

## 芸術作品の可能性

クリストフ・メンケ  
田 中 均 訳

### 一、芸術の可能性と現実性

芸術について考察を始める際になじみの方法は、哲学的探究のこれもまた慣れ親しまれた形式に従うことである。この慣れ親しまれた形式は、主張と問いとの二段階によって定義される。この主張とは存在の主張であり、これが関係するのは個々の物ではなく、芸術作品という、物の一つのクラスである。この存在の主張によって芸術についてのなじみの哲学的思考が始まる（あるいは、この存在の主張によって哲学的思考は芸術をなじみのものとするとも言える）のだが、この主張は、「芸術作品は存在する」と述べる。第二の段階である問いは、この種の物、つまり芸術作品を可能にするものに向けられる。暫定的に述べると、問いは可能化する潜勢力に向けられており、これらの物、つまり芸術作品は、この潜勢力の現勢化として理解できる。芸術についての思考を始めるなじみの方法は、まず「芸術作品は存在する」と主張し、次に「いかにしてそれは可能か」と問うことである。

これはよく知られた探求法であり、ソクラテス以来の哲学の探究法である。この探究法にとって本質的なことは、物の存

在と存在の仕方を単に受け入れるのではなく問いたですこと、あるいは「問題化する」ことである。つまり、ある特定の種類の物の存在と存在の仕方の中に自明な所与性を見るのでもなく、奇跡を見いだして驚嘆するのでもなく、（アリストテレス以来言われるように）一つの「問題」<sup>(1)</sup>——したがって、われわれが理解（あるいは説明）しようとし、また理解ないし説明できる或ること——を見ることである。そしてこの（哲学的）説明の形式は、われわれがその現実性を可能性の實現として記述することである。

わたしは直ちにこの理解の形式について述べようと思うが、その前に、（存在の）主張と（可能性の）問いとの二段階をどのように理解してはならないかという短い注釈が必要である。すなわち、芸術作品の可能性についての問いに答えることが可能である以前に、芸術作品の存在を確実に主張できるかのように、この二段階を理解してはならない。芸術作品はいかにして可能であるかという問いに答えられないならば、その存在を主張することもできない。可能性は現実性に先立つ。すなわち、芸術作品が可能であるかをわれわれが知らないならば、それ——このクラスの物——が実際に存在するかも知ることはできない。ゆえに、芸術作品の可能性についての問いは、同時に芸術作品の現実性についての問いに他ならない。ゆえに、「芸術作品は存在する。いかにしてそれは可能か」という、なじみの哲学的探究の従来の表現を、以下の表現に置き換えることができるだろう。「芸術は存在するとわれわれは思う。それは現実存在するか」。どちらの問い——芸術作品はいかにして可能か、そして、芸術作品は現実存在するか——への答えも同じである。

以上のことは、芸術哲学のなじみの探究プログラムが明示的に模倣している問いを参照することで明らかにする。すなわち、カントの第一批判における問い「いかにして純粹数学と純粹自然科学は可能か」、そして第二批判における問い「いかにして道徳的判断つまり理性的な自己決定は可能か」というものである。確かにカントは以下のように述べている、「これらの学問は実際に存在しているのだから」<sup>(2)</sup>、適切な問いは、それらはいかにして可能かというものである。なぜなら、それらが可能でなければならないことは、現実性によって証明されているからである」<sup>(3)</sup>。しかしこのような存在の主張と

可能性の問いの継起は誤解を招く。なぜなら、（単に多かれ少なかれ確からしい仮説ではなく）合法的な関係についての自然科学的な知識や、（単に多かれ少なかれ利己的な動機からではなく）法則に対する尊敬だけに基づく道徳的行為が実際に存在するかどうかは、カントによれば、その可能性についての問い——そのような知識や行為がいかにして可能かという問い、そしてそれが果たして可能かという問い——に答えて初めて決定できるからである。たしかに、（自然）法則についての知識や道徳（法則）に基づく行為の可能性についての哲学的な問いは、実際に存在していることが疑問の余地なく確定しているものをいかにして説明すべきかという問いでしかないように見える。しかし本当は、知識と道徳の可能性についての問いではその現実性が問われている。なぜなら、その可能性を理解しないならば、それはまた存在もしないからである。

芸術についても同じである。芸術の可能性についての問いの答えを獲得し、納得のいく芸術概念を展開できなければ、芸術作品が現実存在するかどうか知ることができない。したがって芸術の可能性についての哲学的な問いは大したことの無い問いではまったくない。そこでは芸術の理論だけでなく現実性が賭けられているのである。というのも、現実性の基底に把握があるのであって、その逆ではないからである。

## 二、芸術の不可能性——ソクラテス

（ソクラテスからカントまで、さらにそれ以降の）哲学は、可能性についての問いに答えることによって或る現象を理解しようとするが、では哲学はこの問いをどのように理解しているのか。可能性の条件について問うとき、つまり、或ることを可能にするものについて問うとき、われわれは何について問うているのか。哲学はこの問いを成功の可能性についての問いとして理解する。より正確に言うのと、われわれはいかにして或ることを成功させる——そしてそれによってわれわれが「主体」（認識、道徳、芸術の）となる——ことができるのかと問うのである（4）。

