

「厳格派」詩人の言語空間 ——意味主義的音律学のドイツ語ヘクサメタにおける音節音量——

松 波 烈

1. 意味主義的音律学と音節音量

ドイツ詩が古典世界に最も接近していた 18 世紀後半から 19 世紀後半、クロプシュトック（1724–1803）、モーリッツ（1756–1793）、J・H・フォス（1751–1826）が確立したドイツ語の音律学（Prosodie）が当時の詩学を席卷していた。古典語の音律学では、音節の長・短を、音節の音量に基づいて決定する。これに対しクロプシュトックらは、音節の意味の軽重からその長・短を決定するドイツ語のための音律学を提唱した。古典韻律ドイツ詩はこの音律学に基づいて書かれる。中でも、とりわけ数々の詩人によって書かれたのが、本稿が主題とするドイツ語ヘクサメタである。ところでドイツ語ヘクサメタは、この音律学とは別に、音節の強勢の有無にのみ着目して作られる場合もある。この立場を本稿ではアクセント主義と呼ぶこととする。アクセント主義と区別して、また音節音量に基づく古典語音律学と区別して、クロプシュトックらの音律学を意味主義的音律学と呼ぶことができるであろう。

さてクロプシュトックから遠くはトゥディフムのホメロス風讃歌翻訳¹⁾まで、古典韻文の音調を精確に再現しようとする人々がいた。特にフォス、F・A・ヴォルフ（1759–1824）、W・フンボルト（1767–1835）、W・シュレーゲル（1767–1845）、プラーテン（1796–1835）は古典模倣の厳格派と呼ばれ、その擬古主義が後世非難される。本稿は、この詩人らが構築していた詩的言語の意義を見直す。厳格派詩人らは、ドイツ語の音節を、古典語のそれと同じく長・短と見た上で詩作するために意味主義的音律学²⁾に依拠しており、音節の意味に着目するというドイツ語の音節規則に則っていた。しかし厳格派詩人らは、意味主義的音律学上の短音節しか得られない場合には音量の観点から長音節を得る場合もあった。この場合にはドイツ語の長音節は古典語の音節規則から決定される。これを厳格派詩人らがどの程度まで意識的に行っていたかを、以下検証してゆく。すなわち、厳格派詩人の詩行においては、音節内容的側面に着目する近代ドイツ語と、音節の形態的側面に着目する西洋古典語が統合されていた可能性がある。そうして、擬古調の詩的遊戯が行われていたというよりは、異言語の音声体系を取り入れた言語空間が構築されていたと理解することができれば、厳格派詩人らの営為を見直すことができるであろう。

2. ドイツ語ヘクサメタの歴史的位置付け

¹⁾ Homer's Werke. Dreizehntes Bändchen. Die Homeridischen Dichtungen. [...]. Uebersetzt von Georg Thudichum, [...]. Stuttgart, Verlag der J[ohann] B[enedikt] Metzler'schen Buchhandlung. 1870.

18 世紀前半、クロプシュトックの同時代人ヴィンケルマンがギリシャ彫刻（多くはローマンコピー）を主とする古代美術を賛美し、ドイツ文化において西洋古代への憧憬が萌芽、1760 年代末から古典翻訳の気運が高まり出す²⁾。造型芸術と同じく言語芸術も古代の形式精神を追求し、短期間で大量の古典翻訳が出版されていたが、クロプシュトックが築いた基礎の上にその後独特の翻訳言語がドイツ語に確立されてゆく³⁾。詩学に関して見ると、近代ドイツ語詩は、オーピッツが『ドイツ詩学書』においてその根幹を形成した。オーピッツは韻律の基本単位である音節に関して、古典語の長音節にはドイツ語の強勢音節すなわち高音節が、短音節には無強勢音節すなわち低音節が対応すると定義し、短・長詩脚としての低・高詩脚（ヤンブス）または長・短詩脚としての高・低詩脚（トロヘウス）のみをドイツ詩に認容する⁴⁾。つまりドイツ語の音節に長・短を認めていない。一方クロプシュトックはドイツ語の長音節・短音節を定義し、有意味音節＝長音節という命題を定立する。ところでドイツ語では有意味音節と強勢音節が多くの場合重なるため、クロプシュトックの前提はオーピッツの原理を確かに基礎にしている⁵⁾。しかしオーピッツは古典詩でなく、ヤンブス（—）によるロマンス諸語韻律のドイツ詩を推奨し、後にドイツ語ではヤンブスとトロヘウス（—）の詩、すなわち—と—が単調に交替する „alternierend“ な詩行が主流となる。またオーピッツは脚韻を整理した。交替韻律と脚韻の存在により、ドイツ詩の硬直化・平板化が進み、反感が生じる。ところで、古典ヘクサメタの模倣自体は、中高ドイツ語においてすでに試みられていた⁶⁾。

²⁾ ドイツ語ホメロス翻訳の出版数を見ると、15・16・17 世紀には各々 1、18・19 世紀には各々 44・25 であり、内 60 が 1760 年から 19 世紀半ばに集中している（Schroeter, Adalbert: Geschichte der deutschen Homer-Uebersetzung im XVIII. Jahrhundert. Jena 1882. S. 12–19.）

³⁾ Kitzbichler, Josefine [u.a.]: Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800. Berlin u. New York 2009. S. 17–19.

⁴⁾ Opitz, Martin: Buch von der Deutschen Poeterey (1624). In: M. O. Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe. Hrsg. v. George Schulz-Behrend. Bd. 2. Stuttgart 1978. S. 331–416, hier S. 392. オーピッツ自身の文言は次の通りである：「今後はいかなる詩行もヤンブス詩行かトロヘウス詩行のみである。これはドイツ語において〔古典〕ギリシャ語、〔古典〕ラテン語におけるごとく音節の一定の音量を考慮しようということではなく、ドイツ語においては音節の強・弱と高低を基にして音節を高とするか低とするかを決定するということである。」

(Nachmals ist auch ein jeder verß entweder ein iambicus oder trochaicus; nicht zwar das wir auff art der griechen vnnd lateiner eine gewisse grösse der sylben können inn acht nemen; sondern das wir aus den accenten vnnd dem thone erkennen / welche sylbe hoch vnnd welche niedrig gesetzt soll werden.) なおこの書と同時期にショテリウスが、ドイツ語の音節を長寄り (länger) ・短寄り (kürzer) ・長短両用 (mittler) の 3 種の語時量 („Wortzeit“) に分類しており、例えば幹語を長寄りと定義し、変化語尾を短寄りと定義していた (Schottelius, Justus Georg: Erstes Buch Der Teutischen Reim- oder Verfkunst [...]. Lüneburg 1656 (1645). S. 5–44.)

⁵⁾ クロプシュトックの同時代人アーデルングはこの有意味音節＝強音節という点だけに注目していた (Adelung, Johann Christoph: J. C. A's Deutsche Sprachlehre. Zum Gebrauche der Schulen in den Königl[ich] Preuß[ischen] Landen. Berlin, 1781. Bey Christian Friedrich Voß und Sohn. S. 73.)

⁶⁾ Vgl. Noel, Patrizia: Integrating quantitative meter in non-quantitative metrical systems: the rise and fall of the German hexameter. In: Ars Metrica 2006/12. S. 1–12, hier S. 2–4.

