

# ハイデッガーにおける芸術の本質

佐々木 徹

## Das Wesen der Kunst bei M. Heidegger

Tohru SASAKI

### 1

芸術は謎であるとはよくいわれることだが、その言葉が思考の放棄の裏返しでないとするれば、そう言うのは、謎を謎としてみつめることの困難を深く自覚した少数の者だけであろう。芸術作品を単なる対象として見、それをいかに味わい鑑賞するかを主題とした従来「美学」(Ästhetik)は、それが感覚にもとづいているという意味で「体験」(Erlebnis)の立場にあるが、そこでは芸術は死ぬ。謎であることをやめるのである。この死はきわめてゆっくりと進み、幾世紀かを要したとハイデッガーはのべている(Holzwege, 4. Aufl., 1963. 以下 Hw と略記)。「不朽の名作」とか「永遠の芸術」とかいった表現は、厳密な思考を回避したあいまいな概念で、その中味は、個人のではないにしても、おおむね主観的な人間の体験である。「今日、思考(Denken)ほど恐れられているものがあろうか」とハイデッガーは言っているが(Hw 66)、思考の放棄は、有るものが本当に有るということはどういうことかにかたい問いの放棄であり、そのかぎり芸術という存在にも手がとどくことはない。存在忘却はまた美の喪失でもある。

ハイデッガーの芸術論は、それゆえ当然存在論とひとつである。芸術作品の「根源」(Ursprung)を問うことは、芸術の「本質」(Wesen)を問うことである。この Wesen という語をハイデッガーは動詞としても使っていて、それは sein よりも本来的に存在するという意味の強調であろうが、その意味では逆に Wesen も単に静止した価値概念ではなく、つねに現に有るということを離れない。芸術の本質は、したがって芸術作品としてわれわれの目の前にあらわれている。芸術作品はすべて「もの」(Ding)としてある。彫刻は木と、絵画は色と、音楽は音と、それぞれ結びついている。しかし、芸術作品はもちろんそれが「もの」であることにつきるわけではない。芸術作品が「もの」であることを指摘しても、それは何の説明にもならないであろう。しかしながら、ハイデッガーはそこで直ちに芸術作品とは何かという問いを立てずに、「もの」とは何かという問いから出発する。われわれに何より身近で、ふだんよく理解していると思われる「もの」の概念が、実はそう明瞭でもない。

最も広い意味では、「もの」には目に見えるものも目に見えないものも含めていいであろう。石や木や建物や靴、それから世界や神、つまりおよそ有るといわれるものはすべて「もの」である。しかしこれではいくら何でも広すぎる概念で、神や世界は「もの」とは言えないという反論もすぐ予想されるし、さらには人間や動物を「もの」と呼ぶのもためらわれ、結局は石の

