

フリードリヒ・ヴィーヴェルヘルム・フォン・ヘルマン

『ハイデガーの芸術哲学』

(目次、緒言 二十五頁、本文 三七二頁)

加藤 哲弘

—— Friedrich-Wilhelm von Herrmann: Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1980 (XXVS. + 372S.)

ルテイン・ハイデガーの論文集『森の道』(Holzwege: 1950)に於て『芸術作品の根源』(Der Ursprung des Kunstwerkes: 1935/36. 以下『根源』と略記)と題された講演が収められている。ここに紹介する本書は、ハイデガーのこの講演論文をテキストとし、その「体系的解釈」を通して、「存在への問いから構想される芸術哲学の要綱を提示する」(緒言 S. XIII) 試みである。それは、テキストの冒頭から一文一文を忠実に追跡するという形で遂行される。従って読者は、ハイデガーの追った思索の歩みの跡を、本書を通して一歩一歩たどってゆくことになるのである。この解釈の方法からもわかるように、本書

は『根源』の註釈書(Kommentar)としての性格を色濃く持っている。著者のフォン・ヘルマン氏は最晩年のハイデガーの身近であつて、手稿の整理等に携わつた。また、同氏は全集版の『森の道』の編集者でもある。その意味では、本書は『根源』についての最も信頼のおける註釈書であると言ふことができる。

テキストとされた『根源』の方は、問題の概要を提示する序論と、「物と作品」「作品と真理」「真理と芸術」と題された三つの部分からなる本論とによつて構成されている。本書でもこのテキストとはほぼ同じ構成がとられるが、さらに著者によつて全部で四十六節にわたる細かい章分けがなされ、それぞれ見出しが付けられている。即ち、

序論は三節からなり、『根源』論文の表題解明で始まる、問題の構成表示的な提示」と題されている。

第一篇「物と芸術作品」は第二章十二節に分かれる。第一章は「芸術作品における物的なところを規定するための先行的な問

3 (Vorfrage für die Bestimmung des Dinghaften im Kunstwerk) としての、物が物であることへの存在論的な問い」であり、第二章は「芸術作品が根源的に作品であることの中で、芸術作品の直接経験へと躍入 (Einsprung) すること」となっている。

第二篇「芸術作品と真理」は十三章十三節に分かれ、第一章は「芸術作品の本質関連を解放するための準備的考察」、第二章は「芸術作品が作品であることにおける、二つの本質特性」、第三章は「芸術作品における真理の生起」と題される。

第三篇「真理と芸術」は四章十八節に分かれ、第一章は「芸術的創造と芸術作品が創造されること」を、第二章は「芸術作品の保存」を、第三章は「芸術作品の物的なところへ向けられつつた発端の問 (einleitende Frage nach dem Dinghaften des Kunstwerkes) への答」を、第四章は「芸術作品の本質」を、それぞれ論じる。

以下、本書のこの構成に従って内容を紹介してゆくことにしよう。尚、テキスト『根源』に付された「あとがき」(Nachwort)は、本書では第三篇第四章の最後の節(第四十六節)で、テキスト本文との関連の中で取り上げられている。

一

本書の序論および第一篇は、『根源』における序論、および本論中の「物と作品」の部分に対応する。ここで著者は、ハイデガーの思索展開を支配する独自の現象学的方法を問題にしない

がら、物(序論、第一篇第一章)、次いで道具(第二章)に対してなされた存在論的な規定を考察している。

既に『存在と時間』(Sein und Zeit: 1927. 以下SZと略記)の中で示されていたように、ハイデガーの現象学における現象とは、存在者の現象のことではない。それは、存在者との関連の中でさしあたっては隠蔽されているもの、即ち存在という現象である。従って、こうした現象を分析する際には、分析の「出発」(Ausgang)‘現象への「接近」(Zugang)‘隠蔽の中を通り抜けてゆく「通過」(Durchgang)のために、独自の方法が確保されねばならない(Vgl. SZ, S. 7, 9)。フォン・ヘルマン氏によれば、この「出発」・「接近」・「通過」という現象学的方法の三つの基本手続きは、一九二七年のハイデガーの講義『現象学の根本問題』(Grundprobleme der Phänomenologie: Gesamtausgabe; Bd. 24)の中で取り上げられた「還元」(Reduktion)・「構成」(Konstruktion)・「破壊」(Destruktion)という三つの術語にそれぞれ対応する。そしてこの本書の著者は、『根源』における議論の展開がこうした現象学の基本手続きに基づいていることに注意を促すのである。

