「建築作品は、ギリシアの神殿は、何も模写しない」
建築についての考察–ハイデガーとの関連で—

ギュンター・フィガル（貫井隆／酒詰悠太 訳）[1]

一.

ハイデガーが著した芸術作品の根源に関するテクスト、このテクストが持つ事象的な意義は、とりわけ次のことにあると言えるだろう。すなわち、芸術を何よりも先ず模倣として理解すること、この理解を放棄したということだ。芸術そのものは、その本質からして「模写的」ではなく、その本質からして更にまた「描写的」でさえもない。だとするならば、作品というものもまた、その芸術性において理解できるようになる。［というのも］作品とは、作品それ自身とは異なる何か別のものを表すわけではない［からだ］—陶芸作品はその一例であり、建築作品も劣らずそうである。ティーカップや花びんは、決して何か［それとは別のもの］を描写しているわけではなく、ただ単にそれそのものなのであり、建築作品の場合も事情は変わらない。建築作品は「何も模写しない」[2]とハイデガーが言うとおりなのだ。なるほど、建築作品は何かを—たとえば、それを建てた人が表現したかったことを–示しはするだろう。しかし、このことでもって建築作品は建築作品になるというわけではないし、ましてや芸術作品になるというわけではない。ハイデガーのこうした考えを、建築家アレクサンダー・シュヴァルツは次のように支持する。建築作品は、もしそれが何かの模写であるとしたら「建築作品であることをやめてしまうだろう」と。［模写であるとしたら、］建築作品は「写像（Bild）となる」わけだし、写像は「建築作品の敵」[3]というわけだからだ。

ハイデガーは模写とか描写を超えて芸術を理解する。こうした芸術理解を目指す彼の考察は、さらなる射程を持つ。建築作品は芸術作品であり、それは彫刻や絵画がそうであるのと変わりない。だとするならば、芸術作品としての建築作品を、何よりもまずその利便性から

---

[1] 本講演の翻訳に際しては、第一節から第三節の翻訳を貫井が、第四節と第五節の翻訳を酒詰が担当し、最終的に酒詰が全体を監訳した。以下、［ ］（全角、ブラケット）は訳者による補足である。

[2] Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, in: Holzwege, Gesamtausgabe Band 5, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1977, 1-74, 27. 以下、「芸術作品の根源」からの引用を訳出するに際しては関口浩訳（『芸術作品の根源』、平凡社、2008 年）を参考にした。

[3] Alexander Schwarz, Das Tempel-Werk. Konzeptionelle Überlegungen zur Grundinstandsetzung der Neuen Nationalgalerie, in: Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz 2014, Band L, Berlin 2014, 80-83, 83.

理解するという必要はもはやない。住まうこととか、折に触れて訪れるとかいった、何らかの目的を建築作品は持つだろうが、こうしたことが建築作品の芸術性を成すのではないからだ。この点で、ハイデガーがギリシアの神殿を〈描写しない芸術〉の例として選んだということだけでも、ここには彼の批判的な眼目がある。ハイデガーによる神殿の記述にはサブテキストが密かに存在し、このサブテキストに沿いながら、かつこのサブテキストに抗して彼は神殿を記述する。すなわち、ヘーゲル『美学講義』の中にある–「古典的建築」の定義に捧げられた–かの断章こそが、このサブテキストなのである。ヘーゲルが断言するところによれば、古典的建築の美しさは、ただ建築の「合目的性（Zweckmäßigkeit）」にある。別言すれば、古典的建築の美しさとは、建築作品が「有機体、精神的なもの、象徴的なものとの無媒介な混交」[4]から自由に解放されていることだ。［それゆえ、］ヘーゲルの理解するところに従うならば、古典的建築作品は「［何か他の］表象を指示したり表わしたりするわけでは決してない」[5]ということになる。たとえば、オベリスク［＝方尖塔］は、「太陽光線を象徴的にあらわす」[6]とヘーゲルは言うのだが、［彼自身の古典的建築の理解に即すならば、］決してそうではない。古典的建築作品においては、むしろ「実用性があくまで優位を持ち支配的である」。さらに古典的建築作品ではまた、宗教が建築芸術の「最も自由な目的」となっており、この最も自由な目的を、「神殿建築」が達成する。重要なのは、こうした目的は、神殿建築が、次のような意味での「主体を包み込む」[7]ことによって達成されるということである。すなわち、この主体は、それ自身が［感性的描出である］美的芸術に属しており、「神の立像（Statue des Gottes）として［実際に石に］彫刻されることで打ち立てられる」[8]ということだ。

〈「神殿建築」は、その本質からして包み込む〉というヘーゲルの考えを、ハイデガーはそのまま受け入れる。ハイデガーにおいても、「神の形態（die Gestalt des Gottes）」を「建築作品が包み込む」からだ。しかしハイデガーは、この〈包み込み〉をもはや［宗教の］目的とは規定しない。むしろ、この〈包み込み〉は神殿の可能性として規定される。神殿の可能性とは、神殿により包み込まれるものを、**秘匿せずに**（*unverborgen*）存在させる可能性だ。この言葉が持つ意義からより精確に言うならば、次のようにしてである。すなわ

