

## 若きニーチエの芸術観 (三)

### 舟越 清

#### 六、抒情詩と抒情詩人に対する

##### ニーチエの見方

#### 六・一 抒情詩人アルキロコス

ニーチエは「ギリシャ文学の父祖にして先駆者」としてホメロスの他にアルキロコスをあげ、そのホメロスとアルキロコスを「そこからギリシャ後代全体に向かつてひと筋の火花が流れ続ける、これら二人の等しく完全に独創的な人物」としている。<sup>(1)</sup>

ここではアルキロコスは「自己の中に沈潜した白髪の夢想家であり、アポロンのな素朴芸術家の典型であるホメロス」に對置されて、「存在によつて自由奔放に暴れまわる戦闘的なミュージズの侍者」とされ、そのアルキロコスの中で暴れまわっている「存在」(das Dasein)とは「アルキロコスの情熱的な意志 (Kopf)」と記されている。アルキロコスもまた、ホメロスと同じように、意志と一体となつて人生をまっとうする存在として把握されている。

アルキロコスの中で暴れまわる「情熱的な意志」とは「常に『私』と言つて、自己の情熱や欲望の全半音階を人前で歌つてのける」とされ、「自己の憎悪と嘲笑を絶叫し」「彼

の欲望を陶醉した状態で爆発させる」とされている。

アルキロコスの「情熱や欲望」あるいは「憎悪と嘲笑」はもちろん、ニーチェが否定する個人的な意志と欲望にかかわる部分もあることが述べられているが、<sup>(2)</sup>にもかかわらず、ニーチェがアルキロコスをヨーロッパ文学史上「主観的と呼ばれた最初の芸術家」と評するゆえんは、アルキロコスを突き動かしている意志のあり方にある。

アルキロコスをして「自己の情熱や欲望の全半音階を前で歌つてのけ」「自己の憎悪と嘲笑を絶叫し」「彼の欲望を陶醉した状態で爆発させる」意志をニーチェは個人を超えた存在に結びつけて、「抒情詩人はまずディオニュソスの芸術家として根源的一者たるその苦痛や矛盾と完全に一体となって、この根源的一者の模像 (Abbild) を音楽として生み出す<sup>(3)</sup>」と述べている。

アルキロコスと一体となって、アルキロコスを突き動かしているものは、「根源的一者」であり、この「根源的一者」の「模像」である「根源的一者たるその苦痛や矛盾」を「音楽」を通してアルキロコスに体现しているものとして把握されている。ニーチェの見るアルキロコスの中で狂暴に暴れまわってアルキロコスを突き動かしていたものは、「根

源的一者」の「苦痛や矛盾」であった。

## 六・二 デイオニュソスと音楽

「根源的一者」とは「自己放棄」と「融合帰一」という神秘的な状態にあるものとして見られており、<sup>(4)</sup>したがって、ニーチェの把握するアルキロコスも、そういう神秘的な状態の中にいるものとされている。ニーチェはアルキロコスのような抒情詩人は「自己の主観性 (Subjektivität) をディオニュソスの過程で放棄している<sup>(5)</sup>」とか、「抒情的天才は神秘的な自己放棄と融合帰一の状態から彫塑家や叙事詩人のあの世界とは全く異なる色彩、因果律、および、速度を持つ一つの形象の世界とひとつの象徴の世界が生じてくるのを感じる<sup>(6)</sup>」と言って、抒情詩人がディオニュソスの状態である「自己放棄と融合帰一」という神秘的状態で詩作していることを示している。

「自己放棄の状態」(Substanzänderungszustand)とは「もろもろの象徴の力の中で自己を象徴的に語り出そうとする意志」である。<sup>(7)</sup>「融合帰一」とは「芸術作品」としての意志がその「芸術作品」である「個体化の原理」から解き放

