

Title	『悲劇の誕生』における世界と人間
Author(s)	柴寄, 雅子
Citation	年報人間科学. 7 P.55-P.67
Issue Date	1986
Text Version	publisher
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/5024">https://doi.org/10.18910/5024</a>
DOI	10.18910/5024
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

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

Osaka University

大阪大学人間科学部（一九八六年三月）

『年報人間科学』第七号五五頁―六七頁

『悲劇の誕生』における世界と人間

柴 寄 雅 子

# 『悲劇の誕生』における世界と人間

## 一 『悲劇の誕生』の背景

『悲劇の誕生』がニーチェの恩師リチユルにも認められず、文藝学界から白眼視されたことはよく知られている。母校プフォルタ学院の後輩にあたるヴィラモーヴィッツ・メレンドルフがニーチェを徹底的に攻撃する『未来の文献学』を出し、友人のローデやヴァーグナーがこれを反駁するといった論戦が交わされたが、結局ニーチェの側の敗北に終わった。ヴィラモーヴィッツ・メレンドルフはその後ドイツ文藝学界の重鎮となり、一方、彼に「無知と真理への愛の欠如」を非難され、「教壇を降りろ」と宣告された<sup>①</sup>。ニーチェは、病気が理由とはいえ実際に教授職を退き、不遇の身となった。これは当然の結果とも考えられるかもしれない。『悲劇の誕生』はヴァーグナーに捧げた序文に始まり、ショーペンハウアーの『意志と表象としての世界』の場合を除いて引用の出典は全く明示されていない。『未来の文献学』<sup>②</sup>はといえば、脚注が並び、翻訳も付けずにギリシア語の原文がそのまま引かれている。両者をざっと見比べたなら、伝統ある専門的学問の世界でニーチェが突然変異を起こし、恣意的

な説を述べたてたように思えてくる。

しかしニーチェが示したギリシア悲劇の解釈は、決して恣意的でも孤立無援でもない。逆に言えば、それほど独創的なわけでもない。事実、ローデの師にあたる文献学の教授リベックは、デイルタイに宛てた書簡の中で『悲劇の誕生』を高く評価しながら、「もちろん、究極においては本当に新しいというわけではありませんが」<sup>③</sup>と但し書きを付けている。最近のニーチェ研究<sup>④</sup>によれば、ニーチェの主張するディオニュソスのものとアポロンのものという対概念に関係する説を述べ、しかも彼がバーゼル図書館からその著作を借り出したのがわかつている論者だけを挙げて、クロイツァー、A・フォイエルバッハ、ミュラー、ヴェルカー、ヨルク伯、バッハオーフエンといった名前が並ぶ。また、ニーチェが直接参考にしたとは考えられないが、すでにシエリングは『啓示の哲学』で、陶酔した無制約的な創造力をディオニュソスと呼び、それを制限する覚醒した形成力をアポロンのと形容している<sup>⑤</sup>。

ニーチェへの影響が非常に明白であるクロイツァーが、その『古代民族、特にギリシア人の象徴的表現と神話』を書いた時にも、古典主義者の側から非学問的・空想的という批判がなされた<sup>⑥</sup>。バー

ゼルに住み、ニーチェと面識のあったバツハオーフェンにしても、大学で行なわれているような歴史科学を辛辣に非難しながら、『古代人の墓の象徴的表現に関する試論』や『母権論』を在野の学者として発表したものであり、学界の方も批判的方法を取らずに大胆な仮説を立てるバツハオーフェンを受け容れなかった。浩瀚なニーチェの伝記を出したヤンツが述べているように、「バーゼル人にとって、古代を研究した地元の学者の著作が拒否されるのは、何ら目新しいことではなかった」<sup>⑥</sup>のである。

『悲劇の誕生』が巻き起こした論争は、文献学界における単なる突発事件ではなく、文献学や歴史学の方法、さらには学問そのものあり方をめぐる根深い立場の相違に起因している。主観によって汚されることのない客観的事実の存在を確信し、禁欲的にそうした真理の発見に努めるか、それとも主観性の完全な払拭など不可能あるいは非生産的と見なし、自分の立脚点に依拠して真実を探究するか、道は両立しがたい二方向に分かれる。『悲劇の誕生』は後者に与するとはいえ、ニーチェには前者の批判的性格も具わっている。その後の著述では、自覚され先鋭化した二つの流れが彼自身の中で衝突しているのが見い出される。この対立はニーチェで終わることなく、二十世紀に入っても、例えば彼の二面をそれぞれ受け継いだヴェーバーとゲオルゲの角逐として姿を現わすことになる<sup>⑦</sup>。

