

『芸術作品の起源』における 真理と人間

La Vérité et l'homme
dans l' "Origine de l'oeuvre artistique"

秋 枝 茂 夫

この小論においては、マルティン・ハイデッガーの論稿『芸術作品の起源』を取り上げ、これについていくつかの考察を試みたいと考える。

『芸術作品の起源』は、最初1935年11月13日、ブリスガウのフライブルクにおいて、芸術学協会において行われた講演として発表された。その翌年1936年1月、ハイデッガーはツューリッヒの大学学生会の招きに応じて、同じ講演を行っている。今日我々の見るこの論稿は、1936年11月17日24日及び12月4日にフランクフルト・アム・マインの自由ドイツ高等神学院で行われた三つの講演をこれに含めた形のもので、1950年に出版された著作『杣径』Holzwege のなかに収録されているものである。この著作は、戦後ドイツで刊行された彼の著作として、最初のものであった。

この論稿は、原文で後記を含めて70頁ほどのものである。しかしそれは、芸術・真理について重大な問題を多々含んでいる。今ここでそれらの大問題を考究する事は、力の及ぶところでなくまた紙面の上でも不可能なので、真理と人間に関連する幾つかの問題に限って考えてみたいと考える。

以下の論稿における『芸術作品の起源』からの引用は、創文社版ハイデッガー全集第5巻『杣径』、茅野良男、ハンス・ブロッカルト訳による。

歴史的状況を一瞥しておこう。如何なる状況においてハイデッガーが芸術・真理について考察したかということを見捨てることは、正しいとは思われない。

1933年は、世界の歴史にとってもハイデッガーにとっても、重大な区切りとなる年だった。1月30日、前年来の政情不安を収めるために、大統領ヒンデンブルグはヒトラーを首相に任命する。共産主義の脅威を口に、ナチは暴力を縦にした。2月17日議会で放火したナチは、共産主義者をはじめ諸政党の弾圧を始める。其のころナチはまだ議会で多数派を占めていた訳ではないが(647議席中288)、3月24日、議会はヒトラーに全権を与えた。彼は一党独裁を推進し、議会主義を空洞化する。其の一方、軍備は増強され、高速道路や要塞が建設され、労働組合は禁止された。シュライヒャー、シュトラッサーらの政敵を自党員に殺害させた彼は、34年8月、ヒンデンブルグの死とともに国家元首となる。

其のころハイデッガー自身の周囲はどのようだったろうか。1月23日、旧師フッサールの博士号50年記念の祝賀会があり、29年以来決別していたハイデッガーもこれに出席している。3月には、1920年以来知己となっているヤスパースを訪問した。4月15日、フライブルグ大学総長にメレンドルフが任命されたが、反ユダヤ人のプラカードの掲示を拒否したため、2週間後に免職となった。其の際メレンドルフと副総長ザウアーは、ハイデッガーに其の後任を引き受けるよう要請している。

4月21日、大学評議会は保留2票を除く多数の賛成で、ハイデッガーを総長に選んだ。彼がこの任を受諾するとすぐ、ナチ党地区群指導者ケルバーは、バーデン州文教長官の意向として、彼にナチへの入党を促した。5月1日彼は総長に就任し、ナチに入党する。ただし、党務に就かず、党活動はしないという条件であった。5月27日総長就任演説として、『ドイツ

大学の自己主張』が述べられた。これについてすぐ、さきの文教長官ヴェッカーは3点の批判を行っている。夏学期の講義は『哲学の根本の間（真理の本質、洞窟の比喩）』、演習は上級『矛盾律』、下級『学の概念』であった。6月ハイデルベルク大学で、また7月はキール大学で、『新国家における大学』と題して講演した。このころヤスパースを訪問したが、これはヤスパースに対する最後の訪問となった。

冬学期の講義は『真理の本質』、演習は上級『フィヒテの1784年の知識学』、中下級は『ライプニッツ〈单子論〉』であった。10月、党への態度の如何にかかわらず、新進学者を学部長に推し、大学刷新を図る。11月には、ベルリンにて文教大臣ルストと会見し、学問と学部についての意見を述べた。同じころ、バーデン州文教当局より、2人のユダヤ人教授タンハウザー、フォン・ヘヴェシの罷免を求められたが、2人の立場を支持している。その一方、ゲッティンゲン大学の教授団に対して、自分のかつての弟子バウムガルテンを中傷する手紙を送った事が知られている。しかし、ハイデッガーの施策に対する反対はしだいに強まり、年末には彼自ら総長就任が誤りであったことを痛感するに至った。

