

## ニーチェ 美学 覚書

——『悲劇の誕生』と『ワグナーの場合』を中心に——

林 進

一 ギリシア悲劇の誕生——アポロとディオニュソスとの奇蹟的な結婚

### 1 デイオニュソスの発見——夢と陶酔の芸術

一八六九年二月、二十四歳のニーチェはバーゼル大学の古典文献学の教授に推挙される。この年「アイスキュロスの『供養する者』」「ギリシアの抒情詩人」、翌一八七〇年「ソフォクレスの『エディプス王』」等の講義、同年一月には「ギリシアの音楽劇」、二月には「ソクラテスと悲劇」の公開講演、夏には論文「ディオニュソス的世界観」の執筆、というぐあいにニーチェはギリシア悲劇に関する考察を精力的に展開する。同じ頃ニーチェは、エルヴィン・ローデ宛の書簡の中で、「美学上の問題や回答が大量にあつて、ここ数年來それが私の頭の中で発酵をつづけている。

「中略」とくに従來の美学では把握できない見本としてワグナーは私にとつて最高に有益だ」(一八六九年十月七日付)と、また一八七〇年一月末と二月十五日の二つの日付をもつローデ宛の書簡の中で、「科学と芸術と哲学とが今

私の内で結びあつて成長して、いずれにしてもいつか私はケンタウロスを生むことにならう」と、革命的な美学の構想とその間近い誕生の予感を語っている。そして一八七二年一月『悲劇の誕生』が出版される。

『悲劇の誕生』はそれまでアポロ的と思われてきたギリシア文化のディオニュソスのな面を発見した。明るくアポロ的なギリシア文化の奥底にひそむディオニュソスの暗いペシミズムを、その一見穏和で安定して見える文化の背後に存在する途方もない苦悩と虚無を看破することによつて、従来の一元的ギリシア観に、さらにそれを支えにしてきた近代市民社会の楽天的ヒューマニズムに「存在の深淵」(Tief)を映し出すディオニュソスの鏡を突きつけた。暗く恐ろしいものが明るく穏和になつたところにギリシア文化は成立した。文化とはまさに恐るべきものの美しい結末なのだ——このことを認識するためには「アポロ的文化のあの精巧な建物をいわば一石一石取り払つてその基礎となつてゐる土台を見るとどこまで行かなければならない」(1-34)。古代ギリシア人はディオニュソスのカオスからアポロ的形式へと突き進んだが、ディオニュソスの根底を追い払つて近代化した時代に生きるニーチェはそれとは逆の道を進まなければならない。ニーチェはアポロ的文化の基礎を掘り崩してその根底にディオニュソスを発見する。「見るがいい！ アポロはディオニュソスなしには生きることができなかったのだ」(1-40)。

ではアポロとは何か。アポロはギリシア神話の十二神の一つ、オリュンポスの神々の父でデルフォイの神託を司る。「あらゆる造形的な力の神であるアポロは、同時に予言の神でもある。その語源からいえば『輝く者』、すなわち光の神であるアポロは、心の中に描き出される空想世界の美しい仮象をも支配する」(1-27)。アポロはまさに夢の神、それゆえアポロ的なものとは「夢の世界の美しい仮象」(1-26)、「夢」そのものである。一方、ディオニュソスとは何か。ディオニュソスは酒と狂乱と陶醉の神、限界や限定や形式を破壊する力である。「個性化の原理」(1-28)が破壊され、「度をすぎすなかれ」や「汝自身を知れ」といった「節度」(1-10)が壊れ、かわつて「過度」(1-41)があらわれる。「主観的なものは消え去り、完全に忘我の状態になる」(1-29)。その忘我のうちに個人は他

者や自然と和解し、「陶醉の戦慄」の中で「根源的一者」(1-30)のディオニュソスに浸される。まさにディオニュソスのなものは「個体の破壊」による「苦痛」と「根源的存在との合一」(1-62)による「歓喜」とが混在する「矛盾」(1-11)、「陶醉」そのものなのである。

「ギリシア人の二柱の芸術神」(1-28)であるアポロとディオニュソス、あるいはアポロ的なのとディオニュソス的なもの、この両者はニーチェの芸術論における最も基本的な対立である。ニーチェは、アポロ的な夢とディオニュソス的な陶醉を芸術の様式特徴として理解する。夢も陶醉も日常性から離れているという点では共通している。だがニーチェによれば夢と陶醉とは根本的に異なる。ディオニュソスの熱狂は自分を外から見ることではないが、アポロの熱狂は自分の熱狂に全的に囚われることなく、それを見て楽しむ<sup>(4)</sup>。アポロ的な夢にあつては距離の意識がたえず保たれる。夢は夢みる人の対象であり、夢と対象との間には距離が置かれる。したがって夢が現実化される作品は目の前に立つ作品である<sup>(5)</sup>。対象的で視覚的な「夢の世界の美しい仮象」は「あらゆる造形芸術の前提」となるが、それだけではない。「詩文芸の重要な一半の前提」(1-26)、つまりアポロは、造形芸術の神のみならず、明瞭な意味の限界を保つ言語芸術の神でもある。形式、明晰さ、堅固な輪郭、彫刻、建築、ホメロスの神々の世界、叙事詩の精神、これらはすべてアポロ的なものである。一方、ディオニュソス的なものは個体の枠を踏み越えて根源的存在との合一をあらわす、苦悩と歓喜に彩られた陶醉の世界である。陶醉は、最高の歓喜に満ちた舞踏の中に、「不協和音」の内なる「悦びの協和音」(1-154)の中にあらわれる。解体、忘我、陶醉、音楽芸術、舞踏芸術、これらはすべてディオニュソス的である。歌や踊りに熱狂した者は距離を忘れる。陶醉は芸術家自身を「芸術作品」にしてしまう。「歌と踊りによって人間はより高い共同体の一員であることを表明する。人間は歩むことや話すことを忘れてしまい、踊りながら空高く舞い上がろうとする。」「中略」彼は自分を神と感じ、夢にみた神々の逍遙さながら、今や彼自身が高められ、うっとりとしてさまようのである。人間はもはや芸術家ではない。彼は芸術作品になったのだ。すなわち、全

自然の芸術力は、ここに陶酔の戦慄のもとに啓示され、根源的一者に最高の歡喜の満足を与えるのである」(30)。

芸術家は、『悲劇の誕生』によると、「アポロ的な夢の芸術家」と「ディオニュソスの陶酔の芸術家」、それにアイスキュロスやソフォクレスのような「陶酔の芸術家であると同時に夢の芸術家」(130)の三つのタイプにわかれる。そのうちの三つ目のタイプから生まれたギリシア悲劇は、したがってディオニュソスの陶酔とアポロ的夢への二つの芸術衝動の産物にはかならない。悲劇のコーラスの音楽と踊りはディオニュソス的であり、舞台上の英雄の言葉の弁証法はアポロ的である。その両者が一体となつて、暗い運命に意識の光をあてる表現を生み、「アッティカ悲劇」といふ、ディオニュソス的でもありアポロ的でもある芸術作品」(126)を生んだ。ディオニュソス的な音楽芸術を基礎としつつそれをアポロ的に美しく造形化したところにギリシア悲劇が成立したのである。

