



哲学的制作論：
空間流と空間形成，とくに舞台芸術における

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2012-11-07 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 野辺地, 東洋 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.32150/00000492

哲 学 的 制 作 論 (VI)

— 空間流と空間形成, とくに舞台芸術における —

野 辺 地 東 洋

北海道学芸大学岩見沢分校哲学教室

Tōyō NOBECHI: Philosophical Theory of Making (VI)

は し が き

筆者は空間・時間に関する観念について高橋里美博士の諸著書によつて教えられるところが甚だ多い。そしてその考えかたにもとづいて、筆者は“空間流”なる造語を思いつき、これをときおり用いていた。たまたま筆者はEislerの哲学辞典によつて、Melchior Palágyiが“Fließender Raum”(流れる空間)という言葉を用いたことを1901年の著書のうちに使っていることを知った。しかし筆者はこの書をかの地に注文して得られず、わが国の諸所の図書館に求めて容易に発見しえず、ついに最近にいたつてこれが京都大学図書館にあることを、わが分校図書館の努力によつて知りえ、これを借覧する便宜をえた。これと殆ど時を同じうして、Palágyiの1914年の著書を東京大学哲学研究室で発見し、これをも借覧することができた。これらの著書にあらわれた彼の思考は、筆者の理解しえなかつたかぎり、だいたいわが意をえたものであつたので、その要旨の必要な部分をここに再現しつつ、筆者の“空間流”の概念を整理したく思つたのである。それに続き、あわせて“空間流”の制作論における典型的なものについて筆者の考えを述べることを意図した。

ここに上記の圖書を貸与された京大図書館と東大哲学研究室とに深甚の謝意を表し、あわせて前者にたいする交渉の労をとつてくれたわが分校図書館の諸君の好意を謝する。またMinkowskiの著書については、東北大学哲学研究室によつて同大学図書館のものが貸与された。同研究室にたいしてもまた同様に深謝しなければならない。

1

ミンコフスキーは1908年に或る会合の席で次のように述べたことは周知のことである。“これよりさき、独立の空間や独立の時間というものは、まったく陰影の姿に転落して、ただこの両者による一種の統合体のみが自主性を保つこととならうとしている”¹⁾。これにたいしてハンガリーの哲学者パラージーは、ミンコフスキーの考えをもつて、時間と空間のあい異なる性格を抹殺し、互に他にたいする自立性を止揚し、両者を1個の新しい“空-時”概念という統合体に没落せしめるもの、となしている²⁾。パラージーの考えによれば、空間・時間のそれぞれ対極的な性格は、現象界の統一的二重秩序へと両者を総合的に把握する必要を感じれば感ずるほど、ますます鋭く強調されなければならないものである。そして彼はこのことを男女両性の対極的区別と関係とになぞらえている。われわれはここで右の2人の立論の相違にたちいつて、それぞれを評価することの必要を認めない。われわれはわれわれ自身の論述の途次において、右の両者から適当な示唆をうけるだけでことたりるからである。ただあい反する立言を同時に受容するかのごとき安易な総合観を生ずるといふ点を警戒するならば、両者の空時観はわれわれにたいするかぎり、いいかえれば空時の一体観に関するかぎり、決して矛盾するものではなく、根本において一致しているという楽観観のうえにわれわれは立つことができるのである。それは以下のごとくである。

パラージーは“空間は時間流とともに流れる”といつている³⁾。これはどのようなことであるかという、空間は時間の経過のなかでたえず更新されつつ、自己合同 kongruent mit sich selbst を

