

ハイデッガーにおける芸術と真理

田 中 末 男

この小論の意図は、『芸術作品の根源』を中心とするハイデッガーの芸術論を追跡することによって、まずこの芸術論そのもののもつ意義を解明し、次にこの芸術論がハイデッガーの思惟の歩みの全道程のなかに占める位置と役割とを究明しようとするものである。

ハイデッガーはこの『芸術作品の根源』⁽¹⁾においても、かつての『存在と時間』におけると同様、まず方法的省察から始めている。それはハイデッガーの思惟——それはすべて「存在の問い」に収斂するといふ意味で存在の思惟と呼びうる——にとつて、問うこととそれによつて問われるものとは密接不可分であり、問い方に呼応して問われたものはその姿をそのつどあらわしてくると考えられているからである。さて、まず芸術作品の「根源」としてすぐに思いつかれるのは、その作者としての芸術家である。芸術家なくして芸術作品もないことは当然である。しかし他方、芸術家の芸術家たるゆえんはまさに芸術作品によつてである。一枚の絵も描いたことのない者を画家と呼ぶわけにはいかない。こうしてその根源に関して、芸術家と芸術作品との間で

堂々廻りが起こるように思われる。だがここでハイデッガーが根源と
いうのは、あるものの時間的な出所のことではない。「ここでいう根
源とは、そこからそれによって (von woher und wodurch) ある事
象が、それでありそのようなものである (was sie ist und wie sie
ist) とところのかのものを意味する」⁽²⁾。すなわちある事象の本質由来
のことである。そして芸術家と芸術作品が共にそこからよつて来た
共通の根を、ハイデッガーは芸術そのものにもみる。どちらが先かとい
う問い方の不毛性は、かえって別の位相への視向の変換を迫っている
のである。

かくて芸術作品の根源へと遡及せんとする試みは、芸術そのもの、
芸術の本質への問いとしてまず限定をうけることになる。だが芸術そ
のものにどう接近したらよいのか。いろいろな「芸術作品」を集めて
比較対照し、そこから一般的性質を抽出してそれを「芸術そのもの」
と規定するののか。だが「芸術そのもの」がわからないのに、どうして
ある存在者が「芸術作品」であるかわかったのか。またそうしたやり
方とは逆に、ある高次の概念から芸術概念を導出してくる方法も、結
局のところ導出すべきものをこっそり最初に忍び込ませているにすぎ

ない。下からの帰納的方法も上からの演繹的方法も、ハイデッガーによればともに「自己欺瞞」⑧にはかならない。いずれにせよまたもや「芸術作品」と「芸術そのもの」との間の循環に陥らざるをえないように思われる。これから脱け出すために、再び現実的(wirklich)に在るのは芸術作品および芸術家だけで、芸術そのものなど空虚な言葉か、せいぜい両者についての集合観念にすぎないと片づけてしまいたくなるかもしれない。だがハイデッガー的にいえば、たしかに実際に(fatsächlich)在るのは芸術作品と芸術家だけかもしれないが、それらが実際に在るためにはその根底に本来に現実的なものが在って、それに基づいてはじめて可能となるのである。芸術作品から芸術そのものへ、翻って芸術そのものから芸術作品への歩みは、ハイデッガーによれば避けられるべき誤れる循環(circulus vitiosus)ではない。むしろ「われわれはこの円環を貫徹しなければならぬ。これはまさにあわせても欠陥でもない。この道を歩むことが思惟の強さであり、この道にとどまることが思惟の手堅さである」⑧。このことが可能なのは、『存在と時間』においてすでに明らかにされたように、人間の現存在が投機的に「自己—自身に—先立って(sich-selbst-vorweg)」在るものとして、例えばここでは「芸術についての先了解(Vorverständnis)」のなかで振舞っていることによるものである。つまりこうした問い方が不可避なのは、元々「現存在の循環的存在(Das zirkelhaft-*Sein*)」に起因することである。ハイデッガーは『存在と時間』と同様、ここでも解釈学的方法をもって分析を進めていくのである。

二

そこではまず、ハイデッガーは芸術そのもの、すなわち芸術の本質に近づくために、「芸術が疑いもなく現実的に(ungezweifelt wirklich)支配しているところ」⑧つまり芸術作品に定位する。作品という形態をとらない芸術など考えられないからである。「芸術は芸術作品のなかにひそんでいる」⑧。しかしこのことは芸術が既成概念として前提されているということではなく、解釈学的状況としての「先—構造(Vor-Struktur)」——これはさらに「先持(Vorhabe)」——「先視(Vorsicht)」それに「先握(Vorgriff)」に分節されている——のなかで照準を合わされているだけにすぎない。ところでこの芸術作品は、N・ハルトマン流の成層理論におけるように、物的な(dinghaft)土台の上に、その上部構造として美的—精神的価値が付与されたものとして捉えられてはならない。ハイデッガーは芸術作品をはじめ、存在者を伝統的形而上学から借りてこられた概念的枠組のなかに押し込めるのではなく、それ自身の固有の存在性において記述しようとする。芸術作品の場合、それを主観に対する「対—象(Gegenstand)」としてでなく、その「純粋な自存性(das reine Insichstehen)」⑨において捉えようとするのである。そのことは作品をして自ら語りしめることを意味する。そのためハイデッガーは、ゴッホによって描かれた百姓靴の絵を選び、それが内から語りかけてくるものに耳を傾けるのである。