こういった中⁷⁾でクロプシュトックが、極めて多様なリズムを有し、無脚韻ゆえ平板化にも陥り難い古典韻律を本格的に導入する。そして、E・クライスト、ウツ、クローネクの小品⁸⁾と同時期に叙事詩『救世主』の約 1 万 8000 行のドイツ語ヘクサメタを残し、後には、『救世主』からインスパイアを受けたゾネンバークが約 2 万行の『ドナートア』(1806-1807)、ピュルカーがやはり 1 万数千行にのぼる叙事詩群(1820-)を残している。さらに、ワイマル古典主義者を含めヘルダー、ヘルダーリン、ギュンダーローデ、メーリケ、ヘッベル等の著名な詩人たちが大小のヘクサメタ作品を書いている⁹⁾。こういった詩人たちの内数多くが、厳格派(„die Rigoristen“)と呼ばれる人々¹⁰⁾を中核として、古典詩行を精確無比に模倣していた。厳格派の人々は、賛否はあれど、ドイツ語ヘクサメタの歴史において最大最深の影響力を有していた。その根本理念は、古典語とドイツ語の音調が一致した詩行を構築するということであり、その理論的支柱が、意味主義的音律学であった。

3. 音節の意味内容に基づくドイツ語音律学

クロプシュトックはその音律学を数点の文書において断片的に提示した。モーリッツとフォスはこの音律学を 1 冊¹¹⁾の理論的著作において展開している¹²⁾。この 3 人が意味主義的音律学を担っており、本章ではこの 3 人の詩学文書を確認する。

その前に、古典ヘクサメタの韻律を確認し、その方法を転用していたヘクサメタ模倣早期におけるケースを、対照のために確認しておきたい。古典韻文では、長

⁷⁾ なお、技術的に見れば、オーピッツの友人のブフナーがダクテュルスの使用を一般に広めていたという状況が挙げられる (Buchner, August: Anleitung zur deutschen Poeterey [und] Poet. Hrsg. v. Marian Szyrocki. Tübingen 1966 (Ndr. der Ausg. Wittenberg 1665.) S. 116 ff.)

⁸⁾ Kleist, Ewald Christian von: Der Frühling. Ein Gedicht. Berlin, 1749; Uz, Johann Peter: Der Frühling. 1741. In: Lyrische Gedichte. Berlin, bey Johann Jacob Weitbrecht, 1749. S. 7-9; Cronegk, Johann Friedrich von: Einflamkeiten in zween Gefängen. In: Des Freyherrn J. F. v. C. Schriften. Zweyter Band. Leipzig, 1761. bey Johann Christoph Pofch, Buchhändler in Anfpach. S. 43-76.

⁹⁾ また、M・デニス、L・G・Tr・コーゼガルテン、K・ラッペ、V・W・ノイベック、J・G・ゾイメ、C・L・ノイファー等々が大小様々な知られざるヘクサメタ作品を残している。

¹⁰⁾ Vgl. Hehn, Victor: Einiges über Goethes Vers. In: Goethe-Jahrbuch 6 (1885) S. 176-230, hier S. 191; Kayser, Wolfgang: Geschichte des deutschen Verses. Bern u. München 1960. S. 60, u. ä.m.すでにシラーが書簡 (an Goethe, 13. Dezember 1795) 中「フォス流の——厳格派お歴々 [die Voßischen – Rigoristen]」(Nationalausgabe. [SNA]. Bd. 28. S. 132) という表現をしている。

¹¹⁾ フォスの詩学の著作としては、本稿で取り上げる『時量計測』の他に、『農耕詩』翻訳初版(1789)の「序文」が周知されているが、なお他に、フォスはクロプシュトックの音節長短論を『ドイツ博物館』所収の「フォス聴取」(J. H. V. ens Verhör über zwei [die beiden] Ausrufer [...]. In: Deutsches Museum. Erfter Band. Jänner bis Junius. 1781. S. 198-222) において祖述している。この文書でフォスはビュルガーの音節論を検討しており、フォスの音律学にビュルガーの議論からの影響があることを立証する重要な資料である。以上の 2 点の資料は本稿の議論とは直接には関係しないため取り上げない。

¹²⁾ 直接的な証拠が挙げられることはないのだが、モーリッツがクロプシュトックに従っているのは自明とされている (vgl. z.B. Minor, Jakob: Neuhochdeutsche Metrik. Ein Handbuch. Straßburg, 2., umgearb. Aufl., 1902. S. 112; Franz Saran: Deutsche Verslehre. München 1907. S. 66.)

母音・重母音の閉音節は *longum* (一) とする。この長音節は *Naturlänge* という。また、短母音音節であっても、複数の子音が音節を閉じるならこれも *longum* とする。この長音節は *Position* によって長=*Positionslänge* という。一方短母音を用いる開音節などは短音節 (*breve*, ㇿ) とする。このように音素の種類と数から見た音節の量的側面を音節音量 („*Quantität*“) という。古典ヘクサメタは長音節と短音節の配列規則を基に作詩される。すなわちダクテュルス (—ㇿㇿ) もしくはスポンデウス (—) のどちらかの詩脚を 6 脚置き、第 5・6 詩脚は—ㇿㇿ—× という形をなるべく維持する、という規則である。また、どの詩脚にも前半と後半があり、前半には 1 長音節、後半には 2 短音節又は 1 長音節しか置かれえない。いかなる古典ヘクサメタもこの規則によって作られている。今無作為に抽出する古典語の詩行において、

[1] ¹ἵπποι, ²ταί ³με ⁴φέρουσιν, ⁵ὄσον τ' ⁶ἐπὶ ⁶θυμὸς ⁶ἰκάνοι,

[Parmenides, DK 28 B 1, V. 1]

という 6 の詩脚が用いられている。長母音・重母音を有する音節は *Naturlänge* となっており、複数子音 (斜体で記す。以下同) が閉じる音節は *Positionslänge* となっている。古典語においては、音節の意味内容もアクセントも音節の長短音量にも韻律にも関わらない。C・ゲスナー (1516–1565) はこの原理をそのまま用いた上で、

[2] ¹Es ²*m*acht ³*a*lleinig ⁴*d*er ⁵*g*laub ⁶*d*ie ⁶*g*leubige ⁶*f*älig/

といった詩行等をドイツ語ヘクサメタとし、「第 5 詩脚の他はどの詩脚もスポンデウスになる」 („*pedes omnes spondæi sunt, quinto excepto dactylo*“) と述べる¹³⁾。後にクライユス (1535–1592)、ゴットシェート (1700–1766) 等もこの方法で模倣を試みる¹⁴⁾。この場合には、„*Es macht álleiníg [...]*“という風に韻律上の「音曲げ」 („*Tonbeugung*“) が行なわれる。また、ゲスナーの文言にあるように、まず長音節しか得られない (例えばドイツ語には子音が多く、*Positionslänge* が生じやすい。)

クロブシュトックも、この方法を取ればドイツ語の音節はほぼすべて長になると見¹⁵⁾ ており、「ドイツ語ヘクサメタ考」 (1779) において、「ドイツ語では語

¹³⁾ Gesner, Conrad: *Mithridates*. [...]. Zürich 1555. S. 36.

¹⁴⁾ Clajus, Johannes: *Grammatica Germanicæ Lingvæ* [...]. 1578. S. 277–279; Gottsched, Johann Christoph: *Verfluch einer Critifchen Dichtkunft* [...]. Leipzig, 4. sehr verm. Aufl., 1751. S. 394. クライユスは „*Er braucht kein effen wird von keim thierte gefreffèn*“ 等、ゴットシェートは „*Und Ilaak scherzét mit feinem Weibe Rebecca*“ という詩行を試みている。ただしクライユスは、(オーピッツに半世紀先立って) 長音節を語強勢から導出してもいる (Clajus, a.a.O., S. 261–272.)

