

ロマン派詩人にとってのバラッド — キーツの‘La Belle Dame sans Merci’を中心に —

藪 下 卓 郎

中世以来伝承されてきたバラッドが、例のパーシーの『古英詩拾遺集』(1765)を大きな刺激として、あらたにその文学的生命を回復したことは周知のことである。このバラッド再生に寄与し、同時にまたバラッドの伝統から詩的生命を注ぎ込まれたロマン派詩人は少なくない。この小論では、甦ったバラッドが、ロマン派詩人たちにどのように受けとめられたか、またバラッドを採用したことが、ロマン派詩人たちにとってどういう意義をもっていたかという問題を、その作品からさぐってみたい。

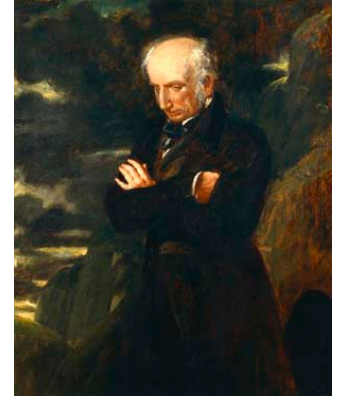
なんといってもイボック・メイキングな遺産は、ワーズワスとコウルリッジの『抒情民謡集』であるが、まずワーズワスのバラッドに対する態度を瞥見してみよう。その特徴を一言でいえば、その表題が示すように、抒情的であるということである。というのは伝統的バラッドは語りのおもしろさをその生命としており、抒情的であるとはいえない。勿論ワーズワスのバラッドも語りの体裁をとっていることには変りはない。しかしそれは、伝統的バラッドがそなえている、あの語りのための語り、語りの技の妙味とは本質的に異なる。即ちいわゆるお話しとして人物のことばや動作を語っているのではなくて、ある意味を訴えようとしている響きが聞きとれる。その意味というのは勿論ワーズワス個人の心情に根ざしており、そしてその心情は詩中の人物や事象に対する詩人自身の共感から生まれているのである。彼は詩人と詩中の人物との一体性について『抒情民謡集』の序文でこう述べている。

自分が描く詩中の人物の感情に自分の感情を近づけること、いやおそらく暫時自分がある完全な錯覚に陥らせ、詩中の人物の感情と自分の感情を混同し、一体化することが詩人の願望であろう。

こういうわけであるから、ワーズワスのバラッドに登場する人物は、伝統的バラッドにおける人物のように、物語を遂行するたんなる機能体としてではなく、彼自身が与えた象徴的な意味を担った存在として登場する。勿論ワーズワスの場合、バラッドだけに限らず、彼の他の詩の中でうたわれている自然の風景や自然的人間にも彼独特の意味が与えられている。例えば彼がラッパ水仙をうたうとき、それはラッパ水仙そのものについての観

照的な詩ではなく、その花が彼の心にもたらしたある状態についてうたった詩となる。また一人で麦を刈るハイランドの乙女をうたうときでも、その詩のエッセンスになっているのは、乙女のうたが彼の心に残した影響である。

要するにワーズワスにとっては、バラッドも自然と自己との関係を表現するひとつの方法であったのである。勿論自然体験をバラッドに表現するというのは恣意的な企てであって、伝統的な保証はない。それはたんにバラッドが、そもそも地方的、庶民的な遺産であるという一面に、ワーズワスが自己の自然的な心情との共通性を見出したからにすぎない。彼が少女ルーシーや白痴の少年、見捨てられた女たちや老人たちについて語るとき、それを語りつがれたお話しとして語るのではなく、自分の創造した詩中の人物として、彼は共感をこめて、あたかも「この人を見よ」とでもいいたげに語っている。



このように個人的な経験とか信条を基点とする表現態度は、ロマン派詩人としてはごくあたりまえのことであるが、こういう態度にかかると、いかにコンヴェンションを基本原則とするバラッドにも個人的創意が侵入してくる。ワーズワスは詩のことばについて『抒情民謡集』の序文でこう述べている。

