

## 芸術を引っ掻き出す

—ハイデガーによって等伯・永徳・探幽・応挙・フェルメール・ライプを観ずる—

斧 谷 彌守一

本論は、ハイデガー芸術論、特に『芸術創作品の根源』（初稿1935-36。本論ではGA5所収のReclam版1960をテキストとして使用<sup>(1)</sup>。本文中にGA5のページ数を示す）に基づいて美術作品を論じてみようとする試みである。ただし、この著作について、遺漏のない厳密な読解を提示しようとするものではない（さして長くはないこの著作には無数の論点があり、ここで論じ切ることにはできない）。また、ハイデガー芸術論を論じようとするのであれば、その具体例としては、ハイデガー自身が触れている、古代ギリシア神殿、ゴッホ、セザンヌ、クレーバーから引くべきなのだろうが、ここでは敢えて、奇異に見えるのも顧みず、長谷川等伯、狩野永徳、狩野探幽、円山応挙の水墨画、及び、フェルメールの油彩画、現代ドイツのヴォルフガング・ライプのインスタレーションを取り上げる。我々としては、これらの創作品の質・品格を照射するために、ハイデガーの思索がどこまで有効であるのかを、見極めてみたいのである。

まず、長谷川等伯の「松林図屏風」(図1)を見ておこう。靄とも霧とも見立てられる湿った空気が微かに

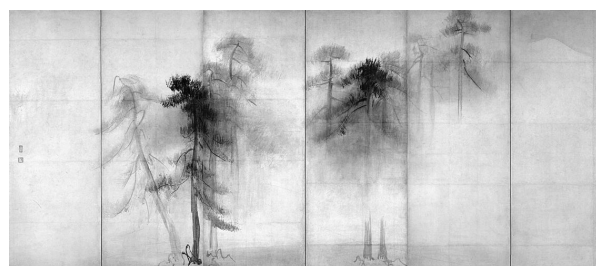
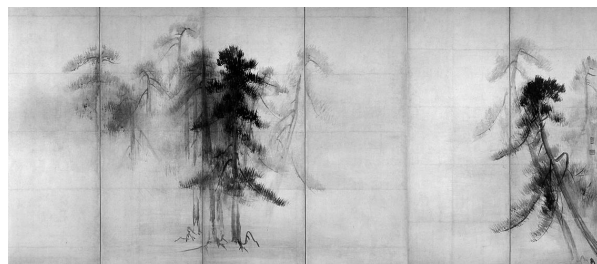


図1 長谷川等伯「松林図屏風」16世紀末 東京国立博物館蔵  
上：右隻、下：左隻

輝きつつほおっと浮かび上がる。その湿潤な空気感の中に松林が点在し、見え隠れする静かなたたずまい——奇跡的な名画である。本論は先ず、この等伯「松林図屏風」で生起している、ある種の「奇跡」を、ハイデガーを手がかりにして考えるとところから、議論を始めることにする。

「松林図屏風」は自然風景を描いている。一般に、風景画は自然の美を写し取っている、という観念がある。ここでは、自然美と芸術美をめぐるややこしい論議はさておきとして、ハイデガー『芸術創作品の根源』は、自然と芸術との関係について次のように述べている——

しかし、我々は最後にこのように応答したくなる——そもそも創作品Werkは創作品の側で、しかも創作品が創り出さschaffenれる前に、創作品が創り出されるために、大地の物たちへの、自然への一つの連関の中へもたらされねばならないのではないか——どうしても物的なものdas Dinghafteを適切に開けdas Offeneの中へ移動させようとするのであれば？ なぜなら、このことを知っていたはずの一人、アルブレヒト・デューラーがああ有名な言葉を言っていたのではないか——「なぜなら、本当に芸術Kunstは自然の中に潜んでいるからである。芸術を引っ掻き出すheraus reißenことのできる人が、芸術を手にするのである。」引っ掻くreißenがここで意味しているのは、引っ掻き傷Rißを取り出すこと、引っ掻き羽根〔筆、ペン〕Reißfederで引っ掻き板〔キャンヴァス、紙〕Reißbrettの上に引っ掻き傷を引っ掻くreißenことである。しかし、直ちに我々は次のように反問することになる——もしその引っ掻き傷が引っ掻き傷として、即ち、その引っ掻き傷が予め尺度Maßと非尺度Unmaßの争闘Streitとして、創り出すschaffend企投を通して開けの中へもたらされないとすれば、その引っ掻き傷をどのように引っ掻

き出そうとするのか？ 確かに、自然の中には、一つの引っ掻き傷、尺度、境界と、それらに結びついた産出することができる能力Hervorbringenkönnen, 芸術が潜んでいる。しかし、まったく同様に確かなのは、自然の中のこの芸術は創作品を通して初めて明らかになるということであり、そうなるのは、芸術が根源的に創作品の中に潜んでいるからなのである。(S.58)

ここで引用されているデューラーの言葉は、セザンヌの次のような有名な言葉を想起させる——

多少苦勞しながらではありますが、私は日々ますますこれ<sup>レアリザシオン</sup>「実現」に達しつつあると思います。というのは、もし自然の与える強烈な感覚——たしかに私は生き生きとしたこの感覚を有しています——があらゆる芸術創造にとって欠くべからざる基礎であり、未来の作品の偉大さや美しさがこの基礎のうちに存するのだとしても、われわれの感動を表現する諸手段についての知識も、これに劣らず本質的であって、きわめて長い経験によってのみ獲得されるものなのです。<sup>(2)</sup>

デューラーとセザンヌは、芸術の源泉が自然の中にあるとする点で共通するが、セザンヌは、自然の中から美を引き出すためには表現手段による「実現」<sup>レアリザシオン</sup>が不可欠であるとする点において、デューラーから一線を画しているように見える（もっとも、デューラーの「Kunst」を「芸術」ではなく「理論」と訳している勝国興のような論者もあり<sup>(3)</sup>、デューラーの場合も一筋縄ではいかないようだが）。

先のハイデガーの記述——「自然の中には、一つの引っ掻き傷、尺度、境界と、それらに結びついた産出することができる能力Hervorbringenkönnen, 芸術が潜んでいる」——は、自然が物質的法則に基づいて美

を産み出すというような事柄を目しているのかもしれないが、このハイデガーの記述には、デューラーに引きずられたが故の論述の乱れが看取される。「引っ掻き傷、尺度、境界」は、他の箇所では一貫して、創作品を創り出す創作に関連づけられているが、この引用では、同じ用語が自然に適用されている。すると、デューラーの言う通り、「自然の中には、[...] 芸術が潜んでいる」ことになるのだが、ハイデガーは直後に、「しかし、まったく同様に確かなのは、自然の中のこの芸術は創作品を通して初めて明らかになるということであり、そうなるのは、芸術が根源的に創作品の中に潜んでいるからなのである」と続け、「自然の中には、[...] 芸術が潜んでいる」は表面的なテーゼであることを匂わせているようにも思えるのである。結局、自然の中の芸術は創作品によって引き出されねばならないという点で、セザンヌとハイデガーの立論は近接してくる、と言ってよい。

自然そのものと芸術の間にはレベルの差があるとすると、問われるのは、「自然の中のこの芸術は創作品を通して初めて明らかになる」（ハイデガー）という場合の「創作品」とは何か、「われわれの感動を表現する諸手段についての知識」（セザンヌ）という場合の「知識」とは何か、ということになる。

先述の「湿潤な空気感の中に松林が点在し、見え隠れする静かなたたずまい」という点に注目してみよう。「松林図屏風」を描く前の晩年の等伯は、大徳寺で牧谿の水墨画を見る機会を得た、と言われている。牧谿画は鎌倉時代末に中国から日本に請来されたとされるものである。牧谿「漁村夕照図」(図2)では、山水が夕映えと霧で霞んでいる様子が墨の濃淡で描かれており、画面全体に湿潤感が漂っている。山と水と霧の境界も定かではなく、すべてが見え隠れしつつ溶け合っ*ていきそうな気配だ。画面に近づき、仔細に見ると(図3)、墨の筆触の濃淡が明瞭に現れ、樹木、山、水、漁船が現れた刹那、また消えていきそうな瞬間が停止されたように見える。*



