

ハイデッガーの芸術論(二)

竹 原 弘

三、芸術作品の起源

(1) 信頼性としての道具の道具性

一九三六年に講演というかたちで発表され、一九五〇年に論文集『森の道 (Holzwege)』に収められた『芸術作品の起源 (Der Ursprung des Kunstwerkes)』は、まず物と作品との関連性についての分析からはじまる。まず、物についての三通りの解釈、すなわち「目印しの担い手として、感覚多様性の統一体として、形成された素材として」⁽¹⁾、といった通説は、物とは何かということに

7
ついでに十分なる説明ではないとして退ける。しかし、そうした物についての三つの通説の中で、三番目の「形成された素材として」物を解釈する仕方が、他の二つに對して優位を占めてきた、とハイデッガーは考える。そして、この素材と形式との結合として物を考える考え方は、道具としての物をそのものとして解釈する解釈の仕方から生じたのであるとする。何故ならば、素材と形式との統一体として有るところに、道具の道具たる由縁が有るのである。道具としての形式を具えていない単なる物は、素材の、空間への人為的ではない、自然的な配列の結果として或る一定の形式を取るものであるが、それと

は反対に、道具は或る特定の形式へと素材が配列されること、つまり形式が素材を規定することによって成立するのである。そして、素材を規定する道具の形式は、道具の有用性(Dienlichkeit)に則して与えられ、さらに道具の素材も有用性によって規定される。したがって、道具は単なる物の様に、素材と形式とのアット・ランダムな結合ではなくて、有用性という目的の下へと素材と形式とが統一されていることにおいて、単なる物以上のものである。しかし、道具は「芸術作品の自己満足がない(ohne die Selbstgenügsamkeit des Kunstwerkes)」が故に芸術作品以下である。それ故に「道具は物と作品との間の固有の中間的位置を有する」⁽³⁾。

ハイデッガーは、道具と芸術作品との間の相違を明確にするために、百姓靴を描いたゴッホの一枚の絵画を例にとる。ゴッホのこの絵は一对の百姓靴が描かれているわけであるが、百姓靴はいうまでもなく道具の一つである。道具が道具である由縁は、既に述べた様に、有用性に求められるが、「この有用性は、道具の本質的存在の充実のうちに宿っている」⁽⁴⁾。そして、それをハイデッガー

残って目立つのは道具の効用性のみとなる。それ故に、我々は道具の起源は人為的な製作にあり、製作することにより素材を或る形式に押し付ける様に思ふのである。したがって、道具における効用性のみが目立つならば、道具はその効用性に則して、形式と素材へと解体せしめられるわけである。しかし、ハイデッガーは、道具が道具である由縁を、むしろ信頼性というところに置く。道具のもつ信頼性によって、道具の使用者は、己れの生活空間のうちへと根ざすことにより、生活空間を有効に使用できる様に開く。靴という道具は、靴としての信頼性により、その靴を使用する百姓女を、大地の沈黙のよびかけに応ぜしめることにより、さらに百姓女にとっての世界に安定的な基盤を与えることによって、その靴が道具として使用されるというところに則して、或る場を開く。いい換えるならば、「世界と大地は彼女と、そして彼女と同じ様式において、彼女と共に生活している者達にとって、ただそこに、すなわち道具の中に有る」⁽⁷⁾。つまり、靴という道具によって、その靴を同じ効用性の下において使用する人々に対して、靴という道具をそのも

「は、信頼性(Verlässlichkeit)と名付ける。すなわち、この百姓靴を使用している百姓女は、この百姓靴を使用することによって、自分の生活空間の中で、安定的基盤を見出す。彼女は、この靴という道具の道具としての信頼性によって、自分の属している世界に対して自信をもつ。すなわち、「信頼性の力によって、百姓女はこの道具により、大地の沈黙の呼びかけのうちへと(Ein den schweigenden Zuruf der Erde)関入せしめられる」⁽⁵⁾。そして、さらに「道具の信頼性がまず、単純なる世界にその安定性を与え、そして大地に断えまない殺到の自由(Freiheit ihres ständigen Andranges)を確保する」⁽⁶⁾。

そして、道具のこの信頼性と有用性とは、本質的なつながりをもつ。つまり道具の有用性は信頼性に基づいており、道具の信頼性の喪失と共に有用性も喪失してしまう。道具の信頼性は、その道具の使用者に、生活空間への安定感を与えるのであるが、しかしながら、そうした道具の信頼性によって、その道具は不断に使用され、その結果道具の信頼性は、その生活の中での不断の使用による道具の消耗と共に、消滅してしまふ。そして、後に

のとして使用するいうことに則した、大地と世界とが開示されるのである。道具が道具として有ることとしての信頼性は、人間存在を、その道具の使用に則した世界と大地に結びつける。したがって、道具が道具である由縁は、効用性よりもっと深い所に根ざした信頼性に有るということが出来る。それ故に、道具の本質を効用性に見ることに基づき、物を素材と形式との統一として捉える物についての考え方は皮相的であると、ハイデッガーは考える。つまり、「素材と形式、そして両者の区別はより深い起源に由来する」⁽⁸⁾。そして、「より深い起源」とは、「自らのうちに安らっている道具の安らぎ(die Ruhe des in sich ruhenden Zeugs)は、信頼性のうちにある」⁽⁹⁾ということである。すなわち、道具が道具として自足していること、つまり或る道具が道具として自己自身を満たし、自己自身において充実していることは、道具の道具としての信頼性のうちに有るのである。道具存在が、「道具の本質的な存在の充実」としての信頼性を有するということ、に基づいて、道具の効用性というものが道具に備わるのである。

以上の様に、道具が道具で有る本質的な有り様が見出されたのであるが、それは、現実には有る靴という道具の記述と説明によってでもなく、また靴が製作されるプロセスについての報告によってでもない。そうではなくて、ゴッホが描いた一枚の絵画が、道具の本質を告知したのである。すなわち、ゴッホによって一足の靴が描かれている絵画という、一個の芸術作品が、我々に対して、道具の道具たる由縁を語ったのである。いい換えるならば、「一つの存在者、一對の百姓靴が作品において、その存在の光の中に立つのである (in das Lichte seines Seins zu sehen)」。ハイデッガーは、ゴッホの描いた一枚の絵画の分析を通して、芸術の本質は、存在者の存在を明るみへともたらしすることなのであるという結論に到達する。