ように生命のない自然物と、靴のような道具とだけが通常用いられる「もの」の概念に一致することになる。

ハイデッガーは「もの」の概念の手がかりとして従来通用してきた三つの説明を取りあげている。第一、「もの」とはさまざまな性質の「担い手」(Träger)である。第二、「もの」とは感性に与えられた多様性の統一である。第三、「もの」とは素材と形式の結合である。たとえば、石は丸いとか重いか固いかという性質をもっている。もちろんこれらの性質の総計がすなわち「もの」なのではない。「もの」はそういった諸性質の担い手である。この第一の説明によれば、「もの」のなかに性質とその担い手という構造があることになる。しかし、これは「もの」の本当の姿をとらえているであろうか。むしろ、人間の側のAはBであるという判断命題の構造が「もの」に移し入れられたのではないか。もっと「もの」に即して、そのあるがままをとらえなければならぬ。そして、そのあるがままの「もの」はわざわざ探し出さなくても、われわれにすでに与えられている。われわれの視覚や聴覚・触覚を通して与えられている。「もの」とはそういった感覚の統一である。これが第二の説明である。がしかし、われわれが見たり聞いたりするのは、感覚そのものではなく、やはり具体的なそのつどの「もの」である。第一の説明が「もの」を人間から引き離しすぎているのにたいし、第二の説明は人間に引き寄せすぎていると言える。さて、第三の説明は「もの」を「形を与えられた素材」(ein geformter Stoff)と見る。この説明は単に「もの」だけでなく、われわれの問題である芸術作品にもあてはまりそうに思われる。事実、美学の領域ではながくこの形式—素材という公式が用いられてきたし、さらにひろい、形式—内容という概念はいろんな分野で応用されている。しかし、「もの」に即して見る場合、形式と素材の関係はそう簡単ではない。たとえば自然のままの石は、それなりに形式と素材の結合であって、その形式は素材のもつ輪郭だと言えるが、一方、靴の形式はその素材が自然にもつ輪郭ではなく、形式が逆に素材を規定する。靴の場合、形式と素材の関係は、それが何のためのものかによって決定されるのである。形式—素材という説明は、「もの」のなかでもとくに「道具」(Zeug)に適應されるべきで、その形式—素材関係を底から規定するのは「有用性」(Dienlichkeit)である。道具は、人の手に成るという意味では芸術作品に近いが、芸術作品のように自足してはいない。何かのためにあるというのが道具の性格である。道具は、いわば単なる「もの」と芸術作品とのあいだに位置する。

以上のような三つの「もの」の概念が互いにかみあって西欧の思考の歴史をつらぬいているが、ハイデッガーによれば、それらの概念はいずれも「もの」のあるがままに出合うことはない。そのような概念がむしろ「もの」や道具や芸術作品の本質へいたる道をとぎしている(Hw 20)。真に「もの」を「もの」として、道具を道具として、芸術作品を芸術作品としてとらえるためには、そういった先入観をなくし、それぞれのもの自身に拠らしめ(auf sich beruhen lassen)なければならない。存在するものに即してその存在を考えなければならない。だがしかし、これは言うほどに簡単なことではない。

たとえばハイデッガーは、道具の一例として一足の農夫の靴を出している(Hw 22)。靴が役に立つのはそれが畑で履かれたときである。仕事の途中でその靴が気にかからず、履いていることさえ意識されないほどであれば、靴の道具としての性質は全うされたと言っていい。そのような形で靴は農夫の役に立つので、そこではじめて道具の道具たる本質も出会う。これに反して、ただ漠然と一足の靴を眺めているだけでは道具が真に道具であるところはわからな

い。農夫は自分の靴について哲学的な反省をするわけではないが、大地を踏みしめる一步一步に、それと知らず靴の本質に出会っている。

では、道具の道具たる本質と出会うためにはそれを使用する以外に途はないのか。ハイデッガーはここで絵画という芸術作品を提示する。それはゴッホの描いた靴の絵である。履きふるされたその靴からは、畑仕事の苦しい歩みのあとがうかがわれる。つよい風の吹く畝道をうむことなく歩きつづけた農夫の忍耐が靴の重さとして結晶し、靴底には、日暮れの野道をひとり帰る孤独がしみついている。その靴からはまた言葉にならない大地の呼びかけがひびいてくる。秋の稔りの豊かな贈りものと冬の荒涼の冷たい拒絶、食糧を確保するためのわずらいと困難を克服したよろこびとが、そこにはひそんでいる。靴はその意味で「大地」(Erde)につながり、農夫が生きる「世界」(Welt)のなかで守られている。道具が道具としてみずからのうちに安らぐ(ruhen)のは、この世界と大地とのかかわりにおいてである。

