

コウルリッジにおけるシラーの影響

Takayama, Nobuo / 高山, 信雄

(出版者 / Publisher)

法政大学教養部

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

法政大学教養部紀要. 外国語学・外国文学編 / 法政大学教養部紀要. 外国語学・外国文学編

(巻 / Volume)

36

(開始ページ / Start Page)

35

(終了ページ / End Page)

53

(発行年 / Year)

1980-02

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00005213>

コウルリッジにおけるシラーの影響——(1)——

高山信雄

1. 序

従来、コウルリッジの文学的思想の形成に、シラーの影響はとかく見落されがちであった。それというのも、哲学思想におけるシュリングからの借用やシェイクスピア批評におけるシュレーゲルの思想との類似問題などが大きく取りあげられていたので、どちらかという、シラーとの関係は過少評価されていたことによる。しかし、コウルリッジの詩や演劇に及ぼしたシラーの影響は非常に大きなものがある。それどころか、むしろ従来考えられてきたのとは逆に、コウルリッジの文学的思考の確立は、シラーを経てはじめて可能となったとさえ思われる。

コウルリッジは、1790年代、つまりその青年時代にシラーの影響を大きく受けた。彼はドイツ文学界の巨峰と仰がれるゲーテとシラーの二者のうち、ゲーテには尊敬の念を抱くけれども親しみを持てなかった。しかし、シラーの作品は貪るように読んだ。シラーには、それだけ共感を覚えるものや魅力を感じるものがあったのであろう。シラー自身の分類に従えば、この両者は、共に「^{ゼンチメンタリッシュ}情感的」な詩人であって、事物の観照の方法に共通点があったのである。

コウルリッジは、シラーを知ったことが契機となってドイツへ渡り、そこで折から興隆しつつあったドイツ観念論の哲学体系や斬新な文学などに触れ、それをイギリスに帰国してから紹介した。これは、イギリスの思想界・文学界にとって非常に有意義な出来事であった。

シラーがその作品を通してコウルリッジに与えた影響は、大別して次の三点に要約できる。その第一は、詩作への影響である。イギリスではそれまで一部の詩人には用いられていても一般にはあまり知られていなかったような韻律形式を、コウルリッジはシラーの詩に見出し、これに理論的根拠を樹立して、英詩のうちに不動の地位を与え、またそれを自らの詩作の強力な手段とした。

第二は、劇作に関する影響である。コウルリッジは『群盗』(*Die Räuber*)を読み、『ヴァレンシュタイン』(*Wallenstein*)を翻訳したが、自分でも『悔恨』(*Remorse*)や『ザポリヤ』(*Zapolya*)などの詩劇を書いた。その演劇理論や劇作手法にもシラーの大きな影響が見られる。

第三は、詩論や批評論における影響である。コウルリッジは、シラーの『人間の美的教育に関する書簡』(*Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*)や『素朴文学と情感文学について』(*Über naive und sentimentalische Dichtung*)などの美学論文を読んだと思われるが、その影響が『備忘録』(*Notebooks*)に散見するし、『文学評伝』(*Biographia Literaria*)にも明白に窺える。

そこで本稿では、コウルリッジがどのようにしてシラーを知り、どんな作品を読んで、それをどのように評価したかを調べるとともに、その技法や見解を自己の作品にどのように取り入れたかを吟味しようと思う。

2. 『群盗』(*Die Räuber*) との出会い

コウルリッジは、『群盗』によってシラーを知ったといえる。

ある秋の夜、大学の友人の部屋で夕食を済まして立ち去るときに、その友人のところにあった『群盗』と題するドイツ演劇の英訳本を、さして考えずに手にした。彼はそれまでこの本のこともその著者の名も聞いたことがなかった。これを借りて帰って読みはじめたコウルリッジは、思わず息を飲んだ。彼はその時の激しい印象を、友人の一人、サウジーに宛てた手紙の中でこう述べている。

'Tis past one o'clock in the morning—I sate down at twelve o'clock to read the 'Robbers' of Schiller—I had read chill and trembling until I came to the part where Moor fires a pistol over the Robbers who are asleep—I could read no more—My God! Southey! Who is this Schiller? This Convulser of the Heart? Did he write his Tragedy amid the yelling of Fiends?—I should not like to be able to describe such Characters—I tremble like an Aspen Leaf—Upon my Soul, I write to you because I am frightened—I had better go to Bed. Why have we ever called Milton sublime? That Count de Moor—horrible Wielder of heart-withering Virtues—! Satan is scarcely qualified to attend his Execution as Gallows Chaplain—

