

研究論文

芸術と世界  
——ハイデガーの芸術論への一考察

有馬善一

Art and World —— A Study of Heidegger's Theory of Art

Zenichi ARIMA

**【要約】**本研究の目標は、ハイデガーの芸術論を手がかりにしながら、芸術の本質、つまり、芸術とは何か(Was)という問いに対して、芸術作品はいかに(Wie)あるかという問いを対峙させ、さらにここから、芸術作品の創造とその享受を、単に比喩としてではなく、根源的な意味において「世界の開示」として捉える道を開くことである。

そのために、『存在と時間』の世界論における被投性と気分の意義を再確認した上で、世界とは存在者の存在のあり方(Wie)として理解されるべきこと、進んで「芸術作品の起源」における芸術と世界との連関を明らかにした。芸術作品は、ある気分において世界を開示する。そして、それはまさに存在者のあり方を具体的に描出することによるのである。

## はじめに

芸術とは何か。この問いは、芸術創造が芸術の再定義と同義であるという主張が有力となっている現代においてはほとんど意味をなさないと言われるかもしれない。既に1970年代の初めにアメリカの美術批評の第一人者、ローゼンバーグは『芸術の再定義』(1972)の中で、20世紀、ウォーホルのキャンベル・スープ缶やデュシャンの泉=便器のように、伝統的な意味では芸術作品と呼ぶことをためられるような作品が次々現れ、芸術の本質が不確かになっている状況を認めた上で、こうした「作品」を「気がかりな物体」(an anxious object)と呼んでいる。

こうした状況は今日においても基本的には変わっていないとも言える。あるいは、芸術家の数と同じだけ、芸術の定義が存在するという状況下においては、「気がかりな物体」が巷間に溢れ、それを受け取る側もある意味で不感症になっているのではないかと思われる。

いずれにせよ、今日においては芸術とは何かと問うこと、また、芸術の本質を考察することには、過去の時代よりもいっそうの困難があるのである。

さて、本論考はハイデガーの芸術論を手がかりに、芸術への問いを展開しようとするものであるが、今日の状況において、ゴッホの絵画やギリシア神殿について語るハイデガーの議論に注目することはある種のアナクロニズムではないかと言われるかも知れない。

これに対してさしあたり次のように答えることができるだろう。ハイデガーの芸術論を手がかりとすることで、芸術の本質、つまり、芸術とは何か(Was)という問いに対して、芸術作品は如何に(Wie)あるかという問いを対峙させ、さらにここから、芸術作品の創造とその享受を、単に比喻としてではなく、根源的な意味において「世界の開示」として捉える道が開かれるのだ、と。

大まかな意味においてはあるが、世界の開示という点からすれば、上記のウォーホルやデュシャンの「作品」も、まさに「現代」という時代における物と人間との関わりを象徴しているものであることは、論を待たないであろう。そして、物と人間との関わりとはまさに世界の開示ということへとつながっていくのである。

世界という言葉は、しかし、優れた芸術家やその作品について語る時、芸術のジャンルを問わずして、よく用いられるものでもある。曰く「バッハ音楽の確固たる宇宙」、「ドストエフスキーが描き出す悪夢のような世界」、「フェルメールの絵画の静謐なる世界」等々。とはいえ、常識的な理解では、このような表現は単なる修辭的なものに過ぎないものとされている。果たしてこれは正しいであろうか。

もちろん、その答えは否である。だが、そう言うためにも、世界とは何か。芸術と世界がどのように関わるのか。まずはそれを明らかにしなければならない。

## 1. 問題としての世界

世界とは何か。世界を知るということはどういうことか、また、それはどうして可能なのか<sup>1</sup>。

芸術と世界のとの関わりという時に、この世界を単なる譬喩としてとらえるのでないならば、世界を問題にする上での困難について確認をしておく必要があるだろう。

森口美都男は、世界を「私自身がそれと交渉しているものおよびひとと、この私自身を共に包括する一なる全体である」とした上で、世界を構成する三つの契機を取り出しているが、これは世界の問題を論じる上で誰もが認めるべき共通理解となるものであろう。すなわち、その契機とは、「(一) 世界は多なる個物を含む一、すなわち一つの全体であり、(二) その多の中には私自身も、含まれており、(三) それらの統一は、私自身とそれらの可能的交渉にもとづく」の三つである<sup>2</sup>。

しかし、概念としての世界をこのように規定することが直ちに世界をリアルなものとして経験し、また、その全体を理解のうちにもたすことができるということの意味しないのはもちろんである。とりわけ、世界を一つの統一された全体として「経験」することに対しては、大きな疑問が投げかけられるであろう。私なるものの存在、および、その経験は常に有限なものであり、他方、世界全体は無限の可能性をはらんでいるからである。

