

Title	ヴェッカーラインとドイツ韻律法の改革
Sub Title	Weckherlin und die Reform der deutschen Metrik
Author	杉村, 涼子(Sugimura, Ryoko)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1987
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.51, (1987. 7) ,p.78- 60
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00510001-0214

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.

ヴェッカーラインと ドイツ韻律法の改革

杉村涼子

1

16世紀末までにイタリアやフランスやイギリスが世俗文学によって達成した母国語の確立が、ドイツにおいてはまずルターの聖書独訳という形を取ったことは当時のドイツの状況に象徴的である。しかし、やがて16世紀から17世紀にかけて、母国語による詩と言えばクニッテルフェルスとルターの賛美歌くらいしかめぼしい詩の無かったドイツでも、イタリア詩やフランス詩のような洗練された豊かな表現を可能にする詩法、特に韻律法を確立する試みが盛んとなる。その運動の一方の中心を成したのは、古典詩の韻律法をドイツ詩に応用しようとした人文主義者達であり、もう一方は、フランス詩の韻律法に倣って詩作を試みんとした、所謂「ドイツ・ルネサンス詩人」達である。前者の試みは、ラテン語に最も近かったイタリア語と同様に¹⁾、ドイツ語でも挫折せざるを得なかった。音量のみを考慮する詩脚を作る古典詩の韻律法を、異なる音体系を有する近代ヨーロッパ語に応用することは所詮無理であったからである。これに対して「ルネサンス詩人」らが手本としたフランス韻律法は、ドイツ詩への応用が簡単であったため、速やかにドイツ詩へ取り入れられていったのであった。

このフランス韻律法導入のきっかけをなしたのもやはり宗教上の理由によるものであった。すなわち、マロ (Clément Marot) やデュ・パルタス (Guillaume de Salluste Du Bartas) のユグノー教徒のための聖歌 (Hugenottenpsalter) の翻訳者らが、まずその先鞭をつけたのである。当時ドイツ人文主義の一大中心地を築きあげ、フランスを追われたユグノー教徒

を保護したプファルツ選帝侯フリードリヒ三世は、まずシェーデ (Paul Schede Melissus) に聖歌の翻訳を依頼するが、結局これは完成には至らなかった。というのは、1573年にロープヴァッサー (Ambrosius Lobwasser) の訳が出版されたために、シェーデがそれ以上仕事を継続する意味が無くなってしまったからである。このシェーデはプレイヤード派の詩人達と交わった経験があり、今日知られている限りにおいて、ロンサールと接触した唯一のドイツの詩人であるとされている。フランス語に堪能であったシェーデの訳をフランス語の原詩と比較してみると、彼が音節数と脚韻の交替を厳密に模倣しようとしたことが分かる²⁾。イエリネックは、シェーデの翻訳を「ロマンス詩の韻律を新高ドイツ語において模倣しようとした最初の試みである」³⁾と述べている。

このような先駆者の努力ののち、十七世紀初頭さらにドイツ詩が他のヨーロッパ諸国のレベルに追いつかんとし、新しい形式を求めて模索を続けていた頃、シュトゥットガルトの宮廷詩人ヴェッカーリーンは、フランス韻律法の上に、これまでのドイツ詩には存在しなかった高度な様式美に溢れた新しい世界を創造するに至る。しかし、優れた詩才を持ったこの詩人は、作用史の視点から見て、その後はほとんど文学史の前面に現われることはない。ヴェッカーリーンのフランス流韻律法は、オーピッツの改革以後主流となる韻律法に飲み込まれてしまうからである。ヴェッカーリーンの死後百年以上もたってからボードマーによって再発見され、やがてヘルダーに至って、それまで無視されてきたことへの贖罪とも言える名誉回復がなされることになるわけだが、それはヘルダーがヴェッカーリーンの詩のなかに、オーピッツ以来綿々と続いてきた詩脚の単調な規則的交替による詩とは異なる、自由なリズムを聞き取ったからである⁴⁾。しかもヘルダーが読んだヴェッカーリーンの詩を検討すると、それらの詩はヴェッカーリーンのオーピッツの改革をやむなく受け入れたのちの版によっていることが明らかとなる。ということは、ヴェッカーリーンの詩はオーピッツに従ったあとにおいても、まだなおヘルダーをして自由なリズムを感じ取らせる要素を有していたことを意味する。だがそのことが、この詩人に対

する評価において、詩才はあったが結局オーピッツの改革を完全に消化しきれなかった、新しい詩形式への感覚の欠如した詩人とも見なされる原因となったのである。例えば、W・カイザーは『ドイツ韻律法小論』において、ヴェッカーリーンの詩の一節を誤ったヤンプス詩脚の例として挙げているし⁵⁾、ホイスラーは『ドイツ韻律法の歴史』のなかで、ヴェッカーリーンの詩にヤンプスの交替を当てはめたときに生ずる《強音の曲げ》(Tonbeugungen)の多さにあきれ、「ルターの賛美歌のほうがずっとましである⁶⁾」とまで述べている。しかし、これらの意見は、オーピッツの理論をヴェッカーリーンの詩にそのまま適用せんとした場合にそう言えるのであって、果たしてヴェッカーリーンの詩に新しい韻律法を理解し得なかったという見方をすること自体が正鵠を射ているかどうかは、歴史的コンテクストのなかで考察してみないと正しく判断は出来ない。しかもこの詩人を肯定的に評価するか、否定的に評価するかは、その詩的感性云々よりはむしろ、彼の韻律法の是非に関わってきたのである。しかし、ヴェッカーリーンの正統とされる文学史の規範からずれているという、まさにその《ずれ》こそ、十七世紀というドイツ詩が新しい韻律法を求めて試行錯誤していた時代を考察するにあたり、主流のオーピッツの側からのみの視点では与えられない視野の広がりを提供してくれるのである。以下では韻律法の面から、ヴェッカーリーンのフランス韻律法に従った初期の詩の特徴を明らかにし、さらにオーピッツの改革を受け入れた後期の詩を検討することにより、ヴェッカーリーンの詩と新しいドイツ韻律法との関係、さらにヴェッカーリーンの詩を通じて見えてくるオーピッツの改革の意味をも探してみたい。

