

Title	遊戯の世界：ニーチェ『ツァラトゥストラの研究』(II)
Author	藺田，宗人
Citation	人文研究. 21 卷 10 号, p.916-931.
Issue Date	1970
ISSN	0491-3329
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	Publisher
Publisher	大阪市立大学文学部
Description	菅谷恒徳教授退任記念

Placed on: Osaka City University Repository

遊 戯 の 世 界

——ニーチェ『ツァラトゥストラ』の研究 Ⅱ——

菌 田 宗 人

おれたちは、どんどん突進していくのではないか？ それも後へか、前へか、横へか、四方八方へか？ 今なお上があり下があるのか？ おれたちは、果てしない虚無をよぎってさ迷っているのではないのか？

『樂しき科学』 第125 節

『ツァラトゥストラかく語りき』第1部に約半年先立って出版された『樂しき科学』（1882年夏）の中で、ニーチェはひとりの「氣のふれた男」を登場させ、この男の口を通して「神は死んだ」と告げさせている。白昼に提灯をともして市場に現われたこの狂人は、神の死と同時に世界をすっぽりと押し包んだ果てしない夜と、その暗闇の中にあてもなく漂う人間の状態を、およそ上のような言葉で描いてみせるのである。「世界がこれまでに持ったもっとも神聖な、もっとも強力な存在」(FW. KTA. S. 141)である神——世界の歴史は、ただこの神という存在によって支えられ、この神によってのみ価値づけられ理解されてきた。その神が死んだとすれば、人間は一体どんな途方もない空間に投げ出されたことになるのか。この「上もなく下もない」空間の中で、私たちは何をすればいいのか、どうして神の死を償うことができるのか。そして「どんな神聖な劇(Spiel)を考え出さねばならないのだろうか」と、この狂人は叫ぶのである。市場の群衆は哄笑をもってこの狂人にこたえ、狂人は「私は来るのが早すぎた、私はまだその時を得ていないのだ」と言って走り去る——こうして『樂しき科学』の中の、いわばひとつの茶番劇は終っている。

しかし、すでに『樂しき科学』第4部最後のアフォリズムは、やがてはじまるひとつの新しい劇(Spiel)を予告している。ツァラトゥストラの没落をもってはじまるひとつの「悲劇」がそれであり、この予告された「悲劇」は、いよいよその半年後に、『ツァラトゥストラかく語りき』第1部として世に出されることになるのである。

いうまでもなく『ツァラトゥストラかく語りき』という作品は、永劫回帰の

「思想」をその骨子としている。しかし、この「思想」は、どこまでも直接に伝達されることをはばかり、きわめて複雑な伝達の技巧を要求しているという点に、何よりもその独自性を有している。逆に言って、『ツァラトゥストラ』という作品が、すべての他のニーチェの作品と異なり、ツァラトゥストラという人物を通して、しかも「比喩による説話」という形で書かれねばならなかったのは、ひとえに、そこに盛られた思想が、いわゆる「思想」とは少し次元を異にしていることに根ざしている。この作品に際してニーチェは、まず語られるべき内容にふさわしい独特の場を構成することに、万全の配慮をはらっているのであり、永劫回帰の思想が、いわゆる「思想」として概念化されることを、何よりも防ごうとしているのである。

「神の死」の認識がもたらした、あの不気味な「上も下もない」虚無の世界の中へ、もしニーチェ自身がさし出されたのだとすれば、この世界の中で新しい思想を告知するためには、ニーチェはまず、彼自身を虚無の中で支えてくれるひとつの場、ひとつの「比喩」の世界を必要としたのだといえよう。作品『ツァラトゥストラ』を、『楽しき科学』の中のあの狂人が口走った「神聖な劇 (Spiel)」であるとするなら、私たちは『ツァラトゥストラ』を、かりにひとつの「遊戯 (Spiel) の世界」と呼ぶこともできよう。この遊戯の世界は、同時に、虚無のただ中へかけ渡された「賭 (Spiel) の世界」でもある。いずれにせよそれは、虚無にさらされた世界であり、そればかりか、時には虚無の世界そのものであるようにも見える。ツァラトゥストラは、自らの「遊戯の世界」を次のように歌うのである。「見よ、上もなく下もない。お前を投げよ、まわりへ、かなたへ、後へ。お前軽やかなものよ。歌え、もはや語るでない！」(Z. KTA. S. 257) ツァラトゥストラの歌うこの「上もなく下もない」遊戯の世界は、『楽しき科学』の狂人が語った「果てしない虚無」の世界と、不思議に似通っている。ただあの狂人が自らいぶかりながら「今なお上があり下があるのか？」と問いかけているのに対し、ツァラトゥストラの世界では、この疑問符が消え去っているのである。ニーチェが求めた遊戯の世界とは、虚無のただ中にさし出され、そしていわば、ただ疑問符ひとつに対して賭けられた世界であるともいえないであろうか。

私は『ツァラトゥストラかく語りき』第1部の中から二、三の章句をとり出して、ツァラトゥストラの説く「遊戯の世界」を考察してみたい。そして、この「遊戯¹」という言葉を手掛りとして、詩と思索、詩と認識のあいだに置かれた『ツァラトゥストラ』という作品の意義を、あらためて問い直してみたいと思う。

