

ゲーテとギリシア

坂 田 正 治

はじめに

「神話はあらゆる文芸の母国」であり、「美と真の理想は永遠の変化の中にあり、それらの理想と共に神話的形式も変化する」ものであるとすれば¹⁾、ゲーテの場合もその例に洩れなかった。彼もまた、「ギリシア神話の中に人類の象徴を見出す」ことによって²⁾、「ギリシア精神の助けを借りて、シュトゥルム・ウント・ドラングの枠を超えて自己展開を遂げる」ことが出来たと言ってよいだろう³⁾。コメレルも指摘するように、ゲーテは早くからギリシア精神をよく理解していたのであり⁴⁾、そのことが後の大詩人としての完成に不可欠の前提となったのである。

小論では『旅人の嵐の歌』を素材にして、彼のそういう「自己展開」の跡を確認し、ゲーテとギリシアの古代世界との関わりを意義を考えてみることにしたい。この作品は、トゥルンツが「抒情詩の分野でドイツのシュトゥルム・ウント・ドラングの頂点を成す」ものとして位置づけている一連の「大讃歌」の冒頭に置かれ⁵⁾、後のドイツ古典主義を一身に体現する詩人としての発展を暗示しているという点で、重要な意義を持つものであるが、作品の分析に先立って、ゲーテとギリシアとの出会いの概要を整理しておけば、およそ以下の通りである。

ゲーテとギリシアとの出会い

これについては、例えばトレヴェリアンの『ゲーテとギリシア人』やレームの『ギリシア精神とゲーテ時代』に詳しいが⁶⁾、ここでは主として、ゲーテの生涯にわたる詩作活動を決定づけたと言っても過言でない祖国の偉大な先人たち、ヴィンケルマン (Winckelmann, Johann Joachim, 1717-1768)、レッシング (Lessing, Gotthold Ephraim, 1729-1781)、ハーマン (Hamann, Johann Georg, 1730-1788)、ヘルダー (Herder, Johann Gottfried, 1744-1803) が若きゲーテに及ぼした影響関係について、その大略を素描しておくことにしよう。

「由来ゲルマン人のギリシヤ的南方に対する憧憬は精神史上最も重要な一主題である」⁷⁾ ことはすでに周知の通りであるが、ゲーテと「近代西欧における最初の真の古代発見者」⁸⁾ としてのヴィンケルマンとの出会いが、ロココ風の浮薄な時代風潮に染まっていた彼のライプツィヒにおける遊学時代であることは、確かに注目に値する事実である。その間の事情は『詩と真実』第8章に詳しいが⁹⁾、この出会いによって、「ゲーテの全生涯に亘って、否、近代西欧精神史の全体を貫いてやがて決定的な意味をもつにいたるゲーテ自身の古代的原質の自覚」が目覚めさせられ¹⁰⁾、彼が「若年にして古典的芸術観に真剣かつ熱狂的に帰依」することになり¹¹⁾、後の古典主義的完成へとつながって行ったのは、個人史の域を遥かに超えた、文学史上の大きな成果であった。

このヴィンケルマンの『ギリシア美術模倣論』(1755) や『古代美術史』(1764) に触発されて、レッシングは『ラオコーン』(1766) や『ハンプルク演劇論』(1767-1769) において独自の古代芸術

論を展開し、それがゲーテの芸術観にも深甚な影響を与えたことも、『詩と真実』第8章を初め随所で言及されている通りである¹²⁾。

加えて、1770年から翌年にかけての冬の間のシュトラースブルクにおけるヘルダーとの出会いが、「ゲーテの天才発現に決定的な重要性」を持ち¹³⁾、ゲーテの文学開眼をもたらして、シュトゥルム・ウント・ドラングの開始へとつながって行ったことも、いまや文学史の常識に属することである。世界における創造的活動は、肉体、魂、精神の分かち難い統一による全人的営為によるものであることを強調し、「詩は人類の母語である」¹⁴⁾と説くかのハーマンの衣鉢を受け継ぐヘルダーが「真実、感情、自然」を旗印に¹⁵⁾、ホメーロスとシェイクスピアを推奨し、文学における民族性の重要性と母国語の尊重を強調したことは、ゲーテの生涯にわたる創造活動を大きく規定する原動力とならずにはいなかった。

こうした一連の流れが、当時の世界の時代潮流と密接不可分に関わり合っていたことは言うまでもない。即ち、18世紀初頭以来、シャフツベリ、アディソン、ヤング等のイギリスの芸術哲学者達が、詩人の自然模倣と学識偏重という古い諸要請に抗して、衝動的で非合理的で独創的な創作者という新しい芸術家像を提示したのを承けて、ドイツの芸術哲学者達はそれを継承、発展させて行ったのである。

例えば、レッシングがその『ハンプルク演劇論』において、「天才が自分自身の中から、自分みずからの感情から、生み出すことの出来るものこそが、彼の豊穡さの特質なのである」と説き、「意図をもって詩作し、意図をもって模倣することこそ、単に詩作するために詩作し、単に模倣するために模倣する群小の芸術家たちと天才とを分かつものである」¹⁶⁾と強調するのに対し、ハーマンは神的なものの象徴としての世界、この象徴言語の最良の把握者、新たな象徴の創造者としての芸術家像を提示する。彼によれば、根源的な自己伝達の一つ一つは合理的なものではなく、表出的なものであり、それ故に「詩は人類の母語」となるのである。この表現理論の忠実な継承者ヘルダーは、この「表出的なもの」(das Expressive)をめぐって、配語法、文の抑揚、語形といったものの細部に至るまで検討し、それが民衆的で省察という操作を経ていないもの(Volkstümlich—Unreflektiert)、デモーニッシュで天才的なもの(Dämonisch—Genial)の中に最も完璧な形で発現していることを見出した。彼がシェイクスピアを「自然の息子、神の信を受けた存在、あらゆる言語と情熱と性格の通訳、人間の心に関わるあらゆる出来事の糸を操り、もつれさせる人物」とするの¹⁷⁾、そこに天才の原型を見ているからに外ならない。

