. 81) と呼んでいる。ガダマーにとっては芸術作品は「テキスト」文献同様に解釈学的経験によって言語的に読みとられ、歴史的意味連関のうちに位置づけられるべきものである。ガダマーもなるほど芸術作品の経験の場合、他の「テキスト」の解釈の場合とは異なる特殊な様相を示すことは認めている。それは驚き *Betroffenheit* という性格を有することにより、また独自の現在性を通して自己自身との出会いが生じる傾向が強いことにより、一回性の性格を有することにより、さらには芸術の言語性は独自のものであるという特色づけにより一応は区別されている。(Gadamer: Ästhetik u. Hermeneutik S. 6f., in: Kleine Schriften II, 1967) しかしながら芸術作品の経験のこのような特殊な性格は、人間の歴史性と対立する存在構成要素から由来するものとはみなされない

し、また歴史性そのものの極限の在り方ともみなされず、包括的な意味での解釈学的経験に包摂されたままである。解釈学一般は美学をも含むものとなる。(Gadamer: *Ästhetik u. Hermeneutik* S. 5. Vgl. *Wahrheit u. Methode*, S. 92) 芸術はガダマーにとってはあくまで歴史的認識の一つの在り方でありその意味での「真理」認識なのである。従って造形芸術の美的形式の独自性はほとんど問題とされず、むしろ建築の目的や造形芸術の宗教的意義が強調されたり、肖像画や記念碑的作品の社会的機能がクローズアップされることになる。ガダマーにとってはまさに「美的な非区別」(*Wahrheit u. Methode* S. 111)こそ芸術作品の「真理」への通路を開くのである。

ガダマーの見解と最も鋭く対立する位置に O. ベッカーがいる。彼は、ガダマーが人間の生(現存在)の本来性を歴史性として一方的に規定することに疑問を投げかけている。ベッカーは現存在が単に歴史性によって規定されるものではないという。すなわち現存在の構成要素として歴史的なるものの他に、自然的なるもの、無意識的なるものといった非歴史的な存在構成要素があることを、近代人特有の心的構造に対し太古の人間の自然な心的構造があることを強調し、ハイデガー的な *Dasein*, *Existenz*, *Ontologie* 範疇に対し新たに *Dawesen*, *Para-Existenz* *Para-Ontologie* という範疇を提出したのである⁽⁴⁾。そしてベッカーはこの独自の存在論の立場から、『芸術の美的次元の超越の疑わしさ』(*Die Fragwürdigkeit der Transzendierung der ästhetischen Dimension der Kunst*, in: *Philosophische Rundschau* 10, 1962, S. 225—238) という論文においてガダマーの見解を批判する。

ベッカーによれば古代ギリシャの壺絵や彫像は古代の「テキスト」と同じように取り扱うことはできない。芸術作品は見られるべきものであって読まれるべきものではない。ガダマーにとっては G. ルカーチのいう美的世界のヘラクレイトス構造は歴史的世界の一つの抽象として許すことのできないものであり、(Gadamer; *Wahrheit u. Methode*, S. 95) またキルケゴールの美的無媒介性と非連続性による自己破棄は実存の救われなさや根拠なさを示すものに他ならなかったのである。(Gadamer, op. cit. S. 91) これに対しベッカーにとっては美的なるものの世界は歴史的世界の抽象による意識内在の産物といったものではなく、歴史的世界とは別個の存在原理から成り立っている独自の世界なのであり、そこにおいてこそ人間の真の実存が完成するのである。

