

## 若きニーチェの芸術観（二）

舟越 清

### 三、ニーチェの生の表現と芸術家

ニーチェの芸術観は、なによりも、古代ギリシャの神であるアポロンとディオニュソスという二柱の神によって構成されているところに、特徴がある。例えば、「芸術はアポロンのものとディオニュソスのものという、二つの異なったものがむつみ合いながら、持続的に発展する<sup>(1)</sup>」と言ったぐあいである。ニーチェが芸術の発展の過程をアポロンの世界とディオニュソスの世界という、二つの領域から把握しようとしているのが、この短い文から読み取

れる。こうしたアポロンの世界とディオニュソスの世界を対概念として芸術を把握する例は、なにもこれのみに留まるものではない。『悲劇の誕生』を中心にした作品群に広く認められる傾向である。同じ『悲劇の誕生』の中で「（アポロンとディオニュソスという）二つの芸術衝動の共通の目標として、ここでわれわれの眼前に現われるものが、アッティカ悲劇と劇形式の酒神賛歌という崇高でほめたたえられてきた芸術作品である<sup>(2)</sup>」と言って、アッティカ悲劇やディオニュソス神賛歌がアポロンとディオニュソスという二つの芸術衝動の合一の中から現出しているように述べている。

このように、ニーチェの芸術観はアポローンとディオニュソスという二つの芸術衝動と深く結び付けられているが、その理由はニーチェの芸術観が現象世界の生そのものに存在根拠を置いていることにある。つまり、ニーチェは自らの芸術観を構成する要素である「アポロニックなもの」とその対照であるディオニュソス的なものとを、自然そのものから、**芸術家という人間の媒介なしに**、ほとばしり出る芸術的な力として考察<sup>3</sup>しており、「その芸術的力の中に自然の芸術衝動が真つ先に、直接的に満たされる」のを見ている。ニーチェは芸術を人間によつて創造される以前から、つまり、原初の自然という現象世界それ自体の中にある、創造という観点から把握しようとしている。

ニーチェは原初の自然という現象世界全体の根底に意志の世界を想定し、その意志の世界をディオニュソスの世界として把握している。ディオニュソスの世界は、したがって、意志の集合体で、その集合体では現象世界で個別にされて生存に身を焦がしていた意志も、なにかのきっかけで、その個別にされている原理から解き放されると、一体化し、もろもろの意志が「根源的一者」(das Ur-Eine)として融合して、ひとつの意志の世界を形成し、その融合した意志

に陶醉と歓喜のうちに「全自然の芸術力」、つまり、ディオニュソスが示現し、自己を啓示し、意志を「こねり」「刻み」、人間はじめ現象世界を構成するさまざまな個体の原型を形成するとみなされている。「こねり」「刻み」つけられた原型をニーチェは「芸術作品」と呼んでいるが、その「芸術作品」は意志であり、その意志は形象化する手段を持たず、「芸術作品」としての意志の形象化は、それ故、ディオニュソスの世界にはなく、アポローンの世界に託されている<sup>4</sup>。

したがって、アポローンの世界は、ディオニュソスによつて形成された「芸術作品」としての意志を形象化する世界であり、空間・時間・因果律によつて構成された世界とされている。この空間・時間・因果律によつて構成された世界は、その根底に生きんとする意志を内在させ、その意志の活動によつて現象世界の多様な姿が現出するとされている。現象世界の多様な姿は、それ故、生きんとする意志が自らの生存を懸けて闘争する状況であり、その状況を洞察し生存の恐怖を認識した意志は、その恐怖の前に生きることへの意欲を失い、仏教的な意志否定にあこがれるという危機的状况に陥るとされている。こうした状況を克服し

