

ハイデッガーにおける Kunst の概念

——『芸術作品の根源』解説——

星 敏 雄

千九百三十五年十一月十三日ハイデッガーはフライブルグ芸術学協会 (Kunstwissenschaftliche Gesellschaft) で一つの講演を行った。後につまり翌三十六年一月にチューリッヒ大学でもその講演を行い、さらに同年十一月の十七と二十四日、十二月の四日にフランクフルト自由高等神学校でその講演を行い、このときの三回の講演を、小論集『森の道 Holzwege』の中に、「後書き Nachwort」を加えて『芸術作品の根源 Der Ursprung des Kunstwerkes』として文章化し千九百五十年公表した。のちに千九百五十六年に書かれた「補遺 Zusatz」を付けて、若干の手を加えてレクラム社版が千九百六十年単行刊行された。

このハイデッガーの『芸術作品の根源』はゴッホの靴についてのハイデッガーの解釈と、「芸術の本質は詩作にある」というテーゼで一般には大変有名であり、しかも芸術を存在の表出として自らの「存在の思索」に組み入れて解釈していると受け取られ、その意味で興味深いもの、議論を呼ぶものとなっている。(例えば、ハイデッガーのゴッホの絵「百姓靴」の解釈への美術史家シャピロによる批判。ハイデッガーはこの絵が百姓女の人生と世界の真理を伝えると解釈したがシャピロは資料をもとにこの靴がゴッホ自身の靴であったと証明した。西村清和『現代アートの哲学』八一頁参照。)

もちろんハイデッガー解釈としてもこの作品は重要である。『存在と時間』から後期の「存在の思索」への転回 (ケーレ) を理解し、その独特の「存在の思索」を真剣に追体験しようとするとき、その手がかりがこの作品にある。「四一なるもの

das Geviert」(大地と空と神々しきものと死すべきもの)と表現される世界概念、ばってんを付けられた存在へとやがて転開するものがこの『芸術作品の根源』では「大地」としてその原初的形態において現れる。つまり大地が芸術作品の必然的存在規定であるという「重要な洞察」がなされている。(ガダマーの指摘 cf. Gadamer, Zur Einführung in:Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, Reclam, 1960, 1997, S.100) さらに、真理がそれによってエルアイグニス(出来事)になる機縁(Stoß)として芸術作品を把握する(cf.Gadamer,ibid.S.107)と言う具合に、ハイデッガーは芸術を美の顕現ではなく存在の顕現と捉えるが、ここに彼の後期の存在思想のルーツがあることは一概に否定できないであろう。つまりこの作品は後期ハイデッガー理解にとっても重要なものであると言える。

しかしとはいえ、事実として是非とも確認しておかなければならないことは、ハイデッガーは主著である『存在と時間』において、暫定的であれ「現存在の実存論的分析論」を展開し、しかも人間存在である現存在の全体性と本来性において分析したのにも関わらず、その中に芸術は、実は哲学も、含まれてはいないことである。このことの意味、評価は分かれるところであろうが、ハイデッガーの執筆時の念頭になかった。つまり芸術は人間(現存在)の重要なことがらとして当時のハイデッガーには認知されていなかったと言える。またハイデッガーの芸術の概念がマルセル・デュシャンの大ガラス作品や遺作、そしてアンディ・ウォーホルのキャンベルのスープ缶の作品を、『去年マリエンバードで』やゴダールの一連の映像作品などを芸術作品として包含するとはとても考えることはできないであろう。ハイデッガーに本当の、「芸術の本質」が見えていたのか懐疑的とならざるをえない。

一。芸術と芸術作品と芸術家の三角形。

成立的にはフランクフルト自由高等神学校の三回の講演がテキスト化された事情でもわかる通り、テキストは三つの部分からなる。「ものと作品 Das Ding und das Werk」、「作品と真理」、「真理と芸術」である。それぞれを第一部、第二部、第三

部と呼ぶと、第一部の前に名前がついていないが導入部がある。この導入部では三つの重要なハイデッガーの考えが表明されている。

一つは作品の題名である『芸術作品の根源』の字句の解明である。

Ursprung bedeutet hier jenes, von woher und wodurch eine Sache ist, was sie ist und wie sie ist. Das, was etwas ist, wie es ist, nennen wir sein Wesen. Der Ursprung von etwas ist die Herkunft seines Wesens. Die Frage nach dem Ursprung des Kunstwerkes fragt nach seiner Wesensherkunft. (Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, Reclam, S.7)

