

## 「芸術の終焉」のあと

— A・C・ダントとH・G・ガダマー —

近藤重明  
(哲学研究室)

いくつかの翻訳を通じてわれわれに馴染みのアメリカの社会学者アルヴィン・トフラーは一九六四年芸術社会学的研究『カルチャー・コンシューマーズ』<sup>(1)</sup>を出版している。この研究はアメリカの社会的変貌に伴う文化、その一部である芸術享受の変化を明らかにしようとするものである。トフラーが視野に入れているものは、第二次世界大戦後の、未だベトナム戦争に深入りする以前のアメリカ、最も繁栄した時期のアメリカである。この研究によると、経済的にはアメリカに中産階級が成長し、所得の全体的配分が、それ迄のピラミッド型からダイアモンド型、つまり三角形から八角形へと移行し、大衆社会が実質的内実をもつに至ったとされる。こうした背景のもとに、文化（芸術）享受が、このようにして生じて来た中産階級、特にプロフェッショナルと称せられる人々の間に浸透する。トフラーによれば、それ迄のアメリカ社会では、少数の金持階級と疎外されたインテレクチュアルが主として芸術にかかわりをもったにすぎないし、女性が主として享受者であった。しかるに大衆社会状況下において、芸術享受が一般化して来ていることをトフラーはさまざまな社会調査—マーケット・リサーチに似た—をもとに実証的に明

らかにしている。例えば従来女性中心だったオーケストラ鑑賞に中年男性が進出して来ていることや、美術館に若い夫婦が多く訪れること、アブラムスのような美術出版社の刊行物が従来では購入しなかった層に購入されていること等、詳しく実証されている。トフラーはこうした現象を「芸術のデモクラティゼーション」と呼び、書名に象徴されているように、こうした芸術享受は、消費財、特に高級品の消費と連動していることにも注意を促している。こうした現象はわが国でも或る程度みられるところであるが、六〇年代に「文化」の消費がアメリカ社会に相当程度行き亘るようになったことが判明する。

こうした現象と併行して、アメリカが美術市場の世界的中心となり、若い美術家がアメリカ、特にニューヨークに集ることになる。アメリカが史上はじめて美術史上独創的と思える作品を生み出したと言われる抽象表現主義の美術家の活躍がみられる。こうした美術家達の生活を扱った社会学的研究によると、抽象表現主義の第一世代と第二世代では、美術家の生活スタイルのみならず人格的特徴さえも大きく変化したとされる。大まかに言えば、トフラーが疎外されたインテレクチュアル—彼ら

は疎外されたが故に貧しく粗暴でもあったことだろう—の変貌である。そのことは作品の価格の変化にもみられる。交通事故のため早世した、抽象表現主義最大の画家と目されるJ・ポロックは金がやって来る前に死んだ「可哀想なジャクソン」である。

しかしながら、こうしたアメリカにも、ほとんど作品を創らず、芸術の可能性を疑い、終日チェスをして過したM・デュシャンのような芸術家もいたのである。

トフラーが研究対象とした時代以後アメリカ社会も大きく変貌したことはわれわれもよく知っている。それも単純ではない。抽象表現主義以後、アメリカの美術も例えばポップ・アートのごときものを生み出す。ポップ・アートの哲学的意味付けと自らの芸術哲学の構築を試みるアメリカのアーサー・C・ダントは「芸術の終焉」について屢々語っているが、それは社会学的な文脈ではなく、哲学的な意味である。

「芸術の終焉」は、周知の通り、絶対精神が感性的段階から表象的段階に移行する時生ずるとするヘーゲルの洞察であり、ダントもこれを承けての立論をしている。それは一世紀以上も前に言われたことである。ヘーゲルの母国ドイツではハイデガーが一九五〇年に「芸術作品の起源」においてヘーゲルのこの思想に言及している。「詩人たちは沈黙しているのか」、「形象の沈黙について」の著者で、ハイデガーの影響を自任するH II G・ガダマーも現代の芸術状況を踏え、この問題に発言している。本論はアングロ・アメリカの代表的思想家ダントとヨーロッパ哲学の伝統に倅さず巨匠ガダマーの「芸術終焉」以後の問題の把え方を問題としている。

## I

A・トフラーの『カルチャー・コンシューマーズ』出版の年（一九六四年）「ザ・ジャーナル・オブ・フィロソフィ」（六一巻）に、「現実的なものの芸術的権利保障 芸術世界」なる論文を発表したA・C・ダントは、当時アメリカ美術界に登場して間もないA・ウォホルの「ブロックス」を含むアメリカ美術界の動向を哲学的に問題としている。この論文において、後に発表されることになる著作の基本的考え方、あるものが芸術作品か否かを決めるものは理論、芸術の理論史を踏えた理論であるという考えを展開している。後に彼はウォホルを含めたポップ・アートの哲学的意味付けを含む広汎な芸術哲学を『日常性の変容』、『芸術の哲学的権利剥奪』<sup>(3)</sup>、批評集『芸術の現状』<sup>(4)</sup>で発表することになる。