これは以下のように理解できる。認識や道徳の行為は、成功または失敗しうる遂行の領域に属している。「認識」と「道徳」とは成功の表現である。したがってそれらが指しているのは、努力や実行の成就し成功した結果である（その反対は、誤謬や利己主義といった失敗の形態である）。ゆえに、可能性についての哲学的な問いとは、ある遂行が（誤謬ではなく）認識であったり、（利己的な行為ではなく）道徳的行為であったりするために——つまり、或る遂行が成功するためには——何が前提とされねばならないか、したがって、いかなる条件が満たされねばならないか、という問いである。この条件が成功を可能にする。つまり認識ないし道徳を可能にするのである。ここで可能性の概念は、論理的な意味だけでなく実践的な意味も持っている。なぜなら、成功の可能性を示すことは、われわれの実践の成功を引き起こし、さらには保証することとをわれわれ——われわれ主体——に可能にする潜勢力を確かめることだからである。したがって、成功の可能性についての問いは、われわれが実践を遂行できるようにする能力へと至る。問いは、能力としての可能に至るのである。この能力を持つ者は、或る事ができる。つまり、或る事を成功させることができる。哲学の理解によれば、いかにして認識と道徳は可能であるかという問いは、われわれが認識し道徳的に判断することを可能にする能力へと導く。つまりたとえば、カント的に理解するならば、対象を分類するためにわれわれの感性的印象を総合し概念を使用する能力であったり、道徳的判断の場合に自律的に法則によって吟味する理性的能力である。哲学は可能性の条件についての問いを、主体とその能力についての問いとして理解する。

こうした哲学的理解はソクラテスにさかのぼり、（その定式をここで私が踏まえた）カントもまた常にそのように理解した。しかし、芸術もこのような仕方では哲学的に理解したり「説明」したりできるのか、という疑いもまたソクラテスにさかのぼる。すなわち、ソクラテスは認識と道徳の可能性について問うことができる考えたが、同じ仕方では芸術の可能性について問うことができるのか、つまり、答えを展望しつつこの問いを立てることができるのかという疑いを彼は持ったのである。よく知られているようにソクラテスは芸術家を批判し、芸術家がもたらす楽しみにもかかわらず（あるいはそれゆえに）、

芸術家を都市から追放しようとしたが、その批判の核心は、芸術の可能性を哲学的に理解することの可能性への疑いにある。ソクラテスの芸術批判によれば、上記のような哲学的探求は芸術には適用できない。したがって芸術は理解することができない。認識や道徳の可能性についての問いとは反対に、芸術の可能性についての問いには決して答えが与えられない。芸術は哲学的に把握不可能である。

ソクラテスは、芸術の可能性を把握することの不可能性を以下のように定式化している。

すなわち、叙事詩の作者たちで、すぐれているほどの人たちはすべて、技術によってではなく、神気を吹きこまれ（*geistig*）、神がかりにかかることによって、その美しい詩の一切を語っているのであり、その事情は、叙情詩人たちにしても、そのすぐれた人たちにあつては同じことなのだ。つまり、叙情詩人たちもまた、ちょうどコリュバンテスの信徒たちが、正気を保ちながら踊るのではないように、同様に、正気を保ちながらその美しい詩歌をつくるのではない。むしろ彼らが調和や韻律の中へ踏みこむときは、彼らは、狂乱の状態にあるのだ。そして、ちょうどバックスの信女たちが、河から蜜や乳を汲みあげるのは、神がかりにかかることによってであつて、正気のままでいたのではそうはできないのと同じように、叙情詩人たちの魂もまた、神がかりにかかることによって、彼らみずからが語っているそのとりのことを行っているのだ。というのも、思うに詩人たちは、われわれにこう語っているからだ——彼らは、あたかも蜜蜂さながらに、彼らみずからも飛びかいながら、ムウサの女神たちの庭や谷にある蜜の泉から、その詩歌をつみとり、われわれのもとにはこんでくるのだと。その彼らの言葉は、真実でもあるわけだ。というのも、詩人というものは、翼もあれば神的でもあるという、軽やかな生きもので、彼は、神気を吹きこまれ、吾を忘れた状態になり、もはや彼の中に知性の存在しなくなったときにはじめて、詩を作ることができるのであつて、それ以前には、不可能なのだ（）。

ソクラテスによれば詩作は「神的な狂気と憑依」であり、「いずれにせよ」<sup>〔一〕</sup>、自分自身とその真理について説明できるような知識でもなく能力でもない<sup>〔二〕</sup>。詩作や、さらに一般的にわれわれが「芸術」と呼ぶものは、ソクラテスにとって「芸術」ではない。なぜなら、修練によって獲得された実践的能力の自覚的で制御された行使、つまり技術<sup>テクネ</sup>ではないからである。むしろ詩作は憑依状態において神の息吹を吹きこまれて起きる。したがってまた、「主体」という表現を以前用いたときの意味では、詩人は「主体」ではない。なぜなら、〈できる者〉(Können)ではないからである。すなわち、自分の能力によって或る事を成功させたり可能にしたりできる者ではないからである。詩作においては主体性の喪失が生じている。言い換えれば、詩作は主体性の喪失から生じる。ゆえに詩作は把握することができない。詩作は主体的な能力の適用における成果ではなく、ゆえにその可能性を見通すことができないので、哲学的に把握できないのである。詩作は神の息吹を吹きこまれて生じるという言明は、詩作はいかにして可能であるかというソクラテス的―哲学的な問いへのもう一つ別の答えではない。詩作は神の息吹を吹きこまれて生じるというこの答えは、答えではなく、答えの拒絶である。ソクラテスが芸術の可能性についての問いに与える答えは、この問いが芸術については答えることができないというものである。ソクラテスによれば芸術は不可能である(そしてそれゆえに、上記のように、その現実性もまた不確定である)。