このように、ニーチェが『悲劇の誕生』においてギリシア悲劇を解明しようとした態度、またその成果は、決して前人未踏のものではない。ギリシアにおけるディオニュソスのなものにしても、最初

に発見したのは彼ではない。しかしこのギリシアの神の名を哲学的な概念にまで精練したのは、あくまでニーチェである。その処女作全体も、ギリシアを越え、文献学や美学の枠からも飛び出して、ニーチェ独特の世界観の展開となっている。それを以下では追ってみよう。

## 二 根源的一者と現象界

『悲劇の誕生』が文献学や美学の実証的研究を越えた理念に支えられていることを、ニーチェはヴァーグナーに捧げた序文の中で明白に宣言している。「私は芸術が……この人生の最高の課題であり、真に形而上的な活動であることを確信しております」<sup>(J 24)</sup>。また本文でも、「真に存在するものである根源的一者は永遠に苦悩し矛盾に満ちたものとして、絶えず自らを救済するために、心を魅する幻像や歓喜あふれる仮象をも同時に必要としている」という「形而上的仮定」(J 38)に則って、論述が進められてゆく。後年、彼はこの仮定を「芸術家形而上学」と呼び、それについて何度か考察を繰り返している。芸術家形而上学は、若きニーチェにとって思想の核心だったと言えよう。

だが、『人間的な、余りに人間的な』以後、ニーチェが形而上学に対して批判的な態度をとったことはよく知られている。とりわけ有名なのは、『ツァラトゥストラはかく語りき』の「背後世界論者について」であろう。この章は明らかに若い頃の反省をこめて、こ

語り出される。「かつてはツアラトウストラも、すべての背後世界論者のように、自分の妄想を人間の彼岸に馳せた。私には世界は苦悶し苦悶する神の作品のように思えた」(435)。しかしこの神は苦悶するニーチェ自身が創出した「妖怪」にすぎず、苦悶の克服とともにその妖怪は退散した。「苦悶と無能、それがすべての背後世界を創り出したのだ。……もはや意欲しようとすらしめない惨めで無知な疲労、それがあらゆる神々と背後世界を創り出したのだ」(436)。

では、あの形而上的仮定を立てたニーチェは、彼の述懐する通り、山賊(Hinterwälder)と変わらぬ知性の乏しい背後世界論者(Hinterwälder)だったのか。古代ギリシアのみならず、ドイツの未来をも視野に入れて悲劇の再生を高唱した時、ニーチェは無気力で疲弊していたのか。芸術家形而上学の構想は若気の至りであり、成熟してその誤りに気づいたニーチェが主張する「力への意志」や「永遠回帰」は、それと全く無関係なのだろうか。こうした疑問を解くためには、芸術家形而上学における根源的一者と現象との関係を究明しなければならない。

ニーチェの形而上的仮定によれば、根源的一者は「心を魅する幻像や歡喜あふれる仮象」を必要とする。そして、「この仮象にすっかり囚われ、またこの仮象から成り立っている我々は、それを時間・空間・因果律の中で不断に生成するものとして、換言すれば経験的實在として、どうしても感じざるをえない」(138f)。だが、我々自身も、また我々が経験する一切の出来事も、「各瞬間に根源的一者によって産出された表象」(139)なのである。一見したところ、

ここでは二つの領域が対立しているように見える。個々の人間や事物が繰り広げる現象の世界。他方には個体化の原理の支配を受けない永遠の一者。ニーチェ自身、根源的一者は現象の「背後に」(1109)存すると語っている。

しかし二つの領域は互いに無関係に並立しているのではない。根源的一者は現象界を産出する。前者は作り手であり、後者は作られたものである。しかも苦悶する根源的一者は、自らを救済するために現象界を創造する。するとニーチェの想定では、現象界とは病める根源的一者が自分の苦しみを和けるように、わざわざ考えて調査した薬なのだろうか。根源的一者は苦悶を癒す効能や不足を満たす利益のみを考慮に入れて、現象界を創造するのだろうか。初期のニーチェは、『華やぐ智恵』で提示されたような「ディオニュソスのペシミズム」と「ロマン主義的ペシミズム」の区別、「生の充溢ゆえに苦悶する者」と「生の貧困化ゆえに苦悶する者」との区別(3, 620ff)を、明確にはしていない。しかし『悲劇の誕生』においても、根源的一者が欠乏ゆえに苦悶し欠陥を補う必要があるとはニーチェは考えていない。むしろ根源的一者は、「溢れんばかりの豊饒さ」をたたくえ、「生へと殺到し突進する無数の生存形式があり余っている」(1109)。抑えがたい創造の衝動に駆り立てられて創作する芸術家のように、根源的一者は現象界を産出するのである。

