

Title	『夏の夜の夢』から『夏の夜』へ：テュークの描く妖精の世界
Sub Title	Von „A Midsummer Night's Dream" zu „Die Sommernacht" : Die Feenwelt bei Ludwig Tieck
Author	毛利, 真実(Mori, Mami)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2001
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.18 (2001. 3) ,p.42- 60
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20010331-0042

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.

『夏の夜の夢』から『夏の夜』へ

——ティークの描く妖精の世界——

毛利 真実

1

ティーク (Ludwig Tieck, 1773-1853) の『夏の夜 (Die Sommernacht)』は、1789年に書かれ、1851年に初出版された。シェイクスピアの『夏の夜の夢 (A Midsummer Night's Dream)』¹⁾は、現実界と夢の世界の交錯する森の中で妖精達が人間の恋人達の関係にからみ騒動を繰り広げる「夢幻劇」であるが、この作品における妖精の存在にティークが強い関心を抱いたことは、その後の創作活動に重要な意味を持つことになった。所謂若書きの未熟さは否めないが、晩年に、サン・スーシー宮で、メンデルスゾーン (Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847) 作曲による『夏の夜の夢』の上演 (1843) で成功を収めたティークにとって、『夏の夜』は作家活動の出発点であり約60年の長きにわたってこだわり続けた意味深い作品であると言える。ハイム (Rudolf Haym) はこの作品を、「後のロマン派詩人の、最も優雅な予告」²⁾と呼んでいるが、確かにこの小作品の中に、その後のティークの創作活動の様々な萌芽が含まれていることは事実である。ティークは、シェイクスピア作品の翻訳を監修したり、改作したばかりでなく、『王子ツェルビーノ (Prinz Zerbino)』 (1797/1798) のようにシェイクスピアを登場させる作品を書くなど、作家生活のほぼ全般にわたってシェイクスピアとの何らかの関わりを持ち続けた。

ドイツにおけるシェイクスピア受容史の中でティークがどのような位置を占めているのかについて真っ向から取り組んだ研究書に、グンドルフの『シェイクスピアとドイツ精神 (Shakespeare und der deutsche Geist)』

(1920) があるが、グンドルフは上記第三篇において、ティークは「生産的に利用する精神、伝承されてきた芸術手段を利用し充実させつつ新しい運動と新しい知識を文学作品の中に転化した精神」を駆使し、「ヴィーラントによって始められ、画家ミュラーによって継続された仕事を完成した。」と評価する反面、「すべてのティーク的な存在は、シェイクスピアとの接触によるロマン的原感情の形成物であり、根本においては、それゆえに大きな誤解の産物である。」³⁾と批判している。最近の研究では、ヒルチャーも、「ティークは、分析的な思想家ではない。彼は、むしろ連想的に仕事をしてきた。(略)彼の弱さはとりわけ方法的分野において露呈された。」⁴⁾と言及しており、文献学的な弱さの指摘が目立つ。これに対して、ポーリンは、「ティークの真価が、学問としてのシェイクスピア研究の歴史における位置に基づくのではないということは、万人の認めることである。」⁵⁾と予め断りを入れたうえで、専らティークのシェイクスピア作品の「雰囲気」を重んじる姿勢の擁護に努めている。今日においても尚ティークのシェイクスピア研究に対する評価は、定まっておらず、ドイツ文学史上大きな役割を果たしたことは認められながらも必ずしも好意的な姿勢で見られていないことは事実である。このように、ティークとシェイクスピアとの関係を論じた研究において、ティークの文献学的な弱さに着眼したものが多いが、それは、研究の方法として不毛な結果しか生み出さない。ティークが評価を得ている「雰囲気」を伝える巧さに注目する時、その出発点となった『夏の夜』の分析は、その後のティークの創作活動に与えたシェイクスピアの影響を探るうえでも極めて有効であると言える。

本論においては、シェイクスピアの『夏の夜の夢』原作とティークの『夏の夜』を比較検討することによってティークがシェイクスピアから学ぼうとした幻想的な雰囲気を作り上げる効果を明らかにし、改めてこの作品の持つ意味を問い直すことにしたい。

2

ここで、考察の対象とする二作品を少し概観しておきたい。シェイクスピアの『夏の夜の夢』は、1600年10月8日に、出版組合登記簿 (The

Stationer's Register) に登録され、同年にトマス・フィシャーによる第一版(Q₁—The First Quarto) が出版された。⁶⁾ この作品が、ある貴族の結婚を祝う余興として書かれたものであることは、ほぼ疑いのない事実とされている。当時、イギリスの貴族達の間では、結婚式の後に仮面劇が催される習慣があったことと、結婚に際し妖精達の加護が得られるように、妖精達へ祈りを捧げる風習があったことなどから、結婚を中心的テーマに据えた『夏の夜の夢』は、貴族の結婚祝いの余興作品と位置づけられることに異論を挟む余地はない。勿論その貴族が誰であったかについての論議にも事欠かないが、現在のところ確証は得られていない。⁷⁾

