

ふたつのニーチエ受容

——トーマス・マンと三島由紀夫の場合——

林 進

序 文

私がしばしば感じてきたことは、ショーペンハウアーの哲学がトリスタンの作者にとってそうであったように、ニーチエの哲学もだれか偉大な詩人にとって幸運な出来事、幸運な拾い物になりえたのではないかということである。(中略) ニーチエはショーペンハウアーのように、彼の芸術家を見いださなかった、もしくは今までのところまだ見いだしていない。(二二―八四)

この文は、トーマス・マン (Thomas Mann) が、ショーペンハウアー (Arthur Schopenhauer) の哲学を體現する芸術家をワグナー (Richard Wagner) とみなし、ニーチエ (Friedrich Nietzsche) の哲学を體現する芸術家を自分とみなしていたことを示唆している。トーマス・マンのニーチエ受容は一八九四年にはじまるが、その受容は一

回きりのものではなく、「いわば幾多のグループをなし、数年に分散して」(一一一一〇)行なわれた。⁽¹⁾マンは自分のさまざまな生活状況の中でニーチェを思い出し引用した。しかも著作だけにとどまらない。ニーチェの人生とその悲劇的運命も、他の精神史上のいかなる人物よりもマンを没頭させた。一方、「私はニーチェを言葉どおりには何一つ受け取らなかった。私はニーチェの言うことをほとんど信じていなかった」(一一一一〇)と書いているように、マンはニーチェの哲学的教理を懷疑し、それに距離をとることも忘れなかった。とくにその道徳的に無責任な個所、その社会的危険性が十分考えぬかれていない個所では、すなわちニーチェの「唯美主義」とか「超人」の思想とかが問題になるとき、マンはニーチェ批判者となった。しかしマンのニーチェへの愛は、ニーチェをそのあらゆる矛盾のままに受け入れ肯定する性格のものであった。ニーチェの全体像が問題になるときマンは終始ニーチェを尊敬しつづけた。⁽²⁾

三島由紀夫にとってもニーチェはほとんど「血・肉・化・した思想家」⁽³⁾であった。近代日本の作家の中でもニーチェとの親近性という点では三島は抜きんでているといってもよい。三島自身最期の年の三好行雄との対談「三島文学の背景」で、「ニーチェをいちばん読んでいました」⁽⁴⁾と書いている。また平岡梓は『伴・三島由紀夫』の中で、「伴がニーチェについて持っていた関心は想像以上に強烈なものでした」⁽⁵⁾と書いている。その他多くの三島とニーチェの関係を扱った研究論文も存在している。まさにニーチェとの親近性は自他ともに認めている。⁽⁶⁾それゆえ、三島由紀夫がトーマス・マンのように、たとえ暗示的であっても、ニーチェの哲学を体現する芸術家として自ら名乗り出たとしても、これまた全然的外れではないし、それどころか、トーマス・マンと同様、当を得たものと思われる。ただし、トーマス・マンと三島由紀夫の場合では、そのニーチェ受容のあり方、ニーチェ観において、類似点と同様、異なっている点も多い。

マンと三島におけるニーチェ受容の類似点の主なところをあげれば、まず『悲劇の誕生』における「アポロとディ

オニユソス」の図式が、そしてそのディオニユソスの古典美学が、両者の創作上の思想的支柱になったことである。二つ目としては、両者とも「近代」の「デカダンスとニヒリズム克服」のモデルをニーチェのなかに見ていたことがあげられる。もう一つ類似点をあげると、両者の社会的、政治的態度決定の際にも、なんらかのかたちでニーチェがかなり影響していたことである。

マンと三島におけるニーチェ受容の差異は、マンがニーチェ的悲劇を、イエス・キリストの十字架上での磔刑に似たニーチェ自身の悲劇的運命の中に見ているのに対して、三島はニーチェ的悲劇を、ニーチェ自身の運命や生き方から切り離して、『悲劇の誕生』における悲劇論を中心とした思想の中に見ている点にある。とくに三島の場合、「自決」といった自身の「悲劇」を演出する際、その悲劇論的美学の理論的支柱としてニーチェの『悲劇の誕生』は最も信頼すべきモデルとなった。三島は、ニーチェを唯美主義の権化とみなし、マンを唯美主義の批判者としてみなしていたが、この理解は当たっている。マンにとつて重要なニーチェは、唯美主義者ではなく、なによりもまず倫理性をもつた「デカダンスの心理学者」だったからである。つまりマンのニーチェ像が倫理的ニーチェ像であったのに対して、三島のニーチェ像はかなり唯美主義的色彩の濃いニーチェであった。三島はニーチェの「唯美主義」とか『ツアラトウストラはこう語った』（以下『ツアラトウストラ』と略）の「超人」の思想に感動した。これに比して、マンはニーチェの「唯美主義」や「超人」に対して終始懐疑的で批判的であった。全般的にいって、マンにはニーチェ批判が見られるが、三島にはニーチェ批判は見られない。

本稿では、このようなトーマス・マンと三島由紀夫におけるニーチェ受容の類似点と差異とを、以下においてより詳しく検討していくつもりである。その際、「影響を与えた作家のどのような部分が影響をうけた作家の中にあらわれているか」という点だけでなく、というよりむしろ「影響がどのような個性的な姿をとって行なわれたか」という点のほうを本質と考えて検討をすすめていきたい。

一、アポロとディオニューソス

三島由紀夫は昭和四十一年の手塚富雄との対談「ニーチェと現代」において、「初めに興奮して読んだのは『悲劇の誕生』です⁽⁸⁾」と言っている。上記の三好行雄との対談では三島は、「ニーチェの『悲劇の誕生』はずいぶん強い力を感じた。今でも、あれがいちばん好きです⁽⁹⁾」と言っている。さらに三島は、「三島事件」の一週間前の古林尚との対談（『戦後派作家は語る』）の中では、

ニーチェとの関係について言えば、ぼくのいちばん好きなのは『悲劇の誕生』です。あんなに楽しくて、心をおのかせてくれる本というのは、ほかにありませんね。ぼくは無意識のうちに、ずいぶん影響を受けていると思いますよ⁽¹⁰⁾。

と発言している。このように、三島はニーチェの『悲劇の誕生』の自らに対する最も大きな影響を認めている。また父平岡梓が著した『伴・三島由紀夫』の中では、母平岡倭文重の言葉として、「事件問際まで肌身はなさず愛読⁽¹¹⁾」していたのがニーチェの処女作『悲劇の誕生』だったということが引かれている。『悲劇の誕生』を軸に「三島美学の核心」を論究している田坂昴の『三島由紀夫入門』は、「悲劇的」という観念が「ニーチェの『悲劇の誕生』と照応する同質性をもつものである」ところに三島美学を解明するキーポイントがある⁽¹²⁾とみなしている。これに対して、青海健の『三島由紀夫とニーチェ』は、「ニーチェの芸術的問題を『悲劇の誕生』に限定するのは全く正しくない、それと同様に、三島におけるニーチェの問題を『悲劇の誕生』だけで説明するのも全く正しくない」と批判し、

「ニーチェ哲学の全体像から芸術の哲学を透視し、三島美学を読みかえること」を提唱している。⁽¹⁸⁾しかし、いずれにしてもニーチェの『悲劇の誕生』が「三島美学の核心」を形成していることには変わりはない。

三島由紀夫は、古代ギリシアの芸術への心酔を、旅行記『アポロの杯』（昭和二十七年）や回想記『私の遍歴時代』（昭和三十八年）において熱狂的な調子で表現しているが、その三島のギリシア熱が起るキッカケを作ったのは、『悲劇の誕生』におけるアポロとディオニュソスといった二元論的なギリシア芸術観である。

私はやはりニーチェ的な考へでギリシアの芸術を見てたと思ふのであるが、どこをついても翳りのないやうな明るさ、完全な冷静さ、ある場合には陽気さ、快活さ、若々しさ、さういふものが見かけだけのものではなくて、一番深いフシギなものをひそめてゐることに打たれた。そして一番表面的なものが、一番深いものだとさへ考へるやうになつた。（わが魅せられたるもの）昭和三十一年（）

「希臘は私の眷恋の地である」という文ではじまる三島由紀夫のギリシアへの旅日記は、ニーチェが古代ギリシアに憧れ魅せられたように、三島も古代ギリシアにいかにも憧れ魅せられたかをよく表している。とりわけニーチェの独創的なディオニュソス概念に基づいたギリシア解釈は三島に大きな影響を与えた。『アポロの杯』にはしばしば「ディオニュソス」があらわれる。たとえば、「ディオニューロス劇場を見るがいい。ここではソフォクレスやエウリピデースの悲劇がしばしば演じられ、その悲劇の滅尽争（vernichteter Kampf）を、同じ青空が黙然と見成つてゐたのである」とか、「今日も私はつきざらる酩酊のなかにある。私はディオニューロスの誘いを受けてゐるのであるらしい」といった表現が見られる。この背景に『悲劇の誕生』があるのは明らかである。ギリシア芸術、とくにギリシア悲劇をディオニュソス的アポロ文化とみなすニーチェの見方は、先に引用したエッセイ「わが魅せられたるもの」

における「一番表面的なものが、一番深い」という三島の認識にも投影している。このニーチェ的な見方は、『アポロの杯』においては次のように表現される。

希臘人は外面を信じた。それは偉大な思想である。キリスト教が「精神」を發明するまで、人間は「精神」なぞ必要としないで、矜らしく生きてゐたのである。希臘人が考へた内面は、いつも外面と左右相称を保つてゐた。希臘劇にはキリスト教が考へるやうな精神的なものは何一つない。それはいはば過剰な内面性が必ず復讐を受けるといふ教訓の反復に尽きてゐる。

三島由紀夫はニーチェについても、『悲劇の誕生』についても独立した文章を残していないが、三島の創作上の発想源として、あるいは三島の文学の核心を開示する可能性として、『悲劇の誕生』は重要な意義をもっている。¹⁴ ニーチェは『悲劇の誕生』において、「個体化の原理」を支える「夢の世界の美しい仮象」(KSA 1—26)を「アポロ的なもの」とし、「個体の破壊と根源的存在との合一」(KSA 1—62)をあらわす「陶酔の世界」を「ディオニュソスのもの」とした。そしてニーチェはこの「アポロ的なものとディオニュソスのもの」という「二重性」(KSA 1—25)にギリシア芸術の展開を結びつける。