ダントはアメリカ分析哲学の雄R・カルナップに教えを受け、分析哲学の系列に算えられるが、カルナップについて「彼にとっては哲学とは科学の形式的言語を作り上げることを目指すものであった」と語っている。続けてカルナップにとって、単に幻想を作り出す哲学は根絶すべきものと解されていたとするダントは、「芸術の哲学は哲学の心臓部である」<sup>(7)</sup>とさえ言い、芸術に対する偏愛を隠くそうとしない。現在彼はN・グッドマンと並んでアメリカを代表する芸術哲学者と言ってよい。

カナダ・オタワ大学のP・マコーミックは「アングロ・アメリカの現実の芸術哲学は、ヨーロッパの伝統と同様、多様な増殖をしているもの、とにもかくにも双方の傾向の行きつくところは、理論、歴史、実践の間の関係が注意深く議論されている点で変りがない」という出だしで、「開削点—ハイデガーと現実の芸術哲学—」（一九八九年 アレキサンダー・フンボルト財団シンポジウム『ハイデガーの哲学的現実性に寄せて』）を始めている。彼の言うアングロ・アメリカ側の芸術哲学の

代表はネルソン・グッドマン、アーサー・ダント、リチャード・ウォルハイム、フランシス・スパーショットであり、対するにヨーロッパ側の代表はハンス・リオルグ・ガダマー、ポール・リクール、ジル・ドゥルーズ、フランソワ・リオタールであるが、これらの人々に方向性を与えたものはハイデガーの後期の作品だとする。<sup>(9)</sup>しかしマコーミック論文の中心を為すものは分析哲学からA・ダント、ヨーロッパ側からはG・H・ガダマーである。

ガダマーがハイデガーの系列にあることは言うまでもないが、ダントをどのように位置付けてよいかは疑問のあるところである。両者とも芸術に深くコミットしていることはたしかであるが、両者ともその著作において互に言及するところはない。マコーミックの両者の関連付けをまづみてみたい。

彼はダントの本質的提案を次のように纏めている。

1. 単なるものと芸術作品との本質的な区別は、解釈の産物である。
2. 解釈とは、分類をすることでも、作品を単に説明することでもない。解釈は、物質的対象を芸術作品につくり変えることによって作品を構成する。

3. より厳密に定式化すると、解釈は作品の同一性を創設し、解釈によってはじめて構成された芸術作品に、対象のどの部分、どの標識が属するかを規定する。

4. 発端時に獲得され、作品の同一性を規定する解釈のみのり多い諸々の成果は、更に進んだ解釈によって解釈されるものとして作用する。

5. 芸術史の変転する諸々の解釈は、あらゆる解釈が本質的に歴史的であることを、指し示す。

マコーミックの総括の中心概念は「解釈」であることは明瞭であるが、

これは「現実的なものの芸術的権利保障」で理論と言われたもので、その後のダントの著作では解釈と言われることが多い。あるいは解釈された結果が理論ということになるだろう。

ダントの立場に対し、マコーミックはガダマーの立場を以下のように要約している。

1. 解釈学的了解の本質的、歴史的な制約性は、現在と過去の地平融合における改新と伝統との弁証法的統合から生ずる。

2. 了解のプロセスは、「表現」、ダイシユテルンク、呈示、認識能力のごとき根本概念が由来する「解釈」の検討の枠内で遂行され、同時に伝統自身の核心概念の検討を求める。

3. こうした種類の思惟の転換のためには、語りとしての言語と対話としての言語との間の区別に中心的役割を割り当てなければならぬであろう。

4. 了解のプロセスにおける言語の対話的関与はわれわれをして、言語の二つの真理モメントの間にさらに広い区別を考慮させる。二つのモメントの間の相違とは、命題において思念されたものという意味での真理と存在者の非隠蔽性としての真理との間の相違のことである。

5. 解釈学的了解は、主として、非隠蔽性に対応する。それは芸術作品に固有の、存立し続ける特殊な存立性に対応する。それは、作品の不可避的で本質的な過去性を排棄するわけではなく、そうした過去性を存立させる。

以上、マコーミックによるダントとガダマーの主として解釈概念の要約をみて来たのであるが、これにおいて、両者の相違はすではつきりしているといつてよい。ダントの言う解釈は作品の製作に専らかわっているのに対し、ガダマーのそれは現存する作品と、それに対するわれ

