



ニーチェ



悲劇の誕生

天野衛：訳

初版 悲劇の誕生——音楽の霊からの——

序文 リヒャルト・ワグナーへ

1. <アポロンのなもの>と<ディオニュソスのもの>
2. 古代ギリシャの芸術衝動
3. アポロンの文化の深層
4. 二つの芸術衝動=古代ギリシャ史
5. 叙情詩人の自我
6. <根源的一者>の響き=音楽
7. ギリシャ悲劇と合唱隊
8. 悲劇合唱隊の起源
9. オイディプス物語とプロメテウス物語
10. 悲劇の奥義
11. 悲劇の墮落
12. 悲劇抹殺の犯人=エウリピデス
13. 悲劇抹殺の黒幕=ソクラテス
14. ソクラテスとプラトン
15. 理論的人間の限界
16. 音楽と美術
17. 理論的世界観の猛威
18. 近代文化の破綻
19. オペラ文化の罪=牧歌的幻想
20. 古代ギリシャ復活の予感
21. 音楽と演劇
22. ワグナー楽劇と美的聴衆
23. ドイツ神話の再生
24. ドイツ魂の再生
25. アポロンとディオニュソスの合体

新版 悲劇の誕生——ギリシャ文化と厭世思想——

序文 自己批判の試み (新版のために冒頭に追加された文章)

訳者あとがき

序文 リヒャルト・ワグナーへ

現在、ドイツの芸術論には独特の傾向がみられる。このような時期に、私の考えがこうして書物となって出版されるとなれば、ある者は異をとらえ、ある者は興奮のあまり逆上し、ある者は的はずれの反応にでるだろう。そんな世間の雑音にわずらわされるのは、いっさい御免こうむりたい。だからこそ私は、敬愛する友ワグナーの姿を思い浮かべながらこの序文の筆をとっているのだ。この本の本文そのものが、あの執筆時の高揚した気分の結晶のようなものであり、そのときの俗事をはなれた至福のよろこびが、本文のいたるところにその跡をとどめている。この序文の文章も、あのときと同じように穏やかな至福のなかで書けたらと思い、そのためにも私は、あなたがこの本を手にする瞬間を思い描いているのである。

ある夕暮れ、あなたは雪景色の散歩から戻ってくる。そして、この本の扉に描かれた『鎖をとかれたプロメテウス』をみつめ、私の名前に目をとめ、ただちにこう確信するだろう、

「この本に何が書かれているにしても、著者ニーチェは必死で何か切実なことを言おうとしている。またニーチェの目には私の姿が見えていて、彼は自分の思いついたことを何でも私と語り合い、あとは、そのやりとりを文章にするだけでよかったのだ。」

さらに、あなたはあることに思い当たる。そう、私がギリシャ悲劇の問題に没頭していたのは、ちょうどあなたがベートーヴェンについて立派な記念論文を書き上げていた頃、つまり、おりしも勃発したフランスとの戦争による恐怖と興奮の時期だったのだ。しかし、そんな状況のもとで私が芸術の問題に没頭していたからといって、それを愛国的な熱狂にさからう美的な耽溺だとか、勇敢な真剣さに背をむけた楽しい遊びだなどと考える者がいるとしたら、思い違いもはなはだしい。そんな連中こそ、実際にこの本に目をとおし、われわれが真剣なドイツ問題に取り組んでいることに気づいてほしいものだ。というのも、われわれがこの問題を提起したのは、ほかでもない、いまドイツの希望とされているものど真ん中に竜巻をおこし、その方向転換をはかるためだったのだ。しかし、そういう連中にかぎって、美の問題がこれほど真剣に取り上げられているのを目にすると、顔をしかめることになる。つまり彼らの考える芸術とは楽しい道楽でしかなく、おそらく、「現実の生の厳粛さ」に添えられる無くもがなの賑やかしにすぎないのだ。そんなふうにはなされた「現実の生の厳粛さ」に、どれほどの価値があるというのか、彼らにはまったく分かっていない。そうした厳粛なる人々の蒙を開くために言わせてもらえば、私はこう信じて疑わない、

——芸術こそ人生最高の課題であり、真に形而上学的な営みである——

これはあなたの教えでもあり、この道の高貴なる先駆者であるあなたに、私がこの本を捧げる所以でもある。

1871年末 バーゼルにて

1 <アポロンのなもの>と<ディオニュソスのもの>

芸術は、<アポロンのもの>と<ディオニュソスのもの>という、ふたつの要素のせめぎあいによって展開してゆく。それはオスとメスによる生殖のようなものだ。生物の場合、ふたつの異質なものが絶えずせめぎあい、両者の和合はしかるべきときに定期的にしか訪れないわけだが、芸術にもそれと似たところがある。そうした芸術の特質を、ただ論理的に理解するだけでなく、ずばり直観的にも把握できるようになれば、美学はおおきく前進することになるだろう。

われわれは芸術のふたつの要素を、古代ギリシャの神々にちなんで、<アポロンのもの>と<ディオニュソスのもの>と名づけた。というのも、ギリシャ人の芸術観に秘められている深遠なる教えが、神々の世界をとおして表現されているからである。その深遠なる教えは、たしかに概念的に語られているわけではないが、しかし見る人が見れば、神々の明快な像をとおして、はっきり目に見える形で示されているのだ。そして、アポロンとディオニュソスという二柱（ふたはしら）の芸術神を手がかりとして、こう考えることができる。すなわちギリシャ世界には、アポロンの造形芸術とディオニュソス的で非造形的な音楽芸術との壮大な対立が存在している。両者は、その起源からいっても目的からいっても、ほとんど正反対のものだ。つまりギリシャ世界には、まったく異質なふたつの衝動がうごめき、公然と反目しあい、たがいに張りあうように自分の子孫を産みつづけ、両者の対立抗争は果てしなくつづくことになる。両者に共通する「芸術」という言葉が懸け橋になっているように見えるが、それは見掛けのことにすぎない。しかし、ついに、その時がやってくる。宇宙の本体である<意志>、ショーペンハウアー（1788～1860）のいうあの<意志>が、ギリシャ特有の形をとって発現し、形而上学的な奇跡をおこすのだ。あの反目しあっていたふたつの衝動が、たがいに手を取りあってあられ、ついに彼らの合体によって、アポロンの同時刻にディオニュソス的でもある芸術作品が、アテネを中心とするアッティカ地方に<ギリシャ悲劇>という形で誕生するのである。

このふたつの衝動は、さしあたり<夢>と<陶酔>という異なる芸術世界に対応させてみるとわかりやすいだろう。アポロンのものとディオニュソスのものとが対立関係にあるように、<夢>と<陶酔>も対照的な生理現象だからだ。ローマの詩人ルクレティウス（BC97～55）によれば、神々の雄姿がはじめて人間のまえにあらわれたのは夢の中でのことであつたし、偉大な彫刻家というものは、夢にあらわれる超人的な身体像にほれぼれと見入つたのであつた。そしてギリシャ文明の血をひく詩人ルクレティウスも、詩的創造の秘密を問われれば、やはり夢のことに思いをはせ、あのハンス・ザックスのような助言を口にしただろう。ワグナーの楽劇『マイスター・ジンガー』のなかで、主人公ハンス・ザックスは歌っている。

友よ、これこそ詩人のつとめ
夢を読みとき、書きとめよ
真理にみちた幻想は
よく聞け、夢にこそ示される
いかなる詩にしる歌にしる

すべて夢解きにほかならず

夢のなかで美しい〈幻影〉をうみだすとき、人間はだれでも完全な芸術家であり、この幻影こそあらゆる造形芸術の前提である。造形芸術だけではない。のちに見るように、非造形的な芸術である詩歌も、この幻影なくしてはうまれぬ。夢のなかでは、物の形は自明なものとして直接ここにひびき、あらゆる形がわれわれに語りかけ、無意味で不必要なものはひとつもない。われわれはこうした夢の世界に浸りきっているときにも、それが〈幻影〉なのだということを、ふと感じさせられる。すくなくともわたしの経験ではそうだ。それはよくあること、いや正常なことであり、それを裏づける証拠や詩人の言葉なら、いくらでも挙げることができる。哲学的人間は、われわれの生きている世界の背後にまったく異なった世界が隠されているのではないか、この世界は幻影なのではないか、という予感さえいただくのである。ショーペンハウアーに言わせれば、現実の人間や事物をときとして夢か幻のようなものとみなす素質こそ、哲学的能力の証なのだ。哲学者がこのような目で現実の世界をみるように、芸術的感性にめぐまれた人間は夢の世界に目をむける。彼がその世界をすみずみまで見たいと思うのは、そこに自分の生を読みとることができるからであり、夢での出来事を生の修行として身をもって体験しているからなのだ。たとえば彼がするどい感受性によって体験するのは、ここちよい快適な場面ばかりではない。厳しいもの、濁ったもの、悲しいもの、暗いもの、突然の障害、思わぬ嘲笑、不安な予感、要するに地獄編もふくめて生の『神曲』全編が眼前にくりひろげられる。それは単なる影絵ではなく、彼は身をもってその場面を生きているのだ。しかしそれでもなお、これは幻影なのだというあの感覚が完全に消えてなくなることはない。夢のなかで危険や恐怖に直面しても、ときには自分をふるい立たせて「これは夢なのだ！もうちょっと先まで見てみよう！」と思い、実際そのとおりになったという経験は、私だけのものではないだろう。聞くところによると、同じ夢のつづきを三晩以上つづけて見ることのできる人もいるという。こうした事実が証明しているように、夢の体験は、われわれのもっとも奥ぶかい部分――万人に共通する根源的な部分――にとって悦楽であり、うれしい必然なのだ。

このように、ギリシャ人は夢の体験を必然的なものとして歓迎したわけだが、そのことはアポロン神の性格にも反映されている。つまり、あらゆる造形の神であるアポロンは、同時に予言の神でもあった。もともと〈輝く者〉という意味をもつ光の神アポロンは、空想世界で美しく輝く幻影の支配者であり、中途半端にしか真理をかたらない日常世界にくらべると、夢や空想はいっそう高度な真実をかたる完全な世界であり、したがって夢には予言の力が象徴的にあらわれているのだ。さらに、自然は睡眠や夢によってわれわれを癒したり救済したりするのだが、そういう自然の力をふかく意識させてくれるという点で、夢には芸術一般のはたらきが象徴的にあらわれている。芸術のはたらきとは、われわれの生を可能にし、われわれに生きがいを与えることにほかならないからだ。

ところで夢を成り立たせているイメージ（具体像）には、越えてはならない微妙な一線というものがある。それを越えると幻影も病的なまでに生々しいものとなり、ぶざまな現実と変わらぬものになってしまう。アポロン像もこうした微妙な一線を越えてはならない。事実、あの適度に

抑制のきいた姿、野蛮な衝動とは無縁な平静さ、造形神としての英知にみちた落ち着き、すべてがそれを証拠だてている。アポロンの目は、その起源にふさわしく「太陽のよう」でなければならない。怒りや不満のまなざしにも、あの美しい幻影としての威厳が感じられる。したがって、妄想にとらわれた人間存在についてのショーペンハウアーの言葉は、逆説的な意味でアポロン像にもあてはまるだろう。古代インド人のいう〈目眩ましのヴェール〉を掛けられて幻影をみている人間について、彼はこう書いている。

見渡すかぎり逆まく波が、山のようにうねり咆哮する嵐の海で、ひとり小船にのった船乗りが、自分のたよりない船を信頼して落ち着きはらっているように、個人としての人間は、苦悩の世界のただなかにいるにもかかわらず、〈個体化原理〉にささえられ、それを信頼して平然とかまえているのである。（『意志と表象としての世界』第一部より）

そこで、アポロンについては次のようにいうことができよう――すなわち、この現象世界を成り立たせている〈個体化原理〉に対するゆるぎない信頼と、それにとらわれている者の平然たる態度が、アポロン像の崇高きわまる表情をうみだしたのだ。〈個体化原理〉を壮麗な神像という形で表現したものがアポロン像なのだといってもよい。この神像のポーズや眼差しをとおして、〈幻影〉にそなわるかぎりの歓喜と知恵とが、その美しさとともにわれわれに語りかけてくる。

同じ箇所でショーペンハウアーは、人間をおそう恐るべき〈戦慄〉について述べている。あるとき突然、人間は現象世界をとらえる自分の主観的な認識形式が信用できなくなり、身震いするような恐怖感におそわれるというのだ。あらゆる現象をささえる時間、空間、因果、論理などに関する〈根拠律〉に、例外を認めざるをえなくなるからだ。しかし、現象をささえる〈個体化原理〉の崩壊によってうまれるのは、ショーペンハウアーのいう恐怖感だけではない。それどころか、人間の、いや自然そのものの奥底から、いいようのない恍惚感がわきあがってくるのである。この恐怖感と恍惚感を合わせ考えることによって、〈ディオニュソス的なもの〉の本質をかいまみることができる。ディオニュソス的なものは、やはり〈陶醉〉にたとえてみるのがわかりやすい。どの未開民族の賛歌にも歌われているあの麻薬の作用によって、あるいは自然全体を歓喜でみたます春の力強いおとずれによって、ディオニュソス的な衝動がめざめ、その高まりとともに、個人的、主観的なものは完全な自己忘却へと消滅してゆく。中世のドイツでも、民衆はこうしたディオニュソス的なエネルギーに駆りたてられて歌いだし、踊りだし、みるみる大きな集団となって村から村へとおしよせた。聖ヨハネ祭や聖ファイト祭の日に乱舞する群集のありさまは、古代ギリシャの酒神祭の合唱隊（コロス）を彷彿とさせる。この合唱隊の前身は小アジアにあり、その出自をたどれば、はるかバビロンへ、さらに狂乱のサカイエン祭へとさかのぼる。こうした狂乱現象を「民衆病」として嘲笑し、あわれむように顔をそむける連中がいるが、それは彼らが未熟だから、あるいは単に愚鈍だからにすぎない。彼らは自分たちこそ健康だと思いこんでいるのである。しかし、彼らには思いもよらないことだろうが、ディオニュソス的な熱狂者のわきたつような生が目のまえを嵐のように通りすぎてゆくとき、「健康な」彼らの方こそ死者や亡霊のように青ざめてみえるのである。

祭りにみられるディオニュソス的なものの魔力によって、人間と人間との絆が復活するだけで

はない。人間に疎外され、人間と敵対していた自然、息子に踏みつけられていた母なる自然が、人間という放蕩息子と和解の宴をひらくのだ。大地がすすんで供物をささげ、岩山や荒野の猛獣たちがおとなしく歩みよってくる。ディオニュソスの山車（だし）には野草や花輪がふりそそぎ、その山車を豹と虎とがひいてゆく。ベートーヴェンの『歓喜の歌』を一幅の絵画にしてみるといい。そして、もろびとがおののき、ひれ伏すときも、ひるむことなく想像力をはたらかせてみよ。するとディオニュソス的な世界がみえてくるだろう。そこには、もう奴隷はいない。その時々気まぐれな事情や「おしつけがましい慣行」で人間同士を引きはなしてきた、あの厳しく憎悪にみちた境界線はいまや完全に消滅する。ついに世界調和の福音がおとずれ、だれもが隣人とむすばれ、和解し、溶けあったと感じるだけでなく、文字通り<ひとつ>になったと感じるのだ。<個体化原理>としての<目眩ましのヴェール>は切りきざまれ、神秘にみちた宇宙の本体である<根源的一者>のまわりを漂っているにすぎない。人間は歌い踊ることによって、自分がより高度な共同体の一員であることを表現しているのだ。彼は歩くことや話すことを忘れ、踊ることによってさらなる高みへ舞い上がろうとする。その身振りには魔法の力がみてとれる。いまや動物たちが口をきき、大地が乳と蜜をだすように、人間からも超自然的なものがひびいてくる。彼はみずからを神と感じ、夢でみた神々の歩みさながらに、いまや彼自身が高められ陶然と歩をすすめる。人間はもはや芸術家ではなく、芸術作品そのものとなっている。すなわち、この<陶醉>のわななきのうちに、自然全体の芸術的な力があらわとなり、真の实在である<根源的一者>は無上の歓喜を味わうことになる。もっとも高貴な粘土がここでこねられ、もっとも高価な大理石がここで刻まれる。その作品が人間なのだ。このディオニュソス的な宇宙芸術家の鑿（のみ）の音にあわせて、祝祭の町エレウシウスの秘儀の叫びがきこえてくる。

もろびとよ、お前たちは、ひれ伏さないのか？

世界よ、創造主の気配が感じられないのか？（『歓喜の歌』より）

2 古代ギリシャの芸術衝動

以上われわれは、〈アポロンのなもの〉とその対立物である〈ディオニュソスのなもの〉を、「芸術家という人間」を媒介とせず、自然そのものから直接ほとぼしり出る芸術的な力として考察してきた。その場合、自然そのものの芸術衝動は、まずは〈夢〉や〈陶酔〉という生理的現象として、自然の内部で自己完結する。すなわち、われわれの考察によれば、芸術衝動が〈夢〉における映像世界としてあらわれるとき、その完全さは個人の知的レベルや芸術的教養とは無縁のものであった。また芸術衝動が、目覚めているときの〈陶酔〉としてあらわれるときも、個人は問題ではなく、それどころか陶酔の世界は個人を消滅させ、神秘的な一体感によって人間を救済しようとするものであった。

自然のこうした直接的な芸術衝動に比べれば、どんな芸術家も「模倣者」にすぎない。つまり、アポロンの夢の芸術家か、ディオニュソスの陶酔の芸術家か、――ギリシャ悲劇の場合のように――夢と陶酔の芸術家か、そのいずれかなのだ。ところで、夢の芸術家であると同時に陶酔の芸術家でもある人間とは、どのような存在なのだろうか？ 思うにこうした芸術家は、みずからディオニュソス的酩酊と神秘的自己放棄の状態にありながら、熱狂的なコロス（合唱隊）からは、ひとり離れて横たわっている。そこでアポロンの夢の作用がはたらき、彼自身の精神状態、すなわち世界のもっとも根底にあるものと一体化した状態が、〈夢における比喩的な映像〉で示されるのである。

芸術の前提である〈夢〉と〈陶酔〉というふたつの衝動とその対立関係を、ここまでは一般論としてみてきたわけだが、ここで具体的に、〈古代ギリシャ人〉の場合を考えてみよう。あの〈自然の芸術衝動〉が、彼らのなかでどの程度、どの高さにまで達していたかを知るためである。そうすることによってわれわれは、ギリシャの芸術家とその原型である自然の衝動との関係を、あるいはアリストテレス(BC384～322)のいう「自然の模倣」としての芸術を、よりふかく理解し評価できるようになるだろう。

ギリシャ人の〈夢〉については、数多くの文献や逸話が残されているにもかかわらず、基本的には推測で語るしかないのだが、それでも、かなりはっきりしていることもある。すなわちギリシャ人の目は、われわれ後世の人間が恥じ入るほかないほどに明快かつ正確な造形をとらえていたし、色彩というものに明るく素直なよろこびを感じていた。それらを考えあわせると、彼らの夢のなかでも、線と輪郭、色と配色には論理的な関係がみられたはずだ。夢の場面も、ギリシャ最高のレリーフ彫刻のようなものだったにちがいない。その完璧さを考えると、つぎのようによっても過言ではあるまい。すなわち、夢みるギリシャ人はホメロスであり、ホメロスは夢みるギリシャ人だったのだ。われわれ近代人も、こと夢に関しては自分をシェイクスピアになぞらえたりするが、夢みるギリシャ人とホメロスとは、もっと深いところで重なりあっている。

夢の場合とはちがって、〈ディオニュソス的なギリシャ人〉とディオニュソス的で「野蛮な異邦人」とをへだてる溝のふかさは、推測によらずとも語る事ができる。実際、ローマからバビロンまで古代世界のいたるところに――その後の時代はともかくとして――ディオニュソス的な祝祭が存在したことを立証できるのだが、おなじくディオニュソス的とはいっても、異邦人の野

蛮なタイプの祝祭はギリシャのものとはかなり異なっていたのである。両者のあいだには、その名前も性質も山羊に由来する鬍面の半獣神サチュロスと、その主人であるディオニュソス神ほどのちがいがある。野蛮な祝祭の中心にあるのは、あふれんばかりの性的放埒（ほうらつ）であったし、その興奮の波はあらゆる家柄のちがいを乗りこえ、社会の神聖な掟さえのみこんだ。まさに自然のもっとも荒々しい野性が解き放たれ、ついにはあの欲情と残忍とが、おぞましく入り乱れることになったのだ。このごった煮は、まさに「魔女の秘薬」を連想させる。こうした異国の祝祭の話は、陸路をとおり海路をとおり、四方八方からギリシャに押し寄せたが、ギリシャ人たちは、その流れに雄々しく立ちはだかるアポロン像に守られて、しばらくのあいだは病的な狂騒の波に呑みこまれずにすんだようである。アポロンが武器としていた「メドゥーサの首」、見る者を石に変えてしまうというあの「メドゥーサの首」は、この危険きわまりない奇怪異様なディオニュソスの軍勢にこそ向けられるべきものであった。この敵をはねつけるアポロンの毅然たる態度を目にみえる形に結晶させたものこそドーリス式芸術にほかならない。しかし、こうした野蛮な祝祭にみられたのと同じような衝動が、ついにギリシャ的なもの自身の奥底からわきあがってきたとき、ギリシャ人の抵抗もあやしいものとなり、さらには不可能とすらなったのだった。いまや神託の聖地デルフォイに祭られたアポロンの仕事といえ、この強敵にギリシャが殲滅させられないように、適当な和平の機会を神託として告げることでしかなかった。この和解はギリシャの祭祀の歴史上もっとも重要な瞬間であり、実際、その後の歴史のあらゆるところにこの和解による転換の跡がみてとれる。この両軍の和議によって定められたのは、双方が厳守すべき境界線を確定することと、定期的に記念品を贈呈することであった。つまり根本的には両者の溝は埋められなかったのだが、しかしディオニュソス的なエネルギーが講和の圧力をうけてどのような形をとるに至ったかをみると、人間を虎や猿へとおとしめるバビロンのサカイエン祭とちがって、ギリシャにおけるディオニュソス祭には、世界救済の祭り、浄化の祭りといった意味合いが認められるのである。

ギリシャ人によって、自然ははじめて芸術的な歓喜に到達し、ギリシャ人によって、＜個体化原理＞の破壊ははじめて芸術的な現象となった。欲情と残忍とを煮つめたあの不気味な魔女の秘薬は、もう何の効力もなくなっていた。ギリシャで魔女の秘薬を連想させるものといえ、一葉が毒を連想させるようなものだが、狂信的なディオニュソス信者にみられる二面性の不思議な混在ぐらいのものだろう。つまりギリシャのディオニュソス信者には、苦痛が快楽を呼びさまし歓喜の口から苦悶のうめきがもれるという不思議な現象がみられる。無上の歓喜から聞こえてくるのは恐怖の叫びであり、取り返しよのない喪失をなげく悲嘆の声である。まるで自然の細分化、個体化が嘆かわしいとでもいうように、このギリシャの祝祭には、いわば自然の感傷的な傾向が顔をだしている。こうした葛藤をかかえた狂信者の歌や踊りは、ホメロスのなギリシャ世界においては前代未聞のものであり、とくにそのディオニュソス的な＜音楽＞は恐怖と戦慄をまきおこした。アポロンのな芸術としては、音楽もすでに知られていたようだが、それは正確にいうと波の音のようなリズムのことにすぎない。リズムには造形的な力があるので、アポロンのな状態を表現するのに、リズムの造形力が使われたまでのことである。アポロンの音楽は、いわば音によるドーリス式建築であり、その音はキターラに特有の暗示的なものにすぎなかった。ディ

オニユソス的な音楽の特質、ひいては音楽一般の特質を決定づけるような要素は、まさに非アポロンのものとして慎重にさけられてきたのだ。こころを揺さぶるようなあの音響の力、旋律の一貫したあの流れ、独特なあの和音の世界は、アポロンの音楽にはみられない。それに反してディオニユソス祭のディテュランボス（酒神賛歌）では、人間のあらゆる象徴能力を発揮するようにと駆りたてられ、いまだかつて感じたことのない衝動が自己を表現しようと突き上げてくる。＜目眩ましのヴェール＞は破られ、唯一の存在である＜根源的一者＞が全人類の霊として、いや自然そのものの霊として立ち上がってくる。すなわち自然そのものの創造力が発現してくるのだ。いまや自然の本質が音や形で象徴的に表現されなければならない。あらたな象徴の世界が必要なのだ。まず全身をつかった象徴表現、つまり顔と口と言葉だけでなく手足もリズムカルにうごかす豊かな身振りが必要となる。つぎに、もうひとつの表現力、つまりリズムや強弱や和音による音楽的表現力が猛烈ないきおいで成長してくる。このような象徴能力の全面的な発露を理解するためには、象徴的な自己表現にむかうことのできる高度な自己放棄の境地に達していなければならない。ディテュランボスを歌い狂うディオニユソス信者の様子は、その同志たちにしか理解されないのだ。そうした狂乱のありさまはアポロンのなギリシャ人にとっては驚嘆すべき光景だったにちがいない！ それは単なる驚きにとどまらなかった。彼らは我が身をふりかえり、戦慄さえおぼえたのである。こういったディオニユソス的世界は、もともと自分たちにとってもそれほど無縁なものではなかったのではないか、ただそれをアポロンの意識がヴェールのように覆い隠していただけではないのか、彼らはそんな思いにおそわれ、われながらゾツとしたのである。

3 アポロンの文化的深層

ギリシャの深層についてのこれらの認識をさらに確かなものにするには、〈アポロンの文化〉というあの精巧な建築をつくりあげている石材をひとつずつ取り除き、この建造物の土台部分をつきとめなければならない。この建築で最初に目をひくのは、破風（はふ）に彫られた〈オリュンポス〉の神々の壮麗なすがたである。彼らの物語を描いた浮き彫りがフリーズという帯状の部分にほどこされ、その輝きははるか遠方にまでおよんでいる。そこに彫られたアポロン像が他の神々とかかわらぬ普通の神像で表現され、最高神の地位を主張していないからといって、それに惑わされてはならない。アポロン像というのはある衝動の具体的な表現なのだが、そのおなじ衝動がオリュンポス世界全体をうみだしたのである。そういう意味で、アポロンこそオリュンポス世界の父といってもいい。さて、こうした輝かしいオリュンポス神族を出現させた途方もない欲求とは、どんなものだったのか？

ほかの宗教を信じている者がオリュンポスの神々に近づき、そこに道徳的な高さや神聖さを期待し、肉体とは無縁の精神性や慈悲ぶかい愛のまなざしを求めるなら、彼は期待を裏切られて不機嫌となり、やがて神々に背をむけることになるだろう。ここには精神性や義務や禁欲を連想させるようなものは何もないからである。彼に語りかけてくるのは、あふれるような、いや勝ち誇ったようなものばかりなのだ。そこでは、善なるものも悪なるものも、現に存在するものがすべて神として崇められている。こうしたオリュンポス世界を外からみている部外者は、信じがたいほどの生の氾濫をまえに当惑して立ちすくみ、こう自問するかもしれない――これほどまでに生を享受するとは！ この傲慢な連中はなにか魔法の秘薬でものんだのではないか、自分たちの生の理想像ヘレナ、「甘美な官能にふける」理想的な存在としてのヘレナが、あらゆるところで自分たちにほほえみかけていると思いこんでいるのではないか――。こうして彼はオリュンポス世界に背をむけて立ち去ろうとするだろう。しかし、われわれは彼にこう呼びかけなければならない。

ちょっと待て、よく聞くのだ。君の眼前には、不可解なほどに〈晴れやかな生〉がくりひろげられているが、そういう生について語っているギリシャの民衆の知恵に耳をかたむけてみよ。こういう古い伝説があるのだ。ミダス王は、ディオニュソスの従者である半獣神シレノスをとらえようと森で狩りをつづけていたが、賢者シレノスは容易につかまらなかった。しかし、ついに賢者を手中におさめたミダス王は、こう問うた。人間にとって一番よいこと、一番すぐれたこと、それはいったい何なのか？ 鬼神シレノスは身じろぎもせず、じっと黙して語らなかった。しかし王にしつこく迫られ、とうとうシレノスはからからと笑いながら堰を切ったように語りだした。「あわれな蜻蛉（かげろう）の種族よ、災難と辛苦の子供たちよ、無理やり私に何をいわせたいのか？ 知らないほうが身のためだぞ。なぜなら、人間にとって一番よいこと、それは所詮おまえたちには叶わぬことなのだから。いいか、一番よいこと、それは生まれぬこと、〈存在しない〉こと、〈何者でもない〉ことなのだ。二番目によいこと、それは・・・すぐに死ぬことだ。」

こうした民衆の知恵と晴れやかなオリュンポス神族の世界とは、どのような関係にあるのだら

うか？ 拷問の責苦をうける殉教者たちが、歓喜にみちた幻影をみるように、人生を災難と考える民衆の知恵から、晴れやかなオリュンポスの世界がうまれたのだ。

いまやオリュンポス山が「魔の山」としての正体をあらわし、その素性があきらかとなった。ここにアポロンの文化の土台があったのである。ギリシャ人は現実の生の本質をとらえ、そこに恐怖と戦慄をおぼえながらも生きぬいていくために、そのむこう側にオリュンポス世界という輝かしい夢の世界を想定しなければならなかったのだ。巨人族タイタンに象徴される自然の猛威にたいする底知れぬ不信感、あらゆる認識を超越して冷酷に君臨するあの運命の女神モイラ、人類の偉大なる友プロメテウスをおそうあの禿鷹、賢明なるオイディプス王のあの恐ろしい運命、オレステースを母殺しに迫りやっただけのあのアトレウス家の呪い、要するに森の精シレノスの厭世（えんせい）的な哲学は、オリュンポス世界という芸術的な＜中間世界＞の力によってたえず乗り越えられ、すくなくとも覆いかくされ、視界から消されたのである。あの沈鬱な民族であるエルトリア人が、シレノスの哲学によって破滅にむかったのは対照的だ。ギリシャ人は、なんとか生きのびてゆくために、やむにやまれずオリュンポスの神々をうみだしたのである。その間の経緯は次のように考えていいだろう。あのアポロンの美の衝動によって、恐怖の神である原始的な巨人族タイタンの世界から、歓喜の神であるオリュンポス神族の世界がゆっくりと成長してくる。茨の藪から薔薇が生え出たのである。もしギリシャ人の生が、栄光につつまれた神々の世界として示されることがなかったら、あれほど敏感な感受性を持ち、あれほど激しい欲望をかかえ、あれほど＜苦悩＞の才能にめぐまれた民族が、どうして現実の生に耐えることができたのだろうか。不完全な現実の生をおぎない完成させる芸術は、生への意欲を高めてくれる。そのような芸術を生に呼び入れようとする衝動がオリュンポス世界を生みだしたのである。この民族の根底にひそんでいた＜意志＞が、変身の鏡におのれの姿を映しだしたのである。神々がみずから人間の生を生きることによって、人間の生を肯定したのだ――これ以上の弁神論があるだろうか！

こうして神々の陽光をあびた人間の生は、それ自体が価値あるものと感じられるようになる。そしてホメロスの人間は、もともと現実の生を＜苦痛＞とみていたにもかかわらず、いまや現実の生との別離を――とくにやがて訪れる死による別離を――苦痛とを感じるようになる。かくてホメロスの人間については、あの賢者シレノスの言葉をひっくりかえして、「彼らにとって一番わるいこと、それはすぐに死ぬことだ。二番目にわるいこと、それはいずれ死ぬことだ。」と言うことができる。こうしていったん死を嘆く声があがると、短命なアキレスからも、木の葉のような人類の有為転変からも、英雄時代の勇者の没落からも、ことごとく嘆きの声がひびきわたるようになる。まるで貧しい浮浪者のように、一日でも生きながらえたいと願うことが、雄々しい英雄たちにとってもいまや恥ずべきことではなくなる。あのギリシャ的＜意志＞がいまやアポロンの段階に到達し、それほどまでに生を熱望しているのだ。また、ホメロスの人間がそれほどまでにギリシャ的＜意志＞と一体化しているために、彼らの嘆き声はそのまま生の賛歌となるのである。

ここで言うておかねばならないことがある。人間と自然とのこのような調和、いや一体感は、近代人によって憧れの目でみられ、シラー(1759～1805)はそれに「素朴」という用語をあてた。しかし、このホメロスの人間の一体感は、けっして単純で自然発生的な状態ではない。それは、

あらゆる文化の黎明期に「存在したはずだ」と思われている人類の樂園——人類がかならず経験する原始の状態——などではないのだ。そんなことが信じられたのは、ルソー(1712～1778)のいう自然児エミールを、芸術家とみなそうとした時代のことにはすぎない。自然のふところに抱かれて育った芸術家エミールが、ホメロスのなかにもいると錯覚したのである。しかし、ホメロス(前9世紀)の叙事詩は「素朴」でこそあれ「未開」ではない。

芸術における「素朴」なものと向きあう場合、われわれはそこにアポロンの文化の高度なはたらきを認めなければならない。アポロンの文化は、まずもって狂暴な巨人族の国を転覆させ、荒ぶる者どもをほろぼし、さらに旺盛な妄想と楽しい幻覚によって、みずからの世界観にひそむ恐ろしい深淵をのりこえ、苦悩にたいする自分たちの敏感すぎる感受性を克服していなければならない。しかし、芸術における素朴なものは——幻影の美との完全な一体化は——ごくまれにしか達成されない！ だからこそ、それを成しとげた<ホメロス>の崇高さは筆舌につくしがたい！

というのも、民族さらには自然そのものの夢みる力が個人としての夢の芸術家にあらわれるように、あのアポロンの民族文化が個人としてのホメロスにあらわれているからである。ホメロスの「素朴」さは、アポロンの幻覚が完全に勝利した結果なのだ。そう考えてはじめてホメロスの「素朴」さを正確に理解することができる。自然は自分の意図を実現するために、よくこうした幻覚を利用するのだ。自然の真の目的は幻影によって隠されている。われわれはその幻影にさそわれ、そうしたわれわれの錯覚をとおして自然の目的が達成されるのである。宇宙の本体である<意志>は、ギリシャ人の独創的天才と芸術的世界を輝かしく出現させることによって、そこに自分自身の姿をみようとしたのである。<意志>の被造物である人間が自己を賛美するためには、自分がそれにふさわしい存在だと思えなければならない、より高い世界で自分に再会しなければならない。ただし、それは道徳的に高い世界なのではなく、完全な観照の世界であり、そこに命令や非難のはたらきはない。それは美の領域であり、ギリシャ人はそこにオリュンポスの神々という自分たちの鏡像をみたのである。この美の鏡を武器として、ギリシャ的<意志>は、みずからの芸術的才能を阻害するもうひとつの才能と戦った。つまり、苦悩をすどく感じとり知恵によってそれに耐える才能、あのシレノスの才能と戦ったのだ。その勝利の記念碑としてわれわれの前に立っているものこそ、ホメロスという「素朴」な芸術家にほかならない。

4 二つの芸術衝動＝古代ギリシャ史

こうした素朴な芸術家の問題について考えるときにも、あの生理的現象である〈夢〉を手がかりにすることができる。たとえば、夢の世界の幻覚にどっぷり浸かりながらも、「これは夢なのだ、もうちょっと先まで見てみよう」と思っているひとのことを考えてみよう。この場合、夢みることには深い内面的な喜びがあるのだと考えざるをえない。そして、そもそも夢にそれほどの喜びを感じるためには、執拗につきまとう昼間の世界の印象を完全に忘れてしまう必要があるだろう。もしそうだとすれば、あの夢解きの神アポロンにならって、こうした現象をすべて次のように解釈することができる。生というものを〈目覚めている生〉と〈夢見ている生〉にわけた場合、常識的には目覚めている生のほうがはるかに優位にあり、価値があり、生きるに値すると考えられている。それどころか、われわれは目覚めている生だけを生きているのだとさえ信じられている。しかし、だからこそ私としては、どんなに逆説的に聞こえようとも、夢見ている生のほうを高く評価したいとおもう。夢のなかでこそ、われわれの存在の根底をなすあの神秘的なもの――われわれはその現象にすぎない――があらわになるのだ。つまり自然の猛烈な芸術衝動には、美しい幻影への熱烈な憧れと、その幻影による救済への強烈な願望があり、その点を見ると、私はある形而上学的な仮説を立てざるをえない。すなわち、あの真の实在である〈根源的一者〉は、永遠に苦悩しつづける矛盾にみちた存在であり、それゆえ絶えざる自己救済のために、恍惚へといざなう幻想の世界、歓喜にみちた幻影の世界を必要とするのである。ところが、みずから完全に幻影にとらわれ、幻影で成りたっているわれわれ人間は、この〈根源的一者〉の生みだす幻影の世界、真実には存在しないもの、すなわち時間・空間・因果律のもとで生成しつづけるものを、カント(1724～1804)のいう「経験的」な实在と感じさせられるわけである。そこで、われわれ自身を〈实在〉とみる立場から目を転じて、われわれ自身および世界そのものの存在を、その時々〈根源的一者〉が抱くイメージなのだと考えてみると、夢とは〈幻影の幻影〉だといわざるをえない。なぜなら、「経験的」实在そのものからして〈根源的一者〉が生みだす幻影であり、そのまた幻影が夢にほかならないからである。したがって、幻影を求める根源的欲求は、夢によっていっそう高度な満足を手にするといわざるをえない。また、幻影を求める根源的自然は、素朴な芸術家にたいしても、〈幻影の幻影〉にすぎない素朴な芸術作品にたいしても、夢の場合と同様、あのいいようのない歓喜を感じるのである。

あの不滅なる「素朴派」のひとりラファエロ(1483～1520)は、幻影としての現実がより高度な幻影によって乗りこえられるさまを一枚の寓意画に描いていて、そこに素朴な芸術家およびアポロンの文化の基本的な手順をみてとることができる。すなわちラファエロの『キリストの変容』という絵の下半分には、気のふれた少年、彼をかかえて絶望する両親、おびえて途方にくれるキリストの弟子たちが描かれ、そこには世界の唯一の根拠としての永遠なる根源的苦痛が映しだされている。つまり、この下半分に描かれた〈幻影〉は、万物の父である永遠なる矛盾の反映なのだ。この現実という幻影から、こんどは新たに夢のような幻影の世界がたえなる香気のように立ちのぼってくる。しかし、あの最初の幻影にとらわれている者には、この世界はまったくみえない。それがみえているのは無上の歓喜にひたっている少年だけである。この夢のような世界は

、少年のおおきく見開かれた目から放たれる観照の光をうけて中空にみえてくるのだ。この絵には、あのアポロンの美の世界とその根底にある苦の世界すなわちシレノスの恐ろしい教えが、みごとに芸術として象徴的に描かれている。われわれはそれを目の当たりにし、美の世界と苦の世界が必然的な相関関係にあることを直感的に理解するのだ。

ところで、ここでもアポロンは＜個体化原理＞の神格化として登場している。＜個体化原理＞によって個人が生まれなければ個人の幻影もうまれず、あの＜根源的一者＞の永遠の目標、すなわち幻影による自己救済も実現しないのである。アポロンがキリストの崇高な姿をとおして示しているのは、個人が救済されるためには苦悩にみちた世界が必要だということなのだ。つまり個々の人間は、苦悩の世界があるからこそ救済のための幻想世界をうみださざるをえないのであり、大海のただなかで波にもまれる小船に乗っていても、ひたすら幻想世界をながめることによって平然とかまえているのである。個人がこうして救済されることによって、＜根源的一者＞が救済されるのだ。

アポロンという個体化の神は、およそ命令し立法する者としては、個人のありかたにしか関心がない。すなわちアポロンの掟は、個人としての限界を踏みこえるな、ギリシャ的な意味での＜節度＞をわきまえよ、ということにつきる。倫理的な神としてのアポロンが信者に要求するのは節度であり、節度をたもつために必要な自己認識である。こうして、美しくあらねばならないという美的な要求とならんで、「汝自身を知れ」「度を過ぎすなかれ」という倫理的な要求がでてくる。いっぽう慢心と過度は、非アポロンの世界にあって災いをなす鬼神とみなされた。それはアポロン以前の時代、巨人族の時代の特質であり、アポロンの世界の外部にある野蛮な世界の特質と考えられたのだ。巨人プロメテウスは、人類にたいする過大な愛ゆえに、秃鷹に引き裂かれねばならなかったし、オイディプス王は、スフィンクスの謎をといた桁外れの知恵ゆえに、悪行の渦にまきこまれねばならなかった。デルフォイの託宣の神アポロンはギリシャの過去をこのように解釈したのである。

＜ディオニュソス的なもの＞が引きおこす作用も、アポロンのギリシャ人にとっては「巨人族めいた」「野蛮なもの」に思えたのだが、しかし同時に、自分たち自身も内面的にはあの巨人族や英雄たちと同族なのだという事も否定できなかった。それだけではない。自分たちの現実の生がどんなに美しく節度あるものであっても、その根底には暗い認識と苦悩がかくされていることが、ディオニュソス的なものによって暴かれたということも認めざるをえなかった。アポロンはディオニュソスぬきでは生きられなかったのだ！ 結局「巨人的なもの」や「野蛮なもの」も必要不可欠だったのだ！ あのディオニュソス的なものの襲来のさまを想像してみよう。この幻影と節度の上に建てられたアポロンの世界、人工の堤でかこわれた世界に、ディオニュソス祭の狂乱の調べがますます魅惑的に、魔法のように語りかけてくる。自然の＜過剰＞なまでの歓喜や苦悩や認識が声となってあふれだし、ついには胸をえぐるような絶叫となる。想像してもみよ、こうした民衆の魔物めいた歌声にかこまれて、アポロンの芸術家が叙事詩を吟唱しながら豎琴のおぼろな響きをたてたとて、それがどれほどの意味をもちえただろうか。＜幻影＞の芸術の女神たちは、陶酔のうちに真理をかたる芸術をまえに色をうしない、鬼神シレノスの知恵が声をあげ、晴れやかなオリュンポス神族に対抗して「この世は悲し、この世は悲し」と叫びだす。個人

はディオニュソス的な忘我におちいり、アポロンの掟をわすれる。〈過剰〉が真理として正体をあらわし、矛盾すなわち苦痛からうまれた歓喜が自然の肺腑から噴きだし名乗りをあげる。こうしてディオニュソス的なものが浸透したところではどこでも、アポロンのなものは一掃され、壊滅したのだった。しかし同時に、最初の襲撃にもちこたえたところでは、デルフォイの神アポロンの権威と威厳が、以前にもまして厳しく威嚇的なかたちをとったことも否定できない。つまり私には、〈ドーリス式〉国家と〈ドーリス式〉芸術は、アポロンのなものが戦闘をつづけるための戦陣だったとしか思えない。そうしたスパルタなどの地域では、ディオニュソス的なものの本性――巨人的で野蛮な本性――にたいする抵抗がつづいていたからこそ、あれほどかたくなで峻厳な芸術、城壁をめぐるような芸術、あれほど軍国的で厳格な教育、あれほど恐ろしい冷酷な国家体制が存続できたのである。