保つのだ、ということである。これを記号で示すならば、継起する時間点 $t_0, t_1, t_2, t_3, \dots$ にたいして、継起する空間 $R_0, R_1, R_2, R_3, \dots$ をあてがうことになる。そしてまた任意の空間形態 G_0 を仮定するならば、継起する空間にあつては G_1, G_2, G_3, \dots が相応し、それらは総じて相互に合同となる。すなわち $G_0 \cong G_1 \cong G_2 \cong G_3, \dots$ である。いま任意の空間形態を問題とするかわりに簡潔ないかたをするならば、すべて時間流のうちに継起する諸空間は相互に合同であるということができる。すなわち $R_0 \cong R_1 \cong R_2 \cong R_3, \dots$ である⁴⁾。これらの諸空間の系列はいわば時間流の諸瞬間の横断面をあらわしている。したがつてわれわれはこれらの諸空間のそれぞれを横断空間・Quer-raum とよぶことができる。ところで時間は流動である。それはこれらすべての横断空間を垂直の方向に貫流するものであり、そのさいそれは質料的な世界全体を自己に引受けている。その結果この世界はそれぞれの横断空間にあつて1個の形態をあらわしているのである⁵⁾。かくて時間は空間の第4次元ともいえるし、より正確にいうならば、この第4次元において時間が流れているのだとわれわれは考えているのである。この考えはパラジーがみずからいうところによれば、すでに1901年に彼によつて展開されたものである⁶⁾。そしてそれは彼によれば、のちのミンコフスキーの考えと完全に一致するものである。ところが一致しない点は、横断空間 $R_0, R_1, R_2, R_3, \dots$ の時間的系列という考えを構成することをミンコフスキーは必要と考へなかつたことである、とする。したがつてまた瞬間の質料的な世界形態 $\omega_0, \omega_1, \omega_2, \omega_3, \dots$ の概念をも見逃している、というのである。これがさきの批判点、“陰影の姿に転落する”に関係してくるのである⁷⁾。それはともかく、なおパラジーの考えかたをたどつてみよう。直線は ∞ の諸点を含み、平面は ∞^2 の諸直線を含み、空間は ∞^3 の諸平面を含んでいる。さらに4次元的空间は ∞^4 の3次元の諸空間を含んでいなければならない。また点は平面のなかで ∞ の諸方向へ、空間のなかで ∞^2 の諸方向へ、さらに4次元的空间のなかで ∞^3 の諸方向へ運動することができる。そしてこの ∞^3 の諸方向は ∞^3 のさまざまな時間軸をあらわすことができる。4次元的空间のなかではしたがつて ∞^3 の時間が考えられる。それらはすべてべつべつの記号を伴つた方向をもち、また互に記号を伴つた角度をかたちづくつている。われわれの場合、時間と空間とは緊密に関係しあつているから、時間はある方向を、つまりある記号的なベクトルをもつのである。普通の漠とした時間概念でも方向性が全くないというわけではない。われわれはその場合、後方と前方とに過去と将来という記号方向を区別するからである。最も素朴な人間悟性ですらこのように時間を空間と類比的に関係させ、空間概念からえられた方向概念を記号的な仕方では時間流に引移している。この素朴な悟性が時間と空間とをただ何となく関係づけており、したがつてただ一つの時間流の観念しかもつていないのに引きくらべて、数学的に組立てられている悟性は、空時の関係をこのうえもなく緊密に定めている。そしてかくすることによつて、 ∞^3 のさまざまな時間流を考えるとところまで至つている。それらは記号的な角度をなして互にぶつかりあつている。このような悟性は、時間概念を相対的なものとし、この世界の時間流を、 ∞^3 のさまざまな時間流ないしは時間ベクトルのうちの一つの特殊な場合としてのみ、理解するのである⁸⁾。

さてそれぞれの時間ベクトルにたいしては、それぞれの世界が相応している。そこで4次元の空間のうちには、異なつた実質の世界が三通り考えられることになる。そしてこれらの世界はその時間流の性格によつて互に区別されるのである。ひとが構想しうる物理的世界があるだけ、それだけの数のさまざまな種類の時間流をひとはそれらの基礎におかなければならない⁹⁾。ここでわれわれは、高橋里美博士のいわれる“時間的生成はその横断面においてすでに空間的である”¹⁰⁾という言葉を想いあわすことができるであらう。時間的生成とはいふまでもなく時間流のことであり、横断面はすなわち一つの横断空間を形成している。流れる時間が断たれることによつて、そのつどそ

