

# 世界と大地の闘い

## －ハイデッガーの芸術論－

### Der Streit von Welt und Erde in Heideggers Kunstlehre

---

中 敬 夫

NAKA Yukio

Warum müssen sich Welt und Erde im Kunstwerk miteinander streiten? In seiner Abhandlung “Der Ursprung des Kunstwerkes” denkt Heidegger, daß außerhalb dieses Streites beide nicht das sind, was sie sind. Wir behaupten vielmehr, daß die Erde nicht mit der Welt zu streiten braucht, weil die Erde schon vor diesem Bestreiten von sich aus aufgeht. Um nur zu ihrem Vorschein *eigens* zu kommen, soll die Erde mit der Welt zu Streit kommen.

本稿の課題は『芸術作品の根源』における「世界と大地の闘い」をめぐるハイデッガーの芸術論を、なぜ両者は闘い合わなければならないかという問題を中心に、批判的に検討することである。ここではわれわれは、その芸術論の全体を紹介することはできない。本稿での論考は、大地のそれ自体における現象化の可能性に留意しつつ、大地は世界と闘い合う必要がないという主張までに限られる<sup>1</sup>。

#### 第一章 芸術作品と物

『芸術作品の根源』（以下『根源』と略記）は、「根源」への問いから始まる。根源とは本質の由来のことであり、芸術作品の根源への問いは、芸術作品の本質の由来を問う。ところで作品は、芸術家の活動から発源する。しかるに芸術家は、作品によって初めて芸術家たりうる。作品の根源は芸術家であり、芸術家の根源は作品である。両者は第三のもの——じつは第一のもの——たる「芸術」によって成り立つ。作品と芸術家の両方の根源は、芸術なのである（HW, S.1）。

かくして芸術作品の根源への問いは、芸術の本質への問いとなる。芸術とは何であるか、われわれはそれを作品から取り出そうとする。しかし作品とは何であるかを経験するためには、われわれはあらかじめ芸術の本質を知っておらねばならない。こうしてわれわれは、或る循環に陥る。われわれはこの循環を、避けてはならない。われわれの各々の歩みが、このような循環のなかを回っているのである——しかし、ともかくもハイデッガーは、まず現実的な「作品」から始める（HW, S.2）。

差し当たり気づかれるのは、すべての作品は「物的なもの」を有しているということである。だが

作品は、物的なものという「下部構造」を越えて、さらに「別の本来的なもの」を有しているようにも思える。そこでまずハイデッガーは、「物とは何であるか」を問う。そのことが判明した場合のみ、はたして芸術作品は、さらに別の何かが付着した「物」であるのか、それともけっして「物」ではなく、何か別のものであるのか、言われうるであろう (HW, S.3-4)。

ところで「物」には、端的に無ではないあらゆるものという最広義の「物」から、神や人間や動植物などは省いてしまった「単なる物」という狭義の「物」に至るまで、様々な境域を設定しうる。けれども「本来的な物」とは、やはり「使用物」さえ排した、「単なる物」である。そしてこのような物の「物性」に関しては、西洋の思惟は、伝統的に三つの解釈を認めてきた (HW, S.5-6)。

第一の解釈は、物を「諸徴表の担い手」「諸偶有性を伴った実体」とみなす<sup>2</sup>。この解釈は、ギリシア語の「ヒュポケイメノン [基体]」を通じてラテン語の *subiectum* に引き継がれ、後者は「述語」に対する「主語」の意味をも担って、文構造と物構造との連関を自明のもののように見せている。しかしこの解釈は、長い慣習によって自然なように見えているだけで、じつはまったく基礎づけられていないとハイデッガーは言う。そのうえこの解釈は、あらゆる有るものに当てはまるので、「物的な有るもの」を「非物的な有るもの」から区別する手助けとはならない。さらにはこの物概念は、「かの自ずから成長し、自らのうちに安らうもの」という「物の物的なもの」には——ここでハイデッガーは、「物」についての自らの考えを、すでに先取りの呈示しているわけだが——的中しないという。この解釈は、有るがままの物を捉えるのではなく、物に「襲来する」だけなのである (HW, S.6-9)。

このような強引さを避けるには、物がその物的なものを直接示すように、物を自由に開け放ってやればよい。第二の解釈は、物を「諸感官において与えられたものの多様性の統一」として解釈する。しかしハイデッガーは、この解釈も斥ける。なぜならわれわれは、例えば家の戸がガタガタいうのを聞くのであって、けっして純粹音響的な諸感覚を聞くのではないからである。「純粹な騒音」を聞くためには、われわれはむしろ「物」から離れて、抽象的に聞くよう努力しなければならない<sup>3</sup> (HW, S.9-10)。

第三の解釈は、物を「質料と形相の総合」もしくは「形相化された質料」とみなす。この「質料 - 形相 - 接合構造」は、もともとその起源を、有用性をめざして質料に形相を付与する制作のうちに、つまりは「道具」の制作のうちに有しているのであって、「芸術作品」や「単なる物」のうちに有しているのではない<sup>4</sup>。この解釈は、「道具」が「物」と「作品」の中間位置を占めていること、また「有るものの全体」を「被造物」とみなす中世の考えが近世にまでその影を落としたということによって、流通する自明のものとなった。しかし「単なる物」を、有用性や製作を奪い取られた物、つまりは道具性を剥奪された一種の道具とみなすことによって、は、「物の物的なもの」は現れてこない。それゆえこの第三の解釈も、「物への襲来」でしかない (HW, S.11-5)。

