慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ニーチェの永遠回帰論とマーラー : 交響曲第三番の歌詞をめぐって
Sub Title	Nietsches „Ewige Wiederkunft" und Mahler : Über den Gesangtext der 3. Symphonie
Author	岩下, 眞好(Iwashita, Masayoshi)
Publisher	慶應義塾大学法学研究会
Publication year	2011
Jtitle	法學研究 : 法律・政治・社会 (Journal of law, politics, and sociology). Vol.84, No.12 (2011. 12) ,p.169- 201
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	斎藤和夫教授退職記念号
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00224504-20111228-0169

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ニーチェの永遠回帰論とマーラー

――交響曲第三番の歌詞をめぐって――

岩下眞好

はじめに――本論の企図
一　『ツァラトゥストラはこう言った』からマーラーが取り入れた歌詞
二　マーラーの交響曲第三番とその第四楽章
三　ニーチェの永遠回帰思想
四　マーラーのニーチェ理解

はじめに――本論の企図

本論は、異なる研究分野にまたがる三つの問いにかかわっている。一つは、マーラー研究に属する問いとして、作曲家マーラーが交響曲第三番においてニーチェの著作『ツァラトゥストラはこう言った』(1)の一節を歌詞に取り

入れたのは、どのような意図をもってのことだったのかというものである。それはすなわち、交響曲第三番の全体構想のなかでのニーチェによる歌詞の位置づけの考察ということになろう。二つ目の問いは、マーラー研究およびニーチェ思想受容史の両分野にまたがるもので、そうしたかたちでマーラーがニーチェからの歌詞を自身の交響曲に取り入れるに当って、マーラーがニーチェ思想、とりわけその永遠回帰思想をどのように理解していたのか、あるいはまた、どのように誤解していたのか、という問題を考察するものである。三つ目の問いはニーチェ思想研究の重要課題に属するものであり、マーラーのニーチェ理解（あるいは曲解）がニーチェの永遠回帰論そのものの理解に如何なる光を当てることになるか、というものである。もちろん、その前提として、ニーチェの永遠回帰論の本質を把握しておくことが必要となる。

一　『ツァラトゥストラはこう言った』からマーラーが取り入れた歌詞

マーラーが交響曲第三番のなかに、その第四楽章の歌詞としてニーチェの『ツァラトゥストラはこう言った』から取り入れたのは、この著作の最終の部である第四部、その終わりから一つ前の「夜のさまよい人の歌」(Das Nachtwandler-Lied)[2]という章からだった。アルト独唱によって歌われる歌詞は次のとおりである。

おお人間よ！　こころして聴け！
深い真夜中に語っているのは何か？
私は眠っていた、私は眠っていた――、
深い夢から目覚めたのだ――

世界は深い、
しかも昼が思い描いていたよりも深いのだ。
世界の痛みは深い――
悦楽――それは心の苦痛よりも深い。
痛みは言う、消えてしまえ！
だが、すべての悦楽は永遠を欲する――、
深い、深い永遠を欲するのだ！(3)

「夜のさまよい人の歌」の章は『ツァラトゥストラ』全篇の最後から二番目にあたる章であり、ひんやりとした空気に包まれた満月の真夜中、陶酔的な雰囲気のなかで、この著作の核心をなす思想である「永遠回帰」が総括的に示される場面である。マーラーが交響曲第三番の歌詞として選び出した十一行の詩は、その章の最後に置かれたもので、この書物全体のクライマックスといっても過言ではない。マーラーは、作曲にあたって、ニーチェの原文に一字一句の変更も加えず、この十一行をそっくりそのまま歌詞として採用している。(4)

もともと、この十一行は、『ツァラトゥストラ』第三部の「第二の舞踏の歌」の章の第三節において深夜を告げる鐘の歌として示されていたものであり、(5)第四部のこの「夜のさまよい人」の章で、まず、その意味がツァラトゥストラによってほとんど逐行的に解説されてゆく。したがって、この詩句の意味するところは、このツァラトゥストラ自身の解説の言葉から吟味することができる。そうした方法で、この十一行の詩を各行ごとに解釈して、この詩が実際にどのようなかたちで永遠回帰思想の総括となっているのかを具体的に確認することにする。

ツァラトゥストラは、まずこの章の第三節と第四節で「おお人間よ！　こころして聴け！……深い真夜中が

語っているのは何か」、と呼びかけたあと、詩の五行目から十一行目の詩句について第五節から第十一節で、各節の最後に各詩行を引用するかたちを取りながら逐一コメントしてゆく。すなわち、詩の五行目と六行目は第五節と第六節で、詩の七行目は第七節で、詩の八行目は第八節で、詩の九行目は第九節で、詩の十行目と十一行目は第十節と第十一節で、という対応関係となる。それらを受けるかたちで、この章の最後の節である第十二節で、十一行の詩の全体が掲げられることになる。ちなみに、この章が十二の節からなるのは、この詩が、上述の本書第三部「第二の舞踏の歌」で、これらの詩が深夜の午前〇時を告げて十二回鳴る鐘楼の鐘の歌というかたちで示されたからであろう。そこでは、すなわち一回目の鐘のあと一行目が、二回目の鐘のあと二行目がと続き、十一回目の鐘のあとに十一行目が歌われ、最後に十二回目の鐘が鳴る。鐘楼の鐘は、このあと再び一回だけ鳴る一時から十二回鳴る十二時までのサイクルを繰り返す。この永遠に繰り返して時を告げる鐘楼の鐘の歌という着想が「永遠回帰」のイメージと重なり合っていることは言うまでもない。

詩は、五行目と六行目の「世界は深い／しかも昼が想い描いていたよりも深いのだ」から内容的な核心部に入る。この二行は、「世界」と呼ばれているものは、通常その言葉で理解されているのとは異なり、「昼」すなわち生の領域内だけに成立しているのではなく、じつはもっと深く死の領域をも含んだものなのだという意味に解することができるだろう。しかも、死は「酔いしれた真夜中の死の幸福」[6]とあるように、陶酔的な幸福感のなかで希求されるものとされる。永遠回帰への確信が、死を前にしても、そうした陶酔と幸福をもたらすのだ。だが、その深さを知らず、「世界」を昼＝生の領域だけに限定されたものと見なしているならば、深い痛み、すなわち、いつかは生の領域から去らねばならないという深い心の痛みから免れることはできない。そのことが、詩の七行目の「世界の痛みは深い」という詩句で表現されている。

昼＝生の時間は「過ぎ去る」ことを本質とし、正午から午後へと進み、夕べに、夜に、そして真夜中に至る。[7]

真夜中とは死と直面する刻限だ。だがまさに、この真夜中に逆転が起こる。新たな展望が開ける（ちょうど鐘楼の時を告げる鐘が、十二回鳴って真夜中を告げると、その瞬間に新たなサイクルの時間が始まるように）。「世界」のなかでは、上述のような痛み（Weh）だけではなく、悦楽（Lust）すなわち歓びと快楽をも覚えていたではないか。しかも悦楽は、人間が死に行く存在であるという心の苦痛（Herzleide）を克服する。[8]「悦楽――それは心の苦痛よりも深い」のである（詩の八行目）。葡萄の木が示しているように、[9]本来は「完全になったもの、すべての成熟は――死を欲する」[10]はずなのであるが、人間は、その境地に達するまでに成熟することは容易にはできず、生きたいと願う。痛みが――それが身体的な苦痛であれ、それらの苦痛の最終的帰結としての死を恐れる心的な苦痛であれ――そうした人間に向かって「消えてしまえ」すなわち「死ね」と恫喝するにもかかわらず、である。九行目の「痛みは言う、消えてしまえ！」の詩句は、ひとまず、そう解釈しておこう。そう解釈するならば、この文に「だが」と逆説の接続詞が続き、「苦悩している全てのものは生きようと欲する」と述べられていることと論理的に無理なくつながる。「だが」は、「死ねと恫喝されているが、だがしかし」という意味になるからだ。

