

科学 と 詩 作 (七)

—— 判 断 の 源 泉 へ ——

中 島 聰・栗 栖 照 雄

岡山理科大学教養部

(1993年9月30日 受理)

I

「真理問題 (Wahrheitsfrage)」(「真理とは何であるか」)は、本論全体の主題(「科学(技術)」と「詩作(芸術)」)を接合する内的な蝶番である。ハイデガーにおいては、「真理」は、それが「元初」的に、即ち「存在の真理」として思考されるなら、存在への二つの人間的関わり (Bezug)「詩作と思考」を「二つのもの(相隔たつて聳える二つの峰)」として分かちつつ向かい合わせている共同のエーテルである。このエーテルは、「詩作と思考」が最も遠く離れている高处から、それらが最も近く共属する根源の深みまで、隈無く行き渡っている。それは至高の明るさから深淵の暗さまで、一切の現存するものを「下から上へと、上から下へと」貫いて支配している。そして、一切を真理(虚偽)の遊動空間に解放しながら、「真理自体(ハイデガーではく真理の本質=本質の真理、非一真理を包含する真理)と言われる)」は自らの根源を決定的に隠蔽する。真理の「現成するもの(Wesen:動詞)」、即ち、「真理」と「非一真理」がそこにおいて融合するところの最も深い根源、それは「元初」的に「秘密(Geheimnis)」である。ハイデガーにおいては、「真理」の本質的本質(根源)が「元初」において「秘密(隠蔽の隠蔽)」であるという、この決定的な事実が、「芸術」と「芸術作品」の存在必然性を証示するものとされるのである。その存在必然性とは、人間とその歴史における「芸術」の価値とか意義とかを謂うのではなく、「人間存在」そのもの、「歴史」そのものの根拠(この根拠自身は民族的エートスとして無一根拠ではあっても)に関する出来事を謂うのである。

「すべては真理の本質の中に存している」¹⁾。そして「今この『真理問題』を、作品へ眼をやりながら問う」ことになるが、既に本論(内)で引用したように、「真理の本質変化には、西洋芸術の本質歴史が呼応している」。したがって本号では、ハイデガーの芸術における「真理問題」の具体的展開に先立って、先ず彼の「芸術史」、特にヘーゲル美学の後を受ける「近代」美学、に対する考え方を明確にする。ハイデガーの「芸術」理論は、実際には西洋近代美学との対決として展開されるのである。その対決は、二重の構造をなしている。彼の「近代芸術史」に対する姿勢は、一方では、「ヘーゲル美学」の「思弁的体系」のエレメントである「絶対者(das Absolute)」〔芸術においてはもはや「形態化」されえなくなった

ものとしての「絶対者」]を、再び「近代形而上学を超越する」作業の中で、まったく別なエレメント（真理の根源的性起）を切り開くことによって、「芸術」の中に「取り戻す」ことである。また一方で、美学を含むヘーゲルの思弁的思想全体を「生」の究極的活動（意志と価値）を支点において克服しようとしたニーチェの「芸術理論」を、ヘーゲル思想に連綿する「西洋形而上学の完成」として位置づけ、ニーチェの「意志」思想の持つ「徹底性」を利用して、それを「西洋的思考」の「元初」へと「投げ返す」ことを目指すものである。この二重構造の「近代美学」批判は、直接的にはニーチェに向かっている。

II

「芸術作品の根源は芸術である。……

……作品を自立させるためには、作品とは別なものとのすべての関係から、作品を引き出さねばならない。芸術家の真の狙いはそこを目指している。作品は芸術家によって純粋な自立へと解放されねばならない。偉大な芸術においては……芸術家は作品に対して永久に無関心である。例えて言えば、作品を生み出すために自分自身を創造の内に滅却する過程のようなものである。』²⁾

「芸術」に対するハイデガーのこの基本認識は、「芸術」そのものの「根源的性起」としての絶対的存立性を、純粋な現象において解釈しようとする途上で出てくるものである。即ち、芸術の四つの要素、「創作活動（創造）」・「芸術家」・「芸術作品」・「作品享受者」を根源的に集約するものは、それぞれのどれかの要素に限定されえず、「芸術」そのものである、というのが彼の認識である。この認識は、「芸術家」を基点に据えるニーチェの芸術観を意識してのものである。

ニーチェの芸術観の徹底的な検証とそれとの対決の様子は、大著『ニーチェ』の中に詳細に展開されている。そこでは「芸術の本質に関するニーチェの総合的見解」³⁾が特徴づけられている。その特徴づけは、「なぜ芸術が、新しい価値の価値設定の原理を根拠づけるといふ課題にとって、決定的な意味を持つのか」という問題提起の上で行なわれている。それはニーチェの「芸術が真理よりもより価値がある」⁴⁾という基本姿勢への考察から生まれる。ところでニーチェにとって「真理」の代弁者は、宗教、道徳、哲学である。「我々の宗教、道徳および哲学は、人間のデカダンスの形式である。——その反運動、即ち芸術。』⁵⁾ハイデガーの芸術論の全体がその動きと向きを規定されるところの根本的な誘因となり、そこから際立てられる限界線となるニーチェの「芸術観」を確認するために、ハイデガーによる「ニーチェの芸術観」の理解を明らかにしておこう。