---

[4] G.W.F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik II. Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Band 14, Frankfurt am Main 1970, 303. 以下、ヘーゲルの『美学講義』の引用を訳出するにあたっては、長谷川宏訳（『ヘーゲル美学講義・中巻』、作品社、2001 年）を参考にした。
[5] Hegel, Ästhetik II, Werke 14, 270.
[6] Hegel, Ästhetik II, Werke 14, 281.
[7] Hegel, Ästhetik II, Werke 14, 305.
[8] 同上

ち、何かが秘匿の内で秘匿により現に存在する（da ist）のは、秘匿されずにだということである。というのも、この〈秘匿されずに〉というのは、何かが特有な仕方で秘匿されたまま保たれているということ、この事態が秘匿されずにいるということだからである。［従って、］「こうした秘匿の内で」神殿は、神の立像を包み込みながら、この立像としての神を「聖なる区域へと–［神殿の］開けた柱廊玄関を経て–出で立た」[9]せるのだ。秘匿しながら建築作品は、建築作品により包み込まれるものを開け（Offenheit）へと立たせ、“現前”させる。［それゆえ、］「神が神殿の内で現前する」のは「神殿によってだ」[10]とハイデガーが言うのは、次のように陳腐なことを確かめるためではない。神の立像が神殿の内に立てられているのは、ただ「神殿があるからこそ」であり、［この意味で］神の立像が神殿の内に立てられているのは「神殿によって」可能なのだというような平凡極まりないことを言わんとするのではない。ハイデガーが考えるように、むしろ神殿は神をその神性において現前的に存在させる。神殿が、神に或る一つの場所を与えると同時に、神を日常的な視線から引き離すことによって。神殿は神を「秘匿されていることから引き出してきて」、そのようにして神を「秘匿されていないものとして」在らしめる[11]。このようにして、まさに神殿により、神は秘匿されていないこと（Unverborgenheit）と理解された**真理**（Wahrheit）へと舞い降りるのであり、ここから神殿が芸術作品であることが明らかになる。神殿は「真理を-作品の-内へと-据えること」[12]だからである。こう理解するならば、神殿は芸術作品であるがゆえに、何かを描写する必要が決してないということになる。神殿の美しさもまた、ヘーゲルの考えとは異なり、その目的に規定されている必要はない。

ヘーゲルの試みは、建築がそれとは別の何かを表象したり描写しているはずだという考え方から建築を切り離して理解しようとするものであり、［この点で］彼は建築の本質をとらえている。けれども、神殿は芸術作品だというハイデガーの規定は、［少なくとも］出発点においては、ヘーゲルよりも更に適切である。建物というのは、建物が建物の目的を充足するということだけでは、芸術作品たりえないからだ。建物が実用目的と全く同化していながら、同時に平凡でおもしろみがないということがある。団地・立体駐車場・競技場といった建物は、建築学による日常的生産品なので、いまだかつてその芸術性が問われたということはない。 ハイデガーは神殿を芸術作品として規定する。だが、神殿の記述がその芸術性を理解可能にするというほど、詳細に論じているわけではない。神殿が建築作品だということ、このことにハイデガーはほんの少ししか立ち入らない。神殿の建築よりもはるかに彼の

[9] Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, GA 5, 27.
[10] Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, GA 5, 27.
[11] Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, GA 5, 38.
[12] Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, GA 5, 22.

関心を惹きつけるのは、神殿の**歴史的意味**だ。ハイデガーによると、神殿という作品は「自らを中心にして、あの［いわくつきの］軌道連関を」整え収集し、統一する。その「支配する広がり」が、「歴史的な民族」の「世界」を形づくるあの軌道連関を。［このことが意味しているのは、］かの［悪名高い］民族、その世界までもがまたこの神殿により「開示される」［ということだ］。他方、神殿による民族の世界開示はまた、世界が「大地の上へと」立て「返さ」れ、「大地がそのようにして、それ自体はじめて故郷の土地として」出来る[13]というようにして起こる。このようにして神殿は「そこに立ちつつ、さまざまな事物にその相貌」を与え、「そして人間たちに、はじめて自分自身への見通し」を与える[14]。まさに神殿によってこそ、或る特有な歴史的世界が現に（da）存在するのだ。人間的現存在は、この歴史的世界の内で、自ら［のあり様］をそのつど特定の仕方で理解する。［神殿により生じる］このような事態が、大地に基づく世界なのだ。［というのも、神殿によって］大地の風土を、そこに憩う草花や生きものとともに、我々は以下のようにして眺めることができるようになるからだ。すなわち、我々がさし向ける眼差しに、どうであれ大地がとにかく応答することで、大地が「故郷と」なる、このような仕方で我々は風土を、神殿によって眺めることができるようになるのだ。