(もう午前1時過ぎです——僕は12時からシラーの『群盗』を読んでいます。モールが眠っている盗賊たちに合図のピストルを撃つところまで、懐槍のあまり身震いしながら読むことができました。でも、もうこれ以上は読めません。ああ！ サウジー君！ シラーとは一体どんな人なのでしょう？ こんなにも人の心を揺り動かす人物とは？ シラーはこの劇を敵の喊声の真只中で書いたのでしょうか——僕にはとてもこのような人物は描けません——僕のからだは、ポプラの葉のように震えています。……僕は恐ろしくなって、君に手紙を書いているのです……) ¹¹

この文面から考えても、コウルリッジが如何に『群盗』に感動したかがわかる。これは、1794年11月3日、コウルリッジ22歳のことであった。当時シラーは37歳の円熟期にあって、すでに歴史や美学の論文も書き、ゲーテの紹介でイェナ大学で教鞭を取っていた。したがって、このときコウルリッジは、シラー文学の入口を垣間見たにすぎなかったのである。

この感激は、それから2年後に出版された『ソネット選集』(*Selection of Sonnets*)に「『群盗』の作者に寄せて」('To the Author of *The Robbers*') というソネットとして表現された。

SCHILLER! that hour I would have wish'd to die,
 If thro' the shuddering midnight I had sent
 From the dark dungeon of the Tower time-rent
 That fearful voice, a famish'd Father's cry—
 Lest in some after moment aught more mean
 Might stamp me mortal! A triumphant shout
 Black Horror scream'd, and all her goblin rout
 Diminish'd shrunk from the more withering scene!
 Ah! Bard tremendous in sublimity!
 Could I behold thee in thy loftier mood
 Wandering at eve with finely-frenzied eye
 Beneath some vast old tempest-swinging wood!
 Awhile with mute awe gazing I would brood:
 Then weep aloud in a wild ecstasy!

(シラーよ！ もし私がぞっとするような真夜中に
 飢えた父親の恐怖に満ちた叫び声の響く

あの古びた塔の暗い牢獄から見送られるならば、
そのときにはきっと、死にたいと思うだろう。
この本を読んでから後には、人間的な感銘を
これほど強烈に受けたものはない！
「暗黒の恐怖」が叫ぶ勝利の歓声も、その「悪鬼」の群れも
一層凄まじい光景に掻き消される！
ああ！ 荘厳な中にも悽愴な詩人よ！
広大で年経た、嵐に揺れ動く森林の下、
美しい熱情のまなざしで夕暮れをさ迷うあなたに
高潔な雰囲気を感じつつ見つめるであろう！
そしてしばらくは静かに、畏敬のまなこをもって黙想しよう
それから、荒々しい恍惚のうちに号泣しよう）²⁾

コウルリッジは『ソネット選集』に載せたこの詩の註に、こう記している。

A Winter midnight—the wind high—and “The Robbers” for the first time!—The readers of Schiller will conceive what I felt. Schiller introduces no supernatural beings; yet his human beings agitate and astonish more than all the *goblin* rout—even of Shakespeare.’

（風音の激しい冬〔とコウルリッジは書いている〕の真夜中に、『群盗』をはじめて読んだ！ シラーの読者は、みな私の感じたのと同じことを感じたことだろう。シラーは超自然的な存在を導入してはいないが、シラーの描く人々は、悪鬼の群れ——たとえシェイクスピアの描く悪鬼であっても——よりずっと興奮をもたらし、心を掻き乱す）³⁾

こうして『群盗』は、しっかりと青年コウルリッジの心を捉えた。彼の目の前には新しい世界が開かれていた。そして、これが機縁となって、コウルリッジはドイツの演劇や文学に注目することになったのである。

コウルリッジが読んだ『群盗』は、シラーが18歳から書きはじめて、21歳で完成し、1781年に自費出版したものである。それはシュトルム・ウント・ドランク時代を代表する、反抗と激情と個人の外的な自由を求めた作品である。だが、円熟したシラーはすでに反省と沈思の時期を経て、今や古典期の力作を書いていた。

しかしながら、このときに若きコウルリッジに及ぼした『群盗』の影響は計り知れないものがあった。

コウルリッジは、早速、ドイツ語を勉強し出した。シラーの作品を読むためと言ってよい。この語学の天才は、積極的な努力により間もなくドイツ語をものにした。

彼は1796年5月5日付けの、トーマス・ゾール宛ての手紙の中で、将来の計画に触れ、

I am studying German, & in about six weeks shall be able to read that language with tolerable fluency. Now I have some thoughts of making a proposal to Robinson, the great London Bookseller, of translating all the works of Schiller,...