作品は、アセンズの宮殿と付近の森を舞台に、大公シーシアス (Theseus) とアマゾンの女王ヒポリタ (Hippolyta) との結婚、親の反対をよそに愛し合うライサンダー (Lysander) とハーミア (Hermia)、ハーミアを慕うデメトリウス (Demetrius) と彼に恋い焦がれるヘレナ (Helena) の二組の若いカップルの恋愛のもつれと成就、職人であるボトム (Bottom) 達の演じる間狂言、妖精王オーベロン (Oberon) と女王ティターニア (Titania) の不和と和解といった四つの筋を展開している。作品の中心的テーマは、結婚であり、人間達の現実的な世界は、妖精達の支配する非現実的な世界と接触を保ちながら、様々な騒動を繰り広げ、最終的には見事な調和へと導かれていく。一見何の関わりもないような四つの筋は、妖精の世界の持つ超自然的雰囲気によって互いに結びつけられていくのである。この作品において重要な役割を果たしているのは、妖精達であり、その優雅な雰囲気が作品の基調をなしていることは、明らかである。⁸⁾

テイクの『夏の夜』は、僅か13 ページ足らずの短い作品であり、登場人物もオーベロン、ティターニア、パック、少年シェイクスピアの四人のみで原作に比べ、かなり簡潔な仕上がりになっている。プロットは、いたって単純で、森に迷い込み深い眠りにおちた少年シェイクスピアに、妖精達が、見事な「詩才」を与えるといったものである。妖精の登場人物については、ほぼ原作に忠実であり、変更は見られない。『夏の夜の夢』のテーマは結婚であるが、テイクの『夏の夜』には、結婚との絡みは全く出てこない。テイクの関心は専ら美しい妖精とその牧歌的な描かれ方に向けられていたのである。

この作品の成立過程についてであるが、ケプケの報告⁹⁾によると、1788年15歳になったティークは、ギムナジウムに通いながら次々と習作を執筆しており、この修行時代とも呼ばれる Prima (ギムナジウム最高学年) に籍を置いてから大学に進学する迄の4年間の間に『夏の夜』は、創作された。この頃ティークに多大な影響を与えたのが、音楽家ライヒャルト (Johann Friedrich Reichardt, 1752-1814) のサロンである。当時宮廷楽長であったライヒャルトのサロンは、ベルリンで最も精彩あるサロンのうちの一つであり、様々な分野で活躍する芸術家達が数多く集っていた。ティークは、ギムナジウムでの友人ヘンスラー (Wilhelm Hensler) が、ライヒャルトの継子であったことから、彼を通じてサロンに出入りするようになった。オペラやシンフォニーを手掛けるライヒャルトは、音楽方面においてティークの優れた導き手となり、やがてティークは、彼から本格的な発声法を学ぶようになった。ティークの文章が、しばしば音楽的であると言われる基礎は、この頃に築かれたと言ってもよい。『夏の夜』が歌劇風に仕立て上げられていることと、妖精のコーラスなど音楽的要素がふんだんに盛り込まれていることを裏付ける事実としてライヒャルトのサロンの存在は、非常に興味深い。

3

原作では、妖精以外の登場人物として、アセンズの宮殿とその近くの森を舞台に大公、その婚約者、恋人達、職人達と盛りだくさんに人間が登場するのに対し、『夏の夜』では、少年シェイクスピアただ一人を登場させている。何故ティークは、人間の登場人物を全て切り捨て、そこに纏わる複雑な人間関係や絡みを削除してしまったのだろうか。人間と妖精、この決定的な本質の違いをティークは、妖精に人間のことを、Sterblicher (死すべき定めのもの) と呼ばせることによって明らかにしている。人間の生命は儚く限りあるものであるが、人間の生み出す優れた文学作品には、Ewigkeit (永遠性) が与えられる。ティークは、そこに着眼したのである。このことは、結婚に纏わる幸福を祈念したとされる『夏の夜の夢』のテーマとは、異なっている。しかし、人間に目にみえない贈り物をするという

点では、一致しており、この他にも妖精達のキャラクターや場面の描かれ方に幾つかの共通点が見られる。妖精達のキャラクターについては、それぞれが元来持っている要素を原作から取り出した上で、テイクが独自の改変をしている。以下原作との比較検討をしていきたい。

まず三人の妖精の比較、とりわけパックの比較から始めてみよう。原作では、第二幕第一場に初登場し、妖精に「その体つき、もしあたしの間違いでなければ、あなたは、あのすばしっこい、いたずらっ子の妖精ロビン・グッドフェローに違いないわ。[...]ホブゴブリン様とかあたしのパックとか呼んでくれる人たちには、いろいろ力になってやり、幸運を授けるというそのパックさんではなくて、あなたは？」(S.W, 156-157)と言われ、「おっしゃるとおり。ほくは夜をさまよう浮かれ小坊主。」と上機嫌にかわすことによって存在感をアピールしている。キャサリン・ブリッグズ(Katharine Briggs, 1898-1980)の著した『妖精辞典』(A Dictionary of Fairies, 1976)¹⁰⁾によれば、ロビン・グッドフェロー(Robin Goodfellow)は、イングランドに伝わる妖精であり、妖精王オーベロンが、美しい田舎娘に産ませた半人半妖精である。性格は、早熟でいたずら好きとありそのままシェイクスピアの作り上げたパック像に重なる。オーベロンの命令を受けて、「惚れ薬」を作るも誤って違う人の臉に塗った為に騒動が起こるといってそっかしい一面が災いしているが、主に忠実に仕える人物として描かれている。