そこでは何が描かれているのか。「一足の百姓靴ただそれだけである」⑨。その靴がどこにあり、誰のものであるかといった現実的諸関

係は一切そこからわからない。⁽⁸⁾だがその靴はぼつんと孤立しているわけではない。ゴッホの絵は、靴をとりまく日常的な諸連関をそのよ
うな仕方ではわば括弧に入れることよって、日常性のなかで覆い隠
されていたものを甦らせているのである。この履き古された靴の絵の
なかから、「大地のおし黙った呼びかけ (der verschwiegene Zuruf
der Erde)」⁽²³⁾や、農婦の「パンを確保するための泣き言をいわない
心配、困窮を再び耐えたことと言葉なき喜び、誕生の到来における胸
の高鳴り、死の威嚇における戦慄」⁽²³⁾までもハイデッガーは聴きわけ
るのである。『存在と時間』によれば、靴などの道具存在は「……す
るためのあるもの」として、その存在は「有用性 (Dienlichkeit)」に
あると規定されていた。したがってそれは結局のところ人間的現存在
に役立つかぎりにおいてのみ存在しうるものとされていた。しかしゴ
ッホの絵に描かれている百姓靴はただそれだけのものではあろうか。土
間に脱ぎすてられていても、そこにそれが在るというだけで農婦に安
堵を与え、たとえ穴があいて役立たなくなっても、彼女に捨て
るのを躊躇させるような愛着を感じさせるものではないだろうか。ハ
イデッガーはおそらく『存在と時間』の道具存在の分析に対する反省
を込めて次のように述べている。「なるほど道具の道具存在は有用性
に存している。しかしこの有用性そのものは、道具の本質的な存在の
充実のうちに安らう。われわれはそれを信頼性 (Verlässlichkeit) と
名づける」⁽²³⁾。したがって「道具の有用性は、しかしこの信頼性の本
質結果にすぎない」⁽²³⁾ことになる。ゴッホの絵を通して、そのなか

ハイデッガーにおける芸術と真理(田中)

で靴という存在者の根源的な相が開示されたのである。換言すれば、
「道具の道具存在は、実は (in Wahrheit) 何であるか」⁽²²⁾という問
いにおいて求められていた真相としての「真理 (Wahrheit)」が芸術
作品によって獲得されたのである。この真理をゴッホは無から創造し
たわけではない。すでに農婦によって生きられていたのである。しか
しそこではそのようなものとして把握されてはいなかった。農婦がそ
の世界に没入すればするほど、そこで出会われるものはその存在を自
ら隠すのである。しかしこのことは農婦の存在忘却とか転落現象とい
ったことではない。むしろ存在そのものの本質趨勢によるものであ
る。ここに芸術作品が生れてくる必然性がある。「作品によってはじ
めて、そして作品においてのみ道具の道具存在がとくに現われてくる
(zu seinem Vorschein kommen)」⁽²⁵⁾、(傍点筆者)のである。た
だ素朴に信頼性を生きただけでは、やがてその信頼性が表層的な有
用性へと変質する危険性がある。道具にも認められるその「自足性
(Insichruhen)」⁽²³⁾を守るものとして芸術が要求されてくるのであ
る。

こうしてハイデッガーは芸術とその本質を次のように規定する。
「芸術の作品において、存在者の真理が作品につくり置かれる。……
だから芸術の本質はこのこと、すなわち存在者の真理が自己を作品に
つへり置くこと (das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des
Seienden) であらう」⁽²⁵⁾。とある中でここで注意すべきことは、ハイデ
ッガーがいわゆる模写論の立場に立っているのではないということだ

ある。ゴッホの絵についていえば、そこに描かれている百姓靴はいかにリアリスティックに表現されていようと、実際に眼前していたであろうものの再現ではない。ここでいう真理は、現実の靴と作品のそれとの「一致」ではない。また逆に、ここではイデアリスティックにあるべき理想の靴が描かれているわけでもない。それもいかなればイデアの模倣として、一種の模倣論に変わりないであろう。存在者の真理とは、この場合靴という存在者のたんなる個別的真理のことでなく、その靴に凝集され、その靴を通して浮び上ってくる農婦的世界の一般的本質をさすのである。芸術はそれ自体としては存在者に何ももたらさない。またそれを説明(Erklären)するためのものでもない。むしろ存在者をその真相へと救い出し、そこで守るものとして、つまり聖化(Verkähren)するのである。

二

次にハイデッガーはさらに一歩進めて、芸術作品において具現されている真理の構造と動性とを今度はギリシア神殿を手がかりにして解明しようとする。建築作品は描写芸術ではないがゆえに、そこにおいて真理が認められるとすればそれは直接的に呈示されているはずである。ハイデッガーがこのギリシア神殿において、存在者の真相としての根源的諸関関——ギリシア民族の「誕生と死、不幸と祝福、勝利と恥辱、忍耐と没落」(3)などが何ものをも媒介とせず直下に立ち現われてきているのを見る。この根源的諸関係は「世界」と名づけられ