〔補〕道具存在の存在としての信頼性と、存在の開けとの関連性。道具存在の存在としての信頼性は、勿論存在それ自体ではなく、存在の開けにおける、道具存在の存在にはかならない。存在の開けは、現存在の存在の開示性へと関連付けられているが故に、現存在の存在の開けにおいて、明るみへともたらされた道具存在の存在なのであるということになる。

何故ならば、信頼性とは、現存在の存在の開けの視野において道具存在が自らの存在を明るみへともたらし、道具存在の本質的な有り方だからである。したがって、道具存在の存在としての信頼性と現存在の存在との間には、本質的な連関がある。つまり、道具存在の信頼性は、現存在の存在様態において、現存在の存在様態にとつての信頼性にほかならない。現存在の存在が憂慮である如く、道具存在の存在が信頼性なのである。現存在を含めて、存在者の存在の存在根拠は存在に有る。

(2) 現存在の存在と道具存在

『存在と時間』において、道具は現存在の憂慮——すなわち現存在の自らの存在への関わり——の派生態としての配慮——憂慮に基づいて、現存在の存在との間に関連性を保持する様々な存在者へと関わる、現存在の派生的存在様態——の内に於いて出会われるものであるとする。道具存在は単独では、己れのもつ効用性に則して出会われることは決してなく、「道具の存在にはその都度常に道具の全体が属しており、その道具の全体において道具はそれがそれであるものとして有りえる」⁽¹¹⁾。そして、個々の道具は「～するための或るもの (etwas, um-zu, …)」

といった本質的な有り方をするにより、道具の全体

を構成しているのである。現存在の配慮的関わりにおいてまず出会われるものは、個々の道具の「する」ため」という個別的な性格において有る有り様ではなくて、そうした個々の「する」ため」が既に帰属している全体的道具連関である。現存在は、さしあたりは、個別的な道具へと配慮的に関入しているのではなくて、個々の道具の「する」ため」を具体的に方向付けている道具の全体的連関へと関入するのである。したがって、個々の道具の「する」ため」は、さしあたりは道具の全体的連関のうちへと埋没してしまっており、現存在の配慮的関入に対して目立つことはない。ところが、その道具の全体的連関を構成している或る道具が突然使用不能になった場合に、その道具の「する」ため」という性格が道具の全体的連関の中で浮かび上がってくるのである。個々の道具のもつ「する」ため」という性格は、何らかの効用性 (Dienlichkeit) を指示しているのであるが、そのことの存在論的規定をハイデッガーは趣向性 (Bewandnis) とする。趣向性とは、「存在者は、それがそれであるところ

ろのその存在者として、何かへと指し向けられているということ、に基づいて発見される」⁽¹²⁾ことを意味する。つまり、或る道具存在は、その効用性に則して、他の道具存在との間に連関を保つことにおいて、他の道具存在へと指し向けられるのである。例えば、ハンマーは釘へと指し向けられ、釘は木材へと指し向けられる、等々であり、そうした趣向性に基づいて道具立ての全体的連関が形成されるのである。その様に、個々の道具の趣向性によって構成された全体的道具連関は、現存在の世界Ⅱ内Ⅱ存在としての有り方を目指す。つまり、「趣向全体性 (die Bewandnisganzheit) それ自身は、しかしながら、最終的にはもはやいかなる趣向性もたない、或る一つの何のためへと帰着する。この何のためには世界内部的な手許存在という存在様式において (in der Seinsart des Zuhandenen innerhalb einer Welt) 存在するのではなく、その存在を世界Ⅱ内Ⅱ存在として規定され、その存在体制 (Seinsverfassung) へと世界性が帰属している存在者である」⁽¹³⁾。いい換えるならば、個々の道具のもつ「する」ため」という性格は、最終的には現存在の世界Ⅱ内Ⅱ

存在として存在する存在様態へと赴くのである。つまり、すべての道具的性格を有する存在者は、現存在の存在のために有るが故に、道具的性格を有しているのであるといえる。

以上の様に、『存在と時間』において、現存在の世界「内」存在としての有り方についての効用性のうちに、道具の道具性が存しているといった、道具についての捉え方をしている。道具の本質が「しするのための或るもの」にあるといった、道具についての規定は、道具を役に立つものであるとして、その効用性において考えていることを示している。それに対して、『芸術作品の起源』においては、道具の本質は効用性よりもさらに根源的な、信頼性のうちに有るとしている。この二つの著作における道具存在の捉え方の相違は何処に由来するのか。まず『存在と時間』において、道具存在と現存在との交渉は、現存在の非本来的日常的な存在様態において為される。現存在は、既に述べた様に、「この存在者にとって、その存在において、その存在そのものが問題となる」⁽¹⁴⁾存在者として、その存在が規定されたわけである

が、そうした自己の存在への関心を、既に述べた様に、ハイデッガーは憂慮という言葉で表現する。すなわち、現存在の存在は、自らの存在への憂慮にほかならない。そうした自己の存在への憂慮に基づいて、現存在は日常的には、自己の周囲において発見する存在者へと配慮し、世界において出会う他者へと顧慮(*Erachten*)することによって、自らの日常的な存在様態のうちに滞在しているのである。そして、そうした日常的な存在様態への滞在において、日常的に存在している現存在の、憂慮の派生態としての自らの存在への関わり方である配慮において出会う道具存在は、現存在の存在にとっての効用性といった面において捉えられるのである。すなわち、日常的現存在が、日常的に自己の存在可能性へと企投することに則して、世界の内に会う内世界的存在者としての道具存在が、効用性として捉えられるのである。それに対して、『芸術作品の起源』において述べられた道具存在の様に、日常的な関わり方のうちにおいて出会われたものではなく、ゴッホという一芸術家による芸術的創作活動の過程において発見され、絵画という芸術