ハイデガーが神殿に帰する全ての事柄は、［しかし、］一体どのようにして–神殿によって–生じねばならないというのだろうか。神殿それだけで、すなわち建物としての神殿が芸術作品であること、ただ単純にこのことだけで、ハイデガーが神殿に帰する全ての事柄は生じるというのだろうか。或る歴史的な世界を開示し、この世界を大地という根拠の上に立て、そのようにして大地をこうした世界の根拠として「出現（Vorschein）」[15]させる。このようなことを芸術作品である神殿がそれだけで可能にするのだろうか。ハイデガー自身、このようなことを信じてはいない。「芸術作品の根源」を終わりまで読み通すことの功徳は、ひとえにこのことを実際に目の当たりにすることにある。というのも、テクストの最終盤に至ってはじめて、開示し、出現させる芸術の可能性を、ハイデガーが詩作として理解すること、そしてそうすることで芸術が持つ芸術性の根拠を、彼が詩作に求めることが明らかになるからだ。その「芸術作品の根源」には、言葉そのものは詩人的だ（dichterisch）とある。［この際、］詩人的とは、言葉が「命名すること」（Nennen）だということを意味している。そして「命名すること」とは、「存在するものをはじめて語にもたらし、出現させる」

---

[13] Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, GA 5, 28.
[14] Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, GA 5, 29.
[15] Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, GA 5, 28

ということなのだ。つまり、言葉とは「世界と大地の言いあらわし（Sage）」[16]である。この言いあらわしは、ハイデガーが考える「限定された意味での詩作」の中で、「もっとも根源的な詩作」であり、とりわけ純粋真正にその［存在者を出現させるという］力を発揮する。それゆえ、言葉においてのみ〈秘匿されていないこと〉もあることになり、この〈秘匿されていないこと〉をハイデガーは芸術一般の基本的な特徴として理解しようとする。［ここにおいて、］「真理を作品の内へと据える」のは、詩作なのだということが明らかになる。というのも、「真理を作品の内へと据える」のは、ただ詩作のみであるのに対して、他方、「建築することや造形すること」は、「芸術作品の根源」がいうように、「いつもすでに、そしていつもただ、言と命名における開けたところにおいてのみ」生起するからだ[17]。以上からするならば、神殿とは、たかだか二級の芸術作品である。ハイデガーに従うならば、神殿によって真理を作品の内へ据えることは不可能なのだ。というのも、神殿はただ真理の内に立つだけだからである。それも、この真理が–詩人的に–作品の内へと据えられるとき、ただこのようなときにのみ神殿は真理の内に立つからだ。ハイデガーはあらゆる芸術を評価判定するために芸術を規定しようとしたのだが、［その実、］こうした芸術の規定は、詩作による或る［限定された］規定となってしまっているのだ。

二.

この帰結を、しかし欠点と見る必要はない。この帰結は重荷を軽減することさえできるからだ。つまり、ハイデガーによる詩作としての芸術理解や、この理解に付随する民族史的な（nationalgeschichtlich）前提に結びつくこと無く、いまや建築作品の芸術性について問うことができるということだ。神殿は建築作品であり何も模写しないこと、しかしにもかかわらず芸術作品であること。このことを、大地を出現させる神殿の世界開示的性格により説明する必要はもはやない。こうした説明が牽強付会であり、理路整然としているとは言い難いということからいっても、その必要はない。本当に芸術では「或る歴史的民族に彼らの世界が立ち現れる」のだとすれば、次のようなことはどのように理解すべきなのだろうか。すなわち、芸術作品というものは、他の国々や歴史的文脈においても理解されることができ、それゆえ芸術は国々を超えていく世界芸術（Weltkunst）なのだということ、このことをどう理解すべきなのか。ここで世界芸術というのは、「芸術作品の根源」での世界理解とは全く異なる意味である。更に、芸術作品が［国々を超えていく］世界芸術ならば、［ハイデガー

[16] Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, GA 5, 60.
[17] Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, GA 5, 62.

によれば］風土は建築作品によって出現するのであるが、そのようにして風土がそこに憩う草花や生きものとともに–その本質からして「故郷的な」–根拠（Grund）となり得るのは一体どのようにしてなのだろうか。なにしろ、このようなことはいわば異郷でも、どこであれ、建築作品が建築作品を取り囲むものを特有の仕方で出現させるところではどこでも経験可能だ。［従って、］ハイデガーが芸術作品の開示性格について「世界」と「大地」に鑑みて述べることは、納得のいくものではないのである。