それ故、「芸術作品の根源」とは「芸術作品の本質の由来」であり、「芸術作品の本質の由来」がこのハイデッガーの著述では問題であるわけであろう。ではこの由来、その芸術作品が到来する源泉は何であるとハイデッガーは言うのであろうか。二つ目だが、ここで芸術と芸術作品と芸術家の三角形（と一応恣意的にだが私的に命名しておくもの）が出てくる。

Das Werk entspringt nach der gewöhnlichen Vorstellung aus der und durch die Tätigkeit des Künstlers. Wodurch aber und woher ist der Künstler das, was er ist? Durch das Werk; denn, daß ein Werk den Meister lobe, heißt: das Werk erst läßt den Künstler als einen Meister der Kunst hervorgehen. Das Künstler ist der Ursprung des Werkes. Das Werk ist der Ursprung des Künstlers. Keines ist ohne das andere. (ibid.)

芸術家（Künstler）は作品の根源であり、作品は芸術家の根源であり、何れも他なくしてはあり得ない。そうここで指摘されるが、作品が芸術家の活動からまたそれによって生じるというのは「普通の考え」と目立たないかたちであるが否定的な表現を得ている。さて、作品と芸術家に第三者が出てくる。

Künstler und Werk sind je in sich und in ihrem Wechselbezug durch ein Drittes, welches das erste ist, durch jenes nämlich, von woher Künstler und Kunstwerk ihrem Namen haben, durch die Kunst. (ibid.)

芸術家と芸術作品がそれ自体意味を持つ、または相互関係において意味を持つのは、そこから自分たちの名前を得る「芸術」からであると。「芸術」こそが、芸術家や芸術作品に対して「第一のもの」としてハイデッガーは断言する。これが三つ目である。「芸術」が芸術家と芸術作品の双方の根源である。

so gewiß ist die Kunst der Ursprung für den Künstler und das Werk (ibid.)

ここで注釈的に言うならば二十世紀末のわれわれにとっては「読者の存在」、つまり芸術を受容する、鑑賞する者の存在が重要である。それはイーグルトンの指摘を待つまでもなく、ハイデッガーの愛弟子のガダマーにはじまりその系譜に連なるとされるイーザーによって受容理論として展開されている。ガダマーの有名な「地平融合」の理論も伝統という共同体の中で過去と現在という二つの地平が対話的な存在としてぶつかりあい融合するところに芸術の理解を求めていた。このような芸術の受容者の指摘がガダマーの『真理と方法』の主要な功績であることは現在の議論の前提である。ハイデッガーはこの問題性にここでは先見性を持っていない。作者と作品（テキスト）と読者（受容者）という三角形は念頭にない。代わりにあるのは読者の代わりに芸術である。作者と作品と芸術の三角形である。そこでハイデッガーは言う。

die Frage nach dem Ursprung des Kunstwerkes wird zur Frage nach dem Wesen der Kunst (ibid.S.8)

「芸術作品の根源への問いは芸術の本質の問いとなる。」つまり「芸術とは何か？」という本質追究の問いに還元されてしまうのである。しかし、芸術の本質はどのように捉えられるべきでなのかといえば、ハイデッガーの言うには、それは「作品から取り出されてくる」という。

二。芸術は「ものプラスα」？

芸術作品の根源の問いは芸術の本質への問いとなり、芸術の本質は芸術作品から取り出されてくるというのが、ハイデッガーの戦略である。

Was die Kunst sei, soll sich aus dem Werk entnehmen lassen. (ibid.)

芸術作品はものとの対比から意味付けが行われる。作品は壁に猟銃と同じようにかけてあるし、あちこちの展覧会に移動するなど、物的性質を持っている。しかしながら、

das Kunstwerk über das Dinghafte hinaus noch etwas anderes ist. Dieses Andere, was daran ist, macht das Künstlerische aus (ibid.S.10)

芸術作品はもの的なものを超え出て、なにか別なものである。この別なものが芸術的なものを形成する。こうハイデッガーは言いたい。しかしここには二つの問題がある。

一つは芸術作品を「類+種差」で見ていること、つまり「もの」+「別なもの」=「芸術作品」という図式で見ていることの問題性である。なるほど芸術作品は確かに何かを原料や材料として成立している。銅像は銅を使って、油絵は絵の具を使ってなどである。しかし芸術をポイエシス（制作術）の流れで見ようとしないハイデッガーはこのパラフレーズに無頓着である。（私自身は技術をこのような技術・制作概念に基づいて了解すべきものという見解である。）ものと芸術作品の性質的な差異をハイデッガーが問題にするのであれば、現代芸術の典型というべきレディ・メイドをハイデッガーの芸術概念ははじめから排除していると言わなければならないであろう。またはハイデッガーの芸術概念は狭すぎると。デュシヤンの「泉」をハイデッガーは芸術作品と決して認めないのであろう。

