

# 広島大学学術情報リポジトリ

## Hiroshima University Institutional Repository

Title	初期ニーチェの学問批判(2) : 科学的芸術概念における科学の位置
Author(s)	木本, 伸
Citation	広島ドイツ文学, 9 : 17 - 28
Issue Date	1995-02-20
DOI	
Self DOI	
URL	<a href="https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00038094">https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00038094</a>
Right	Copyright (c) by Author
Relation	



広島ドイツ文学 1995年2月20日発行 抜刷

初期ニーチェの学問批判（2）  
科学的芸術作品における科学の位置

木本 伸

初期ニーチェの学問批判（2）  
科学的芸術作品における科学の位置

木本 伸

0. 本論の目的

ニーチェが生きた19世紀後半は、実証科学がその支配を決定的にした時代であった。科学は曖昧さを嫌う。そして、「反復可能な確実さ」という原理にのみ従う。それは、獲得された知識が第三者とも共有されるための、いわば実証科学の成果の原理とでも呼ぶべきものであった。だが、この結果得られた知識(Wissen)は、認識者の生活や行為(Leben)と何ら関係のないものにならざるをえない。そのため、実証科学によって人間は、LebenとWissenとの分裂に苦しむことになった。現代における多くの人の、大学や学問に対する漠然とした不信感（人生の問題に行き詰まったとき學術書を繙く人がいるだろうか）は、このことを裏付けているだろう。『生に対する歴史の利害』（1874）（以下、『歴史の利害』と略記）には、わたしたちと同じこの問題に直面したニーチェの苦悶の跡が残されている。その7節で彼は、状況を突破する鍵として、「科学的芸術作品」(F24<2>)のイデーに辿りついた<sup>1</sup>。彼自身によっては深く探求されなかったこの概念の再構成を試みたのが、前稿「初期ニーチェの学問批判（1）」である<sup>2</sup>。だが、「科学的芸術」概念に対する前稿の結論は、「生起したことから再び歴史を作り出す」(253)という創造的契機によって余りに強く特徴づけられていた。確かに、「科学的芸術作品」が、科学よりも芸術のほうに余計に傾斜したものであったことは認めざるを得ない。なぜなら、この提案は芸術の力を借りた科学の救済措置であり、「純粋な芸術形態を取る」(296)ものと定義されていたからだ。しかし、このままでは余りにも科学の契機が無視されている。求められていたのは、あくまでも「科学的"芸術作品"であり、「"歴史を"芸術作品へと作り替える」ことであつたからだ。あの結論がニーチェの本意であつたのなら、彼は初めから科学を放棄し、反知性主義の立場を宣言することもできただろう。では、科学はニーチェの構想のなかで、本当にその姿を失わなければならないのだろうか。これが本論の問いである。

## 1. 科学と芸術

「科学」と「芸術」は、わたしたちの議論の核をなす概念である。そのため、初めにこの時期のニーチェが、両者をいかなる関係にあるものと考えていたかを一瞥しておきたい。前稿において筆者は、科学と芸術を互いに異なるものとして対立的に扱った。明晰な科学的知識と、事実に対して曖昧さを残す芸術は、明白に異なるものと思われたからだ。しかしまたニーチェ自身も、「科学」の問題に苦しみ、それを「芸術」によって癒そうとしたのであった。そして、あるとき彼が思いついた解決策は「科学的、芸術」と呼び得るものであった。明らかにここにも、科学と芸術を対立的にとらえる思考が働いている。つまり、筆者とニーチェは、両者を分ける常識的な見方を共有していたのである。ところが次に見るように、同じ時期のニーチェが「客観的事実」などそもそも存在しないという可能性を示唆している。これは科学の存在基盤の否定である。この2つのニーチェ像の間の矛盾はどう説明されるのだろうか。