2

まず最初に、このあまり知られていない詩人については、少々伝記的事柄に触れておかねばならないであろう。ゲオルク・ルドルフ・ヴェッカーリーンの(Georg Rudolf⁷⁾ Weckherlin)は1584年9月14日に、ヴェルテン

ベルクの官吏ヨハネス・ヴェッカーリー（Johannes Weckherlin）の第五子としてシュトゥットガルトに生まれ、敬虔なプロテスタントの家庭に育つ。やがてチュービンゲン大学に入り、この時期にラテン語、フランス語、イタリア語といった、のちに外交官として活動するのに必要な語学を習得する⁸⁾。1606年ヴェルテンベルク公国の官吏となるが、彼が仕えたヨハン・フリードリヒ公（Herzog Johann Friedrich）は、フランスのモンベリアル領主であると同時に、フランス国王に対する融資の担保としてアランソンをも支配下に治めており、フランス風の教養を体現する君主であった。当時のシュトゥットガルトの宮廷は、すでに絶対主義への地盤を確固たるものにしつつあったフランス宮廷文化の強い影響下にあった。ヴェッカーリーは1606年の着任後、直ちにモンベリアル他のフランスの諸都市に外交官として派遣されるが、この時期に知り合ったフランスの教養ある外交官であり、詩人であり、またユグノー教徒であったモンマルタン（Essaye du Mat de Monmartin）は、詩人としてのヴェッカーリーの将来に決定的な役割を果たした。のちになって、ヴェッカーリーはモンマルタンから得たものに対する感謝の念を、詩人としての自負をも込めて、彼に捧げたピンダロス風謳歌のなかで次のように歌っている⁹⁾。

敢えて我が他に先んじて
自由な響きもて神々を、
ドリアの絃に乗せつつ
我言葉で愛らしく歌わんとせしは
君のなせる業なり¹⁰⁾。

このフランス滞在中にヴェッカーリーは、プレイヤード派の詩に接し、そのフランス韻律法をもしっかりと習得する。1607年から1615年にかけて、イギリス、アイルランドに滞在し、その頃ドーヴァー出身のエリザベス・ラウォース（Elizabeth Raworth）と婚約している。1616年9月、彼女との結婚後シュトゥットガルトに戻り、ヨハン・フリードリヒ公の秘書となり、1622年までこの職に留まるが、彼の初期の詩のうち重要な作品は、ほ

とんど全部この時期に成立している。そして1622年イギリスへ戻り、1653年ウェストミンスター寺院に葬られるまで、二度とドイツへ戻ることはなかったのである。イギリスへ渡ったあとしばらくは、全く詩は発表していないが、やがて1641年アムステルダムで『ゲオルク・ロドルフ・ヴェッカーリーンの宗教詩と世俗詩』 („Georg Rodolf Weckherlins Gaistliche und Weltliche Gedichte“) が、そして1648年やはりアムステルダムで『宗教詩と世俗詩』 („Gaistliche und Weltliche Gedichte“) と題する全作品集が出版される。前者においては、初期の詩とは異なり、オーピッツの韻律法を意識して詩作がなされ、後者の全作品集では、1619年以前の詩を掲載するにあたってオーピッツ流に改作がなされているのである。

ヴェッカーリーンの初期の詩でフランス韻律法を模倣したことは広く知られているが、それがどのようなものであったかを、具体的に検討してみよう。

[資料 I]

Sonnet.

Die spiegelmacher an das Frawenzimmer.

- 1 Nymfen, deren anblick mit wunderbarem schein
Kan unser hertz zugleich hailen oder versehren;
Und deren angesicht, ein spiegel aller ehren,
Uns erfüllet mit forcht, mit hofnung, lust, und pein:
- 5 Wir bringen unsern kram von spiegeln klar und rein,
Mit bit, ihr wollet euch zuspiegeln nicht beschweren:
Die spiegel, welche uns ewere schönheit lehren,
Lehren euch auch zumahl barmhertziger zusein.
So gelieb es euch nun, mit lieblichen anblicken
- 10 Erleuchtend gnädiglich unsern leuchtenden dantz,
Und spieglen euch in uns, uns spiegler zu erquicken:
Wan aber ungefehr ewerer augen glantz
Uns gar entfreyhen solt, so wollet uns zugeben,
Das wir in ewerm dienst fürhin stehts mögen leben.¹¹⁾

