

幻影の哲学者ニーチェ

YAMAGUCHI, Seiichi / 山口, 誠一

(出版者 / Publisher)

法政大学文学部

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

Bulletin of the Faculty of Letters, Hosei University / 法政大学文学部紀要

(巻 / Volume)

50

(開始ページ / Start Page)

31

(終了ページ / End Page)

50

(発行年 / Year)

2005-03-01

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00002927>

幻影の哲学者ニーチェ

人々は錯覚や夢像のなかに深くひたされている。人々の眼は事物の上の面をすべつてゆくばかりで、「もの形」を眺めているにすぎない (KSA I, S. 876)。

山口 誠 一

一 幻影の比喩をめぐって

ニーチェが芸術の次元でとらえた幻影ないし仮想の問題は、いまや脳科学のなから生まれて脳科学の限界で問われようとしている。脳科学者の茂木健一郎氏は「わたしたちは、さまざまな仮想に導かれてこの現実の世界を生き、やがて死んでいく」とのべている。

その仮想の事例として、氏は、サンタクロースやイゾルデの死を挙げている。これらの言明は、結果としては、ニーチェの幻影論を科学の側から照らし出すことになっている。したがって、今日、ニーチェの幻影論をたんに芸術の次元に止めてはいけないのである。芸術、科学そして哲学の三者が融合した新たな知が求められている。

ニーチェは、語りの哲学者として『悲劇の誕生』を世に出して以来、『ツアラトウストラ』を経て『ディオニユソス頌歌』に到るうちに哲学詩人となり、もっぱら唱った。それは、紛う方なく、ニーチェの言語芸術の極点になった。ニーチェの哲

学言語も芸術的であった。その芸術言語は、終始、抒情詩の言語に起源を持ったものだった。言語は、事実を記述するものであるよりは、幻影を創造するのである。幻影は美しいから、この幻影に生きると、よるこびが生ずる。生きること自体が自己遊戯となる。幻影に生きることが、ニーチェのいうニヒリズムの自己克服なのだ。

このようにして、幻影ということとニーチェの中核に据えることが、ニーチェを的確にとらえることに資する。ニーチェは幻影の哲学者なのである。これまで幻影の問題は、仮象あるいは虚構の問題との関連を明確にしないまま閑却されつづけてきた。仮象あるいは虚構の問題は、真理論であるが、幻影の問題は、審美論なのである。審美論が真理論を基礎づける。仮象は幻影であるがゆえに美しいのである。ただし、ニーチェのいう幻影は、たとえばクロソウスキーのいうファンタズム(幻想)とシミュラクル(複製)とを包括する。ファンタズムは、知性と対峙しているときは、理解不可能であるが、知性的記号によって複製されると理解可能なシミュラクルとなる。

してみれば、ニーチェにあつては、思想も幻影でありうることになる。しかも、思想は、「幽霊」(KGW VII, S. 73)とまで呼ばれている。思想は言語によって表現されるのであるから、言語によって創造された幽霊が思想である。さらに、とりわけ永遠回帰思想にあつて問題なのは、真実かいつわりかという真理論ではない。むしろ、美しいか美しくないかという審美論が、問題なのである。この点についてつぎの行文が示唆を与えている。「もつとも似かよっている者どうしのあいだにかかっているとき、仮象は、たとえただちにはいつわりであるにせよ、もつとも美しい。というのは、もつとも小さい溝は、もつとも橋をかけにくいものであるからだ。」(KGW VI, S. 268) ここではいつわりの仮象がもつとも美しい場合として、橋がもつとも似かよっている者どうしのあいだの「もつとも小さい溝」にかかっている場合があげられている。ここでこの橋とは言語表現であるから、言語表現が、二人の違いを偽装しながら美しい虹の橋をかける。似た言語表現で永遠回帰思想を唱えながらも、まったく正反対の解釈をもっている者どうしのあいだも関連づけることは困難なのである。「同一物が永遠に回帰する」という言語表現は、ニヒリストからすれば「無が永遠に回帰する」と解釈される。それに対して、ニヒリ

ズムを克服した者からすれば、「もつともよろこばしいことが永遠に回帰する」という運命愛と解釈される。してみれば、この二つの解釈者の立場の関連が問題となるが、それを明らかにすることは容易ではない。詩の言語によっても困難である。そのことを実は立証しているのが、「ツァラトゥストラ」第四部「醉歌」で唱われている有名な詩なのである。

もう一度

- ① おお、人間よ！ 心せよ！
- ② 深い真夜中は何を語るか？
- ③ 「わたしは眠りに眠り」、
- ④ 深い夢から、いま目がさめた、
- ⑤ この世は深い、
- ⑥ 『昼』が考えたよりもさらに深い
- ⑦ この世の嘆きは深い
- ⑧ よろこびは――断腸の悲しみよりも深い。
- ⑨ 嘆きの声はいう、『終わってくれ！』と。
- ⑩ しかし、すべてのよろこびは永遠を欲してやまぬ、
- ⑪ 深い、深い永遠を欲してやまぬ―」（KGW VI/1, S. 400）

