HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	ヘルダーリンのオーデ形式について
Author(s)	石橋, 道大
Citation	独語独文学科研究年報, 5, 45-77
Issue Date	1979-02
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/25530
Type	departmental bulletin paper
File Information	5_P45-77.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

ヘルダーリンのオーデ形式について

石　橋　道　大

序

ヘルダーリンの使用した詩形には時期的におよその順序があり、初期オーデ、テュービンゲン時代の押韻詩、後期オーデ、エレギー、フライエ・リュトメン、疾狂期の押韻詩の順になっている。時期的に重なるものもあるがほぼこの順序といってよい。初期オーデの時期にはその他の形式もいくつか試みられているが特に目立つ形式としてオーデをとりあげ、更にテュービンゲン時代の押韻詩とあわせて後期オーデ以前の形式として考察し、これが後期オーデにどのように移行していくのかを明らかにしたい。

古代ギリシア・ローマに由来するオーデ形式にはいくつかの種類があるが、ヘルダーリンが専ら用いた二種について簡単に説明する。－は強音節（ヘーブング）、⏑は弱音節（ゼンクング）を示す。

アスクレピーアデス詩節

－ ⏑ － ⏑ ⏑ － ‖ － ⏑ ⏑ － ⏑ －

－ ⏑ － ⏑ ⏑ － ‖ － ⏑ ⏑ － ⏑ －

－ ⏑ － ⏑ ⏑ － ⏑

－ ⏑ － ⏑ ⏑ － ⏑ －

アルカイオス詩節

⏑ － ⏑ － ⏑ | － ⏑ ⏑ － ⏑ －

⏑ － ⏑ － ⏑ | － ⏑ ⏑ － ⏑ －

⏑ － ⏑ － ⏑ － ⏑ － ⏑

－ ⏑ ⏑ － ⏑ ⏑ － ⏑ － ⏑

全体としてみるとアスクレピーアデス詩節は強音が先に立つ－⏑や－⏑⏑の形が多く、又一・二行目の前半・後半と四行目が各々強音で始まり強音で終わるために硬く力強いのに対して、アルカイオス詩節の方は弱音が先に来る⏑－もあり強音が先に立つ－⏑⏑もあるので変化に富み柔軟である。アスクレピーアデス詩節では一・二行目は中央に時間的休止‖があって、[1] その前後の強音が衝突することから特異な印象が生まれ力強さが倍加する。休止によって視覚的には鏡に映したような左右対称の部分に分れる。しかし韻律は目で見るものではないから耳で聴く時にどうであるかが問われなければならない。聴覚的には詩行の中央に近づくにつれて－⏑から－⏑⏑へと力強さが増して、中央の－‖－で最高潮をむかえ、それ以後反対の仕方で減少してゆく。この動きをつくるために（視覚的には鏡に映した）左右対称の二つの部分が必要となる。この特色ある一・二行目は韻律的にはAsklepiadeusという名称がつけられている。三行目は一・二行目の前半の変形、四行目は一・二行目の後半の行頭に－⏑を加えたかたちの変形になっていて、詩節内で同じような動きが都合三度繰返されることになる。三番目が一・二番目の動きをしめて節を閉じる。一方アルカイオス詩節には時間的休止がなく弱い区切りが中央付近にあるとされているだけで、[2] この詩節特有の柔軟さのひとつの原因になっている。一・二行目の前半は⏑－の穏やかな動き、後半は－⏑⏑や－⏑の力強い動きになる。この一・二行目はalkäische Elfsilberという名称がつけられている。三・四行目と一・二行目の関係はアスクレピーアデス詩節の場合と同じである。三行目は静かな⏑－が長く続く。これは四行目の急速な力強い動き－⏑⏑－⏑⏑を効果的に出すためのいわば休息部分だが、単なる休みではなく四行目のための活力が裏に蓄積された、四行目を期待させる詩行である。一・二行目前半と同一の律動を期待して三行目を聴くと、⏑－が期待に反して長く続くために我々はいらだちをおぼえる。一・二行目の－⏑⏑を二回繰返す四行目の－⏑⏑－⏑⏑の爽快な力強さはいらだちを計算されたように確実に解消する。三行目の最終音節⏑は四行目の第一音節－へ飛び立つバネになっている。一般に詩行末には休止が入るのが普通で、この詩節の一・二行目末にも勿論休止がある。しかし三行目末に休止がなく勢いよく四行目に移ってゆくのは、元来古代ギリシアでは三・四行目が一行であったという事情に基く。（第二章参照）

1. 初期の詩

まず初期のオーデから、十六歳頃のアルカイオス詩節の一節を挙げる。

Und stürb' ich erst mit grauem gebeugtem Haupt
Nach langem Sehnen, endlich erlösst zu sein,
Und sähe dich als Pilger nimmer,
Stella! so seh' ich dich jenseits wieder.

天上での恋人との再会や、仮定文が長く続いて緊張を高めるなどの点は手本となったクロプシュトックのオーデ（例えば、＞ An Fanny ＜・＞ Der Abschied ＜をみよ）を思い出させるが、韻律は、アクセントの置き方からすれば、これに続くテュービンゲン時代の押韻詩の硬直したリズムよりも遙かに生き生きとした、後期オーデに接続する彼本来の柔軟なリズムの萌芽がここにみられる。[3] すなわちerlöst・Pilger・jenseitsにとりわけ強いアクセントが置かれて変化を出し、テュービンゲン時代の押韻詩のように全てのヘーブングに等しく一本調子にアクセントが置かれることがない。[3] しかしこれらのオーデは後期オーデに直接接続することはできず中断された。

ヘルダーリンの初期オーデは真の内的衝迫なしにクロプシュトックから外形と陶酔を借りてきているが、その様なオーデ形式の使用法に問題があったのである。というのは、オーデを成立させるのに必要なのは激しい内的衝迫だからである。ドイツにおけるオーデ成立の歴史をみるならば、クロプシュトックより遙か以前から既に形式としてはオーデは知られていた。[4] 形式としては知られていながら実作がほとんど存在しなかったのは、理論としてこの形式を知るだけでなく実際につくるだけの精神的緊張をもった詩人が居なかったからである。[5] それでもクロプシュトックに近い時代に入るとオーデ成立の機運は高まり種々の試みがなされた。しかし古代の形式を再現するとはいっても詩行がドイツ語詩的なヤンブス（弱強格）であったり脚韻がついていたりして（古代には脚韻は存在しなかった）古代の形式の厳格な踏襲がなされず、安易なドイツ的模倣に終るという点でフランス・イギリスのオーデと同類であった。クロプシュトックは古代の律動を再現するために独創的な見解を打ち出し脚韻も排した。安易なヤンブスに乗ることも脚韻の響きに頼ることも最早できず、ただ詩行のダイナミックな律動だけが頼りとなる。それを生かすには激しい心情が必要だった。精神的高揚と感情の充溢は脚韻なしで詩行を生きたものたらしめ、真に生動するリズムを作り出した。

一般にオーデの律動は複雑でむずかしいので、熱い心情なしには技巧にのみこった遊びになりやすい。オーデ形式の厳しい制約につきまとうそうした危険にまだ少年であったヘルダーリンのオーデも陥っていた。韻律は割合器用に出来ているが、それが飾るべき内容が借りもので貧困なために共感を呼ばない。韻律は内容によって生きる。更に大きく飛躍するには技巧以上の大きな精神的展開が必要だった。その意味で、続くテュービンゲン時代にトロヘーウス（強弱格）の平板な律動と脚韻のつい

た形式に移ってゆくのは言わば分相応で意味のあることだったといえる。トロヘーウスの律動になめらかに調子よく乗り脚韻の快い響きに助けられて、内奥からほとばしるものを未だ持たない詩人にも一応もっともらしい詩句を簡単につくることができたからである。トロヘーウスは易しい律動であり、内容に相応することができ、オーデのように形式負けすることがない。

この期の詩の韻律は六乃至十行の節で特に八行が多く、八行の場合は響声・黙声終止交互の脚韻がababcdcd，ヤンブスは少なくて大部分がトロヘーウスで四詩脚と五詩脚行がほぼ同数、詩節数は五乃至十七で長いものが多い。この時期の作品は初期シラーの影響下に成立したものだが、これらの要素のいくつかが同時にシラーのひとつの詩の中に見出されることはまれである。形式をそっくりまねることはしなかったらしい。下の引用作品の主要特徴であるトロヘーウス五詩脚八行詩節という点だけをとってみても、一致する作品をシラーは唯の一篇も書いていない。シラーは詩節や詩行によって韻律形式に色々な変化をもたせているが、ヘルダーリンはその点を模倣せずにあくまで同じ詩行、同じ詩節をあくことなく繰返している。そのトロヘーウスの単調な律動は生き生きとしたリズムをつくりにくいという欠点もある。一節を例にとるならば、

Froh, als könnt' ich Schöpfungen beglüken,
Kün, als huldigten die Geister mir,
Nahet, in dein Heiligtum zu bliken,
Hocherhab'ne! meine Liebe dir;
Schon erglüht der wonnetrunkne Seher
Von den Ahndungen der Herrlichkeit,
Ha, und deinem Götterschoose näher
Höhnt des Siegers Fahne Grab und Zeit.
(Hymne an die Göttin der Harmonie)

単調を避けるためにトロヘーウスの長さはせいぜい四詩脚が限度だといわれるが、[6] ここでは五詩脚になっている。先に述べたようにトロヘーウス五詩脚はヘルダーリンに非常に多くて、生き生きとしたリズムを生まないひとつの原因になっている。トロヘーウスは概して単調になり易い。その原因は強弱強弱……とつづく単調さ（この点ではヤンブスも同じ）の他に詩脚と語脚[7]が一致しやすいことがあげられる。これはドイツ語の単語の前半に強勢が来ることが多いので強弱（－⏑）というトロヘーウスの詩脚と重なり易いことによる。例えばFroh，alsは重ならずNahetは重なってい