ここまででは、この論考の冒頭で述べたことをさらに詳しくみてきたわけである。すなわち、ディオニュソス的なものとアポロンのなものがつねに新たな作品をうみつづけ、たがいに高めあいながらギリシャの本質を支配してきたのであった。巨人族との戦いと辛辣な民衆哲学の時代である「青銅時代」以降、アポロンの美的衝動によってホメロスのな世界が展開してきたということ、そのホメロスのな「素朴」で壮大な世界がディオニュソス的なものの襲来に呑みこまれてしまったということ、その新来のディオニュソス的な力に対抗してアポロンのなものがあらためて体勢を強化し、それが生硬で厳肅なドーリス式芸術やドーリス的世界観をうみだしたということ、そうした流れをみてきたわけである。

このように古代ギリシャの歴史は、あの敵対的なふたつの原理の闘争の歴史として、おおきく四つの芸術段階に分けられるのだが、そうになると、このような展開が最終的に何をめざしていたのかを問わずにはいられない。というのも、この第四段階つまりドーリス式芸術の時代が、あの芸術衝動の頂点ないし目標だったとは思えないからだ。ここで、あの誉れたかい崇高な芸術作品〈アッティカ悲劇〉と演劇的ディテュランボス（酒神賛歌）が、ふたつの衝動に共通する目標として浮かびあがってくる。すなわち、長いあいだ争いつづけてきたディオニュソスの衝動とアポロンの衝動とが神秘的な婚姻によって結ばれ、アンティゴーネであると同時にカッサンドラでもあるような子供をうむ榮譽を手にしたのだ。アッティカ地方におけるギリシャ悲劇と演劇的ディテュランボスの誕生である。

われわれの考察は、いよいよ本来の目標にちかづいた。その目標とは、ディオニュソスの - アポロ的な天才とその芸術作品の本質を認識することであり、すくなくとも、あの〈根源的の者〉と天才との合体の神秘を感じとることである。さて、ギリシャ悲劇および演劇的ディテュランボスの萌芽が、はじめてギリシャ世界にあらわれたのはどこだったのか、それをまず問題にしたいとおもう。この点については、ほかでもない古代の具体的資料が雄弁にかたってくれている。すなわちギリシャ文学の始祖・先駆者として、〈ホメロス〉と〈アルキロコス〉の姿がふたり並んで彫刻や宝飾などに彫られているのだ。いずれ劣らぬこのふたりの人物だけが真に独創的な人間だと信じられていたし、彼らから発した情熱の流れがその後のギリシャ世界全体をつらぬいていると考えられていたのである。叙事詩人ホメロスは、ひたすら自分の世界に沈潜する白髪の夢想家であり、アポロ的な「素朴」な芸術家の典型であった。いっぽう叙情詩人アルキロコスは、人生を駆けぬけるように生きた戦士であり、芸術の女神の従者でもあった。そしていまホメロスが、アルキロコスの情熱的な顔を驚いたようにみつめている。このことについて近代の美学者が言ったことといえば、ここではじめて〈客観的〉芸術家にたいして〈主観的〉芸術家が並び立つにいたったのだ、という浅薄な解釈にすぎなかった。こんな解釈は何の役にもたたない。なぜなら主観的な芸術家などというものは出来そこないの芸術家でしかないからだ。芸術のジャンルやレベルはいろいろあるが、すくなくとも芸術である以上、なによりも主観性を克服したものでなければならず、〈自我〉から解放され、あらゆる個人的な意志や欲望をこえたものでなければならぬ。そこに客観性がなければ、つまり個人的な利害にとらわれない純粋なまなざしがなければ、真に芸術的な創造などありえない。したがって、われわれの美学がまず解決しなくてはならないのは、一見主観的にみえる〈叙情詩人〉がいかにして芸術家でありうるのか、という問題である。たしかにどの時代をみても、叙情詩人はいつでも「私は」と言うものだし、個人的な情熱と欲望をおもいきり歌ってきかせるものである。驚いたことに、まさにこのような叙情詩人アルキロコスが叙事詩人ホメロスの横にいて、個人的な憎悪と侮蔑の思いを歌いあげ、酔ったように自分の欲望をぶちまけている。こうなると、近代美学が「最初の主観的芸術家」と名づけたアルキロコスは、まさに「えせ芸術家」だったということになる。もしそうだとすると、なぜ「客観的」芸術の発信源であるデルフォイの神託までが、あの重要なお告げのなかで詩人アルキロコスに敬意を表したのだろうか？

シラーは、ひとつの心理学的観察をとおして、彼の詩作のプロセスをあきらかにしてくれた。その観察結果は彼自身にとっても曰く言いがたいものではあったが、いい加減なものとも思えなかった。彼の告白によると、実際の詩作の準備段階にあって彼の心をしめていたのは、思想のように秩序だった視覚的イメージの流れではなく、むしろひとつの〈音楽的な気分〉だったという。

私の場合、詩的な感覚には、最初は特定の明確な対象はありません。それが形成されてくるのは、もっと後になってからです。ある音楽的な気分が先行し、それにつづいてイメージをともなった詩想が浮かんでくるのです。（ゲーテ宛の手紙より）

さて、古代の叙情詩に関してもっとも重要な点は、〈叙情詩人〉と〈音楽家〉は協力すべきものだ、いやむしろ同一人物であるべきだ、と思われていたことである——それにくらべると、音楽から独立した近代叙情詩は、頭部のない神像彫刻のようにみえる——。こうした古代叙情詩の特質を考慮すると、われわれは叙情詩人というものを、さきに述べた美の形而上学にもとづいて次のように解釈することができる。すなわち、叙情詩人はまずディオニュソス的芸術家として〈根源的一者〉と完全に合体し、その苦痛や矛盾をまるごと引き受ける。そして、もし音楽が世界の反復とか世界の鑄直しとか呼ばれてきたことが正しいとすると、叙情詩人は唯一の実在である〈根源的一者〉の複製を音楽として作り出すのである。つぎにこの音楽がアポロンの夢の作用を受け、音楽の〈比喩としての夢の映像〉のように、詩人の目にみえるものとなるのだ。すなわち、根源的苦痛を反映した音楽には幻覚による救済力はあるにしてもイメージや概念は欠けていたのだが、いまやその音楽が個々の似姿あるいはイメージ（具体像）をうみだすのだ。〈根源的一者〉から複製としての音楽が生まれ、そのまた鏡像として形ある世界がうまれてくるのである。叙情詩人は、すでにディオニュソス的過程で主観性からは脱却している。彼がみているイメージは、世界の核と詩人との一体化を反映したものであり、あの根源的矛盾、根源的苦痛、さらには幻影による根源的歓喜を形にした夢の光景なのだ。したがって叙情詩人の〈自我〉の声は、存在の深みから響いてくるのであって、単に個人的なものではない。それを「主観性」などと呼ぶのは近代の美学者の錯覚にすぎない。

ギリシャ最初の叙情詩人アルキロコスが友人リュカンベスの娘たちに熱烈な愛をささげたり、それを拒絶されて罵声をあびせたりするとき、そこで狂乱の舞いを舞っているのはアルキロコス個人の情熱ではない。われわれの目にはディオニュソスとその信女たちの姿がみえる。我を忘れて熱狂するアルキロコスが眠りにおちる。エウリピデス(BC480~406)が『バックスの信女たち』で描いてみせたようなアルプスの牧場での眠り、真昼の太陽をあびた眠りにおちる。そこに夢の神アポロンが歩みより、月桂樹の枝でアルキロコスにふれる。すると、この眠れる詩人のディオニュソス的 - 音楽的な魔力が、いわば〈イメージの火花〉をまきちらす。それが叙情詩なのだ。その叙情詩が頂点に達したものの、それがギリシャ悲劇であり、演劇的ディテュランボスにはほかならない。

彫刻家は——その仲間である叙事詩人も——もっぱら具体的なイメージをみることに集中する。一方、ディオニュソス的音楽家は、形のない根源的苦痛そのもの、その根源的反響そのものとなっている。天才すなわち精霊としての叙情詩人は、自己を脱却して根源と一体化した神秘の状態にあるのだが、そこから形あるイメージの世界、似姿の世界がうまれてくるのを感じる。しかしその世界では、色彩も因果関係も変化の速さも、あの彫刻家や叙事詩人の世界とはまったくちがっている。叙事詩人は形あるイメージだけによるこびを感じて生きているので、それを隅々までいとおしむように眺めて飽きることがない。彼にとっては、怒れるアキレスでさえひとつの図像にすぎず、その怒りの表情も夢の幻影と同様に楽しみの対象にすぎない——叙事詩人は、幻影を映しだす鏡のおかげで作品中の人物とひとつに溶けあってしまうおそれはない——。それとは対照的に、叙情詩人の見ているイメージは〈彼自身〉の姿であり、いわば様々に客観化された自分自身にほかならない。だからこそ彼は、そういう世界の動く中心点として「私は」と言うこ

とが許されるのだ。ただし、この場合の自我は、経験的な現実界の人間として目覚めている自我ではなく、およそ真に存在するといえる唯一永遠の自我であり、事物の根底にひかえている自我である。天才としての叙情詩人の視線は、そうした根源的自我の分身としての目を通して、事物の根底に達しているのだ。

そこで、叙情詩人の「主観」という問題を考えてみよう。天才としての叙情詩人は、そうした分身・似姿たちのうちに＜自分自身＞すなわち「人間的な主観」をも見ている。しかしその「主観」は、ある現実らしきものにたいする個人的な情熱と意欲の寄せ集めにすぎないのであって、およそ精霊としての＜自分自身＞ではない。たとえ精霊としての叙情詩人が精霊ならざる人間的「主観」と一体であるかのようにみえ、彼がああ「私は」という言葉で自分自身のことを語っているようにみえるとしても、もうわれわれはこの見せかけに惑わされることはないし、ましてや叙情詩人を主観的詩人と呼んだ連中のようなあやまちを犯すこともありえない。情熱的な愛と憎しみに身を焼くアルキロコス個人は、そのじつ精霊を具体化・可視化したもの、すなわち幻像にすぎない。詩人アルキロコスは人間アルキロコスではなく世界霊であり、それが人間アルキロコスの姿をかりて、みずからの根源的苦悩を象徴的に語っているのだ。いっぽう主観的な意志と欲望だけで生きる人間アルキロコスは断じて詩人ではありえない。詩人アルキロコスは、人間アルキロコスに起こることだけが永遠なる存在の反映だなどと考える必要はない。実際、叙情詩人の幻想世界が、もっとも身近な人間世界の出来事からいかに遠ざかりうるものか、ギリシャ悲劇がそれを証明している。

芸術を哲学的に考察しようとする者にとって、この叙情詩人の主観性という問題が厄介なものだということはショーペンハウアーも素直に認めている。彼はその出口をみつけたと考えているのだが、私としては彼に最後までついてゆくことはできない。それでも、この難問に決着をつける手段はもっぱら彼の手ゆだねられてきたのであって、見込みがありそうなのは彼の深遠な音楽形而上学ぐらいしかなかった。私はそんなショーペンハウアーの精神をうけつぎ、彼の名誉のためにここまで考察をすすめてきたつもりだし、それによってこの難問にも決着をつけることができたと思っている。ところがショーペンハウアーは歌謡の特質として次の点を挙げているのだ。

歌い手の頭にあるのは、もっぱら意志の主体としての自己であり、自己の意欲である。多くの場合、それは自己の意欲が解放され満たされたことにたいする歓喜であり、さらに多いのは自己の意欲が抑圧されたことにたいする悲嘆である。いずれにしても、彼の意識の中心にあるのは自分の興奮・情熱・情緒なのだ。しかし同時に歌い手は、周囲の自然をながめることによって、意志をもたない純粋な認識主体としての自己をも意識するようになる。こうして、認識主体の至福の平静さと、つねに抑圧され満たされない意欲の衝動とが、対照をなしつつ同時に存在することになる。この意欲と認識との対立の感覚、この相互作用の感覚こそ、歌謡全体をとおして表現されているものであり、そもそも叙情的な気分を作り出すのはこの感覚なのだ。われわれが叙情的な心理状態にあるのは、いわば純粋な認識がやってきてわれわれを意欲と衝動から救いだそうとしているときなのである。われわれはそれに従いはするが、それも束の間のことにすぎない。いつも新たな意欲がわいてきて個人的な目的を

思い出させ、あの平静な観照からわれわれを引きはなす。ところがまたしても、身近にある美しい自然環境があの意志をもたない純粋な認識をうみだし、われわれを意欲から誘いだしてくれる。このように、歌謡ないし叙情的気分には、個人的な目的に向けられた関心・意欲と、まわりの自然環境に向けられた純粋な観照とが、奇妙にからまって共存している。この意欲と観照との関係はどのようなものだろうか？みなぎる意欲すなわち主観的気分の色合いが、観照・認識される環境に反映し、同時に環境の色合いが主観的気分に反映するのである。このように入りまじり重なりあった情緒を丸ごと写しとったものが真の歌謡にほかならない。（『意志と表象としての世界』第一部より）

このショーペンハウアーの文章を読めば、次のことは誰の目にもあきらかだろう。つまりここでは、叙情詩は未完の芸術、いくら飛びあがっても目標にとどかない芸術、まさに半芸術とみなされているのだ。意欲と観照とが――非美的状態と美的状態とが――奇妙に入りまじっていること、そこに叙情詩の〈本質〉があるというのである。ショーペンハウアーでさえ、主観的なものと客観的なものとの対立を価値の尺度と考え、それを基準に芸術を分類しているのだ。

しかし、われわれに言わせれば、そもそも主観と客観の対立そのものが美学にはなじまない。なぜなら、主観すなわち意欲する個人、利己的な目的を優先する個人は、芸術の敵としか考えられず、芸術の根源とはいえないからだ。芸術家であるかぎり、その主観はすでに個人の意志から解放されていなければならない。芸術家の主観はいわば仲介者と化しているのであって、真に存在するあの唯一の主観が、芸術家の主観を通して幻影の世界における自己の救済を祝うのだ。というのも、われわれの価値を低める〈と同時に〉高めもする次の事実をはっきりさせておく必要がある。すなわち、芸術という芝居は決してわれわれのために――例えばわれわれの向上や教化のために――上演されるものではないし、われわれは芸術世界のほんとうの作者ですらない。しかし次のように考えることは許されるだろう。つまり、われわれ人間は芸術世界の真の創造者が生みだした幻影であり、その芸術的な自己投影であり、その芸術作品なのだが、その点にこそ人間の尊厳が存在するのだ――というのも、われわれの現実の生とこの世とは〈美的現象〉としてのみ〈肯定される〉からである――。もちろん、このような自分たちの価値についてのわれわれの意識は、カンヴァスに描かれた戦闘について画中の戦士がいただく意識のようなものであり、芸術に関するわれわれの知識も、結局はすべて完全な幻想である。なぜなら、あの芸術という芝居を唯一の作者かつ観客として永遠に楽しんでいるのは〈根源的一者〉であり、われわれは芸術について知っているとはいっても、その〈根源的一者〉と一体でもなければ同一でもないからだ。ただ、実際に芸術作品を創作しているときの天才詩人が、世界をうみだすあの根源的芸術家と融合しているかぎり、彼には芸術の永遠なる本質がある程度わかっている。というのも精霊としての天才は、不思議なことに、まるで童話に登場する不気味な人物のように目玉をくるっと反転させ、自分自身を見ることができからだ。いまや彼は主観であると同時に客観であり、作者であると同時に俳優であり、観客なのだ。

専門家による研究であきらかになったように、アルキロコスとは<民謡>を文学にまで高め、その功績によってギリシャではホメロスとやらんで最高の地位を与えられている。ところで完全にアポロ的な叙事詩とくらべたとき、民謡の本質とはなんだろうか？ 民謡とは、アポロ的なものとディオニュソス的なものとが合体したことを示す<永遠なる痕跡>にほかならない。民謡があらゆる民族の壁をこえ、つねに脱皮を繰り返しながら、ものすごい勢いで広まっていったことを考えれば、自然のふたつの芸術衝動がいかに強烈なものであるかがわかる。民衆のディオニュソス的狂乱が音楽に結晶したように、自然のふたつの衝動が民謡に痕跡をとどめているのである。しかも、民謡がもっとも盛んにつくられた時代は、ディオニュソス的傾向がもっとも激しくなった時代でもあった。これは歴史的にも証明できる。このディオニュソス的傾向こそ民謡をうみだす基盤であり、前提であると考えなければならない。

ところで民謡は、まずなによりも音楽によって根源的世界をうつしだす鏡であり、原初のメロディーであると考えられる。つぎにそのメロディーが自分にふさわしい夢の幻像をさがし求め、その幻像が歌詞で表現されるのだ。したがって<メロディーこそ最初のもの・普遍的なもの>であり、それが普遍的だからこそ、さまざまな歌詞による具体的な表現が可能となるのである。民衆の素朴な価値観からいっても、歌詞よりメロディーのほうがはるかに重要であり、不可欠なものなのだ。メロディーは自分のなかから、しかも繰り返して新たな詩をうみだす。まさに<民謡の詩節形式>がそれをものがたっている。民謡において、いくつもの歌詞が同じメロディーで歌われるこの形式を、私がかねがね不思議に思っていたのだが、それも上記のように考えれば説明がつく。この理論にてらして『少年の魔法の角笛』などの民謡集を調べてみれば、メロディーがたえず新たな歌詞をうみだし、<イメージの火花>をまきちらす、そんな実例がいくらでもみつかろう。その歌詞にでてくるイメージ（具体像）は色彩ゆたかで、その変化は目まぐるしく、まさに目のまわるような展開をみせ、あの叙事詩にみられるすっきりとした幻影や悠然たる流れとは、まったく異質の力を感じさせる。この飛躍の多い叙情詩のイメージ世界は、叙事詩の立場からすれば、認めるわけにはゆかない。実際、叙情詩人テルパンドロスの時代（前7世紀）に、アポロンの祭典でおごそかな叙事詩を歌った吟遊詩人たちは、この叙情詩の不規則さを非としたのであった。

というわけで民謡の歌詞には、言葉が<音楽を模倣しようとして>緊張しきっている様子がみとれる。つまり、ホメロスの叙事詩とは根本的に異なる新しい詩の世界が、叙情詩人アルキロコスとともに始まったのである。こうして詩と音楽、言葉と音とのあいだには、<言葉が音楽を模倣する>という関係しかありえないことが示されたのだ。言葉やイメージや概念が、音楽に合わせようと四苦八苦し、音楽の威力にさらされる。そういう意味では、ギリシャ民族の言語史は大きく二つの流れに分けることができる。すなわち、現象の世界、形状の世界を模倣した言語と、音楽の世界を模倣した言語とに分類できるのだ。ホメロスの叙事詩とピンダロス（前5世紀）の叙情詩では、言葉の色合いも文章の構造も語彙もちがうので、その点をよく見てみるといい。両者のちがいは歴然としている。それどころか、ホメロスの時代からピンダロスの時代にいたる

あいだ、〈半獣神オリュポスの放縦な笛の調べ〉が響いていたことも、手にとるようにみえてくる。アリストテレスの時代（前4世紀）になって、音楽がはるかに洗練されたものになってからも、この笛の調べには、依然としてひとびとの心を酔わせ熱狂させる力があつた。当時の人間がこの狂乱の調べに抗えなかつたのはたしかで、彼らは自分たちの詩的な表現をすべてその音楽に合わせようとしたのである。

ここでひとつ、だれもが知っている現代の現象に注意をうながしておきたい。われわれの美学にとっては目障りとしか言いようのない現象である。よく目にするのだが、たとえばベートーヴェンの交響曲を耳にした聴衆のなかには、絵画的な言葉を吐かずにいられない連中がいるものだ。しかし、そうしたイメージの世界は、ひとつの曲からうまれたとはいっても、さまざまな情景の寄せ集めであり、ありえないほど多彩な、いや矛盾だらけの様相を呈することになる。それにもかかわらず、そんなものを寄せ集めることに自分たちの貧相な知恵をしぼり、叙情詩について解明すべき肝心な現象を見逃してしまう、これこそ現代美学のやり口なのだ。たとえ作曲家自身が自分の作品について絵画的な比喩で語つたとしても——たとえばある交響曲を『田園』と呼び、ある楽章を『小川のほとりの情景』、ある楽章を『農夫たちの楽しい集い』と呼んだとしても——、それもやはり音楽からうまれた比喩的なイメージにすぎず、けつして具体的なイメージから音楽がうまれるわけではない。作曲家自身がいまくイメージとはいっても、音楽の〈ディオニュソス的〉内実については何のヒントにもならないし、第三者が口にする絵画的比喩とくらべても、とくに価値があるわけではない。そこで今度は、音楽が形あるイメージとなつて〈放電〉するプロセスを、言語的な創造力にめぐまれた若さあふれる民衆——古代ギリシャの民衆——に当てはめてみなければならない。そうすることによって、詩節を連ねた民謡がどのように発生してくるのか、音楽を模倣するという新しい原理によって言語能力全体がどのように刺激されるのか、そういった問題の答えもある程度みえてくるだろう。

叙情詩というものが音楽の模倣であり、イメージや概念によって音楽にふさわしい結晶を生みだすものだとすると、われわれは次にこう問うことができる。音楽はイメージや概念という鏡にどのように〈あらわれる〉ものなのか？ 〈音楽は意志としてあらわれる〉のだ。音楽はショーペンハウアーのいう〈意志〉として現象するのであり、まったく意志を欠いた感傷的で美的な気分に対立するものとしてあらわれるのである。「あらわれる」という言い方をしたが、ここで本質と現象のちがいを明確にしておく必要がある。というのも音楽は、その本質からいえば意志ではありえないからだ。意志としての音楽などというものは、芸術の領域からは完全に追放されなければならない——そもそも意志と美とは無関係なのだ——。それでもなお音楽は意志として〈あらわれる〉のである。つまり、音楽は意志として〈現象する〉のであつて、音楽の本質が意志だというわけではない。こういう意志の現象をイメージ（具体像）によって表現するためには、叙情詩人のほうにも、愛のささやきから狂気の叫びにいたるまで、あらゆる情念の働きが備わっていないなければならない。アポロンの比喩によって音楽を言語化しようという衝動にかられた叙情詩人も、自然そのものが、そして自然のなかにいる自分自身が、永遠に意欲し、欲求し、憧憬するものであることを理解している。しかし、叙情詩人がイメージによって音楽を解釈する者である以上、やはり彼自身は意志をはなれ、おだやかな風（なぎ）のなかにおいて、世界をアポロン

的に観照するのである。たとえイメージという媒体を通してみえてくるものが、こぞって彼の気持ちを煽りたてるように動き回っていても、やはり彼は冷静にその姿を観照しているのだ。それどころか、彼がそうした媒体を通して自分自身をみると、欲求不満の状態にある自分自身の姿がみえてくるのである。そこにみえている自分の欲求、憧憬、呻吟、歓声は、彼が音楽を解釈するときにもちいる比喩なのだ。これが叙情詩人という現象である。彼はアポロンの精霊の力をうけて、意志を形あるイメージで表現することによって音楽を解釈するのであり、意志の貪欲さからはまったく解放されていて、完全に澄みきった太陽の目となっている。

ここまでの議論で肝心な点は次のことである。すなわち、叙情詩は音楽の魂に依存しているのだが、音楽そのものは何者にも制約されず、イメージや概念も〈必要とせず〉、ただ視覚化され概念化されることに〈耐えている〉だけなのだ。音楽を耳にした叙情詩人は、たとえ比喩的にではあってもイメージや概念によって語らずにいらなくなるのだが、彼に表現できるのは、もともと音楽のなかにあった普遍的で万人に当てはまるものだけである。だからこそ、世界の根源を象徴する音楽の内実は、とても言葉で言い尽くせるようなものではない。なぜなら音楽は、あの〈根源的一者〉が抱える矛盾と苦悩を象徴的に表現するものであり、あらゆる現象のむこうに存在し、あらゆる現象に先立って存在する、根源的世界を象徴するものだからである。その世界にくらべれば、どんな現象も単なる比喩、似姿にすぎない。そして〈言葉〉は現象を語るための道具、記号にすぎないので、そんな言葉がどう転んでみても、音楽の最深部に光を当てることなどできるはずもない。言葉が音楽の模倣にのりだしたとしても、しょせん音楽の上っ面をなでるくらいが関の山であり、叙情詩がどんな雄弁をふるおうとも、音楽の深遠な意味には一歩たりとも近づくことはできないのだ。

7 ギリシャ悲劇と合唱隊

＜ギリシャ悲劇の起源＞という問題は迷路のようなもので、そこで迷子にならないためには、これまで論じてきた芸術の原理を総動員しなければならない。この起源の問題は真剣に取り上げられたことはないし、まして解決されたことなど一度もない。べつに好い加減なことをいっているわけではない。なにしろ従来の研究ときたら、古代の断片的な伝承をつなぎあわせてはまたバラバラにする、そんなことを繰り返してきただけなのだ。

さて、古代の伝承からはっきりと読みとれるのは、＜ギリシャ悲劇が合唱隊から発生した＞ということ、もともとは合唱隊そのものだったということである。したがって、この原初の演劇である合唱の核心にせまることが、われわれに課された義務だということになる。しかし、合唱隊は理想的な観客であるとか、舞台が王侯たちの世界であるのにたいして、舞台の手前にいる合唱隊は民衆を代表しているとか、そんな月並みの芸術談義で満足してはならない。民衆の代表うんぬんという説によれば、民衆的な合唱隊は民主的なアテネ市民の普遍的な道德律を体現するものであり、激情にかられた王侯たちの逸脱と放埒のそとにいて、つねに正道をゆくものだということになる。しかし、いかにも政治家たちがよるこびそうなこの説は、おそらくアリストテレスの言葉からきているのだろうが、ギリシャ悲劇の成立とはなんの関係もない。というのも、悲劇の起源は純粹に宗教的なものであって、そもそも民衆と王侯の対立といった問題は――いや政治的、社会的問題そのものからして――まったく無関係なのだ。アイスキュロス(BC525～456)とソフォクレス(BC497～405)の悲劇作品にみられる有名な古典的合唱隊形式についても、そこに「立憲代議制」の兆候がみられるといった言い草は、このふたりの偉大な悲劇詩人にたいする冒瀆だと言わざるをえない。実際、こんな冒瀆をあえて犯した者がいたのである。古代の国家制度には立憲代議制など現実には存在しなかったし、悲劇のなかにもそんなものの「兆候」など感じられたわけではないのだ。

合唱隊(コロス)についてのこうした政治的解釈よりもひろく知られているのが、ロマン主義者シュレーゲル(1767～1845)の説である。彼にいわせると、合唱隊はいわば観衆のエッセンス、典型的な観客、「理想的な観客」ということになる。しかし、悲劇はもともと合唱隊だけで演じられていたという歴史的伝承をふまえると、このシュレーゲル説の粗雑で非学問的な正体がみえてくる。たしかに人目を引く説ではあるが、それはただ彼の簡潔な表現によるものであり、「理想的」と名のつくものには無条件で惹かれてしまうわれわれのゲルマン的な性癖のせいであり、ちょっと意表をつかれたからにすぎない。すなわち、われわれの知る観衆というものを悲劇の合唱隊とくらべて、現代の観客層も理想化すれば悲劇の合唱隊と変わらないなどといえるのかと自問してみて、シュレーゲル説の意外さにおどろいてしまうのだ。どう考えても悲劇の合唱隊が現代の理想的な観客のようなものだったとは思えないからである。また、ギリシャの観衆が現代とはまったく異質なものだったというのにもわかに信じがたく、やはりシュレーゲル説の大胆さには驚かされてしまうのだ。というのも、われわれがこれまで考えてきたまともな観客というのは、自分が目にしているのは日ごろ経験している実在の世界ではなく芸術作品なのだということをつねに意識しているはずだからである。ところがギリシャ悲劇では合唱隊が舞台上の人物を

生身の人物と考えるようにできている。たとえば海神オケアノスの娘たちを演じる合唱隊は、実際に巨人プロメテウスが目の前にいるのだと思っているし、自分たちのことも、この巨人と同様に海神の娘として実在するものと考えている。この合唱隊のようにプロメテウスを目の前に実在する生身の存在と考えることが、観客として最高の理想的な姿だといえるのだろうか？ この合唱隊のように舞台上にかけあがって、この巨人を責苦から解放してやるのが、理想的な観客のしるしなのだろうか？ われわれは鑑賞眼のある観客層が存在すると信じてきたし、作品を芸術として美的に受けとることができる観客こそすぐれた観客なのだと考えてきた。ところがシュレーゲルの言葉によれば、ギリシャの理想的な観客は舞台上の世界を美的に享受するどころか、なまなましい現実として体験していただきたい。そこでわれわれは「ギリシャ人ときたら、われわれの美学を台無しにしてしまう！」といて溜息をつくことになる。しかしわれわれは、シュレーゲル説が自分たちの美学と矛盾することをいつのまにか忘れてしまい、合唱隊のことが話題になるたびに彼の言葉を繰り返してきてきたのだ——「合唱隊は理想的な観客である」——。

しかしあの伝承の正しさは疑いようがなく、したがってシュレーゲルの言葉はとても認められない。すなわち舞台のない合唱隊そのもの、つまり悲劇のもともとの形態は、理想的な観客としての合唱隊などとは両立しないのだ。シュレーゲルのいうように合唱隊が一種の観客であり、伝承の語るように悲劇が合唱隊だけで成りたっていたとすると、初期の悲劇は観客だけの存在だったということになるではないか。観客という概念をもとにした芸術、「観客そのもの」を本来の形式とする芸術などというものが考えられるだろうか。演劇なき観客などというものは自己矛盾にほかならない。ギリシャ民衆の道徳的知性をどんなに高く評価したところで、また演劇なき観客などという概念をもちだしたところで、悲劇の誕生を説明することはできない。そんな表面的な見方では、この奥深い問題の上っ面をなでることしかできないのだ。

悲劇の合唱隊の意義については、シラーの『メッシーナの花嫁』の有名な序文のなかに、すでに重要な洞察がみられる。彼は合唱隊というものを、悲劇のまわりにめぐらされた人間の壁と考えた。合唱隊という城壁によって悲劇は現実世界から完全に隔離され、その理念的世界と詩的自由が保障されると考えたのだ。

シラーはこの合唱隊で武装して、自然な演劇という通俗的な考えと戦ったのである。演劇は現実と錯覚するような自然なものでなければならないという当時の一般的な傾向と戦ったのだ。彼はこう言っている。

舞台上の一日といっても虚構の一日にすぎず、その建築も象徴的なものであり、その詩的な台詞も現実の言葉とはちがう。にもかかわらあらず、写実的な演劇などという勘違いがいまだに横行している。虚構や象徴や理念は、詩的自由のために仕方なく認められるというようなものではない。それはあらゆる文芸の本質なのだ。私は『メッシーナの花嫁』に合唱隊をとり入れ、決定的な一歩をふみだした。芸術におけるあらゆる自然主義にたいして公然と宣戦布告をしたのである。（シラー『メッシーナの花嫁』序文より）

うぬぼれの強い現代人は、まさにシラーのこうした考え方に「えせ理想主義」という侮辱的なレッテルをはっているらしい。現代人はシラーとは対照的に、自然なものの現実的なものを尊重

するあまり、理想主義をいっさい認めず、ただ本物そっくりの蠟人形がならんでいるだけの世界に入りこんでしまったのではないか。なるほど、そんな世界にも流行小説なみの芸術性はあるのだろうが、そんなものでシラーやゲーテの「えせ理想主義」を克服したなどと言いだすのはやめてもらいたい。

シラーが見抜いていたように、悲劇の原型であるサチュロス合唱隊の行き来する場所は、いうまでもなく「理念」の世界なのだ。それはわれわれ死すべき人間の遊歩道などではなく、一段と高い世界なのである。そのような合唱隊のために、ギリシャ人は＜自然状態＞に見立てた宙吊りの足場をつくり、そこに架空の＜自然児＞サチュロスを立てたのだ。ギリシャ悲劇はこうした基盤のうえに成長してきたのであって、こまかい写実的な表現などは最初から必要とされていない。そうはいっても悲劇の世界は、天と地のあいだに勝手に差しこまれた空想の世界というわけではない。むしろ敬虔な古代ギリシャ人にとっては、オリュンポス山やそこに住まう神々が実在のものであったように、悲劇の世界にも、ある種の实在性と信憑性があった。ディオニュソス祭において、好色で酒好きな半獣神サチュロスを演じている合唱隊は、神話と祭式によって清められた世界、宗教的には実在すると認められた世界に生きているのである。

ところで、悲劇が合唱隊から生まれたこと自体、不思議な現象なのだが、なぜ悲劇は好色で酒好きの山野の精サチュロスとともに始まるのか、なぜディオニュソス的な知恵は従者サチュロスの口から語られるのか、これまた不思議なことである。この問題については、つぎのように考えることで解明の糸口がみつかるだろう。すなわち、ディオニュソス的な音楽が文明を震撼させるように、あの架空の自然児サチュロスは文明人にゆさぶりをかけるのだ。リヒャルト・ワグナーは、「太陽光でランプの光が見えなくなるように、音楽によって文明などはかすんでしまう」と言っている。古代ギリシャの文明人も、サチュロスの野性の姿を目の当たりにして、それまでの自分が消し飛んでしまうように感じたにちがいない。ディオニュソス的な悲劇はこうして直接われわれに働きかけてくる。人間同士を引きさく国家や社会といったものは後方へしりぞき、代って強力な一体感がわれわれをとらえて自然のふところにつれもどす。あるいは、ほんとうのギリシャ悲劇は形而上的な慰めによってわれわれを解放してくれるといってもいい。現象の世界は移ろいやすいものだが、宇宙の根源的な生命は不滅の力と喜びにみちているということがわれわれの慰めとなるのである。そういう形而上的慰めが肉体という明確な形をとってあらわれたもの、それが自然児サチュロスの合唱隊なのだ。この野性の自然児は、どんなに文明が進んでも、いわばその背後で生きつづけ、どんなに世代交代がすすみ民族の歴史が変化しても、つねに変わらず存在しつづけるのである。

古代ギリシャ人は、このような合唱隊に慰めをみいだした。彼らは物事の深淵をみようとす民族であり、些細な苦悩にしる深刻な苦悩にしる、あらゆる苦悩に過敏に反応する民族だったからである。ギリシャ人は、いわゆる世界史のおそろしい破壊衝動と自然の残酷さを正面から見すえて目をそらさなかったのも、ともすれば仏教徒のように意志や欲望を否定する方向に逃避する可能性もあった。そんな彼らを救ったのが芸術なのだ。そして、芸術で彼らを救うことによって＜生＞が自分自身を救ったのである。

ディオニュソス的な恍惚状態にあつては、実生活につきものの制約や限界は消し飛んでしまう

のだ。それは＜昏睡＞に近い状態であり、過去の個人的な体験はすべて深い眠りのなかに沈んでゆく。日常的な現実の世界とディオニュソス的な現実の世界は、この忘却という溝で仕切られているのである。しかし日常的な現実がふたたび意識にもどってくると、それはディオニュソス的人間には不快なものに感じられる。そういう日常にたいする禁欲的な気分、つまり意欲というものを否定的にみる傾向は、ディオニュソス的な状態の副産物だ。そういう意味で、ディオニュソス的人間にはハムレットと似たところがある。どちらも物事の本質をみてしまった人間であり、真相を＜認識してしまっただ＞人間であり、積極的な行動にでることを嫌う人間なのだ。なぜなら、どう行動したところで物事の本質は永遠に変わらないし、ハムレットのいう「関節のはずれた」この世界をいまさら立て直せといわれても、彼らには滑稽なこと、あるいは屈辱的なこととしか思えないからだ。認識は行動を封殺する、行動を起こさせるのは幻覚のヴェールだ――これがハムレットの教えである。これは、あれこれ考えをめぐらすだけで何もしない夢想家の屁理屈とはちがう。夢想家が行動に移れないのは考えすぎによるものであり、いわば選択肢が多すぎるからにすぎない。ハムレットの場合もディオニュソスの場合も、行動に移ろうとする気持ちがくじけてしまうのは、考えすぎのせいなどではなく、正しい認識のせいであり、恐ろしい真理を洞察した結果なのだ。どんな慰めも役に立たない。彼らの思いは世界をこえ、神々さえこえて、死への憧れとなる。すなわち、この世の生が否定されるだけでなく、不死の世界である来世や神々のうちに輝かしい生の似姿をみることさえ否定されるのである。いったん真理をみてしまった人間には、いまや存在の恐怖と不条理しか目に入らない。いまや彼はオフィーリアの運命の意味するところを理解し、森の精シレノスの知恵を思い知らされる。彼は生を嫌悪する。

生きようとする意志がこうして絶体絶命の危機に直面したとき、それを癒す魔術師として登場するのが＜芸術＞にほかならない。芸術だけが、現実の生の恐ろしさや不条理さにたいする嫌悪感を、生の支えとなるイメージへと変換することができるのだ。すなわち、＜崇高なもの＞が生の恐ろしさを芸術的にやわらげ、＜滑稽なもの＞が生の不条理さにたいする嫌悪感を芸術的に発散させてくれるのだ。ディテュランボス（酒神賛歌）をうたうサチュロスたちの合唱は、ギリシャ芸術による救済活動にほかならない。生にたいする嫌悪感は、ディオニュソスの従者サチュロスの生きる中間世界ですべて解消されたのである。

近代の田園詩にでてくる羊飼いや自然児サチュロスも、原始的なものや自然なものにたいする憧れの産物である。しかし、野人サチュロスを捕らえて離さなかったギリシャ人の勇敢さはどうだ！ それにひきかえ近代人は、甘ったるい声をした気立てのやさしい羊飼いを小人形さんのように可愛がったにすぎず、羊飼いたちの弱々しく気恥ずかしげな様子はみるにたえない！ ギリシャ人がサチュロスのなかにみたのは、まだ認識という作用の存在しない自然、まだ文化の侵入をうけていない自然であった。だからといってサチュロスが猿も同然の存在だったということではない。それどころかサチュロスは人間の原型であり、人間のもっとも崇高な感情の表現であり、もっとも強烈な情念をあらわす者であった。それは神のそば近くにあつて歓喜する熱狂者であり、神の苦しみを引きうけ再現する共感者であり、自然の奥底から真理を告げ知らせる者であり、ギリシャ人が畏敬の念をもって見ていた自然の圧倒的な生殖力を象徴する者であった。サチュロスとは崇高で神々しいものであり、とくにディオニュソス的な人間の失意の目には、そうみえたにちがいない。近代のめかしこんだ紛いものの羊飼いや、みるにたえなかったことだろう。ディオニュソス的な人間の目は、自然の雄渾で飾り気のない筆致にそそがれ、崇高な満足感にみたされた。自然の手になる人間の原型からは、文明という虚飾は一掃され、人間のほんとうの姿があらわとなる。それが、神をまえに歓呼の声をあげている鬚のサチュロスにほかならない。それをまえにしては文明人も色をうしない、たんなる戯画にしかみえなかった。

ギリシャ悲劇という芸術のこのような初期段階についても、シラーの言葉は的を射ている。つまり合唱隊（クロス）とは、押しよせてくる現実を防ぎとめる生きた城壁なのだ。なぜなら、とかく自分たちの世界こそ唯一の实在だと自惚れがちな文明人より、このサチュロス合唱隊のほうが現実の生の真相を完全に体現しているからである。文芸の世界は現実世界の外にあるわけではないし、詩人の頭に浮かんだまったくの絵空事でもない。それどころか、文芸のほんとうの目的は真実をありのままに表現することにある。だからこそ文芸は、あの文明人が唯一の現実と思ひこんでいる世界の化けの皮をはがさなければならないのだ。このほんとうの自然の真実と、唯一の实在をよそおう文明の虚偽との対照的な関係は、カント流の世界の永遠の核である「物自体」とそのあらわれである「現象世界」との関係に似ている。たえず転変にさらされ没落しつづける現象世界にあつて、形而上学的な慰めをもたらす悲劇が現実の生の核である永遠の生をさししめすように、すでにサチュロス合唱隊による象徴的表現も、物自体と現象世界というあの根源的関係を比喩的にあらわしていたのだ。つまり、サチュロス合唱隊もギリシャ悲劇も、現象世界の奥に隠されている物自体、現実の生の奥に隠されている永遠の生を表現しているのである。近代人が夢見たあの牧歌的な羊飼いやなどは、あくまでも彼らなりの自然の模写にすぎず、教養という錯覚の産物でしかない。ところが、ディオニュソス的なギリシャ人の求める真実と自然には、あふれんばかりの活力がみなぎっているのである——彼らには、自分たちが魔法にかかったようにサチュロスに変身してゆくのが見えるのだ。

そうした気分のもとで、そうしたことを意識しながら、ディオニュソスの信者たちは熱狂し、群れをなし、歓呼の声をあげる。群集というものにつきものの力が、彼らを互いの目のまえで変

身させ、その結果、互いの姿が自然の精霊としての野人サチュロスにみえたのである。のちに生まれた悲劇合唱隊の構成は、こうした自然発生的な現象を芸術的に模倣したものだ。もちろん芸術としては、眺める側のディオニュソスの観客と神がかりしたディオニュソスの演者とを区別する必要があった。ただ次の点だけは留意しておかなければならない。つまり、アッティカ悲劇の観衆は合唱隊席（オーケストラ）に配置されたサチュロスに自分たちを重ねてみていたし、観衆と合唱隊との対立は基本的には存在しなかったのである。というのも、歌い踊るサチュロスたちと、それを自分たちの代表とみる観衆とが渾然一体となり、全員がひとつの崇高で巨大な合唱隊と化していたからだ。こうなると、あの「理想的な観客」というシュレーゲルの言葉にも、本人が考えていた以上に深い意味が読みとれるにちがいない。実際、舞台上の幻想世界をく見る者>がすべてひとつの合唱隊と化していたという意味では、合唱隊は「理想的な観客」だったといえるのである。

古代ギリシャ人は、われわれに馴染の観衆というものを知らなかった。当時の劇場の観客席は舞台を見おろす半円形の階段状になっていたので、観客はだれでも、まわりの文明世界を文字どおりく無視する>ことができたし、心ゆくまで舞台を見つめながら自分を合唱隊の一員と感ずることができたのである。こう考えると、初期悲劇の段階にあっては、合唱隊はディオニュソス的人間の自己投影だったといってもいい。この自己投影という現象を理解するには、俳優の心理を考えてみるといい。というのも、ほんとうに才能ある俳優の場合、自分の演じようとする人物の像が手にとるように眼前に浮かんで見えるものだからである。悲劇の場合も同じことで、まずディオニュソス的群衆の自己を投影したものが合唱隊であり、そのまた合唱隊の自己を投影したものが舞台の世界なのだ。こうした自己投影によって舞台上に生まれた幻想世界の力が強力なために、<現実>は感じられなくなり、あたりの席に陣取る教養人の姿などまったく目に入らなくなってしまう。野外劇場の形は人里をはなれた谷間（たにあい）を思わせる。山中に群れつどう酒神バッカスの信徒たちが、光り輝く雲の舞台を見おろすと、その壮麗な雲の額縁の中央にディオニュソスの像がはっきりと見えてくるのだ。