この詩句に対応する第九節には「痛みは言う、消えてしまえ！　去れ、おまえ、痛みよ！」という文があり、[11]それをそのまま単純に受け取ると、痛みが痛みに対して「消えてしまえ！　去れ！」という言葉を告げているということになり、九行目の詩句を、痛みが人間に「死ね」と言うというふうに取るのは無理なようにも見える。だが、以下のように考えることができないだろうか。すなわち、「痛みが言う」言葉とは、痛みに直面した人間の頭のなかに響きわたる言葉と解され、それが「消えてしまえ！　去れ、おまえ、痛みよ！」という言葉なのである。したがって、この言葉は第一義的には痛みに苦しむ人間が抱く「痛みよ、消えろ、去れ」という要求であり願望であるということになるわけだが、ここで当の文が二つの命令からなることに注目して、この二つの命令をとりあえず切り離して厳密に考えてみよう。一番目の命令（「消えてしまえ」）は、「消える、死ぬ」（vergehen）

という動詞の命令形を用いているが、まさにこの語がもつ意味の二重性（消える／死ぬ）から、この第一の命令文の意味を二重に取ることができる。この痛みが耐え難いほどの甚大な痛みである場合を想定すればよい。そのとき痛みに苦しむ人間は自分に対して「死んでしまえ」と願い、死ねば痛みは解消するわけだから、それは、取りも直さず痛みに対して「消えろ」と願うことにもなろう。この一番目の命令文を二重の意味に取ることは、じつは最終的には同じ願望の二面であるのであって、論理的には互いに矛盾していないのである。これに対して二番目の命令である「去れ、おまえ、痛みよ！」では、「去れ」という命令表現に「去って、離れて」（weg）という副詞の命令用法が用いられていて、この語には意味の二重性はない。しかも、この二番目の命令にあっては、命令の相手が「おまえ、痛みよ」と明示されている。よって、この命令文は、痛みに向かって単純に「去れ」と述べているのであると解される。

かくして十一行の詩の九行目「痛みは言う、消えてしまえ！」は、先述のひとまずの解釈をふくらませて、痛みが人間に向かって「消えてしまえ」、すなわち「死ね」と恫喝的に言うという意味と同時に、痛みに向かって「消えてしまえ」と訴える、痛みに直面した人間の叫びを表現してもいると二重に解釈したい。思うに、こうした意味の重層性はニーチェ自身も意識していた可能性が高い。なぜなら、十一行の詩とするにあたっては、痛みよ去れという単純な意味にのみ取れる二番目の命令を削除しているからだ。他の詩句にあっては、各節に現れる詩句が、そのまま十一行の詩の各行となっているにもかかわらず、である。最初の命令文が二重の意味を含んでいるならば、二番目の命令は不必要となるからだ。もちろん、ここで改めて留意しておかなければならないのは、この場合の痛みとは、身体的な苦痛をも意味しながら、最終的には（しばしば身体的苦痛をとおして実感されるところの）だれもが免れえぬ死という事実への心的な苦痛という意味に帰着するということだ。第九節では、そうした痛みに、悦楽が対置される。「悦楽は自分自身を欲する。永遠を欲する、回帰を欲する、すべてのものの永

遠の自己同一を欲する」のである。[12]

これを受けて、第十節と第十一節では、いよいよ永遠回帰思想の本質が語られる。「ひとつの悦楽に対して、その通りと肯定したのなら」、それは「すべての痛みに対しても、その通りと肯定した」ことになる。「一度あったことを二度欲したことがあるならば」、それは「すべてが戻ってくることを欲した」ことにほかならない。「すべての事物は鎖でつなぎ合わされ、糸で結ばれ、愛し合っている」のであり、そのようなものとして「世界を愛した」のだからだ。このような世界を永遠に愛するならば、痛みに対してであっても「消えてしまえ」と言ったあとに、「だが戻って来い」と望んでしかるべきなのだ。「すべての悦楽は永遠を欲する」のだ、と第十節の最後には、十行目の詩行が掲げられる。[13]第十一節も、これを引き継いで「すべての悦楽は、すべての事物の永遠を欲する」ことを述べる。それゆえに悦楽は「自分自身を欲」し、蛇のように自分の口で自分の尻を噛んで円環を成そうとすると説明して、この地上で臆することなく悦楽を求めることを契機として可能となる永遠回帰のイメージを示す。[14]そして第十一節は、十一行の詩の最終行である「（すべての悦楽は）深い、深い永遠を欲するのだ！」という詩句で締め括られる。このあと、すでに述べたとおり、第十二節では全十一行の詩句が一篇の詩のかたちでまとめて示されるわけである。その前にツァラトゥストラは、それが「輪唱」であり、その題名は「もう一度」であり、その意味するところは「永遠を極めつくして」であると述べている。ひとつの事物が、もう一度というかたちで永遠のかぎりを尽くして繰り返されることを歌うのだ。しかも輪唱で――この十一行の詩が、徹頭徹尾、永遠回帰の本質を言いあらわしたものであることが言明されているのである。

これまでの解釈で明らかになったように、マーラーが交響曲第三番の第四楽章に採用したニーチェの詩句は、『ツァラトゥストラ』第四部において解説されることになった永遠回帰思想を総括として詩句に凝縮したものであったと言うことができるのである。そうした詩句を、マーラーは、どのような脈絡で交響曲第三番のなかに取

り入れたのだろうか。それをとおして、マーラーがニーチェの詩句をどのように理解していたのかも見えてくるはずだ。

二　マーラーの交響曲第三番とその第四楽章

ニーチェの詞句を歌詞に取り入れた第四楽章の、交響曲第三番全曲のなかでの位置づけを考察するために、まず、この交響曲の作曲過程および構成を概観しよう。

マーラーは、この交響曲の作曲に一八九五年に着手し、翌年の一八九六年に完成した。一八九一年にハンブルク市立劇場の首席指揮者に就任していたマーラーは、一八九三年から一八九六年まで毎年、夏の休暇を上部オーストリアのアッター湖畔の小集落シュタインバッハで過ごした。シーズン中はオペラ指揮者として多忙な毎日を過ごしていたため、マーラーが作曲のために充てられる時間は夏の休暇中しかなかった。マーラーは、シュタインバッハで、湖に沿って広がる宿の庭に小さな小屋をつくらせ、そこに早朝から昼まで籠もって作曲に専念した。午後は、指揮者のブルーノ・ヴァルターや女流ヴァイオリニストのナターリエ・バウアー＝レヒナーら親しい友人や妹と連れ立って、あたりの野山や湖畔の散策やサイクリングに興じたという。このシュタインバッハで交響曲第二番と第三番が作曲された。

交響曲第三番を作曲する過程で、マーラーが曲の全体および各楽章にタイトルを付けていたことは、残された様々な資料を通じて、よく知られている。なかでも、バウアー＝レヒナーの『回想』[15]は、マーラーの創作過程や理念を詳細に知ることのできる貴重な文献である。これによれば、マーラーは、本格的に作曲に取り組み始めた一八九五年の夏、シュタインバッハでの散歩の折、この交響曲について、その「短い楽章には『少年の魔法の角

表１　ニーチェとマーラー略年譜

ニーチェ	マーラー
1844　ドイツ、ザクセン州レッケンに生まれる	
	1860　オーストリア＝ハンガリー帝国、ボヘミア、カリシュトに生まれる
1868　バーゼル大学員外教授	
1869　同大学正教授	
1872　『悲劇の誕生』	
	1875　ウィーン音楽院入学
	1878　ウィーン大学に学び、ジークフリート・リピナーと知り合い、そのサークルでニーチェについて論じ合う
1879　バーゼル大学辞職	
1880　『ツァラトゥストラ』執筆開始	
1883　『ツァラトゥストラ』第１部、第２部の完成と出版	1883　カッセル王立劇場第２指揮者
1884　同書第３部の完成と出版	
1885　同書第４部の完成と出版（私家版 40 部の制作をニーチェは注文し、実際には 45 部が印刷された）	
	1886　ライプツィヒ歌劇場第２指揮者
	1888　交響曲第1番完成、交響曲第2番手に着手、ブダペストのハンガリー王立歌劇場の監督に就任
1889　トリノの広場で卒倒	
	1891　ハンブルク市立劇場首席指揮者
1892　『ツァラトゥストラ』第４部が初めて公刊される	
	1895　交響曲第３番に着手
	1896　交響曲第３番を完成
	1897　ウィーン宮廷歌劇場に監督に就任
1900　ヴァイマールで死去	
	1902　交響曲第３番初演
	1903　交響曲第３番をアムステルダムで指揮して大成功を博す
	1904　ハイデルベルク、プラハ、ケルンで交響曲第３番を指揮
	1907　ウィーンのポストを辞任
	1911　ウィーンで死去

