

- て、国家と愛郷心とは個別的人格の肯定なしには生きえないことも確実である」(21-1)という表現があり、アポロンの衝動は「政治的衝動」とさえ換言されている(21-2)。
- 24) 1873 夏—秋の遺稿に「芸術。やむをえざる虚偽と自由な虚偽。後者はしかし再びやむをえざるものに帰せしめられる。いっさいの虚偽はやむをえざる虚偽だ。虚偽を行う際の快感は芸術的なものだ」とある。KSA 7. 29[4] (I-4), また『道徳以外の意味における真理と虚偽』の劈頭と全く同じ文章を含む『書かれなかった五冊の書物のための五つの序文 1. 真理のパトスについて』(*Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern 1. Über das Pathos der Wahrheit*, 1872)にも「人間は本来、ずっと切れ目なしに欺かれていることによって生きているのではないか」という記述が見られる。KSA 1. S. 760 (I-2. p. 327)
- 25) WL. KSA 1. S. 883 (I-2. p. 479)
- 26) ebd. S. 882 (I-2. p. 478)
- 27) Schulz, Walter: *Funktion und Ort der Kunst in Nietzsches Philosophie*, in: Nietzsche-Studien 12. 1983., S. 7, 他 ゲオルク・ピヒト『ニーチェ』青木隆嘉訳, 法政大学出版局, 1991. p. 302 参照
- 28) Scheer, Brigitte: *Die Bedeutung der Sprache im Verhältnis von Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*, in: *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*, S. 111
- 29) KdU. Abschnitt 53, AB. 26. Brief 参照
- 30) Schiller, Friedrich: *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* 1789. (歴史学者としてのイエナ大学就任講演) 参照
- 31) 1873 夏—秋 KSA 7. 29[20] (I-4)
- 32) この解釈は Kaulbach, Friedrich: *Ästhetische und philosophische Erkenntnis beim frühen Nietzsche*, in: *Zur Aktualität Nietzsches*, hrsg. v. Djurić, Mihailo/ Josef Simon, Königshausen und Neumann, 1984. S. 66f. を参照した。
- 33) Kaulbach, Friedrich: *Philosophie des Perspektivismus, 1. Teil. Wahrheit und Perspektive bei Kant, Hegel und Nietzsche*, Mohr (Paul Siebeck), 1990. S. 311 f.
- 34) KSA 7. 3[73], [86] (I-3)
- 35) ST. KSA 1. S. 546f. (I-1. p. 211)
- 36) 1870 末 KSA 1. 6[13] (I-3)
- 37) Schmidt, Bertram: *Der ethische Aspekt der Musik, Nietzsches "Geburt der Tragödie" und die Wiener klassische Musik*, Königshausen und Neumann, 1991., S. 99
- 38) 1869—1870 冬—1870 春 KSA 7. 3[10] (I-3) また「ローマの納骨堂」は『道徳以外の意味における真理と虚偽』の表現である。WL. KSA 1. S. 882 (I-2. p. 477) 参照
- 39) 筆者が参照した美学の再検討に関する著作は主として以下のものである。Schulz, Walter: *Metaphysik des Schwebens, Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik*, Neske, 1985., Welsch, Wolfgang: *Ästhetisches Denken*, Philipp Reclam, 1991., Bolz, Norbert: *Eine kurze Geschichte des Scheins*, Wilhelm Fink, 1991.

- 主人公とする。つまり「認識一般の限界と被制約性を提示し、それによって学問の普遍的妥当性と普遍的目的への要求を決定的に否定するために、学問自体の武器を利用する術を会得した」(18-4) カント、ショーペンハウアーが、「概念において捉えられたディオニュソスの智慧」(19-7)を提示し、そこに生じるソクラテス的なものの変容とドイツ音楽とが結びつけられて初めてニーチェの「悲劇の再生」論が成立するわけである。この意味において、死の直前のソクラテスの変身がニーチェにとって意味をもつのである。 Kaulbach, Friedrich: *Das Drama in der Auseinandersetzung zwischen Kunst und Wissensmoral in Nietzsches Geburt der Tragödie*, in: *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*, hrsg. v. Djurić, Mihailo/Josef Simon, Königshausen und Neumann, 1986. S. 115 参照
- 8) PHG. KSA 1. S. 807 (I-2. p. 382)
 - 9) 1875 夏, KSA 8. 6[3] (I-5)
 - 10) *Sokrates und die Tragödie* (以下 ST. と略す) 1870. KSA 1. S. 544f. (I-1. p. 209)
 - 11) 1870-71 冬—1872 秋, KSA 7.8[72] (I-3), 1870 末—1871. 4, KSA 7.7[86] (I-3), 後者の遺稿からライプニッツは正当にも「論理的抽象性における個別化の原理」としてソクラテス的なものを規定している。Reibnitz, Barbara von: *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik"*, Metzler, 1992. S. 316 参照, 他にこれらの遺稿に類似した記述は数多く存在する。例えば KSA 7. 16[13], 19[67][76], 8[41], *Die Dionysische Weltanschauung*, 1870. KSA 1. S. 575f. (I-1. p. 242) 等を参照
 - 12) *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (以下 WL. と略す) 1873. KSA 1. S. 878f. (I-2. p. 473f.)
 - 13) 「美的関係」は WL. KSA 1. S. 884 (I-2. p. 480) また『物自体』(これこそ結果を生まない純粋な真理というものなのであろう)は、言葉を作る人間にとってはどうにも、捉えようのないものであって……」とニーチェはカント哲学の概念をイロニカルな口調で用いている。ebd. S. 879 (I-2. p. 473)『悲劇の誕生』では、「諸事物の永遠の核心なる物自体」(8-1)といったショーペンハウアー哲学の意味でディオニュソスの音楽と結びつけながら語られていた。
 - 14) Zitko, Hans: *Nietzsches Philosophie als Logik der Ambivalenz*, Königshausen und Neumann, 1991. S. 52, 他 S. 54 も参照のこと
 - 15) WL. KSA 1. S. 887 (I-2. p. 483), これを「遊戯衝動」と換言した解釈例としては、毎熊佳彦「観照のディレンマ——初期ニーチェの言語論を中心に」『理想』1979年10月号 No. 557 所収, p. 160f. 参照
 - 16) 「隠喩形成への衝動」は WL. KSA 1. S. 879f. (I-2. p. 474f.)
 - 17) Kruse, Bernhard-Arnold: *Apollinisch-Dionysisch, Moderne Melancholie und Unio Mystica*, Athenäum, 1987., S. 186
 - 18) 1869-70 冬—1870 春の遺稿に「預言者としてのアポロン。真理とアポロンの歩み寄り。……『仮象』の芸術としての弁証法が悲劇を破壊する。『事物の形象』としての『真理の仮象』, 『概念の芸術』』という覚書がある。KSA 7. 3[36] (I-3)
 - 19) WL. KSA 1. S. 882 (I-2. p. 477f.)
 - 20) ebd. S. 876 (I-2. p. 471)
 - 21) ebd. S. 880f. (I-2. p. 476)
 - 22) ebd. S. 881 (I-2. p. 476)
 - 23) 『悲劇の誕生』には「国家形成者アポロンは『個別化の原理』の守護神でもあっ