この詩は、端的にいつて、永遠回帰をめぐる二人の解釈者のあいだを分けている「もつとも小さい溝」に橋をかけてはいない。つまり、永遠回帰思想の暗い面と明るい面とのあいだを関連づけてはいない。なるほど、嘆きの真夜中が、暗い面で

あるのに対して、昼が明るい面であり、よろこびを形象化していることになりそうである。しかし、この詩では、この世の嘆きを形象化した真夜中の方が、明るい昼より深くなっているのにもかかわらず、「⑧よろこびは―断腸の悲しみよりも深い」といわれている。ここで、「断腸の悲しみ」が嘆きの真夜中に対応するのであれば、よろこびは、この真夜中より深いのであるから、昼という形象に対応しないのである。したがって、嘆きの形象が真夜中であるのと対照的によるこびの形象が明示されていないこととなる。むしろ、明示できない形象構造になっている。というのは、嘆きとよろこびとの形象構造上の関係は、深みと表面との関係だからである。したがって、表面には深さがないのであるから、深さを比較できる関係ではないことになる。むしろ、真夜中と昼との関係も本来そうあるべきなのである。こうして、この詩は、永遠回帰思想の形象化に失敗している。このことは、ニヒリズムの自己克服と価値の価値転換の形象化の失敗にもつながっている。

ニヒリズムとその自己克服との関係を深みと表面との関係で形象している比喩は、「悲劇の誕生」にある。「むしろ芸術家のあの生々發展の意欲は、芸術家による創造の、いかなる災厄にもめげざるあの明朗性は、悲哀の暗黒の湖の上に映る輝く雲の姿であり空の姿にすぎなく」(KSA 1. S. 68)。ここで、「悲哀の暗黒の湖」と「明朗性」ないし「輝く雲の姿であり空の姿」とは同時に接しているのである。「悲哀の暗黒の湖」は、ディオニュソス的なものそしてニヒリズムをも形象化しうるのに対して、「明朗性」ないし「輝く雲の姿であり空の姿」は、アポロ的なものそしてニヒリズムの自己克服を形象化する。深い湖が暗いからこそ、雲の姿と空の姿は、湖の表面で明るく輝くのである。

こうして、ニヒリズムの自己克服とは、ニヒリズムを廃棄してよろこびに転ずることではない。暗黒のニヒリズムによるこびを映すことなのである。そうであるからこそ、よろこびなのである。そのためには、ニヒリズムの暗黒の湖を熟視しなければならぬ。このことが、つぎの完全なるニヒリストの説明を、さらに明快にする。ニーチェの言語は、やはり形象に根差している。「…」このヨーロッパの最初の完全なニヒリストは、ニヒリズムそのものをすでおのれの内部で終末まで生きぬいてしまっており、―それをおのれの背後に、おのれの足下に、おのれの外部にもっているのである。…」(KSA

13. S. 190)

ここで、注意すべきは、「ニヒリズムそのものをすでにおのれの内部において終末まで生きぬいてしまつて」いることは、ニヒリズムを廃棄することではないということである。むしろ、「ニヒリズムをおのれの背後に、おのれの足下に、おのれの外部にもっているのである。」(ここでニヒリズムの形象こそ、さきほどの「悲哀の暗黒の湖」なのであり、湖の表面が輝いていても、以前として暗い深みなのである。

ニヒリズムが深みであれば、その克服は深みが明らかに表面にとつての深みとなることである。この深みと表面との関係を、ニーチェはつぎのように明言している。「・・・おお、このギリシア人たち！ ギリシア人たちは、生きる、すべをよくわかまえていた。生きるためには、思いきつて表面に、皺に、皮膚に、踏みとどまることが必要だつた。仮象を崇めること、ものの形や音調や言葉を、仮象のオリュンポス全山を信ずることが、必要だつたのだ！ このギリシア人たちは表面的であつた。深みからして！ そして、わたしたちはまさにその地点へと立ち返るのではないのか、—わたしたち精神の命知らず者、わたしたち現在の思想の最高かつ最危険の絶頂に攀じのぼつてそこから四方を展望した者、そこから下方を見下ろした者は？ まさにこの点でわたしたちは—ギリシア人でないのか？ ものの形の、音調の、言葉の崇め人でないのか？ まさにこのゆえに—芸術家なのではないか？」(KSA 3, S. 352) このようにして、深みの表面に立ち返るとは、ものの形、音調、言葉を崇める芸術家になることなのである。そして、表面とは仮象であるから、ものの形、音調、言葉もすべて仮象となる。

そこで、これから、仮象を崇めるということと、ものの形、音調、言葉が仮象であるということとを、「悲劇の誕生」の思索圏に立ち返りながら説明する。

まず、仮象を崇めるということとを、「悲劇の誕生」の形而上学的仮説「真に存在する根源一者は、永遠に苦悩し、矛盾にみちたものとして、自」をたえず救済するために、同時にうっとりする幻影、快感にみちた仮象を必要とする」(KSA 1, S.