『ツァラトゥストラかく語りき』第1部の最初の章、彼が自分の弟子たちに向かって話す最初の説話は『三つの変化について (Von den drei Verwandlungen)』と題されている。

「私は君達に、精神の変化について説こう。いかに精神が駱駝となり、駱駝が獅子となり、そして最後に獅子が小児となるかを。」——たくましい忍耐強い精神、しかも畏敬の念を内に宿した精神は、まず駱駝のごとく膝を折り、進んで一切の重いものを自らの背に負うことを学ばねばならぬ。そして駱駝が沙漠へ急ぐごとく、おのれの人生の沙漠へと急がねばならない。この荒涼たる沙漠の中で、だが駱駝は、第二の転身を遂げる。精神は「汝なすべし」という巨竜と闘い、「われ欲す」と語る獅子となるのである。精神はこうして沙漠の支配者とならねばならないのである。しかし、精神はさらに獅子から小児へと第三の変身をとげなければならない。なぜなら、獅子は、創造への自由は創ることはできても、新しい価値の創造はなし得ないからである。ただ小児だけがそれをなし得る。「小児は無垢であり忘却である。新しい開始、遊戯であり、自らまわる輪、最初の運動、聖なる肯定である。」

私たちは、序説の中で、ツァラトゥストラが孤独の山から下ってきたとき、彼と最初に出会った森の聖者が、次のように言ったのを思い出す。「この旅人は未知ではない。数年前彼はここを通りすぎた。彼の名はツァラトゥストラだ。しかし、彼は変った。(中略) ツァラトゥストラは変った。彼は小児となった。」(Z. KTA. S. 6) ツァラトゥストラが弟子たちに語る精神の三つの変化は、いわばツァラトゥストラ自身の生長の過程であり、自ら小児となったツァラトゥストラが、今や弟子たちに対しても、まず「変化する」ことを教えるのである。

ニーチェは「絶えず転身するもののみが私に身近い」(JGB. KTA. S. 236)と書いている。およそ「変化、転身する (sich verwandeln)」ということが、ニーチェにとってどんな重要な意味をもっていたかを、私たちはここでまず注意しておかねばならない。それは『悲劇の誕生』の「陶酔における転身」にまでさかのぼることができるであろう。ここでは、自ら蠱惑され転身したと信じることが、あらゆる劇芸術の前提であるといわれている。(GT. KTA. S. 87)『人間的な、あまりに人間的な』ではもっと積極的に、変化することが「自由なる精神」のしるしとして掲げられる。そして「自由な、休みなく活動する精神をおのれの中に感じるものは、絶えざる転身によって精神の硬化を防ぐことができる」(MA. I, KTA. S. 355) のであり、また、理性の自由を得た人の中には「変転

と無常性に喜びを感じる、何か変化しつつあるものが宿っているのにちがいない」(MA. I, KTA. S. 356)ともいわれるのである。「変化」は「確信」という言葉に對置される。それは精神の自由、誠実さ、さらに正義そのものを表現する言葉となるのである。しかし、注意せねばならないのは、ここでは「自由なる精神」へと変化することが説かれているのではなく、場に応じて絶えず変化することが、「自由なる精神」の本領とされているのだ、ということである。つまり、変化は「あるものへ変化する」その「あるもの」のゆえに強調されているのではなく、ただ絶えず「変化する」という事柄自体として要求されているのである。変化はただ「変化すること」、常に「途上にあること」として求められる——このことを念頭に置きながら、「小兒となつたツァラトゥストラ」、そしてツァラトゥストラの説く「獅子から小兒への変化」という言葉を読むとき、私たちは自ずから「小兒」の段階の独自性に気付くのである。獅子から小兒への変化は、「最後の変化」と呼ばれている。小兒は、駱駝や獅子のような過渡の段階ではなく、究極の段階である。しかし、それは究極でありながら、しかも過渡そのものであるような段階である、と考えねばならないのである。

さて、変化する精神の三つの段階である駱駝、獅子、小兒という比喩は、普通、ニーチェ自身が辿った精神的生長の三つの段階を表わすもの、と解釈されている。ショーペンハウエル、ヴァーグナーに対する熱狂から出発したニーチェは、まず偉大なものの前に駱駝のごとく脆き、畏敬の念を抱くことを通して、彼本来の問題へと導かれた。しかし、彼は『人間的な、あまりに人間的な』を中心とするいわゆる実証主義的時期において、自らのロマンティックな讚美崇拜を断ち切り、いわば獅子への轉身をなしとげる。そして今や『ツァラトゥストラ』とその永劫回帰の思想をもって、新しい価値創造の段階へ、つまり小兒への轉身を遂げた、というのである。

しかしこの説話は、上述のいわば「人生論的」ないしは、ニーチェ自身の「伝記的解釈」とは別に、もっと思想的、世界觀的に解釈することもできる。私たちはここで、遺稿『権力への意志』のあるアフォリズム (§ 940)²が、やはり似通った精神の三つの段階について(但し、ここでは比喩を介してではなく)述べているのを見てみよう。これが書かれたのは1883~88年の間と推定されている。