図2 牧谿「漁村夕照図」南宋時代 根津美術館蔵



図3 牧谿「漁村夕照図(部分)」

ハイデガーは、『芸術創作品の根源』で、芸術創作品において、明け開きつつ隠れる動きが生起することを指摘する——

存在物がその中へと入り込んで立っている明け開けLichtungは、それ自体において同時に、隠れVerbergungである。(S.40)

「明け開け」は同時に「隠れ」である、とハイデガーは述べている。『芸術創作品の根源』は、「明け開けと隠れの原争闘Urstreit」(S.42)を根本テーマとして展開されており、この著作では、「明け開け」はほぼ同じ意味で「立ち出でること」「隠れなさ」「アレーティア」とも呼ばれている。牧谿「漁村夕照図」における、すべてが見え隠れしつつ溶け合っていくような世界は、明け開くことと隠れることが同時に生起する世界、明け開きつつ隠れ、隠れつつ明け開く運動の生起する世界であり、そこには、固定化された世界があるのではなく、「世界が世界化するdie Welt weltet」(S.30-31)という運動が生起している、と一応は言えそうだ。

(ここで、本論を先へと進めるための長い付言：ハイデガー哲学転回期の初期に執筆された『芸術創作品の根源』は、いまだ過渡的な著作であり、『存在と時間』の頃からハイデガー哲学の最重要なテーマである「存在論的差異」、存在物と存在とのレベルの違いに関する論究に未整理な曖昧さが付きまとっている。例えば、『芸術創作品の根源』中の「創作品の作用Wirkungは、創作品の内部から生起してくる、存在物の隠れなさの変化、即ち、存在の隠れなさの変化Wandelに基づいている。」(S.60)という箇所では、ハイデガーは、1960年レクラム版に次のような書き込みをしている——「不十分——隠れなさ」と「存在」との関係；存在＝現前性[…]。『芸術創作品の根源』で「不十分」と見なされたのは、この著作を秘かに、あるいは、明らかに支配している「隠れなさ」と「存在物」との関係；存在＝現前するもの[即ち、存在物]という図式である。この著作では、「隠れなさ」が「存在」ではなく「存在物」と関係づけられ、「存在物の隠れなさ」という言い方が頻出する。ここでは、「存在」が「現前性」「現前」という運動ではなく「現前するもの」、即ち、「存在物」と等置される傾向が支配的である。つまり、後のハイデガーから見れば、『芸術創作品の根源』では、存在論的差異に曖昧性が見えてしまうのである<sup>(4)</sup>。このような点については、本論では、これ以上深追いはしない。本論の主眼点は、存在論的差異の変遷を厳

密に追うことではなく、また、本著作中の存在論的差異のあり方を内在的に厳密に考究することでもなく、実際の美術創作品に即して(いわば露骨かつ執拗に)存在論的差異の有効性を検証することにある。存在論的差異という概念については、私なりの視点から整理された形で使うことにする。このような曖昧さにもかかわらず、この『芸術創作品の根源』にのみ備わった強みがある。それは、後述するが、「大地と世界との争闘」という形で、物の単なる物質性を超えて、創作品の物質性を正面から論じている点である)。

牧谿「漁村夕照図」では、すべてが見え隠れしつつ溶け合っていくような気配だった。等伯「松林図屏風」でも、霽あるいは霧の中ですべてが見え隠れしている(太い樹幹さえも見え隠れしている)。「松林図屏風」の部分拡大表示してみる(絵にうんと近づいてみる)(図4)。荒々しい筆触だ。その激しさは牧谿の比ではない。「竹林猿猴図屏風」「枯木猿猴図」等の激しい筆触を見ると、この頃の等伯がこのような激しい筆

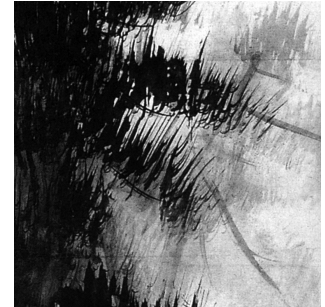


図4 長谷川等伯「松林図屏風」(部分)

遣いを意識的に使っていたことは明白である。特に、「枯木猿猴図」における、猿の描写の繊細な線と枯木の激しい筆触との対比、更に、枯木の描写での墨の濃淡の使い分けは、当時の水墨画の範疇をはるかに超えている。このような筆触の使い分けが「松林図屏風」でも意識的に使われているのだが、「松林図屏風」では、この意識性を更に超える事柄が生起した。

牧谿は、遠景には淡墨を、近景には濃い墨を、という形で墨の濃淡を使い分けている。その点は、等伯でもいっしょだ。牧谿では、俯瞰的な視点から広大な風景が描かれ、中国山水画における「三遠」(広遠・深遠・高遠)が曲がりなりにも表現されているという側面がある(「高遠」には「俯瞰」が取って代わっているが)。等伯において描かれているのは、はるかに狭い光景である。この風景の廣大・狭小という違いが、墨の濃淡の使い分けの印象を変えている。牧谿では、墨の濃淡は風景の広大さを現出させるための自然なものに感じられるが、等伯では、墨の濃淡はそのような風景の広大さを現出させてはいないし、左隻右上端の遠景に白い雪山が描かれ遠近感を出そうとしている気配はあるが、墨の濃淡による奥行き感はずほどのものではない。

一般に、激しい筆触を激しい内面の発露と取る見方がある。絵画のマティエールを、ルネ・ユイグは、人間の心の動きの痕跡と捉える——

じっさい、絵画的なマティエールは生きている。何故なら、それは人間の手の躍動をそのままにあらわすからだ。動きがそこに刻印され、したがってそれは単なるマティエールではなくなり、人間の心の動きを証明する身ぶりそのものとなるからである。<sup>(5)</sup>

「松林図屏風」の筆触の激しさについても、山下善也は次のように心理的に解釈する——

それはまるで等伯の内側にある底知れぬ悲哀を叩きつけたかのようで、墨痕からむせび泣きが聞こえてくるかのようでもある。<sup>(6)</sup>

等伯「松林図屏風」の激しい筆触が激しい「人間の心の動き」に由来するという見方は、絵画の画面を画家の内面主観へと短絡させている。この激しい筆触は、等伯の激しい情動の発露ではないし、単にぞんざいで乱暴なのでもない。背景は淡墨、前景は濃墨を使い分けつつ激しい筆触で描かれることによって、霧あるいは霧の中に松林が見え隠れする情景が現出するのだが、単にそれだけではない。この筆遣いは、統制を伴ったある種の無意識的集中であるように感じられる。どこに向かって集中するのか。向かっていくのは、ある種の別「世界」ではないか。

決定的なのは、ある程度離れて「松林図屏風」を見ると（例えば、東京国立博物館で他の展示室から国宝室が遠くに見えてくると）、静かにほおっと微光を放つ世界が浮かび上がり、尚も距離のあるままに、いま少し近づくと、松林を包み込む霧あるいは霧の情景の全体が微光を放ちつつ揺れ動き、一つの別「世界」が出現することである。同種のことを専門家も感じている。先ほど引用した、激しい筆触に「底知れぬ悲哀」「むせび泣き」を感じたという山下善也も、離れて見た場合の全体に対しては、別様のことを述べている——

離れた場所から全体をみたときの「松林図屏風」の静かさ、朝霧の間から見え隠れする松林の自然さは比類が無く、みている私たち自身、林の中に入ったかのような感覚を覚えさせられる。<sup>(7)</sup>

「松林図屏風」を遠くから見ると、松林を包み込む霧・霧がほおっと輝いて浮かび上がることについて、黒田泰三は次のように証言している——

東京国立博物館の地下の薄暗い展示室で長谷川等伯筆《松林図屏風》を見たことがある。そのとき《松林図屏風》が置かれたケースだけが、淡いダウンライトで浮かび上がっているように見えたのを覚えている。白い紙に、わずかな墨で表現されたもの静かな世界。<sup>(8)</sup>

黒田は、この体験について、後に次のように述懐している——

そののち、私はこの体験によってある意味で世界観が変わったと言っていい。深遠な世界を映し出す松林図屏風を見た目は、私の前に広がる現実の風景のいちばん奥に、静寂な深淵を見ようとするようになったからだ。<sup>(9)</sup>