『悲劇の誕生』14節では、「芸術的ソクラテス」(96)なるものについて言及されている箇所がある。ニーチェにとってソクラテスとは、本来明晰な知を求めた芸術の敵対者を意味していた。しかしプラトンの対話編『パイドン』によれば、獄中にあったソクラテスは夢枕に立った「ソクラテスよ、音楽をやれ」(96)という言葉に動かされ、アポロを讃える詩を書き、イソップの寓話を韻文に書き変えたという<sup>3</sup>。さらりと読めばこの獄中での詩作などは、ソクラテスにとってたんなる慰み以上のものを意味していたとは思えない。いずれにせよ、哲学者の最期を伝える小さなエピソードと考えるのが常識的なところだろう。ところが、ソクラテスのうちにギリシア悲劇の絶滅者を見るニーチェはこの記事に注目する。彼によれば、このときソクラテスは、自らの論理的天性の奥底に芸術の力が動いているのではないのかという疑念にとらえられたのだという。

あの専制的な論理家はときおり芸術のことを考えて、自分にはどこか欠陥があるのではないのか、空虚なところがあるのではないのかという、半ば自分を責めるような、かりにも義務を怠っているのかのような感情を抱いたのであった。(96)

そして自ら設定したこのソクラテスの自問を、ニーチェは「論理的天性の限界についての危惧」(96)と位置付け、この危惧の由来を次のように説明する。思惟の因果律に対する科学の信頼は、「崇高な形而上学的妄想」(99)にすぎない。そして、「科学は繰り返すその限界に至り、芸術へと転化せざるをえないのである。もともとこのメカニズムが目標としていたのは芸術だったのだ。」(99)論理の確実さへの信頼も妄想にすぎないとするこの見方には、すでに一切の営みの背後にそれを操る無意識の意図—後期思想の言葉で言えば「力への意志」—を見い出していく後年のニーチェの姿が見え隠れしている。この見方によれば、科学と芸術の差異は視点(Perspektive)の違いにすぎない。つまり両者は、原理的には何ら異なるところがないのである。科学の存在

基盤の否定を意味したニーチェの発言は、以上のようなパースペクティブ論に基づくものであったと考えられるだろう。ところで、このような見方は初期にも散見されるとはいえ、後期へと向かうにつれて徐々に強く意識されていったのであった。そして『歴史の利害』が執筆された時期は、芸術と科学の異質性から同質性へとニーチェの見方が移行していく過渡期にあたっていた<sup>4</sup>。その結果この著述では、複数のニーチェ像が同時に存在するという事態が生じている。勿論このようなことは、ニーチェの著作にあってはめずらしいことではない。ただ、『歴史の利害』が過渡期の産物であるということは、本論にとって特別な意味を持つ。それは、以後のニーチェではもはや見られなくなった芸術と科学の和解というテーマを掘りだすことが、ここではなお可能だということだ。しかもそれが、「決別か和解か」という高い緊張とともに語られている。科学はいまや、ニーチェの時代以上に専制的で唯一妥当性を認められる力となった。それが及ぼす否定的な影響も、現在では恒常化し慢性的な症状を呈している。しかしそうであるがゆえに、『歴史の利害』には、科学の救済が最後に模索された書として読み解かれる価値がある。だが論者によっては、そもそも『歴史の利害』では、すでに正確な認識という契機が放棄されていると主張するむきもある<sup>5</sup>。しかし、それは誤りだとするのが筆者の立場である。その判断の当否は、望まれる「科学的芸術作品」において科学が担うべき働きを問う以下の論考によって明らかになるだろう。