悲劇合唱隊の解明のためにここで問題にしている芸術上の根本現象、すなわち自己投影による魔術的な変身という現象は、芸術の成立過程に関する現代の学者たちの見解からすれば、ほとんど不愉快なものでしかないだろう。しかし、詩人のまわりには生き生きと動きまわる人物たちが見えていて、詩人は彼らの内面を我が事のように知り抜いているということ、これこそ詩人の詩人たる所以であって、これほどわかりきった話はない。ところが近代的な知性には独特の弱点があって、芸術上の根本現象を複雑に抽象的に考えすぎるきらいがある。真の詩人にとっては、比喩は「言葉のあや」などではなく、概念に代わって実際に目にみえている具体的な像なのだ。彼にとって作中人物は、いろいろな特徴の寄せ集めなどではなく、彼の目のまえに堂々と自分を押しだして生きている、ひとりの人物なのだ。それが画家の思いうかべる人物像とちがうのは、絶えず生きつづけ行動しつづけるという点だけである。ホメロスの描写が生き生きとしていて、ほかのどんな詩人にもまして目に見えるようなものだったのはなぜか？ 彼がそれだけ多く目で見たからである。われわれが詩についてひどく抽象的に語るのはなぜか？ われわれが大抵は出来そこないの詩人だからだ。美的現象というのは、結局のところ単純なものなのだ。生き生きと

した魂たちの軽やかな動きをつねに見てとる能力、いつも魂の群れにかこまれて生きる能力、それさえあれば誰でも詩人になれるのである。変身しようとする衝動、べつの肉体と魂をとおして語ろうとする衝動、それさえあれば誰でも劇作家になれるのだ。

ディオニュソス的な興奮は、こうした芸術的能力をひとつの集団全体に広めることができる。その結果、彼らは自分のまわりに魂の群れをみるようになり、その魂たちと内面的に一体化していると感じる。悲劇合唱隊の生まれてくるこうした過程こそ、〈演劇〉の根底にある現象にほかならない。つまり、自分たちが変身するのを互いに目の当たりにし、さらに、べつの肉体べつの人物に移ったかのようにふるまうこと、ここに演劇の出発点がある。ここには叙事詩を吟唱する吟遊詩人の場合とはちがうところがある。アポロンのホメロスの吟遊詩人は作中人物とひとつに溶け合うことはなく、画家と同様、あくまでも観察者の目で自分の外部世界をみているのだが、ディオニュソス的な熱狂のなかにある集団は、自分以外のものに移ることによって、すでに個人の集まりではなくなっている。しかも、この現象はつぎつぎと伝染してゆき、群集全体がものに憑かれたようになるのである。

したがって、ディオニュソス祭で歌われるディテュランボス（酒神賛歌）は、ほかの合唱曲とは本質的に異なる。月桂樹の枝を手に行進の歌をうたいながら厳かにアポロン神殿にむかう乙女たちは、いつもの娘たちであり、社会的な呼び名が変わるわけでもない。ところが、ディテュランボスをうたう合唱隊は、変身したもののたちの合唱隊であり、彼らは市民としての経歴や社会的地位を完全に忘れてしまっている。彼らはあらゆる社会関係をはなれ、時間さえこえてディオニュソス神に仕えているのである。そのほかの合唱叙情歌は、アポロンの独唱者による個人的な高揚感の発露にすぎないのだが、ディテュランボスの場合、われわれの前に立っているのは独立した個人の集まりではなく、いわば無意識のうちに他者を演じている俳優たちの一団であり、他者に変身した彼らには自他の区別がつかなくなっているのだ。

この魔術的な変身、すなわち憑かれたように他者へ移ること、これはあらゆる演劇芸術の前提条件である。ディオニュソス的な狂乱の徒は、こうした憑依（ひょうい）状態のなかで自分を半獣神サチュロスとみなし、さらに、〈そのサチュロスの視点から神をみる〉。つまり、サチュロスに変身することによって、自分の外部に神という新たな幻影をみるのだ。目にみえる幻影こそ、ディオニュソス的な状態のアポロンの完成なのである。演劇というものは、ディオニュソス的な憑依とともに始まり、アポロンの幻影をもって完結する。

このように考えると、ギリシャ悲劇とはアポロンのイメージの世界を放出しつづけるディオニュソス的な合唱なのだといわねばならない。悲劇に織りこまれている合唱部分こそ、すべての会話部分の母胎である。つまり、合唱部分こそ舞台全体の母胎であり、演劇そのものの母胎なのだ。それは悲劇の地核であり、何度か噴火をくりかえすことによって演劇という幻想世界を放出する。これは夢をみているときに起こる現象とまったく同じものであり、そのかぎりでは叙事詩的な現象だが、ほかでもないディオニュソス的な心理状態が投影されているという意味では、幻影によるアポロンの救済ではなく、むしろ個人の崩壊であり、根源的一者との一体化である。したがって、演劇とはディオニュソス的な認識や作用を視覚化したものであり、ディオニュソス的なものから生まれたという点で、叙事詩とは深い溝で仕切られている。

ギリシャ悲劇の〈合唱隊〉は、ディオニュソス的な興奮状態におちいった群集全体の象徴であり、そう解釈することですべて説明がつく。近代における舞台のコーラス、とくにオペラのコーラスに慣れているわれわれには、なぜギリシャ悲劇の合唱隊が――伝承で明らかのように――「所作」そのものより古く、かつ根源的で重要なのが理解できなかった。さらに、合唱隊は非常に重要かつ根源的なものなのに、なぜディオニュソスの卑しい従者だけで構成されていたのか、しかも最初はなぜ山羊の姿をした野性のサチュロスだけで構成されていたのか、これも釈然としなかった。また、合唱隊の位置するオーケストラ席が舞台の手前にあったことも、われわれには謎であった。しかし、ついに真相が明らかとなったのである。ギリシャ悲劇の場合、所作だけでなく舞台そのものが根源的には〈幻影〉と考えられていたのだ。唯一の「实在」である合唱隊がみずから舞台上に幻影を生みだし、舞踊や音楽や言葉による象徴表現を駆使して幻影の世界を語るのである。そこに彼らは自分たちの主人であり師匠であるディオニュソス神をみる。だからこそ合唱隊はつねに〈従者〉の姿をしているのだ。また、彼らは神の苦悩と栄光を見る者であるから、みずから〈行動〉することはない。このように合唱隊は、神にたいしてはあくまでも従者の立場にあるのだが、それでも彼らは〈自然〉の最高の表現であり、自然のディオニュソス的表現である。だからこそ、靈感をうけて熱狂した合唱隊は、自然と同様、神託と箴言を語りだす。つまり、神の〈共感者〉である合唱隊は同時に〈知恵者〉であり、世界の根底から真理を告げる者でもある。こうして、靈感にうたれた知恵者ではあるが、神とくらべれば〈痴れ者〉（しれもの）でしかないという、あの奇怪でひどく下品なサチュロス像が生みだされたのだ。サチュロスは自然の似姿であり、自然の抑えがたい衝動の化身であり、まさに自然の象徴であり、さらには自然の知恵と芸術の告知者であり、音楽家・詩人・舞踊家・霊視者をかねた存在なのだ。

こうした考察や伝承をふまえると、舞台という幻影世界の中心である真の主人公〈ディオニュソス〉は、悲劇の発生期には実際に舞台に登場したわけではなく、そこに存在すると想定されていたにすぎない。すなわち、悲劇はもともと「合唱」だけであって、「演劇」ではなかったのだ。このディオニュソス神を舞台でみせる試みがなされたのは、もっと後のことである。つまり、すべてを美しい幻影に変容させる舞台という額縁のなかで、この神をだれの目にも見えるようにしたのだ。ここに厳密な意味での「演劇」がはじまる。

そうなると、ディテランボスをうたう合唱隊の役割もかわってくる。悲劇の主人公が舞台にあらわれたときに、仮面をつけた不恰好な人間ではなく、いわば観衆自身の陶醉から生まれる幻像がみえるようにと、観衆の気分を高揚させることが合唱隊の役割となる。その高揚感がどのような働きをするか、次のような比喻で考えてみるとわかりやすい。妃アルケルティスを失ったばかりのアドメトス王が、深い物思いに沈みつつ亡き妻をしのび、その面影をしたって憔悴しきっている。そこに突然、容姿も歩き方も妃にそっくりな婦人が被衣（かづき）をかぶったまま連れてこられる。彼は一瞬、身震いするような不安におそわれ、その正体にすばやく思いをめぐらせ、それが妃であることを本能的に感じとる。ディオニュソス的に高揚した観衆というのは、このときのアドメトス王のようなものだったのだ。すでに神の苦悩を我が事として感じていた観衆は、舞台を歩み寄ってくる神の姿を、アドメトス王が被衣の婦人を見るような気持ちで見つめたのである。観衆は自分たちの心に怪しく浮かぶ神の姿を無意識のうちに舞台上の仮面の人物に重ね

あわせ、その仮面の下の実の人物をいわば亡霊のようなものとして抹殺してしまった。これは夢をみているときと同じアポロンの状態である。つまり、昼間の世界は覆いかくされ、もうひとつの世界がづぎづぎと姿を変えながら眼前に展開される。それは昼間の世界より鮮明でわかりやすく印象的な世界であり、なおかつ夢幻めいた儚（はかな）さの感じられる世界である。

こうして、ギリシャ悲劇のなかには決定的に異なるふたつの様式が共存していることが明らかとなる。つまり歌詞や台詞につかわれる言葉や語感、口調や語勢は、合唱隊の歌うディオニュソス的な叙情詩と、舞台上のアポロンの夢の世界とでは、まったく異なった表現になるのだ。舞台すなわちアポロンの現象の世界では、ディオニュソスは客観的に眺められる存在になっているので、そこにはもう合唱隊の音楽から感じられる「永遠なる海原、転変する生、燃えあがる命」はない。そこにはまた、熱狂するディオニュソスの従者たちに神の近さを感じさせる力もないし、感じられるだけで視覚化されることのないあのディオニュソス的な力も存在しない。いまや舞台から語りかけてくるのは、いわば叙事詩的な造形の鮮明さと堅固さであり、ディオニュソスは力によって語るのではなく、叙事詩の主人公として、ほとんどホメロスの言葉で語るのがある。

9 オイディプス物語とプロメテウス物語

ギリシャ悲劇の会話部分はアポロンの的であり、会話として表面にあらわれているものはすべて単純で、透明で、美しくみえる。そういう意味では、会話にあらわれるギリシャ人の特質は上澄みの部分にすぎず、それは彼らの舞踊の場合とかわらない。というのも、ギリシャの舞踊では最大の力はいくら奥に秘められていて、それが身体のしなやかで豊かな動きとなって表面にでてくるからである。ソフォクレスの悲劇作品の場合も、われわれは主人公が発する言葉のアポロンの明快さ、明るさにおどろかされる。すぐにでも主人公の本質が見通せそうで、その底の浅さにちょっと面食らってしまうほどだ。

しかし、表面にあらわれている主人公の性格、目にみえている性格から、いったん視線を転じてみる必要がある——結局のところ、舞台上の主人公は暗い壁に映しだされた光の像でしかなく、あくまでも表面にあらわれた現象にすぎない——。むしろわれわれは、この明るいイメージ（具体像）の元になった神話のほうを問題にしなければならない。この暗い神話に目をこらしてみると、突然、よく知られた光学現象がいわば裏返しの形でみえてくるだろう。太陽を直視しようと必死で目をこらし、まぶしさのあまり目をそらすと、その傷んだ目を癒すかのように暗い斑点があらわれる。これはよく知られた事実である。ソフォクレスの主人公の場合はちょうどその逆で、仮面をつけたアポロンの光の像は、自然の内奥の恐ろしいものに触れた目がどうしても必要としたものであり、恐ろしい夜の闇に傷めつけられた目を癒すための、いわば光の斑点なのだ。このように考えることによって始めて、「ギリシャ的な明るさ」という概念のほんとうの意味と重要さが理解されるのである。ところが現在、この「明るさ」という概念はいたるところで誤解にさらされ、なんの危険もない朗らかな状態と混同されている。

<オイディプス王>は、ギリシャ悲劇の登場人物としてはもっとも痛ましく不運な人物であるが、ソフォクレスは彼のことを高貴な人間として描いた。すなわちオイディプス王は、すぐれた知恵の持ち主であるにもかかわらず、あやまちを犯して破滅する運命を負っているのだが、しかし結局その途方もない苦悩が、彼の死後もなお不思議な祝福の作用をまわりにおよぼすのである。高貴な人間は罪を犯さない、慧眼（けいがん）の悲劇詩人ソフォクレスはそう言いたかったのだ。オイディプスのような高貴な人間の行動は、あらゆる法則、あらゆる自然秩序、従来の倫理的世界までも破壊してしまうかもしれないが、まさにそうした行動の影響が不思議なひろがりを見せ、破壊された古い世界の廃墟のうえに新しい世界が打ち建てられるのである。これこそ宗教的思想家でもあった詩人ソフォクレスが『オイディプス王』で言いたかったことなのだ。

作者ソフォクレスはまず最初に、ひどく錯綜した事件展開のひとつの結び目をわれわれに提示する。オイディプスはその糸を一本一本ゆっくりと解いてゆくのだが、それはそのまま彼自身の破滅への道でもある。破滅が同時に進展でもあるような弁証法的な決着のつけかたが、いかにもギリシャ人好みのものであったため、作品全体としては明るさを感じさせるものとなっていて、事件展開の元となった戦慄すべき出来事も、それほどの恐怖は感じさせない。彼の『コロノスのオイディプス』にも同じような明るさがみられるが、それは完全に浄化された高次元の明るさである。悲惨のかぎりを経験し、放浪の旅にでた盲目の老人オイディプスは、我が身になにが起る

うと甘んじてそれを受け入れる〈耐える人〉となっている。そんな彼だからこそ、この世ならぬ晴れやかな世界があらわれるのだ。この明るさは神々の世界から舞い降りたものであり、われわれに次のことを気づかせてくれる。すなわち、かつてのオイディプスは精進努力することによって、かえって運命にもてあそばれ受身の立場に立たされたのだが、老いたるオイディプスの場合は、受身の姿勢に徹することによって、かえって最高の能動性を獲得し、その作用は彼の死後にまでおよぶのだ。こうして、オイディプス物語の展開の核となる、神ならぬ人間の身には解きたいほどに絡みあった結び目が、ゆっくりと解かれてゆく――そしてわれわれは、この弁証法の神的な側面にふれ、人間としての深い喜びに打たれるのである。

さて、こうした解釈によってソフォクレスを正当に評価できたとしても、これでオイディプス神話の内容がすべて汲みつくされたとはいえない。ここで見えてくるのは、オイディプスをめぐるソフォクレスの解釈そのものが、あの光の像にほかならないということである。恐ろしい深淵をみたわれわれの目を癒すために自然が送ってくれる、あの光の像なのだ。では、深淵としての神話そのものは、なにを語っているのか？ 父を殺したオイディプス、母と結婚したオイディプス、スフィンクスの謎を解いたオイディプス！ この運命的な行為の不可思議な三位一体はなにを語っているのか？ 太古の昔から、とくにペルシャで信じられてきた民間信仰によると、英知あふれる祭司は近親相姦からしか生まれえないという。スフィンクスの謎を解いたオイディプス、自分の母親と結婚したオイディプスの物語を、この民間伝承と考えあわせてみると、ただちに次のような解釈がなりたつ。すなわち、予言的・魔術的な知恵の力によって現在と未来の呪縛が打破され、硬直した個体化原理が破られ、自然の魔法そのものが解かれるためには、その前提条件として、ひどく自然に反することが――あの伝承でいえば近親相姦が――先行していなければならないのだ。というのも、自然に逆らって勝利すること、つまり不自然なことをすること、それ以外に自然の秘密を白状させる手があるだろうか。オイディプスの運命のおそるべき三位一体には、あきらかにこのような認識が反映されている。つまり自然の謎、二面的なスフィンクスの謎を解いてみせる人物は、同時に、神聖な自然の秩序を犯し、父を殺し、母と結ばれなければならない。そう、この神話はわれわれの耳元でささやいている、「知恵、とくにディオニュソス的な知恵は自然に反した悪行であり、知識によって自然を破滅させる者は自分の身にも破滅を引き受けねばならない」。この神話は、「知恵の矛先は賢者に向けられる、知恵は自然にたいする犯罪である」という恐ろしい命題をわれわれに投げかけているのだ。しかし、テーバイに立っているあのメムノン王の柱像が太陽の光をうけて鳴り響いたように、崇高かつ悲惨なオイディプス神話は、このギリシャ詩人の光をうけるやいなや美しい響きをたてる――ソフォクレス的なメロディーを奏でながら！

ソフォクレスのオイディプスにみられた受身の栄光にたいして、次にアイスキュロスの〈プロメテウス〉を照らしている能動の栄光を取りあげてみたい。そこで思想家アイスキュロスが言いたかったこと、しかし詩人アイスキュロスが比喩的に暗示するにとどめておいたことを、若き日のゲーテはあからさまに表明することができた。すなわちゲーテはその詩のなかで、巨人プロメテウスに大胆不敵な言葉をはかせている。

われ、ここに座し

わが身に似せて 「ひと」を造らん
そは われに等しき族（やから）
悩み 涙し
たのしみ よろこび
而して
ゼウスをも恐れざること
われに同じ！ （ゲーテ『プロメテウス』より）

人間は巨人族に匹敵するほどの力をつけ、自分たちの文化を勝ちとり、ひいてはオリュンポスの神々に同盟をせまる。自前の知恵を手にした人間は、神々の進退までも左右できるというわけだ。アイスキュロスのプロメテウス物語は、その基本思想からすれば神々への反逆の歌であり、まさに不敬の賛歌である。しかし、そのもっとも驚嘆すべき点は、＜正義＞にたいするアイスキュロスの並々ならぬこだわりにある。実際、彼の作品では、一方に勇敢な「個人」の底知れぬ苦悩があり、他方に神々の苦境、いや神々の黄昏の予感があり、さらに、このふたつの苦悩の世界を和解させて形而上学的な融合を実現させずにはおかない＜正義＞の力がはたらいている。ここにアイスキュロスの世界観の要点と中心命題がもっとも明確にあらわれているのである。彼の世界観では、運命の女神モイラが永遠の正義として神々と人間のうえに君臨しているのだ。

アイスキュロスはオリュンポスの神々を正義の天秤にかけるのだが、その大胆不敵さはどこからくるのか。ここで忘れてならないのが、あくまでも真相をみようとするギリシャ人の形而上学的思考は、密儀宗教のうちに確固としてゆるぐことのない基盤を有していたこと、彼らをおそう懐疑的な気分はすべてオリュンポスの神々にたいして発散することができたということだ。とくに芸術家の場合には、自分たちとオリュンポスの神々とは相互依存の関係にあるのだという漠とした感覚があり、ほかでもないアイスキュロスの『プロメテウス』に、それが象徴的にあらわれている。巨人的な芸術家アイスキュロスには挑戦的なところがあり、彼は人間を創造することができると思っていたし、すくなくともオリュンポスの神々を破滅させることはできると信じていた。それは並外れた知恵がなければできないことで、その知恵と引き換えに芸術家が永遠の苦悩を負わされたことはいうまでもない。偉大なる天才のすばらしい「能力」、永遠の苦悩という代償を払ってもあまりある「能力」、＜芸術家＞の苦渋にみちた誇り——これがアイスキュロス文学の内実であり魂なのだ。ソフォクレスがオイディプス物語で奏でたのが、芸術家ならぬ＜聖者＞の凱旋の前奏曲だったのにたいして、アイスキュロスは芸術家の苦悩と栄光を語ったのである。しかし、アイスキュロスの神話解釈といえども、プロメテウス神話の驚くべき恐怖の深みには届いていない。むしろ芸術家の成長の喜びとか、どんな犠牲もおしまない芸術的創造の晴れやかさなどは、悲哀という暗い湖水に映った、雲と空の明るい映像にすぎない。

プロメテウス伝説は、ギリシャ人などのアーリア族に共通する太古からの遺産であり、そこには深遠なもの・悲劇的なものをとらえる彼らの才能が記録されている。プロメテウス神話にはアーリア族の本質をあらわす独特の意味がこめられていて、ユダヤ人などのセム族の本質が原罪神話にあらわれていることを考え合わせると、このふたつの神話のあいだには兄と妹のような血縁関係が存在すると言うこともできる。ところで、このプロメテウス神話が成立する前提となった

のは、〈火というもの〉にたいする人類の思いである。原始人類は、火こそ文化の発達に欠かせない守護神であると考え、火というものに圧倒的な価値を認めた。しかし、人間が火を意のままに扱うこと、すなわち稲妻による発火や太陽による加熱といった天の恵みによらずに、みずから火を手に入れることは、あの内省的なアーリア人にとっては神々にたいする冒瀆であり、神聖な自然にたいする略奪行為のように思えたのである。

こうして最初の哲学的問題が発生し、人間と神との関係について、厄介で解きがたい矛盾が問題となり、この難問があらゆる文化の入り口に岩のように立ちはだかることになる。人類は自分に許されている最高最善のものを手にするために、神への冒瀆行為を犯さざるをえず、その報いとして、ありあまる苦悩と悲哀を背負わなければならない。すなわち侮辱された神々は、高邁な向上心にもえる人類に罰をくだす――くださざるをえない――ということである。アーリア族のこのような苦渋にみちた思想は、冒瀆行為に〈尊厳〉を認めるという点で、セム族の原罪神話と奇妙な対照をなしている。原罪神話では、好奇心が強いこと・虚飾に走ること・誘惑に弱いこと・好色であることなど、もっぱら女性的な情緒が災いの元とみなされていたからである。いっぽうアーリア人の思想で目につくのは、〈能動的な罪〉を真にプロメテウスの美徳とみなす崇高な態度である。この世を災いとみる厭世的なギリシャ悲劇は、このような倫理観に支えられていたのだ。アーリア人は人間の災いを〈肯定〉し、人間の罪さえ〈肯定〉し、そこから生まれる苦悩さえ〈肯定〉したのである。深淵をみることを好むアーリア人は、物事の本質にひそむ災いから目をそらさない。アーリア人の場合、そうした災いすなわち世界の核心にある矛盾は、異なった世界の交錯として、たとえば神々の世界と人間の世界の交錯としてあらわれる。どの世界も個々の存在としては正当なものなのだが、さまざまな世界のうちのひとつとしては、個体化ゆえに苦しまねばならない。つまり、個人が英雄的な衝動にかられて普遍的な存在になろうとするとき、したがって個体化の呪縛をのりこえて〈ひとつ〉の世界存在そのものになろうとするとき、個人は物事にひそむ根源的矛盾を引き受けることになる。すなわち彼は冒瀆し、苦悩するのである。アーリア人は冒瀆を男性と考え、セム人は罪を女性と考えた。最初の冒瀆は男性によって遂行され、最初の罪は女性によって犯されるわけである。とにかく、悪魔のもとに急ぐ魔女たちの亭主は、こう歌っている、

わしらが焦ることはねえ

女の足じゃ千歩はかかる

いくら女が急いでも

男の足でひとつとび (ゲーテ『ファウスト』より)

プロメテウス伝説の核心にある、こうした深い意味を理解した者は――すなわち巨人的な努力をかさねる個人にとって冒瀆は避けられないということを理解した者は――同時に、この厭世的な思想には非アポロンのなところがあると感じるにちがいない。なぜならアポロンという神は、個体化された世界を安定させるために個体と個体のあいだに境界線をひき、おのれの分際をわきまえ節度を守るように個体に要求し、この境界線がもっとも神聖な掟なのだということを繰り返し個体に思い出させる存在だからである。冒瀆とは越境であり、アポロンがこれを認めるはず

もないが、あまりアポロンの傾向がつづく、文化の形式がエジプトのように硬直した冷たいものになりかねない。また、湖の波の進路や大きさをいちいち規定しようとするれば、湖水全体の動きを殺してしまうおそれもある。そうならないように、ときとしてディオニュソス的な高波がおしよせ、もっぱらアポロンのようになってしまった「意志」がギリシャ文化を閉じ込めようとしたあの小さな枠組みを、ことごとく破壊したのである。この突然せり上がってきたディオニュソス的な高波は、まるでプロメテウスの兄弟である巨人アトラスが大地を背負うように、個体というひとつひとつの波をみずからの背に負うのだ。いわば、あらゆる個人を支えるアトラスとなり、彼らをその大きな背中にのせて、いっそう高く遠くへ運ぼうとするこの巨人的な衝動は、プロメテウスのものとディオニュソス的なものとに共通している。そういう意味で、アイスキュロスの描くプロメテウスは、仮面をとればディオニュソスそのものだ。その一方で、アイスキュロスの父方の血統がアポロンからきていることも、見る人が見ればあきらかである。先に述べたように、アイスキュロスには正義にたいする強いこだわりがあるのだが、アポロンこそ个体化の神であり、正義に境界線をひく神なのだ。したがって、アイスキュロスのプロメテウスにみられる二面性——ディオニュソス的かつアポロンの性質——を概念的に定式化すれば、こういう表現になるだろう。

いまここに存在しているものは、すべて正当であり、すべて不当であり、どちらの主張も正しい。

これが君の生きている世界なのだ！　これが世界というものなのだ！——

もっとも古い形のギリシャ悲劇ではディオニュソスの苦悩しか問題にしなかったし、舞台に登場する人物も長い間ディオニュソスひとりであった。この伝承に疑問の余地はない。つぎの点に関しては明確な伝承があるわけではないが、これもほぼ確実とっていいだろう。すなわち、エウリピデス(BC480~406)の作品が出るまでは、悲劇の主人公はディオニュソスだったのであり、巨人プロメテウスやオイディプス王といった悲劇の常連たちも、真の主人公ディオニュソス神の仮面にすぎなかったのである。こうした仮面たちの背後にひとりの神が隠れていたからこそ、あの常連たちは決まって「理想的」に表現されたのであり、彼らが驚嘆の目でみられた真の理由もそこにあったのだ。

こんなことを言ったひとがいる。「およそ個人というものは、個人としては喜劇的であり、したがって反悲劇的である」。もしそうだとすると、そもそも悲劇の舞台に個人が登場することにギリシャ人は<耐えられなかった>という推論も成り立つ。実際、ギリシャ人はそう感じていたようで、同じような考え方はプラトン(BC427~347)にもみられる。プラトンは「イデア」すなわち原型と、「虚像」すなわち複製とを峻別し、イデアだけを真の实在と考えたわけだが、そういう見方はギリシャ的な本質にふかく根ざしたものなのだ。そしてギリシャ悲劇の舞台に登場する人物たちは、プラトン流の言い方をすれば、虚像・複製にすぎないということになるだろう。つまり、真に実在するのはディオニュソスだけであり、この神が、戦う英雄の仮面をつけ、いわば個人の意志の網にかかり、さまざまな人物として出現するのだ。こうして出現した神が口をきき行動するとなれば、それは迷い・もがき・苦しむ、ひとりの個人とかわらない。そして、およそ神がこういう叙事詩的な明確さ明瞭さをもって個人として<現象する>のは、夢解きの神アポロンのはたらきによる。つまりアポロンは、そうした比喩的な現象を合唱隊の眼前に展開させることによって、彼らのディオニュソス的な状態の意味を解き明かしてみせるのだ。しかし、やはり真の主人公はあの秘祭における苦悩するディオニュソス、個体化の苦しみを我が身にうけている神なのだ。

このディオニュソス神については驚くべき神話が伝えられている。彼は少年だったころに巨人族に八つ裂きにされ、そのような姿でザグレウスという神として祭られているというのだ。この神話はなにを意味するのだろうか？ この八つ裂きはディオニュソス本来の<苦悩>であり、地水火風への分解にひとしいということ、したがって、この個体化された状態は、それ自体あらゆる苦悩のもととして忌避すべきものだという事、これがこの神話の意味にほかならない。ディオニュソスの微笑からオリュンポスの神々がうまれ、ディオニュソスの涙から人類がうまれたのだ。引き裂かれた神ディオニュソスには、残忍野蛮な魔神としての性格と温厚柔和な統治者としての性格とが、ふたつながらに備わっている。ところで、秘祭の行者たちの願いはディオニュソスの復活再生にあった。われわれとしては、そこに個体化の苦悩を終わらせる力を感じとらねばならない。第二のディオニュソスである八つ裂きのザグレウスから第三のディオニュソスが再生することを期待して、行者たちの歓呼の歌が鳴りひびいたのである。その再生が期待できるからこそ、バラバラに引き裂かれ崩壊した世界にも、一瞬よろこびの表情がうかぶのだ。それはデ

一メテール神話に象徴的にあらわれている。我が子を失って永遠の悲しみに打ちひしがれた女神デーメテールが、〈もう一度〉ディオニュソスを生むことができると言われ、〈喜びの表情〉を取りもどしたという神話である。こうしたギリシャ人の考え方には、深遠なものに惹かれる厭世的な世界観の要素がすべて出揃っていて、ここからは〈悲劇の奥義〉もみえてくる。すなわち、すべて現存するものは本来〈ひとつ〉なのだという基本認識、個体化こそ災いの元凶なのだという考え方、個体化の呪縛を断ち切ってくれる芸術への期待、芸術による一体化の回復を予感する思想、こういったものこそ悲劇を根底で支えているものなのだ。――

先に示唆しておいたように、ホメロスの叙事詩はオリュンポスの歌であり、巨人族との戦いの恐怖をのりこえたオリュンポス文化の凱歌である。ところが、そのホメロスの神話が悲劇的な歌の圧倒的な影響をうけて新たに生まれかわる。その転生ぶりからみえてくるのは、その間にオリュンポス文化そのものも深遠な世界観に征服されたということである。実際、反抗的な巨人プロメテウスは、彼を拷問にかけるとオリュンポスのゼウスにむかって、こう通告したのだった――いいかげんで私と手をむすばないと、お前の支配もそのうちひどい危機にみまわれるぞ――。震え上がったゼウスが自分の没落をおそれてプロメテウスと同盟したことは、アイスキュロスの作品にあるとおりである。こうして、かつての巨人時代が黄泉の国から引き上げられ、ふたたび日の目をみることになる。野生のままの自然が復活し、踊りながら眼前を通りすぎるホメロス世界の神話たちを、嘘いつわりのない自然の哲学で見すえるのだ。この自然という神の稲光のような視線をうけて、ホメロスの神話たちは青ざめ、震えあがり――最終的にはディオニュソス的な芸術家の鉄拳をうけて、新しい神に奉仕させられることになる。ディオニュソス的な知恵が、〈みずからの〉認識を象徴的に表現する手段として、あらゆる分野の神話をひきつぐのだ。だから、ディオニュソス的な認識は、悲劇という公開の祭式で語られるにしる、演劇的秘祭という秘密の儀式で語られるにしる、いつも神話という古い衣装をまとっているのである。

プロメテウスをあつ鷹から解放し、神話をディオニュソス的な真理の乗物にかえたのは、いったいどんな力だったのか？ それは音楽にそなわるヘラクレス的な腕力だった。音楽のはたらきは悲劇において頂点に達するのだが、その音楽の力によって神話はあらためて深遠な意味を獲得する。これはすでに触れたことだが、そのときわれわれは音楽のそういう力こそもっとも重要なのだということを指摘せずにいられなかったのである。というのも、もし音楽によって救い出されなければ、神話というものは、いつのまにか歴史的事実のような顔をして現実の一角にまぎれこみ、いずれ後世の人間から一回かぎりの歴史として扱われる宿命にあるからだ。実際、すでに当時のギリシャ人たちも、その鋭い知性にまかせて、民族の〈青春の夢〉ともいうべき神話を、史実にもとづく教訓的な〈青春の歴史〉へと書き換えようとしていたのである。宗教が消えてゆくときには、こうして神話がまず犠牲になるものなのだ。すなわち、ある宗教が硬直化してくると、その宗教の前提となっている神話部分がひたすら厳密な論理の目にさらされ、歴史上の出来事の総計として体系化されるようになる。人々は神話の信憑性を遠慮がちに弁護しながらも、神話がそのまま生きつづけ成長しつづけることには抵抗を感じるようになる。こうして神話にたいする感性がおとろえ、代わって宗教は歴史的な根拠を求めるようになる。これが宗教の死滅の道筋なのだ。

さて、この倒れかかっていた神話をしっかりと抱えてくれたのが、ディオニュソス的音楽という新たに生まれた精霊だったのである。この精霊の手のなかで神話はふたたび花開き、かつてない彩りをみせ、その香りは形而上学的な世界の存在を予感させ、その世界への憧れをかきたてたのであった。ちなみに、こうして最後の輝きをみせたあと、神話の幹は痩せおとろえ、その葉は枯れてしまい、その後まもなくして冷笑的な風刺作家たちが、風のまにまに運ばれてきた色あせて萎れた神話の花々を、せっせと拾いあつめることになる。それはともかく、神話の内容がもっとも深みをまし、神話の形式がもっとも豊かになったのは、悲劇によってであった。神話は、傷ついた英雄のようにふたたび立ち上がった。その目には、死にゆく者の英知にみちた安らぎと、まだ残っていた力のすべてが、最後の力強い輝きをはなって燃え上がったのである。

不埒（ふらち）なエウリピデスよ！ おまえは何をしたかったのだ？ あの死にかかっていた神話を自分の奴隷にしてふたたび苦役につかせようとは、一体おまえは何をしたかったのだ？ 横暴なおまえの手にかかって、本物の神話は死んでしまった。そこでおまえはもっともらしい紛（まが）い物の神話をもちだしたわけだが、そんな神話にできることといえば、あの英雄ヘラクレスをおそった猿人のような種族よろしく、せいぜい古びた飾りを身にまとうことでしかなかった。おまえのもとで神話が死んだように、音楽の精霊もおまえのもとで死んでしまった。なるほど、おまえは物欲しそうに音楽の園にも手をのばし、略奪のかぎりをつくしたのだが、おまえが手にしたものといえば、紛い物の音楽でしかなかった。そして、おまえがディオニュソスを見捨てたがゆえに、アポロンもまたおまえを見捨てた。こころみに、寝所に立ちこめる情熱をすべてかき集めておまえの作品に投入してみよ。また、ひとをあざむくソフィスト流の弁論術にみがきをかけ、おまえの主人公の台詞に使ってみよ。そんなことをしてみたところで、おまえの主人公たちは紛い物の情熱しか持てないし、紛い物の台詞しか話せないのだ。

ギリシャ悲劇の没落は、従来のこの種の芸術とは様相をことにしていた。ギリシャ悲劇は解きたい葛藤ゆえに自殺においこまれ、悲劇的な死をとげたのである。悲劇詩人エウリピデスがみずから悲劇を葬ったのだ。それまでの芸術はといえば、この上なく美しく安らかに天寿をまっとうしたのだった。すなわち、もし立派な子孫を残して悪あがきせず世を去ることが幸せで自然なことだとすると、従来の姉妹芸術の最期こそ幸せで自然なものだったといえるだろう。それらの芸術はゆっくりと息をひきとった。そのかすんでゆく目には、はやくも立派な後継者が姿をあらわし、待ちかねたように敢然と頭をもたげていたのだ。ところが、ギリシャ悲劇の死から生まれたのは底知れぬ虚無感であり、それがあらゆるところに蔓延したのだった。皇帝ティベリウスの時代に、ある絶海の孤島でギリシャの船乗りが「大いなる牧羊神パンは死せり」という哀切な叫びをきいたように、エウリピデス以降のギリシャ世界には悲痛な嘆きの声がひびきわたった。

「悲劇は死んでしまった！ 悲劇とともに詩も消えてしまった！ 干からびて生気をなくした亜流の詩人どもよ、消えうせろ！ 黄泉（よみ）の国に落ちて、往年の巨匠たちの残飯でも食らうがいい。」

とにかく悲劇を親とも師とも仰ぐ新手の芸術が花開きはしたのだが、そのとき人々はあることに気づいて愕然としたのだった。すなわち、この＜喜劇＞という新手の芸術は悲劇という母親の面影をつたえてはいたが、その母親の表情には長い断末魔の苦しみが浮かんでいたのである。この悲劇の死の苦しみを身をもって体験したのが＜エウリピデス＞であり、その苦悶の表情をとどめた新手の芸術が＜アッティカ新喜劇＞と呼ばれているものなのだ。そこには、悲劇が非業の死をとげた記念碑として、悲劇の墮落形態が生きのびているのである。

こうしてエウリピデスと新喜劇の関係をみてみると、エウリピデスにたいする喜劇作家たちの傾倒ぶりも理解できる。だから、「黄泉の国でエウリピデスにあえるのなら、いまずぐ絞め殺されてもいい、故人がいまでも正気でいればの話だが」という、喜劇作家フィレモン（前4世紀）の願いも驚くにあたらない。ところで、エウリピデスと喜劇作家メナンドロス（前4世紀）やフィレモンとの共通点はなんだろう？ エウリピデスが模範とされ、あれほど喜劇作家を刺激したのはなぜだろう？ 完璧な答えとは言えないが、端的に言って、エウリピデスが＜観客＞を舞台に上げたということにつきる。エウリピデス以前の気宇壮大にしてプロメテウスの悲劇詩人たちが主人公をどんな素材から作りあげたか、また現実をそのまま舞台に上げるなどという考えが彼らの発想とどんなにかけ離れたものだったか、それがわかっている者には、エウリピデスの悲劇が従来のものから大きく逸脱していたことも容易に理解できるはずだ。日常生活をおくる普通の人間が、エウリピデスによって観客席から舞台に押し上げられたのである。かつて舞台という鏡に映しだされたのは大きく特徴をとらえた描線だけだったのだが、いまや自然の描きそこないの線までが、こまごまと忠実に再現されるようになった。従来の芸術で誇り高いギリシャ人の典型とされてきたオデュッセウスも、この新興詩人の手にかかると卑屈なグラエクルス（ローマ人の家庭教師なみのギリシャ人）に成り下がってしまい、それ以降、おとなしいが抜け目のない家僕という役回りがオデュッセウス物語の興味の中心をしめることになる。

喜劇作家アリストファネス(BC450~388)の『蛙』に登場するエウリピデスは、「家伝の秘薬で悲劇芸術の派手な贅肉を落としてやった」と自慢しているが、なるほど彼の主人公たちは、みごとに貧相な姿になりはてている。いまや観客がエウリピデスの舞台にみていたのは自分たちの分身であり、観客はその分身の語りの巧みに聞きほれていたのだ。聞いていただけではない、話し方もエウリピデスから学んだのである。このことをエウリピデス自身も『蛙』のなかで自慢している。すなわち彼は、悲劇詩人アイスキュロスとの対決の場面で、「いまや私のおかげで民衆も巧妙に、まさにソフィストのように抜け目なく相手を観察し、議論を通して自分に有利なように誘導することを覚えたのだ」と言っている。

そもそも新喜劇が可能になったのは、エウリピデスが公共の場の言語をこのように激変させたからであった。というのもエウリピデス以降、日常生活を格言などで技巧的に表現する方法は秘伝でも何でもなくなっていたからだ。それまでは、舞台上で使われる言語の質を左右したのは、悲劇においては半神であり、喜劇においては酔ったサチュロスあるいは半人であったが、いまや市民的な凡庸さが口をききはじめたのである。エウリピデスは、まさにこの市民的凡庸さに政治的な希望を託していたのだ。事実、アリストファネス作品に登場したエウリピデスは、だれにも判断できるありふれた日常生活を描いたことを強調し、自画自賛している。エウリピデスに言わせれば、民衆のだれもが哲学し、かつてないほど巧みに土地や財産を管理し、みずから訴訟をおこなうようになったのも、すべて彼の功績であり、彼が民衆にうえつけた知恵の成果なのだ。

民衆がこのように調教され利口になったからこそ新喜劇が可能になったのだ。新喜劇にとって、エウリピデスはいわば合唱隊の指揮者の役割をはたしたのである。ただこの場合、訓練をうけるのは観客という名の合唱隊であった。この観客という合唱隊がエウリピデス調で歌えるようになると、たちまちあのチェスのような理詰め芝居がうまれてくる。抜け目なさや狡猾さがつねに勝利をおさめる芝居、すなわち新喜劇の誕生である。ところで合唱隊の指揮者エウリピデスにたいする称賛は依然としてつづいていた。それどころか、黄泉の国でエウリピデスの教えをうけられるのなら、人々は自殺することも辞さなかつたろう。しかし実際には、悲劇が永久に滅び去ったように、悲劇詩人は黄泉の国にもいないと彼らは考えていたのだ。ギリシャ人は悲劇を捨てただけでなく、不死にたいする信仰も捨ててしまったのだ。彼らは、理想的な過去にたいする信仰だけでなく、理想的な未来にたいする信仰もなくしていた。「年老いてなお軽薄に、気まぐれに」という有名な墓碑銘は、年老いたギリシャ民族にも当てはまる。刹那・機知・軽薄・気まぐれ、これが彼らの最高神なのだ。すくなくとも基本的な心構えという点では、いまや第五階級すなわち奴隷階級が主導権をにぎったのである。

この期に及んでもなお云々できる「ギリシャ的な晴朗さ」があったとすれば、それは奴隷の明るさにほかならない。奴隷というものは、重い責任を負うことをしらず、偉大なものを求めて努力することをしらず、過去や未来に現在以上の価値を見いだすことをしらない。彼らの明るさはそこからくるのだ。四世紀にわたる初期キリスト教には、深淵をみようとす恐るべき人々がいたが、この上っ面の「ギリシャ的な晴朗さ」こそ彼らには許しがたいものだった。深刻なことや恐ろしいことから女々しく逃げ出し、手ごろな安楽さで満足してしまう意気地のなさは、彼らには軽蔑すべき心根と思えただけでなく、まさに反キリスト教的なものと感じられたからだ。こう

した初期キリスト教徒の感性の反作用として、あのバラ色の「晴朗なる古代ギリシャ」という見方が定着し、それが何百年もつづいたのだ。まるで、悲劇が誕生した時代、秘祭が行われた時代、ピタゴラスやヘラクレイトスが生きた時代、紀元前六世紀という時代は存在しなかった、それどころかこの偉大な世紀の芸術作品さえ存在しなかったと言わんばかりである。しかし前六世紀の作品は——どれをとっても——そんな老化した生命力や奴隷の明るさで説明できるようなものではない。それらの作品から見てとれるのは、いわゆる「ギリシャ的な晴朗さ」とは正反対の世界観である。

エウリピデスは観客を舞台上にあげたのだが、それによって観客は、はじめて本当に演劇について判断できるようになった——私は先にそう主張しておいたのだが、それだけ聞くと、エウリピデス以前の悲劇と観客とのあいだにはまだ食い違いがあったように思われるかもしれない。そして、エウリピデスは芸術作品と観客とのあいだに適切な関係を築こうとしたのだと考え、彼のそうした急進的な傾向を、ソフォクレスをこえる進歩として称賛したくなるかもしれない。しかし「観衆」というのはひとつの言葉にすぎず、質もバラバラだし数も定まらないしろものだ。数にものを言わせるだけの観衆などに、どうして芸術家が妥協しなければならないのか？ 芸術家というものは、才能も意図するところも、観客より自分たちのほうが優れていると思っているのだ。とすれば、それなりに抜きん出た能力をもった観客にたいしてならともかく、自分より劣った連中が口にする言葉などに芸術家が敬意を抱いたりするものだろうか？ 実際、ギリシャの芸術家のなかでもエウリピデスほど、その長命な生涯をとおして傲慢不遜に公衆をあしらった者はいない。民衆が自分の前にひれ伏したときでさえ、彼は偉そうにそれを無視して、自分自身の傾向さえあからさまに非難してみせたのである。大成功をおさめた趣向さえ、みずから否定してみせたほどだ。もしこの天才が観衆という魔物にすこしでも畏敬の念をいただいていたら、作品の失敗に打ちのめされて、生涯のなかばにも達することなく破滅していただろう。

