

「世界と大地の闘争」としての芸術作品とは何か

——ハイデッガー『芸術作品の根源』から——

秋田丈瑠

はじめに

芸術作品がいかなるものなのかを考えると、多くの人々が第一に思い浮かぶのは「美」であろう。実際、芸術作品とは何かしらの「美」を持つものである、といった価値観は現代においても根強いものである。無論、「美」とは何か、という問いも立てられるわけだが、しかしそもそも芸術作品は「美」を求めるものなのであろうか。この懐疑は、特に現代において強く感じられるように思われる。ピカソの描くものはいかなる美を持っているのか、ストラヴィンスキーの《春の祭典》は美しいと言えるものなのか。蓋し、芸術作品に対する伝統的な価値観は、現代において多様性を尊重するのであればなおさら、改められなければならない。

本稿では、「美」に寄らない芸術論を展開した哲学者の一人である、マルティン・ハイデッガーを取り上げる。彼は芸術作品を単なる「美」の表現としてのそれではなく、「世界と大地の闘争」であるとした。しかし、これは一体何を意味するのか。当然ながら、「世界」も「大地」も「闘争」も我々が日常で使うような意味では用いられていない。そのため、この三つの特有な概念について明らかにし、「世界と大地の闘争」というものが何を意味するのか、そして芸術作品とはどういったものなのかを理解することを本稿の目標としたい。

1. 世界

芸術作品の「世界 [Welt]」については、もしかすると説明せずとも分かるものかもしれない。秋富克哉は「作品が生み出された世界や作品が表現

する世界」⁽¹⁾と説明し、また渡邊二郎は具体的に、「モネの朝靄に霞んだ日の出の風景画は、一つの世界を開示し、与謝野晶子の詩集「乱れ髪」は、女性の見た艶やかな官能の世界を開示し、ベートーヴェンのハンマークラヴィア第三楽章は、悲愁に充ちた人生の気分を繰り広げている」⁽²⁾と述べる。つまり、これはその作品の持つ世界観と考えることができる。しかし、その「世界観」とはどういう意味であろうか。ハイデッガーはすでに「世界」について、『存在と時間』の中で思索を試みているため、まずはそれを確認したい。

まず、当然ではあるが、ハイデッガーは本質的な意味での「世界」を自然科学的な、あるいは客観的なものとして、つまり我々が普通に考えるようなものとしては捉えていない。また、「世界」は各々が主観的に持つものとも考えていない。彼が「世界」について思索するとき、常に「[具体的な、つまり諸々の「～の世界」というような]あれこれの世界ではなく、世界一般の世界性」⁽³⁾の究明を目指している。そしてハイデッガーは、「世界」の世界性を「有意義性の指示関係の全体」⁽⁴⁾と解釈している。これはどういうことであろうか。

まずは指示関係について見ていきたい。指示〔Verweisung〕は、道具の持つ「～するためにある」という特徴を表す言葉である。例えば、ペンは「書くためにあるもの（書く道具）」として「書くこと」を指し示し、また部屋は「住むためにあるもの（住む道具）」として「住むこと」を指し示す。「指示関係の全体」とは、このような様々な指示の関連の多様性（全体性）を表している。

次に有意義性〔Bedeutsamkeit〕についてだが、これは「指意〔be-deuten〕の引照組織全体」⁽⁵⁾を表す名称として用いられている。指意とは、現存在が了解〔Verstehen〕、つまり「……現存在自身がおのれの存在可能

(1) 秋富克哉（2005年）『芸術と技術 ハイデッガーの問い』創文社、86頁。

(2) 渡邊二郎（1998年）『芸術の哲学』ちくま学芸文庫、199頁。

(3) マルティン・ハイデッガー著、細谷貞雄訳（1994年）『存在と時間 上』ちくま学芸文庫、153頁。

(4) 前掲書、269頁。

(5) 前掲書、199頁。

〔seinkönnen, ～として存在できるということ〕を〔ひとごとでなく自らのことと引き受けて〕存在」⁽⁶⁾し、「……おのれ自身の要所を開示〔erschliessen〕」⁽⁷⁾するというありさまで、様々な出会われる（見つけられる）存在者（存在しているもの）の「～として〔ある〕」や「～のためにある」といった連関へ自己を指し向けることを意味する。我々が釘を打とうとするとき、我々は「工作する者」あるいは「手直しする者」などとしてあからさまに存在し、我々は自分自身を、釘を打つための金槌へ向かわせる。このようなことが、有意義性の意味するところであろうと思われる。