もし詩の主題が正しく選ばれば、その主題が自然に、適宜に詩人のある情念に導く。そしてその情念を表わすことばは、正確に、正しく選ばれさえすれば、必然的に威厳をもち、変化に富み、暗喩や修飾語句で生き生きしたものになるであろう。

ここに説かれている主題→情念→表現の直線的なつながりは、いかにもロマン派詩人の作詩法にふさわしい。それぞれの表現上の段階には、何の媒介も約束も存在しない。これは伝統的バラッドの物語り技法や表現が、殆んど常套句からなっていたのと大きな違いである。勿論ワーズワスにとっては従来の〈詩語〉を排して、中流ないし下流階級の日常語を、いかに「詩的興味」として蘇生させるかということを実験的なたてまえとしていたわけであるから、田夫野人を題材として選んだ以上、それらの人物の情念にできるだけ忠実に語ればよかったわけで、そこにはなんら慣習的、人工的な技巧の媒介を必要としなかったのも当然といえば当然であった。それではワーズワスが田夫野人の心情に一体化できたか、いかえればワーズワスの詩は、田夫野人のことばをそのまま使っているかということになれば、これまた疑問があり、そこにはやはりワーズワス流の詩的洗練がみられる。しかしその洗練度も「正確に、正しく選ばれさえすれば」とか、あるいはまた同じく序文の別のところで彼が述べているように「正当な趣味と情緒をもってすれば」というような恣意的なプロセスを経ているにすぎず、伝統的バラッドにおけるように、ある様式の権威とい

うものはみられないのである。

バラッドとは、ワーズワスが自己の詩的基盤をおいたひとつの社会階層としての農民からではなく、ある地方共同体から産まれたのであって、その共同体のもつ共通の感受性や思考パターンを確認しあうという形で受け継がれてきたのであった。それがワーズワスをはじめとするロマン派以後のいわゆる〈文学的バラッド〉の作者になると、自分の個人的な心情やモラルを託する抒情的方法として、バラッドは使われるようになったのである。



キーツもいくつかのバラッドを残しているが、その殆んどが手ずさびといったものであって、ひとつ選ぶとなると何といても「つれない妖女」(‘La Belle Dame sans Merci’)ということになる。キーツもロマン派詩人の常として、並々ならぬ個人的情念をもっていた。しかもこの詩は魔性の恋というロマン派のおはこともいうべきテーマを扱っており、当然のことながらこのテーマはキーツにもたえずつきまとっていた魅惑であり、同時に呪縛でもあった。(彼がこのオブセッションを「レイミア」という物語詩において、より大規模に、ドラマティックに展開したことは周知のことである。)しかしこの「つれない妖女」は、一読してわかるように、題材・形式とも伝統的バラッドに忠実に従っている。このバラッドにみられる人間と妖精の出会いというのは、伝統的バラッドやロマンスに頻出するモチーフであり、詩形もほぼバラッド・ミーターにちかい。従ってこの作品に関しては、キーツ固有のロマンティックな情念が、バラッドというインパーソナルな物語形式にどのように抑制されているかという点と、それと同時にバラッドという伝統的な詩形式をとおして、キーツが自己のテーマをいかに表現したか、という点がみどころとなりそうに思える。以下そういう方向からの検討をやや詳しく試みたいと思うが、便宜上「つれない妖女」の日本語試訳を記しておこう。

- 1 いかかなされた 鎧の騎士よ
ひとり蒼ざめ 彷徨(さまよ)うとは
湖の菅(すげ)は 枯れはてて
鳥たちももう 鳴かぬのに
- 2 いかかなされた 鎧の騎士よ
やつれた顔も 憂いにみちて
栗鼠(りす)の穀倉(くら)は 満ちみちて
収穫(とりいれ)ももう おわったのに
- 3 白百合いろの あなたの額は

