

環境と表現への試論 (E)

——ハイデガー：世界と大地の抗争としての芸術作品——

水 田 一 征*

(平成13年10月26日受理)

Ein deskriptiver Versuch an der Um-Welt und den Ausdrücke (E)

—— Heidegger: Kunstwerk als der Streit zwischen Welt und Erde ——

Kazuyuki MIZUTA

(Received Oct. 26, 2001)

Auszug

Die Heideggersche Analyse des Kunstwerkseins hat zwei Haupt-Wesenzüge freigelegt. Zwar der Eine ist das Aufstellen einer Welt und der Andere ist Herstellen der Erde. Die Innigkeit des Streitiges dazwischen soll als Einheit dieser beiden Wesenzüge im Kunstwerksein lebendig zum Aufweis gebracht werden. Dabei ist es besonders klar ontisch eingenommen, daß im Kunstwerk die aufstellend eröffnete Welt der Zurückstellung auf die der Welt notwendige Erde bedarf, und daß gleichzeitig die im Kunstwerk hergestellte Erde der Offenheit der aufgestellten Welt unbedingt bedarf, um durchaus als Erde zu sein.

Was ist hier dann die Welt?. Nach Heidegger ist Die Welt die sich öffnende Offenheit der weiten Bahnen der einfachen und wesentlichen Entscheidungen in der Geschick eines geschichtlichen Volkes.

Was ist auch hier dann die Erde? Die Erde ist das zu nichts gedrängte Hervorkommen des ständig Sichverschließenden und dergestalt bergenden.

In jeder Weise des einander Bestreiten, einerseits von dem Gegeneinander der Welt gegen die Erde und andererseits von dem Gegeneinander von der Erde gegen die Welt, bleibt das Problem der ontologischen Differenz von Offenheit der Welt und Offenbarkeit der innerweltlichen Erde und Dingen noch wichtig.

Schlüsselwörter: Kunst, Kunstwerk, Welt und Erde, Streit, Wahrheit

1. は じ め に

巷間、通俗美学では、芸術作品とは、実体である材質・素材・質料に創作者の意図・イメージとしての形式が付与されているとする素材・形式論が一般的に普遍妥当するも

のと信憑されているようである。

その上に表現を語り、表現されたのは創作者の意志であり、表現したのは作品であるとなる。鑑賞者は作品を通じて創作者の意図を読み取ることを創造的と解することになる。作品は意味の運搬手段そのものであると理解されてい

*広島工業大学環境学部環境デザイン学科

るかのようだ。つまり極論すれば、他に同等の手段があればそれでもいいものとの位置付けなのだ。ハイデガーが道具に見做しているものそのものである。

だから、珍奇なるもの、只に新奇なるものを、創造的と称する事態まで起こっている。そこには作品に創造される作家も、新発見に創造される科学者もなく、事後の自己は何時に変わらぬ事前の自己と同じ者。学がその人を形成しない物知りと、学がその人そのものである博学との差異に似て、前者の物知りと同様のそのそこにつぞ居合わせて居なかった者で、それっきりの者である。こまごまとして詳細を精緻に知る者が博学でなく、写真の如くに細々と細部に至る精緻さを描いた物が創造的・芸術的な作品ではないことは、誰しもが気付くことである。ほんものであること、真理なることの欠如の事態である。

先の論文¹⁾では、真理をギリシャ語のアレテイア（隠れなきこと）から説き起こすことに触れた。ハイデガーによると、この期のギリシャ人……プラトンやアリストテレス以前の Parmenides、Heraclitus にまで遡る……は、存在者の存在を現前として体験して、全ての存在者がその現前を通して隠れなきものとなると見做していた。ピュシスなる隠れなき全ての現前である自然である。だから、この隠れなきことは、根源への沈潜の傾きを帯び、真なる響きはここに根差して真理の現前であろう。真理は現前し、隠れなく現前することに真理は付託される。

ハイデガーは言う。存在は存在するもの……存在者……の隠れなきであり真理であると規定されるものなのに、西欧の真理は、その忘却のもとで存在者の真理へと、つまりは精緻と合致のことへと迷い込んだ。歴史的に見ても、ものごとの在り様の外形的形容のミメシス……模倣……やホモイオーシス……相似・合同……の本当さが真性さ……本当や本物……を取り締まっていた。本当の真性さ……『真理』……を等閑に付すことでは同じ間違いであるし、隔靴搔痒の外れである。『物』の根源性へと思惟によって沈潜せんとするハイデガーは、他面、科学・技術社会での大量に生産されてその意味を失っている……つまり、距離を失って空虚、無的になっている……現代への警鐘を鳴らす。今は全ての物が隔たりのない同一形式へと集撮され並存している、と。単に『目前にある』だけのものとして。そこでは物は水平的に普遍化した距離に散在して拘りを失う。技術社会の「物」へと向けられた視線は、収奪・篡奪の対象化へと繋がる、それ以前の徴発・強制の定立にあるとハイデガーは言う。

ハイデガーの芸術論をここで取り上げたには、表題にある表現の根源・起源・本質を何う援軍に使うことが本意であって、いわゆる芸術一般の総括も、ハイデガーの芸術論を集大成することも、彼の基礎的存在論の学的根源を見極めることも、考慮の外である。だからと言って無作為にハイデガーに飛び付いた訳ではないことは強調しておく。つまり、芸術作品なるものの述定で、意味としての芸術に確実にとどまることでしか根源に至らないとの直感でのハイデガーである。そのことを彼は作品の自立 (In-sich-Stehen) の確固さに見る。だから、作家の制作過程での創造性にも、鑑賞者の美的鑑賞態度にも芸術性を求めなくて、作品性に臨在しての芸術を真面目に、朴訥に問うのである。

間違っても彼はもろもろの芸術作品と見なされているものを見渡して、その共通なるものや普遍なるものの抽出・分析を、客観的におこなうことではないことを、折に触れては強調する。そうではなく、あくまで芸術そのことから身を剝がすことをしない。他ならぬその作品自体から、そこで比類なき輝きを放つことに止どまって、その輝きの現れをこそ問うのである。我々でも稀には作品に心打たれて、その作者が高名であるからとか、高価な価値があるからゆえにとか、いわるる邪念が入る隙間もない直接的な体験を持っているだろう。

