

ウィリアム・ブレイクの哲理と文体

中山 文

目 次

序章	1
第1章 無垢から経験へ	
(1) 「ミューズ」か「詩才」か	6
(2) 『無垢と経験のうた』	21
第2章 天国と地獄の結合	
(1) 「結合」の神秘思想	34
(2) 『天国と地獄の結婚』	52
第3章 心の旅人	
(1) 旅の軌跡	67
(2) 螺旋の軌跡	83
第4章 四つのゾアたち	
(1) 「想像力」	99
(2) 「革命」	115
終章	133
引証文献	139
参考文献	146
図版	

序章

彼と同じ時代を生きた者たちは、ウィリアム・ブレイク (William Blake, 1757-1827) を理解することはなかった。それでもブレイクは 70 年間作品を作り続け、世に問うた。ポールグレイヴ (Francis Turner Palgrave, 1824-97) が “the most poetically effective” を意図して編纂した *The Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems in the English Language* の初版が出たのは 1861 年のことであるが、この初版の中にもブレイクの詩は収められていなかった。しかし、時代が離れるにつれて、ブレイクの詩を読む者に、詩に添えられた挿絵を見る者に特異な印象を残していった。ブレイクの作品から受ける印象は一体何か、そして作品の中に彼が表現しようとしたものは何であるのか、このような思いから多くの者たちがブレイク作品に向かい合うようになった。

この論文のタイトルとしてあげたブレイクの〈文体〉とは、叙情詩、叙事詩、散文詩などの形をとる文字による芸術と、それに併存する絵の芸術の組み合わせを意味する。両者は互いに補完し合うことによってそれぞれが有する以上の輝きを増し、彼の作品と対峙する者に強烈な印象を与えた。『無垢のうた』(*Songs of Innocence*, 1789) と『経験のうた』(*Songs of Experience*, 1789-94) から『天国と地獄の結婚』(*The Marriage of Heaven and Hell*, c. 1790-93)、そして『四つのゾア』(*Vala, or the Four Zoas*, 1795-1804) を中心としてブレイクの作品を考察していくうえでも、詩の言葉とともに、彼が視覚的に表現した挿画も取りあげていきたい。

ブレイクは「^{ヴィジョン}幻視」の力を持つ芸術家であったが、子どもの頃からそれは他人には受け入れがたいものであった。そのため、彼が本格的に創作活動を開始してから世に出した多くの作品が注目されず、時代の隅に追いやられていた。また、彼が無学な職人であるといった考えもこのことに影響しているのかもしれない。そのためにキャスリーン・レイン (Kathleen Raine) も指摘するように、ブレイクは〈伝統〉から何の影響も受けていない無学な幻視家であるとの見方があまりにも長い間通用していた。¹ そこでレインは、*Blake and Tradition* (1963) と *Blake and Antiquity* (1969) という大著を書いた。本論

においてたびたびこの研究書に言及していくが、それはこの論文においてもまた、ブレイクを長い歴史の中に位置づけ、過去から未来へ進んでいく時間の中で彼をとらえることを目的としたからである。

それでは〈伝統〉の中心をどこに置いたらよいのだろうか。ブレイクは正規の学校教育とは縁がなかったものの、独学でギリシア哲学や古典文学、そして神秘思想を取り込んでいった。語学に関してはあまり堪能ではなかったために、テイラー (Thomas Taylor) が新プラトン主義者の立場からプラトンの著作を英訳したのを待って、それらも同様に学んだ。新プラトン主義は、大きな枠組みとしての「神秘思想」の一つとされるが、この中にはプラトン哲学の他にも錬金術やグノーシス主義などが含まれる。これらの思想は時代の流れに翻弄されて徐々に異端視されていくが、その後も秘密結社などにおいて脈々と受け継がれたことから、時代に息づいた闇の系譜といえよう。ブレイクは神秘思想に魅せられ、錬金術特有のイメージなどが彼の作品に色濃く反映されている。このようにして学びとった多くの知識は、彼の創作過程に影響を与えた。ブレイクが独創的な作品の中に描こうとしたものは何であったのか。それは古代より哲学者たちが論じてきた〈宇宙観〉である。

テイラーの訳本によって知りえたプラトン哲学の中にも、宇宙とはいかなるものであるかが示されている。〈宇宙〉は、地球やその他の惑星が回転している空間というだけに留まらず、小宇宙 (マイクロコスム) としての人間の脳にも関係してくる。それらの根底には四つの元素が存在し、ブレイクはこの〈四〉を作品の中心テーマにおいている。〈四〉は対立概念をなす〈二〉の倍数であるが、彼がこの〈二〉と〈四〉を最終的にどちらの方向へと導いていったかが、この論文の中心テーマである。

