

# 「ディオニュソスのもの」と 「芸術の声への傾聴」

## 西 章

### 第1節 問題の所在

ニーチェ思想全体において「芸術」が絶えず主要な位置を占めていたこと、そして彼の芸術論が「学問を芸術家の観点において、芸術を生るの観点において見る」(KSA 1. S. 14) ことを「根本課題」としていたことに異論の余地はないだろう。ニーチェは、後年『悲劇の誕生』(1872)「以下『悲劇』と略す」に付された『自己批判の試み』(1886)において、当時の思索内容を批判的に回顧しつつも、この根本課題をめぐっていた点で、初期から後期思想にかけておのれの思索に一切の変更がなかった旨を述べている。<sup>(1)</sup>そして、『この人を見よ』(1888)において、その根本課題は「ディオニュソスの現象の理解 (das Verständnis des dionysischen Phänomens)」へと収斂されている (KSA 6. S. 310)。ニーチェによれば、その現象こそが、あらゆる芸術の理想である「ギリシア芸術全体の唯一の根源」(ebenda) だったからである。さらに、「ディオニュソスの現象」が『悲劇』における「ディオニュソス

「ディオニュソスのもの」と「芸術の声への傾聴」

的なもの」という「芸術的現象 (ein künstlerisches Phänomen)」(KSA I, S. 33) だったことを鑑みれば、「ディオニュソスのな現象」を基盤としたニーチエの芸術論の真意の汲み取りは、「ディオニュソスのなもの」をいかに解釈するかに懸かっていると見えよう。

ニーチエの芸術論、ひいては「ディオニュソスのなもの」の解釈には、ハイデッガーのニーチエ解釈が決定的役割を果たしていると言えよう。彼のニーチエ解釈において、「ディオニュソスのなもの」は主体の「感情状態」としての「陶醉」と捉えられ、そして、陶醉に徹底的に条件付けられたニーチエの芸術論は「創造者の美学」と解釈されていた。<sup>2</sup> さらに彼のニーチエ解釈においては、「創造者」は「計算 (計算的思惟)」を本質とする「力への意志」の体現者としての「超人」とも同一視され、そこからニーチエの芸術論は「力への意志」という主観性の形而上学」の完成に積極的に従事するものと解釈されていた。<sup>3</sup>

ニーチエの芸術論の全体的構造の分析終始する余り、「ディオニュソスのなもの」についての考察が充分なされなかつた嫌いがあるニーチエ解釈(史)において、ハイデッガーのニーチエ解釈は一際目立っている。そして、「力への意志」を中心とした後期ニーチエ思想にほぼ限定されていたとはいえ、「芸術」と「計算」の共属・協働性こそ「力への意志」の本質を見出し、しかも「力への意志」に「合理的野蛮性」へ至り着く危険性が備わっていることを洞察した点において、われわれは彼のニーチエ解釈の卓越性を認めざるを得ない。しかし、ニーチエの芸術論がハイデッガーの解釈によって完全に汲み尽くされているか否かを、今日再度問い直すことは無益なことではないだろう。なぜなら、ニーチエが「ディオニュソスのなもの」を口にする場合には、絶えず「ギリシア悲劇」が念頭に置かれており、さらに「ギリシア悲劇」はその「上演 (Auführung)」とそれによってその都度開かれる「芸術世

界」と切り離しては考察され得ないものだからである。<sup>5)</sup>したがって、『悲劇』を中心とする著作群で展開された彼の思索内容から、芸術と生とのあり得べき関係を考察することは無益なことではない。

本論文では、上演によってその都度開かれた「美と真理の間の中間世界」(KSA 1. S. 567)と呼ばれる「芸術世界」としての「ディオニュソスのなもの」がいかなる性格を保持していたかを、その「芸術的現象」にできる限り肉迫し、その現象の方から、そしてその内部から明らかにすることが目標とされている。<sup>6)</sup>そこにおいて、まず「ディオニュソスのなもの」が「芸術作品」として把握されていたことが明らかにされるだろう。次に、上演において欠かすことの出来なかつた「仮面」が開く「芸術作品」としての「芸術世界」において独自の「芸術経験」がなされていたことが明らかにされる。そして最後に、「芸術の言葉」について語るニーチェの芸術論の現代的意義を明らかにすることをもち、本論文の結論としたい。

## 第二節 「悲劇的時代」以前の「芸術史」

### ——「美と真理の間の闘争」——

ギリシア悲劇の上演において開かれる「芸術世界」の性格に関する考察に入る前に、悲劇の上演以前の芸術史を踏まえる必要がある。なぜならニーチェによれば、ギリシア悲劇を含めたギリシア芸術の展開そのものが、異なる二つの「芸術原理」を軸にして、しかもそれらの「闘争」によって構成されていたからである。さらに、この二つの芸術原理のあり得べき関係は、ギリシア悲劇の上演において十全な形で実現されたからである。それらの芸術原理が、

「ディオニュソスのなもの」と「芸術の声への傾聴」

「アポロンのなもの」と「ディオニュソスのもの」であることは周知のことである。しかし、それらの概念自身が多義的である。したがって、まずわれわれは『悲劇』における両芸術原理の規定を行いつつ、悲劇上演が行われた「悲劇的時代」以前の芸術史を簡単に振り返ってみることにする。