ギリシア人の二柱の芸術神、アポロとディオニュソスに結びつけて考察すれば、ギリシア世界には、彫刻家の芸術、つまりアポロ的芸術と、音楽という非造形的芸術、つまりディオニュソスの芸術とのあいだに、その起源からいっても、目標からいっても、ひとつの巨大な対立がある、という認識がわれわれに与えられる。この非常に異なつた二つの衝動は、たがいに並んで進んでゆく。(中略)しかしついにこの並んで進んできた二つの衝動

が、ギリシア的「意志」の形而上学的な奇蹟行為によって、互いに結合して現われるときがやってくる。そしてこの結合によって最後に、アッティカ悲劇という、ディオニュソス的であると同程度にアポロ的でもある芸術作品を生み出すのである。(KSA—二五以下)

三島由紀夫は『悲劇の誕生』に描かれたアポロ的「夢の世界」とディオニュソス的「陶酔の世界」とが共存した芸術文化に感動した。こうして三島は、ニーチェの「ディオニュソスのなもの」と「アポロ的のもの」との二元的対立世界に導かれ、「ニーチェの言つてゐるアポロ的のものとディオニュソスのものどちらを欠いても理想的な芸術ではない」と考えるようになる。

私は徐々に文学の上で知的なものと感性的なもの、ニーチェの言つてゐるアポロ的のものとディオニュソス的なものどちらを欠いても理想的な芸術ではないといふことを考へるやうになつた。さうして戦争中の浪漫主義を今では憎むやうになり、それと同時に、浪漫的な衝動をもたない古典主義もつまらないものだと思ふやうになつて、今にして思ふと戦争中にはやつたポール・ブージェの小説などはひからびた知性の産物であつて、ああいふものは芸術の力を何も持たないといふことはつきりわかつてきた。そしてラディゲの冷静な芸術の底にあるものは、ラディゲの少年時代のロマンチックな心情に対する抵抗が支へてゐたことがだんだんはつきりわかつてくるやうになつた。(「わが魅せられたるもの」)

その「浪漫主義」と「古典主義」との関連で、三島由紀夫は上記の古林尚との対談の中で、『潮騒』(昭和二十九年)を書いた頃のことを思い浮べて、その当時の自分のいわゆる「古典主義」を否定的に述べている。

自分こそ日本にはまだ生まれていない古典美の世界、それを理性ですべて統御するところの新しい作家になれるだろうと、ほんとうに錯覚していたんですよ。ところが、そのうち、そうでないことがわかってきた。どうしても自分の中には理性で統御できないものがある、と認めざるを得なくなった。つまり一度は否定したロマンティズムをふたたび復興せざるを得なくなつた。⁽¹⁵⁾

このように三島が述べる背景には、ニーチェのアポロとディオニュソスの二元論に基づいた「古典主義」概念の影響が考えられる。一般的には、「古典主義」と「浪漫主義」の概念は、それぞれ「アポロ的なもの」と「ディオニュソス的なもの」におきかえられる。しかし、ニーチェのいう「古典主義」は、「アポロ的なものとディオニュソス的なもの結合」(KSA—四八)を前提にしている。三島由紀夫は、このニーチェの二元論的な新しい「古典主義」、すなわちディオニュソス的アポロ芸術としての「古典主義」を理解し、その自らへの影響を認めている。

それで、ニーチェですが、彼がギリシャにおけるディオニュソス的な世界を発見するまで、ギリシャと言えばアポロ的なものだけが考えられていたわけです。つまり、ゲートのころ、ヴァンケルマンのころ、ヘルダーリンのころの時代までは一元論的なギリシャですが、ニーチェが出現して初めて二元論的なギリシャが成立した。ほくはこの二元論的なものが、ヨーロッパの影響としていちばん本質的に根づいてしまつたんです。⁽¹⁶⁾

ニーチェは、ディオニュソス的放縱的要素を古典概念の中に取り入れることによって、ヴァンケルマン (Johann Joachim Winckelmann) によつてつくられた伝統的な古典概念をくつがえした。ある論者によれば、ニーチェは、「ディオニュソス的密儀」を根源にした「生への意志」の最高の表現、すなわち生の充溢を力強く抑制する、節

度に基づいた新しい「ディオニュソスの芸術」としての「古典的美学」を求める。ニーチェの「古典的美学」は、オルギア（狂躁乱舞酒神祭の忘我的陶醉状態）を古代ギリシア芸術の根本要素として把握する。これによってニーチェは自らの「古典的美学」に革新的な意義をもたせる。そしてこのニーチェの古典的理想についての観念は、ゲーテ(Goethe)や hann Wolfgang von Goethe) のそれとも決定的に対立する。この論者はこのように言⁽¹⁷⁾って、ニーチェの『偶像の黄昏』における次の文を引用する。

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原則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の根本事実——すなわち「生への意志」が現れてくるからだ。（KSA 六—一五九）

アポロとディオニュソスという「二元論的なギリシャ」についての認識、すなわちニーチェの「ディオニュソス的」な「古典的美学」は、トーマス・マンにも大きく影響を与えた。とりわけ小説『魔の山』がそれを証明している。ある研究者の指摘によれば、『魔の山』の「雪」の章における主人公ハンス・カストルプの雪山登りは、ゲーテの『ファウスト』第二部第一幕におけるファウストの「母たち」の国への下降に対応しているが、しかしそこに描かれた古代ギリシアのイメージは、ゲーテの古典的美の概念によってではなく、アポロ的なものとディオニュソス的なものというニーチェの二元論的概念によって変容させられている。カストルプのヴィジョンの中で結晶している古代ギリシアのイメージには、とりわけニーチェが発見した血みどろの悲劇的ディオニュソスの要素があらわれる⁽¹⁸⁾。また他の研究者は、『魔の山』の「雪」の章における夢の「理念的背景」はニーチェであり、美しい入江で生を享受す

る「太陽の子ら」とその背後の「血の饗宴」(二二六八四)という二つの光景を含む古代ギリシア像は、『悲劇の誕生』の言葉で語られた「アポロ対ディオニュソス」にほかならず、この夢が象徴する人間性の理念は、「ニーチェがそこに古典的人間性の根底を認識しようとした『ディオニュソスとアポロとの間』という仲介理念」である、というふうになっている。⁽¹⁹⁾そしてこの論者は、「小説全体を解明する定式」として『悲劇の誕生』の次の文を引用する。

今やいわばオリュンポスの魔の山がわれわれの眼前に開かれ、その根底を示すのである。ギリシア人は生存の恐怖と残虐を知り、また感じていた。そもそも生きていられるためには、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ざるをえなかったのである。(KSA—1—三五)

『悲劇の誕生』において構想された「アポロ的なもの」と「ディオニュソス的なもの」という芸術衝動は、トーマス・マンに「心理学的理解と叙述のモデル」⁽²⁰⁾をあたえた。つまりマンは、ニーチェにおいて「心理学の二つの根本形式」、すなわち「解明し仮面を剥ぐ形式と叙述する形式」を見いだした。⁽²¹⁾前者の「解明し仮面を剥ぐ形式」については、初期短篇や『トニーオ・クレイガー』に顕著な「認識の嘔吐」——これについては後の章で触れたい——に關係している。後者の「叙述する形式」については、アポロとディオニュソスというニーチェの思想は、マンにおいては、抑圧された感情の再帰というフロイトの構想と一致する。「アポロ的なもの」はフロイトの「自我」、個性、文化、礼節、禁欲であり、「ディオニュソス的なもの」はフロイトの「エス」、集団、自然、恍惚、性欲である。この図式によれば、ディオニュソスのイメージは抑圧された本能の再帰を意味する。マンの初期短篇『小男フリーデマン』はこれをテーマにしている。主人公のフリーデマンは自分のなかの性的なものを抑圧し、「大きな感動はないが、静かなやさしい幸福に満たされ」(八一八二)、知的で文化的な、節度と形式をもったアポロ的な生活を形づくる。そこ

へ「宿命の女」ゲルダが、破壊的なディオニュソスのな力となって、フリーデマンの抑圧された本能を呼び覚まし、彼を「眩暈と陶酔と憧憬と苦痛の状態」(八一九〇)に押しやる。この抑圧されたディオニュソスのな力によるアポロ的な存在の征服、抑圧された本能の再来による文明の破壊は、『ヴェニスに死す』の主人公アシェンバハの破壊をはじめ、マンの他の多くの作品においても重要な心理学的モデルとなっている。マンはこの心理学的根本モデルを「未知の神の到来の歌」(五一—一〇八六)と名づけたが、この象徴が『悲劇の誕生』のディオニュソス神に由来しているのは明らかである。⁽²⁾

『悲劇の誕生』における「アポロとディオニュソス」という図式は、三島由紀夫の文学エッセイ『日本文学小史』における『古事記』論にもあてはめることができる。これを指摘しているのは田坂昴の『三島由紀夫入門』である。これを基に三島の『古事記』論を要約すれば、まず三島は、『古事記』を「神人分離」の「文化意志」、すなわち「悲劇的文化意志」を示すものとしてとらえている。三島は、「二つの機能の間、詩と政治の間の理解の橋が断たれたこと」を「神人分離」と呼ぶ。「祭」「詩」を代表するのは「神的天皇」の倭建命、「政治」を代表するのは「人間の天皇」の景行天皇である。「神人分離」が現れるのは「古代国家の祭政一致の至福が破られたとき」で、そのとき「政治」を代表する「人間の天皇」によって、「祭」「詩」を代表する本来の「神的天皇」は「悲劇のはうへ追ひやられ」、「文化意志」を担わされる。しかし「人間の天皇」と「神的天皇」とは、表面的には対立しつつも、深層的には「二体不二なる関係」、「憎悪愛」の関係にある。このように分析する三島の『古事記』論を、『三島由紀夫入門』の著者は、『悲劇の誕生』のアポロとディオニュソスといった悲劇論的美学に結びつけて次のようにいっている。

それはちょうど「アポロ的なもの」と「ディオニュソス的なもの」とは対立しつつ実は「アポロ的なもの」の根源に「ディオニュソス的なもの」があつて、両者の統一のうちにギリシア悲劇が成立するとするニーチェの発想

と構造的に似ているのである。神的天皇のほうに正統性があるとするのも「ディオニュソスのなも」こそ根源的であるというのと共通性をもっていると解することができよう。⁽²³⁾

