HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	クロプシュトック・フォス・ヘルダーリンのアルカイオス詩節におけるホラチウス風Versiktusと Wortakzent
Author(s)	石橋, 道大
Citation	独語独文学科研究年報, 8, 21-38
Issue Date	1982-01
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/25597
Type	departmental bulletin paper
File Information	8_P21-38.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

クロプシュトック・フォス・ヘルダーリンのアルカイオス詩節におけるホラチウス風 Versiktus と Wortakzent

石　橋　道　大

1. クロプシュトック

古代ギリシア・ローマ文学に由来するオーデ形式のひとつであるアルカイオス詩節の韻律はドイツ詩では次のようなものが標準とされている。

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ 1)

ところがクロプシュトックにはこの韻律図式にあてはまらない詩句が、特に各節一・二・三行目の行頭に多い。例えば、

Tief, voll Gedanken, voller Entzückungen,
Geht die Natur dir, Gottes Nachahmerin,
Schaffend zur Seiten, grosse Geister,
Wenige Götter der Welt zu bilden.
(> Auf meine Freunde <)

図式に従うと、Tief, voll Gedanken ……, Geht die Natur ……, Schaffend zur Seiten ……, であるが、ここはどうしても第一音節に強勢が置かれるべきではないか。この作品の各節四行目を除いた最初の七十五行中、第一音節に強勢を置くべき場合は三十を下らないとシューヒァルトはいう。[2] 後にフォスによって>der geschleifte Spondeus<[3]と命名されて理論づけられる現象が既にクロプシュトックにおいてひんぱんに起っているわけである。「自然な」アクセント配置に傾くホイスラーの理論を用いるシューヒァルトは、詩句の第一音節に強勢を置き、第二音

節は弱音と解釈すべきだとし、クロプシュトックは韻律図式にとらわれずに自由に詩作しているとしている。[4] しかしここで注意を要するのは、上の図式がまだこの時代には確立しておらず、むしろクロプシュトックが各作品にこの図式を添えることによって広まったことである。その際クロプシュトックは、先例が僅少なため手本を古代の作品から採った。古代ではこの第一音節は⏑又は－であるから、[5] ドイツ語化の際、⏑と表示することも可能だったはずである。ところがクロプシュトックは⏑と図示した。自ら定めた韻律にとらわれずに自由に詩作するというのは変ではないか。

本稿は行頭強音の原因を古代の手本の中に求め、ホラチウスにおける Versiktus と Wortakzent の関係についてのE・ツィンの研究を基にしてクロプシュトックのアルカイオス・オーデを理解しようとするものである。古代ギリシアのオーデは僅かしか残存していないのに対し、ローマのホラチウスのものは多数残されていて、ドイツにおいてはホラチウスのオーデの影響が最も強いので、ホラチウスを検討することが大切である。

Wortakzent は従来、古代ラテン詩のリズムにおいて何ら本質的な役割をはたさないと思われてきた。何故なら、古代ラテン詩はドイツ詩のような強・弱音節ではなく長・短音節の韻律法によっていたために、そこに Wortakzent のような異質なものが入りこんで原理的に重要な役割をはたすことは考えられなかったからである。しかしツィンは、Versiktus を伴う音節があると考え、Versiktus をリズム原理に組み入れた。[6] そのため、Versiktus と実際にはほとんど等しいといえるラテン語の呼息音強勢（ der exspiratorische Wortakzent ）もまたリズム原理にとって本質的役割をはたすものと考えられるに至った。[6] 勿論ここで二つの問題が生ずる。ひとつは、Versiktus が古代ローマで本当に韻律の重要な要素であったのかどうか。[7] もうひとつは、古代ローマのラテン語強勢は純粋な呼息音だったかどうかである。[8] しかしこの問題の解決は我々には当面必要ない。何故なら、クロプシュトックなど十八世紀の、あるいは現代のドイツ人が、起原が不明なほど長い学校文法の伝統によりラテン詩に Versiktus をつけて朗読し、また語に呼息強勢を添えることは周知の事実だからである。我々はただ、Iktus 仮説から出発してホラチウスの全叙情詩における Versiktus と Wortakzent の関係を記述したツィンの統計を虚心に見ればよい。この統計は少なくともクロプシュトックにとってラテン詩が如何に響いたかを映し出しているはずである。

まずクロプシュトックによるホラチウスのサッポー・オーデの翻訳から検討する。

Kunst, die Flucht aufhielt der gestürzten Ströme,
So die Eil des Windes, und lockend mit der
Zaubersait', aufhorchende Eichen führte.

∇ ⏑ ∇ － ∇ ⏑ ⏑ ∇ ⏑ ∇ ⏑　　Horaz

－⌣－⌣́－⌣⌣－⌣－⌣　　Klopstock

∇は Versiktus、´は Wortakzent を示す。ホラチウスの韻律図式はツィンの統計から筆者が構成した。クロプシュトックの図式は筆者の考えで組み立てた。

ツィンによると、ホラチウスは非常に強い語強勢を規則的に第四音節に置いて、Versiktus と Wortakzent の不一致をひき起こしている。[19] 第四音節は古代ギリシアでは⌣又は－であったものを、[9] ホラチウスが恒常的に－となしたので、それだけで非常に目立つのであるが、更にそこに Iktus からずれた Akzent を置いて独特なリズムを形成し、これがサッポー詩節のリズムの最大の特徴となっている。従って第四音節の強勢を何らかの形で生かすことは、ドイツ語化に際しても大きな課題だったわけである。上例クロプシュトックの翻訳の一行目と三行目の第四音節はそうした響きの再現とみられる。無論クロプシュトックの第四音節はホラチウスの－（長音節）を単に機械的に－（強音節）に移しかえただけではないのか、つまり古代の－⌣－－－⌣⌣－⌣－⌒を－⌣－－－⌣⌣－⌣－⌣とドイツ語化しただけではないのか、との疑問も生じる。しかし第四音節はこの翻訳中では弱音の場合の方がずっと数が多いので、⌣かせめて⌒だと考えねばならない。また、クロプシュトックのアルカイオス詩節やアスクレピーアデス詩節は⌣と－の単純な交代を好み、－の連続や⌒を避けている。更に、クロプシュトック風変形サッポー詩節第三行は、－⌣－⌣－⌣⌣－⌣－⌣とクロプシュトック自ら図示している。[10] 以上の理由から、この翻訳の第四音節の図式としてクロプシュトックは⌣を念頭に置いていたと推定される。従ってこの音節は－や⌒ではなく、最初に挙げた図式のように⌣́とすべきである。

