

環境と表現への試論 (C)

—道具と作品。マルティン・ハイデッガーより—

水 田 一 征*

(平成10年9月30日受理)

Ein Deskriptiver Versuch an der Um-Welt und den Ausdrücke, (C)

Kazuyuki MIZUTA

(Received Sept. 30, 1998)

Auszug

Hierbei zusammen mit Heideggerschen Seinsfrage laufend, fragen wir phänomenologisch nach dem Zeug-Sein, d.h. als Dienlichkeit und Zuhandenheit mit Hilfe von der ontologischen Explikation über den Kunstwerk, denn Van Goghs Gemälde ist die Eröffnung von der Wahrheit des Zeuges, also ein Geschehen der Wahrheit am Werk in Kunstwerk. Heidegger sagt, erst durch das Kunstwerk und nur im Werk kann das Wesen des Zeuges, das Zeugsein, lebendig eigens zu seinem Vorschein kommen.

All das folgt aus dem Wesen der Kunst, d.h. dem Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden.

Schlüsselwörter: Zeug, (Kunst-) Werk, phänomenologie, Wahrheit, Zuhandenheit

§1. はじめに

『誰であれ山中で出会った田畑に人工を感じ、都会の周辺の田畑に自然を感じるものだ。本やその紙に人工を見て、本の紙を構成している繊維や顕微鏡で見た繊維の分子構造に自然を見る。当然のことである。自然、人工は現象(意味)のことである、とまでは踏み込まないまでも、見る意識がどこに向いているかが問題であり、さらにいえば、意識がどこに向いているかは、その意識の出発した地平と領域——これが無意識である——があることを同時に指すことは、明らかだ。同じ物(同じ姿・形)が「どこに在る」のかを一緒に体は見ていることも、これではっきりする。意識せずに体験している層が、常にあるのだ。このことを全体論とも全体視ともいう。拘束と知らずに拘束されている、とは少々表現に無理を感じるが、意識になれば経験はしないとはいつてよからう。』

拙稿『人間であることと風土』¹⁾

場所の表現としての空間の質(雰囲気)は、検証・証明の必要がない程に自明な事態であろう。自明とは、自明な何かがあることでもあるが、何よりも個人的な印象や幻想や白昼夢のように個人的な主観的生のテリトリーの内で行われているものではない。自明に確実に他者と共有している、共有出来る、他者と分け持っている実感に支えられる体験である。しかも幾分かは「同じ表現」を実現すると言ったことができるほどの分有をしている。客観性の一つであり、生きられた具体性の重要な契機の一つである。

そこで「本当に同じなのか」と疑問が指す向きは、俗論的本当さ、即ち科学実在論的本当さのパラダイムに身をドップリと浸している主観主義を生きているのであることが多いことを指摘しておきたい。

この際の本当・真実とは、目の前に在るもの(das Vorhandene)との一致であり、適正であり、ヨーロッパ

* 広島工業大学環境学部環境デザイン学科

中世ではアデクワーティコ（適合）と言ひ、アリストテレスはホモイオーシス（相似）としたものです²⁾。即ち、微細に再現する行為が、その典型です。

芸術的再現を別にすれば、再現する行為（Wiedergabe）は、写し取ること、写真を撮るように反射・射映すること、レプリカを造ること、複製することとかに現われるように、作品の意味・内容にふれることなく事実的なクローン化の意識が働いている。ホテルの部屋から部屋への様態であるし、マンションで次々に住居を重層させて設計している制作者の施工実践的な設計事態である。再現は、芸術行為では模倣にもなりえないのである。

芸術作品において再現が意味を持つのは、『その時その時の目前に在る個別の存在者（das Seiende）の再現の場合ではなく、ものの一般的な本質の再現（die Wiedergabe des allgemeinen Wesens der Dinge）が、作品で作動している（am Werk）³⁾時である。ここで存在者と言っても生活者を指しているのではなくて、物、生物、こと、場合によっては人を指す、存在するものごとと、ハイデッガーは名付ける。彼は、この本質の再現が本当の本当…真、真理、真実…であり、その根源性、始源性、本質性の響きでの本当であると言う。

「同じ表現」の場に居ると共に実感している時は、時間の共有に当然に裏打ちされた「表現の脈絡に居合わせている」ことの自明さなのである。そこでの観者自身が体现する表現であり、言表であり、振る舞いであり、表情であり、語り・雰囲気である表現であり、文化の型であり、好ましいストレスの在り方を伴って居ることもある。

『人間を今の姿で保持しているのは、この拘束の不断の刺激である。今の人間を維持しているのは、「環境」であり、環境を「環境」としているのは人間の緊張（ストレス）である。そしてそのストレスの中に、前意識的なもの、すなわち、因果律に乗って現れるものでも説明を必要とするものでもなく、単に「直接にあるもの、感取するもの」があるのだ。そして、その妥当なストレスのかけ方は、成人するまでの間に一つ一つ丁寧に具体的場の具体的な所作や振舞いを重ねて、しかもそれを越えて体の奥に無意識の層に形成される。ちょうど、一つ一つの言葉使いを試行錯誤して教えられるうちに、マニュアルとしてではなく、一気に直に言葉（母国語）というものの全体に触れるように、無意識に形成されるものである。そこで意識されているのは一つ一つの所作ではなく所作の目的であり、振舞いの対象なのである。所作や振舞いそのものが意識の顕在的な対象にのみとどまる限りでは、その統合的なもの（図式）は完成されていない。ましてや、自己表現や自己創造に乗りだせる段階ではない。通過儀礼以前の子供である。