根源的一者と現象界との関係は、芸術家とその作品との関係に等しい。ただし芸術家の場合、創作の手を休めて普通の人と同様に振舞う時もあるし、いつかは死によって創作に終止符が打たれてしま

う。他方、根源的一者は不断に、しかも永遠に創造し続ける。つまり作り手が作られるものなしに存在することがない。作り手と作られるものとは、いわば表裏一体なのである。確かに「仮象」「幻像」

である現象界と「根源的」一者とは対立し、後者の方がより本来的であるかのように聞こえる<sup>9)</sup>。また覚醒した日常的意識で経験できる世界の背後に真の世界があると言えば、現世から遊離した背後世界の構築だと考えられるかもしれない。しかしニーチェは『悲劇の誕生』を執筆する少し前のメモで、「逆転したプラトン主義」を標榜し、「真実の存在から遠く離れるにつれて、それだけいっそう純粹に美しく良くなる。目標としての、仮象における生」(7, 196)と書き留めて、仮象性を高く評価している。通常留意されていない根源的一者の方にニーチェは強調点を置いているが、根源的一者と現象界との背反的対立や、前者の後者に対する全くの優位ではなく、両者の共属性こそ彼の眼目と思われる。

このことはディオニュソスのものとアポロンのものという一対になった概念からも推察できる。アポロンは現象界を貫く「個体化の原理の壮麗な神像」であり、この原理が崩壊し万物が融合した一者の在り方はまさに「ディオニュソスのもの」に他ならない<sup>10)</sup>。28)。アポロンのものとディオニュソスのものとは、対峙しているとはいえず、一方が優性になれば他方が劣性になるわけではない<sup>10)</sup>。だからこそニーチェはエウリピデスに対して、「汝がディオニュソスを見捨てたがために、アポロンもまた汝を見捨てたのだ」(7, 75)と非難し、また逆に、「我々が現に体験しているように、ディオニュソ

ス的な諸力がこれほど猛烈に高まっている所では、すでにアポロンも雲に包まれて我々のもとに降りて来ているに違いない」(1, 155)と期待するのである。

根源的一者と現象界との関係を説明するためには、さらにニーチェのヘラクレイトス理解も一助となる。「個体の世界の遊戯的な建設と破壊とを、根源的悦樂の溢出として、新たに何度も我々に顯示するディオニュソスの現象」と、ヘラクレイトスが「遊戯する子供」にたとえた世界形成力との相似をニーチェは指摘している(7, 193)。

そして『悲劇の誕生』出版の翌年に執筆された「ギリシア人の悲劇時代における哲学」という論稿では、ヘラクレイトスは「二重の世界秩序」の断固たる否定者として描かれている(1, 827)。「ヘラクレイトスはもはや形而下の世界を形而上の世界から、限定された諸々の性質の領界を定義できない無規定の領界から分離しなかった」(7, 822)。多様な性質からなるこの世界を、火が自らと戯れる遊戯だと解することによって、ヘラクレイトスは「一は多である」という主張を固持した。このようにニーチェがヘラクレイトスを捉え、しかもヘラクレイトスと自分との相似性を認めていた以上、当然ニーチェ自身も二重の世界秩序の否定者ということになるだろう。

『ツァラトゥストラはかく語りき』では、「創造者は自分から目をそらしたかった。だから彼は世界を創造した。苦悩する者にとつて、自分の苦悩から目をそらし、おのれを失うことは陶酔的な快樂である。かつて私には世界は陶酔的な快樂と自己喪失だと思われた」(4, 35)と回顧しているが、初期のニーチェが実際に構想していた根源

的一者は、自分から逃避するどころか、喜々として自分と戯れ、自分をみつめている。ニーチェは根源的一者を「意志」と呼びかえて、現象界に存する「醜い不調和すらも、永遠に充実した自らの悦樂の中で意志が自分自身と戯れる芸術的遊戯である」(1, 152)と語る。またその頃に書かれたメモには、「唯一の世界意志は、同時に自己観照である。それは自らを世界として、現象として観ずる」(7, 204)という言葉も見い出せる。確かに『悲劇の誕生』では、苦悩からの救済という考え方が要となつているが、それが意図しているのは苦悩を一時的に忘れさせてくれる快樂への没頭ではなく、深い苦悩に括抗しうる深い悦樂の樹立に他ならない。ニーチェにとって快と苦の關係は、アポロンのものとディオニュソスのもの同様、相補的二重性なのである。