註

- 1) ニーチェのテキストは、*Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, 15Bde., Deutscher Taschenbuch, 1980. (Walter de Gruyter, 1967-77) (以下 KSA と略す) を用い、和訳は白水社版『ニーチェ全集』を使用した。表記に若干の変更を加えたことを断っておく。『悲劇の誕生』(*Die Geburt der Tragödie*, 1872.) から引用する場合は、本文中に(節—段落)という形で示し、遺作の場合は、KSA の巻. 頁 (白水社版の期—巻. 頁), 遺稿は、KSA の巻数と整理番号 (白水社版の巻数) で表記する。
- 2) Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* (以下 KdU. と略す), 1790. 特に Einleitung VII, Abschnitt 9, 12, 15, 26, 35, 45, Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (以下 AB. と略す), 1793-95. 特に 14, 15, 23, 26, 27. Brief を参照のこと。
- 3) *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* (以下 PHG. と略す) 1873. KSA 1. S. 835 (I-2. p. 417)
- 4) 後年ニーチェは『悲劇の誕生』に「自己批判の試み」(*Versuch einer Selbstkritik*, 1886.) を付加して新たに公刊したが、その第2節には「当時私が擱まえるにいたったものは、ある怖るべき危険なもの、かならずしも牡牛だとはかぎらないが、ともかく角をもった問題、要するに一つの新しい問題だった。今日なら私は言うだろう、それは学問そのものの問題だったのだと——学問が初めて問題的なもの、疑問に値するものとして擱まえられたのであった」とある。KSA 1. S. 13 (I-1. p. 13)
- 5) 「自己批判の試み」KSA 1. S. 14 (I-1. p. 14)
- 6) 一般にニーチェは悲劇芸術の母胎をディオニュソスの音楽と見做した、という点ばかりが強調されているが、彼はヴァグナーの『トリスタンとイゾルデ』を例にとりながら、音楽のみでは「いわば世界意思の心臓に耳を当て、この心臓から現存在への狂おしい欲念が轟く激流やきわめて微かなせせらぎとなって、世界のすべての血管に注ぐのを感じ取る人間は、たちまち砕けてしまうのではないか」(21-4), 「けれどもここでアポロンの力が、ほとんど砕け散った個別体の復活を目ざして、歓喜に満ちた欺瞞という霊薬をたずさえて出現する」(21-5) とし、「神話の造形的世界」(21-3) による「アポロンの欺瞞」(21-5) もまた重視している。「神話は一面においてはわれわれを音楽から守るのであるが、同時に他面においては音楽に初めて最高の自由を与えるのである。その代わりに音楽は返礼として悲劇的神話に、唯一の援助たる音楽なくしては、言葉と形象には決して達成できないほどの、切実で説得力のある形而上学的意義を授けるのである」(21-3)。ここから明確であるように、ニーチェはアポロンの言葉、形象とディオニュソスの音楽との相互促進的補完関係に芸術の最高の完成を見ていたのであり、「両芸術衝動がその威力を、厳密な相互の均衡において、永遠の公正の掟に従って発揮する」(25-2) ことが彼の文化の理想であると考えられる。これに対してエウリピデスは合唱団のディオニュソスの音楽とアポロンのダイアローグの役割を交換し、舞台の個別的世界を主軸と見せかけるアポロンの欺瞞に自ら騙され、この均衡を解体してしまうのである。
- 7) ヴァグナー音楽がディオニュソス的なものの復興を告げており、そのためニーチェはドイツにおける悲劇の再生を提唱した、と一般に解釈される。しかしその再生劇は、変容したとはいえ「音楽をやるソクラテス」という理論的人間を

即ち、ソシュール以来の言語学、ヴィトゲンシュタインの言語ゲーム論、アドルノの「芸術と哲学は究極的には溶け合う」といった主張、広くはパースペクティヴ、パラダイムという発想、解釈学の問題から、構想力乃至想像力の主題化、つまり「仮象」「幻想」「虚構」といった言葉で表現されるものを巡る議論まで、初期ニーチェが芸術としてのソクラテス的なものに関して示した問題意識に連なるものは、枚挙に暇がない。とりわけ、最後に挙げた構想力乃至想像力の問題、虚構論といったものは、近代美学が思索してきたテーマであるため、昨今、美学というものの再検討が進められているわけだが³⁹⁾、下位の認識能力を扱う認識論の一部として出発した美学（感性学）の枠組みをもって論理的な認識を裁断しようという逆転現象が起こった地点としても、初期のニーチェはもっと注目されてよいと思われる。

他方で、反芸術としてのソクラテス的なものに対してニーチェが浴びせた痛烈な批判が、いまだ妥当な批判として成り立ちうるような、そうした学問が存在することも事実であろう。論理的認識をもって存在の深淵にまで到達しうる、或いはその修正が可能だなどとは主張しないまでも、所謂〔客観的真理の増大〕と〔人類の進歩〕とを安易に等号で結ぶ楽観的傾向がないとは言えまい。勿論ニーチェも認めていたように、学問が構築した建造物は精巧にして強靱であり、その上現代科学は彼の時代とは比較にならないほどに複雑化・精密化・巨大化しており、大いに讃嘆に値する。しかしながら、その営みはニーチェが言うところの現存在のディオニュソスの苦悩、個別的な生の抱える諸問題には関知せず、ますますそこから離れていくように見えるのである。このようなソクラテス主義の立場からすれば、「思想」などと名のつくものは「夢のようなもの」であり、「芸術」は「たんなる遊び」であって、学問とは全く無縁の領域ということになる。

だが、この「夢のようなもの」が生に必然的に属しているとしたら、「たんなる遊び」が生の根源的な運動であるとしたら、どうだろうか。そして学問もまた生の営みではないのか。——初期のニーチェはこのような切り口でソクラテス的なものに切り込み、ラディカルな知の自己批判を行うのであり、それは現代に生きる我々にとってもなお有効である。それによって彼はロゴスの可能性を封じようとしているのでも、単に学問の代わりに芸術を、と提唱しているのでもない。ニーチェのソクラテスを巡る思索は寧ろ、生を活性化するようなロゴスはいかにして可能か、という問題意識に支えられている。そしてこの問いかけを絶やさぬよう、我々に訴え続けていると思われる。

V. 結 語

初期のニーチェはロゴス、学問の問題を「ソクラテス的なもの」と称して、「アポロンのなもの」「ディオニュソス的なもの」という芸術の二元性を機軸とする美学的思索の内て捉え、伝統的な理性—感性の二元論を前提から除外しておいて、広義のアポロンの仮象の芸術・安定した生の条件としての限りで学問を意味づけ、ソクラテス的なものが誇る永続的・客観的真理の要求を却下するとともに、一方でディオニュソス的なものなしには成立しない本来的な狭義の芸術と比較検討し、学問を次第に生に倦み疲れて停滞することへと導く楽観的な自己欺瞞の営みであると告発する。この両局面を整理しない限り、学問は芸術であって芸術でないという矛盾に振り回され、如何にしてニーチェが「学問を芸術家の視点のもとに」考察したのか、決して明らかにはなるまい。彼は、芸術的な遊戯として現存在と生を是認する立場から、ロゴスを、またソクラテス的な文化を吟味し、その世界観のうちに包摂して、芸術及び遊戯の根源性を証明しながら、無際限なロゴス中心主義の支配を揺るがそうとしているのである。

しかしながら『悲劇の誕生』では、カントの批判哲学及びショーペンハウアーの悲観論によってロゴスによる存在の認識・修正可能性を信じるあの妄想が破られ、ソクラテス的なものは、その限界を認識するディオニュソス的な苦悩を経験し、生を可能にする仮象としてのアポロンのものを要求しつつ自らも楽観論から脱却して変容し、ドイツ音楽というディオニュソス的なものの運動と相まって、「音楽をやるソクラテス」を主人公とする悲劇的文化を再興することになっている。この小論では割愛せざるをえなかったが、そこにはロゴスの新しい可能性が模索されている。そこで「音楽をやるソクラテス」への転換点となるのが知の自己批判である。学問を芸術から決定的に区別するのも実はこの自己批判の能力、そして相互批判の可能性だと思われるが、「ソクラテス的なものは今こそ変容する機である」と強調せねばならないニーチェは、創始者ソクラテス自身が「無知の知」という形でこの能力を行使していたことをあえて伏せていた。そしてニーチェによる「ソクラテス的なもの」の考察もまた、カントの批判哲学を踏まえた知の自己批判なのである。

ところで、この批判の一局面にあたる芸術としてのソクラテス的なものに関する考察、即ちソクラテス的なものをアポロンの芸術の派生態とし、そこに遊戯の運動を見だし、仮象なしには生が成立しないことを唱える思索は、知の自己批判としての現代思想の雛型といって過言ではないのではないか。

中心主義は、シュミットが指摘しているように、「存在を『修正する』試みによって行為を代用してしまう」⁽³⁷⁾、強調は筆者による）。ソクラテス的認識もまた仮象を創造しては剥ぎ取り、概念を精密に構築し、或いは並べ換える遊戯であるとはいえ、それは原初的な隠喩から冷やかで潤いのない概念への変容がそうであるように、やがては広義の芸術たる「生きる技」とは言いがたいものに、創造性なき単調な労働に化していく危険をもつ。また、あの知的な遊戯自身は一つの生存形態であったが、それは寧ろ生き生きとした活動を可能にする神話を奪い、冷やかな概念による仮象構築物、生を鼓舞しない「ローマの納骨堂」のごときものに置き換え、行動を妨げていく可能性をもつ。

「完全な認識は行動を殺す。それどころか認識が認識自体のためにある場合は、それはみずからを殺すことになる。体の一部を動かすことの意味をあらかじめ完全に認識尽くさねばすまないとしたら、体を動かすことはできなくなってしまう。完全な認識は不可能であり、だからこそ行動も可能になる。認識とは万年ネジであり、それが差し込まれたとたん無限性の領するところとなって、そのために行動の時は永遠に訪れなくなる。——もっともこれが当てはまるのは意識的な認識の場合のみだが」⁽³⁸⁾。

