

ショーペンハウエル——ワグナー——ニーチェ

——一九世紀ドイツ的思惟の一断面——

岩崎允胤

第一章 ショーペンハウエルと、意志と表象の哲学

1

『世界はわたしの表象である』(Die Welt ist meine Vorstellung) ——これは、生き、かつ認識するすべてのものに妥当する真理 (eine Wahrheit) である。ところが、この真理を反省的抽象的に意識することのできるのは人間だけであって、人間が実際にかく意識する場合、そこに人間の哲学的思慮というものが生じたのである⁽¹⁾。(一、四五ページ)。これは、ショーペンハウエルが若冠三十歳のとき著わした主著『意志と表象としての世界』⁽²⁾(一八一九年)第一巻の冒頭をかざる有名な一節であり、主観的観念論の大胆な、誇らしくもみえる宣言である⁽³⁾。

人間には、その成長の過程で、ことによると突然に、これまでかれをとりまいていた、いっさいのものが、——風景が、家々が、人々が、かれらのせわしない往来が、そしてそのなかでの自分の日常の生活さえもが——すべてわた

いゝの表象にすぎず、それ自身ではなんらの実在性をもたず、反対に、実在といわれるものはじつは無(Nichts)であるようにみえる瞬間があるかもしれない。それはかれにとって一つの驚きであるかもしれない、そのとき、あたかも自分がいっさいのものといわば原点、世界という無限の次元の原点であり、しかも、この原点たるや、支えなき無につつまれていくようにみえるかもしれない。この表象は結局はまったくの仮象(Schein)、空しい顛倒であるにしても、そのときには少くも、それが真らしく(wahrscheinlich)みえるかもしれない。世界とは畢竟わたしの夢ではないか。だからしてわたしの消滅は世界の消滅ではないか。それ以外の何であろう。これ、つまり唯我論は、一つの空想である。

シヨールベンハウエルは、さきの文章につづけて書いている。「してみると、人間が太陽を知り、大地を知るのではなくて、ただ太陽を見る眼があり、大地に触れる手があるにすぎないということ、人間をとりかこむ世界は表象としてのみ存在する、すなわち、人間自身であるところの表象するものに關係してのみ存在する、ということが、明白にかつ確實になる。」そして、全巻の終わりをかれは次の文章で結ぶ。「これほどまでに実在的なわれわれのこの世界は、そのあらゆる太陽と銀河とともに、——無である」(Ⅱ、四六六ページ)。もつとも、ここでいう無は、シヨールベンハウエルにとって、仏教でいう般若波羅蜜にあたるものと考えられており、そのような深い哲理にかかわるものとしていちおう理解されてはいるけれども。

しかし、シヨールベンハウエルの大胆にみえるこの主観的観念論の宣言にたいしては、仮象を仮象として、顛倒を顛倒としてみぬき、現実的な視点をすえることこそが、人間の理性の威力であることを、主張しなければならぬ。へ

「ゲルが『精神現象学』で、人間の意識のどんな可能な形態をも排斥することなく、その仮象性を、またその限界性を明らかにしてゆくことによって、それらの諸形態をモメントとして含みながら越えてゆくように、「世界はわたしの表象である」という空想を、ひとはより深い理性的真理への過程のなかでこえてゆかなければならない。世界を夢とみるこの空想は、じつはそれ自身が夢である。そして、この空想をのりこえることを可能にするのは、もはやその空想自身でなく、ほかならぬこの現実であり、感性であり、鼓動する心臓をもつ人間であり（フョイエルバッハ）、さらに基本的にいえば、人間の実践である（マルクス）。すなわち、人間の歴史と、歴史を形成する人間の実践である。それゆえ、たんなる空想にいつまでも停滞し、固執し、これを絶対化するものは、ひとりよがりであり、思惟の傲慢（ヒプソシス）さえある。そして、そのような唯我論的な世界観は、じつは自己破滅的であり、せいぜいのところ、いわばひとつの泡沫（うたかた）でしかない。

2

シヨールベンハウエルもその主観的観念論をこえようとする。しかし、理性の威力によって現実へと、実践的現実へと、その虚妄性を克服するのではない。そうではなく、「世界はわたしの表象である」という命題にたいし「世界は意志である」という命題を対置するのである。かれにとって、ここでいわれる意志は、カントやヘーゲルにおけるように理性との統一における意志ではなく、どこまでも非合理的な「盲目的な意志」であり、表象の世界の内実をなす、とらええない「反理性的な暗黒な衝動力としての根本意志（Urwille）」である。だがそれは、盲目的なるがゆえにおちい

るそれ自身の苦悩から救済されるために、自己を客観化するのであり、このように客観化された意志、つまりいわば意志の鏡であるのが、表象の世界である。そこでは、たしかに、空間と時間、因果律などの根拠の原理が妥当する。だが、表象界はそもそも表象するものとの関係においてのみ存在する。主観なくして客観はない。こうして認識主観が表象界にかかわる。

ショーペンハウエルの哲学の基本性格はこのような徹底した非合理主義にある。たしかにこの哲学は、かれみずからいうように、カント哲学から出発するものであり、これを前提としている。しかし、自由と理性の見地をつらぬいたドイツ古典哲学とはまったく異なる方向を、かれはとる。だからかれは、フィヒテ、シュリング、ヘーゲルらの哲学を「馱法螺」「空自慢」として一蹴するのである。かれは、けん狷介固陋ころうともいえるほどの自信をもっている。「私の著作は実にはっきりと誠実と公明とを刻みつけたものであるから、それだけでもカント以後の三人の有名な詭弁家の著作とは目立って異なっている。私の立場は……決して知的直観とか、あるいはまた絶対思惟とかいう、だが、正しい名でいえば馱法螺とか空自慢とかいうべき、インスピレーションの立場ではない」(I、二七ページ)。

ドイツ古典哲学とショーペンハウエルとは、同じくカント哲学から出発しながら、その意義の把握が根本的にちがっているのである。ショーペンハウエルによれば、カントの最大の功績は現象を物自体から区別したところにあるとされる。もとよりカントは、現象が表象としての世界であり、物自体が意志であるという認識には達しなかったが、この認識にいたる画期的な巨歩をすすめた、とされる。プラトンの『国家篇』では、有名な洞窟の比喻によって幻影知について述べられ、インドのヴェーダ聖典では、マヤー(幻)についての深い思想が書かれているが、「全世界が

このような夢のような性質のものであるということについての明白な認識と平静深慮の叙述とこそが、全カント哲学の基調であり、その精髓であり、またその最大の功績である」(Ⅲ、一六ページ)とされる。これまで空間と時間の連関、因果性、などが永遠の真理であるかのように妄想されてきたが、カントのいうように、それらは現象界、つまり表象の世界にのみかわるものであり、この世界は総じて、マリーヤであり夢である、というのである。そして、この夢としての現象の世界にたいし、カントの物自体にあたるものとして意志が形而上学的な本体とみなされる。