先きに、道具の道具たる所以は有用性にあると言ったが、有用性はひとつのあらわれにすぎない。そのもとは、道具が道具として安らっているところにある。たとえば靴を履いてしかもそれと意識しないまでになじんでいるような靴のあり方、あるいは休日には脱ぎ捨てられ忘れられているあり方、農夫の方が何らかの配慮をしなくとも、それ自身に任せ委ねておけるようなあり方——ハイデッガーはそれを「信頼性」(Verlässlichkeit)と呼ぶ(Hw 23)。有用性はそういった信頼性の結果であり、単なる有用性に堕した道具は利用しつくされ荒廃している。

ところで、このような道具という存在の解明は、現実にも目の前にある靴の説明(たとえばその形・作り方・使用法等)によるものではなく、ゴッホの描いた絵によるものであった。絵がわれわれに語りかけたのである。「この作品の前に立ったとき、われわれはふだんいるところとは別のところに突然立たされる。その作品は、靴が真実には何であるかを知らせてくれる」(Hw 24)。日常そんな靴を使用しないわれわれはもとより、ふだん慣れ親しんでいる農夫もむしろそれゆえに気づかない靴の真実が、ゴッホの絵によって開示される。芸術作品において、有るものが真実には何であるかが、いかにすれば存在の真実が、ひらかれるのである。芸術作品のなかには、その意味での真実が現成している。靴なら靴というひとつの存在物が、その真の存在の光りのなかに置かれている。その意味で芸術の本質とは「有るものの真実がみずからを作品の中へと置くこと」(das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seiendén)だと言える(Hw 25)。ハイデッガーはまた別の箇所でも、芸術とは das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit であるとも言っていて(Hw 64)、この Wahrheit は Setzen の主語にも目的語にもとれるが、そのような主観と客観という分け方は芸術の本質をとらえるのにふさわしくはないとつけ加えている。ゴッホが靴の絵を描くということと、その靴の真実がそこにあらわれるということとは、もともとひとつのことなのであり、さらに言えば、その絵の前に立つわれわれが「ふだんいるところとは別のところに」立たされるのも、それと結びついているのであろう。ただありふれたものとして見すごされてきた一足の靴が、ゴッホの手によって、絵画という芸術作品のなかで、その存在の真実を明らかにしたように、それを見るわれわれも、そこで靴という道具の真実に出会い、同時にわれわれ自身の存在の真実とも出会っている。もはや絵と絵を見る者とは二つにわかれてはいない。主観・客観という分裂をつらぬく場がそこにあらわれていて、それが存在の真実である。

このように、ハイデッガーの芸術論は、従来の美学の立場とは根本的にちがったところから

の発想であって、芸術作品という対象によって喚起される美的感覚をただ「体験」としてとらえる立場のもうひとつ底を問うているのだが、しかもそれは具体的な現実存在「もの」を離れない。芸術作品はそのつど現実に入れわれによって出会う。その生きた現実とは、従来の美や真の概念ではとらえられないのである。芸術作品は「もの」という下部構造の上に芸術家が何らかの上部構造をプラスしたものではないし、また対象を単に模写したものでもない。先きに、靴という道具の本質は有用性ではなく信頼性にあると言ったが、芸術作品の本質は、ふつう考えられている意味での美ではなく真、存在の真実である。芸術作品のなかには有るものの真実が現成している。ハイデッガーはそれを *das Geschehnis der Wahrheit* と呼んでいる (Hw 27)。Geschehnis はまた *geschichtlich* である。本質と言ってもそれは無時間的なものではなく、そのつどの生きた現実と結びついているのである。