て、生存へ意志を駆り立てるものとしてニーチェはアポロンの作用を想定している。つまり、生存への意欲の否定という危機的状況にある意志に生存への意義を与えるものこそ、アポロンであって、アポロンは、生存への意欲を失いかけた意志に現象世界での生存の意義として自らの役割を示すことによって生存への意欲を駆り立てさせるとされている。その役割こそディオニュソスによって創造され、現象世界を構成するさまざまな姿の原型である「芸術作品」であって、その「芸術作品」を意志に自画像として示し、その自画像の実現を求めて現象世界で激しく活動するところに生存の意義をニーチェは見いだしている。アポロンの世界で盲目的に活動する意志は、ディオニュソスによって創造された「芸術作品」を自画像として示されることによって「芸術作品」としての意志に変身し、アポロンの世界で変身した意志が自らの「芸術作品」を形象化するとともに、生の意義が把握されている。

生はアポロンの世界でナルキッソスの作用のもとで華麗な花を咲き競うことになる。ただし、この華麗な花は意志が自らの自画像である「芸術作品」という枠の内での活動に限定されているのであって、その意味ではアポロン

の世界での意志の活動は「自己認識や節度という条件」が付与されている。こうした条件のもとでニーチェは真の生の咲き競う花園を夢みていたのである。<sup>5)</sup>

ニーチェは、このように、ディオニュソスとアポロンという二柱の神に象徴される二つの芸術衝動から生そのものが構成されているのを見ており、したがって、生そのものにすでに芸術創造の力を内包させている。人間が詩文芸を含めて夢の世界の美しい仮象を創り出すとみなされ、その同じ人間がなにかの瞬間に自然を構成する一切のものと間に設けられていた垣根が打ち砕かれて、宇宙調和の福音に接すると、一切の自然と融合帰一してより高度の共同体を形成し、そこで陶醉する状況で歌や踊りに身を浸し込めるようにみなされているのも、ニーチェがアポロンとディオニュソスという二つの芸術衝動を生そのものに内包させていることにある。ニーチェは芸術形成の力を、アポロンの衝動とディオニュソスの衝動から構成されている生と同一の基盤に置いたのである。

#### 四、芸術創造活動と原像の発見

ニーチェは芸術をこのように生一般の形式から把握しようとしているが、その理由は、ニーチェが自ら生きた時代の芸術一般の傾向に満されざるものを感じていたからにほかならない。それはまず、ニーチェが芸術を近代美学 (die neuere Aesthetik) のしっくくから解放しようとすることに現われている。例えば、「近代美学は、ここでは『客観的』(6)《芸術家に最初の『主観的』(7)《芸術家が対置されているのだという解釈を付け加えることしか知らなかった。が、われわれにはこういう解釈はほとんど役に立たない。それと

いうのも、われわれは主観的芸術家を下等な芸術家としてしか知らず、あらゆる種類の芸術とあらゆる段階の芸術に何にもましてまっさきに主観的なものの克服を、『自我』(8)からの救済を、またあらゆる個人的意志と欲望の沈黙を求め、更に客観性なしには、純粹な利害を越えた観照なしには、決して真に芸術的な生産の最低のものすら信ずることができないからである。』(9)この例文に見られる「主観的なもの」とか「自我」とかは、それに続く語「個人的意志と

欲望」に示されているように、「主観的なもの」や「自我」を創造し支える根底世界の欠落した単なる人間個人の指向性を意味しているのであって、そうした「主観」や「自我」がニーチェの時代の芸術界では「近代美学」によって芸術表現の基本にすえられ、根底世界の欠落した「主観」あるいは「自我」の表現として芸術が創作されているように、ニーチェの目に映じたのである。ニーチェはそうした根底世界の欠落した「主観」あるいは「自我」を表現する芸術家を「主観的芸術家」と称し、評価せず、そうした芸術家の「あらゆる個人的意志と欲望」から芸術を解放しようとしたのである。