このように、かれは、意志の世界を本体としてみとめながら、その現われとしての表象の世界を、夢として、マリーヤとして、認識主観に依存する領域として、理解するのである。すなわち、仮象の仮象性を理性的思惟において現実へと、現実の実践へとこえるものではなく、かれの哲学のなかで仮象は仮象として最後まですえおかれる。空間・時間的連関と因果律の妥当する世界は、ついに、どこまでも、仮象としての表象にとどまり、しかしそのようなものとして存続しつづける。それがいわゆる科学の世界である。もしそれがこえられるとすれば、後述するように、終局的には、ニルヴァーナの聖境に達することによってである。

ところで、かれによれば、意志の客観化には諸段階(無機界、植物界、動物界など)がある。そして、意志の客観化の諸段階はプラトンのイデア(理念)にはかならない。これらの諸段階には無数の個々の物がぞくするが、前者(理念)の後者(個々の物)にたいする関係は、それらの個々の物の永遠の形式ないし原型という関係であり、理念は個物の数多性にはかわりがない。この意味で理念は、意志と表象の両世界のいわば媒介者である。

さて、シヨーベンハウエルによれば、いっさいのものは根本意志のもとで、せめぎあい苦しみあっている。段階が

高まるにつれて苦悩も明らさまになってくる。かれは書く、「われわれは、努力がいたるところでいろいろな阻止され、いたるところで戦っているのを見る。したがって、その限りでは努力はつねに苦悩である。努力の最後の目標というものはなく、したがって苦悩の限度というものもない」(Ⅱ、二七〇ページ)。「あらゆる意欲の根本は欠乏であり、不足であり、つまり苦痛である。したがって人間はすでもともと、その本質からして苦痛をうけるものとしてある」(Ⅱ、二七四ページ)。まさに「あらゆる生の悩み」(alles Lebens Leiden)が、ショーペンハウエルの洞察であり、人間がそれから逃れる窮極の道は、知性によって意志を否定することである。かれは書く、「真の救い、すなわち生と苦悩からの解放は、意志の全き否定なしには考えられない」(Ⅱ、四三七ページ)。「意志の自由は、意志がその本質自体の認識に到達して、この認識から鎮静剤を得、まさにそれによって動機的作用から脱却したときにあらわれるものである」(Ⅱ、四五〇―四五一ページ)。そこには真の認識のみあって意志は消滅している。まったく静穏、深い平静があるのみである。これはすなわち、「一切の意欲を否定し捨離して、またまさにそれによって、われわれに對してその全存在ごとく苦悩として現われる世界から解脱するにいたる」(Ⅱ、四六〇ページ)、そういう境地である。これが、インドで、ブラフマンへの帰入とか、ニルヴァーナ(涅槃)とかいわれた聖境である、とされる。

3

以上に述べたのは、ショーペンハウエルの主著にふくまれる思想の骨子である。それでは、この著作はどのような時期に書かれ、またどのような影響力をドイツの思想界においてもったのか。この点について簡単に述べよう。

カントの哲学から出発しながら、フィヒテ、シェリングを経てヘーゲルにいたるドイツ古典哲学の発展とは真正面から異なる非合理主義の道を、かれが歩んだことについて、前述した。わたくしはむしろ、ショーペンハウエルの展開する思想に基本的に同意することはできない。この早熟な表面の哲学者は、芸術の都ドレスデンにいて、いっさいの生の苦悩に思いをよせ、ひたすらそこからの脱却を、非合理主義の方途に、そして遠く、仏教の涅槃、宗教的な解脱に求めようとするのである。

ショーペンハウエルがこの著作をほぼ書きおえていたころ、すなわち、一八一八年の秋には、ヘーゲルはプロイセンの首都ベルリンの大学に教授として招聘される。かれの声望は、プロイセンの国力を背景にますます高まってくる。ショーペンハウエルは二〇年以後この大学で講義する機会をもったが、ヘーゲルの名声の蔭にかくれて、その講義は不人気であったといわれる。三年にベルリンに流行したコレラのためにヘーゲルは死んだが、その哲学によって死への恐怖をすでに脱却しているはずのショーペンハウエルは、ベルリンから逃避する。ドイツではやがてヘーゲル学派の分裂、そして左派の活動が注目されるようになる。四年には、フォイエルバッハの『キリスト教の本質』が刊行される。この書物が当時、先進的な人々のあいだでどのように熱狂的に迎えられたかについては、多く語られてゐる。

やがて、フランスでもドイツでも革命的な気運は高まってきた。しかし、四八―四九年にフランスやドイツやオーストリアなどの各地で勃発した革命は失敗し、反動化の時代がくる。エンゲルスは書いている。「それとともに、フォイエルバッハその人もまた時代の後景へと押しやられたのである。」⁽⁷⁾

ところで、三一年にベルリンを離れたショーペンハウエルはといえば、その後フランクフルト・アム・マインに移り、六〇年に死ぬまで、その地で最後まで、女嫌いの独身のまますごした。しかし、かれの著作は、四八年革命の反動化の時期に、ようやく注目をあびることになる。ルカーチもいうように、ショーペンハウエルはじっさい、四〇年代にはまだまったく忘れられた局外者にすぎなかったが、「一八四八年の革命の敗北がドイツにとってイデオロギー的にも本質的に変化した情勢を作り出したときに、かれは一躍有名になり、フォイエルバッハから、ブルジョア層のイデオロギー的指導権を横取りする」ことになる。このことをもっとも典型的にあらわすものとして、リヒャルト・ワーグナーが、やがて、それまでのフォイエルバッハの見地からショーペンハウエルの見地に移行する場合を想いおこすことができる。ルカーチは、ショーペンハウエルの哲学のうち、後期のシェリングの哲学よりもいっそう発展した段階の非合理主義をみている。しかも、「ショーペンハウエルにおいてはじめて——ドイツ哲学の内部でのみならず国際的規模においても——非合理主義の純粹にブルジョア的な変種が登揚する」とされる。そして、ショーペンハウエルの見地は「帝国主義期の非合理主義の定礎者⁽⁸⁾」としてのニーチェにうけつがれる。

それでは、四八年革命の敗北によって、イデオロギー的状况がどのようにに変化したことの客観的基礎はどこにあるのか。エンゲルスは『ドイツ農民戦争』への序文（一八七五年版）で、この点について次のように述べている。「一八四〇年以来徐々にくさっていた君主制は、貴族とブルジョアジーとの闘争を根本条件とするものであって、この闘争によって平衡を保っていた。もはや、ひしひしと押し寄せてくるブルジョアジーから貴族を守るのではなくて、ひしひしと迫ってくる労働者階級から有産階級全体を守ることが必要となったその瞬間から、旧絶対君主制は、わざわざ

