ハイデガーと芸術の哲学
—〈世界と大地の闘争〉と生の問題—

城田 純平

1　はじめに

1936 年のハイデガーの講演『芸術作品の根源』は、ガダマーの解説によれば、当時「一つの哲学的センセーション」（UK, 98）(1)を巻き起こしたのだという。そして、真にセンセーショナルであったのは、「このテーマのもとでもちだされた驚くほど新しい概念性（Begrifflichkeit）」、すなわち「世界（Welt）」と「大地（Erde）」である（ebd.）。周知の通り、前者の「世界」は、ハイデガーの主著『存在と時間』における鍵概念の一つでもあり、私たち人間がそこにおいて生きているところのもの、人間の自己解釈がそこに向けて行われる全体として、この講演以前にハイデガーによって繰り返し概念規定されてきたところのものである。しかし、それに対して「大地」の概念は、再びガダマーと共に言うならば、「せいぜい詩作（Dichtung）の世界において市民権をもつにすぎないような、神秘的（mythisch）でグノーシス的（gnostisch）な原始の響き（Urlaut）」（UK, 99）をもっており、『存在と時間』の読者にとってもけっして耳慣れたものではなかった。そして、『芸術作品の根源』では、「世界」に対する反対概念として、この「大地」の概念が導入された上で、「世界と大地の闘争（Streit von Welt und Erde）」（UK, 47）なる事柄が問題とされるに至っている。

本稿では、これまでに筆者が、いわゆる「初期フライブルク期」（1919-1923 年）から『存在と時間』（1927 年）の時期に至るまでの彼の思索の営みを、「生（Leben）」の問題系から整理してきたことを踏まえて、『芸術作品の根源』における二つの鍵概念たる「世界」と「大地」とを、「生」との関連からあらためて捉え直すことによって、同講演において芸術作品の本質とされているところの「世界と大地の闘争」たる事態を、彼の生涯の思索の中に適切に位置づけることを試みる。本稿での議論を通して最終的には、実はこの講演で述べられているところの芸術作品の本質とは、ハイデガーが考えるところの、人間存在そのものの本質でもあるのだ、という点が示唆されるであろ

う。

さて、本稿の具体的な論述の順序は、次のようである。まずもって『芸術作品の根源』の内容を、上述の「世界」と「大地」の問題を中心にスケッチし（第 2 節）、その後ハイデガーにおける「生」の問題系を提示した上で（第 3 節）、あらためて「生」概念を補助線として『芸術作品の根源』にアプローチしていく（第 4 節）。

2　『芸術作品の根源』における「世界」と「大地」の問題

本節では、世界と大地の両概念についてハイデガーが述べているところを、簡単に確認しておきたい。よく知られているように、『芸術作品の根源』のハイデガーは、ヴァン・ゴッホの描いた一足の靴の絵を例にとって、芸術作品において世界と大地とが露わになる様を描いている。まずはこの場面を引用しておこう。

> 靴という道具の履き広げられた内側の暗い開口部からは、労働の歩みの辛苦が屹立している。靴という道具のがっしりとして堅牢な重さの内には、荒々しい風が吹き抜ける畑地のはるか遠くまで伸びるつねに真っすぐな畝々を横切っていく、ゆっくりとした歩みの粘り強さが積み重ねられている。革の上には土地の湿気と濃厚なものとが留まっている。靴底の下には暮れ行く夕べを通り抜けて行く夜路の寂しさがただよっている。靴という道具の内にたゆたっているのは、大地の寡黙な呼びかけであり、熟した穀物を大地が静かに贈ることであり、冬の畑地の荒れ果てた休閑地における大地の説き明かされざる自己拒絶である。この道具を貫いているのは、泣きごとを言わずにパンの確保を案ずることであり、困難をまたも切り抜けた言葉にならない喜びであり、出産が近づくときのおののきであり、死があたりに差し迫るときの戦慄である。この道具は大地に帰属し、農婦の世界の内で守られる。（UK, 27f.）

ハイデガーによれば、上のようにして私たちは、ゴッホの作品を通じて、「靴という道具が真理において（in Wahrheit）何であるのか」（UK, 29f.）を知ることができるのだという。それゆえ、彼の考えるところでは、「芸術の本質（Wesen der Kunst）」とは、「存

在者の真理が、おのれ自身を作品の内へと据えること（das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden）」なのだ、ということになる。

