

# 時の病——『魔の山』——時の美 (Ⅷ・完)

武井勇四郎

## 序

### 第一章 時の小説

第一節 語り手の性格と自然時叙法 …… (第24巻第3号)

第二節 カストルブの時間感覚と語り手の時間見解 …… (第24巻第4号)

第三節 「眠り人」の夢と夢叙法 …… (第25巻第1号)

### 第二章 構成時間

第一節 ライトモチーフ叙法と対位叙法 …… (第25巻第2号)

第二節 時の錬金術と文学的虚構時間 (その1) …… (第25巻第3号)

同 (その2) …… (第25巻第4号)

### 第三章 読者の美的時間性

第一節 読書の魔境と時間意識 …… (第26巻第1号)

第二節 時の美学 …… (本号)

## 第二節 時の美学

### I) 展観の美

展観の美の着想は日本の王朝の物語絵巻と回遊式庭園から得た。前者には物語性が走っており、後者には景観が流れているからである。両者とも小説の構成時間の美学に相通ずるものがある。

これまでに小説の構成時間を絵巻の展覧にたびたび喩えた。物語の筋 (story) を要約できてもそれを運ぶ構成時間は切り詰めたり圧縮したりすれば画が歪んでしまう。その説明のさい日本の王朝絵巻が念頭にあった。

なかでも信貴山縁起絵巻の山崎長者の「飛倉の巻」は時の美学の構想の格

好の素材に映った。小説の構成時間の美学の説明原理が物語絵巻の流動的絵画美に潜んでいると見られたからである。「飛倉の巻」は幅約 32 cm, 8 m 80 cm の長さ に及ぶ。

この説話物語の筋 (story) は『宇治拾遺物語』の 101「信濃の国の聖の事」に詳しい。信貴山に住む命蓮上人の法力と長者の物惜しみがテーマとなっている。信貴山縁起絵巻はそれの絵巻化とされるが、単独の作品としても構成上十分見応えのある逸品である。ここに残念なことに絵巻の写真図版(「信貴山縁起」日本絵巻大成 4, 1977, 中央公論社)と『宇治拾遺物語』(新潮日本古典集成, 1985)の説話を掲載することはできないが、筆者の意図するところは以下のことで十分汲み取っていただけるものと思う。

まず説話物語の筋はこうである。信貴山に住む名蓮上人は毎日、遙か下界の長者に金色の鉢を飛ばして米を入れて貰って布施を得ていた。ある日長者のある者が鉢を米倉の中に置き忘れ鍵をかけてしまった。すると長者の米倉が揺らぎ出し鉢が倉から転がり落ち、驚いたことに米倉が鉢の上に乗って舞い上がり空中を移動した。長者の家は騒然となり長者の一行はそれをすぐさま馬に乗って追いかけた。倉は河を越え野を越え命蓮上人が住むという信貴山の方角に飛んで行った。長者一行は命蓮上人の住坊にたどり着き、返還交渉し米俵だけ返して貰うことになった。金色の鉢に乗った俵を先頭に次々と俵が遙かな山を越えて戻って来る。長者の女たちが戻った俵を見て驚きほっとする。これが話の筋である。この巻には詞書の一文もないが、ほぼ『宇治拾遺物語』の説話の筋の絵画化と見られる。

絵巻の方はどうか。画面構成は手が込んでいる。全体は米倉が舞い上がり信貴山に飛んで行きそれを長者一行が大河沿いに追いかける描景の前半と、金色の鉢の上に乗った米俵を先頭にぞくぞくと長者の家に舞い降りる描景の後半からなる。丁度中間に、長者が上人と返還の交渉をしている住房の場面が配されている。

絵巻は長々と全部繰り広げられてた上で同時に一覽に供するものではな

い。開巻してすこしずつ繰り広げて展覧するものである。物語の筋の進展を場景の流れで芸術的に繰り延べるのが物語絵巻である。最初の場面から最後の場面までの展覧にかなりの時間がかかる。そこに観者の把持や予期の時間意識がからむ。

この絵巻のポイントは倉と俵の空中の移動であり、それが全体の構成の流れをつくる。それにどう「構造的未知部分」を埋め込むかがこの絵巻の技巧となっている。それによって絵画空間が時間を呼び込むのである。つまり一枚の絵画と違って絵巻の線形的継起順序がもたらす「構造的未知部分」が戦略となる。観者の時間意識のポテンシャルを高め場景場景の流れの中に持ち込むのである。俵の空中の移動と登場人物のそれへの視線方向が動線をつくる。登場人物の視線が観者の視線でもある。

長者どもの視線は揺らぎ出した倉に向かう。金色の鉢に乗って空中を移動する奇怪さに驚き、倉を長者の一行が追いかける。観者の視線も倉を追いかける一行や旅人の視線と同じで倉の移動方向に向かう。大河べりの旅人も倉の移動に度肝を抜かれる。倉が途中で見えなくなる。どこへ飛んで行くのか明かされない。観者も一行同様その行方をきわめようとして次の場面を繰り延べたくなる。それにそもそもこの倉が何の倉かが明かされていない。前半の返還交渉後に初めて明かされる。長者の家から信貴山までの遠い距離感には巻物の長さを巧みに使う。その使い方は絶妙である。大河の流れ、秋の紅葉の美しい野山、山霞を配しての距離感である。季節は米の収穫が終わった新米の頃である。山の上の住坊に年老いたみすぼらしい上人が長者一行となにやら交渉している場面が描き出されるがここには倉は描かれていない。倉は山霞をかけて返還の交渉場面の背後に出す。これが前半である。

上人が米俵だけを返還するという段になって初めて倉から俵がぞくぞくと出て来る。ここで初めて倉が米倉であることが分かる。同じ金色の鉢に乗って俵が群雀のように空を舞い上がる場面から倉の移動が上人の法力であることも分かる。前半の倉の移動は驚きをつくるが、後半の俵の移動は上人の慈

悲をつくる。今度は観者には米俵がどこへ行くのかの疑問が湧く。ただちに明かさずに長閑な秋の紅葉の野山と移動する俵を仰ぎ見る山鹿を配して距離感がつられる。この距離感が観者にどこに俵が舞い戻るのかの想像の間を与える。先頭の俵を小さく描きこれまた途中で見えなくしている。俵を描かないで歩いていきなり今はない倉の跡に次々と飛来させ、鉢を先頭に飛んで行く方向と到着方向を突如 180 度逆転させ長者の女たちを驚かす段取りで締めている。観者は上人の法力とおおらかな慈悲に感服するといったのが後半である。

前半と後半の対比の妙がすばらしい。舞い戻り方が同じ米倉でなく米俵であるところに変化の妙がある。それが全体の構成にめりはりをつける。米倉の動き出すのを見る周囲の人の騒然とした驚きの切り出しの場面と最後の俵が戻って来たときの長者の女たちの驚きと安堵の場面が好対照をなしている。前半の背景と後半の背景も対比的である。前半の大河、野山、山霞と慌ただしさ。後半のアップされた険しい山肌、山鹿が仰ぎ見る長閑さ。

テンポも見逃せない。倉と俵のスピーディーな移動。前半は長者一行が馬に乗って追いかける速さ。後半はその一行が家に帰り着く前に既に俵が舞い戻っている手早さ。舞い戻りに驚くのは家事担当の炊事女を含めた長者の女たちである。男たちと女たちの対比も見逃せない。

