

ハイデッガーのニーチェ解釈における美学との対峙

近 岡 資 明

はじめに

マルティン・ハイデッガー (Martin Heidegger, 1889-1976) の思索の歩みを辿ると、一九三〇年代中盤から、詩や芸術に関する省察が自身の問いの中心問題として展開されている¹⁾。しかしハイデッガーによる芸術省察は「美学」という名称のもとではなされていない。ハイデッガーは折に触れて美学に対して批判的言及を行っており、彼の芸術論は西洋の美学思想への批判という観点から理解されてきた。本論はこのハイデッガーの芸術論と美学についての問題に再検討を試みるものである。

ハイデッガーの芸術論としては、一九三五年から三六年にかけて行われた講演『芸術作品の根源』が良く知られている。この講演はハイデッガーが造形芸術までを含めた芸術一般について初めて公に

論じたものであり、その内容は『存在と時間』(一九二七)に代表されるそれまでの彼の思想からの大きな変化として受け取られた²⁾。この講演で語られたハイデッガー独自の芸術への見解は、伝統的な美学への批判的姿勢に貫かれており、講演の後記においては美学への根本的な批判が表明されている。

一方でハイデッガーは一九三六年から三七年にかけてニーチェに関する講義を行っている。この講義は芸術という観点からニーチェの思想を解釈するものであり、その解釈は伝統的な美学思想への言及を通して進められている。ハイデッガーによるニーチェ講義はこれ以降数年にわたって続けられていることから、当時のハイデッガーにおいてニーチェへの取り組みは特別大きな位置を占めていたことが窺える³⁾。その一連のニーチェ講義の第一講義として芸術の問題が美学を通して問われており、それとほぼ同時期にハイデッガー自身の芸術論が展開されているのである。芸術への問いと美学、

そしてニーチェという当時のハイデッガーにとって重大な問題の接点を見ることが出来る。⁴ 本論ではこのハイデッガーによるニーチェに関する第一講義『ニーチェ、芸術としての力への意志』の考察から、ハイデッガーにとって伝統的な美学へと向き合うことはどのような意味を持っていたのかを明らかにしたい。

以下の考察では、まずハイデッガーによるニーチェ美学の解釈を検討し、なぜニーチェの思想が伝統的な美学を通して解釈されなければならなかったのかを明らかにする。このことからハイデッガー自身が美学をどのようにみなしていたかが示される。

一 芸術としての力への意志

考察に入る前に考察テキストについて簡単に触れておきたい。『ニーチェ、芸術としての力への意志』は、ハイデッガーによって一九三六年から三七年にかけての冬学期に行われたニーチェに関する講義である。ニーチェに関する講義は一九四〇年まで続けられることになるが、この講義はその第一講義にあたる。一連のニーチェ講義は後年のニーチェに関する論稿とまとめられて一九六一年にネスケ社から刊行された二巻本の『ニーチェ』に収録されている。それとは別に、一九八五年にクロスターマン社からハイデッガー全集第四十三巻として、当時の講義録をほぼそのままの形で収録し

た『ニーチェ、芸術としての力への意志』が刊行されている。前者は後年にいくつかの変更が施されたものであるため、本論では当時のハイデッガーの問題意識に沿って考察を進めるために後者を用いる。なお、「芸術としての力への意志」という講義の標題はネスケ版において他の講義や論稿と区別する際に付されたものである。

この講義でハイデッガーはニーチェの遺稿である『力への意志』の中から、とりわけ芸術への省察として展開された思索を取り出してニーチェ美学として解釈している。しかしその解釈の進め方は通常のテキスト解釈とは異なる性格のものである。というのも『力への意志』というテキストは、ニーチェが生前、そのままの形では公刊を意図していなかった最晩年の思索の覚え書きであり、アフォリズムの断片群から構成されている。またその配列においては問題連関への配慮や成立年代の検証が不十分であるため、著作としての統一性に欠けている。⁵ このような解釈の困難さに対してハイデッガーが採った方針は、後期ニーチェの中心問題である意志説と伝統的な美学という二つの文脈からニーチェ美学の解釈を構築するというものであった。ニーチェがショーペンハウアーやワグナーの影響のもとに展開した前期の芸術省察は主題的に扱われず、後期の「力への意志」の一形態としての芸術に関する思索が、意志説全体の規定から、そして西洋における伝統的な芸術省察の形式である美学を通して考察される。つまりニーチェと芸術の問題を主題的に扱ったこ

の講義で、ハイデッガーはニーチェの芸術思想全体の統一的解釈を試みるよりも、伝統的な美学に解釈の拠り所を求めた解釈を展開しているのである。この強引にも思える解釈の方針は当時のハイデッガーの問題意識に深く根ざしている。

ハイデッガーにとってニーチェへの取り組みは、「ニーチェの思惟の中に、ある決定的観点から見て、西洋的思惟の歴来の伝承が終結され完成されているとすれば、ニーチェとの対決 (Auseinandersetzung) は、そのまま伝来の西洋的思惟全般との対決となる」(GA43, 5) という確信を持つほどの問題であった。つまり第一講義でニーチェ自身の前期思想よりも伝統的な美学が優先されることはこの確信に基づいている。では、ここで言われている「ある決定的観点」とは何なのか。これについては本論以下で詳しく考察されるが、一九三〇年代以降のハイデッガーにとって決定的となったニヒリズムという出来事である。このニヒリズムという状況においては、キリスト教による道徳的価値をはじめ、それまで信じられてきたあらゆる価値規範の虚構性が明らかになる。ハイデッガーはそのようなニヒリズムという出来事の決定的な目撃者とニーチェをみなしているのである。ニヒリズムという問題のもとで、なぜニーチェの思想が美学を通して問われなければならないのか、本論ではまずその内実が示される。それではハイデッガーによるニーチェ美学の解釈を追っていこう。