## 2

ハイデッガーによれば、芸術作品とはそのなかに存在の真実が生きてあらわれているものごとであった。それが模写とか模倣とか全くちがう次元にあるということは、絵画のようないわゆる描写芸術ではない、たとえばギリシア神殿のような建築芸術において、いっそう明らかに示されるであろう。その神殿は峨峨たる岩山に建ち、神のみ姿をうちに包んでいる。立ち並ぶ円柱によってひらかれた空間は、ひとつの聖域である。神は神殿を通してはじめて神殿のなかにまします。神と神殿とはひとつである。その神殿はまたギリシア民族という人間の歴史の軌跡を集めている。神殿はギリシア民族がそこからあらわれ、己が役割を果たしてそこへ帰ってゆく「世界」(Welt) である。そのような意味をもちつつ、神殿は岩山の上に静かに建ち、吹きすさぶ嵐に耐え、そのことによって嵐を嵐とならしめ、風に風の形を与える。神殿を形成している大理石は太陽の光りを浴びて輝き、空の青さと真昼の明るさを、さらには夜の暗さを告げ知らせ、ゆるぎないそのたずまいは、打ち寄せる波の激しさを際立たせる。これらはすべて人間がそこに己がすみかを見出すところの「大地」(Erde) である。

ハイデッガーは、ゴッホの絵の場合と同じく、ここでも「世界」と「大地」という言葉を用いている。<sup>1)</sup>ここでいわれる世界は、さまざまな事物の総計をさすのでも、またそれらの総計につけ加えられた枠でもない。大地もまた、土の集積や地球という惑星のことではない。それらは共に対象化されないものである。神殿はそこに建つことにおいてひとつの世界をひらき、同時にその世界を大地の上へ送り返す。といて、大地ももともとそこに固定してあるのではなく、そういった形ではじめてあらわれるのである。たとえば、形成された素材として見られたかぎりの道具は有用性によって規定されているから、その素材は役に立つということにあり、道具として製作されたときに素材は有用性のうちに消える。ところが、芸術作品は逆に、世界を打ち立てることによってその世界のなかで素材をはじめて現成させるのである。岩山は神殿をしっかりと支え静止していることによってはじめて岩山の面目をあらわす。大理石もまた神殿の柱となることにおいて然りである。総じて芸術作品は、その素材である石や木、色や音や言葉を、それぞれの本来の姿においてあらわにする。そしてそのもとのところが「大地」と呼ばれたのである (Hw 35)。つまり、芸術作品はひとつの世界をそこに打ち立てることによって、その世界において大地をはじめて大地とならしめる。

ところで、大地はそのなかへ入ってゆくことはできない。岩石をいくら細かく砕いたところ

で、それはやはり石としてある。あるいは方法を変えて、その石を秤りではかってみたとしても、それは重量という数字で言いかえられただけで、石の石たるところは閉ざされたままに残る。科学的なとらえ方では石という存在をとらえることはできない。石を石として明らかにするためには、たえず身を引いてゆく、その開かれぬという本質をそのまま保ち守らなければならない。大地は本質的にみずからを閉ざすものである。大地を大地ならしめるとは、それをあくまでも自己閉鎖的なものとして開示することである。

大地と世界とは芸術作品のなかで結びついている。しかしそれは単純な統一ではなく、一方はみずからを開くものとして、他方はみずからを閉ざすものとして、しかも互いに他を求めつつ、切り離されないものとして結びついている。大地と世界は、相反するものとしていわば闘争のうちにあるが、それは互いに相手をその本質へ向かわせるための闘いで、闘いが激しくなればなるほど、世界と大地はそれぞれ己がうちへと解き放たれる。世界が世界であること、大地が大地であることを互いに一步も譲らない。自己を拡大して他を克服するという意味での闘いではないのである。作品はこの闘いを闘いとしてとどめている。大地と世界をそれぞれその本質に従って樹立しつつ、闘争を完遂する。闘争の完遂のうちに芸術作品の統一がある。その闘争の動きの極みは静けさである。闘いのさなかに安らぎがある。