(i) 「アポロンのなもの」と「オリュンポスの世界」

ニーチェによれば「アポロンのなもの」とは、個体化、形態化の原理であり、それは、節度ある限定を以て仮象を作り出す「芸術衝動」と、その芸術衝動によって産出された「夢 (Traum)」としての「芸術世界」の双方を指している (vgl. KSA 1. S. 26)。したがって「アポロンのなもの」は、あらゆる造形芸術に妥当する芸術原理として把握されているが、とりわけ均整を重視する「オリュンポスの世界」(KSA 1. S. 34) にそれは結晶化されている。

ニーチェは「悲劇的時代」以前の文化史を顧みて、この結晶化がもつとも十全になされた文化形態を『悲劇』第3節において「アポロンの文化」(ebenda)と呼称している。その文化の特性は、ギリシアの生の「実存基盤 (Existenzgrund)」(KSA 1. S. 78) が完全に「覆い隠された (verhüllt)」点にある (vgl. KSA 1. S. 36)。つまり、その文化形態は「生きることを可能とするために」「オリュンポスの神々という輝かしい夢の誕生児を立てて置かざるをえなかった」(KSA 1. S. 35) ことを本質としている。そのことによつて、古代ギリシア人は「最悪のことはやがて死ぬことであり、次悪のことはそもそも死ぬことである」(KSA 1. S. 36) と言うにまで、おのれの生を賛美する「ひたすら勝ち誇った現存在」(KSA 1. S. 35) になることができたのである。したがって「オリュンポスの世界」は、生の維持 (保存) を意欲する彼らの「もつとも深い逼迫 (Nöthigung)」(KSA 1. S. 36) から産出されざるをえなかつ

た「芸術世界」であった。

また、ニーチェによれば、「オリュンポスの世界」に結晶化される「アポロ的なもの」は、「美の仮象」(KSA 1. S. 27)でなければならなかった。なぜなら古代ギリシア人は、「美の仮象」としての「夢の世界」に完全に没入することにより、おのれの生の実存基盤を「完全に忘却する」(KSA 1. S. 38)ことに成功したからである。したがって、「美の仮象」は彼らの実存基盤を覆い隠す「一枚のボール」(KSA 1. S. 34)としての役割を果たしていたと考えられる。

ところで、当時の文献学者たちは、均整のとれた「オリュンポスの世界」に「啓蒙された (aufgeklärt) アポロン」(KSA 1. S. 702)の姿のみを見出し、その見方に基つき、古代ギリシア人に「美しい魂」や「黄金の節度」といった「完全性」を付与することによって、ギリシアの理想的模範を見出そうとしていた (vgl. KSA 6. S. 157)。しかし、ニーチェは彼らのそのような把握の仕方こそが、現代の観点の過去へのエゴイステイックな投影、したがってギリシアの生の歪曲化としての「ドイツ的愚昧さ」(ebenda)と見なしていた。それに対し、ニーチェは「古代の感じ方から (aus der antiken Empfindung heraus)」(KSA 1. S. 89)ギリシア芸術全体を解釈しなければならぬという立場から、以下のように述べている。

「オリュンポスの神々の世界 (＝アポロ的なもの) はこの民俗的な智慧に対してどういう関係を持つのだろうか」(KSA 1. S. 35) [注釈・強調は筆者による]

「ディオニュソスのもの」と「芸術の声への傾聴」

「この民俗的な智慧」とは、古代ギリシア人の「実存基盤」を指しているが、それと「アポロンのもの」との関係からギリシア芸術全体を解釈するニーチェの「心理学者」(KSA 6, S. 157)的手法は、「芸術を生るの観点において見る」という根本課題と軌を一にしている。また、このように芸術と生(実存基盤)との関係を問うニーチェの思索的態度は、同時に「生を芸術の観点において見る」ということ、さらに言えば「生を芸術的現象において見る」ことをも意味していると言えよう。なぜなら、次の(ii)で明らかにされるように、「この民俗的な智慧」は「ディオニュソスのな」作用(Wirkung)(KSA 1, S. 40)と密接な連関を持っており、さらに第3節で明らかにされるように、この作用は上演において開かれる「芸術世界」において、「芸術経験」という形で結晶化されることになるからである。では、「この民俗的な智慧」とはいかなるものだったのだろうか。

(ii) 「ディオニュソスのもの」と「セイレノスの智慧」

前述したように、「セイレノスの智慧」は古代ギリシアの生の実存基盤であり、それは別の箇所では「ディオニュソスのな智慧」(KSA 1, S. 55)とも呼称されている。「ディオニュソスのもの」とは、個体化の原理を打ち破る原理であり、それは、形態を持つものを流動化させる「陶醉(Rausch)」としての「芸術衝動」と、その芸術衝動によって産出される「陶醉」としての「芸術世界」の双方を意味している(vgl. KSA 1, S. 26)。では、なぜ「セイレノスの智慧」は「ディオニュソスのな」ものと呼ばれているのだろうか。両者の共通点はどこにあるのだろうか。

「セイレノスの智慧」とは、過去から伝承された伝説に基づいた智慧である。そして、それは「最善のことは、おまえにはまったく手の届かぬこと、つまり生まれなかつたこと、存在しないこと、無であることだ。だがお前にとつ

