

メタファーとしての芸術

——初期ニーチェの思想における芸術把握

長 野 順 子

1 音楽による世界象徴——特権的な芸術としての音楽

ニーチェはその初期の一連の論考において、芸術とくに音楽のもつ、言語を越える力ということの中核にすえて思索を行なっている。古典文献学という堅実な学問から脱出して彼独自の思想を紡ぎ始めたとき、それを導いていたのは、古代ギリシアにおける芸術の理想的なあり方への強い憧憬と、そのような芸術の力を再び蘇らせたいという想いであった。それは、三十歳ほど年上の友人であった作曲家ヴァーグナーとの交流によつて育まれ、その足跡は一八七二年の処女作『悲劇の誕生』から一八七六年の『反時代的考察』第四論文「バイロイトにおけるリヒャルト・ヴァーグナー」にいたるまで、はつきりと現われている。これらの初期論考においては、「メタファー」(Metapher)という用語が、芸術のもつ固有能力を説明するうえで一つの有効な観点を提供しているといえる。¹⁾彼のこの観点からすれば、概念的な言語も芸術の各ジャンルもすべて、ある根源的なもの——それは、世界真理、物自体、意志、根源的の者、事物の内的本質、自然などと呼ばれる——を別の表象へと転送し、移行させたものとして、同じ「メタファー」という資格をもち、そこには程度の差しかない。ニーチェは、このように人間のすべての表象作用を「メタファー」としたうえで、そのなかでも、もっとも特権的な(本来的な)メタファーとして、音

楽という一つの芸術ジャンルに中心的な位置を与えようとするのである。以下においては、こうしたニーチェの初期に特有な芸術の捉え方について、それが彼の思想形成にとつてもった意味およびその有効性の限界とを考察してみたい。

ニーチェ独自の用語としての「メタファー」という語は、一八七三年夏に書かれた未刊の論考「道徳外の意味での真理と虚偽」(以後「真理」論考と呼ぶ)のなかで、初めてはつきりとした輪郭を与えられている。本来「メタファー」(隱喩)とは、アリストテレスにまで遡る、伝統的な修辞学上の一つの手法を意味するものであった。ニーチェはその意味を拡大させ、言語以外の領域にまで一般化して使っているのである。アリストテレスは「詩学」のなかで「メタフォラ(metaphora)とは、あることがらに対して、本来は別のことがらを指示する言葉転用すること(epithetis)である」と定義している。²⁾それは、例えば「老年」のことを「人生の夕暮」と呼ぶ場合のように、年老いた人生の一時期の代わりに、一日の仕事を終えた静かなひとときを表わす「夕暮」という言葉を転用することである。あるいは現代のメタファー論の代表者M・プラックによれば、「人間は狼である」のように、「狼」を「人間」と結びつけることにより、後者の本来もっていた字義通りの意味を拡張して新しい意味を付与することである。³⁾しかし、もっぱら言語表現の内部でのこうした語の転用をより一般化して、そこに含まれる

転送、移行という〈働き〉のみに注目するならば、つまり、あるもの（A・例えば人間であること）に対して別のもの（B・例えば狼であること）を転送するという作用そのものに注目するならば、それはまた、元のもの（A）を何か別のもの（B）へと変化させ変様させる、ということにもなる。こうして、メタファー的活動をへあるものを他のものへと変換する操作として、一般化し拡張することが可能となる。そしてこの場合にも、ブラックの主張する如く、元のものの「ある細部を抑制し、他の細部を強調する」ことによつて、それについてのわれわれの捉え方の全体を再組織化する、というメタファーの働きは、同じように妥当することになる。それは、あるものを見る際の「フィルター」となつて、それに変形をもたらすのである。

さて、ニーチェは『悲劇の誕生』——より正確には『音楽の精神からの悲劇の誕生』(Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik)——では、また明示的には「メタファー」という用語を使用していない。けれどもここでの音楽の位置づけは、一年後の「真理」論考における芸術のメタファーとしての位置づけとそのままつながっているといえる。ニーチェの用語法は、とくに初期においてはあまり一定していない。『悲劇の誕生』ではメタファーの代わりに「比喩」(Gleichnis)と「象徴」(Symbol)の語が多く用いられている。そして、この二つは厳密には区別されていないが、大体において音楽については「象徴」という語が、それ以外の形象や言語については「比喩」という語が当てられている。ニーチェによれば、「自然の芸術衝動」(Kunsttriebe der Natur)はディオニュソスのものとアポロ的のものという二つの仕方で現われる。ディオニュソス的な陶酔の芸術である音楽は、「自然の本質を象徴的に表現する」のに対して、アポロ的な夢の芸術である造形芸術は、「一つの比喩的な夢の形象において「自然を可視的なものにしよ」とする。とりわけ音楽という象徴世界において、人間は近代的な「主観」という意味での小さき自己から抜け出し、「真に存在する唯一の主観」である「根源的一者」へと没入し、またそのかぎりで