まとめると、世界性は、指意により自らを存在者の持つ連関へ向かわせる様々な指示関係の全体、と考えることができる。そして、「世界」はこのような世界性という原理を持ったものであると考えることができるだろう。

次に、『芸術作品の根源』において世界がどう扱われているかを確認する。ハイデッガーはギリシアの神殿を例に挙げ、世界を開け立てること〔aufstellen〕について説明している。開け立てることは、ここでは「〔神への〕奉獻と賛美〔Weihen und Rühmen〕という意味での祝祭的に立てること〔Errichten〕」⁽⁸⁾を意味しており、祝祭的に立てることは「そうした〔本質的なものの〕指図する尺度に沿うものという意味での、ふさわしいものを開くことを言う」⁽⁹⁾。そうしたやり方で、芸術作品は「一つの世界を開示し、そしてその世界が支配しつつ滞留するように保持する」⁽¹⁰⁾のであり、その意味でハイデッガーは「世界は世界となる〔Welt Weltet〕」⁽¹¹⁾と主張するのである。ギリシアの神殿においてはつまり、そこで奉納や祭事などを行い神と繋がっていたという連関などをその作品にふさわしいものとし

(6) 前掲書, 313 頁。

(7) 同上。

(8) ハイデッガー著, 関口浩訳 (2008 年)『芸術作品の根源』平凡社ライブラリー, 64 頁。

(9) 前掲書, 64-65 頁。

(10) ハイデッガー (2008 年), 65 頁。また、「開示」という言葉について、これは「あらゆる確認や考察に先んじて「現〔Da, そこ〕に」ある」(前掲書, 175 頁)ことであると説明されている。

(11) 同上。

て開示し、そうした連関が「世界」となる、と考えることができるであろう。これについて、ゴッホの農夫靴の絵を例に確認して見てみよう。

その農夫靴の絵には、農夫靴以外は何も描かれていない。しかし我々はそこから、それが農婦によって使われたであろうということ、それで畑地を歩んでいたであろうこと、その畑仕事の労苦などは、ハイデッガーほど仰々しくはないにしても、それなりには想起できるであろう。このことはまさに、農夫靴という存在者が持つ多様な連関を開示しているということに他ならない。芸術作品が世界を開示するということが、またいわゆる作品の世界観というものは、その芸術作品が表す存在者の持つ指示関係全体をあからさまに表すものとして、考えられる⁽¹²⁾。

また、ハイデッガーはここでの「世界」を「歴史的な民族の世界」⁽¹³⁾と述べている。ここでの「歴史」は、何か単に過去のものであることを意味しているのではなく、「民族の経歴」⁽¹⁴⁾、つまり人々の様々に行われてきた営みとしての「命運〔Geschick, 細谷訳の『存在と時間』では「共同運命」〕」である。ハイデッガーにおける「歴史」はあまりに錯綜しているため、ここではこれ以上詳述できないが、私見によれば要するに、作品の作者の生き様や作品の作られた経緯、またその作品が持つ様式やジャンルの成立経緯など、つまりいわゆるその作品の背景についての時間的奥行きを表し、そしてこれはその国や民族の習慣・文化の影響を大きく受けると

(12) ここで、個々人によって想起される世界は違うのではないかと、という異論があるかもしれないが、それは問題にならない。なぜなら、芸術作品は何か具体的な世界を持つというわけではなく、存在者の指示関係全体、つまり世界性を満たす世界一般としての「世界」を持っているということであり、それをどう解釈して具体的な世界観を感じるかは別問題だからである。そのため、農夫靴の絵を見たからといって農業が想起される必然性はないし、先に挙げたベートーヴェンの例なども、本稿で記述した通りの世界観が必然的に思い浮かばなければならない、ということはない。

