

“Frost at Midnight” 解釈

—— 詩的構造としての movement ——

小 柳 康 子

I

“Frost at Midnight” は, “conversation poems” (「会話詩」) という範疇に分類されている詩のひとつである。“conversation poems” という語は, Coleridge が Nether Stowey に移り住み, Wordsworth と交流を深め合った, 生涯において最も幸福な時期に書かれた詩のひとつである “The Nightingale” の副題に由来する。しかし “The Nightingale” のみならず, 自然を題材にした一連の瞑想的な詩八つを総称的に “Poems of Friendship or Conversation poems” と分類したのは G. M. Harper が最初であり⁽¹⁾, これ以降 “conversation poems” という呼称が定着した。

Harper のあげている八つの詩のうち, “The Eolian Harp,” “Frost at Midnight,” “Fears in Solitude,” “Dejection: An Ode” の四つを特に “the greater Romantic lyric” として論じているのは M. H. Abrams である⁽²⁾。Abrams はその中で, “Frost at Midnight” を “one of the masterpieces of the greater lyric”⁽³⁾ として高く評価し, 他のロマン派詩人の詩と共通する普遍的特徴を考察している。

Abrams は, Coleridge の詩を, “the return-upon-itself”⁽⁴⁾ という lyric 特有の構造を有するものとして捉え, これが Wordsworth の詩にも影響を及ぼしたと説く⁽⁵⁾。自らの尾を噛む蛇「ウロボロス」の比喩に明らかな, 始めに終わりがあり終りが始めであるという circle が, この詩の

現在—過去—現在へというパターンにみられることを、彼は Coleridge 自身の、詩の理想としての円環の比喻を引用しつつ明らかにしている⁽⁶⁾。

Abrams の指摘する通り、“Frost at Midnight” は、はじめの地点—すなわち、瞑想の出発点であった cottage という閉じた空間—に詩が戻ってくるという意味で、circle を成しているということもできよう。しかし詩は、cottage という地点に還ってはくるが、語り手の意識自体は、はじめと同じところにとどまっているのではない。冬の深夜の cottage から出発した語り手の意識は、少年時代の回想へと流れ、更にはそこから現実へ戻り、最後には幼な児への祈りという形をとって、未来へ大きく開けてゆくのである。いふなればこの詩は、circle というよりは、ひとつの場から次の場へと次々と変容してゆく、集中と拡散の movement をその構造としてもっているということである。ロマン主義の詩の特徴のひとつである、もとの場所へと舞い戻ってくるあの悪夢にも似た永劫回帰的 circle ではなく、ひとつの形を壊しては又新しい形を産み出してゆくという、しなやかで自在な movement がみられるのである。

時間の流れが、詩人の意識の流れと相乗し、瞑想の場としての想像的な空間もそれにつれて移動してゆく。これは、第1—第4連にそれぞれ対応し、使われている語やイメージも、この時間と空間と意識の movement に従って、次々と動いてゆく。post-structuralism の代表的批評家のひとりである Michael Riffaterre の詩の理論⁽⁷⁾ にならって、movementこそがこの詩の“matrix”であるということも可能な詩世界なのである。

しかし、詩の構造としてある movement は、ロマン派詩人の好む“aeolian harp”が、外からの風をうけると自然に鳴り出すような、無意識的なあてどない movement ではない。この詩の movement は、思考する主体の精神が、自らに似た他者—“stranger”—を、外界に見出そうとする過程の結果としての movement なのである。暖炉の火格子の上でハタハタとせわしなく動く“film”(「煤埃」)が、“stranger”という

別名を持つことを中心にしてこの詩の議論が展開している理由もここにある。

本稿は、語、イメージ、内容などのあらゆる面にみられるこの movement に焦点をあてながら、“Frost at Midnight” を解釈しようとする試みである。このようにあらかじめ方向づけられた詩の読みは、structuralism から post-structuralism へという批評の風土の転換期にある現在において、否定されるべきものとみなされている、作品をそれ自体で閉じられた意味の宝庫と考え⁽⁸⁾、すでに数多く存在している解釈に、またひとつの新しい解釈をつけ加える作業に他ならないであろう。しかし分析は、可能な限り、読者（これを書いている筆者のみならず、更に広い、いわゆる “informed reader”⁽⁹⁾ あるいは “super-reader”⁽¹⁰⁾）からの意味付与を視座に入れながら進められるので、“Frost at Midnight” は、単なる意味の集積体としてではなく、開かれた詩テキストとして、新たに捉え直されるかもしれない。

II

詩はまず、「霜はひそやかにつとめを果たす／風の助けを借りることなく」(1-2) という二行で始まる。小説、ドラマ、詩などのジャンルを問わず、どのような作品においても書き出しは重要であるが、この詩でもそれは例外ではない。はじめに読者が注意を促されるのは、霜が “The Frost” と、定冠詞と大文字で表記されている点である。この十八世紀的な詩的慣用である擬人法は、霜が “performs” の主体者としてあることを示すためだけに用いられているのだろうか。多分そうではあるまい。この表記には、語り手である詩人が、霜の働きについて、ある大きな重要性を認めていることが明示されているのではないか。それは、霜の機能を示すのに、“secret ministry” ということばを使用していることでも明らかである。目には見えぬし、耳にも聞こえないが、外界には確実に、すべてのものを

変貌させるような、宗教的ともいえる力が働いていることを、この冒頭の二行は伝えている。そして、この深夜の霜の秘式は、このあとの詩世界を、日常的な経験のレベルを超えた場へと導いてゆくのである。

