



Title	＜翻訳＞然りと言う：ニーチェの美的自由の概念
Author(s)	メンケ, クリストフ; 柿木, 伸之
Citation	形象. 2023, 5, p. 67-91
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/92251
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

然りと言う

——ニーチェの美的自由の概念

クリストフ・メンケ
柿木 伸之 訳

処女作に当たる『悲劇の誕生』を上梓した直後、ニーチェは課題があると雑記帳に記している。その課題について私たちは——後世から回顧するならば——、ニーチェの哲学の営為を始まりから終わりまで決定することになったと言える。「課題、それはわれわれの音楽のために文化を見いだすこと！」（一八七二年夏から七三年初頭にかけての断章一九「三〇」番、批判版全集第七卷四二六頁）、言い換えれば「われわれの音楽」、すなわち私たちの美的な実践と理論に見合う文化は、どのような性質を具えていなければならず、またどうすれば築き上げられるのが問題なのだ。美的な芸術にふさわしい文化、つまり美的文化が課題として挙がっているのである。「美的に」——要するに感性的な仕方——芸術に携わったり、芸術を考察したりすることで、芸術という領分に制限されるものは何一つない。美的なものは、芸術だけの問題ではありえないし、芸術だけの問題であるべきでもないの

だ。美的なものはむしろ、文化に働きかけるのであればならない。しかもその文化とは、ニーチェがディオニュソス神のギリシアへの到来のうちに認めた、「生の形式のすべてにおいて大いなる革命が始まった」（『ディオニュソスの世界観』第三節、批判版全集第一卷五六三頁）ことが当てはまるような文化である。芸術の美的な実践と理論は、文化革命的な意義を有している。そこにあるのは、ニーチェがさらに早い時期、まさに『悲劇の誕生』を書き下ろしていた時期の覚え書きで「音楽劇の倫理的・政治的意義」と呼んでいたものにほかならない。美的に経験され、理解された芸術は、私たちの倫理観と政治を、つまり私たちが生を営むその仕方を変革するのである。

悲劇的洞察

美的なもの、いかにして、また何によって私たちの生を変革しうるのかを解き明かす前に、そもそもなぜ美的なものが生を変革しなければならないのか、つまり何のために美的な転換——それどころかニーチェは、生の「大いなる革命」さえ語ったのだが——は必要なのか、という問いに向き合わなければならぬ。ニーチェの答えは逆説的に見える。美的〔感性的〕なものが私たちの生に及ぼす作用、まさにこれを処理していくために、生の美的な変革が必要だというのである。生を美的なものに変えることは、一つの対抗手段なのだ。何に対してだろうか。美的なものが私たちの生に及ぼす、脅威となるような影響に対してである。私たちは、このような考えを表わす形象を知っている。要するに美的なものとは、傷つけるとともに傷を癒しもある〔ゲルマンの聖杯伝説に登場する〕槍なのである。

これを理解するためには、ニーチェが『悲劇の誕生』で美的なものに与えている規定を、しばし思い出さなければならぬ。ニーチェにおける美的なものの最も簡潔な規定とは、美的なものとは美しいものではない、というものである。美

的なものはむしろ、「美しい仮象の世界を一步踏み越えている」〔ディオニュソス的世界観〕第三節、批判版全集第一巻五六七頁)。あるいはより正確には、美的なものとは、同時に「仮象と観照における充実した愉悅」であり、かつ「可視的な仮象の世界の壊滅」〔『悲劇の誕生』第二章、批判版全集第一巻一五一頁)なのだ。しかも、美的なものは、美しい仮象をけっして外側からではなく、仮象の「基底」にまで遡って壊滅させるのである。これこそ、ニーチェが「ディオニュソス的なもの」という概念をもって刷新した芸術の美的経験にほかならない。美しいものの「基底」〔『悲劇の誕生』第四章、批判版全集第一巻三九頁)とは、その深淵であり、美しい仮象を産み出すものこそが、それを破壊するといっているのである。美的経験に関して、根拠とはまさしく深淵であると言えるのは、形式と形態の世界を産み出すもの——この産み出す働きをニーチェは、陶酔とともに力を解放することと呼んでいる——が、この世界を再び消滅させるからである。美的なものとは美しい仮象の破壊であり、その破壊とは、もっぱら美しい仮象の自己反省によるものなのだ。

美的なものを中心にあるのは、力（の陶酔）と形式（の美しさ）の逆説的な関連である。力の陶酔は、美しい形式の根

拠であり、また深淵である一方、美しい形式は、力の陶醉により、一つの同じ過程で、産み出されるとともに破壊されるのだ。この美的な逆説に、啓蒙は——ここでそれがギリシアの啓蒙であれ、近代の啓蒙であれ——それ自身が含み持つ樂觀主義を対立させる。啓蒙は、美的な逆説、すなわち生産と破壊が同時であることを受け止める代わりに、能力と、成功ないし成果とが合致することに信を置いているのだ。一つの能力を、ある何かができる力を獲得し、みずからの能力を理性的な、賢いやり方で用いる者が何かを行なうなら、それは成し遂げられなければならない。能力ある者、できる者には、成功が保証されている——これこそ、ソクラテス以来の啓蒙の信条である。

ニーチエにとって、芸術の有する最も基本的な「倫理的」「政治的」意義は、啓蒙の文化に巣くう樂觀主義を骨抜きにすることにある。それゆえ、いかなる美的な文化も、根本において悲劇的なのだ。悲劇が登場人物、すなわち悲劇のヒロインやヒーローについて物語るのは、その理性の能力が成功をもたらしなさいことというよりも、むしろ逆に、いかに陶酔的な力が作用するかということである。つまり、登場人物が成就させようとしたものを、当の登場人物が成し遂げようとす

る行ないそのものにおいて破壊してしまうという具合に、この陶酔的な力は作用するのだ。「人類が与りうる最高にして最良のものを、人類は冒瀆によって勝ち取るものであり、今や再びその報いを甘受しなければならない。つまり人類は、苦難と懊悩の洪水をすべて受け止めなければならないのであり、侮辱された天上の神々は、高貴にも意向向上せんとする人類に、この洪水をもって襲いかかる」(『悲劇の誕生』第九章、批判版全集第一巻六九頁)——これが悲劇の語る「過酷な思想」なのである。それは(アリストテレスの言う)「悲劇の英雄の「大いなる過ち」という思想、つまり行為する者が誤った意図や意志を持ったり、誤った仕方で行動したりしたわけではないのに、その行ないは必ず誤った道に迷い込むという考えである。したがって、美的なものが私たちの生に対して最初に及ぼす作用は、私たちがみずからの行為を別様に見るようにさせる。美的なものの経験は、行為の「世界の核心」にある、解消しがたい「矛盾」(『悲劇の誕生』第九章、批判版全集第一巻七〇頁)を悲劇的に発見することへ通じており、それによって、実践における成功が主体の力能によって保証されていることに對する樂觀主義的な信仰を、解消するに至るのである。

悲劇的洞察とともに、と『悦ばしき知』におけるニーチェの診断にあるが、「重篤な病衰の時期」（『悦ばしき知』序文第三節、批判版全集第三卷三四九頁）が始まる。悲劇的洞察とは一つの病であるとはいえ、それに冒される者に、「精神のあらゆる無骨さ」（同上）を乗り越えさせてくれる病なのだ。それは解放する病なのである。