## 2 一つのギリシア芸術史——アポロ的なものとディオニュソス的なものとの弁証法的發展

『悲劇の誕生』は、内容的にはギリシア悲劇の「誕生」と「死」と「再生」をテーマにし、それぞれのテーマをめぐって、「ディオニュソス的なものとアポロ的なもの」(125)という「自然のもつ芸術衝動」(131)の弁証法的發展の歴史を記述している。いわばアポロとディオニュソスの対立を歴史記述の原理として描いた一つのギリシア芸術史でもある。

『悲劇の誕生』の美学上の確信は、その冒頭に記してあるように、「芸術の發展はアポロ的なものとディオニュソス的なものという二重性に結びついている」(125)ということである。それにしたがえば、ギリシア芸術の歴史をつくってきたものは、二柱の芸術神であるアポロとディオニュソスの葛藤ということになる。その歴史の第一段階はホメロス以前のギリシアで、そこを支配していたのは巨人族である。「いっさいの認識の上に無慈悲に君臨するあの運

命の女神モイラ、偉大な人間の友プロメテウスを苦しめるあの禿鷹、賢明なオイディプスのあの恐ろしい運命、オレステスに母親殺しを強いるアトレウス一族にかけられたあの呪い」(1-35)の世界である。第二段階においては、この野蛮状態をホメロスとホメロスのギリシア人が克服して、オリュンポスの神々というアポロ的な美しい形象にあふれた「芸術的な中間世界」(1-36)を創造する。この「ホメロスの素朴性」は「アポロ的幻想の完全な勝利」であった。「しかし素朴の状態が、あの仮象の美に完全に没入している状態が達成されることはどんなに稀なことだろう！」(1-37)。それは長くはつづかなかつた。ホメロスのな世界は再びディオニュソスのなものによって呑み込まれそうになる。この第三段階においては、ホメロスの・アポロの世界に小アジアのほうからディオニュソスの野蛮で残虐で淫乱な祭りの風習が侵入してくる。ディオニュソスは、もともとはメソポタミアから小アジアにかけての神であり、農耕社会の年中行事と結びついた「過度の性的放埒」の象徴であり、「自然のもつとも荒々しい獣性」を解き放ち、「淫欲と残忍の忌むべき混合」(1-38)を引き起こす野蛮の神であった。そのディオニュソスは、ギリシアに入つてからは「世界救済の祭典と浄化の祝日の意義」(1-39)をになう神になった。

ところでニーチェは、アポロと出会いギリシア化されて世界救済と浄化の祭りに祝される神になつたディオニュソスと野蛮なアジア的ディオニュソスとを、「ディオニュソスのギリシア人」と「ディオニュソスの野蛮人」(1-39)といった区別と同じく、明確に区別する。ニーチェはディオニュソスの陶酔が野蛮にあらわれた事例として、ギリシア以前の「バビロンの狂騒的なサケーア祭」、中期の「聖ヨハネ祭や聖ファイト祭の踊り手たち」(1-40)のような放縱きわまりない乱痴氣騒ぎをあげる。ところがこれがギリシアに入ったときはじめて「一つの芸術的現象」(1-41)へと高められたのである。といつても、ギリシアのディオニュソスの祭儀においても「人間が再び虎や猿に退化する」(1-42)危険はつねにつきまとつたのである。しかもその危険はギリシア人自身がもともと内に秘めていたものである。すでに克服した「巨人的」野蛮な世界と同質のものがそこにはあつた。

アポロ的ギリシア人には、ディオニュソスのなものが呼び起こす作用もまた「巨人的」で「野蛮人的」だと思われたのだか、ギリシア人自身がいかに同時にあのうち倒された巨人や英雄たちと内面的には血のつながりがあることを隠しておくわけにはいかなかった。否それ以上のことも感じないわけにはいかなかった。すなわちあらゆる美と節度をそなえたギリシア人の全存在が、苦悩と認識の覆われた基盤の上に立っていたということだ。この基盤の覆いは、今や再びあのディオニュソスのなものによって剥がされたのである。(140)

こうして「ディオニュソスのなものが浸透していったすべてのところで、アポロ的なのは止揚され、絶滅された」。『アポロ的な美の衝動の支配のもとで』展開した『ホメロスの世界』は、「ディオニュソスのなものの激流にのみこまれてしまったのである」(141)。そのとき、第四段階として、その新興勢力のディオニュソスの攻撃に対して、ギリシア人のアポロ的意識は、厳格で威嚇的で硬直した「ドーリス式国家とドーリス式芸術」(141)をもって立ちはだかった。だがこの文化はまだあの芸術衝動の頂点でも意図でもない(142)。つまりこのときのギリシア人の認識はこうである。「巨人的なもの」と「野蛮人的なもの」とは、結局、アポロ的なのとちやうど同程度に必然だったのだ(140)。こうして「二つの衝動の共通目標」(142)である第五段階に到達し、アポロとディオニュソスはやっと、「ギリシア的『意志』の形而上学的な奇蹟行為によって、互いに夫婦となって現われる」(125)。両者は「結婚のちぎり」を交わし、ギリシア芸術の頂点をなすアイスキュロスやソフォクレスの「アッティカ悲劇」(142)が誕生する。ここにおいて「ディオニュソスはアポロのことを語り、アポロはついにディオニュソスのことばを語る。悲劇および芸術一般の最高の目標はこうして達成されたわけである」(140)。

だが「悲劇の誕生」をもたらし「結婚」はつかの間、のちに述べるように、ソクラテスの一撃のもとに崩れる。アポロとディオニュソスという二つの原理はまたもや分裂し、それ以来「悲劇の死」が現代に至るまでつづくことに

なる。ここでは、アポロとディオニュソスとの弁証法的展開をもとに悲劇の「誕生」までの歴史を記した。悲劇の「死」から「再生」までの歴史については、このあとのところで論じるそのつどのテーマと絡ませて記述する。

### 3 ギリシア悲劇の母胎——サテュロス・コーラス

ギリシア悲劇は近代劇と違ってコーラス（コロスとよばれる合唱隊）を伴うドラマであった。円形劇場で演じられるコーラスと狭い意味でのドラマがギリシア悲劇の本体であった。しかし「起源的には悲劇はただコーラスのみであつて、ドラマではなかつた」(163)。劇場の起源も、まずはディオニュソスの歌い踊る場としてのオルケストラ（円形舞踊場）であつた。つまりオルケストラにテアトロン（観客席）が加わつたものがギリシア劇場の原初形態である。のちの紀元前四六〇年頃ようやく、俳優が所作を行う舞台がオルケストラの背後につくられ、「アポロ的形象世界」(162)を呈示する試みがなされた。「ここに狭い意味でのドラマが始まる」(163)。こうして、舞台上の英雄たちのドラマに合わせて、オルケストラにおけるコーラスの踊りながらの歌が合唱され、悲劇が演出された。『悲劇の誕生』のニーチェも、このコーラスこそギリシア悲劇の起源であり、母胎であると主張する。「われわれはギリシア悲劇を、たえず新たにアポロ的形象世界において爆発するディオニュソスのコーラスとして理解しなければならぬ。だから、悲劇の中にくつもに分けられて編み込まれているコーラスの部分こそ、いわゆる対話全体のいわば母胎なのだ。すなわち、コーラスこそ舞台の世界全体の母胎であり、本来のドラマの母胎なのだ」(162)。