二行目の “Unhelped by any wind” によって、「霜のひそやかなつとめ」の具体的内容が一層明らかになる。この句を正しく理解するには、Coleridge をはじめとするロマン派詩人にとって、“wind” がどのような重要性を持っていたのかを思い起してみる必要があるだろう。ロマン派詩人にとって “wind” は、単なる自然現象としてではなく、外界から人間に働きかけて内と外との境界をとり払い、有機的な合一を達成させるものと考えられているのである。Coleridge の “The Eolian Harp” では、これが鮮かに描き出されており、詩人はその中で、“desultory breeze” (14) に “caress’d” (14) された Lute が鳴り出して、内と外との結合した一つの生命がもたらされることを語っている。窓ぎわに縦に置かれている Lute は、薄明りの中を飛び回る妖精のたてる音にも似た “the long sequacious notes” (18) を奏で始め、その楽の音が詩人に、内と外との一体感と、それによる「歓び」をもたらすのである。

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 —
(26-29)

M. H. Abrams は、“The Correspondent Breeze: A Romantic Metaphor” において、この “wind” あるいは “breeze” について次のように述べている。

To this shrewd observation I would add that “breathing” is only one aspect of a more general component in Romantic poetry. This is air-in-motion, whether it occurs as breeze or

breath, wind or respiration — whether the air is compelled into motion by natural forces or by the action of the human lungs....but the surprising thing is how often, in the major poems, the wind is not only a property for radical changes in the poet's mind. The rising wind, usually linked with the outer transition from winter to spring, is correlated with a complex subjective process: the return to a sense of community after isolation, the renewal of life and emotional vigor after apathy and a deathlike torpor, and an outburst of creative power following a period of imaginative sterility.⁽¹¹⁾

ここで要約されているような “wind” を、ロマン主義の詩において高度に表現しているのが、Shelley の “Ode to the West Wind” に他ならぬのはいうまでもないであろう。

さて、“Frost at Midnight” に戻ってみよう。“The Frost performs its secret ministry/Unhelped by any wind.” (1-2) という構文から、霜が、今までみてきた Romantic metaphor としての “wind” の機能と同じ機能をわりふられ、この後の詩世界に大きな影響を及ぼしてゆくことが暗黙に了解されていることがわかる。霜は、内面と外界とを変貌させるものとして提示されているということである。

これは、霜という語のもたらす連想からも容易に知ることができる。(1) 氷結 (“The act or state of freezing or becoming frozen.”) (2) 凍った露あるいは水蒸気 (“Frozen dew or vapour.”) という、*O. E. D.* に記載されているはじめの二つの定義から、霜には、同じ物質の、液体から固体へという変化が、更には、露との関連から、「ものを覆う」働きが内在していることが了解される。覆い変化させるものとしての霜は、この詩の世界を要約する適切なイメージとなっているのである。不動であるようにみえながら、緊迫した目に見えぬ movement が、すでにここに感じられるといってもいいであろう。

2行目の後半から3行目にかけては、この静けさの中で響く “owlet”

の声の描写である。

... The owlet's cry
Came loud — and hark, again! loud as before.
(2-3)

ここを声に出して数回読んでみて気付くのは, “loud,” “loud as before” という繰り返して伝えられる意味とは正反対の, 不気味とも感じられる静けさである。これは, /au/, /ai/, /ei/ という, 二重母音と長母音が読者に喚起する催眠的效果のためであろう。

de Vries によれば, “owl” には, 「死」, 「暗黒」, 「知恵」, 「冬」, 「孤独」などの意味がある⁽¹²⁾ ということであるが, 真冬の凍てつく静寂を倍加させる “owl(s)” は, *Christabel* や Keats の *The Eve of St. Agnes* でも, 極めて効果的に使われている⁽¹³⁾。しかし “Frost at Midnight” の “owlet” には, *Christabel* や *The Eve of St. Agnes* にみられる, 暗い「死」の連想は前面には出ていない。ここで暗示されているのは, ひたすら, 冬の寒さと, 次行以下に出てくる, 語り手の “solitude” (5) なのである。

4-7 行において, 語り手の注意が, 家の外での自然から自分の居る “cottage” (「田舎家」) (4) へと向けられることが告げられる。更に彼は, “solitude” (5), “Abstruser musings” (6) などの言葉によって, そこから, 自己の精神の内部に眼を向け始めたことを伝える。

The inmates of my cottage, all at rest,
Have left me to that solitude, which suits
Abstruser musings: save that at my side
My cradled infant slumbers peacefully.
(4-7)

ここには, 広い空間から徐々に狭い場所へと移動してゆく心の働きがみられ, それはこのあとといったん外へ広がる (10-13) が, 遂には cottage

の暖炉の、そのまた中にある“film”という一点へと収斂してゆく。ここには、ゆるやかだが確実な movement が感じられる。4行目の“inmate”（「家族」）という語の使用にも、この内へ沈潜する精神が暗示されており、“in”という prefix によって、“out”と対立するものとしての内側が、またその音と形態から、“intimate”という形容詞を連想させて、1行目の“secret”を補強しているともいえよう。

さて、“Kubla Khan,” *Christabel*, *The Rime of the Ancient Mariner* という、Coleridge のいわゆる三大傑作詩にあっては、精神が内へと向かうのは、無意識の深淵へと下降してゆくことを意味している。“Kubla Khan”で“deep romantic chasm”(12)と示されているゴシック的な闇こそが、Coleridge の詩を特徴づける key word のひとつなのである。

