



岐阜大学機関リポジトリ

Gifu University Institutional Repository

ニーチェのワーグナー論

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2014-03-28 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 小塚, 敏夫 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/20.500.12099/45961

ニーチェのワグナー論

小塚 敏 夫

1

そもそも芸術なるものは自らの目で見、耳で聞き、心で感じてこそその存在価値があるように思われる。最初から他人の論説を案内として接することは邪道である。しかしわれわれがこれによって知識を得、その知識を基に芸術作品に接するのは、ある点では止むをえないことでもある。というのは芸術作品のもつ意義、価値が分からないことがあるからである。この場合にもそれをあくまで解説として受取り、鵜呑みにしないことである。どんなくだらない作品でも見る人、きく人が喜び、悲しみ、悩みなどして共感すれば、その作品はその人にとって大いに存在価値がある。極端なる言い方かも知れないが、これでいいのではないか。芸術は創造者と鑑賞者との共同作用において成立するものであるからである。この論旨からすれば芸術作品についての研究文献はその価値がないように思われるかもしれない。事実その通りである。しかし学問的見地からすれば、一芸術作品を対象とした場合、それによってその芸術作品は何の制約も受けずに存在しつづけるが、その時にはすでに研究者は対象物に即しながら、それを媒介として独自の創造を開始しているのである。学問というのはこの創造の心に基づいた一箇の作品ではないのか。解説にはこの創造の心がないのである。われわれ学問研究にたずさわる者は、すべからくこの創造の心を忘れてはならない。そこに研究書の存在価値があるからである。

さてここにニーチェのワグナー論をとり上げたのは、ニーチェがワグナーなる芸術家の偉大なる作品を分析して、それを媒介とし独自のあくまで自己に立脚せる考察を展開し、哲学的、文献学的にすぐれた見解を披瀝している点で、私の先蹤としたいためである。トーマス・マンが言っているように、ワグナーは「多分あらゆる芸術史のなかで最大の才能である」が故に、直接その作品を研究批判するのは、現在の私にはまだ荷が重すぎるので、これを直接攻略する前に、その外堀よりせんとする意図からである。ここにこの小論の意義がありはしないかと思考する次第である。

しかしニーチェのワグナー論は、彼自らが『この人を見よ』Ecce homo のなかで、「私が若い頃ワグナーの音楽に接して聞いたものは、およそワグナーとは何の関係もない。私はディオニュソスの音楽のことを記述したときには、私が聞いたものを記述したのだ、——私は本能的にすべてのものを私が内に蔵していた新しい精神へと翻訳し変形せざるをえなかった。その証拠、証拠としてはこれほど強力なものはありませんが、それは『パイロイトにおけるリヒャルト・ワグナー』Richard Wagner in Bayreuth という私の著書だ。そのなかのあらゆる心理学的に決定的な箇所では、私自身のことだけが語られているのだ、——あの本のなかにワグナーという語が出てきたら、かまわず私の名前か、あるいは≪ツェラトッストラ≫という語を置きかえてよるしい。ディテュランブスの芸術家の姿は、すっかりそのままツェラトッストラを生んだ詩人の先在の姿であり、それは深淵的な深さで描き出

されており、一瞬たりともワーグナーの存在に触れてはいない。ワーグナー自身もそのことを知っていた。彼はあの本のなかに自分を再見しなかった³⁾」と云っているごとく、ワーグナーを批判の対象としながらも、ワーグナーはあくまでニーチェの内的体験を誘発した媒介物であって、厳密にはワーグナー論とは云えない。そこにあるものは彼自身であってワーグナーその人ではない。ここにニーチェの特殊性がある。したがって、ニーチェのワーグナー論というものとは存在せず、ワーグナー体験とでも云った方が正しいかもしれない。さればニーチェがワーグナー体験を通じて如何に自己を表出したかを論述する前に、彼の哲学の全貌を明らかにしておくことが重要な要素として浮かび上ってくる。

2

『悲劇の誕生』Die Geburt der Tragödieはニーチェの芸術論とも見られるもので、「生の歓喜や力や充実や肯定などを理想とするギリシア主義と、存在の痛苦を語るショーペンハウアーの哲学と芸術による人生の救済を実現しようとするワーグナーの暗示とが融け合っている。ニーチェはここで厭世主義でありながらなお生を肯定する悲劇の気分を説き、ギリシアの古代においては悲劇、近代においてはワーグナーの音楽に体现せられた悲劇の芸術をもって、その焦点とした²⁾」そして、ニーチェは、「もしわれわれが、芸術の発展はアポロ的なものとディオニュソス的なものととの二元性に結びついていること、あたかも生殖が、たえざる闘争とただ周期的のみ行われる和解とで両性の二元性に依存していると同様であることを、単に論理的に認識するにとどまらず、直観の直接的な確証に到達したならば、美学のために得るところ多大であったであらう³⁾」という言葉で論述を始めている。ニーチェはこのアポロ的なものとして造形芸術、ディオニュソス的なものとして音楽を挙げ、両者の間には巨大な対立があると説く。そしてこの二つの衝動は、「ギリシア的<<意志>>の形而上学的奇蹟行為によって、相互に配偶されて現われ、この配偶において遂にはアッティカ悲劇というアポロ的なものとディオニュソス的な芸術作品を生むに至った⁴⁾」と言っている。またニーチェはアポロ的なものとディオニュソス的なものを夢幻と陶酔とにたとえて、現象世界を夢幻の仮象と断じ、かかる現象界の原理であるアポロ的なものは、したがってまた仮象の原理でもあった。芸術的形象の世界が、日常的な現実たる現象界に対して仮象の世界である関係上、アポロ的なものはまた芸術的形象の原理となる。一方陶酔の状態においては、主観的なものは消え、完全な自己忘却の状態となる。ここでは人間と人間の間には紐帯が結び合わされるのである。「人間は歌いつつ、踊りつつより高い共同体の一員として現われる⁵⁾」「人間からも超自然的なものが響いてくる。彼は自己を神と感じ、彼みずから今や夢のなかで見た神々の逍遙そのままに、つかれたものごとく恍惚と逍遙する。人間はもはや芸術家ではない。芸術品となったのである。ここに全自然の芸術力は、陶酔の戦慄のもとに示現し、根源の一者をして至高の法悦にみたしめるのである⁶⁾」これが個人を破壊して、一つの神秘的な一体感によって救済せんと努める陶酔的な現実としてのディオニュソス的なものである。またニーチェは「悲劇的」という概念を規定して、「生の最も異様なまた最も苛酷な問題のなかにおいてさえ生に向って然りということ、生への意志、生の最高の典型を犠牲にしな⁷⁾ながら、自らの無尽蔵を喜びとするような——これを私はディオニュソス的と名づけた。そして私は悲劇的な詩人の心理への橋と解した。これは恐愕と憐憫から逃れるためでもなく、猛烈な爆発によって危険な興奮から自らを浄化するためでもない——アリストテレスはそう誤解した——そうではなく恐愕と憐憫を越えて生成の永劫の快樂そのものたらんとするため

であり、——破壊の快樂さえも含んでいるあの快樂たらんとするためである……⁷⁾」と言っている。このようなディオニュソス的なものが、アポロ的な個別化の原理によって客観化されて「悲劇」が生れたのである。したがって悲劇こそは最高の偉大な芸術であるとした。『悲劇の誕生』の根底には、「生の肯定」という思想が、それも安易な生の肯定でなく、破壊を通して創造へ向わんとする「悲劇的」な「生の肯定」が脈々と波打ち流れている。