る。ギリシア神殿はギリシア民族の世界を開示しているのである。

しかしそれだけではない。この世界は空中に漂うものではなく、また無限定に延び拡がるものでもない。建築作品は世界を支え、それを可能にしかつ限定するものを同時に開示する。それは「大地」と名づけられる。この大地は、従来の伝統的美学が「素材」という名の下で一面的に捉えていたものにあたる。しかしハイデッガーによれば芸術作品は、「素材—形式」という元来は道具存在の解釈に由来するといわれる図式では把握できない。道具ではその素材なるものは消えてしまわねばならない。それが何からできているのか気づかれもしないとき、その道具は最も使いやすいのである。しかし芸術では事情は全く異なる。芸術家はそこから作品を作り出すところのものを、いわゆるタブラ・ラサのような自由に加工したり刻み込んだりすることのできる無規定、無内容のものとは考えてはいない。石の輝きや重み、木の木目や光沢こそ彼の活動がそこではじめて可能となる場(Element)である。したがって道具製作とは逆に、「地を生かす」ことこそ芸術家にとって肝要なのである。大地は素材のように貧弱な概念ではなく、豊かな可能性を自らのうちに秘めているのである。そして大理石の何たるかは資材置場においてではなく、神殿という作品を通して知られるのである。

さらにまた大地は一個の芸術作品の「内部」にあるだけでなく、その外にも拡がっている。大理石からなるギリシア神殿は、地中海の紺碧の海や空を背景にしてこそ、その白亜の輝きを一層放っていること

であろう。大地とはたんに大理石ばかりでなく、自然全体を含むものであり、素材のような狭隘な概念ではないのである。

ハイデッガーはギリシア神殿をめぐる経験のなから、そこに現われている真理の構造を構成する二つの本質性向として次の二つをとりだす。それは「世界を打ち立てること (Aufstellen der Welt)」と「大地を引き立てること (Herstellen der Erde)」である。ではこの両性向はいかなる関係にあるのか。まず「世界とは、歴史的民族の運命における、単純かつ本質的な諸決定の広い軌道が自らを開いていく開け (die sich öffnende Offenheit)」であるのに対して、「大地とは、たえず自らを閉鎖するものが、したがってそのようにして保護するものが何ものへも押し込められずに登場すること」である(37)。つまり世界は「自己を開くもの」であり、大地は反対に「自己を閉ざすもの」である。それゆえ両者は本質的に矛盾した傾向をもち、互いに相容れないものである。世界は開示性として、閉ざされたものとしての大地を許さない。逆に大地は閉鎖性として、世界を自分のなかに引き戻そうとする。このような世界と大地との関係をハイデッガーは「相克 (Streit)」と呼ぶ。「作品の作品存在は、世界と大地との相克を争わせることに存する」(38)。作品とは、世界と大地との相克の場ということができる。

しかしこの相克を離反的対立の意味で理解してはならない。両者は作品のうちに現われた真理を構成する契機として、不可分の関係にある。「世界は大地に基づき、大地は世界に突き抜ける」(37)。互いに他

ハイデッガーにおける芸術と真理(田中)

なくしてはありえない。というより元々表裏一体の関係にあって、例えばギリシア神殿はそれだけで宗教性に富んだギリシア民族の世界と、それを可能にし支え包むギリシアの大地とを、同時かつ一挙に現前させているのである。だから相克的両者は、にもかかわらず「あの完結した統一的安らぎ」(37)のなかに憩うことができるのである。むしろここには和解とか調停などありえない。あるとすれば、相反するものが自己を最大限に主張することによって生れる危うい動的均衡だけであろう。芸術美の本質に属するはかなさも、この内在する危うさに起因するものと考えられる。ある作品の偉大さとは、その内に相反するものをその極限まで争わせつつ、なおかつその緊張にみちた関係をもちこたえているものごとをいうのであろう。

三

ハイデッガーは、芸術の作品 (Werk) のなかに真相としての真理が「働いている (am Werke sein)」ことを経験した。このような真理は、従来の伝統的形而上学のそれとは全く異なるものといつてよい。そこでは真理について、ギリシア哲学から近世の先験的哲学に至るまで、「物と知性との適合 (adaequatio rei et intellectus)」と捉えられてきた⁽⁹⁾。ハイデッガーによればこの真理観が種々の変型を加えられるながらも、西欧形而上学を一貫して根底から規定しつづけてきたのである。例えば中世キリスト教神学にあつては、それは「知性の物への適合 (adaequatio intellectus ad rem)」ではなく、「物の知性

への適合(adaequatio rei ad intellectum)——ただしこの場合の知性とは神の知性(Intellectus divinus)——へと変化したにすぎない。またそれは近世に入ってから創造説を切り離しただけでその傾向は一層強められ、例のカントの「ロベリニクスの転回」すなわち「われわれの全ての認識が対象に則らねばならない」ではなく、「対象がわれわれの認識に則らねばならない」という考え方によって近世的定式が与えられた。しかし物が知性に適合するのであれ、またその逆であれ、伝統的真理概念はいずれも「何々に(正しく)則ること(ein Sichrichten nach……)」に基⁽¹⁰⁾くものであり、ハイデッガーはこのような真理概念を「正当性(Richtigkeit)」と規定するのである。⁽¹¹⁾

