

ハイデガーの芸術論における裂け目 (Riß) の概念について —— 伝統的形而上学との比較の観点から ——

阿達佳子

はじめに

芸術の本質とはいかなるものであるのだろうか。マルティン・ハイデガーは、1935年の芸術作品論『芸術作品の根源』(以下『根源』と略記)にて、芸術の本質を詩作(Dichtung)であると明言している⁽¹⁾。そこでは、かたちをもつ造形芸術は、「言葉によってすでに開かれたところに生起する」⁽²⁾とされ、絵画や建築の例がとりあげられているものの、その造形性よりも言語性に重心があるようにみえる⁽³⁾。それゆえ、従来のハイデガー研究においては、詩作が中心的なテーマであり、かたちの問題が主題となることは少なく、またハイデガー芸術論においてかたちを理解するための鍵となる「裂け目(Riß)」という概念も明確に規定されてこなかった⁽⁴⁾。本論文では、ハイデガーの芸術論におけるかたちの問題を主題とし、その中でも「裂け目」の概念が芸術作品と制作の理解において重要であることを明らかにすることを目的とする。そのためにはまず、〈形相 - 質料〉という伝統的形而上学の存在構造が、『根源』において〈裂け目(Riß) - 大地(Erde)〉という独自の概念構造によって批判的に受容されているということを指摘し、次に裂け目という語がいかなる背景のもとにあらわれたのかを存在の真理、そしてピュシスの観点から考察していきたい。

ここでひとつ確認しておきたいのは、『根源』のテキスト編纂史である。『根源』は幾度にもわたる編纂が行われたテキストであり⁽⁵⁾、本論文で取り上げる裂け目という概念は、「最初の仕上げ」と題される講演原稿の初稿にはまだ登場していない。裂け目は、1935年以降のテキスト編纂の過程で使用されるようになった概念であると考えられるため、本論文では、『根源』を中心として、1930年代のテキスト、そして1950年から1960年代のテキストを参照しながら解釈を行ってみたい。

1. 伝統的形而上学の批判的受容

—— 〈形相 - 質料〉から 〈裂け目 - 大地〉へ ——

本章ではまず、伝統的形而上学の批判的受容についてみていく。主なテキストは、1927年夏学期講義『現象学の根本諸問題』、校閲後の『根源』における「物と作品」である。これらのテキストでのハイデガーの基本的な態度として挙げられるのは、プラトン、アリストテレス以降の〈形相 - 質料〉という存在論の構造に対して批判的な解釈を行っているという点である。その批判の中心は、第一に、形相を眼前的な (vorhanden) ものとして捉え、存在論の基盤とした点、第二に形相の規定性が有用性と関係しているという点にある。以下にハイデガーの解釈をみていこう。

古代から中世に至る存在論で最も重きが置かれたのは、ある存在者が「何であるのか」ということであり、その「何であるか」を規定するのが形相であった。形相とは、「存在者一般」の見える相としての見相 (Aussehen) であり、ものの外見や輪郭、質料の配置や選択を含め、あらゆるものをあらかじめ規定している。それゆえ、存在者の「かたち (Gestalt)」も、外見や輪郭に導かれるという仕方、先行的に形相に規定されていることになる。一方、質料は物の製作の際に「～に適している」という、何らかの適性をもつとされる。古代ギリシアにおいて、製作することは、存在しているものの見相を、取り出して立てること (Ent-stellung) であるとされる。このとき取り出される形相は単に範型 (Vorbild) として示されるだけであるため、その範型を個物として現前させるための質料が必要とされるのである⁽⁶⁾。製作において質料は、見える相としての見相を呈するものとして、現前することのうちにもたらされる可能性をもつのであり、形相が質料のうちに置かれることではじめてかたちが成立する。

ハイデガーがこのように指摘するのは、形相が質料を規定するその規定性の強さと、質料に対して形相が優位性をもつこと、そして、形相があらゆる現前の範型として置かれていたことを明示するためのものであった。さらに、形相が第一の地位に置かれることで、人間はそれを眺めることへと導かれてしまう。このような意味で形相を中心とする存在構造は、眼前的なもの (Vorhandenes) を起点として構築される存在論であると解釈されているのである。