ハイデガーの強引な歴史哲学からは距離を置くべきだとしても、ハイデガーが記述したような仕方で神殿に着目することをやめる必要はない。 そうではなくて、［歴史哲学からは距離を置くことで、］眼差しはむしろ自由に開かれるという可能性を持つ。そして、［眼差しが自由になったあかつきには、］記述的に明証的な事柄（das deskriptiv Evidente）を、ハイデガーが考えを重ねた、いうなれば現象学的実体（die phänomenologische Substanz）を我々は見るのであり、このことによってまた同時に神殿という建築作品を我々は見るのだ。［記述的に］明証的であるのは、建築作品の中には［たしかに］包み込むことができる作品があるということであり、ハイデガーが念頭に置く建築作品は、［まさに］包み込むのだ。 つまり、それは眼差しから逃れるものを匿う（bergen）。すなわち、そのように眼差しから逃れるがゆえに、ただ包み込み匿うという建物の性格によってのみ、現に存在する（da sein）もの、そのようなものを建築作品は匿う。包み込むもの自身が、自らの周囲という空開所（das Offene）へと放射し（ausstrahlen）、自らの開け（die Offenheit）を言わば強化するという仕方で。 次に明証的であるのは、建築作品の周囲をなすすべてのものに、建築作品によって何かが生じるということだ。 これは、建築作品を起点にして見るならば、ハイデガーが言うように「一切のものが別様にわれわれに向かってくる」[18]ということである。［しかし、次の点では］ハイデガーのように言う必要はない。すなわち、建築作品–これは芸術作品に他ならないが–こうした建築作品の周囲をなすすべてのものが「際立った形態へと」はじめて達し、「こうして際立った形態へと達することで」［建築作品の周囲をなすすべてのものが、］それ自身「として」はじめて「出現」するのだということ、このようなことを言う必要はない[19]。これは誇張しすぎというものである。海（うみ）と陸（おか）、草花と生きものは、建築作品に拠らずとも際立った形態をとることができる。どんな場合でも、海（うみ）と陸（おか）、草花と生きものは建築作品の周囲にあるときにのみ、それであるところのものとして知られているというわけではない。とはいえ、建築作品によって、海（うみ）と陸（おか）、草花と生きものは［建築作品がない場合とは］異なった仕

[18] Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, GA 5, 29.
[19] Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, GA 5, 28.

方で現れる（sich zeigen）。それはひとえに、それらが建築作品の周囲に属しており、この建築作品が、たとえばハイデガーの神殿が岩盤に聳え立つように、それ自身の仕方で自己を示すからなのである。

以上から次のことを容易に見て取ることができる。すなわち、開け（die Offenheit）と包み込まれていること（die Umschlossenheit）との間にある緊張と、自らの周囲への建築作品の放射、この二つの事態によって、建築作品の空間性が呼び掛けられているということだ。建物とは、何かを受け入れ、包み込むことのできるものであるが、こうした建物は、多少とも限られ閉ざされた空間だ。それゆえ建物とは、そのように限られ閉ざされた空間として建てられることで、程度の差はあれ、空間が或る刻印を帯びて現実化することなのだ。 このような意味での建物によってこそ、多少とも明確な刻印を帯びて、内と外が区別される。だからこそ、内と外との区別が、〈開けていること〉と〈包み込まれていること〉との緊張となることもまたあるのだ。［このことが意味しているのは］建物があるということによってこそ、建物の周囲、すなわち空間もまたはじめてある［ということだ］。空間とは、建物という［或る刻印を帯びた］空間を通じて規定されるのであり、その結果、空間に現れるものは全て［ひとしなみに］、建物の空間規定にしたがって現れることになるからである。

以上が記述的に明証的な二つの事柄であるが、ここにもう一つの事柄が付け加わる。すなわち、ハイデガーの神殿がそうだったように、建物が何かを含み込むものの、直接的な建物への到達接近に対しては閉ざされているということ、このことだけを建物が包みこむということは意味しているのではないということだ。建物というのは、ほとんどの場合、そこへ人が立ち入るということに対しても開かれている。ゆえに、建物は、程度の差はあれ、その建物が許容する範囲で、その内に佇み過ごすことのできる空間を与える。このようにして建造物が開示するのは、実際、歴史的世界では決してない。 これは、既に述べたように、誇張のしすぎというものだ。その理由は一つには、歴史的世界とは、複数の世界であり、ハイデガーが考えるよりはるかに複雑で、諸世界間の境界は、彼が考えるより曖昧だということである。また他方では、建物が或る「一つの 」世界に空間を与えるというのは全く不可能であり、建物はむしろ、多かれ少なかれ極めて限定された生の特有な可能性に空間を与えるからだ。 このことは、全くもって異なった仕方で実現されることが可能だ。だから、かなり合目的的であったり、それほど合目的的ではないということもあり得る。だが、空間の多様な与え方が、合目的性に叶った規定に同化してしまうことがないということもありうる。いかにして建造物は、合目的性と非合目的性の彼岸で空間を与えるのか。この問いは、建物が持ち得る芸術性を解明するための鍵となることだろう。「整え」「集約する」建物、こうした建物が中にはあるということ、このことはその通りかもしれない。とは言え、〈整えられ

たもの〉と〈集約されたもの〉がただちに–「支配する広がり」として民族史的に理解された世界である–「あの軌道連関の統一」となる必要がないのはもちろんのことである。〈整えること〉と〈集約すること〉は神殿などの宗教的建築物のために特別に取っておかれる必要はない。〈整えること〉と〈集約すること〉は、全くもって日常的でありながら、それでも平凡ではないということがあり得るのだ。

三.