他者とも融合することになる。それは自然の本質との一体化という最高の歓喜をもたらす。しかし同時に、この自然の本質あるいは世界の根源的なあり方はそれ自体、現象界を支配する「個体化の原理」を越えた、存在そのものの永遠の矛盾であり、そこからくる過度の苦悩にほかならない。それだからこそ他方ではまた、アポロ的な仮象による救済のヴィジョンも必要とされるのである。

『音楽の世界象徴性』(Weltssymbolik)が言語をもつてしてはどうしても十分に言い現わしえないのは、まさしく、音楽が根源的一者(das Ur-Eine)の核心にある根源的矛盾および根源的苦痛と象徴的に連関をもち、したがって一切の現象以上のところに、一切の現象以前に存在する、ある領域を象徴する、という理由に基づくのである。音楽に対比すれば、むしろあらゆる現象は比喩(Gleichnis)にすぎない。⁵⁾

ここでは明らかに、「象徴」ということによつて、元のもの(根源的世界)とのつながりの直接性が強調され、「比喩」によつてはむしろ、元のものとは似てはいても異なるものであるという差異性の方が含意されている、と考えられるのである。

しかしながら、この書におけるニーチェの記述にはいくつかあいまいな点がある。そのうちの一つは、ディオニュソスのものとアポロ的なものとのあいだの相互の関係である。つまり、基本的にはディオニュソスのものは、自然の二つの芸術衝動のうちの一方のものとして、他方のアポロ的なものと並立させられている。ところが他の箇所では、例えば抒情詩やギリシア悲劇の由来と成立が説明される場合のように、ディオニュソス的なものは、アポロ的なものをも生み出すことができる、より根源的なエネルギーと見なされてもいるのである。抒情詩については、詩人シラーの言葉を引いて、まず「音楽的な気分」(musikalische Stimmung)が先行し、それから「詩的イデー(着想)」(poetische Idee)が生まれる、つまりアポロ的な夢の作用のもとで前者が形象や概念へと形成される、とニーチェは言う。そして悲劇の起

源は、ディオニュソスのディテュランボス讃歌に由来するコロス（合唱舞踊団）であり、そのコロスが母胎となってアポロ的なヴィジョンとしての舞台世界がそこから電光のごとく発散されてくるのである。⁶ 結局はこの後者の関係の方が、「音楽の精神から」の悲劇の誕生というニーチェの意図には、より沿っているといえよう。

またこの書には、ショーペンハウエルの哲学の影響がまだ色濃く残っており、その術語のいくつかがそのまま採用されているが、このことは、ニーチェの思想展開に少なからぬ混乱をもたらしている。とりわけ、ショーペンハウエルの主著「意志と表象としての世界」（一八一九年）第五二節の音楽論に、ニーチェが大きなインスピレーションを得たことは、一面では、「音楽」という語の彼自身の用法におけるあいまいさの一つの原因となっているのである。『悲劇の誕生』第一六節で、ニーチェはショーペンハウエルの長い文章を引用している。ここでは音楽は、「直接に意志そのものの模倣」(unmittelbar Abbild des Willens selbst)であり、「普遍的な言語」(die allgemeine Sprache)と見なされ、また「事物以後の普遍」(universalia post rem)である「概念」に対して「事物以前の普遍」(universalia ante rem)とされている。そして現象としての世界は「具体化された音楽ともまた具体化された意志とも」呼ばれうるとされる。⁸ ニーチェはここから、音楽を「直接に意志の言語」としてあるいは「生の直接的イデー」として理解する。「言語」であるならばやはり一つの媒介するものとなるうが、しかしまた「直接」ということによつて、永遠の変転、動きとしての自然を、あたかも透明にそのまま写し出すものとも取れるのである。こうして、ディオニュソス的な芸術としての音楽を、一方で根源的の者ととの直接的な一体化そのものであるとする見方と、他方で音楽といえどもこの根源的の者の象徴的な表現にすぎず、特権的ではあつてもやはり一つの「模写」の仕方ではない、とする見方との奇妙な共存が生じてくるのである。これは、ショーペンハウエル自身にもまた当てはまる問題でもある。