ニーチェの「近代美学」に対するこのような批判は、これにのみ留まらない。「あらゆる古代抒情詩にある最も重要な現象、すなわち、あらゆるところで自然として認められていた抒情詩人と音楽家の結合をというよりも、同一性……と比較すると、われわれの近代抒情詩は、頭のない神像のように見える」(8)、あるいは「近代美学者の意味における抒情詩人の『主観性』(9)などは幻想にすぎない」など近代美学によって芸術にはめ込まれた手かせ足かせから芸術を救済しようとしている。ニーチェがこのように芸術を近代

美学から解放そうとする理由は、近代美学で把握された芸術とは別種の芸術をニーチェが見いだしていることにあるのであって、それがディオニュソスとアポロンの両世界から生まれた芸術にはかならない。その芸術の最初の状況が「直接的な自然の芸術状態」<sup>10</sup>であって、一方に「夢の形象世界」として、他方に「個人を破棄して神秘的な合一感情によつて救済しようとする陶酔的現実」として捕らえられているものである。

これを更に深く探つてみると、そこにニーチェに固有の芸術現象に対する把握とも言ふべきものが認められる。一例をあげよう。

「それによつてわれわれは、ギリシャの芸術家とその原像との関係、あるいは、アリストテレス流の表現を用いれば、自然の模倣<sup>11</sup>を一層深く理解し評価することができるようになる。」

ニーチェはギリシャの芸術家が創作活動をする前にその「原像」があつて、その「原像」を「線と輪郭の、色と配列の論理的因果律、ギリシャ人の最もすぐれた浮彫りに似

た連続場面がギリシャ人の夢にもやはりあったものと推定せざるを得ない<sup>12</sup>」と言つてギリシャ彫刻のひとつのレリーフを制作するにあつて、それに先だつてそのレリーフの「原像」が夢の中に現われていたことを想定している。つまり、レリーフの像はそれを制作する像よりもっと完全な形式で夢の中に出現しており、その夢の中の像がレリーフ像や詩歌として具体化されたとニーチェは見ている。芸術家の創作活動とその芸術家の夢の中に「原像」が出現することとは、必然の関係で結び付けられている。それを叙事詩（epos）に関するニーチェの把握から見ることにする。

## 五、叙事詩と叙事詩人に対する

### ニーチェの見方

#### 五・一 ホメロスの群

ニーチェが芸術活動の根拠に原像の出現を夢に想定している例は、次の文からも理解される。

「その（夢の形象世界の）連続場面があまりに完璧な

ので、われわれが……夢みているギリシャ人たち  
(die träumenden Griechen) をホメロスの群 (Homere) と  
呼び、夢を見ている一人のギリシャ人 (ein träumender  
Griech) とホメロスと呼んでも、それは不当とは言え  
ない。<sup>(13)</sup>

ニーチェはここでホメロスもホメロス以外のギリシャ人も共に夢の形象世界に展開される完璧な夢に魅せられているように描いている。

ニーチェはホメロス以外のギリシャ人を「夢見ているギリシャ人たち」と呼んでいるが、ここで言う「夢」とは、ニーチェの場合、すでに述べたように、<sup>(14)</sup>ディオニュソスによって創造された「芸術作品」のことであり、<sup>(15)</sup>したがって、「夢見ているギリシャ人たち」とは自らに内在する意志が現象世界で「芸術作品」を現実化すべく激しく活動する姿にはかならない。

ニーチェはこうした「夢見ているギリシャ人たち」の生存を可能にしたものとしてギリシャ民族に固有の「アポロンの美の衝動」をあげ、それを「更に生き続けるように誘って生存を補い完成するものとして芸術を生に呼び込む

衝動」として、その同じ衝動が「オリュンポスの神々をも成り立たせたのであって、この世界でギリシャ的《意志》は自己を変容させる一個の鏡を自分の前に掲げた。こうして神々は人間生活を自ら生きることによってその生活を肯定する」と言っている。

