

## 人はなぜ描くのか ——現象学的美学の可能性について——

加藤康郎

美学という学問は、1750年にアレクサンダー・ゴットリーブ・バウムガルテン(1714-1762)がその著書『美学(Aesthetica)』を発表したときを以って始まるとされる。その考え方は、「美学は感性的認識の学」<sup>1</sup>であり、そして「美学の目的は、感性的認識のそれとしての完全性である。然るにこの完全性とは美である」<sup>2</sup>というものである。つまりそれは、芸術-美-感性の三位一体<sup>3</sup>を基本に置き、その基盤が「感性」にあることから、また著作のタイトルからもわかるとおり、まさに「感性学」として成立したのであった。

しかし皮肉なことに、その後、このような学を取り巻く環境は大きく変化してゆく。つまり「美しくない芸術」が登場し、それどころか昨今では、「芸術」という概念さえ、曖昧でとらえどころのないものになってきている。そしてこうした状況のなかで、これまで「美学」と呼ばれてきた学問にもさまざまな批判が寄せられ、根本的な反省を迫られるようになった。「芸術は美を目指す」という考え方は妥当であろうか、といったこともそうした批判や反省のひとつである。

以上のような現状把握に立って、現象学的美学の可能性について、すなわち芸術作品が体現しようとしているものを「美」から「真」に、すなわち「真理」、「真実」に置き換えることの可能性について検討したいと考える。そこで本稿では、斎藤慶典『知ること、黙すること、遣り過ごすこと 存在と愛の哲学』を手がかりとして、まず美しくはない作品の例、それも極端なケースとして、技量を伴わず、色彩もない、二歳女兒の絵を取り上げ、そのような作品がいささかでも人を感動させることがありうるとしたら、それはなぜなのかを明らかにする。この考察を通じて、作者

---

1. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, Frankfurt an der Oder, 1750/58, §1、松尾大訳『美学』、講談社学術文庫、2016、p. 22

2. *ibid.*, §14 (訳書 p. 36)

3. 佐々木はこの基本構造を「芸術、美、感性の同心円の構造」と表現する。[佐々木健一『美学への招待』、中央公論社、2004、第1章3]

によって作品が制作され成立にいたるまでのプロセスについて検討する。

つぎに、そこで得た結果を『存在と時間』第44節の内容（ハイデガーの真理論）と比較しつつ、『芸術作品の根源』において示された「真理の輝きとしての美」という考え方を拠り所として真理論に基づく作品論を導く。この「現象学的作品論」により、女兒の絵について再度考察する。以上のような試みを通じて現象学的美学の可能性を些かなりとも明らかにできるのではと考える。

## 1. その絵はなぜ描かれたのか——その現象学的解明

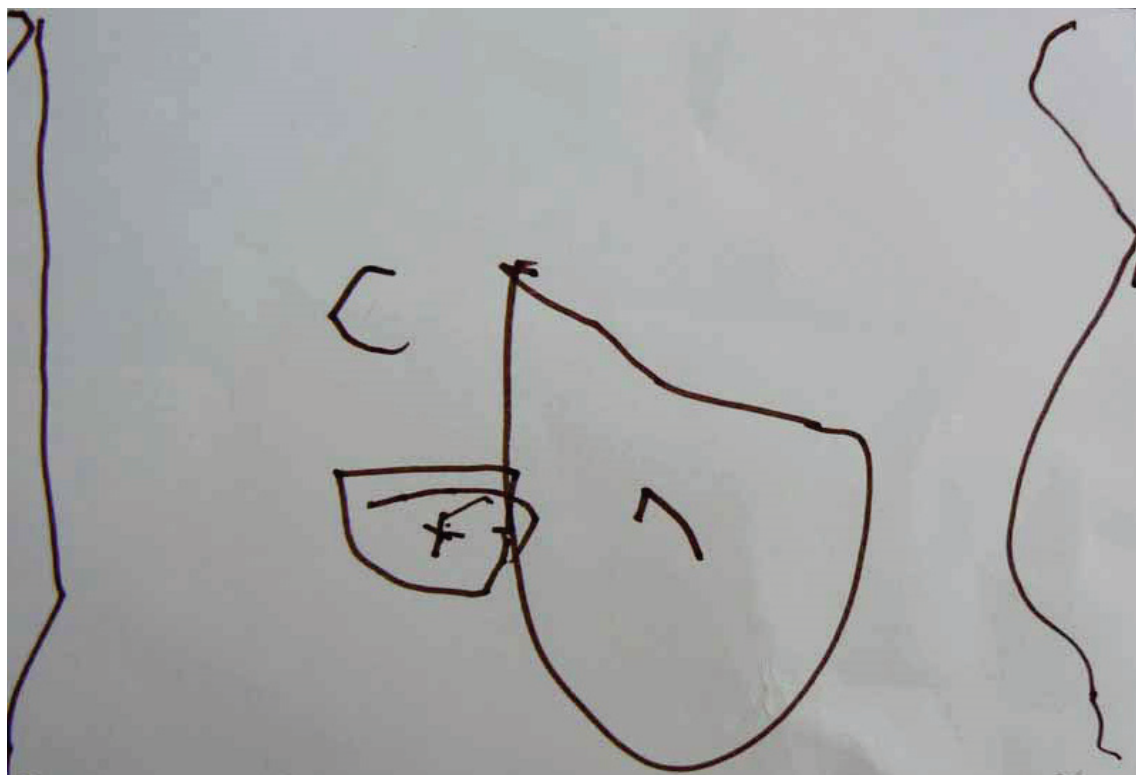


図1 “その絵”

まず図1をご覧いただきたい。なんとも奇妙な作品だが、われわれは、このような作品をどのように受けとめたらよいのだろうか。この疑問に答えること、つまり“その絵”がなぜ、どのようにして描かれたのかを明らかにすること、これが本稿の最初の目的である。そしてまた最終の目的でもある。

本稿はこの考察の手がかりを今日のわれわれの身近な思想の内に求めたいと考える。その手がかりとは、斎藤慶典『知ること、黙すること、遣り過ごすこと 存在と愛の哲学』（以下本書）に示された現象学である。

本書の冒頭<sup>4</sup>に以下の三つの命題が掲げられている。

①「表現」を論ずることは、そのままわれわれのこの現実を論ずることにほかならない。

②「芸術」をその制度的限定から解き放てば、われわれの営みはすべて「芸術」的と言ってよい。

③そのすべてを最終的に主宰しているのは、「言葉」である。

本稿では、これらの「表現」、「芸術」、「言葉」といった概念を手がかりに、当該作品（図1）の分析を試みる。

### 1-1. 作品制作の根本動機——「現出」または「現象すること」

本書は、現象学の基本的な考え方を、「私たちの下で世界は、……ただ「在る」のではなく、「在る」として「在る」、すなわち「現象」している」のであり、「「現象すること」が世界の根本原理だ」<sup>5</sup>と説明する。

#### (1) 「現象すること」の構造分析

「現象すること」が成立するためには、その分枝として、「現象するもの」と「現象を受け取るもの」とがなければならない。そしてまずこの「現象するもの」は、みずからを、なんらかの「かたち」のもとで表現へともたらしめているが、この場合の「かたち」は「現象するもの」がそのもとでみずからをあらわにするところのもののことであり、他のものと明確に区別される相貌のことであり、背景である「地」の上に「図」として浮かび上がるために必要なものである。したがってそれは、色彩に対比される輪郭だけでなく、他の色を背景として浮かび上がるときの特定の色をも含み、また視覚的なものばかりでなく、聴覚的なもの、触覚的なものなど他の知覚についても、もしそれがその現象するものを他のものから区別するならば、固有の「かたち」たりえる。このようにして「現象するもの」は、ある「かたち」をとってあらわれるが、つまりはおのれを表現にまでもたらすという、ある種の能動的な行為<sup>6</sup>を行なっているわけである。

他方、「現象を受け取るもの」も能動的であり、「現象するもの」に目を見開いたり、耳をそばだてるといったくみずからを開き・差し向ける<sup>7</sup>（もちろん見たくないも

---

4. [本書] 斎藤慶典『知ること、黙すること、遣り過ごすこと 存在と愛の哲学』、講談社、2009、p. 3

5. *ibid.*, pp. 17–18

6. 現象するものが行なう能動的な行為をベームは「脱自」と呼ぶ。Gemot Böhme, *Asthetik*, München, 2001、井村彰 他訳『感覚学としての美学』、勁草書房、2005。では、知覚は自我極と物体極との共在 (Ko-Präsenz) という状態において成立し (S.74)、物はその物の脱自 (Ekstasen) によるその現前性において感知可能となる (S.131) と説明される。