(13) 前掲書、60頁。

(14) ハイデッガー著、細谷訳（1994年）『存在と時間 下』ちくま学芸文庫、326頁。

いう意味で、「民族」の「命運」とされるのであろうと考える⁽¹⁵⁾。

2. 大地

「世界」に対して「大地 [Erde]」は、『芸術作品の根源』で新たに導入された概念である。ハイデッガーは「ピュシス [φύσις] が……人間が自身の居住をその上にそしてその内に基づけるあの場所を空け開く [lichten]」⁽¹⁶⁾ その場所を「大地」と規定している。ピュシスは、辞書的には万物の源としての自然というほどの意味だが、ハイデッガーは「出来しそして立ち現れること [Herauskommen und Aufgehen]」⁽¹⁷⁾の全体として解釈している。そして大地は、「立ち現れることが立ち現れるもの一切を、しかも立ち現れるものとして、その内に返還し保蔵する [zurückbergen] ものである」⁽¹⁸⁾と彼は考える。筆者なりに解釈すると、芸術作品が様々な素材（構成物）によって形作られること（「居住をその上にそしてその内に基づける」）で、各々の素材が本質的にもつその素材らしさを、ピュシスとして発揮すること全体を場所として捉えているのだと思われる。返還と保蔵という特質は、作品の一部となった素材の本来的な「らしさ」を作品の中で取り戻し、それを発揮し続けるということであると考えられる。ここで素材という言葉を使ったが、これは単に作品制作に際して使われ消費されるものを意味しているのではない。ハンス＝ゲオルグ・ガダマーは次のように述べている。

「優れた音楽作品を成り立たせているさまざまな音は、あらゆる騒音やたいていの音よりもいっそうすぐれて音なのであり、絵画のさまざま

(15) 但し、現代的に考えるのであれば、ハイデッガーのような「民族」という言葉は不適切であるかもしれない。例えばサブカルチャーは、その持つ歴史と、その分野の確立にかかわってきた人々の中での「命運」というものはあるかもしれないが、そこに携わる人たちのことを「民族」と呼ぶのには抵抗がある。そのため、ハイデッガーを現代にも援用するのであれば、「民族」は微視的な観点からの「文化」（つまり国や民族などにとらわれない様々な細かいコミュニティーや、ありうるならば個人としての文化）という言葉に置き換えるべきかもしれない。しかしこの議論については、ここではこれ以上立ち入らない。

(16) ハイデッガー（2008年）、61頁。

(17) 同上。

(18) 前掲書、61-62頁。

まな色彩は、自然による最高の色彩装飾さえ凌駕したいっそう本来的な色彩性なのであり、神殿の円柱は、そびえ立ち担うという点において、その存在の石らしさを切り出せていない岩石塊よりもいっそう本来的に出現させている」⁽¹⁹⁾。

また秋富も、「大地」を「担い安らう石、閃き光る青銅、輝く色、響く音、名づける語、これらの全体」⁽²⁰⁾と説明している。この「大地」は単なる素材ではなく、芸術作品の構成要素でありながらも、それ自体が作品の中で存在感を表すようなものと見るべきであろう。

また、「世界」は有意義性の指示連関全体として、「世界」を開示していたが、対して「大地」は自己を閉鎖する。閉鎖を開示の逆の意味と捉えらると、この自己閉鎖はいかなる考察や解明によってもそこにあるということを確認できない、ということの意味すると考えられる。ハイデggerはこのことについて、次のように主張する。

「われわれが、岩を打ち砕くことによって、そのような〔大地への〕侵入を試みても、岩は破片となっても、けっしてその内部的なものをも、開けられたものをも、示しはしない。ただちに石は、ふたたびその破片の荷重と堅牢さという同じ鈍重さの内に引き籠もってしまう」⁽²¹⁾。

つまり、石が持つ重さや硬さのニュアンスが本質的に何たるかということとは、石を砕こうとも測定して重さを測ろうとも解明することはできないのである。

「大地」についてももう少し具体的に見ていこう。まずハイデggerは、「大地」として捉えられるものの一つに「物的なもの」（端的に言えば「物〔Ding〕」）を挙げている。実際、彼は「……対象として扱われた作品にお

