

非讃歌的な讃歌詩人ヘルダーリンを求めて
— 詩と社会をめぐる戦後の議論と
近代以降のピンダロス受容を手がかりに —

益 敏 郎

はじめに

讃歌 (Hymne) という形式は、神や権力者の賛美を旨とする点において、宗教性や階級制の刻印を強く受けた芸術形態と言える。現在なおも作られる讃歌形式を考えてみるならば、かろうじて思い浮かぶのは国歌 (Nationalhymne) の名である。しかし今日、政治的機能を積極的に持たされた国歌を、芸術だと考えるものは少ないだろう。芸術の一形式としての讃歌は、もはや我々にとって疎遠になってしまっているのである。後に言及することになるが、歴史的に見れば 19 世紀以降、近代文学の一大ジャンルとなった抒情詩に席をゆずる形で、讃歌は創作される動機を急速に失っていく。皮肉にも芸術としての讃歌は、国歌の奉仕すべき国民国家が生まれ躍動し始めるのと入れ替わるようにして姿を消していくのである。¹

このように見たとき、1800 年頃に作られた讃歌が、20 世紀以降に再発見される形で非常に高い評価を受けてきたフリードリヒ・ヘルダーリンは、奇妙な立ち位置にある詩人と言えるだろう。一般に後期讃歌と呼ばれるこれらの詩において、古代ギリシャ語によって異化された破格な文体や、脈絡を寸断するような独特の語り口が、言語の可能性を拡張する試みとして、たとえばマラルメやパウル・ツェランの詩に比肩する先駆の試みとして評価される一方で、讃歌として超越的な価値と接続し、作品ならびにその作者たる詩人が神聖視されるような傾向も保存されてきたのである。² いささか踏み込んだ物言いになるが、ヘルダーリンが祖国ドイツを称え、理想のユートピアの到来を告げるべく構想した讃歌の問題性は、詩的言語の革新性がいわ

* 本稿は日本学術振興会および科研費 (課題番号 15J06894) の助成を受けた研究成果である。

¹ ただし 19 世紀後半や 20 世紀にも讃歌と呼ぶべき作品は、ゲオルゲの『讃歌』やリルケ『ドゥイノの悲歌』などいくつか存在する。しかし数少ない例のなかでむしろ目立つのは、明確に政治性を帯びる傾向 (ベッヒャーなど) か、逆にそれをパロディー化する傾向 (ブレヒトなど) であろう。Vgl. Kraß, Andreas: Hymne. In: Fricke, Harald (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. II, H-O. Berlin / New York 2000, S. 105-107. 讃歌の一般的定義に関しては注 25 を参照のこと。

² このような結論を下すには無論慎重な手続きが必要であるが、メンシングハウスもまた同様の見解を示している。Menninghaus, Winfried: *Hälfte des Lebens. Versuch über Hölderlins Poetik*. Frankfurt am Main 2005, S. 95-102, bes. S. 100f. 研究史の整理とメンシングハウスの研究の内容、およびそれに対する批判的考察は第一章で行われる。

ば隠れ蓑になり、十分にテーマ化されてこなかったのである。そうだとすれば、詩的言語だけでなく、その思想的内実においても讃歌的なものを超えていく要素はありえないのだろうか。言い換えれば、この上なく讃歌的でありつつも、同時にそれを踏み越えてしまっているような、讃歌詩人ではないヘルダーリンを見出すことはできないのだろうか。

現在私は、このような新たなヘルダーリン像を描き出すべくいくつかのアプローチを試みている。³ このような研究に対して必要な前提の確認、背景の調査、方向性の素描として本研究ノートは構想された。その概略を示せば、以下になる。まず一章では、詩人像というテーマを考察する前提として、詩における「わたし」と詩人の関係に対するアプローチを様変わりさせたニュー・クリティシズムの見方が、ドイツにおいてどのような形を取って表れたのか、それに対してヘルダーリン研究はどのような反応を示したのかを分析する。これを通じて、ヘルダーリンを讃歌詩人とみなすやり方がどのように保たれてきたかが示されるだろう。二章では、上記の流れと並行して戦後ドイツで行われた詩と社会をめぐる議論を検討する。当時のドイツでは讃歌、抒情詩、芸術のための芸術の詩をめぐる、詩と社会のあるべき関係性が模索されていた。この議論を参照することでヘルダーリン受容の問題性があぶり出され、そもそもなぜ讃歌的なものが批判的に考察される必要があるのかが明らかになるだろう。ところで本稿において、ヘルダーリンの讃歌と、戦後の議論における讃歌のいわば蝶番の役割を果たしているのが、ギリシャの詩人ピンダロスの讃歌である。ピンダロスはヘルダーリンの後期讃歌に最大の影響を与えた詩人であり、戦後の議論でも讃歌的なものを代表する存在としてしばしば言及されてきたからである。三章では、そのピンダロスがヘルダーリンの時代において、讃歌だけでなくその他の詩でも規範的な存在であったことに注目し、ヘルダーリンの讃歌に内在する異質な要素の雛形として、讃歌的ではないピンダロスの特徴を明らかにする。

1. ドイツにおける「抒情的自我」

20世紀後半のドイツにおける芸術思想を概観した場合、常に支配的な地位を占めてきたのが、ボーラーによれば、進歩志向を持つ歴史哲学的な思考である。ヘーゲル、マルクス、そしてハーバーマースなど、ドイツにおける強固な歴史哲学の伝統が、対象を非歴史化し、美的に考察する他の西洋諸国の批評的潮流を寄せつけなかったのだという。⁴ 文学作品を現実の文脈から一度切り離れた上で、フィクション上の純粹形式として客観的に分析しようとする態度は、ニュー・クリティシズム以降、構造主義や脱構築批評の方法論に発展していく。ボーラーが言うに

³ 拙論「ヘルダーリンと有罪なる英雄 —『ソフォクレスの悲劇』における英雄の形象の変容をてがかりに—」日本独文学会京都支部『Germanistik Kyoto』18号(2017年)、1-21頁所収を参照。またバタイユの思想との比較から、ヘルダーリンのイメージを異化する試みも現在進めている。

⁴ Bohrer, Karl Heinz: Die Ästhetik am Ausgang ihrer Unmündigkeit. In: *Merkur* 500 (1990), S. 851-865.

は、この動向をリードしてきたのは基本的に英米仏の思想であり、このような流れに対してドイツは遅れを取ってきた。このいささか挑発的な主張が行き過ぎて響くにしても、単に客観的な理解ではなく主観性を含んだ弁証法的理解をよしとする解釈学的思想や、対象を弁証法的に歴史性へと回収し発展形式へと結びつける思考が支配的だったことは確かであろう。

ただしドイツにおいても、詩の解釈の際に、作品内の「わたし」を安易に実在の人物としての詩人と同一視しないこと、すなわち「抒情的自我 (lyrisches Ich)」と「経験的自我 (empirisches Ich)」、あるいは「テキスト-主体 (Text-Subjekt)」と「現実-主体 (Real-Subjekt)」を区別して考えるというニュー・クリティシズムの成果は、教科書的な知識として定着している。⁵ しかしこのような内容に対する形式、歴史的実質に対する非歴史的記号という図式は、ドイツにおいて易々と維持されることはなく、常に複雑な絡み合いをもって考察されてきた。そしてこの事実を象徴するものが、抒情的自我なる概念の生まれた地点に刻み込まれている。

ベスタロッチによれば、「抒情的自我」の概念の初出は、マルガレーテ・ブースマンの『近代ドイツ抒情詩の本質』(1910)である。⁶ ブースマンはゲオルグ・ホフマンスタール、リルケらの詩を批評する際に、個人的存在としての詩人と詩のなかの「わたし」との厳密な区別を求める。「真実なのは芸術作品なのであって、それは自己自身の内で完結され、自らに内在する法則を現実化し、他の世界の関与、真理尺度としての他の物の関与を拒否する」というように、彼女は徹底した内在解釈を主張し、個別的な存在としての詩人の現実性、歴史性、偶然性とは別の次元に、「形式」としての抒情的自我を位置づけるのである。⁷ しかしこの形式としての抒情的自我は、彼女の時代認識ないし芸術における時代状況への認識を反映して、特異な重みを持たされた概念となっている。ブースマンは芸術と抒情的自我の関係を以下のように叙述する。

抒情的芸術において居場所を持つのは、唯一神話の永遠なる連関だけである。それは宿命ではなく、個人的な宿命を超えて高められた詩人の真理であり、つまりは詩人の宿命の形式である。それゆえ、ここで居場所を持つものは個人的な自我では決してありえず、唯一普遍的で永遠なる存在連関のなかで生きる自我だけである。これこそが形式であるところの抒情的自我であり、この形式は、詩人が所与の自我から創造するのである。⁸

ここで抒情的自我は、詩人が自己を素材にして創造するものだとされる。したがって抒情的自

⁵ Vgl. Nägele, Rainer: *Texte, Geschichte und Subjektivität in Hölderlins Dichtung: »Unessbarer Schrift gleich«*. Stuttgart 1985, S. 10.