ざこの目的のためにつくりだされた国家形態であるボナパルティズム君主制に完全に移行しなければならなかった。……この移行こそ、プロイセンが一八四八年以後になしとげた最大の進歩だった。……ボナパルティズムは、とにかく封建制の除去を前提とする一つの近代的な国家形態である。……ブルジョアジーは、自分の政治権力を即刻断念することによって、自分の徐々の社会的解放を買いとるのである。ブルジョアジーがこういう契約を受けられる気になった根本の動機は、政府にたいする恐怖ではなくて、プロレタリアートにたいする恐怖にあることは、もちろんである。⁽⁹⁾ エンゲルスがこの時期におけるドイツのブルジョア化をボナパルティズムとして規定することのなかに、このブルジョア化が、フランスを始めとするヨーロッパ諸国の発展と共通な一般的な特徴をもつものであること、いいかえれば、ドイツ的近代化が、それ自身の特殊性とともに、一つの国際的な性格をもっていることが、示されている。⁽¹⁰⁾

こうして、ヘーゲルの理性の哲学——たしかにそれには、プロイセンの国家体制の合理化という現状肯定的な、保守的な側面があるにせよ、積極的には、人間的自由と歴史の客観的合法則性の見地がたらぬかかっている——に真向から反対するショーペンハウエルの非合理主義の哲学は、四八年革命以後におけるブルジョアジーの反動化（プロレタリアートと敵対して君主制に屈服）のなかで、イデオロギー上で指導的な役割を演ずるにいたるのである。しかもその役割はドイツ内部にとどまらず、国際性をもつことになる。リヒャルト・ワグナーはリスト宛の手紙（一八五四年十月）で、ショーペンハウエルの哲学の意義がイギリスの批評家によって発見されたことをなげいているが、そのことをたんなる偶然とみるわけにはいかない。なぜなら、その哲学のもつ国際性の面がはしなくもそこにあらわれているから

である。ワグナーは書く、「ドイツの教授たちは、かれを四十年間（せいぜい三十年余りというべきだろう……筆者）無視してきました。しかし最近かれは、ドイツにとって恥しいことには、イギリスの批評家によって発見されたのです。かれを前にしては、ヘーゲルの信奉者たちすべてが、何たるほら吹き Charlatans であることでしょう。かれの主要思想たる『生命への意志の究極の否定』はおそるべき厳肅なもので、唯一の救済でありませ⁽¹⁾。だが、そのような「救済」など、ドイツ古典哲学のまともな問題ではありえなかつた。ブルジョアジーが国際的にも理性性 (Ver-nünftigkeit)、つまり科学性の立場をまったく拋棄し、君主制を容認してプロレタリアートへの恐怖を臆面もなくさらけだしたときに、ショーペンハウエルの哲学はその指導的役割を果たすことになるのである。それは階級闘争から目をそむかせ、階級闘争をおおいかくすのである。

ショーペンハウエルは自分こそ真理を把握したという信念を固陋なまでにもち、すでに初版の序文でこう書いている、「真理の唱導者には逆説を唱える者として呪われる運命がつきものである。しかし人生は短く、真理は遠くその力を及ぼし、永く生きる。ゆえにわれわれは真理を語ろう。」そして四四年の第二版——フォイエルバッハの『キリスト教の本質』の刊行のち、四三年には『将来の哲学の根本問題』が刊行され、翌四四年にはマルクスの『経済学・哲学手稿』が書かれる、まさにその時期である——の序文では、自分の哲学の世に認められないことをかこちながら、「無視と沈黙の方法はなおしばらくの間、少なくとも私がまだ生きていなければならぬの間は続くだろう」と書いている。そして五九年に第三版が刊行されるにあたって、ショーペンハウエルは、すでに「七十二歳の今日になってやっと第三版が出る」とし、「私もやっとここに到り着き、生涯の終わりに私の実力がはたらき出すの

を見て満足」(一、二一、三八、四〇ページ)と書いている。だが、その哲学が注目を集めることとなったのは、かれが真の意味で時代に先駆ける真理(客観的な真理)をつかんでいたからではなく、まさに反動化の時代がそのような徹底的に非合理主義的な、いっさいの階級闘争を愚弄する厭世哲学を、つまりただ夢と諦念という阿片を与える哲学を、要求しているからであるということは、この、澁面固陋な、シニカルな隠遁哲学者には気付かれなかった。「人生は短く、真理は遠くその力を及ぼし、永く生きる」、とかかれは書く。しかし *ars longa, vita brevis* という、ヒポクラテスの医学派の残したこの箴言の意味は、もっと深いところにあるはずである。

4

わたくしはなお、ショーペンハウエルの芸術論、とくに音楽論にふれておきたい。

さきに、かれにとって、理念は意志(物自体)の客観化の諸段階であり、無数の個物(諸現象)の原型であること述べた。がんらい意志に従属しそれに仕えるところの認識は、しかし、その繫縛を脱して理念の直観に向かうことができる。それはまず芸術である。かれは書く、「そのみが本当に世界の本質であるところのもの、すなわち世界の現象の真の実質、いささかの变化も受けず、したがって永遠に同じ真理性をもって認識されたもの、一言でいえば物自体すなわち意志の直接かつ適切な客観性であるところの理念、これを考察するのは如何なる認識の仕方であろうか——それは芸術すなわち天才の業である。芸術は純粹観照によって把握された永遠の理念、すなわち世界のあらゆる現象における本質的なものや常住的なものを再現する。……芸術の唯一の起源は理念の認識であり、芸術の唯一の

目的はこの認識の伝達である」(Ⅱ、三七、三八ページ)。芸術も科学も、ともに認識ではあるが、両者は原理的に区別される。科学のかかわるのは現象、その法則であり、そこでは根拠の原理が妥当するが、芸術のかかわるのは理念であり、そこでは根拠の原理はこえられている。前者において認識は意志に奉仕するが、後者において、意志への奉仕を脱する。「天才性とは純粹に直観的に振舞い直観に没入しうる能力であり、がんらい意志に仕えるために存するにすぎない認識を、この意志への奉仕から引き離す能力である」(Ⅱ、三九ページ)。

それでは、シューベンハウエルは音楽をどのように考えるであろうか。かれに聴こう。「音楽は他のあらゆる美の芸術とはまったく異なる。われわれは音楽が世界にある何ものかの何らかの理念を模倣したものと再現したものは認めない。しかも音楽は実に偉大な、そしてまったく素晴らしい芸術であり、人間の心の内奥に実に強い影響を及ぼし、人間は心の内では、直観的な世界の明瞭性をも凌ぐような明瞭性をもった、まったく普遍的な言語として、これを実に完全に、かつ深く理解するのである。」「音楽は決して他の諸々の芸術と同じように理念の模倣ではなくて、意志そのものの模倣である。……それだからこそまた音楽の効果は他の諸々の芸術の効果よりもはるかに強く、かつ感銘深いものである。他の芸術は影について語るにすぎないが、音楽は本質について語るからである」(Ⅱ、一七四、一七七—一七八ページ)。