各場景が説話物語の筋 (story) の各場面の情景化と見るのではこの絵巻のダイナミズムを捉え損なう。また story を絵画化しているというのも単純な言い分である。そうではなく story を運ぶ構成時間を絵画的に情景化したと捉えなくてはなるまい。その際観者の時間意識を常に配慮した流動的画面構成にしている。これが構成時間の美、展覧の美の秘訣である。紙芝居は一枚一枚の画面構成でありそれをつなぐのが語り手の語りであるが、この絵巻には詞書はない。その先はどうなるのかの時間意識をつくるのは長い絵巻の展覧がもたらす「構造的未知部分」のダイナミックな機序である。この「飛倉の巻」はそれを巧みに活用している。もしこういう意味を含めて絵巻

が説話（story）の絵画化であるというならそれでよい。ただ単に説話（story）を絵画化しているというのでは、story を運ぶ構成時間のダイナミズムは損なわれる。絵巻はこのダイナミズムを絵画化している点で『宇治拾遺物語』の飛倉の説話より遙かに構成力が勝る。その説話は長者の物惜しみにたいする命蓮上人の説教性が強く、構成時間のめりはりに欠ける。

このように絵巻は説話の story の展叙を連続する絵画の流れでどう巧みに展覧するか工夫が凝らされている。各場面の巧みな情景描写の妙、前半と後半の対比の妙、描かれる時間のテンポ、「構造的未知部分」がもたらす観者の時間意識、——それらを芸術的に統合して展覧するのが絵巻である。ここに展観の美学が成立する。

いま一つ展観の美の着想には桂離宮の回遊式庭園が大きな刺激となった。観者の歩行が流動美をもたらすからである。龍安寺の石庭は観者が只管打坐して観想するにふさわしい。すべて一目で見渡せる静的な庭である。桂離宮の広大な庭園は観者が順路を散策するにふさわしい。全体を一目で観望できない。順路の散策につれて忽然と現出する隠れた庭がいくつかある。石庭が一枚の絵画なら、回遊式庭園は一巻の絵巻である。回遊式庭園と物語絵巻とは時間が通底している。一つは作品側に空間の時間化の機序があり、二つには観者の時間意識が介在する。回遊式庭園に構造的に組み込まれている小道（順路）は物語絵巻の観覧方式に通じている。観者の享受方式も絵巻と同じく同順方式である。小道は観者を運び観者に視点の流動と遠近をもたらし、静止景観を流動景観に変える。ここでも「構造的未知部分」が働く。垣根や塀や樹木や島が視界を遮りその場まで足を運ばないと見えてこない隠れた景観や庭がある。観者の時間意識をかきたてる仕組みと演出がある。

桂離宮の庭園は回遊式の極め付きの庭園である。そこには初めから客（観者）の喫茶と散策を前提にした構造が仕組まれている。そこには視野と遠近を変えることで生まれる小さな庭園がいくつかある。それらの庭は全体の大きな庭の分節的な小さな庭である。小道が観者の視野と遠近を変えるのであ

る。それに沿ってそぞろに歩けば空間は時間化され空間構成の美は時間構成の美になる。なによりまず美は空間的に形成されていなければならない。建造物（門、院、亭、楼、堂、軒、垣根）も築山も池庭も小道も樹木も草苔も石組も灯笼も手水鉢もそれとしてそれぞれ独自に造形的に変化に富んで美しくなければならない。小道は単なる時間化の手段ではない。それは庭全体の中に芸術的に配置されてそれ自体美的でなければならない。その芸術的配置が回遊式庭園の展覧の決め手だ。

桂離宮の庭園は鳥瞰的に見てもその複雑な空間構成はベルサイユ宮殿の庭園の比ではない。池庭の形、大小の中島の微妙な高低差のある複雑な形態は幾何学模様の比ではない。幾何学的な線形性は観者に予測を容易に与えてしまう。それは不意の驚きをつくらない。回遊式庭園の高低差のあるくねくねした小道は次に来る景観の予想を許さない。変化と驚きが待ち受けている。西欧の庭は鳥瞰的な神の眼の見通し切ったそれであり、日本のそれは歩く観者の眼の高さの見通せないそれである。観者の視点の動線が順路に内在化されている。その順路は美術館のいわゆる観者の動きを規制する順路と根本的に異なる。観者の視線のとどかない箇所が常にある。神の眼は歩く必要がないが、回遊式は歩くことに尽きる。視点と遠近の変化が景観を多様にする。流動的景観の妙をつくる。

順路は単に空間を時間化するための手段に尽きないそれとして芸が込んでいる。それ自身が視覚の対象であり、歩く生身の身体感覚をつくる。飛び石の場合、歩調のリズムと不可分である。それは飛び跳ねていて方向を変える。単調なリズムを消す。垣根に囲まれた細い道は歩行速度を速める。栗石敷、延段、切石敷、土橋、石橋と視覚的形態も色彩も多彩である。踏み歩く感覚も足音も微妙に変わる。また回遊路を屋外の小道だけに限るのは片手落ちである。古書院、中書院、楽器の間、新書院の広縁の移動も道の仕掛である。高めの俯瞰性が生まれる。当時は船が回遊したのもっと動きは流動的であった。

ここで順路に沿って歩いたときの景観の動的变化に注目しよう。小道は複線の好みに応じて多岐にわたるが松琴亭で茶を喫すると想定すれば、外腰掛、松琴亭、賞花亭、古書院の順の右回りとなろう。

一応表門から御幸門、中門を抜けて月波楼の前まで歩いてみよう。ここには入苑までの演出がある。いきなり苑外から庭を見せないのが日本の庭である。予測を許さない手立てが目立つ。塀や垣根で仕切られる。苑外からだ桂垣、穂垣が視線を止める。表門まで砂利道である。表門から御幸門までを通して中門へ至る御幸道はいきなり直角に曲がりその上幅を狭める。心理的に長い距離感を出す仕掛である。左右に生け垣や樹木で囲い参道にしている。歩行も速まる。砂利道から栗石敷道に変わる。御幸道の正面に中門を配さずまた道を直角に折っている。行く手に住吉の松がある。御幸門と中門の屋根は同じだが門戸は前者が透き戸で先を予想させるが後者は遮蔽戸で内を見せない。中門の戸を開ければ御輿寄で景観は一変する。門前の敷き石と入り口のその変化が絶妙である。いきなり四角い真の飛石だ。切石敷の道が直線に走る。杉苔のコントラストの妙に驚かされる。ここはこじんまりした坪庭である。織部灯籠を左手にくぐりを抜け飛石を歩めば月波楼前の鎌形手水鉢が控えている。坪庭の角形手水鉢と対照的である。対比の妙である。月波楼の「中の間」から初めて松琴亭が望める広々と開けた池庭を見ることができる。坪庭との対比に驚かされる。古書院の月見台前の延段に立てば中島が浮き立つ池庭の全体が望まれる。

ここで戻って御幸道の中程から右手に折れて紅葉山の道を歩いて外腰掛の順路をとろう。左手の飛び石伝いに踏めば外腰掛にいたる。秋の紅葉時には蘇鉄山が紅葉山と対照的で緑が濃く南国風である。書院への展望を閉ざす。二重枳形手水鉢のある直線の延段が池側に伸び、止め石で行く手を遮る。両端に配された灯籠の形態の変化の妙と対比の妙に打たれる。ここは延段と灯籠がつくる木漏れ日の露地庭である。外腰掛に座れば一場の露地庭の景観を心行くまで楽しむことができる。回遊式庭園には暫く立ち止まって観るいく

つかの見せ場がある。ここはその一つである。散策の時間に限りがないのが回遊式庭園だ。

左に折れ滝口の水音を聞きながら石橋の上に立つとぱっと開けた海の庭が目前に迫る。玉石を敷き詰めた州浜と天の橋立を見立てた石橋を手前にその奥に松琴亭が漁村風にひっそりと立つ。砂州の岬灯籠の点景がそう仕立てる。一幅の絵だ。この景観は書院から望見できない隠れた庭である。