この詩は、1616年3月にシュトゥットガルトで催された王子フリードリヒのための祝祭の経過を、ヴェッカーリーンがほぼ一ヶ月のちに記述して出版した小冊子『先日シュトゥットガルトにて王子の洗礼式に際して執り行なわれた勝利の祝典』(„Triumpf. Newlich bei der F. kindtauf zu Stutgart gehalten“)のなかで、宮廷バレエ¹²⁾の説明として挿入されている十二音節詩句¹³⁾による abba / abba / cdc / dee という脚韻形式を持つソネットである。バレエに登場する鏡のモチーフの技巧的扱い方、女性をニンフとして登場させた異教神話的背景、隠喩や対照法といった修辞学の知識、しかもクニッテルフェルスではなく、フランス流の十二音節詩句で構築されたペトルカ風のソネット——ドイツの宮廷文化は、ヴェッカーリーンの登場によって、ようやくその華麗な祝祭空間に相応しい格調高い文学的表現形式を所有するに至ったのである。

さて、この十二音節詩句をオーピッツの改革後ドイツ詩の鉄則となったヤンプスの規則的交替で朗読、つまり skandieren してみると、3, 5, 6, 11, 13, 14, 行を除いて、この規則が当てはまらないことが分かる。極端なのは1, 2行目で

Nymfén, derén anblick mit wúnderbárem schéin
 Kan únsér hértz zugléich hailén odér verséhren;

となり、この2行のあいだに4回も弱音の《e》が揚格を占めることになるし、anblick においても、本来は第1音節に強勢が落ちねばならないはずである。要するに、あくまでも紙に書かれた詩としての韻律のレベルでのみ考察する限りにおいて、この詩にはヤンプスの規則的交替は、偶然そうってしまった上記の6行を除いては、認めることが出来ない。ところが、1648年の詩集においては、この詩が次のように改作されているのである。ここでは1・2行のみを挙げておく。

Ihr Nýmfen déren blick mit wúnderbárem schéin
 Kan únsér hértz zugléich erláben únd verséhren;¹⁴⁾

つまり、この版でははっきりとオーピッツ理論の受容が確認できるのであるが、[資料 I] の詩では、ヴェッカーリーンはまだ徹底的にフランス韻律法に従っているのである。

では、ヴェッカーリーンが範とした当時のフランス韻律法とは如何なるものであったのだろうか。イタリア詩と同じく、フランス詩は、一行における決まった音節数と男女脚韻の規則正しい交替を二本の柱としている。このような韻律法が確立したのは16世紀、プレイヤード派の詩人の実践面、かつ理論面での努力によるものであった。デュ・ベレは『フランス語の擁護と顕揚』で次のように述べている。

「脚韻に関しては、私は脚韻は豊かであらねばならないという意見です。なぜなら、ギリシア人やローマ人にとっての音量にあたるのが我々にとっては脚韻だからです。そして我々は彼らのように詩脚を用いることはないけれども、詩のジャンルによって決まった音節を持っており、この音節によってまるで鎖に繋がれたかのごとく結合され拘束された詩行は、脚韻という狭い牢獄のなかへ入って行くのですが、厭わしく厳しい、そして他の国語には分からない女性韻の句切りという看守の見張りを、大抵受けているのです¹⁵⁾。」

ロンサールの『フランス詩法要約』におけるフランス韻律法の定義も本質的にはデュ・ベレと何ら異なるところは無い。ただロンサールは十二音節詩句と十音節詩句については別章をそれぞれ設け、前者においては第6音節のあと、後者においては第4音節のあとに句切りが置かれる、と説明している¹⁶⁾。

さて、ヴェッカーリーンの詩を以上に述べたような決まった音節数と男女脚韻の規則的交替、そして[資料 I] のような十二音節詩句の場合は、第6音節のあとに置かれた原則として男性韻の句切り、というフランス韻律法から観察してみると、そこには全く整然とした韻律形式が認められるのである。I の詩では、1行目の *anblick*、10行目の *gnädiglich*、12行目の *ungefähr* は、本来第1音節に強勢の落ちる単語であるが、ヴェッカーリーンにとってはこのような単語が句切りの位置を占めても、何ら韻律上の規

則を侵すことにはならなかったのである。すなわち、ロンサルが例を挙げて示しているように¹⁷⁾、ヴェッカーリーンのプロゾディにおいても、フランス語でパロクシトンと呼ばれる女性韻の単語をドイツ語に応用した、絶対に強勢を持ち得ない弱音の《e》を最終音節に含む単語以外は、ただ1音節で成り立っている単語も含めて、全部男性韻としての機能を果たし得る可能性を持っているわけである。従って -blick, -lich, -fehr が第1強勢に代わる音節として句切りの位置に置かれることが可能なのである。とりわけ anblick のような弱音の《e》を含まない2音節の単語を、ヴェッカーリーンはスpondeusのように見なし、句切り、あるいは脚韻に男性韻として用いている。この他、ヴェッカーリーンの詩の響きに特徴的な -heit, -keit といった、本来第1強勢を有してない接尾辞も男性韻として、必要に応じて句切り、あるいは次の例が示すように、脚韻の役割も任されるのである。

[資料 II]

- a) Sie ist ein tag aller klarheit
Sie ist der ruhm aller schönheit¹⁸⁾
- b) Durch meiner Oden süssigkeit
Welche auß aigsinnigkeit¹⁹⁾
- c) Mit diser frischen blum! blum, deren lieblichkeit
Ietzund gepflanzet ist in der Unsterblichkeit²⁰⁾