テイクの『夏の夜』では、パックは、物語の始めから登場し全編を通じて中心的な役割を果している。森に迷いこんだ少年シェイクスピアに最初は、様々な懲らしめ(沼地から鬼火を呼ぶなど)を考えるが、ティターニアに止められ、「ほくは、ちっぽけな妖精だからオーベロン様や女王様のように素晴らしい贈りものをする事ができない。おまえに陽気な気分をあげることにしよう。」(T.S, 23-24)と決心する。『夏の夜』では、パックの台詞が、自然描写による時間の推移を示すという独特の手法が使われているところが特徴的である。¹¹⁾短時間に地球を一回りできると自慢するくだりは、双方に見られ、¹²⁾ともに敏速さが強調されており、それは「薬」を調合する為に必要な花を収集する際に発揮される。

次に、オーベロンについてであるが、シェイクスピアの描くオーベロン

の性格のうち最も特徴的なのは、その怒りっぽさと嫉妬深さであると言えよう。原作では、第二幕第一場に、「月の夜に悪い出會いだな、高慢ちきのティターニア殿。」(S.W, 157)と喧嘩腰の台詞を吐きながら初登場している。美しいインドの小姓に熱をあげるティターニアに腹をたて策略を練るところが、騒動の一因になっていることから、極めて人間に近い感情の持ち主であると言える。チュートン伝説にその原型を持つオーベロンは、『ニーベルンゲンの歌』に登場する、「アルベリヒ」(Alb=elf+rich=roi, king)に由来し、三フィートの身長にずんぐりした体型で天使のように美しい顔をしている。

『夏の夜』では、「お願い、オーベロン。彼(少年シェイクスピア)を罰する代わりに、私達から何かご褒美をあげましょうよ。」(T.S, 18)と、懇願するティターニアに、強引に押し切られてしまう柔順な夫として描かれている。しかし、シェイクスピアに与える才能は、ティターニアの与える‘Die wonnigsten Gefühe’(最高に楽しい気持ち)よりも強大で意味のあるものになっており、永遠に続く名声を約束するものであった。

最後にティターニアについて比較してみたい。オーベロンに「高慢ちき」と言われ腹をたてるティターニアは、気の強いおかみさんといった風情を漂わせて登場している。原作では、「そういうあなたは、嫉妬深いオーベロン様！」(S.W, 157)と応酬し、更に、オーベロンと激しく言い争って一つの見せ場を作っているが、「惚れ薬」を臉に塗られてロバの頭を被った職人ボトムに血道をあげ夢中になる変貌ぶりも又、観客を十分に楽しませてくれる。語源をたどれば、ティターニアという名は、ギリシア神話に登場する巨人族「タイタン」(Titan)の娘という意味であり、月の女神「ダイアナ」(Diana)の持つ一つの異名でもあった。

『夏の夜』では、人間シェイクスピアを見つけた時、「こんなところで、なんて無邪気に眠っているのかしら。」(T.S, 18)と目を細めるなど母性愛を窺わせる場面があり、原作でのインドの孤児の小姓を愛でる姿勢に通じている。「薬」を調合することを思いつき、パックに命じるのが、原作ではオーベロンの嫉妬によるものであったのに対し、改作では、ティターニアの少年への愛情によるものになっており、女王から詩才を与えられる話に変わっている。つまりテイク改作におけるティターニアの果たす役割

の方が重要であり、殆ど彼女の意志によって物語が進んでいると言っても過言ではない。「私のお願いを拒むだなんて、そんなつれないことはなさないで。」(T.S, 18)の一言で、易々とオーベロンの承諾を得てしまう。オーベロンの性格が、原作に比べ随分ティターニアに押されがちになっているのもテークがティターニアの存在を重視しているが故であろう。

このような共通する妖精達の存在を比較することで分かるのは、シェイクスピアの描く妖精達の方がはるかに人間に近い存在であり、テークの描く妖精達は不思議な力を駆使して人間に特殊な才能を与える超人的な存在として描かれているということである。

4

原作では、アセンズの宮殿をめぐる人々、森の恋人達、職人達の三つの世界が同時に進行し、それぞれに妖精達が関わることによって、より夢幻的で非日常的な空間を作り上げている。『夏の夜』は、舞台を白樺と樅の木の茂る広間という神秘的な空間に限定することによって、同じ場所が、日没から、夜、夜明けへと推移していく時間の流れのみを観客は追うようになるのである。つまり、原作から、森の場面のみ抽出した形になっている。改作では、最初と最後の場面に少年シェイクスピアが登場しているが、その間少年は眠っている状態であり、妖精との直接的な絡みはない。眠っている間に妖精から、「薬」を臉に授けられるはこびは、原作と同じであるが、『夏の夜の夢』では、パックのまちがいによる騒動で混乱した人間の感情の纏れが、もう一つの面白さを繰り広げているのに対し、『夏の夜』では、シェイクスピアに「詩才」を授けることにのみ絞り込んだ徹底性がある。原作では、宮廷、アセンズの森、職人達の劇の稽古場、と三つの世界を舞台に場面展開がめまぐるしくなされていくが、「薬」の効用によって、最終的には平穏と調和がもたらされている。テークは、場面と登場人物の簡略化をはかることによって凝縮された妖精の世界を描いて見せたのであろう。