〈形相-質料〉という概念構造に対する第二の批判点は、それが有用性 (Dienlichkeit) に結びついているという点である。形相はその規定性の強さゆえに、質料を配置し、質料の特性と選択を指定する。通常このような指示のもとに製作されるものは「道具」である。道具は「～のために」という何らかの目的をもって製作されており、また、その製作の際には、道具の使用に「適した」素材や形態が選択されている。このようにして〈形相-質料〉という概念構造は、道具の本質である有用性へと結びつけられるのである。そしてこのような道具の製作は、芸術作品の制作とは区別されることになる。

それでは、道具の製作とは区別される芸術作品の制作はどのように論じられているのだろうか。まず、既述の伝統的形而上学の批判から明確なのは、芸術作品は「～のために」制作されるものではないということである。ハイデガーにとって、芸術作品における素材は、道具のように有用性の内に埋没することなく、素材それ自体がそれに固有なあり方のまま、現れてくるというところにその特徴をもっている。有用性という観点から考えた場合、道具は第一に使い勝手がよい、意のままになるということが重要であり、各々の道具の用途に応じて、素材が選ばれ、形も変わる。そして、その素材の性質やあり方が目立たなければ目立たないほど手になじみ、使い勝手がよいとされるのである。このとき、道具の素材的なものは、有用性や目的のうちに解消され、消滅している。しかし芸術作品の場合、岩や金属、色彩や音などの素材的なものは、消費されることなく作品の世界の開示性によってそのもののもつ固有な姿で現れてくることがその特徴をなしている。道具の素材的なものとは区別されたものとして、芸術作品に関わる素材的なものは『根源』では「大地」と呼ばれる。

しかしながら、大地という概念は、単なる素材的なものという意味でのみ用いられている概念ではない。大地は、自ずから立ち現れ、立ち現れたものを元の場所に戻すという動性をその内にもっているとされている。大地の動性は、固有発生的に生じたり消滅したりしているものであり、大地それ自体は、人間に対してすべてを明らかにすることがない自己閉鎖的なものである。これは、人間の意図によっては汲み尽くしえない何ものかを意味していると考えられるだろう。

一方で、作品が作品であるためには、自らを閉ざす大地だけではなく、世界の開示

性が必要とされる。世界の開示性とは、芸術作品をめぐって新たな軌道や秩序、意味連関が開いていることであり、それによって人間を含むあらゆるものが自らの本質を發揮して立ち現れる (wesen) ⁽⁷⁾ ことができるようにする、そのような動性を指している。自己閉鎖する大地と自己開示する世界という、相反する動性の間のせめぎ合い (Streit) は、芸術作品が存在することによって生じる存在の真理の作品活動性なのである。

以上のような、世界と大地のせめぎ合いによって生じるものが裂け目 (Riß) である。「Riß」という語は辞書的な意味においては、亀裂や隔たりを意味する語であるが、『根源』では「Umriß」や「Grundriß」などの接頭辞をつけたかたちで展開されていく。

「〔世界と大地の〕せめぎ合いとして真理は、生み出されるべき存在者のうちへと、自らを整え入れる。その結果、そのせめぎ合いがこの存在者のうちで開かれることになり、この存在者それ自身が、裂け目のうちへともたらされることになる。この裂け目は、開示的裂け目 (Aufriß) と基底裂け目 (Grundriß)、いたるところを統べる裂け目 (Durchriß) と輪郭の裂け目 (Umriß) のまとまりある継ぎ合わせである。」⁽⁸⁾

開示的裂け目と訳した「Aufriß」は、一般的には立面図や概要、あらましという意味をもち、基底裂け目と訳した「Grundriß」は平面図、アウトラインなどの意味をもっている。さまざまな接頭辞と共に述べられる Riß に共通するのは、何か或るものの概要的な輪郭、見取り図といった意味である。それゆえ、これらの Riß という語から読み取れるのは、まだかたち (Gestalt) には至っていない、可能性としてのかたちであると考えられる。生み出されるべき存在者は、不完全な輪郭線の集まりとして、裂け目のうちへともたらされ、それが大地のうちへと戻し置かれたとき、はじめてかたちは現前することができるのである。

また、1960年の『言葉への道』においては、裂け目という語の由来が論じられているのを見ることが出来る。裂け目を意味する「Riß」とは、「ひっかき傷をつけること」、「ritzen」に由来する語であり、同時に、今日ではほとんど残っていないとされ

