

| | |
|-------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|
| Title | コウルリッジの『失意のオウド』 |
| Author(s) | 藪下, 卓郎 |
| Citation | 英文学評論 (1981), 45: 21-38 |
| Issue Date | 1981-10 |
| URL | https://doi.org/10.14989/RevEL_45_21 |
| Right | |
| Type | Departmental Bulletin Paper |
| Textversion | publisher |

コウルリッジの『失意のオウド』^①

藪 下 卓 郎

コウルリッジのいわゆる三大詩（『老水夫のうた』、『クブラ・カン』、『クリスタベル』）は確かに偉大な詩である。それに比して彼のいう〈冥想詩〉群、すなわち『イオリアの豎琴』、『ライムの木陰一わが牢獄』、『深夜の霜』、『ナイティンゲール』、『失意のオウド』、『ウィリアム・ワーズワス』などは、偉大な詩とはいえないにしても、問題的な詩であるといえるであろう。すなわちそれらは共通してコウルリッジの絶ちがたいオブセッションを扱い、それからの自己救済を試みているところに、彼の中心的な問題が呈示されている。本質的にいえば、三大詩が想像力に憑かれた詩人の産物であるのに比して、冥想詩は想像力を失った詩人が想像力を意識するところから生じたものである。また外面的にいえば、三大詩がいずれも超自然的な世界や異常な体験からなっているのに対して、冥想詩は日常的・家庭的な舞台の上に展開しているのが特徴である。しかしコウルリッジの冥想詩が日常的・家庭的な題材から成り立っているからといっても、それらの詩が日常的・家庭的次元のことがらをうたっているとは限らない。実はこれらの詩は平凡な装いのうちに、三大詩にも劣らぬほどにコウルリッジの内界の深みをのぞかせている。そこでコウルリッジが扱っている内容は潜在的であるがゆえに、目立たないが、それだけ根深いというわけである。さてその内界とはいかなるものであったか。この小論の眼目は『失意のオウド』を読むことをとおして、その実態を解明することにある。

この詩を読むに際して、わたしたちはまずモットーとしてかかげられている

コウルリッジの『失意のオウド』

『サー・パトリック・スペンス』からの一節に遭遇する。続いて作品冒頭の「さて！『サー・パトリック・スペンス』という格調高いバラッドをものした詩人が天気占いの名人であるならば」（1-2）と読み進めるとき、何はさておき『サー・パトリック・スペンス』がらみの思わくがコウルリッジにあったことを見逃すわけにはゆかない。それは外界の自然の様相が話者の内界の行方を暗示するという相互関係を軸にしてこの詩が展開しているということである。すなわち新月がサー・パトリックの航海に難破を予兆したように、話者がいま見ている新月から、己の周辺に何か破壊的なことが起こるのではないかという禍々しい予感がひしめくなかでこの詩は始められている。

しかしこの緊張感は予期せぬことが突然襲来するというパニックめいた響きをたたえているのではない。嵐の襲来を予想する1—8行のゆるやかな口調には、来るべき状況を察知したものの余裕が感じられる。しかしそれが戯れめいているがゆえに、かえってそれだけ陰微で不吉な予感がこもっていることも見逃すことができない^④。

さてその月の様相はいかに描出されているだろうか。

the New-moon winter-bright!
And overspread with phantom light,
(With swimming phantom light o'erspread
But rimmed and circled by a silver thread) (9-12)

この新月は話者が目撃した現実の月でありながら、暗示的な意味を含んでいる^⑤。10—11行のキアスマスの技巧と12行目の“rimmed and circled”という重畳的な意味の反復とリズムに注目しよう。直截な口調のなかに技巧の響きがあり、偶然的な現象に必然的な動向が隠されているのが伝わってくるであろう。このような技法は以下にもみられる特徴であるが、それは一見私的な告白に見えるこの作品を、よりインパースナルな真理を導くものとするのに役立っている。

コウルリッジの『失意のオウド』

そして“*And oh!*”ではじまる15—20行にかけて、外界と内界との関係意識が『サー・パトリック・スペンス』の作者のものから、話者のものへと転位される。(ついでながら、この詩全体は意識的な構造から成立しているとはいえ、このような感嘆詞で新しい局面をひらいてゆく方法には、1行目の“*Well!*”や9行目の“*For lo!*”におけると同様、話者の息づかい、劇的な独白の調子が聞きとれる。) すなわちこの6行において、話者はそれまでの観察者の立場から、外界と性急な接触、外界からの強烈な刺激を求める。それは先刻から予感されている嵐がいますぐ襲って来てほしいという自虐的な衝動である(「この鈍痛に衝撃を与え、それを働かせ、生かしてくれんことを!」(20)) それはいま話者をとらえている「失意」を克服するための糸口なのである。