われの側との関係にかかわっていると云ってよいであろう。

ダントはその表題からしてそれと知られる『芸術の哲学的権利剥奪』に「芸術の終焉」なる一章を、また『芸術の現状』のエピローグに「芸術の終焉へのアプローチ」を置いている。こうした、常ならざる彼の言説はきわめて注目を惹くところであるが、その背景にポップ・アートの後登場して来た新表現主義の芸術動向がある。又ガダマーも現状芸術の一般的傾向に対し、ダントとは違った見方であるが、或る断絶を認めている。彼らの解釈理論とのかかわりにおいてこの現象について彼らの理解をみて行こう。

## II

ダントが「芸術の終焉」を問題とするとき、そのような考えの先駆者としてヘーゲルの言説を掲げている。現代の代表的美術家E・ゴンブリッチはヘーゲルならびにヘーゲルの傘下にある美術史家に批判的に、美術史をヴァニティ・フェアの歴史とみなしているが、この考えもやゝ逆説的などころがあつて、美術史をイリュージョンの心理学によつて裏付けられた再現方法の発明の歴史ともみている。こうした反ヘーゲル主義―それは分析美学に共通の志向性であるが―のE・ゴンブリッチにダントは批判的であり、形而上学的なヘーゲルの美学、特にその美術史の把握に共感を示す。このことは『歴史の分析哲学』<sup>(2)</sup>において、単なるクロニクルとしての歴史―これは終ることのない、したがつて始まりもない連続としての歴史―に対し、ヘーゲルの歴史哲学―これは物語としての歴史である―に共感を示すことにも表われている。美術史が何らかのイノヴェーションの連続とみるならば、そのイノヴェーションがどのようなものであれ―それがゴンブリッチ的な再現のためのイリュージョンのイノ

ヴェーションであれ、技法上、技術上のイノヴェーションであれ―終焉を語ることはできない。その場合美術史は発展途上にあるものとして書かれることだろう。しかし印象派の描法とフランドル黄金時代の描法の相違は明瞭であるが、両者の違いは単に絵画技法の進歩とはみることができない。フランドル絵画に比すれば再現の技術という点で印象派は遠く及ばない。印象派はフランドルの描法とは違った描法を志向しているのであり、そこから技法が決定されて来ることになる。

さて、ヘーゲルに影響を受けたと言われるクロッチェの芸術の表現説に対してもダントは批判的である。芸術の表現説、つまり芸術は感情のコミュニケーションであるとする立場の場合、芸術が歴史を有するということとは芸術の本質を為さないとダントは言う<sup>(3)</sup>。これらの諸説に対しダントは次のように言う。「彼(ヘーゲル)の思想は、真正の歴史の連続性、まさしく一種の進歩が存在するということを要求する。問題となつている進歩は、知覚的等価物の次第に洗練されていくテクノロジーのそれではない。むしろ認識<sup>コグニティブ</sup>的な進歩、そこでは芸術はある種類の認識に前進的に近付くということが了解されるところの進歩といった種類のものが存在する。認識が達成されると、芸術に至るいかなる地点、あるいは芸術のためのいかなる必要も存在しないことになる。芸術は或る種の知識に到達するに際しての通過点なのである。その場合、問題はこうした認識はどのような種類のものかということであり、その答えは、一見したところ失望的に聞えるかもしれないが、芸術とは何かという知識なのである。…歴史は自己・認識の到来を以つて終る。…芸術はそれ自身の哲学の到来を以つて終る。」<sup>(4)</sup>このダントの言葉はヘーゲルの立場に彼が如何に共感しているかを示していると言つてよいだろう。

ダントはこういう認識にもとづいて、二十世紀の芸術運動の激しさについで、フォーヴィズム、キュービズム、ヴァーティシズム、シンクロ

ニズム、抽象主義、シュールレアリズム、ダダ、表現主義、抽象表現主義、ポップ・アート、オップ・アート、ミニマリズム、ポスト・ミニマリズム、コンセプチュアリズム、フォート・レアリズム、アブストラクト・レアリズム、新・表現主義のいった諸派が輩出し、場合によっては一つの主張の命運が五ヶ月しかなかったことをあげ、芸術とは何かという問いに芸術家が如何に没頭したかということを明らかにしている。

ダントはこれらの運動の内、特にポップ・アートの重要性を強調し、ポップ・アートこそ芸術の自己・認識そのものであり、それ以後の芸術運動にかんしては「勿論、芸術・製作は存続するだろう。しかし芸術・製作者は、芸術のポスト・ヒストリカルな時代と呼べるものの内で生き、われわれが到来を期待しつづけた極めて長い期間、歴史的な重要性あるいは意味を欠く芸術作品を存立させることだろう」と言う。彼がここでポスト・ヒストリカルな時代の芸術として、そしてその現象が彼にこのような判断に至らせたものとして、一九八〇年代に登場して来る新・表現主義を取り上げられる。