作品において表現されたものである。この様に、芸術作品において表現された道具存在は、効用性としてではなく、より根源的に信頼性として自らを告知するのである。既に述べた様に、芸術作品は存在者の存在を明らかにすること、すなわち「存在者の真理が自らを作品のうちに置くこと」⁽¹⁵⁾(*das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden*)⁽¹⁶⁾ということに、その本質を有するのであると規定されたわけである。つまり、ハイデッガーは芸術的創作活動を、美を表現することとして考えるのではなく、存在を明るみへともたすこと、存在の真理を現わしめる行為であると考えているのである。ハイデッガーは、芸術という言葉の語源であるギリシア語の *τέχνη* という言葉に基づいて、芸術的創造活動について述べる。手仕事 (*Handwerk*) と芸術の両方を意味する言葉として使われた *τέχνη* という言葉は、根源的には手仕事をも芸術をも意味せず、ましてや現代的意味での技術を意味するのではなく、「知ることの」一つの様態 (*eine Weise des Wissens*)⁽¹⁷⁾ に対する言葉なのであると解釈する。そして、その場合、知るといふことは、存在者の覆いを取

り、存在者の存在を明るみへともたすことにほかならないのであるとする。すなわち、芸術的創作活動の本質は、諸々の存在者を或る美の形態のうちへと昇華せしめるところにあるのではなくて、その存在者の存在を見えせしめるところにあるのである。したがって、ゴッホの描いた百姓靴の場合も、ゴッホという一画家が靴という道具存在を配慮的存在連関の下に見出すことによって描いたのではなく、靴という存在者を描くことによって、その存在を明るみへともたしたのであるといえる。すなわち、道具存在の本質を効用性におくか信頼性におくかは、日常的な配慮的交渉の下に道具存在と存在連関を保持するか、それとも存在者のうちに存在の真理を開示するか、といった人間存在の存在論的な在り方から来するといえよう。

(3) 現存在の本来性と存在の開け

存在者の存在を開示することは、『存在と時間』においては、現存在の本来的な有り方において為されるのであるとされた。既に述べた様に、現存在の存在としての

世界Ⅱ内Ⅱ存在そのものに由来する不安という気分性において、さらに良心の呼び声によって、現存在の現根源的に開示される場所に、現存在の本来的有り方が求められた。その場合に、現存在が日常的な存在様態において関わっていた諸々の内世界的存在者、つまり道具存在は現存在の存在にとって、まったく無意味なものへと変態することにより、現存在の現の開示性を軸にして形成された道具の全体的連関、すなわち「趣向性全体 (Bewandnisganzheit)」は、それ自身において崩壊する⁽¹⁷⁾。そして、その事によって「世界は全くの無意性という性格をもつ⁽¹⁸⁾」のであるが、しかし、世界全体が無意性として自らを告知することは、世界の喪失を意味するのではなくて、むしろ世界の根源的自己開示を意味するのである。

『存在と時間』において述べられた、現存在の存在の根源の開示に関して、『存在と時間』の基本的立場を維持しつつ、その延長線上において述べられた著作に、一九二九年の『形而上学とは何か (Was ist Metaphysik?)』がある。そこにおいても、やはり不安という気分が重要

な役割を果たしている。すなわち、不安において、「すべての事物と我々自身が或る無関心性のうちに沈む。しかし、これは単なる消失の意味においてはなく、むしろその(すべての事物の)退去 (Wegrücken) そのものにおいて、それらは我々の方に向う。不安において我々へと殺到するこの存在者全体の退去が、我々を圧迫する。そこにはいかなるよりどころ (Halt) もない。存在者の滑り去り (entgleiten) において、留まっておき、我々を襲うのはこの『ない』だけである。不安が無 (das Nichts) を開示する⁽¹⁹⁾」不安という根源的気分のおかげで、存在者全体が現存在の憂慮の範囲から退去することにより、現存在は日常的な世界への関入において存在的交渉を保持していたものを喪失するのであるが、そのことによって、現存在は日常的存在様態を維持する拠り所を失う。そして、その事によってあらわになるのは無である。無とは、「全体として滑り去りつつある存在者を、全体としてしりぞけつつ指示すること——そのような指示として不安における無は現存在へと殺到する⁽²⁰⁾」である。すなわち、ここで述べられている無は、存在者全体

が現存在の存在の開示性から退去することによって、現存在に対して、存在者では「ない」ものとして開示されるのである。これは、『存在と時間』において述べられた、世界が意味性を喪失することによる、世界の根源的開示との関連性において理解されう。

現存在は無の開示のうちに自らを保持することによって、存在者全体を超出しているのである。つまり、現存在の現の根源的開示、あるいは世界の根源的開示において、現存在は日常的な配慮的関入に基づく存在者全体を超えて、現存在に諸々の存在者を出会わしめうる根源的領域へと赴くのである。したがって、現存在の本質は、この存在者全体を超出するところに求められるのである。そして、「形而上学は、存在者をそのものとして、そして全体として把握するために取り戻すべく、存在者を超えて問うことである⁽²¹⁾」。

この『形而上学とは何か』の主題である無は、現存在の存在の根源的開示性にほかならず、したがって現存在の存在の方向から出会われる存在なのであるといっている。すなわち、「無は存在者に対する無規定的な

対立者にとどまらず、むしろ存在者の存在に属するものとして自らをあらわにする⁽²²⁾」存在は、現存在の存在の開示性に則して考えるならば、存在者ではないものといった様相において現存在に対して開かれるのである。つまり、現存在が諸々の存在者へと偏執している日常的存在有り方の変更によってのみ、現存在に対して開示されるが故に、それは現存在の日常性の否定として、存在者では「ない」ものとしての、否定的な「無」といったかたちで開示されるのであるといっている。すなわち、この様に、存在者を超出するということが、存在者ではないものとしての存在の真理へと現存在が開かれて有ることを可能にするのであるが、『芸術作品の起源』においても、この基本的立場は維持されている。すなわち、「しかし、存在者を超えることは、存在者から去ることではなく、存在者の前でまた別のものが生ずること (geschieht noch ein Anderes) である。存在者全体の真中に、一つの開かれた場所 (eine offene Stelle) が有る。一つの明るみ (eine Lichtung) が有る。それは、存在者の側から考えるならば、存在者よりもより存在的