ギリシア悲劇はコーラスから、ディオニュソスを讃える「ディテランボス（酒神讃歌）」(164)から、つまり「音楽の精神」(168)から誕生した。しかも起源的な悲劇のコーラスは「サテュロス・コーラス」であつた。「サテュロスとともに悲劇は始まつ」(169)たのである。半人半羊神のサテュロスは「ディオニュソスの従者」(171

80)で、「自然の絶大な性的威力の象徴」とも、「人間の原像、人間の最高にして最強の興奮の表現」(1-58)ともみなされる「架空の生き物」(1-59)である。そのサテュロスたちが舞台の前のオルケストラで踊りながらディテュランボスを合唱したとき、舞台の上には「ディオニュソスが客観化されるアポロ的現象」(1-64)が生じた。

今やディテュランボスを歌うコーラスは、悲劇の主人公が舞台に現れたとき、観衆がぶかつこうな仮面を付けた人間をそこに見ないで、いわば観衆自身の恍惚から生まれたまぼろしの姿を見るように、観衆の気分をディオニュソスの興奮にかりたてるという任務を得る。「中略」しらすしらす観衆は、あやしくも自分たちの魂の前に揺れ動いている神の姿を、あの仮面を付けた人物に移し、仮面の人物の現実性をいわば亡霊のような非現実に解消してしまう。これはアポロ的な夢の状態だ。ここでは白昼の世界はヴェールに覆われ、白昼より鮮明で、わかりやすく、手にとるようでありながらも、しかし影のようでもある一つの新しい世界がたえず移り変わりながらわれわれの目に新たに生み出される。(1-63f.)

ニーチェは、悲劇のコーラスが「舞台という王侯の領分に対して民衆を代表するもの」であるとか、「立憲的民主代表制」(1-52)の表現であるといった政治的解釈を「冒瀆」と見る。「なぜならあの純粹に宗教的な起源からは人と王侯の対立とか、一般に政治的・社会的領域の問題はいっさい締め出されているからだ」(1-52)。またニーチェは、コーラスを「理想的観客」(1-53)とするA・W・シュレーゲルの解釈も「浅薄な見方」として斥ける。なぜなら「悲劇の原始形態である舞台を伴わぬコーラスそれ自体と、理想的観客としてのコーラスとは両立しないからだ」(1-54)。そこでニーチェは、コーラスを日常の卑俗な現実を遮断するための「生きた城壁」として解釈するシラーに賛同する。「シラーはコーラスを、悲劇が現実の世界ときっぱり隔絶できるように、そして悲劇の理想的地盤

とその詩的自由を確保するために悲劇のまわりに引きめぐらされた生きた城壁と考えた」(114b)。このコーラスに触れることによって人々は卑近な日常を抜け出て「形而上学的慰め」(115c)を享受する。「深く思索し、きわめて微妙できわめて重い苦悩を感じる無比の能力を具えたギリシア人はこのコーラスによって慰めを得たのである。〔中略〕ギリシア人を救ったのは芸術である。そしてその芸術によってギリシア人を救ったのは——生である」(115d)。ディテュランボスを歌うサテュロス・コーラスはまさに「ギリシア芸術による救済行為」(115e)なのである。ディオニュソスの従者サテュロスが「知恵の告知者」(115f)と呼ばれるのも理由のないことではない。「サテュロスの口を通じて悲劇のディオニュソスの知恵が語られるのである」(115g)。

#### 4 デイオニュソスの知恵——認識——芸術間（嘔吐—陶酔間） 往復切符

ニーチェは「ディオニュソスの知恵」にまつわる古代ギリシアの神話の一つを紹介する。あるときサテュロスの賢者シレノスにミダス王が「人間にとって最善は何か」と尋ねる。シレノスは、人間にとって「最善」は「生まれなかつたこと、存在しないこと、無であることだ」、そして「次善」は「ただちに死ぬことだ」(113c)と答える。これは「ギリシアの文化世界の悲劇的基本感情」をまさに表現している。すなわち「ディオニュソスの人間」のペシミズムである。「身の毛のよだつ真実」を洞察する「ディオニュソスの認識」(113d)はペシミズムをもたらしことを示唆しているのである。そこでニーチェは、「存在の深淵」を認識したために行動力を奪われ、生への意志を喪失する「ディオニュソスの人間」の見本としてハムレットを引用する。「ディオニュソスの人間はこの意味でハムレットに似ている。両者はともに事物の本質を真に見抜き、認識してしまった。そこで彼らは行動することに嘔吐をもよおすのである。〔中略〕認識は行動を殺す、行動するためには幻想のヴェールにつつまれていることが必要だ——これがハムレットの教えである。〔中略〕反省なんかでは断じてない！——真の認識、身の毛のよだつ真実への洞察が、行動

へかりたてるすべての動機を圧倒するのだ」(I-56f)。

自身「ディオニュソスの人間」のニーチェは『悲劇の誕生』の中で「ディオニュソスの知恵」の問題を押し進めるが、「ディオニュソスの知恵」という表現には『悲劇の誕生』の決定的な歩みが示されている。<sup>9)</sup>では「ディオニュソスの知恵」とは何か。それはディオニュソスの現実に耐えぬく力である。すなわち認識の「嘔吐」に耐えぬく力である。人間はどれだけ多くの真理に破滅することなく耐えることができるのか。「ディオニュソスの知恵」は生のディオニュソスの「存在の深淵」に突き進む途方もない認識衝動を問題にする。このディオニュソスの知恵を形象化するものこそギリシア悲劇にほかならない。「ディオニュソスの人間」のオイディプスも認識されえないものを認識しようとし、知ってはならないものを知ろうとし、あまりにも先へ進みすぎた。彼はスフィンクスの問いを解いて自然の謎を解決した。だがこの謎を解いた賢いオイディプスは知らずに父を殺し母を妻にした。その「身の毛のよだつ真実」を、限度を知らない認識欲のためにオイディプスは知ってしまう。このオイディプスの悲劇からニーチェは「ディオニュソスの知恵」を読み取る。すなわちその知恵が教えることは、「自分の知識によって自然を破滅の深淵に突き落とす者は、自分の身にも自然の解体を経験しなければならない」(I-67)ということ、そして、それだからこそディオニュソスのものは認識の光の中にもちこまなければならないけれども同時にその認識の解明的作用は再び取り消されなければならない<sup>11)</sup>ということである。そうでなければ人間は耐えられない。そこで『悲劇の誕生』が提示するのは、認識の「嘔吐」からの美的救済である。ニーチェは、「行動」に必須の「幻想のヴェール」、<sup>12)</sup>「治療する魔法使い」としての「芸術」(I-57)、「生きつづけるよう誘惑する、生存の補完物」としての「芸術」(I-36)、すなわちペシミズムあるいはニヒリズムからの救済としての芸術を主張する。「芸術だけが、生存の恐怖あるいは不条理についてのあの嘔吐の思想を、生きることを可能にさせる表象に変えることができるのである」(I-57)。ディオニュソスの真理を恍惚と忘我的な陶酔の中でアポロ的仮象の形で呈示する悲劇はまさにそれである。悲劇は「ディオニ

