

ハイデガーの「陶醉」と「作品」としての有限な現存在

青松茉矢

序

ハイデガーの哲学構想に、ニーチェは多大な影響を及ぼしている。ハイデガーは、1936年から1940年にかけて『ニーチェ』講義を行った。その第一部にあたる『芸術としての力への意志』（1936～1937）は、ニーチェの美学を存在論的観点から読み直そうとする試みである。主に芸術作品に焦点を当て執筆された『芸術作品の根源』（1936）に対し、この講義ではニーチェの創造者の美学に焦点を当てている。

本論で注目するのは美的経験の根本にある「陶醉」という感情である。現存在の気分、情態性と関連づけられたこの経験は、芸術と美の成立条件であり、創造者と受容者の境界を超える。その時、「芸術」や「作品」の概念は、『芸術作品の根源』より一層根源的な範囲まで拡張されている。本稿では、そのように理解される「作品」の根拠を『カント書』に置きつつ、『ニーチェ』講義で扱われる「作品」概念を拡張する可能性を呈示する。

『ニーチェ1』『ニーチェ2』講義で主題となる永劫回帰、力への意志と、『カント書』の純粹自己触発の着想は、例えば村井⁽¹⁾やKerkmann⁽²⁾によって整理されている。『ニーチェ』講義全体を取り込んでいる「永劫回帰」は、「意志」の「事的根拠(Sachgrund)」であり、反対に「意志」は「永劫回帰」の「認識根拠(Erkenntnisgrund)」である⁽³⁾。また永劫回帰の思想は本講義以前からハイデガー哲学の着想源になっており、その一つに「純粹自己触発」がある。この上で本論があえて『芸術への力への意志』の「陶醉」に焦点を絞りながら『カント書』に接続していくのは、以下の理由に基づく：1、ハイデガーの批判対象としての美学を、存在論に拡張することで西洋形而上学を超克しつつも新たな「美学」の考察が可能になる事。そうすることでハイデガーが『芸術作品の根源』で呈したような、美学そのものへの批判を避けることができる。2、「陶醉」とそれに関する「作品」の概念の考察は、美学という学問が一般的に考察する「芸

術」「芸術家」「美」などについての議論を取り込みつつも、西洋形而上学のし主客関係を克服する存在論と美学を融合させている試みの一つである事。3、その思想の萌芽を『カント書』の純粹自己触発に見出すことが可能であると主張できる事。

1. 陶酔

ハイデガーは、『芸術としての力への意志』講義内で、ニーチェが言及する「芸術的状态 (Der künstlerische Zustand)」としての「陶酔」に焦点を当てることで、創造者のみならず、受容者にも適応される美学の可能性をニーチェの著作より引き出す。ハイデガーはニーチェの『偶像の黄昏』から、以下の断片を引用する：

芸術家の心理学について——芸術があるためには、またいかなる美的な行為や観照があるためには、一つの生理学的な前提が不可避である：すなわち、陶酔 (Rausch) である。陶酔はまず、全機関の感度を高めていなければならない：そうでなければいかなる芸術にも至らない。どれほど異なる条件のもとで成り立っているものであれ、陶酔のすべての形態には、そのための (芸術に至るための) 力がある⁽⁴⁾。

これよりハイデガーが呈する命題は、ニーチェの用いる「陶酔」とは美的経験の根本である、ということである。あらゆる芸術・美的状態は陶酔なしでは成立しない。そして「陶酔」とは美的状態の普遍的性質であり、「生理学的前提として」「存在者全体に対して身体的に生きつつ気分づけられて」いる現存在のあり方である⁽⁵⁾。情態性と結び付けられたニーチェ＝ハイデガーの陶酔は、いわゆる酩酊状態や自己喪失状態ではない。自己を喪失するどころかむしろ、「感情」としての陶酔は自分を掴み出し (Ent)、また自身をとりあつめる。(-schlossenheit) 脱自 (Ekstase) することによって、自己をとりあつめる「感情」は、ハイデガーにとっては「気分 (Stimmung)」と同様である。

とりわけ陶酔感情には二つの要素が付け加えられる：陶酔感情は第一に「力の上昇

の感情 (Das Gefühl der Kraftsteigerung)」、第二に「充溢の感情 (Das Gefühl der Fülle)」であるという⁽⁶⁾。ハイデガーはニーチェのこれらの陶酔感情の定義を換骨奪胎して分析を加えていく。