さて、芸術家が作品を創造するように、根源的一者も現象を産み出すといつても、作品が芸術家の外に存在するのとは異なり、現象はあくまで根源的一者の中で練り広げられる。現象の創造は「無からの創造」ではなく、根源的一者に具わっている無数の形式と素材を、根源的一者自身が無限に組み換えてゆく「遊び」である。そうすると、芸術家形而上学を中心は現象の背後に鎮座する根源的一者そのものではなく、根源的一者が自らと戯れる遊戯活動ということになるだろう。なるほどニーチェの叙述の中では根源的一者と現象界との対比が前面に出ているが、創造し遊ぶ根源的一者と創造され遊ばれる現象界が等しいという以上、ニーチェの眼目は両者の対立よりも両者の全体からなる活動だと考えられるからである。「自分が

自分と戯れる」、「自分が自分を観ずる」といつても、この自分以外には永遠に何も存在しないなら、主体としての自分よりも、また客体としての自分よりも、遊戯活動や観照作用の方が本源的と言えらるだろう。作り手と作られたものは共に創作活動に属している。根源的一者と現象も共に芸術的生成に属しているのである。このように芸術家形而上学を突きつめるならば、それが後年における「力への意志」の力動的の世界観に酷似していることは明らかであろう<sup>1)</sup>。

一八八六年に『悲劇の誕生』の新版を出す時に付加された「自己批判の試み」の中で、ニーチェはすでに処女作において、「生を弁護する本能として、道徳とは根本的に対立する生の教説と評価を、すなわち純粹に芸術的な、反キリスト教的な教説と評価を考案した」(1, 19)と自負している。若きニーチェが意識的に道徳やキリスト教に齒向かっていたとは思えないが、芸術家形而上学が反キリスト教的で「善悪の彼岸」にある世界の開示になっていることは事実である。

キリスト教では、全知全能で最善の存在者たる神が無から世界を創造したと説く。このような創世説は、善悪の二項対立を中心にした価値観に支えられている。そこでは善が一方的に求められ、悪は存在してはならないものとされる。それゆえ、人間が生きるために悪しきことも必要ならば、その悪ゆえに生の方が否定されてしまう。また世界の中で災害や疾病といった悲惨な出来事があれば、その悪ゆえに世界は意味を奪われてしまう。逆にこうした不条理を直視するならば、そのような人間と世界を創造した神の責任が問題になり、

「弁神論」が必要になってくる。

他方、ニーチェが語る根源の二者は善一辺倒の清純な神ではなく、充溢ゆえに苦悩と悦楽を感じる矛盾に満ちた存在である。しかも世界は、根源の二者が創造した芸術作品として、善悪を含んだそのままの状態で「よし」とされる。それは例えは、ある小説にどれほど凄惨な場面が出てきても、我々は充分それを享受できるし、その小説の存在価値を認めうるのと変わりはない。「美学的現象としてのみ生存と世界は永遠に正当化されている」(115)。ニーチェの芸術家形而上学においては、どれほど醜悪な事件も、どれほど不条理な出来事も、根源の二者が自らと戯れる芸術的遊戯として、善悪の彼岸にあり、永遠に肯定されるのである(12)。

このように、『悲劇の誕生』の反道徳性、反キリスト教性は、ニーチェが後からこじつけた自画自賛ではなく、彼の初期の構想に本質的に具わった性格である。では『ツァラトゥストラはかく語りき』での「背後世界論者」という自己批判はどうであろうか。芸術家形而上学が単なる彼岸の構築でないことは、すでに述べた通りである。ここではさらに、この自己批判に対する疑問を二つ付け加えておこう。

一つは他でもない、ニーチェ自身が誇りにしていた処女作の反キリスト教性である。「背後世界論者について」の章は、生を誹謗し現実から逃避して彼岸に至ろうとするキリスト教徒や形而上学者の論駁を意図している。従って、若きニーチェが「生を弁護する本能」として、反キリスト教的思想をうち立てたというなら、その同じ