この指摘を、ガダマーからの引用で触れてみる。『実際のところ、作品とその時その時の観照者の間には、たとえ歴史学的意識がいかに高まろうと、絶対的な同時性が損なわれることなしに保持されている。芸術作品の現実性と発言力は、観照者と作品の創作者が、そこでは実際に同時的であったような、もともとの歴史的地平に限定されているわけではない。芸術の経験に属しているとみられるのは、むしろ、芸術作品が常にそれに固有の現在を有していること、自己の歴史的な起源を、非常に限られた形でしかみずからのうちにとどめていないこと、とりわけ、それが、或る真理の表現、すなわち、作品の精神的な原作者が、その制作にあたってもともと思い浮かべていたものとは決して同じであることがない真理の表現である、ということである。だから、人が芸術作品を天才の無意識的な創造と呼ぼうとも、観照者の立場からみて、どんな芸術的発言をとってみても概念的には汲み尽くせない、という点に着目しようとも、いずれにせよ、美意識は、芸術作品がみずから自己を打ち明けるものであるという点を頼りにすることができる』²⁾。この『(作品は) 固有の現在を有している』ことが、ハイデガーが言う自立 (In-sich-Stehen) であり、固有の現在とはまた、固有の「そこ・ここ・あそこ・欠如・無」を有することと相即である。

そもそも、ハイデガーが彼の思索の中で、所謂、芸術の根拠を故なく恣意的に取り上げたとは思われない。我々、凡人が通俗的な理解していると信じている芸術のあり方を修正したいと考えたゆえにもと思われない。芸術の根源を辿り問うことと、存在論基礎論とが軌を同一にする事態であるとの直観にあらう。彼の著書“Der Ursprung des Kunstwerkes”³⁾ (『芸術作品の根源』、拙訳による以後の引用を UrK と記す) は、芸術の根拠を問うに際して、最適なしかも重要欠くべからざる論文である。ここでも、前稿同様に、導きの糸としてこれを用いる。

2. 真理……承前

意味としての物とは、その根源性において体験されるものではないか。このことをハイデガーは、意図的に語の通俗使用と差異化して、Ding dingen……物の物化……と記し、本質の様態を呼び起こすことをしばしば行っている。彼の語使用の特異さであるだけでなく、ことは存在者の普遍像や個別様態に目がなぞることを忌避して、存在者の存在の現前に注視する。存在へと向う志向……思考でもある……こそが人間の本性性であるということである。人間の「本当 (真理)」は、必ず「存在」へ向かうもので、「本当の物……本物……である」のであり、ほんものの人間であり、真の世界に居合わすのであり、真からの本質的な大地に立つのである。神殿も、傍らの草やコオロギも、海も岩も、大地も、世界も……。

『芸術作品や芸術家の始源 (始元) は芸術である。始源とは本質の起源であり、そこでは存在するものの存在が本質化している。では芸術とは何であろう? 我々はこの (芸術の) 本質を現実的な作品に於いて探求している。作品の現実は、作品中で作動している (今、正に作られつつある) ものによって、つまり真実が生起することによって、規定されてきた』(UrK 43p)。

世に様々な真理があろうが、真理の生起がそのものの命運である特殊な存在者に芸術作品と言うものがあり、芸術作品とは、真理が生起する真理が自らを作り置く場所であるとするとする。

そして、『真理は作品に向いて従い順応する。真理は、ただ開けと隠いとの闘争、つまり世界と大地とが対立抗争しているところのみ実在している。真理は世界と大地のこの闘争として作品に向いて従い順応されんと意図する。この闘争は、殊更に引き出されるべき一つの存在者 (作品のこと?) で休止させられたり、又、単に取まってしまうものではなくて、この存在者から開かれて来るべきものでなければならない。だからこの存在者 (作品) はそれ自身のなかに闘争の本質特性を備えていなければならない。この闘争において、世界と大地の統一が戦い (の態勢) 与

えられる。世界が開けることで、世界は歴史性を備えた人間なるものに、勝利と敗北、祝いと呪い、支配と隷属との決定をする。立ち現れている世界は、まだ未決なものや規範なきものをありありと顕在化し、そうすることで規範と確定したものの隠されている必然性を開くのである。

だが、ひとつの世界が開かれてくることで、大地がそびえ立つようになる。大地は、全てを支えるものとして、その法則に守られ常に自己閉鎖するものとして、自己を顕にしてくる。世界は大地の確定と規範を要求し、存在者を大地の軌道の開けに手渡す。大地は支えつつそびえ立ちながら自己閉鎖を保持しようと努め、全てをその法則に従わせようと努める。この抗争とは、単なる裂け目 (der Riss) を押し広げるような裂開ではなく、この闘いを相争っているもの各々 (世界と大地) がそれらしく在るという緩い親近性である。』(UrK 49p)

ハイデガーは、存在を探る有力な手段に、彼独特の解釈学を適用する。古典ギリシャの引用による語源を尋ねることはその代表的な一つで、形而上学なる西欧の以前の、つまり存在者のあれこれに視座することに慣れ親しんだ生活以前の、本当に (真理) 人間らしい視野に生きた人々の言葉と見通している。

幾分、外から見ると術学的響きさえしてくるほどの論理展開を同定できるのは、実は使用する言葉 (ゲルマン系かラテン系) を母国語とする人々にしか解らない軌道なのだろうと直感する。その一つが、この der Riss……裂け目……である。reissen……グイッと引く、引き裂く……を動詞とする名詞形で、裂け目、隔て、ひいては凶面を意味するものであるが、ハイデガーはその根源的意味……裂帛の引く、割くの動き……に der Riss を止まらせて Grund-riss, Auf-riss, Um-riss, へと敷衍・展開し、その伝での解釈学を実施する。それは単なる裂け目 die Kluft とは、意図的に語使用を異にする。後者は対象としての不在という存在者の意味であろうが、der Riss は存在の顕在化を伴った存在者……真理に出現するものとしての裂開……である。解釈学が正鵠を射る事態の例である。