ちなみに『悲劇の誕生』によれば、ソクラテス以降と以前とはアポロとディオニュソスの関係は違っている、つまり、ソクラテス以前のディオニュソスのアポロ文化に対して、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、ディオニュソスを抑圧し、あるいは排除してきた。これを、三島の『古事記』論のいう景行天皇の「人間的天皇」による「神人分離」と、昭和天皇の「人間宣言」による「神人分離」に照応させることができる。景行天皇においてあらわれる「人間的天皇」は、「神的天皇」と表面において対立しつつ裏面においてつながりをもっている、すなわち人間であると同時に神性すなわち悲劇性を帯びるという二重性を有するが、昭和天皇の「人間宣言」は「神の死」すなわち「悲劇の死」を意味している。この自らの神性を否定した「人間宣言」は、少なくとも三島にとってはニーチェにおける「神の死」に相当したといっている。⁽²⁴⁾ そして「神が死んだ」戦後日本の中で、三島由紀夫は、倭建命の「悲劇的文化意志」を受け継ぎ、「悲劇的(ディオニュソス的)世界像の喪失に近代世界全体の不幸を見たニーチェのように」、独創的な「悲劇の再生」を希求する。⁽²⁵⁾

三島由紀夫が自決をしたとき、その「悲劇的」な死を悼んで寄せられた辻井喬のエッセイ「永遠の昨日を失つて」は、「三島さんが、白鳥になったヤマトタケルノミコトのイメージによって現在を照射しつつ超克を志向した時、彼の意識にあったのは飛躍を含んだ持統という歴史観であった」と記している。⁽²⁶⁾ 自決の日に完結した『豊饒の海』四部作における「時間がジャンプ」(『豊饒の海』について)する「輪廻転生」の思想の背景にあったのも、この「飛躍を含んだ持統という歴史観」であろう。

二、「ディオニュソスの人間」と「強さの悲観主義」

トーマス・マンは『我々の経験に照らしだされたニーチェ哲学』（以下『ニーチェ哲学』と略）の中で、ニーチェの人生を、「畏敬と憐憫の情をさそう一つのハムレットの運命、自分の力にあまる認識に身をささげる悲劇的運命」（九一七〇二）と言っているが、そのニーチェは『悲劇の誕生』第七節の中で、ハムレットを「ディオニュソスの人間」とみなして次のように書いている。

この意味でディオニュソスの人間はハムレットに似ている。両者はともに事物の本質をいったん真に見抜き、認識してしまった。それで彼らは行動することに吐き気をもよおすのである。なぜなら、彼らの行動は事物の永遠の本質を何ら変えることができないからである。彼らは、関節がはずれてしまったこの世を立てなおす任務を負わされることに、滑稽と感じるか、あるいは屈辱と感じるのである。認識は行動を殺す。行動するためには幻影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）真の認識、恐るべき真実の洞察は、行動へ駆り立てるあらゆる動機を圧倒してしまう。（KSA 1—五六以下）

『悲劇の誕生』における「ディオニュソスの人間」ハムレットの「認識」の「嘔吐」は、トーマス・マンへ、とりわけ小説『トニーオ・クレーガー』の「認識の嘔吐」へ大きく影響している。「認識の嘔吐」とニーチェとの関係をマンは、『認識の嘔吐』という言葉が『トニーオ・クレーガー』にあるが、これはニーチェ的な刻印をしっかりとおりた言葉であり、クレーガーの青春の憂愁は、独特な素質を反映させるニーチェの本性にあるハムレット的なものをさ

し示すのである」(九一四八二)と言っている。「トーニオ・クレীগー」における主人公の次のような文句は明らかに上に引用したニーチェの文の書きかえである。

世の中には僕が認識の嘔吐と名づけているものがあります。(中略)人間がある一つの事柄を見ぬきさえすれば、たちまちもう死ぬほどこいやになる状態です(中略)デンマーク人ハムレット、この典型的な文学者の場合がそうです。知るために生れてきたんじゃないのに知るといふ宿命をうける、これが一体どういふことか、ハムレットは知っていたんです。涙で濡れた感情のヴェールを通してもおかつはつきり見る、認識する、覚え込む、観察する。(八一三〇〇以下)

そしてトーニオ・クレীগーが何を見たかというところ、ハムレットのように、「滑稽と悲惨」(八一二九〇)を見たのである。ニーチェは、『曙光』の中の「二つの寓話」・「認識のドン・ファン」という書き出しの個所で、認識のためだけの生には没落と幻滅しか待っていないこと、つまり認識の果ての地獄を予感している(KSA三一一三三二)が、トーニオ・クレীগーも文学は「呪い」(八一二九七)と言う。しかし「認識の芸術家」トーニオ・クレীগーは、認識のためだけの生には没落と幻滅しか待っていないことを知っているから、「救済としての芸術」をもとめる。ここに投影しているのもニーチェである。ニーチェの心理学的批評は芸術を嘘とかまやかしとして片付け、詩人や芸術家を俳優とか嘘つきとか猿といつて罵倒する。しかしこの芸術の嘘は生への意志をもたらずポジティブな機能であり、これによつてはじめて存在はたえることができるというのがニーチェの芸術観である。(註)『悲劇の誕生』は、「生存と世界は美的現象としてのみ永遠に是認されている」(KSA一―四七)ことを主張する。

ここにおいて、意志のこの最大の危機にのぞんで、救済し、治療する魔法使いとして近づいてくるのが芸術である。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、生きることが可能なさせる表象に変えることができるのである。(KSA—157)

『行動』のための「幻想のヴェール」、治療する魔法使いとしての「芸術」、「生きつづけるよう誘惑する、生存の補完物としての芸術」(KSA—136)——この「生」は仮象と惑いと幻想に基づくという思想は、トーマス・マンによれば、ニーチェの「生涯の根本思想」であり、『反時代的考察』第二篇「生に対する歴史の利害について」の中で最も完全な形で形成されている(九—六八八)。マンは、『反時代的考察』の言葉を混ぜながら、「科学によって支配された生」に対抗させて、「すべて生けるものは、保護する雰囲気、神秘に満ちた雲霧の層を、包み込む幻想を必要とする」(九—六八九、KSA—1296参照)と記しているが、これはマン自身の「生」と「芸術」にたいする確信でもある。

『悲劇の誕生』における「ディオニソスの人間」、すなわちソクラテス以前の古代ギリシア人やハムレットにおける「生存の恐怖」への「認識」とその救済手段としての「芸術」、「生存と世界は美的現象としてのみ永遠に是認されている」といったニーチェの思想は、三島由紀夫の『アポロの杯』における次の文章にも投影している。

希臘人は生のおびたしい畏怖のために蒼ざめた石、あの蒼白の大理石を刻んで、多くの彫像を作りだし、これによつてかれらを生のおそるべき苦痛から解放した。あるひは厳格な法則に従つた韻文劇を、かれらの言葉の中から刻み出し、それによつて人々の潜在的な苦悩や苦痛を解放した。

若いニーチェが『悲劇の誕生』の中でいう「認識」によるニヒリズムとその救済としての「芸術」、さらには後期ニーチェが『悲劇の誕生』にそえた「自己批判の試み」の中でいう「強さの悲観主義」(KSA—1—12)に三島由紀夫がいかに影響されたか、三島がヴァチカン美術館のアンティノウス像を見て記した『アポロの杯』における次の文が示している。

私が今日再び美しいアンティノウスを前にして、ニーチェのあの「強さの悲観主義」「豊饒そのものによる一の苦悩」生の充溢から直ちに來るところの希臘の厭世主義を思ひ浮べたとしても不思議ではあるまい。

生れざりしならば最も善し。

次善はたゞちに死へ赴くことぞ。

ミダス王が森の中から連れて來られたサテュロスにきいたこの言葉、それが今私の耳を打つ。アンティノウスの憂鬱は彼一人のものではない。彼は失はれた古代希臘の厭世觀を代表してゐるのである。

このサテュロスとは森の神シレノスのことであるが、そのシレノスの説く「古代希臘の厭世觀」は『悲劇の誕生』の第三節と第七節にでてくる。これは、存在の恐怖への眞の「認識」は生への意志の否定やニヒリズムにつながる、すなわち「生れざりしならば最も善し。次善はたゞちに死へ赴くことぞ」(KSA—1—135)という教訓を述べた個所である。この「古代希臘の厭世觀」と盛期ローマの皇帝ハドリアヌスの恋人の青年貴族「美しいアンティノウス」とを結びつける三島由紀夫にとっては、「美しいうら若い容貌」に「憂愁と死の影」が刻まれたアンティノウスはまさに「失はれた古代希臘の厭世觀を代表」しているのである。しかしこのアンティノウスが、三島の言うように、ニーチェの「強さの悲観主義」に結びつくのかどうか、それはともかくとして、古代ギリシア・ローマ世界を目にする

数年前、すでに三島は、エッセイ「美について」（昭和二十四年）の中で、「ニーチェがギリシャ芸術の始原として指摘するデュオニゾスの祭祀」にふれながら、「ここにおいてニーチェの芸術概念を思ひ出すのは徒勞であらうか？『希臘人は生存の恐怖と物凄さを認識し感得した。』基督教に鋭く対立せしめられ、希臘悲劇の母胎とされたところの『生』の理念、『強さの悲観主義』（中略）」というふうに、ニーチェの芸術観とからめて「強さの悲観主義」に言及していた。三島はこのペシミズムを愛した。これについて三島は、先に記した手塚富雄との対談の中で、戦後間もない大学時代をふりかえって次のように言っている。

大学なんかでもニーチェの話なんかよくして、かなり読まれていたように思いました。『悲劇の誕生』の、あのエネルギーの過剰からくるニヒリズムとすることは実によく好きでしたね。ニヒリズムとすることは一種の禁断のことばとして、われわれの世代に共感を与えたと思います。⁽²⁸⁾

「ニヒリズム」という言葉は、私の見るかぎりでは、『悲劇の誕生』にはでてこない。おそらく、三島がこの対談でいう「エネルギーの過剰からくるニヒリズム」は、ニーチェの「過剰そのものに悩む」「強さの悲観主義 (Pessimismus der Stärke)」を言いかえたものであろう。ちなみにニーチェ自身は、「強さの悲観主義」について、「生存の苛酷さ、凄惨さを、生存の悪と謎とを、幸福感から、あふれるばかりの健康から、生の充実そのものから知的に偏愛する」(KSA 1—12) 悲観主義というふうに説明している。これは、トーマス・マンが『ニーチェ哲学』のなかで批判的にいう「ディオニュソスの唯美主義」(九一六九〇)と類似している。マンは、『悲劇の誕生』における「陶酔せる神の名」(九一六八六) デイオニュソスに関して、「生をその虚偽、苛酷さ、残酷さもろとも祝福するこの悲劇的叡知に、ニーチェはディオニュソスと名付けた」(九一六八六) というふうに述べ、「ディオニュソスの唯美主義」

