

ブリュッヒャー／ベンヤミンのアート論とハンナ・アーレント

The Art Theories by Heinrich Bluecher/Walter Benjamin and Hannah Arendt

稲本 竜太郎

Ryutaro Inamoto

要旨 本論文では、ブリュッヒャーの思想と、アーレントからみたベンヤミンの芸術論とを分析してきた。この分析から、アーレントの基本的な芸術観（本質論）と、そのなかからアーレント自身を取り出した芸術の現代的／政治的形式を跡づけることができる。

『判断力批判』が含む、美学的議論と、反省的判断力の超越論的枠組みとが、どのように両立するのかは、あらかじめ輪郭が示されていた。それは、ホメロスを、「比喩」を自由に用いた芸術家と捉える枠組みであり、「比喩」が「美」として見られつつも「真理」を暗示する芸術作品の構造であった。この構造は、自由な創造力を解放するための条件である。

このようなブリュッヒャー／ベンヤミンの「芸術」論の性質は、アーレントにおける「活動」と「判断力」のそれぞれの基本的性格である「自発性」と「伝達可能性（コミュニケーション）」とに、ごく初期から刻印されていたと結論してよい。

序論 アーレントと芸術理論家たちの交流

アーレントと文学者との交際は比較的言及されることも多く、また最近はその交流も研究され始めている。例えば広範囲に言及されているヴァルター・ベンヤミン Walter Benjamin からアーレントへの思想的連関がそのひとつであろう。アーレントとブリュッヒャーがパリに亡命していた時期のベンヤミンとの交際や、まさにアーレントらが「歴史哲学テーゼ」をベンヤミンから託されアドルノに渡したという伝記的事実とともに、1968年にベンヤミンの英訳アンソロジー『イルミネーションズ』を編纂・監修したのがアーレント自身であることは、比較的よく知られている。また劇作家ブレヒト、文学者ヘルマン・ブロッホとの交流も、アーレント自身がベンヤミンについてとともに彼らについて書いたエッセイが『暗い時代の人びと』に収録されていることから、広く知られている。さらに文学者カフカへの高い評価も、このベンヤミン・エッセイ中でのカフカへの言及や、『過去と未来の間』序論と『精神の生活』上巻「思考」の20節でカフカの短編「彼 Er」を引用していることから、周知のことであった（ハイデガーへの書簡でも、ハイデガーにカフカを勧めている）。この他にも活字になっていない交際も——ギュンター・グラス、アルフレッド・ケイジンなど——も付け加えられよう。

このようなアーレントと文学者との交流は、従来周辺的と見なされてきた領域であるが、ごく最近になって、その「周辺」からアーレントの思想そのものへのアプローチを試みる著作も出現し始めている。例えばアーレントとW. H. オーデンとの親密な交際に関するものがある。オーデンがブリュッヒャーの死後アーレントに求婚したこと、またアーレントがオーデンの死に際して追悼の辞を送ったという事実は、両者の親密な思想的交流を示唆しているが、その知的交流を研究し実際に出版したものに、スザンナ・ゴットリーブによる

著書がある¹。ゴットリーブは、アーレントの著作とオーデンの散文作品との照応を比較し、それを両者の往復書簡によって裏付けている。

こうした研究動向にならって、これまであまり注目されてこなかったアーレントとニューヨーク・スクールの美術作家・美術批評家との「近さ」について考察する。

アーレントのふたり目の連れ合いであり、哲学、政治の対話相手であったブリュッヒャーHeinrich Bluecherは、労働者階級出身でドイツ共産党員であった経歴を持つと同時に、独学で哲学や美術史を学んだ人物であった。ブリュッヒャーは著作を残さなかったが、芸術理論を専門のひとつとする思想家であり、バード・カレッジの教壇では、芸術についての哲学的考察を講義している。

ブリュッヒャーはバード以前の1950年にすでに、ニュースクール・フォー・ソーシャル・リサーチで美術理論を講義し始めていた。また、ニューヨーク・スクールの美術作家・批評家のサークルに、彼はそれ以前から受け入れられていたのみならず、その知性をサークル内で評価されていた。ヤング＝ブリューエルによるアーレントの伝記のなかに、そのサークルでのブリュッヒャーの様子が若干描写されている。1951年、「the Club」(8th street in Greenwich Village since 1949)で、アンドレ・マルローの著作についてマイヤー・シャピロ Meyer Schapiroとジョセフ・フランク Joseph N. Frankが討論するという催しに際して、企画者であった画家のロバート・マザウェル Robert Motherwellと芸術批評家ハロルド・ローゼンバーグ Harold Rosenbergが欠席していたので、ブリュッヒャーが代打でレクチャーを行った²。これが好評を博し、ブリュッヒャーはバードに教員として招かれた。バードの共通コースでブリュッヒャーは、芸術哲学というべき内容の講義を行い、1952年には「モダン・アートの世界像 The World Image of Modern Art」講義を行っている。