遠くから「松林図屏風」に近づき、霧または霧がかすかに浮き立って輝く静かなたたずまいを望みつつ、更に「松林図屏風」の間近に接近して、その筆触の激しさ、濃淡の使い分けを確認したとき、我々は驚嘆する——この激しい筆触が、あの静かに揺れ動く「世界」、霧・霧がかすかに浮き立って輝く「世界」を出現させていたのか、と。逆に言えば、筆触の激しさ、濃淡の使い分けを間近で見ると、あの静かに揺れ動いていた「世界」、霧・霧のかすかな輝きが浮き立っていた「世界」は失われてしまう。間近には、激しい、濃淡のある墨痕が見え、この墨痕がああ揺れ動く「松林図屏風」の「世界」を現出させていたのだ、と了解するが、間近の墨痕そのものは揺れ動いてはいない。いま一度、離れて見るとき、我々の驚きは極まる——再度、「松林図屏風」の、ほおっと輝きつつ揺れ動く「世界」が出現する。我々が「霧・霧の中に松林が見え隠れする」と描写してきたものは、あくまでも、墨痕という存在物の見え方を描写したものだった。筆痕という存在物のレベルから、別レベルの、輝きつつ揺れ動く「世界」が立ち上がってくる。「松林図屏風」の間近に近づくと、この輝きつつ揺れ動く「世界」は隠れる。このような、立ち出でつつ隠れる「世界」が、ハイデガー的な「世界」ではあるまいか。

創作品の近くで我々は不意に、我々が普段いるの

が習慣となっている場所とはどこか別の場所に anderswo いたのである。(S.21)

この「どこか別の場所」が存在のレベルではないか——

この存在物が、その存在物の存在の隠れなさの中へと歩み出る。(S.21)

墨痕という存在物から離れて「松林図屏風」を見る時、そこには、霧・霧に包まれて輝く「世界」の運動が「隠れなさ」「明け開け」の中に立ち出でてくる。その「世界」は、ハイデガー的に言えば、存在のレベルにある。しかし、その運動そのものは堅固な存在物ではあり得ず、立ち出でたものは隠れてしまう。立ち出でたものは消滅するわけではなく、隠れるのであり、筆跡（存在物）の中に隠れるのである。

明け開かせる中心 die lichtende Mitte それ自体が、我々のほとんど与り知らない無 Nichts のように、あらゆる存在物の周りを廻っている umkreisen。(S.40)

筆跡（存在物）の中に隠された明け開けは、存在物のレベルでは、隠れたままである。その隠れたものが立ち出で、明け開けが生じたとき、「あらゆる存在物の周りを廻っている」「無」のような運動が始動し、初めて「世界」が立ち現れる。このような「無」のような運動が始動して初めて、墨、絵の具の痕跡という物質（存在物）が「どこか別の場所」へと変ずるのである。

絵の具の痕跡、つまり、絵画におけるマティエールについて、ルネ・ユイグは、マティエールが現実を指示する記号レベルとマティエールそのもののレベルとを峻別しつつ、次のように述べていた——

マティエール！ それは今や二重の役割を果すのである。遠くから見れば、自由に私たちの心が再構成することが可能なように、色班が網膜上で混合し、現実の幻覚を覚えさせる。しかし、画に接近して、よりよく娛しもうとすれば、不可知な領域、すなわち絵画的なるものの領域に入りこむのである。<sup>(10)</sup>

等伯「松林図屏風」は、ユイグの唱える「絵画的なるものの領域」という概念に根本的変革を迫るものではないか。ユイグの言っているのは、遠くから見れば、現実をなぞった模倣的なもの、「現実の幻覚」に見え

るが、近くに寄れば、マティエールという絵画的なものが露わになる、ということである。ところが、等伯「松林図屏風」の場合は、近くから見れば、荒々しい筆致というマティエールが見えるが、遠くから見れば、霧・霧に包まれた「松林図屏風」の世界が揺れ動きつつ輝くという運動が立ち現れるのであり、遠くから見ても、単に現実の模倣・再現・幻覚が現れるのではない。等伯「松林図屏風」においては、「絵画的なるもの」は、単にマティエールに限定されるものではなく、マティエールが運動を発動させるプロセス全体なのである（このことは、ユイグの言う、遠くから絵を見た場合の「現実の幻覚」という概念の再検討を迫るだろう。ユイグは、「現実の幻覚」を、内容主義的に心的現実の線で捉えているように思われる。絵画における「現実の幻覚」とは何かという問いは、絵画の根本問題であることは間違いない）。

「松林図屏風」を包み込む空間には、「どこか別の場所」、存在物がその中へと入り込んで立っている明け開けの場所が立ち現れる。この「どこか別の場所」は、荒々しい筆触の痕跡が残る画面上に立ち現れるのではなく、画面と鑑賞者の間、画面も鑑賞者も含めた両者の間の空間に立ち現れることに注意しなければならない。この「どこか別の場所」は、創作品が「創作中である am Werk sein」という運動に入る出来事として生起する——

創作品の現実性は、創作品の中で創作中である am Werk sein ものから、真理が生起すること Geschehen から規定される。(S.45)

では、「どこか別の場所」を立ち上げる創作品、「創作中である am Werk sein」という運動を蔵する創作品は、どのように生成するのか。『芸術創作品の起源』によれば、創作品は「世界」を立ち上げる——

創作品は創作品として一つの世界を立ち上げる aufstellen。創作品は世界の開け das Offene を開いたままに保つ。(S.31)

創作品は、「世界の開け」を生起させるのだが、その開けを実現させることは、あくまでも、石、木材、金属、色彩、音、言葉等の、存在物という物質レベルで遂行される。これらの存在物は創作品の単なる物質的素材ではない——

創作品がそこへと自らを戻し立てる zurückstellenもの、創作品がこの自らを戻し立てることにおいて手前に出現させ hervorkommenせるものを、我々は大地と呼んだ。大地は、手前に出現させ 匿う bergenものである。(S.32)

創作品の創造過程で「世界の開け」が生起するのだが、単に生起するだけでは「世界の開け」は跡形もなく雲散霧消する。創作品においては、生起した「世界の開け」が石、木材、金属、色彩、音、言葉等の中へと戻し立てられる。創作品において、大地という物質レベルが手前に出現するのである（『芸術創作品の根源』においては、「大地」は主として、「世界」を物質的に匿い隠すもの、という意味で使用されている。つまり、「大地」は、「世界」の「明け開け」「立ち出でること」「隠れなさ」が同時に「隠れ」であるという場合の「隠れ」を担うものとして使われているのであって、その後の「四重方域Geviert」を構成する一要素としての「大地」ではない。「世界」概念に「大地」概念が対置されることを、ガーダマーは「驚嘆すべきこと」と呼んだ<sup>(11)</sup>。「大地」は単に「素材Stoff」ではない<sup>(12)</sup>。手前に出現する大地の諸様態——石、木材、金属、色彩、音、言葉等——が、「世界が開ける」「世界が立ち出でる」という運動を匿うのである。先の引用で、「創作品は世界の開けを開いたままに保つ」と言われていたが、このことは、創作品が「世界の開け」を常時開いたまま露出させておく、ということを目しているのではなく、「世界が開ける」「世界が立ち出でる」という運動を匿う、ということを目している——

立ち出でるものにおいて、大地が、匿うもの das Bergendeとして本質現成する。(S.28)

創作品が創作中である am Werk sein とき、「世界が立ち出でる」という運動が生起するからこそ、その運動が物質レベルの大地に刻み込まれ 匿われるということも生起するのだが、そのような成り行きは、ハイデガーによれば、「世界」と「大地」の間の「争闘」である——

創作品は、世界を立ち上げ aufstellen つつ、大地を作り立て [制作し] herstellen つつ、あの争闘 Streit を闘うことである。その争闘の中で、存在物全体の隠れなさ、真理が闘い取られるのである。(S.42)

「創作品」の中では「世界」と「大地」との争闘が闘われている。創作品は、世界を立ち上げつつ、大地を作り立てることによって生成する。「大地を作り立てる [制作する] herstellen」とは、例えば、水墨画の場合、和紙・絵絹を手許に置き、その上に、墨を含ませた筆を走らせることであり、物質レベルでの創作・制作行為のことである。この創作行為が、大地の物質を掻き立て刻み込むという意味で、「大地を作り立てる [制作する] herstellen」と呼ばれるのである。「herstellen」の原義は「こちらへ立てる」であり、「世界の開け」をこちらの「大地」の側へ戻し立てるということである。