## 2. 「歴史病」以前の歴史の3形態

近代の「歴史病」が発生する以前には、生と歴史の間には、適度なバランスが保たれていた。そのあり方を、ニーチェは風土や必要に応じて3種類に類型化している。記念碑的歴史(die monumentarische Art der Historie)、骨董的歴史(die antiquarische Art der Historie)、批判的歴史(die kritische Art der Historie)がそれである。これら3つの歴史は、それぞれ孤立したものではなく、互いに他を補いあう密接な関係にある。その意味では、これら諸形態の間に優劣の関係は認められない。だがそれぞれの性質の違いから、発案者であるニーチェ自身にとっても、もっとも望ましい歴史や、必要を認めざるを得ない歴史といったニュアンスの違いがあったようだ。これからしばらく、彼が考えるこの前近代の歴史のあり方について考えてみたい。そこにはまだ、完全な形で科学は登場しない。しかし、これらの歴史形態と科学との関係を考えていくことで、私たちのテーマである、よき歴史認識における科学の位置を明らかにしていくことができるだろう。

### (1)骨董的歴史

骨董的歴史とは、自分がそこからおい育ってきた故郷に対して抱かれる暖かく安らいだ歴史感覚である。それは遠く時処を隔てていても、己れの民族に由来するものな

らば鋭く感じ取る嗅覚でもある。ニーチェはこの第1の例として、シュタインバッハの手になるシュトラースブルク大聖堂の前に立ったゲートの姿を挙げている。このゲートは、数世紀の時間の隔たりを超えて、そこにドイツ建築の精髓を見たのだという。しかし骨董的歴史が真価を発揮するのは、決して記録に残ることなどない、もっとありふれた場合である。

彼の町の歴史は、彼にとって自分自身の歴史となる。彼は城壁やそびえたつ門や市会や民族の祝祭のことを、小さい頃の絵日記を見るかのように理解する。そしてこれら一切のうちに自分の力を、勤勉を、喜びを、判断を、愚かさを、いたずらを、つまり自分自身を再び見いだすのである。(265)

たとえ民族が貧しい状態にあるときも、骨董的な歴史感覚は素朴な生活の隅々にささやかな喜びや感動があることを教えてくれる。しかし、ここには危険が潜んでいる。個々の人間や共同体の視界は狭い。それなのに、このような歴史感覚の持ち主には、外の世界を知ろうとする好奇心が欠けている。そのため、今あるものを守ることにのみ意が注がれ、現在を変革していく新しいもの、創造的なものが評価されなくなってしまふ。その結果、生の瑞々しさは失われ、最後には歴史が生を滅ぼす事態にまで至りかねない。そして次第に、「過去に存在したものならば何でも休みなく掻き集める、盲目的な蒐集癖の醜い一幕」(268)が繰り広げられるようになる。このような傾向は、もう数歩で、過去のものならすべて等しく価値ありとする知識の増大に通じていくだろう。ニーチェが骨董的歴史に実証科学に通じていく一面を見ていることは疑い得ない。勿論、科学をたんなる骨董的な趣味と同一視することは出来ない。旺盛な探求心とひとつになり、次なる時代を切り開いていくような科学のあり方も可能である。また科学の持つ明晰さへの意志は、それ自体で独自の由来を問われねばならない。しかしニーチェが批判する実証主義に、悪しき骨董的歴史へと硬化していった科学的方法論という一面を見ることは可能だろう。骨董的歴史はそれ自体では、直接科学と何の関係も持たない。しかしそれは、科学を保守的に変質させていく働きを持つのである。

## (2)批判的歴史

骨董的歴史にこのような危険が潜んでいる以上、それを回避する方法が考えられねばならない。ニーチェはここで批判的歴史を登場させる。批判的歴史とは、過去の習慣や伝統を断ち切っていくあり方である。

人間は生きるために、過去を粉碎し解体する力を持たねばならないし、ときにはその力を行使しなければならない。そのために彼は過去を法廷に引き出し、手厳しく尋問し、最期には有罪の断を下すのである。あらゆる過去は裁かれるに値する。とにかく人間のやることはそういうものなのだ。そこにはいつも人間の暴力や弱さが根をはっていた。(269)