「芸術作品」としての意志が自らの前に「自己を変容させる一個の鏡」を掲げて、そこに自己の自画像である「芸術作品」を映し出し、神化するというニーチェの発想は『悲劇の誕生』のみならず、それに関連する作品群に共通したものである。そのねらいは、例えば、「ギリシャ人においては《意志》は精霊と芸術世界が行なう変容の形式で自己を観照しようとした」にも見られるように、「芸術作品」としての意志に自己の自画像である「芸術作品」を「鏡」に写し出して意志に方向性を示し、それによって野蛮な意志を浄化して神化させ、神となった「芸術作品」を實現すべく活動するところに人間の生存に意味が与えられることにある。ニーチェはそうした神と合体した人間のあり様をこう記している。

「自己を賛美せんがため、意志の被造物たちは自身

を賛美するに値するものと感じなくてはならなかった。彼らはより高い領域で自己に再会しなくてはならなかった。この完成された観照の世界……は美の領域であつて、この領域で彼らは自己の鏡像たるオリュンポスの神々を見た。このように自己を美しく映し出すことによつてギリシャ的《意志》は芸術的天分と相互関係にある苦悩する才能、すなわち、苦悩を英知で対処する才能に闘いをいどんだのである。<sup>16</sup>」

ここで表現されている世界はナルキッソスの世界であつて、そのナルキッソスの世界で「意志の被造物たち」が賛美し再会しているものは、「自己」、すなわち、「芸術作品」であつて、その芸術作品が「自己の鏡像たるオリュンポスの神々」として「意志の被造物たち」の目に映じている。したがつて、「夢見ているギリシヤ人たち」が夢の中で見ている「像」は「自己の鏡像たるオリュンポスの神々」として神化された「芸術作品」であつた。

「ホメロスの人間」あるいは「夢見ているギリシヤ人たち」とは、美の領域で「芸術作品」という仮象を神化した「夢」を追い求めて現象世界で現実化すべく活動している

人間であり、また、そこに自己の生存の意味を認識している人間であつた。

ニーチェが「ホメロスの群」(Homer)と呼んでいるギリシヤ人は、そういう類のギリシヤ人であつて、このような「ホメロスの群」の生存のあり様を「素朴的」(naïv)と称したのである。

『イーリアス』や『オデッセイア』の舞台となつたトロイの戦いという歴史的事件は、この「ホメロスの群」がそれぞれの「芸術作品」という原像を神化し現実化したものとして、ニーチェの目に映じたのである。歴史的事件は「内的ファンタジーの世界」の表出として詩的世界化されている。この詩的世界化された現実の中で「芸術作品」としての意志と一体となつて「芸術作品」を現象世界で現実化している人間群像は、「夢」や「仮象」の中に生きている。

ニーチェが見ていたギリシヤ世界はこのように詩的世界化された現実であつた。

ニーチェは「自身を賛美するに値するものと感じ」「自己の鏡像たるオリュンポスの神々」と一体になつた人間が行なう必然的な航跡をこう述べている。

「そのような神々のさん然と輝く日の光を浴びた生存は、それ自身努めて獲得するに値するものとして感じられる。ホメロスの人間の真の苦痛はこの生存との別離、とりわけすぐにやってくる別離とかかわる。

……アポローンの段階でギリシャ的<sup>(17)</sup>意志<sup>(17)</sup>は実に烈しくこの生存を希求し、ホメロスの人間はこの意志と一体になったものと自分を感じているので、嘆きさえも生存の賛歌となる。」

「ホメロスの人間」あるいは、「夢みているギリシャ人たち」にとって「神々のさん然と輝く日の光を浴びた生存」からの別離とは、死を意味しており、いざれおとずれるであろう死を前にして「芸術作品」としての意志と一体となって「烈しくこの生存を希求」する「ホメロスの人間」は自己の生存を嘆くとされているが、この「ホメロスの人間」の嘆きの言葉は、単なる人間個人の嘆きではなく、神化された「芸術作品」としての意志が人間を通して語り出す嘆きの言葉にはかならない。それ故、自らの短命を嘆く言葉は、「芸術作品」としての意志が自らの生存の航跡をたたえる「賛歌」(Praised)として生存それ自体の中から自然