専門的には環境決定論が思考の怠慢と人間の怠惰をもたらす、ということである。環境決定論的な因果律思考だけでは、意味（とくに創造的意味）には届かない⁴⁾。

ここで、建築物は建築という客観的現象として、環境は客観的な美的対象として、それに注目している人々に、共に立ち現われていることは看過されてよいことではない。客観性の根拠も、現実性の拠り所も、このことを措いてはない。

創造者（必ずしも特定できるような個人ではない）の内の心に生気づけられている作品や場の輝きに浸されている情態では、感受者の内的な精神状況としての幸せの輝きとは違って、あくまで外的に輝く状況として、私まで輝いてくる（幸せな気分ひたる）ことになる。このことには、何か本当であること、真実であること、真であることの輝きがある。

前稿に続いて表現を、作品と道具手段との関係を介在させて検討する。そのものへの接近として、ハイデッガーの道具論を俯瞰していきたい。

§ II. 再び…現代の日常パラダイム

ここでの表現の事態への注目は、表現を通じて芸術の論理に触れたり確立したりして学を行うことにはない。もともと複雑さが予想できる生きた日常のもの・ことを分ることに意図がある。少しでも分ることに近づくためには、言葉による現象の記述こそが有効に理解に結び付く。決定論モデルも単純系システムも、下記のように、事の初めから疑わしいループを通しての手続きであれば、例えば数理モデルでの記述には、記述にかかる始まり以前から、生へのアクセスは閉ざされていると言えよう。

であるから、ここではあくまで、生きられている日常の表現的事態にあり、つまりは環境デザインの場合での当該の事態、創造的働きの充実・実現としての美的認識とその結果としての作品・デザインテキストを取り上げている。

再言するが、日常の普通の世界の既成の事実として、物理的自然主義は慣習の形式であるかの如くに振る舞っているようである。

既成の事実とは、学問的な正当性が故に、事実となっているのではないことは、先回の記述で社会性・習慣などの体験の図式を肉化したことと示したことで足りているだろう。つまり、子供のときに獲得してしまった肉化した図式は、特定の（社会や慣習が指定した）著しい特徴に際しては鋭敏に見抜かせるものの、それ以外の微妙な変化には無関心で反応しないものだ。ものには、この存在様態が付き

まとう。個人は、常に既に何らかの脈絡の下に在って、個人なのである。

『人とそのものとの間に「在るもの」は、時には薄く、時には濃く、場合によっては濃すぎて「もの」が見えなくなっていることもある。人間にとっての環境を考えるには、これらのすべてを対象にしなければ、環境を素直に考えることにはならないことは理解できるだろう。個人は初めから個人でなく、この複雑な脈絡を介して個人に成るのだ。「環境」の側からすれば、環境の表現としての状況設定を得て——意味が環境の体(形と材質)に移されて——こそ、状況が表現であって——体が意味を發現して——こそ、「環境」に成る。そして、そこでこそ、私という個の判断と行為と感慨が、「環境」の体を超えて、自分の体(これこそ身体であり、道具、装置、衣装でもある)に生成し、共通の基盤である「環境」を背景に浮かび上がり、個であることか充実して個人としての私に成る。創造の過程と同じ構造である。その浮き出ること(超脱)がたとえ過剰な場合であっても、その状況設定が強固であれば場は混乱に陥らずに、個の創造的契機も得やすく、個であることのうちに係留されている。』⁷⁾

だから返って、要素と脈絡の図式の新しいものに、了解的に別に分節(味や音素)と統合(雰囲気)を実践するのは、大変な難事業となる。つまり、言語の習得でも言い得ることは、画家と同様に、眼と手の技術である環境造形のデザイナーでも、常に手慣れた自分の図式から、扱い慣れた技術手法からイメージを立てることになる。このことはどのような作家でも辿っている道筋・出発点である。人間であるとは、完結した独立者ではないことを表している。だから、何も無いところから、ものごとは起こせない。

科学的思考(志向)は、自己目的化した閉塞的場を必然的に生むものであろうか。インプットとアウトプットとの当然の因果系列の間とでも称せる、海に漂うクラゲの様な者を生むしかないのだろうか。人の実存を本質的に踐蹂するものか。ここでは、圧倒的に明確な、または臍気な事物の現前も、襲い来り浸透する場の質(雰囲気)をも、全て欠く世界に、観察者は居るしかないのではないか。

我々の“経験”は、通常、既にして常に“意味”の汚染を被っており、言語や社会によって構造化されていて、意味を剥がれた“ものそのもの”に出会うことも、いわゆる“もの自体”に直に出会うこともない。そして経験は、つまり“もの・こと”や世界・場は、日常の大抵の場合、『何時』、『何処で』、『だれが』、『何故』、『何を』、『どの様に』、『そして』、『だから』等々のシンタックス関係に纏め