「汝なすべし(Du sollst)」——ストア学派における、また、キリスト教やアラブ人の僧団、カント哲学における絶対的服従(上位のものに対してか、あるいはひとつの概念に対してであるかは問わない)。

「汝なすべし」より高いのは「われ欲す(Ich will)」である(英雄たち)。

「われ欲す」よりさらに高いのは「われあり (Ich bin)」(ギリシャの神々)。
このアフォリズムは、実は、古代ギリシャ七賢人の一人であるソロンに帰せられている言葉 “Μηδέν ἄγαν (度を過ぎすな)” に関して述べられたもので、次のように書き始められている。「度を過ぎすな——の教えは、あり余る力をもったものにむけられたものであり、並人にむけられたものではない。自制 (ἐγκράτεια) と禁欲 (ἀσκησις) は、高さのひとつの段階である。さらに高い段階は『黄金の自然』である。」

このアフォリズムと、ツァラトゥストラの説く「三つの変化」との類似は、誰もが容易に認めることができる。ただ注意しておかねばならないのは、第三の段階がここでは「われあり (Ich bin)」の世界と呼ばれていること、また、「汝なすべし」の段階が、同じ「あり余る力」のひとつの段階として、つまり「われ欲す」という権力意志のひとつの形態として、明確に把握されていることである。道徳的世界は、いわば、本来権力意志の世界なのであって、「汝なすべし」から「われ欲す」への変化は、権力意志が自己自身の本質に目覚め、その自覚へ高められる過程に他ならないと考えられるのである。「われあり」の段階とは、いうまでもなく、権力意志の絶対的自己肯定の形式たる永劫回帰思想の次元を指している。このアフォリズムを考え合わせる時私たちは、ツァラトゥストラの説く「三つの変化」の比喩、駱駝から獅子へ、獅子から小児への変化に、ニーチェが描いた壮大な世界観の高まりを、つまり、道徳から権力意志の自覚へ、さらに永劫回帰思想における権力意志の自己肯定への移りゆきを、ほぼ当てはめることができるのである。

ところでツァラトゥストラは、変化する精神の第三の姿、小児の在り方を、「無垢」「忘却」「新しい開始」「遊戯」と呼び、さらに「自らまわる輪」「最初の運動」「聖なる肯定」と名付けている。これらの言葉を一応解釈してみるならば、「新しい運動」とは、小児が小児でありつつ (Ich bin) しかも刹那ごとに「小児となる」ような存在であること、「自らまわる輪」というまでもなく永劫回帰を暗示する表象で、たとえばニュートンの考えたような「神の爪弾き」なしに、無の中で自ずと「最初の運動」をはじめた輪であるが、それがそのまま、気のむくままに遊び戯れつつ、しかも常に小児以外の何ものでもない小児の姿を意味している。「無垢」「忘却」という言葉は、容易に「遊戯」の中におさめることができる。

遊戯する小児を描いたこれらの言葉に続けて、しかし、ツァラトゥストラは次のように語るのである。「創造の遊戯には聖なる肯定が必要である。今や精神

は[・]お[・]の[・]れ[・]の意志を意志し、世界を失えるもの (der Weltverlorne) は[・]お[・]の[・]れ[・]の
世界を得る。」「おのれの」のところにニーチェは傍点を付している。そして、
獅子から小児へと転身した精神は、ここでは「世界を失えるもの」という言
葉で表現されている。変化するものは、変化するときに「世界を失う」、そし
て変化と同時に、ひとつの「[・]お[・]の[・]れ[・]の世界」を得るというのである。ツァラトゥ
ストラの説く「[・]三つの変化」は、[・]精[・]神[・]の変化と呼ばれている。しかし、ここで変
化するものは精神だけではない。精神が獅子から小児へと変化するとき、同時に
世界そのものが変化するのであり、ひとつの新しい小児の世界が現成するのであ
る。転身者は古い世界を失い、この無の世界からひとつの彼の世界を得る。し
かしながら「世界」とは、いつも全体でありひとつである。「世界という概念の
複数形は、ひとつの比喩である³」と E. フィンクもいっている。転身者にとって
は、古い世界も無の世界も、新しい世界も、すべて同じひとつの世界である。だ
が、この同じ世界が小児にとって「彼の世界」となるとき、それは、いわば別の
色合いを帯び、別の深みを得る。世界がひとつの新しい深い次元に開けるのであ
る。小児への変化は、決してひとつの世界内的な (binnenweltlich) 出来事では
なく、世界全体が、そのまま遊戯の世界となることを意味している。だから、小
児の在り方は、決してこの遊戯の世界全体と離して考えることはできない。遊戯
する小児は、完全にこの世界の中に自己を忘却し、自己を世界に開いているので
ある。