さらに浜道の飛び石伝いに進んで石橋を渡れば松琴亭の茶亭である。ここから天の橋立を逆にみると海の庭は転じて静かな趣の石組みの池庭となる。誠に不思議だ。裏に築山があり辺りをこんもりした薄暗い風情にする。当時ここで茶を喫した。小道はある見せ場からある見せ場への空間的距離であるが、その間の時間が次への期待感をふくらませる。その典型的なものが賞花亭への道である。

飛び石伝いに蛸谷の虹形の土橋を渡ってこんもりした森の中の坂道を登る。ここから石橋が土橋が変わる。この橋の対比の妙も見事である。開放的な池べりから小高い森への変化も無視できない。山奥に茶屋の風景が待っている。離宮の庭全体が見渡せるのがこの場所である。球形の手水鉢を右手にして木々の間に古書院、中書院、新書院の白障子と白壁の白さが目だって眼下に見える。高さがスケールの大きな庭を作り出す。松琴亭から天の橋立を見る景観が一つの小さい池庭なら、賞花亭から見る景観は展望のきいたスケールの大きな池庭である。この大小の対比も絶妙である。当時船を浮かべて回遊したから順路はさらに多様で高低の対比も大きい。賞花亭の前にある球形の手水鉢は外腰掛の二重柵手水鉢と対照的な好一对である。飛び石を下って土橋の上で園林堂からおりる土橋と反対側の小中島を結ぶ橋が望める。さらに進めば古書院前に走っている二段折れ線の長い延段の上に出る。その先端から見る雁行する新書院(御殿)の前の庭は池面とは違う広々とした地平をもつ。月見台の横の沓脱石からあがって古書院の広縁に立つことができる。「二の間」から月見台を前にして見る池庭の障子の枠取りはカメラのフ



ァインダーに収まるような静かな水面の庭である。

その他卍亭、円林堂、笑意軒などへの小道と見どころはいくつかあるが我々の展観の美の説明にはこの散策で十分である。

垣根の変化の妙、小道の変化の妙、足音の変化の妙、灯籠の変化の妙、手水鉢の変化の妙、橋の変化の妙、樹形の変化の妙、暗明の変化の妙、彩色の変化の妙、建造物の変化の妙、高低差の変化の妙、大小の庭の変化の妙——こうした変化の妙が空間的に適度に配置されている、それがそれぞれ違った景観の妙を作り出す。小道はその妙を作ると同時に、ある景観とある景観を結ぶ動線である。建造物間には常に適度の距離がおかれている。それは山場への時間の遠近である。

観者にとってはこれまで観てきた庭と今観ている庭の対比は把持機能による。つまり、過去と現在とが対比され、そこに景観の流動が生まれ、次の観るものへの期待が生まれ、歩をのぼすことになる。小道を進むとき予持され予想される庭もあるがそれを全然許さない、予想をくつがえす庭もある。御輿寄の坪庭や離宮全体の望観が飛び込んでくるときは驚きだ。手水鉢や灯籠の変化がつけば観者は次の変化を期待するものである。高いところへ登ることは展望への期待が生まれる。回遊式であればこそこうした観者の時間意識の綾を庭の中に織り込むことができるのである。

時間的に重要な色々な質が複雑に絡み合って独特の時間価値質をつくり、後者のいくつかが組み立てられて時間価値となり展相を彩る。それが観者の把持と予持とにかかわり、個々の景観に尽きない流れの景観美が生まれる。これが展観の美である。回遊式庭園は単一の庭ではなく、分節したいくつかの庭の流動的複合的庭園である。それは個々の小さな庭のモザイク的寄せ集めでなく、個々の庭を和音に時間を縦軸にした流れの庭である。そこに個々の静止的庭の美学に尽きない流れの美学が生まれる。いくつかの微妙に違った庭がめりはりのついた流動的構成美を構成する。観者は庭ではなく時間の庭を鑑賞するのである。これが展観の美である。

## II) 時間的価値と美的価値のポリフォニー

信貴山縁起絵巻でも桂離宮の庭園でも個々の点景がまず美しくなければならない。加えて流れる場景が美しくなければならない。その流れが物語性によるか観者の歩行によるかの違いはあれ主眼は流れる景観美である。ひとまず流れる景観美はともかくとして小説の景観美はどうであろうか。小説のそれと絵巻や庭園のそれとの違いを指摘しておく必要がある。

小説に語音、語義、文意だけあって情景がないとするのは当たらない。ロマン・インガルデンが文学作品を語音、意味連関、描かれた対象、図式的情景の4層と文の継起順序を作品の築層構造とし、とりわけ情景 (Ansichten) の層を重視し最上層部に据えている。これは現象学的美学の特徴である。事実、読者はある風景、ある対象の形象や風貌や情景を全然想い描かないで読書していることはない。数学や論理学の抽象的論文を手に行っているわけではない。観念小説といえども日常的自然言語で書かれていて、なにがしかの情景が描かれている。さもないと小説は現実を装うことができなくなる。しかし常時情景が絵巻や庭園のように連続しているわけでもないし、読者も常に情景を想い描いているわけでもない。

日常言語は対象や場面を眼で見、耳で聞き、肌で感じるかのように知覚的に描き出すことができる。風景や心象でもある。しかし外的知覚のようにニュアンスをコトバは描き出せない。図式的である。ショーシャ夫人の「細く切れた目」「キルギス人の目」「嘎れ声」、ハンス・カストルブの「眠そうな貴族的な若々しい顔」はその細部はともかくとして想像はできる。ハンス・カストルブが謝肉祭の日にフランス語で恋を告白する場面の雰囲気も彷彿できる。

しかし、ある登場人物の場面なり彼らの風貌なり容貌なりを外的知覚像のようにありありと見ているわけではない。ハンス・カストルブの「眠そうな若々しい顔」といってもその目つき、口元、鼻の形、皮膚の色等はコトバと

して描かれていない。それはインガルデンのいう「無規定箇所」である。読者がしかるべく想像で補うしかない。細部のニュアンスは百万言尽くしても外的知覚のように描き出せないのである。それでも情景叙法は情景を描き出す機能を果たすことに長けている。もし思弁叙法の使用のみに限られたら砂を噛むような味気ない殺風景な論文となろう。それによっても時のテーマを論述できようが、物語ることはできない。

語り手は「時間を物語る」ことができるというのは、少し言いすぎかもしれないが、時間について物語るとうのは、最初にそう思われたほど不条理なことではないことは明らかである。」(576)と語る。同時代のベルグソンは純粹持続を、フッサールは時間の内的意識を哲学的に論じた。トーマス・マンは時間を小説の形式で物語るとした。ハンス・カストルプがヨーアヒムに向かってこう述べる。「我々は空間を感覚器官で、すなわち視覚と触覚とで捉える。それはいい。しかしながら、どの器官がいったい時間を捉えるのか。お教え願いたい。」(80, 11「頭の牙え」)しかり、人間には時間を感知する感覚器官がない。だからよけい時間は思弁的叙法の対象となりがちだ。しかし『魔の山』は哲学論文ではない、「時間について物語る」という小説である。そのため情景叙法を駆使して特にハンス・カストルプの時間感覚の鈍磨化過程を叙景する。その際色々な対比、比喩、寓喩の芸術的技巧が凝らされる。また既に指摘したように海の叙景で読者の想像体験に訴える場合もある。そして彼の時間感覚の鈍磨化過程は構成上、時間の遠近短縮法でなされている。

他方コトバは抽象的事柄、理詰め理論を観念的に概念的に論述できる。思弁叙法がその機能を果たす。語り手が時間や「死の天才の原理」に解説をほどこすとき効果的である。思弁叙法をどの程度どこで用いるか、どの程度情景叙法とかき混ぜるかによって文体のリズムが生まれる。