二つ目の問題は、いつのまにか芸術作品の制作者を行文から抹殺していることで

ある。芸術は芸術作品と芸術家の根源であると言われた。ハイデッガーは芸術の本質を芸術作品から理解するという方策をここで採用するわけだが、何故芸術家の活動から理解するという方策を可能性としてでさえも挙げないのであろうか。芸術家も芸術作品に劣らず、芸術の等しい構成要素であったとハイデッガーは認めていたにも関わらずである。しかも「もの」との対比における芸術作品の検討が実はこの『芸術作品の根源』の後半でハイデッガー自身の自己否定に出会うのに関わらずである。

Wir gingen fehl, solange wir die Wirklichkeit des Werkes zunächst in jenem dinglichen Unterbau vermuten. (ibid.S.33)

「芸術作品の現実をもの的な下部構造に差しあつては推定していた限りわれわれは道を誤ってしまった。」芸術作品を「もの + a 」と考える方策はこのようにハイデッガー自身によってこの講演の後半部で否定されるが、それは「差しあつて zunächst」の方策としては前半部では採用されたということである。

しかし何故ハイデッガーはここで芸術家という芸術作品の制作者から芸術の本質を極める道を見捨てて拒絶しているのか。それはやはり近世的な「主観性の形而上学」を乗り越えるというハイデッガーが自らに与えている課題・使命からであるとしか言いようがないように思われる。私が見るところ、この『芸術作品の根源』でハイデッガーは従来からある芸術の概念を否定しようとしている。一つはミメシス（模倣）としての芸術の概念であり、もう一つは（芸術作品制作者の）精神の活動としての芸術という概念である。前者は例えば、以下の箇所にある。

jene glückliche überwundene Meinung wieder aufleben, die Kunst sei eine Nachahmung und Abschilderung des Wirklichen? (ibid.S.31)

「芸術は現実的なものの模倣であり写し取りであるという既に克服されたかの幸せな考えを再び生き返らせることになるのであろうか？」いやそうではない。また、

次の箇所である。

jenes Gemälde van Goghs male ein vorhandenes Paar Bauernschuhe ab und es sei deshalb ein Werk, weil ihm dies gelinge? Meinen wir, das Gemälde entnehme dem Wirkliche ein Abbild und versetze dies in ein Produkt der künstlerischen --- Produktion? Keineswegs. (ibid.)

「ヴァン・ゴッホの絵画は目の前にある百姓靴の対を写し取り、彼がこのことに成功したから一個の作品なのであろうか？あの絵画は現実的なものから模像 (Abbild) を引き出し、これを芸術的な---生産の生産物に置き換えるとわれわれは考えているのであろうか？断じて否。」模写ではなく現実的なものの真理があらわれる出るのであると先取りの言えはハイデッガーは考えている。

次に第二の論点であるが、つまり精神の活動としての芸術であるが、これも以下の箇所にある。

Der moderne Subjektivismus mißdeutet freilich das Schöpferische sogleich im Sinne der genialen Leistung des selbstherrlichen Subjektes. (ibid.S.78)

「近世の主観主義は創造的なものを自己支配的主観の天才的所作という意味に間違っ
て意味付けている。」芸術を芸術家から理解する道も同時に天才から理解する道もハイデッガーでは閉ざされている。

Das Werk soll durch ihn (=Künstler) zu seinem reinen In-sich-selbststehen entlassen sein. Gerade in der großen Kunst --- bleibt der Künstler gengenüber dem Werk etwas Gleichgültiges, fast wie ein im Schaffen sich selbst vernichtender Durchgang für den Hervorgang des Werkes. (ibid.S.35)

情けなくなったものである。芸術作品は芸術家によって自立的存立へと解放されるが、その芸術家は芸術作品に対してなにか無記的なもの (etwas Gleichgültiges)、
どうでもよいもの、どちらでもいいよというようなものになってしまうとハイデッ

ガーは言う。「その様はまるで作品の出現に対して創造作用の内自己自身を否定消滅させる通過点（通路）のようである。」作品の出現とともに裏方として消滅する作者、消滅する通過点は二十世紀後半に主にフランスで（例えばバルトから）はじまる「作者の死」の議論を彷彿させるが、事実そのルーツになっていると思われる。先取りの先行的にこの論点を指摘して、ハイデッガーの次の議論に向かおう。

