

ニーチェにおける「ギリシア悲劇」

遠藤孝澄

以下はギリシア悲劇に対してニーチェが与えた解釈の一端を「悲劇の誕生」の中に辿り、併せて悲劇的なものがニーチェ哲学の根底にあることを確認しようとするものである。なぜなら、ニーチェの生涯における思想上の変転にもかかわらず、そこには一貫性ともいえるべきものがあり、それを支えるのが他ならぬギリシア悲劇的なもの、むしろ「ディオニュソス的なもの」と考えられるからだ。そしてこれがデカダンな虚無化した近代ヨーロッパ文化に対して、反時代的哲学者として立つニーチェの姿勢の源になっていると考えられるからである。

まず、ギリシア悲劇に対するニーチェの解釈を辿ってみよう。

そこで登場するのが、アポロ的・ディオニュソス的という「美学上」の重要な対概念である。彼は冒頭で次のように述べる。「芸術は、アポロ的なものとディオニュソス的なものとの二重性によって進展していく」。ここにはニーチェの独創的な考えがある。つまりアポロとディオニュソスはギリシアの二大芸術神であり、その異なる性格のもとに葛藤をくり返しながら芸術を出生し、最終的に両者の特徴を兼ね備えたアッティカ悲劇を誕生させるといえるのである。彫刻によって代表されるギリシア文化を英知的とする一面的な見方を廃し、むしろ後に述べるディオニュソス的なものを文化の根底

においたのである。この間の経緯を辿ってみる。

アポロ的なものとディオニュソス的なものを、ニーチェは、夢と陶酔という芸術世界として比喩的に語っている。アポロ的なものとしての夢とはどのようなものか。

「夢の世界の産出にかけては誰でも全き芸術家であるのだが、この夢の世界の美わしき仮象がすべての造形芸術の前提なのである」。夢は完全性を持つ仮象である。日常の現実とは、哲学的人間にとっては、その下に第二の全く異なった現実が存在すると考えられることから仮象であるとみなされる。しかもそれは不完全にしか理解されない。従って夢と日常の現実を比較するならば、夢の方がより真実性のある世界といえよう。ギリシア人はこの夢の示す真実性、完全性をアポロとして表現するわけである。

ただここで気をつけなければならないのは、夢の像が病的なはたらきをしないように、つまりある一線を越えてぶざまな現実とならないようにしなければならない。そのためには「節度ある限定、狂暴な激情からのあの自由、造形家神の英知にみちたあの安らかさ」が要求される。そこでアポロにおいてはショーペンハウアーの『個性化の原理』への信頼、その原理に捕われた者の安らかな静坐というものをうかがうことができる。

ニーチェはまた、次のように言う、「ギリシア的[△]意志[▽]は、アポロ的段階においてまことに激しく生存を希求する」と。すなわち、ギリシア人は、その神話から察するに、存在の恐怖と凄惨とを知っていた、だから彼らはそれらを克服し覆いかくすため、あの豊富な、勝ち誇った存在であるオリシポスの神々を創造したのである。それは、「芸術を人生の中へと呼びこむ衝動であり、生きつづけようにと誘いつつ、生存を補足し、完成しようとする衝動」の発露にほかならない。

以上に見たごとく、アポロ的なものが夢という真実性、完全性の表現であり、『個性化の原理』⁽¹⁾を

伴う秩序の存在として、生に対して強い意志を示すものである、とすれば、その対極とされるディオニュソスのようなものとはどのようなものか。

歌い、踊り狂い、性的放縦に満ちたバルバロスの祝祭にみられるあの激情、それがディオニュソスのようなものとして考えられる。秩序や節度などには束縛されない、すなわち、『個体化の原理』が瓦解した時に噴出する衝動なのだ。ニーチェはアポロ的なものを夢にたとえたのに対し、ディオニュソス的なものを陶酔にたとえて語る。「あらゆる原始人や原始民族が讃歌の中でたたえている麻酔の飲み物の作用によってとか、あるいはまた、全自然を歓喜をもってみたす春の力強い訪れに際してか、あのディオニュソス的な興奮が目ざめ、興奮が高まるにつれて、主観的なものは完全な自己忘却へと消え去っていく」。

ディオニュソス的なものの力は、アポロ的なものを凌駕するほどであり、アポロ的なものへ傾注するギリシア人に、全存在が苦悩と認識の上にあることを痛感させる。特にディオニュソスの祝祭における音楽は、それまでギリシア世界にあった音楽を圧倒し、彼らが本来もつ性質の中に、狂躁乱舞する陶酔の世界と通じるもののあることを感じさせ、驚愕させるのである。

こうしたディオニュソス的なものはまた、音楽の象徴としても考えられる。音楽は非造形的芸術であり、形象や概念を必要としない、情感の表現である。ディオニュソスの音楽とはまさにそうしたものであり、ディオニュソス的なものそれ自体である。