て次善のことは早く死ぬことだ」(KSA 1. S. 35)と表わされる。この智慧が「ディオニュソスのな」ものと同一視されるのは、それが「陶醉」への完全な没入においてのみ啓示されるものだったからである。また、その智慧が美と節度に基づいた「アポロンのなもの」を絶えず脅す性格を保持していた点においても、「ディオニュソスのなもの」との共通性は伺われる。つまり、生への賛美を本質とする「アポロンのなもの」に対し、「ディオニュソスのなもの」は古代ギリシア人を絶えず「意志否定」(KSA 1. S. 56)へと駆り立て、「行動へ駆り立てるあらゆる動機を圧倒する」(KSA 1. S. 57)「作用」を意味していたのである。ニーチェは彼らの生の基盤が決して「アポロンのなもの」に基づいていたのではなく、むしろ「**受苦 (Pathos, Leiden, Erleiden)**」という「ディオニュソスのなもの(実存基盤)」に基づいていたことを、端的に以下のように述べている。

「だが、さらにこう言いなさい、不思議な異邦人よ、この民(＝古代ギリシア人)はかくも美しくなりうるためには、**どれほど多く受苦 (Leiden)** せざるをえなかったことだろう。」(KSA 1. S. 156) [注釈・強調は筆者による]

さらに、「セイレノスの智慧」は別の箇所でも「真理」とも呼ばれているが(KSA 1. S. 41)、それは、ニーチェ解釈においてハイデッガーが把握していた意味での「真理」とは性格をまったく異にしている。なぜなら、ニーチェによれば、「真理」は生の「存立確保」や「確保」によっては決して獲得されるものではなかったからである。それどころか、「意志否定」へと駆り立てる「セイレノスの智慧」は、われわれの生を絶えず崩壊の危険性へと追いやるとい

「ディオニュソスのなもの」と「芸術の声への傾聴」

「ディオニュソスのもの」と「芸術の声への傾聴」

四二

う意味で、「真なりとみなす (Für-wahr-halten)」合理的価値判断を絶えず裏切るものであったと考えられるからである。

さて、ニーチェは両芸術原理を以上のように把握し、それらの絶えざる「闘争」として「悲劇的時代」以前の芸術史を捉えていた。つまり、一方の芸術原理なしには他方のそれは存在しえず、両芸術原理の「緊張関係」によってギリシア芸術史は展開されていたのである。ただ注意しなければならないことは、「悲劇的時代」以前の芸術形態は、一方の芸術原理の他方のそれに対する勝利として特徴づけられるのに対し、ギリシア悲劇の「上演」によって開かれた「芸術世界」においては、両芸術原理の「闘争」自体が「宥和」されていたということである。つまり、ギリシア悲劇は両芸術原理の「相互必然性 (gegenseitige Notwendigkeit)」(KSA I. S. 39) が十全に実現された「芸術世界」として把握されなければならないのである。したがって、ニーチェは『悲劇』の最後において以下のように述べている。

「さあ、今やわたしに附いて悲劇を観に行こう、そしてわたしと共に、両神格(＝「アポロン」と「ディオニュソス」)の神殿で犠牲を捧げよう」(KSA I. S. 156) [注釈は筆者による]

ニーチェは「ギリシア悲劇」を「ディオニュソス」と「アポロン」が宥和された「生き生きた遊戯」(KSA I. S. 61)の「場」としての「神殿」と見立てており、われわれはそこへと赴かなければならないと述べている。では、ニーチェによってこのように把握される「ギリシア悲劇」、とりわけそれが開く「芸術世界」とはどのような性格を

保持していたのであろうか。

### 第三節 「ディオニュソスのもの」と「美と真理の間の中間世界」

前節で見たように、ギリシア芸術史は「アポロンのもの」と「ディオニュソスのもの」と呼称される両芸術原理の不断の「闘争」によって展開された。そしてニーチェによれば、両芸術原理はギリシア悲劇の上演によって開かれる「芸術世界」において宥和される。この芸術世界は「美と真理の間の中間世界」と呼称されるのだが、ニーチェは「悲劇」第五節の冒頭において、この「芸術作品の認識」(KSA 1. S. 42)とどう「本来的な目的」(ebenda)の達成をわれわれに要求している。

さて、しかし今日われわれに残されているのは、「単に印刷された紙片」(KSA 7. S. 564)としてのギリシア悲劇、つまり「読むドラマ (Lesedrama)」(KSA 7. S. 78)としてのそれだけである。したがって、悲劇俳優、歌手、そして舞者(「サチュロスクロス」)等によって成り立っていたと考えられる当時のギリシア悲劇へと直接到達することは、現代においてはほぼ不可能であると言つてよい(vgl. KSA 7. S. 564)。ニーチェはギリシア悲劇への通路がこのように歴史的に制約されていることを充分踏まえた上で、しかし「唯一芸術的に要求の高い芸術的鑑賞者(Künstlerischen Zuschauer)」(KSA 7. S. 565)によつて創造され、しかも最終的には彼らを包括した「芸術作品としてのギリシア悲劇」への通路を、「想像力(Vermögen)」によつて獲得することの必要性を述べている(ebenda)。このように芸術的現象の方からギリシア芸術を捉え直そうとするニーチェの芸術論は、以下で明らかに