を、「ニーチェの強く美しい生への賛美とあいまって生れる英雄的な唯美主義」(九一六九〇)と定義する。したがってこの「ディオニュソスの唯美主義」になつた人間は、「ディオニュソス的人間」ハムレットであつてはならない。だがマンが支持する唯美主義にはハムレット的認識、すなわち倫理性とか「認識の嘔吐」や優柔不断が同居していなければならぬ。一方三島由紀夫が考える「ディオニュソス的人間」は、ニーチェが追い求めるような、「軟弱な教理を侮蔑する勇猛果敢な新しい種族」(九一六八七)、すなわち「超人」である。この地点でトーマス・マンはニーチェとも三島由紀夫とも袂を分かつ。

二、唯美主義的ニーチェと倫理的ニーチェ

ニーチェの「生」は「力への意志」(KSA四一四九)である。そのニーチェの「生」はまた、残忍で勇猛な「金髪の野獣」(KSA五一一七五)に象徴される。「金髪の野獣」は、『道徳の系譜学』第一論文第十一節にあらわれる。それは、「殺人・放火・凌辱・拷問と相次ぐ惨行から意気揚揚と平然と引き上げていく喜び勇んだ怪物」(KSA五一一七五)であり、生の充実・昂揚のために善悪の彼岸にたつて非情無情の行為を辞さない存在である。しかしトーマス・マンはこれを拒否した。マンのニーチェ体験は、「力への意志」や「金髪の野獣」を出発点とする同時代のニーチェ体験とは趣を異にした。マンは『略伝』の中で若い頃を次のように回想している。

ニーチェの力の哲学や「金髪の野獣」は私にとって何であつたらうか？ ほとんど一つの当惑の種であつた。彼が精神を犠牲にして「生」を賛美したこと、(中略)これを同化する可能性は一つしかなかった。すなわちアイロニーとしてである。「金髪の野獣」が私の青年期の作品にも出没していることは間違いないが、しかしそれは

野獸的性格をかなり奪い取られてしまっており、残っているのは無精神性の金髪性以外のなものでもない。
(一一一一〇)

ニーチェの「生」は、マンにおいてはアイロニカルに変容する。マンは青年期の作品の『トーニオ・クレীগー』の中で、ニーチェ的な「血なまぐさい偉大さや荒々しい美」や「非凡で魔神的なもの」(八一三〇二)をともなった「生」を、「尋常な、礼儀正しい」、市民的でノーマルな「生」に翻訳し、「金髪の野獸」は平凡で愛すべき「金髪のインゲ」に変貌させる。

どうかチエザレ・ボルジアだとか、この男をかつきあげている酔っぱらいの哲学のことなんぞ考えないでください。あんなチエザレ・ボルジアなど、ぼくにとっては無です。(中略)精神と芸術に永遠に対立している「生」は、けっして血なまぐさい偉大さや荒々しい美の幻影として、つまり異常なものとして、われわれ変人の目には映りはしません。尋常な、礼儀正しい、愛らしいものが、われわれの憧れの国であり、誘惑的な平凡な生なのです。(八一三〇二)

「酔っぱらいの哲学」というのはもちろん、強く美しい「生」を賛美するニーチェのディオニソスの哲学である。チエザレ・ボルジアというのは、生命欲と支配欲に満ちあふれたルネサンスの人間の典型で、ニーチェのいわゆる「超人」、「金髪の野獸」等の系列に属する人物である。トーマス・マンは『略伝』の中で、「巷に流行していたニーチェかぶれ、あらゆる単純な『ルネサンス主義』、超人崇拜、チエザレ・ボルジア式の唯美主義、血と美についての大言壮語に対してあくまでも軽蔑的な態度をとった」(一一一〇九)と語っている。また他のところでも、

「この明らかにニーチェの『生』のロマン主義を源泉とする唯美主義は、私がものを書きはじめた頃大流行であったが、私は、これとほんのわずかでも関わりをもったことは、ただの一度もない、二十歳の頃にもなかつたし、四十歳になつてもやはりない」(二二―五三九)と書いている。このようにマンは「美的ルネサンス」ニ―チェ主義」(二二―五三九)に対して終始批判的であつた。だから、「ニ―チェのエロスの中にあつたロマン主義的イロニーの要素」(二二―五四〇)を洞察せず、ニ―チェの一面だけを、すなわち「非道德主義者」の放埒無道なチエザレ・ボルジア的な面だけを強調する者達をマンは批判する。

彼らはニ―チェが自ら名乗つた「非道德主義者」という名前を單純に信じ込んだ。彼らはこのプロテスタントの牧師の子孫ニ―チェがかつてないほど鋭敏なモラリストであつたこと、モラルに憑かれた人、パスカルの兄弟であつたことを理解しなかつたのである。(二二―五四〇)

マンにとつてニ―チェは、強く美しい「生」のために精神が自己否定した最も偉大な实例にはかならない。マンにとつて問題なのはニ―チェの底にある倫理的雰囲気である。それは「倫理的空氣、ファウスト的雰圍氣、十字架と死と墓穴」(二二―五四一)が感じ取れるニ―チェである。マンはずつとニ―チェのこの面を洞察し主張してきた。これはマンのニ―チェ受容における特筆すべき点である。

ニ―チェの流行が市井の隅々まで行きわたつてその影響が一種の消耗性の力と「美」の崇拜を生み出していた時代に、私は青年であつたにもかかわらず、ニ―チェを倫理家と認識することができたといえる。ニ―チェの生涯の倫理的悲劇、身も心も奪うような精神の殉教死をもつて幕切れとなる自己克服、自己懲罰、自己磔刑のヨ―ロ

ツパの悲劇の精神的源泉——これはナウムブルクの牧師の息子のプロテスタンティズムをよそにして、どこに見いだしうるであろうか。(二二—一四六)

このニーチェをマンは、「放埒さの唯美主義に厳しく対立する世界」、「北方的倫理的プロテスタント的世界」、(二二—五四一)の象徴として理解する。それは、『悲劇の誕生』第二十節の中でデューラーの描いた「騎士と死と悪魔」の騎士を、「甲冑に身をかため、青銅のような厳しい眼光をもったあの騎士、恐るべき道づれにも迷わされず、しかも希望もなく、ただひとり馬と大をつれて、おのれの恐怖の道を進む術を心得ている騎士」(KSA 一—一三一)というふうに称賛する「倫理家」ニーチェである。ニーチェ哲学を悪用したナチスの経験を経た後でもマンは、「哲学がひやかな抽象ではなく体験であり、受難であり、人類のための犠牲行為」の「実例」(九—七二)として、ニーチェの倫理的悲劇性にたいする尊敬をもちつづけた。だがさすがに、ナチスという経験の光に照らしてみたときには、倫理家ニーチェの影は薄れ、「ニーチェは精神史が知る最も完璧な度しがたい唯美主義者だ」(九—七〇六)と、マンは唯美主義者ニーチェを断罪した。⁽²²⁾

三島由紀夫の場合は、強く美しい「生」を賛美する唯美主義にアクセントが置かれている。つまり三島が崇拜するのは唯美主義的なニーチェである。次の三島のエッセイにはニーチェの唯美主義への言及がみられる。

同時代の哲学者ニイチェは、その『悲劇の誕生』の中で、現世肯定の希臘悲劇を、現世否定のキリスト教に対立せしめて、後者の卑劣を論難してゐるが、芸術が現世的な起源をもつヨーロッパが、十九世紀末のやうな一種の決算期に入つて、その深い矛盾を露呈した姿の一つが、唯美主義といふ氷山の一点のやうな形をとつたといへるのである。この意味で唯美主義は鋭く批評的な流派であり、作品としての結晶に多くを残さなかつたの

は、その批評的性格の故かもしれないのである。(『唯美主義と日本』昭和二十六年)

ここで三島のいう「唯美主義」の「鋭く批評的な流派」とは、マンがいうところの「認識の叙情詩人フリードリヒ・ニーチェ」が「創設」した「ヨーロッパの一流派」で、この派の「詩人的な気質の批評家」、「精神と文体の面で完全に批評的な規律をもった詩人」(二〇一—一九)は、いわゆる「認識の芸術家」(二〇一—六三)にはほぼ一致している。それは、『造型』を熱烈に渴望しているにもかかわらず、およそ素朴には縁遠く、最高度に分析的な性格をそなえた(二二—五四〇)芸術家で、マンの文学的出発点もここにある。しかしマンは、ニーチェの倫理的側面を無視してニーチェのいう強く美しい生のみを極端に持ち上げる唯美主義に同調しなかった。マンにとって重要なのは倫理的ニーチェであった。この意味では、三島がエッセイ「美について」の中で「トオマス・マンの唯美主義批判」を指摘しているのは正しい。一方三島自身はというと、『悲劇の誕生』から学んだ悲劇論的美学が唯美主義と批判され、その「観念の世界にのみ浮遊」する、「リアリズムを離れて情念にのみ固執」する「現実離脱の傾向」が指摘されている。⁽³⁰⁾「唯美主義」ないしその批判に関して西尾幹二は、マンの『トニーオ・クレイガー』と三島の『金閣寺』とを比較して、三島のニーチェ受容における唯美主義的な面を強調している。

トーマス・マンに学んだ三島氏だったが、例えば『金閣寺』の吃りの主人公に、『小男フリーデマン』の自己滑稽化の悲喜劇といったものはほとんどない。むしろ余裕のない、思いつめた切迫さの方が勝っている。マンの市民と芸術家の対立概念を意識して書かれたに違いない、芸術家の運命を象徴するこの作品に、『トニーオ・クレイガー』の健康な少年、つまり「市民」への親和的に素朴な憧れといったものではなく、マンが最も嫌った「金髪の野獣」(セザール・ボルジア)の反市民的な破壊衝動といったものの方がはるかに濃厚である。これはどちらに