7. [本書] 斎藤、2009、p. 21

の、聞きたくないものに対しては、目を閉じたり、耳をふさいだりする) という能動的な行動をとる。こうした「現象するもの」と「現象を受け取るもの」とが互いの能動的な行為を通じてかたちづくるある種の力動性(ダイナミズム)を本書では「生」と呼んでいる。ここで重要なのは、「現象を受け取るもの」にのみ「生」があてがわれるのではなく、「現象するもの」と「現象を受け取るもの」という構造をもつ「現象すること」そのことを統べている根本動向<sup>8</sup>こそが、「生」と呼ばれているということである。つまり「生」は「現象すること」そのものなのである。

## (2) 衝撃・告知・過剰

さて「現象を受け取るもの」が「現象するもの」を受け取る時、そこには必ずある「衝撃」があると言う。なぜなら「何かが「見える」ためには、網膜が反射光線の行く手を遮らなくてはならない」<sup>9</sup>し、「何かが「聴こえる」ためには、鼓膜が大気の振動の前に立ちほだかなければならない」<sup>10</sup>からであり、「受け取る」とは、こちらへ向かって到来する動向とそれに対する逆向きの動向が衝突することによってはじめて可能となる<sup>11</sup>ので、この衝突が受け取るものに衝撃を与えるわけである。

この衝撃は、何ものかが受け取られたことそのことを「告知」しているが、しかしこの告知は一個の「過剰」<sup>12</sup>である。というのも、「何もことさら「受け取られたこと」を告知せずとも、現象するものがただ現象しているだけで「現象すること」自体はおのれを成就している」<sup>13</sup>と言えるからである。またこの衝撃は、それ自体すでに一個の「現象するもの」であるから、「現象するもの」がもう一個加わるわけで、「現象すること」の「二重化」、「冪乗化」、「反復」と見ることができる。

## (3) 感情・美・飾り

さて「現象するもの」が「受け取られたこと」そのことを告知する当のものを、本書ではあらためて「感情」<sup>14</sup>と呼んでいる。そして「現象するもの」に対する「感情」が肯定的・積極的であれば、その「感情」は「快」(よろこび、楽しさ、安らぎ、くつろぎ等)であり、否定的・消極的であれば、「不快」(悲しみ、怒り、苦痛、不安、居心地の悪さ等)である。こうした感情の快・不快は、「現象するもの」の美・醜に

8. *ibid.*, p. 23

9. *ibid.*, p. 24

10. *ibid.*, p. 24

11. *ibid.*, p. 24、註 6 参照。ベームは、こうした事情を、知覚は自我極と物体極とが共在(Ko-Präsenz)という状態に関係しあうことにより成立すると説明する。

12. *ibid.*, p. 25、「過剰」という言葉は通常、ある特定の同一事物の数量が適正な一定レベルを超えることを意味する場合が多いように思われるが、ここでは、新たにもうひとつ別の不必要なものが発生するというようなニュアンスで使われている。

13. *ibid.*, p. 25

14. *ibid.*, p. 26

対応する。したがって、美と醜とは、「現象するもの」に帰属させられる。美であれ醜であれ、それら「現象するもの」は、それが受け取られたことを示す「感情」によって「反復」され、この反復の中で、「受け取るもの」は「受け取られたもの」を「味わう」、すなわち「享受」するわけである。本書から引用する。

「表現」をこととする「生」にとって享受は本質的なものなのであり、享受がある「過剰」のもたらすものであることに鑑みれば、「生」には本質的に「飾り」（という剰余）が属していることになる。生には飾りがあるのだ。いや、生とは飾りにほかならないのである。これが世界の、生の、すなわち「現象すること」の、基本構造なのだ。<sup>15</sup>

ここまでの議論を図示すると、図2のように示せるだろう。

#### **(4) 芸術とはなにか——世界のより深い享受の試み**

それでは芸術とはなにか。それは、現象するものの「感情」における「反復」という「過剰」の中で、あらゆる現象するものが反復され、この反復においてそれが享受されるという、「現象することの内にすでに含まれているこの冪乗化された構造を、あらためていわば自覚的に「反復」する」<sup>16</sup>行為であり、「世界が現象することにおいてすでに生じている享受をあらためて享受し直すことを通じて、より深く世界を享受しようとする試み」<sup>17</sup>である、と本書は言う。

---

15. *ibid.*, p. 28

16. *ibid.*, p. 28

17. *ibid.*, p. 29

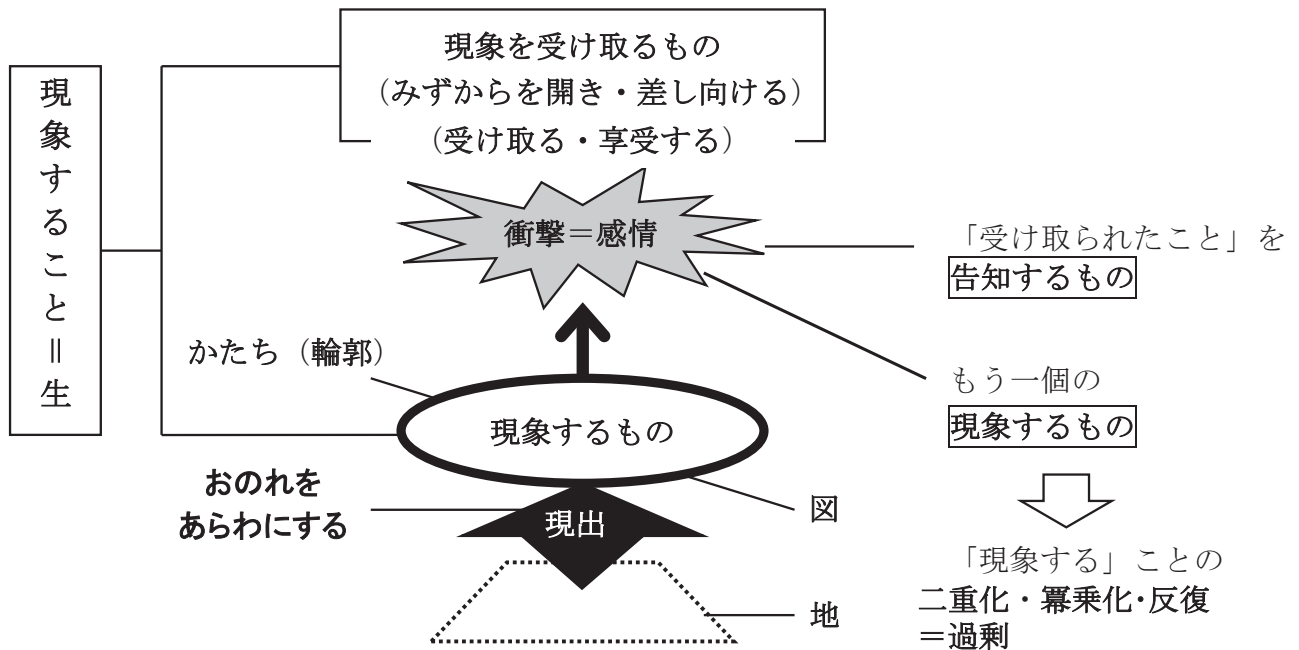


図2 「現象すること」において、「衝撃」というもう一個の「現象するもの」が生まれる

このような「芸術」において、芸術家は、「現象を受け取るもの」として、「みずからの下で表現へと到らんとするものに「かたち」を与える」<sup>18</sup>。そしてこの「かたち」が鑑賞者によって、あらたな「現象するもの」として享受されるのである。

#### (5) 芸術家は、なぜ作品を制作するのか——「証人たらんとする意志」

なぜ作品は制作されるのか。この問いに対して本書は以下のように説明する。

そのような創造者たちの表現を支えているのは、世界が紛れもなくみずからの下で一つの「かたち」を取った、その「かたち」の証人たらんとする意志ではないだろうか。何しろ、世界が今・ここでそのような「かたち」の下でおのれをあらわにした現場に立ち会っているのは自分しかいないのだから、その「かたち」を見てしまったのは・聴いてしまったのは……私なのだから、そのことを証ししうるのも私だけなのだ。……彼／彼女は、そうせずにはいられないからそうするのである。<sup>19</sup>