一般に古代韻律の長音節はドイツ韻律の強音節に、短音節は弱音節に移しかえられるといわれるが、クロプシュトックは Versiktus と Wortakzent をその他の要素として考慮していたと思われる。例えば古代ヘクサーメターのスポンデーウスは何故ドイツ語ではトロヘーウスになるのか。それはラテン語のヘクサーメターはもとより、ホメロスのそれさえもドイツ人特有の呼息強勢を加えられて∇́－－と朗読されるからに他ならない。音綴数律によるロマンス語詩行、例えばエンデカシラボ（＋－音節詩行）がドイツ人の手にかかるとヤンブス五詩脚となるのも、一定間隔での強勢をどうしても必要とするドイツ人のリズム感覚による。

ホラチウスのアルカイオス詩節第一行、⌒∇́－⌣∇́－－∇́⌣⌣－⌣⌒の第五音節は Versiktus がないために、クロプシュトックでは⌣と図示されている。またホラチウスではここに Wortakzent があまり置かれないために、[11] クロプシュトックの実際の詩句にも Wortakzent はほとんど置かれていない。第四・五・六音節は－の三連続によって、上記サッポー詩節の第三・四・五音節に一見似ているが、しかしこの点で異なっている。アルカイオス詩節第一・二・三行の第一音節にはホラチウスでは Versiktus がないために、クロプシュトックは一応⌣と図示するが、ホラチウスはここに規則的に Wortakzent を置いているので、クロプシュトックの場合もここに Wortakzent が現

われることが多い。これが問題の行頭強音の由来である。ホラチウスにおいては、Versiktus のない第一音節に Wortakzent が来るために、結果として Versiktus のある第二音節に Wort-akzent が置かれないことになる。強勢のこの完全に逆転した関係は、クロプシュトックにおいては＞der umgestellte Spondeus＜[12]によって再現されている。本稿で最初に挙げたクロプシュトックの＞Auf meine Freunde＜を例にとると、Schá ffend（⏑－）のように語強勢が韻律図式と逆さに置かれている。これはホラチウスにおけると全く同様に、第一音節は Wortakzent により、第二音節は図式上のヘーブングによりそれぞれ強勢が加えられる。

ホラチウスの韻律がクロプシュトックにおいてどのような原則によってドイツ語化されたかを、アルカイオス詩節第一行を例にして以下にまとめて示す。ホラチウスの図式はツィンの統計を基にして筆者が構成した。クロプシュトックの図式は、第一音節の語強勢記号を筆者が付け加えた他は、クロプシュトック自身の指示によるものである。[13]

′ ▽ ▽ ▽ ▽
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ／ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑　　Horaz

′
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ， ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑　　Klopstock

Versiktus を伴う長音節は強音節に移しかえる。Versiktus を伴わない長音節は弱音節に移しかえる。従って、Versiktus を伴わない⏑は勿論弱音節にされる。ここまではクロプシュトックの図式に示されているが、Wortakzent だけは図式作成に際して無視されている。

これは恐らく次のような理由による。近代ドイツ韻律論は古代ギリシア・ローマ韻律論の用語や記号を借用して成立したものであるが、クロプシュトックは先駆者のひとりである。古典韻律の分野での最初の大きな成果であるゴットフリート・ヘルマンの古代韻律論やドイツ韻律論がようやくこれからぼつぼつ出てくる時代であったから、古代韻律については不明な点が少なくなかった。それ故、古代韻律は長短原理のみによるものであり、Wortakzent は韻律論の問題ではないとクロプシュトックが考えたのも無理からぬことである。こうして古代韻律論を借用したドイツ韻律論では Wortak-zent はついに表示されず、上記クロプシュトックの図式にも現われないのである。しかしクロプシュトックは古代詩句の Wortakzent を聴きとっていたために、言葉の上では自らの詩句にそれを実現させている。ホラチウスの韻律のドイツ語化に際してクロプシュトックが従った原則は、単に長音を強音に、短音を弱音に置きかえるというようなものではなくて、古代の長音・短音・Versiktus・Wortakzent から成る複合体としてのリズム全体の響きをドイツ語に移しかえるということだった。

こうした方法はクロプシュトックが視覚にとらわれずに聴覚的にリズムを把握していたために可能

となったものである。次のようなヘクサーメターの詩句は図式に示された六個の詩脚から成るが、見方を変えれば、文中の縦線で区切られた四個の語脚からできているといえる。

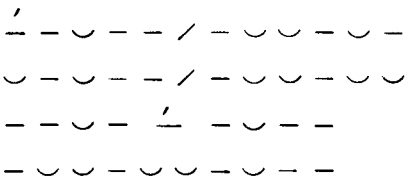
Schrecklich erscholl | der geflügelte | Donnergesang | in der Heerschaar
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — | — —

詩脚による区分は人為的であるのに対し、語脚によって区切られたまとまりこそが耳に入る実体であるとクロプシュトックは言う。[14] 各語脚は詩脚に分断されることがなく、各語脚の意味内容に相応しい韻律が来るように言葉の配置と韻律位置を工夫することにより、詩句は明確でダイナミックな表現力を得、心情に直接訴えかける。クロプシュトックが対決した狭義の啓蒙主義文学は教え学びうる理性の教化文学であり、合理的でなければいけない。余りに心情に直接的作用を及ぼして感情を高めるものは避けられたために、リズムと言葉のこうしたダイナミックな把握もありえなかった。