講義の冒頭、ハイデッガーは後期ニーチェの中心概念である「力への意志」を、西洋哲学の主導的問い (Leitfrage) である「存在するものとは何か」という問いの答えであると受け止めることから出発する。ここでは力への意志は「すべての存在するものの根本性格」(GA43, 4) と解釈される。ここでハイデッガーは『存在と時間』以来着手された存在の問いの地平にニーチェを置き入れるのであるが、それはハイデッガー自身も述べているように、もはや著作としての『存在と時間』に結び付けて解釈が進められてはいない (GA43, 23)。ニーチェにおいても力への意志は、第一に存在を生成において性格づけるものとされており、実にさまざまな側面から語られ特徴付けられている概念である。

ではなぜ、その力への意志が何より芸術から問われなければならないのか。第一講義においてこのテーマが選ばれたことは決して偶然ではない。当時のハイデッガーにとって芸術が大きな問題として出会われていたのと同様、ニーチェにおいても芸術はひとつの卓抜した位置が与えられている。ハイデッガーはニーチェの芸術についての見解を以下の五つの命題に整理している。

- 一、芸術は、力への意志の最も透明かつ周知の形態である。
- 二、芸術は、芸術家の側から把握されねばならない。
- 三、芸術家のより拡大された概念に従えば、芸術は一切の存在する

ものの根本的生起である。存在するものは、それが存在する限り、ひとつの自己創造者であり被創造者である。

四、芸術は、ニヒリズムに対する卓抜せる反運動である。

五、芸術は「真理」よりも価値あるものである。

第一の命題に端的に見られるように、ニーチェにおいては芸術こそが力への意志という表現のもとで第一義のものとして考えられている。他の命題から判断してもニーチェにとって芸術は単なる個別省察の対象にとどまるものではない。以上五つの命題はハイデッガーがニーチェの記述を例証しつつ取り出したものであるが、ひとまずここでは、力への意志が芸術から問われることが正当化されるだろう。

ところで、これらニーチェの芸術についての命題は、所謂一般的な意味での美学とおよそ趣の異なるものである。しかしハイデッガーはニーチェの芸術に関する省察を「美学」として解釈している。これらの命題によって整理された省察がどのようにして美学として解釈されるのだろうか。ここでハイデッガーによる美学の規定について触れておこう⁶⁾。この講義ではまず、美学という学問は論理学および倫理学と対応して捉えられている。論理学や倫理学がそれぞれ固有の学問であり、真や善といったものに規定されるように、美学とは「人間の感性的態度、感受的ないし感情的態度についての知、

そしてその態度を規定するものについての知」(GA3, 90)であり、「芸術の中に呈示された美に対する人間の感情的関係を規定と根拠付けの領域とし、またそれを出発点および目標としてなされる芸術への省察である」(GA3, 91)と述べられている。このような美学の規定はカント以降の感情 (Gefühl) に関わる近代的な美学の系譜を想起されるかもしれない。しかしハイデッガーはこゝも述べる。「芸術と美への省察を「美学」と呼ぶ呼び方は、一八世紀に始まった新しいものである。しかしこの名称がきわめて的確に指している事柄そのもの、つまり芸術と美を、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もので、西洋の思维において総じて芸術と美への省察が開始されると同時にあった。芸術と美への哲学的省察が、そもそもすでに美学として始まるのである。」つまりハイデッガーは感情や感性において美学を規定しつつも、ここでは古代ギリシア以来の伝統的な美学全体を想定しており、以下で示されるように、ニーチェ美学も単なる主観主義的な感情美学ではなく、感情や感性の根底に見出される存在論的射程を有する省察として解釈されている。

二 美的根本状態としての陶醉

ニーチェの芸術省察がハイデッガーによる美学の規定に従うなら

ば、まず感情がその省察の中心に据えられなければならない。一方でニーチェ自身は後期において自らの美学的省察に「芸術の生理学」という表現を与えている。この両者の言い分はハイデッガーがニーチェ美学における根本的感情とみなしている陶酔 (Rausch) という感情において結び付けられる。ハイデッガーは陶酔について以下のように要約している。「美的基本状態とは陶酔であり、かつこの陶酔は、さまざまな仕方でも条件づけられ、誘発され促進される」(GA43, II4)。ニーチェにとつて陶酔とは、芸術が存在するための「生理学的予備条件」であり、また、力の高揚感と充実感がその要点として挙げられている。ニーチェが生理学という表現を用いる際、そこでは常に身体的な意味が強調されているが、陶酔においてもそれは単なる心的な状態としてではなく、「身体を持ちつつ気分づけられていること」として身体的側面が強調されている。そのように特徴づけられている陶酔は、同時にその感情的側面においては美的基本状態として、ニーチェ美学の中心に据えられるのである。ではこの陶酔とは具体的にどのような性格をもつのか。ここでハイデッガーによる陶酔の記述を追う前に、簡単にニーチェの意志説を概観しておく。