ここには終焉の悲しい響きがある。だが見方を変えれば、それは喜びでもある。このダントの説は、キリスト教的終末論を想わせる。あるいはそれは又ギリシア的な純粹思想の至福ともみえる。いずれにしても、このような極端な思想にはゴンブリッチも、パノフスキーもリーゲルも同調しえないであろう。パノフスキーやリーゲルもヘーゲルの精神史の影響下で美術史を構想したのであるが、このようなヘーゲル解釈―芸術が哲学となったという―には仰天することだろう。

またヘーゲルの芸術の終焉宣言以後、美術史にかぎっても、美術史上稀有の華々しい展開がみられたことは、先のダントの言う二十世紀の美術史のさまざまな運動に明らかであるが、しかしこれもダント的に考えれば、「芸術とは何か」の認識に向っての、つまり終末に向っての最後

のあがきの壮絶さと解されるかもしれない。

### III

「芸術は単なる時間潰しや娯楽として利用される。それはわれわれの環境の美化、それはわれわれの人生の外的条件にとって人生を高める表面の刻印か、あるいは他の主観の上にデコレーションによって位置を与えられる強調のいずれかである」という言葉を引用し、「ブルラリズムの時代がやって来ている」とダントは言う。『芸術の非人間化』でオルテガ・イ・ガセットも軽薄となった芸術について語っているが、オルテガはこの軽ろやかさが弁証法的に身を翻す可能性を捨ててはいないが、ダントにとっては終焉後の芸術は最早悩むことのない饒舌でしかないだろう。

ダントにとってM・デュシャンはとりわけ重要な芸術家であり、「芸術とは何か」について深刻に悩んだ芸術家と位置づけられているが、現代の芸術状況について深刻な反省の上に立って、これからの脱却を意図するH・G・ガダマーにとっても又重要な芸術家である。しかしデュシャンの意味付けはダントとガダマーとは或る意味で正反対なのである。ガダマーはヘーゲルの芸術の終焉説を、芸術の自明性と共同性<sup>ゲマインシャフト</sup>が失なわれた十九世紀以後の歴史的・社会的状況の証言と受けとっている。この観点でデュシャンも扱えられる。ガダマーは彼の名著『真理と方法』において、カントに代表される近代美学を芸術の主観主義化ととらえ、それが先の芸術の自明性や共同性の喪失につながって行くこととみている。その観点は極めて歴史哲学的であり、その限りではダントの立場と共通のものがある。しかし両者の歴史哲学はまったく逆のものであるように思える。そのことは解釈概念にも端的にあらわれていると言える

だろう。

ガダマーの『真理と方法』において芸術の取扱いは発端に置かれ、歴史、言語と続く。そして『真理と方法』という表題の通り、この著作は「真理」と「方法」の問題が絡み合って展開される。一面でこの論及の仕方は煩雑であるが、他方極めて周到で堅固な構成になっている。マコーミックはこの『真理と方法』に対し、後期ガダマーの芸術哲学の成果と解す<sup>(2)</sup>。『美の現実性』—シュピール、シンボル、フェスト<sup>(3)</sup>を対置しているが、『美の現実性』に表わされるガダマーの思想は『真理と方法』において十分に展開されていて、後期ハイデガーと言うような意味で後期思想とは言えない。ここでは『真理と方法』の複雑な構成を避けるために『美の現実性』—これは講演にもとづいたという事情もあるだろう—を手掛かりとしてガダマーの芸術哲学を芸術の終焉というヘーゲル的命題を念頭に辿ってみることにする。

ガダマーはデュシャンやP・セランの如き芸術家にみられるアンティ・アートの方向性を伝統とのつながりにおいて考察することを課題として掲げる。彼はデュシャンのいわゆるレディ・メイドに注目し、伝統美学がこうした現象の理解には端的に役立たない、「…より根源的な人間の経験への遡及が必要であることは明らかである」として、副題に掲げられたシュピール・シンボル、フェストなる概念を以ってこうした問題に答えようとしている。それはまた「芸術についてのわれわれの人間学的基礎とは何か<sup>(5)</sup>」という問いに対する答えでもある。

## V

「……シュピール（遊戯）は人間の生の基本的要素であり、したがってシュピールのエレメントなるものがなければ、人間の文化一般が考え

られない<sup>(1)</sup>」というガダマーは「光のたわむれ」「波のたわむれ」という自然現象としてのシュピールにも注目する。それは目的のない運動、自己運動であるとし、自己自身の内に運動の衝動を有することこそ生命的なものの特性とみたアリストテレスを引き合いに出している<sup>(2)</sup>。シュピールは無機的自然、有機的自然そして人間を貫く根源的現象であり、横溢の性格を有し、結果的に表現的である。しかしガダマーは、自発的力によっているシュピールが目的定立的理性と対立するわけではないと解している<sup>(3)</sup>。さらに彼はシュピールにあつては、シュピールする自己が傍観者へと移行することでコミュニケーションの第一歩となる<sup>(4)</sup>とする。