上げつつ、その経験などの位置付けをすること無しに、“経験”にも“もの・こと”にもなれない運命に見舞われている。キチンと系統だて、整然と定位つけられる程に、我々は経験することになるし、経験している我を発見することになる。その定位の確固さが経験(意味)の確固さ…現実性…となる。

と言う事は、つまり、そのシンタックス構造は、何等かの“経験”の上位構造から引き出され、“経験”の下部構造を形造る要素の積み上げを意味しないことに通底している。逆に要素論的には、意味の経験には至ることはないことをも意味する。このことは、文化や時代の違いを乗り越えて、人間一般に当てはまることであろう。

この事は、言外に二つの重要な表現に関しての問題をもっている。一つは、両義性の排除であり、もう一つは通俗的な価値相対主義である。整序されたパラダイムは、反面には、継時的現象の両義的な様態を受入れ難い単義構造である事を指し、精々のところ、並列的な、責任を負わない相対主義に纏め逃げることになる。

我々の慣れた物の見方、即ち、『形式(モルフェー)を与えられた素材(ヒュレー)』として、いわゆる物(das Ding)を表象すると言う物の考え方は、何処か眉唾物である⁸⁾とハイデガーは言う。作品を経験的な対象にするとき、手慣れた素材と形式という概念……頭で考える(denken)こと……は、時間と空間を欠く論理的な普遍で、場所や人を選ばないのに対して、芸術作品に似て場所や人は表現に欠くことのできない時間・空間と同じ生きた時間と生きた空間を生きている。

この普遍性と客観性の、この文脈での典型的な違いとその記述をハイデガーの(芸術)作品性・道具性の説明⁹⁾を援用して語ってみたい。

後程、道具性は技術的過程や記述と、作品性はデザイン表現と、等置的に突き合わせる意図があるからである。

§ III. 道具と作品

ハイデッカーの存在への探求は、哲学の主義・ドグマや学問的体系の産出ではなく、動くものは動くままにと動的に「事柄そのもの」に臨在し、謎は謎のままに見入ることとされる。であるから、ハイデッカーを分ろうとすることは、彼が至った結果の体系を頭で理解・習得することではなく、彼と共に歩み、迷うところでは迷い、少しずつ確かに像を結ぶところでは少しずつ像を結ぶ、臨在に在ることであろう。しかし、ただの臨在は、ただに生きることだけでそれっきりでもあることを指摘しておきたい。

現象学的探求の焦点は志向性に在って、如何なる客観も、

それに対応する主観なしに臨在にならないし、如何なる主観も、それに妥当な客観が必ず属しているということである。

ハイデッガーは、存在への問い (Seinsfrage) に一貫して臨んで在ったのだが、その関係で芸術や詩や作品を問うのは、決してそれらの個別性にたまたまの興味を持ったからではないようだ。存在との関係に配慮していたが故に、芸術、詩、作品、自然と同じくらいに、道具にも、問いを立てる必然の根拠がある。先入見を離れることに収斂する配慮とも思えるからである。

それでも離れえない先入見と言え言える囚われた世界がある。それは言葉であろう。その観点から、ハイデッガーは、詩を人間存在や存在者の存在に近づく在り方と見て、最も根源の位相と見做していたようである。

ハイデッガーの弛まぬ探求主題である「存在への問い」は、この論文の主題には属していないので、意図的に等閑に付して、彼の言説を道具的な扱いをする姑息な引用を専らにする。

存在を求める探求の道程として、単なる事物ではない道具の自らにおいて世界を語る特質から、現象学的な接近方法の最も好都合なものとして、道具からの検討の出発がなされた。道具は物を照らし、作品を照らし、自然を照らしだしもする。

ハイデッガー当時を統べていた新カント派が呈示していた作品観は、主観-客観の科学的客観認識の学的・概念的図式で大抵の物を解釈する現在の我々のように、物の様態をしていた。つまり、物・素材という下部構造のうえに美という主観形式が上部構造として立ち上がって、作品に統合されると……。

この先入見は、芸術作品でも対象として見ている。この先入見の下では、作品はもとより、物も、その真実の有様は表さないと、彼は言う。

『存在者へ近づく現象学的通路を獲得するということは、むしろ、そこに押しかけ付きまどってきて、かような「配慮」の現象をまったく蔽いかくし、それと同時に、配慮において配慮にむかってそれ自身の側から出てくる存在者をなおさら蔽いかくしてしまう解釈傾向を、排除するという点に存するのである』⁹⁾。

彼は特に、何物か有用な目的のために製作する操作形式として形式と素材との見方が特有の道具性の中に、物や作品の隠された本質 (真理) を見る。そこで彼は、道具が備える「道具であること」を見定めるために、農夫の靴が描