ガダマーは芸術作品の存在論のスケッチを遊戯の現象学から行なう。(Gadamer, op. cit. S. 97—127) ここで彼はまず礼拝的な遊戯からギリシャ悲劇への展開を史的事実として実証し、次に遊戯を現象学的に分析することにより、遊戯に個人の主観から独立しそれ自体の力学と目的とをもつ解釈学的機能を見出すのである。そして結論として芸術と遊戯との類比関係を指摘し芸術作品そのものがもつ歴史的な解釈学的機能を強調する。これに対しベッカーは芸術と遊戯との類比関係を認める点ではガダマーと一致しているが、遊戯のもつあくまで非歴史的な機能を指摘する点でガダマーと異なっている。すなわちベッカーはガダマーのいう *spielen* の語源的意味である「いったり来たりする目的なき運動」(Gadamer: *Wahrheit u. Methode*, S. 100) 自体に遊戯のもつ自然的な存在様式を指摘するのである。またガダマーのいう芸術と歴史的意味連関との結合、従って道徳、宗教、政治などとの結合は、ベッカーによれば決して自明なもの、ア・プリオリに規定されているものではなく、それはむしろまれなる幸運な例証なのである。ベッカーにとって芸術における美的次元を超越することはあくまで疑問であり、それは正当に踏み越えられるべきものではないのである。ガダマーのいう「芸術作品の『透明』 *Transparenz* は美的以外の

芸術における時間の問題

歴史的 content に至るのではなく、その本質により常に形式（モルフェー、エイドス）であるところの理念に至るべきものなのである。」(O. Becker: Die Fragwürdigkeit. S. 236) このようなベッカーの立場は美的直観にプラトンのアイデアの純粹認識をとくショーペンハウアーやメッカウアーの立場と共通点を持っているように思われる。ベッカーにとっては芸術作品の「真理」は数学的なものと同様、超時間的な本質のあらわれに存する。それは人間の歴史的時間性とは異なる脱時間性 *Zeitenthobenheit* を担う美的直観の中にあるのである。またベッカーにとっては普通にいわれる19世紀の美的抽象化の過程は必ずしも非難されるべきものではない。それは人間の実存の新しい在り方の一端がはじめて開示された過程なのである。美的な「質」は、古代や中世においても何んらかの形で自覚されていたのである。ベッカーにとって美的なるものの理念は超歴史的に同一的に存在するものであり、その開示は非連続的な無媒介的な瞬間において可能なのであった。これは歴史的な実存の地平ではとらえることのできないものである⁽²⁾。

4

ガダマーとベッカーとの見解は容易に妥協点を見出すことができないように見える。ガダマーの解釈学は美学思想に地盤をおいており、きわめて美学的色彩を帯びているといえる。しかもそれは従来のローマン主義的、心理学的な意味での解釈学ではなく、包括的な存在論的意味をもっている解釈学である。従ってガダマーのいう歴史性は芸術作品の了解、芸術作品の「現在」をも含むものであった。他方ベッカーのいう美的な *Para-Ontologie* も芸術観照における事象的な事実基礎をおいた理論であるゆえ、従来の皮相な主観主義美学、ローマン主義美学の再現として片づけてしまうことができない。従って美的現在は決して歴史性一般に還元されえぬものであった。われわれはベッカーのように歴史的現存在と対立する新たな実存範疇、すなわち *Para-Existenz* なるものをすぐさま提出することには躊躇せざるをえない。しかし芸術の永遠性を問題にする以上、ガダマーのいう歴史性の時間性とは異なった芸術独自の時間性を考えてみる必要があると思われる。ガダマー流に言えば芸術の永遠性はありません、それは作品が繰り返し時代の隔たりを超えてわれわれに語りかけてくるという解釈学的経験そのもの、いいかえれば生自体がもつ伝統的な継承性に他ならない。しかし、作品観照における現前化作用は、音楽作品の楽譜からの再生としての演奏をも含めて単に過去の生を現在の生と同一の地平にもたらず作用に尽きるものではない。⁽³⁾ またガダマーにおいては詩における言語性と解釈学的経験における言語性との相違があいまいである。これらの疑問の大きな原因は、ガダマーの歴史性概念が究極的にハイデガーの「転回」以降の一元的な存在概念に接近している点にあると思われる。ここでは歴史的時間との緊張関係の上に成立する芸術の真の現在は意味を失っているといえよう。芸術観照を反省してみる時、なるほど作家、民族、時代を表出する芸術作品の証言力は疑えないことがわかる。作品はこの証言力によって数世紀にわたって一種のコミュニケーションの媒体となるのであり、歴史的な生の了解の最もすぐれたオルガンとなるといえよう。しかし同時に芸術観照における日常的時間の束縛からの解放による「現在」の孤立的性格も無視することはできない。しかも芸術のもつこの二種の時間様式はやはり人間現存在の時間性自体から由来するものと考えざるを得ないのである。

