

Title	ヘルダリーンの詩『生のなかば』について
Sub Title	Friedrich Hölderlins „Hälfte des Lebens"
Author	海老坂, 高(Ebisaka, Takashi)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1984
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.46, (1984. 12) ,p.250(73)- 266(57)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00460001-0266

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

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

ヘルダーリンの詩『生のなかば』 について

海 老 坂 高

1

自然の四季への言及はヘルダーリンの作品の中で重要な意味を与えられている。例えば小説『ヒュペーリオン』(Hyperion oder der Eremit in Griechenland)では、春夏秋冬という自然の周期的進行に照応して、主人公の内面が語られていた。「やわらかい春の陽光を浴びて、あたたかい大地をつつむ晴れた青空に見いるとき」、彼は「世界のやすらぎにつつまれて」、⁽¹⁾「天と地の創造者」との間に「愛」(Liebe)の交流を確認する。夏の訪れとともに、主人公と彼をとりまく自然を結ぶ絆としての愛は、神秘主義者が unio mystica と呼ぶ、あの世界との合一感情にまで高まる。しかし、自然の生命力が衰える夏の終わりに、彼は次のような告白をおこなう。「泡立つ泉のように、あらゆる草木のうちに迸り溢れていた自然は、私の暗くなった心の前では、いまはもう、私自身のように、色あせ、無口になり、自己のなかへ帰っていた」⁽²⁾と。そして「枯れてゆく木の葉が夕焼け色に染まり、ただ唐松と月桂樹だけがとわの緑をたたえている」秋の季節に、彼は春に懷いた「愛の悩み」と「過ぎ去った愛の喜び」を「おだやかな暖かさ」に包まれて静かに回想する。⁽³⁾やがて荒涼とした冬の季節の到来とともに、彼の心に咲く「やさしい花、親和と愛の喜び」⁽⁴⁾は枯れてしまう。しかし春は再びめぐってくる。そのとき彼の心には「再びかすかな光がほのめいて、苦悩は、遠くから明けそめる喜びを兄弟のように迎える」⁽⁵⁾。季節の循環にあらわれる自然の生命力の上昇と下降の交替は、人間精神の

高揚と停滞の交替につながっている。万有を貫くこの生命のリズムに耳を傾けると、ヘルダリーンはそこに詩作の源泉を発見していた。

詩『生のなかば』(Hälfte des Lebens)は夏と冬の風景をうたっている。ここでは『ヒュペーリオン』の場合とは異なり、四季の推移や循環は背景に後退し、かわって夏と冬の対立が前面に押し出されている。第一詩節で生命力にみちた輝かしい夏が描写された後、第二詩節では、一転して、生動するもののない冬の荒涼が描きだされる。四季の循環のなかでおのこの季節は二重の連関、すなわち過去と未来への連関を与えられている。例えば冬は過ぎ去った秋への回想とともに、近づきつつある春の予感を孕んでいるのだが、『生のなかば』においてはこのような四季の間にある連関は意識的にあるいは強められ、あるいは断ち切られている。たわわに熟した梨の果実と咲きはこる薇薔の花の共存(第一詩節)はこうして起る。四季の連関から解き放たれた夏と冬は、「世界の生命」と「人間の心」を支配するふたつの相反する原理——「展開(自己自身からの巢立ち)と閉鎖(自己自身への帰還)⁽⁷⁾」——が十全に作用する場として理想化され、「展開」の極限を示す夏に「閉鎖」の極限を示す冬が対置される。極限と極限の間に位置する春と秋は、詩の中ではうたわれないものの、表題にみえる「なかば」(Hälfte)の語にその存在を窺うことができる。⁽⁸⁾

『生のなかば』における夏と冬の関係は、あたかも時の流れから解放されて、空間的並存を許されているかのように見える。この虚構化を基礎づけるものは、人間のあらゆる営みに無効のスタンプを押し、ひきさらってゆく無常性への消極的な反感ではなくて、人間の生が孕むもうひとつの本質的要素である永遠性を開示する一対の瞬間への——至福と窮乏の瞬間への積極的な洞察である。夏の盛りの頂点にたつ瞬間は夏の本質をあらわにする。それは人間が「味気なく、憂いに押しつぶされ、冷たい無言の不和にみちた」⁽⁹⁾日常生活の悲惨を脱して「生きとし生けるすべてのものとひとつになること、至福の自己忘却のうちに自然の万有へ帰ってゆくこと」を可能にする瞬間——人間の生の無常性を象徴する死と運命による桎梏の脅威が消失する瞬間である。一方、ヘルダリーンが「われわれの魂の夜」と⁽¹¹⁾

