

Zum Problem des Raumes in Heideggers Kunstlehre

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/44858

ハイデガーの芸術論における空間の問題

山本 英輔

1.

芸術を哲学的に考察しようとする場合、空間という事象から切り込むことは一つの興味深い方向ではなかろうか。すぐに思い浮かぶテーマとしては「芸術の空間」というものがある。芸術は固有の空間をもっている。例えば、「絵画の空間」、「音楽の空間」、「文学の空間」、「演劇の空間」等々。それらは、日常の空間とは異質でありながら、しかし日常の空間になんらかの仕方につながり、影響を与えるものである。それらはいかにして成立し、いかなる構造をもつのかというのは、哲学的な関心をかきたてるものではあろう。

しかし本稿は、その問題からは少しずらした「芸術と空間」というテーマを根底におく。すなわち、芸術は空間——もっと正確に言えば、空間の本質——とどのようにかわるのか、というテーマである。これをハイデガーの芸術論を解釈しながら、彼の思索の圏域のなかで考察しようと思う。

とはいえ、「芸術」と「空間」とが独立にあらかじめ存在していて、それらがどうかかわるかという問題設定ではない。なぜなら、「芸術」も「空間」もそれ自体が根本的に問われなければならない事象であるからである。したがって、「芸術と空間」というテーマは、芸術の本質と空間の本質がどのようなものであるのかということを、同時に問題にすることになるのである。

ところで、「空間の芸術」と呼ばれる芸術のジャンルがある。建築や彫刻である。ハイデガーには彫刻に着目して空間の本質を思索したテキストがある。それがずばり、「芸術と空間」(1969年)という標題の小品である。本稿では、とりわけこのテキストに焦点を定めて、解釈の作業を進めていこうと思う。

2.

ハイデガーの芸術論と言えば、『芸術作品の根源』(1935/36年)が最も重要なテキストである。何度も取り上げられる有名な著述であるが、やはりここから考察を始めてみたい。

従来の芸術論の文脈において、このテキストの特徴を述べれば、次のようになろう。ま

ず第一に、人間の心的状態から芸術をとらえる主観主義的美学への批判ということがある。『哲学への寄与』(1936-38年)では「芸術作品の根源への問い」は「美学の超克という課題」(GA65, 503)と連関しているとはっきり述べられている。その課題はまた、芸術作品も含めた存在者を対象と捉える形而上学そのものと対決することとなる(GA65, 504)。

第二に、心的なものではなく、「作品」に注目することである。従来の美学、芸術哲学では、美を認識するところの人間の心的状態や体験が問題にされてきた。その心的状態や体験に基づいて芸術的な美はどのように成り立ち、どう認識されるのかが探究されてきた。ハイデガーはそれとは異なり、作品という存在者を問題するのである。

第三に、これらと連関して、彼の芸術論では「美」ではなく「真理」が問題とされる。伝統的に、認識論や論理学で「真理」が、芸術論ではきまって「美」が問題とされてきたことを考えれば、その思想的インパクトは大きい。

さらに第四に加えるとすれば、ここで、「創作」と「鑑賞」の捉え直しがなされている点も指摘しておこう。従来の「創作」や「鑑賞」とはまったく異なる独特の発想がなされているのである。これについては、後でさらに詳しく述べる。

芸術作品という存在者に着目する『芸術作品の根源』は、『存在と時間』期には見られなかった、存在者論の開始と見てよく、「物への問い」の系列に位置づけられる。ハイデガーは、あらゆる作品が「物」という性格をもつことから、「物」を問う。彼は、「物」についての伝統的理解として、「諸特性の担い手」、「感覚の多様性の統一」、「形作られた素材」の三つを挙げ、それらの難点を指摘しつつ却下する。そこで「作品」と「物」の中間的な位置を占める「道具」に着目する。彼は道具とは何かと問い進め、そこで、言わば唐突に、ゴッホの靴の絵を引き合いに出すのである。「ヴァン・ゴッホの絵画は、道具、すなわち一足の農夫靴が真理において(in Wahrheit)それが何であるかということの開示である」(GA5, 21)。役に立つという道具の「有用性」は、農婦の世界と大地に根づいているという「信頼性」の上にある。こうしたことを、ゴッホの絵が開示するというわけである。「芸術の作品においては存在者の真理がそれ自身を作品のうちへと置いてしまっている」(ibid.)。真理が自らを「作品のうちに置く(Ins-Werk-Setzen)」——通常のドイツ語では「働かせる」——というものが、このテキストで有名となった、ハイデガーによる芸術の規定である。