この答えは正しい。この答えはひたすら正しく理解せねばならない。そのための第一段階は、この答えを積極的に読むことである。つまり、逆説の定式化として読むことである。そのように読む場合、芸術についてのソクラテスの主張は以下のようになる。芸術は不可能である、それゆえに芸術は可能である。芸術は――哲学的に理解された可能化という意味では――不可能であるがゆえに、(またその場合にのみ)可能である。芸術を可能にするのはその不可能性である。以下ではこのテーゼを説明するが、まずヴァレリーとともに、この逆説を根拠づけるものを示す<sup>〔三〕</sup>。そしてニーチェとともに、この逆説を解消することはできなくとも、いかにして「非悲劇的」に、したがって積極的に読むことができるのかを示す<sup>〔四〕</sup>。

### 三、制作と作品の逆説——ヴァレリー

ポール・ヴァレリーのコレージュ・ド・フランス就任記念の詩学講義（一九三七年）<sup>(7)</sup>は、詩作についての或る見方に取り組んでいる。この見方は、一見したところ、そしてさらにもう一度見たとしても、詩作の理解は不可能であるというソクラテスの主張とは反対の方向に最も極端に進んでいるように思われる。ヴァレリーは詩作の理解を「ポイエチック」(205)【邦訳四七二頁、一五〇頁】として定義する。これは「制作」についての学であり、「制作」は「作品」において完成する(206)【邦訳同所】。これは、ソクラテスの詩作批判に対するアリストテレスの答えを想起させる。すなわちアリストテレスはまさに、詩作という仕事を成功可能にする手段と技術を探求することを課題とする「詩学」という理論の形式を創設したのである<sup>(8)</sup>。しかしヴァレリーは同時に、詩の制作と詩の成功、つまり作品の産出との間には、独特の緊張関係が支配していると指摘する。この緊張関係は、「制作活動」がしばしば「制作された物に対するよりも一層の喜びをもって、それどころかより一層の情熱をもって「見られる」」(207)【邦訳四七三頁】ことに暗示されている。したがって、「制作活動」は——詩学ないし「ポイエチック」が意図するのは違って——「制作された物」へと導かず、そこから遠ざけるのである。制作と作品の間には不一致があり、乖離があり、それどころか架橋不可能な断絶がある。なぜなら、制作から作品には決して到達しないからである。制作は作品を制作せず、作品は制作によって制作されるのではない。

ヴァレリーは、一連の徐々に先鋭化する診断という形でこの洞察を表現している。第一の診断によれば、或るものを制作しようとする人、つまり制作者にとって、制作に注意を向けることは制作を頓挫させてしまう。自分が或るものをいかにして制作するかに注意している人は、もはや制作できない。その人は可能化の能力すなわち成功させる能力を失うのである。

例えば、一人の詩人が、彼の根源的な能力、彼の直接的な生産力を、分析することによって損なわなかと恐れるとし

て、それが当然であることは理解できます。彼はそれらの力を、自己の芸術を鍛錬する以外のやり方をもって探ることを、また論証的理性によっていっそう完全にそれを統御することを本能的に拒否します。われわれの最も単純な行為、われわれの最も身についた仕草でも、もしわれわれがそれを行うために絶えず頭に思い浮かべ、またそれを根底から認識していなければならないとしたら、それらをやりとげることはできないでしょうし、われわれ自身の有するほんのわずかな能力もわれわれの妨げになるでしょう。アキレスが空間や時間のことを思案しては、亀を追い越すことはできません。(206)【邦訳四七三頁、一五一頁】

制作について考える(それを認識し分析すること)は、制作としての制作を破壊することである。制作は認識することができず、思考不可能である。なぜなら、われわれが制作について認識するまさにそのとき、その制作は成功する制作ではないからである。したがって(おそらくは)以下のように主張できるだろう。作品は制作から生じるが、いかにしてそれが制作から生じるかを理解することはできないと。制作を追遂行【思考において再度遂行】することで作品はわれわれから逃れて無意味なもの、把握できないものになる。制作という観点から見ると、作品は不可能性という物である。つまり非―物【ありえない物】(Un-ding)である。

ヴァレリーが作品に与える一連の非―言葉(Un-Wörter)【否定の言葉】から二つの例を挙げよう。

## (一) 作品の不均衡

巨大な記念碑を鑑賞し、その衝撃を感じるには一瞥で十分でしょう。二時間のうちに、悲劇詩人の全ての計算、彼が自らの作品に秩序を与え、詩句を一行一行作るために費やしたあらゆる労苦が、あるいは作曲家が作りあげた和音や楽器