苦悶の熱で 汗ばんでいる
頬には槌せた バラの花が
みるみるうちに 萎んでゆく

- 4 わたしは野原で 女に会った
こよなくきれいな 魔性の女に
その髪ながく 足取りかるく
眼は狂おしく 輝いていた
- 5 わたしは女に 編んでやった
花環 花腕輪 花の帯
女は見返り 悶えつつ
しのぶ想いを わたしに告げた
- 6 わたしは女を 馬に乗せ
ひねもす女を みつめていた
女は寄りそい 魔性のうたを
わたしにうたって 聞かせてくれた
- 7 女はわたしに みつけてくれた
甘い草の根 蜜と酒
声もあやしく ささやくには
わたしはおまえが 恋しくてならぬ
- 8 女は洞穴(ほら)へ わたしを誘(いざな)い
つらい吐息をついて泣いた
わたしは女の眼を 閉ざすべく
その狂おしい眼に 四度接吻(キス)をした
- 9 女はやさしく わたしを眠らせたが
ああ みた夢のなんという悲しさ
冷たい丘辺で わたしがみた
それが最後の夢であった
- 10 王や王子や兵士たちが
亡者のごとく 蒼ざめて
叫ぶのには 「つれない妖女が
おまえをとりこにしてしまった」
- 11 闇にひらかれた その飢えた口は

わたしの破滅を 警告したが
醒めてみれば このとおり
冷たい丘辺に ただひとり

12 こういうわけで わたしはここに
ひとり蒼ざめ 彷徨(さまよ)っている
湖の菅(すげ)は 枯れはてて
鳥たちももう 鳴かぬのに

このバラッドの構成で先ず気がつくのは、全12連のうち、最初の3連が、ある人が騎士に問いかけるという形の導入部分を構成し、第4連から最終連までが主要な物語り、即ち騎士と妖精との出会いが騎士自身の口から語られるという構成をとっているという事実である。このようにキーツは、騎士と妖精との恋というモチーフを、バラッドという物語形式の中のもうひとつの物語として語るという二重の書割をつくることによって魔性の恋に関する自己の情念を客体化しているのである。

ところで冒頭の3連は、このバラッド全体に対してどういう働きをしているであろうか。いきなり蒼白い顔をして、ふらふらと彷徨い出た騎士に「いかなされた 鎧の騎士よ」と尋ねる質問は、以下それに答える騎士の体験談に対して、いかにも興味津々たる好奇心を読者に抱かせる。しかしそれは別にこの3連が、読者を騎士の超自然的な体験に親しく近づけ、心情的に同化させるということではない。実は後述するように、それは近づけもするし、遠ざけもする。読者はこの場合必ずしも質問者と同じ視座をもつことを要求されてはいない。

それではこの冒頭の3連が、主要部分のたんなるひきたて役にすぎないのかというと、そうでもない。たんなるひきたて投にしては、あまりにも入念な構成上、表現上の細工がなされている。騎士に対する質問の部分を聞いてみよう。「湖の菅(すげ)は 枯れはてて／鳥たちももう 鳴かぬ」というふうに描写されている世界は、季節の循環性に則って、巡ってきた晩秋の景色である。生命は枯渇しているが、ここには静寂と安定がある。続く第2連の「栗鼠(りす)の穀倉(くら)は 満ちみちて／収穫(とりいれ)ももう おわった」という2行によって、この時と場所における自然の豊饒さが伝えられている。こうして万物が外での活動を終え、その生命が内へ潜むいま、こんなところに人の姿など見る筈がないのであるが・・・という気持から第1、2連の冒頭の問いは発せられている。即ちその問いは「いかなされた 鎧の騎士よ／ひとり蒼ざめ 彷徨(さまよ)うとは」「いかなされた 鎧の騎士よ／やつれた顔も 憂いにみちて」というふうな、バラッド特有の繰返し文句からなっている。ただこの繰返し文句は、伝統的バラッドでしばしばみられるような、物語りの展開とは無関係な囃しことばとは異なり、質問者が蒼白い顔をした騎士を眼の前にし

て、何か場違いなものをみたという驚きを伝えている。¹ キーツは魔性の恋という魅力にとりつかれた様態を騎士に託しながらも、それに対する質問者の世界を設けることによって、魔性の恋を異なるものとみる視線を投げかけているのである。ちなみに伝統的バラッドにおいて、妖精の世界などが扱われる場合、それがダイアログ形式で語られることはあっても、導入部分を構成する質問に答えるという形で語られるということはなかった（例えば「うたびとトマス」や「タム・リン」を参照）。というのは伝統的バラッドにおいて、この場合の質問者のような役割は聴衆によって担われていたのである。先に「つれない妖女」について、読者が必ずしも質問者と同じ立場に立つことを要請されてはいない、ということ指摘しておいたが、従って伝統的バラッドの聴衆とロマン派以降のいわゆる＜文学的バラッド＞の読者は同じ質のものではないということになる。これは一方がその場で聴くのに対して、他方が書かれたものを読むというたてまえからして、あたりまえのことであるが、作品と接するとき意識せざるをえないことであるのでいちおう確認しておきたい。