ハイデガーはニーチェの芸術観を次の五項目に分けて理解している⁶⁾。

- (1) 芸術は、力への意志の最も透明かつ周知の形態である。
- (2) 芸術は、芸術家の側から把握されねばならない。
- (3) 芸術は、芸術家のより拡大された概念に従えば、すべての存在者の根本的生起であ

る。存在者はそれが存在するかぎり、一つの自己創造者であり被造者である。

(4) 芸術は、ニヒリズムに対する卓越せる反運動である。

(5) 芸術は、〈真理〉よりもより価値あるものである。

ここではこの五つの理解に関して詳細に検討する余裕はないが、ハイデガーがこのように特徴づけた背景を、爾後の本論の展開に深く関わるもの（芸術における「真理問題」）について、彼自身の「説明」を付加しておこう。ハイデガーは、ニーチェが芸術の本質領域から却けた「真理」こそが、他ならぬ芸術の「生命」だと見なすのである。

III

上述の五項目にわたる理解は、ニーチェの思想を「力への意志の形而上学」とするハイデガーの規定を前提としている。ハイデガーの「芸術」理論は、あくまでも彼の言う「存在史」の中に位置づけられた西洋形而上学（本来的ニヒリズム）を、その「存在史的」「元初」への帰行の途上に立たせる、という意図のもとにあることを忘れてはならない。この点から見れば上述の五項目は、西洋形而上学の「完成」の時限（Frist）におけるその「完成」が、「芸術」という名称で呼ばれる統一的な現象にすぎない。それは「芸術」と呼ばれるが、その名称はどこまでも「形而上学的」領域でのみ通用する名称である。そこには存在者の存在についての根本的理解、「西洋哲学伝来〔形而上学〕の〈主要な問い〉」の二つのもの、「存在者とは何であるか」=「主導的問い」と「存在そのものとは何であるか」=「根本的問い」、に対する既定の答え（ニーチェの場合、「存在」は「意志〈=価値の主体〉」）が前提されている。この前提からニーチェの「芸術」解釈は出発する。

ニーチェの「芸術」解釈は彼自身再びその対抗者を有する。その対抗者の一方はカントからヘーゲルへと通じる道の上に（その道はプラトンにまで遡れる）位置づけられている。もう一方で、こうした従来の思想家に対して批判的な位置にある彼と同時代のショーペンハウエルとリヒャルト・ワーグナー（Richard Wagner）も、ニーチェの「芸術」解釈の批判的な鏡の役割をしている。（「ポスト・モダン」といわれながら実際は単に「近代（モダン）」の惰性的継続にすぎない「現代」においては、むしろニーチェ的ではなく、ワーグナー的なものが前景に押し出て来ている。）ハイデガーの「芸術」解釈の直接的な対抗的誘因者がニーチェであるように、ニーチェの「芸術」解釈の誘因者はショーペンハウエルとワーグナーである。しかしハイデガーによれば、ニーチェはワーグナーに「対抗」しながら、その「対抗」においてやはりワーグナーと同じ軌道の上に立っている。この二人を同一の軌道に置いて、さらに彼らをプラトンからヘーゲルに至る軌道の上に位置づける観点が、ハイデガーの「芸術」解釈の要諦である。彼ら西洋形而上学を「使命」的に担ってきた思想家を、「存在の真理」の地平の中で相互に対決させることによって、その対決の「同一の」エレメントを際立たせようとするのが、ハイデガーの思考の「技法」であるといえよう。いずれにせよ、ニーチェの具体的論述は、ワーグナーの「芸術」思想に影響を受け

つつそれに対抗する意識の中で行なわれている。「芸術問題においてこそ真理問題が主要な役割を演じる」⁷⁾という基本姿勢においてその点を考慮に入れながら、ハイデガーはニーチェの芸術解釈を俎上に供するのである。

ハイデガーのニーチェ「芸術」解釈を更に解釈する課題は、基本的に「芸術を力への意志の一形態として指摘すること」⁸⁾であるが、それと関連して二つの問いを挙げている。①ニーチェの芸術についての見解は、力への意志＝存在者全体の本質規定にとって何を果たすか。②この芸術解釈は、芸術に対する知と立場にとって何を意味するか。