H. クーンは生の哲学の立場から芸術におけるこのような特有の時間性について考察している。(Vgl. H. Kuhn; Die Geschichtlichkeit der Kunst, 1931, in: Schriften zur

Ästhetik, S. 197—217, 1966) 彼によれば人間とは自己および世界についての意味を発見し賦与する課題をになった存在である。そしてこのような意味発見ないし賦与の時間様式には瞬間と（歴史的な）生の時間との二種類が考えられる⁽⁴⁾。瞬間とは極めて短かい時間の長さを指すのではなく、意味が絶対的にあらわれる充実した現在を意味する。これに対し生の時間とは瞬間の分節接合されたものであり一定の時間の長さを、すなわち生の持続の形式をもつものである。瞬間は電光の如く無から突然生じるようなものではなく、常に形成されたものとして生を前もって見出しているものである。生の時間がはじめて文化的機能を持ち実践的諸制度を形成するのである。それは本質的契機として相対的な相等性 Gleichheit と反復性 Wiederholbarkeit との契機をもっている。もし人間にこの二つの時間様式がばらばらに与えられているだけだとするならば、全体としての人間の歴史性そのものは本質的に充実化されないままである。そこでは生の豊かな連関を犠牲にした瞬間を選ぶかそれとも逆に充実した現在の衰弱、硬化した生の時間を選ぶかの二者択一があるだけとなる。この互いに異質な時間様式を総合にもたらすものこそ芸術における瞬間なのである。芸術における瞬間はすぐに平均化され生の時間に移行してしまうようなものではなく、持続する瞬間である。それはまた生の時間から孤立したままのものではなく生を真に形成する力をもつものと考えられる。そしてこのような瞬間において人間ははじめて全体的な生の自己了解に達するのである。「瞬間は単に持続の限界であるだけでなく同時にその起源でもありその展開の創造的原理なのである。」(H. Kuhn: Die Geschichtlichkeit, S. 212) 従って芸術における瞬間は生の時間の忘却や否定ではなく生の時間そのものを成立せしめている不可欠な構成要素であるといえる。作品自体、一方で瞬間の意味充実を保持しているものとして、また他方で歴史的な生の時間の意味連関に編入されるものとして眺められることになる。芸術の永遠性は、それゆえクーンにおいては、超越的理念の妥当性から導かれるのもまた生の時間のもつ伝統的な反復性に基づくものでもなく、生の時間の起源としての瞬間において得られるものなのである。

クーンは他方で祝祭 Fest そのものが芸術と同様脱時間的な自己充足の現在をもち、しかも生の時間の反復性と矛盾しない特有の時間様式をもっていることを指摘している。

(Vgl. H. Kuhn, Wesen und Wirken des Kunstwerks, S. 67, 70, 72, 1960) 祝祭こそ芸術の場であり諸芸術を総合的な連関において産みだす原理でもある。そして両者は、例えば演劇や肖像画の歴史において明らかなように根源的な存在論的機能をわかちもっているのである。従ってクーンは芸術と祝祭（それはまた遊戯の本来的形式とも考えられる。Vgl. Schriften zur Ästhetik, S. 228f., 271 ff.）との存在論的な密接な関係を指摘する点で、ガダマー同様「美的区別」および「芸術の唯美化」に反対する。しかしクーンは祝祭のもつ社会的な拘束機能と同時に社会からの解放機能、精神的な内面化の機能をも重視している。従ってガダマーが芸術および祝祭の時間様式を「歴史性」の時間性に帰せしめてしまうのに対し、クーンは祝祭の実現、芸術の現前化作用を、内歴史的 innergeschichtlich な関係 (Schriften zur Ästhetik, S. 214) とみなし、単なる持続形式としての生の時間と区別する。この点でクーンはガダマーと見解を異にしている。