「変化」「小児」「遊戯」などの言葉は、ニーチェにおいては全く独得なダイ
ナミズムをもって組み合わされているのであり、これらは、いわば何の[・]支[・]え[・]も[・]な
いところ[・]で一挙に開かれるひとつの次元を通してのみ把握され得る。ニーチェは
自らの思想、なかんずく永劫回帰の思想を、好んで「稲妻」に喩え、ツァラトゥ
ストラをもかれの弟子によって「稲妻」と呼ばせているが (Z. KTA. S. 44)、こ
れは、ひとつの世界全体を一挙に開示するというこの性質を示すものと考えられ
ねばならない。だが、ニーチェの「遊戯の世界」の独自性をさらに明らかにする
ため、私はここで少しまわり道をしてみよう。

2

シラーが『人間の美的教育について』(1793~94)の中で、「遊戯」について
述べた次の言葉はよく知られている。「... 人間は、全き意味で人間である時に
のみ遊戯するのであり、また遊戯しているときにのみ、彼は全的に人間なので
ある。」⁴

ニーチェは、少年時代からシラーの作品には数多く親しんでいるようである。ギムナジウム時代の日記や自叙伝を読むと、『群盗』を読んでその悲劇的な没落の美に感動したことや、⁵ たまたまシラーの生誕 100 年祭に当って『ヴァレンシュタイン』の上演を企て、級友たちと夢中になったことが記されている。そして 1862 年、つまり 17 歳の春休みには、上記の書簡形式の論文『人間の美的教育について』⁷ を読んでいたのである。

さて、このシラーの論文は、まず人間の根元的衝動を「感性的衝動 (sinnlicher Trieb)」と「形式衝動 (Formtrieb)」とする二元論から出発している。⁸ 簡単にいって、感性的衝動とは「人間の物理的存在ないし感性的自然から発する」ものであり、これに対し「人間の理性的自然に発する」⁹ 形式衝動は、精神と自由の領域に属し、この領域に帰ろうとする衝動である。前者が「変化を要求し、時間が内容を持つことを求める」⁸ のに対し、後者は「時間が止揚され、いかなる変化もないことを要求する」⁹ とシラーは定義している。ところが、この両衝動を統一し調和させるものとして、第三の衝動がある。それは「遊戯衝動 (Spieltrieb)」であって、この衝動は「時間を時間の中に止揚し、生成を絶対的存在と、変化を同一性と結び合わせる」¹⁰ ことを目指す。いうまでもなく、この第三の衝動という発想は、シラーが当時熱心に研究したカントの体系を踏襲したものである。カントは『判断力批判』(1790) を、『純粹理性批判』(1781) と『実践理性批判』(1788) を橋渡しすべきものとして構想したが、この構想に沿ってシラーは、自然の領域と理性の領域を結び合わせるものとして美の領域を考え、この領域の原理を「遊戯衝動」という言葉で呼ぶのである。もっともこの際、カントが三つの批判書を通して、主にこれら三つの領域の限界を明瞭にしようとしたのに対し、シラーはむしろ、美の領域における自然と理念との統一、「遊戯衝動」における「感性的衝動」と「形式衝動」との調和の方向へ力点を置く。自然的な生命 (Leben) と絶対的な形姿 (Gestalt) が遊戯衝動によって統一調和され「生きた形姿 (lebende Gestalt)」となる領域、つまり「美」の世界においてのみ、人間はもっとも真実な意味で生きた人間であり、全的に人間とされる。遊戯によって人間は、感性的世界を捨てることなく、理念の世界に歩み入ることができるのである。

シラーの論理は、一見極めて明快であり、私たちは容易にシラー自身も記しているような図式——¹¹ 自然的 (physisch)、論理的 (logisch)、道德的 (moralisch)、美的 (ästhetisch) 状態という 4 段階からなる図式——に沿って、シラーが美と遊戯に与えた決定的な意味を理解することができよう。しかし私たちは、シラーの

いうこの美と遊戯の次元そのものを、もっと近くから眺めてみなくてはならない。シラーは次のように書いているのである。「確かに、私たちはここで、私たちが現実の生活においてなしているような、そして普通ただ物質的な対象に向けられているような遊戯を考えてはならない。だが、現実の生活の中には、私たちはまた、ここで述べられているような美をも見出すことはできないであろう。理性のさし出す美の理念によって、遊戯衝動の目指す理念も与えられる。この理念を、人間は彼のすべての遊戯において、念頭に置かなければならない。」¹²シラーの考える「美」とは、決して現実に快いもの、感性に訴える美であってはならない。美とはまさに「美」そのもの、「理念美 (das Ideal-Schöne)」なのであって、感性的世界を全く後にすることはないとしても、やはりまず離れることを前提としている。それは決して、現実の時間的世界そのものの中から生まれるのではなく、理念との関わりによってのみ成り立ち得るものである。だからまた、遊戯における自由とは、どこまでも想像力の自由である。もっともこれは、どこまでも「情感的 (sentimentalisch) 詩人」の立場に立つシラーとしては当然のことである。現実の (wirklich) 自然そのものに帰ることがあり得ない以上、人間はむしろ、真の (wahr) 自然、つまり自然の理念に向かうべきなのであり、そうすることによってのみ、私たちは全き意味において人間となり得るからである。だが、この立場に立つ限り、シラーが美的領域と遊戯の世界にどんな自立的な意味を与えようとしても、それは所詮ひとつの曖昧な、中間的な領域でしかあり得ない。シラーがこの論文の結末で、人間精神の高まっていく段階を、自然的——美的——道徳的という順序に書きかえ、¹³芸術を「美的教育」の手段として意味付けざるを得ないのも当然のことである。「芸術は、それが完全に現実をはなれ、¹⁴純粹に理念的であることによってのみ真実である」とさえ、別の個所でシラーはいつている。

