HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	プラーテンの詩と詩学(IV. オーデ)
Author(s)	石橋, 道大
Citation	独語独文学科研究年報, 17, 1-26
Issue Date	1991-01
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/25823
Type	departmental bulletin paper
File Information	17_P1-26.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

プラーテンの詩と詩学（Ⅳ．オーデ）

石　橋　道　大

序

本稿はAugust Graf von Platen（1796～1835）の抒情詩に関する一連の研究「プラーテンの詩と詩学――Ⅰ．初期の詩」（未刊）、「――Ⅱ．ガゼール」（日本ゲーテ協会編）「ゲーテ年鑑」（1991）に予定、「――Ⅲ．ソネット」（未刊）、「――Ⅳ．オーデ」及び「――Ⅴ．ヒュムネ」（北海道大学「言語文化部紀要」19号1990）の内の「――Ⅳ．オーデ」の部分である。

本稿の目的は、当時における韻文の傾向を概観した後、紹介的にプラーテンのオーデ>Acqua Paolina<を解釈し、更にそこで問題になる若干の事柄（それはプラーテンのオーデ全般に係わることでもある）を論究することにより、プラーテンのオーデを理解するための導入的な役割を果たすことにある。

プラーテンは初期にも若干のオーデを試みているが、本格的創作は1826年から終生続くイタリア滞在の間になされ、ヒュムネに関心が移る晩年の二・三年を除いて1826年から1832年に渡っている。総計50余篇で、韻律形式にはクロプシュトックの創作韻律をまねたものや自らの創作韻律も含まれ多彩である。クロプシュトックの他にシュトルベルクやフォスも好んで読んだらしいが、最も愛読したのはホラーティウスで、オーデの本格的な創作の契機もホラーティウスゆかりの地ローマにおける滞在であった。[1]

1．当時の韻文の傾向

プラーテンがオーデ形式を採用したことにはいくつかの理由が考えられる。憧れの地ローマに残る歴史的遺産や恋人との出会いはオーデの特徴である呼掛けの対象を提供してくれた。次第に高い形式へ上昇しようとする意志はオーデという高い形式を選んだ。しかしここではもうひとつの理由を詳しく検討してみたい。それを一言でいえば、散文や無形式な韻文の支配に対する反抗である。

フランクの統計によると韻律形式としてのオーデは一時流行し、1770～1830年の平均でアルカイオス詩節はドイツの数多い詩節中五番目に多く使われたという。しかし1830～1900の平均では上位二十五番までにあがっているオーデ形式はひとつもない。[2] オーデは急速にすたれていった。それがいつ頃であるかについてはフランクの大きな時代区分では詳しくはわからないが、シュラーベの統計からはおよその見当がつく。[3] こちらは主要詩人しか扱っていない統計なので問題は残るが、少なくとも力の

ある詩人たちがいつ頃オーデを見限ったかはわかる。それによると1803年前後で各種オーデ形式の成立は終了し、その後約20年間誰もつくらない。ようやく20年代後半から小さな山が現われるが、よく見ると大部分がプラーテンの作品である。40年代にはメーリケが一連の作品をつくるが、全てオーデのパロディーである。それ以降二十世紀に入るまでオーデはつくられない。プラーテンはオーデの全盛期からまだそれほど遠くへだたっておらず、群小詩人たちは未だに多かれ少なかれオーデをつくり(それを証する資料は数多くある)、パロディーにはまだ少し早い時代にオーデの再興を企てたのである。

しかし温かさ、真心、優美といったビーダーマイアー時代の趣味はリートを好み、オーデの張りつめた、高みに上昇しようとする調子に大時代的なものを感じる人は確実に増えていた。ガゼールやソネットなどオーデ期以前のプラーテンの作品が周囲で好意的に受けいれられたのに対して、オーデの評判はやはりはかばかしくなかった。「きみは私のオーデを評価してくれる数少ないらしい人のひとりだ。私の詩に普段はとても好意的なプフタは、オーデを書く私が彼には全く縁遠い人に思われてくる、と書いてきた。コッタもオーデは評価しないようだ。」(書簡Ⅳ324f. 1827年)韻文の出版に力を入れたコッタでさえこの調子である。ハイネもプラーテンを批判する際にオーデには厳しい点を出している。[4] しかし一方イタリアで親交のあったヴァイプリンガーはオーデをつくったし、想いを寄せたコーピッシュとは互いに寄せるオーデをつくりあった。

ゼングレはGemütsromantikerのJ. ケルナー編集のPoetischer Almanach für das Jahr 1812と、シャミッソー/シュヴァーブ編集のDeutscher Musenalmanach für das Jahr 1834を比較すると、前者における非合理的でややだらしない詩人世代が後者の精確な手仕事をこなす詩人たちにとってかわられた印象を受けるという。[5] プラーテンも最後期のオーデを後誌(1833及び34年号)に発表した。「精確な手仕事」の隆盛は40年代に入ってからであるから、オーデのような技巧的な形式はプラーテンがオーデをつくり始めた26年頃はもとより、32年頃にもまだそれ程評価されなかったであろう。しかし好ましい徴候が現われてきたとはいえそうである。プラーテンのオーデやソネット(これも技巧的な形式である)に感激した(書簡Ⅳ172)シュヴァーブは丁度26年にプラーテンに宛てて書いている。「読者に期待しすぎないように。真の形式が素材と不可分であること、及びその必然性についてもう読者は全くわからないのです。詩が下品に、無形式に、今様に、バイロンのクニッテルフェルス風になればなるほど読者にとっては好ましいのです。しかしそんなことはどうでもよい。貧相な、今日賛美されるへぼ詩の洪水は五十年たたぬうちに流れてなくなり、あなたやウーラントの詩が堅固な古典的大地にしっかりと打ち上げられて留まり、花咲くことでしょう。」(傍点シュヴァーブ。書簡Ⅳ189)また同じ年にブルッフマンがプラーテンに宛てた手紙には、「あなたの詩を単に形式の故にほめたことでおしかりをいただきました。ドイツ人にとっては驚くべきことではありません。我々の同胞が何か大きなこと、立派なことを言う能力があることには我々は慣れていますが、それを如何なる風に言えるの

かとなると、しばしば余りほめられない状態です。それ故に私はあなたの詩の内容よりもむしろ形式について多くを語ったのです。」（書簡Ⅳ 207f.）以上の二通の手紙から、当時の詩が一般に形式上洗練されていなかったことが推測される。プラーテンにしかられたブルッフマンの手紙のくだりは次のとおり。「特に王に寄せるオーデが気に入りました。古代韻律が近代の詩人の手でかくも軽々と、楽々と扱われたのを私はまだ見たことがありません。」（書簡Ⅳ 183）プラーテンにしてみれば自分の詩は形式だけではないと言いたかったのであろうが、当時の情況の中で優れた形式の持つ意義をシュヴァープとブルッフマンは認めていたのである。

そのこと自体決してプラーテンの意向に反するものではなかった。若い頃から形式に尋常ならぬ努力を傾けていたことは日記中の数多い記述から明らかである。オーデ創作期にも、「サッポー詩節は通常非常にだらしなく全くのトロヘーウスとして扱われる」（書簡Ⅳ 263）として一箇所だけ二抑音がある他はトロヘーウスから成るサッポー十一音節句を全くのトロヘーウスとして扱う人々の無神経さを批判する。また「フィレンツェのオーデは韻律的弱点の故に私には気に入らない」（書簡Ⅳ 265）と反省し、この反省が実際次作以降に生きてくる。あるいはコーピッシュのオーデについて本人宛書簡中で、ここで詳しくは言えないのでほんの二・三の点だけとことわりながら、かなり多くの箇所の韻律形式上の問題点をこと細かに指摘する（書簡Ⅳ 431）。「詳しく」言おうとするならばどれほどの問題点が続出するところなのであろうか。

勿論プラーテンは形式のみに重きを置いたわけではないことはことわっておかなければならない。「詩的なものは形式と内容の至福の調和に存することを読者は決して理解しないだろう」（書簡Ⅳ 386）というのがプラーテンの不満であった。しかし当時としては形式に重きを置いた詩人であったことは間違いなく、それが読者に違和感を起こさせたと思われる。ゼムラーという批評家はコーピッシュをほめる一方、プラーテンを酷評し「形式はすぐれているが、世界観に欠けるので私（プラーテン）の作品が気に入る人はいないだろう」（書簡Ⅳ 467, 1828年）とこき下ろしたらしいが、ゼムラーの背景には形式に関心が薄い当時の風潮がある。その一年後にも、韻文の喜劇に関してではあるが、「表現のこのような力を持つ作品なのに韻律的進歩だけしか認めたがらないなんて、（批評家たちには）心情が欠けているのだ。」（書簡Ⅳ 589）と不満をもらしている。しかしこうした見方は当時としては普通のことであったらしい。[6]

ともあれプラーテンの形式意志はやはり強烈で、ゲーテに対抗するにもこの点を拠所にした。『ファウスト』の構成には不整合が存在するといわれるが、[7] プラーテンもこの作品について「思想がどんなに深くても、のろのろ苦労して縫い合わされたつぎはぎ細工にすぎず、あらゆる面から詩的完成に欠ける。」（日記Ⅱ 369, 1820年）とし、また「ゲーテの天才の全領域が根本的には何になるというのだ。長編小説を除いて何も完成したもの、絶対的に古典的なものを残していないのに。」（書簡Ⅳ 427, 1828年）ともいう。

1830年代は散文の時代でもあった。それは韻文全体にとって不都合であるが、オーデのような技巧的な韻文にとってはなおさらである。グツコウの作品（1835）の中である人物はシャミッソー／シュヴァーブの上掲誌の頁をめくりながらこう言う。「私は散文の方が好きです。ハイネの散文の方がウーラントと彼の詩人の森全体よりも私には好ましいのです。」[8] 40年代における抒情詩の目覚ましい復興、新擬古主義（メーリケのオーデはここに含まれる）、洗練された形式への要求などはまだ先のことである。そうした中にあってプラーテンは孤軍奮闘しながら芸術家としての腕を磨いていったといえる。

2. >Acqua Paolina<解釈

Acqua Paolina.