(私はドイツ語を学んでいます。ほぼ6週間以内に、かなり読めるようになるでしょう。ところで、ロンドンのロビンソン社という大きな書店に、シラーの全作品の翻訳を申し出ようと思います……) ⁴¹

と述べている。彼はこの印税をあてにして、妻と2人でドイツへ渡り、シラーのいるイェナ大学へ行って勉強をしたいと考えた。⁵¹

1798年9月、コウルリッジはワーズワース兄妹と一緒に憧れのドイツへ渡った。ハンブルクに上陸してから、クロップシュトックに会った。しかし、クロップシュトックがゲーテを尊敬する余り、シラーを疎んじていることにコウルリッジは憤りを感じたようであった。その後間もなく、コウルリッジはワーズワース兄妹と別れてラッツェブルクで数カ月過ごし、翌年2月にイェナには行かずにゲッティンゲンに行き、そこの大学で学ぶことになった。この年、シラーはワイマールに移ったのである。ワーズワースがゴスラルで詩作に没頭している間に、コウルリッジは図書館で調べ、多くのドイツ人と語り、文学を学び、さらに生理学や神学まで学んだ。翌年7月に帰国するまでには、相当大きな収穫を得ていた。そして、ドイツ語で書かれた多数の本を持ち帰った。こうしてコウルリッジがドイツから得たものは、彼自身にとって、量的なものもさることながら、質的な意味において大きなものがあった。

コウルリッジは、このほかシラーの作品を沢山読んだことが知られている。劇作家であり国会議員であった R.B. シェリンダンに宛てた1797年2月6日付の手

紙では

...and the impression from Schiller's 'Fiesco' is weak compared to that produced by his 'Robbers.' There are however great advantages in the other scale. The Spectators come with a prepared Interest.—

(シラーの『フイエスコ』を読んだ印象は、『群盗』がもたらす印象より弱いけれど、ほかの面で大きな特長があります)⁶⁾

と述べている。また、同年6月8日にブリストルの出版社の T. スコットルに宛てた書簡には、ワーズワースの詩劇と『群盗』を比較してこう書かれている。

—There are in the piece those *profound* touches of the human heart, which I find three or four times in 'The Robbers' of Schiller, & often in Shakespeare—

(……この作品「『辺境民』('The Borders')」には、人間の精神に深く触れるものがあります。でも、そうしたものは『群盗』には遙かに多く見られるし、シェイクスピアの作品の中にも、時折窺がえるものです)⁷⁾

コウルリッジは、これらの本をいずれも英訳本で読んだと思われるが、沢山の原詩も読んで備忘録に書き留めている。「大地の分割」('Die Teilung der Erde'), 「信仰の言葉」('Die Worte des Glaubens'), 「孔子の格言」('Sprüche des Konfuzius') などのほか、多くの詩を好んで参考にした跡がある。

3. 詩の韻律

ドイツではシラーに会えなかったけれど、帰国したコウルリッジはシラーの作品を次々と読んだ。

コウルリッジの孫にあたるアーネスト・H・コウルリッジ編になる『詩集』(*The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*) には、シラーの訳詩が三つ載っている。また、コウルリッジがシラーの詩の韻律に大きな関心を持っていたことは、『備忘録』の記録の中にも散見する。

コウルリッジは帰国後、精力的に詩作を続けたが、そうした詩のうちにはシラーの『詩集』(*Gedichte*)の中の詩の翻訳もある。「ホメロス調の6歩格」('The Homeric Hexameter')はシラーの「叙事的な6歩格」('Der epische Hexameter')の、「オヴィディウス風の哀歌体韻律」('The Oridian Elegiac Metre')は「2行詩」('Das Distichon')と題するものの訳詩である。これらの詩は、1799年ごろの作と推定されている。後者は、

IN the hexameter rises the fountain's silvery column;
In the pentameter aye falling in melody back.

(6歩格では、噴水の銀色の水柱が立つが
5歩格では、メロディーが舞い降りてくる)⁹⁾

という2行の詩である。6歩格のような長い詩句に関心があったものと思われる。そうして、コウルリッジは従来の弱強格を基調とする詩作に、韻律の長短の組合わせによる新しい方法を取り入れることを検討した。同じくこの『詩集』にあるシラーの「ディティラムベ(バッカスの別名)」('Dithyrambe')という詩には、韻律上の新しさがある。

Nimmer, das glaubt mir,
Erscheinen die Götter,
Nimmer allein.
Kaum dass ich Bacchus, den Lustigen, habe,
Kommt auch schon Amor, der lächelnde Knabe,
Phöbus, der Herrliche, findet sich ein!
Sie nahen, sie kommen—
Die Himmlischen alle,
Mit Göttern erfüllt sich
Die irdische Halle.