ニーチェは、シラーの論文『人間の美的教育』についても、また、シラーの「遊戯」の概念に関しても、直接には何も書いていない。しかし、『悲劇の誕生』は、合唱団について述べた個所で、合唱団に関するシラーの見解に言及しており、ここから私たちは、ニーチェのシラー的遊戯に対する間接的評価を読みとれるのである。ここでニーチェは、ギリシャ悲劇における合唱団の意味を考察し、まず、合唱団を「理想的な観客」とする W. シュレーゲルの説を反論した後シラーに言及し、シラーが『メッシーナの花嫁』に序文として添えた小論『悲劇における合唱団の使用について』(1803)からの言葉をそのまま引用する。合唱団は「悲劇が自分のまわりに張りめぐらせた生きた壁であり、悲劇を現実の世界

からきっぱりと切りはなし、その理想的領域と詩的自由を確保する役割を果たす。」(GT. KTA. S. 79) シラーによれば、「すべての人が想像力の諸芸術から期待するのは、現実の制約からの一種の解放であり¹⁵」、可能性の世界において、想像力がのびやかにはばたく空間をもつことである。しかしそれは、単なる「一時的な眩惑」であってはならないので、「人間を実際に自由にする¹⁶」ものでなければならない。シラーはここでも、人間の「美的教育」の理念をはっきりと打ち出しているのである。悲劇の演じられる舞台とは、この感性的現実の世界から隔離された客観的世界、物質が理念によって支配された理想的世界の、いわばひとつの典型なのであって、ここでは「現実の世界には見出せない道徳的世界統治¹⁵」が実現される。このような場を確保する手段として「生きた壁」としての合唱団の意味がある、とシラーは言うのである。

さて、ニーチェは「原初の悲劇の合唱団が歩む理想的領域は、たしかに、死すべきものの歩む現実の軌道からは高められた領域である」(GT. KTA. S. 80) と、シラーの説を肯定する。しかし、やがてこれはひとつのイロニーでしかなくことが明らかになってくる。「このギリシャ悲劇の始源(サチュロス合唱団)についてもシラーは正しい。合唱団は、押しよせる現実に対する生きた壁なのである。なぜなら、合唱団は、一般に自分を唯一の現実と考えている文明人よりは、存在をより真実に、より現実的に、そしてより完全に写しているからである。」(GT. KTA. S. 83) 「文明人」は、自分たちの日常生活を唯一の「現実」とみなし、舞台の領域、遊戯の世界を「自由な空間」と考えている。だが「文明人」がそう考えるのであって、実際はその全く逆ではないか、とニーチェはいうのである。舞台の上の世界こそ現実的なものであり、合唱団は、この現実の世界を「文明人たちが現実だと思込んでいるあの虚飾の世界」から隔離するための「生きた壁」なのである。「詩の空間(Sphäre der Poesie)は、世界の外にあるものではない」(GT. KTA. S. 83) とニーチェはいう。それは決して、詩人の頭脳が生み出した空想的な、不可能事の世界ではない。むしろ詩の空間、遊戯の世界こそが真の世界であり現実である。ニーチェは、シラーの「生きた壁」という合唱団の解釈をそのまま肯定しつつ、内容的には全く逆の事柄を述べているのである。

これと同じようなイロニーは——もっとも『悲劇の誕生』では、それはまだ意識的なイロニーとはなっていないが——オペラについて述べられた個所、シラーの「挽歌(Elegie)」と「牧歌(Idylle)」の概念に言及されたところにも見られる。情感的詩人は、自然や理念を失われたものとして、悲しみにおいて歌うか(挽歌)、ふたたび現実に表象されたものとして歌うか(牧歌)である、という

シラーの言葉に対し、ニーチェは、それではまるで「人間が自然のふところに抱かれ、この自然さの中で人間の理念をわがものとしていた、人間の原時代」(GT. KTA. S. 156) があったかのような、と書いている。そして「理念」との関係から芸術を論じようとするシラーの立場は、芸術の形式を区別するのに、美的領域とははなれたところ、「なかば道徳的な領域」からとってきた原理を用いているのではないか、というのである。