ここで注意しなければならないのは、この衝動が話者にとって偶然的ではなく、習慣的なものであったということである(「い・く・た・び・か・わ・れ・を・興・奮・さ・せ・た・あ・の・風・の・音」(17)、「い・つ・も・の・あ・の・衝・撃」(19)(以下下点筆者)を参照)。したがって嵐を呼ぶ話者の態度には、病癖になじんだものが、一層の荒療治を試みる際の馴れ馴れしさと大胆さがみられる。こういう病癖になじんでいたからこそ、話者は冒頭において、新月を見ながら不安気でありながら余裕があったわけである。

コウルリッジの冥想詩には、内的沈滞を外的刺激によって突き破ろうとする一般的なパターンがみられる。『ライムの木陰—わが牢獄』では空を飛ぶ鴉が、『深夜の霜』では炉格子の煤が、『ナイティンゲール』では幼児の所作が、また『愛の思い出』という短詩では「喧噪のなかのなつかしいつれ歌」がそういう救済の糸口になっている。いずれの場合も、屋内の暖気に屋外の冷気がしみ入るように、ささやかな外在物がうっ屈した精神を活性化するのであるが、この場合は外界の破壊的な力が故意に呼びこまれているのが特徴であり、それだけ話者が精神的に重症で、強力なショック療法が必要であったということである。

コウルリッジの『失意のオウド』

第2連に入ると、話者の胸中を占めている失意が前面に押し出される。そこですぐ気づくのはテーマとしての第1連との関係、実質的には第1連との不連続の意味である。すなわち第1連において話者が切望した嵐の襲来は実現しないで、話者はいぜんとしてうっ屈した憂悶にさいなまれている。それは激しい痛みをともなうというものではなく、捌け口のない、鈍く、淀んだ精神の閉塞状態である。一行目“A grief without a pang, void, dark, and drear”の音韻的效果は、胸中の苦悶を響かせているし、それに続く、

A stifled, drowsy, unimpassioned grief,
Which finds no natural outlet, no relief,
In word, or sigh, or tear—(22-24)

にみられるある語のヴァリエーションのたたみかけが、内憂の執拗性を伝えている。

ところで第1連についても指摘したように、この詩はそのような意識が外界といかに交流するかという流動性の上に展開していく。この場合、話者は無気力、無為の状態にありながら、鶉の鳴き声によって「別の想い」(26)へ誘われ、外界を凝視し続けるのである。ちなみにこの第2連の文法的構造上、話者の悲苦意識を表わした冒頭の4行(21-24)は、27-29行の西空を眺め続けているという主文に対する従属節の一部をなしているにすぎない。もっともその悲苦意識が連の冒頭に置かれているのは、第1連の最終行の「この鈍痛」を受けて、話者の意識が己の内界に集中していることを示しているに違いないが。しかし二連目全体の趣旨は27-36行の叙述が示すように、外界への注視であり、その点では第1連における話者の態度を引き継いでいるといつてよい。

さて27-36行には、黄緑色の西空、雲の姿勢と動き、輝き薄れる星の動き、静止した新月が入念に描出されている。“Have I been gazing.../ And still I gaze...”(28-30)は空を見つめる話者の入念な行為を感じさせる。しかもその視線は外

コウルリッジの『失意のオウド』

界の風景をあるがままに追っただけではなくて、第1連において嵐の襲来を欲したように、この場合も己の閉塞した気分を打開せんとする意図を秘めているのである。すなわち話者と風景間の生命交流の可能性がこめられている。しかし問題はここでそういう可能性が不発に終わっているということである。すなわち“gazing...gaze...”と重ねながらも、話者は「しかしなんと空ろな眼で」(30) とつけ加えざるをえない。外界との有機的交流を試みながらも、結局は外界から異化された自己を意識せざるをえなかったのである。そしてこの連の結末の“I see them all so excellently fair, / I see, not feel, how beautiful they are!”(37-38) というエピグラムめいた二行は、話者にとって外界が“see”という表面的な行為の対象にしか過ぎず、“feel”という行為による一体化がはたされないという事実をアイロニカルに確認している^⑧。

