

芸術と不死性

——アーレント政治哲学の一断面——

齋藤宜之

はじめに

アーレントは、彼女の最初の哲学的著作『人間の条件』(The Human Condition, 1958)のプロローグを、「一九五七年、人間が作った地球生まれのある物体が宇宙へと打ち上げられた」⁽¹⁾という一文で始める。「ある物体」とは、一九五七年十月四日ソ連によって打ち上げられた、人類初の人工衛星「スプートニク一号」のことである。

この人類史的事件を「人間が地球という牢獄から脱出する第一歩」と見なす浮足立った狂騒に対して、アーレントは、「常軌を逸している extraordinary」⁽²⁾という診断を下す。「地球は人間の条件の根本であり、地球の自然は、人間が勞せずして、また人工的装置に頼らなくとも動き回り呼吸することのできる住処を人類に与えるという点で、宇宙における唯一のものである」⁽³⁾。科学技術の進歩によってもたらされる人間の宇宙空間への進出、あるいはまた、「寿命を百歳以上に伸ばしたという願望」等は、「人間の条件から逃れたいという願い」に他ならないのである⁽⁴⁾。

たしかに、「人間の本性 human nature」から区別される限りでの「人間の条件 human condition」とは、人間という存在者一般が置かれている「境遇 condition」としての〈事実〉の総体とでも言うべきものなのだから⁽⁵⁾、それは、

人類の歴史的経過のなかでいかようにも変わり得るものであり、その変化を難ずることは意味をなさないようにも思われる。このことは、「地球の諸条件のもとで、我々は現に生きており、おそらくはこれからも生き続けるであろう」という見通しを、「今日に至って、人間がたんに地球に拘束されたままの被造物ではない」ということが、科学的にも立証されたと言ってよいのかもしれない^⑥。という一文中の挿入句として控えめに語らざるを得ないアーレントの逡巡にもよく表れていると言えよう。

それにも拘らず、一方においてアーレントが、現代において生じた人間の条件からの逃避に対して不信の念を示すのは、これまでの歴史において様々なかたちで出来した「人間の条件」からの逃避が人間にもたらした帰結を見据えてのことである^⑦。

「プラトンからヘーゲルまで、哲学は〈この世界のものでなかった〉^⑧というアーレントの見立てによれば、人間の歴史は「世界性 worldliness」の喪失、つまり「世界疎外 world alienation」の連続の歴史である。その第一の形態はプラトンによってもたらされた。プラトンは、この世界における人間的事象の不完全性と移ろいやすさを忌避するが故に、超越的な「背後世界」へと逃れることを勧め、〈活動的生活〉に対する〈観照的生活〉の優位を主張する。このような態度は、いわゆる「世俗化したプラトニズム」としてのキリスト教に引き継がれ、この世界における肉体的「生」を超越した「永遠的 eternal」なる「来生・来世」に賭金を置く「信仰」の態度が説かれることになる。

「世界疎外」の第二の形態は、プラトンのな超越世界の存在を自明視することが許されなくなった「近代」によってもたらされた。「近代人は、来世の確かさを失ったとき、自分自身に投げ返されたのであって、この世界に投げ返されたのではなかった」^⑨。つまり近代人は「内省という閉塞的な内部志向 the closed inwardness of introspection」^⑩へと退隱することによって「世界性」を喪失するに至ったのである。では、これら二つの「世界疎外」は人間にどのような帰結をもたらしたのであるうか。

アーレントは、「永遠性 eternity」と「不死性 immortality」とを区別して、「永遠性」が、可死性と不死性の対立を超越した次元で実現されるような事態であるのに対し、「不死性」とは「時間のうちでの存続 endurance」この地

上とこの世界において死ぬことのない生」であるとする⁽¹¹⁾。「死ぬことのない生」とは、生物学的意味における「不死」や「来生」における「不死」——つまり「永遠性」——を意味しているわけではない。すなわち「不死性」とは、「魂や生命の不死性ではなく、死すべき人間の手によって至り得る不死なるものの不死性」⁽¹²⁾以上のものではない。不死性が、その様なものとしてのみ実現され得るのだとすれば——生物学的永生を願うことが無理筋であるのは勿論のこととして——、プラトンの「超越世界」への志向は、死への志向そのものだということになる。「プラトンはともかく死を愛していた」⁽¹³⁾。では、近代的「内面」への隠退としての「世界疎外」についてはどうか。

後に詳しく確認するように、「不死性」とは唯一無二なるものとしての〈私〉の「人格」——「私は誰であるか」——が公的空間としての「世界」において「暴露」されることよって実現される。そうだとすれば、デカルト的「我」の発見とともに幕開けされた「近代」こそが、「不死性」をもたらす契機となり得ると思われなくもない。しかし、アーレントは、そのような見立てを完全に否定するのである。

小論の課題は、人格の暴露としての「不死性」の獲得を、芸術の領域に見出すことである。同時に、特殊「近代」的なものとしての芸術的「天才」の現象において、その頓挫の実例が見出されることとなろう⁽¹⁴⁾。以下では先ず、アーレント政治哲学における「芸術」の位置付けを知るために、人間の活動様式の三つの位相、すなわち、「労働・仕事・活動」の意味を、「不死性」との関係を基軸としながら確認することから始めよう。

一 労働・仕事・活動

「人間に地上の生が与えられた際の条件」に応じて、人間には三つの活動様式 activity が存する。「労働 labor」と「仕事 work」と「活動 action」である。

「労働」については以下のように説明される。

労働とは、人間の肉体の生物学的過程に対応した活動様式であり、その過程における自然な成長や新陳代謝、最終的な腐朽は、生命過程のなかで労働によって生産され供給される生命の必需物と切り離せない関係にある。つまり、労働における人間の条件は生命それ自体である。(16)

労働とは、人間が動物的な生を生きる存在であるという厳然とした事実によって強いられる活動様式であり、その産物は、食物などを典型とする「必需物 *necessity*」ないし「消費物」である。「労働」概念の理解に重要なのは、第一に、それが人間の主体的な意志によって為される行為ではなく、自然的な「必要性 *necessity*」に迫られて為される行為であるということである。「必要性」による強迫は、それが「必然性 *necessity*」に転ずるという意味で、人間的な自由を制限する(16)。第二に重要なことは、労働の産物が「消費物」であるという点に係わる。消費物は、「世界のうちにわずかのあいだ滞留したのち、動物としての人間の生命過程のなかに吸収されるか、あるいはたんに朽ち果ててしまいかして、それを生み出した自然の過程のうちに還る」(17)のである。