ところでクロプシュトックは古代のリズムを長短音・Versiktus・Wortakzentから成る複合体としてとらえていたが、このようにしてとらえられるリズムは必然的に立体的・力動的で緊張したものになる。それは単調でかたいフランス由来のアレクサンドリーナー詩行のアンシャン・レジーム的秩序感覚を克服し、感情の解放を表現するものであった。アレクサンドリーナーという詩行はもともとフランスのロンサールなどに範をとりオーピッツが広めたものである。後には変化あるリズムを獲得するこの詩行も、当時は詩句を二分する中央のツェズールが特別強い十二音節詩行で、リズムが単調であった。[15] これがドイツのアレクサンドリーナーの後々に至るまでの性格を決定する。⏑—⏑—⏑—‖⏑—⏑—⏑—は中央に強いツェズールをもち、文の切れ目に重ならなければならないために、ここにいちいち論理の継目ができて主知的な表現に傾く。また弱音と強音の交代は言葉の上でも厳格に守られ、アルカイオス詩節にみられた行頭強音のような図式との食い違いによる緊張などはもってのほかであった。このような窮屈な詩行は、秩序を重んじ理性的な詩を主張するゴットシェットには都合のよいものであった。十七世紀から十八世紀前半にかけてこの詩行はあらゆるジャンルで支配的になる。ヤンブス（その代表がアレクサンドリーナー）はいかに細心の注意を払ってつくっても、強・弱・強・弱…と続く単調さの弊を免れえないとクロプシュトックも言う。[16] これに対してオーデは強弱音の組合せが変化に富み、高揚する心情を表現することができる。また韻律と語強勢をずらして緊張と高揚をつくり出すが、これはそもそも特殊な強弱音の組合わせから生ずるオーデの性格に誠にふさわしいものであった。そしてこれはホラチウスに由来するものなのである。

ホラチウスはアルカイオス詩節第一・二・三行第一音節を長音節とするのを好み、また第五音節はほとんど例外なく長音節にしたが、[17] これはどちらも短音節又は長音節であったギリシアの韻律を変える新しい試みだった。これは詩節に威厳を与えるためであり、実際それは彼の大部分のアルカイオス・オーデの内容に特別よく合致しているという。[18] 例えば、

Odi profanum volgus et arceo.
Favete linguis : carmina non prius
Audita Musarum sacerdos
Virginibus puerisque canto.



俗物どもをわたしは憎み遠ざける。
耳を傾けよ汝ら。かって聞かれなかった
歌を詩神の司祭としてわたしは
若い人達のためにうたおう。

高まいな思想と品位、詩人としての高貴な使命感はホラチウスのオーデに一貫してみられるが、それが第一・五音節の長音化をもたらしたことはこの音節による品格ある響きが思想と分ちがたく結合していることから明らかである。Versiktus と食い違う第一音節の Wortakzent による緊張もホラチウスによる新しい試みで、その意図は第一・五音節長音化の効果の強化にある。矜持を高く保持し、預言者的詩人としての使命感をもつクロプシュトックにとって、第一音節の強勢は感情を高揚させる機能に変質しているが、行頭強音を単にその外面的響きということでなく、それのもつ力と思想との結びつきという意味でこれをホラチウスの詩句から聴きとったことは疑いがない。

2. フォス

専制主義に対する民主主義的闘士だったフォスはカトリック的反動や中世回顧的ロマン派を攻撃し、新教と啓蒙・合理主義を擁護した。フォスはドイツ文学においてはレッシングに次ぐ最大の市民だろうとハイネは述べている。[20] フォスはまた、その後長く学校教科書に登場する古代ギリシア・ラテン文学の翻訳によって古典的思考様式を深く国民の間に広めてゆく。ドイツ国民がその精神的形成という点で、ほかならぬこの男ほどにそのおかげをこうむっている人は少ないともハイネは言う。[20] 擬古主義を推し進めたフォスのオーデには、ホラチウス風アクセントもまた徹底した形で現われてくる。以下、この問題を中心に、クロプシュトックの影響とフォスにおけるその変化について考察する。

フォスは既に若い頃、クロプシュトックを崇拝するゲッチンゲン森林同盟に加わり、ゲッチンゲン

文芸年鑑にオーデを発表しているが、特殊な形式はともかくとして、クロプシュトックが好んだアルカイオス詩節やアスクレピーアデス詩節の韻律図式は最早そこには示されていない。[21] それはクロプシュトックの図式が前提とされていたからであろう。フォスのアルカイオス・オーデにはクロプシュトックと同様に行頭強音がひんぱんに見られる。この時代にはフォスはクロプシュトックの図式を根底に置きながらも、クロプシュトックの実作の模倣から行頭強音を置いていたといえる。

ところが後になるとフォスは各オーデに韻律図式を添えるようになる。それはクロプシュトックのものとは非常に異なっていて、アルカイオス詩節は次のようである。

Ha! scholl der Ausruf:schaut die gewaltige,
Schaut an die Bragoreiche des Vaterlands!
Langsam des Keims Urkraft entfaltend,
Stieg sie empor, und vertraut dem Himmel!

⏑ – ⏑ – ⏑, – ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑, – ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –

–は長音節、⏑は短音節を示す。[22] 一・二・三行目の第一音節の揚音は形の上でクロプシュトックと共通であるが、同行第五音節の揚格の恒常化はフォスにおいて初めて現われる。第五音節はホラチウスにおいては Versiktus を持たないためにクロプシュトックはこれをゼンクングとして処理したが、そのため古代の第四・五音節の▽– –が– ⏑とドイツ語化されて、それが古代の▽– ⏑のドイツ語化と同じ結果になってしまったことに不満を感じたフォスは合成名詞を用いてこの響きを出そうと試みる。一行目の Ausruf のような語では、後半も長音節だが前半の長音節の方が音が高いとフォスは説明している。[23] 第四・五音節にはこの種の合成名詞が意識的に多用されている。こうしてホラチウスの▽– –は ´– ` – と再現される。同じ第五音節でも三行目は Ur— によって高音だが、これはホラチウス第三行第四・五・六音節▽– ´ ▽ – – [24] の再現といえる。