IV

この問題設定からの展望において、上述の五項目は説明される。しかるにハイデガーの「近代美学」全体との具体的な対決において、直接重要な契機となるのは、(2)の「芸術の全本質を芸術家を基点にして見る」⁹⁾ニーチェの芸術解釈である。この基点は(1)の解釈と表裏一体をなすものである。「《芸術家》という現象が、やはり最も容易に透視されうる」¹⁰⁾。ハイデガーの言い方では、「《芸術家》という現象——芸術家存在 (das Künstlersein) が、その本質において……我々に最も近づきやすい」とか、「芸術家において、存在が最も直接かつ明らかく、我々に向かって輝き出る (aufleuchten)」となる。ニーチェのこの理解に更に補充する形で、ハイデガーは「芸術家存在とは、一つの〈創出-できること (Hervorbringen-können)〉である」。「創出において、我々はいわば存在者の生成 (Werden) に立ち合う (wohnen bei) のであり、そこで存在者の本質を濁りなく観取することができる」¹¹⁾。こうして彼は、「芸術家存在」の「真理の本質 (非-隠蔽性)」への連係を示唆し、この連係を更に「力への意志」との連関において「照明する」ことを目指すのである。ハイデガーにおいてはその「照明」は、翻って「芸術」の諸要素 (芸術そのもの・芸術家・創作・作品・受容) の「近代美学」における自明的・宿命的な結合構造を照らし出し、延いてはその構造を全体的に「解体し」、元初の本来的な関係秩序 (位階) へと建て直すところまで届くべきものである。しかしその前提として先ず、ニーチェの芸術解釈における「芸術家存在」そのものの位置づけが明晰にされねばならない。

ニーチェにあっては「芸術家存在」が「最も透視される生の在り方 (Weise) であり、生とは最も我々に知られた存在形式である。そして存在の最も内奥の本質は力への意志である」¹²⁾。ここにニーチェの「芸術解釈の決定的な点」あることを、ハイデガーは見取する。それは即ち「芸術の本質を芸術家を基点として見る」ことであるが、これはニーチェの立場は「近代美学」のもう一方の立場、「芸術を〈享受者にして体験者 (der Genießende und Erlebende)〉の側から表象する芸術解釈への明瞭な対抗を意識したうでのことである。芸術は享受者の側からではなく、〈創造者にして産出者 (der Schaffende und Erzeugende)〉の側から把握されねばならないというのが、ニーチェの芸術についての主導命題である」¹³⁾。ニーチェは、明らかにワーグナーを意識して、そこに従来の「美学」の典型を見だし、

それを享受者の美学＝「女性の美学」と規定し、それに対する自分の美学を「男性の美学」として対置するのである。「女性の美学」はそこに一種の「創造」が働いているとしても、それは〈享受者〉や〈体験者〉の「受容」に依存した、基本的に受動的な「創造」（これは本来の創造ではない、創造の自家撞着的仮象である）であると同時に、〈享受〉や〈体験〉そのものが、芸術家のそれであれ、本質的に依存的・無自覚的・没意志的・非透視的・没形態的である。それはニーチェにとっては、彼の言う「芸術家」の本有すべき〈陶醉(Rausch)〉〔限界に直面して却ってそこに自己と世界を形態化しつつ、その形態を同時に拘束と感じて、不断にそれを凌駕しつつ先視的により高い形態へと超越せんとする力の感情〕とは、根本的に異なるものである。

とは言え、ハイデガーによって両者が同じ軌道にあるとされるのは、彼らの芸術解釈が共に「美学(感性論)」として、西洋の人間存在の形而上学的規定 *humanitas, animal rationale* の二面性、動〔生〕物性＝感性 (*animalitas*) と理性＝意志＝計算 (*rationalitas*)¹⁴⁾を、即ち「主観性〔主体性〕」を前提にしているからである。

V

(3)に関してはハイデガーは、ニーチェの「そこから力、自然その他の力の根本本能 (*die Grundinstinkte*) を見やること。また宗教と道徳のそれも！」という決断的な命題を引用して、ニーチェの「芸術および芸術作品の概念が、すべての〈創出〉とすべての〈本質的に創出されたもの〉にまで拡大し」、それを「近代美学」における芸術〔美的芸術 (*schöne Kunst*)〕を内包する「かつての広義の語法」に照応させる、と見なしている¹⁵⁾。この(3)において、ハイデガーとニーチェは「芸術」解釈の同じエレメントを共有している。しかしそこでは、ニーチェが形而上学の前方を見やっているのであるの対して、ハイデガーは形而上学の後方、はるかな元初を見やっている、という背中合わせの関係にある。少なくともハイデガーは、その自覚のもとに「芸術」を思考しようとするのである。その自覚は「芸術」・「真理」・「民族」の理解における両者の基本的な相違に関するものである。

(4)に関してはハイデガーは、先に引用した「人間のデカダンスの形式」と「その反運動としての芸術」の命題を次のように解釈している。「ニーチェの解釈に従えば、道徳、キリスト教、そしてプラトンに規定された哲学の最高の原則は次のとおりである。曰く、この世界は何の役にも立たない。感性に絡みとられた現世より〈より善なる〉ひとつの世界が、この世界を超えた〈真なる〉世界、超感性的なものが存在せねばならない。この感性の世界は世界の仮象にすぎない。このように、根底ではこの現世と生が否定される。……これに反してニーチェは、道徳の掲げるあの〈真なる世界〉こそ捏造された世界であり、あの超感性的なもの〔真・善〕は誤謬であると言う。感性的世界、プラトンの言えは仮象と誤謬の世界が、つまり誤謬こそが真の世界である。ところで芸術の構成要素は感性的なもの、感性の仮象 (*der Sinnen-Schein*) である。つまり芸術は、いわゆる〔プラトンのな〕真と