「仕事」については、以下のように説明される。

仕事とは、人間の実存の非自然性に対応する活動力である。人間の実存は、種の循環的な生命過程に埋没してはいないし、人間が死すべき存在だという事実が、そのような過程によって帳消しになるわけでもない。(18)

労働の主体である動物としての人間とその産物である消費物が、生命の自然的循環のうちに埋没しているのに対して、「人間の実存」は「種の循環的な生命過程」に埋没してはいない。そのことから以下のこと归结する。すなわち、動物的な「生」においては、それが種としての「生」との連続性のうちに埋没しているが故、個体の死は事態として輪郭付けられないのに対して、「種」としての生物学的連続性に埋没しない人間においては、個々の実存の死という事態が浮かび上がってくる。動物的生における「円環的 *circular*」な時間から離脱することで、人間は、(始

まり)と(終わり)——「誕生 birth」と「死 death」——のある「直線的 rectilinear」な時間を生きることになるのである⁽²⁰⁾。

人間が「死すべき存在 the mortals」であり、存在における唯一の死すべきものであるというのは、動物と違って、人間は、不死の生命が繁殖によって保証されている種の一員としてのみ存在しているわけではないからである。⁽²⁰⁾

ここで人間が「可死的 mortal」であると言われるのは、さしあたって人間が——日本語に即して言えば——文字通り「死ぬことが可能な」存在者であることの謂いなのであって、人間の動物に対する逆説的な優位性が主張されているに他ならない。とはいえ、人間の「可死性 mortality」という事態は、同時に人間存在の有限性の刻印としての意味も孕まざるを得なくなるのであり、それを克服する道行きが模索されることになる。そこに至って、「仕事」という活動様式の意義が際立ってくる。

「背後になにも残さない」ということ、努力の成果が努力を費やしたのほとんど同じぐらい早く消費されるということ⁽²¹⁾を特徴とする労働とは対照的に、「仕事」においては、その産物である「工作物 artifact」が、仕事の過程の終了した後も世界のうちに存続することができる。このような「工作物」の性格は、「永続性 permanence」「耐久性 durability」といった言葉で特色付けられる。「労働」と「仕事」の決定的な違いはこの点にある。つまり、主体による行為過程そのものの様態の違いではなく、その産物の性格の違いによって両者は本質的に区別される。「パンとテールとの区別は、パン職人と指物師の違いよりもはるかに明白で決定的」⁽²²⁾なものである。

アーレントは、そこに人間における「不死性」の可能性を見出そうとする。「仕事とその産物である人間の工作物は、死すべき生命の空しさと人間的時間の束の間のあり様に一定の永続性と耐久性を与える」⁽²³⁾。可死的なるもの不死性は、仕事の主体である人間の生物学的生命が尽きた後も、この世界のうちに「手で触れられる tangible」かた

ちで「事物 thing」を遣ふこと——つまり「物体化 materialization」「具現化 reification」²⁴——を通じて獲得されるのである。

仕事は、自然的に存在しているどんな物ともまったく異なる、事物の「人工的 artificial」な世界を作り出す。そのような世界の内部において、それぞれの個々の生命は安住の地を見出すのであるが、他方、この世界そのものは個々の生命より長く存続し、それを超越している。つまり、仕事における人間の条件は世界性 worldiness である。²⁵

「世界性」が「人間の条件」であるということの含意は、第一に、「世界」が個々の人間の「生」を超えて存続していることによって、「仕事 work」の産物である「作品 work」²⁶が個々のライフ・スパンを超えて存続する場が用意されるということであり、第二に、「世界」が人間を超越した場である以上、人間が「世界」を超越することは原理的に不可能であり、可能なのは人間が「世界」へと超出することだけだということである。したがって、人間の不死性は、世界の内部において求められなければならないのであって、それを超越した「永遠的 eternal」なる場に求められてはならないのである。

「活動」という活動様式についても、世界の内部における不死性へ向けての営みとして位置付けられる。

アーレントは、「もともと政治的な民族であるローマ人の言語」においては、「生きる」ということを「人々の間にある (inter homines esse)」という言葉で、「死ぬ」ということを「人々の間にあることを止める (inter homines esse desinere)」²⁷という言葉で表現されることを引き合いに出しつつ、「人間」の「生」とは、言わば「人間」^{じんかん}にあることだと規定する²⁸。そして、そのような「人々の間」で為される営みこそが「活動」である。

活動とは、事物や物質という媒介なしに直接的に人と人との間で行われる唯一の活動様式であり、複数性

pluralityという人間の条件、すなわち、地球上に生き世界を住処としているのが一人の人間 Manではなく、複数
の人間 menであるという事実に対応している。「……」この複数性こそ、あらゆる政治的な生 political lifeの唯
一の条件であり、必要条件であるばかりか、最大の条件なのである。(28)

人間の「生」は「人々の間にあること」であり、それは「複数性」という「人間の条件」によって可能となる。し
たがって、「複数の」にあることを拒み、人々から孤絶したあり方を選択する者——つまりは「活動」しない者——は、
「死んでいる」と同断である(29)。

複数のなるものとしての人間が他者と交わる場合は「公的領域 public realm」であり、その歴史上の典型ないし模範
として、古代ギリシアの都市国家「ポリス」が念頭に置かれている(30)。「ギリシア人にとってポリスとは、なにより
もまず、個人の生命の空虚さに対抗するための保証であった」(31)。では、何故にポリスのうちに参入することが、よ
り一般化して言えば、公的空間に参入して「活動」することが、「生きる」という事態を意味することになるのか。
アーレントは「公的 public」という言葉の含意について、以下のように説明している。

それは、公に現われるあらゆるものは、万人によって見られ、聞かれることによつて、可能な限り広範な公示性
publicityを獲得するということを意味する。我々にとつて、現われ——自分自身のみならず、他者によつても見
られ、聞かれるもの——こそが、リアリティを形成するのである。(32)