ニーチェにおいて意志は、意欲や激情、情熱、感情というように、常にさまざまな側面から語られている。ハイデッガーにおいては既に述べたように、意志は存在するものの本質である。このニーチェ

にみられる多様な表現とハイデッガーの端的な表現はどのように折り合うのだろうか。具体的にみていくと、ハイデッガーは意志を「自己」を超えて意欲する」(GA43, 48) ものであると述べる。例えばある事物を意欲する場合、そこでは意欲する者と意欲される物とは共に意志の本質として包括的に規定される。つまり意志とは何らかの目標へと向けられていることを意味するのではない。「力への」意志というニーチェの表現が意味しているのは、意志そのものの自己規定的性格である。この意味において意志には「自己自身を超えて主人である」(GA43, 50) との規定が与えられおり、それは単なる心的な働きとしてではなく人間存在の生全体から捉えられるものとされる。それは盲目的ではなく聡明に自らを超えて増大していく創造的性格を本質とする。またハイデッガーは、ニーチェが「力の流溢の随伴現象」と語った感情 (Gefühl) としての意志の規定を「意志の全き本質に属する何かを暗示するような性格のもの」(GA43, 50) と解釈している⁷⁾。つまりそれは存在するものの本質である力への意志がただちに感情であるというのではなく、「感情が開示、開放という性格を、したがってまた感情の種類しだいでは、閉鎖という性格をもっている」(GA43, 50) のであり、意志は存在の開示に随伴する感情的側面を持つものとされるのである。

このような意志概念の解釈を通して、ハイデッガーが陶酔感情にどのような働きを見出ししていたかが理解される。ハイデッガーは陶

酔の要点である力の高揚を「自己を―超え―出る―能力を持つこと」であり、「存在するもの自体がより存在的に、より豊かに、より透明、より本質的に経験される」気分であるとしている。また充実感とは単に内面が満たされていることではなく、「すべてに對して開かれ、すべてに向かつて身を躍らせようとする気分へと気分づけられていること」であると述べる (GA43, 118)。これらがハイデッガーの解釈するニーチェの意志説に基づいて理解されるならば、陶酔はその創造性と開示性から把握された生の根本感情であることが分かる。陶酔という感情は身体を持ちつつ気分づけられた状態であり、心的状態にとどまらず人間の生全体から規定されている。これらの解釈を通して、ハイデッガーは力の高揚感と充実感という陶酔の二つの要点から、「行為と洞察、受容と感応、伝達と告知など、あらゆる能力が高揚、そして相互に浸透しあうということ」(GA43, 119)を三つめの要点として導き出している。

このような陶酔の性格は一時的な激情や興奮、主客混沌とした恍惚といったものを意味しているのではない。この講義において扱われる陶酔感情は、ニーチェの前期著作で語られたデユオニユソスのなものにすぐさま結び付けられるべきではなく、後期ニーチェの思想に即して解釈されるならば、それはハイデッガーも指摘しているように、ディオニユソスのものとは対立して語られていたアポロ的なものをも含む根本感情である。⁸⁾つまり陶酔感情には芸術へ

の形式付与性、言わばアポロ的なものの契機も見出される。「形式が、そこで陶酔が陶酔として可能になる領域を根拠づける」(GA43, 139) のであり、「ニーチェは形式法則性の論理的諸規定への還元を暗示している」(GA43, 141) ことをハイデッガーは指摘している。ここで言う形式とは、主観的内容と区別された客観的形式といった一般的な芸術省察における対立図式を想定したものではなく、芸術の自己規定的性格を示すものである。この自己規定的性格はニーチェの意志説を振り返ってみても見つけることが出来るように、存在するものの本質として理解される。このような陶酔から把握される芸術とはニーチェにおいて本質的に創造である。ここでは芸術の享受もこの創造の状態の喚起であるとニーチェは述べている。

ハイデッガーが解釈するニーチェ美学は、以上に見てきた陶酔という感情が美に関係づけられることで美学としての形を成す。陶酔とは身体を持って美に気分づけられた状態である。それは、決して主体における陶酔と客体としての美といった構図としてではなく、ハイデッガーはニーチェ美学に主体の主体性を突破し客体の圏域を破碎するといったような、主体―客体の構図を打ち破る契機を見出しているのである。⁹⁾

ここで一旦、ニーチェ美学の概要を振り返ろう。以上に見てきたことから、ニーチェの芸術についての第一命題「芸術は、力への意志の最も透明かつ周知の形態である」は容易に理解される。ニーチェ

にとつて芸術は意志の創造的本質を端的に表すものであり、生全体というわれわれに最も周知のものから把握される。また同時に第二命題「芸術は、芸術家の側から把握されねばならない」も理解される。ニーチェの芸術省察は受容に定位した従来の美学ではなく、その創造の本質において、つまり芸術家の側から把握された美学である。これは単なる受容から創造へ、という言葉上での逆転以上の事を意味する。芸術の創造と自己規定という性格とともに、存在を生成において性格づけている力への意志の根本的規定を表している。ハイデッガーはこれを芸術が歴史を基礎づける意味を持つこととして解釈している。