ところで「つれない妖女」の質問者は、妖精の恋を異なるものとみる視角を与えられているが、伝統的バラッドの聴衆は、妖精の世界を異常であると思つたふしはない。というのは、その種の超自然的事件は、彼らの生活領域内では日常茶飯事であり、何らの前置きを必要としないものであった。また語り手と聴衆の間には、題材について互いに了解した共通の基盤があったのである。ところがキーツにとって、魔性の恋というのは彼個人の情念の核であり、それについて他者との共通の心情圏といったものは伝統的に保証されていないし、なおかつ自分自身さえもがそういう情念に必ずしも没入しきっていない。このように「つれない妖女」の導入部分の存在理由は、主題に対する懐疑的な枠を設けたことに求められる。

そういえばワーズワスのバラッドはその種の導入部分をもっていない。しかしそれは伝統的バラッドにおけるように、彼が読者との間に共通の感受性や思想のパターンをもっていたからではない。要はワーズワスが自分の情感を読者に一方的に語り、信条を納得させようとしていたことによる。またコウルリッジの「老水夫行」が独特の導入部分をもっているが、その意味については後述する。

さて「つれない妖女」に戻って、第3連に注目してみると、この連は第1連と第2連を

¹この晩秋の風景を騎士の心の象徴とみる意見がある(Earl R. Wasserman, *The Finer Tone*, 1953, The Johns Hopkins Press, pp. 66-67)。これは騎士の蒼ざめた表情とあたりの荒涼とした風景とに類似性を認めたことによる。しかし第1連の後半2行をそのように読むことは必ずしも不可能ではないが、第2連の後半は無理である。従ってここは両方とも質問者の世界の描写として読む方が筋がとおる。即ちこの質問者が存在している世界の描写は、質問者の騎士に対する commentatorとしての立場を明確にするという解釈(Charles I. Patterson, Jr., *The Daemonic in the Poetry of John Keats*, 1970, University of Illinois Press, p. 134)の方が納得がゆく。

うけて、第4連へと橋渡しをするにふさわしい語句をもっている。即ち「白百合」「褪せたバラの花」という、愛およびその情熱がさめた様相を暗示するコンヴェンショナルな表現である。これは質問者が騎士の愛の経験を、質問の段階で既に直感してしまっていたことになるというアイロニーを響かせている。

第4連から最終連にいたる騎士の話の構成は、完全な均整を有している。この9連が3つの部分から成り立っていることは明白であろう。即ち第4連から第6連にかけての部分は、騎士と妖精との出会いを語っており、3連ともが「わたしは・・・」という語りではじまることからみてもわかるように、騎士が妖精に働きかけ、二人の間に恋情がかきたてられてゆく過程が伝えられる。² ちなみに伝統的バラッドにおいては、人間は妖精に一方的に翻弄される。「つれない妖女」では「わたしは女を馬に乗せ」という1行がみられるが、キーツがこの詩の下敷にしたと思われる伝統的バラッドのひとつ「うたびとトマス」においては、妖精がトマスを馬に乗せて連れ去ってゆくことになっている。こういうところにも、コンヴェンショナルな題材を用いながら、それに個人的な変奏をほどこすことによって、彼なりの意味をうちだそうとしたキーツの意図が読みとれる。