ただし、或る存在者の真実の姿が芸術作品においてこそ露わになるのだ、というハイデガーの主張は、「芸術とは現実のものの模倣（Nachahmung）や模写（Abschilderung）である」（UK, 31）という考えとは区別されている。これらは、彼に言わせれば、「存在者との合致（Übereinstimmung）」を真理の本質と考えるような、誤った考えに基づくものである（ebd.）。それゆえ、「作品において問題となるのは、そのつど事物的（vorhanden）に個々に存在する存在者の再現（Wiedergabe）ではなく、むしろ問題は、事物の普遍的な本質の再現なのである」（ebd.）。つまり、芸術作品とは、作品から離れて既に存在している何らかの存在者を模倣・模写するようなものではなく、むしろそこにおいてこそ存在者の真の姿がはじめて露開されるような場所なのだ、というわけである。彼の考えに従えば、ゴッホの描いた靴の絵は、実際の靴以上に、靴の真実態を開示している、ということになる。

そして、作品における「真理の生起（Geschehnis）」（UK, 37）という、このような事態を考える上でハイデガーが持ち出してくるのが、他ならぬ、「世界と大地の闘争」である。彼は、「世界」と「大地」を芸術作品の「二つの本質特徴」（UK, 39）としており、作品は、「或る世界を開示する（Aufstellung einer Welt）」（UK, 42）と共に、「大地を浮き彫りにする（Herstellen der Erde）」（UK, 43）のだと主張する。以下、この点について、ハイデガーの考えを瞥見したい。

＊

まず、上で言われていた二つの本質特徴のうちの「世界」について言えば、これは、まさに私たち自身がそこにおいて生きているところのものであり、あまりにも自分たちにとって身近であるがために日常的には「非対象的なもの」にとどまるものとされている。しかし、「私たちの歴史の本質的決定が下され、私たちによってその決定が引き受けられたり、切り捨てられたり、誤認されたり、再び問い直されたりするときに、世界は世界となる（Welt weltet）」（UK, 41）、というのがハイデガーの考えである。このように、世界が世界として対自化されることは、日常においては稀なことであるも

のの、しかし、まさしく芸術作品においては、私たちの生が営まれている当の場所が明け透けになるのだと彼は考えているようである。

それに対して、芸術作品のもう一つの本質特徴である「大地」についてはどうであろうか。あえて言えばこれは、「普段ひとが作品素材と呼んでいるところのもの（was man sonst den Werkstoff nennt）」（UK, 42）に相当する。例えばそれは、「石（Stein）、木材（Holz）、青銅（Erz）、色（Farbe）、言葉（Sprache）、音（Ton）」（ebd.）といったものである。ただし、ハイデガーの議論では、作品と独立に単なる素材なるものが存在するということはなく、むしろ、作品においてこそ素材は素材として、すなわち大地として露わになるものとされている点に、注意が必要である。神殿作品を例としながら、ハイデガーはこのことについて、次のように語っている。

> それに対して神殿作品は、一つの世界を開示することによって、素材を消滅させず、むしろまず第一に、しかも作品の世界という開けにおいて、素材を現れ出るようにさせる。すなわち、岩は担うことと安らうこととに至り、そしてそのようにしてはじめて岩となる。金属は閃きと煌めきとに至り、色彩は光輝に至り、音は鳴り響くに至り、語は言うことに至る。これらすべてが現れてくるのである。このことは、作品が自らを次のようなものの内へと立て戻す（zurückstellen）ことによって生じる。つまり、石の堅牢さと重さとの内へ、木の堅固さとしなやかさとの内へ、青銅の硬さと輝きとの内へ、色彩の光輝と黒ずみとの内へ、音の響きの内へ、そして語の命名力（Nennkraft）の内へと。（UK, 42）

そして、このような、「作品がおのれを立て戻すところ」としての大地は、さらに、「現れつつも保蔵するもの（Hervorkommend-Bergendes）」という性格をもつものと、ハイデガーは考える（UK, 43）。

> 石は重くのしかかり、その重さを露わにしている。しかし、この重さが私たちに対してのしかかっているあいだ、同時に、重さはそれ自体へのあらゆる侵入を拒絶している。私たちが、岩を打ち砕くことによって、そのような侵入を試みても、岩は破片となっても、けっしてその内部的なものをも、開けられたものをも、示