る。そしてこの詩には重なる部分が非常に多いのである。詩脚というひとつのまとまりが単語に重なることによって個々の単語が詩脚にくくられて孤立し、文がなめらかに流れず詩脚の存在ばかりが表に目立ちすぎることになる。かといって全部重ならないのも逆に単調になる。重なる部分とそうでない部分の適宜な組み合わせの妙にリズムを形造るひとつの重要なモメントがある。またこの作品のその他の問題としては、まず各ヘーブングに均等なアクセントが連続して置かれることが多くて一本調子になることが挙げられる。[8] 更にシラーの影響から行末がコンマやプンクトで区切られていることが多く、はっきり区切られていなくてもある程度のまとまりをもって行が終っていてアンジャンブマン[9] らしきものが全くない。そのために各行がきちっと切れていて流動性が奪われている。また全ての詩行がトロヘーウス五詩脚で、シラーのように各節最終行を四詩脚にしてきりっと締めくくり、散慢に流れるのを防いだり、その他シラーの工夫したいかなることも利用されていない。その様な詩行が延々と十七節百三十六行もの長きに亘っていることは我々の感覚には耐え難い。

以上の様ないくつかのことが原因で詩行が単調で硬直したものになっている。このような詩行ができたことについては、ディオティーマ体験をまだ経ない若いヘルダーリンに内的衝迫が欠けていて生動するリズムを内から造ることができず、それを補うために安易にトロヘーウスの調子よさと脚韻の響きに頼ったことに最も大きな原因がある。脚韻はロマンス語からドイツ語に入ってきたもので、ロマンス語がドイツ語よりも遙かに弱い強勢しか持たず、また詩の律動もドイツ語のような強音節と弱音節の組み合わせではなくて音綴を数えるだけでリズムが平板に流れ易いので、これを一定間隔で区切って周期をつくりリズムを強化するために脚韻が発達したのである。脚韻は従ってリズムの貧弱さを補う、乃至は隠す機能をもつわけで、十七・八世紀頃のドイツ詩にもなめらかなヤンブス（ヤンブスとトロヘーウスはロマンス語の影響をうけて成立したので平板なロマンス語詩行にやや近い）と脚韻に頼りすぎて生きたリズムの形成がややおろそかになる傾向があった。[10] ヘルダーリンの場合も脚韻に頼りすぎていたといえる。

2. 後期オーデの出現

オーデは四行に渡って固定した律動図式を持ち、それに従って強音を配置する必要があるためにむずかしい形式だといえる。確かにオーデはドイツの詩形式の中で最も複雑な形式のひとつである。しかしヘルダーリンのトロヘーウス押韻詩が後期オーデへ移行してゆくのは単なる規制の強化なのではない。alternierend[11]な詩行がオーデへ移行してゆくのはクロプシュトックとその時代における詩句の大きな変革を意味していた。中世文学の没落とともに強弱の組合せによる作詩法が消えて、

フランスの影響で音綴数律に侵されていた近世詩をオーピッツが再びドイツ語に適した強弱律に変え、その際に詩行はalternierend なものに限るとされて以来この種の詩行が主流となって、十七・八世紀頃にはalternierend で韻を踏んでさえいれば詩であるかのような傾向が生じてきた。既製の強・弱の機械的な律動は次第に重いかせとなり生きたリズムを押し殺していった。[10] こうした中でクロプシュトックはヘクサーメターやオーデの持つ強音と弱音の変化に富んだ組合せによってドイツの詩句を一新した。クロプシュトックの置かれていた歴史的状況とその中での彼の努力を、縮小された個人版の形で、若いヘルダーリンはトロヘーウスからオーデへの詩的発展として再度辿ることになるわけである。これを可能にしたのがディオティーマ体験である。最早トロヘーウスと脚韻という既製の外的形式を借りて迫力のない精神を盛るのではなくて、精神の緊張が自らリズムを生み出す。それがオーデとなった。初期とは異なりオーデはその本来の精神において、すなわち借りものまがい物でない精神の真の緊張と衝迫によってalternierendな単調さを突き破るという意味でクロプシュトックの場合と同様に誕生したといえる。

こうして後期オーデの分析に入るわけだが、その前にオーデ一般、又ヘルダーリンのオーデをめぐる理論的諸問題について考え後期オーデ理解のための前提としたい。

まず我々はこれまでにオーデに特有の生き生きとしたリズムという言い方をやや不用意に繰返してきた。「序」で図式を用いて説明したように、確かに強音と弱音の特殊な組合せからこのことはある程度首肯できるように思われるが、しかし表面的な韻律図式の考察の域を出ていない。オーデに感じられる生動するリズムは外面的な強・弱音の組合せのみから生成しているのであろうか。オーデには生動するリズムの他にもうひとつ特徴があって、それは規則の厳しさということである。この二つの一見相容れない特徴が何故オーデというひとつの形式に同居しうるのか。これはオーデの規則の厳しさの内容を考えることによって理解できる。オーデの規則の厳しさとは強・弱音の組合せのむずかしさであってその他の規則のことではない。例えばソネットは単純なヤンブスだが、それ以外に全体を四・四・三・三行の四節に分けて詩想を展開させるとか、脚韻は定められた形に踏むとかいった複雑な規則がある。オーデは同一の詩節の繰返しでよく、脚韻も踏む必要がない。そうした意味でのオーデの規則の厳しさと生動するリズムとの関係を考える場合に、韻律論以外の分野であるが、L・クラーゲスの理論が解明の鍵を与えてくれる。クラーゲスによると、リズムとは生命現象であり生命の流れであって、それ自体にはヤンブスやトロヘーウスの様な規則正しい節分は存在しない。この節分はリズムに対して拍子と呼ばれ、精神がつくり出した機械的で均等な、自然には存在しない規則なのである。そして拍子という「不自然」なものはリズムの混沌とした無限の流動に対して抵抗として働きこれを遮断しようとする。抵抗がかかると一般に生命はそれに適応して生命力を増大させる。拍子という抵抗によってリズムは逆に強化される。しかし抵抗が生命力を上まわる場合には生命は殺されてしまう。リズムの持続価が拍子の分節価を上まわる場合に限って拍子はリズムを強化するという。[12]

とするとalternierend な詩行の－⌣と、アスクレピーアデスの－⌣、－⌣⌣、－ではどちらがより大きな抵抗になるかといえば後者である。三種の抵抗を、しかも四行に渡って色々な組合せ方をして、それら全てを包み込むリズムといえば余程持続価の高いリズムでなければならない。オーデ形式の特殊なむずかしさは抵抗の強さとして作用して強いリズムを生み出す。またオーデを使いこなすためには詩人は特に強いリズムを所有していなければならない。オーデの抵抗の強さは metrische Spielereiを生み易いが、生命力が横溢している場合にはそれを突き破って強いリズムを生み出す可能性がある。

次に、フィエートルによるとヘルダーリンの用いた三種の詩形のうちオーデは限定された個人的な体験をうたうのがドイツ詩における伝統であるのに対して、エレギーはもっと大きな主題を雄大に展開し、ヒュムネ（形式的にはフライエ・リュトメン）は更に個人的感情を超えて共同体の問題を扱うという。[13] オーデのこの様な性格は形式の上からは如何なる裏付けを得られるのであろうか。オーデは歌（Lied）という意味だと俗に言われる。もしオーデが歌（Lied）[14]ならば、限定された個人的な体験をうたうのにふさわしい形式だといえる。確かにOdeはギリシア語 ᾠδή に由来しLiedという程の意味だった。しかし古代ギリシアの詩人たちは自分達の詩を ᾠδή とは呼んでおらず、後になって文法家たちが古代ローマのホラチウスのある形式とその模範となったギリシアの形式を ᾠδή と命名したにすぎないのであって、ホラチウスはこの形式をcarmina と呼び、古代ギリシアの詩人達は自分たちの詩をKunstliedを意味する μέλος と呼んで、Lied でも特にVolksliedの意味あいが強い ᾠδή と区別していたという。[15] 従ってOdeという言葉の語源からはオーデの本質について何ら明らかにならないばかりか誤解の恐れさえある。一方 μέλος （＞Melodie）という言葉は λυρικός リラの（＞Lyrik）という言葉と同じような意味でそれ以前に使われていて音楽とのつながりを示している。しかし古代ギリシアでは詩と音楽は一体で叙事詩や劇でも音楽がついて歌われたのだから、μέλος は特に音楽との結びつきが密接だったとはいえ音楽がつけば直ちにLiedだとすることはできない。またμέλος の音楽に特にLied 的性格があったかどうかも楽譜が残存しないために明らかではない。それにμέλος はOde 以外の様々な叙情詩の形式を含んでいる。

むしろ我々はオーデの韻律そのものに着目すべきである。古代ギリシアに由来するもうひとつの形式で、叙事詩に用いられるヘクサーメターと対照させてみよう。ヘクサーメターの韻律は次のようになる。縦線は詩脚の境界を示す。

－⌣（⌣）｜－⌣（⌣）｜－⌣（⌣）｜－⌣（⌣）｜－⌣⌣｜－⌣

六個の詩脚にほぼ等分されていて、最終二詩脚を除き⌣は二個又は一個のどちらでもよい。⌣の数の

自由がダイナミックな変化を可能にする。しかしそれが均衡を崩すことのないように、等分された詩脚が押さえて、変化がある中にも安定した動きを出している。⏑の数によりふくらんだりしぼんだりできるこの言わば融通無碍の抱擁力のある詩行はこれ一種のみを繰返して、あらゆる素材を飲み込み長大多彩に展開する叙事詩をつくることができる。それに対してオーデには明確な等分がなく⏑の自由もない。alkäische Elfsilber ⏑－⏑－⏑－⏑⏑－⏑－はゆらゆらと昇ってゆき降ってくる、その軌跡の線の美しさに特徴がある。ヘクサーメターの⏑の自由は各詩脚にふくらみと振幅を与えて太い動きをつくるが、オーデは韻律の変化を許さず、定められた韻律をなぞるところに細い線のゆらめく動きとしてのしらべが生まれる。オーデをあえて歌と関係づけようとするならば、その韻律上の根拠はここにあるように思われる。

このことは古代の形式に溯ることによって裏付けられる。というのは古代にはこのことはもっとはっきりとしていたからである。古代ギリシアの韻律はドイツ語のように強音節と弱音節の組合せではなく、日本語の七・五調のような音数律でもなく、長音の綴と短音の綴の組合せによってできる。－を長音、⏑をその約半分の長さの短音としてヘクサーメターの一般的な形を図示すると次のようになる。

