

工芸の美について——アレントと使用対象物

* 丸 田 健

要 旨

人間世界における人工物の意味を考えるため、本稿ではアレントの「仕事」概念の領域を、美的角度から探索する。

アレントによれば、工人による仕事は世界に耐久性を与えるもので、その工作物には(a)使用対象物と(b)美術作品の二種類がある。だがこの二種類は、「有用性 vs 美」の対比によって峻別することはできない。美は使用対象物にも宿りうるからだ。使用対象物の美に言及する準備として、まず芸術作品についてのアレントの諸見解を整理する。美的なものの根拠は結局、共同体的な共通感覚に行き着くが、この洞察は、使用対象物の美にも当てはまろう。加えて、美的判断における実例の規範的重要性も確認されるだろう。アレントの見解に一定の見通しを与えた後は、工芸論との接点を考える。日常の使用対象物にも美が宿るといふ考えは、とりわけ民芸という工芸分野で強調された。民衆的工芸品のような美的兼使用対象物は、どのような意味で世界また人間の耐久性に貢献するか、これを短く検討して本稿の結びとする。

【キーワード】使用対象物（道具）、芸術作品、世界の耐久性、民芸、共通感覚

一 はじめに

いま我々人間は、果たしてどれくらいホモ・ファベル *homo faber* なのだろう。多様な道具を自ら作り使用する能力は、ときに人間の定義的特徴とも考えられてきた。しかしながら、機械生産された工業製品（とりわけ自動機械）に囲まれて生きる現代、「ホモ・ファベル」「道具をつくる動物」といったラベルは、我々の多くには、直接当てはまるものではなくなっている。自らがホモ・ファベルでないだけでなく、ホモ・ファベルである別の人と、生活の中で接する機会も少なくなっているだろう。

本稿は人間が作る「物」をテーマにするが、以下ではハンナ・アレント (*Arendt, Hannah*, 一九〇六―一九七五) の思想を手掛かりに考察を展開したいと思う。アレントは政治思想家であって、「物の哲学者」ではないが、彼女は工人という在り方、また工人が作る工作物について、独特のアプローチをしている。次の

文章は、主著『人間の条件』からの断片である。

「……」人間の工作物は、死すべき生命の空しさと人間的時間のはかない性格に「、」一定の永続性と耐久性を与える（HC8
二一、傍点追加）。

「……」そのような物に取り囲まれた安らぎ、being at home がなければ、この生命もけっして人間的ではないであらう（HC135
一九七、傍点追加）。

これらの指摘——工作物は我々の生に、耐久性そして安らぎを与える、という指摘——は、生活における物の役割についての、一見風変りな捉え方に思われる。というのも人工物とは基本的には道具であって、道具の本質はその特定の機能だと考えるのが普通かもしれないが、右の引用では、そういった道具が、個々の機能を越えた次元で、何らかの、より大きな働きをも持つかに捉えられているからだ。アレントは、人間にとって道具とは何である、と考えるのだろうか。『人間の条件』を核に、彼女から関連する指摘や見解を削り出し、粗筋を組み立てながら一つの解釈を試みる*ことが、本稿の主な課題となる。

ところで日用の使用対象物を考えるとき、気掛かりになるものがある。それは、工芸的と言われる日用道具である。代表的なのは、民芸運動が取り上げる類いの道具である。二十世紀初頭、柳宗悦（一八八九、

一九六一）は、庶民がそれまで用いていた諸々の日常雑器に、当時は格別意識されていなかったという美しさを見出し、それらの品々を「民衆的工芸品」と呼んだのだ。それらは、「手廻りのもの」とか「不断遣い」とか、「勝手道具」とか呼ばれるもの「で、」台所に置かれ居間に散らばる諸道具である（柳一九八四、八二）ものだが、同時に美しくもあるのだという。本稿では、ホモ・ファベルが作った、柳が取り上げるような美的な日常道具について、それがアレントの道具見解とどう関係しうるかも考えたいと思う。

二 工作物の耐久性——使用対象物と芸術作品

アレント思想の基本に、人間の活動力 *activities* の三分類がある。つまり人間の表立った営みが、①「労働 *labor*」、②「仕事 *work*」、③「活動 *action*」に分けて論じられるのである。第一の活動力である労働とは、動物としての人間が、自然の必然性に従いながら、生命維持のために行う営みである。生命維持の基本は、まずは日々を生き延びるための食糧獲得の努力だ。アレントは、生命の剥き出しの必要のために行われる労働の厳しさ・困難の側面を強調し、この営みに従事する人間を、「労働する動物 *animal laborans*」と象徴的に呼ぶ。他方、第三の活動力である活動は、必然・必要に拘束された労働と異なり、人間がその自由の能力を発揮するものだ。この活動力は、人間同士のつながり——そしてそれが構成する人間的リアリティ——の中で、各人が

互いに言葉を語りつつ、その人のしるしとなる何か新しいことを世界にもたらして生きる営みである。そして順序が逆になったが、第二の活動力である仕事とは、これら労働と活動をつなぐもので、自然的世界のうちに、元来なかった道具を生み出す営みである。工作人の作る道具は、労働を含め人間生活の様々な局面を安楽にするが、道具は全体として、人工物に囲まれ守られた人間の生活世界を用意する。アレントは、自然界でなく、人間が築き上げるそのような人工的世界を、「世界」と呼ぶ（HC52 七八）。人間がつながり、自由に語り、行為することは、そのような人間世界の土台に支えられて可能になるのである。

*

人工物は概ね、自然物の自然的変化のサイクルから一定の距離を持つて存在するもので、大小の耐久性 *durability* を有する。人工物について、アレントが最も重視するのは、この耐久性——あるいは永続性・安定性・固さ——である。^① 個々の道具の耐久性からは、世界の安定性が全体として現れるが、人工物についてアレントがとりわけ強調するのは、この人間世界の総合的な耐久性である。

道具・世界の耐久性が重要なのは、人間が動物とは異なる生き方をすることからである。動物の生命は個体保存、また種族保存を目指すもので、自然法則や本能に支配されつつ、繰り返しされるパターンの中で続いている。人間の生にも当然同じ側面はあるが、しかし人間の生は、ひたすら続く循環の中だけで理解されるべきものではない。人間の場合、各人の独自の生き方、ユニークな個人としての生命がある。個人