ここで表明されているのは、この世界の内部における「現われ appearance」のみに「実在性 reality」を認めると
する一種の現象学的態度である(33)。このことを裏返して言えば、公的空間への現われを完全に欠く「私的 private」
な生活においては、「他者によつて見られ、聞かれることから生じるリアリティ」や「生命そのものよりも永続的な
ものに至る可能性」を、つまりは「真に人間的な生にとつて本質的な何ものか」を「奪われている deprived」と

を意味していることになる。「私的に生きるものは、現われないが故に、あたかも存在していないかのようである」⁽³⁴⁾。公的空間としてのポリスは、第一に、そのような「現われ」の空間のための物理的・法的保証を与え、第二に、その「現われ」を「組織された記憶」として共同体のうちに存続させるが故に、人間に「不死性」をもたらす契機となり得るのである⁽³⁵⁾。

活動において「現われる appear」のは、唯一無二なるものとしての行為者の「人格」であり、その時、彼がいたい「誰であるのか who」が「暴露 disclose」されることになる。活動には、多くの場合において「発話 speech」が不可欠なもの、そのことに関係する。というのも、公的空間への新たな参入としての「活動」とは、「あなたは誰であるのか」という問いへの応答であり、「発話」こそが、その行為がたんなる「作業するロボット」によるものではなく、人間的主体によるものであることを他者に告げ知らせるからである⁽³⁶⁾。

とはいえ、「発話」で用いられる「言葉」は、たんなる情報や意思の伝達を目的とするような「記号言語」以上のものとして機能している⁽³⁷⁾。人は、言葉を発する時、例えば自分の「渇き」や「愛情」を伝達すると同時に「自身をも伝達している」のである⁽³⁸⁾。つまり、「活動」における自己暴露とは、行為者自身が自己のあり様を明確に把握したうえで、それを他者に向けて意識的に語り出すといったものとは全く異なるということだ。

自分が「誰であるか who」を述べようとした途端、私たちは、まさにその言葉使い vocabulary そのものによって、自分が「何であるか what」を語ることへと逸脱し、自分と似た他者と共通せざるを得ない性質を描写し出すことになる。すなわち、タイプとか、古い意味での「性格 character」を描写し出して、自分独自の唯一性 uniqueness は、私たちのもともと逃れ去ってしまうことになるのである⁽³⁹⁾。

自己暴露とは、自分の諸々の属性や性格の記述を重ねることによって可能になるような事態ではない。属性や性格の記述によって、たしかに〈私〉が「何であるか」を明確にしていけることは可能であろう。しかし、むしろ、そのよ

うな記述を重ねて行くほどに、そこから零れ落ちてしまう唯一無二なるものとしての〈私〉は、我々のものから遠ざかってしまう。唯一無二なる「人格」＝「誰」は、「発話」において暴露されるのであって、「言葉」そのものによって描き出されるわけではない。活動の自己暴露としての働きは、「発話」という語り出しの身振りにおいてパフォーマンスタイプのみ發揮され得る類のものなのである。

「誰であるか」は、完全な沈黙と完全な消極性においてのみ隠され得る。しかし「誰」の暴露が、意図的な目的として為されることはほとんど不可能である。自分の性質を自由に取捨するようにして、自分が「誰であるか」を取捨することで、「誰」の暴露が為されるようなことはあり得ない。それどころか、確かに言えるのは、他者に対しては極めて明確に現われている「誰」が、本人に対しては隠されたままだということである。(40)

私が「誰であるのか」、つまり私の「人格 person」は、私の内奥に隠された実体のごときものではなく、他者に対してのみ現われ、私がそれを見ること能わぬもの、すなわち「仮面 persona」である。もちろん、その「仮面」は、その下に「素顔」が隠されているような類の仮面ではない。仮面であることに先立ってそれ自体として存在する素顔など存在しない。仮面が仮面として現われてきたまさにその時こそ、同時に実在でもある人格が出来る瞬間なのである。

二 「道具」と「芸術作品」のあいだ

以下、考察したいのは、上では同一のものとして一括して論じた「仕事」という活動様式のうちに見られる差異とそこから生じるある問題についてである。

「仕事」という活動様式内部における下位区分について、アーレントが体系的に整理することはないのだが、その

「産物」の性格の違いに応じて、少なくとも二つの領域に区別することができる。第一の領域とは、特定の「有用性 utility」を持った「使用物」、すなわち「道具 tools」や「用具 instruments」に係わる領域であり、第二のそれは、「有用性」への関心から自由に創作される「芸術作品」に係わる領域である。

「道具」は、例えば「鋏」が「耕作」という「労働」において用いられるような場合に、その「世界性」を際立たせる。なぜなら、その時、「道具」は「労働と消費の過程を超えて存続する、唯一の手で触れられる物」であるということを主張し、「世界の耐久性と安定性」を現前させるものとなるからである⁽⁴⁾。

「芸術作品」については次のように言われる。「芸術作品」は「思考物 thought thing」、すなわちその「直接的な源泉」が「人間の思考能力」に存するような産物である。とはいえ、それが「物」として実在するという性格を失うわけではない。つまり「思考過程は、それだけで、本や絵画、彫像、譜面といったような、手で触れられる物を生産したり制作したりするわけではない」のであり、「なにかを書き記し、イメージを描き出し、形態を造形し、メロディーを作曲する」といった物化の過程を経て初めて、芸術作品はその「世界性」を獲得するに至る⁽⁴⁾。この点で「芸術作品」は、「道具」的的事物と性格を共有していると言える。

しかし一方において、「芸術作品の耐久性は、すべての物がたんに存在するために必要としている耐久性よりも高度のもの」であり、したがって、「芸術作品は、その顕著な永続性のゆえに、すべての手で触れられる物のうちでもっとも際立って世界的である」⁽⁴⁾と言われるとき、ひとつの問題が生じることになる。すなわち、「芸術作品」がたんに「世界性」を有しているというのみならず、その度合いが他の道具的的事物と比べて「もっとも際立って」いるとされるのは何故か、あるいは、そのような事態を可能にしている「耐久性」や「永続性」の源泉とは何かという問題である。以下の考察全体において、この問いに答えてみたい。