上述した天才思想の告知者たちが、理論家としての立場から言を發したのに対し、創造的芸術家としてのゲーテにとって、この天才論はあくまで自己体験(Ich-Erfahrung)と一体化したものであった。前者が天才の本質を記述的に把握したとすれば、ゲーテはそれをみずからの詩作行為を通して把握したのである。例えばヘルダーは、この天才について言を費やして、天才と自然との一致、張り溢れる力、その作品の斬新さ、比類なさ、独自性、個々の創作の内的必然性を強調したが、ゲーテの「大讃歌」群にあっては、それがすでに生命と明確な形姿を持つものとして具現していた。つまり、これらの詩群そのものがすでに、張り溢れる力に満ち、斬新で、比類がなく、独自で、内的必然性を持っていたのである。ここにおいて18世紀の天才唱導はその頂点に達したのである。

以上、この『旅人の嵐の歌』が生み出されるに至った前史、時代背景を概観したところで、テキストの具体相を見てゆくことにしよう。

旅人の激情

この作品はその題名からしてすでに極めて暗示的である。「旅人」と「嵐」という語自体が、まさに「疾風と衝迫」をモットーとするこの時期の文学の目指す方向を、何よりも雄弁に物語っているからである。1772年春に成立したと推測されるこの作品を、作者自身は後年「半ば無意味な歌」と呼んだが¹⁹⁾、シュタイガーによれば、これはゲーテが、『詩と真実』を書いた当時、この讃歌自体をもはや完全には理解しないようになっていた、あるいは完全には真面目に受け取ろうとはしなくなっていたことを示すものである¹⁹⁾。いずれにしても、この「極度に大胆な作品」²⁰⁾が文体、内容の点で、いかにも若書きの未熟さを内包していることは否めぬ事実である。逆にその分だけ、「ゲーテ自身の古代的原質の自覚」が未成熟なりに鮮烈に息づいていることも確かである。つまり、この作品は、「ヘルダーや、殊にハーマンからの刺激を受けて、昂揚した瞬間に詩人の内面において一体化したものを、出来る限り直接的に表白しようとする試み」²¹⁾というわけである。

その直接の契機は、嵐の中での彷徨というみずからの体験、その頃熱中していた「ピンダロスの影響」²²⁾、詩人の胸に息づいている古代神話、18世紀においては通例の表象領域といったものに由来するが、この表象領域について付言すれば、例えば、(みずからが緑濃く茂るために太陽神アポロの助力を必要としない点で) 尊大な偉大さの象徴としての「ヒマラヤ杉」のように古い、バロック的なモチーフと、健全な生の象徴としての「山小屋」のように新しい、感傷的なモチーフとが結び付いている。

一方、この詩の芸術的な迫力は、大部分がそのリズムに存し、それぞれの文章は、ゲーテの他の詩作に見られる場合よりも強度に、このリズムに従属しているのである²³⁾。詩節はリズム的にはそれ自体で比較的統一が保たれておりながら、各詩節相互の間では甚だしく異なっているのである。天から地に至る広大な空間の中で発せられる「旅人」の声の間隔がこれほど大きいものは、ゲーテにあっては他には殆どどこにも見当たらず、彼がこの作品におけるほどに日常的言語から遠く離れたこともなかった。その点でもこの詩は、シュトゥルム・ウント・ドラングの抒情詩において特殊な地位を占めるものである。

さて、脈絡の上でも極めて飛躍的で観念連合的な要素を持ちながら、その一方では、明確な構成と帰結を有しているこの詩は、次のように歌い出される。

Wen du nicht verlässest, Genius,
Nicht der Regen, nicht der Sturm
Haucht ihm Schauer übers Herz.
Wen du nicht verlässest, Genius,
Wird der Regenwolke
Wird dem Schloßensturm
Entgegen singen
Wie die Lerche
Du dadroben. (I, 1 - 9)

守護神よ、おんみから見放されぬ限り、

雨に遭い、嵐に吹かれても
 心を脅かされる者はない。
 守護神よ、おんみから見放されぬ限り、
 雨を呼ぶ黒雲にも
 霞のつぶてを投げる嵐にも
 ひるまず歌い継ぐのだ、
 天上のおんみの化身たる
 ひばりのように。