笛』からの二つの詩とニーチェのすばらしい詩とを用いた」ことを明かし、さらに曲の全体のタイトルは「私の悦ばしき知識」であると述べた。「私の悦ばしき知識」とは、ニーチェの著作『悦ばしき知識』を意識したものであることは言うまでもない[16]。バウアー＝レヒナーは、さらに、この時点でマーラーから伝えられた全七楽章構成による全曲の各楽章のタイトルも具体的に書きとめている。

バウアー＝レヒナーの『回想』には、ほぼ同様のことを記したマーラー自身の彼女宛の一八九五年九月三日付の書簡も収録されている[17]。このほか、友人であり、『自然科学』という標題の科学専門雑誌をベルリンで創刊した物理学者アルノルト・ベルリーナーに宛てた同年八月十七日消印の書簡や[18]、その一週間半ほど後、任地ハンブルクに戻ってから出された青年期以来の友人フリードリヒ・レール宛の書簡[19]にも、それぞれ若干の異同があるものの、これらのタイトルが示されている。翌一八九六年、全曲が完成する一ケ月ほど前の六月末にシュタインバッハから当時恋愛関係にあったソプラノ歌手アンナ・フォン・ミルデンブルク宛に出された書簡でも、ふたたびタイトルが具体的に報告されている[20]。そして、同年八月六日に音楽批評家マックス・マルシャルクに宛てて作品の完成を知らせた書簡で、マーラーは、最終段階での交響曲第三番全曲のタイトルを「夏の真昼の夢」とし、各楽章のタイトルを次のようなものであると告知した[21]。ちなみに、当初の構想での第七楽章は、後続する別の交響曲、すなわち現在の交響曲第四番へと発展することになった結果、交響曲第三番は全六楽章の作品となった。

第Ⅰ部
　導入部「牧羊神（パン）が目覚める」
　第一楽章「夏が行進してやって来る（バッカスの行列）」
第Ⅱ部

第二楽章「野の花々が私に語ること」
第三楽章「森の動物たちが私に語ること」
第四楽章「人間が私に語ること」
第五楽章「天使たちが私に語ること」
第六楽章「愛が私に語ること」

これらのタイトルは、作品の構想の諸段階で少しずつ変更が加えられて（その変遷は表2参照）[22]、このようなものに行き着くのだが、さらに作品の出版に際しては、マーラーは作品が標題音楽と誤解されることを恐れて、これらのタイトルをすべて削除した。だが、このようにマーラーが作品の創作過程で執着し、つねに考え続けたものであるだけに、マーラーの理念や意図を物語るものとして、作品についての考察や解釈にあたって最大限に尊重されるべきものである。ちなみに、交響曲第三番の総譜の現在最も信頼すべき刊本であるウニヴェルザール出版社刊の校訂版マーラー全集第三巻においても、校訂者エルヴィン・ラッツは、その序文で、各楽章のタイトルを具体的に引用して紹介している。このことも、このタイトルの重要性が広く認知されていることを物語るものと言える[23]。

さて、これらの六つの楽章のうちの第四楽章で、先に解釈したニーチェからの歌詞がアルト独唱によって歌われるのであるが、それも含めた交響曲第三番の理念上の全体構想はどのようなものと考えられるだろうか。これについて、すでに筆者は私解を発表しているが[24]、それを基盤に、ここで改めて考察しておきたい。

交響曲第三番で、マーラーが意図したのは、自然、およびそれを包括した宇宙全体の在りようを、またそれを貫く原理を、音楽そのもので直接に表現することだった。「ぼくの交響曲は、世界がいまだかつて聴いたことも

表２　第３交響曲のタイトル・表記の変遷

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
表題	幸福な生活 ――夏の夜の夢	夏の夜の夢	私の悦ばしき知識	悦ばしき知識 ――夏の朝の夢	悦ばしき知識 ――夏の朝の夢		悦ばしき知識 ――夏の真昼の夢	夏の真昼の夢
導入		ファンファーレと楽しい行進。夏が行進してやって来る （管楽器とそれに答えるコントラバスのみ）					岩山が私に語ること （牧神の目覚め）	第一部：牧神が目覚める
第１楽章 力強く	森が私に語ること	森が私に語ること	夏が行進してやって来る	夏が行進してやって来る	夏が行進してやって来る	ディオニソスの行進または夏が行進してやって来る	夏が行進してやって来る	第一部：夏が行進してやって来る（バッカスの行進）
第２楽章 メヌエット		花々が私に語ること	野の花々が私に語ること	野の花々が私に語ること	野の花々が私に語ること	野の花々が私に語ること	野の花々が私に語ること	第二部：野の花々が私に語ること
第３楽章 スケルツァンド	夕暮が私に語ること	夕暮が私に語ること （スケルツォ・弦楽器のみ）	森の動物たちが私に語ること	森の動物たちが私に語ること	森の動物たちが私に語ること	森の動物たちが私に語ること	森の動物たちが私に語ること	第二部：森の動物たちが私に語ること
第４楽章 非常に遅く			夜が私に語ること （人間）	夜が私に語ること	夜が私に語ること （アルト独唱）	夜が私に語ること （人間）	人間が私に語ること	第二部：人間が私に語ること
第５楽章 愉快に	カッコーが私に語ること （スケルツォ）	カッコーが私に語ること （スケルツォ）	朝の鐘が私に語ること （天使）	朝の鐘が私に語ること	朝の鐘が私に語ること （女声合唱とアルト独唱）	朝の鐘が私に語ること （天使）	天使たちが私に語ること	第二部：天使たちが私に語ること
第６楽章 遅く	愛が私に語ること	愛が私に語ること （アダージョ）	愛が私に語ること	愛が私に語ること	愛が私に語ること モットー 父は私の傷を見てくださる	愛が私に語ること モットー 父は私の傷を見てくださる	愛が私に語ること	愛が私に語ること モットー 父は私の傷を見てくださる
第７楽章 非常に なごやかに	子供が私に語ること	子供が私に語ること	子供が私に語ること	天国の生活	天国の生活 ソプラノ独唱 （ユーモラスに）	子供が私に語ること		

ないようなものになるだろう！　そこでは全自然が、自分の声を得て、人間がかろうじて夢のなかだけで予感しうるような深い神秘を語るのだ！」[25]。アンナ・フォン・ミルデンブルクに宛てた手紙の一節であるが、ちなみに、ここでもマーラーは交響曲全体および各楽章のタイトルを告げ知らせている。また、マーラーの次のような言葉がバウアー＝レヒナーの『回想』に書き留められている。この交響曲の第一楽章について説明したものだ。「それは、もはやほとんど音楽ではなく、ただの自然音（ナトゥーア・ラウト）だ。生命のない硬直した物質から――この楽章を『岩山が私に語ること』と名付けることもできたかもしれない――生命がしだいに身をよじって離れ、一段階ごとに、花、動物、人間といったより高度な発展形態に分化してゆき、最後に精神の領域、つまり『天使たち』にまで達する過程には、人をぞっとさせるものがある。」[26]なぜマーラーが、この発展過程には「人をぞっとさせるものがある」（schaurich）と言ったのかは気になるところだが、とりあえずそれは置いておくことにして、マーラー自身のこれらの言葉を手がかりにして、交響曲第三番の理念上の全体構想を示すならば、こうなるだろう。

生命のない物質（岩石や鉱物など）だけからなる硬直した世界に夏がやって来て、自然がもつ根源的な力が、これまでひそんでいた生命に芽生えと成長発展を促し、やがて生命は勝利の歓声を上げて地上を席捲する（第一楽章）。長大な第一楽章は、単独で交響曲全体の「第一部」とされており、作品全体の理念の序論にして総論の役割を果たしている。すなわち、ここでは自然が内包する根源的な生命の原理――生命の芽生え～成長と開花～結実～死～種子～生命の芽生えという永遠に繰り返されるサイクル――が暗示的に、だがきわめて印象深く示されるのである。これに続く第二楽章から第六楽章までが「第二部」とされているが、そこでは、いわば各論として、この原理が根源的な力として作用し発現するさまを個々にたどってゆくことになる。その際、特徴的なのは、そのプロセスをマーラーが、先に引用した彼自身の言葉で確認したように、「一段階ごとに、花、動物、人間といったより高度な発展形態に分化」し、「最後に精神の領域、つまり『天使たち』にまで達する」というヒエラ