思い込まれている世界の端緒づけ (Ansatzung) を妨げる、まさにそのもの〔感性〕を肯定するのである」¹⁶⁾。ニーチェが「世界」と同一視した「生」の本質、「力への意志」が可視的になる「芸術」が、「生の本来的課題・形而上学行為」として、「一切の価値設定がそこに立脚すべき根拠、即ち従来 of 価値に対抗する新しい価値設定の原理」となる。ニーチェにおいて「価値」へと変貌した「真理」が「芸術」の本質領域となるのである。

ハイデガーは形而上学の元初を回復させるためにその根源に遡る軌道の中で、ニーチェの「価値思想」そのものを批判的に剔抉するのであるが、しかし、「芸術」解釈の上で具体的に問題になるのは、ニーチェが芸術のエレメントと考える「感性」なのである。ニーチェにおいて、「感性」は存在者自体の持つ「遠近法的-知覚的性格」¹⁷⁾という新しい解釈を蒙るが、これは結局明るい「意志」の領域に劫略される。しかし、その劫略からとり残された部分の「感性」は放置されて、却ってその最も暗い部分が一切の抑制を失って噴出することになる。それが現代の「感性」の特徴となる。何故ならニーチェの「感性」についての新しい解釈は、ライプニッツの「表象 (perceptio=知覚)」概念を伝承して、その表象と現実性としての対象との「自我の自己意識のうちでの統一 (appetitus=意欲)」という形而上学的解釈を前提にしており、したがってそれは常に対象化・個別化の側面が強調され、本来の「感性」の持つ、自己の暗い内面に退行的に収斂する共同化の側面が看過されるからである。ハイデガーは「感性」のこの「裏面」を見ることによって、「理性」が根付いている同じ土壌 (民族) に根付かせようと試みるのである。その時、「理性」と「感性」は形而上学とは全く別な呼称力を発揮するようになる。

(5)の解釈はそのまま、芸術と真理の関係に関して語られるニーチェの「芸術は真理よりもより価値がある」をめぐってなされる。ハイデガーの「芸術」解釈のための思考は、ニーチェのこの命題を真正面において進められる。即ち、「芸術」・「真理」・「価値」を最も内的に結合し集約する次元を探求することである。それは必然的に西洋形而上学の全体を「歴史〔民族的時〕」の次元の中に展示してかからねばならないことであった。そしてハイデガーにおいては、それは西洋的思考における「真理本質」そのもの (「存在の真理」=「存在の意味」) の「変化」を跡付ける作業となる。

ハイデガーは、ニーチェによる「芸術」とその「本質」の特徴づけが結局「力への意志」の本質開示を目指していると見なす。「力への意志」がニーチェの全思想における「アルキメデスの支点」である。ニーチェにおいて「芸術」は、「一切の存在者の根本性起」として「真理」以上の「評価」を付与されながら、それは「力への意志がとる諸形態のなかの……最高の形態」¹⁸⁾であって、芸術の「根源 (本質の由来)」はあくまでも「力への意志」とされる。その意志を体現する「芸術家」の「形而上学的行為」としての「創造と形態化」が「芸術」の本領であるとすれば、「力への意志」はこの「行為」の「主体と対象」でなければならない。したがって、「意志」は「自己を意志する」ことにおいて本来の「透明性」を獲得するのであり、特定の「真理」の許に留まって自己への視界を遮られることは「意志」の

本質に反する。むしろ「自己への意志」が一切の「真理」を裁量する根拠である。それに対しハイデガーは、「芸術」において「真理」をより根源的な次元に位置づける。「芸術」は「力への意志」の「行為」ではない、そもそもいかなる「行為」でもありえないし、「力への意志の形態」ではない。むしろ「芸術」は「真理の形態化」である。それは「行為」ではない故に「主体と対象」は存在しない。「芸術」は人間存在を「歴史的民族」として元初させる「存在そのもの」、「性起そのもの」、或いは「真理そのもの」、「秘密そのもの」である。この点においてニーチェとハイデガーの「芸術」解釈は、「形而上学的」次元を共にしながら互いに反対方向を向いている。ハイデガーは、ニーチェの「芸術」解釈が「宿命的に」形而上学の「真理の本質」、即ち *ego cogito* に由来する「確実性としての真理」に無条件に依拠しているとして、「芸術」の本来的生起の解明は、むしろこの「真理の本質」への省察によってこそ本来的に可能であると考えるのである。ニーチェにおいて「真理」が「力への意志」に完全に屈伏する「形而上学の完成」と共に、「近代美学の成立」・「近代科学・機械技術の展開」・「神々の遁走〔キリスト教の世界観化・政治化〕」・「文化価値概念の確立」という「近代」の諸現象が生起するが、それらは形而上学的には同一の「真理」根拠に由来する¹⁹⁾。

