OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	生の肯定か否定弁証法か : ニーチェとアドルノ
Author(s)	入谷, 秀一
Citation	メタフュシカ. 2007, 38, p. 97-110
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/11181
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

生の肯定か否定弁証法か
── ニーチェとアドルノ

入谷秀一

1　ニーチェとアドルノの単純ならざる関係

共に音楽に優れ、また同時代の芸術運動に影響され、そして当代屈指の散文家として名を馳せたニーチェとアドルノ、この 19 世紀と 20 世紀の代表的知識人の関係に関する研究が今もって僅少であるという現状は、我が国の研究者の怠惰に由来するものでは決してない。アドルノを第一世代とするいわゆる「フランクフルト学派」におけるニーチェの位置価を巡る研究は戦後、繰り返し試みられてきたが[1]、ドイツにおいてさえ、アドルノにとってニーチェがどのような存在であったかという問題については、両極端の主張が混在しているのが実情であると言ってよい。P.Pütz は 1970 年代に「批判理論の全ての代表者の間でニーチェに最も近いのはアドルノである。」[2]と述べたが、これは後に J.Früchtl などによって、半ば公式の見解として受け継がれてゆくテーゼである[3]。さらに、美的なものへの終生変わらぬ興味、そして極度に先鋭化された文体といった共通点から、両者の親近性が強調される。また実際、アドルノとホルクハイマーによる『啓蒙の弁証法』の構想に、アメリカに亡命したフランクフルト社会研究所のメンバーによるニーチェ研究が大きく寄与していることは、つとに知られたところである。だが他方で V.Gerhardt のように「ニーチェへの度重なる言及にもかかわらず、アドルノとホルクハイマーがニーチェを真剣に受け取ろうとしていない、という印象は禁じえない。…アドルノにとってニーチェは、一人の明敏でブリリアントな批評家、だがその他の点では欠点の多い、歴史に負うところの多い著者だっ

1　Vgl., P. Pütz, *Nietzsche im Lichte der Kritischen Theorie*, in : Nietzsche-Studien, Bd. 3, 1974, R. Maurer, *Nietzsche und die Kritische Theorie*, in : Nietzsche-Studien, Bd. 10/11, 1981/1982, N. Rath, *Zur Nietzsche-Rezeption Horkheimers und Adornos*, in : Willem van Reijen und Gunzelin Schmid Noerr(hrsg.), *Vierzig Jahre Flaschenpost : ›Dialektik der Aufklärung‹ 1947-1987*, Frankfurt a. M., 1987, J. Früchtl, *Radikalität und Konsequenz in der Wahrheitstheorie. Nietzsche als Herausforderung für Adorno und Habermas*, in : Nietzsche-Studien, Bd. 19, 1990.

2　Pütz, a. a. O., S. 177.

3　Vgl., Früchtl, a. a. O., S. 431.

た。」[4]と主張する者もいるし、実際 N.Rath は、アカデミズムの入り口に立った若きアドルノが断固とした態度で、ニーチェの「力の哲学」をファシズムのイデオロギーの苗床になる非合理主義と位置づけたことを伝えている[5]。

市民社会の没落と生活世界の危機が顕在化してくる 20 世紀初頭に青春を送ったドイツの若者にとって、ニーチェとはいわば避けて通れぬ道であった。この点アドルノも例外ではあるまい。ハイデガーのニーチェ講義が始まるのは 1936 年冬学期からだが、ほぼ同時期に K･レーヴィットが『等しきものの永遠回帰についてのニーチェの哲学』（1935 年）、K･ヤスパースが『ニーチェ、その哲学理解への手引き』（1936 年）を公刊する。こうした注目の先駆けとなったのは A･ボイムラーやベルトラム、L･クラーゲスらの一連のニーチェ論であるが、さらに遡れば、トーマス･マンやリルケ、ヘッセや S･ゲオルゲ、G･ジンメルに M･シェーラーなど、皆がそれぞれの仕方でニーチェを読み、大小様々な影響を受けていたことが指摘されよう。

こうした思想的動向に対するアドルノの表立った反応は、だが、一見すると冷淡であり、また反動的ですらある。レーヴィットが「当時のヘーゲルは今日のニーチェと同じく一種の合言葉だった」[6]と述べる一方で、アドルノはといえば、フランクフルト大学就任講演『哲学のアクチュアリティ』（1931 年）以来、自らの哲学的方法を一貫して「弁証法的」と規定していた。その信念は驚くほど強固であり、終生揺らぐことなく保持されてゆくことになる。

さらに我々は、アドルノの著作群に散在する数多くのニーチェへの言及にもかかわらず、それが単なる言及以上のものに発展することが殆ど無い、という事実にも注目しなければならない。ニーチェによって思想家としての自身の後半生を決定づけられることになったハイデガーとは異なり、アドルノは、ニーチェの前では長くは立ち止まらない。文字通りニーチェは、彼にとっては思惟の真なる意味での Gegen-stand（対象）ではないかのようである。「《ニーチェのテクストの全体》というものは、たとえ断片的でアフォリズム的なものであろうとも、もはや存在しないということになると言うこともできるわけです。」[7]という J･デリダの言明を地で行くように、アドルノは、反−体系的で断片的なニーチェの言説をその都度、まさしく断片的に引用する。ニーチェは時に批判され、また時に肯定されるが、この適度な距離感覚には、何か考えさせられるものがある。それはバランスの取れた「良き」ニーチェ読者としてのアドルノを証言するものなのか、それともそこに表れているのは、むしろ、ニーチェに対する根本的な無関心なのか。

