

初期ニーチェにおける「生理学」

山 本 恵 子

一般にニーチェ (Friedrich Nietzsche, 1844-1900) における生理学的考察といえば、芸術的創造行為を身体性において捉えた後期の「芸術の生理学 Physiologie der Kunst」がすぐに思い起こされる。他方、「芸術の形而上学 Metaphysik der Kunst」と称される初期の思想で生理学について顧みられることは、その後の諸研究においても、またニーチェ本人の思索においてもさほど多くはない。というのも、ニーチェが実証的な研究に没頭していたのは中期であるという定説のために、その前段階である初期思想においては、実証的な研究への態度は強調されないのが常だからである。しかし初期芸術思想と後期芸術思想との関係は、形而上学から生理学への超克、という単純な図式で割り切れるものではない。じっさい1870年前後のある一定の時期に、ニーチェが生理学に対する関心を高めていた形跡がみられるのである。その証拠となる伝記的事実に関しては、本稿の予備的考察である拙稿「ニーチェにおける生理学に関する1870年前後の事跡」⁽¹⁾ に詳説した。簡単にふれておくと、ニーチェのこの時期の図書貸し出し記録や書簡の記述などから考えて、「1870年末頃にニーチェの生理学への関心が高まると同時に、遺稿に「生理学」という言葉遣いがみられるようになったということ、そしてショーペンハウアー、ヴァーグナー、ハルトマン、ヘルムホルツ、フンケの生理学的考察に影響された可能性があること」が証明できるということであった。

ところで、ニーチェが生理学に関心をもったことは、当時の時代背景を考えれば決して特異なことではなかった。というのも19世紀前半にベルリン大学生理学教授ミュラー (Johannes Peter Müller, 1801-1858) が感覚神経に関する生理学的実験に取り組むようになって以来、生理学は、19世紀後半のドイツで非常に注目され興隆した学問の一つであったからである。また1870年前後には、ミュラーの弟子である生理学者ヘルムホルツ (Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz, 1821-1894) の『音感覚論』(1863年) やエドゥアルト・フォン・ハルトマン (Karl Robert Eduard von Hartmann, 1842-1906) の『無意識の哲学』(1868年) などの書物が非常によく読まれていた⁽²⁾。こうした環境の中で、バーゼル大学で知識人としてのキャリアを出発させていたニーチェが、生理学という学問方法に対してどのような態度をとるべきかという判断を自らに迫ることになったとしても不思議はないのである。

本稿は、ニーチェにおける生理学的考察の萌芽として、1869～1870年頃のニーチェの遺稿およ

び論考から『悲劇の誕生』にいたるまでの叙述について内容的な精査をおこない、彼が「生理学」という学問に与えた評価と意義を検討する。

第1章 19世紀中葉の生理学の主傾向

最初に、当時ニーチェを囲んでいた学問的な環境としての生理学とはどういったものであったかを確認しておきたい。章題は19世紀中葉の生理学の主傾向としたが、あくまでもニーチェの環境としてのそれを問うものである。したがってここでは、ニーチェと関係の深いヘルムホルツ、エドゥアルト・フォン・ハルトマン、リヒャルト・ヴァーグナー (Richard Wagner, 1813-1883) における生理学的傾向に限定して論じる。ヘルムホルツ、ハルトマン、ヴァーグナーの3者は、ニーチェが影響を受けた (ヘルムホルツについては影響を受けた可能性がある⁽³⁾) ということのほか、生理学者、哲学者、作曲家という異なる肩書きをもちながら、それぞれの観点で生理学と芸術とを結びつけて論じたという共通項を有する。

生理学者の立場から音楽を論じたヘルムホルツは『音感覚論』の序論で、この本が「多くの本性上の類似点によって互いを引き寄せているにもかかわらず、じっさいには未だ別個のまま」である「物理学的、生理学的音響学 (die physikarische und physiologische Akustik) の境界と、他方の音楽学 (Musikwissenschaft) と美学 (Aesthetik) の境界」の「2つの学の境界」を「結びつけ」る「試み」(*Die Lehre von den Tonempfindungen*⁽⁴⁾, S.1) であるとした。彼自身の言葉でこれを換言すると、この試みはすなわち、「そこに美的感情が基礎づけられるような生理学的事実を証明しようと努めること」(*On the Sensation of Tone*, p.vii⁽⁵⁾) である。ヘルムホルツはこの書で「協和音」について論じる。古代よりピュタゴラスの理論を中心として、音楽の協和性は数比から立証されていた (*Die Lehre von den Tonempfindungen*, S.2)。すなわち音の協和的關係は、それを知覚する人間の身体的介在を不問に付し、音それ自体に内在する法則によって立証されていたということである。しかしこれに対してヘルムホルツは協和音を人間の聴覚器官と知覚の構造からも立証できるものであるとし、じっさいに、蝸牛 (cochlea) 内の基底膜 (membrana basilaris) の幅が場所に応じて変化していることが音高の弁別と関係していることを実証した (Vgl. *On the Sensation of Tone*, pp.136-141)。他方ハルトマンは、著書『無意識の哲学』を「帰納的」な考察方法を用い、「自然科学の方法論」に従うことによる、「思弁的」な結果であると銘打っている。すなわち彼は、形而上学的原理としての無意識 (Das Unbewusste) を当時の生理学における筋肉や神経の帰納的研究⁽⁶⁾との連続性において捉えたのである。そして、前者を「C.無意識の形而上学」、後者を「A.身体的なものにおける無意識の現象」とし、「B.精神における無意識」とあわせて体系化した⁽⁷⁾。またヴァーグナーは意識を、イデアの認識に向けられる「外向的な直観的意識 das nach außen gewendeten anschauenden Bewußtsein」と「内向的意識 [das] nach innen gewendeten Bewußtsein」との二つの面から理解し、イデアを媒介せ