一・二・三行目の第一及び第五音節は古代ギリシアでは短音又は長音であったが、ホラチウスは初めてこれを好んで長音節とし、また第一音節に語強勢を置いて独自の特徴あるリズムをつくりあげたが、フォスはホラチウスのアルカイオス詩節模倣の際、このリズムを再現することが大切だと考えたのである。バイスナーはクロプシュトックがホラチウスの詩句の朗読から自然に生じるリズムを聴き取ってドイツ語化したのに対し、リゴリストのフォスは古代の長音節を全て、（いわば視覚的に）へ

ーブングに置きかえてしまったとしている。[25] しかし以上見たようにそれは誤りである。フォスはクロプシュトック以上に古代詩の響きを鋭敏に聴き分ける耳の人であるといわねばならない。

クロプシュトックの古典詩型はフォスから見れば誠に不完全な模倣であって、これをより完全なものにすることにフォスは努力を傾ける。フォスの韻律論書＞Zeitmessung der deutschen Sprache＜の表題が示すように、彼の韻律論の最も基本的な概念は、古代の＞longum＜・＞breve＜に対応するドイツ語の＞Länge＜・＞Kürze＜である。古代の長・短が語の意味と無関係に置かれていたのに対し、フォスの長・短は意味によって決定されていて、ドイツ語の本質に基いている。[26] ドイツ語では強さアクセントだけでなく長さや高さも重要な要素であり、強勢のある音節は必然的に長く高くなるのであるから、古代韻律を模倣する場合、長さ・高さの観点から韻律をつくることも可能だとフォスは考えた。これは必ずしもフォスだけの突飛な思いつきとはいえない。[27]

しかしこのような韻律法による詩句を活字として読む場合には不自然さを拭い切れないとフォスも考えていて、それは結局特殊な朗読法によって初めて自然に響くようになる。[28] 言葉は日常散文的読み方から遠ざかるに従って日常の抑揚・アクセントを失ない、別種の抑揚が支配するようになる。例えば荘重な誦読や歌曲の場合を考えてみればよい。フォスの朗読術については最早詳らかにしえないが、例えば現代の俳優による散文的な朗読[29] から我々が想像するようなものではなく、もっと荘重で響きが豊かな、唱うような朗読であったと思われる。単に強弱アクセントの欠如を埋め合わせるという消極的な意味だけでなく、この特殊な朗読は長短・高低音の詩句を自然なものと化し、古代の響きへの無理のない接近もまた可能となった。活字として出版されたフォスのホメロス翻訳は不評だったのに、作者が荘重に朗読してみせると、ゲーテ・ヘルダー・ヴィーラントなど一座の者はみな驚嘆し、感激して賞賛を惜しまなかったという。[30]

韻律概念やホラチウス風アクセントの点でフォスは徹底して古代化を推し進めたが、それでは一体フォスがそれによって目差したのは何であったのか。フォスにおける古代化は行きすぎであるとしばしば批判されるが、フォスは自己目的で古代化を追求したのではない。自分はギリシア化もラテン化も望んでいない、そのようなことは実行不可能であるし悪趣味である。古代人の手本に従いながら我々の言葉をそれ自身の内から高貴化すること、ルターの古い言葉から高貴化することを自分は望んでいる。言語（ドイツ語）の原素質は自分にとって非常に神聖なものである。フォスはそのように述べている。[31] 長・短の時間的要素は豊かなリズムをつくるためのドイツ語のひとつの重要な特質、美点であって、軽視されてきたこの個有の特質[27] は引き出されなければならない。これによって火のような音調、情熱の嵐のような表現が可能になるという。[32] 確かに長・短原理がホラチウス風アクセントや特殊な朗読法と結びつくと異常に力強い響きとなり、それはフォスのオーデの一節を読むだけでただちに聴きとられうるものである。そのリズム的魅力には抗し難いものがある。ドイツ語のスポンデーウスは古代のそれに比べて極端に重い響きとなり、古代のものに似ているようで似ていないとす

る説もあるが、[33] フォスの最終的な意図はそれによって火のような音調をドイツ語から引き出すことにあるのであり、もしその点からフォスを非難するとすれば、それこそが古代化のための古代化につながるものであろう。フォスのオーデには古代の時量原理をドイツの強勢原理に安直に移しかえる傾きが確かにある。例えば先に挙げたフォスのアルカイオス詩節における各行最終音節の扱いがそうである。こういうことは時代の風潮であった。しかしそれにとどまらず、フォスは古代の響きを鋭敏な感性で聴覚的に捕え、長・短音や Iktus・Akzent から構築される古代の重層的リズムを再現している。擬古主義を推し進め、古代の手本に従い自らを厳しく律し鍛練することによって、逆にドイツ語の新しい可能性、すなわち長・短詩句の荘重な朗読による日常レベルのドイツ語の異化と高貴化が可能になる。先に挙げた詩の三行目のごときは、クロプシュトックにもヘルダーリンにもみられない言語を絶する重厚なリズムを形造っている。

＞Langsam des Keims Urkraft entfaltend, ＜

－ － ⏑ － － － ⏑ － －

なおフォスは古代のリズムに深く沈潜はしたがその古代韻律模倣は決して高踏的ではなく、生気ある朗読によって女・子供にも理解できるものであると述べているが、[34] これはホメロスなどの翻訳によって古典的教養を国民に広めたフォスの啓蒙家としての言であるとともに、古代形式の模倣が自己目的でないことを証するものでもあろう。

3. ヘルダーリン

ヘルダーリンにおけるアルカイオス詩節の行頭強音は、クロプシュトックに心酔していたごく初期のオーデに既にみられることから、その影響によるものであることがわかる。その際念頭に置かれた韻律図式では、第一音節は⏑であったと思われる。というのは、当時クロプシュトックのオーデは必ず図式とともに発表されていたので、[35] ヘルダーリンもこの図式を目にしていたにちがいないからである。