さて第1連について感嘆詞に注意したが、この連では25行目の“O Lady!”という呼びかけに注意しておこう。それはこの作品がそもそも愛人のセアラ・ハッチンスンに宛てられた書簡体の詩を変形したものであるという事実困っている。その変形の個所や意義については後で触れるが、ここでは話者の述懐が、実はある女性を念頭においてなされているという事実を指摘しておきたい。1・2連の構造が話者の内界と外界との交流関係から成り立っている点をすでに注意したが、実はそういう主客の関係をいまひとつの異なる次元の人間に訴えかけることによって客体化しようとするのがこの詩全体の構造である。そしてこのように常に話し相手を意識しながら自己の内的問題を展開してゆく手法は、その展開の不可測性のほどを実験し、検証するという役目をもはたしている。しかしそれにもかかわらず、このオウドには一般にいわれている会話詩といういい方が誘いがちな劇的な対話がみられるわけではない。シェイクスピアのソネットやダンの対話調の詩にみられるような、呼びかける相手の確かな存在は伝わってはこない。この詩は愛人に語りかけ、愛人の存在を念頭において

コウルリッジの『失意のオウド』

うたわれたものでありながら、本質的には話者の内界の劇、ないしは劇的独白というべきものである。

第3連にいたって、それまで外界に注がれていた話者の眼は内界へ転じる。そこで始まる述懐には淡々たる嘆き、諦めの調子がある。実にこの詩はこのように多様な口調の連続からなり、それがひとつの精神遍歴を演じているのが特徴である。まず話者にとって創造的生命が失なわれてしまったことを告白した「わが豊饒な生氣は萎えた」(39)という1行は、己に対する宣告のように重々しい。続けてそのような「息苦しい重荷」(41)は、いかに外界の風景を眺めていても、除かれることはないであろうという悲観的な述懐がなされる。これによってあらためてわかるのは、第2連についてふれたように、「外景」を眺めるという行為が偶然のさりげない行為ではなく、また外界をそのものとしてとらえるためでもなく、己の内界を救済しようという意図にもとづいていたということである。そして話者はここでその意図がいかに空しいかという実感をも、45—46行の「外景から情熱と生命をかちとろうとしてもできないことだ。源は内にあるのだから。」という文言において認めている。そして行の末尾に“whose fountains are within”という語句を配しているのは、根源的な生命力が己の内界をおいてありえないというコウルリッジ的信念を強調しているといっ

てよいであろう。

さてこの作品の元歌である『失意の手紙』では、ここから『オウド』にはない部分が132行続く。それは話者の、愛人セアラとその周辺への思いやりからなっている。すなわち、現在自分と同じように月を眺めている愛人のことを想っても、喜びがわいてこない。愛人とその姉メアリとで過ごした楽しい夕べのことを想い起こす。愛人がメアリ、ウィリアム、ドロシーと一緒にしあわせていることを願う。たとえ彼女に会えたとしても、二人でしあわせを共有できないのであれば、会わないで彼女がしあわせでいることを知っているだけの方がよ

コウルリッジの『失意のオウド』

い。しかし彼女が病気であるのに、自分が何もしてやれないのが心苦しい、といった内容である。『オウド』において、コウルリッジがこの部分を削除したのは、それがあまりにも私的な話題であり、自己憐憫に満ち、内容的にも一貫性を欠いているからではないか、というふうな推測がなされる。しかし『手紙』には『オウド』の素地があり、そこに「失意」をめぐるコウルリッジの日常的断片をみることができることは事実である。そしてその事実を知れば知るほど以下『オウド』の話者が到達しようとする精神的位相までの距離を読者は痛切に知らされることになるはずである。

“O Lady !” という呼びかけで始まる第4連は、第3連の私的告白を一般的真理として開陳しているところである。第3連が1人称単数で述べられているのに対して、この連は“we”を主語とした規則的な形式から成っている。その趣旨は自然の生命力は人間の内界から発動されるべきもので、外界が人間に働きかけるのではない。“we receive but what we give” (47) というエピグラムめいた一句は、ワーズワスの“both what they half create, / And what perceive” (“Tintern Abbey”, 106-7) という内界と外界との協調的創造作業とは異なり、コウルリッジの創造作業がひとえに内界からの能動的活性作用によっていることをうたっている。あくまで“give”が“receive”に優先するのである。自然は独立した存在ではなく、人間の生命を待ってのみ生きる。要するに「わたしたちの命」(48)がすべての本源なのである。“Ours is her wedding garment, ours her shroud!” (49) という対句表現にも「わたしたちの命」の優先することが強調されている。外界の自然ではなく、人間の内界にこそ生命の本源があるというコウルリッジの思想は、“from the soul itself must issue forth” (53), “from the soul itself must there be sent” (56) という強調語句の繰返しにも響いている^⑧。ワーズワスとコウルリッジがともに想像力の枯渇に苦しんだとき、ワーズワスに対して自然は超越的な存在として働きかけたのに比して、コウルリッジにとって自然は