以上のような問題意識をふまえ、先ず我々は、1940 年代に社会研究所のメンバーによって行われたニーチェ･ディスカッションの様子を Rath の論考に基づいて俯瞰し、さらに『啓蒙の弁証法』の論述におけるニーチェの役割について整理する（2）。さらに我々は、アドルノとニーチェが最も近づくコンテクストとして、両者のワーグナー論に注目しつつ、美的なものに対する互い

---

4 Maurer, a. a. O., S. 67.

5 Vgl., Rath, a. a. O., S. 74.

6 K. Löwith, *Von Hegel zu Nietzsche*, Sämtliche Schriften, Bd. 4, Stuttgart, 1988, S. 223.

7 J･デリダ、G･ドゥルーズ、J=F･リオタール、P･クロソウスキー『ニーチェは、今日？』林好雄、本間邦雄、森本和夫訳、筑摩書房、2002 年、309 頁

の考え方の根本的な差異を際立たせる。アドルノは、自然の模倣というロマン主義的な音楽観がもはや歴史的に有効でないという洞察を同時代の新ウィーン楽派のメンバーと共有しているが、彼がこの洞察を理論的に仕上げるようになるのは、ワーグナー音楽における非ロマン主義的とも言うべき響き、すなわち、ニーチェにとっては副次的な問題に過ぎなかったワーグナーのオーケストレーションの技法を分析することによってである（3)。アドルノ独特の「否定弁証法」の発想もまた、彼のこうした音楽論に立ち返ることにより、これまで以上に鮮明な仕方で明らかになるだろう（4)。

２　ニーチェと『啓蒙の弁証法』の単純ならざる関係

1942 年、ロサンゼルスにて、ヨーロッパの啓蒙精神がナチズムという野蛮状態へと陥った原因を巡り、ドイツから亡命してきた社会研究所のメンバーの間でニーチェ･ディスカッションが始まった。Rath はこの議論の行方を大きく四つに分けて整理している[8]。すなわち（1）クラーゲスやシュペングラーのように、ニーチェをドイツ･ロマン主義の系譜に連なる反啓蒙主義者として評価する立場（L･マルクーゼ)、(2）これとは逆に、その反合理性が故にニーチェをファシズムの先達として批判する立場（H･マルクーゼ)、(3）啓蒙主義にも、また反啓蒙主義にも通ずる思想家として、両義的に捉える立場（ホルクハイマー)、(4）ニーチェの仮借なき批判精神のうちに、社会のあらゆる支配形態に対する内在的批判の可能性を見る立場（アドルノ)。このうち、数年後の『啓蒙の弁証法』へと結集する論述を形成するのは、言うまでも無く（3）と（4）の立場である。

ホメロスの叙事詩『オデュッセイア』は、故郷イタカへの帰路に際して、美しい歌声で人を惑わし船を難破させるという女神セイレーンの傍らを通ることになったオデュッセウス一行の様子を伝えている。オデュッセウスは船の漕ぎ手である同行者達の耳を蝋でふさぎ、船を女神に近づけさせる。他方、彼自身はというと、同行者を介してその身を帆柱に縛り、一人セイレーンの歌声を聞く。美しくも危険な歌声を享受するオデュッセウスは、計算された労働を命令する者ともなる、というわけである。『啓蒙の弁証法』はこの物語を特定の史実に還元できる出来事と見なすのではく、むしろ合理的労働による自然支配という原則の成立を物語るアレゴリーとして用いる。アドルノ･ホルクハイマーにとっては、様々な危険を自らの知力により克服し故郷へと帰還するオデュッセウスという、自立した主体の形成過程を叙述するホメロスの叙事詩自体が、神話という言説形態からの脱却の試みを示している。

『啓蒙の弁証法』におけるこのオデュッセウスのモチーフが直接ニーチェに由来するものであるかは､明らかではない。だが Rath はその可能性を示唆している[9]。彼はニーチェの『道徳の系譜』から引用する。「ああ、理性、真摯、情動の支配、省察と銘打たれたこの暗鬱な事柄の全体、こうした人間の特権と飾り物のすべて、これらはいかに高価に支払われたことか！あらゆる〈よき

[8] Vgl., Rath, a. a. O., S. 74-80.

[9] Vgl., Rath, a. a. O., S. 88.

事物〉の根底には、いかに多量の血と戦慄があることか！」（KGW, Ⅵ 2,S.313.）ニーチェはここで、禁欲主義や隣人愛に代表されるキリスト教的道徳の歴史的由来として、債権者と債務者との契約関係に言及している。古来、他者への負債を支払うことが出来なかった主体に対しては、負債と等価値の刑罰が与えられていたが、生に対して肉体的に恭順するよう命ずるこの暴力的な刑罰の記憶が、キリスト教世界においては、「ねばならない」という負い目の感情を形成し、やがて道徳上の格率へと内面化される。人はもはや、無邪気に自らの生を享楽することはできない。あまりに大胆で過剰な享楽に対しては、キリスト教的道徳は、それは不正ではないのか、という告発をいち早く行うからである。かくして、生が自己自身に加えた「理性」という名の抑圧装置によって、人は益々凡庸な小市民へと弱体化してゆく。やがて人は、自らが何の負債も負っていないにもかかわらず、享楽を非道徳的な悪と見なすことに何の疑いも持たなくなるだろう。だがニーチェに言わせれば、刑罰や苦悩がそれ自体として悪である根拠はどこにもないのであり、我々はむしろ、それらがより高貴な意味を持っていたギリシア時代に立ち戻らねばならない。「ともあれ、ギリシア人といえども彼らの神々を悦ばせるのに、残忍の楽しみ以上に快い薬味を供するすべを知らなかった、というのは確かなところである。」（KGW, Ⅵ 2,S.320.）

