

ロマン派における〈未完〉の問題(そのⅠ)

—コウルリッジ・会話詩群を中心に^①—

藪 下 卓 郎

スチュアート・スペリは「[ロマン派が] 周囲に崩れゆく世界の秩序に代るものを、自分達のために、うちたてようとしていた^②」と述べ、たとえばキーツについては、「この詩人が、『消極的能力』について何か言っているけれども、実は彼は詩をつうじて、完全な意味において『真理』と称してもよい、もっと絶対的なものをうちたてようとして心底から必死になっていたのだ^③」というふうに、ロマン派詩人たちの表看板が、個人的な理想や夢への憧れではなく、客観的な真理の主張・確立に身を賭した能動的な態度にある点を評価している。これはどちらかといえばロマン派をスペンサーやミルトンといった古典的な詩人の系譜の上においてとらえようとする理論であって、保守的な見解といえる。ただここで重要なのは、ロマン派の詩人たちが結局真理とか信念とかを作品の上で実現することができなかったということである。そういう結果をここでは未完成ということばで代表してみたいのであるが、これは決してロマン派のマイナス面としてあげつらうためではない。そうではなくて、むしろロマン派の面目躍如たる特徴として跡づけたいと思うのである。スペリはその状態を“indeterminacy”^④ ということばでもって表わしている。キーツについてはディックスタインが“consciousness”という語で表わそうとしている^⑤ のも同じ点である。

ところで未完成という特徴は、実は長篇詩のみならず、比較的完成度の高い抒情詩にもみられるロマン派の特徴ではないだろうか。ロマン派の詩といえ

一般に直截な願望の告白とみられがちであるけれども、案外アイロニーや自意識が作品の底に沈澱している場合が多い。ロマン派の作品を大雑把に省けてみても、形式的に未完成なものが多く、たとえ形式的に整っている場合でも、内容的には無理があると思えるものが少くない。そこにはロマン派の詩人が絶対的なものを求める自己の衝動に忠実であればあるほど、未完という結果にならざるをえない必然的なプロセスが窺えるように思えるのである。そこでロマン派の作品のうちで、形式的にも内容的にも完成しているように見えながら、どことなく不明確で、曖昧な要素を宿しているような作品をあらためて読みなおすところから、ロマン派にとっての未完成の意義を考えてみたい。

まず今回は手始めとしてコウルリッジ、それも主として会話詩群を取り上げる。なぜいわゆる三大詩ではなくて会話詩か、という疑問が出されるかも知れないが、いま私がここで考察しようとしている未完成の意義に関しては、会話詩の方がはるかにその問題性が豊富であると思われるからである。とかく断片的な作品しか残していないといわれるコウルリッジであるが、三大詩だけは例外と一般に見なされているという事実もある。はたして三大詩が世にいわれるほどコウルリッジを代表しているかどうかというのも疑問の残る点であるが、これはまたのちに触れることになるであろう。

そこでまず会話詩ということになるのであるが、これらの作品は一様に語り手の孤絶した状態が最終的に周囲の世界と円満に融和・解決してゆくプロセスをうたっているようにみなされている。たとえば次のような見解はかなり一般的であるように思える。「コウルリッジは循環性という抒情詩的技法を駆使した。『イオリアの堅琴』(*The Eolian Harp*)、『深夜の霜』(*Frost at Midnight*)のみならず『隠棲の地を去るときの想い』(*Reflections on Having Left a Place of Retirement*)、『孤独の恐怖』(*Fears in Solitude*)においてもその技法を使っている。そのとき彼は不調和な断片的経験を完全な審美的調和へ変容しようと入念に努めた。⑥」しかし問題は、はたしてそれほど「完全な…変容」がなされているか

どうか、語り手の心はもたらされたかのような静謐に心底満足しているであろうか、ということである。この孤独から和合へという精神の運動を扱ったものとして『ライムの木陰、わが牢獄』(*This Lime-tree Bower My Prison*), 『深夜の霜』があり、同じ運動の軌跡を描きながら、自己救済に至りえなかったのが『失意のオウド』(*Dejection: An Ode*)である。また語り手だけがとりたてて孤独な状態にいるわけではないが、ある外的な危機ないし内的な憂悶を払いのけようとして、その奥により大きい愛とか力の存在を確認するものとして『孤独の恐怖』, 『ナイティンゲール』(*The Nightingale*), 『ウィリアム・ワーズワスに寄せて』(*To William Wordsworth*)があり、『隠棲の地を去るときの想い』も類似のテーマを扱っているといってよい。

これらの作品群を一般に会話詩群と呼んでいるわけであるが、これらをとおして眺めた場合、ひとつひとつの作品はその枠内である解決を目指し、かつ解決にたどりついているように見えながら、そこからまたあらたな不安が生ずるようにして、同じく自己救済を目論んだいまひとつの作品が書かれるといったプロセスがみられる。このような不安がより内的な恐怖へと深化した瞬間をとらえ、それと等価の想像界として創出されたのが、『老水夫のうた』(*The Rime of the Ancient Mariner*), 『クブラ・カン』(*Kubla Khan*), 『クリスタベル』(*Christabel*)の三大詩ということになるであろうが、こういう果てし無い内攻から己を救済すべく心の遍歴を繰り返すというのが、コウルリッジの詩全体が描く軌跡であるといってよい。それではコウルリッジはなぜこうゆう同一パターンの精神運動を繰り返さなくてはならなかったのか。推測されるのは、おそらく、それぞれの機会にもたらされた解決が、その時点においては解決のように見えても、実はそれが不確実で不安定なものであったからではないか、ということである。上にあげた各作品を読み終って、何かふっきれない気がするのは、各作品の領域で展開されている苦しい精神のあがきが、問題解決としてのいい訳めいた終結部の口調ではじゅうぶんに収拾しきれていないからである。

まず『ライムの木陰、わが牢獄』を読むことにしよう。この作品は突然の事故のために、友人との散策に出かけることができなくなったわが身をかこつ語り手が、想像の上で友人たちを追うことによって彼らとの一体感を獲得し、^⑦ 一人とり残された自分の周囲にも慰藉を見出し、自然の恩恵を知るにいたるまでの経過をうたっている。しかし自然に祝福された魂が愛と美に目覚めるという結びは、あまりにもうますぎる結論であり、それだけによく読めば話し手の心理的不協和音が聞えてくるのである。

すなわちこの詩の終結部である68行目から76行目にかけて、語り手は散策中の一人であるチャールズ・ラムに呼びかけて、自分の頭上を翼をきしらせながら塹へ帰ってゆく鴉を祝福したと語っている。さてここで鴉という不吉なイメージを登場させたのは、コウルリッジのオブセッションによるのではあるまいか。夕暮の鴉というのは、56行目の「鵜」や『クリスタベル』の冒頭に効果的に導入されている「梟」（2行目）と同じく、18世紀末からのゴシック小説の世界を飾る常套的な小道具である。しかしこの場合における鴉のイメージは、常套的な点景以上に際立った存在として描出されている。その黒々とした翼が輝く太陽を横切る姿（“its black wing.../Had crossed the mighty Orb's dilated glory”, ll. 70-72）、あたりの静寂を破る喧しい羽音（“when all was still, /Flew creaking”, ll. 73-74）という対照的なイメージと音の配合は偶然的というには、あまりにも暗示的ではあるまいか。そして語り手はその鴉を「祝福した」（“I blest it”, l. 70）とある。この行為は『老水夫のうた』において、信天翁を石弓で射殺することによって招いた劫罰に苛まれた老水夫が、海蛇を祝福することによって一時的に呪いを解かれる場面（282-287行）に共通する意味をもっている。すなわち通常の感覚には醜悪なるものが、それを目撃するものの精神状態にとって、至福のヴィジョンとして顕現する黙示録的瞬間である。そしてそのとき絶望した心の底に慈愛の念が生じたという（“the heart/Awake to Love and Beauty”, ll. 63-64）。しかし鴉を祝福するという行為は、そのまま語り手の満たされた精神を表わし