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –

Kein Quell, wie viel auch immer das ſchöne Rom
Flutſpendend ausgießt, ob ein Triton es ſprützt,
Ob ſanft es perlt aus Marmorbecken,
Oder gigantiſchen, alten Schalen:

Kein Quell, ſo weit einſt herrſchte der Sohn des Mars,
Sei dir vergleichbar, auf dem Janiculum
Mit deinen fünf ſtromreichen Armen
Zwiſchen granitene Säulen plätſchernd.

Dort winkt mir Einſamkeit, die geliebte Braut,
Von dort beſchaut, vielfältig ergötzt, der Blick
Das Rom des Knechts der Knechte Gottes
Neben dem Rom der Triumphatoren.

Kühn ragt, ein halbentblätterter Mauerkranz,
Das Koloſſeum; aber auch dir, wie ſteigt
Der Trotz der Ewigkeit in jedem
Pfeiler empor, o Palaſt Farneſe!

Wo ſonſt des finſterlockigen Donnergotts
Siegreicher Aar ausbreitete ſcharfe Klau'n,
Da hob ſich manch Jahrhundert über
Giebel und Zinne das Kreuz und herrſchte.

Bis jüngſt, der Schickſalslaune gewaltig Spiel,
Ein zweiter Cäſar lenkte den Gang der Welt,
Der pflanzte ſein dreifarbig Banner
Neben den ſchönen Koloß des Phidias;

Ein Sohn der Freiheit; aber uneingedenk
Des edlen Urſprungs, einem Geſchlechte ſich
  Aufopfernd, das ihn wankelmütig
    Heute vergötterte, morgen preisgab.

O hätte dein weitſchallendes Kaiſerwort
Dem Volk Europas, was es erfleht, geſchenkt,
  Wohl wärſt du ſeines Lieds Harmodius,
    Seines Geſanges Ariſtogiton!

Nun iſt verpönt dein Name, Muſik erhöht
Ihn nicht auf Wohllautsfittigen; nur ſobald
  Dein Grab ein Schiff umſegelt, ſingen
    Müde Matroſen von dir ein Chorlied.

Und Rom? Es fiel nochmaliger Nacht anheim,
Doch ſchweigt's, und lautlos neben der herrſchenden
  Sechsroſſig aufgezäumten Hoffart
    Schleicht der Beherrſchten unſäglich Elend.

Nicht mehr das Schwert handhaben und nicht den Pflug
Quiriten jetzt, kaum pflegt die entwöhnte Hand
  Den ſüßen Weinſtock, wurzelſchlagend
    Über dem Schutte der alten Tugend.

Im Flammenblick nur, oder im edlen Bau
Des ſchönen, freiheitlügenden Angeſichts
  Zeigt Rom ſich noch, am Scheideweg noch,
    Aber es folgte dem Wink der Wolluſt!

パウロの泉水

美しいローマがたとえ幾つの泉を、流れを贈りつつ
注ぎ出そうとも、トリトンが泉水を撒こうとも、
  大理石の水盤から、あるいは巨大な古い噴水池から
    滑らかに玉となって転がり落ちようとも、

かつてマルスの息子が支配した地の内で
おまえに比肩する泉があってほしくない。
  ジャニコロの丘に流れ豊かな五つのかいなで
    みかげ石の柱の間をせせらぎ流れるおまえに。

そこでは愛する花嫁である孤独が私にうなずきかける。
そこから伸びた視線は様々に楽しんで
　勝利者たちのローマと並び
　　神の僕たちの僕のローマを見つめる。

そそり立つコロッセオの半ば葉が欠けた
冠形の壁。だがお前もまた、何と
　永遠の反抗が一本一本の柱を
　　上昇していることか、おおファルネーゼ宮よ。

暗い巻毛をたらした雷神の無敵の鷲が
かつて鋭い鉤爪を伸ばした所に
　数世紀に渡り十字架が切妻や
　　鋸壁の上に立ちあがり君臨した。

だが近時ついに運命の気まぐれの巨大な戯れとなって
第二のカエサルが世界の歩みを導き
　フィディアスの美しい巨像の横に
　　彼の三色旗を立てるに至った。

彼は自由の子だった。しかし高貴な
血筋であることを忘れて
　移り気に偶像化したかと思うと
　　すぐに見捨てたやからに身を献げた。

お前の遠く鳴り渡る皇帝の言葉が
ヨーロッパの民にその切望するものを与えていたならば
　お前はきっと彼らの歌のハルモディウス
　　彼らの歌のアリストギトンになっているのに。

今やお前の名は呼んではならぬものになった。音楽が
佳調の翼にのせてその名を称えることはない。わずかに

船がお前の墓の周りを航行する時だけ
　疲れた船乗りがお前の合唱歌をすぐに歌うだけだ。

ではローマはどうなったか。再度の夜のやみに包まれたのだ。
だがローマは黙っている。そして支配する六頭立ての
　傲慢の横を音もなく、支配される者の
　　言葉にならない悲哀が忍び足で行く。

今では市民たちはもう剣を握ることも
鋤を握ることもしない。農作をやめた手は
　楽しいブドウ樹を育てることもほとんどなく
　　いにしえの美徳のがれきの上に根を張ってしまっている。

燃える眼差しの中にだけ、あるいは
自由を装う美しい顔の高貴なつくりの中にだけ
　ローマはなお、岐路に立ってなお姿を現す。
　　だがそれは情欲の眼差しの後に続いたのだった。

ローマのジャニコロの丘にアクア・パオリーナという大きな噴水があり、上の作品が成立する月の前月、1826年12月10日にそこを訪れている。「得られる限りでの最も美しい眺望はジャニコロの丘からのものだ。そこからはローマ全体が眺められる。ローマ最大の噴水であるアクア・パオリーナからであれ、あるいはもう少し奥のサン・ピエトロ・イン・モントリオ教会前の美しい展望台からであれ。私は散歩でしばしばそこへ行ったが、またテヴェレ川の対岸もだいたい好んで訪れている。」(日記Ⅱ 821f.) ジャニコロの丘はローマを貫流するテヴェレ川の西岸を登って行った所にあり、ヴァチカンの南にほぼ隣接している。丘の上にはプラーテンの言う噴水や教会がある。1787年にここを訪れたゲーテは次のように書き残している。「サン・ピエトロ・イン・モントリオ教会前の広場で私たちは豊かな水量のパウロの泉水に挨拶した。その水は凱旋アーチの大小の門を抜けて五つの流れとなって、大きな均整のとれた池を一杯に満たしている。パウル五世によって元通りにつくられた水道を通ってこの豊かな水は三十五マイルの道のりを流れてゆく。」[9] 丘から町を見下ろすと、正面にテヴェレ川が流れている。その対岸にファルネーゼ宮が間近に見え、川を越えた右手遠くにはコロッセオが立っている。作品成立の前々月にプラーテンはファルネーゼ宮を訪れ、「信じ難い建築の傑作」(日記Ⅱ 821) と評し、また同月二度コロッセオを見ている (日記Ⅱ 820)。以上を予備知識として、作品に入ってゆくことに

する。

始めの二連はパウロの噴水に呼び掛けて称賛する。オーデ（頌歌）は何か高貴な存在に呼び掛け、頌える歌である。ローマには噴水が数多くあり、海神ポセイドンの息子トリトンが遊ぶ噴水もある（例えばトレヴィの泉。これはプラーテンも三ヶ月前に見ている。日記Ⅱ 817)。イタリアの陽光に照らされて白く輝く大理石を冷やすように水が吹き上げ、水盤から水盤へとしたたり流れ落ちる噴水のくっきりとした姿は北方人の心を魅了してやまない。この二連においてもあくまで明るく、噴水の姿が明確な輪郭をもって描出される。詩人は噴水に魅了され、愛着が細部を具体的に (fünf, granit) 描写する。fünf strömreichen Ärmen の韻律は豊かな流れを造形する。マルスの息子、すなわちロームルスの支配した地であるローマの中でもこれに匹敵する噴水があってほしくないと思い、„Kein Quell“ の繰返しが願望の強さを表わす。固有名詞は古語風（ラテン語風）のものと、新しいイタリア語風のものがあるが、実は使い分けがなされている。Acqua Paolina や Palazzo Farnese は近世以降の建築物なのでイタリア語の形で表現されているが、Janiculum はラテン語風である。Gianicolo というイタリア語や Janiculus というドイツ語を避けてラテン語風の形が用いられるのは、新しい時代の噴水や教会があっても、ここはもともと古代ローマの神を祭ったことで知られる丘のひとつであるとの把握があるからであろう。「かつてマルスの息子が支配した地」という表現は単なる「ローマ」の言い換えではなく、過去を背後に持つものとして現在が捉えられているのである。次の行の Janiculum はその一例というべきであろう。直前につくられたある別の詩の中や、[10] 冒頭に引用した日記中の丘の描写、及び後日再訪したことに触れた日記（Ⅱ 856）でもドイツ語形が使われているし、ある古い版では >Acqua Paolina< のこの箇所をわざわざドイツ語形に直している[11] ことからみて、Janiculus という形が普通なのであって、ラテン語形の採用は意識的になされたといえる。韻律上はどちらの語も可能なはずである。同様の意味で Triton にもやや古代風の響きがある。プラーテン自らの韻律指示に従って ob ein Triton と抑揚をつけると、ドイツ語としてのアクセント〔trí : tɔn〕との間に食違いが生ずる。-ton に置かれた韻律上の揚音を正当化する唯一の道はラテン語（及びギリシア語）の Triton〔trí: to : n〕における長音節 -ton を古代韻律法に倣ってドイツ語韻律の揚音に転ずることである。バロック時代の噴水ではあるが、やはり過去を背後に持つものとして捉えられているといえる。