『夏の夜』は、見方によっては、少年の眠っている間に起きた夢の中の出来事という取り方も可能であり、このような手法は、『ともだち (Die

Freunde)』(1797)における、ルートヴィヒの見た夢の場面にも見られる。¹³⁾ ティークは、夢の世界に強い関心を持っていた。1793年に書かれたシェイクスピアに関する論文¹⁴⁾においても、「生き生きとした想像力の持ち主なら誰でも、夢に導かれて幽霊や妖怪の住む国へ、あるいは魅惑的な妖精の国へ入りこんで、苦しい思いをしたり、幸せに感じたりしたことが、おそらく何度もあるだろう。」(T.S, 691)と述べた後、「我々が、一度引き入れられた不可思議の世界から二度と迷い出ることがなく、どのような状況の下にあっても、我々が幻想に身を委ねた時の諸条件に逆らうことがなくてこそ最も優れた錯覚現象が生じうるのである。シェイクスピアは、『夏の夜の夢』において、まさにこの点に気を配っているのだ。」(T.S, 692)と指摘している。ティークの描く「夢の世界」は、精巧に作られた一つの異界であり、そのどれもが、鮮やかな色彩と音楽を伴っている。色彩の豊かさは、しばしば自然描写の中にあらわれている。音楽は、場面の変わる合図のように用いられることが多く、『夏の夜』の少年シェイクスピアが眠る場面で、「森の遠くから聞こえる音楽。少年は、すっかり眠りこんでしまう。」(T.S, 13)とあるように、必ずと言って良い程に眠りの場面に鳴り響かせられている。

妖精達が活躍するのは、夜であるが、夕陽が落ちて辺りが暗くなり闇の世界が始まり出すと、光り輝くものが重要な位置を示すようになる。涼しい夜の風が吹く森の中でぐっすりと眠っている少年に気づかないままパックは、夕暮れ時の森の様子を巧みな自然描写の中に歌い込む。

PUCK aus dem Walde:

Dort sinkt der Tag hinab; es flattert hinter ihm
Sein golddurchwirkter Purpurmantel, und
Der gold'ne Abschein zittert auf den hohen Wipfeln
Der schlanken Fichten. Dämm' rung schwebt herab;
Schon fängt der Feuerwurm zu glänzen an,
Schon rinnt kristall'ner Tau in jede Blume,—
Der bleiche Mond färbt sich mit Gold, es zirpt
Das Heimchen aus dem Stoppelfeld, schon fliegt

Aus ihrem schwarzen Busch die scheue Fledermaus.

(T.S, 13)

パック 森から出て来る。

あそこに陽が沈む。その後ろには金色の縫い取りのある深紅のマントが揺らめき、金色の照り返しが、すらりとした唐檜の高い梢の上でちらちらと震えている。たそがれがふわりと降りてきて、もう蛍も光り始めた。それぞれの花の中に、まるでクリスタルのような露がこぼれ落ち、青ざめた月が金色に色づき、刈畑からは、蟋蟀のちろちろと鳴く声がしている。臆病ものの蝙蝠も暗いやぶの中から飛んで来た。

日没後に光り始めるFeuerwurm (蛍の一種) や花々の中にこぼれ落ちるクリスタルのような露を歌い込むことによって、暗闇の中で震えるように光り輝くさまが美しいイメージとなって蘇っている。妖精と露との関係は、原作の妖精のコーラスの中にも見られ、「これから露を探しに行かなければ、そうして桜草という桜草の耳たぶに、真珠の玉をかけてやらなければ…さようならお茶目さん、もう行きます。女王様とおつきの妖精達はすぐ来てよ。」(S.W, 156) という妖精の台詞は、『夏の夜』の中の、「おまえ達、もう咲きたての薔薇から露を拾い集めたかい？あの気高い妖精の女王様が入浴なさるよう、月の光で温まった露をさ。」(T.S, 14) と呼びかけるパックの台詞に繋がっている。妖精達は、オーベロンとティターニアが来る前に露を探しに出かけるのである。この露は、後に「薬」を作る為に重宝される。露の存在に特別な意味を持たせているシェイクスピアの技法を、テイクはそのまま使用しているのである。

類似した描き方として、『夏の夜の夢』の第二幕第一場と『夏の夜』の最初の場面をあげたい。台詞の内容は、次のとおりである。

Puck. How now, spirit! whither
wander you?

