

山本恵子

Keiko YAMAMOTO

「趣味のコスモポリタニズム」とは何か

——『人間的、あまりに人間的』第I巻におけるニーチェの芸術批判

What is “cosmopolitanism of taste”? : Nietzsche’s critique of art in *Human, All Too Human I*

「趣味のコスモポリタニズム」は、ニーチェの著作『この人を見よ』『人間的、あまりに人間的』の章に登場する用語であり、ヴァグネリアン批判に際して用いられた。本稿はこの用語を端緒に、同著作『人間的、あまりに人間的 I』(以下『人間的 I』と略す)におけるドイツ・ナショナリズム批判について論じるものである。一般に多元主義哲学のイメージが強いニーチェであるが、中期のニーチェはむしろ普遍主義的な芸術論を模索していた。おそらく、当時のドイツが取りつかれていた国家主義的芸術観に対して自由を標榜することが、『人間的 I』の芸術観の最大の目的であった。

ニーチェは、国家主義が〈少数者から多数者への強制〉による文化的危険を有することを指摘し、集団から「自由」になることの重要性を強調する。しかし、芸術の形式においてはむしろ、「制限」というベクトルを強調し、みずから芸術の形式を制限する芸術家の姿勢を理想とした。彼は文化の性格が(1)感覚から(2)意味へ、次に(3)野蛮へと、悪しき方向に展開されていることを分析する。野蛮とは、当時の文芸・演劇界で力を持っていた自然主義を指しており、ニーチェの自由精神には、当時根強くあった自然主義としてのナショナリズムを乗り越えるという文化批判の目的があった。

議論の中では、「ヨーロッパ人という雑種」を生む過程における各国の積極的な交流・交雑は肯定されるが、各国の雑多な文化を多様のまま、ありのまま並べて受容するような野蛮な姿勢は否定される。そして「比較の時代」を超えた新しい文化の到来が期待される。彼が構想するよき文化とは、古くから馴染みのある題材や性格に芸術家がたえず新たに魂を吹き込み改革し続けることによって実現される。それはギリシア人やフランス人によってなされてきたことであった。ドイツはナショナリズムという旗印のもとで他国が担ってきたやり方に反発し、芸術の普遍的本質から逸脱していくべきではない。ドイツ芸術はまたコスモポリタニズムの下で、その本質を(新しい改革を加えながら)担っていくことが目指されなければならない。

一. 趣味論の俯瞰図におけるニーチェの位置

現代においては、自分の趣味が客観的にみて「よい趣味か?」と問われる場面が訪れることは稀である。というのも、趣味とは「自分の趣味」であり個々人の「感じ方」であって、そもそも多様性が前提されているため、何かを基準として「よい」とすることは難しいという意識が当たり前になっているのである。しかしその基準への問いを試みる学問的な趣味論が17世紀中葉から末にかけてフランスに現れ、18世紀にはヒューム、カントらを中心に趣味の普遍性をめぐる議論が活発化する。活発化の背景にあったのは、17世紀から18世紀にかけてのヨーロッパの市民革命と啓蒙思想である。芸術文化における趣味の主体が王侯貴族から市民へと開かれたことで、趣味の基準が宮廷(パトロン)の趣味という限定的・固着的基準から市民を主体とする基準に移行し、多様で曖昧なものになった。このことがよい趣味の共通の基準を問う動きにつながっていくひとつの主要因となる。「[精妙さによる]美的判断においては、人類全体の感情は一致する」¹とし、「諸国民や時代の一致した同意と経験によって確立されてきたような範型や原理」を求めて、時代や文化の制約による「先入見からの自由」²を説いたヒュームや、カントの共通感覚論がその好例であろう。その一方で、ヘルダーのように「民族精神」を芸術の基盤とする多元的な趣味論も登場し、ドイツ・ナショナリズムの思想基盤の一つとなっていく。19世紀に入る頃には趣味論という学問分野はすっかりなりをひそめる³のだが、20世紀後半には、例えばブルデューの社会学的判断力批判が社会階級・文化資本に基づく趣味の差異化を論じ、趣味が人間を類型化する装置——エリートが自らを卓越化するための——となっていることを暴いた⁴。

趣味論が再考される中、リュック・フェリー『ホモ・エステティクス——民主主義の時代における趣味の発明』(1990年)⁵は近代の趣味論史をカント・ヘーゲル・ニーチェ以後に分類し再構成するとともに、ニーチェを「ウルトラ個人主義」(=真理「それ自体」は存在せず、和解不可能な無限の視点が存在するだけであるとする考え方であり、現代の個人主義の原型)と「ハイパー古典主義」(=芸術はやはり真理とのつながりを維持するとする考え方)との「二重性」において捉える。そして彼

はニーチェこそが、20世紀美学を特徴づけたアヴァンギャルド運動の思想的基盤を準備した思想家であるとする趣味論を展開したのである⁶。ところでフェリーが根拠としたこの二重性は、ニーチェ後期思想における真理概念を考察するうえで噴出する根本矛盾であり、連綿と続くニーチェ研究が抱え続けてきた根本問題であるといつてよい。