因みに、この der Riss であるが、大地と世界との抗争的出会い・折衝に生起するものであって、芸術作品においての闘争的抗争を現実化するもの、しかも常に止むことなく火花が散るそれらのお互いの前哨線であり国境である。その関係の線引きであり裂け目である。しかも、その裂け目は画然と確定してお互いが超えられない裂開を前にした膠着した離反にあることではなく、『闘いを相争っているもの各々 (世界と大地) がそれらしく在るという緩い親近性』にある。即ち、相争う各々が、他のものを自己の自己性に必要とするその近さにも在るように仕向けるものでも

ある。矛盾が在る表現になるが、闘いつつ近付き、親密さを強めつつ相争う、両義的姿と両義的動きを言う。両義的とは、代表的例としては愛憎のように、価値の両方向の同時並存の様態を指すものである。

だから、生きた抗争 *der Streit zwischen Welt und Erde* であることが芸術性の根源とすると、そのことの観取の能力のさまざまによって鑑賞者の衝撃・感動はさまざまであることは当然である。東欧のアイコンを目の前にしながら、その開けに居合ことのない旅行者には、神は降臨しないし、大聖堂を覗きに入ったツーリストにはマリアと名付けられた彫刻が見えるだけで、スタンドグラスも画像を見せて、その後ろには車が走る道路が透かし見えるのみ。衝撃・感動に襲われることのない者は、芸術の鑑賞に居ない者でそれっきりである。

3. 作 品

ここで、先稿のギリシャ神殿の素描記述を、世界と大地に注目するために再度引用する。芸術が疑いようもなく現実に支配しているところで芸術の本質を問うときに、世界と大地に触れずして、芸術の由来も問えないとの直観である。

『(ギリシア) 神殿という作品は、自分の囲りにあれこれの道筋や関係を結び付けて集めて統一する。この道筋や関係が在って、本質的な人間にとって誕生と死、禍と祝福、勝利と恥辱、頑張りや退廃が(歴史的) 運命の形を成すようになるのだ。この開かれた関係の支配する広がり、歴史的民族・ギリシャ人の世界である。その世界から、そしてその世界に於て、ギリシア民族ははじめて、その使命を達するための自分自身へ回帰するのだ。……その(建築作品)の堂々とした屹立が、空中の目にみえない空間を見えるようにする。作品のゆるぎなきは海の潮の波浪に対抗して突出し、その安らぎが故に波浪の狂暴さを現わにする。樹と草、鷲と牛、蛇とこおろぎが、ようやく際だった(グシュタルトをなした) 姿で参入し、それがそれであるところのものとしてそれらしく出現する』(UrK 27p)。

そしてそのそこに諸々のもの達が(樹や草などが神殿の回りに)『このように登場してくることや現出してくることは、それぞれ自身でも、また全体として、ギリシア人たちは早くに *Φυσις* (ピュシス=物) と名づけていた。ピュシスは同時に、人間が自分の住むことをそのうえでそしてまたそのなかで築くような、そのようなものを、明け広げる。我々はそれを大地と呼ぶ。ここでこの大地なる言葉の意味するものから、地層を成す量塊を表象したり、地球という天文学的なものに思いを致すことも、忌避されている。

大地とは、立ち現れるもの全ての立ち現れを、即ちそのことをそのこと(立ち現れ)として、そのそこに隠し蔵するもの、そのものことである。立ち現れているものに、大地は、隠し蔵するものの姿(意味)ではっきりと潜在する。

そこに現に立つことで神殿という作品は、世界を開き、しかも世界を同時に大地へと据え基づける。このようにしてやっと、大地は自ら郷土として現われ出る。しかし人間と動物、植物と物たちは、決して、固定不変な対象として(中立・中性的に)目前に(人間と無関係に白けて空々しく)在るだけのもの既知のものではない。

そしてその後、ある時ある日に実在してくることになる神殿のために、たまたまついでにその恰好な環境を提供するバイプレイヤーでは決してない』(UrK 28p)

つまり、ここで、ギリシャ神殿は、単なる事物として、即物的物体として、しかも持ち込まれた単体としての建物が置かれたのでない。このような観点は、今の我々の通念として通りやすい見方だが、それでもその見方を離れ得ない人々にとってさえも、神殿が神殿らしく屹立している姿に直面して、それが無い欠如の状態を予想してさえ、その全体(これこそ環境)とでも言うべきものを変えている驚きを感じるであろう。何かを移入しての継時的変化に注目すれば、誰しも、幾許かの体験を持っているだろう。

つまりそこには、固有の現在が開け、固有の時間が脈打ち、固有の空間が開け、立樹や草々、岩や崖、海と波浪、それに様々の生き物たちを、まさにそれ以外ではないそのもの達として固有に生きさせ、生き生きとした真の生命を生きる全体を、ギリシャの風土を、つまりはその一つの『世界』を打ち立てたのである。石、岩、崖、土くれは勿論、立樹や海などの全ては、全体としての『大地』に収束している、とすることである。

契機としての『世界』と『大地』が、ある意味では何の前振り・導入部もなく、唐突な挿入がなされたかのように出現した。記述が、芸術作品としてのギリシャ神殿のものであったが故に、抵抗なく必当然のものとして受け取られていたら、それはハイデガーの意図にはないことである。建物だから大地ではないのである。環境の事物連関で世界と建築ではないのだ。

この『世界』と『大地』が、ここで何の素地もなく、ましてや因果の因って立つ根拠の説明も無く、いきなり記述の、しかも肝心の記述の契機であるものとして導入されるには、それなりの存在論的な見渡しが在るものと予感できる。事物や汝や我の現象の果てを、真底を、探っている手続きだからであるからだ。