このように考えてくると、「エウリピデスは観客を舞台に上げ、観客が本当に判断力をもてるようにした」というわれわれの言葉も、暫定的なものにすぎなかったことがわかる。エウリピデスが抱えている傾向をもっと掘り下げて考えてみる必要がある。アイスキュロスとソフォクレスが、存命中もその死後も長きにわたって民衆の人気を一身にあびたことは、だれもが知っている明白な事実である。したがってこの先輩たちの場合、芸術作品と観衆との食い違いなどまったく問題にもなりえない。ではエウリピデスという才能ゆたかな芸術家、たえず創作意欲に燃えていた芸術家が、あのように脱線せざるをえなかったのは一体なぜなのか？ 民衆の人気という晴れわたった空のもと、功なり名とげた詩人たちの太陽に照らされて、そのまま正道を歩まなかったのはなぜなのか？ 彼は観客を配慮しながら観客に背をむけたわけだが、あの奇妙な配慮の正体はなんだったのか？ 観衆を尊重しすぎるあまり軽視することができたというのは、どういうことだろうか？

エウリピデスは——これが謎の答えだ——詩人としては民衆より自分のほうが明らかに上だと思っていたのだが、しかし二人の観客だけは例外だったのである。民衆は舞台にあげてしまったのだが、この二人の観客だけは、彼の芸術を判定することのできる裁判官・師匠として尊敬していたのである。この二人の指示と忠告にしたがって、エウリピデスはそれまで観客席にあった

ものを舞台の上にあげた。すなわち、どんな祝祭公演の観客席にもいわば目にみえない合唱隊として存在していた感情・情熱・経験を、すべて舞台上の主人公たちの魂のなかに移し入れたのである。そうした新しい人物像のための新しい言葉と新しい口調をさがしもとめたときも、彼はこの二人の求めに応えたのだ。観衆という司法の手にかかってふたたび断罪の憂き目をみたときにも、自分の作品にたいする正当な判決として彼が耳をかたむけたのは、この二人の言葉だけであつたし、彼はそこに勝利を約束する励ましの声を聞いたのである。

この二人の観客のうちのひとは――エウリピデス自身であり、詩人ではなく＜思想家＞としてのエウリピデスであつた。あるいは、こういってもよい。レッシング（1729~1781）の場合と同様、エウリピデスの異常なまでに豊かな批評の才能が、彼の芸術的な創作意欲を生みだしたとまではいわないまでも、あきらかにそれを刺激しつづけたのである。彼はこうした才能の持ち主として、明晰かつ機敏な批評精神をフルにはたらかせながら、さまざまな公演の観客席に陣取り、まるで古くすすけた絵画を見極めようとするかのように、偉大な先輩たちの傑作をすみずみまで読みとろうとした。そこで彼にみえてきたものは、アイスキュロス悲劇の奥義に通じた者にとっては、それほど意外なものではない。つまり彼は、先輩たちの傑作のいたるところに、なにか両義的で曖昧なところがあることに気づいたのだ。そこには人をあざむくような明確さがあり、背景には謎めいた深さ、いや底知れなささえ感じられたのである。どんなに明確に造形された人物像も、彗星の尾のようなものを引いていて、それが何なのかは曖昧ではっきりしなかった。芝居の構造も靄がかかったようにぼやけていて、とくに合唱隊の意味は曖昧模糊としていた。そしてエウリピデスは、倫理的問題にたいする先輩たちの解決方法にも納得がいかなかった。神話をこんなふうに扱っていいのか？ 幸と不幸の割り振りがデタラメではないか？ 従来の悲劇で使われた言葉そのものが、エウリピデスにとっては不愉快な、すくなくとも不可解なものであつた。なかでも気になったのは、単純な状況なのに大げさな表現が多すぎること、素朴な登場人物なのに、こりにこった奇怪な表現が多すぎることであつた。

こうして批評家エウリピデスは、あれこれ思いをめぐらせながら劇場に坐り、この偉大な先人たちが自分にはどうしても理解できないことを確認したのである。しかし、作品を鑑賞するにせよ創作するにせよ彼は基本的には理性を信用していたので、自分と同じ考えの者はいないのか、あの両義性を自分も感じるといつてくれる者はいないのか、彼は思わず周りを見まわしたのだ。が、そんな彼にたいしてもほとんどの人間はいぶかしそうに微笑むだけで、きわめて優秀な連中でさえ例外ではなかった。エウリピデスが偉大な巨匠たちに疑問を呈し、論理的に反論してみせたにもかかわらず、やはり巨匠たちのほうが正当とされていたのだ。そのくせ、その正当性をきちんと説明できる者はひとりもいなかった。

こういう苦しい状況にあつて、エウリピデスは＜もうひとりの観客＞をみつけだした。それは悲劇の良さのわからない男、したがって悲劇のことなど問題にもしない男だつた。しかし、この男と手を組むことでエウリピデスは孤立無援の状況を脱し、おもいきってアイスキュロスやソフォクレスと雌雄を決することにしたのである――批評家としてではなく悲劇作家としても従来の悲劇観と対決し、＜自分なりの＞悲劇観をうちだしたので――。

ここで、もうひとりの観客の名前をだすまえに、ちょっと思い出しておきたいことがある。すでに述べたように、アイスキュロスの悲劇は本質的に矛盾をはらんだ両義的なものという印象をあたえる。われわれ自身、アイスキュロス悲劇の〈合唱隊〉と〈主人公〉について、なにか釈然としないものを感じたのだった。どちらも慣例とはちがっていたし、伝承とも一致しない。結局われわれは、ギリシャ悲劇の根幹でもあり本質でもある例の二面性をそこに再発見したのであった。つまりアイスキュロスの悲劇には、〈アポロンのなもの〉と〈ディオニュソスのもの〉というふたつの芸術衝動が、縊り合わされるように表現されていたのだ。

あの根源的で力強いディオニュソスの要素を悲劇から一掃し、非ディオニュソス的な芸術・慣習・世界観に基づいてまったく新しい悲劇をつくりあげること——ここにエウリピデスの本質があったことは、いまや火を見るよりあきらかである。

エウリピデスのこうした傾向にどのような価値や意味があるのか、彼自身その問題を晩年の作品『バックスの信女たち』のなかで強い調子で世に問うている。そもそもディオニュソスのものを存続させておいていいのか？ いまや、そうしたものはギリシャの地から根こそぎにすべきではないのか？ 「そのとおり、もし可能ならば」と詩人はいう。しかし、ディオニュソス神はあまりにも強力である。ディオニュソスに逆らった者は、たとえどんなに賢い者でも、『バックスの信女たち』に登場するペンテウス王のように、思わず知らずこの神の虜となり、そうした物狂いの状態のまま非業の死へとつきすすむのだ。『バックスの信女たち』におけるふたりの老人カドモスとテイレシアスの判断は、老詩人エウリピデスの考えを代弁するものといっている。

民衆のあの古い伝統、たえず湧き出してくるあのディオニュソス信仰は、二、三の賢者がいくら知恵をしぼって見たところで、とても覆せるものではない。たしかに、こういう摩訶不思議な力にたいしては、外交官として慎重な付き合いぐらいはしておいたほうがいいのだが、それでもなおディオニュソスはそういう中途半端な関わり方に気を悪くして、最後にはその外交官——カドモス——さえも竜に変身させかねない。（エウリピデス『バックスの信女たち』より）

これは、長い一生を通じて英雄的にディオニュソスに反抗しつづけた老詩人エウリピデスの言葉でもあったのだ——結局この老詩人は長い一生の最後になって敵の栄光をたたえ、ある種の自殺によって生涯をとじた。塔の上で恐ろしい眩暈（めまい）におそわれた者が、それに耐え切れずに塔から飛びおりたようなものである。彼の反ディオニュソス的傾向が実現不可能であること、それをみずから告白した作品が『バックスの信女たち』なのだ。

ところが何たることか、それはもう実現していたのである！ 不思議なことが起こったのだ。エウリピデスが自説を撤回したとき、すでに彼の傾向は勝利をおさめていたのである。ディオニュソス神はすでに悲劇の舞台から追放されていた。しかもこの神を追いはらったのは、エウリピデスの口をとおして語るあの魔神の力であった。エウリピデスもある意味では仮面にすぎなかったのだ。彼の口を借りて語った神はディオニュソスでもアポロンでもなく、まったく新しく生ま

れた魔神であり、その名を〈ソクラテス〉(BC470~399)という。こうして〈ディオニュソス的なもの〉と〈ソクラテス的なもの〉という新たな対立がうまれる。そしてギリシャ悲劇という芸術はこの対立によって滅びたのだ。いまさらエウリピデスが自説を撤回してくれても何の慰めにもならない。あの壮麗きわまる神殿はもう廃墟と化してしまった。その破壊者が後悔のあまり悲痛な泣き声をあげ、あれほど美しい神殿はいまだかつてなかったと白状したところで、それがなんの役に立つというのか。エウリピデスがあらゆる時代の芸術批評家によって罰せられ、竜に変えられたのはたしかだが、そんなおそまつな埋め合わせでだれが納得するというのか。

エウリピデスはソクラテスの力を借りてアイスキュロス悲劇とたたかい、結果としてそれに勝利したわけだが、ここで彼の〈ソクラテス的〉傾向そのものを詳しくみてみることにしよう。

まず、こう問わなければならない――エウリピデスがディオニュソス的なものを排除して演劇を組み立てようと考え、しかもそれを徹底的に実行しようとした場合、一体どんな演劇をめざしたのだろうか？ もし演劇が、ディオニュソス的なものの特徴であるあの神秘にみちた薄明かりにつつまれて音楽という母胎から生まれるのでなかったら、一体どんな形式の演劇がありえたのだろうか？ 残された形式は〈芝居仕立ての叙事詩〉しかありえない。しかし当然のことながら、この叙事詩というアポロンの分野では〈悲劇的な〉効果をあげることはできない。悲劇的な内容を描けないと言っているわけではない。叙事詩という形式では〈悲劇的に〉描くことができないのだ。実際ゲーテの未完の戯曲『ナウシカ』第五幕は、あの牧歌的な人物の自殺の場面になるはずだったが、それが叙事詩である以上、たとえゲーテの力をもってしてもそれを悲劇的に描いて感動をよぶことはできなかつたろう。叙事詩的なもの・アポロンの威力たるや、それほど並外れたものなのだ。それはわれわれの目の前で、どんなに悲劇的で恐ろしいものにも魔法をかけ、あの幻影にたいする喜びと幻影による救済を生み出すのである。叙事詩をうたう吟遊詩人と同様、芝居仕立ての叙事詩の作者も自分の描きだしたイメージ（具体像）と完全に融合することはできない。あくまでも彼は心静かに眺める人、目を見開いて観察する人、イメージを〈外から〉見る人なのだ。芝居仕立ての叙事詩では、俳優もまた究極的には吟遊詩人であり、心のなかで夢を見ているのであり、彼の所作には夢見る人の靈感が反映されている。つまり彼は幻影を見ている叙事詩人であって、けっして役柄になりきった俳優ではない。

これがアポロンの演劇の理想型ということになる。さて、そのような演劇とエウリピデスの作品とはどういう関係にあるのだろうか？ 両者の関係は、初期の荘重な吟遊詩人と後代の吟遊詩人との関係を思わせる。後代の吟遊詩人は、プラトンの『イオン』のなかで自分の本質を次のように言っている。「なにか悲しいことを話すとき、私の目には涙があふれる。なにか恐ろしいこと、ぞっとするようなことを話すとき、恐怖のあまり髪は逆立ち、心臓は高鳴る。」ここにはもう、ひたすら幻影を見つめるあの叙事詩的な姿勢もみられないし、アポロンの演劇の名優がみせるあの抑制のきいた冷静さもみられない。真の俳優なら、最高の演技をするときにこそひたすら幻影をみつめ、それを喜びとするはずだが、エウリピデスは心臓を高鳴らせ髪を逆立てる俳優なのだ。彼はソクラテス的な思想家として構想をたて、激情的な俳優としてそれを実践する。構想においても実践においても、彼は純粋な芸術家ではない。こうしてエウリピデスの演劇は冷たくて熱いもの、凍ることも燃えることもできるものとなる。彼の悲劇では叙事詩のようなアポロンの効果をあげることはできない。かといって、ディオニュソス的な要素もほとんど捨ててしまっ

いるので、なんらかの効果をあげようとすれば何か新しい刺激物が必要になる。それはもはやアポロンのものとディオニュソスのものという、あのふたつの芸術衝動のなかにはありえない。そこで新しい刺激物となったのがアポロンの観照に代わる冷たくて逆説的な＜思想＞と、ディオニュソスの恍惚に代わる燃えるような＜激情＞であった。しかもこの思想と激情は、もっぱら写実的なだけの紛い物であり、芸術の香りとはまったく無縁の代物であった。

かくてエウリピデスは、アポロンのものだけで演劇を組み立てることに失敗し、むしろ彼の非ディオニュソス的な傾向は自然主義的・非芸術的な方向に迷い込んでしまったのだった。それがはっきりした以上、いよいよ＜美的ソクラテス主義＞そのものの本質を問題にしてもいいだろう。「知的でなければ美しくない」、これが美的ソクラテス主義の最高原則である。それは「知者にだけ徳がそなわる」というあのソクラテスの原則に対応するものだ。エウリピデスはこの基準を演劇のあらゆる要素にあてはめ、すべてこの原則に合うように修正した。悲劇における言葉、人物、構成、音楽などをすべて一新したのである。ソフォクレスの悲劇と比べて、よくエウリピデスの文学的欠点ないし退歩としてあげられるのは、ほとんどが批評家的な手法から生まれたものであり、知性偏重の産物である。そうした合理主義からどんなものが生まれてきたのか、エウリピデスのはじめた＜プロローグ＞がいい例である。

彼の芝居につけられたプロローグほど、われわれの作劇術と矛盾するものはない。芝居が始まる、まずプロローグに登場人物のひとりがでてきて、自分の氏（うじ）素性、話の前提条件、過去の出来事などを説明し、あろうことか、これから起こることまで物語ってしまう。これは近代の劇作家にいわせれば、緊張感による効果をみずから放棄するという、まさにふざけきった許しがたい暴挙である。これから起こることが全部わかっているのに、今後の成り行きを楽しみにする者などいようはずもない——実際こうしたプロローグは予言的な夢とはちがひ、これから現実に起こることにたいして期待や不安をかきたてたりはしない。しかしエウリピデスにとって、それは難点でもなんでもなかった。彼にとって悲劇の効果は、叙事詩が生みだすような緊張感によるものではなかったからだ。つまり彼は、いま何が起ころうとしているのか、この先どういうことになるのか、その不確かさが悲劇の効果を高めるとは考えなかったのである。むしろ主人公の情熱と話術が滔々と流れる、あの壮大な修辭的・叙情的な場面こそが悲劇的な効果を生みだすと考えたのだ。物語の展開のためではなく高揚感のためにすべてが準備され、それ以外は邪魔なものとなされる。ところで、叙情的な場面を心おきなく味わおうとするときに最大の障害となるのは、話のつながりがわからないことであり、物語の前提となっている事柄がはっきりしないことである。あれこれの人物がどういう意味をもつのか、愛着や思惑から生まれるあれこれの葛藤にはどういう前提があるのか、そんなことまで観客が気にしているようでは、主人公の苦悩や行動に意識を集中することはできないし、われを忘れて主人公とともに苦悩し、ともに恐怖することもできないというわけだ。アイスキュロスやソフォクレスの悲劇では実に気のきいた芸術的手段がつかわれ、おかげで観客は最初の数場面をみただけで、全体の筋を理解するのに必要な手がかりを、ほとんど偶然のように手にすることができた。それは、＜どうしても必要な＞前置きがぎこちなくならないように、いわば仮面をかぶせて偶然の出来事のようにみせるという、彼らの芸術的能力の高さを証明している。それでもエウリピデスには、こう思えたのだ——観客は最

初の数場面をみているあいだ、物語の前提となっている事柄を把握することに気をとられて、どうしても落ち着いて舞台をみることができず、したがって序幕には詩的な美しさや高揚感が感じられなくなってしまふ――。そこで彼は序幕のまえにプロローグを置き、それを信頼できそうな人物に語らせたのである。

悲劇のきちんとした経過を観衆にいわば保証し、神話の实在性にたいする疑念を払拭するために、エウリピデスはときにプロローグを神に語らせなければならなかった。ちょうどデカルトがこの経験的世界の实在性を証明するのに、虚言のありえない神の誠実さを根拠にするしかなかったようなものだ。エウリピデスは芝居の大詰めでもう一度「神の誠実さ」を利用し、観衆に主人公の未来を保証している。これがあの悪名高き「機械仕掛けの神」（デウス・エクス・マキーナ）の役割なのだ。プロローグで叙事詩的に語られる過去と、機械仕掛けの神によって叙事詩的に語られる未来とのあいだに、演劇的で叙情的な「ドラマ」が存在するというわけである。

このように詩人としてのエウリピデスには、まずなによりも思想家としての意識的な認識が反映されている。ギリシャの芸術史において、彼があれほど重要な位置をあたえられているのも、まさにそのためにほかならない。彼はみずからの批判精神にもとづく旺盛な創作活動をふりかえり、自分が哲学者アナクサゴラス(BC500～428)の著作の冒頭の言葉を演劇に応用してきたように感じたことだろう。アナクサゴラスはこう書いている、「はじめ、すべては混沌としていた。そこに理性がやってきて秩序をうみだした」。アナクサゴラスがまるで酔っ払いの群れのなかにやってきた素面（しらふ）の男のように、「理性」をたずさえて哲学者たちの前にあらわれたのだとすると、エウリピデスもまた自分のことを、酔っ払った悲劇詩人たちのなかにあらわれた素面の男と考えたのかもしれない。万物を秩序づけて支配する唯一の存在である「理性」が芸術的な創造行為から閉めだされていたあいだは、まだすべてが混沌とした原始状態にあって、そこには秩序もなにもなかった――エウリピデスはそう判断せざるをえなかったし、みずから最初の「素面の男」として、「酔っ払った」詩人たちを断罪しなければならなかった。ソフォクレスはアイスキュロスについて「彼のすることは無意識的ではあるが正しい」と言っていた。この言葉はエウリピデスの言いたいこととは明らかにちがう。彼は「アイスキュロスの創作は無意識的なものだから」正しくない」という言い方しか認めなかつただろう。あの神のごときプラトンでさえ、詩人の創造力が意識的な洞察をともしない場合には、「詩人の創造力」という言葉は皮肉としてしか使わなかった。彼にいわせれば、無意識的な創造力など予言者や夢占いの能力とかわらない。「その手の詩人ときたら、意識をうしない理性が消えてなくなると詩をつくれないうのだから。」プラトン同様エウリピデスも、「知的でない詩人」とは正反対のものを世間に示そうとしたのである。「意識的なものでなければ美しくない」という彼の美学の原則は、すでに述べたように「意識的なものでなければ善ではない」というソクラテスの原則に対応している。したがって、エウリピデスは美的ソクラテス主義の詩人なのだということができる。

ところでソクラテスといえ、あの＜もうひとりの観客＞であり、従来の悲劇のよさを理解できず、したがって悲劇のことなど問題にしなかつた男である。エウリピデスはそんな男と組んで大胆にも新しい芸術の先触れになろうとしたのだ。この新しい芸術が悲劇を滅亡させたのだから、美的ソクラテス主義とは人殺しの思想である。その標的とされたのが従来の芸術のディオニュソス的なところだったという意味では、ソクラテスはディオニュソスの敵、オルフェウス

の生まれかわりであったともいえる。ソクラテスは新しい時代のオルフェウスとしてディオニュソスに立ち向かい、「アテネ法廷」という名の「バッコスの信女たち」に八つ裂きにされる運命にあったとはいえ、とにかくディオニュソスという強大な神を追いつめ、追いだしたのである。以降、このディオニュソスという神は、かつてエドの王リュクルゴスに追われて海の深みに難をのがれたように、そのころ世界に広まりつつあった秘祭という神秘的な潮流のなかに身をくらましてしまったのだった。

ソクラテスがエウリピデスの傾向と密接な関係にあったことは当時の古代人も気づいていた。彼らの嗅覚のするどさをなによりも雄弁に物語っているのが、当時のアテネに流布していたあの噂である。「ソクラテスがエウリピデスの創作を手伝っている」と言われていたのだ。「古き良き時代」をなつかしむ人々が新しい時代の扇動者の名をあげるときには、このふたりの名前はいつもワンセットで口にされたのだった。すなわち、このふたりが民衆を惑わしたために、かつては心身両面にわたってギリシャ人にみられた逞しさ、あのマラトンでの勝利をアテネまで走りぬいで伝えた兵士の逞しさが、次第にいかがわしい啓蒙思想の犠牲となり、ギリシャ人は精神的にも肉体的にも軟弱になる一方である――そう言われていたのだ。アリストファネスの喜劇でも、このふたりの男を取り上げるときには、なかば憤慨したように、なかば軽蔑したように語られることが多い。

しかし近代人にとっては、これはじつに意外なことである。なぜなら、近代人もエウリピデスぐらいならいつ見捨ててもいいのだが、あの哲人ソクラテスまで槍玉にあがるのは不思議でならないからだ。なにしろアリストファネスの喜劇では、あの偉大な哲学者ソクラテスがあるうことか詭弁を弄する〈ソフィスト〉の親玉として登場し、あらゆるソフィスト的な策動の見本としてあつかわれているのだ。そこで近代人としては、作者であるアリストファネスのほうを、平気で嘘をつく文壇のアルキピアデスに見立てて笑い者にし、なんとか憂さを晴らしたわけである。こうした近代人のやり口に対しては、アリストファネスの直観のするどさを擁護しておきたいのだが、ここでは本題であるソクラテスとエウリピデスの問題にもどって、それが古代人の目にどう映っていたかをみることで、両者のむすびつきの緊密さを論証することにしよう。

その点でとくに注目してほしいのは、悲劇芸術の敵ソクラテスが、普段は悲劇をみないようにしていたにもかかわらず、エウリピデスの新作が上演されるときにかぎって観客席に姿をあらわしたという事実である。しかし何といっても一番よく知られているのは、デルフォイの神託にふたりの名前が並んででてくることだろう。その神託では、ソクラテスがもっとも賢い人間とされ、同時にエウリピデスが知恵くらべの二等賞を与えられているのである。

この序列の第三位にあげられていたのがソフォクレスであった。「私のすることは正しい。なぜなら私はなにが正しいかを〈知っている〉のだから。」と言って、アイスキュロスとのちがいを自慢することのできた、あのソフォクレスである。これであきらかなように、ソクラテス・エウリピデス・ソフォクレスの三人が、そろって当代の「賢者」とされたのは、この三人が自分の〈知識〉について自覚的だとみなされたからにほかならない。

しかし、知識や見識をかつてないほど高く評価した言葉としては、ソクラテスの言い方ほど強烈なものはない。すなわち彼は、「みずから〈何も知らない〉と自認しているのは自分だけだ」ということに気がついた、と言っているのである。彼は人々の知識のほどを確かめるためにアテネ中を歩きまわり、ひろく尊敬を集めている政治家、雄弁家、詩人、芸術家なども訪ねてみたのだが、きまって彼らの知識はただの思い込みでしかなかった。驚いたことに、そうした名士たちでさえ、だれひとり自分の職業について確かな見識をもっているわけではなく、ただ本能的にそ

の職業についているだけなのだ。この「ただ本能的に」という言葉を手がかりにして、われわれはソクラテス的傾向の核心と真髓にふれることができる。ソクラテス主義は、既成の道徳ばかりか既成の芸術も「ただ本能的」なものにすぎないと言って断罪する。その批判的なまなざしをどこに向けるにしても、ソクラテス主義はいつも認識の欠如と妄想の猛威に注目し、それを根拠にして、現実の世界を、倒錯した忌まわしいものと結論づける。そう考えたからこそソクラテスは現実を修正しなければならないと信じたのだ。彼はまったく新しい文化・芸術・道徳の先駆者として、傲岸不遜な面構えでひとつの世界に――われわれなら、その一端にふれるだけで有難いと思えるような悲劇芸術の世界に――単身で乗り込んでゆく。

こんなことが許されるのか？ ソクラテスと向き合うたびにわれわれは深い疑念におそわれ、古代でもっとも問題をはらんだこの人物の意味と意図とを繰り返しかえし問わずにいられない。ひとりの個人としてギリシャの本質を否定してのける人物とは、いったい何者なのか？ ギリシャの本質はホメロスやピンダロスやアイスキュロスとして、フェイディアス（BC500~432）やペリクレス（BC490~429）として、ピュティアやディオニュソスとして、つまり底知れぬ深淵あるいは遙かなる高嶺として、まちががなくわれわれの感嘆と崇拜の的となっているのに、それを否定する権利がだれにあるのか？ このギリシャの本質という霊水を地にぶちまけてみせるとは、いかなる魔神のしわざなのか？ もっとも高貴な人間たちからなる精霊合唱隊が、

悲しや悲しや！ 汝そのたくましき拳もて、美しき世界を打ち砕けり！

世界は倒れ、崩れゆく！（ゲーテ『ファウスト』より）

と歌わざるをえなかった相手とは、そもそもいかなる半神なのか？

ソクラテスの本質を解明する鍵となるのが「ソクラテスのデーモン」と呼ばれるあの不思議な現象である。彼の並外れた理性がぐらつくような特殊な状況になっても、ソクラテスが安定した足場を確保できたのは、そんなときにかぎって鬼神デーモンの声が聞こえてきたからであった。それはなにかを＜思いとどまらせる＞声であり、この異常としかいいようのないソクラテスという人物の場合、その本能的な知恵は意識的認識を＜抑えこむ＞ために、ときおりデーモンとして語りかけてくるにすぎない。創造的な人間の場合、本能はまさに創造的・肯定的な力であり、意識こそ批判的・抑止的に働くものであるが、ソクラテスの場合は、本能が批判者となり、意識が創造者となっている――まさに本能に欠陥をかかえた怪物である！ しかもそこには、あらゆる神秘的素質が奇怪なほどに欠落しているので、彼は特異な＜非神秘家＞だったといえるだろう。つまり、神秘家においては本能的な知恵が極度に発達しているように、ソクラテスにおいては論理的な素質が異常増殖によって極端に発達していたのだ。そのくせソクラテスにあらわれる論理的衝動は、けっして自分自身に向けられることはなく、したがって論理が抑止力を発揮することもなかった。

論理的衝動のこれほど野放図な奔流には、自然の威力といったものが感じられる。われわれがそのような自然の威力に出くわして戦慄をおぼえるのは、きわめて強力な本能にふれたときにかぎられるのだが、ソクラテスの論理的衝動には、それに匹敵するほどの力が感じられる。弟子プラトンの作品に登場するソクラテスの生活ぶりから、神々（こうごう）しいほどに素朴で泰然と

した気配を感じとった者なら、ソクラテスのいわば＜背後に＞論理的ソクラテス主義の巨大な動輪が回っていることに気づくだろうし、ソクラテスという影法師をすかして論理的衝動を見なければならぬと思うだろう。実際ソクラテス自身、この論理的衝動と神との関係を漠然と自覚していたのである。それは、神から与えられた自分の使命を、彼がどこでも――法廷においてさえ――堂々と威厳をもって主張したことにあらわれている。それが天命なのだと言われれば、アテネ市民としては反論のしようもなかったわけだが、かといって彼の論理の力で自分たちの本能が解体させられるのを認めるわけにはいかなかった。それが解きようのない矛盾である以上、ソクラテスを国家法廷に引き出しはしたものの、彼を断罪する方法はひとつしかなかった。追放である。まったく謎にみちたもの、名付けようのないもの、理解不能なものとして、彼を国外に追放することは可能だったし、もしアテネ市民がそういう選択をしていれば、後世、自分たちの行為を恥ずべきものとして責められるいわれもなかっただろう。実際には、たんなる追放ではなく死刑が宣告されたのだが、それはソクラテスが死にたいする当然の恐怖を感じることなく、澄みきった心で自分を押し通した結果だったのではないか。彼は悠然として死におもむいた。それは酒席から帰ってゆくときの淡々とした様子とかわらない。ある饗宴でひとり最後まで酒を飲んでいたソクラテスは、プラトンの描写によれば、しらじらと夜が明けそめるころ、新たな一日をはじめめるべく悠然と去っていったという。あとに残された連中は椅子や地面に眠りこけ、真理の恋人ソクラテスを夢見ていた。＜死にゆくソクラテス＞が高貴なギリシャ青年たちの新たな理想像、いまだかつて見たことのない理想像となったのだ。わけでも典型的なギリシャ青年であったプラトンは、心酔者としての熱い思いのかぎり捧げて、この理想像のまえに額（ぬか）づいたのである。

さてソクラテスが、独眼の巨人キュクロプスのような目を悲劇にむけたら、どういうことになるだろうか？ なにしる、彼の目に芸術的感動という美しい狂気の炎が燃えあがったことは一度もないのである。彼の目は、ディオニュソス的な深淵をのぞき見ても、なんの感興も催さないような目だった。そんな目でみた場合、プラトンのいう「崇高にして感嘆すべき」悲劇芸術は、いったいどんな風にみえたか？ まったく馬鹿げたものにみえたのである。原因があるのに結果がないような、結果があるのに原因がないような、デタラメなものとしか思えなかったのだ。しかも全体としてはひどく多彩で変化にとんでいるので、冷静沈着な人間からは反発をうけるに決まっているし、かといって感じやすく激しやすい人間にたいしては危険な点火剤となる、そんなものにみえたのである。ソクラテスに理解できた唯一の文学がどういう類（たぐい）のものだったか、われわれは知っている――〈イソップ物語〉だ。しかも彼の読み方は、ほほえましい話という程度のものであったにちがいない。お人好しの寓話作家ゲレルトが『ミツバチとオンドリ』のなかで、文芸をたたえたつもりで思わず本音をもらしているように、ソクラテスにとってもイソップの寓話などさして重要なものではなかった。

それが何の役に立つのか
私を見ればわかるだろう
あまり利口でないひとに
比喻で真理を告げるのだ

しかしソクラテスにとって、悲劇芸術はそもそも「真理を告げる」ものとすら思えなかった。しかも、それは「あまり利口でないひと」に向けたものであり、したがって哲学者には向いていないときている。こういうふたつの理由からソクラテスは悲劇を遠ざけたのだった。彼はプラトン同様、悲劇を民衆に迎合する芸術とみなしていた。そこに描かれているのは心地よいものだけで、有益なものは描かれていないというのだ。だから弟子たちにたいしては、そんな非哲学的な刺激物には近づかないように自制を求めていたのである。その甲斐あって、駆け出しの悲劇詩人であったプラトンが真っ先に自分の悲劇作品を焼きすて、ソクラテスの弟子となったのだった。しかし、芸術的資質に恵まれていたプラトンが、完全にソクラテスの原則に征服されてしまったわけではない。が、それでもソクラテスの原則の影響は大きく、彼の並外れた人格の重みも加わって、文学そのものがまったく新しい地位へと追いやられたのである。

その一例が上にあげたプラトンである。たしかに彼は、悲劇ばかりか芸術一般を断罪したという点では、師ソクラテスの質素で禁欲的な脱俗主義に引けをとらなかったが、それでも芸術家としてのやむにやまれぬ思いから、新たな芸術様式を生みださずにはいられなかったのである。しかし、その新たな様式は、まさに彼が否定した従来の様式と内面的には血縁関係にあった。プラトンが従来を批判したポイントは、それがご丁寧にも〈幻影〉をさらに〈模写〉してみせたものにすぎず、したがって幻影の世界である経験的現実にも劣っているということだった。新しい芸術作品はこういう批判だけは受けるわけにいかない。実際プラトンは現実世界よりも高度

な世界をめざし、現実という偽りの世界の根底にある真の存在「イデア」を描こうとした。ところが、こうして思想家プラトンが回り道のすえに行きついたのは、まさに詩人プラトンの住みなれたところであった。そこはソフォクレスなど従来の悲劇詩人たちの世界であり、なんとプラトンからの批判にたいする厳粛な抗議の拠点となったところでもあったのだ。彼らこそ理念すなわち「イデア」を描いていたのである。また、悲劇はそれ以前のあらゆる芸術ジャンルを吸収したものだっただけだが、プラトンの対話篇についても、皮肉な意味では同じことがいえる。というのも、プラトンの対話篇は既存のあらゆる文体と形式を混ぜ合わせたものであり、物語と叙情詩と演劇のあいだ、散文と韻文のあいだを行き来するものであり、したがってまた、統一された言語形式という従来の厳格な規則を完全に無視するものだったからだ。この道をさらに先まで行ったのが、質素と禁欲の権化<キュニコス派>の著述家だった。彼らは多彩きわまる文体を駆使し、散文形式と韻文形式のあいだを行ったり来たりしながら、自分たちが実生活で演じていた「常軌を逸したソクラテス」の文学版とでもいうべき、新しい文学世界まで生み出すことになる。

思えばプラトンの対話篇は、難破したふるい文芸が子供たちをつれて乗り移った小船のようなものだった。プラトン対話篇というせまい場所に押しこめられ、不安をいだきながらもソクラテスという舵取りに身をまかせ、彼らは新しい世界に乗り出していった。そして、その世界の人々はこの不思議な一行のすがたをみて飽きることがなかった。実際プラトンは後世の人々に新しい芸術様式<小説>のお手本をのこしたのだ。小説とは上質のイソップ物語だといってもいい。キリスト教世界では何世紀にもわたって哲学が神学の婢女（はしため）であったように、寓話の世界では文学は弁証法哲学の婢女である。これが文学の新しい地位であり、鬼神めいたソクラテスの圧力をうけたプラトンが文学をそういう地位におとしめたのだ。

プラトン以降、<哲学的思想>が芸術をおさえて生い茂ったため、芸術としては弁証法という幹に寄生するしかなく、<アポロンの>傾向は論理的形式主義という繭のなかに閉じこもってしまった。すでにみたように、エウリピデスにも同じような形式主義がみとめられ、さらに<ディオニュソスの>なものも自然主義的な激情にすりかえられていたのだ。プラトンの対話劇の弁証法的主人公であるソクラテスは、エウリピデス悲劇の主人公を思い出させるし、両者のあいだには血縁関係が感じられる。エウリピデスの主人公も、いちいち理由なり反対理由なりをあげて自分の行動を弁護するようになっていて、その結果、われわれの悲劇的共感をうしなう破目におちいることも少なくない。というのも、結論がでるたびに祝杯をあげる弁証法、冷たく澄んだ意識のなかでしか生きられない弁証法が、本質的に<楽天的>なものであることは誰の目にもあきらかではないか。

この楽天的な傾向は、いったん悲劇のなかに侵入すると、しだいに生い茂ってディオニュソス的な部分を窒息させ、悲劇を自滅へと追いこまずにはおかない——そのあげく、悲劇はたんなる市民劇へと死の跳躍をすることになる。それはソクラテスの教えの当然の帰結であった。ソクラテスは「徳は知である。無知だけが罪をうみだす。徳ある者は幸せである。」と言ったわけだが、これこそ楽天主義の三つの基本形式であり、それが悲劇を殺してしまうのだ。実際、ソクラテスの主張を受け入れた以上、徳をそなえた主人公は同時に弁証法の哲学者でなければならず、徳と知、信仰と道徳のあいだには、はっきり目にみえる必然的な結びつきがなければならない。

また、運命の女神モイラによる大団円というアイスキュロスの正義も、いまや最後のつじつま合わせに「機械仕掛けの神」までもちだす「勸善懲悪」という浅薄であつかましい原理に成り下がる。こうして悲劇は死んだのだ。

こういう新しいソクラテス的・楽天的な演劇世界にとって、〈合唱隊〉はどのようなものにみえるだろうか？ そもそも悲劇をささえる音楽的・ディオニュソス的な基盤そのものがどうみえるのか？ 新しい悲劇にとっては、それはなにか偶然的なもの、なくてもいいもの、悲劇の起源となったものの名残りにすぎない。しかし、すでにあきらかにしたように、合唱隊というものは悲劇の〈原因〉、悲劇的なもの全般の原因と考えないと、その本質を理解することはできない。合唱隊についての戸惑いは、すでにソフォクレスにあらあわれていた――悲劇のディオニュソス的基盤が、はやくも彼のもとで崩れはじめていたことを示す重要な兆候だ。もはや彼には、おもな舞台効果を合唱隊にまかせる勇氣はなく、合唱隊の役割は限定的なものとなっていた。いまや合唱隊は俳優たちとほとんど同列のものとして登場する。本来いるべきオーケストラ席から舞台に押し上げられてしまった形である。合唱隊のこういう使い方にアリストテレスが賛成しているとはいえ、それが合唱隊の本質を破壊してしまったことにはかわりはない。合唱隊の位置のこのような移動はソフォクレスがみずから実行して――伝承によれば文書にしてまで――推し進めたことであり、それが合唱隊〈抹殺〉への第一歩であった。その後の展開は驚くほどはやく、エウリピデス、アガトン（BC448~400）、新喜劇という形でどんどん進行してゆく。楽天的な弁証法が三段論法の鞭を振るって、悲劇から〈音楽〉を追い出してしまふ。悲劇の本質を破壊してしまふと言い換えてもよい。なぜなら、ディオニュソス的狀態を目にみえる形にして表現すること、音楽を目にみえる形にすること、ディオニュソス的陶醉を視覚的な夢の世界として表現すること、これこそが悲劇の本質にほかならないからだ。

このように、すでにソクラテス以前にも反ディオニュソス的傾向はみられたのだが、ただソクラテスの場合、それが空前のスケールであらわれたのである。そうである以上、ソクラテスのような現象がいったい何を意味するのかという問題を避けて通るわけにはゆかない。プラトンの対話篇をみると、ソクラテスが単なる破壊的・否定的な存在だったとはどうしても思えないからだ。ソクラテス的衝動がまずはディオニュソス的悲劇の解体に向けられたことはたしかだが、しかしソクラテス自身の深遠な人生経験のことを思うと、われわれはある疑問を抱かざるをえない。ソクラテス主義と芸術との対立はほんとうに〈必然的〉なものなのか？ 「芸術的なソクラテス」の誕生などというものは、それ自体、矛盾なのか？

こう問いたくなるのも、あの論理の暴君ソクラテスが、こと芸術に関しては自分にもぼっかり欠落したところがあるような気がして、どこか後ろめたいような、義務を怠っているような感覚におそわれたことがあるからだ。彼が獄中で友人たちに語ったところによると、おなじ幻像が何度も夢にあらわれ、きまって「ソクラテスよ、音楽へ！」と告げたという。しかし彼は、投獄されて死と向きあうまでは、哲学することこそ最高の芸術だと信じて疑わなかったのだ。神がああ「低俗で大衆的な音楽」のことを言っているのだとは、どうしても思えなかった。が、ついに獄中で、良心の負い目から解放されるために、彼はそれまで軽蔑していたあの音楽に手をそめることにも同意する。彼はアポロンにささげる歌の歌詞をつくり、イソップの寓話をいくつか韻文

に書きなおしている。彼をこのような習作にかりたてたのは、あの鬼神デーモンの警告の声に似たものであった。それは夢をとおして示された彼自身のアポロンの洞察であった。自分は高貴な神の像を理解しない蛮族の王のようなもので、その無理解ゆえに罪を犯すおそれがある、彼はそう考えたのだ。ソクラテスの夢にあらわれたあの幻像は、彼が論理的天性に限界を感じた唯一のケースである。ひょっとすると、たとえ自分の理解できないことでも、馬鹿げたこととは限らないのではないか？ 彼は自問せざるをえなかった。ことによると、論理だけの人間など寄せつけない知恵の王国があるのではないか？ ひょっとして、芸術と学問は切っても切れない関係にあり、芸術は学問をおぎなうものとして、なくてはならないものではないのか？

ソクラテスが最後に抱いたこの疑問は漠然としたものであったが、次のことははっきり言っておかなければならない。すなわち、夕日をうけて長くなってゆく影のように、ソクラテスの影響は現代にまでおよんでいて、さらに未来永劫その影響はつづくことになるだろう。その結果、人々は〈芸術〉を――しかも形而上学的ともいべき芸術、もっとも広くもっとも深い意味での芸術を――たえず新たに創り出さざるをえず、ソクラテスの影響が無限につづくことが、芸術が無限につづくことの保証ともなっているのだ。

このように、どんな芸術も基本的にはギリシャ人に依存しているのである。しかし、どんな芸術もホメロスからソクラテスにいたるギリシャ文化に依存しているというこの事実を、心底われわれが受け入れるようになるまでは、ギリシャ人は目障りな存在としか感じられなかった。それは、ソクラテスを理解できなかったアテネ市民にとって、ソクラテスが不快な人物としか感じられなかったのと同じことである。実際、時代や教養のちがいはあれ、ほとんどあらゆる人々がギリシャ文化による呪縛にいらだち、なんとかそこから解放されようともがいてきた。というのも、完全に自分たちの独創だと思っていたことや、こころから感心していたものまでが、ギリシャ文化の前ではたちまち色あせたものとなり、出来損ないのコピー、いや滑稽なカリカチュアに成り下がってしまうからだ。こうして、このギリシャ人という傲慢な小民族にたいして、憤懣やるかたない思いが繰り返され積み上げてくる。たしかにギリシャ人は、異国のものをすべてバルバロイ（野蛮）と呼んではばからない尊大な民族だった。いったい彼らは何様なのだと人々は自問することになる。彼らの自慢できるものといえば、ほんの一時的な歴史的栄光、滑稽なほど局地的な制度、怪しげな道徳心ぐらいが関の山であり、しかも同性愛という忌まわしい悪癖で知られた民族ではないか。それなのに、天才だけに許されるような特権的な地位を、ひとつの民族として要求するとは何事か。しかし、こうした憤懣にもかかわらず、このギリシャ民族という厄介な存在に片をつけるてくれる毒杯は、残念ながら簡単にはみつからなかった。アテネ市民が毒杯によってソクラテスを処刑したようにはいかなかったのだ。嫉妬、中傷、憤懣などからつくられた毒をいくら集めたところで、あのギリシャ文化の円満な壮麗さはびくともしなかったのである。

こうして、人々はギリシャ人を前にして恥じ入り、彼らを恐れるようになった。しかしそれは、人々が真実を見ようとしなかったからにほかならない。あくまでも真実に徹して次のような事実を認めてしまえば、そんなに卑屈にならずにすむのである。すなわちギリシャ人という御者（ぎよしゃ）は、われわれの文化ばかりかあらゆる文化の手綱を握っているのだが、その馬車がひどくお粗末で自分たちのような栄光ある御者にはふさわしくないと云わんばかりに、ちょっとした悪戯でもするようにして馬車を谷底に突き落としてしまうのだ。御者本人はといえば、あのアキレスのような跳躍力で、ひらりと谷を飛び越えてしまうのである。

ソクラテスもまた、そのような先駆者にふさわしい人物だった。彼が〈理論的人間〉という前例のない生き方をした新しいタイプの人物だったということが何よりの証拠である。ところで、この理論的人間とは何者なのか、何を目指しているのか。それを明らかにすることがわれわれの