されて「自然の精霊」となって、すべての意志と一体となった陶酔状態である。

このような「自己放棄と融合帰一の状態」にいる「人間は歩くことも語ることも忘れて、まさに踊りながら虚空に舞い上がる」としている。……人間からもまた超自然的なものが鳴り響く。人間は自分を神と感<sup>(8)</sup>じる」と記されている。このような陶酔した神秘的な状態でニーチェの見る抒情詩人が最初に感じるものが、「音楽」であるとされていくが、その「音楽」とは、このような「超自然的なものが鳴り響く」「音楽」にはかなならない。その「音楽」を通して伝えられるものは、「根源的一者の模像」であり、その「根源的一者の模像」とは「根源的一者」の「根源的苦痛であり、苦痛の根源的反響」である。

ニーチェは、「真実のところ、激情的に燃えて、愛し憎む人間アルキロコス<sup>(9)</sup>は、もう精霊の一幻影にすぎず、この精霊はすでもはやアルキロコスではなく、世界精霊であり、その根源的苦痛を人間アルキロコスというあの似姿において象徴的に語り出す」とも言<sup>(9)</sup>って、アルキロコスの「似姿」(Gleichnisse)を借りて語っているものが「世界精霊」、すなわち、ディオニュソスであり、ディオニュソスが自ら

の言わんとする内容を「音楽」を通して「人間アルキロコスというあの似姿」に語り出させていることを示している。ニーチェの見る「音楽」とは、このように、「世界精霊」で示されているディオニュソスが語る言葉であった。

### 六・三 音楽と抒情詩人

アルキロコスの「似姿」を借りて、「世界精霊」で示されているディオニュソスが自らの内容を語る「音楽」それ自体は、具体的な形象を持たない。「世界精霊」が「人間アルキロコス」を「世界精霊」の「似姿」にして、自らの「根源的苦痛」を「象徴的に語り出す」とされているのも、ディオニュソスの内容を伝える「音楽」が具体的な形象を持たないことにある。その具体的に形象化する手段を持たない音楽を形象化する存在が、民衆であり抒情詩人であると、ニーチェは見ている。

ニーチェはディオニュソスが音楽を通して自らの言わんとする内容を文字などに形象化する過程をこう述べているからである。

いまやこの音楽は、何か比喩的な夢像におけるよう

に、アポロンの的な夢の影響のもとで再び抒情詩人の目に見えるものとなる。根源的苦痛は仮象における救済を伴いつつ、まず音楽の中で形象も概念もなく映し出され、次に一つ一つの比喩或いは実例として第二の反映を生み出す。

「世界精霊」というディオニュソスの根源的苦痛や矛盾はまず、形象も概念もない音楽で抒情詩人に映し出され、その形象も概念もない音楽がその音楽に相応しい「比喩や実例」をひとつひとつ選び出して、「抒情詩人の目に見える」ように形象化されるとされている。音楽が先行し、その先行した音楽に相応した言葉や概念や形象が選択されるといふ、ニーチェの把握は、抒情詩の一形式と見なされている民謡でもなされている。

ニーチェは、このように、抒情詩にディオニュソスの言わんとする内容を形象化する前に、その内容を音楽で抒情詩人に伝え、その音楽に合わせて抒情詩人が言葉を選択すると見ている。それは次の例ではより明確に抒情詩において音楽が言語に優越していることが述べられている。

言葉、形象、概念が音楽に相応するひとつの表現を求めて、今、音楽の威力に安んじて服従する。

ニーチェは「言葉、形象、概念」に対して「音楽の威力」の優越性を抒情詩に認めているが、これを逆に見れば、抒情詩とはディオニュソスの言わんとする内容を伝える音楽を抒情詩人を通して「言葉、形象、概念」に感性化したものと言うことができる。抒情詩にそなわる音楽性の由来も、ディオニュソスの言わんとする内容を伝える音楽の形象化に見いだされている。音楽と抒情詩は、ニーチェの場合、その深遠な内容と共に深くディオニュソスと結びついている。