優劣があるというのではなく、三島文学の基調をなしている一つの特徴であつて、ごく初期の短篇『中世に於ける一殺人常習者の遺せる哲学的日記の抜粋』にみられるリラゲン風之美と殺人の官能的な、決して陶醉とは言えない冷たい陶醉に早くもあらわれているきわめて鋭角的な夢の形象である。⁽²¹⁾

ニーチェの哲学に内在するラディカルなニヒリズムと、「力への意志」や「超人」という生の原理に対する留保なしの大いなる肯定という両極端な二つの可能性に対して、トーマス・マンは意識的に批判し距離をとつた。⁽²²⁾ たしかに、ニーチェにおける容赦なく仮面を剥ぐ心理学的批判によつて「生」の意味を失わせるニヒリズム的な見方は、若いマンにとつて、「生」に対する自分の懷疑を立証するものであり、それによつてマン自らもトーマス・クレイガーのように「認識の嘔吐」といったようなニヒリズムの深淵に導かれていった。だがマンにとつては結局、その「生」を否定するニヒリズムは、社会的影響とか倫理道徳を無視した「金髪の野獣」や「ディオニュソスの唯美主義」と同様、受け入れがたいものだった。マンにおいては、ニーチェの「金髪の野獣」は平凡な市民的な「生」に変容し、ニーチェの強く美しい「生」への陶醉的賛美は、市民的な「生」への愛に変容する。これに対して三島由紀夫は、ニーチェのラディカルな両面、ニヒリズムも「金髪の野獣」といった強く美しく残酷な「生」を賛美する「ディオニュソスの唯美主義」も受け入れた。この点では三島の方がマンよりはるかにニーチェに近い。三島の用いる「生」には、ニーチェ流のディオニュソス的な「生」だけでなく、トーマス・クレイガー風の市民的な「生」もたしかに認められるが、ニーチェ流のディオニュソス的な「生」の方がずっと濃厚といえる。

ところで、トーマス・マンにおいても、三島由紀夫においても、倫理的ニーチェ像と唯美主義的ニーチェ像とが重なり、「倫理」と「美」とが一致する場所がある。それはマンにおいては「弱さの英雄主義」であり、三島においては「武士道」である。

『非政治的人間の考察』の中で、「悲劇的、倫理的なニーチェ体験が、私の市民的な業績の倫理家の体験に一役演じていたことは、なんといつても認めざるをえない」(二二―一四七)とマン自ら書いているように、自己のうちにデカダンスや死への共感を蔵するにもかかわらず、それに耐えて生に向かおうとするニーチェの姿勢は、マン自身と作中人物トーマス・ブデンブロークやアシェンバハのモデルになった。マンは、そのような人物を「疲労の極限で働いている」業績の倫理家(二二―一四五)、その「近代の英雄的生活形式・態度」(二二―一四五)を「弱さの英雄主義」(八一―四五三)と呼んでいる。マンの「弱さの英雄主義」は、「芸術性と市民性の混淆」(二二―一〇四)であり、詩人であると同時に軍人、芸術家であると同時に市民というふうに、理性と魔性、思想と行動、自由と運命といった数多の二元的矛盾対立を内包する大きなアンチテーゼと呼べるものである。これは、マンがドイツ的な生活態度と呼んでいる「市民的芸術家精神」(二二―一〇三)に由来する。ここでは倫理性が優位に立つ。すなわち快・不快よりも義務が、気分よりも秩序が、美的なものよりも倫理的なものが優先する。この意味でマンは、「私のような人間は美の狂信者でもなければ、ボヘミア的な意味の唯美主義者でもなくて、市民的な意味の唯美主義者である」(二二―一〇五)と語っている。だからニーチェのディオニュソス的で反市民的な唯美主義は、市民的な倫理道徳に敵対するものとみなされる。したがって「弱さの英雄主義」において問題になるのは、あくまで自己の理想をもってデカダンスとしての自己を超越せんとする「悲劇的、倫理的」ニーチェである。しかも、「唯美主義」が問題になる場合でも、それはトーマス・マン的な「市民的」な「唯美主義」であって、ニーチェ的な「ディオニュソスの唯美主義」ではない。いいかえれば、「弱さの英雄主義」においては、「悲劇的、倫理的」ニーチェとトーマス・マンの「市民的」な「唯美主義」が結びつくのである。

たとえばトーマス・ブデンブロークの市民的姿勢は、緊張と演技によってデカダンスを隠そうとする自制心から形成された完璧な外見を呈する。市民的な生活形式を一種の禁欲的な強制労働と考えるトーマスは、その自制と完璧な

外見を強靱な自己訓練によって得る。彼にとつて市民的な規律と秩序は仮面にすぎず、その背後には正反対なものへの執着が隠されている。自制、仮面こそ「弱さの英雄主義」の本質である。外面と内面の矛盾、典雅で慎ましい服装、念入りな洗顔、オーデコロンといった具合に、トーマスの外観は非のうちどころがない。内面がどんなに荒廃・衰弱していようと体面を保ち、気品ある態度をみせる。この点でこの倫理的な英雄主義はまたきわめて唯美的でもある。人は、完璧な外観を呈した市参事会員トーマスを尊敬と信頼の陰で「見栄っぱり」（二一四一八）と称する。しかしトーマスは、「見かけ」というのは大事なもののだ——これはよく覚えておいてほしいね。ほかのことはすべて他人には全然関係ないのだよ」（二一六〇〇）と言う。

『葉隠』が説く「武士道」も、少なくとも三島由紀夫にとつては、倫理的であると同時にきわめて唯美的である。三島は昭和四十二年の『葉隠入門』の中で、『葉隠』の重要な特色をなすのは「外面へあづけた道徳」であること、「武士道の道徳が外面を重んじたこと」を強調する。なぜなら、「戦士は敵の目から恥づかしく思はれないか、敵の目から卑しく思はれないかといふところに、自分の体面とモラルのすべてをかけるほかはない」からである。

そして武士道といふものは、そのしほたれ、くたびれたものを、表へ出さぬやうにと自制する心の政治学であった。健康であることよりも健康に見えることを重要と考へ、勇敢であることよりも勇敢に見えることを大切に考へる、このやうな道徳観は、男性特有の虚栄心に生理的基礎を置いてゐる点で、もつとも男性的な道徳観といへるかもしれない。（『葉隠入門』）

ここには「武士道」の「外面の哲学が美の哲学と結びつくキーポイント」が提示されている。

なぜなら美とは外面的なものである。そしてギリシャ時代に美が倫理と結合したやうに、「葉隠」の世界でも、ここにいたつて美といふことが道德の基本的な性格を規定するのである。美しいものは強いいきいきと、エネルギーにあふれてゐなければならぬ。それがまづ第一の前提であるから、道德的であることは美しくなければならぬことである。

「美とは外面的なもの」、「道德的であることは美しくなければならぬこと」という三島の「武士道」は、一見マンの「弱さの英雄主義」と共通しているように思われる。ただし、マンの「弱さの英雄主義」の場合には、道德的なもの、市民的なものが美的なものよりも優位に立っていないなければならない。三島の「武士道」の場合は、道德的なものと美的なものとのイコールの関係、というよりむしろ美的なものが優位に立っている。しかもそれは、ニーチェの「ディオニュソス」に直結している。三島自ら、「武」の裏面は「うんとファナティックな、蒙昧主義的な」⁽³⁸⁾「ディオニュソス」的世界であること、そして「多くのディオニュソスは、神風連につながり、西南の役につながり、萩の乱その他、あのへんの暗い蒙昧ともいふべき破滅衝動につながっているんです」と語っている。この意味で三島の「武士道」の美学は、マン的な「市民的」な「唯美主義」よりも、ニーチェの「ディオニュソス的唯美主義」の方に近似している。三島由紀夫は、「市民的な意味の唯美主義者」トーマス・マンとは違って、「軟弱な教理を侮蔑する勇猛果敢な新しい種族」、すなわち「超人」を待望する。

四、「デカダンスとニヒリズムの克服」——「超人」と「永劫回帰」

「没落の心理学者」(二二—七九)としてトーマス・マンが師と仰いだのはニーチェである。というのは、マンが評

価するニーチェは、「得体の知れない『超人』の預言者であるよりは、(中略)むしろ比類なく偉大で経験に富んだデカダンスの心理学者」(二二―七九)だったからである。

この「デカダンスの心理学者」ということばには二つの意味がある。一つ目の意味は、デカダンスないし「病氣」ゆえの心理学者である。つまりデカダンスと認識能力とは、あるいは病氣と「心理的鋭敏さ」(二一―一〇)とは比例するとマンは考える。『トーニオ・クレীগー』において、「認識の芸術家」トーニオ・クレীগーについて、「しかし健康がそこなわれて行くのに反比例して、彼の芸術精神はとき澄まされていった」(八一―九二)と書いてあるように、「心理的鋭敏さ」はデカダンスないし病氣の産物として理解されている。初期長編『ブデンブローク家の人々』の根本テーマも、健康な市民からの病弱な芸術家の誕生、すなわち病氣は生物学的には負の符号を与えられるが、精神的な洗練鋭利、天才をもたらすということであった。マンは他の個所でも病氣、ことに神経症を「第一級の人類学的認識手段」(九―四八二)と定義しているが、この認識手段としての病氣に対するマンの解釈はまさに「デカダンスの心理学者」ニーチェに由来しているのである。マンはニーチェの認識面、心理面における天才性を病氣の産物として理解する。

ニーチェは自分が自分の病氣に負うているところのものをよく承知していた。彼は、自分の著作のどのページでも、病氣の経験なくしてはいかなるより深い知識もありえない、そしてより高度な健康は病氣を通りぬけていなければならぬ、ということを教えているように思われる。(九―四八一)

ニーチェ自身は、肉体的苦痛の頂点にあるとき書いた『曙光』の「苦惱者の認識について」の節で、「病苦に長い間おそろしくさいなまれ、しかも悟性を曇らされることのない病人の状態は、認識にとって貴重である」(KSA三

一〇四」と記している。トーマス・マンは、「病氣と天才」のモチーフを、『魔の山』では結核の天才神話と結びつけて展開したが、この小説中の人物ナフタに「病氣と天才」について、

天才はまさに病氣に他ならない。(中略) これまでにも人類のために認識を得ようとして、意識的に、自ら求めて病氣と狂気のなかへ入っていった人たちがいる。その人たちが狂氣によって獲得した認識はのちに健康に變じ、彼らの英雄的な犠牲行為ののちには、もはや病氣と狂氣の制約を受けずにそういう認識を所有し利用することができるようになるのだ。これこそ真の十字架上の死だ……。 (三一六四三)