「ディオニュソスのもの」と「芸術の声への傾聴」

なるように、ハイデッガーによって明らかにされた「創造者の美学」には還元され得ない側面を呈示するであろう。では「芸術作品としてのギリシア悲劇」と特徴付けられる「芸術世界」はどのように開かれ、またどのような性格を保持していたのだろうか。

(一)「ディオニュソスのもの」としての「芸術作品」

ギリシア悲劇は悲劇俳優、歌手、舞踏者、そして鑑賞者等の存在があつて初めて上演可能となるものである。そのことは同時に、それらの存在がなければ上演が不可能であつたことを意味している。そして、周知の通り、ニーチェはギリシア悲劇の根源を「コロス」に据える。なぜなら、コロスは現実の世界とギリシア悲劇とを断絶させる「生きとした壁」(KSA I, S. 54)としての役割を果たしていたからである。つまり、ニーチェが「コロス」をギリシア悲劇の根源と見なしたのは、それが鑑賞者の「舞台の世界」への参与を可能にするものだったからである。ニーチェは、この積極的参与の在り方を「脱自的存在 (außer sich sein)」と規定し、それについて以下のように述べている。

「あらゆる芸術は「脱自的存在」、つまり恍惚 (エクスターシス) を欲する。自分自身のうちに戻るのではなく、恍惚において他存在のうちに入り込むこと (in fremdes Sein einkehren) によつて、つまり魔法にかかった者として振る舞うことにより、ドラマへの第一歩は踏み出される」(KSA 7, S. 54-55)

「ディオニュソスの興奮」(KSA 1. S. 61)とも呼称される「脱自的存在」を鑑賞者全体に「伝達し」、それによって舞台の世界への参与を可能とすることがコロスの役割である。そして、コロスによって産出されたこの現象そのものは「芸術的原現象」(KSA 1. S. 60)と呼ばれ、その特徴は以下のように述べられている。

「人間は歌いつ踊りつ (Singend und tanzend)、ある高次の共同体の一員たる自己を表現するのであって、もはや歩くことと語ることを忘却し、踊りながら空中に舞い上がろうとしている。「その時、」人間はもはや芸術家ではなく、芸術作品 (Kunstwerk) になっているのである」(KSA 1. S. 30) [注釈・強調は筆者による]

「脱自的存在」は、作品を「観察的な眼差しでもって (mit betrachtendem Auge)」(KSA 1. S. 61)「自分の眼前に (vor sich) 見る」(KSA 1. S. 84) 対象的な見方とは性格を異にしている。また、主体の心理・生理学的な現象としての「感情状態」に還元されるものでもない。なぜなら、「自分の描き出す諸形象(＝作品)と完全に融合する (verschmilzt) (ebenda) ことが、「脱自的存在」の本質だからである。脱自的存在によって初めて、鑑賞者は「歌いつ踊りつ」「芸術作品になる」。そのことは、芸術家をも含めた鑑賞者自身が観察的な見方から解放された、「芸術作品」へと「突如 (plötzlich)」(KSA 1. S. 34)「変容」してしまっていること、つまりコロスと鑑賞者の間の垣根(＝「アポロンの」区分)がなくなり、「歌いつ踊りつ」の場そのものが「芸術作品」へと変容してしまっている出来事を意味している。この出来事は、別の言い方をすれば、コロスと鑑賞者の「協働 (Koordination)」<sup>(9)</sup>があつて初めて、「芸術作品」という一つの統一的な「芸術世界」が立ち現れてくることを指している。

「ディオニュソスのなもの」と「芸術の声への傾聴」

したがって、「芸術作品」としての芸術世界においては、そして芸術世界が立ち現れてくる時には、対象支配の論理に拘束された「利己的な主体」は、もはや絶対的な地位を占めてはいないはずである。ニーチェはそのことを端的に以下のように述べている。

「何よりもまずわれわれが明白に知らねばならないのは、(中略)われわれは決して「芸術という演劇全体としての」あの芸術世界の本来の創造者 (Schöpfer) ではないという**事実 (dies)**である」(KSA I. S. 47) [注釈・強調は筆者による]

芸術世界は「利己的な主体」が優位である場合には決して開かれてこないこと、そして、芸術世界が開かれている場合には、利己的な主体はすでに止揚されているという証明抜き「事実」をニーチェは強調する。つまり、「意欲しながらおのれの利己的な (egoistischen) 目的の達成を計る個別者は、芸術の根源とは考えられず、むしろ芸術の敵としか考えられない」という「事実」である (ebenda)。そして、ニーチェはこの単純素朴な「事実」に立ち返り、芸術世界の開けという出来事を「ギリシア芸術全体の唯一の根源」としての「ディオニュソスの現象」としていたのである。さらに、このように単純素朴な「事実」に立ち返り、鑑賞者の「脱自的存在」を強調するニーチェの芸術論は、ギリシア悲劇という特定の作品に限定されず、さらに現代芸術の作品にも同様に妥当するものであると言えよう。<sup>10)</sup>