ずに現象する「音楽」⁽⁸⁾や「物自体の本質」は、「内面的意識」の「内へ向けられた脳の機能」において認識されるとする (Beethoven⁽⁹⁾, SS.12-13)。ヴァーグナーはそこに死人〔ベートーヴェン〕の頭蓋 (Hirnschale) の視察がおこなわれた話を持ち出し、偉人の頭蓋は「脳がただ内部にのみ目を向ける」ことができるように「並外れた厚さと頑丈さ」があったと主張する。その意図は、偉人は外部にある事物の直接的認識に長けているから、その頭蓋骨は薄いとする以前の「生理学的公理 (Axiom)」への反駁である (Beethoven, S.40)⁽¹⁰⁾。そのほかにもヴァーグナーは、「脳の一部において機能」する「夢の器官 Traumorgan」 (Beethoven, S.65) なるものをショープンハウアー『パレルガとパラリボメナ』第1巻「精霊現象試論」から援用するなどして、音楽の構想の「形而上学的な説明ではなく生理学的説明」 (Beethoven, S.65) に重点を置いている。このように、彼らの考察は明らかに哲学、数学や美学といった思弁的学問と生理学との意図的な結合を主題とする点で共通している。これが第一の傾向である。

ところで3者のうちに19世紀という時代に共通する思考構造をみとめる見方は、必ずしも特殊なものではない。多賀茂「象徴の場としての無意識」では、「無意識」の概念を論じて象徴主義に貢献したヘルムホルツやハルトマンと象徴主義という芸術運動に立つヴァーグナーとの連関が指摘されている⁽¹¹⁾。第二の傾向はまさにこの、ハルトマンとヘルムホルツにみられる無意識的なものとしての身体への注目である。ヘルムホルツは、意識には把握されないが、神経組織や感覚器官、すなわち身体のリヴェルの観察 (機械による測定) によってのみ正しく諸法則を見つけることができるということを主張する。つまり彼は無意識的なもの、身体的なものをこそ真理が顕現する場とみなしているのである。他方のハルトマンも無意識を世界の根源とし、あらゆる現象においてどのようにして無意識が顕現しているかを論じていることは、先に述べたとおりである。ただしハルトマンとヘルムホルツとで捉え方が大きく異なる点は、ヘルムホルツがあらゆる生理学的現象を物理法則に還元しようとするのに対し、ハルトマンは本能や反射運動が、ただの肉体的メカニズム (Vgl. 「ein todter Mechanismus」) としてあると同時に、「内在する合目的性 die immanente Zweckmässigkeit」 (あるいは「無意識的精神活動 unbewusste Geistesthätigkeit」) とも関係するとしている点である (Vgl. PU.SS.102-103)。したがってハルトマンの無意識の哲学は、ヘルムホルツの師であるミュラーが物質法則では説明できない生物現象の作用因を「生命力 Lebenskraft」として想定したのと同じく⁽¹²⁾、生氣論 (Vitalismus) 的な立場にとどまっている。付け加えておくと、ショープンハウアーも身体の因果的説明を身体の本質にかかわるものとはみなさない。彼によれば、「身体の諸機能」を「原因論的 ätiologisch」に説明する生理学は、ただそのあらわれが「時間と空間において必然的に規定されている位置」とそれに関する「一定の規則」について説明するだけであり、「意志の客観化」であるという身体の本質 (「哲学的な真理」)⁽¹³⁾とは関係しないのである (WV. I-3, § 20, S.174)。

他方、3者から離れることになるが、ヴント (Wilhelm Wundt, 1832-1920) の「生理学的心

理学 physiologische Psychologie」へと続くフェヒナー (Gustav Theodor Fechner, 1801-1887) の「精神物理学 Psychophysik」(着想1850年、『精神物理学要項』1860年) にみられるような、心的状態の法則性を前提とした、心的状態と身体的状態との間のパラレルな数量的関係についての考察が出現し注目されるようになるのもこの時期である。

以上がニーチェが置かれていた生理学的な環境の大体的見取り図である。このような環境をふまえて、列挙した学者たちの中での初期ニーチェ思想の位置取りを意識しつつ、考察を進めることにする。