(私は信じるのだが、ほかのものは
神々が出現されたのを
誰ひとりとして気づかない。
陽気な神バッカスの姿を認めるや
微笑みを浮かべる少年アモールと

堂々とした神、ヘーブスも姿を見せる、
神々はこちらへと近づき給う——
天上の神々すべて来たりて
地上の大広間は
神々で満ちあふれる)⁹⁾

この詩で第1行は強弱弱の、第2行は弱強弱の、第3行は強弱・弱強の歩格であり、次の3行は強弱弱の4歩格が基調となっている。そして次の3行は弱強弱の3歩格で構成されている。コウルリッジは1799年にこの詩を、「神々の訪れ——シラの模倣——」(‘The Visit of the Gods——Imitated from Schiller——’)と題して一連を9行に作り変えている。¹⁰⁾

Never, believe me,
Appear the Immortals,
Never alone:
Scarce had I welcomed the Sorrow-beguiler,
Bacchus! but in came Boy Cupid the Smiler;
Lo! Phoebus the Glorious descends from his throne!
They advance, they float in, the Olympians all!
With Divinities fills my
Terrestrial hall!

ここには、コウルリッジがシラーの詩の韻律を最大限に模倣しようとした努力の跡が見られる。こうすることが、英詩の新しい分野を開拓することにつながった。「狂える修道士」(‘The Mad Monk’), 「喪心の賦」(‘Dejection: An Ode’) 「軽卒な魔術師」(‘The Rash Conjuror’) 「ネ・プルス・ウルトラ」(‘Ne Plus Ultra’)などの詩に、こうした変化の多い詩形が見られるのは、シラーの影響であると考えることができる。

さらに、コウルリッジは、韻律上の別の新形式の一つを「クリスタベル」において採用しているが、これはシラーを含む古典派詩人が、すでに用いていたものである。この詩の第一部は1798年に作られたのであるから、1800年以降のシラー文学への接近を考えれば、そこにシラーの影響が無視できなくなる。コウルリッジはシラーの古典的な格調の高い詩を知るに及んで、第二部の詩作をし、自信を

持って「クリスタベル」を世に問うたのであろう。

'Tis the middle of night by the castle clock,
And the owls have awakened the crowing cock;
Tu—whit!—Tu—whoo!
And hark, again! the crowing cock,
How drowsily it crew.

(城の鐘が鳴り 真夜中を告げ
梟は 時告げる鶏を目覚ます
トゥ——ホ——トゥ——ホ——
また聞け 鶏の鳴く声を
如何にも眠たげに鳴く声を) ¹¹⁾

このように「クリスタベル」は、内容的にゆっくり読まれなければならないところには音節の数は少なく、強勢だけでリズムを保っている。この詩が、韻律上不規則だという非難を避けるために、コウルリッジはその序文で予めこう述べている。

I have only to add that the metre of Christabel is not, properly speaking, irregular, though it may seem so from its being founded on a new principle: namely, that of counting in each line the accents, not the syllables. Though the latter may vary from seven to twelve, yet in each line the accents will be found to be only four. Nevertheless, this occasional variation in number of syllables is not introduced wantonly, or for the mere ends of convenience, but in correspondence with some transition in the nature of the imagery or passion.

(「クリスタベル」の韻律は、正しく言えば不規則ではなくて、新しい原理に基づいていることが不規則に思われるにすぎないのだ、ということを付け加えたい。つまり各詩行は、強勢の数で数えるのであって音節の数によらない。

各詩行の音節は7から12までと多様だが、強勢はいずれも4つである。なお、音節数が詩行によって異なるのは、気まぐれによるものでも韻律が都合よく終るためのものでもなく、心象や感情の性質上の変化に対応するものである)¹²⁾

コウルリッジ自身は、詩の韻律に関する新しい大きな発見をしたように考えたらしい。実のところこのような音節数よりも強勢の数で詩形を整えるものは、古い時代の詩にその源泉がある。すなわち、頭韻を踏んでいる古英語あるいは中期英語で書かれた詩には、音節の数よりも強勢の方に規則性が保たれているものが多い。また、バイロン、スコット、ブレイク、テニソンなどの幾人かの詩人の作品にも、こうした形式が取り入れられているものがある。しかし、前者については脚韻を主体とする近代の英詩とは本質的に異なるし、後者についてはこの当時には音節数が重要視されていたのであるから、むしろそれは例外であったし、前記詩人たちも、それを前面に出して自らの詩形を変えたのではなかった。しかしながら、コウルリッジは、自ら新しいと感ずるこの強弱を中心とする詩形を全面的に採用した「クリスタベル」をもって、18世紀の英詩の伝統に真正面から立ち向っている。成程、ある意味においては彼の考え出した韻律は新しくないかもしれないが、それを保守的傾向の強い、しかも長短や音節数の規則性の美を誇る当時の伝統と、予想される批難に対して、自己の主張とその成果を披歴したいということはまさに勇気のいることであったし、また、彼の説により強勢説は英詩のうちにその立場を確立したという功績も大きく評価されなければならない。