このようにして「諸徴表の担い手」「感覚の多様の統一」「形相化された質料」という三つの伝統的な解釈は、その強引な「先取り」と「侵害」とによって、「物の物的なもの」に対しても「道具の道具的なもの」に対しても、「作品の作品的なもの」に対しても道を閉ざしてしまう。われわれは先取りと侵害を避け、物をその有るがままにしておくのでなければならない。ところで物についての解釈

のなかでは、質料 - 形相解釈が優位を占め、道具が中心をなしていた。そのうえ道具は、物と作品の中間位置を占めている。そこで今度はハイデッガーは、道具を、しかも「哲学理論なしに」、「単純に」記述しようと試みる。そのさいに選ばれたのが、有名なゴッホの農夫靴の絵である<sup>5</sup> (HW, S.15-7)。

「靴という道具の履き古された内側の暗い開口部からは、労働の歩みの労苦がじっと見つめている。靴という道具の丈夫でがっちりとした重さのうちには、激しい風のもとにある畑の、彼方にまで伸び広がるずっと一様な畝間を通りゆく、ゆっくりとした足取りの頑強さが蓄積されている。革のうえには、土壌の湿りと飽和が載っている。靴底のしたには、夕暮れのなか野道の寂しさが押し寄せてくる。靴という道具のうちで揺らめいているのは、大地の黙せる呼び掛けであり、熟しつつある穀物を大地が静かに贈り与えることであり、冬の野の荒れた休耕地で大地が測り知れず自らを拒むことである。この道具を貫いているのは、パンの確保をめぐる悲嘆なき懸念であり、窮境を再克服することの言葉なき喜びであり、誕生の到来のなかでの身震いであり、死の威嚇のなかでの震えである。この道具は大地に属し、農婦の世界のなかで守護されている。このように守護されつつ帰属することから、道具それ自身が、その自らのうちに安らうことへと蘇る」 (HW, S.18-9)。

このように、農夫靴が農夫靴で有るということは、この道具を通して農婦が大地の黙せる呼び掛けのうちに放ち入れられ、自らの世界を確信していることに存している。「道具の道具で有ること」は、「信頼性」のうちに存しているのである。道具の本質を「有用性」のうちに求めるような見方は、道具で有ることが荒廃し、「信頼性」が失われてしまったあとの結果でしかない (HW, S.19-20) —— じっさい靴という道具のうちに農婦の世界や大地を見ることが、それを地面の凸凹の衝撃や汚れから足を保護するための道具としてしか見ないこととのあいだには、天地の開きがあろう。

ところで、このようなことをわれわれが知ったのは、ゴッホの絵によってである。「作品によって初めて、そして作品においてのみ、道具の道具で有ることが、ことさらに輝き現れ出る」 (HW, S.20)。それゆえわれわれは、「はからずも」作品の有を経験してしまったことになる。「ヴァン・ゴッホの絵は、道具が、一對の農夫靴が、真に何で有るかの空け開きである。この有るものは、その有の非覆蔵性のうちへと歩み出る。[...] 作品のうちでは、もしここで有るものの何で有り、いかに有るかということのうちへの、有るものの或る空け開きが生起しているとするなら、真性の或る生起が作働している」<sup>6</sup> (HW, S.20-1)。ここからハイデッガーは、「芸術の本質」とは「有るものの真性の作品 - 内 - 自己 - 立置」<sup>7</sup> であるという、有名な規定を導き出すことになるのだが、もちろんそれは、芸術が「現実的なものの模倣や写生」 (HW, S.21) や「物の一般的本質の再現」 (HW, S.22) だということではない。

いままでの議論から、ハイデッガーは次の二つの成果を導き出す。一、「作品における物的なものを捉える手段、すなわち諸々の支配的な物概念は、十分ではない。」二、「その手段によってわれわれが作品のもっとも身近な現実として捉えようと欲したもの、つまり物的な下部構造は、そのような仕方では作品に属しているのではない」 (HW, S.23)。「作品」が下部構造のうえに「美的価値」という「上部構造」を加えたものでないのは、「単なる物」が「有用性」や「製作」という本来的な道具性格を欠いた一種の「道具」でないのと、同じである (HW, S.23-4)。「作品における物的なもの」は、

それが「作品の作品で有ること」に属しているからには、「作品的なもの」から思索されねばならない。われわれは「物を経て作品へ」向かうのではなく、「作品を経て物へ」向かうのでなければならない (HW, S.24)。

## 第二章 芸術作品における世界と大地の闘い

作品それ自体に近づくためには、作品を一切の外的な関連から取り出して、それ自身のためにそのままにしておくのでなければならない。しかしハイデッガーは、もともと芸術家のもっとも固有の意図とは、そのようなものだと考える。「まさしく偉大な芸術において [...] 芸術家は作品に対して、何かどうでもいいものであり続ける。創作において、作品の出現のために自己自身を無化する通路と、ほとんど同様に」 (HW, S.25)。コレクションや展覧会のなかでは、作品は「芸術企業」の対象とされ、その固有の本質空間から奪い取られてしまっている。作品をもとの場所に戻したところで、すでにその世界が崩壊していることもある。「世界脱去」と「世界崩壊」は、もはや元に戻せない (HW, S.25-6)。

しかしそれは、作品がいかなる関連のうちにも立たないということではない。大切なのは、「作品が作品として唯一、作品それ自身によって空け開かれた境域に属す」ということである。作品においては、このような「空け開き」という意味での真性の生起が作働しているのだが (HW, S.26)、このことをハイデッガーは、「描写芸術には数え入れられない或る作品」 (HW, S.27) によって例示しようとする。