－⏑⏑－⏑⏑－⏑⏑－⏑⏑－⏑⏑－－　16)

ダクテュルス（－⏑⏑）という詩脚六個からなる詩行で、－と⏑⏑は時間的にほぼ等しいので⏑⏑を等価と見做される－で置き換えることが許される。これを⏑⏑と図示する。－⏑⏑は－－という形をとることが許されるわけである。従ってこの詩行の原理は時間量であり、時間的に均等な機械的進行が生れる。それに対して例えばアルカイオス詩節は次のようになる。

×－⏑－‖×－⏑⏑－⏑－　（一・二行目）
×－⏑－×－⏑－‖×－⏑⏑－⏑⏑－⏑－－　（三行目）　17)

×は長音又は短音を示す。三行目は古代ローマ以降三行目と四行目に分かれる傾向を示し、ドイツオーデでは完全に分かれた。この詩行の特徴は、二個の短音を一個の長音で置き換えることは許されないが、一個の長音と一個の短音がある程度交換可能なことにある。これは詩行の如何なる性格の相異を生み出しているであろうか。ヘクサーメターでは長音と短音は時間量に還元され、その点から評価されていた。オーデでは二倍とか半分とかの数量に換算されることなく、長音は長音として、短音は短音として各々異なるものとして独自に自己を主張している。各行‖印の前はヤンブスだが、後ろは一・二行目がGlyconeus（××－⏑⏑－⏑－）、三行目がHipponacteus(××－⏑⏑－⏑⏑－

⏑－－）という、詩脚に分割することの許されない、これ自体まとまった、名称を持つた基本的詩行の各々第一番目の音（×）を除いたものである。詩脚に分割されず数量に還元されない長・短音の組合せは流れる有機的なしらべをつくる。ヘクサーメターにもしらべは存するが、それは時間量的機械的原理の結果にすぎない。しかもそれは行ごとに変化する。我々がしらべと感ずるものは、例えば短歌のような変更を許さない定型の中にある。×の長・短音の交代はしらべの微妙な変化をつくる。この長・短音交換は短歌の字余り字足らずと類似した機能を持っている。叙情的な定型はわずかにそこからそれることによって、かえって叙情性を強める。⏑⏑を－で代えることは時間量を原理とする詩行にとっては何でもないことであっても、しらべを中心とする詩行にとっては⏑⏑と－は決定的に異なるものであり置き換えは許されない。以上はギリシアの場合であるが、他のオーデ詩人と同様ヘルダーリンにも大きな影響を与えた古代ローマのホラチウスのオーデも根本的には同じである。[18]

以上で明らかになったオーデの律動は個人的な心情の微妙な動きを表現するのにはふさわしい。しかしフィエートルが言うような、オーデの個人的な限定された体験から抜け出てより雄大な主題を扱うにはオーデの律動はこまやかすぎる。ヘクサーメターの方がこの点太い大きな動きを持っている。こうしてヘクサーメターとその変形であるペンターメター（－⏑(⏑)－⏑(⏑)－‖－⏑ ⏑ －⏑⏑－）の交互の繰返しから成るエレギー形式へ、主題の大きな展開とともに移ってゆくことになる。オーデからエレギーへ、そしてフライエ・リュトメンへと形式の制約が減少してゆくが、これは詩の生命力の減少を意味するのではない。逆に生命力の異常な増大が、生命力を増すものとしての形式を必要としなくなってゆくのである。拍子の力を借りなくとも生命のリズムそのものが詩をつくっている（クラーゲスによるとこれは生命力が異常に豊かな場合に限られるという）[19] かのごとき作品がフライエ・リュトメンである。疾狂期に入ると生命力の衰えとともに再びヤンブスの押韻詩に帰ってゆくことになる。ヤンブスや（テュービンゲン時代の）トロヘーウスは抵抗の中では最も弱いので、力のない生命をもはげまして詩を成立させる。

3. 二つの後期オーデの分析

我々は前章でクラーゲスを引用して、オーデの力強く生動するリズムは作者の激しい内的衝迫によってのみ造り出されることを述べた。内的衝迫そのものについては作品以前の問題であるから、ディオティーマ体験と関係があるということを指示するに止める。その代りに、後期オーデのリズムを分析することにより内的衝迫の存在を間接的に示しうるばかりでなく、リズムの具体的様相を検討するという形で、この作品以前の問題を作品の問題へと発展的に解消させることができる。以下作品を具

体的に検討する。

SOKRATES UND ALCIBIADES

> Warum huldigest du, heiliger Sokrates,
> Diesem Jünglinge stets? kennest du Grössers nicht?
> Warum siehet mit Liebe,
> Wie auf Götter, dein Aug' auf ihn?

Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste,
Hohe Jugend versteht, wer in die Welt geblikt
Und es neigen die Weisen
Oft am Ende zu Schönem sich.

後期オーデはKurzode と呼ばれる一乃至数詩節から成る短頌歌に始まる。ここに見られる比較的顕著な特徴は、構文上と韻律上の切れ目の一致である。[20] 上の作品はアスクレピーアデス詩節で、一・二行目中央に休止の切れ目があって詩行が二分されている。この韻律上の切れ目が同時に全てコンマ又は疑問符によって区切られて文の切れ目にもなっている。三行目と四行目は一・二行目の前半と後半の変形で、数音節が行の前後に付加されているために一・二行目の前半と後半のような明確な等分と鮮明な輪郭はなく、やや軟かくぼやけている。三行目と四行目の間の文の切れ目もそれに対応している。第一節ではコンマはあるが文の切れ目ではなく、挿入句を区切るための弱いコンマにすぎないので文の切れ目としては弱く、又第二節ではアンジャンブマンにならない程度のまとまりが各行にあるだけで区切りは非常に弱くなっている。このような文と韻律の一致はKurzode においては意識的に求められた。初稿には工夫の跡がはっきりと残っている。[21] 初稿には再度に渡る措辞変更の跡が残っていて、第一節第二行は最初、Diesem Jünglinge? kennt | Grösseres nicht dein Blick? とされていて文の途中に韻律上の区切りが入っている。第二節第二行は最初、Hohe Jugend erkennt | nur der Geprüftere. に始まり何度も改めて最終的には初稿で、Hohe Jugend versteht | wer in die Welt geblickt, となっている。versteht の後のコンマは初稿ではまだ欠けている。しかし wer の前に韻律上の区

切りが来る方が、nur の前に来るよりは文の切れ目とよりよく一致する。

オーデ形式の韻律構造にあわせて語を配置するこうした緊密さはリズム分析からも明らかになる。第一節の最初の二行を単語の境に縦線を入れて図示すると、

－ ⏑ | － ⏑ ⏑ | － | － ⏑ ⏑ | － ⏑ ⏑

－ ⏑ | － ⏑ ⏑ | － | － ⏑ ⏑ | － ⏑ | －

となり、一行目と二行目が非常に似ていることがわかる。（一行目の最終音節は通常は－だが古代では≚《anceps》であって⏑も許された。クロプシュトックも自らanceps を図示している。[22] Sokrates の tes は語尾で、ギリシア語でも格変化する語尾であったから弱音である。）各単語が強音＋弱（弱）音になり、弱音で始まるよりも力強く激しい。ソクラテスよりも二十歳若く、一時彼の下で学んだというアルキビアデスがソクラテスに向って発する激しい疑問が韻律により形づくられている。

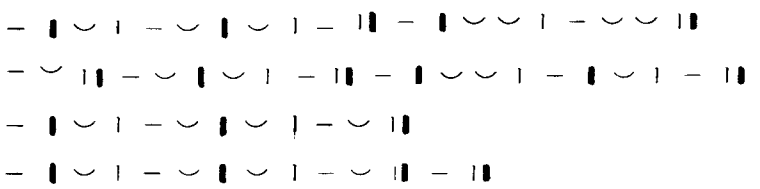
少なくとも古代のオーデは詩脚に分解しえないというのが最近の古典文献学の見解であるが、現代の我々の感覚では近代のオーデはある程度分割できるように思われる。それを詩脚と呼んでいいのかどうかについてはここでは触れないが、一乃至三音節から成るあるまとまりがあるように思われる。その原因としては、近代の詩（乃至近代音楽）が一定の拍子（例えば四拍子）を要求するために、例えばアスクレピーアデス詩節の第一行は｜－⏑｜－⏑⏑｜－｜－⏑⏑｜－⏑｜－｜と区切って、縦線にはさまれた各部が同じ時間的長さになることが挙げられる。古代のオーデには一定の拍子がなかった。[23] 従ってホイスラーのような音楽理論を基礎とした韻律論でも、彼自身は詩脚というものの存在を否定しているにも拘らず同じ区切り方がなされている。すなわち、×́×｜×́⏑⏑｜–́｜×́⏑⏑｜×́×｜×́∧[24] またホイスラー流の考え方をしない韻律論でも同様の分け方がなされている。[25] 以上の理由から、オーデ詩行における詩脚のようなまとまりを想定し、その境を細い縦線で、又語脚[7]の境を太い縦線で示すと作品全体が以下の図式で表わされる。