38)を着手点にしなから解明する。

二 仮象を崇める

(I) 真に存在する根源一者

「真に存在する根源一者」は、別の箇所で「物自体」あるいは「根源存在」と限定されている。ここからも、根源一者は、一見、なるほど、ショーペンハウアーの「根源意志」と重なるようににも思える。だが、用例を詳しく検討するとそうではないことが判明する。

A 人間の最内奥の本質・根拠

「わたしたちの最内奥の本質、わたしたちすべてが共有する地底」(KSA 1, S. 27 Z. 21f.)

»unser innerstes Wesen, der gemeinsame Untergrund von uns allen«

「わたしたちの本質という秘密にみちた根拠」(KSA 1, S. 38, Z. 23f.)

»geheimnisvoller Grund unseres Wesens«

B 世界の最内奥の根拠

「世界の最内奥の根拠」(KSA 1, S. 31, Z. 5f.) »innerster Grund der Welt«

「世界の唯一の根拠」(KSA 1, S. 39, Z. 19f.) »einzig(er) Grund der Welt«

「世界の心臓」(KSA 1, S. 44, Z. 11) »Herz(en) der Welt«

C 自然の本質

「自然の本質」(KSA 1, S. 33, Z. 31) »Wesen der Natur«

D 矛盾・苦惱
「自然の最内奥の核」(KSA 1, S. 39, Z. 10) »der innerste Kern der Natur«
矛盾・苦惱

「真に存在するもの」「永遠に苦惱」矛盾にみちたもの」(KSA 1, S. 38, Z. 29f.)

»Wahrhaft-Seiendes«; »das ewig Leidende und Widerspruchsvolle«

「永遠の根源的苦痛」(KSA 1, S. 39, Z. 19f.)

»ewiger Urschmerz«

「矛盾 苦痛から生じた歓喜」(KSA 1, S. 41, Z. 11f.)

»Widerspruch, die aus Schmerzen geborene Wonne«

「根源一者 根源一者の苦痛と矛盾」(KSA 1, S. 43, Z. 34f.)

»dem Ur-Einen, seinem Schmerz und Widerspruch«

E 根源存在

「存在の深淵」(KSA 1, S. 44, Z. 14) »Abgrund(e) des Seins«

「根源存在」(KSA 1, S. 62, Z. 16f.) »Ur-sein«

「根源的母」(KSA 1, S. 108, Z. 34) »Urmutter«

「根源美在」(KSA 1, S. 109, Z. 10) »Urwesen«

F 真に存在する主体・自我性

「そもそも真に存在し、諸事物の根拠に安らぐ唯一の自我性」(KSA 1, S. 45, Z. 11f.)

»die einzige überhaupt wahrhaft seiende und ewige, im Grunde der Dinge ruhende Ichheit«

「この真に存在する主体」(KSA 1, S. 47, Z. 17)

»das eine wahrhaft seiende Subject«

G 物自体

「諸事物の永遠の核」「物自体」(KSA 1, S. 59, Z. 1f.)

»ewige(r) Kern der Dinge«, »Ding an sich«

以上の用例から、①「根源一者」とは、「人間」と「世界」の「最内奥の根拠・本質」であり、しかも、「物自体」とされている。この「物自体」は、ショーペンハウアーの「物自体」と同様に現象としては客観である。この限りでは、ショーペンハウアーの根源意志と重なる。

②しかし、「根源一者」の根源性は、矛盾・苦悩であるとされていることは、ショーペンハウアーとは対立する。つまり、対立し合うものが矛盾によって一体になっているという意味での一者なのである。また、ニーチェは、根源一者は、個人の主観でもあり、それに対立する客観でもあるような主体であると考えている。それが「一つの真に存在する主体」である。このような論脈からニーチェは、ショーペンハウアーとヘラクレイトスを重ねながら、こう理解している。「この世に罪、不正、矛盾、苦悩が存在するのか？ 然り、存在する、しかし、——とヘラクレイトスは叫ぶ——個別的に分離して見るが、総合統一して見えない偏狭な人間に対してだけ存在するのであって、全体的に見る神に対しては存在しない」(KSA 1, S. 830)。

③さらに、「根源一者」は、「根源存在」であり、「存在の深淵」であり、「自然の本質」である限りでは、中期シェリングとわりわけ「人間的自由の本質」の原理論とも通じてくる。「意欲は根源存在である」⁵⁾とシェリングものべている。