コウルリッジは、シラーのほかにも幾人かのドイツ詩人の作品を読んでいて。そして、シラーを中心とするドイツの古典派の詩から韻律に関して自ら新しいと感ずる法則を学び、それをすでに創作した自己の詩の弁護に利用し、さらにその後の詩に適用したのである。これを裏付ける事実として、Coleridge の『備忘録』の通し番号2224には、こうした新しい韻律についていろいろ研究している様子が記録されている。¹³⁾ ここには『詩神の暦』(*Musen-almanach*)と『詩集』に載っている「市民」(*Die Bürgerschaft*)、「理想」(*Die Ideale*)、「エレウシスの祭典」(*Das Eleusische Fest*)の三編の詩の一部が記されていて、その韻律が調べられている様子が窺える。そのほかにも、さまざまな詩脚の組み合わせが列挙されている。このことが、「クリスタベル」の弁護の重要な根拠となっていると思われる。とりわけ「エレウシスの祭典」については、強弱記号が並記されていて、これを参考にした形跡がある。

Windet zum Kranze die goldenen Ähren,
Flechtet auch blaue Zyanen hinein!
Freude soll jedes Auge verklären,
Denn die Königin ziehet ein,
Die Bezähmerin wilder Sitten,
Die den Menschen zum Menschen gesellt
Und in friedliche feste Hütten
Wandelte das bewegliche Zelt.

(黄金色なす穂が花輪となり
青いやグルマギクがそれにからまり
喜びに人々の瞳は輝く！
それというのも 女王が現われて
この野性的な様子の馴養者が
次々と人々を仲間に誘い
そして平和な祭典の天幕小屋の群の中で
揺れ動く天幕をさ迷い歩くからだ) ¹⁴⁾

この詩にはどの詩行にも強弱および強弱弱の詩脚から成る4つの強勢がある。その一方、音節の数は8から11と多様である。言うまでもなく、これは「クリスタベル」と同一の手法に拠るものである。この詩が最初『詩神の暦』に「市民の歌」(‘Bürgerlied’)として載せられたのは1800年のことであり、翌年、『詩集』に「エレウシスの祭典」として載せられた。コウルリッジは1800年に「クリスタベル」を出す前後に、これを読んだと推定される。

このようにして、コウルリッジは、シラーのこれらの詩から、内容よりも技法について多くを得た。とりわけ、音節の長短を強勢で代用することを学んだことは重要である。これによって、「クリスタベル」の中で用いた方法の理論的根拠が確立できたからである。

4. 『ヴァレンシュタイン』の翻訳

コウルリッジが、『ヴァレンシュタイン』を翻訳する以前にも、シラーの作品

は訳されていた。『群盗』もそうであったが、そのほかジョン・ストッダート (John Sttodart) という海事裁判所の主任判事であった人が、1796年に『フィエスコの反乱』(*Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*) を、2年後には『ドン・カルロス』(*Don Carlos*) を翻訳している。コウルリッジはこのストッダートとも交流があったようで、1800年10月には、「クリスタベル」の原稿の写しを与えている。

コウルリッジがドイツにいるときに、シラーは大作『ヴァレンシュタイン』に取り組んでいた。これは1799年に完成した。

コウルリッジは、ドイツから帰ると、『ヴァレンシュタイン』の翻訳を始めた。シラーは30年戦争の歴史を研究してその成果として著わした『30年戦争史』を基盤とすることによって、この『ヴァレンシュタイン』という壮大なドラマを書き上げた。この劇は3部作となっていて、第1部『ヴァレンシュタインの陣営』で、兵士に当時の混乱した世相と軍団の性格を語らせ、第2部『ピッコロミーニ父子』でヴァレンシュタインを取巻く將軍や士官の活躍を描き、第3部『ヴァレンシュタインの死』で主人公の運命と行動についての物語を展開する。堂々とした立体的構成をもつ作品である。コウルリッジは、第2部『ピッコロミーニ父子』から翻訳を始めた。1799年12月に着手し翌年4月20日に完成した。およそ5カ月で仕上げたことになる。

コウルリッジは、この仕事をしている最中にサウジーに手紙を送り、こう記している。

...I am translating Manuscript Plays of Schiller—they are *Poems*, full of long Speeches—in very polish'd Blank Verse—.