#### 六・四 抒情詩人の主観

抒情詩人は、これまで見てきたように、ディオニュソスの言わんとする内容を伝える音楽を「言葉、形象、概念」に感性化する媒体、ないし、形象のない音楽を形あるものに直接ストリートに変換する存在とみなされている。事実、ニーチェは抒情詩人を「主体 (Subject)」が芸術家である限り、その主体はすでにその個別化された意志から解放されて、いわば、媒体 (Medium) となっており、その媒体を通じて真に存在する唯一の主体は自らの救済を仮象 (の世界)

で祝う<sup>12)</sup>と言つて、抒情詩人を「真に存在する唯一の主体」、つまり、ディオニュソスの言わんとする内容をアポロンの世界で感性化する「媒体」として把握している。

ここで言われている「媒体」としての抒情詩人は、身はアポロンの世界に属しながら、心はアポロンの世界の「個別化された意志」から解放されて、ディオニュソスと一体となつて、金線が電氣を通すように、「世界精霊」という「根源的一者たるその苦痛や矛盾」を音楽を通して直接表出し、その音楽に合わせて言語を選択し感性化する、アポロンのであると同時にディオニュソスの存在である。

こうした「媒体」という中間的存在としての抒情詩人には、叙事詩人に求められている歴史の実相、つまり、「芸術作品」としての意志が自らの自画像である「芸術作品」を実現すべく活動している状況の集合体を必要としない。叙事詩人はアポロンの文化の最高の作用と完全に合体して、仮象の世界に完全に捕えられており、ディオニュソスの世界との直接的なコミュニケーションはなく、ただ「芸術作品」を通してのみ間接的に關係を持つているに過ぎない。叙事詩人にとって歴史の実相の必要性は、その「芸

術作品」としての意志それ自体がディオニュソスとの直接的なコミュニケーションが欠落していることを示している。

それ故、ニーチェの見る叙事詩人は歴史の実相という現象世界で演じられている現象を見ながら、言語を選び詩作している。言語が歴史の実相という現象世界に生起している現象や形象を模倣しているのであつて、その点で叙事詩人と歴史的事象と歴史の実相と叙事詩とは相互に必然の關係で結びついている<sup>13)</sup>。

これに対して、「媒体」という中間的存在としての抒情詩人は、ディオニュソスの言わんとする内容を伝える音楽を体感し、それを形象化することにある。抒情詩人の語ることは、即、ディオニュソスの言わんとする内容であり、その内容をアポロンの世界に属する手段を使って形象化させることにある。内容を伝える主体は、ディオニュソスにあり、抒情詩人にはない。

したがつて、アポロンの世界で形象化された内容は、抒情詩人の恣意的な表現欲ではない。ニーチェ自身「抒情詩人の『私』は『覚めた經驗的現実的な人間の自我 (Ichheit)』と同じものではなく、唯一の凡そ真に存在して、永遠な、

事物の根底に安らう自我であつて、この自我の模像を通して抒情的天才は事物の根底まで洞察する<sup>(14)</sup>と言つて、抒情詩人の「自我」の語る言葉が「唯一の凡そ真に存在して、永遠な、事物の根底に安らう自我」の語る言葉であることを示している。これを逆に見れば、ディオニュソスの語る「自我」を感受すれば、語るべき明確な事象がなくても、

いつでも無限に抒情詩人は語れるのである。なぜなら、「抒情詩人の」《私》はそれ故存在の底知れぬ深みから響いて<sup>(15)</sup>きて、すぐ手元にあるようなたぐいの現象世界からはるかにかけ離れた世界から由来するものだからである。ニーチエの把握する抒情詩の持つ深遠な内容も「唯一の凡そ真に存在して、永遠な、事物の根底に安らう自我」にあつて、個人の恣意的な表現欲に由来するものではなかつた。つまり、現象世界に展開する現象なしに抒情詩人は詩作できる存在として把握されている。この現象世界に展開される現象なしに詩作できるところに、叙事詩人との根本的な違いが設定されている。