以上は、哲学史から見た「根源一者」の三つの契機である。構造の上からは、一者が同時に矛盾である。同じ事態が、一方の立場からは、一者であり、他方の立場からは、「永遠に苦悩し、矛盾にみちたもの」なのである。ニーチェは、矛盾を

「苦痛から生み出された歓喜」といいかえている。歓喜とは矛盾する苦痛から、歓喜が生まれてくるという意味で、歓喜は矛盾なのである。そして、この一者が「自然の本質」であり、それに対立する現象が仮象として見せかけの存在であるかぎり、「自然の本質」としての根源一者は、真に存在する。しかも、肝要なことは、この仮象が、根源一者にとって必要であることなのである。ただし、ここでは、まだ、仮象は根源一者との関係では第二次的であり、やがてこの関係は逆転する。

(Ⅱ) うっとりする幻影ヴァイジン、快感にみちた仮象

① 根源一者の唯一の目的は、自己救済である。そのために必要な手段が後述するように、仮象なのである。そして、この仮象がやがてついには、永遠回帰思想という美しい幽霊となる。その意味で、ここでの仮象概念は、ニーチェの永遠回帰思想を理解する際の原点である。仮象が、うっとりする幻影、快感にみちた幻影であるのは、仮象が遊戯だからである。そのことによって、苦痛が歓喜に転化する。

「7」「二九」 生のうちに凄惨なものを創造する衝動がここで芸術衝動として、微笑みを浮かべながら、遊戯する子供として表にあらわれるかぎり、悲劇は美しい。恐るべき衝動がわたしたちの眼に芸術衝動および遊戯衝動として映るといふ点に、感動を呼び心を動かすものとしての悲劇自体の真骨頂がある。音楽についても同じことがいえる。音楽とは、悲劇よりもさらに普遍的な意味での意志の映像だ。

他の諸芸術ではさまざまな現象がわたしたちに微笑みかけてくるのに対して、ドラマと音楽の場合は意志そのものが微笑みかける。この衝動の不吉さへの確信が深まれば深まるほど、その遊戯が呼び起す感動も深くなる。」(KSA 7, S. 145)

ここで、まず、芸術には、さまざまな現象がわたしたちに微笑みかけてくる場合と、意志そのものが微笑みかけてくる場合とがある。その上で、後者の場合が、ドラマとしての悲劇と、音楽という二方面で論じられている。音楽と悲劇とは、ともに意志の映像なのであるが、音楽の方が、悲劇よりもいっそう普遍的なのである。さらに、ニーチェは、悲劇が美しくなる次第を説明している。まず、人間の内面に、「恐るべき衝動」つまり「生のうちに凄惨なものを創造する衝動」が生じる。つぎに、その衝動は、悲劇作品を創造するかぎり、芸術衝動ないし遊戯衝動としてわたしたちに映る。遊戯衝動は、作品を通して「意志そのものの微笑み」となり、これを、ニーチェは、「遊戯する子供」と表現している。ここから、ニーチェの芸術が、シラーの遊戯衝動の見地から生まれながら、ヘラクレイトスの遊戯する子供の見地に結びついてゆく様子をはつきりと読みとることができる。

シラーは、「美的教育」ですでに、遊戯衝動と仮象と楽しみとの関係をはつきりとのべている。「事物の現実とは、事物の作品であり、事物の仮象は、人間の作品である。仮象を楽しむ心情は、自分が感受するものをもはやよろこぶのではなくて、自分が創造するものをよろこぶ。」⁽⁶⁾ここで、仮象を楽しむ心情と呼ばれていることが「遊戯衝動」にはかならない。遊戯衝動は、仮象に楽しみを見出す。

②このシラーの見地は、以下のようにさらにニーチェ独自の現実概念によつて変容を受けている。「こうして夢は個々の人間と現実的なものとのあいだの遊戯であるのに対して、(広義における)造形家の芸術は夢を相手とする遊戯である。大理石としての彫像ははなはだ現実的なものであるが、夢の姿としての彫像の現実性は生きた神格である。彫像がなお想像の形象として芸術家の眼前に漂っているあいだは、芸術家はまだ現実的なものと遊戯しているのであるが、芸術家がこの形象を大理石に移し入れるときには、かれは夢と遊戯しているのである。」(KSA 1, S. 54) 遊戯衝動は、仮象を創造することによつて楽しむ。この点では、ニーチェはシラーと同じである。しかし、ニーチェにあつては、遊戯する者と遊戯の相手との関係が問題になる。普通の人間は、現実を遊戯の相手にして夢という遊戯をする。つまり、夢は現実との遊戯である。それ