三。ものと「作品」。

作品 *Werk* を哲学的にはじめて取り上げたのはヘーゲルで、しかも彼の主著『精神現象学』の中で理性の実践的な行為という場面で問題となったのであった。実際 *Werk* は *wirken* というドイツ語では動詞の「はたらく」という言葉に関係していて、人間が働いて作るものという意味合いが大きいと思われる。ギリシャ語の *エルゴン* や英語の *ワーク* に関連している。しかし制作者という設定を近世的主観主義として退けるハイデッガーにはこの観点は全く無視される。ハイデッガーが作品を問題にするのはものとの存在論的身分というコンテクストにおいてである。つまり、芸術作品ももの的側面があり、ものはいわば下部構造であり、それに上部構造として芸術的なものがそびえ立つという把握である。（既に指摘したとおりハイデッガーはこの講演の後半部でこれを失敗とするのである。）

Die Auslegung der Dingheit des Dinges, die, im Verlauf des abendländischen Denkens herrschend, längst selbstverständlich geworden und heute im alltäglichen Gebrauch sind, lassen sich auf drei zusammenbringen. (ibid.S.13)

「もののもの性」の西洋の伝統的解釈は三つに集約されると言う。それは次の三つである。

イ. 諸性質の担い手 (das Ding als Träger seiner Merkmal) (ibid.S.16)

ロ. 感覚多様の統一 (als die Einheit einer Mannigfaltigkeit des in den Sinnen Gegebenen)

(ibid.S.17)

ハ. 形式化された質量 (ein geformter Stoff) (ibid.S.19)

イの解釈は存在論的規定と命名できよう。古代ギリシャではヒュポケイメノン *ὑποκείμενον* (基体) とシュンベベコース *συμβεβηκόζ* (属性) で構想されたが (ibid.S.14)、ラテン語の翻訳でヒュポケイメノンは主語 *Subjekt* と訳され、属性が語られる述語という命題の構造に中世に転化された。ものの構造 *Bau* と命題の構造のどちらが優位を持つのかは不明であり (ibid.S.15)、性格の担い手としてのものというものの概念は本来的なものだけでなく存在するものならあらゆるものに当てはまるとしてハイデッガーによって却下される。(ibid.S.16)

イは明示的には示されてはいないけれどもアリストテレスに由来する概念対である。ヒュポケイメノンが中世に命題の主語に転化されたとハイデッガーは主張しているが、これは微妙であろう。ヒュポケイメノンは基体、時に先言措定 (井上忠教授) と訳されるが、それはアリストテレスの『形而上学』では実体の四つの候補者の一つであったが、しかし既にアリストテレスに基体を主語として読む考えがなかったかと言え、もし全面的に否定すればそれは間違いとなろう。ヒュポケイメノンは純粹に存在論的な概念であったとは言えない。ヒュポケイメノンの一つの定義は、「それ自体は述語にならないが、それについて述語が付与できるもの」というものであった。属性・付帯性であるシュンベベコースに対してはヒュポケイメノンはカタ・ハウトなもの、つまり自体的なものであった。日焼けしているという属性はたまたま偶然的であり、日焼けしていないこともありうる。日焼けはカタ・シュベベコース (偶有的) であるが、人間であることは偶有的ではなくカタ・ハウト (自体的) なことである。われわれは人間であったり、馬であったりできないからである。この概念対が芸術作品をアイデンティファイするのに無効であるというのは正しい。しかし、それはハイデッガーが言っている理由からではなく、元々アリストテレスの学問分類においてそうはなっていないからである。アリストテレスはオルガノンの論理学に先行され、三つの学を区分けした。理論学と実戦学と技術

である。「必ずそうであるもの」に理論学は関わっており、シュポケイメノンが語られる『形而上学』は理論学に属するのだ。実戦学は相対的に真であるようなことから、倫理や政治などの学であり、技術は学と言えないレベルの知に関わる。イはそれ故ハイデッガーが言うようにありとあらゆる存在するものに当てはまるとは言えない。例えば花の赤さはそれ自体が「諸性質の担い手」たりえないであろう。この規定が適用される範囲は決まっているのだ。

口に対するハイデッガーの反論は諸性質が聞こえてそれが統一されるのではなく、聞こえるのはものの音であるというものである。

Viel näher als alle Empfindungen sind uns die Dinge selbst. (ibid.S.18)

われわれは家の中で戸が打ちつけるのを聞くのであって、聴覚的 akustische 感覚やただの物音を聞くのでは決してないなどというのがハイデッガーの根拠である。口はもちろん認識論的な規定である。哲学史的にはおそらくヘーゲルが『精神現象学』の悟性の章で論じていた事柄が直接的には表現として存在する。もちろんここで事実問題と権利問題の区別を出してハイデッガーを論破することもできるだろう。