続く第7連から第9連までは、いずれも「女は・・・」という書きだしではじまっているとおり、いよいよ妖精の力が発揮される。魔法の力を宿す「甘い草の根 蜜と酒」や妖精の住処を示す「洞穴(ほら)」という語が示すとおり、騎士はますます魔性の恋に魅了されてゆく。このように妖精との出会いからはじまって、騎士が魔性の恋の深みへと落ちこんでゆく様子が、外の世界(野原)から内の世界(洞穴)へ、光と動きの世界から闇と眠りの世界へ、要するに人間界から妖精界へ、現実界から非現実界へという推移を現出しながら語られてゆく。このあたりの、短かいショットの連続、急速な場面転換、暗示的な物語技法等バラッド独特の表現法は、騎士がぐいぐいと魔性の恋へひきずりこまれる様子を効果的に伝えている。

続く第10連から最終連にいたる3連の語りはどうであろうか。この部分はそれまでに語られてきた騎士の魔性の恋へののめりこみに対してアイロニカルな結末を与えている。というのは、この3連はそれまでの洞穴への道行きをうけて、その中でみた夢の告白という

² 実はこのあたりにはもっと綿密な分析が必要であろう。Wassermanの分析はその点、水も漏らさぬという感がある(Wasserman, *op. cit.*, pp. 79-81)。即ちそれによると、第5連の後半2行は既に妖女の行動を語っており、第6連の後半2行もそうである。また第6連の2行目「〔わたしは〕ひねもす女をみつめていた」という文句は、騎士の動作を語ってはいるが、この動作は実は妖女の魅力にとらえられてのことであるから、ここに既に女の能動的な姿勢が表われている、という工合に、第4連から第6連にかけて、騎士の能動的な態度の中にも除々に妖女の力が発揮されてゆく過程を跡づけている。またWassermanは第7、8、9連についても、第4、5、6連とは逆に、妖女のとりこになりながらも、騎士が除々に動作の主導権を回復する動きに注目している。ただ第7、8、9連についてのこの指摘は私には納得できない。ここはやはり騎士が魔性の恋の深みにはまってゆく一方的な方向で読むべきではないだろうか。

形をとっているのであるが、洞穴内での夢ということになれば、内の内なる世界への潜入という方向をとっているだけに、魔性の愛の一層の深化を予想させるのであるが、実はその夢は、魔性の愛の破滅性を警告するというゆきづまりを語っている。そしてその瞬間、騎士は魔性の世界の真唯中から、一気に冷えびえとした丘辺（これは冒頭の質問者の世界、つまり覚めた現実の世界である）へ突き返される。

以上のような魔性の愛の世界への接近・到達・離脱というUターン式の遍歴図は、バラッドという簡潔な詩形がもつ分割的便宜さをうまく使いこなして成功したものであるし、特に第10連から第11連にいたる180度の急激な場面転換は、バラッドならではの感じがする。

さてこの現実回帰がこの詩のテーマに対してもつ意味は何であろうか。これはキーツの詩全体を考える場合に、「レイミア」の結末をも考え合わせて、やはり無視できない問題である。つまり最後の3連は騎士が魔性の恋の破滅性から救われたことの意味をうたっているのか、それとも妖精との愛の快楽を失ったことを惜んでいるのか、という問題である。騎士が現実界へ戻ったことをもって、魔性の恋の破滅性からの救済の価値がうたわれているのであるとか、騎士がまだ蒼白い顔をして、あたりを彷徨っているから、快楽への未練がうたわれているのであるというふうな話の内容からの判断は、この問題解決の決め手にはならないであろう。鍵はやはりこの詩がバラッドであるという事実が握っているような気がする。

そこで最終連の技法的特徴が注目に値する。

こういうわけで わたしはここに
ひとり蒼ざめ 彷徨(さまよ)っている
湖の菅(すげ)は 枯れはてて
鳥たちももう 鳴かぬのに

この連の2行目から4行目にかけてが、第1連における質問者の文句を繰返している点に、この詩のテーマに対するバラッド的意味がある。相手の質問の文句を、おうむ返しにして答えるというのは、バラッドによくみられる技法であるが、この詩においては、その最終連のおうむ返しが、このバラッドの語り全体に円環性を与えていることは容易にわかる。即ち第1連の質問者の文句を繰返した最終連の騎士の文句は、そのままもう一度最初の連へと帰ってゆく。ということは夢からの覚醒を破滅からの脱出とみるか、快楽の喪失とみるかの決定が、最終連で下されないまま、ただそういう妖精との夢のような経験があったという事実だけが残るというわけである。そしてそういう経験のなごりを表情にとどめた騎士に向って、質問者はやはり同じように「いかなされた 鎧の騎士よ・・・」という質問を繰返すであろうと予想させる。ここでも冒頭の3連の働きが再認識されるこ