⁶ Pestalozzi, Karl: *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik*. Berlin 1970, S. 342.

⁷ Susman, Margarete: *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*. Stuttgart 1910, S. 16, 34.

⁸ Ebd., S. 16.

我と詩人は、作品と作者のような関係で結ばれるのである。ただしこの抒情的自我は被造物の立場に甘んじるのではなく、創造者を越えた真理、「神話の永遠なる連関」という神秘的な地位にまで押し上げられる。ここで言われる神話は、ある時代なり世界なりを統一的に表現し、それらにア・プリオリな根拠を与える根源性のイメージで語られている。そして現代は「神話が民族の心のなかで死に絶えつつある時代」である。⁹「我々の下から消え去ろうとしている神聖な炎の守り人」としての詩人によって創造される抒情的自我、神秘的な永遠性、根源性を持つ形式としての抒情的自我こそが、この困難な時代に神話的なものをもたらすのである。抒情的自我は非歴史化された解釈の指標などではなく、芸術作品のように独自の自律的価値を持ち得る概念なのであり（したがって真に創造的な詩人以外にこれを持つ事はできないと思われる）、単に非歴史的というよりは超歴史的でありかつ時代的使命を帯びた概念なのである。

ここで興味深いのは、ブースマンが当時カール・ヴォルフスケールやゲオルゲと交友関係を持ち、彼女の論考もゲオルゲ・クライスのなかで好意的に受け取られていたことである。¹⁰ ゲオルゲ・クライスの詩人観は、ナチス時代の民族主義的な芸術受容の先駆け、あるいはそれを準備したものとして知られている。¹¹ たとえばマックス・コメレルは、古典主義時代の詩人が未来の「覚醒した民族」の到来を予言し、かつドイツ民族を先導するという救済史的なヴィジョンを展開した。¹² またこの潮流の中心点にあり、自身そのような予言者詩人と目されていたゲオルゲも、たとえばヘルダーリンを「偉大な予言者」「新しき神の呼び手」という共同体の根源を新たに創設するような詩人とみなしている。¹³ このような詩人観は、確かに強固に美的で、現実の歴史の文脈から切り離されているが、むしろそうであるがゆえに詩人は地上的価値を超絶し、未来のユートピアの絶対的な指標となる。現在では内容を捨象した記号のようにみなされる「抒情的自我」の概念は、詩人が目的論的で終末論的でさえある歴史的使命を与えられるような土壌のなかで産声をあげたのである。¹⁴

⁹ Ebd., S. 15.

¹⁰ Vgl. Egyptian, Jürgen: Susman, Margarete. In: Aurnhammer, Achim / Braungart, Wolfgang et al. (Hrsg.): *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*. Bd. 3. Berlin / Boston 2012, S. 1702-6, bes. S. 1704.

¹¹ Vgl. Albert, Claudia: Hölderlin. Sakralisierung der Dichtergestalt. In: Dies. (Hrsg.): *Deutsche Klassiker in National Sozialismus. Schiller, Kleist, Hölderlin*. Stuttgart / Weimar 1994, S. 189-208, bes. S. 190f.

¹² Kommerel, Max: *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*. Klopstock, Herder, Goethe, Schiller, Jean Paul, Hölderlin. 3. Aufl. Frankfurt am Main 1982 [1928], S. 395-483, bes. S. 461.

¹³ George, Stefan: Lobreden. In: *Stefan George Werke. Ausgabe in zwei Bänden*. Bd. 1. Hrsg. von Helmut Küpper / Georg Bondi. München / Düsseldorf 1958, S. 505-521, bes. S. 519, 521.

¹⁴ ただし間接的ではあれ、ブースマンの抒情的自我の概念とドイツ民族主義の親和性を指摘する以上、ユダヤ人であるブースマンが後のナチス時代に早々とドイツを離れ、その後女性運動に身を投じるなど、ドイツの民族主義とは一線を画した生涯を歩んだという事実は、留意事項として指摘しておく必要があると思われる。Vgl. Egyptian, S. 1702f.

1-2. 戦後のヘルダーリン研究における詩人像

アルバートによれば、詩人を予言者や指導者＝総統とみなす思想は、詩人に政治的現実や時代を超越する地位を与え民族主義的な彩色を施すものとして、戦後、反省されるべきものとなった。¹⁵ このような目的意識においては、ニュー・クリティシズムや作品内在解釈のように、作品から歴史的内容を排除するだけでは不十分である。なぜなら内容を捨象された抒情的自我は、むしろそうであるがゆえに、純粋な形式として強烈に理想化されたからである。このような趨勢において、戦前の傾向を批判しうる成熟した方法論の一つとして認知されたのが、ペーター・ゾンディの解釈学的研究である。ゾンディは18世紀後半から19世紀前半にかけての、彼の表現を借りればゲーテ時代における、ドイツの古代ギリシャに対するさまざまな歴史哲学的アプローチを祖上にのせた。ゲーテ時代の詩人や思想家は、ギリシャを乗り越え不可能な絶対的規範とみなしたり、地理的・時代的違いにより完全なる他者とみなしたりするさまざまな試みのなかで、自国ドイツの在り方を模索していた。ゾンディは、ナチス時代に純粋なドイツ的英雄とみなされた者たちが、非歴史的でもなければドイツ的なものに限定されているわけでもなく、他者理解を通じた自己理解、異質な他者において自己発見を目指すという弁証法的で解釈学的な取り組みを行っていたことを証明したのである。そしてゾンディにとって、ヘルダーリンが理論化したドイツとギリシャ、近代と古代の関係こそが、古代の模倣にも堕さないで、自国の固有性に徒らに固執する態度からも解放された理想の弁証法的関係の一つであった。¹⁶

歴史性を回復する解釈学的方法としてゾンディの研究を高く評価するネーグレは、これをヘルダーリンの詩における自我の問題に応用している。抒情的自我の概念が単純に歴史的内容を捨象するがゆえに、裏返しの作者中心主義に陥ってしまうことを問題視して、批判的な歴史性を持つ「解釈学的主体性」という概念を提唱したのである。¹⁷ ただしネーグレの研究は、詩の解釈に際して適用されるべき方法論の提唱というよりは、むしろヘルダーリンの詩における「わたし」が他ならぬ解釈学的主体であること、したがって、詩をこの主体の弁証法的、解釈学的な運動の実演そのものであると捉えた研究である。有り体に言えば、詩における詩人の歴史哲学的認識や内省された歴史的使命がテーマ化されるのである。詩において哲学する詩人というイメージは、「省察 (Reflexion)」の詩人、¹⁸「学者詩人 (poeta doctus)」¹⁹ といった語でも広く

¹⁵ Albert, Claudia: Deutsche Germanistik der BRD und der DDR. In: Kreuzer, Johann (Hrsg.): *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar 2002, S. 449-453.

¹⁶ Szondi, Peter: Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. In: Ders.: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Hrsg. von Senta Metz / Hans-Hagen Hildebrandt. Frankfurt am Main 1974, S. 11-265, bes. S. 184-214.

¹⁷ Nägele, S. 5-16.

¹⁸ Vgl. Kurz, Gerhard: *Mittelbarkeit und Vereinigung. Zum Verhältnis von Poesie, Reflexion und Revolution bei Hölderlin*. Stuttgart 1975, S. 1; Roberg, Thomas: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): *Friedrich Hölderlin. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt 2003, S. 9.