ここで、カントの批判哲学における世界概念について、振り返っておくことは無駄ではないだろう。周知のように、カントは人間の認識能力を感性・悟性・理性に区分した上で、それぞれの権能に対する厳しい自己吟味(批判)を実行する。世界という「対象」を論じるにしても、我々は世界の全体をそもそも認識できるのか、また、これを問題にするということはいかなる人間の認識能力によるのかと、カントは問いかけるのである。

この問題へのカント自身の回答は否定的なものである。カントによれば、世界は感性的直観と比量的悟性という経験的認識の能力によっては、その全体を捉えることはできない。『純粹理性批判』においては、「世界は現象系列の経験的遡源においてのみ存在し、決して独立に見いだされることはできない。またそれ故、現象の系列は常に被制約的であるから、世界は決して全体として与えられていない」(B 533)と言われる。こうして、世界全体に関わることができるのは理性のみであるが、ここにおいても世界は「単に思弁的な理性の統制的理念」(B 712)として認識の〈課題〉となるにすぎない。「私は世界全体を概念の内にのみ持つのであって、決して直観の内に(全体として)持つのではない」(B 546f. vgl. B 550f.)。

---

カント『純粹理性批判』からの引用は、B版のページを示した。

ハイデガーからの引用は『存在と時間』以外は、全集版を使用した。GAと略記する。巻数を数字で、カンマを挟んで次に該当ページ数を示した。『存在と時間』はSZと略記し、以下の版を用いた。

SZ: Sein und Zeit, 15. Aufl., Tübingen: Niemeyer, 1979

<sup>1</sup> 世界を知ることがどのようにして可能になるのか、また、そこにはいかなる困難があるのかという問題について、拙論「世界の知」(所収、竹市明弘・小浜善信編『哲学は何を問うべきか』晃洋書房 2005年 pp.93～110)で詳しく論じた。

<sup>2</sup> 森口美都男『「世界」の意味を求めて』晃洋書房 1979年 p.141

このように、カントにおいては世界全体の経験可能性は、現象系列を数量的に無限にさかのぼることができないという点で否定される。ここには、数学と自然科学を経験知のモデルとする立場が隠されているのであり、さらに、世界は理念として超越論的問題の中で論じられることになるのであるが、このような立論は近現代の哲学に大きな影響を及ぼしている<sup>3</sup>。

このようなカントの議論に比して、ハイデガーはより積極的に世界の経験可能性を打ち出していく。そこでは、近現代における世界概念の制限、ないしは、貧困を打ち破る可能性が開かれるのである。次に、ハイデガーにおける世界概念を俎上に取り上げて論じることとする。

## 2. 『存在と時間』における世界

『存在と時間』においてハイデガーは、存在論的な意図を持って「現存在」(Dasein)と呼ばれる人間存在の根本体制を、形式的に「世界—内—存在」(In-der-Welt-sein)と規定する<sup>4</sup>。「世界の内に」(in der Welt)存在するということは、現存在以外の存在者が「世界の内部に」(innerweltlich)存在するということが明確に区別されるのである。後者が空間的な含む・含まれるという関係を手引きとして理解されるのに対して、世界—内—存在という術語によって指示されているのは次のような事態である。すなわち、現存在は、世界の内にあらかじめ投げ出されている(これを「被投性」Geworfenheit という)——あえて乱暴に言い換えるならば、気づいた時には、この世に生まれてきてしまっていたということである——なのであるが、それにもかかわらず、世界の〈中心〉ないし〈要〉として存在する。そもそも、現存在なくしては世界という現象も成立しない。ある意味で、現存在は世界を作っているのである(これを「企投」Entwurf という)。

実は、最初に述べた世界に関する共通理解において、世界が他のものおよびひとのみならず、私自身を包括するという時、この「包括」とはいかなることであるのかが曖昧であったのだが、世界—内—存在という概念は、その内実をどう理解するかが改めて問題になるにせよ、この点を鋭く突いている点にも注意しておきたい。

さて、世界—内—存在という規定を提示した後、ハイデガーは世界現象の解明を「まず、たいてい」という日常的事実性に定位した上で進めていく。ここにはデカルトに始まる近代的哲

<sup>3</sup> 後期のフッサールは、カントの理性批判が日常的な生活環境世界 (Lebensumwelt) と自然科学という暗黙の基盤の上に成立していることを暴露した上で、自らの「生活世界」(Lebenswelt)論を展開している。そこで鍵となるのは、「地平」という現象であるが、この現象に注目することによって、現象系列の経験的遡源を逐一示すことなく、世界の全体が、意識に対してある「非顕在性」において〈現象している〉ことを示す道を開くことにフッサールは成功したのである。

しかし、フッサールにおいても、この地盤となる世界が結局は「超越論的意識」の対象となってしまう。この点で、カントの「統制的理念」と同様に、このような世界はもはやリアルなものとならざることはできないであろう。フッサールの生活世界論の問題点については、前出の拙論を参照。

<sup>4</sup> 『存在と時間』に見られる特異な概念規定は、ハイデガーの独創的な存在理解に基づいている。この点については「形式と存在——初期ハイデガーの思惟における〈形式的なもの〉の意義について」(関西哲学会編『アルケー 関西哲学会年報』2004(No. 12) 2004年 pp.179~194)を参照。