かれたゴッホの一枚の絵を前にする。芸術表現に道具性を見定めるのである。

そこに見定められたものは、「道具」(つまり、あれこれの個別のもの)ではなくて「道具であること」なのである。

個別のもの(ここでは道具物)を集めて、その全体を見回して、現に表れ見えているものの最大公約的な何物かを、その存在者(道具)の基本性質であり、根拠であり、本質であるとしている見方(現在の我々の手慣れた学的・習慣的態度)を否定する。このような見方などによって隠されてあるものは、現に現われているあれこれの知覚・概念の奥に秘匿として有るのだから、現象学的通路のような特別の侵入口から入るか、特別の試験紙で分ることへと暴きたてなければならぬ。芸術作品を前にするのは、その事態なのだ。

その暴きだされ、奥に潜んでいたものを、「真実」とハイデッガーは称する。今、農夫の靴という道具の「真実」……道具が道具であることの道具性……が問われているのだ。この真実とは、当面は、まこと、真、真理、本質などと同等的なことと解してよい。靴のカタログの写真を目しているのとは違って、絵の鑑賞者の目は、具体的な靴の個別性に、つまり例えば、靴のデザインに、履き心地に、高価か安価かに、材料の良さに、ブランドに、誰のものかには向いてはいない。

つまり、芸術作品は、描かれたモデルの個性を超えた何ものか、描かれたものの現在ではない何ものかを、現に在らしめるのだ。別の現在をひらくのである。

ハイデッガーは、それゆえに、芸術作品を自らの、自らによる、自らのためのものとして自立したものとする。その自立しているとは、別の現在、つまりは別の独自の世界を、自らが属する世界を開くことである。開かれた世界が現に在る限り、個別の局所に局在しない。

芸術作品の作品世界は、作品客体が帰属しているこの世の世界の客観・主観主義のパラダイムとは、位相を異にするのだ。しかも、その存在的構造から、作品制作者の気持ちや鑑賞者の心理状態とも繋がらない世界を開いている。

作品は、この世のしがらみ、本質を隠しているものから解き放たれることから、作品をこの世の物質として構成している素材も、世俗的日常世界での意味から解放されて、素材本来の存在へと暴露されるのである。

§ IV. 用 具 性

『厳密な意味では、一つだけの道具は「存在」しない。

道具が存在するには、いつもすでに、ひとまとまりの道具立て全体がなければならない。この道具がまさにこの道具であるのは、このような道具立て全体においてなのである。道具というものは、本質上、〈…するためにあるもの〉(〈etwas, um zu…〉)である。この〈…するためにある〉ということは、有用性、有効性、使用可能性、便利性というようなさまざまな様態があるが、これらがひとまとまりの道具立て全体の全体性を構成している。〈…するためにある〉という構造のなかには、「なにかをあることへ向けて指示する」ということが含まれている。この指示(Verweisung)という名称で予告した現象は、以下で分析を重ねてはじめてその存在論的成立においてみとどけられるようになる。ここでとりあえずたいせつなことは、多様な支持関係を現象的に眼に入れておくことである。道具というものは、——その道具性に依じて——いつもほかの道具との相属性にもとづいて存在している⁹⁾。

ここでハイデッガーは、部屋と家具・道具の詳しい例を引いて、珍しく分かり易い相属性の記述をしている。結論的に記述をすることはその意図にずれるだろうから、更に詳述してみる。

『インク・スタンド、ペン、インク、紙、下敷、机、ランプ、家具、窓、ドア、部屋は相属している』。当たり前だ、誰でも知っている。でも、その知っているが問題なのだ。大抵のひとは、問わずもがなに、『これらの「事物」がまず個別に現われてきて、それらがやがて実在的なものの総和としてひとつの部屋をみたます』と見做している。否、「インク・スタンド、ペン、インク、紙、下敷、机、ランプ、家具、窓、ドア、部屋は相属しているか」と問われて考える時に、大抵はそのように答えるだろう。事実的にそのように在るから、そのように答えているのと、ハイデッガーの認識(この場の志向性)とは、場合によっては違うものだ。相属しているとは、個々のものが辞書のなかの言葉のように「机」、「壁」と書いて自足する概念の様態に在る事ではなく、「部屋のなかの机」、「部屋の壁」との在り方にあることを意味している。

そして、『一番さきに出会うものは、主題的に把握されはしないが、部屋である。そしてそれも、幾何学的空間の意味で「四つの壁の間」としてではなく——住む道具として』の相属の中に在るのである。

どこにもない机、皿の上にもどこにも乗って居ないハンバーク、グラスにもビンにも他の何にも無縁のワインを、例えば生きさせてごらん、イメージしてごらん、とハイデッガーは言いたいのだ。