さて、ニーチェによれば、以上のように特徴づけられる「芸術的原現象」としての「ディオニュソスの原現象」

において、初めて「狭義のドラマ」としての「舞台の世界」は産出された (vgl. KSA 1. S. 63)。では、「舞台の世界」と「鑑賞者」との「間 (zwischen)」において、<sup>11)</sup>いかなる統一的な「芸術世界」が開かれ、そしてそこにおいて鑑賞者はいかなる「芸術経験」をしたのであろうか。次にわれわれは「舞台の世界」の構造そのものに大きく関与していたと考えられる「仮面」の本質を (ii) において明らかにし、(iii) において鑑賞者の芸術経験について考察することにする。

(ii) 「ディオニュソス的なもの」と「仮面」

ギリシア悲劇の上演、とりわけ「舞台の世界」を成り立たしめる要素として、「仮面 (Maske)」は必要不可欠な小道具であった。そして、ニーチェも勿論そのことを熟知していた。ニーチェによれば、仮面の形態は「生身の人間の容貌を逸脱した」(KSA 7. S. 34) ものであったが、限定された「形態」を持っているという意味で、それは「アポロ的なもの」の領域に属するものと考えられている。したがって、仮面は「美の仮象」に属するものと見なされている (vgl. KSA 1. S. 65)。しかし、ニーチェによれば、仮面は同時に「ディオニュソス的なもの」でもあった。つまり、仮面は「アポロ的なもの」であると同時に「ディオニュソス的なもの」であるという「二重性格」を持っていたのである。では、いかなる意味において「ディオニュソス的なもの」であったのだろうか。そして、「二重性格」とはいかなることを意味しているのだろうか。

ニーチェの言明にしたがえば、「ディオニュソス神」は小アジアから到来する「見知らぬもの (hostis)」(KSA 1. S. 563) であり、したがって「恐ろしい異邦のもの (ein furchtbarer Fremdling) (ebenda) として把握される。

「ディオニュソス的なもの」と「芸術の声への傾聴」

また、ギリシア悲劇の上演以前には、その異邦の神は「単に存在すると想定されていたにすぎない」神であった（vgl. KSA I, S. 63）。つまり、ギリシア悲劇の上演において初めて、この神は「現実的なもの (einen realen)」として、「可視的に (sichtbar)」顕われたのである (ebenda)。そして、この「可視的に」ということは、「仮面において (in der Maske)」(KSA I, S. 76) と「*visum et tactum*」を指している。<sup>12</sup>したがって、ニーチェによれば、ディオニュソスは仮面において現実的に顕われる神だったのであり、ディオニュソス神こそが、仮面の神だったのである。この説がニーチェによる単なる虚構でないことは、オットーの以下の言明がその証左である。オットーは仮面とディオニュソス神との関係を端的に以下のように述べている。

「仮面は、」一つの顔の単に外側なる上つ面であるに過ぎない。それは一見したところ、生身の顔に変装用の目で被されること以外には向いていそうもないものなのに、ところがひとりここにおいてのみは、それ自体として件の神（＝ディオニュソス神）を表しているのである」<sup>13</sup>

以上のことから推測するに、古代ギリシアにおいては、仮面の本質は今日われわれが理解している「覆い隠すこと」という「アポロ的なもの」のうちにあるのではなかった。そうではなくむしろ、仮面は「見知らぬもの」が顕われてくる場そのものであり、それ自身が「途方もない空間 (ungeheure Dimensionen)」(KSA 7, S. 34) としての「ディオニュソスのもの」を開くものだったと考えられる。つまり、仮面の二重性格とは、「アポロ的なもの（形態を持つもの、美の仮象）」において、いわばそれを突き破る形で「ディオニュソスのもの（見知らぬも

の)が顕われる出来事のことを意味していたのである。したがって、仮面によって可能となる「舞台の世界」それ自身が「途方もない空間」として、「美(アポロ的なもの)と真理(ディオニュソス的なもの)の間の闘争」を現実的に繰り広げていたと考えられる。別の言い方をすれば、仮面が開く芸術世界(舞台の世界)とは、「何かを露わにする(offenbaren)と同時に隠蔽する(verhüllen)」(KSA I. S. 150)世界だったのである。では、鑑賞者と舞台の関係において、鑑賞者はどのような状態に置かれ、またどのような芸術経験を行っていたのであろうか。

(iii)「狭間(zwischen)」における鑑賞者の「漂い」

仮面はギリシア語で「プロソポン」であり、それは「眼と遭遇するもの」を意味しており、「顔(Gesicht)」と同じ言葉であった。<sup>15)</sup> 実際に使われた仮面の眼の部分が大きく刳り貫かれていたことを想起すれば、その大きく見開かれた眼は、「恐ろしい眼差し」以外の何ものでもなかったと考えられる。そこから推測するに、「脱目的存在」でもって舞台の世界へと積極的に参与した鑑賞者は、この「恐ろしい眼差し」に「見られる」という受動的な経験をしたのではないだろうか。なぜなら、「ギリシアのドラマにおいては、アクセントは受苦(Erleiden)」という受動性「に置かれていた」からである(KSA I. S. 528)。つまり、「古代のドラマは、偉大なパトスの場面(Pathosscenen)を眼目としており、他ならぬ行動(Handlung)を排除してゐた」のである(KSA 6. S. 32)。このことは、鑑賞者が仮面に見られることによって、仮面との「邂逅(Begegnung)」<sup>16)</sup>とどう経験をしていたことを意味している。ニーチェは「邂逅」について、そしてその時生じていることについて、以下のような発言を残している。