芸術の瞬間はそれが人間の現存在の歴史性の起源でありまたその最高の高まりであるゆえに、その一般歴史性から区別されるのであってこの歴史性と全く異質な超歴史的な何ものかが関与するのではない。従って例えばF. クライスが芸術の歴史性を全く異にする二つの契機、即ち超時間的な美的なるものと時間的な歴史的なものとの統一としてとらえよう

としたことは、クーンの立場からすれば不十分なものといえるであろう。(Vgl. F. Kreis *Der kunstgeschichtliche Gegenstand*) 芸術の歴史性は原理的にこの現前化作用そのものにあるのであってその外にはありえない。それゆえ実際の作品の歴史的理解、美術史的作業というものは、——例えば作品の美的形式と個々の歴史的社会的事実との関連づけといった——異質な二契機の知的な調停としてではなく、この現前化作用を土台にした高次な、しかし第二義的な理論的操作とみなさざるをえないであろう。

要するに芸術が他の精神活動同様に歴史的生の時間に属すると共にそこから独特の仕方でも歩み出て超歴史的な時間性に歩み入るというパラドックスなる事態は、基本的にはクーンのような仕方でも解決される他ないと思われる。

5

さて、では芸術観照そのものの時間性はどのような構造と性格をもっているのでしょうか。範例として音楽作品を取り上げてみよう。われわれが一つのメロディーを聴く場合、個々の音を一度に聴くのではない。また瞬間瞬間に個々の音を分離して聴きその後でそれらを何らかの統覚作用によって総合するのでもない。そうではなく最前聴いた音を今もありありと把持しているのであり、同時に続いて流れるであろう音をも予じめ保持しているのである。現象学的にいえば「有体的な *leibhaft* 音の今は絶えず既在へ変移し、次に新しい音の今が変様された音の今と交代している。しかし、音の今の意識、すなわち根本的印象が過去把持 *Retention* へ移行するにしてもこの過去把持それ自身がこれまた一つの今であり、顕在的に現存するのである。」(E. Husserl: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, S. 29, in: *Husserliana* Bd. X.) 過去把持とは過ぎ去りつつある意識であるがそれは知覚によって得られた原印象を今の意識に引き停め留保しておく特殊な作用であり先行する知覚をつなぎとめておく働きである。そして「今」はこのような過去把持と共に来るべきものをそのものとして虚空に構成し把握し充実へともたらし連続する以降の地平を構成する未来予持 *Protention* をも含んでいるのである。メロディーを聴く時のこのような特有の今の意識はフッサールによって内的時間意識とよばれたものに他ならない。それは単なる空間物理的な通俗時間を排除し、意識に直接立ちあらわれてくる純粋な体験時間である。それは根源的な知覚作用を、従ってまた意味形成を伴ない意識の過去把持、印象、未来予持の三相の綜合作用によって成立するものである。

ここで範例的に音楽について見出された内的時間意識は単に継起的な時間芸術にのみあてはまるだけでなく、また空間芸術にもあてはまることはいうまでもない。すでに造形芸術における時間問題で触れておいたフェルメールやレンブラントの絵画における内的な持続の時間意識は、元来全ての芸術作品について多かれ少なかれいわれるべきものである。絵画の観照の際、まなごしの絶えまぬ移動によって形や線のリズム、色のコントラスト、ハーモニー、画面の奥行等が継的に知覚される。そしてこの知覚によって内的時間意識は成立する。建築における内部空間の知覚形成が運動感覚によって生じるという事実は、建築作品における内的時間性の言及に他ならない。このことはすでに「建築を凝固した音楽」とみなしたゲーテにおいて自覚されていたことである。(Vgl. *Eckermanns Gespräche mit Goethe*. 23. März 1829) すぐれた芸術作品の場合、それが演劇であれ文学であれ、作品の描写内容の通俗的歴史時間はそのまま芸術観照の「今」にもちこまれるのではなく、芸術観照の内的時間性に還元、止揚されてしまうのであるといえよう。この内的時間