二. ニーチェ思想全体の俯瞰図における中期ニーチェ美学の位置と問題

1878年に出版された『人間的 I』は、ニーチェ美学研究で取り扱われる書物としては、初期『悲劇の誕生』(以下、『悲劇』)や後期『偶像の黄昏』(以下、『偶像』)に比べてかなり影の薄い存在である。しかしこの書には、形而上学的考察から社会的考察まで実に幅広く、芸術・文化に関する多数のアフォリズムが含まれており、ニーチェ美学を考察するうえで決して軽視できない著作である。

『ニーチェの芸術哲学』を著したヤングはこの書がニーチェにとって、「感情的にはヴァーグナーからの解放」⁷であり、「哲学的にはショーペンハウアー主義からの解放」、「文体的には十九世紀からの解放[長い散文からアフォリズムへの移行]」であると概括し、さらに最大のターゲットは、「形而上学的世界」⁸からの「解放」だとしている。すなわちこの書は、これらの解放を促すための「自由精神」の書なのである。またこの書は、『悲劇』のように「形而上学的・芸術的時代に伝えられた誤謬」に価値を感じるのではなく、「小さな目立たない真理」(MAI, 3)⁹に価値を感じる精神性に根差しているとされる。美学の観点からいえば、この著作は芸術と真理の関係という美学の根本問題を主題とする書物であるともいえる。

ところでフェリーが述べていたように、一般にニーチェの美学には一見相容れない二つの考え方が混在する。(a)一方には、あらゆる意味は相対的の意味にすぎないとする〈認識におけるパースペクティヴィズム〉のような、ニーチェ美学を支配する多元主義的なイメージがある。(b)しかしそのように伝統的価値観からの自由を求めたはずのニーチェが、他方では芸術において共有すべき趣味の基準を想定しているように読める表現がある。例えば「偉大な様式(der grosse Stil)」(MAIb, 96)という用語がそれである。中期『人間的 II』にすでに登場するこの用語は、伝承されてきた慣例の

なかにある「不変のもの」(MAIIa, 177)という意味で、また、保存されつつも刷新される必要のある古典主義という意味で、用いられ始める¹⁰。ここでは、時代性や一時の流行を超えた普遍的な形式と内容を含み持つ芸術作品こそがよきものであると前提されているようにみえるのである。後期には、一時代の芸術様式である「古典主義」を「偉大な様式」の形式的理解の端緒にしつつも、究極的には「時代を超克」し「無時代的となる」(WA, S. 11)という芸術の理想がこの用語のもとに示される¹¹。本稿は、後者 (b)の方向性について、つまりニーチェは(彼自身の思索が相対化されようとも内在的に)芸術に何らかの普遍性を求めたのではないか、求めたとすればそれはいかなる性質の普遍性であるのか、具体的には、後述の「趣味のコスモポリタニズム」を普遍主義的な言説ととらえてよいのか、という諸問題を射程とした考察を試みたい。そしてその方法として、ニーチェの真理論ではなく文化論に着目するという方向を採る。またヤングは、『『人間的』は、『悲劇』や出版された他の全著作』にみられる「漂泊者¹²の姿勢」つまり「彼の時代と文化から疎外されたアウトサイダーの態度」を「放棄」¹³しているという点で、ニーチェ著作中では類を見ない著作であると述べているが、それがはたして正しいのかということにも視座を与えたい。

三. 「趣味のコスモポリタニズム」の文化観

ニーチェは趣味と共同体、とりわけ趣味とナショナリズムという問題を同時代の現実の文化状況から過敏に感じ取った思索者であった。ニーチェは自伝的著作『この人を見よ』(1888年)の中で、『人間的』執筆の動機のひとつが、「ヴァーグナーがドイツ語に翻訳されてしまった」(EH, S.323)ことへの違和感であったと回顧している。それは、第1回バイロイト祝祭劇が上演された1876年に生じた。ニーチェがドイツ文化の再生を願った初期思想から、ドイツ文化批判を謳うようになる後期思想への転換を説明した箇所でもある。

「ヴァグネリアンが、ヴァーグナーの支配者になってしまったのだ！——ドイツの芸術！ドイツの巨匠！ドイツのビール！…ヴァグネリアンではないわたしたちは、知りすぎるほど

知っている、ヴァーグナーの芸術がどんな精妙な芸術家たちに、どのような趣味のコスモポリタニズム (Cosmopolitismus des Geschmacks) だけに語りかけているかを。そしてわたしたちは、ヴァーグナーをドイツの「諸徳」で飾り立てているのを見て、そこから距離を置いたのである。」(EH, S. 323-S. 324)