ハイデッガーはこの伝統的真理概念に「アレテイア(ἀληθεια)」としての真理を対置させる。そして彼の考えによれば、前者は後者の派生態でしかないのである。だがこの「アレテイア」としての真理の本質は、ギリシア人の思惟において、そしてその後も、いわんや後続の哲学においても考えられないままであった⁽¹²⁾という運命をもっていた。このアレテイアとは、「非—隠蔽性(Un-verborgenheit)」を意味する。むしろ問題は翻訳上のことではなく、「われわれに通俗的な、それゆえ使い古された正当性という意味での真理の根底に、経験されざるもの、考えられざるものとしてよこたわっているもの⁽¹³⁾」に思いをこらすことが肝要なのである。事象と認識の一致とか適合とかいっても、そうしたことがそもそも可能となるためには両者がそこに基づき、そこで動くところの共通の場が何らかの仕方で開催していなければ

ばならない。それは存在者の側からみれば全くの「他者」であるが、存在者をそのようなものとして可能にするという意味で「存在者以上に存在する⁽¹⁴⁾」ものである。それは存在者の只中に本質する(wesen)「開かれた場」として「明るみ(Lichtung)」——語源的には「森の空き地」を意味する——と呼ばれる。「存在者は、それがこの明るみの明け照らし出されたものへに出入りするときのみ、存在者として存在することができる⁽¹⁵⁾」(41-42)。

だがここで注意すべきことは、「存在者の真只中に開かれた場すなわち明るみは、つねに幕を上げられた固定した舞台で、その上で存在者の劇が演じられるといったものでは決⁽¹⁶⁾してない⁽¹⁷⁾」ということである。このことはハイデッガーが真理を命題や事象の性質といったものでなく、一つの出来する「生起(ein Geschehnis)」とみていることを意味する。生起とはたえざる運動である。この運動がなぜ起るかといえば、真理はその本質において自らの反対物を内包しているからである。全く奇妙な表現であるが、ハイデッガーは「真理はその本質において非—真理(Un-wahrheit)である⁽¹⁸⁾」と述べている。「非—隠蔽性」としての真理は、文字通り「隠蔽性」を自らの構成契機として内蔵しているのである。このことは真理そのものが明るみと隠蔽との闘争であることを意味する⁽¹⁹⁾。ハイデッガーがギリシア語の「アレテイア」のなかに真理の本質としてみたものは、接頭辞の否定あるいは奪取を表す $\alpha\lambda\epsilon\theta\epsilon\alpha$ が示す闘争的性格であった。かくして「真理の本質は、それ自身において原相克(Urstreit)であり、そのなかであ

の開かれた中心が戦い取られ、その中心のなかへ存在者が立ち入り、またそこから自分自身へと退去させられるのである」(44)。

それではこの真理の本質としての「原相克」と芸術作品において生起する世界と大地との「相克」との関係はどのようなものであろうか。まず原相克としての真理について次のように述べられている。

「だが真理ははじめにどこかの星にそれ自体で眼前し、あとからどこかの存在者に下降して納められるといったものではない」(50)。真理は自体的存在者のようにどこかの空中に漂うものではない。自分自身を本質必然的に何らかの形に整えるのである。「開けの明るみと開かれたものへの方整化とは相依相属している (Lichtung der Offenheit und Einrichtung in das Offene gehören zusammen.)。それらは真理生起の同じ一つの**本質である**」(50、傍点筆者)。真理そのもの (die Wahrheit) と真なるもの (das Wahre) とは不可分である。自らを何らかの仕方で形態化しない真理などありえない。そして真理の本質としての原相克が自己を存在者として整える仕方の一つが、芸術作品における世界と大地との相克なのである。⁽⁴⁴⁾

その意味において、この相克は原相克なしには起りえない。しかしこの相克は、とはいえ原相克のたんなる実例とか、そこから機械的必然によって生じた結果といったものではない。相克はたしかに原相克に根ざし、そこから動機づけられ促されてはいるが、それ固有の領域と独自の自律性をもっている。そうでなかったら真理生起の「本質的な仕方」(44)とはいえないであろうし、また芸術作品も自存性をもちえ

ハイデッガーにおける芸術と真理(田中)

ないであろう。原相克は相克を可能にするが、そのことはまた相克を必要とし、相克によってはじめて自らを実現するということである。

このことからまた「明るみと隠蔽の原相克」と「世界と大地の相克」の関係をただ類比的に捉え、「明るみ」と「世界」、「隠蔽」と「大地」を並置することも許されない。「だが世界は、明るみに対応する開かれたものではなく、大地は隠蔽に対応する閉ざされたものではない」(43)。原相克と相克との間、およびそれぞれを構成する両契機との間には、そうした機械論的対応関係は成立しないのである。このことは真理生起 (Wahrheitsgeschehen) が「いろいろな仕方で歴史的 (geschichtlich) である」(50)ことを意味する。

そしてこのいろいろな仕方の、しかも「数少ない」(44)なかの一つが、芸術作品における生起であった。ではそのなかで芸術において特徴的な性格とはいったい何であろうか。自己を存在者化するというのは、真理の一般的趨勢であった。そのなかで芸術においてその存在者は作品として在る。作品とは「とくに (eigens)」⁽⁴⁵⁾創られたものである。作品はたんなる存在者ではなく、その在るを際立たせるような在り方をしていなければならない。「作品において、創造されてあること (das Geschaffensein) は、創造されたものにとくに込めて創造され、その結果そこからそれがとくに抜きん出るのである」(53、傍点筆者)。これによって作品においては真理が明確な形をとって現出し、しかもつねにそのようなものとして「働いている (am Werke sein)」のである。