ニーチェの目が文明の問題へ向けられ、当時の文明の墮落を鋭く衝いたものが『反時代的考察』 *Unzeitgemäße Betrachtungen* である。題名が示す通り時代を否定したものであるが、それは否定のための否定ではなく、あくまで肯定の前提としての否定である。破壊による創造であり、自己肯定である。ニーチェの言説からその全貌を明らかにすれば、「四篇の反時代的考察は徹底的に戦闘的である。これは、私が《夢みるハンス》ではなかったこと、剣を抜くことが私には楽しみであること、——おそらくはまた私の手首が危険なほど自由に利くことを証明する。第一の攻撃（1873年）は、私が当時すでに情容赦のない軽蔑をもって見下だしていたドイツの教養に向けられた。意味もなく、実体もなく、目標もない、単なる《世論》。ドイツ人の偉大な武器の成果がこの教養に何か利するところがあること——あるいはそれどころかフランスに対するこの教養の勝利を証明していると信ずることより以上の悪性の誤解はない……第二の反時代的考察（1874年）は、われわれの学問という営業の方法のなかに潜んでいる危険なもの、生をむしばみ毒するものを明るみに出している——、非人間化されたこの歯車とメカニズム、労働者の《非人格性》、《分業》の誤った経済に悩んでいる生。文化という目的は失われて行き、——その手段、近代的学問営業は野蛮化している……。この論文において、今世紀の誇りとしている《歴史的感覚》が初めて病氣として、衰退の典型的徴候として認識された。——第三と第四の反時代的考察においては文化のより高い概念への、《文化》という概念の再建への指標として、最もきびしい自己追求、自己陶冶の二つの形象が、これに対抗して提出された。これはその周囲で《帝国》、《教養》、《キリスト教》、《ビスマルク》、《成果》とか呼ばれていた一切のものに対する最大最高の侮蔑の念にみちたずばぬけた反時代的典型ショープンハウアーとワグナー、あるいは一言をもってすれば、ニーチェである……⁸⁾」「『バイロイトにおけるワグナー』という著述は私の未来のヴィジョンであり、これに対して『教育者としてのショープンハウアー』 *Schopenhauer als Erzieher* のなかには私の最も内奥の歴史、私の生成が書きこまれている。なにかんづく私の誓いが！……⁹⁾」これらの引用文によっても明らかであるように、前の二篇は否定面が、後の二篇は肯定面が主題となっているが、いずれにしるニーチェ自身の生成が、自己陶冶が語られている。

『人間的な、あまりに人間的なもの』 *Menschliches, Allzumenschliches* は、『反時代的考察』がワグナーに対する畏敬の念をもって書かれたものであるのに対して、ワグナーを取り囲んでいるすべてのものに対する違和感とその成立の前提条件となっている。ワグナーが「あまりに人間的なもの」を多量にもっていることに気づき、これまでの喜びが迷妄であると感じ始めて悲哀に打ちしずむのである。この疑惑と孤独のなかにおかれたニーチェは青年期の理想主義から自身を解放して、「自由な精神」をもつに至った。この自由精神に立脚したニーチェは在来の価値の権威を打破して、実在は流動であり、生成であって凝固することはないと説く。一切の価値転換をめざすニーチェの斧がするどくその真価を発揮する否定の書である。

ついで著わされた『曙光』 *Morgenröte* は「道徳に対する追撃戦」であるが、「私の使命、人類の最高の自省の一瞬間を準備すること、人類がふりかえり、見はるかし、偶然と僧侶ど

もの支配から、脱出してなぜ？ なののために？ という問いを全体として初めて提出する一つの大きいなる真昼を準備すること¹⁰⁾、すなわち新しい理想の曙光を描いている肯定の書である。『喜ばしき知識』Die fröhliche Wissenschaft では過去の価値が破壊されて新しい価値に最高の希望がかけられている。

『ツァラトゥストラはかく語った』Also sprach Zarathustra は詩であり、ニーチェの最もすぐれた書である。超人ツァラトゥストラを通じてニーチェは自己の最深の内的経験、理想、歓喜、苦悩を語っている。ニーチェの言う永劫回帰説は「生の肯定の最高形式」である。これをニーチェは論理的に展開せず芸術的象徴として捉らえている。現在と永遠、不断の流転と永恒の存在、ここに現前の生は最高の価値を与えられている。自己と宇宙の同一性、宇宙の統一力としての自己、超人はかかる自己の象徴である。生はこの自己から出て常にこの自己に帰る、生の焦点は自己である。『ツァラトゥストラ』はかかる自己の価値、尊厳を説くのである。

『善悪の彼岸』Jenseits von Gut und Böse は『ツァラトゥストラ』の論理的な展開であって、本質的な点において「近代性」の批判である。ニーチェの言う近代性とは、古き価値に支配された一切のもの、すなわち文明一般、キリスト教、道徳などである。この「近代性」を破壊し、「近代的ならざるもの」を示唆しようとする。新しき価値の創造である。

『道徳の系譜』Zur Genealogie der Moral においては、キリスト教、良心、禁欲的理想を主題としてこれらを断罪し、一切の価値の「価値転換」の準備工作とした。

『権力への意志』Der Wille zur Macht は「一切の価値の転換」という副題が示す通り、ニーチェの主著であり、その思想の集大成である。ここでは生の原理として権力意志が説かれる。この書の計画中に生れたのが『ワグナーの場合』Der Fall Wagner であり、『偶像の黄昏』Götzendämmerung である。『反キリスト者』Der Antichrist は『権力への意志の』第一篇として生れた。ニーチェはこのなかでキリスト教を墮落した価値の根源ときめつけている。またニーチェは『権力への意志』執筆中に、自伝『この人を見よ』と、『ニーチェ対ワグナー』Nietzsche contra Wagner を書いている。以上挙げたものは自伝を除き、すべてニーチェの権力意志の思想から、それぞれの対象に即して論述したものである。

これでニーチェの著作はほとんど網羅されているが、青年期から成熟期へと向うにしたがいその思索は深められてはいるものの、生涯を通じて根底に流れている思想は「生の肯定」であり、いわゆる「実存主義」である。それ故ニーチェが近代の「実存主義」の先駆者とされるのである。またニーチェの全著作を統一的に見た場合それどころか個々の著作においても、幾多の矛盾を含んではいるが、これはニーチェの芸術的才能、と言わんより彼の人格のしからしむるところである。ニーチェには首尾一貫した論理的展開を求むべくもなく、この点狭義の哲学者の範疇に入らないが、芸術家的天分と学者とが調和した独自の存在である。ニーチェの鋭ぎすまされた批評は、現代の我が国、いな世界の状況にてらしても、裨益するところ大なるものがあると思考する。

3

ニーチェのワグナー論を論述するに先だって、まずニーチェとワグナーの交友関係をその背景として描かねばならないであろう。ニーチェとワグナーの出会いは当時ニーチェ24才、ワグナー55才の1868年11月8日のことである。当時ライプツィヒのヘルマン・ブロッホ Hermann Broch の家にワグナーは滞在していた。ニーチェはそのときの感激の模