呼ぶ、冬の本質を開示する瞬間は、夏の場合とは全く対照的な永遠性をのぞかせる。そこでは人間を自然の神的調和から完全に締め出し、孤立させる永遠の「窺乏」(Noth)⁽¹²⁾が「永遠に一成り世界」(die ewigeinige Welt)⁽¹³⁾にとってかわるのである。永遠性に関する二重の理解をヘルダリーンにもたらしめたものは、永遠性が呈するあい矛盾した相貌の個人的体験であったが、両極に分裂した永遠性を前にしてヘルダリーンが選んだ態度は、個人の立場を越えて、人間に「固有の自然(本性)と彼をとりまく自然」⁽¹⁴⁾を貫く普遍的法則に至るような、純粹な観照であった。『ヒュペーリオン』には、永遠なるものが、人間に至福を恵む全一の状態からも、また人間を苦しめる窮乏からも等しく離れたところから、「より高いまなざし」⁽¹⁵⁾をもって眺められている箇所がある。

あらゆるこの世の存在がわれを忘れ、われわれの本質も沈黙するが、われわれはすべてを見いだしたような思いのする時がある。

あらゆるこの世の存在が沈黙し、われを忘れるが、われわれはすべてを失ったような思いのする時もある。それは、ひとつの星もまたたかず、朽ち木の微光さえ見えない、われわれの魂の夜である。⁽¹⁶⁾

2

「黄熟した梨の実とともに……」(Mit gelben Birnen……)——詩の第一詩節はこのように始まっている。ただひとつの色彩語(gelb)が詩節全体を包みこみ、降りそそぐ太陽の光の恵みと自然の豊穡を暗示する。移ろい易い薔薇の花もひとつとして散り急ぐものはなく、その根はしっかりと大地をつかみ、灼熱する太陽の日差しに焼かれることもない。大地は生命力に漲りあふれている。草木は万物のなかで、もっとも忠実に自然の変転を映しだす鏡である。いまや自然は「泡立つ泉のように、あらゆる草木のうちに迸り溢れて」⁽¹⁷⁾いる。生動する自然の諸力にみだされて「陸は湖へと落ちかかる」(hänget……Das Land in den See)。万有の調和は生動する自然の諸力の均衡のうえに現前する。

自然の生命力を漲らせる大地をうけとめる湖の水面^{みなも}には、白鳥たちが優美な姿を静かに浮かべている。第一詩節は白鳥たちへの呼びかけ（第四詩行）によって二分される。生動する大地（第一～三詩行）と白鳥たちを浮かべて静かに安らう湖（第五～七詩行）。動と静の対照。しかしこの対照が詩節の統一をそこなうことはなく、それは自然がつくりだす調和に穏やかに包みこまれている。白鳥たちへの呼びかけが詩節の中央に位置することによって生じるシンメトリックな構成（詩節の詩行数は三・一・三に分割される）は、形式と内容を貫く同一の原理によって支えられている。

「永遠に一なる世界」においては、個はそれぞれ自己の固有性を主張するが、それらの集合した全体にはある均衡が認められる。しかもこの均衡は全体性の名のもとにそれぞれの個の固有性を解消することがない。⁽¹⁸⁾個と全体に関する対立的調和は、第一詩節の形式に快い緊張と緊密なまとまりをもたらしている。

まるで白鳥たちへの呼びかけの詩行が詩節を分断することを恐れるかのように、第一詩節の後半は接続詞「そして」(Und) ではじまっている。生動する自然の広々とした眺望をとらえた詩人の開かれたまなざしは、その眺望の中心に位置する仲むつまじい白鳥たちに収斂する。白鳥たちは「くちづけに酔い痴れて」(trunken von Küssen)「頭^{こうべ}を淨らかで冷たい水にひたす」(Tunkt ihr das Haupt Ins heilignüchterne Wasser)。白鳥たちは愛するものたちの比喩である。『メノーンのディオティーマ哀悼歌』(Menons Klagen um Diotima) には次のようにうたわれている。

なるほど春は立ち去り、一年^{ひととせ}は他の年を押しわけ、
入れ替り覇を競うので、死を免れぬ人間の頭上では時が荒れ狂いつつ
過ぎてゆく。けれども至福な者たちの目前では違うのだ、
これら愛する者たちには異った生が贈られているのだ。
というのも、ディオティーマよ！ 星々の日々と年々はすべて
私たちのまわりで親密に永遠にひとつに結ばれていたからなのだ。