後期ヴァーグナーの数々の楽劇を〈ドイツ的なもの〉とみなすとともに、ヴァーグナーの価値がヴァグネリアン、つまり聴衆側の光学に從属していることを示唆する記述は、後期諸著作に再三再四登場する、お決まりのヴァーグナー批判であるように思える。1871年のドイツ帝国成立の翌年にドイツ文化の再生を論じた処女作『悲劇』(1872年)から一転、その後のニーチェが、「ヘーゲル」「理想主義」「反ユダヤ主義」(EH, S. 324)からヴァーグナーを理解する人々のことを「ドイツ」的と形容し¹⁴、ドイツの性格なるものとその「ロマン主義」(MAI, 序1)的傾向への否定を強めていったことについては、多くの研究が既に存在する。したがってここではドイツ・ナショナリズムをコスモポリタニズムと対比させた点に限って説明を加えたい¹⁵。『この人』では「ナショナリズム」という「国家的ノイローゼ」や「ヨーロッパの小国分立 […] の永遠化」などが「反文化的」とであるとされ、「諸民族を再び結びつけるという偉大な使命」(EH, S. 360)が見据えられている。同様のことが『人間的 I』の「ヨーロッパ人、そして諸国民の無化」(MAI, 475)というアフォリズムでも示されている。

「商業と工業、書籍や手紙での交流、あらゆる高級文化の共有、村落や地域からの急速な移動、あらゆる非土地所有者の現代的遊牧生活、——これらの状態は必然的に諸国民の、少なくともヨーロッパ諸国民の弱体化を、最終的には無化をもたらす […]、そうした不断の交雑の結果、一つの雑種が、ヨーロッパ人という雑種が、生まれるにちがいない。現在は、意識的あるいは無意識的に、国家間の敵対心を産出することによって諸国民が反目し、この目標を遮断している […]。」(Ibid.)

この「国家主義」は「少数者から多数者」への「強制」による「危険」なものであり、「特定の政治的指導者の利害」か「商業と社会の特定の階級」によつ

て駆り立てられている。これに対して「よきヨーロッパ人」となり、「諸国民の融合」に努め、「諸国民の保存」ではなく「可能な限り力強いヨーロッパの雑種の産出」を問題とするならば、「ユダヤ人をあらゆる可能なかぎりの公共的および内的悪弊への贖罪の山羊として畜殺台へ運ぶ」ような、当時の国家主義的な振る舞いにしか存在しない「ユダヤ人問題」は消失し、ヨーロッパの雑種の中でユダヤ人は他の雑種となった他の国民同様に、「有用」な「成分」となることだろう。こうした社会思想上の見解との連関において、ニーチェの文化論は文化内での人間の〈結合〉と〈自由〉という現代社会のアンビヴァレンスをひとつのキーワードとする。引用における「高級文化の共有」もその表れである。高級文化においては、「ありとあらゆる空間的・政治的隔たりがあるにもかかわらず、一つの共属的な社会」(MAI, 261)が形成されるのだが、ニーチェは、同時にそこには「ひとつの主権」が存在するとし、その存在者の類型を「精神の寡頭政治家」と表現するとともに「精神の専制君主」と対置する。専制君主は「大衆的作用の助けを借りて〔＝大衆を従属させて〕専制政治を打ち立てようとする」のであるが、寡頭政治家による社会では「世論と、大衆に作用する日刊紙や雑誌の記者の判断とが、どのような好悪の評価を流布しようと、お互いを構成員として認識し、是認しあっている。以前には分離させ敵対させた精神的優越が、今では結合するのを常としている。〔…〕寡頭政治家たちはお互いを必要としている。〔…〕しかしそれにもかかわらず、各自は集団から自由であり、各自が戦い、彼の場所で勝利する」。これが『この人を見よ』で言われていた「趣味のコスモポリタニズム」という用語のイメージなのだろう。これらの言い方からすると、『人間的 I』の趣味論において、個人の趣味は絶対的な基準によって評価されるわけでもなく、相対的に評価されるのでもない。他者への精神的優越が個人の主体的な趣味を成立させつつも、その優越が敵対と多様性にいたるのではなく、お互いの共存と趣味の共有というメンタリティに落ち着くような〈バランス〉を有することが重要なのだ。じっさい、「二つの異種の力 (Macht)」の間で「融和させる中間力」(MAI, 276)こそが、文化を築きあげるのだと述べられている。その説明では、個人が「学問の精神と同時に、造形芸術あるいは音楽への愛」という矛盾する力をもつとき、どちらか一方の力

だけで生きるのではなく、中間力をもつことがよしとされる。さらに、中間力は「個人」の文化観のみならず、「時代全体の文化の構造」にも妥当する。ニーチェは文化における個人と全体の関係を言い表すために、「私的文化と公的文化の対位法」(MAI, 242)という音楽用語を用いた表現を用いているが、この用語から、旋律同士（つまり個人の文化的道行きと全体の文化的道行き）が独立して進行しつつも協和する、そうしたイメージを彼が抱いていたことがわかる。こうしたイメージが実現されるとき、文化的権威に自分の趣味を抑え込まれたり、権威の影響をそのまま受けて自分の趣味が固定されたりする状況が回避され、個々が自発的でありながら共存するような豊かな文化状況が成立するとみなされている。