ているといえるであろうか。それはむしろ自己を脅かすものを静めようとする心の動きではあるまいか。この作品の終結部をなす9行（68-76行）では、“I blest it” (l. 70) という一句が主文をなしているとはいえ、残る部分は“it”にあたる鴉の飛翔の描出からなっている。これは「祝福した」という行為の対象であるとはいえ、鴉の存在が語り手の心象領域をそれだけ大きく被っていたことを示している。実は語り手はここで赫赫たる入日を背に翼をきしらせて飛ぶ黒々とした生き物が「生命」（76行）を体現した「魅力」（74行）であることを、友人チャールズを介して自己説得しようとしていたのである。

このように不吉な兆候にしいて喜びの存在を認めようとする意識的な努力は、遠出をした友人たちに想いををはせることから立ち帰って、現在のわが身を囲むライムの木陰を見回して、それが自分を慰めてくれるのに気付く件り（47-59行）にも見られる。すなわち古さびた蔦が「深い輝き」（“a deep radiance”, l. 52）を宿し、エルムの木々に「からみついて」（“usurp”, l. 53）、その「暗い枝」（“their dark branches”, l. 55）を「真黒い塊り」（“blackest mass”, l. 54）で、「ほの白く光らせる」（“gleam a light hue”, l. 55）という一景である。これもたんなる視覚的描写にとどまるものではないであろう。闇と輝きの対照、暗黒から微光への転換は、やはり闇の中に光りを見ようとするものの心理的願望を暗示するものに他ならない。

それに続く風景 — 蝙蝠が静かに飛び回るときに、燕が囀ることはないけれども、豆の花畑では一匹のマルハナバチがうたっているという件り（56-59行） — にも、やはり闇の中に光明を、不吉な現象のなかにも明るい生命の可能性を探ろうとする心理的動向がみられる。原文はこうである。“*though now the bat/Wheels silent by, and not a swallow twitters, /Yet still the solitary humble bee/Sings in the bean-flower!*” (ll. 56-59) 私がイタリック体になおした箇所の語り手の息事に特に注目していただきたい。失望と希望とが微妙に起伏し、交錯してゆくこの調子は、失意のなかで一縷の希望をつないでゆこうとする努力の表われと

見てよい。

しかしはたして語り手は、想像力を媒介として失意を悦びに転ずることに成功しているであろうか。なるほど語り手は「約束された楽しみを奪われることはよいことなのである」(65行) という *felix culpa* の変奏めいた金言を吐いている。しかしこれにはミルトンにおけるような信念に裏づけられた真実味はない。コウルリッジの場合、大体において文言がこのようにドグマティックになればなるほど、それはなにか負け惜しみめいて聞えるのである。すなわちそれに続けて語り手は、実際に楽しみを味わえなくても、「魂を高揚させ、生き生きとした悦びで、共有できぬ悦びを思索することができる」(“That we may lift the soul, and contemplate/With lively joys the joys we cannot share”, ll. 66-67) のでかえってよいという。この2行には注目すべき事実がひとつあるように思える。それは「悦び」が「思索」の対象になっているということである。はたして「悦び」なるものは本質的に「思索」されるべきものであろうか。『失意のオウド』においても、自然の中に生命力を感じる能力を喪失した語り手が、「難解な哲学によって」(“by obstruse research”, l 89) 生来の自然性を回復するしかない己の性を嘆くところがある。このようにコウルリッジにとって「悦び」とは自分の胸の中に抱きとめるものではなく、常に形而上的な思考の対象であったのである。ワーズワスやキーツがそれぞれ一時的ないし瞬間的にせよ「悦び」との合一という経験をもち、また幻滅の悲哀をうたうにしても、そういう合一の経験を核にして自然や美の論理を展開したのに対して、コウルリッジにとって外界との一体感はそもそも感覚的には無縁のものであり、それだけ逆に脳髄を刺激し、執拗に彼の思索にまつわりついていたのであった。しかし「共有できぬ悦びを思索することができる」とは実に苦しい論理ではないか。厳密に言えば「できる」ことはできようが、それでもって「約束された楽しみを奪われることはよいこと」という結論をはたしてコウルリッジは納得していたであろうか。“share” という行為を“contemplate” という行為で代替させることはしよ

ん無理である。しかし私は何もここでコウリッジ批判をしているのではない。私がいいたいのは、そういう詭弁とも聞える代替行為をもって、自己救済をはかろうとしていたコウリッジの苦悶がいたいたいほどこちらに伝わってくるということである。

このように失意の底から這い上ろうとする精神の遍歴こそこの詩の基調というべきであろう。その成果としての自己救済がいかに頼りなげに見えようとも。読者は語り手の救済について自己説得ふうの論理に共鳴はできなくても、そこにいたるプロセスからして、納得のいかぬ口調で自己救済を説かざるをえないところに、まどわしの救済の光明よりも、話し手の心の闇の奥行きの深さを思い知らされて一種の感動を覚えるのである。

さて代替行為という表現で私が意味した自己救済についてのコウリッジの苦肉の策について、いまひとつのコウリッジ的特徴を指摘しておこう。それは鴉を至福の使者としてこの詩の語り手が見なしたとき、それはたんに語り手一人にかかわることではなかったということである。そのとき語り手はチャールズ・ラムというもっとも親しい友人の存在を意識している（「君がじっと見つめているとき」（73行目）、「君の頭上を」（74行目）、「君にとっての魅力」（74-75行目）といった語句に注目）。語り手は直接に自然と結ばれようとしているのではない。友人チャールズの介在を不可欠のものとしているのである。このあたりは読みようによっては、語り手はチャールズとの共同体験の意義を第一に願い、その結果として自然との和合を願っていたのではないと思われるほどである。しかし当然語り手の最終目的は自然界との合一である。そのときコウリッジが人間的な媒介を必要としたというのはひとつの特徴であろう。たとえばワーズワスならば、そういう人間レベルの介在を無視して、直接自然との合体を試みたはずだ。いわばそれだけコウリッジがさみしがり屋であった、ということでもある。しかしもっと重要なことは他の誰かにすがらざるをえないほど、自然とコウリッジの間に大きな断絶があったということである。こ

れは『失意のオウド』において、絶望の底から語り手が愛人の身の上をおもんばかることによって、せめてもの心のやすらぎを得ようとしたのに共通している。コウルリッジが会話詩というスタイルに拠る所以である。とうてい一人では扱いかねる闇の威力を、コウルリッジは必至に振り払おうとしていたのである。またこういう場合の想像力の働きはどうであるのかという点に触れるならば、主体と客体、つまり語り手と鵑が想像力によって一体化されているのではなく、チャールズ・ラムという第3者を思いやることによって、凶兆を吉兆に転じようとしたということが肝要なのである。ということになればこのとき語り手を導いていたのは、コウルリッジ特有のあの想像力ではなく、より低次元の連想というべきものの働きであったということになりはしまいか。