したがって、ハイデガーの「芸術」の本質解明への途は、当面するニーチェの「芸術」解釈の別決から、西洋形而上学の伝統に属す「美学」との対決へと進んで行く。

VI

西洋の「芸術」に関係する言語、*art* (*ars*・*technê*)・*Kunst*・*Ästhetik* 等はそれぞれ独自の規定内容を有しており、独自の変容経過を内包している。近代の「芸術」について知とそれに対する立場から生まれる芸術概念は、ドイツ語の *schöne Kunst* に象徴的に示されている。*schöne Kunst* は西洋形而上学思想伝来の *Ästhetik* (←*aisthêsis*) (感性論＝美学) と「美」の観念に呼応している。西洋の「芸術論」は古来形而上学の軌道の中で、このアイステーシスと「美」をめぐる、即ち「エステティック (美学)」として展開される。エステティックは、「*aisthêtikê epistêmê* 即ち人間の感性的な感受的-感情的態度とその態度を規定するもの〔美〕についての知である」²⁰⁾。我々は、ハイデガーが「芸術」の「根源」を探求しそれを叙述する際に常に対抗的に念頭においていたものを、ニーチェを越えた次元まで拡大して明確に理解する必要がある。そのため、ここで「美学」に関するハイデガーの理解を見ておこう。ハイデガーの言う「芸術」はこの「美学」の向こう側にあるのであり、しかも離れてあるのではなく、「美学」こそその「芸術」のこちらに向いている側面であって、「芸術」に本質的に帰属するものだからである。ハイデガーによれば、この帰属性は、唯一「真理の本質」についての思考にのみ触れることのできるものである。彼は「美学」を次のように別決する。

「美学は、美との関係における人間の感情状態 (*Gefühlszustand*) を考察し、また人間

の感情状態に関連する限りでの美を考察する。美そのものものとは、その自己示現(Sichzeigen)においてこの感情状態を創出するところのものに他ならない²¹⁾。「芸術はそれが美的(schön)の芸術である限り、それなりの仕方でも美を創出するものである故に、芸術への省察は美学となる。芸術についての知と芸術への問いへの連関においては、美学とは、芸術の中に呈示(darstellen)された美に対する人間の感情的関係を、規定と根拠づけの基準的領域となし、それを出発点と目標としてなされることの芸術への省察である。芸術および創出することへの感情的関係は、創作の際のそれでもあるし、享受の際のそれでもありうる。芸術の美学的考察においては、芸術作品は、創出された芸術の美(das hervorgebrachte Schöne der Kunst)として規定されるが、その限りにおいては、感情状態への関連でもってすれば、作品は美の担い手にして誘発者(der Träger und Erreger)として表象されている。芸術作品は、一つの「主体」に対する一つの「客体」として設定されている。主体-客体関係が、しかも感情的な関係が、芸術作品の考察にとって基準的なのである。作品は、その体験へと向けられた平面において、対象と成るのである²²⁾。

この「美学」に対する分析的解説の中に、ハイデガーが克服しようとする「芸術」の形而上学的概念規定が、基本的にすべて含まれている。そこには、ハイデガーによる「芸術」領域の批判的再建の地平が、概ね全体的に見通される。克服すべき芸術の概念が住み込んでいるその地平は、言うまでもなく西洋的思考の元初にまで広がっている。

「芸術と美への省察を〈Ästhetik 美学〉と呼ぶ呼び方は、十八世紀に始まった新しいものである。しかしこの名称が当該に名指している事象そのもの、即ち芸術と美を、享受者および創作者の感情状態から問いかけていくという問いの仕方は古い：西洋の思考の内部で芸術と美への省察と同じほど古い。芸術と美の本質への哲学的省察が既にエテティクとして始まる²³⁾。

そこでハイデガーは「美学の本質と美学が西洋的思考の内部で果たした役割及びその西洋芸術史への連関とを特徴づけるために」、「基本的事実」を六項目にわたって挙示している。その内容は西洋形而上学全体への彼の考察において、様々なテーマにおいて論じられてきたことであるが、ここでは特に、ニーチェの芸術論へと収斂して行く過程において、ワーグナーの芸術観が持っている意味に関して重点的に紹介する。ワーグナーの芸術観(特に音楽理論及び楽曲創作そのもの)は、ニーチェにとって「美学」の一種の墮落と見なされるが、それはヘーゲルによって宣告された「芸術の死」の最後のとどめでもある。しかし、ニーチェの「芸術」解釈もまた、それと知らずにこのとどめの中に立っている、否、自らそのとどめを「完成」させる。ハイデガーは、「ニーチェの美学的な問題設定は、その己れの極限にまで歩を進めることによって、いわば自爆した」、しかしそれで「美学が克服されたのではない」と言っている。「すべての真の美学、カントのそれ〔さらにはヘーゲルのそれも〕が、結局は自爆に終わっているという歴史的事実は、芸術への美学的な問いが、一面で決して偶然的な問いではないこと、しかし他面、決して本来的な問いでもないこと

の紛うことなき徴である」²⁴⁾。この「美学の克服」はハイデガーにとって「形而上学の超克」と関係する「存在の意味への問い」に属するものである。それはニーチェの性急な試みと異なって、あくまでも「準備」に留まるものである。