「生を蝕む」とはこうした意識的な、即ちソクラテス的な認識による不活性化、活動力の低下、創造力の減退である。ディオニュソスの根源力と連関をもたないということは、その暴力性に玩ばれないのみならず、その変化を齎す芸術的な力と、よって永遠に無目的だが停滞することもない生のダイナミズムから離れていくという意味なのである。

以上の如く、ソクラテス的なものは主として四つの点においてディオニュソス的なものと断絶し、それどころか敵対しており、反芸術的である。第一にロゴスによる個別化の原理としての仮象性を偽り、第二に悲観論と対立する楽観論であり、第三に目的論的思考に立ち、第四に非活動的である。これらは認識可能性による現存在の是認というソクラテス的なものの肯定的意義の裏面だが、ソクラテス的なものが仮象であるという意味でアポロンの芸術の要素をもちながら、疑似アポロンの芸術に過ぎず、悲劇芸術のようなディオニュソス的一アポロンの遊戯とは相反することを示す。ニーチェのソクラテス的なものへの批判は、こうした反芸術性に関する言明に留まるものではないが、少なくとも初期ニーチェの美学的考察、つまり生のしくみを芸術というものに収斂させ、二つの芸術衝動による美的遊戯を構想する視座から照射される問題は、以上に集約できると思われる。

は、1869-1870 冬—1870 春の遺稿、彼の習癖であった語るべき論題の羅列乃至目次作りの中で、「ギリシャ世界における理論的人間と彼の目的論」という表題設定を二度ほど行っており³⁴⁾、カウルバハの今の引用はこの表題に則した加筆的解釈と見るべきだろう。そして実際にニーチェはこの問題に『ソクラテスと悲劇』の中で触れている。

「弁証法はその本質の根底から楽観論的である。それは原因と結果を信じ、したがってまた、罪と罰、徳と幸福の必然的な関係を信じる。その算術問題は残りなく割り切れなくてはならない。それは概念的に分析しえない一切のものを否定する。弁証法は常にその目的を達する」³⁵⁾。

この挫折なき弁証法の果てに楽園が訪れる、その達成のためにロゴス中心主義を貫いていこうという目的意思、非遊戯的・非芸術的な意思がソクラテス的な文化を貫いている。かの「崇高な妄想」、その楽観論は、こうしてソクラテス的なものによる生を過剰に保護し、安逸に陥らせ、固定させてしまう。それはディオニュソス的なものの破壊力から離れてしまうが故に、固定どころか膠着していく。ソクラテス的なものだけでは現存在は是認され、保存され得ても、刷新されることがなく、停滞に向かうのである。そして変化なき停滞は逆に生を蝕む。反芸術としてのソクラテス的なものの問題として、最後に是非とも指摘しておくべきは、後期まで一貫して批判の対象となったソクラテス的なもののこうしたデカダンスの性質である。オペラというソクラテス的な亜流の芸術について、ニーチェはこのことを指摘している。

「オペラのなかでも、神話を欠くわれわれの現存在の抽象的な性格のなかでも、たんなる娯楽に堕してしまった芸術のなかでも、概念に指導される生のなかでも、あのソクラテス的な楽観論の非芸術でもあり同時に生を蝕む性質が、われわれの眼前に暴露されたのであった」(24-8)。

生を蝕み停滞させる、ということは、換言すれば、活動力の低下を招くということである。我々は既にディオニュソス的認識もまたそれ自体では現存在に対する嘔吐感となって「行動を殺し」、禁欲的・不活性的虚無に落ち込ませることを見たが(7-8)、ソクラテスのロゴスによる認識にあっても、嘔吐感とは無縁であれ、生の活動力を減退させ、行動を殺すことには代わりがない。『悲劇の誕生』ではこの非活動性への明確な言及が見られないが、或る遺稿では「理論的人間、非活動的、因果律、論理的認識の享受。あらたな生存形態。限界のないアポロン主義、無節操な知識欲、恐れを知らぬ懷疑」³⁶⁾とある。そのロゴスによる現存在の修正可能性への信仰と節度なき非アポロンのロゴス

ない。だからソクラテス的なものの概念操作のゲームは、遊戯性が論理性に先立つことの証左ではあれ、形骸化しているのである。

さらに「理論的な楽観論者の原像」ソクラテスは、「前記のような諸事物の天性の根拠探究可能性への信念において、知と認識とに万能薬の力を認容し、誤謬のなかに悪そのものを把握する」(15-6)とも言われる。ディオニュソスの深淵のロゴスの力を越えた不可測性を知らないために、ロゴスは自らの力の限界も知らない。「いまとなっては、このソクラテス的な文化の胎内に何が隠されているかを隠してはおかれない！ それはみずから無制約的なものだと妄想している楽観論なのだ！」(18-3)。論理的天性の肥大化という奇形であるソクラテス的なものは、ディオニュソス的なものによって揺るがされることがないから、自己の限界設定としての節度というアポロンのものの特性をも失っている。ソクラテス的なものによる現存在の修正可能性・その深淵の認識可能性・ロゴスの無制約的力の認容という楽観主義は、端的に反芸術的なものをなすわけである。

この楽観論に接続するものとして、第三に注目しておきたいのは、理論的人間の目的論的思考の問題である。初期ニーチェが目的論を論敵としてはっきり意識するのは、『ギリシャ悲劇時代の哲学』の執筆時においてであるが、その萌芽は既にソクラテス問題において現れている。言うまでもなく、ニーチェが『悲劇の誕生』で提唱した思想は、ディオニュソス的—アポロンの遊戯としての悲劇芸術と平行な世界観をもち、それが建設と破壊の収束なき永遠運動である以上、無意味にして無目的な世界を肯定する。この美的な是認は、いまこの現存在と世界を、何らかの達成すべき目的に近づきつつあるものとしてではなく、目的なき芸術作品として見做す。カントやシラーが純粹に美的なものを語る場合と同様、初期ニーチェにおいても美的なものは常に人間的意図や何らかの目的意思から自由であり、さらにディオニュソス的なものはそれらを打ち砕いてしまう力である。これに対し、楽観主義のソクラテス的人間は、ロゴスの知によって現存在を幸福に導き、いつかはその修正を完成させることが出来ると信じている限り、目的論的思考に立つばかりか、ディオニュソス的破壊力に晒されないが故にその達成を信じて疑わない。カウルバハはこの点を突き、「理論的人間の根本類型であるソクラテスの性格は、彼が次のような世界のパースペクティブを必要とした限りで弱さのオプティミズムと認識されるべきではないか。その世界にあっては、知によってあらゆる望まれた目標が実現されうるのだ」³³⁾と語っている。既にニーチェ

あの「形而上学的妄想」に基づき、現存在をその認識可能性によって是認するソクラテス的なものは、その限りで我々のこの個別的な生を浄化することが出来るのだが、その反面、認識の仮象性を偽り、個別化の原理を破壊するディオニュソス的なものを拒絶してしまう。ソクラテス的なものを支える崇高なるこの妄想が、真の仮象としてのアポロンの芸術と自己欺瞞に陥っている反芸術としてのソクラテス的なものとの境界石になると言ったのは、まずはこの意味においてである。だが、この妄想から——特に後半で強調されている理論的知による現存在の修正可能性の妄想から——反芸術としてのソクラテス的なものの特徴の第二点もまた明らかにされる。それは、第一の問題より遙かに直接的にアポロンのものとディオニュソス的なものとの生産的拮抗関係の不成立を、つまりソクラテス対ディオニュソスという非生産的な敵対関係を指し示す。というのも、ショーペンハウアー的ペシミズムに陥ることはニーチェの本意でないにせよ、シレノスの智慧やディオニュソスの祝祭のあとの嘔吐感に端的に現れているように、個別化の原理を破壊するディオニュソス的なものは、生の深淵・自然の根源的苦悩・測り難く御し難い怖るべき暴力性のみならず個別的生の無目的性も愚かしさも無意味さも感得させるのであり、仮象によって人間をこの苦悩から守るアポロンの芸術やこの苦悩をディオニュソス的—アポロンのものの相互補完的調和によって克服する悲劇等、本来的芸術はディオニュソスの根源力に触れ、いったんは悲観論的立場に立つことを前提にしているのに対し、ソクラテス的なものは楽観論以外の何ものでもないからである。