『深夜の霜』においても、語り手は周囲から隔絶されている。家族が寝静まった霜夜の田舎家で、炉辺に一人居ながら語り手は戸外にひろがる人間界と自然界から遮断された自己を意識している。やがて彼は炉格子にかかって震える煤子に見入りながら、同じように炉格子の煤子に見入っていた幼なかりしころの寄宿学校時代の孤独な自分のことを思い出す。そういう自分の幼児体験へ遡源していった語り手は、かたわらで揺籃に眠るわが子の未来がより祝福されてあることを信じて、この作品を結んでいる。

さて語り手が現在置かれているような霜夜が将来同じようにわが子に訪れるとき、その季節がわが子にとってよきものとなる、という円環的な構造からなるこの作品は、現在から過去へ遡り、そして未来を展望する語り手の思索が、わが子の将来性を媒介として、語り手の孤独が周囲との調和へと円満に導かれる螺旋的精神運動を描いたものと一般に解されている。^⑨ しかしはたして語り手はこの作品の最初に置かれていたあの孤独から抜け出し、周囲との調和をはたすことに成功しているであろうか。己の過去に想いを巡らせ、いまかたわらで眠るわが子に眼を移したときの語り手の興奮を伝える文句、

こうしておまえを見つめながら
 おまえが将来ずっと違った場景において
 ずっと違った知識を学ぶことになるのだと思うと、ほのぼのとした嬉しさで
 心が躍るのだ。というのは私は
 大都会の中、うす暗い回廊に閉じ込められて育ち、
 空と星以外の美しいものは何も見なかったからだ。

(it thrills my heart
 With tender gladness, thus to look at thee,
 And think that thou shalt learn far other lore
 And in far other scenes! For I was reared
 In the great city, pent 'mid cloisters dim,
 And saw nought lovely but the sky and stars.)

(ll. 48-53)

はこの詩全体の縮図といってよいであろう。“thrills”という現在形，“shalt”という未来形，“was”という過去形の対比と展開は、そのままこの作品における語り手の精神運動の軌跡を描いている。そのなかでも「ほのぼのとした嬉しさで心が躍る」(ll. 48-49)という現在の状態は、冒頭における語り手の「孤独」(“that solitude”, l. 5) 感から始まった精神遍歴の実りある成果とみなすことができるかも知れない。

しかし実は現在の語り手の心を和ませる要因は、わが子の未来の姿、それも語り手の願望の対象としてのわが子の未来像に託されているという点が注意されなければならない。つまり三重の媒介をあてにしているのはじめて達せられる自己救済である。自分の過去と対比して語られるわが子の未来を想う第3連から第4連にかけての54-74行はすべて未来形 (shalt, shall) で綴られている。しかも“thou, my babe! shalt wander”で始まる54-58行，“so shalt thou see and hear”で始まる58-62行，“he [thy God] shall mould”で始まる63-64行、そして第4連の“Therefore all seasons shall be sweet to thee”に始まる65-74行において、それぞれの未来形の動詞がそれに伴う状況を数行にわたって伝えている。そしてそ

の状況というのは、現在の語り手の周囲にも存在しながら、語り手が心を通わせることができないでいる自然の風景（54-58行、66-74行）や神の摂理（59-62行）である。そういう自然や真理が、未来のわが子にとって全一な生命体として存在するのだという強引な予想（“shall” という単語は未来への曖昧な推測ではなく、自分の子供の将来についての確信を表わしている）をたて、語り手はそこに己の心を躍らせている（“it thrills my heart”, l. 48）のであるが、これはあくまでも希望的観測にもとづく気慰めであって、語り手の精神状態が冒頭の孤独から救われたことにはならないであろう。

最終連の第4連（65-74行）は“*Therefore all seasons shall be sweet to thee*” という、いかにも論理的な口調で解決への道が指示されているかのようなのである。ところで“*Therefore*”の“*There*”が指示するのは、前連（44-64行）において述べられている神の摂理の存在と自分の子供の将来が神の摂理に恩恵を受けることになるというのはなだオプティミスティックな予測である。さてこの予測自体はこれを書いていたときのコウルリッジの個人的信念にもとづいているのであろうし、それはそれとして何ら他からとやかくいう筋合はない。しかしこの予測が「それゆえに」(*Therefore*)という連繫辞でもって、ただちに「四季がとごとくおまえにとってすばらしくなる」（“*Therefore all seasons shall be sweet to thee*”, l. 65）という事実に導かれるとなると、詩的論理としていささか性急の感をまぬがれない。たしかに第4連の66-74行において繰りひろげられている四季折々の風景は、外観の描写としては第1連において語り手がそこから疎外されたと感じた外界の営為の描写と呼応してこの作品を円環的に閉じるにふさわしい。72行目の「ひそかな霜の聖務」（“*the secret ministry of frost*”）は、1行目の「霜がそのひかな聖務をおこなう」（“*The Frost performs its secret ministry*”）と確実に照応している。しかしそれをもって、語り手の疎外感の解消として読むには、構成上あまりにも辻褄を合せすぎたデウス・エクス・マキナという感がするのである。

『失意のオウド』にいたっては事態は一層救い難い。^⑨ この作品で語り手は、美しい自然をまのあたりにしながらも、その生命に触れることができないといういわゆる「失意」（“dejection”）の状態を嘆いている。内界と外界の融合・一体化というのはコウルリッジがもっとも理想とした存在様態であるが、その実現はワーズワスにおけるような外界と内界との相なかばした歩みより^⑩ によるのではなく、コウルリッジの場合はひとえに己の内界の生命（“The passion and the life, whose fountains are within, l. 46）によって可能となるのであり、この作品においてもその未然の様態がいろいろ角度をかえて述べられている。つまり常に己の内界に生命源があり、外界から内的生命が誘発されることがないという一方通行的な感受性が支配的であったために、内に傷がある限り、外界の風景がいかに美しくともそれに反応することは不可能であったということである。

この場合語り手は、不遇にあってもなお希望と夢に満ちていた己のかつての日々を想起こし、現在の絶望的な己の状態との落差を苦々しく思う。やがてまたそうした迷妄に自ら辟易して、戸外を吹く突風に聞き入り幻想に耽ったりする。しかし語り手の精神状態は作品の冒頭に比していっこうに回復の兆しを見せていない。最終連第8連の第1行は「いまは真夜中、だがとうてい眠る気になれない」（126行）という精神的不安を訴える調子で始まる。そして以下この作品は、それまで語りかけてきた愛人に対する祈りで締め括られるのである。