Fai. Over hill, over dale,
Thorough bush, thorough brier,

おや、妖精じゃないか！
どこへ行くの？

山を越え 谷を越え
繁み いばらを かいくぐり

Over park, over pale,	庭や垣根を下に見て
Thorough flood, thorough fire,	流れに浮び 火にも舞い…
I do wander everywhere,	心のままに 駆けめぐる…
Swifter than the moon's sphere;	月より 早い この翼
And I serve the fairy queen,	妖精の女王様のお言いつけ
To dew her orbs upon the green.	緑の芝の 濃い輪形
The cowslips tall her pensioners be:	一夜の舞いの そのあとを
In their gold coats spots you see;	露で濡らしに出かけます…
Those be rubies, fairy favours,	粹な桜草は お小姓衆
In those freckles live their savours:	それ 金の上衣にぴかぴかと
	あれはルビー女王様の贈り物
(S.W, 156)	一つ一つに 香りがこもる…

この台詞を聞いた観客達の脳裏には、自分達の熟知している自然のさまが、生き生きと浮かぶであろう。そのことによって妖精の世界が、より身近で親しみやすいものになる。この手法は、『あらし』の第四幕第一場の仮面劇の中でも見られ、¹⁵⁾ 妖精と自然を結び付けることによる効果は、テイクも見逃してはいない。

原作の中でティターニアが、「どうやら季節がすっかり狂ってしまったらしい。」と嘆き、「こうした禍いも、つまりはあたしたちのいさかいから、不和から生じたもの、あたしたちこそ、その本家本元なのです。」(S.W, 157) という場面を1600年にイングランドで起きた天災に重ね合わせる説もあり、この事実は記録にも残っている。このようにシェイクスピアは、天候や天災までも劇の中に取り入れ観客の生々しい記憶を呼び覚ます。勿論それも計算に入れた上で劇を作り上げているのだ。シェイクスピアの『夏の夜の夢』には、煩雑な人間関係と並んで人間の生の営みと生活が見え隠れしている。『夏の夜』にこの要素は見られず、むしろ人間というものの放つ匂いは、徹底的に排除されている。それに対し、言葉の響きやリズムは蔑ろにされていない。舞台の台詞では、音が重要な要素を持つが、どのような音の組み合わせが、より観客の耳に印象的に残るのだろうか。『夏の夜』での妖精達に呼びかけるパックの歌を見ていくことにしたい。

PUCK	[...]	[略]
Über Berge, über Tal,		山を越え, 谷を越え,
Schnell hierher zum Feenmahl!		早くおいでよ, この饗宴に!
Die hellen Sterne,		明るい星は,
Sie flimmern schon,		すでに輝き,
Und aus der Ferne		遠い所から,
Tönt Heimchenton.		響きわたるは, 蟋蟀の声。
Schwebt auf Tal und Höhen,		谷間や天に, その身を浮かべ,
Über Wälder, Seen,		森を越え, 湖を越え,
Her, ihr luft'gen Feen!		こちらへおいで, 妖精達よ!
(T.S, 14)		

双方の詩の文末に配置された語を見ていくと、『夏の夜の夢』では, dale [deil], brier [braiər], pale [peil], fire [faiər], everywhere [evri(h)wèər], sphere [sfiər], queen [kwi:n], green [gri:n], be [bi:], see [si:], favours [feivərs], savours [séivərs] となっており, 脚韻という観点からは, A, B, A, B, B, B, C, C, D, D, E, E と整理できる。出だしは短く中程は長母音が続いて伸びやかに最後は, sで引き締めるようになっている。『夏の夜』では, Feen [fe:n], Seen [ze:n], Felder [feldər], Wälder [vèldər], Tal [ta:l], Feenmahl [fe:nma:l], Sterne [ʃtɛrnə], schon [ʃo:n], Ferne [fɛrnə], Heimchenton [háiɱçənto:n], Höhen [hø:ən], Seen [ze:n], Feen [fe:n] となり, 同様に整理すると, A, A, B, B, C, C, D, E, D, E, F, A, A となるので, 脚韻を踏ませていることが窺える。テイクは, このことによってシェイクスピアの狙った雰囲気を取り入れる工夫をしているのである。

タールマンは, テイクの音による卓越したイメージの想起法を指摘しているが,¹⁶⁾ 言葉の持つ響きや, 色彩, 雰囲気, 気分までテイクは, シェイクスピアの作品の中から学ぼうとしていた。ここで物語の中で重要な意味を持つ妖精達に呼びかけるオーベロンの歌を見ていくことにしたい。

Obe. Now, until the break of day, 妖精どもよ 夜明けまで,

Through this house each fairy stray,	この家のうちを 駆けめぐれ,
To the best bride-bed will we,	われら二人は 新床を,
Which by us shall blessed be;	祝い浄めん とことわに,
And the issue there create	やがて生るる 子供にも
Ever shall be fortunate.	幸あれかすと 祈り添えん。

[...]

(中略)

With this field-dew consecrate,	妖精どもよ めいめいに,
Every fairy take his gate;	野末の露を 持ち行きて,
And each several chamber bless,	館の部屋の 隅々に,
Through this palace, with sweet peace;	恵みの雨を 降り注げ,
E'er shall it in safety rest,	清き和らぎ この家を包み,
And the owner of it blest,	あるじのうえに 幸あれと,
Trip away:	われらの恵み 祈り添えん,
Make no stay:	跳び行け。
Meet me all by break of day.	遅るな。

(S.W, 173)

夜明けまでには 戻り来よ。

『夏の夜の夢』の最後を飾るオーベロンのこの祝福の歌は、先に述べた結婚と妖精との結びつきを実証するものである。シェイクスピアは、劇中にこの歌を挿入することによって当時婚礼に不可欠とされていた妖精への祈りを捧げたのであろう。ここでも妖精に露を運ぶように命じている。テイクの『夏の夜』では、少年シェイクスピアに詩才を授けるオーベロンの歌は、次のようになっている。

OBERON[...]