「ディオニュソス的なもの」と「芸術の声への傾聴」

「ディオニュソスのなもの」と「芸術の声への傾聴」

五〇

「もはや「我」という言葉を理解できなくなるような瞬間（＝脱自的存在）がある。いわば日頃、われわれの本性の彼岸に（jenseits）あるものが、そうしは瞬間に此岸（Diesseits）に移って来る。それゆえに、われわれは心の底から（*im Inneren*）の間の橋（*Brücken zwischen hier und dort*）を求めるのである」（KSA 1. S. 382-383）【注釈・強調は筆者による】

上述の引用にしたがえば、鑑賞者の「脱自的存在」とは、「このことあそここの間の橋」を求める積極的な行いである。そして、鑑賞者は舞台の世界において、仮面の「恐ろしい眼差し」に見られることによって仮面との邂逅を果たす。さらに、この邂逅がなされる時、鑑賞者は「このことあそここの間」に、つまり「アポロンのなもの（可視的なもの）」において「ディオニュソスのなもの（見知らぬもの）」が顕われてくる、まさにその「狭間（*zwischen*）」に「漂っている（*schwebend*）」（KSA 1. S. 596）状態にある。別の言い方をすれば、仮面との邂逅を果たした鑑賞者は、その時「アポロンのなもの」と「ディオニュソスのもの」との「狭間」に立ち、「何かを露わにすると同時に隠蔽する」「途方もない闘争の証人（*Zeugen*）」（KSA 1. S. 102）になっているのである。

ニーチェは、この「途方もない証人」の在り方の具体例を示すことを怠っているが、われわれはソフォクレスの『オイディプス王』の上演をその例として挙げるができる。とりわけ、その上演の最終部分（一三〇〇行）において、オイディプスがおのれの素性（実存基盤）を認知し、おのれの眼を抉った場面（*Eceszene*）「これを見よの場面」<sup>17</sup>）である。タップリンによれば、その場面における仮面は「血みどろの抉られた眼の与える即物的肉体的な衝撃」を鑑賞者に与える。眼から血を流し続けるオイディプスの顔は、すさまじいまでに鑑賞者を惹き付ける力を持つ

ていたと考えられる。その時、鑑賞者は仮面の眼差しから隠れることも逃れることもできない、いわば「金縛り」の状態に置かれている。そして、血で真っ赤に染まった仮面は「アポロ的なもの」を通して、眼には見えないもの（ディオニュソスのもの）を殊更強調しているのである。鑑賞者には、仮面に見られることよって、「ディオニュソスのもの」を「感受 (empfanglich)」(KSA 1. S. 134) するという受動的な経験しか残されていないのである。「狭間」に漂うことは、したがってこの受動的経験を指しているのである。

以上のように解釈される鑑賞者の「漂い」を、ニーチェは『悲劇』に先立つ「ディオニュソスの世界観」(1870)において、「人間の最高度の外的表現における最高度の自己放棄」(KSA 1. S. 570)と呼称し、その在り方に積極的意義を認めている。なぜなら、そこにおいて初めて以下のような「芸術的現象」が立ち現れているからである。

「この現象（芸術的現象）は、苦痛が快感を引き起こし、凱歌が胸から受苦に満ちた音響を絞り出させるのと同じものである。最高の喜びのなから、取り返しのつかない喪失についての驚愕の絶叫、あるいは憧憬の哀調が湧き出るのである」(KSA 1. S. 33)

「ギリシア）悲劇は、この生、受苦と快楽の過剰の真口中に崇高な恍惚境にひたりながら座を占めており、はるか遠くから響く哀愁の歌に耳を傾けている (horcht)。まことにわが友たちよ、ソクラテスの人間の時代は終わったのだ」(KSA 1. S. 132) [強調は筆者による]

「ディオニュソスの原現象」において芸術作品へと変容を遂げている鑑賞者は、仮面が見据える「恐ろしい眼差し」

「ディオニュソスのもの」と「芸術の声への傾聴」

に見られることによって、「取り返しのつかない喪失」を「その都度 (von Zeit zu Zeit)」(KSA I. S. 70) 「感受」する。「感受」とは、上の引用にしたがい、別の言い方をすれば、「はるか遠くから響く哀愁の歌」に、その都度「耳を傾ける」ということである。そして「哀愁の歌」が「はるか遠くから」しか「響い」てこないことが意味することは、それが日常的な在り方においては、つまり「知」を絶対視する対象支配の論理に基づいた在り方においては、決して響いてこないということである。したがって、「感受」するとは、「人間現存在の真に解き難い謎 (Rätsel)」(KSA I. S. 569) の証人となり、それを舞台の世界において「見る (schaut)」(KSA I. S. 102) じやであつたと言えよう。そして、ニーチェによれば、その時に初めて「最高の倫理的な智慧が託される」(KSA I. S. 570) のである。