のつど作られた空間が生じ、またこれらが流れる時間によつて貫ぬかれているのである。なおまたパラジーの表現で注目すべきは、“空間は時間流とともに流れる *der Raum mit dem Zeitstrom mitfließe*” と、さきにも掲げたごとく言っていることである。流れるものは時間ばかりではない。空間も流れるのである。もつともそれは時間の流れとともにではあるが。否、空間が流れているということが時間の流れではあるが。彼は 1914 年の論文で断わっているようにその表現はすでに 1901 年の論文にあらわれているのである。そこではたとえば次のようにいつている。“‘流れる空間’ という考えかたのみが正しい。この考えかただと空間は時間のなかでつねに更新するものと解されるのだ。Richtig ist nur die Idee vom ‚fließenden Raum‘, in der der Raum als ein sich in der Zeit stetig erneuernder aufgefaßt wird”¹¹⁾。時間と空間との相関 *Reziprozität* の考えからすれば、時間の流れは空間の流れである。したがつて流れる時間はただちに“流れる空間”である。われわれはこれを“空間流”といつてもいいかもしれない。たしかに時間流はまた、“作られた空間”の側からみれば空間流といえるものなのである。パラジーは空間が時間の流れのうちにあつてつねに自己合同でありつつ持続することをもつて空間恒存と名づけ、この原則を“空間恒存の公理 *Axiom von der Raumerhaltung*”と称して、これを物理学におけるエネルギー恒存の原理になぞらえているほどである¹²⁾。人間の活動を含めての空間内部のもるもろの運動も、この空間の恒存的持続が前提なのである。この空間流は、ひとたび形づくられた空間が静止のまま、つまりそこにある実質的内部構成が不変のまま、時間流によつて流される場合があり、またたえず内部構成に変化を生じながら流される場合がありうる。前者の場合はたとえ相対的であるとはいへ一応の静止状態がみられるから、時間的経過の基本的な面がともすれば忘れられがちであるが、後者の場合は時間の流動はあたかも空間の内部に浸透してその秩序をかき乱すがごとくであり、したがつて空間そのものの流動状態が露骨に観取される。もちろん流動はいずれの場合にあつても、実際、空間のいずれの部分にも浸透しゆきわたつているのであり、その点兩者において異なるところはないのであるが、一方ではあらゆる空間部分にたいして流動は均等であり、その結果、構成的秩序を変更する結果とはならないのであるのにたいして、他方にあつては流動は不均等であり、流動の結果は重複して“流動の流動”となつて現出する。ことにそのなかに人間の断つ働き、すなわち行動があらたに生ずるときは、流動はふたたび切断される。それは“切断の切断”である。われわれはこれのよき例を舞台芸術においてみることができるであろう。ひとたび切断されて作られた空間としての舞台空間は、そのなかで演技者がふたたび切断しつつその空間を流動的に継続してゆくのである。われわれはここに空間流の典型的な実例をみるのである。これについてはさらに後述するであろう。

- 1) H. Minkowski: *Raum und Zeit*, 1909, S. 1. 公刊は講演の翌年になされている。
- 2) M. Palágyi: *Die Relativitätstheorie in der modernen Physik*, 1914, S. 9.
- 3) *ibid.*, S. 14.
- 4) *ibid.*, S. 15.
- 5) *ibid.*, S. 18.
- 6) M. Palágyi: *Neue Theorie des Raumes und der Zeit*, 1901.
- 7) Palágyi: *Die Relativitätstheorie*, S. 19.
- 8) *ibid.*, S. 75.
- 9) *ibid.*, S. 76.
- 10) 高橋里美博士: 包弁証法, 昭 17, 152 頁.
- 11) Palágyi: *Neue Theorie*, S. VIII.
- 12) Palágyi: *Die Relativitätstheorie*, S. 13.

