

環境と表現への試論(D)

——ハイデガーの真実(性)——

水 田 一 征*

(平成12年9月30日受理)

Ein deskriptiver Versuch an der Um-Welt und den Ausdrücke (D)

—Die Heideggersche Wahrheit—

Kazuyuki MIZUTA

(Received Sep. 30, 2000)

Auszug

Heidegger sagt, was die Kunst als lebende Bedeutung eigentlich sei, ist gang und entschieden nur aus der Frage nach dem Sein des Seienden, nach der Wahrheit, zwar nach der Unverborgenheit des Verborgenen, bestimmt. Das Kunst-sein läßt sich keineswegs aus dem Dinghaften des sog. Wissenschaftliche Gegenstand genommenen Dinges bestimmen. Die Frage nach ursächliche Bedeutung allgemein befindet sich nur als solches für lebendig.

Zum Stehen ins Werk hat die Wahrheit des Seienden gebracht, nur in Werk der Kunst. Ein griechischer Tempel steht einfach da als solches, nichts abbildend, nirgendwo das Urbild habend. Deshalb würde eine Wahrheitsfrage im direkten Blick auf das Bau-werk, einen griechischen Tempel, phänomenologisch gefragt.

Die zwei Haupt-wesenzüge im Werksein des Kunstwerkes, in der Einheit des werksein zusammen erscheinend, sind nach Heidegger das Aufstellen einer Welt und das Herstellen der Erde. Der Ausdruck der Kunst kommt erst da hier zum "Ausdruck".

Schlüsselwörter: Kunstwerk, Sein, Wahrheit, Welt, Unverborgenheit

§1. はじめに

環境のデザインに限らず、言葉を含む人間の事物・事象は、人々に身近かで親密に馴染むこと…解ること…で成り立っている。つまり、暗示する、指し示す・記述する・表現するなど、我々に訴えてくることとしての現れをしていないものは無いのである。

そして、常識的に概念規定して、記述で技術的・分析的に概念を秩序化すること、表現で気分や感情の想像力を駆使して美的価値を伝達すること、いわゆる人間の側からの活動の類型化として理解して、つまりは思索を平行移動して、何が解ったと言いうるのだろうか。その伝での『解る』ことを、ハイデガーは、俗人大衆 (das Man) の日常性への頹落に居ることと言う。

特に、人間的なるものの根底に触れる事態に迫ることを

意図している場合、人間学や心理学、生理学や生物学でさえも、その学的根拠としての「既にしてことの初めから自我や主観が与えられているという見方」が、人間的現象の実体を逸することになり、それらの諸学の学問的構造を疑わしいものにしてしまうと、彼は指摘する¹⁾。

このことを、ハイデガーは『人々が従来、「人間」という存在者の本質を規定するのに急で、その存在への問いが忘却されてきた…、そしてこの存在はむしろ「当たり前のこと」として、ほかの被造物の客体的存在とおなじ意味で把握されてきた』と説明する。その極端が人間であるが、ハイデガーは飽きることなく『物への問い』を繰り返すのも、『周知で既知の目前存在 (das Vorhandene)』と対象視する近代の実験室でしか起こらない、場所を選ばない、時に付随しない、人が不在の、虚空に漂う特殊な視る、識る、聴く、感じる、をそこに見取るからである。

* 広島工業大学環境学部環境デザイン学科

人間に、本能を措定したり…例えば心理学…、血液型やDNAや生理的脳機能に還元したり…例えば生理学・生命学…、アイデアに収斂させる…プラトン・新カント派…ことなどが、上記の例である。存在者(物)への問いを、別の存在者へと求める存在の論理は、風が吹けば桶屋が儲かる論理同様の物の連鎖に乗ることで、外部からの圧力がなければ止まることのないトートロジーに結局するものだ。芸術の根拠を問うに、美的体験とする美学の立場さえ彼は避ける。『体験に止まるのは芸術の死』とさえ言う。存在者の根拠を他の存在者に求める例示として…。

その伝で敷衍すると、ハンデガーの他ならぬ存在を自己原因的に自己充足・完結する神のごとき超越的実体として对象的に定立する表象的な理解から抜け出せず、彼を神秘的超越論者と誤解する人がいる。彼、ハイデガーが最も腐心して否定・排除せんとした存在論的差異の無視…短絡すれば、存在を存在者の様態と誤解すること…に、相も変わらず固執している人々と言える。人間の本性に関すること…例えば表現、芸術、死など…を問うに、根本的に無力で無意味な「間違い」、「場違い」である。これらの「問い」の場は、そこには永遠に開かれない。存在を忘却して存在者のあれこれに留まっただの根源論はない。

§ II. 現存在 Dasein と開け das Offene

それだから彼は人間を存在者の一つと同等しては、先の指摘のような ein Vorhandenes の一つに人間を顔落させることを避けて、正にその本性を表示すべく人間を『現存在』と称することは広く知られている。意味 Bedeutung の理解 verstehen と存在者(物)との関わりを再見してみると、『現存在は、有意義性(Bedeutsamkeit)に親しんでいるそのありさまにおいて、存在者が発見されうることの存在的可能条件であり、その存在者は趣向性という存在様相(用具性)において世界の内部で出会い、このようなありさまでその自体相を打ち明けることができるのである』⁴