学が日常性を棄却し、ひたすら本源的な「実体」を追い求めた結果、主観—客観図式という認識論的な袋小路に陥ってしまったことに対する痛烈な方法論的批判意識がある。

しかし、それと同時に、『存在と時間』で論じられる世界は、あくまでこの日常的な事実性とどまっていることも注意しておく必要がある。つまり、ここには日常的な世界において出会われるものとひとのあり方は、果たしてどのような存在論的な位置を占めるのかという問題が伏在しているのである。

以上のことを踏まえながら、『存在と時間』第15節以下で展開される世界分析を簡単にまとめておこう。その際、あらかじめ注意をすべきことは、ここでの議論は、現存在が世界と関わりを持つ2つの契機、つまり、世界への被投性と世界の企投のうち、後者を前面に押し出したものであるということである。後に見るように、世界と現存在との関わりとしては、世界への被投性も視野に入れなければならないのである。

## 2. 1 日常的世界と世界企投

ハイデガーによれば、日常性において我々が会おう存在者は、単にそこに個々バラバラにあるという「直前存在者」(Vorhandenes)ではない。むしろ、常に何かのために用いられる「道具」ないしは「手許存在者」(Zuhandenes)である。

道具のあり方に特徴的なことは、道具が単独では存在せず、常に他の道具との連関において出会われるということである。そして、個々の道具の間の連関は、そもそも道具の用途と道具使用との目的連関の全体が先行的に開かれることで、それぞれの道具にその〈本分〉とも言うべき「帰趨」(Bewandtnis)が与えられることによって初めて可能になる(ハイデガーはこのような帰趨全体のことを「周囲世界」(Umwelt)と呼んでいる)。

さらに、こうした先行的な道具連関を成り立たせているのは、現存在のそのつどの自己自身の存在可能、すなわち〈当のため〉(Worumwillen)である。そして、現存在の自己自身の可能性によって道具連関の総体が統合される構造、すなわち、「意味指示性」(Bedeutsamkeit)が「世界」の構造としての「世界性」(Weltlichkeit)であるとされるのである。

このようなハイデガーの世界概念は、バラバラに存在する対象の総体として世界を捉える常識的な(それは近代哲学を支配していたものでもあったが)見方に比べて、世界現象を具体的に視野に収め、その統一的な理解を可能にしたという点で、大きな意義を持っている。

しかし、日常性に定位する分析にはやはり限界が存在することも見落としてはならないであろう。現存在が世界の内で関わりを持つものは、単に手許存在者のみであるわけではない。単にそこにあるという直前存在者との出会いもやはり世界現象の内に収めることができるのでなければならない。『存在と時間』を支配する論調に従えば、そのような出会いは、日常的な道具との関わりがある仕方では「機能不全」(Defizienz)となることによって、初めて可能になるいわば派生的なものであるとされる。こうして、手許存在者の手許性は「まずたいい」という日常的事実性において出会われる存在者の存在性格であるにもかかわらず、そこにある種の優越性ないしは根源性をハイデガーは認めていると解釈することもできる。

ところが、『存在と時間』には、断片的ではあるが、根源的な意味での〈自然〉に対する言及

が散見される。例えば、「自然の織り成す営み、自然の襲来、我々を魅了する風光として自然」といったものが挙げられている(SZ, 70)。また、「我々を《取り巻く自然》は、確かに世界内部的存在者ではあるが、手許存在者でも《自然事物性》という様態における直前存在者でもない」という主張も見られる(SZ, 211)。さらに、『存在と時間』の二年後の『根拠の本質について』のある注において、ハイデガーは「周囲世界の圏内では我々は自然に出会うことはできない」のであり、そこでは「根源的な意味での自然」は積極的に論じられていないということを目を自ら認めてもいるのである(vgl. GA9, 155f.)。

さらに、本稿の考察の主題的対象である芸術作品も、日常性ととどまる限りでは、およそ出会われる可能性がないと言わなければならないであろう。この問題については後にもう一度取り上げるが、それを先取りした仕方で、芸術作品と道具との違いについて考えるならば、次のように言えるであろう。

芸術作品が道具と異なる決定的な差異は、まさにそれが何の役にも立たないところにある。このように言えばいさか逆説的に響くであろうが、その意味するところは、作品は道具のように一定の目的連関の内に置かれているのではないということである。つまり、作品が作品として存在するためには、周りの存在者から切り離され、それ自身が独立したものでなければならないのである。それ故、一枚のピカソの絵と壁紙との違いは、後者がどこまでも壁を装飾するという目的のために存在するのに対して、前者はさしあたり、そのような目的を持たないということである。絵は日常的な使用目的から離れて、ただそこに在る。しかし、絵は我々と何の関わりもなくそこに在るのではない。無論、我々は絵を前にしてそれを見るのである。それは当然に過ぎるように思われるかも知れない。だが、少し反省してみれば分かるように、日常的な道具との関わりでは、ただそれを見るために見るなどということはないのである。むしろ、日常的に我々に出会うものは、それをわざわざ見る必要もない程、我々に〈近い〉ものである。壁紙を毎日眺めてある種の感興に浸るということは考えにくい。