1934年2月、ハイデッガーはカルルスルーエに召喚され、文教長官より、医学部長メレンドルフと法学部長ヴォルフの罷免を要求された。彼がこれを拒否して、辞任の意を表明したのに対し、長官はこれを即刻受理したので、3月彼は総長職を辞任する。後任には、ナチス党員の法学者が任命された。総長交替の式には欠席した。

この年夏学期の講義は『言葉への問いとしての論理学』、演習は『カント〈純粹理性批判〉からの主要章節』であった。この夏から、ナチの御用哲学者E・クリークの主宰する雑誌『生成する民族』でハイデッガーに対する論争が始められた。また、『ドイツ大学の自己主張』は、党の命令で書店から回収されてしまった。冬学期の講義は『ヘルダーリンの讃歌・

〈ライン河〉と〈ゲルマーニエン〉』、演習は上級『ヘーゲル〈精神現象学〉』、下級『ヘーゲル〈国家について〉』であった。上級演習には、12名の参加があったという。日付は分からないが、この年マールブルクのブルトマンに招かれ、ここを訪ねている。

1935年、夏学期の講義は『形而上学入門』、演習上級は『ヘーゲル〈精神現象学〉』である。冬学期には、講義『形而上学の根本の問い』、講演『芸術への問いにおける美学の克服』、演習中級『ライプニッツの世界概念とドイツ観念論』、上級『ヘーゲル〈精神現象学〉』であった。11月フライブルク芸術協会で、講演『芸術作品の起源』が行われ、新聞にも紹介された。この講演は、翌36年1月チューリッヒ大学学生団において、また12月にはフランクフルト自由高等神学院においても行われている。

2

1934年3月のフライブルク大学総長職の辞任は、以前からナチを選択していたハイデッガーにとって、過ちの後の撤退であり幻滅であった。人は、シラクサイを離れるプラトンを思わずにはいられない。“指導者を指導”しようという彼の自負は、現実のナチの野蛮極まる体制に衝突して退いたのである。しかし彼はその後、ナチときっぱりと決別した訳ではない。党機関からの攻撃・批判を度々受けながらも、45年に至るまで党籍を守り党費を払い続け、イタリアに行ってまで党章を着けていた、とK・レーヴィットは伝えている。『ドイツ大学の自己主張』のような言説はなくなったものの、哲学者こそ国民革命の真髄を理解しているのだ、という自負はその後ももち続けられるのである。

一方、ハイデッガーの思惟自身もこの頃一つの転機に達していた。ハイデッガーの思惟の歩みを強いて一言で表せば、“存在への問い”と言うことになろう。そして彼はこの問を、プラトン以来の形而上学が存在者の存

在を問うのみで存在の忘却に陥っている、と批判する中で追求した。その主著『存在と時間』に於いて彼は、“存在の意味”を求め、現存在の存在理解を成り立たしめているものとしての“時間性”を追求した。この『存在と時間』は、世にも不思議な著書である。主著でありながら、その途中で中断されているのである。何ゆえの中断なのか。著者の行う釈明は明らかではない（『ヒューマニズムに関する書簡』）。

思索の歩みを揺るがす深刻な疑惑。そのうえに、大学総長辞任という社会的地位を揺さぶるショックが加えられた。ここにおいてハイデッガーは新たな途にその歩を踏み出して行く。それは、青年時代から親しんだヘルダーリンの世界であった。ハイデッガーは第一次大戦に従軍した際にも、その背囊の中に、レクラム版のヘルダーリン詩集を携えていた。1934年冬学期の講義“ヘルダーリンの讃歌、『ゲルマーニエン』と『ライン河』”はこうして開始された。存在の真理を思惟するために、詩作の思索へと向かって行くのである。そしてそれはさらに、芸術作品の考察へと続いて行く。

ここでは、ヘルダーリンを初めて全面的に取り上げた論稿としての、この冬学期講義の内容に触れる暇もないので、ハイデッガーにとってヘルダーリンの存在がいかに本質的なものだったかを示す、幾つかの事実を指摘するに止めよう。ここではまず第一に、ハイデッガーが、“真理が生起するのは、詩作されることにおいてである。あらゆる芸術は、有るものとして有るものの真理の到来を生起させることとして、本質として詩作である”（『杣径』76頁）としていることを上げておこう。また、彼のヘルダーリンへの傾倒はまさに驚くべきものであって、36年以降の著作のほとんどが、ヘルダーリンの名の下に、あるいは彼を念頭において書かれているとされている。1976年、死の間近に迫ったころも毎日ヘルダーリンを読み、告別の式にもこれを朗読するよう頼み、息子ヘルマンがその遺言どおりこれを行っている。以上はごく簡単な事実指摘に過ぎないが、ハイデッガー