ところで、a) では強勢のある最後の母音を越えて、さらにその前の子音《h》まで韻を踏んでおり、b) では最後から2つ目の音節の母音まで、c) ではさらにその先の子音まで同韻となっている。このような脚韻は《豊かな韻》(rimes riches) として、フランス詩では非常に頻繁に現われる。上記のように、フランス詩から学んだ《豊かな韻》が多いのも、ヴェッカーリーンの詩に特徴的なことである。

以上が初期ヴェッカーリーンのフランス韻律法の概略であるが、その他特に付け加えておきたいことは、先に引用した十二音節詩句、ソネット形

式、ピンダロス風謳歌の他、アナクレオンティカ、田園詩等、以後ドイツバロック詩で盛んとなる詩行や詩節、ジャンルは、1618年の『謳歌と詩歌第1巻』 („Das Erste Buch Oden und Gesäng“), 1619年の『謳歌と詩歌第2巻』 („Das ander Buch Oden und Gesäng“) のなかで、オーピッツの権威付けを待たずにすでにその最初の花を咲かせているということである。オーピッツの『ドイツ詩学の書』が現われたとき、16世紀末と比較して、ドイツ詩はわずかの期間に、すでにヴェッカーリーンの作品が示すレベルにまで到達していたことを忘れてはならないのである。

3

1624年に出版された『ドイツ詩学の書』中の数多くのフランス詩の引用を見ると、オーピッツもヴェッカーリーと同じく、プレイヤード派、ことにロンサルから多大な影響を受けていることが分かる。フランス人のトヌラは、『ドイツにおける二人のロンサールの模倣者——ヴェッカーリーとオーピッツ』(トヌラの本意に従うなら《剽窃者》とも訳したほうが当を得ているのかもしれないが)において、オーピッツが初期の頃は、その目をもっぱらヘインジウスに向けていたのに対し、『ドイツ詩学の書』執筆に際しては、ロンサールの『フランス詩法要約』、『フランシアッド』の序文、デュ・ベレの『擁護と顕揚』を卓上に置いていた、と指摘した上、ヴェッカーリーの詩を知っていたオーピッツが、「この先輩が、ロンサルや他のフランスの詩人達を読むことで得た利益に、心を打たれなかったはずはない」²¹⁾と述べている。いずれにせよ、オーピッツがヴェッカーリーを意識していたことは、オーピッツがツィンクグラーフに出版するべく預けた詩集に、ヴェッカーリーの詩が挿入されたこと、また2人のあいだに手紙のやり取りがあったという表面的事実関係の他に、『ドイツ詩学の書』の韻律に関する部分が、ヴェッカーリーが範としたロンサルを中心とするフランス韻律法の吟味を出発点としていることに、正にはっきりと現われている。それは換言するならば、当時のドイツにおいて、ル

ネサンス詩人達もたらした韻律法が自明のものとなっており、もはやそれを抜きにしてはドイツ韻律法の改革は不可能であったことを意味している。ヴェッカーリーンが最後までプレイヤード派に忠実であったのに対し、オーピッツは、やはりフランス詩の多大な影響のもとに母国語に適した韻律法を見い出していたオランダ詩と接触することによって、フランス韻律法を批判的に受容する術を会得したのであった。

『ドイツ詩学の書』において、2章で述べたようなヴェッカーリーンの詩の韻律的特徴に対する明らかな否定となっているのは、次の3点である。

(1) [資料 II] の b), c) のような、ヴェッカーリーンにおいてしばしば現われる多音節の男性脚韻は、「詩行をあまりに武骨で硬直したものにさせる」²²⁾ ので、避けるべきこと。4音節以上の単語による男性韻は、必ず最終音節に固定した強勢を持つフランス語とは異なり、ドイツ語においては最終音節に第1強勢を持てるものは外来語を除けばかなり稀であるので、ほとんどの場合ヴェッカーリーンがしたように、第2強勢を脚韻として用いなければならない。オーピッツは、このような男性韻を省こうとしたのである。

(2) 「男性韻においては最後の音節が、女性韻においては[...]最後の2つの音節がすべての文字において同じであってはならない」²³⁾ こと。つまり [資料 II] で示した《豊かな韻》の禁止である。オーピッツはここでフランス詩の極端な例を挙げて、「フランス人はこのようなことをあまり厳密に考慮してはいない」²⁴⁾ と述べている。ただし、オーピッツはこの作者不明の詩を戦略的に引用しているように思われる。《豊かな韻》の優れた例ならば、例えばロンサルには数限り無く見い出すことも出来るのであるから。

(3) 1行における決まった音節と脚韻の規則的交替で満足するのではなく、「いかなる詩行もヤンプスカトロハウスであること、ただしそれはギリシア・ローマ人のように音節の大きさに注意を払うのではなく、強勢と音調からどの音節が高く、どの音節が低く埋められるべきかを知ること」²⁵⁾ を提唱したこと。そして、óbsiegen のようなダ