なる存在者よりも存在的なのである。存在者の群れの真中に開かれてある場所とか、突破口等の表現からするならば、あたかも存在者によって取り囲まれた真空地帯の如きイメージを抱きがちであるが、むしろ逆であり、存在者の群れがその開かれた場所によって取り囲まれているのである。開かれた場所が開かれた場所として自らを開くのは、現存在の存在においてであるが、あるいは現存在として有る人間存在のみが自らを開かれた場所として開くのであるが、しかし存在者ではないものとしてのその開かれた場所は、存在者の群れを取り囲んでおり、現存在を他の存在者へと通路付けているのである。現存在は開かれた場所を開かれた場所として有らしめる場にはかならず、したがって現存在分析に則するならば、開かれた場所を非隠蔽性として開くのは現存在の本来的な存在様態であるが、しかし根源的には現存在の存在は、開かれた場所へと帰属しているのである。すなわち、現存在の有する能力が開かれた場所を開かしめるのではなく、現存在は開かれた場所へと帰属することによって、開かれた場所がそのものとして開示する場として有るに

である。この開かれた中間 (*die offene Mitte*) はそれ故、存在者によって取り囲まれているのではなくて、この明るみつつある中間 (*die lichte Mitte*) は、それ自身、我々のほとんど知らない無の如く、すべての存在者を取り囲んでいる。⁽²³⁾ 引用文に出て来る、「開かれた場所」、「明るみ」、「開かれた中間」、「明るみつつある中間」といったハイデッガー独自の術語は、既に述べた存在の開示性、存在の明るみの事にほかならない。現存在の存在の根源の開示性としての現、あるいは不安において開示される無は、より根源的には存在の開けにほかならない。現存在の存在分析に則して考えるならば、現存在の存在の開示性としての現ということになるのであるが、しかし、現存在の存在は、実は存在の開けにほかならないのである。ここで述べられている開かれた場所とは、現存在の存在の根源の開示性としての現を開かしめるものとしての、存在の開けにほかならない。したがって、現存在の開示性としての現と、存在の開けとしての明るみとは、相互連関を保ちつつ、現存在の存在分析によって方向付けられるならば、それは無として現存在

に開示され、存在それ自体によって方向付けられるならば、開かれた場所として自らを顕示するのである。それ故に、「存在者全体の真中の一つの開かれた場所」とは、現存在の現とは別の所に生ずる存在の開けではなくて、あくまでも現存在の存在の開示性としての現において、あるいは現存在の現としての、開かれた場所なのである。別な表現を、一九五三年の『形而上学入門 (*Einführung in die Metaphysik*)』から借りるならば、「歴史的人間の現—存在とは、突破口 (*die Brech*) として置かれていることであり、そこへと存在の制圧力 (*die Übergewalt des Seins*) が現われながら突然はいり込む。それによって、突破口自身が存在によって砕ける。⁽²⁴⁾」すなわち、現存在の現とは、存在者の群れの中の一つの突破口であり、その突破口を介して存在が自らを顕示しうる場所なのである。そして、この現存在の現としての開かれた場所は、それ自身いかなる存在者でもないが故に、既に述べた様に、現存在の日常的存在様態から本来的存在様態への存在変更に対しては無としてしか、自らを告知しないのであるが、しかし、それはいか

すぎないのである。

(4) 現存在の日常性と存在の隠蔽

芸術作品の創造は、こうした存在の開示としての開かれた場所へと、現存在が自らを指し向けることにより、存在を存在者において開示せしめることにほかならない。作品を作り上げることは、芸術家が美意識に基づいて、素材のうちに自己の美的構想力を投影せしめることによって、素材のうちに美を顕現せしめることに有るのではなく、現存在として存在する芸術家が、現としての自らの開示性が属する存在の開けへと、諸々の存在者の群れを超えて出向くことにより、素材としての存在者のうちに存在の開けを開くことなのである。つまり、「存在自身が人間をこの誘引の軌道 (*die Bahn dieses Fortisses*) のうちへ投げ入れ、人間を存在へと出動することとして自己自身を超え出ることを強要し、そのことが、存在を作品へと置き、そして存在者全体を開かれたまま保持する。⁽²⁵⁾」あるいは、「作品のうちへと置かれた存在の存在者における開示 (*die Eröffnung des ins Werk gesetzten*)

Sein in Seienden) のための突破口として、歴史的人間の現存在は突発一事件 (Zwischenfall) である。この突発事件において、解放された存在の制圧力の諸力が突然現われて、歴史として作品のうちに⁽²⁶⁾入る。この様に、現存在としての芸術家が、存在の向けへと存在者を超えて、自らを指し向けることによって、芸術作品の創造が可能となるのであるが、既に述べた様に、ハイデッガーにおいては、存在の向けが根源的意味での真理にほかならない。したがって、芸術作品の創造は、作品のうちに真理を顕現せしめることであるともいうことができる。つまり、「作品が作品となることは、真理の生成と生起 (Geschehen) の一つの様態である。真理の本質のうちにすべてが有る。」⁽²⁷⁾

先に述べた如く、『存在と時間』において、真理は現存在が自らの存在を開示することのうちに求められた。現存在が現としての自らの存在を開示することによって、諸々の内世界的存在者が発見的に出会われたのである。しかしながら、現存在には本質的に真理と非真理が属している。現存在は、日常的には内世界的存在者のうちへ

と、自らを喪失してしまっており、そうしたものから自らの存在を開示するが故に、現存在の根源的な現、すなわち存在者ではないものとしての現の開示性は隠蔽されたままである。そうした日常的な現存在にとっては、根源的な現の開示性はおおわれたままであるが故に、現存在は非真理のうちに有ることになる。したがって、「現存在の事実性には、閉鎖性と隠蔽性とが属している。十分なる実存論的・存在論的意味での命題である『現存在は真理のうちに有る』ということは、等根源的に『現存在は非真理のうちに有る』ということと共に述べている⁽²⁸⁾」現存在が非真理のうちに有る、ということとは、現存在は日常的には存在者へと偏執することによって、存在者ではないものとしての現の根源の開示性が現存在の日常の開示性にとってはおおいい隠されているということである。現存在の存在の根源の開示性としての現は、存在の明るみとしての現、すなわち存在の真理の開けの場にほかならない。それ故、現存在が存在者へと偏執することによって、存在の真理の開けのうちに立たないということが、現存在が非真理のうちに有るということなの