意識の今は芸術観照の「現在」に他ならない。この現在は日常的時間のような断片的な今でも歴史的事実における決断としての瞬間でも、またガダマーのいう解釈学的経験とも異なる独自の時間構造をもっている。芸術における現在の時間性は、歴史的時間と関連しつつも、その時間に対しある優位にあるような卓越した時間様式であると考えられる。それは内的時間の生成およびその持続を真の静止としてとらえる今、すなわち「永遠の現在」に他ならない。それは、「実存的歴史的時間が必然的に持つ負担性から解き放たれてあること、いわば三位一体的な現在ともいべきものにおける静止であって、そこでは過去と未来は現在自身の来たるべき現在および過ぎ去った現在として存在においては同じ身分なのである。」(Sedlmayr: Kunst und Wahrheit, S. 143, 1958)

バーダー Franz von Baader やゼードルマイヤーにならって芸術的時間の現在を本来的な真の時間と呼び 通俗的な 日常の時間、 歴史的時間をみせかけの時間とよぶとするならば、両者の混同、すりかえがみられる芸術作品は未熟な失敗作であるかあるいは似非芸術品ということができるかも知れない。みせかけの時間は真の時間がそこから離脱してきた第二義的な時間なのであり、それは真の時間の欠如態であるといえるであろう。充実した現在との関連を欠いて一方的に過去に拠を求めたり逆に未来に拠を求めることは、みせかけの時間を真の時間と思い違えていることになるであろう。また恣意的に永遠化された単なる点的性格をもつ感覚的持続があたかも真の持続であるかのように思い込まれ、それが芸術においても追求されるようになるならば、それはやはりみせかけの時間がほんものであるかのように思われていることになる。従ってこのような真の現在抜き時間論、歴史性は、たとえそれが存在論的にどれ程包括的な意味あいをもったものであっても、やはり不完全なものといわざるを得ないであろう。歴史的意识がいかに芸術の現在と共通性をもつとしてもこのような内的時間の持続としての現在をしりしめないであろう。すぐれた芸術作品は何よりもわれわれに真の現在のもつ充実したやすらぎを与えてくれるものでなければならない。

6

ところでこのような真の現在は、充実した内的時間意識の持続に尽きるものであろうか。メロディーの一節が聴覚によって把握され、色と形がまなざしによって知覚された瞬間、通俗的日常時間とは異なる充実した内的時間意識が流れだすのであるが、この原初的な流れ自体はまだあいまいな性格を持つに過ぎないといえる。音楽作品が何回も聴き返されまた絵画が繰り返しまなざしでみられた末、ある瞬間はじめて作品の全体的な意味の了解および自己の確証というものが生じてくるのだと思われる。従って真の現在はさらにその頂点というものを持っていると考えることができる。われわれは純粹視覚の綜合作用というものにいつまでもとどまっているのではなく、その究極点として高次の全体的な意味綜合に到達するのだと考えることができる。ここに到達しない限り内的時間意識はあいまいな純粹持続の意識のままである。しかしこの綜合は決して作品観照の次元をはなれた知的反省によっておこなわれるものではなく、観照と同じ軌道上で営まれるものであらねばならない。このような真の現在の中の頂点、究極点はまさに創造的瞬間と呼ぶべきものであり、そこにおいてわれわれは真に自己確証の本来の対象として作品を理解することができるのである。それゆえこの瞬間において作品観照者ははじめて真に「創造者」となるといえるであろう。