芸術作品が示す殊更性という性格は、日常性の側からみればその非
 実用性を意味し、余計なものとして映る。しかしそれが「いまだかっ
 てなかったし、今後もないであろうような」(50)斬新な一回限りの真理
 を体現した存在者として存在者一般の只中に闖入してくるということ
 は、日常性に埋没している者にとって一つの衝撃(Anstos)たらざる
 をえない。その衝撃とは、「そもそもそのような作品があって、むし
 ろないのではない」という「単純な事実」への覚醒である(53)。「作品
 をもたらすということのなかに、このような『それがあるということ
 („das es sei“)]の現示がよこたわっている」(54)。とくに創られた
 ものとしての作品は、この「こと(Das)」をいわば浮き彫りにするの
 である。作品はこの「こと」の衝撃力によって、日常性の意味連鎖を
 断ち切り、それまで馴れ親しんだ光景とは全く異なった地平を拓くの
 である。「この開けにおいては、すべてがいつもと違っている」(56)の
 である。

ここでようやくハイデッガーの芸術論を概観しうる地点に達したよ
 うに思われる。まずここでハイデッガーは、従来の形而上学Ⅱ美学の
 道とは全く別の道へと足を踏み出していることを確認しておかなけれ
 ばならない。この芸術論は美学(Asthetik)ではない。それも二重の
 意味においてである。まず美学の主題たる美(Schönheit)ではなく、
 真がここでは主題になっているからである。美は真が輝いて(Schei-
 nen)、現われて(zum Vorschein kommen)きたものにすぎないの
 である。次に美学(感性学)の名の由来が示す感性や一般に人間の諸

能力からの芸術への接近を、ハイデッガーは形而上学的な道としてし
 りぞけるからである。形而上学の問題構制の下では、一方で芸術作品
 は自存性を奪われて対象化されてしまい、他方で主観の側において下
 位能力としての感性にそれへの通路が割り当てられた。だが芸術経験
 とはそうした主観―客観関係に分離されえないところにその本領があ
 り、したがって主観能力の一部にのみ関係することではなく、実存全
 体の投企が要求されるのである。

また、たしかに芸術に真理の生起をみる点では、芸術を絶対的真理
 の顕現の一形式とみるヘーゲル美学に近いといえる。全体としてみれ
 ばハイデッガーのこの芸術論は、ヘーゲル美学との対決という色彩が
 濃い。⁽¹⁶⁾ただ両者の根本的な相違は、ヘーゲルにおいてその真理は一切
 の矛盾を自己止揚して絶対性にまで高まるのに対し、ハイデッガーに
 おいて真理はその本性からして相克的なものとして不断の生起でしか
 ありえず、したがってあくまで歴史的で有限的なものにとどまるとい
 うことである。とはいえこれは相対主義を主張することではない。相
 対主義の誤りは自らの主張を絶対化することにある。真理は歴史の波
 に飲み込まれてしまうのではなく、真理の生起によってある歴史的地
 平が開闢するのである。⁽¹⁷⁾

真理が歴史的有限性を帯びたものであるということは、逆に人間の
 現存在の関与を必要とし、したがってそれに自由な活動領域(Spiel-
 raum)を保証する。ハイデッガーはいわゆる「転回」以後それまで
 の現存在の主体的投企を中心にした考えから存在そのものへの聴従と

いった思惟態度へ転換していく。しかし存在そのものの運動を、人間存在を無用にした「人間主体なき自律的な『真理の自己生起』⁽¹⁸⁾」といえることはできない。むしろ人間的現存在が真理の生起の運動に一層深くかかわって、その動きに唱和するところまで一体化しているのである。芸術的真理についていえば、さきに芸術の本質について「存在者の真理が自己を作品につくり置くこと」⁽¹⁹⁾と規定されていた。だがこの命題は両義的である。第一義的には、真理が自己(Sich)を作品につくり置くことであるが、それと同時にそれと重なり合って、真理が作品化される(Sich setzen)という意味が隠されている。したがって作品化する者としての創作者、および作品を守るものとしての鑑賞者がこの真理生起に本質的に関与しているのである。たしかに従来の美学が主張するような自由な創造者としてではないが、決してたんなる付属物ではないのである。

四

ハイデッガーの芸術論、あるいは芸術を通してみられた真理論がこのようなものであるとすれば、ここでの経験はハイデッガーの思惟の全道程、とりわけ『存在と時間』に対してどのように関係づけられるかが最後に問題にされねばならない。

まず歴史的な事柄として、ハイデッガーは一九二〇年代後半に『存在と時間』とその問題群に属する著作や論文を発表した後、しばらくの間において三〇年代中葉から芸術の問題に集中的に取り組みよう

ハイデッガーにおける芸術と真理(田中)

になる。⁽²⁰⁾ その頃はまだ『存在と時間』の途絶が確定していない状況にあったことを考えると、ハイデッガーが芸術にこの「袋小路」⁽²¹⁾からの突破口を求めていたことは想像に難くない。ではそれがどのようなのであったか。それを解明するためにはまず『存在と時間』の問題構制とその到達点とを、基本的な点に関してのみであるがみておかねばならない。