三 「物化」の代償

アーレントは以下のように言う。

厳密に言えば、芸術作品は、偉大な哲学体系と同様に、純粹な思考の結果とは言い得ないものである。というのも、芸術家や著述する哲学者が、中断して、自分の作品を物化するために変形しなければならないのは、まさにこの思考過程そのものだからである。(4)

ここでは、芸術作品が思考をその源泉としているという前言を翻すようなことが主張されている。このことの意味については、以下のように理解され得る。

芸術家は、作品を制作するに先立って、一種のイデア的な理想像をモデルとして心中に想い描く。芸術作品が「thought thing」と言われるときのthoughtには、「想い描かれた」という含意があると理解するべきだろう。ところが、「モデル＝イデア」が有する「永続性と卓越性は、それが人間の手の仕事によつて物体化されるとき、現実化されるのではなく、むしろ損なわれる」ことになる。そのような窮状に立たされた芸術家の採り得る選択肢は二つである。第一には、「永続性と不死性への渴望は、自分の行為によつては実現されず、むしろ、美しく永遠なるものは造り得ないと悟ったときのみ実現される」という諦観のもと、制作行為そのものを断念する道行きである。「仕事と制作を導くモデル、つまりプラトンのイデアに対する適切な態度」とは、「それがあるがままに、心の内なる眼に現われるがままにしておく」という「観照theoria」の態度である(4)。第二には、そのような観照的態度を拒絶し、制作行為に乗り出す道行きである。しかしながら、その場合、物化され具体的な姿においてこの世界に結実した「作品」は、理想としての「思考」そのものの忠実な反映物ではあり得ない。このような事態についてアーレントは、「物化」に

はつねに「代償」が付きものだと言う。すなわち、芸術には、その「生きた精神 living spirit」が存続する場を「死んだ文字 dead letter」のうちにししか求め得ないという困難アボツクが付きまとうのである。このような「死んだ状態 deadness」こそが、「人の心や頭のなかにあつて思考の源泉である本拠地と、世界における最終的な目的地との距離」を浮き彫りにするものなのである。⁽⁴⁶⁾ 芸術作品が「純粹な思考の結果とは言い得ない」とされていたのは、このような「距離」の存在が故である。

しかし、アーレントが一方において提示するのは、これらとは異なる「芸術」のあり方である。

生きた精神が死んだ状態から救い出されるのは、死んだ文字がそれを甦ツボミらせようとする生に再び接するに至ったときだけである。⁽⁴⁷⁾

芸術作品の制作過程チキウカクは、道具の場合と同様に、「物」としての作品が完成した時点で終わりを迎えるであろう。その限りでは、芸術作品も、道具と同様に「最終生産物」であるには違いない。⁽⁴⁸⁾ しかし、作品はそれ自体として作者の意図を超えた場に息づき、更なる「生」の過程へと参入することになる。すなわち、作品の「鑑賞者」である他者の「生」のうちへとである。「物化」とは別の位相で実現される耐久性・永続性の源泉はここにある。以下、そのことの理路をより詳細に見定めてみよう。⁽⁴⁹⁾

四 詩と記憶

アーレントは、芸術ジャンルをその「作品」の性格の違いに応じて区別し、「絵画・彫刻・建築」などに比べて、「音楽と詩」はもっとも「物的 materialistic」でない芸術ジャンルだとしたうえで⁽⁵⁰⁾、次のように語る。

言葉を素材とする詩は、おそらく芸術のなかでもっとも人間的なもので、もっとも世界的でない芸術であり、最終生産物が、それに靈感を与えた思考ともっとも密接なつながりを保っている芸術である。(5)

ここで「詩」が「もっとも世界的でない芸術」だとされるのは、「詩は、他の芸術作品と比べて、もっとも思考に近く、もっとも物から遠い」(6)ということ、つまり詩の「非物体性」ということのみを意味するのであって、それが耐久性や永続性を有していないということを意味するわけではない。

詩の耐久性は凝集 condensation によって生まれる。だから、高い密度で濃縮されて語られる言葉は、すでに詩であるかのようである。そのとき、追憶 remembrance、つまりミューズの神々の母であるムネーモシユネーは、直接的に銘記 memory に変形される。そして、詩人がそのような変形に至るための手段はリズムであり、それによつて詩はほとんどそのまま記憶 recollection のうちに定着する。詩が、印刷されたり書かれたりした紙面の外においても、存続し、その耐久性を保持できるのは、まさにこのような生きた記憶との密接なつながりが故なのである。(7)

詩作において、記憶の女神であるムネーモシユネーは、作者の「追憶」に靈感をもたらすばかりではない。詩を読む者の「記憶」のうちにも息を吹き込むのである。なぜなら、詩は「物」のうちにはなく、それを読む者の「記憶」のうちにこそ生きるからである。したがって、「詩の耐久性」が「凝集」によつてもたらされるといふのも、詩作の過程における言葉の濃縮だけではなく、読み手の「記憶 recollection」において、詩人の追憶が「再集約 re-collect」されることで「耐久性」がもたらされるといふ事態の謂いとしても理解されなければならない。詩は記憶のなかに生きる。だから、「詩の記憶可能性 memorability」すなわち、人類の記憶に永続的に定着する可能性こそが、どんな場合でも詩の耐久性を決定付けるのである」(8)。

以上のような「芸術」——とりわけ「詩」——の性格付けを見ると、芸術に係わる営みは「仕事」の領域内に限定できない様相を帯びていることが理解されよう。すなわち、詩は、それが息づく場としての他者の記憶を必要としている以上、少なくとも部分的には「活動」と性格を共有することになる。そこで、以下問題にしたいのは、「活動」的性格を共有する芸術における人格の「暴露」についてなのだが、それが可能となるための条件を明らかにするために、先ずは、暴露が実現され得ない例としての芸術的「天才」の現象を取り上げてみたい。

五 天才における自己暴露の頓挫

「人間の偉大さの本質的表現としての創造的天才 creative genius」という観念は、古代・中世には存在せず、ルネサンス期から十九世紀末までの「近代」の産物であるが、「人間の人格の喪失」は、そのような「天才の現象」にもっとも顕著に表れているのである⁽⁵⁵⁾。