また周知のように、ハイデガーは、この真理の現われを、「世界」と「大地」という言葉で語っていく。芸術作品は、ある「世界」を開けて立てる(Aufstellen)と同時に、「大地」をこちらへと立てる(Herstellen)。世界についてはこう述べる。「一つの世界が自らを開くことによって、すべての物が、それらの時の間(Weile)と急ぎ(Eile)とを、それらの遠さと近さとを、それらの広さと狭さとを受け取る」(GA5, 31)。「世界とは、ある歴史的な民族の命運における単純で本質的な諸決定の広い軌道の、それ自身を開くところの開けである」(GA5, 35)。つまり、世界とは「開け(Offenheit)」であるという。世界は事物の総計でもなければ、それに加えられた表象的な枠組みでもない。それは真に経験される現実の場面であり、そのような世界は力動的に開かれるものである(《Welt weltet》GA5, 30)。我々

は、この開けとしての世界に、空間的なものの性格を見て取ることができよう。実際、ハイデガーは、世界が世界として開かれることにおいて、「空け広がり(Geräumigkeit)」が集約され、作品がその空け広がりを「開けいれる(einräumen)」と述べる(GA5, 31)。「開けいれる」とは、「開けたものという自由な開けた場を解放し(freigeben)」この自由な開けた場をその動向の全体において整える(einrichten)こと」(ibid.)を意味する。(ここで用いられている語彙は『存在と時間』で用いられたものであるとともに、後で見るように「芸術と空間」に引き継がれることになる。)これらの言説は、存在者がそこで遠近、広狭の意味を受け取る空間性のことを指している。芸術作品は、世界を開け立てることによって、人間が住まう空間の生起に大きくかわかるものと考えられているのである。だがこの「世界」は単独であるのではなく、いわば構造上、「大地」との連関にあるのであり、大地との対立抗争において開かれる。

大地とは、「守蔵するもの」(GA5, 28)、あらゆる発現するものを担い、「自らを閉鎖するもの」(GA5, 33)である。「歴史的人間は、大地に向かってそして大地の内へと、世界の内で自ら住まうことを根拠づける」(GA5, 32)。とても難解な概念なのだが、作品における大地的なものは、結局のところ、通常「物的なもの」と考えられているものだと言う(GA5, 56f.)。要するに、色や音などの素材的なものは、作品となってはじめて生き生きと際立ち、我々にそれ自体を示してくるのである。

芸術作品は、この世界と大地との「抗争(Greit)」を引き起こす。「作品の作品存在は、世界と大地との間の抗争を抗争させることにその本質がある」(GA5, 36)。作品が我々にある存在感をもって現れるのは、この緊張的な抗争があつてのことであろう。そして、世界と大地の抗争の根底にあるものが、アレーティア(非秘匿性)としての真理であり、「明け開け(Lichtung)」と「秘匿(Verbergung)」との「原抗争(Urstreit)」(GA5, 42)である。明け開けと秘匿は別箇に「存在」しているのではない。明け開けは、「それ自身において同時に秘匿である」(GA5, 40)のであって、一体となっているのである。

以上がこのテキストの核となる議論であるが、これに加えて、「創作」と「見守り」の議論も見ておきたい。芸術作品は何と言っても作られたものである。創作することなしに作品は存在しない。ハイデガーによれば、「創作」はギリシア語の「テクネー」に遡るわけだが、もともとは「知の一つの有り方」(GA5, 46)を意味したと言う。テクネーは、現前するものを、現前するものとして秘匿性から取り出して、その姿の非秘匿性の内へともたらすことであると(GA5, 47)。芸術とは、存在者をその現前へと取り出す・生み出す(Hervor-bringen)のである。たしかに、道具も作られたものであるが、それは仕上がっていることが有用性の内に埋没している。これに対して芸術作品においては、創作されているという事実が衝撃となる。「作品の内では、それがそのようなものとして存在していることが、非日常的なこととなっている」(GA5, 53)。言い換えれば、芸術作品では、創作されていることが、突出して目立つことになるのである。