の傾注の深さを推察させる事実である。

3

『芸術作品の起源』のまえがきには、この論稿で著者の意図する処とその出発点が、ごく分かりやすく述べられている。それによれば、起源とは、何かで有る或る事柄が、それに由来し、それにより来たるところのものである。また或るものが有るがままに何で有るかということ、我々はその本質とよぶ。或るものの起源とはその本質の由来のことである。したがって芸術作品の起源を問うことは、芸術作品の本質の由来を問うこととなるという。

ところで一般には、芸術作品は芸術家により作られ、芸術家は芸術作品によって芸術家とされる、と考えられている。ここでは一方が他方を生み、他方が一方を生むのであり、片方だけでは有り得ない。しかしこの両者は、第三のものすなわち芸術によって有る、とハイデッガーはいう。これをさらに言い換えれば、芸術こそ、芸術家の起源であり、作品の起源であることになる。

そこで彼は、芸術が何で有るかということは、作品から取り出すことが出来ると思う。ところで作品は物として、物的性格をもったものとして有る。芸術家はその営みにより作り出すのは、作品のこの物的性格であろう。そこで芸術作品の万全の現実性を捕らえるためには、作品が物以上のもので有るか否かを知るためには、まず作品の物的性格を検討しなければなるまい。こうしてハイデッガーは、物と作品の検討にはいつてゆく。

芸術作品の検討を、こうして物の検討から始めたことは、その検討の方向を決定づけてゆく。すべては物である。しかし、物とするのを憚られる物が有り、純然たる物が有る。伝統的には、物について三つの解釈がなされて来た。物を諸徴表の担い手とする規定、諸感覚の多様の統一とする規

定、そして形相化された質量とする規定である。しかしハイデッガーによれば、これらは有る物そのものの把握ではなく、物のにたいする概念による“襲いかかり”であった。けれども質量形相論的解釈は、すべてを神の被造物とする中世的世界観からカント的超越論に至まで、自明の理とされてきている。

質量を形相にしたがって配列し、有用性をもって人が物を作れば道具ができる。道具が真に何であるかを経験するために、ヴァン・ゴッホの靴の絵が選ばれる。この一足の農婦靴について、その道具性、有用性、信頼性を検討した後、視界は一転する。

〈靴という道具の履き広げられた内側の暗い穴からは、労働の足取りの辛苦が覗んでいる。靴という道具の強靱で堅牢な重さのなかには、風の吹き荒ぶ耕地のはるか彼方にまで伸び広がる一様な畝を絶えず辿る、緩やかな足の運びの粘り強さが鬱積している。革には、土壌の湿気と豊饒が覆い被さっている。靴底の下では、降りてくる夜の帳をかきわけながら、野道の寂寞が進み出る。靴という道具のなかで振動しているのは、大地の黙然たる呼び掛けであり、麦の実りを大地が静かに贈ることであり、冬の畑の荒れた休耕地で大地がひそかに自らを拒絶することである。この道具を貫いているのは、パンの確保のための物言わぬ心労であり、ふたたび困窮に打ち勝った言葉に出せぬ喜びであり、出産の到来の中での身震いであり、死の威嚇の中での戦慄である。この道具は大地に帰属し、農婦の世界の中で守られている。道具それ自身はこの守られた帰属から立ち上がり、それ自身の内に安らうようになる。〉(『杣径』28、29)

常人ならば、分析的思索が一転して感情移入に陥った、と言わねばならぬ。しかしハイデッガーは続ける。

〈芸術作品は靴という道具が真に何であるかを知るように仕向けた。我

々の記述は主観的な営みとして一切を主観的に塗り上げた上で差し入れたのだ、と我々が考えようとするのなら、それは最も悪い自己欺瞞である。ここで何か疑わしいことがあるとすれば、それはただ我々が作品の近くでは余りにも僅かしか経験しなかったのに、その経験を余りにも粗くしかも余りにも直接的にいつてしまったということにすぎない...