とになる。

質問者の文句をおうむ返しにして、それでおしまい、あとは知りません、といった語りくち、そしてそのエコーは永遠に鳴り響く — ここにバラッド独特のアンビギュアス・アイロニーがある。語るという程度には題材に関心を払うが、それ以上については無関心を装う。キーツはここで、そういう伝統的バラッドの態度に忠実であろうとしている。つまり自分にとって切実な主題を扱いながら、それを語るという立場に極力徹することによって、それに対する個人的な価値判断をさりげなく、ほうりなげている。いやバラッドの精神に忠実であろうとすれば、主題に対してノン・コミットルな態度をとらざるをえないのである。同じバラッドによりながら、この点で、自分の信念・理想をあからさまに語るワーズワスとキーツは異っている。まして物語中の人物と作者の同一化の傾向はキーツにはみられない。「つれない妖女」の騎士はキーツのようでありながら、同時に反キーツでもある。

このような特徴は、なにも最終連において第1連の文句が繰返されている点だけにみられるわけではない。この作品が伝統的バラッド形式に忠実に、4行という短かい連の規則的な連続によって成り立っているという構成上の特徴から、この詩全体について指摘できる。例えば各連の「誰々が・・・をした」という語り方は、外面的な動作を、短かく、淡々と表現し、かつ人物の心理や感情に対する作者の共感度を押さえる働きをしている。キーツ自身のことばでいえば、「詩神のむこうみずな激しさを押え、想像力を緩和」しているのである。

例えば第5連から第6連への移行ぶりに注目してみよう。第5連の後半2行の「女は見返り 悶えつつ／しのぶ想いを わたしに告げた」という文句は、その場面における妖精的愛の高まりを伝えており、この感情的状態は一層の昂揚と持続の可能性を孕んでいる。しかしバラッドの語りは、それ以上の感情的余韻をたちきって、ただちに次の場面へ、次の行動へと移ってゆく。同様の感情的深化の歯止めは、第6連から第7連への移行、第7連から第8連への移行にもみられる。このように話しが内面化しかけた時点で、ただちに語りは外面化するという表現上の特徴は、伝統的バラッドの形式と技巧に内在するものである。ワーズワスは詩における感情と行動・場面との関係について「感情が行動・場面に重要性を与えるのであって、行動・場面が感情に重要性を与えるのではない」と述べているが、これはキーツのバラッドの本質と対照的である。伝統的バラッドの技法に従ったこのバラッドにおいて、キーツはオウドやソネットにおいて彼が示した自己の個人的体験に基づく感情の直線的展開や、美的世界への圧倒的なのめりこみとはちがった詩的態度を示しているのである。

さて伝統的バラッドが人物の動きだけをドライに語り、感情的叙述を避けるということは、自ずと形容詞と比喩の使用法が限定されることになる。事実その語りくちが殆んどき

まりきっているバラッドにおいて、その形容詞や比喩はコンヴェンショナルなものに限られていた。その点から「つれない妖女」をみても、キーツは伝統的バラッドの物語技法に忠実であろうとしている。例えば「わたしは野原で 女に会った／こよなくきれいな 魔性の女に」という第4連の前半2行はどうであろうか。騎士が野原で女性をみそめるというのは、中世ロマンスにおけるおきまりのひとつのパターンであるが、ここではバラッド以外の詩のジャンル、あるいは他のロマン派の詩と較べて、女性の美しさをうたいあげるための形容詞的・比喩的独創がみられないことが注目し得る。ワーズワスのルーシーを董や星にみたてる表現や、バーズズの恋人をバラに喩える常套的な表現さえみられない。ここでは妖精の女は「こよなくきれいな」(full beautiful)と述べられているだけである。この表現には、伝統的バラッド「うたびとトマス」にみられる“lady fair”とか“lady bright”以上の創意は認められない。また同連の後半2行の「その髪長く 足どりかるく／眼は狂おしく 輝いていた」という文句も、妖精の髪や足や眼をうたいあげるというよりも、ありきたりの形容詞(long, light, wild)を附加することによって、あるきまりきった型にはめこむというのがその特徴である。この場合、作者キーツの詩中の人物に対する態度は、ワーズワス流の共感・一体化ではなくて、逆に客体化・突き放しである。ある人物や行為を描くにあたって、それを説明するのではなくて、あるタイプ化を目指しているのである。