様を翌9日付のローデ Erwin Rohde 宛の書簡のなかで述べている。「彼がショーペンハウアーについて、どんなに自分が彼のお蔭を蒙っているか、どうして彼が音楽の本質を認識した唯一の哲学者であるかを全く名状しがたい温かさをもって語るのを聞くことは、私にとってなんたる喜びであったか、君には分るはずだ。」ショーペンハウアーはその主著『意志と表象としての世界』Die Welt als Wille und Vorstellung 2巻 1819によって当時のニーチェ、ワーグナーに強い影響力を及ぼした。その学説は厭世観を基調としている。彼によると、「われわれの前にある世界全体はわれわれの表象であり、世界の存在は主観に依存する。世界の内的本質は《意志》であり、これがすなわち物自体であり、現象はこの原的意志が時間・空間なる個別化の原理 principium individuationis によって限定されたものである。また世界の根底たるこの意志は盲目的な《生きようとする意志》であるが、しかし生は不断の欲求であり、したがって一切の生は苦であり、これからの解説は無欲求の状態、すなわちこの意志が否定され、現象世界が無に帰すること（涅槃）によってのみ可能である」（岩波版：西洋人名辞典）と説く。この影響下に生れたものに、ニーチェの場合には当時執筆中の『悲劇の誕生』があり、ワーグナーの場合には『ニーベルングの指輪』Der Ring des Nibelungenのうちの『ジークフリート』Siegfried, 『神々の黄昏』Götterdämmerungがあるが、とくに『トリスタンとイゾルデ』Tristan und Isolde, 『ニュルンベルクのマイスターシンガー』Die Meistersinger von Nürnberg, 『パルジファル』Parsifal においては甚だしい。つまりニーチェとワーグナーは同一の栄養をとった仲である。しかも当時のニーチェは、大衆からもジャーナリズムからも遠く離れた、孤独裡のワーグナーの援助をしようという気概に燃えていた。ニーチェは69年4月にバーゼルに赴任したが、5月17日に、当時ルシエルン近郊のトリブシェンに隠棲していたワーグナーを訪問した。これを期に二人の親交はますますその親密さを増した。ワーグナーが72年4月バイロイトに移住するまでにニーチェは実に23回もワーグナーを訪ねている。このワーグナーのトリブシェン時代がニーチェにとって如何に楽しいものであったかを、『この人を見よ』のなかの次の回想文は如実に物語っている。

「私の生涯の休養について語っているこの箇所、私は私の生活をきわめて深く衷心からたんまり休養させてくれたものに対し、一言どうしても感謝の意を表わさねばならない。それは疑いもなく、リヒャルト・ワーグナーとの親密な交際であった。私は私の爾余の人間関係なら安価で手放すが、どんなことがあってもトリブシェンの日々を私の生涯から売り渡したくない。信頼と快活と崇高な偶然の日々を——深い瞬間の日々を……。他の人々がワーグナーとともに何を体験したか私には分らないが、私たちの大空には一片の雲も一度として通りすぎたことはなかった!」また当時のニーチェの書簡から、彼が去り行くワーグナーに対し愛惜を感じていた模様をのんでみよう。「トリブシェンは今日で終わりました! 私は全く廢墟のなかにいるように、なお二、三日そこで憂いにみちた日々を送りました」(72年4月30日付ローデ宛)。「私たちは、原稿、書簡、書物をまとめて荷造りしました——ああ、それは全くやり切れないことでした! この三年間、私はトリブシェンの近くで過ごし、23回そこを訪れました——この訪問が私にとって何を意味しているのでしょうか! それが必要ならば、私はどうなっているのでしょうか! 私は幸いにも私の書物『悲劇の誕生』のなかに私自身のためにあのトリブシェンの世界を石化しました」(同年5月1日付ゲルスドルフ Carl von Gersdorff 宛)。このようなニーチェの信頼に依り、ワーグナーは如何にニーチェを見ていたか、次の書簡がその一端を示唆するであろう。「君よ、願わくは文献学の目ざすところを示されよ、そして偉大なる《ルネサンス》を成就すべくわれに助力せられよ。そこで

はプラトンがホメロスを抱きしめ、そしてプラトンの観念にみたされたホメロスがここに初めて真に偉大なホメロスとなるような、偉大なる《ルネサンス》¹²⁾を」。このような二人の信頼の念は共通の糧ショーペンハウアーだけによるものか、それとも他に何か根拠があったであろうか？ここではニーチェの側からのみ探究することにしよう。まず考えられることは当時の二人の置かれた立場である。ニーチェは新進気鋭の学者としてバーゼル大学に正教授の職をえたものの、四面楚歌の孤独の境地に立たされていた。一方ワグナーは世間の誤解を受けて隠棲の身であった。偉大な二つの魂が相援けて自己の使命に邁進したのもうなずけることである。しかし二人の間には年令の相違もあり、一方は前途洋々の身であり、他方はすでに功なり名遂げた偉大なる芸術家であった。したがってニーチェは直接ワグナーの影響をうけざるをえなかった。その結果、愛憎の変遷こそあれ、ワグナーはニーチェの生涯を通じての魂の糧であった。しかば、青年ニーチェは如何なる点でワグナーに心服したか？ニーチェはどうして『悲劇の誕生』をワグナーに捧げたか？

『初めに計画された、リヒャルト・ワグナーに捧げる序言』Ursprünglich geplantes Vorwort an Richard Wagner のなかで、「私とともに《ギリシア的明朗性》の真の概念と虚偽の概念を弁別できる人」はワグナーのみと言い、真実の概念から「悲劇の本質に対する洞察へ達する」ことを見抜きうる人であり、「悲劇的芸術作品の起源と目標に関する次の論述はあなたにこそ捧げるにふさわしい」と述べている。またかねがね「私は、ショーペンハウアーが《天才》と呼んでいるものの像を私に啓示し、あの驚くべきほどに真摯な哲学によって完全に貫徹されている他に一つも例のないひとりの人間を見いだしました。これはほかならぬリヒャルト・ワグナーですが、君は新聞や音楽評論家の著書などに見られる彼に関する評価の一つも信じてはなりません。誰一人として彼を識らず、彼を評価することはできません。世間全体が別の土台に立ち、彼の雰囲気にも馴染んでいないからです。彼のうちには、私が彼の近くにいるとき、ちょうど神的なものの近くにいるように感ずるほどに無制約な理想性、それほど深い感動的な人間性、それほど崇高な生の真面目さが支配しています」(69年8月4日付ゲルスドルフ宛)、「最愛の友よ、私がトリープシェンで学び、見聞き、理解しているものは名状し難い。ショーペンハウアーとゲーテ、アイスキュロスとピンダロスが今もなお生きています。信じて下さい」(同年9月3日付ローデ宛)の書簡が示しているように、ワグナーを敬愛していたニーチェがワグナーのなかに《天才》を見、現代に生きるアイスキュロスを見たからであろう。アイスキュロスの作品は、ニーチェのいわゆるディオニュソスの密儀の悲劇的転位であって、その目的は、失敗には帰したが、英雄神話の演劇的思想によって彼の民族を高貴にすることにあった。したがってニーチェが『悲劇の誕生』をワグナーに献じた理由も分るのである。

ワグナーがバイロイトに移住後もニーチェとの親交はつづいたが、二人の間には感情のもつれがすでにしのびよっていた。ワグナーはニーチェが73年の年始に顔を見せなかったと言って感情を害していた。またニーチェが同年に自己の新曲『二人のモノディ』Une Monodie à deux をバイロイトに持参して、ワグナーに聴いてもらった際に、彼はこの曲を全くのナンセンスだときめつけた。ニーチェは音楽にも並々たらぬ才能をもっていて、すでに他にも作曲したものがあつた。そして自己の楽才にも恃むところが大きであつた。このことは彼の文章にリズムがあることでも証明済みである。いずれにしろ、あらゆることにおいて自己を信じていたニーチェはワグナーのこの非難にあつて心証を害したことは事実である。これらが二人の間の離反につながっている一因ではあろうが、しかし稀代の天才である