周知のように、選ばれたのが「ギリシア神殿」であり、「世界」と「大地」についての議論も、ここから本格化されることになる。まず「世界」。「或る建築作品、一箇のギリシア神殿は、何ものも模倣しない。それは峨々たる岩石の溪谷のただなかに、むぞうさに現に立っている。建築作品は神の形態を取り囲み、この覆蔵のなかで神の形態を、開かれた柱廊広間を通して、聖なる区域のうちへと立ち出させる。神殿によって、神が神殿のうちに現前する。このように神が現前することとは、それ自身において、その区域をひとつの聖なる区域として拡張し、区切り出すことである。しかし神殿とその区域とは、不確定のものうちへと立ち消えてしまうわけではない。神殿作品は、そこにおいて誕生と死、災いと祝福、勝利と屈辱、堅忍と頹落が——人間本質にとってその歴運という形態を得る、かの諸行路ならびに諸関連の統一を、自らのまわりに初めて接合すると同時に集めている。これらの開けた諸関連を統べている広がり、この歴史的民族の世界である。その世界から、そしてその世界において初めて、この歴史的民族は自己自身に還って、自らの使命を全うするに至るのである」 (Ibid.)。

続いて「大地」。「現に立ちつつ建築作品は、岩石土台のうえに安らう。作品がこのようにのし掛かりつつ安らうことによって、岩石からその粗野な、しかしそれでも何ものへも急き立てられることのない担うことの暗さが取り出される。現に立ちつつ建築作品は、そのうえを過ぎ去る荒れ狂った嵐に持ち堪え、そのようにして初めて嵐それ自身をその威力において示す。岩の煌めきと輝きとは、外見上はそれ自身、太陽のおかげでのみそう見えても、それでも日の明け開け、天空の広がり、夜の暗闇

を初めて輝き現れ - 出でにもたらず。確として聳え立つことは、大氣の目に見えない空間を見えるようにする。作品の揺るぎなさは、海潮のうねりに抗して突出し、自らの安らいから海潮の荒れ狂う様を現出せしめる。樹木と草、鷺と雄牛、蛇とコオロギは、初めてそれらの際立った形態のうちに入り、そのようにしてそれらがそれであるものとして輝き現れ出る。このような出来と立ち現れそれ自身全体を、ギリシア人たちは早期に、〈ピュシス〉と名づけた。〈ピュシス〉は同時に、そのうえに、そしてそのうちに、人間が自らの住むことを建立するところのものを、明け開く。われわれはそれを、大地と名づける。[…] 大地とは、立ち現れることがすべての立ち現れるものを、しかも立ち現れるものとして、そこへと還して蔵するところのものである。立ち現れるものにおいて、大地は蔵するものとして現成する」(HW, S.27-8)。

「作品の二つの本質動向」が、ここから析出される。第一に「世界」に関しては、ハイデッガーは「設立 (Aufstellung)」という語を術語化する。「作品で有ることは、或るひとつの世界を設立することを謂う」(HW, S.29)。世界とは、直前的にある諸物の集合でも、直前的にあるものの総和に付け加えられた想像的な枠組でもない。「世界とは、つねに非対象的なものであり、誕生と死、祝福と呪いの諸行路がわれわれを有のうちへ移して保つあいだ、われわれはこのつねに非対象的なものの管轄下にある。われわれの歴史の本質的な諸決断が下され、われわれによって引き受けられ、見棄てられ、誤認され、ふたたび問い求められるところ、そこに世界が世界する。」石は無世界的であり、動植物も世界を持たないが、農婦は或るひとつの世界を有している (HW, S.30)。

他方「大地」に関しては、「確立 (Herstellung)」という語がターム化される。道具の場合なら素材、例えば斧の石は、有用性のうちで消失し、道具の道具で有ることのうちで抵抗なく身を隠せば隠すほど、それだけ役立っていることになる。しかし神殿作品は、素材 [質料] を消失せしめるのではなく、むしろ素材を初めて、しかも作品の世界という開けのうちで、現れ来らしめる。岩石は「担うことと安らうこと」に、金属は「閃くことと微光を放つこと」に、色彩は「輝くこと」に、音は「鳴り響くこと」に、語は「言うこと」に至る。大地とは「現れ来りつつ - 蔵するもの」であり、「何ものへも急き立てられることのない、労苦なく - 疲れを知らぬもの」である (HW, S.31)。作品は、或るひとつの世界を「設立する」ことによって、大地を「確立する」。「作品は大地を大地で有らしめる」(HW, S.32)。「大地」とは、「本質的に自らを閉鎖するもの」(HW, S.33) である。石を秤にかけ数値に表すとき、「のし掛かる」ということは抜け去ってしまう。色彩を振動数へと分解するなら、色彩それ自身が逃れ去る。色彩が自らを示すのは、ただそれが「開蔵されず」「説明されない」ままに留まるときのみである。「大地が大地それ自身として開的に明け開かれて現出するのは、大地が本質的に開示しえない大地として守られ、見守られるところにおいてのみであり、本質的に開示しえない大地は、あらゆる開示を前にして退避する、すなわち立て続けに自らを閉鎖されたままに保つ」(HW, S.32)。大地を確立することとは、「自らを閉鎖するものとして、大地を開けのうちにもたらずこと」(HW, S.33) なのである。

それでは「或るひとつの世界の設立」と「大地の確立」との関係は、どうなっているのだろうか。ハイデッガーは作品における「ひとつの生起」に、つまり「運動」を含んだ「安らい」というものに