しはしない。ただちに石は、再びその破片の荷重と堅牢さという同じ鈍重さの内に引き籠ってしまう。石を秤にのせることによって、この同じものを別の仕方で捉えようとしても、私たちは重みをただ重りの算定に変えるにすぎない。……色彩は鮮明に光り輝き、ひたすら光り輝こうとする。私たちがそれを悟性的に計測し波長に分解するならば、それは無くなってしまう。色彩は露開されず説明されないままにとどまるときだけ、それ自体を示すのである。このように、大地は、それ自体の内へのあらゆる侵入を、大地それ自体にぶつけて粉砕させる。(UK, 43)

では、以上のような芸術作品における二つの本質特徴、すなわち世界と大地の両者は、どのような関係にあるのであろうか。ハイデガーの考えでは、実はこの二つの特徴は、「作品存在の統一において共属（zusammengehören）している」（UK, 45）のだという。ただし、その共属関係とは、「けっして互いに全く関わりをもたない空虚な統一に委縮することはない」（UK, 46）のであって、むしろ、「世界と大地の相互関係とは闘争」（ebd.）なのだとされる。

世界は、大地の上に安らいつつ、大地をいっそう浮き立たせようとする。世界は、それ自体を開けるものとして、どのような閉ざされたものをも容認しないのである。だが、大地は、保蔵するものとして、世界をそれ自体の内に引き入れ、留保する傾向がある。（UK, 46）

そして、このような「闘争」において、両者は互いを「その本質の自己主張へと高める」ことになり（ebd.）、その挙句、芸術作品においては、存在者の真の姿が露わになる、すなわち真理が生起するに至るのだ、と、ハイデガーは考えているようである。

真理が明るみ（Lichtung）と隠蔽（Verbergung）との原闘争（Urstreit）として生起（geschehen）するかぎりにおいて、大地は世界からのみ突出し、世界は大地のうえにのみ基づく。だが、真理はどのようにして生起するのだろうか。私たちはこう答える。すなわち、真理は少数の本質的な仕方において生起するのである、と。真理が生起するこうした仕方の一つが、作品の作品存在（Werksein）である。一つ

の世界を開示し、そして大地を浮き彫りにしながら、作品は、あの闘争を闘わせるのである。この闘争の内で、全体における存在者（Seiendes im Ganzen）の非隠蔽性（Unverborgenheit）、すなわち真理が闘い獲られるのである。（UK, 54）

さて、以上においては、『芸術作品の根源』における「世界と大地の闘争」なる事態がいったいいかなるものであるのかをスケッチしてきた。次節では、若干迂回することになるが、一度『芸術作品の根源』から離れて、ハイデガーの生涯の思索における生の問題系を提示してみたい。その後、あらためて次々節において、そこで得られた見取り図を用いながら、彼の思索の全体像の中に上のような芸術論を位置づけていこう。

3　ハイデガーにおける生の問題系

本節では、「生」をめぐるハイデガーの思索の展開について、筆者のこれまでの研究成果を踏まえてその全体像を示し(2)、次節において『芸術作品の根源』の主題を「生」の問題系の中で捉え直していくための準備を整えたい。

3.1　初期ハイデガーにおける「生の哲学」

まずは、初期ハイデガーにおける「生の哲学」について見ていこう。

1927 年に公刊された主著『存在と時間』においてハイデガーが、私たち人間のことを「現存在（Dasein）」なる用語でもって言い表していることは周知の通りであるが、1919 年から 1923 年にかけての「初期フライブルク期」とされる時代においては、現存在という語はほとんど用いられず、むしろ、後年に現存在が占める位置には「生（Leben）」が配されており、先行するディルタイの「生の哲学」の影響下において、私たちの日常的で具体的な「生経験（Lebenserfahrung）」が積極的に取り上げられている。

1921/22 年冬学期の講義においてハイデガーは、自らが用いる生概念について、こう語っている。

「生（Leben）」という表現は今日、奇妙な不明瞭さにつきまとわれている。その表現を使用するときに意図されているのは、より包括的かつ究極的な現実性、すなわち「生きること（das Leben）」である。その際同時に、生という言葉の用法は或る多義性を示すことになる。すなわち、「政治的生（politisches Leben）」、「できそこないの人生（verpfuschtes Leben）」、「彼は生活に苦しむ（er trägt schwer am Leben）」、「彼は帆走で生命を落とした（er kam bei der Segelfahrt ums Leben）」などである。（GA61, 81）