第三連。過去と現在の間を往き来してひとり孤独にひたる詩人は丘から古い歴史を背負った町としてローマをながめる。それは一方では凱旋する勝利者たちの栄光の古代ローマ、他方では「神の僕たちの僕」[12] つまり教皇のローマである。

第四連では前者を象徴する例としてコロッセオ、後者は教皇パウロ三世のために建てられたファルネーゼ宮が挙げられる。„ein halbentblätterter Mauerkranz, / Das Kolosseum“ という秀逸な表現に注目したい。Mauerkranz はグリムによると corona muri（城壁の上に突き出た多数の突起、鋸壁）、つまり Mauerkrone の意味で用いられるのが普通だが、冠状に円周を描いて立つ壁の意味でも使われ

ることがあるとしてプラーテンのこの箇所が唯一例に挙がっている。ピンダロスを思い出させる卓抜な使用法である。[13] 壁となってそそり立つ巨大な(colossus)コロセウムがKühn ragtという韻律によって造られる。またファルネーゼ宮の柱を上昇する動きを表現するのもPfeiler emporという韻律である。コロッセオの描写とファルネーゼ宮の描写の境をなす二行目第五～六音節間はアルカイオス十一音節句の軽い切れ目とされている箇所で、ホラーティウスにもみられるし、[14] クロプシュトックやフォスもここにコンマを置いた韻律図式を各作品に添えた。[15] 当然プラーテンも見ていたはずである。プラーテンはコンマを入れて切れ目を固定化することはしなかったが、実際には>Acqua Paolina<の各連一・二行目をみると、三分の一程度の割合でそこに明確な句切れがある。これを境に二つの建物の描写が分かれ、流動的に移行することなく各々が独立してどっしりと収まる。構文上もDas KolosseumおよびO Palast Farneseが文末にあることによって、どっしりと据えられた感じが強まる。

これまでは今に残る噴水や建物がながめられ、背後の過去を感じさせる言葉の使い方が認められた。第五連は一歩踏み出て、古代から近世への時代の流れに視線を移す。いかずちの神ユピテルが神意を伝えたり、自らそれに変身したりするところの鷲が飛来した古代ローマからキリスト教ローマへの時代の流れ。オーデにおける神話的形象の使用はホラーティウス以来の伝統である。アルカイオス十一音節句の第一音節に好んで語アクセントを置いたホラーティウスを思い出させるSiegreicher Aarの輝かしくも重々しい響きに注目したい。アルカイオス詩節のオーデ集第四巻第四歌にも、

Qualem ministrum fulminis alitem,[16]

ちょうど雷を運ぶ翼持つ者を

と鷲をうたう句があり、アクセント法も同じである。[17]

第三連後半から五連にかけて古代ローマと教皇のローマの並列が三回に渡り繰り返されるが、単調な反復ではなく、構成上の工夫がほどこされている。第三連は丘から眺めて目に映ったローマの二面を総括的に述べるが、第四連では、中でも特に目立つふたつの建物（それらが丘からよく見えることについては始めに触れた）の具体的な描写に入ってゆき、第五連では着眼点が建物から支配者に移る。それによって、新しい支配者ナポレオンを扱う次節以降に無理なく接続してゆくのである。

教皇の力も次第に衰え、第六連では遂にローマは冬の時代に入る。第二のカエサルたるナポレオンがイタリアへ侵攻し、フランスの三色国旗が古代ギリシアの彫刻家フィディアスの作とされる二体の彫刻の据えられたクィリナーレ宮殿に下がる。この宮殿は教皇の別荘として建てられたものであった。プラーテンの注によると、[18] ここにはピウス七世が住んでいた。1800年に即位した教皇で、ナポレオンを破門して一時フランスに幽閉されたが、ナポレオンへの断固とした態度は各国の支持を得た。オーデにおける戦争のモティーフもホラーティウス以来の伝統である。プラーテンは軍人として1814～15年に対仏解放戦争に参加し、パリにまで進軍したことがある。行軍中の日記には「美しい死のために生命を投げ出すのは易しい。」（日記I 190）とあるが、ホラーティウスの「祖国のために死するは美し

くかつ誉れなること。」（オーデ集第三巻第二歌）をまねたのであろう。ナポレオンの侵攻を契機に、ヘルダーリンを始め当時の詩人たちはホラーティウスのこの詩句を好んで利用した。プラーテンは「私のなつかしい忠実なホラーツにあてたディスティヒョン」（日記Ⅱ85）をラテン語でつくっている。「野原でまた道で、戦時にも平和の時にも／この詩人は常に私の信頼できる友人だった。」（日記Ⅱ85所収）オーデにおける戦争のモティーフはホラーティウスと切り離せない。ホラーティウスがカエサルを歌ったように、プラーテンもここで「第二のカエサル」を歌うのである。

解放戦争当時の日記にはナポレオンに対する憎悪が繰り返しつづられている。セント・ヘレナへの流刑の時など、ナポレオンを運ぶ船に寄せる詩までつくっている。この頃には愛国詩がかなりの数つくられた。しかし戦争の勝利は旧体制を復活させただけで、期待した自由をドイツにもたらさなかった。ウィーン体制下でプラーテンのナポレオン評価は変わる。1825年の >Ode an Napoleon< には、「私はあなたをほめたたえる」、「あなたは征服した地に自由を贈ろうとした。」、しかしそれを完遂しないままに失脚させられた、という評価がみられる。第七連は、「自由の子」であったのに移り気な連中に乗せられて、結局自由を実現できずに終わったことをうたい、第八連は、ヨーロッパの民の切望をかなえてあげられたならば、専制政治からアテネを解放したハルモディウスとアリストギトンの現代版として諸国民の歌に称えられたであろうにとして、その残念さが „seines Lieds Harmodius, / Seines Gesanges Aristogiton ! “ という諦め切れないかのような繰返しに表わされる。

プラーテンの政治詩は初期の愛国詩を除くと、1830年のポーランドにおける革命を支持した一連のPolenliederが唯一のまとまったものだが、自ら「共和主義者」（日記Ⅱ12）を称するプラーテンはそれ以前のソネット、オーデ、ヒュムネなどでも時折政治問題を扱った。そのために、1828年に出版された『詩集』をドイツからイタリアへ送ってもらった時に検閲にひっかかったこともある（日記Ⅱ877）。オーストリアでは禁書に指定されており、間接的にオーストリア統治下にあったイタリアでも同様の扱いを受けたのである。>Ode an Napoleon< は「その政治的思想内容の故に印刷は全く無理」（日記Ⅱ762）と諦めており、1906年に至ってようやく公にされた。Polenlieder も事情は同様である。しかし >Acqua Paolina< は上記『詩集』に収められた。

第十連では、ウィーン会議後オーストリアが実質的にイタリアを支配したことが問題になる。n̄och-mal̄i ̆ger N̄acht の響きが重苦しい。市民は押し黙るだけで「剣を握ることも鋤を握ることもしない。」ここで「市民」は „Quiriten“ という、古代ローマ市民を意味していたラテン語 Quirites に由来する言葉が用いられる。元来農耕民族だったローマ人は普段は鋤を握り、祖国の危機にあっては剣を取って戦いに出かけていった。ホラーティウスは、こうしたいにしえのローマ人を頌えている。「カルタゴ人の血で海を染め、ピュッロス王とアンティオコス大王と恐るべきハンニバルを倒したのは農民兵たちの雄々しい子らだ。彼らはサビーニーのくわで土くれを掘り返すことに長け……」（オーデ集第三巻第六歌）。ところが失政はその功績に報いるのを怠り、農地を奪ったために、彼らは無産市民となって鋤

を握ることもなくなり、精神的にも堕落して剣を振るう勇気も衰える。ローマが内部から崩壊し、やがて外国に征服されるのを防ぐために市民の堕落を直さなければならない、とホラーティウスは繰り返しオーデの中でうたっている。ホラーティウスの希求した昔日のローマ人の質実剛健の気風が「いにしえの美徳」という句に響いている。