人物をキリスト教徒と同類の背後世界論者だと非難するのは辻褄が合わない。

第二の疑問は、ニーチェが彼岸での救済ではなく現世における芸術の繁栄を望んでいた、ということである。彼は『悲劇の誕生』で、生の重圧を糊塗する手段に依じて文化を三つに分けている(115f)。生の謎はすべて認識しうるといふ妄想を抱き、認識から得る快樂を求めて生き続ける人々は、「ソクラテスの文化」(「アレクサンドリア的な文化」)を形成する。芸術に惹かれて生へと促される人々からは、「芸術的な文化」(「ギリシア的な文化」)が誕生し、現象の背後にある永遠の生に慰藉を感じて生存を全うする人々は「悲劇的な文化」(「仏教的な文化」)を作り出す。そしてニーチェは、現下のソクラテス的文化はもはや存続しえないと告発し、「諸君はディオニソス祭の行列に供奉して、インドからギリシアへ行かねばならない」(113)と読者を叱咤する。根源の二者の存在を強調するニーチェは、仏教的な文化を最も称賛しているように見えるが、彼が求めたのは現象における芸術活動なのである。当時のメモにある次の言葉が、何よりも如実にそれを語っている。「諸君は形而上学の中に逃げてはならない。生成しつづめる文化に活動によって身を捧げるべきだ。それゆえ私は夢想的観念論には断固反対する」(146f)。

### 三 芸術家形而上学における人間

前章では根源の二者と現象との関係を中心に、ニーチェの芸術家



形而上学を見てきた。それによると、豊饒ゆえに矛盾し苦しむ根源的一者は、現象界という芸術作品を創作し享受することによって苦痛から救済される。とはいえ、根源的一者と現象界とは互いに独立した二つの世界ではなく、現象界は、根源的一者の自分との戯れに他ならない。根源的一者と現象界は、永遠に続く同じ一つの芸術的生成の両面とも言えよう。では人間が作る詩歌・音楽・絵画といったいわゆる芸術作品を、ニーチェはどのように把握しているのだろうか。また一般に人間は、彼の芸術家形而上学の中でいかなる位置を占めるのか。

我々は通常、著名な画家や音楽家や作家たちが持つ意欲的な創造力を讃嘆し、芸術作品の鑑賞を人間形成の一助と見なしている。しかしニーチェは、こうした芸術観に真向から反対する。「芸術の全演劇は我々のために、たとえば我々の向上や教養のために演じられるのでは全くないし、それどころか我々はその芸術世界の本当の創造者でもない。……芸術世界の真の創造者にとっては、我々はすでに形象であり芸術的投影なのである」(「J」45)。彼によれば、人間が作り出す芸術作品の「真の創造者」にして真の享受者は、根源的一者である。人間も芸術作品も、根源的一者が創造した現象界の一部である。ニーチェは人間が見る夢を、人間も仮象であるがゆえに、「仮象の仮象」(「J」39)と呼んだが、それに倣って言えば、人間の手になる芸術作品は「芸術作品の芸術作品」であり、ちょうど劇中劇のようなものなのである。

ニーチェのこうした観点は、自然科学的に認識された現実と美的

仮象としての芸術という近似的な対立図式を、最初から踏み越えている。現実も芸術も等しく根源的一者の行なう「芸術的投影」とされるからである。また彼は美の分析に終始する伝統的美学の枠も壊して、二十世紀の論争に先駆けてすでに芸術学的な視野を開いている。ニーチェの芸術理解の中心はもはや、美しい作品の考察でも美の理念の省察でもない。彼は作曲家・演奏家としての自らの経験に基づき、真理の顕現である芸術的創造そのものに注目している<sup>13</sup>。

さて、人間自身が根源的一者の作り出した現象ならば、人間が何をしても、その真の主体は根源的一者に帰着するだろう。だが、人間の芸術活動の真の主体は根源的一者だと言う時、ニーチェはそこにもっと重大な意味をこめている。それというのも、現象界が芸術作品として根源的一者の苦悩を癒すように、人間の作る芸術作品もやはり根源的一者の救済に役立つからである。人間がこの世で行なうあらゆる営みの中で、芸術活動は根源的一者の意向の直接的反映であり、根源的一者自身の活動の雛型として、最も大きな意義を持つことになる。創造への衝動に駆り立てられた根源的一者の苦悩は、現象界の産出だけでは収まらず、芸術家を介して作品を創り出すことによって究極的に癒される。根源的一者が創り出した「芸術作品」だという点に、「我々の最高の尊厳はある」とニーチェは語っているが(「J」47)、少数の芸術的天才は根源的一者の創作活動に参与するということ、さらに大きな尊厳を持つのである。

