

# KANSAI GAIDAI UNIVERSITY

## 『悲劇の誕生』(F.ニーチェ)の世界観

メタデータ	言語: jpn 出版者: 関西外国語大学・関西外国語大学短期大学部 公開日: 2016-10-17 キーワード (Ja): ワーグナー, バッハオーフェン, ディオニュソス, アポロン, バッカス的世界観 キーワード (En): 作成者: 谷本, 慎介 メールアドレス: 所属: 関西外国語大学短期大学部
URL	<a href="https://doi.org/10.18956/00007701">https://doi.org/10.18956/00007701</a>

## 『悲劇の誕生』(F. ニーチェ)の世界観

谷 本 慎 介

### 要 旨

『悲劇の誕生』はニーチェの哲学者としての処女作とされているが、古代ギリシャ悲劇の誕生を論じているのは、全25節のうち第7、8節のみであり、古代ギリシャ悲劇の誕生を文献学的に実証しようとした書ではない。本書の正式タイトルは『音楽の精神からの悲劇の誕生』だが、「音楽の精神」という独特の用語はワーグナーが『ベートーヴェン』でくり返し用いたものを借用したものである。また本書で提起される「ディオニュソス的世界観」はバッハオーフェンの「バッカス的世界観」からの借用である。立論に当たってニーチェは先達の発明した概念や命題を借用、活用しながら、「悲劇は音楽の精神から生まれる」という個別命題を一挙に普遍化して、「文化は音楽の精神から生まれる」という前代未聞の画期的な命題を打ち立てた。

キーワード：ワーグナー、バッハオーフェン、ディオニュソス、アポロン、バッカス的世界観

### 1. 『悲劇の誕生』の構成

ニーチェは1869年4月、24歳にしてバーゼル大学に古典文献学担当の教授として着任した。約2年半後の1872年初頭には自著『悲劇の誕生』を出版した。通常、大学の教員が著書を刊行する場合、自分の専門分野の研究成果を公にするものだが、本書はニーチェの属していた古典文献学という学問領域の書物とはとても言い難い。タイトルにある「悲劇」とはさしあたり「古代ギリシャ悲劇」と言い換えられるが、「古代ギリシャ悲劇」がいかにして「誕生」したかが論点の中心ではない。では何が本書の論点の中心なのか。それを明確にするのがこの小論のテーマである。

『悲劇の誕生』はニーチェの哲学者としての処女作として一般的に知られているが、正式タイトルは『音楽の精神からの悲劇の誕生』であって、このタイトルにすでにワーグナーの影響が顕著に認められる。つまり「音楽の精神」という用語は、ワーグナーが1870年にベートーヴェンの生誕100年という節目に刊行した論文『ベートーヴェン』でくり返し用いている独特の表現なのである。ニーチェはワーグナーの編み出した独特の用語を、みずからの処女作のタイトルの一部に援用した。本書はワーグナーに捧げる短い序文の後、25節から成り立っているが、ニーチェ自身は各節にいっさい見出しを添えていない。そこで各節の内容を要約すれば、

以下のとおりになる<sup>1)</sup>。

### 第1節～第10節：ギリシャ悲劇の誕生と絶頂期

第1節：ディオニュソスの芸術＝音楽とアポロンの芸術＝造形芸術の二項対立が提起される。

両芸術の〈生殖〉によって、あるべき芸術＝悲劇は産み出される。

第2節：ディオニュソスの芸術とアポロンの芸術をともに自家葉籠中のものにした芸術家のみが、悲劇を産み出すことができる。

第3節：ギリシャ人の心の根底には究極のペシミズム「最善は生まれなかったことであり、次善は今すぐに死ぬこと」(35頁)があった。このペシミズムを克服して生を全うするために、ギリシャ人はオリンポスの輝ける神々を創出した。オリンポスの完璧な美の世界の出現によって、ペシミズムは一挙に逆転して完全なオプティミズム＝生の全き肯定が生み出された。

第4節：ニーチェの芸術観の根幹をなす〈形而上的假定〉の提示。その〈假定〉とは、「真に存在するもの・根源＝一者 (das Ur-eine) は、永遠に苦悩するもの・矛盾撞着に満ちたものであり、これを絶えず救済するためには、心を魅了する幻像や魅力ある仮象を必要とする」(38頁)

第5節：ディオニュソスの芸術家の原点としてのアルキロコス＝抒情詩人と、アポロンの芸術家の原点としてのホメロス＝叙事詩人の提起。

☆「美的現象としてのみ存在と世界は永遠に是認されている」(47頁)という仮説の提示。

第6節：「音楽的世界の写し絵」としての民謡の提起。民謡がディオニュソスの芸術＝音楽とアポロンの芸術＝詩の結合の発端となった。

第7節：ギリシャ悲劇の発生に関する仮説の提示。「悲劇はコーラス＝合唱(隊)から生まれた。」

☆コーラスから生まれたディオニュソスの悲劇の直接的作用：「国家や社会、総じて人間と人間のあいだにあるさまざまな割れ目が強大な統一感情の前に屈して、自然の心臓部へ引きもどされる。」(56頁)

第8節：サテュロス＝ディオニュソスの従者の群れ、つまりサテュロス・コーラスが悲劇の母胎であり、根源である。

☆悲劇の起源は〈コーラス〉であって〈ドラマ〉ではない。

第9節：ギリシャ悲劇のアポロンの部分＝対話と、主人公はいかにして生み出されたか。ソポクレスの「オイディプス」は運命を受動的に甘受し、アイスキュロスの「プロメテウス」は運命を能動的に切り開き、ともに滅ぶ。

第10節：ギリシャ悲劇の本来の主人公はディオニュソスだけであり、オイディプスもプロメテウスもその他の主人公もすべて「ディオニュソスの仮面」(71頁)にすぎない。彼らはすべ

て滅びることによって〈個体化の原理〉の束縛から脱して、融合帰一のディオニュソスの世界に帰還した。

#### 第11節～第19節：ギリシャ悲劇の没落と死

第11節：ギリシャ悲劇の没落はディオニュソスの世界に根ざさない作品、つまりエウリピデスの作品に端を発した。エウリピデスはディオニュソス神ではなく、ソクラテスの力を借りて作品を生み出した。

第12節：美学上のソクラテス主義の命題「美しくあるためにはすべて理知的でなければならない」(85頁)と、エウリピデスの美学の根本命題「いっさいは美しくあるためには意識的でなければならない」(87頁)が呼応して、悲劇は滅んだ。

第13節：生産的人間においては「本能」が創造的・肯定的な力であり、「意識」は批判的・諷刺的に働くが、ソクラテスの場合は「本能」が批判的となり、「意識」が創造者となった。つまりソクラテスは徹底した「非神秘家」だった。