しかしまた芸術作品が成り立つためには、それを受け止めることも必要である。通常そ

れは「鑑賞」と言われるが、ハイデガーはあえて「見守ること(Bewahrung)」と呼ぶ。「見守ること」とは、「作品において生起しつつある存在者の開けの内に立つこと(Innesteheren)」(GA5, 54)である。これは「鑑賞」のような主観的な体験に還元されるべきものではない。作品は存在するものの開けの内に我々を引き込み、日常的なものから連れ出す。こうして、我々は作品において生起する真理の内に滞在する。この滞在の控え目な態度(Verhaltenheit)が創作されたものを作品であるようにさせる(GA5, 54)。

「作品はそれが創作されることなしにはほとんど存在しえないのであり、それほど本質的に創作する者たちを必要としているのである。同じように、創作されるものそれ自身は、見守る者たちなしにはほとんど存在するものとなることはできない。」(ibid.)

我々はこのような「見守ること」についての議論に、従来の「鑑賞」に比べて、斬新で積極的な意義を認めることができると考える。そして、この「見守ること」が、後期の「守蔵すること(Bergen)」や「大切に守ること(Schonen)」に通じる、人間の本質的なあり方であることを指摘しておこう。

3.

『芸術作品の根源』は、その後のハイデガーの著述群との関連においては、いささか異彩を放つものではあるが、しかし幾重ものつながり、ないしは伏線をもつ。先に指摘したように、なかでも存在者としての「物」への思索とは強い結びつきがある。

まず外面的に言えば、「世界」と「大地」の抗争に関して、「世界」が「天空」と呼ばれ、その「天空」と「大地」に、「死すべき者たち」と「神的なもの」が加わり、それら全体が「四方域(das Geviert)」と名づけられる。また、『芸術作品の根源』以降では、いわゆる「芸術作品」だけでなく、「橋」や「瓶」が「作品」的なもののように捉えられる。講演「建てること、住むこと、思索すること」(1951年)では、「物」としての「橋」が、「^と処(Ort)」となって、四方域に「場所(Stätte)」を許し、そのような仕方^でで四方域を集約し、死すべき者としての人間は、そのような「物のもとで滞在する(Aufenthalt bei den Dingen)」(GA7,153)と語られる。このような思索は、『芸術作品の根源』とそっくり「同じ」ものであるわけではないが、内実として重なっている。

W.パーペートは、このような事態をふまえて次のように述べる。「芸術作品として、橋もまた世界を樹立する物である。芸術作品という意味での作品はすべて物である」¹⁾。そしてここから見れば、「四方域(大地、天空、神的なもの、死すべき者たち)を物化する作品こそが、芸術作品というものである」²⁾としている。これは決して言い過ぎではないし、筆者もそのように解きたい。

さて、ハイデガーの芸術論という観点で彼の思索の歩みを見れば、ヘルダーリン解釈と言葉への思索の他に数多くの小品群が拾い出されるが、それらのなかで、「芸術の由来と思

索の使命」(1967 年)の議論を瞥見してみたい。そこでは、科学技術に覆われた現代の世界への批判的洞察が展開されている。この現代の世界と芸術(古代芸術)とのコントラストが強調される。あきらかに、ゲシュテル(Ge-stell)の支配する現代の世界に対して、やはりテクネーに由来する芸術を一つの対抗原理として置こうとする意図が存しているのである。

ハイデガーは、ニーチェの『権力への意志』で出てくる「方法の勝利」という事態——彼は何度もこれについて解釈している——を、近代以降の歴史的動向として捉える。「計算可能性によって、世界は人間にあらゆるところでつねに支配可能なものにされている。方法は、世界を人間にとって一貫した処理可能性へと勝利に満ちた仕方では挑発することである。学問に対する方法の勝利は、その進行を、ヨーロッパのガリレイやニュートンによって開始した」(De, 141)。そして、この「方法の勝利は、今日、その最も極端な可能性において、サイバネティクスとして展開されている。[...] 学問的世界はサイバネティクスの世界となる」(ibid.)と語る。