「大いなる苦痛こそは、どのUからもXを、それも正真正銘のXを、つまり最後の文字の前にその前の前に来る文字を作り出す、大いなる疑いの師匠として、精神の究極の解放者である。『中略』そのような苦痛が『善良にする』ものかどうかは疑わしい。しかし、それがわれわれを深めてくれることは判っているのだ」（『悦ばしき知』序文第三節、批判版全集第三卷三五〇頁）。

悲劇的洞察によって解放されるとは、私たちがもはや信じないことをいう。私たちは、理性的にふるまえる者に実践での成功を約束するソクラテスの命題が、信仰箇条にすぎなかったことを認識する。（神の恩寵への）信仰に対する、（主体の）理性の名を賭けた啓蒙の闘争とは、実際のところ、ある信仰

を別の信仰で置き換えるものにすぎなかったことを認識するのだ。私たちの行ないの成就是、より高次の存在によって叶えられる、という信仰に、私たちは自分自身で行為の成功を保証できる、という信仰が取って代わることになる。悲劇的洞察による解放は、その洞察が「いかなる信仰にも、いかなる確実さへの願望にも訣別する」（『悦ばしき知』第三四七節、批判版全集第三卷五八三頁）ところにあるのだ。しかし、私たちは同時に、信仰の喪失とともに、信賴することもできなくなり、そうしてそもそも何かを行なう可能性すらも失ってしまう。最後には、生きる勇気さえ失ってしまう。「生への信賴は潰えた。生はそれ自体問題と化した」（『悦ばしき知』序文第三節、批判版全集第三卷三五〇頁）。

模範としての芸術家

こうして、ニーチェが「課題、それはわれわれの音楽を見いだすこと」と掲げている課題が焦眉のものとなる地点に達した。美的文化を獲得することは、切迫した課題である。なぜなら美的文化は、実践における信仰なしに生きること

対して、解決策を示さなければならぬのだから。悲劇的洞察が明らかにするのは、私たちは理性によって行為を完遂させる、という啓蒙の信仰が、私たちの実践の成就是慈悲深い神によって保証されるという、啓蒙によって信用を失墜させられた信仰とまったく同様に、空虚であることにほかならない。しかしそれを明らかにすることで、悲劇的洞察は、行為そのものに対する私たちの信頼を打ち砕いてしまう。もはや慈悲深い神が導いてくれないならば、私たち自身がおのれの行ないを善へ導けるとは信じられないとき、いかにしてなおも何かをなしようというのだろうか。ここで絶望しないために、私たちは芸術を必要とするのであり、かつ芸術を手に行っているのである。

「芸術に、対するわれわれの究極の感謝。——もしわれわれが、さまざまな芸術を是認せず、非真理をこのようにに礼拝する様式をでっち上げなかったとしたならば、今日科学によって与えられる非真理および虚偽一般への洞察——認識し、かつ感覚する生活の条件である、妄想や錯覚への洞察——は、まったくやりきれないだろう。誠実であることは、嘔吐を催させ、自殺へ導くことになった

にちがいない。しかし、われわれの誠実さは、今やそのような帰結を免れるのを助けてくれる一つの対抗力を有している。それが仮象への善き意志としての芸術である」
『悦ばしき知』第一〇七節、批判版全集第三卷四六四頁。

芸術とは「対抗力」であり、それがなかったら私たちにとって悲劇的洞察は「やりきれ」ないのである。

講演に残された時間を使って、このことをニーチェがどのようにに理解しているかを解明してみたいと思う。より正確には、ニーチェがこのことを理解した一つの行き方を抽出しよう、と言わなければならない。この行き方と並んで、またこれと対立するものとして、少なくとも二つ目の行き方がある。そのなかでニーチェは芸術を、私たちが行為を休め、実践の世界の疲れを、そこにある悲劇的な自家撞着もろとも「癒せ」て、実践の世界を遠くから眺められるような、しかもそこにある義務を免除されて遊び戯れられて、「浮遊して」いられるような、一つの反世界として描いている。これとは反対の、また私の見方ではより優れたニーチェの着想を辿ることしたい。それに従うなら、美的なものは、実践の世界からの解

放、すなわち善へと方向づけられ、それとともに挫折の危険に晒されている行為の世界からの解放に役立つのではなく、実践の世界の変革にこそ役立つ。そのことを言い当てるニーチェの多義的で誤解を招きやすい言葉とは、生の芸術というものである。変革へ向けて自己を理解し、生きることは、まさに実践の世界のなかで別様に行動すること、その世界に向かう別の態度を獲得することを意味する。そのために、芸術は私たちの助けとなる。なぜなら芸術は、芸術家の姿というかたちで、もう一つの行為のあり方の模範を提供してくれるからである。

『悦ばしき知』は、芸術の「倫理的」「政治的意義」を、それがなかったら「今日科学によって与えられる非真理および虚偽一般への洞察」「中略」は、まったくやりきれない」であろう「対抗力」を芸術が形成するところに見て取っている。だからこそ、「芸術に対するわれわれの究極の感謝」とあるのだ。「第二版への序文」においてニーチェは、このときにどのような芸術を考えているかを語っている。「教養ある賤民どもの好むロマン主義的な騒擾と感官の乱痴気騒ぎを、崇高なもの、高尚なもの、奇異なものに対するこの連中の熱望もろとも」斥けて、「別の芸術」を考えているのだ。その芸術とは、

「嘲弄するようで、軽快で、迅速で、神のように天衣無縫であり、神的に靈妙な芸術であり、それは雲一つない天空へと燃え上がる白光の炎のようだ！」——その芸術とは、「何はともあれ、芸術家のための芸術であり、芸術家だけのための芸術なのだ！」（『悦ばしき知』序文第四節、批判版全集第三卷三五二頁）という。倫理的「政治的意義を有する別の芸術とは、別様に考察され、別様に営まれる芸術のことなのだ。それは「芸術家のために」、「芸術家のためだけに」あるが、まの芸術である。

このように、ロマン主義の興奮をもたらす芸術から一線を画すにあたり、ニーチェは今一度『悲劇の誕生』以来の自律美学的な立場の画定を繰り返している。「芸術家のための芸術」は、「修辭的」な芸術、すなわちヴァーグナーの文化産業的な総合芸術作品のように、観客に対する効果が計算されている芸術の対極に位置している。「芸術家のための」ということは、そのような観客のためのものではない、ということなのだ。つまり、「芸術家のための芸術」とは、みずからの固有の法則にのみ従う芸術である。ただし、「芸術家のための芸術であり、芸術家だけのための芸術なのだ！」というニーチェの言葉は、自律美学の綱領を繰り返すのみならず、一つの本

質的な洞察を付け加えてもいる。この洞察とは、美的に自律的な芸術は、芸術家の姿に関してのみ、倫理的・政治的意義を獲得する、というものである。より正確に言えば、美的に

自律的な芸術が「対抗力」としての倫理的・政治的意義を獲得しうる唯一の行き方は、芸術家から学ぶことのうちにあるのだ。「芸術家から何を学び取るべきか」という表題の下、『悦

ばしき知』の第二九九番目の章は、芸術家が何をなし、また何をなしうるのかを探り出すことを求めている。このことを

「芸術家から学び取るべきであり、その他の点では芸術家より賢くなければならない」というのも、芸術家の場合、芸術が止み、生活が始まる地点で、たいいていこの精妙な力が消滅してしまふものだから。だが、われわれはみずからの生活の詩人でありたい。しかも、まずは最も些末な日常茶飯事において（批判版全集第三巻五三八頁）。芸術家であることが中心の課題である。なぜなら、芸術家は何かを行なうのであり、それゆえに何かをなしうるのだから。そうすると、文化的営為を「美的なものにする」とは、芸術家とまったく同様に活動するようになることを意味する。ただし、「より賢く」あるべきではある。つまり、芸術家から学び取った「力」を、別の問い、すなわち哲学者という賢者からの問いに答えるのに