芸術における時間の問題

ところで内的時間意識におけるこの総合は本来的な意味での起源体験、すなわち時熟 *Zeitigung* であるともいえるであろう。なぜなら人間の自己確認というものはこのような根源的な内的時間の生成そのものと考え他ないからである。私は時熟という時間の生成過程を通じてはじめて自分が本来何であるかということを経験するのである。この経験は、芸術における創造的瞬間以外の時間様式でもっては不完全なままであるといえる。芸術体験は生成として、創造的な現実性として真に存在することをはじめて可能にするものともいえよう。

パーペートはこのような時間生成の時熟こそ芸術の真の現在の尖端的な高まり、創造的瞬間とみなし、この瞬間において芸術創造および人間現存在の究極の意味の開示が可能になると考えている。(W. Perpeet: *Von der Zeitlosigkeit der Kunst*, in: *Jahrbuch für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft*, 1951) パーペートによればこの瞬間においてこれまでの持続的な内的時間意識、知覚内容が真に総合されるのであり全く新しい了解の連関にもたらされるのである。この瞬間は突然無媒介的に生じてくるものでありその論理的メカニズムをわれわれは自覚することができないのである。そしてこの瞬間こそ真の意味での無時間性とよばれる卓越した時間様式なのであり、それは芸術の永遠性の真の根拠でもあるのである。従って芸術の内包が理想的性格をもつゆえに芸術は無時間的であるというような考えは誤っていることになる。プラトンのエイダスあるいは N. ハルトマンのいう *irreal* な背景なる存在の仕方は、厳密な意味では無時間的というべきものではなく、やはり一種の時間内在的なものである。それはなるほど時間の継起的な経過という時間様式をもってはいないが、おそらく一種の恒常的な臨在という特有な時間様式をもっていると考えられるからである。従って「芸術は原像的に常に現存する理念を感性的に描写するゆえに、あるいは魂の先在的な *irreal* な価値を具体化するゆえに無時間的であるという考えは誤っているのである。これは通俗的な、悪しき無時間性であるといえる。」(Perpeet: *Von der Zeitlosigkeit*, S. 14)

パーペートによれば真の無時間性とは一切の時間性にとって全き他者である。しかしそれは理念的な内包や超歴史的存在に関するものではない。人間の歴史的有限なる性格を保持する限りこの無時間的な瞬間もなんらかの形で歴史的な時間性に基づくものと考えなければならない。この瞬間は、歴史的な生から隔絶した何ものかとしてではなく歴史的な生を形成する原動力を持っていなければならない。それは歴史性の特別な一様相でありまた特別であるゆえにパラドックスな仕方でそこから脱け出る卓越した時間様式といえる。そして無時間性は特別な領域として孤立化されるものではなく、ただ特別な態度によって孤立化されるにすぎないものである。

パーペートはこの無時間性の本質をプラトンの『パルメニデス』編の中での特異な時間を言及することによって特色づけている。プラトンはそこで運動から静止への「転化」に際していかなる時間のうちにも認められないある奇妙な存在があることについて語っているのである。それは「突然」(*das Plötzlich*) である。それは時間的ないかなる今ともいえないものである。この「転化」は連続的な時間の流れの中の「今」においては決して生じないからである。プラトンが「突然」の概念を持ち出す理由はまさにそこにある。この突然はそれによって運動から静止への転化がひきおこされるような瞬間である。パーペートはこのような突然という非連続によって生じる時間こそ真の無時間性、永遠性に値するものと考えたのである。同様の意図から時間的存在である人間にとって永遠にかかわりあう

芸術における時間の問題

のは無時間的な瞬間であることをゲーテやキルケゴールが指摘している。このような瞬間の経験は意図的な努力によって導き出されるものではなく人間に贈り物として手渡されるものでしかない。このような経験は持続的な内的時間の流れを前提にし、しかもその過程の中で、「一息吹」(ニーチェ)や「マドレーヌの一片」(プルースト)のように、ほんのメロディーの一節、色彩の一片、線のかすかなリズムの知覚がきっかけとなって突然出現するものといえるかもしれない。それはまれなる経験であり驚異といえる。(Perpeet: *Das Sein der Kunst und die kunstphilosophische Methode*, S. 205, 1970)