So glänze du, der strahlenreichste Diamant,
 So lebe, von Jahrtausenden gepriesen!
 Die Ewigkeiten wird dein Ruhm durchleben
 Mit immer frischer Jugend, und der spät'ste Enkel
 Wird dich beneiden, mit Entzücken denken,
 Ich möchte Shakespear gewesen sein!

光放て、最高に光輝くダイヤモンドよ、
 生きよ、幾千年も褒められるよう、
 永遠になろう、おまえの名声。
 常に新たな若さとともに、
 後の子孫は、魅惑され、おまえのことを羨むだろう。
 この私が、シェイクスピアであったならと。

妖精王の祈りの内容は、双方ともにはっきりしている。それぞれが、作品のテーマを示しており、物語の終盤になって明らかにされるのである。テークは、『夏の夜の夢』の重要なところのみ抽出し、イメージを膨らませていった。原作には様々な要素が入り混じっているので全てを忠実に翻訳していたのでは、妖精の面白さを描き出すことは難しい。模倣だけに止まらないテークの独創的な一面が、『夏の夜の夢』を「翻訳」することよりも「表現」することに価値を置かせたのである。

テークは中でも音楽の持つ効用を重視していた。「空想は、音響によってすでにあらかじめ用意されるし、非常に頑固な悟性でも寝入らされる。劇として見せたならば、最高度に、私達の嫌悪感をかうであろう多数の魔女妖精譚でも、オペレッタとしてなら、かなり鑑賞に耐えられるように思われるが、これも全く同じ理由からである。」(T.S, 707f)と述べており、その例として、シェイクスピアが、『あらし』の中で妖精エアリエルとキャリバンの歌の場面展開に与える効用を挙げている。

言葉を正確に伝えても人の心を打たなければ、その翻訳は成功したとは言えない。しかし、ある程度の語学力がなければ、その国の言葉で書いた作家の真意を汲み取ることはできない。このジレンマは、常にテークを悩まし続けた。文献学的行き詰まりを感じるテークは、1798年に、A.W. シュレーゲルに宛てた手紙の中で、「私は、文芸批評を書いていると、いつもとても苦境に陥り、不安になってしまう。詩作の方がずっと易しい。」と打ち明けている。彼が読んだのは、エッセンブルク (Johann Joachim Eschenburg, 1743-1820) のドイツ語訳によるものであった。よって最初から、

第三者の介入を挟んだ間接的なシェイクスピア体験であったと言ってさしつかえはない。

シェイクスピアも又、原書を完全に読みこなせる力はなかったようで、ギリシア・ローマの古典は、翻訳で読んでいた。彼が重視していたのは、どうすれば、観客の心を揺さぶり、面白い芝居をつくれるかということであった。当時、観客の大半は、文字の読めない庶民達であり、その中で最も素直に手厳しく反応を示したのは、Stincard (臭いを放つ者) と呼ばれる平土間立ち見席に陣取る人々であった。この人達は芝居が面白ければやんやの拍手喝采を浴びせ、つまらないとピーナッツを投げかける猛者達であったが、不思議と良い芝居を見る目は備わっていた。¹⁷⁾ シェイクスピアは、このような観客達の厳しい目によって才能を磨かれていったのである。古典を研究しながら、今の時代にあった作品を産み出していくという姿勢をテークは、貪欲にシェイクスピアから学んでいった。

テークの『演劇論集』(1825-26)を読んだゲーテは、「人間はやはり憧れを捨てるべきではないのだから、もしこの憧れが特定の対象にむけられ、またそれが遠く離れた偉大な過去のものを真剣にそして正直に現代に再現しようとするならばそれは有益なことである。」¹⁸⁾ と、シェイクスピアの研究を続行するテークの姿勢に、共感している。

テークにとってシェイクスピアは、生涯にわたる師で在りつづけた。「依然として私を苦しませるのは、私がシェイクスピアに関する研究を放棄せねばならなくなるということである。」死の直前にブロックハウスに書き送った手紙にあるこの一文は、テークのシェイクスピア研究に対する執念を感じさせる。これまで見てきたように文献学的な弱さは否めないとしても、テーク独自の長所にももっと目を向けられてしかるべきであり、その才能は、すでに16歳の若書きである『夏の夜』の中に見い出される。そこでは、シェイクスピアの幻想的な世界が見事に再現されており、シェイクスピア作品の「研究者」としてではなく、「表現者」としてのテークの冴えが看取されるのである。

1852年に刊行されたアテネウム (Athenaeum Nr.1280, S.516f) 誌上で、コーン (Albert Cohn) は、テークの『夏の夜』における「劇の形にあらわされたシェイクスピア崇拜」というプロットについて述べ、「この作品が

イギリスの人々に気に入られることを確信している。」と英語への翻訳を勧めているが、これを受け、テークの死から一年後に、『夏の夜』が、ラムゼー (Mary.C.Rumsey) によって実際に翻訳され、ロンドンで出版されたことは、テークとシェイクスピアとの関係史上輝かしい実績となったにちがいない。¹⁹⁾