“流動の流動”は一般に運動、すなわち空間における位置の変化として考えられるが、それがとくに人間の行為としての運動、すなわち行動として考えられる場合は“切断の切断”となる。これが複雑な空間流をかたちづくるのであるが、その事情をやや詳細に分析してみたいとおもう。やはりそのさいパラージがわれわれにとつてよき手がかりとなるであろう。いま彼の最初の著作、すなわち、前掲の1901年の書をふたたび顧みることとする。

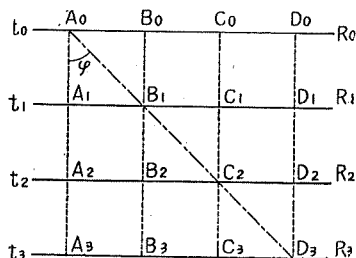
この書物はまず空-時概念の相関について説き起し、流れる空間について語り、運動の問題にいたっている。この道筋は空間流における運動をみようとするわれわれの場合にも、そのままあてはまるものとおもわれる。彼はまず空間概念への時間概念の関与ということから始めている。空間は部分から成りたつており、その部分は同時存在である。部分が同時に存在しない空間は考えられない。もしかりに、空間の部分が時間的に継起するとすれば、空間概念が時間概念の導きで成りたつていくということが、それだけますます確かだということになる。いずれにしても空間概念は時間概念が働きこんでいることなしには構成されることができない。逆にまた時間概念の形成に空間概念が参与する点を見よう。われわれは空間のうちのどの点をとるにしても、時間のすべての部分はこの一つの空間点を通つて流れているものと考え、時間のある部分はAという空間点を通り、他の部分はBという空間点を通るといふようには、考えない。もしかりに、一つの時間の流れが或るときにはここ、或るときにはかしこと、ところを変えて現われるとするならば、ますますもつて空間概念が時間概念を構成していることにならう。われわれは、時間概念の援助なしに空間概念を構成することが全く不可能であることを示すために、次の命題を立てることができる。すべての空間点は時間点というものによつて結合して一つの全体になるものであるし、また逆に、時間点はすべての空間点で拡がり、無限の世界空間になるものである、と。時間点 t_0 は世界空間の統一であるし、逆に世界空間は一つの時間点が無限に拡がったものであるといえる。これを幾何学のととえて考えてみよう。この場合、一点を通るすべての直線が考えられる。するとすべての空間点は共通な一時間点で交ることになる。いかえればすべての空間点は一時間点の放射ないしは投影ということになる。またこれを論理的な形式でいうならば、そこではあるものを主語とし、その諸性質を述語とした判断が形成される。主語は多様の統一である。そのように時間点は主語、世界空間は述語の役をつとめることになる。そこで“時間点は世界空間である”という命題 α が成りたつ。

さて次に、空間概念が時間概念の構成にあずかる場合の命題は、上の場合と正反対となつて次のようにいいあらわされる。すべての時間点は空間点というものによつて結合して一つの全体になるものであるし、また逆に、空間点はすべての時間点で拡がり、無限の時間流になるものである、と。空間における“ここ-点 Hier-Punkt”を O とすれば、時間のすべての点 $t_0, t_1, t_2, t_3, \dots$ が O を通つて流れるのである。 O そのものは、それを通つて流れゆく時間流のすべての点を超えて持続する。ここで空間点を主語とし、時間流を述語とすれば、“空間点は時間流である”という命題 β をうる事ができる²⁾。

さて命題 α から次のように論ずることができるであろう。すべての空間点は時間の“いま-点 Jetzt-Punkt”(t_0)において総括されている。そこで t_0 に相応する世界空間を“いま-空間 Jetzt-Raum”(R_0)と名づけよう。この場合、 t_1, t_2, t_3, \dots に応じて R_1, R_2, R_3, \dots が考えられる。かくして諸空間の恒常的系列という概念に到達する。これを総体として“流れる空間 Fließender Raum”と名づける。“いま-空間”の任意の点を A_0 とするならば、 R_1, R_2, R_3, \dots に応じて A_1, A_2, A_3, \dots がえられる。そこで“流れる空間”における点は、それを通つて引かれた時間線には

かならない、ということができる。これは命題 β のやや変形した表現にほかならない。そしてこの“流れる空間”の概念は、 α と β なる二つの基本関係をひとしく満足させるものなのである。従来考えられていた固定した空間も、 $t_0, t_1, t_2, t_3, \dots$ という瞬間における $R_0, R_1, R_2, R_3, \dots$ である、というわけである。ここでわれわれはこの“流れる空間”を、次のように特質づけることができるであろう。“それぞれの時間点に一つの世界空間が相応する”(a)、および“それぞれの空間点に一つの時間線が相応する”(b)¹⁾。