¹⁵⁾ Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Vom Sylbenmaße* (1770). In: *K.s. sämmtliche Werke*. Leipzig 1855. [KSW]. Bd. 10. S. 162–192, hier S. 171. ヴィラモーヴィッツ＝メレンドルフによると、古典ギ

と音節は主意味〔Hauptbegrif〕を表す場合に長、副意味〔Nåbenbegrif〕を表す場合に短となる」¹⁶⁾ という定義を下している。「ヘクサメタ考」の数年前には、幹語 („Stamwort“) または幹綴 („Stamfylbe“) が主意味を有する長音節であるとし、変化語尾が副意味を有する短音節であるとしている¹⁷⁾。それよりさらに前の文書では、

1 2 3 4 5 6
[3] Tönender fangen verborgen von Büfchen mit liebender Klage (Nachtigallen)

という詩行を挙げ（主意味音節は太字化。以下同）、Position の可能性を否定して、

Tönender fangen verborgen von Büfchen mit liebender Klage

という風には読まないとしていた¹⁸⁾。このようにクロプシュトックは、専ら音節の意味内容 (Begriff) から、古典の longum, breve に対応する „Länge“ (長音節) と „Kürze“ (短音節) を導出する。古典語では音素の組成から韻律価が「機械的に」決定されるのに対してドイツ語では「意味」に基づき決定されると今日でも一般的に言われるが、これは、クロプシュトックがすでに „mechanisch“ と „begriffmäßig“ という対比によって述べていたことである¹⁹⁾。ところでクロプシュトックは、古典ギリシャ語の長音節と区別して、通常ドイツ語の「長音節は高音〔Ton〕を有する」とは述べているのだが、しかし「高音が長音節を成すのではない」とも確言している²⁰⁾。このようにクロプシュトックは、音節音量でも高音の有無でもなく専ら音節の意味内容に着目しており、「意味主義的」である。例えば Håndschuh はクロプシュトックからすれば長・長 (**Handschuh**) である。一方ゴットシェートは Håndschuh としており、高音のある音節が長、ない音節が短という見方をしている²¹⁾。この場合には、主意味を有する音節 -schuh から長音が奪われる。しかるに意味主義的音律学は、意味のある音節全てに十分な発音時間を与える。彼我の相違はここにある²²⁾。長音の剥奪を容認しないフォスは、音節の強勢にのみ基づく限りは、

リシャ語ヘクサメタは元来はダクテュルスのみによるものである (Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von: Griechische Verskunst. Berlin 1921. S. 7–8.) ゆえにゲスナーらのスポンデウス基調の詩行は、ヘクサメタの本来の形から逸脱したものでもある。

¹⁶⁾ Klopstock, Friedrich Gottlieb: Fom deütfchen Hexameter. In: Ueber Sprache und Dichtkunft. Fragmente fon K. Hamburg, in der Heroldfche Buchhandlung. 1779. Gedruckt in Altona, bei J[ohann] D[avid] A[dam] Eckhardt. [FdtH]. S. 3–186, hier S. 64.

¹⁷⁾ Klopstock, Friedrich Gottlieb: Die deutliche Gelehrtenrepublik. [...]. Erfter Theil. Hamburg gedruckt bey J[ohann] J[oachim] C[hristoph] Bode. 1774. S. 345.

¹⁸⁾ Klopstock, Friedrich Gottlieb: Vom deutschen Hexameter (1769) In: KSW (10), S. 45–56, hier S. 51.

¹⁹⁾ FdtH, S. 27, 44–45, 55–56, 64, 72–73.

²⁰⁾ FdtH, S. 47–51, 70–71, bes. S. 49.

²¹⁾ Gottsched, Johann Christoph: Grundlegung einer Deutfchen Sprachkunft, [...]. Leipzig 1748. S. 476.

²²⁾ 例えば、「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

„Váterland“, „Heuchelér“という、主意味音節が短音化されるケースが生じると批判、

[4] Fréund, komm heut Náchmittag hér, sieh Herrn
Blánchards neu Lúftschif hoch áufzieh'n

という詩行を作り、主意味を有する *komm, heut* 等がすべて短音 (◌) として扱われている《悪い例》であるとする (アクセント記号は原文) ²³⁾。アクセント主義ではこれらの音節はたしかに短音として扱われるのだが、フォスの立場からは、[4]は、

Freund, komm heut Nachmittag her, sieh Herrn

Blanchards neu Luftschif hoch aufzieh'n

と 1 詩脚に 3 長音 (—) を有した奇怪な詩行であり、ヘクサメタではないのである。つまり、[4]のような主意味音節の短音化 (*komm heut* [...]) に際してはいわば韻律上の《意味曲げ》(Sinnbeugung) が行われているとも言えるだろう。

モーリッツの『ドイツ語音律学試論』は顕著に意味主義的な姿勢を示している。モーリッツは、副意味音節に高音が落ちる現象 (例えば *gerecht*) を例証に、主意味音節 (ここでは *-recht*) の意味は高音ではなく専ら長音だけが表すとしている²⁴⁾。

フォスは『ドイツ語の時量計測』において、幹語と幹綴が主意味を有する長音節だとし、変化語尾、無強勢の非分離接頭辞、1 音節の冠詞、派生語尾が副意味音節を有する短音節だとする²⁵⁾。フォスの音節長短分類は 19 世紀終盤まで多くの詩学書を規定する²⁶⁾。フォスは短音節が 1 の時量、長音節が 2 の時量を有するという古典韻文の規則²⁷⁾ をドイツ語に適用し、ドイツ語でも短音節が 1 時量 (♪)、長音節が 2 時量 (♩) を有するとの定義を下した²⁸⁾。そうしてドイツ語のヘクサメタの 1 詩脚が古典語のそれと同じ 4 時量であるとし、ドイツ語のヘクサメタの律動を

ヨーロッパ語に応用することは所詮無理であつた」(杉村涼子: ヴェッカーリーとドイツ韻律法の改革 [慶應義塾大学藝文学会『藝文研究』第 51 号、1987、60~78 頁] 60 頁) というような、クロブシュトック以降の膨大な営為を無視する述べ方は、ドイツ語韻文に強勢音節=長音節の原理しかないという誤解が根強く流布していることを物語っている。

²³⁾ Voß, Johann Heinrich: Zeitmefung der deutſchen Sprache [...]. Königsberg 1802. [ZdtS]. S. 11–12.

²⁴⁾ Moritz, Karl Philipp: Versuch einer deutſchen Profodie. Berlin 1786. [VdtP]. S. 1–5, 246.

²⁵⁾ ZdtS, S. 10–11, 15, 39, 40, 42, 44, 51.

²⁶⁾ 18 世紀終わり頃の詩学書においてもなお、音節長短に関するフォスの定義を踏襲している (Vgl. Lange, Otto: Deutſche Poetik. [...]. Neu bearb. v. Pr. Dr. Richard Jonas, [...]. 5. Aufl. Berlin 1885. R. Gaertners Verlagsbuchhandlung Hermann Heyfelder. S. 16 ff.)

²⁷⁾ Vgl. Hermann, Gottfried: Elementa doctrinae metricae. Leipzig 1816. S. 18.

²⁸⁾ ZdtS, S. 10, 111.

古典語のそれと同じ 4 拍子であるとした²⁹⁾。フォスにおいて、意味主義的音律学は 4 拍子ヘクサメタを前提とするようになり、厳格派詩人らの詩行も 4 拍子であった。

以上見た音律学は、提唱者ら自身が強調する³⁰⁾ように、音節の意味内容がその長短を決めるという前提が最重要である³¹⁾。こういった前提が、音節の強勢の有無を基にしたドイツ語韻律に対してどういった独自の意義があるのかを次に確認する。

4. 意味主義的音律学の目的

近年の代表的なドイツ韻律解説書を数点見ると、意味主義的音律学の手法には言及されないか、されても、その音節論が強勢の有無により音節長短を決定していたと述べられており、オーピッツと明確に区別されていない場合さえある³²⁾。すな

²⁹⁾ ZdtS, S. 99, 139, 180–182.

³⁰⁾ FdtH, S. 27, 72–73; VdtP, S. 125–137; ZdtS, S. 47–48.