以上のようにアポロ的・ディオニュソス的という対概念に関して叙述してきたわけだが、両者を自然そのものからの芸術衝動としてとらえた場合、次のように言えよう。アポロ的なものは夢の形象世界という形をとってあらわれ、一方、ディオニュソス的なものは、自らは美的なものを何も創造せず、むしろ野性的で制御しがたい衝動、陶酔的な現実としてあらわれ、美的創造過程の原動力となるもの

である。⁽²⁾

さて、この二つの対概念が、ギリシア人にもどのかかかってくるのか。

ギリシア人は、その神話から察するところ、存在の恐怖と凄惨を知っていたがゆえに、それを克服し覆いかくすためオリンポスの神々を創造したのであり、また「照りかがやく者」アポロに示される『個体化の原理』への信頼に基づき生きていたのである。そしてギリシア人の芸術は、真実性、完全性を基調としてはぐくまれてきた。

ところがそこへ、バルバロスの祝祭、すなわちディオニュソスのものが浸透してくるのである。当初ギリシア人はアポロの威容に守られていたが、しかし、彼らの内面にバルバロスと同質のディオニュソスの衝動を意識した時、アポロの防御は崩れてしまう。

ここでアポロ的なものとディオニュソス的なものが結合し、ギリシア人のディオニュソスの狂躁秘祭という姿であらわれるのだが、その時にはじめて、自然は芸術的歓呼に達し、『個体化の原理』の炸裂が芸術的現象となる。ニーチェは言う、「ディオニュソスの酒神讃歌において、人間の心はかきたてられ、そのいっさいの象徴能力が最高度に発揮される」、「今や、自然の本質は象徴的に表現されることとなる」と。

ギリシア人におけるアポロ的とディオニュソス的という対概念の闘争、そして最終的に両者の融合によって自然の芸術衝動が満たされ、アッティカ悲劇が誕生する、というのがニーチェの考えである。

次にギリシア悲劇の分析に移る。

ギリシア悲劇の起源は何であるか。ニーチェは次のように言う。「古代の伝承がきわめて明確に語っているとおり、悲劇は、悲劇のコーラス（合唱ならびに合唱隊）から発生したのであり、起源はコー

ラスのみであって、コーラス以外のなものでもなかった」。ここではコーラスについて検討するのだが、そこにはニーチェの指摘した民謡との類似点を見いだすことができる。

コーラスも民謡もその組成は音楽と言語である。言語とは抒情詩を意味する。それは叙事詩と対比されるけれども、後者が客観的事実を述べることを主とするならば、前者は、一般には主観的に述べると解されるが、ここではそれだけにとどまらない。抒情詩にある「私」はもはや主観的なもの、経験的・実在的な人間の自我ではなく、真に存在する唯一の自我、事物の根底に安らう永遠の自我であって、抒情詩人は、この唯一の自我の媒体でしかない。民謡における抒情詩人の役割は、情感の直接の表現である音楽を、形象によって解き明かすことである。これはアポロ的な働きである。

しかしニーチェは民謡の分析において「言語が音楽を模倣しようとしてきわめて強く緊張しているさまが見てとれる」と言う。つまり、抒情詩は音楽に対して従属し、あるいは依存しており、逆に音楽自体は無制約で形象や概念を必要としないものだ。

この抒情詩と音楽からなる民謡はアポロ的なものとディオニッソス的なものとの結合にほかならない。コーラスにも同様のことが言える。先に述べたように、ディオニッソス的なものは制御しがたい衝動であり、美的創造過程の原動力である。この力にアポロ的要素を加味することで芸術が成り立つ。従って悲劇という芸術の起源にコーラスを考えることができよう。

では悲劇全体の構成はどのようなものか。悲劇の世界、文芸の領域とは、空想的な絵空事ではなく、その反対、より真実に、より現実的に、より完全に存在を模写することである。これを大衆全体に伝達するのがディオニッソスの興奮であり、コーラスであるが、この時、コーラスを生み出す過程がドラマの原現象と考えられる。言いかえるならば、悲劇の根源的現象がドラマという幻影を放射すること、ディオニッソス的なものがアポロ的な形象世界の中へ自己を発散させつつ浄化していく過程が悲

劇なのである。だからアポロ的叙事詩的性質はおびるけれども、ディオニュソス的なものの客観化である以上、それはディオニュソス的な作用をアポロ的に感性化することにほかならない。従って舞台場面や役者の演技は幻影にすぎず、唯一の「現実」はコーラスなのである。

こうして、ディオニュソスの根源的一者がアポロ的体裁を装って悲劇として誕生し隆盛を極めることになる。ここでもう一度強調しておきたいのだが、ギリシア悲劇はディオニュソスこそが唯一の主人公であり、アポロはこれを叙事詩的な精確さ、明晰さをもって現象させているのである。