決してあの人がこのような不眠の夜を過すことのないように！

やさしい眼りよ、癒しの翼であの人を訪れておくれ。

この嵐が山にだけ生ずるものでありますように。

眠れる大地を見まもるように、

あの人住居の上に星たちがすべて輝きますように。

あの人快活に目覚めますように。

陽気な想い、元気な眼、

悦びがあの人精神を高め、悦びがあの人声に唱和しますように。

あの人に合わせて、この世のもののすべてが生きますように。

すべての命があの人を生ける魂の渦巻でありますように。

天上から導かれた素朴なる精神よ。

いとしい人！ わたしが選んだこの上なく敬虔なる人。

こうしてあなたが永遠に、いつまでも悦びますように。

ここまでいたるプロセスからして、こういう執拗な祈りから聞こえてくるのは、語り手の心の安らぎではなく、逆に語り手が置かれた絶望的な境地ではないだろうか。悦びが愛人の上に訪れよと願えば願うほど、それだけ語り手は悦びとは反対の状態にいるのだという悲痛さが読者に伝わってくるのである。『ライムの木陰、わが牢獄』や『深夜の霜』においては、友人やわが子に託された自己の救済の願望が、彼らを包む自然を想像することによって、その自然状況へ自己を一体化させようとするポジティブな姿勢に具体化されていたのに対して、『失意のオウド』では、自然と交われない語り手は、完全に置き去りにされ、そこから必死に祈りという他力本願にすがろうとしているといっていよい。

以上三つの作品は、いずれも語り手の孤独感、いいかえれば外界との有機的な一体感をもてないという自意識が核としてあり、そういう窮地から脱出していかに宇宙的な生命感を体内に甦らせることができるかという試みが作品の枠組をなしていた。そしていずれもが心の平静を取り戻し、内界と外界との一体化がなされたかに見えながら、実際には問題が解決されているわけではなく、とくに『失意のオウド』の場合には、救済願望の身振りが、一層絶望的な語り手の精神状態を露顕しているのではないかということを見てきた。

次に検討してみようとするのは、同じ会話詩群に属しながら、やや趣きを異にする3つの作品である。それは『孤独の恐怖』、『ナイティンゲール』、『隠棲の地を去るときの想い』である。これらの作品においては、語り手は先の3つの作品におけるような失意の中にいるわけではなく、何気ない日常的な状態や経験に思索の端を発しながら、実はそういう状態や経験の裏側に危機が潜んでいることを感じとる。しかし語り手はそのような危機にもかかわらず、それを

包み込む大いなる愛や恩恵の存在を確認することによって、各作品をうたいおさめている。しかしこの詩群においても、はたしてコウルリッジが己の内的危機を克服するのに成功したかといえ、やはりまた疑問が残る。〈未完〉の一変奏がここにもみられるというわけである。

『孤独の恐怖』という作品は「1798年4月作、侵略の危機に瀕して」という副題が示すとおり、1798年ナポレオンのイギリス侵攻作戦を案じた語り手が、忍び寄り恐怖にかられて、イギリス国民に決起を呼びかけるという愛国的精神に満ちた政治詩の体裁をとっている。しかし実はこの詩はもっと個人的な詩であって、コウルリッジの内面により深くかかわっている。まずこの作品はおよそ政治的危機とは無縁と思えるのどかな風景描写でもって始まる。そこはなだらかな丘陵に囲まれた静寂の谷間であり、語り手の心をなごませる場所（“a quiet spirit-healing nook”, l. 12）である。できうることなれば語り手はそこに身を横たえて、心地よい瞑想に耽りたいと願う。しかしそういう魂の平穏を願いながら、世俗の人間界に想いを馳せずにおれないというところに己の悲しい性（“a melancholy thing”, l. 29）を感じている。この意識を転機として、語り手は当時のイギリスが置かれている対仏関係に言及し、ナポレオン軍を前にしてイギリス国民の生活態度がいかに墮落しているかについて、約150行にわたりきわめて厳しい調子で批判する。それは要するに、迫りくる現実の戦争の実体を想像してみようとししないで、戦争をただ食卓の話題としてしか扱わない無神経さに対する語り手の苛立ちである。そしてナポレオンの偽善的野心を挫くために、英国国民は毅然とした態度で立ち上らねばならないと語り手は説く。さて当時の情勢をこう論じてきた語り手は、その主張の論拠として、自分がそれまでいかにイギリスという母国に、精神形成上の恩恵を受けてきたかという事実を23行にわたって述べる。^⑩

ところでこの23行は問題的不是ではないだろうか。なぜならばそれまでの社会的問題の論拠を一気に個人的体験に帰しているからである。それまで「イギリス

国民」(“We”)—「フランス軍」(“they”) という図式で論じられてきた問題は,「私」(“I”)—「イギリス」(“thou”) という関係式へ移行する。

汝 [イギリス] は私にとって親しく尊いかぎりだ。
 私は汝の湖や山々, 汝の雲, 汝の静かな谷,
 汝の岩壁や海から飲み込んだのだ。
 すべての私の知的生活を,
 すべての快い感覚, すべての高尚な思想を,
 自然の中での神に対するすべての崇拜を,
 すべての美しく名誉あるものを,
 この私の精神にその未来の存在の
 悦びと壮大さを感じさせるありとあるものを。

(183-191行)

ここに述べられているように、自分にとってかけがえのない恩恵を与えてくれた自然に恵まれた母国が、外患に侵されることを語り手は恐れるのである。国土が蹂躪されることは、自分の精神が傷つくことになるのである。自然を自分の内界との照応関係でとらえる方法は、すでに見てきた『ライムの木陰、わが牢獄』や『深夜の霜』や『失意のオウド』に共通している。しかもこの場合、自然はイギリスという国家意識に強く引き寄せられているため、語り手は国際政治を論じながら、実は個人的な危機意識を語っていたということになるのである。それだけコウルリッジの精神は自国の自然をぬきにして存在しえなかったということである。

そして実際に外敵を撃退する段になると、語り手は次のような祈り（またしても祈り！）の文句を並べる。

私の恐怖,
 私の子としての恐怖が空しからんことを,
 復讐にはやる敵の驕慢と脅迫が,
 遠くの木の中で吠えて消え去った
 疾風のごとく過ぎ去らんことを。

(197-201行)

まさに神風に祈るていの、実に主観的、抒情的な事態收拾への願望である。敵の脅威が「疾風」に喩えられているとは。「私の恐怖」とはフランス軍の侵攻に対するものでありながら、この段階においてはすでに語り手の内界を脅かす恐怖と化しているのである。語り手の注意は外的情勢よりも内的不安に集中しているといつてよい。

こうして想いをめぐらしていた谷間を出てやがて帰途についた語り手は、丘の上から眼下に広がる風景を眺めて、己の心がそこへ通い生きづくのを感じる。

こちらには暗く陰った海、
あちらには巨大なる半円形劇場をなして
広がるエルムの繁る肥えた田畑の堂々たる偉厳、
この眺望は共同社会の感がある—
それは精神と語り合い、精神に
生き生きとした力と躍動感を与える！

(215-220行)

これは『ライムの木陰、わが牢獄』において、語り手の友人たちが谷間をぬけ出て、ひろびろとした山野や海を見渡す高みへ出てきたときの感懐（20-43行）と同じである。そしてこのように満ち足りた気持で風景を見渡すことができるのも、あの静かなこじんまりとした谷間でひとときを過してきたからである（“after lonely sojourning/In such a quiet and surrounded nook”, ll. 213-214）と語り手は告白している。『ライムの木陰、わが牢獄』におけるあの「谷間」がいわば煉獄的な狭い闇の空間という印象を与えたのに対して、この場合の谷間はむしろ心地よい瞑想的な悦に耽ることができる天国的な空間であったわけである。