ルキー的な「進化論的発展」[27]のイメージで考えていることだ。これについては、コンスタンチン・フローロスがドイツ語圏の精神史のなかに源流と影響関係を探り、さらに、マーラーと親交のあったジークフリート・リピナーの宇宙論的詩篇『創世記』の影響を具体的に論じている[28]。ところで、このリピナーは、ニーチェの思想から強い影響を受け、十七歳のときに書いた叙事詩『解き放たれたプロメテウス』はニーチェその人に認められたことがある人物であり、マーラーは、すでにウィーンでの勉学時代にリピナーと知り合い、最晩年まで厚い友情を抱き続けた。マーラーがニーチェの思想に触れるきっかけをつくったのもリピナーだった[29]。

さて、交響曲の「第二部」であるが、自然が孕む根源的な力に貫かれて、植物すなわち花々が、続いて動物たちが、みずからの生命の在りようを語りだす（第二、第三楽章）[30]。続いて人間が、その生命の在りようの秘密を語る（第四楽章）。人間が語る言葉であるから、これまでの器楽による音楽言語とは異なり、それは人間の言葉である歌詞となり、ニーチェの『ツァラトゥストラ』からの詩句が歌われることになるのである。永遠回帰思想の核心について語る歌詞と、マーラーの理念的脈絡とがどう関わりうるのかについては、本論第三章でニーチェの永遠回帰思想そのものをさらに考察したうえで、第四章において結論を得ようと思う。

天使たちの歌（第五楽章）は、マーラーが愛したドイツ民謡集『少年の魔法の角笛』のなかから、「貧しい子供たちの物乞いの歌」が歌詞として選ばれている。天使たちが歌う歌は、もともと子供の歌だったのだ。だが、マーラーが考える発展のプロセスにあっては、天使たちと子供たちは同じ段階にあることになりうる。なぜなら、天使たちも子供たちも、ともに、意識の領域と無意識の領域を、すなわち人間がもつ意識によって認識される「世界」（＝この世）と人間の意識を超えた「天国」との間を自由にさまよい飛びまわり、その境界上で無邪気に遊び戯れる存在であるからだ。天使たちは無邪気に、ほとんど御伽話的と言うべき素朴なキリスト教信仰を後ろ盾に、イエスの弟子ペテロに託して、罪が赦されて「天国」への入場が許されることの確信を歌うのである。こ

のあとは、いよいよ、マーラーが思い描く発展プロセスの最終段階としての「愛」が語る秘密が、すなわち「愛が私に語ること」が管弦楽による長大な緩徐楽章となって奏でられるのである（第六楽章）。

マーラーが考えていた「愛」とは如何なるものなのであろうか。ひとつの大きな手がかりとして、恋人のミルデンブルクに宛てた手紙がある[31]。そこでは、マーラーは、この第六楽章での「愛」について「それはきみが想像しているのとは異なった愛」、つまり男女の愛ではないと述べ、さらに、この楽章のモットーとして「父よ、私のこの傷を見てください！　どんな存在も滅びさせないでください！」という、『少年の魔法の角笛』の詩句からみずから紡ぎ出した言葉[32]を挙げている。このモットーの言葉は、神の愛が万物に及ぶことを願う言葉であることは言うまでもない。続けてマーラーは、この楽章を「神が私に語ること」と呼ぶこともほとんど可能であり、それは、神は「《愛》としてしか把握されえないからだ」と述べる。「ぼくの作品は、このようにして、一段ずつ昇りつめてゆく発展の全段階を包括した音楽上の詩になっている。――それは自然の無生命の状態に始まり、神の愛にまで高まってゆくのだ！」

このマーラー自身による言明から、まずさしあたっては、ここでの「愛」はキリスト教的な愛、「カリタスとしてのアガペー[33]」であると言えるかもしれない。だが注目しなければならないのは、マーラーの言う「愛」は、神と人間との間にのみ存立するものではなく、「どんな存在にも」、すなわち宇宙のなかに存在する万物に作用するべきものと考えられていることだ。つまり「愛」は、それが神に起源をもち最終的に神に帰着するものではあるが、力として、自然の「一段ずつ昇りつめてゆく発展の全段階」に作用するものとされているのである。これは、正統キリスト教の唯一神論（Monotheisms）から外れて、ゲーテおよびロマン派時代の動態的汎神論（dynamischer Pantheismus）に無限に近づくものだ。動態的汎神論にあっては、世界あるいは宇宙全体が有機体と考えられ、神は、静的な不変の実体ではなく、根源的な力として、自然の生きた動的なプロセスのなかに顕現するも

のとされるからだ。[34] こうした見方がマーラーの宇宙論の本質をなしているのである。

ここでさらに、マーラーが親しんでいたドイツ・ロマン派の自然哲学を背景に置いてみると、マーラーの宇宙論の特質はいっそう鮮明になるだろう。ドイツ・ロマン派の詩と思想についての深い知識と示唆に溢れたアルベール・ベガンの名著『ロマン的魂と夢』のなかに、ドイツ・ロマン派のゴットフリート・ハインリヒ・シューベルトの哲学的小説『教会と神々』における「愛」の観念について言及した箇所がある。[35] この小説でシューベルトが披瀝した考え方によれば、宇宙の永遠の法則は「二つの極がたがいに愛しあうことによって、より高次な統一をふたたび創り出すことができるように」と、「《一者》がたえず両極に分かたれんことを願っている」のであり、「このようにして、《愛》はさまざまな固体を創り出す」。そして、この「《愛》の法則は自然のもっとも些細な課程にいたるまで支配する」というのである。さらにシューベルトは『自然科学の夜の側面』という著作で、「創造全体のもっとも深い法則」によれば「創造の各段階で、いかなる状態も、それ自身の内部に、より高次の状態の象徴を内包している」のであって、「岩、水晶、無機物の諸形態は、有機物、植物や動物の諸形態を予言している」と述べ、その理由を「《生命》は一つであり、いたるところ同一のものであるから」とし、「植物の生命や動物の生命は、自然の偉大な周期、つまり、年、月、時間を支配する同一のリズムにしたがって」いるとする。したがって生命は「宇宙の大いなる力の、両極的かつ調和的関係との一致」とされる。このようにして、「自然の生成全体」は「段階から段階へと」進み、「もろもろの生物の階梯の頂上に位置する」人間に至り、さらにその人間の生命は「未来の生命を告知する前兆や予言」を孕んでいる。そして、それらが「まだ充たされていない願望」としての「詩の世界」と「宗教の世界」であるというのである。[36] 興味深い生命論ないしは宇宙論であるが、生命の循環という円環的思考回路と、生命の或る一点（＝神）に向かう発展という目的論的回路が混在していることには留意しておかねばならないだろう。

ベガンによるG・H・シューベルトの愛の観念と、それに基づく宇宙論の紹介を長々と引用したのは、もちろん、これがマーラーの交響曲第三番における愛の観念を的確に照らし、この交響曲の全体理念を見事に明るみに出すことになると思われるからだ。このドイツ・ロマン派の両極思想に基づく愛の観念、すなわち愛は両極を結び合わせる力として万物に作用するという考え方から第六楽章の「愛が私に語ること」が意味するところを解釈すれば、次のようになろう。鉱物界、植物界、動物界など自然のすべての領域には生成の根源的力として正負、陰陽、雌雄などというかたちで表現される対照的な両極を反発させつつ結び合わせる力が働いている。それは《磁力》とか《斥力・引力》などと表現されるものだ。いっぽう人間においては、その力は《愛》と呼ばれる。だが、《磁力》や《斥力・引力》と《愛》は、宇宙という大きな視野で見れば同じ力なのであり、それは、その根源性と普遍性において神的な力と言うべきもので、愛であるとするならば神の愛と言うしかない。この力が、宇宙の不断の生成と生命の循環をもたらし、さらには、より高次なものへと段階的に向かう生命の発展の可能性を予感させる。「愛が私に語る」のは、そのことにほかならないのである。