パラージーはすでに1901年のこの書において4次元の世界を論じていることは、以上のことによつて知れるが、これがのちにアインシュタインやミンコフスキーに接続するものとおもわれる。さらになお彼は、心理現象に空間3次元の原理を適用し、感覚作用をもつて1次元的、表象作用を2次元的、意志作用を3次元的としているが、いまは心理学上の問題に立ち入る場合ではない。したがつてわれわれは次にこの書のうちに提出された最後の問題、すなわち“流れる空間”における運動の問題を一瞥することとしよう。“いま一点”(t₀)に相応する“いま空間”(R₀)のうえに、任意の諸点A₀, B₀, C₀, D₀, ……を定めるならば、“いま空間”がt₁, t₂, t₃, ……と推移するのに応じてA₀, B₀, C₀, D₀, ……の諸点は、それぞれA₁, A₂, A₃, ……, B₁, B₂, B₃, ……, C₁, C₂, C₃, ……, D₁, D₂, D₃, ……と推移する。すなわちそこに空間流がみられるわけである。この空間流において、もし或るものがAなる“いま空間”に静止しているならば、それは絶対的な流動たる時間に乗つてA₀, A₁, A₂, A₃, ……と流されてゆくであろう。この場合、或るものの静止は空間流の内部における相対的なものであるにすぎない。さて、この或るものが空間流の内部にあつて運動するものであるならば、その運動の典型的な場合を考えるに、それはA₀, B₁, C₂, D₃, ……という具合に傾斜した線を描いて進むであろう。この線が直線であるならば、それは等速運動を示すものであり、角度 φ の大小は速度の大小をあらわすものとなる(図を参照)²⁾。



以上のようにパラージーによつて明瞭に示しだされた空間流の観念のもつ意味は、その後の相対性原理論とあいまつて歴史的意義のうえで大きなものであろう。しかしながらわれわれは空時の観念をあくまで哲学的に扱つていたのであり、単に個別科学の分野、しかも自然科学としての物理学の領域に限つてこれを扱うものではない。パラージーにおける空時論も哲学的見地からみて、われわれを裨益するところすこぶる大なるものがあると、おもわれるのである。彼の“流れる空間”は絶対的静止である根本空間をその内面に立ち入つて具体的にみたものにほかならない。空間流は全体空間の具体的な姿であり、時間流はその抽象的な姿である。空間流における運動は自然の物体そのものである場合があるが、勝義においてはわれわれ人間の行為であり、制作の働きである。これによりて時間の流れは相対的なみにおいて切断され、しかもこの働きが根本流動によつて流されているのである。これをまた逆に働きの側からみるならば、たえずあらたに空間を形成しつつある、ということもできる。たえず切断がおこなわれるときに、たえずあらたなる空間が形成され、しかもこれがたえまなくおこなわれることによつて、全体として空間の流動が形成されているということになる。“流れる空間”あるいは“空間流”とは、このようなものである。

1) Palágyi: Neue Theorie, S. 3 ff.

2) ibid., S. 8 f.

3) ibid., S. 11 ff.

4) ibid., S. 44.

次にわれわれは“流れる空間”を“作られた空間”においてみることにしよう。われわれは原始行為の切断によつて、全体空間のうちから部分空間を切りとるのである。その場合、全体空間の内面は“流れる空間”であるから、切りとられた部分空間も“流れる空間”であることには変りない。部分のもつ性質は、この場合、全体の性質とまったく同一である。ところで“作られた空間”は、その内部についてみるに、われわれの存在と無関係のものと、われわれがその内部にあつてさらに切断の働きがおこなわれているものがある。前者はわれわれによつてわれわれの外部に作られたすべての作品である。われわれがその物体空間の内部にもはやまったく触れないものとして、そのものは存在する。後者はわれわれをその内部に包容する。もとよりわれわれ人間が存在するということは、何らかの切断がわれわれによつてたえずなされていることである。働くことも行為であり、止まることも行為である。語ることも切断であり、黙することも切断である。存在するということが行為であり、切断である。このようなわれわれがその内部にあるところの部分空間は、この空間をわれわれがあらかじめ切断したともいえるし、またわれわれが行為しつつかかる空間を形成したともいうことができる。すなわちわれわれの活動の限界線が部分空間の輪郭となつてあらわれるわけである。部分空間内部のわれわれの活動を中心として考えるみかたからすれば、このようにいうことの方が事態に即しているであろう。