これに対して絵は単に見るためだけに存在する。その意味で芸術作品は、そのような〈見方〉に十分〈堪える〉ものでなければならないのである。また、「優れた」絵はそれだけを見るように我々に迫ってくるようなものであるとも言える。

さて、世界内部的な存在者の存在規定について、これまでその存在論的意味については、ある自明なものとして扱ってきたが、道具、自然、作品と並べてみた時、これらがある一定の〈領域〉に属するものとして考えられているわけではないということをご注意しておくべきだろう。

むしろ、道具の分析が示すのは、日常的な世界において、現存在以外は一切の存在者が手許性というあり方(=存在)において出会われるということなのである。その意味で、手許性とは、存在者それ自体の「本質」ないしは「何であるか」(Was-Sein)を規定しているのではなく、存在者の「存在」、あるいは、「如何に一であるか」(Wie-Sein)を規定していると言うべきである<sup>5</sup>。

<sup>5</sup> ハイデガーは「本質」(essentia)を Was-Sein と訳しておりこれとの対比で Wie-Sein を「実存」(existentia)の訳語としても使っているが、ここでは文字通り、「何」ではなく「如何に」という意味においてこの概念を用いることにする。『存在と時間』において示された存在者の〈存在〉が、手許性、直前性、実存であることを考え合わせるならば、これらの存在を Wie-Sein と規定し直すことも牽強付会な解釈ではない。

具体的に考えてみる。その「何で—あるか」という点からすれば、人間が自分の手で作った〈万年筆〉と、自然の中で自ずと形成された〈石〉は違うものである。しかし、我々がそれを自分の仕事場の中で一方を紙に何かを書く道具として、他方をその紙が滑らないように押さえしておく道具として用いるなら、まさにその「如何に—あるか」において、両者は同じ〈資格〉で存在していると言えるであろう。つまり、それはどちらも「手許性」という存在をいわば視点ないしは起点とすることによって、道具としての有用性を発揮し、また、そのように理解されるのである。このように見るならば、世界の世界性は個々の存在者が全体として如何なるあり方において受け取られるのかという、いわば、〈相貌〉の問題となるということもできるだろう。

「自然」や「作品」も本来はこのような「如何に—あるか」という存在性格を示す視点ないし起点であると言えよう。しかし、万年筆と石をどちらも「自然」と呼ぶことには困難が伴う<sup>6</sup>。それ故、我々はこれをある領域における存在者の本質、つまり、「何で—あるか」として考えがちである。しかし、上で引用したように、ハイデガーは、根源的自然を「如何に—あるか」を示す概念として考えていたのであり、作品についてもこれから見ていくように同様の事態が成立しているのである。

## 2. 2 被投性と気づけられた〈世界〉

日常的な道具との交渉において、現存在はどこか他所から世界へと到来するわけではない。先にも述べたように、我々は既にこの世界の内に居合わせてしまっているのであり、しかも、現存在が存在し、存在しなければならぬということは自らの意志ではどうすることもできない赤裸々な事実なのである。このような事態をハイデガーは被投性と呼ぶのだが、現存在にそれを教える、つまり、開示するのは、直観や認識といった知的能力でなく、「気分」(Stimmung)であるとハイデガーは主張し、これを「情態性」(Befindlichkeit)と術語化する。

情態性は理解とならんで現存在の「開示性」(Erschlossenheit)を構成するのであるが、『存在と時間』の議論の中では、情態性によって世界がどのように開示されるかよりも、現存在の「現に」(Da)ある仕方に対して、現存在自身がどう関わっているのかを示すことに比重が置かれている。そして、日常的開示性が現存在の事実的な「存在の重荷」を避けるという自己隠蔽的傾向を示していること(頹落 Verfallen)が徹底的に暴露されることになるのである。

しかし、現存在の Da は、自らの存在の事実、内部世界的存在者との関わり、そして、世界

<sup>6</sup> とはいえ、それが不可能というわけではない。存在者の全体をその圧倒的現出において経験するような場合、万年筆も石も(さらに、人間自身も)すべて無差別に「ある」という観点を取ることもできる。古代ギリシア人のいう「ピュシス」(これが現在の「自然」Naturの語源になるわけであるが)はそのようなものであったとハイデガーは解釈している。ハイデガーによれば、「ギリシアの人間は存在者を受容する者として存在する。それ故にギリシアの精神のもとでは世界は像になり得ない」(GA5, 91)。古代ギリシア人は存在者全体をピュシスとして経験した。このピュシス経験は、存在者全体が不安の無の中で意味を失ってしまうという事態の対極にあると言える。ここでは一切の存在者の存在が「ピュシスによってかつピュシスとして規定される」。(GA55, 102)それ故、ピュシスという名称の下に、神々、人間、動植物、狭義の自然の一切、つまり、存在者全体が把握される。