役立てることで、「より賢く」あるべきなのだ。その問いとは、善き生への問いである。

能わざるを能う

芸術家は何をするのか、ないしは——これがより重要だが——芸術家はどのように活動するのか。芸術家は——ここで引き合いに出している、『悲劇の誕生』から『偶像の黄昏』までのニーチェの答えはこうだ——、みずからの営為を陶酔のなかで、あるいは陶酔のなから行なう。陶酔とは、「美的に活動し、観照する」ための「生理学的な前提条件」（『偶像の黄昏』「ある反時代的人間の逍遙」第八節、批判版全集第六巻一一六頁）なのである。陶酔のなかで事物は変容する。より正確には、「この状態にある人間は、事物を一変させる」（『偶像の黄昏』「ある反時代的人間の逍遙」第九節、批判版全集第六巻一一七頁）。したがって、陶酔とは活動の一つのあり方なのである。この活動は、事物を「完全なものに一変させる」（同上）こと——と、ニーチェはここで芸術の伝統的規定を取り上げるわけだが——を本質とする。伝統的な芸術理論は

このことを、事物の完全な形態はもとと事物のうちに具わっており、それが芸術家の働きによって完成されると理解してきた。したがって、芸術家の働きは伝統的には、産み出す働き、すなわち目的主導の生産活動と理解されるのである。「目的主導」とは、活動を実際に行なうにあたり、活動する者に対してその結果が、みずからの活動の根拠として、まさに目的として与えられている、ということである。活動する者は、みずからの目的を実現するために活動するようになるのだ。そしてこのことは、活動する者がみずからが行なうことを知っていることを意味している。というのも、活動する者が行なうのは、それにもとづいて活動が行なわれる当の目的の実現以外の何ものでもないのだから。これとは反対に、芸術的完成に達することを陶酔のなかの活動と解するなら、行為の主体は陶酔のうちにあり、みずからが知り、また求める目的を実現することはない。むしろ、陶酔のなかで活動する者が実現するのは、自己なのである。「この状態にある人間は、事物を一変させる。おのれの威力を事物が反映するまで、ついには事物がおのれの完全さの反照となるに至るまで。このように完全なものへ一変せざるをないこと——これが芸術である」(同上)。そうすると、たしかに芸術家の活動は変貌を、

つまり事物の完成をもたらす。しかし、そのことが引き起こすこうした事物の変容は、芸術家の活動のなかで成し遂げられることはない。事物の変容はこの活動の目的ではないのだ。それどころか、芸術家の活動には、その根拠となり、それが準拠するような目的などはない。芸術家の活動は、主体がみずからの活動のなかで陶酔の状態にあることの「反映」であり、「伝達」なのである。

芸術家が伝達するこのような状態を、ニーチェは陶酔と規定する。「陶酔にあつて本質的なことは、力が昂揚し、充実する感情である」(『偶像の黄昏』「ある反時代的人間の逍遙」第八節、批判版全集第六卷一一六頁)。「ディオニユソスの状態においては、情動組織の全体が興奮させられ、昂揚させられているので、その情動組織は、表現手段のすべてを一度に放出し、同時に描写し、模倣し、変形して一変させる力を発散し、真似たり、演じてみせたりするありとあらゆるやり方をさらけ出すのである」(『偶像の黄昏』「ある反時代的人間の逍遙」第一〇節、批判版全集第六卷一一七頁)。目的主導の行為においては、行なっていることは知られている。なぜなら、その際、欲することを行なうし、できることを欲するものだから。目的主導の行為において主体は、自覚している能力を

実現する。実践の能力は意識されているのである。それとは反対に、ニーチェは「力」を、それが意識の彼岸（あるいは此岸）で作用することについて語る。力は本質的に意識されないのだ。まさにこのことを「陶酔」の概念は表わしている。陶酔とは、主体の知と統御を逃れてしまうまでに、主体の力が昂揚している状態なのである。あるいは逆に、ニーチェが陶酔を定義するのに用いる力の「昂揚」と「解放」は、自己意識に根差す能力によって力が凝集させられた状態を踏み越えるところにあるのだ。

ニーチェは芸術家のふるまいを、陶酔のなかの、あるいは陶酔からのふるまいと規定する。しかしその際、彼は陶酔を、芸術生産の本質的な「前提条件」と解しているのであって、そのすべてと解しているわけではない。芸術家は陶酔と屈折した関係にあるのだ。芸術家であることは、「陶酔と遊び戯れるところにはつきりと表われるのであって、陶酔に完全に吞み込まれてしまつては芸術家ではない。俳優のうちにわれわれはディオニュソスの人間を再認する。本能的な詩人、歌手、舞踏家を、ただし演じられたディオニュソスの人間として再認するのである」（『ディオニュソスの世界観』第三節、批判版全集第一巻五六七頁）。それゆえ芸術家は、たんに能力が陶

酔とともに力へ高められる場であるばかりではない。芸術家は、自分自身をそのような場に作り変えるのであり、それゆえに、そうであることを再び止めることもできる。したがって芸術家とは、独特の種類の能力の持ち主であることになる。芸術家にできるのは、できないということなのだ。芸術家は、能わざるを能う¹。

ニーチェは、私たちが芸術家から、芸術家にできることを「学び取り」、「その他の点では芸術家より賢く」あるように、芸術家の力能を突き止めようと企てる。それは、独特の仕方と逆説的な力能である。つまりそれは、できないという力能であり、能力を力として陶酔的に解放するなかで、能力を崩壊に追い込む（崩壊させる）能力である。芸術家は、別様に——目的をもつて行なわれる行為とは異なつた仕方——活動的であることの模範にほかならない。ただし、その際に芸術家は、別様に活動的であること、模範であるにとどまる。芸術家から学ぶとは、美的な現実逃避でもなければ、実践の世界からの美的な逃避でもない。芸術家の教えとは、目的主導で、それゆえ自覚的な実践能力の行使のときとは異なつた仕方、活動的でありうる、ということである。このように、行為の此岸が彼岸にあつて、異なつた仕方と活動的であるこ

とを表わすのに、ニーチェが用いる表現こそ、「生」にほかならない。芸術家という模範に従って活動的になるとは、行為することではなく、「生きる」ことなのである。

したがって、芸術の倫理的・政治的意義は、芸術家という模範にそくして、一つの概念的区別を的確に捉えることを学ぶことにある。活動的であることの、すなわち実践の領野において、行なうことと、生きることとを区別することを学ぶのだ。すると、実践的なものがどこでも、上を向いても下を向いても、いかに生きることと絡みついてくるかが見て取れる。まったく同様に、生の下端にあっても、あるいは上端にあっても、実践というものはや行為としてではなく、生として記述されうるのだ。「生」とは、実践の哲学の最も基礎的な（記述的で最も基本的な）概念であるとともに、最高の（規範的で要求の高い）概念でもある。つまり、運動の規定として、また善の規定として、実践の哲学の概念なのである。