ユソスの状態の客観化」、「ディオニュソスの認識と作用のアポロ的感性化」(1-92)、つまり、認識の「嘔吐」と美による「陶酔」の間を往復運動する「ディオニュソスの知恵の具象化」(1-94)なのである。

ギリシア人は生存の根底に潜む不条理で恐ろしいディオニュソスの様なものから己を救い出そうとしてアポロ的な美しい仮象をつくった。「オリュンポスの神々の壮麗な姿」(1-94)がまさにそれである。それは、大胆な「にもかかわらず」と「生存と世界は永遠に美的現象としてしか是認されない」(1-94)というギリシア人の知恵に基づいていた。「この民は、かくも美しくなりうるためには、どれほど多く悩まざるをえなかったことだろう」(1-156)。してみれば「ディオニュソスの知恵」とはおそらく「強さのペシミズム」(1-12)とも言い換えられる。「そもそも生きていくことができるためにギリシア人はこの恐怖と残虐の前面にオリュンポスの神々という輝かしい夢の産物を立てなければならなかったのである」(1-135)。オリュンポスの神々という芸術世界は、ニーチェが描くと、まさに悲劇の本質をあらわす「ディオニュソスの陶酔の夢の世界」(1-95)に、あるいはまた拷問を受ける殉教者の恍惚とした幻想にも似てくる。<sup>(12)</sup>

## 二 ギリシア悲劇の死——ディオニュソス対ソクラテスはソクラテスの勝ち

### 1 エウリピデスと美的ソクラテス主義

ギリシア悲劇は、ニーチェによると、アイスキュロスを「開花と最高点」として誕生し、「すでにソフォクレスのもとで悲劇のディオニュソスの基盤が崩れはじめ」(1-95)、エウリピデスに至って「終焉」を迎える。「ギリシアの音楽劇の開花と最高点は、まだソフォクレスの影響を受けぬ前の最初の偉大な時期におけるアイスキュロスである。ソフォクレスとともにきわめて徐々に没落がはじまり、ついにエウリピデスに至っては、アイスキュロスへの彼の意

識的な反動によってたちまちにして終焉を招き寄せたのである」(ソクラテスと悲劇 1549)。この「ギリシア悲劇の死」を『悲劇の誕生』は、「自殺によって、解ききたい葛藤のすえ、したがって悲劇的に」(175)というふうに表示する。悲劇がみずからの内から崩壊して死に至ったということであるが、それに直接手をかけたのがエウリピデス、さらにそれに間接的ではあるが絶大で致命的な影響を及ぼしたのがソクラテス、といったぐあいに、その死因と死に至るプロセスが議論される。

まずは「ギリシア悲劇の死」に直接手をかけたエウリピデスに関して。『悲劇の誕生』によると、エウリピデスは自分の新しい作劇法にしたがって観客を舞台に登場させた(176)。「日常生活の人間がエウリピデスの手によって、観客席から舞台へのほつてきた。[中略]いまや観客がエウリピデスの舞台で見たり聞いたりするのは、本質的には彼らの分身だった。[中略]人々はエウリピデスのもとで自分たち自身がしゃべることを学んだのだ」(176)。「それまでは悲劇では半神が[中略]ことばの性格をきめていたのだが、こんどは市民的凡庸性が発言するようになった」(176)。日常卑近な生活の営みが前景に出てきて、偉大なものが少しも追求されなくなり、「刹那・機知・軽率・気まぐれが彼らの最高の神」(178)になった。こうしてエウリピデスは悲劇からディオニュソスのなものを消し去り「非ディオニュソスのなもの」(183)を基礎に悲劇をつくった。その結果「アポロ的直観」にかわって「冷たい逆説的思想」が、「ディオニュソスの陶醉」にかわって「火のような激情」(184)があらわれた。けっきょく、「エウリピデスはドラマをアポロ的なものの上に築くことに完全に失敗し」、「彼の非ディオニュソスの傾向は自然主義的・非芸術的な傾向の中に迷い込んでしまった」(185)。つまりはエウリピデスは「ディオニュソスを見捨てたがゆえに、またアポロからも見捨てられたのである」(175)。

エウリピデスは、民衆からの批評など眼中になかったが、「二人の観客」には頭があがらなかった。「民衆を舞台の上にあげたエウリピデスではあるが、あの二人の観客だけには、彼のすべての芸術を判断できる唯一の審判者かつ師

匠として尊敬を払った」(180)。その二人の観客のうち一人はエウリピデス自身、「思想家としてのエウリピデス」である。「悟性」こそ「一切の鑑賞と創造の本来の基本」と考える悲劇作者エウリピデス本人である。もうひとりの観客は「悲劇を理解しない、それゆえ悲劇を尊敬しない」(181)ソクラテスである。

ニーチェは、「ソクラテスが傾向上エウリピデスと密接な関係をもっていた」ことを証明しようとする。そのため、「ソクラテスがよくエウリピデスの詩作を手伝っているというアテナイに広まっていた噂」(188)や、「悲劇芸術の敵であったソクラテスが、悲劇の見物を差し控えていたはずなのに、エウリピデスの新作が上演されるときに過ぎて観客の中に姿を現した」(188)といったエピソードを紹介する。「だが最も有名なのは、デルフォイの神託に二人の名が肩をならべていることだ。この神託は、ソクラテスを人間の中で一番賢い者としてあげているが、また同時に、知恵くらべて二等賞がふさわしいのはエウリピデスである、とも判定している」(188)。しかしなんと同時に、この両者の類似性を証明するニーチェの獨創性は、エウリピデスを「美的ソクラテス主義」の芸術家と呼んだところにある。その「美的ソクラテス主義」の最高原則は「美であるためにはすべてが悟性的でなくてはならぬ」(185)である。言いかえれば、「美であるためにはすべてが意識的でなくてはならぬ」(187)である。この美学原則は、「知者だけが有徳である」(185)、「善であるためにはすべてが意識的でなくてはならぬ」(187)というソクラテスの原則に並行している。すなわちエウリピデスの美学原則の根底にあるのは、ソクラテスの「徳は知である。無知からのみ罪は生ずる。有徳者は幸福者である」という「楽天主義の三つの基本形式」(194)ということである。善や徳や幸福を知と意識に還元したソクラテスの立場を、エウリピデスは美学上の次元に翻訳し、美を悟性や意識と結びつけたのである。こうしてエウリピデスの「美的ソクラテス主義」は悲劇を滅ぼす「殺害原理」(187)となった。今やエウリピデスの口から語るのはソクラテスにはかならない。これにともなって「ディオニュソスの」の対立概念は、「アポロ的」ではなくて「ソクラテス的」となった。「エウリピデスもある意味では仮面にすぎなかつ