しかし私たちは満ち足りて連れだち、むつみあう二羽の白鳥が、
湖の岸辺に憩うたり、あるいは波間に身を浮かせて、
銀色の雲を映し、また湖面を進むときに波だてる
エーテルの青みを帯びた湖水のなかを覗きこむように、
私たちは地上を歩んだのだった。⁽¹⁹⁾

「愛する者たち」のまなざしは、時の移ろいを離れて、永遠に回帰する
「星々の日々と年々」に向けられている。彼らは「死を免れぬ」(sterblich)
人間に不安や動揺を与える「時の霊」(Zeitgeist)⁽²⁰⁾の暴威から遠く隔たった
ところにいる。愛が万物を結合し、「永遠に一なる世界」の紐帯となるか
らである。『生のなかば』第一詩節で詩人が白鳥たちに呼びかける (Ihr
holden Schwäne) とき、彼はまさにこの「普遍的な愛」(die allgemeine
Liebe)⁽²¹⁾にとらえられている。白鳥たちへの呼びかけは万物を結合する愛へ
の応答であり、それによって詩人は「永遠に一なる世界」へ参入する。第
一詩節前半を占める自然の風景の忠実な描写は詩節の後半にいたって白鳥
たちと詩人の対話に移行するが、この表現上の変化は、普遍的な愛の高ま
るなかで聖なる自然への接近を強める詩人の内面の変化に対応している。
ヘルダーリンのある初期の讃歌には、未だ粗削りな観念の連合から脱けで
ることができてはいないものの、詩人が「永遠に一なる世界」へ参入する
過程の克明な描写がみられる。

まるで被造物を幸せにできるかの如く楽しげに、
まるで霊たちの帰服を受けるかの如く大胆に、
おんみの神殿を拝観するために、
いと気高き調和の女神よ！ わが愛はおんみに近づく。
歓喜に酔って眺めている者は早くも
栄光を予感して心を燃やし、
おお、おんみの神々しいふところにさらに近づけば、
勝者の旗は墓と時を嘲笑するのだ。

神々の意志のように、幾重となく、

感激は歌びとに吹きつける。⁽²²⁾

愛の作用による「永遠に一なる世界」への接近を、詩人は「感激」(Begeisterung) の訪れのうちに知る。「感激」は詩人にとってかけがえのない天の賜物である。「分割されえない感激の全能に比べれば、人間のどんな自発的な努力も、なんと無力なものか」。⁽²³⁾しかし全一と調和を約束する一方で、感激はまた、別の「歴然とした真理」⁽²⁴⁾につながっている。「かつてはわれわれの頭上はあれほど美しく、われわれの前途はあのように美しく喜ばしいものだった。われわれのこの胸も遙かな至福の幻影の前で波打ちあふれ、われわれの精神も喜び勇んで上へ向かって押し進み、埒を突き破ったのだが、さて、まわりを見渡せば、悲しいかな、そこにあるのは無限の空虚だった」。⁽²⁵⁾死を免れぬ有限な存在である人間が、「感激の全能」に導かれて自己の限界を「突き破る」ときに見る「無限の空虚」(eine unendliche Leere) ——それは「感激」の「くちづけに酔い痴れ」た白鳥たちが「浄らかで冷たい水」のなかに見たものと同じであろう。白鳥たちを足下で支える湖水は「銀色の雲を映し」「エーテルの青」に染まっている——⁽²⁶⁾に違いない。(というのも、自然の生命力に漲り溢れる大地をしっかりと受けとめる湖について、当該の詩はほとんど何も語らないからである。)ここでは、ヘルダリーンの詩に繰り返しあらわれる「河流」(Strom) の動きは封じられて、「時の潮」(die Fluthen der Zeit)⁽²⁷⁾は静止しているかに見える。白鳥たちは天上の至福に満たされている。が、それも所詮、湖面の反映がうみだす束の間の至福にすぎない。「頭」⁽²⁸⁾を水中に「ひたす」白鳥たちのまなざしは、光の届かぬ深みを領する不気味な暗黒をとらえる。今は永えに安らうかに見える湖水も、ひとたび「時の霊」が目覚めれば、泡立つ「河流」となって、むつみあう白鳥たちをいつこへか連れ去ってしまうだろう。全一への参入がもたらす「覚醒せる酩酊」(sobria ebrietas)⁽²⁹⁾を通して、白鳥＝詩人は自己の存在の根拠である「無限の空虚」を認識す