と言わせるとき、とくにニーチェのことがマンの脳裡にあつたことはまず間違いない。ニーチェをモデルにした小説『ファウスト博士』でマンが描いたものもまさにこのような「狂氣と天才」、「創造的な、天才を与える病氣」(九一六六六)をモチーフにしたニーチェ像である。

三島由紀夫も「病氣と天才」、「創造的な、天才を与える病氣」というモチーフには生涯関心をもっており、しかもそれをニーチェに結びつけている。これに関して三島は、昭和二十九年のエッセイ「卑俗な文体について」の中でニーチェの梅毒に触れながら次のように言っている。

病氣といふものは、個々の作家にとつて象徴的な事柄である。私は病人を好まないが、しかし病氣の作家を鞭打たうといふのではない。ニーチェの著作がもつとも多く書かれたのは、彼の梅毒の初期であり、初期症状の幾多の病徵が、当時の作品群を特色づけてゐる由だが、小説家もまた、好い作品を書くためには、いつも梅毒の初期症状に似たものを、しかもそれ以上亢進もせずよくもならないところの病状を、自分の体内に、人工培養して

おく必要があるのかもしれない。

また三島由紀夫は最期の年に近い頃に書いたエッセイ「小説とはなにか」の中でも、「ヘルダーリンの狂気も、ジエラルド・ド・ネルヴァルの狂気も、ニーチェの狂気も、ふしぎに昂進するほど、一方では極度に孤立した知性の、澄明な高度の登攀のありさまを見せた」というふうには、「狂気と天才」の実例の一つとして、「ニーチェの狂気」の「昂進」と「知性の、澄明な高度の登攀」との比例関係を指摘している。そのニーチェは、『この人を見よ』の「なぜ私はかくも賢明なのか」の章で、「典型的に健康な人間にとっては、逆に、病気であることが生きること、より多量に生きることへの強力な刺激にさえなりうる」(KSA六―二六六)といっている。これを読んだのかどうか、三島は、「かくて、精神の停滞を阻む不断の緊張のために、病気を利用することから一歩進んで、もし自由に病気の選択ができるとしたら、できるだけ、生の躍動を象徴的に、また内在的にとらへうるやうな病気にかかることが望ましい」、そして、「ニーチェはそれを『強さのペシミズム』『生の豊饒から直接生れるところの悲観主義』と呼んでゐる」(『卑俗な文体について』)というふうにいっている。すなわち三島はニーチェの中に「強さのペシミズム」、トーマス・マン流にいえば、デカダンスの「自己克服者」を見ていたのである。

このことはマンのいう「デカダンスの心理学者」の二つ目の意味でもある。すなわちそれは、「苦悩と道徳に規定された真理愛」(九―四八二)からデカダンスあるいはデカダンに対してその仮面を剥ぎ批判し、自らのデカダンスを克服するニーチェである。マンがニーチェを「偉大なモラリスト」(二―一〇九)と呼ぶのは、マンがニーチェにデカダンスの「自己超克者」(二―一〇)を見ていたからにはかならない。ニーチェ自らは、「つまり私は一個のデカダンであるが、またその反対でもある。(中略)私は健康への意志、生への意志から私の哲学をつくりだした」(KSA六―二六六以下)と言っている。ニーチェは、マンによって『非政治的人間の考察』の中で紹介された、「デ

カダンスから出発」した「作家たちの世代」の先頭に立っているが、しかし同時にそのデカダンスとの対決が、ニーチェをはじめ、マンの世代にとっても宿命的となった。マンは自らの世代とデカダンスとの関係を、「この世代の作家たちはまた同時に、デカダンスを拒否しようとする解放的な意欲を、ペシミスティックに言えば、その拒否への弱意欲を心に抱き、デカダンスとニヒリズムの克服を少なくとも実験しているのである」(「ニー・二〇一」と述べているが、この「デカダンスとニヒリズムの克服」のモデルをマンは、ニーチェの自己超克のみならず、ニーチェのワグナー克服にも見ていた。後年ニーチェは「自己批判の試み」の中で、『悲劇の誕生』について「今日の私には不可能なやりきれない本」(KSA 一―四)と記して、ワグナー―若きニーチェを断罪する。それはデカダンスとしての「近代」批判でもある。ニーチェ自ら、「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、このことに対して反抗した。私の中の哲学者がこのことに反抗したのだ」(KSA 六―一)と言っているように、ニーチェ自身の内なるデカダンス対決はワグナー対決を意味した。これに関してマンは他の個所では、「我々今日の人間は、ニーチェ対ワグナーという事例を、ジャーナリスティックかつアクチュアルに演じているにすぎない」と述べている。

三島由紀夫にとっても、この「デカダンス」のワグナーという存在は、ニーチェやマンと同様、重要事であった。

三島は、みずから「自分のいろんな要素が集約的に入つてゐる作品」と称する『憂国』を自作自演で映画化したとき、背景にワグナー音楽を用い、「すべてのエモーションはワグナーの『トリスタンとイゾルデ』の『愛の死』のテーマでもつて統一」した。それでもつて「ベッド・シーン」は「音楽のおかげで最高度に浄化され」、「切腹場面の苦痛」は「音楽のエロチックな陶醉の中に巻き込まれ」、その「効果は不気味なほどで」、「場面場面に異常に符合」した(「製作意図及び経過」昭和四十一年)。このように三島は、「ニーチェの言うように典型的なデカダンとして」(36)のワグナーの音楽を溺愛した。三島の場合、ニーチェやマンの場合とは違って、ワグナーは批判ないし克服の対

象にはならなかった。少なくとも三島はそういう発言をしていない。

ニーチェのなかではワグナーはデカダンⅡ「近代」人と一つにつながる。ニーチェは、『この人を見よ』の中で、デカダンⅡ「近代」人の対極に「超人」を置いている（六―三〇〇）。その「超人」と同様、ニーチェは『ツァラトゥストラ』において、近代とキリスト教の終末を意識するデカダンスの直線的な時間の対極に「永劫回帰」（四―二七六）の時間を置いている。この「永劫回帰」は「ニヒリズムの最も極端な形態」でもある。ニーチェは『遺された断想』の中に、「生存はそのあるがまま形で見るならば、意味も目的もない、しかし必ず繰り返される、無という終局もない。『永劫回帰』だ。これこそニヒリズムの最も極端な形態である。無（『無意味』）が永遠だというのだ！」（K SA二―二二三）と記している。しかしニーチェの「永劫回帰」の「無意味」は、「無意味」という価値を作り出し、「力への意志」へと昂揚する。

「廿世紀の問題を最も痛切に悩んでくれた人こそ、フリードリヒ・ニーチェ」（『人類の将来と詩人の運命について』昭和二十二年）と考える三島由紀夫は、「近代」のニヒリズムの中から生れた『ツァラトゥストラ』における「超人」や「永劫回帰」の思想に魅了された。三島由紀夫は「二十世紀初頭の西欧」における「ニヒリズムによる反理知主義の滔々たる風潮」の「先駆者」としてニーチェをとらえる（『新ファシズム論』）が、ニーチェの「超人」は、三島にとって、ニヒリズムをスプリングボードにしてしゃにむに行動するニヒリストのモデルになった。三島のいうニヒリストも「無意味」という大地の上に立ち、そこを行動の起点としている。

ニヒリストは世界の崩壊に直面する。世界はその意味を失ふ。ここに絶望の心理学がはたらいて、絶望者は一旦自分の獲得した無意味を、彼にとつての最善の方法で保有しようとするのである。ニヒリストは徹底した偽善者になる。大前提が無意味なのであるから、彼は意味をもつかの如く行動するについて最高の自由をもち、いは

ば万能の人間になる。ニヒリストが行動を起すのはこの地点なのだ。(『新ファシズム論』昭和二十九年)

「無意味」という大地の上に立つ三島におけるニーチェ的ニヒリストはまた、『葉隠』のニヒスティックな思想と結びつく。三島は武士道の行動の美学の底にあるニヒリズムを、『葉隠』の作者である山本常朝のニヒリズムでもって説明している。

常朝は、たびたびこの世をからくりであると言ひ、人間をからくり人形であると言つてゐる。彼の心底には深い透徹した、しかし男らしいニヒリズムがあつた。彼は現世の直下に、現世の一瞬一瞬に生の意味を求めながらも、現世自体を夢の世と感じた。(『葉隠入門』)

「永劫回帰」の思想については、三島は上記の手塚富雄との対談で『ツアラトウストラ』を話題にするなかで触れている。三島が、「ニーチェが『ツアラトウストラ』のあとで、もしインド哲学に親しんだら、どういうことになつたでしょうか。たとえば大乘仏教やなんかの唯識に興味をもつたらおもしろかつたでしょうね」と言うのに対して、手塚富雄はニーチェについて、「晩年にインドの聖典を読んで、非常におもしろがつています。それが発展するまでにはいかなかったようですけど。永劫回帰の思想など東洋の思想に近づくようなところがあるんですね⁽³⁶⁾」と答えている。ニーチェの「永劫回帰」が、三島の『豊饒の海』四部作における輪廻思想へ影を投げかけているのは明らかであるが、ただし、「永劫回帰」への直接的な言及箇所は、私の知るかぎりでは、「大乘仏教やなんかの唯識」をテーマにした第三部『暁の寺』の中で主人公が古今東西の輪廻の思想を研究しはじめる第十四章にしかない。

そこへ行くと十八世紀の哲学者、あのデカルトに対する熾烈な反対者、ジャンバティスタ・ヴィコは、その英氣、その闘志において、同じく輪廻説を説きながらも、ニーチェのあの永劫回帰の先蹤の位置に立つてゐた。