である。

日常的現存在によって出会われうるものは、存在者のみであり、存在そのものは日常的現存在にとっては何処にも無いのは何故か。一九五七年の『同一性と差異性 (Identität und Differenz)』という論文の中で、ハイデッガーは次の様に述べている。「断えず差異を直視しながら、そして差異を還帰的歩みを通して思索すべきものの内へと解き放ちながら、我々は次の様にいう。すなわち、存在者の存在は、存在者を有らしめる存在である (Sein des Seienden heißt: Sein, welches das Seiende ist)」。この『有らしめる (ist)』は他動詞的 (transitiv) であり、移行 (übergehend) である。存在⁽²⁹⁾はここでは存在者への移行の様態において存する (Sein west hier in der Weise eines Überganges zum Seienden)。存在は自らの場 (Ort) を離れて存在者へと移行するのではない。そうであるならば、存在者は前もって存在なしであり、存在にはじめて関われられうるであらう。存在は、(次)のものへ移行し、顕現しながら (Entbergend) (次のものへ)と到来するが、そのものはそうした到来によって、

それ自体非隠蔽性としてはじめて到来する。到来とは、非隠蔽性のうちに自らを隠し保つこと (Sichbergen in Unverborgenheit)、すなわち隠し保たれつつ存続すること、存在者であることである。存在は顕現しつつ到来する (die entbergende Überkommnis) として自らを示す。存在者そのものは、非隠蔽性のうちに自らを隠し保ちつつ到着すること (den in die Unverborgenheit sich bergenden Ankunft) という様態において自らを示す。顕現しながらの到来の意味での存在と、自らを隠し保ちながらの到着の意味での存在者そのものは、同一なるもの、すなわち差別 (Unterschied) から出て来て、差別されたものとして現成する。此の差別は到来と到着とが、相互に保持され、不離不即の状態に置かれている間 (das Zwischen) をはじめて与え、かつ分離する。存在と存在者の差異は、到来と到着との差別 (der Unterschied) として、両者の顕現しつつ隠し保つ配定 (der entbergend-bergende Austrag beider) である。配定には、自らをおおいい隠しつつ閉鎖する明るみ (Lichtung des sich verhüllend Verschließenden) が支配する。この支配が到

来と到着との不離不即を生ぜしめる。⁽²⁹⁾引用文の冒頭に出て来る差異とは、存在者と存在との間の差異のことにほかならない。すなわち、存在とは存在者ではないものなのであるという、この差異を断えず顧慮することによって、存在者との間にハイデッガーのいうところの存在論的差異を維持しつつ思索しなければならない存在が、思考の標的となるのである。そして、この存在者ではない存在は、存在者を存在せしめるところの、存在者の存在根拠にほかならない。存在は存在者として自らを顕現することにより、存在者を非隠蔽性のうちにもたらしめるのである。存在が存在者として現成することを、先の引用文においては、存在の存在者への移行(Übergang)、あるいは到来(Uberkommenis)であると述べている。すなわち、存在は存在者へと移行し、存在者へと到来することによって、存在者を明るみへともたらしめるのであるが、しかし自らは存在者の背後へと隠し保ちつつ存続することである。存在は、それ自身としては自らを顕現することなく、存在者を明るみへともたらしつつ、存在者の背後へと退去するのである。それ故、日常的現存在にとって

は、存在それ自体としての開示性は常に隠蔽されたままであり、日常的現存在によって出会われうるのは存在者のみであるということになるのである。つまり、日常性のうちに身を置く現存在にとって、根源的開示性としての現、存在の明るみとしての現が覆い隠されているのは、根源的開示性は本質的に自らを隠し保ちつつ有るという存在の本性に基づくのである。人間存在が世界において出会うのは常に存在者のみであり、存在そのものはそうした存在者の群れの顕現の背後におおい隠されてしまっているが故に、存在者と存在との存在論的差異がいつの間にか忘却されてしまうのである。これがハイデッガーのいう存在忘却にほかならない。

(5) 芸術作品における世界と大地との相剋

現存在が日常的には非真理のうちに有るということ、すなわち日常的には存在の開示性を自らの存在の開示性として存在しないということは、存在そのものの以上の如き本性に基づくのである。それでは、存在を存在者において開示せしめる芸術作品において、この存在と存在

者は、どのような関係に有るのであろうか。

ハイデッガーは、芸術作品とは世界と大地との間の相剋なのであるとする。つまり「作品が世界をたて、大地を生産することによって、作品はこの相剋を扇動する」⁽³⁰⁾のである。このことは何を意味するのか。

ハイデッガーは、ギリシア神殿を例にとる。「神殿という作品が、あの軌道や関係の統一(die Einheit jener Bahnen und Bezüge)を自らのもとへまず接合し、そして同時に集める。その軌道と関係の統一において、誕生と死、不幸と祝福、勝利と恥辱、忍耐と衰微が人間の運命(Geschick)において、人間本質の形態と軌道(die Gestalt und den Lauf des Menschenwesens)とを勝ち取る。この開かれた関係の支配する拡がり(die waltende Weite dieser offenen Bezüge)が、この歴史的民族の世界である。この世界から、そしてこの世界において、ギリシア民族はまず彼らの使命の完成のために自己自身へと還帰する」⁽³¹⁾すなわち、神殿はそれが神殿として存立するということにより、その神殿をめぐって様々な軌道や関係が形成され、それが神殿へと取り集められる。神殿

は政治的宗教的空間を開くことによって、自らの存立する意義を維持するのである。そして、そうした空間において、人間は自らの運命に則して人間の本質を形態化する。この神殿の存立によって切り開かれた空間が、ギリシア民族が自らの使命を完成せしめる世界にほかならない。神殿という一つの芸術作品は、その存立によって一つの世界を開く。そのようにして開かれた世界は、大地(Erde)へと立ちのびる。

大地は、「そこにおいてすべての屹立しゆくものの屹立(das Aufgehen alles Aufgehende)をそのものとして自らのもとで隠蔽する。屹立するものにおいて、大地は隠蔽するものとして現成する」⁽³²⁾あるいは、「そこへと作品がさしもどされ、そしてさしもどされることにおいて、作品を現われせしめるものを、我々は大地と名付けた。大地は現われつつ隠蔽するもの(das Hervorkommend-Bergende)である。大地は無へと押し込められ、苦勞も疲勞も知らない。大地の上へ、そして大地において、歴史的人間は世界の内に住むことを建設した。作品は世界をたてることにより、大地を作る。作るということ(das