－ ⏑ ‖ － ⏑ ⏑ | － ‖ － ⏑ ⏑ ‖ － ⏑ ⏑ ‖

－ ⏑ ‖ － ⏑ ⏑ ‖ － ‖ － ⏑ ⏑ ‖ － ⏑ ‖ － ‖

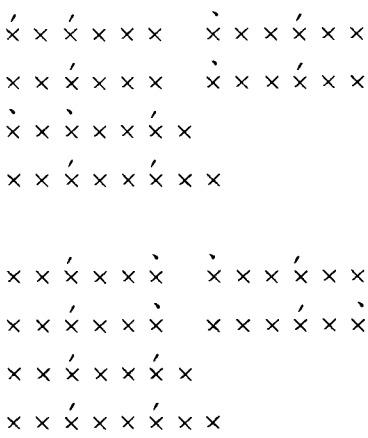
－ ⏑ ‖ － ⏑ ▮ ⏑ | － ⏑ ‖

－ ▮ ⏑ | － ⏑ ▮ ⏑ | － ▮ ⏑ | － ‖



一見して気付くことは、第一節一行目第五音節後の「詩脚」の切れ目を除いて、第一節の最初の二行では二種の縦線が一致することである。それに対して第二節の最初の二行では全く一致していない。第一節には＞ Hymne an die Göttin der Harmonie ＜において見た詩脚と語脚の一致に類似した現象がみられる。唯ひとつの例外 huldigest du も二つの単語が「詩脚」の境界に一致していてやや分離された感じになるので例外であることが割合目立たない。詩脚と語脚（乃至単語）の一致は既に述べたようになめらかでなく硬いごつごつした感じを出すものであり、それが上のヒュムネでは生硬な気負いを感じさせて、よい効果をあげていなかった。時期的にはこのオーデはテュービンゲン時代のヒュムネ群に続いてつくられたものであるが、既に「詩脚」と語脚の一致を逆に利用できる域に達している。第一節一・二行目はどの言葉も強音が先に立つことによって若いアルキビアデスのきつい問いを形造っている。それを効果的にしているのがソクラテスの答えである第二節一・二行目にみられる対照性である。ソクラテスの答えは穏やかに響いている。その原因は「詩脚」と語脚のずれにある。第一節一・二行目のように全て強音で始まるのではなく、弱音で始まる語脚も多くあることにより穏やかな響きが出ている。特に⏑－⏑の多いことが落ち着きを与えている。なお第一節三・四行目には明らかに転調が起っていて、一・二行目の硬さがとれて第二節に一見似てきている。しかし韻律図式だけでなく文の意味もあわせて考えるならば、一・二行目が激しい疑問の感情をそのまま卒直にぶつけているのに対して、三・四行目は「詩脚」と語脚のずれのために卒直さが消えて何か内にこもるものが現われ、ソクラテスの行為に対する疑惑の表明のごときになっている。

アルキビアデスとソクラテスの音調の対照性は次の様に考えても明らかである。オーデには韻律図式があらかじめ定められていて、－の部分には強音節を、⏑の部分には弱音節を置かなければならない。確かに上の作品でも－の部分には語尾・冠詞等を避けて自然なドイツ語の強音が置かれてはいるが、注意深く聴くと－の部分でも語の意味の重要性によって強く読むものとあまり強く読まないものとがある。強く読むものに′を、やや弱い強音に、を、弱く読む－には印をつけないで全体を図示すると以下のようになる。×は音節を表わす。これによって単なる韻律の図式ではなくて、それが言葉として実現した際の言葉のリズムを把握することができる。



heiliger は意味のない修飾語ではなく、ヘルダーリンの場合には特殊な意味を持つ言葉であるからアクセントが来る。Diesem ・ stets ・ oft は前後関係から言ってあまり意味がない。am Ende はなかなか意味深い言葉でアクセントが来る。 gedacht と liebt、versteht と geblickt は詩行の前半と後半の内容的対称性[26]をつくる言葉であるからアクセントを置く。warumは普通はwarúmだがwárumでもよいといわれる。[27] 一行目のwarumは特に強いのでwárumをschwebende Betonungでwár̀umと修正するのも一法であろう。[28]

上の図を見るとまず第一節では、一・二行目を前半と後半に切り、三・四行目も加えて第一節全体が六個の部分から成るとする。アクセントは前方に集中している。これに対して第二節では後方に集中している。語脚の場合に似て、しかももっと拡張された領域で、第一節は強音が先に立つことにより硬くて重い詩行を、第二節は弱音が先に立つことにより柔軟で重い詩行をつくっている。また「序」で説明したようにアスクレピーアデス詩節のひとつの特徴は最初の二行の四個の部分が各々強音で始まり強音で終わることによる力強さにあるが、力強いと思われた第一節に真の強音が三個なのに対して第二節が四個。また中央の強音の衝突による力強さは第二節がひとつに対して第一節はひとつも実現していない。第一節は前半にアクセントが来るために最初は力強いようにみえても第六音節にアクセントが来ることができず、中央の強音の衝突が起こらない。第二節第一行第七音節のように巧みにずらせばよいのだが、第一節の生硬な詩行はこの柔軟さを知らない。以上の考察から第一節は硬くもろく生硬であるのに対して第二節は柔軟で強靱で巧みであることが、そしてこれは若いアルキビアデスと賢者ソクラテスの対照であることが明らかになったように思われる。

以上この作品で全体として言えることは、文と韻律の切れ目の一致の上に、「詩脚」と語脚の一致

やずれ、真の強音と弱音の計算された配分などの細かい技法が駆使されてひとつひとつレンガを積み重ねるような緊密な構成をみせていることである。これは次に述べる、Kurzode 後の長大なオーデのダイナミックな流動性と対照をなす。

MEIN EIGENTUM

In seiner Fülle ruhet der Herbsttag nun,
Geläutert ist die Traub und der Hain ist roth
Vom Obst, Wenn schon der holden Blüthen
Manche der Erde zum Danke fielen. 1

Und rings im Felde, wo ich den Pfad hinaus
Den stillen wandle, ist den Zufriedenen
Ihr Gut gereift und viel der frohen
Mühe gewähret der Reichtum ihnen. 2

Vom Himmel bliket zu den Geschäfftigen
Durch ihre Bäume milde das Licht herab,
Die Freude theilend, denn es wuchs durch
Hände der Menschen allein die Frucht nicht. 3

Und leuchtest du, o Goldnes, auch mir, und wehst
Auch du mir wieder, Lüftchen, als seegnetest
Du eine Freude mir, wie einst, und
Irrst, wie um Glükliche, mir am Busen? 4

Einst war ichs, doch wie Rosen, vergänglich war
Das fromme Leben, ach! und es mahnen noch,
Die blühend mir geblieben sind, die
Holden Gestirne zu oft mich dessen. 5

Beglükt, wer, ruhig liebend ein frommes Weib,
Am eignen Heerd in rühmlicher Heimath lebt,
Es leuchtet über vestem Boden
Schöner dem sicheren Mann sein Himmel.

Denn, wie die Pflanze, wurzelt auf eignem Grund
Sie nicht, verglüht die Seele des Sterblichen,
Der mit dem Tageslichte nur, ein
Armer, auf heiliger Erde wandelt.

Zu mächtig ach! ihr himmlischen Höhen zieht
Ihr mich empor, bei Stürmen, am heitern Tag
Fühl ich verzehrend euch im Busen
Wechseln, ihr wandelnden Götterkräfte.

Doch heute lass mich stille den trauten Pfad
Zum Haine gehn, dem golden die Wipfel schmükt
Sein sterbend Laub, und kränzt auch mir die
Stirne, ihr holden Erinnerungen!

Und dass mir auch zu retten mein sterblich Herz,
Wie andern eine bleibende Stätte sei,
Und heimathlos die Seele mir nicht
Über das Leben hinweg sich sehne,

Sei du, Gesang, mein freundlich Asyl! sei du
Beglükender! mit sorgender Liebe mir
Gepflegt, der Garten, wo ich, wandelnd
Unter den Blüthen, den immerjungen,

In sichrer Einfalt wohne, wenn draussen mir
Mit ihren Wellen allen die mächtge Zeit

Die Wandelbare fern rauscht und die
Stillere Sonne mein Wirken fördert.

Ihr seegnet gütig über den Sterblichen
Ihr Himmelskräfte! jedem sein Eigentum,
O seegnet meines auch und dass zu
Frühe die Parze den Traum nicht ende.

13

後期のオーデはKurzode に始まり、やがて長大なオーデに移行する。上の長い作品ですぐに気付くことは文と韻律の切れ目の不一致である。これが長大なオーデにおいて段々強くなる傾向であり、この作品の韻律分析の中心問題でもある。例えばWarum huldigest du, heiliger Sokrates, は韻律上の一行であるAsklepiadeus (「序」参照)が終わるところで文も区切りをむかえている。このように文と韻律が一致している場合には韻律よりも文の方が目立つのが普通である。この一行を見てわかるように、散文としても通用するくらい文は韻律によってまげられておらず意味のまとまりが明確である。この文には如何ように韻律をつけても文の方が目立つ。韻律は文の構造に逆らわず、これに順応して構造に添った形でリズムを与える。韻律は文に従属しているのである。テュービンゲン時代の押韻詩は言葉が氾濫するだけで韻律的魅力に欠けていることは既に述べた。文と韻律(トロヘーウス五詩脚)の切れ目が一致し韻律は文に従属している。トロヘーウス一辺倒の単調さも、内容を主体としてそれにトロヘーウスを添えているだけの感がある。ここに存在するものは主として思想であってリズムではない。＞ Sokrates und Alcibiades ＜では韻律の魅力が格段と増した。しかし韻律は依然として構文の桎梏を抜け出ていない。それに対して例えばNoch freundlichzögernd scheidet vom Auge dir 《 das Jahr 》(《 》内は二行目)という詩句では文の切れ目と無関係に韻律は韻律としての独立の一行(alkäische Elfsilber)を要求している。この一行の行としてのまとまりを保証するのは構文上のまとまりではなく韻律上のまとまりである。文は行末で切断されることにより意味が不明確になり、それだけ韻律の独自の力が強くなっている。＞ Sokrates und Alcibiades ＜と異なり韻律は最早文に従属しない。しかし、では切れ切れになった文は韻律に従属しているのかと言うと必ずしもそうとは言えない。(文が韻律にかなり従属することもあるが、それについては後述する)韻律は文において初めて存在するのであるから、独立した韻律が文にとって如何なる意味・機能を有するのかがまずは問われなければならない。確かに一行の終りに文末を置かない限りで韻律は独立を確保している。しかし韻律の独立は文と全く無関係の次元での出来事ではない。韻律と文は互

いに連関なくばらばらに動くのではない。詩は韻律と文の二元から成るのではなく、韻律は文の中に実現する。歌曲の音楽は文の外に存在できるが、詩の韻律にはこれはできない。音楽と異なり韻律は言葉なしには存在しえないのである。例えば先程の一行が dir で切れることは韻律の側からみれば alkäische Elfsilber の独立を意味するが、単にそれだけではなくその文にとっての意味を問えば、つまり文の側からみるならばこれが文に特殊な表現力を付与していることがわかる。dir と das Jahr がつながって一行になるよりも分断される方が特殊な力強さが生まれるのである。

例えば次の例からこの効果が理解できる。

HÄLFTE DES LEBENS

Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

行末と文末が一致しない第二節はどのように朗読したらよいのだろうか。行末に休止を置くのか、それとも次の様に文の構造に従って区切って、そこに休止を置くべきなのか。

Weh mir,
Wo nehm ich, wenn es Winter ist, die Blumen,
Und wo den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde ?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt,
Im Winde Klirren die Fahnen.