の生命は、その誕生を起点に一つの軌跡を描いて進んでいくが、その展開の仕方は自然的法則によって固定されておらず、無限の多様性の可能性がある。個性を生む、人間の生命のこの自由の側面がむしろ、我々人間の重要関心事である。

押し寄せる自然への対応に翻弄されるだけで終わるのでなく、人間の生が十分自由に展開できるには、安定的舞台としての人間世界が必要である。容易に壊れたり流れ去ったりしない、固くて丈夫で信頼できる物質的基盤があつてこそ、人はそこに足場を持つことができ、またそこに何らかの足跡を残しうる。人は「死すべきもの」であり、その生命は儂いが、その個々の生を、安定性によって支え、展開させるのが、工作人が準備する世界である。アレントが言うに、「この世界そのものはそれら個々の生命を越えて永続するようにはできていない（HC7 一〇）」。工作人の仕事は人間に、そのような「信頼できる住家（HC167 二六三）」を与える。道具が安定していることは、それを使う人間の精神も安定させるだろう。

「……」人間は、同じ椅子、同じテーブルに結びつけられており、それによって、その人間の同一性、すなわち、そのアイデンティティを取り戻すことができるのである（HC137 一一五）。

物の安定性は、リアリティの感覚の不可欠の基盤を、個々人に与

える。^②そして生活の根本場面を同じ道具に依存することで——つまり生活という五感が動員される基礎的営みの中で、同じものを見て同じものに触れることの反作用として——人間自身が同じ気持ちでいられ、その人間側の安定性によっても、活動への自由が保証されることと思われる。

ただし人間の工作物は、それがただ人工物であるという理由だけで、自動的に耐久力を得るわけではない。弱い素材、いい加減な技術で作られた工作物なら、耐久性は期待できない。適切な手入れや保管を怠った工作物も、傷みが早いだろう。ならば物にじっさい耐久性がある場合、それはいかにして耐久になるのだろうか。それは、その物には大事にすべき価値や意義があるからで、その価値がその物を耐久性に優れたものに仕立てるからだろう。道具の場合、その価値は何かと言えば、それは実用的な有用性 *utility* にほかならない。日常生活では同じ目的が日々達成されねばならないが、そのためには同じ道具が繰り返し、確実に使えることが理に適っている。求められるのは有用なものとの耐久性だ。そのために素材や製法が吟味され、扱いにも注意が払われる。つまり道具は、そのような人間の関心によって、相対的に強い耐久性を得るのである。^③そしてそれが世界の、また人間の安定性に寄与するのである。

*

工人の作物について述べてきた。しかし、人間の工作物としてアレントの視野にあったのは、実用的道具だけではない。道具同様に耐

久性があるものの、道具とは別のカテゴリーを成す人工物がある。それはすなわち芸術作品 *works of art* である——と彼女は指摘する。この区別に対応し、人間の工作物には、それらの良し悪しを測る二つの判断の基準があることになる。それらは(a)有用性と(b)美であり、^④有用かどうかの尺度で測られるのが道具とすれば、美的かどうかの尺度で測られるのが芸術作品である。

注意したいのは、アレントは芸術作品には道具に匹敵する耐久性があると**言うのではない**、という点だ。それどころか彼女は、作品の**耐久性は道具の耐久性を凌駕する**もので、作品は道具以上に世界に堅牢さを与えるとする。^⑤

芸術作品は、その優れた永続性のゆえに、すべての触知できる物の中で最も**際立って世界的である** (HC167 一六四、強調追加)。^⑥

芸術作品の世界性——つまり作品による世界への貢献——が道具よりも大きいという指摘には、意表を突かれる。一体どういうことなのか。

無論、芸術作品の方が物理的に頑丈である、ということではない。そうでなく、それは道具の場合、よい道具として活躍するほど、大切に扱っていても終には寿命を迎えるのに対し、芸術作品の方は、使用による損傷・消耗がない、ということである。さらにそのことに加え、使用せずとも物を襲う経年劣化の過程からも、芸術作品は積極的に保

護されるため、それは優れたものほど、道具には望めない長命を得る。数百年前の生活道具がいまも現役であることは稀だが、芸術作品なら、さらに古いものが（道具にはない脆さのものでさえ）多く作品として生きている。そしてなぜそのような耐久性が結果できるのかと言えば、芸術作品の場合は、その美的価値のためである。作品であることを目指す芸術家は、劣化が速い素材を極力避ける。また作品として評価を得たものはその作品的力に比例して、人々を、保護の欲求や義務へ駆り立てる。そうしたこと故に作品は守られる。世界の中に、道具とは違う価値によって高度な耐久性を与えられた芸術作品があることは、有用性とは異なる仕方でも人間の安定的拠り所になるものがあるということである。

三 芸術作品と共通感覚

アレントは以上のように、使用対象物である道具と芸術作品を対比的に描いている。そして一方は有用性・機能性という基準で評価され、他方は美という基準で評価されるとしたのだった。

しかし、この評価の二分法は、道具と芸術を完全に棲み分けさせるものではない。一般的に美は、所謂芸術作品に専有されるものではないからだ。アレント自身、美しいかどうかの判断は、道具にも当てはまってしまうのだと明言している。次の引用を見よう。

もちろん、普通の使用対象物は美のために作られたものではないし、美のためにつくられるべきものでもない。にもかかわらず、ともかく形をもち、見られる物はすべて、美しいか、醜いか、その中間であるか、このいずれかにならざるをえない（HC172-3 二七一、傍点追加）。

道具は美のために作られるもの——つまり芸術作品——でないにも拘わらず、それは美しいかどうかという視線から逃れられないのだと言う。この指摘は、結局どのような道具理解に結び付くのだろうか。芸術作品をめぐってアレントが展開する考えを、もう少し追うことにしたい。

*

アレントは例えば、次のようなことを言う——「芸術作品は、偉業や達成を称賛し、ある異常な出来事を変形し、圧縮して、その出来事の完全な意味を伝える（HC187 二〇三二）」のだ、と。偉業や達成とは、アレントの三分類では「活動」に数えられる行いだ、個々の活動の中で、特に卓越したものが偉業と呼ばれることになる。それは「美しい功績（HC13 二六）」として輝くものだが、それらを芸術作品に昇華して表現する場合、それは行いの再現レプリカとなる。そのような芸術的永遠化の例としてアレントが仄めかすのは、叙事詩『イリアス』である（HC197 二一八）。そこでは古代人の英雄的行為が、神々の介入を交えて神話的に再現されている。他方アレントは、偉業の再現として相応