そして、『この部屋のなかから、備えつけられた「調度」が現われてきて、そしてこの備えつけのなかで、それぞれの「個別的」な道具が現われてくるのである。個別的な道

具に気づく以前に、いつもすでに道具立ての全体性が発見されている。

道具がその存在においてありのままに現われてくるのは、例えば槌を揮って槌打つように、それぞれの道具に呼吸を合わせた交渉においてのみであるが、そのような交渉は、その存在者を出現する事物として主題的に把握するのではなく、ましてそのような使用が、道具そのものの構造をそれとして知っているわけではない。槌を揮うことは、槌にそなわる道具的性格についてのたんなる知識しかもたないだけでなく、それ以上適切にはできないほどこの道具をすっかり自分のものにしてている。このような交渉において道具を使用しながら、配慮は、それぞれの道具を構成している〈…するためにある〉という指示に服している。槌がたんなる事物として眺められるのではなく、それが手取り早く使用されればされるほど、槌に対する関わり合いはそれだけ根源的になり、槌はそれだけ赤裸々にありのままの姿で、すなわち道具として出会ってくる。槌を揮うことが、みずから槌に特有の便利さ(「手ごろさ」)を発見するのである。道具がこのようにそれ自身の側から現われてくるような道具の存在様相を、われわれは用具性(Zuhandenheit)となづける。道具にはこのような「自体=存在」がそなわっているのであって、道具はだしぬけに出現するものではない。それがもっとも広い意味で手もとに具わってわれわれに用いられるのは、そのためなのである。しかしかのありさまをした事物の「形相」をどれほど熟視しても、それがただ眺めやるだけのことならば、用具的存在者を発見することはできない。事物をたんに「理論的」に眺めやるだけの眼には、用具性の了解が欠けているからである。一方、道具を使用し操作する交渉は盲目ではなく、それには固有の見方がそなわっていて、これが操作をみちびき、それに特有の即物性を与えている。道具との交渉は、〈…するためにある〉という多様な指示関係に服している。このように即応していくことにそなわる見方は、配視(Umsicht)である¹⁰⁾。

掻い摘んで言うと、ものにはもの特有の認識(配慮の様式)がそなわっていることである。認識は、あくまで、世界=内=存在(In-der-Welt-Sein)の、もとづけられた様態を指している。

道具での配慮は、この道具は「このことをするため」、あの道具は「あのことをするため」との指示に生きることの真っ直中に在る。その用具性の了解の欠如は、何に用いられるのか(体で)分からない銅鐸や、旧石器時代の石斧や、桃山時代の茶器を前にして、中に入れない呆然や、不思議な浮遊感に浸されたり、そして最期には博物館の展示だなの据えものにして、ただ眺めやるだけのものと成る。

言い換えると、我々に出現して来る現象は、我々の志向性が、道具として志向的に構成した存在者なのである。日常的な現存在（人間）が日常生活に現存在するのは、このような配慮の中にそれなりの妥当なありかたで身を据えていると言うことである。

日常的存在は、いつもすでにこのような在り様で存在している。この存在していることを抜きに、ものはものではありえないのである。何をものとしているのか分からない珍事もまた、だから、招来することにもなる。

つまり、使用中のものは使用中の存在において、製作物の制作されつつある時の配慮のしかたは制作という行為の中に生かせしめることが、我々の周りにあって習慣や行為に際する存在者を相手にすることである。

例えば、斜めに無意識化して見るべき存在者を、正面に据えて凝視したり対象化したりして主題化すると、当のものに出会わないことになる、と言っているのだ。だからまた例えば、全てを客観化して対象に据える前提での結果としての科学的・学問的・技術的・工学的パラダイムの認識では、配視を持たずにただクールに眺めやるだけの理性的な態度・視線であるから、それ特有の限られた世界で有用なものであっても、人間の息吹そのものの生きた生活世界に接近できる手段ではない、ことを言っているのだ。道具の用具性に関して言うと、身近にあることに用具性の充実があるので、無意識に作動するほどに道具らしく、作動することが主題化されないほど使い易さが現成する。そして、それが在るべき場所に在り続けている整頓が、更にその存在の同定に参与してくる。

問題はしかし、この無理なく素直にごく当然のその在り方の内に眺める（現象学的記述）とは言っても、『日常性の世界の日常の意味』¹¹⁾は『了解的』¹²⁾であるところにある。そして、自らが日常性に止どまって日常性の本質には迫れないことである。だから、ハイデッガーの日常性（ここでは道具性）の分析には、その根底を暴露してくる非日常的経験（ここでは芸術作品）が前提されている。蔽い隠す日常性でのいろいろの意味からの奪取し暴露することが、ここでは目論まれている。それゆえに、芸術作品が、しかも道具の道具性分析のために、取り上げられたのだ。

作品は、この観点から言えば、その都度に見つめられつつ製作されているものである。つまり、道具がそこへ向け使われるところのものとして、日常世界では、主題的に配視されている用具存在者でもあり、それなりの道具存在的な様態にある。

だが、通常は道具が出会う指示関係の全体性を作品は具えているから、ファン・ゴッホの農夫の靴の絵である。

作品と道具の関係の在り方は、『作品とともに出会うのは、用具的に存在している存在者だけではなくて、現存在というありかたをする存在者も出会うのであり、製作されたものは、彼の配慮において彼の用に具わることなのである。そしてそれと一緒に、着用者や消費者がその内で生活している世界、そして同時にわれわれの世界である世界が出会う。すなわち、そのつど配慮されている製品は、たんに仕事場の家庭的世界のなかにも具わっているだけでなく、公開的世界（die öffentliche Welt）のなかでの用具的存在者なのである』と、纏めることができる¹³⁾。

§ V. 道 具 性

ゴッホの農夫の靴の絵を介してこそ見えてくる道具の道具性（この場合は農夫靴であること）の記述は、実体と表象や、客観と主観などの、手慣れた通俗な形而上学的・心理学的・社会学的パラダイムに頼ることを免れて、道具それ自身を直接に相手にすることへと導くのである。そして、単に目の前にあるもの（das Vorhandene）を離れている。