では芸術家は根源的一者の創造にいかにして関わるのだろうか。

たとえば抒情詩人は、「まずディオニュソスの芸術家として根源的

一者と、つまりその痛みや矛盾と完全に一つになり、この根源的一者の模像を音楽として産出する。……またこの音楽は、アポロ的な夢の作用を受けて、比喩的な夢の形象のような状態で抒情詩人に見えるようになる〔J.43f.〕<sup>25</sup>。人間は「主体、つまり利己的な目的をもち出す個人」だが、「主体が芸術家である場合、この主体はすでに個人的意志から救済されていわば媒体となり、真に存在する主体はこの媒体を通じて仮象の中で自らの救済を祝う」〔J.54〕。芸術家は根源的一者の意図を一つの対象として認識するわけではなく、芸術家が自覚できるモチーフがすでに根源的一者の発露だということになる。霊媒 (Medium) が人間でありながら神を体内に呼びこんで神の言葉を語るように、芸術家も現象界の存在者でありながら、「媒体」(Medium) となつて根源的一者と一体化し、根源的一者を映し出すのである。

芸術家の活動は根源的一者にとつて、自己鑑賞そして自己救済の拠点となる。芸術は人間にとつても、生存への嘔吐を鎮める薬、さらなる生へと駆りたてる刺激剤を意味する。人間にとつて最善のこととは生まれないことであり、次善のことはまもなく死ぬことだ、とシレノスはミダス王に語ったが、ニーチェはこの言葉の中に清朗なギリシア文化の根底に潜む厭世観を見てとつた。ギリシア人のみならず、根源的一者の存在を悟り、人間が個人的な意図や目的をもつて行なう営為の空しさを認識した「ディオニュソスのな人間」〔J.56〕は、生存への意志の否定に傾かざるをえない。それを阻止するのが芸術である。なぜなら、「芸術のみが、生存の戦慄や不条理に対する

あの嘔吐を催させる考えを、生きることが可能にするような表象に変形できる」〔J.56〕からである。

人間を生へと促す芸術、生への刺激剤としての芸術という考えは、ニーチェの変わることのない芸術観である。芸術の形而上的意義を認めなくなった『人間的な、余りに人間的な』でも、「どのような姿の生にも興味と快楽をもって目を向けること、そしてついには『たとえどのような人生でも、生きること、それはすばらしい』と我々が叫ぶようになるまで、我々の感性を磨くことを、芸術は何千年にも渡つて教えてきた」〔S.185〕と言われている。ただし『悲劇の誕生』では、やはり人間の自覚よりも根源的一者に重点が置かれている。「ギリシア人を救うのは芸術であり、芸術によってギリシア人を自らのために救うのは、生である」〔J.56〕。生の否定から脱出しようとする究極の主体は、生存の不条理を感じている人間自身ではなく、根源的一者の止むことのない活動なのである。

このようにニーチェの芸術家形而上学においては、人間の日常的な自己意識は主体の役割を果たさず、根源的一者に対してどこまでも従の位置に留まっている。その意味では、彼はいわゆる人間中心主義とは反対の立場を取っている。だが、人間は芸術によって生への絶望から免れるし、根源的一者も芸術によって救済されるといえば、これは擬人論だ、それこそ余りに人間的な発想だという批判も出てくるだろう。実際ニーチェは、自らの世界観を何の機縁もなしに虚構したわけではない。芸術家形而上学の構想に重大な示唆を与えたのは、他でもない、人間の在り方である。擬人論と一蹴する前

に、その点をもう少し詳しく見てみなければならぬ。

ニーチェが形而上的仮定を立てたのは、「自然の中にあの全能の芸術衝動を、さらにそれらの芸術衝動の中に仮象への、仮象による救済への熱烈な憧憬を認める」(18)からだという。自然の「芸術衝動」は、直接には夢と陶酔として現われ、間接的に人間の芸術家を介していわゆる芸術活動を形成するが、ここでは芸術衝動の表現として、ニーチェは特に夢を取り上げる。生全体の中で、夢を見ている半分より目ざめている半分の方がはるかに重要で価値が高いことを容認しながらも、「我々の本質のあの秘密に満ちた根底、我々はこれの現象なのであるが、この根底に対しては何といつても正反対の夢の評価を主張したい」(18)と彼は語る。つまりニーチェの思索の流れを辿れば、「覚醒した意識が経験する日常的現実よりも夢の方が、人間を現象させる根源的二者にとっては重要である。夢は魅惑的な仮象で充溢している。従って根源的二者は、抑えがたい衝動に駆りたてられて仮象を創造せざるをえないに違いない」となるだろう。