では、続く第三命題「芸術家のより拡大された概念に従えば、芸術は一切の存在するものの根本的生起である。存在するものは、それが存在する限り、ひとつの自己創造者であり被創造者である」はどうだろうか。この命題も、以上に見てきたニーチェ美学の概要から理解されるように思われる。しかしこの命題に関してハイデッガーがニーチェの記述からの例証としてあげているのは、プロイセンの将校団やイエズス僧団といった「芸術家なしに現象する芸術作品」である。拡大された芸術(家)概念によってあらゆる産出された事物が、芸術の創造的契機、つまり存在するものの本質としての力への意志から理解される。そこでは産出能力を持つものは誰もが芸術家であり、自然もひとりの芸術家となるに至って芸術家概念は

解消される。このような広い意味での芸術の規定から、狭い意味での芸術、つまり美的芸術 (schöne Kunst) を顧みるならば、そこでは芸術家は一前段階 (eine Vorstufe) に過ぎないものとなるのである。この命題に関してはまだ十分に吟味できるだけの素材が出揃っていない。というのも、ニーチェ講義において芸術の問題が「創造すること」から扱われても、「創造される作品」から扱われてはいない。ここに、ハイデッガーが自身の芸術論である『芸術作品の根源』での作品に定位した立場とは区別して、あくまで芸術家の創造に定位した美学としてニーチェの芸術省察を解釈した理由があるのではないかと指摘にとどめておく。

三 ニヒリズムへの反運動としての芸術

ところで、ハイデッガーはニーチェ美学を最も極端な (extremte) 美学とみなしている。それは芸術の生理学というニーチェ自身による規定に起因している。ハイデッガーはこのニーチェ自身の規定によって「芸術は自然科学的説明 (naturwissenschaftlichen Erklärung) に引き渡され、事実の学 (Tatsachenwissenschaft) の一分野に押しやられる。実にここで芸術への美学的問いは、その究極的結論に至るまで思惟しつくされる」(GA43, 108)と述べている。そこでは身体を持って気分づけられている状態である陶酔が、神経

系統の刺激や身体の諸状態といったものに引き渡される。このことは「美の学 (Wissenschaft) があるのではなくただ美の批判だけがある」としたカントの意図とは全く対称的に、¹⁰⁾ 美や芸術についての省察が自らに固有の考察方法ではなく、実証的な科学の一分野に還元されるかのように見える。

このような事態はニーチェ美学の第四命題「芸術は、ニヒリズムに対する卓抜せる反運動である」という規定と真つ向から対立する。ニヒリズムにおいては、それまで信じられてきた最高の価値規範が疑わしいものとなり、あらゆる価値が喪失する。それはニーチェにおいては特に「神の死」としてキリスト教による道徳的価値の喪失が決定的なものとされる。このようなニヒリズムに対してニーチェは、それまでの価値規範の転換による新たな価値設定 (Wertsetzung) を行うことでその克服を目論んでいるのだが、ここで新たな価値設定の原理としてニーチェがみなしているものこそ、力への意志であり、その力への意志の最も周知の形態である芸術がニヒリズムへの最も優れた反運動となる。

すでに一九世紀以降の美学の心理学化傾向において、美的状態は自然科学的状态と同列に扱われ、感情状態が実験、観察、測定に曝されることをハイデッガーは美学史の流れとして記述している。生理学はこのような心理学をさらに押し進めて、もはや精神からは最も遠い身体的状態にその考察を求めることになるのである。実際

にニーチェの記述においては「美的諸価値が生物学的諸価値に基づいていること、美的快感が生物学的快感であること」が普遍的命題とされている (GA43, 133) ことから分かるように、しばしば生理学や生物学といった観点を自身の省察に導入しようとしている。ニーチェは芸術にニヒリズムへの反運動として、既存の価値を転換させる働きを与える一方で、その芸術についての知である自身の美的省察を芸術の生理学として、既存の個別的学問による省察に引き渡してしまうのだろうか。

この一見、相容れないかに思えるニーチェによる芸術に関する二つの規定は、「偉大なる様式 (der grobe Stil)」というモチーフにおいて統一的に理解されるとハイデッガーは考える。ニーチェにとって偉大なる様式とは芸術の本質について語る際には常に想定されている。それは芸術全体を担い、かつ規定する現実的なものを意味している。芸術はニヒリズムへの反運動である。このことが意味するのは、芸術が新たな価値設定の原理として、規範や法則を与えらるものでなければならないということである。この点についてニーチェは偉大なる様式の特徴を、差し当たり古典の様式の類型から導いている。古典的なものにおいては、原初的な混沌と根源的法則のどちらにも強制されず、「ひとつの—軌を一引かせること (Unter-einem-Joch-gehen-lassen)」の自由が与えられている。ここでは法則の付与によって混沌が廃絶されるのではなく、両者が共に偉大なる