一方トーマス・マンにも、ニーチェが提起した「近代」の「デカダンスとニヒリズム」を克服するための「超人」や「永劫回帰」の思想は、少なからず影響を及ぼした。だがマンは、先に述べたように、「超人」に対しては生涯拒否の態度を示した。マンにとってニーチェの『ツァラトゥストラ』の「超人」は、「チエザーレ・ボルジア」、「金髪野獣」等の系列に属していた。マンは『ニーチェ哲学』の中で、ノヴァーリス (Novalis) のいう「美的偉大さの理想、蛮人の極限、動物的精神の人間」こそ「ニーチェの超人である」(九一七〇〇)と書いている。『ツァラトゥストラ』そのものもマンは非常に嫌った。マンはこの本について、「その聖書めかしたポーズのために、彼の書物のなかでは『最もポプュラー』なものになったが、彼の最良の書ではさらさらない」(九一六八二)、「それはレトリック、逆上した言葉の洒落、痛め付けられた声、疑わしい予言、手の付けようもない尊大さの見本、ときに感動的であるが概して我慢のならぬ代物で、滑稽さとすれすれのところを漂う怪物」(九一六八三)と、否定的に述べている。しかし一方で、「永劫回帰」に関しては、若い頃すでにマンは、『ツァラトゥストラ』第四部「醉歌」の中でニーチェが「最も醜い人間」(KSA四—三九六)のことばに託していう「生」の「永劫回帰」に同意し、『これが人生というものであったのか?』とニーチェは言っている。——『よし! もう一度!』——まったく私も同感だ!⁽³⁷⁾と、ノートに記録している。さらにまた『魔の山』の中に「永劫回帰」の思想が投影していることも指摘されている。少なくとも『魔の山』が、近代とキリスト教的デカダンスの「直線的」な時間の対極に位置する「永劫回帰」の時間を意識して構想されたことはまちがいない。「巨大な鈍感」の章で主人公のハンス・カストルプは、哲学者のように「冷静で敬虔」な調子で、「円の悪ふざけ」や「持続的な一定方向をとることなく循環していく永遠のなかに存在する

陽気なメランコリー」(三一八七六)について語る。ここには、「生」あるいは「無」の「永劫回帰」を喜んで肯定するニーチェの思想の輪郭が描かれている。すでにカストルプは前の章で、従兄のヨアヒムに「まっすぐ、まっすぐ」の時間とはちがった「回転木馬、回転木馬」の時間を語るとき、そして「未開人」の「夏至の祝い」(三一五一一五)を、「輪舞」「円の悪ふざけ」「喜びあふれる憂鬱」「陽性の絶望」などのことばを使って語るとき、「永劫回帰」の思想を暗示していた。⁽³⁹⁾

夏至。山の上で火をたき、燃えさかる炎の回りを手をつないでめぐる輪舞、(中略)それは一年の正午であり、絶頂であって、そこから下り坂になるのだが。——彼らは踊って、ぐるぐる回って、歓声をあげる。(中略)未開人たちが歓声をあげ、炎の回りを踊りめぐるのは、憂鬱な有頂天の喜び、喜びあふれる憂鬱からだ。彼らがそうするのは陽性の絶望からだ。お望みならそう言ってもよからう。円の悪ふざけ、方向の持続がなく、すべてを回帰させる永遠の悪ふざけに敬意を表してなんだ。(三一五一一五)

五、「反時代的」ニーチェ——称賛と批判

ニーチェは、トーマス・マンと三島由紀夫の両者にとつて、戦中戦後とも、マンの場合は第一次と第二次の两大戦時の戦中戦後、三島の場合は第二次大戦時の戦中戦後において、時代の中で自らの姿勢を示すために頼りとすべき、あるいは批判すべき思想となった。

三島由紀夫は前述の手塚富雄との対談で、戦中戦後の時代における三島自身の中で占めるニーチェの位置を次のように述べている。

ばく個人の体験で申しますと、「ウンツァイトゲメース」というニーチェのことが非常に好きで、戦争中はウンツァイトゲメース、「反時代的」と訳されていましたが、それがもう唯一のよりどころみたいなものでした。(中略) それに戦争中からずっと、戦争に便乗するインテリというツァイトゲノッセ(同時代者)、戦後は戦後派というツァイトゲノッセがきらいで、それでニーチェがその後も好きになったわけですね(中略)。青少年に自分の弱さの自己弁護の材料を与えてくれるような本が歓迎されますね。戦争中、ばくたちはこんな時代にたいして、とてもアンパッシング(適応性)がないと感じていたわけです。それはある意味では劣等感です。それを、ニーチェが非常に朗らかにウンツァイトゲメースと言ってくれたんです。自分はそれじゃ適応性がないだけじゃなくて、もつと積極的に反時代なんだと思えば安心する。それがニーチェのもっている、つまり青年に対する魅惑だと思っ(40)てすよ。

戦争中は「戦争に便乗するインテリというツァイトゲノッセ(同時代者)」を、戦後は「戦後派というツァイトゲノッセ」を自ら嫌ったという発言と、そして『ウンツァイトゲメース』というニーチェのことが非常に好きで、「唯一のよりどころみたいなものでした」という三島自身の発言からは、たしかに戦中戦後とも三島が「ウンツァイトゲメース」(unzeitgemäß)な姿勢をとったこと、そしてニーチェがその三島の「反時代的」姿勢を支持する思想的背景になったということが明かされる。このうちまず、ニーチェが三島由紀夫の「反時代的」姿勢を支持したという見解に対しては概ね異論はない。しかし、戦中戦後ともに三島がほんとうに「反時代的」であったかどうかとなる(41)と見解は分かれる。三島由紀夫をニーチェと同じ「反時代的なイロニカー」とみる論者は、戦中戦後とも三島が「反時代的」であったことを主張している。

三島はいつの時代でも「反時代的」という巨大な否定性にとり憑かれていた。しかし、逆に言えばそれは未来を先取りすることである。戦時下では「戦争」に（現実の戦争に対して、当時三島は嫌悪感しか抱いていない）、戦後においては「民主主義」に、そして高度成長期には「時代」そのものに対して、三島は否定的な姿勢でのぞんだ。⁽⁴²⁾

他方、とくに戦時中の三島が「反時代的」であったかどうか、それを懐疑する見方がある。その論文は、三島がニーチェの『如是説法ツアラトウストラ』（登張竹風訳、昭和十七年）の影響下に書いた『夜の車』（初出時の昭和十九年八月にはこの題名で『文藝文化』終刊号に発表されたが、終戦後の昭和二十三年十二月に「中世に於ける一殺人常習者の遺せる哲学的日記の抜粹」という題名に改められて単行本『夜の支度』に収録される）を解釈しながら、若い三島の戦時中の態度を分析している。それによれば、初期作品を書いた頃の三島の「反時代的」姿勢は、必ずしも本質的なものではなく、むしろそれは彼の「疎外感」から出てきたもので、「積極的に時代に対峙せんとしたニーチェ流の『反時代的』姿勢というより、自己を時代のなかで孤立させない方便として逆に作品世界の充実に苦慮した結果の反時代的姿勢」である。そのような自己保全のために三島はニーチェ的な「反時代的」姿勢を利用したのであり、結局三島にとって、「反時代的」姿勢も「時代的」な姿勢も「意匠」にすぎず、大事なものは「生の充溢」であった、というふうに戦時中の三島の「反時代的」姿勢を解釈している。⁽⁴³⁾

戦時中の若い三島が、自らの「生の充溢」のために、ニーチェの「なにか人を無理やりにエキサイトさせる力」に拠り所を求めたということは疑いえない。しかし当時の三島が「反時代的」であったかどうかとなると、問題は容易には片付かない。ちなみにニーチェ自身は、『反時代的考察』第二篇序文の終りで、「反時代的」とは、「すなわち時代に反抗して、しかもそのことによって時代へと、そして望むらくは来るべき時代のために――はたらきかけること

である」(KSA 1—1247)と定義している。このニーチェ的な意味からすれば、三島の戦時中の態度は「反時代的」であったとはいいたい。すくなくとも「来るべき時代のために——はたらきかける」という積極的な姿勢はなかった。その戦時中の姿勢に比べて、戦後の民主主義的・進歩主義的・平和主義的社会にたいする三島由紀夫の姿勢がニーチェのいう意味で「反時代的」であったことは否定できない。とりわけ『憂国』『英霊の聲』『葉隠入門』『文化防衛論』などの著作や、「楯の会」結成などの行動がそれを証明している。

トーマス・マンにとつてもニーチェは最大の思想的支柱であり、助力者、模範だった。これは保守的なマンにもデモクラティックなマンにも当てはまる。以下においては、ニーチェの政治的・社会的領域におけるマンへの影響を年代順に追究している論文に⁽⁴⁵⁾依拠して、マンのニーチェに対する態度の変遷を見ていきたい。

トーマス・マンが第一次大戦中に書いた『非政治的人間の考察』(一九一八年)は、啓蒙的進歩のイデオログの「文明の文士」に対する保守的で反動的な論争文であるが、この論戦をマンはみずから「退却戦」(一一—一二九)と呼んでいる。マンは自分の保守的戦闘位置は失われた位置であり、この論戦が勝てる見込みのない戦いであることを知りつつ、「来るべき時代のために」戦いを挑んだ。この意味ではマンも「反時代的」であった。『非政治的人間の考察』の保守的で国粹主義的なマンは、ニーチェの「反民主主義」を受容し、「デモクラシーは国家形態の没落である」(一一—三〇八)という自分の保守的見解をニーチェによって立証しようとした。⁽⁴⁶⁾共和国支持者に転じた後の一九二八年の論文においてもマンは、「ルター、ゲーテ、シヨールペンハウアー、ニーチェ、ゲオルゲは民主主義者ではなかった」(二二—六四四)と書いていた。マンはニーチェが精神貴族であり、社会主義的、デモクラシー的イデオリーや観念に対しては軽蔑しか抱いていなかったことを認めていた。だがこのことを当時のマンはできるだけ隠し、遠ざけた。それは、たとえ自分が共和国支持へ方向転換したからといって、マンにとつてニーチェはあくまで偉大な模範だったからである。『非政治的人間の考察』時代の保守的なマンが作り上げたニーチェ像はロマン主義的であったが、

このあと、ヴァイマル共和制擁護の立場を取ったマンは、十九世紀における「ロマン主義の自己克服」をニーチェが果たしたことこそ「ドイツ精神史の英雄的な最も称賛すべき事件であり、ドラマ」(一一一—五一)とみなした。このとき、時代全般の「ニヒリズムとデカダンスの克服」の模範であったニーチェは、とくに政治的な領域における「ロマン主義の自己克服」のモデルともなった。マンは、そのロマン主義の克服者ニーチェを民主的・西欧的伝統のなかへと救い出そうとした。それは、ナチズムのファッショイデオロギーのニーチェ像に対して、デモクラシー的ニーチェ像を主張し守らなければならなかったからである。⁽⁴⁷⁾