³¹⁾ 後世クロプシュトックらの音節論の問題点とされるのは、音節長・短の抽象的な二元論であって、ドイツ語の音節を発音時間の観点から捉えることそのものは、後々の議論においても極く一般的なことである。科学的・分析的な論者である E・ジーヴァース、Fr・ザーランなども、ドイツ語の音節の長・短を考察している。これらの先駆的なヴェッセリーは、リズム論においては音節強弱の観点をほとんど斥けている (Wessely, Joseph Eduard: Das Grundprincip des deutschen Rhythmus auf der Höhe des neunzehnten Jahrhunderts. Leipzig, T[heodor] O[swald] Weigel. 1868. S. 1–14, 140 ff.)。また長・短の二元論という見方も正しくなく、例えばビュルガーなどは音節を 8 の長短に分類していた (Bürger, Gottfried August: Bürger an einen Freund über feine deutsche Ilias. In: Der Teutsche Merkur vom Jahr 1776. (Okt.–Dez.) S. 46–67, hier S. 59–62.)。ところでドイツ語韻律の原理に語強勢の要素しか認めない反擬古典主義的な論が、強勢を十分考慮しているとして『時量計測』を高く評価している (Heinrich, Gustav: Deutsche Verslehre zunächst für höhere Lehranstalten [...]. 2., verm. u. verb. Aufl. Budapest. Franklin-Verein ungarische literarische Anstalt und Buchdruckerei 1878. S. 9. エンクも同じ理由でモーリッツを評価している (Enk, Michael Leopold: Ueber deutsche Zeitmessung. Mit einem Anhang über die tragischen Versmaße. Wien, 1836. in der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung. S. 7))。なお計測機器を用いた研究では、ドイツ語詩行の任意の発音において、クロプシュトックらが定義していた通り、意味内容の重い音節が長く発音され、軽い音節が短く発音された (Schultz, Hartwig: Methoden und Aufgaben einer zukünftigen Metrik. In: Sprache im technischen Zeitalter 41 (1972) S. 27–51, hier S. 34–41.)。シュルツによると、ドイツ語の音節は長さ・強さ・高さ等から構成されており、クロプシュトックの Länge (長音節) という概念はこれらすべてを含んでおり、ドイツ語の「アクセントという複合体」の正確な表現を意味していたという (Schultz, Hartwig: Klopstocks „Längen“ und verwandte Verselemente bei Holz und Brecht. In: Wirkendes Wort (WW) 23 (1973) H. 2. S. 111–125, hier S. 112–115.)

³²⁾ Arndt, Erwin: Deutsche Verslehre. Berlin, 13., bearb. Aufl., 1995. S. 93–94; Kayser, Wolfgang: Kleine deutsche Versschule. Tübingen u. Basel, 27. Aufl., 2002. カイザーはこの書では意味主義的音律学には一切触れておらず、またドイツ詩史の講義においては、この音律学が音節強勢に基づいていたとのみ理解している (Kayser, Geschichte, S. 60) ; Wagenknecht, Christian: Deutsche Metrik. München, 5., erw. Aufl., 2007. S. 103; Paul, Otto u. Glier, Ingeborg: Deutsche Metrik. München, 9. Aufl., 1974. この書は、近代ドイツ詩において音節長短の区別は非本質的要素だとし、ヘクサメタを 3 拍子とするホイスラーの見方を単に紹介している (S. 20, 161) ; 山口はドイツ詩における古典模倣詩作の問題をそもそも全く感知していない (山口四郎: ドイツ韻律論 (三修社) 1973; 同: ドイツ詩を読む人のために (郁文堂) 1982; 同: ドイツ詩

わちクロプシュトックらの音律学の意味主義的前提は理解されていないようである。

このような状況を形成した主要因として、多大な影響力のあるホイスラーの論文が挙げられるだろう。ホイスラーは、古典韻文を模倣する上で取られてきた方法として、まず、上に見たゲスナーらの音節音量に基づく方法を紹介、これに酷評を加え³³⁾、次にクロプシュトックらの方法を見、ここではドイツ語の強音節（強勢音節）が古典語の長音節と看做され、弱音節（無強勢音節）が短音節と看做されていたと述べる³⁴⁾。この部分が流布し、クロプシュトックらの音律学の意味主義的前提が忘却されるようになったとは推測できる。ホイスラーはまだこの前提に顧慮を払っているのだが、いずれにせよ、ホイスラーは、近代ドイツ語の音節は固定した音律学で捉えることができず、一と二という二項に分けることはできないと述べている³⁵⁾。

この論文でホイスラーが最も激しく攻撃するのは厳格派詩人ならびにこれを中核とする擬古典主義の詩人・理論家であるが、これらの人々に対する批判者としてはホイスラーは、先行者のヘーン、あるいは数々の後続者らが示している粗雑な理解（または無理解）と異なり、擬古典主義者らの原理と実作を研究し尽くしており、敵対陣営の本質を見極めている。そしてホイスラーと擬古典主義者らを分かち根本的な相違点においては、韻文という言語空間の本質に関わる問題が示唆されている。

クロプシュトックらの詩作の原理が強音節＝長音節につきるという誤解の元になったのであろう述べ方をホイスラーはこの論文でしていた。実際にはホイスラーは、クロプシュトックらの詩学と、音節強勢の有無をしか見ないアクセント主義とを区別して論を進めているのだが、ホイスラーの述べ方では、意味主義的音律学がアクセント主義であるかのように解されてしまうだろう。確かに、ドイツ語においては、長音節は主意味音節のみならずそもそも強勢音節と一致している（Gewält）ため、長音はあくまで強勢だけから導出できてしまう。また、主意味音節に強勢が落ちない語彙（外来語等）にあつては、長・短は主に強勢の有・無から導出せざるをえなくなる（Musik）。その意味では、一見すると、古典詩を模倣するには強音節＝長音節の原理で十分である。ではアクセント主義と意味主義的音律学の違いは何かというと、例えば上に見た Handschuh のような単音節幹語が隣接するケースにおいてそれが明確になる。いま Handschuh という 2 音節がヘクサメタの 1 詩脚を埋めたとすると、その場合にはこの詩脚は、アクセント主義上はトロヘウス（—）すなわち 3 時量（2 + 1）となる（Hándschuh）。するとヘクサメタに 3 拍子（♪♪♪）のリズムが生じてしまう。一方意味主義的音律学的前提に拠れば、Handschuh はスポンデウスすなわち 4 時量（2 + 2）であり、4 拍子（♪+♪）のリズムをした 2 音

必携（鳥影社・ロゴス企画部）2001）；シュラーヴェは意味主義的音律学的前提を正確に伝えている（Schlawe, Fritz: Neudeutsche Metrik. Stuttgart 1972. S. 14.）

³³⁾ Heusler, Andreas: Deutscher und antiker Vers. [...]. Strassburg 1917. S. 3–6, 11–12, u.a.O.

³⁴⁾ Ebd. S. 7–12.

³⁵⁾ Ebd. S. 9–10.

節である。いまこのことを、フォスが《悪い例》として挙げていた[4]を改作して、

¹ Freund, ² komm ³ heut ⁴ Nacht her, fieh Blanchards prächtiges Luftschif

という詩行にして見てみると、2 時量の単音節幹語が隣接し合ってスポンデウスを形成しており、4 拍子の詩行が得られている。（なおヘクサメタの第 5・6 詩脚は— ∪ — × というアドニウス形を基本的には維持しなければならず、問題が生じにくい箇所であり、本稿も以降第 5・6 詩脚を考察から外すことがある。）ところがアクセント主義においては、この詩行中の無強勢の幹語はその意味内容が無視されて、

Freund, komm heut Nacht her, fieh Blanchards prächtiges Luftschif

と短音化されてしまい、トロヘウスが形成され、3 拍子のヘクサメタが生じてしまう³⁶⁾。そしてホイスラーにとってはヘクサメタは 3 拍子なのであり、ドイツ語の音声 naturally に発音すれば 3 拍子にしかならないのであり、ドイツ語ヘクサメタにはスポンデウスは存在しない³⁷⁾。つまり同じ「ドイツ語ヘクサメタ」において、彼我の志向しているものが全く異なるのだ。上に見たように、ホイスラーにとっては主意味音節と長音節の一致などは存在せず、ドイツ語の音節の長短は自由である。つまり韻文の音韻を散文的に見ている（„prosanah“）。ホイスラーは, *Meine Mutter hat manch gülden Gewand*‘（Goethe, *Erlkönig*, V. 12）という詩行の, „meine“ を ∪ — としてい