作品が絵画であれ彫刻であれ建築であれ、それらが芸術作品として目前に在る事態に共通の契機として、『世界』と『大地』……というよりは世界性（「世界である」こと）と大地性（「大地である」こと）……があることは、強調して繰り返し言うておく程の重要さがここにはある。そのことは、天文学的地球とも、地震学的地盤とも、地理学的世界とも、何の関係もない。

そして、後述することだが、『世界』は『大地』と、『大地』は『世界』と拮抗し争い、休止することのない抗争に在り、そしてそれだからこそそのことに安らう両義性を本旨とする輝きを生きる、とハイデガーは言う。

彼は、先の稿で芸術作品の本質の由来を問うた際に、芸術作品の在り様を In-sich-Stehen、或いはまた In-sich-Ruhen とした。自立性とも自律性とも訳できる「こと」であろうが、「意味は直接性に在る」ことである。直截・直接の「居合す」体験、「体験」に居合すことである。それ以外に根拠を持たない経験のことである。『作品』なることも『世界』と『大地』なるものの出現の唐突も、この『居合わすこと』の始源にある。だから、対照的な除外事態……本質に直接しない事態……に触れた先述のガダマーの引用内容にあった如くに、そこでは、作者の意図で在ることも、歴史的な理由も、材料や作品そのものの社会的・経済的根拠も、つまり現前せる以外の添加された意味を尋ねることは、本質から外れるとのことである。でも確かに、作品が成就するに、作者に意図なくて成らないだろう。歴史の意味が参画したであろう。精選された材料が必要だったであろう。が、だがしかし、芸術制作を駆動した契機ではあっただろうが、それそのものが作品ではないし、作品内容として輝くものではないことは自明である。しかも、だが、自律の匂い、自立の響きが匂い響くことそのことにも注視されていない。

作品に感動し、立ち去りがたく引きつけられた体験を思い出すことができる人には、そこに在ったのは、作品自体が自立していて自律的であることの相即の他面が、匂い響く輝きであつたらう。鑑賞者はその輝きに直面しているとき、芸術があり、芸術作品を目前にしているのである。

自立・自律とは、例えば道具や記号のように、その意味が消費されて溶けていく減衰がないことである。

そのそのことは、一体どのようなことなのであろうか。静止し、絶縁している事態であらうか。それとも、統べる超越者が屹立して不動の存在性として、悉皆、取り仕切っている事態なのであろうか。

ハイデガーは、芸術という特別な存在性を探るのに、ものと道具の存在性との差異を頼りにする。道具そのもの

（道具と言う存在者）ではなく、道具の道具性（存在）を知るのは、芸術作品を仲立ちにしてはじめてなされると、先の稿でゴッホの靴の絵を例にして触れた。このことは、物としてある対象を対象として真っ直ぐに見つめる眼には、つまりあれこれの対象の具体的な普遍像には、その「物」は現れていても、その「物である」ことが現れないことを示唆していた。

道具は、芸術作品と同様に制作された物ではあるが、真理の表出という点では作品とは異にする。前者は、その最も「らしさ」の場合には自己を無にするが、後者は真理の表出としての自立 (In-sich-Stellen)、つまり、自のうちに安らう自足にあり、持続的に自己を表たてる。

『作品において生起する真理は、世界を立て (Aufstellen der Welt)、大地を引き据える (Herstellen der Erde) ことによって生起する。この生起を我々は、世界と大地との間の闘争が進められていることと考えている。この闘争が集中して進められている動きのなかに、休息が本質的に在る。この休息に根拠を置くのが作品の自足自立 (In-sich-ruhen) である。

作品の中で、真実の生起が作動している。また、そのように作動しているものが、まさに作品のなかで存在しているのだ。作品と呼ばれるものにこそ、描かれている存在者の存在を開示してくる能力がある。つまり、存在者の真理が生起する場所である。

ゴッホの絵を観ることで、はからずも道具に備わる物としての在り方や、道具の道具たる所以が垣間見える。単なる有用性の背後に隠れがちな物の真実、むしろそこにハイデガーは芸術作品の存在理由を見て取る。芸術とは、存在するものの真実が作品の内に入り、作動すること (sich-ins-Werk-setzen-der-Wahrheit) だとされる』(UrK 43p)。

4. 世界と大地

物（物体）がそこにある、芸術作品がそこにある、と言うときに、普通に我々はそのあり方を注目することなく、体全体で解っている。解っているから迷わない、混乱もせずに居る（つまり私である、物である）。

通例、「そこにある」と言う場合、現実的にもものが在ることを言う場合には、大抵は、既述のように道具・もののあり方の通念が我々の日常を取り仕切っている。ハイデガーも、芸術作品のあり方の問いを既述のように、この『もの』das Ding（物の物性 die Dinghaft）のあり方から、道具のありかたから説き起こした。その差異の観取から説き起こしたのだ。

我々でも、殊更に問わずにでも、物の見え方とテレビや映画館での見え方の違いを十全に知っている。知ってい

るから、当然の如くに、と言うよりは自然に、どこを根拠にともなく滞りも迷いも知らずに、楽々として行為し考えている。だが、こと改めて、個々の見え方は如何と問われると、ハタと戸惑い返答に困惑する。体が知らない訳はない。映画やテレビの画像のエッフェル塔を、スクリーンの向こうやテレビ受像機の中に（又は画面の前や後ろに）見る訳はない。でも「そこ」と言える場所が有ることは、ストーリーが展開しているのだし、ストーリーを楽しんでいるのだから、当たり前である。だが「そこってどこ？」と問われて、言葉にできない戸惑いに陥る。我々が困難もなく知るのとは、その見え方が違う……差異性……ことで、どんなに特異な人であっても、ヴァーチャルをリアルに、映像を現実に取り違えることはない。解っているのだ。見えるのだ。この現実の地続きのものとは、現実のここと切れている別世界でのものと……。こことは直接しないが我々の意識の根底をなしている無意識に自然があることが伺える。