そしてそれと連関してさらに、「音楽」という語をニーチェはときには混乱させるような仕方で使用しているのである。つまりそれは、実際に鳴り響く音楽そのものを意味すると同時に、むしろそれよりも、「音楽的気分」あるいは「音楽の精神」という語で言い換えられうるものを示唆しているのである。それは、現象としての音によつて表現される芸術としての音響世界というよりは、それを通して実現されるような、何か世界意志と直接に一体化している状態そのものであり、それは「自己放棄と融合統一という神秘的状態」(der mystische Selbstentäußerungs- und Einheitszustand)と表現されるようなものにほかならない。

2 真理との一体化としての音楽——音楽というメタファー

いずれにせよ、ニーチェにとつて「音楽」は以上のように、芸術のなかでも特権的な位置を占めていた。しかしながら、その場合に「音楽」という語で意味されているのは、必ずしも音現象として鳴り響く芸術の一ジャンル、一つの個別芸術であつたり、また何か特定の音楽作品という形で実際に聴かれたりするものとはいえないのである。むしろニーチェの意図としては、何か非・概念的で、非・造形的な世界の捉え方を、比喩的に「音楽」という語で表現している向きが強い。あるいは、既成の言葉では言い表しえないある特殊な経験、ある特殊な状態を、「音楽」という語によつて指示しようとしているのである。ヘックマンの言うように、「ニーチェの第一の関心は、結局のところ、一つの音楽作品といった対象にあるのではなく、自己放棄として記述されるある特殊な経験、およびこの経験が生み出す形象や詩やドラマの産出である特別な活動にあるのである」。¹⁰ ここでは、「音楽」はたしかに根源的世界の直接的象徴として、またその後の用語法では世界のメタファーとして特別の意味づけをもつが、その「音楽」が実は、何か言語化できないような特殊な状態を表わす一つのメタファーと

してニーチェによって用いられている、と言える。この「メタファー」としての「音楽」をあえてパラフレイズしようとすれば、そこには、音楽に特有な「聴く」ということのもつ特殊性が、一つの媒介項として考えられる。「音楽」というメタファーと、このメタファーによって言い表そうとされているものとの類似性が、「聴く」ということのうちに見られるのである。ただそれは、あくまでも音楽を聴く聴き方であり、言葉を理解しつつ聴く聴き方ではない。そしてそれはまた、「見る」ということ、つまり視覚と対比することによってその特徴がより明らかになるような聴覚の在り方である。

第一に、ものの姿を「見る」ためには対象との距離がどうしても必要であるが、「聴く」という場合には、音源としての対象は聴くものから物理的に離れてはいても、そこから発せられる音そのものは、聴く者を包み込んでしまうような空気の変動である。それは包み込むだけでなく、鼓膜と聴神経を介して何らかの変形は受けるとしても、音は聴く者の内部に浸透してきて、彼をその振動のなかに浸す。聴く者と聴かれる音との間の距離は消えてしまう。第二に、「見る」ことはその対象との距離によってそれを一定のはっきりとした形をもつたものとして他の対象から空間的に見分けると同時に、見る者からも区別する。これに対して、「聴く」ことは、目に見えない音という一瞬ごとに変化し定まった形をもたないものを、聴き手が受け入れてその変化についてゆくしかない。つまり、「聴く」ということのもつ、非距離性、非対象性、非個性であり、それをポジティブに表現すれば、対象との一体性であり、また運動性である。そして、これは「自然の本質」そして「真理」とは、見るものではなくて、聴くものだ、というニーチェ独特の「真理」の捉え方が、この「音楽」というメタファーによって主張されているように思われる。そこには、自然の本質とは、あらゆる現象の根底にある不可視の生成、運動そのものである、という真理把握がある。

「ギリシアのディオニュソス祭においては」限界と節度を具えた

あらゆる個別者はここで、ディオニュソス的な状態の忘我に没入し去り、アポロ的な諸規定を忘れ去ったのである。超節度(Übermaß)が真理として示現し、矛盾・苦痛から生まれた歓喜が、自然の心のなかから自らについて発言したのである。¹⁰⁾