音楽は、こうして、かれによれば、他の芸術、たとえばとくに造形芸術とは区別されて、感情と激情の芸術であり、意志、万物の形而上学的本体の再現である。さらに旋律についてかれは書く。「旋律は意志のもっとも秘やかな歴史をも物語り、意志の如何なる感動をも、如何なる努力をも、如何なる動きをも描き、つまり理性が感情という広い消

極的な概念に総括して、それ以上はその抽象作用に取り入れることのできないすべてのものを描くのである。それ故にいつでも、音楽は感情と激情の言葉であり、言語は理性の言葉であるといわれた」(Ⅱ、一八一ページ)。この音楽論がニーチェにうけつがれ、「アポロ的芸術としての造形芸術」と対置された「ディオニュソスの芸術としての音楽」という『悲劇の誕生』における有名な主張になるのである。

さらに、ショーペンハウエルによれば、芸術は救済の意味をもっている。かれは書く、「生の即自態すなわち意志、生存そのものが不断の苦悩であり、恐ろしいものであるのに、この生存そのものをもつばら表象として純粹に直観すれば、あるいは、懊悩から離れて、芸術によって再現すれば、意義深い見物みぶつとなる。だが、芸術的認識は、諦念に到達した聖者において見られるような意志の鎮静剤とはならず、芸術家を永久に人生から救うものではなくて、ただ一時的に救うにすぎず、したがってかれにとってまだ人生から解脱する道ではなくて、ただ差し当たり人生における慰めにすぎない」。(Ⅱ、一九五—一九六ページ) 芸術における救済、これもまたニーチェの基本思想となる。ただ、ニーチェにおいて、ショーペンハウエルの思想はひきつがれない。

さいごに、村上嘉隆氏は、唯物論的見地からショーペンハウエルの非合理主義を批判しながらも、かれにおいて「感動的共感による意志との合一として音楽の領域を設定することにより、音楽を感動の形而上学にまで高めた」⁽¹²⁾ことを評価している。この点についていえば、ショーペンハウエルが音楽を感情表現の芸術として捉えたことは、たしかに、正当な面をもっている。しかし、この把握が、音楽と他の諸芸術との峻別、さらに芸術と科学との峻別、そして結局、意志—理念—表象といふかれの非合理主義の体系と不可分なものであることを、同時につねに批判的に強調

することが必要であると思う。

(1) A・ショーペンハウエル『意志と表象としての世界』磯部忠正訳、I(一九七〇年)、II(一九七一年)、III(一九七二年)。以下、この書からの引用は、本文に括弧をつけて示す。

(2) 著作は四巻および付録から成る。

第一巻 表象としての世界の第一の考察(根拠の原理に拠る表象、すなわち、経験と科学との客観)

第二巻 意志としての世界の第一の考察(すなわち意志の客観化)

第三巻 表象としての世界の第二の考察(根拠の原理によらない表象、すなわちプラトンのアイデア、芸術の客観)

第四巻 意志としての世界の第二の考察(すなわち自己認識に到達した場合の生への意志の肯定と否定)

付録 カント哲学の批判

のち、一八四四年に第二版が出版されたさい、これらは第一篇とされ、それにたいする追加補遺として第二篇が書かれた。

(3) ショーペンハウエルはバークレーを称揚して次のように言う。「すべてのものは主観にたいしてのみ存在する。世界は表象である。……この真理をはっきりと言い表わした最初の人はバークレーである。かれのその他の学説は存立しえないが、この真理を言い表わしたことによってかれは哲学に不滅の功績をたてたのである」(I、四六ページ)。

(4) 「驚き」はショーペンハウエルにとって「形而上学的要求」である。

(5) 倉田百三は『意志と表象としての世界』の冒頭の一節から無量の福音をえたことを、『愛と認識との出発』(一九二一年)のなかで書いている。かれもその後、仏教的世界のなかにまっしぐらに没入してゆく。

(6) ショーペンハウエルによれば、根拠の原理は四種類ある。

- (1) 存在の根拠——空間・時間の關係
- (2) 成の根拠——因果律
- (3) 行為の根拠——動機づけ
- (4) 認識の根拠

これは、『充足根拠の原理の四根について』（一八一三年）というかれの論文で述べられている。根拠の原理の妥当は現象界にのみ限られるとされる。

- (7) マルクス・エンゲルス全集第二巻、二七八ページ。
- (8) G・ルカーチ『理性の破壊』上、暉峻凌三、飯島宗享訳、一八五六年、一三五、二二〇ページ。
- (9) エンゲルス『ドイツ農民戦争』（一八七五年版）への序文、マルクス・エンゲルス全集第七巻、五四七―五四八ページ。
- (10) ルカーチ、前掲書、一三六―一三八ページを参照。
- (11) 渡辺護『リヒャルト・ワーグナーの芸術』一九六五年、七二ページ。
- (12) 村上嘉隆『音楽美学』一九六五年、一〇九ページ。

第二章 ワーグナーと楽劇

1

リヒャルト・ワーグナーは一八五四年の九月にショーペンハウエルの著書にはじめて接し、それ以後その哲学から深い影響を受けることになった。また、七〇年前後に、かれは若いニーチェと、一時期かなり親密な交友関係をもつ

た(両者のあいだにはやがて決定的な決裂がくるけれども)。前述したように、ニーチェは、音楽をディオニソスの芸術と考え、ワグナーの楽劇のなかに、ディオニソスのものとアポロ的なものとの統一としての悲劇の再生をみていたのである。⁽¹⁾したがって、かれら三人は、しばしば、ショーペンハウエル―ワグナー―ニーチェというように一線上に並べてとらえられる。もちろん、その側面もあるけれども、ワグナーが他の二者と基本的に異なる一つの重要な点は、かれが、少くもその生涯の前半においては国民にたいする国家的暴挙に反対し、革命的な蜂起に積極的に参加したところにある。二〇年と四八年との二度の革命に終始背を向けていたショーペンハウエル、七〇―七一年のバリ・コミューンの樹立とその失敗にもなんの関心も示さなかったニーチェとの、この点での相違は小さくない。ワグナーは、つとにフォイエルバッハの哲学に触れ、現実と人間性にたいする尊重の念をいだいていた。かれの革命とのかかわりは、思想的にはそこからくるのであり、それは決してたんに時流に棹さした雷同ではなかったと思われる。そのことは、このころ書かれた諸論文によってもうかがうことができる。

ドレスデンでの歌劇『リエンチ』の初演(一八四二年)で大成功をおさめた以後、『さすらいのオランダ人』『タンホイザー』をあいっいで上演して好評をえていたワグナーは、すでに四三年以来ザクセン宮廷指揮者でもあった。さて、そのころドイツにあっても、プロイセンやザクセンなどの諸国で反動的な国家体制のもとにありながら産業革命がしだいにすすみ、それにもなつてプロレタリアートが進出し、社会主義の思想も確立されていった。ブルードンの『貧困の哲学』(四六年、フランス語)は、翌四七年にはドイツ語に訳され、これにたいして同年マルクスは『哲学の貧困』を発表した。そして四八年こそは、マルクスとエンゲルスが『共産党宣言』を発表した記念すべき年である。