絵巻の場景や庭園の景観のように小説は情景の層のみで埋められていない。それに描かれている対象の情景は庭園の景観のような連続性がなく、文

の離散性によって不連続で、語り手や登場人物の視点転換によっていきなり場景が変わる。また錯時叙法によるなら幼年時代の祖父の死の情景が蘇り、夢叙法によるならヒッペから鉛筆を借りる場景が時間を飛び越えて現出し、回想叙法によるなら舟遊びの黄昏の光景が忽然と浮きでる。そうした叙景のさなかにもいきなり思弁的な文を挟むこともできる。文連関は複雑な入れ子構造を得意としている。語り手が思弁叙法で読者に思弁を強要する箇所も随分ある。文明文化のテーマについてのナフタとセテムブリーニの熾烈な議論がそれだ。その点で『魔の山』は叙情の文学ではない。

しかし『魔の山』には時間の情景化についての並々ならぬ芸術的技術がある。個々の麗しい、長閑な美しい時間の情景がいくつかある。

それはおおかた(ユメ)の中に出てくる。まず41「雪」の幻覚夢を見よう。この幻覚夢には既に指摘したように映像的な場景とコトバの場面の2種類の夢がある。前者の場景は情景叙法でなされている。故郷の快活な美しい生き生きした光景と南国の麗しい海の風景の時間の叙景だ。それは神殿の内陣で幼児を食らう魔女のおぞましい叙景と対比されている。

「彼の眼下、彼が佇んでいるらしいバルコニーの下は公園になっていた、——広々として、溢れるばかりの緑の闊葉樹の公園で、榆、プラタナス、樺、楓、白樺などが、豊満な、新鮮な、微光を放つ葉の飾りの色調にかすかな陰影を見せ、梢になごやかな葉ずれの音をたてていた。甘味な、湿った、樹々の放つ芳香に充たされた微風がそよいでいた。温かい驟雨がさっと通り過ぎたが、雨には光が充ちていた。空高くまで、大気が光沢を放つせせらぎに充たされているのが見えた。実に美しい。ああ、故郷の息吹き、低地の芳香と生命の充溢、久しく味わわずにいたもの。空は鳥の声でいっぱいだった。(中略)……きらめく雨のヴェールが落ちて、海が現われてきた。——海、それは南国の海だった。銀色の光にきらめく深いふかい紺碧の海、すばらしく美しい入江、片側は靄が垂れこめて開け、別の側はいよいよ青がすむ山並に遠くとりまかれ、間に配された島々には、棕櫚が

そびえていたり、糸杉の林から小さな白い家が輝いていたりした。ああ、ああ、もう十分だ、本当に過分なことだ。何という光の浄福、深い空の清冽、日に輝くさわやかな海の至福。」（517-518, 41「雪」）

これは確かに光景的にも美しい浄福な時間である。そしてこれは山の上の神殿の内陣で魔女が幼児を食らうおぞましい次の光景と対比される。

「年老いた醜い女がふたり、半裸で、髪をふり乱し、垂れ下がった魔女の乳房と、指の長さほどもある乳首を見せ、奥でゆらめき燃える火皿の光に照らされて、世にもおぞましい所業に耽っていた。一つの大皿の上で彼女たちは幼児を引き裂き、恐ろしくも平然として両手で引きちぎって、——ハンス・カストルプには血まみれになった柔らかいブロンドの髪が見えた、——その肉片を貪り食い、もろい骨が彼女たちの口の中でぼりぼりと音をたてて碎け、血が醜い唇から滴った。凍てつくような恐怖がハンス・カストルプを呪縛した。」（522）

これは自分の子を食らうサトゥルヌスの場景である。ギリシャ神話のクロノスは「時」の神である。ローマ神話の自分の子を食らうサトゥルヌスはクロノスと同一視されてきた。「時」はすべての始まりのあるものに結末をつけるために自分の子を食らうとされた。それは生あるものを滅ぼす。老が幼を、死が生を食らう。これは山の上の死の時間が低地の海の生の時間を食らう構図の寓意の情景化である。誕生生成と老化死滅が時間の掟である。生の時間が真に生の時間になるには死の時間を経なければならないというのが、ハンス・カストルプが魂の錬金術で悟った「死の天才的原理」である。

「生へ赴く道は二つある、一つは普通の、真っ直ぐな、真面目な道、もう一つは厄介な、よくない道、死を越えていく道で、これが天才的な道なんだ」（639, 46「メネール・ペーベルコロン（続き）」）

これは思弁的叙法による叙述であり、非情景的である。語り手はさらに情景叙法でその叙景化に努める。シューベルトの歌曲『菩提樹』にそれを求める。生を歌っているはずの『菩提樹』の「背後にやはり死が潜んでいる」

(704)、それは「生命の果実であるが、死から生じ、死をはらんでいる」と魂の錬金術でハンス・カストルプは悟る。その『菩提樹』を口ずさみながら敵陣に進む雄姿の叙景——それこそ「死の天才の原理」の情景化である。

「何としたことだ、彼は歌を歌っている。凍てついたような、頭の痺れるような興奮のさなかに、それとは気づかずに茫然と口ずさむように、彼は切れぎれの息遣いをしながら、低い声で『菩提樹』を歌っている。

幹には刻りぬ

美し言葉——

彼は倒れた。いや、身を伏せたのだ。地獄の弾丸が、巨大な爆裂弾が、不気味な円錐形の塊が、悪魔のような唸り声をたてながら飛んできたからだ。」(775, 52「霹靂」)

個々の対象、場景が常に直観的に美しくなければならぬことは小説とて絵巻や庭園と同じである。しかしプロセスの美はそれらの個々の対象や場景の美に尽きない。各場景の対比が美を生み出す。生々しい生と血したたる死の情景の対比は見事である。「雪」の幻覚夢でいうなら情景の夢とコトバの夢の対比美である。それは情景叙法と思弁的叙法の果たす妙なる業である。作品全体の進行を大きく見るなら理性の人物群と情の人物群の対比もそれであり(図4参照のこと)、第一部の山岳的な時間の流れと第二部の高原的なそれとの構造的対比(図8参照のこと)もそれである。こうした対比の妙が構成時間の綾の美をつくり、展叙の旋律的鮮やかさと見事さを生む。流れの妙を生む。「見事」とは「美事」のことに外ならない。見るに堪える事が見事であり、見るに堪える事が美しさである。見えることがらが個々の空間的情景美でなく、プロセス像、位相の推移形態の美、繰り延べられる相の美、展相の美が観の対象となる。展観の美とは情景叙法で描かれた個々の対象や場景の情景美ではなく流れの美である。小説で「展観の美」を文学的に基礎づけ

るのは展叙法である。既にライトモチーフ叙法と対位叙法の展叙に占める重要性については再三述べた。

読者の時間意識抜きでは時間的美的对象は論じられない。また構成時間はそれ抜きで芸術的に構成されえない。信貴山縁起絵巻の「飛倉の巻」（12世紀後半）と桂離宮の回遊式庭園（17世紀初頭）の構成時間は現代物語論の前身といえる。構成時間に観者の時間意識を組み込んだ動的構造美学であるからだ。それらは享受美学の原型といえる。既に世阿弥の『風姿花伝』（15世紀初頭）の演技論にも観者の立場が考慮された序破急が論じられている。