クテルスの単語は、「区別をもって使用される」²⁶⁾ 場合を除いて、無理な使用を避けるべきこと。プフナーは「オーピッツが何をもってこの区別を理解しているか、明確に言及していない」²⁷⁾ と述べている。ともかくもオーピッツのその後の詩を観察してみると、óbsiegenのように最終音節が絶対に第2強勢を持たない単語は除外されているが、Nächtigalやéwigkeitのように第3音節に第2強勢を持つ語は許されているし、このような語は男性脚韻としても使われている。この点においては、ヴェッカーリーンの初期の詩における句切りと脚韻の扱い方と、何ら変わるところはない。ただしヴェッカーリーンがスポンデウスと見なして用いた *anblick* のような本来トロヘウスである語を句切りと脚韻に置くことが注意深く避けられている。それがオーピッツの詩を整然としたものにしてしているのである。

オーピッツをヴェッカーリーンと分かち、彼にドイツ韻律法改革の父たる名誉を与えた理由、それは人文主義者がドイツ詩に応用せんとして果たせなかった古典詩の詩脚を、オランダ詩を範として音量のかわりに語及び文強勢の考慮によって置き換え、ルネサンス詩人たちが導入した一行における決まった音節数と規則的男女脚韻の交替、そして8音節以上の詩行では決まった位置に句切りを持つフランス詩形式、特に十二音節句に応用することにより、ホイスラーの表現を借用すれば「^{アソイフ}偽古典的」²⁸⁾ 韻律法を権威として確立させたことにある。その際詩脚がヤンプスかトロヘウスに限定されたことが、新しい韻律法の定着を容易にしたことは明白である。しかし、上に述べたようなことは、オーピッツ自身の発見ではない。『ドイツ詩学の書』執筆以前に、彼はすでにオランダで、ヤンプス詩脚の交替による十二音節詩句を知っていたからである²⁹⁾。韻律理論家オーピッツの功績は、ドイツ語とオランダ語の親近性を見抜き、オランダ人がドイツと同じようにフランス語の影響のもとに成し遂げていた成果を、逸速くドイツ詩に応用し得た点に還元されるのである。

さて、ここで再びヴェツカーリンに戻らねばならない。

[資料 III]

Die andere Eclog, oder Hürten Gedicht.

Von der Frühlings Zeit.

Der Sonnen widerkunft, verkürtzend der Nacht-stunden,
 Hat schon der Erden hertz erweichend überwunden;
 Ihr sanft und warmer Leib, ihr Angesicht und Schoß
 War nicht mehr wie unlangst schier lust-liecht- und lieb-loß;
 5 Ihr trawrkleyd, weisser sturtz und schlör war abgelöget,
 Die hügel ihrer brust seind schon durch lieb bewöget:
 Ihr leyd, kaltsinnigkeit und trawren war dahin,
 Und sie hat einer Braut und jungen Witwin sin:
 Darumb ihr gailer leib, schon umb und umb gezieret,
 10 In einem bunten kleyd schön, jung und frisch prachtieret.
 Den Rock den sie antrug hat der April kunstreich,
 Dem in der weitten Welt kein Seyden-sticker gleich,
 Mit hilf der Natur selbs so künstlich übersticket,
 Daß frölich sich darab ein iedes aug erquicket.
 15 Hie mahlet die Natur Violen, Ehrenpreiß,
 Ie länger ie lieber, braun und blaw auf manche weiß,
 Die scheinen frisch und klar als einer schönheit augen.
 Dort andre blümelein für gelbe haar wol taugen,
 Liebstöckel, haanenfuß, weid, schwertel, ringelblum;
 20 Hie scheint schön herfür der blumen Sonn und Ruhm,
 Maßlieb und sammetroß, damit der Nymfen wangen,
 Elnbog und leftzen selbs, das hertz entzündend, prangen:
 Dort Gilgen, Augentrost, Narciß, Vergiß mein nicht,
 Und andre blümlein mehr, die (weiß) ihr angesicht,
 25 Kehl, brust und gantzen leib uns gleichsam sehen machen.

Zerstrewet hin und her mehr schöne blumen lachen
Uns an, und zwitzern recht, als ob durch ihren schein,
Den Sternen gleich, die erd nu solt ein himmel sein.³⁰⁾

この詩は1648年出版の全作品集に初めて発表された田園詩で、はっきりとした成立年代は不明であるが、オーピッツの新しい韻律法に従って書かれている。初期の詩と異なる点は、強勢を持たない弱音の《e》が揚格の位置を占めないように配慮されていることである。しかし、オーピッツと比較しての非常に顕著な差は、ヴェッカーリーンのこの詩でも *lieb-loß, antrug, kunstreich* といった、オーピッツのプロゾディであればトロハウスとすべき単語を、初期の詩と同じくスポンデウスとして扱い、句切りや脚韻に用いており、*Natur* などは13行目では第1音節が、15行目では第2音節が揚格を占めていることである。また19, 21, 22, 25行目では今日でも韻律法上許可されている詩行冒頭のスポンデウスが効果的に用いられている。恐らく1648年の段階でこのような詩を公けにしていたのはヴェッカーリーンのみであろうし、それが前述のカイザーの指摘を招いたのである。この詩をヤンプスのリズムで朗読してみようとすると、語及び文強勢の面からして多くの不自然な強音の曲げ無しには朗読出来ないはずである。ここで非常に難問に直面することになる。このような後期の詩のみならず、[資料 I] の初期の詩も含めて、いったい当時どのように朗読されていたのか、という問題である。