たんなる外界としてあるのみで、内界に作用するものではなかった。ワーズワスの自然が神秘的な生命力を宿しているのに対して、コウルリッジの自然は見るものの魂の働きのなしには生動しない存在であったのである。

第5連に入り話者は愛人に語りかけ、愛人との関係を意識しながら、自己の救いたるべき「悦び」(“joy”)をうたう。それは「悦び」の内実ではなく、「悦び」の現れ方を様々にうたいあげるといったふうである。ここではまず同一語の繰り返しが眼をひく。愛人への呼びかけが三度なされている。感嘆符が多用されている。肝心の「悦び」なる語は5回繰り返され、同時に「悦び」は他の語にいいかえられ、かつまたその語が繰り返されている。すなわち「力」(63, 67)^①、「生命」(66)、「精神」(67)という観念的認識の対象であり、「音楽」(60)、「光輝」(62)、「光」(62, 75)、「霧」(62)、「雲」(66, 71)、「雨」(66)「声」(71, 74)という感覚的対象である。そしてこれらは第3連の「情熱と生命」(46)、第4連の「光、光輝、美しく輝く雲」(54)、「快く力強い音」(57)の反響である。しかもこれらの語に「この力強い音楽」(60)、「この光、この光輝、この美しく輝く雲」(62)、「この美しい、美をつくる力」(63)、「あの声」(74)、「あの光」(75)という指示詞が付されていることも注目に値する。これらの“this”, “that”という指示詞の繰り返しは、たんに指示対象そのものの重要性を示しているのみならず、話者がその恩恵に浴していないという苛立ちから生じているところにその意義がある。そのようなアイロニーは“*What this strong music in the soul may be! / What, and wherein it doth exist*” (60-61) (イタリックは筆者)という疑問的感嘆詞についてもいえるであろう。そしてこれらの用語を“and”でつないでゆく(計9回)激しい息づかいは、それらの語をめぐっての話者の動揺、興奮をうらづけていよう。しかもこの連の最終3行において“all”が3度繰り返されていることから、「悦び」から生ずるものが話者にとっていかに絶対的であったが知られるのである。

コウルリッジの『失意のオウド』

このようにこの連でうたわれている内容は話者にとってもっとも肝要なことであって、全体の調子が高ぶっており、交響的な効果が特徴である。このオウドは各連がそれぞれ違ったスタイル、口調でうたわれている点の特徴であるが、この連はヤーロットのいう「自然な流出」と称すべき形をとっている。ヤーロットは続けて、その能力は「健全な全一性のみが推進できる」ものと続けているが、皮肉なことにこの連全体の調子は、指示詞について指摘したように、話者が「悦び」に浴しているのではなく、「悦び」の実質を知らながらも、それに恵まれていない現状をそれだけ強くうたっているのである。従ってこの連における「悦び」の叙述は、むしろパーカーが指摘するように、それだけ話者のおかれた精神的危機を裏書きしているといえよう。

さてここでコウルリッジがうたっている「悦び」というロマン派にとっての中心的主題が、ワーズワスやシェリーの場合と比較すれば、いかに異なるものであるかが明らかになる。すなわちワーズワスは幼少経験に根ざした「悦び」を、少なくとも理念化することによって復元することができた。シェリーにとっては、現世において「悦び」に浴することができないゆえにこそ一層「悦び」への信念は激しい情熱と化した。それに対してコウルリッジはただ「悦び」を論じているのである。“Joy...Joy...Joy...Joy...”といううたいぶりは、「悦び」と同化した状態から生じたのではなく、異化されたものがそれだけ対象に執着するくどくどしさから生じたものである。それは「悦び」の賛歌ではなく、弁護であり、パーカーのいう“advocacy”である。

さて自分が「悦び」から異化された状態から「悦び」と同化した愛人に語りかけるとき、それはまたワーズワスと二重の対照をなす。すなわちワーズワスが「悦び」をドロシーと共有したのに比して、コウルリッジは自己にない「悦び」を結ばれぬ愛人に認めるゆえに一層自己が「悦び」から疎外された存在（「肉欲と傲慢の徒」(70)）であるという意識に苛まれている。そういう二重の