た。エウリピデスの口を通して語った神は、ディオニュソスでもなければアポロでもなかった。ソクラテスと呼ばれる、まったく新たに生まれたデーモンだった。ディオニュソス的とソクラテス的、これが新しい対立である。そしてギリシア悲劇という芸術作品はこの対立のために滅んだのである」(1-83)。

## 2 デイオニュソス対ソクラテス

ソクラテスは『悲劇の誕生』の中で「世界史の転回点と旋回」(1-100)として、あるいは「ディオニュソスの敵」(1-88)、ディオニュソスの現象に対立する新しい現象として徹底的に論じられる。というのも、ソクラテス以前のディオニュソスとアポロとの弁証法的文化に対して、ソクラテス以降の時代はそれまでのアポロとディオニュソスとのつながりを喪失させたからである。ソクラテスの出現とともに「アポロ的傾向は蛹のように論理的形式主義のうちにとじこもってしまい」、同時に「ディオニュソス的なものは自然主義的激情へ翻訳」(1-94)されたからである。以後「ソクラテスの背後で論理的ソクラテス主義の巨大な歯車がまわり」(1-91)つづけ、ディオニュソス的なものは抑圧され、「悲劇的世界観は芸術から、秘密の儀式へと変質した、いわば地下の世界へ逃避せざるをえなかった」(1-114)。そのかわりに「ソクラテスの文化」(1-116)が、あるいはその流れを汲む「外見だけのギリシア的明朗さ」(1-78)をもった「アレクサンドリア的文化」が現代に至るまではびこることになる。「われわれの現代世界全体はアレクサンドリア的文化の網の中にとらえられており、その理想とする人間は、最高の認識力をそなえて科学のために働き、ソクラテスを原像とし祖先とする理論的人間である」(1-116)。ニーチェはその「ソクラテス文化」が生んだ「理論的人間」の「楽天主義」を暴露する。「こういうソクラテス文化の胎内に何がかくされているか、[中略]それは自分が無制限だと妄想している楽天主義だ！ この楽天主義の実が熟し、最下層までこういう文化によって十分に発酵をとげた社会が、しだいにあふれんばかり沸騰する欲望に押されて揺れだしても、なんの驚くこと

「があろう！」(I-117)。

ニーチェのソクラテスの文化批判は、近代の自然科学や歴史主義を含めた科学への痛烈な批判でもある。ニーチェは「満足を知らない近代文化の途方もない歴史的欲求、無数の他の諸文化の収集」を批判し、「神話の喪失、神話的故郷の喪失」(I-106)を嘆き、科学の「楽天主義的認識」(I-102)に対して「悲劇的認識」(I-101)を、「ソクラテスの文化」に対して「悲劇的文化」を称揚する。「悲劇的文化のもっとも重要な目印は、科学にとつてかわつて知恵が最高目標として前面に出されることである」(I-118)。だが「悲劇的文化」に対して「理論的人間」は戦いを挑み、「ディオニュソスの知恵と芸術を攻撃」(I-115)、悲劇から音楽を追放しようとする。「楽天主義的弁証法はその三段論法の鞭をふるつて、音楽を悲劇から追い出す。すなわち悲劇の本質を破壊するのである。なぜなら悲劇の本質は、ディオニュソスの状態の顕現と形象化、音楽の可視的象徴化、ディオニュソスの陶酔の夢の世界としてしか解釈されえないものだからである」(I-95)。ソクラテスの楽天主義はそのようにして悲劇を殺したのである。以後の歴史においては、すでに述べたように、アポロ的なものはたんなる理論的理性へ退化し、ディオニュソス的なものはたんなる獸的衝動に逆戻りする。一方では理性の横暴、他方では反理性の暴動といったぐあいに、合理主義の徹底が非合理主義の暴走を許すという、いわゆる啓蒙の弁証法が展開する。<sup>13)</sup>

ところで「芸術的なソクラテス」というのはそれ自体矛盾であるのかどうか、「ソクラテス主義と芸術とのあいだには必然的に対蹠関係しかないのかどうか」——ニーチェは、獄中のソクラテスの夢に幻影が現れて「ソクラテスよ、音楽をやれ！」と告げたことばについて、「ソクラテスの夢枕に立ったあの幻影のことばは、論理的天性にも限界があるのではないかという疑念を示す独特なしるしである」と解釈し、「ひょっとして芸術は科学のなくてはならぬ相関物にして補完物ではあるまいか」(I-96)というふうにはひとまず締めくくる。

### 三 ギリシア悲劇の再生——ワーグナーへの希望と幻滅、そして自己批判

『悲劇の誕生』の終わり近くになってニーチェはギリシア悲劇を模範にして現代における「悲劇の再生」を主張する。「おお友らよ、私とともにディオニュソスの生命を、そして悲劇の再生を信じたまえ！ ソクラテスの人間の時代は去った」(1-132)。ニーチェの考えでは、科学は必ずその限界を露呈して芸術へと転ずる(1-98)、すなわちソクラテスのな弁証法の論理に潜む「楽天主義的認識」(1-102)は挫折して「芸術を必要とする悲劇的認識」(1-101)へと「急変」(1-102)する。まずは、科学によって存在のすべてを認識しようと信じる楽天主義の本性が、カントやショーペンハウアーによって「妄想的観念」(1-118)として見抜かれた。「科学的ソクラテス主義の満足した存在のよるこびを、カントやショーペンハウアーはその限界を指摘することで否定したのである」(1-138)。「論理の本質にかくされているものであると同時にまたわれわれの文化の基底でもあるあの楽天主義に対する勝利、この困難さまる勝利は、カントやショーペンハウアーの途方もない勇氣と知恵のおかげなのである」(1-118)。ようするに、認識にとつては現象世界の把握のみが可能であり、世界の絶対的認識、物自体の認識は人間には拒まれているとするカントやショーペンハウアーの哲学が、ソクラテス主義ないし楽天主義的認識の限界を指摘するニーチェの基礎になっていたのである。そこでさらにニーチェは「認識に淫している現代のソクラテス主義」(1-127)の時代にあつて「形而上学的な慰めの芸術、悲劇」(1-119)を要請する。しかし一方ですでにニーチェは、現代の世界に徐々にはあるがディオニュソスの精神がめざめつつあること、「ドイツ精神のディオニュソスの根底から一つの勢力が現れてきた」ことを感じていた。それは「とりわけバッハからベートーヴェンへ、ベートーヴェンからワーグナーへの太陽の運行にも似た力強い動きをするドイツ音楽」(1-127)である。このときたしかにニーチェは「ディオニュ