に對して、「造形家の芸術は夢を相手とする遊戯である」。造形家は、現実の大理石に、想像上の形象を彫刻することによって、へ夢という遊戯と遊戯する。へ夢という遊戯と遊戯するのは、造形家であるから、造形家は、彫刻によって、遊戯する自分と遊戯することになる。芸術創造はまさしくこの自己遊戯なのである。ここにニーチェ独自の思索圏が拓かれ、ワーグナーの楽劇という具体的遊戯によって『悲劇の誕生』が世に出ることとなる。したがって、『悲劇の誕生』では、「ディオニュソスの世界観」のように、芸術創造を一般的に遊戯 (Spiel) と規定することはしない。むしろ、劇 (Schauspiel) という具体的場面では同時に根源一者の自己遊戯が問われ続けているのである。したがって、遊戯は「悲劇の誕生」全体で問われてもいる。

③ところで、この自己遊戯をする根源一者は、すでに「微笑みを浮かべつつ遊戯する子供」と表現されていた。この句に自己遊戯の見地が込められていることは、つぎの行文からも判明する。

「明瞭に知覚されている現実にたいしてこの上もない快感を覚えながら、無限なものなかへと向かうあの努力、憧憬の羽搏きは、わたしたちがこの二つの状態「不協和音を聴こうと欲することとこの聴くことを超えて憧れゆくこと」のなかにディオニュソスの現象を認識しなければならぬことを想起させる。このディオニュソスの現象が、個体の世界的遊戯的な建設と破壊とを、根源的快樂の溢出として繰り返し新たにわたしたちに顕示する。それは、暗い人へラクレイトスによって、世界を形成する力が、戯れにさまざまに石を置き変えながら砂山を積み上げてはまた崩している子供に喩えられているのと、相似している。」(KSA I, S. 153)

ここで「ディオニュソスの現象」といわれている事態こそ、根源一者が、自分の楽しみを永遠に満ちあふれさせながら、自分自身と遊戯する芸術創造にはかならない。そして、このような個体の世界を芸術的に創造することと、へラクレイトス

のいう世界形成とが相似していることが明言されている。さきほどの「微笑みを浮かべつつ遊戯する子供」といわれる場合に、子供の遊戯とは、より具体的には、戯れにさまざまに石を置き変えながら砂山を積み上げてはまた崩していることなのである。遊戯する子供とは、世界を形成する力つまり根源一者の喩えである。そして、その世界は永遠に回帰する。そして、さらに注目すべきは、それが芸術創造においては、個体の世界の永遠回帰的ありかたを、「根源的快樂の溢出」として示していることである。遊戯する子供は、現実世界を創造するのに対して、芸術は、仮象の世界を創造する。この対比にもとづいて、つぎの行文が成立する。

「いかなる道義的な責任も問われることなく、永遠に変わることなき無垢のまま、生成と消滅、建設と破壊を営むことは、この世においてはただ芸術家と子供との遊戯のみにある。そして子供や芸術家が遊戯するように、永遠に生ける火が、無心に、遊戯し、築き上げ、崩してゆく―そしてこの遊戯を自己とするのがアイオン（「永遠」である。アイオンは、水や土に身を変じながら、子供のように海辺に砂山を築き、築き上げるかと思えば崩してゆく〔傍点筆者〕」
(KSA 1, S. 830)

とりわけ「子供や芸術家が遊戯するように、永遠に生ける火が、無心に、遊戯し、築き上げ、崩してゆく―そしてこの遊戯を自己とするのがアイオン（「永遠」である）」という箇所は、「永遠に生ける火」に喩えられているアイオンの自己遊戯が明言されている。しかし、その内実は詳しくは説明されていない。しかも、自己遊戯という観点を解明している研究もない。フィンクも、ヘラクレイトスの遊戯的世界観を取り上げても、やはり自己遊戯まで到達していない。

「ヘラクレイトスはこのアイオンという語を取り上げ、異なる仕方においてははあるが再びそれを火と呼び、世界

進行と呼ぶ。そしてこの世界進行について「ソクラテス以前哲学者断片集」断片B五二でいう、「世界進行は、将棋の駒を並べて遊ぶ子供であり、子供の王国である」と。存在者の全体が、しかも支配する世界として、「遊ぶ子供」、パイス・バイゾンという象徴的比喩で語られる。最も根源的な産出作用は遊戯の性格を持つ。世界は遊戯として支配する。」⁷⁾

ここで、フィンクは、ヘラクレイトスの断片B五二から、自己遊戯を読みとっている様子はない。しかし、創造は、究極において自己遊戯であるがゆえに賭けなのである。創造は、偶然に委ねられている賭けなのである。このような論脈からヘラクレイトスの断片「永遠（アイオン）」とは骰子の賭けを競って遊ぶ子供である。子供の王国である。」⁸⁾を理解してよい。また、さらにつきの行文をニーチェは語る。