ガダマーはこうした汎通的にみられるシュピール現象を芸術現象の根源と見立てることで、現代の芸術現象をも説明することができる<sup>(5)</sup>とみている。以下彼の主張の一部を取り出してみよう。

「傍観者、消費者、大衆が芸術作品に対してとっている距離感を打破しようとするところに、現代芸術の根本的衝動の一つがある。」<sup>(6)</sup>ガダマーのこうした主張の背景として、ヘーゲルの芸術の終焉説に見合う、社会の産業化、商業化の進展に伴う芸術家の疎外という事態があり、そこから一方では教養宗教としての芸術と他方では挑発としての芸術との間に分裂が生ずる<sup>(6)</sup>。ガダマーのこうした把握はヘーゲルの終焉説を社会変貌に結びつけすぎのではないかと思われる。十九世紀にあつて、芸術家はこうした変化には無神経であり、例えばターナーの機関車やモネの停車場、総じて印象派の画家たちはこうした社会変化に伴う生活の変様、例えば水辺でのピクニックのごときものに喜びを見出し、比較的上流の人々の共感が得られていたかの感がある。ジャポニスムの流行は孤立的芸術家の間での流行というよりは、上流社会に共通の現象だった<sup>(7)</sup>のである。

芸術家の社会からの疎外が判然とするのは画家で言えば後期印象派の

ゴッホ、ゴーギャン、セザンヌ等からであるが、たしかに次第に芸術家の社会からの疎外が進行していったことは妥当と言ってよい。伝統的共同体の解体に伴って教養宗教団とも言うべき共同体と挑発を旨とする、言うならば革命集団との分裂というガダマーの指摘は意味であるが、いずれも伝統的共同体からすれば鬼子とも言うべきエリート集団であることには変りがない。

ガダマーは十九世紀、二十世紀の社会変貌の詳細を明らかにすることを意図しているわけではなく、シュビールの共同性の性格を波及しているわけであるから、シュビールの問題に戻ろう。ガダマーは、「シュビールにはミットシュビールする者が共存している」ことを更に進めて、作品とその受容者の関係を、「どの作品も、それを受容する各人に、いわば一つのシュビールの空間を許し、受容する人はその空間を充実しなければならぬ」と言う。彼はこうした事態を協働性 (Mit-tätigkeit) と規定する。こうした協働性は、ギリシア悲劇—ギリシア悲劇は演者と観者と、両者を仲介するコーラスとに分裂している—以前の、古典学者の指摘する全員によるダンスにおいてよく実現されている。いずれにしてもそうした共同体は歴史的には古く、次第に崩れて行ったこと、そしてその代りとして宗教教団の共同体やポリスのごとに政治共同体が登場するが、それも次第に崩壊する。ガダマーはこうした事態に対応する現象として「指示の無規定性」をあげる。指示の機能をゲーテとシラーはシンボリックと規定していると言うガダマーは次にこのシンボルを問題とする。

## V

シンボリックのギリシア的語義は、割符としての陶片のことだとガダマー

は言う。これはギリシア世界で通用していた愛の神話的説明、すなわち元々一体であった球状の存在が神々によって二分されたため、片棒を求める話、と結びついている。この場合片棒がシンボルということになる。現今のシンボリックの語義は直接的に経験できないものの指示であるが、これはガダマーによれば、古典的言語使用からするとアレゴリーである。「これに対してシンボル、シンボリックなものを経験とはこの個別的なもの、特殊なものが、存在の破片の如き様相を呈しながら、それに対応するものを救済と完成に向けて完全化することを約束することを意味する。」<sup>(4)</sup>

彼はヘーゲルの「イデーの感性的顕現」に深いシンボリックの意味を見出すものの、それを「観念論的証し込み」として斥け、代りにハイデガールの「指示と隠蔽の対抗」にシンボリックなもの、特に芸術におけるシンボリックなものを基礎付ける。<sup>(5)</sup>

しかし、「シンボリックなものは意味を指し示すだけでなく、それを現存的にする、すなわち再現する」と言い、それとの関連からミメシスを単なる模倣とは違って、或るものを表現にもたらずというギリシア語本来の意味で解釈する点において、ヘーゲルの意味合いをも捨ててはいない。ただこの現在化—ギリシア宗教における臨在が直接的というよりは、聞き合いのうちに見え隠れするという臨場感に彼が注目している—と解される。それは彼がそれをパラドクシカルな指示とも言うところにも窺える。<sup>(7)</sup>

シンボルと先に取り上げたシュビールとの関係については「シュビールは常に自己表現である」点と、シンボリックなものとしての芸術作品が自らの内に言わねばならないものを見出す、つまり自己表現するという点で、共通の性格を認めている。ガダマーはシンボリックなもの、或るものにおいて他のものが考えられるアレゴリーを峻別したが、シンボル

