

ハンス・ゲオルク・ガダマー著

『美のアクチュアリティ』

第二章 象徴<sup>1</sup>

松友知香子 訳

象徴とは何を言うのだろうか。さしあたりそれはギリシア語の技術的な語で、記憶のための破片を意味する。客を迎える主は彼の客人に、いわゆるモテナシノ印 (tessera hospitalis) を与える。つまり主は、ある一片を二つに断ち割って、半分を自分が保持し、もう半分を客に<sup>2</sup>与える。それは、この客の子孫がそれを携えて、三十、四十年後に再び家を訪ねたときに、その一片をもとの形につながわせて、互いを認識しあうためである。つまり古代の身分証明書である。これが、象徴についての本来の技術的な意味である。それを用いて、ある人を旧知の人と認めるのである。

プラトンの対話篇『饗宴』には、非常に美しい物語があり、それは私が思うに、芸術がわれわれに示す意義を、より深い仕方でも教示する。そこでは、アリストファネスが、愛の本質について、今日に至るまで人を魅了する、ある物語を語る。彼によれば、人間は、もともと球体の存在だった。しかし品行不良であったために、神々が人間を二つに割いた。そして今では、この完全な生命球体ないし存在球体のそれぞれ半部分が、自らを補うものを捜しているのであると。これはいわば人間ノ割り符 (シムボロン σύμβολον τοῦ ἀνθρώπου) であり、誰もがいわば、片割れなのである。そして愛とは、或るものが自分を補って修復する一片ではないかという期待が出会いのなかで成就する、ということである。

1 [訳注] 本稿は、ドイツの哲学者ハンス・ゲオルク・ガダマー (1900-2002) が、1977年に著した『美のアクチュアリティ：遊戯、象徴、祝祭としての芸術 (Die Aktualität des Schönen, Kunst als Spiel, Symbol und Fest)』の第二章 象徴 の翻訳である。

2 [訳注] ここで「客」と訳した語 (Gastfreund) は、その前の「客をもてなす主」とおなじ語 (Gastfreund) である。しかし文章構造からすれば、ここではこの語は「主」から破片を手渡される相手を指しているから、「客」と訳さねばならない。このドイツ語自体は、「主」を意味したり「客」を意味したりするから、ガダマーもおなじ語を、うっかり、最初は「主」を指す位置に、後には「客」を指す位置に、置いてしまったのであろう。しかし、やや不用意な用語法と言わねばならない。

魂が発見したものや親和力に関する、この意味深長な比喩は、芸術という意味での美の経験へと、考えを向けさせる。ここでも、芸術の美や芸術作品に附着している意味が、見たり理解できたりすることのできる光景そのもののうちには直接的には存在しないものを、指し示すということが明らかである。—しかしどのような指示だろうか。指示の本来の機能とは、別の何かへと向かうことである。この何かとは、人が直接的な仕方でも持ったり経験したりすることができるものである。もしそうであれば、象徴とは、少なくとも古典的な言葉の用法以来、われわれがアレゴリーと呼ぶものだということになる。つまり意味されているものとは別の何か語られるということ、しかし意味されているものを直接に言うことも出来る、ということである。古典主義的な象徴概念は、このような仕方でも別の何かを指示することはないため、その帰結として、われわれはアレゴリーによって、それ自体としては全く不当な、冷やかなもの、非芸術的なものの連想 (Konnotation) を抱く。あらかじめ知られていなければならないある意味関連が、語るなのである。それに対して象徴は、ないし象徴的なものの経験は、次のことを意味している。すなわち、この個々のもの、ある存在の断片のような特別なものが、自らを現わし、この断片が、これに呼応するものを補って、健やかなもの、全体的なものとなすことを約束する、ということである。あるいはまた、象徴とは、全体的なものへと補うべく、われわれの生命断片の常に探し求められているもうひとつの断片、ということでもある。芸術のこのような「意味」は、後期市民社会の教養宗教のように、社会的に特別な諸条件と結びついているのではないと、私には思われる。そうではなくて、美の経験、特に芸術という意味での美の経験は、それが何であれ健やかな秩序を、宣誓するものであるように思われる。