第5連前半の「わたしは女に 編んでやった／花環 花腕輪 花の帯」という2行も項目羅列にすぎない。この箇所は、例えば、マーロウのパストラル「恋する羊飼いが愛人にうたう」における、愛人への様々な贈物を想起させる。そこには「純金の帯のついた／裏うちの見事な防寒用のスリッパ」とか「珊瑚の止め金、琥珀の鉤のついた／藁と蔦の蕾のベルト」といった豪華な品々を念入りに並べる表現がみられるが、バラッドの形式は、そのようにこまごまとした表現を許さないのである。

このようにキーツは、自分に関心のある題材をコンヴェンショナルな形で語っているのであって、題材についての自分のセンチメントをうたっているのではない。ワーズワスはバラッド制作にあたって、自分の感情を物語中の人物に近づけようとした。一方「つれない妖女」において、キーツはワーズワス的な感情移入の衝動をもちつつ、伝統的バラッドのコンヴェンションに従うことによって、作中人物へのシンパシーを絶ち、語るものの地点にかかるがると立っている。読者はその淡々とした語りくちに、キーツ個人の心理劇を間接的に読みとる。

以上みてきたようにキーツの「つれない妖女」には、愛や魔法の世界に対する、作者自身の批判的見解が語りこまれているのであるが、コウルリッジの「老水夫の唄」には、夢の世界に対する作者自身の疑問とか、その価値の相対化はみられない。たしかに老水夫の

経験には、罪に対する悔悟と罰というパターンは敷かれている。しかしこの場合、老水夫に課せられた罰は、彼の犯した罪を批判するという形で呈示されているのではなく、罪そのものの恐ろしさを一層強く訴える働きをしている。つまり罰も非合理的な事件の一部として語られているのであって、それから醒めた視点がこのバラッドの中に設けられているわけではない。キーツの詩が夢の構造や夢的雰囲気をも有しながら、しばしば彼自身の心理的アレゴリーであるのに対して、コウルリッジの「老水夫の唄」は、夢がそのものとして存在する絶対的な世界であることを物語っている。夢という世界の不可思議な、圧倒的な威力については、彼が縷々手紙の中で述べているところであるが、そのような夢独特の非合理的な畏怖は、伝統的バラッドが扱う魔法や妖精といった超自然世界と題材的には共通しており、勿論キーツの「つれない妖女」とも共通している。



しかし超自然的要素を取り扱う態度となると、コウルリッジとキーツは異なる。例えば先ず「老水夫の唄」の導入部分と「つれない妖女」のそれとを比較してみよう。「老水夫の唄」の導入部分というのは、結婚式に参列するためにやってきた若者に、老水夫が自分の奇異な航海経験を聞かせようともちかける件りである。このようにこの導入部分においても、「つれない妖女」におけると同様、超自然的世界に対する尋常の世界が据えられている。しかし「つれない妖女」においては、その二つの世界が対立しているのに対して、

「老水夫の唄」の導入部分には、二つの世界に身をおく作者の対立意識といったものは反映されていない。老水夫は自分の不思議な航海談を、無理やりに若者に聞かせようとする。若者は老水夫の話の圧倒的な力にとらえられてしまう。若者は「三才の幼児のように聞き入る」と語られている。超自然的な世界の威力が、健康な日常的世界の論理を圧倒するのである。その真実性など疑う余地がないほど、驚異そのものが「真実らしさ」(a semblance of truth)の様相を呈し、その話を聞くものは、「どうしてもそれを信じてしまう」(their willing suspension of disbelief)のである。老水夫の眼をみるだけで、若者はその世界のとりこになってしまっている。「わたしは、あなたが恐ろしい」ということばを若者は繰り返して発している。コウルリッジは、そういう畏怖に満ちた夢の世界の威力の発揮具合を、バラッドという形式を使って表現しているのである。つまり「老水夫の唄」では、バラッド形式のもつ語りのちからが、ある呪文のような吸引力をもって聞くものをひきつけ、超自然界の恐ろしさをまざまざと伝えているのである。語らずにはおれぬ、聞かせずにはおかぬという、この老水夫の態度は、コウルリッジ自身の夢想体験の(他人に語ることなくしては、それは自己を破滅に導くかも知れないという)質的必然を暗示しているが、このコウルリッジ的告白の衝動に、バラッドに