しかし“Frost at Midnight”では、内部への下降はこれらの詩のように、底無しの淵に通じてはいない。内へと向かう先には、必ず、他者である客体が存在しているのである。6行目のコロンの下の2行で、それが、平和な寝息をたてて眠る語り手の息子として登場している。語り手の“solitude”と“musings”は、“save that”(6)という留保付きなのである。独立して歩き出そうとする精神の、内へという movement が、コロンによってせき止められ、“save that”という言葉で導かれる外的存在につきあたり反転する。この“infant”は、3連において再び登場し、詩人の過去—現在—未来をつなぐ重要な他者としての役割を果たすが、ここではまだその意味は彼には知られていない。

8-13行は、“infant”の存在によって、再び外へと開かれてゆく精神が、まわりに見い出す自然の様子を語っている部分である。意味のまとまりは、10行目なかばのピリオドで切れる。“calm”という形容詞の二度の繰り返し(8)と、“silentness”(10)という名詞によって、外界の静寂を伝えようとする語り手はしかし、妙に苛立っている。ここには、冒頭の三行から受ける、深い静けさは感じられない。それは、“calm”と“silentness”

の間にはさまれた, “disturbs” (8), “vexes” (9), “strange” (9), “extreme” (10) という語の使用と関係しているように思われる。これらの語は, 平静さと沈黙とをかき乱す, 表層的な movement を喚起させるからである。

10行後半から13行後半においては, すぐ上の2行半で明らかにされた, 語り手の外界への不適応がより明確に読者に伝えられる。

... Sea, hill, and wood,
This populous village! Sea, and hill, and wood,
With all the numberless goings-on of life,
Inaudible as dreams!...

(10-13)

10行目の “Sea, hill, and wood” が, 11行目の “Sea, and hill, and wood” へと, “and” をひとつ加えて繰り返されてゆくのも, 語り手が外界の事物に対して, 確固とした感覚を欠いていることの強調であるように思われる。この技法によって, 手ざわりのある対象の中に自らを没入させたいと希いながらも果たせぬもどかしさが伝えられるのである。これは更に, “Inaudible as dreams!” という simile によって強められる。これは, 9-10 行の “strange/And extreme silentness.” につながるイメージであるが, この表現にも, 外界の静けさと同化できぬ詩人の, 一種の疎外感がこめられているのではないか。

この4行にみられる, 語り手と外界との乖離から生じる実体感のない非現実性は, 「無数の」という透明な意味を持ちながら, “less” という suffix の故に, 読者の眼に訴える時は否定的連想を呼びおこす “numberless” や “Inaudible” などの語の使用によっても伝えられる。更にそれは, この部分が, 動詞のない不完全な文によって構成されていることによっても示されているのである。“Inaudible as dreams!” という simile にふさわしい, ここに描かれている自然は, ゆりかごに眠る “infant” の

安定性と不動性を持っていない。“Sea,” “wood”などの自然は、この詩と同じ“conversation poems”である，“This Lime-Tree Bower My Prison”や，“Fears in Solitude,” “The Nightingale”などにおける自然とは異なり、霜の“secret ministry”を受けた、現実にはヴェールをかけられたものとして捉えられているからである。

以上みてきた13行なかばまでが、1連の前半部を構成している。13行後半から1連おわりの23行においては、内から外へ、外から内へと揺れながら移動してきた語り手の視点が“film”の上に固定され、彼がそれを自らの精神の類似物とみなすことが語られる。

... the thin blue flame
Lies on my low-burnt fire, and quivers not ;
Only that film, which fluttered on the grate,
Still flutters there, the sole unquiet thing.
Methinks, its motion in this hush of nature
Gives it dim sympathies with me who live,
Making it a companionable form,
Whose puny flaps and freaks the idling Spirit
By its own moods interprets, every where
Echo or mirror seeking of itself,
And makes a toy of Thought.

(13-23)

この後半の箇所は更に、内容に従って、13-16行までと、17-23行までの二つの部分に分けることができる。13-14行は、“thin,” “Lies,” “low-burnt,” “quivers not”などの表現によって、movementの停止を示すのに対し、15-16行は“fluttered,” “flutter,” “unquiet”などの語で、それと対照的な状態を伝える。そしてこの非 movement 対 movement という、正・反の対比は、14行目おわりのセミコロんと、15行目はじめの“Only”によって強調されているのである。

また13-16行までの4行には、“*flame*,” “*fire*,” “*film*,” “*flutters*” という /f/ 音が多用されているが、読者はこの alliteration によって、音による統一性を感じとり、描かれている正・反の対立が、ひとつのまとまりの中における対立であることを理解する。そしてこの /f/ 音の alliteration は、詩の中心的イメージである “*film*” を強調する役割をも果たしていて、19行目の “*form*,” 20行目の “*flaps*,” “*freaks*” へとつながってゆくのである。

詩人の注意は、居間の暖炉にかすかに残る青い炎に向けられ、そこから更に、その火の手前にある煤埃へと移動するのだが、ここで、普通はほとんど読みすごしてしまうような言葉の使われ方に注目してみたい。それは、14行目の “*Lies on my low-burnt fire*,” における “*my*” の使われ方である。これは前後の文脈から考えて、「私の田舎家の細々と燃えている暖炉の火」という意味であるが、literal には、「私の細々と燃える火」という意味も可能であり、その時には “*fire*” を、「物理的な火」ではなく「情熱」として、比喩的に解釈しなければならなくなるであろう。文脈はこの読み方を要求していないが、“*my+low-burnt fire*” という語の結合が喚起する fire = 情熱の図式は、読者の読みの中に無意識の影を落としている筈である。