と生じてきたものであった。

## 五・二 ホメロスの見る夢

ところで、「ホメロスの群」というギリシャ人の他に、ニーチェはもう一人のギリシャ人、ホメロスを見て、そのホメロスを「夢を見ている一人のギリシャ人」と呼んでいる。ニーチェは「ホメロスの群」(Homere)という「夢見ているギリシャ人たち」に die träumenden Griechen を用いており、ホメロスに使用している「夢を見ている一人のギリシャ人」を ein träumender Grieche と称している。同じ単語を使用しながら、「夢」にこめている内容は異なっている。

ニーチェはホメロスをこんなふうにも言っている。

「それにしても、素材、つまり、仮象の美の中でアポローンの文化の最高の作用と完全に合体している状態が達成されることは、なんと稀にしかないのであるう！ それ故にこそ、ホメロスはなんとたとえようもないほど崇高なのであろう！」<sup>(18)</sup>



ホメロスはここで「仮象の美の中でアポローンの文化の最高の作用と完全に合体している状態」とされている。「アポローンの文化の最高の作用」をニーチェは『個体化の原理』の神化の作用」とも言っているが、それは、すでに述べたように、ディオニュソスによつて創造された「芸術作品」としての意志に、その自画像である「芸術作品」を写し出し神化し、その神化された「芸術作品」を空間・時間・因果律の中で実現すべく、現象世界の諸形式、とりわけ人間と一体となつて「芸術作品」としての意志を駆り立てる作用のことであり、それ故、ニーチェはこの作用をギリシャの神アポローンに体现しているものとして『個体化の原理』の壮麗な神像」とも呼んでいる。ニーチェはこの『個体化の原理』の壮麗な神像」と合体している状態としてホメロスを捕らえている。つまり、ホメロスはアポローンと一体となつた状況にいるものとして見られている。

ニーチェはそうしたアポローンと合体している状態にある「彫塑家とその血縁である叙事詩人は、形象の群を純粹に観照することに没頭している」とも言っている。「アポ

ローンの文化の最高の作用と完全に合体している状態」にいるホメロスが見る夢は、「形象の群」(die Bilder)であるが、その「形象の群」とは「ホメロスの群」にほかならない。この後でニーチェは次のように言っているからである。

「彫塑家や叙事詩人はこれらの形象の群の中に、ただその中にのみ喜びに満ちた快適さで生き、それらの形象の群を微細極まる相に至るまで愛情をこめて観照するのに倦むことがない。怒れるアキレウスの像すらも彫塑家や叙事詩人にとってはひとつの形象の像にすぎない。彫塑家や叙事詩人はアキレウスの怒れる表情を仮象に対するあの夢の愉悅をもつて味わう。その結果、彫塑家や叙事詩人は仮象というこの鏡によつて自分の描くさまざまな人物像と一体化、融合化しないように庇護<sup>(19)</sup>されている。」

ホメロスのような彫塑家や叙事詩人が「観照するのに倦むことがない」「形象の群」とは、「怒れるアキレウスの像」に示されるように、「ホメロスの群」であり、それは「芸術作品」としての意志が「アポローンの文化の最高の作用」

のもとに「芸術作品」を自画像として写し出し神化させ、その「芸術作品」を実現すべく現象世界の諸形式と一体となって激しく活動している状況である。この状況にある「ホメロスの群」がニーチェのホメロスが見る夢であった。ホメロスの夢は明らかに「ホメロスの群」の見る夢とは内容が異なっている。