たとえば、『根源』ではまず物が物であることの把握が、この方法に基づいて試みられている。この場合、物の本来の存在様態は、実は既に直接経験の中で先行的に理解されている。それは物の自生自足の姿(„das Eigenwüchsige und Insichruhende der Dinge“)である。ところが物についての伝統的な諸概念ではこの姿を把握できない。そこでハイデガーは、物をこ

の本来の姿において規定するために、「物にいわず自由な場を与えて、物が自分の物的なところ (Dinghaftes) を直接示すようにしてやる」(Holzwege, S. 15) 必要があると主張したのであった。著者はハイデガーの表現を注意深く解きほぐしてゆく。そして著者は、「まだ現象学的構成は欠けているが、現象学的還元と一体化した現象学的破壊」(本書, s. 36) の手続きがここでとられていることを明らかにする。即ち、ここではまず分析の出発にあたって、「探究のままなし (Blicke)」を存在者(物)についての慣例的な解釈から引き離して、このままなしを「その存在者の存在理解の方へと戻してやる (Rückführung)」(S. 36) という、現象学的還元が行われているのである。もちろん、伝統的な解釈に対すこうした批判的な認識は、この存在者の存在へのより積極的な接近によって補完されねばならない。つまり物の存在構造は、現象学的構成がなされてはじめて概念的に明確な形で把握されてゆくのである。(尚、物の存在構造の現象学的構成は「真理と芸術」の部分ではじめて完成すると考えられる。) しかし、こうした還元と構成の手続きが可能になるためには、「物の存在体制に根源的なところで対応しない把握が、現象学的破壊によって除去されていなければならぬ。」(S. 41) この破壊によって、伝統的な概念規定のもたらす隠蔽が通過、されてはじめて、物の真の存在様態が際立ってくるのである。

こうした手続きがとられるのは、物についての分析だけではない。続いて遂行される道具の分析、さらに「作品と真理」の

部分で行われる真理や世界等についての存在論的分析も、著者によれば、この現象学の基本手続きに基づいてなされている。

いや、そればかりではない。いわゆる解釈学的状況の中を芸術の本質を求めて循環的に進行するという、この『根源』論文全体の展開もまた、このハイデガー独自の現象学的方法に従っているのである。従って、常にまず遂行されているのは還元と破壊の手続きである。即ち、まず「物と作品」の部分で、芸術作品の本質を捜し求めてゆくための出発点が確保される。つまり、作品の下部構造としての「物」から出発するという、慣例的な方法が斥けられるのである。それと同時に、慣例的な方法がもたらす隠蔽も通過されてゆく。こうして、芸術作品の存在構造を概念的に構成してゆくための準備が整えられたわけである。具体的に言えば、ハイデガーはここで、農婦の靴という道具を描いた一枚の絵画を取り上げ、それに対する、哲学以前の直接的な経験をまず記述する。そうすることによって、芸術作品はすぐれた仕方で存在者の真の存在様態を示すことが確認され、「真理が自己を作動にもたらす」(Stich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit) という、作品が作品であることの先行的規定がなされるのである。ただ、それだけではまだ概念的に明確な把握ではない。この規定は、構成とさらなる破壊とによって一層確実なものとなさねばならない。そこで、「作品と真理」の部分以降では、存在への問いという包括的な地平から積極的に、作品が作品であることへの接近が試みられたのである。但し、作品の存在構造がこうして存在論的に主題化されるために

は、伝統的な芸術把握がもたらす隠蔽が通過されていなければならぬ。従ってここでは同時に、芸術の本質を芸術家の方から把握しようとする、従来自明とされてきた方法が斥けられていったのである。以上の考察からも窺うことができるように、フォン・ヘルマン氏は、『根源』を芸術という事象のひとつの現象学的な呈示として扱っているだけではない。この著者は、『根源』の中に、ハイデガー自身の現象学的方法そのものの呈示を見て取ろうとしているのである。