ニーチェのこうした洞察が『啓蒙の弁証法』の主調音をなしていることは、確かに疑いを得ない。実際、『啓蒙の弁証法』第二章「オデュッセウス、或いは神話と啓蒙」 ― G･アドルノの推定によれば、この章の主筆はアドルノである ― の冒頭近くで、アドルノはニーチェに対する知的負債をはっきりと告白する。「ホメロスの市民階級的で啓蒙的な要素への洞察は、初期ニーチェに従ったドイツ後期ロマン派の古代解釈によって強調された。ニーチェはヘーゲル以来、啓蒙の弁証法を認識していた数少ない一人だった。」（GS3,S.61-2.）アドルノはニーチェ同様、オデュッセウス一行の運命に「理性、真摯、情動の支配」を見る。彼らがその生存のために支払ったものは、セイレーンの歌声を直接的に享受することの不可能性であり、これは一種のタブーとして、耳を塞がれたまま酷使された彼らの身体に刻み込まれる。自らの内的自然を抑圧することにより、社会的に合理化された労働が可能となるが、それにより人間は神話的な自然からの脱却を果たすことが出来るのである。

とはいえ、アドルノによるニーチェへの目配せには、はじめから単純ならざるニュアンスが含まれている。第一に、上で言及された「初期ニーチェ」は自然支配というモチーフをそれほど全面的に打ち出すわけではない。それどころか彼は、少なくとも『悲劇の誕生』期においては、生と芸術との関係のうちに、自然との和解というロマン主義的な課題をはっきりと見いだしていた。自然はそもそもの初めから「反-自然的」存在ではなかったかというラディカルな洞察、つまり、人間の内なる自然も含めて、あらゆる生ある自然物は、周囲世界を或る合理的に首尾一貫した解釈図式によって認識するような観点を、自己保存という目的のために備えているのではないか、という「生の光学」のモチーフが表立ってくるのは、ずっと後のことである。「存在者の序列の上昇に従う「偽装」の増大。無機物の世界はその偽装を欠くように見えるが、有機物の世界において狡智がはじまる。（中略）ギリシア人（オデュッセウス）。狡猾さは人間の向上の本質に属する…俳優の問題。私のディオニュソスの理想…すべての有機的機能、すべての最強の生本能の光

学、すなわち、あらゆる生が持っている誤謬を意欲する力、思考そのものの前提としての誤謬。「思考」される以前に、すでに「仮構」されていなければならない。つまり、同一の事例、等しいものであるという仮象性を形成しととのえるはたらきは、等しいものを認識するはたらきよりも根源的なのだ。」（KGW, Ⅷ 2,S.216.）かくして、この『権力の意志』におけるニーチェは、『啓蒙の弁証法』と同様、オデュッセウスを西洋的合理主義、同一性原理の開祖と捉えるに至る。そして彼にとっては、この合理主義に含まれる支配原理を否定することではなく、むしろこの支配原理が見せかけの道徳的理想へと中和する以前の姿、より高貴で、より力強く、より荒々しい原初的な状態へと立ち戻ることが重要であった。つまりそれこそが､「生の肯定」という要請のもと、若きニーチェがディオニュソス的呼び、晩年に至るまで首尾一貫して保持することになる破壊と創造の原理である。

だが、理性崇拝や科学主義への有力な対抗軸として生の哲学がもてはやされた 1920 年代とは異なり、生の概念がナチスの民族主義的イデオロギーへと結集し、未曾有の政治的「成功」を収める時代を生きるアドルノは、ニーチェの主張を額面通りに信ずる立場にはいない[10]。ニーチェは伝統的な諸価値の有する支配原理を倦むことなく告発したが、その彼が行き着いた「超人」の思想は、またしても一つの支配原理なのである。「超人の意志は（カントの言う）定言命法に劣らず専制的である。二つの原理は、外的諸力からの独立を、つまり啓蒙の本質として規定された無制限の成熟を目指している。」（GS3,S.135.）ニーチェが行ったデカダンスの告発はナチスの退廃芸術弾圧運動によって踏襲され、彼が賛美したギリシア的健康は「血と大地」という生物学的スローガンにとって代わった。故にアドルノ自身､「ニーチェ問題」ともいうべき事柄への関わりを、次のように述べざるを得ない。「しかし、ニーチェの啓蒙に対する、従ってまたホメロスに対する関係は、それ自体分裂したものだった。彼は、啓蒙のうちに崇高な精神の普遍的運動を見てとり、その完成者として自らを自覚すると同時に、またそこに、生に敵対的で「ニヒリズム的」な力を見てとったのだが、ファシズムに先行する彼のエピゴーネンたちのもとには、第二のモメントのみが残されて、イデオロギーへと転落してしまった。このイデオロギーは、盲目な生に対する盲目な賛美となり、それに身をゆだねる同様に盲目な実践によって、生命あるものはすべて抑圧されてしまう。」（GS3,S.62.）

３　ニーチェ･ワーグナー･アドルノ

『啓蒙の弁証法』の中でアドルノは、明らかにニーチェが用いるアポロン的/ディオニュソス的という図式を意識しつつ、オデュッセウスとセイレーンとの出会いについてこう述べている。「幸運な、また不成功に終わったオデュッセウスとセイレーンとの邂逅以来、あらゆる歌謡は罹患してしまい、全ての西洋音楽は文明における唱歌の不条理に悩むことになったが、この不条理は同時に、あらゆる芸術音楽を動かす力の源でもあった。」（GS3,S.78.）セイレーンの歌声は、