行頭強音は七年の中断をへて再び現われた後期オーデにも、少なくとも外面的には同じように用いられている。後期オーデは初期オーデにみられるクロプシュトックのセンチメンタルな焼直しと異なり、陶酔を避けたり、高まいな理想を詩人としての誇りをもって毅然としてうたうところにホラチウスの息吹が明白に観取される。ヘルダーリンはここで、クロプシュトックに寄りかかるだけでなく、古代形式を用いる詩人が皆そうであるように一旦古代に戻ってホラチウスと取り組んだと思われる。そういう場合、まず古代の韻律形式を学ぶのが定石であるはずなのだが、奇妙なことにそれらしい研

究の跡はほとんど残っていない。むしろホラチウスのアルカイオス詩節の韻律に無関心であることを証する資料ばかりが目立つ。例えば、ヘルダーリンはホラチウスのオーデを二篇翻訳しているが、意外にもヘルダーリン自身は使用しなかったサッポー詩節と第四アスクレピーアデス詩節である。あるいは＞Dichtermut＜第二稿の最終二節はホラチウスのアルカイオス詩節 carmen Ⅱ－3第一節のほとんど逐語訳だというが、[36] ＞Dichtermut＜はアスクレピーアデス詩節である。またアルカイオス詩節 carmen Ⅰ－21の写しが残っているが、これは構成研究のためであり、[37] 韻律研究の跡はない。これに対して、サツポー詩節のツェズールの位置に関しての韻律研究は残っている。[38] ピンダロスやソポクレスの韻律との格闘の跡も多くの資料に残っている。[39] ここにみられるひとつの傾向は、ヘルダーリンの韻律的関心が、クロプシュトックの扱わなかった形式のみに向けられていることである。従って、ヘルダーリンが専ら用いたアルカイオス詩節とアスクレピーアデス詩節の韻律論的基礎づけはクロプシュトックに拠っていると思われる。初期にはほとんど用いられなかったアスクレピーアデス詩節が、後期に突然高い完成度を示して現われるのもクロプシュトックの先業なしには考えられない。ヘルダーリン風変形サッポー詩節にしても、ダクテュルスの位置をずらさないと単調に陥るというクロプシュトック風変形サッポー詩節の意図を受け継いだものであり、細部の韻律的操作にも二・三似た点が見られる。こうしてヘルダーリンは古代形式のドイツ語化に際してのクロプシュトックの苦労を再度繰り返すことを避け、代わりにより高次の韻律利用を目差す。クロプシュトックの場合には韻律を革新することが新しい表現の可能性を開くものであり、それ故数多くの形式が試みられた。ヘルダーリンはそのような韻律の機能から更に一歩を進めて、韻律を表現のための自由な媒体と解する。ヘルダーリンのオーデが二種に限定されているのは、そうした自由な広い空間が開けたせいであり、また逆にそれの達成のために種類の限定が必要な措置だったこともある。

では実際の作品にそれは如何に現われてくるか。ヘルダーリンは既に述べた理由から韻律図式を決して挙げなかったが、リズム記号は時々書き込んでいる。これは韻律に対するヘルダーリンのより高い次元での姿勢を暗示するものである。

Doch, wie immer das Jahr kalt und gesanglos ist
Zur beschiedenen Zeit, aber aus weissem Feld
Grüne Halme doch sprossen,
Und ein einsamer Vogel klagt, 40)

これらの記号はヘーブングの箇所にのみ置かれているので一種のリズム記号であって、通常の韻律記号ではない。記号に微妙なニュアンスが付与されているとすれば、それは最早明らかにしえないが、ただ伝統的な強・弱音を表わす韻律記号である⏑・－に似ているので、それの転用・変形と見れば、

これらのリズム記号は強音の程度を示すものと考えることができる。⏜は⏑よりも強く、－は⏑よりも強く、⏓も割合強い。∧だけは伝統的記号⏑－から掛け離れた形をしているが、それは∧だけがゼンクングの位置に置かれているからであろう。これらの微妙な強・弱別は前後の内容からのみ決まってくるものであり、単なる韻律図式を超えたリズム意識が問題になってくる。

記号をつけられた語の中で最も奥深いリズムを形成しているのは「例外」のeinsam∧である。ここはeinsam（－⏑）のはずなのに何故後半に強勢記号がつけられているのか。語の前半は韻律上強音節であり、かつ後半も∧の記号によってアクセントが置かれるが、これは非常に重い響きを形造るものである。何故この語は重いのか。それは作品の全体との関連でのみ明らかになる。

冷たく雪に覆われた野原で鳥が鳴く。この鳥は歌人の象徴であることが作品からわかる。（V. 22）鳥は一羽だけで一人ぼっちだ。（ein einsamer Vogel）愛する者たち（V. 4, der Liebenden）のように対ではない。何故なら、表題＞Die Liebe＜の愛、神から出でた、神の娘である愛（V. 20）、全てを宥和し神的なものにともに参加させる愛が欠けているからだ。鳥の孤独は深い。しかしこの孤独（einsam）は単に否定的なものではなく、「緑の茎が萌えいでる」に暗示されるように、「よりよき時」（V. 16）を準備する孤独である。神の愛を知った故にその喪失から孤独に陥るが、愛を忘れないために孤独を見つめ歌人として嘆くことが来たるべき理想の国を可能にする。嘆く（klagen）は後に＞singen＜と直されるが、「嘆く」には愛をうたうそうした積極的意味あいが含まれている。この語に強音のリズム記号がつけられているのもそういう意味で理解しなければならない。冬は単に否定的意味ではなく、神によって定められ与えられた季節（die beschiedene Zeit）であり、よりよき時、春を神が準備しているのが予感される時である。孤独に耐え、否それに感謝してうたうところに春は巡ってくるであろう。「祝福あれ、おお、天上の植物よ、エーテルの神の蜜があなたを養い、創造する光があなたを熟させるなら、わたしは歌によってあなたを育てよう。」（V. 21－24）孤独であることは愛を知る故であり、孤独（einsam）を忘れぬところにのみ愛は復活する。「闇夜に聞こえる小夜啼鳥のように深い苦悩のうちにはじめて世界の生命が神々しく響いてくる」。[41] この詩句における＞einsam＜は暗く苦しくはあるがそうした積極的契機をはらんだものである故にéinsam∧と重く沈潜した、しかし力強さをひめたリズム、どん底の孤独な自己と、にも拘らず信じている神の愛との間に張られた緊張を表わすリズムなのである。ヘルダーリンのリズムはこのように作品全体の構造から決定される。