第2章 芸術の形而上学

まず『悲劇の誕生』で唯一「生理学的 physiologisch」という言葉が使われた部分を検討する。以下がその該当箇所である。

「それら両衝動〔アポロ的なものとディオニュソス的なもの〕をより理解しやすくする (näher zu bringen) ために、さしあたりこれらを夢 (Traum) と陶酔 (Rausch) という別々の芸術世界として考えとしよう。これらの生理学的諸現象の間には、アポロ的なものとディオニュソス的なものとの間で認められうるような、相応する対立関係があるのである」(GT. III 1, S. 22)。

ここでいわれているように『悲劇の誕生』における「アポロ的なものとディオニュソス的なもの」は、「生理学的諸現象」⁽¹⁴⁾ であり、具体的には「別々の芸術世界」である「夢と陶酔」として現れる。しかしそれ以外にも、造形芸術と音楽という芸術ジャンル上の区別として (GT. S. 21)⁽¹⁵⁾、あるいは「青銅時代」から「ドリス芸術 die dorische Kunst」にいたる芸術史的相克として (GT. SS. 37-38)、さらにアッティカ悲劇におけるコロス (Chor) とスケーネー (Scene) の関係としても現れるとされる (GT. S. 60)。というのもアポロ的なものとディオニュソス的なものとは本来、「自然それ自体から、人間の芸術家に媒介されずとも突如現れ出る」ような根源的な「芸術力 künstlerische Mächte」(GT. S. 26) であって、これらの芸術力は、経験的世界のさまざまな芸術活動のさまざまな局面に「類比」(Vgl. GT. S. 24) 的にもたらされるからである。ニーチェはそのさまざまな芸術的現われの中で、夢と陶酔として考えるとアポロ的なものとディオニュソス的なものがより理解しやすくなるとしているが、それは単に夢と陶酔がわたしたちにとって身近な現象であるという程度の意味にすぎないのだろうか。そうではなく、その理解しやすさとは、存在論的原理としてのアポロ的なものとディオニュソス的なものの構造が、生理学的現象としての夢と陶酔が有する何らかの性格によって補完されてはじめて説明可能となる、という意味での理解しやすさなのではないだろうか。

次に考察の前提となる、「芸術の形而上学」の存在論的原理とその基本的な構造について述べる。ニーチェは『悲劇の誕生』において、ショーペンハウアーにおける「意志 Wille」とその客

観化である「現象 Erscheinung」としての世界に倣い、ただし用語を改め「根源的一者 das Ur-Eine」とその「仮象 Schein」(GT.S.34)との二元的な形而上学的原理を立て、この原理において世界をとらえている。ショーペンハウアーの意志は「認識を欠いており、盲目で、止まることのないただの衝動 (Drang)」(WV. I -4, § 54, S.392)であった。ニーチェにおいては、根源的一者は「苦痛 Schmerz」(Vgl. GT.S.39; 「根源的苦痛 Urschmerz」, S.40)に満ちた存在者である。ショーペンハウアーにおける意志の概念を念頭に置くなれば、ニーチェにおける根源的一者の苦痛とは、自らの盲目的状態に対する苦痛であるといえよう。根源的一者は、自らの苦痛、苦悩、矛盾に満ちた状態から脱するべく、「美的仮象 der schöne Schein」(GT.S.23)を創造する。美的仮象は「個体化の原理 principii individuationis」(GT.S.24)によって秩序を与えられた世界であり、「個人の限度の遵守」(GT.S.36)といふ美徳から生じた「節度」と、節度とともに必要とされる「美」とによって根源的一者を「快 Lust」に満たすのである。ここまでのプロセスがアポロンの作用である。ところが根源的一者は他方で、個体化された仮の姿から、再び自らの本来的な「統一」への「回復」を志向し、それゆえ今度は個体化の状態が逆に「災い」となるのである (GT.S.69)。仮象の状態からふたたび統一が図られるこの統一の過程がディオニュソス的作用ということになる。このようにニーチェは、創造者としての根源的一者と、被造的世界としての美的仮象という存在の位階性によって、彼の哲学を典型的な形而上学の構造に立脚させている。そして彼はそこから創造と破壊、あるいは個別化と統一による位階間の運動としての根源的一者の動性を導きだし、その運動の契機を苦痛と快との交替によって説明するのである⁽¹⁶⁾。ニーチェにとってこの交替運動が、いわば生の総体なのである。しかし他方でニーチェはアポロンのものとディオニュソスのものとの区別を本質的に平等なものともみならず、ディオニュソスのものこそが根源的であると主張していることに留意しておかなければなるまい。この後考察することになるが、ニーチェが生の実相として矛盾や苦悩の面をより強調し、これらをより根源的であるとみなしている見方が、彼の陶醉、あるいは芸術についての考え方の基部となっているのである。

続いて、この根源的一者運動に対して「人間」がどう関わりうるかを検討する。人間は個体化の原理に支配された経験的実在として、仮象に属する存在者であり (GT.SS.34-35)、いわば根源的一者の救済における「媒体 Medium」(GT.S.42)にすぎない。それゆえ人間の生の価値は、根源的一者を類比的に表現する媒体としての生き方において問われることになる。ショーペンハウアーが、「表象の外になお存在しているかもしれないもの」(WV. I -2, § 18 S.163)の発見を彼の探究の課題としたように、ニーチェも世界の根源である根源的一者を見出そうとしている。しかしそれは具体的にどのように可能なのか。この問いは、次のように換言されうるだろう。すなわち、仮象の中に限界づけられ、身体という枷にはめられた人間が、身体性を越えた精神的実在といかにして関わるができるのか、という問いである。