またこのことは、『存在への問いが忘却されていた』ことと関連し、だから『ほかの被造物の客体的』存在者と同列に在ったとハイデガーが注視したことに同一である。つまり人間を現存在と呼称したのは、『存在と時間』に通奏している現存在の構造的な相即的二重性(Zwiefalt)、つまり超越を通じて存在論的差異を自己へと同一化する『世界-内-存在』であることにある。人間は、現存在として世界に内属しつつ世界を産出する。環境を創造することに立ち会いつつ、環境に支配され影響を受けているのである。

ゴッホの絵での稿が教えていたこと、それは、人間にとっての物は、道具であれ(芸術)作品であれ、その本性は、存在者としてのそれらの物理客観的実在の共通普遍の様態

の抽象化で得られるものではなくて、それら存在者の存在への注視によって、物が我々に近寄ってくることで現れる、ことであった。そのことを『開け』Eröffnung と言う。『(ゴッホの)絵は、道具が真実にそうであるところのもの開けなのである』⁵。芸術作品(ゴッホの絵)は存在者(道具としての農婦靴)の存在(靴の本性)を開示してくれるのであった。そして、あれこれの靴を目前に据えては、そこに在るのは、バリーの靴、ナイキのシューズであり、カタログが目指してほしい地平での靴のあれこれの特性であって、靴が靴である本性は開かれないことでもあった。

だからものは「物」(ein Ding)として我々に親しいものとして関係している在り方であるものを言い、近代的主体主義者の主観が構成作用を通して作り出す対象(Object)や、恒常的で無時間的で画一的で空虚な客観の対象ではない。その都度その都度の時に私との関係の親しさの内で輝く意味を帯びている。言わば、何か人格的な出会いをしている時の他者の輝きとでも比べることができる関係、根源的な出会いの確信を持つ事態での「物」の出現である。

つまり、ものが、いまここで、一つの存在者(物事)として立ち現れていることは、そのいまここの存在様態と共にであり、あるノエシス(いまここの私)にたいしてのノエマ(もの、と、こと)として現象している。本質志向しているひとに訪れる可能性として、既にものの方から訪れているのが存在である。共に、ある『開け』の内でのことである。人はものそのものに、突然に、不意に、衝突するのではない。いま、ここに、私に開いている『開け』であるから、幾分かは待ち受けているわたしに、待ち受けられているものが訪れる。その「いま、ここ」とは、言語や文化が開く意味地平に臨在する現の存在様態に在ることである。「わたし」はそこに住まうものである。そのことを、存在は存在者の源である、と言ってよかろう。根源を問う時、特に表現での現象学を、つまり表現のノエシス・ノエマに内接する時、問われるべきは、記述を記述たらしめ表現を表現たらしめている根拠…『開け』…に於いての、記述のことであり表現のことである。

§ III. 表 現

先の稿では、「表現」に肉薄する手続きとして、芸術作品(ゴッホの「農婦靴」)を介して道具(靴)性を探った。つまり、先の稿が演じた役割は、道具の在り方とそれを巡っての世界の関係に臨在することにあつた。

ここでは、芸術作品に臨在しつつ、上記の道具性とその世界観との関係と、芸術作品とそれが開示する世界との関係とを、対比的に相関的に検討を加えることで、更に芸術作品の在り方と表現であることの解明・探索に歩を進める。手段としての芸術作品ではなく、芸術作品それ自体で

あるギリシャ神殿に臨在することで、それを行う。

芸術作品に臨在するとは、『存在が意味を有つという表現的存在或は意味的実在というものを理解するには、我々の行為的自己の自己限定といふ如きものから出立して考えてみなければ』⁶⁾ ならないが故に、必要な『現存在』分析であった。

『表現』なる言葉は、深い、豊か、希薄、貧しい、などの形容には馴染むが、計量・計測的な数詞や即自的なイメージ形容には現成しない。つまり、場合も背景も世界にも関係しない主観や対象で構成されているが如き世界（と言うよりは無世界）での話ではない。『…内的心に生気づけられている作品や場の輝きに浸されている情態』の真っ直中に意図以前に取り込まれている『私まで輝いてくる……何か本当であること、真実であること、真であることの輝きがある』⁷⁾ が如き世界（と言うよりは場所世界）での話である。

このことは、エドモンド・フッサールの超越論的現象学から発し、解釈学的現象学を实践したハイデガーの、特にギリシャ語源で紐解く根源的意味の世界への進展が明示する。素朴な生それ自体のなかに沈潜することでは到達しえない根源の領域であることの謂いでもある。先の論文⁷⁾ で扱った絵画の作品に『農婦靴』なる道具 (ein Seiendes) の道具性 (das Sein) を直観する事態は、このことの現成である。