けれども、「真理」がイデアのように見るものではなくて、むしろ聴くものである、という真理観は、例えばピュタゴラスの教えを受けた神秘主義者たちの集団「聴く人々」(akouoiaristoi)にもすでに顕著であり、またキリスト教の伝統においても、沈黙のうちに神の声(それは人間の言葉で語りかけるとは限らない)を聴く、という姿勢はむしろ当然のあり方である。また近くでは、ヘーゲルが「聴きとる」(vernehmen)という真理の受け取り方を強調しており、彼の『美学』では、感覚のなかで聴覚を、イデア的で理論的である最高の感覚としている。¹¹⁾ 目に見えないもの、不可視のもの、そして超感性的なものへの接近の仕方としては、「聴く」という知覚の仕方は、たしかにこれまでもたびたび比喩的に用いられてきた、慣習的なありふれたメタファーかも知れない。それは、デリダによる音声中心的なヨーロッパの思考に対する批判を俟つまでもない。¹²⁾ しかしニーチェの場合には、それを単に「聴く」という動詞ではなく、まさに「音楽」というメタファーによって表現しようとしたのである。そこには、もちろん不可視なものというだけでなく、「非言語的」なものという要素が入っている。しかしさらに、それと同時に、ただ受け身的に「聴く」だけではなくて、みずからもその音楽に合わせて「歌う」という能動的な働きが入っているのである。ニーチェはことあるごとに、「語るのではなく歌え」「歩くのではなく踊れ」と言う。¹³⁾ 「聴く」ことが含意する特殊性を媒介項として、ニーチェは「音楽」と「自然の本質」(「意志」「真理」とのあいだに類似性を立て、それをさらに「歌い」「踊る」こととつなげるのである。そしてその場合の「真理」は、もはやスタティックなものではない、いわば「遂行的」(performativ)な真理といえるような、異質の真理なのである。そこにはまた、認識的な(対象的な)真

理が実は真理ではない、という判定的（メタ）真理も、萌芽的に含まれているようである。

こうして『悲劇の誕生』では「音楽」は、対象としての音楽作品というよりも、むしろ非・概念的な真理把握（自己放棄の経験、像を引き出す創造力）を表わす、それ自体一つの「メタファー」となっているといえる。そして、それにもかかわらずこの書の後半ではヴァーグナーの音楽が、理想的な未来の「音楽」として具体的に挙げられているところに、一つの無理があるのである。それはまた、のちにやってくるヴァーグナーとの決裂にも影を投げかけている。また全体において、脱自、救済と結びつく「音楽」の積極的な意義が強調されているが、最終的に目指されているのはそれによって可能となる「真理」との一体化である点は、次の「真理」論考と異なるところである。後者では、たしかに芸術の固有な力は依然として称揚されるが、もはや「真理」との合一そのものは否定されるのである。

3 「真理」という虚構——摩滅したメタファー

従来「哲学者の書」と名づけられた断片群のなかに入れられていた「道徳外の意味での真理と嘘」(Über Wahrheit und Lüge im ausser-moralischen Sinne)という論考は、ほとんど完成されていると言つていいほどのまとまりをもち、一つの明確な主張をもったものである。¹⁵⁾ この論考は、一九七〇年代にフランスでデリダ(「白けた神話——哲学テクストのなかのメタファー」)や、リクール(『生きたメタファー』)達にメタファー論の文脈で注目されて以来、哲学の脱構築(deconstruction)というファッショナブルな方法を支える一つの定位点の役割を果たしてきた。¹⁶⁾ ニーチェのここでの中心的な意図は、伝統的な「真理」概念の破壊にある。論述の一部分は、前年(一八七二年)ヴァーグナー夫人コジマに献呈された「いまだ書かれざる五つの書のための五つの序文」の第一序文「真理へのパトスについて」のなかで既に提

示されている。¹⁸⁾

全体は大きく二部に分かれている。まず一つの小さな寓話から始められる。無限大の宇宙のどこか片すみで、かつて生まれすぐに消えていったちっぽけな天体。その地球のうえにほんの一瞬のあいだ存在した知性。そしてその知性のとどきえた空間的・時間的な射程の卑小さとはかなさ。徹底的な人間知性の相対化である。そのあとのニーチェの論述に沿って、次に大意をまとめる。