Herstellen) はここでは言葉の厳密な意味において思索しなければならぬ。作品は大地自身を世界の開けへと押しやり、保持する。作品は大地を一つの大地たらしめる⁽³³⁾。この様に、神殿という芸術作品の存立は、同時に世界と大地との関係を作り上げるのであるが、作品において、世界と大地とは互いに相剋することにより、作品を作品たらしめる。「世界は大地の上へと自らを湧き立たせることによって、大地をしのうと努力する。世界は自己を開くものとして、いかなる閉鎖をも甘受しない。大地はしかし、隠蔽するものとして、時おり世界を自己の内へと編入し、取り逃さないようにする傾向が有る。世界と大地との対立は相剋である (Das Gegeneinander von Welt und Erde ist ein Streit)⁽³⁴⁾」世界は大地の上に開かれ、大地はその様に開かれた世界をうちしので、自らの閉鎖性という本質のうちに取り込もうとする。世界はそうした閉鎖性を本性としてもつ大地をしのいで、世界として自らを開示しようとする。芸術作品が芸術作品であることは、世界と大地とが相互に他をうちしのごうと相剋することのうちに有る。この世界と大地と

の間の相剋とは、開けと隠蔽との間の相剋であるということが出来る。すなわち、「大地を世界がうちしのご、世界は大地の上にのみ自らを建設するのは、明るみと隠蔽との相剋としての真理 (die Wahrheit als der Urtreist von Lichtung und Verbergung) が生ずる限りににおいてである⁽³⁵⁾」世界とは存在の開けとしての明るみにほかならない。世界は、自らにおいて現成して来る。「世界は世界化する (Welt weitet)。そして、その中で我々が故郷と信じ、把握することが出来、知覚しうるものよりもっと存在的である。世界は我々の前に有り、見られうる対象ではない⁽³⁶⁾」世界は、存在の明るみとして、対象として知覚しうる存在者とは異なるものにほかならない。それに対して、大地とはその存在の明るみとしての世界を、自らのうちに取り込み閉鎖するところに自らの本性をもつ。

道具においては、その道具の素材である石とか鉄といったものは、道具をそのもつ使途に則して使用するという、道具の効用性の内に消滅してしまっている。道具が道具としての効用性を發揮することにおいて、その道

具の素材は自己を主張することなく、むしろ効用性の發揮の背後にしりぞいている。それに対して、神殿という作品においては、その素材は神殿が神殿として存立しているというこのうちに消滅してしまうことはなく、むしろ素材がそこにおいて自己を主張するのである。「神殿という作品はそれに反して、世界を立てることによって、素材を消滅せしめるのではなく、むしろまず素材を現われせしめ、しかも作品の世界の開けにおいて (im Offenen der Welt des Werkes) 現われせしめる⁽³⁷⁾」つまり、芸術作品においては、道具の様に素材が自己を主張しないのではなく、それが芸術作品である限りににおいて素材は自らを主張し、作品のうちへと立ち現われるのである。

存在の開けとしての真理を開鎖し、隠蔽することを自らの本性としてもつ大地とは、作品に形態を与えることによって、作品を作品たらしめる素材としての存在者が、存在の真理を隠蔽する作用を意味している様に思われる。芸術作品が芸術作品として有るということは、それが存在の開けとしての真理を自らのうちに開示してい

るが故にほかならない。作品の創造とは、存在者のうちにおける存在の開示であり、存在の開けとしての真理を形態のうちへと定着せしめることにほかならない。「作品が創造されて有ることは、真理が形態のうちに確立せしめられて有ること (Festgestelltsein der Wahrheit in die Gestalt) を意味する⁽³⁸⁾」あるいは、「芸術は一つの卓抜な意味において、存在を作品の内へ存在者として、存立と現われへとまたすが故に、芸術は端的に作品の内へと置くこと (das ins-Werkselzenkönnen) として、つまりテクネーとして考えられうる。作品の内へと置くことは、存在を存在者において開示しつつ成就することである⁽³⁹⁾」すなわち、存在者において存在を開示するということ、存在の真理を或る形態のうちに現出せしめるということが、芸術作品の創造にほかならない。ところが、既に述べた様に、存在の明るみとしての開けとは、存在者ではないものとして、存在論的差異の相の下に自らを告知するものである。現存在の存在分析に則するならば、存在者の群れが現存在の存在から退去することによって、開示される無としての根源的現が、

存在にほかならなかった。そして、存在そのものの運動に則するならば、存在は存在者が存在者として自らを維持しうる開かれた場を開くことにより、存在者を存在者たらしめるのであるが、そのことによって、それ自身は存在者の背後に退去して自らを隠蔽するものである。そして、その様に存在者との間に差異を維持することとして特徴付けられる存在は、日常的存在には存在者の群れによって隠蔽せしめられており、それ自体が現出するということはない。日常性のうちに滞在する現存在は、存在者へと偏執することによって、自らの日常的生活形態を維持しているが故に、存在者との間に差異を保つ存在は、現存在に対して開示されない。ところが、芸術作品は、既に述べた様に、存在者のうちに存在の開示を成就することにほかならない。作品が作品と成るということは、それが或る形態をもつことでなければならぬ。そして、その形態のうちに、つまり素材のうちに存在を開示せしめることにより、芸術作品となるのである。したがって、作品において開示された存在の開けとしての世界は、それが作品となつて、あるいは作品であることを

通して、現出してくる限りにおいて、存在の開けを閉鎖するものとしての大地との間の相剋を伴わなければならない。存在の開けとしての世界は、それを閉鎖し、自らの背後に隠蔽しようとする大地を押しつけて、世界となるうとし、それに対して、世界を閉鎖しようとする大地は、世界の上に屹立することによって、世界の開けを閉鎖しようとする。