四. 高級文化と低級文化

しかしニーチェの自由精神は、文化の多様性を相対主義的に語るわけではない。むしろ文化や趣味の優劣を語る。具体的な批判の方法としては、個々の文化的表象を分析してその優劣を語ることで、国民国家という単位で括られた国家主義的な文化概念そのものを脱構築しようとする。例えば『人間的 I』第5章の章題にもなっている「高級文化と低級文化の徴候」という表現がそれである。一般に「高級文化」というとハイアート、低級文化というと大衆芸術やキッチュ、サブカルチャーなどが想起されるが、ニーチェにおいてこれらは以下のように説明される。あるものが高級文化であることを表す目印とは「厳密な方法で見出された小さい目立たない諸真理を、形而上学的・芸術的な時代や人間に由来するような、幸福でまばゆい誤謬よりも高く評価すること」(MAI, 3)であり、低級文化とは「象徴的なものへの〔…〕真面目さ」にある。象徴とは、抽象的な観念などを、具体的に知覚可能な事物などによって表すことであるが、彼が挙げている音楽の事例によると、音楽とは本来「それ自身だけでは」、「深く感動させたりしない」(MAI, 215)ものであるが、「太古の昔に詩と結びついていた」ため、「非常に多くの象徴性がリズムの運動の中へ、音の強弱の中へ移されている」。その結果今では、「音楽は直接内面に語りかけるのであり、そして内面からやってくるのであると錯覚するのである」。「劇的音楽 (die dramatische

対比の主軸	高級文化	低級文化
芸術の真理性	目立たない真理	幸福でまばゆい誤謬
感性的範疇	素朴、冷静、外見はがっかりさせる感じ	美しい、華麗、酔い心地、狂喜させる
芸術に求められる意味	堅実で永続的な認識、〈もっとも素朴な形式〉の魅力	内面的・精神的な美の国
芸術の主体	学問的精神の人	形而上学的・芸術的時代や人間、美や崇高の基準を持つ形式の崇拝者
ニーチェの評価	肯定的	否定的

表1 高級文化と低級文化における特徴の対比

Musik)」のように、歌詞や俳優など音楽そのもの以外の要素とともに構成される音楽は、まさに象徴作用の強い音楽の好例である。「歌、オペラ、そして音画¹⁶という百倍の力のある試みによって象徴的手段の巨大な領域を征服」することで感情の動きを引き起こす。あるいは「絶対音楽”(die „absoluite Musik“)」のように、歌詞、標題をもたず、音楽そのものによる表現を目指す音楽であっても、以下の (a)か (b)か、どちらかのかたちで象徴作用を含有しているとされる。(a)「音楽の未開状態における形式そのもの」が「拍子や多様な強さの音響一般」として「喜びを与える」か、あるいは (b)「長い発展の間に」音楽と詩が「結合」されてしまって、「詩がなくても」「形式」自体が「概念の糸や感情の糸」をはなから編みこむというかたちで、「諸形式の象徴性」が成立してしまっている、つまり「それ以上の補助がなくても万事すぐ象徴的に理解されるような音楽」(MAI, 216)であるかの、いずれかである。このように、劇的音楽と絶対音楽がそれぞれ説明されている。ところでこれらの説明は標題音楽と絶対音楽にも妥当する。標題音楽と絶対音楽が19世紀音楽史上でヴァーグナー派とブラームス派というかたちで大きな論争に発展した事態は、両者の対立的なイメージを強く印象づけるものであった。しかしこの考えでいけば、いずれの音楽も象徴性を有しているということにおいて本質的に変わらないと一蹴されることになる¹⁷。

以上、音楽が象徴的性格をもつこととは、芸術によって感情を昂らせることであり、かつそのことが否定的に捉えられている。言いかえるなら「感動や震撼」が「芸術作品や芸術家の優秀さ」を証明するわけではないのである (vgl. MAI, 161)。その観点にしたがって、様々な芸術様態の評価も過去

の見解から変化している。初期『悲劇』では「ディオニュソスのなもの」(GT, 1)が「芸術の形而上学」における芸術の2つの根本衝動の1つとして讃えられるが、「ディオニュソスのもの」に比される「バックアイ (バックカスの巫女たち)」(GT, 8)の性質、つまり舞踏や酩酊の中で陶酔的・熱狂的状态になることは、「神経性疾病」(MAI, 214)の「力」をも利用した病的なものとされる。象徴作用は、初期思想において、あるものが現実や本来の意味を呼び超えて形而上学的真理の類比的認識へ至るための手段であり、生の意味を得るために重要な芸術的作用であった。しかし中期『人間的 I』で強調されている内容はそれとは異なり、象徴作用の「突発的な興奮」によって現実が飛び越えられて「理想化」されないために、人間は芸術に対してもっと「知的に」(vgl. MAI, 3)臨むべきである、と主張されるのである。ここでニーチェが肯定する芸術と否定する芸術について端的に理解するため、『人間的 I』第3節にしたがって特徴をまとめたのが上表である。