最終節、燃える眼差しや高貴な顔のつくりにだけ、わずかに言わば本当のローマが垣間見られるという。かつての栄光は消えても、それを築いた人々の血筋は今も続き、顔かたちに現われてきていると考えるわけである。この憧れの強さはフィレンツェ人の顔のつくりに関する日記の記述にも見てとれる。「フィレンツェの人の顔のつくり以上に美しいものは考えられないし、これ以上にいちべつして好感を持たれるものも他にありえない。顔かたちのこの大いなる高貴さは最下層階級にまで降り下っている。」(日記II 812, 1826年)「確かにイタリアはデカダンス状態にある。確かにイタリアはどう見ても、我々のドイツがまだ現在有しているほどの優れた人物たちを持っているとはいえない。しかし国民は全体的により高貴な系統の出であり、人間から野蛮さを取り除くためにかつてギリシア人たちの所に降り下った神々により近い位置に立っている。」(書簡IV 493, 1828年) この時代になっても、古典の国への憧れはかくも強烈だったわけである。[19] しかし実はそうした高貴な表情は「情欲の眼差しの後に」ようやく現れたのであった。上に挙げた歌の中でホラーティウスも言う。「おとめはやがて夫の酒宴の席でもっと年下の男を求め……来いと言われれば、夫も知っているのに皆の面前で立ち上がる。」いにしえのローマ人と現代のローマ人の堕落の二重映しにより、古典の世界が蘇るところに面白さがある。先に引用したホラーティウスのオーデ集第四巻第四歌は、良い血筋が受け継がれてゆくこと、しかし正しい陶冶を欠くと、すぐれた素質も損なわれることをうたっている。

強いものは、強いもの良いものから生まれる。
父たちの力は若い雄牛や馬の中に
存続し、荒々しい鷲は
戦いを避ける鳩を生まない。

しかし訓練は親ゆずりの力をさらに強め
正しい陶冶は心を強くする。
規律が乱れた時には常に
優れた素質をとがが傷つける。

ところで最終行「続いたのだった。」の時制に注意したい。数連前から時制は現在だったのに、ここだけが過去である。この過去時制は、現在時制での最近のローマに係わる数連の描写が実は近い過去の想い出であったことを明示することによって距離を取り、噴水の場にたたずむ詩人を我にかえして、抒情を終了させる機能を持つものである。この詩は始めの二連を除いて、噴水の横からローマの町を

見下ろし、その歴史に沈潜し、時代を下ってごく最近にまで至るという筋であり、噴水をずっと描写している訳ではないにも拘らず『パウロの泉水』という題を持つ。これは今述べた過去時制とも係わる問題である。最終行で我にかえった詩人の横では、始めの二連と同じように泉が水音をたてていることであろう。ローマの町並、ローマの歴史、ローマの運命、それらは全て噴水という場から空間的、さらには時間的に広がっていった風景である。そして最終行で再び噴水の場にかえる。全ては噴水から眺められた目にみえる、あるいは見えない景色だったのだ。表題『パウロの泉水』とは、眺望を与える現実の高台であるとともに、高所に据えられた詩人の視座の象徴でもあろう。

3. 韻 律 法

先に掲げた >Acqua Paolina< の韻律図式はプラーテン自らが作成して添えたものである。プラーテンは1826～28頃のほとんどのオーデに図式を添えて印刷させた。オーデ形式は古代ギリシア及びローマに由来し、ドイツへの導入者クロプシュトックは読者に馴染のないこの形式を理解させるために、各作品にいちいち韻律図式を添えた。その後、オーデの流行とともに添えられなくなってゆく。今プラーテンが敢えて図式を添える理由は何か。それは、クロプシュトック以降の多くの詩人たちの韻律とプラーテンのそれとの間に違いが存在するからである。アルカイオス詩節の場合だと、>Acqua Paolina< の二重記号（⏑̲）の箇所がクロプシュトックなどでは抑音記号（⏑）である。[20] なお二重記号は下（－）を主とするが、上（⏑）も可という意味である。元々アルカイオスその他のギリシアの詩人たちは、この箇所を揚音又は抑音としていたが、ホラーティウスに至って揚音の割合が飛躍的に増大する。思想的にもプラーテンはアルカイオスよりはホラーティウスに惹かれたであろうし、大量のオーデを今日にまで伝えているのはホラーティウスだけという事情もあり、影響力の大きいホラーティウスの形式が模倣されることになる。そうなると、揚音をできる限り多く用いるのがホラーティウス風ということになる。ラテン韻律法では長音節を揚音、短音節を抑音扱いにしてリズムをつくるが、ラテン語ではひとつの単語の中で長音節が連続するのはごく普通のことなので、揚音の多い形式は容易に駆使しうる。それに対してドイツ韻律法では強音節を揚音、弱音節を抑音扱いにしてリズムをつくるのだが、ドイツ語では強音節が連続することは余りないので揚音ばかりの形式は使いにくい。そこで >Acqua Paolina< では、専ら揚音にしたい箇所も二重記号に抑えて、抑音も使えるようにしてある。しかしそれでも、クロプシュトックやシュトルベルク、ヘルティー、あるいはヘルダーリンに比べて揚音が非常に多いことは確かである。プラーテンは次のように説明する。「このオーデ (>An Goethe<) において私は、アルカイオス詩節を、それの持つ厳格さによく従い、スポンデーウスを置くことが可能な箇所は一貫してスポンデーウスを置いてホラーティウス流に使用しました。モルゲンブラット誌に発表する時に韻律図式も一緒に印刷してくれたかどうか、既に何度かおたずねしましたが、返事をいただ

いておりません。クロプシュトック以降のドイツ詩人たち、とりわけロマン派詩人たちにはリズムが完全に欠如している情況では、この図式なしにドイツ人が私のオーデを読めるとはほとんど思えません。」（書簡Ⅳ 324）「オーデその他の詩における韻律図式は決して落としてはなりません。ドイツ人が本当のリズムに親しむことといかに少ないかはご存知でしょう。」（書簡Ⅳ 405） >Acqua Paolina< の成立は1827年1月だが、同年9月20日の日記には「ホラーティウスともここ四週間親しんだ」（Ⅱ 840）とあり、翌月に >An Goethe< が成立した。その韻律図式では >Acqua Paolina< の二重記号が全て揚音記号に置き換えられており、厳密な模倣を試みたことがわかる。ここにはクロプシュトック以降の詩人における緩やかな模倣に対する批判がある。例えばアルカイオス十一音節句第四～五音節はホラーティウスの場合、ほとんど例外なく－－である。プラーテンもそれに倣って、最初は遠慮がちに－⏑ (>Florenz<)、その数ヶ月後に >Acqua Paolina< で＿⏑に、そして >An Goethe< で遂に－－と図示した。ところがクロプシュトックは－⏑と図示する。[21] しかし、これでは例えば古代の－⏑をドイツ語に移した場合と同じ結果になってしまい、その限りで原形をとどめないといえる。それでもなお模倣といえるのかどうか。

ところで、先に引用した「クロプシュトック以降のドイツ詩人たち、とりわけロマン派詩人たちにはリズムが完全に欠如している」とは一体どういう意味なのであろうか。これはプラーテンのリズム理解の根幹にかかわる問題である。まず思い浮かぶのは、プラーテンとロマン派詩人の使用韻律形式の違いである。前者は古典古代の各種オーデ形式を好んだ（その他の形式も用いたが、ここではプラーテン自身がオーデの韻律図式との関係で意見を述べているのだから、話をそこに限定する。）一方後者はリート風の四行詩節を好み、またロマンス語文学の形式（ソネット、テルツィーネ、リトルネル、ズィツィリアーネ、デーツィメ、グロッセ等）を導入乃至復活させたが、これらがいずれもヤンブス又はトロヘーウスという単純な詩脚から成るところに注意したい。プラーテンの考える良いリズムというのは、例えばオーデのように、揚音と抑音の多彩な組合せからつくられるべきものらしい。

この点については、別の機会にプラーテンがやや詳しく述べているので、少し長目に引用してみたい。[22]「それ（ニーベルンゲンの韻律形式）は、それを知らない人からは、粗野で磨き上げられていないと大声でなじられる。ヘクサーメターを読めない者が、ホメロスのこの形式を磨き上げられていないと言うであろうのとだいたい同じである。[23] ……粗野なのはニーベルンゲンの形式ではなくて、我々の韻律法だ。というのも、我々はヤンブスとかトロヘーウスの単調なチクタクに慣れてしまい、より精巧な韻律に対する感覚をもう持っていないようだからだ。このために我々は脚韻に関しては、ニーベルンゲンでしばしば極めて美しい効果をあげる全てのスポンデーウス韻や逆バヒーウス韻を、つまりドイツ語の語いのほとんど三分の一を、脚韻自体から排除することになってしまった。詩脚配合に関しては、我々の韻律法は全て絶え間ない長－短、又は短－長[24] の調子で単調極まりなく動き続けるので、アナペースト、ダクテュルス、スポンデーウス、逆バヒーウス[25] の語や複合語の居る場所がほ

とんどなくなってしまった。……ニーベルンゲン韻律の法則は次のとおり。六強音をもつ詩句が句切れによって二つの半行に分かれ、強音のうち三つは前半部、三つは後半部に置かれる。しかし六強音の間隙に弱音は好きなように任意の数だけ並べてよい……（中略）逆に弱音節をほとんど落とすと、華麗な、あるいはまたぞっとする効果が生じる。例えば次の詩行の最終半詩句におけるように。この詩行は逆バヒーウス脚韻がいかに美しく聞こえるかの見本にもなる。[26]