VII

ハイデガーが挙示している西洋の「芸術史」及び「美学」に関する「基本的事実」は次のとおりである²⁵⁾。

(1) ギリシア芸術(プラトン以前)は、「根源的に生育した明晰な知と、知のこの明晰性においてはいかなる《美学》も必要としないほどの知の情熱」があっただけで、その「偉大な芸術に呼応した思考的-概念的な芸術への省察」はなかった。

(2) プラトン-アリストテレスの時代に「哲学の形成と関連して、将来、芸術へのあらゆる問いのための視圏を限定することになる根本概念が鑄造される」。その第一のものは、プラトンの idea 解釈に由来する「質料-形式 (hylê-morphê ; materia-forma)」と、同じくイデアの有する現象性格、「すべてに勝って本来的に自己を示しつつ顕れるもの」に由来する「美」の特徴づけ、である。第二に technê の概念であるが、これは元来「存在者(physis)の只中における一切の人間の発揚を担い導く知の名称」であった²⁶⁾。しかし「質料と形式の区別が流布されるに伴って、今やテクネーの本質は或る特定の方向において解釈されるようになり、根源的な幅広い意義が失われる」。即ち「テクネーは、美しい事物とその表象との生産 (Herstellung) に向けて自覚的に関係づけられ、その限りにおいて、芸術への省察は、美の上に敷かれた道に立って、美学の領域に移って行くのである」。

(3) 「総合的歴史の変遷に関するもの」として「近代の始まり」という事実がある。それは西洋近代「美学」の確立に関わる決定的な意味を有する。「人間が、そしてまた自己自身についてと存在者の只中における自己の位置についての人間の自由な知が、存在者をいかに経験し、規定し、形態化するかを決定する場になる。人間の状態性へと、つまり人間が存在者および自己自身に向かって立つその様式と仕方へと帰還することは、人間がいかに事物を見いだし感じるかという人間の自由な態度が、簡単に言えば〈趣味〉が、存在者についての法廷になる」。このことの形而上学的前提は、「すべての真理の确实性が個別的自我の自己意識に根拠づけられること」即ち cogito ergo sum である。「自己の状態の中に自己自身を見いだすこと……が自己の存在において確保された最初の〈対象〉を作り出す」。そうした「自我自身とその状態」とが、他のすべての存在者に会うときに本質的に関与し、それらを測る尺度となる。かくして「芸術美の省察は、もっぱら人間の感情状態、即ちアイステーシスへの連関の中に位置づけられる」。それは「エスティック」という名称を被り、それが感性と感情の領域で一つの「論理学」の役割をし、「感性の論理学 (Logik der Sinnlichkeit)」とも言われる。しかし「美学の確立、美的状態の解明と根拠づけへの努力」、²⁷⁾「芸術への美学的関係の支配化」と並行して、「芸術がその本質を喪失し、絶対者を

叙述する (darstellen) という〔絶対的必要〕課題, 即ち絶対者そのものを歴史的人間の領域の中へ尺度付与的なものとして立てるといふ根本課題, への直接的連関を失う」。それが本来の意味での「偉大な芸術」の墮落である。「偉大な芸術」においては, 「美」は「趣味」や感性の領域ではなく, 「民族」の根拠づけとしての「真理の自己性起 (Sichereignen)」に属する。

(4) 「美学が可能なかぎりの高处と広がり」と厳密さへと仕上げられた歴史的瞬間に, 偉大な芸術は終息する」。ヘーゲルにおける「美学の完成は, それがこの偉大な芸術の終焉を終焉として認識し発言した, という点で偉大である」。ヘーゲルにおいては「偉大な芸術」は「死せるもの」即ち「過去のものとして最高の思弁的知の対象となり」, その「美学は精神の形而上学へと形成される」。「芸術」という名称は, 「絶対者」を「民族」と「国家」を形態づけつつ根拠づけるといふ「偉大な使命」を歴史の中に刻印し終えたもの名称となり, 後からその痕跡を辿る際の, あまり明確でもない, 索引か標識にすぎなくなる。その代わりに, 「特定層の芸術鑑賞グループ」にのみ通用する「芸術」が, 「文化的事業」という枠の中で遂行されるようになる。

VIII

(5) 「十九世紀は, 芸術のその本質からの転落という点に関して, もう一度〈総合芸術 (Gesamtkunstwerk)〉を敢行する」。その典型とされるのがリヒャルト・ワーグナーの, 実作品の創作だけでなく, 省察と著述を伴った全体的な芸術運動である。ハイデガーは「ワーグナーの試みは挫折せざるをえなかった」と, この運動を裁断しているが, しかし, 現代芸術のみならず現代的現存在そのものの本流は, ワーグナーの表現しようとしたものによって徹底的に方向づけられている。それはワーグナーのみの影響とは言えないまでも, 彼が浸ろうとした「感情状態」の無制約的爆発と言ってよい。この点でワーグナーの対局に立ち彼を共通の「敵」と認めるニーチェとハイデガーは, むしろ現代においては異端たらざるをえないであろう。この(5)においてハイデガーの論調は, ワーグナー批判を通してそうした現代の人間と芸術に対する嘆きを, ニーチェと共に吐露している。