一—1 知性とは人間の自己保存のための手段として生まれ、その主能力は(他人および自己自身に対する)偽装、欺瞞にある。自然は人間の体そのものについてさえ黙しており、べてん師的な意識のうちに人間を封じ込めている。

一—2 そうしたなかでしかし、社会的に相互共存する必要から「真理」衝動が出てくる。単に欺かれて害を被らないためという功利主義的な意味でのみ、虚偽が非難され真理が称揚される。結果を生まない純粋な真理には用はなく、敵意さえ向けられる。

一—3 この真理感覚によって言語の因襲が生み出された。そこには記号(言語)と事物との合致はない。神経刺激から像への転送(Übertragung)が第一のメタファー(知覚)、像から音||記号への転送が第二のメタファー(言語)である。

一—4 概念が形成されるには、不等なものとの等化(同一化)がある。例えば一ひら一ひらの木の葉の個性、多様性の忘却から、それら以外のどこかに「木の葉」という原型なるものが仮定されることになる。

一—5 真理とはなにか? 自己のメタファーの起源を忘却した錯覚にほかならない。概念の「水上楼閣」はしなやかさと堅牢さとをそな

えている。蜘蛛がその糸で巣を紡いでゆくように、その材料は自分のなかから調達している。

一—6 原初のメタファーである知覚がそもそも、創造的な芸術的主体の営みであることが忘却されている。それは美的な(仮構的)営みであり、基準となる正しい知覚などない。メタファー的転送に必然性はなく、ただ因襲が便宜的にそれを因果性に見なしている。

一—7 われわれにとつての自然法則は相対的なものにすぎない。時間・空間という原形式がすべてのメタファーの基底にあり、知覚という芸術的メタファー形成もそれを前提としている。数概念さえも、根本的には人間的なものである。

二—1 メタファー形成の衝動は人間の根本衝動であつて、言語・学問の牙城(古いメタファー)のなかには閉じこめられない。その新たな活動領域は、後者を攪乱・粉碎する芸術である。

二—2 芸術活動において、偽装を本業とする知性はみずからが主人となる。概念にはなく直観に導かれるこの知性は、自由を得て躍動し、古い残骸である概念をもその活動の足場、玩具とする。

二—3 直観的メタファーが水をえて一つの文化を形成した時代が、古代ギリシアの神話のなかに人々が生きていた時代である。理性は単に不幸を防ぎ、退けるだけだが、直観は歓喜と苦痛においてそのつど過度である。

以上の論考における問題点の一つは、言語(記号)にいたるメタファーを神経刺激から出発させて二段階とするか、「物自体X」から出発して三段階とするかで記述が揺れていることである。後者の立場を

暗示するものは、次のような文章である。

「樹木や色や雪や花について語るとき、われわれはそうした事物そのものについて何かを知っていると思っているのだが、しかし実際に、根源的な本質存在には全然対応していないような、事物のメタファー以外の何ものもわれわれは所有していないのである。」「クラウドニの音響図形機械のように」音が砂の図形として見えるのと同じように、物自体の謎のXが最初は神経の刺激として見え、それから像として、最後に音として見えるのである。¹⁹⁾

しかしながら、Xを起点としてそれ以後の段階と同列の線上におくような見方は、やはり弱点があると言わねばならない。というのも、「事物のメタファー」という言葉遣いはするものの、それはすでに根源的な本質存在に対応しているわけではないからである。

「物自体(これこそまさに純粹で結果をもたらさない真理である)は、言語の作り手にもまったくのところ把握しえない、まったく追求する価値のないものである。言語の作り手は、ただ事物の人間への関係を記号化(Bezeichnen)しているだけであり、その関係を表現するためにきわめて大胆なメタファーを補助手段として用いるのである。」²⁰⁾

ニーチェ自身、「現象」の語を避けようとしているのであり、それは、事物の本質が経験の世界に現象するということは言えないし、経験的世界が事物の本質を露呈することもないからである。²¹⁾ 神経刺激から出発して知覚という第一のメタファー、音(記号)という第二のメタファーに進む系列しか、われわれ自身は手にしてはいない。その外にある何らかの原因への必然的な関係のうちにこれらをおくのは、根拠律の不当な適用となるのである。第一に因果律という法則はあくまで現象内においてしか適用できない。したがってここには何の因果関係もなく、一つの非連続性、飛躍しかないのである。