生きた運動

行為という概念を掲げて活動を考えると、道徳性の呪縛

の下で思考することである。行為について語るとは、主体がある過程をたどるのを認めることであるが、するとこの過程が、総じてその過程の根拠をなすような（志向的）態勢を主体が取った（論理的）結果のように見える。それによって行為の概念は、一つの主体をこの過程の「主導者」と呼ぶことを可能にするとともに、この主体をみずからの行為に責任を負う者にするのである。「最古の、また最も長持ちした心理学がここで作用している。[中略]その心理学にとってすべての出来事は行為であり、すべての行為は意志の結果であった。行為者が数多くいることが世界と化したのだ。すべての出来事の下には、一人の行為者（一個の「主体」）が押し込められていたというわけだ」（『偶像の黄昏』「四つの大誤謬」第三節、批判版全集第六卷九一頁）。そのために、行為の概念は案出された。つまり、行為の影響が及ぶ際に、起きたことだけをもはや嘆き悲しむのではなく、行為の影響に責めのある誰かを、また誰かを相手取って、行為の「主体」だと訴えることができるように、行為の概念は案出されたのだ。その誰かは理由あって、要するに自由に行為を遂行したのだから、この行為をあの手、足の代わりに、選び、完遂した点でも非難されうる。言うなれば、一羽の猛禽として、哀れな子羊をいた

わるのではなく、餌食にしまったからだ、というわけである。

ニーチェは、行為の観念に対する批判を、さまざまなヴァージョンで言い表わしている。その一つのヴァージョンとは、いかなる決断も、それゆえ同様にすべての行ないも、主体がすでにそれであるものを表現するにすぎないのだから、選肢のどれを選ぶか決断を下せる主体はけつして存在しえない、というものである。というわけで、自由は存在しない（というのも、すべては決定されているのだから）。また、別のヴァージョンでは、行為の観念に対するニーチェの批判は、主体の「内的」状態とその外界の過程のあいだには、いかなる論理的な関連もないのだから、ある出来事が主体自身の行為と認められうるような主体はまったくありえない、と述べている。要するに、志向性は存在しない（というのも、すべては生じているのだから）。そのように表現されたニーチェの行為の観念に対する批判は、行為することと生起することのあいだの差異に対して異を唱えるに至る。さらに別のヴァージョンにおいてニーチェの批判は、今までは反対に、目的論と因果性という選肢が完全であるがゆえに、それを骨抜きにすることを目指している。このヴァージョンにおいてニーチェは、

私たちが——ある出来事を、というのとは反対に——ある活動を誰かに帰することができるかどうかは争わない。なぜなら、この活動はその誰かの活動なのだから。しかしながら、このようにある活動を誰かに帰することが孕む要求に対しては、彼は異を唱えている。それによれば、活動は、主体という根拠により、主体の目的の実現として行なわれている、つまりそれは主体の行為であると理解されなければならないのだが、そうではないという。人間の活動は、目的主導的な行為とは同一視されえないのである。

ニーチェは、活動と行為の差異を説明する初めての試論（それにもとづいて、彼はしばらく後に、「権力への意志」の観念を繰り広げることになるだろう）を、一八八〇年初頭の遺された断章で企てているが、彼はそれを「一つの道徳外の世界の考察の試み」と呼んでいる。これをあまり簡単に片づけてしまえないとすれば、この道徳外的な世界の考察は、一つの美的な考察であるほかはない。それは「芸術家の光学の下で」「悲劇の誕生」「一つの自己批判の試み」第二章、批判版全集第一巻一四頁）、「天才の崇拜」のうちに生じる以外にないのである。そうして見えてくることをニーチェは、一つの失敗な比喩で言い表わしている。「天才というのは一匹の海蟹のよ

うなもので、それはずっと四方八方に触れながら歩き、たまさかに何かを捕まえる。しかし、蟹が触るのは捕まえるためではなく、手足を動かしていなければならないからである」

(二八八〇年初頭の断章一「五三」番、批判版全集第九卷一七頁)。美的天才は、独特の仕方で活動的な姿を呈している。その独特の仕方を最初に規定するのは、それが「盲目」だということである。盲目的な天才のあり方は、どのような対象が眼前にあるか、ということに関して、それを「捕まえる」ことができるよう、活動する者に知を供給するような知覚によって導かれてはいない。このような記述はさらに、何かを捕まえること、すなわち何かを捉えたり、何かに達したりすることを目指す行為を問題にしているという、美的な活動の第二の規定、より深層的な規定を問いに付している。美的な活動は、ある何かのために成し遂げられるのもなければ、——アリストテレス的な考え方が言うように(『ニコマコス倫理学』一〇九四a)——活動自体のためにやり遂げられるものもない。天才はその活動を、あたかも海蟹が運動するように遂行するのだ。なぜなら、「手足を動かしていなければならないからである」。したがって、行為と同様に美的活動も、何ものかによる活動ではある。しかし、一つの行為とは反対に、

美的活動において、主体はみずからの目的をその能力によって実現することはない。そこではむしろ目的から自由に主体の力が発揮されるのである。

このことは、海蟹と天才にのみ当てはまるのではなく、人間の活動全般に当てはまる。

「きわめて稀な行為が目的に従って生じるが、ほとんどはたんに活動や運動でしかなく、そこではある力が放出されるのだ。その軌道の終点でもたらされる結果は、それが頻繁に繰り返されるなかで、原因と結果という考えにわれわれを至らしめる。つまり、われわれは何かを意図的に行ない、何かが起きるのを期待する、と考えさせるのだ。われわれは恣意的に一つの表象とその価値評価を産出し、その際にある機構が運動し始めるのだが、その結果がわれわれの意志に対応しているというわけである」

(前掲の断章一「二二七」番、批判版全集第九卷三三頁)。

人間の活動は、全部が目的主導的な行為であるとは理解されない。なぜなら、それは生であるから。あるいは生であるかぎりにおいて、「生けるものはすべて動く。この活動は、特

定の目的のためにそこにあるのではない。それはまさに生そのもののものだ」(前掲の断章一「七〇」番、批判版全集第九卷二二頁)。人間の活動が生きた活動であるかぎり、それは目的に基礎を置く行為というモデルには解消されない。というのも、ニーチェにおいて「生」とは、アリストテレス的な伝統で言われるように、自己意識なしの目的論を意味しているのではなく、目的なき表現を²、すなわち「力の目的なき氾濫」を意味しているのである(前掲の断章一「四四」番、批判版全集第九卷一五頁)。

首尾よく行なわれる行為から善き生へ

美的な「世界の考察」において発見された、人間の活動の生き生きとしたありさまは、目的に基礎を置く行為のモデルに背馳する。人間の活動が生きる活動である以上、それは目的の実現ではなく、力の表現なのだ。こうして美的に獲得された生きた運動の概念にもとづいて、ニーチェはまず、行為の概念を今一度見直している。すべての行為もまた、首尾よく行なわれうるためには、生きた運動でなければならない。

このように、行為と生のあいだの差異への洞察から出発したとき、ニーチェには、行為に内在する差異も明らかになっている。その差異とはつまり、行為がそれ自体において力能と偶然に引き裂かれることであり、この分裂なしにはいかなる行為も首尾よく成し遂げられないはずである。ただし、行為において首尾よく事が運ぶことを、このように新たに記述する際に、ニーチェはそれだけに留まることはなく、その記述を、善き生を新たに規範的に規定することへ進めている。ニーチェの美的倫理学の中心命題によれば、善き生とは、生きた運動と、成功する行為との差異を自覚する生なのである。