だが、映像でのパリ（のエッフェル塔）は、テレビがあることは別の一つの世界を文字通り現しているので、『世界を立てる』と言っても、無理なく誰しもが解るだろう。

『世界の建立』（das Aufstellen der Welt）と『大地の産出』（das Herstellen der Erde）と言う芸術作品の二つの本質属性が作品中で生きてるとハイデガーが特に揚げるのは、言い換えると、建立する開けの世界が、その建立に不可避的に大地への帰着なる大地を必要とし、また他方、作品において産出された大地が、不可避的に作品の世界の建立する開けを必要とする、と言うことである。即ち、『（ギリシャ）神殿なる作品は、そこに建って一つの世界を展開し、同時にこの世界をいわゆる大地へと送り返す。そして、そのようにされて初めて、大地は故郷的な地盤（わが大地）と成る』（UrK 28p）のだ。

この互いに依存しつつ、尚且つ自己の独自性を強める。強めることで、尚更互いの依存性も強固に主張する動的状態を、ハイデガーは抗争（Streit）と言う。この抗争がもたらす安らぎ（Ruhe）は、抗争なる動揺と対立的に考えるが、作品の Insichstehen, Insichruhen に基づく。

『（芸術）作品であることとは、一つの世界を打ち立てること Aufstellen（aufstellen の説明はこのパートの直前に詳説あり。同 29p）を意味する。だが、一つの世界とは何であるのか。神殿に言及したときに暗示はされていたものだ。世界の本質は、我々がここで迎らねばならない道の上で、ただ指示されるだけのものである。この指示でさえ、ことのはじめから本質視を誤らせることがないように、限られたものである。

世界とは、目前にコロリと転がっている数ある又は無数

のもの、既知のもの未知の物々の単純なる堆積ではない。世界は、だがまたそのような目前に在るだけのものを加えて合わせて全体にする単なる思い込みの、表象されるだけの枠付けでもない。

世界は世界（現成）するのだ Welt weltet。だから、世界は、我々が慣れ親しんで詳しいと信じ込んでいる掴めるものや知覚できるものよりはもっと存在感が在るものだ。世界は、決して、我が目の前に立ちそして眺められるような対象 Gegenstand（対して gegen 立つ stand）ではない。世界は、永久にいつも対象にあらざるもので在り続け、そして我々はその下に位置付けられている。誕生と死、祝福と呪いの（運命の）軌道が、我々をして存在へ向かえと引き剥がしている限りでは…。我々の歴史の本質的な決定がくだされる所で、それを我々が受け入れ、そして棄てて、誤って放置され、そしてまた問いの正面に据えられる所で、そのそこで世界は世界する（世界に成る）。石には世界がない。植物も動物もまた同様に世界を備えていないが、ところが彼らは周辺環境の表立たない雑踏に属して、その押し合いへし合いの雑踏にぶら下がっている。反対に、農婦は世界を持っている。と言うのも、存在者（もの）の開けに居続けて居るからである。道具は、道具が持つ信頼性でこの世界に独自固有の必然性と近さ（親しさ）とを付与する。一つの世界が自己開示して開かれるからこそ、全ての物たちは、自分達の緩と急を、遠と近を、広さと狭さを獲得する。世界することに、あれこれの（世界内にある存在者の）空間性 Geräumigkeit が取り集められる』（UrK 29～30p）

ゴロリとそこにたまたまある（Vorhandensein）石は、決して隣の石の『近くに』あるのでも、この石と向こうの石とが『向こうに』あるからこそその関係を持っているのでもない。世界が世界するには、この石が何らかの『間合い空間』の下にあり、『道具』としての石との発言が要る。『手元にある Zuhandensein』ものの『近さ』と『遠さ』となる。

農婦の靴のパートで、大地と世界にわずかに触れてあるが、靴であるがゆえに短絡的に大地のここでの特殊性に視線が向くことを避けて、他のパートの引用からそれらを見てみたい。

『作品存在（作品であること）には、一つの世界を打ち立てることが必要である。このような規定の視野で考えた場合、われわれが作品素材と呼んでいるものが、作品の中でどのような本質的なあり方なのだろうか？ 道具は、道具であることの因って立つものが、役に立つことと使いやすさで決まるから、材料を、道具の役立ち具合いで採用する。

石は、例えば斧のような道具を制作する場合に、援用され、使い尽くされる。石は、役に立つことへと昇華する。道具の道具らしさでは（使われた）材料が抵抗感がない程（自己主張をしなければしない程）、それだけ、材料は良くても確であることになる。それに対して、神殿なる作品では、一つの世界を立てることに在るので、材料を無化させることなく、先ずは何よりも材料を表立てる。つまり、作品の世界の開けに現成させる。岩石は支持し安らぐことへと至って、初めてそうして岩石と成る。金属は光沢や臍に輝くことへ、色は照り輝きへ、音は鳴り響いて、言葉は語りへ至って、全てこれらが、各々のものと成る。それは、作品が、石の量塊（性）と重量（性）へと差し戻されて基礎付けられるからである。木は木目のこまやかなしなやかさへ、青銅はその堅さと輝きに、色はその陰影へ、音は響きへ、言葉は名指す能力へと差し戻される。

作品が差し戻されつつ基礎付けられるところのもの、そしてこの差し戻しで作品を表立てるものを、大地と呼んだのだ。大地は、表立ち出現するものでありつつ隠し護るものである。大地は、無への還帰を強制されている、苦労も疲れも預り知らぬものである。大地の上に、そして大地で、歴史を生きる人間がこの世界での彼の居住を基礎付ける。作品は一つの世界を打ち立てて大地を生み出す。この生み出すこと *Herstellen* の言葉の意味はここでは厳密に考えている。世界の開けのなかに、作品が大地それ自身を押しやり支える。「作品はいわゆる大地を、一つの大地と有らしめる」。

しかしだが何故に、大地のこの産出 *Herstellen* が、作品がそこに差し戻されるようなあり方で、生起しなければならぬのか？ 大地とは何だ？ 大地がまさにそのようにして隠れなきを獲得するとは？ 石はどっしりとのしかかり、重さを顕にする。石が我々に差し迫っているときには、石はその中へと貫入することを拒む。我々が岩石を打ち砕こうとしたら、それは破片であって、一つも内的なものも開かれたものも示しはしない。すぐに石は再びその破片の重さと量の鈍さへと引き戻されてしまう。ならば、他の方途で把握しようと、石を秤に乗せてみると、我々は重さを単に重量計算に変えただけだ。この多分厳密に石の決め方をしても数にすぎず、我々から重さというものは排去されている。』(UrK 31~32p)