『表現は因果律ではない』とか、『一つの詰将棋の問題が、これは10級、これは初段、これは5段の問題とといった在り方で出現するのではなくて、一つの問題に相関的に腕によって種々の対応がある』⁸⁾ とかの言説に眼差されているものは、ここでその指示するものへの積極的な方向を示す。社会の発達を自己の発達と勘違いしている近代的パラダイムへの警鐘でもあった。それを『表現』に集約してなされたのであった。

安直な構造的類同に傾く危険を敢えて犯して、このことをハイデガーの『根源的な生』の重層性と比べて、検討・思惟することは、無駄ではない。その言語と歴史性に関わる開けとしても、徹底した反省を介して至る素朴な直接性の位相であることも、あって……。正に了解と解意⁹⁾ (Auslegung) との差異、存在者と存在の差異に立ち会う眼差しのことである。

隠されて閉じられているもの、見えざるもの、概念把握出来ないもの、アポロンのな理性で迫れないものが、根源的なものの奥の姿である、とは後期ハイデガーの継承者を自認するかの地位にあるハインリッヒ・ロンバッハの「構造現象学」¹⁰⁾ の要諦でもある。ものには「ものと現成する」何ものかと共に現成する謂いである。

このことをオルテガは、ほんやりとではあるが示唆して、

『表現が存するためには、現に二つのことがらのあることが必要である。一つはわれわれの目にする顕在的なもの、今一つは、直接的な仕方では目にしない潜在的なもの、つまりかの顕在的なものの裡にあると思われるものである……。表現においては、表現するものが常に表現されるものの犠牲にすすんで供され、この表現されるものをして自己を通過せしめるが、かくては表現するものにとり、「ある」とは、むしろ別のものがあることに基づく』¹¹⁾。感動の事態の根源さをそこに見る。本当であることの響きをそこに聴く。

言葉と事態を変えて言えば、「現実との根本的な親密な関係にあること」とも、「現実との生命的接触」(E. ミンコフスキー)¹²⁾ が十全とも、「不自然でないこと」¹³⁾ (木村敏) とも、つまりは「現実との生命的に親密」である事態¹⁴⁾ のことである。ハイデガーはこのことを「世界内存在」という言葉の「内存在」は *wohnen bei* ~ であり *vertraut sein mit* ~ のことである、と説明する。『現実的に世界内存在(性)によって構成された存在者(現存在)は、自ら自身のその都度の〈現〉に居合す』¹⁵⁾。

我々は、普通に思索・認知・知覚・行為の際に、例えば「らしさ」の知覚なる譬喩の意味(例えば提喩はその典型)の観取に際して、存在的なことと存在論的なこととの間を簡単に了解的に飛び越える。存在的な意味で存在論的なことを示唆したり、存在論的な言葉で存在的な質を指示したりして、何一つ過不足なく、言述は生きることを知っている。

『すべて我々が我々の意識内容を言ひ表すといふことは行為的自己の立場に於てでなければならぬ、言表も一種の行為である。之に反し、我々の行為と考へるものも、自己自身の内容を客観的に見るといふ意味に於て、表現の意義を有つと云ふことができる。単なる表現はノエシ的に不完全なる行為の意義を有し、単なる行為はノエマ的に不完全なる表現の意義を有すると考へることができる。一は無にして見る自己の抽象的ノエマ的限定の意義を有し、一はその抽象的ノエシ的限定の意義を有するのである。具体的意識と考へられるものは自ら表現的意義と行為的意義とを有つ、その一方に傾いたものが知覚的と考へられ、他の一方に傾いたものが衝動的と考へられるが、固、衝動的ならざる知覚はなく、知覚的ならざる衝動はない。唯そのノエシ的限定が所謂行為的自己として尚主観的と考へられるかぎり、それは無にして見る自己の自覚的限定の立場ではない、未だ真の行為的自己の立場に至ったものとは云へない。かゝる自己が行為的自覚に至った時、その表現的内容は無にして見る自己の自覚的内容としてイデア的となるのである。私の一般者の自己限定と考へるものはかゝる自己のノエマ的自覚を意味するものである。故に行為的自己

の自己限定と考へられたものが、かゝるノエマ的自覚のノエシ的限定に包含せられるかぎり、それは所謂行爲的自己の自己限定の意義を失うて、主語として自己自身を限定すると考へられるのである¹⁶⁾。』

このことを言葉に関して、少々強引にまとめて説明してみると、言葉には、例えば詩作の場合の「物」を指示する存在の住家 (Haus des Seins) としての言葉と、そうではない場合の普遍的恒常的な地平での意味を指示する記号とがある。

§ IV. ギリシャ神殿

ハイデガーの前期、つまり「存在と時間」期に於てはまだフッサールの志向性としての意識存在である現存在に立脚した立論が、「場処」論としての「存在」論へと転回したと見做せる後期ハイデガーの存在に立脚していることに注目しなければならない。つまり、人間の投企・超越の能力は「明るみ」(Lichtung des Seins: 存在そのものが自己を明るめるその明るみ)としての『開け』に依存し、可能となっている、ということである。