この詩は各行の長さ、ヘーブングの数、各ヘーブング間のゼンクングの数のいずれも異なる自由韻律で書かれているが、この背景には、ゲーテが同時代の他の詩人たちと同様、ビンダロスの詩句を自由韻律と見ていたことがある。つまり、当時のゲーテにとってビンダロスは、「神に陶醉した酒神讃歌の作者、靈感の流れを阻害するあらゆる規則、あらゆる慣例の軽視者」²⁴⁾と受け取られていたのである。そして何より、「言語とは単なる道具以上のものであり、言葉と思想はまさに世界知の中で類縁関係にある。(中略)言語を通じてわれわれは明確に考えることを学び、明確で生き生きと思考するに際して、われわれは明瞭で生氣ある言葉を求めるのである」と説き、「情熱を表現し、活気ある形象を提示するために、あらゆる言葉は天才の手中に豊かに握られているのである」²⁵⁾と強調するヘルダーから直接の示唆を得ていたことがある。この詩においても、彼のこうした試みが、詩人の揺れ動く内的体験を寸分の隙もなく訴えかけて、効果を発揮する結果へとつながっている。

ところで、この詩節において何よりも我々の目を惹く特徴は、冒頭の“Wen du nicht verlässest, Genius”という詩句が、4行目で再度繰り返されていることである。この詩句はこの後も、第II詩節から第IV詩節のそれぞれ1行目において、若干形を変えて繰り返されているが、このことは、音響面でのリフレイン効果という以上に、この詩人の内的衝迫を直截に物語るものとなっている。即ち、この「旅人」の精神は、永遠の生の予感に満ち溢れているあまり、崇高な感情を確保することにこだわり、嵐が収まって、太陽神が再び雲間を破って顔を出すのを待ち切れず、敢えて風雨に逆らって押し出して行こうとするのである。従って都合5回繰り返されるこの詩句は、懇願や断念どころではなく、昂揚した彼の誇りはそれを拒絶し、「自分が何者であるか、何を為し得るのか、聖なる温みに満たされることがあるのか否か、今こそ明らかになる」²⁶⁾という思いの表出なのである。だからこそ、彼は敢えて、「雨を呼ぶ黒雲にも／霞のつぶてを投げる嵐にも／ひるまず歌い継ぐのだ」と高言するのである。ここで繰り返される“Regen”, “Sturm”という語は、彼のそういう昂然たる気概を浮き彫りにするためにも、不可欠の舞台装置となっているのである。因みに、この“Regen”を初め、“Schlamm” “Bauer” “Hütte”という語に見られるような象徴的なモチーフの多用が、この時期のゲーテの讃歌構成上の特徴の一つとなっていることはトゥルンツの説く通りである²⁷⁾。

なお、最終行の“Du”という親称の人称代名詞が誰を指すのか、文脈上にわかには読み取り難いが、ここではおおよそ次のように受け取っておきたい。つまり、1行目及び4行目の“du”が“Genius”を指すものであることは疑問の余地がないのに対し、9行目のそれは、直接的には直前の“Lerche”を指すと取るのが、一応は自然な解だと思われる。その点で、これは頓呼法の一例だと言ってよいだろう。しかるに、この“Lerche”は、詩人の心裡では、いわば荒天の中でもそのさわや

かな歌声を絶やさない、「天上」の歌姫と映じているようなのである。ということは、詩人はこの「ひばり」を単なる物象の一つというよりは、「守護神」によって遣わされた使者、その具体的な化身の一つと見ていることにつながるものと思われる。かくして、ここでは $Du = Lerche = Genius$ という等式が成り立つのではないだろうか。「天上のおんみの化身たる／ひばりのように」と訳してみたゆえんである。

こうして「ひばり」という一語によって、みずからの目指すものが、天上の「守護神」にも嘉される詩歌の世界であることをさりげなく暗示した詩人は、第IV詩節以下の詩句によって、「詩神」(ミューズ)「美神」(カリス)を勧請することになるのである。

守護神との一体化

Wen du nicht verlässest. Genius,
Wirst im Schneegestöber
Wärmumhüllen.
Nach der Wärme ziehn sich Musen,
Nach der Wärme Charitinnen. (IV,23 - 27)

守護神よ、おんみに見放されぬ限り、
吹き荒ぶ吹雪の中でも
身は温かく包まれる。
その温みを求めて詩神も集い寄り、
その温みに惹かれて美神も寄り集う。

前述もした通り、第I詩節冒頭の詩行のリフレインで歌い始められるこの第IV詩節の眼目は、何よりも先ず、“Schnee” (雪)と“Wärme” (温み)の対比にある。前者が寒冷な北方の住人である「旅人」の現在地を示し、後者が南方ギリシアを暗示するものであることは言うまでもない。これに関してシラーは、ゲーテの45回目の誕生日に寄せた書簡において次のように述べている。「あなたがもし一人のギリシア人として生まれるか、いや、そこまで行かなくても、せめて一人のイタリア人として生まれ、すでに揺りかごの頃から極上の自然と理想的な芸術に取り巻かれていたならば、あなたの道程は限りなく短縮され、もしかしたら、全く余分なものとされていたかもしれません。(中略)しかるに、あなたは現に一人のドイツ人として生まれ、あなたのギリシア的精神はこの北方的被造物の中に投げ込まれたわけですから、あなたに残された選択肢としては、みずから北方的芸術家になるか、現実世界が出し惜しみしているものを、思考力の助けを借りてあなたの想像力の埋め合せをして、いわば内部から、合理的なやり方で一つのギリシアを生み出すようにするか、という以外にはなかったのです。」²⁰⁾ その言わんとするところは、「ギリシヤ人が無意識の深みから成就したことを、ゲテは幾多の困難な反省を媒介にし、意識的な体験を重ねて、はじめて達成することを許された」²¹⁾ というところにあると言ってよいだろう。いずれにしても、シラーのこの一節は、さすがに畏友の本領をよく知る者の言として傾聴に値する。