第14節：エウリピデスの悲劇とプラトンの対話篇には、反ディオニュソス的傾向という共通点が認められる。

第15節：科学を盲信する理論的人間の原像としてのソクラテス。

第16節：悲劇芸術は「音楽の精神」の消滅によって滅亡した。ショープンハウアーの根本命題〈音楽だけが世界の本质＝意志を媒介物なしに直接表現できる〉の全面的支持。ワーグナーの『ベートーヴェン』もショープンハウアーの音楽観に依拠していることの確認。

第17節：ディオニュソスの世界に浸るとき、人間は〈根源＝一者〉として生きるのであり、〈根源＝一者〉の「生殖の喜び」と同化する。

第18節：ヨーロッパ近代文化の基盤となっている「ソクラテス文化」には破綻の兆しが顕著に見られる。悪魔メフィストフェレスの活躍はその典型例である。

☆「ソクラテス文化」に代わって、ディオニュソスの英知に基づく「悲劇的文化」が生み出されなければならない。

第19節：18世紀イタリアで生まれたオペラ芸術は「ソクラテス文化」の一例にすぎず、あるべきディオニュソス的芸術とはいえない。

#### 第20節～第25節：ギリシャ悲劇の再生

第20節：ディオニュソス的精神の復活が「悲劇の再生」をもたらすのであり、今まさにその兆しが見えつつある。

第21節：ワーグナーの作品『トリスタンとイゾルデ』第3幕を言葉や形象の助けをかりずに知覚できる人は、「世界意志の心室に耳を当てた人」(135頁)である。『トリスタンとイゾル

デ』はディオニュソスの芸術の典型例であり、悲劇の再生の証拠と見なせる。

第22節：アリストテレスの「カタルシス」解釈に、ゲーテの見解「古代人の場合、最高に悲劇的なものでさえ、美的遊戯でしかなかった」（142頁）を援用して、「美的遊戯」の実現が「カタルシス」効果だと解釈される。ワーグナーの作品体験は、この「美的遊戯」の境地をもたらすゆえに、真の「カタルシス」効果を見る者に与える。

第23節：「圧縮された世界像」としての悲劇的神話の提起。悲劇的神話とは、ディオニュソスの英知をアポロンの芸術手段によって形象化したものである。

☆「神話がなければ、文化は健康かつ創造的な自然力を喪失する。神話によって一つの地平線が囲まれてはじめて、文化運動全体が統一し、完結する。」（145頁）しかし近代文明は神話という故郷を喪失している。

第24節：ドイツ精神は「神話という故郷」を失うことなく、ディオニュソスの力をうちに宿している。その証拠をワーグナーは『ニーベルングの指環』の完成によって示すだろう。

第25節：終章＝まとめ。音楽と悲劇的神話に宿るディオニュソス的なものこそ、アポロンの現象世界全体をいきいきと蘇らせる根源的な芸術力である。

以上の概観によって、本書で「ギリシャ悲劇の誕生」が論じられているのは第7および8節のみであり、歴史的事実としての「ギリシャ悲劇の誕生」が論点の中心ではないことは明白だろう。しかも「悲劇の誕生」が古代ギリシャの1次資料を駆使して論証されているわけではなく、19世紀初頭のドイツ・ロマン主義の論客 A.W. シュレーゲルとドイツ古典主義の代表的作家のシラーの見解が引き合いに出されるにすぎない。A.W. シュレーゲルはコーラスを「理想的観客」として理解したが、ニーチェはこの見方はナンセンスであると一蹴する一方、シラーが『メッシーナの花嫁』の序文で明示したコーラス観は全面的に支持して、コーラスが悲劇の根源だとする自説の強化のために援用した。つまり〈悲劇はコーラスを母胎として生まれた〉という命題はあらかじめ揺るぎない真理としてあって、文献学的論証を積み重ねて導き出された結論ではない。

ニーチェの出身高校シュール・プフォルタの後輩であり、19世紀末から30年以上ベルリン大学の古典文献学教授として学界に君臨したヴィラモーヴィッツは、本書を舌鋒鋭く批判した。「ニーチェ氏はここで学問的研究者として振る舞っていない。直観を駆使して得られた知見が、講壇での説教調や屁理屈によって披瀝されているにすぎない。」<sup>2)</sup> 本書が文献学的論証の手続きを無視して、直観のみに頼っているというヴィラモーヴィッツの批判は、文献学の見地から捉えれば妥当な判断に違いない。

第8節では「悲劇の起源はコーラスであって、ドラマではない」という見解が示されるが、この見方には J.G. ドロイゼンへの反論が伺える。ドロイゼンの『アイスキュロス』はワーグ

ナーが『ニーベルングの指環』を4部作仕立てに再構成するにあたって、決定的影響を及ぼした。この『アイスキュロス』をニーチェも読んでいることは間違いない。ドロイゼンは本書の「ディダスカーリエン」=解説部分で「ドラマが本来のアッテイカ芸術である」<sup>3)</sup>と述べている。ニーチェのコーラスへの固執にはドロイゼンのドラマ観への反論も含まれていると思われる。さらにはワーグナーのドラマ観への批判もにじみ出ている。「ドラマ」はワーグナーにとって、あるべき芸術の典型となる対象であり、彼は1850年に執筆した大論文『オペラとドラマ』の中で、オペラを否定すべき芸術として批判する一方、ドラマこそ理想的芸術として称賛した。ワーグナーは1848年に完成した『ローエングリン』には「ロマンティック大オペラ」とジャンル表示したが、その2年後に書いた『オペラとドラマ』の中で、オペラというジャンルを否定した。ではいったいワーグナーの主張するオペラとドラマの違いは何なのか。この問いは間違いなくニーチェにとっても難問だった。

## 2. ワーグナーの芸術論の変遷と、ニーチェの迷い

ワーグナーは1849年5月のドレスデン蜂起に加担して後、スイスへ亡命してから立て続けに芸術論を公刊した。1849年に『芸術と革命』1850年に『未来の芸術作品』1852年に『オペラとドラマ』と続いたが、ニーチェは間違いなくそれらを精読している。ワーグナーはいわゆる後期作品を「総合芸術作品」として作り上げたが、絶頂期の古代ギリシャ悲劇こそ「総合芸術」の典型として位置づけた。一作目の『芸術と革命』で論じられるギリシャ悲劇の絶頂と没落の構図は、ニーチェの『悲劇の誕生』とまったく同じである。両者の違いはギリシャ悲劇の没落の根拠にあって、ワーグナーの場合は、本来あったギリシャ悲劇の「総合芸術」としての属性が失われて、都市国家という確固たる社会構造が崩壊するとともに悲劇芸術も「個々ばらばら」になって没落したとされた。ワーグナーはエウリピデスの名前を本書では挙げていないが、別所では「エウリピデス……デカダン」<sup>4)</sup>と記していて、エウリピデスに対して否定的評価を下している。3大悲劇詩人に対する世評は一定せず、エウリピデスへの評価も時代とともに揺れ動くが、ニーチェのエウリピデス弾劾に先立って、ワーグナーが否定的評価を下している。ニーチェがワーグナーのエウリピデス弾劾を踏襲しているのは明白だが、エウリピデスへの否定的見方はワーグナーの独創ではない。ドイツ・ロマン主義の代表者フリードリヒ・シュレーゲルもエウリピデスに対して「底知れぬ無気力」<sup>5)</sup>という用語で否定的評価を下していて、ワーグナー自身、シュレーゲルの見方に従っている可能性が高い。ニーチェのエウリピデスへの否定的評価がシュレーゲルに端を発する流れに沿っていることは疑いようのない事実と思われるが、問題はそのような評価の根拠である。ワーグナーの提示するキーワードは「個々バラバラ」という、本来ギリシャ悲劇が備えていた「総合芸術」としての属性を失ったために露呈