創作品が創作中であるとき、「世界を立ち上げる」運動と「大地を作り立てる [制作する]」運動が両者の「争闘」の中で同時的に進行している。この「争闘」が完遂されることを、ハイデガーは「開けの中への一突き Stoß ins Offene」(S.53) と呼ぶ。なぜ「一突き」のような、激しい動作を想起させる言い回しが使われるのか。日常的な世界から異次元の「世界」への突破・飛躍が目されているからではないか。等伯によって残された筆触は、激しくはあっても、それ自体としては物質的な墨痕であり、存在物のレベルの素材であるに過ぎないが、実はそこに、「世界」と「大地」の争闘が闘われた出来事が 匿われ、「開けの中への一突き」が生じているのである。

立ち出でる世界は、未だ決定されざるもの、無尺度のものを輝きへと出現させ zum Vorschein bringen, そのようにして、尺度 Maß と被決定性 Entschiedenheit の隠された必然性を開かしめる eröffnen。(S.50)

存在物のレベルでは「隠された必然性」だった「尺度と被決定性」は、大地と世界との争闘を経て「世界」が立ち出でるとき、隠れなさ、明け開けの中に見えてくる。つまり、存在物のレベルでは、聖なるものと聖ならざるもの、大なるものと小なるもの、勇敢なものと臆病なもののような事柄が「未だ決定されざるもの、無尺度のもの」として隠されていたのだが、「世界」が立ち出で明け開くとき、「何が聖なるものであり、何が聖ならざるものであるのか、何が大なるものであり、何が小なるものであるのか、何が勇敢なものであり、何が臆病なものであるのか […]」が「尺度」と「決定」へともたらされ (S.29), つまり、「大地を作り立

てる「制作する」運動の「尺度」が「決定」され、「世界」の関係性、「世界」の図柄が見えてくるのである。

しかし、世界が開くことによって、大地は聳えることへと至る。大地は、すべてを荷うものとして、自らの法則に匿われ絶えず自らを閉ざすものとして、自らを示す。世界は、自らの被決定性と自らの尺度を要求し、存在物を世界の諸軌道Bahnenの開けの中へと到達させる。大地は、荷いつつ聳え立ちつつ、閉ざされた状態に自らを保とうと、すべてを自らの法則に委ねようと努める。争闘Streitは、単なる割れ目を引っ掻き上げることとしての引っ掻き傷Rißではない。争闘は、争闘し合うものたち「大地と世界」が互いに属し合うことの内密性Innigkeitである。この引っ掻き傷Rißは、対向するものたちdie Gegenwendigen「大地と世界」をそれらの一体性Einheitという由来の中へと統一的なeinig根底Grundから引っ掻き集めるzusammenreißen。この引っ掻き傷は、根底を引っ掻いた傷「平面図」Grundrißである。この引っ掻き傷は、引っ掻き上げた傷「立面図」Auf-rißであり、この引っ掻き上げた傷「立面図」は、存在物の明け開けが立ち出でることの根底動向線「根本諸特徴」Grundzügeを描く。この引っ掻き傷は、対向するものたち「大地と世界」を分裂させるのではない。この引っ掻き傷は、対向するものを、尺度Maßと境界によって、統一的な、周りを引っ掻いた傷「輪郭図」Umrißの中へともたらず。(S.50-51)

大地が「自らの法則に匿われ」ているとは、例えば、墨は墨の物質的法則に従うということである。墨は煤を膠で固めたものだが、そこには、松煙墨の煤は粒子が大きく不均質であり、油煙墨の煤は粒子が小さく均質である、というような物質的法則が貫徹している。そのように物質的法則が貫徹しているからこそ、墨は千年も持つような筆跡を残すことができるのである。筆跡は、物質的な墨痕としては、「自らを閉ざすもの」だが、描かれた筆跡としては、世界を開き、世界の中に「聳える」ものである。

「引っ掻くreißen」ことによって平面図、立面図、輪郭図、(他の箇所では更に、断面図)を描くからといって、そこに、ペン、筆の動きだけを想定してはならない。ここで、大地は「自らの法則に匿われ絶えず自らを閉ざすもの」として存在物(物質)のレベルにあるが、大地と世界の争闘の只中で存在という「統一的な

根底」のレベルが喚び出され、「争闘し合うものたち「大地と世界」が互いに属し合うことの内密性」「対向するものたちの一体性」が作動する。すると、そのような大地と世界の「内密性」「一体性」の中から、「引っ掻き傷Riß」が生成する。「引っ掻き傷Riß」は、大地と世界の「内密性」「一体性」から生成するのだから、一方では物質(存在物)でありつつ、他方では同時に、世界の開けでもある。「引っ掻き傷Riß」には「存在物の明け開けが立ち出でることの根底動向線「根本諸特徴」Grundzüge」が刻まれている。この「存在物の明け開けが立ち出でることの根底動向線「根本諸特徴」Grundzüge」が刻まれる運動に芸術家の手が運動し、物質(存在物)としての「図」が結果的に「作り立てられ「制作され」、対向するもの「大地と世界」が「統一的な、周りを引っ掻いた傷「輪郭図」Umrißの中へともたらず」れるのである。

大地が引っ掻き傷を自らの中へと取り戻すことによって、引っ掻き傷は初めて開けdas Offeneの中へ作り立てherstellenられ、そのようにして、自らを閉ざし守るbehütenものとして開けの中へ聳えるものの中へと立てられるstellen、即ち、置かれるsetzen。(S.51)

「開け」を生成させる「引っ掻き傷Riß」そのものを何が生起させるのか。何ものが「引っ掻き傷Riß」を「引っ掻くreißen」のか。「大地が引っ掻き傷を自らの中へと取り戻す」ということは、「大地が自らの中へと取り戻す」前に、「引っ掻き傷Riß」そのものは生起していることになる。「引っ掻き傷は初めて開けdas Offeneの中へ作り立てherstellenられ」ということは、「作り立て「こちらへ立て」herstellen」られる前に既に、「引っ掻き傷Riß」そのものはあちらにあったことになる。「大地」「作り立てるherstellen」は、あくまでも存在物のレベルであるのに対して、「引っ掻き傷Riß」そのものが生起するあちらは、結局、大地と世界の争闘を宰領する「統一的な根底」のレベル、真理(存在)のレベルということになるだろう。

真理によって開かれたeröffnet存在物の中で真理が自らを設営するsich einrichten本質的なあり方は、真理が自らを-創作-の中へ置くことSich-ins-Werksetzenである。(S.49)

真理が存在物を開くのであり、「真理が自らを設営

するsich einrichten」のであり、「真理が自らを-創作の中へ置くSich-ins-Werk-setzen」のであって、創作品中の創作運動を主宰しているのは、創作活動・制作行為をしている制作者ではなく、あくまでも真理（存在）なのである。しかし、真理が抽象的にそのような運動を生起させるわけではない。そのような創作運動が生起するためには、真理に主宰されつつ、世界と大地の争闘が闘われ、その闘いの経緯が「引っ掻き傷Riß」へともたらされねばならない。

真理が世界と大地の争闘を主宰しているとすれば、その争闘の過程で制作者・芸術家はどのような位置を占めているのか——

芸術創作品と芸術家が同時に安らっている「基づいている」beruhen場所は芸術の本質であり、その芸術の本質は、真理が自らを-創作の中へ置くことである。(S.59)

芸術創作品と芸術家は共に、「芸術の本質」、「真理が自らを-創作の中へ置くこと」という運動、つまり、世界と大地の争闘の中に巻き込まれている。芸術家は、真理に主宰されつつ、そのような争闘の只中に巻き込まれ、同調する。世界と大地の闘いの過程に芸術家という同調者が介在するからこそ、その闘いの経緯が「引っ掻き傷Riß」へともたらされることになる。