こうした多義性を孕む生という語をハイデガーはあえて用いようとするわけであるが、ここでは、彼による次のような但し書きが重要である。

[ここでは、]生物学上の生の概念については、あらかじめ度外視することにする。この概念は、たとえいくつかの動機がそこから飛び出してくるとしても、不必要な負荷なのである。（ebd.）

つまり、初期フライブルク時代のハイデガーにおいて積極的に用いられていた生概念は、あくまでも人間の生に限定されたものであり、例えばニーチェにおいて見られるような、動物や植物の存在をも含む生物学的な生はそこから排除されているのである。

しかし、それにもかかわらず、「生」という語には、生物学的な生のインプリケーションもあることから、次第に初期ハイデガーはこの語の使用を回避し始める。具体的には、彼は、1923 年夏学期講義より、伝統的な人間理解に対する批判を積極的に展開するようになっており、その際、当の伝統的な人間理解と生物学的な生との結びつきが指摘され、用語法の点から見ても、同講義をターニングポイントとして、生に代わって現存在が用いられるようになっていくのである。

具体的には、1923 年夏学期講義のハイデガーは、「それぞれの伝統的、範疇的な刻印を受けた人間概念は、事実性として眼差しの内にもたらされるべきものを原理的に立て塞いでいる」（GA63, 26f.）とした上で、さらに、「「理性的動物（animal rationale）」という定義を導きの糸にして人間に視線を向けることは、すなわち、人間を、生（Leben）

という様式で人間と共に現存在する他のもの（動物、植物）の圏域において見ることであり、しかも言葉をもつ（λόγον ἔχον）存在者として見ることである」（GA63, 27）と述べている。つまり、同講義のハイデガーは、ζῷον λόγον ἔχον、あるいはそのラテン語訳としての animal rationale として人間を把握しようとするような、西洋における伝統的な人間理解を否定的に捉えた上で、この伝統的な人間理解に生物学的な生が結びついているという点に着目しているわけである。そして、このことに伴って、テクスト上の事実として、生概念の使用頻度自体がこの講義以降、次第に低下していくことになる。

とはいえ、あえて繰り返すまでもなく、ハイデガーによって伝統的な人間学との結びつきが認められているところの生概念は、人間以外の動物や植物までをも含むような生物学的な生であったのに対して、初期ハイデガーは、あくまでも人間の生に限定してこれを用いていたのであった。ハイデガー自身も、むろん、こうした二つの生の区別には自覚的である。例えば、1925/26 年冬学期講義において彼は、古代ギリシアにおいて Psychologie が二重の意味をもっていたということに関連して、次のように述べている。

> [第一に、]古代ギリシアの意味における Psychologie は、およそ今日私たちが生物学（Biologie）という名称で呼んでいるところのものを意味する。文字通りに Biologie[という語]を受けとめるならば、[たしかに]それは生（Leben）についての学問である。[だが、]正確に言えば、古代の Psychologie が考察した生が ζωή という意義をもつかぎりでは、私たちは[古代ギリシアの Psychologie のことを第一に]Zoologie と言わなければならない。アリストテレスの意味における ζωή は、植物的ないし動物的な存在（vegetatives und animalisches Sein）である。ζωή とは、生物学的なもの（Biologisches）という今日の意味における生である。（GA21, 34）

他方、古代ギリシアにおける ζωή がこのような意味をもっていたのに対して、

> ギリシア人において βίος とは、かなり極端に解釈するならば、人間の実存（menschliche Existenz）あるいは人格的存在（personales Sein）といったことを意

味するのであり、例えばそれ[βίος のこのような意味]は伝記（Biographie）という表現に表れている。……こうして、まさにこの二つの表現[ζωή と βίος]は曲解されているわけである。Biologie は、[本来ならば、]人間の実存、あるいは人間の実存の基礎についての学を意味するはずであり、すなわち倫理学の基礎への問いを意味するはずであろう。Psychologie は βίος についての学としては倫理学に属し、ζωή についての学としては自然学に属するのである。（GA21, 34f.）