第一に「力」とは、「自分を越え出て掴み出す」意志の力である。すなわち、陶酔感情は本講義での主題である「力への意志」の一様態である。力の上昇は、そのような「自己を超え - 出る - 能力」脱自の能力として「存在者へのその関係の仕方において、存在者自身がより一層存在者的に」経験される関係だというのが⁽⁷⁾、これは即ち「存在者それ自体 (Seienden als Solches)」の露見に立ち会うという経験である。このような存在者との関係はほとんどの場合隠蔽されており、存在者それ自体と関わるという本質的な関係を持つためには、フッサールの現象学的還元などの特殊な哲学的態度をもたなければならない。『ニーチェ講義』では陶酔経験による力の上昇が自分自身に対してそれ自体への露見に立ち会うことを可能にする。

このように、芸術ないし「美的」経験の根本様態である陶酔感情はハイデガーによって存在論的な解釈がされるが、この場合の「美的」経験とは具体的にどのような事態なのだろうか。陶酔と「美」の関係性は、カントの美の無関心性についての理解と照らし合わせて解釈される：「対象への本質的關係そのものは「関心なしに」ということでまさに働き始める。いまや初めて対象が純粋な対象として現れてくる⁽⁸⁾[...]この「現れ」が、「手先存在 (Vorhanden) のうちに來ること」が美であり、「美は陶酔において開示する⁽⁹⁾」。この時「美」はほぼ「存在」と等置してある⁽¹⁰⁾。それでは「美」はこの時、目の前の対象物から現れ出るのだろうか、それとも陶酔状態にある我々の心に表象されるのだろうか。ハイデガーにとって、陶酔と美の関係はそのような主客関係以上のものである。

感情の情態としての陶酔はまさに主観の主観性を打ち砕く。美に対して感情を抱くことにおいて、主観は自己を越え出てしまっており、したがってもはや主観的でも主観でもない。反対に、美は単なる表象の手先の対象ではない。美は規定するものとして人間の状態を徹底的に気分づける。美は、置き去られて孤立的に存立する「客観」の圏域を突き破り、客観を本質的且つ根源的に「主観」に帰属さ

せる。美はもはや客観的でも客観でもない。美的状態は何か主観的なものでも何か客観的なものでもない。陶酔と美という二つの美学の根本用語は、おなじ広がりをもって、全美的状態と、美的状態のうちで開示され且つ美的状態を主宰するものとの、指し示しているのである⁽¹⁰⁾。

主客関係が破壊された今、陶酔感情は創造者と受容者の区別をも破壊する。陶酔感情自体は現存在の根本状態である気分の一様態だが、そこで開示される美＝存在は自身を存在者それ自体としての現存在と、存在者それ自体として出会われた対象物の存在の両方を担う。美の立ち位置を対象物に縛らないことによって、まだ存在者として存在しない着想段階の作品に対しての創造者の感情状態も、実際に作品に対峙した受容者の美的感情も同じ「陶酔」という根を持つものとして捉えらえるのだ。ニーチェがあくまで創造の観点に立ち、受容者は作品を通して創造者の陶酔を追体験することで美的状態になると論じたのに対し、ハイデガーは陶酔の能力をより根源的な存在の開示能力と捉え、創造者と受容者を接続したのである。

第二にあげられた充溢の感情というのは心的内容物が充満している状態を意味せず、「よそよそしいものではない (nicht Fremd)」、すべてに対して開かれている状態を意味する。過不足のない充溢の状態は現存在が気分 (Stimmung) 付けられていること、すなわち調律 (stimmen) されている事態を指す。つまり陶酔感情は存在を開示する状態でありながら、奇異で馴染みのない特殊な感情でもない。自身を存在者それ自体として、それらの存在が開示される可能性に対して我々の心が開かれているという状態なのである。

以上のように陶酔の分析を通して、ハイデガーは既存の「美学」的なものを、存在論まで拡張した。ハイデガーは陶酔を「あらゆる行為と観照、受け止めと呼びかけ、伝達と自己解放のあらゆる能力のあらゆる上昇の相互的浸透」であると帰結する⁽¹¹⁾。これはまさしく「美的経験」というものを、作品と対峙した際の我々の鑑賞体験や、芸術家による創作体験などに分割されるような論者主体の視点の違いを乗り越えた先に置いていることを言い表している。『芸術としての力への意志』における美的経験は、特定の対象に対しての個別的な事象ではなく、美、すなわち存在が開示されて

いる事態の全てを指す。ハイデガーが引き出す「芸術的狀態」としての陶醉は、芸術制作を行う人や、鑑賞の際の没頭状態のような特別な感情ではなく、気分として常に我々の元にあるものだ。