(19) ハンス＝ゲオルグ・ガダマー「導入のために」、前掲書、166頁。

(20) 秋富（2005年）、89頁。

(21) ハイデgger（2008年）、69-70頁。

いて通俗的な物概念での物的なもののように見えているものは、作品に基づいて経験されるなら、それは作品の大地的なものである⁽²²⁾と述べている。『芸術作品の根源』でこの「物」がいかなるものなのかは明らかにならないが、ここでは芸術作品の単純な物的性格、我々が単に「物」というときのそれを指している。しかしここでは、何にでも当てはまるような物概念ではなく、その辺りに転がっている石や木片など、「単なる」物と表される狭義の「物」である。「単なる」は、「……単純に物であってそれ以上の何ものでもないような純粹な物」⁽²³⁾を、また「……ほとんど輕蔑的な意味で、わずかに物であるにすぎないものを意味する」⁽²⁴⁾。ハイデッガーは「物」が何たるかを考える際、「さまざまな特性の担い手としての物、つまり実体と属性の結合としての物」「感官における多様な所与（感性的性質）の統一としての物」「素材と形相の結合としての物」⁽²⁵⁾という伝統的な三つの物概念を考えるが、一つ目の考え方は結局あらゆるものに当てはまるため求めるものが明らかにならず、二つ目は「……あらゆる感覚よりも、物そのもののほうがはるかに近い〔つまり、例えば窓ガラスが割れた音が鳴ったとき、まず想起するのは割れた窓ガラスであり、音響的な割れた音そのものとしては基本想起しない〕」⁽²⁶⁾という理由で採用できず、三つ目は「単なる」というものの特性にそぐわないということから、全て退けた。このように、我々は「物」について考えたとき、おおよそその説明に失敗するが、まさにそれは先の「大地」の閉鎖性と一致する。そして芸術作品であるからこそ、この「物」が「大地」として感じられるようになる、とハイデッガーは考えるのである。

ハイデッガーにおいて、「大地」はこういった「物」を中心に考えられているが、「大地」を芸術作品の構成物と捉えた場合、それだけが「大地」と言えるのだろうか。絵画において色彩だけがその作品を構成しているわけではあるまい。芸術作品のもととなっているものが「大地」であるなら、

(22) 前掲書, 113 頁。

(23) 前掲書, 19 頁。

(24) 同上。

(25) 秋富 (2005 年), 83 頁。

(26) ハイデッガー (2008 年), 27 頁。

そこに含まれる全ての構成要素が「大地」であるはずであり、普段は自己閉鎖しているが芸術作品によって明らかにされるものは、まさに立ち現れるものとして「大地」と捉えられるはずである。ハイデッガーがゴッホの絵に描かれている農夫靴それ自体を「世界」と見たのか「大地」と見たのか、あるいはそれ以外と見たのかは筆者には分からない⁽²⁷⁾。しかし上述のように考えるのなら、この農夫靴は「大地」と見ることができるのではないか。ともかく、単に「物」の類だけが大地なのではなく、全体を形作るための様々な要素が、芸術作品をもとづける「大地」となると、筆者は考える。

このような「大地」の例として、筆者は写真を例に挙げたい。作品としての工場の写真を考えよう。我々は物好きでなければ、普段工場を見ても何も思わず、気にも留めない。見るというよりは一瞥する程度である。しかし、作品として工場の写真があったならば、我々はたとえ技術的なことは何も知らなくても、工場の緻密に設計されているその複雑さやメカニカルな様、ランプの輝き、塗装の剥げなどに目を見張る。普段は見過ごされるものが、ありありと現前するのである。そして、例えばこの場合の「工場の複雑さ」は建築の設計ないし構成を表すものであり、「物」と呼ぶのは些か不適切なのではないか。

これの更なる例証として、ルネ・マグリットの《イメージの裏切り》という絵を見てみよう。そこにはパイプが描かれている。しかしその真下に、あろうことか「これはパイプではない」という言葉が書かれているのである。この言葉は当該作品に対して、決定的な意味を持っている、すなわちこの言葉がこの作品を決定的な形でもとづけている。この場合の言葉は、明らかに単なる「物」ではない。しかし、この作品の極めて重要な構成物としてそこにある。これが単なる何か芸術作品ではないものの展示会で、パイプの説明としてこの文言があったとしても、我々は「このパイプはチョコレートか何かでできているのか」と勘繰る程度であろう。しかし芸術作品の一部として現れたなら、途端に「これはパイプではない」という言