ここではハイデッガーはその問題構制の基本的な枠組を、フッサールの超越論的現象学に負うているということができる。ハイデッガーは「各自性(Jemeinigkeit)」から出発するが、それはフッサールが絶対確実な基盤として、そこに基づいて彼の現象学を展開しようとした「自己所与性」を受け継ぐものである。そしてこの各自性に則して存在者一般を「現存在」と「非現存在的存在者」とに分け、前者をフッサールの構成的意識に対応する「世界内存在」、後者をそれによって構成される対象としての「内世界的存在者」として、両者をカテゴリー的に峻別するのである。そして存在者は全てこの世界内存在としての現存在に基づいて、それとの関係において規定されるのである。例えば内世界的存在者のなかで最初に出会われるのは、道具のような「手許存在者」であり、実証科学が問題にするのはそれを対象化(対立化)させて構成される「眼前存在者」である。

ところで芸術作品は、このなかのどれに属しうるであろうか。それは各自性が問題にならないゆえに、人間的現存在ではない。また意味を有するものとして、意味性が欠如している眼前存在者にも属しえない

い。同じ製作物として手許存在者の在り方に似てはいるが、他の存在者のための手段とはならない。むしろ眼前的存在者のように超然としている。というより現存在と同じくそれ自身が目的であるといった方がよいであろう。芸術作品はこれら三者と似通った性質をもっているが、そのいずれでもない。またそれらから合成されたり、どれかの変種とみなすこともできない。⁽²²⁾したがってここでいえることは、『存在と時間』の問題構制すなわち現存在のペースペクティブのなかに一切のものを引き入れ、その限りにおいてのみその存在性を規定するといふ超越論的な問いのたて方では、芸術作品の固有の存在性は把握できないということである。⁽²³⁾

超越論的問題構制の限界は、その到達点において一層はっきりあらわれてくる。『存在と時間』の事実上の本体をなす「現存在の実存論的分析論」の目標は、現存在の存在了解の全面的開被にあった。現存在の実存を開ききって、語源通り「外に出で立つ(ex-istere)」ことすなわちその「外自存在(Außer-sich-sein)」を貫徹することにあつた。そしてこの分析論の到達点は、最高の法廷としての「死」であつた。自らの死へ先駆し、それを覚悟して引き受ける在り方すなわち「先駆的覚悟性」こそが、現存在の本来の実存とされたのである。ところでハイデッガーの「本来性(Eigentlichkeit)」の概念には、「自己をわがものにする(sich zueignen)」という意味が込められていた。だがたどりついた死は、その本性からして決してわがものとはなりえないものである。自己をとりもどし、わがものにせんとする試

み、それにより自らの存在の根拠(Grund)を自ら確保せんとする試み、これが究極において見出したものは「非性の(非的な)根拠・存在」として、「徹頭徹尾非性によって貫ぬかれた」自らの存在であつた。⁽²⁴⁾結局、自らの「無・底(Abgrund)」を覗きこむ結果におつたのである。

実存的分析論は、この死という無に突き返されてそれ以上進むことができなくなった。ここに『存在と時間』の途絶の根本要因があると思われる。

だが無があらわれるのは、死をも自己の内に引き込もうとする態度に対してのみではないだろうか。そのとき死は自らを絶対的に閉ざすものとして立ち現われるのではないだろうか。もしそうだとすれば、本来の実存としての先駆的覚悟性も実存の究極的な在り方とはいえないくなるのである。なぜならそこにおいてのみ、死はのりこえがたい最高の法廷として立ちはだかるにすぎないからである。したがって実存の全面的開被という分析論の当初の意図を実現するためには、自我論的な「自己」本来性」という主導的理念を棄て去る必要に迫られてくるのである。

こうした状況のなかでこの問題性を打開するための糸口として、ハイデッガーに芸術経験への省察が起こってきたと考えられる。実際の経験は独特の性格をもっている。芸術作品を前にするとき、「作品の出現のために、創造の働きのなかで自分自身がなくなるような過程といった」⁽²⁵⁾経験を、つまり自らの無化経験をだれもが味わったこ

とがあるであろう。巨匠といえども自らの意志や計らいだけで偉大な作品が生み出せるわけではない。むしろ「巨匠が偉大であればあるほど、それだけ純粹に彼の人格は作品の背後に消える」⁽²⁵⁾ものなのである。最も自由で主体的活動を考えられる創作活動の極限において経験されるのは、むしろ天恵としての存在そのものの自己贈与である。もちろんこれは、自己主張的な「自己」本来性」の理念とは正反対のものである。

ところで芸術経験は、「主体」としての人間実存の無力さという消極的なことだけを教えるものではない。その無力さは意欲をたんに断念し、作品という一つの「対象」に隸属するといったことではない。それならば『存在と時間』で語られていた「内世界的存在者への転落」の最たるものであろう。たしかに芸術へのかかわりにおいても「現つを抜かず」事態が起きている。しかし脱落せしめられる「現つ」とは、そもそも転落的な日常的現実性にすぎない。芸術はこの日常性への囚われから解放し、転落態から救い出すのである。だがこのことは夢想の世界に感蕩させることを意味しない。日常的世界によって蔽い隠されていたその世界の真相としての、より根源的世界へと参入させるのである。このような参入は、脱我すなわちエクスタシスと呼ばれるであろう。しかしこの境地も、内世界的存在者に埋没して「我を忘れる」といった夢心地とは全く異なるものである。ハイデッガーは、芸術に真理の生起をみた。そのことはその出来事が恣意的なものではないことを意味する。ただハイデッガーはここでは真理の眞理性

ハイデッガーにおける芸術と真理(田中)