しい芸術形式は、ただ演劇^{ドラマ}だけであるとも述べている (HC187 三〇三)。——しかし再現に最適な芸術形態がなんであれ、すべての芸術作品が行為の再現だと言うわけにはいかないだろう。例えば音楽や建築の場合、それはふつう何かの再現でなく、その作品性は、構成要素の時間的・空間的關係や配置で作られ、その調和的統一として我々に提示されるように思われる。芸術は多様であり、その分野には、音楽、詩、散文、演劇、絵画、彫刻、建築など様々なものがある。作品について一般的なことを語るのは容易でない。

アレントの、次の言葉はどうか——「芸術作品の直接の源泉は、人間の思考能力である (HC168 二六五)」、「芸術作品は思考物 *thought thing* である (HC168-9 二六五)」。作品は、何の思惑もなしに生み出されるものではないから、この洞察は芸術作品一般に、大いに当てはまるだろう。⁷⁾ 作品を作るには、芸術の意味や、人間が世界に在ることの意味を問うなどする中で、制作の衝動や動機を持ち、構想を立て、何を表現すべきか熟慮する——といったことが必要だろう。これらは皆、思考活動である。思考とは人間の考える力であり、それゆえ人間を特徴づける重要な能力だが、個々の思考は内面に隠れたまま、目に見える活動力として外に表されないことも多い。それゆえ『人間の条件』では、思考は主題的には扱われなかった。だが、それは第四の活動力とも言えるものである。⁸⁾ その一つの特徴は自律性だろう。アレントによれば、思考は「その外部に目的 *end* もなければ目標 *aim* ももたない。結果を生み出すこと *achieve*」 (HC170 二二八)「活動力で

ある。確かに人間は大抵、外部世界で実現されるべき何らかの目的や結果のために「考える」。だがそのような思考は、アレントが意味する思考とは違う。アレントが後に用いる言い回しによれば、思考とは——世界に現れる可能性を孕みながら——現象世界から「退きこもる *withdraw*」ことで自己目的的に営まれる精神活動の一種である (*LM passim*)。思考とは、人間が「意味、*meaning* を求める欲求」に促される活動であり、現象世界における真偽や知識を見出す認識からも、合理的・機械的な推論からも区別される。「意味という答えようのない問いを立てることによって、人間は自分を、問い続ける存在 (*LM62 七三 (上巻)*)」にするのであり、そこで見られるのが思考である。それゆえ、たとえ外部に目的や結果を伴わなくとも、思考はその内的な一体性——自分自身との一貫した対話——によって自律的に成り立つ。そして思考にある意味への欲求なくしては、結局芸術も文明もないだろうとされる。

*

芸術作品の源泉はそのような思考である。しかし純粹な思考に留まらただけでは、作品はまだ生まれぬ。さらに二つの段階が必要である。

①【作品への物化】 作品を作るには次の段階として、思考という靈感に、触知できる形を与えること——物化 *reification*——の作業が必要になる。⁹⁾ 制作によって、芸術家のアイデアは感覚の対象に託され、結果、新たな種類の物体が世界に現れることになる。新たな種類の物

体というのは、芸術家による制作とは素材をただ物理的に変形させることでなく、それをいわば質的に新しい何か——つまり作品としての精神性・内面性を帯びた物——に変えることだからである。アレントはこの質的変形を、変貌 *transfiguration* ないし変身 *metamorphosis* と呼ぶ (HC168 一六五)。

②【物化されたものの賦活】さらに正確に言えば、この変身は、芸術家による制作行為によって完成するわけではない。制作は制作者の生きた思考から有形の物体を生み出すが、作品はただ形を得るだけでは、まだ半分、物でしかない（そして物は死んでいる）。何がさらに必要かと言えば、制作者以外の誰かによって作品が出会われること、である。アレントは文芸作品を例に、こう述べる。「……」「生きた精神」を死の状態から救い出すことができるのは、死んだ文字が、それを進んで蘇らせようとする一つの生命とふたたび接触するときだけである (HC169 一六六)。「観賞者が作品と出会い、作品としての意味や存在を彼がそれを感じることで、物化されたものは息を吹き込まれ、「真実の変身」を完成させる。観賞者のまなざしとの関係も、作品の生命に欠かせないのである。

*

観賞者が対象を芸術作品として感じ、それに接するとき、そこには美的判断が伴われている。作品に最終的に息を吹き込むのは、作品へのこの反応だと思われる。美的判断——たとえば「これは美的に優れている」といった判定——についての言及は『人間の条件』ではまだ

明示的に見当たらず、後年の講義で（政治思想との関連で）テーマ化されるようになった。その記録を参照することにしよう。¹⁰⁾ アレントは、美的判断についての考えを、カントの『判断力批判』に負っている。重要なのは次の二点である。

①美的判断は、主観的普遍性を持つ。

②美的判断の主観的普遍性は、共通感覚に基づく。

美あるいは美的なものとは、何か。答えは簡単には望むべくもないが、少なくともそれは或る種の心地良さの性質だと言うことは許されよう。¹¹⁾ 美的な性質は、一方で、物理的性質のように客観的ないし実証的に検出・測定できるものでない。客観的でないという意味で、それは主観的な性質と言えるかもしれない。他方、美は見る人の個人的感覚に過ぎないのかというと、そうでもない。或るものが「美しい」と言うとき、私は自分でなく、私の眼前にある対象の性質を語ろうとしているのであり、そうであるからには、その性質はきつと他人にも感ぜられると思つて、そう述べるのである。実際、例えば名作とされる絵画や音楽について、その美的なよさが見えない／聞こえない人があれば、その無感覚は——別の理由がない限り——感ずべきものを感知できない欠陥と見なされるだろう。だとすれば、そういった美的性質は、一般性や普遍性の装いをしていことになる。