着目する。なぜなら「動かされるもののみが、安らいうる」(Ibid.)からである。そして世界と大地とのこのような動的な関係が、「闘い」という言葉によって表現される。「世界とは、或る歴史的な民族の歴運における単純で本質的な諸決断の広大な諸行路の、自らを開く開性である。大地とは、立て続けに自らを閉鎖し、そのようにして蔵するものが、何ものへも急き立てられることなく現れ来ることである。世界と大地とは本質的に相互に異なっており、それでもけっして分離されてはいない。世界は大地のう上に自らを建立し、大地は世界を貫いて聳え出る。しかし世界と大地のあいだの関係は、相互にまったく対抗し合うことのない対立者の空虚な統一のうちで退縮するのでは、けっしてない。世界は、それが大地のう上にのし掛かりつつ安らうことにおいて、大地を一段と高めようと努める。世界は自らを開くものとして、閉鎖されたものを何ひとつ許容しない。しかし大地は、蔵するものとして、そのつど世界を自らのうちに引き込み、留保する傾向がある。／世界と大地の相互対抗は、ひとつの闘いである」。しかしながら「本質的な闘い」においては、闘い合う者たちは互いに「自らの本質の自己主張」へと高め合う<sup>8</sup> (HW, S.34)。大地が自らを閉鎖することにおいて押し寄せ、現れるためには、大地は「世界の開け」無しに済ますことができないし、世界がすべての本質的な歴運を統べる広がりならびに行路として、自らを断固たるもののう上に建立すべきであるならば、世界は「大地」無しに浮遊することができない。「作品」は、或るひとつの世界を設立しつつ、大地を確立しつつ、この闘いを貫徹する。「作品の作品で有ることは、世界と大地のあいだの闘いの争闘のうちにある。」作品の安らいは、「闘いの緊密さ」のうちに、その本質を有するのである<sup>9</sup> (HW, S.35)。

この「闘い」を「真性の作品 - 内 - 立置」と統一して解釈するために、ハイデッガーは「明け開け」と「覆蔵」のあいだの「根源的闘い」について言及し、「真性はその本質において非 - 真性である」と述べるに至るのだが (HW, S.40-1)、このことに関しては講演『真性の本質について』以来周知の事柄であると思われるので、ここでは詳述しない。ひとつだけ補足するなら、当講演において「覆蔵」と「迷い」とに分けて考察された「非真性」は、ここでは類似の内容ながら、「拒むこと」と「偽装すること」という「二重の覆蔵すること」の「非 - 真性」として説明されている (HW, S.39-40)。

もちろん「世界」が単純に「明け開けに対応する開け」で、「大地」が「覆蔵に対応する閉鎖されたもの」だというわけではない。世界がそこにおいて決断の下される本質的な諸指示の諸行路の明け開けとして、そのう上に決断の下される「覆蔵されたもの」を必要としているように、大地が「自らを閉鎖するもの」として「立ち現れる」ためには、それは世界の開けを必要とする。世界と大地は、互いに闘い合う者としてのみ、「明け開けと覆蔵の闘い」のうちに歩み入ってゆくのである。真性は数少ない本質的な仕方で生起するが、このような仕方のひとつが、作品の作品で有ることである。「或るひとつの世界を設立し、大地を確立しつつ、作品とは、そこにおいて有るもの全体の非覆蔵性が、すなわち真性が、闘い取られるところの、かの闘いの争闘である」(HW, S.41)。ちなみにハイデッガーは、「美」をも「非覆蔵性としての真性が現成するひとつの仕方」(HW, S.42)と規定している。

### 第三章 裂け目と形態

産出が有るものの開性を、すなわち真性を「ことさらに」もたらすとき、産出されるのが「作品」であり、このような産出が「創作」なのだという (HW, S.48-9)。真性は「世界と大地の逆方向性」のなかで、「明け開けと覆蔵とのあいだの闘い」としてのみ現成する。真性は、このような「世界と大地の闘い」として、作品のうちに整え入れられることを欲している。闘いは「ことさらに産出されるべき有るもの」から、空け開かれるのでなければならない。それゆえこの有るもの [= 作品] は、自らのうちに「闘いの本質諸動向」を有している。そしてこの闘いのなかで、世界と大地の統一が闘い取られる。世界は、その決断性とその節度とを要求し、自らの諸行路の開けのうちへと、有るものを到達させる。大地は担いつつ - 聳立しつつ、自らを閉鎖されたままに保とうとし、すべてを自らの法則に委ねようと努める。闘いは、闘い合う者たちの相互帰属の緊密さであり、「裂け目」——「平面図」「立 - 面図」「輪郭」<sup>10</sup>——である (HW, S.49)。そして「裂け目のうちにもたらされ、そのようにして大地のうちへ立て返され、それとともに確として立てられた闘い」のことを、ハイデッガーは「形態」と呼ぶ。「作品の創作されて有ることは、真性が形態のうちへと確として立てられて有ることを謂う。形態とは、そのようなものとして裂け目が自らを接合するところの、接合構造である」 (HW, S.50)。

「対象とみなされた作品において、流通している物概念の意味での物的なもののように見えるもの」とは、じつは「作品の大地的なもの」である。「大地が作品のうちへと聳え立つ」のは、「作品がそこにおいて真性が作働しているようなものとして現成」し、そして「真性は、それが或るひとつの有るもののうちへと自らを設備する〔住まいを整える〕ことによるのみ、現成する」からである。「本質的に自らを閉鎖するものとしての大地」において、「開けの開性」は「その最高の抵抗」を見出し、そのことによって「その立て続けの足場の所在地」を見出すのだが、「形態」は、そのような所在地に、確として立てられなければならない (HW, S.55)。それゆえ「物的なもの」から「作品的なもの」を規定しようとする試みは失敗したが、しかし「作品の作品的なものについての知から、物の物的なものへの問いが正しい道にもたらされることはできる」 (HW, S.55-6)。「物の物的なものについての解釈」は、「大地への物の帰属性」から考えられなければならない。しかるに「何ものへも急き立てられることなく担いつつ - 自らを閉鎖するもの」としての大地の本質は、世界と大地の逆方向性のなかでのみ露わにされ、そしてこの闘いは、作品によって顕わにされる。それゆえ道具について言われたこと、すなわち「われわれは道具の道具的なものを、作品によって初めてことさらに経験する」ということは、物の物的なものについても当てはまる。「われわれは物的なものについてはけっして直行的には知らず、知るとすれば無規定的にしか知らない、それゆえ作品を必要とする」のである (HW, S.56)。