「総合芸術」とは, 「諸芸術がもはやあい並んで営まれるべきではなく, 一つの作品の中に統合されるべきである」ということを意味している。更に「この数量的な合一を越えて, 芸術作品は民族共同体の一つの祝祭 (Feier), 即ち〈真の (die)〉宗教〔そのもの〕でなければならない。その際決定的な芸術は〔民族の〕文学 (Dichtung 詩作) と音楽である」。しかしワーグナーにおいては, 「ドラマの意義と本質は, その詩〔文学〕的根源性, 言語作品のもつ形態化された真理の中にはなく, それが上演されたときの壮大な外観という舞台的要素にある。建築は劇場建築, 絵画は舞台装飾, 彫刻は俳優の身振りに」。「文学および言語には, 固有の知を本質的かつ決定的に形態化する力が認められていない」。「作品は, もはやただ〈体験〉を誘発するものでしかない。呈示されるものは前景と前面として作用

することだけが求められ、印象と効果が、作用することと扇情することが意志される」。こうした志向を最も充足させるものとして、本来「ドラマを効果づけるための手段」にすぎなかった音楽が、「オペラという形態で固有の芸術になる」。「音楽芸術の支配、すなわち純粋な感情状態の支配が意志される」。「すべてが〈劇場〉となる。劇場とオーケストラが芸術を規定する」。「感覚の狂躁と熱っぽさ、大袈裟な痙攣と享楽に溶け入る至福の戦慄、『和音の底知れぬ大海』への没入、陶醉への沈潜、救済としての純粋な感情への解消、こうした〈体験〉そのものが決定的となる」。これは何なのか。

ハイデガーによれば、それはニーチェが「催眠術師の手段」、「《無限旋律》のヒステリー症」、「夢遊病的恍惚」と表現した「総合芸術の見解の本質的なもの〔実態〕」である。この現象は、それ自身芸術そのものが「絶対的要求」になることを目指しながら、今やその「絶対的なものとは、もはやまったく無規定なもの、純粋な感情への全面的解消、無への没入としてしか経験されない」。それは「偉大な芸術」とは正反対の方向に導かれている。それどころか、これは十九世紀という曖昧な時代における「現存在の荒廃と根拠喪失」〔芸術の根源的地盤としての本質的民族性の崩壊〕の証しですらある。しかしこうした音楽芸術の優位化を、ハイデガーは、それ自体「芸術への基本的立場全体が次第に美学化されてきたことに基づいている」と見なすのである。即ち「芸術が〔民族の歴史的元初を一つの根源的真理として性起させるか否か、からではなく〕ただの感情状態からのみ理解され評価されるようになったこと、そして感情状態自体が、恣意的な感情の単なる沸騰と興奮へと次第に野蛮化 (Barbarisierung) 〔民族的エートスの喪失〕されてきた証左である」としている。皮肉なことに、ワーグナーの「総合芸術」の試み自体が、その挫折の原因なのである。その試みは、根源的に育成された民族の非-利己的な純正・素朴な根本情調を発現させるよりも、作為的・技術的に捏造された気分 (ムード) への自制心を失った集団ヒステリー的埋没を、いたずらに助長させたにすぎない。この傾向は「大衆化・専門化」と相俟って、新たに性的感性 (性欲) の無制約的な利己的発露 〔性の解放=爆発〕を伴い、姿を変えて現代の「芸術」の皮相化・無地盤化を推進している。そこでは新しい「偉大さ」の規準が作られねばならない。

IX

ハイデガーは、十九世紀における「芸術のその本質からの転落」に関して、他に二つの事柄を指摘している。(1)ワーグナーとニーチェの関係。(2)「形而上学的知への無力化」に基づく「学」の変質と「美的人間」および「文化」概念の登場。

若きニーチェは「陶醉からくる全的なものへの引き攢い (Fortriß ins Ganze)」という点でワーグナーに心酔する。後年は批判対象とされるワーグナーにこの点で共鳴していたことは、ニーチェにとってはやはり決定的であった。ハイデガーは両者のこの共鳴要素を「ディオニュソス的なもの」と見做している。「だがワーグナーが、ディオニュソス的なもの

の純然たる高揚とその中で流れ去ることを求めたのに対し、ニーチェはディオニュソス的なものの抑制と形態化を求めた。ニーチェは「陶醉」をやはり「芸術にとっての根本的現実」と認めながら、それを「眩暈状態での盲目的な浮遊として」理解する（或いは理解を放棄する）ワグナーとは対照的に、「〈自己を-越え-出て-あること (das über-sich-hinaus-Sein)〉、したがってまた、存在の最高の透明性における〈自己-自身-への-到来 (das zu-sich-selbst-Kommen)〉として理解する」²⁷⁾。ハイデガーは、それと関連してニーチェがワグナーに反対するものとして二点挙げている。