るに至る。白鳥＝詩人の究極の自己認識に道を開く湖水は、したがって、明晰ではあるが「感激の全能」には及ばない悟性認識の「冷たさ」(Nüchternheit)とは区別する意味で, heilignüchtern と呼ばれている。かつてヘルダリーンは、若い詩人たちにむかって、「冷淡を憎むように、陶酔を憎め」(Haßt den Rausch, wie den Frost!⁽³⁰⁾)と忠告したが、詩作の際に詩人が守るべき、この心的態度に関する規準は、「覚醒せる酩酊」において実現をみている。

3

第二詩節は第一詩節とは対照的に、詩人の主観的な独白ではじまる——「悲しいかな、何処に私は求めよう……」(Weh mir, wo nehm' ich,……)。第一詩節の冒頭が生動する自然を具体的に描写し命名することによって、自然の呼びかけに対する詩人の応答を暗示するのに対して、第二詩節のそれは、「壁」(die Mauern)と化した沈黙する自然に反響する詩人のあらわな肉声にみちている。詩人をとりまく世界と詩人との間に本来、結ばれるべき「生き生きとした」(lebendig)⁽³¹⁾ 関係の断絶。

今はもう、花にむかって、おまえは私の妹だ!とすることはなかった。泉にむかって、われわれは一族だ!とすることもなかった。ただ、⁽³²⁾
こだまのように忠実に、あらゆる事物にその名をかえすだけだった。

このような「冬には、何処に私は、花を求めよう」(wo nehm' ich, wenn Es Winter ist, die Blumen)。荒涼とした大地には、詩人が命名すべき花はみあたらない。第二詩節で語られる「花」(die Blumen)は決して「命名」(nennen)されているわけではない。「花」は具体的な名ではないからである。詩人と彼をとりまく世界との関係の変化に応じて、「黄熟した梨の実」(gelbe Birnen)や「野生の薔薇の花」(wilde Rosen)という自然の具体的事物の名は姿を消し、かわって、いかなる形容詞も伴わない具体性を欠いた名——「冬」(Winter), 「花」(die Blumen), 「太陽の輝き」(der

Sonnenschein), 「大地の影」(Schatten der Erde) ——が登場する。自然の個々の事物がその存在を無へと解消させてしまったわけではないが、詩人は、一種の無感動に襲われて、命名行為の不能のうちに、自然の事物の不在を経験する。

第二詩節の導入は、さらに、頭韻 w (Weh—wo—wenn—Winter—wo) によって特徴づけられている。詩人の独白をいろどる、この重々しい w の音は、すでに、第一詩節の最後にあらわれた語 Wasser に認められる。Wasser—Weh の頭韻は、夏と冬という相対立した状況をそれぞれ描写するふたつの詩節の間を架橋するかに見える。この橋の構成材は「冷静」(Nüchternheit) である。白鳥＝詩人が到達した「聖性を帯びて冷静な」(heiligenüchtern) 認識は人間存在を根拠づける無を指し示すが、死せる自然の壁にとりかこまれ孤立した詩人の自己認識も、また、灼熱する感激のもたらす全一の醗酵が欠落しているという意味で、「冷静な」ものである。しかし全一による醗酵の欠如しか意味することがない否定的な「冷静」は、全一状態のなかで個が灼熱のあまり全体に解消してしまうことを防ぐ「冷静」とは区別されて、「節度を越えた」(allzu) ものと呼ばれる。

私もまた、あの幾千の人々と同じ運命を担うのか、
彼らはその春の日々には予感し愛しながら生きたのに、
酔い痴れる日には、復讐する運命の女神達に捕えられて、
嘆くことも歌うことも適わず、密かに深みへひきおろされ、
節度を越えて冷静な国のなかで、闇のなかで、贖いをしているのだ。
そこでは、あてにならぬ光を浴びて、迷える群がさまよい、
遅々として進まない時を、寒さに凍え、乾きに苦しみながら数えており、
人間は僅かに残された嘆息のなかでだけ、不死の者達を讃えるにすぎ
ない。⁽³⁸⁾