そのものの三者からなるのである。ハイデガーも次のように述べている。

情態性の内には世界へと開示しつつ差し向けられているということが実存論的に存している  
るのであり、この世界とは、〔例えば〕襲ってくるものがそこから出会われうるところの世  
界なのである。事実、我々は存在論的には原則的に、世界の第一次的発見を「たんなる気  
分」に委ねなければならないのである(SZ, 137f.)。

ちなみに、「気分」はドイツ語の *Stimmung* の訳であるが、その動詞形 *Stimmen* には「気  
分づける」という意味の他に、「調律する」「調子を合わせる」という意味がある。何か恐ろ  
しいものとして襲ってくるのは、恐れという情態性の中で、世界が恐ろしいという「調子」に  
おいて開示され、また、そのような調子の中で、現存在と恐ろしいものが調律されている(同  
調している)のだとすることができる。逆に、道具との交渉が滞りなく進んでいる日常におい  
ては、世界との慣れ親しみの中で、世界は淡々とした無感動といった気分において開示されて  
いると言えるだろう<sup>7</sup>。

しかし、この日常的世界の慣れ親しみは、世界との関わりを支える地盤とはなり得ない。む  
しろ、知らず知らずのうちに根が見失われていく無根拠において世界との日常的な関わりは成  
立しているのである。それを暴露するのが「不安」(*Angst*)という根本気分である。むしろ、世  
界一内一存在の全体構造をそれとして顕わにするためには、不安において意味指示性としての  
世界が意味を失うという経験が必要であるとされる。

また、講演「形而上学とは何か」における不安経験に関するよく知られた分析において、ハ  
イデガーは „*Es ist einem unheimlich.*” (誰にとってというのでもなく、何というのでもなく  
不気味だ) という表現に表れている *es* や *einem* といった言葉に着目して、不安という気分  
において、存在者全体が「無」の内に滑り落ちるという仕方でも逆説的に経験されていることを示  
そうとする<sup>8</sup>。

不安に襲われた時に自分の出会う一切のものは、よそよそしく、無意味なものにその相貌を  
変えてしまう。ここには自己自身も含まれる。むしろ、そのような経験においては自己と物と  
の区別すら曖昧となり、ただ一切が空しいものになる。

ハイデガーが「無」と言うのは、不安において存在者全体が脱落という仕方でも開示されるこ  
と、その開示の「如何にあるか」(*Wie-Sein*)ということである。

さらに、存在者全体が(無意味なもの)として滑り落ちることは、同時に、はじめて存在者  
そのものとしての存在者があらわになることでもある。ハイデガーはこの間の事情を「無は現

<sup>7</sup> 非妄想型の分裂病において、この世界との慣れ親しみが崩壊している様子をブランケンブルクは『自明性の喪失』において詳細に記述している。患者は服を買うといった、誰もが何気なく行っている行動、つまり、誰もが暗黙のうちに従っているコードに則った行動をとることができないのである。

<sup>8</sup> 世界の「無意味性」と存在者全体の「無」とは厳密に考えるならば異なるものであるが、この点については「前期ハイデガーと形而上学」(撰南大学経営情報学部 紀要「経営情報研究」編集委員会編『経営情報研究』第11巻第1号 2003年 pp.63~76)で論じた。



「存在をはじめて存在者そのものとしての存在者の前にもたらす」(GA9, 114)と述べている。そして、存在者全体を脱落させる無とは「ヴェールを被った存在」(vgl. GA9, 305)である。ここにおいて、存在者全体、世界、存在者そのものとしての存在者、そして究極的には存在そのものの連関が現象として現れてくるのである。

しかし、やや議論を先に進めすぎたように思われる。『存在と時間』の思想圏に内に戻ることにする。

まず確認しておきたいことは、世界の開示という点から見た場合、状態性(気分)が大きな役割を果たしているということである。特に、日常的な世界企投において問題になった道具ではないような存在者との出会いは、世界を開示する気分の変化、ないしは変調によって可能になることがこれまでの議論から示唆される。不安における世界の(無)とはその極端な(同時にある根源的な)事例と見なされる。もちろん、世界の開示がその都度の気分によって変動しうるとすれば、それは果たして世界の名に値するののかという疑問も出てくるであろう。また、各々の現存在の気分が一致するとは限らない以上、そのような相対的な世界をさらに高次においてまとめるような共通の世界——日常的な世界は「誰でもあり、誰でもないような」現存在、つまり、「世人」(das Man)に対して開示されているので、この条件は一応満たされていると言えるのであるが——を要請するのではないかという疑問も出てくる。『存在と時間』の中ではこれに対する直接の回答は与えられていないが、時代の雰囲気、世間(まさに「世界」!)の風潮といったもの、あるいは、ヘーゲルの言うような「時代精神」が世界を開示する気分の大枠を規定しているということもできるだろう。特に、ハイデガーは現代を支配している気分はニヒリズムであると考えているが、その診断は基本的に正しいと思われる。