いうまでもなく、ニーチェにおいてその関わりは「悲劇芸術」に求められている。しかし先述のように、人間は根源的一者の仮象でしかなく、芸術家（と鑑賞者）は自らを限界づけている仮象という現実から真に逃れることはできない。いかに「ディオニュソスの」芸術といえども、「アポロンの感性化 die apollinische Versinnlichung」（GT.S.58）の範囲内にとどまるのである。それゆえニーチェは、人間の真理認識の可能性について、「真理らしさ Wahrscheinlichkeit」（DW.Ⅲ2,S.59）を認識するにとどまると考える。悲劇は真理らしさを認識する場ということになる。しかし認識といってもそれは「わたしたち」が「知る者 Wissende」（GT.S.43）として、根源的一者を対象化することではなく、ディオニュソスの陶醉による「芸術的生産 die künstlerische Zeugung」をつうじて、根源的一者と「融合する verschmelzen」（GT.S.44）ことなのである。いいかえるとこれが、ニーチェ独自の「陶醉という類比 die Analogie des Rausches」（GT.S.44）とい方法論である。ニーチェは個体化の原理の破壊を、悲劇における原初的な「ディテュランボス Dithyrambus」の諸作用によって実現しようとする。芸術家〔コロス〕は「他者の身体（Leib）と性格との中へ入っていくかのように行動する（handeln）」という形で変身を遂げる（GT.S.57）。これに対して観客としての「ギリシアの文化人」には、劇場の「同心円状のアーチ」の「段丘状構造 Terrassenbau」（GT.S.55）の効果も関わって、芸術家の状態が「伝染病的 epidemisch」（GT.S.57）に広がり、具体的には「一種の嗜眠病的要素 ein lethargisches Element」⁽⁴⁷⁾により「忘我 Vergessenheit」、「恍惚 Verzückung」の状態に陥る（GT.S.52）。その状態の中で観客は「全文化世界」を「見過ごし übersehen」、自身をコロスであるように「思い込む wähnen」（GT.S.55）ことで、「自分を破棄 sich aufheben」し、「国家と社会が、総じて人間と人間との間の隔たりが、自然の核心へと連れ戻すある圧倒的な一体感（Einheitsgefühl）に屈する」（GT.S.52）とされる。このように根源的一者への道程に他者との共感が必要とされているということがニーチェの特徴であるといえよう。

第3章 感情の伝達における＜身体的共感＞

根源的一者との融合をもたらす陶醉が引き起こされる諸要素のうち、ここでは『悲劇の誕生』の前身である「ディオニュソスの世界観」で論じられている「全身体的象徴表現 die ganze leibliche Symbolik」（DW.Ⅲ2,S.69）に限定し、考察することにする。考察の目的は、ニーチェが感情を伝達する媒体の1つとして身体表現を選んだ理由の解明である。

まず感情という概念に留意しよう。「ディオニュソスの世界観」第1節では、『悲劇の誕生』で「生理学的諸現象」といわれていた夢と陶醉が、人間がその中で「生存の歓喜の感情 Wonnegefühl des Daseins」（DW.Ⅲ2,S.45）に達する二つの状態であるとされている⁽⁴⁸⁾。さらに「同論考」第4節では、「感情 Gefühl」は、「無意識的諸表象と意志の諸状態とからなる一つの複合体 ein Komplex von unbewußten Vorstellungen und Willenszuständen」（DW.S.64）とされ