引っ掻き傷の中へもたらされ、そのように大地の中へ戻し立てられ、そのことによって確立された[世界と大地の]争闘が立ち姿[形態] Gestaltである。創作品が創り出されている[刻み出されている] Geschaffenseinということが意味するのは、真理が立ち姿[形態] Gestaltの中へと確立されているということである。立ち姿[形態] Gestaltは、組み構造であり、組み構造として引っ掻き傷が自らを継ぎ合わせる。継ぎ合わされた引っ掻き傷は、真理が輝くことの継ぎ目である。(S.51)

ハイデガーは、「創作品が創り出されている[刻み出されている] こと」、創作品の「立ち姿[形態] Gestalt」を、「引っ掻き傷Riß」、「引っ掻き集める zusammenreißen」、「根底を引っ掻いた傷[平面図] Grundriß」、「引っ掻き-上げた傷[立面図] Auf-riß」、「周りを引っ掻いた傷[輪郭図] Umriß」、「貫いて引っ掻いた傷[断面図] Durchriß」等の、ペンや筆で作画する行為を彷彿とさせる用語を駆使して解明しよう

とするのだが、だからといって、これらの用語がペンや筆で作画する行為そのものを言い表しているとはならない。これらの用語で言い表されているのは、あくまでも、そのように「創作品が創り出されている[刻み出されている] こと」によって、「創作品」において世界という「開け」が生成するということなのである。

それにしても、等伯「松林図屏風」において、淡墨、濃墨による激しい筆触は「継ぎ合わされた引っ掻き傷」であり、この「引っ掻き傷」によって見事な「開けの中への一突き」が生起し、この「引っ掻き傷」が「真理[存在、別世界]が輝くことの継ぎ目」と化していることがまざまざと実感されるのも確かだ。つまり、「松林図屏風」における激しい筆触はあくまでも存在物のレベルにあるが、その筆触に匿われた運動が「開けの中への一突き」として作動するのだ。

『芸術創作品の根源』が扱っているのは、表向きは、古代ギリシア神殿、ゴッホの絵画という視覚芸術のみであるが、創作品において「開け」が生成するという点において、視覚芸術も言語芸術も同じ本質を有している。芸術一般に通底する本質は「詩作Dichtung」である——

存在物の明け開けと隠れとしての、真理が生起するのは、真理が詩作さdichtenれることによってである。(S.59)

芸術において、真理は「詩作される」もの、別「世界」を開くものなのである——

隠れなさに即してan Unverborgenheit明け開かせる企投としての詩作が開き広げるもの、立ち姿[形態]の引っ掻き傷の中へ予め投げるものは、開けである。この開けを詩作は生起させるのであり、しかも、開けが、存在物の只中で初めて、存在物を輝くことと響くことへともたらすという仕方では生起させるのである。(S.60)

ハイデガーによれば、視覚芸術である美術も言語芸術である文学も、その本質は同じ「詩作」であり、「詩作」は「開け」を「開き広げる」——「開けが、存在物の只中で初めて、存在物を輝くことと響くこと[別世界]へともたらすという仕方」で。ここで「詩作」が言い表しているのは、「明け開けと隠れとしての、真理」は「詩作」として生起する、ということである。



「明け開けと隠れ」の争闘としての引っ掻き傷が真理としての立ち姿を現出させるという本質は、視覚芸術のみならず、言語芸術についても言えることである。だからこそ、一見視覚芸術にのみ当てはまりそうな「引っ掻き-上げた傷 [立面図] Auf-riß」という言い方が、言語についても使用されるのである——

引っ掻き上げた傷 [立面図] Aufrißは言葉の本質のスケッチである [...] <sup>(13)</sup>

言葉においても、引っ掻き上げた傷 [立面図] Aufrißは「言葉の開け放たれた場所、開けdas Aufgeschlossene, Freie der Sprache」<sup>(14)</sup>を生成させるものである。つまり、「根底を引っ掻いた傷 [平面図] Grundriß」, 「引っ掻き-上げた傷 [立面図] Auf-riß」, 「周りを引っ掻いた傷 [輪郭図] Umriß」, 「貫いて引っ掻いた傷 [断面図] Durchriß」等の「引っ掻き傷 Riß」を基礎語にした一連の言い回しは、一見、視覚的な設計図・スケッチを想起させるが、実際には、言語芸術をも含む広い意味での「芸術」の本質、つまり、「詩作」の本質を究明するために用いられているのである。

一見視覚芸術にのみ該当しそうな「引っ掻き-上げた傷 [立面図] Auf-riß」等の言い回しが芸術全般を目しているとするれば、なお一層、ハイデガーの芸術論には、存在物のレベルでの作画行為そのものの細部への視線が欠けているように見える。つまり、ルネ・ユイグが次のように論述するレベルが欠けているように見えるのである——

美術の歴史は、私が絵画の速度と名づけるものの分析にあまり関心を持っていないようである。この観念は、だいいち逆説的に聞こえるかもしれない。けれども、それは明白に表明されている。速度は、刷毛の動きの強烈さ、もしくは柔軟さに応じて、また強調や慎ましさに応じて知ることができる。かき乱すものもなく、静かに影を映す眠れる水のような絵画が存在する。しかし他方には、筆の愛撫が、静かな呼吸のように目立たない生気を生みだしている絵画もある。画面のあらゆる部分が、地震の抗し難い圧力に裂ける大地のようにひび割れている作品もある。さらに、岩に砕け、渦に攪拌されながら、急湍を運ばれる奔流のように喘ぎ、沸き立つ画面もあるのだ。<sup>(15)</sup>

実は、このような存在物のレベルでの筆触について、ハイデガーの「存在物の明け開けが立ち出でることの根底動向線 [根本諸特徴] Grundzüge」という言い方が示唆を与えるように思われる。「根底動向線」は、存在物と存在の間を「引っ掻きreißen」繋ぐ運動の軌跡なのではないか。「存在物の明け開けが立ち出でること」は、存在物が世界という存在レベルへと明け開くことを意味する。存在レベルへの明け開けという「根底動向Grundzug」が存在物のレベルへと戻し立てられ、作り立てられ [制作され]、存在物の中に匿われた痕跡が「根底動向線」である。つまり、「[大地 (存在物) と世界 (存在) の] 統一的な根底」から存在レベルでの「根底動向」が生起し、その生起した「根底動向」が「大地 (存在物)」へと戻し立てられ、作り立てられたものが「根底動向線」なのである。「諸軌道 Bahnen」という言い方も、世界 (存在) が「存在物を世界の諸軌道の開けの中へと到達させ」、同時に、存在物へと戻し立てられるという形で生成した「諸軌道」である。かくして、これらの「根底動向線」「諸軌道」が「引っ掻き傷Riß」として残される。

reißen, ritzen, schaffen, schreibenは、英語の scribe, scribble, writeと同じく、いずれも「掻く」=「書く」=「描く」の意味を有している。「引っ掻く」ことによって「開け」を生成させることは、存在論的差異を跳び越えることではないか。そのように跳び越えようとするのが「争闘」と呼ばれているのではないか。大地 (存在物) と世界 (存在) とが相まみえ、争闘し、「引っ掻き傷」を発現させ、「組み構造として引っ掻き傷が自らを継ぎ合わせ」、その後には、世界 (存在) を刻印された大地 (存在物) という痕跡が残る。この痕跡が「立ち姿 [形態] Gestalt」である。「立ち姿」は、大地との争闘によって生成した「世界」の図柄である。「立ち姿」には、世界が開けた運動の「諸軌道」「根底動向線 [根本諸特徴]」「被決定性」「尺度と境界」が刻印されている。ただし、「立ち姿」に刻印された世界は、表層的には存在物たる物質的痕跡としてあるのだが、実は、運動としてのみ現前するのであり、立ち姿という痕跡から運動が発現してこそ、現前するのである。もちろん、そもそも「書く」=「描く」行為が、そのような意味で争闘しつつ「掻く」行為ではなく、単に対象物 (自然であれ、手本であれ) を模倣的になぞる行為であるとき、運動を孕んだそのような立ち姿は生じないだろう。