美的自己享受

この点を明らかにするのに、芸術家という模範を今一度振り返っておくことは有意義である。ニーチェは『悦ばしき知』において、私たちが芸術家からその「精妙なる力」を学び取り、私たちの生活において発揮させるべきだと要請していた。芸術家が具えるこの「精妙なる力」は、芸術家特有の逆説的な力能を本質とする。その力能は、芸術家が能わざるを能う

ことによって、つまり芸術家はその能力を力として解き放つ
なか、能力が崩壊することによって成り立っているのである。
芸術家は、みずからの力を陶酔とともに解き放つなから何
かを作り出すために、能力をこのように行使する。「偶然を役
立て、認識すること」を天才という」(一八八〇年初頭の断章一
「九二」番、批判版全集第九卷二六頁)。しかし、ここにある
のはたんに道具のように用いるような関係ではありえない。
たしかに力の生きた作用なくしては、真に善いことも、行為
が首尾よく行なわれることもありえない。とはいえ、力の生
きた作用は実際には、行為が首尾よく行なわれるために働く
わけではない。というのも、この力の作用は、けっして発揮
させることができるものではなく、発揮されるようにするこ
とができるだけからだ。要するに、芸術家とはむろん、生
きた力が自分自身において働く状態を、もつと先にある目的
に達するために用いるものである。しかしこのことは、芸術
家がこの状態をそれ自体においてどのように経験するかを決
定するものではない。「生けるものはすべて運動せざるをえな
い以上、人は活動する。ただしそれは、喜びのためではない。
つまり、目的なしに活動するのだ。たとえそこに喜びがあっ
たとしても」(前掲の断章一「四五」番、批判版全集第九卷一

五頁)。これは、力の生きた作用に触れての喜悦である。そし
て、この作用が自分自身の力の生き生きとした作用であるゆ
えに、ここにあるのは、自分自身の喜悦もしくは快樂である。
この自分自身における喜悦や快樂、そのなかにあつては、日
常生活にはわずかに入り混じっているだけの自分自身の力と、
その生き生きとした作用とが、「美的な活動と観照」の「前提
条件」であるそれらの陶酔のなかの昂揚と、生きた力の解放
とが進むなかで、決定的な特徴を帯びるようになる。「芸術に
おいて人間は、完全性として自分自身を享受する」(『偶像の
黄昏』「ある反時代的人間の逍遙」第九節、批判版全集第六卷
一一七頁)のである。陶酔とともに昂揚した生きた力の状態
は、先に見据えられた目的のためにも善いものではあるが、
この状態にある芸術家によって、それ自体として享受される。
そして、すべて享受することは評価することである以上、享
受とともに、善いと判定されることになる。芸術家の快樂に
満ちた自己との関係において、芸術家に対し、行為すること
で実現される目的とは異なった、別の善さが開示されるので
ある。

このことは昂揚した形態において、悲劇的な芸術家の姿を
呈する。この芸術家の芸術が悲劇的なのは、それが「生のう

ちにある醜惡なもの、苛酷なもの、怪しげなものを現出させる」(『偶像の黄昏』「ある反時代的人間の逍遙」第二四節、批判版全集第六卷一二七頁) かぎりにおいてである。この点を理解するためには、たとえ悲劇の芸術がまさに「生の刺激剤」であるとしても、悲劇的な芸術家がその際に、「生のうちにある醜惡なもの、苛酷なもの、怪しげなものを」表出すること、芸術家自身について何を伝えるのが問わなければならない。「芸術家自身に訴えなければならない」。そうすれば、「芸術家はできる」——とニーチェの潜勢力の隠喩は言うのだが——ことが判るといふのだ。だが、芸術家は何ができるのだろうか。芸術家はみずからの力をつねに駆動させ、展開させ、それどころか陶酔とともに昂揚させることができる。つねに、ということは、私たちが行為において挫折する地点にあつて、絶望することさえできるのだ。

「悲劇的な芸術家は自分自身について何を伝えるのだろうか。それはまさしく、彼が示すぞつとさせるものや怪しげなものに対して、恐怖を知らない状態ではないだろうか。——この状態そのものは、高尚な望みである。その状態を知る者は、それを最高の敬意をもって崇敬するの

である。その者が芸術家であり、伝達の天才であるとするならば、この状態を伝える。いや伝えざるをえない。手強い敵に面しての、崇高な艱難に直面しての、戦慄を呼び起こすような問題を前にしての感情の勇敢さと自由——この勝ち誇つた状態こそ、悲劇的な芸術家を選び出し、称賛するものにはかならない。悲劇を前にして、われわれの魂のなかの好戦的なところは、そのサトゥルス神祭を祝う。苦悩に慣れた者、苦悩を探し求める者、このような英雄的人間は、悲劇をもつておのれの生きざまを讃える。ひたすらこの人間にのみ、悲劇詩人はこの最も甘美な残酷さの酒を献ずるのである」(『偶像の黄昏』「ある反時代的人間の逍遙」第二四節、批判版全集第六卷一二四頁以下)。

没落における英雄的な矜持のいかにも空虚な大仰さに思われるものは、みずからを表明しながら美的な自己享受を目指す。そこにあるのは悲劇的なものを前にした芸術家の「勝利」であり、そこにはまた、芸術家がぞつとするものに面しているとしても、なおも「できる」ということ(あるいは何が「できる」か)が残っている。悲劇的な芸術家は、その能力が絶

望的に働かなくなるところにあつてさえ、なおもみずからの力を發揮させることができる。芸術家は、挫折してなお生き生きとしているのだ。

したがって、悲劇的な芸術家は、行為において不可能なことをなしうる。この芸術家は、悲劇的な挫折を肯定しうるのだ。行為のなかではそれは不可能である。なぜなら、肯定するとは、何かを善いと見なすこと、つまりそれを「善い」と判定することだから。しかし、悲劇的な挫折とはまさに、目的とされた実践上の善さが達成されないことである。それゆえ、実践的な善さという意味では、悲劇的な挫折は望ましいことではありえない。実践的な意味での善さ、ないしは実践のうえでの善さしか存在しないところでは、悲劇的な挫折は、嘆き悲しまれるだけか、またおそらく堪え忍ばれもしようが、けっして肯定されえないのだ。それを肯定することは、ある別の善さの光の下でのみ可能であり、それをなしうるのがまさに悲劇的な芸術家なのである。この芸術家は、悲劇的な挫折を肯定する。それは、悲劇的な芸術家が挫折するなかで自分自身の「完全性」を享受するからであり、つまりそれどころか、行為の善さの挫折においても、またその挫折によってもなお自己は、自己自身を振り返るなかで善いと判定される

状態に達するからである。

『偶像の黄昏』の一章をなす「ある反時代的人間の逍遙」は、芸術家の陶醉と悲劇的芸術家に関する理論を繰り広げるものであるが、そこでニーチェは、ゲーテのうちに芸術家の自己肯定の模範的な形態を見て取っている。つまり「彼は、すべてに對して然りと云つた」（『偶像の黄昏』「ある反時代的人間の逍遙」第四九節、批判版全集第六卷一五一頁）のだ³。しかもそのすべてには、彼を脅かすもの、いや挫折させるものさえ含まれている。そして、ゲーテはここでもなお、然りと云いえたのだ。なぜなら、行為の善さに挫けるなかで、自分を、つまり力が生き生きと發揮される自身の状態を、善いと享受することができたからである。芸術家は、すべての物事を前にした際に、自分に対して然りと云いうる以上、すべての物事に対して然りと云いうる。このことをニーチェが、芸術において「人間は完全性として」自己を享受すると定式化するとすれば、それが意味するのは、芸術家にとつては、行為のうえでの実践的な善——これが悲劇的な挫折そのものにおいて破壊されるのだ——とは範疇のうえで別の善さが存在することである。芸術家の力は、実践的な善の権力から自己を解放し、もう一つの善さに専心することを本質とする。