ここでは、『生のなかば』が w の頭韻によって密かに封印したものが語られている。全一に「酔い痴れる日には」(am trunkenen Tag) はやく

も「節度を越えて冷静な国」(das allzunüchterne Reich) へ向かう下降運動がはじまっている。人間の生の潮が満ちるとき、感激は至福のうちに「不滅なるもの」(Unvergängliches)⁽³⁴⁾をとらえるが、ひとたび満ちた潮流はすみやかに反転し、次の瞬間には退行をはじめからである。人間に許される至福の時は一瞬にすぎない。『生のなかば』の詩節をまたぐ w の頭韻は、時の浸蝕とは無縁な「不滅なるもの」を開示する瞬間が他ならぬ時の流れのただなかで現前し消滅するということを、すなわち、このような永遠＝瞬間を現実のものとするのは人間の生を支配する「永遠の潮の満ち干」(die ewige Ebb' und Fluth)⁽³⁵⁾なのだということを、暗示している。

ところで、人間の生の無常性とは、「主体と客体のあいだに、あるいはわれわれの自己と世界のあいだにある対抗」によって説明される「分離」のなかで「われわれが思惟し、存在する」ことだ⁽³⁶⁾と言うこともできる。沈黙する自然の「壁」が詩人を囲繞するとき、「壁」の内側にある「節度を越えて冷静な国」は、「詩人の固有の自我」(das eigene Ich des Dichters)⁽³⁷⁾として明確な輪郭を獲得する。しかし詩人は、全一の至福を体験しているが故に、この限界づけられた自我に満足することができず、そこに、喪失、疎隔、孤独——すなわち、感激の全能がもたらすものとは正反対のものを、見いだすことになる。『生のなかば』第二詩節前半を構成する疑問文には、空虚な満たされない「詩人の固有の自我」が、自己を充実させようとして自己を超出する試みが認められる——「冬には、何処に私は、花を、そして何処に太陽の輝きを、そして大地の影を、求めよう？」(wo nehm' ich, wenn Es Winter ist, die Blumen, und wo Den Sonnenschein, Und Schatten der Erde?)。かつて「花」は「太陽の輝き」に照らされて生長し、「大地の影」は「花」が過剰な日の光を浴びて枯死することを防いだ。しかし、ふたつの「そして」(und) が呼び出そうと努める自然の有機的連関が姿をあらわすことはなく、詩人の連想はかつて現前した「永遠に一成りなる世界」の断片的回想にとどまる。

第二詩節の後半において、詩人を囲繞する世界は、詩人によって発せられた問いかけに対して、次のように応答する——「壁は言葉なく冷たくた

ち、風見は風に吹かれて、きしんだ音をたてる」(Die Mauern stehn Sprachlos und kalt, im Winde Klirren die Fahnen.)。第二詩節で唯一度あらわれるふたつの形容詞 sprachlos; kalt が、応答の内容を簡潔に規定している。自然は、詩人の固有の自我が表象する世界として、詩人の固有の自我の外に「冷たく」(kalt) たたずみ、自らの神性を詩人の感官に訴えかけることがない(sprachlos)。それ故に命名行為をおこないえない詩人の固有の自我は、もはや詩人の資格をもって語るのではなく、感激がもたらす「永遠に一なる世界」の夢をひきさく一個の冷たい「自意識」⁽³⁸⁾(Besinnen)として語るのである。

第二詩節の後半は、それぞれ「壁」と「風見」について語るふたつの文から成っている。そしてこれらの文は、聴覚上の要素(sprachlos; klirren)をもつところに共通点が認められる。この聴覚上の要素は、「壁」——「言葉なく」(sprachlos)という奇妙な組み合わせをもって唐突に詩のなかへはいってくる。⁽³⁹⁾「壁」は人為的な構築物として見られる限り、言葉を発することはない。しかし「言葉なく」たつ「壁」は、言葉をもつものの存在を予想させる。勿論、ここでいう言葉とは、日常的な意味ではなく、詩人の感激に訴えかける自然の生命力のことであるが、このような自然の事物の語りかけとしての言葉をとらえる器官は、詩人の聴覚ではなく、詩人の視覚である。自然の生命力は、木々のそよぎや湖水の波立ちのようなもろもろの運動として自らを現すからである。第一詩節では、詩人は「歓喜に酔って眺めている者」⁽⁴⁰⁾(der wonnetrunke Seher)として「永遠に一なる世界」を描写する。けれども自然の事物の語りかけがやむとき、詩人の視覚がとらえるものは、生動する自然の姿ではなくて、自然を貫く生命のリズムに左右されない、人為的に加工された事物(「壁」,「風見」)のあるいは静的なあるいは受動的な秩序である。しかも、このとき、詩人の視覚は全一を約束する感激の全能を喪失し、自然に宿る神性を捕捉する機能を放棄する。もはや詩人は「歓喜に酔って眺めている者」ではありえず、視覚に代わって聴覚が間接的に自然の生命を詩人に伝えるにすぎない——「風見は風に吹かれて、きしんだ音をたてる」。