る。ところでこの定義はニーチェが独自に案出したものではない。ニーチェはこの定義を「ショーペンハウアーの流れを汲む哲学」が教えるところのものとしており、加えて「無意識的表象」という表現が使われているということから、その哲学とはハルトマンの『無意識の哲学』⁽¹⁹⁾ のことであると推定される⁽²⁰⁾。というのもハルトマンこそは、「これまでの心理学に欠けていた無意識的表象という概念」を導入することによってはじめて、「感情の全領域」に対して「正しい」考察を始めることができると主張した人物だからである (PU.S.194)。したがって、わたしたちはこれらの概念の理解をハルトマンに負わなければならない。ハルトマンによれば、表象とは意志の活動に不可欠な、意志の二つの具体的な「内容」であり、一方は「現在の状態」に関する表象、もう一方は実現されるべき「未来の状態」に関する表象である (PU.S.84)。すなわち意志とはまさに、ある現状から別の状態へと移行行こうとする生の動的性格であるから、存在者は自らの現実態と可能態それぞれについての表象をもっていなければならないのである。そして表象は、意識的表象と無意識的表象とに分けられている。その意志の内容としての表象がわたしたちに意識されている場合、それは意識的意志の表象であり、表象が無意識的なものである場合、それは無意識的意志の表象である (PU.S.88)、という具合にそれぞれが対応している。ニーチェの見解に戻ると、彼は先の感情の定義に続いて、「しかし意志の諸志向 (Strebungen) は快あるいは不快 Lust oder Unlust」の「量的な差異」としてしか示されないとする (DW.Ⅲ2,S.64)。これもハルトマンが、あらゆる感情は快と不快とに還元されるとしたこと (PU.S.192)、そして快と不快は、(感情のように)「質 Qualitat」をもつのではなく、ただ「程度 Grade」を基準に分けられるとしたこと (ibid.) を受けて書かれたと推測される。加えて、「ディオニュソスの世界観」における「わたしたちは快という言葉の意味をひとつの意志の満足、不快を不満足だと解釈しなければならない Unter Lust haben wir die Befriedigung des einen Willens, unter Unlust seine Nichtbefriedigung zu verstehen」(Ⅲ2,S.64) という部分は、ハルトマンの「ところで快が意志の満足であり、不快が意志の不満足である場合 Wenn nun Lust die Befriedigung, Unlust die Nichtbefriedigung des Willens」(PU.S.193) と一致する。ハルトマンによれば、人間を「駆り立てる本来的な契機」すなわち「作用因 wirkende Causalitat」として「始原的」なのは「意志」であり、快は「二次的な契機」として (ibid.)、意志の満足において現われる。つまり感情とは、「質」化された「快あるいは不快」として、意志の志向を反映するものである⁽²¹⁾。しかしながら、ニーチェが感情を無意識的表象と無意識的意志の状態の複合体としていることは妥当なのだろうか。つまり感情は無意識的表象にだけ関わるわけではなく、感情に付随する表象が意識的なものであることもありうるのではないか。しかしハルトマンは、「諸感情」の「不明瞭なもの、言い表せないもの、言葉にできないものである」(PU.S.194) という側面を特性として強調し、その特性を「付随する諸表象の無意識性 (Unbewusstheit) のせいである」(ibid.) とするのである。言い換えると、諸感情は、「その〔諸感情の〕質が、全てあるいは部分的に、無意識的諸表

象によって生み出されていることによって、何か不明瞭なもの (etwas Unklares) を与えられている」(PU.S.196)、そういったものとして考えられているのである。こうした、いわばく言い表せないものを含む>という感情の定義に支えられてはじめて、この後に続くニーチェの論述は成立する。

次に、諸芸術作品において感情がいかにして伝達されうるかということが、その伝達手段において問題にされたとき、意識的な諸表象に翻訳可能な部分である「言語 Sprache」(書き言葉 Schriftsprache) は、無意識的、本能的な伝達手段である「身振り言語 Geberdensprache」、「音言語 Tonsprache」よりも「限界」(Ⅲ3,2[10]) づけられたものとみなされる。なぜならただ「概念」をつうじて「解決されうるもの」(DW.S.64) を表しうるにすぎない言語(書き言葉)——(それはもはや感情というよりも)「思想 Gedanke」である——は、いわば「深部では荒れ狂っているのに揺れている〔だけの〕海の表面」(Ⅲ3,2[10]) しか表しえない伝達手段だからである。とすると、言語(書き言葉)はディオニュソスの陶醉の統一作用の範疇から除外されることになる。ニーチェは芸術家が、ディオニュソスの陶醉において矛盾と混沌であるところの根源の一者の性格を観客に伝達しなければならないと考えるわけであり、換言すれば非合理的なもの、先の感情の定義でいえばく言い表せないもの>を伝達しなければならないと考えるわけである。それゆえこの概念言語という合理的伝達方法以外の伝達方法によって、その<海の深部>を伝達する仕方がさらに模索される。すなわち身振りと言という伝達方法によって感情が表現された際に、鑑賞者が無意識的、本能的レベルにおいてそれらを感じ取るプロセスが問われるとともに、概念に翻訳不可能な部分としての感情が諸芸術作品を通じて喚起せられるとき、いかなる仕方での感情がそれとして伝達されうるのかという問いがなされているのである。

感情の表出とその理解は、身振りにおける身体表現とその表現内容との間の象徴的關係として問題視されている。身振り言語は、一般的言語の象徴的關係とは異なり、「普遍的に」理解されるものとされ、その普遍性は「知覚した動きと同じ顔の部分や四肢の、共感的な神経伝達 (eine sympathische Innervation)」(DW.S.64)において説明されている。その相互間の「普遍的な理解は本能的なもの (ein instinktives) であり、したがってはっきりとした意識を通過したものではない」(ibid.)。重要なことは、身体の特定の動きとその伝達内容としてのある特定の感情(心的状態)との一致が、「合目的な zweckmäßig」(ibid.) ものにはかならないといわれていることである。これはニーチェが、ハルトマンの思想の影響下にあるために、生理学としては前世的な生氣論的傾向にとどまっていることの端的なあらわれなのである。

この「ディオニュソスの世界観」が書かれた後、1870年末～1871年4月の遺稿7の時期には、ニーチェは快・不快の状態について次のような生理学的な問いかけを書きとめるようになる。

「最高度の苦痛 (Schmerz) としての意志は、純粹觀照 (das reine Anschauen) や芸術作品の創造と同一の恍惚 (Verzückung) を自分自身から生み出す。その生理学的過程とはど