Wie gerne ich dir wäre gůt mit meinem schilde,
torst' ich dir'n bieten vor Chriemhilde!
⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ — ⏑
— ⏑ — — ⏑ | — — — ⏑」

以上で引用を終わる。ニーベルンゲンの韻律形式の素晴らしさは、ヘクサーメターと同様、一定の規則はありながら、その中で多彩な変化を楽しめるところにある。無知な人は無規則で粗野と思うかもしれないが、実は一定の規則があり、しかも「精巧」につくられている。その例として「弱音節をほとんど落とすと、華麗な、あるいはまたぞっとする効果が生じ」「逆バヒーウス脚韻がいかに美しく聞こえるか」が示されたが、その他にもプラーテンはいくつかの例を挙げている。一方、揚音と抑音の一回ごとの、時計のように規則正しい交替は排撃される。戯曲の方で言うならば、ブランクフェルスよりもトリーメター[27]の方が多彩で良いのではないかという（書簡Ⅳ 108にも同趣旨発言）。

クロプシュトックはヘクサーメターやオーデ韻律の導入者で、当時支配的だったヤンブス（特にアレクサンドリーナー）の硬い単調さをその多彩な形式によって打破して、感情の解放を表現した。ゲッチンゲン森林同盟の詩人たちは彼を師と仰ぎ、その力強い韻律形式を一部継承したが、内部にはリートに近い柔らかなリズムが流れており、実際やがて彼らはリートをつくるようになる。そしてリートはロマン派において最高潮を迎える。リートにとって重要な手本のひとつであった民謡の韻律は不規則、出たらめなことも多く、ヘルダーはそこにかえって野性的力を見ていたのであったが、[28]芸術化されたリートの韻律はより滑らかに、規則的に、つまりたいていはヤンブス又はトロヘーウスへと整えられてゆくことになる。例えばゲーテの『野ばら』と、その基となった民謡の韻律を比較してみるとよい。

このようにしてヤンブスが氾濫したが、その単純な韻律だけに頼らず、もっと魅力あるリズムを工夫する詩人がやがて登場する。シュトルムはヤンブスのリート風を好んだ詩人だが、「きめの粗い韻律的形式」と「きめの細かい精神的形式」とを分ける。前者はヤンブス、トロヘーウスなど、いわゆる韻律形式と呼ばれるものなのに対して、後者はより奥行きのある言語リズムである。外面的には前者の形式でも、内部に後者の形式をつくれるのだという。そして前者の代表としてプラーテン、後者にはハイネを挙げる。[29]ハイネは民謡の影響を受けたヤンブス乃至トロヘーウスの四行詩節を専ら使用し、多彩な韻律形式を求めることは生涯なかったが、かわりに „der Seele, dem Ursitz der Metrik“ [30]

という認識があった。すなわち韻律法（ヤンブスとかいった韻律の種類だけをいっているのではなくて、そのなかに言語リズムが如何にして実現するかの名人芸的秘術を意味している）の根源は心情であること、韻律を単なる抑－揚とか揚－抑とかの規則として捉えるのではなくて、心情が言語を通して芸術として結晶する場として捉えているのである。心情と外面的な韻律の間には一見かなり大きな隔たりがあるかのように見えるが、両者は根源的にひとつのものであるべきで、詩人はそのような詩作を目差さなければならない。これがハイネの詩法である。それはヤンブスの「チクタク」にやや疲れてきた時代における見事な創造であった。そしてシュトルムはハイネの形式を継承し、上に挙げたハイネの言葉は知らなかったであろうが、「きめの細かい精神的形式」を奇しくも „Seele“ と呼び換えている[31]。シュトルムは様々な「きめの粗い韻律的形式」を駆使するエマヌエル・ガイベル（プラーテンの影響が極めて強い）を繰り返し批判したが、それに似てハイネもまた「彼（プラーテン）は外面的形式しか把握できない」[32] と批判したり、プラーテンの複雑なオーデ韻律を皮肉ったりしている。[33]

しかしプラーテンはハイネと同じ時代にありながら別の道を辿る。それは韻律そのものを退屈な「チクタク」から、もっと多彩な形式に切り替えることであった。むろんシュトルムも「韻律形式ではプラーテンが巨匠です。もっとも繊細な精神的形式が彼には欠けているという訳ではありませんが。」[34] と認めているし、一見外面的な韻律が実は内奥と深く結びついているとの指摘もある。[35] 確かにそのような面はあるにしても、新しいリズムをつくるためには何よりもまず韻律自体を変える必要があるとプラーテンは考える。その意味ではクロプシュトックや、後のA・ホルツ、あるいはブレヒトに通ずるものがある。

ニーベルンゲンの韻律に関する説明に先立って、実はプラーテンは次のように断っている。「ニーベルンゲンの外面形式に関してもいくらか付言することをお許し願いたい。というのは、この外面形式は人に朗読を聴かせる場合に本質的に重要だからである。」ヤンブスの単調な韻律と比較して、ニーベルンゲンの多彩な韻律を称揚する場合、プラーテンは朗読を念頭に置いているのである。黙読の場合だと、韻律に充分な注意が払われないこともあるが、朗読を聴く場合は韻律の重みがいやおうなしに増す。そうなると「チクタク」は余計に目立ち、その単調さが際立つことになる。一方、ニーベルンゲン韻律の方は、毎行変化する形を充分に堪能してもらえる。

朗読をすると「チクタク」が余計に目立つという現象については、クロプシュトックが説明を試みている。ドイツ・ヤンブスには無限の変化が与えられているとビュルガーが弁護するのに対して、クロプシュトックは次のように反論する。「まず詩脚が唯一種なので、語脚[36] の種類が七つに制限されてしまう。またヤンブスの詩脚はそれ自体生動するし、何よりも、絶え間なく繰り返し現われるので、……この理由からひどく大きく響き出て、その響きが語脚を圧倒するほどになるので、語脚は句にまとまって詩脚よりも前に出ることができない。……この韻律の場合、詩脚は語脚を生み出すのではなく、常に自らの部分に解消させてしまうのだ。」[37] ヤンブスが大きく響きすぎて語脚を呑み込んでしま

う原因は、恐らく揚・抑音の順序が当然予測できることにある。ヘクサーメターを語脚に注意を集中して聴く場合、詩脚のことはほとんど忘れる。語脚によって分断されても、なおそこに詩脚を認めようとして聴衆が意識の中で詩脚を再構成するのは容易ではない。詩脚の種類は予知不可能である（－⏑⏑又は－⏑又は－－）のに、語脚によって分断された詩脚の種類を直覚するのは（もし語脚中心の朗読を楽しもうとするならば）極めて困難である。このためにかえって聴き手は韻律など忘れて純粋に語脚を楽しもうという気になる。無論、語脚への注意の集中はリズムの消失を意味しない。一個又は二個の抑音の後には必ず揚音が来るという、ある程度の自由を持ちながらもしっかりとした枠組に支えられて、散文化は阻まれている。詩脚はいわば裏方に徹して語脚を支え、韻文のリズムを見えないところで支えているのである。これに対して、ヤンブス詩行の場合は、語脚に全神経を集中して聴いても、抑音と揚音が一回おきに現れることは意識せずとも全く明らかで、ほとんどおのずからそれがヤンブスであることがわかってしまう。つまり聴き手の心中にヤンブスが余りにも明確に響いてしまうことになるのである。

ところで、プラーテンの求めた韻律の多彩さをつくるひとつの要素として、揚音連続という現象をここで取り上げておきたい。>Acqua Paolina< の韻律図式にはこれが数多くみられた。クロプシュトックの創作オーデ韻律もこれなくしてはありえない。[38] それは緊張、力動、高揚などの効果を引き出した。ところがこうしたリズム感はそれ以後の詩人たちにおいて急速に消失する。二重記号のうちの抑音の方だけが好まれた結果として、揚音と抑音がリズミカルに交替して流れる、柔らかい雰囲気のリズムがオーデにおいても主流をなすに至る。ゲッチンゲン森林同盟の例に端的にみられるように、そこからリート（むろん揚・抑音がリズミカルに交替して柔らかい雰囲気を出す）まではあと一歩である。プラーテンが「クロプシュトック以降のドイツ詩人たち」という場合、そのことも念頭にあったであろう。この種のリズムに慣れてしまったドイツ人も、かつてはニーベルンゲンの韻律（揚音連続が頻出する）を持っていたのであるが。

プラーテンにおける揚音連続は厳しい批判にさらされてきた。ドイツ語として不自然だというのが理由である。ドイツ語ではアクセントの連続はまれにしか起こらない。揚音連続の韻律を使用する場合、どうしてもアクセントの弱い、あるいはアクセントのない音節を無理してはめ込まざるをえない。その結果、不自然な響きの詩句になるのだという。この問題について、朗読との関係で若干考えてみたい。

揚音連続の不自然さというのは、日常言語レベルで捉えた場合のことである。通常の言葉のアクセントからはずれているというにすぎない。アクセントというものは一応定められてはいても、使用する時の情況によって変わることがある。例えばある驚くべき（非日常的な）出来事が起った時、人はそれを表現するために言葉の抑揚を日常的な形からずらすことがある。揚音連続は決して日常的な抑揚ではないが、ヤンブスであっても日常的アクセントとは同一ではない。日常の文を構成する各語の