これらの概念を「知性的」に理解しようと努めても何の役にも立たない。経験で我有化されざる意味は、存在的に生きない。つまり、解らないと言うことである。

作品における真理の生起を、ギリシア神殿の例に見てみることにする。即ち、「こと」によってであるということ、先のゴッホの絵での道具存在に関しての真理の立ち現れと違って、建物(ここではギリシャ神殿)作品その物の中に見る事態を取り上げる。ハイデガーの意図は、建築や音楽は絵画や写真と比べてその芸術性に於て純潔であることにある。芸術的直観の直接性にあるからである。つまり、建築や音楽は写像 (Abbild) すべき原像 (Urbild) を持たないし、絵に描かれた神殿ではない現実に臨む神殿は何も模倣描写していない芸術作品であるからである。特に『世界を設立し (Aufstellen der welt), 大地をひきだす (Herstellen der Erde)』に注目して…。『芸術作品の起源』から、余りに有名なギリシャ神殿の描写・解釈の部分を用いる。

『ギリシア神殿は、単に正にここ、裂け目の多い岩山の谷のまん中に立って居る。この建築作品は神の姿をつつみ、そして、このつつまれ隠れた神の姿を、開かれた円柱ホールから外の聖なる区域に立ち現わさせしめる。神は神殿を介して神殿に現成するものだ。神が現成するこのことは、そのこと自体で、領域を広げ限界付け、その領域を一つの聖域とすることである。だがしかし、神殿とその領域は、なんととはなしの曖昧模糊のうちに漂っているのではない。神殿という作品は、自分の囲りにあれこれの道筋や関係を結び付けて集めて統一する。この道筋や関係が在って、本

質的な人間にとって誕生と死、禍と祝福、勝利と恥辱、頑張りや退廃が(歴史的)運命の形を成すようになるのだ。この開かれた関係の支配する広がり、歴史的民族・ギリシア人のこの世界である。その世界から、そしてこの世界に於て、ギリシア民族ははじめて、その使命を達するための自分自身へ回帰するのだ。

そのそこに立って、この建築作品は岩盤のうえに安着している。この作品が安らっていることは、岩から、岩の荒々しく、そしてしかもその先に更に支えるものがあるとは思えない根源的な支える力の黒々としたものを明らかにすることになる。そのそこにそのように立って、建築作品は怒涛のように押し寄せる荒ぶる嵐に頑強に持ち堪え、そしてこのようであるからこそはじめて、嵐そのものも暴力へと自現する。石材の光沢と照り返しは、それ自身太陽の恵みにすぎないようにみえるが、しかしそうであってこそまさに、日の光が、天の広さが、夜の暗さが、現わになる。その(建築作品の)堂々とした屹立が、空中の目にみえない空間を見えるようにする。作品のゆるぎなさは海の潮の波浪に対抗して突出し、その安らぎが故に波浪の狂暴さを現わにする。樹と草、鷲と牛、蛇とこおろぎが、ようやく際だった(ゲシュタルトをなした)姿で参入し、それがそれであるところのものとしてそれらしく出現する。このように(樹や草などが)登場してくることや現出してくることは、それぞれ自身でも、また全体として、ギリシア人たちは早くに $\Phi\upsilon\sigma\iota\zeta$ (ピュシス=物)と名づけていた。ピュシスは同時に、人間が自分の住むことをそのうえでそしてまたそのなかで築くような、そのようなものを、開け広げる。我々はそれを大地と呼ぶ。ここでこの大地なる言葉の意味するものから、地層を成す量塊を表象したり、地球という天文学的なものに思いを致すことも、忌避されている。大地とは、立ち現れるもの全ての立ち現れを、即ちそのことをそのこと(立ち現れ)として、そのそこに隠し蔵するもの、そのもののことである。立ち現れているものに、大地は、隠し蔵するものの姿(意味)ではっきりと潜在する。

そこに現に立つことで神殿という作品は、世界を開き、しかも世界を同時に大地へと据え基づける。このようにしてやっと、大地は自ら郷土として現われ出る。しかし人間と動物、植物と物たちは、決して、固定不変な対象として(中立・中性的に)目前に(人間と無関係に白けて空々しく)在るだけのもので既知のものではない。そしてその後、ある時ある日に実在してくることになる神殿のために、たまたまついでにその恰好な環境を提供するバイプレイヤーでは決してない¹⁷⁾。』

詳細に加筆するには及ばないほどの明快な記述、まず、納得し了解しているものの確信できる核を、つまり直覚し

ているものを、探る手続きである。

構造主義的な構造でも、形而上学的な抽象化やアイデア探しでもない。

このことは、例えばハイデガーの人間の表記に関しては、意識・志向性の化身のような主観・主体を避けて、現存在 (Dasein) という言辞で、前者がまるで目前にコロリと在る (Vorhandensein) 宙に浮いたような在り方を帯びることを嫌って、生き生きとした時と場所に住まい込んでいる血肉である者としての、必ずや死ぬべく生きている者としての人間であることの正鵠を射た表し方と相即のことを記述している。