しかしこの破壊的なあり方も、初めから大きな危険をはらんでいた。それは、過去を裁こうとする人間は、自分の存在の根をも危険に曝すことになるからだ。ニーチェは言う、「我々はみな過去の世代の結果であり、それゆえ過去の過ちや情熱や思い違い、それどころか犯罪の結果でさえある。自分をこの過去の連鎖から解き放つことは不可能である。」(270)だが批判的歴史を掲げる者は、自分が由来したいと思う過去を獲得するために、自分が実際に由来した過去を断ち切っていく。

—これは常に危険な試みだ。過去の否定に一定の限界を見付けることは困難であり、第2の天性はたいてい第1の天性よりも虚弱なのだから。(270)

この否定の作業は、確かに「認識の純粋な泉」(269)から発するものではない。ここで裁判席に座り判決を下すのは、「生というあの暗く衝動的で、飽くことなく自分自身を欲する力」(269)である。だが過去の不正を暴露するために、科学的手段が用いられることまでが排除されているわけではない。現実には批判的歴史は科学的方法と結びつくことの方が多いだろう。何らかの理想(主義)の名の下に、自らが属する共同体(の過去)を一方向的に断罪しようとした歴史研究の例は枚挙にいとまがないだろう。

骨董的歴史と批判的歴史の基本的性格は、守ることと攻めることである。両者は直接正確な認識という契機とは関係しない。しかし両者は同時に、保守的な科学と暴露的な科学としてもその姿を現す。反対に言えば、多くの科学は骨董的か批判的な性格を持つものとも言えるだろう。以上の点を確認して、次に記念碑的歴史について考えてみたい。

## (3)記念碑的歴史

ニーチェは記念碑的歴史を3つの歴史の中でまず第1に取り上げ、しかも、もっとも多くのページを割いて論述している(第2節、原文7ページ)。これに対して骨董的歴史と批判的歴史には、併せて1節があげられているにすぎない(第3節、原文6ページ弱)。これは前近代のよき歴史のあり方が考えられた際に、ニーチェにとってもっとも望ましいあり方が記念碑的歴史のうちに集約されていたからだと考えられる。それは芸術と行為に関わる要素である。記念碑的歴史は過去の時代や人物を信じることで、人間を果敢な行動や芸術的創造へと導くのである。

現代の人間は(記念碑的考察によって)、かつて存在した偉大なことはいずれにせよ一度は可能だったのであり、それゆえきつともう一度可能だろうということを知るのである。(260)

このような歴史認識のよき例として、ギリシア文化の再生を信じたイタリア・ルネッ

サンスや、同じくギリシアに範を求めたドイツ古典文学を挙げる事が出来るだろう。ところで記念碑的歴史の世界観は、ショーペンハウアーに仮託して語られた「天才共和国」(317)を想起させないだろうか。この「天才共和国」をニーチェは次のように描いている。

ひとりの巨人が、荒涼とした時代と時代の間の空間を越えて、他の巨人に呼び掛ける。彼らの足下で這い逃げ回る小人たちの気ままな騒ぎをよそに、精神の高貴な対話が続けられる。歴史の課題とは、彼らの間にあって媒介者となることであり、こうして繰り返し偉大な者の生産に機会を与え、力を貸すことなのだ。(317)

ここで登場する「巨人」とは、芸術や哲学の分野で新しい文化的価値を創造していく天才のことである。このような天才たちの産出に至高の価値を見る歴史観は、「人類の目標は・・・その最高の範例にある」(317)と断ずるニーチェ自身の歴史観でもあった。

記念碑的歴史そのものは天才と天才との交感を意味するものではない。しかしそれは過去の天才たちを敬愛し、自らもそれらの人々と肩を並べる存在となるよう克己努力するものといえるだろう。天才、芸術、創造、行為、記念碑的歴史を特徴づけるのはこれらの言葉である。そしてここには、ニーチェ自身の気質が結晶している。記念碑的歴史に関するかぎり、彼の趣味と思想の間には顕著な一致が見られるのである。ならば理想とされるこの歴史認識は、批判されるべき実証科学の対極に位置していたと考えることも可能だろう。彼の目に映じる実証的歴史学の欠点は、記念碑的歴史の持つ長所とちょうど凹凸をなしているのである。このことを道標として、さらに考察をすすめよう。

