

新刊紹介

須藤訓任著『ニーチェ（永劫回帰）という迷宮』

大河内了義

チエコの作曲家ヤナーチェクに始まってヤナーチェクで終わろうとしたこのニーチェ研究は、『音楽の精神からのニーチェの誕生』という表題をもっともおかしくない、斬新なニーチェ論である。ニーチェ論である以上、ニーチェの青少年期の作曲活動が、またワグナーやビゼーが登場するのは当然であるが、スメタナ、ドヴォルザーク、ベートーヴェン、シュトラウス、シューマン、ベルリオーズ、オッフエンバック等々多くの音楽家が言及されているところに、著者の並々ならぬ音楽愛好ぶりがかがわれ、それが著者のニーチェに迫る迫り方の大きな軸となっていることは明らかである。

「斬新な」と言った。実際この書物は、筆者のように一九五〇年代にニーチェと関わりをもち始めた世代からすると、まぶしい程の斬新さと映る。五十年代当時入手可能なニーチェ全集といえは、せいぜいのところ戦前に出版されたいくつかの全集、ムザリオン版かクレーナー版の古書、あるいはその縮刷版とも言うべきクレーナー・ポケット文庫くらいであったし、必読とされた研究書もレーヴィット（一九三四年）とヤスパース（一九三五年）のものくらいで、少しおかれてハイデガーの二冊本（ハイデガーがフレイブルク大学でニーチェを講じたのは三四一六年だが、出版され

たのは六一年）、それに六十年代に入ってE・フインクのものくらいだった。ルー・サロメのもの（一九一一年）もあるにはあったがほとんど入手不能だった。フランス人の著作としてはCh.アンドラーの『ニーチェ、その生活と思想』やD・アレヴィの『ニーチェ』があったが、前者は資料としてはすでに古くなっていたし、後者は読みものとしては大変面白いものではあったが「研究」といえるものではなかった。E・ユンガー、Th・マンたちのニーチェ論は十分意義あるものだったが、本格的な研究とは言えず、事の当否は別として、戦後のドイツでは、ナチズムとの関係から、ニーチェは事実上タブー視されていたのである。その具体例が、現在定本となりつつある新しいグロイター版ニーチェ全集（なりつつあると言ったのは、いまだに完結していません、その学生版のみがDTVから完結したものと出版されているからだ）である。一九七〇年ころこれを計画していたM・モンテナリ氏によると、ドイツ語版、フランス語版、イタリア語版、それに日本語版の同時出版を考えたが、それぞれガリマル書店（仏）、デルファイ書店（伊）、白水社と決まったものの、肝心のドイツ語版を引き受けるドイツの出版社がなかなか見つからず苦労した、と言う事実である。

ところが六十年代後半に入るとニーチェ研究は、ドイツよりもむしろ外国で、特にフランスで盛んになった。ハイデガー信者J・ボーフレの功罪合せての活躍でフランス知識人の間にハイデガーが普及し始めるのと歩調を合せるように、ニーチェを受容し変容し解釈する思想家たちが続出した。この書物の著者がその「影響を受けた」と言うP・クロソウスキーをはじめ、M・フリー、J・デリダ、G・ドゥルーズ、S・コフマン、少し若いと

ころで Ph. ラウラー、バルトなどなど、この二十年の間に日本でもその名が目新しくなくなった思想家たちの活躍である。

一方ドイツでは、七二年にグロイター版全集の出版開始、同社からの「国際ニーチェ年鑑」の開始と並んで、ニーチェの伝記的事実の発掘、例えば C・P・ヤンツの三冊本、同氏によるニーチェ作曲の楽譜集の出版など、ニーチェ研究の基礎資料、つまり実証的研究の成果が次々と発表された。イタリア側からの寄与も、グロイターの学生版全集の CD ローム化も忘れてはならないだろう。