このことについては、すでに何年にも互って二派に分かれて激しい論争がなされてきた。その一方は、ホイスラーやヴェッカーリーンの全集の編者フィッシャー、そして近年ではレンツに代表される、ヴェッカーリーンの詩は初期の作品も含めて、語及び文強勢を無視して悉くヤンプスのリズムで朗読されたという説であり、もう一方は、ヘルダー、A・W・シュレーゲル³¹⁾、トルンツ、そしてレンツの博士論文に対する完膚無き迄の反論を書いたヴァーゲンクネヒトラに代表される、ヴェッカーリーンの詩は自然な強勢に従って朗読されたという説である。ヴェッカーリーンの詩にとって朗読の問題がとりわけ重要であるのは、前

者(フィッシャーは除くとして)が往々にしてこの詩人に否定的評価を下すのに対し、後者は例外なく高く評価する結果となっているからである。しかし、ヴェッカーリーンの自分の詩をどう朗読したかについては何も語っていないし、彼の詩を自然な強勢で読んだとき、レンツのように果たしてこれでも韻文かと疑うか³²⁾、あるいはヘルダーやトルンツのようにそこに美を感じるかは、所詮主観的判断でしかないのであるから、この問題に客観的に納得のいく結論を出すのは困難である。しかも不幸なことには、ヴェッカーリーンのルネサンス詩人があまりにフランス詩を受動的に模倣したと考えた人々においては、ドイツ的ではないという理由が判断の基準になってしまったことである。しかし、ヴェッカーリーンの詩がヤンプスのリズムで朗読されたとする説は、説得力に欠けている。例えばこの側の研究として、最近のレンツの論文では、第1章において非常に簡潔にこれまでの研究史をまとめている一方、肝心の本論では、まず証明によって明らかにされるべき「当時の詩にとってヤンプスのリズムが一般的だった」とする説を自明の前提としてしまったために、克明にヴェッカーリーンの詩の強音の曲げを数えるという努力も徒勞に終わってしまっている。これに対し、ヴァーゲンクネヒトは、ルネサンス詩がヤンプスで読まれたとする説の根拠とされてきた意見をひとつひとつ論破し、もしヴェッカーリーンの詩がそのように朗読されれば、詩の意味が誤解されかねないことを証明している³³⁾。これは非常に説得力のある根拠付けであり、プレイヤーの忠実な弟子であったヴェッカーリーンは、デュ・ベレの薦める「明確で混乱していず、力強く女々しいところのない朗読」³⁴⁾を十分理解していたはずである。「ヴェッカーリーンの詩よりはルターの賛美歌のほうがましである」というホイスラーの意見は、彼がそれらの詩をヤンプスのリズムで読もうとしない限り当てはまらないであろう。しかし、ホイスラー自身次のように述べている。

「さて、詩を観察する人にとって 韻律形式とは 一体何であると理解されるべきであろうか[...] 彼の目的は、ただ作者が意図したリズムを解くことにある³⁵⁾。」

もしそうであるとすれば、何故ホイスラーは、明らかにフランス韻律法に従って書かれたルネサンス詩を、あくまでもヤンプスのリズムで読もうとしたのか、納得のいく答えは示されていない。トルンツはこの点について、ホイスラーがクニッテルフェルスにおいては自然の強勢に従って読まれた、と見事に推論しているのに、ルネサンス詩に限って強音の曲げを伴う不自然なヤンプスのリズムで読んだと主張していることは残念であると述べ、そしてホイスラーがそのような結論に至った原因として、フランスのルネサンス詩がヤンプスの規則的交替のリズムで朗読されたとするザーラン (Franz Saran) の、現在ロマニストの間では全く問題にされない説を、ホイスラーが踏襲したためであろう、と指摘している³⁵⁾。

フランス詩のリズムは、簡単に言えば、強勢のある音節を最終音節に持つ幾つかの音節のまとまり、つまり「リズム分節」(mesure) によって形成される。例えば、ロンサールの十二音節詩句では

Les chés|nes ombrageux, || que sans árt | la Nature
_{2 + 4 3 + 3}
 Par les háu|tes forests || nourrist | à l'avature,
_{3 + 3 2 + 4}
 Sont plus doux | aux troupeaux, || & plus fráis | aux bergers
_{3 + 3 3 + 3}
 Que les árb|res entez || d'artif|ce es vergers.³⁷⁾
_{3 + 3 3 + 3}

と、まず句切りと脚韻の2ヶ所にリズム分節の大きな切れ目があり、かつその6音節ずつ(女性韻詩行末の無韻「e」は除く)がまたそれぞれ固定しない2個の切れ目を持って、合計4個のリズム分節を構成している。勿論例外もあるが、十二音節詩句では4個乃至3個のリズム分節を有する詩行が圧倒的多数を占めている³⁸⁾。そして、ロンサールのこの例では、1行と2行、3行と4行が見事な対称を成していることが分かる。2音節以上の単語、あるいは語群において、いつも最終音節に強勢の落ちるフランス語の性質上、ひとつのリズム分節のうちに強勢の無い音節がかなり連続して現われても、朗読上困難は生じない³⁹⁾。しかし、ドイツ語において4音節以上の単語や語群を、どの音節にも強勢を置かずに読むことは、例えば Nationalität のような、非常に不自然な発音を強制される外来語を除いては、