### 3. 記念碑的歴史の陥穽

記念碑的歴史が肯定されるべき点は、歴史が認識者を行為へと導くことであった<sup>7</sup>。では、なぜここでは創造(行為)が可能なのだろうか。それは「信じる」ことが可能だからだ。あらゆる創造には「信じる」ことが不可欠である。「生起したものから再び歴史を作り出す」ときにも、軸となり「生起したもの」を有機的に配列し直す何らかの価値が定立されねばならない。この価値の確信を可能にするところに記念碑的歴史の創造性がある。しかし、ここでそれを可能にするのは決して冷静な思慮などではない。むしろ常人の水準をはるかに超える圧倒的なパトスが、状況の困難にも屈することなく、自分と自分が信じる価値の堅持を可能にするのである。このことは、記念碑的歴史や天才共和国を描くニーチェの情熱的で朦朧とした筆づかいからも推察することができるだろう。

だが特定の価値を「信じる」ということは、一面では一方的な決め付けにすぎない

のではないだろうか。どんな些細なことであれ、ひとつの事象が生起するためには、実際には数えきれぬ程の条件が整えられていたのである。神話的世界への復帰や古典文化の再生といった呼び声が、結果としてひとつの時代に生産的な刺激を与えることもあるかもしれない。しかし、かつて存在した人物や事件について、一度それは可能であったのだから今もまた可能なはずだとする発想は、現在と過去の間の無限の懸隔を無反省に捨象してしまっている。つまり「記念碑的なものは原因を無視する」(F29<34>)のである。この意味で記念碑的歴史には暴力的な側面を認めざるを得ない。この暴力が現実にかなる結果を生んでいくのかは、予測の外である。しかしその最悪の場合には、記念碑的歴史を奉ずる者の主張は「神話的虚構」(262)へと陥っていく危険をはらんでいる。

記念碑的歴史は類比によってあざむく。それは誘惑的な類似性によって、勇気ある者を不遜に、感激した者を狂信へと刺激していくのである。このような歴史が、才能あるエゴイストや熱狂した悪党の頭脳と両手に渡ったと考えてみよ。国家は破壊され、王侯は殺害され、戦争と革命が惹き起こされることになるだろう。(262f.)

記念碑的歴史を可能にするのは「幻想」である。確かにこの「幻想」なしには、芸術を初めとするいかなる創造的営為も成り立たない。しかし「幻想」はときとして大きな破壊をもたらす。しかもその結果をあらかじめ予測し、制御することは不可能である。なぜなら記念碑的歴史という「幻想」には、その「幻想」の良し悪しを判断するいかなる能力も欠けているからである。「幻想」がもたらす創造と破壊という2つの面が、記念碑的歴史の表と裏である。そして前稿でほぼその姿を捉えた、すぐれて芸術的な「科学的芸術作品」もまた、これと同じ両面を持つものと考えられるのではないだろうか。

### 4. 科学の要請

記念碑的歴史はそれだけで放置されることは出来ない。その恣意が許されるならば、民族や文化はやはり壊滅的な打撃を受けるだろう。では、いかにすれば記念碑的なものを制御することが出来るのだろうか。それは「原因を無視する」ものである記念碑的歴史に、原因と結果の間に存在する一回性の関係を告げることである。それによって、「幻想」の「幻想」たる所以は明らかになり、浮かれたパトスは冷やされていくに違いない。一言でいえば、ここで要請されているのは正確な認識の契機である。だがこれは根本的な矛盾ではないだろうか。そもそも「歴史の利害」が奪かれたのは、実証科学の欠陥を指摘するためであった。そしてその欠陥とは、正確さを求める代償として「曖昧さ」が奪い去られ、芸術や行為の存在する余地が失われてしまうことであった。この点をもう一度振り返ってみよう。まず初めにニーチェは、科学に