この書物の著者はこうした三十年間のニーチェ研究史上の新しい成果に十分目をくばった上で、ユニークなニーチェ解釈を展開する。その目次は次の通りである――

「はじめに」／ニーチェのプロファイル／第一章 ニーチェの「始まり」―― INCIPIIT: / 1 「物語りの始まり」 / 2 自伝を書く少年から哲学者へ / 3 「悲劇の誕生」をどう見るか / 4 少年時代の哲学的文章 / 5 「悲劇が始まる」――パロディーが始まる / 6 再び自伝へ――「この人を見よ」 / 第二章 「耳をめぐる攻防」 / 1 ロバの長い耳、ニーチェの小さな耳 / 2 アリアドネの問題 / 3 世界―外部なき迷宮 / 第三章 「ツアラトウストラはこう語った」 / 第四部の謎 / 1 第四部出版事情 / 2 秘教的目論見 / 3 「語り」の問題 / 第四章 知られざる神と隠れたる神 / 1 オペレッタ「ワーグナーの場合」 / 2 隠れたる神の正体 / 3 世界がゲシュタルト・チェンジする / エピローグ

第一章はヤナーチェクのおペラ「物語りの始まり」を枕に、ニーチェの物語りの「始まり」と「終り」が「自伝」を手がかりに描かれる。作曲をすると同時に何度も自伝を書く少年ニーチェ

が、やがて古典言語学者として成長するとともに自伝を書くことも作曲もやめ、異例の若さでバーゼル大学の教授となる。がそれと時を同じくして、少年の頃から芽生えていた思索的要求が再び目醒め、「哲学者」となっていく（このことは、著者は触れていないが、一八六九年の大学就任講演の末尾の、セネカをもじった「かくて文献学だったものが哲学になった」 *philosophiae facta est quae philologia fuit* にすでにうかがわれる）。やがてニーチェの思想的當為はヨーロッパ二千年の思想と宗教をラディカルにかつとータルに批判するようになるが、最後に再び自伝「この人を見よ」を書くに至る。著者はその全過程を見通し、その全体の中に虚女作「悲劇の誕生」、とりわけ後の再版時にこれに添えられた「自己批判の試み」を位置づけようとして、「始め」が「終り」であり「始めを始める」というニーチェの巡環的思考を取り出す。つまり、作曲家、作家、言語学者、哲学者というニーチェのもつ様々な本性がどのような次第で、どの様に混然として、また先祖帰的に、表面に出たり、また消えたりするかを思想的に跡づけようとする。

レーヴィトは「哲学的訓練」 *philosophische Schulung* を受けていないニーチェを「哲学者ではなく哲学的作家」であり「彼の師はヘーゲルではなくショーペンハウアだった」としているが、これは決してマイナスの評価と見るべきではない。むしろ逆である。在来の哲学や哲学者という概念を打ち破った、哲学の「脱構築」を敢えておこなったニーチェだからこそ、その意義は現代においてますます大きい。ニーチェが哲学者と言うとき、それはギリシャ語の原意通り「智慧を愛するもの」、したがってニーチェを哲学者と名づけようとするなら「哲学者」と括弧にいれるのが

筆者からすれば望ましい。その意味でニーチェは作曲家としては「独学者」、作家としては「五流(Th・マンは「悦ばしい知識」や「善悪の彼岸」「道徳の系譜」がドイツ語散文として第一級であるのに比して「主著」とされる「ツァラトゥストラ」は読むに堪えないと断じている。逆にこれをパロディーとして成功しているとするのがラクーラ＝バルトの見解である)、哲学者としてはいわばアマチュアで、プロフェッショナルな意味で専門家と言えるのは文献学者が残るのみというべきであろう。だからこそその全体としてのニーチェが恐ろしいのだ(ニーチェの本性のもう一つは宣教師、その意味で宗教師であると考えられるが、この点は本書の第三章で触れられる)。