そもそも、世界の「開け」を生成させる「引っ掻く reißen」という動詞からは、ある種のスピード感、勢

いが感じられる。「引っ掻くreißen」が「強い力で」「激しく」「一挙に」というニュアンスを有しているということは、「引っ掻くreißen」ことが「一挙に」「世界」という唯一の「次元Dimension」<sup>(16)</sup>を開く、ということに繋がってくるのではないか。対象をなぞる行為は、対象に支配されているが故に、ゆっくりとした慎重なものになり、勢いを殺がれ、「引っ掻くreißen」のスピード感、勢いが欠けたものとなり、「世界」という次元を出現させるのに困難を極めるだろう。こうして、勢いのある「引っ掻くreißen」行為が生成させるのは、世界という「開け」である。先述のように、ハイデガーは「開けの中への一突き」という言い方もしている。

すると、ハイデガーの考える創作品は、決して単に静態的なものではない――

創作品の現実性は、創作品の中で創作中である am Werk sein ものから、真理が生起すること Geschehen から規定される。この生起 Geschehnis を、我々は、世界と大地の間の争闘を闘うこと Bestreitung として思索する。このように闘うことの集められた動性 Beweignis の中で、静けさ Ruhe が本質現成する。創作品が自らの中に安らげんじょうっていること Insichruhen は、このことに基づいている。(S.45)

創作品は物質的には動くことなく、「自らの中に安らげんじょうっている」。創作品は「静けさ」に包まれているが、



図5 フェルメール「牛乳を注ぐ女」1658-59 アムステルダム国立美術館蔵

その「静けさ」は運動を孕んでいる。創作品の現実性は、創作品が「創作中である」という運動によって生じる。「創作中である」ということは、「世界と大地の間の争闘」、明け開けと隠れの間の争闘が闘われているということである。創作品とは、このような闘いの「動性」が痕跡として「集め」られたものであり、この「動性」の痕跡が単なる痕跡に留まる限り、創作品は一見物言わぬ「静けさ」に包まれている。創作品の中には、「運動の内密なinnig集まりSammlung、それ故、最高度の被動性〔動揺〕Bewegtheit」(S.34-35)としての「静けさ」が蔵されている。

等伯「松林図屏風」は、激しい筆触が静かに揺れ動く世界を出現させる点で、「最高度の被動性〔動揺〕」としての「静けさ」が実現された典型例であるように思われる。確かに「松林図屏風」はそのような典型例ではあるのだが、その理由は、筆触の「激しさ」と画面の「静けさ」との強烈なコントラストにあるのではない。「松林図屏風」が典型例である所以は、大地と世界の争闘のさなかに生成してくる「根底動向線〔根本的諸特徴〕Grundzüge」、引っ掻き傷の「諸軌道」が徹底的に存在物のレベルとは異なった軌跡を描き、思いもかけず、松林を包み込む靄・霧がぼおっと輝いて浮かび上がる世界を現出させるという点にある。「引っ掻くreißen」ことによって世界の「開け」を生成させる勢いを、「松林図屏風」の激しい筆触と同一視してはならないのである。

そのような意味において、例えば、フェルメールの「牛乳を注ぐ女」(図5・6)も典型例である。「牛乳を注ぐ女」は、一見対象を忠実になぞっているかのように見えるが、「光の滴のような点描画法」や「甕から注がれる濃厚な牛乳の滴り、青の壺の胴体部分を飾る突起、パンの質感」<sup>(17)</sup>等の表現を通じて、息を呑む



図6 フェルメール「牛乳を注ぐ女(部分)」

ような静謐な存在感のある別「世界」を現出させている。「牛乳を注ぐ女」は、単なる油絵具が光の粒を含む存在感のある世界を生成させる点において、「最高度の被動性〔動揺〕」としての「静けさ」が実現された典型例である。「牛乳を注ぐ女」の「静けさ」は、油絵具という物質のレベルが激しく揺すぶられ、物質の性質とはまったく異なった、光の粒のある圧倒的な存在感の世界という別次元を生成させた結果としての「静けさ」なのである。

私は、「狩野探幽」展と「大徳寺聚光院の襖絵」(狩野永徳)展を(1年の間隔を置いて)連続的に見たことがある。まず、2002年の秋に東京都美術館で生誕400年記念の「狩野探幽」展が開催された。探幽の「雪中梅竹遊禽図」「瀑辺松樹図」(図7)等の襖絵は、余白を大きく取り、入念・繊細な筆遣いで、優しい抒情的な世界を創り出していると思えた。探幽の作品は一般に「淡白瀟洒」(辻惟雄)<sup>(18)</sup>、「余白の美」(鬼原俊枝)<sup>(19)</sup>という方向で評されることが多いようだ。その「狩野探幽」展の記憶が生々しく残ったまま、翌2003年に東京国立博物館で「大徳寺聚光院の襖絵」展を見た。狩野永徳の襖絵「花鳥図」(図8)は、探幽「雪中梅竹遊禽図」「瀑辺松樹図」とは、画風の明らかな違いがあるとはいえ、松、竹、梅、花鳥、岩、水などのモチーフのレベルでは、同工異曲の花鳥画であると言えよう

(以下、草の描き方の違いに焦点を当てるために、永徳「花鳥図」と、探幽の場合は「瀑辺松樹図」の方を取り上げる)。

しかし、「大徳寺聚光院の襖絵」展の会場を巡っているうちに、永徳は探幽とは違う、質的に探幽をはるかに超えている、という思いが強まっていった。永徳には、探幽に感じられなかった、清新な勢い、伸びやかな張りがある。その勢い、張りが私に迫ってきて、私を襖絵の中にひっ捕らえていくようだ。「爽快な力動感ある作風」(辻惟雄)<sup>(20)</sup>と評される所以だ。この違いはどこから来るのだろうか。

永徳の襖絵を仔細に眺めていて(図9)、気づいた点がある。岩の上に、楔形の草が跳ね上げるように描かれている。探幽でも(図10)、岩の上に生えた草が描かれているが、筆触に永徳の場合のような生動感がなく、単に墨の染みが散在しているように見える。もちろん、遠くから眺めれば、これで岩に生えた草に見えるのであり、モチーフを表現する写生というレベルでは、何の問題もない。問題は、大地と世界との争闘の只中からどのように引っ掻き傷の「諸軌道」、 「根底動向線」が生起したか、という点である。永徳では、筆触が、草の形を模倣的なぞるのではなく、跳ね上げるような勢いのある動きをしつつ、単に対象をなぞる筆跡のレベルを超え出ている。筆触は、墨痕(存在物)

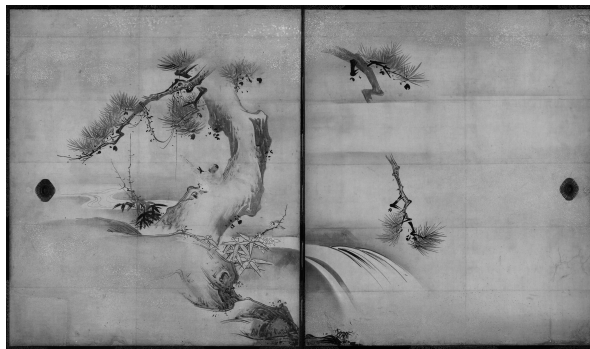


図7 狩野探幽「瀑辺松樹図(部分)」1634名古屋城上洛殿三之間

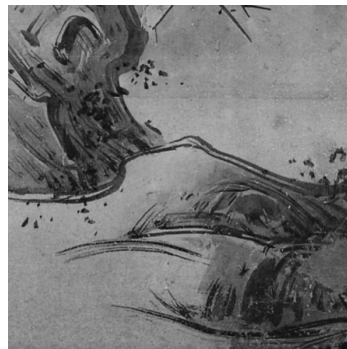


図10 狩野探幽「瀑辺松樹図(部分)」



図8 狩野永徳「花鳥図(部分)」1566頃大徳寺聚光院蔵



図9 狩野永徳「花鳥図(部分)」

と世界（存在）との争闘の中で自由な力動が生じた痕跡を匿っている。永徳の筆触は、「最高度の被動性」に捕われ、「根底動向線」による別「世界」を生み出したのである。

探幽の筆触には、永徳の筆触に比して、対象をなぞる趣が残っている。対象をなぞる筆触は、真の意味で、筆跡（存在物）と世界（存在）との「争闘」ではない。そのような場合、筆触は、「根底動向線」とはなりにくい。探幽の画面は繊細優美なのだが、どこかに計算が感じられる。ここに掲げた探幽「瀑辺松樹図」は左側二面のみであるが、右側二面には大きく余白が広がっている。探幽画における余白について、安村敏信は次のような指摘をしている――