芸術家は作品の受容者（鑑賞者、収集家など）に向けて制作するというより、「証人たらんとする意志」に基づいて、「神に最上のものを犠牲として捧げる行為そのも

18. *ibid.*, p. 37

19. *ibid.*, p. 37



の」<sup>20</sup>のように制作するのだというのである。それではそのとき「制作」とはどのようなことを指すのか、つぎにそれを考察する。

## 1-2. 「現象するもの」を「存在」へともたらずもの——語り出すこと (das Sagen)

### (1) 「言葉」とは

さて制作とは、物理的に、木炭でデッサンしたり、絵具で彩色したりすることだけではない。作品に描かれた「かたち」から「感情」が喚起されるためには、作者による〈語り出すこと〉が必要である。なおここで「語る」という場合、その語る「言葉」はもっとも広義の意味での言葉であり、本書は、それを、「みずからの内に言葉以外の仕方による現象の仕方を包摂し、それらに浸透しているかぎりでの言葉である。したがってそれは、画家が世界を「見る」その仕方、音楽家が世界を「聴く」その仕方、彫刻家が世界に「触れる」その仕方……」<sup>21</sup>などを含むものであると考える。

つまり画家や彫刻家が、現象する世界を「かたち」にする場合、画家や彫刻家が世界を「見る」その仕方や世界に「触れる」その仕方を通じて行なうのだから、それらはいずれも世界が「現象」へといたる多様なプロセスの一環としてあるのであり、そのプロセスとしての「途筋 (ロゴス)」<sup>22</sup>が「言葉」なのである。

### (2) 「言葉」は何をもたらすか——「存在」の付与

だれでも経験があると思うが、指摘されれば違いがあることが分かり、言われてみて、名前を聞いて、はじめてそう見えてくる、ということがある。本書ではこうした事態——言葉がわかってはじめて感じ取れる——を、「私たちの中では世界の知覚的分節化（「身分け」）には、すでに言語的分節化（「言分け」）が関与している」<sup>23</sup>とか、「私たちの下で「現象」のすべては言葉によって統べられている」<sup>24</sup>と説明する。ここで言葉が「現象」を統べるというのは、言葉の下でこそ何ものかが「現象するもの」として姿を現わす、ということである。つまり「現象するもの」が「現象する」ためには、それは言葉において「語り出され」なければならない、そしてもうひとつ重要なのは、このように言葉が「現象」をもたらすとき、同時にそのことを通して、その何ものかに「存在」を付与しているということである。言葉は、その何ものかが「その「何（であるか）」を言い当てられることとしての命名」<sup>25</sup>により、その「何」と名指したものに存在を与えるのだというわけである。

20. *ibid.*, pp. 37–38

21. *ibid.*, p. 69

22. *ibid.*, p. 70

23. *ibid.*, p. 64

24. *ibid.*, p. 69

25. *ibid.*, p. 73

### (3) 「語り出す」のに必要なこと——「静寂の響き」

さて何ものかが「語り出され」るためには、語る者に対して「語り出されるべきもの」がすでに姿を現わしていなければならないであろう。ところがそれは姿を現わしてはいるものの、いまだ「語り出され」てはいないのだから、いまだ存在していないことになる。そこでこの「語り出されるべきもの」、「語られるべきもの」は、「語り出され」ることで存在へと立ち出でるべく「語る者」に呼びかけることになる。「語る者」がその呼びかけを「聴き」取ったとき、この呼びかけに応じてそれにふさわしい言葉が「語り出され」るわけである。本書から引用する。

このようにして「語られるべきもの」が「語り出され」たとき、それはおのれの「現象すること」を「語られたもの」において全うしたことになる。「現象するもの」は、それが「語られたもの」として存在にまでもたらされたとき、みずからを成就したのである。(中略)「現象するもの」は、それを語り出す者の「語り出すこと」を真ん中に挟んで、いまだ**存在しない側面**といまや**存在する側面**という両立不可能にも見える両極端を自身の内に統合しているのだ。<sup>26</sup>

このようにして、いまだ存在ではない「語られるべきもの」から呼びかける「静寂の響き」<sup>27</sup>に耳を傾け、ひたすら聴き耳を立てることの中で「何ものか＝何ごとか」が聴き取られ、すなわちそれが「語り出され」たことを身を以って経験した者のみが、それをあらためて口に出して語る事ができる。<sup>28</sup>

以上の説明の中で、人が何かを語り出すとき、人はそれがすでに語り出されてしまったのを聴いている、という構造を本書は、言葉が語り出されるときの根本的な構造、「反復」であるとしている。そして人が、自分が語ったことが「語られるべきもの」に相応しいものであるか否かを知ることができるのも、この「反復」構造があるからだと言う。

一見するとこれらの一連の説明は、たんなるレトリックであるかのように聞こえるかもしれない。しかしそうではない。たとえば、ある観念、アイデアは、私たちが、ただ思いつくのではない。誰かによって、ただ思いつかれるのでもない。そのアイデア自身が、語り出されることを呼び求めてくるのである。そうとしか考えられないような事態がたしかに存在する。

こうして、「現象するもの」の感覚・知覚レベルでの現出があって、「現象を受け取るもの」にその「かたち」の「証人たらんとする意志」<sup>29</sup>が生ずるとき、それと、「現

26. *ibid.*, p. 86

27. 静寂の響き (das Geläut der Stille) :ハイデガーの言葉 (GA12,27) (*ibid.* p. 87)

28. [本書] 斎藤、2009、p. 89

29. 本稿 1-1、(5) 参照



象するもの」の言葉次元での「呼びかけ」とが重なって起こるなら、まさにそのとき制作が始まるわけである。

#### (4) 世界が現象することの「場」としての語り手

このように「語り出し」の全プロセスを追って見てみると、それは全体として「世界が現象する」ということそのことであることがわかる。語り手が最初に「現象するもの」に眼を留めるのも、その姿に一定の感情をもつのも、そしてそれについて語り出すのも、すべては「世界が現象する」ことの中に挿入されたエピソードのようなもの——ただし必要不可欠なもの——なのである。

そしてもうひとつ注目したいのは、語り手の立場である。ここでの語り手は、たんに世界それ自体が「現象する＝存在する」ための媒体に過ぎないともいえる。このことから「現象を受け取るもの＝語り出す者」は一種の「場」、すなわち世界が現象する「場」と見ることができる。<sup>30</sup>

このようにしてみると、美や芸術、そして芸術家も、世界が現象することの一過程として捉えることができるであろう。またこのような枠組みを前提に表現・制作・作品といった事象を理解し、解釈する仕方を現象学的美学と呼ぶことができるであろう。さてここでふたたび“その絵”（図1）に戻る。

### 1-3. “その絵”の解明

#### (1) “その絵”の由来と「語り出し」の状況

冒頭に掲げた絵（図1）は、北海道札幌市の光真幼稚園というところではじめて「絵の手紙」という取り組みに寄せられた作品で、二歳の女兒が描いたものだという。<sup>31</sup>それはいかにも幼児の作品にふさわしく、稚拙で何の技量も感じられないものである。描線はたどたどしく、半円のつなぎ目も粗雑である<sup>32</sup>。

30. この見方は、「語り出し」における言語のはたらきに係る考察にもとづく。詳しくは、本書 p. 134-142 参照。

31. 5年ほど前に公立中学校教諭の山崎正明氏のブログで見つけたもの。児童画の研究（石狩造形教育連盟『子どもの絵の見方』0511）によれば、1歳から3歳くらいまでは、なぐりがきの時期で、2歳をすぎてからはなぐりがきにあとから意味をつけたり、描く前から意味を持たせたなぐりがきをするようになる、という。また4、5歳になると言葉の発達とともに、内容を持った表現としての絵が描けるようになる、という。

32. 円を描く能力が画家としての技量を示すものとみなされていたことは間違いない。ヴァザーリの伝えるところでは、ジョットがコンパスなしで正円を描いて教皇庁の使者を驚かせたという。（『ルネサンス画人伝』[平川祐広他訳、白水社、1982] p. 25）現代では円を描くことは、たんに画家のみならず、人間としての知能の発達レベル判定のひとつの指標となっており、母子手帳などには三歳児の獲得能力のチェック項目に、「マル（円）をえがけますか」という一項目が記載されている。“なぐりがき”の時期のあと、大体二歳前後から不完全ながら円が描けるようになるという。

しかしこれらの描線はどれほど稚拙で粗雑であっても、たんなる“なぐりがき”とは異なる。それらによって囲まれた半円様のものは明らかに一つの形態を示しており、しかも大小の別がある。これらの形態は、それ自体一つの言語であり、何ものが、ある気分を伴って受け取られたことを告知している。本書にもあるとおり、「言葉とは、現象するものの「かたち」だった。すなわち、現象するものにその固有の輪郭を与えることによってそれをはじめて現象せしめ、そのことを以って現象するものを存在へともたらす」<sup>33</sup>ものである。