この瞬間はボルノーが正当に歴史的人間の時間の水平方向に対して『垂直』にあらわれる時間性の一つの新しい次元としてのみ解釈されうる」(F. Bollnow: *Das Wesen der Stimmungen*, S. 211, 5 Aufl. 1974) とみなした永遠の体験に他ならない⁽⁶⁾。この瞬間は時間的に束縛されている人間が永遠に関与する真の在り方であり、そこにおいて生の意味の真の綜合が可能となるのである。永遠は外部にあるのではなく、時間的歴史的な生そのもののなかにあらわれるのであり、それゆえ生の根源的な起源であるといえる。人間は無時間性の経験を真の「私」への回帰として感受するのである。このような無時間性の経験は、それゆえ皮相的な意味での現実の生からの解放としての美的なるものとは何ら関係がないといえる。美的なるものの意味が、主観の主観性として包括的な意味あいでは解される時、それはこの無時間性の経験と密接に結びつくことになる。無時間性の経験は充実しきった生、高められた生の頂点であり、それゆえ一般の歴史的な生から孤立しているというべきである。この無時間的な瞬間から、はじめて生は全体的に形成されるのである。無時間性経験のもつあの静けさは、内的緊張と共に、再び運動に移行し生の持続的な時間を形成するために存在しているものといえるであろう。従ってこの無時間的なものは、創造的精神的なものであり、単にローマン的な憧憬の気分状態や病的な陶酔状態におけるみせかけの無時間的なものとはっきり区別されなければならないだろう。

要するに真の無時間性は流れる持続時間との対比のもとに、しかも歴史的な時間あるいは生の時間に対してパラドクシカルな仕方でも、非連続的な瞬間という形でとらえられる他ないものである。時間そのものが永遠となることはない。内的時間の持続の頂点において永遠が突然われわれに到来するのである。時間的に有限なる存在としての人間にとってある時間、時間の外に自らを立てるということは許されない。にもかかわらず時間的な現存在の一つの卓越した在り方において同時に無時間的な存在可能性が示されるのである。「人間が自からの時間的存在=müssen の法則を創造的な自己時熟として引き受ければひきうける程、ますます人間は無時間的な Dasein=können の恩寵に浴することになるのである。」(Perpeet: *Von der Zeitlosigkeit*, S. 28)

芸術は本来人間の本性自体から由来する独自の主体的活動であると共に、それはまた歴史的産物としての作品を介して独自の文化機能をになったものでもある。芸術に対するこの二つの見方は、個人的体験重視の立場と歴史的客観的認識重視の立場の相違に対応するものといえるかもしれない。すぐれた思想家においてはこの両者は究極において何らかの形で綜合されるにちがいないであろうが、実際上はどちらを優先させるかという立場の相違が生じてくるように思われる。パーペートの場合は前者に優位があることは明らかである。パーペートにとって創造的瞬間の無時間性は自己確証の最高のものでありそれは自己確信的な生を最も高き善にまで高めるものであった。(Vgl. Perpeet: *Das Sein der Kunst*, S. 203) それは「もはやこれ以上高まりえない自己現在としての現存在の喜びに満ちた共

芸術における時間の問題

同感受の体験である」(op. cit. S. 204)ともいわれる。この無時間性の体験において過去と未来は共に現在において真に保持され生の総括が一つの統一連関として形成されるのである。