両者が手をたずさえて、いつまでもそれぞれの使命を果たすということが、そもそも不思議ではなからうか？ 両雄並び立たずの譬えもある通り、いずれは袂を別つ運命にあったとみるべきであろう。しかしニーチェは当時はまだワグナーのために弟子として忠誠の念をいだき、ワグナーがパイロイトに自曲の楽劇を上演すべき劇場を設立しようと奔走、苦慮しているのを見て、ドイツ人にワグナー芸術の真の聴衆になるよう呼びかけるべく企てている。同年4月18日付のワグナー宛の書簡、「私はなんとかして、あなたの助けとなりお役に立ちたいのですが、そうする能力が全然なく、あなたの憂さ晴らしにいささかの寄与をさえないと強く感じていますので、日々ますます憂鬱になります。これは本当のことで、これがきっかけとなって『反時代的考察』が生れたのである。

そのなかの第四篇『パイロイトにおけるワグナー』には、ニーチェの「未来のヴィジョン」としてのワグナーがあますところなく生き生きと描きだされている。この著書は、「一つの出来事が偉大さをもつためには、二つのものが和合しなければならない。すなわちそれを成就する人々の偉大なる感覚と、それを体験する人々の偉大な感覚とである¹³⁾」という言葉で始まる。勿論前者はワグナーを指し、後者はパイロイトに集まった観客を意味しているのは明瞭であろう。「パイロイトの祝祭を挙行する者たちはすべて反時代的人間として感じられるであろう。かれらは時代とは別なところに故郷をもち、自分に関する説明ならびに正当化を他の場所に見出すのである¹⁴⁾」。すなわちここではニーチェの言う芸術における主客の対立という差別はない。芸術家はディオニュソスの内生を表現し、観客はただディオニュソスの観客として再び悲劇のうちに自己を発見するのである。したがって観客もその芸術によって自己を表現するのである。そしてニーチェはこのような主客一致の芸術をパイロイトにおいて期待し、論述を進める。「もしわれわれのうちに誰が近代的教養の厭うべき偶像崇拜によって手と心とを汚さなかった者があるだろうか！ 誰が清めの水を必要としないであろうか。沈黙し清浄であれ！ と警告する声を誰か聞かないであろうか。沈黙し清浄であれ！ この声に耳を傾ける者としてのみ、われわれにまたパイロイトの出来事を見やるべき偉大な眼差しも与えられる。そしてこの眼差しのなかにもあの出来事の偉大な未来は横たわっているのである¹⁵⁾」アポロンの世界に生きつつディオニュソスの真の生を自らのうちに捉え、これをアポロンの象徴によって表現しようとするところに真の芸術家を認めたニーチェは、ワグナーの本性を二つの衝動の相互関係として捉えている。「彼の本性は怖るべき仕方ですら単純化され、二つの衝動あるいは領域に引き裂かれて現われる。」「一番下にははげしい意志が急流となって底をえぐり、いわばあらゆる道、洞穴、峡谷を通して明るみに出ようとし、権力を渴望している。ただ全く純粋な自由な力だけがこの意志に善なるものと慈悲深いものへの道を示すことができた。」この意志が偏狭な精神と結びつけば、悲運を招き、善良な天性の持主さえ荒れすさむということが起りかねない。しかし、「自由な天地への道が見い出され、澄んだ空気と日の光が加われれば、すなわち「愛情にみち、慈悲と甘さをもって限りなく優しく励ましてくれる精神」が下りてくれば、「暴行と自己破壊を嫌悪し、誰であれ人が桎梏にかけられる¹⁶⁾」のを見るを欲しない。ワグナーの芸術にはこの浄化精神が見事に生きている。「芸術家が創作する人物は芸術家自身ではないが、しかし彼は明かに心からの愛をもって傾倒している人物の系列は、勿論芸術家そのものについて何事かを語っている。そこで、リエンツイ、さまよえるオランダ人とゼンタ、タンホイザーとエリザベート、ローエングリーンとエルザ、トリスタンとマルケ、ハンス・ザックス、ヴォータンとブリュンヒルデを心に描いて見よ。これらすべての人物を貫いて倫理的な醇化と偉大化の結び合わせる地下水が流れ、

これはますます純粹に、ますます浄化されて滔々と流れる——ここにおいてわれわれは、慎み深く抑制してではあるが、ワーグナー自身の魂における最内奥の生成の前に立っている。」このように、人物のみでなくワーグナーの音楽も浄化に関与する。ニーチェは言う、「私は『ニーベルングの指輪』において私の識る限りでの最も倫理的な音楽を見出す」と。そして忠実という言葉がワーグナーの生成にとって、いな全存在にとってどういう秘密を含んでいるかを思考する。忠実とはワーグナーが暗黒と不安をもって始め、狂暴に満足を求め権力を熱望したときに、彼の頭上に輝いた星であると言う。ワーグナーは忠実の形象と問題とを自分の思索し詩作したあらゆるものに刻印した。その見事な結晶が「兄弟の姉妹に対する、友の友に対する、従者の主人に対する、エリザベートのタンホイザーに対する、ゼンタのオランダ人に対する、エルザのローエングリーンに対する、イゾルデ、クルヴェナール、マルケのトリスタンに対する、ブリューンヒルデのヴォータンの内奥の願望に対する忠実」などである。ニーチェの見解によると、ワーグナーのうちには自ら体験した「宗教的秘伝のごとくに崇敬しているきわめて独自の原経験」が存在する。彼はこの経験を忠実という言葉で表現し、これを百にもおよぶ人物において生み出し、自分がもちまたなしうる最も見事なもので飾っている。この見事なものとは、「彼の本質の一方の領域が他方の領域に、創造的な無垢なより明るい領域が暗い無拘束な暴君的な領域に忠実でありつづけ、自由な無私な愛から忠実を守ったというあの驚嘆すべき経験と認識¹⁷⁾」のことである。以上述べたことを総括すれば、これは『悲劇の誕生』における造形美の神アポロンとすべての情熱を解放する音楽神ディオニュソスとの対立関係の展開であり、その矛盾統一において成立する悲劇の悲劇性たる所以である。ニーチェはかかる悲劇性をワーグナーの芸術において直視したのである。

生が歴史に奉仕するのではなく、歴史が生に奉仕すべきであるというニーチェの史観がワーグナーにおいて、どのように生かされているかを見よう。「歴史は彼にとってどんな夢よりもなお一層撓め易く変り易いからこそ、彼は個々の出来事のうちに時代全体の類型的なものを移し入れて詩作し、かくて歴史家の決して到達しえないような叙述の一つの真理に到達することができる。ローエングリーンにおいて生じたように、騎士的中世が肉と霊をとともなう一つの形象に移行したような場合があったらうか？ そしてマイスタージンガーは遙かに後の世に対してもドイツの本質について物語るのではないだろうか、いな物語る以上にむしろそれは、いつも改革を欲し革命を欲せず、自らの愉快さの広い土台に立ちながらも最も高貴な不愉快、すなわち革新する行動の不愉快さを忘れなかったあのドイツの本質のきわめて成熟した果実の一つではないだろうか？¹⁸⁾」

ギリシア悲劇の本質がソクラテス、プラトン、アリストテレスなど紀元前四世紀以降の楽観主義的弁証法的世界観では律しえないことを洞察したニーチェは、ソクラテス以前の哲学者、特にヘラクレイトスの世界観にこれを求めた。そしてソクラテスによって代表されるアレキサンドリア文化において、ギリシア悲劇が破壊されたと断じ、アイスキュロス、ソホクレスのなかに真の悲劇詩人を見た。この古代ギリシア悲劇を現代に生かしているのがワーグナーであり、したがってワーグナーは新しいアイスキュロスであり、「反アレキサンダー」である。アレキサンダーによって解かれたギリシア文化のゴルディウスの結び目を再び結び合わせる課題を果たしたのがワーグナーである。ワーグナーはかくて「収斂する力」をもっている。その点ワーグナーは「全く偉大な文化力」の一つである。種々の芸術、宗教、民族史を意のままに「集大成する者」であり、「寄せ集められたものに魂を吹き込む者」であり、「世界を単純化する者¹⁹⁾」である。そもそも芸術とは、ニーチェによれば「人生の現実の単純化」