通常の言語に先立って、ここでは描線と描線により構成された形態によって、現象するものにその固有の輪郭を与えることを通じて、それをはじめて現象せしめ、そのことを以って現象するものを存在へともたらしめているといえる。「言葉を語り出す者の下で、そしてその者の下でのみ、すべては存在する」<sup>34</sup>ということである。

それではこの絵の作者は、「言葉を語り出す者」＝「現象を受け取るもの」として、どのような「現象するもの」を受け取ったのであろうか。何を描いたのかという母親の問い掛けに対し、作者本人は以下のように説明している<sup>35</sup>。

「真ん中にいるのが、自分とお母さんがギュッと抱きあっているところ。両わきの線がお父さん。家族みんなを抱きしめている。ギュッと。」

作者は、写生ということをまったくしていない。通常の幼児画に見られるような、スカートをはいて長い髪を持った母親はおらず、ベッドも枕も、大好きな人形も、いつもテレビで見る大好きなキャラクターも描かれてはいない。作者にとって本当に大切なものだけが描かれている。

そもそも二歳の子どもは風景のようなものを写生する力をもっていないと考えられる。つまり風景を描くということは、周囲の世界をかなり詳細に分節化することを意味するのであるが、そのために必要な十分な言語（その広狭のいずれの意味においても）の能力を、この年齢では持ち合わせていないと思われるからである。本書にもあるとおり、知覚的分節化だけでは、世界の隅々まで明確な輪郭を持ったものとしてとらえることは困難なのである。

そして、言葉が見つからないものは語り出せない、ということで、言葉になるもの（名づけられるもの）だけを拾っていくと、その表現は次第に象徴的なものとなり、

33. [本書] 斎藤、2009、p. 105

34. *ibid.*, p. 105

35. このような描画の説明は、描画対象の「命名」行為と呼ばれるものの一種と考えられる。「命名」は満2歳程度から見られるようになるという（新見俊昌『子どもの発達と描く活動—保育・障がい児教育の現場へのメッセージ—』、かもがわ出版、2010）（註24参照）。石狩造形教育連盟『子どもの絵の見方』（2005）によれば、幼児の描いた絵は見ただけではわからず、描いた子どもから聞くことによってわかるので、絵を通しての子どもとの対話（共感）がとても大切になってくる。それが表現する喜びの基本になっていく、という。

プロセスが異なるものの、この幼児は大人の抽象表現と非常に近い地点に立っている、つまり似たようなものを獲得していると言えるかもしれない。それでは彼女は何を獲得したのだろうか。

## (2) この作者に“現象したもの”、その“かたち”——愛し愛されているわたし

この絵の主題はあえて言うなら、両親との関係または家族のあり方であろう。しかしその証言からも明らかな通り、力点は明らかに母親との間の強い絆に置かれている。父親の役割の重要性を認めつつも、彼女の感動の対象は母親との密接な関係である。つまり、彼女は、母親を愛し、母親に愛されている自分として、自分を見出したのであり、そうした母親との関係に自己の実存を見出したのである。そしてそのことを表現したかったのだ。これこそが、彼女に対して“現象したもの”の「かたち」だったのである。つまり彼女が獲得したものは、自分自身および自分と世界との関わりについてのひとつのイメージだったと言うことができるであろう。

## (3) 世界を描くということ

この絵には、彼女を含む世界が描かれているということに、もう少し注目してみよう。この女兒が描く世界では、いわば父親が天空であり、母親が大地であり、そしてその両者に抱かれ生まれ、安らぐ自己がいる。したがって、その自己は、単独の自画像としてではなく、世界の内にある自己として描かれているのである。その点では、この幼児は、通常の主観—客観の枠組みを超越した視点に立っていると言えるかもしれない。

そして、もしこの幼児が本当に、「抱かれている」ではなく、「抱きあっている」という表現をしたのなら、それはやはりただ抱かれているのではないだろう。彼女は、母親を抱きしめる者として、自分自身を解釈しているのである。傍から見たら、ただたんに母親にしがみついているだけにしか見えないであろう。それにもかかわらず、彼女にとっての現実には、まさにそのようなものとして、母親を抱きしめる者として現出しているのである。

## (4) 作品に描かれた「感情」——愛し愛される喜びと不安

この女兒が母親との愛情に満ちた関係のなかで自己を、自己の意味を、自己の実存を見出したということは、まさに、人間はひとりでは人間になれない、他者との引き合う関係において人間になる、ということを実に示していると思われる。

さて色こそないものの(したがって彩色がもたらす「一瞥魅了」効果もないものの)、この女兒の愛に満ちた世界は、その拙い描線と形態という言葉により、語り出され、存在を与えられている。左右大小の半円は互いに密接しており、その後の証言が示

す、母子の緊密な結びつきを裏付けている。そこには安定感とそれがもたらす充足感も感じ取れる。幼児はこれ以上の言葉を語らないが、われわれはこの安定と充足のかたちに、この子の感謝と祈り、すなわち平和で愛に満ちた世界への感謝とその永続への祈りを見て取ることも出来るのではないだろうか。

そしてそれが永続への祈りであるなら、そこにはそうした樂園の喪失への不安もすでに表現されているのかもしれない。たとえば両脇の父親を示す縦線のうち、右側の線の蛇行などにである。そうであるとする、彼女にとっての「感情」とは、母親との関係のなかで味わう、愛し愛される喜びとそれと裏腹に見え隠れする不安であるといえるのではないだろうか。こうした不安は、漠然とした気分[Stimmung]としての不安[Angst]のもっとも始原の形態なのかもしれない。

#### 1-4. なぜ人は作品を制作するのか

本章の「その絵はなぜ描かれたのか」といった問題設定は、「なぜ人は絵を描くのか」という問いへと繋がる。この問いに対して、アリストテレスは「再現模倣が人の本性であるから」と答える。

##### (1) アリストテレスの“制作動機内在説”

『詩学』第4章「詩作の起源とその発展について」は以下のような書き出しで始まる。

一般に二つの原因が詩作を生み、しかもその原因のいずれもが人間の本性に根ざしているように思われる。(1) まず、**再現(模倣)すること**は、子供のころから人間にそなわった自然な傾向である。しかも人間は、もっとも再現を好み再現によって最初にものを学ぶという点で、他の動物と異なる。(2) つぎに、すべての者が再現されたものをよろこぶことも、人間にそなわった自然な傾向である。<sup>36</sup>

アリストテレスの主張を要約すると、「再現行為は人間にとっての自然な備わりであり、人間は再現行為が好きだから再現されたものをよろこぶ」といったものになる。この主張は、人間の「制作」行為とその結果の生産物の「享受」(鑑賞)行為との両方を人間の本性である再現(模倣)行為に基礎づけて説明する、いわば‘制作動機内在説’である。しかし<「描く」のは、それが人の本性だから>といった説明では、<なぜ人は絵を描くのか>という問いに対する十分な解答にはなっていないのではないだろうか。

しかしわれわれは、ここまでの考察を踏まえて、いまそれにもう少し内容を付け加

36. 松本・岡訳『詩学』、岩波文庫、第4章 1448b4-11

えることができるであろう。たとえば、アリストテレスの言う「人の本性」とは、「生は飾りそのものだ」という先の議論<sup>37</sup>を簡潔に述べたものなのではないだろうか。そしてまた芸術は現象することの反復つまり「過剰」から始まったのだった。その意味では、アリストテレスの説明よりも以下の紀貫之の説明のほうがより分かりやすい。

## (2) 紀貫之の心詞二元論

913年(延喜13年)に最初の勅撰和歌集として成立した『古今和歌集』の序(仮名序)で紀貫之は、以下のように和歌についての制作論を語っている。

### 【原文】<sup>38</sup>

①やまと歌は、人の心を種として、よろづの言の葉とぞなれりける。②世の中にある人、ことわざ繁きものなれば、心に思ふことを、見るもの聞くものにつけて、言ひ出だせるなり。③花に鳴く鶯、水にすむ蛙の声を聞けば、生きとし生けるもの、いづれか歌をよまざりける。④力をも入れずして、天地(あめつち)を動かし、目に見えぬ鬼神(おにがみ)をもあはれと思はせ、男女の中をもやはらげ、猛きものふの心をも慰むるは歌なり。