ここで、われわれは核心的問題に直面する。本章で確認したような交響曲第三番の全体理念と、ニーチェの永遠回帰思想を要約した第四楽章の歌詞とが、どのような整合性をもつのであろうか、という問題である。「神の死」を前提としたニーチェの思想が、神の存在を信じる――あるいは少なくとも神の存在を排除しない――マーラーの信念と溶け合うことが果してできるのだろうか。次章では、この問題を考究するために、ニーチェの永遠回帰思想そのものを検証することにしたい。

三　ニーチェの永遠回帰思想

ニーチェの「永遠回帰」（die ewige Wiederkunft des Gleichen）の思想をめぐっては、その意味や哲学史および思想史上の位置づけについて、これまで様々な考察が行われ議論が繰り広げられてきたし、今日でもそれが続いている。ニーチェは、永遠回帰思想をみずからの思想的鋭意の結論と言うべき「深淵の思想」[37]と位置付けているが、これを体系化して論じてはいない。『ツァラトゥストラ』をはじめとする著作や残された断片のなかで繰り返されている言及やイメージの提示は、非常に多様な切り口と内容にわたり、それらは脈絡を欠く。こうしたニーチェ自身の議論の曖昧さと振幅は、そのまま後代の人々の解釈にも反映されざるをえなく、その結果、永遠回帰についての議論は、絞り込まれた論点について論議を尽くすというかたちで求心的に進むよりも、諸々の論点が並立するかたちで遠心的に拡散してゆく傾向にある。本論では、永遠回帰思想の全容の解明やその評価に向かうのではなく、マーラーの交響曲第三番に歌詞として採用されたニーチェの『ツァラトゥストラ』からの「永遠回帰」の核心を述べた詩句について考究するという課題に沿って、考察の対象を『ツァラトゥストラ』に絞り込み、この著作における永遠回帰思想とは如何なるものであるのかを確認したいと思う。永遠回帰思想を『ツァラトゥストラ』のなかで考察するにあたっては、その第三部と第四部に、合わせて三つの重要な箇所がある。だが、その前にまず、考察の出発点として、永遠回帰思想が具体的に示された最初の例を『悦ばしき知識』に見ておく必要がある。ちなみに、この『悦ばしき知識』という書名は、すでに前章で述べたように、「私の悦ばしき知識」というマーラーが考えていた交響曲第三番全体のタイトルに直接の示唆を与えている。ただし、それは、あくまでもニーチェの著作の題名が、交響曲全体の題名へのヒントとなっているということであって、ニーチェのこの著作の内容が何らかのかたちでマーラーの交響曲に具体的な影響を及ぼしているということではない。

さて、詩と哲学的アフォリズムや箴言からなる断片集である『悦ばしき知識』の第三四一番のアフォリズムが当該の箇所である[38]。文頭の見出し語的記述は「最大の重し」となっている。ここでニーチェは、ある日、またはある晩にデーモンがやって来て語る話というかたちで、永遠回帰とはどのようなことなのかを物語的な体裁で具体的に説明している。デーモンは「この人生を、それを今おまえが生きており、そしてまた生きてきたわけだが、それをもう一度、それどころか数え切れない回数にわたって生きなければならなくなるとしたら、どうだろうか」と問いかける。しかも、それは、些細なものまでをも含めた人生のなかの「全ての事柄」が「同じ順序で連続して」というかたちでの、すなわち同じものの同じ順序での繰り返しである。ニーチェは、この話に続いて、もしこれを受け入れるならば、何かを行うにあたって、つねに「このことをもう一度、それどころか数え切れない回数にわたって欲するか」と問うことになると述べ、それが行為の「最大の重し」となるとする。ここでニーチェは、人間の生は、そっくりそのまま同じ順序で繰り返されるとしたうえで、そうであれば、一回一回の行為は最高度に重みを増し、行為する際に人々は、つねに、それが真に納得ゆくものであるかを吟味し、後々まで肯定できる行為だけを選び取るように努めるはずだと、人間の行為決定の究極的な判断基準としての永遠回帰思想の意義を語っている。

この限りにおいては、永遠回帰思想は、いわば行為を悔いのない充実したものにするための単純な人生論的寓話として語られているにすぎないようにも見える。だが、その根底には、人間の生についてのキリスト教の教説に真っ向から反対するニーチェの思想が存することは言うまでもない。キリスト教の教説では、この世の人生は一回限りで、それは来世すなわち天国での永遠の生という最終目的のための前段階にすぎない。それは、教義に従順にしたがって〝祈り〟と〝善行〟を積んで天国へと召される資格を得ることに費やすべき仮の生なのだ。したがって、この世の生それ自体は、あの世の永遠の生に較べれば、重い意味をもたないことになる。ニーチェは、

このキリスト教の教義がもつ目的論に反対を唱えて、この世における今の生こそ、実存する人間にとって全てであると主張するのである。なぜなら、神はもう死んでいるのだから。もはや、この世の生を、あの世から意味づけることはできない。ある目標（＝永遠の生を実現する天国へと召される資格を得ること）に向かって努力し、その目標への到達が実現されたならば、もはや、それまでの一切のプロセスは何らの意義をもたなくなるような目的論的思考回路は、ニーチェにとってナンセンスでしかない。今、現に生きている人間にとって、その今、まさに進行しているプロセスこそ重要なのであり、だからこそ、それは何万回も、無数に繰り返されてもよいのである。

意識的な選択によって日々最上の行為を積み重ねてゆくべしという、ここでの永遠回帰思想は、もしかすると若きマーラーにとっても、マーラーがこの書物を読んでいたとしての話だが、理想的な生き方への指針を教えるものとなっていたかもしれない。だが、交響曲第三番の歌詞に凝縮されている永遠回帰思想は、ここで確認したものとは、明らかに様相が異なっている。じつはさらに、永遠回帰思想は、ニーチェのなかで深化してゆくのである。その過程を『ツァラトゥストラ』において確認することにしよう。

『ツァラトゥストラ』のなかでの「永遠回帰」についての具体的な言及は、まず、全十六章からなる第三部の二番目の章にあたる「幻影と謎」と題された章に現れる。ここでは、ツァラトゥストラが、なかば小びと、なかばモグラである「重力の魔物」に語って聞かせる話という設定で、瞬間および過去と未来という時間論的観点から永遠回帰が説明されている(39)。瞬間という門には、ひとつの長い道が後方へと続いていて「私たちの背後には、ひとつの永遠がある」とされる。いっぽう、この瞬間からは、先の方にも長い道が延びていて、その道を、瞬間から背後に延びている道を行ったときと全く同様に、もう一度行かねばならない。なぜなら「全ての事物は固く連結されているので」、瞬間は、過去に生起したことと全く同様なかたちで「これから来るべき全てのものを引き連れている」からである。すなわち、瞬間という門からは、過去に起こり体験しえたことと全く同じ道（＝シー

クエンス）が、未来に向かう道（＝シークエンス）として逆方向に伸びているというのである。それはすなわち、シークエンスを、その始まりの時点、つまりその起源から捉えるのではなく、発想を根底的に逆転させて、瞬間、つまり現時点から遡るかたちで捉えるならば、過去に生起して順列を構成する出来事の連続（＝シークエンス）は、未来にも、同じ順列を構成する出来事の連続（＝シークエンス）として現れるとしか考えられないというのである。起源があって、そこから出来事が起これば、その展開は多様な様相を呈しうる。しかし、瞬間（＝今）から過去を見れば過去のシークエンスは固定されている。過去がある以上、瞬間は起源ではない。したがって未来について考えうるのは、過去に向かっているのと同じシークエンスが未来にもあるというかたちでの未来とならざるをえないというロジックである。

ここで、ニーチェの永遠回帰論は、一年ほど前に書かれた『悦ばしき知識』において先に確認したものとは、異なる様相を見せ始めていることがわかる。『悦ばしき知識』における永遠回帰論（これを本論では「永遠回帰１」と呼ぶことにする）は、行為の選択基準を教える実践的な寓話という面が顕著であったのに対し、ここでの永遠回帰は（これを「永遠回帰２」と呼ぶことにする）、時間の観点から人間存在を吟味するという存在論的な観点が前面に押し出されているのである。ここに見られるような、永遠回帰論を原理として普遍化してゆこうとする方向は、後続する章でさらに決定的となる。