2. 残る課題：「作品」

ハイデガーは創造者の陶醉と自己推進力としての陶醉に限定されていたニーチェの美学を克服し、脱自的、持続的且つ主客関係の脱退、すなわち伝統形而上学の克服としての「陶醉」をニーチェの断片から内在的に再構成した。とくにハイデガーが苦戦したのは陶醉の分析による創造者／受容者の関係の乗り越えの中に「作品」という概念を拡張的に取り込むことだった。陶醉の分析を通して美＝存在は、作品を客体化しつつ鑑賞・創造する西洋形而上学的な美学から逃れて開示されることができるようになったほか、美的経験の範囲を押し広げることになったのだが、その場合の「作品」概念も、芸術家・受容者・事物を取り込む概念に拡張されなければいけなかった。

ハイデガーが指摘するように、ニーチェ自身は作品自体の議論についてほとんど触れていない。かろうじて試みられるのは、創造の過程は即ち作品形成の過程であるということ根拠にし、創造者の美学から部分的に作品を取り出す、という作業だ。例えば陶醉状態にある芸術家はどのように作品を形成するか。芸術家は諸々の素材の主要特徴を、それが美の開示になることを先取的に見て取りながらその特徴を取り出す。陶醉感情において創造が行われる際、芸術家は「諸々の主要特徴を途方もない仕方で駆り出す。」⁽¹²⁾これをハイデガーは「掴もうと美に手を差し伸べること」と表現する。作品はこうした「理想化 (Idealisieren)」の結果である。

芸術家が理想化を行う時、「陶醉はそれ自体において諸々の主要特徴に、すなわちある趣向や接合構造に関係づけられている。」⁽¹³⁾このようにして気分づけられていることそのものを規定するものを、ニーチェ＝ハイデガーは「形」と呼ぶ。形 (forma) はギリシャ語モルペー (μορφή) に対応し、「取り囲む境界であり、限界である。」形は陶醉状態の芸術家の理想化のプロセスを規定する。形 (Form) が、一連の芸術的態度を可能にし、陶醉感情が作品＝存在者を存立させるための型を与えているのである。

存在者の上昇の力と充溢の状態が自分自身を実現する境域を、形が初めて規定し、境界づける。形は、陶酔が陶酔として可能になる境域を根拠づけるのである。形が最も豊かな法則性の最高の単純さとして主宰する場所、そこに陶酔はある⁽¹⁴⁾。

ここで言及される「存在者の上昇の力と充溢の状態」は、一般的な事物＝存在者のそれではなく、『芸術作品の根源』で言われた、作品それ自体が客体化を必要とせず存在を開示する事態を示唆する。単なる存在者は現存在のように感情を持つことはないからである。この時点で、作品と芸術家の境界線は排除され、両者は存在論的に同一化している。

以上のような手順でハイデガーは陶酔感情の分析を通して作品と芸術家の境界線を打ち砕き、ニーチェが行わなかった作品についての分析を試みた。そしてこの時、もはや「作品」は単なる狭義での芸術作品の域を超え、ハイデガーによってニーチェの「美学」は、ハイデガーの存在の哲学に拡張されていると言えるだろう。

先行研究では、本講義『芸術としての力への意志』で言及される「作品」とは、専ら『芸術作品の根源』で取り扱われるような芸術作品のことを指すとして、本講義をハイデガーの「芸術論」として読んできた。例えば Sallis によれば、ハイデガーの『ニーチェ講義』では十分に「作品」の議論を推し進めることができていないが、そのような議論の不足点は『芸術作品の根源』に立ち戻ることで補完されるという⁽¹⁵⁾。しかしここでハイデガーが言及する「作品」を、狭義での「作品」と解釈してしまうことは、陶酔と芸術の関係性についての思索を取りこぼしてしまうことにもなる。作品についての議論を解決するためには、広義での作品についての思索を陶酔感情との関連性を考慮しながら行っていく必要がある。

ハイデガーがニーチェから取り出した芸術についての五つの命題のうちのひとつを確認しよう：「3、芸術は、芸術家の拡張された概念によれば、すべての存在者の根本的出来事である。存在者は、それが存在するかぎりにおいて、自己創造するものであり、創造されたものである。」⁽¹⁶⁾「存在者」は、「創造されたもの」、すなわち作品とも捉えることができるが、その場合の作品は自身を「自己創造」している。注目す

べきは、この「自己創造」するものとしての芸術作品である。自分自身を産み出すことができる作品とはなにか。『芸術作品の根源』では、狭義での芸術作品は、鑑賞者によって客体化せずとも、自らのうちで自己存立し、世界を開示することができること論じられている。これに対して『ニーチェ』講義第3部では、「作品」の捉え方は狭義での芸術作品の自立性ではなく、「拡張された概念としての芸術作品と現存在の存在構造は、陶醉において両者の境念」として、「人間形態の表現」として見られることの可能性にまで発展している⁽¹⁷⁾。「作品」の概念は「現存在」の存在構造と密接に関わるなんらかの事象に拡張された。したがって、「作品」としての現存在について手がかりを探すべき場所は『芸術作品の根源』のみではなく、現存在をめぐるハイデガー哲学全体に見出すべきだ。

