



Title	「生命の貧困化」の克服としての芸術：ニーチェとシアトロクラシー
Author(s)	田中, 均
Citation	a+a 美学研究. 2025, 16, p. 10-23
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/103415
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

「生命の貧困化」の克服としての芸術

——ニーチェとシアトロクラシー

プラトン『法律』におけるシアトロクラシー
 ニーチェにおけるシアトロクラシー
 デカダンスとディオニュソス的なもの
 俳優としてのヴァーグナー
 聖職者の道化としての芸術家
 芸術の終焉後の芸術？

本稿は、フリードリヒ・ニーチェ（一八四四—一九〇〇）が著作『ヴァーグナーの場合』（一八八八年）において用いた「シアトロクラシー」(Theatrokratie) の概念を手がかりとして、芸術についてのニーチェの思想を、芸術の観客という観点から明らかにする。

『ヴァーグナーの場合』は、ニーチェがリヒャルト・ヴァーグナー（一八一三—一八八三）の没後にヴァーグナーの芸術への批判を全面的に展開した著作である。ただし、ニーチェとヴァーグナーの関係自体は本稿の主題ではないため、『悲劇の誕生』（一八七二年）の時点ではヴァーグナーに心酔していたニーチェがヴァーグナーへの批判を強めていった経緯について解説することは差し控える。

むしろ本稿が注目するのは、ニーチェがプラトンから「シアトロクラシー」という言葉を継承し、そのさいに、プラトンがこの言葉に込めた意味を、基本的な部分では受け継ぎつつ、ニーチェ独自の要素を盛り込んでいることである。このことに注目することで、ニーチェによるヴァーグナーに対する批判を、芸術と観客の関係をめぐる思想史のなかに位置づけてその独自性を浮き彫りにすることが可能になる¹⁾。

本稿では、まずプラトン『法律』における「シアトロクラシー」という言葉の用法を簡単に紹介した後、『ヴァーグナーの場合』におけるこの言葉の用法を検討する。ニーチェはヴァーグナーの芸術が「シアトロクラシー」を引き起こしたと指摘しているが、その背景には、芸術に限らず近代社会全般にみられる「デカダンス」への批判がある。ニーチェによる「シアトロクラシー」批判のもう一つの特徴として、観客に「作用」を及ぼそうとするヴァーグナーの（比喩的な意味での）「俳優」術への批判が挙げられる。ニーチェはヴァーグナーの「俳優」術を、芸術を宗教の代替として機能させようとする試みとして理解している。しかしニーチェによれば、そのような試みは芸術それ自体を解体させ没落させることになる。これに対して、ニーチェを含め「健康を回復した者たち」が求めるのは「別の芸術」であり、それは「芸術家のためだけ」にあるような芸術である。ニーチェは芸術の観客を、優れた芸術家自身とそれに並ぶような創造性を持つ者たちだけに限定したのである。

プラトン『法律』におけるシアトロクラシー

すでに触れたように、ニーチェは「シアトロクラシー」という言葉をプラトンの対話編『法律』から受け継いでいる²⁾。端的に述べると、『法律』において「シアトロクラシー」(theatrokratia)という言葉は「観客席による支配」という意味で用いられている。そして、都市国家アテナイでは劇場における「シアトロクラシー」の出現が政治における「デモクラシー」を引き起こしたとみなされている。

『法律』の登場人物で、「アテナイ人」とだけ呼ばれている人物はその経緯を以下のように語っている。かつてのアテナイでは、「ムーシケー」と呼ばれる歌や踊りについて、法律によって厳格な規制が行われていた。「ムーシケー」の良し悪しは法律の守護者が判断することとされ、観客席にいる市民たちは黙って「ムーシケー」に耳を傾けるべきとされた。