### 【現代語訳】<sup>39</sup>

①和歌は、いわば人間の心を種として生い繁った、とりどりの言葉の葉だといえよう。  
②この世界の内にある人間は、さまざまな出来事に関わるものなので、なにかを見たり、聞いたりしたときに、心に思うことを、言い出すのである。  
③花のそばで鳴いている鶯や、水にすむ蛙の声を聞いて、ありとあらゆる生きものうちで、歌を詠まないものなどあるだろうか。  
④力を入れなくても、天空や大地を動かし、目に見えない神々をも感嘆させ、男女の仲を和ませ、勇猛な武者の心をも慰めるのは歌なのである。

紀貫之の主張を要約すると以下のようなになる。

- ①歌は、言葉の葉であり、その葉は、種である人間の心の中から生えてその外へと繁り出す。  
②心は、さまざまな事物・事象に遭遇して、それを見たり聞いたりするたびに、そ

37. 本稿 1-1、(3) 参照。

38. 奥村恒哉校注『古今和歌集』、新潮日本古典集成[第19回]、1978、p. 11

39. 新潮日本古典集成版の現代語訳を参考に訳出



れに触発されて言葉を語り出す。

③とくに四季折々の事物・事象は、心に強く働きかけるので、言葉は歌となって語り出されるのである。そして歌を語り出すのは人間ばかりではない。あらゆる生き物が同じことをするのである。

④このように人間の心は歌を詠むことによって、天空、大地や神々そして戦士をも感動させ、慰撫することができるものなのである。<sup>40</sup>（つまり作品の享受者は、天空、大地、神々、男女と戦士。）

以上のように、心と詞（言葉）は歌を形成する二大要素なのであるが、ただし歌が実際に生み出されるためには外部的な事物・事象からの働きかけが必要であるというのが貫之の考え方である。

貫之の説明では、外部要因の作用から作品が生まれるまでの機序についての詳しい説明はない。さらにそれに関して重要なことを述べていると思われる③で「あらゆる生物が歌を詠む」といった一見意味不明なことを述べてもいるのである。しかしその全体は、本書が語っていた現象学的説明にきわめてよく似かよっている。

まず「心」とは「現象を受け取るもの」であり、「見るもの聞くもの」というのは、まさに「現象するもの」そのものである。そして「詞」とは「語り出し」であり、語り出された「言葉」そのものであろう。

さらに「あらゆる生物が歌を詠む」ということも、本書では、「現象するもの」と「現象を受け取るもの」とが互いの能動的な行為を通じてかたちづくるある種の力動性（ダイナミズム）を「生」と呼んでいた<sup>41</sup>、ということを読み起せば納得がいく。つまりそれは「現象すること＝生」という根本原理の謂いなのである。

このように見てくると、なぜ人は描くのか、という問いに対する貫之の説（単純に見ても、「制作動機外因説」）は、アリストテレスの説（制作動機内在説）の対極にあるかのようなのである。どちらが正しいか、ということではなく、どちらが広がりや深みをもっているかというならば、それは貫之の考え方の方ではないだろうか。

### 1-5. 二歳女兒も大画家も

美しくもなく、作家の技量といったものもあまり感じ取れない作品に、なお人が魅かれるとしたら、そこにどの様な「真実」があるのか。筆者は、この「真実」を「美」から離れて、なんらかの「存在の証し」の問題として説明できるのではないかと考

40. ドナルド・キーンは、貫之の制作論の特徴として、この④に注目する。つまりそこにおいては、人間の心こそが神々を感動させる力をもっているのであり、このことは、神々によって感動させられて詩作を行なうとされる古代ギリシアなどの詩人の場合とは大きく異なっているというのである。[吉田健一訳『日本の文学』、中公文庫、1979]

41. 本稿 1-1、(1) 参照



えてきた。そしてそれは、なぜ人は描くのか、という問題——人間存在にとって極めて本質的で切実な問題——の追究と表裏一体の関係にあるのではないかと考えてきた。

本稿では、この大きな問いに対し、その考察の基礎を現象学的思考に求め、まず「本書」の関連箇所を参照した。その成果をもとに、二歳女兒の作品の解釈を試み、「本書」の思考の枠組が、このような、およそ美しくなく、稚拙な作品の理解にも有効であると判断した。

最後に、なぜ人は描くのか、という問いに直接解答を与えるふたつの説を検討した。「語り手（制作者）」は世界が現象することの「場」である<sup>42</sup>、と考える筆者は貫之の思想の方に共感を覚えるものである。貫之説に沿って考えてみると、なぜ人は描くのか、という問いに対する答えをこの二歳女兒は、歴史上の大画家たちと共有しているのであろう、そう思われる。

## 2. ハイデガー哲学における真理と美 \*

芸術とは一般的には、美的享受を目的として作品を制作することである。そうした芸術の営みを本稿ではここまで、「現象すること」に即して捉えてきた。たとえば美的享受ということに関しては、世界が「現象するもの」として、ある「かたち」を以ってそのありのままの姿を見せるとき、それを受け取る者は一定の「衝撃」を受け、そのとき感じる快・不快の「感情」によって、美・醜の別が生ずるのであった。このように美醜の享受の由来、さらにそれに前後する作品の制作の起点を「現象するもの」に帰属させるという考え方はハイデガーの説くところでもある。ハイデガーはつぎのように言う。

芸術の本質は、……存在者の真理が作品のうちに自ら据わること<sup>43</sup>

[das Sich-Ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden]である。<sup>44</sup>

そのようにして、自己秘匿する存在は明るくされる[空け開かれる]のである。

42. 本稿 1-2、(4) 参照。

\* ハイデガーの著作の引用には、以下の略号を用いる。引用は邦訳を参考に訳出。

・ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, 1927. 細谷貞雄訳、『存在と時間』、筑摩書房、1994. [略号：SZ]

・ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Philipp Reclam, 1960. 関口浩訳、『芸術作品の根源』、平凡社ライブラリー、2008. [略号：UK]

43. 自ら据わること：Sich-Ins-Werk-Setzen は、「自らを始動させる」とも読める。

44. UK, 33

そのような性質の光<sup>45</sup>が、その輝き[Scheinen]を作品のうちに組み入れる。作品のうちに組み入れられた輝きが美しさ[das Schöne]である。美[Schönheit]とは、真理が非秘匿性[Unverborgenheit]<sup>46</sup>としてその本質を発揮する一つの仕方である。<sup>47</sup>

ここで「現象するもの」は「真理 Wahrheit」と呼ばれていて、その「真理」の本質は「非秘匿性」であると言う。また「美」は、その「真理」に由来するものとされている。

本章では、ハイデガーの哲学において、真理の顕現、すなわち「非秘匿」という事態と、その事態がもたらす「輝きとしての美」がどのように関係づけられ、論じられているかをさらに見て行く。

## 2-1. ファイノメナとしての真理、すなわち美

ハイデガーが芸術について主題的に語った著作としては『芸術作品の根源』があるのみだが、この中においても、真理と美との関連について論じている箇所はただ2箇所だけである。うち1箇所はすでに挙げたので、もうひとつの箇所の一部を以下に示す。

真理は存在するものとしての存在するものの非秘匿性である。真理は存在の真理である。美はこの真理のとなりに現われてくるのではない。真理が自ら作品のうちへと据わるとき、美が輝き現われる[erscheinen]。このように現出すること[Erscheinen]が——真理がこのように作品において作品として存在することとして——美[Schönheit]なのである。このように、美しいものは真理が生起すること[das Sichereignen]に帰属するのだ。<sup>48</sup>

先には、「美は真理が非秘匿性としてその本質を発揮する一つの仕方である」と言っていたが、ここでは、美は真理の顕現そのもの、といった表現が使われている。

以下ではハイデガーの主著『存在と時間』を参照しつつ、真理の顕現の問題について考察する。ハイデガーは、まず古代ギリシアの哲学者たちが真理という現象を前現象学的に直観していたということを示そうとする。ハイデガーはつぎのように言う。

45. 光：この引用の前段では、「農夫靴」がその本質を現わすという話をしていて、この「光」がどこから来る光なのかについての説明はないので、それは存在者の存在がもともと持っている「光」、であり、それに伴う「輝き」であると考えられる。つまり存在者は、「空け開け」において、自ら光り、輝くのである。したがってそれは、「非秘匿」において、存在者が自らありのままの姿を見せる、というのと同じ事態を指すと考えられる。