同じ『ツァラトゥストラ』第三部の終わりから四つ目の章である「快癒する者」の第二節では、「ツァラトゥストラの動物[40]」である鷲と蛇がツァラトゥストラに向かって永遠回帰の真髄を語る。「私ら〔鷲や蛇といった動物たち〕のように考える者たちにあっては、すべての物は自分で踊っています。それはやって来て、手をつなぎ合い、笑い、逃げてゆき――そして帰って来るのです。すべては行き、すべては帰って来る。存在の車輪は永遠に廻っているのです。すべては死ぬ、すべてはふたたび花開く、永遠に存在の年はめぐるのです[41]」。これは、ひと

つの宇宙論と言ってよい（これを「永遠回帰3」と呼ぶことにする）。

だが、なぜ、これを動物たち、しかも鷲と蛇が語るのだろうか。これを正しく語ることは、人間にはきわめて難しいからである。それは、人間だけがもつ「言葉」に起因する。この節では、鷲と蛇が永遠回帰を語る直前に、「言葉」についての見解をツァラトゥストラが述べている。言葉は「永遠に乖離したものを結ぶ虹であり、見せかけの橋」であって、それは、それぞれが「全く異なる世界に属している」ために本来は相互につながりえない「個々の魂」を「嘘をついて」結び合わせたように思い込ませるというのである。そして、人間は言葉によって「私の外部」をつくるが、そのような「外部」などはありえないのだと告げ、「事物に名前と音声が贈与されている」のは「そうした事物」で人間を元気づけるためではないかと問いただす。言葉とは、虚構で人を喜ばす「愚かしい道化」にほかならない――こうツァラトゥストラは断じる。

ここでは、言葉がもつ根本的問題が、人間の意識がもたらす表象作用と関連づけられて取り上げられている。ニーチェが言わんとすることを、この観点から言い換えれば、およそ以下のようになるだろう。人間だけが意識による表象能力をもち、それによって自分（＝主体）の外側に客体としての「外部」をもつ。人間が物に名前を付けて呼ぶことができるのも、意識の表象作用、すなわち意識がもつ物を客体として対象化する能力によるものにほかならない。また、この意識の表象能力によって、人間だけが自分自身の存在を（自分の外側の客体として）意識化することができ、それを言葉によって意味づける。その意味づけは、本来は個々に異なるストーリーであるはずだ。だが、言葉は、そうした「永遠に乖離したもの」であるはずの個々の人間存在に共通に通用するとおぼしきストーリーを捏造する。人間が、ひとりきりで生まれ死に行かねばならないという不安を解消して、安心することができるような虚構としての大きなストーリーを。言葉とは戯言で人を喜ばせる道化だ、というわけである。

この大きなストーリーとは、ニーチェにとって、キリスト教が説く目的論的教義にほかならない。キリスト教に起源をもつとされる「究極的な意味」に収斂されるかたちで「世界史の体系的解釈」を行うニーチェ時代の歴史哲学も、ひとつの大きなストーリーであったと考えてよかろう[42]。ニーチェの永遠回帰思想は、すでに見てきたように目的論とは正反対の思想として、こうした大きなストーリーに断固として否を唱える。だが、深刻な大問題は、その永遠回帰思想を語るにあたって、人間は言葉を使わなければならないということだ。「言葉」は嘘をつく――キリスト教の目的論的教説をつくり上げ語り続けてきた「言葉」は、すでにその目的論的教説の刻印を決定的に受けているために、あらゆる命題をキリスト教的＝目的論的な意味に染め上げてしまう。一例を挙げれば、「永遠の」（ewig）という言葉は、つねに無前提に、ほとんど自動的にキリスト教的な永遠、すなわち最終目的としての天国における永遠と結びついた意味合いで受け取られてしまうことになるのだ。西欧のあらゆる価値の転換を目指して語るニーチェは、放っておけば嘘をつく「言葉」と、ものを書こうとするたびに格闘しなければならなかった[43]。永遠回帰思想も、そのような「言葉」で語る限りは、正しくその真意が伝わらず曲解される危険はきわめて大きい。永遠回帰思想が、いつの間にか、キリスト教的な目的論の枠組みのなかに取り込まれてしまう恐れは甚大なのである。

これに対して、意識による表象力をもたない動物は、個体の誕生から死まで、ありのままに個の生を営んでいる。彼らは、その時々に生きている個体としては固有の名前などないままに、つまり人間のように固有の存在として自分についての意識をもたぬままに、この地上で、世代を貫いて永遠に同じことを繰り返し、宇宙の永遠の循環の一部を成している。その点では植物も同じであろう。この地上の生命体は、人間以外のそのすべてが、「言葉」によらず、その存在そのものによって生成の本質を語る。したがって、動物を前にしたときには、その観察者としての人間は上述のような「言葉」の嘘に惑わされる心配はない。ニーチェが、ここで宇宙論としての

永遠回帰思想を動物に語らせているのは、それゆえのことだ。ここで鷲と蛇が語るのは本当は「言葉」によってではないのだが、むろんニーチェは「言葉」で書き記すほかはない。だが、ニーチェの戦略は周到だ。鷲は天空を円を描くように飛翔する姿によって、蛇は丸まって円環をつくる姿によって、「言葉」を超えて永遠回帰を図像的にも表現しているのである。

『ツァラトゥストラ』のなかで、永遠回帰論が最も明瞭に提示されているのは、この「快癒する者」の章である。先に引用した箇所のあと、鷲と蛇は、この思想をツァラトゥストラになりかわって要約するかたちで、「すべての事物が永遠に回帰する」こと、それと「私たち自身も共に」回帰すること、その私たちは「すでに無限の回数にわたって存在していた」こと、「生成」が生起する「巨大な年」があり、それは「砂時計のように」何度も反転させられて「始めに戻り」、私たちもそのなかに含めて、すべてが、ふたたび「そっくりそのまま」のかたちで繰り返されることを述べる。そして、この思想が、ツァラトゥストラに、ひとたび死してもなお「私はふたたび来る、この太陽、この大地、この鷲、この蛇とともに（中略）永遠に繰り返して、そっくりそのままの同じ人生に戻って来るのだ」と言わしめるようなかたちの、死を乗り越える思想であることも明らかにする(44)。

さらにこの章で、鷲と蛇は、ツァラトゥストラが「永遠回帰の教師」となるべきことを宣告する。だが、同時に彼らは、その使命がツァラトゥストラに「最大の危険と病気」をもたらす可能性があることを付け加えることも忘れない(45)。これは、もちろん、第一には、ツァラトゥストラが「言葉」を用いて永遠回帰を教えようとするとき、先に述べたような意味での「言葉」の嘘によって、真意が曲げて理解される危険を指すものであろう。それどころか、ツァラトゥストラ自身が、いつの間にか、永遠回帰思想のなかに、これとは本質的に正反対の目的論的な発想を組み入れてしまい、思考の錯乱（＝病気）に陥ってしまう可能性をも排除できないのだ(46)。むろんこれも、永遠回帰思想が誤解されるという結果を生むであろう。こうした二重三重の危険を孕みつつ、《ツァラトゥ

ストラ》第四部は、永遠回帰思想の宣教の書となるべくして書かれることになる。《ツァラトゥストラ》は、いちおう第三部で内容的に完結したにもかかわらず、このような意図から第四部が書かれることになったのだった。一八八四年に第三部が出版されたあと、第四部の出版は一八八五年となる。しかもそれは私家版というかたちで四十部の制作が意図されたのみであった（表1参照）。第四部は、当初は、誤解する恐れのない限られた読者だけを想定した、いわば秘伝の書であったのだ。この第四部の「夜のさまよい人の歌」のなかに、マーラーが歌詞に選んだ永遠回帰思想の核心を凝縮した詩句（「永遠回帰4」とする）が登場するわけである。

ここで整理をしておこう。『悦ばしき知識』において、人間の行為決定の究極的な判断基準を語る寓話というかたちで示された永遠回帰（すなわち「永遠回帰1」）は、《ツァラトゥストラ》のなかでは、まず、現在から過去と未来に向けてまったく同じ内容と順序をもった道が開けているといった、人間存在を時間論のなかで捉えるという存在論的な観点から説明され（「永遠回帰2」）、続いて、宇宙は生成の循環を永遠に繰り返しているという宇宙論（「永遠回帰3」）として示されていた。ちなみに、これは、ニーチェの永遠回帰思想に倫理的側面と宇宙論的側面の二面を確認するレーヴィットやドゥルーズの指摘と合致している。[47] 語るのをやめて、新しい竪琴を奏でて歌うことを決意したツァラトゥストラは、[48] 第四部で、「ツァラトゥストラの輪唱」として、説明的ではなく、よりシンボリックな詩句で永遠回帰を歌にして示すことになるのである（「永遠回帰4」）。