こう見るなら、叙事詩人と抒情詩人との根本的な差は、詩作する際に現象世界に展開されている事象が必要か否かにかかわっていることがわかる。抒情詩人にとって必要な

のは、まず第一に、造化の真相に横たわるディオニュソスの語る音楽を体感することであり、それが抒情詩人の条件のひとつであつた。

## 六・五 旋律と言語表現

これまで見てきたように、ディオニュソスの言わんとする内容を伝える音楽は、抒情詩人を媒体にして形象化されるのであるが、ニーチエはディオニュソスの語る音楽が形象化される過程をアルキロコスの出現以前に存在した民謡<sup>(16)</sup>にも見いだしており、ディオニュソスの音楽が形象化された民謡を「音楽の世界を映し出す鏡であり、根源的な旋律であつて、この旋律が今これと平行する夢の現象を求めて、この（ディオニュソスの音楽の）現象を詩歌のうちに表現する。だから、旋律が最初にして普遍的なものであり、したがつて、この最初にして普遍的なものがさまざまな歌詞の形でさまざまに客観化（Objektivation）されることにもなる<sup>(17)</sup>」と言つて、「旋律」（Melodie）がディオニュソスの言わんとする内容を伝える音楽を感性化ないし形象化する主体であることを示している。あるいは、ニーチエは「旋律は

詩を自分の内部から、しかも、再三再四新たに産み出す。それ以外のなにもも民謡の詩節形式 (die Strophenform des Volksliedes) は、われわれに語ろうとしない。この現象を……いつも驚きをもって観察<sup>18)</sup>してきており、その結果、「旋律」そのものが詩を産み出す本質であり、「民謡の詩節形式」が「旋律」の産み出したものと見なしている。

このように、ニーチェの見る抒情詩人はディオニュソスの音楽をまず、「最初にして普遍的なもの」として「旋律」を体感している。ニーチェはその「最初にして普遍的なもの」としての「旋律」を「音楽の世界象徴法」(die Welt-symbolik der Musik) と言つて、「旋律」とその言語表現の関係をこう述べている。

音楽の世界象徴法は言語をもつては決してあますところなく表現しつくせない。なぜなら、まさにその世界象徴法が根源の二者の心臓における根源的矛盾と根源的苦痛と象徴的に関連していて、一切の現象を<sup>19)</sup>超え、一切の現象に先だつ一領域を象徴している為である。

「最初にして普遍的な」「旋律」はここでは「根源的の二者の心臓における根源的矛盾と根源的苦痛と象徴的に関連し

ていて」、しかも、その伝える「旋律」の内容が「一切の現象を超え、一切の現象に先だつ一領域を象徴」するものであるとされている。この「旋律」の内容は「言語をもつてしては決してあますところなく表現しつくせない」ほどの深遠にして広大な内容を秘めており、この内容の大きさに比して、入れる容器(うつわ)の小さいところにニーチェの見る抒情詩人の特殊性がある。抒情詩人のその特殊性をニーチェは次のように述べている。

音楽は(形象や概念の鏡の中に照されると)意志として現象する。というのは、音楽の現象をまろもろの形象の中で表現するために、抒情詩人は愛の囁きから狂気の絶叫にわたつてあらゆる情熱の沸騰を必要とするからである。アポロンの比喻において音楽を語ろうという衝動に駆り立てられると、抒情詩人は全自然とその全自然の中に生きる自分を、永遠に意欲し渴望し憧憬するものとしてのみ理解する。<sup>20)</sup>

ディオニュソスの語る内容を伝える音楽それ自体をニーチェは「無制限なもの」(Unun-schränktheit) とも言つているが、ディオニュソスの語る無制限な内容を伝える音楽をニーチェの見る抒情詩人は、「旋律」として体感すると、