以下、役に立つことのレベルと手元に属する在り方が、詳述される。道具の道具性のレベルとの、検討の目途と重要性を知らなければ、言わばどうでもいような術学的響きさえする詳細な記述。

『道具は、例えば道具としての靴は、制作されているものとして充実自足するのは、ただの物と同じだが、花崗岩のブロックのような自ら生成した在り方を備えていない。他方、道具は、それが人間の手で産出されている点で、芸術作品と類縁関係にあると訴えている。しかしまた、芸術作品が自己充足的に完結している本質的な在り方では、自ら生成し、そして無へと強いられている（つまり、自己以外のものに向けられていない）ただの物と同じである。それでも我々は、作品を単なる物のなかに数え入れたりもしない。例外なく我々の周りにある使用のための物は、もっと手や身にちかく、固有なありかたをしているものだ。そう言う訳で、道具は、物性によって規定されているが故に、半分の物か、それ以上である。そして同時に、芸術作品がもつ自己充足性がないが故に、半分かそれ以下、芸術作品でもある。道具は物と作品との間に独特の位置付けを備えている。もし、このような誤解を招きやすい位置関係の付け方が許されるならば…。』¹⁴⁾

既述の存在論的な比較論は、次の存在的場面へと進んで行く。

『この存在する物、つまりは道具は、特別な在り方での人間の表象行為に近い。と言うのも、それは我々特有な生

産を通して存在するにいたるからである。そのようにしてその存在において馴染むものとなった存在する物、即ち道具は、また同時に物と作品の間の独特の中間位置を持っている。我々はこの指示に従って、先ず道具の道具的なことを探求する。そして更に、そこから物の物的なること、作品の作品的なることが、我々に立ち現われて来るかも知れない』⁶⁾。

あくまで外的な眼差しの投射による形而上学的解釈を排去して、現象に立ち合う。だから、『早まって物と作品を道具の変様したものとすること』は、避けられねばならないと強調する。意が注がれているのは、志向性という構成する『生産』が、存在根拠であることだ。同じような在り方で、道具も作品も現われることがあるのだが、(主観を含めた)相続関係が異なるのである。

しばらくは、ハイデッガーに耳を傾けよう。

『道具の道具であること (Das Zeugsein) は、実こそそれが役に立つ利便性 (Dienlichkeit) にあるのである。だが、この便利に役に立つことそのものは、道具の本質的存在の充実にあるのだ。その道具の本質的な存在を我々は確実に信頼できること (Verlässlichkeit) と言う。この信頼できることの力によって、農婦は道具を通して、大地の沈黙の呼び掛けに引き込まれるし、この道具の信頼できることの力によって、農婦は彼女の世界を確実にする。大地と世界は、農婦と彼女と共に彼女と同様に生活している人々にとって、ただそのように、つまり道具 (の中) に現成している。我々は「ただ」と言うが、その際に間違いがある。と言うのは、道具の信頼できることが、単純な世界には、彼女への被護性を先ず付与し、大地に対しては、彼女が常に押しかけ働きかける自由を確保するのである。

道具の道具存在性 (道具が示す道具であること) は、即ち、確実に信頼できることであるが、全ての物を、その信頼性の在り方と範囲で自己に取り纏める。道具が示す役に立つことは、正にただ、この信頼できることの一連の本質の連続に過ぎない。前者 (役に立つこと) は後者 (信頼できること) の中に振動しており、もし後者がなければ前者もない。個別の道具は、利用し尽くされ (abgenutzt)、使い潰される (verbraucht)。がしかし同時に、そうすることでまた、使用すること (das Gebrauchen) それ自身が利用すること (Vernutzung) になり、摩滅し、慣れになる。このようにして、道具存在 (道具であること) は荒廃に至り、ただの道具に身を落とす。道具存在のかような荒廃は信頼できることが消滅することである。この消滅のお蔭で、使用物に、退屈で押し付けがましい慣れを感じるようになるのだが、しかしこの消滅だけが、道具であるこ

との始源的な本質を探る唯一の証明証拠以上である。道具のこの利用し尽くされた慣れが、唯一の、その道具にとつての如何にも正に固有の存在様態かのようにしゃしゃり出てくる。そして今やむき出しの役に立つことだけが目につくようになる。このむき出しの有用性が、まさに道具の根源が素材に形態を追い被せるという単純な製作 (Anfertigung) にあるかのような見掛けを生み出す。しかしそれにも拘らず、道具の本当の道具であることにある道具は、さらにもっと先に由来している。素材と形式、それにこの両者の差異は、もっと深い根源のものである。

自足し安定している道具の安らぎは、あの確実に信頼できること (Verlässlichkeit) にある。この安らぎにおいて我々は初めて、道具が真実 (Wahrheit) に何であるかを見る』⁶⁾。

つまり、有用性は、道具の外から降ってくるようなものではなく、道具が本質的に道具として露れ出ている時に、道具と共に、見て取るものである、と言うことを等閑に付してはならない。