この第二次大戦末から1950年代にかけてのニューヨークの美術シーンは、例えばポロック、デ・クーニンに代表されるニューヨーク・スクールの画家たちと、上述のハロルド・ローゼンバーグ、マイヤー・シャピロ、あるいはクレメント・グリーンバーグら数人の美術批評家によって形を成してきたものである。アーレントは1952年まで雑誌「コメンタリー Commentary」に記事を書いていたのだが、このときの同誌の編集長はグリーンバーグであったし、またローゼンバーグとの親交は長く続き、一時期は彼とアーレントとが恋人同士だと誤解されたほど親密だったという。このアーレントとローゼンバーグとの親密さは、彼女のグリーンバーグへの反発と好対照であろう——それがどれだけ個人の性格の相性に還元できるかという面はたしかにあるのだが³。またアーレントの遺作『精神の生活』は、彼女の死の直前にその編集を依頼された美術史家のメアリー・マッカーシーによって出版に至ったのだが、マッカーシーは1949年からアーレントの死に至るまで彼女の親友だった。ちなみにマッカーシーが美術批評に関して、ローゼンバーグの論争相手であったことは、ローゼンバーグの著書『新しきものの伝統』⁴についてマッカーシーが行った書評にたいして、ローゼンバーグが同書の第2版あとがき(p. 3-6)で、論争的に言及していることから知られる。

また、アーレントの実際の美術作品とのかかわり合いについて、いくつかの資料が残っている。アーレント＝ブリュッヒャー夫妻のアパートには、夫妻の収集した絵画が——購入したものか作家から譲り受けたものかは不明だが——確認できる。雑誌「Du」のアーレント特集号に掲載されている写真の一枚は、ニューヨークのアパートの自室にいるアーレ

ントを撮影したもので、彼女の背景には「ルネサンス時代の世界地図」「ソクラテスの胸像」のほか、アル・コプレイ Al Copley の絵画が壁に掛かっているのが認められる。またカール・ハイデンライヒ Carl Heidenreich の作品も所蔵していたという。さらにアーレント夫妻が所蔵していたカール・ホルティ Carl Holty⁵ の油絵を、企画展のために貸し出した記録が残っている⁶。

これらの絵画はいずれも戦後ニューヨークで制作された抽象絵画であり、これら個々の作家をどう批評するかという事柄をさしあたり捨象すれば、アーレントは戦後のニューヨークを中心としたアート・シーンに作品体験としても美術批評家の討論相手・読者としても、まさに中心に位置していたと想定してよい。なかでも興味を引くのは、アーレントがエッセイ「文化の危機」で言及しているローゼンバーグの議論である⁷。

両者の往復書簡は、挨拶程度のハガキ以外残っていないため、彼らの交わしたであろう議論については一切不明なのだが、アーレント＝マッカーシー往復書簡のいくつかの箇所にローゼンバーグを話題にしている文章がある（アーレントはローゼンバーグに好意的であるが、マッカーシーはたいてい好戦的である⁸）。

本論文では、より広範なアーレントの芸術観を検討するために、彼女の連れ合いだったハインリッヒ・ブリュッヒャーの講義録と、共通の友人であった思想家ヴァルター・ベンヤミンについてのアーレントのエッセイを分析する。

ブリュッヒャーはニュースクールとバード・カレッジで芸術哲学の講義を行っていた。学生と問答して彼らを教育していくスタイルで一貫していたので、著作がまったく無く、バード・カレッジのブリュッヒャー・アーカイブに保管されている講義録でしか、その思想を知ることができない。ブリュッヒャーは1899年、ベルリンの労働者家庭に生まれた。ドイツ共産党入党、闘士として活躍した。また彼は独学で哲学と美学美術史を学んだが、その姿はペーター・ヴァイスが『抵抗の美学』で描き出した、「政治意識をもち向上心にあふれた労働者」のひとりに、ブリュッヒャーを見出すこともできるだろう⁹。パリ亡命中の1940年アーレントと結婚、1941年アメリカ合州国に亡命。1952年からバード・カレッジで教鞭をとる。1970年死去。

アーレントとブリュッヒャーは、つねに討論的対話を行っていたと報告されているが、その対話は対等な関係によって成立しており、両者の思想には共通部分がきわめて多いと推測される。さらに、そのような対話をそれぞれの思想の核に据えるほどに両者の関係が決定的なものだったことは、一方から他方への影響に注目するような研究の仕方を不可能にしてしまう。この場合の「思想の核」とは、アーレントでは「一者のなかの二者Two in One」として、彼女の1952年以後の著述全体を貫くテーマである¹⁰。

ヴァルター・ベンヤミンは1892年ベルリンに生まれる。1919年論文『ドイツ・ロマン主義における芸術批評の概念』で博士号取得。1922年『暴力批判論』と『翻訳者の使命』、1922年『ゲーテの親和力論』を執筆。1925年『ドイツ悲劇の根源』をフランクフルト大学教授資格論文として提出したが、審査を拒否され申請を撤回。1939年「パサージュ」の研究に集中するためパリに滞在。『歴史の概念について（歴史哲学テーゼ）』は1940年4月に一応の完成をみる。アーレントとブリュッヒャーは「歴史哲学テーゼ」をベンヤミンから託され、のちにテオドール・アドルノに届けた。1940年9月、亡命に失敗し、自殺した。