意識が過ぎたが、言表の心は、あの神殿とこの神殿との個別的相違、ある意味・機能の強弱や量的差異を言っているのではなく、あの世界の生成に立ち会う人にとってのその「現成」のことである。何か決まった既知の神の姿に似せて、それに合わせて入れ物を構築する建設行為を指していない。神殿作品が神聖なものを神聖なものとして開き、その本質的な『開け』が神の招来であり、そして同時に、光であり、威厳であり、崇高である。登場人物もものも、その開けた世界のそれとして意味を充実して、神殿がそのものたちにそれらしい相貌を与える。

一言、同値のことを部分で更に加えると、素材性への一見があるだろう。素材に関して「素材性」と「その素材であること」の差異が問題である。斧が石器時代の石斧、青銅器の斧、鉄器としての斧、とどれも斧と我々には解るといことは、道具という形式に対する性質としての素材であって…例えば斧は切る能力 (堅さと細工のし易さ) の有用性…、素材性とはこのことと人は了解している。他方、上記のケースの神殿に関しては、素材である大理石は鉄骨でもいような代置可能な支持能力としてのみ出現しているのではなくて、素材として使用されている大理石の本来の在り方を主張させて、それを不可分にして、神殿が世界を立てていることに不可避に参加しているのだ。大理石が他ならぬ大理石であるところのもの…安定感、光沢、柔らかな堅牢…を生き生きとして活きる。そして、世界建立に立ち会い、世界保持に居合す大理石柱でもある。

§ VI. 非隠蔽性…Un-verborgenheit…

芸術性は真理と、真理は本来隠れているものが露になることと、根源において重なりとハイデガーは、古代ギリシャ人の Aletheia …真理…に直視する。

つまり、古代ギリシャ人にとって、「真理」 *ἀληθεια* とは「隠れている事 (ληθη) を否定 (接頭語 *a*) されて、明るみへと露になる (unverborgen)」という「隠れなくあること」 (Un-verborgenheit) であった。換言すれば、「欠如」を示す *a* と「忘却」の *lethe*、または、「蔽わ

れている」ことの *lanthano* で造語された Aletheia 「真理」に立ち戻ることにある²⁰⁾。

端的に言えば、「隠れる本性」がなければ「露になる」ことはできない、ことである。その「隠れ」を「隠れとする本性」を存在性であると理解できるし、「隠れる」ことをやめて「露になる」ものが存在者である。本質的に物が「物」となる。我々が「物がある」と知る、了解するのである。

そのことへと関係付けて、本源に戻って、「真理」の意味するところを正しく理解しなければならないと、ハイデガーは言う。ギリシャ人たちは、ものがものであること…存在者であるものと存在…を、隠されてあることから隠れなき明るみに『現』にあることと、理解し経験していた。存在者が存在の開きに促されて隠れてあることから隠れなきことへと開示されてくるのである。その「真理」が、西欧にあってはキリスト教パラダイムと形而上学で、われわれ近代人にあっては科学パラダイムで更に、歪められ変節した、と彼は言う。das Vorhandene に過ぎない主観を拒んで、「現…Da…に生きる」ことを強調して、人間を『現存在』とした根拠にここまでまた立ち戻る。

このことは翻って考えてみると、「真理の明るみに隠れなく」現れて在るのは真の存在者であると言うことは、即ち、存在者を存在せしめる存在 (性) は隠れることである。だから出来事は、事物をその隠蔽態から引き出すこととなる。では、どこへ? 『開け』に、である。

このことは、直接する事態ではないが、我々に時としてある小さな出来事を思い返してみるのも無駄ではない。嵐の前の静けさなる前触れ、真打ち登場を待つ舞台、聴覚検査での未だ聴えない音の予聴、など、実体論者はゲシュタルト質と名付けたいものの現前と非在。物理的には何一つ不変な犯行現場とそれ以前の状況の差異。現場に据えられている自動販売機の光は白々として凄惨に、暖かい内蔵された飲料は空しくずれ、自動販売機の意味は脱色して、所在無く孤独に佇み、意味の表皮を残して真の力を喪失し、並列的に周辺は無規定のものうちに漂う。もの (ここでは自動販売機という道具) の真の姿の喪失である。日常の世界は、あれやこれやのもの・こと・時間・空間や人と出来事の連続であるが、いずれも不意の唐突な出現の連続であれば、我々は生きて行くのに疲れるであろう。そこには構造・秩序が欠けているから、不意の突然なのだ。瞬間、何が何処にどの様にとの位置付けが解らずに、頭の中が真っ白になる。引くにせよ退くにせよ、どちらがその方向かが解らないのに、退くべき自分は居る。不自然な、芯からの真なる心身を備えていない、宙ぶらりんの自分だろう。自分と表現している自分は居ない、だろう。そこには…。だから、日常世界とは、何かは解らないが、既にして何ら

かの基に有るもの・こと・時間・空間・人・出来事なのであろう、と納得する。

この先に、物や者や場（存在者）の違いでしか識ることのない日常の意識・志向性があることが理解できる。それは存在的なこと、実存的な場かどうか、の差異を言うことでもある。体験してみても初めて本当（真理の訪れ）を識る機会、誰しも何度も持ったことがあるだろう。極端な例だが、苦痛に苦しむ人を見て苦痛の体験はなく、他人の死は自分の死ではない。苦痛や死の本当がそこには無いと誰しもが解る。表現は、その動態的なものをこそそのものとすれば、正にこの存在論的なことを巡っての差異を等閑に付しては論の中心に近付けない。