ソスの精神の復活と悲劇の再生」(1-130)を確信していたのである。

ちなみにオペラは『悲劇の誕生』の中ではワグナーの楽劇とは対照的に性格づけられた。オペラはルネサンスの時代にギリシア音楽劇≡悲劇の復活として生まれたが、ニーチェの考えではしかしオペラはソクラテスの文化の流れを汲む近代文化の産物以外の何ものでもない。なぜなら「オペラはわれわれのアレキサンドリア的文化と同じ原理の上に建てられている」(1-123)からであり、「ソクラテスの文化のもっとも核心の内容」がまさに「オペラ文化」だからである(1-120)。つまりオペラは「理論的人間の産物」(1-123)、「楽天主義の果実」(1-125)なのである。

「オペラの起源にひそんでいる楽天主義、またオペラによつて代表される文化の本質にひそんでいる楽天主義は、不安にさせるほどの速さで、音楽からそのディオニュソスの世界使命を奪い、音楽に形式と戯れる娯楽的性格を刻印することに成功した」(1-126)。ようするにニーチェは、この楽天主義的オペラではなく、ワグナーの楽劇こそギリシア音楽劇≡悲劇の再生と考えたのである。若きニーチェがワグナーに憧れをもったのは、アポロとディオニュソスとの統合の現代的な姿がワグナーの楽劇の中に求められると信じたからである。ニーチェが目ざしていたのは、新しいドイツ文化の創造のため、ワグナーの楽劇をギリシア悲劇という音楽劇の系譜の中で正当化し、「ドイツ文化とギリシア文化のあいだに永続的な愛のきずなを結ぶこと」(1-129)であった。

ところで一八七二年の『悲劇の誕生』初版と一八七四年の第二版の正式な題名は『音楽の精神からの悲劇の誕生』(Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik)であった。しかし、一八八六年に「自己批判の試み」という序文をそえた新版が出たときには、『悲劇の誕生 あるいはギリシア精神とペシミズム』(Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus)と改題された。すでに『悦ばしき知識』や『ツァラトゥーストラはかく語りき』を書き終えていたニーチェは、その「自己批判の試み」の中で、十四年前に出た初版『悲劇の誕生』について、「これは今日の私にはやりきれない本だ」(1-114)と記した。そして自分の独創的な思想をカントや

ショーペンハウアーの「定式」に依存して表明した点を遺憾とした。「いま私がひどく残念に思うことは、あらゆる点で非常に独自の見解と冒険を言いあらわすのに独自の言葉をあえて使う勇氣（それとも不遜？）が当時の私にはまだなかったこと、——そして私が苦勞してショーペンハウアーやカントの定式を使って、カントやショーペンハウアーの精神にも、また彼らの趣味にも、根本的に反する未知の新しい価値評価を表現しようとしたことだ」（19）。

またワグナーの芸術についても、「もつとも現代的なものに早まって希望を託し、誤つて自分の理論を適用した」と（1-20）にニーチェは遺憾の意を表明する。すでにニーチェはワグナーとは決裂していた。ワグナーの中にキリスト教的中世への回帰を、あるいは「それが徹底的にロマン主義であり、あらゆる芸術形式のなかでも最も非ギリシア的なものであること」（1-20）を看破したからである。かつて『悲劇の誕生』初版の中で「ディオニュソスの起源をもつもの」として絶讃したワグナー音楽が、実は「ロマン主義的起源のもの」（1-21）だったというわけである。そのようなワグナーに希望をもった自分に対して、そして自分自身が同じくロマン主義的だったことに対してニーチェは自己批判を試みたのである。この「自己批判の試み」から二年後、執筆活動が可能な最後の年、一八八八年の著作『ワグナーの場合』の中で、ニーチェはワグナーをさらにもつと徹底的に分析し批判することになる。

#### 四 ワグナー批判——資本主義的近代における大衆芸術のはじまり

ワグナーは、一八六一年のボードレールのエッセイ『リヒャルト・ワグナーとヘタンホイザー』のバリ公演における熱烈なワグナー讚美によって美的近代の旗印となり、「愛の死」や「神々の黄昏」のモチーフによって世

紀末デカダンスの芸術家のアイドルとなった。<sup>(14)</sup>『ローエングリン』『トリスタンとイゾルデ』『ニーベルンゲンの指輪』などの巨大な楽劇作品を創り上げたワーグナーは、その当時すでに大衆の関心を呼び起こす「効果ねらい」の資本主義的近代の「商品美学」を強烈に發揮していた。大事なものは効果であり、挑発、神秘化、スキヤンダルによって聴衆を征服する努力である。パリの聴衆を征服するためワーグナーは、自分の作品を上演する前に、まず豪邸を借り上げた。ワーグナーは「芸術を商品化する戦略家」であつた。<sup>(15)</sup>このようなはつたり的工作ワーグナーを晩年のニーチェは「今日では病的な音楽家によつてしか金は儲からない。我々の大劇場はワーグナーによつて命をつなぐのだ」(6-38)というふうによゆする。『悲劇の誕生』の若きニーチェは、ギリシア悲劇の再生の希望をワーグナーの楽劇に託して「ベートーヴェンからワーグナーへの太陽の運行にも似た力強い動き」とまで言つた。ところが今や『ワーグナーの場合』のニーチェは、「ワーグナーとベートーヴェン——これは神聖冒瀆だ」(6-53)と、手厳しく言う。ニーチェにとつて「ワーグナーは本能的な音楽家ではなかつた」(6-30)。ワーグナーは純粹な音楽家というより、むしろ「俳優の全心理学」(6-32)をマスターした「無類の役者」、「俳優の天才」、「選り抜きの舞台人」(6-30)であつた。この認識は一貫している。ただしワーグナーの楽劇に対する評価は一転する。『悲劇の誕生』のニーチェはオペラを楽天主義的ソクラテスの文化として批判し、それと対照的にワーグナーの楽劇を「悲劇の再生」として賞讃してゐたのであるが、『ワーグナーの場合』のニーチェはワーグナーの楽劇をオペラと同一視し、「良い趣味に対する大衆の反乱」として酷評する。「バイロイトは大オペラである。——しかし決して良いオペラではない。『中略』ワーグナーは大衆を獲得した。——彼は趣味を墮落させた。彼はみずからオペラのために我々の趣味を墮落させたのだ! ——」(6-42)。さらにニーチェは、ワーグナーを「言語として音楽を用いたヴィクトール・ユゴー」(6-30)とみなし、彼らの芸術を大衆芸術として辛辣に批評する。「ヴィクトール・ユゴーとリヒャルト・ワーグナー——この二人は同じことを意味する。すなわち、下降する文化の中では、大衆の手に決定権が握られたところではどこでも、純