この意味の影が、詩の論理とストレートにつながらないとしても、一瞬よぎるこの読み自体に、読者の経験という意味があるといえるのではあるまいか。この詩に即していえば、これが、18行目の “*Gives it dim sympathies with me who live*,” の “*live*” をもたらしたと考えてみたい。ここでは “*live*” は、「深夜にこうして目ざめて考えている」という文脈で使用されているのだが、14行目の意味の影と呼応して、「私が死んだように静かにみえるが、生きているのだ」という、深層の意味を伝えるのではないか。“*live*” という語に出合い、ある軽い異和感を受ける読者の意識は、こう考えることで納得させられるように思うのである。

暖炉の弱い火からあがる青い炎は動かないが、その炎から生じた煤埃だけは、火格子の上に付着して、せわしなく動いている、というのが13-16行までの大意であるが、この煤埃—“film”—には、もうひとつ別の呼び名があることを、Coleridge 自身の注は伝えている。

In all parts of the kingdom these films are called *strangers* and supposed to portend the arrival of some absent friend.⁽¹⁴⁾

この“film”は、2連においては、“that fluttering stranger”(26)と呼ばれ、詩人の精神のアナロジーではなく、少年時代を回想させる契機としての働きをなしている。この1連においては、“unquiet であるという意味での movement を伝える“film”が、2連では、現在から過去へという時間の movement を示す契機として機能しているということである。

17-23行では、休みない movement を示す“film”に眼をとめた詩人が、それを自らの精神のアナロジーとを感じる様が語られるが、一読して気付くのは、この部分が、切れ目なく7行に及ぶ one sentence となっていることであろう。

これ以前の部分は、長い one sentence でも、コロンやセミコロンによって、一応の区別りがつけられていたのに対し、ここは、行末で意味が完了しない完全な run-on lines となっているのである。意味が行末で完了せず先へひきのぼされてゆくこの enjambment の技法は、きれ目なく動き続ける自分の心の働きを意識にのぼらせ、2連の回想へと自然に入りこんでゆく語り手の状況を見事に浮びあがらせている。この技法は2連でも中心的に使われ、そこでは、21行が3つの sentences から成りたっているほどに徹底している。又、3連には同様に、8行から成る部分があり (54-62)、4連に至っては、10行全体が one sentence で構成されているのである。“Frost at Midnight”がこのように多くの run-on lines から成りたっていることは、詩の伝えようとするものが、詩人の意識と時

間と空間の movement であることを考えてみれば、当然のことといえよう。

自然の静けさの中での “film” の間断ない “motion” が、同じように、自然の静けさの中で “vex” され “disturb” されている語り手に共感を呼びおこし、それを恰好の連れ合いと感じさせる。つまりここではじめて、語り手である詩人は、自らの揺れ動く精神を、ひとつの客体として眺めるわけである。詩人の意識の中で、“film” の “motion” が精神のゆれ動きと重ね合わされるのだが、精神は、“film” のようにひとつところにとどまらず、活発に自らの外へと動き始める。19-23行にみられる、“Making”(19)、“interprets”(21)、“seeking”(22)、“makes”(23)などの、能動的な意味を表わす動詞が、この movement を明確に示しているといえよう。そしてこの精神の movement は、「今まさに行われつつある」という意味を伝える “—ing” の多用——“Making it a companionable form”(19)、“the idling Spirit”(20)、“seeking of itself”(22)——によっても知られるのである。

詩人は、自己の精神を、20行ではじめて、“the idling Spirit” と表現しているが、この “Spirit” も、一行目の “Frost” と同じく、特別に強い意味をこめた大文字表記と思われる。実際、これが初版では、“the living spirit” と小文字になっていた⁴⁵ ことを知っている我々は、Coleridge 自身による改訂作業過程に、これを小文字から大文字に変更する必然性があったと思わざるを得ない。それは、すでに述べた、積極的に外へ動いてゆくという行為の主体者としての精神の強調であるのは確かであろう。

語り手の内面を適切に表現するこの “the idling Spirit” には、いままさに何物かが “idle” な状態からうまれつつあるという、切迫した movement が感じられる。そしてこのことばは、Keats の、芸術を産み出す前状態としての、実り豊かな、一種の精神の麻痺を示す “indolence”⁴⁶ という、あの有名な語と呼応しているのではないか。

この“the idling Spirit”が、「至る所にそれ自らのこだまと似姿を求める」(“every where/Echo or mirror seeking of itself,”)ことが、21-22行で示されるが、数度読み返してみても、この二行の英語は曖昧である。意味内容は明瞭なのだが、語順が意図的とも思われるやり方で変えられているからである。内容に照らし合わせてみて、22行の正しい語順は、“seeking Echo or mirror of itself”となると思われるが、あえてこれを、“Echo or mirror seeking of itself”と変えているのは何故か。その理由は、“seek”の目的語である、名詞の“Echo or mirror”を行のはじめに置くことによって、前の行との論理的つながりから、それらを動詞と錯覚させ、更に“seeking of itself”を、「それ自身を求める」という意味に読みとらせるためではないだろうか。22行を読む読者は、“the idling Spirit”が、外部空間の至る所で、こだまし姿をみせると感じるのである。