当面の課題となる。目の前の現実世界にかぎりない喜びを感じるという点では、理論的人間も芸術家とかわらない。現実が喜ばしいものである以上、彼が厭世的な実践倫理に染まるおそれはなく、暗黒の中でのみ光るというあのリュンケウスの目に射抜かれることもない。この点も芸術家と共通している。ただし、芸術家というものが真理という女神にかかるヴェールを一枚ずつ剥ぎとりながらも、なおヴェールに包まれている女神そのものにひかれ、その姿に見とれるのにたいして、理論的人間というものは投げすてられたヴェールのほうに魅力を感じるものであり、自分の力でうまくヴェールを剥がしてゆくプロセスにこそ、理論的人間の無上の喜びがあるのだ。もしヴェールを剥がされた女神すなわち究極の〈真理だけ〉しか価値がないということになれば、およそ学問などは存在しないことになるだろう。というのも、究極の真理そのものにしか意味がないということになれば、学問の徒としては、まるで地球を貫通する穴でも掘ろうとするような、不可能でむなしい挑戦をしているような気分させられるからだ。ひとりの人間が生涯どんなに頑張ったところで、そうした穴の途方もない深さにくらべれば、彼に掘れるのはほんの微々たる部分にすぎず、しかも次の掘り手がやってきて作業をはじめれば、それまでに掘られた部分はたちまち土をかぶることになるわけだから、三番目の掘り手としては新しい掘削場所を探したほうがましだということになるだろう。こうした直接的な方法で地球の裏側に到達することは不可能だと証明されても、なお穴底にとどまって作業をつづける者などいるだろうか。ところが、その作業中に宝石でもみつかれば満足できる人間、つまり自然法則を発見することで満足できる人間となると話はちがってくる。事実、誠実な理論的人間であったレッシングは、「真理そのものよりも真理の追究のほうが重要だ」と公言してはばからなかった。この言葉は、学問というものの根底にひそむ秘密を暴露したものであり、それゆえに学者たちを驚愕させ、激怒させたのだった。

言うまでもないことだが、この傲慢とはいわないまでも異様な誠実さを感じさせるレッシング的な認識、自然法則などの個別的な認識のかたわらには、ソクラテスとともに初めてこの世にあらわれたひとつの深遠なる〈妄想〉がよりそっている。すなわち、われわれの思考は因果律を導きの糸として存在の根底にまで到達することができ、存在を認識するだけでなく〈修正する〉ことさえできるという、あの揺るぎない信念である。こうした崇高で形而上学的な妄想は、いわば学問にそなわる本能ともいえるもので、この妄想が学問をくりかえし限界へと導くのだ。つまり学問は、もう〈芸術〉に転化するしかないような、そうした限界点へと導かれるのである。〈もともと芸術こそ、この妄想というメカニズムの目標なのだ〉。

こうした考察に照らしてソクラテスをみると、そこに浮かび上がってくるのは、学問の根底にあるあの本能に導かれて生きてだけでなく――さらに重要なことだが――そのように死ぬことすらできた最初の人間の姿である。したがって〈死にゆくソクラテス〉の像は、知識と論証によって死の恐怖から解放された人間の像として、学問の入口にかかげられる紋章なのだ。学問を志す者はだれでも、その紋章をみて自分の使命を心に刻むのである。現実世界は認識可能なものであり、肯定すべきものでもあるということ、それを示すのが学問の使命というわけだ。そのための根拠が不十分な場合は、当然、最終的に〈神話〉の力に頼らざるをえない。妄想のメカニズムのところで述べたように、神話こそ学問の必然的帰結であり、さらにいえば、神話こそ学問

の目的にほかならない。

学問の奥義の伝授者であるソクラテスの死後、その流れをくむ哲学流派が次から次へと波のように打ちよせ、予想もしなかったほどに知識欲が広まっていった。こうして学問は大海原へと進出し、教養社会ではどこでも学問こそ有能な人間の仕事とみなされ、学問がそこから追い返されることは二度となかった。知識欲が普及したために初めて全地球上に思想の共通の網がかけられ、さらには全太陽系の法則性さえ展望されるようになったのだ。こうしたソクラテス以降の流れに加えて、現代のおどろくほど高度な知識のピラミッドを目の当たりにすると、ソクラテスがいわゆる世界史のひとつの転換点であり、台風の目であったと考えざるをえない。実際、このような世界史的傾向のために費やされた膨大なエネルギーが、すべて＜認識のためではなく＞、個人や民族の実践的な目標つまり利己的な目標に向けられていたら、一体どういうことになっていたか？ おそらく、いたるところで殲滅戦がおこなわれ、民族移動による混乱がつづき、そうした救いようのない現実にあって、生にたいする本能的な欲求もひどく低下していただろう。そうになると自殺が常習化し、フィジー諸島の住民のように、「自分に残された最後の義務は、子として親を殺し親として子を殺すことだ」と思うようになってもおかしくない。これが実践的厭世主義というものであり、そこからは同情による民族殺戮という恐るべき倫理すら生まれかねない一にもかかわらず、こうした厭世観は世界中いたるところに存在するし、過去にも存在した。そういうところには、厭世思想の毒気の治療薬あるいは予防薬として、芸術がなんらかの形で、とくに宗教や学問という形であらわれなかったからである。

こういう実践的厭世主義との対比でいえば、ソクラテスは理論的楽道家の原型である。理論的楽道家は、物事の本性は究明可能だという例の信念をもとに、知識と認識に万能薬のような効力をみとめ、誤謬を悪そのものとする。ソクラテス的人間にとっては、物事の根底をつきとめること、真の認識を幻影や誤謬から区別することがもっとも高貴な使命であると考えられ、それだけが真に人間的な使命とさえ思えたのだ。同様に、概念と判断と推論のメカニズムが、自然の最高のはたらきとして、もっとも感嘆すべき自然の賜物として、ほかのどんな能力よりも高くみられたのである。思いやり、自己犠牲、英雄的行為などのきわめて崇高な道徳的行為や、アポロンのギリシャ人が「静慮」と呼んだあの得がたい魂の平穏でさえ、ソクラテスとその後継者たちの手にかかる知識の弁証法から導きだされ、したがって教育可能なものとみなされた。この考え方は現代にも受け継がれている。いったんソクラテス的認識の快感を知ってしまった人間、その認識が射程をのばして現象界をまるごと手中に収めようとしているのを感じとった人間、そんな人間を生へとかりたてる刺激としては、認識による世界制覇を完成させたい、認識の網の目をすきまなく張りめぐらせたいという欲求にまさるものはない。そういう人間の目には、プラトンの描いたソクラテスは、新型の「ギリシャ的な晴朗さ」と生きる喜びを教えてくれた教師にみえる。この生きる喜びは行動となってあふれでるものであり、たいてい最終的には天才を生み出すことをめざして、いわゆる「ソクラテスの産婆術」による高貴な青年たちの教育に集中してゆくのである。

しかし、あの強力な妄想に駆られてひたすら先を急ぐ学問は、たちまち限界につきあたり、その論理の根底にひそんでいた楽天主義は、そこで挫折することになる。というのも、学問の範囲

をきめる円周は無限の点からできていて、いつになったら学問という円を正確に測定できるのか見当もつかないというのに、才能にめぐまれた高貴な人間は、人生のなかばにも至らぬうちに円周上の限界点に到達してしまい、解明不可能なものに直面せざるをえないからだ。そこで理論的人間が目にするのは、限界点で行き場をなくした論理がついには自分の尻尾にかみつくという、戦慄すべき光景である――まさにそのとき、新しいタイプの認識すなわち＜悲劇的認識＞が登場してくるのだ。それは恐ろしい認識であり、＜芸術＞による保護と治療がなければ、とても人間には持ちこたえられるものではない。

こうしたギリシャ人の経験を観察することが、われわれの目を鍛えてくれる。その逞しくなった目で、奔流のように激動する現代世界をみると、現代のもっとも良質な文化領域がどういう状況になっているかがみえてくる。すなわちソクラテスに典型的にみられた欲望、楽天的認識をどこまでも進めようとする欲望が、いままさに悲劇的諦観および芸術的欲求へと転化しつつあるのだ。もっとも、ソクラテス流の欲望は未成熟の段階にあっては芸術に敵対するものとしてあらわれざるをえないし、とくにディオニュソス的・悲劇的芸術にたいしては嫌悪感を抱かざるをえないのだが、そのことについてはソクラテス主義がアイスキュロス悲劇を攻撃したという例を挙げて説明したとおりである。

さて、こうした欲望の「転化」にわれわれの期待は高まるばかりである。いよいよ現代および未来の扉をたたいてみる時だ。この「転化」によって、たえず新たな天才――＜音楽をするソクラテス＞――が生まれてくるだろうか？ 現代世界のうえに広げられた芸術の網は、たとえ宗教や学問という名のもとであれ、ますます堅固に精巧に編まれてゆくだろうか？ それとも「現代」という名の野蛮で落ち着きのない空騒ぎに巻きこまれて、ずたずたにされる運命にあるのだろうか？ たしかに不安ではあるが、希望をすてずにしばらく傍観してみることにしよう。楽天主義と悲観的世界観とのあいだに繰り広げられる、この壮大な闘争とその成り行きを、歴史の証人として静観させてもらうことにしよう。ところが、そうはいかない！ 傍観者を巻き込まずにおかないという点にこそ、この闘争の魔力が存在するのだ！

音楽の魂がなくなると悲劇も滅亡する。これは、音楽の魂からしか悲劇が生まれないのと同じことで、そこに疑いの余地はない。そのことを立証するために、われわれはここまで歴史的な事例をくわしく検討してきたわけである。そこで今度は、音楽と悲劇についてのわれわれの主張がそれほど異様なものではないことを示し、同時にそうした認識の根源にあるものを示すために、曇りのない目で現代の似たような現象に向き合わなければならない。すでにふれたように、現代のもっとも良質な文化の世界でも、楽天主義的認識と悲劇的芸術との飽くなき闘争がつづけられているのだ。われわれはその戦場のまっただなかに踏み込んでいかなければならない。

芸術に敵対する衝動にもいろいろあるが、この際、楽天主義的認識以外はすべて無視することにしたい。たしかに楽天主義以外にも、芸術とくに悲劇の妨げとなる衝動はどんな時代にも存在するし、そうした衝動は現代社会にも我もの顔ではびこっている。たとえば舞台芸術でいえば、道化芝居やバレエの類ばかりがむせかえるほどに繁茂して、かぐわしいとも思えぬ花を咲かせている始末である。しかしここでは、そういった衝動はすべて無視して、悲劇的世界観にたいする<高貴なる敵対者>だけを問題としたい。この敵対者こそ、もっとも本質的なところで楽天主義的な学問、ソクラテスを元祖とする学問にほかならない。現代におけるもう一方の勢力の名前もまもなく明らかになるだろう。その勢力こそが<悲劇の再生>を保証してくれるのだ。そして、この悲劇の再生こそが<ドイツ的なもの>にとって唯一の喜ばしい希望なのである！

この戦場のただなかに飛び込んでゆくまえに、われわれがここまで確認してきた認識で理論武装しておこう。たいていの者は、あらゆる芸術作品に欠くことのできないひとつの生命の泉を想定し、そうした唯一の原理からさまざまな芸術を導きだそうとするのだが、そういう連中とちがって私が見すえているのは、アポロンとディオニュソスというギリシャの二柱（ふたはしら）の芸術神である。わたしには、<ふたつ>の芸術世界——その根底をなす本質も最終的な目標も異にするふたつの芸術世界——が、この二柱の神に具体的にいきいきと表現されているのがみえる。アポロンは、世界を美しく変容させる「個体化原理」の精霊として私のまえに立っている。この精霊なくして幻影による救済はありえない。一方、ディオニュソスの神秘的な歓呼の叫びを聞くと、たちまち個体化による呪縛から解放され、存在の母への道、物事の核心への道が開かれる。このように、アポロンの造形芸術とディオニュソス的な音楽芸術のあいだには、巨大な裂け目が口をあけている。しかし、この美術と音楽の決定的なちがいに気づいたのは、大思想家のなかでもショーペンハウアーただひとりであった。彼はギリシャの神々という象徴的な存在を手がかりにしたわけではないのに、音楽の性格や起源が他のどんな芸術とも異なることに気づいていた。彼はこう言っている。

なぜなら音楽は、他の芸術とちがって、現象の模写ではなく意志そのものの模写であり、したがってまた、<世界のあらゆる物質的なものとの対比では形而上的なもの>を表現するものであり、<あらゆる現象との対比では物自体を表現するもの>だからである。（『意志と表象としての世界』第一部より）

これは美学的認識としてきわめて重要なものであり、本格的な美学はこの認識とともに始まるのだ。リヒャルト・ワグナーも、これは永遠の真理であると太鼓判を押している。すなわち『ベートーヴェン論』のなかで、彼はこう断言している。

音楽は、どんな造形芸術とも完全に異なる美学原理で語られるべきであり、そもそも美の範疇でうんぬんすべきものではない。ところが旧来の美学は、道はずれ墮落した芸術に惑わされ、造形の世界で通用している美の概念から出発して、音楽にも美術と同様の効果——美しい形にたいする快感——を引き起こす効果——を期待するという悪弊におちいつている。
(『ベートーヴェン論』より)

音楽と美術との決定的なちがいを知った私は、ある抑えがたい衝動にかられた。なんとかしてギリシャ悲劇の本質にせまり、ギリシャ的な精霊の深遠なる啓示にふれてみたいと思ったのだ。というのも、この決定的なちがいを知ること、ついに強力な秘法を手に入れたと思ったからである。現代の俗流美学の専門用語などにたよらず、悲劇の根本問題があるがままに受け止められるようになったのだ。この秘法のおかげで、私はギリシャ的なものにたいする独特な洞察力を身につけた。そんな私からみれば、いかにも勝ち誇ったような現代の古典ギリシャ学も、基本的には、影絵芝居でも楽しむかのようにギリシャ文化の上っ面をながめてきたにすぎない。

悲劇の根本問題にふれるには、次のように問うてみるのがいい。アポロンのものとディオニュソス的なものというもともと別個の芸術の力が同時に活動しはじめた場合、どのような美的効果がうまれるか？ つまり音楽はイメージや概念とどう関係するのか？——まさにこの点について、ワグナーはショーペンハウアーの説明ほど明快で透徹したものはないと称賛している。実際、ショーペンハウアーの説明は詳細をきわめたものであり、その箇所をすべてここに引用しておく。

こういうわけで、現象界（あるいは自然）も音楽も、ある同じ物のふたつの異なる表現とみなすことができる。したがって、この同じ物こそ現象界と音楽との類似を成りたたせている唯一の媒介者であり、両者の類似を理解するには、この媒介者を認識する必要がある。根源的世界の表現としてみた場合、音楽はもっとも普遍的な言語であり、この言語が概念よりも普遍的であるのは、概念が個物よりも普遍的であるのとはかわらない。しかし音楽という言語の普遍性は、けっして抽象による概念の空虚な普遍性ではなく、それとはまったく異質なものであり、例外なく明確な規定をともなっている。この点で、音楽という言語は幾何学の図形や数に似ている。なぜなら図形や数は、すべての経験可能な対象の普遍的形式として、あらゆる対象にアプリオリに適用できるのだが、それでも抽象的な存在ではなく、あくまでも具体的に規定されているからだ。努力や興奮や自己表出など、意志のはたらきとして規定できる人間の内面の動きは、理性によればすべて感情という後向きな概念でひと括りにされてしまうが、しかし、そうした内面の動きはすべて、考えうるかぎりのさまざまなメロディーで表現することができる。とはいえ、メロディーというものは完全に普遍的な形式であって物質的なものではない。そして、メロディーという形式をとおして表現されるのは現象ではなく物自体である。いわば肉体を欠いた内奥の魂だけが表現される。音楽があらゆるものの

真の本質とこれほど密接に関係していることを考えると、次のような事実も納得できる。たとえば、情景・行動・事件・状況などがどんなものであっても、それにふさわしい音楽が奏でられると、その秘められた本当の意味が突然あきらかになったように思えるものだ。音楽がそれらの事柄にたいするもっとも正確で明快な解説のように思えてくるのである。同様にまた、なにかある交響曲の印象にひたっているときには、人生と世界に起こりうるかぎりの出来事が、つぎつぎと自分の身に起こるのを見ているような気がするものだ。ところが、ふと我にかえてみると、その交響曲と自分が具体的にイメージした物とのあいだには、なんの類似点も挙げるができない。なぜなら、すでに述べたように、音楽は現象の模写ではなく、より正確には客観化された意志の模写ではなく、意志そのものの模写であるという点で、他のどんな芸術とも異なるからである。また音楽は、世界のあらゆる物質的なものとの対比では形而上的なものを表現し、あらゆる現象との対比では物自体を表現するという点でも、他の芸術とは異なるからである。それゆえ、世界は具体化された意志とも具体化された音楽ともいえる。なぜ音楽があらゆる描写の意味を高め、現実の人生と世界に起こるあらゆる場面の意味を高め、それらの場面を引き立てることができるのか、それもこのことから説明がつく。メロディーが現象の内面的な本性と類似しているほど、その現象の意味が高められることは言うまでもない。音楽がこうしたものだからこそ、われわれは詩を歌として、具体的描写をパントマイムとして、詩と描写をともにオペラとして音楽に適合させることができるのである。音楽という普遍的な言語に対応する個々の人間生活の光景は、決してすべてが必然的に音楽と結びついているわけでもないし、一致しているわけでもない。音楽にとっての個々の具体像（イメージ）は、普遍的な概念にとっての個物のようなものにすぎない。すなわち、そうした個々の具体像は、音楽がもっぱら普遍的な形式によって表現するのと同じ物を、現実の規定された具体物として表現しているのである。逆に音楽・メロディーは、ある意味では普遍的な概念と同じく現実の抽象物である。つまり、個々の事物の世界である現実は、具体的なもの・特殊個別的なもの・個々の事例から成り立っていて、普遍的な概念も普遍的なメロディーも、そうした現実の抽象物なのだ。しかし、概念の普遍性とメロディーの普遍性は、ある点では対照的である。抽象物である概念に含まれているのは、まずもって直観から抽象された形式だけであり、いわば事物から剥ぎとられた外皮にすぎない。概念は文字どおり抽象物である。一方、同じ抽象物とはいえ音楽が表現しているのは、具体的な形をとる以前の核にあたるものであり、いわば事物の心臓なのだ。概念、音楽、現実のこうした関係は、スコラ哲学の用語でうまく表現することができる。すなわち、概念が「事物以降の普遍」であるのに対して、音楽は「事物以前の普遍」をあらわし、現実が「事物のなかの普遍」をあらわす。しかし、一般にある楽曲と具体的描写とのあいだにひとつの関係が成りたちうるのは、先に述べたように、このふたつが世界の内的本質という同じ物の異なる表現にすぎないからである。ところで、実際に個別的な事例でこのような関係が成りたちっている場合、つまり作曲家がある出来事の核心をなす意志の動きを音楽という普遍的な言語で表現できた場合、そうした歌謡のメロディーや音楽には豊かな表現力が感じられる。しかし、作曲家がある描写にふさわしい音楽を見いだす場合でも、理性にたよらず無意識のう

ちに世界の本質をじかに認識するのでなければならず、概念を介した意図的な模倣であってはならない。意識的で意図的な音楽は、世界の内的本質すなわち意志そのものを表現しているのではなく、現象界を模倣しているだけであり、模倣としても不十分なものにすぎない。それは表面的な模写を事とする音楽とかわらない。（『意志と表象としての世界』第一部より）――

このように、ショーペンハウアーの説によれば、われわれは音楽をそのまま意志の言葉として聞きとり、それによって想像力を刺激されるのである。そして想像力を刺激されたわれわれは、目にはみえないが生き生きと躍動しながら語りかけてくる精霊の世界に形をあたえ、精霊の世界の比喩となるようなイメージ（具体像）をつくってみたくなるのだ。一方、イメージと概念は、それにふさわしい音楽の影響をうけると、いっそう高度な意味をもつようになる。つまり、音楽などのディオニュソスの芸術は、アポロンの芸術にたいして二通りの作用をおよぼすのが普通である。すなわち、音楽はわれわれを刺激してディオニュソスの普遍物の＜具体的な比喩となるもの＞を＜目にみえる形＞で示し、そうした形あるイメージに＜もっとも高度な意味＞をもたせるのだ。この事実そのものは分かりやすいものだが、さらに踏み込んだ考察も可能である。そこで私がこの事実から引き出したのは、音楽には＜神話＞を生み出す力がある、という結論だった。この神話こそ精霊の世界の似姿であり、もっとも高度な意味をもった具体的世界であり、＜悲劇的＞神話にほかならない。要するに、神話とは似姿という比喩をとおしてディオニュソスの認識を語るものなのだ。叙情詩人の問題をめぐって述べておいたように、音楽はアポロンの具体像を通して自己の本質を表明しようとする。だとすると、もっとも高度な音楽は当然もっとも高度なアポロンの具体像を求めるはずだ。つまり、自己本来のディオニュソスの知恵をあらわすために、音楽は比喩による象徴的な表現を見いだすことができると考えなければならない。そうした象徴的表現を求めていけば、われわれは悲劇に――もっと一般的には＜悲劇的なもの＞という観念に――行きつくしかないだろう。

一般に芸術は、イメージの輝かしさ美しさといった範疇だけでとらえられているが、そのような芸術の本質からは＜悲劇的なもの＞は出てこない。個体の破壊にたいする歓喜の叫びは、音楽の魂からしか聞きとれないのだ。というのも個体の破壊の具体例である悲劇にみてとれるのは、音楽からうまれたディオニュソスの芸術という永遠の現象にほかならないからだ。ディオニュソスの芸術は、いわば「個体化原理」の背後にある全能の意志を表現するものであり、どんな破壊があってもあらゆる現象のかなたに生きつづける永遠の生を表現するものなのだ。われわれが悲劇的なものに形而上学的な喜びを感じるのは、本能によって無意識のうちに感じとられるディオニュソスの知恵が、イメージという言語に翻訳されているからである。悲劇の主人公は意志のあらわれとしては最高のものであるが、われわれは彼の破滅する姿に快感をおぼえる。なぜなら、主人公といえども単なる現象にすぎず、彼が破滅しても意志の永遠の生はびくともしないからだ。「われわれは永遠の生を信じる」と悲劇は叫ぶ。そして、永遠の生をそのまま表現するのが音楽なのだ。造形的芸術家の目標は、これとはまったくちがう。たとえばアポロンは、＜現象の永遠性＞を輝かしいものとして賛美することによって個体の苦悩を打ち払い、生につきものの苦悩を美によって乗りこえさせてくれる。ある意味で自然に化粧をほどこし、苦悶の跡を消

してしまうのだ。ところがディオニュソスの芸術では、すなわち悲劇という象徴的表現では、その同じ自然が偽りのない真実の声で語りかけてくる。「我が如くあれ！ 変化してやまない現象界にあって、永遠に創造しつづけ、万物を永遠に生へと駆りたて、現象界の変化に永遠に満足している、大いなる母の如くあれ！」

ディオニュソスの芸術も、生が永遠の喜びであることをわれわれに確信させようとする。ただしこの場合は、生の喜びを現象のなかにではなく、現象の背後に求めるのではなくてはならない。われわれは、およそ生じたものはいつ没落の憂き目を見てもおかしくないのだということを思い知らされ、個々の生の恐ろしさを見せつけられる――が、われわれはそこに立ち尽くすことにはならず、ある形而上学的な慰めが個々の生の雑踏する転変の群れから一瞬われわれを救い出してくれるのである。しばらくのあいだ、われわれは実際に根源的一者そのものになりきり、それがはげしく生を求め歓喜しているのを実感する。すなわち、過剰なまでの生存形式が生に向かって突進するさまを目の当たりにし、世界意志のあふれんばかりの繁殖力に触れると、現象界の闘争・苦悩・破滅は避けがたいものに思えてくるにもかかわらず、そうした苦難の棘に刺されたのと同じ瞬間に、すでにわれわれはいわば生の根源的歓喜と一体となっていて、ディオニュソスの恍惚感にひたりながら、その歓喜が永遠につづくものだと感じるのである。恐怖を感じたり心を痛めたりしながらも、われわれは――個体としてではなく、あの生き生きとした〈唯一〉の存在である根源的一者として――生氣あふれる幸福な存在なのだ。根源的一者の生殖の喜びとひとつになっているのである。

こうしてギリシャ悲劇の発生史をみていると、ギリシャの悲劇的な芸術作品が音楽の魂から生まれたのだということがよくわかる。また、そう考えることによって初めて、合唱隊（コロス）本来のおどろくべき意味もみえてきたのだった。しかし同時に認めなければならないのは、ギリシャの哲学者はもちろん、悲劇詩人にとっても、先に指摘した悲劇的神話の意味は、けっして概念的に明確になっていたわけではないということである。悲劇の主人公たちの言葉は、その行動に比べれば表面的なものなのだ。神話がほんとうに言おうとしていることは、けっして言葉では語られない。場面構成や具体的な人物像のほうが深い意味をあらわしているのであって、詩人本人といえども言葉や概念ではそれほど深い意味をとらえることはできないのである。同様のことはシェイクスピアにもみられる。たとえばハムレットの言葉も、その行動に比べれば表面的なものにすぎないのである。したがって、私がハムレットの教えとして指摘しておいたことも、彼の言葉だけから推測できるものではなく、作品全体を深く掘り下げ、広く見渡すことによって言えることなのだ。

もちろんわれわれ現代人は、言葉の演劇としてギリシャ悲劇に接するしかない。それゆえ、それとなく暗示しておいたように、われわれは神話と言葉の不一致を見過ごし、ギリシャ悲劇を実際以上に底の浅いもの、意味にとぼしいものと考えがちである。古代人の証言があるにもかかわらず、われわれは悲劇の効果も表面的なものだったにちがいないと考えてしまう。神話の最高の精神と理想に到達することは、たしかに言葉の詩人には不可能だったが、創造的な音楽家としての詩人にはいつでも可能だったということをわれわれは忘れている！ もちろん、真の悲劇につきもののあの比類のない慰めを多少なりとも現代人が感じとるためには、あの音楽的效果の絶大さをほとんど学問的な方法で再構成するしかない。しかしギリシャ人ならぬわれわれには、そうした音楽の威力もそれほどのものとは感じられないだろう。むしろ古代ギリシャ音楽は、どの段

階をとってみても――われわれが親しんでいる、はるかに多彩な音楽に比べれば――音楽の精霊がおずおずと自信なさげに歌いはじめた少年の歌としか思えない。エジプトの僧侶たちが言ったように、ギリシャ人は永遠の子供であり、悲劇芸術を生み出したとはいっても子供だったことに変わりはない。彼らがどれほど崇高な玩具（おもちゃ）をつくり、そして壊したか、彼ら自身わかっていないのだ。

音楽の魂は、具体的イメージや神話として目にみえる形で姿をあらわそうとする。その苦闘は叙情詩にはじまり、アッティカ悲劇の高みに至るまでつづくが、やっと豊かな展開をとげたかと思うと突然中断し、いわばギリシャ芸術の表舞台から姿を消してしまう。その一方で、この苦闘から生まれたディオニュソス的世界観は、その後も秘祭のなかに生きつづけ、あざやかに変貌することによって、かなり真面目な人々をも魅惑しつづけてきた。そうした神秘の深みから、ディオニュソス的世界観がふたたび＜芸術＞として浮かび上がってくることはないのだろうか？

ここで問題となるのは、悲劇を滅ぼした勢力の力のほどである。その勢力は強力すぎて、悲劇および悲劇的世界観がふたたび芸術として目覚めることは永久に不可能なのだろうか？ 古代の悲劇は、知識や楽天的学問を求める弁証法的衝動によって押しやられてしまった。その事実をふまえると、あとは＜理論的世界観＞と＜悲劇的世界観＞が永久に戦いつづけると考えていい。とすると、学問すなわち広い意味での科学の精神が限界につきあたり、その普遍性が通用しなくなったときに初めて、悲劇の再生が期待できるだろう。この新しい文化形成のためにこそ、すでに論じておいたように、＜音楽をするソクラテス＞というシンボルをかかげる必要があるのだ。私がこのふたつの世界観を対比しながら、学問の精神という言葉で言おうとしているのは、ソクラテスという人物をとおして初めて世にあらわれたあの信念――自然は解明できるし知識は万能であるという信念――にほかならない。

こうした学問の精神がひたすら前進しつづけ、まずはどういう結果をまねいたか、ここで思い返してみよう。すると次のような事態がありありと思い出されるはずだ。すなわち学問の精神によって＜神話＞が滅ぼされ、その結果、文芸は本来の理想の地から追放され、根なし草となってしまったのだった。したがって、音楽にはふたたび神話を生み出す力があるというわれわれの考えが正しいとすると、ここで学問の精神を問題にするにしても、神話を生み出す音楽の力が学問の精神によって脅かされる場面を詳細に検討する必要がある。

そうした状況がみられたのは、＜アッティカ地方の新ディテュランボス＞が発達してきたときである。この新しい酒神賛歌という音楽は、もはや内奥の本質すなわち＜意志＞そのものを表現したものではなく、ただ現象を概念によって模倣したもの、すなわち中途半端に模倣したものでしかなかった。ほんとうに音楽を解する者たちは、ソクラテスの反芸術的な傾向を嫌悪したように、この新ディテュランボスという根本的に変質してしまった音楽にも背をむけたのだった。たとえばアリストファネスの鋭い本能は、この変化の本質を確実にとらえて誤らなかつた。すなわち彼は、ソクラテスその人とエウリピデスの悲劇と新ディテュランボスの音楽とをまとめて嫌悪の対象とし、この三つの現象のどれにも墮落した文化の匂いを嗅ぎつけたのである。あつかましくも新ディテュランボスは、音楽を戦闘や海の嵐といった現象のたんなる模写におとしめてしまった。神話を生み出す力が音楽から完全に奪われてしまったことは言うまでもない。実際そ

うした音楽は、ただ人生や自然の出来事とリズムの型や特徴的な音との表面的な類似に注目させることによって、人の興味を引こうとするものにすぎない。そうした類似を認識することによって理性が満足するというわけである。しかし、そのような音楽は気分を高揚させるどころか萎えさせてしまい、そうなると、われわれはもう神話的なものを受けつけなくなってしまう。なぜなら、神話というものは普遍的真理の唯一の具体例として感じ取られるべきものだからだ。真にディオニュソス的な音楽は、そうした世界意志を映しだす鏡である。音楽という鏡に映った具体的な出来事は、たちまち永遠の真理の似姿へと高められ、われわれの感情に訴えてくる。ところが同じく具体的な出来事でも、新ディテュランボスによって絵画的に描写されると、たちまち神話的な性格を剥ぎとられてしまう。こうして音楽は現象のつまらぬ複製へと成り下がり、したがって現象と比べてもはるかに貧相なものとなってしまふのだ。こうした貧相な音楽のせいで、われわれが感じとる現象そのものもますます瑣末なものとなる。たとえば、この種の音楽によって再現される戦闘といえ、進軍の喧騒やラッパの響きなどにつきるわけで、われわれの想像力はまさに表面的な現象に釘づけになってしまう。それゆえ絵画的な音楽は、神話を生みだす真の音楽とはあらゆる点で対照的である。ディオニュソス的な音楽が個々の現象を世界像にまで拡大し高めるのにたいして、絵画的音楽は現象を実際よりも貧相なものにしてしまふ。新ディテュランボスの発達につれて、音楽が自分自身を裏切って現象の奴隷へと成り下がったわけだが、まさにその時こそ非ディオニュソス的な精神の堂々たる勝利の瞬間であった。エウリピデスは本質的にまったく非音楽的な人間といわざるをえないのだが、そんな彼が新ディテュランボスの熱狂的な愛好者となったのも、それが現象の奴隷としての音楽だったからにほかならない。エウリピデスは盗人にお似合いの気前のよさを発揮して、新しい音楽の効果や手法を存分に利用したのだ。

この非ディオニュソス的で反神話的な精神の影響は別の方面にもみられる。すなわち、ソフォクレス以降の悲劇には<性格描写>と心理学的技巧が目立つのだ。性格は普遍的な類型へと高められることなく、逆に技巧的で些細な特徴をもたされ、微妙な陰影をつけられ、こまかな特色まで正確に決められ、あくまでも個人的なものとしてされてしまふ。その結果、観客はまったく神話を感じなくなり、写実の生々しさと作者の描写力に感心するだけとなる。ここでもまた現象が普遍的なものに勝利し、個々のいわば解剖学的な標本が喜ばれるのだ。ここまできると、われわれはすでに理論的世界の空気を呼吸しているのであり、そこでは宇宙法則の反映である芸術よりも、学問的認識のほうが高く評価されるのである。こうした性格的なものを追求する動きは急速に進行してゆく。実際、まだソフォクレスの段階にあっては性格全体が描かれ、それを凝ったものにするために神話が利用されていたのだが、エウリピデスとなると、激情となってあふれる主要な性格しか描かれなくなる。さらにアッティカ新喜劇ともなると、そこで使われる仮面には、ひょうきんな老人とか、まぬけな美人局（つつもたせ）とか、狡猾な奴隷などといった<ある決まった>表情しかなく、そういう決まりきった仮面が飽きることなく使われつづけるのである。

神話を生みだす音楽の魂はどこへ行ってしまったのか？ まだ残っている音楽といえ、刺激的音楽か連想的音楽ぐらいのものである。すなわち、すりへって鈍くなった神経のための刺激剤か、音による情景描写ぐらいしかないのだ。刺激的音楽の場合、歌詞などほとんど問題にもされない。すでにエウリピデスの悲劇でも、主人公や合唱隊が歌いはじめると、その歌詞たるや、

お粗末きわまりない。まして彼の後継者、あの破廉恥な新喜劇の連中となると、何をか言わんやである。

それにしても、この新しい非ディオニュソス的な精神がもっともよく発揮されているのは、新しい演劇の〈エンディング〉部分である。それまでの悲劇のエンディングには、かならず形而上学的な慰めが感じられた。そもそも悲劇をみる楽しみは、この慰めなしには説明できない。たとえばソフォクレスの『コロノスのオイディプス』は、天界からの許しの調べがもっとも純粹に響いてくる悲劇とっていいだろう。しかし、音楽の精霊が悲劇から逃げ去ったいま、厳密には悲劇はすでに死んでいるのだ。そんな悲劇のどこに形而上学的慰めがあるというのか？ そうした悲劇がかかえる矛盾を解決するために、人々は現世的な方法をとることにした。たとえば、まず主人公は運命にたっぷり傷めつけられるのだが、のちに立派な結婚式を挙げたり神のように崇められたりして、最初の苦勞も報われるといった具合である。しかしこれでは、悲劇の主人公といっても、さんざん酷使され傷だらけにされたあげくに運よく自由を手にした、あのローマの奴隷剣士とかわらない。形而上学的慰めにとって代わって、「機械仕掛けの神」（デウス・エクス・マキーナ）がエンディングの辻褃あわせをしてくれるわけである。

もっとも、非ディオニュソス的な精神がいたるところに押し寄せ、悲劇的世界観が完全に消滅してしまっただけ、と言うつもりはない。しかし、悲劇的世界観が没落して秘祭に姿をかえ、芸術の表舞台からいわば地下の世界へ逃げ込まざるをえなかったということ、これだけは確かである。地上の後期ギリシャ世界では、非ディオニュソス的な精神の麻薬のような吐息が、きわめて広い範囲にわたって、あの「ギリシャ的な晴朗さ」という形で猛威をふるったのであった。この種の「ギリシャ的な晴朗さ」については、干からびた老人の生の喜びとしてすでに論じておいた。このような年老いた「晴朗さ」は、かつての若々しいギリシャ民族のすばらしい「素朴さ」とは似ても似つかぬ代物である。なぜならあの「素朴さ」は、すでに分析しておいたように、陰惨な闇の底から咲き出たアポロンの文化の花であり、ギリシャ的意志がみずからを美の鏡に映すことによって苦惱を克服し、あの厭世的な知恵に勝利した記念碑と考えなければならないからである。

年老いた「ギリシャ的な晴朗さ」すなわちアレクサンドリア的な明るさのなかでもっとも高貴な形式が〈理論的人間〉の明るさである。そこには、さきほど非ディオニュソス的な精神から導きだしたのと同じ特徴がみられる――すなわち、理論的人間の明るさはディオニュソス的な知恵や芸術と敵対し、神話の解体をもくろむ。それは形而上学的な慰めに代えて現世的な和解を、いや独自の「機械仕掛けの神」をもちだす。この神は機械と坩堝（るつぼ）の神、つまりは自然の霊力であり、その上に君臨する理論的人間のエゴイズムに奉仕するために、その霊力が認識され利用されるのだ。理論的人間の明るさは、知識によって世界を修正できると信じ、学問によって導かれる人生を信じ、実際に個々の人間を、解決可能な問題しか存在しない狭い世界に閉じこめることもできるのだ。そうした狭い世界に閉じこめられた人間は、人生にむかって明るくこう言うのである。「人生よ、私はお前を愛する。お前は認識に値するから。」

貪欲な<意志>はあらゆる物事に幻覚の網をかけ、みずからの創造物である人間を生につなぎとめ生へと駆りたてるために、かならず何らかの手段をみつけてくる。これは永遠に変わることのない現象である。この幻覚のおかげで、ある者はソクラテス的認識の喜びに魅了され、現実の生がうけた不治の傷口も認識が癒してくれるという妄想の虜となる。また、ある者は芸術というヴェールを顔にかけられ、その魅惑的な美のヴェールをとおして世界をみる。あるいはまた、現象の渦巻きの下には永遠の生が流れつづけているという形而上学的慰めに酔う者もいるだろう。意志はいざとなればさらに強力ともいえる下品な幻覚さえもちだすのだが、それはともかく、上にあげた三つのレベルの幻覚をいただくのはかなり高貴な資質の人間に限られるとっていい。そうした人間こそ現実の生の重荷をいっそう不快に感じるものであり、その不快感をまぎらすには特別な興奮剤が必要なのだ。われわれが文化とよぶものは、すべてこうした興奮剤からできているのであって、どんな興奮剤が多いかによって、<ソクラテス的>文化、<芸術的>文化、<悲劇的>文化に分けられる。歴史上の例をあげさせてもらえば、それぞれアレクサンドリア的文化、ギリシャ的文化、仏教的文化ということになる。

わが近代世界は、まるごとアレクサンドリア的文化の網に取り込まれていて、ここで理想とされるのは最高の認識能力を身につけて学問に奉仕する人間、ソクラテスを原型とし始祖とする<理論的人間>である。われわれの受ける教育は基本的にはこのような人間像を目標としている。それ以外の生き方で張り合おうと思ったら、悪戦苦闘して自力で這い上がるしかない。そのような生き方は、許されはしても目標とはされていないからだ。驚くべきことに、近代世界で教養人といえ、長いあいだ学者と相場が決まっていたのである。詩的芸術でさえ学術的な復元作業から出発するしかなかった。近代詩における脚韻の主要な効果をみると、われわれの詩形が土着の言葉ではなく学者風言葉による技巧的な実験から生まれたものだということがわかる。ファウストは近代の文化人としては十分ありうる人物だが、生粋のギリシャ人から見ればひどく不可解な人物にちがいない。なにしろファウストときたら、あらゆる学問を修めても満足することなく突進しつづけたあげく、知識欲のために魔術や悪魔に身をまかせてしまうような男なのだ。そんなファウストをソクラテスと比べてみれば、近代人がソクラテス的認識の喜ばしさに限界を感じはじめ、荒涼とした知識の大海原からどこかの岸辺を夢見ていることがわかる。かつてゲーテはナポレオンについて語り、秘書エッカーマンに「ねえ、君、行動の生産性というものもあるんだよ」と言っているが、この優雅でさりげない言葉はわれわれに何を語っていたのだろうか？ 「われわれ近代人は、理論的でない人間をみるとにわかにはその存在を信じることができず、ただ呆気にとられてしまう」、ゲーテはそう言っているのだ。つまり、非理論的という変わった生き方も理解できるようになるために、いや、せめて許せるようになるために、われわれはふたたびゲーテの知恵を必要としているのである。

ここまできたら、あのソクラテス文化の胎内に秘められているものを直視しなければならない！ その正体は、自分には限界がないと妄想している楽天主義である！ そうである以上、この楽天主義の果実が熟し、そのような文化によって最下層にいたるまで発酵した社会が、激しくわきたつ欲望によって振動し始めたからといって、なんの不思議があろう！ また、万人が地

上の幸福を手にすることができるという信仰、そういう普遍的な知識文化が可能だという信仰が、地上の幸福を実現せよというアレクサンドリア的で威嚇的な要求に変わってゆき、エウリピデス的な「機械仕掛けの神」を呼び出すようになったからといって、なんら驚くにあたらない。しかし、ここで忘れてならないのは、アレクサンドリア的文化の存続には奴隷階級の存在が必要だということである。にもかかわらず近代のアレクサンドリア的文化は、現実を楽観的にとらえる一方で奴隷階級の必要性を否定するという自己矛盾をおかしている。だからこそ近代文化は、「人間の尊厳」とか「労働の尊さ」とかいう魅惑的で美しい言葉をまきちらすのだが、そんな気休めの効果が尽きてしまうと、しだいに恐ろしい破滅へとむかうことになる。野蛮な奴隷階級ほど恐ろしいものはない。彼らは自分たちの現状を不当なものともみならずことを覚え、自分たちのためばかりでなく、過去のあらゆる世代のために復讐しようとする。この迫りくる嵐を前にして、近代の青ざめ疲れきった宗教に本気で救いを求める者などいるだろうか？ なにしる宗教そのものが基本的には学者宗教に墮してしまっているのだ。あらゆる宗教の必須条件である神話は、いたるところで麻痺状態におちいり、近代社会の破滅の元として先にあげておいた楽天主義の精神が、宗教の領域まで支配するようになってきているのである。

理論的文化の胎内にまどろんでいた災いが、しだいに近代人を脅えさせるようになり、不安になった近代人は、その危険から逃れるために知識の宝庫からあれこれ使えそうなものを取り出してはみるものの、それがほんとうに役に立つという自信はない。つまり、彼らは自分たちの末路を予感しはじめたのだ。しかしその一方で、普遍的な才能にめぐまれた偉人たちは周到きわまる考察をかさね、科学さえも武器として利用して認識一般の限界と制約を論じつくし、科学的認識が普遍的に妥当し普遍的な目的になりうるという妄想を完全に論破することに成功していたのである。因果律をふりかざし、事物の根底にある内的本質も究明可能だと言いつのる科学の妄想をはじめて妄想として確認したのが、あの偉人たちによる論証だった。＜カント＞と＜ショーペンハウアー＞の並外れた勇気と知恵が、あの困難きわまる勝利を可能にしたのである。すなわち彼らは、論理の本質にひそむ楽天主義に勝利したのであり、したがってまた近代の文化をささえている楽天主義に勝利したのだ。楽天主義は、みずから「永遠の真理」と称するものを根拠に世界のあらゆる謎は認識できるし解明できると信じ、時間・空間・因果律をもっとも普遍的に妥当する絶対的な原理としてあつかう。それに対してカントは、それらの原理の正体をあばいてみせた。カントに言わせれば、時間・空間・因果律の役割は、＜目眩くらましのヴェール＞越しに見える単なる現象を唯一最高の実在に祭り上げ、事物の根底にある内的本質に代えて現象を前面に押しだし、そうすることで事物の本質を認識できなくすることでしかない。つまり時間・空間・因果律は、ショーペンハウアーの言い方を借りれば（『意志と表象としての世界』第一部）、夢見ている人をさらに深く眠らせる役にしか立たないのである。