粹性は余計者になり、不利益になり、冷遇される。ただ俳優のみが、なお大きな感激をひきおこす」(6-271)。

ニーチェは大衆を麻痺させ酔わせるワグナーの音楽をとことん分析する。ワグナー音楽には「今日世間一般が最も必要としているものがこの上なく誘惑的なやり方で混成されている」、すなわちそれは、「疲れきった者の三大刺激剤、残酷なもの、人工的なもの、無邪気なもの(白痴的なもの)」(6-283)の混成である。さらにニーチェは、ワグナーが大衆を誘惑する「近代性の詐欺師カリオストロ」(6-283)であること、興奮剤を服用して弱さを強さに、病気を健康に、貧困を豊饒にみせかける「生理学的」な「虚偽」(6-518)を暴露する。ワグナーは古代ゲルマン神話を素材にして作品をつくったが、それは古代の原初性を模倣する近代的現象であり、古代的充実を欠く近代人の欠乏、衰弱、渴望の心理の表れである。しかしそれはまた同時に、「嘘を真理じたいよりも説得力のあるものに変えてしまふ」デカダンの典型的な戦略でもある。ニーチェによれば、「ワグナーの音楽はけっして真実ではない。——だが人々はそれを真実だと思ひこむ」、すなわちワグナーは「真実として働きかけるべきものは真実であつてはならない」という「俳優の全心理学」(6-31)を熟知していた。しかもワグナー自身そのことに無自覚であつた。これをニーチェは「嘘をついても『疚しくない良心』」(6-52)と称して、「選り抜きの近代芸術家」(6-283)ワグナーとその芸術の底知れぬ欺瞞性を告発する。

ニーチェはこのようにワグナーを「典型的なデカダン」(6-271)として徹底的に批判した。それにもかかわらず他方では、「ワグナーの豊かな色彩、半陰影、消えかける光の隠微は、あとでほかのほとんどすべての音楽家が粗野すぎると思われるくらい、人を贅沢な気分させる」とか、「最少なもの案出、細部の仕上げ」という点では「第一級の名人」(6-28)というふうには、ニーチェはワグナーを最高のデカダンの芸術家として賞讃した。「ワグナーはデカダンスの素朴さをもつていた。これが彼の卓越性であつた。彼はデカダンスを信じ、デカダンスのいかなる論理の前にも立ち止ることをしなかつた。『中略』ワグナーは墮落の中の勇氣、意志、確信であつた」(6-49)

じ)。そのデカダンスを知るためには、「われわれはひとまずワグナー信奉者になるよりほかはない」(6-12)。「悲劇の誕生」のニーチェはまさにそれであった。しかしその後ニーチェはワグナーと対決した。デカダンスを克服しようとする者はデカダンスに立ち向かわなくてはならない。「私はワグナーと同様、この時代の子、すなわちデカダンである。ただし私はこのことを理解し、このことに反抗した。私の中の哲学者がこのことに反抗したのだ」(9-11)。ニーチェは哲学者としてデカダンスを攻撃したが、しかし、ニーチェのワグナー攻撃は、「その最高に辛辣な瞬間においてさえ、それじたいの弁証法的な対立物、すなわち感謝を含んでいる」のである。すなわち『悲劇の誕生』が生まれたのはワグナーのおかげであったことを『ワグナーの場合』のニーチェは決して忘れない。「今ワグナーはたんに私の病気の一つにすぎなくなつた。だからといって私はこの病気に対する感謝を忘れたくない。私には本書によつて、ワグナーは有害であるという命題を主張するのだが、同じ強さをもつて、それにもかかわらずワグナーが何ものにとつて不可欠であるかを主張する。「中略」すなわち哲学者にとつて不可欠なのである」(9-16)。ニーチェは今やふたたび『悲劇の再生』を、——ただし今度はワグナー批判を経てからの——ディオニュソス的な「古典的美学」を語ろうとする。

##### 五 古典的美学とデカダンス美学——“美”が“生”を基準に相対化されるとき

ニーチェは『悲劇の誕生』の中で合理化の歴史ないし「脱魔術化」のプロセスの連続によつて滅亡した古代悲劇の世界を現代の中に再生させ、「デカダンス」の美的近代を「ディオニュソス的なもの」によつて超克する新しい芸術を要請した。ニーチェは古代ギリシア悲劇の再生として当初期待していたワグナー芸術に絶望するが、『悲劇の誕生』で表明した美的変革のプログラムについては終始一貫変えることはなかった。

まずは「アポロ的なものとディオニュソス的なものとの結合」(I-128)を前提にした二元論的な新しい古典主義である。「悲劇の誕生」のニーチェはすでに、その第二十節に記しているように、「ゲーテ、シラー、ヴィンケルマン」と「同じ道をたどって教養をつけ、ギリシア人に行き着こうとする努力」に疑念を抱いていた。なぜなら、ニーチェによると、「古代ギリシアの本質の核心に突き入り、ドイツ文化とギリシア文化のあいだに永続的な愛の絆をむすぶことに、どこかしら肝心な点で、あの闘士たちも成功しなかった」(I-129)、あるいは「古代ギリシアの魔の山に通じるあの魔法の門を打ち破ることは、シラーやゲーテのような英雄たちにも首尾よくはこぼさず、彼らのきわめて勇敢な奮闘にもかかわらず、ゲーテのイフィゲーニエが蛮地タウリスから海のかなたの故郷へ向けた、あの憧れのまなざしより先には進まなかった」(I-130)からである。「悲劇の誕生」の出現によって初めて二元論的な古代ギリシア観が成立したというわけである。ニーチェはオルギア(忘我的陶醉状態)を古代ギリシア芸術の根源として把握し、そのディオニュソスの要素を古典概念の中に取り込み、ヴィンケルマンによってつくられた伝統的な一元論的な古典概念を否定したのである。これはゲーテの古典概念とも決定的に対立する<sup>(19)</sup>。晩年の著作においてもこの考えは変わらなぬ。『ワグナーの場合』と同じ一八八八年の『偶像の黄昏』の中でニーチェは「ゲーテがそのようなもの『オルギア』をギリシア人の魂の可能性から根本的に閉め出してしまったことを、私は実際、疑っていない。したがってゲーテはギリシア人を理解していなかった。というのは、ディオニュソスの密儀においてはじめて、ディオニュソスの状態の心理学においてはじめて、古代ギリシアの本能的根本事実——すなわち『生への意志』が現れてくるからだ」(G-159)と言明している。さらにまた、『悲劇の誕生』の中で示された、救済としての芸術、生への意志の刺激剤としての芸術、ニヒリズムの対抗手段としての芸術といった芸術観も変わることなく一貫している。未完の大作「権力への意志——あらゆる価値の転換の試み」の遺稿断片群の一つ、一八八八年の断片がそれを証明している。「芸術は生を可能ならしめる偉大な女であり、生への偉大な誘惑者であり、生の偉大な刺激剤である。芸術は生を否定するあ

らゆる意志に対する唯一卓越した対抗力にほかならない。「中略」芸術は苦惱する者の救いにほかならない。苦惱が意欲され、変貌され、神化されるところの、苦惱が大いなる喜びの形式であるところの状態へと至る道にほかならない<sup>(20)</sup>」。