1967年にアーレントは、ベンヤミンの著作を編纂して英訳したアンソロジー『イリュミ

ネーションIlluminations』を公刊しているが、それに「イントロダクション」としてベンヤミンについてのエッセイを寄せている¹¹。

アーレントとブリュッヒャー、ベンヤミンの三者の思想的交流は、主題として大きすぎて到底本論文では扱うことはできない。ここでは、ベンヤミンについては、アーレントの「ベンヤミン・エッセイ」のみを参照し、ブリュッヒャーについてはこの「ベンヤミン・エッセイ」への関連が見出される側面に範囲を限定することにする。

1. ブリュッヒャー講義

講義ということも手伝って、ブリュッヒャーの叙述は比較的シンプルに進められているという特徴があり、また古典古代の文化についての思索が根底にある。その内容はアーレントの著述に共通するところが多く、両者が親密で討論的な対話をじっさいに生活のなかで続け、練り上げていったことが想像される。また、ブリュッヒャー講義のトピックスと論理は、ベンヤミンの思想にきわめて近い部分をもっている。

この節ではバード・カレッジでの講義のうち、芸術論としての性格が強く出ている「共通コースへのイントロダクション(1952)」¹²を中心に考察する。「共通コースへのイントロダクション」で講じられる「芸術論」は、アーティストの「自発性」と「比喩metaphor」を用いる能力についてであり、その代表はやはりホメロスである。その理由はホメロスが、神話と宗教的な儀式に束縛されていた詩を、その束縛と隷属状態のすべてから解放したことにある。この解放によって、「芸術」が成立した。

ホメロスは、自由な想像力で世界を構築した最初のアーティストだった。もはや神話学によって、そして、まだ形而上学によって権威の下に拘束されていないホメロスは、後続する世代がみな感嘆した、その信じられないほどの純粋さと新鮮さにおいて、**比喩**を使用している。象徴は、ホメロス後にはじめてギリシア芸術に現れた。象徴はすでにギリシア悲劇dramaで役割を演じていた。悲劇では、韻律lyricsはいまだホメロスの**比喩**の上に形成されていたが、ホメロスの「筋plot」は形而上学的観念の周囲で展開していた。

象徴は絵画において最大の破壊者の役割を演じた。そして、セザンヌがそれを全ての記号的な意味から解放したあと、象徴は驚くほど現代的な形式で発達した。ホメロスと我々のあいだのいくつかの歴史の瞬間に、芸術を越えることは象徴の全ての層を突破したように思われる。——シェークスピア、レンブラント。セザンヌの芸術は、比喩的な観念を象徴する。この感覚において、それが抽象的であるか非抽象的な芸術であるかどうかに関係なく、現代芸術は非再現的である。Bluecher1952, 64

この年ブリュッヒャーはメトロポリタン美術館の「セザンヌ」展に何度も足を運んでいることから¹³、このセザンヌへの言及は、ホメロスを中心として形成してきた思索が、近代絵画というフィールドで新たに実現されたと彼が考えたからと想定できる。ブリュッヒャーはセザンヌについて多くを語っていないので、原型であるホメロスをどう捉えていたかという点に立ち返るべきであろう。

ホメロスが詩作して生み出した世界は、自由な想像上の「フィクション」であり、そこ

に後続するすべての世代が参加することができて、想像力による人工的で意味のある世界へと、所与の存在世界から「超越」する経験ができた。そのホメロスの詩は民衆に、「神々を与えてくれる」からこそ受容され、諸宗教をひとつの神話に統合し、共通世界となっていた。これにたいしてプラトンを典型とする「哲学者」は、たとえ民衆がまずはじめに浄化されなければならない、全ての神話の比喩が取り除かれなければならないとしても、もともとは神話に含まれる観念によって、彼ら哲学者の権限が保持されなければならないと常に主張してきた。この敵対の真の原因は、哲学と神話学とは、機能的に同じものだったことにある。「最初のアイデアの永遠の天空へと人類を導いたのは、じつは神話だったからである」。

この講義の主題は、自由な芸術作品である詩と、自由ではない芸術作品である神話との関係である。ブリュッヒャーによれば、神話とは自由を欠いた芸術といえるほどに、神話と芸術が密接に相互に接続しているというのは真理である。また神話の発明そのものが、創造的な活動だといわねばならない。

神話と芸術のこの基本的な関係は、ホメロスの作品に明白である。アーティストがするような仕方では、ホメロスは神話を取り扱っている。彼は神話を物語るさいに芸術を使う神話収集家ではもはやなかった。それでもホメロスがこのように芸術と神話の彼以前の関係を逆にする一方で、彼はこの関係を、ギリシア人が彼の芸術作品がそこに拘束されている神話だと認知できるように純粋に保った。これは、どんなアーティストでもこれまでに成しえなかった最大の勝利だった。Bluecher1952, 52

神話学の起源は、「ひとが存在のリアリティに直面したはじまりのとき、彼を圧倒する巨大な恐れにたいする、即座の反応である」。この反応は向こう見ずな大胆さを具えるものだが、人は自分の自由な行為を可能にする超越としてこの力を知るには至らない。これが神話学のあり方である¹⁴。