ハイデッガーの作品論にとって、この Wahrheit (真実、まこと) は重要な概念をなして、通俗に墮して居る事象的真実というよりはもっと根源的なものを指している。表れの響きとしての正真性であり、根源の確かさであり、万有の露呈である。このことが、具体的な道具の使用に際して浮かび上がってきたのではなく、例えば農婦の靴の道具性の探求では、あのゴッホの絵から、この絵が語る場所に身を寄せて、絵だからこそ見取れる本質直感であった。『道具の道具であることは、(芸術) 作品を介してはじめて、作品の中でのみ、特に現われる』のであるから⁷⁾。

ここに立ち至って、肝心なことが開かれた。ゴッホの農婦の靴の絵を前にしての、二つの存在性である。道具 (靴) の本質と作品 (絵) の本質である。絵の靴は履けない。履き心地のよさが絵の中心にはない。でも靴は厳然として靴の限りで出現していなければ、ゴッホの靴の絵でありえない。

『何がここで起こっているのか? 絵の中で、何が作り出されているのか? ヴァン・ゴッホの絵は、道具が、即ち農夫の一足の靴が、真実にそうであるところのもの開け (Eröffnung) なのである。この存在物 (道具) が、その存在の顕現 (Unverborgenheit) へと出て来るのである』⁸⁾。

顕現とは、丁度沢山の人々の中から居るはずの特定の人を探し出す場合のように、一連の種々の混在のなかから一つの真の特質を掬い出して、ありありとした存在者にする志向のことだろう。実際の靴を眼前にしたり、足下に履い

ている場合より、靴の靴であることに直接迫れることになる。

『存在物の顕現は、ギリシア人たちはアレテイア ($\alpha\lambda\eta\theta\epsilon\iota\alpha$:隠れてないこと)と言っていた。我々はこれを真実 (Wahrheit) と言うが、この言葉に際して殆ど思考することをしていない。作品で、存在する物が何であるか、どのようにあるかに関して、存在する物の開けが生起している場合に、作品の中にあるのは、作動中の真実の生起である。

芸術の作品 (Werk) においては、存在するものの真実が作動 (ins Werk) に据えられたのだ。ここで「据える」と言ったのは、立ち止どまらせることである。ひとつの存在のもの、一足の農夫の靴が、作品の中で、その存在の光に立ち止どまるようになる』¹⁹⁾。

終 わ り に

表現とは、表現物と、表現的現象である体験・制作の実践行為を意味する。後者の表現は、創造的である自己の位置付けを伴う現象であり、創造的とは、超越行為の一つで、媒体を伴う超越行為が表現の事態であると直観する。

作品を前にした我々は、ただの対象としての作品 (作品物と言うべきでしょう…丁度、建築物と建築、肉体と人間を区別しているように) を相手にしているのではなく、作品が作品であるところのもの、作品が指し示す現実に志向していることは、自明のことであろう。

この現実とは、ハイデッガーが、『Das Werk und die Wahrheit』の章の冒頭で、『芸術作品の始源は芸術である。しかし芸術 (である) とは一体何んなのか？

芸術は芸術作品において現実的である。だから、先ずしなければならないのは、作品の現実性を尋ねることである。作品の現実は何処にあるのか？ いずれにせよ実に様々な具合にはあるが、芸術作品は例外なく、物的な物 (das Dinghafte) を顕にしている』²⁰⁾ と問う時に志向しているものである。

目的でも、原因でも、結果でも、契機でも、影響要因でも、ない。そのことの本当、真実、まこと、の響きに耳を傾けること。そのことそのものを尋ねることである。皆が十全に了解していながら、言葉での対象にして説明せんとすれば即ち窮するような、であるが、当然なることである。そのようなもの・ごとである。了解の在り方である。場所の認知でも、人が誰であったか思い至る時でも、目が覚めて何処とも分らなかった居場所がフト突然に腑に落ちたりする場合などでもを想定すれば、以上の説明・記述に思い

至ることがあるだろう。

在るものの在るがまま (Unverborgenheit des Seienden) に立ち至ることを、了解が大まかに意味しているとすれば、ハイデッガーの部分は、その領域での徘徊である。事後の、反省的認識での文章化の過程を経たものであっても……。

記述も表象・表現も、媒体を伴うのは同じことであるが、表現的二媒体を伴う超越行為は、媒体の現存を伴う超越であって、前者の媒体手段の消費・消滅の事態とは、意識の位相構造を異にすることが分かる。

記述は媒体が光ファイバーのように透け、手段としての媒体のなんらの加味も残さずに純粋な意味が純粋に転写されて内容となることをこそ目指される。丁度、科学技術論文が、作者 (科学者) の何の痕跡も止めない普遍妥当な手段 (論文) を経ることに似て居る。結果の意味内容は手段を消費し消去するのである。