ハイデガーは、サイバネティクスの世界的な根本動向を「制御系(Regelkreis)」(De, 142)、すなわち情報のフィードバックシステムと捉え、方法の勝利とは、サイバネティクスの世界企投を意味するのだとする。このサイバネティクスの世界企投によって、「一貫して同形的な、そしてこの意味において普遍的な計算可能性、すなわち支配可能性」(ibid.)が出来る上がるわけである。このような「サイバネティクスの表象の視界において、人間は、おのれの^{ところ}処を最も広範な制御系においてもつ」(ibid.)。今日の人間のいる場とは、制御系であるというわけである。「サイバネティクス」という言葉自体は、21 世紀の今日、それほど耳にするものにならなくなったが、コンピューターの汎用、それに伴った「サイバー空間」(サイバネティクスに由来する語)は、今や我々の日常世界を覆うようになってきている。それとともに、「知」は直ちに「情報」を意味するものとされるようになってきている。

ハイデガーは、このサイバネティクスの世界的な世界動向に対して、「歩み戻り(der Schritt zurück)」(De, 147)の必要を説く。それは、古代ギリシア世界が復興されなければならないとか、詩作はソクラテス以前の哲学者たちに庇護を求めるということではない。アテネの女神への指示において我々にほのめかされている原初へと歩み戻ることなのである(ibid.)。

このような議論を通して、「芸術作品」としての「物」は、「対象」、「用象(Bestand)」、「商品」や「消費財」とは別の性格をもった存在者として、あるいはそれに対置され対抗可能な存在者として、捉えられると言ってよいであろう。

4.

ではいよいよ、「芸術と空間」(1969 年)を見てみよう。この著述は、バスク人の彫刻家チリーダとともに石板に刻まれた³。『芸術作品の根源』と比べると分量ははるかに少なく、きわめて簡潔である。疑問文が多用され、断片的でもあり、詩のようなテキストである。それゆえに、我々はこので行間を読むという危険な作業を試みなければならない。

このテキストでは、『芸術作品の根源』とは異なり、具体的な作品が挙げられているわけ

ではない。また、芸術そのものへの主題化は背景に退いており、空間についての言及が多い。しかし彫刻がテーマであることははっきりしている。ハイデガーは、空間が、彫塑的に形づくられたものによって占められ、ボリュームとして造形されることがよく知られているとともに、謎めいているということから問いを始める。そして、彫刻的な物体は空間を物体化することなのか、彫刻は空間を支配することなのか、空間とはガリレイやニュートン以来その最初の規定を受けた空間のことなのか、物理的技術的な空間が唯一の空間なのか、等々問いを畳み掛ける。

ところで、このテキストには、「真理を作品のうちへもたらすこと(das Ins-Werk-Bringen der Wahrheit)」という表現が見られる。これによって、『芸術作品の根源』の思索の継承性が示唆されている。ただし、Setzenではなく、Bringen となっている。おそらく、主観の働きとしての「定立(Setzen)」と区別するという意図があるのであろう。『芸術作品の根源』収録の全集版『森の道』の「補遺」には、Ins-Werk-Setzen に対して次のような注記がつけられている。「レクラム版 1960 年：もつとうまく言えば：作品の内へもたらす；こちらへ - もたらす、させることとしてのもたらす；ポイエーシス」(GA5, 70 傍点引用者)。補遺の本文からも分かることだが、ハイデガーは『芸術作品の根源』を書いた後に、Ins-Werk-Setzen が主観主義的に理解されることに危惧を覚えた。「芸術と空間」は、そのような主観主義的色彩を徹底的に払拭しようとする言説になっている。

さて先に指摘したように、「芸術と空間」では、空間についての言説が前景に出ている。「空間に固有なものは、空間それ自身から示されなければならない」(GA13, 205)。「空間それ自身から」というのは、空間以外のものから説明したり、根拠づけるのではない、ということの意味する。とくに幾何学や物理学の概念に依拠するのではないということである。しかしそれでは何か雲をつかむようなことのように思える。ハイデガーが思索の手がかりにするのは、おそらく彫刻という作品を通した「経験」であり⁴、またその経験を「空間(Raum)」という言葉の意味を考えながら深めることである。

ハイデガーは、「空間」という言葉には「空ける(Räumen)」ということが語られているとして、この動詞の意味に注目する。すなわち、「空ける」というのは、「開墾すること(roden)、未開の地を開くこと(freimachen)」(GA13, 206)を意味し、「空けるということは、自由な開けた場、すなわち、人間が入植し住むための開けた場をもたらす」(ibid.)ことであるという。同様の発言は、全集 74 巻に収められた断片のなかにもある。「空間そのものとは何か。答え：空間が空けることである。空けるとは何のことか。それは開墾すること——すなわち開くこと、解放すること(roden — freimachen, freigeben)である」(GA74, 194)。