的なものの典型例として絶対音楽を取り上げる。<sup>(9)</sup>絶対音楽は非対象的芸術であるにもかかわらず、「それはいささか平板」とか「ベートーヴェンの後期のカルテットのようには、それは実に偉大で深い音楽である」とかと言えぬ芸術作品である。彼が絶対音楽と現代の非対象的絵画にもシンボリックなもの例をみていることは確かである。

## VI

今迄みて来たように、ガダマーは現代芸術——例えば非対象絵画——にもシュピールやシンボルの性格を認めようとしている。これらは、ガダマーの説くところによるとアルカイックなものであるが、現代においてもそれはたゞは姿を変えながらも現存している。これの読み取りが解釈ということになるだろう。ミメーシスの根源的意味の抽出——これは古典文献学者も指摘するところであるが——だけでなく、この根源的意味が単なる模倣という意味へと変質していくことの解明と根源的意味の回復といわゆる解釈学的行為だと言えらるだろう。

この論考の最後にフェスト（祝祭）と芸術現象とのかわりが扱われる。「フェストは共同性であり、その完結した形式での共同性自身の表現である。」<sup>(10)</sup>フェストは宗教的概念であるが、古代にあって宗教と芸術との一体的関係は、ヘーゲルの、ギリシア宗教は芸術宗教である、という言葉に端的に示され、多くの古典学者が認める事実である。ガダマーもワルター・F・オットーとともにK・ケレンニを引き合いに出して、フェストと、特にその時間性という点に注目して、芸術との関係を追求している。

「祝われ、相互に溶け合うモメントの持続に細分されないというところがフェストの時間性格である。」<sup>(11)</sup>このベゲーウングは自由に処分でき

ない時間である。彼はまた一種の反復がフェストに特有であると言う。例えば教会年という時間秩序においてフェストは反復するが、しかしこの時間秩序を可能にするのもフェストだとされる。<sup>(12)</sup>

ガダマーはフェストの時間性と異なる時間性の例として退屈<sup>リテンツィオン</sup>の反復のリズムは苦痛な現存として経験される——をあげる。そして「それと並んでまったく別の時間経験が存在する。それは私にはフェストとも、また芸術とも最も深いところで同族であるように思える。私はそれを、充実の必要のある空虚な時間とは区別して、充実した時間、あるいはまた独自時間と名付けたい。」<sup>(13)</sup>彼はまたこの時間は生の根本規定——幼年期、青春、成熟、老年、死——であるが故に、誰でもが知っているものと言う。<sup>(14)</sup>そして「芸術の経験は、われわれの思惟にあっては、常に生の根本規定に途方もなく近く、生はまた有機的《存在》性格を有する。」<sup>(15)</sup>ここから《芸術作品は何らか一つの有機的統一である》ということが導き出される。この統一のすべての部分は第三の目的に下属するのではなく、自らの自己保持と生動性に奉仕する。彼はこの事態をカントの「目的なき合目的性」の表現の内にも見出ししている。<sup>(16)</sup>

フェストについてのガダマーの論究は、共同性にはじまり、その時間性と芸術作品の時間性の同類性に移り、専ら芸術作品の特性の探究の後、芸術作品の時間性格を総括するに際して再びハイデガールの逗留<sup>フットツァーレン</sup>の概念を以て締めくくっている。「芸術作品の経験は、われわれが芸術作品にあって特殊な種類の逗留を学ぶことを纏っている。それは退屈にならないということによって特徴付けられる逗留である。……芸術の時間経験の本質は、恐らく永遠性と名付けられるものに対するわれわれにふさわしい、有限的対応であるであろう。」<sup>(17)</sup>

## VII

一九八四年四月ライデン大学で催されたハイデガー・シンポジウムは『哲学の死についてのハイデガーのテーゼ』についてであり、一九八九年に出版された。その序文によると一九六四年ハイデガーは「哲学の終焉と思惟の課題」になる講演において、「哲学は現代に終る。哲学は社会的に行為する人間存在の科学性のうちにもその場所を見出ししている」と述べている。このシンポジウムでガダマーは「哲学の始まりと終り」において「常に彼（ハイデガー）はギリシアの始まりへと戻って考えていた。ハイデガーのギリシア的始まりの意味を眼中に把えない者は、後期のハイデガーを、実際、理解することはできない」と語っている。