これらの著作をワグナーが読んだかどうかは分らない。しかし、かれがつとにフォイエルバッハの書物を読み、それを土壌にかれ自身の人生観、世界観を形成しつつあったことはいえよう。ときに、四八年二月にバリで革命的蜂起があり、それはドイツにもすみやかに波及し、三月にはウィーンでも騒乱がおこった(メッテルニヒの亡命)。その六月九日ドレスデンで、ザクセン全土に五万の会員をもつ「祖国協会」は「民意こそが法である」という綱領を宣言した。ワグナーも同協会で「共和主義運動は王権に対していかなる関係に立つか」という一文を報告した。『民衆新聞』(左翼急進主義者であり、ワグナーの友人でもあるレッケルが主筆)にも、「人間と現存社会」(四九年二月)、「革命」(四月)などの諸稿を、ペンネームでかれは発表した。この四九年には、「反動的なザクセン政府のあいつぐ暴挙にたいする国民の憤激はしだいに高まる。そして、五月三日、ドレスデンで革命的蜂起が勃発するや、ワグナーもまたそれに積極的に参加した。しかし、ザクセン政府軍と、救援に來たプロシア軍の武力のもとに、数日ならずして国民の蜂起は鎮圧され、レッケルもとらえられ、ワグナーもドレスデンから難を逃れる。しかしワグナーにはただちに逮捕状が出され、それ以後十三年に及ぶ亡命時代がつづくことになる。一八六二年三月、ザクセン国王ヨハンの大赦令によってはじめて、祖国追放が解除されたのである。『ラインの黄金』『ワルキューレ』『トリスタンとイゾルデ』の総譜が完成されたのは、この亡命の時期である。

2

四八―九年革命当時のワグナーの思想を、われわれは、かれがドレスデンからチューリッヒに移ったのちに、四

九年に書いた諸論文「芸術と革命」「未来の芸術作品」によっても知ることができる。後者は「オペラとドラマ」(五年)とともに、かれの総合芸術についての思想を述べたものとして有名である。しかし、いまここでは、かれの総合芸術論に立ち入ることなしに、それと不可分であるところのかれの人間観について若干考察したい。

「芸術と革命」のなかでワグナーは書いている。「ほかならぬ革命こそがわれわれにあの最高の芸術作品をふたたび与えることができる。われわれが目前にもつ課題は、すでにかつて解決されたものよりも限りなくずっと大きい。もしギリシアの芸術作品が美しい一民族の精神を包括したとすれば、未来の芸術作品は、諸国籍のあらゆる制限をこえて、自由な人間性の精神を包括すべきである。」「われわれはふたたびギリシア人になりたくはない、なぜなら、ギリシアが知らなかったもの——そしてそのためにかれらは没落しなければならなかったが——、それを、われわれは知っている。われわれが長い困窮のうちに最も深い一般的な苦悩のなかからその原因を認識するにいたっている事情こそがまさに、われわれが何にならなければならぬかを、はっきりとわれわれに示している。すなわちその事情は、われわれすべてが人間を愛しなければならず、そうしてはじめてわれわれ自身をもふたたび愛し、歓喜をわれわれ自身にふたたび獲得することができるということ、われわれに示している。われわれは、色あせた貨幣魂をもった一般的な職人性の不面目な奴隸的な軛を脱して、輝く世界魂をもった自由な芸術的な人間性にまで飛躍したい。産業の辛苦にみちた重荷をおった日傭いひよとを脱して、われわれすべては、美しい強い人間になりたい。世界は、最高の芸術的な享受の永遠に尽きることはない源泉として、美しく強い人間のものである」。

ところで、革命によって労働の原理が絶対的な力となり、将来にわたって芸術を不可能にするのではないか、とい

った懸念をいやく人々にたいし、ワグナーが次のように書いてるのが注目される。「しかし、これらの人々は偉大な社会的運動の固有の本質を見誤っている。……われわれの社会の最も苦しんでいる部分の憤りの直接的な表現がかれらを欺いているのであって、この憤激の根底には、ひとつのもっと深いもっと高貴な自然的熱望がある。すなわち、生を品位のある仕方で享受したいという衝迫であって、人間は、生きるための物質的な資を、かれの全生活力を費して辛苦して得たいと思つてではなく、むしろ、かれは人間として生を楽しみたいのである。すなわち、厳密に観察すれば、したがって、職人性を脱して芸術的な人間、自由な人間の品位にまで高まろうという衝迫である。ところで、芸術こそが、いまや、この社会的な衝迫に、その最も高貴な意義を認識させ、その真の方向をさし示す番である。真の芸術は、われわれの偉大な社会運動の肩にのつてのみ、その開化された野蠻状態を脱して、それにふさわしい品位にまで高まることができる。芸術は、偉大な社会運動と共同の目標をもっている。両者は、その目標を共に認識するときのみこの目標を実現することができる。この目標とは強い美しい人間である。すなわち革命が人間に強さを与え、芸術が美を与えてくれるように！」

このように、ワグナーは、労働者階級をはじめとする勤労者にとつての労働の原理と、芸術とが両立しないものとはみず、革命という偉大な社会運動にもとづいてのみ、それと手を携えてのみ、芸術の発展があり、こうすることによって、強く美しい人間性の花が開くことを述べている。「芸術は、それが、現実の人間と、真実の自然必然的な人間生活との忠実な意識的な模写になつてはじめて、したがつてそれ〔芸術〕がもはや、われわれの近代生活のさまざまな誤謬や顛倒や不自然な歪曲から、その存在諸条件を借りてこなくともよくなつてはじめて、それ〔芸術〕があ

りえ、またあるべき姿のものとなるだろう。⁽³⁾」

もちろんこのことは、ワグナーが社会主義をすでに理解していたことを意味しない。かれは、友人レッケルほどの急進的な革命性を実践的にもつことはできなかった。かれは本質的に芸術家・音楽家であった。だが、ワグナーがこの時期に、上述のような見解にもとづいて総合芸術を構想していたことは注目されてよいことである。

ワグナーが五四年秋にショーペンハウエルの哲学を知る直前にも、かれがなおフォイエルバッハの思想をかれの芸術の哲学的基礎としていたことを示す手紙がある。これは、レッケルに宛てた手紙(五四年一月二十五日付)で、「指輪』の台本についてのレッケルの批評にたいして、ワグナーはフォイエルバッハ的な哲学的基礎にまで触れながら答えているからである。

次に、フォイエルバッハの文章と、それに関連のあるワグナーの文章とを、比較してみよう。

フォイエルバッハ

「その現実性においての、または現実的なものとしての、現実的なものは、感官の客体としての現実的なものであり、感性的なものである。真理、現実性、感性は同一である。ただ感性的存在だけが、真の存在、現実的存在である。」