同じ七行だが両者の相異はどこにあるのか。もし書き換えのように朗読するならば散文を読むかのようになり、原作の行構成は何の意味もないことになる。原作の行の切り方には如何なる効果があるのか。原作の行構成を朗読の際に聴き分けるためには文末ではなく行末に休止を置かなければならない。詩の一行は聴覚的にそれと聴き分けられるべきなのである。これによって、書き換えでは無視されていた各行の韻律的独立が保証される。また行末で声を落さず、声調も変えて、そこが韻律上の区切りではあっても文の区切りではないことが示される。こうして韻律の独立と並んで文の意味のまとまりの独立にも配慮が払われるのである。しかしそうすると文よりも韻律のまとまりに重点が偏しているように思われてくるが、にも拘らず何故行末に休止を置くことでよいのであろう。行末の時間的休止には二つの意味があるように思う。第一に、単純な時間的休止は韻律上の行のまとまりをつくるということ。第二に、時間的休止は韻律を区切っても意味を完全に切断することはないということ。一行目の行末で文が未完のまま中断されても我々の精神的緊張と関心が未完の文を留保したまま二行目へかかり、両行の間隙の橋渡しをする。意味は精神的緊張によりつなぎあわされる。しかし反対に文のまとまりを単位として読んだ場合は行末ではなく文末に休止が入るが、こうなると精神的緊張が韻律をつなぎあわせることはできず、散文に解体する。意味はしかも単につなぎ合わされて元にもどるのではない。それでは分断の意味がなくなってしまう。つなぎあわされることによって文は特殊な表現力を獲得する。＞Hälfte des Lebens＜の第二節では、wenn と und wo の切り方が意外な印象を与え、それに続く Es Winter ist と Den Sonnenschein とともに非常に目立ち我々の心を緊張させる。im Winde と Klirren die Fahne も同じ。しかし注意しなければならないのは、目立つといってもある言葉の意味がぽつんと目立つのではなくて（単にそれだけならば書き換えの詩の中のwenn や woなどを斜字体にすれば済む）強いリズム的表現力を獲得して浮き上がることである。韻律上の一行の終りの部分に文の最初（例えばwenn）が来ることによる対立と緊張によって、wenn には特殊なリズム的表現力が与えられる。wenn（もし）とund wo（そしてどこに）に表出される不安は書き換えでは全く目立たず文の中に埋没して

表現力を失っている。最後の行も書き換えの様に一行に続けると風と風見の音の二つが並列されて我々の注意力は分散し、平凡な情景描写に終ってしまう。原作のように分けると、まず風が、次に風見の音がそのものとして眼前に現出するかのような錯覚にとらわれる程の迫真力を持ってくる。第二節のこうした表現力と緊張は静かな第一節と対照をなしている。第一節は行末と文末（乃至は文の区切り）がよく一致していて、内容も静かな情景である。これに対して第二節は心情が激しく揺れ動き不安が表出される。行末は文末に一致せず特殊な緊張が生ずる。これは行末と文末の不一致のもたらす効果の一例である。

しかし全く異なる効果を持つこともある。次の二つの例の文末と行末の不一致（すなわちこれが「アンジャンブマン」なのであるが）は一見似ているようで、実は全く異なる効果を持っている。

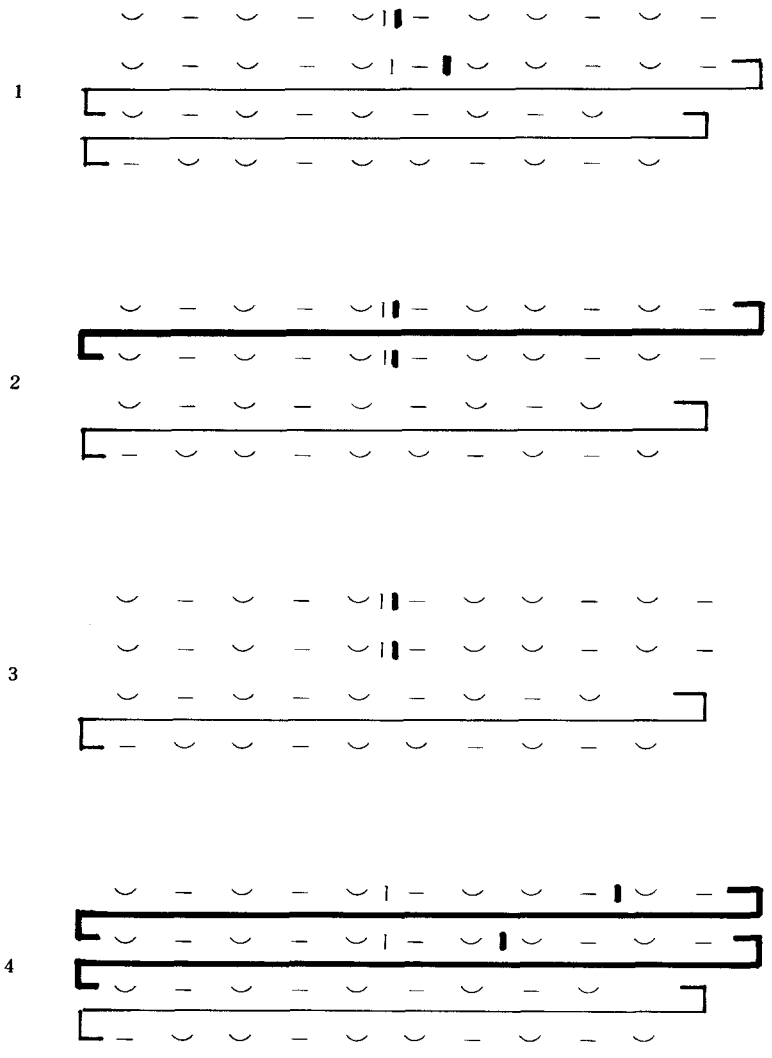
Du goldner Quell aus heiligem Kelch! und du,
Du grüner Boden, friedliche Wieg'! und du,
Haus meiner Väter! und ihr Lieben,
Die mir begegneten einst, o nahet,
(Der blinde Sänger)

So mit den Himmlischen allein zu seyn, und
Geht vorüber das Licht, und Strom und Wind, und
Zeit eilt hin zum Ort, vor ihnen ein stetes
Auge zu haben,
(Unter den Alpen gesungen)

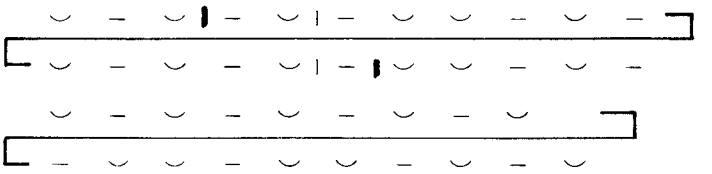
最初の例の一行目から二行目へかけてと、二行目から三行目へかけてのアンジャンブマンの効果は＞ Hälfte des Lebens ＜ と同様である。後の例（サッポー詩節）の一行目から二行目へかけてと、二行目から三行目へかけては最初の例と類似しているように見えながら、実は語が浮き上って緊張が生じるのではなく、全く逆に行末から次の行頭へとなめらかにリズミカルに滑走してゆく。この作品のほとんどの節にこの種のアンジャンブマンは見られる。相異の原因は、文体と切れ目位置の複雑な組合せにあると思われる。なお、アンジャンブマンのなめらかさは流麗な情景を表わすこともあれば、不安に駆りたてられたせわしさを表現することもあり、その効果は個々の作品においてそ

のつど考察されねばならない。

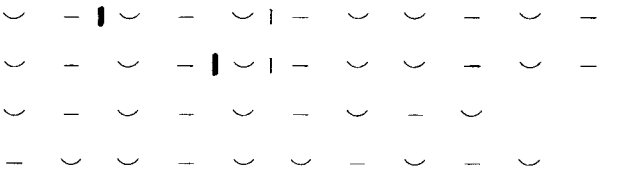
以上を踏まえて、＞ Mein Eigentum ＜ における文と韻律の一致乃至ずれを図式化すると以下のごとくになる。前者の意味でのアンジャンブマンの効果が感じられる行を太線で、後者のを細線でつないだ。またこの作品の形式であるアルカイオス詩節には一・二行目の中央付近に韻律上の区切りがあると考え、[29] それを細い縦線で、また文の切れ目を太い縦線で示した（この区切りの効果については説明の順序の都合上図式の後で述べるが、一言でいえば、細線のアンジャンブマンに類似している）。この二点から文と韻律の一致とずれを見ていこうと思う。