作品は不可分なひとつの全体と見做され、韻律もその中に溶融している。ゲーテはオーデのむずかしい韻律を誤って用いなかったかどうか後から点検して韻律を数えなおすのがいやで、オーデを嫌ったとホイスラーはいうが、[42] ヘルダーリンも韻律だけを切り離して厳密に数えることを好まなかった。その結果多くの誤りを犯している。[43] 例えば＞Lebenslauf＜は細部まで完成しつくされたKurzoden のひとつである。この作品は決して草稿段階の未完成なものではなく、出来上った後に印刷

にもふされている。ところがここには韻律上の初歩的誤りがみられる。恐らくこの誤りに気付かない読者も多いであろう。何故ならば、この作品全体の言葉の流れやリズムが余りにも自然で、言い替えのきかない必然的なものがあるために、そうした言葉の絶妙な流れに逆らって、文字通り指でも折って韻律を数えない限りそのまま詩句の魔力に引きずられて聴きのがしてしまうからである。これはヘルダーリンが韻律をいかに取扱っていたかを端的に示している。

Hoch auf strebte mein Geist, aber die Liebe zog
Schön ihn nieder;das Leid beugt ihn gewaltiger;
So durchlauf ich des Lebens
Bogen und kehre, woher ich kam.

－ ◡ － ◡ ◡ － ‖ － ◡ ◡ － ◡ ◡[44)]
－ ◡ － ◡ ◡ － ‖ － ◡ ◡ － ◡ ◡
－ ◡ － ◡ ◡ － ◡
－ ◡ － ◡ ◡ － ◡ －

アスクレピーアデス詩節の一・二行目は中央に休止があり詩行が二分される。その各部分に＞Geist＜・＞Liebe＜・＞Leid＜が配置されている。一行目前半、＞Hóch àuf strébte……＜は強勢の連続により、また〔 x, f, ʃt 〕といった上昇する精神の力を表わす鋭い音によって、かってのシラーやフィヒテといった巨大で意力的な精神の下での自然から遊離した自我の強化・拡大をうたう。それに対して後半は、áber の強勢が Líebe などよりやや弱いために、前半と対照的に強音が先に立たない柔らかなリズムによってディオティーマの愛の導きによる優しい下降がなされる。二行目前半もこの続きで〔 ʃφ : n 〕の音が美しい。後半は Leid がうたわれるが、中央休止を破ってその前に置かれる＞das Leid＜は非常に目立ち浮き上がる。これは勿論意図的になされたものである。その後のリズムもごつごつしていて、理想と現実の間に立つ詩人の苦闘を物語る。三行目の＞Só＜は＞durchláuf＜よりもやや弱く、強すぎる音が先に立たないためにのびやかで弾力的な動きが形造られている。こののびやかな動きは四行目にまで自然に流れ、これに流されてヘルダーリンは韻律を誤る。リズム的に似た一行目後半も二行目前半に流れこみ、Liebe だけが「割り当て」(Geist. Leid は各半行) のはずの半行以上のスペースをとる結果になっている。三行目から四行目へののびやかな流れもリズム的にはこれに似ていて、帰るべき場所を見い出した詩人の、自然の秩序に協和したような柔軟にして強靱なリズムは切れ目なく息の長い詩行を形造って行末に至る。このリズムの流れがヘルダーリンに韻律上の誤りを犯させた。例えば一行目前半のような内容乃

至リズムの詩句が三行目に来れば、あるいは三行目の文が行末で明確な句切れを持てばこうした誤りはなかったであろう。しかし三行目から四行目へかけての、思想的にもリズム的にも完成した詩句はついに韻律を突き破って自立してしまう。

行頭強音も韻律に対するヘルダーリンのこうした姿勢からのみ理解できる。

Tag!Tag!du über stürzenden Wolken!sei
Willkommen mir!es blühet mein Auge dir.
O Jugendlicht!o Glück!das alte
Wieder!doch geistiger rinnst du nieder
（Der blinde Sänger）

盲目となり夜の闇に閉ざされていた詩人が、ついに再び現われた神の恩寵たる光（昼）に向って呼びかける。＞Tág!Tág!＜スポンデーウスによるこの激しさは、まずは至高のものの現われに向って叫ぶ故であり、その良い例がクロプシュトックの「メシアス」10－1030、十字架上のイエスが神に向けてあげる叫び声である。

Mein Gott! Mein Gott! warum hast du mich verlassen?
－　－|　－　－|　－⌣|　－　⌣|　－　⌣|－⌣

しかしヘルダーリンの場合は単に叫ぶというようなものではなく、先に挙げた＞einsam＜のように意味が深化していることが多い。盲目の詩人はかっては目がみえ、光はあらゆるものに祝福を与えつつ詩人をも訪れた。自然は彼を包み、愛する人の顔も間近にみえた。しかし盲目となり夜の闇に縛られてからは、ただ虚しく自分自身の慰みのためにかっての思い出から様々な思念を自己の中に空転させていた。しかし救いを求める詩人は神の道を知り、かっての自己を放棄して神の余響をひびかせうたう。夜に覆われていた詩人にその時突如昼が訪れる。詩人は喜びあふれて「日よ、日よ、」（Tag!Tag!）と呼びかけるのである。しかしこの＞Tag＜は最早かってのそれではなく、盲目の夜の中で至高のものに従った詩人の精神がついにとらえた神の光輝なのである。相変らず盲目ではあるが、詩人はここで新しく誕生する。そのような＞Tag!Tag!＜は単に呼ばわる声の激しさを表現するというような表面的なものではない。思想とリズムがここでは深く結合している。

＊　　＊　　＊

各詩人のテキストは原則として次のものによった。

Klopstock, Ausgewählte Werke, hrsg. v. K. A. Schleiden, München, 1962.
J. H. Voss, Sämtliche Gedichte, (Königsberg, 1802) Bern, 1969.
Hölderlin, Sämtliche Gedichte, hrsg. v. D. Lüders, Bad Homburg, 1970.
Horaz, Sämtliche Werke, hrsg. v. H. Färber u. M. Faltner, München, 1979.