以上においてハイデガーは、Psychologie の二義性を語りつつ、古代ギリシアにおける ζωή・βίος と、これらを語源とする近代ドイツ語、すなわち Zoologie・Biologie との間の錯綜した関係について語っている。彼の議論を整理しておくならば、次のようになるだろう。古代ギリシアにおいて、ζωή という語は、「植物的ないし動物的な存在（vegetatives und animalisches Sein）」のことを表現していた一方で、βίος という語は、「人間の実存（menschliche Existenz）あるいは人格的な存在（personales Sein）」のことを表していた。そのため、語源的に言えば、Zoologie が「植物的ないし動物的な存在」についての学のことを指し、また、Biologie が「人間の実存あるいは人格的な存在」についての学を指すことになるはずである。だが、実際に今日では、Zoologie は――これについてここでハイデガーは明示的に語っていないのだが――動物についての学のことを指し、また、Biologie は――語源的に言えば Zoologie こそがそれを意味するはずであるところの――生物についての学のことを指している。そのため、今日では「まさにこの二つの表現[ζωή と βίος]は曲解されている」（GA21, 35）というわけである。

ともあれ、いま注目しなければならないのは、1925/26 年冬学期講義でハイデガーが、Psychologie の二義性に応じて、生概念の二重性についても示唆している、という点である。つまり、ハイデガーにおいて生は、一方では、「人間の実存」を表す βίος として把握されており、他方では、「植物的ないし動物的な存在」、すなわち「生物学的なもの（Biologisches）」を表す ζωή として把握されていると言える。したがって、1923 年以降にハイデガーの批判し始めるところの生と、1923 年より前に彼が積極的に使用していた生とについて、いまや、前者の生は ζωή、後者の生は βίος として、ハイデガーにおいて自覚的に区別されていたことは明らかである。

このような、いわば生概念の二重性ということを視野に入れつつ、ハイデガーが生概念の使用を中止した理由をあらためて整理すると、次のようになるだろう。つまり、そもそも一般的に生という語には、ハイデガー自らが積極的に表示したい βίος だけでなく、ζωή のインプリケーションが含まれていたところを、この ζωή が、1923 年頃から彼が批判的に捉えるようになった伝統的な人間概念と密接な関係をもっているということが浮き彫りになったため、もはやこのように自分にとってアンビバレントな「生（Leben）」なる概念を使用することは回避すべきであると考え、主著『存在と時間』（1927 年）の時期には、完全に現存在が生に取って代わって用いられるに至ったのである。

3.2　『存在と時間』以降のハイデガーにおける ζωή の再解釈

次に、『存在と時間』の時期以降の彼の思索における生の位置づけについても、簡単に確認しておきたい。

ハイデガーにおいては、1930 年代半ばに、『存在と時間』に結実する「前期思想」から、「後期思想」へのいわゆる「転回（Kehre）」が生じたとされており、実は、この転回に伴って、ハイデガーによる生の捉え方にも、大きな変化がもたらされることになるのである。

先ほど見た 1925/26 年冬学期講義においては、古代ギリシアにおける ζωή はハイデガーによって、「植物的ないし動物的な存在（vegetatives und animalisches Sein）」あるいは「生物学的なもの（Biologisches）」として捉えられていたのであった。しかし、後期思想に突入している 1943 年夏学期講義において ζωή は、意外な再解釈を被っている。この講義のハイデガーは、ζάω や ζῆν が意味しているのは、「…へと立ち現れること（Aufgehen zu ...）」、「おのれを開示すること（Sichaufschließen）」、「開けたものに対しておのれを開くこと（Sichöffnen dem Offenen）」（GA55, 94）であるとしつつ、次のように述べている。

> ギリシア人たちにとっては、ζῷον と ζωή という初期の根本的な語は、動物学（Zoologie）とは何の関わりもなく、また最も広い意味での生物学的なもの

（Biologisches）とも全く関わりがない。このことは、φύσιςという初期の根本語が、後年のいわゆる自然的なもの（Physisches）や物理学的なもの（Physikalisches）と何の関わりもないことと同様である。ギリシア語のζῷονが示しているものは、現代的に考えられたあらゆる動物的存在（Tierwesen）からは遠く離れており、その隔たりたるや、ギリシア人たちが神々（Götter）さえもζῷαと呼びうるほどである。（GA55, 95）