る方言の「umreißen」、「aufreißen」という語と同義とされる。「umreißen」や「aufreißen」は、「畑に畝を作る」、「畑に溝をつける」、「～にしわを寄せる」を意味する「Furchen ziehen」に換言できると述べられる⁽⁹⁾。「畑に畝を作る」、「畑に溝をつける」というような方言からして、Rißの由来となっているのは、畑を開拓することや畑が種子や植物の成長を匿うという意味である。畑に畝や溝を作る場合、鋤は少しずつずれながら土を掻き、掻いた土を盛り上げていく。そのような場に種子が撒かれ、作物が生育していくのである。これらの語の解釈を踏まえるならば「Riß」という語には、引っ掻かれた痕跡の集積によって、何かが生じたり、何かが展開していく、という意味が含まれていると考えられるだろう。

ここまでの議論を振り返ってみよう。形相が規定性をもつ完全な輪郭線であるのに対し、裂け目は生み出されるべきものの概要的な見取り図、不完全な輪郭線であるとされた。また、質料は形相によって規定されることによって適切な仕方で扱われ、消滅するのに対し、大地は素材そのもののもつ固有性を提示するとされた。伝統的形而上学においてかたちは〈形相 - 質料〉という眼前的存在性や有用性を基盤とした存在構造によって捉えられていたのに対し、ハイデガーの芸術論においては、それが〈裂け目 - 大地〉という存在構造によって捉えられていると考えることができるだろう。これは、伝統的形而上学の存在概念からの差別化であり、また伝統的形而上学の概念を批判的に受容したものであるとも考えられるのである。

2. 存在の真理とピュシスに関する考察

それでは、裂け目という概念は、いかなる背景のもとにあらわれたのだろうか。本論文では、この問いを存在の真理とピュシスの観点から考察していきたい。「真理 (Wahrheit)」の問題は、1927年の『存在と時間』以来、論じられてきたテーマである。『存在と時間』で論じられる真理は、存在者の隠れなさ (Unverborgenheit) として、現存在の能動性によって奪い取られるものであるとされた。これは、古代ギリシアの ἀλήθεια を、ハイデガーなりに引き受けたものであったと考えられる。しかし、『存在

と時間』の中断以降、現存在による隠れなさの奪取という論じ方は影を潜め、その代わりに、存在者の側から論じる仕方が試みられるようになる。そのような態度は、『根源』での芸術の定義、「真理が自らを - 作品の - うちへと - 据えること (Sich - ins - Werk - Setzen der Wahrheit)」でも同様であると考えられるだろう。この定義の主語は、「真理」であり、『根源』において述べられる真理とは、作品において生じている、自らを開く世界と自らを閉ざす大地のせめぎ合いであるとされる。世界と大地のせめぎ合いという作品の作品活動性によって、隠されていたものは、隠れなさのうちへと現れ出ることになる。それを可能にしているのは、人間による働きかけというよりもむしろ、真理の動性のほうである。このような存在の真理の動性は、『根源』においては世界と大地のせめぎ合いとして論じられ、このせめぎ合いによって生じるものが裂け目であるとされた。このとき作品を創作する者としての人間は、いわば通路のようなものであり、存在の真理によって生じた裂け目を受け取るにすぎない。『存在と時間』以降、現存在の能動性が排除されたことと同様に、ここでも作品に対する人間の主体的な働きかけは排除されている。裂け目は存在の真理の動性によって生じるものとされていることから、それは存在の真理ということが主題化されたのちに現れた概念であると考えられることができるだろう。

このような真理の動性に焦点を当てる考え方は、『根源』と同時代の1930年代の講義録等にみられるピュシス解釈に由来している⁽¹⁰⁾。以下に、存在の真理とピュシスの関係を見ていこう。一般的に、ピュシスとは、古代ギリシアで自然を表す語であり、現代においてわれわれが使用する「自然 / 自然物 (Natur)」という語の起源とされている。アリストテレスは、ピュシスを外在的な力によって生じる人工物と区別し、自己自身のうちに運動と静止の根源をもつもの、すなわち自己形成のできる存在者として規定した。ハイデガーはこのようなアリストテレスの論考を踏まえつつも、それをさらに遡り、ヘラクレイトスを解釈することによってピュシスと存在が同じものを指していたという主張を導き出す。