つまり、ホメロスがはじめてのアーティストとして君臨できた理由は、神話作者と同じ存在の経験から出発したために神話と等根源的である彼の詩作を、同時に「自由な」能力の発露形態として作品化したからであると、ブリュッヒャーは論じる。ホメロスの芸術は、まず神話から分離したにもかかわらず神話として受容されていた。そして次に、アーティストとしてのホメロスのユニークさが受け入れられた。その結果、ホメロス自身が「神話（生きた伝説）」となった。伝説によると、ホメロスは盲目であり、「盲目の予言者」はすでにギリシアの神話学で重大な役割を演じていたので、その盲目伝説によって、ホメロスは神話的形象となった。この盲目の予言者というパラドックスは、アーティストの構造と芸術の力とにたいする深い洞察を示している。

神話作者は存在から目をそらすので盲目である。しかしもう一つの方向を垣間みることによって、別の虚構世界を認知するので、彼は予言者なのである。他方でアーティストはリアリティ（存在の奇跡）によって盲目となっている。そして彼は実際にすべてを見ることができ、その背後で、存在が何でありえるか、あるいは何になりえるかを知覚するので、彼は予言者になるのである。したがって：

芸術作品に接した経験は、芸術的なartistic経験であって美的なaesthetic経験ではない。芸術的な経験は我々自身の芸術的な能力の流動化を要請してくる。我々自身はアーティストでないけれども、それは他の全ての創造的な能力の滋養を具える力のままである。しばしば芸術的な創造力は、ひとの唯一の創造的な能力だと誤解されている。この誤解の理由は、芸術的な創造力が、他のすべてのものを育み、また育んだものとの恒常的なコミュニケーションに置かれているという事実にある。このように、芸術的創造はすぐに縦横無尽に働き、他のどの創造的な能力によっても導かれることができるが、独自の方向を持っていない。芸術的な創造力は、生の支配的で組織的な力になることは決してない。したがってアーティストは、他人から与えられるどんな議論にも指導を受けてきたのは、彼に人格または強い信念が不足しているからではなく、彼が異なる方法でそれを使うことが確実だからである。Bluecher1952, 58-59

「美的な経験」は、事物との純粹に感性的で官能的な関係ではあっても、ひとの創造的な力を解放してくれるわけではない。美的経験は、存在のリアリティを避けていることによって成り立っているので、存在のリアリティに直面した衝撃を含み込む形式だけが可能にする「芸術的経験」とは、根本的に別のものなのだとブリュッヒャーは説明している。この区別を前提として、創造的な能力を「自由に」用いることから生じる「力」は、その性質上どのような場所にもどのような形式でも生じ得る。その意味で普遍的に存在するこの「自由な創造性」は、しかしながら、それが生み出す形式であればどのようなものでもよいという訳ではない。

この点についてブリュッヒャーは、アポロ（芸術の神）についての、ヘラクレイトスの言葉を引用し、「美と真理の関係」を論じる。

「デルフォイのアポロン神殿の予言者を所有する王は、現しもするし、隠しもする。そして暗示するsignify。」(Diels, *Fragmente der Vorsokratiker*, B. 93)¹⁵。

ブリュッヒャーはこのデルフォイの神託の現代的定式化を、「芸術は暗示する形式である」としたクライヴ・ベルに求め、両者を比較する。しかし、近代美学の枠内では、形式formとは何か、「暗示する形式」とは何を意味しているのかに、答えることができないとする。「それは形式なので、芸術的な形式は暗示する。そして、それは暗示するので、形式である。『暗示する形式』は、どちらでも意味することができるのだ」。

暗示的につくり出された形式か、あるいは、形式のなかに作りだされた暗示か。これに、アーティストはこう答えるだろう。このふたつ（形式と暗示）は、最初の芸術的なヴィジョンのなかで切り離されていないので、芸術創造は、内容を作ることや形式を内容で満たすことによって成りたつのではない、と。この最初のヴィジョンは、芸術作品が結局あるものの核であるというだけのことかもしれない。しかし、それはすでに全体（全体の部分でない）を含む。それ自身アーティストによって考えられた芸術作品の最初の核は、**比喩**の確かな網にそれ自体を引き延ばしていく**比喩**である。それは本来連続的で一貫した構成を含んでいる。そして、それを我々は芸術的な形式と

呼ぶ。Bluecher1952, 59-60

ブリュッヒャーの議論から明らかだが、「暗示」とは「存在のリアリティ」を暗示することを指す。またこの暗示は「形式」によって／おいて成り立つものである、としている。そして「形式」は自由な創造力によって形成されるのだが、この「自由」は「存在のリアリティ」の経験によってはじめて可能となる。この循環がそれに接した経験によって見取られるときに、そのものを「芸術作品」と呼ぶのである。

このような「芸術作品」の構造を説明するための鍵となる概念が「比喩Metaphor」である。

2. 比喩

比喩とは、何であるか？ 比喩は、全ての芸術がもつすばらしい道具である「マヤmaya：幻影」と密接な関係がある。マヤの神はヴィシヌ（インドの神のうちの一）である。そして、ヴィシヌはインドの宗教の無限の時間と空間に果てしなく世界を、次々と案出していく。ヴィシヌの形象で、神話の観念はその芸術的な要素を知るようになった。そして、世界の構成分子は夢見た。アーティストは世界のイメージをつくるという感覚の世界の空想家である。