アクセントは強と弱に二分できるものではなく、中間段階が無数に存在するのに、詩の場合はそれが「揚」か「抑」のいずれかに振り分けられなければならない。日常言語から詩の言語への移行において、アクセントもまた相応の変化をこうむることになる。日常の抑揚から遠ざかることは詩の言語にとっては自然なことである。ただし、度が過ぎると不自然とされる。プラーテンの揚音連続はそういう例だという。しかしその判断の基準となるべき「自然な」抑揚として人は何を考えているのであろうか。それは現代の日常の言葉の抑揚と同一なのか。恐らくここで我々が頼ることができるのは、ただ我々個人の感覚だけである。自分の感覚によれば、これは自然、これは不自然ということなのであろう。むろん詩の言語なので、日常言語の抑揚から多少はずれても自然であると感じることもこの感覚には含まれる。しかし韻文に対する感覚には個人差があるし、時代的差もあるかもしれない。今日の我々の感覚について端的に言うならば、それは日常言語の抑揚に極めて深く傾斜している。例えば現代の俳優による詩の散文的な朗読を考えてみるとよい。我々はあの朗読を模範的と思ってはいないか。

その昔、一般の人が接する韻文は民謡と賛美歌くらいのものだったであろうが、それらは文字通り歌われていた。一部の教養ある人々の場合も、活字よりは朗読された詩を聴くことが多かったはずである。ところが十八世紀啓蒙主義の時代になると、市民の朗読欲が高じ、さらに十九世紀における印刷術の革命と出版業の盛況は韻文を黙って目で追いながら読む習慣を定着させる。そうした中で朗読の機会は減少するが、朗読するにしても散文的な調子が自然だと思われるようになる。すなわち、詩行を黙って目で追う時に我々の脳裏に生ずる退化した音形象が無意識のうちに基準となり、それに照らして違和感を起こさないような種類の朗読が、かろうじて生き残ることになるのである。「韻文に対する感覚は今日専門家においてさえもしばしば死に絶えてしまっているので、韻文を一時代の精神に駆り立てられて一余りにも急いで読みたい誘惑に陥るのが常である。」[39] 我々の時代はいそがしい。一冊の詩集には何百という詩が印刷されており、速く読まなければ頁が消化できない。読み終ったならば、また次の詩集が安く買える。筆写した昔とは訳がちがう。このような情況では、せいぜい意味内容を理解したら次の詩へ急ぐのが普通で、繰り返して読みながらリズムを味わうまでには至らない。「この（クライストの）韻文をクライストがつくった風にはドイツの劇場では多分決して聴けないだろうという悲しむべき事実——我が国の劇場には、そもそも韻文の語り方を学んだ俳優はなんとまれなことだろう。」[40] こうした事は既にフォスの時代にもあったらしい。「劇でさえも日常的なもの、流行のものを超えることが許されない。物見高い観客どもは高貴化の音調とリズムを解さず、せいぜい最も易しい韻律を解するくらいだが、それを俳優は散文のように朗読しなければならないのである。」[41]

そのフォスの揚音連続と朗読法の関係をケレタートは次のように説明する。「そのように読まれたスポンデーウスは、音の継続時間と高さによって、詩句の朗読線から多分いくらか浮き上るであろう。このスポンデーウスを詩句の中にすっぽりと包み込み同化しようとするならば、詩句全体の調子を一種の語り歌い風に高揚させねばならないかもしれない。我々の今日の韻文朗読法にはそういう傾きはほ

とんどみられないのではあるが。ゲオルゲ・クライスが行なったような高揚した抑揚法においては、フォスのスポンデーウスは苦もなく表現されうるであろう。」[42]「そのように読まれたスポンデーウス」とは„der geschleifte Spondeus“[43]と呼ばれるもので、連続する二つの揚音を断続的にガン・ガンと硬く読まずに（スポンデーウス批判はこうした読み方を暗黙の前提にしているようだが）、前の揚音から後の揚音へと滑らかに移行させる(schleifen)。その際に、音を少しふくらませる感じにしてゆっくり読むと、高揚感が出る。こうして音の継続時間と高さによって、詩句の朗読線から多分いくらか浮き上がる。そしてこの部分だけが変に浮き上がらないようにするには、詩句全体の調子を一種の語り歌い風に高揚させればよいのである。スポンデーウスを多用したフォスは、後に厳しい批判にさらされるのであるが、彼は抑揚の不自然さに聴衆が笑い出すのを恐れて朗読を避けるのではなく、逆に朗読こそが自分の詩の真価を知ってもらう手段だと考えた。[44] スポンデーウスをたっぷりと含んだそのホメロス翻訳は、活字としては不評だったのに、ワイマールで自ら朗読すると、ヴィーラント、ヘルダー、ゲーテ、ベッティガーなど一座の者は感激し、称賛をおしまなかったという。[45] その数ヶ月後にゲーテが社交の会においてフォスのイリアスを朗読した様子をベッティガーは伝えている。「非常に硬い箇所もゲーテの素晴らしい朗読と、適切に交替してゆくアンダンテとアダージオによって、極めて柔らかく穏やかになった。フォスはただ耳のために、また生き生きとした漸次的印象を与えるようにつくったのであって、目のために、そして文体を分析的に概観するためにつくったのではない。」[46]

プラーテンの場合も笑われるのを恐れて朗読を避けるのではなく、むしろ積極的に朗読し、その朗読術には人を納得させる魅力があったようである。オーデ創作期の二年ほど前、ジャン・パウルにフィンランド民謡を朗読してやった時に、ジャン・パウルはその朗読法を大変ほめ、「今のような荘重な、歌うような仕方で詩は朗読されねばなりません」とプラーテンに言ったという（日記Ⅱ 604)。またこれより更に以前のことだが、次のような記述も日記にある。「私はメランコリックに歩き回りながら、いつもの半ば歌う調子で絶えず朗読した。この調子で既にたびたび友人たちを楽しませたのだ。」（Ⅱ 393）この時の詩のうちのすくなくともひとつはリート風であったことはわかっている。民謡やリートは元来歌うことのできるものだから、歌うような朗読はごく自然であるともいえるが、オーデもサッポーやアルカイオスは自ら竪琴をかき鳴らしながら歌ったものである。後のオーデ創作期にもプラーテンが「いつもの」歌う調子でオーデを朗読し、揚音連続の硬さを克服したと考えても不思議ではない。ただ、オーデ創作期にはイタリアに滞在し、ドイツ人との付き合いを嫌ったために、オーデの朗読に対するドイツ人の反応については記録に残っていない。しかしフォスはヘクサーメターのスポンデーウスを朗読術によって、違和感のない響きにできたし、ゲーテもフォスのそれを同様に朗読できた。同じ理由からフォスはオーデにも安んじて揚音連続を多用したのであるから、プラーテンもその朗読術によって、感銘を与える豊かな調子でオーデを朗読できた可能性は大いにあるといわねばならない。

本稿では先にニーベルンゲンの韻律及び朗読に関するプラーテンの論文（注22）を引用したが、その論文の始めの部分には、朗読の根拠を提示した言語文化論が展開されている。以下にその大要を記し、若干の私見を付け加えて締めくくりとしたい。

どの民族にも宗教、政治、学問及び芸術の四つの精神的生活領域があり、「それらの最高の表現は生き生きとした言葉である。これによってのみ、それらは栄えることができる。」「生き生きとした言葉」„das lebendige Wort“（これが中心概念である）によって、上記各部門は最高の表現を得る。四つのいずれにおいても、古代ギリシア人の国民生活は最高の完成をみせている。だが時代も国もちがうので、それが直接我々の手本になるというわけではないという。「生き生きとした言葉」がプラーテンの場合、聴覚的表現と結びついているらしいことは、例示から明らかである。

宗教では説教雄弁術が問題にされる。聴覚的表現が信者に及ぼす影響の甚大さを言っているのである。政治の場合、イギリス及びフランス人の生き生きとした演説が卓越しているという。学問では生き生きとした講義の点でドイツの大学は進んでいるかもしれない。特にシュレーゲル兄弟に負うところが大きい。彼らは著作を出版以前に講義して、あらかじめ生き生きとした言葉の魅力をそれに付与したので、出版後も魅力は失われなかった。その他、全ての学問にこれはあてはまる。とりわけ歴史学の新しい著作は、古い著作と比較して、だらだらした文体と退屈な叙述が目立つので、歴史家は出版前にまず講演を試みた方がよいという。最後に芸術の頂点としての文学に言及する。「民族における生き生きとした言葉の最美の表現としての劇文学」は、読まれるのではなく上演されるべきであり、そのための良い劇場が必要である。今日では文学の種々の形式のうち、劇文学だけが完全に生き生きとした表現に達することが可能であり、劇文学だけが国民におおやけに語り掛ける。というのも、ニーベルンゲン叙事詩のメローディシュな詩節を人々に吟唱してきかせた吟遊詩人も今はなく、抒情詩人は今日では、かつてのように音楽家を兼ねていないので、民衆の口にのぼるためには作曲家を必要とするという情況だからだ。抒情詩は歌われ、劇文学は上演されるべきである。抒情詩については今日多少なりとも作曲されているし、ドイツの劇場はひどいものではあるが、劇文学が上演されているのが救いだ。しかし叙事詩は省みられない。叙事詩は、抒情詩や劇文学と比べて、最も朗読に適したジャンルであるから、もっと朗読されなければならない。しかしイタリアではのらくら者や即興朗誦者の朗読を聴くことができる。イタリアの賤しい民衆はたいてい滅茶苦茶な朗読をするが、それでも彼らの燃えるような生気あるタッソーの朗読からは得るものがある。この賤民の口から出るタッソーほど素晴らしいものはほかにないと私には思われる。叙事詩を紙で読むことしかしない我々は、それを生き生きと朗読すればどんなに素晴らしいかを知らないのだ。