の全ての組み合わせが、あるいはまた哲学者の全ての省察および、彼が自己の思想の決定的な構成を見出し、承認する時を待ちながら、自己の思想の歩みを緩めたり、ひきとめたりした年月の全体が——、これら全ての信条の行為、選択の行為、精神的な取り引きの行為が、ついに完成した作品の状態となつて、知的労働のこの巨大な充電の励起に突然に出会った他者の精神を打ち、驚かし、眩惑し、もしくは狼狽させます。そこには不均衡【度外れ】(démésure, Unverhältnismäßigkeit)の働きがあるのです。(211)【邦訳四七七頁以下、一五六頁以下】

作品の不均衡の意味は、芸術家の行為と、他人に対する作品の作用とその作用の仕方との間の不相応(Nichtentsprechung)である。制作する行為と作用する作品とは分裂し、作品の作用は行為から分離し、それだけで自立して、しかしまたそれゆえに理解不可能である。

## (二) 作品のありそうもなさ

一方でわれわれは、われわれに働きかける作品が、われわれにびったりしており、自分と作品が別のものと考えられないほどであるのを感じます。無上の満足を感じる場合に至っては、われわれは、自らが何か深い仕方で変容し、かくも充実した歓喜と直接的な理解とを受け入れうるような感受性の持主であると感じます。しかしそれに劣らず強く、あたかも別の感覚によって感じるかのように、われわれはこう感じます。このような状態をわれわれのなかに惹き起こし、それを発展させ、その力にわれわれをさらしている、こうした現象はないこともありえたのではないか、いな、ありえなかったのではないか、つまりそれが、ありそうにないもの【'improbable, das Unwahrscheinliche】の部類に属すのだ、と感じます。(216)【邦訳四八二頁、一六二頁】。

制作と作品との不均衡が意味するのは、作品がわれわれにとってもはや可能なものとしてではなく、ありそうもないものとして現れるということである。つまり、非現実的のものとして、現実において期待しえず、現実の秩序——或る可能性の實現として、あるいはすでに可能にされたものとしてわれわれが理解できるものの秩序——に属していないものとして現れるのである。

ヴァレリーはこれらの記述によって制作と作品との不一致について思索を巡らせているが、この不一致が最も先鋭的になるのは、詩的な制作のそれ自体との不一致においてである。詩的な制作において「創造的な精神」は、それが承認し、生産し、表明することを余儀なくされているものと闘う。つまり自分の自然本性と闘うのである」(217)【邦訳四八三頁、一六三頁】。詩的な制作は自分自身との闘いであり、自分自身と抗争関係にある。なぜなら詩的制作は一方で自己分裂、注意散漫、偶然による導き、さらには瞬間的な気分や恣意に対して自らを開くが——詩的制作はそこから「可能性の宝庫」を得るのであって、それがなければ何も制作できない——同時にそれらに對抗するからである。というのも、詩的制作がそれらに没入し身をゆだねるならば、やはり何も制作しないだろうからである。

しかしながら、ここに実に驚くべき事情があります。それは、常に間近に迫ったこの自己分裂が、自己集中とほとんど同じくらい、作品の生産にとって重要であり、生産に協力しているということです。活動中の精神、すなわち、自らの移ろいやすさや、生来の不安や、固有の多様性や、いかなる特殊化された態度にも付きものの放心や墮落などと闘っている精神は、他方で、このような条件そのもののなかに比類のない資源を見出します。私が述べた不安定、不調和、矛盾は、精神が首尾一貫した構築または構成を企てる場合には束縛や制限となりますが、それと全く同様に、可能性の宝庫でもあり、精神が自問し熟考する瞬間にはその豊富な可能性が身近に予感されます。精神はこの蓄えにあらゆるものを期待できます。また、賭けている解答、合図、イメージ、単語が、自分が思っているよりずっと近くにあると精神が

希望する根拠でもあります。精神は自己の薄明のなかで、探し求めている真理もしくは決定を常に予感できますが、それらが、些細なもの、無意味な混乱そのものに依存していることを知っているのです。かつてこの混乱は、むしろ精神を真理や決定から逸脱させ無限に遠ざけるかのように見えていたのですが。(218)【邦訳四八四頁、一六四頁以下】

(一) 制作と作品の不均衡ゆえにわれわれは (二) 作品をありそうもないものとして経験するが、この不均衡は (三) 詩的制作のそれ自体との不一致に根拠を持つ。なぜなら、詩的制作の自らとの不一致こそが、作品を不可解で謎めいたものにするからである。

ヴァレリーが思索を巡らせている逆説は以下のように要約される。

一方で、われわれは、作品が生じる元である制作を知らねばならない。なぜなら、作品は制作されたものとして理解される場合にのみ、(われわれにとって) 作品だからである。制作されざる作品、制作されたものとして理解されていない作品は作品ではない。

他方で、われわれは、作品が生じる元である制作を知ることができない。なぜなら、われわれが認識することのできる制作からは作品は生じないからである。詩的な制作を知るのは、それをそれ自身との闘いとして経験することである。しかしそうすると、いかにしてそこから作品が生じうるのかもはや理解することができない。