ここでハイデガーは ζωή を、かつてのように「動物的（animalisch）」ないし「生物学的（biologisch）」な生として捉えることを完全に否定し、むしろこれを「神々（Götter）」に近しいものとして再解釈している。そして、同講義においては、ζωή と φύσις の近さが語られた上で、ζωή の上のような意味は φύσις にも同様に当てはまるものとされ、φύσις もまた或る種の「立ち現われ」として解釈されることになるのであり、これが、後期ハイデガーにおいて繰り返される「存在の生起（Ereignis）」という事態と重ね合わせて考えられていることは、言うまでもない。生概念に定位して言うならば、前期思想から後期思想への転回は、〈βίος の哲学〉から〈ζωή の哲学〉へ、とでも定式化されうるように思われる。

なお、上のように、ζωή とごく近しいものとハイデガーに考えられている φύσις については、1929/30 年の講義においても、その「神的（göttlich）」な性格が示唆されている。そして、重要なことに、1929/30 年講義においては、この φύσις が、あくまでも私たち人間の存在なくしては露わにならないものとされているのである。例えば、同講義においてハイデガーは次のように述べている。「人間は、人間として、彼が実存する限り、λόγος において、自分を隠蔽（verbergen）しようと努める φύσις を隠蔽性（Verborgenheit）からもぎ取るのである（entreißen）」（GA29/30, 44）。つまり、彼の考えによれば、神的な存在者をも包含する φύσις が露わになるのは、λόγος 的存在として、φύσις について λέγειν することのできる、φυσιολόγοι としての私たち人間においてのみなのだというわけである（GA29/30, 42f.）。

以上、「初期フライブルク期」から「後期」に至るまでのハイデガーの思索における、生の問題系について、後期の φύσις 概念との関連も視野に入れつつ、その概略を素描

してきた。次節では、『芸術作品の根源』に戻り、同講演の中心主題を、本節で確認してきた生の問題系の中に適切に位置づけた上で、あらためてその主題にアプローチしていきたい。

4　再び『芸術作品の根源』へ—〈世界と大地の闘争〉と生の問題—

ハイデガーにおける生をめぐる諸問題は、本稿の前半に確認してきた、『芸術作品の根源』の中心主題たる「世界と大地の闘争」とどのように関わっているのだろうか。まずもって再確認しておくならば、そこで言われているところの「世界」とは、私たちにとってあまりに身近であるために非対象的なものにとどまるような、人間の日常的な生の現場のことを表しているのであった。他方で「大地」は、「石、木材、青銅、色、言葉、音」といったいわゆる作品素材に該当し、これらは私たち人間によってそれ以上おのれについて説明されることを徹底的に拒むようなものとされていた。そして、まさしく芸術作品においては、この両者の「闘争」が、すなわち「明るみ（Lichtung）と隠蔽（Verbergung）との原闘争（Urstreit）」（UK, 54）が闘わされ、「全体における存在者（Seiendes im Ganzen）の非隠蔽性（Unverborgenheit）、すなわち真理が闘い獲られる」（UK, 54）というのがハイデガーの考えていたところである。つまり、芸術作品は、そこにおいて世界と大地とがその闘争の中で互いを「その本質の自己主張へと高める」（UK, 46）ことにより、存在者の真の姿を露わにする、ということであった。

まず、「世界」の側について、生の問題との関わりから見てみるならば、これは初期フライブルク期のハイデガーが主題としていた、私たちの事実的な生といわば共属的なものと考えてよいだろう。むろん、この生は、「伝記（Biographie）」において記述されるような、私たち人間の生き方を表す生、すなわち「実存」を表す βίος の意味の生である。この βίος と世界との関わりは、例えば初期フライブルク期においては、「生きる（leben）」という自動詞とその前置詞目的語の関係として説明されており(3)、これがそのまま『存在と時間』における「世界内存在（In-der-Welt-sein）」の概念にまで引き継がれている。『存在と時間』のハイデガー曰く、「世界は、或る事実的な現存在が「その内において」そのようなものとして「生きている」ところのもの（das, »worin« ein faktisches Dasein als dieses »lebt«）として了解されうるのである」（SZ, 65）。本稿第

二節にて確認してきた、芸術作品において「開示（Aufstellung）」される世界とは、まさしく、初期から『存在と時間』にかけて問題とされていた、私たち一人ひとりの日常的な生、すなわち βίος の意味での生が営まれる場だと考えられる。