これは、ひとの最も深い夢のうちの一と一致する。神話以後の思考と創造力は、存在のリアリティに直面するし、存在をより意味があるようにすることによって、意味のその熱望を鎮める。しかし我々の心の底には、人間がリアリティに直面したときの最初のショックと、完全な世界に住んでいたいという願望とが残っているのである。完全な世界とは、それ自身で意味と存在が一体となっていて、意味が端的に存在しており、存在がそれ自身で意味をもつような世界である。Bluecher1952, 61

このブリュッヒャーの比喩についての叙述から、「存在を暗示するようにつくられた形式」である「芸術作品」の構造は、事物と意味が完全に一致した世界、「意味が端的に存在しており、存在がそれ自身で意味をもつような世界」を志向し、何らかの仕方でそれを指示しているという彼の考えが読み取れる。人と存在との関係を意味する形式が芸術であるならば、存在が世界である場合の芸術は、比喩である。

比喩が世界と存在という位相にかかわるという点で、比喩は一般を志向する。それは「真理truth」との関係に視点を移すことで、より明快になる。

ブリュッヒャーが美と真理との関係を言い表すときの形象は、「芸術の神」アポロである。「アポロは現れもしないし隠れもしない」というヘラクレイトスのいうことばを引用しながら、「アポロは真理を明らかにしもするし、隠しもする、しかし、彼はそれを暗示する。美の奇跡は真理を意味することである。それを指し示すのである」と規定している。

アポロは芸術の神であると同時に、予言者の神である。芸術のように、予言者は真理を暗示するだけである、彼らは明らかにせず、語りもしない。その真理を理解するかどうかは、予言者を迎える人物に依存している。目が無くては美が真理を意味していることを見ることができない。そして、デルフォイで神殿に刻まれている「汝自身を知ること」なしには、予言者の真理をつかむことができない。デルフォイで与えられ

る予言者の鍵のような芸術作品を理解する鍵は、それを見る人自身である。

Bluecher1952, 60

「美」は真理を意味することができるので、「予言者がその序言を求めに来る者の役に立つより、芸術作品は、より見る人の役に立つ」。しかし同時に、真理を理解するためには、その同じ対象にたいして、盲目である必要がある。いずれの場合も、存在が暗示されていることはわかったとしても、真理を理解することによって存在を直視するためには、意味と一致した事物を見るのではなく、事物に意味が一致できないということを見なければならぬ。この比喩における区別を、ブリュッヒャーは次のように定式化している。

神話のなかの比喩は、それを隠すために存在の上に掛けられる絨毯のようなものであり、幻想illusionである。他方で芸術的な比喩は、我々が創造的な目で存在を観る透明なボールのようなものである。それは照射illuminationである。Bluecher1952, 59

このように比喩を定義することによって、芸術が「真理」「世界」「存在」とどのような連関に立つのかが明らかになっている。そして、このようなブリュッヒャーの芸術論が、いかにベンヤミンの著作に類似しているかは、きわめて明白であろう。

つぎに、アーレントの1967年のエッセイ「ヴァルター・ベンヤミン」を分析し、彼女とブリュッヒャーが共有したベンヤミンの芸術思想を考察する。

3. ベンヤミン・エッセイ

アーレントはエッセイの冒頭でベンヤミンの「親和力論」からの長い引用を行っている。そしてベンヤミンが小さい対象を非常に好んでいたことを付け加え、その理由を、「事物が小さければ小さいほど、それは最も集約された形のなかに他のあらゆるものを含むことができるように思われる」からであると説明する。この「集約」とは、「ゲーテのいっていた『根源現象と現象』、『ことばと事物』、『観念と経験』とが一致する」形態なのである(MDT164、200-1頁)。

この根源的な「万物照応correspondances」は、ベンヤミンが「比喩metaphor」に込めている特別な意味に由来しているとアーレントは説明しているが、アーレントはブリュッヒャーと共通して「比喩」という語の外延を大きく採っており、ドイツ語と英語との違いも手伝って、ベンヤミンによる術語の区別とは正確に対応していないことに注意しつつ読解する。

アーレントはベンヤミンにとって「比喩」は「世界の一元化を詩的に達成する手段である」と規定している。これをさらに、ベンヤミンがマルクスの唯物論をどのように理解していたかについての説明にも用いている。すなわち比喩によってベンヤミンは、「『媒介物』を避けて、上部構造を直接に『物質的』下部構造に関係づけたからであり、かれにとって下部構造は感覚的に経験された素材の全体性を意味するものにほかならなかったからである」(MDT166、203-4頁)。

しかしながら「比喩」は、その根源の力を保持しているとしても、最小の形態によってしか「万物照応」を指示できない。というのも、比喩は、事物が非本来的な様式によって

であれ一応組み上げられていた「秩序」が「廃墟」となった場所に、「フラヌールflâneur」として存在する者が経験する、最小の「比喩」と「素材の全体としての事物」との「詩的＝体験的一致」を「内的に」実現するだけだからである。

ところでベンヤミンは「イメージBild」「記号Zeichen」のほかに、「象徴Symbol」「アレゴリーAllegorie」という術語を使い分けているが、これらの区別は「言語Sprache」そのものを説明するために立てたものである。論文「言語一般および人間の言語について」¹⁶でベンヤミンは言語というものを、源言語から分けられることで多言語となり、伝達可能な機能となった言語と捉える。これにたいして事物に名を与え世界を分節することで存在と現象を区別しながらそれらの対応を試みる言語行為そのものは、この源言語に遡及する試みである。