様式の本質として対立したまま統一されている。それは「生成する法則をそのつど新たに創造することを意味している」(GA43, 155)とされる。

すでにわれわれは美的根本状態としての陶酔について考察した際、その形式付与性について触れた。それは力への意志の一形態である芸術の自己規定的性格を示すものである。また、陶酔において生理学という表現が意味していた身体的条件についても思い起こそう。身体的条件は陶酔の本質として要請されており、生全体の規定であった。ニーチェにおいて身体は「より厳密に言って、美的状態の領域として提起されるのはほかでもなく身体的・心的なものの中で割し得ない統一、生命体、すなわち人間の生きた「自然」なのである」(GA43, 113)と記述されていることから分かるように、人間の自然として捉えられている。ここにニーチェによる相容れない二つの芸術に関する規定の統一が理解されるのではないか。つまり芸術の生理学という規定の下で理解されなければならないのは、芸術にとって本質的なものが身体状態とその科学的省察に還元されるということではなく、混沌とした自然的状态である身体として、偉大なる様式の軀の下にあるということである。ここでは芸術による法則付与、つまりニヒリズムへの反運動との対立を保ったまま統一される。ハイデッガーはこのように、芸術の生理学とニヒリズムへの反運動としての芸術という二つの規定を、偉大なる様式のうち

に統一して解釈しているのである。

最も極端な美学の内的不協和が解消されたところで、ニヒリズムへの反運動としての芸術がどのように新たな価値設定をなしうるのかを確認したい。ここで改めてニヒリズムについて触れておくと、ニーチェにとってそれは西洋の歴史において進行中である根本的事実として受け止められている。そこでは最高の価値がその価値規範としての力を喪失し、あらゆるものが無価値となる。具体的にはキリスト教による道徳的価値、もしくはプラトン以来の形而上学による哲学的価値といったものが、その端緒においてすでに潜在的なニヒリズムであるとして批判される。つまり価値の喪失が顕在化した時点でそれはもはやニヒリズムの結果であり、ニヒリズムはすでに西洋の歴史に胚胎していた根本的事実である。このようなニヒリズムに対して、ニーチェは新たな価値設定においてその克服を試みる。その試みは力への意志という後期ニーチェの中心概念を原理とし、その思考方法は「ひとつの絶えざる反転」(GA43, 35)と特徴づけられる。

われわれは芸術がその創造的本質から力への意志という表現のもとに第一義のものであることをすでに確認したが、ニヒリズムへの反運動として芸術は具体的に何を行わねばならないのか。ニーチェがニヒリズムとみなした形而上学に基づく既存の芸術が、その概念図式において単に反転されることが新たな価値設定となるのではな

い。力への意志の原理は絶えざる反転 (Umkehrung) であると特徴づけられるからには、単なる図式上の反転は根本的な価値を揺るがすものではない。偉大なる様式の記述からも分かるように、ニーチェにおいて芸術とは、生成する法則をそのつど新たに創造するものである。そこでは形而上学に規定されたこれまでの芸術の価値規範、つまり西洋における伝統的な芸術省察の形式である美学を徹底して問い抜くという姿勢が不可欠なものとなる。ここまでの考察から、なぜハイデッガーがニーチェ美学の解釈において伝統的な美学を解釈の拠り所にしてきたかが理解できる。芸術としての力への意志というニーチェの規定がニヒリズムという問題を通して捉えられらるならば、伝統的な美学との対決は必然的に要請されるものとなる。ハイデッガーがニーチェへの取り組みにおいて持っていた確信がここで正当化される。

四 芸術と真理

ニーチェの芸術についての最後の命題は第五命題「芸術は「真理」よりも価値がある」である。この命題の解釈をめぐってハイデッガーはニーチェ美学のアポリアを見出す。考察に移る前に、ハイデッガーによる真理という語の規定を確認しておこう。

真理という語は伝統的に事象と命題との一致 (adaequatio) とし

て理解されてきた。それは論理的な認識において獲得されるものであり、われわれが普段もろもろの真なるものとして理解しているものである。ハイデッガーが真理という語を用いる際は、その真なるものが真なるものとされる根拠、本質であるところのものが問題にされる。そのような意味での真理をハイデッガーはギリシア語のアレーテアから把握して、非隠蔽性 (Unverborgenheit) つまり存在が隠されていないこととして理解している。超感性的なイデアに基づいて感性的な現象が理解される、このようなプラトニズムの図式から導かれる一致としての真理の絶対化は、ハイデッガーにとって存在の歪曲に他ならず、すでに『存在と時間』以来、批判の対象であった。では、ハイデッガーにとって芸術が真理よりも価値があるとするニーチェの立場はどのように解釈されるのだろうか。

ニーチェは後年、自身の処女作である『悲劇の誕生』を回顧して記している。「芸術の真理への関係について、私はきわめて早くから真剣に考えていた。そして今も私はこの葛藤の前に、聖なる驚きをもって佇む」(GA43, 173)。これは「ニーチェがまだ『悲劇の誕生』を準備中であった時期に記した「私の哲学は、転倒されたプラトニズムである」(GA43, 187) という自身の思想の根本規定から理解される。この転倒 (Umkehrung) という規定を字義通り受け取るならば、ニーチェ美学においてはプラトニズムの図式で上位に置かれる超感性的世界と下位に置かれる感性的世界とは逆転されなければならない