それに対して、「大地」についてはどうであろうか。これを考える上での大きな手掛かりは、後期にあたる 1943 年講義において再解釈を被った ζωή である。1920 年代の時点では、「植物的ないし動物的な存在（vegetatives und animalisches Sein）」、「生物学的なもの（Biologisches）」（GA21, 34）として捉えられ、その伝統的な人間学との結びつきゆえに排斥されていた ζωή は、1943 年には、むしろ、あらゆる「動物的存在（Tierwesen）」から懸け離れた、「神々（Götter）」にさえ近しいものとして肯定的に捉え直されるようになっていた（GA55, 95）。ただし、いわゆる前期から後期へのハイデガー思想の「転回」に伴って、「動物性（animalitas）」から「神性（deitas）」へとその本質において再解釈を被った ζωή ではあるものの、そのような変化の中でも一貫している一点は、それが人間存在から隔絶したものとして、私たち人間の日常的生（βίος）の外部に存するものとして考えられている点である。このことは、後期ハイデガーにおいて ζωή と親和的に解されている φύσις が、人間を「一貫して支配（durchwalten）」するもの、人間がそれを意のままにできないようなものとして解されていることからも窺えよう。そして、このような ζωή=φύσις は、おのれを「隠蔽（verbergen）」しようとする傾向を備えているとも言われるわけであるが、しかしハイデガーによれば、それにもかかわらず、λόγος をもった私たち人間は、ζωή=φύσις を、「隠蔽性（Verborgenheit）」という、おのれを閉ざすものとしての性格から「もぎ取り（entreißen）」、露わにすることができるのだということであった（GA29/30, 44）。このことを踏まえて、『芸術作品の根源』について考えてみるならば、「それ自体へのあらゆる侵入を拒絶する」（UK, 43）ものとされ、「隠蔽（Verbergung）」がその本質傾向として語られるところの大地とは、まさしく ζωή=φύσις 的な性格をもつものであると言ってよいだろう。

つまり、『芸術作品の根源』における「世界と大地の闘争」とは、私たちの日常的な生の営まれる場としての「世界」と、そうした生の外部にあって、おのれについて何らかの仕方で語られることを拒絶するところの「大地」との間の闘争であり、生の問題系から捉え直すならば、これはすなわち βίος と ζωή との闘争である、ということになる。もちろんそれは、1929/30 年講義の概念的枠組みから言えば、あくまでも或るも

のを私たちにとって了解可能な何かとして捉えようとする λόγος と、そうした了解を徹底的に拒もうとする φύσις との間の闘争でもある。してみれば、芸術作品において露わになるものとハイデガーが考えるところの存在者の真実態とは、作品において「開示（Aufstellung）」される、私たちの日常的な生世界と、それと同時に当の作品において「浮き彫り（Herstellen）」にされる、生世界の意味連関には収まりきらない大地との間のせめぎ合い、すなわち βίος と ζωή という「生（Leben）」の二重性に対応するものであり、そして、芸術作品の本質たる「世界と大地の闘争」とは、実は、φύσις について λέγειν することのできる φυσιολόγοι としての、他ならぬ、私たち人間の本質に対応するものでもあると言えよう。

5　結びに代えて

本稿では、ハイデガーによる 1936 年の講演『芸術作品の根源』における「世界と大地の闘争」なる事態を、筆者がこれまでに研究テーマとしてきた、ハイデガーにおける生の問題から捉え直し、そこに新たな光を当てようと試みてきた。最後に、あえてハイデガーに内在的な立場から一歩離れて、芸術作品の本質とは世界と大地の闘争である、という彼の主張の妥当性についても簡単に検討しておきたい。

先述の通り、上のようなハイデガーの考えは、「芸術とは現実のものの模倣（Nachahmung）や模写（Abschilderung）である」（UK, 31）という考えとは異なっている。「作品において問題となるのは、そのつど事物的に個々に存在する存在者の再現（Wiedergabe）ではなく、むしろ問題は、事物の普遍的な本質の再現なのである」（ebd.）。ガダマーによれば、こうした主張の背景には、近代主観主義美学への反発が控えており、ハイデガーは、「作品の存在論的構造を、創作者や鑑賞者の主観性（Subjektivität）に依存せずに理解すること」（UK, 105）を目指しているのだという。これはいわば、芸術作品の自立性を強調した立場だとも言えるだろう。もちろん、ハイデガーも、芸術において創作者や鑑賞者が果たす役割の重要性を認めないわけではない。しかし彼はむしろ、いわば作品の方が創作者や鑑賞者をその本質において「発源（entspringen）」させるのだとすることによって、芸術が主観性へと還元されてしまうことを頑なに拒否している（UK, 72f.）。このことは、本稿でふれてきたことで言えば、私たち人間の