主観的でありながら一種普遍的でもあるという、一見緊張をはらむ

此の性質は、どのような性質なのか。美しさの判断に客観的・物質的な根拠が示せないのだから、仮に我々の判断に同意しない人がいても、その人に我々の判断（の正しさ）を強制して認めさせることはできない。我々は他の人も同じように判断するよう期待できるだけであり、また同意しない人には精々同意に誘ったり、説得を試みたりできるだけである。¹²しかし客観的でない性質なら、それを皆が同じに感じることを、どういう意味で期待さえできるのか。アレントはカントを念頭に、それは共通感覚 *sensus communis* として期待できるのだ、と答える。

だれかが（これは美しい）と判断したときには、たんにこれが自分にとって快いという趣味の判断をしているのではありませんか。「……」これが美しいと判断した人は、ほかの人々を考慮にいれたうえで、他者の同意を求めているのであり、自分の判断がある程度の一般的な（普遍的なものではないかもしれませんが）妥当性をえられると期待しているのです（RI140 一六四、傍点追加）。

右で言及されているのが共通感覚である。共通感覚の概念には幾つかの系譜があるが、ここではそれは、他者の判断を反映しつつ、我々自身の判断を下させる力を指している。人が互いを顧みること、客観性に頼れない場面でも、人はつなげられる。それゆえ共通感覚は、「人

間を他人とともに共同体のうちで生活できるようにする感覚（RI39 一六三）」でもあるとされる。¹³他人が考慮されることで、判断が単なる個人の主観的好みを越えた一般的・共有的——あるいは普遍的——なものになるのである。他者を考慮した美的判断が或る対象について下されるなら、そこからさらに、美の新しい共通世界が展開することにもなる。

だが、美的判断においては他者が考慮に入れられる、ということには疑問が湧く。我々はこの疑問を取り上げねばならない。というのも何かを「美しい」と言うとき、我々はその度に、誰彼の観点を——現実でなく可能的判断であれ——実際に想像して判断している、とは考えにくいからだ。そういった斟酌は時にはあっても、常ではない。むしろ美しいものが我々を襲う多くの場合、それは純粹に美しいほど、他者のことを（また我をも）忘れさせ、その美しさだけに我々の注意を奪い、没頭させる。だとすれば美的判断において、他者が考慮されるとはどういうことだろうか。¹⁴また美的判断が、単なる個人の好みの表出と違うとは、どういう意味においてなのか。

言語習得の場面を考えることは、疑問に答える一つの糸口を与えるのではあるまいか。一般的に、美しいものは好まれ、醜いものは嫌われる。それゆえ（好み）と（美しさ）は、容易には切り離したい。だがここで、一つの方法として、語の習得場面を想起することで、一定の区別が可能だろう。(a)まず単なる好き／嫌い（あるいは単なる快／不快）に関する言葉だが、それらは、刺激に対する各人各様であり

うる主観的反応を手掛かりに、子供に教えられる。何かを喜んだり、何かを積極的を選んでいするなら、その対象が何であれ、その人はそれが「好き」なのだ、というふうな「好き」の用法は教えられる。(b) 他方、美しさの場合、各人各様の反応だけを手掛かりに、その用法を教えたりはしない。むしろ美しいものの例——たとえば夕暮れの一瞬の空——を指し示し、それに対する快の反応を——例えば感動を——(それが子供によって既に表出されていないなら)誘い共有しつつ、その対象が「美しい」と呼ばれることを教える、というのが基本でないか。つまり「美」の学びでは、快の反応が、文化的に受容された何らかの美の定型に結び付けられる。¹⁵⁾

文化の中には、美しいもの——自然、作品、行為など——の典型的見本が豊富にある。それらの諸例は、そこに多くの人々の美的判断が洗練されて沈殿しているもので、美の規範となるものである。我々がそういった諸例を参照しつつ「美しい」の意味を学ぶなら、それは我々が、様々な場面で人間の感性を彫琢してきた文化的歴史を、諸例を通して各人なりに自分のものとし、背負うことを意味するだろう。だから人がやがてそうやって受けた訓練の延長上で自ら美しさの新しい判断をするとき、無数の他者の感覚が、自分の判断の中に暗黙のうちに考慮され、反映されている。人は「美しい」という語を使うとき、自分の単なる好みを表明しているのではないことを知らねばなるまい。こうして美的判断は、共同体の伝統——他者の感じ方——と関係しつつ、下されるものとなる。結果、全員の美的判断がいつも一致を見るときは

限らなくても、ゆるやかな一致や収斂ならば、各所に見つかるだろう。その意味でその種の判断は、(同意への必然的な強制力がないという意味で)客観的とは言えないにも拘わらず、単なる主観的なものでもなく、要するに或る種の普遍性を備えた主観性ということ、間主観的なものとなるのである。

*

芸術作品についてこのような美的判断をするとき、観賞者は作品のどこに「美しさ」を見出すのだろうか、作品の何が芸術的と思うのだろうか。つまり我々は、(a)物化の結果である純粋な形態に美的価値を見るのか、それとも(b)物化の背後にあって作品をインスパイアした思考内容に美的価値を見るのか。——これらの問いには、ア・プリオリな答えは与え得ないだろうし、そもそも右の二つの選択肢は互いに排除し合うものでもない。音楽作品は多くの場合、思考的内容そのものより、生み出された音の配列形態が重要かもしれない。散文芸術なら多くの場合、背後にある思考的なものがより重要だろう。作品ジャンルあるいは個別作品によって、判断の仕方は異なる。作品をどう判断すべきか、またどのような判断が優れているか、さらには誰の判断を信頼すべきか、といったことは大部分、文化共同体で育まれる、ジャンルごとの共通感覚と密接につながっていると考えられるだろう。

四 道具の美と規範——〈実例〉というもの

我々は、使用対象物の美に関するアレントの考えに関心を持っていった。そしてそれを知るために、芸術作品にまつわるアレントの見解やその含みを追う作業を続けてきた。そろそろ道具のテーマに戻るときが来たようだ。道具の美に関する次の引用を見たい（既に引用した箇所と一部重なっている）。

「……」ともかく形をもち、見られる物はすべて、美しいか、醜いか、その中間であるか、このいずれかにならざるをえない。「……」ある点でその機能的効用を超越しない物はなく、その超越つまり、その美あるいは醜さは、公的に現れること、見られることと同じである。「……」物の優秀性が判断される場合の標準は、まるで醜いテーパーも美しいテーパーと同じ機能を果たすと言わんばかりに、単なる有益性だけ *mere* というのでなく、その物が似て見える *look like* べきものに一致しているか一致していないかという標準である。(HC172-3 二七一・二七二、傍点追加)。