ならない。しかしそこで芸術と真理との関係が「葛藤 (Zwiespalt)」として捉えられることはどういふことだろうか。

ハイデッガーは差し当たりプラトンの『国家』篇で語られる教説を拠り所とする。芸術家の制作はアイデアに基づく事物をさらに模倣するに過ぎないため、芸術はアイデアから数えて三番目の価値しか認められない。この良く知られた図式においては、超感性的な真なるアイデアと感性的なものである芸術とは、異なる存在の位階に属している懸隔としての関係である。芸術と真理、この両者の関係が葛藤であるためには、同じ存在の位階において相反する関係でなければならぬのではないのだが、単にプラトンの位階秩序を逆転しただけでは、ニーチェの言う芸術と真理との葛藤は生じえない。異なる位階に属している両者の関係がそのまま逆転されるだけである。プラトニズムの転倒において『国家』で語られた芸術批判が字義通り反転されるならば、「芸術は「真理」よりも価値がある」という第五命題は図式上では容易に達成される。しかしそれではニーチェによって語られている葛藤が生じえない。

ここまで芸術について扱った教説のうちに真理との葛藤が検証されてきたが、ハイデッガーは『パイドロス』篇で語られている美と真理の共属性に関する教説に注目する。プラトンにおいて美と芸術はその形而上学的な連関が明確に示されていないが、ハイデッガーは差し当たって両者の関係を問わず、ここであえて美と真理と

の問いを立てることを断っている^⑪。感性的な存在であるわれわれは、物事の真理、本質についての把握は断片的で不鮮明なものにとどまる。しかし美は最も輝き出るものとして、われわれを存在そのものへと魅了し、そこでは感性的なものから超感性的なものへの調和的移行がもたらされるとされる^⑫。そこでは感性的な輝きである美は、超感性的な存在自体である真理との間の懸隔は存在しない。つまり美と真理との関係は葛藤として、それも「めでたき葛藤」として理解されるのである。

この『パイドロス』の教説の転倒によって、ニーチェの言う芸術と真理との葛藤も理解される。ニーチェによるプラトニズムの転倒は単なる図式上での逆転でないことはすでに確認したが、ここでの転倒が以上で考察してきたニーチェ美学の内容に即して理解されるならば、その内実が理解できる。つまりニヒリズムへの反運動である芸術による新たな価値設定として、絶えざる反転という思考方法が適用されるならば、プラトニズムの転倒という言葉でニーチェが意図していたものとは「まず第一に理想としての超感性的なものの優位に衝撃を加えること」(GA43, 197)であり、それは単に位階秩序における上下関係の逆転ではなく、位階秩序的な関係が取り除かれることであることが導かれるのである。つまり、プラトニズムの図式においては、超感性的なものが理想としてその価値規範であるために上位に置かれていたが、この図式の転倒によってもはや

規範的なものが上位の位階を占めるといふ図式そのものが無効となる。そこではニヒリズムの端緒である超感性的なものの優位は排除され、感性的なものこそ真なるものとして解釈される。ハイデッガーはこのようにニヒリズムの克服から、感性的なものの新たな解釈をもたらず試みを転回脱出 (Herausdringung) と表現している。この感性的なものの新たな解釈の下ではあらゆるものが仮象となる。ここで言う仮象 (Schein) とは、もはや真なる実在と対立させられた単なる見せかけ上の形象ではなく、輝き現れ (Scheinen) として自らを示すものとなる。

しかしハイデッガーは結果的にニーチェがプラトニズムを根本的に克服することはできず、転回脱出は失敗に終わったと指摘する。「芸術は「真理」よりも価値がある」。この第五命題は未だ位階秩序を根拠としているのである。つまり感性的なものが感性的なものとして問われてはおらず、価値設定はなお他のものに依存している。これはニーチェが真理概念を根源的に捉えていないことに起因するとハイデッガーは解釈している。すなわちニーチェにおける真理は一致としての真理、つまりプラトニズム的な枠組みにおける真理概念である。ニーチェは真理としての超感性的なものを排除しはしたが、それはハイデッガーからすれば「ニーチェは真理を、そして非真理と仮象に対する真理の区別を排除していない」(GA43, 261) のである。このことからニーチェの美学が美学として極限にまで到達

しながらもその克服には至らなかったとハイデッガーは考える。

ここでニーチェの立場をプラトニズムの枠組みを克服できなかった思想家として結論づけることにあまり意味はない。なによりハイデッガーがそのようなことを意図していないだろう。ニーチェ講義はこの第一講義以降も数年に渡って行われており、ハイデッガーはなおもニーチェに取り組み続けているのである。第二講義においてみてきたように、ハイデッガーはニヒリズムの克服という課題の下で、一切を白紙に新たな価値を設定するのではなく、なお伝統的な美学に問いを立てている。既に歴史に置き入れられた存在であるわれわれは逃れがたく歴史に規定されている。そこで新たな価値設定を行うということは、過ぎ去ったものに対し繰り返し問いを投げかけるという態度となるのである。トレイシー・コロニーはこのような態度にハイデッガーとニーチェの本質的な近さを指摘している¹⁴⁾。両者に共通するのは、このような絶えざる問いかけに、歴史を押し進め、形成する力をもとめてとつて点である。このニーチェとの近さは、ハイデッガー自身の思想の転回 (Kehre) という問題とも共鳴している。