そう見れば、“Wärme” という語がここで三度も繰り返されていることが、詩文の華咲くギリシア

への北方人ゲーテの心の火照りを示すものに外ならないことも、おのずから明らかとなるだろう。彼の眼前には、九柱の詩神ミューズと三姉妹の美神たちの群れ集う情景が、ありありと思い浮かべられているのである。最後の2行の繰り返しは、そういう「旅人」のひとかたならぬ願望が言わせたものなのである。これによって、「旅人」たるゲーテは、みずからの今後の進むべき方向を自他の前に明確に提示したのである。

このようにして憧れの詩神、美神たちの一群を身近に招き寄せた「旅人」が、かれらに向って「わが身ほとりに浮び漂え」(V, 28f.) と呼びかけ、かれらをみずからの「守護神」にしようとするのは勢いの赴くところである。それを通して、彼がいわば千万力の援護を確保することが出来たのは確かだが、その一方で、その前途が必ずしも平坦な道ではないこともひそかに自覚しているようなのである。「そして水と大地の息子たる泥濘／その上を踏んでおれは進んで行こう／神々の歩みさながらに」(V, 31-33) という一句は、彼のそういう昂揚した気概を反映したものと思われる。とりわけ、詩節最後の「神々の歩みさながらに」という一語は注目に値する。自らの歩み振りとは神々のそれとを「同じ」だと断言するのは、一面から言えば、人間の神々に対する思い上がり、ヒュブリスに外ならないが、「旅人」の心中においては、この一語は、自らと神々との同質性を確認することこそ、神々の世界へ直に参入する絶対不可欠の大前提として捉えられていることを示すものなのである。彼のそういう心裡は、次の第VI詩節の中に見紛いようもなく表白されている。

Ihr seid rein wie das Herz der Wasser,
Ihr seid rein wie das Mark der Erde,
Ihr umschwebt mich, und ich schwebe
Über Wasser über Erde
Göttergleich. (VI, 34 - 38)

おんみらは水の芯のように汚れなく
大地の髓のように清らかだ、
おんみらはわが身ほとりに漂い、おれは
水の上、大地の上に漂う、
神々の歩みさながらに。

ここで「旅人」は詩神、美神の本性を、大自然の根源である「水の芯」「大地の髓」と同じく「汚れない」と繰り返し、そのかれらがいまや自分の「身ほとりに漂っている」と強調する。とは即ち、先ほどの「わが身ほとりに浮び漂え」という命令表現による希求が、少なくとも「旅人」の胸中においては、既に現実のものと化したと実感されたことを意味する。その事実が確認出来たからこそ、彼は「おれは水の上、大地の上に漂う」と言い得たのである。それが「神々の歩み」と同じものであることは言うまでもない。そう見れば、この同じ“Göttergleich”という一語も、第V詩節では旅人の願望、心逸りに過ぎなかったものが、ここでは明確に彼の確信、自負へと、質的に大きく飛躍していることが分るだろう。

このようにして「旅人」の進むべき行路を定着させることによって、この第I詩節から第VI詩節に

至る第1部は序奏としての役割を果し、われわれを次の展開へと導いて行くのである。

詩神と美神の守護

39行目から51行目に至る第VII詩節の主眼は、旅の途上で出会った農夫と「旅人」自身との対比を通じて、互いの生の充足感の由って来たところを対比させる点にある。即ち、前者は酒神ディオニュソス（又はバックス）の別名である「父なるプロミウス」の「賜物たるぶどう酒」と、心身の憩いの象徴としての「明るく温かい炉辺の火」だけを「心の頼り」にして、「心勇んで家路につく」ことが出来る点で、自足した世界に生きている（39-44）。

一方、「旅人」は「詩神と美神のすべてに見守られ」て旅の途上にあり、その「詩神と美神から／至福の花環をもって飾られ、／生命の讃歌を贈られた／生あるものすべてから帰還を待ちわびられ」ているのである（46-50）。そういう身に余るほどの祝福と期待を一身に担っている者として、「意気阻喪して帰れるだろうか？」（51）と自問せざるを得ないのは、自然な心の動きだろう。その点で、前者を形容する“mutig”と、後者の“mutlos”という語の対比は、両者の置かれた心的状況を簡潔明瞭に浮き彫りにしている。

加えて、前者はいわば天地自然の恵みの象徴たる「ぶどう酒」を享受すれば足りるの対し、後者は「詩神や美神」に終始「見守られ」て、常に創造的昂揚を余儀なくされ、周囲の万物からその成果を「期待され」ているのである。その重圧が時として「意気阻喪」させるほどのものであるというのは、当事者の立場からすれば無理からぬところである。

その点でこの一節は、前途遼遠たる文芸の旅路を前にして佇む若きゲートの、当時の心境を率直に投影したものとして興味深いものがある。ただ、そうはいいながら、彼がここでも“Musen und Charitinnen”という語を二度繰り返していること自体、みずからの進むべき方向についての自覚と決意にいささかの揺るぎもないことだけは確かである。

このように「詩神や美神に見守られ」て、己の目指すものが文芸の道であることを再確認した「旅人」だが、その遥かな旅路を導き、守護する主体について、ここで改めてその認識を新たにする。その間の消息を伝えるのが次の第VIII詩節である。

Vater Bromius,
Du bist Genius,
Jahrhunderts Genius,
Bist, was innre Glut
Pindarn war.
Was der Welt
Phöb Apoll ist. (VIII,52 - 58)