しかしながら、そもそもニーチェの主張のうちで、知覚そのものが、根源的な芸術家的過程であるという指摘は、メタファーの段階性、序

列、線的な順序を固定化していることにもなる。「より根源的」ということで「根源性」を肯定するという点、彼自身が「あとから発明される起源」という思考に陥っているかもしれない。言語的（記号的）などんな分節化によっても予め規定されていないような単なる知覚が時間的に先行して、そのあとから初めてそれをもとにして言語化が行なわれる、とすることはそれ自体、一つの人為的な分断であり仮説にすぎない。どんな知覚も、むしろすでに何らかの図式化をすでに帯びた形で「知覚」されるのである。ただ、それでも「自己意識」以前の創造的主体性をニーチェがここで強調したことは、一つの生産的な仮説であるといえよう。

第一部でもっとも重要な部分は、デリダも引用している次のような文章である。

「それでは、真理とは何か？ ゆれ動く多数のメタファー、メトニミー（換喩）、擬人法の一群であり、要するに詩的にそして修辞学的に高められ、転送され、装飾された人間的諸関係の一総和であって、それらは長い慣用ののちに一族にとつてたしかなもの、規範的なもの、拘束力のあるものと思われるようになる。つまり諸々の真理とは、それが錯覚（Illusion）であることが忘れられた錯覚、使い古されて感じさせる力を失ってしまったメタファー、刻印された像を摩滅させ、いまはもはや貨幣（Monze）ではなく金属（Metal）として見られるようになった貨幣である。」²²

「万物の尺度としての人間」という相対主義的な考え方は、古くからある。しかし、真理衝動を支える根本的な偽装性を強調したところ、その真理衝動のプラグマティズムを無効にする積極的なメタファー衝動を対置させたところに、ニーチェの独自性がある。真理はない、ということの真理性を疑うこともできるが、それではラッセルの「嘘つきのパラドクス」に陥るだけである。しかしラッセルが解決したように真理の階層を変える、というよりもむしろ、へ真理―虚偽の対によって把握される（対象的な真理）（事物と概念の一致）という枠組そのもの

のから脱出することが、ニーチェには問題であった。ただ、それをしても別様の（真理）（根源的一者との一体化）と捉えざるをえない思考法、そしてメタファー論そのものが含意する「元のもの」の存在およびそれと別のものとの邂逅的關係づけという構造は、ここではどうしても払拭できないのである。そして、こうした限界を克服するために、ニーチェは結局、中期以降はメタファーという操作概念を捨て、また同時に「芸術」を思考の最終的な足場とすることからも、脱皮することになるのである。

4 芸術による真理破壊——直観的メタファーとしての芸術

さて、原初のメタファーの世界が忘却されるということは、「元々は熱を帯びた流動性のなかで人間の想像力という原能力からほとぼり出てきた形象の群れが、固定化し凝結して」しまうことである。しかしまさにそのようにして「概念の巨大な納骨堂、直観の埋葬所」を築き上げ、それを管理し整理しかつ拠り所とすることによって、人間はいくばくかの心の安寧をえて「首尾一貫性」をもって生きてゆけるのである。ところが、「真理」論考の第二部においてニーチェは、自己の起源を忘却したメタファーにかわって、もう一度こうした本来の力をもったメタファーを台頭させようとする。完全には展開し切れていないこの二部の論述に対しては、これまであまり十分な注意が向けられていない。

「メタファー形成へのあの衝動、人間のあの根本衝動、それは一瞬も無視することはできないのであり、なぜならそうなれば人間自身を無視することになるからである。それは、人間の昇華された産物である概念から整然とした不動の一世界が牙城として打ち建てられることによって、実際に抑え込まれ制御されてしまうのではない。この衝動は、その働きの新しい領域や別の河床を自分で探し、それを神話そしてとりわけ芸術のなかに見いだす。それは

絶えず、新たな転送、メタファー、メトニミーを差し出すことによつて、概念の見出しや仕切りを混乱させる。目の前の醒めた人間世界を、夢の世界であるかの様に多彩、無規則、無結果、無連関、魅惑的のいつでも新しく形成しようとする渴望を示す²³⁾」