色を波長で、奥行きをメートルでと自然を対象化する科学技術的理解の支配する世界は、意志の欠けた無感覚状況であるだけである。ここに大地の欠如、世界の不在が伺える。

大地がそれ自身として明るみに開けとして出現するのは、ただ、大地が本質的に切り開かれて顕在的になることがな

いものとして、どんな解明からも身を引いているものとして、つまり常に自分を閉鎖しているものとして、保証され保存されている。地震の揺れ動きが、その解明できないものの、明け広げの傾向を持ちつつ何かに至らない不安が驚きとなる。科学的な地球のプレートの動きに換言して、束の間の安息…解った気持ち…を得るのだ。

大地の全ての物は、その物自身の全ては流れ込んで種々に変化する調和に至る。

ハイデガーが『芸術作品は「場所」である』と言うように、作品が開く『世界』と『大地』の関係を『場所』に即して考えることは、彼の言を解るには妥当だろう。それは、『空間』の意味に類同する「明け広げ（開け）*Offenheit*」であることで、『世界』は『場所』の意味であり、『大地』は『場所』の物事・事物であろう。

例えば、『祇園祭』なる場所は、具体的なる時空であって、その世界は『あの祇園祭の京都』である。地理的な京都であるが、そのものではない。長刀矛の山車や装束・飾り付けも必要だが、神輿が祭りに相即でないように、資材や土地が即、祭りではない。截然として独立不変の世界と大地の区別立てをこのレベルですることは不可能、とはハイデガーからの読み込みである。

時至り祭りの当日には、誰も浮き立て興奮する騒ぎに襲われる。『祇園祭の場所』が開け、祇園祭の意味的なものでありつつ統べるもの、『世界』が有り、資材・土地・神輿・山車などが、確かさとそれ自身でしかない自己閉鎖的な固有の照りと匂いを突き立てて纏まり、『大地』として聳える。何かへと帰属する諸々の物たちが、それぞれ固有の相貌を確立して自己主張を謳歌し、他の何ものでもあり得ないそのもの（真理なる本質）を表たてる。しかし、間違っても、このことを存在者（資材・土地・神輿・山車などなど）の集合が、全体（祇園祭の場）であることと誤解してはならない。話は逆で、全体なる『世界』と言う劇空間があるから個々の登場人物が生きているのであって、モノログの集合は劇シーンを形成しないのだ。

上述の素材的なものと言うこの頑なさこそが、『大地』の性状であり、その統べる全体を『大地である』ことに直観する。『世界』はハイデガーの記述で『一つの世界 *eine Welt*』と表記され、『大地』は『（いわゆる）大地 *die Erde*』と記される。世界が世界で有ることは、いろいろの世界があることであり、沢山の世界があり得ることではない。唯一無二の開けである、他の開けと並存など想起させえない世界の姿を、何時も必ず現している、と言うことである。

生を形成する諸々の歴史的な関連の総体としての「世界」と、物の素材的な側面としての「大地」とが一個の芸術作品において緊張を孕んで対立しあうこと、そこにハイデガーは、芸術作品の本質の現前を見て取る。自らを開き示そうとする世界と、自らを閉ざし匿おうとする大地、その相克が絶えず生起する場が芸術作品であると言える。作品において、作品が在るということが衝撃となって迫ってくる、そのことが、日常を揺さぶり、物の本質をあらためて現出させるのだ。

そして、『物の物性を解釈するには、(物が) 基準と重さを付与するとの予見は、物は大地に帰属していることに向わねばならない。大地の本質が覆いを脱ぐのは、つまり無へと押し込められつつ(他を) 支えつつ自己閉鎖するものの本質が(隠れなき姿で) 出現するのは、一つの世界へと、つまりはこの両者の(大地と世界との) 互いの攻めぎ合い(Gegenwendigkeit) へと、そそり立つ場合だけなのである。この抗争は、作品の形態へと固定され、この作品を通して開けとなる。』(UrK 56p)

5. 世界と大地の抗争

『大地』は、本質的に自分を閉鎖する。『大地』を生み出すこととは、自己閉鎖そのものの『大地』を、開かれたものなかへともたらすことであり、『作品』が自分自身を『大地』へと差し戻すことで成す。

『一つの世界を打ち立てること das Aufstellen einer Welt, そして大地を産出すること das Herstellen der Erde は、『作品』であることの二つの本質特性である。だがこの二つは、『作品』の作品であることの統一に纏まっている。我々が『作品』の自立に思いを及ばせんと意図し、そしてその『作品』の閉ざされた安らぎ、自己に安らっていること Aufsichberuhen の安らぎを語らんとするとき、この統一を我々は探っているのだ。

上述の本質特性で我々は、何か確実なものに触れたのだが、作品の中のどちらかと言うと出来事を明らかにしたのであって、決して一つの安らぎではない。何故なら、動きに対立するものでなくて、安らぎとは何だ? それは、動きを自分から締め出す(動きに) 対立するものでは全くなくて、動きを内に取り込んでいる(動きの) 対立相手である。動くものだけが安らぎを得るのだ。安らぎの在り様は動きに応じていろいろである。或る物体の単純な位置移動としての動きでは、安らぎは当然、単なる動きの限界状況である。安らぎが動きを含んでいるとき、動きの緊密な集積、即ち最高度の動きである安らぎが在り得るのだ。ある種の動きがそのような安らぎを求めると仮定してのことだ

が。それでもやはり、自己に安らぐ作品のその安らぎは、この種のものである。我々が作品であること(作品という存在者の存在)の中で起きている出来事の動きを統一的に掴まえることが旨くいったときに、我々はこの安らぎに近付く。ここで問う「世界を立てることと大地の産出とが、作品自身のなかでどのような特質関係にあるのか?」と』(UrK 33~34p)。動きなき安らぎはないとの両義的事態での闘い抗争である。