であって、「人間的な行為と意欲の無限に錯綜した計算の簡約」である。芸術の偉大さとその不可欠性は、「芸術がより単純化された世界、生の謎のより簡単な解決、という仮象を生ぜしめるという点」にある。「生に悩む者」はこの仮象を欠くことはできない。生の諸法則の認識に悩むわれわれは、一瞬のためとは言え、「あの単純化の仮象」を渴望し、かくて事物の「普遍的認識と個人の精神的倫理的能力」との間の緊張が大きくなる。「この弓の張りが折れないために²⁰⁾」芸術が存在するのである。バイロイトにおいて立ち上ったワグナーは、ニーチェにとってギリシア悲劇の再生者であり、墮落せる近代文化に対する戦士であった。かくてバイロイトは「戦いの日の朝の清め式²¹⁾」を意味した。

ワグナーは世界の単純化を音楽と生、また音楽と演劇の間に一つの関係を発見することにおいて行なった。言葉が概念の奴隷となってしまった現在、人々は相互の意志の疎通をはかる手段をもたなくなった。このような状態の際に音楽はそもそも何をなしうるか？ ニーチェは言う。「それはまさしく、すべての因襲、人と人との間のすべての人為的な疎外と無理解の敵である正確な感覚である。この音楽は自然への還帰であるが、同時に自然の純化と変化でもある。というのは、きわめて愛にみちた人々の魂にあの還帰への督促が生じたのであり、かれらの芸術のうちに愛に変えられた自然が鳴り響くからである²²⁾」と。つぎに音楽と演劇の間には「予定調和」が働いて、その演劇は言語演劇では達せられない「最高度の観照性」に達するという²³⁾

そしてワグナーの芸術は、その成立に即して観察すれば、その生成がどんなに痛ましかったとしても、「理性、法則、目的」がいたるところに示されている。この音楽を聞く者は、その痛ましい生成そのものを称揚し、そして根源的に定められた自然と稟性にとっては、あらゆるものが結局は救いと儲けになることを感知する。この予感から人は問うであろう。「より偉大なものがより卑小なもののために、最大の稟性が最小の者たちのために、最高の徳と聖が欠陥ある者たちのために、本当に現存すべきであろうか？ 人間はそれに値すること最も少ないが、しかしそれを必要とすること最も多いが故に、真の音楽は鳴り響かねばならなかったか？ このような可能性の法外な奇蹟に一度でいいから没入せよ。そこから生を振りかえるならば、以前にはいかにもどんよりとして靄で包まれているように見えたけれども、今や生は光り輝くのである²⁴⁾——」このようなディオニュソスの陶醉においては、主客の差別なく、創作する者も観客も相たずさえて生の生成に関与することができた。この間の事情を詳細に描けば、ワグナーのごとき自然の観察者は、自然が自分のために何の役に立ち、自分は何のために生存しているかという疑問につきあたる。ここでニーチェはこのような体験をしたことで満足すればよいのであって、自分が「自己の本質から疎外された」と感ずる点にその解答があると言う。それはこの感情のうちに観察者は、ワグナーのきわめて強力な生の表現、ワグナーの「力の中心点」に関与するからである。そしてワグナーの流出し溢出する自然に屈服することによって、その力に関与し、「ワグナーに対抗するほど有力」になる。この「見返すという一つの不思議な対抗関係」の作用は、ワグナー芸術が体験したものをわれわれが体験した後で、われわれをして彼自身を見得る状態におく。このとき、われわれはワグナーにおいて「世界のすべての見得るものは聞きうるものに深められ、内面化されること」を欲し、「その失われた魂」を求めるのである。一方ワグナーにおいては世界のすべて聞きうるものは「身体性を獲得しよう」とする。かくてワグナーも観察者も、「見る動きを魂と原体験に翻訳して戻し、逆に内なるものの奥深く隠された働きを現象として見、それを一種の仮象身体でもって包むようにたえず強制されている」。これが「ディテ

ュランボスの劇作家²⁵⁾」の本質であり、アイスキュロス同様、ワーグナーがその名に価すると称讃する。

ワーグナーが神話と音楽という二つの要素のなかに「沐浴し」、「魂を癒やした」のは、自分と同一の苦難に悩む多数者は民衆であり、「同じ苦難が同じ衝動と欲望を生ずるとすれば、また同じ種類の満足が求められ、この満足のうちに同じ幸福が見いだされる」と考えて、「民衆の苦難の産物およびその言葉として識っていた神話」と、「似かよった根源に由来する²⁶⁾」音楽だけが幸福をもたらすものと自覚したからであるとニーチェは説く。ワーグナーは神話を「男性的なもの」に戻し、「音楽を魔法」から解いて「話の出来るもの」にし、音楽と神話の間に自分の支配権を確立して新しい芸術作品を創り、「≪私と同じように悩み欲求する君たちはどこにいるか？ 私が民衆として待ち焦れる多数者はどこにいるか？ 私は君たちが私と同じ幸福、同じ慰めを共有する点で君たちを見分けたい。君たちの喜びにおいて君たちの悩みが私に打ち明けられるべきなのだ！≫と、タンホイザーとローエングリーンと共に彼は問い、自分と同類の者を探し廻った。孤独なる者は多数者を渴望したのである²⁷⁾」。しかし時代はこれに答えずワーグナーは孤独に打ち沈むのである。今やワーグナーは「自己自身と意志を疎通し、世界の本质について出来事の成り行きにおいて思索し、音響において哲学することのみを欲した。「彼に内在する意図的なものの残余は究極の洞察を旨とする」のである。かくて真の「形而上学的作品」opus metaphysicum、『トリスタンとイゾルデ』が生まれた。ニーチェの称讃の言葉を聴こう。「ぞっとするような幽霊のような朝の明るさと鋭さのうちに悪しきもの、虚偽的なもの、分離するものとして輝いている生から遠く離れて、夜と死の秘密に飽くことなき甘美極まる憧憬をいだいた瀕死の者の落胆せる眼差しがさしている作品であり、しかも素朴な偉大さにおいて圧倒的であり、まさしくかくのごとくにしてのみ身は生きながら死んでおり、二にして一であるという、この作品の語る秘密に即応しているところの形式の苛烈きわまる厳格さをもった劇である」。さらに驚嘆すべきものは、『「ニュルンベルクのマイスタージンガー」を創り、「二十年にわたる彼の冥想と詩想、彼のパイロイトの芸術作品『ニーベルングの指輪』を正確な速さで終りまで築き上げようとした芸術家その人である！²⁸⁾」

ワーグナーの偉大さの本質は、あらゆる言語を使って自己を語り、最も独自の内的体験を最高の判明性をもって認識させるところの、彼の本性のかの「デーモンの伝達性」にある。芸術史上から見れば、ワーグナーは「自然そのものの総体的非分割的芸術能力の火山のごとき爆発に等しい」のである。ワーグナーは概念によらず、見たり感じたりしうる出来事によって思考し、民衆と同じように神話的に考える。この点にワーグナーの「詩人的なもの」は示される。彼の場合神話そのものが一つの思考である。『ニーベルングの指輪』は「思想の概念的形式を伴わない一つの巨大な思想体系である²⁹⁾」。ワーグナーの劇における出来事のいずれをも、彼は言語と所作と音楽の「三重説明³⁰⁾」によって呈示する。これら三つの相互作用によって観客は、全く新しい理解と共同体験をえて、自分の感覚が突然精神化されたように感ずるのである。またワーグナーの音楽には「最も純粋な、太陽のように明るい幸福³¹⁾」がある。