「最高の倫理的な智慧」とは、「セイレノスの智慧」が象徴化されたものであるが、それは「悲劇的世界観」を要求するものである。ソフォクレスの『オイディプス王』に見られるように、「セイレノスの智慧」は人間が決して拒否しえず、また解消することも出来ない「実存基盤」を指していたことを鑑みれば、<sup>18</sup>「最高の倫理的な智慧」とは、生の実存基盤としての「人間の有限性」をわれわれに絶えず突き付け、「汝自身を知れ」という形で絶えず「自己認識」を要求するものである。現代では、その突き付けとは、例えば対象支配の論理に基づいたわれわれの在り方に絶えず批判的に働きかけ、「ソクラテスの時代の時代は終わったのだ」とわれわれにその都度語りかけてくる「芸術の言葉」(KSA 7. S. 429) であろう。芸術と生とのあり得べき関係を問うたニーチェの芸術論の真意は、したがって、芸術が語りかけてくるものに絶えず「耳を傾ける」態度にこそあつたと考えられるのである。<sup>19</sup>

#### 第四節 「芸術の声への傾聴」

##### ——ニーチェの芸術論の現代的意義——

以上、われわれはニーチェの芸術論を芸術的現象から見ることによって、その足跡を辿った。従来のニーチェ解釈(史)においては、ニーチェの芸術論は、計算を本質とする「力への意志」の体现者である「創造者の美学」と解釈され、したがって「力への意志」という主観性の形而上学」の完成に積極的に従事する性格を持つものとして解釈されてきた。しかし、鑑賞者(芸術家も含む)の「傾聴」的態度を述べるニーチェの芸術論においては、むしろ対象支配の論理に基づいた在り方そのものの批判的克服が試みられていたのである。しかし、ニーチェの芸術論は現代においてどれほどの積極的意義を持っているのだろうか。

ニーチェは芸術に対する当時の文化的状況を、『反時代的考察』第一篇「ダーヴィット・シユトラウス」(1873)において、「様式化された野蛮」(KSA I. S. 166)と捉えていた。それは、芸術を単なる「気晴らしや娯楽」と見なし、芸術作品を前にして「利己主義的な感動に身を任せる」態度にこそ「野蛮性」が隠れているという指摘である。現代の歴史的状況は、ニーチェが批判した一九世紀とさほど変わっていない。あるいはさらに悪くなっているかもしれない。そのような状況において芸術は現代に無力であるように思われる。しかし、そのような歴史的状況においても、芸術は決して無力ではない。なぜなら、ニーチェは以下のように述べ、芸術の力を信じているからである。

「ディオニュソスのもの」と「芸術の声への傾聴」

「あの専制的な論理家ソクラテスは、ときおり芸術に相對すると、ある欠陥、（中略）半ば非難めいたもの、おそらくは愈つた義務というような感情を抱いた。（中略）おそらく、私（ソクラテス）には理解しえないものは、だからといってただちに理解すべからざるものではないのかもしれない？ おそらく、ある智慧の世界があつて、論理家はそこから追放されているのではないか」（KSA 1. S. 96）

ニーチェは『悲劇』においてのみではなく、後期においてもなお「芸術家なしの（中略）おのれ自身を産み出す芸術作品としての世界」（『力への意志』796番）への通路を模索していた。その通路は、対象支配の論理に基づいた態度においては決して開かれてこない。また「芸術の言葉」は、ただわれわれが聞こうとしないかぎり決して聞くことのできないという意味で、絶えず「異質なもの」である。そして、この論理は現代芸術においても妥当するものである。<sup>20</sup> 個々の芸術作品がその都度語る「芸術の言葉」を「感受」すること、そしてそれによってその都度自己認識を迫られていることにわれわれは気づかなければならない。その自己認識が、『ツァラトゥストラ』で述べられているように、「みずからの生に切り込む」（KSA 4. S. 134）ことによって没落する危険を伴うものであるにもかかわらずである。

「異質なもの」への眼差しをどれだけ獲得することができるかということに、そして、「異質なもの」を即座に概念化・抽象化するという形でおのれのうちに取り込むのではなく、それとの直面に絶え抜くことに、現代を批判的に克服することができるか否かは懸かっている。そして、このような「芸術家の態度」は、ニーチェの芸術論だけでなく、彼の歴史論においても要求されているのだが、そのことについては稿を改めて論じることにする。

\*ニーチェの著作の引用は、すべて『Kritische Studienausgabe (略して KSA)』<sup>1)</sup> herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (1999) に拠っている。

- (1) さらんに『偶像の黄昏』(1889)において、『悲劇の誕生』はわたしの最初の、あらゆる価値も価値転換もあつた』(KSA 6, S. 160)と述べられており、彼の思索の「一貫性」が強調されている。
- (2) ニーチェが「創造者」優位の芸術論を展開したという解釈はハイデッガーのように批判的意味は込められていない。詳細は Theo Meyer: 'Nietzsches Kunstauffassung': in "Aufsätze zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende" (Amsterdam [1984]), S. 29 を参照のこと。
- (3) ハイデッガーのニーチェ解釈において、ニーチェ思想は「芸術」と「真理」という両価値に基づいた「価値の形而上学」として把握されている。そして、既存の価値(真理)をその都度突破し新たな価値定立を可能にする「芸術」は、「何かにおらいをつけ」、「何かを計算している」視として、力への意志に属する価値として把握されている (Hw. S. 227-228)。ハイデッガーのニーチェ解釈において、「芸術」は最終的に「計算への単なる衝動」(VA, S. 93)を掻き立てるものとして把握されている。
- (4) 森谷宇一: 『ニーチェの芸術観の基本的構造』(『美学史論叢』[1983])、『芸術の本質と意義』(『待兼山論叢』23 [1989])の両論文において、そのことがなされている。
- (5) ニーチェの芸術論のこのような特色は、アリストテレスの悲劇解釈を一步踏み越えたものであると言える。なぜなら、ニーチェはギリシア悲劇を「読むドラマ」としてのみではなく、その「上演性格」にも眼を向けているからである。ニーチェの芸術論が「反アリストテレスの性格」を保持していったことの詳細は、Enrio Müller: "Aesthetische Lust" und "dionysische Weisheit" Nietzsches Deutung der griechischen Tragödie' (Nietzsche-Studien 31 [2002]) の特に S. 136-141 を参照のこと。
- (6) ニーチェの芸術論を「芸術的現象」から捉えることの重要性を指摘するのは、デイーター・イエーニツヒである。筆者は彼の芸術論から多くを学んだが、ニーチェの芸術論に関して、特に以下の三つの論文から学んだ。① Die Befreiung der