とはいえ、大前提と小前提から結論への論理的展開を問題にしようというのではない。ここで注目したいのは、ニーチェの世界理解の基礎をなす端緒である。「覚醒した意識が経験する日常的現実よりも夢の方が、人間を現象させる根源的二者にとっては重要である」。「夢」の代わりに「陶酔」や「芸術活動」を入れることもできるだろう。いずれにせよ、このように語ることは、ショーペンハウアーの説く「意志」を自明の真理として鵜呑みにして、現象を産出する根源的

者の存在をすでに前提しているように見える。しかしニーチェは、ショーペンハウアーのひそみに倣ってまず根源的二者が存在すると仮定し、次にその根源的二者にとっては夢や陶酔の方が大切だと推論したのではないだろう。むしろ彼は第一に、夢や陶酔が、とりわけ音楽による陶酔が人間の根源を現わしていることを直観していたと思われる。

では夢や陶酔とはどのような状態だろうか。「夢の形象の世界の完全性は、個々人の知的高さや芸術的教養とは何の関わりもない。：陶酔的な現実もまた個々人のことを顧慮せず、それどころか個人を壊滅し、神秘的な合一感情によって救済しようとする」(130)。夢や陶酔は人間の内的な体験ではあるが、それらには個人の悟性は何の関係もない。それどころか、個人の意識的規制を凌駕する力がそこでは働いている。ニーチェのみならず多くの人が夢や陶酔を何か根源的なもの、神的なものと見なしているのは、人間を圧倒する力がそうした体験の中で顕現するからに違いない。

覚醒した意識や悟性的な判断は、日常的現実においてどれほど有効であるにしても、「私はどこから来てどこへ行くのか」、「そもそもこの『私』は何者なのか」といった人間存在の根源への問いには答えてくれない。あくまでもそのような根源に迫ろうとするなら、ニーチェの言うように、有限性の突破口として夢や陶酔などが重要になってくるのは当然だろう。あるいは逆に、そうした経験がヌミノースなものとして、日常的現実を圧倒するほどの重みで迫ってくる場合には、そこに自分の本源を認めざるをえないとも言えよう。

る。その点は今後明らかにせねばならぬだろう。

注

- (1) *Der Streit um Nietzsches „Geburt der Tragödie“ — Die Schriften von E. Rohde, R. Wagner, U. v. Wilamowitz-Möllendorf* —, zusammengestellt von K. Gründer, Hildesheim 1969, S. 55.
- (2) 西尾幹一『ニーチェ』第二部 中央公論社 一九七七年 三四三頁以下の引用による。
- (3) Dieter Jänig, *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte*, Köln 1975, S. 138. 及び Max L. Baumeier, *Das moderne Phänomen des dionysischen und seine „Entdeckung“ durch Nietzsche*, in: *Nietzsche-Studien* Bd. 6, 1977, S. 139-153. を参照。
- (4) Schellings Werk nach der Originalausgabe in neuer Anordnung hrsg. von Manfred Schröter, 6. Hauptband, S. 417. Dieter Jänig, *ibid.* S. 232. 及び Max L. Baumeier, *ibid.* S. 143. を参照。
- (5) Max L. Baumeier, *ibid.* S. 144. を参照。
- (6) Curt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche Biographie*, Bd. I, München 1981, S. 316.
- (7) 上山安敏『神話と科学』岩波書店 一九八四年 一七一—三七頁、二七九—二八五頁参照。
- (8) ニーチェからの引用は『Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Massimo Montinari, 1980』の巻数と頁数で示す。
- (9) 『悲劇の誕生』の第十節では「個体化された状態を一切の苦悩の源泉として、それ自体忌むべきものとして見なさなければならぬだろう」(12) とニーチェは語り、個体化の原理が支配する現象界を否定的に捉えている。しかし第四節では「個体化の原理においてのみ、根源的の者が永遠に達成しつつける目的、つまり仮象による救済が成就される」(139) と述べているし、そのころのメモの中には「個体化は苦悩の結果であって、原因ではない」(7, 166) という言葉も見い出せる。個体化の原理の