われわれがこのことを、しばらくのあいだ、もう少し先へと考えるならば、まさにこの美的経験の相乗性が、意義深いものになる。この相乗性をわれわれはとりわけ、歴史的な現実として、またおなじく現在の同時代性として、知っている。この相乗性において、われわれが芸術作品と呼ぶさまざまな特殊化のなかで、われわれに繰り返し繰り返し語りかけてくるもの、それはこの健やかなものの同一の報せである。このことは私には、「美や芸術が意味するものの意義深さをなすものは何か」という問いの、より精確な教示のように思われる。その教示は、次のことを語っている。すなわち、出会いという特別なものにおいて、特別なものではなくて、経験可能な世界の全体性や、その世界における

人間の存在位置の全体性、つまり超絶的なものに対する人間の有限性が、経験されるということである。この意味において、われわれはいまや、さらに重要な一歩を進めて、以下のように言うことが出来る。すなわち、ある作品をわれわれにとって意義深いものとなす漠然とした意味期待 (Sinnerwartung) が、その都度に十全に実現されるのではないということ、そしてわれわれが意味総体 (das Sinnnganze) を、理解し認識しつつ自分のものにするのではない、ということである。それはヘーゲルが、芸術美の定義として「理念の感性的な仮象」を語ったときに、教えたことである。これは意味深長な言葉であって、それに従うなら、美の感性的な現われにおいては、本当は、人間が外 (彼岸) に向かってしか見ることのできない理念が、現在のなるのである。その意味深さにもかかわらず、私にはそれは観念論的な誤った導きのように思われる。その説明は、芸術作品がある報せの伝達者としてではなく、作品としてわれわれに語りかけるといふ、本来の事態に対して、正当ではない。芸術からわれわれに語りかけてくる意味内容を、概念において手に入れることが出来るという期待は、芸術を、危険な方法でいつもすでに過ぎ越えてしまっている。しかしこれがまさに、ヘーゲルの主導的な確信であって、彼を芸術の過去性というテーマへと導いたのである。われわれは、ヘーゲルの確信を彼の原理的な言表であると解釈したが、それは、個別的で感性的な芸術の言葉によって曖昧かつ非概念的に語られていることが、概念や哲学というかたちですべて取り入れられ得るし、また取り入れられるべきとされる限りにおいてである。

しかしながらこれは、観念論的な誤誘導であり、あらゆる芸術的な経験によって、特に現代芸術によって、反駁される。現代芸術は、概念というかたちで表現できるというやり方での、意味の方向づけを期待することを、はっきりと拒否する。私はそれに対して、象徴的なもの、特に芸術の象徴的なものが、指示と隠匿の解きがたい対立作用に基づくということ、テーゼとして立てる。芸術の作品は、そのかけがえのなさにおいて、単なる意味の担い手ではない—もしそうであれば、意味は、別の担い手に背負わせることができるものとなる。芸術作品の意味はむしろ、作品が現に有る、ということに拠っている。あらゆる間違った連想を避けるには、われわれは「作品」(Werk) という語を、「形成物」(Gebilde) という別の語に置き換えるべきである。この語が意味するのは、われわれが山脈 (Gebirge) の形成について言うように、急いで走り去るよどみない弁舌の一時的なプロセスが、詩において、ある謎めいた仕方ですべて止まる

到る、ということである。「造形物」とは、誰かが意図をもって創造した（これは作品という概念に、なおも結びついているものであるが）と考えることの出来るものとは、まったく異なっている。芸術作品を創造した者は、実際のところ、彼の手になるその形成物の前に、他の誰もがそうであるのと同じ仕方で、立つ。それは一方での構想および創造と、他方での成就とのあいだの、飛躍である。今や形成物が「存立し」ている。そしてそれによって、形成物は、それに出会う者にとって、一挙に「現に」有り、遭遇可能となり、その「質」を洞察できるものとなる。それは一つの飛躍であり、その飛躍によって、芸術作品は、その唯一性と代替不可能性において際立つ。これが、ヴァルター・ベンヤミンが芸術作品の「アウラ」と呼んだものであり<sup>3</sup>、われわれが、芸術冒流についての憤激のなかで知っているところのものである。芸術作品の破壊は、われわれにとっては依然として、宗教的な冒流に類するものである。