46. 非秘匿性：訳語として非隠蔽性、非覆蔵性、不伏蔵性、隠れなきありさま、などがある。

47. UK, 61

48. ibid., 93

アレーテイア ἀλήθεια (真理) は、上に引用した箇所によれば、アリストテレスによって プラグマ πρᾶγμα、ファイノメナ φαινόμενα と同置されるのであって、「事象そのもの」、自己を提示するものを意味し、その被発見態 [Entdecktsein] のありさまにおける存在者を意味している。<sup>49</sup>

ここで「被発見態 [Entdecktsein]」は、「非秘匿性 [Unverborgenheit]」と同義である。というのもハイデガーが、「存在するものの非秘匿性を、ギリシア人たちはアレーテイア [ἀλήθεια] と名づけた。」<sup>50</sup>、あるいは「アレーテイア ἀλήθεια とは、存在するものの非秘匿性 [Unverborgenheit] を意味する。」<sup>51</sup> と言っているからである<sup>52</sup>。

ここまで真理性 (真であること) とは、ファイノメナ φαινόμενα (存在者の非秘匿性、被発見態のありさまにおける存在者そのもの)、である。

## 2-2. アポファンシスとしての真理

つぎにいわゆる真理の合致説、すなわち真理とは認識と対象との合致であるとする説と、それに対する批判について、ハイデガーは、『存在と時間』第4章4節で以下のような例をあげて説明する。

だれかが壁に背を向けて、〈壁にかかっている肖像が曲がっている〉という真なる言明をなしたとする。この言明は、言明者がふりかえって壁に曲がってかかっている肖像を知覚することによって、自己を証拠立てる。この証示において、何が証示されるのか。言明の検証の意味は、どういうことであるか。<sup>53</sup>

言明において志向されているのは、この肖像画であり、ほかの何ものでもない。

(中略) 言明することは、存在的な事物そのものへむかう存在である。それでは、知覚によって何が証示されるのか。(中略) 検証されるのは、言明されたものへむかう言明的存在が存在者の挙示であるということ、この言明的存在が、それが志向している存在者を発見するものであるということである。証示されたのは、

49. SZ, 219

50. UK, 33

51. *ibid.*, 54

52. こうした真理の定義は、真理の明証説と呼ばれるものに属する。真理に関しては古来より①明証説 (明らかにして疑いえないものが真理)、②対応説 (認識とその対象の一致が真理の基準で、合致説とも言われる)、③整合説 (命題相互の無矛盾性が真理) の三つの立場がある。ハイデガーは真理の合致説を批判しつつ、真理の明証説を独自に存在論的に解釈し直すことによって、「存在するものの隠れなさ」としての真理の現れを芸術のうちに認める。[小田部胤久『西洋美学史』、東京大学出版会、2009]

——周知の通り、ハイデガーは、「ἀλήθεια (真理)」を「λήθεια (隠れ)」に否定の接頭辞「ἀ (なさ)」を加えたもの、すなわち「ἀ-λήθεια (隠れなさ)」と考えている。

53. SZ, 217

言明が発見的であるということである。<sup>54</sup> (太字下線引用者)

ハイデガーは、この言明が、“だれか”をして、まず壁の絵に注意を向けさせ、さらに〈曲がっている〉というそのありのままの姿を発見させている、ということを強調している。そしてさらにつぎのように言う。

……証示さるべきことは、認識と対象との合致ではなく、まして心的なものとの物的なものとの合致でもなく、さらにまた、「意識内容」相互間の合致でもない。証示さるべきことは、ひとえに、存在者そのものが発見されてあること、その被発見態のありさまにおける存在者そのものなのである。<sup>55</sup> (下線引用者)

ここでは、証明において示されなくてはならないのは、「合致」そのものではないということが、きわめて詳細に語られている。そしてここでもまた、真理とは非秘匿性であるという主張が繰り返し行なわれており(下線部参照)、真理の顕現とは、まずもって存在者の非秘匿であり、非秘匿性なくしては、合致説(合致説的真理)はありえないというのである。

この合致説批判において注目すべきことは、ハイデガーが言明のあるひとつの性格について述べていることである。言明は、言明されるものを志向し、その結果志向されたものを発見する。したがって発見的である、というのだ。そしてさらにハイデガーは、続けてつぎのように結論づける。

言明が真であるということは、それが存在者をそれ自体のありさまで発見するということである。言明は、言明し挙示する、すなわち、存在者をその被発見態において「見えるようにする」(アポファンシス ἀπόφανσις)。言明が真であること(真理性)は、発見的であること(entdeckend-sein)として理解されなくてはならない。<sup>56</sup>

ここでハイデガーは、言明の真理性は「発見的であること」、つまり自らおのれを示す存在者を「見えるようにする」こと(アポファンシス ἀπόφανσις)であるとするが、この「アポファンシス ἀπόφανσις」については、すでに『存在と時間』第7節のロゴスの考察のなかで説明されている。まず、ロゴスの根本的な意義は「語り Rede」であるとしたうえで、次のように言う。

ロゴス λόγος は、あるものを、すなわち、それについて語られているものを、語りつつある者自身に(中動態)、もしくは語り合っている者たちにむかって、見えるようにする(φαίνεσθαι)のである。語りが見えるようにするのは、《ἀπὸ...》、

54. ibid., 217–218

55. ibid., 218

56. SZ, 218

すなわち、話題になっているもの自体の方からである。語りが本当のものであるかぎり、語り（ἀπόφανσις）において語られることがら、話題になっているものなから汲みとられているはずで、したがって、語り合う伝達は、その語りの内容において、それが語っている当のものをあからさまにし、こうして相手にも近づきうるものにするのである。これがアポファンシス（ἀπό-φανσις）としてのロゴスの構造である。<sup>57</sup>

語りとしてのロゴスは話題にされているものの自己示現を助ける働き（アポファンシス）を持っているというのである。したがって、ロゴスとしての言明における真理の顕現はふたつの契機をもっていることになる。ひとつは存在者、すなわち話題にされているものの自己示現、つまりファイノメナ φαινόμενα、ふたつ目が言明の挙示または提示の機能（Aufzeigung）、すなわちアポファンシス ἀπόφανσις である。

さてここでひとつ確認しておかなくてはならないことがある。それは、これらふたつの真理性、ファイノメナとアポファンシスに先立ってまず最初にあるのが、現存在の開示態という真理性であり、「第一義的に「真である」もの、すなわち発見的であるものは、現存在である」<sup>58</sup>ということである。このことは、「発見することは、世界＝内＝存在の存在様相のひとつである。配視的な配慮も、また静かに立ち留まって注視する配慮も、内世界的存在者を発見する。この存在者が発見されたもの〔被発見態〕となる」<sup>59</sup>ということに由来する。

### 2-3. 芸術作品の挙示機能

さて「挙示機能としてのアポファンシス」については、いくつかの疑問が残る。

まず、このアポファンシスは、ハイデガーの芸術論である『芸術作品の根源』では、明示的な言及がないのだが、これはなぜかということである。アポファンシスは、アリストテレスの『命題論』等にまで遡る言明・命題についての議論であるので、言明・命題ではない芸術作品には該当しないから、言及がなくて当然というのは、ひとつの答えであろう。しかしそれなら、先に引用したハイデガーの「語り Rede」は厳密に言って、そうした「言明」に等しいものなのだろうか。そもそも絵画等にこうしたアポファンシスを、挙示機能というものを、措定してはいけないのであろうか。

さて以上の疑問に肯定的な答えが可能となるためには、その前提として「言葉」を広い意味で捉えることが可能でなければならない。しかしこの点については、前章で確認したとおり、われわれの議論では、「言葉」は「画家が世界を「見る」その仕方、

57. *ibid.*, 32

58. *ibid.*, 220

59. *ibid.*, 220



音楽家が世界を「聴く」その仕方、彫刻家が世界に「触れる」その仕方……」<sup>60</sup>を含む広義の言葉であった。そうであればこそ、〈語り出すこと〉が絵画等の芸術作品を以って可能であり、「現象するもの」の呼びかけに応えることが出来るのだった。

したがって、それが絵画のような造形芸術であれ、詩や小説のような言語芸術であれ、音楽や演劇のような上演芸術であれ、その形態を問わず、芸術作品にもアポファンシスという挙示機能があるものと考えられる。そう考えてみれば、『根源』におけるハイデガーの言葉、〈「芸術作品においては存在者の真理が作品のうちへと自ら据わる」<sup>61</sup>、そのとき「芸術作品は、そのものなりの仕方、存在者の存在を開示する」<sup>62</sup>〉と、『存在と時間』の「存在者とその被発見態において〈見えるようにする〉」（アポファンシス）<sup>63</sup>とは同義であるということが言えるように思われる。