さて、陶醉による「芸術的状态」、すなわち力を意志することによる奪-閉鎖性(Entschlossenheit)は、気分として常に我々の「感性」の根にあるものであり、個別に芸術作品を対象とするような創造、あるいは鑑賞という一方からの視点、すなわち主客関係を越え出るものであった。この「陶醉」における脱自と自己収束の同時性は、『カント書』(1929)において既に見出されていた。「純粹自己触発(reine Selbstaffektion)」としての超越的構想力である。

3. 『カント書』の純粹自己触発・有限性

『カント書』においてハイデガーは、有限な主体が外的刺激に依存せず、自らその直観の根源条件、すなわち時間性を起動する契機を超越的構想力に「自己触発(Selbstaffektion)」として見出した。一方『ニーチェ』講義では、力への意志の一様態である陶醉は、外的なものではなく「自身を越え出る」が、超えるための主観が前提とされている。また陶醉は一時的・衝動的な感情ではなく、「持続的」な気分としての感情の一様態でもあるのだった。本節の目的はこの前提の種となる議論を『カント書』に見出すことである。この接続によって、『芸術としての力への意志』の「作品」概念は、『カント書』の時間論を媒介に、単なる美学的解釈を超えた存在論として読み直すことができるだろう。

『カント書』ではハイデガーがカント『純粋理性批判』を、認識論ではなく形而上学の基礎づけとして読み、有限的存在である人間の形而上学の基礎づけを行う。本作は『存在と時間』で行われた現存在の基礎存在論の反復をも目的とするが、『存在と時間』では重要視されなかった現存在の「有限性」や、「主観」についての議論が加わることにより議論が進歩している。この「有限性」や形成される「主観」は、陶醉感情によって引き起こされる美的体験において現存在が出会うことになる美＝存在への開かれや、力への意志として自己を超え出るための前提条件である。『芸術としての力への意志』を、芸術論単体として読解するのではなく、ハイデガーが『カント書』で行った現存在分析に結び付けて考察したい。

『カント書』のハイデガーによればカントは『純粋理性批判』で、時間と空間は対象についての概念の表象を「常に触発しなければならない」と述べている⁽¹⁸⁾。とりわけ「時間」に重きを置くハイデガーは、時間は純粋直観として、我々のうちで対象を認識する際の地平を作ると主張する。しかし外からの経験を必要としないという意味での「純粋」な直観のうちでの時間はどこからくるのだろうか。この認識に関する時間そのものを形成しているのが、純粋直観と純粋悟性が根ざす「超越的構想力」である。対象を表象する際、超越的構想力は、「根源的時間」として、現在の覚知、過去の再生、未来の再認を「純粋総合」においてその根本で三者を統一している。根源的時間は、それぞれの表象に伴う「過去」「何年後」「今」といった時間ではなく、さらに根本に置かれた時間として我々の表象機能の地平を作る。そして、外部の刺激ではなく自らを触発する「純粋自己触発」によって時間を創出するのである。このように純粋自己触発としての超越的構想力は、自発性と受容性の二重の機能を絶えず働かせている。だが、それが時間に関わる限り、またあくまで一つの身体的制約の中での力であるが故に、我々の表象機能は有限である。よって、時間を創出する純粋自己触発としての超越的構想力は、一つの主観があることの存在論的根拠である。

「[...]しかるに自己として関われうることが有限な主観の本質に属する限りにおいて、純粋自己触発としての時間は主観性の本質構造を形成する⁽¹⁹⁾。」

自らを触発し現存在の時間による脱自性を担いつつ、主観を主観として形成するこの超越的構想力の作用は、『ニーチェ』講義第3部で詳細に述される「認識としての力への意志」へ向かう着想となっている⁽²⁰⁾。その開始地点にあたる『芸術としての力への意志』では、自己から脱して自己をとりあつめる、意志の最高形態としての陶酔が取り上げられた。よって超越的構想力と意志を結ぶ過程において登場する陶酔状態において、「(芸術)作品」は絵画、詩などの作品よりも広く解釈する余地が出てくる。つまり『ニーチェ』講義での「芸術作品」は、我々が根源的時間によって有限的に保持されている当のものを含意している、と考察することができる。「形が最も豊かな法則性の最高の単純さとして主宰する場所」が表すものとは、我々が気分づけられ、世界と過不足なく調律(stimmen)されている充溢状態の現存在であるということもできるだろう。