こうして楽天主義の妄想が打破されるとともに、私があえて悲劇的と呼ぶ新しい文化が始まる。悲劇的文化のもっとも重要な特徴は、学問に代って知恵が最高の目標とされることである。その知恵は学問の魅力に惑わされて目移りすることもなく、世界の全体像をしつかと見すえ、そこに見えてくる永遠の苦悩に愛情をもって共感し、それを自分の苦悩として受けとめようとする。そうした不敵な眼差しをもって成長しつつある次の世代が、怪物をも恐れぬ英雄的な気概をもつ

て突き進んでゆくさまを想像してみよう。竜退治にむかう彼らの大胆な足取り。真の充実感をもって「決然と生きる」ために楽天主義の軟弱な教義に背をむけたときの誇りにみちた勇敢さ。そうした悲劇的人間であれば、生の厳しさと恐ろしさに耐えるべく自己を鍛えながら、まるで恋人でも求めるように新しい芸術――形而上学的な慰めの芸術、悲劇という芸術――を求め、ファウストとともにこう叫ぶのが当然ではないだろうか？

あの人を想う私もまた、この熱く燃える憧れの力によって
唯一無二のあの人を、この世に呼び戻して何がわるいのか！

(ゲーテ『ファウスト』二部二幕より)

ところが現在、ソクラテス的文化は二方面から揺さぶりをかけられ、あの絶対に誤ることのない無謬性という宝刀を、震える手で握りしめているにすぎない。ひとつには、いよいよ自分の末路がみえてきて恐怖にかられているからであり、ひとつには、永遠に正しいと素朴に信じてきた自分の基盤にわれながら自信がなくなったからである。かくてソクラテス文化は思考のダンスを舞いはじめ、見るも無残な醜態を演じることとなる。つまり、期待に胸ふくらませて次々と新しいパートナーにかけより腰に手をまわすのだが、あの魅惑的な吸血女に抱きついたメフィストフェレスよろしく、ぞっとして相手を突き飛ばすはめになるのだ。こうした状況こそ、しばしば近代文化の基本疾患として語られる「破綻」の特徴にほかならない。つまり理論的人間は自分の末路におびえ不満をいだきながらも、現実の生という恐ろしい激流に身を投じる勇気もなく、その岸辺を右往左往しているのだ。もはや彼は何事も丸ごと受け止めようとはしない。物事につきものの残酷さもろとも、すべてを引き受けようとはしないのだ。楽天主義は近代人をここまで軟弱にしてしまった。しかも、学問を原理とする文化が<非論理的>になりはじめたとき、つまり自分の末路から目を背けはじめたとき、その文化は滅びるしかないということ、それは近代人にもわかっているのである。

こうした惨状はいまや一般的となっていて、そのことは近代の芸術によくあらわれている。しよせん近代の芸術家は、想像力ゆたかな偉大な時代や人物たちの物真似をしているにすぎない。近代人を慰めるためにあらゆる「世界文学」をよせあつめ、あらゆる時代の芸術様式や芸術家たちで近代人を取り囲み、――動物たちに名前をつけたアダムよろしく――それらに名前をつけさせたところで何になろう。結局、近代人は永遠に空腹のままであり、喜びをしらない無力な「批評家」であり、アレクサンドリア的人間であることに変わりはない。古代のアレクサンドリアといえば巨大な図書館で知られた都市であり、要するに近代人は、図書館員か校正係りとして、書物の塵や誤植を相手に失明の憂き目を見るしかないのだ。

このソクラテス的文化の根底にあるものは、それを＜オペラ文化＞と名付けることでもっとも明確になる。なぜなら、オペラの世界にこそソクラテス的文化の欲望と認識が独特の素朴さで披瀝されているからだ。その欲望と認識がいかに驚くべきものであったか、オペラの起源や発達の歴史を、アポロ的なものとディオニュソス的なものという不変の原理と対照してみるとよくわかる。まず、オペラの創成期にあたるルネサンスの時代に生まれた「舞台調」や「朗唱調」とはいかなるものであったか？ 信じがたいことに、このひどく軽薄で敬虔さに欠けるオペラ音楽が、いわば真の音楽の再生として熱狂的に迎えられ、持てはやされたのである。しかもその時代というのが、教会音楽の作曲家パレストリーナ（1525～1594）が崇高かつ神聖としかいいようのない音楽を生みだして間もない頃だったのだから驚きである。そうはいても、あれほど猛烈な勢いでひろまったオペラ熱が、単にフィレンツェのパトロンたちの贅沢な娯楽のためだったとか、彼らに雇われた芝居がかった歌手たちの虚栄心のせいだったとはとてもいえない。キリスト教的中世の総仕上げともいべきパレストリーナ風の和音の大聖堂とならんで、同じ時代に、しかも同じ民族のうちに、少しは音楽を犠牲にしてでも語りの方を重視しようとする情熱が生まれたという事実は、ある＜芸術以外の傾向＞が朗唱調の本質に関係していたと考えないと説明できない。

歌詞をはっきり聞きとりたがる聴衆の気持ちにこたえるために、歌手は歌うより語ることを心がけ、そういう中途半端な歌のなかで荘重な言語表現を強調することになる。彼はこの荘重さを強調することによって言葉の理解を容易にし、そうすることによって音楽を抑えこんでしまう。この手の歌手がもっとも恐れるのは、つい言葉よりも音楽のほうに比重をかけすぎて、語りの荘重さや言葉の明瞭さを台無しにしてしまうことなのだ。ところが厄介なことに彼も歌手である以上、自分を音楽的に解放し、声の名人芸を披露したいという衝動を抱えている。そこで助け舟を出してくれるのが「詩人」ということになる。よく心得たもので、詩人は歌手のために叙情的な感嘆詞や名句名文の反復などをふんだんに盛り込んだ歌詞を書いてくれる。そういう歌詞を歌うときには、歌手はもう言葉の明瞭さなど気にせず、純粹に音楽的な世界に浸ることができる。激情的ではあるが歌としては中途半端な語りと、完全に歌となっている感嘆詞とが、入れかわり立ちかわり現われるということ、舞台調には本質的にそういった特徴がある。聴衆の概念やイメージに訴えたかと思うと、聴衆の音楽的な背景に訴えるといったように、めまぐるしく狙いを変えるのはひどく不自然なことだし、ディオニュソス的芸術衝動にもアポロ的芸術衝動にも根本的に矛盾している。したがって朗唱調の起源は、あらゆる芸術的本能の外部に想定せざるをえない。

さしあたり、朗唱調とは叙事詩的朗詠と叙情詩的朗詠の混合物である、と定義することができる。ただし、それは二つのまったく異質な物の組み合わせなので、けっして内的に安定した化合物ではなく、一体化しているかのように見えるだけの寄木細工にすぎず、そんなものは自然界にも例がないし、われわれの経験のなかにも見当たらない。しかし＜朗唱調の創始者たちはそうは考えなかった＞。それどころか彼らも当時の人々も、舞台調によって古代音楽の秘密が解けたと思ったのだ。そして、その秘密がわかればオルフェウスやアンフィオンといった名手たちの音

楽が心をとらえた理由もわかるし、ひいてはギリシャ悲劇の生み出した途方もない効果も説明できると考えたのである。この新しい様式がもっとも効果的な音楽とされ、古代ギリシャ音楽の再生とみなされたのだ。さらに、＜ホメロスの世界を原始の世界と考える＞通俗的な見方に支配されていた当時の人々は、この新様式の音楽を聞きながら、人類の楽園である原始世界に舞いもどる夢に浸ることができたのである。彼らは、「詩人」たちが牧人劇で感動的に語ってみせている無上の純粹さ、力強さ、汚れなさが、太古の楽園の音楽にもあったにちがいないと思っていたのだ。

実はここにこそ、文字通り近代的な芸術ジャンルであるオペラ発生の秘密がある。ある強力な欲求がひとつの芸術を生み出さずにおかなかったのだが、その欲求自体は芸術とはまったく無関係だったのである。それは牧歌への憧れの気持ちであり、太古には芸術的で善良な人々の暮らしがあったという信念なのだ。朗唱調は原始人類の言葉を再発見したものとされ、オペラは牧歌的、英雄的で善良な人間たちの楽園を再発見したものとされたのである。同時に、この善良な者たちは何をするにも自然の芸術的衝動にしたがい、何を言うにもかならず歌をまじえ、すこしでも気持ちが高まれば声をかぎりに歌いだす、そう考えられていたのだ。当時の人文主義者たちが、この「楽園の芸術家」という新しい人間像をつくりだし、「本質的に腐敗し墮落した人間」というキリスト教的観念と戦ったのだとすれば、オペラは善良な人間がキリスト教に対抗するための教義だったといえるのだが、それはいまは問題ではない。また、当時の不安定きわまる社会情勢のもとでペシミズム（厭世観）に惹かれていた真面目な人々は、オペラに慰めを見いだしていたのだが、そのことについてもここでは問うまい。いまはただ次の点を確認しておけばよい。すなわち、オペラという新しい芸術形式の魅力は、およそ芸術とは関係のない、ある欲求を満たしてくれる点にあったのであり、したがって、オペラを発生させたのもそうした要因だったのだ。つまりオペラは、人間そのものを賛美する楽天主義、原始人類を本質的に善良で芸術的なものとする立場から生まれてきたのだ。こういうオペラの原理が、いまや威嚇的な驚くべき＜要求＞に変わりはじめている。現代の社会主義運動を目の当たりにすると、それはもう紛れもない事実である。「善良な原始人類」が権利を主張しているのだ。なんと楽園的な展望だろう！

オペラは近代のアレクサンドリア的文化と同じ原理にもとづいている。この見解を裏付けるために、上記の楽園願望におとらず明白な証拠を示しておこう。オペラは理論的人間すなわち批評家、芸術の素人が生み出したものであって、芸術家の所産ではない。オペラはあらゆる芸術の歴史を通じてもっとも奇怪なもののひとつである。文字通り非音楽的だった聴衆は、こう要求した――「言葉がわからなければ何もはじまらない。だから音の芸術を復活させようというのであれば、なにか新しい歌い方をみつけて、歌詞が主人となって対位法という召使いを支配するようにするしかない。魂が肉体より高貴であるように、言葉のほうが伴奏の和音体系よりも高貴なのだから」――。こういう素人くさい非音楽的な思想が幅をきかせていたオペラの初期には、音楽とイメージと言葉の関係はひどく乱暴にあつかわれたのである。

フィレンツェ上流階級の芸術愛好家たちがパトロンとなって、詩人や歌手に初めてオペラをやらせたのも、そういう素人じみた美学の実験としてであった。芸術的に不能な人間は非芸術的であるからこそ、自分のためにある種の芸術をつくりだすのである。彼らは音楽のディオニュソス

的な深さを感じとることができないので、音楽本来の楽しみを言葉と音調による舞台調の知的レトリックにすりかえ、たんなる技巧による快樂にかえてしまう。彼らはいかなる幻影のイメージも見ることができないので、道具方や舞台装置家をこき使う。彼らには芸術家というものの本質がどうしても実感できないので、お気に入りの「芸術的な原始人類」を魔法で呼びだし、情熱的に歌い詩的に語る人間になりすます。彼らは夢のなかで時間を飛びこえ、情熱さえあれば歌や詩をつくれたという時代に舞いもどる。感動だけで芸術的なものが生まれた時代もあったというわけだ。

オペラ的前提にあるのは、芸術の成立過程についての誤った信念であり、そもそも感受性のするどい人間はみな芸術家なのだという、あの牧歌的な信念である。そういう信念を前提としていたという点で、オペラとは芸術における素人らしさの表現なのだ。そこには素人の原理が理論的人間に特有の明るい楽天主義で記されている。

以上、オペラの発生条件として「近代人の楽園願望」と「理論的人間の楽天主義」をあげたわけだが、これをひとつの観念にまとめるとしたら、＜オペラの牧歌的傾向＞とでもいうしかないだろう。ここでは、もっぱらシラ一流の用語と解釈にのっとって話をすすめることにする。シラ一はこう言っている。

自然と理想は、悲哀の対象となるか歓喜の対象となるか、そのどちらかである。自然が失われたものとして描かれ、理想が実現できないものとして描かれる場合には、自然と理想は悲哀の対象であり、それらが現実のものとして描かれる場合には、自然と理想は歓喜の対象である。前者の場合が狭い意味でのエレジー（悲歌）であり、後者の場合が広い意味での田園詩（牧歌）である。（シラー『素朴文芸と情念文芸』より）

ここでわれわれは、先にオペラの発生条件としてあげた二つの観念に共通する特徴に目を向けなければならない。つまり、どちらの観念においても、理想は実現できるし自然は失われていないと感じられているのだ。

こういう牧歌的な近代人にとっては、人間が自然のふところに抱かれ、自然状態のまま理想を実現し、楽園的な善良さと芸術性をそなえていた、そんな原始時代が存在したのである。彼らに言わせれば、われわれはみなこの完全無欠な原始人類の子孫であり、いまでもその同類なのだ。余計な学識や過剰な文化をみずから放棄して自分を捨てさえすれば、ふたたび原始人類としての自分がみえてくるというわけだ。ルネサンスの教養人は、ギリシャ悲劇をオペラ風に模倣することによって、自然と理想の調和した楽園へ、牧歌的な現実へと舞いもどったのである。楽園の入口へと導いてもらうために、ダンテがローマ詩人ヴェルギリユスを利用したように、ルネサンス人はギリシャ悲劇を利用したのだ。しかし彼らはさらに自力で歩をすすめ、もっとも高度なギリシャ芸術の模倣から「万物の復興」へ、原初の芸術世界の再現へと向かったのだ。理論的文化の胎内にとどまりながら、これほど大胆な企てに出るとは、なんとという能天気な自信家だろう！—— 彼らがこれほど能天気でいられたのは、なんらかの信仰があったからとしか考えられない。すなわち、「人間そのもの」が永遠に高德なオペラの主人公なのであり、永遠に笛をふき歌をうたう羊飼いなのであり、しばらく自分を見失うようなことがあっても、結局また本来の

自分に再会することになる、彼らはそう信じていたのだ。その能天気さは、ソクラテス的世界観の奥底から甘く魅惑的な香りのように立ちのぼってくる楽天主義の果実にほかならない。

それゆえエレジーの場合とはちがって、オペラの表情には永遠なる喪失による苦痛のあとはまったくみられず、むしろそこに浮かんでいるのは永遠なる再会による底抜けの明るさであり、牧歌的な現実の快適な楽しさである。たしかに、その世界を現実とみなすことは、すくなくとも心の中ではいつでも可能だ。しかし、この想像上の現実がまったく子供だましの戯事（ざれごと）にしか思えないこともあるだろう。そして、その牧歌的世界を自然の恐ろしい厳粛さと照らし合わせ、人類の初期に実際にみられた原始の光景と比較してみれば、だれでも自分たちの牧歌的な空想に嫌気がさして、「妄想よ、消えうせろ！」と叫ばずにいられないだろう。ところが、いくら戯事とはいってもオペラは単なる亡霊ではない。怒鳴りつけるだけで追いはらえると思ったら大間違いだ。オペラを倒そうと思ったら、あのアレクサンドリア的な明るさと戦わなければならない。オペラにはアレクサンドリア的文化お気に入りの観念がじつに素直にあらわれていて、オペラこそ、それにぴったりの芸術形式なのだ。

しかし、このような芸術形式が芸術そのものにとって何の役に立つというのか？ このオペラという代物は、その起源からして芸術とは基本的に無関係であり、道徳まがいの領域から芸術の世界に忍びこみ、雑種の生まれをごまかして、ただその時その時をやりすごしてきただけではないか？ このオペラという寄生虫が生きてゆくには真の芸術から樹液を吸いとるしかないのだ。こう考えてもいい。すなわち、オペラという牧歌的な誘惑者とアレクサンドリア的な迎合芸術のもとでは、本来の芸術が担っていた厳粛ともいべき崇高な課題――夜の恐怖に囚われていた目を救いだし、幻影という鎮痛剤によって主体を意志の痙攣から救い出すという課題――も、たんなる気晴らしのための空虚な娯楽へと墮落してしまうのだ。

先に述べたように、様式の混合こそ舞台調の本質なのだとする、＜ディオニュソス的なもの＞、＜アポロ的なもの＞という不滅の芸術原理はどうなってしまうのか？ 音楽は召使いとみなされ、歌詞が主人とみなされたのだ。音楽は肉体にたとえられ、歌詞が魂にたとえられたのである。舞台調の場合、その究極の目標でさえ説明的で絵画的な音楽にすぎず、先にふれたアッティカの新ディテュランボス（酒神賛歌）とかわらない。音楽の真価は世界を映しだすディオニュソス的な鏡という点にあるのに、そうした側面が完全に影をひそめてしまったのだ。その結果、オペラ音楽にできることといえば、現象の奴隷としてその形態的特徴を模写し、線と比のゲームによって表面的な楽しさを感じさせることぐらいしかなくなってしまった。よく見てみると、オペラが音楽に及ぼしたこの不幸な影響は、まさに近代音楽の展開全体に及んでいる。すなわち、オペラの起源にひそんでいた楽天主義、オペラに代表される文化にひそんでいた楽天主義が、恐ろしい速さでディオニュソス的な世界的使命を音楽から奪いとり、音楽というものをただ形態と戯れるだけのものにしてしまったのである。これほどの変化に匹敵するのは、アイスキュロスの人間からアレクサンドリア的で明朗な人間への変身くらいのものであろう。

しかし、ここで示唆したことが当たっているとすると、すなわちディオニュソス的な魂の消滅をギリシャ人の変貌と墮落――きわめて顕著な現象であるにもかかわらず、いまだにその本質が説明されていないギリシャ人の変貌と墮落――に関連づけたことが正しいとすると、むしろ大きな希望が湧いてくるではないか！ というのも、現代社会には＜ディオニュソス的な魂の消滅とは

逆の動き>を感じさせる確かな前兆がみられるからだ。つまり<ディオニュソス的な魂が息を吹き返し>は始めているのだ！ 英雄ヘラクレスは神託によって女王オンファールのもとに送られ、奴隷として退廃的な暮らしを余儀なくされたわけだが、それによって彼の怪力が永遠に萎えてしまことなどありえない。それと同じことで、いまドイツの本質すなわちドイツの魂であるディオニュソス的基盤から、ひとつの力が湧き上がってきたのだ。それはソクラテス的文化の基本条件とは何の共通性もなく、ソクラテス的文化によっては説明も弁護もできない力である。むしろソクラテス的文化からは、その力は説明しがたい不気味なもの、敵意に満ちた脅威と感じられている。この力こそ<ドイツ音楽>にほかならない。とくに、バッハからベートーヴェン、ベートーヴェンからワグナーへと、太陽のごとく確かな歩みを進めてきたドイツ音楽こそ、ディオニュソス的な魂の復活にほかならない。

認識にかぶれた現代のソクラテス主義がどう逆立ちしたところで、底知れぬ深みから立ち上がってくるドイツ音楽という魔神には手も足もでない！ オペラのメロディーを飾っているギザギザ模様やアラベスク模様に合わせて、また遁走曲という算盤や、対位法的弁証法という算盤に助けをもとめてみても、この魔神に対抗する方式は見つかりそうもない。そんな方式がどんなに強烈な光を放ったところで、その三倍も輝かしい魔神に頭を下げさせ、音を上げさせることはできないだろう。現代の美学者たちが、お気に入りの「美」の捕虫網をふりまわし、彼らの眼前を怪しく生き生きと動きまわる音楽の精霊に飛びかかるさまは、なんという見物だろう！ その姿たるや、彼ら自身の強調する美や崇高という点からみても、とても褒められたものではない。彼らは音楽を擁護しているつもりのようなのだが、もっと近寄ってその正体を見てみるといい。彼らは飽きもせず「美よ！美よ！」と連呼しているが、どうみても、美のふところで極上のセンスを身につけた自然の寵児にはみえない。むしろ彼らは、自分たちの無教養を糊塗するための見せかけの形式や、感受性の鈍さや趣味の悪さをとりつくろうための美的な口実がほしいだけではないのか。さしずめ私の大学時代の師、オットー・ヤーンなどがこれにあたる。

しかし、ドイツ音楽を甘くみた詐欺師や偽善者は痛い目を見るだろう。というのも、あらゆる現代文化のなかで、まさにドイツ音楽こそ純粹にして同時にすべてを浄化する火の精にほかならないからだ。古代エフェソスの哲人ヘラクレイトス(BC535~475)の教えによれば、万物は火の精から生まれ、火の精へともどり、二重の循環をしているのである。現在われわれが文化・教養・文明と呼んでいるものはすべて、いつかはディオニュソス神という絶対的な審判者の前に立たなければならない。

さて次に、ドイツ音楽と同じ源泉から流れでた<ドイツ哲学>の精神がなしとげたことを思い出しておこう。カントとショーペンハウアーは、科学的ソクラテス主義の限界を指摘することによって、その自己満足的な生の喜びに冷や水を浴びせたのだった。彼らの指摘のおかげで、倫理問題や芸術についても、さらに深遠かつ真剣な考察が可能となったのである。われわれに言わせれば、そうした考察こそ<ディオニュソス的な知恵>を概念によって捉えたものにほかならない。このドイツ音楽とドイツ哲学の同一性という神秘がわれわれに指し示しているのは、ひとつの新しい生き方でなくて何だろう。この生き方の実質的な内容は、ギリシャ世界における類例から感じ取るしかない。

なぜなら、ソクラテス的・アレクサンドリア的な生き方とディオニュソス的な生き方との境目に立っているわれわれ現代人にとって、ギリシャ世界の範例には依然として測り知れない価値があるからだ。そこには二つの生き方の推移と闘争のすべてが、古典的・教訓的な形で刻印されている。ただしわれわれは、ギリシャの偉大な時代をいわば＜逆の順序で＞擬似的に体験してゆくのであって、たとえば現代というアレクサンドリア的な時代から悲劇の時代へと、後ろ向きに歩いてゆくのである。その時われわれの胸に湧いてくるのは、悲劇時代の成立こそドイツ的な魂にとっては自己回帰であり、幸福きわまる自己再発見にほかならないという思いである。無防備な未開状態に安住していたドイツの魂は、ソクラテス主義という恐ろしい外部勢力の侵入を受け、長期にわたって彼らの流儀にあわせた奴隷ぐらしを強いられてきたのだが、ついにドイツの魂がその本源に立ち返ったのだ。われわれドイツ民族はもうラテン文明に手を引いてもらう必要はなく、どんな民族のまえに出ても臆することなく大手をふって歩くことができる。ただし、ある民族に学ぶことだけは忘れてはならない。そもそもその民族に学べるというだけでも大変な名誉であり、きわめて稀有なことなのだ。その民族こそギリシャ人にほかならない。この最高の教師たちがいまほど必要とされている時代はないのではないか。なにしろ、われわれはいま＜悲劇の再生＞を体験しているのに、それがどこから来るのかもわからず、どこへ行こうとしているのかも示せず、まさに危機に立たされているからである。

ドイツの本質すなわちドイツの魂が、ギリシャ人に学ぼうともっとも雄々しく奮闘したのは、いつの時代だったか？ どんな人物を通してだったか？ いずれ、ひとりの厳正な審判者が判定を下すことになるだろう。そのとき榮譽をうけるのは、なによりもまずゲーテ、シラー、ヴィンケルマン(1717~1768)による気高いまでの文化闘争だといっている。が、同時に指摘しておかねばならないのは、彼らの次代以降、そして彼らの戦いの影響がまだ生きていた時代以降、彼らと同じ道を通して真の教養を身につけギリシャ人に近づこうとする努力は、なぜかすっかり衰えてしまったということである。しかし、われわれとしてはドイツ魂に完全に絶望しているわけではないので、こうした最近の状況を次のように解釈してもいいのではないか？ つまり、あの闘士たちにも何か肝心なところで誤りがあり、彼らはギリシャ的なものの核心をとらえそこない、ドイツ文化とギリシャ文化を愛の絆で結び合わせることに失敗したのだ。その結果、おそらく無意識のうちに、真面目な人ほどあの闘士たちの欠陥を感じとり、このまま先人たちの教養の道を進んでも彼らより先には行けないのではないか、そもそも目的地までたどりつけないのではないかという気弱な疑問にとらえられたのだ。

こうしてあの時代以降、ギリシャ人の文化的価値についての評価はすっかり低下してしまい、まことに憂慮すべき事態となっている。すなわち、ギリシャ文化をあわれむような思い上がったことばが、その知的レベルはともかく、実にさまざまな陣営から聞こえてくるかと思えば、一方では「ギリシャ的な調和」、「ギリシャ的な美」、「ギリシャ的な晴朗さ」といった何の役にも立たない美辞麗句がもてあそばれている。高等教育機関の教師たちの誇りは、ドイツ文化のために骨身をおしまずギリシャという深い川底から水をくみあげることにあるはずだが、実際に彼らが得意としたのは、あまりギリシャ人に入れ込まずに気持ちよく付き合っただけのことであった。その結果、ギリシャ的な理想に懐疑的になり、それを放棄してしまうことも珍しくない。また、どんな古代研究をするにしても、その本来の目的をとりちがえ、古代研究そのものを自己目的化するという本末転倒もよくみられる。こうした研究者たちは、古文書の信頼すべき校訂者とか、細部もゆるがせにしない博物学的な言語学者になることで精力を使い果たしてしまうのだが、そこまで行かなかった者も、古代ギリシャをその他の古代と同列に置いて「歴史的」にしか学ぼうとしない。どちらも現代の学者的な歴史記述法にそったものであり、えらそうな学者面も両者に共通している。

高等教育が本来もつべき文化的な力が現代ほど低下し弱体化したことはないだろう。どの文化領域をみても、その時々のある出来事に奉仕する紙製の「ジャーナリズム」が教授たちを圧倒している。こうなると教授たちに残された道は、おなじみの変身ぐらいしかない。彼らはさっそうジャーナリストの語り口をおぼえ、ジャーナリズムらしい「軽快な優雅さ」を身につけ、教養のある陽気な蝶として飛びまわる――現代はこういう時代であり、そこでディオニュソス的な魂の復活と悲劇の再生という現象が予感されてくると、こうしたジャーナリストまがいの教養人たちが見苦しいほどに取り乱すのも当然ではないか？ なぜなら、この新たな現象を理解するには、ギリシャ的な魂すなわちギリシャ文化の真髓と対比してみるしかないのだが、彼らにはそれがまだ見えていないからだ。芸術の歴史において、いわゆる教養と真の芸術とがこれほど不信感と

嫌悪感をもって敵対しあったことはない。われわれはそういう時代に立ち会っているのだ。現代の弱々しい教養がなぜ本物の芸術を憎むのか、われわれにはわかっている。自分たちが滅ぼされることを恐れているのだ。しかし、ソクラテス的・アレクサンドリア的文化が先細りして、現代の教養のように繊細虚弱なものになりおおせてしまった以上、この文化は種としての寿命が尽きているのだ！ シラーやゲーテといった英雄たちも、ギリシャ世界の魔の山に通じるあの魔法の扉をこじ開けることはできなかった。また彼らの勇猛果敢な挑戦も、ゲーテが自作の主人公イフィゲーニエに託した夢をこえるものではなかった。イフィゲーニエも蛮族の地タウリスから海をへだてて望郷の眼差しを向けるしかなかったのだ。となると、ゲーテの追隨者たちに何ができるというのか。ところが、いままでどんな文化も挑戦したことのないところで、突然あの魔法の扉がひとりでに開かれる――復活した悲劇音楽の神秘の響きを立てながら。

古代ギリシャの復活が近づいているというわれわれの確信に水をさすようなことは遠慮してもらいたい。というのも、音楽という火の魔力によってドイツの魂を更新、浄化するには、あの古代の復活に期待をかけるしかないからだ。現代文化の荒廃と衰弱のなかにあって、未来に期待をもたせ、われわれを力づけてくれるものといえば、この確信以外にないではないか。現代文化のどこを探しても、しっかり大地をとらえた根っ子ひとつ見つからず、肥沃で健全な土地ひとつ見当たらない。目に入るのは埃と砂、硬直と衰弱ばかりである。こうしてひとり絶望的な状況におかれた人間が自分を何かに喩えらしたら、デューラー(1471～1528)の描いた「死神と悪魔をつれた騎士」ほどふさわしいものはない。甲冑に身をかため青銅のような厳しい目をしたこの騎士は、ぞっとするような二人の道連れにも惑わされず、しかもどんな希望にもすがることなく、犬をつれて馬にまたがり、ひとり恐怖の道をゆくことができるのだ。われらがショーペンハウアーこそこのデューラーの騎士であった。彼はいかなる希望もいだかなかったが、真理を欲したのである。彼に並ぶ者はいない。――

私はいま、疲れはてた近代文化の荒野を陰鬱な光景として描き出したわけだが、しかしそこにディオニュソスの魔法の手がふれるや、その光景は一変する！ 一陣の突風が赤い砂塵を巻き上げ、あらゆる老いたもの・腐ったもの・壊れたもの・萎びたものをひつつかみ、秃鷹のように空たかく運びさる。あったはずの物がすべて視界から消え、われわれは呆然として目を泳がせる。そのとき、まるで舞台の奈落からせり上がるように、黄金の光をあびて見えてくるものがある。なんと緑ゆたかな、命あふれる世界だろう！ なんと憧れにみちた、不思議な世界だろう！ この生と苦と快の氾濫のただなかに悲劇が座をしめ、崇高な恍惚感にみたされ、はるかな哀愁の歌に耳をすませている――歌われているのは存在の母たちであり、その名を妄想、意志、悲嘆という。

――さあ、友よ、私とともにディオニュソス的な生を、悲劇の再生を信じよ。ソクラテス的人間の時代は終わった。木藁の冠をかぶり、酒神の杖をとれ！ 虎や豹がすりより足元にうづくまってもおどろくことはない。いまこそ、あえて悲劇的人間となれ。諸君はそれで救われることになるのだ。これからディオニュソスの祭列に加わり、インドからギリシャまで進軍しなければならない。厳しい戦いに備えよ！ デイオニウソス神の奇跡を信じよ！

こうした諸君を鼓舞するような調子からふたたび静かな観照者の気持ちにもどって、あらためて確認しておきたいことがある。すなわち、こうした突然の奇跡のような悲劇の目覚めがその民族の根源的な生にとってどういう意味をもつのか、それを教えてくれるのはギリシャ人しかいないということである。さて、ペルシャ戦争を戦ったギリシャ人は〈悲劇的秘祭〉の民族であり、その戦争を戦い終えたギリシャ人は〈悲劇〉を必要とする民族であった。ギリシャ人は何世紀にもわたってディオニュソスの魔神による強烈な発作におそわれてきた民族だ。にもかかわらず彼らが、単純明快な政治的感情ときわめて自然で本能的な郷土愛と男らしい素朴な闘争心を、あれほど力強く発揮しつづけるとは誰が想像しただろうか？ むしろ、ディオニュソスの興奮が目につくところでは、かならず政治的本能の衰えが見られるものなのだ。つまり、ディオニュソスによって個人という拘束が解かれると、何よりもまず政治的本能が低下し、政治にたいする無関心ばかりか敵意さえ生まれるのが普通である。一方、国家形成の神アポロンは同時に「個体化原理」の守護神でもあり、個人の人格を認めなければ国家や郷土愛は成り立たないということも確かなことだ。ある種の民族にとっては、ディオニュソス祭の狂乱からただ一本の道がのびていて、彼らはインド仏教に行きつくしかない。そしてインド仏教では、無への憧れをもちこたえてゆくために、時間や空間や個体を超えたところまで自己を高め、滅多に到達できないあの無我の境地に没入する必要がある、そのためには、現世という中間状態の何ともいいようのない不快感を、ある観念によって克服する哲学を必要とする。また、ある民族にとっては、政治的衝動の独裁体制からただ一本の道がのびていて、彼らは極端な世俗化に行きつくしかない。そのもっとも壮大な、しかしもっとも恐るべき表現がローマ帝国にほかならない。

厭世的インドと現世的ローマの中間に立たされ、どちらにも心ひかれて苦しい選択をせまられたギリシャ人は、古典的な純粹さで第三の形式をみだしてみせた。たしかに彼ら自身、その形式を長期にわたって使いつづけたわけではないが、だからこそ彼らはその形式を不滅のものにしたのである。なぜなら、神々に愛された者はつねに早死にすると決まったものだが、同時に彼らは神々とともに永遠に生きつづけるとも言えるからだ。とにかく、きわめて高貴なものにたいしては、皮革のような強靱な耐久性を期待してはならない。たとえば、ローマ人の政治的衝動によくみられる強力な持続性は、完全なものに不可欠の性質だとは言えないだろう。ところで全盛期のギリシャ人は、ディオニュソスの衝動も政治的衝動も並外れて旺盛だったにもかかわらず、無我の境地に没入することで精魂つきはてることもなく、世俗的権力や名誉のために全精力を使い果たすこともなく、それどころか二つの衝動をうまく調停して、飲む人を燃え上がらせると同時に内省的な気分させてくれる高貴なワインのような極上の飲料を調合してみせたのである。ギリシャ人がどちらの衝動にも疲労困憊して倒れることがなかったのは、一体どんな予防薬のおかげだったのだろうか？ ここで忘れてならないのが〈悲劇〉の途方もない力、民族の生そのものを刺激・浄化・解放する途方もない力である。その悲劇がギリシャ人の場合と同様に最高の予防薬として――ある民族が逃れがたく背負わされ、それ自体で苦勞のもととなっている様々な特性の調停者として――われわれの前にも登場してきたとき、初めてわれわれは悲劇の真価を予感することになるだろう。

悲劇は音楽による狂乱陶酔の核心部分をとりこむ。そうすることでギリシャ人の場合もわれわれの場合も、悲劇が音楽を完成させるのである。ただしそのとき、悲劇は音楽のかたわらに悲劇的神話と悲劇的主人公をそえておく。すると悲劇的主人公は、あのたくましい巨人族よろしくディオニュソス的世界全体を双肩に担って、その重荷からわれわれを解放してくれる。その一方で悲劇は、この神話の主人公の姿を通して現実の生にたいする貪欲な衝動からわれわれを救出する術も心得ており、どこか催促するような仕草で、現実の生とは異なる存在があるということ、もっと高度な喜びがあるということに目を向けさせてくれる。なぜなら、戦う主人公は、勝利によってではなく没落することによって、もっと高度な世界の存在を予感できるようになるからだ。悲劇は、ひろく普遍性をもつ音楽とディオニュソス的感受性をもつ聴衆のあいだに、神話という崇高な絵画的比喩をおき、あたかも音楽が神話という造形世界を活気づけるための最高の表現手段にすぎないかのように思わせる。この高貴な錯覚を当てにすることで、音楽はあのディテュランボスのな舞踊にあわせて手足を動かすことができ、陶酔的な自由の感覚にこころゆくまで浸ることができる。聴衆の側にこの錯覚がなければ、音楽だけではそうした解放感に身をまかせすることはできないだろう。このように、神話は音楽からわれわれを守ってくれると同時に、音楽に最高の自由をあたえる。その返礼として音楽は、説得力のある形而上学的な意味を悲劇的神話に付与する。心にひびく形而上学的意味は言葉とイメージ（具体像）だけでは表現できるものではなく、どうしても音楽の助けを必要とするのだ。音楽の作用があるからこそ、悲劇の観客は没落と否定のむこうに至上の喜びが待っているという予感にうたれ、その結果、世界の深淵から語りかけてくる言葉がはっきりと聞こえるような気がするのである。

上の段落では、悲劇と神話と音楽の複雑な関係をただ暫定的に述べただけなので、すぐに理解できた人は少ないだろう。したがって、ここで読者に再度その気になってもらう必要があり、読者がわれわれとともに個別的な実例をもとにして普遍的な命題を認識する態勢をとるよう、ここでお願いすることも許されるだろう。実例といっても、舞台の視覚的な印象や登場人物の言葉と情念を、音楽的感覚に近づく手段として利用するような連中を引き合いにだすわけにはいかない。というのも、こういう連中はすべて音楽を母語としているわけではなく、イメージや言葉の助けを借りたところで音楽的感動の玄関までしか入れず、いちばん奥まったところにある神聖なものには触れることも許されないからだ。同じくイメージや言葉の助けを借りても、現代の文学史の大家ゲルヴィーヌのように、玄関にさえ近づけない者も少なくない。したがって私がもっぱら参考にしなければならないのは、音楽の直系の一族であり、いわば音楽を母胎とする人たちであり、音楽との無意識的な関係を通してのみ物事とかかわる人たちである。そこで、こういう本物の音楽家に私はこう問うてみる。たとえば、先ごろ発表されたワグナーの『トリスタンとイゾルデ』の第三幕を、言葉やイメージの助けを借りずに、交響曲の巨大な楽章として純粋に音楽的に受けとめ理解できる人などいるだろうか？ 音楽だけをまともに受けとめたら、魂の翼をいっぱい広げて痙攣しながら息絶えてしまうのではないか？ そういう、いわば世界意志の心室に耳をあてた人、生への狂暴な欲求が轟々たる激流となったり細かい飛沫となったりしながら心臓から世界中の血管に流れこむのを感じた人は、たちまち砕け散ってしまうのではないか？ 「世界の夜の巨大な闇」から繰り返しかえし聞こえてくる、数かぎりない歓声や悲鳴を耳にしても、個人

という貧相なガラスケースの中に留まり続けることができるのか？ 形而上世界の牧人たちの輪舞にかこまれていることに耐えられず、ガラスケースを突きやぶり、本来の故郷である根源の世界へ逃げ帰ってしまうのではないか？ ところが、われわれは個人としての生を破壊することなく『トリスタンとイゾルデ』のような作品を実際に受けとめることができたし、作曲家自身も砕け散ることなくそのような作品をつくることができたのである。このような現象が可能だったのはなぜだろうか？

ここで、われわれの強烈すぎる音楽的興奮とあの普遍的音楽とのあいだに、イメージ（具体的像）としての悲劇的神話と悲劇的主人公が割って入る。ただし結局のところ、この神話や主人公は普遍的な真理の比喩にすぎない。直接、普遍的眞実を語ることは、音楽にしかできないからだ。したがって、もしわれわれが純粋にディオニュソス的な存在であり、そういう立場から作品を感じとっているのだとしたら、比喩としての神話などは何の役にも立たないものとして無視されるだろうし、われわれも神話に気をとられて「事物以前の普遍」の響きを聴きもらしたりしないだろう。しかし、われわれは純粋なディオニュソス的な存在でない以上、直接、普遍的眞実を聴きとることはできないのだ。ここで＜アポロンの＞な力が、崩れかかっている個体の再建をめざし、喜ばしい錯覚という甘い薬をもって登場するのである。突然、われわれの目はトリスタンの姿に釘づけになる。彼は身じろぎもせず呆然として、「古き調べよ、なぜ私を目覚めさせるのか？」とつぶやいている。そして、いままで存在の中心から聞こえてくる虚ろな吐息のように感じられていたものが、いまやトリスタンの口を借りて、どんなに「海が虚しく荒れている」かを必死で伝えようとしている。われわれが感動のあまり息をつまらせ、そのまま息絶えてしまうのかと一縷（いちる）の望みも尽きかけたとき、われわれにはただ、致命傷を負いながらも死にきれずにいるトリスタンの姿しかみえず、「つるの思いよ！ つるの思いよ！ 死に向かいながらも憧れはやまず、憧れゆえに死ぬこともならず！」という、主人公の絶望の叫びだけが聞こえている。身を焼くような無数の苦悩をあふれんばかりに響かせてきたホルンの音色は、神話の介入以前には、究極の苦悩のように胸をしめつけたのだが、いまやわれわれの眼前に忠臣クルヴェナールがあらわれ、イゾルデをのせた船に向かって歓声をあげ、その結果ホルンの響きも「歓声そのもの」として聞こえてくるのである。われわれが同情によってどんなに心を痛めようとも、ある意味では同情によって世界の根源的苦悩から救われるのだ。そもそもわれわれは、神話という比喩のおかげで世界の眞相を直接みなくてすむのだし、思想と言葉のおかげで無意識的なく意志の奔流に巻き込まれずにすむのである。このワグナーの作品の場合も、あのアポロンの美しい錯覚のおかげで、音響の世界がまさに造形的な世界として迫ってくるように感じられ、なかでもトリスタンとイゾルデの運命だけが、もっとも繊細で細工しやすい材料で造形され、くっきりと仕上げられているように思えてくるのである。

こうして、アポロンのものがわれわれをディオニュソス的な普遍性から引きはなして個体へといざない、われわれの同情を個体に結びつけ、崇高かつ偉大な形式を求めるわれわれの美意識を個体によって満足させてくれる。アポロンのものは、われわれにさまざまな生の具体的イメージをしめし、その具体像の奥にある生の核心を洞察力によって捉えるようにと仕向ける。アポロンのものは、イメージ、概念、倫理的教訓、共感的感動などの強力な作用を利用して、人間を狂乱陶酔による自己破壊から救いあげるのだ。つまりアポロンのものは、ディオニュソス的な現

象の普遍性から目をそらせ、人間にはトリスタンとイゾルデといった個々の世界像しか見えないのだと錯覚させ、われわれは＜音楽の力によって＞それらの世界像をより深く見ることになるだけなのだ。アポロンの幻惑のおかげで、ディオニュソス的なものがアポロンの強化に奉仕しているように見えてくるし、それどころか音楽も本質的にはアポロンの内容を表現するための手段のように思えてくるのだ。こうなると、アポロンの魔術的治療の威力は絶大というしかない！

完全な演劇とその音楽とのあいだには予定調和が成立していて、そうした演劇は言葉中心の演劇では考えられないほど鮮やかなものとなる。生き生きとしたすべての登場人物たちが、それぞれ独立して展開するメロディーラインとして明確な曲線を形成し、その纏（もつ）れ合いが舞台上の出来事と微妙に共鳴するハーモニーの変化となって響いてくる。こうしてわれわれは、物事の相互関係を、けっして抽象的にではなく感覚的に、直接とらえられるようになり、同時に、登場人物やメロディーラインの本質がそうした相互関係のなかで初めてあらわになることを知るのである。われわれは音楽の力をうけて、物事をより多くより深く見ざるをえなくなり、われわれの眼前には舞台上の出来事が精巧な織物のように繰り広げられる。そのとき、われわれの霊化された目は物事の内面を見るようになっていて、舞台上の世界は内側から照らされ拡大されて見えるのだ。こういう効果は言葉の詩人にはおよそ期待できない。というのも彼らの場合、目に見えている舞台の世界を内面的に拡大し内側から照らしだすにしても、ひどく不完全な心理的メカニズムに頼るしかなく、言葉や概念という間接的な手段をつかって四苦八苦しななければならないからだ。なるほど音楽的悲劇にも言葉はつかわれるのだが、同時にそこには、言葉の基盤でもあり故郷でもある音楽がそえられているので、われわれは言葉の発生を内側から見せてもらえるのだ。