「哲学の終焉と思惟の課題」に先立つ一九五三年、バイエルンの美術アカデミー主催の『技術時代における芸術』と題された連続講演で、ハイデガーは「テヒニクへの問い」と題して講演をしている。彼はギリシア語テクネーの本来の意味は、存在者の輝きの内に真理を呈示するエントベルゲンのことであったことを明らかにし、そこからテクネーがポイエーシスと同義であることを導出する。現代的意味でのテヒニクに対応する言葉ーギリシア語にはこれに対応する言葉はなかったことになるが――は、ハイデガーによるとゲ・シュテル (Ge-stell) であり、それがエントベルゲンを覆って、真理も美もあらわれることを根絶しにする危険について警告する。しかしハイデガーはヘルダーリンの「だがしかし危険のあるところ、救済するのそまた生れる」を繰返し、「危険に近づけば近づくほど、救いの道は明るく照りはじめ、われわれは一層問うものとなる。何故ならば、問いは、思惟の敬虔さだからだ」と締めくくっている。

『美の現実性』のガダマーはハイデガーの道歩んでいることは、テ

ヒニクをギリシア的テクネーにおいて問い直す方法と同じ方法を採用しているところに端的にみられる。その方法とは解釈に外ならない。『真理と方法』の有名な箇所ではガダマーは次のように言っている。「……もはや直接に自分の世界にはないが、その世界のなかで、その世界に向って自己を表明するものすべて、したがって、あらゆる伝承、芸術、法律、宗教、哲学などその他のあらゆる過去の精神的所産はそれが本来もっていた意味から疎遠なものとなっており、それゆえ説明し媒介する精神を必要とする。この解明する精神をわれわれはギリシア人にならって、神々の使者であるヘルメスの名に因んでヘルメノイティクと名付けるのである。」<sup>(4)</sup>

以上のような意味で解釈は、ハイデガーの場合もガダマーの場合も起源に向けての解釈である。これに対し、ダントにあつては、たしかに歴史を媒介とする点ではガダマーと共通しているが、理論形成のはたらしとして解釈が把えられている。その点においてダントの場合、芸術の歴史も科学の歴史と似た姿をとるのではないかと思われる。しかしダントは科学の終焉については何も語っていない。しかし科学が単に利便のためのみあるならば、単に装飾のために芸術があるのと同様、科学の終焉ということもあるのかもしれない。その場合も科学は哲学となって終焉するのだろうか。

### 註

- (1) Alvin Toffler, *The Cultur Consumers* (St. Martin Press) 1964 年著者はこの原著ではなく M. C. Albrecht, J. E. Barnett, M. Griff (ed.) *The Sociology of Art and Literature* (Gerald Duckworth) 1970 年に収められた抄録を用いている。

- (2) The Sociology of Art p. 489
- (3) Martin Elkoff, The American Painters as a Blue Chip, The Sociology of Art and Literature p. 311~22
- (4) *ibid.*, p. 313 因みにボロニッチの価格が、エルロンによれば、彼の自動車車板(一九五六年)の2年前には八〇〇〇ドルが一九六〇年は一〇〇〇〇ドルに、その三分の一に落ちた。p. 314
- (5) この三部から成るハッセーは彼がナチズムに深く関与していた時期(一九三五年十一月フライブルグ、三六年一月チューリッヒ、一九三六年十一月フランクフルト)で行なわれた講演にまつてのこと。なお、クーゲルの「芸術の終焉」について言及のあるヘビロートは一九五〇年『林道』(タロスターマン社)に収められる時、加えられたものである。なお「芸術作品の起源」の歴史学論議については、Robert Barnasconi, Heidegger in Question: The Art of Existing (Humanities Press) における以下の The Greatness of the Work of Art を参照。
- (6) H.-G. Gadamer 『Verstehen und die Dichter?』(1970), Gesammelte Werke 9 Ästhetik und Poetik S. 362~366 (J. C. B Mohr) 『Von Verstehen und Bilde』(Kleine Schriften II (Mohr) 1967 S. 227~234

I

- (1) J. W. Bender, H. G. Blocker (ed.) Contemporary Philosophy of Art Readings in Analytic Aesthetics (Prentice Hall) 1993 p. 199~207, Arthur C. Danto, The Artistic Enfranchisement of Real Objects: The Art World
- (2) Arthur C. Danto, The Transfiguration of the Commonplace (Harvard Univ. Press) 1981
- (3) A. C. Danto, The Philosophical Disenfranchisement of Art (Columbia Univ. Press) 1986
- (4) A. C. Danto, The State of the Art (Prentice Hall) 1987
- (5) A. C. Danto, The Philosophical Disenfranchisement of Art p. 168
- (6) *ibid.*, p. 168
- (7) *ibid.*, p. 169 彼はまた「……芸術が存在するかぎり、同様に哲学の場所も

また存在しなくてはならない。このことによって私は、芸術作品といった種類のものは自然的な種類のものを構成するのではなく、むしろ「したがって芸術作品」と他の事物との間の区分は究極的には科学の事柄ではない、ということに「意味づけよう」と記す(p. 169)