した状態であって、彼はニーチェのようにソクラテスの合理性を悲劇没落の根拠としては持ち出さなかった。

ワーグナーは生涯、芸術の社会における意義という視点を失わず、だからこそ1849年5月のドレスデン蜂起に加担して、結果的に亡命を余儀なくされたが、『芸術と革命』の立論の構図は、個々バラバラになった悲劇を再生するために社会を改革しなければならず、革命を起こすことによって社会を改革できればあるべき悲劇芸術も再生できるというものだった。要するに社会革命さえ実現できれば、「総合芸術作品」も自動的に再生できるという楽観論だった。あたかも「総合芸術作品」自動販売機に革命というコインを投げ入れれば、またたく間に「総合芸術作品」が出来上がるかのような構図だった。あまりにも安易な楽観論への反省から、ワーグナーは間をおかず立て続けに長大な芸術論を書き上げていった。次の『未来の芸術作品』において、『芸術と革命』では「総合」の名のもとにいっしょくたにされていた音楽や詩や絵画などの個々の芸術分野が吟味されて、「未来の芸術作品」を成り立たせるものとして、音楽、詩、踊踏の3分野に絞られた。この3つが「三位一体」をなして、あるべき「未来の芸術作品」は生み出されるとされた。この構図が最後の『オペラとドラマ』ではさらに絞り込まれて、音楽と詩の2つが「生殖」によって、あるべき「ドラマ」は産まれるとされた。わずか2年間にワーグナーの芸術理論は劇的に変化した、それはあくまでも実作者として、あるべき芸術の実体をいかに根拠づけるかという実践的要請に基づく模索のプロセスだった。その結果ワーグナーはきわめてエロティックな「生殖理論」にたどり着いた。

ワーグナーは『オペラとドラマ』で、音楽を女性に、詩を男性に譬えて、両者が交わり、「生殖」を実現することによって、あるべき「ドラマ」は産み出されると主張した。このような芸術理論はワーグナーの独創的産物であり、通常のオペラ作曲家と異なり、作曲と台本作成をひとりでこなす芸術家の自己認識という裏付けがあった。『未来の芸術作品』で音楽、詩、踊踏の「三位一体」が提起されたのに、『オペラとドラマ』では踊踏が消えて音楽と詩だけが残ったが、これは踊踏が軽視されたためではない。ワーグナーは音楽と不可分の要素としての踊踏を重視し続けたが、最後にたどり着いた「生殖理論」はあくまでも男女両性のエロティックな交わりが大前提となるために、踊踏の入る余地がなくなった。つまり「三位一体」の時点ではワーグナーの芸術理論に性的要素は皆無だったが、最後の「生殖理論」で突如、音楽と詩に男女両性の属性があてがわれることになった。実作者の自己認識がこのような発想の源になったことは疑いなく、音楽＝女性と詩＝男性を一身に体現する芸術家、つまりワーグナー自身には「両性具有者」という新たな視点も生まれることになった。

『オペラとドラマ』の第3部で、ワーグナーはあるべき「ドラマ」が生まれるプロセスを詳細かつ具体的に論じている。まずワーグナーは音楽を「音＝言語 Ton-Sprache」、詩を「コトバ＝言語 Wort-Sprache」と定義して、ともに「言語」という共通概念で括った。いわば男も



女も「人間」という共通概念で括られるように、音楽も詩も「言語」としては共通であるという観点を示した。そして男女両性に譬えられた「音＝言語」と「コトバ＝言語」の生殖の成否は「詩のメロディー」の実現如何にかかるとされた。「和声の表面をなす水平的拡張とは詩人の目にも捉えられる和声の容貌にほかならない。つまり水平的拡張とは詩人自身の像をも映し返す水面であり、同時にこの水面は、彼が伝達したいと念じていた者の熟視する目にも自身の像を伝える。実際この像こそが詩人の意図の実現なのである。——音楽家自身が詩人の意図の実現を達成するためには、まず和声の海の深淵から表面に浮上して、この表面において授精する詩人の想念と音楽家の無限の産出力との恍惚的な結婚が祝われなければならない。」<sup>6)</sup> 詩人の想念＝男性原理が音楽家という母胎＝女性原理に対して授精を行うことによって、両者の恍惚的な結婚が実現する。それによって産まれるのが「詩のメロディー」つまりたんに音のみによるメロディーではなく、詩をともなったメロディーであり、これはそれまでの音楽と詩が担っていた「音＝言語」と「コトバ＝言語」とは異なる、「コトバ＝音＝言語 Wort-Tonsprache」というまったく新たな言語と規定された。この「詩のメロディー」の実現こそ、音楽＝女性による詩＝男性の受胎の具体的なあかしとなる。「音楽独自の要素である和声は女性的要素であり、ただ男性的要素である詩人の意図が自己実現、救済を遂げるために自身に注ぎ込まれるかぎりにおいて、詩人の意図に制約される。なぜなら和声は詩人の意図をひたすら授精する精子として受け入れて出産する要素だからであり、授精によって精子はいっぽうの女性的有機体が独自に有する条件の下に成長し、日の目を見ることができる。……和声は詩人から精子を受け入れて受胎したのであり、そこで独自の、個別的能力に応じて胎児を育成する。」<sup>7)</sup> このようになまなましく叙述された「生殖」の実現する場とは、音楽＝女性と詩＝男性を一身に兼ね備えた両性具有の稀有なる芸術家のうち以外にありえず、それはワーグナー自身の両性具有者としての宣言でもあった。

ニーチェが『悲劇の誕生』の冒頭に掲げた「生殖」の譬えは、ワーグナーの独創的な芸術理論に由来することは明白である。本書の最初の一文は以下のとおりである。「芸術はアポロ的なものとディオニュソス的なものの二元性によって進展してゆく。ちょうど生殖が、継続的な反目とただ周期的に実現する和解という男女両性の対立によって子孫を殖やしていくのと同じように。このことをわれわれが論理的に洞察するばかりでなく、直観によって直接的に確信できれば、美学のために多大な貢献をすることになる。」<sup>8)</sup> しかし本書ではその後、「生殖」にはほとんど触れられなくなる。本書執筆当時の遺稿には悲劇生成の鍵としての「生殖」に触れるメモがいくつも残されていて、特に第10節の草稿中では、悲劇の実現が生殖の神秘になぞらえられている。「悲劇と生殖に共通する神秘は、2つの互いに敵対する原理から新たなものが、つまり反目し合う衝動をみずからのうちで融合させるものが発生するという点にある。その意味において生殖を悲劇的芸術作品に等しいもの、ディオニュソスの復活を保証するものと見