以上が大要である。この問題を考える上で都合のよい解明の鍵はプラーテンのほかの著作に見出されない。そこで若干の遠回りをして、民謡に関するアイヒェンドルフの意見から歩を進めてゆくことにしよう。『のらくら者の生活より』には次のような、おそらく作者自身の意見と思われる言葉が見出

される。「広々とした野や森で民衆に歌われてこそ、民謡はアルプスに咲くシャクナゲというものさ。――〈魔法の角笛〉(die Wunderhörner)などはただの押し花標本(Herbarien)にすぎない。――歌われる民謡こそ国民の魂の中の魂さ。」[47] また『予感と現在』では次のような作者自身に極めて近いと思われる人物が描かれている。「彼にはこの歌がとても気に入ったので、書きとめようとメモ帳をひきだした。しかし、そのつかのまにうかんだ言葉をよくよく考えながら書きとめ始め、歌わないでいると、そんなことをしている自分自身がばかばかしく思え、すべてをまた消してしまった。」[48] また「民謡は歌(Gesang)の中にのみ生きる。」[49] とも言っている。民謡に極めて近い詩をつくったアイヒェンドルフは、民謡集の読書体験によって民謡に近づいたのではなく、生活の中に生きる民謡を、生活体験を通して骨肉化していた。ヘルダーは次のような意見である。「民族が野性的、つまり生き生きとして自由奔放であればあるほど(というのも、この言葉には何といってもそれ以上の意味はないのです)、それだけ益々、その民族が歌を持っているならば、それは野性的、つまり生き生きとして、自由で、感覚的で、抒情的に行為するものにならずにはいません。人工的な、学問的な思考や言語、活字体から民族が遠ざかれば遠ざかるほど、益々その民族の歌も紙に書くようにつくられたり、死んだ活字の詩文ではなくなるものです。」[50] 歌が生まれたり、うたわれたりした本来の土壌から切り離され、紙に書きつけられたり印刷されたりという抽象的な場に移しかえられることを嫌う点で両者に共通性が認められる。プラーテン自身も若い頃にはリートやバラーデをつくったし、『オシアン』を読み(日記II 159)、パーシーやヘルダーの民謡集を繙いた(日記I 189, II 97)。フィンランド民謡を朗読した時に、ジャン・パウルがその歌うような朗読をほめたことは既に触れた。その時にジャン・パウルは民謡について、またヘルダーの民謡集について多くを語ったという(日記II 604)。プラーテンの歌うような朗読は、本来歌われていた民謡を再生させる試みだったのかもしれない。オーデや晩年に力を入れたピンダロス風ヒュムネも、古代では実際に音楽に合わせて歌われていた。「抒情詩は歌われるべきである」という。何故なら、民謡であれ、ギリシアの詩であれ、本来歌われたものだったから。しかし詩人と音楽家はその後、不幸にも別々の道を歩むことになる。そのために詩は「国民におおやけに語り掛ける」力を失い、「民衆の口にのぼる」ことがなくなった。印刷されたものには本来の生命力が欠けている。それに対して、イタリアの「賤しい民衆」の口から出るタッソーに、本来の土壌から切り離されていない歌のもつ生命力を見出している。むろんこれらの古い形式を詩人がどのように歌いなおしたらよいかについては、プラーテンは何の詩論も残していない。しかし歌うことへのプラーテンのこだわりが、詩の出自に係わる問題であることは、ほぼ間違いないように思う。

テキストは、作品集としてAugust Graf von Platen, Sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe mit Einschluß des handschriftlichen Nachlasses, hrsg. von Max Koch und

Erich Petzet, 12 Teile in 6 Bänden. Hildesheim 1969, 書簡集としてA. G. von Platen, Der Briefwechsel, hrsg. von Paul Bornstein. Hildesheim 1973, 日記としてはDie Tagebücher des Grafen August von Platen, aus der Handschrift des Dichters hrsg. von Georg von Laubmann und Ludwig von Scheffler, 2 Bde. Hildesheim 1969を用いた。その他A. von P. Werke, hrsg. von Jürgen Link. München 1982及びA. von P. Dichtungen, hrsg. von Dr. Günther Voigt. Berlin 1957の注釈を参照した。

なお引用の際には上記書簡集は「書簡」と略記し、巻数、頁数の順に記した。上記日記は「日記」と略記し、巻数及び頁数を同様に記した。必要な場合はそれに日付を続けた。

注

1) イタリア滞在中にもクロプシュトックを読んでいる。当初ローマには著作集をもってこなかったらしく、オーデ集を送るようにドイツの友人にたのんでいる（書簡Ⅳ428)。シュトルベルク兄弟については「どんなにほめてもほめ過ぎでない三篇の無韻の素晴らしいオーデ」(日記Ⅰ370）と感激の言葉を残している。この詩人は今日では余り有名ではないが、当時のオーデ詩人にとっては必読の人だった。フォスのオーデには直接言及はしていないが、フォスに関する発言はいくつもあり、プラーテンのオーデの韻律図式は明らかにフォスの系統である。その道の権威者フォスの影響力は当時大変強かった。これに対して当時まだ余り有名でなかったヘルダーリンには書簡集はもとより、克明な読書記録でもある二千頁に及ぶ日記にも一言の言及もない。作品を読んでいなかった可能性が大きい。ホラーティウスについては読書記録や詩句の引用が若い時から晩年に至るまでの日記に数多くみられる。1817年の休暇の時に特によく読んだ（日記Ⅰ775、780、782、786、787f.、811、815、816、829)。1827年9月南イタリアで「ホラーティウスともここ4週間親しんだ」(日記Ⅱ840）とある。この頃にはオーデが次々と成立している。

2) H. J. Frank, Handbuch der deutschen Strophenformen. München 1980, S.753.

3) Fritz Schlawe, Die deutschen Strophenformen, systematisch-chronologische Register zur deutschen Lyrik 1600 – 1950. Stuttgart 1972, S. 373ff. 376, 377, 396f.

4) >Reisebilder< 中の >Die Bäder von Lucca< Kapitel Xを参照されたい。

5) Friedrich Sengle, Biedermeierzeit, Bd. 2. Stuttgart 1972, S. 549.

6) ハイネも注4の書のKapitel XIでこれに通じる発言をしている。

7) 小栗浩『ファウスト』論考――解釈の試み――。東洋出版1987, 53頁。「分析的に見れば、この作品は断片的な場面のよせ集めであって、あとで切れ目をふさぎはしたものの、不整合な箇所は

いくらでもある。しかしそういう割れ目を苦もなくとびこえて読者の心を終局まで引っぱってゆく力がこの作品にはある。その力は、作品が形式的、論理的に齟齬なくまとめられているよりは、荒けずりで透き間も少なくないことによって、一層強く読む者の胸を打つ。読者もまた、時として目につく切れ目に文句を言う前に、それをとびこえてゆく作品の動勢にこちらの心のリズムを合わせるのがよいのである。」この見方に確かに我々は一方では共感を感じるが、他方プラーテンを先駆として1840年代にはハイネ、メーリケ、シュトルムなど時代を代表する詩人が形式の完成を重視する方向を打ち出してゆく流れも忘れないようにしたい。この点については拙稿「シュトルムの抒情詩理論に関する研究」北海道大学「言語文化部紀要」1988、15号、55頁以降に詳しい。

8) Sengle, a. a. O. Bd. 2, S. 15.

9) Koch / Petzet 編集の全集、背表紙番号Ⅳの巻の46～47頁。

10) 同上45頁。

11) 同上47頁に August Graf v. Platens Werke, hrsg. von Carl Chr. Redlich, Berlin 1880－1882のテキストの一部引用がある。

12) 教皇グレゴーリウス一世以来、ローマ教皇が大勅書など公式文書に用いる自称 Servus servorum Dei のドイツ語訳。

13) ピンダロスの第八オリムピア祝勝歌には次の詩句がある。(アポロンとポセイドンは)「トロイアに冠(στέφανος)をつくってあげようとした時に、市壁建設の協力者として彼を呼び寄せた。」(V. 31～33) トロイアの町を円く囲む市壁を「冠」と表現している。>Acqua Paolina< の十一ヶ月後にはピンダロスのこの詩を模倣してヒュムネ >Abschied von Rom< がつくられることから考えて、プラーテンの Mauerkranz はあるいはピンダロスのこの箇所に刺激されてできたのかもしれない。

14) Halporn / Ostwald, Lateinische Metrik. Göttingen 1962, S. 44.