アレントは芸術家も工人に含みはしたが、¹⁷ 工人として第一義的に考えられているのは、基本的にはやはり使用対象物の製作者である。そして彼女は、製作には基本的にモデルが伴うと考えた。¹⁸ 職人の道具

製作は、作られるべきもののモデルに倣って物を作る行為なのである。

それが道具であるからには、その優秀性は、もちろんその有用性・機能性で判断される。しかし右の引用で注目すべきは、道具の優秀性は有用性だけに見出されるのでないことを示唆している点である。有用性に加え、美しさを備えた道具が優れた道具であり、モデルとの一致・不一致は、有用性だけでなく物の美しさや醜さにもなって、世界に現れるのである。ということは、製作上のモデルは、美しさの点でもモデルになるのである。

アレントは当初、「工人の哲学そのもの *the philosophy of homo faber par excellence*」は功利主義である (HC154 一四五)、と捉えていた。アレントが考える功利主義とは、目的を達成するのに最適な手段を計算し選ぶことを主眼とする立場である。¹⁹ 使用対象物を製作する工人は、手段目的的思考の中で、材料や製作道具を調達し、仕事を過程を組織し、目的の対象物を作る。製作物自身は、製作時には製作の目的であったが、完成後は、別の目的達成に有用な手段へと転じ、使用されるだろう。そしてその目的が達成されることで生じる次の目的の達成のために、さらなる有用な手段が選ばれるだろう。この種の連鎖は生命が続く限り終わらないため、我々は、功利主義的な有用性の追求から逃れられない。しかしアレントは、工人には芸術作品の制作者という別様の在り方も存在することに気付くのだった。芸術家は物を作る工人ではあるが、有用性の追求者である功利主義者とは違う。芸術家は、効用のために作品を作るのではない。作品は、実利

的・目的への手段的用途をもつ使用対象物ではないからだ。美的なものは、生命過程の必要とは異なる次元に属するものである。芸術を必要物に還元して説明する様々な目論見を、モダンの偏見だとして、アレントは拒む(BPF205 二八〇・二八一)。そのような議論の文脈では、「道具である使用対象物を作る人」と「芸術作品である文化的対象物を作る人」は、くっきりと対比されている。ところが結局、使用対象物にも美が侵入するのであった。これが意味するのは、職人の在り方には、単なる功利主義からはみ出る部分があるということである。それゆえ有用性という道具の所謂「本質」からのみ道具を見ていては、かえって道具（そしてその制作者）を捉え損ねる可能性がある。

*

道具には目指すべき標準またはモデルがある、ということだった。それはつまり規範のことだが、道具の規範とはどんなものと考えられるのだろうか。アレントは、製作の標準とは、「プラトンの用語を使えば、エイドスとイデア(HCI73 二七二)」と言えるものだとしている。ここでアレントは、モデルとはプラトンのイデアである、と言っているのでは決していない。アレントは、製作の標準をいろいろな形で考えており、そのことは例えば次の言葉に現れている——「このモデルは、場合によっては、精神の眼によって見られるイメージでもあり、また場合によってはイメージが仕事による物化をすでに実験的に表現している青写真でもあろう(HCI49 一一九・一二三〇)」。このように、道具製作の規範の在り方は、物化されたものであったりなかつ

たりと、一通りではない。

*

善悪にも規範がある。講義録によればアレントは、善悪の区別を問題にする際、行為が善か悪かは、(a)慣習に従って簡単に認識できることもあれば、(b)判断が難しいものもある——ということに触れている(KPP76 一一七、RI143 一六七)。アレントは後者の場合について、「实例は判断力の歩行練習器 go-cart」⁽²⁰⁾であるというカントの言葉を引用しつつ、「实例 example」というものが、難しい決定を助ける手掛かりとして極めて重要であることを指摘する。つまり仮に何らかの一般的な規則を参照して判断を下すことが困難であっても、代わりに具体例が示されれば、判断対象がその实例から遠いか近い、か——似ているかいないか——を決めるのは、比較的容易なはずだ。そのことによって、関心対象を或る分類——ここでは善や悪——の下に包摂してよいかどうかを見極めることができる。一般的で抽象的な原理に依拠するのでなく、特殊で具体的なものに依拠して、判断が助けられることがある。

判断における实例の役割を説明するため、道徳的对象を離れ、工作物が引き合いに出される。工作物のアレントの具体例は、テーブルである。或るテーブルをテーブルであると認めるとき、参照されうる判断規範として、以下の三つが考えられている(KPP77 一一八、RI144 一六八)。

①「形相(図式)テーブル the formal (schematic) table」——これはプラトンのイデア、またはカント的図式のようなものとされる。これは「精神の眼」にのみ与えうる規範で、すべての個別のテーブルが、それがテーブルであるために従うべき姿を示す。

②「抽象テーブル the abstract table」——これは、これまで観察された個々のテーブルから不要な性質を取り除き、すべてのテーブルが持つべき最低限の性質を備えたものとして抽出されるものである。

③「手本テーブル the exemplary table」——これは経験された多くの具体的テーブルの中から、あるいは想像された具体的テーブルの中から、特に望ましいものが、その具体的性質を備えたまま、選ばれてくるものである。

最後の実例は、他の①②の規範とはまったく異なるタイプの規範となろう。なぜなら実例は——個別性を欠く規範と違い——現実的な物として、具体的ディテールを完備しているため、個性ある特殊性を持った標準となるからだ。それは具体的な物だけが持つ、活き活きとした質感を漂わせた標準である。手本テーブルにあるのは、たとえば天板の木材のまっすぐで緻密な柾目や、あるいは神秘的に激しくうねる生命的な空などである。あるいは木目模様と天板の大きさの適切なバランス、あるいは縁づくりや面取り、脚の形状などの特定の仕上げである。そのような手本テーブルは、抽象的な形では示しがたい美の標準