二

本書の第二篇は、『根源』の「作品と真理」の部分に対応する。ここで著者は、先行的に示された芸術の本質規定が、一般存在論的な問いかけの中で概念的に明確化されてゆく過程を追跡してゆく。著者がまず問題にするのは、世界と大地との闘い (Streit von Welt und Erde) として示される存在論的差異 (ontologische Differenz) の問題 (第一章、第二章) であり、次いで真理の根源的生起の問題 (第三章) である。

芸術の作品の中では、存在者の非隠蔽性 (Unverborgenheit) としての真理が生起するとされる。ハイデガーは、この真理が生起する様子を、「物と作品」の後半部では、農婦の靴を描いたゴッホの絵のもとで、「作品と真理」の部分ではギリシア神殿を例に挙げて描写している。フォン・ヘルマン氏によれば、これらの記述は決して中途半端な詩的描写のようなものとして読まれてはならない。確かにハイデガーの記述は、一見したと

ころ、恣意的で偶然的なものであるように見える。しかしそれは、存在者の非隠蔽性という現象が前存在論的に直接経験される姿を記述したものであって、厳密に解釈された上で、存在論的に主題化されてゆかねばならないのである。

現にハイデガー自身もここから、作品が作品であることの一つの本質特性 (Wesenszüge) を引き出してくる。その一つは「世界をたてまつる」(Das Aufstellen einer Welt) であり、もう一つは「大地をひき出すこと」(Das Herstellen der Erde) であって、この両者が共に所属し合って作品の統一を形作っている姿をハイデガーは「闘い」(Streit) と呼んでいる。そして著者によれば、世界と大地とのこの相互の闘いの内には、「世界の開かれ (Offenheit) と、内世界的な大地の顕在性 (Offenbarkeit) との間の存在論的差異 (ontologische Differenz) の問題が、転回 (Kehre) 以降、さらに思索を深めた形で内包されている」(本書、S. 173) のである。——著者はここで、「世界と大地との共属 (Zusammengehören) が芸術作品に限定されないということに注意を促している。つまり著者は、世界と大地との闘いを、芸術という特殊領域の範囲を越えた一般存在論的な規定として説明してゆくのである。言うまでもなく、「世界」は存在者の全体を意味するものではない。世界とは、決して存在者とはされ得ないものである。言い換えれば、世界とは、その中で存在する存在者 (Innerweltlich Seiendes) を全体として顕在化 (offenbarwerden) をせるものことなのである。一方、「大地」は存在者の全体を意味する。そして大

地は世界を支え (tragen)、『世界をかくまう (bergen)』ものとされているのである。従って、芸術作品のいわゆる素材と呼ばれているものだけが「大地」として立ち現れてくるのではない。我々は、道具の内にも自然の事物の内にも、様々な形をとった内世界的存在者として顕在化する大地を見出すことができるというわけなのである。

次いで『根源』では、非隠蔽性そのものの生起が、「明みみ」(Lichtung)と「闇」即ち露呈 (Enbergen) と二重の隠蔽 (Verbergen-Versagen, Verstellen) の共属として示され、そしてその構造が分析される。ここで著者は、まず道具から世界へ、そして世界から真理へという『根源』における問いの進行が、『存在と時間』における論理の筋道に対応していることを指摘している。著者による解釈の方針はもはや明瞭であろう。著者が証明しようとしているのは、『根源』の中でハイデガーが思索している事柄は……転回によってはじめて基本姿勢に組み込まれた新しい考えではなくて、『存在と時間』における基本思想の継続的形成である」(9, 215) ということなのである。著者によれば、明るみは、言うまでもなく、開示性 (Er-schlossenheit) から考えられている。また、拒絶 (Versagen) は開示性の無化としての死と、偽装 (Verstellen) は非本来的な様態での開示性と、それぞれ緊密な関連を保っており、ハイデガーの思索の連続性と深化を窺わせている。