15) 例えば Klopstocks Werke, Leipzig 1798, 1. Bd. S. 126 には⏑－⏑－⏑, －⏑⏑－⏑⏑, という図式が見られる。J. H. Voß, Sämtliche Werke, Königsberg 1802, 3. Teil, S. 11 の図式は⏑⏑⏑–⏑, –⏑⏑–⏑–である。いずれも作者自身の手になる図式で、各作品に添えて印刷された。

16) Q. Horati Flacci Opera, edidit Stephanus Borzsák. Leipzig 1984, S. 106. 以下、本稿におけるホラーティウスの引用は左の版による。

17) この音節はギリシアでは揚又は抑音だったが、ホラーティウスは揚音（つまり長音節）にすることが多く、更にそれに加えて語アクセントをここに意識的に置いたふしがあり (Ernst Zinn, Der Wortakzent in den lyrischen Versen des Horaz. Diss. München 1940, 2. Teil, S. 35, 1. Teil, S. 56)、そのためこの音節は、ギリシアのものと比較して極めて目立つのである。ドイ

ツの詩人もそれに気付いていたらしく、クロプシュトックやヘルダーリンにも少なからずこの第一音節の強調がみられる（詳細は拙稿「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」北海道大学文学部独語独文学科研究年報、8号、1981)。例えば以下に一節を掲げたヘルダーリンの >Tränen< は変形サッポー詩節でつくり始められ、Hímmlischeと、韻律にアクセントがうまく合っていた。しかしその後アルカイオス詩節に変更された際に、この言葉はそのまま残されたのでHímmlischeと、一見語アクセントと韻律が食い違う結果になった。しかし実はこれはサッポー詩節の残滓などではなく、ホラーティウスの高貴な響きを意識したものであって、サッポー詩節の時の韻律とは最早何の関係もない、完全に生まれ変わったアクセントである。

Himmlische Liebe! zärtliche! wenn ich dein
Vergäße, wenn ich, o ihr geschiklichen,
Ihr feur'gen, die voll Asche sind und
Wüst und vereinsamet ohnediß schon,

18) Koch / Petzet編集の全集Ⅳ, 47頁。

19) Vgl.「実際この国民（フランス人）は極めて堕落している。」「フランスの女に関して言えば、彼女らはほとんど例外なく醜い。」（日記Ⅰ 251／253）

20) 注15参照。

21) 注15参照。

22) Koch / Petzet編集の全集Ⅺ, 159頁以降。(„Das Theater als Nationalinstitut betrachtet“)

23) ホメロスのヘクサーメターの基本構成は－⏑⏑－⏑⏑－⏑⏑－⏑⏑－(⏑⏑)－－である (Bruno Snell, Griechische Metrik. Göttingen 1962, S. 8)。句切れ法その他に色々細かい規則があるが、今は関係ないので略す。－⏑⏑又は－－六個から成るが、どちらの詩脚かはその都度実際の詩句に従って判断しなければならない。基本構成を知らない人がいきなり詩句を読むと、無規則で「粗野」と思い込む可能性もある。以上訳注。

24) 「長－短」(Lang - kurz) とは Hebung - Senkung、つまりトロヘーウスの意味。同様に「短－長」はヤンブス。今日ではトロヘーウスを強－弱と言うが、十八世紀頃は長－短という方が一般的だった。それはドイツ韻律論の用語が古典古代の韻律論用語を借りたものだったからである。ドイツ人が「長」という用語を使う場合、その中身は「強」だと考えて一応さしつかえない。（ただし仔細に見ると色々問題はある。フォスはドイツ語の langを「強」ではなくて、本当の「長」だと考えていたし、クロプシュトックにもかなりその傾向はある。プラーテンの場合にも検討を要する。）以上訳注。

25) アナペースト⏑⏑－、ダクテュルス－⏑⏑、スポンデーウス－－、逆バヒーウス－－⏑。以上

訳注。

26) 逆バヒーウスの Chriemhilde が schilde と韻を踏んでいる。以上訳注。

27) トリーメターはドイツでは抑揚格六詩脚とされるが、古代ギリシアではもっと多彩であり、ドイツでもそれを多少まねたものがある。無論大いにまねるかどうかは詩人次第である。特にギリシア喜劇のトリーメターにはかなりの自由が許された。以下に韻律図式を掲げる。X は揚音、抑音のいずれも可。例えば第一音節は X（⏑又は－）を基本とするが、⏑⏑でもよい。以上訳注。

X ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ X ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ X ⏑ ⏑ ⏑

(Snell, a. a. O. S. 14)

28) J. G. Herder, Sämtliche Werke, hrsg. von B. Suphan. Hildesheim 1968, Bd. 5, S. 189 („Auszug aus einem Briefwechsel über Oßian und die Lieder alter Völker").

29) 詳細は前掲拙稿「シュトルムの抒情詩理論に関する研究」52頁以降。

30) Heinrich Heine, Werke und Briefe in zehn Bänden, hrsg. von H. Kaufmann. Berlin und Weimar 1972, Bd. 8, S. 368（1830年4月25日インマーマン宛書簡）。

31) 注29の論文54頁。

32) 注6の書 (Werke und Briefe, Bd. 3, S. 338)。

33) 注4の書 (ebd. S. 329)。

34) Theodor Storm, Briefe, hrsg. von P. Goldammer. Berlin und Weimar 1972, Bd. 1, S. 155.

35) Benno von Wiese, A. von Platen, in : Die deutsche Lyrik, hrsg. von Wiese, Düsseldorf 1970, Bd. 2, S. 126. A. von Platen, Werke, hrsg. von Link. München 1982, Bd. 1, S. 970.

36) 「語脚」„Wortfuß" とは、„künstlicher Fuß"（今日の用語で「詩脚」Versfuß と呼ばれるものに等しい）との対照で使われるクロプシュトックの用語。以下の例はダクテュルスの詩脚から成るヘクサーメターだが、朗読する場合、Schrecklich er-scholl der ge-flügelte……というように詩脚ごとに軽く区切って読むのでなくて、縦線で区切られた語脚ごとに軽く区切って読む。詩脚ではなく語脚がリズムの最小単位である。

Schrecklich erscholl	der geflügelte	Donnergesang	in der Heerschaar.
－⏑⏑－	⏑⏑－⏑⏑	－⏑⏑－	⏑⏑－－

ヤンブス詩行の場合だと、語脚の種類が制限される。それは必ず揚音と抑音が一回ごとに交代するものに限られ、上の例のような－⏑⏑－や⏑⏑－⏑⏑など変化にとんだ語脚はありえない。単語や語脚の長さにも限度があるので、七つ止まりだというのであろう。(Klopstock's sämmtliche Werke, Leipzig 1857, 10. Bd. S. 131f.)

37) Hans-Heinrich Hellmuth, Metrische Erfindung und metrische Theorie bei Klopstock. München 1973, S. 218 に引用。

38) 一例を挙げる (Hellmuth, ebd. S. 273)。

－⏑－,－⏑－,－－⏑,

－－⏑,－－⏑,－⏑－,

⏑⏑－⏒,－⏑,－⏑－,

－⏑－,－⏑－,⏑⏑－⏒,

Meer ! Du standst ! Gott gebot's ! Tagswolke,
Nachtwolke schwebt' hinten nach dem Heer
Des Gesezvolks! Gott erschreckt', und traf
Pharao's Ross' und Mann von der Wolk' her !

39) Jürg Peter Walser, Hölderlins Archipelagus. Zürich 1962, S. 25.

40) Friedrich Beißner, Satzton und Verston, in : Der Deutschunterricht, 16 (1964) Heft 6, S. 46.

41) Johann Heinrich Voß, Zeitmessung der deutschen Sprache. Königsberg 1831, S.178.

42) Alfred Kelletat, Zum Problem der antiken Metren im Deutschen, in : Der Deutschunterricht, 16 (1964) , Heft 6, S. 73f.

43) もともと注41の書の87頁に出てくる用語。

44) ebd. S. 176ff.

45) Kelletat, a. a. O. S. 72f.

46) ebd. S. 73.

47) 久保田功「アイヒェンドルフとブレンターノ――民謡受容にみられる異質をめぐって――」金沢大学法文学部論集文学篇26号1978, 7頁。

48) 同上。

49) 同上。

50) Johann Gottfried Herder, Sämtliche Werke, hrsg. von B. Suphan. Hildesheim 1968, Bd. 5, S. 164 („Auszug aus einem Briefwechsel über Oßian und die Lieder alter Völker").

《SUMMARY》

Gedichte und Poetik von Platen (IV . Ode)

Michio ISHIBASHI

1826 bis 32, also in einer Zeit, in der die Prosa und der formlose Vers überwogen, hat Platen Oden geschaffen. Seine Oden können als Trotz gegen diese formauflösende Strömung aufgefaßt werden. Das Odenmaß ist als solches schon äußerst kunstvoll, und auch die Oden von Horaz, dem Meister dieser Form, sind technisch raffiniert gestaltet. Platen strebt, geführt von dem antiken Dichter, nach einer Art Formvollendung. Das metrische Muster entspricht hierbei eher dem des Horaz als dem von Alkaios und Klopstock. Um die Spondeen und Molossen, die der horazischen Versform entstammen, möglichst natürlich klingen zu lassen, trug Platen seine Gedichte „halb singend", wie er selber sagt, dem Publikum vor. Das Thema der Ode „Acqua Paolina", die hier interpretiert wird, ist der Auf- und Niedergang Roms. Der Dichter klagt über die Degeneration des römischen Volkes, wobei er auf Horaz anspielt, der den Verfall des Römertums einst ähnlich gebrandmarkt hat.

（言語文化部助教授）