コウルリッジの『失意のオウド』

アイロニーがここにみられるであろう。

続く第6連と第7連はこの作品のなかでもっとも問題的な部分である。まず第6連は前連とは対照的に、話者の過去についての落ちついた述懐の口調ではじまる。^⑩この作品のみならず、コウルリッジの冥想詩一般の構成上の特徴は、思索のこういう時間的・空間的遡源・循環形態である。コウルリッジの冥想詩が静的な表層の下に動的な深部を隠している事実を忘れてはなるまい。この場合には、かつて話者にとって苦しいことがあっても希望が伴ったものであるが、いまでは苦痛が話者をうちのめし、生来授けられていた想像力は機能しなくなり、いまはただ抽象的な哲学的研究によって、己に潜在している自然性を盗み出すのがせめてもの方便であるとして、過去と現在との断層を慨嘆するのが基調である。^⑪過去の経験はたんに現在との比較・対照のために想起されるだけで、ワーズワスにおけるように過去の原体験が現在の自己に起死回生の力となって甦ることがないのである。

こういう状態がそもそもコウルリッジのいう「失意」の状態であるが、次のハートレイ・コウルリッジの「悦び」の説明を参照すればさらに「失意」の実体が対照的に理解できるであろう。コウルリッジのいう「悦び」というのは、「陽気さでもなく、元気さでもなく、しあわせでさえない。そうでなくて、感情的・知的能力が平衡したときに、全体的かつ健全な存在を意識することである。」^⑫すなわちコウルリッジの「失意」は私的・家庭的次元のことではなく（「苦悩がわが陽気さを奪ったとして何のことはない」(83)を参照）、根源的な感受性、生命感の喪失を意味している。それは第5連でうたわれた「悦び」、「無垢」、「自然性」を奪われた状態、自己と他者、内界と外界との生命の交流、一体感を体内に感じるができないでいる状態を意味するのである。

さて話者の過去（76—81）と現在（82—86）を対比し、自己についての日常的現実を語る（87—93）この連では、その内容とともに、またしてもその口調

コウルリッジの『失意のオウド』

が内容に対する話者の心理を明かしている事実に注意が向けられなければならない。すなわち“*There was a time...*”と回顧される冒頭の6行は、沈着さのうちに哀惜をしのばせており、現況を語る82—93行には、緻密な自己分析のなかに自嘲の響きが聞きとれる。87—88行の「感ずべきことを考えず、じっと耐えることが、せいぜい私のできることにすぎない」というのは、本来なすべきことができないでいる自意識の告白であるし、89—90行の「わが本性から自然人を盗む」という表現にも、本質的なものを回復できずに、せいぜい「盗む」という代償的行為で間に合わせるしかないという自嘲がある。さらにそういう間に合わせ的なやり方が日常化するプロセスが「部分的に適していたものが全体を冒す」(92)と表現されているのであるが、それは話者が一種の疾病者であるという意識から生じたものであるし、そういう習癖を称した「わが魂の悪癖」(93)という中毒症状まがいの表現も、話者が置かれた精神的苦境を直截に嘆いているのではなく、「失意」がいかに根深く自己を冒しているかという状態^⑮についての意識を述べたものであると見てよい。

第7連に入って、そういう古傷を撫でるていの悪習の述懐に対して、自家中毒気味に嫌気がさした話者は、「去れ、蝮のごとき思案よ」(94)と、憂悶を放下し、内なる傷を外気にさらし、いためつけることによって内界を蘇生させる足がかりを掴もうとする。そこで戸外を吹く風が話者の意識を占めることになる。これは第1連から第2連への移行が外から内へ向ったのと対照をなし、作品全体としての循環的構造を閉じようとする件である。それにもかかわらず前連の内省的モノローグから外界の生動に急転するこの瞬間（*watershed moment*^⑯）は、話者の内界の予断を許さぬ緊迫感を窺わせる。ここに描出された外気の動乱は、実は第1連の「いまこそ突風よ起れ」(15)という願望の実現である。しかし注意しなければならないのは、97—125行が現実^⑰に戸外を吹いている風の客観的な描写ではなく、現実の風に触発された話者が

想像した風の足跡であるということである。それは風そのものではなく、話者の主観的な夢を投影した風なのである。このように自然現象に主観的夢がのり移るとするのは、コウルリッジの想像力活動の特徴を示すといつてよい。この場合も出現しているのは想像空間である。話者が聞いているのは風の音ならぬ「悪魔の前夜祭」(106)であり、「ありとある悲しい音声」(108)である。「悪魔の前夜祭」は『クリスタベル』を想起させるほどに、コウルリッジ特有のデモニッシュなオブセッションといつてよく、この連は想像界の顕現という点で三大詩の世界にもっとも近いといえるであろう。しかし三大詩がコウルリッジの内界に孕まれた想像界でありながら、コウルリッジの個人的存在を感じさせないほどに自立した世界であるのに比して、この連に現出した想像空間は話者の意識の枠内に対象化されたものであり、話者との関係において存在理由をもっている点の特徴である。そういうコンテクストを考慮してみると、この想像空間が話者の内界を象徴していることがなほ一層理解できるであろう。すなわち話者が聞いた風は他ならぬ詩人としての話者そのものであった。(「狂った豎琴ひきよ」(104)、「汝、俳優よ」(108)、「強力な詩人よ」(109)を参照)。それまで話者が嘆いてきた「失意」の淀みを攪乱して浮き上った内界の深層絵図が、この風の乱舞であったというわけである。