四　マーラーのニーチェ理解

すでに第二章で、交響曲第三番の全体理念と、ニーチェの永遠回帰思想を要約した第四楽章の歌詞とが、どのような整合性をもつのか、という問題を提起した。それはすなわち、「神の死」を宣言したうえでキリスト教の

目的論を根本的に否定するニーチェの思想が、神の存在を否認せず、キリスト教の教えに含まれる様々なイメージをそのまま受け入れているマーラーの信念と溶け合うことが果して可能かどうかという問いであった。これについては、これまでも対立する見方が存在している。当然、マーラーとニーチェは思想的には根本的に異質であり、むしろ相反するという見方も生まれる。この立場を取れば、コンスタンティン・フローロスのように、マーラーはニーチェの永遠回帰論の本質を曲解して、すなわち読み替えて受け入れたということになる。フローロスは、伝記的な資料からは「マーラーのニーチェとの関係は二面性を持っていた」と考えられるとし、マーラーは『ツァラトゥストラ』の文章がもつ熱気には惹かれてはいたが、その思想には反発を覚えていたというブルーノ・ヴァルターの証言を引用したうえで、最終的に、他のニーチェの基本思想とは相容れなかったものの、不思議にもマーラーは「この教説〔ニーチェの永遠回帰論〕を著しく独自なかたちで新しく解釈しなおした」と述べている(49)。

いっぽう、マーラーがニーチェの永遠回帰論を、その背後にあるキリスト教批判も含めて、ニーチェの思想に即したかたちでそのまま受け入れているとする見方もある。ヘルムート・キューンは、交響曲第三番では、前作にあたる交響曲第二番《復活》を貫いていた「キリスト教的な復活思想は押しのけられ」たとし、ニヒリズムを克服して生を肯定する『ツァラトゥストラ』の思想によって、マーラーの死への誘惑も克服されたとする。交響曲第三番においては、たしかに第五楽章の天使たちの歌のような「キリスト教的色彩を留めた部分がないわけではない」が、それは「民間信仰あるいは子供の信仰として」であり、深くキリスト教信仰に根ざしたものではない、とキューンは述べている。さらにキューンは、交響曲第三番には、音楽上の形式としても永遠回帰を表象する円環をなすフォルムが随所に取り入れられていることを指摘している(50)。

この二つの相反する見解を止揚するような興味深い見解もある。村井翔は、ニーチェの思想とマーラーの意図

とは合致しないという、先に引用したフローロスの見解に賛意を示したうえで、だが、マーラーの意図にまったく反して「今日われわれは第三交響曲をまさしくニーチェ交響曲、われわれ二十一世紀人の〈ひとつの〉ニーチェ解釈を裏打ちするような作品として聴くことができる」と述べている[51]。すなわち、交響曲第三番におけるマーラーの理念はニーチェの思想と根本的に対立関係にあったのだったとしても、マーラーが考える「神の超越性」や「存在物の階梯」は、もはや現代人が信じることができない架空の夢物語にすぎなくなってしまっているのだから、この点で、マーラーとニーチェの距離はもはや大きくはない。両者の違いは埋まってしまったのであって、それゆえにマーラーの交響曲第三番をニーチェ交響曲として受け止めても差し支えないという意見である。

では、本論における考察を経て、筆者はどう考えるか。以下の二つの理由から、ニーチェの永遠回帰論と第三交響曲で示されるマーラーの宇宙論は、そもそもそれ自体が親和性を内包していたと考える。すでにニーチェの永遠回帰論そのもののなかには、マーラーが、論理的にも感性的にもさほど大きな飛躍をしなくても、それを自身の宇宙論のなかに取り込むことを可能にする隠れた仕組み――すなわち本論第三章で確認した、「言葉」がすでにキリスト教的・目的論的意味に染まっているということに起因する二重三重の危険としての「言葉がつく嘘」――が存在していた。いっぽうでまた、マーラーの宇宙論そのものが――それは本論第二章で確認したようにドイツ・ロマン派の動態的汎神論および両極思想と階梯イメージに基づく宇宙論に、ほぼ完全に重なり合っていた――、神の愛を動態的に、宇宙の生成原理としての力と捉えることによって、さほど大きな飛躍を意識することなく、ニーチェの永遠回帰論における循環的な永遠の生成のイメージと重なりえた。それゆえ、マーラーは、自らの宇宙論交響曲である第三番に、ほとんど違和感を抱くことなく、いや、むしろ進んで、ニーチェの永遠回帰の真髄を述べた詩句を歌詞として取り入れたのだと想定する。

補足的な説明を加えれば、ニーチェの永遠回帰論のうち、マーラーの宇宙論と重なりうる要素をもっているの

は、本論で「永遠回帰3」および「同4」としたものだが、それらを構成する語がキリスト教的な語義のもとに理解されて、難なく文（Satz＝命題）の全体がニーチェとは異なった命題（Satz）として理解される可能性がある。たとえば、歌詞に用いられた詩句のなかの「すべての悦楽は永遠を欲する」という文＝命題を、信仰と神の愛に支えられた生活を送ることによって、この世の「快楽」や「幸福」を味わった者は、それが常態となった永遠の天国を欲するだろうなどと読み替えてしまうことも、ありえないことではないのだ。(52) さらにもうひとつ補足しておけば、本論第二章で確認したように、階梯論的宇宙観や両極思想といった点でマーラーの宇宙論との驚くべき一致を見せているドイツ・ロマン派の自然哲学はキリスト教と融和した思想であったが、すでにそこでは、一点に向けての生命の階梯的発展というキリスト教的な目的論的回路と、生命の循環というニーチェの永遠回帰論に近い循環論的回路とが並存していた。このことも、ここで思い起こしておきたい。

マーラーによるニーチェの永遠回帰論の理解は、万物の生成原理を植物（花々）と動物に語らせ、さらにそれを永遠回帰の教師となったツァラトゥストラが告げる詩句によって照らし出すというところまでは、かなり忠実な理解であったと言える。だが、そのあと、キリスト教的ヒエラルキーの階梯をさらに昇り進むかたちで天使そして神の愛となるところで、ニーチェの思想から決定的に外れる。とは言え、それは、ニーチェの永遠回帰論を、フローロスが言うような「著しく独自なかたちで新しく解釈しなおした」ものではない。ヨーロッパ精神史のコンテキストのなかでは一般的に想定しうるものであったのである。

すでに述べたように、マーラーは、生命が一段一段と発展して最後に天使たちにまで達する過程は「人をぞっとさせる（schaurich）」と言った。ニーチェの永遠回帰の詩句に続けて、キリスト教の天使が現れるのが「人をぞっとさせる」、つまり身の毛をよだたせるというのだろうか。それとも、この言葉（schaurich）を、ニーチェとキリスト教との常識的には大きな差異が難なく乗り越えられているから「ものすごい」と感歎する意味で使っ

たのだろうか。どちらかに決め付けることはできない。むしろ、この言葉の両義性を、そのままマーラーの心情の在りように当てはめることができるのではあるまいか。

（1）本論で底本とするのは以下の校訂版ニーチェ全集である。Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, 15 Bde.dtv de Gruyter Dunndruck-Ausgabe 1967–1977.『ツァラトゥストラはこう言った』Also sprach Zarathustra については、本論考では、同全集第四巻に基づいて翻訳して引用し、以下、ZA と略記して、そのページを示すことにする。また、同書の邦訳タイトルについては『ツァラトゥストラ』と略記することにする。

（2）この章のタイトルは、これまでしばしば意訳のかたちで「酔歌」と訳されてきた。酔い痴れた真夜中の陶酔のなかで歌われる詩句が示される章だからである。

（3）ZA, S.404.

（4）もちろん、歌詞として、音楽上の必要から繰り返されることは別として、である。

（5）ZA, S.285f.

（6）ZA, S.400.

（7）ZA, S.401.