のようなものなのか」(Ⅲ3,7[117])。

「生を、瞬間瞬間に強い快感 (Lustempfindung) を生み出す苦悩 (Leiden) として描くこと、それによって感覚する者 (Empfindende) としてのわたしたちは、快の均斉に、いやそれどころか快の過剰に達する。このことは生理学的に基礎づけられるのだろうか」(7[202])。前者の引用においては、苦痛と恍惚が同時に生み出されるような状態が可能かどうかということを知解するための生理学的説明が求められている。後者⁽²²⁾は、表象された存在であると同時に表象する者であるところの人間のあり方が問題とされている。存在論的な差異が人間の苦悩や快の原理と、根源的一者の苦悩や快の原理との間に錯綜した関係を与えていることが自覚されたうえで、その関係を生理学的に基礎づける必要性が感じられていたことのあらわれである。さらにニーチェは次のように問いかける。人間の「二本のコルチ器⁽²³⁾の繊維 (zwei Corti'sche Fasern) が打ち合うとき、なぜそれらは苦悩するのか (warum leiden sie)」(7[204])。つまりコルチ器の作用としてあるところのただの「聴く」という行為の中に、根源的一者の苦悩のあらわれとしての人間の苦悩をどう位置づけられるのかが問われているのである。またこれは、「意志であり幻視像 (Visionsgestalt)」である人間にとって「神経 [レヴェルでの] 生 (Nervenleben) や脳髄、[...]」(7[201]) とは何かという問いに換言されうるだろう。そうするとそこからは、「表象された苦悩者」(7[204]) としての人間が象徴的に表現する苦悩の内実への疑問も生じてこよう。なぜなら本当の苦悩が唯一、根源的一者の苦悩のみであるとしたら、わたしたちの苦悩は「表象された」苦悩 (ibid.) にすぎないからである。これらの問いのうちに、ショーペンハウアーから受け継いだ体系を改めて生理学として模索しようとするニーチェの姿がみえてくる。それは単なる問いかけで終わってはいるものの「ディオニュソス的世界観」の受身的な立場からは明らかに変化しているのである。そして続く『悲劇の誕生』では、舞踏の身振りや「全身体的象徴表現」についての主張は継続されているにもかかわらず (Vgl. GT. SS. 27-28)、その説明となる上記の感情の定義にあたる部分は消されており、かつ身体的象徴表現に対する新たな態度決定はまだなされないままとなっている。

結語

生理学という学問をとおして世界を考察する者にとって、生理学における問いの意味が、身体機能そのものの解明よりも、心的なものと身体的なものとの関係に対する態度にあるとするならば、1870年前後におけるニーチェの生理学に対する態度は、ハルトマンをつうじた習得にとどまり、その独自の展開には至っていない。しかし無意識的なものに真理への通路を見出そうとしている点では、後期思想へと連なる傾向をすでに有しているということも確かである。そしてこの後の彼は、1872～73年頃には、芸術活動をその背後で作用する「脳髄」あるいは「神経作用」(19[79]; Vgl. 19[82]; 19[84]) に帰する見解を強めるようになっていく。1870年前後の考察はその背

景としてあるにすぎないが、後々のニーチェの生理学的発想の重要性を考えれば、こうした背景について了解しておくことにも一定の意味があると思われる。

ニーチェの著作について

ニーチェ著作、遺稿からの引用はすべて、KGW: Nietzsche, *Werke*. Kritische Gesamtausgabe, hg.v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari; de Gruyter, Berlin/New York, 1967ff...による。著作は著作略号(DW:「ディオニュソス的世界観」、GT:『悲劇の誕生』)、KGWの巻数、ページ数にて示し、遺稿は遺稿番号(ノート番号[断片番号])にて示した。また遺稿のうち、遺稿集『力への意志(WzM)』に採録されているものについては、アフォーリズム番号を併記した。書簡はKGB: Nietzsche, *Briefwechsel*: Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, de Gruyter, Berlin/New York, 1975ff...による。全ての引用について、原文においてなされている強調を反映していない場合がある。