『生のなかば』はいわゆる「自由律」(Freie Rhythmen) に分類されるが、その形式には独自の詩法が認められる。ふたつの詩節はともに七詩行から成り、各詩行は二箇ないし三箇の Hebung をもっている。第一詩節は三箇の Hebung をもつ詩行（第一，二詩行）ではじまり、二箇の Hebung をもつ詩行（第三～六詩行）を通り抜けて、再び三箇の Hebung をもつ詩行（第七詩行）で結ばれる。すなわち、三箇の Hebung をもつ詩行は、二箇の Hebung をもつ詩行を前後からはさみこむようにして、第一詩節の枠をかたちづくっているといえる。

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

第一詩節の各詩行のはじまりは、第六詩行を除き、Auftakt をもっている。しかし、第一，二詩行の Jambus が開始する上昇律動が、第六詩行においてとぎれるわけではない。第五詩行行末の Senkung と第六詩行行頭の Hebung が詩行と詩行の間にある休止を緩和し、詩行間のつながりを強固にするからである。また各詩行の行末に注目すれば、第三，六詩行だけが männlich に終わっていることに気がつくが、第四，七詩行行頭は Senkung ではじまっており、ここでも、音の滑らかな連続 — が詩行と詩行の間隙を軽々とのりこえてしまう。このようなわけで、第三～四詩行，第五～七詩行は、それぞれひとまとまりの律動として感じられる。結局、第一詩節は、次のような四つの Periode に再構成することができよ

う。(|は本来の詩行の区切りをあらわす。)

I — — — — —

II — — — — —

III — — — — — | — — — — —

IV — — — — — | — — — — — | — — — — —

I および II は Jambus (—) によって構成されているが、III および IV では、これに加えて Anapäst (— —) がくみこまれている。III の冒頭にでてくる Jambus と Anapäst を組み合わせたリズム形 (— — — —) は IV の冒頭では二度繰り返され、一箇の Jambus をはさんでさらにもう一度、反復される。I から IV に向かって、Periode の長さは、いわば提示された主題 (I, II) にふたつの変奏 (III, IV) が続く形で、次第に増してゆく。

この律動上の主題 (I) は、II において正確に反復されるが、I と II の間には、響きのうえで微妙な変化が見られる。

I gelben Birnen hängen e—i—ä

II voll mit wilden Rosen o—i—o⁽⁴¹⁾

両 Periode の Hebung にあたる母音は i 音をはさんで規則的の交替を示すが、i 音をはさみこむ音は e(ä) から o へ変化している。律動は、音の規則的の交替によって保持されつつ、他方、音の変化によって促されつつ、なめらかに前進する。

第一の変奏(III)は、Jambus からなる主題のリズム形 (— — — —) に Anapäst を一箇加えることによって、律動を活性化する。しかもこの Anapäst は文末に一致し、内容上の切れ目に対応して、Jambus の律動に軽い楔を打ちこんでいる。第一の変奏の後半は再び Jambus に復帰するが、それも束の間にすぎない。第二の変奏 (IV) の冒頭には、第一の変奏

の前半を構成する力強いリズム形（— — — —）が鋭い響きの音 t, k を伴って二度繰り返されて、Jambus のうみだす律動をかき消してしまう。

第二詩節は第一詩節同様、三箇の Hebung をもつふたつの詩行ではじめられるが、律動の性格は全く対照的である。

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.	— — — — —

重くのしかかる w 音とともにきざまれる冒頭の Trochäus (Wéh mir)⁽⁴²⁾ が、第二詩節の律動の基本的性格を決定している。やがて Hebung と Senkung は不規則に交替をはじめ、このぎごちない律動の流れは重々しい w 音をしつつやうに響かせながら (weh; wo; wenn; Winter; wo) 詩節前半の四詩行をおおってゆく。詩行と詩行の間にある句切れの整合性を乱す二箇所 (Enjambment) (wenn — Es Winter ist; wo — Den Sonnenschein), 詩行の内部を細かく分割する語群の断片的配置 (Weh mir, | wo nehm' ich, | wenn; Es Winter ist, | die Blumen, | und wo), 三箇の連続する Senkung (Winter ist, die) —— が律動の流れをせきとめようとし、そこに緊張をうみだしている。この緊張の頂点は第一詩行にある。単音節からなる語の連続が律動をさらに分断しようとするからである。詩行をおうごとに律動を緊張させる裂け目は減少し、第三、四詩行では律動の流れは本来の波動に従うようになる。そしてこれに対応するかのよう、Hebung をいどころ子音は w に代わって sch (Sonnenschein; Schatten) が登場する。