まず不可能である。ヴェッカーリーがフランス韻律法を手本としたとき、彼はこのドイツ語とフランス語の強勢の性質の違いから来るリズムの差を無視したか、あるいはひとつのリズム分節中の音節数の変化によって微妙な陰影を生み出すフランス詩のリズムが、彼の耳にはあまりにも新鮮であったが故に、これをそのままドイツ詩に導入しようとしたのかもしれない。1641年及び1648年版詩集の序文でヴェッカーリーは次のように述べている。

「2, 4, 6, 8番目の音節がいつも長く、従って詩行をただ彼らの言うスポンデウスかヤンプスで作るとするのは、(個々の言語の性質を考慮してみるに) 英語やオランダ語とは異なる他の言語にとって、都合が良いとは思われません。しかし、我らがドイツ語において、それを守らんとする方、そして巧みにやっつてのけられると思う方はなさが宜しい。しかし、どうかそのような方が、我らの国語を外国人の耳に分かりにくく不快なものにせぬように、さらに多くの美しい多音節の単語や複合語を切り離したり、目も当てられぬほどに潰してしまわぬように、あるいは完全に切り除いたり、哀れむべき状態に追いやったり、忘却の淵に突き落としたりせぬようお願いいたします。また長い詩行の中心にある(私の思うところによれば)非常に美しい句切りから、その明確な効果の場合によっては奪ってしまうことのなきようお願いいたします⁴⁰⁾。」

この件を読むと、ヴェッカーリーがあくまでもドイツ語をフランス詩に近づけようとしていたことが分かる。そして、オランダ詩のようなヤンプスの単調なリズムの繰り返しの導入によって、特に好んでいた八音節詩句、あるいは十二音節詩句といった長詩の大きな魅力である句切りが不明瞭となり、その生命が失われてしまうことに危惧の念を抱いているのである。ヴェッカーリーの恐れは的中して、切望していた新しい整然たる韻律法を獲得したドイツ詩は、今度は肥大した権威となったヤンプスの軛から自らを解放するために非常に苦勞をすることになる。ブフナーがダクテュルス導入に当たって、如何にオーピッツに気兼ねをしていたかは、彼の詩論がずっと後になってから印刷されたことにも示されている。フラン

スのバロック時代に、十二音節詩句がラシーヌによって美の極致にまで高められたのに対し、ドイツでは優れた演劇作品が出現するにはブランクフェルスの導入を待たねばならなかったことも、ヘルダーが „Mühlengeklapper“⁴⁴¹ と呼んだドイツ十二音節詩句の硬直したリズムに魅力が欠けていたことが、原因のひとつとして考えられる。しかし、ヴェッカーリーンの田園詩にはまだドイツ・ルネサンスの短い春の名残りがあつた。彼は新しい韻律法に従わざるを得なかつたとしても、あくまでも句切りと脚韻の響きを重視するかつてのフランス風のリズムを完全に捨てようとはしなかつた。そして、この詩における多くの多音節の複合語や動詞、そして *Asyndeton* で結ばれた、あたかもポッティチェリの『プリマヴェーラ』を連想させる3音節やスポンデウスの花々の名称は、彼の考えるドイツ語の美とは正にこのような響きにあるのだと言わんばかりに、ヤンプス交替の単調なリズムに対する秘かな抵抗として、またこういう言葉を駆使できる自分こそ、彼らに先んじて詩神の言葉をドイツにもたらしたのだという自負の念の現れとして⁴²⁾、ちりばめられているように思われるのである。

註

- 1) イタリアでは、ルネサンス後期1500年代に、トロメイ (Claudio Tolomei) がこれを試みたが、イタリア語の持つ強勢を無視したために失敗した。19世紀になってカルドッチ (Giosue Carducci) がドイツ詩と同様に、強勢を音量に置き換えた詩脚で古典詩の模倣に成功している。Vgl. Luigi Giuliano: *Nozioni di metrica italiana*. 8ª edizione, Roma-Napoli-Città di Castello: Società Editrice Dante Alighieri p.a. 1954. S. 47.
- 2) Vgl. *Die Psalmenübersetzung des Paul Schede Melissus (1572)*, hrsg. von Max Hermann Jelinek. Halle a. S.: Niemeyer 1896. S. XXV ff. Vgl. auch Erich Trunz: *Die deutschen Übersetzungen des Hugenottenpsalters*. In: *Euphorion* 29 (1928), S. 599-604.
- 3) *Psalmenübersetzung*, a.a.O. S. LII.
- 4) Herder: *Sämtliche Werke*, hrsg. von B. Suphan, Band 15, Berlin 1888. S. 3-12. しかし、ヘルダーが聞き取ったヴェッカーリーンの詩の自由なリズムは、クロップシュトック以後の自由詩とは異なることは、後で述べるとおりである。
- 5) Wolfgang Kayser: *Kleine deutsche Versschule*. 18. Aufl., Bern-München: Francke 1977. S. 69.