ハは質料と形相、ヒューレー *ύλη* とモルフエー *μορφή* というアリストテレス『形而上学』の概念対かと思われやすいが、それ以上にここではハイデッガーは制作術的規定となっている。イ、口、ハはアリストテレス的学問の分類、それはやがてヨーロッパ諸学の分類ともなったが、それを反映している。作品はたしかにものを素材・材料として作られる。また西洋には被造物 *ens creatum* という概念もある。しかし質料と形相という概念は不十分であるとハイデッガーによって診断される。

Form und Inhalt sind die Allerweltsbegriffe, unter die sich alles und jedes bringen läßt. (ibid.S.19)

「形式と内容は、そのもとにどんなものも持ち込みうる全世界概念である。」このように無規定的なので役に立たないというわけである。制作的観点から道具から控除

(Abzug) することで「ただのもの bloße Dinge」、ものもの性が取り出せるかハイデッガーは「懐疑的」であるとする。(ibid.S.23)

So stellt sich auch die dritte Weise der Dingauslegung -- als ein Überfall auf das Ding heraus. (ibid.)

ものの第三の解釈は「ものへの堰をこす流水であることがあきらかとなった」とハイデッガーは断じる。

四。哲学の理論無しで記述せよ。

ものの三つの解釈はものばかりでなく、道具にも、芸術作品にも当てはまるが故に役に立たないとハイデッガーは結局断定する。しかし、これはそもそもの当初からハイデッガーによって知られていたことがらで、作為的なのである。もののこれら三つの解釈はものものたる由縁、道具の道具たる由縁、作品の作品たる由縁を、それに通じる道を遮断してしまうとハイデッガーは言う。

So kommt es, daß die herrschenden Dingbegriffe uns den Weg zum Dinghaften des Dinges sowohl, als auch zum Zeughaften des Zeuges und erst recht zum Werkhaften des Werkes versperren. (ibid.S.24)

しかしこれらの解釈により遮断 (versperren) されずに作品の概念に到達するのはどうすればよいのか？それが問題となるが、ハイデッガーによる答えは実に驚くべきものである。そしてこれは後期ハイデッガーを実際に規定するものであった。彼は言う。(世紀末の哲学の終わり論争のはじまりがここにある。)

Davor sind wir an ehesten gesichert, wenn wir ein Zeug ohne eine philosophische Theorie einfach beschreiben. (ibid.S.26)

「道具を哲学的理論なしで単純に記述してみるのが最も確実なやり方である」と。

しかし私見では、哲学というものは捨てたり身につけたり出来るものなのだろうか。ヘーゲルはかつて「哲学はポケットに入れて持ち運べるものではない」と言った。意識化され洗練された哲学理論は確かに様々であり、様々な陣営に別れる。政治的哲学では命を懸けて戦いあうこともあるだろう。しかし潜在的に我々を可能にしている思考の枠、概念枠があり、それをヘーゲルは「網」としての形而上学とかつて呼んだ。(拙著『網としての形而上学』近刊予定参照。) われわれは言語を用いて思考する限りこの本能的形而上学を脱ぎ捨てることはできない。もっともそれを意識化して学的研磨を加え洗練化することはもちろんできる。ハイデッガーは後期に脱哲学的方向性を主張した。前期の『存在と時間』では道具の自然科学的対象に対する優位性から、道具的存在者(手許存在者 *Zuhandenes*)として事物的存在者(手前存在者 *Vorhandenes*)に対して分析して見せた。そして道具的存在者から事物的存在者を導き出す過程を描いて見せた。(拙著『意味と身体』弘文堂、第四章参照。) そのような道具に対する哲学的手法をハイデッガーはここで捨て去るのである。

道具が何であるかは哲学的理論無しで純粹記述という方法を採用すればよいとハイデッガーは言う。ものの三つの解釈はこのテーゼのための生け贄だったのだ。便法だったのだ。

そして、この道具の記述の実例が、あの有名なゴッホの百姓靴の絵画の分析である。そしてここが重要なのだが、ゴッホの絵の分析は道具の道具性の分析の実例であって、決して作品の作品性の分析の実例ではストレートにはなかったということである。通常はこれはゴッホの絵画作品の分析というコンテキストで読まれてしまうのである。実際のテキストでは百姓靴の直接の記述が問題となっている。それは哲学的理論無しで記述されなければならない。一枚の絵画の表現がこれを助けてくれる。この絵を記述することでハイデッガーは靴の道具性を解明してゆく。有用性 *Dienlichkeit* (ibid.S.26) と信頼性 *Verlässlichkeit* (ibid.S.28) である。靴から「労働の歩みのつらさ *Mühsal der Arbeitsschritte*」(ibid.S.27) が見える。「この靴のがっしりした重みのなかに、風がすさぶ畑のひろくのびて単調なあぜをのろのろと