よる「曖昧さ」あるいは「幻想」の剥脱を人間の生を衰退させるものとして批判した。常識的な議論の盲点を衝くこの「曖昧さ」の積極的評価は、彼の科学批判の功績といえるだろう。次にニーチェが「曖昧さ」の復権に乗り出したことは当然である。それは記念碑的歴史のうちに結実した。骨董的歴史と批判的歴史とが、場合によっては科学的な形態も取り得たことを想起してほしい。いかにニーチェが意識的に、記念碑的歴史を「幻想」という非科学的要素で特徴づけているかは明らかである。しかし、ここで記念碑的なものの旗振り役で終わったのであれば、結局ニーチェも実証科学という時代の流れに反動的に流されたのだと言わざるを得なかったであろう。だが記念碑的なものや創造の母胎をすでに「曖昧さ」や「幻想」と否定的に表現せざるを得なかったところに、近代人であるニーチェの反省的で矛盾に陥らざるを得ない性格があった。先に見た通り、彼は記念碑的歴史の破壊的な側面をも認めざるを得ない。そして暴れ狂う「妄想」を冷ますには、いやでも正確な認識の力を借りるしかないだろう。そうすると再び「妄想」は破られ、冷たい認識の専制が始まるのだろうか。これでは解決のない悪循環である。

しかし、「妄想」と「正確な認識」という両契機の止揚のために、何らかの安定した概念が求められる必要はない。ここまで考察してきたように、記念碑的歴史、骨董的歴史、批判的歴史には、どれにも生を利する側面と害する側面とが同時に指摘されてきた。つまり、それぞれの要素は互いに補い合うことによるのみ、生を害することなく働くのである。このことは、どのようなあり方も、それが専制的に働くならば危険だということを示している。同じことは実証科学にも当てはまる。近代の「歴史病」は、確かに実証的歴史認識によって引き起こされてきた。だが科学の「あり方」までもが、ここで全面的に排除されていると考えるのは早急である。「歴史病」は、正確には「歴史は科学であらねばならない(sollen)という要求」(271)によって発生した。これは、個人や民族が3つの歴史形態のどれかひとつだけを選ばねばならない(sollen)ならば、衰退し減んでいくのと同じことである。歴史の受容はそれが科学的にのみなされるならば生を害するだろう。しかしまた、全く科学的になされないならば、それも同程度に生を害するのである。実証科学とは、正確な認識という契機が、「歴史病」を引き起こすほどまでに専制的に硬化したときの形態に他ならない。つまり正確な認識という契機そのものは、なお必要とされていると考えるのが妥当であろう。

## 5. 「科学的芸術作品」の可能性

芸術と科学(正確な認識の契機)は、それぞれ「妄想」を軸とする事象の有機的形成と「妄想」の破棄(事象の無機化、歴史の知識化)を意味し、原理的には相容れることが出来ない。よって両者がともに存在するような状態を、安定的に期待することは不可能である。しかし、ある価値観に従い有機的に再構成された過去の出来事(歴

史)が、ユニークなものでありつつも、素材である個々の事実に対しては何の「歪曲」も加えられていないということは有り得るのではないだろうか。求められるのは、価値を堅持する者がその価値によって性急に事実を「歪曲」することなく、目前の事実即しつ、事実間の関係を発見していくことである。

しかしそのためには何よりも、偉大な芸術的能力が、創造的な飛翔が、経験的資料への(in die empirischen Data)愛をこめた沈潜が、所与の諸類型によっていっそう創作をすすめることが必要である。—そのためにはもちろん客観性(Objectivität)が、しかし肯定的な性格を持った客観性が必要である。(292)