何がここで生起しているのか。何が作品の中で活動しているのか。ヴァン・ゴッホの画は、道具つまり一足の農夫靴が真にそれで有るところのもの、の空け開きである。〉(同上31頁)

ここには、真にそれで有る物が示されていたのである。のちにオットー・ペゲラーは、ここに描かれた靴が、実はヴァン・ゴッホがパリの蚤の市で買い求め自分で履いていた靴であることをいと穏やかに示した。この靴が踏んでいたのは、シュヴァーベンの畑の土ではなく、パリの石畳であった。

上のハイデッガーの言は、それを事実指摘とするならば、単なる誤りとなるだろう。しかし容易に見て取れるように、ここに空け示されていたのは、人間が生きる事の辛苦と期待なのである。その限りにおいては、この指摘は誤りではない。ただしそれは、シュヴァーベンにしか無いものではない。それさえ空け示されていれば、描かれた物は、パリの枯れ葉を踏む靴でも、東京で履き古された下駄でもよかったのである。要するに、シュヴァーベンに固執すれば、それは誤りとなる。一般的な方式で言えば、真にそれで有るところのもの、の空け開きは、何人たりともそれを私有・専有すると誤りとなるのである。

ところでハイデッガーは、トートナウベルクという所に、こじんまりした山荘を持っていた。彼は此の山荘を非常に好み、しばしばここに滞在し、思索をし、森を歩きスキーをし、友や弟子と論じあった。近隣の農民とも、

和やかな付き合いを持ち、その生活を親しく見ていたようである。彼をして先のような指摘をなさしめたのが、このよな農民に対する近親性にあったことは明らかである。しかしこの指摘は、自分の生まれた地方の農民たちへの単なる近親感や共感の表明ではない。何故なら、その農婦靴すなわち“この道具は大地に帰属し、農婦の世界の中で守られている”からである。ここに示されている大地と世界は、一人の農婦だけのものではない。農民たちだけのものでさえない。ギリシア神殿という作品の空け開く広がりをもその“歴史的な民族の世界”とするハイデッガーにとっては、ゴッホの農婦靴の空け開くものも“歴史的な民族の世界”の一部面だった、と言って過言ではないだろう。冷静な観察がここに国粹主義的なものを感知しても不思議はない。

第二の章は、〈作品と真理〉と題されている。前章において作品をその物的性格から捉えようとしたのに続いて、ここでは作品はそれ自体において接近され得るだろうか、という設問が行なわれる。そしてこれに対する答えとして、つぎのよな指摘がなされる。

〈このことがうまく行くとすれば、そのために必要なのは、作品それ自身とは別であるものへのあらゆる連繋から作品を移し出し、作品をひとえにそれ自体としてそのままにしておくことである。しかしながら、芸術家に最も固有な狙いの趣旨は何の道すでにそういう事態である。作品は芸術家によって、それが純粋にそれ自身の中に自ら立っていることへと解放されるべきである。ここで問題になるのは偉大な芸術家だけであるが、まさしく偉大な芸術においては、芸術家は作品とは対照的にどうでもよいものに終始するのであり、創作において作品の発出のために自分で自分を無に帰せしめる通路とほとんど同然である。〉（『杣徑』36）

要するに、作品はそれ自身以外のあらゆる繋がりから解放されねばならず、それを為すのが芸術家であり、その芸術家は作品の前でどうでもよいものとなるというのである。しかしそのためには一つの条件がある。それは、作品の中に真理が据えられている、ということである。

〈芸術作品はそれなりの仕方では有るものの有ることを空け開く。作品の中ではこの空け開くこと、すなわち開蔵すること、すなわち有るものの真理が生起する。芸術作品の中では有るものの真理が自らを作品の中へ据えてしまっている。芸術とは真理が自らを作品の中に据えることである。〉(『杣徑』35)

ここで明らかになったことは、芸術家の不在というより追放である。しかし実はこれは、すでに暗示されていたところなのである。先の章では物について形相化された質料という解釈を取り上げた。其の際、壺、大斧、靴においては形相が質料の配列を規定し、その都度質料の特性や選択を指示していたが、さらにそれを用いるものの側からあらかじめ規制が働いていることが、述べられていた。これは言葉を換えれば、アリストテレスの4原因のうちの、形相因、質料因、目的因を認めていたことになろう。そしてここには、動力因が欠けていたのである。そしてここに至って、芸術の中で芸術家の、動作者の、退けられるべき事が明言されたのである。