ところが超越は、媒体・材料 (テキスト) と投企された記号的な意味 (主題) との両方の位相を往復する複層の意識体験としての超越の自現である。このことは、厳然として客観的なことである。しかし、物理的な事物的客観性を、唯一の客観と思考するのに慣れた現在の疑似知覚にとっては、幽霊と同列のただの幻と信じて、そのように見做そうとしている。そのような眼には、我が幼な児のあの愛くるしさも、ただの幻影か、精々のところ顔面筋肉のこぼりにしか過ぎないものに見えているのであろう。しかしいづれにしても、事物的客観性の脈絡で物理的対象を見るにも、デザイン的客観性の脈絡で美的現実に目を向けるにしても、いわゆる物の存在なしに可能なことではない。単なる心的な恣意の主観性の投企と考える美意識などは、顔なしでのニヤニヤ笑いを存在せしめるものであろう。

だから、環境の造型要素を、下部構造の意味のパターン化・類型化の常套記述の集積でもってよしとする視線の先に、現に感受している環境の意味は、つまり上位構造へと整序された意味は現れない。実の世界にそぐわないのである。それを感受する心は、別の表現形式を求めた。ポスト・モダンという離脱の傾きである。されど、今だ、いたたまれない環境からの忌避の表象であるに止まる。只に、疎外を疎外する決意の、ささやかな表明にすぎないのである。

『作品を作品として体験し享受しているその在り方で、あくまで作品を受けとる』²¹⁾ 限りで作品に当面する時、『いわゆる芸術作品とは、物的であるものを超えて、何か別のもの (etwas anderes) である。そのそこにあるこの何か別物が、芸術的なものに至るのです。芸術作品とはもとよ

り作成された物ではあるのだが、それでも、単なる物であるだけと言うより、もっと別のある物（アロ・アゴレウェー）であると訴えている。作品はこの何か別の物で周知のものとなり、作品はこの別のものを表立てる。アレゴリーである。芸術作品のなかで、制作された物ともっと何か別な物とが出合わされるのである²²⁾。

よく知られているように、ハイデッガーは、物の在り方、つまり人間存在にとっての物の存在論的な在り方に分け入るのに、「道具」存在を介在させるのを専らとする。「道具」は、物そのものであれ作品存在であれ、他のもの存在を対比的に照らしだす重要な存在者としている。「道具」を文字どおり道具として、何物かの解明に向かう。

そして同時に、形式と素材の二分法、我々にはどこでもつい使ってしまう手慣れた思考法……遂には、主観と客観との二分法に至るのだが……から距離を取る。

最後に、道具の道具性に再度触れて、結論に代えることにする。

『このような役に立つこと (Dienlichkeit) …利便性…は、水差し、斧、靴という種類の存在者 (存在する物) に、後から割り振られ、取り付けられるのではない。だからまた、目的のように、どこか超えたところに漂い浮かんでいるものでもない。

役に立つことは、その基本的特質である。この特質から、この (道具という) 存在物は我々にまなごしを投げ、つまり、眼で訴え掛ける。そして、そうすることでありありと在ることになり、そしてこの存在物が (道具として) 存在する。形式 (形) を付与したり、形式と共に予め与えられている素材の選択も、そしてそれゆえに素材と形式からなる構造の支配的在り方も、そのような役に立つことに根拠を置いて居る。このこと (役に立つこと) の下にある存在物はいつも、ある制作行為の産物である。産物は、何かの為の道具として制作される。だから存在物を決定する素材と形式は、道具である本質にその故郷を持っている。この (道具の) 名前は、意図してその使用と必要のために造られていることを指している。素材と形式は、決してただの物の物性 (Dingheit) を根源的に決定付けているものではないのである²³⁾。

ハイデッガーは更に、作品性の重要な契機として、世界

が世界する (welten) に必須の対立項として「大地」に触れる。もとより作品に関しての不可欠な概念であって、作品が制作される時に作品の中でありありと描かれる対象として大切であると言っているのではない。伝えられるべき何かの符号や表象となって、解釈を待っているのではない。

開く働きを現にする世界と、閉じる働きを現にする大地とが、芸術作品の中に、いつも同時に存在していると彼は言う。そこでは、世界が自分を開くのに対して、大地は自分の中に隠れる限りで、世界と大地は対立・闘争する。

作品に関しては、次稿に譲ることにする。

文 献

- 1) 拙稿：“人間であることと風土” (環境デザイン研究会編：環境デザイン)，学芸出版社 1998 55頁
- 2) Martin Heidegger: “Der Ursprung des Kunstwerkes” (in “Holzwege”) 6 Auflage, Vittorio Klostermann 1980 21 頁，以下全て拙訳。
- 3) 同上 22頁
- 4) 前掲の拙稿 56頁
- 5) 同上 58頁
- 6) Martin Heidegger: 前掲書 11頁
- 7) 同上 1～43頁
- 8) ハイデッガー (細谷、亀井、船橋訳)：“存在と時間” 理想社 1963 上巻121頁
- 9) 同上 122～123頁
- 10) 同上 123～124頁
- 11) 同上 255～256頁
- 12) 同上 31～33頁
- 13) 同上 126～127頁
- 14) Martin Heidegger: 前掲書 13頁
- 15) 同上 17頁
- 16) 同上 19～20頁
- 17) 同上 20頁
- 18) 同上 20～21頁
- 19) 同上 21頁
- 20) 同上 25頁
- 21) 同上 3頁
- 22) 同上 4頁
- 23) 同上 13頁