歩いたあゆみの根気がこめられている。革には土のしめりと飽和がある。――」(理想社版ハイデッガー著作集、32 - 33 頁の名訳を一部「である」調に変更して使用した。訳者に感謝したい。ibid.S.27) この靴には百姓女の生活がしみこんで見えてくる。このように生活という場面で信頼出来るということが道具の道具性であり、有用性もそこから派生してくるものである。(ibid.) ゴッホの伝記的事実としてこの靴は実はゴッホ自身のものであったというのは、ゴッホの生活がでていけばよいので問題ではないであろう。さてこのようにして、道具の道具性は、1、「実際眼前にある靴という道具の記述や説明」によるのではなく、2、「靴の制作過程の報告」によるのでもなく、3、「靴という道具のそこここでの実際の使用の観察」によるのでもなく、そうではなくて、4、「自分をゴッホの絵の前に運ぶことによって」明らかになったとハイデッガーはこの成果を総括する。(ibid.S.29)

このような道具の道具性の分析でゴッホの絵の果たした役割、それは哲学的理論が果たし得なかったとされることだが、それをもとにハイデッガーは芸術の役割を定義する。「芸術作品は靴という道具が真理において何であるかを知らしめた。」(ibid.S.29-30) 作品の中であるもの(この場合靴)が真には何であるかがあきらかになった。そしてハイデッガーで周知のあの理論、真理はギリシャではアレテイア *Ἀλήθεια* で隠れていないこと、ヴェールをとった状態を示す。それゆえここからハイデッガーは「芸術の本質」を取り出す。

So wäre denn das Wesen der Kunst dieses: das Sich-ins-Werke-Setzen der Wahrheit des Seienden. (ibid.S.30)

「芸術の本質は存在するものの真理の自らの中への作品の定立である」という後半まで繰り返されるテーゼが提出される。しかし具象的な芸術作品ならそう言えるであろうが、抽象画などはどうなのだろうか? ましてや先に取り上げた、デュシャンの大ガラス作品やウォーホルのスूप缶の反復、ケージの音楽にはあてはまらないであろう。また音楽、マーラーのシンフォニーなども具体的な存在するものがその作品の中にあるわけではない。とはいえ、ハイデッガーがこのテーゼで言いた

いことの一部は明確である。絵が道具の道具性を明らかにする。それを哲学的理論はなしあたえない。もろろん、哲学的理論に不可能はないのであり、道具の道具性の分析は哲学でも充分可能であるだろう。(私見では、ギリシャ的なテクネーの概念から現代の科学技術と芸術の同根性を暴き、制作というポイエシス理論からテクネーを明らかにする、しかもハイデッガーによる主観概念批判の行き過ぎを見通して、真正なる制作の主人公を明らかにするというのは可能であり、現実的であると十分に予期される。)しかし、ハイデッガーで何より問題的なのは「真理」概念が芸術理解に使われていることである。

五。「世界と大地の闘争」と作品。

作品には作品の圏域があるとして、ギリシャの神殿の分析からハイデッガーは大地 (die Erde) (ibid.S.38) と世界という作品の二つの本質的關係 (ibid.S.39) を取り出し、その戦いとして作品を理解する道を採用する。これはいかにハイデッガー信者でも閉口するミステリアスな、神秘主義的議論に見える。神殿が大地の上に立っていることから、大地がでてきているのであって、ハイデッガーはこれをピュシスとも言う。しかしながら、かつてギリシャの人々の生活空間であったものが、現在廃墟となり芸術品になっているのだとすれば、かつて生活世界で道具であったものがどのように芸術作品に転化するのかという具合に問いをたてることもできるのではないだろうか？土地測量から幾何学の起源を探るように。ハイデッガーはこの方途をここでは採用しなかった。

作品の世界とはではどのように了解できるのであろうか？通俗的と非難を蒙る覚悟があれば、それはこう言える。作品は独自の圏域として作品の世界を開くと。唐十郎のテント劇の観客となる時異様な空間に自分がいると感じはしないか？寺山修司の屋外劇もクラシックのコンサートもオペラも歌舞伎も能舞台も、そして展覧会の会場や美術館も独特の空間、作品世界を現出していないか。現在的に言えば「異化」という表現で示されることがらをハイデッガーはこの世界概念に込めては