そこでハイデッガーは、「真実には芸術は自然のうちに潜む、それを裂き取りうる者が芸術を有す」というデューラーの言葉に、異を唱える。もし裂け目が裂け目として、すなわち「節度と無節度の闘い」として「創作する企投」によってあらかじめ「開け」のうちにもたらされているのでないなら、いかにして裂け目を裂け目として裂き取りうるというのか。自然のなかに潜んでいると思われる芸術

は、作品によって初めて顕わになる。つまり芸術は、もともと作品のうちに潜むのである (HW, S.56-7)。

#### 第四章 批判的検討

##### 第一節 大地の現象性の問題

以下は大地の現象性の問題を、批判的に検討してゆくことにしたい。すでに見たように、ハイデッガーは「大地的なもの」を、「物的なもの」の言い換えとして用いている。「物の物的なもの」とは、「かの自ずから成長し、自らのうちに安らうもの」(HW, S.9)である。例えば「自らのうちに安らう花崗岩の塊」(HW, S.12)は、「かの自ずから成長するもの」であり、「自ずから成長し、何ものへも急き立てられることのない、単なる物」(HW, S.13)である。それゆえこのような「単なる物」の諸規定は、そのまま「大地」の諸規定とみなして大過あるまい。「大地」もまた「現れ来りつつ - 蔵するもの」であり、「何ものへも急き立てられることのない、労苦なく - 疲れを知らぬもの」(HW, S.31)である。そして「単なる物」や「大地」のこのような諸規定は、「自ずから立ち現れるもの」としての「ピュシス」を想起させる。現に『根源』も、「自ずから成長しつつ立ち現れる有るもの」のことを、「ピュシス」(HW, S.46)と呼んでいるのである。では「物」は、「大地」は、自ずから立ち現れるのだろうか。

しかるに「単なる物」の本質には、「自らを抑止すること」が属している。だからこそ諸々の伝統的な「物」解釈は、物を逸してきたのだし、「目立たぬ物が、もっとも頑なに思惟から脱去する」のである。しかしまたそれだからこそ、「われわれは物の物的なものへの道を強要してはならない」のである (HW, S.16)。「物それ自身は、その自らのうちに安らうことのもとに、そのままにしておかれたままであらねばならない」(HW, S.11)——それではハイデッガー自身は、このことに成功したのだろうか。

そこで彼の採った道が、「作品」における「世界と大地の闘い」だったわけである。すでに引用したように、「われわれは物的なものについてはけっして直行的には知らず、知るとすれば無規定的にしか知らない、それゆえ作品を必要とする」(HW, S.56)。『根源』が「物を経て作品へ」向かうのではなく、「作品を経て物へ」向かう道を強調したのも (HW, S.24, 55-6)、そのためである。そしてこのことは、「大地」についても当てはまる。なぜなら「大地」とは、たんに「閉鎖されたもの」に過ぎないのではなく、「自らを閉鎖するものとして立ち現れるもの」(HW, S.41)だからであり、そして「大地は、それ自身が大地としてそれが自らを閉ざすことへと解放されて殺到しつつ現出すべきであるとするなら、世界の開けを欠くことができない」(HW, S.35)からである。そして両者の闘いが「作品」において演じられるからこそ、「作品は大地を大地で有らしめる」(HW, S.32)とまで言われたのである。しかしこのことは、実質的にはどういう事態を指しているのだろうか。

すでに長々と引用したように、ハイデッガーの考えでは、神殿が立つことによって初めて、岩石はその担うことの暗さをあらわし、嵐はその威力を示し、日の明け開け・天空の広がり・夜の暗闇も現れ出てくる。確然と聳え立つ神殿との対照においてこそ、大気が目に鮮やかに見えてきて、海浪の荒



れ狂う様も際立ってくる。それまでは目に留まることもなかった樹木や草、鷲や雄牛、蛇やコオロギも、神殿という建築作品を中心にして、それらの特徴を発揮し、それらしく見えてくる (HW, S.27-8)。そのうえ作品においては、一般には素材 [質料] と考えられているものでさえ、たんに消費されるのではない。石は石として、色彩は色彩として、初めて真に輝きを帯びてくる (HW, S.33)——このような経験自体、われわれには珍しいことではない。塔が立つことによって、初めて台風のすさまじさが絵になることもあるし、文字通り絵画のなかで初めて、それまでは気にも留めなかった色彩の美しさに息を飲むこともある。このような意味においてなら、「人間と動物、植物と物が、不変の諸対象として直前的に有って知られていて、それから、現前するものにさらにまた或る日付け加わるような神殿のために、付随的にあつらえの周域を呈示するのでは、けっしてない。われわれが有ると言えるものに近づくのは、むしろ、一切を逆に思惟するときである」 (HW, S.28) というハイデッガーの言葉も、十分に理解できる。しかし、それでは大地や自然は、神殿が立つまでは無だったのだろうか。