さてコウルリッジの冥想詩の特徴のひとつは、外界との交流におけるある判断や状態が不変的なものとしてうたいおさめられることがないということである。この場合も話者は外界の刻々の変化に意識が反応し、連想が誘発されて、円満な帰結が予測されないのである。すなわち暴風雨が途絶える瞬間、話者はいまひとつの話を聞きとる。それは人一人いない荒野で道に迷い、泣き叫ぶ少女についての話である。コウルリッジの場合、このように自然の中の孤独な存在が、ワーズワスにおけるように超越的な存在の啓示とはならず、ただ内界の絶望を露出するだけというのが特徴である。たとえば少女が泣く様子を叙した

コウルリッジの『失意のオウド』

“moans low in bitter grief and fear” (124) は、第 1 連 6 行目の “the dull sobbing draft that moans and rakes” と響き合っている。なるほどそれは先に風が語ったところの、踏みつけられ、傷ついた人の群 (111—113) とは異なり、「驚きが少なく」(118)、「たのしさを緩和された」(119) ものである。しかし結局この想像体験も「ひとつのお話」にすぎず、それまでの話者の内界に新たな世界の啓示をもたらすにはいたらないのである。

かくして精神の浄化作用がなるかに思えた第 7 連の動乱を経て、第 8 連で話者は冷静な自己をとり戻す。この連でもまだ嵐への言及がなされているが、これは外界の描出にはじまるコウルリッジの冥想詩一般にみられる思索の円環的な帰着にあずかる外界のひとこまとして描かれている。しかもこの場合の嵐への言及は「この嵐が山にだけ生ずるものでありますように」(129) となっている。すなわち嵐が愛人の世界におよばないようにという祈願 (130) である。ここで注目すべきなのは、この願望が話者自身にかかわるものではなく、愛人にかかわるものであるということである。これはコウルリッジの本質的な特徴をなすものとして注目される。つまりそれまでの自己の内界をめぐっての思索が解決を導きえなかったはてに、ひとつの結論があるとすれば、己以外の存在に寄る辺を求められないという精神遍歴の必然性である。それまでずっと話者の語りの相手であった愛人が、話者の救済の代用に転化されるわけである。^⑨

ここでわたしたちはコウルリッジの冥想詩の構成、すなわち語るという体裁がひとつの精神運動についての実験をしているという事実を発見する。すなわちコウルリッジはテーマの内容を語るという行為のプロセスを通じて、精神の救済をはかるうとしていたということである。そしてこの作品では、話者の「失意」という問題がそれ自体として解決されるのではなく、自分には与えられない「悦び」が、恋人に与えられることを願うという二重の代償行為が結論として導き出されている。こういう代償的救済というのはきわめてコウルリッ

コウルリッジの『失意のオウド』

ジ的といってよい。同じ冥想詩でいえば、『深夜の霜』では、眠る幼児の未来を想うことによって自己の平静を取り戻し、『ライムの木陰一わが牢獄』では、実現しなかった友だちとの散策のたのしみを、実際に歩いている友だちを想像することをもって代償とし、『ウィリアム・ワーズワス』では、自分にはめぐまれない才能をワーズワスに発見し、それを称賛することによって満足しようとする^①。

さてこのような代償的救済願望の底には、自己救済が絶対に不可能であるという絶望的なコウルリッジの意識がある。『眠りの恐怖』では、自分が永劫に呪われた存在であるというオブセッションが告白され、『老水夫のうた』は、絶対に贖いきれぬ罪業意識のうえに成り立っている。人間としての本質的な弱さの自覚である。このコウルリッジの立場は、失意と自己救済という点においてワーズワスと好対照をなすといってよいであろう。同じ失意を扱いながらもワーズワスの『ティンタン寺院』や『不滅のオウド』は、失意の甚大さを認めながらも、結局自己は救われるのだという信念をうたっている。たとえそれが傍目には錯覚と映ろうとも、ワーズワスには自己救済の自信があった。それに対してコウルリッジは、自己救済が絶対に不可能であるとする精神的境位からうたいはじめ、何らかの代償的な慰藉を獲得しながらも、本質的な自己意識には何ら変るところはなかったのである。そして彼の詩人としての本領は、そのように贖いきれぬ弱い自己をあてどなく繰り返し省察することにある。『失意のオウド』は、そういう自己意識のプロセスを劇的に叙述することによってコウルリッジの核心部を照射した作品といえるであろう。