生世界の外部にある「大地」（あるいは ζωή, φύσις）の概念によって強調されているところである。

しかし他方で、『芸術作品の根源』においては、作品における「世界」の開示という事態もまた重要視されていたのであった。仮にこの「世界」を、『存在と時間』と同様に、「或る事実的な現存在が「その内において」そのようなものとして「生きている」ところのもの（das, »worin« ein faktisches Dasein als dieses »lebt«）」（SZ, 65）として考えてよいのだとすれば、やはり芸術作品は、私たち人間の生と抜き差しならない関係をもっていると言わねばならない。もちろん、創作者や鑑賞者を芸術における二次的な存在とみなすハイデガーの立場――これは「工藝美」の特色として「無銘性」を挙げる柳宗悦のような議論にも通じるものと思われる(4)――からすれば、作品において問題となる生世界とは、創作者や鑑賞者の側のものではなく、むしろ、それとは独立に作品の内に存するものだということになるだろう。

このとき当然問題となるのは、しかし少なくともルネサンス期以降の西洋近代の芸術作品について言えば、創作者の存在を度外視することは困難であり、果たして作品を自立的なものとして捉えてよいのだろうか、といったことであり、あるいは、やはり芸術という営みにおいては鑑賞者の側の美的体験も不可欠なのではないか、という点も再考されるべきかもしれない。そして、おそらくそれ以上にハイデガーの主張に関して吟味されねばならないのは、そもそも作品における生世界の開示といった事柄は、果たしてあらゆる芸術作品について言えることなのか、という点であろう。例えば、音楽を例に挙げれば、音楽は音楽以外の何ものも表現しない、とするストラヴィンスキーや、文学や絵画とは異なり音楽においては個別の音響の時間的な連なりが存するのみである、とする伊福部昭のような作曲家たちの考えからすると、音楽作品においては、まさに私たちの生世界における意味の文脈から離れた、音響という大地が存するのみであり、作品それ自体において、そうした音響以上の何らかの世界が開示されるということはないようにも思われる。

本稿では、ハイデガーの芸術論を、彼の生涯の思索の営みの中に適切に位置づけることを試みてきたが、正しく理解された彼の芸術論の射程を吟味することも今後の課題として銘記し、本稿の結びに代えたい。

註

(1)　『芸術作品の根源』（*Der Ursprung des Kunstwerkes*, Philipp Reclam Jun. Stuttgart, 1960）から引用する際には、略号 UK に続けて頁数を記す。また、『存在と時間』（*Sein und Zeit*, Tübingen, 1927）から引用する際には、略号 SZ に続けて頁数を、ハイデガー全集（*Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main）から引用する際には、略号 GA と巻数を記し、それに続けて頁数を記す。なお、引用文中の［　］内は引用者による補説であり、引用文中の強調は、全て原テクストによるものである。

(2)　本節の内容については、以下の二つの拙稿を参照。城田純平「生概念の二重性と現存在」、『現象学年報』第 31 号、日本現象学会、2015 年、163-170 頁。城田純平「人間と動物との間の深淵をめぐるハイデガーの問い—『形而上学の根本諸概念』における φύσις 概念に注目して—」、『現象学年報』第 34 号、日本現象学会、2018 年、119-126 頁。

(3)　1921/22 年冬学期の講義においてハイデガーは、次のように述べている。「「生きる（leben）」の自動詞的な意義は、具体的に思い描かれると、おのずから次のように表明されるだろう。すなわち、或るもの「において（in）」生きる、或るもの「に基づいて（aus）」生きる、或るもの「のために（für）」生きる、或るもの「と共に（mit）」生きる、或るもの「に反対して（gegen）」生きる、或るもの「を目がけて（auf hin）」生きる、或るもの「に依拠して（von）」生きる、といったように表明されるわけである。このような、一見すると手当たり次第に拾い集められて列挙されたかにすぎないような前置詞表現において、「生きる」[という動詞]に対しておのれの多義性を告示しているところの「或るもの」、私たちはこれを「世界（Welt）」という用語で確定する。」（GA61, 85）

(4)　柳宗悦『工藝文化』、岩波文庫、1985 年、205-212 頁。