ではなぜこれほど象徴作用が問題視されるのか。それは象徴作用が、後期のヴァーグナー批判でも強調される〈大衆批判〉における美学的な原因作用だからである。『人間的 II』でニーチェは「美は少数者のものである」(MAIIa, 118)という、後期『偶像』にも使用される文を提示し、「大多数の人間」が強く欲する「巨怪さ」と対置している¹⁸。巨怪さとは「空想を神秘的に刺激して活発にし、空想を現実的なものと日常的なものとを超越して運び去る」ものであり、「粗野な麻醉剤」を含んだものである。すなわち低級文化の象徴作用は、まさに劇場におけるディオニュソス的な衝動の生理学的状態がそうであったように、麻醉剤による集団陶酔のような状態を引き起こす。「芸術的麻醉剤」

(MAI, 199)とは、ないものを「ありそうに見せ」たり、「対象の限界を覆い隠す」ための「空想」に働く「不合理な要素」のことをいう。この不完全さは「完全よりも効果が強い」のである。現代人は(ニーチェの時代という意味においても、またわたしたちの現代という意味においても)、文化にこうした刺激を求めているのである。

そうした状況を、ニーチェは文化的には「脱感性化 (Entsinnlichung)」(MAI, 217)の文脈において説明する。原初的に、人は「感官」によって芸術を楽しむ存在であった——絵画であれば「目」から入ってくる「色や形のよろこび」を楽しむように。しかし訓練により「目」も「耳」も「知的」になり、感官で見聞きするのではなく、感官が「理性によって」見聞きする時代に、つまり感官からもたらされる「事実」ではなく、理性を介して「意味」を問う時代へと変わる。(例えば、音楽における「平均律」などがそうであり、音程を人工的に均一に分割することによって、どの調にも適応可能な音律になったが、例えば本来あった「嬰ハと変二の間にある微妙な差異」に対して耳は「鈍感」になり、「粗雑」になった。——平均律では嬰ハと変二は同じ音になるため。)こうして「より思考力の高い目や耳になるにつれ、感覚器官そのものが鈍く弱くなり、象徴的なものがますます多く存在者の代わりをする」ようになっていく。それゆえに「無意味なことへのよろこび」(MAI, 213)が意味や目的よりも推奨されるべきだというニーチェの言い方が出てくるわけである。

こうして(1)感覚から(2)意味へ、そしてそこから目や耳が「非感性的 (unsinnlich)になるような限界」(MAI, 217)に至ると、次に現れるのは(3)「野蛮」だという。

「野蛮」とは何か。『反時代的考察』(以下、『反時代』)の有名な定義では、「野蛮」は「文化の反対物」であり、「文化」が「ある民族のあらゆる生の表現における芸術様式の統一」と定義されるのに対し、野蛮とは「様式がないこと、あるいはあらゆる様式がカオス的に入り乱れていること」(UB, S. 163)であった。一般用語としては文化以前を思わせる野蛮状態が、文化の発展の先に現れるとは、いったいどういう意味においてなのか。『反時代』においても『人間的 I』においても、この「野蛮」は「わたしたちの時代のドイツ人」(UB, S. 163)の生活の中にみられるものであるとされている。『人間的 I』の221節では「野蛮の祭典」(MAI, 221)と

いう文化的状況が生まれていることが指摘される。野蛮の祭典とは、「あらゆる民族の文芸」、「これまで縁がなかった地域色や時代衣装」のオンパレードであり、その「喜びを味わっている」状況である。これは、『反時代』でも問題にされていた趣味、すなわち「美術館」(UB, S. 163)や「音楽会や劇場や文芸」において「あらゆる時代、あらゆる地域の形式、色彩、産物、珍品を身の回りに」グロテスクな配列で「積み上げ」るような趣味を言っているのだろう。このようにニーチェは、文化の雑多な多様性を楽しむ態度を悪しき趣味と断じるのである。

しかしそれだけではない。ニーチェは「民謡 (Volkslied)から“偉大な野蛮人”シェークスピアまで」(MAI, 221)を同時代の野蛮批判の射程としている。そして、その理由をこう述べている。

「レッシングはフランスの形式、すなわち唯一の近代の芸術形式をドイツ国内で嘲弄した、そしてシェークスピアを参照するように指示した。そうしてあの〔束縛からの〕解放の不変性が失われ、自然主義へと飛躍した——すなわち芸術の発端へと戻ったのである。」(Ibid.)

このニーチェの発言は、当時の文芸・演劇理論に由来する。広瀬「シュトゥルム・ウント・ドラングの演劇における自然」¹⁹によると、「フランス古典主義の支配下」から脱し、新たな「演劇の可能性」を模索していたシュトゥルム・ウント・ドラング期のドイツが、熱狂的に迎え入れた新たな演劇モデルこそがシェークスピアであり、その「自然」の原理であった。演劇における「自然」とは何なのか。広瀬はこう説明している。ドイツにおける「ドライデン、アディソン、ポーブラのシェイクスピア批評には、「自然」という概念を用いてフランス古典主義演劇に現われた人為性(三統一の法則や人物表現における類型的性格)を攻撃するという方向が含まれていた」。そしてシュトゥルム・ウント・ドラング期の劇作家は「自然」の「無秩序」に目を奪われ、劇の内部の有機的統一に注意を払わなかった²⁰。