シラーにとって芸術、そして「遊戯」は、それが「理念」を目指し、「理念」とかかわることにおいてのみ自由な「遊戯」となる。これに対しニーチェは、あらゆる「理念」が消え去って、遊戯するものが遊戯しつつある自分を唯一の現実と信じるところに、はじめて遊戯がはじまると考える。近代人の「理念」ほど芸術の世界に疎遠なものはないのであって、陶醉の中に「理念」が忘却されるとき、はじめて真の遊戯の次元は開けるのである。すべてをあるがままの自己に賭けることによってのみ、遊戯は「真面目」となり、賭 (Spiel) となり得る。若い時代のニーチェが、しばしばシラーの名前をゲーテとならべ、敬意に満ちた言葉を捧げているのに、同じニーチェが、晩年には「私には不可能なもの」としてシラーの名を挙げ、「ゼッキンゲンの道徳のラッパ吹き」(GD. KTA. S. 130) と、腹一杯の嘲笑を投げつけているのは、決して偶然ではない。例えば「遊戯」という語をめぐる、シラーとニーチェの世界は、当初から全く別の次元に開かれていたのである。

3

ニーチェ的「遊戯の世界」、そして「遊戯する小児」という表象は、いうまでもなく古代ギリシャの哲人ヘラクレイトスに由来する。ニーチェとヘラクレイトスの関係をここで立ち入って論じることにはできないが、ニーチェがヘラクレイトスについてもっともまとまって述べている初期の著作『ギリシャ悲劇的時代の哲学者たち』の中から、私は一文だけ引用してみよう。それは、ニーチェの解釈したヘラクレイトスの哲学を示すと同時に、ニーチェのいう「遊戯」の意味をもっとも端的に述べたものでもある。「いかなる道徳的打算をも持たずに、永遠にひとしい無垢のうちなる生成と消滅、建設と破壊は、この世においてただ芸術家と小児の遊戯だけが有している。そして、芸術家と小児が遊ぶごとく、永遠に燃える火は、無垢の中に遊戯し建設し破壊する——この遊戯を、永劫の時 (Aeon) はおのれ自身と遊ぶのである。(中略) 小児は、ひとたびは遊び道具を投げ捨てる。が、やがてふたたび無垢な気まぐれでそれを取りあげる。しかし、建設し、

結び、組み立て、形造りはじめるやいなや、彼は法則通り、内なる秩序に従ってするのである。」(KTA. Bd. 70, S. 292)

「遊戯」とは「用に立たないこと」(WM. KTA. S. 533)である。それはいかなる道徳的目的をも打算をも含まず、永遠に無垢であり、すべてがあるがままに肯定された世界である。ヘラクレイトスは世界を、永劫の時が自ら戯れるこのような遊戯と見たのであった。ニーチェはこのように述べた後、ヘラクレイトスに関する章を次のように閉じている。「彼(ヘラクレイトス)の観じたもの、生成のうちなる法則、必然のうちなる遊戯の教説は、爾後永遠に観じられねばならない。彼はこのもっとも大いなる芝居(Schauspiel)の幕を上げたのである。」(KTA. Bd. 70, S. 297)

生成の遊戯は、爾後永遠に観じられねばならない、そしてヘラクレイトスが、このもっとも大いなる芝居の幕を上げた、とニーチェはいう。世界をヘラクレイトスのように観じるのは、ただ美的人間のみである、とも彼は言っている。生成の世界が、ゼウスの神の遊戯であり、また、大いなる「芝居(Schauspiel)」であるという表現に、私たちは注意しなければならない。この表現は『悲劇の誕生』でしばしば繰り返されるショーペンハウエルの命題、「世界は美的現象としてのみ義とされる」という命題や、さらにショーペンハウエル自身の「世界を一幕の芝居として観じる」美的人生論を想起させる。ニーチェの描く遊戯の世界が、いかに独自の必然と絶対的自由をあわせ持った天地であるとしても、もしもニーチェが、どこまでもこの芝居を観じるものである限り、彼自身は、やはりまだこの遊戯の世界からは閉め出されているのではなからうか。自分自身が遊戯そのものでない限り、世界を、ひとり自らと遊び戯れる火と観じるか、あるいは世界の背後に、さらに何か神的な遊戯者を考え、世界を神の遊戯と観じるかということの間には、さしたる相違も存しないのではなからうか。いずれの場合にも遊戯の世界は、シラーの考えたような「客観的な距り」において観られ、結局は単なるひとつの認識、ひとつの「思想」へとかえてしまうのではなからうか。ニーチェがヘラクレイトスの章で述べた言葉は、ニーチェの本意に反した不用意なものであったかも知れないが、同時にここには、語ろうとすれば、たちまちその世界から閉め出され、観じるものの場に立たされてしまう、というニーチェ的遊戯世界の本質が示されているように思う。ニーチェが晩年『悲劇の誕生』について述べた言葉——この新しい魂は歌うべきであった、語るべきではなかったのだ(GT. KTA. S. 33)——は、やはりこの場合にも当てはまるのである。観る立場、認識する立場をそのまま遊戯の世界に転じること、そして遊戯の世界そのも

のをして語らせる以外に、真の遊戯は伝達され得ない。ここにこそニーチェが、ひとつの遊戯の世界として、まず『ツァラトゥストラ』という作品を構成せねばならなかった必然性が存したのである。