このように舞台の世界が音楽によって輝きをますのは確かだが、しかし同時に、舞台上の現象自体が壮麗な幻像であることに変わりはない。つまり、音楽を演劇の引き立て役とみなすのは、あのアポロンのな＜幻惑＞——われわれをディオニュソス的な興奮と放埒におちいらさないための幻惑——のせいなのだ。なぜなら、そもそも音楽は演劇に奉仕する手段などではなく、基本的にはその正反対のものだからである。音楽こそ世界の理念であり、演劇はその理念の反映でしかなく、その個体化された影絵にすぎない。あの生き生きとした登場人物とメロディーラインとの一致、その人間関係とハーモニーとの一致は、われわれが音楽的悲劇をみているときに思い込んでいるのとは逆の意味で真実なのだ。つまり、あくまでも音楽が演劇を従えているのである。どれほど登場人物に鮮明な輪郭をもたせても、どれほど命を吹き込んで内側から照らしだしても、その人物が単なる現象であることに変わりはなく、そこから真の实在、世界の核心へと通じる橋は存在しない。ところが音楽は直接この核心から語りかけてくるのだ。あの幻像としての現象はといえば、この音楽のかたわらを通りすぎてゆくだけであり、その数がいくら多くても音楽の本質を汲みつくすことはできず、所詮、目にみえる複製でしかない。もちろん、霊と肉の対立という通俗的で見当ちがいの視点からみたのでは、音楽と演劇との難解な関係はまったく説明できないし、ただ混乱に拍車をかけるだけである。にもかかわらず現代の美学者たちのあいだでは、まさに霊と肉というおよそ哲学的でない粗雑な対比が、どういう理由かは不明だが、お気に入りの

信仰箇条となっているようだ。その一方で彼らは、現象と物自体の対立については何も学ばなかったか、あるいは、これまた理由は不明だが、何も学ぼうとしなかったのである。

以上の分析から、悲劇においてはアポロンのものが幻惑の力を発揮し、音楽のディオニュソス的で根源的な要素に完全な勝利をおさめ、演劇をできるだけ鮮明なものにするために音楽を利用していると言えるとしても、しかし、もちろんそこには重要な条件がひとつついている。つまり悲劇の本質にかかわるところでは、このアポロンの幻惑は打ちやぶられ、破綻しているのである。たしかに演劇は、音楽の力を借りて舞台上のあらゆるものを照らしだし、人物や所作を鮮明に浮き上がらせながらわれわれの眼前に繰り広げられてゆくので、われわれの目には、まるで機織（はたおり）の動きにつれて鮮やかな織物ができあがってゆくように見える――しかし演劇全体としては、＜あらゆるアポロンの芸術的作用を超えた＞高度な作用が遂行されているのである。悲劇の働きを全体としてみると、ディオニュソス的なものがふたたび優位を獲得しているのだ。悲劇の最後に響くのは、けっしてアポロンの芸術の世界から聞こえてくるようなものではない。この事実がアポロンの幻惑の正体をよくあらわしている。つまりアポロンの幻惑は、悲劇が進行しているあいだは本来のディオニュソス的作用にヴェールをかけておくのだが、このディオニュソス的作用はきわめて強力であり、いくらヴェールをかけたところで、結局は最後になってアポロンの演劇自身がディオニュソス的な知恵を語りはじめ、アポロンの視覚的鮮明さを犠牲にし、自己を否定することになるのである。そういうわけで、悲劇におけるアポロンのものとディオニュソス的なものの複雑な関係は、なにかに喩えたとしたら、まさに二柱（ふたはしら）の神による兄弟の契りということになるだろう。すなわち悲劇では、ディオニュソスがアポロンの言葉を語るのだが、最後にはアポロンがディオニュソスの言葉を語るのだ。こうして悲劇あるいは芸術というものの最終的な目的が達成されるのである。

目配りのきく慎重な読者諸君は、ここでみずからのワグナー体験をもとにして、ほんものの音楽的悲劇の作用をあるがままに思い浮かべてみてほしい。私はそうした作用のアポロンの側面についてもディオニュソスの側面についても説明してきたので、いまや諸君は音楽的悲劇をみたときの経験を自分で解釈することができるだろう。つまり諸君は眼前に展開する神話について、自分がすべてを見抜く位置にまで高められていたことに思い当たるだろう。観客としての諸君の視力は、物事の表面だけでなく、その奥まで貫通できそうな感じだったはずだ。湧き立つ意志、せめぎあう動機、もえあがる情熱などが、いまや音楽の力をかりて、いくつもの生きた線や図のごとくいわば感覚的に目に見えるように思えただろう。そのため、無意識的な感情に秘められた繊細きわまる秘密まで覗きみることができ、そんな気がしたはずである。

このように、悲劇の観衆は明確に目にみえる美しい「変容」をもとめ、自分のそういう衝動が頂点にまで達していることを意識しているのだが、その一方で、この一連のアポロンの芸術衝動が、意志とは無関係なこうした観照の至福をいつまでも〈許してはおかない〉ということも、彼は確実に感じとっているのである。つまり、悲劇におけるアポロンの芸術作用は、彫刻家や叙事詩人、すなわち本来のアポロンの芸術家の場合とちがって、幸せな観照にとどまるもの〈ではない〉のだ。なぜなら観照というものは、アポロンの芸術の頂点あるいは精華として、個体の世界を肯定するものにすぎないからである。ところが悲劇の観衆は、美しく変容した舞台の世界を目にしながらか、それでもその世界を否定するのだ。彼は叙事詩のように美しく鮮やかな悲劇の主人公を目の当たりにしながら、それでも主人公の破滅に喜びを感じるのである。彼は舞台上の出来事を核心にいたるまで理解しながら、それでも不可解な世界へ脱出しようとする。彼は主人公の行動を正当なものと感じながらも、その行動によって主人公が破滅すると、彼はいっそう高揚した気分になる。彼は主人公に降りかかるであろう苦難に戦慄をおぼえながらも、主人公の苦悩にいっそう高度な、はるかに大きな喜びを予感する。彼はかつてないほどに多くを見、深くまで見ていながら、それでも盲目になることを望んでいるのだ。

こういう不思議な自己分裂を引き起こし、アポロンの山頂を崩落させてしまうものは、あの〈ディオニュソスの〉魔力をおいて他にない。この魔力は、アポロンの興奮をその頂点にまで煽り立てるとみせて、実はアポロンの力の横溢（おういつ）を自分のために利用することができるのである。〈悲劇的神話〉は、ディオニュソスの知恵をアポロンの手法で視覚化したものと考えられることで、初めてその本質がみえてくる。悲劇的神話が現象の世界を限界まで追いつめ、結局、現象の世界は自己を否定して、ふたたび唯一の真なる實在の胎内に逃げ帰ろうとする。そのとき聴衆には、現象の世界が瀕死のイゾルデの声をとおして形而上的な白鳥の歌をうたいはじめたように思えるのである。

歓喜の海の

さかまく大波のなかに

香気の風の

どよもす響きのなかに

宇宙の命の

いきづく万物のなかに――

溺れ――沈み――

遠のく意識――ああ、このうれしさよ！

こうして真に美的な聴衆の経験をみてくると、肝心の悲劇的芸術家の本質もみえてくる。彼はまず、多産な「個体化の神」であるアポロンのように、個体としての登場人物を創造するのであって、そういう意味では彼の作品を「自然の模倣」と考えることはできないだろう。が、つづいて彼の並外れたディオニュソスの衝動が、この現象の世界全体を呑みこみ破滅させ、現象世界の背後には根源的一者の心ところに抱かれる喜び、芸術による無上の喜びがあることを予感させるのである。

もちろん現代の美学者連中は、こうした本来の故郷への帰還や、悲劇における二柱の芸術神の兄弟の契りや、聴衆のアポロンのかつディオニュソス的な感動などについて、なにひとつ語るべき言葉をもたない。彼らは飽きもせず、運命と戦う英雄、道徳的世界秩序の勝利、悲劇による激情からの解放といった決まり文句をならべ、それで悲劇の本質をとらえたつもりなのだ。こうした几帳面さを見るにつけ、彼らはそもそも美的興奮とは無縁の存在で、もっぱら道徳的人間として悲劇を見ているのではないかと思わざるをえない。アリストテレス以来、悲劇の効果についていろいろと説明されてはきたが、どれも聴衆の美的な心理、美的な反応を説明するものとはなっていない。鬱積した同情心や恐怖心が舞台上の厳粛な出来事によって発散されるのだと言われたり、高貴にして善なる原理が勝利すること――道徳的観点から主人公を破滅させること――によってわれわれは高揚感をおぼえるのだと言われたりする。しかも、まさにこのことを、このことだけを悲劇の効果と考えている者がほとんどである。つまりこういう連中は、解説役の美学者もふくめて、だれひとり最高の＜芸術＞としての悲劇を経験していないということになる。文献学者たちは、あの病理学的解放感すなわちアリストテレスのいう「カタルシス」が、医学的現象だったのか道徳的現象だったのかと思いつているだけで、そこには美的現象という視点が欠けているのだ。ここで注目すべきは、このカタルシスに関連して、ゲーテが美的現象を漠然とではあるが直観的に把握していたことである。

はげしい病理学的興味でもないかぎり、私にはどんな悲劇的状况もうまく表現できたためしがありません。ですから私は、悲劇的状况を題材とすることは避けてきたのです。ところが古代人にとっては、もっとも悲壮なものでさえ美的な戯れであつたらしく、これは彼らの長所ではないでしょうか？ というのも、われわれ現代人が悲壮な作品を生み出すには、みずから悲壮な気分にならなければならないからです。（シラーへの手紙）

驚くべきことに、もっとも悲壮なものが単なる美的な戯れにすぎないということも、実際ありうるのだ。それはまさにワグナーの音楽的悲劇でわれわれが体験したところである。そうしたすばらしい経験をした以上、ゲーテの含蓄ある指摘にも納得がいくだろう。いまやわれわれは、悲劇的なものの根底にある現象をかなりうまく記述できるようになったと考えていい。にもかかわらず悲劇の作用をいまだに美的領域の外から――なにかの代用品として――語ることはできな

い人や、病理学的・道徳的レベルをこえた高度な世界を実感できないような人は、自分の美的才能に見切りをつけたほうがいい。そんな連中は余計なことはせずに、ゲルヴィーヌス流のシェイクスピア解釈に精を出すなり、「勸善懲悪」の証拠を探し回るなりしてくれたほうが、まだしも罪がない。

ワグナーの楽劇が実際に上演されたように、悲劇とともに＜美的聴衆＞も再生してきているのだ。従来劇場といえば、「批評家」という場違いな連中が、道徳的ないし学問的な要求をかけて坐っているようなところだった。こういう連中の世界では、すべてが技巧的で生命力にかけている。そんなふうには批評的に構えている聴衆を前にすると、実際、演技者たちはどうしていいかわからなかった。その結果、演技者だけでなく演技を引きだすべき劇作家や作曲家も、不毛な要求をするだけで楽しむことを知らない連中のなかにも生命の名残りぐらいは見つかるのではないかと、不安そうに探し回ったのである。ところが社会全体がこの種の批評家になってしまっていたのだ。すでに大学生や生徒たち、罪のない女性たちまでが、教育やジャーナリズムを通して知らず知らずのうちに芸術を批評家風に受けとるようになっていたのである。このような社会にあっては、かなり高貴な芸術家でさえ道徳的・宗教的勢力に訴えかけるようになり、本来なら聴衆を魅了するはずの強力な芸術的魔力に代わって、「道徳的世界秩序」という掛け声がかかることになった。あるいは、現代の政治情勢や社会状況といった大きなテーマも――少なくともその刺激的傾向も――あからさまに舞台化されるようになった。その結果、聴衆は批評的な評価を下すことさえ忘れて、戦時下さながらの愛国的な激情に身をまかせることもできたし、議会の演説をきいたり犯罪の裁判を目撃しているような興奮に我を忘れることもできたのである。こうした風潮は芸術本来の目的を取り違えたものであり、ときとして政治的・社会的演劇の礼賛へと直結せざるをえない。しかし、似非（えせ）芸術の宿命として、そうした傾向の中身はみるみるうちに墮落してゆく。たとえば、劇場を民衆の道徳教育の場として活用しようとする傾向は、シラーの時代には真剣に受けとられていたのだが、いまではもう古くさい怪しげな骨董品の類（たぐい）とみなされている。

劇場や演奏会では批評家が、学校ではジャーナリストが、社会では新聞が支配権をにぎり、いっぽう芸術は低俗きわまる娯楽に成り下がり、芸術批評は単なる社交の手段となってしまった。しかもその社交たるや、ショーペンハウアーの「ヤマアラシの寓話」にあるように、空虚で気ままに取り止めがなく、そのうえ独創性に欠ける貧しいものときている。これほど芸術談義に花が咲いた時代はないし、これほど芸術が軽くみられた時代もない。こうしたことが明らかとなっているのに、ベートーヴェンやシェイクスピアの話題をもてあそぶような連中と付き合いをつづけていけるのか？ 各自すなおに答えてみるといい。とにかくその答え如何で、その人が何を「教養」と考えているのかが判明するわけである。もっとも、この問いにそもそも答える気がないとか、面食らって口もきけないというのであれば、何をか言わんやである。

しかし、それなりに高貴で繊細な能力にめぐまれた者のなかには、こういう批評家とは対照的な人たちも少なくなかったと思われる。たしかに彼らも上述のように、徐々に批評的野蛮人になってはいたのだが、それでも彼らは、たとえば大成功を収めたワグナーの『ローエングリン』の舞台に心をうたれ、その楽劇の予想外でまったく不可解な効果について、語らずにはいられなかったのではないだろうか。ただ残念なことに、彼らに忠告や示唆を与えてくれる導き手がお

そらくひとりもいなかったのだ。そのため、彼らの心を揺さぶった、あのなんとも異様で喩えようのない感覚も、それきり放置されてしまい、謎の天体のように束の間の輝きを放っただけで消えてしまったのである。つまり当時ワグナーの音楽に惹かれた者たちには、美的聴衆とはどういうものがそれとなく感じられていたのだ。

自分が本物の美的聴衆の血筋に近いのか、あるいはソクラテス的・批判的人種に近いのか、厳密に自分を吟味してみたいというのであれば、舞台上で演じられる〈奇跡〉を目にしてどんな気持ちか、すなおい自分の胸にきいてみるのがいい。たとえば、そんな奇跡を見たとき、そこに厳密な心理学的因果関係をみようとする自分の歴史感覚が侮辱されたように感じたのか。あるいは、もっと好意的に、いわば子供にはわかるが大人の自分には無縁となってしまった現象として奇跡を大目にみたのか。あるいは、何かまったく別のことを感じたのか。その感じ方を目安にして、世界像の縮小版としての〈神話〉にたいする各自の理解力を判定することができるのだ。つまり、現象界の縮図である神話には奇跡が不可欠なので、奇跡のわからない者には神話も理解できないのである。さて、厳密な自己吟味の結果はほぼ予想がつく。すなわち、現代の教養を支配している批判的・歴史的精神の影響で、ほとんどの者は奇跡をまともに感じられなくなっているので、なにか学問的な方法や抽象的な概念を使わなければ、過去に神話が存在したことすら納得しないのだ。しかし、神話を欠いた文化は、例外なく自然の健康な創造力を失うことになる。神話にかこまれた世界でしか、文化の活動がひとつにまとまることはない。神話の導きがなければ、どんな空想もアポロンの夢想もただやみくもに駆け回るしかないのだ。目には見えなくても、神話の住人たちが魔神のような見張り役として、あらゆるところに立っていなければならない。その庇護があってはじめて若い魂は大人となり、その示唆があってはじめて大人たちは生の戦の意味をさとするのである。国家にとってさえ、神話的基盤ほど強固な不文律は存在したことがない。この神話的基盤こそ、国家と宗教の結びつきや神話的イメージからの国家の成長を保証するものである。

それとは対照的に、神話の導きを欠いた抽象的な人間、抽象的な教育、抽象的な道徳、抽象的な法律、抽象的な国家のことを考えてみよ。なつかしい神話の手をはなれて、当てどなくさまよう芸術的空想というものを想像してみよ。抛って立つべき神聖な故郷という足場をもたず、しかも自分たちの能力を使い果たしてしまい、あとはあらゆる異文化を食いあさって生きてゆくしかない文化というものを想像してみよ——それこそが現代であり、神話の破壊をめざしたソクラテス主義の成果なのだ！ いまや神話をなくして空腹をかかえた人間たちは、あらゆる過去を見渡して、せめて木の根でもないものかとあちこち虚しく掘り返し、はるか太古までさかのぼることも厭わぬありさまである。このように近代文化はどこまでいっても満足することを知らず、途方もない歴史的欲求にかられ、ありったけの外国文化をかき集め、身を焼くような知識欲に振りまわされている。これこそ神話の喪失、神話的故郷・神話的母胎の喪失でなくて何だろう？ 考えてもみよ、この熱病にかかったような近代文化の不気味なあがきは、何にでも食らいつく飢えたる者の浅ましきそのものではないか——いくらむさぼり食っても満足しないような文化に、まだ何か食べさせてやろうなどと誰が思うだろうか？ こんな文化の手にかかったら、どんなに栄養たっぷりの食物も、生命とは無縁の「歴史と批評」に変えられてしまうのが落ちである。

文明国フランスでは、民族と文化とが一体となっているのだが、これはぞっとするような光景である。もしドイツの本質がすでにドイツの文化と分かちがたく結びつき、それどころか一体化さえしているのだとしたら、われわれはドイツの本質にひどく絶望せざるをえないだろう。長い

あいだフランスの偉大な長所であり、その圧倒的な優位の原因でもあった民族と文化の一体化をみるにつけても、われわれはドイツの幸運に感謝せずにいられない。ありがたいことに、このいかがわしい近代文化は、いまのところドイツの民族性の高貴なる核心とはなんの関係もないのだ。それどころか、われわれの希望はふくらむ一方であり、われわれは期待を込めてこう考える――まだドイツには、この右往左往するだけの文化生活や麻痺状態の教養にかくれて、内面的に健康な太古ながらのすばらしい力が残されているのだ――。もちろん、こうした力が活発にはたらくのは決定的な瞬間だけで、その後は、来るべき目覚めのときを夢見ながらまた眠りにつくのである。

ドイツの宗教改革はそういう深みから生まれてきたのである。その賛美歌のなかで初めて、その後のドイツ音楽を決定づける調べが鳴りひびいたのだ。ルターの賛美歌は深く雄々しく切々とひびきわたり、優しさあふれる繊細な響きをかなでたのだった。それは、生い茂る藪のなかから春の訪れとともに迸（ほとばし）りてたドイツで最初のディオニュソスの叫びであった。それに負けじと山彦のように応えたのは、ディオニュソス的な熱狂者たちの神聖にして歓喜あふれる祝祭の列であった。ドイツ音楽が今日あるのは、この熱狂者たちのおかげである――来るべきドイツ神話の再生>についても、われわれはこの熱狂者たちに感謝することになるのだ！

ここまで私の考察についてきてくれた諸君を、さらに孤独な高嶺に導かなくてはならない。それが困難な道であり、わずかな道連れしか残らないことも承知しているが、それでも私はあえて言いたい。われわれはギリシャ人の掲げる松明（たいまつ）に最後までついて行かねばならないのだ。われわれの美的認識を純化するために、いままでギリシャの二つの神像を使わせてもらった。そして、それぞれ異なる芸術分野を支配しているアポロンとディオニュソスが、たがいに触れあい高めあうのだということ、われわれはギリシャ悲劇から感じとることができた。また、ギリシャ悲劇が没落したのも、この二つの根源的な芸術衝動が決定的に乖離してしまったためと考えるしかなかった。しかも、このギリシャ悲劇の没落過程は、ギリシャ民族の変質、墮落と軌を一にしていたのである。そのため、芸術と民族、神話と道徳、悲劇と国家が、その根底のところできかに密接に関連し必然的に結びついているか、われわれは熟考せざるをえなかった。悲劇の没落は同時に神話の没落であった。それまでのギリシャ人は、どんな体験をしても無意識のうちに神話と関連づけずにいられなかったし、それどころか神話と関連づけることで初めて体験の意味を理解することができたのである。このようにギリシャ人が自分の体験を神話と結びつけるや、現在という瞬間でさえ彼らにとっては「永遠の相のもとに」見られるようになり、ある意味では無時間的なものに思えたにちがいない。この無時間的なものに身を浸すことによって、国家も芸術も一時的な苦難や欲望に悩まされずにすんだのだ。ある民族の価値は――ちなみに、ひとりの人間の価値も――、自分の体験に「永遠」という刻印を押せるかどうか、まさにその一点にかかっている。なぜなら、永遠の刻印を押すことによって、その民族はいわば現象界から脱出するからであり、そこには、生の本当の意味すなわち形而上学的意味にたいする無意識的な確信、現象界の時間は相対的なものにすぎないという確信があらわれているからだ。

しかし、民族が歴史的な見方をするようになり、みずからを時間的な存在と考えるようになり、自分たちを守ってくれていた神話という防波堤を破壊しはじめると、まったく逆のことが起こ

ってくる。神話が崩壊すれば決定的な世俗化は必至であり、それまでの生活を支配してきた無意識的な形而上学との決別も避けられず、倫理全般がその影響をうけることになるのだ。ギリシャ芸術とくにギリシャ悲劇は、まさに神話の崩壊を押しとどめるものであった。だからこそ、人々が故郷の軛（くびき）を脱して、思想も慣習も行為もその場かぎりのものでしかない世界で気ままに生きてゆくには、神話とともにギリシャ悲劇も破壊する必要があったのだ。しかし、あの形而上学的衝動は現在もなお不十分ながら一種の変貌をとげようとしているのだ。つまり、現実の生しか目に入らない科学的ソクラテス主義のなかで変貌しようとしているのである。だが、この形而上学的衝動も、まだ低次の段階にあっては、手がかりを求めて熱病のように歩きまわるしかなく、結局あちこちから掻き集めた神話と迷信の伏魔殿に姿をくらませてしまったのだ。その伏魔殿の真ん中に、なお満たされぬ思いで坐っていたギリシャ末期のアレクサンドリア的人間は、グラエクルス（ローマ人の家庭教師ふぜいに成り下がったギリシャ人）として、ついに自分たちの熱病に「ギリシャ的な晴朗さ」や「ギリシャ的な軽妙さ」という仮面をかぶせたり、どこかオリエント風の得体の知れない迷信で感覚を麻痺させたりすることを覚えたのであった。

その後、暗黒の中世という長い長い幕間があり、15世紀にアレクサンドリア的・ローマ的古代文化が復活して以来、われわれ近代人は上記のギリシャ末期の状態に驚くほど接近しつづけてきたのである。最終的にわれわれを待っていたのは、あの時代と同じ異常なまでの知識欲、あの飽くことを知らぬ発見欲、あの徹底した世俗化であった。われわれは神話という故郷をなくして当てどなくさまよい、がつがつして他人の食卓にまで押しかけ、軽率にも現代を神として崇めたかと思うと、一転、感覚を麻痺させて現実から目をそらしている始末である。すべてが「いま」という「時間の相のもとに」見られているのだ。こうした兆候がギリシャ末期にも見られたということは、現代文化にも同じ本質的な欠陥があると考えられる。すなわち神話の破壊である。よその神話をもってきて自分たちの神話に接木（つぎき）すれば、自分たちの木をひどく傷めることになるわけで、そんな木がいつまでも実をつけてくれるとは思えない。苦闘のすえに外来の要素を切り落としてしまうだけの強さと健康さにめぐまれた木もないわけではないが、たいていは弱って成長がとまるか、異常に成長しすぎて枯れてしまうものだ。しかし、われわれはドイツ的なものの純粋で力強い核を高く評価しているので、ドイツ的な魂ならあの無理やり接木された外来の要素を一掃してくれるはずだと期待したいし、ドイツの魂が自分を取りもどすことも可能だと考えているのだ。ドイツの魂は戦いの手始めとして先ずラテン的なものを排除しなければならない、そう考える者も多いだろう。そして彼らは、戦いの外的条件をととえ戦意を鼓舞してくれるのが、今回のフランスとの戦争にみられる無敵の勇敢さや血まみれの栄光なのだと考える。また、この戦いにたいする内的衝動は、この道の崇高な先駆者であるルターや、ドイツの偉大な芸術家たちに恥じない人間になろうとする、一種の対抗心からしか生まれないと考えるだろう。しかし、自分たちの守護神ももたず、神話という故郷ももたず、ドイツ的なものの「再興」もなしに、ドイツの魂の戦いができるなどと考えてはならない！ もしドイツ人がとうの昔に故郷をはなれ、そのあたりのことはほとんど思い出せず、案内人を求めておずおず周りを見回しているのだとしたら――耳を澄ましてみればよい。頭上にはディオニュソスの鳥が舞い、楽しく誘うように声をかけて、ドイツ人を故郷に案内しようとしているではないか。

音楽的悲劇に特有の芸術作用として、われわれがとくに強調しなければならなかったのは、アポロ的な幻惑であった。この〈幻惑〉あるいは〈錯覚〉があるからこそ、われわれはディオニュソスの音楽に完全に呑み込まれてしまわずにすむのである。つまり、われわれは音楽的興奮をアポロ的領域で発散することができ、アポロ的世界とディオニュソス的世界の間にある演劇という視覚的世界で発散することができるのだ。この錯覚の問題を扱ったときにみえてきたのは、舞台上の出来事という中間世界すなわち演劇というものが、まさに音楽的興奮の発散によっていわば内側から照らされ、ほかのアポロ的芸術ではありえないほど鮮明かつ明確になるということであった。そこで、われわれとしては次のことを認めざるをえなかったわけである――アポロ的芸術がいわば音楽の精霊から翼をもらって舞い上がる音楽的悲劇においてこそ、アポロ的芸術の力はもっとも高まるのであり、したがってあのアポロンとディオニュソスの兄弟の契りにおいてこそ、アポロ的・ディオニュソス的芸術の意図は頂点に達するのだ――と。

しかし、このアポロ的な光の像は音楽によって内側から照らされているので、当然その効果は、絵画や彫刻といった穏やかなアポロ的芸術に固有のものとはちがっていた。つまり叙事詩や彫刻は個体の世界をうっとり観照させてくれるのだが、音楽的悲劇の場合には、いっそうの生气と鮮明さが加わっているにもかかわらず、そうした心静かな観照に浸っていることを許さないものであった。われわれは食い入るように悲劇の舞台をみつめ、さまざまな動機のうごめく内面の世界を見抜こうとした――にもかかわらず、なにかを比喩的に視覚化した具体的イメージが眼前を通りすぎて行くようにしか思えなかった。その比喩的イメージの本当の意味はどうしても捉えきれず、われわれはカーテンでも開けるようにその比喩をはがして背後の原像を見たいと思ったのだ。どんなに明るく鮮明なものであっても、比喩的イメージはわれわれを満足させるものではなかった。そのようなイメージは、なにかを見せると同時に、なにかを隠しているように思えたからである。つまり、その視覚的イメージはなにかを比喩で見せることによって、われわれがそのヴェールを裂いて背後の神秘をあきらかにするように仕向けているのだが、その一方でわれわれは、まさにその光り輝く明るさに目を奪われ、それ以上の深みを見られなくなってしまったのだ。

見なければ気がすまないと同時に、見える以上のものに憧れる、そんな体験をしたことのない人には想像できないだろうが、悲劇的神話を観察してみると、このふたつの心理過程はあきらかに同時に存在し、同時に感じられるのである。本当に審美眼のある観客なら、悲劇独特の作用のなかでこの共存こそもっとも注目すべきものだ、と証言してくれるだろう。この美的な観客と似たような心理過程が悲劇の作者にも起こったのだと考えれば、〈悲劇的神話〉の発生も理解できるだろう。悲劇的神話にも幻影を観照する喜びがあり、その点はアポロ的芸術と変わらないのだが、その一方で悲劇的神話は幻影を観照する喜びを否定し、視覚的幻影の世界を破壊することにいっそう高度な満足を感じるのである。悲劇的神話は先ずもって叙事詩的な出来事を語り、戦う主人公を賛美するので、その点では確かにアポロ的である。しかし、悲劇的神話で語られるのはそれだけではないのだ。主人公の運命的な苦悩、苦難にみちたその克服、苦痛をもたらすさまざまな動機の対立、要するにあのシレノスの厭世観を裏付けるもの、美学的にいえば醜悪で調

和を欠いたもの、そういった恐ろしいものが異常に好まれ、あらゆる形式で繰り返され語られたのだ。しかも、それはギリシャ民族がもっとも若々しく活気にあふれていた時代のことだったのである。こうした暗い世界に惹かれてゆく謎めいた傾向は何に由来するのか？ そういった恐ろしい世界にこそ、いっそう高度な喜びが感じられるからなのだ。

実際、現実の人生が悲劇的だというだけでは、悲劇芸術の発生を説明したことにはならない。芸術は現実のたんなる模倣ではなく、現実の形而上的な補完物にほかならないからだ。われわれは芸術によって現実に対抗し、それを乗り越えるのである。一般に芸術というものは美的な変容をめざすものであり、悲劇的神話も芸術である以上、そうした形而上的意図をもっている。しかし、悲劇的神話が苦悩する主人公の姿を通して現象世界を提示してみせるとき、いったい何を美しく変容させるのか？ すくなくとも現象世界の「実在性」ではない。というのも、悲劇的神話は「見よ！ よく見よ！ これがお前たちの生なのだ！ これがお前たちの生存時計の針なのだ！」と言っているからだ。

悲劇的神話がこのような生を提示してみせたのは、われわれの眼前で生の苦悩を輝かしいものへと変容させるためだったのではないだろうか？ われわれが神話に美的な喜びを感じる以上、そう考えざるをえない。さまざまな具体的イメージ（視覚像）が舞台上を通りすぎてゆくのを目にしながら、われわれはそこに美的な喜びを感じるのである。重要なのは、あくまでも「美的な喜び」なのだ。それ以外の道徳的な満足感や同情心といった「道徳的な喜び」を感じさせるイメージも少なくないことは、私もよく承知している。だからといって、悲劇的なものによる効果はもともと道徳的なものだったと考えるのは、もちろん完全な見当ちがいである。美学の世界ではそのような誤解が長く信じられてきたのだが、悲劇を道徳的に説明したからといって、なにか芸術に貢献したような気になられては困るのだ。なによりも芸術に必要なのは芸術としての純粋さでなければならない。悲劇的神話の説明にとって先ず必要とされるのは、神話特有の喜びを純粋に美的な領域に見出すことである。同情心、恐怖心、道徳的高揚感といった領域には決して踏みこんではならない。さてそれでは、悲劇的神話にでてくる醜悪で調和に欠けたものは、どのようにして美的な喜びを生じさせることができるのか？

ここでわれわれに求められているのは、ひるむことなく芸術の形而上学へと飛躍することである。そこで私は、すでに第5節で述べておいた命題を、もう一度ここで繰り返すことにする。「われわれの現実の生とこの世とは、美的現象としてのみ肯定される。」したがって悲劇的神話は、醜悪で不調和なものでさえ芸術的遊戯——永遠に歓喜する意志が自分自身と戯れる芸術的遊戯——にすぎないということを、われわれに納得させるものでなければならない。しかし、ディオニュソス的芸術の根底にあるこの現象は容易に理解できるものではなく、それを完全に理解するためには、直接この現象に迫るしかない。というわけで、＜音楽における不協和音＞の不思議な意味を理解する必要があるのだ。世界のかたわらに音楽を置いてみることによって初めて、「世界が美的現象として肯定される」ということが納得できるのである。悲劇的神話をもたらす喜びと、音楽の不協和音による快感は、故郷を同じくしているのだ。苦痛にさえ根源的な喜びを感じるディオニュソス的能力、それこそが音楽と悲劇的神話の共通する母胎なのだ。

こうして、われわれが不協和音という音楽的關係を援用したことによって、悲劇の効果という

難問もかなり分かりやすくなったのではないか。というのも、いまやわれわれは悲劇における二重の心理過程——見ようとすると同時にそれ以上のものに憧れるという心理過程——の意味を理解しているからだ。つまり、芸術的に使用される不協和音に即していえば、その心理状態は聴こうとすると同時にそれ以上のものに憧れる状態にほかならず、われわれにも馴染みの経験だからである。われわれは現実を鮮明に知覚することに大きな喜びを感じる一方で、無限なものに憧れて羽ばたきつづけるわけだが、このふたつの心理状態はひとつのディオニュソスの現象とみるべきなのだ。このディオニュソスの現象は、個体の世界を構築しては破壊するという遊戯を根源的な喜びの発露として、繰り返しわれわれに啓示するのである。そういえば「暗い人」ヘラクレイトス(BC6世紀)は、世界を形成する力を、あれこれ石を組み合わせた砂山を築いたり、また崩したりして遊ぶ子供に喩えている。

このように、ある民族のディオニュソスの能力を正しく評価するには、その民族の音楽のことを考えるだけでなく、同時に、ディオニュソスの能力の第二の証人として、悲劇的神話のことも考慮しなければならない。ディオニュソスの能力の低下は、一般に神話の弱体化として表現されるからだ。そして音楽と神話がこれほど近い血縁関係にある以上、音楽と神話の一方が墮落・退廃すれば、他方もまた衰退すると考えていいだろう。両者がこのような関係にあることは、ドイツ的なものの展開過程を一瞥(いちべつ)するだけであきらかではないだろうか。実際ドイツでは、オペラにも神話をなくした抽象的な生にも、つまり、娯楽に墮した芸術にも概念に導かれた生にも、あの非芸術的で生をむしばむソクラテスの楽天主義の本性があらわれていた。しかし同時に、われわれにとって心強い兆候も見られたのである。すなわち、楽天主義の脅威にさらされながらも、ドイツ的な魂のすばらしい健康さ・奥深さ・ディオニュソスの生命力は完全に失われたわけではなく、ドイツの魂は、人里はなれた幽谷にあって安らかな眠りにおちた騎士のごとく、まどろみ夢見ているのである。その幽谷からディオニュソスの歌が立ちのぼってきて、われわれにこう告げている、「いまでもこのドイツの騎士は、太古のディオニュソスの神話を幸福かつ厳粛な幻想のうちに夢見ている」。神話の故郷について語る鳥の声が、これほどはっきり聞きとれる以上、ドイツの魂が神話の故郷を永遠に失ってしまったなどと信じてはならない。いつの日かドイツの魂は大なる眠りから目覚め、すがすがしい朝の空気を胸いっぱい吸うことになるだろう。ワグナーの『ニーベルンゲンの指輪』を見よ。ジークフリートは竜を退治し、陰険なキリスト教の小人どもを平らげ、ブリュンヒルデを魔の眠りから救いだす——雷神ヴォータンの槍をもってしても、ジークフリートすなわちドイツ魂の進軍をとめることはできない！

友よ、ディオニュソスの音楽を信じる友よ。われわれにとって悲劇がいかなる意味をもつか、もう諸君にはわかっている。悲劇のなかには、音楽によって生まれ変わった神話があるのだ。この新たに誕生した悲劇的神話においては、どんな希望も許されるし、どんな苦痛も忘れることができる！ところで、われわれすべての者にとって最大の苦痛といえば——ドイツの精霊が家を追われ、故郷を追われ、陰険なキリスト教の小人どもに仕えてきた、この長期にわたる屈辱の歴史である。このことは諸君もわかっているはずだ——そして最終的には、私の抱いている希望についてもわかってもらえるだろう。

音楽と悲劇的神話は、どちらも同じように、ある民族のディオニュソス的能力のあらわれであり、たがいに切り離すことはできない。どちらも、アポロンのもの、彼の彼方にある芸術領域から生まれてくる。この音楽と神話がある領域を変容させ、そこでは不協和音も恐ろしい世界像も、魅惑的な喜びの和音へと吸収されてゆく。音楽と神話は、どちらもその強力な魔術を頼りに、不快の棘（とげ）と戯れ、そうすることで「最悪の世界」の存在さえ肯定する。かくてディオニュソス的なものは、アポロンのものとの対比でいえば、現象世界をまるごと現実の生に呼び入れる芸術力、永遠で根源的な芸術力なのだということが明らかとなる。そして、この現象界のただなかであって、生き生きと個体化された世界を生につなぎとめておくには、新たな幻影による美的な変容が必要となる。たとえば、不協和音が個体化されて人間となった場合を考えてみると――そうでない人間がいるだろうか――、この不協和音としての人間が生きてゆくには、自分の正体を美のヴェールでおおってくれる壮麗な幻覚を必要とするだろう。そして、これこそアポロンの芸術の真の目的なのだ。われわれは美しい幻影をうみだす無数の幻覚を、すべてまとめてアポロンという名で呼んでいるのである。この幻覚があるからこそ、われわれはあらゆる瞬間に生そのものに価値を見だし、さらに次の瞬間を体験しようという気にもなるのだ。

その際、あらゆる存在の根拠すなわち世界のディオニュソス的基盤が、個体としての人間に意識されるとしても、それはせいぜいアポロンの変容によって幻影に変えられる範囲内にかぎられる。つまり、ディオニュソス的芸術衝動とアポロンの芸術衝動は、たがいに正確なバランスを保ちながら、永遠なる正義の法に則って発動するように定められているのだ。したがって、現在ドイツで見られるようにディオニュソス的勢力が明確に台頭してきたところでは、アポロンもまた、雲に隠れながらではあるが、われわれのところへ降臨してきているにちがいない。アポロンの美的な変容作用が全開となった有様は、おそらく次の世代が目撃することになるだろう。

しかし、夢のなかでもいいから古代ギリシャの生活を体験してみれば、この美的な作用の必要性はだれにでも直観的に感じ取れるにちがいない。高くそびえるイオニア式柱廊のもとを逍遙し、目を上げれば完璧かつ高貴な列柱ごしに地平線がみえる。かたわらには輝くばかりの大理石の彫像があり、それは美しく変容した自分の姿にほかならない。あたりには人々の厳かな歩みと優美な動き、その声は和音となって響き合い、その身振りにもリズムが感じられる。このように絶えず押しよせてくる美を前にすれば、だれでもアポロンに敬意を表して手を高くあげ、こう叫ばずにいられない。「幸福なるギリシャの民よ！　ディオニュソスの偉大さはどうだ！　だからこそ、そのディテランボス（酒神賛歌）的な狂気を癒すために、デロス島の神アポロンは溢れるほどの美の魔力が必要だと考えているのだ！」――しかし、こんなふうに感激している人にたいして、ひとりの白髪のアテナイ人がアイスキュロスのような気高いまなざしを振り向け、こう答えるかもしれない。「だが、奇妙な異国のひとよ、こうも言えよう。ギリシャの民がこれほど美しくなるには、どれほど苦しまねばならなかったか！　ともあれ、いまはともに悲劇をみにゆき、二柱の神の祭壇である悲劇に生贄（いけにえ）としてわれらを捧げようではないか！」（完）

序文 自己批判の試み（新版のために冒頭に追加された文章）

1.

これは問題ぶくみの本ではあるが、その根底には、魅力的な第一級の問題があったにちがいない。しかもそこには非常に個人的な問題があったことも確かである。その証拠に、なんとこの本は1870年～71年の独仏戦争という激動の時代<にもかかわらず>書き上げられたのだ。「ヴェルトの戦い」の砲声がヨーロッパ全土にとどろきわたっていたのに、この本の産みの親となるべき、謎好きで考え込みがちな男は、アルプスの一角に腰をすえ、すっかり謎の虜となって頭をかかえていたのである。つまり、あれこれ思いをめぐらせながらも、世情にはなんの関心もはらわず、<ギリシャ人>について自分の思想を書きとめていたのだ。それを核として生まれたのが、この付き合いにくい奇妙な本であり、その遅ればせの序文を、こうしていま私が書いているというわけだ。この本の核となる部分を書き上げた数週間後には、彼も激戦地メッツの城壁の下にいたのだが、ギリシャ人やギリシャ芸術の「晴朗さ」と言われているものに対する疑問は、かたときも頭をはなれなかった。そしてついに、ヴェルサイユにおける講和会議が山場をむかえたあの月に、彼もまたみずからと和議をむすび、戦場からもちかえった病も徐々に癒えるなか、「<音楽>の霊からの悲劇の誕生」という最終的な結論に達したのだ。——音楽から？ 音楽と悲劇？ ギリシャ人と悲劇音楽？ ギリシャ人と厭世的芸術？ これまでの人類のうちでもっとも優秀な、もっとも美しい、もっとも羨むべき、もっとも生への意欲をそそる民族ギリシャ人が——どうして？ 彼らはなぜ悲劇を<必要とした>のか？ さらに言えば——そもそもなぜ芸術を必要としたのか？ 何のために——ギリシャ芸術を必要としたのか？

生の価値について、私がどこに大きな疑問符をつけていたのか、いまや明らかだろう。厭世思想とは墮落・退廃・出来損ないのしるし、やせ衰えた本能のしるしと<決まっている>のだろうか？ ——たしかに古代インドではそうだったし、われわれ「近代人」、ヨーロッパ人の場合もそうとしか思えない。だが、<強さ>ゆえの厭世思想というものもあるのではないかと、とりわけ生の厳しさ、恐ろしさ、いかがわしさ、邪悪さなどに惹かれる知的傾向は、むしろ幸福さ・はち切れんばかりの健康さ・あふれんばかりの生の豊かさ・強さからくるのではないかと、ひょっとして過剰な豊かさに苦しむこともあるのではないかと、なまじ鋭い洞察力にめぐまれると、いきおい挑戦的な思いにかられ、腕試しの相手として恐ろしいものを<求める>こともあるのではないかと、そうした強敵から「恐怖」とは何かを学ぼうとする、そんな勇敢さというものも考えられるのではないかと、ほかでもない最盛期のギリシャ人、もっとも力強く勇敢な時代のギリシャ人にとって、<悲劇的>神話は何を意味するのだろうか？ そして、あの<ディオニュソス的なもの>という途方もない現象は？ そこから生まれてきた悲劇とは？ 一方、悲劇を殺したものの・道徳のソクラテス主義・弁証法・理論的人間の節度と明るさは何を意味するのか——このソクラテス主義こそ疲労と衰弱と発病のしるし、バラバラに崩壊してゆく本能のしるしではないのか？ 後期ギリシャ文化にみられる「ギリシャ的な晴朗さ」とは、たんなる夕映えにすぎないのではないかと、厭世思想に<対抗して>、心の平安という「快樂」を追求したエピクロスの

な意志は、悩める者の用心深さにすぎないのではないか？　そして学問そのもの、現代の学問——いやすべて学問というものは、生の症状として見た場合、そもそも何を意味するのか？　学問は何を目指しているのか、そもそも＜どこから＞きたのか？　ひょっとして学問志向とは厭世思想にたいする恐怖、厭世思想からの逃避にすぎないのではないか？　それは——＜真理＞から身を守ろうとする——欺瞞的な正当防衛ではないのか？　そして道徳的には、卑怯や偽善のようなものではないのか？　道徳の問題は別としても、一種の小器用さにすぎないのではないか？　ああソクラテスよ、ソクラテス、これが＜お前の＞秘密だったのではないか？　ああ、いつも正体をくらます逆説家よ、これが世に言う——ソクラテス的アイロニー（逆説）だったのではないか？

2.