さきの空間制作を外部的空間形成とよび、のちのものを内部的空間形成と名づけるならば、外部的空間形成はそのもつとも純粋なるもの、すなわち作られた空間が何らかの他の目的の手段とはならないもの、いいかえれば作られた空間自体が目的であるようなものは、彫刻である。そして内部的空間形成のもつとも純粋なるものは、舞台芸術である。もちろん現在われわれは、芸術的価値においてこれらのジャンルが最高のものであるか否かを、論じているわけではない。ただ空間形成という見地から考えているのである。ところで外部的空間形成にあつては、作られたものは制作者である人間の手を離れて、人間の外に、それ独自で、存在しているのである。その物体の内部は何らかの物質によつて充たされているのであり、それは人間の行為とは関係のないものである。もつともその物体が人間によつて動かされるとき、その内部もともに動かされるのであるから、内部が人間の行為とまったく無関係だとはいえないが、内部の構成に人間の行為があずかつていないことは確かである。その物体は全体として、流れる空間のうちにあつて流れている。その物体空間は全体空間の単なる一部であるにすぎない。ただその物体を人間が移動するときだけに、前節に述べた空間流における運動の現象がみられるが、それはその物体の存在にとつて少しも本質的な関係をもつものではありえない。これに反して内部的空間形成にあつては、その部分空間内部における人間のたえざる働きがその部分空間を形成しており、その働きが終るときその空間は消滅するのである。この場合、空間流はもつとも充実したかたちであらわれる。さきの空間にあつては、その内部を構成しているものは、その空間形成とは本質的に関係のないものであつた。空間形成はすでに終つていたのであつた。内部の物質はどのようなものであつても、どのようなありかたであつても、いいのであり、もし絶対の真空ということがありうるのならば、そうであつてもさしつかえないのである。また、なるほど物体を構成している物質はたえず分子運動をつづけているではあるろうが、それはその物体の空間形成とは何ら関係がない。しかるにのちの空間にあつては、その形成はたえず人間によつておこなわれていなければならないのである。内部にある人間の活動のみがその空間形成を保つているのである。前者の空間形成は過去であるのにたいし、後者のそれは現在である。もつともこの現在は、そのうちにいくぶんかの過去を含み、いくぶんかの将来を孕む現在である。

であるからこその空間は本来のいみで流動しているのである。前者にあつては形成された空間の流動であり、後者にあつては形成されつつある空間の流動である。ここにおいて空間流はもつとも典型的な姿においてみられるのである。これが制作されつつあるものとしての舞台芸術である。もとより空間流という根本性格は前者と後者とにおいて変りはないが、空間形成ということとの連関において、後者は上に述べたような典型的な状況を呈するのである。

4

しからば次にかくのごとき舞台芸術のもつ空間、すなわち舞台空間ともいうべきものについて考えてみよう。もつとも人間がその内部に存在して行為をするところの空間は、舞台芸術のほかにも存するのである。まず何よりもわれわれはこれを日常の生活において住居としてもつている。すなわち家屋ならびにこれを含めていわれるところの建築一般のもつ内部空間である。それは人間の生存にとつての空間であり、いわゆる生活の場である。それはいわば人間にとつての世界である。その全体的なるものは社会といわれている世界であるが、個々の住居あるいはそれぞれの建築の内部に限られた空間は、個々の人間あるいは限られた集団のための世界、いわばマイクロコスモスである。この場合、コスモスとしての社会(これについてはやがて述べなければならないが)もやはり一つの空間であるが、マイクロコスモスとしての空間を人間に与えるところの建築のもつ意義はきわめて大きい。かかる建築の内部空間は人間の行為をうちに含むものであり、その空間の流動は人間の空間形成的な働きによる空間流である。その空間形成の働きによつて制作されたものはまさに流動する人間生活であり、それは個人的なものから集団的なものまでの一切を含むのである。そして比較的固定したものとしては、個人的から社会的にいたる生活様式というものを作りだす。建築のもつ内部空間はかかる空間形成に適応した枠である。かかる枠の必要でない場合は、人間生活は戸外でおこなわれることもあるうし、また枠と戸外との関係においておこなわれる場合もあるであろう。あるいはまた枠の集団である都市というものにおいておこなわれることもあるであろう。しかしながらいづれにしても、かかる生活としての空間形成は、その働き自体が作品ではない。食衣住の日常生活のいとなみにしても、文化的なさまざまないとなみにしても、個人的であると集団的であるとを問わず、その働き自体は作品ではない。たとえ効用財の制作のみならず音楽や絵画や彫刻のような芸術作品の制作がおこなわれる場合にしても、そのいとなみ自体は作品ではない。しかるに人間の空間形成作用それ自体が作品であるもの、つまり空間形成の働きと作品とが一つであるもの、これが舞台芸術にはかならない。