こう考えてくると、ニーチェの著作にキーワードとして使用され、本書でもそのように使われている「悲劇」「喜劇」「パロディー」という言葉も、ニーチェがプロの古典言語学者であっただけに、ギリシア語の原意に返して考えてみたくなる。つまり「悲劇」trag-oidia=Bocksgesang「喜劇」kom-oidia=das Singen eines Komos「パロディー」par-oidia=Nachgesang「いずれも歌ないし歌うことにつながる。とすれば、ニーチェの音楽性は作曲を止めたことでなくなつたのでは決してなく、むしろ彼の思想の核をなすものと考えられ、それは著者の着想を更に強化するものであろう。

第二章はこの書物のいわば「間奏曲」。「耳」から始まって、第二章で取り扱われる『ツァラトゥストラ』第四部の「耳長のロバ」を先取りし、更にコジマ＝アリアドネ説―アリアドネとディオニゾス―アリアドネの迷宮―世界としての迷宮―永劫回帰の海へと本筋に立ちもどっていく。アリアドネ＝コジマという説は

確証し得ないものとして折けられ、むしろ「渴望」のアリアドネを「過剰存在」としてのデュオニゾス神への「カウンターバランス」として措定し、そして「偶像の黄昏」の一節を引いて、アリアドネとディオニゾスの「耳」についての対話が、この話に先行する本文の美的哲学的議論のカウンターバランスをなすとし、更には「人間劇の観客」としての「神々の笑」もまた「生の無意味性へのカウンターバランス」だとされる。「カウンターバランス」は本書のキーワードの一つである。

今一つのキーワードは「ゲシュタルト・チェンジ」である。アリアドネの象徴する「迷宮」についてこう書かれる――

迷宮とは、「内部」にいる者にとっては、「外部」の見えない世界、「外部」への脱出を拒む世界であり、それゆえ逆に、「外部」への欲望を狂おしいまでにつのらせる空間であろう。しかし「外部」への欲望に突き立てられて、「内部」を動き回れば動き回るほど、ますます「外部」への到達は困難となり「……」ひとは絶望に沈みこむしかなくなる。「……」等しきものの永劫回帰の世界とは、こうして、「外部」への欲望を噴出させると同じに遮断するという形で悪循環へと追い込む世界なのだ。「……」このディレンマはいかにして解決し得るのか。それは「内部」を同時に「外部」にすること「……」迷宮を迷宮のままに、その存在様相を一変すること、いわば迷宮のゲシュタルト・チェンジを敢行することである(一一二―一三頁)。

第三章では『ツァラトゥストラ』の、とりわけその第四部の問題性が取り上げられる。まず第一部から第三部までの語りの文体の変容が考察され、第三部ではじめて「永劫回帰」説が「暗示される」こと、ニーチェはこの思想を「ストレート」に提示すること

はけっしてない(あるいはできない)。そうではなく、(永劫回帰)に対するツァラトゥストラなる人物の身体的・精神的反応の描写によってそれを、いわば迂回路を経由する形で、間接的に示唆する方略を選択する(あるいはその方略しか彼には選択肢がなかった)ことが確認される。この確認は重要である。というのも「永劫回帰」はニーチェにとつてこの上もなく重大な体験ではあつても(彼はある手紙でこの体験を「思想が地平線上に立ち上るのを見た」と言っている)、またある腹案では「この教えを教えることがこれを血肉化する最強の手段」とも「この最大の教えを説く教師としての至福」とも書いている)、ニーチェはこれをロゴス化し、思想化しようとははじめからしていないようだからである。一時期こともあろうに「自然科学的」に証明しようとはしたものの、この体験はそもそもロゴス化できないことを彼は知っていたはずである。だからと言つてそんなものは無意味なたわ言だということにはならない。しかしこの体験がロゴス化され得ないものだとしたら、研究者もロゴス化しようとする努力をやめなければならぬのではないか、と筆者は考える。

では一体これは何なのか。「教え」であり「教説」[Lehre]である「語り」[Rede]ではなく「説教」[Predigt]ではないのか。このことがおそらく、著者が第三章の中心課題として取り上げる第四部の問題性につながる。つまり第四部は、第一部から第三部までの連続として書かれたものでないこと、自費出版としてわずかに四十部印刷されたこと、ニーチェが特に「弟子」と見なす人々を「漁る」べく贈つたこと、理解されまいと考えた途端にこれを回収しようとしたことなどが一つ一つ掘り起こされ、ここにニーチェの「秘教的目論見」があつたとされる。つまりニーチェは「物