しかしあるとき、このような法律を破ることを唱える詩人たちが登場した。この詩人たちは、「バッコスの狂乱にふけり、適度を越えて快楽のとりことなり」³⁾、法律を犯して異なるジャンルを混同し、さらには、「ムーシケー」は道徳的な正しさではなく観客の快不快によって判断されるべきであると主張したのである。「アテナイ人」はこうした事態を、「ムーシケー」における「最善の者による支配」(アリストクラシー)から「観客席による支配」(シアトロクラシー)への堕落とみなしている。そして、「ムーシケー」における法律とその保護者への不服従は、法律一般、年長者、神々などあらゆる権威への全般的な不服従へと拡大し、「シアトロクラシー」から政治における「デモクラシー」が生じた。

ニーチェにおけるシアトロクラシー

『法律』における「シアトロクラシー」の用法と『ヴァーグナーの場合』における用法を比較するために、『ヴァーグ

ナーの場合』でこの言葉が用いられる箇所を引用しよう。

ヴァーグナーに追従することは高くつく。これが文化に及ぼした影響を測ってみよう。彼の運動はいったい誰を前面に押し出したのだろうか。何をますます増大させたのだろうか。——第一に、素人の、芸術の愚者の思い上がりである。いまやこれが協会を組織して、自分たちの「趣味」を貫徹しようとする。これが音楽と音楽家の事柄においても審判を行おうとしている。次に、芸術のための、厳格で、高貴で、誠実な学習一切に対する無関心の増大である。それに置き換えられたのは、天才(Genie)への信仰、ドイツ語で言い換えると厚かましい素人芸(der freche Dilettantismus)への信仰である(そのための公式は《マイスタージンガー》にある)。最後に第三に、シアトロクラシー——劇場／演劇(Theater)の優位への信仰、芸術に対する劇場／演劇の支配権への信仰という妄想である……。しかしヴァーグナー主義者に対して面と向かって百回でも言うべきである。劇場／演劇とは何であるかということ。それは単に芸術の下位でしかなく、二流のものでしかなく、粗雑なものでしかなく、大衆のために歪められ、偽られたものでしかない、ということ。ヴァーグナーもこの点では何も変わらない。バイロイトは大歌劇場(grosse Oper)である——そして、決して良い歌劇場ではない……。シアター(劇場／演劇)は趣味の事柄における大衆崇拜であり、シアター(劇場／演劇)は大衆蜂起であり、良い趣味に反対する平民法である……。まさにこれがヴァーグナーの場合を表している。彼は大衆を獲得し、趣味を墮落させた。歌劇に対する私たちの趣味さえも墮落させたのである。(FZ 36)

この引用でニーチェは、ヴァーグナーの芸術が文化に与えた悪影響として三点を挙げている。すなわち、芸術の素人の趣味が大きな発言力を持つこと、芸術の厳格な学習が軽視され、天才が崇拜されること、そして、芸術の中で「シアター」(Theater)(劇場／演劇)に優位が認められること、この三点である。しかし、引用の全般的な論調を見ると、実際のところニーチェが否定的に指摘しているのは三点のうち最初のもの、つまり、芸術の素人の趣味が大きな発言力を持つことに集約される。

プラトンが『法律』において「シアトロクラシー」の語を用いた文脈と比較すると、二つのことが指摘できる。

一つは、「ムーシケー」ないし芸術について大衆の発言権が増大することを批判する点でプラトンとニーチェは類似しているが、その理由が異なることである。『法律』の「アテナイ人」によれば、大衆はいまだ道徳的な善悪と、自分にとっての快不快とを調和させることができておらず、ゆえに道徳的な悪であつても快楽をもたらしものならばそれを求めてしまう恐れがある。ゆえに大衆は、法律にしたがつて善悪と快不快が対応するように作られた「ムーシケー」を通じてまず教育を受けるべきなのである。しかしニーチェの場合、大衆が芸術の良し悪しを判断することが越権行為になるのは、大衆が「芸術のための、厳格で、高貴で、誠実な学習」への関心を欠いているからであつて、道徳的な善悪は関係ない。このことを踏まえると、ニーチェにとって芸術はいかなる基準によって評価されるべきなのか、そして、芸術にはいかなる目的が課されているのか、という問いが浮上してくる。