先きに、芸術作品は「有るものの真実がみずからを作品のなかに置くこと」であると言ったが、ハイデッガーはさらに「有るものの真実」(Wahrheit des Seienden)への問いを深めて、その真実の本質を「明るみと覆いととの原闘争」(der Urstreit von Lichtung und Verbergung)としてとらえる(Hw 44)。すべて存在しているものはその存在のうちにある。それら有るもののなかで人間が認識するものはわずかである。人間の力が及ぶものはもっと少ない。しかし、それらすべての有るものを一つとして考えたとき、それら全体の只中に「ある開かれた場」(eine offene Stelle)がある(Hw 41)。それが「明るみ」(Lichtung)といわれる。それは存在しているものよりいっそう存在していると言えるが、存在しているものによって囲まれているところではなく、それ自身が光りを放ちつつひろがる中心であり、いわば無のように、存在しているものを包む。ところが、このひらきつつ明るくさせるものが、それ自身また覆いかくすもとでもある。それはどのようにしてか。ハイデッガーはそれには二つの形があると言う(Hw 42)。第一に、さまざまな形で存在しているものは、ただわずかにそれが有るとだけ言えるところまで身を引き、みずからをかくす。有という一点にすべての有るものがかくれてしまうのである。しかしその一点は、有るものがひらかれ明るみへ出される原点でもある。第二は、明るみへ出された現象のなかで起こる隠蔽である。存在しているものは互いに退けあい拒みあう。一方があらわれれば、他方は覆われる。「一方を証するときは他方はくらし」(『正法眼蔵』岩波文庫本83頁)である。多は少を、個は全体を拒否し覆いかくす。そのあり方は、単にある(es ist)ということとはちがったようにみずからをあらわしている(es gibt sich)と言える。そして、こういった存在者同士が互いに退けあい妨げあうところから、人間の側の錯誤が生じるのである。以上のような意味で、有るものの真実は、光りと闇、明るくさせるものと覆いかくすものとの闘いである。ここでいわれる闘いの意味は、前にふれた大地と世界の場合と同様である。そして「真実が明るみと覆いととの原闘争として生起しているかぎり、大地は世界をつらぬいてそびえ、世界はみずからを大地に基礎づける」(Hw 44)。

しかしながら、このような真実の生起はいつでも見られるというわけではなく、本質的なわ

ずかな形にかぎられ、その例がこれまで見てきた芸術作品である。ゴッホの描いた靴の絵のなかに、またギリシアの神殿建築のなかに、真実が生起し現成している。そこでは、何かある対象が正確に描写され表現されているのではなく、有るものが全体として開示されているのである。ギリシア語の *ἀλήθεια* (真実) は「覆いかくされていないこと」(Unverborgenheit) を意味する。芸術作品のなかには (im Werk) 真実が生きて働いて (am Werk) いる。そのような形で、みずからをかくす存在が光りをあてられひらかれるのであり、その光りは作品のなかへ「輝やき」(Scheinen) をもたらす。「芸術作品のなかへ組み入れられた輝やきが美であって、美とは真実が現成するひとつのあり方である」(Hw 44)。

前にも指摘したように、ハイデッガーの芸術論にあっては、美は真と離れず、そしてその二つは存在しているものの存在から考えられている。しかもその際、芸術作品という存在物を対象化してとらえず、あくまでも「もの」が「もの」としてあらわれるそのところに即して問うている。有るものが有るものとしてその本来のあり方を全うする、芸術作品とはその生きたあらわれであり、たとえば靴のような道具存在であっても、それがゴッホの作品としてあらわれた場合には、単なる有用性ではなく、その存在の真実が全的に開示されているのである。