内在する語りの魔力がのりうつっているといつてよいであろう。

さてワーズワスはコウルリッジの「老水夫の唄」の欠点として、「主役に性格が欠けていること」を『抒情民謡集』の序文で指摘している。この批評もまた二人のバラッド的態度の相違を示すものとして興味深い。実際このバラッドで、老水夫の性格など描かれてはいない。そういえば伝統的バラッドの人物にも性格などありはしない。伝統的バラッドの人物は物語を展開してゆく操り人形のように描かれているにすぎない。しかし問題は、バラッドに関する限り、性格が描かれていないということが、はたして欠点となりうるかどうかということである。なるほど作中人物に自己の感情を反映させることをねらったワーズワスとしては、人物の性格が詩の生命といえるかも知れない。しかし「老水夫の唄」はまったく別の次元で書かれている。即ちこのバラッドは、ワーズワスのバラッドにおける人物がもつ内面的、象徴的意味とはちがって、老水夫が経た経験そのものを伝えようとしているのである。とりわけ「老水夫の唄」の世界を席卷しているのは、精霊や死霊たちである。老水夫は性格や自己性をもち得ようもなく、何ものかに翻弄されている。

ワーズワスは続けて、老水夫が積極的な行動をしないという点をあげて非難しているが、それも、コウルリッジがこのバラッドにおいて、老水夫が超自然的な力によって翻弄される様子を描こうとしたのであってみれば当然のことであろう。ワーズワスのそのような批判に対して「老水夫は、自己の個性やその存在についての記憶を圧倒し、葬ってしまうような苦難を経ているのだ」と答えたチャールズ・ラムの方が、コウルリッジのよき理解者であったといえる。

このように超自然的な魔力に人間がまきこまれ、ひきまわされ、からめとられるという筋は、伝統的バラッドの妖精譚の基本的なパターンに沿っている。しかし「つれない妖女」に較べれば、「老水夫の唄」はこまかい題材の点でコンヴェンションから離れ、コウルリッジ特有の世界を展開している。即ち、夜、月、死、亡霊、悪魔といったイメージは、常にコウルリッジ城に出没する夢的因子である。その意味では、このバラッドの世界は、コウルリッジの心象風景であるといえる。しかしそれは、ワーズワスのバラッドに登場する人物たちがワーズワスの分身であるように、老水夫もコウルリッジの分身であるという意味ではない。老水夫の航海途上に展開された世界は、コウルリッジの想像界に孕まれたが故にコウルリッジ的個性をおびてはいるが、しかしそれは同時に、コウルリッジ個人にとってだけの真実性を脱け、それだけで存在する世界の实在性をそなえているのである。

以上みてきたようにこれら三人のロマン派詩人は三様に伝統的バラッドを変奏している。ワーズワスは自己の自然に対する心情をより直截に表現する形式としてバラッドを用い、キーツはインパーソナルなバラッド表現の特徴を生かして、自己の愛についての情念

にさりげない疑問を投げかけ、コウルリッジは非合理的な夢の驚異を、バラッドの語りの威力によってより圧倒的に伝えようとした。バラッドを受けついでロマン派詩人は勿論この三人に限らない。スコット、バーンズといった大物もいる。量的にいえば、この二人に一層豊富なバラッドの遺産があるといえようが、その検討はまた別の機会に譲りたい。

[本論は、『季刊英文学』（あぽろん社）11: 3 (1978) 掲載の初出論文に加筆修正を加えたものである。]