時間価値を構成する色々な時間質の体系は文学だけに限るものではないが文学がこの体系抜きで検討はできない。それは作品側にも読者側にも働いていて両者の相互相入が展観の美学に深くかかわるからである。既に示しておいたように語り手の語りの原点と読者の読書の原点は向き合って結末へと移動するが、両者の時間意識は全く別個でなくもちつもたれつとの相互相入関係にあり、語り手の構成戦略は読書論と不可分である。語り手と読者を内包する「語り場」は「読書の魔境」樹立の前提である。読者の現在の時間意識のポテンシャルをどう高揚させるかは色々な時間質の選択と組立にかかわる。筆者がこれまで単に「構成 composition」といわずに極力「構成時間 temporal composition」の用語を用いているのは語り手と読者の時間意識が構成にかかわることを重視してのことである。物語の筋（story）を運ぶ構成時間の織物には語り手と読者の時間意識の織り糸が織り込まれていなければならない。物語の展叙の機序はこれ抜きでは考察できない。

展叙には自ずから展相があり時間価値がつきまとう。文学のジャンルと時間価値は微妙な関係にある。叙情的ロマン、散文的観念小説、冒険小説、推理小説、SF等と同じ時間質、例えばテンポが同じように機能しているわけではない。文学作品のジャンルに然るべき時間価値が適合しないことには作品の美的価値は高まらない。筆者は時間質を『魔の山』の具体的な実質に即して考察したつもりである。それは作品側の構造に客観的に備わるもので読

者の主観的な時間感覚に還元できない。読者の時間意識は作品の虚構時間にかかわるだけに複雑な様相を呈する。読書中における把持と予持、記憶と期待感は読書行為を極めて時間的なものに仕立てる。時間にたいする美意識があり、それ抜きで構成時間の美は美たりえない。

時間価値と美的価値のポリフォニーを述べるにあたって、分かりをよくするためにインガルデンが提唱した美的価値質、美的価値についてまず触れておこう。

インガルデンのこれについての見解は『文芸作品論』(1931)と『体験、作品、価値』(1966)に披瀝されている。文学作品は四つの層(語音層、意味単位層、描かれた対象層、図式的情景層)と文の継起順序との築層構造体であり、各層と継起順序がそれぞれ固有の芸術的および美的価値質をもち、それに形而上的の質が加わり、それらの価値質のポリフォニーが作品(W)の芸術的価値と美的価値を形成する。読者が作品の再現として樹立構成する志向的美的対象(W')に美的価値が備わる。

インガルデンが『体験、作品、価値』で美的価値質として提示したものは芸術作品一般(空間作品、時間作品)に共通する一般的な美的価値質と美的価値である。

#### 美的価値質：

##### 1) 質料的契機

a) 情緒的契機——感動的、叙情的、悲しい、哀調的、絶望的、劇的な；ぞっとする、恐ろしい、すさまじい、恐怖的、悲劇的——喜ばしい、晴れ晴れした、幸せな；快的な、好きな、不快な、嫌な、至福の、痛ましい；悲しい、厳肅な、崇高な、尊大な、尊厳的……

b) 知的契機——理知的、機知的、伶俐な、機転のきいた、頭の切れる——ぼんやりした、愚鈍な、鈍感な、平凡な、浅ましい、軽薄な……

c) 素材的契機——色や音の感覚質——濃い色、淡い色、金属音、銀べ



ルの音, ガラス音, 音色 (声の) ……

## 2) 形相的契機

a) 純対象的契機: シンメトリー, 均斉のとれていない, 不均衡, コンパクトな, 密な, 内容に欠ける, ばらばらな; 簡潔な, 拡散的, おおまかな; 統一的, 統一性のない, 多様な, 単一な, 単調な; 豊かな, 貧弱な, 薄い, 不足な, わずかな; 細い, 不格好な, 重厚な, ほっそりした, ずんぐりした, 太った, 濃厚な, 簡素な, 調和的, 不調和的 ……

b) 派生的契機, 観者に対して: 分かりがよい, 分かりにくい, もつれた, こんがらがった; 明白な, 不透明な, 曇った, 暗い; すっきりした, 明示的はっきりしない, 釣合のとれない, 不安定な, 平静な; 不均衡な, 均衡のとれた; 張りつめた, 力動的な, ダイナミズムのない, 静的な; 規則的, 不規則的, 秩序的, 無秩序的, カオスの ……

## 3) 質の優劣の変容

高貴な, 洗練された, エレガントな, エレガントでない, 月並みな, 平凡な, 粗野な, 粗雑な, 繊細な, 精妙な, 練れた, 簡素な, デリケートな, 繊細さに欠ける, 野蛮な, 鋭利な, 純粹な, 汚い; すばらしい, 適切な; 完成した, 完成度のない ……

## 4) 質の現われ方

中庸な, 鋭い, 硬い, 大声で, 騒々しく, 生々しい, 柔らかく, 濃厚に, 薄い, さしさわりのある, じゃばららない, 離散的 ……

## 5) 新奇さの変容

新しい, 古い, 新鮮な, オリジナルな, 創意性のない, 流行の, 最近の, 使い古した, 例外的, 並外れた, 古めかしい, 平凡な ……

## 6) 自然性の変容

自然な, 単純な, 人工的, 強制的, 誇張した, 感化的, 観念化した ……

## 7) 真実性の変容

真の、まがいものでない、本物の、本物でない、真実の、偽りの、偽物の、いんちきの……

8) 現実性の変容

現実的、リアルな、リアルでない、見かけの、ごまかしの、作り話の……

9) 観者への働き方

刺激的、興奮的、攪乱的、温和な、平穏な、穏やかな、力強い、力弱い、惰性的、心に訴える、ショックをあたえる、インパクトな、警告的、無関心的、印象を与える、無感動な……

美的価値：

a) 素敵な、綺麗な、美しい

b) 醜い、きたない、忌まわしい、みっともない、

c) チャームな、優美な、魅力のない、優雅さがない

d) 偉大な、力強い、ちっぽけな、無力な

e) 成熟した、未熟な、お粗末な

f) 完璧な、光彩をはなつ、卓抜な

(Przeżycie, dzieło, wartość. 1966 s.165-168)

インガルデンによれば美的価値は様々な美的価値質と  
形而上的の質：

崇高な、悲劇的な、罪深い、恐ろしい、聖なる、悪魔的な  
のポリフォニーである。

ここにはプロセスにかかわりそうな時間的に重要な契機ないし時間質は見  
あたらない。それはインガルデンが芸術作品の時間的契機や築層的契機は芸  
術一般の特性でない無関係の契機としているからである。むしろ美的価値質  
や美的価値の客観性と主観性の論究に力を入れた。

しかし、美的価値を考察するに当たって彼が享受者への働きの契機や情緒的感情的契機を考慮している点は見逃せない。とすると時間作品はとりわけそうだが享受者の時間意識抜きで美的価値は考察できないはずである。

確かにインガルデンは継起順序の芸術的ないし美的価値質として「ダイナミズム」を挙げているがそれ以上は言及していない。インガルデンは実在的時間の三つの基本的存在形態——1) 時間の中で持続する事物（家、石等）、2) 出来事、事象（玉と玉の衝突等）、3) プロセス（100 m 競走、人の生涯等）——を『世界の存在をめぐる論争』（1945-46）で論究したが、価値論では時間質、時間価値についての考察はない。彼は音楽、映画において時間の組織化について存在論的考察を行なうが、その「ダイナミズム」の内実には言及していない。『文学作品の認識活動論』（1937）で彼はこれまでに読んだ箇所の時間遠近短縮（能動的記憶）について触れるが、読者の予持、期待、予測の未来への時間意識には言及していない。むしろ読書論の重点を美的態度に移し、1) 美的受容的、2) 前美的反省的、3) 後美的批評的の三つの読解の段階的様態に力点をおいて研究している。文学作品の時間芸術作品としての時間性に重点をおいた考察は後続の学者に残された課題となった。

筆者は既に基本的な時間質を抽出したが、再度それらの特徴的性質を形容詞で示せば以下となる。

### 1) 時相質

- a) 現在相的契機——今の、目下の、現世の、進行中の、現時点の、現在の……
- b) 過去相的契機——昔の、以前の、歴史的な、過ぎ去った、終了した、往時の……
- c) 未来相的契機——将来の、前途の、来世の、これから先の、先物の……