第二詩行にあらわれる三箇の連続した Senkung には、また、律動を転
(69)

調させる力が隠されているように思われる。

— — — — —
— — — ▼ — — — — —
— — — — —
— — — — —

(第一～四詩行)

Trochäus と Daktylus を組み合わせたリズム形 (— — — —) が反復された後、▼をはさんで、第一詩節になじみの深いリズム形 (— — — —) があらわれる。こうして律動は鋭くえぐるような調子——それは Weh mir になう意味に対応している——から、花々に降りそそぐ陽光と大地のおりなす影がかたちづくるイメージにふさわしいなめらかな調子に変わる。

第二詩節の後半では、詩節前半の第三詩行に対応するかのようになり、第一詩節の I, II を特徴づけた Jambus の律動が再び姿をあらわす (Die Mäuern stéhn) が、連続する Hebung (stéhn Spráchlós) がすぐにこの律動を變形してしまう。第六、七詩行では、第一詩節の III, IV で反復されるリズム形 (— — — —) と鏡像関係にあるリズム形 (— — — —) が、かたい子音 k (*kalt*; *klirren*) を響かせながら反復されるが、構文上、第七詩行に属する im Winde が第六詩行にくりあげられたのは、恐らくこのリズム形を意識してのことだろう。

註

ヘルダーリンの作品および書簡は GSA : Große Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe, hrsg. von Friedrich Beißner. Stuttgart 1943 ff. から引用した。訳出にあたっては『ヘルダーリン全集』, 河出書房, 昭和 41—44 年と講談社版世界文学全集第 20 巻所収の野村一郎訳『ヒュペーリオン』を参考にさせて頂いた。なお『生のなかば』は GSA II 117 すなわち第 2 巻 117 頁に収録されている。

(1) GSA III 11 (I 15, 5-17). 『ヒュペーリオン』からの引用には GSA III に付された初版の巻数と頁数, 行数を並記する。(I 15, 5-17) は第 1 巻 15 頁 5-17 行

を示す。

- (2) GSA III 24 (I 39, 7-10).
- (3) GSA III 93 (II 3, 4-7).
- (4) GSA III 16 (I 25, 13-15).
- (5) GSA III 43 (I 74, 7-9).
- (6) 第一詩節が描写する季節についてはさまざまな解釈がおこなわれている——Hochsommer (Friedrich Beißner, GSA II 665); Spätsommer (Norbert von Hellingrath, Propyläenausg. von Hölderlins sämtlichen Werken, Bd. 4, S. 298); Fruchtherbst (Wilhelm Michel, Das Leben Friedrich Hölderlins, Darmstadt 1963⁴, S. 504)——が、これらの解釈は果実と花が共存する現実の時期を確定しようとする意図をもつ点では共通している。これに反して Ludwig Strauß (Friedrich Hölderlin: Hälfte des Lebens, In: Trivium, 1950, S. 100-S. 127) と Jochen Schmidt は風景描写に現実の季節を読みとるのではなくて、そこに象徴的意味を積極的に読みこむことによって、ふたつの詩節の間にある対立関係を際立たせることに成功している。わけでも Schmidt は果実と花の共存に超現実的なもの——magische Gleichzeitigkeit——の成就をみている (Sobria ebrietas, Hölderlins >Hälfte des Lebens<, In: Hölderlin-Jahrbuch, Bd. 23, S. 183)。
- (7) GSA III 38 (I 65, 8-10).
- (8) 「なかば」には二重の解釈が可能である。象徴的な意味では、夏と冬は生を二分するが、現実的な意味では、夏と冬は春と秋に対して生の「なかば」を占めることになる。
- (9) GSA III 156 (II 117, 11-13).
- (10) GSA III 9 (I 10, 13-14).
- (11) GSA III 42 (I 73, 2).
- (12) GSA VI 378, J. G. Ebel 宛書簡58-65行を参照。
- (13) GSA III 9 (I 11, 3-4).
- (14) GSA VI 336, F. Steinkopf 宛書簡29-30行。
- (15) GSA VI 386, 妹宛書簡11-12行。
- (16) GSA III 42 (I 72, 17-I 73, 3). 距離の意識をもって眺められたこのような永遠性にはさしたる意義を認め難いが、ヘルダーリンの後期讃歌の芸術的価値を高めている祖国と同時代史への批判的考察を背後で支えているのは、他ならぬこの観照的態度なのである。
- (17) GSA III 24 (I 39, 7-8).
- (18) GSA VI 301, I. v. Sinclair 宛書簡66-70行を参照。
- (19) GSA II 76, v. 37-v. 47.
- (20) >Der Zeitgeist< (GSA I 300) を参照。