なしてよいだろう。デメテルの永遠にうち沈むかんばせに蘇る希望の輝きとして。」<sup>9)</sup>しかしこの部分は決定稿では削除された。最終的に『悲劇の誕生』の決定稿ではただ一度だけ、「生殖の喜び Zeugungslust」という表現が用いられた。「恐怖と同情に駆り立てられながら、われわれは幸せに生きる者である。それは、われわれが個体として生きるからではなく、根源＝一者として生きるからである。その時、われわれは根源＝一者の生殖の喜びと融合同化しているからである。」<sup>10)</sup> 過激な内容を孕む文章だが、ここでも〈生殖の喜び〉について述べられるが、〈生殖〉の具体的中身についてはまったく触れられない。根源＝一者と一体化したわれわれが「生殖の喜びと融合同化」とするとはいったいどのような境地なのか。本論の構成上、それはディオニュソス的なものとアポロンのなものによる〈生殖〉であることは明白だが、ワーグナーが『オペラとドラマ』で微に入り細を穿って〈生殖理論〉を展開したようには叙述されない。本書中でディオニュソス的なものとアポロンのものの〈融合〉によって悲劇が生まれるという表現はくり返される。しかしそこでも〈融合〉の具体的内実については何も語られない。〈生殖〉であれ、〈融合〉であれ、その神秘の内実は蔑ろにされたまま放置された。これらが尻切れトンボのように曖昧なまま放置されたのは、立論の手本となったワーグナーの芸術理論の不明確さに由来するのだろうと推測される。

ワーグナーは1854年にショーペンハウアー哲学に邂逅して、みずからの芸術理論にも修正を加えた。ショーペンハウアーの意志と表象から成る世界観はニーチェの『悲劇の誕生』の大前提でもあるが、本書が執筆される直前、1870年にワーグナーがベートーヴェンの生誕100年を記念して発表した大論文『ベートーヴェン』では、あるべきドラマの誕生に際して〈生殖〉にはまったく言及されない。ワーグナーは『ベートーヴェン』で、ドラマとは「音楽の視覚化された像」だと定義した。「音楽は世界の諸現象に含まれるイデアを描出するのではなく、みずからがひとつのイデアであり、しかも世界の包括的なイデアにほかならないのであって、おのずから自身のうちにドラマを内包している。というのはドラマ自身もまた唯一の、音楽に適った世界のイデアを表現するからである。」<sup>11)</sup> ショーペンハウアー哲学の芸術観が色濃く反映した定義であり、ここには以前の〈生殖〉というエロスのな観点はまったく認められない。二つの理論には一見矛盾するドラマ観が示されているが、ワーグナーは1868年に『オペラとドラマ』の再版を公刊した時も、内容にはいっさい手を加えなかった。ニーチェが『悲劇の誕生』を執筆する際、ワーグナーの両論文を下敷きにしたことは明白な事実である。彼は1874年の遺稿に、以下のように記した。

手段と目的 — 音楽とドラマ — 昔の教え

一般と実例 — 音楽とドラマ — 今の教え

もしも後者のほうが真実ならば、一般はけっして実例に依存してはならない。すなわち絶

対音楽は正当なものであり、ドラマの音楽といえども絶対音楽でなければならない。<sup>12)</sup>

「昔の教え」とは『オペラとドラマ』であり、「今の教え」とは『ベートーヴェン』であって、ここにニーチェの戸惑いが露呈している。かつてワーグナーは、あるべきドラマは音楽=女性と詩=男性の〈生殖〉によって産まれると主張した。つまり音楽はあくまでもドラマという「目的」を産むための「手段」として位置づけられたのであり、あくまでも男性的原理を担う詩に対する相対的存在だった。しかし今は、音楽は個々の「実例」の元となる「一般」的な原理として定義される。「音楽」の定義が「今の教え」に拠るならば、何ものにも「依存」しない絶対的存在となる。だとすればドラマの音楽も「絶対音楽」になるはずだとニーチェは断定した。たしかに『ベートーヴェン』において音楽は、ショーペンハウアー哲学の音楽観を反映して、世界の本質=意志の直接的表現すなわち絶対的なものとして把握された。しかしワーグナーが『ベートーヴェン』で主張した音楽の絶対性は、具体的な音楽ジャンルとしての「絶対音楽」ではけっしてなかった。ニーチェは「音楽の絶対性」と具体的な「絶対音楽」を混同してしまった。ニーチェの混同には、彼の「絶対音楽」嗜好がにじみ出ている。音楽と詩をともに駆使してドラマを創造する「両性具有者」ワーグナーにとって、音楽はあくまでも詩との二項対立において位置づけられる相対的存在だった。しかしニーチェはワーグナーのような「両性具有者」ではなかった。彼は『悲劇の誕生』の時点では、〈ディオニュソス的世界観〉という斬新な世界観を提起する哲学者の卵だった。この〈ディオニュソス的世界観〉の根底にあるのが「音楽の精神」だが、この「音楽の精神」という独特の用語もワーグナーの『ベートーヴェン』からの借用だった。

### 3. 「音楽の精神」の内実

『音楽の精神からの悲劇の誕生』という長いタイトルの一部をなす「音楽の精神」という用語は、本書の第16節、つまり悲劇の没落が論じられる箇所ですべて初めて登場する。この用語がワーグナーからの借用であることにはまったく言及されず、あたかもニーチェ独自の表現であるかのように本文中に溶け込んでいる。第16節の冒頭は次の一文で始まる。「以上、詳細にわたって歴史的な実例によって私が明らかにしようとするのは、悲劇芸術は音楽の精神の消滅によって滅亡するということであり、これは悲劇芸術が音楽の精神からのみ誕生するという事実と同じほど確実に言えることである。」<sup>13)</sup>(下線は筆者、なお以降の引用中の下線もすべて筆者による。)ここで初めて「音楽の精神」という言葉が使われるのだが、ここでも他のどの箇所においても、「音楽の精神」とは何かについてパラフレーズして述べられることはない。