おわりに

ここで以上の考察を整理しよう。まずわれわれは、ハイデッガー

によるニーチェ美学の解釈を検証しながら、なぜニーチェの思想が伝統的な美学を通して解釈されなければならなかったのかを明らかにした。すでにハイデッガーにとっても決定的となっていたニヒリズムという問題に対し、後期ニーチェの思想である力への意志の一規定である芸術が新たな価値設定の原理として働くならば、そこでは伝統的な美学との対決は必然的に要請されるものとなる。つまり絶えざる反転を通して美学を問いつくことで、新たな価値が設定されるのである。すでに歴史に胚胎し進行中の出来事であるニヒリズムに対して、われわれはすぐさまそれを破棄し、白紙状態から価値を作り出すことはできないだろう。結果的にはニーチェの思想はニーチェ自身のプラトニズムへの批判にも関わらずプラトニズムという枠組みに捉われたままであり、ハイデッガーにとってニーチェの立場は美学とともに克服されざるをえないものとされたのであるが、ハイデッガーはニーチェがニヒリズムへと取り組む態度の中に、多くの自身とも共通する問題、そして根源的な歴史性を見出しているのである。

『ニーチェ、芸術としての力への意志』において、ハイデッガーはニーチェの思想を最も極端な美学として解釈することを通して、自身を美学の立場に置き入れた美学への内在的批判を展開している。このことはハイデッガーにとつての美学とは、自身の問題圏の外にあって、単純に批判され、破棄される立場とみなされていたの

ではなく、一九三〇年代中盤、自身の芸術論形成に取り組んでいたハイデッガーにとつて美学とは最も問うに価するものとみなされていたと言えるのである。

文献

ハイデッガーの著作からの引用は基本的に Vittorio Klostermann社の全集に基づき、略号のVAに続いて巻数、頁数を付して本文中に挿入した。引用に際して訳文、訳語は創文社版の翻訳を参考に適宜改あらためた。

Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, Frankfurt: Vittorio Klostermann (『ハイデッガー全集』創文社)

Band5: *Holzwege*, 1977 (第五巻『杜道』茅野良男、ハンス・プロックルト訳、一九八八年)

Band6.1: *Nietzsche I*, 1996 (第六—I巻『ニーチェ』圓増治之、セヴェリン・ミュラー訳、二〇〇〇年)

Band43: *Nietzsche: Der Eille zur Macht als Kunst*, 1985 (第四三巻『ニーチェ、芸術としての力への意志』藺田宗人、セバステイアン・ウンジン訳、一九九二年)

Band65: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, 1989 (第六五巻『哲学への寄与論稿(性起について)』大橋良介、秋富克哉、ハルトムート・ブフナー訳、二〇〇五年)

註

(1) ハイデッガーにとって一九三〇年代とは、『存在と時間』の公刊された前半部において問われた存在の問い (Seinsfrage) が次第にその姿を変え、遂にはこの主著が著作としては完結されることのないままに、自身の思想の一大転換を余儀なくされる時期である。この所謂ハイデッガーの思想の「転回」(Kehre) という問題は、一九三六年から三八年にかけて執筆された覚え書き『哲学への寄与論稿』において決定的となったとされているが、この『哲学への寄与論稿』の中でも芸術への問いはとりわけ重要な位置を占めている。

(2) 一九六〇年に『芸術作品の根源』がレクナム文庫から単著として刊行された際、導入として付された文章においてH-G・ガダマーが報告している。ガダマーはこの講演がハイデッガーの思想の転回を端的に示す指標であり、それは思考の枠組みにおいてハイデッガーが後期思想へと向かう一大転換であったことを指摘している。Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1960 (M・ハイデッガー『芸術作品の根源』関口浩訳、平凡社、二〇〇二年)

(3) ハイデッガーのニーチェへの取り組みは、一連の講義の開始と同年から執筆された『哲学への寄与論稿』と並んで、ハイデッガーの転回を決定づける指標とされている。ハイデッガーのニーチェ解釈は、ハイデッガー研究の分野のみならずニーチェ研究においても大きな問題であり、多くの先行研究がなされている。論集として近年のものでは、Heidegger-Jahrbuch2 *Heidegger und Nietzsche*. Hrg. Alfred Denker und Holger Zaborowski. München: Verlag Karl Alber 2005. 邦訳『あさひのぼし』Martin-Heidegger-Gesellschaft Schriftenreihe. Bd3 *Verwechself Mich Vor Allen Nicht!* Heidegger und Nietzsche. Hrg. Von Hans-Helmuth Gander. Frankfurt: Vittorio Klostermann 1994 (『ハイデッガーとニーチェ』川原栄峰監訳、南窓社、一九九八年)が挙げられる。ハイデッガーによる哲学史解釈は、その強引さに対して常に賛否分かれるところがあるが、それはニーチェ解釈においても例外ではない。ハイデッガーによるニーチェ解釈に対しては特に、ハイ

デッガー研究者であると同時にニーチェ研究においても第一人者であるW・ミュラー＝ラウターが批判的かつ積極的な考察を行っている。Wolfgang Müller-Lauter, *Nietzsche: seine Philosophie der Gegensätze und die Gegensätze seiner Philosophie*. Berlin/New York: W. de Gruyter 1971 (W・ミュラー＝ラウター『ニーチェ・矛盾の哲学』秋山英夫、木戸三良訳、以文社、一九八三年)。W・ミュラー＝ラウター『ニーチェ論攷』新田章訳、理想社、一九九四年。「ニヒリズムおよびニヒリズム超克の可能性について」(『ハイデッガーとニーチェ』、一九九八年)。ミュラー＝ラウターは何よりハイデッガーとニーチェの思想の区別を強調している。

(4) これらの問題連関については、『哲学への寄与論稿』において以下のように述べられている。「『芸術作品の根源への』問いは、美学の超克 (Überwindung) という課題と、したがって同時に、存在するものを対象的に表象可能なものとする特定の把握の超克という課題と、最も内的な連関に立っている。美学の超克は、さらにまた、形而上学そのものとの歴史的な対決 (Auseinandersetzung) から必然的であることが明らかとなる」(GA65, 503f.)