(27) しかし、ハイデッガーは「この道具〔農夫靴〕は大地に帰属」（前掲書、43頁）すると述べている。

葉がえも言われぬ存在感を放つのである。まさにこういったものは、「物」ではないものとして、この場合は言葉ないしフレーズとしての「大地」の一例と言えるのではないだろうか。

以上より、筆者はハイデッガーの意図するところを超えて、「大地」は芸術作品を構成する、素材を含めた個々の様々な構成物の総称であると考えられる。それは自己閉鎖するものとして、普段は感ずることができないが、芸術作品の中にあってはじめて、我々の目前にそれとして見るようになるのである。

3. 闘争

前章までで、「世界」と「大地」について考察してきたが、この取り組みから、「世界」と「大地」は対立関係にあることが分かる。つまり、「世界」は指示連関全体として開示するもの、「大地」は構成物として自己を閉鎖するもの、として対立することがうかがえる。ハイデッガーはこのことを「世界」と「大地」の「闘争〔Streit〕」と呼ぶ。とはいえ、この「闘争」は一方が他方を潰そうとするようなことではない。この闘争は、「一方がそのつど他方を、その本質の自己主張へと高める」⁽²⁸⁾のであり、「互いを単純な相互帰属の親密さ〔Innigkeit〕」⁽²⁹⁾へともたらすのである。つまり、「大地それ自体が、大地として、その自己閉鎖の解放された押し迫りの内で出現すべきならば、大地は世界という開けたところを欠かすことはできない。世界が、一切の本質的宿命の支配的な広さと軌道としてそれ自体を或る決定的なものの上に基づけるべきならば、世界もまた大地を逃れて漂うことはできない」⁽³⁰⁾のであり、秋富の言葉を借りれば、「……世界と大地の相対する本質が相互に相手の本質を活かし合う」⁽³¹⁾という形で「親密」なのである。

このような「世界と大地の闘争」によって、ハイデッガーによれば、「真理〔Wahrheit〕」が生起する〔Geschehen〕。ここでの「真理」は、単に認識

(28) 前掲書、74頁。

(29) 同上。

(30) 前掲書、74-75頁。

(31) 秋富（2005年）、89頁。

と事象との一致〔Übereinstimmung〕や物事の正当性〔Richtigkeit〕を意味しているのではなく、ギリシア語のアレーテイア〔ἀλήθεια〕として理解される。これはハイデッガーによって「不伏蔵性」と訳される。このことをより詳述することはここではできないが、思うに、存在者が何かに隠れたり誤解を与えるような姿をしていたりしているのではなく、我々がその存在者をまさにそのものとしてはっきり見ることができるように、「空け開け〔Lichtung, 細谷訳の『存在と時間』では「明るみ」〕」の内に存在しているというような存在のあり様が、「真理」の生起として理解できる。このような形で、存在者があからさまに存在しているからこそ、我々は「正しい認識」などができたりするのである。

ところが、ハイデッガーは「真理は、その本質においては、非-真理〔Un-Wahrheit〕である」⁽³²⁾とも述べている。そしてこの「非-真理」には、二重の伏蔵性が含まれているという。一つ目は「拒む〔Versagen〕」こととしてのそれである。先ほど、「不伏蔵性」としての「真理」について説明したが、実際に存在者についてそのことを言おうとしたとき、結局のところその「存在するものについてわずかに、それは存在する、としか言えない」⁽³³⁾のである。このように、「真理」についての発言〔Sagen〕を阻止〔Ver〕するものとして、「拒む」ことが考えられる。他方、ハイデッガーは「偽装〔Verstellen〕」としても伏蔵性を捉えている。これは、存在者が自身とは異なったものとして現わすことであり、要するに見間違いの原因である⁽³⁴⁾。この二重の伏蔵性（これを「拒絶〔Verweigerung〕」とハイデッガーは呼ぶ）が「非-真理」として、真理の本質に含まれているのである。しかしだからと言って、ハイデッガーは「真理は根本においては虚偽である、ということと言おうとするのではない」⁽³⁵⁾のであり、むしろこれは根源的な闘争の相互対立として彼は「原闘争〔Urstreit〕」と呼んでいる⁽³⁶⁾。但し、