三

本書の第三篇は、『根源』の「真理と芸術」の部分に対応する。ここで著者は、まず存在論的差異と創造 (Schaffen) との関連を問題にする。(第一章) 次いで著者は、作品の保存 (Bewahrung) の問題(第二章)と、作品における物的なところ (Das Dinghafte des Kunstwerkes) の問題(第三章)に簡単に触れた後、最後に、ハイデガーが芸術の本質として提示した「詩作」(Dichtung) という概念の吟味を行っている。(第四章)

伝統的な芸術把握によれば、芸術の本質は人間の芸術活動、特に天才的な芸術家の創造活動から把握される。しかしハイデガーはこうした把握を斥けた。つまり芸術作品の本質がそうであったのと同様に、人間の芸術活動の本質も、作品の中で生起する非隠蔽性としての真理の方から明らかにされねばならないとしたのである。フォン・ヘルマン氏は、ここで世界と大地、存在と存在者との関係が再び問題になっていると指摘する。その証拠として同氏が提出しているのは、一九五六年に書かれたレクラム版『根源』への付記 (Zusatze) や、レクラム版の自家用本にハイデガー自身が書き込んだいた欄外の註(全集版『森の道』に収録)等である。こうした資料が証言しているように、ハイデガーの思索は常にこの存在論的差異という問題に向けられていたと言つてよい。

著者の解釈によれば、『存在と時間』では、世界の開かれ

(Offenheit) は、内世界的存在者 (Innerweltlich Seiendes) が顕在化するための可能性の条件であるとされてきた。しかし「転回」以降、この関係は、両者が共に所属し合う姿 (zusammengehörig) として示されるようになったと著者は言う。非隠蔽性の開かれは、存在者の中へ自己をはめこむ (einrichten) か或いは存在者の中で自己をかくまう (bergen) か、即ち本来的か非本来的かのいずれかの仕方では起こるとされ、そして作品の創造とは、この真理そのものの方からの本来的生起 (自己を存在者にはめこむこと) を、存在者 (芸術作品の大地) の中にもたらし固定することだとされるのである。従って、創造とは、まず存在者としての芸術作品を顕在化させることである。しかし同時にそれは、芸術作品がそこへとひき出されてゆく開かれを、存在者としての芸術作品に、かくまわせるのではなく明け (lichten) させることでもある。このように、ハイデガーにおいて創造という概念は、注目すべき二重性格を示している。著者によれば、「この謎に充ちた二重性格こそ、ハイデガーの芸術哲学の中心思想」(本書、S. 256) に他ならない。尚、ここで著者は、ハイデガーによる芸術美の概念規定の考察も行っている。それによれば、芸術美とは、存在者にはめこまれた非隠蔽性の輝き (Scheinen) である。つまり芸術美もまた、作品の中で生起する真理からのみ、明らかにされるといふわけなのである。

ところで、創造された芸術作品を受容する行為は、美学の慣例に従うならば、いわゆる美的体験として把握される。ハイデ

ガーは、これに対して「保存」(Bewahrung) という語を用いた。保存とは、芸術作品を美的対象として体験することではない。保存とは、作品の中で一度生起した真理を直接経験の中で生起させ続けることなのである。著者はこの保存という概念を、開示性の本来的様態、即ち覚悟性 (Entschlossenheit) において実存することであると解釈している。

続いて『根源』では、物の物的なところは芸術作品における大地の方から明らかにされるといふことが簡単に示され、その後、人間の芸術活動一般の本質が「詩作」という概念によって説明される。そして著者は、再び「存在と時間」との関連においてこの概念に取り組んでいる。というのも、「(いわゆる) 狭義の詩作が他の芸術ジャンルに対して持つすぐれた地位は、存在者の非隠蔽性と言語との間の本質連関から生じる」(S. 321) ものであり、「ハイデガーはこの本質連関を、既に『存在と時間』において、基礎的なところで体系的に仕上げていた」(S. 323) からである。周知のように『存在と時間』では、言語 (Sprache) の存在論的な土台となる「話」(Rede) が、現存在の「現」(Da) を構成する「理解」(Verstehen) と「情態性」(Befindlichkeit) とを等根源的に規定するものとされてきた。(Vgl. SZ, S. 34) 但し『根源』では「話」という語は用いられない。著者によれば、『根源』ではそれに代って、広義の詩作の本質としての「明ける企投」(lichtender Entwurf) という概念が示され、「芸術と言語との本質連関」(S. 332) がこれによって明らかにされているのである。またここで著者は、