[10] この歴史的洞察については M･ジェイの見解に従った。M･ジェイ『弁証法的想像力』、荒川幾男訳、みすず書房、1975 年、66-67 頁参照。

危険極まりないほど病的であるという烙印を押されることによって、丁度プラトンがムーシケー（芸術）に対して行ったように、「健全な」悟性的判断が支配する世界から追放される。他方で歌声にある「あらゆる芸術音楽を動かす力の源」に注目するニーチェは、このタブー化に潜む哲学者の不安を告発する。それは彼によれば､生の強さに対する恐れに起因している。『悦ばしき知識』の「我々がイデアリストでないのは何故か」と題された断章に注目しよう。「本当の哲学者と言われる者は、生が音楽である限り、もはや生に耳を貸すことがなかった。彼は生の音楽を否定した、 ― 全ての音楽をセイレーンの音楽とするのは、古くからの哲学者の迷信なのだ。」（KGW, Ⅴ 2,S.305-6.）ニーチェによればこの「生の音楽」の欠如は、とりわけ、ドイツ人哲学者の用いる無味乾燥な文体のうちに如実に表れる。生気を欠いたその文体は、彼にとっては、プロテスタント的禁欲主義による生の無力化の具体的な症例に他ならない。従って彼が音楽を通じて生の再生を企図するとき、その試みは、必然的に音楽と言語との根源的融合という課題に行き着くことになる。そしてこの課題に対し根本的な道筋をニーチェに示すのは、またしても古代ギリシアに関する彼の洞察なのである。

ニーチェは『悲劇の誕生』期に属する講演『ギリシアの楽劇』(1870 年)においてこう述べている。「生粋のギリシア人は器楽にたいして常に馴染み難いもの、アジアの異国から輸入されたものを感じた。本来的にギリシア的な音楽はあくまで声楽であった。言葉としての言語と音としての言語との自然な紐帯はまだ切断されていない。しかもそれは、詩人は必然的に自分の歌謡の作曲家でもあったほどである。ギリシア人は、唱歌による以外は全く歌謡を覚えなかった。」（KGW, Ⅲ 2,S.19.）現在、管弦楽器の集合体として了解されているオーケストラは、語源的には古代ギリシア語のオルケストラに由来する。これは扇形の観客席と横に細長い舞台との間に設けられた円形の平土間を指しているが、ここでディオニュソス賛歌を踊り（オルケスタイ）、また歌った合唱隊（choros）がギリシア悲劇の原型であることは、すでにアリストテレスによって指摘されていた。ニーチェはここに古代ギリシア人、および自己自身にとって本源的な芸術経験を見るのである。ディオニュソス的な生の充実の崇高なる姿は合唱に現われる。公然と歌われるこの秘儀に満ちた声の集合によってこそ、生はあらゆる苦悩から救済され、絶対的なものへと昇華する。断稿『音楽と言葉について』（1871 年）は、彼のこうした洞察をさらに明瞭に伝えている。「高級な芸術音楽の領域における我々自身の経験を考えてみよう。もしみずから共に歌わなかったとしたら、我々はパレストリーナのミサ曲、バッハのカンタータ、ヘンデルのオラートリオ等の歌詞の何を理解したであろうか？共に歌う者にとってのみ、抒情詩は存在し、声楽は存在する。」（KGW, Ⅲ 3,S.387.）ニーチェのこうした思想がやがて時間の重力を克服し、永遠回帰の遊戯的運動の中を軽やかに踊り、歌い、笑うツァラトゥストゥラの文体へと結集することになるのは、周知の通りであろう。『この人を見よ』で彼自身述べるように、「崇高な、超人的な情熱による、大波のような上下動を表現するための大きなリズムの技法、掉尾文（Periodik）の大型のスタイルは、私によってはじめて発見された。「七つの封印」と題した『ツァラトゥストゥラ』第三部の最後にあるような酒神賛歌によって、私はこれまで詩と呼ばれてきたものを飛びこえ、はるか千マイルの高さにまで達した。」（KGW, Ⅵ 3,S.302-3.）

酒神賛歌の合唱は、音楽と言語、及び身体的所作の根源的な結びつきを示唆する。既にニーチェに先駆けて、ワーグナーは、古代ギリシアのこうした芸術観を自らの総合芸術の構想に取り入れていた。彼の楽劇は、肉体、感情、悟性という人間の三大能力を舞踏、音響、詩文に反映させることによって、人間全体の表現を目指す。それにより芸術は、自らが単なる技芸的営み以上の存在であることを、最も効果的に我々に示し返す。言うまでもなく、ニーチェにとって最大の愛好の対象となり、またその後最大の嫌悪の対象となったのは、ワーグナーの楽劇のこうした表現力である。「彼は音楽の言語能力を測り知れないほど増大させた ― 、つまり彼は言語としての音楽のヴィクトル･ユーゴーである。とはいえこれは、音楽は事情によっては音楽でなくてもよく、そうではなく言語、そうではなく道具、そうではなくて演劇術ノ奴婢であればよい、ということをまず認めることが、つねに前提されてのことだ。」（KGW, Ⅵ 3,S.24.）とはいえ、文体を出来るだけ生と離反させまいとする、或いは、文体によって生を逆に鼓舞しようとさえするニーチェは、演劇に由来する音楽的パトスを疑ってかかることなど考えもつかない。「ドイツ人は読むとき耳を抽出にしまいこんでいる」（KGW, Ⅵ 2,S.198.）と非難する彼は、言葉が声として響き渡ること、別言すれば、言葉それ自体が生のディオニュソス的過剰となることを要求するのである。そしてアドルノはこれに敏感に反応する。「ニーチェは芝居がかっているということでワーグナーを非難すべきではなく、 ― なぜならあらゆる芸術、なかでも音楽は芝居と類縁関係にあり、ニーチェの複合文（Periode）のはしばしにも、ローマ元老院における雄弁家たちの音声のこだまが遠く十幾世紀の隔たりをこえて響いているからである ― むしろ、芝居がかっていることを俳優である当人が否認していることこそ非難されるべきだった。」（GS4,S.176.）