### 3

ところで、芸術作品はすべて作られたものである。これまでの考察では、作品を作る側つまり芸術家という存在にふれることがほとんどなかった。しかし作品とはまず制作されたものではないか。ハイデッガーはこの問いを進めるに際しても、*τέχνη* というギリシア語を手がかりとする。ところが、この語の本来の意味は人間の行為としての制作ではなく、ひとつの知のあり方なのである。そしてその知の本質は、*ἀλήθεια* すなわち真実にある。ここでわれわれはまた、世界と大地、明るみと覆いの闘争としてとらえられた芸術作品という存在の真実に出会うわけで、ハイデッガーは作品を制作されたものとしてではなく、むしろ人間の側の制作を、作品というもののあり方へと帰して考える。「作品が作品になるということは、真実が生起し現成するひとつのあり方である」(Hw 49)。真実が生起し現成する形は芸術以外にも考えられるであろうが、ハイデッガーは科学はそうではないと言っている (Hw 50)。科学は「真実」(Wahrheit) ではなく「正確さ」(Richtigkeit) をめざす。科学がもし正確さを超えて真実を求めたとすれば、それは哲学になる。先きに、ゴッホの靴の絵で靴という存在の真実が開示される例を引いたが、その真実は芸術作品によってひらかれると同時に、その語りかけを聴き取ったハイデッガーの Denken によってもひらかれたと言えるだろう。

さて、芸術作品が人間の制作という行為の方からではなく、作られたものとして有るということに即して考えられるとき、制作する人間は消える。すぐれた芸術作品においては、芸術家はその制作のなかにみずから消え去るといった形で作品を作っている (Hw 29)。存在の真実がそこにあらわれているという意味だけで作品は有る。その作品が存在していて無ではないということが作品の意味である。作品はそれ自身のうちに自足し安らっている。芸術作品は大地をして大地ならしめると前に言ったが、それは大地を素材として使い果たしてしまうのではなく、大地を大地自身へと解き放つことであった。作品は何かのためのものではない。これにたいし、道具はその製作において素材に形を与え、その使用目的に役立つように作り変えられたものである。道具はそれ自身のもとから引き離されて、有用性として作り出されている。道具

はそれが単に有るということだけでは道具とはいえない。その有はむしろ有用性のなかに消えている。この意味で、道具という存在は直接的に真実の現成・生起ではない。身近な道具が有るということは誰にもすぐ気づかれることだが、しかしこの有はあまりにも当たり前ですぐに忘れられてしまう。有るものが有るということはあらためて指摘するまでもないことである。だが、芸術作品が有るという場合の有は当たり前ではない。それがすぐれたものであればあるほど、その作品が存在していて無ではないという独自性は顕著となる。作品がそれ自身の形を得て、みずからのうちに自立し、したがってそれを作った芸術家だとか制作の経緯だとかいった人間的な関係から離れていればいるほど、その作品はみずからひらいた「開け」(Offenheit)のなかへ入っているが、それと同時にわれわれもまたその開けのなかへ入れられている。ゴッホの絵を見るとき、われわれはふだんいるところとは別のところにいると先きののべたのはこの意味である。そこでは日常的なものの見方、評価、認識、行為が根本的にくつがえされ、作品のなかに生起している真実がそのものとして保ち守られる。作品は制作されることなくしてはありえないが、制作された作品は保ち守られることを必要とする。単に作られたものが、生きた現実的な作品と成るのはそのことによってである。作品を保ち守ること、いいかえれば作品が保ち守られてあること、それは「作品のなかに生起している存在者の開けのなかに立つこと」(Innestehen in der im Werk geschehenden Offenheit des Seienden)である(Hw 55)。ハイデッガーのこういった言い方のうちには、制作や守りが人間の側から作品という対象にたいしてなされる主観的な行為ではないという意味がつけねに含まれる。作品をその自立から引き出して、人間に芸術的体験をもたらすひとつの誘因とする立場ではないのである。しかし、それは作品と人間をばらばらに切り離してしまう立場でもない。むしろ人間を、作品のなかに生起している真実と結びつけ、その真実において、人間は単独ではなく互いにかかわりをもつ複数の歴史的存在であることが開示される。