として役に立つと思われる。そもそも、形相/図式テーブルや抽象テーブルが美の基準になりうるのか疑問である。というのも図式テーブルとは、美しいテーブルにも醜いテーブルにも、共有されているものであった。醜いテーブルもテーブルなら、図式テーブル自体は美しいのだろうか。また美醜に関係なく、全てのテーブルが持つべき最低限の性質のみを残したものが抽象テーブルであった。美しくないテーブルもテーブルなら、余分な性質を省いた抽象テーブルは美しいのだろうか。——これらの非具象的な規範テーブルが少なくとも示すのはテーブルのミニマルな機能的本質だろうが、機能は、美しさどう関わるのだろうか。²¹⁾「美は細部に宿る Beauty lies in the details」ともいう。その細部とは——形であれ、輪郭線であれ、ヴォリュームであれ、肌理であれ、装飾であれ、色合いであれ——具体的細部である。偶然的で付帯的な具体性の枝葉なくして、美はありうるのか。

先に共通感覚の概念に触れ、〈美的判断において他者は実際どう反映されるか〉の問題を考えたとき、我々は手掛かりとして、「美しい」の習得場面を想像したことを思い出そう。そこでは言葉を教えるために指示される、美しさの事例があることを見た。²²⁾この事例とは、まさに目下の道具の規範——手本テーブル——の議論にもつながるものである。それぞれの文化において、美の典型的な手本として選ばれるものがあるが、まさにそこに、共同体の感性が反映されている。つまりあるものが見本として典型的に選ばれる事実の背景に、共同体の趣味の伝達が潜むのである。そして見本が特殊であるからこそ、それは

他の仕方——図式や抽象——では示し難い「普遍的」な美を示すことができる。つまり見本はその具体的細部に美を宿し、同時にそれは、その具体性のために容易に理解されるため、広く共有可能になるからである。このことは、どのような美であれ（芸術美、自然美、道具美、……）、みな同じだろう。道具のように数を作るものの場合、とりわけ美的具体的な手本があることは大いに助けとなる。機能だけでなく美的性質も合わせて考えるなら、道具の最適モデルは、「実例」という具体的個物になりそうである。

五 民芸とアレントの接点——結びに代えて

民芸とアレントというのは、奇妙な取り合わせに見えるかもしれない。一方の思想に関心がある人々は、他方の思想に何の関心も持たないというのが、ほぼ実情だろうと想像する。だがともかく我々は、アレントに導かれてここまでやってきた。世界の安定性の礎としての道具に始まり、道具は単なる道具を超越する——つまり道具にも美が関わる——という道具観にまで達した。『人間の条件』では、工作人・工作物の在り方が現代の消費社会において激変するに至った過程が、独自の観点から詳述されている。しかし我々はその歴史的事情には直接触れず、使用対象物のここまでの分析をもう少し展開させることで本稿を締め括りたい。その方向で先に進むには、これまで明らかにしてきた道具観の事例を何か見しておくことは有益だろう。用の道具に備

わる美を強調したのは、日本では民芸運動が代表格である。それゆえ民芸とアレントを並べることは、或る意味、自然な成り行きとなる。

【民芸の美とは、どういふものか】

雑器の美を主張するとき、柳が扱った所としたのは「直観」である。しかし柳は、それは「私の主観」でなく、むしろ「私なき直観」、「立場なき立場」なのだと言う。ここで彼が何を意味しているかは明確ではないが、次のような解釈ができるかもしれない。柳の立場は特殊な視点によって際立

とうとする立場でなく、逆に「立場がない」「私がない」と宣言することで、狭義の「立場」を越えて、生活の中で誰もが持つている感覚に訴える広義の「立場」である。春に野に咲く蓮華の花を、誰も有難く崇めたりしないが、その可憐な美しさを



図1 民芸の実例（『手仕事の日本』より、芹澤銈介画）

誰も否定しまし。その美しさは立場を越えて感じられる。雑器には、同じような控え目な美しさがある。柳はここで、生活者の共通感覚に訴えている、と言えるのではないか。しかしそれは物理的性質のような客観性を持たないため、彼は、結局は「私を信じてほしい（柳二〇〇六、一二二）」と、同意を「乞う、誘う woo」ほかないのである。柳はその美を多くの「実例」で示した。日本民藝館においては、厳選した民芸品の実例を展示した。著作においても、写真や挿絵を添えている（図1）²⁴。そしてその後、民芸的美というジャンルがいかに美の一隅に定着したかを見るなら、柳の「私なき直観」は、人々の共通感覚と共鳴することに見事に成功したのである。個々の生活道具が使われるのは家庭内の親密な私的空間ではあるが、生活道具は多く作られ広く流通し、誰の目にも触れるもので、その使用の経験も生活文化として互いに共有されるものだから、その美はその意味でも、公共性の高い領域を形成する。

道具にも美があるという指摘は、少し考えてみれば決して奇矯なものではない。道具の理解はしばしば「使えればいいもの」と粗雑に済まされがちなために、当時の人々が道具に積極的に美を求めたり、道具に美を感じる目を殊更養つたりしなかつたことはあろう。しかし道具として使われるには、見た目の心地良さも重要である。心地良さを求めることは人間の本能だろうから、作る人と使う人の双方によって、知ってか知らずか、どこかで道具の美は磨かれてきたはずである。その美を柳は意識化し、社会に示したのである。いったん道具の美と

いう視点に慣れるなら、道具に美が宿りうるのは当たり前前の認識となろう。

*

【民芸の美はどこにあるのか——形と思想】

一般的に言って、民芸の美は芸術作品ほど観念的でない。「美術の方にはどこか観念的な内容があるうが、工芸の方はもっと素樸な「物」である（柳一九八五、一八・一九）」と柳も言う。それゆえ我々は柳が示す類いの「実例」を見て、まず道具として単純でしつかりしたフォルムや、親しげで温かみがある雰囲気や、派手派手しさのない模様や色遣い等々に、思考を媒介としない剥き出しの美的魅力を直観するだろう。

しかし柳は、民芸の美をただ見るだけでなく、それがどういう美なのか、なぜ美しいか、といったことについて、繰り返し分析を試みている。例えば『工藝の道』でも、民芸の美の分析が与えられている（柳二〇〇五、三二・五七）。我々なりの整理で書き出してみよう。

- ① 奉仕の美・用の美——工芸の美は、用途に仕えるものに宿る。
- ② 健康の美——用途に奉じる物には、丈夫で頼りがいのある健康の美がある。
- ③ 謙遜の美——用途に奉じる物には、華美とは真逆の、静かな美がある。
- ⑤ 親しさ・温かさの美——用途に奉じる物には、使い手が愛着を持つ