ナチズム時代におけるニーチェに対するトーマス・マンの態度は、時期的かつ内容的に三つの異なった段階に分かれる。一九三三年から一九三七年にかけてはニーチェを擁護し、ナチズムへのニーチェの影響を否定する。一九三七年から一九四七年にかけてはニーチェの罪を認める。この段階はマンにおける本格的なニーチェ批判の時期である。一九四八年にはマンはニーチェにふたたび無罪を言い渡す。⁽⁴⁸⁾

一九三五年のトーマス・マンの論文『ヨーロッパに告ぐ』は、悪いのはニーチェとその不合理哲学ではなくて、現実の悪の本質はむしろ「大衆の哲学趣味」(二二—七七二)にニーチェが近づきやすいものにされた点や、その大衆の哲学がニーチェを誤用し台無しにした点を主張する。また一九三二年のマンの論文は、ニーチェは結局「保守的月刊誌を経由する道を通って軍需産業新聞の文芸欄」(二二—六五九)に到達し、その広い影響はこの疑わしいメディアに負っていたがゆえに「政治的・文化的反動」(二二—六五九)となってしまうとする。しかし一方でマンは一九三三年にはすでにニーチェ哲学における「悪の芽」(二二—六九七)を口にしていて、そして一九三六年八月七日付けの日記にはニーチェ作品について、「今日考えられるすべての本の中で最も問題の本である。誤った手に落ちるのではという心配に襲われるのはまぎれもない」と、⁽⁴⁹⁾ナチズムのイデオロギーの支えとなる可能性を示唆している。一九三七年にヒトラー体制の成立が間近に迫ってくるとマンの本格的なニーチェ批判が始まる。そして一九四五

年の『ドイツとドイツ人』、一九四七年の『ニーチェ哲学』でマンのニーチェ批判は頂点に達する。マンはニーチェのナチズムの野蛮に対する本質的な罪を、ニーチェにおける極端な高慢、非政治性、社会的責任感情の欠如、孤立、現実に対する疎遠性にみた。マンは一九四一年のエッセイ『思考と生活』の中で、「しかしニーチェの教義は陶酔的にしてロマン主義的な詩であったが、それを創るに際して彼は自分の思想がもし政治的に実現されるとしたらどのようなものになるかなどとは考えてもみなかったのである」（二〇—二六五）と記している。

ニーチェはこのように一九四〇年代にマンによって有罪を言い渡されるが、しかしすぐにあらゆる個人的な責任から解放され、結局又無罪を言い渡される。つまりマンはドイツの伝統の罪に固執する。それは、一九四一年のマンのエッセイによれば、フィヒテ、ヘーゲル、ワーグナーを経由してニーチェに至る、いわゆるドイツロマン主義の伝統である。ニーチェ以降は粗野化と悪性化が増大し、「ニーチェの小賢しいサルオスワルト・シュペンゲラー、ドイツのファシズムの理論家カール・シュミット、ローゼンベルクの『二十世紀の神話』（二一九〇七以下）へ下っていく。このように、「ニーチェの無責任な哲⁽⁵⁰⁾学」は、ドイツロマン主義の伝統のなかに置かれることによって責任が軽減される。ただし、マンは、ルカーチ (Georg Lukacs) の考え、すなわちフィヒテからヒトラーまでの展開に理性崩壊の責任を負わせ、その有罪のドイツロマン主義的伝統線に無罪の啓蒙主義の伝統線を対置し、良きドイツと悪しきドイツを分離する、といった考えを拒否した。マンは、「良きドイツと悪しきドイツは時間的に相次いで起こるのではないのは明らかだ。それらは多く同一の胸の中に併存して住んでいる」（二一九〇八）と言って、ドイツの神秘的同一性、「善と悪のアマルガム」を主張した。⁽⁵¹⁾生涯にわたるトーマス・マンのニーチェ受容は、ニーチェの無罪判決で締めくくられる。

ニーチェが「私のドイツ人たちを台無しにした」からといって私はニーチェを怒ることはできません。ニーチェ

の悪魔主義にはまるほど彼らが愚かであったとあれば、これは彼らの問題です。そして彼らが偉大な人たちに耐えることができないうならば、彼らはもう偉大な人たちを生み出すべきではありません。(一九四七年十二月二十六日付の書簡)^(註)

テキスト

Friedrich Nietzsche : *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden* (KSA), Hrsg. von Giorgio Colli undazzino Montinari. München 1988. 引用箇所は、本文中の括弧内に巻数とページ数を記した(例 KSA—10—1)。訳文については、『ニーチェ全集』(白水社 一九七九年—一九八七年)を参考にした。ただ『悲劇の誕生』の訳文にかぎっては主に岩波文庫(秋山英夫訳)を参考にした。

Thomas Mann : *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt am Main 1974. 引用箇所は、本文中の括弧内に巻数と頁数を記した(例 三一—五二二)。訳文については、『トーマス・マン全集』(新潮社 一九七二年)を参考にした。

三島由紀夫作品については、『三島由紀夫全集』(新潮社 一九七三年—一九七六年)、及び『三島由紀夫評論全集』(新潮社 一九八九年)を使用した。

なお、すべての引用文中の強調(傍点)は原文による。

注

- (1) Bøtge Kristansen : *Thomas Manns Nietzsche-Rezeption*. In : *Thomas-Mann-Handbuch*. Hrsg. von Helmut Koopmann. Stuttgart 1990, S. 260.
- (2) Peter Pütz : *Thomas Mann und Nietzsche*. In : *Thomas Mann und die Tradition*. Hrsg. von Peter Pütz. Frankfurt am Main 1971, S. 230 f.
- (3) 青海 健 『三島由紀夫とニーチェ』(青弓社 一九九二年)一一頁。
- (4) 三島由紀夫・三好行雄(対談) 『三島文学の背景』(国文学) (学燈社 一九七〇年五月臨時増刊号) 所収 一九頁。
- (5) 平岡 梓 『倅・三島由紀夫』(文春文庫 一九九六年)二二四頁。

- (6) 三島憲一「三島由紀夫」『ニーチェ事典』(弘文堂 一九九五年)所収 六二二頁以下参照。
- (7) 磯田光一「エロチシズムと造型意志―三島と外国文学―」磯田光一著作集 1 (小沢書店 一九九〇年)所収 七八頁。
- (8) 三島由紀夫・手塚富雄(対談)「ニーチェと現代」『世界の名著 ニーチェ』(第四十六卷 付録一 中央公論社 昭和四十一年)所収 一頁。
- (9) 三島由紀夫・三好行雄(対談)前掲書 一九頁。
- (10) 三島由紀夫・古林 尚(対談)『戦後派作家は語る』(筑摩書房 昭和四十六年)一九二頁。
- (11) 平岡 梓 前掲書 一二四頁参照。
- (12) 田坂 昂 『三島由紀夫入門』(オリジン出版 一九八五年)二八頁。
- (13) 青海 健 前掲書 一一頁。
- (14) 田坂 昂 前掲書 一一頁参照。
- (15) 三島由紀夫・古林 尚(対談)前掲書 一六七頁。
- (16) 前掲書 一九三頁。
- (17) Vgl. Dieter Borchmeyer: Nietzsche's Décadence-Kritik als Fortsetzung der „Querelle des Anciens et des Modernes“. In: Kontraversen, alte und neue. Hrsg. von Albrecht Schöne. Bd. 8, Tübingen 1986, S. 176-183.
- (18) Vgl. Peter Pütz: a. O., S. 239.
- (19) Vgl. Manfred Dierks: Thomas-Mann-Studien. Bd. 2. Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. Bern und München 1972, S. 124 f.
- (20) Manfred Dierks: Thomas Mann und Mythologie. In: Thomas-Mann-Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann. Stuttgart 1990, S. 289.
- (21) Ebd., S. 288.
- (22) Vgl. Ebd., S. 286-290.
- (23) 田坂 昂 前掲書 一八七頁。
- (24) 前掲書 一八七頁以下参照。
- (25) 前掲書 一九八頁。

- (26) 辻井 喬「永遠の昨日を失つて」【新潮】(新潮社 昭和四十六年二月) 所収 一〇四頁。
- (27) Vgl. Peter Pütz: a. a. O., S. 245 f.
- (28) 三島由紀夫・手塚富雄(対談) 前掲書 二頁。
- (29) 秋山英夫【文学的ニーチェ像】(勁草書房 一九六九年) 二五七頁。
- (30) 三島由紀夫・古林 尚(対談) 前掲書 一六七頁。
- (31) 西尾幹二「不自由への情熱」【新潮】(新潮社 昭和四十六年二月) 所収 二一〇頁以下。
- (32) Vgl. Børge Kristiansen: a. a. O., S. 263.
- (33) 三島由紀夫・古林 尚(対談) 前掲書 二〇一頁以下。
- (34) Thomas Mann: Briefe 1889-1936. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt am Main 1979, S. 241.
- (35) 三島由紀夫・手塚富雄(対談) 前掲書 六頁。
- (36) 前掲書 八頁以下。
- (37) Thomas Mann: Notizbücher 1-6. Hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidh. Frankfurt am Main 1991, S. 51.
- (38) Vgl. Erkme Joseph: Thomas-Mann-Studien. Bd. 14. Nietzsche im „Zauberberg“. Frankfurt am Main 1996, S. 116.
- (39) Vgl. Ebd., S. 275.
- (40) 三島由紀夫・手塚富雄(対談) 前掲書 二頁以下。
- (41) 青海 健 前掲書 九頁。
- (42) 前掲書 九頁。
- (43) 三島由紀夫「夜の車」【文藝文化】(第七卷第四号 昭和十九年八月) 所収 二九〜三六頁。
- (44) 小笠裕二「三島由紀夫のニーチェ受容―「夜の車」と「ツアラトゥストラ」―」【金沢大学国語国文】(第十六卷 平成三年二月) 所収 四〇〜四九頁。
- (45) Vgl. Børge Kristiansen: a. a. O., S. 263-276.
- (46) Vgl. Ebd., S. 265.
- (47) Vgl. Ebd., S. 271.
- (48) Vgl. Ebd., S. 272.

- (34) Thomas Mann : Tagebücher 1935-1936. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1978, S. 327.
- (35) Thomas Mann : Tagebücher 1940-1943. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1982, S. 567.
- (15) Vgl. Børge Kristiansen : a. a. O., S. 275.
- (32) Thomas Mann : Briefe 1937-1947. Hrsg. von Erika Mann, Frankfurt am Main 1979, S. 581.

(付記) 本稿は大谷女子大学特別研究費による研究成果の一部である。