### 五・三 歴史的实现とホメロスの夢

とは言っても、ホメロスもまた「夢」を見ていることには変りはない。したがって、ホメロスにも「芸術作品」としての意志があつて、その自画像である「芸術作品」を神化し、その「芸術作品」を実現すべくホメロスという現象世界の一形式と一体となって活動していくのであるが、そのホメロスとホメロスの「芸術作品」としての意志とが一体となっている状況が「アポローン文化の作用と完全に合体している状態」である。したがって、ホメロスと一体となつて「芸術作品」としての意志は「アポローンの文化の最高の作用」で、ニーチェはこの作用を「仮象のこの鏡」(dieser Spiegel des Scheins)とも言っている。

ニーチェの見る彫塑家や叙事詩人とは、ホメロスに見られるように、「アポローンの文化の最高の作用」という「芸術作品」としての意志と「完全に合体している状態」にある人間のことである。<sup>20</sup>そして、このような状態に没入し切っていることが、天才叙事詩人の条件だとニーチェは見ている。

ニーチェは「アポローンの文化の最高の作用と完全に合体している状態」にあるホメロスが、「アポローンの文化の最高の作用」のもとで「ホメロスの群」の中にあつて、「ホメロスの群」から遠く離れて「一体化、融合化しないように庇護」されながら見ている夢を、「夢の形象世界」の「連続場面」とし、その「連続場面」が「完璧な形式」とつて展開されているとしている。「ホメロスの群」という「形象の群」それ自体はホメロスの夢とは関係なく、それぞれ独自に自らの「芸術作品」を実現すべく相互に関連もなく現象世界で活動しているのだが、その活動している「ホメロスの群」がホメロスの夢の中ではとぎれとぎれののびらの場面としてではなく、相互に密接に関連しあつた「連続場面」で「線と輪郭の、色と配列の論理的因果律」をもつて完璧な形式を取つて展開されている。

したがって、ホメロスの目に映じている「ホメロスの群」の活動状況は、その「ホメロスの群」が現象世界でそれぞれの「芸術作品」という「夢」を現実化している歴史の実相とは必ずしも一致しているとは限らない。

と言って、歴史の実相なくしては「アポロンの文化の最高の作用と完全に合体している状態」にあるホメロスと言えども、「ホメロスの群」の夢を見ることはできない。歴史の実相とホメロスが見る夢とは相互に関連している。ニーチェは両者の関係をアポロンの描写の中で次のように述べているからである。

「不完全にしか理触し得ない白昼の現実と対置されるこの(内的ファンタジーの世界の)状態のより高次の真実性、完全性、それに眠りと夢の中で治療し助力する自然力に関する深い意識はともに、予言の能力に類似した象徴的部分であると同時に、人生を可能にし生甲斐のあるものとする芸術一般の象徴部分でもある。」<sup>(21)</sup>

ニーチェは歴史の実相である「白昼の現実」は「不完全にしか理解し得ない」としている。その「不完全にしか理

解し得ない白昼の現実」を「より高次の真実性、完全性」をもって把握し得るものこそ、「内的ファンタジーの世界」でアポロンの文化の作用と合体している意志であって、したがって歴史の実相なしではいかに「より高次の真実性、完全性」をもった「内的ファンタジーの世界」(die innere Phantasiewelt)の「芸術作品」としての意志と言えども、「より高次の真実性、完全性」をもった「夢」は生まれてこないと、この一文は語っている。「内的ファンタジーの世界」に「白昼の現実」よりももっと「より高次の真実性、完全性」をもった世界を映し出す作用がアポロンであり、「アポロンの文化の最高の作用」と合体している状態である。