さて、休みなく動き続ける精神のアナロジーとしての“film”は、同時に、精神がそこを足場として下降してゆくスプリングボードのような実体でもある。“film”を超えて過去へと向かう movement の先には、子供時代があり、その子供時代にも又、“stranger”をみつめて自己の幼き日を思い出している自分がいた。

ここで、“film”が、内と外とを隔てる薄い膜という意味を有していることを思いおこすのも無駄ではあるまい。読者は、“film”の持つ薄い膜という一義的意味に触発されて、「火格子」の“grate”から“gate”を容易に連想することができるといえよう。そして、“film”―“gate”というイメージの連鎖によって、隔てるものを開けて、時間を遡り、過去を現出させるのである。

III

第2連では、第1連と同じように、暖炉の煤埃を凝視しながら幼き日々

を思い出し、孤独をいやしてくれる知り合い — “stranger” — を心待ちにしていた少年時代が回想される。“film” が “stranger” という別名を持つことにこの回想は基づいており、これによって、自らの外にある確固とした他者 — “stranger” — を求めるという語り手の希求が明らかにされてゆく。この “stranger” への語り手の期待は空しく裏切られたが、回想から再び cottage の現在へと戻ったり語り手は、傍らに眠る幼な児が “stranger” であることを悟るのである（第3連）。これ故に、Reeve Parker は、“stranger” を、詩の “crucial image” と呼び⁽¹⁷⁾、L. S. Lockridge は、Coleridge の詩的理想と関連づけて、“the strange and the familiar” という両極の統一を示す語としている⁽¹⁸⁾。

“But O!” (23) という感嘆詞に導かれる23-26行まで冒頭の4行によって、現在形としてある “film” = “stranger” という図式が、一挙に過去へと戻る。

But O! how oft,
How oft, at school, with most believing mind,
Presageful, have I gazed upon the bars,
To watch that fluttering *stranger*! ...

(23-26)

現在から過去への、時間と空間の movement の結果としての語り手の意識の高揚は、第2連では、すべての sentence が感嘆符（！）でおわることによっても伝えられているといえよう。そして冒頭の “But O! how oft,/How oft,” が、この高揚感を要約する言葉なのである。

これは、“Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey” において、Wye 河を再訪した詩人が、都会生活の間に、この “sylvan Wye” (56) を幾度心の中で訪れたか、と感情の高まりと共に述べる次の部分を、すぐさま思いおこさせる。

If this
 Be but a vain belief, yet, oh! how oft ——
 In darkness and amid the many shapes
 Of joyless daylight; when the fretful stir
 Unprofitable, and the fever of the world,
 Have hung upon the beatings of my heart ——
 How oft, in spirit, have I turned to thee,
 O sylvan Wye! thou wander through the woods,
 How often has my spirit turned to thee!

(49-57)

この Wordsworth の詩では、Wye 河を訪れている詩人が、過去のある時点の自分自身を回想しているのだが、そこで回想されている自分は更に、それより以前に訪れた Wye 河を思い出しているものとして描かれている。いうなれば、現在の意識に過去の自分がはりつき、しかもその過去の自分は、それより更に以前のことを回想しているという構図である。“how oft!” という感嘆詞は、この二重の記憶の甦りを読者に意識させるものとして機能しているといえる。

この図式は、“Frost at Midnight” にあっても同様である。暖炉—火格子—煤埃という連想が、瞬時に、これと同じ過去の連想を現出させ、その過去の自分の中で、それより以前の幼き日々が回想されるのである。いわば、過去と「大過去」とが、“film” を媒介として、二重映しになって現在にはめ込まれているわけである。

26行の後半から33行にかけては、少年時代の語り手が思い出していた幼き日の光景が描かれている。ここには、Coleridge 自身の自伝的言及—孤独だった Christ's Hospital の学寮生活と、生まれ故郷 Ottery St Mary での幸福な少年時代—があるというのが定説となっている⁴⁹ が、この詩を読むにあたっては、これらの事実を特定するのが重要なのではなく、あくまで、詩の構造の一部としての過去の役割が強調されなければならないで

あろう。

... and as oft
With unclosed lids, already had I dreamt
Of my sweet birth-place, and the old church-tower,
Whose bells, the poor man's only music, rang
From morn to evening, all the hot Fair-day,
So sweetly, that they stirred and haunted me
With a wild pleasure, falling on mine ear
Most like articulate sounds of things to come!

(26-33)

まぶたを閉じずに少年は、懐かしい生まれ故郷を夢想し、古い教会の鐘の音が鳴り渡るのを聞く。その音は“things to come”を暗示するかのよう感じとられ、少年の心は乱れて“a wild pelasure”で満たされることが告げられる。

one sentence が8行という多くの行から構成されているこの部分は、語られている内容と一致していると思われる。過去から「大過去」へという時間の movement と、朝から晩まで休みなく鳴り続ける教会の鐘の響きが、切れ目のない run-on lines によって効果的に伝えられているからである。

第1連における“film”が、精神のアナロジーであると同時に、現在から過去へ入ってゆく契機として機能していたのと同じように、「ふたをすもの」という意味をもつ27行の“lids”は、過去と「大過去」の境界を示すものとしてあると考えることも可能である。現在から過去へという時間の movement は、語り手の精神の movement でもあり、これらが、“film”と“lids”という、区切るものを足場としてなされるということである。

教会の鐘の音は、少年の心を“stir”し“haunt”した。そして、このように心乱された彼は、耳に響いてくる音のもたらす喜びが、“stranger”が現われて自分を喜ばしてくれる時のその前兆であるかのように錯覚する。

心を“vex”させるものではあったが、沈黙が支配していた1連とは対照的に、この箇所は、音のイメージが優位を占めている。そしてその音は、“stirred,” “a wild pleasure,” “falling on mine ear”などの、平静さを破る movement を伝える表現によって強調されているのである。

34-35行は、幼き日の回想から再び学寮の孤独へという現実に戻る少年の内面を伝える部分である。

So gazed I, till the soothing things, I dreamt,
Lulled me to sleep, and sleep prolonged my dreams!