芸術作品の可能性についての問いに答える以前に、芸術作品の現実性がすでに確実である、そのような具合に芸術作品の現実性とその可能性への問いとは連結しないが、その理由はなぜかということもまた、ヴァレリーの考察から明らかになる。制作の仕方についての問い——作品を生み出すかまたは可能にする制作についての問い——に答えることができないならば、これが作品なのか、それどころかそもそも作品が存在するのかどうか、われわれは知ることができない。作品は現実にあるように見える。われわれはその圧倒的な力を経験するからである。しかしわれわれが作品の制作を理解しつつ追遂行できな

いならば、「その存在は」われわれにはある異常な偶然、運命の豪奢な恵みの結果として現れます。そして（忘れずに述べると）この点で芸術作品の効果とある種の自然の様相の効果との間には独特な類似関係が見いだせます。すなわち、地質学的な偶然や、夕暮れの空に見える光と水蒸気のはかない組み合わせです」（219）【邦訳四八二頁以下、一六二三頁以下】。われわれが作品の制作を理解せず、そしてそれゆえに作品の可能性を理解しないならば、この作品はもはや芸術作品ではなく、自然と同然なのである。より正確に言うと、われわれが作品の制作を理解せず、それに伴って作品の可能性を理解しないならば、作品が芸術作品であるか自然（と同然）であるかもわれわれは知らないのである。

#### 四、制作における抗争——ニーチェ

スペインの小説家エンリーケ・ビラ＝マタスは小説『バートルビーと仲間たち』において、近代における書かない作家像を、一連の人物の肖像のスケッチによって探求している。それは、書かないという仕方で作家であることを、それどころか、書かないことによつて作家であることを決断した作家像である。ビラ＝マタスによれば、一連の肖像には、その多産さにもかかわらずB・トレイヴンも属しており、ビラ＝マタスはヴァルター・レーマーという人物の解釈を参照している。「彼はいかなる過去も否定することで、いかなる現在も否定し、それによっていかなる現前も否定した。トレイヴンは存在しなかった。彼の同時代人にとつても決して存在しなかった。彼は非常に特異な否定の作家であり、自らのアイデンティティの位置づけを拒絶するときの激しさには或る悲劇的なものがある」<sup>(10)</sup>。ビラ＝マタスの引用するレーマーによれば、実際にこの「秘密に覆われた作家は、その不在のアイデンティティにおいて、近代文学の悲劇的意識の全体を自らの根本問題へと高めている。この悲劇的意識とはすなわち、書くということが不満足と不可能性にさらされているという、まさにそのことの意味である」（219）【邦訳二〇九頁】。ビラ＝マタスはレーマーによるB・トレイヴンの解釈に以下のようにコメントしている。

「確かにレーマーの診断は正しいけれども、もしB・トレイヴンがこれを読んだら、最初は驚いて、次に大笑いしたところだろう。実際私自身がそうしかねないところなのだ。なぜなら、私はレーマーの議論の大きさでまじめなところが大嫌いなからだから」(ed) ヴァルター・レーマーの議論が笑止なのは、詩作の不可能性の経験を悲劇的に理解しているからである。というのも、詩作の可能性、すなわち、制作はそれ自体としては追遂行可能な仕方作品へと至ることがないということ、このことこそが詩作を可能にし、それどころか成功させるからである。

芸術を哲学的に把握することの不可能性についてのソクラテスの洞察に対してニーチェが行った価値転換は、簡単に言う以上のようなテーゼから成る。詩作が可能であり、芸術作品を生み出すことができる他ならぬ理由は、詩作が、認識行為や道徳判断のように、練習によって獲得された能力を行使することによって遂行を成功させるものとして、われわれが理解できるような制作の形式ではないということである。より正確に見ると、ソクラテスの洞察のニーチェによる価値転換は、この洞察の二段階の定式化の転換を含んでいる。

(一) 詩人が自分の知識や能力、つまり自分の「芸術」によって語るのではないということとは、ソクラテスに言わせると、詩人が「神的な力」に駆り立てられていることを意味する。「詩人たちは「∴」神々の取りつき以外の何でもない」(11)。すなわち、詩人は「神気を吹きこまれて」いるのである。なぜなら、詩人を通して外の、異質な、より高い力が語っているからである。神気を吹きこまれた詩人は「彼岸の電話」(12)である。これに対してニーチェは、詩人を捉えてその主体性を失わせる力が、詩人自身の力であると理解する。詩人を捉える力は、外からの神気の吹きこみによって来るのではなく、詩人自身から、美的な活性化によって来るのである。この状態をニーチェは「陶醉」と呼ぶ。陶醉とは「象徴的な力の全面的解放」(13)である。「陶醉」は受動的な酩酊ではなく、集中度の高まった活動の状態、「力の増進と充実」の状態である。

ディオニュソスの状態においては情動システムの全体が興奮し高揚している。そのため情動システムはあらゆるその表

現手段を一挙に放出し、描出、模写、変形、変化の力を、あらゆる種類の模倣術や俳優術を同時に繰り出す<sup>(14)</sup>。

ニーチェにおいて「陶酔」は二つの意味を持つ。一方で「陶酔」は無意識的で高揚した活動の形式を表し、これはいかなる芸術制作においても作用せねばならない。第二に「陶酔」は「主体」となる前のいかなる人間の内にもあった感性的活動の方式である。陶酔は人間の原初の状態であり、人間のうちの深淵としての根源である。ゆえに芸術的陶酔は、退行の状態としても理解せねばならない。つまり、主体以前の感性的活動状態への回帰である。