(32) ハイデッガー（2008年）、85頁。

(33) 前掲書、83頁。

(34) このことについては、ハイデッガー著、細川亮一、イーリス・ブフハイム共訳（1995年）『真理の本質について—プラトンの洞窟の比喩と『テアイテトス』—』創文社、335頁以下を参照。

(35) ハイデッガー（2008年）、85頁。

(36) この点については、『真理の本質について』で別の角度から言及されている。不

ここでの不伏蔵性と伏蔵性は、先の世界の開示と大地の閉鎖に対応しているわけではなく、秋富の指摘するように、「世界の開示と大地の閉鎖それぞれが、それ自身の内に根源的戦い〔原闘争〕を含む」⁽³⁷⁾。言い換えれば、「真理が空け開けと伏蔵との原闘争として生起するかぎりでのみ、大地は世界中いたるところに突出するし、世界は大地の上に基づく」⁽³⁸⁾のである。

このような「闘争」を、ハイデッガーは別様に「亀裂 [Riß]」と呼んでいる。ところが、この「亀裂」が正確にはどういったものなのかは、彼の文章ではやや不明瞭であり、実際、訳者の関口浩は「亀裂」を「原闘争」における「闘争」のこととして捉えている⁽³⁹⁾が、渡邊は「世界と大地の抗争〔闘争〕の結果」⁽⁴⁰⁾として形成されるものことと捉えている。しかしいずれにせよ、これは「……単なる溝を裂開すること」⁽⁴¹⁾によるそれではなく、両者とも「見取り図」や「輪郭」といった意味も含ませ、多義的にこの言葉を響かせている点は同じである。そのためここでは、「亀裂」がどちらの「闘争」なのかは考えず、とにかく「世界」と「大地」、「真理」と「非-真理」の「親密」な相互対立として、またそのような対立構造を輪郭づけ、見取り図となるようなものとして「亀裂」を考える。そして、ハイデッガーはこの「亀裂」について、それを「……そのようなものとしてそれ自体を組み立てる [fügen] 結構 [Gefüge]」⁽⁴²⁾と捉え、これを「形態 [Gestalt]」と呼んでいるのである。蓋し、この「形態」は、「亀裂」としての諸対立（諸闘争）の構造を形づくり、その構造から成る全体なのであ

伏蔵性という訳語からも察せられるが、アレーティアの「ア [α]」はアルファ否定辞と呼ばれるものであり、そのためアレーティアは「伏蔵」を否定するという構成をしている。ハイデッガーは、「それが表現するのは、取り除くこと、もぎ取ること、～に対抗して立ち向かうこと、従って攻撃である」(ハイデッガー (1995年), 135頁)と主張し、つまり「……有るもの [存在者] の非秘蔵性 [不伏蔵性] はまさに、秘蔵性 [伏蔵性] から奪い取られ、秘蔵性に対抗する闘争の中で獲得されている」(同上)と理解している。この観点からも、「真理」と「非-真理」の「原闘争」を見出すことができるだろう。

(37) 秋富 (2005年), 92頁。

(38) ハイデッガー (2008年), 87頁。

(39) 前掲書, 198頁を参照。

(40) 渡邊 (1998年), 218頁。

(41) ハイデッガー (2008年), 102頁。

(42) 前掲書, 103頁。

る。

まとめの代わりとして、以上のことを音楽を例にとって考えてみたい。特にここでは「世界」を「全体」、「大地」を「個別的なもの」として捉えておく。楽曲は基本的に、様々な音色が旋律を奏で、和音進行を生み出し、リズムを刻む。我々は往々にして、その楽曲の個別的な旋律の華麗さを聴き、和音進行による雰囲気の違いを聴き、ドラムやパーカッションのノリを感じる。またヴァイオリンの音色の美しさ、エレキギターの激しさ、ベースのうねり、ジャンルによってはノイズの凶暴性をも聴く。しかし、楽曲はこれらの総体であり、組み合わせの全体として、我々はやはりその楽曲を聴き、その全体から悲しさや楽しさ、文化性、作曲者の個性などの世界観を感じ取るのである。楽曲の全体性と構成物の個別性は対立的な関係であるが、しかし互いが損なわれることはない。まさに「世界」という全体と「大地」という個別的なものの「闘争」として「亀裂」を形成し、そのような対立構造を形作るものとして「形態」を持つのである。また、そのような楽曲を芸術作品として聴くことによってその楽曲や楽器などの個別的要素それ自体としての存在という、「不伏蔵性」としての「真理」を見出せるのであり、例えば何か癒されるために役立つものとしてその楽曲を聴いたとしても、それらの「真理」は逸せられてしまうのである⁽⁴³⁾。