すなわち「いまだかつてなかったし、今後もないであろうような」⁽²⁶⁾一回限りのものであるのに、どうしてそれがあくまで真理と呼べるのかについてほとんど何も述べていない。この芸術的真理の眞理性を保証するものを、もはや人間の存在の主観性にも、科学的意味での客観性にも求められないとすれば、結局真理それ自身に求めるしかないであろう。いやむしろ保証を求め、真理を基礎づけようとすること自体がこの場合禁じられているといつてよい。真理の生起はそれ自身歴史的存在であり、その自己生起する運動には固有の必然性がある。しかしこの必然性は人間の現存在を何ら必要としない機械論的なものではない。真理は自己実現するために、人間の現存在による創造と守蔵を必要とした。ある芸術作品に眞理性が認められるのは、眞理生起の運動全体の呼びかけ(Aufruf)にそれが呼応(Entsprechen)しているからである。またどんなに「新しい」芸術作品であろうと、過去の歴史的遺産を背負っているものであり、画期的な作品ほど自らのうちに多くの遺産を集積し甦らせているものなのである。そして芸術家にとっても、先人のスタイルを模倣するなかではじめて自らのスタイルを確立することができるのである。

芸術に打たれ、存在忘却のまどろみから覚醒し、エクスタシスの境地に達することは、「目から鱗が落ちる」ようないかなれば芸術的回心というべき事態であろう。ところでそこにおいて「すべてがいつもと違って」⁽²⁷⁾見えてくるのは、日常的現存在にとつただけでなく、他ならぬハイデッガー自身にとつてもそうであったであろう。さきに実

存論的分析論において、最高の法廷としての死は「実存一般の不可能性」という可能性⁽²⁶⁾と規定された。つまりそれは最極端の可能性として、可能性の側からその変種として捉えられていた。それに対して『芸術作品の根源』に登場してきた大地は、「自己を閉ざすものとして立ち現われるもの」⁽²⁷⁾と同じように逆説的に規定されながら、世界の変種ではなく、対等にそれとわたり合うものである。実存の究極に死をみることから大地をみることへの転換は、死という個人的実存の(非的な)根拠から、大地という歴史的民族的世界の根拠へとたんに視野を拡張しただけではない。自己自身の根拠すら自らのうちに取り込もうとする態度から、根拠をしてそのまま根拠たらしめようとする態度への転換がある。その意味で世界と対概念をなす大地の発見は、ハイデッガーの思惟の道程のなかで「決定的な歩み」⁽²⁸⁾をなすということができよう。

それとともにさきには「無・底 (Ab-grund)」としかみえなかったものが、そのまま「その意味の測り難さ (Unergründlichkeit) と深さ」⁽²⁹⁾あるいは「汲み尽し難さ (Unergründlichkeit)」として捉え直される。また事実性の「重荷」⁽²⁹⁾は、揺ぎない大地に支え守られていることによる「安らぎ」となる。さらに一切を迂り去らせ現存在をよるべくなくされた「不安」は、全ての囚われから解放させた「エクスタンス」⁽³⁰⁾となるであろう。

こうしてハイデッガーは、芸術経験の意味を考え抜くことによつて、その思惟の新たな転回と展開を果した。すなわち転回することによ

よって、当初から求めていたところにはじめて到達することができたのである。その意味でこの経験は、彼の思惟の歩みのなかできわめて重要な役割を演じているということができようであろう。

しかし問題がそれで片づいたというわけではない。芸術作品の卓越性は、そのままその限界性をも意味する。「とくに」創られたものとしての作品は、「それがあるということ」を際立たせ、その事実を目覚めさせる働きをしたが、この事実は存在者であるかぎり全てが具有していることである。ただ存在忘却に陥っているかぎり、気づかないだけである。ここに芸術が生れてこざるをえない必然性があった。おそらく芸術は、真理と人間的現存在との最初の出会いの場であり、日常性からの超越の第一歩であろう。しかしとくに創られたものとしての芸術の使命はそこで終る。しかしこのことはヘーゲル美学におけるように、芸術が絶対的精神の感性的現出として、より高次の宗教や哲学への止揚されねばならないということではない。芸術において起こっていることがそのまま普遍化され、作品についていわれたことがそのまま存在者一般についていわれるような地平に立つことが求められているのである。ハイデッガーの芸術論はこうしてヘーゲルとは別の意味(方向)へ自己止揚していく。それは「芸術についての思惟」から「芸術からの思惟」へと自らを普遍化していくのである。

註

(1) "Der Ursprung des Kunstwerkes" 1930年、*Holzwege*, 5. Aufl., Frankfurt am Main, 1972, 115頁を参照されたい。この論文からの引用に限り