（8）「快楽」「欲望」を意味する Lust は、本稿におけるニーチェの詩句の訳では、肉体的なものを超えた心理的・精神的なものも含みうる広い意味を考慮して「悦楽」と訳した。これの反対語が Weh と Leid である。前者は、もともと悲鳴を上げるような苦痛であるから、より肉体的な「苦痛」、後者は、精神的なものを含めた「悩み」や「苦悩」が原義である。

（9）葡萄の木は酒神ディオニュソスを想起させる。ニーチェの永遠回帰論は、そのディオニュソス像と深く関連している。一例として：Marco Brusotti: Die Leidenschaft der Erkenntonis. Philosophische und asthetische Lebensgestaltung bei Nietzsche von Morgenrothe bis Also sprach Zarathustra. Berlin/New York（de Gruyter）1977, S.627.

（10）ZA, S.401.

（11） ebenda.
（12） ZA, S.402.
（13） ebenda.
（14） ZA, S.403.
（15） Gustav Mahler, Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner. Hamburg（Karl Dieter Wagner）, S.35f. 本書からの引用は、以下、ＮＢＬと略記する。書名は『ナターリエ・バウアー＝レヒナーの回想』となるが、本稿では『回想』と略記する。本書には邦訳『グスタフ・マーラーの思い出』（高野茂・訳、音楽乃友社、一九八八年）がある。
（16） 『悦ばしき知識』（Die fröhliche Wissenschaft）は前掲のニーチェ全集第三巻に基づいて翻訳して引用し、FW と略記してページを示すことにする。
（17） NBL, S.38.
（18） Gustav Mahler: Briefe, Neuausgabe erweitert und revidiert von Herta Blaukopf. Wien/Hamburg（Paul Zsolnay）1982. S.126.（Briefnr.145）. 以下、同書簡集からの引用は GMB と略記する。
（19） GMB, S.127f.（Briefnr.146）.
（20） GMB, S.164f.（Briefnr.180）.
（21） GMB, S.173f.（Briefnr.188）.
　なお、ここでの第一楽章の説明にある「バッカスの行進」は、酒神ディオニュソス＝バッカスとして、ニーチェの根本思想とも重なり合うが、ここでのマーラーのイメージは、この神のギリシア・ローマ神話に基づく一般的なイメージを超えるものではないと思われる。
（22） 本表の出典は Gustav Mahler, Ein Lesebuch mit Bildern. Hrsg. von Hellmut Kühn und Georg Qander. Zürich（Orell Füssli）1982, S.108。以下、Ein Lesebuch と略記する。本書には邦訳『グスタフ・マーラー　その人と芸術、そして時代』（岩下眞好他・訳、泰流社、一九八九年）がある。
（23） Gustav Mahler: Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe. Hrsg. von der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, Wien. Bd.III, Symphonie Nr.3. Wien/London（Universal Edition）. 1974 — Vorwort von Erwin Ratz（1972）.

交響曲第三番の本質を理解するにあたって、これらのタイトルを重視し、そこからマーラーの理念を抽出することが重要であることは、すでに一九二一年に発表されたパウル・ベッカーによるマーラーの全交響曲についての先駆的な総合的研究において明らかにされている。そのリプリント版である以下を参照：Paul Bekker: Gustav Mahlers Sinfonien. Reprint. Tutzing（Hans Schneider）1969. S.103ff.

（24）岩下眞好『マーラー　その交響的宇宙』（音楽之友社、一九九五年）。

（25）GMB, S.165.（Anm. zum Briefnr.180）.

（26）NBL, S.56.

（27）GMB, S.180.（Briefnr.195）.

（28）Constantin Floros: Gstav Mahler I, Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung. Wiesbaden（Breitkopf & Hartel）2.Auflage 1987. S.82f.

（29）Ein Lesebuch, S.60ff.

（30）マーラーは、第三楽章の主題に、『少年の魔法の角笛』からの歌詞によって作曲した歌曲〈夏の歌い手交替〉（Ablosung im Sommer）を利用しているが、この歌詞は、カッコウが死ぬとナイチンゲールがやって来て啼いてくれるというもので、動物における生命の循環を暗示するものであった。

（31）GMB, S.166f.（Briefnr.181）.

（32）Floros, a.a.O. S.127f.

（33）Floros, a.a.O. S.129.

（34）Walter Weiss: Enttäuschter Pantheismus. Zur Weltgestaltung der Dichtung des Restaurationszeit. Dornbirn（Vorarlberger Verlaganstalt）1962. S.20f.

（35）アルベール・ベガン『ロマン的魂と夢』（小浜俊郎、後藤信幸・訳、国文社、一九七二年）、一八八ページ以下。あわせて、以下の書物を参照：G・H・シューベルト『夢の象徴学』（深田甫・訳、青銅社、一九七六年）、Franz von Bader: Schriften. Leipzig（Insel）1921.

（36）ベガン前掲書、一九〇ページ以下。

（37）ZA, S.199.
（38）FW, S.570.
（39）ZA, S.199ff.
（40）ZA, S.11. すでに序説の冒頭でツァラトゥストラは「私の鷲と蛇」と言っている。
（41）ZA, S.272.
（42）三富明『永劫回帰思想と啓蒙の弁証法』（理想社、一九九五年）、五九ページ以下参照。
（43）『ツァラトゥストラ』においてだけでも、たとえば「徳」（Tugend）について（「序説四」や第一部「徳の講壇」の章を参照）、「情熱」（Leidenschften/Freudenschften）について（第一部「歓びの情熱と苦しみの情熱」参照）などの叙述からは、ニーチェが、従来の語義を洗い直して本来の語義に立ち返ることを強く意識して議論を進めていることが顕著に見て取れる。
（44）ZA, S.276.
（45）ZA, S.275f.
（46）この章で、ツァラトゥストラが当初、「最小の人間も永遠に回帰してくること」に強い嫌悪を感じたことが本人の口から告げられるが（ZA, S.274）、三富前掲書（一六八ページ）も指摘するように、この発言にある「最小の人間」という発想が、ツァラトゥストラが、最小（最低価値）から最大（最高価値）へという目的論的思考回路を完全に棄て切れていないことを物語っている。それがツァラトゥストラの病気であったのであり、今、彼は快癒して、すなわち、そうした思考回路を切り捨てて、永遠回帰の正しい伝道者とならねばならないのだ。だが、病気の危険はなおも伴う。それほどに、「言葉」は目的論的発想に染まってしまっているのだ。
（47）カール・レーヴィトは、『ニーチェの哲学』（柴田治三郎・訳、岩波書店、一九六〇年）のなかで、ニーチェの永遠回帰論は「第一に、意欲する人間にとっての理想的な目標の確定として――そしてその場合、その教説は自己永遠化の意思によってキリスト教的な不死の信仰の代用となる――第二に、自然的世界の、それ以外にありようのない存在、意欲されない存在における物理学的事実の確認として――そしてその場合、その教説は近代物理学によって古代的宇宙論の代用となる――」というかたちで表現されると定式化している（同書一〇七ページ）。また、ジル・ドゥ

ルーズは、『ニーチェと哲学』（足立和弘・訳、国文社、一九八二年）のなかで、永遠回帰の「第一の側面」として（レーヴィットとは逆の順序だが）「宇宙論的、物理学的教説としての永遠回帰」を挙げ（同書七四ページ以下）、「第二の側面」として「倫理的、選択的思想としての永遠回帰」（同書一〇四ページ以下）を挙げている。ちなみに、レーヴィットの説明は、「第一に、意欲する人間にとっての理想的な目標の確定として」と述べるときに、ニーチェの永遠回帰論を、すでに目的論的思考回路から説明してしまっている。ニーチェが直面した「言葉」の問題性は、それほどに大きく根深いのだ。

（48） ZA, S.275.

（49） Floros, a.a.O. S.71f.

（50） Ein Lesebuch, S.106f.

（51） 村井翔『マーラー』（音楽乃友社、二〇〇四年）、二〇一ページ以下。

（52） キリスト教的な「復活」思想と永遠回帰論との間には読み替えの可能性はまったくないのだろうか。これに関連して、マーラーの交響曲作曲上の理念が第二番の《復活》から、ほぼ時を経ずして作曲された第三番の「永遠回帰」へと移行したプロセスを、交響曲第二番の創作過程、とりわけマーラー自身によるクロプシュトック作の歌詞の変更を中心に考察してみることは興味深い課題であろう。