父なるプロミウス
おんみこそ守護神
世紀の守護神
かつてピンダロスにとって

内なる熱火であったもの
世界にとっては
太陽神アポロたるもの

この一節は措辞の簡潔さ故に、かえってその文意が容易には辿り難い面がある。しかも、ここには作者一己の文芸観が秘められているだけに、なおさら無視できぬ一節である。

要するに、作者はここで一見、前の詩節で言及した「父なるプロミウス」を「世紀の守護神」として誉め称えることに終始しているように見えるのである。「(おんみは) かつてピンダロスにとって／内なる熱火であった」という一節までは、まさしく作者の酒神讃歌に外ならない。しかるに、最終2行を見れば、その同じ主体の内実が、「世界にとって」の「太陽神アポロ」へと変じているのである。つまり、作者はここで、酒神プロミウスはこれまで人々におどろ酒を恵み、ピンダロスに代表される詩人たちに創作の意欲を掻き立てる「内なる熱火」を与えては来たが、それだけでは詩作の完成、成就にまでは至らず、そのためには「太陽神アポロ」に頼らざるを得ない、と考えているようなのである。56行目の定動詞が過去形、最終行のそれが現在形へと変じているのは、かつての文芸の栄光を現在の世に生きる者としていま一度甦らせ、それを普遍のものとしようとする作者の並々ならぬ意気込みを如実に物語るものである。我々がここに早くも、後の古典主義の詩人ゲーテの萌芽を見るのは、決して牽強附会とばかりは言えないだろう。

果せるかな、作者は次の第IX詩節で、我と我が心に向って、「ああ！何たること！わが内なる熱火／魂の熱／中心点よ／太陽神アポロに向って／熱く燃え立てよ」(IX, 59-63)と叱咤激励するのである。冒頭の間投詞“Weh”の繰り返しが、わが身の拙さに対する詩人の痛切な現実認識を示すものであることは言うまでもない。身を噛むほどのその自己認識の上に立って、彼はあくまでも「太陽神アポロ」に向って、まっしぐらに進んで行こうとするのである。この一句はアポロの人間の典型たるゲーテの、自己の本然に対する激しい希求を端的に吐露したものと言ってよいだろう。そしてこの一句は、この時点における彼が、「アポロ」に向ってゆく唯一にして最大の拠り所として、みずからの「内なる熱火」の外にはないと自覚していることを、何よりも雄弁に物語るものとなっている。この第IX詩節後半の詩句は、彼のそういう心情を明らかにするものである。

Kalt wird sonst
Sein Fürstenblick
Über dich vorübergleiten,
Neid getroffen
Auf der Zeder Kraft verweilen.
Die zu grünen
Sein nicht harrt. (IX, 64 - 70)

さもなくば
彼の王者のまなざしも
冷ややかにおまえの上を滑って行き、

彼を待たずとも
 緑の葉を茂らせる
 ヒマラヤ杉の力を怨みつつ
 その上にたゆたうだろう。

この一節における文脈上の困難は、人称代名詞“dich”が何を指すかという点にある。トゥルンツはこれを“Zeder”を指すと説くが³⁰⁾、我々はこれをあくまで“Innre Wärme” “Seelenwärme” “Mittelpunkt”とさまざまに言い換えられている「旅人（＝作者）」自身の熱く燃える心の炎と取りたいと思う。というのも、1）そうでなければ、先ほども触れた“Weh! Weh!”という激しい慨嘆の念が、浮き上がったものになってしまうからである。2）更には、“Glüh’ entgegen / Phöb Apollen”という命令表現は、文法の常識からして、“du”に向って発せられたものであり、その“du”の内実とは、自分自身の心でなければならないと思われるからである。3）文脈の流れという点からして、一般に人称代名詞は、それ以前に言及された名詞に関わって使用されるのが自然だからである。4）文意の上からも、直前に“Glüh’ entgegen”と我と我が心に向って呼びかけている以上、それが実現されなければ（sonst）、「彼の王者のまなざしも／冷ややかにおまえの上を滑って行くだろう」というのは、当然過ぎるほどの自然な流れである。それであればこそ、“Glüh”と“kalt”の対照がひととき鮮やかに我々の胸に印象づけられるのである。5）最後に、アポロの立場からして、みずからの助力を頼むこともなく、自力で「緑の葉を茂らせる」というヒマラヤ杉の据傲を不快に思い、その「力を怨みつつ」も、詩人の熱誠に欠けるところがある以上は、その「まなざし」を憎むべきヒマラヤ杉の上にたゆたわせる外にはないのである。そういう危機感を自覚すればこそ、詩人はいやが上にも太陽神アポロに向って、自分の熱意を燃え立たせなければならなくなるというのは自然の道理である。

以上のような根拠からして、この“dich”はあくまでも「旅人」自身に向けられたものと解すべきだと思われるのである。ともあれ、こうしてこの「旅人」の沸き立つ激情（＝嵐の歌）の向うべき方向を確認し、退路を断った作者は、いよいよみずからの歌の根源へと立ち返って行くのである。

詩歌の根源へ

この詩一篇の山場とも言うべき第X詩節の詩句は専ら、風雨を初めとする気象現象を司る神として古くより崇拝されていた「ユピター・ブルーヴィウス」に向けて発せられる。

Warum nennt mein Lied dich zuletzt,
 Dich, von dem es begann,
 Dich, in dem es endet,
 Dich, aus dem es quillt,
 Jupiter Pluvius!
 Dich, dich strömt mein Lied,
 Und Castalischer Quell
 Rinnt, ein Nebenbach,