天才の作品は、職人の生産物とは違って、活動と言論においてのみ直接的に表現されるような差異性と唯一性という要素を含んでいるように見える。近代は、一人ひとりの芸術家のユニークな特徴 *signature* に固執し、スタイルに対しても先例がないほどに敏感である。このことから、近代がどれだけ芸術家の特色 *feature* というものに対して関心を払っているかがうかがえる。芸術家はその特色によって、己の技能と腕前を超越するのだが、それは各々の人格の唯一性がその人の性質の総計を超越しているのに似ている。⁽⁵⁶⁾

この件の説明は、一見、「天才」による芸術作品の創作においてこそ、人間の唯一無二なる人格が暴露されると語っているように思われる。しかしそうではなく、あくまでも「天才の作品は、〔……〕差異性と唯一性という要素を含んでいるように見える」と言われているのであって、あくまでも天才の現象は「人間の人格の喪失」がもつとも際

立つ事例として採り上げられているのである。天才の現象は、人格の暴露と極めてよく似ているが故に、その陥穽に陥った時の人格の喪失という実態は巧妙に隠蔽されることになる。だからこそ、その罠は暴かれなくてはならない。

たしかに、「誰であるか」が、芸術作品のスタイルや普通の手稿のうちに、「客観的に」現われるとき、人格の身元 identity は明示され、それによって作者が同定される identity authorship にもなる。しかし、依然として「誰」は沈黙したままであり、それを生きた人格の鏡として解釈しようとした途端、それは我々のもとから逃れ去ってしまうのである。⁽⁵⁷⁾

天才が天才たる所以とは、彼の創造した「作品」が偉大であることにある。すなわち、客体としての作品の偉大さが、創造の主体である作者自身の偉大さとして反照されることによって、その者は「天才」と呼ばれることになる。ところが、作者は、「己の技能と腕前を超越することによってのみその偉大な作品を生み出すことができる。芸術的営為は作者の一定の意図によって客体を創出する「機械的技術」⁽⁵⁸⁾とは異なり、作者の意識やその十全なコントロール下にある技巧のみによって可能となる営みではない。芸術家は、自分自身を超越することによって「天才」と呼ばれるに値する存在となる。その時、天才は、自らが生み出したはずの作品の偉大さに屈服し、「自分が自分自身の作品の息子になると感じる」という「ひどい屈辱」を味わうことになる。「創造的天才の場合は、人間が彼の作品よりも優位にあるという関係が逆転」しているのだ⁽⁵⁹⁾。天才が置かれざるを得ない、このような「苦しい立場 predicament」は、天才がその名を獲得する時に払わされる逆説的な代償である。

では、偉大な作品が作者の意図や技巧を超える契機によって生み出されるにも拘らず、作品の偉大さに反照されて、まさにその作者自身が「天才」と呼ばれ得るのは何故であろうか。それは、「苦しい立場」に立つことを強いられる（超越される自己）であるのみならず、それを超越する契機をも、彼自身の内部に有していると目される限りで可能となることである。その者がある作品の作者であると同定され得るのは、そのような前提があったればこそで

ある⁽⁶⁾。

では、そのような「天才」の現象において、「誰であるかの本質が、彼自身によつては物化され得ないという本質的な事実を変えることはできなかった」⁽⁶⁾のは何故であろうか。

「誰であるか」ということは、偉大さにおいても重要さにおいても、彼が為したり生み出したりできるいかなる物事をも超越していると信じることは、人間の自負にとつて欠くべからざることである。⁽⁶⁾

〈誰〉とは、作者によつて物化され固定化された「作品」にとつての余剰である。先に述べたように、作者の「思考」は十全に物化されず、思考と作品の間には「距離」が存するのであった。この場合にはたしかに、作品よりも思考の主体である作者の方が優位にある。しかしそれは、作者その人の功績ではなく、物化された作品の不完全性という消極的事態から帰結する相対的な優位性にすぎない。一方、天才の場合は、先程とは逆の意味での「距離」が存することになる。つまり、作品は作者より優位な関係にある。天才において、この「距離」は、作者が自分の意図や技巧を超越することによつて生じるわけだが、しかし一方では、その作者が「天才」と呼ばれ得るには、作者自身の内奥になんらかのポテンシャルとしての超越の契機が存すると目されなければならない。とはいえ、そのようなことは不可能なはずである。なぜなら、そのような想定の下では、そのポテンシャルの所有者である作者が作品に対して優位に立つという関係に逆転することになり、作品の優位性に根拠付けられるはずの天才の天才性が否定されることになるからである。作者に対する作品の優位性という事態と、超越の契機が作者の内部に存するという事態とは両立不可能なのである。

思考は、制作者 Tomo Eber にもつとも世界的な産物（「芸術作品」）を生む力を与えるが、しかしそれは決して彼自身の特権ではない。思考が彼の力の源となりうるのは、いわば、自分自身を超えて、無用の物を作り出す場

合のみである。(6)

真の芸術家には、自分自身を超越し、なおかつその超越の契機を自分の「特権」とすることを放棄する態度が求められことになる。そのような時にのみ、芸術における自己暴露は可能となる。それは、〈誰〉が物化され固定化された作品そのもののうちに回収されずに、なおかつ作者の意図や技巧を超越するような契機が作品から観取され得るといふ事態を可能にするような芸術のあり方である。そして、それを可能にするものこそ、「死んだ文字」に固定化された作品に再び息を吹き込む契機としての「鑑賞者」である。

六 芸術の協働者としての鑑賞者

芸術における「鑑賞者」の意義については、アーレント晩年の講義録『カント政治哲学の講義』(Lectures on Kant's *Political Philosophy*, 1982) においてとりわけ強調されているところである。