注

テキストは以下の版を使用

Ludwig Tieck: Schriften in zwölf Bänden. Hrsg. von Achim Hölter. Band 1. Frankfurt a.M. Deutscher Klassiker Verlag, 1985. (T.S と略記)

William Shakespeare: The Complete Works. New York. Random House, 1975. 1990. (S.W と略記) 文中の引用は、ページ数のみ示している。

尚、シェイクスピア作品に関する邦訳は、福田恆存訳 『夏の夜の夢・あらし』新潮社 1971 年に従った。テーク作品に関する訳は、筆者による。

- 1) 原題にある Midsummer-nightは、Midsummer-day (夏至) の前夜に当たり、直訳すれば、A Midsummer Night's Dream は、「夏至前夜の夢」となる。『真夏の夜の夢』では、日本の盛夏を想起させる為、『夏の夜の夢』の題名にしたとの福田氏の見解に従っている。
- 2) Rudolf Haym: Die Romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. Berlin. 1870; Reprint Darmstadt. 1977. S.25f.
- 3) Friedrich Gundolf: Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin. Georg Bondi. 1920. S.334. 邦訳は、竹内敏雄訳『シェイクスピアと獨逸精神』岩波文庫 1941年 を参照。
- 4) Michael Hiltcher: Shakespeares Text in Deutschland. Hrsg. von Bernfried Nugel und Hermann Josef Real.Frankfurt a.M. Verlag Peter Lang GmbH,1993.S.60f.
- 5) Ludwig Tieck: Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit. Hrsg. von Walter Schmitz. Tübingen. Verlag Max Niemeyer, 1997. S.253.
- 6) 『夏の夜の夢』は、第一版が出版された同じ1600年に第二版が出版されたことになっているが、実際にはこれは、1619年に出版されたもので、第一版の写しであるにすぎなかった。1623年の全集 (The First Folio) に収められたものはこの第二版に基づいており、第一版にはない

誤りがそのまま写されていることより、現在もっとも信頼のおける定本は、第一版とされている。小津次郎編集『シェイクスピア作品鑑賞事典』南雲堂 1997年 181ページ。

- 7) 1590年に結婚したエセックス伯と1598年に結婚したサザンプトン伯が、その有力な候補とされているが、学者間に定説はない。『夏の夜の夢』の出来事は、5月1日の前夜にかけて起こるのに、なぜ「夏至前夜の夢」と題したかについては、妖精達が出没し、薬の利き目が特に著しくなるという民間信仰に基づくという説とこの作品を捧げた貴族の結婚式が、6月24日頃であったからではないかという説がある。福田恆存 『夏の夜の夢』解題 115-116ページ参照。
- 8) 「この妖精たちの性格も遡ってみればさまざまで、フェアリーの王オーベロンはゲルマン系の小人アルベリヒがもとだし、ティーターニアにはギリシア神話のダイアナの血が流れ、パックは、ケルト系の（エルフ）であるロビン・グッドフェローの性格が入っている。」井村君江著『ケルト妖精学』講談社 1996年 199ページ。
- 9) Rudolf Köpke: Ludwig Tieck. *Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen*, 2 Teile, Leipzig 1855, Reprint Darmstadt 1970. S.75.
- 10) 妖精を民間伝承物語研究の主題にして優れた研究業績を残したブリッグズ女史は、民間伝承の妖精を文学作品の中に積極的に取り入れながら、妖精の持つイメージを新たに作りあげていったシェイクスピアの業績を高く評価しているが、その中でも『夏の夜の夢』の果たした役割は大きいとしている。(Katharine Briggs: *The Fairies in Tradition and Literatur*, 1967.) 参照。
- 11) 「あそこに陽が沈む。」(T.S, 13) で始まるパックの台詞は、少年シェイクスピアが目覚める直前に、「ひんやりとした朝の風が吹き、月の光りはだんだんと色を失っていく。」(T.S, 24) と夜明けを告げて終わる。
- 12) 「地球ひとめぐりが、このパックにはたった40分。」(S.W, 158), 「ぼくは、一時間に地球を三周できるんだ。」(T.S, 15) と自慢している。
- 13) 『ともだち』の夢の場面は、シェイクスピアの『あらし』第三幕第三場に類似しており、日没時の自然描写から夢の世界へ導入する手法は、ここでも使用されている。
- 14) 'Über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren' (1793) は、ティークのシェイクスピア研究の出発点になった論文である。論文は、「『あらし』における不可思議事の取り扱いについて」と、「悲劇における不可思議事の取り扱いについて」の二部構成になっており、前半の「詩人は彼の描く超自然的存在の為に（観客の）錯覚をいかにして獲得するか？」の