### 2) 変化質——変わった、めまぐるしい、一変の、変異的、変革的、変貌

的……

- 3) 速度質——のろのろした、遅い、緩慢な、急速な、加速的な、拍車をかけた……
- 4) 遠近質——ずっと昔の、彼方の、近未来の、ついさっき、すぐに、先の先の話……
- 5) 間隔質——束の間の、一瞬の、刹那的な、短期の、久しい、久遠の、永遠の、無限の……
- 6) 単位質——一分の、一カ月の、一年の、一世代の、万年の、一光年の、時代の……
- 7) 周期質——反復的、一巡の、円環的、習慣的、四季の、堂々めぐり、往復の、輪廻の、振り子的……
- 8) 持続質——停滞的、同じまま、長続き、足踏みの、定常的、慢性的、平行的、飽和的……
- 9) 進歩質——捗る、順調にいく、うまく進む、うまく運ぶ、手間取る、もたもたする、遅れている、遅滞の……
- 10) 継起質——前後の、先手の、後手の、連続的、継承的、線条的、離散的、中断的……
- 11) 方向質——生成的、建設的、進歩的、上昇的、発展的、螺旋的、衰退的、下降的、後退的、退歩的、逆行的、祖先返り、破壊的、エントロピー的……
- 12) 緊急質——急場しのぎ、差し迫った、応急の、せっぱ詰まった、焦眉の、火急の、そのば限り……
- 13) 適時質——間に合った、機会的、好機的、時宜を得た、転機到来の、機運に乗って、好運の、臨機応変の……
- 14) 時熟質——早熟の、早稲の、未熟の、早老の、完熟の、円熟的、晩熟の、晩成の、時代遅れ……
- 15) 組織質——有機的、協働的、諧和的、共属的、相乗的、同期的、編成

的，統合的，脈絡的……

16) 層序質——重層的，地層的，雪だるま的，深層的，堆積的，階級的，進級的，構築的，階梯的，累進的……

17) 展相——めりはりのある，裨つけた，起伏のある，山場のある，序破急のある，起承転結の，力動的な，波動的な，旋律的な，緩急のある，波瀾万丈の，のんびんだらり，だらだらした，ちぐはぐの，中途半端の，折り目切れ目のない，坦々たる，一本調子の，いつ終わるともない……

上掲の美的価値質や美的価値と時間質や時間価値とには一見して共軛性がない。しかし音楽，映画，演劇，バレエの時間芸術作品，さらにスポーツやゲーム，パフォーマンス等の時間作品は時間質，時間価値質，時間価値抜きでそのプロセスの特性をおさえることはできない。時間的对象，プロセスを特徴とする時間作品一般には上に掲げた時間質，様々な時間質の選択と組立が作り出す時間形態質，推移形態質，さらにそれらの継起的統合としての展相を彩る時間価値がつきまとう。音楽のテンポ，リズム，メロディー，和声的継起がそのプロセスを特徴づける有力な要因であるように，文学作品とて時間芸術作品である以上，初位相から終位相までの推移位相のダイナミズムが美的価値と無関係とするわけにはいかない。それは文学作品のプロセスが位相の基礎づけと意味の連関づけの継起性にその基盤をおいているからである。文学作品は多声和音的にして継起性のある築層的言語形成体であり，従って時間的価値が芸術的価値の有力な構成要因であり，またその「またの作品」たる美的対象の美的価値の有力な構成要因である。作者トーマス・マンが『魔の山』の語り手をして「時間は人生の地盤であるのと同じように，物語の地盤でもある」（575）と端的に表明せしめ，物語の時間がいかなるものであるか明らかにせしめただけでなく，『魔の山』そのものの構成時間に並々ならぬ手腕を示したのである。マンが『『魔の山』入門』で音楽のライ

トモチーフと対位法を文学的に採用しているとの以下の再度引用する告白はその点で見逃せない重要な発言である。

「私に関していえば、私は自分を詩人の中における音楽家と見なさなければなりません。小説は、私には常に一つのシンフォニー、対位法の作品、楽旨の織物でした。つまりそこでは理念が音楽上の動機の役割を演じているのです。これまで折りにふれて——私自身述べたことですが——リヒルト・ヴァーグナーの芸術が私の創作上に及ぼした影響が指摘されてきましたが、私は確かにこの影響を否定しません。とくに私は、ヴァーグナーの例にならってライトモチーフの利用を物語の中に移しました。」(786, 『「魔の山」入門』, 下線は引用者)

ライトモチーフと対位法の文学への導入も文の位相の基礎づけと意味の連関づけの継起性があればこそ成り立つものである。そこに自ずから流れが生じ、流れの形態質、推移形態質に何らかの美質が、美事さが内在する。先の対比の軽妙さの基礎には変化の妙が潜んでいる。物語筋(story)の変化、語り手の機能の変化、叙法の変化、テーマの変化、表現の変化、視点の変化の文学上の変化については既に述べた。なかでも色々な叙法が展叙を組み立てるが故に叙法の変化の妙は展観の美の核心となる。

時間価値を美的価値に、美的価値を時間価値に還元したり、また両者をその他の価値に還元したりすることは価値論にとって不毛である。また音楽理論を即座に時間作品論に適応するのも事柄の展開にとって非生産的である。それは独自性のある多様な作品をすべて手っとり早く一元化する手合いである。

ここで類を異にした価値間の親和と競合、諧和と不調和、牽引と反発、相性とその悪さについて触れておくことが重要である。

野球やサッカーの試合、将棋や囲碁の対局は時間的芸術作品といわぬまでも時間作品と呼ぶにふさわしい。そこにプロセスがあり、展相があり、なにがしかの時間価値があるからだ。ところが競技者や対局者の最終目標は勝ち

の価値である。敗北はその反価値とされる。勝敗の価値が試合や対局を駆動している機関車といえる。身体的技能、体力、意力、集中力、思考力、闘志はスポーツやゲームに不可欠な要素であり、それらの優劣が勝敗の価値を決定する。勝敗の価値の根本性格は敵対性、対峙性である。さらにそこに価値高低や競技者の感情質が加味される。大勝、圧勝、完勝、快勝、辛勝、雪辱、大敗、完敗、惨敗、惜敗といった勝ち方や負け方の表現がそれを物語っている。勝敗の価値は引き分けを嫌う。中途半端を喧嘩両成敗を嫌う。究極的に結果価値としての勝ちを求める。勝敗の価値の駆動性がプロセスをつくりそこに力動性を生み出す。

勝敗の価値そのものが純粋に追求された場合、プロセスの時間価値は影を潜める。どんな勝ち方でも勝ち、どんな負け方でも負けは負けである。その成り行きはどうでもよいことになる。ひいては山場のある、めりはりのある、拮抗性のあるプロセスの価値は評価の対象にならなくなる。最頂の熱狂的ファンはこうした勝敗の結果価値にのみ満足する。プロセスより結果が第一義的になる。

スポーツなどでは規則に反した感情むき出しの試合運びとなることがめずらしくない。こうした勝敗の価値の至上性はその価値に不埒な性格を与える。「汚い勝ち方」「泥試合」といった美的に否定的な価値質の評価表現が伴う。またさらに「不公正な」「残酷な」「卑怯な」「八百長の」といった人格的、倫理的に否定的な価値質の評価表現が付け加わる。それは勝敗の価値の他の価値にたいする至上性をもたらす不埒さである。このことからしばしば勝敗の価値は他の価値と比べて下劣であるという見解が生まれる。そのためその価値は尊ぶに値しないとされこれまで価値の類型に数え入れられさえしていない。