Rinnet müßigen
 Sterblich Glücklichen
 Abseits von dir,
 Der du mich fassend deckst,
 Jupiter Pluvius. (X,71 - 83)

なぜにわが歌は最後におんみの名を呼ぶのか
 わが歌の始まりとなったおんみ
 わが歌の終りとなるおんみ
 わが歌の湧き出る源たるおんみ
 ユピター・ブルーヴィウス！
 わが歌はただひたすら、おんみをめざして溢れ出る
 カスタリアの泉のごときは
 せせらぎの傍流に過ぎず
 安逸を貪る、束の間の幸福な
 詩人たちのために流れるが
 おんみとは何のゆかりもない
 このおれをしっかりと抱きしめ、押し包む
 ユピター・ブルーヴィウスよ。

「わが歌の始まりとなった」とある通り、この作品の直接の契機は、前述もした通り、ゲーテ自身がダルムシュタットからフランクフルトへ向う途中で激しい雨に遭い、その途中でこの歌を作り、高唱したという現実の体験に基づいている³¹⁾。より内的な動機としては、無論、この神こそ「わが歌の終り」となり、「わが歌の湧き出る源」に外ならないという、作者の基本認識がある。前者の定動詞が過去形、後者のそれがいずれも現在形になっているのは、常に大いなる「自然」との一体化を目指す当時のゲーテの文学観を端的に示す表現なのである。つまり、彼がそれほどまでにこの「ユピター・ブルーヴィウス」に対する帰依の念を露わにするのは、ひとえに「わが歌はただひたすら、おんみをめざして溢れ出る」からに外ならない。“Dich, dich strömt mein Lied”という簡潔な措辞の中には、詩人のそういう激しい熱情が込められているようである。それは具体的には、親称の二人称を二回繰り返していること、そして、一般には自動詞として用いられる“strömen”という動詞を、「詩的に昂揚した語法」³²⁾として他動詞として用いていることから読み取れる。因みに、トゥルンツも指摘する通り³³⁾、このように普通は自動詞として用いられる動詞を他動詞として用いるというような、文法の規則に反した語法は、この「大讃歌」の詩群においてはしばしば見られる現象である。

このような彼の「ユピター・ブルーヴィウス」に対する深い思い入れを前にしては、パルナッソスの麓に湧く泉であり、詩神たちの集う場所とされる「カスタリアの泉」もささやかな「傍流」、「安逸を貪る、束の間の幸福」に酔う詩人たちのために流れる「せせらぎ」としか映らないのである。この時の「旅人」がそれほどまでに深くこの神に「抱きしめ」られ、「押し包ま」れていると実感していることは、「ユピター・ブルーヴィウス」という固有名詞が二回、その人称代名詞形が八回も繰り返

されているという一事からだけでも如実に見て取れる。そう見れば、冒頭の「なぜにわが歌は…」という一行で言われていた「最後に」という一語の持つ重い意味も、おのずから明らかであろう。即ち、作者はこの一語によって、みずからの「最後に」拠って立つところが奈辺にあるかを、自他の前に明言したのである。そういう彼にとって、「つがいの鳩を／ねんごろな腕にとまらせ／うるわしいばらの花冠を頭上に戴いて／たわむれるあの詩人、／花さながらに幸せなアナクレオン」(XI. 86-90)とか、「花に集う蜂を歌い／蜜のように甘い歌を口づさみ／やさしく手招きするテオクリトス」(XII. 97-100)のような、優雅、というよりは柔弱なギリシアの田園詩人は、頼むに足りぬ存在としか見えぬのは無論である。「嵐を吹き付ける神」(ユピター, XI. 91)がそういう詩人たちを「訪れたことはなかった」(XI. 85)と、彼が一刀両断するのは当然過ぎることである。

こうして烈々たる闘志と野心に満ちたこの「旅人」の心は、頂点を目指して一気に駆け上るのである。

ピンダロスの道へ

Wenn die Räder rasselten
 Rad an Rad, rasch ums Ziel weg
 Hoch flog
 Siegdurchglühter
 Jünglinge Peitschenknall,
 Und sich Staub wälzt'
 Wie vom Gebürg herab
 Kieselwetter ins Tal,
 Glühete deine Seel' Gefahren, Pindar.
 Mut. — Glühete —
 Armes Herz —
 Dort auf dem Hügel,
 Himmlische Macht,
 Nur so viel Glut,
 Dort meine Hütte,
 Dort hin zu waten. (XIII, 101 - 116)

戦車が車輪を接し
 轟音と共に目的めざして疾駆し
 勝利に燃え立つ
 若人の鞭の響きが
 空中高くはじけ飛び
 霞まじりの突風が山並みから
 谷間へとたばしるように
 砂塵が濛々と巻き上がるたび

ピンダロスよ、汝の魂は危難にもたじろがず
 闘志の炎を燃え立たせた。――燃え立たせたのだ――
 あわれなこの心よ――
 あの丘の上に
 わが山小屋がある
 天上の靈力よ
 せめてそこまで涉り行く
 胸の火を掻き立ててくれ