そもそも本書の立論の揺るぎない前提はショーペンハウアーのベシミズムだった。第3節で

ディオニュソスの従者シレノスが吐く過激なことばがペシミズムを体現している。

人間にとってもっとも善いことは、生まれなかったこと、存在しないこと、何者でもないことだ。次に善いことは、すぐに死ぬことだ。<sup>14)</sup>

ニーチェはこの古代ギリシャの民間の哲理を踏まえて、ギリシャ人は根本的にペシミストだったと断定した。さらに歴史学の大家であり、バーゼル大学の年長の同僚ブルクハルトは、ニーチェのギリシャ人観にお墨付きを与えた。ニーチェは本文中でシレノスのことばの出所を明示していないが、ブルクハルトはそれがアリストテレスの著作からの転用であることを指摘し、このようなペシミズムは他の民族には認められない、ギリシャ人特有のものだと述べた<sup>15)</sup>。たしかに生まれたことを呪詛するペシミズムがギリシャ人の基本的特徴だったことは本当かもしれないが、ショーペンハウアーの『意志と表象としての世界』の根本的人間観もペシミズムであって、独特の音楽観が開陳される第52節の直前の第51節で、カルデロンの『人生は夢』から次のことばが引用される。

人間のもっとも大きな罪は  
彼が生まれたということにあるのだから。<sup>16)</sup>

ショーペンハウアーはここで「悲劇の真の意味」を提示するために、カルデロンの悲劇から典型的な一文を引用した。古代ギリシャ人に限らず、人間という生き物一般がおびる悲劇性を明示するための引用だが、ニーチェはこのような人間存在の悲劇性を古代ギリシャ人に見出し、ブルクハルトもそれにお墨付きを与えた。二つの引用を比べてみれば、ニーチェの引用はショーペンハウアーのバリエーションであることが明白である。ショーペンハウアーは人間存在の悲劇性をカルデロンからの引用によって明示した後、次の第52節で独特の音楽観を展開するのであり、ニーチェは『悲劇の誕生』第16節でショーペンハウアーの音楽観を長々と引用して、それへの全面的帰依を表明した。

『悲劇の誕生』では、古代ギリシャ人がみずからのペシミズムを克服して、生をまっとうするために、美しいオリンポスの神々が生み出され、ペシミズムは逆転してオプティミズム一色に染まったとされた。根底にあるペシミズムを体現するのがディオニュソスの従者シレノスであり、表層のオプティミズムを体現するのが美の象徴たるオリンポスの神々であって、この構図はディオニュソス的なものとアポロン的なものの二項対立にぴったり該当する。ニーチェが本書でディオニュソス的なものとアポロン的なものとして提起した対立の構図は、ワグナーが『ベートーヴェン』で示した「音楽の精神」と「造形芸術の精神」の対比にそのまま当ては

まる。「私たちは〈すべての移ろいゆくものは比喩にすぎない〉という表現によって造形芸術の精神を理解する。造形芸術はゲーテが長きにわたり、卓越した技量をもって追求し続けた対象だった。だが一方、〈永遠に女性的なものがわれわれを引き上げてゆく〉という表現によって音楽の精神を理解する。音楽の精神はゲーテという詩人の意識の奥底から湧き上がってきたものであり、今や彼の上に漂い、救済の道へ導いてゆく。』<sup>17)</sup>ここでワーグナーは一見、形をおびて目に見えるものとして長い寿命を有する建築物や絵画などの造形芸術を刹那的な滅びゆくものの相の下に捉えて、一方、一瞬にして消え去る音の集合体である音楽を永遠の相の下に捉えている。さらに音楽を〈永遠に女性的なもの〉として、女性=音楽という独特の観点も示している。ワーグナーのいう「音楽の精神」とは、ゲーテの『ファウスト』末尾で神秘の合唱が歌う〈永遠に女性的なものがわれわれを引き上げてゆく〉という表現そのものに他ならなかった。ワーグナーはゲーテの有名な一節を用いて、「音楽の精神」をきわめて具体的に定義している。このような「音楽の精神」と「造形芸術の精神」の対比は、心の内面と外面の対比として敷衍される。

私たちは至るところで、内面的な、ただ音楽の精神によってのみ理解できる法則が、外面的な、視覚の世界に秩序をもたらす法則を決定しているのを目にする。<sup>18)</sup>

ここでワーグナーは「外面的な、視覚の世界に秩序をもたらす法則」の具体例として、古代ギリシャの都市国家、戦争の仕組み、及び合戦を挙げている。これらの法則を決定するのは音楽の精神の法則だとするワーグナーの主張が正しいか否かは即断できない。しかしこれはワーグナーの確信であり、ニーチェはワーグナーの大胆不敵な命題を全面的に受け入れた。いわばワーグナーがここで内面的な、音楽の精神の法則が外面的な、造形芸術の法則を決定するとして提起した一般命題を、ニーチェは「音楽の精神が悲劇芸術を決定する」という個別命題として適用した。『音楽の精神からの悲劇の誕生』という本書のタイトルは、じつは〈音楽の精神が悲劇を決定する〉という命題のパラフレーズに他ならなかった。この命題をニーチェはワーグナーから借用して、古代ギリシャ悲劇に適用したのであり、ワーグナーはニーチェの立論を全面的に支持した。

ニーチェは古代ギリシャ悲劇にワーグナーの一般命題を適用するにあたって、「音楽の精神」をディオニュソス的なもの、「造形芸術の精神」をアポロンのなものと言い換えて、この両者の二項対立に基づいてギリシャ悲劇を解釈した。ニーチェは後に『この人を見よ』のなかでディオニュソス的なものという概念は自分の発見だと自画自賛している。「私はディオニュソス的なものという摩訶不思議な現象の発見によって、この摩訶不思議な現象を理解した最初の人間となった。』<sup>19)</sup>『悲劇の誕生』はこのディオニュソス的なものを根幹に据えて、「ディオニュ

ソス的世界観」を披瀝する。ディオニュソスのなものであるという摩訶不思議な現象を理解した最初の人間がニーチェだとしたら、「ディオニュソス的世界観」という斬新な世界観もニーチェの独創的発明といえるかどうか、この点を検証しなければならない。

#### 4. 「ディオニュソス的世界観」と「バッカスの世界観」

『悲劇の誕生』において、「ディオニュソス的世界観」という表現はただ一度、第17節中で使われる。「形象と神話として姿を現そうと激しくあがく音楽の精神は、抒情詩に端を発し、アッティカ悲劇に至るまでだいに高まっていくが、ようやく豊かな展開を遂げたかと思うと、突如、中絶する。そしてギリシャ芸術の表面から姿を消す。しかしこうしたあがきの中から誕生したディオニュソス的世界観は、その後も密議秘祭の中に生き続け、絶妙な転身と変質を遂げつつ、真摯な心の持ち主を魅惑し続けた。このようなディオニュソス的世界観がいつか再び、神秘的な深みの中から、芸術として浮かび上がってくることはないのだろうか？」<sup>20)</sup> 本書が芸術原理の2本柱として位置づけたのはディオニュソス的なものとアポロ的なものだが、世界観の根幹をなすのはディオニュソスだけであり、アポロンは問題視されなかった。要するに「音楽の精神」を体現するのがディオニュソスであり、この酒と陶酔の神に基づく世界観が「ディオニュソス的世界観」と定義された。古代ギリシャ人はこの世界観の信奉者だったが、エウリピデスとソクラテスによって葬り去られ、かろうじて密議秘祭の中で身を潜めて生き続けてきたが、ようやく近代ドイツにおいて、要するにワーグナーによって再び蘇ろうとしている。以上が本書の主旨である。事実の積み重ねによる実証を無視した、はなはだ刺激的な仮説だが、仮説を成り立たせるキーワードが「ディオニュソス的世界観」だった。しかしこの世界観はニーチェのオリジナルだと断定できるだろうか。