『人間的 I』221節がこうした状況の批判として書かれているのは明らかである。ニーチェの野蛮とは「自然のままのもの」(MAI, 221)であり、それをドイツ芸術が目指している現状を批判しているのである。同じく221節でニーチェは、「行為・

場所・時の一致」「文体、詩句、文章の構成」「言葉や思想の選択」において「フランスの劇作家たちがみずから課した厳しい強制」を、つまり野蛮ないし自然に対する、「制限」を評価する。そして、「みずからを最も強く（最も意のままに）制限する以外に、野蛮化から抜け出る方法はない」と説くのである。でなければ、「あらゆる民族のあらゆる様式の、文芸に流れこんでくる洪水」が、結局芸術の「解体」へと向かわせることになる。その場合、そこには二つの潮流 (a) (b) が介在する。(a)「一方では、一万人の大群が、高級で繊細な要求を伴って、ますます“それは意味する”に耳を傾ける」(MAI, 217)。そして(b)「他方には、感性的醜悪の形式の中にもある意味深さを理解することが年々できなくなって、醜いものを直接楽しもう」とし、「低級な〈感性的なもの〉を「いつそう快くつかもうとする圧倒的多数の者」がいる。ところで(a)と(b)の対比は一見、グリーンバーグの「アヴァンギャルドとキッチュ」(1939年)²¹の枠組みに類似して見える(じっさいニーチェは「高みにいる芸術家と、高みに登れない公衆の亀裂」(MAI, 168)を問題にしている)が、グリーンバーグがアヴァンギャルドを知的文化と評し、文化の主体を大衆ではなく知的エリートに委ねようとしたのとは異なり、ニーチェにとってこれらは両潮流とも、低級文化にほかならない。多くの刺激が多文化により得られる野蛮な状況は、「詩人たち」を「実験的な模倣者、無謀な複製屋」(MAI, 221)にしてしまうだけであって、彼らに文化的な高みを求めることはできないのである。

ニーチェは「比較の時代」(MAI, 23)というアフォリズムにおいて、現代は比較の時代であると纏める。「人々が因習に縛られなくなっているほど、それだけ動機の内面的運動が大きくなる」——つまり、因習からの自由によって、芸術家がみずからの独創的な動機を芸術に投影する時代が到来しているのである。そしてそれによって「外面的な不安定」が生じ、彼らの「企て」はますます「多声音楽」化する。すなわち「あらゆる種類の芸術形式が並列的に模造される」ことになる。そうして、「さまざまな世界観・風習・文化が比較され、並列的に体験される」。しかし、「閉鎖的な独自の民族文化」でもなく「比較の文化」でもない、それらを「超え出る」後世の文化が来たることを、ニーチェは強く期待するのである。来たるべき後世について、ニーチェは以下のように示唆する。「万

人が同じように行為することは望ましくない〔…〕人類」(MMI, 25)を「意識的な全体管理」のもとにおくのではなく、「文化の諸制約の知識が世界普遍的目標のための学問的基準として、あらかじめみだされていなくてはならない。ここに次の世紀の偉大な精神たちの巨大な課題がある」のだと。その基準をニーチェは「共通感覚」(MMI, 224)とも述べている。しかし、固定化された慣習はただそのまま受け継がれるだけでは「愚鈍化」する。そこに登場するのが慣習の「束縛を受けない」人々である。彼らは通常は「新しいこと」や「多種多様なこと」に「挑戦」するが、「成果をあげずに減んでいく」。しかしこの種の人々が「ときどき、共同体の固定した要素に傷をつける」ことがある。その傷により、「全組織に新しいものが接種」され、組織の中に「同化」されていく。全体が時々変化を受けながら保持される。ニーチェが想定する芸術の進歩は、このような〈バランス〉において思考されたものでもあった。

五. 芸術の偉大さにおける自由と制限のパラドックス

これまでの考察を総合すると、ニーチェのコスモポリタニズムとは、その国だけで通用する価値観を超えて、世界に共通する、唯一かつ普遍的な芸術の価値基準を確定することにあつた。(それをニーチェはこの後『人間のII』において、「偉大な様式」と呼ぶことになるのであろう。)そのために「自由精神」であらねばならず、「漂泊者」(MAI, 638)であらねばならなかったのである。第3章で引用した『人間のI』475節のように、「ヨーロッパ人という雑種」を生む過程における各国の積極的な交流・交雑は肯定されるが、第4章で論じた221節のように、各国の雑多な文化を多様のまま、ありのまま並べて受容するという姿勢が否定されるのは、このためである。

ところで注15に記したように、初期のヴァーグナーはコスモポリタニストであり、当時彼がもっていた「混合趣味」とは、イタリアとフランスの趣味を混合させて、普遍的にすることがドイツ芸術であり汎ヨーロッパ芸術であるという考え方に基づくものであつた²²。ニーチェのコスモポリタニズムにおいても、普遍性が求められるのであるが、それは具体的には、「古い、とうに馴染みとなった題材や性格」(MAI, 221)に「たえず新たに魂