芸術作品が作られたものであるということには、本質的に、作るものと守るものとが属している。しかしそれは、作るものを作るものの本質において可能にし、守るものを作品の本質から必要とするという形においてである。ハイデッガーは芸術作品の根源についての問いを、まず「もの」とは何かという問いで始めたが、通常の「もの」の概念は三つとも「もの」を対象物として考えているために、真の意味での「もの」に達することはできず、したがって芸術作品への通路も開かれなかった。ハイデッガーにおいて「もの」は「大地」として、より深く把握された。大地はみずからを閉ざすものだが、しかし世界のなかへ出ることによってのみ大地は大地(閉ざすもの)であることを明らかにする。そしてこの両者の闘いが作品の形として確定されるのである。作品は作られたものであるが、また「もの」として大地とつながっている。その意味では、芸術の根源は「自然」(Natur)のなかにあると言える。しかし、自然のなかの芸術は、作品によってはじめて開示されるのである。作品が有るという生きた現実のなかに、有るものの真実がひらかれあらわれている。ハイデッガーによれば、芸術の本質は、das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit であったが、それは真実を作品という形へと確定すること、制作において真実をあらわにすることであると同時に、作品という存在をそこに生起させ、その現成のうちに保ち守ることである。つまり芸術とは「作品のなかで真実を作りつつ守ること」(die schaffende Bewahrung der Wahrheit im Werk)である(Hw 59)。

では、芸術作品における真実は無から生じるのであろうか。有るものをただ身近にあるもの

としてのみ理解し、そういった有るものではないとして無を理解するならば、この問いにたいする答えはイエスである。ふだん身近にあるものからは真実を読み取ることはできない。有るものの明るみとしての真実が起こりうるのは、それが作品として企てられ作られたときである。すべて芸術は、彫刻は彫刻の、絵画は絵画の方法において、存在者の真実を生起させ到来させる。それはいわば「創作」(Dichtung)である。創作としての芸術は、ありとあらゆる存在者の只中にひとつの明るみの場をひらく。その開けにおいて、すべてはそれまでと全く異なったものとしてあらわれる。真実が作品のなかへ置かれ企てられることによって、真実はみずからをわれわれの方へあらたに指し向けてくる。芸術作品がその存在において真実を開示するとき、これまであった存在者は真に有るとは言えなくなる。この意味では「無からの創造」である。しかし、こういった芸術作品の他者への働きかけは、因果関係的な作用ではない。芸術作品はそれ自身のうちに自足し安らっている。ただ、そこには存在の真実があらわれているという根本的な「出来事」(Geschehnis)があり、それがありとあらゆるものの存在の意味を変えるのである。

それゆえ創作とは、何かを勝手につけ加えることではなく、また「構想力」(Einbildungskraft)や「想像力」(Imagination)によって説明されるものでもない。芸術がその本質において創作であるといわれるときには、彫刻も絵画も音楽も「詩」(Poesie)に還元されなければならない。といって、それは彫刻や絵画や音楽が言語芸術としての詩の変種であるという意味ではなく、真実があらわれ出る企てとしての創作のひとつの形が、彫刻であり絵画であり音楽なのである。ハイデッガーは Dichtung という語を広い意味に用いるとともに、「詩作」という狭い意味の底を深めて、その厳密な意味での「詩」から逆に広義の Dichtung の本質を明らかにしているが、そのためにハイデッガーは言葉とは何かという問いを出している。言葉はまず伝達的手段と考えられる。しかし言葉は単なる伝達手段でもなければ、また、はじめから伝達手段としてあったものでもない。言葉は、有るものを有るものとしてはじめてその存在の明るみへともたらず。言葉のないところでは存在者がひらかれることがなく、またその存在者がいないということすら言えない。言葉がその存在者を名づけるそのことによってはじめに存在者はあらわれ出るのである。名づけるという言葉の働きが、存在者をその存在へと命名するのだが、それはまたその存在を前提として行なわれる。言葉のなかにはそのつど、「言う」という出来事がはさまれている。言葉は、存在者が明るみへともたられされる企てである。創作とは、前に見たように、存在の真実を生起させることであったが、言葉こそ本質的な意味での創作である。それゆえ、狭義の創作つまり詩作こそが根源的なものであると言える。創作としての Dichtung の本質は、詩作としての Dichtung のなかに守られている。彫刻や絵画や音楽は、言葉が言い名づけた存在者の開けのなかでのみ生じるにすぎない。そのようにして、それら諸芸術は独自の<sup>3)</sup>方法と形をもつのである。すでに言葉のなかで、それと気づかれず生じていた存在者の明るみの場の上で、彫刻や絵画や音楽はそれなりの「創作」(Dichtung)を行なうのである。