「わたしがかつて、大地という神々の卓で神々と骰子の賭けを競い、そのために地が震え、裂けて、火の河流を噴き出すにいたったとするなら、――

――つまり、大地は神々の卓であって、創造的な新しい言葉と神々の投げかわす骰子とで震えているのだ。」(KGW VII, S. 284)

三 幻影―ものの形・音調・言葉

(I) ニーチェは、よろこばしい知恵を体现する哲人を「ものの形の、音調の、言葉の崇め人」と呼んでおり、その人はまた「仮象への意志」を体现する。ものの形も、音調も、言葉もすべて仮象を創造する。こうして、「ツァラトウストラ」

で、こういわれることとなる。「言葉と音調があるということは、なんとよいことだろう。言葉と音調とは、永遠に隔てられている者どうしのあいだにかけわたされた虹、そして仮象の橋ではなからうか」(KGW VII, S. 268)と。言葉と音調とは、美しい虹のような仮象ないし幻影を、語り合う二人のあいだにかけるのである。言葉は、けっして真実を伝えてはいないのである。というのは、言葉からすると各対話者の内面は、背後世界となるからである。こういわれている。「それぞれの魂は、別々の世界をもっている。それぞれの魂にとって、他の魂はみな一つの背後世界である」(ebd.)と。こうして、対話は、断絶した魂の間にかげられた仮象ではあるが、虹のような美しい錯覚である。

(Ⅱ)「道徳外の意味における真理と虚偽について」(一八七三年)に従うと、つぎのような言語論を析出することができる。まず、最初に現実知覚からの神経刺戟が視覚形象に置き換えられる。つぎに一方で形象が聴覚に対して模造されると言語が創造される。他方で、視覚に対して、形として模造されると造形作品が創造される。言語の成立については、「一つの神経刺戟がまず形象に移される！これが第一の隠喩。その形象によって再び語音が造られる。これが第二の隠喩」(KSA I, S. 879)といわれている。こうして、根源体験とは、形象という幻影を体験することなのである。神経刺戟は、いかにも物質によって脳神経に伝達されたのであるから、客観的に定量化できる。しかし、その結果は定量化できない質感へと置き移され主観的形象となる。これが隠喩といわれる。この形象に名を贈ることが、第二の隠喩であり、根源的遊戯であり、舞踏である。

たしかに、ソシユールものべているように意味する聴覚映像と、意味される概念との対応は恣意的である。ニーチェは、ここからさらに進んで、意味する語音が表現するものは隠喩であり、幻影であるとする。しかも、このことこそが、言語の創造的機能を生み出すのである。ここで問題なのは、事実を記述することでもなければ、約束などの慣習的的行為を言語によって遂行することでもない。しかしまた、事物や人物を指示することでもないのである。むしろ、事物や人物に名を贈ること、命名することなのである。「事物に名と音調が贈られるのは、人間がそれらの事物で楽しむためではないか。ことば

を語るといふことは、美しい狂乱である。それをしながら人間はいっさいの事物の上を舞ってゆくのだ。」(KGW VII, S. 268) 『ツァラトゥストラ』で舞踏といわれていることは、実際には、まず命名のことなのである。ここでの命名とは、哲学概念をもう一度生の根源体験へ返すことである。つまり、形象にもどすことなのである。

(Ⅲ) 事物に名を贈ることが根源体験における根源創造である。ニーチェはこう明言している。ニーチェによれば、長期の見通しをもって新しい事物を創造するためには、新しい名前と評価ともっともらしさとを創造するだけで充分である。なぜならば、最初には仮象であったものが最後にはほとんどいつも実在と化し、実在として作用するからである。つまり、ある事物の声価、名前、外観、効力、その通例の容量と重さは、それに対する信仰および代々にわたるその信仰の増大によって、事物にだんだんといわば癒着させられ融化させられ、ついにその事物の身体そのものとなる。したがって、事物が何であるかということよりも、事物がどう呼ばれるかということの方がはるかに重要である (KSA 3, S. 422)。ここに命名という問題が姿を現す。言語として幻影・仮象にすぎなかつた名が、事物に贈られることによって、事物を実在化する。仮象が生き生きとしてくる。

「まことに仮象は、実在の反対物ではない——何かある実在についてわたしが述べることができるとしても、それはまったく実在の仮象の述語としてだけのことではないか！ それはたしかに、不可知のXに被せたり、また脱がせたりもできるといふような死んだ仮面ではない！ 仮象とは、わたしにとつて、働き生きているものそのものであり、それはその自己嘲弄のあげく、つぎのような感懐をわたしにいだかせるものである、つまり、ここには仮象と鬼火と幽霊踊りのほかには何もないので、と、——また、これらのすべて夢見る者のなかにあつて『認識者』たるわたし自身も自分の踊りを舞うのだ、認識者は地上の踊りを長引かせる一手段であつてその限り生存の祭祀世話人の一人なのだ、一切の認識の崇高な帰結と連合はおそらくこの白昼夢の普遍性とあらゆる夢想者相互の理解の汎通性を維持し、そうすること