(34-35)

“So gazed I,” という34行はじめの表現によって、読者は、「大過去」から過去へと時間が移ったこと、すなわち、暖炉の“stranger”を凝視しての少年の回想が終ったことを知らされる。孤独な少年は、耳に残る「激しい喜び」をもたらした鐘の音を感じながら眠りにつき、その夢の中で“stranger”への期待を成就させようと希うのである。

この2行では、夢と現実との境界が、“Soothing,” “dreamt,” “Lulled,” “sleep,” “dreams”などの言葉によって曖昧にされているが、これは、27行の“dreamt”と呼応し合って、既に失われてしまっていて存在しない時間と空間とを読者に意識させるためであろう。しかし多用されているこの「眠り」のイメージは、ただこのように、失われた過去を浮かび上がらせるものとしてのみあるのではなく、1連に登場し、3連で語り手にその存在の意味をはっきりと悟らせる「ゆりかごの中で眠る幼な児」に連なるものでもある。J. S. Hill は、第2連を、第1連で示された詩人の“solitude”に再び焦点を当て、第3連の詩人の喜びにもつながる部分として“pivotal”と呼んでいる²⁰が、これは、「眠り」が、1, 2, 3連をつなぐイメージとして提示されていることによっても確かめられるのである。

36-43行では、前夜暖炉の“stranger”をみつめながら眠りについた少

年が、翌朝授業を受けながら、教室の半分開いたドアから、“stranger” が現れるのを期待していた様子が描かれる。

And so I brooded all the following morn,
 Awed by the stern preceptor's face, mine eye
 Fixed with mock study on my swimming book:
 Save if the door half opened, and I snatched
 A hasty glance, and still my heart leaped up,
 For still I hoped to see the *stranger's* face,
 Townsman, or aunt, or sister more beloved,
 My play-mate when we both were clothed alike!

(36-43)

「煤埃」の“stranger”は、「長い間会ったことのない他人」である“stranger”に変換させられ、少年は“stern preceptor”の監視の下で、本を読むふりをしながら、ドアの方へすばやい視線を走らせる。

Wordsworth の有名な詩の出だしを連想させる40行目の“my heart leaped up,”は、この第2連において、“gazed,” “stirred and haunted,” “falling,” “snatched”などの言葉で伝えられる、時間と少年の心のmovementのクライマックスともいえるものである。そして、「半分開いたドア」の先に“stranger”を期待する少年の胸の高鳴りを伝えるこの表現は、第3連の、平和に眠る幼な児を見出した時の語り手の喜びを示す行 — “it thrills my heart/With tender gladness,” (48-49) — へとつながってゆく。

IV

2連に示されていたように、過去へと遡っていた語り手の意識は、3連で再び現在へと戻り、1連で言及されていた幼な児を見出す。

Dear Babe, that sleepest cradled by my side,

Whose gentle breathings, heard in this deep calm,
 Fill up the intersperséd vacancies
 And momentary pauses of the thought!
 My babe so beautiful! 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!...

(44-51)

2 連に描かれていた，“stranger”である他者を見出すことのできなかつた少年は，この3連で，自分の息子である“Dear Babe”が，その期待を成就させてくれるのを知るのである。そして彼は，幸せとはいえなかつた過去を，この幼な児の存在によって埋め合わせることができるように感じとる。

語り手は，傍らで安らかな寝息をたてて眠っている幼な児に優しいまなざしを注ぎ，その小さな存在が，静けさの中で，思考の“intersperséd vacancies”と“momentary pauses”とを満たすのを知覚する。この箇所には，過去への下降から浮上してきた意識の，一瞬の不安定さと，それを直ちに外部存在へと結び合わせる想像力の働きが，巧みに表現されているといえよう。そして“stranger”として新たな視点から見出された幼な児の“gentle breathings”は，Romantic metaphorである“wind”の変型として，cottageという一点に閉じ込められている語り手の内面を開放するものとして機能するのである。

幼な児は，50行において，はじめて“thou”と呼ばれているが，これによって読者は，語り手が，自分と対等な立場にたつ他者としての“stranger”を明確に認識したことを知る。この認識によって彼は，都会に育ち，美しい自然に恵まれることの少なかった自らの少年時代とは異なる大自然の恵みが，“thou”である幼な児に約束されていることを予見するのである。

... For I was reared
 In the great city, pent 'mid cloisters dim,
 And saw nought lovely but the sky and stars.
 But *thou*, my babe! shalt wander like a breeze
 By lakes and sandy shores, beneath the crags,
 Of ancient mountain, and beneath the clouds,
 Which image in their bulk both lakes and shores
 And mountain crags: so shalt thou see and hear
 The lovely shapes and sounds intelligible
 Of that eternal language, which thy God
 Utters, who from eternity doth teach
 Himself in all, and all things in himself.
 Great universal Teacher! he shall mould
 Thy spirit, and by giving make it ask.