この考察は、芸術によって成就されることが、単に意味の公開ではないところのもの、そういうものの射程を明らかにする準備となるはずである。むしろ、こう言うべきであろう。すなわち、それは意味を祝祭の内へと蔵することであり、その結果、意味は流れ去ったり、消滅することなく、造形物の構成の内でも確固としたものとされ、蔵されるのであると。われわれは結局のところ、われわれが観念論的な意味概念から脱出する可能性を、そして言うなれば芸術からわれわれに語りかける存在充実あるいは真理を、（一方での）ふたを開けること、露開せしめること、露呈させることと、（他方での）覆蔵性および保蔵性の、二重動向において聞き取ることの可能性を、今世紀におけるハイデッガーの思索の歩みに、負っている。ハイデッガーは、露開性というギリシアの概念「アレテア」（ἀλήθεια）が、この世界における人間の根本経験の一面でしかないことを示した。露開することと並んで、それと分かちがたく存在するのは、まさに人間の有限性の一部である覆いや覆蔵である。この哲学的な洞察は、純粋な意味統合である観念論に制限を加えるものであるが、それは、芸術の作品の内には単に不確かな方法で意味（Sinn）として知ることの意義（Bedeutung）よりも多くのことがなおも存在する、ということを含意している。この「より多くのこと」を形成するのは、このひとつの特別なものの事実である。そういうものが存在するという事実である。リルケの言葉を借りるなら、「そういったもの

<sup>3</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1969 (edition suhrkamp 28)

が、人間のもとに存していた」。それが存在するという、事実性、それは同時に、自分が優越していると信じるすべての意味期待に対する、打ち勝つことのできない抵抗である。これを承認することを、芸術作品はわれわれに強いる。「汝を見ない場所はない。汝は汝の生を変えねばならない」。それは、あらゆる芸術経験がわれわれに迫って来るという特別なことを介して生起する、一つの衝撃であり、衝撃で倒されることである<sup>4</sup>。

このことが初めて、本来の芸術の意義とはなにか、という問いについて、ある適切な仕方、概念的に、芸術自体を理解可能にすることへと導く。私は、象徴的なものの概念を、それがゲーテやシラーによって選ばれたように、次のような方向へと深めたい、もしくはそれに固有な特有の深みの方向へと展開させたい。すなわちそこで象徴的なものは、意味を指示するだけでなく、意味を現在の的であらしめる。それは意味を代表する、と言えるような方向である。この「代表する」という概念で、教会法や国家法的な代表の概念を考える必要がある。そこでは「代表する」とは、あたかも代替物、代理物であるかのように、代理的に、あるいは比喩的、間接的にそこに存在する何かを意味するのではない。この代表されたものとは、むしろ自らそこに存在し、およそそこにありう得べく存在するのである。芸術へ適用すると、あるものは、この現存在(Dasein)によって、代表的なものへとしっかりと保持される。かくして、およそある一人の著名な人物が、すでに公衆性を獲得しており、肖像画において、代表的に描かれたとする。その肖像画は、市役所のホールや教会建造物、あるいはどこかにいつもかけられ、その人物の現存性(Gegenwart)の一部となるはずである。その人物は、それ自体で、代表的な役割において、この代表的な肖像画において、現に居る。われわれは、この肖像画それ自体が、代表的であると考えている。もちろんこのことが意味しているのは、絵画崇拜や偶像崇拜ではないが、しかし単なる思い出の品ではない。芸術の作品が問題となるときは、絵画はある現存在者を指示したり、その代替物になったりするものではない。

私にとって — 私はプロテスタントであるから —、プロテスタント教会で議論され尽くした最後の晩餐の論争、特にツヴィングリとルターの間の論争は、とても重要なものだった。私はルターとともに、「これは私の肉であり、これは私の血である」というイエスの言葉は、パンとワインがこれを「指示す

<sup>4</sup> Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 1960 u. ö, (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8446[2]) を参照。