を吹き込み「改革」し続けることを実行することであり、これまで「ギリシア人」によって、さらには「フランス人」によって、なされてきたことなのである。他国が担ってきたあり方に反発し、芸術の普遍の本質から逸脱していくのではなく、ドイツ芸術もまたコスモポリタンとして、その本質を（新しい改革を加えながら）担っていくことが目指されている。

この主張から、『人間的 I』にちりばめられているさまざまな具体的な芸術観が派生的に理解されよう。例えば、人類が最上のものとして芸術の中に脈々と受け継いできた「古い、とうに馴染みとなった題材や性格」が重要なことから、「独創的」(MAI, 165)に、「自己からくみ出す」人は、「空虚で皮相なものを作り出しかねない」。これに対して「従属的な天性、いわゆる才人たちは、ありとあらゆるものの記憶でいっぱい」になっている。それを源泉に制作することのほうがよしとされるわけである。

また、「小さな目立たない真理」(MAI, 3)による芸術がよいのは、全体ではなく部分 (Vgl. MAI, 6) への眼差しを重視するからである。「偉大」な「天才たち」は「ひとつの大きい全体をあえて組み立てる前に、まず部分を完全に作ることを学ぶあの熟練したて職人のまじめさを持っていた。まばゆい全体の効果によりも、小さいところ、枝葉のところをよくすることにもっと多くの快を感じたからである」(MAI, 163)。つまり、全体＝普遍的なもの・共通感覚の抜本的な基準変更ではなく、部分を更新することで芸術の〈バランス〉が保たれ、芸術の素晴らしさが生き続けるのであるから。

また四章で記したように、形而上学的芸術も除かれる。「神曲、ラファエロの絵、ミケランジェロのフレスコ画、ゴシックの大寺院などの」形而上学的意味をも前提しているあの種の芸術は、もう二度と花咲くことができない」(MAI, 220)。他方、平等性を基盤とする社会主義も、「できるだけ多数の者のために安楽な生活」を目指す「社会主義」では「偉大な知性や強烈な個人は成長してこない」(MAI, 235)と否定される。

しかしこの著作の最大の対敵は何と言ってもナショナリズムであった。これまでの考察から、当時のドイツが取りつかれていた国家主義的芸術観に対して〈自由〉精神を標榜することが、『人間的 I』の芸術観の最大の目的であったといえよう。しかしその主張には、芸術後進国ドイツが他国の形式

から〈自由〉になろうとして無秩序・野蛮の道へと突き進んだことに対して、むしろ形式を〈制限〉することを要求し、それによって芸術の偉大さを回復しようとしたというパラドックスがある。制限をよきものとし、自由をよきものとする、矛盾するニーチェの記述が『人間的 I』の芸術観を一見わかりにくいものにしてはいたが、上記の意味で読むことによって、明らかになるだろう。

ニーチェのテキストからの引用・参照は、Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe* (KSA), hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin, New York: Gruyter, 1999 (Neuausgabe) による。また全集に収められている著作名は、以下の略号にて示し、引用箇所はアフオリズム番号かページ数にて示した。

GT: *Die Geburt der Tragödie*. (KSA1) / **UB:** *Unzeitgemässe Betrachtungen*. (KSA1) / **MAI:** *Menschliches, Allzumenschliches I*. (KSA2) / **MAIIa:** *Menschliches, Allzumenschliches II. Vermischte Meinungen und Sprüche*. (KSA2) / **MAIIb:** *Menschliches, Allzumenschliches II. Der Wanderer und sein Schatten*. (KSA2) / **FW:** *Die fröhliche Wissenschaft*. (KSA3) / **WA:** *Der Fall Wagner*. (KSA6) / **EH:** *Ecce Homo*. (KSA6)

なお本稿は、科学研究費補助金（基盤研究（C）「普遍主義と多元主義の相互検討—ショーペンハウアーとニーチェを中心に」）、研究課題番号：24520033)の助成を受けて執筆したものである。

注

- 1 David Hume, Of the Standard of Taste, *The Philosophical Works*, ed. by T. H. Green & T. H. Grose, vol. 3, London: Scientia Verlag Aalen, 1964, p.274 (ヒューム「趣味の基準について」浜下昌宏訳、『現代思想』青土社、1988年9月号、p.236)
- 2 Hume, *ibid.*, p. 276 (ヒューム、同上、p.238)
- 3 19世紀に趣味論が衰退したことは美学では定説であり、例えば佐々木健一『美学辞典』、東京大学出版会、1995年、p.196などに簡潔に記されているので参照のこと。
- 4 Pierre Bourdieu, *La Distinction: Critique Sociale du Jugement*, Paris: Editions de Minuit, 1979 (ピエール・ブルデュー『ディスタクシオン—社会的判断力批判』I・II、石井洋二郎訳、藤原書店、1990)
- 5 Luc Ferry, *Homo Aestheticus: L'invention du gout a l'âge démocratique*, Paris: Grasset & Fasquelle, 1990 本稿では以下の英訳版、日本語訳版を参照した。Luc Ferry, *Homo aestheticus: the invention of taste in the democratic age*, trans. by Robert De Loazia, University of Chicago Press, 1994 (リュック・フェリー『ホモ・エステティクス—民主主義の時代における趣味の発