- (8) Peter McCormick, Durchbruchpunkte Heidegger und die Aktuelle Kunstphilosophie, Zur philosophischen Aktualität Heideggers-Symposium der Alexander von Humboldt-Stiftung vom 24~28 April 1989 in Bonn-Bad Bodesberg Bd. 3 Im Spiegel der Welt: Sprache, Übersetzung, Auseinandersetzung hrsg. D. Papenfuss u. O. Pöggeler (Vittorio Klostermann) 1989, s. 54
- (9) *ibid.*, s. 54
- (10) *ibid.*, s. 60
- (11) *ibid.*, s. 66

II

- (1) 拙著『G.ハッセーとユダ・カントリニッチ——「ニキトハーシマンの論議」と「マニチア・ノホム」の論議』(愛媛大学教育学部紀要第19号 第十九巻) 参照
- (2) A. C. Danto, The Analytic Philosophy of History (Cambridge Univ. Press) なお邦訳は本著者未だ記す『論議としての歴史』(国文社)である。
- (3) The Philosophical Disenfranchisement of Art p. 109
- (4) *ibid.*, p. 107
- (5) *ibid.*, p. 108~9
- (9) *ibid.*, p. 111

III

- (1) The Philosophical Disenfranchisement of Art p. 113~4
- (2) Zur Philosophischen Aktualität Heideggers Bd. 3 s. 62
- (3) Hans-Georg Gadamer, Die Aktualität des Schönen Kunst als Spiel, Symbol und Fest (Reclam) 1977 なおこの論議は一九七四年七月から九月までの期間ザルンブルグ大学通問になされた『Kunst als Spiel, Symbol und

Fest(という表題の講演に手を加えたものであることを著者は記している。

- (4) *ibid.*, s. 29
- (5) *ibid.*, s. 29

N

- (1) H.-G. Gadamer, Die Aktualität des Schönen s. 29
- (2) *ibid.*, s. 31
- (3) *ibid.*, s. 30
- (4) *ibid.*, s. 31
- (5) *ibid.*, s. 37
- (6) *ibid.*, s. 8
- (7) 大島清次氏著『ジャポニスム』(美術公論社) 3 「印象派と浮世絵の社会風土」参照。しかしガダマーは「各芸術家も自分と人々、彼らの中で自らが生き、彼らのために創作する、そうした人々との間にコミュニケーションの自明性は最早存続してしまっている」とを意識したのは「すでに十九世紀であった」(s. 8)に鑑みている。

- (8) Die Aktualität des Schönen s. 34
- (9) *ibid.*, s. 34
- (10) *ibid.*, s. 35
- (11) *ibid.*, s. 41
- (12) *ibid.*, s. 41

V

- (1) Die Aktualität des Schönen s. 41
- (2) *ibid.*, s. 42
- (3) *ibid.*, s. 42
- (4) *ibid.*, s. 42
- (5) *ibid.*, s. 44
- (6) *ibid.*, s. 46

- (7) *ibid.*, s. 49
- (8) *ibid.*, s. 49
- (9) *ibid.*, s. 50
- (10) *ibid.*, s. 50

VI

- (1) Die Aktualität des Schönen s. 52
- (2) *ibid.*, s. 54
- (3) *ibid.*, s. 54
- (4) *ibid.*, s. 54
- (5) *ibid.*, s. 55
- (6) *ibid.*, s. 55
- (7) *ibid.*, s. 56
- (8) *ibid.*, s. 56
- (9) *ibid.*, s. 56
- (10) *ibid.*, s. 57
- (11) *ibid.*, s. 60

VII

- (1) M. F. Fresco, R. J. A. van Dijk, H. W. P. Vijgeboom (Hrsg.) Heideggers These vom Ende der Philosophie Verhandlung des Leidener Heidegger-Symposiums April 1984 (Bouvier) 1989 s. 2
- (2) *ibid.*, s. 18
- (3) Die Künste im technischen Zeitalter Dritte Folge des Jahrbuchs -Gestalt und Gedanke-Hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste (Oldenburg) 1954 s. 108
- (4) H.-G. Gadamer, Wahrheit und Methode, Gesammete Werke 1 (J. C. B. Mohr) 1986 s. 170 なお引用は邦訳『真理と方法 I』榎田収氏外訳(法政大学出版局)二四二頁を使用させていただいた。なおガダマーは『真理と方法』

においては現象学的記述にかんしてフッサール、幅広い歴史の地平にかんしてはデイルタイからの影響、そしてハイデガーから受けた衝撃による両者の結合について言及しているが（邦訳 xxxiii）、前述の R・バーナスコーニイはガダマーにとつてハイデガーとヘーゲルの影響が大きいことを記している。

Heidegger in Question, 10 Bridging the Abyss Heidegger and Gadamer

（一九九三年一〇月二二日受理）