では何を開き、解放するのか。ハイデガーは次のように述べる。

「空けるということは、その固有なものへと入って考えれば、諸々の^{ところ}処(Orte)を解放することであり、住むという在り方をする人間が故郷の平安へ、あるいは故郷喪失の災いへ、

あるいは両者に対する無関心へと向かう諸々の処を解放することである。空けるということは、そこで一つの神が現れる処、そこから神々が逃亡してしまった処、そこで神的なものの現れが久しくためらっている処、そうした処を解放することである。」(GA13, 206)

空けることが開墾すること・解放することであるといっても、いわゆる耕作地の開墾にかぎられるわけではない。彼は繰り返して「空けるということは、諸々の処を解放することである」(GA13, 207)と語る。その「処(Ort)」というのは、人間の平安、災い、それらの無関心が向かう場であり、神々の到来、逃亡、不在が成り立つ場だというのである。とくに、「神々」という言葉を聞けば、「聖なる空間」のことであるように思われる。たしかにそうなのであるが、ただしそれを、「聖なる空間」という何か種別的な領域として捉えるべきではなく、そもそも人間(死すべき者)たちが住んでいるはずの空間と捉えるべきであろう。「空けるということは、ある住むことをその都度準備する在処(Ortschaft)をもたらす」(GA13, 206f.)。それだから、今日の世俗的な空間は、言わば、人間の住まう根源的空間から派生したものにはすぎない。「世俗空間は、しばしばはるか昔の聖なる空間の欠如態である」(GA13, 207)。ここから、「聖なる空間」のほうこそが、人間の住まう本来の空間であると、ハイデガーが考えていることがわかる。

ハイデガーは、「空間」の本質を動詞の意味から考える。それは、空間が人間にとって動的な性格をもつ点を洞察することである。「空けるということのうちには、ある生起が語りかけると同時におのれを秘匿している。空けることのこの性格は、あまりにも容易に見逃される」(ibid. 傍点引用者)。この「生起」というのは、「運動」のことではない。それは、「運動」のないところでも、つねにすでに生起しているものであり、潜在的に働いているものである。「芸術と空間」においては、空間のこの生起的性格が追究されていくことになる。

ハイデガーによれば、「空ける」ということは、「開けいれること(Einräumen)」(ibid.)であると言う。しかもそれは、二重の仕方で開けいれることなのだ。一つは「許容すること(Zulassen)」であり、それは、或るものを「認めること(zugeben)」, とりわけ物が現れることを許容するところの開けたものを支配させることである(ibid.)。そしてもう一つは、「整えること(Einrichten)」であり、それは諸々の物に次の可能性を準備することある。すなわち、物のその都度の帰属先に向かって、またこの帰属先に基づいて、相互に帰属しあう可能性を準備することである(ibid.)。この第二のあり方に関して言えば、開けいれるという働きによって、物はまさに「所を得る」ことになると解される。ハイデガーは全集74巻の断章において、「開けいれる」という語を「秩序づける(ordnen)」(GA74, 195)と言い換えている。開けいれることは、秩序づけの働きなのである。

5.

こうして、許容することと整えることという二重の仕方では、処が開けられ、それは「許し与え(Gewährnis)」(GA13, 207)と名づけられもするのだが、このような空間の生起について、ハイデガーはさらに言葉をつないで語る。

「処は、諸々の物を、相互帰属にむけて、方域(Gegend)のうちへ集約することによって、その都度或る方域を開く。」(ibid.)