この歌の終章を告げる上の一節には、猛々しいまでに男性的な意力が充満している。それは、冒頭から8行にわたる副文を見ただけでも、一目瞭然である。即ち、ここで展開されるのは、「濛々」と「砂塵」を「巻き上げ」て「戦車」の行き交う、戦場を思わせる光景である。その戦場を疾駆する若者達は、天にも届けとばかりに鞭音高く、わが乗る馬を叱咤して、功名を競う。その情景に呼応するかのよう、折りから、天空からは「叢まじりの突風が山並みから／谷間へとたばしる」かのようである。

作者があえてこのような猛々しい情景を描き出したのは、直接には、ピンダロスがその頌歌の中で、しばしば古代の戦車競技の勝利者を歌っていることを、念頭に思い浮かべていたからだと思われる³⁹⁾。そのイメージと、作者自身が現に四頭立ての馬車を駆って、荒天の中を疾駆しているという現実の実感が重なって、このように激しい言い方となって表出したのである⁴⁰⁾。それらが相乗的に作用し合って、彼自身の激しく燃え立つ功名心に火を付けたのである。そのことは、“Siegdurchglühter” “Glühte” “Glühte” “Glut” という「灼熱」に関わる語がここで四度も繰り返されていることから容易に見て取れる。まさに、「灼熱はヘルダーの弟子にとってピンダロスの精髓を示す象徴となった」のである⁴¹⁾。しかも、彼のこの熱情は、単に自分一己の心内の事情に由るものばかりではない。即ち、それは直前の二詩節に見られた通り、アナクレオンやテオクリトスに代表される田園詩人たちの自閉的で微温的な詩世界に対する、彼の生理的とも言えるほどの嫌悪感の裏返し表現ともなっているのである。言い換えれば、作者はこの時みずからを、吹きすさぶ前途の嵐を物ともせず、果て知らぬ文芸の旅路に果敢に挑戦する「旅人」になぞらえているのである。それが、この題名に託した彼の思いであったことは言うまでもない。

そういう彼が範とする詩人の典型が、日頃から親しんでいたピンダロスであることは、すでに第VIII節で、「かつてピンダロスにとって／内部の火であったもの」と言われていたことから明らかである。即ち、この名前こそ、作者の胸中から消える事はなく、終始、彼自身にとっての「内部の火」として、赤々と燃え立っていたのである。「ゲーテの創造活動において、ピンダロスは二度と繰り返しのきかぬ、特別な意味を持っていた」というわけである⁴²⁾。ピンダロスに対するこのひとかたならぬ賛仰の思いが、この詩節後半の主文に見られる「ピンダロスよ、汝の魂は危難にもたじろがず／闘志の炎を燃え立たせた」という詩句となって結晶したのである。

ただ、そういう偉大な詩人を自己の範例として仰げば仰ぐほど、現実のわが身の拙さを痛切に感じ、前途の遼遠さにたじろぐ思いを禁じ得ないというのも、詩文という果てしない大海原に乗り出そうとする若いゲーテにとって、むしろ自然な謙虚さと言ってよいだろう。そう見れば、直前の“Mut”

“Glühte”という男性的で力強い語の後につぶやかれる“Armes Herz”という一語が、そういう彼の屈折した心情を映したものであることも、容易に理解出来るだろう。彼のこの心のたゆたいは、上の一語の前後にダッシュが置かれていることから読み取れるはずである。

このように、一方では身の拙さを嘆きながらも、それに押しひしがれてばかりはいないところに、後の大詩人ゲートの真面目はある。最終5行の詩句は、控えめな措辞の中に、常に向上を求めてやまないこの詩人の本領を示すものである。その点で、とりわけ“meine Hütte”という一語には、思いの外に深い詩人の思いが秘められているように思われる。これが直接には、「自然に親近した生活、健全で質素な生き方、安全な庇護の象徴である」ことは、トゥルンツの解の通りであろう³⁹⁾。

しかし、ここまで見て来た文脈に即して考えれば、この語には上の解に止まらない、作者の思いが込められているものと思われる。私見によれば、それは単に、「最後には力尽き、誇りも萎えて、疲労困憊したこの旅人は、天のほんのささやかな恵みを乞い願って、あえぎながら山小屋に近づいて行く」³⁹⁾というような消極的、受動的なものではなく、これまでのいささか張り詰め過ぎていた心身の火照りを鎮めるための、「しばしの憩いの場」ということであろう。いつ果てるとも定かではない、長い旅路を辿ろうとする「旅人」にとって、ひとまず身を落ち着け、来し方行く方に思いを馳せようとするのは自然の情である。更に言えば、彼はこの語によって、自己の文芸の拠って立つ拠点を暗示しているものと思われる。即ち、ピンダロスの大に一拳に迫るのは当面無理としても、今のところは、ささやかな「わが山小屋」で心身を養い、他日を期す足がかりを得たい、というのが当時のゲートの真意ではなかったかと推測されるのである。

むすび

以上見てきたように、韻律の不同、同じあるいは類似の表現の多用を初め、未だ十分に熟したとは言えないながら、粗削りなだけに却って真率な、力強い表現によって、みずからの進むべき方向をはっきりと見定めたこの詩は、いかにもシュトゥルム・ウント・ドラング期のゲートの若々しいマニフェストになっていて、まさに一群の「大讃歌」の冒頭を飾るにふさわしい作品となっているのである。