それでは語り手はなぜそのような平和な谷間を去るのか。もちろん時間的な必要性にかられてということであろう。それだけ現実的・日常的な人物としてこの語り手は設定されている。しかしもしコウルリッジが、この谷間の静けさにはぐくむ夢想性を信じていたのなら、それなりの別の書き方もあったであろうと思われる。しかしまあそれはないものねだりとして、要は書かれた作品

に従ってその意味するところを追ってゆくべきであろう。とするとそれなりにコウルリッジ的な問題がまた浮上してくる。つまりそのとき語り手は満ち足りた気持で家路につこうとする。行手には親しいストウウェイの村、教会の塔、エルムの木、友人の家とその背後に隠れたわが家、そこにはわが子とその母が静かな生活を送っている。語り手は自然に包まれた人間界のひとつの共同体へ迎え入れられるかのようである。現にこの作品は

自然の静けさと

孤独な瞑想によって、私の心はすっかり
なごみ、愛と、人類を親しく想う気持ちに
耽るにふさわしくなった。

(229-232行)

というふうなうたい収められている。しかし実はここで「私の心」と「愛…に耽る」との関係は厳密に言えば未然の形で結ばれている。念のために原文を引用しておけば、“all my heart/Is softened, and made worthy to indulge/Love, and the thoughts that yearn for human kind.” (ll. 230-232) ということである。「私の心」は「なごんで」はいるが、まだ「愛を享受」しているわけではなく、そうするに「ふさわしい」(“made worthy”) という段階に達したにすぎない。さらに細かく読めば、“the thoughts” と “human kind” との間に “yearn for” という動詞が介在している点も問題である。語り手はまだ「人類」という巨大な存在と交わっているわけではない。その心がまえができたというのである。となると家路につく語り手の心に芽ばえた外界との親近感をうたうすでに引用した215-220行も一種の気慰みという気がしないでもない。「この眺望は共同社会の感がある」と訳した原文 “This burst of prospect...seems like society—” の “seems” にもそういう意味でのいささかの留保がこめられてはいしまいか。

そして省って最終連全体（203-232行）の調子を味わうとき、語り手はあらたに発見した人間社会への親近感よりも、それまで浴していた静謐感の源泉た

る谷間との訣別を痛切にうたいあげているようである。先の引用（229-232行）に見た人間界への愛着も、その原因は「自然の静けさと孤独な瞑想によって」もたらされたのであった。この谷間への離別の辞はこの連において次のように繰り返されている。

それでは、さようなら、
さようなら、しばらくの間、穏かな静かな場所よ！

（207-208行）

あんなにも静かな囲まれた場所に
ひとりどまったあとで

（213-214行）

汝を想いつつ、おお、緑の静かな谷間！

（228行）

語り手は囲われた谷間にしばしば滞在し、時の政治的危機を案じたのち、その谷間を抜け出したとき、社会との親和力をほんとうに獲得するほどに満たされていたのではなくむしろやすらぎの源としての、あの心地よい谷間を離れざるをえないことを嘆いていたのではないだろうか。⑩

『ナイティンゲール』という作品も『孤独の恐怖』と同じく穏かな自然風景の描写からはじまる。そのときナイティンゲールの鳴き声が聞えてくるのであるが、語り手はナイティンゲールが世にメランコリーな鳥とみなされていることに異を唱える。自然のなかには本来メランコリーなものなどないのであって、世の不幸な人が勝手に自分の感情をナイティンゲールの声に反映させて、悲しいメロディーを聞きとっているにすぎないというのである。すなわち語り手は、コウルリッジ自身が理想とする、自然と交った状態に身をおいて、主観的な色めがねをとおして自然と接する人たちを批判しているのである。しかしこれは実に皮肉な行為といわねばなるまい。なぜならこの語り手はコウルリッジ自身の本性を批判していることになるからである。自然界の現象に主観を反映する人を難じた、

あわれな人よ！ おまえはすべてのものを自分自身で満ちし、
快いすべての音をして、自分自身についての悲しい話を語らしめたのだ。

(19-21行)

という詩句によって示された批判の対象の姿は、実はコウルリッジが自分自身の習性として告白しているのと同じ趣旨のものなのである。その習性とは次のような文句に表わされているようなことである。

瞑想に耽りながら、露に濡れた窓越しの朧月といった自然現象を眺めるとき、私は何か新しいものを見ているというより、むしろ私の内部に以前から永久に存在しているものの象徴的言語を探し、求めている気がするのである。たとえ新しいものを見ているという場合でも、その新しい現象は私の内的自然の忘れられ、隠されていた真理がぼんやりと目をさましたかのような気がいつもする。^⑩

日頃こういうことを告白していたわけであるから、「あわれな人よ！…」と嘆いたとき、コウルリッジはいましばらく浸っている冷静な客観的立場から、日常的には自分の習性として認めている主観的態度を意識的にぬぐい去ろうとしていることになる。そういう意識的な消去作業はいまひとしきり続く。すなわち語り手は、ナイティンゲールの鳴き声が悲しいなどという誤った判断に呼応する詩人たちは、むしろ川のほとりに寝ころんで、自然の声に聞き入り、詩人としての名声など忘れ去ったほうがよいといったふうなことを述べる（24-30行）。ここでもまた語り手はコウルリッジの本性の一面を批判していることになる。なぜならば自然の片隅に身を置くことに安らぎを覚えながらも、そういう状態を持続することができなかったという事実をわれわれは『孤独の恐怖』においてすでに見てきているからである。すなわち心を静寂に保っておきたいと願いながら、どうしても外界とかかわってゆかざるをえない自分の宿命を、いま一人のコウルリッジは知っていたのである。

しかしこの詩はただそれだけに終わっていない。以下さらに語り手の幾重にも起伏に富んだ心理の綾を見せてくれる。まず次の連から語り手はそれまでの

表向きの主張のとおりすなおに美しい自然に浸ろうとする。そして友だちであるワーズワスやその妹のドロシーに呼びかけ、自然のありのままの姿を冒瀆しまいとして、自然の快楽をともに分かちあおうとする。さらにナイティンゲールが飛び交い、その声が満ち満ち森が描出され、それに見入り聞き入る一人の乙女の姿が紹介されるが、それこそ自然と人間が一体化したエクスタシーの空間というわけである。しかし注意しなくてはならないのは、語り手はそこに参加しているのではなく、その現象を伝達しているという点である。“I know” (l. 49), “I knew” (l. 55) という文句に注目しよう。そして次の連 (69-86行) においても（語り手ではなく）乙女とナイティンゲールの交流が語られている。続いて最終連にいたって語り手は直接にナイティンゲールに語りかけるのであるが、皮肉なことにその語りかけは離別のことばに他ならない。

さようなら、おお、鳥よ！ あすの夕べまで、
そしてわが友たちよ、さようなら、しばしのあいだ！
わたしたちはゆっくりと、快く散策したが、
さあ家路へつこう。

(87-90行)