カントは、『判断力批判』(*Kritik der Urteilskraft*, 1790) のある一節において、対象の美醜を判定する「美的判断力」としての「趣味(Geschmack)」と「美しい対象」を産出する「能力」「才能」としての「天才」の関係について論じている⁽⁶⁾。そこでカントは、「芸術の事柄のうちでより重要」なのは、そこで「天才」——ないしその能力の内実としての「構想力」——が示されることなのか、それとも「趣味」——すなわち「美的判断力」——が示されることなのかを問題にしている。「天才」とは芸術作品の創造者のみが有する能力であるが、「趣味」は、鑑賞者と芸術家の双方が有する能力である。鑑賞者は趣味の能力を有すればそれで十分に鑑賞者たり得るが、芸術家は天才のみならず、趣味の能力をも有していなければならない。ここでさしあたって問題になっているのは、芸術家に備わる能力としての「天才」と「趣味」との関係である。

カントによれば、「芸術」は「天才の産物」であり、「獨創性」は「天才の第一の特性」であるのだから、たしかに

「独創性」は芸術にとって重要な契機ではある⁽⁶⁾。しかし、「独創性」は美的な作品を産み出すための十分条件たり得ない。

美にとつては、諸理念が豊かで独創的originalであることは、それほど必要ではなく、むしろ構想力が自由でありながら悟性の合法則性に適合することこそが必要とされる。というのも、構想力はどれほど豊かであっても、それが無法則な自由であれば、その豊かさは無意味なものだけを産み出すが、それに対して判断力は、構想力を悟性に適合させる能力だからである。⁽⁶⁾

ある作品が、美的な産物たり得るためには、天才の放縦を統御し合法則性のもとに秩序付ける能力としての「趣味」美的判断力が必要とされる。ここに「天才」と「趣味」との緊張関係が生ずることになるわけだが、「これら二種の特性が衝突して、なにかが犠牲にされるべきだとすれば、犠牲はむしろ天才の側で生じなければならぬであろう」⁽⁶⁾とされる。

このような「天才」と「趣味」との対立に係わる問題は、芸術家の内部に存する能力の問題に終始するわけではなく、芸術家における「天才」と鑑賞者における「趣味」との優先関係に関する問題でもある。なぜなら、「趣味」の能力は、すでに鑑賞者としての他者の可能的な判断を、それ自体のうちに内属させることによって初めて機能し得るような能力だからである。すなわち、「趣味判断は、あたかもこの判断が客観的であるかのようにあらゆる人の賛同を要求して、満足に関して判断の対象を（美として）規定する」⁽⁸⁾のである。芸術家内部における「天才」の「犠牲」とは、天才——あるいはその具体的な能力としての構想力——によって産み出される「諸理念」が、「趣味」による「訓育」によって、「永続的で同時に普遍的賛同を得られるものにし、また他の人々による継承と不断に進歩する文化とに耐え得るもの」⁽⁹⁾になることを見込んでのものである。

カントが、芸術における「独創性」を重要視するのは、歴史的に先行する芸術作品の「模倣」に墮することを否定

するためだけなのであって⁽⁷⁰⁾、鑑賞者の美的判断との断絶を帰結するような——ましてやそれを最初から「狙って」いるような⁽⁷¹⁾——「独創性」を称揚するためではない。

アーレントは、このような「趣味に対する天才の従属」⁽⁷²⁾という事態の重要性を強調する。

このような可伝達性 *communicability* に導く能力は趣味であり、趣味ないし判断力は天才だけの特権ではない。美的な対象が現存するための不可欠の条件は可伝達性である。すなわち、鑑賞者の判断力が、それを欠いてはいかなる美的な対象も現われ出ることができないような空間を作り出す。公的領域は、演技者や制作者によってではなく、批評家や鑑賞者によって構成されるのである。⁽⁷³⁾

芸術作品という「美的な対象」がそれとして出来するのは、イデア的な理想像が不完全ながらも物化される瞬間ではなく、物化された作品が公的空間に現われる時、すなわち鑑賞者である他者の趣味によって「美しい」と判定される瞬間に他ならない⁽⁷⁴⁾。そして、そのようなものとしての公的空間は、「仕事」の産物のように一度形成されればそれ以後も固定的に存在し続けるようなものではなく、それを生み出している鑑賞者の判断作用が不断に継続している限りで存続し得るような動的な空間である⁽⁷⁵⁾。

このような意味で芸術作品は、天才的人物としての作者の手のみになる産物ではない。作品の作者に対する優越性は「超越」によって可能であるということの意味は、作者の内奥に存するポテンシャル——能力としての「天才」——によって作者が自分自身を超越するということではなく、作者に対する鑑賞者の優位という事態と、それを作者自身の内部において潜在的に先取りしている趣味が、能力としての天才に対して優位にあるという事態によって可能となるのである。そして、芸術における人格の暴露が可能となるのは、作者と鑑賞者との協働的営為としての芸術活動においてである。アーレントは言う。

人々が、彼らに共有されている世界の事物について判断するどんなときでも、事物そのものよりも、彼らの判断のうちの方にこそ、より多くのことが示唆されているのである。人は、自分の判断の仕方によって、自分自身をも、自分がどのような人格であるのかもある程度まで暴露しているのである。(76)

ここで言われていることの含意は、第一義的には、鑑賞者がある対象に関して美的判断を下すときには、他の鑑賞者に向けて己の判断への賛同を要求しつつなされなければならない。その際同時に、鑑賞者は自分自身の「人格」をも暴露しているということである。しかしこのことは、複数的に存在する鑑賞者間にのみ起こることではなく、趣味の所有者でもある芸術家と彼の作品を判定する鑑賞者との間にも出来る事態である。なぜなら、作品においては、それを決定付けた作者の趣味が具現化されおり、作者と鑑賞者との協働性が成立するからである。

「美は世界を決して超越しない」(77)。すなわち、「美」は公的空間としての世界の内部において、鑑賞者との協働によつてのみ顕現し得るものであり、「現われ」以上のものとして「世界の外部」にそれ自体で存在し得るようなものではない。そして、「世界の外部」とは、プラトンのな超越世界を意味するばかりでなく、「近代的説明」における「人間の心の内奥」をも意味しているのである。(78)。