芸術家の力は、昂揚した力が生き生きと作用する自己自身の状態に没入するものなのである。

自分自身を創造する

どうすればこのような力を芸術家から「学び取る」ことができるのだろうか。美的な自己享受における自己肯定は、どのように倫理的意義を獲得しうるのだろうか。行為の善さからの解放は、いかにして芸術家の陶醉においてのみならず、生活において、それも「まずは最も些末な日常茶飯事において」も生じうるのか。善き生とは何だろうか。

実践的な善へ方向づけられた状態からの解放を、ニーチェは「非道德家」の綱領と呼んでいる。

「われわれ異質者、われわれ非道德家は、『中略』あらゆる種類の理解、把握、是認に対し、われわれの心を広く開いてきた。われわれは易々とは否定しない。われわれは、肯定する者であるところにみずからの名誉を求めるのだ。われわれには例の経済に対する眼がますます開か

れてきている。僧侶どもの聖なる虚妄や、その内なる病める理性が斥けたものすべてを、それでもなお利用し、使い尽くすことを心得た経済、信心家気取りや僧侶ども、それに有徳者のような厭わしい種族からさえ、おのれを利するものを引き出す経済に対する眼が開かれているのだ。では、いかなる利益だろうか。ともあれここではわれわれ自身が、われわれ非道德家が答えである……」

『偶像の黄昏』『反自然としての道德』第六節、批判版全集第六卷八七頁。

善さへの問い、すなわち実践的な善の彼岸にある完全性への問いに対する非道德家の回答は、「ここではわれわれ自身が答えだ」というものである。実践的な善の彼岸にある善さとは、自己の善さ、あるいは善きものとしての自己である。なぜなら、ゲーテがありとあらゆるものに対して然りと言いつたとすれば、この非道德家は、実践的な善の視点から見れば断念、違反、墮落と見えるものでさえも許容し、利用するような非道德家であったのだから。ゲーテが行なったことは、実践に関与し、その善さを追求めることでは充足されない。そうではなく、「彼はおのれを創造した」（『偶像の黄昏』「ある反

時代的人間の逍遙」第四九節、批判版全集第六卷一五一頁）のだ。彼はおのれを創造した——それはまた、彼はおのれを創造したということであり、実践のうえでの善さに背を向け、おのれの善さへ向かったということでもある。

非道德家が芸術家から学び取った基本的な行き方は、区別をとことんまで突き詰めるところにある。非道德家は、自分の善さを、その自己に具わる善さを、実践のうえでの善さから峻別する。非道德家は、実践的な善ではない善が存在し、それは行為によって実現される目的の形式には適合しないと主張する。このような区別のうちに、非道德家が非道德であるゆえんが、その道徳性との対立があるのだ。なぜなら、「道徳性」——非道德家が対立する意味において——とは、一定の価値評価の体系ではないし、そのつど決定する道徳でもないからである。ニーチェが「倫理の倫理性」とも呼ぶ（『曙光』第九節、批判版全集第三卷二一頁）道徳の道徳性とはむしろ、行為の基本モデルであり、主体の理論の基本モデルでもある。このモデルの中心にあるのは、自己の善さと、実践における善とのあいだには、打ち消しがたい概念的関連が存在する、というテーゼである。実践というのは社会的であり、善とは、道徳的に理解するなら、社会的実践のなかで——そ

の時々の実践を正しく成し遂げることに特有の善さという意味においてであれ、社会的な実践全般に正しく関与することの一般的な善さという意味においてであれ——善くあることにほかならない。道徳の中心的命題とは、人々に対して善良であるとは、社会的な実践への善き参加者であることだ、というものである。しかし、このような道徳の中心的命題の根拠をなすのは、目的という善の定義（そしてそれゆえに、行為が首尾よく行なわれることを、目的の実現として定義すること）にほかならない。正しい目的を選んで、それを成就させるところに善がある、というのが道徳の基本テーゼなのである。このような基本テーゼから、道徳性の中心的テーゼが導かれる。というのも、「正しい目的を選んで、それを成就させる」というのは、たとえ距離を置いて反省したとしても、ある社会的実践に関与することだからである。社会的実践との関係を抜きにしては、目的の正しさも誤りもない。それに、正しいか間違っているかということがなければ、そもそも目的というものが存在しない。それゆえ、目的へ方向づけられることと、社会的実践への参加とは、同じ事柄の二つの側面なのである。これらが道徳の道徳性を、倫理の倫理性をなしているのだ。

非道德家の対抗綱領にあるのは、自己の善さと社会的関与の善さのあいだの非連続性、断絶である。つまり、そこにあるのは実践の善の尺度、それどころかその視界からの離脱なのだ。そのことが意味するのは、「自己を創造すること」、すなわち自分を、その自己というものを、人がすでにそうである社会の参加者であることに抗して、産み出すことである。それゆえ自己創造は、自分を創り上げることではない。私たちが「自分自身で立法する者に、自分自身で創造する者になる」と求めるのであれば、「世界中のあらゆる法則的なものや必然的な事柄の最良の学習者であり、かつ発見者であらねばならない。先の意味で創造者でありうるためには、われわれは物理学者であるのでなければならぬ」（『悦ばしき知』第三三五節、批判版全集第三卷五六三頁）。自己を創造しようと企てるにしても、人はつねにすでに存在しているし、つねにすでに主体に、社会の参加者になってしまっている。自己を創造するとは、人がすでにそうであるような自己から脱することであり、社会の参加者としての自己からみずからを区別することなのだ。しかし、社会的実践の参加者として目的へ向かっていて、それゆえ首尾よく行為しうることしか想定されないとするならば、それゆえ社会的実践の善き参加者で

ある場合、善き行為をなしうるのみである（という「倫理の倫理性」があるのみである）とすれば、自分を社会の参加者であることから区別するという仕方では自己を創造するとは、行為の主体、実践の主体としての自分を乗り越えることを意味する。自己を創造するとは、自己の脱主体化なのだ。それは行為の能力を喪失することである。なぜならそのなかで、ないしはそのなかでのみ、別の善さが、自己享受において開示された生きた力の善さが獲得されるのだから。

このことが、非道德家が芸術家から学んだことの本质をなす。非道德的にみずから創造する者は、自分自身で創造するとはその自己を自分自身から区別することだ、ということ芸術家から学んだのである。それは、社会的実践の参加者としての自己からの区別、社会的実践の善さからの分離であり、また自分に具わる行為の能力を骨抜きにすること、自分に特有の善さ、すなわち非社会的な善さへ向かうことである。そして、非道德的にみずから創造する者は、自分自身の非社会的な善さは、行為の目的ではなく、行為の目的論的秩序の此岸にあつて生き生きとしている状態のうちにあることをも芸術家から学ぶ。芸術家から、社会的実践法の善から自己を区別する力を学び取り、区別するなかで自己を（自己とし

て)初めて創造すること——それが意味するのは、こうしてみれば、行為と生を区別することを学ぶこと以外の何ものでもない。それは、善き行為と善き生のあいだにはいかなる概念的連続性も成り立たないのを学ぶことを意味している。善き生は、さまざまな善き行為からは組み立てられない。生が善いのは、それが生き生きとしているかぎりでのみなのである。