注

1) Wolfgang Kayser, Kleine deutsche Versschule, Francke, Bern, 1965, S. 49.

2) G. C. L. Schuchard, Studien zur Verskunst des jungen Klopstock, Stuttgart, 1927, S. 44..

3) Johann Heinrich Voss, Zeitmessung der deutschen Sprache, Königsberg, 1831, S. 7.

4) Schuchard, a. a. O. S. 45, 47.

5) Alkaios, Lieder, hrsg. von Max Treu, Tusculum, München, 1963, S. 18, 50. Horaz, Sämtliche Werke, hrsg. von H. Färber und M. Faltner, Tusculum, München, 1979, S. 273.

6) Ernst Zinn, Der Wortakzent in den lyrischen Versen des Horaz, Diss., München, 1940, 1. Teil, S. 4f.

7) 不明な点も多い。Vgl. Zinn, ebd. S. 4f. Alfred Schmitt, Musikalischer Akzent und antike Metrik, Münster, 1953, S. 25ff.

8) Vgl. Hans Drexler, Einführung in die römische Metrik, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt, 1967, S. 14.

9) Paul Maas, Griechische Metrik, Leipzig und Berlin, 1929, 54.

10) Klopstocks Werke, Leipzig, 1798, 1. Bd. によると詩節全体は次のように図示されている。

－ ◡ ◡ － ◡ － ◡ － ◡ － ◡
－ ◡ － ◡ ◡ － ◡ － ◡ － ◡
－ ◡ － ◡ － ◡ ◡ － ◡ － ◡
－ ◡ ◡ － ◡ .

11) Zinn, a. a. O. 2. Teil, S. 35.

12) フォスの用語で、＞der geschleifte Spondeus＜ともいう。韻律図式上のヘーブングの

箇所に弱音を、ゼングングの箇所に強音を置く。図式と語アクセントの不一致の調停をはかって、どちらの音節にも強勢が置かれることになる。例えば、Schάffend（⏑－）→Schάffέndo

注3）参照。

13） Klopstocks Oden und Elegien, (Darmstadt, 1771) Faksimiledruck, Metzler, Stuttgart, 1974.
Klopstocks Werke, Leipzig, 1798, 1. Bd.

14） Klopstock's sämtliche Werke, Leipzig, 1857, 10. Bd. S. 132.

15） モーリス・グラモン，杉山正樹訳「フランス詩法概説」，駿河台出版社，1974，51頁 202頁.

16） Klopstock, Ausgewählte Werke, hrsg. von K. A. Schleiden, München, 1962, S. 1047.

17） Wilhelm Christ, Metrik der Griechen und Römer, Gerstenberg, Hildesheim, 1972, S. 548.

18） Wilhelm Christ, ebd. S. 548.

19） Zinn, a. a. O. 1. Teil, S. 53, 2. Teil, S. 7.

20） H. ハイネ，山崎章甫訳「ドイツ・ロマン派」，未来社，1977，44頁以降。

21） Göttinger Musenalmanach 1774, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt, 1978. 及び G. M. 1775, Dieterich, Göttingen, 1775 による。

22） フォスはドイツ語の音節を＞lang＜・＞kurz＜・＞mittelzeitig＜に、また音を＞hoch＜と＞tief＜に分ける。単綴語は意味上重要な語が、また多綴語は概念をになう語幹音節が lang で hoch になる。語尾や形式語は kurz で tief となる。mittelzeitig の音節は前後関係から lang 又は kurz として取り扱われる。Voss, Zeitmessung der deutschen Sprache, a. a. O. S. 7f., 65ff.

23） Voss, ebd. S. 16.

24） Zinn, a. a. O. 2. Teil, S. 56ff.

25） Friedrich Beissner, Satzton und Verston, in : DU. 16, 1964, Heft 6, S. 38.
Hölderlin, Grosse Stuttgarter Ausgabe, hrsg. von Friedrich Beissner, Stuttgart, 1947, 1. Bd. S. 326.

26） 注22）参照

27） 強・弱よりも長・短の方が重要であるという説も多い。

"Ich muss hier beyläufig anmerken, dass Einige unter uns, und besonders neuere Scholiasten, denen es die andern nachsprachen, so unrichtig von unsrer Silbenzeit geurtheilt, dass sie sogar gemeint haben, unsre Längen wären es deswegen, weil sie den Ton hätten. Aber der Ton macht ja die Länge nicht, sondern sie, die es aus andern Ursachen ist, hat den Ton."

Hans-Heinrich Hellmuth, Metrische Erfindung und metrische Theorie bei Klopstock, Fink, München, 1973, S. 252 に引用されたクロプシュトックの文章。ここでの＞Ton＜は強音の意。

ブレヒトは自作詩のリズムを示すのに強・弱ではなく長・短の韻律記号をもってしている。例えば、＞Wir ha ben Hun ger＜ Bertolt Brecht, Über Lyrik, Aufbau, Berlin, 1964, S. 103ff.

音声学の分野では、ドイツ語の長・短よりも強・弱が優勢であることへの疑問が提出されている。Hartwig Schultz, Klopstocks ＞ Längen ＜ und verwandte Versele-mente bei Holz und Brecht, in : Wirkendes Wort, 23, 1973, S. 111ff. Adalbert Maack, Die Korrelation Akzent／Quantität, in : Zeitschrift für Phonetik, 8, 1954, S. 226ff. usw.

28) Voss, Zeitmessung der deutschen Sprache, a.a.O. S. 176.

29) "Die betrübte Tatsache, dass man diesen Vers auf einer deutschen Bühne wohl nie so hören wird, wie Kleist ihn gedichtet hat - wie selten sind auf unserem Theater Schauspieler, die überhaupt Verse zu sprechen gelernt haben."（クライストにおける＞ schwebende Betonung ＜の技法について述べた文章）F. Beissner, Satzton und Verston, a.a.O. S. 46.