建築はいうまでもなく、目的とされた内部空間をもつている。目的とされた内部空間をもつものに、このほか器具や家具がある。しかし建築のもつ内部空間は器具や家具のそれとは異なつて、人間の生活そのものをいれるものである。この点、建築は他の種類の諸制作のもたない特質をもつている。それは外部的空間形成すなわちいわゆる立体形成によるところの彫刻とも異なつていのは、この種の目的とされた内部空間をもつという点によることが決定的である。乾漆造による塑像のごときものや鑄造による金銅像のごときものは、内部空間をもたないわけではないが、この場合のそれは目的とされたものではなく、彫刻の立体形成にとつて何ら必然的なものではないのである。さて、建築は一面において立体形成的な点もあるが、その本質的な効用財的性格からみて、さらに本質的な他の一面は、それがマイクロコスモスとして人間世界をいれる内部空間を形成するという点である¹⁾。いいかえれば建築はこのような内部空間の限界である。さきに枠といつたのはこのことである。しかしながらこの限界ないし境界は、たとえ内部における人間の空間形成に相応しているとはいえ、つまり人間が活動しやういように作られているとはいえ、人間の空間形成そのものの

限界ではない。それはあくまで人間の空間形成の枠として、空間形成とは別に、そのものとして、あらかじめ作られて存するものである。かりに内部に人間が存在しない場合でも、それはそのものとして残っている。枠とはこのようなものである。であるからわれわれはこの枠である建築を、人間自身による空間形成とは別に制作しなければならない（もちろん人間自身の空間形成に相応させてではあるが）。これが建築自体の内部空間形成の問題である。この作られた内部空間の枠は、効用のためであるとともに、美的表現として芸術的な評価の対象となる。

しかしながら人間の空間形成作用そのものが作品であり、しかもそのためにもはや効用からまったく離れたところの制作は、舞台芸術のそれにほかならない。それにあつては、人間の空間切断が連続的におこなわれる。そのときどきに空間が形成されつつ、それが連続的に進行する。空間は流動するのである。もとよりすべての空間は本来のいみにおいて流動している。それはそれ自身絶対の静止であるところの全体空間のうちにおける部分空間として流れている。したがってさきに述べたごとく彫刻も空間流をもつのである。それは運命時間につながる根本流動である。しかしながら相対的にみるときは、彫刻のような物体はそれとしては空間的に固定しているのであり、静止の状態にある。しかるに舞台芸術にあつては、空間形成の連続的進行が作品である。それは相対的ないみにおいても空間流そのものである。つまり根本空間流が状態のすべてである。さきに空間流が典型的にみられるといつたのは、このいみである。