ワグナー

「真理とは把握であり、本性からいって対象化された真実性にほかならない。この真実性の本来の内容は、しかしやはりただもっぱら現実性なるもの、あるいはよりよくいえば、現実的なもの、現実存在するものである。そ

して、感性的であるもののみが現実的である。」

フオイエルバッハ

「だから、存在が直観の、感覚の、愛の秘密である。感覚においてのみ、愛においてのみ、『このもの』——この人、この物——すなわち個別的なものは、絶対的価値をもち、有限なものは無限なものである。ここに、そしてここにのみ、愛の無限の深さと神性と真理がある。」

「その対象が何であろうと何も愛しないひとにとっては、或るものが存在するかしないかは、まったくどうでもいいことである。」

ワグナー

「全体的なものはただ個別的な現象においてのみわれわれに示される。なぜなら、個別的な現象のみをわれわれは知覚することができるからである。われわれがひとつの現象を現実に把握することができるのは、ただ、われわれがその現象を完全にわれわれのうちに受け入れることができるならばならぬとともに、われわれがその現象によって自分が完全にとりこまれうるようにさせることができるときのみである。このじつに不思議な過程はどのようにして最も完全におこなわれるか。自然にたずねよ！　ただ愛によってのみである！」

「わたしが愛することのできないものはすべて、わたしの外部にとどまっており、また、わたしはそのものの外部にとどまっている。」

フオイエルバッハ

シヨールベンハウエル——ワグナー——ニーチェ

「愛は古い哲学者のもとでは、自然の妾と通じて生まれた私生児であったが、新しい哲学者のもとでは、かれらの哲学の正嫡の娘である。女性は精神の協同体のうちに迎え入れられている。女性は道徳哲学の生きた摘要である。」

ワグナー

「じっさい、形而上学者たちのように、非感性的なものを現実の前に置き、感性的存在を理念から導出するひとしたがって、発生の代りに論理学をすえるひと、かれは、愛の概念を、愛の現実的な発出に先立って存するものと思ひ、したがって、先在する非感性的な愛の・現実的な感性的な愛による・啓示について語ることもよからう。」

そうすれば、かれはまさしく、感官を一般に輕蔑するように、現実的な感性的な愛を輕蔑することにならう。」

フォイエルバッハ

「義務は諦念を命じよ？ 何と愚かなこと！ 義務は享受を命ずるのだ。われわれは享受すべきである。諦念はただ規則からの悲しい例外にすぎず、必要が命ずるときにのみ許さるべきである。この場合には、もちろん、必要を徳とするのが、善く、また賢い。」

ワグナー

「それゆえ、男性と女性とのこの結合がはじめて、愛がはじめて、(感性的にも形而上学的にも)人間を生む。……最も充実した現実、われわれにはしかし、ただ愛の享受のなかでのみやってくる。愛は、したがって、最も永遠的なものである。」

「世界がわたしにとって「汝」となったときにはじめて、世界はわたしにとって充実した現実になる。そして世

界が汝になるのは、ただ、愛される個人の現象のなかである。この現象は、結局、子供や友人のなかでくりかえされうが、しかしわれわれが子供を、友人をつねにまったく愛することができるようになるのは、われわれがそもそもすでに愛することができたときにはじめてである。そして、このことを男性に教えてくれるのは、たとえば、**まずもって女性である。**」

フオイエルバッハ

「何がわたしの原理であるか？ 自我ともうひとつの自我、「**自我主義**」と「**自我主義**」と「**共産主義**」。なぜなら、両者は、**頭脳と必臓**のように不可分であるから。自我主義なしには汝は**なんらの頭脳をもたない**。そして共産主義なしには**なんらの心臓をもたない**。」

ワグナー

「このようにして、われわれは**むろん人類の全体**に向かう。しかしまさにそのことが必要であるからにはかならない。なぜなら、個人は自分だけでは幸福ではありえないのであり、万人が幸福なときのみ、個人もまた満足を感じることが許される、ということ**をわれわれは認識しているからである。**」

3

ワグナーがショーペンハウエルの著作に接し深くそれに影響されたことは明らかである。さきにも引用した五四
年十月のリスト宛ての手紙によれば、「私の音楽が徐々に前進してゆくかたわら、私は今、ひとりの人の研究に没頭

しています。この人はただ文字の上からですが、私の孤独のなかに、まるで天の恩恵のようにあたえられたのです。その人はカント以来最大の哲学者であるアルトゥール・ショーペンハウエルであり、かれは自己の思想を完全に決着に導いたことを、かれの著作が示しています。……かれを前にしては、ヘーゲルの信奉者たちすべてが、何たるほら吹き Charlatans であることでしょう。彼の主要思想たる『生命への意志の究極の否定』はおそるべき厳肅なもので、唯一の救済であります。……それ〔眠られぬ夜を眠りに導くただ一つの鎮静剤〕は死に対する心からの憧憬なのです。完全なる無意識、まったくの非存在〔無〕、すべての夢の消え去ること、ただ一つの究極の救済！……」⁽⁴⁾

愛による死への憧憬、あるいは死における愛の法悦は、こうして、ワーグナーの楽劇の主要テーマとなる。「トリスタンとイゾルデ」の二重唱がうたう。

やさしい死よ

あこがれ求める

愛の死よ！

おまえにいだかれ

おまえにささげられ

太古からの聖い熱に暖められ

目ざめる苦しきから解き放たれたい！

とらえるままに

放すままに

この喜びは

太陽から遠く

昼の別れの

嘆きからも遠い！

迷いのない

おだやかな憧れ

不安のない

甘い要求

苦しみのない

尊い死

なるほどショーペンハウエルの掲げる理想境は、いっさいの意志の否定されるニルヴァーナである。しかし、ワーグナーにおいては死は愛の成就であり、愛に生きるために死ぬのである。

〔イゾルデ〕 こうしてわたしたちは死んでゆくのね

離れずに

〔トリスタン〕

ショーペンハウエル——ワーグナー——ニーチェ

永遠に一つになって

果てしなく

〔イゾルデ〕 目ざめることなく

〔トリスタン〕 不安もなく

〔兩人〕 名もなく

愛につつまれ

すっかり私たち自身のものとなって

ただ愛にのみ生きるために！

愛による死、そしてその死による愛の完成、生の大肯定、これこそ、ワーグナーがシューペンハウエルからうけた救済思想の実現であった。

だが、さきにもみたように、シューペンハウエルにとって、意志の否定による救済の問題は、体系的にあって、物自体の模写としての音楽の把握と分かちがたく結びついていた。ワーグナーもまたシューペンハウエルの音楽論を積極的に継承している。かれが一八七〇年にベートーヴェン生誕百年祭を記念して書いた有名な『ベートーヴェン論』においても、シューペンハウエルの音楽論が基礎におかれている。「音楽の固有の地位を、他の芸術と比較し、哲学的明快さを以て認め、指摘したのは、シューペンハウエルが最初であった。かれは音楽に、文学、或は彫塑芸術の本質とは全く別の本質を認めた」とワーグナーは書いている。「音楽が、われわれすべての人間に、概念という知的な

媒介物を要せず、直接に理解されうる言語によって話しかける。「音楽は、理念の把握となんら共通するものをもたず（なぜならば、理念の把握は全く世界の認識と結びついているのだから）、したがって、音楽の源は、内向するものとしての意識、すなわち意志であるところの自己自身の認識、つまり物自体としての意志にかかわるところにみいだされなければならない。」「音楽家の芸術は、それ自身世界の統一理念であり、そのなかに世界が直接その本質を顕示するのに対し、彫塑芸術にあつては、自然は認識の媒介を通じてその本質を現示するにすぎぬ。⁽⁵⁾」

(1) 渡辺護『リヒャルト・ワーグナーの芸術』一九六五年、八二ページを参照。

(2) Richard Wagner, *Die Hauptschriften* (Kröner), 1956, S. 111, 112, 113-114.