ギリシア悲劇における合唱隊の解釈から出発したニーチェは、歌曲とその担い手である俳優という観点にあくまで固執する。彼が賛美したのは、生気を失い固定化した形象を破壊するワーグナー楽劇の音楽的効果だが、彼を激昂させることになるのも、そのあまりに没形式的な表現の過剰であった。この過剰は、アドルノの見立てによれば、本来人為的存在であるはずの芸術作品を歴史や社会を超越した絶対的次元へと押し上げる。そこでは合唱の響きは、ゆるぎない生の共同体 ― すなわち「民族」 ― の実在を主張するイデオロギー的性格を帯びることになる。ヒトラーの政権獲得後、アドルノが 1937-8 年にかけて亡命先のイギリスとアメリカで起草した『ワーグナー試論』は、民族という集団夢につながるワーグナー楽劇の批判的分析を通じて、ファシズムの論理へと誘う美的仮象に抵抗しようとする試みであった。この点から言うなら、よく指摘されるように、アドルノの試みはニーチェによるワーグナー･クリティックの延長線上に位置すると言ってよい。例えば彼は、ワーグナーを音楽におけるヴィクトル･ユーゴーと呼んだニーチェをそのまま踏襲するように言う。「ワーグナーの手法が要求するような、身振りとして自らを意味深く表明するためには、表現は決して自らに対して謙虚であってはならず、先鋭的で、そして反復による高まりによって誇張するものとならなければならない。同一的な反復のモメントはそれ自体として既に反省のモメントを含んでいる。或るものの表現への衝動が二度目に起こるとき、それは自己自身についての強調されたコメントとなるのである。が、外的で舞台音楽的な要素を主観的に飾り付けることは、ニーチェが純粋性をそう見なしたように、信用のおけない空騒ぎと

してしか作用しない。」（GS13,S.32-36.）

だが、アドルノがニーチェと歩調を合わせるのはここまでである。声の現前性は見せかけの暴力性によって自らを永遠的なものとして偽る。しかしワーグナーの楽劇は同時に、この現前性をいわば脱構築する音楽的構造を内包している、と彼は考える。既に彼は『試論』に先立つ『ワーグナーに関するノート』（1933 年）において、「忘れてならないのは、ワーグナーの芸術が語っているのは、劇場向きの言葉であるということだ。それは居間に、私室（camera）に適したものではない」（KGW, Ⅲ 4,S.375.）というニーチェの判断に真っ向から対決するように「フルトヴェングラーによる「マイスタージンガー」の室内（kammer）楽的に透徹し、穏やかで最後のフレーズまで有意味な演奏は、それだけでも、没形式的で肥満した響きに満ちた空虚な芝居劇であるという従来からの異論を反駁するのに十分だった」（GS18,S.204.）と述べていた。このノートには、『試論』を経て『ワーグナーとパイロイト』（1966 年）に至るまで一貫してアドルノが保持することになるワーグナー救出の青写真が既に描かれているが、彼がここで注目するものこそ、ニーチェがそのギリシア悲劇研究からして副次的と見なした器楽、すなわち、オーケストラにおける音の多色性である。彼はここで「ワーグナーに対するニーチェの論争的な権利はもはや今日、現在的なものではない」（GS18,S.205.）と述べ、楽劇の非形式性に焦点を当てるニーチェとは逆に、ワーグナーを「我々の音楽の質料の徹底した形成者」（GS18,S.206.）と呼ぶ。学匠の管弦楽法に特徴的なこの形成は、アドルノによれば、例えばもはやアクチュアリティを喪失しているブラームスの唱歌やシンフォニーとは違い、近代社会の行く末までをも生々しく証言するものである。でなければ、ワーグナーの音楽が後の新ウィーン楽派の前衛的な試みに与える重大な影響をどう説明しえようか。その代表例として彼は、無調音楽の先駆けとして世界的に知られることになる『トリスタンとイゾルデ』の前奏曲に注目する。

周知のように、トリスタン前奏曲は、様々な不協和音のポリフォニックな重なりによって明確な調性を欠いている。にもかかわらず前奏曲は、メロディーの無秩序な集合としてではなく、調和のとれた一つの時間的流れとして印象づけられる。この「ワーグナーにおけるヤヌスの顔」（GS18,S.220.）の秘密はどこにあるのか。それは、まさしくその管弦楽における音色の解放と再統合に存している。前奏曲にはトランペット、ホルン、バス・クラリネット、チェロ、ヴァイオリン、或いはその他様々な楽器が参加しているが、これらが前奏曲の旋律をなすのは、長時間続くソロ・パートを織り交ぜることなく、他の楽器と容易に調和しやすいメロディーへと各楽器の音色を断片化すること、つまり、楽器の徹底した分業化とそれに伴う音色の細分化によってである。R・シュトラウスが楽器同士の異なった音色を結び付けるホルンの接着剤的な役割にワーグナーの音響技術の特徴を見たように、アドルノは、他と融合しやすいクラリネットの多用という現象を確認する。或いはワーグナーが、一つの旋律の各部分を多くの楽器パートの重層的な連なりによって構成しようとする試みに注目する。前奏曲のメロディーが多色的でありながら途切れや中断といった印象を与えることなく、むしろこの多色性によってかえって旋律の、内側から無限に発展するかのような力強い高まりが表現されているのは、このためである。