こういう惜別のシーンは『孤独の恐怖』(207-208行)でも見たとおりである。「あすの夕べまで」とか「しばしのあいだ」とかいう表現からすれば、この別れは時間的経過に順応した必然的な継起であり、occasional poem の常套手段であって、格別とりあげるべき筋合いはないといわれるかも知れない。しかしコウルリッジの会話詩群は偶然に書かれた詩のように見えて、実に綿密な構築上の配慮がなされている。もしコウルリッジがナイティンゲールの声を聞くことによって、自然との一体感をおぼえ、そこに手堅い感触をえていたのなら、現行の最終連は省いて、その前連を満たすナイティンゲールの声と自然の交響、

しばしの沈黙に耳をすます。やがて月が現れ、
ひとつの感覚で大地と空を

目覚ませた。するとこの不眠の鳥たちが
突然こぞって吟唱をはじめた。
まるで突風が一気に百本の軽やかな弦を
掻き撫でたかのように。

(77-82行)

というめくるめく音響の世界と、それに「耳をすまし」(“heard”, l. 77), 「目をこらし」(“watched” l. 82) ている乙女という構図でもって締めくくることができたはずである。にもかかわらずコウルリッジは、語り手をその場から退かせている。要するに語り手はナイティンゲールの声が響く悦びの空間から異化された存在なのである。しかしここでもまた異化された語り手を絶望的な状態に放棄することにコウルリッジは耐えられなかったのであろう。結末は『深夜の霜』の結末をなぞるがごとくである。すなわち自然の恵みが自分の息子にさずけられますようにという未来に向けての次のような祈りで終わっているのである。

もし天が
わたしに命を授けるならば、わが子が
このナイティンゲールの声に馴じみ、
夜は悦びに満たされることだろう。

(106-109行)

たしかにコウルリッジは外界と交わり、共鳴する楽園的時間と空間を知っていた。しかしそういう世界にいながら、そこを立ち去らねばならないという内的衝迫、ないしはそういう世界を奪いにかかる外的必然性から逃れることができなかったのである。コウルリッジは一方でそういう「恐怖」の存在を封じ込め、自然全体の有機的な調和を信じようとしていた。そしてこれまで検討してきた会話詩群における語り手の最終的な態度は、外界との調和を信じるという点で一貫している。しかしその裏に潜む内的不安、つまり調和は過ぎ去るべきものとしてしかありえないという意識は被うべくもないのである。

囲われた庭としての静寂の谷間を去るというテーマは『隠棲の地を去るとき

の想い』において、まるでコウルリッジの思索の原型をなすかのごとくうたわれている。（ちなみに会話詩群のなかでは、この作品の製作は『イオリアの堅琴』について早く1795年である。）さてそれでは語り手はいったい何を求めて隠棲の地を出てゆくのであろうか。『隠棲の地を去るときの想い』に次のような構えが語られている。

私は出てゆく、全身全霊をこめて、
強くしっかりと、学問、自由、そしてキリストの真理のために
無血の戦いを挑まんがため。

（60-62行）

これは学問的、政治的、宗教的闘争という、コウルリッジが目指した人生上の課題を意味している。しかしその後にはコウルリッジが辿った足跡を見るならば、コウルリッジが実際戦わねばならなかったのは、社会生活上の現実的な障害よりも、むしろ悪夢、恐怖、無気力、孤独といった内から己を襲うデモンであったことがわかる。すなわちコウルリッジの敵は外界にあったのではなく、むしろ自らの内界に巣喰っていたのであり、その悪霊をいかに払い、静めるかということにコウルリッジの苦闘があったといつてよい。

のっぺりした空間、大鎌をもたない糠のような手の時間、
それは砂時計の砂のように裸で音もなく、
物陰が横切ることもない。それは日時計に
落ちる月光のように意味がない。

（『辺土』, *Limbo*, 15-18行）

たとえばこのようなナイトマリッシュなイメージがコウルリッジの内界を襲ったのである。他にも『牢獄』(*The Dungeon*)、『現実の暗い夢』(*Reality's Dark Dream*)、『眠りの苦痛』(*The Pains of Sleep*)、『極限』(*Ne Plus Ultra*) といった作品にも肉体的・精神的苦痛や恐怖がうたわれている。私的な内的実情を直截にうたったと思えるこれらの詩群に会話詩群を並置してみると、会話詩群を一貫して締

め括っていたあの回復されたかに見える精神の安定が、現実のコウルリッジにとっては一層はかないものに見えてくる。一篇の会話詩を読み終えたときにわれわれが感じた回復とみえるものも、いわば患者が完全に健康をもちなおしたのではなく、一時的な小康状態にほっと一息ついているといったていのものなのである。そして病魔は深く潜行していた。

もちろんコウルリッジはそういった恐怖にただ翻弄されていたわけではない。そういう内的な不安・恐怖を作品という枠の中にからめとることによって、自己救済とまではゆかなくとも、自己喪失をまぬがれようとした。その成果がいわゆる三大詩『老水夫のうた』、『クリスタベル』、『クラブ・カン』とみなしてよい。コウルリッジという詩人は一般にこの三つの作品によって知られている。それだけこれらの詩は深い人間意識の暗部を現出しているし、形式的にも他のコウルリッジの作品に比べて比較的まとまっているといえるであろう。ロマン派の詩全体の中においてても、それらは傑出した想像力の結晶であり、人間の根源的な夢を大胆にしかも精妙にイメージ化したものとして注目される。しかし不変の真理探求というロマン派の願望が、これらの詩においていかに具現されているかということになれば、そこにあらたな問題が生ずる。つまり夢と現実、願望と結果の落差、要するに未完成というロマン派の苦しみだけにそれだけ魅力的な問題である。会話詩群が精神の孤独や不安を外界の平穩で被ったり、外界との共鳴によって解消しようとしたのに対して、これらの三大詩は裸の己を孤独や恐怖にさらすところから生じているといってよい。老水夫やクリスタベルやクラブ・カンの歓楽宮は孤独の真唯中にあり、恐怖に翻弄されている。呪いに縛られ、悪夢にとりつかれている。しかし同じ悪夢や恐怖を扱っても、これら三大詩は先にあげた『辺土』、『眼りの苦痛』といった断片的な、よりパーソナルな告白調の作品とは異なって、いずれも物語りという虚構性の上に成り立っている。もちろんその背後にはコウルリッジ自身の呻吟が聞こえるわけであるが、その声は悪夢譚、夢物語という結構で二重・三重の対象

化がなされている。老水夫は自分の異常な体験を結婚式の来客という実に日常的な人物に語るよう設定されており、クリスタベル姫にかかるジェラルダインの呪いにまつわる悲劇は、クリスタベル自身の告白としてではなく、彼女の侍女が見とどけた出来事として語られてゆく。『クブラ・カン』は制作の由来もあって、いかにもコウルリッジが内界に孕んだ完璧な想像世界という響きを与えるけれども、最終連（37-54行）において実はそれがすでに過ぎた夢であることを認め、しかもそういう夢みる自己を危険な魔術師として人々が警戒するであろうという自意識によってうたいおさめられている。

さてそれではわれわれの中心命題である〈未完〉という問題に焦点を合わせてこの三大詩を考察してみればどうということになるであろうか。ここでもやはり作品の收拾方法がいかに内容の必然性に相応しているかという視点が目安となる。まず『老水夫のうた』であるが、この作品については結末で老水夫がそれまで語り続けてきた結婚式の客人に、自分の体験の締め括りとして説いて聞かせる、