自由となつた精神

自分自身で創造する者の決定的な洞察——それによってこの創造者は、自分がその洞察を学び取った芸術家よりも賢いわけだが——とは、善き生への問いは、善き行為への問いへは還元されえない、というものである。善き生への問いは、ある生のなかで行為によって達成される、実践的ないし道德的なさまざまな善を挙げることによつては答えられない。というのも、実践と道德の双方に対して——これが非道德主義の行き方であるが——実践的な善さと道德的な善さがもたらすものが、私にとって、私の生にとって、なぜ善くなければ

ないのか、と問いうるのだから。この問いが立てられないのは、その生が問題である自己が、社会的な行為の主体と定義される、場合に限られる。反対に、この問いを立てるとは、みずからを一つの非社会的な自己として構成することである。なぜなら善き生への問いは、もはや社会的実践の基準を伝えるのではなく、自己が社会的実践を測る尺度から逸脱し、みずからの生の力の戯れへ向かっているか否かを伝えるような実際の活動を、考察し、判定する仕方を確立するからである。

しかしこの地点で、芸術家が授ける教えが最後に今一度重要になってくる。私たちが、同時に芸術家よりも賢くなることによって芸術家から学び取ることができるのは、現時点では、善き行為と善き生を、遊戯的に作用する力と、実践に行使される能力とを区別することである。だが、同時に芸術家は、能わざるを能うという点で、ディオニュソスの野蛮人と袂を分かつ。したがつて、芸術家において陶酔的な力の解放とは、この野蛮人たちの場合のように、苦勞して獲得された実践上の理性的な能力——その能力は、苦勞して得られたがゆえに、不確かにしか行使されえず、重荷と感じられるのだ——の代わりに生じる状態ではない。芸術家の場合、陶酔的な力の解放とはむしろ、みずからの完全に發揮され、確実に

使いこなされた実践における理性的能力を、芸術家が一変させてしまうような状態である。芸術家の能力は、生き生きと作用する力を、実践に行使される能力の代わりに得るところにあるのではなく、実践の能力を生きた力として作用させるところにある。それゆえ、目的論的行為と生き生きとした戯れは、範疇のうえでは対立していると同時に、事実上は相互に繋がれているのだ。だからこそ、自己が社会的実践上の善さを離れ、みずからの生の善さへ向かうことは、みずからの実践的能力を放棄することによって成し遂げられない。実践の能力を生きた力として遊動させるために、人はすでにかつなお、実践の能力を有していなければならないのである。

芸術家の最後の教訓、それは芸術家から習得できる区別の意味——すなわちこの区別は、区別されたものを同時に結びつける、ということである——についての教訓であるが、それは消極的には、善き行為と善き生の差異は、外的に分離された「層」や「領域」をなすものではない、というように理解される。だがこの教えは、積極的には何を語っているのだろうか。それが語るのは、善き行為と善き生の差異は、実際に行なわれる個々の活動の性質ではなく、その意味に関して言える、ということである。善く生きるとは、何か別のことを

することではなく、同じことを、善き行為とは別の仕方で行なうことなのだ。善き生は実際には、行為によって構成される活動によってのみ成り立つのである。しかしながら、生を形づくる活動が善き行為であるうちは、生は善いとは言えない。行為として善かったり悪かったり、あるいは行為として成功したとか失敗したとか言えるものは、善き生という視点の下では、別の意味を帯びる。つまりそれは、ある力の戯れにおける要素ないし契機という意味を持つのである。

この点が、ニーチェが芸術家から取り出した説に対する批判的になる。この批判によれば、善き生と善き行為の区別は、それが活動の意味にのみ当てはまる以上、いかなる区別もなさない。それによれば、芸術家から学ぶことは、すべてをあるがままにしておくことである。さらに悪いことに、社会的実践の善さから善き生を引き離す——善き生を、社会的実践の成就と規定するのでも、ないしはその変革や改善と規定するのでもなく——ことは、その時々々の善さやそのつどの社会的実践に確証を与えることにしか役立たない。というのも、自己の善き生が、社会的実践への批判的かつ反省的な参加ではなく、自己の力の戯れにあるのだとすれば、善き生の概念は内容空疎で、そこには基準がないのだから。この概念

は、社会的実践の姿のさらにひどい状態とも、またその実践にきわめてひどいやり方で関与することとも、あらゆる点で一致する。実践において邪悪な者にさえ善き生がありうることになるのである。

この推論は正しい。美的に獲得された善き生の概念は、善き行為、社会的実践の善、そしてそれへの参加に当てはまるいかなる基準も含んでいないのである。しかし、その前提は間違っている。美的に獲得された善き生の概念は、すべてがあるがままにしておくわけではない。善き生と善き行為の区別は、活動の意味に当てはまるのであって、その性質について言えるわけではないのだ。しかし、このような意味の区別は、それをもって活動が実際に行なわれる「内的態度」にあるわけではない。力の生き生きとした戯れのなかで行なわれるのと、実践のなかで能力を実現する仕方で行なわれるのでは、たとえ同じ性質をもって実際に行なわれたとしても、意味の違いがあるわけで、そこにある差異とはむしろ、結合の論理における差異なのである。この差異は、どのように先に進めるかが問題となるどの瞬間にも——ということとは、いかなる瞬間にも表われてくる。実践と戯れでは、つまり行為と生では、私たちは別様に事を進める。これらのそれぞれに

とって範疇のうえで異なった善き生があり、それは、それぞれ別様に事を進めることを要請するのである。それゆえ、力の戯れと解された生の善き生が社会的実践を実際に遂行するのに批判的に介入しえない、というのは正しい。行為においてどのように別様に事を進めるのかは、私たちには語りえないのである。そして、まさに同じ理由から、力の戯れと解された生の善き生が、社会的実践をどのようにに遂行することにも合致しうる（うえに、それによって社会的実践の意義をイデオロギー的に高めてしまう）というのは間違っている。なぜなら、力の生き生きとした戯れは、まさに行為とは別様に事を進めるところに本質があるからである。

ニーチェにとってゲーテは、実践における善いと悪い、すなわち道徳上の善と悪の彼岸で、芸術家らしく然りと言いつることの精髓を示す人物であるがゆえに、ニーチェはゲーテを一個の「自由となった精神」と呼んでいる（『偶像の黄昏』「ある反時代的人間の逍遙」第四九節、批判版全集第六卷一五二頁）が、このときニーチェは、先に述べたような批判抜きの差異という関係を見据えている。ゲーテその人こそ、ニーチェが自身の手で上梓した最後の書物で彼のことを描くところ、ニーチェが処女作で提起した、そしてそれを掲げてこの

講演を始めた「課題、それはわれわれの音楽のために文化を見いだすこと」の解決なのである。ニーチェが『悲劇の誕生』

の「のための覚え書きにおいて、彼の構想する「音楽劇の倫理的」政治的意義についての考察」を提起する表題、すなわち「悲劇と自由なる精神」という表題に対しては、『偶像の黄昏』が初めてそれにふさわしいテクストを供することになるだろう。悲劇と美的なもの一般の倫理的「政治的意義は、まさにゲーテのように自由であるような精神を可能にするところにある。実践的な意味における自由は、善に対する自己の判断に従って意志を持ち、行為することを本質とする。実践的自由にあるのは、実現される善への洞察なのである。このように自己を導く考え方が、いかに理由と目的によつて制限されているか、それどころかこの考え方が（それは、自己をその主体性に、その社会参加につなぎ止めるがゆえに、限定され、無力化されなければならない以上）いかに骨抜きにされる代物であるか、またこうして無力化されることなしには、不自由になってしまうということ、これは芸術家が授ける美的なものの倫理的「政治的意義を構成する教えである。実践的自由からの自由——それは自分自身の力を別様に、快樂に満ちた仕方で發揮させることであるがゆえに、他の優勢