§ VII. 芸術作品・芸術……Wahrheit-stellen

ハイデガーの存在論が殊更に基礎存在論とされて論としての存在論に力点がないのと同様に、彼の芸術論もまた、芸術の基礎存在論であって美学や美術史学や美術解釈学ではない。だから、ハイデガーは、決して、描かれた作品の個別特殊性の性格存在に留まる特殊存在論をしようとしているのではないことは忘れてはならない。つまり、芸術作品という個々の存在者についての具体実践に、個々の具体的個性に…つまり実践論であり作品解釈に…関係はなく、具体的出会いの中に正に生き生きとして発動している芯なす真に立ち会っていること以外にない。神殿に立ち会っていて、パルテノンの個性に心は占められていない。それどころか、芸術を、論の初めから「美」の問題として、美の様態の問題に専らする常識（美）学を拒否していると考えてよい。美の享受体験から始まり終わる感性としての意味の美の学（美学）的関心から、身を剥がす。既述の如く『美への集中は緩慢なる芸術の死にさえ至る要素』²¹とまで見做していた。ハイデガーは言う、『美はこのような真理とは並び立つものではない。真理が芸術作品の中に立てられた時、美は現れる』²²と。あくまで厳密に、存在者の根拠を存在者に求めないのである。作品での質・性格（美 Schoenheit）と真理との関係は、ここでは不問にして、差異の認識だけを留保する。

この事態を見つめ、この矛盾的循環を指摘し、我々が陥っている通常の思考法の根底に触れて、なおハイデガーの思考を紹介する契機とも成る彼の言説を引く。

『芸術作品の根源性を問うことは、芸術の本性を問うことになる。そもそも芸術が在るのか、どのような在様かが、まだもって不問に付されるが故に、芸術が疑いようもなく生き生きした現実を取り仕切っている所に、我々は芸術の本質を見つけ出す企てをすることになろう。芸術の作品において芸術は生きていたのだ。では、芸術での作品とは一体何であるのか、また、どの様なものか。

芸術の何たるかは、作品から推し量られるべきである。作品の何たるかは、我々は、ただ芸術の本質のみから、知ることができる。誰もがすぐに気付く、我々は循環（論法）に陥っていると。通常理解は、この循環は論理矛盾であるから避けられるべき、と要求する。一般的に人は、芸術の何たるかは、手元にある（既知の）あれこれの芸術作品群を、それら自身の内で比較検討して引き出されてくる、と思っている。だがしかし、前もって芸術の何たるかを知らずに、この比較検討が実際的に芸術作品を根拠にしたものであるかどうか、どのように確認できるのか？』²³

我々は、何も無いところから体験をすることはできない。体験は、既にして何らかの条件下で体験となる。体験が現象して、意味として立ち上がっていることと、今・この私とは不分離であることは、その現象に既にして何らかの条件が加味されていることを暗に指している。

そして更にハイデガーは語る。『芸術の本性は、（このような）手元にある芸術作品から特徴を集積しても、また、より高い次元の概念からの演繹でも、得られるものではない。というのも、この演繹でもまた、予め既に芸術作品だと我々が見做しているものを正に芸術作品としてわれわれに納得させるに足る限定付けが、これ（この演繹手続き）に先立って既に、前もって眼差されているのだから。ここでは、手元にあるものの特徴を集めることも、原理原則からの演繹も、同様に可能ではないし、例え実践されたとしても自己欺瞞である』

芸術性の循環…芸術の本性が了解されて、個々の芸術が認定される…のではなくて、人間とは何か解るようになることと同様に、個々の芸術作品が解ることと芸術（性）の認知とが同時・相即である。他ならない具体的な個々の作品において以外に芸術への通り道はない。ものごとを捕らえる伝統的な思考様式は、すべて、直接的経験を先取してなされたものであって、言わば公理で成り立つ定理でもって公理を証明するかのごとき循環した矛盾である。どちらがどちらとも言えない同じようなことに、ものが自現することとスケールのことがある。ものが「もの」と言うことは、即、何らかのスケールを既に備えているからではないか、と考えたことはないか。

『人間が真理の源泉なのだから、真理は現一存在として把握された人間から解き示されるのでなければならない。私は思惟の源泉においてでなければ他のどこにおいて、「思惟」をコントロールすればよいのか？ 思惟の源泉とは存在了解の自己解釈のことである。ここ以外のどこで、思惟を量ることができるようなまともな尺度が「保管」せられようか？ 自然が支配しているということも人間によって初めて解示されるのである。人間において露頭する以外に、真理が露頭する道はない。人間はこの真理の露頭