注

- (1) 「ニーチェにおける生理学に関する1870年前後の事跡」、『哲学世界』第29号(2006年)、2007年。
- (2) ハルトマンの『無意識の哲学』の流行は、森鷗外が「その頃十九世紀は鉄道とハルトマンの哲学とを齎したと云つた位、最新の大系統として賛否の声が喧しかった」(森林太郎『妄想』、『鷗外全集』第8巻、岩波書店、1972年、203～204頁、引用は一部常用漢字に直したもの)と述べているほどである。また1780年12月にニーチェ自身の書簡で、この書について「すでに第2版」が出版されたといわれており、ドイツでこの書が非常に普及していることはニーチェ自身にもよく知られていたのである。
- (3) 本稿は、この可能性をきわめて高いものであると考えている。その2つの根拠をそれぞれ、拙稿「ニーチェにおける生理学に関する1870年前後の事跡」、および本稿注24に示した。
- (4) Hermann L. F. Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als Physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, 1863.
また必要に応じて、1877年の独語第4版を元にしたエリスによる英訳を参照した: *On the Sensation of Tone. As a Physiological Basis for the Theory of Music*, trans. by Alexander J. Ellis, Dover, New York, 1954.
訳者エリス(1814～1890)は民族音楽学の分野の研究で知られる人物である。後世では独語原本よりエリスの英訳版が使用されることが多い。(例えばマックス・ウェーバーもそうした使用者の一人である。ウェーバー『音楽社会学』安藤英治訳者代表、創文社、1969年、22～23頁、注23を参照。)
- (5) 上記 Helmholtz 英訳版、Author's Preface to the Third German Edition, Heidelberg 1870.
- (6) 例えば、ヴント、ヘルムホルツ、フェヒナー、ルドルフ・ヴァーグナー(Rudolf Wagner, 1805-1864、※拙稿「ニーチェにおける生理学に関する1870年前後の事跡」で取り上げた生理学者であるオットー・フンケの『生理学教本』にも度々登場する生理学者)、などへの言及がみられる。
- (7) 各々A.B.C.は『無意識の哲学』1869年版の目次に示された章題である。『無意識の哲学』の書誌情報は注19を参照。
- (8) ショーペンハウアーによれば、音楽は「イデア(Ideen)を越えた」、「意志全体の直接の客観化であり模写」である(Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. I, Reclam, 1987(以後WV. Iと略記)-3, §52, S.370)。
- (9) Richard Wagner, *Beethoven*. Insel, Leipzig, 1938.
- (10) これは18世紀末にガル(Franz Joseph Gall, 1758-1828)が提唱し広まった「骨相学Phrenologie」の流れから出た「頭蓋計測学Kranimetrie」に影響されていると考えられる。骨相学は現在では科学的根拠に乏しいものとして退けられているが、当時は犯罪者の性格や著名人たちの天才的能力と頭蓋骨との相関関係を調べるのが流行した。

- (11) 多賀茂「象徴の場としての無意識—ハルトマン、ヘルムホルツ、ルスロ」、宇佐美斉編著『象徴主義の光と影』、ミネルヴァ書房、1997年、248～261頁。
- (12) 生命力についてのミュラーの記述を一つ挙げておく。「現象のある段階においては、動物的生物の、合目的に作用する普遍的な生命力 (Lebenskraft) が、心的生 (Seelenleben) の過程に決定的な影響を及ぼす […]」(Johannes Müller, *Handbuch der Physiologie des Menschen für Vorlesungen*, Bd.2, J.Holscher, Coblenz, 1840, S.515)。またミュラーの生理学の概要については、T・S・ホール『生命と物質』下、長野敬訳、平凡社、1992年、249～254頁を参照した。
- (13) ショーペンハウアーによれば、「意志の働きと身体の活動」には「因果関係」はない。これは「最も直接的な認識」であるがゆえに「証明不可能」であり、「あらゆる真の、純粋な、直接的な意志の働き」は「身体にただちに直接に現象する」。つまり「意志と身体とは一つ」なのである (Vgl.WV. I, § 18)。
- (14) 本稿では physiologisch を「生理的」現象ではなく「生理学的」現象とした。したがってじっさいに夢や陶酔が生理学で取り扱われていた概念かどうかということについて示しておく必要がある。夢については、さまざまな生理学者に加え、ショーペンハウアーやヴァーグナーもたびたび夢を生理学と関係づけて論じている。(例えば先述の「夢の器官」に関する部分など。) しかし陶酔は、一般に生理学書に頻出する概念であるとはいえない。しかし確かに陶酔が生理学者によって問題にされていた事実はある。例として挙げられるのが、ヘルムホルツとともにミュラーの4人弟子に数えられる生理学者デュ・ボア＝レーモン (Emil Du Bois-Reymond, 1818-1896) の記述である。彼は自然科学についての講演のなかで、「夢 (Traum) と睡眠において、気絶や陶酔 (Rausch) と麻酔において […]」と列挙し、それらを「人間の精神が脳髄とともに発達する」状態に関する研究対象としてとらえている (*Über die Grenzen des Naturerkenntnis*, In: *Reden von Emil du Bois-Reimond*, Bd.1, Veit & Comp, Leipzig, 1912, S.461)。この講演は1872年に行われており、まさにニーチェと同時代の生理学者が、陶酔についても論じていることになる。
- (15) ただしアポロ的なものとディオニュソス的なものが常に造形芸術と音楽に対応しているわけではない。『悲劇の誕生』以前の遺稿類では特にその傾向が顕著であり、しばしば「アポロ的な音楽」という言葉もみられる (Vgl. III 3, 3[33])。じっさいアポロンの方が音楽を司る神なのであるから、ニーチェが「音楽」というときの音楽性の内実については一考を要する。「ディオニュソスの世界観」では、音楽のアポロ性を「リズム Rhythmus」の「造形的な (bildnerisch) 力」のみに認め、対するディオニュソス的なものを「音楽一般」の性格とし、これを「音 (Ton) の震撼させる力」と「和声 (Harmonie) の比類ない世界」と捉えている (DW. III 2, S.49)。
- (16) 以上の交替運動の根拠としては、「ディオニュソスの世界観」において、「交替的な (wechselnd) 快と不快の量的変化」を「意志」(※この時期は根源的一者ではなく意志という用語を用いている) の「志向 Strebung」としていること (DW. III 2, S.66; III 3, 3[19]) がある。ニーチェは「快」を「一なる意志の満足 Befriedigung des einen Willens」、 「不快」を同じく「不満足 Nichtbefriedigung」 (DW. III 2, S.64) のあらわれとし、人間の快・不快の状態が、意志の根源的状态の純粋な反映となることを示唆しているからである。また快が意志の満足であり、不快が意志の不満足であるという見解は、ショーペンハウアー、ハルトマン、ニーチェに共通してみられるものである。ショーペンハウアー：WV. I-2, § 18、ハルトマン：PU. S.193を参照。また、この交替運動は時間的な交替の意味ではなく、構造の説明であって、最も理想的な悲劇芸術においては、「交替 Wechsel」ではなく両者の「並存 Nebeneinander」 (DW. III 2, S.48) という形が望まれる。「快と不快の量的変化」は「交替的」 (DW. III 2, S.66) である。他方、交替運動における快と苦悩は、エンペドクレスの「愛と憎」の原理にみられる「牽引力 Anziehung」についてのニーチェの見解と類似している。これに関しては拙稿「ニーチェの「陶酔」の概念」、『哲学世界』、早稲田大学大学院文学研究科哲学専攻、第27号、41頁を参照のこと。
- (17) ここで schlafsuchtig (嗜眠病の) ではなく lethargisch という言葉を用いられているのは、これがギリシア語の (lēthē 忘却) に由来する語幹を有しており、ひいてはギリシア神話に登場する忘却の川レテ (Lethe)