て伴侶とできる、親しさや温かさの美がある。

⑥無心の美——用途に奉じる工芸において、工人は自分の個性を主張したりしない。

⑦自然の美——工芸では、我執を捨て無作為であることで美が生まれる。また機械でなく手工で作られたものにも、自然の作用による美しさが生まれる。

⑧材料美——工芸ではとりわけ土地の自然素材が、その美しさとなる。

⑨伝統の美——工芸の美は、蓄積された伝統の技に支えられた美である。

⑩労働の美——よい労働の中での反復が熟練を生み、作り手の「延び延びした生命の悦び」を感じさせる美となる。

⑪社会美・秩序の美——工芸は、大勢の協力によって互いの秩序を大切にすることで、その美が生まれる。

⑫信用の美——工芸の美は、材料の選択や仕事の工程について、信用できるものでなければならぬ。

以上の分析は、直観の次元よりさらに深い次元で、工芸の美を理解させるだろう。我々はこの分析で登場する多くの事柄に、既に独立の価値——道徳的価値や美的価値——を見出している。例えば謙遜は美德であるし、健康も美しいし、自然も美しい、……。それら工芸以前の美しさを器物に重ね合わせることで、直観美に、より観念的な美し

さが加えられる。そしてこのような形で民芸の美の意味を言語化して理解し、その美を望ましいものとして欲するとき、そこには直観にとどまらない思想が生まれている。

かつての職人はこういったことを（明示的に）考えて、物を作ったのではないだろう。だとすれば彼らが作った道具を見る者も、これらの思想を、工人にあったものとして蘇らせるわけではない。しかし作り手の思惑とは別に、我々がこういった思考を通して、工芸を見ることで、伝統の生活道具に、我々が思想的生命を与えることはできる。デュシャンは便器を「芸術品」に仕立てた。元の工業製品の便器には、芸術に関する思考は一寸片もなかった。デュシャンの意図や見方——つまりレディメイドの工業製品を作品として展示することで、新しい思考を刺激し、伝統的な芸術観を揺さぶる、という芸術的に意味がある思惑——によって（そして我々がそれを理解することで）、芸術品としての生命が与えられたのである。同じように、何かが観念的に美的であるために、物の制作者の起源的思想は必ずしも必要でない。見る側の思考や解釈によって物は（より）美的になりうる。民芸品の場合、その意識的転換を柳が先駆けて図ったのだろう。しかし柳の見方に共鳴した誰かが、自ら物の意味を考え、現代の自覚的な民芸の作り手となって、次の民芸作品へと繋がっていくことは、現にありうる。そのときには作られる物は、作り手の思考を一つの源泉として生まれるのである。

アレントによれば、人工物の役割は人間世界を作り、そこに耐久性

を与えることだった。工芸は、道具としての有用性と、美しさという二重の価値を持つことで、消耗しても、新しい物が継承的に作られる。それは、その技術・製作が数百年か存続することで、世界の耐久性に貢献する。美的な価値は一樣でない。工芸の場合、その美的価値には、例えば、自然素材を使うこと、手工的仕事であること、歴史性や地域性があること、などが含まれる。そういった諸価値を重視することは、世界に対し独特の世界性を与えるだろう。例えばそれは我々に、多様な自然を意識させ、材料を枯渇させない自然との共生方法を、工夫させる。ホモ・ファベルの動く体に意義を認め、身体的なものに敬意を払わせる。我々の存在が、歴史性・場所性の中に埋め込まれていることに対する具体的想像力を刺激させる。コンクリートの要塞のような無機的世界性、あるいは「スクラップアンドビルド」のその場のぎざぎざの世界性もあるのだから、人間世界の耐久性は、幾通りもの実現の仕方があるのである。であるからこそ我々は、工芸が実現する特徴的な耐久性・世界性を、忘れるべきではないと思われる。結局、道具に美があることがそれだけで重要なのではなく、我々がどのような人間の価値に意味を見出すのか、また人間の棲み処としての世界の耐久性をどのようになかたちで実現させたいのか、といった選択の自覚や吟味が改めて重要となってくるはずである。

【注】

- (1) 「永続性」「安定性」「固さ」に対応する原語はそれぞれ、*“permanence”, “stability”, “solidity”*である。
- (2) 物の基本的安定があつてこそ、他者と共有される共通世界のリアリティ (cf. HC57 八六) も安定する。
- (3) もし道具の耐久性が譲歩されることがあるとすれば、そこには有用性の要請以外の事情が働いていると思われる。例えば耐久性を落とすことで、購買サイクルを早めようとする社会経済的合理性など。
- (4) 「世界の標準である有用性と美 (HC152 二四二)」——物を測る視点を、William Morris の次の言葉にも、有用性と美の二つの基準がある——「有用 *useful* でないもの、あるいは美しい *beautiful* と思わないものを、家に置いてはならない。」
- (5) ここでアレントは、有用性と美を分けて考える。芸術を何らかの有用性に還元しようとする試みについては、アレントはそれを退ける (BPE205 二八〇・二八一)。
- (6) 次の箇所も、同じ趣旨である——「芸術作品は「……」一切の事物のうちで最高の世界性を見せてくる。(BPE206 二八二)。」
- (7) ただ、勝手に(あるいは偶然に)できたものを、芸術作品と見立てるところもあるだろう。例えば「自然の芸術」などと言う場合(雪の結晶など)。そこには主体としての制作者はいない。それゆえ製作者の思考もありません。そのような「芸術」は、ここではないたん脇に置くことにする。
- (8) 「第四」とは、重要さの順位を表すものではない。アレントは、思考は「人間がもっている最高の、そしておそらくは最も純粋な活動力 (HC5 一六)」と述べる。
- (9) 物化の過程では、「いかに」物化するかの技術的な試行錯誤を伴って作