(3) A. a. o., S. 116.

(4) 渡辺、前掲書、七二ページより借用。

(5) リヒャルト・ワーグナー『ベートーヴェン』宮川剛訳、一九五〇年、二九、三二、四二ページ。

第三章 ニーチェと『悲劇の誕生』

1

フリードリッヒ・ニーチェの二十八歳のときの処女作『悲劇の誕生』（初版のタイトル、詳しくは『音楽の精神からの悲劇の誕生』）は、一八七一年の出版である。したがって、この著作は、時期的にはすでにわたくしの本論の主題の外にある。しかし、それは、ショーペンハウエルの思想をベースにして展開されているといってもよいほど、その顕著な

影響のもとに書かれているがゆえに、以下で考察することにする。

この著作には「リヒャルト・ワーグナーにあてた序言」が付されている。ニーチェはそのなかで「私は芸術こそがこの人生の最高の課題であり、この人生の真に形而上学的な活動であると信じている」と書き、ワーグナーに宛て、「この道における私の崇高な先駆的闘士として、本書をささげたい」(二八ページ)旨、しるしている。ニーチェは、偉大なギリシア悲劇は音楽の精髓から誕生したもののだが、早くもソクラテス・ヘウリピデスの道徳と科学の立場によって死滅するにいたった。しかし、ワーグナーにおいてふたたび新たに悲劇が再生する、とみるのである。

『悲劇の誕生』でニーチェは、芸術の発展を「アポロ的なものとディオニュソス的なもの」との二重性においてとらえようとする。アポロは光明と明晰の神、すなわち、節度のある限定、粗暴な興奮からの自由、知恵にみちた平静を示すオリュンポスの神である。これにたいし、ディオニュソスは酒と陶酔の神、すなわち、狂喜乱舞、根源力との合一によって忘我にいたるバッコスの祭典の主神、北方トラキアのデーモンである。ニーチェは、自然そのものの中に、この二つの衝動力をつかみ、芸術を、そのいわば模倣としてとらえようとする。「ギリシアの世界には、その起源からいっても目標からいっても、造形家の芸術であるアポロ芸術と、音楽という非造形的芸術、すなわちディオニュソスの芸術とのあいだに、ひとつの大きな対立がある。」そして「この結婚によって、アッティカ悲劇という、ディオニュソス的であると同時にアポロ的でもある芸術品を生み出すようになる」(二九、三〇ページ)。ディオニュソス的なものは、暗く混沌とし、苦悩にみちた根源力(意志、物自体)である。それは、アポロ的な夢と形象、つまり形象のなかに、自分を客観化(表象)する。「最も苦悩するもの・最も対立的なもの・最も矛盾にみちたものとしての神

〔デーモン〕は、仮象においてのみ救済されることができるのであって、世界というのは、このような神の永遠に変転する、永遠に新しい幻影にはかならぬ⁽²⁾（一六ページ）。

ニーチェのショーペンハウエルとワグナーにたいする思想的関連は、たとえば次の文章のなかにきわめて鮮明に表現されている。「アポロは個体化の原理の浄化する精霊として私の前に立っている。仮象における救済は、この精霊によってのみ、真に達成されるのである。これに対して、ディオニュソスの神秘的な歓呼の叫びのもとでは、個体化の呪縛は破られ、『存在の母たち』〔ゲーテ『ファウスト』第二部の「母たちの国」を想起〕への道、事物の一番奥の核心に至る道が開かれるのだ。アポロ的芸術としての造形芸術とディオニュソス的芸術としての音楽とのあいだに、大きく口をひらいているこの巨大な対立に気づいていたひとは、大思想家のなかで、ただひとりしかない。かれ（ショーペンハウエル）はギリシアの神々のもつ象徴的表現というあの手引きさえなしに、音楽に、あらゆる他の芸術とは違った性格と起源とを認めたのである。音楽は、他のすべての芸術のように現象の模写ではなくて、直接に意志そのものの模写であり、したがって世界のすべての形而下的のものに対しては形而上学的なものを、すべての現象に対しては物それ自体を表現するからである、とかれは言っている。これはあらゆる美学のもっとも重要な認識であり、かなりまじめな意味で、美学はこの認識とともにはじめて始まるのである。」これらの文章に注意したい。ここに、ショーペンハウエルとニーチェの音楽についての基本的な思想があるからである。つづけて、ニーチェは書く、「リヒャルト・ワーグナーもこの認識に太鼓判をおして、それが永遠の真理であることを保証している。というのは、かれは『ペーラーヴェン論』で次のように確言しているからだ。すなわち、邪道におちいった墮落した芸術を手がかりと

している誤った美学は、造形の世界で適用している美の概念から出発して、音楽に対しても、造形芸術の作品に要求されるのと同じ効果、すなわち美しい形式にたいする快感を呼び起すことを求めるのが常であるけれども、音楽というものは、あらゆる造形芸術とはまったく違った美学的原理で測られるべきものであり、およそ美の範疇で測られるべきものではない、と断定しているのである」(二四八—二四九ページ)。

しかし、ショーペンハウエルとニーチェとは基本的な相違がある。前者が、生と意志の否定、すなわちニルヴァーナの境地の達成を結局のところ主張するのにたいし、後者は、生と意志の大肯定をおこなう、すなわち、生きんとする意志をこそ力説する。したがって、ショーペンハウエルにとって、悲劇的精神は諦観にみちびくのであるが、この諦観主義はニーチェのものではない。

ワグナーについていえば、歌劇『トリスタンとイゾルデ』についてのニーチェの思想に注目したい。「あのすばらしいアポロ的幻惑によって、われわれは音響の世界までがまるで一種の造形的世界でもあるかのようにわれわれに迫ってくる思いをいだくのであり、またこの造形の世界のなかでも、トリスタンとイゾルデの運命だけが、いわばもっともしなやかな、もっとも表現力に富んだ材料を使ったかのように、みごとに形づくられ、くっきりと彫刻のようにきざみ出されているかのように、われわれに思われるのである。」(一九七ページ)。だが、「もっとも本質的な点で、例のアポロ的幻惑は突き破られており」、「ドラマは全体として、いっさいのアポロ的芸術作用の彼岸にある一つの作用を達成しているのである。悲劇の總体的作用においては、ディオニュソスのものがふたたび優位を獲得する」(二〇〇—二〇一ページ)。だからして、ニーチェはこの楽劇の終末を念頭にうかべながら、さらに次のように書く、