しかし私たちは、ここでまたツァラトゥストラの言葉にもどらねばならない。ツァラトゥストラの第三の説法『背後世界者について (Von den Hinterweltlern)』では、現世を直視せず、神や形而上学的な彼岸への逃避を説く人びとが非難され、健康な身体と大地にのみ忠実に生きることが説かれている。そしてこの章のはじめにツァラトゥストラは、世界を神の遊戯と観る立場にふれ、こういつているのである。「かつては、ツァラトゥストラも妄想を人間のかなたへ投げた、すべての背後世界者たちと等しく。その時世界は、悩み苦しむ神の作品と見えた。世界は神の夢、神の詩作かと見えた…」(Z. KTA. S. 30) この章句には、キリスト教的神と、ショーペンハウエルの苦悩する根源的存在者のイメージが重なっている。しかし、およそ世界を神の芸術作品、神の遊戯とする「思想」は、決して珍しいものではない。それは、プラトンが『法律』の中で人間を「巧みに組み立てられた神の玩具¹⁷」と呼んで以来、長くヨーロッパ全体を貫いて流れているのである。その伝統がストア学派、新プラトン派、教父時代から中世、ルネッサンス、バロックを経て、19世紀に及んでいることを、W. カイザーは指摘している。しかし、ツァラトゥストラはこの伝統をすべてひっくり返して、世界が「神の夢、神の詩作」と見えたのは「かつて」のことであったと語る。そして「私は、苦悩するものとしての私自身を克服した。私は、私自身の灰を山へ運んだ、そしてより明るい焰を見つけてきた」(Z. KTA. S. 31) と語るのである。ツァラトゥストラが山に捨ててきた灰とは、もっとも具体的には、ショーペンハウエル流の厭世的世界観を指すのであろうが、もっと根本的にいえば、一切の「観る立場」であり、世界についての「思想¹⁸」であったといえるであろう。認識を捨てること、「思想」を捨てることによって始めて、ツァラトゥストラは「小児になった」といわれる。ここでは、ある世界観が捨てられ、他の世界観にとってかわられるということではなく、一切の「観」が捨てられ、すべてが遊戯そのものになる、というラディカルな出来事が読みとられねばならないのである。

しかし、遊戯の世界は、ただ遊戯そのものによってのみ伝達され得る。遊戯の世界は、教説として説かれる限りは、決して真の伝達とはならない。むしろ教説が否定されることこそが、遊戯の世界が伝達される前提であるといえる。それ故

ツァラトゥストラは、第1部の終章(『与える徳について』)において、弟子たちに向って「私を失い、君たち自身を見出すこと」を命じ、「君たちすべてが私を否定したとき、私はふたたび君たちのところへ戻ってこよう」(Z. KTA. S. 84)と約束して、弟子たちのもとを去るのである。遊戯の世界は、ただ共に祝うものの間でのみ伝達され得る。弟子たちとともに「大いなる正午」を祝い得る時まで、ツァラトゥストラは待たねばならないのである。「その時、没落するものは、彼が過渡のものであることを自らに祝福するであろう。そして彼の認識の太陽は、彼の正午に立つであろう。『神は死んだ、今こそ超人の生きんことを』——これがいつの日か、大いなる正午にわれらの究極の意志となれ。」(Z. KTA. S. 84) こうしてツァラトゥストラは、「いつの日か」を待って、ふたたび山へ帰るのである。「自らまわる輪」という比喩を介して予想できるように、「遊戯の世界」とは「永劫回帰」のひとつの別名である。「永劫回帰」は、小児となったツァラトゥストラを通してのみ伝達され得る。しかも語ることがそのまま遊戯することであるような姿によって、つまり教説によってではなく、詩人ツァラトゥストラを通してのみ歌われ得る。なぜなら、およそ言葉が「思想」の伝達という目的から解放され、もっとも純粹に言葉そのものとして、つまり遊戯として生起するのは、おそらく「詩」という姿においてだからである。そして事実ツァラトゥストラは、第2部以後教師であると同時に、詩人として登場する。しかし(次稿において考察されるように) ツァラトゥストラは、詩人として歌いつくすこともできない。ツァラトゥストラの背後にいる認識者ニーチェ自身が素顔をのぞかせてしまうのであり、詩人ツァラトゥストラに、詩人であることの意味を問わせてしまうのである。「この際私たちは、「詩人として歌う」ことと、「比喩を用いて語る」ことを厳密に区別せねばならない。ニーチェがツァラトゥストラに、その思想を「詩人として歌わせよう」とする時、私たちはかえってこの「詩」の背後に、詩の世界から閉め出された認識者ニーチェの姿を感じる。逆にツァラトゥストラが、教師として「比喩を用いて語る」時、私たちはその比喩的形象の奔放さに、かえってニーチェの豊かな詩人性を感じるのである。この問題は、「ニーチェの言語観」と「言語そのものの本質」との関係として考えられねばならないが、これは別稿にゆずる。】 いずれにしろ、作品『ツァラトゥストラ』は、「永劫回帰思想」伝達のために構成されたひとつの遊戯の世界である。ツァラトゥストラに遊戯の次元を与えることによって、はじめて「遊戯世界」の伝達は可能になる。しかし、与えることによって、かえってニーチェ自身はこの世界から閉め出されるのである。『ツァラトゥストラ』は、いわば認識者ニーチェのひとつの「仮面」にしか過ぎ