音楽家ワーグナーは今まで語ろうと欲しなかった一切の自然に言葉を与えた。哲学者が生命がある、また生命のない自然のうちに生存を望む意志があると言えば、ワーグナーはこの意志はすべての段階において響きを発する生存を意志すると言う。したがってワーグナーの音楽には、人間自然の別なく「人格的意志」の強制的な力がそなわっている。総体的にみて

ワーグナーの音楽は、「争いが自ら生み出す調和として、正義と敵対との統一として偉大なエフェソスの哲学者によって理解されたとき世界の模写像である。種々の方向を旨ざして走る多数の情熱から一つの総体的情熱の大きな線を算定する可能性³²⁾」をもっている。

ワーグナー芸術はある階級の教養の言葉を語らず、一般に教養非教養の対立を認めない。この点近代のすべての芸術とは異なっている。

最後にニーチェは、ワーグナーが現今の人間において可変的な特性を認め、そのために芸術が現今の人間のもとでは故郷をもたず、自身は別の時代の前もって遣わされた使者たらざるをえないと断じ、将来ワーグナーが自身の歴史をその芸術の象徴から読みとってくれる民衆を発見したとしても、その民衆にとって自分が何になるであろうかということも理解していると言う。すなわちその民衆にとってワーグナーは「未来の予言者ではなく、過去の解釈者にしてその浄化者³³⁾」であると結んでいる。ここでは当時ワーグナーが時代に入れられず孤高の境地にあったことを暗示し、偉大なるワーグナー芸術を理解しえない時代を諷刺していると見られる。やはりニーチェのいわゆる「美は少数者のもの」なのか？

またニーチェは『バイロイトにおけるワーグナー』の草稿³⁴⁾のなかで、ワーグナーは神話を題材としているが、これらの神話の上に自由に立ち自家薬籠中のものとし、その宗教性になんら拘束されることなく、かえってすべての宗教に終末を与えている。かくて生れた『神々の黄昏』はワーグナーに悲劇詩人の冠をいただきせると述べている。

以上は『バイロイトにおけるワーグナー』に描かれたワーグナー像であるが、ここで注意すべきは、すべての論述がワーグナー・鑽仰にみちみちてはいるが、これはあくまでかくあるべきワーグナーを描いたもの、すなわち理想化されたワーグナーであって現実のワーグナーの姿ではないことである。さらに言えば、表面はワーグナー像ではあるかもしれないが、どこまでもニーチェその人の表出であって、ワーグナーという存在によって自己の感情と思想が触発されたにすぎない。ニーチェはこのことを『この人を見よ』のなかで次のように追憶している。「前代未聞の一つの教育問題、苛酷なほどの自己陶冶、自己防御という一つの新しい概念、偉大さと世界史的使命とへの一つの道が私のあの考察という形で最初の表現を求めたのである。大まかな言い方をすれば、私はある一つのことを表現するために、〔……〕まだ正体の決っていない有名な〔……〕人物の髪の毛をつかまえたのである³⁵⁾」

4

76年ニーチェは『バイロイトにおけるワーグナー』を出版、ワーグナーに贈呈した。これに応えてワーグナーは、「友よ、君の本は途方もない！ 君は一体どこから私に関する経験を得たのですか？ すみやかに来なさい。そして試演により印象に慣れなさい！³⁶⁾」という返事を与えた。このような返事はニーチェの予期しないことではなかった。後年『この人を見よ』のなかで、あの本はワーグナーについて語っているのではなく、自分自身のことを語っているのだと述懐し、この事をワーグナーも承知していたはずだと言っている。それはさておき、以前自ら進んでバイロイト計画の後援者となり、そのためには全国遊説をも企てたニーチェは、同年7月24日バイロイトに着くや、『神々の黄昏』の試演を見たが、折からはげしい頭痛に悩まされていて、途中で席を立った。その後二、三回試演を見ているが、ニーチェは妹エリザベト Elisabeth 宛に8月5日付で、「この長い芸術の夕べは毎晩が私には恐ろしい、しかるに私は去りもしないのである。〔……〕私はもう沢山だ。〔……〕どこか此処でないと、苛責以外の何物でもない此処でないと行きたい³⁷⁾」と書いている。当時

のニーチェは病状が思わしくなく、頭痛と眼病に苦しみ、とうていワーグナーの楽劇を正しく理解出来る状態ではなかったにしろ、このような感情のもつれ、と言わんよりニーチェの態度の急変は二人の各々のエゴイズムのしからしむるところ、当然の結果ではなかったろうか。ニーチェは思想的にもすでに種々ワーグナーに反駁を感じていた。『ニーチェ対ワーグナー』のなかの《私がワーグナーから離れた次第》Wie ich von Wagner loskam から引用しよう。「一見誰よりも勝利の栄光につつまれながら、実のところは腐敗した絶望的なデカダンであったリヒャルト・ワーグナーは、突然力なく挫けて、キリスト教の十字架の前に伏し倒れた³⁹⁾」つまり、旧来の道徳など一切の価値を転換しようとはかっていたニーチェはデカダンスの根源にキリスト教を見抜いていたからである。また当時のバイロイトでニーチェの見たものは自分の理想とは遠くかけ離れたあまりに人間的なワーグナーであり、聴衆であった。『この人を見よ』のなかの述懐——「バイロイトで私を囲んだすべての物に対する深い違和感がこの本を私に書かせるに至った前提条件の一つなんだ。〔……〕一体私はどこにいるのか？ 私は何も見分けがつかなかった。ワーグナーさえほとんど見分けがつかなかった。私は自分の記憶をいろいろとたどってみたが無駄であった。トリープシェン——それは遠い幸せな島であった。今はそれに似た影さえない。〔……〕一体何が起ったというのだ？——そうだ。ワーグナーがドイツ語に翻訳されてしまったのだ！ 〔……〕衰れなるワーグナーよ！ 一体どこへおちこんでしまったのか！ せめて豚どものなかへはまりこんだのならまだしも！ なんとドイツ人どものなかへはまりこんだとは！³⁹⁾」

そのニーチェはバイロイトを去ってソレントへ行き、『人間的な、あまりに人間的なもの』の最初の覚書きを作る。そして10月初めから一カ月間当地に滞在中のワーグナー一家と最後の交りをもったものの、78年1月、ワーグナーが『パルジファル』を、5月ニーチェが『人間的な、あまりに人間的なもの』を贈った、いわゆる「剣の交叉」でもって二人の友人関係には終止符が打たれた。再び『この人を見よ』のなかでの述懐——「バイロイトへも二部送った。ところが偶然のなかに潜む意味深長な奇蹟によって、私のところへ『パルジファル』テキストの美しい一部が届いた。それに私宛に《畏友フリードリッヒ・ニーチェへ、教会長老リヒャルト・ワーグナーより》という献辞をそえて。——二冊の本のこの交叉——私はそこに何か不吉な音を聞いたような気がした。あたかも剣が交叉したように響かなかったか？ ……いずれにしろ、われわれ二人ともそう感じとった。というのはわれわれ二人とも返事を書かなかったからである。——丁度その頃バイロイト新聞が発刊になった。まさに何事をなすべき時であるかを私ははっきり知った。——信じられない！ ワーグナーが信心深くなってしまったなんて……⁴⁰⁾」