¹⁹ Vgl. Schmidt, Jochen: *Hölderlins geschichtsphilosophische Hymnen. »Friedensfeier« – »Der Einzige« –*

共有されてきた。これはヘルダーリンの哲学史、思想史への貢献に対する関心の高さを表すとともに、自己省察の持つ間接性という意味合いが、詩人を宿命的な予言者そのものと同一視してしまう思想との差異として認識されていたことを示している。

哲学史の文脈に限れば、ヘルダーリンの思想は1790年代の初期ドイツ観念論への大きな影響が広く認知されるようになったが、詩と哲学との関わりにおいて最もよく強調されるのが、歴史哲学的要素を持った未来志向の思想である。ヘルダーリンは現代を神が去ってしまった危機の時代と捉える一方で、警世的な悲観主義にとどまらず、「神聖さに満たされた未来信仰」²⁰ や、ユートピア到来の「準備と告知」²¹ を行うという思想を詩において展開したとされるのである。これは特に、当時最大の歴史事件であったフランス革命をめぐる政治的文脈では、現実の革命の顛末を批判し理想の革命を待望するユートピア的革命思想として、²² 当時の神話論をめぐる文脈ではディオニュソスをキリスト教との混合主義的な「未来の神」とみなす思想として評価される。²³ しかし特に注目すべきは、20世紀末以降、シュヴァーベン敬虔主義^{ピエティスムス}などキリスト教思想との関わりからメシアニズムや終末論的思想への到達が指摘されるようになってきていることである。²⁴ このような未来的ユートピア志向やメシアニズムの思想の強調において、本来反省されるはずであった予言者詩人の思想と酷似した要素が指摘され続けてきたのである。

これらの要素が最も成熟した形で表れているとされるのが、「ピンダロスの」と決まって形容される自由韻律の後期讃歌である。ヘルダーリン自身はこの時期の詩を「歌 (Gesang)」と好んで表現し、讃歌 (Hymne) という語は特に用いていない。この語はむしろ、テュービンゲンでの学生時代にシラーに傾倒して作られた、フランス革命の人文主義的理想を謳う一連の作品に対して用いられていた。²⁵ とはいえガイアーが指摘するように、「歌 (Gesang)」という特徴的

„Patmos“. Darmstadt 1990, S. X.

²⁰ Vgl. Schmidt, Jochen: *Hölderlins Elegie „Brot und Wein“*. Die Entwicklung des hymnischen Stils in der elegischen Dichtung. Berlin 1968, S. 24.

²¹ Vgl. Ryan, Lawrence J.: *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*. Stuttgart 1960, S. 344.

²² Vgl. Kurz, S. 203ff.; Mieth, Günter: *Friedrich Hölderlin. Dichter der bürgerlich-demokratischen Revolution*. 2. Aufl. Würzburg 2001, S. 152ff.

²³ Vgl. Frank, Manfred: *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt am Main 1982, S. 12.

²⁴ Vgl. Schmidt (1990), S. 8; Kocziszy, Eva: *Mythenfiguren in Hölderlins Spätwerk*. Würzburg 1997, S. 115f.; Jeorgakopoulos, Katharina: *Die Aufgabe der Poesie. Präsenz der Stimme in Hölderlins Figur der Diotima*. Würzburg 2003, S. 238f.

²⁵ ドイツにおいては啓蒙主義時代以降、多くの讃歌が作られた。しかしジャンルとしての「讃歌 (Hymne)」は、キリスト教の「賛美歌」だけでなく、古代ギリシャ由来の非キリスト教的なものも含む呼称であり、明確な定義が困難である。しかしおしなべて言えば、呼びかけの多用、厳かな調子、タテの序列構造 (神々、王侯、高尚な理想) などをその特徴とする。Vgl. Kraß, a. a. O., S. 105-107. (Anm. 1) なお本稿で「非讃歌的」と言われるとき争点になるのは、タテの序列構造である。また、本稿においてヘルダーリンの讃歌は常にピンダロス讃歌、したがって古代ギリシャ由来の讃歌と関係づけられるが、キリスト教の賛美歌との関係についても簡単に補足しておきたい。彼がシラーに影響を受ける以前に書かれた青年期の詩は、テーマといい文体といい明らかに賛美歌をモデルに作られているもの

な言葉はギリシャ語の „ῥυμος (hymnos)” の訳語から来ているとも見られ、またピンダロス讃歌との連想もおそらくは手伝って、現在では讃歌という名称が一般的に用いられている。²⁶ ここでピンダロ斯的という形容が意味するのは、後期讃歌の文体や詩の構造（トリアーデ形式）、唐突に挿入される格言調、詩人の旅ないしは訪問のモチーフなどにおいてピンダロスの讃歌が規範とされているということばかりではない。神々や宿命といった超地上的なものに対するヘルダーリンの近さ、親密さをも指しているのである。それは既に述べた「神聖さに満たされた（未来信仰）」という表現や、特に神聖なものとの関係を示唆する「告知（Verkündigung）」という表現にも見て取られる。しかしより象徴的なのは、実はソンディの研究である。ソンディは『あたかも祝いの日に...』の詩の解釈において、悲歌から「自由韻律の讃歌（Hymnen in freien Rhythmen）」「ピンダロス風の歌（pindarische] Gesänge）」への成熟過程を、個人的な愛のメタファーとしての「矢」がもたらす苦悩に縛られた悲歌の段階、詩のなかの表現を借りれば「偽りの司祭」の段階から、「もはや神の矢以外の矢について関知しない」という神がもたらす苦悩だけに応えるという高次の段階だと主張する。つまり讃歌的詩人とは、神と人間を媒介するに相応しい資格を持つ者、いわば正当な司祭なのである。²⁷ 近年ではこれをもっと直接的に、「予言者詩人（poeta vates）」や神格化された「偶像（Götze）」と表現する研究さえ見られるに至っている。²⁸ ヘルダーリン研究においては、超政治的な威光を放った予言者詩人像から距離を取ろうとするモチベーションと、ピンダロスの讃歌の段階である詩人を、神聖な使命を自覚した詩人、予言者的な詩人とみなす傾向が並存し続けているのである。²⁹

以上のように整理すると、ヘルダーリンを予言者詩人とみなす考えが実は正当に批判されてこなかったというメニングハウスの主張は、従来の研究の前提を覆すような大胆なものでありながら、それでも正鵠を射ていると思われる。メニングハウスはこの問題意識から出発して、予言者詩人と相通ずる讃歌的、ピンダロスのなものに対立する抒情詩的、サッポー的なものを

が多い。しかしこの時期の賛美歌の文体が後期讃歌において回帰するわけではなく、この影響は限定的だと考えるべきであろう。ただし後期讃歌には、キリスト教のモチーフが多数登場し、文体や語彙にルターの影響が指摘されるなど、キリスト教や聖書とピンダロス風讃歌の関係についてはさらに考察される必要がある。この点は稿を改めて論究したい。

²⁶ Vgl. Gaier, Ulrich: „Bald sind wir aber Gesang“ – Vom Sinn des Hymnischen nach 1800. In: Jamme, Christoph / Anja, Lemke (Hrsg.): „Es bleibt aber eine Spur / Doch eines Wort“. Zur späten Hymnik und Tragödien theorie Friedrich Hölderlins. München 2004, S. 177-196, hier S. 177f.

²⁷ Szondi (1974), S. 36-54, bes. S. 54.

²⁸ Vgl. Schmidt (1990), S. X; Kocziszky, S. 153.

²⁹ ただしここで言及した研究者たちがこのことに全く無意識であったとは思われない。たとえばコチスキは研究の冒頭で、ヘルダーリンが左右の陣営いずれかに位置づけられるかというイデオロギーの問いの困難さに言及している。彼女は自身の主張が、部分的にせよ予言者詩人像に正当性を認めるものであることに自覚的であったと思われる。Vgl. Kocziszky, S. 7-10. 同じことがシュミットのような研究者に対しても言えるだろう。彼らはヘルダーリンの詩にある性格を、いわば反転したイデオロギー的意識に惑わされず、正当に認識したのである。当然これはゲオルグ・クライスの予言者詩人像が、全面的な誤謬だったわけでは必ずしもないことを示唆している。

ヘルダーリンの詩に見出し、「ピンダロスの予言者詩人としての男性的なヘルダーリン」に対して、「女性的」な抒情詩人としての側面を強調した。³⁰ しかしこの要素はメニングハウス自身も認めるように、ヘルダーリンの詩のなかで『生のなかば』などごく限られた詩においてしか認められない。つまりピンダロスの要素の規模に比べると、サッポロ的なものは対立項として明らかに見劣りしてしまうのである。しかしヘルダーリンのピンダロス受容そのものにおいて、讃歌の枠組みを超えていく側面を見出すことは決して不可能ではないと思われる。というのも、ヘルダーリンがピンダロスに取り組んだ当時、ピンダロスはヘルダーリン研究の前提とする神聖な詩人のイメージだけでなく、実に多様な要素を孕んだ形象であったからである。後に詳しく検討するが、そのような時代背景にあってヘルダーリンは、讃歌的なものと抒情詩的なものを必ずしも対立するものとは考えず、種々の要素の複合体としてピンダロスを受容していたはずである。したがって、予言者詩人のオルタナティヴを考察するに当たっては、ヘルダーリンのピンダロス受容の内側から讃歌的なものとは別の可能性を見出すことができるはずなのである。