結論

芸術作品が「世界と大地の闘争」として捉えられるとき、一体それがどういうことを意味しているのかについて考えてきた。「世界」とは「有意義性の指示関係の全体」を意味し、つまり「～として」や「～のために」などの連関から連想される関係性全体であるということであった。一方の「大地」は、「世界」の反対概念として、それ自体では決して明らかにならない閉鎖性を持つ、もとづけるものとしての素材＝構成物として理解した。この二者の相互対立を「闘争」と呼び、またアレーティア、つまり「不伏蔵性」としての「真理」と「拒む」ことおよび「偽装」としての「非-

(43) このような態度については、前掲書、108頁以下を参照。

真理」の相互対立も「原闘争」と理解した。このような「闘争」は互いを活かし合う「親密さ」を持つ「亀裂」であり、これは輪郭や見取り図として「形態」を形作ることで、「闘争」は芸術作品の内に「真理」を生起させるのであった。つまるところ、芸術作品はその全体と個別的なものが、相互対立という形でそれ自体の存在を明らかにするのである。

しかし、このことがあらゆる諸芸術に適応可能かどうかは不明である。特に現代においては、芸術の前衛性が極まっているため、そのような芸術作品をハイデッガーだけで説明できるかどうかは疑わしい⁽⁴⁴⁾。彼自身、取り扱う芸術作品の数が少ないため、この「芸術と諸芸術」という観点は依然として大きな課題であると思われる⁽⁴⁵⁾。

とはいえ、伝統的な芸術観を転換させ、「芸術はいかに存在するか」という点に着目したことは一つの新たな視座を与えたとして、芸術哲学に大きな貢献を与えたことは疑いないだろう。「真理」を明らかにする「世界と大地の闘争」としての芸術作品という視座は、ハイデッガーの語り口も相俟って極めて困難な思想であるが、しかしその分現代にも応用できるようなアクチュアリティと可能性を持っているように筆者は感じる。今後は、ハイデッガー哲学についてさらに理解を深めることは当然として、彼の哲学を、彼を超えた形で展開し、現代の芸術の諸相を深く捉えられるよう思索していきたい。

[参考文献]

秋富克哉 (2005年) 『芸術と技術 ハイデッガーの問い』創文社。

マルティン・ハイデッガー著、細谷貞雄訳 (1994年) 『存在と時間 上・下』ちくま

-
- (44) 例えば、マルセル・デュシャンの《泉》はハイデッガーの理論で説明できるか、など。ハイデッガーは道具と芸術作品を「有用性」などの観点から峻別するが、この作品は少なくとも物質的特徴としては便器以外の何でもなく、作品として展示した後にそのまま使用することも可能そうである。このような場合でもハイデッガーの理論が耐えうるかどうかは、ここでは未決定のままにしておかざるを得ない。
- (45) この点については、例えばテオドル・W・アドルノ著、竹峰義和訳 (2017年) 『芸術と諸芸術』『模範像なしに 美学小論集』みすず書房を参考されたい。ここでアドルノはハイデッガーの芸術論批判を行いつつ、諸芸術の統一として芸術を考えることの困難さについて言及している。

学芸文庫。

マルティン・ハイデッガー著，細川亮一，イーリス・ブフハイム共訳（1995年）『真理の本質について—プラトンの洞窟の比喩と『テアイテトス』—』創文社。

マルティン・ハイデッガー著，関口浩訳（2008年）『芸術作品の根源』平凡社ライブラリー。

テオドール・W・アドルノ著，竹峰義和訳（2017年）『模範像なしに 美学小論集』みすず書房。

渡邊二郎（1998年）『芸術の哲学』ちくま学芸文庫。