さらに、作品と世界という問題を考える上で、気分という現象は大きな意味を持つ。冒頭に述べたように、たとえ伝統主義者から見れば、軽薄きわまりないとして顰蹙の対象となるようなポップ・アートであっても、まさに「気がかりな物体」として、ある気分をかき立てる(気がかり anxiety はまさに不安を意味するだろう)ものであるならば、そこに日常的世界とは異質の世界が開かれてくると言うことも理解できるのではないであろうか。

では、次節において、ハイデガーの論文「芸術作品の起源」を取り上げることで、今述べたようなラインでハイデガーが議論を展開しているのかどうかを検討することにしよう。

### 3. 芸術作品と世界

#### 3. 1 物 道具 作品

論文「芸術作品の起源」についてこれから考察を進めていくが、それに先だって、一つ注意をしておくべきことがある。それはハイデガーの哲学の基本的な立場がいわゆる「転回」をはさんで大きく変化したと考えられていることである<sup>9</sup>。実際、この論文では『存在と時間』において主題的に論じられなかった「物」「作品」といった概念が登場し、さらに、同じように「世界」を論じつつも、その論述のスタイルは『存在と時間』とは大きく異なり、学問的分析よりも詩的言語に近づいている。

しかし、前節で述べたように、『存在と時間』の日常性の分析においても、作品の経験はいわば道具との交渉の裏面として取り出すことができる。そして、「芸術作品の起源」ではハイデガーはより自由に（ただし、ハイデガー自身の経験のよって立つところがどこにあるのかが曖昧であるとも言えるが）物、道具、作品について論じている。それ故、その論述のスタイルの大きな差にもかかわらず、両者の議論を同一の地平において論じることは可能であると思われる。

「芸術作品の起源」において、ハイデガーは、道具を間にはさんで物と作品を両極に置く。そして、この両極端がある意味で一致するということにハイデガーの作品理解の主眼がある。道具は『存在と時間』とは異なり、両者を結ぶつなぎ役にとどまるとも言える。

物(Ding)は、一見自明なものであるにもかかわらず、ある種の近づきがたさを持ったものであることをハイデガーは強調する。（後に見るように〈物〉のこの特徴は〈大地〉としてとらえ直されることになる。）そうした視点から、伝統的な3つの物概念——特性の担い手、感覚の多様性の統一、「形相・形を与えられた素材」(geformter Stoff)——が批判され、このいずれもが物の「物らしさ」(das Dinghafte)、つまり「自分の力で生じ・成長し、かつ、自らの内に安らうもの」(das Eigenwüchsige und Insichruhende)というあり方を掴み損なっているとハイデガーは指摘している。しかし、そのような物らしさを我々が見落としてしまうのは、まさに、通常出会われる〈もの〉が、道具であるからである。道具においてはそれが有用性(Dienlichkeit)を持ち、道具として信頼性(Verlässlichkeit)を備えている、つまり当てになるものであるかぎり、物らしさが目立たないものになり、また、それとしては隠されてしまう。逆に物の物らしさは作品の中でこそ際立たされる。石造りの神殿の柱は、石のどっしりとした重さ、支える力といったものを直に示すのであり、絵画の中でこそ、色彩は鮮やかに輝き出すと言える。

こうして、作品は人間の手になるものとして、道具と同様の存在者であるが、他方、「自足的に現前していること」(selbstgenügsames Anwesen)によって、物に似ているといわれるのである(GA5, 14)。

#### 3. 2 作品と存在者の真理

ハイデガーによれば、「芸術の本質」は、「存在者の真理の実現・作品化」(das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden)(GA5, 21)である。そして、その一例をゴッ

<sup>9</sup> 「転回」問題については、細川亮一『意味・真理・場所』創文社 1992年を参照。

ホの「百姓靴」の絵の内に求める<sup>10</sup>。

存在者、例えば、道具としての一足の靴について〈真理〉を語るとは、いささか大仰であり、また、その言辞は異様にも響くであろう。実際、ハイデガーが靴については誰もがよく知っており、また、靴を実際に履いて、例えば、農作業をしている時にこそ、靴はそれにふさわしい、それ自身としてのあり方においてある、とゴッホの絵を引き合いに出す段落の前段では語っている。これはまさに『存在と時間』の立場である。

しかし、ハイデガーはここから記述のボルテージを一気に高めていく。ヴァン・ゴッホの靴の絵には周囲の描写がない。全く、ただ一足の靴が描かれているだけである。にもかかわらず、ハイデガーはその靴の内側の暗い穴の内から、農婦の世界が開かれると言う。紙幅も限られているので、ハイデガーの執拗とも言える記述から、いくつか拾ってみると、「労働の足取りの辛苦」、「野道の寂漠」、「大地によって贈られる麦の恵み」、「パンのための心労」、「出産の到来のなかでの身震い」などである (Vgl. GA5, 23)。いずれにしても、ハイデガーよれば、「道具は大地に帰属し、農婦の世界の中で守られている」(ebd.)ということになる<sup>11</sup>。