当時ニーチェが暮らしていたバーゼルは、ワーグナーが邸を構えていたルツェルン近郊のトリープシェンとは百キロ弱の距離にあつて、ニーチェは足繁くトリープシェンに通い、そこのワーグナー邸にはニーチェ専用の部屋まで用意されていた。一方バーゼルには〈バーゼル・サークル〉ともいうべき、歴史学の大家ブルクハルトを中心とした知識人のサークルがあつて、無名の古典文献学者ニーチェもそのサークルの一員としてメンバーとの親交を深めた。このサークルに在野の法学者バツハオーフェンがいた。バツハオーフェンは1859年に『古代人の墓碑象徴に関する試論』、1861年に『母権制』を公刊していたが、いずれも私家版であり、ニーチェが知り合った当時は無名に近かった。ニーチェはバツハオーフェンの両著作を間違いなく精読していて、とりわけ前者は『悲劇の誕生』執筆のために大きなヒントを与えただろうと推測される。バツハオーフェンの『古代人の墓碑象徴に関する試論』の中に「バッカス的世界観」という表現が登場する。

プロテシラオスはトロイア戦争で最初に戦死を遂げ、ラオダメイの愛によって3時間だけ冥府から解放されたが、死者たちの案内役にして現世と冥界の仲介者ヘルメスは、冷酷な掟に従って、たちまち彼を冥府に連れ戻した。この神話の理念は、バッカスの世界観と完全に一致する。プロテシラオスの運命は、たちまち入れ替わる生と死、生成と死滅の永遠のくり返し、白と黒の結合という、肉体をもって生み出されたものに課せられた根本的掟をじつに鮮やかに描き出している。<sup>21)</sup>

ニーチェが「ディオニュソス的世界観 Die dionysische Weltanschauung」を世に問う10年以上も前に、バッハオーフェンは「バッカスの世界観 Die bacchische Weltanschauung」を提起していた。バッカスとディオニュソスが同一の神を指すことはいうまでもない。もしもバッハオーフェンが先に「ディオニュソスの世界観」と言っていたら、ニーチェは「バッカスの世界観」を世に問うていただろう。バッハオーフェン以前に「バッカスの世界観」という表現を使った者は存在しない。目下ドイツで刊行中の『ニーチェ辞典』は、「ディオニュソス的・アポロンの」の項目で、ニーチェ以前にこの2語が用いられた系譜を30ページ以上にわたって詳述しているが、バッハオーフェンの「バッカスの世界観」にはまったく触れていない。

問題は用語の異なる2つの世界観の内実の比較だが、バッハオーフェンが記す「生と死、生成と死滅、白と黒」の二項対立は、ニーチェが『悲劇の誕生』で取り上げた英雄たちの運命と重なる。バッハオーフェンはプロテシラオスを例に挙げたが、ニーチェはアキレウスを取り上げて、短命の英雄アキレウスが日雇い人夫に身を落としてでも現世に戻りたいと願う気持ちからギリシャ人のオプティミズムを読み解いた。悲劇の英雄たちは一様に滅び去るが、悲劇の本来の主人公はディオニュソスただ一人であり、オイディプスもプロメテウスもすべての悲劇の主人公は「ディオニュソスの仮面」だとニーチェは主張した。つまり英雄たちが「生成と死滅」をくり返す根底には、永遠に生き続けるディオニュソスが存在する。要するに英雄たちが「生成と死滅」をくり返す世界こそが「バッカスの世界観」および「ディオニュソス的世界観」の展開する世界そのものに他ならず、両者にはなんの相違も認められない。

ニーチェは世界の根底に「永遠に苦悩するもの」としての「根源＝一者」を見たが、バッハオーフェンも同様の苦悩を、アリストテレスの『形而上学』を引用して描き出した。「この世のすべては悲哀なのだ。私たちは苦悩から解放されることはない。苦しみを生よりも甘味な世界は、死すべきものの目には雲の覆う闇に閉ざされて見透せない。」<sup>22)</sup> ニーチェがディオニュソスの従者シレノスに吐かせた究極のペシミズムのことは、バッハオーフェンもちゃんと書き記していた。両者を貫く原点がショーペンハウアーのペシミズムだった。

「ディオニュソス的世界観」というキーワードがバッハオーフェンの「バッカスの世界観」からの借用であることは明白だが、本論の内容面でもニーチェはバッハオーフェンに負ってい



ることが伺える。そもそも「ディオニュソス的世界観」という用語はニーチェが『悲劇の誕生』のために書いた予備論文のタイトルだった。1870年のクリスマスに、ニーチェはワーグナーの妻コージマへのプレゼントとして、「ディオニュソス的世界観」と「悲劇的思想の誕生」という2つの論文を捧げた。両論文は私家版だが、ともに『悲劇の誕生』の予備論文となったもので、特に「ディオニュソス的世界観」は『悲劇の誕生』の冒頭部分の原型となった。「ディオニュソス的世界観」の最初の一文は以下のとおりである。「ギリシャ人は世界観の秘教をみずからの神々によって語り、同時に沈黙したが、彼らは芸術の二重の源泉として、アポロンとディオニュソスという神を打ち立てた。」<sup>23)</sup> これは明らかに『悲劇の誕生』の冒頭の下敷きとなっている。予備論文ではその後、ディオニュソス的芸術に宿る力について言及される。

ディオニュソス的芸術は、これに対して、陶酔と恍惚の戯れに基づいている。素朴な自然人を陶酔という忘我の境地に高めるのは、春の衝動と麻醉性の飲み物という2つの力である。この2つの力はディオニュソスの姿に象徴されている。個体化の原理 (Das principium individuationis)はこの2つの力によって打ち破られ、主観的なものは噴出する人間一般の力、いやそれどころか普遍自然の力のまゝに消失する。ディオニュソス祭は人間と人間を結び合わせるばかりか、人間と自然も融和させる。奴隷は自由人となり、貴族と卑しい生まれの者は一体となって、バッカス自身のコーラスとなる。……類似のディオニュソス祭は太古からあらゆる場所で行われていたことが立証できるが、もっとも有名なのはバビロンのサカイア人の祭りである。<sup>24)</sup>