言語はいかなる場合でも、伝達不可能なものの伝達であるだけにとどまらず、同時に、伝達不可能なものの象徴でもあるのだ。言語のこの象徴的側面が、言語と記号との関係につながっているのだが、それはしかしまた、たとえばある種の関係において、名と判決のうえにも及んでいく。名と判決は、たんに伝達するという機能のみならず、まず間違いなく、この伝達機能と緊密に結びついた象徴的機能をももっている¹⁷。

そして「象徴」は「イメージ」と同様に、廃墟の中のフラヌールを「かすめ過ぎる」ものといえる。ただしベンヤミンは、「象徴」の臨在を言語の伝達可能性において確信していた。したがって、アーレントがベンヤミンに関連づけて「比喩」と言っているとき、そこで言おうとしているのはベンヤミンの「言語」のことであり、これを「比喩」という語で翻訳している、といえる。

アーレントによると、ベンヤミンは「伝統の破産と権威の喪失との回復不可能性を知り、過去を論じる新しい手法を発見せねばならぬという結論に達していたので」、このフラヌールが行うことは、最小の「比喩」が明らかにする真理を収集することである。収集されるものとは、根源の連関から外れていると同時に、発せられた時点の脈絡からも外れている「引用文」の形をとる。

ベンヤミンは、過去の伝達可能性は引用可能性によって置換えられること、そして過去の権威の代わりに、徐々に現在に定着し、現在から精神なき平和を奪い去る不思議な力が生じていることを発見した。MDT193、233頁¹⁸

この「力」は、現在にたいする絶望と現在を破壊しようとする願望とから生まれたものであり、その力は「保存しようとする力ではなく浄化し、文脈からひき離し、破壊しようとする力である」¹⁹。しかし同時に、「破壊的な力」を発見し愛好しているにもかかわらず、ベンヤミンは情熱的な収集家だったので、「保存しようとする意図に動かされていた」。このことからその「引用文」は、「『超越的な力』をもって提示されたものの流れを解釈し、同時に引用文自体のなかに提示されたものを集約するという二重の役割を果たす」²⁰ように変容したのである。

この、「比喩」が「引用文」に置き換わって思考の対象になるということこそが、非ホメ

ロスの世界での行為の可能性を示している。だが、ブリュッヒャーが講義で示していたように、比喩が生み出す「美」は、真理を理解する助けとなるが、美に応じるひとは、その同じ対象にたいして盲目である必要がある。これに相当するベンヤミンの概念は、「アレゴリー-Allegorie」である。

比喩が、その直接性において感覚的に認知され、解釈を必要としない関係を設定するのに対して、寓意はつねに抽象的観念から生じ、さらにその寓意を象徴するsymbolize何か明白なものをほとんど自由に案出することになるのである。寓話は、それが意味のあるものとなりうる前に、説明されなければならないし、説明はその寓意が示しているなぞを解き明かすものでなければならない。そのため工夫が要求されない場合でも、不幸にも常にパズルを解く苦勞を思い出させることになる。MDT166、203頁

真理に固執しているかぎりアレゴリーを見ることができないが、アレゴリーの謎を解明すれば、その解明されたものから象徴を無数につくり出すこともできる。謎の解明を経て生産される象徴の連鎖は、ブリュッヒャーが言及していた「マヤ神」の世界想像／創造の連鎖に対応するだろう。それは、原初の無傷な全体としての比喩の連鎖である。

それでは、ベンヤミンの概念としてのアレゴリーが要請する「説明を与えること」とは、何を指すのだろうか。

「過去はまだ伝達されていない事物を通してのみ直接に語りかけてくる」。MDT195、235頁

アーレントのベンヤミン解釈においては、「真理」とは、「秘められたものからベールを取り去ってそれを破壊することではなく、その正体を明らかにして正当に扱えるようにすること」である²¹。この論理は、ベンヤミンの『ドイツ悲劇の根源序説Vorrede』での説明をそのまま用いたものである。

いわば真理を伝統によって伝達されうるほど実体的にしていたのは、真理に固有の「整合性」であった。伝統は真理を知識に変え、知識は伝達されうる真理の整合的な体系となる。いいかえれば、たとえ真理が現世に現れたとしても、その妥当性を普遍的に承認することによってのみ得られる特質を、もはや保持していないため、真理は知識になることができない。MDT196、236頁²²

「真理」が伝統のうちにあるあいだは、真理とは知識であり、普遍的に伝達されるものだった。その伝達される知識が、真理の整合的な体系をなす。この互いに映し合う構造は、権威の消失と体系の無意味化によってもはや成り立たない。真理は、広く承認されることで現存し始めるという「世界」での位置をもっていないのである。

その状況から逆に、真理を知識からもとの在り方へと遡及させる道が開けると、ベンヤミンは考えた。それが「真理に固有の整合性」を、アレゴリーのなかの謎を説明する仕方、明らかにすることである。この整合性はいかなる体系性からも逃れていなければ