(……僕はシラーの劇の翻訳をやっています。これは詩劇ですが、長い話し言葉で満ちています——たいへん洗練された無韻詩で書かれています)¹⁵⁾

コウルリッジは翻訳しながらシラー演劇の特色を吸収して、その後の批評や劇作に大いに役立てた。彼は『ヴァレンシュタイン』を訳したあと、こう述べている。

These dramas have two grievous faults: they are prolix in the particular parts and slow in the general movement. But they have passion,

distinct and diversified character, and they abound in passages of great moral and poetic beauty.

(この劇には、悲しむべき欠点が二つある。つまり、ある部分における冗長さと、全体に動きが遅いことである。だが、この劇には情熱が迷り、明快であって、しかも登場人物が多様である。そして、非常に道徳的で、詩的な美しさにあふれている)¹⁶⁾

コウルリッジは、こうした欠点はシラーの冥想的な精神にあると考えた。そして、登場人物の台詞がその役と合致しないとか、哲学者としての作者が歴史家としての作者と一致していないとかの批評をしている。そして、これは演劇的というより心理学的だ、とも述べている。¹⁷⁾ だがこうした批評の一部には、訳者コウルリッジの思い過ごしもある。彼がこの当時27歳の若さであることを考えれば、情熱や動きの早さを重要視して、哲学的冥想を排除したこともうなずける。『ヴァレンシュタイン』が書かれた1799年には、シラーはすでに40歳になっていた。思想と創作とが深いところで結びついているのが、この時期のシラー演劇の特色である。皮肉なことに、コウルリッジもこれを契機として次第に哲学へと傾倒していき、自らも詩作よりも哲学的冥想にふけるようになっていく。

コウルリッジは、第1部を訳出せずに省略した経過について韻律上の問題を挙げて、英語では忠実にこれを表現できないからだといい、また、劇の予備的説明など不要だと考えたからだ、ともいっている。さらにこの翻訳のむづかしさに触れ、

In the translation I endeavoured to render my Author literally wherever I was not prevented by absolute differences of idiom; but I am conscious that in two or three short passages I have been guilty of dilating the original; and, from anxiety to give the full meaning, have weakened the force. In the metre I have availed myself of no other liberties than those which Schiller had permitted to himself, except the occasional breaking-up of the line by the substitution of a trochee for an iambus; of which liberty, so frequent in our tragedies, I find no instance in these dramas.

(私はこの翻訳において、用語の絶対的な相違でどうしようもない場合のほかは、絶えず原作者のものを文字通りに表現しようとした。しかし、二・三の

短かい詩行では原作を拡張したが、それは私の責任である。そこでは意味に執着するあまり、原作のもつ力強さを弱めてしまった憾みがある。韻律では、例外として、時折、強弱格に代わる弱強格の使用で詩行が中断することを除いては、シラーが用いた韻律をそのまま用いた。英国の悲劇ではよく見られる自由韻律は、この劇には見当たらない)¹⁹⁾

と述べていて、その中でこの劇の古典的厳格さを認めている。

『ヴァレンシュタイン』の翻訳は、評判がよかった。W. スコットはこれを絶賛した。この翻訳によって、コウルリッジはドイツ演劇のよき理解者であり、支持者であると騒がれたが、彼はこれを否定して、序文にも註にもそんなことは書かなかったと反論し、ただ一つの演劇を観賞したかっただけだ、と述べている。しかし、この時期のコウルリッジのシラーへの関心は最高であって、1800年10月にダニエル・スチュアートに送った書簡の中で

To be known to Schiller was a thought, that passed across my brain & vanished—I would not stir 20 yards out of my way to *know* him. To see Bonaparte I would doubtless stir many a score miles—;

(シラーに知られたいという思いが頭に浮かんで消えた——シラーを知るためには20ヤードも寄り道はできないが、ボナパルト (ナポレオン) を見るためなら、多分20マイルも道草をくえるだろう)¹⁹⁾

と記している。

『ヴァレンシュタイン』の翻訳を称えた『マンスリー・マガジン』誌は

Mr. Coleridge is justly celebrated for his translations of Schiller, and it is much to be lamented that he has not been induced to favor the public with a complete version of that great poet's works. There is no other writer of the present day qualified to perform the task half so well.