反面、勝敗の価値と美的価値が共に評価されるスポーツが目立つ。フィギュアスケートや新体操である。スキーのジャンプ、飛び込みなどである。普通、その評価に技能力と芸術的表現力の二面が考慮される。またタイムや飛

距離で勝敗を競うものでも試合のプロセスを加味し、競技を交互にさせたり、時間をずらして合計点で勝敗を決める工夫が凝らされる。勝敗の価値に美的価値や時間的価値を盛り込むための計らいである。勝敗の価値追求が必ずプロセスを生み出すため美的価値とよりも時間的価値との相性がよい。

他方、名試合とか名局といった場合のものはただ単に勝敗の価値に絞られていないことを教えてくれる。見応えのある拮抗したプロセスが注目される。勝敗の結果よりそうなった成り行きが評価の対象となる。確かに勝敗は究極的に追求されているがプロセスの力動性が求められる。例えば野球でいうなら2,3点の得点の僅差で、投打走に美技があり、劇的な結末で終わる試合である。初回から大量得点で開きが大きいのは競技者にも観客にも緊張感を与えない。始めから勝負がついていて残りの回はなきも同然となる。そこには技量の差が目立ち試合をいわば「面白く」しないのである。「面白さ」はこれまでの結果を残されている未来で変えることへの期待感にかかっている。それは進行中の現在が過去と未来の両方からの圧力によってポテンシャルを高められるような試合である。常に未来に勝負が掛けられる。技量相半ばした競技者がそれを可能にする。そうした場合観客は競技者の一挙手一投足に目が離せない。いわば「次の一球一打」に常に期待がかかる。逆転勝利が球場を坩堝と化す。こうした場合プロセスの時間価値が勝敗の価値と相即不離となる。名試合とはどちらが勝っても名試合なのである。こうした場合勝敗の価値が単独に出現することはなく、他の類を異にした価値と共に現出して諧和する。「劇的な結末の」「綺麗な」「平凡な」「見事な」「つまらない」「面白い」とかの肯定的ないし否定的な美的価値による価値評価が下る。

しかし類を異にしたどの価値も他の価値と親和性をもつとはかぎらない。桂離宮の庭園や信貴山絵巻に勝敗の価値は無縁に近い。『魔の山』の小説においてもそうだ。ここではむしろ美的価値と時間的価値の調和が問題となる。

スポーツやゲームでは勝敗の価値と時間的価値とは相性がいい。物語文学



では美的価値と時間的価値とのポリフォニー的調和が活きる。プラトンは最高のアイデアを善=美 (kalokagathia) と考えた。美が善であり、善が美であり、一方が他方抜きでは現出しないとされた。ここまでいかになくとも、つまり類を異にしたある価値と他の価値が相互融合しないまでも、ポリフォニー的調和は得られる。しかし、こうした問題は抽象的に論じても確たる確信がもてないので、『魔の山』で速度質 (テンポ) を事例に検討してみよう。

筆者が先に摘出した展相を除く時間質はそれとして常に時間的に価値的ではない。また時間質はそれとして美的に価値的でもない。例えば速度質 (テンポ) が急速であることが時間的に価値肯定的なのか。例えば『魔の山』の第一部では「ワルプルギスの夜」までのテンポは第二部と比べて二つの意味で急速でない。一つは story の暦上のテンポが遅い。月日が大幅に進んでいない。あの謝肉祭の夜の恋の爆発的告白劇は滞在 7 カ月目である。それはハンス・カストルプのショーシャ夫人への奇妙な恋の熟成のテンポとからんでいる。それはまた第五章の「永遠の現在」の時間性格と密接不離である。そのため story を運ぶ構成時間もテンポがそれほど速くない。テンポの遅さが時間的に価値的であり、ハンス・カストルプの永遠の現在感と調合している。その点でテンポの遅さが構成上の美性となる。

対して第二部は時間の遠近短縮叙法のため暦上のテンポは速い。そして構成時間上のテンポも終結に近づくほど速い。それは変化質とタイアップしている。ハンス・カストルプの「精神錬成」、魂の錬金術は第二部第六章に当てられている。特に 40「精神錬成」ではナフタの生い立ちと、文明と病気についてのナフタとセテムブリーニの激論があり、この見解を聞く立場に立って「精神的錬成」を受けるのがハンス・カストルプである。それがほとんど間接話法と思弁叙法で描かれている。それが story のテンポを遅くしている。一夜にして魂の錬金術は成立しないわけだ。対して第七章は情景叙法による場景の変化が多彩である。ペーベルコルンの登場と自殺、ナフタの自殺は生々しく叙景的に描かれている。それが結末へのテンポを速めている。テ

ンポの速さが時間的に価値的であり、構成上の美的価値を高める。ここが遅いのでは締まりがつかない。

その他の時間質については時間質の摘出の際に触れたのでここでは再論しない。このように時間質には一般に肯定的質と否定的質とがあるが肯定的質だけが美的に調和するわけではない。それが時間的に価値的になるか否かは展叙の機序と深くかかわる。そして読者の期待感や予期感の高まりとも関係している。劇的な変化は続く変化の中では劇的效果をもたらさない。空腹が最大の料理人なのである。

### III) 「生きられる」時間

展観の時のその「時」の性格が論題にされる最後の番である。

「面白い時」「楽しい時」「幸せな時」「感興の時」「美しい時」「充実した時」といった「時」はそれとして自足していて他のものに補ってもらおうとか、何かのための手段にするとかいったものではない。将来1カ月間旅行するために有給休暇を貯めるという類の預金的時間ではない。その時を「楽しみにしている」というのは今楽しんでいてわけではない。時間はよく川の流れたたとえられるがダムで堰止めて貯水できるのか。寝貯めや食い貯めができないというのが生き物の特徴である。それと同じように時間貯めもできない。時間を貯めるといときには時間をモノのように表象している。モノは時間の中で持続する。こうした時間をモノ的時間と呼称しておこう。後に言及するが「時間潰し」にはこのモノ的時間のイメージがある。時間を時間として感じさせるのはやはり流れる時間である。展観の美は流れる時の美である。

美は読者（観者）の今の享受の対象であり、それ自体今の直観的体験そのものであり、時間的にも空間的にも「……のための」ものではない。次に来るもののためとか、これを土台にしてとかのものではない。味わい尽くせばそれでおしまいだ。何かのたを思って食べるのは真の意味での美食ではな

い。「健康のため」などの思念はその味わいを損なう。何かそれ以上の体験を求めての体験は美的体験には通用しない。交換価値のいきつく果ては使用価値であり、使用価値は交換価値のためにはない。交換価値は貯蓄がきくが使用価値は消費だ。展観の美の時は使用価値と同じ性格をもつ。それを味わっているその時が本当に「うまい」のであればそれに理屈を加味する必要は何らない。回遊式庭園を散策してその景観美に打たれ魅了されて時間が流れているなら、それは「展観の美」の享受の時である。それを学術的態度の眼で見るときはもう味が薄れる。理屈を加味しなければ味が出ないようでは名料理ではない。回遊式庭園は展観の時を供すればそれでよい。観者はそれを鑑賞して味わえばそれでよい。それ以上のことを求める必要はない。芸術作品としての庭 (W) は観者に美的対象 (W') を樹立構成せしめるための道具であるが、美的対象 (W') はもはや道具ではない。このことはただちに受動的享受とつながらない。料理の享受はかなり受動的でせいぜい薬味や調味料ぐらいしか加味できないが、読書には能動性が要求される。読書とは美的な時の体験である。