これをより正確に捉えるためには、「能力」と「力」を概念的に区別せねばならない<sup>(15)</sup>。主体であることは、既に述べたように、できること、つまり「能力を持っている」ことである。主体であることは、或る事ができることであり、つまり主体とはできる者である。主体ができることは、遂行を成功させることである。主体は或る事を実行できるのである。能力を持つこと、つまり主体であることは、或る行為を成功させることができるということである。或る行為を成功させられるということはさらに、新しいそれぞれ特殊な状況において、過去に練習や学習によって獲得した普遍的形式を反復できるということである。ゆえに、或る言語の「できる」人は、同じ単語を新しい状況において適切に使用できる。主体が実行できるような遂行の論理的構造とは常に、ある普遍的なもの、つまり形式や概念を、特殊なもの、つまりこの特殊な事例や状況等々のうちに実現することである<sup>(16)</sup>。

人間は主体であるのではなく、主体になるものである。人間は主体へと作られる。練習の形式を持つ教育 (Bildung) によって。では主体となる前の人間は何だったのか。無というわけではない。人間は「感性的」存在だったのである。より正確に言えば、人間は感性的な、あるいは「暗い」諸力 (Kräfte) を持つ存在だったのである。すなわち、人間は構想力、想像力の存在だったのである。人間はそのような存在だったからこそ、主体になれたのである。しかし主体になる（あるいは能力を養成する）ことは同時に、感性的な諸力の作用を中断させ制御することを意味している。なぜなら、感性的ないし

「暗い」諸力は、理性的で自覺的な能力とは全く違う働き方をするからである。能力は意識的な自己制御においてあるいは行為において行使される。これに対して感性的な諸力は必ずから作用する。その作用は主体によっては導かれず、それゆえに意識的ではない。このことは、それが何かへ向かう諸力ではないということに対応する。諸力は成功という基準には向けられていない。諸力は戯れとして、あるいは戯れにおいて作用する。その意味は、諸力は、恒常的な産出と産出されたものの変容の戯れとして作用するということであり、産出を制御するような普遍的な形式や規範は志向しない。

芸術的な陶酔とはソクラテスが考えたような外的な影響や神気の吹きこみではなく、人間が主体となる前にかつていた状態への回帰であり、この状態の中では感性的で暗い諸力が戯れつつ展開しているのである。能力の主体とは反対に、陶酔の人間は本質的な無能さによって定義される。「反応しない・できない無能さ、（——どんな合図にも応じてどんな役割でも演じる或る種のヒステリー患者の場合に似ている）」(GD, 117)【邦訳九六頁】。戯れる力の展開という原初的な状態への陶酔しつつ陶酔させる回帰は、自らの能力の喪失であるけれども解放として経験される。作品の制作においては無能さ、無能力が創造的になる。

(二) しかしそのためには、詩的制作における陶酔的な無能さを同時に限定し、これと闘わねばならない。これがソクラテスの詩的熱狂の理論のニーチェによる修正の第二段階である<sup>(17)</sup>。「芸術が存在するためには、何らかの美的な行為や観照が存在するためには、一つの生理学的な前提条件が不可欠である。それは陶酔である」(GD, 116)【邦訳九四頁】。これに対応して、ニーチェは『悲劇の誕生』において、芸術的イメージ(すなわち作品)はディオニュソス的な状態からの「救済」つまり分離によって生じると考えている(GT, 38)【邦訳四四頁】。陶酔は芸術的行為の「前提」であってその全体ではなく、芸術家は完全に(そして常に)陶酔しているわけではない。芸術家は陶酔に対して屈折した関係にある。この点でディオニュソスの芸術家と「ディオニュソスの野蛮人」とは異なる。後者の場合、度を越した放埒な祝祭において「ほかならぬ自然のもっとも荒々しいけどものが解き放されて、歓楽と残忍性の吐き気を催す混合物にまでなった。これは私には



「魔女の飲料」そのものに見えた」(GT, 32)【邦訳三六頁】。ディオニュソスの野蠻は能力と意識の単なる不在の状態である。ディオニュソスの野蠻は、「人間が虎と猿へと退行する」ということである。これに対して芸術家においてはディオニュソスのものが「情感的な性格」を持つ。ディオニュソスのものはその「喪失」という視点からのみ現れる(GT, 33)【邦訳三七頁】。芸術家においては「情動の驚くべき混合状態と二重性」(GT, 33)【邦訳三七頁】が支配している。芸術が存在するのは、この「混合状態と二重性」が作用するところだけである。なぜなら、陶酔とともに意識、力の戯れとともに形式の形成が協働しつつ対立して作用するからである。ソクラテスは詩人を、神気を吹きこまれた者として描き、それによってディオニュソスの野蠻人との区別を不可能にしたが、ニーチェによれば「芸術の進歩はアポロンのものとディオニュソスのものの二重性に結びつけられている」(GT, 25)【邦訳二九頁】。芸術家は自らのうちで分割され、自己意識的な能力および陶酔しつつ解放された力に分裂している。