「自ずから発現するもの (das von sich Aufgehende) (薔薇の開花のように)、それ自身から開きつつ展開していくこと、そのような展開していくことにおいて現れるこ

とのうちへと歩み入り、そのうちで自らを保持し、とどまること、簡潔に言えば、
発現しつつ - とどまりつつ - 統べること (aufgehend-verweilendes Walten)」⁽¹¹⁾

ここで焦点が当てられているのは、自然の諸物というよりも、むしろその動性である。ピュシスの動性には、自ら発現し、展開し、現れ出るということ、すなわち「隠されたものから自らを連れ出す」という動性がある。そのようにしてはじめて、隠されたものは存立状態 (Stand) へともたらされることになる⁽¹²⁾。ピュシスのこのような動性は、自然における生成を指すにとどまるのではない。天や地、石や植物、動物や人間、そして人間と神々の作品としての人間の歴史もまた、そのような動性において立ち現れるとされる⁽¹³⁾。あらゆるものにピュシスの動性をみとめるというこのような考え方は、古代ギリシアにおける存在の理解に由来するものである。かつては動性をもつものとして、すなわちピュシスとして、経験されていた存在は、時間の経過とともに様々な概念的変遷を受けることで、自ずから立ち現れる動性という元々の意味を失うこととなった。このような概念的変容の発端には、プラトン以降のイデア解釈が関わっていると考えられている。眼前的な性格をもつものとしての見相という側面が強調されることで、存在は、イデアやエイドスに取って代わられることになったのである⁽¹⁴⁾。それゆえ、ハイデガーは変容を被る前のピュシスの意味にまで遡り、そこから得た思索を自らの存在論において展開させようとした。それが1930年代に存在の真理として彼の存在論の中心に据えられたと考えられるのである。

最後に創作する者とピュシスの関係について、アルブレヒト・デューラーの言葉を中心として考察していきたい。というのも、裂け目が大地のうちに戻し置かれること、すなわち芸術作品が存在するためには、作品を創作する者が必要とされるからである。まずは、『根源』において直接的に引用されているデューラーの言葉をみてみよう。

「実際に、芸術 (Kunst) は自然 (Natur) のうちに潜んでいる、自然からそれを引き裂きとる (reißen) ことのできる者が芸術を有している。」⁽¹⁵⁾

現代的な訳語を当てれば、「芸術は自然のうちに潜んでいる」と訳することができるが、

ここでは、「テクネーはピュシスのうちに潜んでいる」と解釈したい。解釈の鍵となるのは Kunst という語である。デューラーの時代における「Kunst」は、現代のわれわれが使う芸術という意味よりもむしろ、知や理論という意味で使用されていた。ハイデガーの思索において知は、しばしばギリシア的な意味での知、すなわちテクネーを指している。テクネーとは、いかなる手仕事の意味ももっておらず、存在者を隠れていること (Verborgenheit) から隠れなさへともたらす、こちらへともたらすこと (Her-vor-bringen) であるとされている。すでに見てきたように、ピュシスのうちには「隠されたものから自らを連れ出す」という動性をもつとされていた。ピュシスのうちで現前するあらゆるものは、自らを隠しつつ自己開示 (Sichöffnen) ⁽¹⁶⁾ するものとして、開かれた場に現れ出る、すなわち、〈こちらへともたらすこと〉において、ピュシスも ἀλήθεια のひとつのあり方とされているのである。このようなピュシスのうちでのあらゆる現前は、明け開きのうちへ輪郭 (Umriß) をもつものとして現れさせる力をもっている。ハイデガーが「たしかに、自然の内にはなんらかの裂け目が潜んでいる」⁽¹⁷⁾ というとき、そこではピュシスがあらゆるものを現前させる際の自己開示と形態化の力をみているのではないだろうか。そして、そのような力を引き裂き取り出すことによって、はじめて芸術作品のかたちは現前するに至るのである。

3. おわりに

本論考では、ハイデガーのかたちの問題、とりわけ裂け目 (Riß) という概念に焦点を当て、伝統的形而上学の批判という観点、そして存在の真理とピュシスの観点から、裂け目がいかなる概念であるのかを考察してきた。

ハイデガーの芸術論におけるかたちは、第一に、伝統的形而上学の〈形相 - 質料〉という概念構造を、存在の真理の動性によって生じる〈裂け目 - 大地〉という独自の概念へと批判的に受容したものであるということ、第二に、存在の真理はあらゆるものを現前させるピュシスの動性として考えられていることから、ハイデガーが芸術作品におけるかたちの現前をピュシスの自己開示と形態化の力から導き出していたとい