ない。そして、この構成されたものである遊戯の世界で、ツァラトゥストラが
あたかも真の遊戯の天地にいるかの如く語っているのに、語り伝達しようとする
その情熱のゆえに、私たちはかえって、その背後にいる認識者ニーチェの不安と
焦躁を感じてしまうという点に、おそらくこの作品の持つもっとも深い意味の
——ニーチェ自身意識していない——イロニーがあるといえるのである。

「仮面」はディオニュソス神のひとつのシンボルとされている。不意に姿を現
わし、不気味な眼差しで人を錯乱させるというこの神の性質が、神秘的な神の直接
的顕現たる仮面に象徴されているのである。変身、遊戯、劇、仮象などというニ
ーチェの問題が、すべてこの仮面という言葉につながっているのは意味深いこと
といえよう。ところで、仮面というものは裏を持たない。²⁰「仮面は、直接的な現在
であると同時に、絶対的な不在である。」それは、存在と非存在の同時性、さ
らに、遊戯の世界と虚無の世界の同時性を象徴しているといえないであろうか。
そして、このような意味で私たちは、『ツァラトゥストラ』という作品を、ニ
ーチェの仮面と呼ぶことができるのである。それは、神の死の認識がもたらした虚
無の中にさし出された遊戯の世界であり、認識という無限の自己否定と、詩の
「聖なる肯定」が触れあう独自の次元に位置している。

遊戯の世界を、ニーチェはただ『ツァラトゥストラ』という仮面を通してのみ
語ることができた。ニーチェ自身が詩人として、ディオニュソス讃歌 (Die Sonne
sinkt, KTA. Bd. 77, S. 545) の中で、

まわりにはただ波の戯れ、

かつて重かりしもの

碧き忘却の中に沈みぬ——

今やわが小舟無為に佇む。

Rings nur Welle und Spiel.

Was je schwer war,

sank in blaue Vergessenheit——

müßig steht nun mein Kahn.

と歌った時、ニーチェはすでに狂気という虚無の淵に立っていたのである。

(未完)

〔付記〕本文中にニーチェの作品名に用いた略記号は次のとおりである。

GT. : Die Geburt der Tragödie.

MA. : Menschliches Allzumenschliches.

FW. : Die fröhliche Wissenschaft.

Z. : Also sprach Zarathustra.

JGB. : Jenseits von Gut und Böse.

GD. : Götzendämmerung.

WM. : Der Wille zur Macht.

尚, KTA.: Kröners Taschenausgabe.

註

- ¹ 「遊戯」の概念は、世界内的な (binnenweltlich) な遊戯として、具体的な遊戯の意味形態から、あるいは Johan Huizinga の試みたように、文化現象における遊戯の要素という観点からも考案されねばならないが、遊戯世界の次元そのものを問題とする本稿では、それらに触れることはしない。
- ² Hanser 版全集では、Bd. 3, S. 425.
- ³ Eugen Fink: Spiel als Weltsymbol, Kohlhammer, Stuttgart 1960, S. 45.
- ⁴ Friedrich Schiller: Sämtliche Werke (Säkular-Ausgabe), Cotta, Stuttgart u. Berlin, Bd. 12, S. 59.
- ⁵ Nietzsche: Werke (Hanser), Bd. 3, S. 60.
- ⁶ Nietzsche: a. a. O., S. 75.
- ⁷ Nietzsche: a. a. O., S. 101.
- ⁸ Schiller: a. a. O., S. 42 (12. Brief).
- ⁹ Schiller: a. a. O., S. 44 (12. Brief).
- ¹⁰ Schiller: a. a. O., S. 53 (14. Brief).
- ¹¹ Schiller: a. a. O., S. 78 (20. Brief).
- ¹² Schiller: a. a. O., S. 58 (15. Brief).
- ¹³ Schiller: a. a. O., S. 92 (24. Brief).
- ¹⁴ Schiller: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie, a. a. O. Bd. 16, S. 121.
- ¹⁵ Schiller: a. a. O., S. 119.
- ¹⁶ Schiller: a. a. O., S. 120.
- ¹⁷ Platon: Die Gesetze, 803C.
- ¹⁸ Wolfgang Kayser: Kunst und Spiel, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1967, S. 45.
- ¹⁹ 厭世的世界観、ないしは苦悩と「認識」との関係については、『曙光』の中のアフォリズム (§ 42) —「人生や神々についての言葉や思想は...すべて疲労、病氣、憂鬱、あるいは倦怠が生んだものであり」、
「憂鬱に行為

を避けて生きるすべての人が、詩人とか思想家とか、祭司とか魔術師とか呼ばれたのだ」——の言葉や、同書のアフォリズム §114 や、さらにニーチェ自身の体験を語る書簡（例えば、1880年1月の O. Eiser 宛）などを参照。

- ²⁰ Walter F. Otto: Dionysos, Klostermann, Frankfurt a. M. 1960, S. 84.