ここで人間の根本衝動としての「メタファー形成の衝動」(Triebs zur Metapherbildung)とされているものは、『悲劇の誕生』において自然の「芸術衝動」と言われていたものに対応するといえる。これは、第一部での「真理衝動」とは異なる。「真理衝動」は、社会生活の必要上出てきた功利主義的なものであり、本来のメタファー形成衝動の派生的な形態でしかない。それに対して、前者は人間に本性的に備わっている自発的な躍動力、人間の生に固有な過剰のエネルギーといつてもよいだろう。この意味での「衝動」という語は、後期の「力への意志」という思想において、ニーチェ自身の用語としての「意志」へとつながるものである。このメタファー形成衝動が新たなエネルギーを取り戻すとき、単に道具として働いていた知性は、自らの主人となり、概念をもその自由な活動の素材としてしまう。

「あの偽装の手法である知性は、害をもたらすことなく自分が欺きうるかぎり、自由になり、それまでの奴隷的な奉仕から解放される。(中略)知性がこのときほど横溢し、豊満で、誇り高く、軽快で、大胆不敵であることは決してない。知性は創造者の愉悅を抱いてメタファーを縦横に投げ与え、抽象作用の境界石をずらしてゆく²⁴⁾」

こうして知性は、概念ではなく直観に導かれるがままに自己の本領を発揮するようになる。ただ、概念を捨てて直観に導かれる知性という構図は、二元論的であり十分にロマン主義的であるかもしれない。けれども、根本的な偽装の能力としての知性というニーチェ独自の捉え方は、最後まで否定されていないのである。しかし芸術としてのこのメタファーは、何を何へと転送するのだろうか。いづれにせよ、真理との直接的な合致ということは、ありえない。ただここでは「人間

の生を模写する」としか言われていない。より重要と思われるのはむしろ、芸術が、人間がすでに言語の因襲に囚われているということを前提として、それを打破するという〈否定的な〉行為から成り立つ、ということである(例えば、経験的世界で普通に機能しているあらゆるものの形式と内容、目的と手段、意味と媒体などを逆転させてみること……)。つまり、いつもすでに根底には、因襲化された言語世界があるということである。とすれば、新たに仮構すること(メタファーを形成すること)によつて、言語より以前の世界に再び遡りうるといふ保証はどこにもないのである。それどころか、概念言語が基づいている基本的な時間空間という表象さえも、たとえそれを攪乱するためであれ、つねに前提とされている。まさにネガとしての概念世界にすでに決定的に支えられているということである。ただ、そこでの偽装に支えられた真理衝動を否定し無効にすることにこそ、つまり〈否定〉というこの破壊的な力にこそ意味があるのである。そして無効にされた真理衝動に代わって、メタファー形成衝動を蘇生させたとしても、そこに生まれたメタファーは、そのうちにまた摩滅し、別種の「真理」へと凝固してゆかないとはかぎらない。そのとき、芸術は何度でも生きたメタファーを送りつづけ、いわゆる「真理」を破壊してゆかないべからぬだろう。つまり、人間は徹頭徹尾メタファー的な動物であるということを積極的に認め、それをそのままに生きる(実践する)べき存在であり、『悲劇の誕生』で言われたように、「この芸術は……すべての現象の彼方に、すべての破滅にもかかわらず、永遠なる生を表現する」のである²⁵⁾。

しかし、再びこのことの真理性はどう証明されるのか。そうした問いを発すること自体、偽りの真理衝動に陥っていることになる。発見され、証明され、獲得されるような真理とは、結局は予め目指していたものを確認するトートロジーにすぎないのである。もしも人間の本来のメタファー形成衝動を凝結させることなく、あえてそれをそのまま生きるとするならば、それはまったく別様の真理、もはや真理

とはいえないような動的な状態そのものである。「メタファーの残滓」である概念世界の絶えまない攪乱装置としての芸術、因襲となりあたかも「牢獄」と化する言語世界の絶えまない粉碎装置として働く芸術、このような自覚された虚偽としての芸術を、ニーチェは「崇高な比喩」「高貴な欺瞞」と呼ぶのである⁽⁸⁾。