の単なる道具であるのではなく、人間はその本質上、この「露頭」そのものである²⁴。」

体験は、大抵の場合、直接明証的（直証的）である。根本的範疇の了解である。意味的事実の体験は、その事実と平行並列的な関係を結ぶ原因をなす事実のことを、結果としての事実のことを、実証的に知ることはない。換言すれば、物の対象性の地平で有効な比較考察の手法も、意味の根源を問う方途も、通俗は区別してないし、それに慣れて安住し、だから頹落と彼は警告する。正に、この観点からすれば、名付けや類型化や形式化でことの本質に触れたと誤信した本質を考量しない自己欺瞞の慰みにしかすぎない考察が闊歩していることへの、ハイデガーの苛立ちでもある。科学や技術の本源を問わずに居れなかったハイデガーである。

『在るものが隠れなく在る』ことが『真実・真理』であるという意味で、芸術作品は、在るものの真実・真理が設定され、顕われ出ている場所であると言うことができる。例えば、ゴッホの靴は、あの靴の代置された模倣や再現である用途存在として我々に親しく身近な様相での現れ、手慣れて懐かしいあの私の記念の靴としての相貌や香りを伝えてくれるものの現れには焦点がなく、芸術作品においてこそ、その個別的記憶や個性ではなくても（靴、しかも農婦の靴）の本性が隠れなき姿を採るのである。存在者の Wie …如何に…ではなく、存在の Wie でもなく、存在の Was …何性…が隠れなく焦点であることになる。ものの真の姿である本性（真実・真理 Wahrheit）は、芸術の作品化されることを通じて、ありありとした現前化されるのである。

このときに、人は現存在 Da-sein のありありとして「いま、ここに、私」が現成しているその「現」Da との関係…類同、比較…に思いが至るであろう。

「この花はなんですか」との問いに、「えっ、これは花なんですか」とのノエシスのずれに志向する事態を除いても、「これはコスモスです」と答えつつも、答えた人のその意味は、例えば「名前は知りませんが、知っている花です。これはこれですよ」と返す人の志向するノエマとが、果たして別物であるだろうか。人が解るということは、名辞や概念や周辺的知識を保つということ、既にして予め先取している何物かが推し進める産物でなければならないことであろうか。

このような事態とは少々地平を異にするが、人間がする了解の一般として物が物として解ることを例に取り上げてこののと突っ込んだ説明をすると、例えば『これは灰皿である』と解ることがある。多分、何回かの『これは灰皿というものだ』との経験を経て、人は『灰皿』を了解する。

灰皿を『灰皿』と解る。これまで見たことも無い灰皿を初めて目の前にして、過不足なく煙草の灰をそこに落とす。また、『これは灰皿では無い。皿だ』という事態もある。思いも寄らなかった変わった造形の灰皿を商品カタログで見つけて『いい灰皿だ。買いたい』となることもあろう。もっと一般的に、陶芸作家が新作の灰皿を創造できるのは、灰皿の何たるかを識らずに一体何が彼の制作意欲を導くのであろう。めくら減法の造形操作が偶然に新作を作り出すのか。だとしても、その偶然の形を『灰皿』と認めるのは誰であるのか。作り手も買い手も商人も、誰の時点でも『灰皿』と認めることなしに、一体何時その灰皿が『灰皿』になったのだ。奇々怪々なことになる。我々は普通に生きているとは、このような奇様な疑問を持つことがなく、日時が過ぎて居るということである。この普通の内に、このことを疑問ともしない意識・経験の志向を生きていることである。芸術も芸術作品もこのような、いわば沈黙の饒舌の現れとして、直観しているものの一つである、とハイデガーは論点に据えるのである。

芸術作品や芸術家の始源（始元）は芸術である。始源とは本質の起源であり、そこでは存在するものの存在が本質化している。では芸術とは何であろう？ 我々はこの（芸術の）本質を現実的な作品に於いて探求している。作品の現実とは、作品中で作動している（今、正に作られつつある）ものによって、つまり真実が生起することによって、規定されてきた。芸術とは、真理が自らを作り置くことである。芸術作品とは、真理が生起する場所である。作品において生起する真理は、世界を立て（Aufstellen der Welt）、大地を引き据える（Herstellen der Erde）ことによって生起する。この生起を我々は、世界と大地との間の闘争が進められていることと考えている。この闘争が集中して進められている動きのなかに、休息が本質的に在る。この休息に根拠を置くのが作品の自足自立（In-sich-ruhen）である。

作品の中で、真実の生起が作動している。また、そのように作動しているものが、まさに作品のなかで存在しているのだ。作品と呼ばれるものにこそ、描かれている存在者の存在を開示してくる能力がある。つまり、存在者の真理が生起する場所である²⁵。

『ゴッホの絵を観ることで、はからずも道具に備わる物としての在り方や、道具の道具たる所以が垣間見える。単なる有用性の背後に隠れがちな物の真実、むしろそこにハイデガーは芸術作品の存在理由を見て取る。芸術とは、存在するものの真実が作品の内に入り、作動すること（sich-ins-Werk-setzen-der-Wahrheit）だとされる。