同じ様な疑念が生じてくるのは、「言葉」について語られるときである。「言葉は有るものを有るものとして一番最初に開けのうちにもたらす」 (HW, S.59) というのが、ハイデッガーの基本的な立場なのである。『形而上学入門』はこう述べている。「ギリシア人たちは、ピュシスとは何であるかを、自然の諸事象において初めて経験したのではなく、逆である。有についての或る詩作的・思索的な根本経験に基づいて、彼らがピュシスと名づけなければならなかったものが、彼らに開示されたのである」 (EiM, S.11)。その半期前の講義では、こう述べられている。「詩において初めて、大地は大地になり、風景は風景になる」 (GA39, S.226)。さらにその半期前の講義。「溪谷の愛すべき様と山並みや怒濤の海洋の脅かす様、星辰の崇高性と植物の沈潜と動物の戸惑い、機械の計算された暴走と歴史的行動の厳しさ、創作された作品の抑制された陶醉と知りつつ問うことの冷徹な勇敢さ、労働の確とした冷静さと心の寡黙——それはすべて言葉で有り、言葉の生起のうちでのみ有を獲得し、喪失する」 (GA38, S.168-9)。では自然や風景や大地は、詩や言葉で言われる以前には、何だったのだろうか。

そもそも大地の閉鎖性とは、何を意味しているのだろうか。これもすでに触れたことだが、石は重くのし掛かり、その重さを知らしめる。しかし同時に、石の重さというものは、あらゆる侵入を拒んでいる。例えばわれわれが岩石を粉碎しても——つまらない例だが——ばらばらになった岩石は、依然として自らの内部を示さない。あるいは石を秤のうえに載せてみるなら——このほうがましな例だが——石は数値においては正確に規定されるが、しかしこの数値はわれわれから「のし掛かるということ」そのことを奪い取ってしまう。色彩は輝き、ただひたすら輝くだけなのだが、もしわれわれが色彩を悟性的に測定して、「振動数」へと解体してしまうなら、肝心の色彩そのものが抜け落ちてしまう。むしろ色彩は、「開蔵されず、説明されないままであるとき」にのみ、「自らを示す」のだという。このようにして大地は、自らへのあらゆる侵入を打ち砕く。大地が大地それ自身として「開的に明け開かれて」現出するのは、大地が「本質的に開示しえない大地として守られ、見守られる」ところにおいてのみである。このような大地は、あらゆる開示を前にして退避し、「自らを閉鎖されたままに保つ」。大地とは「本質的に自らを閉鎖するもの」であり、「大地を確・立すること」とは「自ら

を閉鎖するものとして、大地を開けのうちにもたらすこと」である。そしてこのことを行うのが、「作品」なのである (HW, S.32-3) ——しかしこのような説明は、われわれの疑念をいっそう増大させるだけではないだろうか。岩石を真に岩石として経験してみるために岩石を粉碎するような愚行は無視するとして、岩ののし掛かりや色彩の輝きは、それが数値によって「説明されない」からといって、「開蔵されず」「閉鎖されたまま」なのだろうか。あるいはもしハイデッガーが大仰に「覆蔵」とか「閉鎖」とか言っているものが、学的・科学的に分析・説明されないことをしか意味していないのだとすれば、われわれにはむしろそのような、隠れを奪い取って開蔵し、明け開こうとする試みこそが、端的な経験からすれば副次的で、どうでもよいことのように思われはしないだろうか。それにわれわれは、作品に接する以前には、いつもこのような分析的・説明的な態度しか取っていないのだろうか。そもそもわれわれは、作品の外では、本当に大地を大地として素朴に経験する道を奪われているのだろうか。

「神殿 - 作品」が「一番最初に」、「素材」——あるいはむしろ大地——を「現れ来らしめる」のだとハイデッガーは言う。「岩石は担うことと安らうことに至り、そのようにして初めて岩石となる。金属は閃くことと微光を放つことに至り、色彩は輝くことに至り、音は鳴り響くことに至り、語は言うことに至る」 (HW, S.31)。しかしそのようなことは、作品の外ではまったく不可能なのだろうか。われわれが何気なく夕陽に見とれるとき、あるいは夕陽に照らされた野道の花を眺めるとき、このような夕陽や花の赤は、「作品」ではなく「自然」である。それともハイデッガーは、それはかつて民族の詩人が夕暮れを歌ったからこそ、今日のわれわれがようやく経験しうるような、副次的で派生的な経験だとでも言うのだろうか。画家が花を描くことで、われわれが花の美しさを再認識するということはありうる。しかし、もし作品化される以前には色彩は色彩としていかにしてもその輝きを発しえないというのであれば、どのようにしてまず画家は、その色彩を用いようと思ひ立ちえたであろうか。

それゆえわれわれとしては、大地は作品の外でも、作品以前にも、すでに何らかの仕方で立ち現れているのだと認めることにしたい。だがもし作品が、完璧なる「覆蔵」を初めての「非覆蔵性」にもたらすのではないとするなら、作品本来の仕事とは、いったい何だろうか。ハイデッガーの場合、鍵となるのが「ことさらに (eigens)」という表現である。例えば彼は、こう述べている。「産出が有るものの開性を、すなわち真性をことさらにもたらすところでは、産出されたものはひとつの作品である。このような産出が、創作なのである」 (HW, S.48-9)。作品は「ことさら」なる開性を、すなわち現れをもたらす。しかしことさらなる現れは、ことさらならざる現れを前提してはいないだろうか。そうでないなら、ことさらなる現れへの移行としての「創作」は、いかにして可能となるのだろうか。

このことは「大地」の現れのみならず、「世界」の現れに関しても認めらるべきことである。われわれはゴッホの農夫靴の絵を見ることによって、靴という道具が何で有るかをことさらに経験した。「道具の道具で有ること」を、ハイデッガーは「信頼性」と呼んでいた。「信頼性のおかげで農婦は、この道具を通して、大地の沈黙せる呼び掛けのうちに放ち入れられ、道具の信頼性のおかげで農婦は、農婦の世界を確信している」 (HW, S.19)。ゆえに「むしろ作品によって初めて、そして作品においてのみ、道具の道具で有ることが、ことさらに輝き現れ出る」 (HW, S.20)。たしかにわれわれが