ば見出されえない。また、伝達可能であるという真理の現存の条件は、真理によってではなく整合性によって作り出さねばならない。

この作業のためには、逆説的だが、伝達が不可能であるという状態が先立っていなければならぬ。すなわち、「どの詩も読者のために書かれたものではなく、どの絵も鑑賞者のために描かれたものではなく、どの交響曲も聴衆のために作られたものではない」²³。そしてこの意味で、アーレントがカフカを高く評価できたのである。「カフカが真に天才であるのは、かれが伝達可能性に固執するために真理を犠牲にするというまったく新しいことを試みた点にある」²⁴。

アーレントのベンヤミン論は以上のような考察に基づいている。このベンヤミン論の執筆は1967年で、ブリュッヒャー1952年講義からはかなり遅れるのではある。しかし確認してきたように、芸術と比喩という主題に関して、ブリュッヒャーもアーレントも、ベンヤミンの思想から多大の影響を受けており、アーレントは少なくとも三つの主要な概念を受け継いでいることがわかる。それは「利害関心なき注視者」として判断力論に現れている「フラヌール」に集約される前のより分析的な段階にある諸概念、「アレゴリー」、「コンステラツィオン(整合性Konstellation)」、「伝達可能性」である。1950年代を通じてブリュッヒャーの講義内容に大きな変化が見られないのにたいして、アーレントは『判断力批判』への関心のためか、むしろ「伝達可能性」からベンヤミンの諸概念を考察していると捉えることもできる。そしてこの「伝達可能性」を中心としたベンヤミン解釈は、1980年代に研究者が行ったアーレントの判断力論解釈では、ベンヤミンの「歴史哲学テーゼ」に強く引き寄せられていたため、周辺的に扱われていたという逆説がある。

結論

以上のように本論文では、ブリュッヒャーの思想と、アーレントからみたベンヤミンの芸術論とを分析してきた。この分析から、アーレントの基本的な芸術観（本質論）と、そのなかからアーレント自身を取り出した芸術の現代的／政治的形式を跡づけることができるだろう。

『判断力批判』が含む、美学的議論と、反省的判断力の超越論的枠組みとが、どのように両立するのかは、あらかじめ輪郭が示されていた。それは、ホメロスを、「比喩」を自由に用いた芸術家と捉える枠組みであり、「比喩」が「美」として見られつつも「真理」を暗示する芸術作品の構造であった。この構造は、自由な創造力を解放するための条件である。

このようなブリュッヒャー/ベンヤミンの「芸術」論の性質は、アーレントにおける「活動」と「判断力」のそれぞれの基本的性格である「自発性」と「伝達可能性（コミュニケーション）」とに、ごく初期から刻印されていたと結論してよい。このため、判断力論は、**活動**とそれの**事後的な物化**である「詩」による記憶保持として理解されるような構造と、「パフォーマンス芸術」の行為の現前性とを、何らかの形で存続可能とできる「システム」の両面を併せ持つことにならざるを得なかったのである。「芸術」から「判断力」への移行は、この基本的な構造の保持をともなっていたと結論できる。そしてこの基本的構造は、一方の超越論的性格と、他方の複数性という**活動**の条件に根を持つはずである。というのは、判断力が、思考と意志という不可視の精神の生活と、現実の現れの世界たる活動的生

活との、二世界を架橋する能力だとアーレントは規定しているからである。そしてアーレントは、さらに「複数性」を根本に据えるという姿勢で一貫していたので、「判断力」を人びとのコミュニカビリティの現存として明確に解釈できたのである。そしてこの二契機の関係は、それらの発生と推移をアーレントの1950年代草稿を検証することでさらに明らかにできるが、その検証は、アーレントの判断力論を活動概念から発展したものだとして解釈する近年のアーレント研究を裏付けるものとなるだろう。

(いなもと・りゅうたろう 社会文化科学研究科博士後期課程修了)

¹ Susannah Young-ab Gottlieb, *Regions of Sorrow: Anxiety and Messianism in Hannah Arendt and W. H. Auden*, Stanford, California, 2003

² このマルローの著作は、『芸術の心理学』と考えられる。*Within Four Walls: the Correspondence between Hannah Arendt and Heinrich Bluecher 1936-1968*, ed. by Lotte Kohler, trans. by Peter Constantine, A Harverst/HBJ book, 2000(以下 WFW と表記) を参照。1952年のバードでのブリュッヒャー講義「introduction to common course」p. 54に、同書からの引用がある。「子どもは自分の芸術によって所有されているが、アーティストは自分の芸術を所有する」。

³ 1952年にアーレントはコメンタリー誌に記事を書く事を止めている。そのさいグリーンバーグを「the Boss」と呼び、不快感を示している。FLW314頁。またブリュッヒャーのアーレント宛の手紙にも、グリーンバーグなどネオコンの雑誌 *Mercury* に不快の念を示すものがある(1952年5月10日)。

⁴ Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, Horizon press, New York 1960, Paperback Da Capo Press; Reissue edition, September, 1994 1959年初版、1960年第2版。

⁵ 1900-1973、ニューヨークスクールの画家。1900年フライブルク生まれ、Milwaukee 育ち。シカゴ美術大学とパーソンズ・インスティテュートで学ぶ。1926年ハンス・ホフマン Hans Hofmann と知り合う。1930年パリに移住、抽象絵画を始める。1935年ニューヨークに戻って作家活動を続けた。