章で、詳細な夢の考察を行っている。

- 15) 『あらし』は、シェイクスピア最後の作品と言われている。作品中で最も幻想的とされる結婚祝いの仮面劇の場面では、虹の神アイリスと豊穡の女神セーレーズが登場して祝いの歌を捧げている。セーレーズの歌で、「豊かなる大地の穰り、ふところに/納屋のうち倉の中、満ち溢れいて/葡萄は延び行く蔓に房をなし/畑々は重き穂波のたわわなれ」(S.W, 17)と願わせることにより観客に豊かな自然の恵みを思い浮かべさせている。
- 16) Marianne Thalmann; *Das Märchen und die Moderne*. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1961. S.46 参照。タールマンは、ざわめく森、理解しがたい言葉で話しかける水の流れ、嘆く風などの例を挙げ、テークが音で表現するイメージの強さを分析している。
- 17) 詳しくは、ジョゼ・アクセルラ ミシエール・ウイレム著 小津次郎・武井ナヲエ訳『シェイクスピアとエリザベス朝演劇』白水社 1964年、1997年 17-19 ページ参照のこと。
- 18) テークの『演劇論集』の書評として、1826年に書かれたと推定されているが確証はない。初掲載は、1827年から30年にかけてコッタ社から出た『ゲーテ著作集』。小岸昭他訳『ゲーテ全集 13』潮出版社1980年 81-82 ページ。
- 19) ベルリン在住のA. コーンは、1848年頃にテークと親密に交際するようになりこの作品に強い関心を抱いた。(T.S, 824)

(神戸大学大学院博士課程在学中)

Von „A Midsummer Night's Dream“ zu „Die Sommernacht“

—Die Feenwelt bei Ludwig Tieck—

MOURI, Mami

Tiecks „Die Sommernacht“ entstand 1789 und wurde 1851 zum ersten Mal verlegt. Shakespeares „A Midsummer Night's Dream“ ist ein phantastisches Drama. Die Elfen tummeln sich in einem Wald, in dem sich phantastische Welt und Wirklichkeit kreuzen. Tiecks Interesse an den Elfen wurde von großer Bedeutung für seine literarische Beschäftigung mit diesem Werk. In Tiecks Drama finden sich nur vier Personen, Titania, Oberon, Puck und der Knabe Shakespeare, die anderen und auch die verwirrenden Verhältnisse des Originals wurden weggelassen. Dadurch ergibt sich ein einfacher Handlungsumriß. Dem Knaben Shakespeare wird von den Elfen im Wald ein fröhlicher Charakter und das Talent zum Dichten gegeben. Tieck ging es vor allem darum, einen besonderen phantastischen Raum zu schaffen, weshalb er Shakespeares Original nur die Elfen und deren Welt entnahm.

Das Werk entstand bereits in seiner Gymnasiums-Zeit, wurde jedoch zunächst nicht aufgeführt. An seinem Lebensabend überarbeitete Tieck diese Jugendsichtung und konnte sie als „Der Sommernachtstraum“ 1843 mit F. Mendelssohn auf die Berliner Hofbühne bringen. Tieck spielte für die Shakespeare-Philologie eine große Rolle. Er verehrte Shakespeare sein ganzes Leben lang, setzte sich auf mannigfaltige Weise mit dessen Werk auseinander, verfaßte Übersetzungen und Bearbeitungen.

R. Paulin führt an, daß sich Tiecks Shakespeare-Studien in zwei Bereiche gliedern lassen, die Bemühungen um eine große umfassende Studie über den Dichter, und eine richtige und würdige Übersetzung seiner Werke. Philologische

Abhandlungen jedoch, wie sie für Forscher wünschenswert wären, langweilten ihn hingegen. „(Ich) bin in allen Kritischen Sachen, die ich schreibe, immer noch so verlegen und ängstlich, das Dichten ist viel leichter“, schrieb er 1798 in einem Brief an A.W.Schlegel. Tieck vertrat eher eine sinnliche als eine kritische Betrachtung von Shakespeares Werk, was ihm auch den Vorwurf von Kritikern einbrachte. So meint M.Hiltscher, Tieck sei kein analytischer Denker gewesen.

H.Lüdeke sieht Schwächen auf dem methodischen Gebiet. Das Tiecksche Wesen ist die Ausbildung des romantischen Urgefühls durch den Kontakt mit Shakespeare, im Grund also das Produkt eines großen Mißverständnisses, so Fr.Gundolf. Bereits Heine warf Tieck Charakterlosigkeit und „undeutsches Wesen“ vor. Obwohl diese Vorwürfe nicht ungehört blieben, so konnten sie doch Tiecks Ruf als Shakespeare-Philologen nicht richtig schaden. R.Paulin hebt deutlich hervor, daß Tiecks wirklicher Wert nicht auf seiner Stellung in der Wissenschaftsgeschichte beruht. Tieck versuchte durch Beobachtung der Seelenzustände, Shakespeares Dramaturgie für sich zu gewinnen und legte daher sein besonderes Augenmerk auf Gemütsbewegungen. Er sah in Shakespeare den wirklichen Volksdichter und studierte dessen Art, Volkssagen und Märchen Stoffe zu entnehmen.

Wie Shakespeare verwendete Tieck in „Die Sommernacht“ den Blankvers und übernahm auch den Endreim in der Rede. Stellen, wie den Zwist Oberons und Titantias, läßt er jedoch beiseite. Er vermied es, menschliche Seiten der Elfen zu zeigen, Elfen und Menschen werden als grundsätzlich verschiedene Wesen dargestellt.

In „The Athenaeum“ (Nr.1280,8.5.1852) referierte Albert Cohn ausführlich über „Die Sommernacht“, danach wurde sie von Mary C.Rumsey ins Englische übersetzt. „Die Sommernacht“ ist als ein Versuch zu werten, diesem Vorbild nahezukommen.