うことが以上の論述から明らかになった。

註

- (1) Vgl. Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1977, S. 63.
- (2) Ebd., S. 61.
- (3) 1924年～1925年冬学期講義『論理学』でフランツ・マルクの「森の鹿」を取り上げて以来、彼の講義録や著作、講演では様々な造形芸術について論じている箇所をみることができる。また、1950年代以降は、クレーの絵画に傾倒したと言われており、「時間と存在」の冒頭部分では『窓から聖女が』、『死と灰』を挙げ、短いながらも直接的な言及が行われている。
- (4) I. Thomsonによれば、裂け目とは、芸術家が芸術的創造に際して感受しなければならないところのものである (Iain Thomson, "Heidegger's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2019 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/heidegger-aesthetics/>)。そこでは、裂け目は芸術家の創造に関して「芸術的な創造において、芸術家は自己を提示するものに応答し、それを創造的に見極め、大地によって差し出される多様な諸可能性の中にあるひとつの新たな世界の輪郭を実現する手助けをする」と述べられる。ミケランジェロが例に出され、この像のかたちは、ダビデ像があらかじめ唯一の可能性として大理石のうちに潜んでいたのではなく、大理石のうちに流れる石理や亀裂の微細なネットワークを何週間もかけて慎重に研究することで、様々な可能性のなかから、そのひとつを確立するという仕方でダビデ像は現前するに至ったとされる。
- (5) 『根源』の第一稿とされているのは、1935年フライブルク芸術学協会で行われた講演、「芸術作品の根源について：最初の仕上げ」と呼ばれるものである。翌年にはチューリッヒにおいて、そしてフランクフルト・アム・マインにて3回の連続講演が行われている。1950年『杣径』(*Holzwege*)の出版に際しては、当初のテキストに後記が付されたものが収録されている。さらに、1960年には、補遺を加えてレクラム社版が単独本として公刊された。
- (6) Martin Heidegger, *Wegmarken*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1976, S. 290.
- (7) Wesen は本来、本質や性質を意味する名詞であるが、ハイデガーはこれを自動詞として用いている。本論文では、名詞の用法の「本質」という意味で「本質を發揮してたち現れる」と訳した。
- (8) Heidegger, 1977, S. 51.
- (9) Vgl. Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1985, S. 240.

- (10) 主なテキストとして、『形而上学入門』(1935)、「アリストテレス、自然学B、1、ピュシスの本質と概念について」(1939)などの文献でピュシスの解釈が行われている。
- (11) Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1983, S. 16.
- (12) Ebd., S. 17.
- (13) Vgl. ebd.
- (14) ハイデガーの解釈によれば、プラトン以降、存在を言い表すための言葉、すなわち自ずから立ち現れる動性をもつものとしてのピュシスとして経験されていたものは、アイデアやエイドスに取って代わられたとされる。アイデアとは、見えるものにおける見られたもの (das Gesichtete)、見相 (Anblick) であり、その相の「何であるか」を提供する (präsentieren, anwesen lassen)。そのような相は、自らを前に - 置く (vor-stellen) のであり、われわれから見れば、そのように立ち現れ現前しているものうわべを見ているにすぎない。やがてこのアイデアという概念は、その後の本質 (essentia) と実在 (existentia) という区別へと繋がっていく。その際、存在と類比的に考えられてしまった本質のほうは、存在者から切り離されることになる。それ以来、存在は理念 (Idee) であるという考え方が支配的となり、理念としての存在は「見ることの正当性」(GA40, 193) へと変化していく。そのとき存在と存在者は、模範 (Vorbild)、原像 (Urbild) と模像 (Nachbild)、写し (Abbild) の関係となったと考えられている。
- (15) Albrecht Dürer, *Schriftlicher Nachlaß (Band 3) Lehre von menschlicher Proportion : Entwürfe zur Vermessungsart der Exemplada u. zur Bewegungslehre ; der Aesthetische Exkurs ; der Unterweisung der Messung ; Befestigungslehre ; Verschiedenes*, Berlin, 1969.
- (16) Vgl. Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1981, S. 56.
- (17) Heidegger, 1977, S. 58.