- 業が進むだろう。しかし意味を求めて現象世界から退きこもって行われる自己対話が思考なら (cf. LM)、そういった試行錯誤も、アレントの意味での思考ではないことになる。
- (10) 一九六五年から翌年にかけての「道徳哲学のいくつかの問題」(R1 所収)、および一九七〇年の「カント政治哲学の講義」(KpP 所収)。
- (11) 美しいものの場合によって、美しいが、故に不快を起こしうるが (例えば嫉妬において)、それらは美しさのメタ的現象と思われるもので、ここでは考慮しない。
- (12) アレントは“woo”, “court”という言葉を使っている (KpP72 一一一)。
- (13) カントの『判断力批判』からのアレントの引用の一部を、以下に掲げておく。共通感覚とは「……」反省において他のあらゆる人間の表象の仕方思想のうちで (ア・プリオリに) 顧慮するような判定能力である。「……」このことは「……」あらゆる他者の立場に身を置くことによって、なされる (KpP71 一〇八)。」
- (14) 対象への釘付けによって当面の私的な利害的関心から解放されるとしても、解放はそれだけで他人の立場を考慮することを保証するだろうか。
- (15) アレントは (伝統に従って、美味しさ taste の感覚は、他者を考慮しない、単なる私的好み taste と考える (そしてそのことによって味を美的判断から区別する) ようだが (RI140 一六四)、それは正しいのだろうか。「美味しさ」にも訓練があり、少なからず、共通感覚的な文化的規範が含まれるように思う。日本語が、おいしさを「味の美しさ」と書くことは示唆的である。
- (16) おそらくそれは、人間の生物学的特性や文化的学習に基盤を持つ、偶然的な普遍性だろう。
- (17) 芸術家を工作人に含むという考えは、奇抜なものではない。芸術家の意味での “artist” はそもそも、工作人の「technician」に由来する。
- (18) 「製作の実際の仕事は、対象を作り上げる際に従うべきモデルに導かれて行われる (HC140 二二九)。「……」私たちはあるイメージ、たとえばあるベッドの「アイデア」を自分の心の眼の前に思い浮かべることなし

にベッドを作るなどできない (HC141 二二〇・二二二)。」

- (19) ここでは「すべてが、ただ望まれた目的に適合し有益であるかどうかという観点からのみ判断され、それ以外の観点は入ってこない (HC153 二四五)。」

(20) ドイツ語は“Gängelwagen”である。

- (21) 美しさには、道具から余分な性質を削ぐことで発現してくる機能美もあるが、道具の美は勿論それに限らない。

(22) 因みにヴィトゲンシュタインは、常にアイデアの本質によって概念を説明しようとする哲学的伝統を批判したのだった。彼によれば、事例を与え「これや、これと似たものが、○○である」という形の説明が適切な——家族的類似性を持つ——概念がある (Wittgenstein 1953 § 66f.)。

(23) 越えるべき〈特定の立場〉とは、例えば美術の立場、骨董鑑賞者の立場、茶の湯の立場、などを考えればよい (参考、柳一九八五、一五・一七)。柳は、それらは限定された立場であり、それらの基盤である生活の世界に降り立つことが、それらを越えたより広い立場に立つことだ、と考えていると思われる。

(24) 挿絵は図案化されているが、それらはあくまでも具体物の図であり、具体的な道具を指示し、彷彿させる。

【引用文献】

※引用の際、アレントの著書は、略号を用いて示した。略号に続くアラビア数字は原書の、漢数字は邦訳書のページである。邦訳引用時には、原書参照のうえ、訳に若干の変更を加えた箇所がある。

Arendt, Hannah (1958) *The Human Condition*, The University of Chicago Press. (アレント (一九九四)『人間の条件』志水速雄訳、ちくま学芸文庫、筑摩書房)。(略号 HC)

- Arendt, Hannah ([1971] 1978) *The Life of the Mind*, Harcourt. (アーレント(一九九四)『精神の生活』上・下、佐藤和夫訳、岩波書店)。(略号 LM)
- Arendt, Hannah (1982) *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Beiner, Ronald, ed., The University of Chicago Press. (アーレント(一九八七)『カント政治哲学の講義』浜田義文監訳、政法大学出版局)。(略号 KPP)
- Arendt, Hannah (2003) *Responsibility and Judgment*, Kohn, Jerome, ed., Schocken Books. (アーレント(二〇〇七)『責任と判断』中山元訳、筑摩書房)。(略号 R1)
- Arendt, Hannah (2006) *Between Past and Future*, Penguin Books (originally published in 1961 from the Viking Press). (アーレント(一九九四)『過去と未来の間』引田隆也・齋藤純一訳、みすず書房)。(略号 BPF)
- Wittgenstein, Ludwig ([1953] 2009), *Philosophical Investigations*, Blackwell. (ウィットゲンシュタイン(一九七六)『哲学探究』(ウィットゲンシュタイン全集8)藤本隆志訳、大修館書店)。
- 柳宗悦(一九五八)一九八四『民藝四十年』岩波文庫。
- 柳宗悦(一九四二)一九八五『工藝文化』岩波文庫。
- 柳宗悦(一九四八)一九八五『手仕事の日本』岩波文庫。
- 柳宗悦(一九二八)二〇〇五『工藝の道』講談社学術文庫。
- 柳宗悦(一九四二)二〇〇六『民藝とは何か』講談社学術文庫。

Summary

The Beauty of Craftworks – Arendt and Use Objects

Ken MARUTA

In order to examine the significance of artifacts for human beings, this article explores Hannah Arendt's notion of "work" from the aesthetic perspective.

According to Arendt, the work carried out by the *homo faber* gives the world relative durability or solidity, and his/her artifacts are divided into two kinds, i.e., use objects and works of art. But these two kinds cannot sharply be distinguished by the contrast of "utility vs beauty" because beauty can also reside in use objects. In preparation for treating as an issue the beauty of use objects, I will first survey Arendt's views on the works of art, fragmented over various places in her writings. The ultimate ground of beauty can be found in the *sensus communis*, the sense "which fits us into a community with others", and this observation should apply to the beauty of use objects. In addition, the paradigmatic role of examples in the aesthetic judgment will be touched upon. After giving an interpretation to Arendt's view on artifacts, I will consider its point of contact to the theory of *mingei* (folk crafts) of Yanagi Muneyoshi. That beauty resides in mundane use objects is particularly stressed for the traditional tools called *mingei* crafts. The article ends with a short examination of how use objects such as *mingei* crafts can contribute in its distinctive way to the durability of the world and, hence, the identity of human beings.

Key words: use objects (tools), works of art, durability of the world, *mingei*, *sensus communis*