さて、楽観論の三原則をニーチェはまず以下のように規定する。「徳は知であり、無知からしか罪は生ぜず、有徳者は幸福なる者である」(14-3)。この「楽観論の三つの根本形式のなかにこそ悲劇の死があるのだ」という(同)。換言すれば、ソクラテスのロゴスの知が人間を悪から遠ざけるのみならず、あらゆる苦悩の原因を絶ち、幸福を約束するロゴスが全ての人間に行き渡り、概念の網の目が全世界を征服すれば、現存在は修正され、そこは苦痛も不幸も虚無性の認識からくる嘔吐もない楽園だというのである³²⁾。しかし実際には、理論的人間は個別的な苦悩を直接体験しないように、そこから距離をとって静観し、客観化し、ロゴス化するだけであって、それだけでは悲観論から逃避することを可能にしても、悲劇の中で開かれるパースペクティヴ、即ち根源的苦悩の解釈変更を可能にする視座を閉ざしてしまい、あらゆる個別的苦悩にもかかわらず永遠に創造と破壊を反復する遊動から逸脱せざるをえ

単なる無時間的永遠性という意味では、瞬間を切り取って固定する彫刻などの造形芸術も同様である。だからここでは、詩的言語と概念の差異という問題に遡及させてソクラテス的虚偽を主題化するシラーの次の言葉に注目したい。

「芸術の言語がその表現の仮象性格を隠さず、その内に真に留まるのに対し、学の厳密な概念は現実の存続性を偽る」²⁸⁾。

この引用は我々に、ニーチェが、詩芸術の「欺かない仮象」を「欺く仮象」から区別したカントと「美的な仮象」のみを「誠実な仮象」としたシラーらによる近代的仮象論の相続者であることを認識させてくれる²⁹⁾。彼らがプラトンの詩人批判を超克する近代美学の足場を築いたのであり、そればかりでなく、周知と通り、カントは悟性的認識に構想力が加担していることを認めた最初の人であり、シラーは歴史認識の虚構性を意識した歴史家であった³⁰⁾。但し彼らは芸術的仮象の擁護論という美学の成果を、認識の仮象性と客観的真理要求の間の矛盾を突く問題提起に接続するようなことはしなかった。それは芸術の光学で学問を捉えたニーチェにおいて初めて可能になったのである。ニーチェは、アポロンの芸術を論じる際には、「真理」という言葉を理想的完全性といった意味でためらいなく用い(1-4)、オリュンポスの神々を欺瞞として告発せず、優れた文化的功績として認めていたが、それは、死すべき人間との厳密なる限界設定の内でアポロンの仮象として提出されており、自らを永遠普遍の客観的真理であるとするソクラテス的なものの自己欺瞞とは異質だったからである。ソクラテス的学問が誇る普遍妥当的「真理」は、アポロンの仮象がディオニュソス的なものとの関係性から常にその仮象性を意識し、仮象であることをこそ享受していたことの転倒なのである。理論的学問は確かにアポロンの仮象である点において芸術的だが、アポロンの仮象であることを認めず、永遠普遍の真理だと言い張る自己欺瞞において芸術と異なると言ってよかろう。つまり、第一に、ソクラテス的仮象は欺く仮象、不誠実な仮象として反芸術的である。これに対してニーチェは、ディオニュソス的なものとの関係性をもつが故に自らを仮象として意識している狭義のアポロンの仮象、即ち本来的芸術の仮象を、「真の仮象」と称している。

「真理(*これはディオニュソスの真理乃至『物自体』である)は認識しがたい。認識しうる一切のものは仮象。真の仮象としての芸術の意義」³¹⁾(但しこの区別はアポロンの仮象としての真理/仮象を必要とするディオニュソスの真理のそれと混同しないよう、注意する必要がある)。

起すべきだろう。よしんばアポロンの秩序に安住しすぎたためにそれが忘却されつつあったとしても、アポロンのものとディオニュソスのものとの相剋がまだ健在であったソクラテス以前のギリシャでは、ディオニュソスの祝祭が侵入してきて(2-3), サチュロス合唱団の「自然現実性」が「自分を唯一の現実として振舞う文化的虚偽」を暴く(8-1)。これとは対照的に、ソクラテス主義の人間は、根源的本質に届くことのない隠喩から成立した概念を用いて仮象的構造物を建設しているにもかかわらず、それが客観的・普遍的・永続的な、唯一絶対の真理であることを疑っていない。彼らはソクラテス的なものによって仮象的神話が剥ぎ取られ、ますます存在の全貌が明らかになり、修正することさえできると信じている。かの「形而上学的妄想」は、現存在のソクラテス的是認を根拠づけ、その効果によって学問を「一般に生を可能にし、生きるに値するものにする諸芸術」(1-4)の分派に数えさせるものであるが、同時に、内容としては本来的芸術との致命的な差異を最初から決定づけてしまう境界石でもある。

勿論、理論的学問は幻想を破壊する一種の暴露的行為という側面をもち、それはニーチェも認めている。但し「理論的人間は脱ぎ捨てられた面紗そのものを楽しんで満足し、この暴露を常に自力でうまく成功させる過程に快樂の最高目的を持つのである」(15-3)。だから彼らは、この面紗の下に露呈するものに注意を払おうとせず、それもまた結局は新しく創造された仮象に過ぎないのではないかと悩むことがない。つまり問題は、概念による悟性的認識の暴露的行為を反復していけば存在の深淵に到達する、という大いなる仮象が学問自身によって剥ぎ取られない状態、暴露的行為そのものもまた概念という芸術的単位によって行われる以上、新たな仮象の産出的行為に過ぎないことに気づいていない状態なのである。存在の深淵に達するという信仰の下、仮象を剥ぎ取って暴くこととして別の仮象が再生産されているのでは、後者の仮象を唯一絶対の真理と信ずるソクラテス的虚偽を暴くべきディオニュソス的なものは侵入出来ない。それどころか、ディオニュソス的破壊力の深淵は概念の網の目によって間隙なく糊塗されてしまう。

こうしてソクラテス的なものは自分自身が仮象であることを意識する機会を失い、永遠不変の客観的真理だと傲岸にも宣言し、逆にディオニュソス的なものを遮断し、隠蔽する。ディオニュソスの破壊運動、変化の原理に敵対するという意味でのソクラテスの虚偽は、一般にはシュルツのように「学問は無時間的永遠的真理を信じるが故に偽る」²⁷⁾と要約することができよう。だが

「意思」のはたらきの一類型として、生のダイナミズムの中に位置づけてしまうのである。

「ここに永遠の一現象がある。——貪欲な意思は常に、諸事物の上に拡げる幻影によって、被造物を生の中に確保し、生を続けるように強制するための、なんらかの手段を見いだすということである。ある人はソクラテス的な認識の快感と、この認識が現存在の永遠の傷を癒してくれるという妄想とに束縛される……」(18-1)。

IV. 反芸術としてのソクラテス的なもの

初期ニーチェのソクラテス的なものは、その系譜からアポロンのもの派生態であり、またその意義からアポロンの芸術に限りなく近づくものと解釈された。そうすることによって、生の原動力としてのアポロンの—ディオニュソスの衝動の方がソクラテス的な衝動よりも根源的であり、その論理性よりも芸術の遊戯性の方が本質的であることが示されていた。ソクラテス的なものも生の「意思」の手段の一つとして、個別的な生を可能にする生きる技としての芸術の内に数えられ、その限りで価値づけられた。「しかし学問と芸術とは排除しあうのである」。先に引用した『ソクラテスと悲劇』の一節であるが、この反芸術としてのソクラテス的なものの意味を我々はどのように捉えるべきであろうか。それが次なる問題になる。

既に我々はエウリピデスがまずディオニュソスを排除したためにアポロンにも見捨てられたことを、悲劇がソクラテス的なものとディオニュソス的なものとの対立によって滅びたことを、またロゴスの系譜からしてもアポロンのものがディオニュソス的なものとの連関を失って論理的形式性に閉塞したことを知っている。こうしたアポロンの派生態乃至頹落態としてのソクラテス的なものに対して、本来的な芸術はアポロンのものとディオニュソス的なものとの拮抗及び和解によって成立する。これらのことから、ニーチェがソクラテス的なものを反芸術として語る場合には、ディオニュソス的なものとの関係性に主眼があると推察される。