人も鳥も獣もみな
よく愛するものがよく祈る。

（612-613行）

というモラリスティックな文句が、それまでの呪われた航海譚の結びとして説得性をもつかどうかという点が問われなければならない。結論的にいって、明らかにこの文言は唐突である。それまで語られてきた死同然の、いや死よりも戦慄的な「死中の生」という恐怖、不可解な航海、航海というよりは偶然に放り出されて行方も知れぬ受難者の遍歴、いくつかの救済の網にかかりながらも、依然として永劫の呪いから解かれずに地上をさ迷い歩く老水夫の宿命、そういう不条理な世界に相応するには、この教訓的な二行はあまりにも意味的な深みを欠いているといってよいであろう。要するにそれをもって何事も解決してはいないのである。

しかし会話詩群を辿ってきたわれわれにもってはいった結果はそうめずらしく思われないのであって、もの二行が意味的な深みを欠いているからといって、そう目くじらを立てることもない気がするのである。要するにそれは一種のデウス・エクス・マキナであり、読者として、コウルリッジがそういう結果をもってこざるをえない心理的プロセスをこそ推しはかるべきなのである。^④ 救いようのない絶望から藁にもすがる気持ちで祈りの声を発する—しかもそれはわが身の救済に固執するていの声ではなく、友人や恋人、あるいは人間一般をおもんばかっての祈りであり、それをもってわが身の救済の代償とする姿勢は、すでに『ライムの木陰』、『わが牢獄』、『深夜の霜』、『失意のオウド』などの会話詩で見てきたとおりである。しかしそういう代償的な祈りから救済がもたらされたわけではなく、そういうポーズをとらざるをえないほどに主人公が陥っている状態が深刻であったということである。『老水夫のうた』における救済を求める身振りと行為は、一層救済の困難さを裏書きしている。老水夫が垂れた教訓は彼の語った経験に解決を与えるどころか、むしろその経験の不可解さをいやましにするところに真の存在価値があるというべきであろう。老水夫から教訓を受けた結婚式の客人は、

彼は出て行った、度肝をぬかれ、
感覚を失った人のように。

(622-623行)

と描写されている。こう描出された客人には件の教訓が何ら反映されていないといってよい。客人は老水夫の体験そのものの毒気にあてられているのである。老水夫は客人に人生についてのある肯定的な教訓をさすけたはずであるけれども、結果は一人の健康な日常的世界の住人を「より悲しい、より賢い人間」（624行）という人生を意識するものへと変えてしまったのである。主人公たる老水夫は自分にかかった呪いをさらすかのように、客人をとらえて自分の悪夢のような体験を語った。そしてその結句は実に教訓的なものであったけれど

も、皮肉にもその結果客人はあらたに悪夢のとりこになったというわけである。もちろんそれでもって老水夫の魂は浄化されたわけではない。己にふりかかった呪いを他に転化することによって、己の救済をえたわけではもうとうない。彼は罪ほろぼしとしての永遠の遍歴と告白を続けなければならぬことに変わりはないのである。

呪われたものが呪いの主になる—コウルリッジはこのドラキュラまがいの毒の波及の秘密を人間の根源的な罪業意識のありようとして承知していたのかも知れない。だからこそ『クブラ・カン』において、クブラ・カンが建てた歓楽宮を再現してみせるという語り手に、三重の輪を描いて語り手を封じ込めることによってその魔術をのがれる手だてをコウルリッジは指示しているのである。

さてその『クブラ・カン』は陽と陰、昼と夜、地上と地下の共存という点で、ロマン派的な夢の世界をきわめて理想的に完成させたふうに見える。しかし実はこの空間も宿命的な破壊の呪いにとりつかれているのである。見事な調和の妙は迫りくる滅亡の兆しを孕んでいる。まずあの杉林に被われた緑の丘を切り裂く無気味な亀裂（“that deep romantic chasm”, l. 12）は実にまがまがしい。しかも陽の当る側面は死を暗示する世界と調和・共存するかのように見えて（「氷の洞穴をもった日の照る歓楽宮」35行目）、結局は死を暗示する世界（「日の照らぬ海」（5行目）、「生命なき海」（28行目）、「戦いを予言する先祖の声」（30行目））に果てるのは確実と思われる。

この作品は歓楽宮の描出、一説にはコウルリッジが実際に夢に見たままの描出だけからなっているのではない。第3連ではコウルリッジは想像力で歓楽宮を再建することの意味をうたっている。すなわちこの詩の中では歓楽宮はすでに過去のものである。第1連、第2連が叙事的・客観的なスタイルで書かれているのに対して、第3連では「私」という語り手が登場している。このときコウルリッジは想像界ではなく、外から己の想像界について語っているのである。その点でこの作品は『失意のうた』に近いといえる。『失意のうた』

が想像力を失ったものの激しい自意識を語っているのに対して、『クブラ・カン』は夢の世界をなぞるように書きだされ、第3連では想像力でもって夢を招来させる自信と警戒のうちにうたい収められている。したがってこの作品も想像界の永遠性をうたっているのではなく、やはりその未完成をうたったというべきである。すなわち想像界のなかに孕まれた破壊性ととともに、夢から醒めた地点から夢そのものの世界を意義づけているという点において37行目から始まる第3連は、それまでの歓楽宮の描写の外枠、いいかえればコウルリッジの自意識をなしているのである。かつて夢で見たアビシニアの女がアボラ山を歌ったあの歌を甦らせることができれば、あの空中楼閣を再建してみせるのという、まさにアンフィオン流の魔術をしのばせるこの最終連はそれ自体としてエキゾチックな夢の空間を想起させる。しかしこの連の要点はむしろ夢に見た歓楽宮の再現が、夢に聞いたアビシニアの女のうたの奪回にかかっているという二重のからくりにある。しかもそれが実現した暁には、「私」は人から忌避されることを語り手は予知している。それでは「私」は心底から魔術師たらんとしているのであろうか。魅惑的な夢の世界へ耽溺したいという衝動と、そういう耽溺を用心深く警戒しなければならないという衝動がこの詩の枠内でアンビギュアスに共存している。

コウルリッジは夢の世界にただ亡我の状態を求めたわけではなかった。また同時にその陶醉と恐怖からただ逃避を試みたわけでもなかった。魅惑と呪縛のヴェクトルに引き裂かれ、意識と無意識の間を行きつ戻りつしていたというのが実情であったようである。この曖昧さは実体の空虚さから生来したものではなく、永遠なるもの、絶対的なものを求めながら、そしてそういうものの存在を信じ、それとの一体感を希求しつつも、実現しないもどかしさから生じた現象なのではなかったか。そういう現象をも私はここでロマン派の未完成という特徴のひとつのヴァリエーションとしてとらえたいと思うのである。

『クリスタベル』はどうか。何よりも物語としての未完成が一目瞭然である。

『老水夫のうた』におけるダイダクティックな終り方、『クブラ・カン』における自意識的・メタポエトリ的な終り方に対して、『クリスタベル』では物語そのものが中断しているのである。前二者においては、それまで語られてきた内容とは異なった次元の論理が介入して作品が終っていたのに対して、『クリスタベル』は話の糸がプツリ切れるようにして終っている。これはコウルリッジの無責任というべきなのであろうか。一方でコウルリッジはより一貫した、説得的な終り方を腹案として抱いていたようである。^⑩ また現行の中断は、『リリカル・バラッド』(*Lyrical Ballads*) 第2篇刊行に際して、ワーズワスと方針が食い違ったということも事実としてあげられている。^⑪ しかし重要なのはコウルリッジが「パートⅡ」を書いた1800年の形のままで、16年後に全体を刊行したということである。つまり一見未完と見える構成にもかかわらず、コウルリッジはその枠内である一貫した意味を伝達しようとしていたのである。