このことは、二つの事例にそくして明確になるだろう。第一の事例は、ハイデガーの事例にも、とりわけうまく接続するものだ。なぜなら、この建築はギリシアの、あるいはまたローマの神殿建築を［いわば］引用しているからだ。個別事例に基づくことのないハイデガーの神殿は、場合によっては彼の想像の産物に過ぎぬということもありうる。こうしたハイデガーの神殿とは異なり、［これから見る］第一の事例は［実際に］建てられており、現場で体験できるのが強みである。それは「シラーの丘」と呼ばれるネッカー川を見下ろす丘の上だ。「チッパーフィールド・アーキテクツ」［という建築事務所］のアレクサンダー・シュヴァルツがデザインしたこの建物は–マールバッハのドイツ文学資料館の一部をなす–現代文学館（das Literaturmuseum der Moderne）だ。まず、遠くからこの建物を眺めると、柱が間隔を空けて立っているのが見える。古代様式が採用されているが、古典の模倣という趣は少しもない。 模倣ではなくむしろ、柱のかたちは［古典様式とは異なり］細く角張ったものに［いわば］翻訳されているし、さらには建築用コンクリートに翻訳されおり、こうした柱のかたちは、パターン模様のように、建物の台座でも繰り返されている。柱と柱のすきまは、コンクリート壁でふさがれているところもあるが、背の高い細窓があるところでは開かれている。同じく背の高い木製ドアがあるところでは、開閉可能だ。この土台の上に聳える神殿様の建築が、博物館の玄関ホールだ。玄関ホールに足を踏み入れると、この建築作品の周囲に同時に居ることになる。なぜなら、建物の外部である周囲が、巨大な窓越しに建物の内部から見えるようになっているからだ。けれども、玄関ホールから階下へと通じる階段を降りると、外は見えなくなり、最終的には日の光さえもなくなる。その先にある展示室では、展示物を保護するために照明はかすかにしか使われておらず、 展示室の壁は暗色の木材パネルで覆われている。かすかな光のもとで目を慣らす必要があるが、それだけいっそう注意深く目を凝らさねばならない。［よく目を凝らすと］そこにある（da sein）のは、我々が佇む空間だ。 この空間は、殊に、この空間に課せられた制限のもとで体験される。室温17℃以下、窓はなく、薄明のもと見えるか見えないかというほどである。けれども、このよ

うに制限されているからこそ、事柄のそばに、展示物のそばに–展示室が展示物を匿うがままに、そのように匿うことにおいて展示物に出会わせるがままに–我々は居合わせることができる。

現代文学館は、［ハイデガーの神殿のように］歴史的な命運を整え集約するということはないし、ましてや近代ドイツ文学および近代ドイツ文学史の命運–この歴史的命運は種々の書類や書籍、原稿に堆積しているのだが–を整え集約するというようなことはない。この建築は、アレクサンダー・シュヴァルツが言うように「二〇世紀について思いを巡らしてなどいない」のだ。「この建築は［他の］何も象徴しない。この建築は、むしろそれがあるところのもの［だけ］を意味している」[20]。この建築は、或る場面を演出するということは決してなく、むしろ建物の中で見て取られることを、たんに見えるがままにしているというにすぎない。だが単に見えるがままにしているというだけではなく、建物へとのびる道を、現代文学館は整え、集約してはいる。「シラーの丘」にある他の建物を通り過ぎつつ目を転じれば、牧歌的なとのみは決して形容できないネッカー谷が広がり、道は建物の外から内に通じる。階下の展示室へと導くこの道は、ここからまた［大きな］窓が穿たれた部屋へと至る。この窓部屋と展示室は一続きになっており、展示品に傾注していた視線はここで暫しの休息を得る。この建物は、建てられることで［建物それ自身としての］空間をなす。この建てられた［建物それ自身としての］空間は、そこに建物が建てられた［建物の周囲の］空間を規定する。このような建物は**佇み**（*Aufenthalt*）の可能性なのだ。この佇みの可能性は多様に分節化されるが、この分節化において整え集約される。なるほど、こうした佇みの可能性は、文学館という建物の特徴により、予めお膳立てされているのではあるが、しかしだからといって、佇みの可能性が、文学館によりあらゆる点で確定されているというわけでは決してない。［そうではなく、］現代文学館という建物は、そのつど特有な、個々別々の可能性へと開かれた自由空間をあけわたす。こうした［そのつど特有な、個々別々の］可能性とは、建物の内やその周囲に佇む可能性であり、この［佇みの］可能性は、現代文学館という建物を核として集約されている以上、この現代文学館という建物に属する可能性なのだ。デイヴィッド・チッパーフィールドは、彼の建築方針を次のように要約している。「私たちの建物は、設計図には入らない空間を、どのようにしてその建物が持つ量感（Volumen）に取り入れることができるかということを探求している。中庭やテラス、柱廊といった空間を用いるのはこの為だ。こうした空間は、内と外を相互に結びつけることができ、このことが建

[20] Alexander Schwarz, Bausteine erzählen. Ideen zur Architektur des Literaturmuseums der Moderne in Marbach am Neckar, in: Marbach. Schillerhöhe. Hundert Jahre Architektur für Literatur, Marbacher Magazin 103, Marbach am Neckar 2003, 56-75.