対象を描いた後に、結果的に残ってしまった余りの平面という消極的な余白から、対象に働きかけ、そこに何らかの情緒的空間を成立させる積極的な余白への転換。<sup>(21)</sup>

確かに洗練された「情緒的空間」が成立しているのだが、そこには審美的な緻密な計算が感じられるのである。それでも尚、そのような画面を評価するために更に登場するのが、「象徴」である。松木寛は、探幽の画面について、次のように述べる――

画面のなかの説明的要素を極力抑えることで、余白や金地などの暗示的空間としての性格をより強化し、同時に個々の表現対象の存在の比重を重くしながら、そこに象徴性を加味していこうというのが探幽の狙いである。<sup>(22)</sup>

このように、探幽画の「象徴性」が称揚されるのだが、この場合の「象徴性」は、あくまでも、存在物のレベルに留まるのであり、「個々の表現対象の存在の

比重」と言われる際の「存在」は、ハイデガー的に見れば、「存在物」のレベルを名指している。そこには、「開けの中への一突き」という力動が欠け、「世界が世界化する」という、「無」のような運動が始動することはない。それに比して、永徳画においては、「大地」（筆触）と「世界」との「争闘」の只中で統制されつつ力動的に生じた墨痕（存在物のレベル）から、うねうねとダイナミックに律動する別「世界」（存在のレベル）が立ち上がってくる。「芸術創作品」の品格は、このような隠れと隠れなさとの「争闘」、「開けの中への一突き」からこそ生じるものではないか。永徳画がダイナミックに律動する世界を出現させるからといって、永徳画にハイデガー的な「静けさ」が欠けているわけではない。ハイデガーの言う「静けさ」は、「最高度の被動性」であり、大地と世界との争闘が「根底動向線」として大地（墨痕）に匿われた痕跡であり、大地（墨痕）に匿われているということ自体が「静けさ」であるからである（言うまでもなく、永徳画も存在物のレベルでは動くわけではない）。

2003年には更に、大阪市立美術館で「円山応挙」展が開催された。西洋絵画に触れて写生を目指した円山応挙だが、私には、「波濤図」の波の力強い躍動感や、「雨竹風竹図屏風」（図11）の湿潤感などが新しい体験となった。特に「雨竹風竹図屏風」では、片ぼかし、付立てのような没骨法によって水気を含んだ空気が描かれていて、直ちに、等伯「松林図屏風」が想起された。確かに「気の写生」（佐々木丞平／佐々木正子）<sup>(23)</sup>であり、ここでも、しとしとと落ちてくる雨粒の気韻が現れ、かつ、消え入りそうな瞬間が定着されていると言えるだろう。

細部を見ると（図12）、無の中に「世界」が顕れつつ消え、消えつつ顕れる消息が感じられる。それは長谷川等伯「松林図屏風」に通じるものなのだが、等伯の大胆で激しい筆触には及ばない。竹林が雨にかすむ

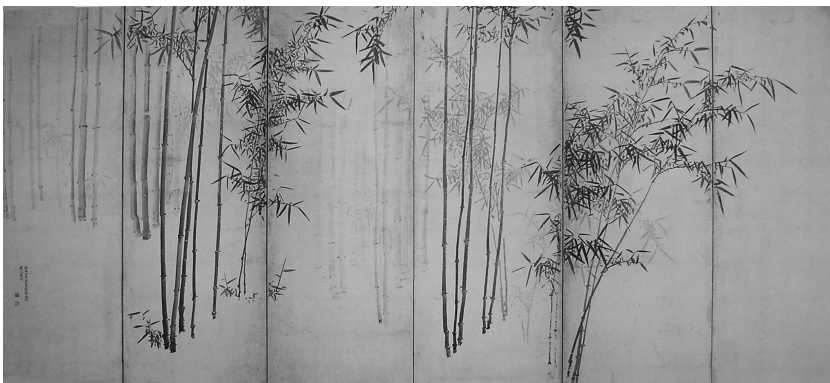


図11 円山応挙「雨竹風竹図屏風・左隻」1776 圓光寺蔵



図12 円山応挙「雨竹風竹図屏風（部分）」

気韻を描くような場合にも、応挙には写生の意識が払拭されないのだろうか。「雨竹風竹図屏風」においては、別「世界」という「開けの中への一突き」が完遂されていないような趣きがある。

鑑賞者の側からは、創作品にどのように近づくことができるのか。創作品は、物質的には「静けさ」に包まれた物である。物は、大地の「自らの法則に匿われ絶えず自らを閉ざすもの」という性質に応じて、単に物質的な物であるが、逆に、「自らの法則に匿われ絶えず自らを閉ざすもの」というこの性質故に、創作における「世界が開く」運動を守り保存することができる。創作品という物には、世界が開け、物を「世界の諸軌道の開けの中へと到達させ」、物を通じて大地が「開けの中へ聳える」運動が刻まれている。「大地が[物を通じて]、荷いつつ聳え立ちつつ、閉ざされた状態に自らを保とうと、すべてを自らの法則に委ねようと努める」からこそ、「開けの中へ聳える」運動が刻まれた創作品という物の保存性が生じるのである。逆に言えば、創作品という物は単なる物質的な物にしか見えないという可能性があるということである。鑑賞の場合にも、創作品が「創作中であるam Werk sein」という運動、「世界が開く」という運動に鑑賞者が参入してこそ、創作品は創作品となる。鑑賞者の参入がなければ、創作品は単なる物質的な物でしかない。

創作品を見守ることBewahrungが意味するのは、創作品の中で生起する開性Offenheitの中に、存在物の開性の中に内立するinnestehenことである。(S.54)

「世界が開く」運動に鑑賞者が「参入する」ことが、ハイデガーでは、「内立する」ことと呼ばれている——

創作品が引っ掻き傷の中へ継ぎ合わせた争闘の中に、内立すること (S.56)

「松林図屏風」について、次のように述べた——この「どこか別の場所」は、荒々しい筆触の痕跡が残る画面上に立ち現れるのではなく、画面と鑑賞者の間、画面も鑑賞者も含めた両者の間の空間に立ち現れることに注意しなければならない、と。ここでも、創作品の「開性」という運動、その「開性」の中に内蔵された「争闘」という運動に鑑賞者自身が参入し、その運動と同調し、画面と鑑賞者が一体化した空間が生成してこそ、単なる物質的な物でしかなかった創作品は芸術創作品となる。

ここで、「創作品Werkが引っ掻き傷の中へ継ぎ合わせた争闘」という言い回しに注意したい。出来上がったWerkは通常「作品」と訳され、am Werk sein「創作中である」、Sich-ins-Werk-setzen「自らを-創作の中へ置くこと」、ins-Werk-bringen「創作の中へもたらす」のような組み合わせになると、Werkは「創作」という活動を表す。ところが、ここでは、「Werkが引っ掻き傷の中へ継ぎ合わせた争闘」と言われ、「引っ掻き傷の中へ継ぎ合わせた」の主語はWerkなのだから、Werkには、結果として出来上がった「作品」という意味のみならず、「創作」という運動のニュアンスも含まれていることが感じられるのである。結果としての「作品」であるWerkは、「争闘」を「引っ掻き傷の中へ継ぎ合わせる」という「創作」の運動を孕んでいる。鑑賞者は、そのような創作品中の創作運動の中に「内立しinnestehen」、そのような創作運動と同調するのである。

創作品の中には「創作中であるam Werk sein」という運動が蔵されているのだが、鑑賞者が創作品を見ると、創作品に匿われていたこの「創作中であるam Werk sein」という運動が始動する。だが、この始動を、鑑賞者が主体として「創作中であるam Werk sein」という運動を始動させることと解してはならない。「創作中であるam Werk sein」という運動を始動させるものは真理であり、「真理が自らを-創作の中へ置くSich-ins-Werk-setzen」のである。鑑賞者は、「真理が自らを-創作の中へ置く」運動に参入・同調することになる。