- 6) Andreas Heusler: Die deutsche Versgeschichte mit Einschluß des altenglischen und altnordischen Stabreimverses. 2. unveränderte Aufl., Berlin 1956 (以下 Heusler と略す), § 968.
- 7) ヴェッカーリー自身は Rodolf という名を使っているが、ここでは後世で一般的となる Rudolf という呼び方に従っておく。
- 8) ヴェッカーリーの語学力と詩作との関係については Wilhelm Beetz: Georg Rudolf Weckherlins Beziehungen zur antiken Literatur. Diss. phil. Tübingen, Arnstadt 1903. に詳しい記述がある。
- 9) 以下ヴェッカーリーの詩は Georg Rudolf Weckherlins Gedichte, hrsg. von Hermann Fischer. 3 Bände. (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart. 199, 200, 245). Reprografischer Nachdruck Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968. における通し番号で示す。
- 10) 49, Z. 111-114. この謳歌は八音節詩句で作られているが、これはロンサルがこのジャンルに好んで用いた詩句で、ヴェッカーリーもそれに従っている。
- 11) 3
- 12) この壮大なバレエの上演は、当時のシュトゥットガルト宮廷のフランス趣味を如実に示している。
- 13) 勿論アレクサンドリーナーのことであるが、あとで述べるように、オーピッツ以後今日まで有効であるヤンプス 6 脚の詩行という定義と、フランス詩、及びドイツ・ルネサンス詩のそれとのあいだには、韻律法上大きな差異がある。故に、本論では、この詩句の本来の概念を損わないため、アレクサンドリーナーという名称は避けることにした。
- 14) Vgl. Fischers Fußnoten zu diesem Gedicht.
- 15) Joachim Du Bellay: La Deffence et Illustration de la Langue Francoyse, éd. Henri Chamard, Paris: Librairie Marcel Didier 1961 (以下 Deffence と略す), S. 144 f.
- 16) 注目すべきは、この両者のあいだで十二音節詩句の占める比重に差が生じていることである。デュ・ベレが『擁護と顕揚』を書いた 1549 年頃には、あまりに散文的であるとして敬遠されていたこの詩句を、ロンサルは 1555 年の『雑集』 („Meslanges“) の第 2 版で初めて、デュ・ベレの勧める十音節詩句の代わりに、英雄詩のなかで用いた。そして、同年 7 月の『続恋愛歌集』 („Continuation des Amours“) では、さらにソネットにおいても使用するに至った。もしロンサルが十二音節詩句にこれほどの重要性を与えなければ、ヴェッカーリーのソネットも、彼以後のドイツ・バロック詩も異なる姿を取っていたに違いない。『ドイツ詩学の書』におけるオーピッツの十二音節詩句への薦めは、ロンサル無くしては考えられないからである。Vgl. Pierre de Ronsard: Abbrégé de l'Art Poétique François. Œuvres complètes, éd. Paul Laumonier. Paris: Librairie Marcel Didier 1949. Band XIV, S. 23 f. und die Anm. des Herausgebers.

- 17) Ebd.
- 18) 65, Z. 4/5.
- 19) 49, Z. 5/7.
- 20) 15, Z. 15/16.
- 21) Ernest Tonnelat : Deux imitateurs allemands de Ronsard : G. R. Weckherlin et Martin Opitz. In : *Revue de Littérature Comparée* 4 (1924) S. 573 f.
- 22) Martin Opitz : *Buch von der Deutschen Poeterey*, hrsg. von Cornelius Sommer, Stuttgart : Reclam 1970 (以下 Opitz と略す), S. 38.
- 23) Opitz S. 47.
- 24) Opitz S. 47 f. ただし、デュ・ベレはこのような韻の無意味な乱用はすべきでないと戒めている。Deffence S. 145 und vgl. auch die Anm. des Herausgebers.
- 25) Opitz S. 49.
- 26) Opitz S. 50.
- 27) August Buchner : *Anleitung zur Deutschen Poeterey*. In : *Poetik des Barock*, hrsg. von Marian Szyrocki. Stuttgart : Reclam 1977. S. 47.
- 28) Heusler § 922.
- 29) Erich Trunz : *Die Entwicklung des barocken Langverses*. In : *Euphorion* 39 (1938), S. 430.
- 30) 321
- 31) August Wilhelm Schlegel : *Geschichte der romantischen Literatur*, *Kritische Schriften und Briefe IV*, hrsg. von Edgar Lohner, Stuttgart : Kohlhammer 1965. S. 59-63.
- 32) Hans Lentz : *Zum Verhältnis von Versiktus und Wortakzent im Versbau G. R. Weckherlins*. Diss. phil. Marburg 1965. München : Fink 1966. S. 45.
- 33) Christian Wagenknecht : *Weckherlin und Opitz. Zur Metrik der deutschen Renaissancepoesie*. München : Beck 1971. [S. v. a. Kapitel V und VI.]
- 34) Deffence S. 167.
- 35) Heusler § 57.
- 36) Trunz : *Die Entwicklung des barocken Langverses*, a.a.O., S. 451 ff.
- 37) Ronsard : *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, Band XIII, S. 76.
- 38) 鈴木信太郎著『フランス詩法』(白水社, 1977年, 第4刷, 上巻157頁)では, 1行におけるリズム単位は5個以下となっている。
- 39) 前掲書(同頁)では, 1リズム単位中の音節数は, 2音節以上8音節以下である。
- 40) G. R. Weckherlins *Gedichte*, hrsg. von Fischer, Band I, S. 293.
- 41) Herder : *Sämtliche Werke*, hrsg. von Suphan, Band XV S. 10.
- 42) ヴェッカーリーンが自分を新しいドイツ詩の先駆者と見なしていたことは, 先に引用した序文によって明らかである。Vgl. G. R. Weckherlins *Gedichte*, hrsg. von Fischer, Band I, S. 294.