によつてこそ夢の永續性を維持するための最上の手段であり、将来もそうであるだろう。」(KSA 3, S. 417)

認識者は、「真理への意志」を体现する。しかし、「真理への意志」は「権力への意志」に仕えるために展開するのであり―厳密に考察してみれば、『真理への意志』の本来の責務とは、ある種の非・真理に勝利と持続とを与え、もろもろの歪曲の首尾一貫した全体を、ある種の生物を保存するための基盤であるとみなすことにある。』(KSA II, S. 699)そして、認識者の認識とは、實在の主語としての仮象つまりシミュラクルなのである。クロソウスキーによれば「偽りの像 (Trugbild) —シミュラクル—は、『詐欺師としての』哲学者の手のなかで、衝動の生から産まれた意志されざるファンタスムの、意志された複製となる。」¹²⁾

神経刺戟から形象が生み出され、語音としての名詞という幻影が創造される。名詞は、個物を指示する固有名と、普遍表象を意味する普通名詞に大別される。この普通名詞のうちから、思惟規定ともなる純粹概念を中心とする概念がつくられてくる。この概念こそが、哲学言語なのである。哲学言語とりわけ純粹概念は、述語であつたとしても主語の偶有性ではなくて、本質なのである。たとえば、「現実的なものは普遍的なものである」(W 3, S. 60) という哲学命題にあつては、普遍的なものという述語は、現実的なものという主語の本質なのである。このような概念は、ニーチェからすれば根源体験からもつともはなれてゐる。「……多少とも似ている無数の事例に、すなわち厳密に考えれば断じて等しくはない、よつてまったく不同の事例に、おのおのの語があてはまらなければならぬということによつておのおのの語はたちまち概念となる。あらゆる概念は等しからざるものの等置によつて成立する。」(KSA I, S. 879f.)

こうして、ニーチェによれば、概念は、シミュラクルの最たるものである。しかし、概念が現実的になることは、通常ない。それに対して、ヘーゲルの純粹概念は、現実化すると理念となる。ヘーゲルは、現実と理性を等置した。「現実的なものは理性的なものであり、理性的なものは現実的である」(W 7, S. 24)と。これは、理性そして概念が、ハイパーリアル

になったことを実は意味する。なぜならば、理性そして概念が、オリジナルの現実のコピーではなくて、現実を創造するからである。自己運動する概念の根源分割から判断が生じ、判断から、中項を介して推理が生まれる。この推理こそ理性であり、理性が現実化したときの現実こそ理念である。ヘーゲルは、結局、現実の生成を説明したのではない。むしろ、概念がシミュラクルとなる事態を示したのである。ニーチェの側からヘーゲルを理解すると、ヘーゲルのアクチュアリティは、ヘーゲルを超えて今日のシミュラクル世界にまで驚くべきことに到達している。

このシミュラクル世界が、ボードリヤールを介して、一昨年、三部作がすべて公開された映画「マトリックス」につながってゆく。遡ってみると、「マトリックス」の基本構想は、ニーチェの驚くべきバリユエーションでもあることが判明する。それは、身震いするような現実と、わたしたちが生活している現実でもある仮想世界との関係にかかわっている。現実とは、暗黒の空の下に映し出される廃墟シカゴの摩天楼であり、人工知能のエネルギー源として栽培される人間なのである。仮想世界は、明るい空の下に映し出される摩天楼であり、果ては、幻覚に耽る麻薬常用者たちである。主人公のネオの分身エージェント・スミスは、夢の神を意味するモーフフィアスの名を持つ者にこう語っている。「マトリックスは、もともと誰一人として苦しむ人もなく誰もが幸せであるような完璧な人間世界として設計されていたのを君は知っていたか？ しかし、それは悲劇だった。誰もそのプログラムを受け入れようとしなかった。すべての収穫は失われた。完璧な世界を記述するプログラム言語がなかったからだと考える者もいた。だがわたしは、種族としての人間は、自分たちの現実をみじめで悲惨なものだと定義しているのだと思う。」こうして、マトリックスは、苦悩に満ちた世界の夢となった。マトリックスという記号の仮象が生き生きととなって、現実が砂漠となった。そのような事態を創造するのが、まさしく命名である。