2. 戦後のピンダロス受容および詩と社会をめぐる議論について

本章では、1800年前後のピンダロス受容を詳細に見て行く前に、戦後のヘルダーリン研究に並行して、ピンダロスならびに讃歌的なものがいかに考察されてきたかを分析していきたい。以下に見るように戦後ドイツ社会では、詩と政治の関係が盛んに取り沙汰され、讃歌や近代詩としての抒情詩が社会とどのような関係にあり、またあるべきなのかが重大なテーマの一つだったのである。この分析によって、ヘルダーリン研究が戦後社会の詩と政治をめぐる議論と方向性を同じくするにもかかわらず、ヘルダーリンの讃歌において問われるべき側面が不問に付されてきたことが浮き彫りにされるだろう。

戦後の、特に英米圏の文献学におけるピンダロス研究では、従来の研究の歴史主義的傾向を批判することが大きな流れであった。つまり自己言及的に登場する「わたし」を、現実存在した歴史的存在としてのピンダロスと結びつけて、伝記的事実を再構成しようとする研究を批判するのである。これは、ピンダロスが讃歌の枠組みを超越した詩人だと短絡する「神話」を批判し、「文献学的真空」において、讃歌的形式の内在解釈を主張したエルロイ・L・バンディの研究や、詩における「わたし」を歴史的文脈から切り離された「自伝的フィクション」として解釈するよう主張したマリー・レフコヴィッツの研究が代表格である。³¹ これはレフコヴィッツ自身がまとめているように、„bardic I“（いわゆる「抒情的自我 (lyrisches Ich)」）に対応する

³⁰ Menninghaus, a. a. O., S. 100f.

³¹ Bundy, Elroy L.: *Studia Pindarica*. Berkeley / Los Angeles 1962, bes. S. 35f.; Lefkowitz, Mary: *Autobiographical Fiction in Pindar*. In: *Harvard Studies in Classical Philology* 84 (1980), pp. 29-49, esp. p. 29.

概念)を „personal I“ から切り離す方法論である。これらの動向はニュー・クリティシズムを背景に、神話の構造分析や作者中心主義批判を旨とする構造主義や脱構築批評へとつながっていく流れの一環と捉えることができるだろう。ピンダロスの讃歌、祝勝歌における神々と権力者への賛美の内実を一旦カッコに入れて、その形式性、機能性を客観的に分析するのである。むしろここでは、ピンダロスが現実には神々を称えるに相応しい人物であったとみなすような、詩人を神格化する傾向からは距離が取られることになる。そのような詩人イメージは讃歌の形式に従って技巧的に演出されたものとみなされるか、あるいは現実とは関係の無いフィクションと規定されるからである。ピンダロスの讃歌の意味的内実を脇に置いて、その修辭的技巧とその即物的な機能に焦点が絞られるのである。

このような動向に呼応するかのように、讃歌詩人としてのピンダロスを正面から批判したのは詩人でエッセイストのペーター・リュームコルフであった。彼は1967年のエッセイで、ピンダロスの祝勝歌における装飾過多な言辭、貴族主義・エリート趣味の価値観、社会的名声を過度に重んじるイデオロギーといった要素を、批判の対象として並べ立てている。しかしなかでも問題視されるのが「御用商人根性 (Hoflieferantum)」、そしてピンダロスと権力者との「共生関係 (symbiotische Zusammenhänge)」である。³² リュームコルフはこれらの語気の強い表現に関して多くを説明していないが、これらの批判はピンダロス讃歌の急所を、部分的でありかつ20世紀後半の視点から捉えられたものであるにせよ、鋭くかつ的確に言い当てていると思われる。実際、現在まで伝えられているテキストの大半を占めるピンダロスの祝勝歌は、歌唱と楽器の演奏を通じて、種々の競技の優勝者を称えるという明確な目的に奉仕するための表現形式であった。その際、詩人と勝者との間には金銭授受を含んだ契約が結ばれていたようである。ユニークなことに、ピンダロス自身祝勝歌のなかで、「レトの子たちとピュトとに負うた讃歌の順風を起こす」「むしろわたしの足元を行ききみへの借りや、最新のいさおを、少年よ、わが技で飛翔させることにしよう！」(傍点: 益) などというように、自らの詩作を負債、借りの返済というメタファーで表現している。³³ ピンダロスの祝勝歌には、貴族たる顧客のニーズに応えるというビジネス的な側面がつきまとうのである。³⁴ ただしピンダロスの詩が、依頼主への阿諛追従や歯の浮くようなお世辞に溢れているのかといえ、全くそうではない。彼が勝者を称える主な方途は、「さあピンティスよ、今すぐ、できるだけ早く、力強い驟馬どもをわたしのため輓につないでくれ／— 浄らかな道にその車を走らせ、一族の由来に至ろうと思うのだ」という

³² Rühmkorf, Peter: *Die Jahre die ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen*. Hrsg. von Jürgen Manthey. Reinbek bei Hamburg 1972, S. 208f.

³³ ピンダロス『祝勝歌集／断片選』(内田次信 訳) 京都大学学術出版会 2001年、144頁、192頁。

³⁴ 内田はピンダロス＝ビジネス詩人という見解には必ずしも与しないものの、詩人が権力者との関係に応じて態度を微妙に変えている様子を、個々の詩から読み解いている。内田次信「ピンダロスと彼の頌歌」：西洋古典学会『西洋古典学研究』29号(1981年)、14～28頁所収。

ように勝者一族の由来を語り、それを神々の系譜のなかに位置づけることである。³⁵ 権威の頂点は神々なのであり、したがって優勝者へ向けた詩人の言葉は、しばしば現世の栄誉の儚さを説き、過信を戒めるという道徳的な調子を帯びる。このような特徴は、ツヴィングリやメラニヒトンといったプロテスタンティズムの文脈で、ピンダロスが「道徳的賢者」として高く評価された所以でもあろう。³⁶ 祝勝歌の内的動機は、神々の絶対的な秩序のもとに勝者とその一族を参入させ、彼らの権威を正当化することであり、結局のところこれは、既存の秩序の追認・強化という機能も果たすものである。これは個人、自我、主体の独立性や自己確立がテーマ化される近代における詩一般と正反対の傾向である。³⁷ 詩の独立性を政治権力との関係から問い直そうとするリュームコルフにとって、内的自律性を持たず上位権威との共生関係を易々と結んでいるように映るピンダロスの讃歌は、もはや批判されるべきものだったのである。

しかし、いささか性急に図式化してしまっただが、19世紀以降の詩が政治的なものから常に独立していたかという、当然ながらそういうことはない。むしろナショナリズムと資本主義が傾向的にさまざまな形態を取りながら綱引きを続けている19世紀以降の西洋世界にあって、詩をはじめとする芸術は、ときにプロパガンダのごとく大々的に、ときに一見してわからないほど巧妙狡猾に、あるいは無意識のままに、政治社会から活用され続けてきた。³⁸ そのような状況にあってリュームコルフは、政治権力に寄生するのでもなく、単にそこから逃避するのでもない、批判的な詩の在り方を考察したのである。ハンス・マグヌス・エンツェンスベルガーの1962年のエッセイ『詩と政治』も、ほぼ同様の問題意識に端を発している。彼は讃歌だけでなく古代の神話、ホメロスやウェルギリウスによる叙事詩、ソフィストの雄弁術などを一まとめにして、政治的承認という性格を持つ「権力者賛美 (Herrscherlob, basilikos logos)」と名付けている。³⁹ エンツェンスベルガーによれば、作品として評価しうる権力者賛美の詩は、19世紀のはじめに姿を消してしまい、こと讃歌に関しては、国家主義の価値観に奉仕する国歌 (Nationalhymne) という特異な形式が登場する。「御墨付きの詩と言えるであろう国歌は、20世紀には書かれなかったし、書かれることなどありえない。そんな試みの馬鹿らしさは犯罪級だ」と述べつつ、その直後に「このことを信じようとしない人」に向けて、他ならぬ20世紀に

³⁵ ピンダロス、41頁。たとえばここでは、優勝者のハゲシアスの祖先を遡れば、ポセイドンやゼウスにたどり着くことになっている。

³⁶ Vgl. Vöhler, Martin: *Pindarrezeptionen. Sechs Studien zum Wandel des Pindarverständnisses von Erasmus bis Herder*. Heidelberg 2005, S. 8, 181ff.