「ディオニュソスのもの」と「芸術の声への傾聴」

「ディオニュソスのもの」と「芸術の声への傾聴」

五六

Kunst von der metaphysik in Nietzsches "Geburt der Tragödie" ② "Die Kunst in der Zeit der Arbeit" (つづれと "Welt-Geschichte : Kunst-Geschichte" (Verlag M. DuMont Schauberg [1975] 所収) ③ "Nietzsches Kunstbegriff : in "Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert Bd 2 [1972]"

- (7) ニーチェは「悲劇的時代」以前の芸術史を、「アジア的」―「ホメロスの」―「ディオニュソスの」―「ドーリス的」時代と続く芸術史と捉えていた。そして、「アジア的」、「ディオニュソスの」時代は「アポロンのもの」に対する勝利として、「ホメロスの」、「ドーリス的」時代は「ディオニュソスのもの」に対する勝利として把握されている。

- (8) 「われわれが常に銘記しておかなければならないのは、(中略) (アッティカ悲劇の) 観衆とコロスの間には根本的な対立は存在しなかったことである」(KSA I. S. 59)

- (9) イエーニツヒによる①の論文の S. 144 を参照のこと。

- (10) イエーニツヒは「脱自的存在」を「行為しつつ見ること」、あるいは「絵の中に存すること」とし、その見方をジョルジュ・ブランクの絵画を「見る」ことを例に出して説明している。『芸術の空間』(嶺。孟。大津留訳) [青土社 (1993)] 所収の「芸術のアクチュアリティ」論文の九〇ページを参照のこと。

- (11) われわれは、「上演」としてのギリシア悲劇を捉える場合、それを舞台の上で進行することと捉えるだけでは充分ではない。なぜなら、「上演」とは、鑑賞者と舞台の世界の「間」で生じることの中にこそ求められるべきだからである。『芸術の空間』の九ページ、並びに①論文の S. 152 を参照のこと。

- (12) 「真に実在的なディオニュソスは(中略) 開きつつある主人公の仮面において、いわば個々の意志の網に巻き込まれて顕われる」(KSA I. S. 72)

- (13) ワルター・F・オットー・『ディオニュッサー神話と祭儀』(西澤龍生訳) [論創社 (1997)]、一〇六ページ。

- (14) イエーニツヒは、そのことを「仮面はまづうことなき二重性格を持っている。つまり、何かなじみのないもの (Unkörperlichem) が現在化している (Gegenwart) という二重性格を持っている」と述べている。①論文の S. 150 を参照のこと。

- (15) ナイジェル・スパイヴィー・『ギリシア美術』(福部信敏訳) [岩波書店 (2000)] の二九三ページ。

- (16) ①論文の S. 150。

- (17) オリヴァー・タブリン・『ギリシア悲劇を上演する』(岩谷、太田訳) [リプロ (1991)] の一六二ページ。

- (18) 生の「悲劇性」については稿を改めて論じる必要がある。ニーチェはとりわけ『オイディプス』を典拠にしてそれを考察している。ここでは詳細を論じることは紙面の都合上不可能であるが、『オイディプス』に描かれた生の「悲劇性」については、シヤードヴァルトが論じている。Schadewaldt, W.: 'Der "König Oidipus" des Sophokles in neuer Deutung' (S. 466-476): in 'Hellas und Hesperien I [Zürich-Stuttgart] (1970)' の S. 467-469 を参照のこと。
- (19) ニーチェの芸術論における「傾聴」を重視した最近のニーチェ解釈として、ベルトラム・シュミットのそれが挙げられる。Bertram Schmidt: 'Der ethische Aspekt der Musik-Nietzsches "Geburt der Tragödie" und die Wiener klassische Musik' (Königshausen und Neuman [1991]) の S. 92 を参照のこと。
- (20) 『芸術の空間』を参照のこと。また、現代芸術ではないが例えば、ルネッサンスの時代にハンス・ホルバインによって描かれた「大使たち」を挙げるができる。アナモルフオーズ（歪像描法）による「髑髏」は、人間中心主義の観点に立つ「鑑賞者」自身を安閑とした鑑賞から引き離し、絶えず「死」を突き付けるものであると考えられる。酒井健二「絵画と現代思想」(新書館 [2003]) の五二―六四ページを参照のこと。

(大学院博士課程後期課程)