そうはいつても『悲劇の誕生』のニーチェと十数年後に「自己批判の試み」や『ワーグナーの場合』を書いたニーチェとの間にはやはり大きな差異がある。ワーグナーが熱狂的讚美の対象から批判の対象に変じたこと、ワーグナーの楽劇が「悲劇の再生」をになう希望の星としてではなく近代芸術のオペラの一つにすぎなくなったこともそうである。また、救済としての芸術という芸術観においてもその中身の点で違いが生じた。すなわち多分にロマン主義的で「形而上学的な慰めの芸術」(I-II9)から現世のあらゆる生を肯定する「此岸的な慰めの芸術」(I-22)に力点が移ったことである。さらに異なる点をいえば、「古典的美学」と「デカダンス美学」というふうに対称化された美学があらわれたことである。『ワーグナーの場合』のエピローグで、それら二つの美学は「生」を基準にして、あるいは歴史的・生物学的に相対化される。

ある時代は、上昇する生の道徳を持つ場合もあるが、——そのときには最も深い根底から、下降する生の道徳に抵抗する。しかし時代そのものが下降する生である場合もあるが、——そのときには時代は、下降の道徳を必要とし、力の充実と過度の豊富によって初めて正当化されるようなもの一切を憎む。美学はこの生物学的諸前提と不可分に結合している。つまり、デカダンス美学というものも存在するし、古典的美学というものも存在する、——「美そのもの」というのは、観念論全体と同様、幻影である。(6-21)

「古典的美学」は古代芸術によって具現され、「デカダンス美学」は近代芸術によって具現される。時代に応じて、

つまり「上昇する生」が支配的であるか「下降する生」が支配的であるかに応じて、「古典的美学」か「デカダンス美学」かのどちらかが指導的となる。<sup>(21)</sup>「古典的美学」は「上昇する生」に由来し、「デカダンス美学」は「下降する生」に由来するということである。近代は、「下降する生」の時代であるから「古典的美学」や偉大な様式を拒む。

「今日音楽において『偉大な様式』を要求するものはすべて」「虚偽」(Phalsh)である。だからニーチェはブラームスの「擬古典主義に冷笑的攻撃を浴びせる」。「彼は複製における巨匠である」(Phantast)。ブラームスの古典の様式は「下降する生」の時代においては一つの虚偽であり、贋金づくりにすぎない。この「下降する生」の時代に必然的なのは、「デカダンス美学」を全的に表現するワグナーである。だからニーチェは、一方でワグナーを、「上昇する生」の芸術の立場から「典型的なデカダン」として攻撃しながら、他方でデカダンを拒否するワグナーを非難する。ニーチェにとつてはワグナーはデカダンスの芸術家であるときにのみ信ずるに値するのである。したがって、ワグナーが北欧の英雄伝説の「主人道徳」へ「流し目をする」(Phalsh)ことによつて作品をつくることは、ニーチェからすれば、ワグナーの本質から脇へそれることである。「上昇する生」ではなく、「下降する生」の表現こそワグナーの正統な表現なのである。ということとは、この論からすると、近代では「古典的美学」を表現する芸術は不可能ということになる。

そうであっても、相対的な美学にも、「デカダンス美学」を表現する芸術にもニーチェはけつして満足しない。ニーチェを満足させるものはやはり「古典的美学」を表現する芸術しかない。なぜなら、ニーチェの理想はあくまで、「上昇する生」の芸術、「強さのペシミズム」を拠点としたギリシア悲劇だからである。ニーチェはよく近代芸術をデカダンスとして批判したが、その批判の根底にあったのは新しい古典主義的文化意識である。古代を理想的な過去として近代を批判するかぎりにおいてはニーチェも伝統的な古典主義の精神を受け継いでいる。しかしニーチェの古典主義は存在の狂気、残酷さ、邪悪さ、淫猥さ、おぞましさを包容することを前提にしている。つまりニーチェはデ

イオニユソスのものを古典概念の中に注入して自らの「古典的美学」に革新的な意義をもたせたのである。そうすることによってニーチェは、生の過剰を力強く抑制するディオニユソスのかつアポロ的芸術としての、「生への意志」あるいは「力への意志」の最高の表現としての新しい古典芸術を待望したのである。

使用テキスト

Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden* (KSA). Hrsg. von Giorgio Colli undazzino Montinari. München 1988. 本文中の引用は、巻数とページ数で示した(例 1-57, 6-42)。訳文については、秋山英夫訳『悲劇の誕生』(岩波文庫版)、浅井真男訳『ヴァーグナーの場合』(『ニーチェ全集』第三巻 第Ⅱ期 白水社 一九八三年 所収)を参照した。

注

- (1) Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe. Band 3*. Hrsg. von Giorgio Colli undazzino Montinari. München 1986, S. 63.
- (2) Ebd., S. 95.
- (3) Vgl. Rüdiger Safranski: *Nietzsche. Biographie seines Denkens*. München und Wien 2000, S. 64. (『ニーチェの思想の伝記』山元尤訳 法政大学出版局 二〇〇一年)
- (4) Vgl. ebd., S. 58.
- (5) 今道友信『美学とニーチェ』(『ニーチェ物語』(渡辺二郎・西尾幹二編 有斐閣 一九八〇年)所収 二二二ページ参照)。
- (6) Vgl. Rüdiger Safranski: a. a. O., S. 58.
- (7) 『集英社 世界文学事典 5』(集英社 一九九七年)二四七ページ参照。
- (8) Vgl. Rüdiger Safranski: a. a. O., S. 76.
- (9) Vgl. ebd., S. 71.
- (10) Vgl. ebd., S. 73.

- (11) Vgl. ebd., S. 77.
- (12) Vgl. ebd., S. 76.
- (13) 三島憲一「ニーチェ」(岩波新書 一九八七年) 八六ページ参照。
- (14) Vgl. Rüdiger Safranski: *Richard Wagner und Friedrich Nietzsche*. In: *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Rolf Grimminger, Jurij Murasov und Jörn Stückrath. Hamburg 1995, S. 83.
- (15) Vgl. Rüdiger Safranski: *Nietzsche. Biographie seines Denkens*, S. 93.
- (16) 西尾幹二「自己欺瞞としてのテカダンスーニーチェの場合」『ユリイカ』(青土社 一九七八年十月号) 二〇六ページ参照。
- (17) マテイ・カリネスク「モダンの五つの顔」(富山英俊／榎正行訳 せりか書房 一九九五年) 二四九ページ。
- (18) 大石紀一郎「モテルネ」の両義性と非同時性―ドイツにおける「モダン」の概念をめぐって」『モダニズム研究』(モダニズム研究会編 思潮社 一九九四年) 所収 五〇ページ参照。
- (19) Vgl. Dieter Borchmeyer: *Nietzsches Décadence-Kritik als Fortsetzung der „Querelle des Anciens et des Modernes“*. In: *Kontroversen, alte und neue*. Hrsg. von Albrecht Schöne. Bd. 8, Tübingen 1986, S. 177.
- (20) Friedrich Nietzsche: *Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Karl Schlechta, München-Wien 1980, Bd. 6, S. 692 f.
- (21) Dieter Borchmeyer: *Decadence*. In: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Hrsg. von Dieter Borchmeyer und Viktor Zmegac. Tübingen 1994, S. 71 f.