³⁷ Vgl. Wolandt, Gerd: *Philosophie der Dichtung. Weltstellung und Gegenständlichkeit des poetischen Gedankens*. Berlin 1965, S. 2-6.

³⁸ Vgl. Schivelbusch, Wolfgang: *Entfernte Verwandtschaft. Faschismus, Nationalsozialismus, New Deal 1933-1939*. Frankfurt am Main 2008 [2005].

³⁹ Enzensberger, Hans Magnus: *Einzelheiten II. Poesie und Politik*. 4. Aufl. Frankfurt am Main 1976, S. 116. なおエンツェンスベルガーはピンダロスの名こそ直接挙げていないものの、ピンダロスの讃歌がこのカテゴリーに入ることはリュームコルフによる性格づけを思い起こすまでもなく明白である。

国歌を書いたあるいは書こうとしたヨハネス・R・ベッヒャーとルドルフ・アレクサンダー・シュレーダーを、(むろん無残な失敗例として) 紹介しているのは、なんとも豪快な冷笑皮肉である。⁴⁰ このような「権力者賛美」に対してエンツェンスベルガーは、リュームコルフと同様、政治権威に従属しない詩の在り方を確保しようとする。「詩的言語は、権力の座にある者の名を伝えるべくそれを利用する者すべてをはねのける」のである。⁴¹ それにしても、国歌が権力者賛美の後裔であるというのは当然の論理的帰結であるとはいえ、国歌を芸術形式の一つとして捉える発想は、いささか我々の意表をつくのではないだろうか。このことは、我々の芸術に対する — 少なくとも現代において新たに創作される芸術に対する — 以下のような潜在的イメージを反映していると思われる。つまり芸術は、それに対して無関心であれ批判的であれ、権威的なものとのある一定の距離を前提にする、というイメージである。ただしエンツェンスベルガーは、詩を社会から美的に隔離してしまう姿勢も同様に拒絶する。「政治が詩を利用できないということ」こそ「詩の政治的内実」だという逆説的な主張は、政治の外部の可能性を、しばしば抑圧的に作用する規範秩序の外部の可能性を、果敢に切り拓く詩の政治的役割を要求するものだと言えよう。⁴²

エンツェンスベルガーとリュームコルフは、ピンダロス讃歌がそうであるような権威的なものに従属する詩は、戦後社会においてもはや書かれるべきではないと診断を下す一方で、詩を社会から遊離した純粹美的なもの、いわば「芸術のための芸術 (l'art pour l'art)」とする見方にも全く賛同しない。この観点からすれば彼らの主張は、詩に対して政治性を強く要求するものだと言ええる。このとき両者の念頭にあったと見ておそらく間違いないのが、ジャン＝ポール・サルトルが惹き起こしたいわゆるアンガージュマンをめぐる議論である。アンガージュマンといえば、作家は政治参加すべきか否か、またはいかに政治に関わるかという現実行為の問いに焦点が当てられるが、サルトルの『文学とは何か』(1947) が提起した問題は、詩人に対してより複雑な反省を迫ったはずである。というのも、サルトルはここで文学を散文 (prose) と詩 (poésie) に分けた上で、ほとんど散文にのみアンガージュマンの権利と資格を与えたからである。ここで言われる詩のモデルはマラルメやランボーの象徴主義の詩であるが、サルトルはこれを散文の純然たる対極に、つまりコミュニケーションの秩序にあって作者と読者の間にある種の関係を構築する散文とは正反対の場所に位置づけた。サルトルによれば詩の素材たる詩的言語は、用途に奉仕する有用な「道具 (outils)」としての散文の言葉とは異なり、意味や情報の伝達を志向しない純粹に自己目的的な「物 (choses)」である。⁴³ ここで詩は「芸術のための

⁴⁰ Ebd., S. 131.

⁴¹ Ebd., S. 126.

⁴² Ebd., S. 133.

⁴³ Sartre, Jean-Paul: *Qu'est-ce que la littérature?* Paris 1948, p. 13, 18.

芸術」そのものなのである。⁴⁴そして、コミュニケーション・ツールとしての言葉を用いる散文のみが作者と読者の間に相互的な関係を築くのであり、それを通じてのみ作家は読者への「アピール (appel)」が可能となる。⁴⁵「散文芸術は、そこで散文の意義が保たれる唯一のシステム、つまりデモクラシーにのみ連帯する」と表明されるように、サルトルが民主主義の価値観に奉仕する倫理性を要求するのは、散文作家にであって詩人に対してではない。⁴⁶詩は絵画や音楽、彫刻と同じくもの言わぬ素材を用いるのであり、これはコミュニケーションの外部にあるがゆえに、社会や政治の枠組みの外に置かれるのである。⁴⁷したがって、エンツェンスベルガーが詩に「アンガー・ジュマン」なるものは必要ない」と言うとき、そこには二重の否認が潜んでいることになる。⁴⁸つまり言語をコミュニケーションの道具とみなし、たとえそれが民主主義的なものであれ、ある価値観への従属を作家に要求する考えを否認するとともに、詩が現実的なものと全く関係を持たない、というサルトルの区分にも異議を唱えているのである。

とはいえエンツェンスベルガーにせよリュームコルフにせよ、彼らが相手取るのは抑圧的な体制ないし権力機構なのであり、民主主義的自由を標榜するサルトルと本質的に方向性を異にするわけではない。サルトルの主張とドイツでの議論がこのように齟齬する理由に関して、アドルノはエッセイ『アンガー・ジュマン』(1962)のなかでドイツとフランスにおける事情の違いを指摘している。つまり、芸術のための芸術が強大な存在感を持つフランスでは、定言命法ならぬ「美的命法 (l'impératif esthétique)」⁴⁹によって倫理性を命じるアンガー・ジュマンの要請されるべき地盤があるのに対して、伝統的に「伏流する奴隷根性の他律が定言命法のパトスを下塗りしている」ドイツでは、命法の抑圧に抗い自律性を主張しなければならないのである。⁵⁰しかしアドルノからしても、それぞれの歴史背景の違いゆえに譲歩すべきところがあるにせよ、サルトル式の「アンガー・ジュマン文学 (die engagierte Literatur)」は強く批判されるべきものである。いや、むしろアドルノの批判こそ突出して手厳しい。アンガー・ジュマン文学は、作者の主張が作品にそのまま反映されることを前提にした、したがって作品を単に作者の主観の「伝達手段 (Vehikel)」としかみなさない「極度の主観主義」なのであり、アドルノ風の言い方をす

⁴⁴ Ebd., p. 35.

⁴⁵ Ebd., p. 59.

⁴⁶ Ebd., p. 82.

⁴⁷ ただし詩と散文のこのような極端な区分は、サルトルの思想において揺らぎが見られる。たとえばケーニヒによれば、サルトルは1965年のインタビューで、詩が自己完結的でナルシスティックだという基本的な枠組みは壊さないものの、詩にコミュニケーションな契機を限定的に認めていたようである。またマラルメのアンガー・ジュマンに言及するなど、詩人にアンガー・ジュマンの要素を認めることもあった。Vgl. König, Traugott: Nachwort. In: Sartre, Jean-Paul: *Was ist Literatur?* Hrsg. von T. König. 6. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2006, S. 226-239, hier S. 230, 232.

⁴⁸ Enzensberger, S. 136.

⁴⁹ Sartre, p. 79.

⁵⁰ Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1981, S. 428.