"… so müsste man den ganzen Vers in eine Art Sprechgesang empor-heben wozu unsre heutige Art, Vers zu lesen, wenig neigt. In der gehobenen Intonationsart, wie sie der Kreis Stephan George übte, liesse sich der Vossische Spondeus mühelos darstellen." Alfred Kelletat, Zum Problem der antiken Metren im Deutschen, in : DU. 16, 1964, Heft 6, S. 74.

30) Alfred Kelletat, a.a.O. S. 72ff. に詳しくのせられているフォスの報告。

"Wieland las mit mir einige Verse, und war zu meiner Meinung bekehrt." … Am nächsten Tage sind Herder und Böttiger bei Wieland

zu Gast, wiederum wird Voss gebeten, aus dem Homer zu lesen. … "Als ich geendet hatte, stimmte Herder den lautesten Beifall an. … er glaubte Homer zu hören … " Am 6. Juni, dem dritten Besuchstage, sind bei Goethe Wieland, Herder, Knebel und Böttiger um Voss versammelt, der diesmal den Sturm aus dem 5. und den ganzen 6. Gesang der Odyssee …rezitiert. "Ein einhelliger Beifall erfolgte. Alle gestanden, sie hätten einen solchen Versbau, einen so homerische Wortfolge, die gleichwohl so deutsch, so edel, so kindlich einfach war, sich nicht vorgestellt. Goethe kam, und drückte mir die Hand, und dankte für einen solchen Homer. Ebenso Wieland ; …"
また同じくKelletat, S. 70には、フォスと同様に厳格な古典韻律を駆使したプラーテンの日記からの引用が載せられている。シャン・パウルを前にしての朗読の後、"Meine Art, zu lesen, lobte er sehr. Auf eine so feierliche, gesangartige Weise müsse Poesie vorgetragen werden."

31) Wilhelm Herbst, J. H. Voss, Bern, 1970, 2. Bd. S. 250 に載せられた Overbeck 宛日付不明のフォスの手紙。

32) Voss, Zeitmessung der deutschen Sprache, a.a. O. S. 177f.

33) Brocks, Das Fortleben der alcäischen Strophe im lateinischen Kirchenliede des Mittelalters und in der neueren deutschen Dichtung, in : GRM, 13, 1925, S. 376f.

34) Wilhelm Herbst, a.a. O. S. 250.

35) 注13)の書を参照せよ。

36) Hölderlin, Grosse Stuttgarter Ausgabe, a.a. O. S. 538.

37) Hölderlin, ebd. S. 544.

38) Hölderlin, ebd. S. 516.

39) Friedrich Beissner, Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen, Metzler, Stuttgart, 1961.

40) Hölderlin, Grosse Stuttgarter Ausgabe, a.a. O. S. 421.

41) Hölderlin, ebd. 3. Bd. S. 157.

42) Andreas Heusler, Deutsche Versgeschichte, Berlin, 1956, 3. Bd. S. 214.

43) ＞Der Abschied＜第三節一行では、韻律上の誤りに気付き、後に詩句上に正しい韻律をしるしている。

> Andere Sünde doch denket der Menschen Sinn < Hölderlin, Grosse Stuttgarter Ausgabe, 1. Bd. S. 432. その他にもしばしば誤りがある。

44) Asklepiadeus（第一・二行）の最終音節は－としるされることもある。本稿はヘルダーリンのアルカイオス並びにアスクレピーアデス詩節がクロプシュトックに範をとっているという立場なので、クロプシュトック自身の指示に従って（注13の書参照）⏑としるす。Wolfgang Binder（Hölderlins Odenstrophe, in：Über Hölderlin, Frankfurt am Main, 1970, S. 8ff.）はアスクレピーアデス詩節を> skeletierend <と規定する必要に迫られて、この音節を－とし、この－は次行第一音節の－と力強く衝突し、流れの中断による skeletierend な性格の形成がなされる、また Asklepiadeus 第六・七音節も同様であるとしている。確かにヘルダーリンの Asklepiadeus 最終音節は強目のことも多いが、しかしビンダーは自己の思弁的立論の必要上からこの音節を－にしているために、韻律史的裏付けに欠けている。ヘルダーリンの⏑はクロプシュトックに由来し、更に溯ればホラチウスの⏑に原型が求められる。（Horaz, a.a. O. S. 273.）ツィンによると、ホラチウスのこの音節には Versiktus が置かれず、（Zinn, a.a. O. 2. Teil, S. 91f.）また語末になるので当然ラテン語の Wortakzent も置かれない。同行第六音節も Versiktusは置かれるが、詩行の中央休止の前なので、語末となり Wortakzent が来ない。従ってこれらの音節は必ずしも強調されず、ヘーブングの強い衝突が意図されているとはいえない。それ故、クロプシュトックはこのリズムを受け継いで次のように図示する。Asklepiadeus 及び Glykoneus（第四行）の最終音節は⏑とされている。（Klopstocks Werke, 1. Bd. Leipzig, 1798.）

－ ⏑ － ⏑ ⏑ －，　－ ⏑ ⏑ － ⏑ ⏑，
－ ⏑ － ⏑ ⏑ －，　－ ⏑ ⏑ － ⏑ ⏑，
－ ⏑ － ⏑ ⏑ － ⏑，
－ ⏑ － ⏑ ⏑ － ⏑ ⏑．

ホラチウスにおけるアルカイオス詩節の場合も、第一・二行第一音節の行頭強音や同行第五音節のヘーブングのために、むしろヘーブングの衝突が起っている。これはヘルダーリンの場合も同様である。ビンダーはアスクレピーアデス詩節と対照させて、アルカイオス詩節では⏑と－が一回づつ交代して切れ目ない波動のように進むとして、この詩節を> undulierend <と規定しているが、こうした対比には無理がある。ヘルダーリンにおいては、行頭強音や第一・二行最終音節⏑（バイスナーもこうしるしている。注25参照）によって、ビンダーのいう切れ目ない波動は生ぜず、むしろ停滞が起っている。

（文学部助手）