このように絵画にアポファンシスがあると仮定するならば、まず描かれた対象としての存在者が、自らを隠れなきものとして、絵のなかで自らを示すということ（ファイノメナー被発見態の真理）があるとして、同時に絵画自身が、観者の目をその存在者へと向けさせるという、芸術作品としての絵画の側からの働きかけがあることになり、芸術作品のもつ力とか自立性とかを説明できることになる。

### 3. 現象学的美学の可能性

この章では、ハイデガーの真理と美の規定をさらに先に進め、ハイデガーの真理論を芸術論として捉えることの可能性について考察する。第2章でも見たとおり、ハイデガーは『存在と時間』において、真理性を有するものとして次の三つを挙げる。

①現存在——第一義的に「真である」もの、すなわち発見的であるものは、現存在である<sup>64</sup>

②被発見態——第二の意味での真理性とは、……発見されていること（被発見態）である<sup>65</sup>

③言明——言明が真である（真理性）とは、発見的であること（*entdeckend-sein*）<sup>66</sup>つまりハイデガーの言葉を引用すると、

60. [本書] 斎藤慶典『知ること、黙すること、遣り過ごすこと 存在と愛の哲学』、講談社、2009、p. 69

61. UK, 38

62. *ibid.*, 38

63. SZ, 219

64. *ibid.*, 220

65. *ibid.*, 220

66. *ibid.*, 218



発見的であるという意味で真であることは、現存在のひとつの存在様相である。この発見そのものを可能にするものは、必然的に、なおいっそう根源的な意味で「真なるもの」と名づけられなくてはならない。発見そのものの実存論的＝存在論的基礎こそ、はじめて真理性のもっとも根源的な現象を示すのである。<sup>67</sup>

ということであり、現存在と内世界的存在者の被発見態と言明とは、この現存在の真理性の下に緊密な関係を保つことになる。(図3)そしてこの章の課題の中心は、この「言明」を「作品」に読み替えることである。

### 3-1. 「言明」から「作品」へ——言明の意味

ハイデガーは、言明の意味を三つ挙げる。(SZ, §33)<sup>68</sup> すなわち

①挙示[Aufzeigung]、②述言[Prädikation]、③伝達[Mitteilung]

の三つである。このうち①はアポファンシスとしてすでに説明した。

②の述言(述語づけ、述語すること)とは、「ある「主語」について、ある「述語」が陳述される」ことで、「前者は後者によって規定される」のである。規定されることによって、「主語」すなわち①で挙示されたものは実質的に狭められる。つまり述語づけは、「挙示の範囲を制限して、おのれを現わすものそのものへしぼり、つぎに視線をこの制限からはっきりと解放して、そのあらわなものをその規定性において表立ってあらわにする」のだと言う。だからこの述語づけは、①で挙示されたものについての補足のようなもので、「主語定立も述語定立も、また述語の付加も、底の底まで、厳密な意味においてアポファンシス的なのである」とハイデガーは結論付ける。<sup>69</sup>

「言明」を「作品」に読み替える場合に、この「述語づけ」をどう考

えるかが重要である。ハイデガーは、「「主語－述語」という述言的分節の各項は、挙示の内部で生じてくる」と言うが、イメージだけで構成される絵画作品は、イメージごとに「主語」、「述語」を特定することは原理的に不可能であろう。しかし「述語づけ」があくまでも、「挙示」の補足としての地位に留まるのなら、絵画作品には、

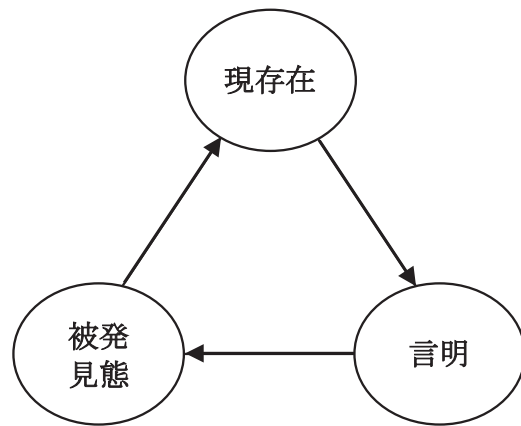


図3 真理性は被発見態と発見的存在とである

67. SZ, 220

68. *ibid.*, 154

69. *ibid.*, 155

ひとつの解決策がある。それは作品にタイトルやキャプション（説明）を付加することである。

### 3-2. アポファンシスの機能を強化するもの——タイトル

そもそも絵画にタイトルやキャプションが付加されるのはなぜであろう。このことは、「近代に入り、絵画市場の成立、拡大により、商品名としてのタイトルが必要になった」といった歴史的、実証的な事実を問題にしているのではない。ここで再度、二歳女兒の作品を取り上げる。当該作品に即して具体的に考察してみよう。

まずこの絵にはタイトルはない。見てのとおり、イメージは素朴な線描のみである。説明がまったくないならば、その意味内容を理解することはできない。同じことが、パウル・クレーやワシリー・カンディンスキー、マーク・ロスコといった画家の抽象表現の作品についても言える。具象表現の絵画と異なり、彼らの作品においてこそタイトルは重要な意味を持っている。彼ら、とくにクレーは、観者の作品鑑賞における作品解釈を助けるものとしてタイトルを重視していた。

女兒の絵の場合、その成立の事情を語るその証言は、そのままこの絵そのものの説明、つまりキャプションになっている。そしてこのキャプションによって、近接する大小の半円様の形象と母娘の親密な関係との二者が結び付けられていて、この無機質の線描に意味を与えている。またそれは鑑賞者に対し第一次的接近として、作品解釈のひとつの手がかりを与え、その積極的な解釈を促すものであると言えるだろう。そしてこのような効果もあって、キャプションの付与はこの絵のアポファンシスの機能を強化していると言えるであろう。

もちろん女兒の証言をそのままキャプションとして採用すれば説明のし過ぎになると考えるならば、より簡潔なタイトル、たとえば《おかあさんとわたし、そしておとうさんも》といったものを付することのほうが効果的かもしれない。タイトル等は、享受者に対し第一次的接近として、作品解釈のひとつの手がかりを与え、その積極的な解釈を促すものであって、作者の解釈を押し付けるものであってはならないからである。

### 3-3. 作品としての堅固さ

#### (1) 母親に花を差し出す男児の例

ここでこの女兒の絵画作品の作品としての性格をさらに考察するために、これをもうひとつ別の幼児の“作品”と比較してみる。その“作品”とはガブリエル・マルセルが「私と他者」(1941)<sup>70</sup>で取り上げている次のような例である。

70. Gabriel Marcel, *Moi et autrui*, 1941, p. 16 (Philosophie de L'esprit /Collection Dirigee Par L.Lavelle et R.Le Senne, *Homo Viator*, Editions Moutaigne,1952、山崎庸一郎訳「他者と私」、

牧場で遊んでいた子どもが美しい花を見つけ、その花を摘み、母親のところへ持って行って見せて、「これを摘んだのは僕だよ」<sup>71</sup>と言う、というものである。子供は美しい花を見つけて、感動し、それを母親にも見せたいと思った。それは、子供が母親を愛していたからだ。すばらしいもの、価値あるものを見つけた喜びを愛する人と分かち合いたいという気持ちが、子供にこの行動をとらせ、この言葉を言わせたのだ、というわけである。マルセルは、この「C'est moi」（それは私）という強調構文がもっとも典型的なかたちで実存としての自己を示しており、この実存としての自己の気づきにおいて、その必要不可欠な他者としての母親もともに実存として輝き出ていると考える。

男児は母親への気持ちを、美しい花と、その花を摘んでそれを見せるという行為に託すのだが、その起点となっているのは、花という具体的な事物の美しさに対する感動である。他方、女兒は母親との関係を絵に描くことによって、その気持ちを絵に籠める。そしてその感動の対象は、はじめから母親との関係または家族のあり方というやや抽象的な事象である。

## (2) 作品としての相違

先に、幼児の“作品”と言ったが、この男児の作品は花を差し出すという、ひとつの「ふるまい」である。男児は、俳優の演技と同様に仕草、発声からなる行動の全体で、いわば母親への愛を表現しているわけであるが、その“作品”は、作者からの独立性も薄く、対他存在としての堅固さは女兒の絵画作品とは比較にならない。