(51-64)

高橋雄四郎氏は、この詩を、Coleridge の思想の根本ともいえる「極の原理」を中心に成りたっているものとみなし、静けさにより“vex”されてきた詩人は、幼な児を「汝」という他者に一般化することで〈我と汝〉の関係に入り、疎外されていた外界と和解すると説いている²⁴が、確かに、44行、48行、54行における“*thou*,” “*babe*”の繰り返しは、この説を妥当と思わせるに足る技巧であるといえる。

“*But thou, my babe!*”で始まる54行から、3連の終わりまでは、語り手が、“world of reflective resonances”²⁵である自然の中を歩むであろう幼な児の将来を祝福する部分である。語り手は、自分の分身である幼な児の前に開ける、内と外とが一体化した“informed natural world”²⁶を描いてみせる。それは、彼が孤独な少年時代に味わった、人間の精神を閉じ込めるものとしての自然ではなく、各部分が相互に交流し合う、精神を解き放つものとしての、有機的自然である。このように相互に交流し合う開かれた自然は、55-58行に明らかに表わされているといえよう。

語り手は、幼な児が、このような自然の中を「歩む」(“wander”)ことを想像するが、ここにはまぎれもなく、Wordsworth の (“Daffodils”) のエコーがきかれる。Wordsworth の詩の孤独な “wanderer” が、その歩みの先に、群れ咲き乱れる “daffodils” を見出して歓喜したと同じく、Romantic metaphor である “breeze” に喩えられている幼な児は、自然の中を “wander” することによって自らを解放し、外との一体感を得ることができるからである。この “wander” の語は、現在から未来へと開けてゆく意識の先にある movement を明確に示しているといえよう。

このような自然を知り得る幼な児は、その中の美しい形と音とを見聞きすることによって、はっきりと、神の語る “that eternal language”(60)を知ることができる。この神は、第2連の “the stern preceptor”(37)とは対照的な、自らの内にあらゆるものを含み、あらゆるものの中に自分自身を顕すような “Great universal Teacher”(63)である。それは、幼な児の魂を造り上げ、与えることによってたずねさせる神である。ここにも、一と多、多と一との合一の原理を理想とする、Coleridge の思想の表明がある。

目に映じ耳に聞こえるものすべてが、ある永遠なるものを示しているというのは、Coleridge のみならず、ロマン派詩人一般に共通の姿勢であるが、この3連で描かれている自然は、大いなる実在に奉仕する手段として提示されているのではない。この自然は、この “Frost at Midnight” と似通った構造をもつ “This Lime-Tree Bower My Prison” で “the Almighty Spirit”(42)と表わされている宇宙の支配者の統べる “animated nature”(“The Eolian Harp,”(44))なのである。このダイナミックな汎神論的世界においては、多は一に奉仕するのではなく、それ自体で独立した生命を有しているといえる。互に映し合い与え合うという動的な関係に、それが端的に示されているのである。

V

第4連は、第3連で描かれていた、開かれた有機的自然のビジョンを、より具体的な形で示すことにあてられている。幼な児への祈りという形で開示されてゆく、詩の“coda”にあたるこの4連は、きわめて絵画的でありながら、同時に、黙示的である。

ここは、10行という少い数の行によって構成されており、表記上は、70行なかばのセミコロンの区切れているが、意味の上からは、10行全体が one sentence をなしている。1, 2, 3 連ではほとんど出てくることのなかった、鮮かな色彩のイメージが、音のイメージと交錯し合いながら頻出する。この色彩と音のイメージは、特に /s/ 音を中心とする alliteration (“seasons,” “sweet,” “sit,” “sing,” “sun-thaw”) と相俟って、見慣れたものでありながら同時に幻想的な世界を現出させているといえよう。

夏が大地を緑で覆い、苔むすりんごの木の木立の雪の上で駒鳥がうたい、近くの藁屋根の雪が太陽に融かされて煙するという描写には、20世紀のロマン派詩人ともいわれる Dylan Thomas の “Fern Hill” のみずみずしい自然描写にまでつながる lyricism がある。

Therefore all seasons shall be sweet to thee,
Whether the summer clothe the general earth
With greenness, or the redbreast sit and sing
Betwixt the tufts of snow on the bare branch
Of mossy apple-tree, while the night thatch
Smokes in the sun-thaw; ...

(65-70)

“whether” で始まる70行後半から74行までの、この詩の締めくくりの5行は、“Frost at Midnight” のクライマックスであり、Coleridge の “conversation poems” の、最も見事な詩的表現のひとつであるように

思われる。

... whether the eave-drops fall
 Heard only in the trances of the blast,
 Or if the secret minitstry of frost
 Shall hang them up in silent icicles,
 Quietly shining to the quiet Moon.

(70-74)

音と動き (“the eave-drops fall”) が, “the secret ministry of frost” によって, 静寂な不動に閉じ込められ (“hang them up in silent icicles,”) 月の光を受けて輝く。読者はこの最後の 5 行に至り, 詩の中心としてあり続けてきた movement が, 現実と超現実との絶妙なバランスの上に停止したことを知る。この, 動きと響きの, 霜の秘式による不動と無音への変換は, ことばを換えていえば, 瞬間と永遠の合一ということでもある。これは, 現実がそのまま一枚の絵にとじこめられたような永遠のビジョンともなっている, Keats の “To Autumn” に, きわめて近い世界なのではないか。Coleridge の “conversation poems” と Keats の詩との比較という課題が今後に残されてある。