「悲劇的神話は、ただアポロ的芸術手段によるディオニュソスの知恵の具象化として理解されなければならない。悲劇的神話は現象の世界をその限界まで導いてゆく。この限界において現象の世界は自分自身を否定し、ふたたび真実唯一の实在のふところへ逃げ帰ろうとする。そこで現象の世界は、イゾルデに唱和して、自分の形而上学的な白鳥の歌を歌いはじめるように思われるのだ」(二〇三—二〇四ページ)。いっさいのドラマの終わるところで、イゾルデのソプラノが静かに聖らかな浄化の訪れを告げる。

波うつ潮しほのなかに

高なる響きのなかに

世界の息の

かよう万有のなかに

おぼれ

沈む

知らぬまに

ああ無上のよろこび！

いま、深い闇のなかに、おもむろに身をおこすイゾルデの上半身におぼろな光があてられている。彼女は現世での

死をこえて、永遠の愛の法悦をうたう。イゾルデとそのソプラノは、もはやこの世のものではない。⁽³⁾ ニーチェによれば、愛の法悦にあるのは、「根源の故郷への還帰」であり、「根源的一者のふところにいだかれた無上の芸術的な根源的なよろこび」(二〇四ページ)である。

2

しかし『悲劇の誕生』——その著作自身が一つの夢であり、一つの詩的創出である。この著作はどのような客観性をもつものか。じっさい、その出版後、ワグナーを除いては、ニーチェにとっては四面楚歌のありさまであった。⁽⁴⁾ 有名な文献学者ヴィラモーヴィツIIメーレンドルフは真向からこの著作を批判した。ニーチェによる悲劇の誕生の説明は、文献学にもとづく歴史的な説明ではなく、アポロ的とディオニュソス的との対立も学問的な類型とはなりにくい発想にとどまる。現象と物自体を区別し、科学を芸術に、造形芸術を音楽に対立させるニーチェは、その非合理主義的な生の哲学の見地から、結局のところ、一つの、美しいともいえる夢を結んだにすぎない。その暫しの夢が読者をひきつける魅力であろう。秋山英夫氏のいう「遊戯的賭け」、そこにニーチェのこの著作の真骨頂があるといえよう。一八八六年になって『悲劇の誕生』の新版が出されたとき付けられた「自己批評の試み」の冒頭で、ニーチェはとくにこの処女作の書かれた時期をふりかえってこう書いている。「この疑わしい本の根底に何があるにせよ、ともかくそれは一流の魅力をそなえた第一級の問題であったに相違なく、そのうえ深く個人的な問題だったことも間違いない、——その証拠は、この本が成立した時期だ。すなわちこの本は一八七〇—七一年の普仏戦争という激動の時代に

もかかわらず書きあげられたものなのだ。ヴェルトの戦いの砲声がヨーロッパにとどろきわたっているのに、この本の生みの親となった謎の好きな冥想家は、どこかアルプスの一隅に腰をすえて、謎を解こうとひどく考えこんでいた（七ページ）。それはまさに激動の時代である。ナポレオン三世が国内の階級対立をおさえるためにはじめた普仏戦争のなかで、その年の九月にバリ・コミューンが樹立された、歴史的時期、しかし、反動的な政府軍の攻撃にあって、翌七一年五月には、このコミューンが痛ましくも崩壊したあの時期である。たんにフランスのみならず全ヨーロッパの労働者階級と勤労人民にとって、最も根本的な利害にかかわる事件のおこったあの時期である（資本主義社会の経済的運動法則を科学的に究明した『資本論』の第一巻がマルクスによって刊行されたのが一八六七年、その再版の刊行は一八七二年）。まさに激動の時代である。だがニーチェは「この激動の時代にもかかわらず」、いや、まさにその時代のゆえにいっそう、反科学の旗を高々とかかげる。かれには「科学を芸術家の観点で見、他方、芸術を生みの観点で見る、という課題」（一一ページ）が最高の意味をもってくるかのようにみえる。かれは「科学の精神」に呪いをかける。「古代の悲劇は、知識ならびに科学の楽天主義に対する弁証法的衝動によって、その軌道から押し出されてしまったのであるが、われわれはこの事実から、理論的世界観と悲劇的世界観とが永遠に戦うものであるという結論を引き出すことができよう。そして、科学の精神がその限界まで導かれ、その普遍妥当性に対する要求が、あのさまざまな限界を指摘されることによって通らなくなったときにはじめて、悲劇の再生は期待できることになるう。」「神話」は科学の精神によって滅ぼされる。だが、「神話をふたたびその胎内から生み出す力が音楽にある。」「われわれは科学の精神を、それが神話を創造する音楽の力に敵対する行き方を示した道の上で、探さねばならない」（一五九ページ）。

こうして、ニーチェ主義は、二十世紀にはそれにふさわしい二十世紀の神話をうみだすのである。⁽⁵⁾だが、いったい、音楽は、神話をうみだす母胎なのか。デーモンと定めなき意志が万物の根柢なのか。ショーペンハウエルリニーチェの思想の反科学的、非合理主義的な根本性格はここに端的にあらわれている。

(1) ニーチェ『悲劇の誕生』秋山英夫訳、一八六六年。以下、この書からの引用は、本文に括弧をつけてしるす。

(2) すなわち、ニーチェによれば、ディオニュソスのものはアポロ的なるものを必要とする。「真に実在する根源的一者は、永遠に悩める者、矛盾にみちた者として、自分をたえず救済するために、同時に恍惚たる幻影グライム、快感にみちた仮象を必要とする」(五〇ページ)からである。

(3) これはルカーチの解釈である。

(4) ニーチェとワグナーとの関係については、渡辺護『リヒャルト・ワグナーの芸術』前篇第六章「ワグナーとニーチェ」を参照。

(5) 『二〇世紀の神話』はナチズムの哲学者ローゼンベルクの書名。なお、ニーチェとナチズムとの関連については、古在由重『現代哲学』著作集第一巻、一四四ページ以下を参照。ニーチェといわゆる「新左翼」との関係については、岩崎『新左翼』と非合理主義』一九七〇年、二七―三〇ページを参照。

本稿は、さきに発表した「ヴァンケルマンと古代ギリシアの再生」(『現代の唯物論研究』一九七七年)、「ヘルダーリンの回想」(『唯物論』一九七六年第二五号)、「ノヴァーリスとかれの詩、愛、宗教」(『一橋研究』一九七七年、第七八巻第五号)などととも、一八一―一九世紀ドイツ的思惟の研究の一環をなすものである。

(昭和五三年一月二〇日 受理)