そこでまず、オリュンポス世界に代表される「素朴な」アポロンの芸術が、実はシレノスの智慧に見られるようなディオニュソスの苦悩の感受能力を基盤に創造され(3-5)、しかも「これは仮象だという微かな知覚」を伴い(1-3)、ホメロスの人間は不死の神々との境界線を弁えており、アポロンの仮象がディオニュソスの深淵を覆い尽くすことはない、というニーチェの解釈を想

一片に過ぎない個別的な生を生きる人間が避けることの出来ない死の恐怖、つまりディオニュソスの苦悩との結節点とでも言うべきものを「知」をもって克服しえたソクラテスその人が、重要なのである。

「死に臨むソクラテスの像は、知と理由によって死の恐怖を超越した人間の像として、学問の門扉の上に掲げられて、万人に学問の使命——すなわち、現存在を把握できるもの、したがって是認されたものと見えるようにするという使命——を想起させる紋楯なのである」(15-4)。

ソクラテス的なものは、このような仕方で、存在のディオニュソスの深淵に接近して個別的生の虚無を痛感させないよう、「実践的悲観論」に陥らないよう(15-5)、存在に把握可能なもの・認識に値するものという「見かけ」=「仮象」を与え、現存在を是認する。アポロンの芸術の代用物になりえたソクラテス主義の要諦はここにある。そして、かの崇高なる妄想のおかげで、ソクラテス的人間は「『ギリシャ的快活さ』の別形式のもっとも高貴なもの」(17-7)さえ身につけて生きる。その快活さは「知による世界の修正を信じ、学問によって導かれる生を信じ、実際にも個々の人間を、解決しうる課題のきわめて狭い圏内に呪縛することができるのであって、その圏内では人間は生に向かって『私はおまえを欲し、おまえは認識に値する』と言う」(同)。

こうしたソクラテス的現存在の是認の解明をもって、ニーチェはソクラテス的なものの意義、アポロンの芸術に匹敵するような意義を認知している。だがそれは、ソクラテス的なものの偉大さをそれ自体として褒め讃えているのではない。先の言語論で、ソクラテス的なものはその系譜から見てもアポロンの仮象の集積であり、学問はアポロンのものの局部の論理性に閉塞しながら形骸化した遊戯として存続しているに過ぎず、ソクラテス的なものよりも美的な遊戯の方が根源的であることが示されたが、ここでも、ソクラテス的な仮象世界はやはりアポロンの芸術の派生形態として生の正当化の一形式でありうるということが問題なのである。ニーチェはあくまでも「芸術」としてのソクラテス的なものに価値を見だし、逆に二つの芸術衝動を機軸とする芸術家—形而上学の内部にソクラテス主義を包摂しようとしているのである。それゆえニーチェは「そうなるもお(＊ギリシャ悲劇が根絶しても)、あの形而上学的衝動は、生に押し寄せる学問のソクラテス主義のなかで、弱まったとはいえやはり一種の浄化の形式を手に入れずにはすまなかった」(23-4)と語る。また、次の一節に現れているように、アポロンの—ディオニュソスの芸術衝動をショーペンハウアー流に「意思」と呼び、ソクラテス文化をこの

なったのか、この理由を答えてはくれないからである。そこで我々はまた『悲劇の誕生』に立ち返り、ギリシャのソクラテス主義に関して、この問題に迫っていくことにしたい。

このためには、ソクラテス的学問の個々の認識に必ず並存しているという一つの「妄想的表象」についての箇所を参照するのが最も適切であろう。

「それはソクラテスという人物のなかで初めて世に出たものであって、思考が因果律の導きの糸をたどって存在の深淵の奥底まで潜入し、また、思考が存在をたんに認識するばかりでなく、修正することさえできるという、あの確固不動の信念である。この崇高な形而上学的妄想は本能として学問に添えられていて、学問を再三再四、学問が芸術に転換せざるをえない境界まで導いて行く。この芸術こそは本来、右の機構のもとで目指されていたものなのである」(15-3)。

先に紹介した言語論では、存在のディオニュソスの根源たる「X」とは必然的な関連をもたない概念群を構成要素とするが故に、学問はアポロンの仮象であり、芸術の派生態であると証明されていた。しかし問題は複雑であり、これらの仮象としての概念の精巧な建築物を支えているのは、この根源に到達できる・存在はロゴスをもって把握しうる・修正さえ可能である、という「崇高な形而上学的妄想」だという。〔存在はロゴスをもって把握・修正しうる〕、楽観論に通じてしまう最大の虚偽とも言うべきこの一つの妄想が本能となるまでに固く信じられることにより、アポロンの力は存在を決して把握しえない(ましてや修正などできない)ロゴスへと凝集し、ソクラテス的学問の意義がアポロンの芸術のそれに限りなく近づく。ここでニーチェが「学問が芸術に転換する」と述べているのは、そうした意味においてであろう。というのも、この「芸術」の語義は、言語論で扱われた構成要素の仮象性という意味ではなく——それならば「転換する」とは言えず、ソクラテス的なものはロゴスの系譜から言ってその最初から芸術的である——個別的な生をディオニュソスの苦悩から救済し、現存在を是認する仮象、といったものなのである。それが、「生き続けるように誘惑する、現存在の補足及び完成としての芸術を生の中かに呼び込む衝動と同じものが、オリュンポスの世界を成立せしめた……こうして神々は人間の生をみずから生きることによって、この生を正当化した」(3-4)と語られたホメロスの世界、アポロンの力が産んだ最も優れた仮象であるオリュンポスの神々の意義であった。だからこそ、学問がこのアポロンの芸術の意義を担いうることを示した人物、生成のダイナミズムの

ることができるのである」²⁵⁾。

ディオニュソス的—アポロンのなる隠喩形成衝動、それをここでは「想像力という根源能力」に集約しているのだが、この本来的に芸術的な働きによるだけでは、まだ流動的・可変的でアモルフなディオニュソス性の故に、人間は安んじて生きることが出来ない。これをアポロンの作用が圧倒し、仮象の固定化が進み、世界がロゴス化されることは、人間の生の条件なのである。そして、アポロンのものがソクラテス的なものへと偏向していった結果、ディオニュソス的深淵の力動性を覆ってしまう概念についてさえ、ニーチェは最広義の「生きるわざ」なる芸術として、賛辞を惜しまない。

「人間というものはぐらぐら揺らいでいる基礎の上に、いわば流れている水の上に、限りなく複雑な概念の円頂閣を高々と築き上げることをみごとにやってのけた、巨大な建築の天才であると、ここで讃嘆することもおそらく許されよう。もとより、このように揺れる基礎の上に足場を築くには、それは蜘蛛の糸からでも出来ているような建物でなくてはならない。つまり波が来れば波と一緒に持ち運ばれて行くようなしなやかさをそなえ、風が来ればばらばらに吹き散らされてしまわないですむだけの強さをそなえた建物でなくてはならない」²⁶⁾。

そしてこの概念による精巧なアポロンの構造物の内部では、高度に制度化された「骰子遊び」がソクラテスの学問の名のもとに営まれている。アポロンのものの垂流としてのソクラテス的な概念の仮象性は、建築というアポロンの造形芸術である限りで評価され、その遊戯性は、それだけ遊戯というものが根源的であることを示す証左となるのである。

(2) 現存在のソクラテス的是認

『道徳以外の意味における真理と虚偽』のニーチェは、以上の如くソクラテス的な学問がアポロンの仮象の構築物であり、真理衝動ではなく芸術衝動に基づくことを示した上で、最終的には、芸術衝動のより本来的な活動たる狭義の芸術活動を称揚する立場をとっているが、言語からソクラテス的なものへの系譜を考察して芸術としてのソクラテス的なものに照射する我々の意図からすれば、この遺作にこれ以上立ち入る必要はなかろう。それは、ロゴスによる個別化・分節化が生の条件であるにしても何故アポロンの力がこのロゴスの操作に凝集しソクラテス的な学問という営みになったのか、何故この営みが絶対的価値を得てソクラテス主義の支配に到ったのか、つまり讃嘆に値するほど精巧で強靱な概念の構造物の建設が飽くことなく続けられることに

もディオニュソスの深淵を覆い、個別化し、節度を守るように義務づけるあのアポロンの芸術力、仮象（虚像）を産出し、固定化し、それを享受する力に帰されている。そのため「概念の骰子遊び」としてのソクラテ斯的学問の建築物にせよ、言語を共有する共同体にせよ、その内部の人間の約束事として固定化されてしまった仮象、言わば「アポロンの真理」こそ「道徳以外の意味における虚偽」なのである。