物を拡張する」。そうすると、外部空間が「言わば、空間処理の新たな要素として、内部空間につけ加わるのだ」[21]。

次に挙げる建物の場合、現代文学館と似かよってはいるが、事態はやはり異なっている。その建物は、明確で、とても実用的な目的を持つ建物、つまり、会議やセミナー、ミーティングを行うための場所である。この建物は、ヴァイル・アム・ライン（Weil am Rein）にある家具会社ヴィトラ（*Vitra*）の敷地［＝ヴィトラ・キャンパス］の中にある。草原に立つこの建物は、桜の老木に囲まれている。日本を飛び出した安藤忠雄がはじめて手がけた建築だ。手前にある道をつたって–工具を巨大化した彫刻（クレス・オルデンバーグ／クージェ・ファン・ブリュッヘン作）のそばを行き–この建物に近づいても、はじめはほとんど何も目に留まらないだろう。草原の向こうに平べったく伸びているので、桜の後ろにこの建物は姿を隠しているかのようだ。建物へと向かう道は狭く、複数で行く場合には、一列にならなければならない。これほど狭いのには理由があるのだ。この道を行くと、コンクリート壁の片隅に辿りつくが、この片隅に到達するならば、そこからはじめて、コンクリート壁が仕切りとなって、建物の入り口側を庭の塀のように囲んでいるのが見えてくる。鋭角に曲がる道にしたがって進んだならば、そこには壁沿いに石床の狭い道があり、これが同じく狭い玄関扉に通じている。［玄関扉から入ると、］小さなエントランスホールに到着する。このエントランスホールから、複数の会議室が枝分かれしている。 エントランス・ホールに立つとはじめて、この建物が地中に突っ込んでおり、建物の道路側に面して、コンクリート壁が囲繞する中庭が地表深くに普請されているのがわかる。エントランスホールからロトンダ［＝丸天井の円形広間］で階下へ向かい、カフェテリアを経てこの中庭へと辿り着くと、中庭を取り囲むコンクリート壁の間から、真っ青な空と桜の木の冠が飛び込んでくる。

安藤によるこの会議施設はあまり大きなものではないが、にもかかわらず空間が広々と感じられる。これは空間の多様さと、空間の脱中心的で分散的な配置によるものだ。自分が佇んでいる空間を、建物全体との関係で位置づけることの難しさ、この難しさが空間の脱中心的で分散的な配置［の意味］をわけても物語るものだ。 建物の中にいると、建物の水平断面は複雑極まりないものに思えてくる。実際、この建物の水平断面は、建築図面や航空写真によってはじめて、はっきりと把握することができる。 しかし、にもかかわらず、この建物の体験は複雑なものではない。事実、この体験が混乱した印象を与えることはない。これは確かに一面では、その空間が、空間断面の多種多様さにもかかわらず、統一的に形態化されているということによるものだ。建物の内外を等しく印づけるのは、安藤の建築に特徴的

[21] David Chipperfield, Theoretical Practice, zitiert nach Alexander Schwarz, Ideen zur Architektur des Literaturmuseums der Moderne, 59.

な、大理石のように精巧に磨き上げられた打ちっ放しコンクリートである。床は木製で、会議室の壁も部分的に木製パネルで覆われている。しかし、こうした［具体的な］形態が持つ統一性にも増して重要なのが、空間の脱中心的で分散的な配置である。ただ空間の中にいるのだという印象に導くのは、［形態が持つ統一性ではなく、］まさにこの脱中心的で分散的な配置なのだ。部分へと分けられてはいても［元来］統一的なものとして構想されている、そのような建築空間がなす構成体として、この建物は現れる（erscheinen）わけではない。そうではなくて、もろもろの空間の相互的な〈移行転調（Übergang）〉と、この移行転調により可能になる［空間の］〈透過（Durchgänge）〉と〈透視（Durchblicke）〉において、この建物は空間の〈偏在（*all over*）〉として現れる（erscheinen）のだ。だからこそ、安藤の建物の中に佇むことは、とりわけ明白かつ端的な仕方で空間的なのだ。 したがって、この建物の内に佇んでいると、常に新しく生み出される状況に我々は取り込まれてしまう。だが、同時に我々は、佇みの可能性が変動可能であるがゆえに、自由に開かれている。安藤の建築は、空間の全可能性で［さえ］ありうる、充溢した空間的可能性を具える。というのも、この空間的可能性は、［部分から］構成されるのではないし、そのようにして過剰につくりあげられてはいないからだ。こうした〔空間可能性の〕併存（Nebeneinander）に、安藤自身、伝統的日本建築の本質を見て取っていた。日本建築は部分から出発するのであって、論理的に組み立てられた構成の原理、すなわち全体を統合するものから出発するのではない[22]。これと同じ姿勢であり方法を、安藤はヴェネツィアの建築家カルロ・スカルパの作品に認める。カルロ・スカルパの作品は、「マスタープラン［＝全体計画］」から決定されているわけではないため、部分が全体から枝分かれして成立するというわけではない。むしろ、彼の作品においては、部分から「形」が与えられ、それらの部分、要素が完全に自立しながらも、破綻する一歩手前で踏みとどまり、不思議と全体で調和している[23]。この描写は、ヴィトラ・キャンパスにある［安藤の］会議施設にもすっかり当てはまる。茶庭のような草地を越え続く道、この道に導かれて建物の中に入ると–長く、会話を阻むほど細い道がそうさせるのであるが–ふと落ち着いた気分になる。このように落ち着いたとき、様々な建築空間において、ただひたすら空間にあるということが叶うのだ。