理的な空間としてではなく、作品を介しての、また作品という形の、時空を越えた(神話的)精神共同体を構想した」とされるのである。著者はまた、ニーチェが「ツァラトゥストラ」を新約聖書の四福音書になぞらえて、あるいはその「パロディー」として「第五福音書」だとしているのに対して、新約でなく「解約」(契約を解消する、あるいは契約から解放する書)ではないかと言う(イエスも釈迦牟尼も一字も書かなかつた。彼らの身体的存在と音声としての言語とによって宗教共同体が生まれた。ニーチェはそれを印刷された文字のみによって、時空を越えたところで、果たそうとしたのだろうか。インターネットによって宗教共同体が成立し得るかという極めて現代的な問題に通じる興味あるテーマであろうか)。

第四章ではその章題の通り「知られざる神」と「隠されたる神」が取り扱われる。この章もまた音楽から、今回はオペレッタから始まる。つまりニーチェが『ワグナーの場合』を「オペレッタの気分」で書いたと言っているから(しかしこれが書かれたのが一八八八年の半ばころ、つまりニーチェがすでに明らかに多幸症的状态に陥っていた時期であることを考え合せると、「オペレッタの気分」をそのままとつていいだろうか。「病氣」の問題を考慮に入れなくてもよいのか(筆者傍白)。そしてワグナーの音楽への「カウンターバランス」としてビゼーが、オッフェンバックが取り上げられる。正確には、ニーチェが取り上げていることが再確認される。ただし「バルツイェファル」にせよ「カルメン」にせよ、音楽そのものよりも、その台本の言葉、つまり思想がニーチェをゆさぶることを著者は明確に指摘する。ホセのせりふ「そうだ! 俺があいつを殺したんだ。俺が俺の愛するカルメ

ンを！」これについて著者が「運命としての愛、宿命としての愛、シニックで、無邪気で、残酷な愛「…」根本において両性が互いの死を願う憎悪である愛「…」愛のこのような把握（哲学者にふさわしい唯一の愛）は稀です」というニーチェの言葉を引くのは、また『美しいエレヌ』を引くのは、「隠れたる神」と「知られざる神」をテーマ化するための導入部であろう。

著者の言う通り「隠されたる神」と「知られざる神」とは紙一重の差異ではあれ、異なった神である。しかし同時に両者とも「哲学者の神でない」という共通項があることがひょっとしたら見落とされたいはしないだろうか。パスカルの「隠されたる神」は「アブラハムの神、イサクの神、ヤコブの神」、聖書の神であり、十九才のニーチェの「知られざる神」は、なおおぼろげな予感ではあれ「死んだ」キリスト教の「神」、「われわれが殺した神」のあとに現れるべき神である。著者の言う通り、神はその「存在も非存在も証明不能」ではある。しかし歌うもの（それが悲劇であれ喜劇であれパロディーであれ）、演技するものとして人間にとっては、神の「証明」は「不能」というよりも「不要」ではないのか。「証明」を必要とするのはむしろ「観客」ではないのか。こういうゲシュタルト・チェンジは不可能なのか。神を、そして神々を「殺した」ニーチェは、したがってその末裔たるヨーロッパの近代人は、したがってまた歪んだ形であれ近代化した日本の人間は、「観客」を「鑑賞者」を失ったことになる。「演技は「無意味」になった、とも著者は書く。この考えを押し進めると、ここにこそゲシュタルト・チェンジが必然とならざるを得ないのではないか。

にもかかわらず、その「無意味」へのカウンターバランスとし

て何ものかを提示しようとする、それは「哲学」とならざるを得ないのか。そこにロゴス化できないものをロゴス化しようとする哲学者の苦悩を見るべきなのであるか。

(講談社選書メチエ一六五、一九九九年)

(本学教授 ドイツ文学)