³⁶⁾ そうすると、意味主義的音律学に基づけばスポンデウスは得られやすい（Handschuh）が、ダクテュルスは得られにくいだろう。というのも、アクセント主義では Handschuhe という 3 音節は容易にダクテュルスとすることができる（Handschuhe）が、意味主義的音律学の前提ではこの 3 音節は Handschuhe とスキャンされるからである。が実際は逆で、この音律学は、意味内容の軽重が一義的には決定できない膨大な量の音節を長短両用音節（Mittelzeit）とすることで短音節も自在に得ることができる（Vgl. ZdtS, S. 11, 49 ff.）数学者による統計研究によると、クロプシュトック、フォスのヘクサメタ詩行ではダクテュルスが優位を占めている（Drobisch, Moritz Wilhelm: Über die Formen des deutschen Hexameters bei Klopstock, Voss und Goethe. In: Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-Historische Classe 20 (1868) S. 138–160.）さらにヴォルフ、シュレーゲル、プラーテンのヘクサメタはこの 2 名よりもなおダクテュルスを多数用いている（Heusler, a.a.O., S. 52; Levy, Siegfried: Der deutsche Hexameter und Alexandriner. In: Zeitschrift für deutsche Philologie (ZfdPh) 54 (1929) S. 329–338, hier S. 331.）

³⁷⁾ Heusler, a.a.O., S. 36–59. ホイスラーは時にはフォスを切り捨てながら（ebd. S. 10, 31–32, 46）も、しかし随所で例外視しており（ebd. S. 37–39, 44, 55–56, 65–66, 72–73, 74, 75–76, 77, 78, 83, 90, 101.）, ついには、「3 拍子のドイツ語ヘクサメタが口にされるのを、フォスは間違いなく聴いていただろうし、おそらく自分もこう発音していたのだ。だがこれが意識にのぼった途端棄却してしまい、ドイツ語ヘクサメタ構成の個々の規則を、聴覚に即した基準でなく、文字面上の基準で定立してしまった」（S. 68）と述べ、我が陣営に引き入れようとすらしている。詩を音楽として見ている点で兩人の親近性は固より明白である。

る³⁸⁾が、モーリッツはこういった音節は韻文中では一と読まねばならないとし、詩行が含む意味内容がすべて等しく発音時間を与えられることで古典詩の再現が可能になるとしている³⁹⁾。そして、日常と異なりすべての主意味音節を等しく長とされ等量同一の4拍子のリズムが打たれる人工的な(künstlich)音響空間を構築することが厳格派詩人の目的である。フォスは語と韻律の抑揚が一致したヘクサメタ詩行には「無技巧の自然」[„die kunftlofe Natürlichkeit“]が見られるとし、両者を一致させない詩行は「技巧によって高貴になった自然」[„die durch Kuntf veredelte Natur“]を体現しているとしている⁴⁰⁾。つまり意味主義的音律学とこれに依拠する詩人らは、自由な日常の言語を、これと異質な言語の原理によって陶冶・洗練し、異なる言語同士の間に生まれる独特な詩的言語空間を創造することを目標としている。ホイスラーと厳格派詩人が対立しているのは、韻文というものを日常・自然の音韻領域において実現するか、人工的な言語空間において独特な形態へと昇華させるかという争点をめぐってである。確かに所与の争点は、詩作において母語の原理と特性にのみ基づくか異言語のそれらを取り入れるかというものであるが、この争点は、言語芸術における《自然》と《人工》の対立にまで高めなければ、その意義を理解することができない。厳格派詩人の作風を不自然、形式の支配、自由の侵害といった観点から一方的に拒絶している多くの論者らは、理解の拒否において、芸術の根源にある問題を逸している。そして厳格派詩人は、まさに「Kunstによって」、古典芸術の模倣を通じて、いわば高次の自然を体現する芸術を目指しており、陶冶と洗練を経ない《ありのまま》の自然らしさ(„Natürlichkeit“)を脱している。そういった自然風のヘクサメタをシュレーゲルは「自然派のなかの自然派ですな」(Eure Hexameter find der natürlichfte Naturalismus:)⁴¹⁾と(ヘクサメタで)揶揄していた。厳格派詩人らにとって、この高次の自然が示されるのが、古典語の音調とドイツ語の音調とが統合された次元である。そしてここにおいて、クロブシュトックが斥けていたドイツ語の音節音量すなわち古典語の音韻観点がなお取り入れられる。

5. 副意味音節の音節音量

第3章に述べた通りヘクサメタの詩脚には前半と後半がある。例えば[1]の詩脚は

A T A T A T A T A T A T
 ἱπ-|ποι, || τὰ | με φέ-||ρου-|σιν, ὄ-||σον | τ' ἐπὶ || θυ-|μὸς ἱ-|κὰ-|νοι,
 ×

という前半と後半に分けられる。前半をアルシス(Arsis)と言い、後半をテシス

³⁸⁾ Heusler, a.a.O., S. 14.

³⁹⁾ VdtP, S. 22–34.

⁴⁰⁾ ZdtS, S. 248.

⁴¹⁾ Schlegel, August Wilhelm: Uebermut der Verbündeten, V. 3. (W. v. S.s. fämmtliche Werke. Leipzig 1846. [SSW]. Bd. 2. S. 206.)

(Thesis) と言う⁴²⁾。ドイツ語ヘクサメタも同様である。しかし古典語では、アルシスに1長音節、テシスに2短音節または1長音節が要求されるのみであって、その意味内容は問われない。例えば主意味音節 $\varphi\acute{\epsilon}$ - がテシスに、副意味音節 -σιν がアルシスに置かれているが、特に何も抵触は生じない。一方クロプシュトックの[3]

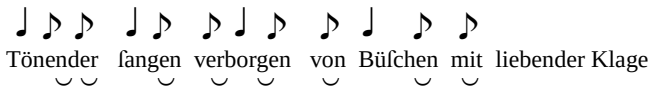
A T A T A T A T A T A T
 Tön-|ender || fang-|en ver-||borg-|en von || Büfch-|en mit || lieb-|ender || Kla-|lge

のアルシスとテシスを見ると、アルシス音節には主意味音節しか用いられていない。つまりドイツ語のヘクサメタでは、アルシスにおいては、音節の意味と長さが一致する。ところでゲスナーの詩行[2]では、„Es | macht || all-|ein-||ig [...]“と、副意味音節 (Es, all-, -ig) がアルシスに置かれてしまっている。またこの3つは無強勢音節であるため、アルシスに強勢音節を置くアクセント主義からも[2]は誤った処置をしている。意味主義的音律学とアクセント主義においては、アルシスには必ず主意味音節＝長音節＝強音節を置く。この点で両者は一致してゲスナーから区別される。では前2者の違いは何か。第3・4章に見た通り、アクセント主義では、意味内容を十分に有する音節も、強勢がない場合にはその長音を奪われるが、意味主義的音律学では奪われない。またアクセント主義のヘクサメタは3拍子を基調としており、1詩脚を3音節が埋めれば ♪ ♪ ♪、2音節が埋めれば ♪ ♪ と読む——すなわちアクセント主義詩人らは、意味主義的音律学、特にこれを詩作の基礎とする厳格派詩人とは、目指している「ドイツ語ヘクサメタ」の形が全く異なる。前者では、テシス音節にどれほど意味の重い音節が置かれようと、すべて ♪ とのみ読まれる。アルシス音節に主要強勢がありさえすればよい。例えばゲーテには、„weit hinein“ (Reineke Fuchs, 8. 112)⁴³⁾ というダクテュルスすらある。他方、4時量詩脚を要求する意味主義的音律学では、アルシス音節はやはり問題にならないが、テシスに音節を2つ置く場合には、常に意味の軽い音節を2つ置く。こうしてダクテュルスが得られる。実際、厳格派詩人のヘクサメタでは、Freund komm heutに類するダクテュルスはまず見られず、Tönenderに類するダクテュルスが専ら用いられている。次に、テシスに音節を1つ置く場合には、主意味音節あるいは重意味音節を1つ置かなければならない。そうしなければスポンデウスが得られない。ところがこの場合には、ダクテュルスのようにはいかない。厳格派詩人の詩行には、意味の軽すぎる1音節テシスを置かれている、つまりトロヘウスが避けられていない場合がある。

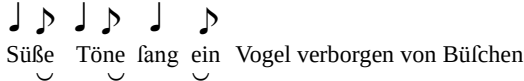
⁴²⁾ Vgl. Hermann, a.a.O., S. 11; Habermann, Paul u. Mohr, Wolfgang: Hebung und Senkung. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. [...]. Bd. 1. Berlin 1958. S. 623–629; Greene, Roland [u. a.]: The Princeton encyclopedia of poetry and poetics. Princeton University Press, 4th ed., 2012. S. 86. なお ἄριστος, θέσις という用語はアリストテレスまで遡る (Προβλήματα, 5.41.)