---

[22] Tadao Ando, Conversations with Students, translated and edited by Matthew Hunter, New York 2012, 20: „Drawing from a tradition of craftsmanship and harmony with nature, Japanese architecture originates from the part. In contrast, Western architecture reflects the philosophy of a logically assembled composition or totality.” 「日本の建築が伝統に支えられた技巧や感性を頼りに部分から出発するのに対して、西洋建築は論理的に組み立てられた構成の原理、すなわち全体を統合するものがあって部分が展開していく。」（安藤忠雄『建築を語る』東京大学出版会、1999 年、11 ページ）

[23] Ando, Conversations with Students, 69: „From the parts come form, and while these parts or elements are completely self-sustaining and remain on the verge of separation, they mysteriously maintain balance as a whole.” 「〔…〕部分から「形」が与えられ、それらの部分、要素が完全に自立しながらも、破綻する一歩手前で踏みとどまり、不思議と全体で調和しているというものです。」（同上、227 ページ）

四.

さて、ここで再び建築作品の芸術性を問うことにしよう。或る建築作品を芸術作品にするのは、歴史的な意味を樹立することでも、建築作品の合目的性でもないのならば、一体何が、或る建築作品を芸術作品にするのだろうか。安藤の建築は［会議・セミナー・ミーティングなどを行う］仕事場であり、歴史的な含蓄という嫌疑からはそもそも自由である。また現代文学館はといえば、その「控えめな表現（understatement）」が、いかなる歴史的な主張も許さない。というのも、［両建築にとり］大事なのは、展示品を収蔵することに他ならず、ふさわしい仕方で展示品に触れ合うことを可能にするということだからである。これを超えたこと、すなわち、展示品をどのように理解することができるかについては、建築が決めることではないのだ。歴史的意味のこうした拒絶とは対照的に、安藤の建築と文学館は、合目的的（zweckmäßig）ではある。しかもあまりに甚だしくそうなので、その合目的性がすぐわかるほどだ。しかしながら、両建築を卓越した建築にしているのは、合目的性以上に、その透明性である。この透明性において［こそ］両建築は、両建築が存在するところの空間をまさに存在するからである。あらゆる建築にあてはまることが、安藤の建築と文学館には大変顕著にあてはまる。すなわち、一般には関心を惹くことのない空間そのもの、この空間そのものを、建てることで形態化するということ、このことが両建築には顕著にあてはまるということだ。［したがって、］安藤の建築と文学館は特別な建物なのである、両建築は特別な仕方で建築で在るがゆえに。両建築は、そこにおいて、そしてそこへと建築が建つ、その空間そのものを経験可能とする点で、特別な仕方で建築で在る[24]。［すなわち、］安藤の建築と文学館は、建物の本質をなす、あの特有な二重性における空間の経験を開示するのだ。この二重性における空間の経験とは、大地に見出される場所と、建築に創造される場所が、お互いに規定し合いながら、お互いの内にあるというようにして、場所が場所に即しているということを意味する。この場所が場所に即している事態とは、ひとつには佇むために建てられた、自由に開けた空間である。この自由に開けた空間は、都市や風景が持つ自由に開かれた空間を自らのために必要とし、好機に恵まれた場合には、都市や風景が持つこの自由に開かれた空間に真価を発揮させ、建築作品をもたらす。この場所が場所に即している事態とは、またひとつには、限定された広がりである。この広がりは、都市や風土、大地や天空の水平的垂直的広がりへと打ち建てられ、このようにしてこの広がりを測ることを可能にするのだ。このようなものとして芸術作品である建物は、たんに建物である。それ以外でもそれ以上でもない。芸術かくあるべしという要求を満たすために、彫刻的絵画的特質を披露せねばならぬといったことはない。このようなことなしで済むような建物、そうした建

[24] Dazu ausführlicher: Günter Figal, Unscheinbarkeit. Der Raum der Phänomenologie, Tübingen 2015, 209-238.

物は、芸術作品ではそもそも在り得ないという定めを持つ。こうした建物は［ただ］在るのだ、そのような定めをもつことなく。

五.