あたかもスーラの点描画のように、詳細に見れば微細で孤立した旋律やモチーフの緻密な配置

が、全体として見れば没形式的で流れるような、ささくれた所も綻びも見当たらない曲進行を織り成す。『パイロイト』の中でアドルノは、第一次大戦中に聴いた当時ベルリン･フィルの常任指揮者であったA･ニキシュによる『ヴァルキューレ』の忘れられぬ思い出について、「その演奏は私には爆発の連続でした。…いずれにせよ私が当時受けた印象は、破綻なき曲線というよりも、引き裂かれた偉大な形象といったものでした」（GS18,S.220.）と述べているが、数年後に演奏されたG･ショルティ指揮の同じ『ヴァルキューレ』は彼に「破綻なく自らを高め､いわば延々と続く楽章」（ibid.）という感想を言わしめることになる。この両義性こそ楽匠の真骨頂である。ロマン主義的に響くワーグナーのいわゆる「無限旋律」を支える基盤は、徹底して分業化されたパートを指揮者の力量がいかに組み合わせるか、という点に求められる。その意味で彼の管弦楽法は、アドルノによれば、疎外、労働、支配といった近代社会特有の構図を、或いは、分業的な生産関係に組み込まれることによってかえって自立性を喪失し、引き裂かれることになる近代的個人を映し出す比類なき鏡でもある。と同時に、この現象を見せかけの全体的調和によって糊塗してみせる鏡でもある。

ニキシュかショルティかという選択でいうなら、おそらくアドルノが求めるのは、ニキシュのような演奏なのであろう。「声」が自らを自然的で普遍的なものと偽る傾向を示すのに対し、細分化された器楽（Instrument）の音色群は、分業的な社会体制のもとで道具（Instrument）としてのみ存在理由を与えられた近代人の身体の苦悩を、より赤裸々に歌い上げる。『パイロイト』でアドルノは ― これは決定的な告白だと思うが ― ワーグナーの身体は我々の身体である、とさえ述べている（Vgl.,GS18,S.220.）。メロディーの美的断片性、その乏しさは、真理性という点では声の過剰よりもむしろ雄弁なのだ。彼は、ニーチェには弱々しさとして捉えられたワーグナーのデカダンスのうちから、むしろその弱々しさによって図らずも記録されることになる、生の社会的葛藤を聞き出そうとする。以上のような点をふまえるならば、『試論』の終結部に置かれた次のようなニーチェへの言及が意味するところも､よりはっきりと見えてくるのではなかろうか。

「ワーグナーの作品は市民階級の崩壊の初期を証言している。その破壊衝動は、たとえて言うなら、社会の破壊衝動を先取りしている。ワーグナーのデカダンスに対するニーチェの批判が正しいのはこの意味においてであり、決してその生物学的な意味においてではない。だが、崩壊しつつある社会が、一度はその位置についたであろう他のものとなる可能性を自らのうちに発展させているとすれば、ニーチェは、彼の後に20世紀のロシアの専制がそうであったように、市民階級の崩壊の初期とともに自由になった諸々の力を見違えていた、ということになる。」（GS13,S.143.）

「健康についてのニーチェの基準のほうが、ワーグナーに固有であった崩壊の無意識的な諸力との関わりによってワーグナー自身の壮大な弱さが獲得した批判的意識よりも優れたものであるかということは、問われてしかるべきであろう。ワーグナーが自らを保ったのは、破壊するものとしてなのだ。」（GS13,S.144.）

４　模倣への抵抗、或いは強制なき模倣

アドルノは、ワーグナーの作品 ── 決してワーグナー自身ではない ── から聴き取れる「市民階級の崩壊の初期とともに自由になった諸々の力」を、ニーチェにおける健康のイデオロギーと対立させる。たとえニーチェの言う健康がいわゆる「病者の光学」と相補的な関係にあり、その意味で決して生物学的な本能や身体的な頑健さに単純に還元しうるものではないにせよ、「声」によって直接的に結ばれる生と音楽との関係に、アドルノが何かいかがわしいものを感じていることは確実である。それは何か。改めて考えてみよう。

『悲劇の誕生』から始まり、ワーグナーの芸術の人為性を批判する後期に至るまで、ニーチェのうちには、芸術的理想としての「自然」が根底的に存在していた。無論これは、芸術行為は自然現象を正確に写し取るべきだといった自然主義的態度とは異なる。そもそもニーチェの芸術観は、初期の『生にとっての歴史の利害』に表明されているように、過去的なものの単なる模倣や収集に堕してしまった 19 世紀的な歴史教養主義への仮借ない批判を抜きに考えることは出来ない。とはいえ、そこでニーチェが模倣を否定するのではなく、むしろギリシア悲劇における合唱隊を模範とすることによって、模倣行為それ自体を超歴史的な次元へと引き上げる方向に向かう、という事実は注目に値する。悲劇の再生が目指す「声」は、単なる文化的ルネッサンスを特徴づけるのではない。それは歴史に制約されない生の実相としての「意志」の活性化そのものに奉仕するべく調えられるのである。ニーチェは断片『音楽と言葉について』の中で「もっとも根源的な現象形態としての「意志」は音楽の対象である。この意味において音楽は自然の、ただし自然のもっとも普遍的な形式の、模倣と呼ばれうる。」（KGW, Ⅲ 3,S.383.）と述べるが、そこには、ただ個人の枠を超えて共に歌うことによってのみ、自己を普遍的に産出する存在としての自然に近づくことが出来るのだ、というニーチェの考えがはっきりと示されている。

ニーチェの模倣の問題に最も精通した一人である F･ラクー=ラバルトは、「音楽を世界ないし意志の「無媒介的な複写」として指定すること…、つまり根源的な一者の純然たる表出、存在そのものの声、物それじたいの現前化として指定すること」[11] のうちに、ニーチェにおけるディオニュソス的なるものの存在論的優位を見出している。無論、ワーグナーへのあてつけのような形でニーチェが賛美したビゼーの音楽が、明らかにアポロン的な明瞭性を示していることは、「音楽を世界ないし意志の「無媒介的な複写」として指定する」という構想に対する、ニーチェ自身の単純ならざる関係を示してもいよう。だが彼は、ラクー=ラバルトも全く考慮してないことだが、陶酔に誘う劇場的身振りとは矛盾する形でワーグナーに存在する管弦楽の不協和音が、自然の模倣、或いは古代ギリシアの模倣という近代ドイツに特有の反復強制に対するワーグナー自身の美