以上の接続により、陶酔感情は超越的構想力に根拠を置き得る日常的な事態であることがわかった。また逆に考えれば、『カント書』での超越的構想力の議論は、「芸術」「作品」あるいは「創造すること」の概念までをも解体し得るだろう。

終わりに

ハイデガーによるニーチェの「陶酔」感情の分析から、『カント書』における超越的構想力の時間性を考察し、『芸術としての力への意志』での「作品」の議論を美学から存在への問いへと拡張した。意志としての陶酔に向けた思索の芽は既に『カント書』の時点で出現しており、自身を乗り越え、取り集めるために前提とされる主観は超越的構想力による純粹自己触発で形成されることが示された。したがって気分としての陶酔感情は現存在の基礎的な部分での形成を担う日常的な感情であり、単に芸術家と芸術作品の関係のみを示しているのではない。そもそも芸術的な「感性」というのは、常に既に我々と共に在る故に。

本論がもう一つ示すのは、そのような接続可能性が見出されるほどに、『芸術としての力への意志』は、『芸術作品の根源』よりも前進したハイデガーの存在論であるということである。

凡例

外国語文献の引用は拙訳

ハイデガー全集（Gesamtausgabe, Vittorio Klostermann）からの引用は、
「GA 巻数 | 頁数」の形で示す。

註

(1) 村井則夫「存在の思索と分極の力学 ——ハイデガーとニーチェにおける修辞学・解釈学・文献学——」『ハイデガーフォーラム (6)』2012, pp. 67-82,

(2) Kerkmann, Jan. *Die Zeit des Willens und das Ende der Metaphysik: Heideggers Auseinandersetzung mit Nietzsche und Schelling*, De Gruyter, 2020

(3) GA6.1|381

(4) GA6.1|96-7

(5) GA6.1|106

(6) GA6.1|100

(7) GA6.1|101

(8) GA6.1|110

(9) GA6.1|113

(10) それどころかハイデガーによれば、ギリシアにおいて「美」と「存在」は同一である：「芸術とは存在者の存在の開示である」。(GA40|140) 本論では議論上両者を同一なものとして扱うものの、あくまで美学を存在論へと拡張するための要素として考え、厳密な定義として等しい (identical) ものであるとは主張しない。

(10) GA6.1|124

(11) GA6.1|101

(12) GA3|116

(13) GA6.1|118

(14) GA6.1|119

(15) Sallis, John, *Transfigurations*, University of Chicago Press, 2008, p. 169

たしかに、以下のハイデガーによる言説もそのような作品の美学への回帰を裏付けているかのようだ：「作品はただ創造において、そしてそれを通じてのみ実現する。しかし、そうであるがゆえに、逆に創造の本質は作品の本質に依存しており、したがって作品の存在 (Sein) からのみ把握されうる。創造は作品を創り出す。しかし作品の本質こそが、創造の本質の根源である。」(GA6.1|115) これは『芸術作品の根源』の序言で呈された「作品は芸術家の根源である」(GA5|1) ということや、「芸術とはなんであるかは、作品から取り出されるべきである。」(GA5|2) という

ことに対応する。

(16) GA6.1|69

(17) GA6.1|426

(18) GA3|18 該当箇所 (Kritik der reinen Vernunft, Meiner Felix Verlag GmbH, 1998, (A), S.77): 「空間と時間とは、先天的に純粹直観の多様を含んでいるが、それにもかかわらず、われわれの精神の受容性の条件に属している。そして精神は、その条件のもとでのみ対象の表象を受け取ることができるのであり、それゆえ対象の表象はつねにその概念に作用 (affizieren) せねばならない。」ハイデガーは関係代名詞「die」を「空間と時間」に充てることによってカントの言説を自らの哲学に改変してしまっている。同じことは奥谷によって指摘される: 奥谷浩一「ハイデガーは伝統的存在論を真に批判しえたか (2)」『札幌学院大学人文学会紀要

(113)』, pp. 1-27, p. 21, 2023

(19) GA3|189

(20) 例えばカント書において悟性とほぼ同一化してしまった「理性」は『認識としての力への意志』では、「案出的な能力」を持つものとして構想力と交わり、対象の同一性を把握する認識作用の根拠として登場する。「かくして理性は、以前以上に一層明確に、存在者である全てのものを自分自身に向けて形造り、構想する能力となる」(GA6.1|527) ハイデガーはこの展開をもってしても、以前として超越的構想力についての議論が矮小化されることはないのだと強調している。(同上)