(コウルリッジ氏はシラーの翻訳で賞賛を博したけれど、この偉大な詩人の全作品を翻訳して大衆を喜ばすことをしなかったのは、たいへん残念なことである。現在、ほかの作家ではこれほどうまくシラーの翻訳はできないだろう)²⁰⁾

という記事を載せている。いずれにしろ『ヴァレンシュタイン』の翻訳で、コウルリッジの訳者としての評価は、高まったと見るべきだろう。

5. 詩劇『悔恨』

『ヴァレンシュタイン』の翻訳によって、コウルリッジは多くのものを得た。コウルリッジはドラマの技法、詩劇の韻律、作者の思想の表現方法、筋の立て方など、演劇に関する種々の示唆を、『群盗』と同様にこの劇からも得た。そして、これを自己の劇作に活用した。

コウルリッジは、1797年に作った悲劇『オソリオ』(*Osorio*)を改作して、『悔恨』(*Remorse*)と題した。この劇は1813年1月に上演され、たいへんな好評を博した。スペインを舞台とするベレス公の息子兄弟の葛藤を描いたものであるが、その構成といい、話の展開といい、シラーの『群盗』を想わせるものがある。『悔恨』のドン・アルヴァールは、『群盗』のカールのように高潔だが、不運な人物として描かれる。弟オールドニオは奸計にたけた人物で、兄の留守中にその恋人テレサを自分のものにしようと策動する。この人物の性質は『群盗』のフ란ツに酷似する。テレサはこの兄弟の父親の庇護のもとに、その居城に住み、アルヴァールに愛を捧げている。これも『群盗』のアマーリアにそっくりの存在である。しかも、『悔恨』も『群盗』も5幕の劇となっている。筋の上では若干の相違はあるが、この2つの詩劇には類似点が多いのに気づく。

また、劇作の技法として、『群盗』ではダブルプロットの構成になっていて、カールとフ란ツという2人の人物が、ほぼ平行して主役を演じているが、『悔恨』でもアルヴァールとオールドニオがそれぞれ別々に登場する場がある。この両者は2幕2場ではじめて顔を合わせる。カールとフ란ツが4幕2場で出合うのに比べればやや趣きが違うところもあるが、2人の兄弟をそれぞれ別の場に登場させて、その2人の人物にかかわる筋を後で合流させるという手法は、シラーから学んだものだろう。

『群盗』におけるカールには5回、フ란ツには6回の独白の機会があるが、英国の演劇にはほとんど馴染みのないこうした方法をコウルリッジは『悔恨』に取り入れている。ここでは1幕2場、2幕2場、3幕1場(音楽を伴う)、5幕1場(牢屋内)と、アルヴァールには4回の独白があるし、2幕2場、3幕2場と、オールドニオには2回の機会が与えられている。

さらに、劇中における音楽の効果がある。『群盗』におけるアマーリアの歌と、盗賊たちの歌は、この劇の効果を盛り上げている。『悔恨』において背景に流れる音楽と、「さまよう悪魔たちよ、この呪文を聞け！」（‘Wandering demons, hear the spell!’）²¹⁾ という合唱もまた、その場合の雰囲気を持ち上げている。そして、「聞け 優しき魂よ！」（‘Hear, Sweet Spirit’）²²⁾ という楽器の音に乗った歌の響きもまた、この劇の抒情的効果を高めている。ここには、『ヴァレンシュタイン』の第2部でテクラが楽器を奏でながら歌う情景を連想させるような、リリカルな響きがある。

シラーは『メシーナの花嫁』の序文としてつけた「悲劇における合唱の効用について」（‘Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie’）で、

So wie der Chor in die Sprache *Leben* bringt, so bringt er *Ruhe* in die Handlung—aber die schöne und hohe Ruhe, die der Charakter eines edeln Kunstwerkes sein muß.

（合唱は、言葉に生命を与えるような行為に、落ち着きをもたらす——しかしそれは、高尚な芸術作品の特徴でなければならぬような、美しく気高い落ち着きである）²³⁾

と述べている。さらに

...ebenderselbe würde ohne Zweifel Shakespeares Tragödie erst ihre wahre Bedeutung geben.

（合唱を取り入れることで、シェイクスピアの悲劇は疑いなくその真価が発揮されるだろう）²⁴⁾

と記している。コウルリッジは、こうした合唱の効用について、すでに『群盗』で注目していた。そして自らの詩劇の中にその手法を採用したのであった。

コウルリッジは、このように、『群盗』や『ヴァレンシュタイン』を批判しながらも、その手法を巧みに自己の劇作に取り入れたのである。前作『オソリオ』は『群盗』に刺激されて書いたものであり、改作『悔恨』は『ヴァレンシュタイン』から得たものを加えて書き直したとみることができよう。

それゆえ批評家の目にはその類似性が観察されるらしく、『悔恨』の批評をした『クリスチャン・オブザーバー』誌、『チャンピオン』誌などが、いずれもある程度これに触れている。