以上考察したように、芸術の本質は創作であり、創作とは真実を企て守ることである。芸術は真実の「創立」(Stiftung)である。ハイデッガーは Stiften には三つの意味があると言っている(Hw 64)。それは「贈与」(Schenkung)、「基礎づけ」(Gründung)、「始まり」(Anfang)の三つである。芸術作品のなかに創り立てられた真実は、他のもので置きかえたり埋めあわせたりすることができない。ありふれた品物としての存在ではないのである。芸術はいわば通常の



もののあり方の上に与えられたものである。芸術はその意味で無からの創造と言えるが、しかしその根底 (Grund) を歴史的人間存在に、さらにはその人間が歴史的存在としてすでに投げられている「大地」にもっているという意味では「無から」とは言えない。芸術の創立は守りのなかでのみ現実となる。芸術は企て作者と守り保つ者によってはじめて芸術である。そしてこの歴史的現存在と存在の真実との関係が「世界」である。芸術を創るということは、ゆえに閉じられた根底から、人間及び人間に与えられたすべてのものを基礎づけることである。そして、このように与えられ、基礎づけられたものとしての芸術は、そこでつねにそれがあらたに始まり起こるという性格をもつ。しかもその始まりは、すべて正しい意味での始まりがそうであるように、すでに始まるものを前もってひそかに保持している。芸術が作品として生起するそのつど、それはすでに与えられ基礎づけられてあったものの現成であり、それゆえに芸術は過去・現在・未来という時間を持ち、歴史的である。芸術はこのような意味で Dichtung であり Stiftung であるといわれる。

われわれの問いは、芸術作品の根源への問いであり、芸術の本質への問いであった。以上見てきたように、芸術は作品における真実を創り守ることであった。芸術が生じ発してくるその源は存在の真実である。芸術作品を支え、それゆえに創り守る者としての歴史的人間存在を支えているものが芸術である。つまり芸術作品とは、真実が生起し (geschehen)、歴史的 (geschichtlich) となるあり方のきわめて顕著なものであると言える。 (75. 8. 12)

註

- 1) 「世界」(Welt) という概念は、周知のように『存在と時間』において独自の意味を付与され展開されているが、芸術作品についていわれる「世界」をペゲラーはそれとの関連のもとに論じている。O. Pöggeler, Der Denkweg Martin Heideggers, 1963, S. 207—215. 参照。
- 2) ハイデッガーの思想と禅との接近および相違についてはすでにいくつかの指摘がある。西谷啓治「ハイデッガーの二つの講演にたいする序」(『講座禅』昭和42年所収)、辻村公一「有の問と絶対無」(『ハイデッガー論攷』昭和46年所収) 参照。
- 3) この場合、素材—形式関係から理解しないよう注意することが必要である。名づけられた存在者を素材として芸術作品が作られるのではなく、名づけるという開けにおいてそれぞれの芸術作品が成り立つのである。素材—形式関係からは、彫刻・絵画は何とか説明されても音楽を説明することはできないであろう。しかし、音楽を作曲したり演奏したり聴いたりするとき、われわれは音ないし音楽という言葉と無縁ではありえない。その意味でいわれているのである。森のなかを通過して泉の方へむかっているとき、われわれはすでに「森」と「泉」という言葉を通過しているとハイデッガーは語っている (Hw 286)。