上記の引用について指摘できるもう一つの話は、ニーチェの場合、「シアトロクラシー」という合成語の一部分である「シアター」が両義的だということである。プラトンの場合、「シアター」(theatron)が「観客席」、より端的に言えば「観客」を指すことに疑問の余地はない。これに対してニーチェの場合、「シアター」は、観客席を含む「劇場」、例えばバイロイト祝祭劇場を指しているとも考えられるが、ニーチェが「シアター」を「芸術の低位、二流のもの」と呼んでいることから、「演劇」というジャンルを指しているようにも見える。もしもそうであるとすれば、なぜニーチェは「演劇」をことさらに否定的に評価しているのかという問いが生じる。

デカダンスとディオニュソス的なもの

まずニーチェが何を芸術の評価基準としているのかについては、否定的な評価の側から明らかにすることができる。彼は、近代的な精神の特徴を「デカダンス」とみなし、ヴァーグナーを典型的な「デカダンス」の芸術家とみなしている。ニーチェは、自分自身もまた「デカダンス」の哲学者であつたが、それに抵抗し克服することができたと考えている。ニーチェにとって、ヴァーグナーとその芸術を批判することは、自分が陥つた「デカダンス」からの回復の一つの方法で

あつた。

ニーチェは「デカダンス」を、文学を例にとって以下のように規定している^[4]。

今回は様式の問題に留める。あらゆる文学的デカダンスを特徴づけるものは何だろうか。生命がもはや全体に宿らないことによってである。単語が主権を持ち、文から飛び出してくる。文が逸脱して、ページの意味を曖昧にする。ページが全体を犠牲にして生命を獲得する——全体はもはや全体ではない。しかしこれはあらゆるデカダンスの様式の比喩である。デカダンスはいつでもアトムのアナーキーであり、意志の分散であり、道徳的に言うならば「個人の自由」であり、政治的な理論に拡張すると「万民同権」になる。生命、同一の活気、生命の振動と横溢が極めて小さな形象に抑え込まれ、残りは生命に乏しくなる。(EA21)

ニーチェによれば「文学的デカダンス」の様式的特徴とは、作品の全体が「生命」によって統一されず、むしろ「生命」は作品の諸部分のうちに抑え込まれ、部分が自立することであるが、これはあらゆる「デカダンス」に共通する特徴であり、ヴァーグナーの芸術についても当てはまる。ニーチェはこうした「デカダンス」の現象を「貧困化した生命」(EA21)の表れとして捉えている。逆に言えば、「生命の貧困化」を克服して、全体の統一を回復しているか否かが、芸術作品を評価するさいの基準となる。

では「生命」によって統一された芸術作品はなぜ必要なのだろうか。この点について理解するためには、ニーチェが上記の引用で、芸術と道徳と政治を類比的に論じていることが手掛かりになる。彼は、道徳における「個人の自由」と政治における「万民同権」もまた、芸術様式における統一性の喪失と同様に「デカダンス」、つまり「生命の貧困化」の表れとみなしている。ニーチェにとって、「生命」によって統一された芸術における「デカダンス」の克服は、道徳と政治における「生命」の回復と「デカダンス」の克服を促すものとして理解されている。

実際に彼は、『悦ばしき知識』(一八八二年)第三七〇節(これをニーチェは後に『ニーチェ対ヴァーグナー』(一八八九年)に収録した)において、「あらゆる芸術、あらゆる哲学は、成長し闘う生命に奉仕する治療薬であり補助薬となることができる」