芸術の永遠性の問題はまず内的時間の意識の流れ、永遠の持続としての現在と規定されたのである。しかしこの永遠の現在は時間性、歴史性に拘束された人間の生と全く異質な超越的領域を意味するものではなかった。芸術観照における脱時間的現在は生の時間の起源として生の時間を根源的に形成する力を担っていると共に、生の時間の水平方向に対し垂直的な超越への志向をもつ卓越した時間性であることが明らかになった。このように時間論から芸術の特殊な在り方、とりわけその永遠性の意味を問うことは、生の哲学やハイデガー的な存在論の立場においてはじめて意義あるものとなったといえよう。この間は芸術の真理の問と同じように芸術が人間の生、存在と深くかかわりながら、しかも他の精神的営みと異なる独自性がいかに保証されるかという問でもあった。今後、美学の内部で、このような芸術の時間論が具体的な作品解釈においていかに有効に働くのかということが確かめられなければならないだろう。また時間論一般の観点からは宗教における永遠性と芸術のそれとの関連が問題としてとりあげられなければならないであろう。パーペートの自己確証としての無時間性の経験自体、ヨーロッパにおける伝統的なキリスト教の啓示思想と内面的に深く結合しているように思われる。そしてここから逆に、これと異質な東洋的な自己確証の特殊性とその時間様式とが問われる必要がでてくると思われる。元来日本人の時間意識は、ヨーロッパ人のそれと比べて稀薄であり、それは情緒的な一種の無限直線の無常観といったものであると思われる。このような日本人独特の時間意識から、芸術の時間問題はどのように取り扱われるべきかということも今後の興味ある課題の一つと思われる。

〔註〕

- (1) ベッカーの立場は1963年に出版された書物『Dasein und Dawesen』にあつめられている次の諸論文からうかがうことができる。
Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers, 1929; Para-Existenz, Menschliches Dasein und Dawesen, 1943; Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen, 1958
- (2) ガダマーの真の意図が、新しい存在論的美学の確立にあるのではなく普遍的な哲学的解釈学の確立にあったことを考えれば、上述の批判は必ずしも適切とはいえない。ガダマーは『真理と方法』の第2版の序で第1版に寄せられた批判に答えている。そこで彼は「芸術作品の美的性質は建築法則や形象水準に依存しているのであり歴史的由来と文化的帰属の制限を超越するものである」ことを認め、「芸術作品の『質』が歴史的了解から独立した認識可能性を示すものかどうかを未決定にしておく」ことを表明している。しかしこれらの但し書にもかかわらず、ガダマーは基本的には美学を解釈学に含める立場を貫いている。
- (3) ガダマーの解釈学を土台に、作品の解釈 Interpretation が具体的にどんな形で提出されるかということは、今後の重要な研究課題であるがその基本的な方向は、造形言語(美的形式)を時代精神(現存在)の全体の意味連関のうちに位置づけんとするものであり、それは従来の精神史及び文化史としての美術史の一つの展開と考えられる。具体的な例としてガダマーは現代美術の形象言語をゲーレンのように「時代—形象」と解し、キュビズム作品を新カント派思想あ

芸術における時間の問題

るいは近代人の技術文明の世界態度の反映として解釈せんとしている。この他ガダマーは、各芸術観の基礎概念（例えば模倣、表出、記号といった）の成立、変遷の歴史的考察によって各芸術観と各時代精神との関連を明らかにしようとしていると思われる。（Vgl. Gadamer, *Begriffene Malerei?*, *Kunst und Nachahmung*, in: *Kleine Schriften II*, 1967）

- (4) クーンによれば瞬間と生の時間との区別は、また生そのものと後世 *Nachleben* との二種類の生の区別に相当するものである。そしてこの両者の関係の問題はさらに美的判断と歴史的判断との関係の問題につながるのである。近代における歴史主義の流れと美的なるもの研究プロセスとは相互依存の関係で今日の存在論に大きな貢献をしてきたと思われる。クーンにおいては価値論的観点からのその二者択一や認識論上の限界づけが問題なのではなく、あくまで生の存在論的な在り方としての両者の包括的な連関が重要であったといえる。（Vgl. *Wesen und Wirken des Kunstwerks*）
- (5) バシュラールも時間の本質を弧立した瞬間の断絶に見出し、それを垂直の時とみなしている。彼はまたそこにポエジーの源泉をみようとしている。この点に限ればバシュラールの時間論はパーパートの時間論と共通しているといえよう。（Vgl. G. Bachelard, *Instant poétique et instant métaphysique*, 1939）
(1977年8月)