ここで「方域」という言葉が出てくる。この言葉は後期ハイデガーの空間論のキーワードである。「言葉の本質」(1957/58 年)では、方域とは「解放しつつある、明け開け(die freigebende Lichtung)」(GA12, 186)であると端的に言われている。すると、方域が、とりわけ 30 年代以降、ハイデガーの思索において重点が置かれてきた「明け開け(Lichtung)」の概念を深めたものであると推察される。

「方域」について比較的纏まって語られる「アンキバシエー」(1945 年)では、方域は超越論的な「地平」の根底にある「開け」として思索される。ハイデガーによれば、方域という語は古い形では《gegnet》(会域)であり、それは「自由な広がり(die freie Weite)」(GA77, 114)のことである。これは単なる物的な延長や伸び広がりといったものではなく、物を物自身へと帰還させ落ち着かせるところの場である。しかも方域・会域は、そのような「広がり(Weite)」であるとともに「時の間(Weile)」でもある(ibid.)。つまり、同時に時間的な広がりもあわせ持つものである。後期でしばしば語られる「時間 - 空間(Zeit-Raum)」あるいは「時間 - 遊動 - 空間(Zeit-Spiel-Raum)」の概念と重なり合うことが見て取れる。「会域は、物を、広がりにして時の間(in die Weile der Weite)のうちへ滞在させる」(GA77, 138)。そして、物だけでなく、人間もまた「会域に帰属する」(GA77, 122)のである。このような会域とは、「秘匿された本質活動するもの」、「真理の本質活動」(GA77, 144)であり、存在の本質活動なのである。

これとまったく同様のことが「芸術と空間」においても語られる。方域という語のより古い形は「会域(Gegnet)」(GA13, 207)であり、会域は「自由な広がり(die freie Weite)」(ibid.)である。これによって、開けたものが保たれ、開けたものは、物を発現させ、物自身において安らうようにさせる。それは、諸々の物を、それらの相互帰属へと保管し集約する(GA13, 207f.)。

このような方域を開くのは、先の引用にあるように、「処(Ort)」である。ハイデガーはもっぱらギリシア語の「トポス」の訳語として Ort という語を用いる。Ort とは、場所のことではあるが、先鋭的なポイントとしての場所である。ハイデガーは、Ort というドイツ語が「槍の穂先」という意味であることから、Ort を「すべてのものが凝集し」、「最高にして極限へと」集約される場として規定している(GA12, 33)。そこで、「芸術と空間」に戻れば、ハイデガーは次のように言っている。「我々は、諸々の物自身が処であり、それら

がただ処に帰属しているのではないと、知ることを学ばなければならないであろう」(GA13, 208)。銘記すべきは、物(Ding)が処(Ort)であるということである。ここでの物は、言うまでもないが「事物的なもの(Vorhandenes)」ではなく、「対象(Gegenstand)」や「用象(Bestand)」でもない。それはまさに、作品としての彫刻である。

「彫刻は諸々の処の物体化・立体化(Verkörperung)であろう。諸々の処は、方域を開きつつそれを保管しながら、ある自由な開けた場をおのれの周りに集約して保ち、その自由な開けた場は、その都度の物に滞在を許し与え(gewähren)、人間に物のただ中で住むことを許し与える。」(ibid.)

これをやや形式的にまとめれば次のようになろう。彫刻は処を形として立体化する。立体化された作品は「物」であり、その物が処となる。処は方域を開き、その方域において物が秩序づけられ、人間が住まう場となる。およそこのような事態である。しかしまたハイデガーは、逆説的に、「彫刻の立体化においては、求めつつ・企投しつつ諸々の処を樹立するという仕方、空虚が活動している」(GA13, 209)とも語る。この空虚は無ではなく、また欠如でもなく、「生み出すこと・こちらへもたらすこと(Hervorbringen)」(ibid.)である。では何を生み出すのかと言えば、それは処でありその周りの開けた場であろう。「《空虚にする・空にする(leeren)》という動詞は、処において支配している集約することの根源的な意味で、《集める(Lesen)》ということ語っている」(ibid.)。「グラスを空にする」ということは、グラスを容器として自由に使える状態へ集約する(versammeln)ことを意味する」(ibid.)。空けるというのは空虚を生み出すことであるが、そこには集約、秩序づけが働いているのである。場所が創出されるということは、同時に空虚の集約作用によって物がそれぞれの本質にかなう仕方それぞれの所を得ることである。

かつてヘルダーは、彼の有名な『彫塑』(1778年)において、次のように述べた。「彫像は、光を受けて立っているのではなく、自分自身に光をあたえるのである。空間に据えられているのではなく、自分に空間を作る」⁷⁾。ハイデガーの問題関心はヘルダーとは大いに異なるわけであるが、ハイデガーもまた彫刻作品が空間——しかも彼の場合は他の物や人間の場所でもある——を作ると考え、そのことを独特の語彙で捉えようとしているのである。