(EW 30c)と述べており、「生命」を癒し助けるという点に、芸術（および哲学）の目的を認めていることが分かる。第三七〇節からの引用に続く箇所によれば、生命に富むことは、恐怖や不確実性に直面することを避けることなく、破壊を通じた創造に挑む意欲を持つことであるとニーチェは考えており、このようなあり方をニーチェは「ディオニュソス的」と呼んでいる^[3]。このような「ディオニュソス的」なものが、ニーチェがヴァーグナーを批判する際に芸術家に求めている、「厳格で、高貴で、誠実な学習」の内実である。つまりニーチェは、芸術を評価する場合に、その作品が、試練に耐えた芸術家の豊かな生命によって、破壊を通じた創造の過程を経て生み出されたかどうか、という基準を設定している^[4]。

ニーチェは上記の引用において、個人の自由も権利の平等も「生命の貧困化」の帰結とみなしており、近代的な政治制度としてのデモクラシーそれ自体を否定的に評価している。言葉が指すものの違いがあるとは言え、「デモクラシー」を否定している点でニーチェとプラトンは共通している。ただし、その否定の理由には違いがある。プラトンの場合、大衆においては「理性」（ロゴス）と快楽とが調和していないからという道徳的な理由であるのに対して、ニーチェの場合、生命に富む少数者による創造を、生命に乏しい大衆が妨害し挫折させるからという理由である。というのも、『悦ばしき知識』第三七〇節のニーチェによれば、生命に乏しい者たちは、「温和、平和、善良さ」(EW 30c)を必要とするからである。

俳優としてのヴァーグナー

次に、なぜニーチェは「演劇」を否定的に評価しているのか検討しよう。

ニーチェが「演劇」というジャンルに特別な意味合いを持たせていることは、彼がヴァーグナーを批判する際に、ヴァーグナーは音楽家ではなく「俳優」であると指摘していることから分かる^[5]。特に注目すべきなのは、「音楽家「ヴァーグナー」は今や俳優になり、その芸術はますます嘘をつく才能として発達する」(FA 20)という端的な非難である。こうした語り方から分かることは、ヴァーグナーについて「演劇」あるいは「俳優」という言葉を使うとき、ニー

チェは字義通りの芸術ジャンルとしての「演劇」や、その芸術ジャンルにおいて演技する芸術家としての「俳優」を意味しているのではなく、「演劇」や「俳優」という言葉を比喩的に用いていることである（というのもヴァーグナーは劇作家ではあったとしても俳優であったわけではないのだから）。そしてその比喩的な意味での「演劇」や「俳優」とは、「嘘をつく」技術や才能とされている。

ではなぜ、ニーチェが「俳優」と呼ぶヴァーグナーは、「嘘をつく」技術と才能を駆使しているのだろうか。それは、ヴァーグナーが観客に「作用」(Wirkung)を及ぼすことを自分の芸術の目的としているからである、というのがニーチェの診断である(FA 25)。ヴァーグナーは、観客の求めに応じることを通じて観客に「作用」を及ぼすために、自分自身の本来の芸術のあり方とは無関係な仕方で自分の技術と才能を駆使しており、この点で、自分とは異なる人物を演じる「俳優」の特徴と合致しているというわけである。

そしてニーチェは、ヴァーグナーの「俳優」術においても「デカダンス」の症状が見られると指摘している。

ヴァーグナーは、解体されてい**わば要素的**、(elementarisch)にされた音楽によってさえ、どんな魔術が使えるのかという**ことを、ほぼ発見してしまった**。それについての彼の意識は不気味なほどであり、本能のようになって、高度な**法則性**、つまり様式を必要としなくなった。要素的なもので十分である——響き、運動、音色、要するに音楽の官能性(Sinnlichkeit) **ゆえに**。(FA 24f)

すでに見たように、芸術において「デカダンス」は、作品全体を統一する「法則性」という意味での「様式」が欠如し、部分が独立することとして顕在化する。ニーチェはこのように統一性を失い分解された音楽を「要素的」な音楽と呼んでいる。そして、このように「要素的」になった音楽によっても観客に「作用」を与えることができると見抜いたことに、ヴァーグナーの異常さと危険性がある、とニーチェは考えている。