(意味する=bedeuten)」ということではないと、確信している。思うに、ルターは、このことをまったく正しく見抜いており、私が知る限り、完全に古代ローマ・カトリックの伝統に固執して、秘蹟のパンとワインは、キリストの肉と血であることを見抜いていた。私はこの教義的な問題をきっかけとして、われわれが芸術体験を考える際に、われわれが考えうること、そして考えなければならないことを語っているのである。つまり、芸術作品においては、何かかが単に指示されているのではなくて、指示されているものがより本来的な仕方である、ということである。別の言葉で言うと、芸術作品とは、存在に関する増加を意味する。このことが、芸術作品を、手工芸や技術における、人間の他のすべての生産的な成果から区別する。これら手工芸や技術のなかで、われわれの実務的で、経済的な生活の道具や設備が発展してきたのではあるが。明らかにそれらに属することは、われわれが作るどの部分も、ただ手段や道具として役立つ、ということである。われわれがある実用的な家庭の日用品を購入する際に、これは「作品」であるとは言わない。それは一つの断片 (Stück) である。それらの断片にとって不可欠なことは、その断片を生産することの反復可能性であり、したがって、この断片が持つとみなされる一定の機能連関のために、そのようなすべての器具や器具製品を代替することの、根本的な可能性である。

逆に芸術作品は、代替できないものである。このことは、われわれが生きている複製可能な時代においても、そして並外れて良質なコピーで、最高の類の芸術作品に出会う時代においても、真実であり続ける。写真やレコードは複製品であるが、代表するものではない。そのようなものとしての複製品には、一回限りの出来事は何もない。これは、芸術作品を際立てるものである (レコードの場合はなおも、解釈というそれ自体が複製物の、一回限りの出来事が問題となるが、その場合でもおなじである)。よりよい複製品を見つけたとき、私は古いものをそれに取り替えるであろう。私がそれを紛失した場合は、新しいものを購入する。芸術作品になおも現存しているこの別のもの、つまり任意にしばしば生産可能な加工品における場合とは別のものとは、何だろうか。

ひとえに再び正しく理解しなければならないところのこの問いに対する、古代のある答えが存在する。すなわち、どのような芸術作品であっても、それはミメシス μίμησις、イミタチオ imitatio であると。ミメシスとは、ここでは、もちろんあらかじめ知られている或るものを模倣することではなくて、何かを

表現へともたらしめて、この何かがこの仕方では感性的に充たされて現代的にあるように、することである。古代におけるこの言葉の使用は、星の踊りから選ばれた<sup>5</sup>。諸々の星は、天空の秩序をなす純粋に数学的な合法則性と比例の表現である。この意味において、「芸術は常にミメシスである」と語る伝統は、つまり芸術はなにかを表現に至らしめるものであると語る伝統は、まったく正しいと私は思う。その際われわれは、次のような誤解に用心しなければならない。すなわち、表現されるに至ったこの何ものかは、自らをこのように語り出すとは別の方法で把握可能で「現に」ある、とする誤解である。この基盤に基づいて、私は対象なき非具象絵画か対象をもつ具象絵画かという問いを、短絡的な文化的・芸術政治的な作り物とみなすものである。むしろ、非常にたくさんの造形の形態が存在し、そのなかで「それ」は自らを現わし、斯く斯くの仕方でのみ一回限りの形態を得た形成物の凝縮においてあり、そのようにして現れるものがわれわれの毎日の経験といかに異なっているとしても、それは秩序の証文という意義をもつのである。芸術が遂行する象徴的な再現前は、目前に与えられた事物への一定の依存関係を必要としない。むしろ芸術の卓越性は、まさに次の点に存している。すなわち、芸術において表現にもたらされるものは、連想させるものが豊かであろうと貧しかろうと、あるいはそういったものが完全に無いとしても、ひとつの再認識と同じく、われわれをその前にとどまらせ、同意へと動かす、という点である。まさにこの特徴づけから、あらゆる時代の芸術や今日の芸術がわれわれすべてに対して提起する課題が、際立ってくる、ということを示さねばならないだろう。その課題とは、そこで語ろうとするところのものを聞くことを学ぶ、ということであり、われわれは聞くことを学ぶということが、とりわけ、すべてを平均化する聞き逃しや見逃しから自分を高めることだということを、承認しなければならないだろう。この聞き逃しや見逃しは、刺激の力がますます強大な文明を、広める作用をしているものなのである。