こう見ると、ホメロスの夢と「ホメロスの群」が演じる歴史の実相とはニーチェの場合不即不離の関係にある。

#### 五・四 ホメロスの叙事詩

「ホメロスの群」が現象世界でそれぞれの「芸術作品」という「夢」を現実化している歴史の実相とホメロスの「内的ファンタジーの世界」で見られている「ホメロスの群」

の活動状況とは、このように必ずしも一致しているわけではないが、不即不離の関係にある。しかし、ホメロスの見る夢は、不完全にしか理解し得ない「白昼の現実」という「ホメロスの群」の活動状況と比べると、「より高次の真実性、完全性」をそなえており、したがって、ホメロスは「内的ファンタジーの世界」で歴史的事相を補足、純化して完全な姿に現出させようとして、ホメロスはこの歴史的事相である、「これらの形象の群の中に、ただその中へのみ喜悅に満ちた快適さで生き、それらの形象の群を微細極まる相に至るまで愛情をこめて観照するのに倦むことがない」のである。つまり、倦むことなく「ホメロスの群」という歴史的事相を「愛情をこめて観照する」ことによって、ホメロスは「内的ファンタジーの世界」で「より高次の真実性、完全性」をもった「夢の形象世界」を見ながら描き出している。こうして描き出された作品が「線と輪郭の、色と配列の論理的因果律」をもった完璧な形式を取って展開された叙事詩であった。

見方をアポロンの側から見れば、化身してホメロスに取りついているアポロンが、現象世界を構成する諸形式のひとつであるホメロスを通して「夢の形象世界」を描か

せているのであって、したがって、歴史的事相より「より高次の真実性、完全性」を持つている「夢の形象世界」はアポロンが描く世界と言える。そのアポロンの描く世界は「ホメロスの群」を創造したディオニュソスに原型があり、その原型は「夢の形象世界」としてアポロンの化身としてのホメロスによって実現された「より高次の真実性、完全性」をそなえた世界である。そういう意味で「夢の形象世界」を現実化した叙事詩はホメロスという現象世界の「形式を通してディオニュソスとアポロンが共同して創造した世界の形象化であると言える。

## 五・五 ホメロスの叙事詩とギリシャ人

ホメロスにしろ、「ホメロスの群」で表現された歴史的事象にしろ、あるいは「夢の形象世界」とそれを現象化した叙事詩にしろ、どれもギリシャ人の「内的ファンタジーの世界」に生じる「芸術作品」としての意志を神化した神映像によって把握されている。

ニーチェによれば、歴史的事象を含めて現象世界に生起するすべての事象は、人間の「内的ファンタジーの世界」

に出現する神的映像から解釈され神話化されたものとみなされている。この解釈され神話化された事象にはその事象の荷い手として神的映像が想定され、その想定された神的映像を人間の「内的ファンタジーの世界」に出現させ、それと一体化すれば、それに伴って事象の荷い手である神的映像も神話化された事象ともども神的映像と一体化した人間集団の中に出現すると考えられている。

ニーチェはギリシャ人の世界に人間の「内的ファンタジーの世界」に出現する神的映像が氏族や部族を構成する人間の「内的ファンタジーの世界」に共通する神的映像へと発展し、その神的映像を通じて氏族や部族やポリスの構成員全体が構成員全体の生活を含めて内的に結合されているのを見ている。<sup>22)</sup>

ニーチェの叙事詩や叙事詩人の把握はこうしたギリシャ人の神的共同体を基盤にしている。

この神的共同体の中でギリシャ人はホメロスの叙事詩を聞き、あるいは文字化したものを通して、「内的ファンタジーの世界」に「ホメロスの群」の中で展開された神と一体化することによって、神と人間の活動した舞台、つまり神話化された、歴史的事象よりも「より高次の真実性、完

全性」をもった歴史の実相を再現させ、現実化していたとニーチェは見たのである。叙事詩が歴史的事象よりも「より高次の真実性、完全性」を持っている必要性は、「内的ファンタジーの世界」で「より高次の真実性、完全性」を持った歴史の実相を再現させ体现されることにある。そうすることによって叙事詩の出来事は、叙事詩を通して単なる過去の一回限りの出来事としてではなく、ギリシャ人の「内的ファンタジーの世界」の中で常に再現され現実化され続け、ギリシャ人の全生活に生かされ続け得たところに、ニーチェはホメロスの叙事詩の真の意味を知ったのである。ニーチェの見るギリシャの叙事詩は生と深く結びついていたのである。

#### 注

- (1) Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. In Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden, Hrsg. von Karl Schoeche. Carl Hanser Verlag, München, 1956, Bd. I, S. 21. (以下 Nietzsche's Werke in drei Bänden 以下略)
- (2) Ebenda S. 35.
- (3) Ebenda S. 25.