この箇所は明らかにバッハオーフェンの『古代人の墓碑象徴に関する試論』の叙述を踏まえている。該当箇所は以下のとおりである。

国家や市民という観点が至るところで民族や個人を隔てる垣根を築き上げ、個体化の原理 (Das Prinzip der Individualität)を極限的なエゴイズムにまで押し進めるのに対して、ディオニュソスはすべてを一体化し、すべてを平和と原初の生への愛に回帰させる。奴隷も自由人も平等にディオニュソスの秘儀に与ることができた。……ディオニュソスはいっさいの差別を廃棄し、動物どうしの争いさえも終わらせ、被造物の世界に再びあの平和、歓喜、普遍的平等をもたらす。この普遍的平等は、近代人にとって原初の黄金時代のことであり、サトゥルヌス祭や、……サカイア人の祭りにおいて一時的にせよ現出した。葡萄酒と人間に及ぼす酒の力は、ディオニュソスの本性のこのような側面が如実に表れた。<sup>25)</sup>

ニーチェは芸術を論じ、バッハオーフェンは歴史と社会を論じているが、「個体化の原理」

というショーペンハウアー哲学の用語をキーワードとして、ともにディオニュソス的なものに宿る普遍的力を強調している。ディオニュソスの魔力が発揮された具体例としてバビロンのサカイア人の祭りが挙げられる点も、とても偶然とは思われない。

バッハオーフェンの叙述をニーチェが下敷きになっているのは明白だが、「個体化の原理」という用語をバッハオーフェンは元のラテン語からドイツ語に訳して用いているのに対して、ニーチェはそれを元のラテン語に戻した。しかし微妙な用語の変更は認められるにしろ、ディオニュソスの魔力が「個体化の原理」を破棄して人間どうしの差別を廃棄するばかりか、動物や自然一般の争いも終わらせるという論旨はまったく同じである。ニーチェはディオニュソスの魔力のもとになる陶酔境を、「春の衝動と麻醉性の飲み物」の作用だと記したが、これもバッハオーフェンの「葡萄酒と人間に及ぼす酒の力」という表現の変奏であることは明白だろう。

誰の目にも明らかな類似は、決定稿となった『悲劇の誕生』では明瞭ではなくなる。第1節の後半部分はいわば予備論文の大規模な変奏である。「例外的に 個体化の原理」が打ち壊されると、人間の、否、自然の最奥から歓喜あふれる恍惚感が湧き上がる。……麻醉性の飲み物や春の力強い訪れによって、あのディオニュソス的な興奮が目覚め、主観的なものは完全な自己忘却に至る。……ディオニュソスのな力に捉えられた群衆の乱舞はバビロンにまで遡り、狂躁乱舞するサカイア人の祭りにたどり着く。……今や奴隷は自由人である。<sup>26)</sup>このような変奏の中でベートーヴェンの第9交響曲の「歓喜に寄す」が引用され、元のバッハオーフェンとベートーヴェン＝シラーの「歓喜に寄す」のフレーズがいわば渾然一体となって、ディオニュソスの魔力の本質が描き出された。

さらにディオニュソス的なものと一対をなすアポロ的なものも、バッハオーフェンは詳述している。ニーチェはディオニュソスが支配する本質、闇の領域と、アポロンが支配する仮象、光の領域を空間的な対比として提示したが、バッハオーフェンはディオニュソス的な母性原理の世界と、アポロ的な父性原理の世界を時間的、歴史的流れの中に位置づけた。バッハオーフェンの見方によれば、ディオニュソスとアポロンを区別する決定的要因は、物質性＝女性的性質の有無だった。「アポロンは光の本性によって、元々拠り所としていた大地の基盤を背後に追いやった。……かくしてアポロンは物質性を脱して、形而上的な非肉体性を帯びるに至った。ディオニュソスは本質的に生殖的、物質的でありながら、太陽力でもあり続けた。……葡萄酒は火と水を結合させるディオニュソスの力の至高の発現である。」<sup>27)</sup> バッハオーフェンが定義するディオニュソスは両性具有の「生殖神」であり、一方のアポロンはエロスの原理を超越した「無性の」太陽神だった。両者の対比の根底にはエロス性の有無があつて、ニーチェにはエロス性の有無から両者を比較する観点はなかった。ニーチェは両者の比較においては、ワーグナーが『ベートーヴェン』で提起した「音楽の精神」＝ディオニュソスと「造形芸術の精神」＝アポロンを採用した。

以上のようなニーチェの手法は、ワーグナーやバッハオーフェンの引用とはとても言い難い。しかしあからさまな盗用ともいえない。強いていえば「受容」というほかない。ニーチェはこの「受容」という手法において、天才的なわざを披瀝したのであり、マンフレート・エーガーはニーチェを「受容の天才」と名付けた<sup>28)</sup>。

ニーチェはバッハオーフェンと家族ぐるみの交流があったが、バッハオーフェンは29歳も年長だったのに対し、若妻のルイーゼは逆に1歳年下であり、彼女とはピアノの連弾に興じたり、コンサートにもいっしょに出かけた。ルイーゼはニーチェについて以下のように回想している。「私の夫はニーチェに好感を抱いていたし、私はニーチェが夫を心から尊敬していたことを知っている。ニーチェはしばしばそのことを私に告げた。その頃に『悲劇の誕生』が公刊されて、夫は本書に魅了され、ニーチェの将来を囑望していた。」<sup>29)</sup> ルイーゼは夫のバッハオーフェンが自著から『悲劇の誕生』で盗用まがいのことをされたことを非難するどころか、ニーチェに賛辞をおくり、将来を囑望していたことを報告している。バッハオーフェンはニーチェの盗用まがいのわざに気づかなかったはずがないが、まったく問題視しなかった。

## 5. 音楽の精神からの文化の誕生

ニーチェは『悲劇の誕生』が古典文献学界から否定的評価を下されるのと軌を一にして、みずからの講義の受講者が激減したことを嘆いているが、それ以前もたかだか10名程度だった数が半減しただけであり、現代的な大学の常識はまったく当てはまらない<sup>30)</sup>。当事者のニーチェには嘆かわしい事実だったかもしれないが、バッハオーフェンをはじめ、卓越した知識人に『悲劇の誕生』は支持されたし、後年ニーチェの忠実な弟子となるペーター・ガストなどの有能な学生も本書をきっかけとしてドイツから訪れた。『悲劇の誕生』の何がバッハオーフェンを魅了したのか、その点については妻のルイーゼは触れていない。それは推測するしかないが、本書が提起している画期的な世界観の構図ではないだろうか。「ディオニュソスの世界観」という用語自体はバッハオーフェンの「バッカスの世界観」の二番煎じにすぎないが、この用語にこめられた内実が画期的だったと思われる。

西尾幹二は浩瀚な2巻本の研究書『ニーチェ』で、『悲劇の誕生』についても詳細に論じているが、本書の第20節以降の〈悲劇の再生〉をテーマにした部分については、ワーグナー賛美のプロパガンダにすぎないとして否定的な評価を下している。「それにしても彼がなぜバイロイト劇場の設立運動に具体的に加担したのか、また『悲劇の誕生』の最後の六節をワーグナーの宣伝のために捧げたのかは、依然として謎といえるだろう。」<sup>31)</sup> たしかに本書が執筆された時期は、ワーグナーが『ニーベルングの指環』という、ギリシャ悲劇に習って4部作構成をとる壮大なドラマの創作途上にあり、ニーチェは『ニーベルングの指環』の成り行きをつぶさに