[11] フィリップ･ラクー=ラバルト『近代人の模倣』（大西雅一郎訳、みすず書房、2003 年）、188-189 頁。さらにここではサラ･コフマンのニーチェ論にも触れておこう。模倣の問題への言及が全く無いものの、彼女の言述からは、自然＝声の模倣というニーチェの美的理念がその言語観の形成にまで寄与している様子が伺える。「彼（芸術家）は〔人間という〕種そのものに、否、自然の存在それ自体に、自己を同一化してしまっているのでなければならない。この状態においてこそ、芸術家は全体と合一しつつおのれを表現するのであり、彼の「自我」が全体を象徴するのである。芸術家は世界の一つの隠喩となり、そういうものとして永遠の存在を映し出す媒介となる。」（サラ･コフマン『ニーチェとメタファー』（宇田川博訳、朝日出版社、1986 年）、25 頁）

的闘争から生じたものではないか、という考えには至らない。言うまでも無く、ワーグナーの管弦楽からアドルノが半ば強制的に読み取ろうとするのは、まさにこの闘争の筆法なのである。そしてアドルノはこれを、ドイツ･ロマン主義の自然観の克服という美学的課題に対してのみならず、自然を自らに似せ、これと同一視することによって自己保存を図ってきた自然支配の論理そのものの克服という西洋的課題に対して用いる。この課題こそ『啓蒙の弁証法』を貫く根本モチーフであったが、このモチーフは、これまた言うまでも無く、ニーチェに対するアドルノの知的負債を証言するものでもあった。

先の『権力への意志』からの引用文からも伺えるように、ニーチェは精神における「等しいものであるという仮象性を形成しととのえるはたらき」を徹底して告発した。キリスト教的隣人愛にせよ近代ドイツの歴史主義にせよ、そこには、自分とは異なった存在の際限なき取り込みによる「差異」の消滅と凡庸化の危険が常に控えているのではないか､と彼は考えた。それにしても、道徳ではなく生理学、精神ではなく身体へと眼差しを移すニーチェが、かくも強固に道具的理性を捉えてきた模倣の呪縛を克服しえているのかという点は、依然として疑問が残る。なぜなら、彼の言う身体を特徴づけるのは、とりわけ『この人を見よ』で繰り返し確認されるように、消化と排除による異他的なものの同質化、我有化の運動であり、まさにこの精神に似た運動の首尾一貫性こそがニーチェにおける「健康」のバロメーターだからである。「出来のよい人間は自分の身体に有益なものだけを美味と感じる。有益な限度を踏み越えると、彼の好みも、彼の食欲も消えてしまう。（中略）彼は自分が見たり聞いたり体験したりした一切のものの中から、本能的に集めて自分の総額を作り出す。つまり彼は一つの選択の原理であり、これにより多くをふるい落とす。交渉する相手が書物であろうと、人間であろうと、風景であろうと、つねに彼は自分の仲間社会の中にいる。」（KGW, Ⅳ 3,S.265.）総額を作り出す体系として､身体はニーチェによって「大いなる理性」と呼ばれる。これは決して比喩ではない。身体は理性そのものなのだ。ところで、経験的身体としてのニーチェを超えて、「ニーチェ」という名のもとに展開されることになる消化と排除の戯れ（おそらくこれは彼自身が「地上の大いなる政治」と呼ぶものと無関係ではあるまい）、つまり、ロドルフ･ガシェが「諸記号からなる完全に透明な身体の活動=遊戯」[12]と呼ぶ生の終わりなき肯定はどうやって可能となるのか。それは、他なるものの不透明な経験が、耳障りでない声へと身体化され､「翻訳」され､最終的には ― もはやニーチェ自身ですらない ― 「私」自身の声として聴取されるからではないのか。『この人を見よ』で彼は言う。「どんな楽器であれ、どんなに「人間」という楽器が調子はずれであろうとも ― 私は必ずその楽器から傾聴に値するものを引き出すことに成功したものだ。万が一そう出来ない場合には、きっと私は病気なのだ。そして私は幾度と無く､「楽器たち」自身から、自分がこんなにもすばらしい調べを奏でるのを聞いたことがない、と聞かされたものだ。」（KGW, Ⅳ 3,S.267.）身体を楽器と等置すること、この発想自体は、前述の「ワーグナーの身体は我々の身体である」という言葉に伺えるように、ア

[12] ロドルフ･ガシェ「『この人を見よ』あるいは書かれた身体」（『現代思想』､11 月臨時増刊､特集「ニーチェの思想」､1998 年、青土社、所収）、安田俊介訳、262 頁

ドルノにとっても無縁なものではない。だが彼がそうするのは、かけがえのない、或る全体的なものといった固有性を剥奪された楽器自身に、再生産可能なものへと道具化される近代的身体の運命を告発させるためである。精神を否定し、肉体を肯定するにせよ、その肉体的自然は既に精神による文化的刻印を受けている。自然の想起が、自然というレッテルを貼られた人工物の単なる再生産でない保証はどこにも無い。身体が発する声が自然で居心地のよいものだというのは、身体の物象化という社会的プロセスをあまりに軽やかに飛び越えてこそ成り立つイデオロギーに過ぎない、とアドルノは繰り返し強調する。