- (21) GSA VI 419, 第宛書簡26行。Schwäne を修飾する形容詞 hold は Schwäne の優美な形姿を説明するとともに、普遍的な愛の現前を暗示しているかもしれない。ヘルダーリンが使用する hold には、liebende Zu-neigung という Etymologie に則した意味が確認されるからである。これに関しては Rolf Zuberbühler, Hölderlins Erneuerung der Sprache aus ihren etymologischen Ursprüngen. Berlin 1969, S. 94 を参照。
- (22) >Hymne an die Göttin der Harmonie< GSA I 130, v. 1-v. 10.
- (23) GSA III 32 (I 54, 3).
- (24) GSA III 14 (I 20, 6-7).
- (25) GSA III 45 (I 79, 8).
- (26) GSA III 45 (I 79, 1-5).
- (27) GSA II 76, v. 45; v. 46.
- (28) >Heidelberg< GSA II 14, v. 16.
- (29) Topos としての sobria ebrietas についての考察は Schmidt, a. a. O., S. 184 ff. に見られる。
- (30) >An die jungen Dichter< GSA I 255, v. 6.
- (31) 「生き生きとした」関係が消失するとき、より低次の「機械的な」(mechanisch) 関係があらわれる。詳細は >Über Religion< (GSA IV 275-281) を参照。
- (32) GSA III 42 (I 73, 15-17).
- (33) >Elegie< GSA II 73, v. 65-v. 72.
- (34) GSA VI 204, C. L. Neuffer 宛書簡12行。
- (35) a. a. O., 6 行。
- (36) GSA VI 203, I. Niethammer 宛書簡30-33行。
- (37) Hellingrath, a. a. O., S. 299.
- (38) GSA III 9 (I 11, 9).
- (39) Strauß, a. a. O., S. 110.
- (40) GSA I, v. 5.
- (41) Strauß, a. a. O., S. 118.
- (42) Weh mir に Spondeus をあてはめる読み方もある。例えばノ瀬恒夫, 『ドイツ詩学入門』, 大学書林, 昭和53年, 第3版, 124頁以下を参照。

最後に、紙数の制約から割愛せざるをえなかった『生のなかば』の成立史と影響史について、ごく簡単に触れておきたい。初出は Friedrich Wilmans 発行の年鑑 >Taschenbuch. Der Liebe und Freundschaft gewidmet< の1805年版。しかし印刷にまわされたはずの手稿の所在は、同時に公表された他の Nachtgesänge のなかの数篇同様、不明のままである (Katalog der Hölderlin-Handschriften, bearbeitet von Johanne Autenrieth und Alfred Kellertat. Stuttgart 1961, S.

10)。1803年12月 Wilmans 宛書簡は、ヘルダーリンがこの「年鑑のために幾つかの Nachtgesänge に目を通して最中である」(GSA VI 436, 11-12行) ことを伝えている。わずかに、初期の生成過程を証言するスケッチが、讃歌 >Wie wenn am Feiertage.....< の未完に終わった最終部分のための草稿に見いだされる (GSA II 663 f.)。Peter Szondi はこの讃歌が完成されなかったことと『生のなかば』成立の間に必然的関係を見ている (Der andere Pfeil. Zur Entstehungsgeschichte des hymnischen Spätstils. In: Hölderlin-Studien. Frankfurt am Main 1967, S. 54 ff.)。『生のなかば』は狂疾期の作品であるとしてまともな解釈の対象にならなかった時期がある。1905年に公表された Wilhelm Dilthey のすぐれた論文集 >Das Erlebnis und die Dichtung< においても、なおその傾向は認められる (a. a. O., Göttingen 1970¹⁵, S. 316)。この先入観を打破するのに功績があったのは Emil Lehmann (Hölderlins Lyrik. Stuttgart 1922, S. 239 ff.) と Ludwig Strauß (a. a. O.) である。わけても、本稿も多くの示唆をえた Strauß の周到な論文は解釈史に大きな一歩をしるした。