ニーチェは、観客に「作用」を与えるような、音楽の「要素的」な諸部分のことを、ここでも演劇のメタファーを用いて「身振り」(Gebärde)と呼んでおり、「ヴァーグナーにおいて最初にあるのは幻覚だが、音の幻覚(Hallucination)ではな

く身振りの幻覚である」(FA, 7, 21)と述べている。そして、ヴァーグナーの芸術のすべての要素は「身振り」に奉仕しているとニーチェは指摘して、『悦ばしき知識』第三六八節(これも彼は『ニーチェ対ヴァーグナー』に収録した)においては類義語「姿勢」(Attitude)を用いて、『ヴァーグナーの実践は、最初から最後まで、『姿勢が目的であり、ドラマ、そして音楽さえも常に単なるその手段である』」(FW 299)と指摘している。

そして、ヴァーグナーの芸術が大衆に与え、大衆がヴァーグナーの芸術に求める「作用」とは、「崇高なもの、深いもの、圧倒するもの」(das Erhabene, das Tiefe, das Überwältigende) (FA 18)の作用である。ヴァーグナーはこのような作用を与えることを、作品の統一性よりも自覚的に優先することによって、大衆のうちに信奉者を獲得したとニーチェは指摘する。ヴァーグナーは大衆から、「私たち(大衆)」を動転させる(unruhen)者は強い。私たちを高揚させる(erheben)者は神的である。私たちに予感させる者は深い」(FA 18)と、一種の崇拜を獲得したとニーチェは指摘している。

聖職者の道化としての芸術家

ここからは、ニーチェがヴァーグナーに対して行っている批判を、より大きな文脈の中に位置づけて考察しよう。ここで手掛かりになるのが、一八七四年のある遺稿である。

ヴァーグナーの芸術には現世からの逃避のようなものがあり、現世を否定し、現世を輝かせ(verklären)ない。ゆえに彼の芸術は直接的に道徳的に作用するのではなく、間接的に静寂主義的に作用する。「中略」しかしこれは、このような現代における芸術の宿命であるようだ。芸術は、死滅しつつある宗教から力の一部を受け取る。それゆえのヴァーグナーとショーペンハウアーの同盟である。(NE-1874, 32f41)

この遺稿でニーチェは、ヴァーグナーの芸術が現世に対して否定的な、厭世的な傾向を持っていると指摘しているが、

このことは、すでに検討した、「俳優」ヴァーグナーによる観客への「作用」と関係づけることによって理解できる¹⁸。ニーチェによれば、ヴァーグナーの芸術による観客への「作用」とは、「崇高なもの、深いもの、圧倒するもの」の作用であり、これは「魔術」や「幻覚」とも言い換えられる。こうした「作用」は、現世を超えた高次の世界が実在するかのようにより観客を幻惑し、そのような別の世界を待望させるものであるとニーチェは理解している。観客は、ヴァーグナーの芸術を通じて別の高次の世界をいわば幻視し待望することによって、現世での活動への意欲を放棄することになる。ゆえにニーチェによれば、ヴァーグナーの芸術は現世に対して「間接的に静寂主義的に作用する」。

そしてニーチェは、ヴァーグナーの芸術がこのように厭世的で静寂主義的な作用をもたらすことによって、近代において衰退しつつある宗教、端的に言えばキリスト教の代替物となり、社会に対する影響力を宗教から継承したと論じている。

実際にニーチェは、『道徳の系譜学』(一八八七年)の第三論文「禁欲主義的理想とは何を意味するか?」において、ヴァーグナーを念頭において、現世否定的な禁欲主義的道徳を唱える聖職者の役割を、いまや芸術家が担おうとしていると指摘したうえで、「苦行者や聖職者であろうとするが根本は悲劇的な道化役者(tragische Hanswurst)であるような野心的な芸術家たちを私は好まない」(GM 425)と非難している。この引用でニーチェは、「聖職者であろうとする」芸術家を「道化役者」と呼んでいるが、その理由は、『道徳の系譜学』でニーチェが描写している禁欲主義的聖職者と、『ヴァーグナーの場合』で批判されている芸術家ヴァーグナーとを比較することによって明らかになる。