ではニーチェは、この虚偽性、仮象性そのものが悪しきものだと断罪するのであろうか。そうではない。『悲劇の誕生』に登場したかのアポロンの市民が、音楽と舞踏による原初的なディオニュソス祭の恍惚から日常的現実に戻ったとき、嘔吐を催してペシミズムに陥ってしまうように、個別的生を無意味化するディオニュソス的根源の変化の原理、その流動の破壊力は、人間が共に生き続けることの出来ない怖るべきものであり、この危機から救済してくれるアポロンの仮象——これがディオニュソス的音楽と結びついて悲劇が誕生するわけだが——はそれ自体決して忌むべきものではない(7-8, 9)。それどころか、〔最善のことは生まれなかったこと、次善のことはなるべく早く死ぬこと〕というシレノスのディオニュソス的智慧に苦悩するが故にこそ創造されたオリュンポス世界の「真理」、個別的世界を浄化する理想的完全性という意味での美しい仮象の「アポロンの真理」は悦ばしいものであった(3-2, 1-4)。他方の「ディオニュソス的真理」とでも言うべきもの、世界生成の根源としてのそれは、ニーチェにとって不在なのでもなく、現前するわけでもなく、ただロゴス化を拒む「X」である以上、それについて何か語ろうとすれば必ずや仮象性をもたざるをえないものである。彼は後期まで一貫して二つの語義で「真理」という言葉を用いているが、それは人間が決して達することのない、そして共に生きることも出来ないが故に仮象を要求する「ディオニュソス的真理」と、それを耐えうるものに変える仮象としての「アポロンの真理」であって、真理と仮象は決して排斥しあうのではなく、寧ろ引き合う。それ故、ここで語られている「道徳以外の意味における虚偽」もまた、「やむをえざる虚偽」なのである²⁴⁾。その証明として以下の箇所は重要である。

「あの原始的な隠喩の世界を忘却することによってのみ、もともとは溶岩のような流れとしての人間の想像力という根源能力から流出してきた形象の塊りが、固定化し凝結することによってのみ、……要するに人間が主観であることを忘却し、しかも芸術的に創造する主観であることを忘却することによってのみ、人間はいくばくかの安らかさと、確かさと、首尾一貫性をもって生き

戯性を、受け取っている」¹⁷⁾ と言っている。

従って、概念を操作するソクラテ斯的学問の営みもまた、アポロンの芸術の仮象的・遊戯的性格を孕む「概念の芸術」である¹⁸⁾。その建造物の数学的厳密さに触れた者は、

「概念もやはり骰子と同じ骨製で、八角形で、置き換えが可能であるが、やはり隠喩の残滓として残っているものにすぎないものであることを、もうほとんど信じないであろう。そして概念の母——そうとは言えないにしても祖母くらいにはあたる——は、ある神経刺激を芸術的に形象に移す幻影だということ、もうほとんど信じないであろう。しかし概念のこの骰子遊びの内側では、『真理』とは、骰子の目が刻まれている通りにあらゆる骰子を使用すること、骰子の目を精確に読み、正しい分類表を作成し、階級の秩序や位階の序列に決して違反しない、といったことを指している」¹⁹⁾。

「概念の骰子遊び」は「事物の背中のうえでの手探りの遊戯」とも呼ばれる²⁰⁾。ニーチェが「遊戯」という比喩に与えた美学的・哲学的重みを思えば、この比喩はソクラテ斯的学問の冷厳な権威を取るに足りない遊びの次元に引き下げる皮肉に留まらない。彼は、ソクラテス的なものを、事物そのものでなく事物の芸術的幻影の残滓に過ぎない「骰子」を用いつつアポロンの節度（規則）を遵守しながら戯れる高度なゲームとし、学問の衝動をアポロンの遊戯衝動に還元しているのである。

このようにしてニーチェは、学問の「真理」を、概念ゲームの内的秩序の拘束力に従うことと見なしてアポロンのものの内へ与え返す一方、「物自体」—「神経刺激」—「像」—「音声」—「語」—「概念」という連鎖の果てにある広く文化的・社会的な「真理」一般については、「それが錯覚であることを忘却してしまった錯覚、使い古され具体的には無力になってしまった隠喩」と定義づけている²¹⁾。元来はディオニュソス的—アポロンの芸術の現象であった隠喩、それゆえにこそ「物自体」とは必然的關係性をもたなかった隠喩からも遠く離れ、形骸化し果てた「真理」に従わなくてはならない理由は、「社会が存続するために設定しているところの義務」にあり、この義務は「確固たる因襲にしたがって嘘をつく義務、万人に対し拘束力をもつスタイルで群を成して嘘をつく義務にほかならない」²²⁾。ここでは、『悲劇の誕生』の中で言及していた、個別的人格を具え、一つの名によって差異づけされているアポロンの市民社会と²³⁾、学問的世界（概念の規則正しい配置による構築物）、言語的世界（命名によって分節化された世界）の統一性がパラレルに考察され、いずれ

を援用している」だけで、「われわれが所有しているのは、根源的本質とは徹頭徹尾一致しないところの、事物の隠喩以外のなにものでもない」のであり、「言語の成立に際して物事は論理的には運ばない」という¹²⁾。一般に隠喩は優れて詩的・芸術的な言葉とされているが、ニーチェによれば、あらゆる言葉がディオニュソスの音調とアポロンの写像からなる恣意的な転記に依拠し、主観—客観の「美的関係」によって成立する限りにおいて、物の本質乃至「物自体」——『悲劇の誕生』ではこれが単一のディオニュソスの根源に収斂されていた——とは必然的な関係をもたない非論理的な隠喩である¹³⁾。この着想を、ツィトコーの如く、「言語はメタファーの遊戯の中で生起する」(¹⁴⁾強調は筆者による)と要約するのは至当であろう。何故なら、言葉の生成の原初的段階で働いている「隠喩形成への衝動」は、論理的衝動以前のアポロンの且つディオニュソス的な衝動であり、これはニーチェの美的遊戯の思想に則って「遊戯衝動」と見なすことができるからである¹⁵⁾。

さらに、より抽象的な概念へと論を進めるニーチェは、「一回限りの、徹底して個性化された根源体験」を定式化してしまう点で、「あらゆる概念は等しからざるものの等置によって成立する」と語る。そして個性的・現実的なものの看過は、我々に「概念とともに形式をも与える」。形式を与えて秩序づけるのはアポロンの作用に属するわけだが、「これに反して自然は、いかなる形式も、いかなる概念も、よってなんらの種属をも知らず、自然が知っているのはただ、人間にとっては近づき難い、定義しえない X だけである」という¹⁶⁾。換言すれば、無数の現実的事例を湧出する自然の不可測的生成の秘密、即ち『悲劇の誕生』の用語で言えばディオニュソスの根源に届くことなく、アポロンの作用が一人歩きし、こうした事例を定式化、単純化、分類化し、一見複雑に差異化、分節化する概念の網の目を紡ぎながら、実は物の根源的本質から乖離した仮象世界を増殖させているというのが、概念形成の実態である。「語」の誕生にディオニュソスの音声（物のイメージと結びつく音楽的語感、ニーチェは音楽だけがディオニュソスの根源に通ずるとする）が関与するのに対し、概念は最早このディオニュソスの要素から離れており、ここでアポロ的なものがソクラテス的なものへと変わりつつあり、「定義しえない X」なるディオニュソスの深淵を寧ろ隠蔽してしまう傾向性が現れたと考えられよう。しかし、クルーゼが指摘しているように、概念もまた論理性というソクラテス的な性質以前に、「命名と概念的組み込みは高度な恣意性を」、それ故に——仮象の創造と固定化をアポロンの芸術の遊戯とする限りで——「或る遊

従って、先のエウリピデス論とも連続的に捉えるならば、ソクラテス的なものは、元来自然そのものの力であるアポロンの—ディオニュソスの衝動と比肩しうる第三の勢力であって「一種の自然力を示す」ものの(13-5)、ディオニュソス的なものから離反したために本来それとの相互促進的拮抗関係の内でもその力を発揮しえたアポロンの芸術衝動が「論理的画一主義」の「明白性」に閉塞してしまったことから生じた派生態だということになる。だからこそソクラテスは「論理的な天性が……過度に発達している」「欠陥による怪物」(同)と断言されるのである。ソクラテス的なものは、悲劇的なものとは反対に、和解ではなく断絶から、進化ではなく墮落から誕生する奇形なのである。この系譜学は、悲劇の誕生のプロセスのように整理されることがなかったが、若きニーチェは「悲劇の誕生」を解明する背後で、「ソクラテス的なものの誕生」、ロゴス中心主義の系譜を思索していたと言えよう。そこで我々はこの系譜学に着目し、芸術と学問、ディオニュソスとソクラテスの対立以前に、まずアポロンのもの、頽落態としての、芸術の亜流としてのソクラテス的なものに迫り、この意味を問うことにしたい。