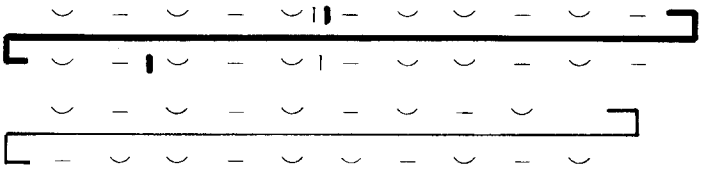
5



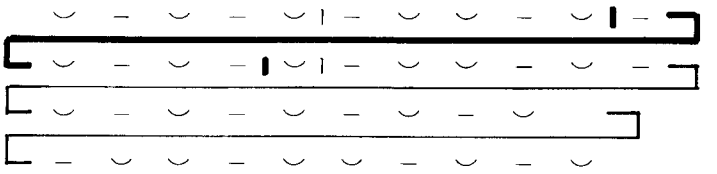
6



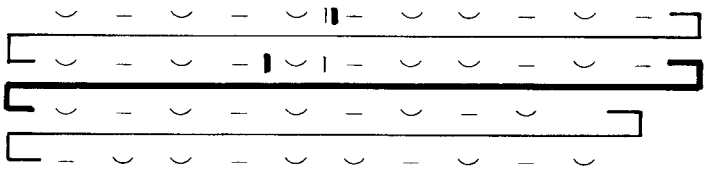
7

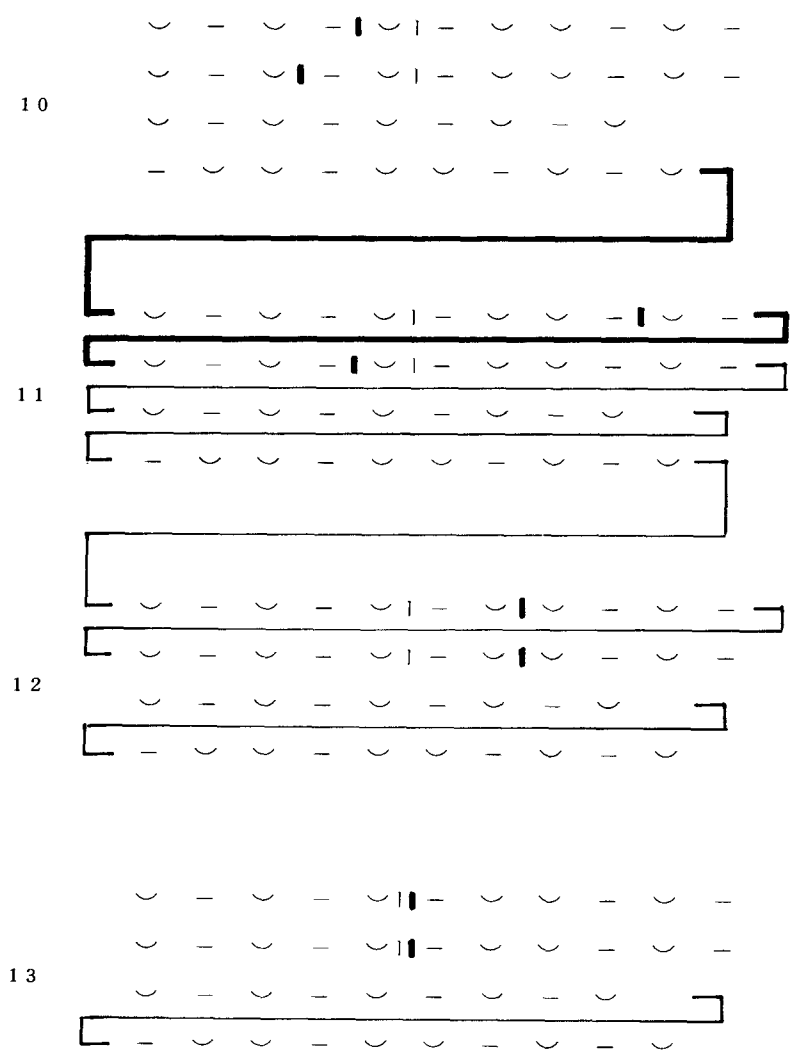


8



9





各節を考察する前に、全体に渡る特徴として指摘しなければならないのは、三行目から四行目へかけてのアンジャンブマンである。全十三節中実に十一節にみられ、しかも全て細線で結ばれている。これには特殊な理由がある。「序」で説明したように三行目末だけには時間的休止がなく、四行目にすぐに移ってゆく。従って文の流れを停滞させてある語を目立たせる効果は他の行よりも小さい。第三・四・七・九・十二節では、冠詞やund ・ durch など、次の語と密接な関係にある語で三行目が終わり、しかもそれらの語の前がコンマで区切られていることもしばしばであるから、これらの語は構文上本来属すべき四行目に向ってはずむように飛び出す。「序」で説明したアルカイオス詩節第三行の韻律的特殊性、すなわち行末に休止がないこと、第四行に方向づけられた詩行であること、

がこれを助ける。このアンジャンブマンはアルカイオス詩節の韻律構成から自然に出てくる要請なのである。それ故に、他にアンジャンブマンや区切りの移動がなく、又そういうものが必ずしも必要ないと思われる節においても、ここにだけは形式上の理由からアンジャンブマンのある場合がまれでない（第三・十三節をみよ）。先に述べたように韻律は文の外には存在できない。文の中にしか存在できないから、韻律のあり方は必ず文と表裏の関係にある。しかし韻律は文とは無関係に存在しえないとはいっても、必ずしも文の構造に従属しなければならないというのではない。その例を我々は＞ Hälfte des Lebens ＜ で見た。しかるにそれ以上に韻律は文から離れることもできるのである。文が韻律に及ぼす力よりも韻律が文に及ぼす力の方が大きくなる。文の中途で行末をむかえるのは、ある語を強調するため（つまり文の側に立って）知的に意図されたのではなく、文の構造や意味の如何に拘らず、韻律の流れにそって区切られたのである。その場合も勿論、文は全く否定されたのではなく、構文的には弱まったが韻律的に、つまりある意味でmusikalisch・poetischに強化されたとは言える。なお、三行目から四行目へかけて以外の細線のアンジャンブマンには韻律構成上の必然性がないので、意図された表現効果を中心に考えなければならない（勿論三行目から四行目へかけての場合も表現効果は問題になる）。

ところで、三から四行目への特殊なアンジャンブマンに関連して述べておかなければならないのは、一・二行目中央付近の区切りの持つ効果についてである。一・二行目前半から後半へかけての区切りは、前半の拡張である三行目と後半の拡張である四行目との間の境に対応する。従って文構造がこの区切りをまたぐ場合は、韻律史的にみて三から四行目へのアンジャンブマンの平行現象であり（注30参照）、又またぐ必然性は三から四行目へのアンジャンブマンと異なり形式自体からは導き出せないから、効果は（厳密には三から四行目へかけて以外の）細線のアンジャンブマンと同種である。

以下、各節を検討する。なおこの検討は、作品全体の大きな流れを鳥瞰するにとどめた。それ以上の細かな検討には、文と韻律の一致とずれの外にあらゆる要素が考慮されなければならないからである。第一節、一行目の区切りは明確ではないが語のまとまりから見て定位置といえる。二行目の区切りは最初の三節中唯ひとつ定位置からそれて、リズミカルな動きを与えている。それに加えて二つのアンジャンブマンが穏やかな秋の日の流れを形造っている。第二節、区切りが定位置で穏やかだが、太線のアンジャンブマンがさざ波を立てる。形容詞（den stillen）が名詞（den Pfad）の後に分離されるのは、冠詞と名詞の間に埋まって表現のボルテージが下がることを回避するためであり、[31] 韻律的にden stillen が浮き上がるということは文体論的にも裏付けられる。第三節、区切りは定位置、唯ひとつのアンジャンブマンが穏やかな動きをつくっている。以上三節の特徴は、区切りが定位置であることと細線のなめらかなアンジャンブマンが多いことから、落ち着いた平穏な秋の日の果樹園の風景になっていることである。ところが第四節に入ると突然二つの激しい太線のアンジャンブマンが現われ、区切りは乱れて、言葉は揺れて流れる。und wehst ／ Auch du,

als segnetest ／ Du と動詞と呼びかけの代名詞が連続して浮き出て強調される。この激しい揺れ動きは、文が細かく切れ、duへの激しい呼びかけと、呼びかけの対象Goldnes・Lüftchen の挿入等の文体的特徴とも一致する。第一・二・三節と第四節の対照は＞Hälfte des Lebens＜の第一節と第二節の対照と同じ構造で、穏やかな外界の風景から一転して内面の不安に目を向けることから起こる。第五節は区切りの移動と最初のアンジャンブマンのために、不安に追いかけられたせわしさが残るが、前節よりは静かになってきている。第六節、最初の三節とは逆に、区切りはずれているがアンジャンブマンがなく、類似した意味でやはり落ち着いて、リズミカルに流れる静かな節である。疾狂期に書かれた季節の詩にどことなく似た穏やかなイメージが一瞬の間夢のようにうかびあがる。第七節は再び太線のアンジャンブマンが現われ、区切りがずれて不安の表白となる。最初のアンジャンブマンのSie nichtは文体的に主語の後置であることと、後ろに来る名詞をもう一度代名詞で予め繰返したものであることで重みがある。第八節はにわかに天上的力に向って呼びかける節で、ziehtは倒置であること、又Ihr mich empor が ihr himmlischen Höhen に連続して強い呼びかけとして置かれていることで、激しいアンジャンブマンになっている。第九節に来て我々は少し迷う。静かな森の小道を散策する内容からして第一・二・三・六節のような動きが期待されたが、実際には穏やかな韻律とは言えない。一行目の区切りが定位置であると考えることが不可能ではない他は、アンジャンブマンが各行にあり、二番目は激しい主語後置のアンジャンブマンである。九節目の揺れ動きは、第八節のリズムがおさまらずに流れ込んで来たと考えられる。リズムの独立した力がアンジャンブマンとは別の意味でここに現われている。リズム的Strophensprung とでも言うべきであろうか（Strophensprung[36] はまずは構文上の問題である）。第十節に至ってようやく余波はおさまる。区切りは前に移動してリズミカルな性格を与えてはいるが、激しいアンジャンブマンはなく、どっしりとした希望の表明になっている。しかしsehneで文が切れずに第十一節に続いてゆくことには注意を払わなければならない。これはStrophensprung である。第十節は一行毎に感情が高まってゆくが、アンジャンブマンがないことからわかる様に、爆発はせず押えられたままである。力は蓄積し、第十節内に収まることができないために、文も終わることができずに次節へ流れ出す。蓄えられたものは第十一節で一気に吹き出す。この節は第四節と並ぶ最も激しい節で、二つの太線のアンジャンブマンがある。この節の文はやはり収まり切れずに次節In sichrer Einfalt wohne まで流れ込むが、同じStrophensprung でも効果は前節のものと相異している。前節のものは太線のアンジャンブマンと、この節のものは細線のアンジャンブマンと効果の点で似ている。十節目から十一節目へは、より激しい表現を目差してゆく緊張があるが、十一節目から十二節目へは文がリズミカルに流れて沈静化してゆく。In sichrer Einfalt wohneまで押し寄せた波は、wohne に直接接続するwenn 以下ダクテュルスに乗って一転して急速に（－⌣｜⌣）落下し、各行細線のアンジャンブ