本文中にそのページ数のみを記した。なおこの論文は一九三五年から三六年にかけて行なわれた数回の講演をもとにして成立したものである (ibid., S. 344)。

- (2) Vgl., M. Heidegger : *Sein und Zeit*, II. Aufl., Tübingen, 1967, S.148ff.
- (3) F.-W. von Herrmann : *Heideggers Philosophie der Kunst*, Frankfurt am Main, 1980, S.7.
- (4) M. Heidegger : a. a. O., S. 315.
- (5) 一九三〇年に出たリタム版では「ひそめづる (stecken)」が「もつ強調をばす」「本質たる (wesen)」と改題して「Reclam-Ausgabe, S. 8)。
- (6) M. Heidegger : *Sein und Zeit*, S. 150.
- (7) その意味ではハイデッカーは現象学的精神を捨てつづかならざるべき。Vgl., von Herrmann : a. a. O., S. 14.
- (8) ちなみにハイデッカーがロハホの靴の絵少へんが八点あるとされたのはなかのふれを念頭をたずねて語つづるのかはつきりしない。 Cf., J. J. Kockelmanns, *Heidegger on art and art works*, (Phaenomenologica, 99) M. Nijhoff, 1985, pp. 128-129.
- (9) M. Heidegger : *Vom Wesen der Wahrheit*, 5. Aufl., Frankfurt am Main, 1967, S. 7.
- (10) I. Kant : *Kritik der reinen Vernunft*, (Philosophische Bibliothek) B XVI.
- (11) M. Heidegger : a. a. O., S. 8.
- (12) 『存在と時間』はこの言ひ回しに対応するものとして次のような表現がある。『現存在は真理のなかに在る』は「等根源的にならざる」『現存在は非真理をまごつて在る』は「意味づつざる」(S. 222)。
フォン・ホルマンはこれと『芸術作品の根源』における表現との間で連続性をみてゐるが、むしろ断絶の方が大きく思われる (Vgl., von

ハイデッカーにおける芸術と真理(田中)

Herrmann: a. a. O., S. 215)。

- (13) 「明るみ」はフォン・ホルマンも指摘してゐるように、ハイデッカーが「つづる」は「露呈の意味」であり「つづる」は露呈と隠蔽の相依相属の意味で使はれてゐる (ibid., S. 202f)。むしろ主眼は後者に置かれており、語源がすでに語つづるより「明るみ」のほうの平面ではなく、つづる暗い森のなかでそこだけ明るくなつてゐるような開けをさすのである。
- (14) その他の真理生起の仕方としてハイデッカーは次のものを挙げてゐる。「國家を創設する行為」「たんに存在するものではなく、存在するものの最も存在するものとの近接」「本質的犠牲」「それと存在の思惟として存在を問うて無とするもの」など各々思惟の問う「つづる」(50)。これはただ並置されてゐるだけで、これら相互からは芸術との関係などについて何も述べられてゐない。ただいえることは「それと対し科學は真理の根源的な生起ではなく」(50)と述べられてゐることからわかるように、これらは根源的な本質的な様式であるといふことである。
- (15) つづるは「つづる」という副詞がよく使はれてゐる (48, 50, 53, 54, 63)。だがこの殊更性によつて特徴づけられるのは「芸術としての芸術が成立した近代以降だけではないだろうか。
- (16) Cf., J. J. Kockelmanns, *ibid.*, pp. 35-45.
- (17) Cf., A. de Waelhens: *Phénoménologie et Vérité*, Béatrice-Nauwelaerts, 1969, p. 158.
- (18) 中田光雄「抗争と遊戯——ハイデッカー「真理論と現代」——」『思想』七三八号、一—四頁。
- (19) 「つづる」の創造 (Schaffen) は「汲み出す」(Schöpfen) である (63) と述べられてゐる。
- (20) 当時の講義などについては、リチャードソンによる詳細な調査資料がある。 W. J. Richardson : *Heidegger, Through Phenomenology to Thought*, (Phaenomenologica, 13) M. Nijhoff, 1967, pp. 663-671.
- (21) M. Heidegger : *Über den Humanismus*, Frankfurt am Main, 1968,

S. 30.

(22) 芸術作品はさきによつて、素材プラス形式(美的価値)という形式では捉えられない。一応製作した後で「魂を入れる」とよくいわれるが、はじめから魂を込めずして価値ある作品は創りえないであろう。また、はじめ実用品として作られたものがやがて芸術品として見直されるようになったともいえる。たしかにヒストリーシヤな説明としてはそれほどまじがってはいないが、それではラスコーの壁画や土器の文様を説明できない。それらに実用性を見出すことは困難であろう。

(23) もちろんハイデッガーもさきの三者以外の存在様式を否定するわけではなく。しかし「そのひと私のもの (je meines)」から「手許だ (zuhanden)」「そこからあるだ」「眼前だ (vorhanden)」「進む規定の仕方からは、それがきわめて即事的というより即身体的であるだけに、芸術作品の存在可能性の余地を見出すことは難しういふであらう。

(24) M. Heidegger : *Sein und Zeit*, S. 285.

(25) M. Heidegger : *Gelassenheit*, Frankfurt am Main, 1959, S. 10.

(26) M. Heidegger: *Sein und Zeit*, S.262.

(27) O. Pöggeler : *Der Denkweg Martin Heideggers*, Pfullingen, 1963, S. 207. Vgl., H.-G. Gadamer : "Zur Einführung" (in *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Reclam-Ausgabe) S. 107f. ただハイデッガーは世界概念については基本的にはそのままとして使用してゐる点で、両者の関係がしつくりいっていない印象を与えている。大地の登場は、世界の変様を迫るはずである (cf., J. J. Kockelmanns, *ibid.*, p. 78)

(28) H.-G. Gadamer: a. a. O., S. 122.

(29) M. Heidegger : *Sein und Zeit*, S. 284.

(30) ハイデッガーが最後近くへ「芸術の本質を詩 (Dichtung) とする」(62)へ「うゝとあ」この地平を指してゐる。