れば、形態^{ゲンシュルト}によって作者の意思が媒介されないがゆえに、それは美学的に粗悪な他律文学と成り果てる。⁵¹ このような従属的性格においてアンガー・ジュマン文学は、もはや例の文化産業やファシズム下の諸々の現象と同列に並べられるのである。こういったアドルノの攻撃は、たとえば「作品」という現象に、読む行為という読者の側の創造的な契機を考慮に入れるサルトルの主張を度外視しており、サルトルに対する正当な批判になりえているかは疑わしい。⁵² 穿った見方をすれば、アドルノの批判はサルトルの思想そのものに対してではなく、アンガー・ジュマン文学という現象全体がもたらす結果に向けられていると考えることもできるだろう。それはともかく、アドルノがこれに對置する「自律的文学 (die autonome Literatur)」は、顯示的であれ隠微な形であれ抑圧的に作用してくる体制に対して、批判的でありうる文学形態なのである。

自律的文学の実例はカフカ、バケットの作品とされており、散文／詩の外的区分が適用されているわけではないが、自律的文学を広い意味で詩的言語によるものだと考えてみることはおそらく可能である。アドルノは 1957 年のエッセイ『抒情詩と社会』で、「コミュニケーション語 (kommunikative Sprache)」を墮落の形式とした上で、「詩的言語 (poetische Sprache)」に自律性の可能性を見て取っている。⁵³ これは「言語自体が声を発する」状態、あるいは「言語の純粋な自己自身への到来」という事態である。⁵⁴ つまり、本来的に発話主体や慣習的なものに紐付けられている言語が、自己完結的に自律した媒体に達した段階である。この詩的言語は自律的文学の方法、つまり形式や素材を現実から拝借しつつ「完璧に分節化し尽くして世界喪失状態に至る (die vollkommene Durchartikulation bis zum Weltlosigkeit)」という方法と、明らかに共闘関係にあると言えるだろう。⁵⁵ アドルノの診断によれば、ビンダロスなどの詩とは全く異なるものとして、個人の内面の表現として出発した近代の抒情詩でさえも、今日危機に瀕している。なぜなら独立した主体という観念が幻想であったことが露呈してしまったからである。これは『アンガー・ジュマン』の他、『啓蒙の弁証法』(1947) でも繰り返される認識である。自律的主体を前提とするはずの主観主義や、認識機能として主体を形成するはずの啓蒙こそが、人間主体の疎外化・物象化をもたらしてしまう。そしてこのような状況を否定する僅かな可能性が、かろうじて詩的なものに託されるのである。

以上見たように、戦後のドイツにおいては、ニュー・クリティシズムやサルトルのアンガー・ジュマン、フランス流の「芸術のための芸術」の発想のように詩を社会から純粋に切り分けてしまうのではなく、社会との避けがたい関係性のなかから詩の在り方が追求されてきたのだっ

⁵¹ Ebd., S. 413f.

⁵² 特に第二章「なぜ書くか」参照。Vgl. Sartre, pp. 49ff.

⁵³ Adorno, S. 57.

⁵⁴ Ebd., S. 56, 58.

⁵⁵ Ebd., S. 425.

た。このような議論のなかで、ピンダロスの詩をはじめとする讃歌的なものは、権威に対して従属であることを前提とする形態としてしばしば批判の対象であった。さらに、讃歌以降の形式として、独立した個人を出発点としていたはずの近代抒情詩でさえ、歴史的に見れば真の自律性を保つことはできなかった。このような反省を背景に、詩の社会の対する自律的かつ批判的な在り方が模索されたのである。

このように見ると、戦後のヘルダーリン研究が、戦前の政治的領野への詩人の接收を批判し、それとは別の詩人像を提示しようと試みてきたことは、これらの動向が自律的な詩を求めるアドルノやエンツェンスベルガーらと同様のモチベーションに支えられてきたことを示していると言えよう。しかしすでに述べたように、それにもかかわらず、ヘルダーリン研究において讃歌の問題性はいまだ批判的に考察されていないのである。むしろここで言及されたようなピンダロス批判や権力者賛美への批判をそのままヘルダーリンに当てはめることは妥当性に欠けている。後期ヘルダーリンの古代ギリシャを参照する態度は、杓子定規に模倣しようとするものでは全くなく、古代ギリシャを乗り越え不可能な模範とみなしながらかつ、全く別の独自性を打ち建てようとする試みだからである。⁵⁶ しかし後期讃歌が、神聖なるものとの強い結びつきを確立すべく作られていることは、従来の研究が正当にも主張し続けてきたことであり、実際ヘルダーリンは、「我々の領主の父祖たちとその地位を、神聖な祖国の天使を歌う」詩を作ると述べているのである。⁵⁷ アドルノはヘルダーリン論『パラタクシス』(1963)において、後期ヘルダーリンの「意図なき言葉」は言葉の理想だと述べている。⁵⁸ これは詩的言語の定義につながるものであり、アドルノがヘルダーリンの作品を自律的文学とみなしていたことは明らかである。もし仮に、このような詩的言語以外に自律的な要素がヘルダーリンの詩に欠けているのだとすれば、戦後の議論の文脈からしてそれは、ヘルダーリンの旧式の側面として評価すべきだということにもなる。しかしもし自律的な要素を見出すことが可能だとするならば、それはどのように求められるべきなのか。次章では、讃歌的ではないピンダロスを分析することで、この道筋の素描を試みたい。

⁵⁶ このようなヘルダーリンの古代ギリシャに対する態度は、有名なベールンドルフ宛書簡の分析を通じて、ゾンディが説得的に分析している。Szondi, Peter: *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*. Frankfurt am Main 1977, S. 85-104. 本論の文脈で興味深いのは、ホンブルク方伯の依頼を受けて書かれた讃歌『パトモス』である。ここに、ピンダロスの詩にあるような「契約」へのあけすけな言及が見られないのはもちろん、方伯の依頼と内的矛盾を孕んだ作品となっている。この依頼の背景と詩の解釈については以下を参照。Schmidt (1990), S. 185ff.

⁵⁷ Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*. Bd. 2. Hrsg. von Jochen Schmidt. Frankfurt am Main 1994, S. 785.

⁵⁸ Adorno, S. 478.

3. 1800 年前後における多様なピンダロス受容の様相

前章では、戦後ドイツ社会において讃歌的なものが批判された状況について分析を試みた。しかし言及したなかで特にアドルノを除く三者は、それぞれ詩人ないし著述家として自己の立場表明を行うことを意図しているのであり、サルトルの散文／詩の対比が幾分極端に図式化されているのと同様、讃歌＝従属的／近代詩＝自律的の区分もいささか単純化されている。このことに関しては、「ピンダロスの」と形容する際に、パーソナルな利害関心を超越した厳かで敬虔な詩人をイメージするヘルダーリン研究においても同様のことが言えるだろう。しかしピンダロスの讃歌自体には、これらの単純化された図式に収まらないような、優れて多様な要素があり、実際に詩のパラダイムが変容しつつあった 1800 年前後のドイツにおいてピンダロスは、讃歌だけでなく近代詩に関しても、規範的存在として重大な役割を演じていたのである。

紀元前 520 年頃のギリシャに生を受け、政治的にも文化的にも全盛時代を迎えつつあったアテネにおいて非常な名声を獲得した詩人ピンダロスは、さらに 16 世紀のルネサンス期以降、西洋近代文学の形成に重大な影響を及ぼした。新しい詩の形や詩学理論が模索されるなかで、そのつど大いなる指標となり続けたのである。ドイツにおいては、プロテスタンティズムの勃興期やバロック期において受容が始まり、特に 18 世紀半ばあたりから盛んに言及されるようになる。しかも、啓蒙主義（たとえばゴットシェート）においては古典的理想を体現した詩人、反啓蒙の思想（J・G・ハーマン）においては晦冥なる予言者詩人、シュトゥルム・ウント・ドラングでは規則に縛られない独創的天才などというように、ときに相矛盾するイメージにおいてさまざまに理想化され続けた。近代文学の形成過程においてピンダロスは、ホメロスや三大悲劇作家らに勝るとも劣らない存在感を放っていたのである。しかしフェーラーの研究によれば、大きな歴史的潮流としてのピンダロス受容は 19 世紀のはじめに終息してしまう。荘重な讃歌詩（feierliche Lyrik）からいわゆる体験詩（Erlebnislyrik）へのパラダイム・チェンジによって、ピンダロスの詩は急速にアクチュアリティを失ってしまうのである。⁵⁹ アドルノによれば、近代の始まりとともに、ゲーテの『さすらい人の夜の歌』のような純個人的で非社会的な抒情詩という形式が誕生する。ピンダロスの讃歌は、新たに台頭した近代抒情詩に取って代わられたのである。⁶⁰ 大局的な視点からすると、この見立ては実感としても妥当であるように思われる。というのもピンダロスの歴史的な重大性にもかかわらず、現在の我々の目からするとピンダロスの存在感は、ホメロスやソフォクレス、プラトンらに比べて、やはりいささか見劣りする感が否めないからである。しかし 1800 年前後の個々の言説を仔細に見て行くと、ピンダロス像は

⁵⁹ Vöhler, S. 6. (Anm. 36) ここで概観したピンダロスの受容史全体も、基本的に彼の見解に従っている。

⁶⁰ Adorno, S. 52. ただし近代詩の誕生した時期については論者によって意見が分かれる。決定的な萌芽が見られるのは 18 世紀後半だとしても、純粋な形態としてならば 19 世紀後半と見るのがよいかもしれない。Vgl. Pestalozzi, S. VII.