ハイデガーのやや大仰な記述をどのように解釈するかは問題ではあるが、靴の持ち主がゴッホであるという点を考慮して言い換えるならば、次のように言うことができるだろう。

真摯に絵を見ることが出来る者なら、この絵の中に〈何か〉を感じ取る。しかし、彼はパスカルの言うように、絵が実物に似ていることに感心している訳ではない<sup>12</sup>。例えば、ここで描かれた靴がもし新品であったら、我々にまた違った感じを与えたであろう。おそらく、感動は薄れてしまうのではないか。つまり、我々が感じ取るのは、靴が靴として使い込まれている、そのような道具としての靴の在り方、つまり存在なのである。そして、ついに履き潰れるまで履かれた靴が、一枚の絵となった。こうして、この絵は靴のあり方(Wie-Sein)を如実に示すことによって、その靴を履いていた人間の生活する世界をも浮き上がらせているのである。さら

<sup>10</sup> ただし、この靴の持ち主はゴッホ自身であり、農夫（ないし農婦）ではないという事実がある。また、ハイデガーのさりげない物言いを鵜呑みにすることなく、履き古した靴を絵のモチーフとして選ぶということ自体が異常なことであるという点にも注意をすべきであろう。この靴の絵は、その意味ではゴーギャンとの共同生活中に描いた愛用の椅子とパイプの絵と同じ性格のものではないかと思われる。つまり、それはゴッホの自画像なのである。そして、この絵から感じられる〈世界〉は、農婦の世界であると言うより、端的にゴッホ自身の生きる世界であると言う方が的確であろう。

ただ、シャピローのようにこの事実誤認を盾にとり、ハイデガーの所論がすべてパセティックな空想にすぎないというのは言い過ぎであると思われる。ハイデガーがあえて「農婦」というのは、それが成功しているかどうかは別として、ゴッホという固有名をこの絵から抜き取り、大地と靴との連関を際立たせようとする戦略的な意図があったものと思われる（この点については小林康夫『起源と根源』未来社 1991年を参照）。さらに、本書の中でも紹介されているが、デリダは『絵画における真理』の中で、ハイデガーとシャピローの双方を俎上に載せて「審理」を行っている。

<sup>11</sup> 『形而上学入門』では、同じゴッホの絵に言及しながら、この絵を見る者は、まるで自分自身が野良仕事を終えて、疲れた足取りで家路を辿っているかのように、この絵に現にあるものと一人で対面すると言っている(GA40, 38)。

<sup>12</sup> 「絵画とはなんとむなしものだろう。原物には感心しないのに、それに似ているからといって感心されるとは」（『パンセ』134, 前田・由木訳 中公文庫 p.90）。

に、ゴッホという画家の生涯に関する伝記的な事実がそれに重ね合わされる時、ゴッホという人間の強烈な個性によってこの世界が彩られることになるのである。このようにして、芸術作品において示される存在者の真理とは、存在者との出会いを可能にする世界が開示されるということなのである。

では、ここで世界はどのような仕方で開示されると言うべきであろうか。「芸術作品の起源」における、ハイデガーのあまりに雄弁な描写によって幻惑されることなく事態をそれに即して考えるならば、やはり、世界は、絵を見る時に我々を襲う「気分」の内に「現れて」と言うべきであろう。靴を描写するごつごつした線、周囲の空間の欠如、靴を描く色彩（あるいはその欠如）、そして、靴の内部の暗い穴などが、絵を見る者に対してある気分を醸成し、ある場の開けを生み出すのである。我々はそれを通常、ゴッホの作品世界と言いつけているが、冒頭に述べたように、これを比喩的な意味で取るならば、それは全てを見損なうことになる。作品世界とは文字通り、作品によって開示された世界の様相である。もちろん、それはゴッホと他の画家とは異なる。しかし、それは単なる主観的なものではなく、世界自体の調子ないしは気分の違いであると言うべきなのである。

我々のこの主張を援用するために、別のハイデガーの講義からその発言をひいておくことにする。それは講義『ヘルダーリンの讃歌——「ゲルマーニエンとライン」』（1934年/35年冬学期）である。ハイデガーによれば、ヘルダーリンの讃歌において、神々のことが歌われる時、詩の「根本気分・情調」(Grundstimmung)によってある〈空間〉が開かれる。言いかえれば、存在者全体の経験の転換・転調の可能性が詩によって開かれるのである。

詩人はある気分・情調で話すのであり、そしてそのような情調が大地の気分・情調を定め (be-stimmen)、言(Sage)がそれに基づきまたその中でひとつの存在(ein Sein)を建立する (stiften)その空間を、気分・情調が貫き響く(durchstimmen)(GA39, 79)。