このことは次のようにして芸術一般に転用できないだろうか。即ち、或る作品が、作品であるかどうか、つまり何か他のものに見せかけていないかどうかということに従って、さらに或る作品が、先に記述された建築作品のように、或る佇み（Aufenthalt）を可能にするかどうかということにしたがって、芸術作品の芸術性を判定するということである。こうした佇みはたんに佇みであり、そうした佇みは、そのようなものとして特定の意図や関心によって規定されるのではく、むしろ本質的に、自由な沈思黙考の可能性によって規定される。例えばある絵画がこのような意味で絵画であるのは、その絵画が「模写する」のかそうでないのかということとは些かの関わりもない。模写的な絵画も非模写的な絵画も芸術作品であり得るし、あるいはまた、芸術性を持たない拙劣な絵でありうる。それを目の前にして、上述の建物におけるような佇みが許される、そうした絵画があるとして、このような絵画が芸術作品であるのは、次の点に存するということを、多くのことが示している。即ち、その絵画それ自身が、その絵画それ自身として、そうした佇みを可能にするということである。

もしそうであるならば、ある絵の芸術性は、その空間性を考慮せずには、適切に記述され得ない。芸術作品たる絵画は、延長によってのみ空間的特徴を持つのではないし、絵画が空間の奥行きを、どのようなものであれ描写するということによって空間的特徴を持つというのではない。むしろ絵画は、建築と同じく、本質的に次の点で空間的なのだ。すなわち、絵画が出現し現にある（da sein）ためには、絵画は隔たりを保ち、一定の距離を要求するということ、この点で絵画は空間的なのだ。あるいはまた、絵画は隔たりと近さとの戯れにおいてはじめて姿を現すということ、この点でも絵画は空間的である。このようにして、絵画は見えるようになることにおいて出現することで−この出現は沈思黙考しつつ見ることにより経験され確かめられるのだが−まったくたんに絵画である。これは建物が、人が自由にそこで佇むということにおいて、ただ建物であるというのと同じである。同様のことは音楽にとっても示される。音楽というのは鳴り響くために空間を必要とするというだけでなく、それが鳴り響くということにおいて空間的だ。そしてまた詩のテクストも同様である。詩のテクストというのは、安藤の会議施設のように、全体を理解するためには、ある全体として受け止めねばならない。［その為には］全体は、部分部分が多様な仕方で呼応するということにおいて成立している［ということを理解する必要がある］。空間的であるのは、テクストも

また同じであるが、詩のテキストは、次の点で格別にそうである。即ち、詩のテクストのあらゆる部分部分は、**お互いがお互いに対して**（*nebeneinander*）そこに（da）あり、我々は読みながら、建築物をたずね歩くときのように、この相互性の中で動いているということである。そしてこの際、それが共属性によって規定された或る相互性であるということを、或る全体に他ならぬということを、我々は知っている。

絵画の空間的な経験においては、絵画はただ絵画として受けとめられる。つまり絵画は、見えることとして受け止められる。見えることとは、見ることへと現象するということであるが、これは、聞こえてくる音楽を、その聞こえてくることにおいてまさに受け止めることができるということと同じことである。或るテクストを、構成原理からは導出不可能な部分部分［の結びつき］の中で、全体として理解することにより、このテクストをただテクストとして人は受け取るのである。絵画や楽曲やテキストに、それらが何を「描写している」か、あるいは意味しているかということへと問い尋ねるのではなく、［つまり、］それらが何を表現しているかということへと問い尋ねるのではなく、絵画や楽曲やテキストをそれ自体として人は受け取るのだ。このような仕方で、すなわちその原初的な現れ（originäres Sichzeigen）において、絵画や楽曲やテキストをいつも受け止めるべきである。そうしてこそ、絵画が［単に観賞するというのではなく、］見ることに耐えるかどうか、楽曲が聞くことに耐えるかどうか、テクストが読むことに耐えるかどうかということが明らかになるのである。このことが意味しているのは、絵画や楽曲やテクストの原初的な現れが十分に強烈であるかどうかということが明らかになるということである。原初的な現れの稠密さ（Solidität）に欠ける絵画や楽曲やテクストだけが、何か他のものを必要とするのだ。ここから芸術的な資格を獲得するのだという口実で。例えこの別のものが、絵画・楽曲・テクストの意味や表現の特色であろうと構いはしないのである。そのような類の作品は、決してほんとうの芸術作品ではなく、ただそう言い張るだけである。

以上の考察が明白な理解へと導くものだとすれば、芸術の芸術性が、とりわけ建築から問われるということが可能となるだろう。この問いは、事象に即した問いとなろうし、事柄の解明を見込んで問われることとなろう。というのも、この問いはそもそもはじめから「模写する」芸術として理解することができない、そうした芸術作品［＝建築］に導かれていたからだ。［だが、この問いが意味を持つのは、］ギリシアの神殿についてハイデガーが考え抜いたことが、事柄の解明に資する限りにおいてである。なぜなら、芸術作品が現れる（Sichzeigen）事態から芸術を理解するという道行き、この道行きを歩む上で、ハイデガーの考察は重要な一歩だからである。だが、歴史的意味の樹立を芸術に担わせ、言葉がよって来るところ（Sprachlichkeit）に芸術を縛り付けることで、ハイデガーはこの道行きから離

れる。詩作だけが、真なる、ということは根源的な芸術作品であり得るのだと褒め称えるために。これは明白な理解へ導くものではない。ハイデガーが芸術について考え抜いたことを真剣に受けとめるということ、このことが意味しているのは、芸術に関する彼の考察に追従しないということだ。建築が芸術一般を理解する鍵となりうるという洞察が現実のものとなるのは、むしろ別の仕方によってだ。すなわち、芸術の空間性について考え抜くこと、従って空間について考え抜くことによってなのだ。