しかしながら、コウルリッジを剽窃家だとするのは誤りである。成程、コウルリッジは想像力説ではシェリングの、シェイクスピア論ではシュレーゲルの剽窃だと言われることもあるが、それらは、いずれも彼自身が否定していることでもあり、それを裏付けるものもある。シラーについていえば、確かに模倣はしたけれど、それはシラーの良いところを吸収するためであり、それを参考にし、それを越えて自己の作品に独自の持味を表現しているといえる。

6. 詩論について

シラーの詩を多く読むことで、詩作に新しい道を見出したコウルリッジは、同時にまた美学論文を読んで哲学のおよび美学的冥想に没入することになった。ドイツ滞在中に、シラーの新しい哲学的な詩を写したり訳したりしただけでなく、『素朴詩人と情感詩人』や『優美と品位について』をも読んだことは、ほぼ確実である。『備忘録』や『書簡集』の中でそれとおぼしき事に触れているからである。

コバーン女史の指摘によれば、シラーの詩についての考え方も学びとっているという。つまり、1791年1月にイエナで発行された『アルゲマイネ・リテラトゥール・ツァイトゥング』誌に載っている、ビュルガーの詩を批評した文に、次の文章があるという。

—aus der sanftern und fernenden Erinnerung mag er dichten—

(静かな遠い思い出から、彼は詩作をするのだろう)²⁵⁾

『備忘録』にはこれを裏書きするような断片的記述がある。

so poetry...recalling of passion in tranquillity,...

(そこで詩は、感情を冷静に思い出し……)²⁶⁾

という部分や、あるいはこういう個所もある。

A child scolding a flower in the words in which he had himself been scolded & whipt, is *poetry*/past passion with pleasure—

(子供は、自分が叱られて鞭打たれたときの言葉で、花を叱っている。詩は歓喜を伴う過去の感情である)²⁷⁾

前記シラーの文を読んだ彼は、自らある程度これを書き留めると同時に、グラスゴーにいた ワーズワースにこの 記事を 知らせたらしい、と L.A. ウィロービーは言う。それが事実なら、シラー から コウルリッジ を 経て、『抒情民謡集』(*Lyrical Ballads*) のあの有名な序文の文章が生れたことになる。

シラーはまた、『メッシーナの花嫁』で、

Alle Kunst ist der Freude gewidmet, und es gibt keine höhere und keine ernsthaftere Aufgabe, als die Menschen zu beglücken. Die rechte Kunst ist nur diese, welche den höchsten Genuß verschafft.

(すべての芸術は歓喜のために捧げられる。人間を幸福にする以上に高尚で真剣な使命はない。真の芸術とは、最高の楽しみを生ずるものである)²⁸⁾

と述べているが、これはまさにコウルリッジが「シェイクスピア講演」や『文学評伝』で述べていることである。つまり、シラーによって復活された芸術についての古代の伝統は、コウルリッジによって詩の上に適用されたのである。さらにシラーの想像力(Einbildungskraft)と空想(Phantasie)の区別と作用はコウルリッジに大きな影響を与えたが、これらの詳論については次の機会にゆずることにする。

註

- 1) *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, ed. E. L. Griggs (Oxford: Oxford U.P., 1966), I, 122.
- 2) *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*, ed. E. H. Coleridge (Oxford: Oxford U.P., 1968), I, 72-73.
- 3) *Loc. cit.*
- 4) *Letters*, I, 209.

- 5) *Loc. cit.*
- 6) *Ibid.*, I, 304.
- 7) *Ibid.*, I, 325.
- 8) *Poetical Works*, I, 308.
- 9) *Ibid.*, II, 1127.
- 10) *Ibid.*, I, 310-311.
- 11) *Ibid.*, I, 215.
- 12) *Loc. cit.*
- 13) *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, ed. K. Coburn (Princeton: Princeton U.P., 1961), II, Text, 2224.
- 14) Friedrich Schiller, *Gedichte* (Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1974), p. 159.
- 15) *Letters*, I, 575.
- 16) *Poetical Works*, II, 598.
- 17) *Loc. cit.*
- 18) *Ibid.*, II, 599.
- 19) *Letters*, I, 628.
- 20) *Coleridge-The Critical Heritage*, ed. J. R. de J. Jackson (London: Routledge & Kegan Paul, 1970), p. 435.
- 21) *Poetical Works*, II, 851.
- 22) *Ibid.*, II, 849.
- 23) Friedrich Schiller, *Die Braut von Messina* (Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1974), p. 11.
- 24) *Loc. cit.*
- 25) *Notebooks*, I, Notes, 787.
- 26) *Ibid.*, I, Text, 787.
- 27) *Ibid.*, I, Text, 786.
- 28) *Die Braut von Messina*, p. 4.