注

- ① ‘Dejection : an Ode’ のテキストは E. H. Coleridge, ed., *Poems* (Oxford Standard Authors), 1912 に拠る。引用は筆者の日本語訳を原則としたが、必要な箇所限り英語のままにした。

コウルリッジの『失意のオウド』

- ② 迷信との戯れが真剣な自己救済の願望に転じてゆくプロセスは、‘Frost at Midnight’ (1798) における炉格子の煤に対する話者の態度にもみられる。
- ③ コウルリッジを特徴づけるこういう感覚と理念の象徴的な関連は彼の散文においても言及されているが、「月」を例にとったものとして次のようなものがある。

“Saturday Night, April 14, 1805—In looking at objects of Nature while I am thinking, as at yonder moon dim-glimmering thro’ the dewy window-pane, I seem rather to be seeking, as it were *asking*, a symbolical language for something within me that already and forever exists, than observing anything new. Even when that latter is the case, yet still I have always an obscure feeling as if that new phaenomenon were the dim Awakening of a forgotten or hidden Truth of my inner Nature. It is still interesting as a Word, a Symbol! It is a Logos, the Creator! (and the Evolver!) (Kathleen Coburn, ed., *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, New York: Bollingen Foundation and London: Routledge & Kegan Paul, 1957-, II, 2546)

- ④ 風もまたコウルリッジにとって象徴的な意味をもつが、‘The Eolian Harp’ においては総合的・調和的想像力として機能した風が、この場合は破壊的な兆しをもっているのが特徴である。
- ⑤ この種の経験はコウルリッジの作品の随所にみられる。例えば“fair, but of import vague/Or unconcerning” (‘Lines Written in the Album at Elbingerode’ II, 19-20) を参照。‘Dejection: a Letter’ には “These lifeless shapes” (52) という文句があり、“My little children are a Joy, a Love, /A good gift from above! /.../Compelling me to feel, as well as know,” (272-276) という文句にも “feel” と “know” の関連性がみられる。
- ⑥ これはコウルリッジの根本的な信念であって、‘Lines Written in the Album at Elbingerode’ にもうたわれている。Cf. “I had found /That outward forms, the loftiest, still receive /Their finer influence from the Life within:” (II. 16-18) 彼が *The Friend* に掲載したある随筆の冒頭に次のような引用がなされている。

“The soul doth give
Brightness to the eye : and some say, that the sun
If not enlighten’d by th’Intelligence
That doth inhabit it, would shine no more
Than a dull clod of earth.”

コウルリッジの『失意のオウド』

(Cartwright's *Lady-Errant*, Act III, scene iv.)

(Kathleen Coburn, ed., *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, London: Routledge & Kegan Paul and Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press, 1969-, 4, vol. 1, p. 482, 'The Friend: Essays on the Principles of Method')

“soul” という語もコウルリッジが頻繁に使う語であるが，“life” との関連においてコウルリッジは次のような説明も試みている。“Life is the one universal soul, which, by virtue of the enlivening BREATH, and the informing WORD, all organized bodies have in common, each *after its kind*. This, therefore, all animals possess, and man as an animal. But, in addition to this, God transfused into man a higher gift, and specially inbreathed:—even a living (that is, self-subsisting) soul, a soul having its life in itself. “And men became a living soul.” He did not merely *possess* it, he *became* it. It was his proper *being*, his truest *self*, the man *in* the man.” (*Aids to Reflection*, I. A. Richard, ed., *The Portable Coleridge*, New York: The Viking Press, 1975, p. 394)

- ⑦ Cf. “All fair Remembrances, that so revive / The heart, and fill it with a living Power.” (‘Dejection: a Letter’, ll. 111-112)
- ⑧ Geoffrey Yarlott, *Coleridge and the Abyssinian Maid*, Methuen, 1967, p. 272.
- ⑨ Cf. “That he can apprehend the phenomena of Nature’s endower without Joy only testifies to the depth of his crisis.” (Reeve Parker, *Coleridge’s Meditative Art*, Cornell U. P., 1975, p. 192)
- ⑩ Cf. “more energetic exuberant advocacy of Joy” (Parker, *ibid.*, p. 193).
- ⑪ 冒頭の “There was a time . . .” には、ワーズワスの ‘Ode on Intimations of Immortality’ の冒頭の文句とのエコーがある。
- ⑫ 過去と現在における己の詩心の対比はコウルリッジの手紙においてもなされている。“The Poet is dead in me—my imagination (or rather the Somewhat that had been imaginative) lies like a Cold Snuff on the circular Rim of a Brass Candlestick, without even a stink of Tallow to remind you that it was once cloathed and mitred with Flame. That is past by!—I was once a Volume of Gold Leaf, rising and riding on every breath of Fancy—but I have beaten myself back into weight and density, and now I sink in quicksilver, yea, remain squat and square on the earth amid the hurricane, that makes Oaks and Straws join in one Dance,