冬の深夜の静けさの中に独り居て, 奇妙な心の揺れを感じ苛立つ語り手が, 低く燃える暖炉の炎から生じた煤埃に自分の精神のアナロジーをみることを中心にしたこの詩は, 現在—過去—現在—未来という時間の movement と, cottage という閉じた地点から, 黙示的な世界へという, 空間的な movement を止揚しておわる。詩の構造としてあり続けた movement は, 非時間と解き放たれた空間へと開けてゆくことで終りを告げるのである。この先に, 三大傑作詩の世界が胚胎するのではないだろうか。

注

text は E. H. Coleridge, ed., *Coleridge: Poetical Works* (London: Oxford University Press, 1973) を使用した。

- (1) G. M. Harper, “Coleridge’s Conversation Poems,” in *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*, ed. M. H. Abrams, 2nd ed. (London: Oxford University Press, 1975), p. 191.
- (2) M. H. Abrams, “Structure and Style in the Greater Romantic Lyric,” in *From Sensibility to Romanticism*, eds. F. W. Hilles and Harold Bloom (New York: Oxford University Press, 1965), pp. 527–560.
- (3) *Ibid.*, p. 531.
- (4) *Ibid.*, p. 533.
- (5) *Ibid.*
- (6) *Ibid.*, p. 532.
- (7) Michael Riffaterre, “Generating Lautréamont’s Text,” in *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, ed. Josué V. Harari (New York: Cornell University Press, 1979), pp. 405–422.

Riffaterre は、詩には mimetic に読める lexical な意味 (“meaning”) と、それより一段上の意味 (“significance”) があると二分し、mimetic に読んでいては解釈不可能な “ungrammaticalities” につきあたる時に、二番目の読みが生じるとする。この “significance” のレベルでの読みの中心は、詩テキスト全体を要約している “matrix” (普通はテキストの中に表われていずに抑圧されているもので、数語ないしひとつのセンテンスで要約できる) があり、テキストはこの “matrix” を拡大 (“expansion”) か変換 (“conversion”) することにより成りたつ過程と考えている。 (“Generating Lautréamont’s Text,” p. 405.)

- (8) これは、文学とは何か、或いはその意味とは何かという問いと表裏一体であり、現在の活性化した批評の場で問われているのは、文学(作品)を、作者から読者へと一方的に伝達される閉じられた体系とみなしたり、又は、New Criticism 的に作品を作者から独立した有機体とみなして、その中にあると信じられている意味を解読してゆくという方法への、ラディカルな異議申し立てであるらしい。ここから、文学作品を他のすべてのテキストと関連するものとみなしたり、語られていることではなく読者の受ける experience が意味であるとする reader-response theory がうまれてきたと思われる。

cf.) Jonathan Culler, “Beyond Interpretation,” in *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981), pp. 3–17.

Robert Young, "Post-Structuralism: An Introduction," in *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, ed. Robert Young (Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981), pp. 1-8.

Stanley Fish, "Literature in the Reader: Affective Stylistics," in *Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1980), pp. 43-44.

(9) Fish, "Literature in the Reader," pp. 48-49.

(10) Christine Brook-Rose, "The Readerhood of Man," in *The Reader in the Text*, eds. Susan Suleiman and Inge Crosman (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980), p. 122.

(11) M. H. Abrams, "The Correspondent Breeze: A Romantic Metaphor," in *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*, ed. M. H. Abrams, 2nd. ed. (London: Oxford University Press, 1980), pp. 37-38.

(12) Ad de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery* (Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1974), pp. 353-354.

(13) *Christabel* は, Sir Leoline の城近く, "owls" が鳴くことによって始まる:

'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.

(*Christabel*, Part I, 11. 1-5)

Keats の *The Eve of St. Agnes* の冒頭にも "owl が登場する:
St. Agnes' Eve — Ah, bitter chill it was!
The owl, for all his feathers, was a-cold;
The hare limped trembling through the frozen grass,
And silent was the flock in woolly fold:

(*The Eve of St. Agnes*, I, 11. 1-4)

(14) 1802 年の *Poetical Register* に発表された "Frost at Midnight" 第一版に付けられた note. (*Collected Poems*, p. 240.)

(15) *Collected Poems*, p. 240.

(16) Keats は, 1819年3月の手紙で, この豊かな "indolence" を "langour," "Laziness" と呼んでいる。このあとすぐ, "Ode on Indolence" が創作されることになる。

"... This morning I am in a sort of temper indolent and supremely

careless: ... My passions are all asleep from my having slumbered till nearly eleven and weakened the animal fibre all over me to a delightful sensation about three degrees on this side of faintness — if I had teeth of pearl and the breath of lilies I should call it langour — but as I am (especially as I have a black eye) I must call it Laziness — In this state of effeminacy the fibres of the brain are relaxed in common with the rest of the body, and to such a happy degree that pleasure has no show of enticement and pain no unbearable frown.

(19 March 1819, to the George Keates)

John Keats, *The Letters of John Keats: 1814-1821*, vol. 2, ed. Edward Rollins (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958), pp. 78-79.

- (17) Reeve Parker, *Coleridge's Meditative Art* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1975), p. 127.
- (18) Lawrence S. Lockridge, *Coleridge the Moralizer* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1977), p. 275.
- (19) John S. Hill, *A Coleridge Companion: An Introduction to the Major Poems and the Biographia Literaria* (London: Macmillan, 1983), p. 44.
- (20) *Ibid.*, pp. 44-45.
- (21) 高橋雄四郎, 「キーツ研究—自我の変容と理想主義—」(東京: 北星堂書店, 1968), p. 375.
- (22) Parker, *Coleridge's Meditative Art*, p. 131.
- (23) *Ibid.*