ハイデッガーは、この論稿の初めから動作者すなわち芸術家を否定していた訳ではない。“通常の見解によれば、作品は芸術家の営みから、またその営みによって発現する。では芸術が〔本来〕それで有るものに成るのは、何によってであり、何からであるのか。作品によってである”(『杣徑』6)。此の理由で彼は作品から出発する。また、芸術というものを諸々の作品と芸術家たちを収容する集合表象とみなす見方に対しては、“作品と芸術家たちが与えられるのはただ、芸術が有る限り、しかもそれらの起源として有る限り”(『杣徑』7)、ではないかと言う。此のように作品

に視点を置くことも、そのため物の考察から始めることも、直接芸術家の否定にはつながらない。

物はここでは形相化された質量と認められている。

〈それ自身の内に安らう花崗岩の塊は、不恰好とは言え、或る特定の形相を備えた質量的なものである。形相とはこの場合、質量のすべての部分に空間的に位置を配分し配列し、その結果として或る特別の輪郭つまり塊という輪郭を伴うものを言う。しかし或る形相を備えて立っている質量であるのは、さらにまた壺であり、大斧出有り、靴である。これらの場合は輪郭としての形相ですら、前もって質量配分の結果であるわけではない。形相が逆に質量の配列を規定しているのである。それだけではない。形相は質量のその都度の特性や選択さえも指図する。これらの場合を主宰するのは形相と質量との或る編み合わせであるが、その編み合わせはさらにその上、壺、大斧、靴がそれぞれのために用いられるものの側から予め規制されている。こうした有用性は、壺、大斧、靴、という種類の有るものに後から追加として宛てがわれ、被せられるのでは決してない。〉（『杣径』20、21）

道具はさらにそこに有用性という規制が働いており、それを作製する人間は、“道具というものが有るといことの中に至る仕方の、当事者”（『杣径』22）とされている。ここでは動力因が認められていることになる。

これに反して、芸術“作品の中ではこの空け開くこと、すなわち開蔵すること、すなわち有るものの真理が生起する。… 芸術とは真理が自らを作品の中に据えることである。”“まさしく偉大な芸術においては、芸術家は作品とは対照的にどうでもよいものに終始する…” こうしてアレテイアの据え付けとともに、芸術家は自分で自分を無に帰せしめる。偉大な芸

術家のみが無に帰せしめられることも意味深い。このことは偉大ならざる芸術のことを考えれば容易に理解される。つまり、そこには真理の生起はなく、偉大ならざる痕跡のみが残るからである。

そして、

〈作品はそれ自身において聳え立ちつつ或る一つの世界を空け開き、主宰する有り処の中にその世界を保持する。〉(『杣徑』41)

また、作品の“製作が必要となるのは、作品の作品で有ることそれ自身が確立という性格を有するが故である。作品としての作品は、その本質において確立的である”という。

とはいえ、次の章〈真理と芸術〉においてハイデッガーは、作品を作られたものとして認めぬ限り作品の現実性を捉えられぬとし、作品の作品で有ることを純粹に作品それ自身から規定することは実行不可能、と認める。そして芸術家の営みを検討するため、芸術家の創作と道具作製の手仕事とを比較する。

しかし再び、手仕事を手掛かりにできないのなら、何を手掛かりに創作の本質を思索すればよいのか、との疑問に逢着し、創作すべき作品を検討する以外に道はない、との結論に達する。そして、創作されて有ることも創作も、作品の作品で有ることから規定されねばならぬ、という域に進む。

〈作品は創作の遂行の中で初めて現実的となり、したがってその現実性において創作に依存しているにもかかわらず、創作の本質は作品の本質から規定されている。作品の創作されて有ることが創作との連繋を有するにせよ、やはり創作されて有ることも創作も、作品の作品で有ることから規定されなければならないのである。〉(『杣徑』62)

芸術とは真理が自らを作品の中に据えることであるとするハイデッガーは、作品が作品となる中で真理が生起する仕方を記述する。そのさまは躍動的というも熾烈であって、人間の入り込む余地があるとは思われない。

少し長くなるが彼の筆によりこの場面に立ち会ってみることとしよう。

〈作品においては真理の生起が活動しているということが作品の本質画定として獲得されたが、こうした本質画定を顧慮して、我々は創作ということ、或る算出された物の中へ出現させることとして特徴づけることが出来る。作品が作品となることは、真理が生成し生起する一つの仕方である。すべてはこの真理の本質に存する。では、創作物のようなものの中で生起せざるを得ないような真理とは何であるか。真理は其の本質に基づいてどの程度まで作品への筋道というものを持っているか。このことは、これまで解明された真理の本質から概念的に把握することが出来るのか。