『(作品が立てる) 世界は、遙かな軌道の自己開示する開けである。この軌道は、歴史を生きる民族の運命で簡単にして本質的な決定が走る軌道である。(作品が産出する) 大地とは、絶えず自己を閉鎖してそしてそれ程に匿うものが、無へと押しつけられて出現してくるものである…… Die Erde ist das zu nichts gedrängte Hervorkommen des ständig Sichverschliessen und dergestalt Bergenden……。世界と大地とは、本質的に異なるものだが、どうあれ分けられるものではない。世界は大地の上に基礎を置き、大地は世界を貫きそびえ立つ。しかしながら、世界と大地の間関係は、(両者が) 何の関係も結ばないような対立という空しい統一にあっても、決して萎縮するものではない。世界は、大地の上で安らごう、大地を打ちしのごうと努め、自己を開くものとしての世界は、閉鎖されたものを許さない。これに対して大地は、匿うものとしてその都度、世界を自己に取り込み逃がさないようにしようとする。

世界と大地の対立は、闘い抗争である。我々は余りに安易にこの抗争の本質を誤認して、その本質を不和や確執と一緒にくたにしたり、だから単なる妨害や障害として知ったかのようにしている。だが、本質的な闘いでは、闘っている両者は、両者の本質の自己主張を、お互いにさせ合っている。この本質の自己主張は、だから決して、偶然的事態への自己硬化ではなくて、自分固有の存在が到来する隠された起源性の中に自分を放棄することである。この抗争で一方は他方を(相互に) 自分の上に支えるのだ。闘い抗争は闘いであれば、強くて本当のものになる。闘いが自ずと激しくなればなるほどに、それだけますます、譲歩することなく闘う各々は、明白に自己に帰属することの親密さへと自分を突き動かして向かわせる。もし大地自身が、自己閉鎖するというあらゆるものから解き放たれた内なる衝動にある大地として出現しているはずだから、大地は世界の開け抜きにはありえない。また、これに対して、もし、世界が、あらゆる本質的運命を支配する広がり軌道として、一つの決定的確定したものに自己を基付けなければならぬのであれば、世界は大地とは無縁に漂う訳にはいかない。

(芸術) 作品は一つの世界を打ち立て、大地を産出するから、この闘い抗争を仕掛けることが作品なのだ。もし作品がこの闘いを何となくの和解へと沈静化し調整したら、このことは起こらない。そうではなく、闘いが闘いを続けている限り、である。一つの世界を立て、大地を生み出して、作品はこの闘いを完遂する。芸術作品の作品であることは、世界と大地の間の闘いという争いにある。闘いが最高点に達するのは、純化した一途さで行われるから、闘いを争うことに作品の統一性が生まれる。この闘いを争うことは、作品の動きを絶えず強化していく動きの集中である。闘いの一途さで、だから、それ自身で安らぐ作品の安らぎが、その本質を保持することになる。』(UrK 34~35p)

6. 再び、真理

『真理が正に真理それ自身として本質存在するのは、隠しつつ拒絶することが、まず否定する拒否の意味では、あらゆる明るみにその絶えざる由来を割当て、でも塞ぎ遮る意味では、あらゆる明るみに迷わせることの厳格な厳しさを割り当てる、そのような場合である。隠しつつ拒絶することでは、真理の本質に際してあの対立関係が指摘されねばならない。その対立関係は、真理の本質に際しては明るみ Lichtung と隠すことの間にあるのである。この対立は根源における闘いでの対抗関係である。真理の本質とは、それ自身の中での原闘争である。その根源の闘いでは、あの開かれた中間 Mitte の獲得戦が争われ、その中間に存在者が現れ出たり、その中間から存在者が自己自身へと後退還帰する。

この開かれたもの(中間?)は、存在するもの(存在者)の真っ直中で、出来事として生起する。この(開かれた)ものは、既に言及したように、一つの本質性向を示している。開けには一つの世界と大地が帰属している。しかし、単純に、世界は明るみ Lichtung (明けること)に相当する開け das Offene ではないし、大地は隠すこと Verbergung に相当する閉鎖されたもの das Verschlussene ではない。それどころかむしろ、世界は、あらゆる決定が適応順応する本質的な指図が走る軌道という明るみである。軌道があげられているところだ。しかし、どんな決定であれ決定であれば、完遂してないものや隠されたものや迷っているものの上に根柢がある。でなければ、それは決定にはなり得ないのだ。大地とは、単に、閉じられたものではない。そうではなくて大地は、自己を閉鎖するものとして浮上するものだ。世界と大地はそれら自身でこそ、本性にしたがって闘争的であり闘争準備状態にある。まさにただこのようなものとして、世界と大地は明けることと隠匿することとの闘争に乗り出してくる。

大地はただ世界へと貫き屹立し、世界はただ大地の上に基付けるのは、明けることと隠すこととの原闘争(根源における闘い)として真理が出来事と現成する限りである。だがその際に、真理がどのように出来事となるのだろうか?