むすび

アーレントが「詩は最終的には「作られる」、つまり、書き記されて、手で触れられるひとつの事物へと変形される」と言うとき、詩作の「仕事」としての側面が強調されているようにも思われる。しかし、そのことについて「追憶と記憶の天分が「……」減びないようにするには、それを憶い起こさせる remind 手で触れられる事物を必要とするからである」(79)と続けて説明されていることに鑑みれば、「物」としての詩は、記憶の補助手段として位置付けられていることが理解されよう。

労働・仕事・活動という三つの活動様式は、後のものになるほど高次の意味での耐久性・永続性をもたらし、「不
死性」に資するところのより大きな営為となる。とはいえ、高次の活動様式が実現されたからといって、それ以外の
営為が人間にとって不必要になるわけではない。人間は同時に動物でもある。したがって、人間がたんなる動物であ
ることから脱しようとしたからといって、労働の営為自体を止めることが許されるわけではなく、活動様式全体にお
ける労働の位置付けに変化を来たすというだけである。すなわち、労働の産物である必需品——あるいはそれによっ
て維持される動物的生命——そのものを目的とするのではなく、仕事と活動に資する契機として労働——およびその
産物——を位置付けることによって、はじめて人間は人間になる。これと同様のことは、芸術創作としての仕事につ
いても言えるのであって、つまり、仕事の産物を最終的な目的と見なすのではなく、自己と他者をつなぐ媒介物とな
ることで複数的なるものとしての活動に益し、また、それ自体としては儂いものである活動を記憶にとどめることに
資するような、ひとつの補助的手段として位置付けることによって、その産物の、そしてそれを産み出す営為として
の仕事の意味も大きく変容するのである^⑧。そのような事態を可能とするのが、「芸術——とりわけ「詩」——に係
わる営みであることを小論では明らかにしたつもりである。

プラトンの観照的生活と「近代」的な内面への退隱とは、まったく別の事態であるかのように見えて、いずれも
重大な「世界疎外」を帰結する態度である点で変わりはない。そして、人間の活動的な生の舞台であるこの地上的世
界を離れては、人格の暴露とそれによって可能となる「不死性」は実現され得ないのである以上、「世界疎外」は更
なる重大な帰結をもたらすことになるはずだ。活動によってこの世界に参入し、なにかを「始める」ことは「第二の
誕生」^⑨であり、「たしかに人間は死ななければならぬ。しかし、人間は死ぬためにではなく、始めるために生ま
れてきたのである」^⑩と確信するアーレントにとって、「世界への愛」と「生への愛」は表裏一体をなしているの
である^⑪。そして、芸術の営為が「不死性」に与かることに通じ得るのだとするならば、プラトンによって追放され
た詩人はもう一度この世界に呼び戻されてしかるべきなのである。

注

- (1) Arendt, Hannah, *The Human Condition* (1958), The University of Chicago Press, 1998, p.1.
- (2) *The Human Condition*, p.2.
- (3) *The Human Condition*, p.2.
- (4) cf. *The Human Condition*, p.2.
- (5) cf. *The Human Condition*, p.9f.
- (6) *The Human Condition*, p.11.
- (7) この点については以下の件を参照のこと。「歴史的分析の目的は、今日の世界疎外、すなわち、地球から宇宙への飛行と、世界から自己自身への逃避²⁾を、その起源まで遡って跡付けることである。」(*The Human Condition*, p.6.)
- (8) Arendt, Hannah, "Tradition and The Modern Age" (1954), in: *Between Past and Future* (1961/1968), Penguin Books, 2006, p.23.
- (9) *The Human Condition*, p.320.
- (10) *The Human Condition*, p.320.
- (11) cf. *The Human Condition*, p.18.
- (12) *The Human Condition*, p.168.
- (13) Arendt, Hannah, *Lectures on Kant's Political Philosophy* (1982), The University of Chicago Press, 1992, p.22.
- (14) アーレント研究において、芸術の領域に「人格」の「暴露」の契機を見出そうとする試みは少なくない。しかし、その場合の「芸術」とは、とりわけ「演劇」が念頭に置かれてのものであることが多い。本稿は、特に「詩」という芸術ジャンルに限定して論じ、「活動 action」と「演劇 acting」との親縁性にわたる考察は別稿に譲るとする。cf. Villa, Dana, R. *Politics, Philosophy, Terror: Essays on the Thought of Hannah Arendt*, Princeton University Press, 1999. (伊藤哲・磯山甚一訳『政治・哲学・恐怖：ハンナ・アーレントの思想』法政大学出版局、二〇〇四年) なお、アーレントの解釈史については以下に詳しい。森川輝一『始まりのアーレント「出生」の思想の誕生』岩波書店、二〇一〇年、第一章。
- (15) *The Human Condition*, p.7.
- (16) cf. *The Human Condition*, p.30f.

- (17) *The Human Condition*, p.96.
- (18) *The Human Condition*, p.7.
- (19) cf. *The Human Condition*, p.19, p.96ff.
- (20) *The Human Condition*, p.18f.
- (21) *The Human Condition*, p.87.
- (22) *The Human Condition*, p.94.
- (23) *The Human Condition*, p.8.
- (24) 「物体化 materialization」「具現化 reification」という用語については、大方の文脈において、特に使い分ける必要性は認められない。以下では適宜、両者を包括する意味で「物化」という言葉を用いる。
- (25) *The Human Condition*, p.7.
- (26) アーレントは、laborという言葉には、主体の行為を表わす動詞の意味合いしかなく、その客体である産物を表わす用法が存しないのに対し、workには、主体による行為（「仕事」とその産物である客体（「作品」）との二義性が存することに注意を促している。cf. *The Human Condition*, p.80f.）
- (27) cf. *The Human Condition*, p.7f.
- (28) *The Human Condition*, p.7.
- (29) cf. *The Human Condition*, p.176.
- (30) 人間の複数的な生のあり様や「活動」について、「政治的＝ポリス的 political」と形容されるときの特異アーレント的含意は、この点にある。cf. Arendt, Hannah, "What is Freedom?" (1960), in: *Between Past and Future*, p.153.
- (31) *The Human Condition*, p.56.
- (32) *The Human Condition*, p.50.
- (33) 「現われ」と「存在」を重ね合わせるアーレントの思想は、晩年になってより精緻に理論付けられる。「現われ＝存在」という観点から、遺稿『精神の生活』と『人間の条件』とを包括的にとらえた論考としては以下を参照のこと。Tavani, Elena, "Hannah Arendt — Aesthetics and Politics of Appearance", in: *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, vol. 5, 2013.
- (34) *The Human Condition*, p.58.