この様に、作品のうちに、作品として有ることを介して自らを開く世界の上に、屹立するものとしての大地は、作品の素材のことを意味するのであるが、しかし、その場合の素材とは形式へ適合するものとしての、あるいは或る効用性へと適合するものとしてのそれではない。そうではなく、作品に或る形態を与える素材は、他の何らかの要素へと還元されることはなく、それ自らが作品の中で自己を語るものである。すなわち、「岩石は支えるようになり、休息へと到る。そしてはじめて岩石となる。金属は強く光り、またほのかに光る。色彩はきらめき、音は鳴り、言葉は語る。これらすべてが現われ出る。作品は石の重量感や重さへと、材木の堅固さやしな

やかさへと、青銅の硬さや光彩へと、色彩の陰影へ、音の響きへ、言葉の名ざしの力へとさし戻される⁽⁴⁰⁾。作品へと昇華されることによって、素材はそれがそれであるところのものへと還帰するのである。そして、それらは作品においてはじめて自己を救済するのである。そうした、他の何らかの要素へと還元されたり、何らかの効用性のうちに立ち消えることなく、自己の特徴を全的に作品の中で顕現する素材の有り方を、ハイデッガーはここで大地と名付けたのである。作品は、その様な素材が自らの特徴を発揮することにより、或る形態のうちに安らぐところへと、さし戻されることにより作品として有る。神殿が神殿として存立するということは、素材としての大理石が岩盤の上に屹立しているということへとさし戻される。すなわち、大理石が神殿の存立において、大理石としての自己を救済するところに、神殿としての作品が有るのである。

(6) 現存在の開示性と世界と大地との相剋

こうした世界と大地との相剋は、芸術作品のうちに

いて生起するわけであるが、それでは、この存在の開けとその隠蔽との闘いとしての世界と大地との相剋と、現存在の現の開示性との関連性はどうなるのであるうか。リチャードソンの著作『ハイデッガー——現象学を通じて思惟へ(Heidegger-through phenomenology to thought)』において、次の様に述べられている。「芸術作品の観点から著者(ハイデッガー)が、世界と大地との相互関係について語るとき、我々は現存在における積極性と消極性のこの相互関係との明確な類似を見出す。確かに、焦点は現存在から芸術作品へと移った。しかし、我々が現存在(存在の現としての as the there of Being)は単に非真理が存在者において現出する、存在者の中の場所であり、そして逆に、芸術作品は存在がその現を通して開く限りにおいて、真理がそこにおいて作用している存在者であるということを実感するとき、我々はここでは、強調される点は違うけれども、『根拠の本質について Von Wesen des Grundes』において述べられた真理の過程の概念との間に、基本的な変化はないということを理解する。いずれにしても、世界と大地は(互いに)補

足的であるが、連続的な闘いにおいて有る。その結果として、芸術作品において、真理の積極性と消極性との闘いが生ずる⁽⁴¹⁾。

既に述べた様に、現存在には真理と非真理が等根源的に属しており、現存在は自己の開示性であるというとき、「世界」から、つまり存在者の総体としての世界から自らの存在を開示するか、それとも自己の根源的な現として自己の存在を開示するか、により、現存在は真理のうちに有るか、それとも非真理のうちに滞在しているか、が規定される。すなわち、現存在の存在において、真理と非真理との間の相剋、存在の開示と存在の隠蔽との闘いが生起するのである。そして、その事は存在が自らを明るみつつ隠すという、存在そのものの本性と相關的である。現存在の根源の開示性としての現は、存在の開けにほかならず、したがって、現存在の現としての開けと、存在の開けとは根源的には同一である。

存在は存在者として、自らを明るみへともたらずことにより、それ自身は隠蔽されて存続するが故に、日常的現存在にとって出会うものは存在者のみである。それ故

に、現存在が存在者へと偏執するという、日常的な有り方においては、存在者のみがひしめき合い、存在の開けはおおわれたままである。したがって、現存在の存在状態における真理と非真理との闘い、すなわち日常性へと頹落することにより非真理のうちに有ることと、自らの根源的現の開示性として有ることとの、現存在の存在に属する闘いは、結局、存在が顕現しつつ自らを隠蔽することによる、存在そのものに属する顕現と隠蔽との闘いと相呼応するのであるといえる。それ故、現存在の現は、存在が自らを開示する突破口として有るのである。すなわち、現存在の現が、存在それ自体が存在者の世界を超えて自らを開示する場にほかならない。その事は、現存在の有り方に則するならば、現存在が存在者の世界を超出すること、いい換えれば超越論的・地平的表象作用を超出することと、やはり呼応する。すなわち、脱自・存在として、存在者へと偏執する意欲から脱することにより、グラッセンハイトとして存在そのものに自らを任せるといふ、現存在の本来的な有り方において、存在は自らを開く。

存在の開示としての真理と、存在の隠蔽としての非真理は、リチャードソンが指摘する如く、相互に補足的である。というのは、存在は明るみつつ自らを秘匿するということを、その本性として有するし、さらに現存在においても、日常性と本来性というこの二つの存在状態が等根源的に現存在の存在体制に帰属する。存在の開けとしての真理には、存在の隠蔽としての非真理が必要であり、存在の隠蔽としての非真理には、存在の開けとしての真理が必要となる。また、現存在の存在の根源の開示性には、現存在が存在者へと偏執することによる日常的頹落態が必要であり、また現存在が内世界的存在者への偏執による根源の開示の閉鎖は、根源的に開示されたものとしての現存在の現によって可能となる。したがって、真理と非真理とは相互依存的であり、両者が互いに闘うことを通して、真理が真理として自らを開示するのであり、また現存在において真理としての存在が開示されるのである。つまり、現存在の存在の開示性としての現を軸にして、存在の開けと閉鎖との交錯が有り、また現存在の存在の根源の開示としての現への関入と、そ

れからの逃避という二種の存在状態の交錯が有り、それらが存在の贈りとしての現存在の現の開示性を廻って、世界となるのである。したがって、「真理の本質はそれ自身相剋である⁽⁴²⁾」といえるし、また「真理はその本質において非真理である⁽⁴³⁾」ともいえる。