答えは、真理はほんの数少ない本質的なあり方で出来事に現成する、である。真理が如何に出来事になるかのこのあり方の一つは、作品が(芸術)作品であることである。一つの世界を打ち立てつつ、大地を産出しつつ、作品は、あの抗争を闘うのだ。そこでは、存在者の隠れなき(あからさま)が全体で、即ち真理が、闘うことで獲得される。』(UrK 40~41p)

このように在って『ギリシャ神殿が現成してそのそこに建つとは、真理が出来事として現成・生成することだ』(UrK 44p)。

まさしく『ゴッホの絵で、真理が完成している。つまり、カタログの表記のように靴の現物の置き換えではなく、農婦靴という道具の道具性…農婦靴であること…の開けに成ることが、世界と大地の対抗的抗争で隠されているものが隠れなきさまに至ることとして、明らかにされた。』(UrK 44p)

7. 後記

流行デザインは雰囲気・気分や記号を契機としての珍奇さと社会性という継時的差異に係留するのに対して、芸術は共時的現象に有り、作品の自律を生み出して自足的に自立する現象である。前者はそれゆえに消費され減衰する。ということはどんなことか。

流行デザインはそれ自身で一義的な現象として受容されていて、背景社会との差異が慣れに収容されると消滅する表面的軌道に乗って居る。場合によっては単なる目新しさのみ生きる一義的統一を、瞬時示すのである。人間感覚の麻痺現象にいつも相対している。流行なる動きは、流行作品の中身を表現するのではなく、流行デザインを打ち続けなければならない消費され続ける運命を示現している。

それに対して、後者の永遠性は、作品自体で安んじて完結していることにある。社会現象とは交差しない、ある動きつつある述語的現象そのものの示現が、それ自身であること、だから遂には動きを止めて名詞的な対象化にいたらない揺動そのもの、その終わりなき運命を担っていること、それが永遠の由来である。だから、作品の衝撃は何時に変わらず鑑賞者の我々を襲い揺り動かす。芸術の観賞である。

だが、決して作品の中で現象が安んじていることではなく、その共時的な契機・性状が競合しあっていることの恆久性に有る。ハイデガーはこの在様を揺動・抗争……der Streit……と称している。

そして、どの芸術作品に揺動している根源的な契機であり性状でもある世界と大地のそれ（抗争）を、正に根源……芸術作品の根源であり始まり……として見据える。芸術は芸術作品の直中で鳴り響いている揺動に居合せなければならぬことと、ハイデガーの言うことの本意はそこにある。『芸術作品の根源』の緒言にもどって彼の言を再言してみるとこのことが改めて解ってくる。拙稿のトーンと比較してもらえればと、他の人の翻訳を引用してみる。この論文が、ハイデガーの本意を伝える翻訳にこそ力点が有ったことにも気付いてもらいたい故に…。

『芸術が何であるか。そのことをひとびとは、目のまえにある芸術作品たちの比較考察を芸術作品についておこなうことによってひきだすことができるとおもっています。しかし僕らがもしまえてもって芸術とは何かをしらないならば、そんな比較考察をするためにじっさいに芸術作品をもとにしているのかどうか、どうして確かめることができるでしょう。芸術の本質というものは、目のまえにある芸術作品の目印をあつめてみるようなことでは、とても獲得されませんし、またより高級な概念から演繹したところで獲得されません。といいますのは、このような演繹だってまた、僕らがあらかじめ芸術作品だとおもっているものを、芸術作品としてさしだすためには十分でなければならないあのさまざまな規定を、あらかじめ注目しているからなのです⁴⁾。』。

問いの循環に陥ることを承知して、でも真正にこの本質を問うには用心深くこの本性に届り、循環をスパイラルに深めていく道筋を辿る愚直さが要る。そして、響きとしての深層にして真相なる『揺動』である。作品が開く『世界』と、全てを支え包む『(我らが) 大地』との止むことのない『抗争』という『揺動』である。

芸術作品たちの比較考察から見える特殊性・普遍性のレベルには決して立ち上がらない契機・性状への希求であり、なお確実に生きている契機・性状を求めてのハイデガーの所作である。対象的な存在者（物、記号、形式）の領域を想定しての限定付けや、物に心理的付加との形而上学では掬いえない領域…存在者の存在レベル…に踏み込むことだ。

ハイデガーはそのことを、芸術は快感情に基づく現象にも美的な経験にもその本性はないと、通俗芸術学を、我々の慣れ親しんだ信念を、拒否する。その考えが我々を盲目

にして、「芸術が解らない」人々を生むのだと…。

芸術は、作品が説明伝達する寓意性や象徴性を知的に、理的に、反省的に、分析的に、演繹的に、帰納的に、因果律的に、頭で解ること（理解）ではなく、作品の揺動に居合して衝動に襲われていること（了解）かどうかであって、「昼の上の水練は泳いで居ない」に等しいことを言っているだけだ。現実的に存在していることが当のことである。

『農婦の靴』の記述のなかで、靴の内なる穴に見る農婦の足ずりの重さは、具体的にそのイメージをそれ自体で想起することに、記述の真の意図が見えない。その絵が生成させるフランドル地方の世界と大地の様を手掛かりに、その作品独自の世界と大地をの質的な性状で生成させることにあるようだ。来歴としての歴史ではなく、故郷としてのシュヴァルツヴァルドの農夫の泰然自若として根が生えた足取りを、シュヴァルツヴァルドの世界・大地に同時に直観するように…。

機械化し工場と成り果てた日本の農地に欠ける農民の、日を送る足取りには、時間なく、歴史なく、世界なく、大地なしである。空も大地も天からの水と地面がその代わりをし、立樹も草もなく、在るのは防風林なる壁と雑草なる無駄な物自体。人は人材でそれっきり、生活さえない。生活なきところに、生々とした大地と未来を胚胎しての世界もない。柏餅は鯉幟と共に五月の空なる世界と大地の抗争も生成させることなく、スーパーマーケットに寄生する商品の一つ。生きてもいない五月の大地と世界。

ハイデガーを超えることができない自分を意識しつつ、彼に師事しつつ、彼からの恵みの、彼の論理の下部構造を丁寧掘り起こすことに、この論の意図と存在理由がある。

デザイン現場の、創作者の、制作態位に何分かの支えと成る根拠付け、手法の根拠付けたらんと…。

文 献

- 1) 拙稿：環境と表現への試論(D)……ハイデガーの真実(性)……、広島工業大学研究紀要 第35号、平成13年2月、
- 2) ハンス＝ゲオルグ・ガーダマー：「美学と解釈学」物部晃二訳、芸術哲学の根本問題（晃洋書房）1978 92頁
- 3) Heidegger, M.: “Holzwege”, 6 Auflage, [Vittorio Klostermann] より, “Der Ursprung der Kunstwerk”
- 4) ハイデッガー選集12, 菊地栄一訳, 理想社 1976 5頁