- (35) cf. *The Human Condition*, p. 197f.
- (36) cf. *The Human Condition*, p. 178f.
- (37) cf. *The Human Condition*, p. 179.
- (38) cf. *The Human Condition*, p. 176.
- (39) *The Human Condition*, p. 181.
- (40) *The Human Condition*, p. 179.
- (41) cf. *The Human Condition*, p. 144f.
- (42) cf. *The Human Condition*, p. 168f.
- (43) *The Human Condition*, p. 167.
- (44) *The Human Condition*, p. 170f.
- (45) cf. *The Human Condition*, p. 302f.
- (46) cf. *The Human Condition*, p. 169.
- (47) *The Human Condition*, p. 169.
- (48) 「最終生産物」の含意については以下のように説明される。
 「制作過程はそれ自体、目的と手段のカテゴリーによって完全に決定付けられている。制作された物が最終生産物 *end product* であるというのは、生産過程がそこで終わり *end* を迎える（マルクスが言うように「過程は生産物において消滅する」ということ、そして、生産過程はこの目的物 *end* を産み出すための手段にすぎないということ、これら二つの意味においてそうなのである。」（*The Human Condition*, p. 143.）
- (49) 道具的事物と芸術作品の違いについて——後述する事柄を先取りすることになるが——補足したい。アーレントは、道具は、その有用性を発揮する時点において——あるいはその失敗によって——、明確な「終わり」に直面すると説明する一方で、制作者の意図を超えて、「有用性」を超越するような「美しい」事物として顕現しうることも説明する（cf. *The Human Condition*, p. 172f.）。後者の説明に即する限り、「道具」は一個の「芸術作品」と化しているかのようなものである。しかし、やはり両者には違いがある。というのは、道具が美しい事物として現われる場合においては、作者の趣味が作品に反映されておらず、作者と鑑賞者の協働性が成立していないからである。更に補足すれば、上のケースとは逆の事態、すなわち、芸術作品が道具に墮す

るような事態も起こり得る。例えば、「壁の穴」を隠すために「絵画」を利用したり、「教養俗物」が「自己教育」や「自己完成」のために芸術作品を鑑賞する場合などである (cf. "The Crisis in Culture: Its Social and Its Political Significance" (1960), in: *Between Past and Future*, p. 199f.)。これは、作品を媒介とする作者の趣味の提示が他者に届かず、鑑賞者が不在の状態となることに起因する「協働性」の破綻の事例である。

- (50) cf. *The Human Condition*, p. 169.
- (51) *The Human Condition*, p. 169.
- (52) cf. *The Human Condition*, p. 170.
- (53) *The Human Condition*, p. 169.
- (54) *The Human Condition*, p. 170.
- (55) *The Human Condition*, p. 210.
- (56) *The Human Condition*, p. 210.
- (57) *The Human Condition*, p. 211.
- (58) Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* (1790), V305. (『判断力批判』からの引用箇所は、アカデミー版の頁数によって注記する。)
- (59) cf. *The Human Condition*, p. 211f.
- (60) このような「天才」の性格は、それが「近代」の産物であったという事態と完全に符合する。というのは、「芸術家の originality が強調される」ようになったのは、「十八世紀の中葉以降」における特殊近代的な現象であり、そして、originality の強調とは、作者の外部に存する規範的な権威 authority を芸術作品の源泉 origin と見なすことを拒否し、作者その人のみを作品の唯一の作者 author と見なそうとする態度に他ならないからである。(小田部胤久『芸術の逆説 近代美学の成立』東京大学出版会、二〇〇一年、五十五頁参照。)
- (61) *The Human Condition*, p. 210.
- (62) *The Human Condition*, p. 211.
- (63) *The Human Condition*, p. 171.
- (64) Vgl. *Kritik der Urteilskraft*, § 50. カントにおける「天才」概念は、芸術家が有する「能力」「才能」としてのそれを原則的

には意味しており、『人間の条件』におけるアーレントの用法、つまり「天才的人物」としてのそれとは異なる。ただし、『カント政治哲学の講義』における含意は、文脈によって様々である。

- (65) Vgl. *Kritik der Urteilskraft*, V307f.
- (66) *Kritik der Urteilskraft*, V319.
- (67) *Kritik der Urteilskraft*, V319f.
- (68) *Kritik der Urteilskraft*, V281.
- (69) *Kritik der Urteilskraft*, V319.
- (70) Vgl. *Kritik der Urteilskraft*, V308.
- (71) Vgl. *Kritik der Urteilskraft*, V318f.
- (72) *Lectures on Kant's Political Philosophy*, p.62.
- (73) *Lectures on Kant's Political Philosophy*, p.63.
- (74) アーレントのこのような芸術観は、ガダマーの解釈学的な芸術観や、芸術における「批評家」の意義を説くシュレーゲルのそれと通ずるものがある。(小田部胤久『西洋美学史』東京大学出版会、二〇〇九年、第十三章参照。)
- (75) cf. *The Human Condition*, p.199.
- (76) "The Crisis in Culture" in: *Between Past and Future*, p.220.
- (77) "The Crisis in Culture", in: *Between Past and Future*, p.205.
- (78) cf. "The Crisis in Culture", in: *Between Past and Future*, p.205.
- (79) cf. *The Human Condition*, p.171.
- (80) 「活動」における「媒介者」の意義については以下を参照のこと。*Human Condition*, p.182f.
- (81) *The Human Condition*, p.176.
- (82) *The Human Condition*, p.246.
- (83) 当初アーレントが、『人間の条件』の書名を「*Amor Mundi* 世界への愛」とする予定だったことはよく知られている。Vgl. Herausgegeben von Lotte Köhler und Hans Saner, *Hannah Arendt/Karl Jaspers Briefwechsel 1926-1969*, Piper, 1985, S. 301. (L. ケーラー／H・ザーナー編・大島かおり訳『アーレントとジャースパース往復書簡2』みすず書房、二〇〇四年、四二頁。)