ここで体験という言葉に触れておこう。

ドイツ語の *erleben* (体験する) は *leben* (生きる) から派生している。生々しく生きることが体験のいわれである。*Dichtung erleben* といえば詩を味わうの意味である。ポーランド語の *przeżycie* (= *erleben*) も *żyć* (= *leben*) の派生語である。日本語の「体験する」は「生きる」から語源上派生していない。「体験」の「体」は身体であり、「験」はある結果の現われ(証)であり、自分の身体上の何かの顕現(証われ)の意味となる。「生き」は「息」と同源とされている。英語の *experience* と *live* も語源上しっくりしない。

「生きる」の語に視点を移そう。「生きる」は「活きる」であり、「生活」はこの両者の抱き合わせである。日本語の「生きる(活きる)上一段自動詞」「生かす(活かす)五段他動詞」から、「生きられる」「生かされる」の

表現が生まれそこには微妙なニュアンスがある。「人生を生きる」は欧文翻訳調とされるが、能動性が出ている。「生かされる」には受身の意味がある。「生きられる」は助動詞がついて文法上、自発、可能の意味が生まれる。「生きられる」には微妙な意味合いがある。「あんな環境の悪いところでは生きようと思ってとても生きられない」という表現で分かるように生活主体と外的対象とのある関係が表明されている。つまり、主体の能動の作用と外的対象の作用のアンバランスが表現されている。ここで美的「体験」において「生きられる」の用語を使いたいのである。

翻って日本浄土経の宗教用語に「他力」「自力」がある。「自力」は聖道門の教えで難行によって自ら悟りを開き成仏するを主眼とする。禅宗などがそれである。「他力」は弥陀が自らの本願によって救いの手をさしのべ、「南無阿弥陀仏」を称名すれば衆生は浄土に往生できるとされる。親鸞の説いた浄土真宗の易行の教えである。どうも「生きられる」はこうした「他力」と「自力」の相寄ったところに成立する響きをもつ。「……を生きる」の能動でも「……によって生かされる」の受動でもないいわば相半ばした境位の「生」である。

読者は作品という他力を受けているのであり、専ら無手勝流に独り瞑想に耽っているのではない。しかし読者が能動的に作品を読解しないことには他力を受けることはできない。既に「読書の魔境」で説明したように「またの作品」は作品側からの所与と読者側からの付与によって構成されるものである。読者は独り自力で「……を生きる」のでもなく、作品の他力によって「生かされる」のでもない。芸術作品(W)は然るべく構成されていて然るべき芸術的作用力をもっている。しかし、読者が作品の「他力」のままに作品をなぞっているのではない。自ら能動的に読みとり読み込みながら「またの作品(W')」を樹立構成して美的に直観しているのである。この直接体験が「生きられる」である。筆者が「読書の魔境」の図9で志向的对象(W')を作品と読者との間に宙ぶらりんに入れたのもその意味を込めてである。

「生きられる」という自発性は強力な能動性でもないし、「生かされる」という強力な受動性でもない。「……を生きる」でも「生かされる」でもない体験が「生きられる」で芸術作品と読者の相互の力関係を巧みに表現している。

「またの作品」(W')には作品(W)におけるような読者に対峙ないし対置した対象の性格がなく、いわば意識主体との距離が弱い。つまり、現象学の用語を用いるなら、言語作品(W)は意識主体に強く超越しているのにたいして「またの作品(W')」は意識主体に弱く超越しているのである。しかしそれとの距離は皆無ではない。「またの作品」は意識の志向の対象として意識主体からの構成作用と直観作用を受ける対象である。それは丁度、夢において夢を見る「私」とその夢の中に立ち現われるもう一人の「私」との距離に似ている。見る「私」と見られる「私」とには弱く超越した距離がある。そうした弱く超越した距離の対象の直観が「生きられる」という生のあり方である。

展観の時のその「時」はこうした「生きられる」時間である。こうした「生きられる」時間をフッサールのいう時間の内的意識の把持(Retention)や予持(Protention)に還元するのでは展観の美の「時」は成立しない。把持や予持の時間意識は美そのものではないからだ。作品の構成時間が美的価値と時間的価値のポリフォニー的調和を芸術的に生み出していなければ、読者は美的時間性を享受できない、従ってそこに「生きられない」。「生きられる」とはあるはり間を生きることである。そのはり間が美的時間性に彩られていなければ味もそっけもない。それは実在的実践的な日常的時間には還元すべくもない神妙な時間といってよい。時の美を味わっている魅惑の「時」である。既に「時の錬金術と文学的虚構時間」で述べたように、コトバはこの現実的世界に存在しない夢幻的な時間を志向的に創造できるのである。庭園は実在の時空に強く縛られている。草木の色彩や樹形は四季のうつろいに左右される。どの季節とどの時刻に散策するかが展観の美の「時」を輝いた

ものにもする。観者のその時の体調も抜きがたい。虚構的時間はコトバにしばられているがもっと自由度が大きい。小説は好きな場所で好きな時に読んでよい「内的」演奏である。小説は読者を待っているのである。コトバは人がそれによって「生きられる」美的時間を創出するのである。

これと対時的な時は「時間潰し」である。

日本語の「時間潰し」の「時間」にはモノの表象があり、その時間は人に立ちだかる邪魔「物」か無用の長「物」として映り、潰されるか細切れにされる。この時間は「待ち時間」や退屈で凌ぎにくい時間に<sup>てきめん</sup>靦面に現われる。約束時間までのわずかの時間がいかに邪魔扱いされ長引くか誰しも経験している。日本語の「時間潰し」は外国語の“kill time”, “töten die Zeit”, “turer le temps”, “zabjać czas”(「時間殺し」)に相当しよう。多少のニュアンスの違いがあるが厄介物扱いの切り捨て御免のものである。それはモノ的時間である。モノ扱いさせる時間とはもともと時間的でない時間である。モノの特性は空間性であるからだ。モノ的時間はインガルデンの先に挙げた時間の類別によると1)の「時間のなかで持続する事物」のカテゴリーに入ろう。時間らしい時間は3)のプロセスである。時間の時間たる最たる特性は推移経過であるからだ。『魔の山』の語り手が語るように、「消化されない食物が人間を強くすることができないと同様に、ただ待つことだけに費やされた時間は、人間に歳をとらせないともいえる。」(264, 30「百科辞典」)「待ち時間」は消化しにくい下痢を起こす時間なのだ。その時間は有効に活かされない時間、生きない時間である。別言すれば「生きられない」時間である。

時間を殺すのではなく、「生きられる時間」を創造すること——これが時間芸術作品の究極目標である。

よく夢中になった時間、感興に打たれた時間、魅せられた時間は「楽しい一時(ひととき)」という表現をとる。「ひととき」は退屈で長たらしい時間と対照的な表現である。また「時間を忘れさせる」という表現が用いられるが、その「時間」とは時計の時間のことを指している。この二つの表現は展

観の時の「時」の性格を表現している。この「時」にあっては時計の物理的時間は内部に包みこまれ表面にその顔を出さない。表面を覆うのは軽やかな美的時間である。その軽やかさは意識の軽やかさである。それが故に蜃気楼のような危うさとはかなさだ。モノ的時間は持続性をたもてるが、コト的時間は過ぎ去るしかない。美的時間ははかない。

時間意識が活性化し、記憶や把持としての過去は現在に、期待や予持としての未来は現在に、直観や想像としての現在は現在に流れ込み、過去を過去とせず、未来を未来とせず現在の意識のポテンシャルが高められ、「あらゆる瞬間に、完全に現在の姿にし、魔術的な今立っている（nunc stans）状態を作り出す試みによって、時を止揚する」（787、『魔の山』入門）ことによって、まさしく「ひととき」となるのである。美しい「永遠のひととき」となるのである。それが「生きられる一時」となる。真に美しければ「ひとときの永遠」となる。

それは時の病を癒す「生きられる」時間の妙境だ。

——おわり——