一九六九年に著わされた『芸術と空間 (Die Kunst und der Raum)』において、ハイデッガーは次の様に述べている。「空開 (das Räumen) は人間の定住と住むことのための解き放たれた場 (das Freie) と開かれた場 (das Offene) をもたらす。空開はその独自性において思惟されるならば、そこにおいて住むことにおいてある人間の宿命 (die Schicksale des wohnenden Menschen) が故郷の安全や故郷喪失の災いや両者に対する無関心などへと転回する (sich kehren) 諸々の場を解き放ち与えること (Freigabe von Orten) である。空開はそこにおいて神が現われ、そこから神々が立ち去り、そこへと神的なもの、現われが長く遅延する諸々の場を解き放ち与えることである。空開は住むことをおりにふれて用意する宿所 (Ortschaft) である。世俗的な諸空間は常に、それより

もはるかに後ろに有るより神聖な空間の欠如である。空間は場を解き放ち与えることである。⁽⁴⁴⁾「芸術と空間との相互の遊戯(Das Ineinanderspiel von Kunst und Raum)は、場と領域についての経験から思惟されなければならない。彫刻としての芸術、すなわち空間のいかなる占有もないこと。彫刻は空間とのいかなる対決もないであろう。彫刻は諸々の場の具体化(die Verkörperung von Orten)であろう。その場はひとつの領域を開き、それを守りつつ、解き放たれた場を自らのもとへと集めて保ち、この解き放たれた場がそのつどの諸々の物が滞在することを承諾し、そして物の真中で人間に住むことを承諾する。⁽⁴⁵⁾」

既に述べた如く、根源的空間は現存在の現の開示性に基つき、現存在が自らを企投することに則して切り開かれ、現存在の企投により布置される空間である。すなわち、現存在のそのつどの存在状態に基づいて、距離が開かれ維持されることにより、現存在の存在へと帰属し、その構成契機となる空間である。そうした、現存在の存在体制に帰属するものとしての、現存在に対して開かれ

る空間は、現存在の現の開示性に基づくのであるが、現存在の開示性は、存在が自らを贈ることによって開かれた場を開くことと呼応するが故に、結局空間の開けは、存在の開けに基づくのであるということになる。先に引用したハイデッガー晩年の著書である『芸術と空間』からの文章は、主に彫刻芸術と空間との関わりについて論じられているのであるが、ここではまず、空間を開くこと、すなわち空間(Räumen)によって、人間に住むこと、つまり存在することのための場が与えられる、ということが述べられている。この空間とは、今までに為された考察に基づくならば、存在の開けのことを意味していると理解してよいだろう。空間によって、人間に対して、人間が存在するための開かれた場、すなわち人間が存在することが与えられる。空間によって開かれ解き放たれた場が、人間が存在すること、すなわち現存在の現にはかならない。現存在が存在しているということは、現存在に対して、自らの存在が開かれて有るということにはかならない。つまり、自らの開示性として有るということが、現存在が存在するというのである。したが

って、空間によって開かれた場が与えられるということ

が自らの存在の根源の開示性を存在することによるのである。

は、現存在に存在が与えられるということになる。そして、彫刻作品としての芸術は、通常考えられている様に、物理的空間の一部を占有する如く、その開かれた場の一部分を占有するということはない。むしろ、彫刻は、空間によって解き放たれた開かれた場の具体化にはかならない。つまり、空間がもたらした場を具像化することにより、空間そのものに体を与えるのである。いいかえるならば、彫刻作品は人間存在へと開かれ、人間存在に自己自身の存在を存在することをあたえる空間に体を与えること、つまり「存在の真理が、その場を建立する作品において具体化すること(die Verkörperung der Wahrheit des Seins in ihrem Orts stiftenden Werk)」⁽⁴⁶⁾にほかならない。そして、そうした存在の真理が開示される場を具像化することが為されるのは、既に述べた様に、存在と現存在との接点である現存在の現の根源の開示の場であり、そこへと人間存在が存在者の群れを超出することによる。つまり現存在の存在の開けを存在へと到る、あるいは存在が現出する突破口として、現存在

(1) Heidegger, Martin: Holzwege, Fünfte Auflage. Frankfurt am Main. Vittorio Klostermann. 1972. S. 20.

(2) ibid. S. 18.
 (3) ebenda.
 (4) ibid. S. 23.
 (5) ebenda.
 (6) ebenda.
 (7) ebenda.
 (8) ibid. S. 24.
 (9) ebenda.
 (10) ibid. S. 25.
 (11) S.u.Z. S. 68.
 (12) ibid. S. 24.
 (13) ebenda.
 (14) ibid. S. 12.
 (15) Holzwege. S. 25.
 (16) ibid. S. 47.
 (17) S.u.Z. S. 186.
 (18) ebenda.

- (61) Wegmarken. S. 111.
 (62) *ibid.* S. 113.
 (63) *ibid.* S. 117.
 (64) *ibid.* S. 119.
 (65) Holzwege. S. 41.
 (66) Heidegger, Martin: Einführung in die Metaphysik. Vierte, unveränderte Auflage. Tübingen. Max Niemeyer Verlag. 1976. S. 129.
 (67) *ibid.* S. 125.
 (68) *ebenda.*
 (69) Holzwege. S. 46.
 (70) S.u.Z. S. 222.
 (71) Heidegger, Martin: Identität und Differenz. Sechste Auflage. Pfullingen. Verlag Günther Neske. 1978. S. 56 f.
 (72) Holzwege. S. 38.
 (73) *ibid.* S. 31.
 (74) *ebenda.*
 (75) *ibid.* S. 35.
 (76) *ibid.* S. 37.
 (77) *ibid.* S. 44.
 (78) *ibid.* S. 33.
 (79) *ibid.* S. 35.
 (80) *ibid.* S. 52.
- (81) Einführung in die Metaphysik. S. 122.
 (82) Holzwege. S. 35.
 (83) Richardson, William J.: Heidegger-through phenomenology to thought. third edition. Hague. Martinus Nijhoff. 1974. p. 406 f.
 (84) Holzwege. S. 43.
 (85) *ebenda.*
 (86) Heidegger, Martin: Die Kunst und der Raum. Zweit Auflage. Zürich. Enker-Verlag St. Gallen. 1983. S. 9.
 (87) *ibid.* S. 11.
 (88) *ibid.* S. 13.

(ただけふひる)・徳山大学助教授)