ニーチェはヴァーグナーを、大衆が欲するように「嘘をつく」ことに長けた「俳優」であると非難しているが、このように自分自身の本来のあり方とは異なるあり方を大衆の求めに応じて示すことは、ニーチェによれば、実は禁欲主義的聖職者の特徴でもある。『道徳の系譜学』第三論文第一三節によれば、禁欲主義的聖職者は現世の価値の否定を説くために、「見かけ上は生への敵対者、生の否定者」を標榜するけれども、実は「禁欲主義的理想は生を維持するための策略である」(GM 384)。

ニーチェの叙述を概括すると、このことは以下のように説明できる。禁欲主義的聖職者は来世での救済を唱えることによって、現世に生きることの価値を否定する。そしてそのことによって、現世での生に不満を持っているけれども、それを自ら打開する意欲や能力に欠ける、「不機嫌」な大衆からの支持を集めることになる。このように大衆に支持されるこ

とによって、禁欲主義的聖職者は現世における力を増大させることになるが、これは現世に生きることの価値を否定する禁欲主義的聖職者の教説からすれば逆説的な結果である。なぜこのような逆説が生じるかと言えば、禁欲主義的聖職者は、生の価値の否定を唱えるときに、実は生を維持（し、さらには増強）しようとする意欲に突き動かされているからである。ニーチェは以上のように禁欲主義的聖職者を理解する。こうしてみると、自己の本来のあり方を偽って大衆に働きかける点で、ニーチェの理解する禁欲主義的聖職者とヴァーグナーのあいだには類似点が見て取れる。

しかしここには差異も見出せる。たしかに禁欲主義的聖職者が生を維持しようとする意欲に突き動かされていたとしても、それは当人に自覚されていたとはいえず、意図のレベルでは、現世の価値を否定し、来世での救済を待望していたことには変わりはない。これに対して、ヴァーグナーが「俳優」であるのは、自らの本来のあり方とは異なるあり方を、観客の求めに応じて、なおかつ、自覚的に意図して提示することができるからである。ヴァーグナーの自己欺瞞は作弄的なものであり、わざとらしさゆえの滑稽さを免れることができない。ゆえにニーチェはヴァーグナーを「道化役者」と軽蔑的に呼んでいるのだろう。

芸術の終焉後の芸術？

これまで見てきたように、ニーチェによれば、ヴァーグナーの芸術は観客としての大衆に「作用」を及ぼすことによって、衰退する宗教の代替として機能しようとした。しかし、大衆に訴えかけるために、あらゆる様式的な統一性や技術的な修練を放棄して「要素的」になった芸術は、『人間の、あまりに人間的Ⅰ』（一八七八年）第四章第二二節によれば、芸術そのものの「解体」と、それに続く「没落」を体現している（MAI 185）。そしてニーチェは第二三節「芸術の夕焼け」において、いまや芸術は「死の魔術」に取り巻かれた瀕死の状態にあり、「じきに人類は、青春の喜びの感動的な想起といった関係で、芸術に向かうだろう」（MAI 188）と述べる。このような議論を見る限り、ニーチェは、芸術は終焉を間近に控えていると捉えているかのようである。

しかし、ニーチェが過去のものとみなしているのは、宗教を継承し、その代替となろうとした芸術のことであり、それとは別の芸術のあり方もニーチェは認めている。『悦ばしき知識』第二版（一八八七年）の序言第四節（これは「ニーチェ対ヴァーグナー」に「エピソード」として収録された）においてニーチェは、彼自身のように「デカダンス」を克服した、あるいはしつつかある者たちは、『別の芸術』を必要とすると述べる。

もし私たちのように快癒しつつかある者たちがいまだ芸術を必要とするとすれば、それは別の芸術である——嘲笑的で、軽快で、はかなく、神のように煩いのない、神のように技巧的な芸術であり、純粋な炎のように雲一つない空に向かつて燃え上がる。とりわけ芸術家のための芸術、芸術家のためだけの芸術である！（FW 19）