III. 芸術としてのソクラテス的なもの

(1) ソクラテス的なものの系譜(2)——初期ニーチェの言語論

上記の目的のため、我々は暫し『悲劇の誕生』を離れ、その出版の1年後に書かれた『道徳以外の意味における真理と虚偽』という一種の言語論に言及する。この遺作は、言語への不信と知的なニヒリズム(不可知論)を突き詰める否定的論調で貫かれているため、世界と現存在の美的肯定を行う『悲劇の誕生』から切離した上で、後期の思想の先取として評価されることが多い。だが、言語の始まりを芸術的現象と見なし、概念の構築物たる学問も仮象性を免れないと断言する遺稿群——「言語の発生における芸術的暗示」「いかなる学問であれ、個別化を堅持し、本質の単一性を認めないかぎり、仮象を志向するにとどまり、その意味において学問はアポロンのだ」等¹¹⁾——は『悲劇の誕生』の準備期間から既に散見され、言語から解き起こしてアポロンの仮象としてのソクラテス的な学問の系譜を原理的に描き出す『真理と虚偽』は、実はこれらの遺稿群の集大成であって、学問を芸術の光学から見るという処女作の美学的思索の圏内に属しているのである。

さて、この遺作では「語」は「音で現わされた、神経刺激の複写」と定義される。そして「言葉を作る人間」は、この複写的音声化を行って「大胆な隠喩

(2) ソクラテス的なものの系譜 (1)——アポロンの的なものの派生態として

以上のように、初期のニーチェにとってソクラテスという個人は、アポロンの—ディオニュソス的芸術衝動の関係性に異変を与え、芸術作品及び文化の構造を根源的なものから離反させてしまった破壊性ととも、それ以降の文化の定礎を築いた優れた創造性を具えた両面価値的人物である。こうした位置づけは、後に示すように「ソクラテス的なもの」に対するニーチェの見解とパラレルなのだが、『悲劇の誕生』でのソクラテスその人に照明する限りではこの「ソクラテス的なもの」があたかも突然変異のごとく彼に現れてきたかのようで、どこから派生してきたのか、その系譜が見えてこない。ここでは、ソクラテス的なものという派生的なものとアポロンの—ディオニュソス的なものとの関係を問い、その出自を明らかにしたい。その際有効な手掛かりとなるのは、ニーチェが『悲劇の誕生』の予備的作品として書き貯めていた一連の遺作と覚書である。『ソクラテスと悲劇』という遺作の中の一節を早速引用しよう。

「ソクラテスのなかではギリシャ精神の一面、あのアポロンのな明白性が、いかなる異種の混合物もなしに、具体化されたのであって、やはりギリシャに生まれるはずであった学問の先触れ・使者として、混じりけのない透明な光線のように見える。しかし学問と芸術とは排除しあうのである」¹⁰⁾。

最初に述べておいたように、アポロンは単に造型芸術の神なのではなく、夢（仮象、幻想）を取り仕切る光の神、節度の神であるが、「ソクラテス的なもの」はこの神の象徴する諸要素の一つ、「明白性」のみが強調されたものだという。しかもこの性質は論理による明白性に収斂して「論理的衝動」を形成し、所謂「理性の光」というものに変貌するというわけである。ソクラテス的なものが、アポロンの的なものゝ亜流、その派生態であるならば、『悲劇の誕生』のエウリピデス論以降、アポロンとディオニュソスという基本的二元性がソクラテス対ディオニュソスという新しい対立に代替され、アポロンの的なものへの言及が影を潜めてしまう訳も納得がいく。但しニーチェは、ソクラテスの圧力のもとに形成されたプラトンの対話篇が、哲学の「女奴隷」としての後世の長編小説の模範となったことを指摘しつつ、「ここでは哲学的思想が芸術を越えて生い繁り、芸術をして弁証法の幹にぴったりとしがみつかせるように強制する。アポロンの傾向は論理的画一主義に閉じこもってしまった」(14-3) という形で、たった一言ではあるが、アポロンの的なものとソクラテス的なものとの連関に言及していた。

ないとはいえ、彼はそれ以降の文化の有り様を変えてしまった人物なのである。『悲劇の誕生』の文化史的観がギリシャ以降に関して非常に大雑把であり、悲劇芸術がエウリピデスにおいて凋落し、ギリシャ悲劇時代という最も優れた文化が終わりを告げた後、ソクラテス的なものによるアレクサンドレイア式の文化、即ちロゴスの知が支配する時代が延々と続いてきたというのがニーチェの見解であることは、よく知られている。それ故、ソクラテスはこのように持続力をもった文化の創始者であり、そもそも彼に現れた論理的衝動という新しい傾向性がディオニュソスやアポロンという「神」が象徴するものと肩を並べているという点で、一つの偉大なる典型なのである。『悲劇の誕生』の中の以下の箇所がこのようなソクラテスの偉大さを物語っている。

「学問の秘祭入門案内者 (Mystagogen) ソクラテスの死後、哲学上の諸学派が相ついで、寄せては返す波のように、交替したこと、だれも思いがけなかった知識欲の普遍性が教養世界のもっとも広い範囲にわたって、学問をあらゆる能力ある人々にとっての本来の課題として大海の沖に運び、それ以後だれもこの沖合から学問を二度と完全には追いつけなかったこと、あの普遍性によって初めて思想の共通の網が地球全体に、いや、太陽系全体への展望をも含めて張りめぐらされたこと——こういう事態をひとたび眺めやることができるようになった者、また、これら一切のことを現代の驚くべく高い知識のピラミッドとともに眼前に思い浮かべる者は、ソクラテスのなかに、いわゆる世界史の転換点と回転を認めざるをえないのである」(15-5)。

若きニーチェが、この世界史的人物、学の創造者として、プラトンではなくソクラテスを召還した理由は、知によって死に対する不安を克服したという逸話、そしてあのエウリピデスとの連関だと考えられる。また死の直前のソクラテスが「音楽をやれ！」と命じられる夢を見たために「論理的な天性の限界について」危惧の念を抱き、軽蔑していた音楽に興じ、「音楽をやるソクラテス」という別の類型の可能性さえ示していた点にもあろう(14-6, 15-9)。さらに、この類型をヒントとして文化を革新しようと血気盛んだったニーチェは⁷⁾、卓抜なる個性と思考の練成力において秀でたヘラクレイトスらギリシャ悲劇時代の一連の哲学者達、即ち「絶妙に理想化されている哲人共同体」の一人にソクラテスを数え⁸⁾、尊敬の念をもっていたばかりでなく、並々ならぬ親近感をも抱いていたのである。遺稿の一つには、「白状してしまえば、ソクラテスはあまりにも私の近くに位置しているために、私はほとんどやむことなく彼と格闘し続けているのだ」⁹⁾と告白されている。

見捨てられたのだ」(10-3)という。こうしたエウリピデスの芸術についてのニーチェの分析の中で特に注目すべきは、以下の箇所である。

「それは一方では叙事詩のアポロンの効果を達成することも不可能だし、他方ではディオニュソス的な要素からは可能なかぎり離脱している。そこで、およそ効果を上げるためには、二つしかない芸術衝動、アポロンの衝動とディオニュソス的な衝動のなかにはもはや存在しえない新しい刺激剤を必要とする。この刺激剤が——アポロンの観照の代わりとしての——冷やかで逆説的な思想と、——ディオニュソス的な恍惚状態の代わりとしての——熱烈な情動であり、しかも極度に写實的に模倣され、決して芸術の靈氣(Aether)にひたされたことのない、思想と情動である」(12-6)。