⁴³⁾ Münchner Ausgabe [MA], Bd. 4, 1, S. 370.

詩行[3]は、テシスに副意味音節を 2 つ置いており、4 拍子のリズムを有している。



これを下のように改作して、テシスに副意味音節が 1 つ置かれているようにすると、



トロヘウスすなわち 3 拍子のリズムが混入して、4 拍子のリズムが崩れる。ところで、ein は意味主義的音律学上は確かに短音節だが、音節音量の観点からすれば、重母音を有する長音節 (Natturlänge) である。つまり第 3 詩脚 („fang ein“) は、音節音量の観点からはスポンデウスである。このように、トロヘウスを回避してスポンデウスを得るためには、テシスの副意味音節の音節音量が重要になってくる。クロブシュトックは主意味音節の子音数と母音音量には言及しているが、副意味音節の音量には言及していない⁴⁴⁾。つまり、疑いなく長である音節の長音をなお吟味しているにすぎない。次にフォスも、主意味音節の子音数なり母音音量なりといったことは随所で考察している⁴⁵⁾ のだが、副意味音節の音量には言及していない。第 4 章で見た諸文献は、ドイツ詩における音節音量の問題一般に関して全く述べていない。ホイスラーは、J・F・クリスト (1701-1756) からブラーテンまでの間に、音節音量がいかに考慮されていたかを紹介している⁴⁶⁾ が、それはいわゆる佳音 („Wohlklang“) の彫琢に関することであり、本稿とは関わらない。モーリッツの『試論』は、ゲーテ、シラーに多大な感銘を与えた他は、擬古典主義文学においては目立たないものだが、この書には、副意味音節の音量に十分な注意を払っている箇所がある。本書はアリストとオイフェームの対話と書簡という体裁で書かれている。オイフェームが、ドイツ語の音節の長・短をその意味内容に基づいて決定する音律学をアリストに説く上で、例えば „Durchbrechung“ の durch は „Gewöhnung“ の ge- と同じ速さで発音すると言うのに対し、アリストは、いや durch-と ge-では発音時間に明確な差があるのではないかと言う⁴⁷⁾。そして後には次のように発言する—

とにかく、このように 1 語に子音を重ねている場合、圧縮されている諸音素が十全に鳴るための時間さえ得られれば、生硬な響きも全くしなくなります。西洋古典言語ではそうだったのですがね。〔中略〕ですから〔ドイツ語が〕生硬に

⁴⁴⁾ FdtH, S. 51-53.

⁴⁵⁾ ZdtS, S. 18, 37-38, 40, 51-52, 54, 86, 88-89, 91, 104, u.s.w.

⁴⁶⁾ Heusler, a.a.O., S. 12-16.

⁴⁷⁾ VdtP, S. 7.

なっているのです。だからドイツ語というのは、思考〔Verfand〕には向いていても感性〔Ohr〕には向いていない言語なのです。Durchbrechung の durch-のように全く別種の音素が何個も短い音節に圧縮されると、たちまち耳がばかになります。これらの諸音素はいわば数え聴かせればいいのではないのでしょうか。つまり音素 1 つ 1 つが発声器官から苦もなく出てくるまで音節を長く発音して、聴覚に音素が穏やかに入ってこれるようにすればいいのではないのでしょうか。古典語では本当に聴覚に音素も音節も数え聴かせていたのですがね。〔中略〕ドイツ語では字を全部発音するのですが、発音に要する時間を無視するのです。⁴⁸⁾

アリストは、同じ非分離接頭辞 (durch-, ge-) でも音節音量の違いにより発音時間に差があるはずだがそれが無視されていると言う。それも古典語との比較においてである。つまり異言語から母語の音声を吟味している。こうしてアリストは、意味主義的音律学上の短音節を音節音量の観点から長音節と見る可能性を示唆している。

『試論』のアリストのように副意味音節の音量を明確に主題化する論者が、擬古典主義の時期に他にもいた。ガルヴェ (1742–1798) は、ウツの「春」における

[5] (Ich) will, vom Weine beraufcht, die Luft d e r Erde befigen,

[6] (Ein) Schwarm d e r *F r* euden ereilt vor dir muthwillige Wefte⁴⁹⁾

という 2 つのヘクサメタを挙げ、[5]においては、テシス音節（隔字体で記す。以下同）が音節音量の点からも短音節であるのに対して、[6]においては、テシス音節が Position により長となっていると述べている⁵⁰⁾。音節音量の観点から古典詩模倣を試みたボーテ (1771–1855) は、例えば、„Him m e l f l e h’ n“、„an z u fchau’n“、„Ro f e f i and“ という 2 音節詩脚をスポンデウス（太下線部。以下同）だとし、テシスの副意味音節が音節音量の観点から長であるとしている⁵¹⁾。ビュトナーは『ドイツ語音声音量論』において、ドイツ語を含めていかなる言語にも、意味・強勢と無関係の「音節の本来の長さ」と「音節の本来の短さ」があるとし、これらを「音節音量」と呼び、厳格派詩人らのヘクサメタ詩行における音節音量を吟味しながら、例えば次の詩行の副意味音節 (-rons, der) を音節音量の観点から長だとしている⁵²⁾。

⁴⁸⁾ Ebd. S. 9–13. 原文の強調字体は訳文には反映させていない。

⁴⁹⁾ Zit. aus: Uz, Johann Peter: Lyrische und andere Gedichte. Neue und um die Hälfte verm. Aufl. Ansbach, zu finden bey Jacob Christoph Pösch. 1755. S. 7–10.

⁵⁰⁾ Garve, Christian: Karl Wilhelm Ramlers Oden aus dem Horaz [...] (1769). In: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. 10. Bd.s 1. Stück (1770). S. 58–90, hier S. 78.

⁵¹⁾ Bothe, Friedrich Heinrich: F. H. B.s antikgemessene Gedichte. Eine achtdeutsche Erfindung. Berlin und Stettin. Bei Friedrich Nicolai. 1812. S. 27, 40.