コウルリッジの『失意のオウド』

fifty yards high in the Element.” (To William Godwin, 25 March 1801. E. L. Griggs, ed., *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, 6 vols., London and New York : OUP., 1956-71, vol. II, p. 714)

⑬ 例えば “I Wandered Lonely as a Cloud’, ‘The Solitary Reaper’ という作品を参照。

⑭ E. H. Coleridge, ‘The Lake Poets in Somersetshire’, *Transactions of the Royal Society of Literature of the United Kingdom*, 2nd ser. 20 (1899), 120 quoted in Paul Magnuson, *Coleridge’s Nightmare Poetry*, U. P. of Virginia, 1974, p. 115. なおこの思想は次の ‘The Eolian Harp’ の一節にもっとも簡明にうたわれている。

“O! the one Life within us and abroad,
Which meets all motion and becomes its soul,
A light in sound, a sound-like power in light,
Rhythm in all thought, and joyance every where—”(ll. 26-29)

⑮ コウルリッジはトム・ウェッジウッドに宛てた手紙のなかでこの87—93行を引用して, “I give you these Lines for the Truth and not for the Poetry” と付け加えている。(To Thomas Wedgewood, 20 Oct. 1802, *Collected Letters*, II, p. 875)

⑯ L. D. Berkoben, *Coleridge’s Decline as a Poet*, Mouton, 1975, p. 14.

⑰ Cf. “I seem to myself to behold in the quiet object, on which I am gazing, more than an arbitrary illustration, more than a mere simile, the work of my own fancy.” (*Collected Works*, 6, p. 72, ‘The Statesman’s Manual : Appendix C’)

⑱ ワーズワスの ‘Lucy Gray’ の影響が考えられるが, パーカーはミルトンの ‘Nativity Ode’ からの影響を指摘している。Cf. Parker, *ibid.*, p. 202.

⑲ 実はこの部分のテキストには異稿がある。まず現行のテキスト,

“With light heart may she rise,
Gay fancy, cheerful eyes,
Joy lift her spirit, joy attune her voice;
To her may all things live, from pole to pole,
Their life the eddying of her living soul!
O simple spirit, guided from above,
Dear Lady! friend devoutest of my choice,
Thus mayest thou ever, evermore rejoice.” (132-139)

コウルリッジの『失意のオウド』

異稿は次のとおりである。

“Calm steadfast Spirit, guided from above,
O Wordsworth! friend of my devoutest choice,
Great Son of Genius! full of Light and Love!

Thus, thus dost thou rejoice.

To thee do all things live from pole to pole,
Their Life the Eddying of thy living Soul!”

(To William Sotheby, 19 July 1802, *Collected Letters*, II. pp. 817-818)

他にも呼びかけている対象を “Edmund, friend of my devoutest choice” としたのもある。(Cf. *Poems*, pp. 368-69). 要するに「失意」からの救済をめぐって、コウルリッジが念頭においていた相手は特定の一人ではなかった。問題はむしろ救済願望の様態と激しさであったといつてよいであろう。

- ⑳ コウルリッジは自己とワーズワスの対比を手紙のなかで次のようにおこなっている。まず理想的詩人としてのワーズワス像。“the only man who has effected a complete and constant synthesis of Thought and Feeling and combined them with Poetic Forms, with the music of pleasurable passion and with Imagination or the *modifying* Power in that highest sense of the word in which I have ventured to oppose it to Fancy, or the *aggregating* power—in that sense in which it is a dim Analogue of Creation, not all that we can *believe* but all that we can *conceive* of Creation.”(To Richard Sharp, 15 Jan. 1804, *Collected Letters*, II p. 1034) それに対して “dejection” の状態にある自我像は “I can contemplate nothing but parts, and parts are all *little*—!— My mind feels as if it ached to behold and know something *great*—something *one* and *indivisible*.”(To John Thelwall, 14 Oct. 1797, *Collected Letters*, I, 349) というふうに描出されている。