ニーチェのワーグナー攻撃はワーグナーの死後はげしさを加えたが、遠く14年前、すなわち74年1月の草稿のなかにその前兆を見ることができる。「戯曲の構想のうちにある単純性は俳優を示している⁴¹⁾」「ワーグナーの青春は、それから何一つとしてまともなものが生成しそりにない多面的ディレッタントのそれである⁴²⁾」「私はしばしば、はたしてワーグナーが音楽的天賦をもっているのかどうかと、とてつもない疑惑をいだいた⁴³⁾」「私たちの偉大なる音楽家のうち誰も、その28才にしてワーグナーのように劣悪な音楽家であった者はない」など。

ワーグナー攻撃の頂点をなすものは『ワーグナーの場合』を描いてほかにない。この論文は「私は昨日〔……〕ビゼーの傑作を聞いたが、これで20回目である」という言葉で始まる。ニーチェはこれを何度きいても逃げ出しはしなかったし、いかにこうした作品は人々を完成させることか、自分までも《傑作》となったような気がする」と述べている。この音楽は完全

なものであり、「軽やかで、しなやかで、慇懃である」と賞めそやす。これに対して、ワグナーは「世界の最も無礼な天才⁴⁵⁾」であった。また救済するのはワグナーだけに限らない。ビゼー Bizets の傑作も「湿っぽい北方」からわれわれを「ワグナー的理想の一切の濛気」から救い出すのである。なかんずく「空気の乾燥、空気の透明さ」をもっている。愛の問題をとり上げて、『カルメン』Carmen の場合は、「自然のうちへと翻訳しかえされた愛」であり、「宿命としての、シニカルで、無邪気で、残酷な愛——そしてまさにその点で自然！⁴⁶⁾」なる愛である。こうした愛の解釈こそ哲学者にふさわしい愛であり、『カルメン』の傑作たる所以である。愛は最も利己的なものであるのに、ワグナーは愛においては相手の利益を願うのだから、無私であるべきだというのは誤った解釈である。

「自然、健康、快活、青春、徳への復帰、すなわち「音楽の地中海化」を渴望したニーチェは、「それでも私は最も腐敗したワグナー主義者」であったと語る。これはニーチェがビゼーの『カルメン』をワグナーの楽劇のアンティテーゼとして設定しながら、自己超克に苦悩する姿をまざまざと見せている。自己超克のためにはワグナーを「この老いたる魔術師！」と断罪しなければならなかった。「なんと彼はあらゆることをしてわれわれをたぶらかしたのか！彼の芸術がわれわれに提供する第一のものは拡大鏡である。そのなかを覗きこむが、自分の眼を信頼することはない——すべてが拡大されている、ワグナーすら拡大されている。……なんという賢いながら蛇であることか！一生涯この蛇はわれわれに、《献身》を、《忠実》を、《純潔》をがらがら鳴らして見せ、貞潔を讃美しながら頹廢した世界から引き込んでいった！——そしてわれわれはこの蛇の言うことを信じてきたのである……⁴⁷⁾」

ワグナーは「デカダンスの芸術家」であって、デカダンスの哲学者ショーペンハウアーの申し子である。「ワグナーは一箇の人間であろうか？一つの病気ではなかるうか？彼は自分が触れる一切のものを病気にする、——彼は音楽を病気にしてしまった——」とニーチェは絶叫する。ワグナーは全ヨーロッパの全デカダンスによってデカダンと感取されなほほどデカダンスである。彼が舞台にのせる諸問題は、ことごとく「ヒステリー患者」の問題ばかりである。すなわち「彼の欲情の全身痙攣症、彼の過敏な感受性、ますますきつい薬味を望む彼の趣味、彼が変装させて原理とする不安定さ、これらに劣らず、彼の主人公や女主人公の選択、生理学的典型として観察されたこれらの人物（——病気の陳列室！——）、これら一切がいっしょになって疑問の余地のない病気の光景を呈している。ワグナーは一箇の神経衰弱患者である Wagner est une nevrose」。選り抜きの「近代的芸術家」であり、「近代性のカリョストロ⁴⁸⁾」である。ワグナーの芸術には、「残忍なもの、技巧的なもの、無邪気なもの（白痴的なもの）が誘惑的な仕方でまざり合っている。これは今日の世界が最も必要としているものである。ここでニーチェの「近代的」という概念について一言ふれておく。時代には「上昇する生の徳」と「下降する生の徳」いずれかが存在している。具体例で示せば、「君主道徳」と「キリスト教的価値道徳」である。後者は病的地盤の上に生い立ち、前者は「上昇する生」の、生の原理としての権力意志の記号である。したがって君主道徳は、この世を明るく、美しく理性的にし、生を肯定する。キリスト教的道徳は、事物の価値を貧しくし、青白く、醜くする、生の否定である。このような二つの対立は対立として感じとられねばならない。感じとろうと欲しない虚偽は本能の二枚舌である。ワグナーの意志はそれであり、彼はこの虚偽にかけては名人である。救済する欲求、すべてのキリスト教的欲求はデカダンスの「最も正直な表現形式」である。キリスト者は「自身から逃げだそう」として

いる。君主道徳は、「生の自己肯定」であり、「自己讚美」である。デカダンスのキリスト教の支配する時代、これが近代的というものである。近代の人間は「価値の矛盾」をあらわし、「二つの椅子の間に坐っていて一気に然りと否とを言う」。現代においてはこのような虚偽そのものが天才となったのである。したがってワーグナーは「近代性のカリョストロ」というわけである。これがニーチェの「近代的」の定義である⁴⁹⁾

ワーグナーは「疲れた神経を興奮させる手段⁵⁰⁾」で音楽を病気にした。弱者をも強者をもその催眠術で圧倒した。かくて大衆はワーグナー主義者となった。《私たちを投げ倒す者こそ強い、私たちを高める者こそ神的である。私たちに予感させてくれる者こそ深遠である》と。このようにワーグナーが大衆の心を捉えたのはまた彼の芸術のもつ官能性にも帰せられる。これはフランスのロマン主義にも通じるものである。しかし本来「美しきものは少数者のもの」Pulchrum est paucorum hominumである。大衆には「高貴と論理と美⁵²⁾」は縁なきものである。かくてワーグナーの墮落は大衆のものである。「芸術の墮落」は「芸術家の俳優化」となり、「芸術はますます虚言の才能として発達して行く」。そしてこの芸術の俳優的なものへの変化は「生理学的退化」の現われであり、ワーグナーはこの意味で「完全なる」、《自由意志の欠けた》、「あらゆる特徴の必然性をもった典型的なデカダン⁵³⁾」である。