「詩作は確かに芸術の本質ではあるが、芸術の範囲を越えて包括的」(S. 336)であることに注意を喚起している。つまり芸術作品に限らず一般に、存在者の非隠蔽性は、言語の本質としてのこの広義の詩作によって規定を受けて生起すると言うのである。

「根源」によれば、詩作は、「贈与」・「根拠」・「開始」という三つの様態 (Schenken, Gründen, Anfangen) が連動して真理が設立 (Stiften) されることによるものである。著者は、人間の芸術活動を構成する、設立のこの三つの様態が、実は、『存在と時間』で示された「関心」(Sorge) を構成する三つの実存範疇 (Existenzialien) 即ち「企投」(Entwurf)、「被投性」(Geworfenheit)、「もとでの存在」(Sein-bei) にそれぞれ対応することを指摘する。つまり著者の解釈によれば、人間の芸術活動は、非隠蔽性としての真理と実存とが脱自的に関連する、ひとつの、すぐれた様態に他ならない。

この後、著者は最終節でヘーゲルとハイデガーの芸術哲学の比較対照を行っている。ハイデガーは『根源』の「あとがき」(Nachwort) の中で、「いわゆる「芸術の過去性」のテーゼに論及した。著者はこのヘーゲルのテーゼに対するハイデガーの態度を分析する。そしてハイデガーが、芸術への哲学的接近という点に関しては、ヘーゲルとは逆の可能性を認めていたと指摘するのである。それによれば、ハイデガーにとって、「芸術の本質を思索することは、(芸術の生成のための)『先駆的な準備』である」(S. 371)つまりハイデガーによれば、芸術への

哲学的接近は将来の芸術生成にとって不可欠のものだということになるのである。——以上が本書の内容の略述である。

四

『根源』に対しては、これまで批判的な解釈がしばしばなされてきた。(たとえば W. Perpeet: *Heideggers Kunstlehre. In: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Bd. XIII. 1963, O. Pöggeler: *Der Denkweg Martin Heideggers*. 1963, *Philosophie und Politik bei Heidegger*. 1972. 等) 本書はこうした異論に対して、ハイデガー本人に最も近い立場に立つ著者からなされた返答である。中でも著者は、結言の記述等からも十分推測することができるよう、ヘゲラーの解釈に反論するということを特に念頭に置いて思うように思われる。ちなみにヘゲラーは、『根源』から「芸術哲学」を読み取ろうとはしない。またヘゲラーは、『根源』を、当時の政治的情勢から逃避したいわばロマン主義的な立場に基づく論文であると性格づけ、しかもそのロマン主義的な立場は、後にハイデガー自身によって放棄されるとも主張している。

ヘゲラーの解釈をはじめとする、『根源』へのこうした否定的な性格づけに対して、フォン・ヘルマン氏は、コンテキストに注意を払いながらテキストの一文一文ごとの解釈 (Satz-für-Satz-Interpretation) を遂行する。そうすることによって、凝縮されたハイデガーの思索が示す三重の体系的構成 (Systema-tik) を解き明かして、批判的な論者の異論に答えてゆこうと