ここで語られている「客観性」とは、一般に実証的研究者が主張する「客観性」とは異なるものである。それはより高度な意味での、いわば第二の「客観性」である。なぜならそれは、「経験的資料」に基きつつも、「偉大な芸術的能力」の産物と呼ぶべきものであるからだ。ここに芸術と正確な認識の両者の一致、つまり、その名に恥じない「科学的芸術作品」の成立の可能性を見ることができないのではないだろうか。

例えば『悲劇の誕生』を考えてみよう。この書が公刊後120年を経た今も、多くの学問的著述のように古びることなく、知的世界に刺激を与え続けていることには疑問の余地はないだろう<sup>8</sup>。大切なのは、『悲劇の誕生』が文献学の「専門書」でありながら、つまり「経験的資料」に基づく著述でありながら、優れた芸術のような効果を保ち続けてきたということである。勿論、ここでいう「専門」という意味はいくらか特殊である。つまり『悲劇の誕生』は実証的な仕事ではない。例えばソクラテスがエウリピダスの詩作を手伝っていたという指摘などは、古代の文献にも典拠がないわけではない<sup>9</sup>。しかし、これを明らかな事実であるかのように採用するならば、少なくとも学問的良心に欠けるという批判は甘受せざるを得ないだろう。では、このような議論は全くの虚構だったのだろうか。そうではない。確かにニーチェは、ソクラテスとエウリピダスの関係を経験的なレベルでは見誤った。だが彼は、世界史上の思潮の分岐点をひとつのエピソードによって語ったのであった。その視点は微視的(実証的)には誤りでも、巨視的には歴史という壮大なテキストに即したものであった。その意味で、ここには高度の「客観性」が認められる。『悲劇の誕生』には、ニーチェという生の苦悩を見つめる青年の目に映じた、ギリシアの確かな一断面が活写されていた。この書は芸術でありつつ同時に歴史的過去に即した著述の希有な例であった。ニーチェが同書に与えた評価は、次の点で私たちも受け入れることが出来るだろう。

(『悲劇の誕生』は)おそらくは分析的で回顧的な能力を備えた芸術家向きの本(つまり、それこそ探さねばならないのに、世間では決して探そうとはしないような例外的な種類の芸術家向きの本)なのだ。(13)(「自己批判の試み」3)

「科学的芸術作品」の名に値する著述が生まれるためには、「分析的な」能力に恵まれた「芸術家」の登場を待たねばならない。それは若きニーチェの中で少なくとも一度は実現した。だがそれは容易に両立しない二つの契機をあわせ持つ、希有な存在によってのみ可能なことであった。その意味で、この概念の実現が困難であることはあらためて認めざるを得ない。

## 註

引用の後に数字のみ記したものはNietzsche Werke(Bd.1)、FはFragmente(Bd.7)の略である。使用したテキストについては参考文献の欄を参照して頂きたい。

- 1)第7節でのニーチェの試みは、「科学的芸術作品」という概念によって要約することが出来るだろう。だがこの言葉自体は彼の断片集から取られたものである。
- 2)所収：広島ドイツ文学8、広島独文学会、1994。S.29.
- 3)プラトン【バイドン】第4節
- 4)石田明文氏は、この時期を境にニーチェは「いかにして自己の同一性を確保するのか」という伝統的な問から、「同一性とは何を意味するのか」という開かれた問に転じていった（ニーチェの言葉で言えば「遠近法の転換」）ことを指摘しておられる。（石田明文、S.127）
- 5)「ニーチェは歴史的理性という梯子を用いているが、最終的にはその梯子をほうりだし理性の他者としての神話に根をおろすことになる。」  
初期ニーチェについてのハーバーマスのこのような見方には、それなりの根拠がないわけではない。しかし、それが【歴史の利害】を名指して語っているかぎりにおいては、少なくとも正確さを欠くといわざるを得ない。（ハーバーマス、S.149）
- 6)Salaquardaも「歴史的なものの蔓延は骨董的態度から生じる」と結論している。（Jörg Salaquarda.S.18）
- 7)3つの歴史形態についてのニーチェの原プランでも、「人間は創造しようとする・・・記念碑的」(29<115>)と記されている。
- 8)この書の影響は広汎であった。一例として「20世紀に入って、ハリソンやコーンフォード、ケレーニヤW・F・オットーといった古代学者たちに、知的刺激を与え、遺跡の発掘等で様相の一変した新しいギリシア像の変革のための鍵を提供し得た」ことを挙げておきたい。