ところで、この「真理」論考の叙述自体、ニーチェによる多くの生き生きとしたメタファーに満ちている。例えば、概念の建築物を表わすイメージとしては、自分の内部から糸を紡ぎ出し張りめぐらす蜘蛛の巣、小部屋に分かれた蜜蜂の巣、直観の埋葬所として硬直した規則性を示す古代ローマの納骨堂、骨でできた骰子の目を数え合わせるだけの骰子遊び等々。こうした想像力豊かなイメージのなかでも際立っているのは、音楽にかかわるメタファーである。一つは「いわゆる」真理の探究者が「理解しようとしている世界全体を、「人間という原音の無数に砕け散った反響として」捉えるメタファー。もう一つは、クラードニの機械による砂に描かれた音響図形の例である。とりわけ後者において、音（楽）の感覚の欠如に由来する「これが音なのだ」という思い込みを取り上げ、言語そのものの（真理を表現しているという）錯覚をそれに対応させているのは、単なる偶然的思いつきとは言えないだろう。しかしながらここでは、もはや音楽はそれとして、芸術のなかでとくに特権化されてはいない。そして、ヴァーグナーとの内的な戦いは、すでに潜行的に始まりつつあるのである。ヴァーグナーへのニーチェの失望と不信感の深まりとともに、最終的に、特権的な芸術としての「音楽」はニーチェの思考において、人間に本来的なものと優れたメタファー的活動のための、もともと優れたメタファーである役目を終えることになるのである。

註

(1) フランスの研究者サラ・コフマンは、ニーチェの初期の作品における根本的な操作概念として「メタファー」が一定の役割を果た

つてを主張する。cf. Sarah Kofman, *Nietzsche et la métaphore* (Paris, Edition Galilée, 1983). サラ・コフマン「ニーチェとメタファー」(宇田川博訳、朝日出版社、一九八六年)。

(2) Aristoteles, *Peri Poetikes*, 1457b.

(3) cf. Max Black, *Metaphor, Proceedings of the Aristotelian Society*, 55(London, Harrison&Sons Ltd, 1954). pp.273-294.

マックス・ブラック「隠喩」(尼々崎彬訳、佐々木健一編『創造のレトリック』勁草書房、一九八六年に所収)。

(4) ニーチェの引用文については、著作名と節を記したのち、全集G. Colli, M.Montinari(hrg.), *Friedrich Nietzsche Kritische Gesamtausgabe Werke*(=KGW) (Walter de Gruyter, 1968ff.)

の巻と頁番号とを付す。(邦訳は白水社版『ニーチェ全集』などを参考にしたが、大半は筆者が新たに訳した。) *Die Geburt der Tragödie* (=GT), §2/KGW III-1, S. 27, §5/KGW III-1, S. 40.

(5) *GT*, §6/KGW III-1, S. 42.

(6) *GT*, §8/KGW III-1, S. 48.

(7) そのことについての詳しい議論は次の論文に見られる。P.Heckman, *The Role of Music in Nietzsche's Birth of Tragedy, The British Journal of Aesthetics*, vol.30 No. 4, October 1990. (pp. 351-360).

(8) *GT*, §16/KGW III-1, S.72.

(9) cf. *GT*, §5/KGW III-1, S. 40.

(10) cf. P.Heckman, op.cit. p.355.

(11) *GT*, §4/KGW III-1, S. 35.

(12) cf. Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes, Ästhetik*.

(13) cf. Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*(1963).

(14) *GT*, §1/KGW III-1, S. 26.

(15) cf. *GT*, §20/KGW III-1, S. 90.

(16) Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne(=WL) KGW III-2 (in Nachgelassenen Schriften), SS.369-384. cf. Friedrich Nietzsche Gesamtelte Werke, Musarionausgabe (1920ff.), VI, SS. 67-83.

- (17) cf. J. Derrida, *La mythologie blanche—la métaphore dans le texte philosophique*, in *Marges de la philosophie* (Paris, Les Éditions de Minuit, 1971). シャンタン・テリタ「白けた神話—哲学テクニストの中の暗喩—」(豊崎光一訳、集英社『世界の文学』第三八巻、一九七六年)所収)。 Paul Ricoeur, *La Méthaphore vive* (Paris, Édition du Seuil, 1975). ポール・リクタン『生きた喩論』(久米博訳、岩波書店、一九八四年)。
- (18) cf. Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern, I. Über das Pathos der Wahrheit, KGW III-2 (in Nachgelassenen Schriften), SS.269-384.
- (19) WL, §1/KGW III-2, S. 373.
- (20) a. a. O.
- (21) cf. a. a. O.
- (22) WL, §1/KGW III-2, S.374.
- (23) WL, §2/KGW III-2, S.381.
- (24) WL, §2/KGW III-2, S.382.
- (25) GT, §20/KGW III-1, S.90.
- (26) GT, §21/KGW III-1, S.134.