以上のように捉えるなら、芸術家形而上学を、神に人間の性質を負わせる擬人論と見なすことはできない。ニーチェのこの構想の本質を成しているのは、人間の儂さや限界を強調しつつ、それらを越える状態を人間の内的体験の中に求めるといふ方向、人間を超越するものと人間とを一体化するという方向なのである。芸術が、とりわけ音楽が根源的の者を表現するといふ主張を、ニーチェはヴァーグナーとの離別後、完全に捨て去った。しかし右に述べた本質的方向は晩年になっても失われていない。一八八十年代に入って、大地に忠実なれと訴えながら通常の人間を越えた超人の到来を唱えるのも、また一瞬を永遠と等価にする永遠回帰の思想を告知するのも、さらに一切の存在者を存在者として存在させるものを「力への意志」として直観的に洞察するのも、そうした傾向の現われと考えられる。芸術家形而上学において、人間は一方では他のあらゆる存在者と等しく、根源的の者によって創造された作品にすぎない。だが他方では、人間は根源的の者と一体になって創造に参与する。有限者を有限性において救うキリスト教的な救済はニーチェにはない、とフィシクは評しているが<sup>(5)</sup>、確かに、人間の有限性を固守するキリスト教の思想が正統ならば、有限で無常な人間の中に無限で永遠なものとの接点を見て取るニーチェの立場は異端である。また人間の内的な体験を基軸にするニーチェの哲学は、心理的事実より論理的構成を重視する西洋哲学の主潮流には乗っていない。だが、いわゆる西洋の伝統的思潮といった狭い枠を越えて、もっと広い地平の中で捉えなおせば、ニーチェの思想はそれほど孤立してはいないと思われる

解釈のこうした揺れは、現象界の評価に当然影響するため、ニーチェの現象界の把握の仕方に曖昧さが残ることは否定できない。

- (10) 『悲劇の誕生』の冒頭に出てくるディオニュソスのものとアポロンのものとの“Duplicität”(1, 25)を、秋山英夫氏は「相補的「二重性」と訳され、両者の対立よりも相補性を強調されているが、けだし卓見と思われる。秋山英夫『文学的ニーチェ像——ニーチェと詩人たち——』勁草書房 一九六九年、九二頁及び二〇九頁参照。

- (11) 力への意志の解釈については、拙論「ニーチェにおける認識の問題——世界生成と認識」(本誌第五号、一九八四年所収)の第三節を参照されたい。

- (12) このように現世を肯定するニーチェは、意志の否定を説き現世を虚無として捉えるショーペンハウアーとは、対蹠的な位置に立っている。なお両者の形而上学の比較については、次の論文を参照。Friedhelm Decher, *Nietzsches Metaphysik in der "Geburt der Tragödie"* in *Verhältnis zur Philosophie Schopenhauers*, in: *Nietzsche-Studien Bd. 14*, 1984, S. 110-125.

- (13) ニーチェは芸術を美よりもむしろ真理と連関させて把握するといえば、ハイデガーとの類似が想定されるかもしれない。しかしハイデガーは、真理が自らを措ける座として作品に大きな意義を与えているのに対し、ニーチェの場合は芸術活動が重要視されて、作品の方は背景に退いている。これは、芸術論の土台となる芸術の分野が、ハイデガーでは静的な詩・絵画・建築であり、ニーチェにおいては動的な音楽・演劇であることに由来するとも言えよう。なお、芸術観に関してニーチェに非常に近い哲学者といえば、おそらく初期のシェリングであろう。『超越論的観念論の体系』は、『悲劇の誕生』とは異なり概念的・形式的に叙述されているとはいえ、そこでは芸術創造のプロセスが注目され、知的直観たる芸術に類いまれなる高い評価が与えられているからである。若きシェリングのみならず、一般に初期ロマン主義者たちは、ニーチェ同様に神話を重視し芸術を神化している。彼らとニーチェとの比較については以下の論文を参照。Ernst Behler, *Nietzsche und die frühromantische Schule*,

in: *Nietzsche-Studien Bd. 7*, 1978, S. 59-87.

- (14) ニーチェは、「アポロンの芸術家」と呼ばれる造形芸術家や叙事詩人が根源の二者の痛みや矛盾と一つになるとは言っていない。だがアポロンの芸術家も、「目ざめておらず夢みている天才」として、個人的意志からは解放されており、また「形象の純粹な観照に没頭している」点で(1, 44)現象界を観する根源の二者の境地を感得していると考えられるだろう。

- (15) Eugen Fink, *Nietzsches Philosophie*, Stuttgart 1973, S. 17.