「芸術と空間」の最終局面では、彫刻の本質があたかも思索の結晶のようなかたちで語られる。「彫刻：[とは] 諸々の処を立体化しつつ作品の内にもたらすこと(ein verkörperndes Ins-Werk-Bringen von Orten)、この処とともに、人間が住まうことを可能にする方域を開示すること、彼らを取り囲み彼らにかかわる物が滞在することを可能にする方域を開示すること[である]」(ibid.)。「彫刻：[とは] 諸々の処を樹立する作品において、存在の真理を物体化・立体化すること[である]」(GA13, 210)。ここまでテキストを辿ってきた我々には、これらの言葉の意味する事柄は、それほど不可解なものではないであろう。彫刻は、処を形として立体化し樹立する。そのような立体的作品化は、同時に(そして『芸術作品

の根源』と同様) 存在の真理をありありと呈示することなのである。

しかしながら、ハイデガーは、このような彫刻の本質を、思索のまとめのような形で打ち出しながら、最後に次のように語る。「この芸術の固有性を慎重に一瞥しただけでも次のことが推し量れる。すなわち、存在の非秘匿性としての真理は、必ずしも物体化・立体化(Verkörperung)に依拠しているわけではない、ということである」(ibid.)。しかも、念を押してこのことを強調するように、「真なるものが物体化・立体化されることは必ずしも必要ではない」というゲーテの言葉を引用して終わるのである。

一体これはどういうことか。物体・立体にならずとも、例えば、言葉や行為において、存在の真理は成り立つということの意味するのだろうか。しかしそうだとすると、そのことをなぜわざわざ最後に述べるのであろうか。

我々は、「必ずしも必要ない」という言い回しに着目したい。必ずしも立体化される必要のないところで、彫刻は立体化するのである。その意味では、彫刻は過剰である。しかしこの過剰こそ重要な点ではないだろうか。「芸術と空間」においては、彫刻の立体化は「ボリューム」という言葉では説明できるようなものではなく、差し当たって名前をつけない(namenlos)ままにするという趣旨のことが述べられている(GA13, 209)。Verkörperungは、ハイデガーにとっても、どこまでも問題적であり謎めいたものであるにちがいない。

もしも我々の「空間」が彫刻によって限なく満たされたとしたら、もはや彫刻の立体化は無意味であり、処にはなりえない。そもそも処としての物は、「彫刻」に限らず、「桶」であれ、「瓶」であれ、存在者のなかでもある際立ったものであろう。そして、「プレーメン講演」(1949年)の「物は数においてもわずかである」(GA74, 21)という言述などを考えてみれば、四方域が集約される物は、やはりわずかであり際立った物である(もちろん、この「数」というのは、「どれだけ」という単なる数量の問題ではない)。Verkörperungは、存在の真理をただ物化するというのではない。それは作品として立てることである。

『芸術作品の根源』には、「立像が立つこと」は「客観という意味での対象が立つこととは異なる」のであって、この場合の「立つこと」は、「輝くことが立て続くこと(die Ständigkeit des Scheinens)」(GA5, 70f.)と述べているところがある。立体化することは、存在の真理が輝くように持続的に立たせることであり、際立てるようにするのである。だからこそ、作品は我々に訴えかけるのであろう⁸。

6.

以上のように、彫刻は、処の物体化・立体化、そして方域の開示という仕方、広義の空間の創出にかかわる。この空間は、人間の住まう根源的空間であり、今日の我々の日常的な空間とは異質な性格をもつ。しかし異なりながらも、まさに日常的な空間と重なり、空間を更新させるとともに重層的なものにさせるのである。

最後に一言付け加えておこう。「芸術と空間」というテキストにおいては、人間の応答の

ことは文面からは出てこないのだが、やはり前提せざるをえないのではないか。ここでも人間の態度が求められることを背景として読むべきではないか。その態度とは、『芸術作品の根源』の言葉で言えば、「見守ること」であり、その後の著作の言葉では、「大切にする」こと(Schonen)であろう。『芸術作品の根源』の「補遺」を見れば、Das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit という表現に、「真理が自らを作品のうちに置く」という意味と、「真理を作品のうちに置く」という意味との「本質的両義性」(GA5, 73)があり、したがって「存在と人間本質との連関が秘匿されている」(GA5, 74)と述べられている。「芸術と空間」になると、人間の態度のほうは前景に出てこないが、彫刻作品による方域の開示には、それを受け止めかつそこへと入り込むところの人間の関与がなくてはならないのであろう⁹。そして、それこそは、人間の本来的に住まう(詩的に住まう)というあり方であるにちがいない。

(金沢大学人間社会学域学校教育学類教授)

注

引用略号は次の通りである。

GA= Martin Heidegger Gesamtausgabe, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1975-. (この略号に続くアラビア数字は巻数を、コンマに続くアラビア数字は頁数を表す。)

De=Martin Heidegger, *Denkerfahrten*, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1983.