いないだろうか？

実際、芸術作品がコレクションの中に納められたり、保存されるという契機や展示されるという契機をハイデッガーは重視する。(ibid.S.39) この際作品は aufstellen つまり立てられる（配置される）aufgestellt。ここからハイデッガーは言う。

Werksein heißt: eine Welt aufstellen. (ibid.S.40)

「作品であるとは、世界を立てることである」というテーゼが出てくるが、これは通俗的と言われようと、作品は独自の世界空間、異化された芸術空間を創出すると理解したいものである。大地という閉鎖された素材を芸術空間という異化された世界へと開いて出すことが作品であると理解したいものである。なぜこれが通俗的かと言うと、実はハイデッガーは作品がこのようにして自立的存立を得て独自の作品空間を創出することは、制作者の主観性に由来しないと考えているはずだからである。ハイデッガーの神秘的記述は世界と大地の対立・闘争のなかで安定という統一が生成してくるというわけであるが、これはひたすらこのような主観性が入らない形で作品論を展開するというハイデッガーの強い意図によるとしか言えまい。

六。真理と作品。

真理はギリシャ的アレテイア概念から隠蔽 Verbergung と解放 Entbergung という、ハイデッガー独自の真理観によって意味付けられているとはいえ、何故真理が芸術の場面に登場するのであるだろうか？

Schönheit ist eine Weise, wie Wahrheit als Unverborgenheit west. (ibid.S.55)

「美は真理が非隠蔽態として現成するしかたである」とハイデッガーは言う。何故か？その答えはおそらく、次のことにある。つまりギリシャ人のテクネー概念は芸

術と手仕事職人を同一の言葉で表していたが、「テクネーは実は知ることの一樣態である。」(ibid.S.59) つまりテクネーは技とか技術とか実践的なものではなく、知識である。真善美ではないけれど、知識であればその活動の目指すのは古典的には真理である。テクネーは存在するものを存在するものとしてあからさまにすることである。「テクネーはギリシャ的経験知として存在するものの取り出し Hervorbringen である。」(ibid.S.59) テクネーは技術ではない。そうハイデッガーは主張する。ここから芸術は技術ではなく創造であるという主張に続いてゆく。しかし私見では、芸術は知そのものではない。芸術学や美学は学問分野として知である。それは宗教と宗教学の関係に等しい。アリストテレスの学の分類ではテクネーは制作術であって、たしかに学より低いが一つの知と位置付けられていた。しかし今日的にはそれは美学、演劇学、ピアノの教則本、そのノウハウを指示する指南書を指すだろうが、実際のピアノ演奏、作品としての絵画などはそれと充分区別されるのであるし、それは知以上のものである。

しかし既に指摘しておいたように、具象的芸術ならその作品のなかで道具がその道具性を見えるようにするということがあるが、抽象芸術やコンセプト芸術の場合は存在者の真理をあからさまにするということが機能しているか、疑問である。また芸術と技術は違うというのは本当だろうし、また技術と創造は違うが、しかし全く別というのではなく、かなりの程度重複している。ダンスの練習やピアノの練習を積み上げなければ、デッサンの練習や模索を繰り返さなければ、何か創造的なものを定着させることはできないであろう。

ましてや作品とは大地が作品のなかにそそりたつことである (Die Erde ragt im Werk) という (ibid.S.70) ハイデッガーのミューステッシュな言明はなかなか真意を捉えがたいものである。

七. 創造する者。「芸術は詩作である」。

芸術は das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit と定義された。この規定は二義的で

あるとされる。(ibid.S.73) 一番目の意味としては真理を形態の中に固定化することであり、二番目の意味としては作品存在を歴史的流れに置き出来事にもたらしこ
と Gang- und Geschehen-Bringen des Werkseins (ibid.) であるとされる。真理と
いうハイデッガー的枠をはずせば、ハイデッガーのこの定義はシュルリアリズムの
自動筆記に近いものと評価できるであろう。この芸術の定義には制作者の意図はで
てこない。ことがらがことがらとして出来事=イベントになる。祝祭空間としてイ
ベントを行うというのは別にアクション・ペインティングなどを引き合いに出さず
ともよいであろう。

このような脈絡でハイデッガーのあの有名なテーゼが語り出される。

alle Kunst im Wesen Dichtung ist (ibid.S.74)

「すべての芸術は本質において姿作（詩作）である」が語り出される。詩作
Dichtung には狭い意味の「詩作」、つまりポエジー、言語芸術と、ハイデッガー的
意味での Dichtung（「姿作」と便宜的にここで私的に日本語訳する）は別ものであ
り、つまり姿作（詩作）というのは、