清純なクリスタベルを襲い、金縛りにする得体の知れぬ女ジェラルダインの魔力。ジェラルダインの魔性を見抜けぬサー・リオラインは、己の娘の懇請を退け、詩人ブレイシーの警告を無視して、こともあろうにジェラルダインを庇護しようとする。

己の可憐な娘に背を向けて、
老いたる騎士、サー・リオラインは、
ジェラルダインを案内した。

(653-655行)

このような残酷な場面で物語は途切れている。作品としてはこのあと親の子に対する情を一般的に論じた22行からなる結びの文句がある。これにはコウルリッジのパーソナルな動機が存在するようであるが、それまでの物語とは次元を異にする内容のものであり、クリスタベルの物語は実質的には655行で終わっている。しかもそれはいかにも尻切れとんぼのような終り方をしている。しかし実感としてわれわれはそこに肩すかしをくらうとともに、同時にそのあとでク

リスタベルと父サー・リオラインの上にふりかかるであろう災いの甚大さを予測してぞっとするのではないだろうか。それはなまじ明確な形で示されるよりも、それまでに語られてきた内容から推し測って、読者が想像上で経験する戦慄の方がはるかに物語効果は大きい。そしてコウルリッジも実はそのような効果を狙っていたのではあるまいか。外見上の未完を承知で刊行に踏み切った最大の理由として私はその点をあげたいと思うのである。とすると一見マイナス面と見える未完という特徴が、かえってプラスの効果をはたしているということもいえるのである。これまで読んできた作品はすべて完成しようがないプロセスに、ことさらめいた結論が付与されていた。しかし『クリスタベル』の場合は、完成を目指し、装うどんな方法もとられていない。しかし実際は未完の形で終った余韻が、予想外の効果を読者にひきおこすことになったのである。裏返していえば、それだけ語られている部分が、語りきれない部分について読者の想像力を刺激する要素をもっていたというわけである。

さてこうしてコウルリッジの会話詩群と三大詩をざっと眺めてきたわけであるが、これらの作品が証明していることは、彼がその『文学的自叙伝』(*Biographia Literaria*)で述べた想像力による内界と外界、主体と客体の混交・調和という現象^⑩は、彼が願った理想的存在様態であって、彼がそこに同化できたのではないということである。このことは人間コウルリッジにとってはこの上なく不幸なことであつたに違いない。しかし彼が残した作品を読んでゆくとき、むしろ彼が願った存在様態に彼が同化できないがゆえにこそ、私流に言えばその作品が未完成であるがゆえにこそ、その都度の作品において、詩人としてのコウルリッジの感性は一層研ぎすまされ、精神の運動は一層劇的に展開されてゆくプロセスが読者に感動的に伝わってくるのである。

注

- ① テキストは Coleridge, Ernest Hartley, ed., *Coleridge: Poetical Works*. London: Oxford University Press, 1912 に拠る。引用は筆者の日本語訳を原則としたが、必要なぎり英語をそえた。
- ② Sperry, Stuart M., 'Toward a Definition of Romantic Irony in English Literature', Bornstein, George, ed. *Romantic And Modern: Revaluations of Literary Tradition*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1976, p. 5.
- ③ *Ibid.*, p. 7.
- ④ *Ibid.*, p. 5; Sperry, Stuart M., *Keats The Poet*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1973, p. 245.
- ⑤ Dickstein, Morris, *Keats And His Poetry: A Study In Development*. Chicago: University of Chicago Press, 1971, p. ix.
- ⑥ Abrams, Meyer H., 'Structure and Style in the Greater Romantic Lyric', Hilles, Frederick W., and Harold Bloom, eds., *From Sensibility To Romanticism: Essays Presented To Frederick A. Pottle*. New York: Oxford University Press, 1965, p. 532.
- ⑦ この行為はキーツ流にいえば "on the viewless wings of Poesy" (*Ode to a Nightingale*, l. 33) ということになるが、両者を比較すればその相違も顕著である。すなわちキーツがナイティンゲールと合体する感覚の度合はコウルリッジのこの場合に比べるとはるかに強烈であり、そのあとでキーツが味わう幻滅感もそれに相応して激しい。それに対して会話詩群におけるコウルリッジの想像的行為はむしろ瞑想的というべき淡々たる描出からなっており、思索の起状がなめらかで、キーツほどダイナミックかつ挑戦的ではないという特徴がみられる。
- ⑧ たとえば Parker, Reeve. *Coleridge's Meditative Art*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1975, pp. 121-138.
- ⑨ この作品の分析については拙稿「コウルリッジの『失意のオウド』」（『英文学評論』第 XLV 集所収）を参照。
- ⑩ Cf. "all the mighty world / Of eye, and ear, —both what they half create, / And what perceive;"
(*Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey, On Revisiting the Banks of the Wye During a Tour*. July 13, 1798, ll. 105-107)
- ⑪ ワーズワスは "I travelled among unknow men" ではじまる 'Lucy Poems' の一篇において、恋愛と自然愛と自国愛を抱き合わせてうたった。
- ⑫ 至福の空間としての囲われた庭を外界の厳しい現実との対比でとらえる というの

は周知のようにひとつの文学的トposであり、コウルリッジの会話詩辞も Andrew Marvell の 'Appleton House' や 'The Garden', William Cowper の詩の伝統を引き継ぎ変奏していると考えられないだろうか。ブロムバートはコウルリッジの閉所志向に伝統的ならぬ個人的な精神構造を読みとっている。Cf. Victor Brombert, 'The Happy Prison: A Recurring Romantic Metaphor', Thorburn, David and Geoffrey Hartman, eds., *Romanticism, Vistas, Instances, Continuities*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1973, pp. 62-68.

- ⑬ Coleridge, Samuel Taylor, *The Notebooks*. Ed., Kathleen Coburn. Bollingen [Foundation] Series L. New York: Pantheon Book, 1957-. Text II, 2546, 17. 104.
- ⑭ スチュアート・スペリはそういう特徴にロマン派と現代詩人を結ぶ思考の型を読みとっている。Cf. "truth, if it is to have any meaning for us, lies not in axioms or abstractions but is a vital process of a discovery that is inseparable from the dialectic of the poem or dialogue through which it is achieved—that is to say, through the creative process itself." (Bornstein ed., *ibid.*, p. 6)
- ⑮ Cf. House, Humphry, *Coleridge: The Clark Lectures, 1951-52*. London: Rupert Hart-Davis, 1953, pp. 126-130.
- ⑯ Cf. Coleridge, Samuel Taylor, *Collected Letters*. Ed., Earl Leslie Griggs. 6 vols. Oxford: Clarendon Press, 1956-71, vol. 1, p. 631 n, p. 592 n. p. 643, 643 n; Yarlott, Geoffrey, *Coleridge and The Abyssinian Maid*. London: Methuen, 1971, pp. 182-184.
- ⑰ *Biographic Literaria*, XIII.