¹ Wilhelm Perpeet, Heideggers Kunstlehre, in: *Heidegger. Perspektiven zur Deutung seines Werkes*, hrsg. von Otto Pöggeler, Weinheim: Beltz 1984, S. 229.

² ibid.

³ D.イエーニツヒの回想的論考「芸術と空間」は、このテキストの成立やその背景、チリダの彫刻について論じていて、短いながらも含蓄深く、参考になる。Dieter Jähnig, „Die Kunst und der Raum“, in: *Erinnerung an Martin Heidegger*, hrsg. von Günther Neske, Pfullingen, 1977. (嶺秀樹訳「芸術と空間」『芸術の空間 造形芸術の言語への道』青弓社, 1993 年)

⁴ 全集 74 巻に収められている「芸術への問いによせて」では、別のものに還元して説明することと対照させて、「事象がその固有なものにおいてその事象として経験される」(GA74, 194)ということが述べられている。これは広い意味での現象学的思考と言ってよいであろう。

⁵ 関口浩氏は、「芸術と空間」で思索される根源的な「聖なる空間」について、ジャコモッティの作品とからめて論じている。関口浩「芸術と学問—ジャコモッティの彫刻と空間とをめぐって」(山本英輔ほか編『科学と技術への問い—ハイデッガー研究会第三論集—』理想社, 2012 年)。

⁶ T.ヒルデブランドは、この「空虚」の考えに関して、ハイデガーと日本文化との集中的な対決がかかわっていることを指摘している。Vgl. Toni Hildebrandt, „Bildnerisches Denken“ Martin Heidegger und die Bildende Kunst, in: *Heideggers Ursprung des Kunstwerks Ein kooperativer Konunitar*, hrsg. von David Espinet und Tobias Keiling, Vittorio Klostermann: Frankfurt, 2011, S.224. どこまでその「影響」があるのかは分からないが、たしかに、久松真一との対話には、次のような、「芸術と空間」と同様

の言説が見られる。「この空虚は消極的な無ではない。私たちが空虚を空間概念として理解するなら、次のように言わねばならない。すなわち、この空間の空虚は、まさしく開けられるものであって、それはすべての物を集約するところのものである、と。」 Vgl. *Japan und Heidegger Gedenkschrift der Stadt Meßkirch zum hundersten Geburtstag Martin Heideggers*, hrsg. von Hartmut Buchner, Jan Thorbecke: Sigmaringen, 1989, S.213.

- ⁷ Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke* VIII, hrsg von Bernard Suphan, Georg Olms: Berlin, 1892, S.74.
(登張正実訳「彫塑」『世界の名著 続7 ヘルダー・ゲーテ』中央公論社, 1975年, 280頁。)
- ⁸ U.グッツォーニは、ほんの示唆的にではあるが、「集約」の働きと「アウラ(Aura)」を近づけて理解しようとしている。Vgl. Ute Guzzoni, *Der andere Heidegger Überlegungen zu seinem späteren Denken*, Freiburg/München: Karl Alber, 2009, S.130.
- ⁹ これと関連して、「集約する(versammeln)」という事態についても、一つの解釈を仮説として提示しておきたい。後期ハイデガーで頻出する *versammeln* ということは、纏め上げ、統一するということが含意されている。近代哲学のなかの、例えばカントの認識論においては、人間の意識の働き、すなわち統覚がそれを行うと考えられてきた。これに対してハイデガーの場合は、まずは、存在の働きというふうに捉えられる（もちろん理論認識と存在論の違いはわきまえないが）。とはいえ、「客観」の側がそのような統一を行うというふうには考えるべきではない。あくまで存在と人間の呼応的連関、つまり両者の協働がそのような統一を成り立たせると考えるべきではなかろうか。