われわれは、何が美の経験、特に芸術経験を通して、伝えられるのかという問いを立てた。その際に得なければならない決定的な洞察とは、意味を単に伝達したり媒介したりする、といったことは語れない、ということだった。このような期待によって、人はそこで経験されることを初めから、理論理性の一般

<sup>5</sup> Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954 (Dissertationes Bernenses 1,5)

的な意味期待のうちに取り込んでしまう。観念論者、たとえばヘーゲルと一緒に、芸術美を理念の感性的な現われと定義する—それ自体としては、それは善と美の統一に関するプラトンの示唆の天才的な再考察であるが—限り、人は次のことを必然的に前提としてしまう。すなわち、人は真なるものの出現の仕方を越え行くことができる、という前提であり、理念を考察するという哲学的な考えこそが、この真理の把握の最高にして最適の形式だという前提である。われわれにとって観念論的な美学の誤り、あるいは弱点と思われるのは、その美学が次の点を見ないということである。すなわち、芸術を際立てるものがわれわれにとって決して凌駕されないものとなる場合は、まさに特別なものとの出会いであり、真なるものの現われとの出会いだということである。それが象徴の意味だったし、象徴的なことだった。その結果、ここである逆説的な指示のあり方が生じる。それは、象徴あるいは象徴的なものが指示する意味を、それ自身において具象化し、それ自身を保証しさえする、という指示である。純粹に概念的な仕方で捉えることに抵抗するこの形式においてのみ、芸術は出会われる—それは偉大なものが芸術においてわれわれに与える一つの衝突である。なぜならわれわれは、われわれを確信させる作品の圧倒的な力強きものに対して、つねに準備がないままに、無防備な仕方で、この偉大なものに晒されているからである。それゆえ象徴的なもの (das Symbolische)、あるいは象徴に類するもの (das Symbolhafte) の本質は、それが知的に獲得されるべき意味目標に関係づけられるのではなくて、その意味をそれ自身のうちに包含する、ということにある。

こうして芸術の象徴性格についての叙述が、遊戯についてのわれわれの冒頭の考察と、連結される。冒頭の考察でも、われわれの問いの視野は、遊戯が常に既に自己表現のひとつのあり方だということから、展開した。このことは、芸術の場合、その表現を、存在の増大、再現、存在するものが経験する存在の獲得の、特別な性質において見出す。存在するものはこの存在の獲得を、自分自身を現すことによって、経験する。この点において、観念論的な美学は、見直しが必要であるように、私には思われる。なぜなら、芸術経験のこの性格をより適切に捉えることが肝要だからである。そこから導き出されるであろう一般的な帰結は、とっくに準備されている。つまり、芸術はいかなる形式であれ、具象的な伝統においてであれ、親しみのある伝統においてであれ、あるいは今日の「親しみのないもの」の伝統なき在り方においてであれ、いずれの場合で