における忘却というニュアンスを重視したからであるとも推測されうる。つまりこれは、想起ではなくむしろ忘却のうちに真理の顕現をみとめるニーチェの、プラトンの「真理 *alētheia*」観への反駁とも受け取れる。

- (18) 『悲劇の誕生』第1節で夢と陶酔が「生理的諸状態」と形容されているところと、前後の内容や構成を含めて対応する部分である。拙稿「ニーチェにおける生理学に関する1870年前後の事跡」第2節を参照のこと。
- (19) E.v.Hartmann, *Philosophie des Unbewussten. Versuch einer Weltanschauung*, Carl Duncker's Verlag, Berlin, 1869 (以下PUと略記する。)——ニーチェは少なくとも1869年8月には『無意識の哲学』を読んでいる(参照: 拙稿「ニーチェにおける生理学に関する1870年前後の事跡」第4節)。C.K.Ogdenの序文つき英訳版(*Philosophy of the Unconscious*, London: Kegan Paul, Trench, Trubner; New York: Harcourt, Brace, 1931)によれば、『無意識の哲学』が最初に出版されたのは「1868年11月、ハルトマン27歳」(p.xi)のときとされている。第2版は1870年に出版されているから、本稿が参照した「1869年」と書かれた同書は、1868年11月に出版された初版とみなしてよいと思われる。下の注26に示したページ的一致も、ニーチェが1869年版を読んでいたことの証拠である。また1889年1月初めまでのニーチェの個人蔵書をリストアップした書、*Nietzsches persönliche Bibliothek*, Supplementa Nietzscheana Bd.6, Hrsg. v. Giuliano Campioni, Paolo D'Iorio, Maria Cr. Fornari u. a., Gruyter, 2003, S.276に記されている『無意識の哲学』も1869年版であるが、これは1875年6月にバーゼルで購入されているので当時読んでいたものとは別のものである。
- (20) ニーチェが引用した感情の定義における「無意識的表象」は、ハルトマンにおける感情の説明にもある(cf. PU.S.188ff.)。「ディオニュソス的世界観」の内容と対応する遺稿3[18]に、「ハルトマン、200ページ」の内容が書き留められている。この内容は、1869年の初版(書誌情報: 注19)の200ページにじっさいに確認できる(ただし若干、語句の異同がある)。
- (21) 『悲劇の誕生』では根源的一者の状態は「不快 Unlust」よりも「苦痛 Schmerz」(Vgl.GT.S.39; S.40)という言葉で表されている。「苦悩 Leiden」(Vgl.GT.S.34など)と合わせて、これらの語法については、今後精査の必要がある。
- (22) III3,7[202]については遺稿7[201]から7[204]までの連続した考察を参考とした。
- (23) コルチ器とは、耳の蝸牛の基底膜の上に位置する器官。コルチ器についてはヘルムホルツの聴覚理論において詳しく論じられており、ヘルムホルツ『音感覚論』には「ケリカー (Koelliker) に従うと、人間の蝸牛の中にコルチ器の繊維 (Corti'sche Fasern) は約3000本ある」(*Die Lehre von den Tonempfindungen als Physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, S.219)とある。この単語をニーチェが書いたということは、ニーチェがヘルムホルツの『音感覚論』を読んだ可能性が非常に高いということの意味する。[ケリカー (Rudolf Albert von Koelliker, 1817-1905) はドイツの生理学者・組織学者。]

※本稿は、2006年7月8日におこなわれた早稲田大学哲学会大会(於早稲田大学)での口頭発表の後半部分にもとづくものである。