⁵²⁾ Friedrich Büttner: Bemerkungen über die Quantität der Deutschen Sprachlaute, [...]. Havelberg, bei

ガルヴェ、ボーテ、ビュトナーといった論者らの見解から、ドイツ語においても音節音量を考慮することが可能だということが理解できる。しかも副意味音節を長音節とみなすことができるほどにである。言い換えれば、意味主義的音律学の観点からはトロヘウスにしかかなりえない2つの音節も、音節音量の観点をもちこめばスポンデウスとすることができるようになる。この3人の見方はゲスナーに近くもあるが、しかしアルシスに副意味音節を置くことは特には許容しておらず、あくまで、テシスに副意味の1音節しか置くことができない場合にはこれが十分な音節音量を得て長音節と読めるように配慮するという可能性を示しているに留まっている。それでは、この配慮を厳格派詩人たちがどれほど払っていたかを次章において見る。

6. 厳格派詩人のドイツ語ヘクサメタにおける音節音量

厳格派詩人の作風として特によく知られているのが、ヘクサメタからトロヘウスを排除していたことである⁵⁴⁾が、それには、4拍子のリズムの実現と維持という明確な目的があった。その詩行を具体的に考察するに当たって、ガルヴェの論述に依拠して次の基準を設ける。1) [6]におけるdir m u t h-という2音節詩脚は、主意味音節+主意味音節であり、意味主義的音律学上一義的にスポンデウスである。2) [6]におけるSchwarm d e r F r-という2音節詩脚は主意味音節+副意味音節であり、意味主義的音律学上はスポンデウスでなくトロヘウスであるが、副意味音節にPositionによる長の音量があるため、音節音量の観点からはスポンデウスである。こういった2音節詩脚を以下sp(TR)と表記する。3) [5]におけるLuft d ē [r Erde]“という2音節詩脚は主意味音節+副意味音節であり、副意味音節に短の音量しかないので、どの観点からでもトロヘウスである。こういった2音節詩脚を以下TRと表記する。厳格派詩人がトロヘウスを排除していたと言われる場合には、常に1)のケースのことが意味されている。しかしそれならば、古典詩とドイツ詩の統合を目指す厳格派詩人が意味偏重的であり、音節音量の面を捨象しすぎているのではないのか。厳格派詩人はトロヘウスを排除する上で2)の方法も用いていたはずなのだ⁵⁵⁾。

G. Westphalen. 1843. S. 1–2, 43.

⁵³⁾ Schlegel, August Wilhelm: Die Kunst der Griechen. (Zit. aus: Athenaeum. 2, 2. Berlin 1799. S. 188.)

⁵⁴⁾ Heusler, aa.O., S. 45 ff; Staiger, Emil: Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Zürich 1955. S. 124; Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Berlin u. New York, 2. Aufl., unveränd. Neuausg., 2001 (1958–1984). Bd. 1. S. 71 ff. シュレーゲルは後に見るようにトロヘウスの排除を明言している。ブラーテンには明言が見当たらないが、上掲の諸文献はブラーテンに言及している。フンボルトは、シュレーゲル宛の書簡 (Berlin, den 5. Mai, 1821) 中、「ヘクサメタにトロヘウスを用いることなど論外である〔中略〕との御見識に賛同いたします」(Briefwechsel zwischen Wilhelm von Humboldt und August Wilhelm Schlegel. Hrsg. von Albert Leitzmann. Halle a. S. 1908. S. 7.) と書いている。

⁵⁵⁾ トレベリアンは、厳格派の影響下にあったゲーテが古典ヘクサメタのリズム (4 拍子) を

厳格派詩人らの詩行を見る前に、対照としてそれ以外の詩行を見る。ゲーテの『狐ライネケの物語』（1794）は、„Jede Wiese“（1.4）^{56）}といった TR（下線部。以下同）を多数用いている。厳格派の人々の影響下にあった頃の『アキレス物語』第1歌（1799）においてもゲーテは、„Ungeheures“（V. 4）^{57）}といった TR をなお少なからず用いている。シラーの「散歩」（1795）の100行のヘクサメタには、„Jene Linien“（V. 39）^{58）}といった TR が数多く置かれている。ヘルダーリンの296行の「エーゲ海」（1800 / 1801）には終始、„Lauf, umathmen“、„Zu gewaltig“（V. 2, 294）^{59）}といった TR が見られる。85行の「スイス州」（1792）、53行の「エーテルに」（1797）においても同様である。TR を避けていないこれらの詩行は、トロヘウスを頻繁に使用することで3拍子を基調としており、たとえ SP(TR)が置かれていても、スポンデウスの獲得を意図しているというよりは、偶然置かれていると考えられる。

厳格派詩人の内フォスはトロヘウスに4時量を充当させる方法を考えており^{60）}、TR を含めてトロヘウスを頻繁に用いている。よって、フォスの詩行は考察しない。

厳格派の1人とされている文献学者ヴォルフは、『オデュッセイア』の冒頭の100行を、原文の詩脚と訳文の詩脚がすべて対応し、原文の文構造と訳文の文構造が大体すべて対応するように翻訳している（1820）^{61）}。ここには TR は1つもなく、よって4拍子のリズムが得られている（以下、断りが無い限りは、TR のない4拍子のヘクサメタを考察している）。外来語の固有名詞中の強勢音節に隣接する無強勢音節（例えば *Naturalismus*）という一義的に短である音節を2音節詩脚のテシスに置く場合には常に、„Poséidon's Stärke“（V. 20）という風にその音節（-don's St-）が十分な音量を得て SP(TR)が得られるように配慮している（他に15例）。なおこの詩行の第1～3詩脚、„Aufser Poseidon's Stärke [...]“（ポセイドン以外）は原文の同詩行第同詩脚、*νόσφι Ποσειδάωνος* [...]“と語意・音節が寸分の狂いもなく一致している。アクセント主義と意味主義的音律学では原文の-δά-の響きを伝えられないが、ヴォルフは-don's St-という Positionslänge によって-δά-の響きを克明に伝えている。なお、„Innen ts end“（V. 93）と副意味音節をテシスに置いている箇所があるが、この-ents は Position によって長音節であるため、SP(TR)が得られている。ヴォルフにはさらに『オデュッセイア』第4歌第561～569詩行の9行の翻訳（1817）

理解して音節音量を考慮していたとしている（Trevelyan, Humphry: Goethe and the Greeks. Cambridge, 1st. published 1941, reissued & 1st. paperback edition 1981. S. 116–117, 295–300.）

⁵⁶⁾ MA (4. 1), S. 282.

⁵⁷⁾ MA (6. 1), S. 793.

⁵⁸⁾ SNA (2. 1), S. 309.

⁵⁹⁾ この作品及び以下の2作品は Frankfurter Ausgabe. Bd. 3, S. 232–239, 23–26, 75–76.

⁶⁰⁾ ZdtS, S. 180–183; Vgl. dazu Roßbach, August u. Westphal, Rudolf: Theorie der musischen Künste der Hellenen. [...] Bd. 3. Abtlg. 2: [...] Leipzig, 3. Aufl., 1889. S. 429; Schmidt, Heinrich: Die antike Compositionslehre, [...] Leipzig. F[riedrich] C[hristian] W[ilhelm] Vogel. 1869. S. 82. (Die Kunstformen der griechischen Poesie und ihre Bedeutung, Bd. 2.)

⁶¹⁾ Wolf, Friedrich August: Litterarische Analekten, [...]. Bd. 2. Berlin 1820. S. 137–143.

62) もあり、ここでも原文と訳文の詩脚と文構造が対応している。„Selbst O kéanos“という詩脚が見られるが、テシスの O-は元来は長音 (Ὁ κεανός) であり、この詩脚は SP(TR)である。やはり、TR を避けて SP(TR)を得るという処置が見られる。

フンボルトのヘクサメタ作品は 62 行のカリマコス『ゼウス讃歌』抄訳 (c. 1792) と、84 行のアラトス『天界現象』抄訳並びに 44 行のルクレティウス『事物本性論』抄訳という 1 組の断片 (c. 1816–1819) である⁶³⁾。『ゼウス讃歌』抄訳は冒頭 10 行においてすでに 6 例 („Dein geburtsort“等) と全体に TR が頻繁に見られ、4 拍子リズムが意識されていない。が後年の『天界現象』抄訳中には„Kreta jene“ (V. 31) という 1 例しか TR がない。ここには„wälzt, e i n mächtiges“ (V. 46) という詩脚が見られるが、テシスは Naturlänge であり、トロヘウスではなくて SP(TR)が得られている (他に V. 35)。『事物本性論』抄訳の„Drauf d u r c h s c h w eifen“ (V. 14) という詩脚のテシスは副意味音節だが、この音節は Position により長の音量を得ている (他に V. 15)。2 つの古典翻訳断片において、フンボルトのヘクサメタは 4 拍子となっており、テシスに副意味音節を置く際には、SP(TR)が得られるようにしている。