ところで問題の舞台芸術であるが、このものにあつては、空間はもちろん舞台を中心として制作される。舞台はその極端な場合は自然そのものであつてもさしつかえない。それにしても自然のどのような状況でもかまわないというのではなく、特定の自然状況が選ばれることによつて、人間による自然にたいする切断がおこなわれる。切断されたかぎりが舞台空間である。しかしながら普通は舞台上の働きがより効果的におこなわれ、またこれを観賞するものよりよき便宜のために、舞台は建築の内部に設けられる。完全に限定された内部空間としての劇場にいたるまでには、青天井の円形劇場のごときものもあり、また屋根のある舞台が観賞者の位置する空間から分離して存するようなものもあるが、現在では演技者も観賞者も一つの劇場の内部空間に包接され、とくに演技者がさらにそのなかに特定の舞台空間をもつというのが一般である。また舞台の構造についていえば、さきの極端な場合の野外劇にあつては、大地そのものが舞台であるが、人手によつて作られたものにおいては、単に平板なもの、上方に向つて立体化するもの、下方へと立体化するもの、廻転するもの、方形なるもの、円形なるもの、橋掛り・花道のごとき、また名乗り舞台・エプロン・ステージのごとき、いわば副舞台をもつたものなど、各種のものがある。しかしこれらの事情は、現在のわれわれの問題にとつては、本質的なことからはではない。

いずれにしても舞台を中心とした空間においていとなまれる人間の働きは、いずれのいみにおいても空間流として流動したひろがり形成するものである。しかもかかる空間を制作すること自体が作品である。それは劇場を建築するさい舞台を設備するというではない。ただ建築上の舞台という空間を制作することならば、それはただ建築上の問題につきる。建築の制作においては、制作することそれ自体は作品ではない。制作されたものとしての建築が作品である。いまのわれわれの場合は制作することと制作されたものとは一つである。舞台空間を制作すること、すなわち建築上の舞台において働きを演ずること、そのものが作品である。それは典型的な空間流となつて流動する。舞台空間の制作がおこなわれているということは、必ずしもそこで運動のみがおこなわれているということではない。静止もまた制作である。世阿弥は運動の停止時を“せぬひま”といつたが、これを説明して次のようにいつている。“まづ、二曲をはじめとして、立はたらき、物まねの色々、ことごとくみな身になす態(わざ)也。せぬ所と申は、そのひまなり。このせぬひま

はなにとておもしろきぞと見る所、是はゆだんなく、心をつなぐしやうね也。舞をまひやむひま、音曲をうたひやむところ、そのほか、こと葉、物まね、あらゆるしなじなの、ひまびまに心をすてずして、用心をもつ内心也。この内心の感、外にほひてをもしろき也。かやうなれ共、此内心ありと、よそに見えてはわかるべし。もしみえば、それは態になるべし。せぬにてはあるべからず。無心の位にて、我心をわれにもかくす安心にて、せぬひまの前後をつなぐべし。是即萬能を一心にてつなぐ感力也”²⁾。制作中の静止も制作である。それを“せぬにてはあるべからず”といつたのである。舞台の上で静止しているのと楽屋で休息しているのとは、違うのである。

このような制作は、舞踊から様式的演劇をへて写實的演劇にいたるまで、さまざまの種類のものでありうる。それらは空間を切断する仕方に応ずるものである。この点については他のところで触れたので、いまは述べないこととする。ただ一言をもつて、以上述べたことを要約するならば、彫刻の制作は外部空間形成(立体形成)であり、建築の制作は外部および内部空間形成であるが、舞台芸術の制作は、内外の問題を離れた空間形成、最も内実的な形成作用そのものであり、いわば空間流形成であるということである。

- 1) ニコラウス・ペヴスナーはその著“ヨーロッパ建築概論”の序文で、建築は平面処理の2次元的絵画や立体処理の3次元的彫刻と違って、同じく3次元的ではあるが空間の処理に関係したものであるといい、建築を“空間を形成すること *shaping space*”といっている。この場合の *space* は内部空間のいみでの空間と解せられる。なお彼は建築をもつて絵画のおよび彫刻的要素をも含む包括的なものとしているうえに、生活地盤に結びつく社会的優越性をももつものとなしている。これらは建築の特性をよくあらわした見解といえよう。
Nikolaus Pevsner : *An Outline of European Architecture*, 5th ed., 1957, p. 23 f.
- 2) 世阿弥元清: 花鏡, 萬能箱一心の事。能勢朝次, 世阿弥十六部集評釈, 上, 375頁, 岩波書店版, 昭24, 第2刷による。ただし本文は能勢氏による考異を併せ用いた。