それに加えて、さらに重要なこととして、ニーチェによれば芸術家とは能力や力であるだけではなく、芸術家は一方から他方へ、また逆方向への移行が行われる場所と過程である。ゆえにニーチェの記述において、芸術家は独特で逆説的な仕方  
で能力を持つ者である。なぜなら、彼ができることは、できないということだからである。芸術家はできないことをできる  
のである。芸術家は力と能力、陶酔と意識を分離するとともに結合する。芸術家はそれらを、区別されたもの、互いに矛盾  
するもの、あるいは互いに闘うもの(ヴァレリー)として結合する。その点で、芸術家はディオニュソスの野蠻人から区  
別される——芸術家は不可能であることが可能である【できないということができる】からである(a)。また理性的で自  
覚的な主体からも区別される——芸術家に可能であるのは不可能であること【できるのは、できないこと】だからである  
(b)。

(a) 芸術家は不可能であることが可能である。ディオニュソスの野蠻人の場合、苦勞して獲得され、それゆえに負担  
として感じられ安定的に保持されない実践的な能力に、諸力の陶酔的な解放が取って代わる。これに対して芸術家はその能



力自体を、陶酔しつつ解放された諸力へと転換する。芸術家の陶酔において解放されるのは、最高度に展開した「象徴的な力」(GT, 34)【邦訳三八頁】である。それが、不可能であることが可能である、ということの意味である。つまり、単にできないとか、能力を形成していないとかいうことではなく——ここにニーチェの言う、ディオニュソスの芸術家の「情感的」性格があるのだが——形成された能力から、この能力の原初のあり方へと回帰することである。つまり、戯れとして展開する感性的な諸力へと回帰するのである。

(b) 芸術家に可能なのは不可能であることである。理性的で自覚的な主体の場合、或る事ができるということは、練習によって獲得した能力を行使できるということである。或る事ができるということは、それをもう一度できるということである。可能であることは反復可能であるということである。つまり、同じ一般的な形式を、新しい特殊な状況において同じ形式として再生産できるということである。これがこの場合の「成功」である。これに対して芸術家は、能力の単なる行使は決して行為の成功を保証できないことを知っている。能力と成功の間には断絶がある。芸術家はそのことを知ったからこそ、自らをこの陶酔にゆだねる。「偶然を利用し認識すること<sup>18</sup>を天才と言う」<sup>(18)</sup>。確かに力の陶酔的な戯れは決して何かの目的や計画のために遂行することはできない。なぜならそれはそもそも遂行できないからである(それは起こる)。しかし、芸術家は能力自体を、陶酔的に解放されて、美的に戯れる力へと転換するがゆえに、その陶酔も再び行為に反作用する。芸術家であるということは、能力の行使だけでは成功ではないこと、能力の行使を諸力の戯れのなかで停止することだけが成功へと至ると知ることである。

それによって、ソクラテスの詩人像のニーチェによる書き換えの第二段階は、ニーチェがソクラテスと共有する洞察を決定的に価値転換する。つまり、詩作や芸術制作一般は、主体の能力の行使としては理解できないという洞察である。詩作においては不可能であること、無能力という能力(Un-Vermögen)が作用する。それゆえに、作品を制作の側から見ても詩作を理解できない。われわれは、能力の行使によって実践的に可能にされたものとして作品を理解することはできない。ソク

ラテスにとってこの洞察は、共同的理性的な行為の領域として考えられた人間的領域から詩作を追放する道を開くものでしかない。把握したい不可能性としての芸術作品は怪物的であり、人間以下ないし超人的であり、野蛮ないし神祕的である。

いずれにせよ、耐え難いものである。ソクラテスの詩人追放論のニーチェによる価値転換とは、芸術制作において主体、能力、行為の秩序を打ち破るもののうちにこそ、つまり、感性的な力の陶酔的な戯れのうちにこそ、芸術作品を可能にするものを見ることがある。芸術作品が可能であるのは、われわれがそれを作る能力を持たないからであり、またその場合にのみ芸術作品は可能である。

最初に述べたように、芸術作品の可能性についての問いの答えは、芸術作品の可能性はその不可能性であるという逆説的な定式に他ならない。つまり芸術作品は不可能なものとしてのみ可能である。芸術作品が可能であるのは、われわれがそれを作る能力を持たないからであり、また場合にのみ可能であると理解するならば、この定式が単なる逆説や愚かな自己矛盾ではないことの理由も暗示される。なぜなら、この定式は可能性の意味を新しく考えるという課題を設定するからである。つまり、ソクラテス以来の哲学的伝統において「可能性」が「能力」と韻を踏んできたのとは違う仕方では理解するということである。しかし可能性と能力を等置することは何か或る一つの哲学的なテーゼではない。これは基本的な仮定であり、可能性の条件についての哲学的探求、そして「問題」一般についての哲学的探求はこの仮定に基づいている。したがって、芸術の可能性についての問いに答えることは、結局は哲学の概念を別様に理解することまでも必要としているのである。