な力に屈服することではない——の存在を経験する美的経験がある。美学の最後の言葉とは、人間の自由である。

註

1 ベケットは、そのような事情をこう言い表わしている。「私はブラム・ファン・ヴェルデこそ、「中略」芸術家であるとは、他の誰も掛けようとしなかったやり方で挫折することだと認めた最初の人物だと思う。彼によれば、挫折が芸術家の世界を作り出すのであり、挫折のうちにある拒絶や逃亡が、工芸を、巧みな家政を、生活を作り上げるのである」(サミュエル・ベケット「ブラム・ファン・ヴェルデ」、一頁)。

2 「生理学者たちは、自己保存の衝動を有機体の恒要的な衝動として想定することを、よく考えてみるべきだろう。何よりもまず、ある生きるものとは、その力を放出させようとするものであり——生きることとそれ自体が権力への意志である——、自己保存というのは、その間接的で最も頻繁に生じる帰結にすぎないのだ。簡潔に言おう。ここでもどこでも、目的論的原理の過剰に注意せよ!」(『善悪の彼岸』第一三節、批判版全集第五卷二七頁以下)

3 「ゲーテが思い描いたのは、自然さのすべての範囲と豊饒さをあえて楽しむことが許されていて、この自由に耐えられる強さをもった、強靱で、高度な教養を具え、物質的な事柄のすべてにも通じた、そのうえ自分自身の手綱も操れる、自分に畏敬の念を抱くような人間であった。弱さではなく、強さにもとづく寛容の人である。なぜなら、このような人間は、平均的な素養の持ち主がぶつかれば没落するであろうものささ、自分を利するものとして用いる術を心得ているからである」(『偶像の黄昏』「ある反時代的人間の逍遙」第四九節、批判版全集第六卷一五一頁)。

【訳者後記】

本訳稿は、二〇一一年三月一八日に広島で予定されていたクリストフ・メンケの公開講演のための原稿 *»a-sagen: Nietzsche's Begriff des »Freiwilligen Freiheits«* の全訳である。その一週間前の三月一日に起きた東日本大震災のためにメンケが帰国を余儀なくされたため、講演会は実現しなかった。本訳稿は、著者の特別の許可を得て掲載するものである。原稿は基本的には、このほど日本語訳が刊行されたメンケの著書『力——美学的人間学の根本概念』(Christoph Menke, *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008/2017、日本語訳は、杉山卓史、中村徳仁、吉田敬介訳、人文書院、二〇二二年)の最終章「倫理——自己創出の自由」の内容にもとづいている。

それゆえ、主に「美的自己享受」の節から最後まで、かなりの部分が刊行された『力』とテキストが重なっている。しかし、ニーチェの『悲劇の誕生』において提起される課題「われわれの音楽のために文化を見いだすこと」に、生そのもののへの「悲劇的洞察」を踏まえつつ応えようとする視点は、この原稿独特のものと見られるので、重複を承知のうえでここにそのテキストを訳出する次第である。『力』の「倫理学」を、真に自由に、そして美的に何かを始める可能性の理論として読み直す視点を示すものと言えよう。

『力』においてメンケは、まず近代の美学史を辿り直す。彼によれば、「感性的認識の学」(バウムガルテン)として美学が始まって以来、認識と実践の「能力」の主体として人間を浮き彫りにし、その能力の作用として美的な次元を描き出す美学が営まれてきた一方で、美学のもう一つの系譜がこれに對抗してきた。それは、美的表現を人間の魂を貫く暗い

「力」の作用として考察する美学の系譜である。例えばヘルダーは、想像力を働き動かすこの力の作用は、戯れとして表われると論じている。このことは、主体がその能力に見合ったかたちで何かを成し遂げるのとは対照的であり、主体であることの彼岸にある人間の「自然」を告げるものである。

メンケによると『力』は、従来の美学史において十分に顧みられてこなかった力の美学に光を当てることによって、「力と能力のあいだの、そして人間と主体のあいだの差異の人間学を基礎づける」序言。それによって、人間がその自然的な次元ゆえに美的な自己変容を遂げうること示そうとするメンケの議論は、人間を一定の「生産的」な能力の担い手に還元しようとする現代社会の動向に対しても批判的な視座を提示するものと言えよう。ここに訳出した最終章で彼は、意図的な行為の悲劇的な挫折を引き受けつつ、能力と力の差異を生きるなかから自己を創造することのうちに、道徳的な善悪の彼岸にある「善き生」の可能性を見いだしている。

そのような議論をニーチェ解釈をつうじて繰り広げる際の足がかりとなっているのが、『偶像の黄昏』のなかのゲーテに関する、「彼は、すべてに対して然りと言った」という言葉である。「然りと言う」とは、行為の成否を度外視したところで、自分のなかに生き生きとした力の脈動を感じ取ることであり、同時に非道で醜悪なものをも肯定できる次元に立つことである。そのことを作品に結びつけた芸術家の自己創造からメンケは、社会的実践の自己変革にも開かれた人間の自由を取り出している。このことを彼は後に、『芸術の力』(Die Kraft der Kunst, Suhrkamp, 2013)で、能力と力の緊張関係にもとづく芸術概念の再検討と人間の「美

的平等」の提示に結びつけている。

なお、クリストフ・メンケは、フランクフルト大学の教授(実践哲学)で、エクセレンス・クラスター「規範的秩序の形成」の研究プロジェクト「規範性と主体性」を主宰している。これまでに挙げた以外の著書に、『芸術の至高性——アドルノとデリダによる美的経験』(Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida, Suhrkamp, 1991. 日本語訳は、田中均他訳、御茶の水書房、二〇一〇年)、『法の批判』(Kritik der Rechte, Suhrkamp, 2015)などがある。メンケは、二〇一七年九月一日に大阪大学中之島センターで開催された大阪大学美学研究室主催のシンポジウム「シアトロクラシー——観客の美学と政治学」に参加して、講演を行なった。その際に発表された原稿「演劇の批判と弁護」の翻訳は、同研究室の雑誌『a + a 美学研究』の第二十二号(二〇一八年)に掲載されている。

引用されているニーチェの著作の一部を訳出するに際しては、ちくま学芸文庫版の『ニーチェ全集』をはじめ既存の日本語訳を参考にした。ただし、訳語などを改変したところもある。それに対する責任は訳者にある。なお、括弧は原文にあるものを反映させた。脚注もすべて原注である。傍点は、原文の斜体や隔字体による強調を示す。〔……〕は、訳者による補足である。なお、メンケの『力』の日本語版の訳者である杉山卓史氏、中村徳仁氏、吉田敬介氏、ならびにその人文書院の担当編集者には、ここに掲げた「然りと言う」の訳稿の掲載を快諾いただいた。末筆ながらご厚意に心より感謝申し上げる。拙訳が、『力』に示されるメンケの人間学的美学への関心が高まるきっかけになって『芸術の力』、『法の批判』といった彼の著作の日本語訳が進むことを願ってやまない。