このような「詩作の根本気分・情調」によって語られる詩的言において「存在(Seyn)の刻印を受ける世界」(GA39, ebd.)があげ開かれる。その中で、我々はかつて臨在していた神々が「逃れ去った」ことによって「支配」している現代を、「困窮」の時代として「耐え抜き」、神々の再臨を待つことが求められる、とハイデガーは主張するのである。

### 3. 3 世界と大地の抗争

ハイデガーが芸術作品として取り上げるもう一つの例はギリシアの神殿である。現代の我々の眼からみれば、この神殿は〈廃墟〉である。しかし、それは神殿が建築として崩れているからではない。それは神殿が神々のおわす場として〈意味〉を持っていた世界がもはや存在しない過去のものになってしまっているからである。神殿が山の上に建てられることによって、その山は聖なるものとして開かれるのであるが、そのような神々との深い関わりにおいて生活を営んでいた古代ギリシア人達の〈世界〉は、もはや存在しない。

逆に言えば、ハイデガーが芸術作品は一つの世界を「打ち立てる」(aufstellen)と言う時、か

つて、そのような世界が開かれていたということである。神殿が何ものをも描出しないが故に、一層世界の開示という性格が明瞭になると言えるであろう。

しかし、ギリシアの神殿は、芸術作品が持つもう一つの関わりを顕わにする。それは、神殿がそこに建てられた「大地」と芸術作品との関わりである。

現に立ちつつ建築作品は岩石を土台としてその上に安らう。作品がこのように安らうことは、土台の岩石から、それが不器用にではあるが何ものに対しても急き立てられることなく担うことの暗さ(das Dunkel)を取り出す(GA5, 28)。

いわば光としての世界に対する闇としての大地。芸術作品は世界を打ち立てると同時に、大地を「こちらへもたらす」(herstellen)のである。大地とは、作品をそれとして具体的なあり方へと結実することを可能にするものであり、逆に言えば、あらゆる芸術作品が常に物(石、絵の具、音、言葉など)を介してのみ表現に至っているのは、作品が大地と本質的な関わりを持っているからなのである。しかし、大地は「自らを閉ざしながら全てを担うもの」(das Tragende-Sichverschließende)として、明らかになることを拒むものである。と同時に、それはある無尽蔵の充溢、自己の内で「匿われていること」(Verborgenheit)と言い換えられる。繰り返しになるが、道具においては物の物らしさが目立たないのと対照的に、作品においてそれが際だってくるということが、まさに作品において大地がこちらへもたらされると言われる事態なのである。

こうして、作品は世界と大地の双方と根源的な連関を持つわけであるが、作品が作品としてある統一された仕方では存在するということは、そこにおいて世界と大地との「争い」(Streit)が引き受けられているのだとハイデガーは言う。さらに、この両者の争いの中で作品の真理は、歴史的な事実として「生起する」(geschehen)とされるのである。

ハイデガーの大地概念は決して理解しやすいものではない。しかし、およそ芸術作品が目こらし、耳を澄ませ、声に出して味わうという仕方でのみ、その作品の〈意味〉を理解することができること、つまり、ここでは〈意味〉は概念として純化されることは決してないこと、そのような作品の〈要約〉とは作品の死に他ならないことを深く感じ取ることができれば、ハイデガーの言おうとしていることにも近づきうると思われる。

芸術作品は、大地との関わりによって、それぞれの作品がある独立性を持ち、己を謎として提示する。このような立場は、現代の〈美〉についての常識にまで影響を及ぼしている近代主観主義的な美学に、真っ向から対立するものであるが、ハイデガーの世界と大地との争いという芸術概念は、芸術創造とその享受に対してより忠実であるということができると思われる。

## おわりに

最後に、これまで述べてきたハイデガーの作品に関する分析が、芸術とは何か、作品（あるいは、道具、物）とは何か、という仕方でも問いを立てつつも、その答えは常に、芸術や作品の〈あり方〉をもって答えとしていたことを指摘しておきたい。これは『存在と時間』において特徴的であった「如何に—あるか」という存在規定である。道具や物という規定がそうであるように、**Wie**を理解することはいわゆる分析的な知にとっては困難な事柄でもある。世界や大地を理解することもまたこの**Wie**の理解であると言える。世界なる〈もの〉や大地なる〈もの〉が直前存在者としてあるのではない。いわば、ここで求められているのは世界というあり方、大地というあり方をそのまま把握することである。もちろん、それは作品という具体的な〈もの〉に即して読み取られるものではある。しかし、それは作品の中で共鳴している〈響き〉であるとも言えよう。ハイデガーの言説を理解する困難はこの響きと同調することの困難でもある。

世界と大地の問題は、ハイデガーの後期の思想圏においては、神々、「四方域」(Geviert)といった問題へと発展していく。それは世界をどのように理解するかという問題の深化でもある。また、芸術作品の**Wie**をより具体的に分析することも必要であろう。これらの課題については稿を改めて論じることとしたい。