訳者付記…訳者による補足は【 】によって示した。

## 註

- (1) 以下を参照。Christoph Menke, „Das Problem der Philosophie. Zwischen Literatur und Dialektik“, in: Joachim Schulte/Uwe Justus Wenzel (Hg.), *Was ist ein ‚philosophisches‘ Problem?*, Frankfurt am Main: Fischer 2001, S. 114-133.
- (2) 第二批判でも同じように述べている。「道徳的な判断の仕方は、現実中存在するのだから…」。
- (3) Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in: *Werke*, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1956, Bd. II, B 20.
- (4) Christoph Menke, „Subjektivität und Gelingen: Adorno - Derrida“, in: Andreas Niederberger/Markus Wolf (Hg.), *Politische Philosophie und Dekonstruktion. Beiträge zur politischen Philosophie im Anschluss an Jacques Derrida*, Bielefeld: Transcript 2007, S. 61-76.
- (5) Platon, *Ion*, 533e-534a, übers. v. Friedrich Schleiermacher, in: Platon, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Karlheinz Hülser, Frankfurt am Main/Leipzig 1991, Bd. I, S. 23-59. 【プラトン「イオン」森進一訳『プラトン全集10』岩波書店、一九七五年、一二八頁以下】
- (6) Hans-Georg Gadamer, „Plato und die Dichter“, in: *Gesammelte Werke*, Tübingen: Mohr 1993, Bd. 5, S. 187-211, hier S. 189.
- (7) In Paul Valéry, *Zur Theorie der Dichtung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 203-226. 以下本文の頁数を示して引用する。【ヴァレリー「詩学序説」河盛好蔵訳、『世界の名著 アラン ヴァレリー』中央公論社、一九八〇年、ヴァレリー「詩学叙説第一講」、大岡信訳、『ヴァレリー全集6』、一九六七年。一部訳語等を変更した。】
- (8) 『詩学』の冒頭は以下の通りである。「詩作そのもの、および詩作の種類について、わたしたちは論じることによろ。すなわち、詩作の種類がどのような機能を持っているか、詩作がすぐれたものとなるには筋がどのよ

うに組み立てられなければならないか「…」についてわたしたちは論じるが、自然の順序にしたがってもっとも基本的なことから始めよう」(Aristoteles, *Poeitk*, Übers. Manfred Fuhrmann, Reclam: Stuttgart 1982, Kap. 1)【アリストテレス「詩学」松本仁助、岡道男訳、『詩学・詩論』岩波文庫、一九九七年、二二頁】。これ以上明確にソクラテスに反論することはできないだろう。

(9) このあとヴァレリーは、このありそうな名を、作品を自然の物や出来事に近づける偶然性として記述している。

(10) Enrique Vila-Matas, *Bartleby & Co.*, Übers. Petra Strien, Frankfurt am Main: Fischer 2009, S. 219. 【エンリケ・ビラ＝マタス『バートルビーと仲間たち』木村榮一訳、新潮社、二〇〇八年、二〇九頁。ただし引用は独訳から重訳した。】

(11) プラトン『イオン』、534e 【邦訳二三二頁】

(12) Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, III, 5, in: *Kritische Studienausgabe* [KSA], hrsg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München/Berlin/New York: Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter<sup>2</sup> 1988, Bd. 5, S. 346. (ただし「ニーチェはディオスヘンノウアーに「つて語つてゐる」であつて、プラトンに「つてゐる」ではない。)

(13) Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* [zit. GT], KSA 1, S. 34. 【ニーチェ「悲劇の誕生」、浅井真男訳、『ニーチェ全集 第一期第一巻』白水社、一九七九年、三八頁】

(14) Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung* [zit. GD], KSA 6, S. 117. 【ニーチェ「偶像の黄昏」、原佑訳、『ニーチェ全集 14』ちくま学芸文庫、一九九三年、九六頁、「偶像の黄昏」西尾幹二訳、『ニーチェ全集 第二期第四巻』白水社、一九八七年、九六頁(二種類の邦訳の頁数は一致している)。一部訳語を変更した。】

(15) 以下を参照。Christoph Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008; „The Force of Art. Seven Theses“, in: *Index. Artistic Research, Thought and Education*, Nr. 0, Autumn 2010, S. 6-7.

(16) ゆえに自己意識は本質的に主観的能力に属している。Xをする能力を持つ主体は、自分がXをしていることを知っている。この目標に向けて自分を導くことができ、自分が遂行していることを意識している。

(17) 詩的な陶酔とは、感性的な諸力が戯れつつ展開する原初の状態へと主体が回帰することである。これはニーチェの理解によれば、主体の能力が感性的・無意識的な諸力によって取って代わられるということではなく、美的に戯れる諸力へと変換されるということである。陶酔においては、象徴的な諸力、例えば主体の言語的な能力が増進する結果、成功を目指すという規範を乗り越えて戯れつつ展開するのである。陶酔とは、主体の諸力が増進する結果、主体の意識的な制御を逃れる状態である。あるいは反対に、陶酔における諸力の解放とは、目的指向的な行為における自覚的な能力の集合状態からの離脱に他ならないとも言える。陶酔は主体の自己変容なのである。

(18) Friedrich Nietzsche, Anfang 1880, [191], in: KSA 9, S. 26.