①ワグナーが「内面的感情〔上述の意味での〈陶醉〉；ニーチェにおいては〈身体〉も〈内面〉に属する〕」と「本来的な様式〔生の遠近法的性格〕」を軽視すること。

②ワグナーの「淫欲と酩酊の混入した欺瞞的でしかも道德家ぶったキリスト教への逸脱〔一種の性格批判であるが、ニーチェが自分の性格にまで思想の根をおろそうとして〈神的狂気〉によって聖化されたことを考えれば、本質的な問題である〕」。

互いに対蹠的にだが、この「ディオニュソス的なもの」の処理をめぐる両者は共に「挫折し」、「自爆する」のである。彼らが求めた「ディオニュソス的なもの」は、「一つの〈生〉の救済」として、「失われた空間〔民族的エートス〕」を提供することを目指している。それは、「偉大な詩作と思考のみが築きうるところの、存在者の只中に根拠づけられ接合せられた立場、そうした立場のための空間」である。その空間の跡を覆っているのは、「現存在にとっていかなる偉大な目標設定もないことは無論のこと、知と伝承の造形力 (die bildende Kraft) が弱体化し空洞化することと関連して、工業、技術、経済による現存在の次第に深まって行く幻滅と荒廃」である。彼らもその「幻滅と荒廃」の覆いの中に埋もれている。しかし、埋もれ方において両者は全く異なっている。ヘーゲルが『信仰と知』の中で告白している「近代の宗教がその上に基づいているところの感情——神〔存在者全体を集約する最も透明な視点〕そのものさえも死んでいるという感情」²⁸⁾を、即ちニヒリズムを、両者は共に「芸術」において超克せんとする。だが、ワグナーは、ショーペンハウエルの思想〔疑似仏教的諦観思想〕の中に「自分の芸術の形而上学的保証と説明を見いだす」ことで満足し、それによってニヒリズムの深さを誤測して、結局はその時代意識の覆いそのものの中に盲目的に埋没してしまう。それに対しニーチェは、このニヒリズムの覆いがヨーロッパの歴史全体〔プラトン主義とキリスト教〕の深淵から発生していることを予感している。そして自ら「物狂いの人 (der tolle Mensch) 〔状況の中で他なるものに関連している逸脱者〕」となって、「殺害」された「神〔根源的民族的の神〕を探す」²⁹⁾ための「最も透明な」視圏＝「芸術」を、その覆いの中でどこまでも「透視性」として現実化しようと企てる。その企てにおいて、ニーチェはこの覆いの中の一つの極限的逸脱（狂気）として、いわば目を見開いたままそこに埋もれるのである。(七)完

註

- 1) M. Heidegger : Holzwege, Frankfurt, 1950, s.42
- 2) ibid. s.30
- 3) M. Heidegger : Nietzsche I , Neske, 1Aufl. 1961, 82
- 4) F. Nietzsche : Der Wille zur Macht ; Kröner, 1964, §853
- 5) ibid. §794
- 6) Nietzsche I , s.82~90
- 7) ibid. s.81
- 8) ibid. s.91
- 9) ibid. s.82
- 10) Der Wille zur Macht, §794
- 11) Nietzsche I , s.82
- 12) ibid. s.83
- 13) ibid. s.83
- 14) M. Heidegger : Der Satz vom Grund, Neske, 3Aufl, 1965, 参照
- 15) Nietzsche I , s.86
- 16) ibid. s.87
- 17) ibid. s.243ff
- 18) ibid. s.86
- 19) Holzwege, Die Zeit des Weltbildes, 69ff
- 20) Nietzsche I , s.92/3
- 21) ibid. s.82
- 22) ibid. s.93
- 23) ibid. s.93/4
- 24) ibid. s.154
- 25) ibid. s.95~109
- 26) 『岡山理科大学紀要B』第28号, 「科学と詩作」(六)参照
- 27) Nietzsche I , s.245
- 28) G. W. F. Hegel : Glauben und Wissen oder die Reflexionsphilosophie in der Vollständigkeit ihrer Formen als Kntische, Jakobische und Fichtische Philosophie, 『信仰と知』上巻 精訳, 岩波書店, 「結論」参照
- 29) Holzwege, s.198ff

Wissenschaft und Dichtung (Nr. VII)

— Zur Quelle des Urteil —

Satosi NAKASIMA* und Teruo KURISU**

**Abteilung der Allgemeinen Bildung von der
Naturwissenschaftlichen Universität Okayama
1-1 Ridaicho, Okayama 700 Japan*

***Aushilfsdozent von der
Naturwissenschaftlichen Universität Okayama*

(Received September 30, 1993)

Heidegger betrachtet den Ursprung des Kunstwerkes als die "Wahrheitsfrage", d.h. die Frage nach dem Wesen der Wahrheit. Die Kunst ist das Ereignis der Wahrheit, als welches jeweils der neue Anfang der Geschichte gegründet wird. "Dem Wesenswandel der Wahrheit entspricht die Wesensgeschichte der abendländischen Kunst." Diese Geschichte ist die metaphysische Entwicklung der Ästhetik (der schönen Kunst) vom Platon zum Nietzsche. Heidegger erläutert das metaphysische Wesen der Ästhetik, und so versucht er das eigentliche Ereignis (Wesenswandel der Wahrheit) in den Ursprung der Kunst wiederzuholen.