真理とは、伏蔵という意味での未だ開蔵されていないもの（不開蔵なもの）の由来する境域が真理に属している限り、非真理である。真理としての不伏蔵態の中では、二重の襲の拒みという別の「不」が同時に現成する。真理は真理として、明け透きと二重の襲の伏蔵との相互対向の中で現成する。真理は根源的な争いであり、この争いの中で、空け開かれたものがそのつど或る仕方であらわれ取られる。有るものとして自らを示し自らを遠ざけるすべてのものは、この空け開かれたものの中に入り込んで立ち、この空け開いたものから立ち出ることはない。この争いがいつどのように勃発し生起しようとも、争い合うものつまり明け透きと伏蔵とは、争いによって相互に立ち離れる。このようにして、争いの空間という空け開いたものがあらわれ取られる。このような空け開かれたものの空け開き、すなわち真理がまさしく真理たりうるのは、つまり他ならぬこの空け開きたりうるのは、それが自らの空け開かれたものの中へ自らの住処を整え入れるときだけであり、またその間だけである。それ故、この空け開かれたものの中には或る有るものが常に有るのでなければならぬ。空け開きは自らの立場と立て続き

をこの有るものの中で受け取るからである。このようにして空け開きは、空け開かれたものを自ら占めながらそれを空け開いたまま保持し、持ち堪える。〉（『杣徑』63）

芸術家も作品の成立事情も不問の淵に投げ込まれる。

壮大なる真理の現成と人間排除とは、彼において表裏一体をなしているやに見える。

〈芸術家が未知に留まり、作品成立の過程と事情とが未知に留まるところでこそ、この衝撃〔作品が作品としてあつたという押し出し、この目立たない衝撃〕が、創作されてあるというこの「こと」が、もっとも純粹に作品から際立ってくる。〉（『杣徑』69）

芸術作品は人間により創作されて有り、人間に受容されて有る。

〈作品というものは、創作されて有ることがなければそもそも有り得ない。それほど本質的に作品は創作者を必要とする。同じように、創作されたものそれ自身は、見守る者たちがいなければ有るものとなることは出来ない。〉（『杣徑』71）

しかしこの創作ということは、当今考えられるような個人的な主観性の発現ではない。創作することが作品を創作することである以上、創作の本質は作品の本質から規定される。そして作品が真理の生起の場である以上、創作は真理の生起の活動とされよう。

また、ギリシア人が芸術と手仕事とともに〈テクネー〉という語を当て当てたことについて、“ギリシア人に経験された知としての〈テクネー〉は、この知が現前するものとしての現前するものを伏蔵態からこちらに向けて、その形姿の不伏蔵態の中へとことさらに直前にもたらすという点で、有るものの産出〔こちらに向けて直前にもたらすこと〕である（『杣徑』61）”、としている。しかしここでなされている芸術と手仕事の区別は十分

なものとは見えない。また高度に発達した工芸芸術を知る者にとっては、両者を峻別することに拘泥することに、さしたる意味があるとは思えない。

芸術を受容・鑑賞する行為については、ハイデッガーはこれに見守りという言葉を与えている。

く… 通りのよい行為や評価、見識や見方をすべて抑制し、こうして作品の中で生起している真理のうちに滞在すること… この滞在での自制が初めて、創作されたものが創作されたものとして作品であるようにする。作品が作品というものであるようにすること、このことを我々は見守りと名づける。見守りにとって初めて作品はそれが創作されたことにおいて現実のものとして、すなわち、今や、作品として現前しているものとして到来するのである。> (『杣徑』70)

見守る者も創作者も、作品に対してともに本質的な連繋のうちにある。作品は創作者を可能にし、また見守る者を必要とする。芸術は創作者と見守る者をともに発現させる。この見守る者は創作する者に比べて、数のうえではるかに多い。このことが芸術企業・芸術事業を発生させる。作品が見守る者を見いださない場合でも、“見守る者たちが作品の中で生起している真理に対応するように、… 作品は常にどこまでも見守る者たちに関連づけられている” (『杣徑』71)。そして作品の見守りとは、作品のなかで生起している有るものの空け開きの中に立ち明かすことであると言う。

以上は、『芸術作品の起源』について、真理と人間との関連において行った一つの読解であるが、1935年というコンテクストにこの論稿を置いてみると、ハイデッガーの思想の幾つかの裏面が垣間見られるように思われる。