その音楽の内容が無際限であるが故に、「アポロンの比喩」、つまり、「形象と概念の鏡」の中でこの無際限な内容を語る衝動に駆り立てられて精神を沸騰させて、ディオニュソスの従者として自己を「永遠に意欲し渴望し憧憬」して激しく活動するものとして把握されている。アルキロコスが自己の情熱や欲望の全半音階を人前で歌つてのけ、自己の憎悪と嘲笑を絶叫し、自己の欲望を陶醉した状態で爆発させていたのは、この伝える内容の無際限なのに比して、それを表現する言語が表現し尽くせないで、抒情詩人が苦悩している状況にはかならない。ディオニュソスの無際限な内容を伝える音楽は、抒情詩人の中でさまざまな形で形象されようとして「意志として現象している」のであった。

## 六・六 抒情詩とディオニュソスの再現

ニーチェは、ディオニュソスの音楽を旋律で感受した抒情詩人自身の中で沸騰している「意欲、憧憬、呻吟、歓呼」と言ったものは、抒情詩人に変身したディオニュソスの仮の姿であって、その仮の姿の状態で抒情詩人に音楽を通してディオニュソスの内容を洞察させ、その洞察したものを

言語表現（形象化）させると言つて、「これが抒情詩人の現象である」としている。「アポロンの天才として抒情詩人は音楽を意志の形象によつて解釈する、その間、抒情詩人自身は意志の貪欲から完全に解放されて、純粹な曇りなき太陽の目を持つ者である」とも言っている。ニーチェの見る抒情詩人は、ディオニュソスの音楽を旋律で感受すると、自身「意欲、憧憬、呻吟、歓呼」と言つたものに変身し、その変身した状態でディオニュソスの語る内容を伝える音楽を言語表現する存在と見なされている。

ディオニュソスの内容は「音楽」を通して抒情詩人の中で意志として現象して直接「意欲、憧憬、呻吟、歓呼」という状況で抒情詩人に形象化されるのだが、その音楽を形象化した抒情詩は、したがって、音楽それ自身の中にすべであるのであつて、それ以外のなものも形象化し得ないところに、ニーチェの見る抒情詩のあり方に枠がはめられている。ニーチェ自身、「抒情詩人の作品は、抒情詩人を形象によつて語るように強制する音楽の中に、すでに極めて絶大な一般性と普遍性の形で存在しなかつたことは、何ひとつ言うことができぬ」と言つて、ディオニュソスの音楽によつて変身した抒情詩人によつて創造された言語表

現としての抒情詩が、すべてディオニュソスの「音楽の中に、すでに極めて絶大な一般性と普遍性の形で存在」していたものに枠がはめ込まれている。

問題はニーチェがディオニュソスの音楽で変身した抒情詩人の形象化した抒情詩を、ディオニュソスの伝える内容の「音楽の中に、すでに極めて絶大な一般性と普遍性の形で存在」したことに限定した理由である。つまり、真の意味での抒情詩はディオニュソスの伝える内容の「極めて絶大な一般性と普遍性の形で存在」していることのみを形象化したものと、ニーチェがする理由である。

ニーチェは抒情詩人を通じてディオニュソスの音楽が抒情詩として形象化されたものが「最高に発展すれば、悲劇や劇形式のディオニュソス賛歌と呼ばれるものとなる」と言っている。ニーチェはこの「悲劇や劇形式のディオニュソス賛歌」としての抒情詩によって刺激された人間のあり様をこう描いている。

ディオニュソス賛歌では、人間は自らを象徴的に表現する一切の能力を最高度に高揚するように刺激される。いまだかつて感じられたことのないものが、表現されようと押し迫る。マーヤのベールの破棄、種族の、