註

- (1) 茂木健一郎『脳と仮想』、新潮社、二〇〇四年、二二七頁
- (2) 周知のように、ニーチェもワグナーの楽劇のうちでは、「トリスタンとイゾルデ」をもっとも高く評価している。
- (3) P. Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*. Mercure de France, 1969, p. 196.
- (4) Barbara von Reibnitz, Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Kapitel 1-12), Verlag J. B. Metzger, Stuttgart/Weimar, 1992, S. 143f.
- (5) F. W. J. Schelling, *Über das Wesen der menschlichen Freiheit*. Hrsg. v. T. Buchheim, Felix Meiner Verlag, Hamburg, S. 23.
- (6) F. Schiller, *Werke und Briefe*. Hrsg. v. O. Dann usw. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1992, S. 661.
- (7) E. Fink, *Spiel als Welsymbol*. W. Kohlhammer, 1960, Stuttgart, S. 28f.
- (8) *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Griechisch und deutsch. Hrsg. v. H. Diels und W. Kranz, Weidmann, 1974¹⁷, Bd. 1, 22, B32.
- (9) この引用文は、「その『個人的世界』の」断絶の壁を越えて、わたしたちはかろうじてか細い糸を結ぶ。そのとき、他者の心は、断絶の向こうにかろうじて見える仮想として立ち上がる」(茂木健一郎『脳と仮想』、新潮社、二〇〇四年、一五九頁)という言明と重なる。さらには、氏のいう仮想としての他者の心とは、「ヘーゲルのいう『他者的存在』(Anderssein)をよく説明する。『他者的存在』とは、自己が他者のうちに見る分身である。それが分身なのは、自己が意識のうちに創造した他者の心だからである。
- (10) この形象が視覚的であることは、「人間の眼に映じた形象！ これこそすべての人間の本質を支配するものだ。眼からなのだ！ 主観なのだ！」(KSA 7, S. 440) というような言明からも判明する。
- (11) 「道徳外の意味における真理と虚偽について」(一八七三年)という遺稿は、「悲劇の誕生」で未解決に終わった問題を説明しようとしている。その問題とは、造形芸術を典型とするアポロ的なものに言語も含まれるということの説明である。当該遺稿は、アポロ的なものの内側から、この問題に当該引用文の解答を与えている。つまり、音声言語は、視覚形象という造形を模倣することに よって生まれるのである。このことは、日本語の場合は、漢字自体がすでに造形である。
- (12) P. Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*. Mercure de France, 1969, p. 196.

引用文献略号

KSA: *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe.* Walter de Gruyter & Co., Hsg. v. G. Coli u. M. Montinari, München/Berlin/New York, 1999. (第七巻以降の「遺された断片」に「*例へば*」の全集の分類整理番号と配列番号を付記する場合あり。例へば⁹∞ [1])

KGW: *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe.* Walter de Gruyter & Co., Hsg. v. G. Coli u. M. Montinari, Berlin, 1968.

W: *G.W.F. Hegel: Werke in zwanzig Bänden.* Suhrkamp Verlag, Redaktion: E. Moldenhauer u. K.M. Michel, Frankfurt am Main, 1969-1979.

〔本研究は、平成十六年度文部科学省科学研究費補助金（基盤研究（B）（1））の交付を受けている。また、法政大学大学院授業における本研究をめぐる質疑応答に参加した受講者の方々にこの場を借りてお礼申し上げます。〕

Nietzsche als Philosoph der Vision

Seiichi YAMAGUCHI

Nachdem Nietzsche als Philosoph des Sprechens *die Geburt der Tragödie* (1872) veröffentlicht hatte, kam er als philosophischer Dichter in den *Dionysos-Dithyramben* (1884-1888) zu dichten. Ohne Zweifel wurden die *Dionysos-Dithyramben* ein Gipfel der Sprachkünste von Nietzsche. Seine philosophische Sprache war eigentlich kunstvoll. Seine Kunstsprache entstammt der Sprache der Lyrik. Die Sprache beschreibt nicht nur eine Tatsache, sondern auch erschafft die Vision als Welt. Weil diese Vision schön ist, erzeugt das Leben der Vision die Lust. Dabei ist das Leben selbst das Selbstspiel. Das ist nur die Selbstüberwindung des Nihilismus Nietzsches.

Indem man die Vision zum Kern der Philosophie des Nietzsches hat, kann man zum ersten Mal exakt seine Philosophie auffassen. Er ist ein Philosoph der Vision. Bis jetzt hat man von der Klarung der Beziehung der Vision und des Scheins bei Nietzsche abgesehen. Das Problem der Vision ist rein ästhetisch, während das Problem des Scheins wahrheitstheoretisch ist. Die Ästhetik begründet die Wahrheitstheorie. Wenn der Schein eine Vision ist, ist dieser schön. Aber Nietzsches Vision enthält Klossowskys <fantasme> und <simuracle> zugleich. Das <fantasme> wird, nachgeformt durch das intellektuelle Zeichen, das verständige <simuracle>, obwohl es gegen den Intellekt unverständig ist.