この引用で「芸術家」と呼ばれるのは、これまでの検討を踏まえると、生命に富み創造を達成できる存在であり、「快癒しつつかある者」のうちに含まれる。ニーチェは、このような芸術家は、「よく忘れること、よく無知でいること」を学んだ者であることを示唆する。というのも、自分自身の豊かな生命によって厳しい試練を乗り越えた芸術家は、その試練を忘却することができるし、さらに大衆に「作用」する必要もないため、現世を超えた高次の世界について知っているかのように振る舞うこともないからである。

最後に、あらためてプラトン『法律』を参照しつつ、ニーチェが展望する芸術のあり方の特徴を確認しよう。「アテナイ人」は、アテナイでの「ムーシケー」の墮落について語った後で、これから建設される新たな都市国家のために、すべての市民が参加する祝祭的な歌舞を上演するようにと提案した。「アテナイ人」は、大衆を観客から参加者にすることによって、「ムーシケー」による教育を再生することを試みたのである。一方でニーチェは、たしかに芸術に「成長し闘う生命に奉仕する治療薬であり補助薬」（FW 302）という機能を認め、道徳や政治における「生命」の回復を期待していると考えられるが、その期待は限定的である。というのも、彼が展望する「別の芸術」は、自らの力で「デカダンス」を克服した、あるいはしつつかある者の生命だけを促進するものとされるからである。ニーチェの展望する芸術は、生命に富む少数者にのみ求められ理解されるがゆえに、その少数者を識別する、いわば試金石なのである^[8] ^[9]。

田中均（たなか・ひとし）
一九七四年生まれ。大阪大学大学院人文科学研究科教授。専門は、ドイツ語圏を中心とする近代美学、芸術における「参加」をめぐる諸問題。

註

ニーチェからの引用は、著作の略号および下記全集のページ数によって示す。

Friedrich Nietzsche, *Werke: Kritische Gesamtausgabe*, begründet von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin (de Gruyter) 1967.

原文での強調は傍点によって、訳者による補足は亀甲括弧によって示す。

略号で示す著作と収録された巻は以下の通り。Fa: ヴァーグナーの場合』(VI 3)・FW: 悦ばしき知識』(V 2)・GB: 『善悪の彼岸』(VI 2)・GM: 『道徳の系譜学』(VI 2)・MAI: 『人間的、あまりに人間的ー』(IV 2)

また遺稿については上記全集の遺稿番号を記載する。

翻訳に際しては、ちくま学芸文庫『ニーチェ全集』を参照した。

- *1 本稿の著者はこうした問題関心からこれまで以下の二つの論考を発表した。田中均「プラトン『法律』における「テアトロクラティア」——沈黙する観客からポリス全体による歌舞へ」『a + a 美学研究』一〇号（二〇一七年）一〇—二三頁。田中均「ルソーとシアトロクラシー」『ダランベール氏への手紙』における「見せもの」の近代性』『a + a 美学研究』一二号（二〇一八年）二八—四一頁。
- *2 この節の内容について詳しくは、田中「プラトン『法律』における「テアトロクラティア」を参照。
- *3 プラトン『法律（上）』森進一他訳、岩波文庫、一九九三年）二一—五頁。
- *4 よく知られているように、ニーチェは「デカダンス」の概念の規定をポール・ブルジェの下記の著作から受け継いでいる。Paul Bourget, *Essai de psychologie contemporaine* (Paris, 1883).
- *5 「生命の充実にも最も富む者、ディオニュソスの神と人間は、恐ろしいものや疑わしいものを目の当たりにすることを厭わないだけでなく、恐るべき行為や、破壊、解体、否定のあらゆる贅沢さえも自らに許すことができる——この者にとっては、悪しきもの、無意味なもの、そして醜いものが、自然において許されているのと同様に、いわば許されている。それらのものは、生産し再生させる諸力の過剰の結果であり、この諸力は、どんな荒地からも実り豊かな肥沃な土地を生み出すことができる」(FW 302)。ニーチェにおけるディオニュソスの形象については下記を参照。バーナード・レジンスター「生