以前の多様性を保持しながら、さらに積極的な可能性を与えられていたことが明らかになる。ピンダロスはやがて台頭する抒情詩の積極的な可能性の雛形としても見られていたのである。

シュミットの言う「天才時代 (Geniezeit)」である 1760 年から 1780 年にかけて、ピンダロスはシェイクスピアとともに、創造的天才ないし天才の創造者の原像であった。⁶¹ この現象はそれ自体両義的な意味合いを持っている。なぜなら生まれつき高貴なる詩人 (ゲーテ)、謎めいた予言者 (ハーマン) というようにピンダロスを神聖なものに連なる存在として見る傾向が生まれる一方で、あらゆる権威を無制約に凌いで屹立する孤高の存在として捉えられもするからである。またピンダロスが天才とみなされたということは、彼が詩人の理想として近代芸術を先導すべき存在だったということをも意味している。これは、フリードリヒ・シュレーゲルが『アテネウム断片』で、ピンダロスに「芸術的省察と美しき自己鏡像化 (d[ie] künstlerische[] Reflexion und schöne[] Selbstbespiegelung)」という近代文学ないしロマン主義文学において基幹的な特徴を認めたこととよく似ている。⁶²

この流れをさらに包括的に進めたのがヘーゲルである。1820 年の『美学講義』でピンダロスは、「抒情文学 (die lyrische Poesie)」のカテゴリーに位置づけられる。ただしヘーゲルの言う抒情文学は古代／近代の時代区分を越えた、「叙事文学 (die epische Poesie)」「劇文学 (die dramatische Poesie)」に並ぶ大きな枠組みの一部門であることに注意が必要である。しかしここでピンダロスは近代詩人としてのゲーテ、シラーと同列に置かれており、ピンダロスの詩が、近代文学の性格を持つものとして扱われるのである。ヘーゲルによれば、抒情文学にはそれでもなお、祝祭や祝勝といった公的な状況に内容的制約を受けた「機会詩 (Gelegenheitsgedichte)」という側面がある。⁶³ しかし「個人の全体性」の表現たる抒情文学においては、内面の表現主体としての「詩人」なる存在が誕生する。この詩人は、「神々や英雄、王侯、愛、美、芸術、友情などの荣誉や称賛」を歌いながら、「詩人は、まさに自らの主観性とその偉大さを即自的に表現し客体化しなければならず、その結果今や、詩人が対象を奪取し、それを内的に加工するのであり [...], したがって対象の事柄ではなく、それに満たされた主観的な靈感が支配権を得る」。⁶⁴ つまり詩人こそが称賛の対象たる神々や王侯などの権威に内実を与えるのであり、この意味でこ

⁶¹ Vgl. Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. Bd. 1. Darmstadt 1985, S. 179ff.

⁶² Schlegel, Friedrich: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 2. Hrsg. von Ernst Behler. München / Paderborn / Wien / Zürich 1967, S. 204.

⁶³ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Ästhetik*. Hrsg. von Friedrich Bassenge. Berlin 1955, S. 223. 機会詩という語は近代詩の先駆けとしての体験詩を指すこともあるが、ここで用いられているのは正反対の意味で、機会の目的に奉仕するという権力者賛美に近い内容である。機会詩の意味については以下の辞典を参照。Segebrecht, Wulf: *Gelegenheitsgedicht*. In: Weimar, Klaus (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. I, A-G. Berlin / New York 1997, S. 688-691.

⁶⁴ Hegel, S. 998-1037, bes. S. 1014, 1024f.

れらは詩人の主体的表現に依存する。価値序列が革命的に転換するのである。ヘーゲルはピンダロスに関して以下のように叙述する。

ピンダロスは[...] 勝利を授けられた競技者への賛辞を、あちこちから幾度となく要求され、時には見返りの金銭を受け取ることさえあった。— それにもかかわらず彼は歌人として、称えるべき英雄に代わって登場し、たとえば祖先の事績を言祝い、古い神話を思い起こさせるに際して、今や自らの空想を独自に結びつける。あるいはピンダロスは、人の生について、富や統治について、偉大で立派なことについて、女神の気高さや愛らしさについて発言する。しかし突出しているのは歌人の尊厳についての発言なのだ。[...] 彼は優勝者を歌うという栄誉を得たのではなかった。栄誉とはピンダロスが優勝者を歌ったということなのであり、それを優勝者が受け取るのである。⁶⁵

ピンダロスは詩が顧客の依頼や父祖、神々などの賛美という外的要因に制約を受けているにもかかわらず、それら賛美される対象よりも詩的領域において高い位置に君臨するのである。ピンダロスを抒情詩人とする見方は、クインティリアヌスのローマ時代から存在しておりそれ自体として目新しいわけではない。しかしヘーゲルにおいてはこれが、詩的領域の内ではあれ他のあらゆる権威を凌ぐ主体の生成という近代の解放的なイメージと結びついているのである。⁶⁶

ゲーテやハーマン、ヘーゲルらを惹きつけているのはピンダロスの詩人としての存在感の大きさである。そしてこのような見方を誘発するものが、ピンダロスの詩のなかには確かに存在している。それは詩のなかで突如割り込むようにして挿入される、ピンダロスの自己言及である。この自己言及において登場する「わたし」は、たとえば内田が「ホメロスを嘘つき呼ばわりしておきながら、自分自身パトロンの意を害する恐れのあるときは神話の一部をきままに変えたり、「沈黙」したりする。[...] 彼の神々に関する観念も首尾一貫した、確固たる信念に支えられたものではない」などと言うように一筋縄ではいかない個性を持っている。⁶⁷ 読者を特に混乱させることで有名なのが、神々や英雄の事績を長大に語った後に続く以下の箇所である。

おや、友たちよ、行く手の別れる三叉路でわたしは迷ってしまったのか、／それまでは正しい道を進んでいたのに？ それともどこからか吹いてきた風が、／まるで海上の小舟のように、わたしを航路から逸れさせてしまったのか？／しかしムーサよ、銀色を帯びたあ

⁶⁵ Ebd., S. 1014f.

⁶⁶ ザフランスキはこの時代の自我ないし主体概念を、カスパー・ダーフィット・フリードリヒの著名な絵画の人物を比喻に世界を足下に睥睨するイメージで華々しく表現している。Safranski, Rüdiger: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München 2007, S. 81.

⁶⁷ 内田、16 頁。

なたの声を謝礼の代わりに／与える取り決めをしたのであれば、あちらへこちらへそれを動き回らすのがあなたの務め／— 今は父ピュトニコスを、あるいは今度はトラシュダイオスを讃えながら。⁶⁸

「わたしは迷ってしまったのか」というような独白は、歌い手が歌っているうちに本来の目的を見失っているかのようでユーモラスでさえある。ヘーゲルは、抒情文学の特徴である「主観的靈感」がもたらすものに「逸脱、欠陥、突然の移行」を挙げているが、引用箇所はこれらの特徴によく当てはまるものである。⁶⁹ しかし詩人のこの惑いはムーサを召喚することにつながり、結果として自分の混乱を正当化し次なる語りを準備するという機能を果たしている。ムーサに関してここで示唆されているのは、詩人がムーサと契約関係にあること（「銀色を帯びたあなたの声」とは金銭授受の暗示であろう）、詩人の言葉が他ならぬムーサの声であること、つまり彼が神の代弁者だということである。これは詩人の神聖な権威性を強く喚起するものであると同時に、メタ的に自己規定を含み込むというロマン主義的な「芸術的省察と美しき自己鏡像化」をも認めることができるのである。

讃歌形式がアクチュアリティを失っていく 1800 年前後という時代にあつて、その代表格であるピンダロスはいし同時に、讃歌に代わって来るべき抒情詩の特質を先駆的に持っていた存在としても、一部みなされていたのであった。とりわけピンダロスの詩に存在する自己省察という特徴は、両義的な意味合いにおいて受け取られた。つまりそれが神に仕える神聖な詩人というピンダロスに対する見方を誘発する一方で、表現主体の介在において、この主体が奉仕すべき対象より本質的に上位に立つという価値序列の革命的転換を孕むものともみなされたのである。それゆえ、ヘルダーリンのピンダロス受容において再考されるべきは、この受容が内容から形式に至るまで包括的に詩作に影響を及ぼしたがゆえに、ピンダロスの持っていた複合的な要素が絡み合ったまま後期讃歌のなかに持ち込まれたのではないか、ということである。ヘルダーリンがピンダロス翻訳に取り組み、またトリアーデ形式や個々のモチーフ、独特な格言調、とりわけ詩における自己省察という特徴を取り込み、自らの詩の従来の特徴に大きな変化をもたらしたという事態において、これらヘルダーリンによるピンダロス受容の結果を新たな文体や讃歌的の特質の獲得だけに帰するとすれば、それは片手落ちの解釈となってしまう。これらは従来の研究の中心的テーマであつたことが示す通り、むしろ決定的なファクターである。しかし省察する詩人という特徴において、ヘルダーリンが、称えるべき神々や祖国といったものよりも本質的に優位に立っていること、ヘーゲルの言い方を借りれば、ヘルダーリンは神々

⁶⁸ ピュティア第十一祝勝歌より。ピンダロス、221 頁。

⁶⁹ Hegel, S. 1025.