マンのなめらかな動きに助けられて、切れ目のない文は潮が引けるように一気に fordert まで至る。このStrophensprung との対照で効果的なのが最終節のどっしりとした構成である。区切りは定位置、細線のアンジャンブマンがひとつだけの穏やかな節であり、最初の三節の構成にもどって作品を閉じる。

なお、区切りとアンジャンブマン以外の点でひとつ付け加えておく。第四・十一節はコンマで細かく区切られて、この作品の中でも最も激しい表現になっているが、コンマごとに区切ってみると以下のようになる。

4

⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ | ⏑ – | ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ | ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – | ⏑
– | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑

11

⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ –
⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ – | ⏑ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ⏑

弱音節に始まる部分が圧倒的に多いことがわかる。第四節は十三個中十個、第十一節は十二個中九個。アルカイオス詩節は弱音節二十三個に対して強音節十八個という比率にもよるが、それを割引きしても弱音節で始まる部分が異常に多い。激烈な表現は強音を先に立てる方が一見効果的と思われるが、テュービンゲン時代のトロヘーウス詩に見たように必ずしもそうではない。＞ Sokrates und Alcibiades ＜ では弱音に始まるまとまりが如何に強靱なリズムを生むかを考察した。＞ Mein Eigentum ＜ では強弱音のアルキビアデス的な激しい興奮までが全て弱音に始まる形にされており、この形は徹底化されて定着したことがわかる。後期のフライエ・リュトメンのほとんどの行は弱音節に始まるが、[32] その傾向は既に＞ Mein Eigentum ＜ にも充分みられる。弱音で始まって、後方にアクセントが傾くというのは力が充実した時のヘルダーリンの根本的なリズムであるらしい。そして、厳しいオーデ形式と弱音で始まることの共通点は抑制にある。テュービンゲン時代の力まかせのトロヘーウスと異なり、力は抑制の中に生じる。なおアルカイオス詩節は弱音

で始まる行が多いことが、弱音で始まる部分をふやす原因でもある。それ故、力が高まるにつれてアスクレピーアデス詩節（各部が強音で始まる）よりもアルカイオス詩節の使用が頻繁になってゆくわけである。

以上、後期の長いオーデのひとつを分析したが、区切りの移動・アンジャンブマン・Strophensprung の駆使によってオーデの厳しい韻律形式が自由に操られていることが明らかになった。形式負けして厳しい規則にひきすられmetrische Spielerei に陥るのではなく、厳しい規則を楽々と越えて豊かな表現力が引き出されている。韻律の自在な駆使に至っていないという点でKurzode にはやはり習作的性格があるといえる。長いオーデの文と韻律がずれて行末が文末にならないということは、行末、すなわち詩句の切れ目（＝詩的思考の切れ目）が論理的思考だけではなくリズムも加わって決定されていることを示している。リズムが論理的思考を切断することもあることは既にみた。ヘルダーリンの詩における思考には生命のリズムが深く関わっているわけである。後期ヒュムネ（形式はフライエ・リュトメン）でこのことは益々顕著になる。フライエ・リュトメンは創始者クロプシュトック以来ゲーテ・ハイネ等を通じて、意味上の最小単位であるコーロン[33]で行を区切る、つまり文の区切りがすなわち行末であること、又自然の強勢がそのまま韻律上のヘーブングになるところに特色があった。しかしヘルダーリンの場合はアンジャンブマンが多用され、又韻律上の要請によって自然の強勢がまげられる（下のglücklich・leichtgebaueten・unschuldig の例をみよ）など韻律が文に及ぼす影響が増大している。更にStrophensprungが頻繁に起って節から節への移行がリズムによるものになる。しかし生命のリズムが詩的思考のまとまり、つまり詩行や詩節のまとまりを決定するとはいっても、それは規制の欠如から生じたのではない。むしろ逆に規制から強い生命リズムが生まれるのである。既にオーデというものが厳しい制約を課す形式である。制約から生じた強いリズムはオーデ形式の中で充分に力を得た後、外形的にはよりゆるい形式であるエレギーに、そして更にゆるいフライエ・リュトメンへと移ってゆく。力の充実がゆるい形式への移行を可能にした（テーマの拡大が移行を促したこともある）。ただしヘルダーリンのフライエ・リュトメンには外形的制約が若干あり、それが力を強めている。最も顕著なのは各行が弱音節で始まることである。行頭に強勢を置くべき語が来ることもあるが、その場合にはschwebende Betonung[28] で修正してかえって力強さが出ている。形式は力強さを倍加させている。例えば、Glücklich geboren wie jener ?（Der Rhein）又 Auf leichtgebaueten Brücken. や So gib unschuldig Wasser,（Patmos）のようにeを余計に加えたり形容詞語尾を省いたりして意図的にある律動をつくることもしばしばある。

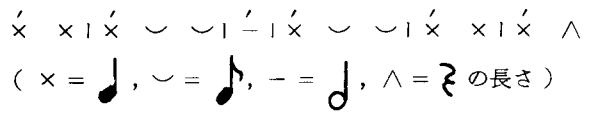
しかし概して外的形式はゆるくなる。注目すべきはそれに並行して内的形式が強化されることである。トリアーデ[34]の節構成は強・弱音などの韻律的観点からは理解できないある内的形式による。

韻律上本来節分けする必要のないエレギーやフライエ・リュトメンが一定数行の節に分けられているのは何らかの形式が内在するからであろう。ほぼ同年に発表されたノヴァーリスのフライエ・リュトメンがクロプシュトックやゲーテにはある程度不規則にみられた詩節を完全に解体していることと比べれば、ヘルダーリンのそれには逆に法則化が現われている。外的形式が力を増し助けてくれるものならば、内的法則は更に大きな力を必要とし、またそれを引き出す。韻律論を大きく逸脱するこの問題は小論の扱うところではないが、一般的に言ってヘルダーリンは依るべき厳しい形式や法則を常に課すことによって自己を鍛えていった。その手本となったのは古代ギリシアの文学である。古代ギリシアの文学は＞gesetzlicher Kalkül＜によって構成されており、訓練や職人的なものによってそれは教え学ばれうるのだという。＞ gesetzlicher Kalkül ＜は韻律・素材・構成等々あらゆる面に現われるが、韻律ひとつを取ってみてもドイツ詩におけるよりも遙かに複雑な規則が定められている。ピンダロスなどの複雑な韻律は再生しえないと悟ったヘルダーリンは再生を放棄し、[35] トリアーデの強化によって法則性をとりもどしている。オーデにもトリアーデはみられるとする説（Ryan）[34] もあるが、本稿ではその問題には立ち入らず、まずはオーデの外面的韻律構成から出発し、韻律図式自体としても、又それが言葉として実現する際のリズムとしても緻密に効果が計算された構成（これもgesetzlicher Kalkül である）の厳しさの中に糸口を摑んだ後期ヘルダーリンの詩的発展の第一段階を考察した。

テキストは、Grosse Stuttgarter Ausgabe, 1. Bd. 1. Teil (1946), 1. Bd. 2. Teil (1947), 2. Bd. 1. Hälfte (1951), 2. Bd. 2. Hälfte (1951) を用いた。

注

1） ホイスラー流の考え方によるとこの時間的休止は存在せず、第六音節を二倍に延ばして均衡をとる。しかし明瞭な区切りは依然として感じられる。



ホイスラー理論の要約でもある下記の書の明快な図式を借用した。

Otto Paul ・ Ingeborg Glier : Deutsche Metrik. Hueber, München, 1974, S. 157.

2) この中央付近の弱い区切りは古代ギリシアにはなかったが、古代ローマにおいてホラチウスなどがギリシアではもともと一行だった現在の三・四行目を、三行目と四行目の二行に分解する傾向をみせ始め、同時に一・二行目にもある種の区切り（単語がそこで終わらなければならない）が入って二つの部分に分かれ、その前半が三行目に、後半が四行目に対応するようになった。 Vgl. 注 29)

3) Dietrich Seckel : Hölderlins Sprachrhythmus. Mayer & Müller, Leipzig, 1937, S. 190f.

4) オーピッツの紹介によって、多くの詩人がオーデ形式を知っていた。

Martin Opitz : Buch von der Deutschen Poeterey. Reclam Universal - Bibliothek, Stuttgart, 1970, S. 91.

5) Gerhard Storz : Der Vers in der neueren deutschen Dichtung. Reclam Universal - Bibliothek, Stuttgart, 1970, S. 219.

6) Gerhard Storz : ibid. S. 75.

7) 詩脚（Fuss. Versfuss）というのは律動の尺度で、ヤンブス（弱強格）・トロヘーウス（強弱格）・アナペースト（弱弱強格）・ダクテュルス（強弱弱格）等がある。語脚（Wortfuss）とは、切り離せないひとまとまりのできるだけ小さい単語群で、カイザーの言うコーロン[33]よりも小さい。一単語又は一単語とそれに付加される一音節程度のProklitika（前倚辞）又はEnklitika（後倚辞）から成る。語脚は単語と一致することが多いが、朗読の際には単語ごとに区切って読むよりは語脚単位に区切るのが自然だから、単語とよりも語脚と詩脚の関係をみる方が実際のリズムを択え易い。詩脚との関係を考える場合に便利な概念。

Vgl. Fritz Schlawe : Neudeutsche Metrik. Sammlung Metzler, Stuttgart, 1972, S. 48.

8) Dietrich Seckel : ibid. S. 105.

9) アンジャンブマン（Enjambement）はZeilensprungともいい、詩行末で文が切れずに次行につながってゆく現象をいう。実際にはどちらとも判定できかねる中間段階が無数にあるわけだが、行の終りがコンマやプンクトではっきり切れていなくてもある程度のまとまりがあればアンジャンブマンとは呼ばず、構文上強い結びつきをもつ部分が一行目末と二行目始めに分断されるのに限ってこう呼ぶのがよいとF・Schlaweは言う。例えば冠詞と名詞、形容詞と名詞、名詞とその後ろからかかる二格の名詞等々の分断がアンジャンブマンになる。
Vgl. Fritz Schlawe : ibid. S. 24.

10) Andreas Heusler : Deutsche Versgeschichte. Walter de Gruyter, Berlin, 1956, Bd. 3, S. 64ff.