丸亀市猪熊弦一郎現代美術館で「ヴォルフガング・ライプ」展を見た。ライブの「マツの花粉」(図13)では、敷き詰められた花粉がかすかに空気中に漂う。この花粉の揺曳と同調するとき、「マツの花粉」という創作品は単にマツの花粉という対象を提示する創作

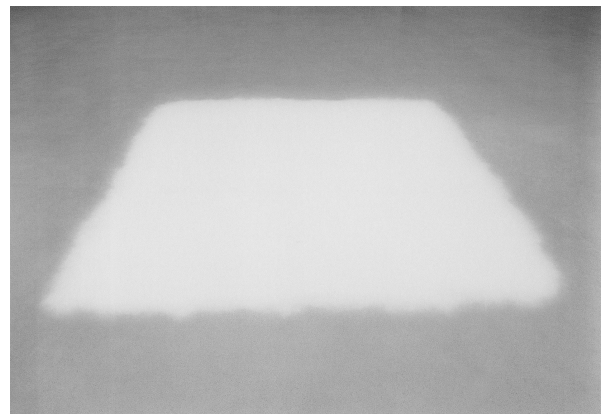


図13 ヴォルフガング・ライプ「マツの花粉」

品ではなく、「世界が開く」という運動が生起する「物」となる。「世界が世界化する」運動が生起しているからこそ、人間はその運動に同調する。「このように闘うことの集められた動性Bewegnisの中で、静けさRuheが本質現成する」。ここで「闘うこと」は、ライブにとって、松の花粉という大地の物（存在物）を集めて、花粉が揺曳してほおっと輝く世界、「どこか別の場所」（存在）のレベルを現出させることである。

ライブは、1977年に、自宅周辺の野山からさまざま花粉を集め始め、その後、花粉をガラス板に撒いたり、ガラス瓶に詰めるというプレゼンテーションを試みた。結局たどり着いたのは、床の上に花粉を撒くというプレゼンテーション形式なのだが、この形式について、ライブは次のように述べている――

けれども花粉を直接床の上に撒くようになってすぐ、輪郭の曖昧な縁に惹かれるようになりました。というのも、輪郭の曖昧な縁では、素材としての花粉を非常に強く感じることができますし、密な物質が非物質へと移行するような浮遊状態を味わうことができるのです。<sup>(24)</sup>

「マツの花粉」という創作品においては、花粉が収集され蝟集し浮遊するという運動が進行中であり、創作品の中の「創作中であるam Werk sein」という運動が進行中である。花粉が収集され凝集し「創作中であるam Werk sein」ことによって、常に生起してはいるが隠れたままの「どこか別の場所」の気配が「開け」の中に感知されてくるのではないか。ここでは、床に蝟集した花粉が辺りの空気の中に浮遊し、その浮遊の気配の「開け」の中に鑑賞者が巻き込まれ、包み込まれていく。ここでは、「真理が自らを-創作の中へ置くSich-ins-Werk-setzen」という運動が、無理なく自然に発動する、つまり、大地の花粉から、「世界が開く」運動が自ずと始動する。この創作品は、花粉という物を「世界の諸軌道の開けの中へと到達させ」、花粉という物を通じて大地が「開けの中へ聳える」運動を生起させたのである。いみじくも、ライブ自身が述べているように、「密な物質」（存在物）から「非物質」（存在）への移行が生起した、と言えるのではないか。我々の日常では、「密な物質」（存在物）ばかりが見えているが、実は秘かに、そのような「非物質」（存在）への移行、「あらゆる存在物の周りを廻っている」「無」のような運動が絶え間なしに生起しているのではないだろうか。

## 註

- (1) Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, aus: *Holzwege*. In: *Gesamtausgabe*, Bd.5, Frankfurt a. M. 1977
- (2) ジョン・リウォルド編（池上忠治訳）『セザンヌの手紙』美術公論社、1982年、S.235
- (3) 勝国興「デューラーの美術論におけるKunstの概念」、『美学』22(1)、1971年、S.21-31
- (4) この曖昧さについては、差し当たり、次の2篇の拙論を参照——「アレーテア——『光』を支える『光』」、『甲南大学紀要・文学編』122、2002年；「ハイデガーにおける『明け開け』の展開——現・世界・無・情調・言葉」、斧谷彌守一／中橋誠編『ハイデガーにおける「詩作と思索」——「被投性」の視点から』日本独文学会研究叢書58、2008年
- (5) ルネ・ユイグ（中山公男・高階秀爾訳）『見えるものとの対話2』美術出版社、1962年、S.373
- (6) 山下善也「水墨にみる等伯の輝き」、東京国立博物館／京都国立博物館／毎日新聞社編『没後400年 長谷川等伯』展図録、2010年、S.45
- (7) 山下善也、S.45
- (8) 黒田泰三『長谷川等伯』（新潮日本美術文庫4）、1997年、S.73
- (9) 黒田泰三「松林図屏風の風景」、出光美術館編『国宝・松林図屏風・展』図録、出光美術館、2002年、S.57
- (10) ユイグ、S.371
- (11) Hans-Georg Gadamer: *Zur Einführung*. In: Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart (Reclam) 2003, S.98
- (12) Gadamer, S.106
- (13) Martin Heidegger: *Der Weg zur Sprache*, aus: *Unterwegs zur Sprache*. In: *Gesamtausgabe*, Bd.12, Frankfurt a. M. 1985, S.240
- (14) Heidegger: *Der Weg zur Sprache*, S.240
- (15) ユイグ、S.379-381
- (16) Martin Heidegger: >…*dichterisch wohnt der Mensch*…<, aus: *Vorträge und Aufsätze*. In: *Gesamtausgabe*, Bd.7, Frankfurt a. M. 2000, S.198-199
- (17) 小林頼子『フェルメールの世界』NHKブックス、1999年、S.69
- (18) 辻惟雄『日本美術の歴史』東京大学出版会、2005年、S.285
- (19) 鬼原俊枝「再発見『余白』——新しい探幽像」、日本経済新聞社編『生誕400年記念 狩野探幽展』図録、2002年、S.201
- (20) 辻惟雄、S.263
- (21) 安村敏信『狩野探幽』（新潮日本美術文庫7）、1998年、S.79
- (22) 松木寛「小さな微笑——もうひとりの探幽」、『生誕400年記念 狩野探幽展』図録、2002年、S.7
- (23) 大阪市立美術館／毎日新聞社／NHK編『丸山応挙〈写生画〉創造への挑戦』展図録、2003年
- (24) 東京国立近代美術館／丸亀市猪熊弦一郎現代美術館／財団法人ミモカ美術振興財団編『ヴォルフガング・ライブWolfgang Laib展』図録、2003年、S.80

図版出典

図1・4 長谷川等伯「松林図屏風」16世紀末，東京国立博物館蔵：[http://www.tnm.go.jp/jp/servlet/Con?&pageId=E16&processId=02&col\\_id=A10471&ref=&Q1=&Q2=&Q3=&Q4=&Q5=&F1=&F2=](http://www.tnm.go.jp/jp/servlet/Con?&pageId=E16&processId=02&col_id=A10471&ref=&Q1=&Q2=&Q3=&Q4=&Q5=&F1=&F2=)；『没後400年 長谷川等伯』展図録，2010年

図2・3 牧谿「漁村夕照図」南宋時代，根津美術館蔵：根津美術館編『南宋絵画——才情雅致の世界』展図録，2004年

図5・6 フェルメール「牛乳を注ぐ女」1658-59，アムステルダム国立美術館蔵：結城昌子編『原寸美術館 画家の手もとに迫る』小学館，2005年

図7・10 狩野探幽「瀑辺松樹図（部分）」1634，名古屋城上洛殿三之間：『生誕400年記念 狩野探幽展』図録，2002年

図8・9 狩野永徳「花鳥図（部分）」1566頃，大徳寺聚光院蔵：東京国立博物館／大徳寺聚光院／NHK／NHKプロモーション／日本経済新聞社編『国宝 大徳寺聚光院の襖絵』展図録，2003年

図11・12 円山応挙「雨竹風竹図屏風・左隻」1776，圓光寺蔵：三井記念美術館編『円山応挙——空間の創造』展図録，2010年

図13 ヴォルフガング・ライプ「マツの花粉」：『ヴォルフガング・ライプ展』図録，2003年