「ことさらに」道具の有を意識し、農婦の世界や大地に思いを致すのは、作品のおかげかもしれない。ふつうわれわれは、農夫靴を目にしたところで、たいした感慨もなく通り過ぎてしまう。しかし、ゴッホの絵が初めて農婦の世界や大地を開いたのではない。「石は無世界的」であり、「植物や動物も同様に世界を持たない」が、「それに対し農婦はひとつの世界を持つ」(HW, S.30)のである。それとも農婦は、ゴッホが農夫靴を描くまでは、石や動植物なみだったのだろうか。むしろ密やかに農婦の世界が開かれていたからこそ、その世界を「ことさらに」作品化するという試みも、可能になったのではないだろうか<sup>1)</sup>。「大地」に関しては、すでに部分的には幾度も引用してきた「物」についての次の言葉を、もう一度見ておくことにしよう。「道具について妥当すること、すなわちわれわれは道具の道具的なものを、作品によって初めてことさらに経験するということは、物の物的なものについても妥当する。われわれは物的なものについてはけっして直行的には知らず、知るとすれば無規定的にしかならない、それゆえ作品を必要とするということ、このことが間接的に示しているのは、作品の作品で有ることにおいて、真性の生起が、すなわち有るものの空け開きが、作働しているということである」(HW, S.56)——しかし、ことさらに規定的な空け開きでなければ、真性ではないのだろうか。

ちなみに「ことさらに」の強調は、「作品が創作されて有ること」の「こと (Daß)」が作品において「ことさらに」経験されうる、というような局面にまで及んでいる (HW, S.51)。概してハイデッガーには、「ことさら」ならざるものをも「ことさら」なるもののほうから捉えようとする傾向が強い。しかし、ひょっとしてそれは、表明的な知としての哲学のほうからの一方的な押しつけであり、目立たぬものを目立たぬままに捉えようとする態度から離れた、一種の「強要」にして「襲来」ではないだろうか。『物への問い』は、「有るものをその開顕性において示すこと」における「芸術作品の創作」の「傑出した課題」について、こう語っている。「作品は世界を作り出す。世界はその内部において、初めて物を空け開く。芸術作品の可能性と必然性とは、次のことを示すひとつの証明であるに過ぎない。すなわちわれわれは、有るものがわれわれにことさらに与えられる場合に初めて、有るものについて知ることである」(FnD, S.161)。しかし、それならばなおさらのこと哲学は、通常の状態を越えて、ことさらには与えられていないものについての知を尊重しなければならないのではないか。

## 第二節 歴史に無頓着な自然

中期ハイデッガーが「自然」と言わずに「大地」という言葉を用いた理由のひとつとして、彼が「自然」を「没歴史的」(GA38, S.136)なものとして、「大地」を「歴史的」(GA69, S.108)なものとして捉えていた、ということが考えられる。「大地」が「自然」よりいっそう「根源的」だというのは、それが「歴史と関連している」(GA65, S.275)からである。本稿では詳しく扱えなかったが、『根源』もまた世界と大地の闘いのなかから或る真性が生起して、それとともにひとつの「歴史」が「始源」する、と考えている。そしてハイデッガーの場合、歴史とはたいてい「民族」の歴史である。それゆえにこそ『根源』はまた、「或る歴史的な民族の大地」(HW, S.61)、「或る歴史的な民族の世界」(HW, S.62)ということを強調していたのである。「芸術が生起するとき、すなわち或るひとつの始源があるときには、いつでも、歴史のうちにひとつの衝撃がやって来て、歴史が初めて、も

しくはふたたび始源する。[…] 歴史とは、或る民族をその共に与えられているもの [民族の素質] のうちに押し入れることとしての、その課せられたもの [民族の課題] のうちへ押し移すことである。[…] 芸術は、歴史を建立するという本質的な意味において、歴史なのである」(HW, S.62-3)。

しかしもし大地が、たとえ「ことさら」ならざる仕方においてであれ、すでにそれ自体において立ち現れているとするなら、そこから何が帰結するだろうか。第一に、大地は自らを閉鎖するものとして立ち現れるためにこそ、世界を必要としていたのだから、もし大地が表明的には自らを閉ざしてはいても、じつは目立たぬ仕方ですでに現出しているのであれば、大地は必ずしも世界と闘い合い、闘いの場としての作品のなかに入ってゆく必要などない、ということになる。大地はすでにそれ自身において、ひとつの真性なのである。そして大地が或る真性のために世界と闘い合わなければならなくなるとするなら、それは「芸術作品」においてのように、「ことさらに」顕わならしめられなければならない場合においてのみだということになる。しかし、それは根源的な大地だろうか。

第二に、もし大地が世界と闘い合う必要を免れているとするなら、歴史というものが作品における世界と大地の闘いによって初めて始源するのであるからには、世界との闘いのなかに入る以前の大地は、歴史との関係をも免れているということになる。じっさい世界と大地の闘いが、そのつどそのつどの生起であり、原歴史であるとしても、そのようにして歴史のなかで空け開かれた大地は、或る意味ではすでに世界化されてしまった大地、あるいはせいぜいのところ世界との特異なる対照のもとに照らし出された大地に過ぎず、それこそ歴史的な大地でしかない。それは或る仕方で人間化されてしまった大地——文字通り作品化されてしまった大地に過ぎず、「自然」よりいっそう根源的であるどころか、いっそう非根源的な大地、すなわち人為的にして非大地的なる大地ではないだろうか。