知っていた。だからその事実を念頭に置いて本書が執筆されたという点は否定できないだろう。しかしたんなるワーグナーの芸術運動のプロパガンダにすぎないだろうか。問題にすべきは、そこで鮮明にされる世界観の構図ではないだろうか。

第18節で、近代文化の代名詞ともいえる「ソクラテスの文化」にとって代わるべき、「悲劇的文化」が称揚される。「悲劇的文化のもっとも重要な目じるしは、科学のかわりに英知が最高の目標と見なされる点だろう。……英知は世界の全体像の中に永遠の苦悩を見て、しかもそれを自己自身の苦悩として、同情的な愛をもって捉えようと努める。」<sup>32)</sup>ここで言われる英知とは、いわゆるディオニュソスの英知であり、ソクラテス的な科学精神ではなく、「根源＝一者」の直接的反映でなければならない。それはとりもなおさず「音楽の精神」の発露に他ならず、あるべき「悲劇的文化」は「音楽の精神」からのみ生み出される。

第22節では「悲劇的神話」に言及されるが、ニーチェのいう「悲劇的神話」の典型こそ、第21節で持ち出されるワーグナーの『トリスタンとイゾルデ』だった。本書でワーグナーの作品について具体的内実に踏み込んで取り上げられるのは『トリスタンとイゾルデ』のみであり、その「第3幕を言葉や形象の助けを借りずに知覚できる人——それはいわば世界意志の心室に耳を当てた人である」<sup>33)</sup>とされた。このような『トリスタンとイゾルデ』に代表される「悲劇的神話とは、ディオニュソスの英知をアポロンの芸術手段によって形象化すること」<sup>34)</sup>に他ならない。そして第23節で、悲劇的神話が健康な文化のために必須の要件として強調される。「神話がなければ、文化は健康にして創造的な自然力を喪失する。神話によって一つの地平線が囲まれてはじめて、文化運動全体が統一し、完結する。」<sup>35)</sup>ここでいわれる「悲劇的神話」の典型がワーグナーの『トリスタンとイゾルデ』であり、この作品が「音楽の精神」の卓越した発露だとすれば、「音楽の精神」があるべき統一的な「文化運動全体」を生み出す根本的な要件となる。1871年の年末、つまり『悲劇の誕生』が出版される直前にニーチェは親友のE. ローデに次のように書き送っている。「ぼくが思い描く音楽と同じ音楽を、次世代の数百人ほどの人々がわがものにできれば、ぼくは完璧に新しい文化を期待できる！」<sup>36)</sup>これはニーチェのワーグナー音楽と、彼の音楽がもたらすべき新しい文化への期待をこめた肉声といえる。ここでニーチェは親友に向けて素直にワーグナー音楽の新文化創造への可能性を表現している。

ワーグナーは『ベートーヴェン』で「音楽の精神」と「造形芸術の精神」に関するいわば一般命題を提起した。それをニーチェは『悲劇の誕生』で「悲劇は音楽の精神から生まれる」という命題によって、個別命題として適用した。さらに本書の後半部分において、悲劇的文化というあるべき「文化は音楽の精神から生まれる」として、いわば元のワーグナーの一般命題を普遍命題へと一挙に飛躍させた。これこそ「受容の天才」としてのニーチェの面目躍如というほかないわざだった。つまり本書の論点の中心は、「悲劇の誕生」という個別対象をはるかに超えて、「文化の誕生」という普遍的問題に対する一つの画期的な提言だった。

注

- 1) ニーチェの著作からの引用は次の全集版に拠る。なお本論の概観部分にニーチェの本文から引用した箇所は、末尾にページ数を書き加えた。Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke in 15 Bdn., DTV de Gruyter, 1980. Bd.1.
- 2) Der Streit um Nietzsches „Geburt der Tragödie“, Olms, Hildesheim, 1969. S.29.
- 3) Johann Gustav Droysen, Aischlos. Derlis, 1868. S.510.
- 4) Richard Wagner, Dichtungen und Schriften Jubiläumausgabe in 10 Bdn. Insel Verlag, 1983. Bd.8, S.189.
- 5) Fr. シュレーゲル、『ロマン派文学論』、富山房百科文庫 17、1978年。150頁。
- 6) Wagner, Dichtungen und Schriften. Bd.7, S.259.
- 7) A.a.O., S.268.
- 8) Nietzsche, Sämtliche Werke. Bd.1, S.25.
- 9) A.a.O., Bd.7, S.179.
- 10) A.a.O., Bd.1, S.109.
- 11) Wagner, Dichtungen und Schriften. Bd.9, S.58.
- 12) Nietzsche, Sämtliche Werke. Bd.7, S.770.
- 13) A.a.O., Bd.1, S.102.
- 14) A.a.O., S.35.
- 15) ブルクハルト『ギリシア文化史』新井靖一訳ちくま学芸文庫1998年、第3巻、369頁。
- 16) Arthur Schopenhauer, Züricher Ausgabe Werke in 10 Bdn., Diogenes, 1977. Bd.1, S.319.
- 17) Wagner, Dichtungen und Schriften. Bd.9, S.108f.
- 18) A.a.O., S.104.
- 19) Nietzsche, Sämtliche Werke. Bd.6, S.310.
- 20) A.a.O., Bd.1, S.110f.
- 21) Johann Jakob Bachofens Gasammelte Werke. Benno Schwabe & Co, Basel, 1954. Bd.4, Versuch über die Gräbersymbolik der Alten, S.37f.
- 22) A.a.O., S.484.
- 23) Nietzsche, Sämtliche Werke. Bd.1, S.553.
- 24) A.a.O., S.554, 558.
- 25) Bachofen, Gesammelte Werke. Bd.4, S.238f.
- 26) Nietzsche, Sämtliche Werke. Bd.1, S.28f.
- 27) Bachofen, Gesammelte Werke. Bd.4, S.76.
- 28) Manfred Eger, Nietzsches Bayreuther Passion. Rombach, Freiburg, 2001. S.335.
- 29) Friedrich Nietzsche Chronik in Bildern und Texten. Carl Hanser Verlag, 2000. S.259.
- 30) Nietzsche in Basel, A. Bollinger u. F. Trenke, Schwabe & Co, Basel, 2000. S.72f.

『悲劇の誕生』(F. ニーチェ)の世界観

- 31) 西尾幹二、『ニーチェ』。中央公論社、1977年。第2部、194頁。
- 32) Nietzsche, Sämtliche Werke. Bd.1, S.118f.
- 33) A.a.O., S.135.
- 34) A.a.O., S.141.
- 35) A.a.O., S.145.
- 36) Nietzsche Chronik. S.254

(たにもと・しんすけ 短期大学部教授)