(5) ハイデッガーがニーチェの著作から引用する際はグロースオクターフ版ニーチェ全集を用いているが、この全集の遺稿編集は、すでにハイデッガーが講義内でも指摘しているように多くの問題を抱えている。現在ではG・コリイとM・モンテイナリイらの厳密な文献学的検証に基づいたグロイター版批判的ニーチェ全集が刊行されている。

(6) ハイデッガーによる規定を離れて簡単に問題背景を整理するならば、一般に美学 (Ästhetik) という学問分野は一八世紀半ばにパウムガルトンによって感性的認識の学 (scientia cognitiōnis sensivae) として創始され、さらにカントによって主観的感情に関わる美的 (ästhetisch) 判断という独自の原理が与えられたことで近代的学問として確立されたとされる。それまで判明性の度合いの違いとされてきた知性的認識と感性的認識は、ここでそれぞれ固有の領域と方法論において基礎付けられる。このように学問分野がそれ自体としての自律 (Autonomie) を要求するという近代的性格が美学という学問を特徴付けている。そ

れでは近代以前には美学は存在しなかったのかというと、古代ギリシア以来、美や芸術についての学問的省察はプラトンやアリストテレスをはじめとして多くの教説が残されている。当時それらの省察に美学という名称が与えられてはいなくとも、西洋においては近代に至るまでの美や芸術の基準であった。それらの美学的省察を支えているのは西洋の伝統的な思惟の枠組み、つまり形而上学に基づく美もしくは芸術の規定である。一方ハイデッガーは近代的な美学も、古代ギリシア以来の広い意味での美学も、ともに形而上学に基づくものとして連続した理解のもとに規定している。

(7) ハイデッガーにとって気分 (Stimmung) や情態性 (Befindlichkeit) における存在様態の把握というモチーフは『存在と時間』にも見出せるが、ここでもそれは踏襲されている。また、このモチーフは一九三四年から三五年にかけての講義『ヘルダーリンの賛歌』『ゲルマールニエン』と『ライン』においても見られ、詩作の根源としての根本気分 (Grundstimmung) という立場から詩の考察が行われている。

(8) ハイデッガーはニーチェ講義において、このデュオニュソスのものを主題的に扱ってはいないが、ニーチェの芸術省察においてデュオニュソスのものは前後期を通して一貫して中心概念であり続けている。ニーチェの前後期を通してデュオニュソスのものについては以下の論文を参照。大石昌史「ニーチェにおける芸術の「形而上学」と「生理学」——「デュオニュソス」なるものをめぐって——」(『美学』第一五〇号、一九八七年)

(9) 「感情状態としての陶醉は、まさに主体の主体性を突破する。美に対して感情をもつことの中に、主体は自己自身を乗り越え、もはや主体的でもなく主体でもない。逆に言えば、美とは単に驚嘆して眺める表象作用の現存の対象ではない。それはある気分へと決定づけるものとして、人間の状態を満たし規定する。美は、隔たりを保ちつつそれ自体で存立する「客体」の圏域を破碎し、客体を、本質的かつ根源的に「主体」と表裏一体のものとする。美はもはや客体的でもなく、客体的でもない。美的状態は、ある主体的なものでも、またある客体的なものでもない。「陶醉」と「美」、この二つの美学的基本語は、同じだけの

拡がりをもって、一切の美的状態を、そしてこの状態の中に開示されかつこの状態を主宰しつつあるものを名ざしているのである」(GA43, 143)

(10) ハイデッガーの解釈するニーチェ美学においては、カント美学との相違ばかりが指摘されるわけではなく、本論では触れなかったが、この第一講義においてハイデッガーは美の本質の解明としてカントの「判断力批判」における美の規定の存在論的射程が考察している。このことについては以下の論文を参照。小林信之「ハイデッガーと美への問い——無関心性をめぐって——」(『美学』第一九三号、一九九八年)

(11) ここではもはやプラトンに即して美と芸術の関係が問われてはいないものの、ニーチェ美学においては芸術的創造の本質は「作品」という形での美の陶酔的産出」(GA43, 133) であり、ハイデッガーはプラトンの教説においても「芸術と真理の関係は、正しく置けば美と真理の関係、ひいては芸術と認識のそれである」(GA43, 244) と述べている。

(12) 『芸術作品の根源』においては以下のように述べられている。「美とは、真理が非隠蔽性として現成する一つの仕方である」(GA5, 43)

(13) この美と存在への注視というモチーフに関しては、上述したハイデッガーによる「判断力批判」の考察においても指摘できる。

(14) また、コロニーは第二講義以降で扱われる永遠回帰というニーチェの思想からも、芸術としての力への意志の解釈を正当化しようと試みている。Tracy Colony, *Time and the Work of Art: Reconsidering Heidegger's Auseinandersetzung with Nietzsche, Heidegger Studies* Vol.19, 2003.

(ちかおか・もとあき 同志社大学・大学院文学研究科・博士課程)