そしてそのことによって第三に、大地は「或る歴史的な民族の大地」である必要など、まったくないということになる。すでにして「故郷の地」(HW, S.28) が民族の大地であるということさえ怪しい。ましてや「世界の歴史」が「ドイツ人の省察に委託されている」ように、「将来の大地の歴史」が「ロシア人のいまだ自己へと解放されざる本質のうちに、取っておかれている」(GA69, S.108) などいう『真有の歴史』の発言には、何の論拠も見出せない。むしろこのようなハイデッガーの「歴史」的言明こそが、30年代後半のヨーロッパの特異なる歴史的状況のもとになされた、たんに時事的な時局発言に過ぎないのではないかとさえ思えてくる。歴史によって歴史を根拠づけ・正当化しようとする試みは、必然的に循環に陥る。それを恐れず循環のうちにこそ入ってゆくべきだと主張する者は、同じ循環を共有しない者に対しては何の説得力も持たないのだということを、忘れてはならないだろう。

## 註

- <sup>1</sup> 本稿は2000年夏に書かれた拙稿「ハイデッガーに於ける自然の問題(2)——30年代の『世界と大地の闘い』」(未刊)の一部に基づき、2005年7月23日に本学で行った公開講座「世界と大地の闘い——ハイデッガーの芸術論」に合わせて編成し直し、書き改めたものである。熱心な質問をいただいた当日の受講者の方々には、ここに感謝の意を表しておきたい。なお本稿で利用したハイデッガーの著作に関しては、Vittorio Klostermann社から公刊中のGesamtausgabeはGAと略記し、直後にアラビア数字で巻数を示す。全集版以外で用いたハイデッガーの著作の略号は、以下の通り。*Die Frage nach dem Ding*, Max Niemeyer, 1975<sup>2</sup> (FnD) ; *Einführung in die Metaphysik*, Max Niemeyer, 1976<sup>4</sup> (EiM) ; *Holzwege*, Vittorio Klostermann, 1980<sup>6</sup> (HW)。
- <sup>2</sup> 「われわれが物について述べたもの——それは多くの諸属性の担い手である——は、すでにプラトンと、とりわけアリストテレスが言い表した」(FnD, S.26)。
- <sup>3</sup> 「[...] 純粋な騒音を記述するのは困難で、われわれには不慣れである。つまりそのわけは、それは通例われわれが聞いているものではないからである。われわれは[単なる騒音のほうから計算されるなら]つねにそれ以上を聞いている」(EiM, S.26)。
- <sup>4</sup> 「『質料と形相』というこの区別は、道具(使用物)の製作の領分のなかで発源する[...] この区別はもともとは狭義の芸術の、それゆえ美しき術ならびにその作品の境域において獲得されるのではまったくなく、ただそこに転移されているだけである」(GA43, S.96)。
- <sup>5</sup> この時期のハイデッガーの諸講義には、ゴッホの作品への言及が多い。Vgl. z. B. EiM, S.27, FnD, S.163, 164。
- <sup>6</sup> 「芸術は有るものの有の空け開きである」(EiM, S.101)。「作品は[...] 真有としての真有の明け開きである」(GA66, S.37)。36/7年のニーチェ講義でも、「偉大な芸術およびその諸作品」は、「有るもの全体が何で有るかを、作品という仕方で顕わにする」という「決定的な課題」を全うすると言われている(GA43, S.98)。
- <sup>7</sup> 既存の訳書のなかには、例えば「有るものの真理が自らを作品のなかへ据えること」というような訳もあるが、しかし『根源』の或る別の箇所では、ハイデッガーは、「真性の作品 - 内 - 立置 (das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit)」という表現において、「真性」は「立置」の「主語」でも「目的語」でもあり、つまりはそのどちらも「不適切」な名称であると述べている(HW, S.63。Vgl. S.71)。そこで本稿のような——ぎこちない——訳となったわけである。
- <sup>8</sup> 「真正なる闘争とは、そこにおいて闘争者たちが互いに一段と高め合い、この向上への力を自ずから展開するような闘争である」(GA43, S.195)。
- <sup>9</sup> 「大地は有るもの全体からの一切片ではない。／世界は有るもの全体からの一切片ではない。／有るものはこれら二つの断片に配分されるのではない。／大地は有るもの全体の現成である。／世界は有るもの全体の現成である。／大地と世界は有るもの全体の有に属し、それゆえに両者のあいだには、闘いがある。もしわれわれが、或る不和ないし或る競争を表象するなら、われわれはけっしてこの闘いを思惟することができない」(GA69, S.19)。『形而上学入門』は「世界とはつねに精神的世界である」(EiM, S.34)と述べているし、また『根源』では「対象とみなされた作品において、流通している物概念の意味での物的なもののように見えるものは、作品のほうから経験されるなら、作品の大地的なものである」(HW, S.55。本文で後述する)と述べられている。もし世界とは精神的なものであり、大地とは物的なものであるとするなら、両者がいずれも「有るもの全体」を占めながらも互いに「闘い」合うことも、そしてこの闘いが「不和」でも「競争」でもないことも、容易に理解されよう。「世界」と「大地」は、このような両者の本性ならびに両者の関係を、可能なかぎり形而上学的ニュアンスを払拭しつつ表現するために選ばれた言葉なのであろう。
- <sup>10</sup> 「平面図 [Grundriß, 根底の裂け目]」「立 - 面図 [Auf-riß, 立ち現れる - 裂け目]」「輪郭 [Umriß, 囲む裂け目]」とは、それぞれ「大地」「世界」「世界と大地の闘い」のほうから見られた「裂け目 (Riß)」のことであろうと思われる。
- <sup>11</sup> 逆にもしゴッホの作品が開いたのが全くの新しい世界だったとするなら、それは<農婦の世界>ではなく<ゴッホの世界>だということになり、ハイデッガーの記述は初めから間違っていたということになる。