次にワーグナーにおいて顕著なことは彼が誰よりも俳優であること、とニーチェは攻撃する。「そもそもワーグナーは音楽家であったか？ いずれにしろ彼はそれ以上に何か別のものではあった。すなわち比類のない道化師 histrio、最大の身振り狂言師、ドイツ人がこれまでもった最も驚くべき劇場の天才、すぐれて現代の舞台芸術家であった⁵⁴⁾」ワーグナーははじめから音楽ではなかった。彼が音楽におけるあらゆる法則性、あらゆる様式を捨て去って、「演劇的修辭法」をつくりあげたことで、このことは証明されえた。ワーグナーには俳優たるべき条件、すなわち「真として効果をあげるべきものは真であってはならない⁵⁵⁾」という洞察があった。ワーグナーの音楽は真ではない。しかるに人はワーグナーの音楽を真であると思っている。これが大衆において成功をかちえた所以である。俳優であるからこそ、彼の念頭に浮ぶものは、「無条件に確実な効果ある場面、身振りの高浮彫をとともなる効果的な所作、驚倒させる場面」である。戯曲家ならば「冷酷な論理」を求めて葛藤に、解決に必然性を与えようと技巧上の問題に腐心するはずである。しかるにワーグナーはやたらと戯曲なる語を愛するが、それはただ「美辞麗句⁵⁶⁾」を愛したにすぎない。彼は決して戯曲家ではない。あくまで俳優である。それ故に、ワーグナーが音楽史上に名をつらねるとすれば、「音楽における俳優の出現」としてである。デカダンス文化においては、成功不成功の決定権は大衆の側にあるから、成功を収めるためには俳優であることが前提条件となる。音楽家の誠実性は後退せざるをえない。かくて「俳優の黄金時代⁵⁷⁾」となる。このようなワーグナーの精神が劇場で支配的となるにおよんで、別の精神下に劇場は置かれた。すなわちデカダンスの精神下に。デカダンスの精神がワーグナーにおいて極端に露骨なものに『パルジファル』がある。彼はカトリック教会にこの楽劇をささげ、非カトリック教徒のうちの《ローマ崇拜者》としての本性をあらわしたのである。

以上は『ワーグナーの場合』を通じてみたニーチェのワーグナー論ではあるが、たんに攻撃のための攻撃でないことに注目すべきである。《序言》でも述べているように自己超克の書である。ニーチェも同じ時代の子としてデカダンであった。ただ彼の哲学者がこれに抵抗したのであった。だからニーチェにとってはデカダンスの問題は最も切実な問題であった。この切迫した問題に解答を与え自己超克するためには、ワーグナーがこのデカダンスという

近代性を「最も親密な言葉⁵⁸⁾」で語っていると解釈したニーチェは、ワグナーの体験を通じて快癒しなければならなかった。すなわちデカダンスという「下降する生」(生の否定)を超えて、「上昇する生」(生の肯定)へと転位しなければならなかった。

ニーチェの全ワグナー論を通じて言いうることは一貫した流れがあることである。すなわち「生の肯定」が基調となっている。青年期には、多少理想化されたきらいはあるが、これがワグナー・鑽仰となって自己を表現し、晩年には、ワグナー攻撃の姿をとって自己超克したのである。トーマス・マンが、ニーチェのワグナー攻撃は「讚美の別の形式⁵⁹⁾」とさえ言っているのもうなずける解釈である。ニーチェはかくみるとワグナーに負うところ大である。誇張して言えば、ワグナーなくしてニーチェはありえなかったのではないか？

Texte : F. Nietzsche : "Die Geburt der Tragödie", Kröners Taschenausgabe Band 70 (A. Kröner Verlag Stuttgart 1964)

F. Nietzsche : "Unzeitgemäße Betrachtungen", K. T. Band 71

F. Nietzsche : "Der Fall Wagner", K. T. Band 77

F. Nietzsche : "Ecce homo", K. T. Band 77

F. Nietzsche : "Nietzsche contra Wagner", K. T. Band 77

F. Nietzsche : "Die Unschuld des Werdens", K. T. Band 82

Zitate : 1) "Ecce homo", Die Geburt der Tragödie 4, Band 77 S. 352

2) 和辻哲郎 : 『ニーチェ研究』序論 (和辻哲郎全集第1巻, 岩波刊 23ページ)

3) "Die Geburt der Tragödie" 1, Band 70 S. 47

4) a. a. O. S. 47

5) a. a. O. S. 52

6) a. a. O. S. 52

7) "Ecce homo," Die Geburt der Tragödie 3, Band 77 S. 350

8) a. a. O., Die Unzeitgemäßen 1, Band 77 S. 353-354

9) a. a. O. 3 S. 358

10) a. a. O. Morgenröte 2 S. 367

11) a. a. O. Warum ich so klug bin 5 S. 325

12) E. Förster-Nietzsche : "Das Leben Friedrich Nietzsches", 2 Bde. (C. F. Naumann, Leipzig 1895-1904), Band 2 S. 23-24

13) F. Nietzsche : "Unzeitgemäße Betrachtungen", Viertes Stück : Richard Wagner in Bayreuth 1, Band 71 S. 303

14) a. a. O. S. 304-305

15) a. a. O. S. 306

16) a. a. O. 2 S. 309-310

17) a. a. O. S. 310-312

18) a. a. O. 3 S. 316-317

19) a. a. O. 4 S. 321

20) a. a. O. S. 326-327

21) a. a. O. S. 325

22) a. a. O. 5 S. 330

23) "Die Geburt der Tragödie" 21, Band 70 S. 170

24) "Unzeitgemäße Betrachtungen", Richard Wagner in Bayreuth 6, Band 71 S. 341

- 25) a. a. O. 7 S. 341-342
 26) a. a. O. 8 S. 352-353
 27) a. a. O. S. 353-354
 28) a. a. O. S. 356
 29) a. a. O. 9 S. 362
 30) a. a. O. S. 366
 31) a. a. O. S. 368
 32) a. a. O. S. 371-372
 33) a. a. O. 11 S. 389
 34) "Die Unschuld des Werdens", Zur vierten Unzeitgemäßen Betrachtung [1875/76],
 Band 82 S. 119-120
 35) "Ecce homo", Die Unzeitgemäßen 3, Band 77 S. 375
 36) Nietzsche in seinen Briefen und Berichten der Zeitgenossen, hrsg. v. A. Bäumler
 (Kröner Verlag 1932), S. 118
 37) 和辻哲郎・手塚富雄訳：『愛する人々へ』（ニーチェ書簡選集，要書房刊）88—89ページ
 38) "Nietzsche contra Wagner", Wie ich von Wagner loskam 1, Band 77 S. 66
 39) "Ecce homo", Menschliches, Allzumenschliches 2, Band 77 S. 360-361
 40) a. a. O. 5 S. 364
 41) "Die Unschuld des Werdens", Aus dem Januar 1874, Band 82 S. 101
 42) a. a. O. S. 111
 43) a. a. O. S. 111
 44) a. a. O. S. 111
 45) "Der Fall Wagner" 1, Band 77 S. 5-6
 46) a. a. O. 2 S. 7-8
 47) a. a. O. 3 S. 8
 48) a. a. O. 5 S. 13-15
 49) a. a. O. Epilog S. 44-47
 50) a. a. O. 5 S. 15
 51) a. a. O. 6 S. 16
 52) "Die Unschuld des Werdens", Aufzeichnungen zu einer Schrift über Wagner VIII,
 Band 82 S. 158
 53) "Der Fall Wagner", 7, Band 77 S. 19
 54) a. a. O. 8 S. 22
 55) a. a. O. S. 24
 56) a. a. O. 9 S. 25-26
 57) a. a. O. 11 S. 30-31
 58) a. a. O. Vorwort S. 4
 59) Thomas Mann: "Wagner und unsere Zeit", Leiden und Größe Richard Wagners
 (April 1933), S. Fischer Verlag 1963 S. 72

Literatur : Thomas Mann: "Wagner und unsere Zeit"

E. Förster-Nietzsche: "Das Leben Friedrich Nietzsches"

Nietzsche in seinen Briefen und Berichten der Zeitgenossen", hrsg.v. A. Bäumler

渡辺 護: 『リヒャルト・ワーグナーの芸術』音楽の友社刊

和辻哲郎: 『ニーチェ研究』和辻哲郎全集第1巻，岩波刊

和辻哲郎・手塚富雄訳: 『愛する人々へ』（ニーチェ書簡選集）要書房刊