も、われわれに、自分自身の構築作業を求めるのである。

私がおこからひとつの帰結を引き出したい。それは本当の総括的な、そして共通性を形成するような、芸術の構造性格を、われわれに仲介するような帰結である。それは、芸術作品である所以の表現において、芸術作品が自分でない何かを表現するのではないこと、それゆえ芸術作品がいかなる意味でもアレゴリーではないこと、つまり人が何か別のものをそこで考えるような何かを言うのではないこと、そうではなくて、人がまさに芸術作品そのものにおいて、それが言おうとするものだけを見出すということ、もし一般的な要求として、それも、単にいわゆるモデルネの必然的な条件としてでなしに、芸術作品が理解されるべきであるなら、そうでなければならぬ、ということである。一枚の絵を前にして、そこに何が描かれているのかを第一に問うことは、対象的に概念化する際の、驚くべき素朴な形式である。客観的な概念化の非常に単純な形式である。もちろんわれわれは、このこと（何が描かれているか）を、一緒に理解している。それは、われわれがそれを認識できる限り、いつもわれわれの知覚のうちに留まっている。しかしそのことは、われわれが、それを本来の目標として、作品を眼にとどめて受容する際の本来の目標点としてではない。そのことを確かにするためには、いわゆる絶対音楽について考える必要がある。これは対象のない音楽である。そこでは、固定した一定の理解観点や統一観点を前提することは、— たとえそれが時として試みられるとしても — 無意味であるプログラム音楽やオペラの二次形式と混合形式をも、われわれは知っている。それらは、まさに二次形式として、絶対音楽の事実へ差し戻すものである。西洋の音楽の偉大な抽象化の成果であり、その頂点でもあるこの絶対音楽は、古オーストリアの文化土壌の上に成長したウィーン古典主義である。まさに絶対音楽において、われわれに息つく暇を与えない問いの意味が、描写される。すなわち、なぜ音楽の楽曲は、われわれがそれについて「ちょっと平板だ」とか、「本当に偉大で、深い音楽だ」、後期ベートーベンの弦楽四重奏曲のようだ、とかと言うことが出来るようになってきているのか、という問いである。これは何に基づいているのだろうか。ここで質を担っているのは、何なのだろうか？それは、われわれが意味として名指すことの出来る何かについての、ある一定の関連ではない。しかしまた、情報美学がわれわれに本当と思わせようとする、情報に関する量的に規定可能な諸々の尺度でもない。（この尺度においては）あたかもそれは、質における多様性は問題ではないかのようである。な

ぜ舞踏歌は、受難曲に改造され得るのか。そこではつねに、言葉への秘密の帰属があるのだろうか。そういったものが遊戯的に作用しているのかもしれない。そして音楽の解釈者たちは、そのような手がかりを、いわば概念性の最後の残余契機を、見出す誘惑に駆られている。非具象絵画を見る場合も、われわれは、自分たちが毎日の世界のなかで諸々の対象を見るように方向づけられているということを、決して完全には遮断できないだろう。かくしてわれわれは、集中して、音楽がわれわれに対してそこで現れてくるように集中するときも、われわれが言葉を理解するときと同じ耳で、聞く。それは、人々が好んで言うように、音楽という言葉のない言語と、われわれ自身の語りやコミュニケーション経験の語り言語との間の、止揚できない関連が存続し続ける。おそらくはまさに同じような仕方、対象的に見ることと、世界のなかで自分を方向づけることと、芸術的な要求とのあいだの関連がある。その要求とは、このような対象的に見える世界から突然に新しいコンポジションを構築し、その緊迫の深みを部分的に獲得しようとする要求である。

この限界の問いをもう一度想起したということは、コミュニケーションの動向を見えうようにする上での、良き準備である。この動向は、芸術がわれわれに要求するものであり、そのなかでわれわれが一体化するところのものである。私は最初に、いわゆる「近代」が、少なくとも19世紀の初頭から、人文主義の一キリスト教的な伝統の自明的な共通性から脱落する動きのなかにあった、ということを語った。また、芸術的造形において守るべき、自明的に義務拘束をする諸内容が、もはや存在しなくなり、その結果、誰もがそれぞれ、これらの諸内容を新たな発言の自明のボキャブラリーとして知っているようになった経緯を、語った。以下のことは実際のところ、私が述べたように、(これまでと)別である。すなわち芸術家がそれ以来、共同体を語らなくなり、自分の最も固有な発言によって自分の共同体を自分のために形成するようになった、ということである。それにもかかわらず芸術家は、まさに自分の共同体を形成する。そして意図からするとこの共同体は、世界全体教区 (Oikumene) であり、人が住む世界の全体であり、真に普遍的である。本来は誰もが—これはあらゆる芸術的創造が要求することであるが—芸術作品において語られる言葉に対して自分を開くべきであり、この言葉を自分自身の言葉として我がものとなすべきなのである。われわれの世界見解の準備的で自明的な共通性が、芸術作品の形成と形態を担うかどうか、あるいはわれわれが、自分たちが直面させられている

造形物において初めて自分たちを「文字に綴って書き込む (einbuchstabieren)」ことをしなければならないのかどうか、ここでわれわれに何かかたるもののアルファベットと言語とを、学ばねばならないのか、その場合、いずれにしても、それは共通の成果、潜在的な共同性の成果なのである。