この「思想」がソクラテス的な論理性、合理性、所謂ロゴス(理性、言葉、論理)のはたらきを指すことは明白である。他方の「情動」は——しばしば誤解されているようにディオニュソス的な衝動と同一ではなく——非芸術的な自然的なもの、感性的なものを意味しており、「意識」に対立する「本能」(13-5)とも換言される。従って、エウリピデスの芸術が頼みとする刺激剤の二元性は、理性—感性という西洋的対立の伝統と合致している。この対立項が調和することによって美的・芸術的なものになるというのもまた近代美学の伝統であり、序で紹介したシラーの「遊戯衝動」論が既にこの発想に則っていた。だがニーチェは、「ソクラテスのなかに現れる論理的衝動」(同)がエウリピデスを突き動かして以来、芸術作品はアポロンの—ディオニュソス的なものという本来の芸術の原基からではなく、理性と感性、思想と情動という代用物から力を汲みとるものになってしまったと捉え直すのである。ソクラテスは、ギリシャ悲劇を終焉に齎したに止まらず、それ以降の芸術作品に構造的変換を与え、矮小化してしまったというこの意味においてまさに芸術の敵なのである。そしてニーチェが、美的・芸術的な遊戯衝動が稀なる僥倖によって創発するのではなく、アポロンの—ディオニュソス的な芸術衝動こそ根源的であり、ソクラテス的・理性的衝動はソクラテス以降の理論的文化において初めて支配的になった言わば派生的衝動であるというアクロバットの解釈に基づき、美学の定石のみならず西洋的二元論の枠組みを根底から覆し、理性によって感性を支配しようとするロゴス中心主義をより鋭く批判することを可能にしている点も、看過することは出来ない。

この点を裏面から見れば、ニーチェのソクラテスに対する肯定的評価の側が明らかになる。つまり、ソクラテスに生じた第三の衝動は派生的に過ぎ

高度の認識能力を具え、学問への奉仕を仕事とする理論的人間を理想としている」(18-2)ため、ソクラテスは歴史的人格であるとともに一つの文化の徴候を示す傀儡であり、ソクラテス的なものの洞察は、学問そのものの問題を主題化し、ロゴス中心主義の文化或いはニーチェの言うところの「全近代世界」を批判するという広い射程をもつことも、また周知の事実である。しかしながらニーチェは、ソクラテスを単なる芸術の敵対者として再び毒杯を仰がせんとしているのではあるだろうか。学問対芸術という明解な対立図式によって前者を却下し、後者に凱歌を挙げようとしているのではあるだろうか。この小論の目的は、こうした初期ニーチェの一般的イメージを是正し、先の美的遊戯の思想や最広義の芸術観を踏まえ、「学問を芸術家の視点のもとに」⁵⁾ 見るという初期ニーチェの込み入った思索を遺作の言語論にも配視しつつ再構成し、現代の学問的状況と連結するというものである。

II. ソクラテス的なものの誕生

(1) 創始者としてのソクラテス

まず手始めに、ソクラテスという人物に対する初期ニーチェの意味づけを確認したい。それは、よく強調される芸術の敵としての否定的側面だけでは不十分なのではないか。そしてその否定的評価の内実は、既に紹介した初期ニーチェの美学的思想に照らした場合、いかなるものであろうか。ここでは後者の問いを解明することから出発したいと思う。

さて、『悲劇の誕生』において、ソクラテスは、彼自身が認知した唯一の悲劇詩人エウリピデスというフィルターを通じて姿を現し始める。エウリピデスは「まったく新しく生まれた、ソクラテスという名のダイモン」の代弁者であり、エウリピデスの悲劇において「ディオニュソス的なもの対ソクラテス的なもの」という対立が生じ、「ギリシャ悲劇という芸術作品はこの対立によって滅亡した」と語られている(12-3)。しかしニーチェによれば、エウリピデスは「一切のものは美しくあるためには合理的でなければならない」という「美学上のソクラテス主義」により(12-7)、非合理的なる「ディオニュソスを見捨てた」(10-3)ばかりではない。そうではなくて、二つの芸術衝動の「神秘きわまる結婚」(4-4)と言われるギリシャ悲劇の均衡、即ちディオニュソスの祝祭に端を発する合唱団の音楽(悲劇の母胎)と登場人物とその言葉が成立させるアポロンの仮象による絶妙な相互補完関係を解体してしまったのである⁶⁾。彼は、ディオニュソスの要素を悲劇から排除した結果、「アポロンにも

いる。

若きニーチェの遊戯思想の独自性は、アポロンの—ディオニュソスの衝動が人間の内的能力を越えた「自然の芸術衝動」(2-1 他)と捉えられ、両衝動の織りなす遊戯が狭義の芸術作品や美的経験に止まらず、生のダイナミズムとしての世界生成にまで拡張され、各々の文化が、両芸術衝動の関係性を現す生の様式と見做されるところにある。つまり、アポロンのものは、造型芸術、「夢」或いは仮象を創造し享受する能力を意味すると同時に「個別化の原理」であって、差異化し、「節度」を保たせ、秩序を与え、固定化する力であり、これに対してディオニュソス的なものは音楽芸術、「陶醉」の忘我的快樂の境地であるのみならず、個別性を打破する合一化及び破壊的な変化の原理なのである。それ故ディオニュソス的なものは、アポロンの仮象が覆っている無慈悲な暴力性、無意味な虚無性、「根源苦」(5-2 他)と呼ばれる深淵に通底している。だが初期ニーチェは、ショーペンハウアーのようにこの深淵を覗き込み、悲観論者となって諦観に達しようとするのではない。寧ろアポロンの創造とディオニュソスの破壊の反復を芸術的現象として是認し、アポロンの仮象の力とディオニュソスの深淵の力との生産的拮抗関係を実現する悲劇的文化の再生を提唱する。カント、シラーが唱えた内的乃至人間的遊戯は既に、目的をもたないが快く、合目的でしかも自由な無限運動を暗示していたが、それがニーチェによって世界観へと投射されるとき、苦悩も永遠の生に必然的に属すものとし、外部に目的も根拠ももたない生のダイナミズムそのものの無意味さ、つまりニヒリズムを美的な遊戯として肯定していく思想になるわけである。初期のニーチェはこれをヘラクレイトスに仮託し、「生成における法則と必然性における遊戯とに関する教えは、今から永遠にわたって直観されていかなければならないだろう」³⁾と語ったのである。

このように、自然の芸術衝動による美的な遊戯、生が生として生きる技とでも言うべき最広義の芸術、その作品の様式たる文化を捉えるところまで拡大された初期ニーチェの美学的思索の全体をここで明らかにするのは到底不可能である。この論文は、もっと小さくより身近な問題——だが『悲劇の誕生』を振り返った後期のニーチェが「ディオニュソス的なもの」と並んで重要視した問題⁴⁾——である「ソクラテス的なもの」を、前段で要約した初期ニーチェの美学的哲学の俎上で再考する企てである。『悲劇の誕生』に登場するソクラテスは、ギリシャ悲劇を滅亡に追いやった悪役としてよく知られている。だが、「われわれの全近代世界は……、ソクラテスを原像及び元祖とする、最

初期ニーチェの『ソクラテス的なもの』再考

——ロゴス，芸術，遊戯——

五郎丸 仁 美

I. 序

未だ文献学者であったニーチェが「美学」の名のもとに処女作『悲劇の誕生』を著したことは、あまり意識されていない。ヴァーグナー礼賛の為のジャーナリスティックな作品乃至ショーペンハウアー哲学に酩酊せるロマン派の残滓として処理されてしまうことが多いためであろうが、この著作の劈頭には次のような文章が掲げられているのである¹⁾。

「もしわれわれが、芸術の発展がアポロンのものとディオニュソスのものとの相剋に結びついているのは、ちょうど世代が継続する闘争とただ周期的に現れる和解の形での男女両性という二元性に依存するのと同様であるということについて、たんに論理的な見解だけではなく、直観の直接的な確実性にまで到達したなら、美学のためには大きな収穫を得たことになるだろう(1-1)。

こうしてニーチェは、ギリシャ文化史を跡づけながら、アポロンの—ディオニュソスの衝動の相互促進的な和解を実現する悲劇芸術の生成と意義を解明し、この最高の文化形式としてのギリシャ悲劇文化を規範としつつ、近代文化論にまで思索を進めている。その際議論の機軸をなす「並んで進み」「不和のなかで」「刺激しあう」(1-1) 二原理の対立的調和という発想は、美的経験を構想力と悟性という二つの認識能力が「目的なき合目的性」をもって諧和することと見做したカントの『判断力批判』、感性的な質料衝動と理性的な形式衝動という人間の基本衝動の均衡たる美的状態を人間性の理想とし、美によって人間の全体性を回復せんとしたシラーの『美的教育』といった美学の伝統を継承している。カントがかの諧和を「構想力と悟性の自由な戯れ」と、シラーが美的な均衡において生ずる第三の衝動を「遊戯衝動」と命名したように²⁾、若きニーチェもまたアポロンの且つディオニュソスの悲劇を「たんに美学的な遊び」として証明し(22-1)、独自に美的遊戯の思想を育み始めて