そして、生を形成する諸々の歴史的な連関の総体としての「世界」と、物の素材的な側面としての「大地」とが、一個の芸術作品において緊張を孕んで対立しあうこと、そ

こにハイデガーは、芸術作品の本質の現前を見て取る。自らを開き示そうとする世界と、自らを閉ざしかくま匿おうとする大地、その相克が絶えず生起する場が芸術作品であると言える。作品において、作品が在るということが衝撃となって迫ってくる、そのことが、日常を揺さぶり、物の本質をあらためて現出させるのだ²⁶。』

ハイデガーは、Da（現）や Sorge（気遣い）の分析を通して、「意識」の現象学的還元を成就せんとして、人間的なるものの本質（実存と言ひ換えてもいい）への肉薄をなした。近代という現在の我々の知らず知らずの内の思い上がりだが、「存在忘却」による傲慢な人間中心主義に「頹落」していることの直観が、環境問題を見据える時に浮かび上がる。その存在忘却は、「主体から全体性（社会や倫理）へ」との我々が前提的に既に共有している存在的文脈に立脚しているのではないだろうか。我々の生の文脈に占めている了解事項になってはいまいか。

通常の悟性は、普遍から特殊へと走るものと、人々は納得している。伝統や習慣は如何にも逆走するかのよう、親の世代から子の世代へと一回一回の振る舞いの正誤から普遍化されて習得される。了解しての振る舞いかどうかの問題である。習得するまでの子供には、個別の所作・振る舞いには普遍が生きていない…つまり習慣でも伝統でもない…場当りの行為であるし意識である。

芸術の観取や美の感激は、これと逆に、本質が既に出来上がっているかのように、個別の作品に芸術性の観取となる。人間とは何かと悟性が指し示すから、この目の前のものを人間である誰某と見做すのではなく、一気に、直に、普遍と特殊を同時に見取ると同じように、芸術性の本質の概念的で悟性的な理解を経て、この芸術作品の芸術性に至るのである。この作品に心打たれていること（特殊）と、芸術性の了解（普遍）とは、一気に、直に、我々を襲う。

先のゴッホの農婦靴の絵画作品を通してこそより顕に出現する道具性（靴の真理）の例示は、そのモデルとなった靴そのものを目前にすると隠される真実の姿（つまり物の現成）のことである。芸術性が模写（ミメーシス）にあれば、その物ずばりの「農婦靴」そのものを展示することこそが究極の芸術性の事態であろう。

だが、ここで問題とされている物の中心は、精巧な複写のカタログ写真や新聞報道的な真実ではないことは明らかである。証拠写真が主旨としているような、物の事実的意味やブランドに代表される経済的意味や足に優しい有用性ではなく、「靴であること」の本質が、道具の道具性が、ゴッホの絵を観ることで、隠れたものが顕になる様態で垣間見えてくるのである。そこで見つめられている存在は、意味としての存在ではなくて、存在の真理という出来事として、自らを隠すと同時に自らを顕にする出来事として見

做されている。存在それ自身が自らを隠蔽しつつ明け開く出来事として、私たち人間に自らを与え授けることを真理とハイデガーは言う。実在でなく、現前の内にとどまる何物かでもなく、『伝説』であり『風土』であり『血』であるものの『生命』を指している。ハイデガーが言う如く、ものごとの排他的・否定的言質で実りある主題の記述には行き当たらないが、思惟の主題の肯定的・積極的な素描が終了した後では、それはそれなりに「禁止の規定を試みることもやはり重要さを失わない」²⁷ものであることも忘れずに…。

文 献

- 1) Martin Heidegger 「Sein u. Zeit」 Max Niemeyer, Tübingen 1972 117P（以後、SuZ と記す）
- 2) SuZ 122P
- 3) Martin Heidegger 「Holzwege」 Vittorio Klostermann, 1980, Nachwort 65P（以後、HW と記す）
- 4) SuZ 87P
- 5) HW 20～21P
- 6) 西田幾多郎全集第六巻，岩波書店 1979, 14P
- 7, 8) 拙稿「関係と表現への試論（C）…道具と作品。ハイデガーより…」広島工業大学研究紀要第33号1999
- 9) SuZ 321-332P
- 10) ロムバツハ著（大橋良介訳）『形象は語る』創文社 1982 特に 13～16P ○他に Heinrich Rombach “Strukturontologie” 1971. Verlag Karl Alber
- 11) J. オルテガ・イ・ガセー「現代文明の砂漠にて」新泉社 1974 121～122P
- 12) E. ミンコフスキー著「生きられる時間 1, 2」みすず書房 1976
- 13) 木村 敏著「自分ということ」第三文明社 レグルス文庫 147, 1983
- 14) SZ 54P
- 15) SZ 132P
- 16) 西田幾多郎，前掲書，18～19P
- 17) HW 27～28P
- 18) 別役 実著「台詞の風景」白水社 1998 134P
- 19) HW 35～37P
- 20) HW 21P
- 21) HW Nachwort 65P
- 22) HW 67P
- 23) SuZ 2P
- 24) E. フィエタ著「ハイデッガーの存在論」理想社 1974, 167P
- 25) HW 43P
- 26) 高田珠樹著「ハイデガー」講談社 1996, 306P
- 27) SuZ 116P