当時、私が捕まえたのは、なにか恐ろしい危険なもの、いわば角をはやした問題であった。まさか雄牛そのものではないが、とにかく＜新しい＞問題だった。いまにして思えば、それは＜学問そのものの問題＞だったのだ——学問というものが初めて問題として、疑わしいものとして捉えられたのである。しかし、この本には当時の私の若者らしい気負いと猜疑心がむきだしになっていて、学問とは何かというおよそ若者らしからぬ課題から、ほとんど＜ありえない＞ような書物が生まれることになった！　それは背伸びをした青二才の体験をたよりにして書かれたものであり、しかもそうした体験というものは、ひとに伝わるかどうかもおぼつかない類（たぐい）のものなのだ。議論は＜芸術＞を基盤として展開される——学問を基盤としたのでは、学問の問題は捉えられない——。そういう意味では、この本は芸術家のために書かれたといってもいいだろう。おそらく、分析的で回顧的な能力も持ちあわせている芸術家（すなわち、見つけださねばならないのに、だれひとり見つけだそうとしなかった例外的な芸術家）のための本なのだ。これは心理学的な新機軸と芸術家特有の秘密にみちた本であり、芸術家独特の形而上学がその背景をなしている。これは若者らしい気負いと愁いにみちた青春の書であり、たとえ尊敬の対象や権威のまえに身を屈しているように見えるところがあるとしても、やはり独立独歩、独立不羈の反抗の書なのだ。要するに、もっとも悪い意味での処女作であり、年寄りじみた問題をあつかいながら、青春につきものの欠点がすべてそろった代物であり、若者に特有の「おしゃべり」と血気さかんな「疾風怒濤」がいたるところに顔をだしている。その一方で、この本はある種の成功を収めたのだった（とくに、この本が語りかけた当の相手である偉大なる芸術家リヒャルト・ワグナーに対しては大成功だった）。その点では、これは＜折紙つき＞の本であり、時代のエリートを満足させたことも事実である。したがって、この本の未熟さに目くじらを立て、いちいちその難点をあげつらう必要はないのかもしれない。が、この本はいまの私にはひどく不愉快なものに感じられ、16年経ったいまではとても自分のものとは思えない。私はそれを押し隠すつもりはない。というのも、年を重ねて目も肥えてくれば若気の欠点が気になるのは自然の流れだし、いまでも私はこの問題に関心をもっているからだ。つまり私は、この大胆不敵な本が史上はじめて挑んだあの課題——＜学問を芸術の視点からみること、芸術を生みの視点からみること＞——に、興味をなくしたわけではない……

3.

もう一度いおう、これはいまの私には考えられない本だ。文章はひどいもので、ぎこちなく赤面ものだ。やたら比喩をもてあそび感傷的で、ときには甘ったるく女性的でテンポも定まらず、論理的潔癖への意志もなく、思い込みがはげしすぎて証明をすつとぼし、証明という〈礼儀作法〉の存在自体てんから信じていない。つまり、これはすでに奥義に通じた者に向けた本であり、いわば音楽の洗礼をうけた者たち、滅多にできない芸術的経験を共有することで最初から結ばれている者たちのための「音楽」であり、芸術上の同志を見分けるための識別票だったのだ。きわめて高慢で狂信的な本であり、「民衆」はおろか「教養人」という俗物も最初から閉めだされている。しかし、この本が及ぼしてきた影響、現に及ぼしつつある影響をみれば明らかのように、共に熱狂してくれる者を探しだし、あらたな舞踏場への抜け道に誘いだす術（すべ）なら、この本も十分に心得ているわけだ。とにかく、この本で語っていたのは——人々は反発しながらも、そう認めざるをえなかった——ある〈耳なれぬ声〉、いまだ「知られざる神」の使徒であった。かつては学者風の衣装に身をかくし、重々しく勿体ぶった弁証法的ドイツ人をよそおい、ワグナー一流の無作法までもちだして正体をかくしていた使徒が語り出したのだ。そこにあったのは、まだ名前のない未知なる欲求をかかえた魂であった。そこにあったのは、ディオニュソスという疑問符のついた問い、経験、秘密をかかえた、はちきれそうな記憶であった。そこで語っていたのは——人々は疑いながらも、そう自分に言い聞かせた——なにか神秘的な魂のようなものであり、ほとんど酒神信女を思わせるものであった。この魂は本心を話すのか隠すのか決心さえつかぬままに、いわば外国語で吃（ども）るように語ったのであり、それは苦心のすえの言葉とはいえ、結局ひとりよがりにならざるをえなかった。この「新しい魂」は〈歌う〉べきだったのだ——語るべきではなかった！ 言いたいことを詩人として言うべきだったのだ。その気になればできただろうに残念でならない。いっそのこと純粋に文献学者として語ったほうがましだったかもしれない。実際、文献学者たちにとっては、いまだにこの分野は未発見・未発掘のままなのだ。そもそも彼らは〈ここに問題がある〉という問題にすら気付いていない——そして「ディオニュソス的とは何か」という問いに答えないかぎり、いつまでたってもギリシャ人のことは理解できず、想像すらできないという問題にも……

4.

そう、ディオニュソス的とは何か？——答えはこの本にある——。それに答えているのは、ひとりの「達人」であり、ディオニュソス神の奥義にふれた使徒である。ギリシャ人による悲劇の創出を心理学的に究明することはたいへんな難問であり、おそらくいまの私ならもっと慎重に言葉をえらんで話しただろう。もっとも根本的な問題は、苦痛にたいするギリシャ人の態度、苦痛にたいする感受性の鋭さである——苦痛とギリシャ人との関係に変化はなかったのか、劇的な変化があったのか？——。ギリシャ人のあいだで高まりつづけた〈美にたいする欲求〉、祝祭や饗宴や新しい祭式にたいする欲求は、ほんとうに欠乏・不如意・憂鬱・苦痛から生じてきたのか、それこそが根本的な問題なのだ。ツキジデスの『歴史』に記録されているあのペリクレスの大追悼演説から読み取れるように、美にたいする欲求がほんとうに憂鬱や苦痛から生じたのだとす

ると、時代的にそれに先行してあらわれた正反対の欲求、すなわち＜醜悪なものにたいする欲求＞は、いったい何に由来すると考えればいいのか？ 厭世思想や悲劇的神話、生の根底にある恐ろしいもの・邪悪なもの・謎めいたもの・破壊的なもの・不吉なものへの表現にむかう古代ギリシャ人の傾向は、いったいどこからくるのか？——結局、悲劇は何に由来するのか？ ひょっとすると、＜喜び＞から生まれたのではないか？ ありあまる力から、はちきれんばかりの健康さから、あふれんばかりの豊かさから生まれたのではないか？ また、悲劇芸術や喜劇芸術を生みだしたディオニュソスの狂気とは、生理学的には何を意味するのか？ どうだろう、狂気は文化の衰退や墮落や末期症状とはかぎらないのではないか？——これは精神科医の問題だが——＜健康＞からくる神経症というものもあるのではないか？ 半獣神サチュロスにおける神と山羊の合体は何を暗示しているか？ ギリシャ人はディオニュソスの狂乱者やディオニュソスの原始人をサチュロスと重ね合わせて考えたのだが、その背景にはどんな自己体験、どんな衝動があったのか？ さらに悲劇のコロス（合唱隊）の起源についていえば、ギリシャ人の肉体が花開き、ギリシャ人の魂が沸き立っていたあの数世紀にこそ、ディオニュソスの熱狂が風土病のように蔓延したのではないか？ 共同体全体、祭礼の参加者全員が幻視や幻聴にとらえられたのではないか？ ギリシャ人が、まさに青春のただなかにあっただけにもかかわらず、悲劇的なものに＜向かう＞意志をもち、厭世主義者であったとしたらどうなのか？ また、プラトンの言葉を使わせてもらえば、全ギリシャに＜最大の＞恵みをもたらしたものが狂気だったとしたら？ その反面、まさに崩壊と衰弱の時代にこそ、ギリシャ人がますます楽天的・表面的・役者的になり、ますます論理学と世界の論理化に熱をあげ、ますます「明るく」「学問的」になったのだとしたら？ 「近代的理念」や民主主義かぶれの偏見をすべて敵にまわして言わせてもらえば、＜楽天主義＞の勝利や、幅をきかせる＜合理性＞や、実践的あるいは理論的＜功利主義＞は、それと時を同じくする民主主義と同様、衰える力や近づく老齢や生理学的疲労の兆候ではないのか？ かえって厭世思想こそ、そうした衰退の兆候とは＜ちがう＞ものではないか？ エピクロスは——まさに＜悩める者＞として——楽天主義者だったのではないか？ このように、この本が抱え込んだのは大変な難問の束である。さらに最大の難問を付け加えておこう！ ＜生の観点＞から見たとき——道徳とは何を意味するのか？

5.

すでにリヒャルト・ワグナーに宛てた初版の序文でも、道徳＜ではなく＞芸術が真の＜形而上学的＞活動とされている。また本文にも、「世界の存在は美的現象としてのみ＜肯定される＞」という挑発的な命題が何度もでてくる。実際この本は、あらゆる現象の背後にみえかくれする、ひとりの芸術家の意図にしか関心を示さない。それは「神」といってもかまわないが、なんら畏れる必要のない非道徳的な神、芸術家としての神なのだ。建設か破壊か、善か悪かなど気にせず、ただ気ままな楽しさを実感しようとする神であり、飽和と過剰ゆえの＜つらさ＞と自分のなかにひしめく矛盾の＜苦しさ＞から解放されるために、あれこれ世界を創造する神なのだ。そのときどきの世界で神の救済が＜達成される＞のである。つまり神はもっとも苦悩する者、もっとも対立をはらんだ者、もっとも矛盾にみちた者であり、世界とはそういう神が生みだす幻想の

光景、永遠に転変しつづけ更新される幻想の光景であり、神は〈幻影〉において救われるしかないのだ。このような芸術形而上学は気まぐれで無意味な空想にすぎないと言われるかもしれないが――重要なのは、いずれあらゆる危険をおかして生の〈道徳的〉解釈に抵抗することになる精神が、すでにこの形而上学に姿をみせているということだ。「善悪の彼岸」に立つ厭世思想が、おそらく初めてここに声をあげたのである。ショーペンハウアーが兆候を察知し、怒りの罵声を浴びせてやまなかったあの「倒錯した心情」が、この形而上学によって明確に言語化されたのだ――それは道徳さえも現象の世界に組み入れてしまう哲学、道徳をあえて現象の世界に引きずり下ろす哲学である。しかもこの哲学によれば、道徳とはカント流の「現象」であるばかりでなく、幻影・妄想・誤謬・解釈・虚飾・作為でもあり、一種の「錯覚」ということになる。この形而上学に見られる、こうした〈反道徳的〉傾向の根深さは、この本が一貫してキリスト教を敵視し慎重に黙殺していることに、もっともよくあらわれているだろう――というのも、道徳的テーマについて人類がいままで聞かされてきた教えのなかでも、キリスト教の道徳論ほど手の混んだものはないからだ。実際、この本で説かれている純粋に美的な世界解釈と世界肯定にたいして、キリスト教ほど決定的に対立する教えはない。キリスト教の教えは〈もっぱら〉道徳的であり、もっぱら道徳的であろうとする。キリスト教は、たとえば「神の誠実さ」といった絶対的な基準をもちだして、芸術を――〈あらゆる〉芸術を――〈虚偽〉の国に追放してしまう。つまり芸術を否定し、弾劾し、断罪するのである。このような思想あるいは価値観は、まがりなりにも真剣なものである以上、どうしても芸術と敵対せざるをえないのだ。こうしたキリスト教的な考え方の背後に、私は前々から〈生に敵対するもの〉、生そのものに対する恨みのこもった敵意、執念ぶかい復讐心を嗅ぎつけていた。実際、生というものはすべて何らかの幻影・作為・錯覚・外観に基づくものなので、どうしても遠近法と誤謬から逃れられず、生はそうした自分自身の不完全さを恨めしく思うことになるのだ。キリスト教はそもそもの初めから、本質的に、根本的に、生にたいする嫌悪感であり、倦怠感であった。要するにこの嫌悪感と倦怠感が、「もうひとつの」「よりよい」生への信仰をよそおい、正体かくし、めかし込んでいただけなのだ。「現世」にたいする憎しみ、欲情にたいする呪い、美しいもの感覚的なものにたいする恐怖、此岸を中傷するために考え出された彼岸、そして虚無へ、終末へ、安息へ、「安息日のなかの安息日」へと惹かれてゆく思い――これらはすべて、〈道徳的な価値〉しか認めまいとするキリスト教の絶対的意志と同様、「没落への意志」の形式としてもっとも危険で恐ろしいものである。私にはいつもそう思えたのだ。すくなくとも、それらはすべて生の重大な疾患、疲労、憂鬱、消耗、没落の兆候のように思えたのである――というのも生は本質的に〈非道徳的〉である以上、道徳（とくにキリスト教道徳すなわち絶対的道徳）の前では間違っただけでとされ〈ざるをえず〉、生は最終的には徹底した否定と軽蔑に押しつぶされ、生きるに値しないもの、それ自体価値のないものと感じられ〈ざるをえなくなる〉からだ。道徳そのものは――どうなのか？ 道徳とは「生の否定への意志」ではないのか？ 道徳とはひそかな破壊本能であり、退廃、卑屈、誹謗中傷の原理であり、終わりの始まりではないのか？ したがって危険のなかの危険ではないのか？ だからこそ当時の私の本能は、生を弁護するために、この問題ぶくみの本で道徳に〈立ち向かい〉、生について道徳とは原則的に対立する解釈と評価を考えだし、純粋に芸術的で〈反キリスト教的〉な教義を打ちだしたのである。このような教義を何と名付けたらよいのか？ 私は文献学者として

、また言葉の人間として、自分なりに――というのも反キリスト者の正しい名前など誰が知ろう――あるギリシャの神の名にちなんで、これを＜ディオニュソスの＞な教義と呼ぶことにしたのである。――

6.

私が15年前、この本で先陣をきって挑戦した問題がどのようなものだったか、わかってもらえただろうか？……いま思うと残念でならないのだが、これほど独自な見解と大胆な試みを表明する以上、あくまでも＜独自の言葉＞を使うべきであったのに、まだ当時の私にはそれだけの勇氣（あるいは厚かましさ？）が欠けていたのだ――つまり、カントやショーペンハウアーとは精神も趣味もまったく異なる新たな価値評価を、彼らの方式にそって表現しようと四苦八苦していたのだ！ところが、ショーペンハウアーは悲劇についてどう考えていたか？彼はこう言っている。

あらゆる悲劇的なものが崇高なものへと独特の飛躍をとげるのは、われわれが世界や人生の実相を悟ったときである。すなわち世界や人生はわれわれに真の満足をもたらすものではなく、したがって執着するに＜値しない＞ものなのだ。こうした認識こそ悲劇的精神の本質である――かくて悲劇的精神の道は＜諦念＞へと通じている。（『意志と表象としての世界』第二部より）

ああ、ディオニュソスが私に語ったのは、こんなことではなかった！当時の私にとって、こうした諦観主義ほど無縁なものではなかったのだ！ショーペンハウアー的な方式を当てはめることによって、私は肝心のディオニュソス的な予感をあいまいにし、台無しにしてしまったわけだが、この本にはもっと重大な欠陥があり、そのことの方がいまは悔やまれてならない。すなわち、そもそも私の念頭にあったのは壮大な＜ギリシャ問題＞であったのに、私はそれを最新流行の現象（ワグナー）と重ね合わせることで＜台無しにしてしまった＞のだ！なんの希望も持てないところ、どうみても終末しか感じられないところに、望みをかけていたのである！最新のドイツ音楽をもちだして、いままさに「ドイツの本質」が自己に目覚め自己を再発見しようとしている、などという作り話をはじめたのだ！――しかもそれは、すこし前まではヨーロッパ支配の意志をもち、ヨーロッパ指導の気概をもっていたドイツの魂が、最終的な決断をしてみずから＜玉座をおり＞、帝国建設というはなばなしい口実のもとに画一主義、民主主義、「近代的理念」へと移行していた時期に当たっていたのである！事実、この「ドイツの本質」について、その後の私は甘い期待をよせることなく、容赦せずに厳しく考えられるようになったのだ。そういう冷徹な目でみれば、現代の＜ドイツ音楽＞はどこをとってもロマン主義そのものであり、芸術形式としてこれほど非ギリシャ的なものはない。しかも、こういう音楽は第一級の神経破壊者であり、飲酒を好み曖昧を美德とするドイツ民族にあっては、二重に危険である。つまり現代のドイツ音楽は、人をうっとりさせると同時に＜ぼんやりさせる＞、二重の特性をもつ麻薬なのだ。――軽率にも私はこういう現代的な現象に期待をよせ、古代ギリシャに関する知見をそれに重ねるといふ過ちを犯し、この処女作を台無しにしてしまったわけである。が、そのこと

は別にして、私がこの本で提示した大きなディオニュソスの疑問符が、音楽についても依然として有効であることに変わりはない。だとすると、ドイツ音楽のようにロマン主義を起源とするのではなく、＜ディオニュソスの＞なものを起源とする音楽とは、どのようなものでなければならないか？

7.

—お言葉ながらニーチェ殿、もし＜貴殿＞の本がロマン主義でないとしたら、ロマン主義とはいったい何なのか？ 貴殿の芸術家-形而上学ほど、「現代」や「現実」や「近代的理念」にたいする憎悪を徹底させたものがあるだろうか？ 貴殿の形而上学は、「いま」を信じるくらいなら虚無や悪魔を信じたほうがましだと言いたいのではないか？ 貴殿の語り口は対位法を駆使した魅惑的なものにはちがいないが、その根底には怒りの激情と破壊の衝動がうなりを上げているのではないか？ 「いま」のものはすべて許さぬという怒りが渦巻いているのではないか？ そこにあらわれている意志は、実践的ニヒリズムとさして変わらないのではないか？ まるでその意志は、「＜お前たち＞が正しいのなら、＜お前たち＞の真理が正しいとされるくらいなら、真理などないほうがましだ！」と言っていよう。厭世主義者であり芸術の崇拜者でもあるというニーチェ殿、この本の言葉を一箇所でも抜き出してみるといい。貴殿がそこで何と言っていたか、よく耳をすませてみよ。 幼い者の耳と心にはハーメルンの笛のように魅惑的に聞こえるかもしれないあの件（くだり）、ある意味では雄弁ともいえるあの竜退治の件はどうだ？ これこそ正真正銘、1830年代のロマン派の告白ではないか？ 1850年代の厭世主義は仮面にすぎず、その裏ではロマン派お決まりのフィナーレー—挫折し、破滅し、＜キリスト教＞に舞いもどり、神に額づくフィナーレーが、はやくも響きはじめているこれはどういうことだ？ 貴殿の厭世の書そのものが一種の反ギリシャ主義であり、現実逃避のロマン主義ではないのか？ この本自体、なにか「うっとりさせると同時に＜ぼんやりさせる＞もの」、要するに麻薬であり、さらにいえば一種の音楽、＜ドイツ＞音楽のようなものではないのか？

読者諸君、とにかく第18節から例の部分抜き出してみよう。

そうした不敵な眼差しをもって成長しつつある次の世代が、怪物をも恐れぬ英雄的な気概をもって突き進んでゆくさまを想像してみよう。竜退治にむかう彼らの大胆な足取り。真の充実感をもって「決然と生きる」ために楽天主義の軟弱な教義に背をむけたときの誇りにみちた勇敢さ。そうした悲劇的人間であれば、生の厳しさと恐ろしさに耐えるべく自己を鍛えながら、まるで恋人でも求めるように新しい芸術—形而上的な慰めの芸術、悲劇という芸術—を求め、ファウストとともにこう叫ぶのが当然ではないだろうか？

あの人を想う私もまた、この熱く燃える憧れの力によって
唯一無二のあの人を、この世に呼びもどして何がわるい！

「＜当然＞ではないだろうか？」いや、いや、ロマン派の若者たちよ、それは当然で＜あってはならない＞のだ！ ところが、こういう＜終り方＞になるということ、＜君たち＞がこういう結末を迎えるということ、つまり「慰められる」ということは、いかにもありそうな

ことなのだ。この引用文にあるように、君たちは生の厳しさと恐ろしさに耐えるべく自己を鍛えながらも「形而上的に慰められ」、要するにロマン派らしく＜キリスト教的＞に終末をむかえるのだ・・・が、それこそあってはならないことなのだ！ まず君たちが学ぶべきものは＜此岸＞の慰めの芸術である――もし厭世主義を貫きたいのなら、若き友人たちよ、君たちは＜笑う＞ことを学ばねばならない。その結果おそらく君たちは、笑う者として、いずれ形而上的な慰めなどは、まとめて悪魔にくれてやるだろう――形而上学などは真っ先に！ いまは、＜ツァラトウストラ＞というあのディオニュソスの怪物の言葉を聞こう。

わが兄弟たちよ、頭を上げよ、高く、もっと高く！ 足を上げることも忘れるな！ すぐれた舞踏者たちよ、足も振りあげよ。できることなら逆立ちもせよ！・・・・・・

笑う者のこの冠を、薔薇の花輪のこの冠を、私はみずから戴冠した。自分の哄笑をみずから聖なるものと宣言したのだ。現在それができるほどに強い者は、私以外に見当たらなかったゆえに。・・・・・・

踊るツァラトウストラ、翼で合図する軽やかなツァラトウストラ、すべての鳥たちに合図しながら飛び立とうとする者、覚悟も用意もできている者、軽率なほどに至福なる・・・・・・

真実を告げる者ツァラトウストラ、真実を笑う者ツァラトウストラ、短気でもなく頑固でもなく、跳躍と横跳びを好む者。その冠を私はみずから戴冠したのだ！・・・・・・

わが兄弟たちよ、笑う者のこの冠を、薔薇の花輪のこの冠を、私はお前たちに投げ与える！ 私は笑いを聖なるものと宣言した。お前たち、卑しからざる高き者たちよ、私に＜学べ＞・・・・・・笑うことを！・・・・・・

（『ツァラトウストラかく語りき』第四部より）

1886年8月 シルス・マリアにて

ニーチェ(1844~1900)の『悲劇の誕生』を自分なりに訳出してみようと思ったのは、この作品を「処女詩集」と位置づけている訳本が散見されるからである。これがニーチェの<詩集>だって？ 冗談も休み休みにしてほしい。それこそ鼻眞(ひいき)の引き倒しというものだ。

この作品の眼目が<詩的>な魅力にあるなどという人は、かえって自らの詩的センスのなさを暴露しているにすぎない。青年ニーチェのこの処女作を素直に読めば、<詩集>としては、三流にも届かない愚作であることは、誰の目にも明らかではないか。事実、ニーチェ自身も初版から15年後には自ら自己批判を公表し、「言いたいことを詩人として言うべきだったのだ。その気になればできただろうに残念でならない。」と告白している。彼は詩人としては語らなかったのである。

これを詩集と位置づけている人たちも、実はこれが詩でないことは充分わかっているのである。では、なぜ彼らは無理矢理これを<詩集>と呼んだのか。形而上学あるいは哲学の書としてはあまりにも首尾一貫せず、欠陥だらけの著作になっているからなのだ。実際、カントやショーペンハウアーから借用した術語の曖昧さ、論旨のねじれや逸脱、反復や逆行など、理論的な著作としての欠点をあげたら切りがない。弱冠25歳でバーゼル大学古典文献学の教授に抜擢された秀才ニーチェが、翌年の講演『ギリシャの楽劇』と『ソクラテスと悲劇』、論文『ディオニュソスの世界観』とワグナー夫人への献呈草稿『悲劇思想の誕生』などを、継ぎはぎにして出版したのが処女作『悲劇の誕生』だったのだから、その構成に一貫性が欠けていたのは当然である。まして当時親交を深めつつあったワグナーの音楽を称揚賛美するための章まで挿入してあるのだから、論旨の展開は当然ギクシャクした未熟なものとなってしまった。そこで、この欠陥だらけの著作をなんとか救出しようと、苦し紛れにひねり出した方策が、<詩集>という位置づけだったのである。一種の自己欺瞞である。

しかし、彼らが『悲劇の誕生』を支離滅裂な駄作として打ち捨てず、自己欺瞞を犯してまで救出しようとしたのは理由のないことではない。やはりこの作品には抗いがたい魅力があるのだ。もちろん、それは断じて彼らのいう詩的魅力などではない。どんなに欠陥だらけでも、あくまでも哲学的な著作としてわれわれを惹きつけてやまないのだ。では『悲劇の誕生』の最大の魅力とは何だろう？

芸術の構成要素を<ディオニュソスvs.アポロン>、<陶酔vs.夢>、<自己忘却vs.映像形成>、<叙情詩vs.叙事詩>、<音楽vs.美術>、<意志vs.表象>などの二項対立としてとらえ、これら二要素がバランスよく統合されたときにギリシャ悲劇という奇跡のような芸術が成立したのだというニーチェの説明は、たしかに鮮やかといえば鮮やかと言えないこともない。実際、<ディオニュソス的なもの>と<アポロンのなもの>という言い方は、ひどく便利な言葉としてその後の芸術談義で愛用されてきた。しかし、この二項対立による分析は、いかにも形式的・図式的であり、読者の心を震わせるようなものではない。

端的に言ってまず読者を惹きつけるのは、ニーチェの芸術論の根底をうかがわせる独特の宇宙論である。それを予想させる二つのキーワードは、はやくも第1章で明言されているのだ。<根

源的一者>と<個体化原理>である。

ニーチェの芸術形而上学は、たしかに錯綜していて矛盾だらけではあるが、たとえば次のように要約することもできる。すなわち、

唯一の实在である<根源的一者>は、<個体化原理>によって個別的な現実世界を生みだし、その住人に美的幻影というアポロンの芸術を生みださせることによって人間を救済し、ひいては自己救済をなしとげる。一方で、個別的な現実世界は矛盾と闘争のたえない苦の世界であるが、その中において人間は音楽に触発されることによって祝祭的狂乱・自己忘却へと導かれ、ディオニュソスの芸術を生みだし、<個体化原理>を克服して<根源的一者>と融合することによって救済される。この一者から個人へ、個人から一者へという逆方向のベクトルが古代ギリシャで見事な調和に達したときに、あのギリシャ悲劇という奇跡の芸術が誕生した。

しかし、ここで注目したいのは彼の芸術論そのものではなく、その根底に流れている<宇宙論>とでもいうべきものである。すなわち、

唯一の实在である<根源的一者>がさまざまな個体として現象したものが現実世界であるから、<根源的一者>と<現象界>の間には連続性・同質性があり、だからこそ人間は一者と融合して救済されうるのだ。

これが若きニーチェの内奥に潜んでいた宇宙論であった。これは現実を一者からの流出とみなす立場であり、西欧においても2000年以上にわたって生きのびてきた、いわゆる<流出説>にほかならない。こうした<流出説>が初期ニーチェの思索の根底にあったことは、<根源的一者>や<個体化原理>をキーワードとしていることから疑いの余地はない。

それにもかかわらず、彼の<流出説>が今までほとんど論じられてこなかったのは何故なのか？ おそらく、『悲劇の誕生』以降、彼の考察が<流出説>と決別し、彼の名著とされる『ツァラトゥストラ』や『善悪の彼岸』では、<根源的一者>あるいは<世界霊>などという形而上学的存在を拒否し、攻撃するに至ったからであろう。20世紀の最後の10年間、狂人としての幽閉生活を強いられた末に生涯を終えたニーチェが、発狂前の数年間に到達していた境地からすれば、<形而上学的な慰め><彼岸の慰め>などに希望を託すのは、軟弱なロマン派の現実逃避にすぎない。それは彼が憎悪してやまなかったキリスト教のいじけた精神と変わらないわけである。現実の生をありのままに丸ごと受け入れる「生の全面肯定」や「超人」の思想を抱くにいたった晩年のニーチェにとって、<流出説>を裏付けとした<彼岸の慰め>などは論外であり、われわれが学ぶべきは<此岸の慰め>すなわち<笑うこと>であった。

ここにニーチェの思索の進化を見てとることは容易だが、かといって<流出説>を匂わせる彼の処女作『悲劇の誕生』を、一顧だに値しない未熟者の戯言、若気の至りとして投げ捨てるわけにはいかない。いわゆる<流出説>なるものが、なぜ本書の不思議な魅力の源泉になりえているのか、これはこれで一考に値する問題なので、ここで一言ふれておきたい。

そもそも<流出説>は、いかにしてニーチェの深層に入り込んだのか。ひとつには、2000

年にわたってキリスト教に抑圧され、闇の世界に押し込められてきた〈流出説〉が、それにもかかわらず西欧文化の深層で命脈を保ちながら、ひそかに復活の機会をうかがっていたという事情がある。しかし、さらに重要な契機はニーチェの家庭環境にあったと思われる。彼は両親ともに牧師の家系であり、牧師館の長男として一身に期待を負い、厳格なプロテスタントの家風のもとで育てられた。しかし、そうした環境が皮肉なことに牧師生活の裏面までも暴きだすことになり、少年ニーチェは形式化したキリスト教への不信感をつのらせていく。超名門ギムナジウムで過ごした10代も、作曲に熱中したり、後のインド哲学研究者ドイセン(1845～1919)との議論に夢中になったり、キリスト教とは一線を画した生活に明け暮れている。当然、先進国であったイギリス・フランスの啓蒙思想の洗礼も受けていたわけで、キリスト教に対する批判は強まる一方であった。しかし、それを牧師館の長男として公言することは、たちまち家庭崩壊を招くわけで、10代の少年は底知れぬ恐怖と苦悩を抱えていただろう。その苦悩が深まれば深まるほど、キリスト教にたいする近親憎悪も根深いものとなっていったにちがいない。

このころ彼はアメリカの詩人・思想家エマーソン(1803～1882)を愛読するようになる。それは運命的な出会いのひとつだったと言っていいだろう。エマーソンも牧師の家系の出身であったし、啓蒙思想を経由してドイツ観念論にも親しんでいた。新興アメリカ合衆国らしい独立自尊の空気もあいまって、その後のエマーソンの人生は、独善的で形骸化したキリスト教にたいする本質的批判に捧げられたのだった。この異国の先輩に少年ニーチェがどれほど勇気づけられたか、容易に想像できる。エマーソンによると、究極において世界を統一している〈大なる理性〉=神=〈大霊〉は、人間のなかに〈内なる神〉=理性=〈魂〉として流入していて、そこには同質性・連続性が存在するので、人間は神と〈一体化〉することができる。ここには明らかに〈流出説〉が見てとれるし、〈大霊〉を〈根源的一者〉と読みかえれば、ニーチェの宇宙論に繋がってゆくのではないか。したがって、エマーソンとの出会いが初期ニーチェを公然たるキリスト教批判に導き、みずからの深部に潜んでいた流出説を目覚めさせる契機となったのだ、と考えたい。

〈流出説〉というと、グノーシス主義、新プラトン主義、ヘルメス思想、カバラ思想、ウパニシャッド哲学、タントラ思想、ヒンドゥー教、密教、本覚思想などなど、2000年来のさまざまな思想が連想される。つまり、人間と世界との連続性・同質性という意識が、いかに人間にとって普遍的なものであるかを思い知らされるのである。

グノーシス主義(1C～)は、ローマ帝国の拡大ひいてはキリスト教の浸透という潮流に対抗する形で、エジプト・シリア・ペルシャなどのローマ帝国周縁部に起こった宗教運動であった。その根底には反ローマ的、反キリスト教的な独特の宇宙論があり、地上界ばかりか天上界すら、至高神より下位のユダヤやギリシャの神々によって創造された悪の宇宙と見なし、至高神と人間の魂のみを善なるものと見なす。〈神〉から流出した神性は天上界・地上界への下降とともに消滅してゆくが、人間の本質である〈魂〉は最初から神性を宿している。人間は、魂と神についてのこうした〈認識〉(グノーシス)を獲得することによって身体を脱却し、神へと帰還して救済されるのである。典型的な〈流出説〉であり、その残響はドイツ観念論にまで届いていると思われる。グノーシス主義者は、初期キリスト教の教父たちにとって強力な論敵であったので、少年時代にキリスト教教育をたたき込まれたニーチェにとっては馴染みの異端者だっただろう。

新プラトン主義(3C～)も、キリスト教の教父哲学に影響を及ぼしたという意味で、ニーチ

エには馴染みの思想であった。その創始者は、地中海世界はおろかローマ帝国でも最大の国際文化都市であったアレクサンドラのプロティノス（205～270）である。彼は、エジプト・オリエントの神秘思想とプラトン（BC427～347）の形而上学を融合するかたちで、階層的な存在論を構築した。彼によると、最上位の〈一者〉から〈知性〉が流出し、その模像である〈魂〉が生成され、さらにその模像として最下位の〈物質〉すなわち現象界が生み出される。それらはすべて連続的な存在なので、人間の〈魂〉は自己を観照することによって〈知性〉にまで上昇し、究極的には〈一者〉にまで帰還することができ、いわば知的エクスタシーのうちに救済が実現されるのである。これは〈流出説〉の完成形といってもいいだろう。6Cにはローマ皇帝によってアテナイのプラトン・アカデミーが閉鎖を命じられ、新プラトン主義の影響力も弱まりはするが、15Cに状況は一変する。当代きっての人文主義者フィチーノ（1433～1499）が、プラトン全集ばかりかプロティノスの全著作をラテン語に翻訳し、フィレンツェにプラトン・アカデミーを開設したのである。これがルネサンスの思想的背景となったといってもいいだろう。ニーチェが古典文献学の新任教授としてバーゼル大学に赴いたとき、すでにルネサンス文化の研究者として一家をなしていたブルクハルト（1818～1897）と同僚になり、その交流から感化を受けていたわけだから、ニーチェ自身、ルネサンス文化と新プラトン主義の関係には関心を寄せていたはずである。

ヘルメス思想（3C～）の起源は紀元前3Cのエジプトにまでさかのぼるようだが、錬金術（化学）、占星術（天文学）、魔術（自然学）に加えて、宗教哲学をも含む『ヘルメス文書』が一応ととのったのは紀元後3Cのことらしい。その宗教哲学はグノーシス主義や新プラトン主義の影響を受けたもので、万物を神からの〈流出〉と考え、〈全〉＝〈一〉という万物の同質性を強調する。したがって、神を観想することは万物の秩序を観照することであり、万物の同質性を〈認識〉（グノーシス）することによって人間は神と一体化するのである。しかし、グノーシス主義ほど反キリスト教的ではなく、ユダヤの神やギリシャの神々も至高神の格下に位置するものとして許容している。『ヘルメス文書』を構成する多様な文献はすべてギリシャ語で書かれていて、その後1000年ほどは西欧社会から忘れられるのだが、15Cルネサンスでふたたび注目をあびる。新プラトン主義を復活させたあのフィチーノが、東方のビザンティン帝国で読み継がれてきた『ヘルメス文書』のギリシャ語写本をラテン語に翻訳し、フィレンツェで出版したのである。ここにヘルメス・ブームとでもいふべき潮流が生まれ、長年キリスト教のもとで抑圧されてきた古代文化が一気に解放され、ギリシャの神々も生き生きとイメージされるようになったのだ。ちなみに、異常に流行した占星術の背景に、マクロコスモス（天体）とミクロコスモス（人体）の照応という思想があったことはいうまでもない。この万物の同質性という思想が近代科学を用意したという研究もあり、事実たまたまイタリアに来ていたコペルニクス（1473～1543）はフィチーノ訳『ヘルメス文書』に興奮したといわれている。

カバラ思想（3C～）は本来はユダヤの神秘思想である。つまり、『旧約聖書』に明記されている教えを裏から支えるものとして、秘かに伝承されてきたものをカバラという。その完成形においては、〈生命の樹〉という一種の曼荼羅によって10段階にわたる神性の〈流出〉が図示され、修練をつんだ人間なら、その図を手がかりにして神から物質にいたる10段階を自由に〈往還〉できるというのである。この思想は中世末にはキリスト教世界にも侵入し、15Cルネサ

ンスの人文主義者でプラトン・アカデミーにも在籍したことのあるピコ・デラ・ミランドラ（1463～1494）によって、直接ヘブライ語からラテン語に訳され、クリスチャン・カバラとして西欧世界にも広まったのである。

〈流出説〉は〈個体化原理〉の克服のために要請されたものでもあるので、世界の〈同質性〉を把握することによって〈個体化原理〉を乗り越えようとしたインド思想は、ニーチェにとって魅力あるものであった。ドイセンとは少年時代の同級生であったし、何よりもライプツィヒ大学に入学早々、ショーペンハウアー（1788～1860）の主著と出会って心酔者となったことが大きかった。彼を通してインド思想への興味がいっそう強まったからである。

ウパニシャッド哲学（BC5C～）は、インド最古の宗教であるバラモン教（BC15C～）の、ヴェーダ聖典の掉尾（とうび）をかざる文献にみられる形而上学のことである。その基本テーゼは、いわゆる梵我一如（ぼんがいちによ）、ブラフマン（宇宙の本体）とアートマン（自我の本質）の〈同一性〉を説くもので、その真理に目覚めることによって業（ごう）や輪廻から解脱できると考える。この立場はインド思想の底流をなしながら洗練をかさね、バラモン教が民間信仰を吸収することで成立したヒンドゥー教（BC4C～）の理論的基盤となっている。

不二（ふに）一元論（8C～）はウパニシャッド哲学の発展形態であるが、それによればブラフマンだけが唯一の实在であり、万物は人間の身体も含めてその現象であり幻影にすぎない。しかし身体にはブラフマンが入り込んでいて、それがアートマンなのだ。アートマンを独立した自我と思いつく無知・無明（むみょう）の境地を脱して、真のアートマンはブラフマンと〈同一〉であるという実相を捉えれば、解脱に至ることができるというのである。ここにも、〈同一性〉による〈個体化原理〉の克服という、初期ニーチェ思想との照応をみることができる。

タントラ思想（7C～）についても触れておこう。タントラ思想はヒンドゥー教とともに紀元前までさかのぼるともいえるが、密儀という性格上、明確に文献化されたのは7Cのことらしい。その特徴は、1000年以上にわたってインドを支配してきた正統ヒンドゥー教が現世否定的であるのに対して、行為（業）の主体を復権させる現世肯定的な点にある。人間と最高神は本質的に〈同一〉であり、したがって人間は最高神となることができる。ただしタントラ主義においては、宇宙の女性原理とされる〈性力〉を支配することによって最高神と〈一体化〉するわけだから、〈性力〉の象徴とされる女性との性交儀礼という独特の修行法を生みだすことになった。これが宗教性を失って単なる享楽に墮するのは、ものの勢いというものだが、「小さな死を死に大きな生を生きる」ことは、〈個体化原理〉克服のひとつの方法でもあり、タントラ思想が性的行為の意味を正面から取り上げた意味は大きい。日本の真言密教（9C～）のなかに、男女交合そのものを即身成仏とみなす立川流なるものが生まれ、後醍醐天皇（1288～1339）を巻き込んで物議をかもしたとされているが、こうした問題はスキャンダラスな話題として秘かに語られてきただけで、われわれが性の問題をもっぱら文学の世界などに押し付けてきたのは、哲学的な怠慢ともいえるだろう。確かにオーム真理教などを連想すると、タントラ思想から目を背けたくなるのだが、逆にそうした忌避の姿勢こそがあのような事件を可能にしたのではないだろうか？

密教（7C～）にも〈根源的一者〉との〈一体化〉という思想を見てとることができる。仏教の最終形態である密教は、ヒンドゥー教の隆盛に対するインド仏教からの最後の反撃として、5C、6Cころに形成されたようだが、経典が本格的に整備されたのは7Cのことである。その秘

密の教えの要点は、仏の象徴である印契（いんぎょう）、真言（呪文）、曼荼羅（図像）などを用いた秘伝の所作によって仏と一体化し、生きながらにして即身成仏するというものである。すべての仏は根本仏としての大日如来の顕現であるから、ここに＜根源的一者＞との＜一体化＞が成就するのである。インドで最後の仏教となった密教も、13Cまでにはヒンドゥー教に追いつかれ、最終的にはチベットと日本で生きつづけることになる。タントラ思想を受け入れて男女交合による即身成仏をとこなえる左道密教ともなると、インドにおける仏教の断末魔の叫びのように聞こえる。9Cからつづく日本密教は、いうまでもなく中国経由で最澄(767~822)、空海(774~835)によってもたらされたものだが、実質的には空海による真言宗として、日本の思想界の一翼を担いつづけてきたといってもいい。

本覚思想（8C~）については、さすがのニーチェも知らなかつただろうが、遠くはなれた極東の日本で完成された思想であること、しかもニーチェの哲学と共通する部分があることなどを考慮して、最後にその概略をみておきたい。中国の華嚴思想、天台思想は、＜一切衆生・悉有（しつう）仏性＞という万人成仏の思想に注目し、さらにそれを人間ばかりでなく＜草木国土・悉皆（しっかい）成仏＞という万物成仏の思想にまで拡大した。この段階の本覚思想によれば、衆生・草木などの現象世界は、本覚＝仏性＝真理の＜流出＞の結果にすぎない以上、ふたたび本覚＝仏性へと帰還して、それと一体化（成仏）しなければならず、それは可能なことだという。まさにニーチェの＜流出説＞ではないか。このように中国の本覚思想は、現実世界にとどまり続けることを良しとはしていないのだが、日本で特異な深化をとげた＜天台本覚思想＞（12C）はそこを突き抜け、本願＝仏性＝真理は現実世界において実現していると主張して、全面的なく現実肯定＞の立場に到達したのである。これが日本古来の自然観と相性が良かったこともあって、その影響は修験道、神道、連歌、能楽、生花、茶道など日本の文化全般におよび、＜草木国土・悉皆成仏＞、＜山川草木・悉皆成仏＞という表現も広く愛用されてきたのだった。

中国における初期＜本覚思想＞は、『悲劇の誕生』の＜流出説＞と共通するところがあるのだが、驚くべきことに日本における＜天台本覚思想＞の＜現実肯定＞は、後期ニーチェの＜永劫回帰＞や＜超人＞の思想すら先取りしている。こうした共通性をニーチェが知ったら、そこに自分の晩年の哲学を見いだして仰天したにちがいない。人間にとって＜根源的一者＞と＜個体化原理＞の克服をめぐる問題が、それほど普遍的な課題だということだろう。やや変則的になるのも承知のうえで、＜流出説＞に焦点を当てた「あとがき」を書いてみた所以である。

※ 底本には Friedrich Nietzsche: Saemtliche Werke ,Band1, Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter/Berlin,1980 を使用した。

※ 読書の流れを乱さぬために訳注は付けず、必要と思われるときは本文の表現を工夫することで対処した。

※ 短い引用文は「・・・」でくくり、長い引用文は頭下げで示した。

※ ゲシュペルト（隔字体）と傍点による強調部分は、原則として＜・・・＞で示した。

※ 全体の訳文としては、ニーチェの流出説が埋没しないように心がけた。

悲劇の誕生

<http://p.booklog.jp/book/35708>

著者：天野衛

著者プロフィール：<http://p.booklog.jp/users/mamoru70amano/profile>

感想はこちらのコメントへ

<http://p.booklog.jp/book/35708>

ブックログのpapier本棚へ入れる

<http://booklog.jp/puboo/book/35708>

電子書籍プラットフォーム：ブックログのpapier（<http://p.booklog.jp/>）

運営会社：株式会社paperboy&co.