- (4) 拙稿『ディオニュソスと創造』、成城文芸第五十九号、昭和四十五年、五十六―八十ページ。
- (5) 拙稿『若きニーチェのアポロン像』、成城文芸第六十一号、昭和四十七年、三十二―六十二ページ。
- (6) ここで用いられている「われわれ」とはニーチェとR・ヴァーグナーとそれに同調する人々にはかならない。
- (7) Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. In Nietzsches Werke in drei Bänden, Bd. I, S. 36.
- (8) Ebenda, S. 37.
- (9) Ebenda, S. 37.
- (10) Ebenda, S. 25.
- (11) Ebenda, S. 26.
- (12) Ebenda, S. 26.
- (13) Ebenda, S. 26.
- (14) 二十七ページ参照。
- (15) ニーチェはそれを「仮象」とも言っている。
- (16) Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. In Nietzsches Werke in drei Bänden, Bd. I, S. 31 ff.
- (17) Ebenda, S. 30.
- (18) Ebenda, S. 31.
- (19) Ebenda, S. 38.
- (20) ニーチェはその状態に達している状況を「素朴」(das Naïve)と言つて、「近代からひじょうに憧憬の眼で見られ、……われわれがあらゆる文化の門口で人類の樂園として必ず

出合わざるをえないような、それほど単純な、おのずから生じてくる避け難い状態ではない。そんな風に信じて考へようとしてきたのは、ルソーのエミールをも芸術家として考へようとして、ホメロスに、そのような自然の懷に抱かれて養育されたエミール流の芸術家を見いだしたものと、思い込んでいた時代だけであつた」と言つて、近代の意味における「素朴」とホメロスにニーチェが見る「素朴」とを区別している。

(Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. In Nietzsches Werke in drei Bänden, Bd. I, S. 31)

(21) Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. In Nietzsches Werke in drei Bänden, Bd. I, S. 23°.

(22) ニーチェによれば、ギリシヤ人は「芸術作品」としての意志を越えたところに「神のヌメン」として神的映像の存在を想定し、その目に見えない神的映像を現象世界の事物に「変身」「化身」させて顕在化させている。四本の手と四つの耳を持つ「ラコニアのアポロン」のような「不完全なもの、暗示を与えるもの、超完全なもの、真に本質的に非人間的なもの」は「無慈悲な神聖」という「神のヌメン」が宿るものとして形象化されて信仰の対象にされている。ニーチェは、こうした形象化されたある特定の間人集團の「内的ファンタジーの世界」に出現する共通した神的映像は、やがてその人間集團の所屬する氏族へ、更に部族の「内的ファンタジーの世界」に共通した神的映像へと發展し、ポリスの守護神へと展開して行つたと見ている。ニーチェは古代ギリシヤ人にあ

まねく広がっていた信仰の世界に、氏族の「内的ファンタジーの世界」に共通する神的映像がこの氏族だけでなく部族の「内的ファンタジーの世界」に共通する神的映像に発展し、更に諸部族や諸氏族に広まって共通した神的映像となって信仰されたとしている。それぞれの氏族や部族の神的映像はこうして部族や氏族を構成する市民の「内的ファンタジーの世界」の中で重層的に神的映像群となって形成されたと把握されている。ニーチェのアテーナイのアクロポリスの丘は、こうしたギリシャ民族の「内的ファンタジーの世界」に重層的に形成された神的映像群が外的世界に顕在化された姿にほかならなかった。(拙稿『若きニーチェの宗教観(二)』、成城文芸第八十五号。昭和五十三年三月、二十八―七十六ページ参照)