や祖国を歌う榮譽を得たのではなく、ヘルダーリンこそがそれらに榮譽を与える — このように讃歌詩人の敬虔さを踏み越えてしまった詩人像が考えられて然るべきであろう。⁷⁰

おわりに

研究上の前提の確認、背景の調査、方向性の素描という当初の目的は、以上によって果たされたことになる。今後の研究においては、歴史哲学的な讃歌の主体から距離が置かれることになるだろう。讃歌の枠組みから逸脱していくような詩人像が探求されなければならないのである。最後に瞥見しておきたいのが、ヴァルター・ベンヤミンのヘルダーリン論である。従来看過されてきたが、ベンヤミンはヘルダーリンの詩の到達点を「最高次の冒流」と表現している。これは「歌が神をもたら」し、「神を死んだ形象に変える」境地である。⁷¹ これはまさにヘルダーリンが表現主体の地位に立つことによって、本来賛美すべき対象を超えてしまう状態を示している。そしてこのことは端的に冒流なのである。ヘルダーリンは後期讃歌の創作時期に並行して、ソフォクレス悲劇の翻訳および悲劇論に取り組んでいたが、彼はここで悲劇的英雄を冒流的存在とみなし、さらにそれを詩作と結びつけて考察していた。⁷² 神聖なものを称えること（またその不可能性を懐疑的に内省すること）と、それを自らの詩作を通じて行うことの冒流性というダブル・バインドに、ヘルダーリン自身おそらく意識的だったのである。後期讃歌という特異な形式も同様に、このような両義性から考えられなければならないだろう。讃歌形式一般が姿を消していく時代に、ヘルダーリンが遺した記念碑的な讃歌には、— 今後証明されねばならないが — それを終わらせた当のものも同居しているからである。

⁷⁰ ヘルダーリンの詩人としての自己省察は、周知のように神を讃えることの不可能の自覚、詩人としての自己懷疑をも含んでいる。これは一見したところ讃歌の枠組みからの逸脱にも映るが、メニングハウスも言うように、これも神の賛美の一環として、したがって神聖なるものに仕える詩人のテーマ圏として考えられるべきである。Menninghaus, S. 106.

⁷¹ Benjamin, Walter: Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin. »Dichtermut « – »Blödigkeit«. In: *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Stuttgart 1992, S. 23f.

⁷² 前掲の拙論を参照（注3）。

Hölderlin als ‚unhymnischer‘ Hymnendichter

— Die neuzeitliche Pindar-Rezeption und die Diskussionen der Nachkriegszeit über die Beziehung der Dichtung zur Gesellschaft —

EKI Toshiro

Um 1800, als Friedrich Hölderlin seine späten Hymnen schrieb, schien diese Gedichtform vielen bereits obsolet zu sein. Aber im 20. Jahrhundert wurde seine Hymnik gleichsam wiederentdeckt und noch heute wird Hölderlin vor allem als Hymnendichter sehr geschätzt. Bedenkt man jedoch, dass Hölderlin zugleich als Vorläufer moderner Dichter wie Mallarmé und Celan angesehen wird, ist es erforderlich, auch einen Blick auf die sozusagen ‚unhymnische‘ Seite seiner Dichtung zu werfen. Der vorliegende Entwurf versucht, etwas mehr Licht auf die Bedingungen und Kontexte von Hölderlins dichterischen Werken zu werfen, um so das Bild dieses Dichters weiter zu erhellen.

Seit dem New Criticism hat sich die Unterscheidung des Autors einer Dichtung von deren lyrischem Ich in der Forschung als selbstverständliche Voraussetzung durchgesetzt. Dabei gab es früher nicht selten die Tendenz, das lyrische Ich zu ‚enthistorisieren‘ und es als ein zeitloses, beinahe mythisches künstlerisches Wesen zu verehren, wofür der Begriff des lyrischen Ichs bei Margarete Susman ein gutes Beispiel ist. So wurde in Deutschland auch Hölderlin vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs meist als ein über dem politischen Tagesgeschehen stehender Dichter-Seher betrachtet, dessen lyrisches Ich sich in mythischen Sphären bewegt. Um von dieser Betrachtungsweise Abstand zu gewinnen, bemühte sich die Hölderlin-Forschung nach dem Krieg, das lyrische Ich als ein Subjekt in geschichtsphilosophischen und hermeneutischen Kontexten zu sehen, sodass der Hymnendichter Hölderlin als ein Autor hervortrat, der die historische Situation erkennt und eine Utopie für die Zukunft verkündigt. Allerdings war dieser Ansatz ebenfalls nicht in der Lage, das Bild des Dichter-Sehers einer kritischen Revision zu unterziehen, worauf bereits Winfried Menninghaus hinwies.

Die Diskussionen in der Nachkriegszeit, in denen die Beziehungen der Dichtung zur Gesellschaft ins Zentrum des Interesses gerückt wurden, machen die Problematik von

Hölderlins Hymnen sichtbarer. Peter Rühmkorf und Hans Magnus Enzensberger erhoben Vorwürfe gegen die Hymnendichtung, weil sie sich im Wesentlichen den herrschenden politischen Mächten nicht entgegenstellte. Theodor W. Adorno konstatierte sogar, dass dies mehr oder weniger auf die gesamte moderne Lyrik zutreffe. Darüber verlor man fast aus den Augen, welche Bedeutung Gedichte unabhängig von ihrem historischen gesellschaftlichen und politischen Kontext haben können, wie die Reaktionen auf Jean-Paul Sartres Diskussion über das „Engagement“ beweisen, der die Poesie nur als „l’art pour l’art“ betrachtete und von jedweden gesellschaftlichen Faktoren unterschieden wissen wollte. In Deutschland wurde damals von der Dichtung gefordert, dass sie eine gesellschaftskritische Funktion haben müsse, weshalb die Hymne oft zum Zielpunkt der Kritik wurde. Eine Revision des Hymnendichters Hölderlin als Dichter-Seher wurde aber nicht geleistet und bleibt leider immer noch aus.

Ein Ausgangspunkt, um die unhymnische Seite des Hymnendichters Hölderlin zu skizzieren, kann sein, die Aufmerksamkeit auf die Pindar-Rezeption zu seiner Zeit zu richten. Der altgriechische Hymniker Pindar hat die späten Gedichte Hölderlins maßgeblich beeinflusst. Zugleich wurde er in Deutschland um 1800 als ein Wegbereiter der progressiven Möglichkeiten moderner Dichtung idealisiert. Hegel z.B., der in seiner *Ästhetik* Pindar in die Kategorie der lyrischen Poesie einordnet, verlieh diesem eine beinahe revolutionäre Aura, indem er feststellte, dass bei Pindar der innere Ausdruck des Subjekts höher als die Götter oder andere Autoritäten rangiere. Diese eigentlich unhymnische Haltung kommt vor allem in den Selbstreflexionen zum Ausdruck, die Pindar in seine Dichtungen integrierte. Die Pindar-Rezeption des späten Hölderlin führte dazu, dass er von diesem auch das Element der Selbstreflexionen übernahm und damit im Grunde ebenfalls die strenge Form der Hymne überschritt, deren Aufgabe es nur sein sollte, in frommer Weise Gott und das Vaterland zu preisen.

Für eine adäquate Einschätzung der späten Hymnen Hölderlins scheint es also geboten, nicht nur die geschichtsphilosophischen und hermeneutischen Kontexte, in denen das lyrische Ich steht, in Betracht zu ziehen, sondern das Augenmerk auch darauf zu richten, was in diesen Dichtungen vom traditionellen Rahmen der Hymne abweicht. Dies könnte vielleicht in der künftigen Forschung dazu führen, ein Bild des Hymnendichters Hölderlin zu entwerfen, der diese Form der Dichtung zwar in einer historischen Situation aufgriff, in der sie bereits als nicht mehr zeitgemäß empfunden wurde, der aber zugleich einen Weg wies, sie zu überwinden und in etwas Neues zu überführen.