11) alternierendというのは強音と弱音が交互に来ること、つまりヤンブスとトロヘーウスを意味する。

12) ルートヴィヒ・クラーゲス「リズムの本質」杉浦 実訳 みすず書房 1977.

13) Karl Viëtor : Geschichte der deutschen Ode. Olms, Hildesheim, 1961, S. 162.

14) OdeはLiedの他にGesang とドイツ語訳されることもある。詩と音楽が一体だった古代ギリシアの演奏形式からみると、オーデはキタラ（リラの一種）と呼ばれる細い音色の堅琴を伴奏とする独吟歌であったから叙情的な小規模な歌でありLied と訳す方がよい。韻律も比較的素朴だった。Gesang という言葉は、ヘルダーリンの後期ヒュムネが＞ Die vaterländischen Gesänge ＜ の名の下に一括されていることからも察せられるように雄大なうたをも含むニュアンスがある。事実このヒュムネの手本であるピンダロスの作品は、太い音色をもつ縦笛を伴奏とする壮大な合唱歌だった。韻律も複雑華麗。

ところでバイスナーはLied（Liedという言葉は多義的だが、ここではVolksliedstropheと解してよい）とOdeの差異を指摘し、自然な感情の流露がLied であるのに対して劇的Spannung に Ode の特徴があるという。しかし本稿はエレギーやフライエ・リュトメンとオーデの差異を問題にしているのであるから、むしろそれらの詩形にも共通なSpannungには触れない。Spannung については第三章でEnjambement などとの関連で述べる。

Vgl. Friedrich Beissner : Hölderlin, Reden und Aufsätze. S. 111f.

15) Karl Viëtor : ibid. S. 6.

16) Bruno Snell : Griechische Metrik. Vandenhoek & Ruprecht, Göttingen, 1962, S. 10.

17) Bruno Snell : ibid. S. 36.

18) Vgl. Halporn・Ostwald : Lateinische Metrik. Vandenhoek & Ruprecht, Göttingen, 1962, S. 44.

19) L. クラーゲス 前掲書

20) Wolfgang Binder : Hölderlins Odenstrophe. In : Über Hölderlin, Insel, Frankfurt am Main, 1970, S. 15.

21) Hölderlin, Grosse Stuttgarter Ausgabe, 1. Bd. 2. Hälfte, S. 575.

22) Kürschner National - Ausgabe, Bd. 47, Klopstock, Sansyusya, 1974, S. XXXⅡ.

23) Bruno Snell : ibid. S. 30.

24) Otto Paul・Ingeborg Glier : ibid. S. 157. Vgl. 1).

25) Vgl. Fritz Schlawe : ibid. S. 75.
Josef Viktor Stummer : Vers, Reim, Strophe, Gedicht. Otto, Thun und München, 1968, S. 90.
Hermann Villiger : Kleine Poetik. Huber, Frauenfeld, 1972, S. 48.

26) Wolfgang Binder : ibid. S. 15.

27) Friedrich Beissner : Satzton und Verston. In : Der Deutschunterricht 16, 1964, Heft 6, S. 41.

28) schwebende Betonungというのは、例えばaufsteigt をヤンブスで読まねばならぬ場合aufにもある程度アクセントを置いて（aufsteigt）不自然さをやわらげようとする方法。アクセントが二個連続するために激しい表現に傾く。

29) アスクレピーアデス詩節の中央の明確な休止と異なり、時間的休止を伴わないこの区切りを認めない説もある。例えばバイスナーは次のように分けて（勿論この場合は中央の区切りは存在しないことになる）この行全体がsteigend（⏑－や⏑⏑－等弱音で始まり強音で終る詩脚の連続を、上昇する感じがあることからsteigend な詩行であると韻律論では言う。－⏑や－⏑⏑は逆にfallendという）であるところに特徴があると言う。⏑－｜⏑－｜⏑－｜⏑⏑－｜⏑－　注2)で示した古代ローマの区切り方とは切り離した、ドイツオーデの韻律図式自体から導き出される可能性のひとつであるといえる。Vgl. Friedrich Beissner : Hölderlin. Reden und Aufsätze. Böhlau, Köln, 1969, S. 6, S. 114. Hermann Villiger : Kleine Poetik.

Huber, Frauenfeld, 1964, S. 47.

それに対して、一・二行目の前半が三行目に、後半が四行目に対応して似た動きが三度繰返される構成をとる古代ローマの区切り方に従う説もある。 Vgl. Gerhard Storz : ibid. S. 183. Walter Hof : Hölderlins Stil als Ausdruck seiner geistigen Welt. Westkultur, Anton Hain, 1954, S. 116.

本稿は後者の説に拠った。その理由の第一は＞ Mein Eigentum ＜ に後者の区切りを適用すると、第一・二・三・十三節の落ち着いた穏やかさの原因が、定位置の韻律の区切りに文の区切りが重なる所にあるときれいに説明できること。第二は、文と韻律の区切りが割合一致しているKurzode においてこの位置で文も切れているものが多く、前者の説の切れ方を示すものも一部あるがそれは後者の位置に対して変化を求めるヴァリエーションと解されるからである。

古代ローマに由来するこの区切りはアスクレピーアデス詩節の場合と異なり時間的休止を伴わないためにドイツオーデでは不明瞭になってしまった。従ってこの区切りを出すか否かは最終的には個々の詩人の意図にかかっているといえる。ヘルダーリンはこの区切りを意識したと思われるので、本稿に限って後者の説に拠ることにした。

30) なおアルカイオス詩節の第三・四行は第二章で図示した様に古代ギリシアでは、×－◡－×－◡－‖×－◡◡－◡◡－◡－－であるが、冠詞や und などの例でその前のコンマによる区切りが丁度‖の位置に来ていて、コンマ以降の冠詞（und）十四行目という文のまとまりが‖以降の古代ギリシアの本来の韻律上のまとまりに一致するので、あるいはこの構造を意識して三行目最終音節の前にコンマを置いたのかとも思われる。こうした例は他のオーデにもよくみられる。しかし最終二音節の前にコンマを打って一音節前の場合に近い効果を出している例も他のオーデに多くみられる。また似た現象は一〇行目にもしばしばみられる。三行目は一〇行目前半の拡張であることから、次の例の二行目前半から後半への移行は三行目から四行目へのアンジャンブマンの平行現象であるといえる。

Den Sterbenden, | diel heilge Natur vergisst ×－◡－‖×－◡◡－◡－ （Vanini） この太線の切れ目も三行目と同様古代ギリシア・ローマの韻律の切れ目であり完全に三行目に対応している。しかし、Doch heilig bist du | mir, | wie der Erde Macht, のように逆に後に一音節ずらして類似した効果をあげている例も多い。各‖後のコンマはギリシアでは韻律と文の切れ目の一致だが、ローマでは‖×後の新しい行末や韻律の切れ目のために、それらと文の切れ目に一音節のずれを生むに至り、この快さをヘルダーリンは多様に応用した。

31） 福嶋正純「Klopstock と Hölderlin 二つの Ode の文体分析」 広島大学教養部紀要I 外国文学研究 Vol. XIV, 1967, 130頁。以下の文体上の指摘も同論文による。

32） Friedrich Beissner : Vom Baugesetz der Vaterländischen Gesänge. In : F. B. : Reden und Aufsätze. S. 151.

33） Kolonとは意味上の最小のまとまりで、それを一息に読むことからリズムの重要な単位となる。例えば、

I shot an arrow | into the air, |
It fell to earth, | I knew not where; |

Vgl. Wolfgang Kayser : Das sprachliche Kunstwerk. Francke, Bern, 1960, S. 254.

34） ヘルダーリンのトリアーデ理解のための若干の前提を述べる。トリアーデ（三部形式）は元来古代ギリシアの合唱の韻律形式で、三つ一組の節がa・a・bの韻律形式をとり、これが数回繰返されてひとつの合唱歌ができていた。合唱は必ず舞踏を伴ない、舞台を歌いかつ舞いながら一方へ回るのが最初のaの節（Strophe）。そこから歌いかつ舞いながら丁度逆に元の場所までもどってゆくのが二番目のaの節（Antistrophe）であり最初のaと同一の韻律によって元の位置までもどる。次に元の場所を移動せずに歌いかつ舞うのがbの節（Epode）。移動しないのでaの様に二回続かない。Strophe（詩節）の語源στροφήはWendung・das Sich - Umdrehen、つまり元の場所にもどる時に体の向きを変えることを意味していた。この構成は合唱詩人でも初期に属するアルクマーンに既に原形がみられる。その後この構成は発展して、合唱詩人の系譜でも最後の段階に属するピンダロスやバキュリデースに至ると一応三部形式をとっているように見えながら実はa・a・aの場合があり、舞踏を伴わない作品と思われる。a・a・bの形はピンダロスオーデの名で英・仏はもとよりドイツでもオーピッツが紹介して以来多くの詩人が試みた。ヘルダーリンの＞ Wie wenn am Feiertage ……＜ もこれに属する。a・b・c・a・b・c・a・b・cの全九節で、同じaでも韻律がかなり不一致だが、これは舞踏を伴わないために厳密に同じ韻律により同じステップを踏んで元の位置にもどる必要がないからである。他の後期ヒュムネはドイツ語には無理なこの韻律形式を放棄し、また一般に現代の詩は舞踏を伴わないのでヘルダーリンのいわゆるトリアーデは内面的・抽象的な形式になるのである。そしてこの様な抽象的形式はもともと古代ギリシア悲劇に内在していたとヘルダーリンは言う。その形式とは、naiv・idealisch・heroisch の三つの性格のいずれかが各節の①外観、②背後に潜む音調、の各々に存在するというものである。例えば＞ Mein Eigentum ＜ の最初の三節

は外観は穏やかな秋の光景でnaivだが、それに入り込めない傍観者の不安がheroischな基底音として流れているという。 Vgl. Lawrence J. Ryan : Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne. Kohlhammer, Stuttgart, 1960, S. 110. ピンダロスオーデについては、Martin Opitz : ibid. S. 91. Karl Viëtor : ibid. S. 68–84.

35) Friedrich Beissner : Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen. Metzler, Stuttgart, 1961, S. 108ff.

36) Strophensprung は Strophenenjambementとも言い、節末で文が切れずに次節へつながってゆく現象。

（文学部助手）