(西尾幹二、S.355)

9)ディオゲネス・ラエルティオスである。（ディオゲネス・ラエルティオス S.132f.）

## 参考文献

- Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Bd.1,7. Hrsg.v.G. Colli u. M.Montinari. Dtv/de Gruyter. Berlin/New York 1988
- Jörg Salaquarda: Studien zur Zweiten Unzeitgemässen Betrachtung. In: Nietzsche Studien. Bd.13. Walter de Gruyter. Berlin/New York 1975.
- ディオゲネス・ラエルティオス：【ギリシア哲学者列伝（上）】加来彰俊訳 岩波文庫 1984
- ハーバーマス：【近代の哲学的ディスクール】三島憲一訳 岩波書店 1990
- 石田明文：【歴史への模索】ドイツ文学 85 日本独文学会 1990
- 西尾幹二：【ニーチェ】第2部 中央公論社 1977



## Wissenschaftskritik bei dem frühen Nietzsche (2)

Shin KIMOTO

Der Positivismus nimmt in Anspruch, einen Gegenstand so neutral und objektiv wie möglich zu bearbeiten, damit das Forschungsergebnis allgemein gültig sein kann. Die aus diesem Prinzip produzierten Kenntnisse haben mit dem menschlichen Leben wenig zu tun. Daraus entstand die Schwierigkeit, daß der Mensch in der Zeit des Positivismus' unter dem Zwiespalt von Leben und Wissen leiden mußte. Um dieses Problem zu lösen, hat Nietzsche im 7. Abschnitt vom "Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben" die Konzeption des wissenschaftlichen Kunstwerks entworfen. In der letzten Abhandlung haben wir in bezug auf seine Argumente den Inhalt dieses Begriffs dargestellt. Der scheint jedoch von demselben eines Kunstwerks mit historischem Stoff schwer zu unterscheiden. Also, im Konzept des wissenschaftlichen Kunstwerks kann keine Tendenz zur Wissenschaft, nämlich zu Klarheit und Genauigkeit, gefunden werden. Im 2. Abschnitt des oben genannten Texts entwickelt Nietzsche den Gedanken über die monumentarische Art der Historie, die vor der Zeit des Positivismus' herrschte. Sie ermutigt einen Menschen zum Glauben an den Wert einer vergangenen Person, Zeit usw., damit er etwas schaffen kann, was gerade dem Positivismus fehlt. Sie kann aber zugleich wegen des Wahns, an einen Wert zu glauben, statt Schaffen große Zerstörung verursachen. Hiermit hat man wieder das Motiv der klaren Erkenntnis, nämlich Wissenschaft, nötig, um die Betrunktheit dieses Glaubens abzukühlen. Es ist schon klar, daß diese Art der Historie fast als Gegenbegriff zur modernen Wissenschaft genannt werden kann. Beide Begriffe können von ihren Definitionen her nicht zusammen vorkommen. Dennoch scheint Nietzsche zu verlangen, diese Unmöglichkeit zu ermöglichen. Und diese Konzeption verkörperte sich knapp in seinem Erstling, der "Geburt der Tragödie", die nach ihm "ein Buch für Künstler mit dem Nebenhange analytischer und retrospektiver Fähigkeiten" war.