結論を出そう。以上の論述から、アドルノの問題意識は極めて明瞭であるように思われる。つまり、ニーチェに対する彼の不透明な関わりは、まさにニーチェを模倣することへのアドルノの抵抗を物語っているのではないか。ニーチェほど、道具的理性による冷徹な「同一性」原則によって抑圧されていた自然的生について雄弁に語りえた者はない。この意味でニーチェは、概念的把握からこぼれ落ちる「非同一的なもの」の比類なき代弁者としてアドルノを先導する。と同時に、アドルノが不審の念を抱くのは、この代弁者が生について、別言すれば、（ニーチェ自身がよく言うように）自らの形式を内側から創造する生といったものについて[13]、あまりに雄弁に歌い上げるからである ── 観念論者が理性や精神それ自体を雄弁に語るのに似て。だが、音楽が自らの「声」を先ず特定の楽器の響きのうちに見出すように、或いは、子供の生の営みが両親という既に客観化され社会化された存在者の模倣から始まるように、生の存立は、自らに刻み付けられる他なるものの刻印によって初めて可能となるのではないか。アドルノはベートーヴェンについての遺稿の中で言う。「楽器とは魂を吹き込むものである。それは主観化と物象化との間を常に等価関係が支配していることに似ている。このことはあらゆる音楽上の弁証法にある原現象に他ならない。」[14] 彼の言ういわゆる「否定弁証法」とは、つまるところ、自己がそれに依存している他なるものへの眼差しを開示するものだ、と定義できる。それによりアドルノは、身体を自らに似せようとする精神の狡猾さ ── ニーチェがソクラテス･ヘーゲル的弁証法に見出したものがこれである ── だけでなく、精神を自らに似せようとする身体の傲慢、すなわち、社会的生の不協和音を「声」の透明な現前性へと永遠化しようとする素朴さを暴露する。が、これは模倣行為それ自体の否定を狙っているのではあるまい。むしろ、こうした二重の手続きにおいてアドルノが意図しているのは、おそらくは、精神と身体との関係において、一方が他方に依存するという支配の構図が永遠であるという超越的･超時間的な幻想そのものを打ち破ることであり、それによって、彼がしばしば「ミメーシス」という名で目配せを与える、強制なき模倣関係の地平を切り開くことなのである。

---

[13] 生の形態化が内側から生じる、別言すれば、社会的諸組織は結局のところ有機体における内的闘争として説明できる、というニーチェの洞察については、ヴォルフガング･ミュラー=ラウター『ニーチェ論攷』（新田章訳、理想社、1999 年）の特に第三章を参照せよ。

[14] R. Tiedemann(hrsg.), *Beethoven : Philosophie der Musik, Fragment gebliebene Schriften / Theodor W. Adorno, Bd1*, hrsg. von Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt a. M., 1994, S.248-9.

ニーチェ、アドルノの著作はそれぞれ Walter de Gruyter 版全集（本稿では KGW と略記）、Gesammelte Schriften（hrsg. von R. Tiedemann u. a., Frankfurt a. M., 2003. 本稿では GS と略記）を使用し、引用は略記号と頁数で表示した。

（にゅうやしゅういち　大阪大学・非常勤講師）

Bejahung des Lebens oder Negative Dialektik?
— Nietzsche und Adorno

Shuichi NYUYA

Seit der These von P.Pütz in den siebziger Jahren »Unter allen Vertretern der kritischen Theorie steht Adorno Nietzsche am nächsten« ist der Versuch intermittierend gemacht, die Nietzsche-Position im Kontext Adornos klar zu machen, obwohl es noch unklar bleibt. Die erste Ursache dafür besteht im Kontext an sich. Adornos Kommentar zu Nietzsche ist vollständig fragmentalisch, und sogar von der Denkart der sogenannten *Negativen Dialektik* komponiert. Was bedeutet das im doppelten Sinne »uneigentliche« Nietzsche-Verständnis?

Zuerst bestätigen wir Beziehung zwischen Nietzsche und der *Dielektik der Aufklärung*. Die Beiden stimmen in der Einsicht überein, daß die Geschichte der europäischen Zivilisation untrennbar von der Rationalisierung der innnen und außen Natur ist. Einerseits annulliert Nietzsche jedoch den Vorrang des Geistes vor dem Körper und richtet sich nach der unbeschränkten Bejahrung des Lebens, anderseits begreift Adorno ihre unvermeidliche Verflechtung dialektisch. Nietzsche sucht den Lebenswert an der Musik, indem er den Sinn des Chors im alten griechischen Musikdrama erörtert und an den Mitsingenden die dionysishe Erfahrung findet. Für ihn bedeutet das Volkslied die künstlerisch vorbildende Natur, was Adorno jedoch als naive Nachahmung des Griechentums kritisiert. Gegen Nietzsche richtet er seine Aufmerksamkeit auf die Orchestration Wagners. Die von den fragmentalischen Klangfarben des einzelnen Instruments komponierte Totalität des Orchesterklangs, exemplarisch z.B. bei *Tristan*, bietet Adorno das erkenntnistheoretische Paradigma moderner Gesellschaft an. So sagt Adorno. »Das Wagnersche Werk legt Zeugnis ab von der Frühzeit des bürgerlichen Verfalls. Sein Zerstörungsdrang nimmt im Gleichnis den der Gesellschaft vorweg; im diesem Sinn und freilich keinem biologischen ist Niezsches Kritik an der Wagnerschen décadance legitim. «

Unter der Tatsache der Verdinglichung und Insrumentierung unseres sozialen Lebens kann moderne Musik sich nicht mehr mit der Nachahmung der alten Naturschönheit begnügen, und wir können also nicht mehr Epigonen der Lebensphilosophie Nietzsches sein. Davon legt Adornos unklare Beziehung mit ihm Zeugnis ab.

「キーワード」
生の肯定、否定弁証法、自然、物象化、模倣（ミメーシス）