それにつけても、彼がすでに若年にして祖国の先人たちの文芸観に直接、間接に触れることが出来た、その出会いの持つ意義の大きさには改めて感嘆する外はない。中でも、ライプツツヒ時代の師エーザー (Oeser, Adam Friedrich, 1717-1799) を介して、ヴィンケルマンの説くギリシア世界へ眼を向ける契機を与えられたことは、特筆に値する出来事であった。ヴィンケルマンがいわば「ギリシア的なものをキリスト教的に、キリスト教的なものをギリシア的に、そして両者を純粹に人間的に解していた」⁴⁰⁾とすれば、ゲートはそれを生涯にわたるみずからの詩業において実践してみせたのである。この異文化との接触、その吸収が以後のゲートの歩みを決定づけたことを思えば、この若書きの作品の持つ文学史的意義もおのずから明らかだろう。

註

テキストとしては、Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Christian Werner Verlag Hamburg. Achte Auflage 1966. (以下、GW と略記) を使用し、詩句の引用は本文中に詩節をローマ数字、行数をアラビア数字で示す。

- 1) Strich, Fritz: Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner.
Bd.I. Francke Verlag Bern und München 1970. S.VI u. VIII.
- 2) ebd.,S.304.
- 3) ebd., S.324.
- 4) Kommerell, Max: Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik. Dritte Auflage.
Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main 1982. S.82.
- 5) Trunz, Erich: GW. Bd. I. S.462. 但し、これはゲーテ自身がこれらの讃歌を連作と意識してまとめたことを意味するものではなく、トゥルンツが全集編集にあたって、その内的関連性の点から便宜的に分類したものである。
- 6) Vgl. Trevelyan, Humphry: Goethe und die Griechen. Eine Monographie. Marion
von Schröder Verlag G.m.b.H. Hamburg 1949.
Rehm, Walther: Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens. 3.
Aufl. Leo Lehnen Verlag GMBH. München 1952.
- 7) 小野浩：『ゲーテの古代的転回』。三修社。東京。1970. S.97.
- 8) ebd.
- 9) Vgl. GW.Bd.IX. S.328ff.
- 10) 小野： S.92.
- 11) Rehm： S.115.
- 12) Vgl. GW.Bd.IX.S.316usw.
- 13) Trevelyan: S.63.
- 14) Hamann, Johann Georg: Kreuzzüge des Philologen. In: Sämtliche Werke. II.
Band. Schriften über Philosophie,Philologie, Kritik.
1758 - 1763. Thomas - Morus Presse im Verlag Herder.
Wien 1950. S.197.
- 15) Trevelyan: S.63.
- 16) Lessing, Gotthold Ephraim:Hamburgische Dramaturgie. 34. Stück. In:Sämt-
liche Schriften. 9. Bd. 1968 by Walter de Gruyter
& Co., vormals G.J.Götschen'sche Verlagshandlung.
S.324 u. 327.
- 17) Herder. Johann Gottfried:Von deutscher Art und Kunst. Sämtliche Werke.V.
Georg Olms Verlagsbuchhandlung Hildesheim 1967. S.238.
- 18) Vgl. GW. Bd. IX. S.521.
- 19) Staiger. Emil: Goethe. Bd. I. 1749-1786. Atlantis Verlag AG Zürich.4.,
unveränderte Aufl. 1964. S.68.
- 20) GW. Bd. I. S.463.
- 21) ebd.
- 22) Gundolf, Friedrich: Goethe. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1963. S. 114.
Trevelyan: S.66.
- 23) Vgl. GW. Bd. I. S.464.
- 24) Trevelyan: S.67.
- 25) Herder: Ueber die neuere Deutsche Litteratur. In: Sämtliche Werke I. S.147

- u. S.151.
- 26) Staiger: S.69.
 - 27) GW. Bd. I. S.462.
 - 28) Br. von Schiller an Goethe. 23. 8. 1794. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. 27. Bd. Weimar. Hermann Böhlaus Nachfolger 1958. S.25f.
 - 29) 小野： S.184.
 - 30) GW. Bd. I. S.465.
 - 31) Vgl. GW. Bd. IX., S.521.
 - 32) Fischer, Paul: Goethe-Wortschatz. Emil Rohmkopf Verlag Leipzig 1968. S.609.
 - 33) GW. Bd. I.S.461. Vgl. Treveryan: S.67f.
 - 34) Vgl.『世界文学小辞典』新潮社。東京。1978.S.725.
 - 35) Vgl. Staiger: S.71.
 - 36) Kommerell: S.108.
 - 37) ebd., S.107.
 - 38) GW. Bd. I. S.465.
 - 39) Staiger: S.71.
 - 40) Rehm: S.132.

Goethe und Griechenland

SAKATA Masaji

“Wandrerers Sturmlied” ist die erste der “großen Hymnen”, die Trunz als Gipfel des deutschen Sturm und Drang bezeichnet. Das Gedicht ist der Versuch. Anregungen von den großen Wegbereitern wie Winckelmann, Lessing, Hamann und Herder aufnehmend, möglichst unmittelbar auszusprechen, was im Innern des Dichters in einem begeisterten Augenblick vereinigt ist. Die Motive stammen aus einer Wanderung im Sturm, aus Erinnerungen an vor kurzem gelesene Oden Pindars, aus der dem Dichter lebendigen antiken Mythologie und aus dem im 18. Jahrhundert üblichen Bildbereich.

Das Gedicht deutet die Entwicklung zum späten großen Klassiker an. Es ist in diesem Sinne von großer Bedeutung und nimmt eine besondere Stelle in der Lyrik des Sturm und Drang ein.