またこの男児の作品とは、差し出された花そのものであるという考え方もあろう。すなわち「現象するもの」としてのその花は美しいものとして、「現象を受け取るもの」であるこの男児の前に立ち現われ、それを受け取った男児は、その花を摘み取ることにより、その「かたち」を手許に留めようとしたのである。したがって野にある花と、切り取られて母親に捧げられている花は、同じ花でありながら、「現象するもの」としての現象のレベルを異にしていることになる。なおこの場合、制作とは、花を摘み取ること、切り取ることである。<sup>72</sup>

他方女兒は、他者との関係を作者から切り離しうる客観的な作品として絵に描く。すでに述べたとおり、この絵の出発点は、この女兒の眼前に現出した母親と自分が

1941 [マルセル著作集第4巻『旅する人間』、春秋社、1968 所収]

71. 《C'est moi, moi, ici présent, qui ai cueilli ces fleurs splendides; ne va surtout pas croire que ce soit ma bonne ou ma soeur; c'est moi, ce n'est personne autre.》

72. 美しいものを尊い者に捧げるということが芸術の始まりであるとする見方がある。日本の華道は、花を摘み取って、仏に捧げることから始まった。またネアンデルタール人は花を摘み、死者に手向けるという埋葬行為を行なったとみられるが、ラスコーやアルタミラの壁画よりも、こうした行為にこそ芸術の始まりがあったと神林は考える。[神林恒道「感性をひらく教育のために」、美術教育 Vol. 2009 No. 292]

かたちづくる世界のありのままの姿である。その本当に大切なものに接したとき、その世界が「静寂の響き」を以って彼女に語り出すように求めてきたのである。その「語り出し」は稚拙ながら、描線による形態を用いており、男児の「発声」、「仕草」、「切り取り」という行為よりは「言葉」として洗練されていると言える。

### 3-4. 「伝達」から「観者」へ

次に言明の第三の意味である「伝達」から「観者」が導かれる。ハイデガーは以下のように言っている。

言明は伝達、公言を意味する。そのようなものとして、それは第一（挙示）、第二（述言）の意味に直接的に関連している。すなわちそれは、規定するという仕方で挙示されたものごとを、共同で見ることを可能にすることである。<sup>73</sup>

つまり「伝達」によって作品が多く数の観者の鑑賞するところとなっても、作品が持つアポファンシスやその先に示されるファイノメナに基本的な変化はないのだというわけである。なお「伝達」は、上で述べた作品の堅固さにも関係している。作者本人からの分離度合いの高い形態の作品ほど社会に流布・流通しやすくなる。

### 3-5. 現象学的芸術論の構成

ここまでハイデガーの真理論の構成要素を個々に吟味し、それらを芸術論の構成要素として読み直せるか検討してきた。結果として得たものの概要を以下に示す。

①制作論：作品は、作者が「現象するもの」、または「内世界的存在者の被発見態＝真理」に接して一定の「衝撃」を受け、さらにその「呼びかけ」に応じて「語り出すこと」により産み出される。

②作品論：作品は、「言明」同様、挙示、陳述といった意義を持ち、特に「挙示」により「現象するもの」、または「内世界的存在者の被発見態＝真理」を指向する。

③享受論：作品の第三の意義、「伝達」により、その観者を獲得する。観者は、作品を通して「真理とその輝き」を観る。

これらをまとめると図4のように示せる。

---

73. SZ, 155

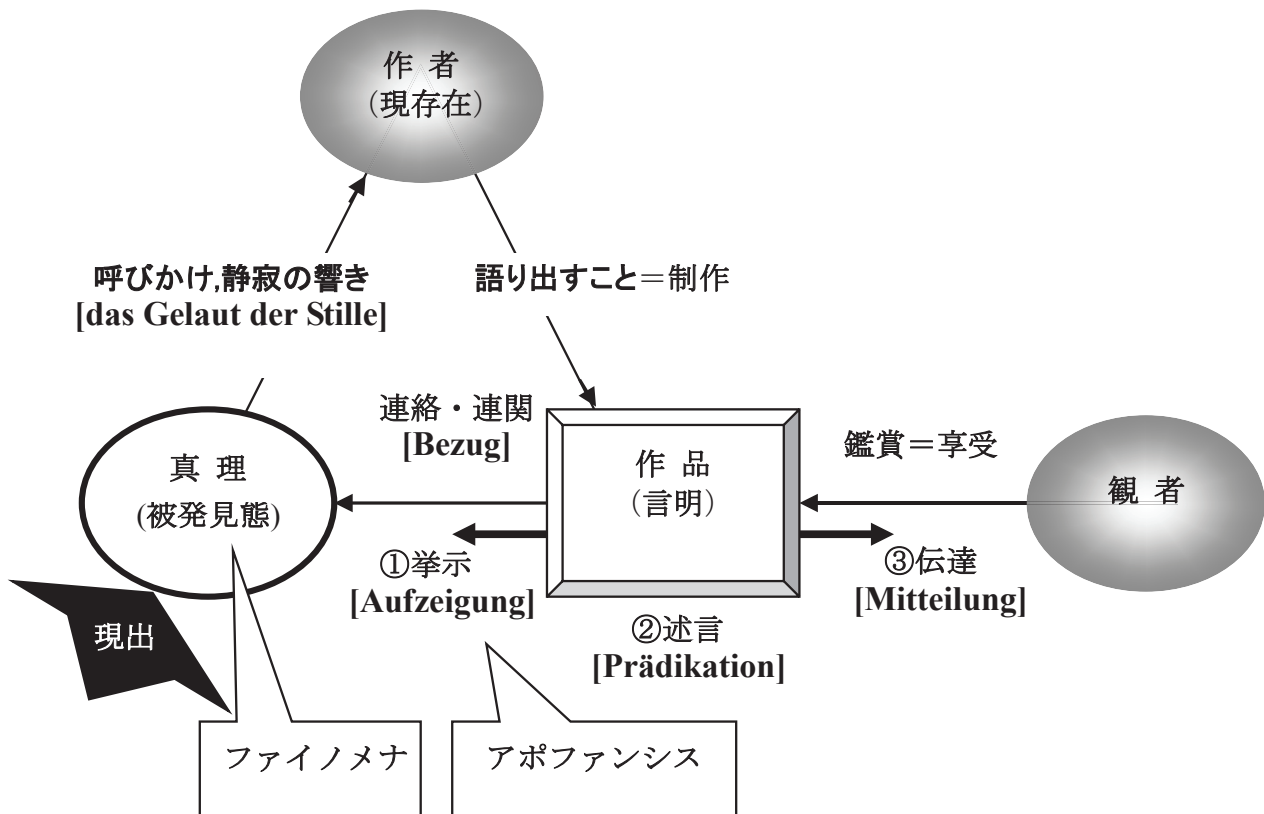


図4 観者は作品を通して真理を観る

## 結びにかえて

本稿を通じて筆者が訴えたかったことは、美学が作品の真理（アポファンシス）を主体に確立されるならば、伝統的美学によっては十分に把握できなかった芸術作品の真の意義をより納得性のあるかたちで示すことが可能ではないか、ということである。

とりわけ小説や演劇のような芸術では、表面的な美醜の評価だけで議論が終ってしまいう可能性がある絵画・彫刻のような造形芸術の場合とは大きく異なり、一部に「描写」[descriptio]の“美しさ”を追求するところがあっても、より重要な筋立て・語り[narratio]において追求されるのは、真実、真理ではないだろうか。

そしてとくに日本の芸術論、わけても言語芸術として分類される、小説、詩歌、戯曲などの文芸について論じたものについては、新しい解釈も可能になるのではないだろうか。

たとえば近松門左衛門の「虚実皮膜」論は、虚構が示す真理について論じたもので

あつたし、本居宣長の「もののあはれ」論は、現象学的美学に沿って、「もののころ」を「現象するもの」に、「もののあはれ」を受け取ったときの「感情」に、そして「もののあはれを知るころ」を「現象を受け取るもの」として解釈することができ、そうしてこそその解釈の深化が可能なように思われる。

このように考えてみると、伝統的な美学が、西欧の、とくに絵画や彫刻のような造形芸術を中心に組み立てられてきたことが改めて強く実感される一方で、日本の美学・芸術論が、『古今集』、『新古今集』などについて論じた歌論を中心に形成され、その後国学における『古事記』、『源氏物語』などの註解としての物語論、小説論へと展開したことに目を向けずにはいられない。これらの業績については語り尽くされた感もあるのだが、現象学的な立場からは、われわれの研鑽努力の余地がまだ数多く残されているように思われるからである。