1. 好き勝手なことを引き回して案出すること (schweifendes Ersinnen des Beliebigen)
でもなければ、
2. たんなるアイデアや想像が非現実的なものなかへ消失する (Verwchweben des
bloßen Vorstellens und Einbildens in das Unwirkliche) でもなく、そうではなくて、
3. 空け開く企投 (lichtender Entwurf) である

とハイデッガーは主張する。(ibid.S.74)

芸術は das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit としての Dichtung 姿作（詩作）であ
る。詩作はさらに、贈り Schenken であり、根拠付け Gründen であり、はじめる
こと Anfangen であるとされる。(ibid.S.80) そのような形で存在者の真理を作品
という形で固めることが Dichtung である。

狭い意味での Dichtung、つまり言語芸術である詩作は、すぐれてハイデッガー的な姿作でもあるとハイデッガーは言う。言語はたんなる伝達手段ではなく存在を表すからである。ものに言語は名を付けるという形で空け開く企投なのであり、諸芸術全体のなかに特権的位置を持つのだという。これはハイデッガーが後に『ヘルダーリンの詩作の解明』で解明してゆくことがらである。また『フマニスムス書簡』での言語は存在の家であり、われわれは存在の牧者であるというハイデッガーの発言を想起させる。

しかし、重ねて言えば、創造する芸術表現者はこの姿作（詩作）論に這いいる隙間すらない。そのような近世的主観主義はハイデッガーによって排除されている。逆に言えば、そのような主観主義を排除するためにこのような独特の芸術論が構想されたのだ。自動筆記というシュルリアリズムの手法など現代芸術につながる側面をこのハイデッガーは持つことも事実である。しかし現代芸術の主要な側面では作者が重要である。黒澤明の映画よりは、黒澤明の存在が彼がつくったことが重要である。デュシャンの遺作の女性は彼がかつて別れた女性であった。ウォーホルのスーパ缶は彼がかつて田舎からニューヨークに上京してきたとき家で飽くことなく食べていたランチであった。ケージは胎内で聞いた心臓の鼓動が彼の音楽の原点であると言った。芸術作品の中で最大の作品はその芸術家そのものである。または文豪なのである。

八。暫定的結論。

『芸術作品の根源』においてハイデッガーは、読者という、作者－作品－読者の三角形の一端としての読者の存在には気付いていない。（とはいえ作品が時代をへて展示され運搬され、芸術商業によって保存されているさまの描写が『芸術作品の根源』にはあり、その原初的形態がまったくないとは言えないかもしれない。）

さらに、芸術作品の成立に重要な作者を捨象しようとしている。アンディ・ウォーホルやマルセル・デュシャンの作品を目のあたりにすれば、作者の意匠なしにそ

これらの芸術作品を評価するのは無理であろう。反復されたキャンベルのスープ缶や大ガラス作品やデュシャンののぞき穴から見る遺作は、ヘーゲル流に作者の「精神の発現」ということなしには評価されないものであろう。確かに芸術制作現場にいる作者は作品の完成とともに作品の前から姿を消す。しかし、作品の中にか表面にか、例えば黒澤明は生き続けるのだ。

ハイデッガーが近世的主観主義に一元的にすべての罪を押しつけ、その主観性の形而上学の克服という課題を自己に課してそれを徹底的に遂行したことは、思索者としてたしかに立派なことであったが、しかしなすがための議論になっている面も上で指摘したとおりに見逃せない。精神的活動の表現という定義を芸術作品から排除すべき理由はないどころか、この観点は重要である。ゴッホの靴の絵についても抽象芸術やコンセプト芸術ではああはゆかないことはして既に論じたとおりである。

芸術作品の評価においてハイデッガーは、芸術を表すドイツ語 Kunst を不当に解釈している。Kunst は人工的技術であり、芸術を表す英語 art 同様に技（わざ）に関係している。ギリシャ的テクネー概念を介して現代的科学技術と同根のはずである。芸術の表現者としての作者の技術（人為的技）によって芸術は成立する。それ故、ギリシャ的テクネーの概念をも含む、さらに現代的科学技術をも包含する、広い技の概念から、人間の人為的制作（ポイエシス）として、芸術は位置付けられ、把握されるべきであると是非とも主張したいものである。ギリシャ的テクネー概念は技術ではなく、一種の知であるから、テクネーには真理をあらわにするということが本質的であるというハイデッガーの理解は制作者の設計という概念、つまり主観を導入して再検討されなければならないだろう。それどころか芸術がテクネーとの連関でハイデッガー的先入見から解放され全面的にその豊かさから定義されなければならない。

* 使用テキストは、Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, 1960, 1970, Reclam である。