⁶ ニューマン・ファイル内 07251。ニューマンはアーレント夫妻の顧問弁護士だった。

⁷ *Between Past and Future —Eight Exercises in Political Thought*, Viking Press, 1968, p. 197

⁸ アーレントからマッカーシーへ[1962/5/20]「彼(ハロルド・ローゼンバーグ)は、あなたにクレム[クレメント]・グリーンバーグのことを思い出させるようですが、これはまったく不当なことです」。^[]は引用者。

⁹ ハーバーマスは「近代・未完のプロジェクト」のなかでヴァイスが描写するこの知性を備えた労働者階級に言及している。「かれらはベルリンの美術館で何度も芸術作品を見、そこに体现されている客観精神という弾力性をもつ構造物から、自分たちの石斧を取り出し、それらを集めて、かれら自身の地平の文脈でそれらと比較するのである。この地平は、伝統的教育のそれからも、したがってまた現存する体制のそれからも、はるかにかけ離れたものである。これらの若者たちは、ヨーロッパ芸術という建造物とかれら自身の地平の間を、その両方を明らかにできるまで、行ったり来たりするのだ」。^{『反美学・ポストモダンの諸相』ハル・フォスター編、室井尚、吉岡洋訳 勁草書房 1987年、34頁}

¹⁰ この1952年というのは、『全体主義の起源』英語版刊行から、第3部第4章「イデオロギーとテロ」を加えたドイツ語版(1955年公刊)を脱稿するまでの期間である。「一者のなかの二者」が、公刊されたアーレントの著作にはじめて現れたのは、この「イデオロギーとテロ」の終わりの方なのだが、後に考察するように、この概念は1952年から1953年のあいだにアーレントが取り組んでいたマルクス研究に現れており、彼女がこの概念をはっきり獲得したのは、おおよそ1952年時点だと推定できる。この時期のアーレントからブリュッヒャーに宛てた手紙にある、ヤスパースから直接指示されたニーチェの『喜ばしき知識』にある言葉が、「一者のなかの二者」を言い当てているものだと考えていざらうと書かれている。アーレントからブリュッヒャーへ、My dearest, Nietzsche said -- as Jaspers just told me -- truth exists only in twos. [*Die fröhliche Wissenschaft*, drittes Buch, 260]. Anyway, I myself could never make it alone. WFWp. 213, 1952年8月1日書簡参照。

¹¹ *Men in Dark Times*, Jonathan Cape, London, 1970, 以下 MDT と表記する。『暗い時代の人々』阿部斉訳、河出書房新社、1972年。引用したアーレントのエッセイ「ヴァルター・ベンヤミン」は、これらのノンブルで記した。

¹² ブリュッヒャーは「ホメロス講義」を1954年と1967年にも行っているが、内容に顕著な違いはない。また本論文で引用しているブリュッヒャー1952年講義は、アーレント・アルヒーブに保管されているタイプ打ち原稿のコピーのノンブルを用いている。

¹³ WFW pp. 160-161, B, 1952年4月18日

¹⁴ ブリュッヒャーは次のような説明を与えている：神話学は、その最も強力な思索と生の道具として、常に芸術を用いる。彼らがもう一つの世界の神話の夢に適合するまで、この神話に埋没したままの芸術は、通常、真の特徴をデフォルメ(変形)する。デフォルメの要素がギリシアの彫刻にまったく不在であることは、ホメロスが神話から芸術を解放したことに依っている。ギリシア人が彼ら自身の神話学の範囲内に自由で芸術的な人生を導き入れたことは、ギリシアの神々の彫刻においてもっとも明確に示されている（ここでの様式の芸術的な規則は、現実の改革であり、これはもはや神話の芸術ではない）。

¹⁵ ブリュッヒャーは1950年、ハイデガーの *Holzwege* を読んでいるが、同書には「ヘラクレイトス断片」が含まれている。WFW 参照。

¹⁶ *Über Sprache Überhaupt und Über die Sprache des Menschen* アーレントはベンヤミンの *Schriften*, Suhrkamp, F. a. M., 1955 と *Briefe*, Suhrkamp, F. a. M., 1966 のそれぞれ第2版に依拠してこのエッセイを書いている。本論文の引用ではそれぞれを、*Schriften*, *Briefe* と表記し、アーレント自身が示した典拠を記しておく。参照には、*Walter Benjamin Gesammelte Schriften*, Hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, F. a. M., 1974 を用いた。

¹⁷ *Schriften*, 2. Band, S. 216

¹⁸ *Schriften* 1. Band, S. 57

¹⁹ MDT193、233 頁、*Schriften* 2. Band, S. 192

²⁰ MDT193-4、233 頁、*Schriften* 1. Band, S. 14-23

²¹ MDT196、236 頁、*Schriften* 1. Band, S. 146

²² *Schriften* 2. Band, S. 763 ここでアーレントは *Konstellation* を *consistence* と訳している。

²³ MDT203、244 頁 *Die Aufgabe des Übersetzers* からの引用文、強調はアーレント。

²⁴ MDT196、236 頁 *Schriften* 2. Band, S. 763