シュレーゲルは悲歌「ローマ」(1805)⁶⁴⁾ 及びヘクサメタ作品「女神ガンガーの出自」(1836)⁶⁵⁾ を書くに当たってトロヘウスの混入を避けたと自身で明言している⁶⁶⁾。「ローマ」の 148 行のヘクサメタ中、TR は 1 つもなく、„brächt’ A u gúrien“ (V. 253) という意味主義的音律学上トロヘウスとなる詩脚は、そのテシス音節が重母音によって長の音量を得ており、SP(TR)である。同様の例が他に 5 ある (V. 15, 29, 51, 69, 171。)『ラーマーヤナ』の抄訳「ガンガー」でも„Gáng a ’ s w ußte“ (2. 56) という、Position による SP(TR)を用いている箇所がある (他 2. 179)。

プラーテンのヘクサメタの代表作は 6 点⁶⁷⁾ あるが、「カプリ島の漁師」(1827) から「スキュラと旅行者」(1835) までの 4 点の計 187 行の牧歌詩には、TR も SP(TR)も一切見られない。これらよりも以前の作である 42 行の「タオルミナの劇場にて」(1825) には„Wo S t e f ichorus“ (V. 35) という、意味主義的音律学上はトロヘウスとなる詩脚が見られる。ただし Ste-は元来は長音 (Στησίχορος) であり、これは SP(TR)である。さらに以前の 32 行の「精霊讃歌」(1817) では„deu t f c h e s L and“ (V. 11) という SP(TR)を使用している (他に V. 9, 20, 21, 52.) 200 点を超すディスティヒオン作品を見ると、やはり 1830 年代にはトロヘウスそ

⁶²⁾ Wolf, Friedrich August: Litterarische Analekten, [...]. Bd. 1. Berlin 1817. S. 219.

⁶³⁾ Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften. Berlin 1909 Bd. 8, S. 233–235, 262–269.

⁶⁴⁾ SSW (2), S. 21–31.

⁶⁵⁾ SSW (3), S. 29–44.

⁶⁶⁾ Schlegel, August Wilhelm: Homers Werke von Johann Heinrich Voß. In: SSW (10), S. 185–193, hier S. 189.

⁶⁷⁾ August Graf von Platens sämtliche Werke [...]. Historisch-kritische Ausgabe [...]. Leipzig 1910 [PSW]. Bd. 4, S. 101–102, 139–141, 145–147, 154–159, Bd. 5. S. 182–184.

のものを排除しているが、1820 年代には、„Ab z u tragen“⁶⁸⁾ という SP(TR)も用いている。1810 年代のディステーションでは、„Nicht d e n L orbeer“、„Je d e s L after“⁶⁹⁾ 等と、SP(TR)は多数見られる。以上のことから、プラーテンは 30 代前後にはトロハウス自体を極力排除していたが、10 代後半～20 代前半の頃には SP(TR)を積極的に使用していたということがわかる。最後に、プラーテンの 1820 年作のディステーションを見て、本稿が明らかにした厳格派詩人たちの実践を例において確かめたい。

Eins ift des Seins Urbild, die Zwei ift der Wefen Zerfpaltung,
Aber es eint fie die Drei, aber die Dreie wird Eins.⁷⁰⁾

(一が有の原型であり二が有の分裂であるが、
三が一と二を一へと為し、而して一へと成る。)

まずアルシスの音節は幹語または幹綴に限られている。意味の重い音節を短音節として扱う《意味曲げ》は見られない。ダクテュルスのテシスも軽い 2 音節である。2 つあるスポンデウスの内、テシスに主意味音節 (Ur-) が置かれている場合と副意味音節 (die) が置かれている場合があるが、後者は音節音量の観点から長音節として扱われ、トロハウスが避けられている。後者の長音節は意味主義的音律学からは得られない。しかし同じ副意味音節 **die** はペンタメタ (ヘクサメタとほぼ相同の詩行) の第 2 詩行では短音節として扱われており、その長・短は場所に応じて変化している。すなわちドイツ語の **Position** が成立している。音節の意味内容と音声形態すべてが生を得ており、古典語と近代ドイツ語の統合が相当程度達成されている。

7. 結語

クロブシュトックは固より厳格派のフォス、プラーテンも表明しているように、古典模倣の目的は独特のドイツ詩の形成であって、模倣のための模倣ではない⁷¹⁾。厳格派詩人のヘクサメタは、韻文という元来が人工的な言語空間において、しかも異言語の韻律において形式を創り出そうとする試みであった。そのために、音節の意味内容と音節音量の両方の観点から、古典の **longum** と **breve** をドイツ語において獲得し、4 拍子のヘクサメタという言語芸術を築いていた。こういった事柄が研究されてゆくことにより、ドイツ擬古典主義詩の正当な評価が可能となるであろう。

⁶⁸⁾ PSW (6), S. 204.

⁶⁹⁾ Ebd. S. 300.

⁷⁰⁾ Ebd. S. 323.

⁷¹⁾ FdtH, S. 8; Brief von Voß an Ch. A. Overbeck (o. D.) In: Herbst, Wilhelm: Johann Heinrich Voss. 2, 2. Leipzig 1876. S. 250; PSW, Bd. 11. S. 159.

Die Quantität im deutschen Hexameter bei den „rigoristischen“ Dichtern

MATSUNAMI Retsu

Zusammenfassung: Im deutschen Hexameter, dessen Tragweite sich vom Mittelhochdeutsch über die vereinzelt Versuche vor dem 18. Jh. und die verdichtet damit beschäftigte Zeit während des literarischen Klassizismus bis in die erste Hälfte des 20. Jh.s hinein streckt, aber dessen genaues Silbenmaß erst durch eine der deutschen Prosodien, als derer repräsentierende Gründer Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803), Karl Philipp Moritz (1756–1793) und Johann Heinrich Voß (1751–1826) gelten, etabliert wurde, nahmen die „Rigoristen“, wie sie so von der Nachwelt und z. T. auch damals schon genannt wurden, nämlich Voß, Friedrich August Wolf (1759–1824), Wilhelm von Humboldt (1767–1835), August Wilhelm Schlegel (1767–1845) und August Graf von Platen (1796–1835), die streng „antik gemessenen“ Verse, d.h. die im **geraden Takt**, mit denen bei den alten Griechen und Römern übereinstimmend, in Anspruch. Erstens geben wir im 1. Kapitel über die eigentümliche Stellung der antikisierenden Dichtung, die Klopstock und seine Zeitgenossen ins Werk setzten, im Strom seit der Opatzschen Versreform, einen flüchtigen Überblick. Zweitens wird im 3. Kapitel die oben genannte Prosodie, die wir deshalb als eine „**begriffmäßige**“ angeben wollen, weil sie die deutschen Silben in die „Länge“ und „Kürze“, korrespondent zum „longum“ und „breve“ bei den Alten, jedoch, im Unterschied zu ihnen, die zu ihrer Prosodie ausschließlich die **Silbenquantität** zugrundelegten, ganz „begriffmäßig“, wie Klopstock so feststellt, einteilten, vorgestellt. Drittens aber wird im 4. und 5. Kapitel die andere Seite der „rigoristischen“ Nachahmer der alten Rhythmik ans Licht gebracht, die zwar ihr Dichtungsprinzip zum großen Teil jener begriffmäßigen Prosodie verdankten, jedoch, betreffend die berühmte Vermeidung des Trochäus (–), mit dessen Einmischung im hexametrischen Vers der ungerade Takt bewirkt werden kann, der Quantität der *deutschen* Silben im Sinne der beiden antiken Sprachen mit Rechnung trugen, womit sie eine rhythmische wie auch phonetische Integration zwischen ihrer Muttersprache und der Fremden, die Leiter der künstlichen Disziplin oder Kunst selbst im Kontrast zur „prosanahen“, nämlich ungezwungenen, naturhaften Poesie, steigend, „auf höherer Stelle“ errangen. Viertens nehmen wir im letzten Kapitel die Beispiele in Augenschein.