- 明』小野康男ほか訳、法政大学出版局、2001年)
- 6 Cf. Ferry, *ibid.*, p.30-p.31, p.157-p.158 (参照:フェリー、上掲書、p.44～p.45、p.224～p.226) フェリーが述べた、ニーチェの二重性に通底するアヴァンギャルド運動の二重性とは、「一方にはウルトラ個人主義があつて、これは諸々の伝統に対する個人の解放の革命的価値を追求するものであるが、それはやがて革新を美的判断の至高の基準としてまつり上げることになり、そうして美的判断を歴史性の圏内へと向かわせることになる。他方には、ハイパー古典主義的な配慮があつて、芸術に真理としての機能を委ね、さらには芸術を諸科学の進歩と並べることにより、芸術に現実を翻訳させることになる。ただし、ここでいう現実とはもとの古典主義(17世紀のそれ)とは異なつて、もはや合理的なもの、調和的なもの、ユークリッド的なものではなく、非論理的で、カオス的で、不定形の、非ユークリッド的なものである」(Ferry, *ibid.*, p.158 (フェリー、上掲書、p.226))。
 - 7 Julian Young, *Nietzsche's philosophy of art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 1st paperback edition 1993, p.58
 - 8 Young, *Ibid.*, p.60
 - 9 Cf. Young, *Ibid.*, p.59-p.60
 - 10 中期の「偉大な様式」に関しては、拙著「美しいものが巨怪なものに対して勝利を取るとき」——ニーチェ『人間的、あまりに人間的』第II巻における「偉大な様式」の考察——(『実存思想論集』第XXV号、実存思想協会、理想社、2010年所収)を参照のこと。
 - 11 後期の「偉大な様式」に関しては、拙著「後期ニーチェにおける「音楽」の意味への問い——*Moralität*と*Modernität*を超えて——」(『Heidegger-Forum』第6号、ハイデガー・フォーラム、2012年所収)を参照のこと。またニーチェの様式の用語が、ゲーテの様式論における用法と類似しており、様式とは各時代の芸術的特徴を総称する現在の意味とは異なるもの、すなわち「芸術がかつて到達し、またいつの日か到達するであろう最高の段階」(ゲーテ)を意味するものであるという点についても、同稿を参照されたい。
 - 12 「漂泊者」については、ニーチェ『悦ばしき知識』380節などを参照のこと。
 - 13 Young, *Ibid.*, p.59
 - 14 ドイツという問題については、ニーチェ著作においてであれば『悦ばしき知識』第5書357節の「ドイツ人とは何か」、『善悪の彼岸』第8章244節などのアフォリズムを参照のこと。
 - 15 なお、ヴァーグナー自身の立場は実は当初コスモポリタニストであったが、その後ナショナリストに転じている。作家でもあったヴァーグナーは『ドイツ芸術とドイツ政治』(1867年)において「ドイツの美德」を「美学の最高原理」と主張した。この経緯については、吉田寛『ヴァーグナーの「ドイツ」——超政治とナショナル・アイデンティティのゆくえ』(青弓社、2009年、p.15、p.49-p.50など)に詳しい。
 - 16 音画(Tonmalerei)とは、標題音楽に該当するもので、音を用いて絵画的な(風景など)表現をおこなう芸術形態をいう。
 - 17 後期ニーチェにおいても、ブラームスはヴァーグナーと類縁するものとして描かれている。これについては、拙著「後期ニーチェにおける「音楽」の意味への問い」、p.60-p.61を参照のこと。
 - 18 美しいものと巨怪なもの概念の詳細は、拙著「美しいものが巨怪なものに対して勝利を取るとき」——ニーチェ『人間的、あまりに人間的』第II巻における「偉大な様式」の考察——を参照のこと。
 - 19 広瀬千一「シュトゥルム・ウント・ドラングの演劇における「自然」」、『人文研究：大阪市立大学文学部紀要』第43巻第5分冊、1991年、p.1 (273) -p.5 (277)
 - 20 なお、シェークスピア的自然を表現したシュトゥルム・ウント・ドラング期の著作として有名なものが、ゲーテが初めて世に出した戯曲『ゲッツ・フォン・ベルヒリンゲン』(1773年)であった(広瀬、上掲論文、p.4 (276))。ニーチェが『人間的I』
- 221節において、賞賛の対象を「後期ゲーテ」に限定しているのは、初期のゲーテが自然称揚の思想のうちにあつたからである。
- 21 Clement Greenberg, "Avent-Garde and Kitsch", *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 1, edited by John O'Brian, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1986 (クレメント・グリーンバーグ「アヴァンギャルドとキツチュ」、『グリーンバーグ批評選集』、藤枝晃雄編訳、勁草書房、2005年)
 - 22 参照：吉田寛『ヴァーグナーのドイツ』、p.51