の肯定——ニーチェによるニヒリズムの克服」岡村俊史他訳（法政大学出版局、二〇二〇年）四〇八—四一九頁。

*6 クリストフ・メンケは、「能力」と「力」を区別する立場から、ニーチェが描写する芸術家のうちに、能力による目的の実現としての行為ではなく、目的から自由な力の表現としての美的な活動を行う主体を見いだしている（『力——美的人間学の根本概念』杉山卓史他訳（人文書院、二〇二二年）。そこからメンケは、ニーチェにとつての芸術家とは、「へできないことができる」（一八四頁）存在であり、自らの能力の「悲劇的な失敗を肯定することができる」（一九九頁）と述べているが、こうした解釈はいくつかの理由で疑わしい。まず、すでに見たように、ニーチェは修練を経ない「天才」について否定的だが、メンケはニーチェによる「天才」についての発言を積極的な評価として参照している。またニーチェは、芸術家が様式的統一を達成することを重視しているが、これをメンケは軽視している。さらに、すでに見たように、「悲劇的」ないし「ディオニュソス的」な芸術家は、自分自身の失敗を肯定するというよりも、（自己の能力や既存の芸術の限界を）否定、破壊することによって新たな創造的達成を行うと言うべきだろう。

*7 ニーチェはヴァーグナーを、「比類のない役者（Histrion）」であり、偉大な物真似師であり、ドイツ人としては最も驚くべき演劇／劇場の天才であり、卓越した舞台芸術家（Szeniker）である」（FA 24）などと、演劇に関わるさまざまな名称を用いて形容する。

*8 もちろん、この点をヴァーグナーの作品の物語的な内容から説明することも可能であり、ニーチェは『ヴァーグナーの場合』において、ヴァーグナーの作品は一貫して救済を主題としていると指摘しているが、本稿で注目する「シアトロクラシー」に関するかぎり、ニーチェは様式的な観点からの批判を展開しているため、本稿でも物語的な内容には立ち入らない。

*9 ニーチェは、「別の芸術」において私たちは「ギリシア人」に戻るのではないかと述べている。これに関連して『道徳の系譜学』には、ギリシア人について、「観客（Zuschauer）への細やかな配慮に満ちていた」（GM 32）という記述があるが、この場合の「観客」とは神々と「神的」な詩人であり、通常の人間ではない。ここで彼は、「トロイア戦争や、その他の悲劇的な恐るべき出来事」も、神々や詩人にとつては「祝祭劇」（Festspiel）（GM 320）だったと言っているのである。

*10 ポリス・グロイスは、ニーチェの「大いなる健康」の思想を「セルフケア」の概念によって解釈している。グロイスの理解するニーチェによれば、一方で「われわれは皆社会制度が機能し続けるためのケアの仕事を行っている」が、他方で「偉大な健康を授けられた強い者は、偉大な冒険を選」び、「新しい生の形式を發明し、伝統や慣習と決別し、新しい存在の可能性、新しい技術、新しい芸術、新しい思考方法を發明する」ことによって「ケアをセルフケアで置き換え」ているのである（河村彩訳『ケアの哲学』、人文書院、五七頁）。本稿の最後に検討した、「芸術家のためだけの芸術」の創造とは、まさにグロイスが指摘する「セルフケア」の実践として理解できるだろう。しかしグロイスはさらに進んで、日常実践を維持する「ケア」を否定する「セルフケア」は、実はそれ自身が社会制度による「ケア」に依存していると指摘する。そもそもニーチェの「超人」の思想が後世に伝えられるためには、『ツァラトゥストラ』という「特定の物質的オブジェとしての本」が「書かれ、編集され、出版され、図書館に保存され、大学で教えられ、依然としてケアされなければならない」かったのである（同書六四頁）。