いや、自然の精霊としてすべてが一体となった姿である。いまや、自然の本質が象徴的に表現されようとする。ひとつの新しい象徴の世界が必要となる。まず第一に、肉体全体で象徴的に表現する方法である。それは単に、口、顔、言葉を象徴的に表現するだけではない。あらゆる肢体を律動的に動かす舞踊の十全な動作である。次にもうひとつの象徴的に表現しようとする力が生じる。それは音楽の象徴力で、律動法、動力法、および和音において突然あらしのように沸き上がる。一切の象徴力のこの全面的解放を把握するには、人間はまず、自己放棄というあの高みに到達していなくてはならない。自己放棄とはもろもろの象徴の力を借りて自己を象徴的に語り出そうとするものである。ディオニュソス賛歌を歌うディオニュソスの従者は、だから同類の者によってのみ理解される。

ディオニュソスの音楽を形象化した抒情詩が最高に発展した「ディオニュソス賛歌」によって人間は、それまで自らを束縛していた「個体化の原理」から解放されて「自然の精霊」となって「すべてが一体となった姿」となって、「自らを象徴的に表現する一切の能力を最高度に高揚する

ように刺激される」に示されているように、「ディオニュソス賛歌」はそれを感じする能力のある人間を、その賛歌によってディオニュソスの状態にひたらせて、「ディオニュソスの従者」に変身させ、その変身した「従者」という人間集団の中にディオニュソスを現出させるように把握されている。

こう見るなら、ディオニュソスを呼び出す手段としてニーチェは真の抒情詩を捕えていたのであって、ニーチェの見る抒情詩はその意味で「ギリシャの祭祀」に連なるものであった。叙事詩にしる、抒情詩にしる、共に、神事の形式として見られており、その点で叙事詩と抒情詩は、ニーチェの見るギリシャ人の生のあり方を表現する二大潮流であると言える。そして、ニーチェの見るギリシャ悲劇もまた、この二大潮流を基本にして構成されることになる。

(続)

〔注〕

- (1) Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. In: Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. Hrsg. von Karl Schlechta. Carl Hanser Verlag, München. 1956. Bd. I. S. 36.

(以下 Nietzsches Werke in drei Bänden. とする。)

- (2) Ebenda S. 38.  
(3) Ebenda S. 37.  
(4) Ebenda S. 24 f.  
(5) Ebenda S. 37.  
(6) Ebenda S. 38.  
(7) Ebenda S. 28.  
(8) Ebenda S. 25.  
(9) Ebenda S. 38.  
(10) Ebenda S. 37.  
(11) Ebenda S. 42.  
(12) Ebenda S. 40.  
(13) ニーチェの見る叙事詩における「模倣」とは歴史的事象を通して、そのかなたに映し出された「より高次の真実性、完全性」をもった、現実と異なった歴史的事相に神話的に解釈された歴史的事相を文字化することである。  
(14) Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. In Nietzsche'schen Werken in drei Bänden. Bd. I. S. 38.  
(15) Ebenda S. 37.  
(16) ニーチェは抒情詩の先駆的存在として「……アルキロコスが民謡を文字に導入したのであり、この業績によってキ

リシャ人一般の尊敬を受けてホメロスと並ぶ、あの唯一の地位が彼に与えられた」と言つて、民謡から抒情詩が生じたように述べている。

ニーチェが民謡を抒情詩の先駆的存在として見なす理由は、ニーチェが民謡にアポロンのものとディオニュソス的なものという「自然のあの芸術的<sup>二</sup>重衝動が……<sup>一</sup>」程度、一民族の狂酔秘祭的運動がその音楽に永遠化されるのと同じようにして、その痕跡を民謡に残す」のを見たからにはかならぬ。(Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. In Nietzsches Werken in drei Bänden. Bd. I. S. 41.)

- (17) Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. In Nietzsches Werken in drei Bänden. Bd. I. S. 41.
- (18) Ebenda S. 41.
- (19) Ebenda S. 43 f.
- (20) Ebenda S. 43.
- (21) Ebenda S. 43.
- (22) Ebenda S. 43.
- (23) Ebenda S. 37.
- (24) Ebenda S. 28.