意図したのである。——著者はまず、芸術作品、芸術美、芸術創造、芸術観照、そして芸術それ自体のそれぞれの本質規定に注目する。この五つの本質規定は、分節された一つの全体の中で、共に所属し合っている姿で示される。これがハイデガーの「芸術哲学」の体系的構成ということになるのである。しかし芸術という領域で示されるこの体系的構成を、事象に即した形で呈示するには、『根源』が起草された一九三〇年代中期におけるハイデガーの思索の基本姿勢に目を向けて、その体系的構成を明らかにする必要がある。そこで第二に著者は、当時のハイデガーが存在への問いにどのように取り組んでいたかを考察し、芸術という個別領域の外でも効力を持つ一般存在論的な規定を呈示しようとする。ところがいわゆる「転回」を経て、彼の思索は多少の変貌をとげた。従って、この時期のハイデガーの思索の基本姿勢を事象に即して適切に把握するには、変貌以前の基本姿勢の現れ、即ち著『存在と時間』を導きの糸としなければならない。これが、著者が目を向ける第三の体系的構成である。著者のこうした「体系的」(systematisch)解釈が、ハイデガーに対してとかくありがちな誤解を取り除くと共に、彼の思索展開が内包する力動性と統一性とを明らかにしていることは、既に見てきた通りである。著者によれば「転回」とは、思索の道の中断や新設ではない。ハイデガーの思索の道は、変貌をとげながらも『存在と時間』における基本姿勢に基づいて、最後まで同じ一つのものを保持し続けていたと著者は主張するのである。

以上の様に本書は、ハイデガーの思索の体系的構成を肌理の細かい解釈を通して明らかにしている。その点では本書の試みは十分な成功を収めていると言つてよからう。しかし、個々の問題に関しては、立ち入った議論を求める読者に多少の不満を抱かせるような点が二三あるように思われる。たとえば、『根源』の中で「芸術」という概念が重要な位置を占めていることは今さら言うまでもないが、本書では、この肝腎の「芸術」という概念について、テキストをパラフレーズする以上の詳しい説明はなされていないように思われるのである。ちなみに著者は、緒言で述べているように、ハイデガーの芸術哲学をいわゆる芸術という特殊領域に限定して適用することが可能であるとしている。しかしこれはそれほど自明のことではない。実際に解釈を行った著者自身がそのことを一番良く知っているはずである。なるほど『根源』ではギリシア神殿やゴッホの絵画についての言及がなされている。しかしたとえば、著者も認めているように、芸術の本質であるとされた詩作という概念は、通常の意味で理解されているいわゆる芸術の範囲を越えているのである。このように、ハイデガーが用いる芸術という言葉の意味の範囲はもともと流動的なのであって、これをただちにいわゆる芸術の領域に適用するわけにはいかない。そのためには、実際非常に困難な限定の作業が必要になってくるのである。また著者は、専ら『存在と時間』を出発点にして解釈を進めているが、『存在と時間』を重視するこの方針が、芸術概念の限定作

業をさらに困難なものにしているように思われる。「芸術」という概念が『根源』においてどのような扱われ方をしているのかを確実に把握するためには、むしろ同時代の著作で芸術を扱ったものを、もっと積極的に参照すべきではなからうか。そうすれば、たとえば講義『ニーチェ』や『形而上学入門』等との関連の中で、芸術概念がもっと掘り下げられた形で把握されるように思われる。

ただ、私としてはこうした難点に目を向けるよりも、むしろ本書の、註釈書としてのすぐれた価値を積極的に評価すべきだと思う。確かに著者による解釈は特に目新しいものではない。しかしこの解釈は、これまで未公開であった様々な資料によって裏付けられたものであり、それだけ読者に信頼感を与えるものである。著者は、『存在と時間』との関連を一つ一つ丁寧に確認してゆきながら、事象へのハイデガー独自の接近の姿を丹念に記述している。ハイデガー全集が着々と公刊されている今、本書は、彼の芸術論を見直そうとする者にとって不可欠の基本的な文献になるであろう。

尚、著者は現在フライブルク大学哲学第一講座所属の教授である。主な著作には、他に *Die Selbstinterpretation M. Heideggers* (1964), *Bewusstsein, Zeit und Weltverständnis* (1971), *Husserl und die Meditationen des Descartes* (1971), *Subjekt und Dasein. Interpretationen zu "Sein und Zeit"* (1974) がある。

(丁)

(筆者 かとう・てつひろ 京都大学文学部〔美学〕研修員)

前号(五四二号)の誤植訂正

誤 正

四〇頁十九行 『形而上学』乙巻 『形而上学』乙巻

一〇三頁十一行 輯報告 編輯報告