ところが、このような悲劇が没落する運命にあったのだ。それはエウリピデスの登場によってである。彼によって悲劇の内容が変えられたからだ。つまり、これまでの主人公であったディオニュソスを追い出し、代りに観客を、日常生活の人間を舞台へ上げたからだ。この主役交代の意味するところは次のごとくである。「全能の神ディオニュソスの根源的要素を悲劇の中からとりのぞいてしまうこと、悲劇をあらたに、まじりけなしに、非ディオニュソス的な芸術、道徳、世界観の上に築き上げること」ということで、これがエウリピデスの傾向である。しかし、エウリピデスだけがギリシア悲劇の没落の原因ではない。彼の背後に、ある人物が存在する。それはソクラテスである。ニーチェは言う、「ディオニュソスはすでに悲劇の舞台からは追い出されてしまっていた。しかも、エウリピデスの口を借りて語る或る魔神的力によってである。エウリピデスも或る意味で一つの仮面にすぎなかった。彼の口を借りて語り出ていた神、それはディオニュソスでもなく、アポロでもなく、全く新来の魔神、その名をソクラテスといった。そこに生じた新しい対立、それはディオニュソス的なものとソクラテス的なものという対立であり、ギリシア悲劇の芸術作品はこの対立によって没落していったのであった」。

何故ソクラテスなのか。ここにアポロ的・ディオニュソス的なものと、ソクラテス的なものとの対

立をみる。アポロにせよ、ディオニュソスにせよ、これらは生を肯定し希求するものであった。しかしソクラテスは、観念を生に対立させ、理論的に生を把握し、しかも否定的な立場に立つ。「泥酔した」詩人たちの中に「素面の人間」として登場するソクラテスの力は、ディオニュソスをも逃亡のやむなきに至らしめるのである。³⁾

以上のようにギリシア悲劇の誕生から没落までを辿ってきたニーチェは、次にヨーロッパ文化のソクラテスの暗黒化、学問臭の強い世界把握によるその平板化が、一つの新しい芸術、すなわちリヒャルト・ワーグナーの音楽によってとって代われ、悲劇的神話が再興するであろうことを予言している叙述に向うが、この部分はニーチェ自身も後年指摘しているように、ワーグナー崇拜の表れであり、われわれの主題とは直接関わるものではないので割愛する。

では、ニーチェにとって、ギリシア悲劇、あるいはディオニュソス的なものは、どのような意義を持っているのか。

ニーチェはギリシア人と悲劇との関係について、厭世主義との関連で次のように問いかける。悲劇とは厭世主義的なものであるのか、また、それを欲求したギリシア人も厭世主義的な存在であるのか、と。否。ギリシア人は厭世主義者ではない。むしろ生を肯定し、生を希求し、歴史上「もつとも美しい、もつとも羨むに足る、そしてもつとも生への魅力をそなえた人種」であったのだ。ならば何故、悲劇を欲したのであるか。ニーチェはギリシア人が悲劇を求めた衝動を「強さのペシミズム」としてとらえる。つまり、幸福やあふれるばかりの健康、生存の充実から、生存の苛酷なもの・戦慄的なもの・邪悪なもの・問題的なものに知的偏愛をいだいた、と解釈するわけだ。ニーチェがギリシア悲劇を通してギリシア人に求めたものは、生の肯定であり、生の充実感の証ではないか。そして悲劇の

根底にあるのが、ディオニュソスなのである。

もし、ニーチェ哲学に貫く根本思想が、この生の肯定であり、生の充実であるといつてよければ、『悲劇の誕生』以後の著作活動における、ニヒリズムとの対決、キリスト教との対決とは、実は、キリスト教をデカダンな、生の弱者の宗教ととらえ、それが支配するところのヨーロッパ文化の退廃を批判し、ギリシア悲劇、すなわちディオニュソスのものにおける生の肯定を支持し、実践していく過程といえるのではないだろうか。例えば、普仏戦争の勝利による外的隆盛の中に、ドイツ国内の文化の無内容化に憤りを感じ、また現代ヨーロッパ文明における形骸化したキリスト教、畜群化する民衆、卑小化する人間をまのあたりに見て、生の意義と目的の喪失を痛感したニーチェは、ギリシア悲劇の本質からする文化更新への意欲を持ち、思索を展開していくのである⁽⁴⁾。

『悲劇の誕生』は、ニーチェが古典文献学者から哲学者へと変身したことを宣言するものであり、その思索には生への確信と強い情熱が込められている。まさにディオニュソスの誕生というに足る。

注

- (1) 個体化の原理。ショーペンハウアーの「根拠の原理」の第三「存在の充足根拠の原理」、すなわち「時間、空間の純粹直観」のことである。「物自体」を、主観に対し、感覚を通じて個々の事物として現象させる原理である。『ニーチェ』世界の名著57四五九ページ注参照。
- (2) 『ニーチェ』イーヴォ・フレンツェル著 川原栄峰訳 六二ページ。
- (3) 『ニーチェと哲学』ジル・ドゥルーズ著 足立和浩訳 二九ページ参照。
- (4) 『ニーチェ』世界の名著57「ニーチェの人と思想」 手塚富雄 一四ページ。