Lock and Blake (1998) で、ブレイクとロック (John Locke, 1632-1704) の関係についてまとめたウェイン・グローサー (Wayne Glausser) は、思想家たちが自分の考えを文字に表して世に発表していくことに関し、〈印刷機〉がもたらした影響に注目した。それによると科学技術がもたらしたこの機械は、啓蒙家たちの思想をヨーロッパ精神として歴史に残すことに役立ち、ロック自身もエッセイの中で〈印刷〉について論じている。ブレイクの場合〈印刷機〉の代わりとなるものは、銅版画家としての彼の技術であったのだ。これは書物の歴史と関係してくることだが、もともとは修道院にいた忍耐強い写字生たちの手作業によって伝えられてきた文字による芸術が、〈印刷機〉に取って代わられていったのだ。具体的には、1450年代にグーテンベルク (Johannes Gutenberg, 1400? - ?68) の活版印刷機の発明によって書物の大量生産が可能となり、その結果写本技術は衰退してい

った。イギリスでは1476年、カクストン（William Caxton, c. 1422-91）が活版印刷を始めた。

グーテンベルクは、マインツの町で活版印刷機を作りだした。彼の画期的な発明により、まずは聖書の言葉が、より多くの者に伝えられるように印刷された文字となって世に広がっていった。神の教えはその子キリストによって、直接の弟子に受け継がれていったものである。キリストが十字架の上で肉体の死を迎えた後、弟子はキリストの言葉をより多くの人々に伝えようと各地に赴いた。やがてこれらの言葉は人間の視覚に訴える文字に変化していき、印刷技術の普及とともに大量の聖書の写しを生み出すことに成功したのだ。ここに一つの問題が生じた。たしかに神の言葉が印刷物となったおかげで、世界中の多くの者がその言葉にふれる機会を得た。しかし活字として印刷された文字はそのままではない。つまり文字の行間を読み取ることが、読む側に完全に委ねられてしまったのだ。ブレイクが作品に示しているように、神の言葉が活字となってしまったことで、本来は個人に内在していた〈神〉を人々が意識できなくなった。

ブレイクが英国民として、自らの精神性を過去に追い求めた時、そこにはケルト文化があった。彼の作品に登場してくる〈ドルイド〉の教義と、詩人としての先駆的立場にある〈バード〉の言葉。両者は彫版師、詩人、画家、さらには幻視家の顔を併せ持つブレイクを魅了していたのだが、ケルト人たちが大切にしてきたものが「言葉」であった。言葉を文字として書き写すのではなく、人から人へ語り伝えることで守られてきたケルトの文化は、ブレイクの他にも多くの芸術家たちの根底にあった。ブレイクはこのような自国の民族の誇りを失うことなく幅広い知識を身につけ、職人としての立場から社会を眺めていたのだった。

日本におけるブレイク研究の発端となったものに、民芸運動に力を注いだ柳宗悦の働きがある。柳の目を引いたものには、機械（科学技術）に頼らずに終生、手作業でおこなう版画師としての職を捨てることのなかったブレイクの姿勢があっただろう。ブレイクが「悪魔の三位一体」と称してニュートン（Isaac Newton, 1642-1727）、ベイコン（Francis Bacon, 1561-1626）、ロックを忌み嫌ったことも、手作業を必要としない機械化を急速に進めていく科学技術に対する反発があった。柳は北海道民芸などの伝統的芸術を貴重な国の財産として未来に残そうとしたが、彼の運動に賛同した者の中に大原美術館を設立した

大原孫三郎親子もいた。この美術館を設立するにあたっては、当時の日本人が国内において直接目にふれることのなかった西洋画を、日本の美術館に展示したいという強い思いが彼らの中にはあった。われわれが現在、より身近に芸術と接することができるのは、こうした人たちの力によるものであり、ブレイクが職人として引き受けざるをえなかった仕事の中にも〈芸術〉としての価値をおいたことにもつながるものであったのではないだろうか。柳の『ウィリアム・ブレイク』は大正3年3月に脱稿され、4月に発行された『白樺』に掲載された。これは、ウィリアム・ブレイクに関して日本で最初に書かれたものであり、高い水準の研究であった。そして今なお、日本文学においてもブレイクが与えた影響を知ることができる。²

それでは『無垢と経験のうた』からみていこう。

序章

¹ “But the view was too long current that Blake’s ideas, symbols, and mythology were of his own invention; he was the great ‘original’ , the uneducated visionary who owed nothing to tradition.” (*Blake and Antiquity*, vii)

² 大江健三郎は『新しい人よ眼ざめよ』(1983)をはじめとした作品の中で、ブレイクの『無垢のうた』や『経験のうた』、レインによるブレイクの研究について言及しており、ブレイクと大江の作品を比較対照した論文も書かれている。また埴谷雄高は『死霊』の中で四つの抽象概念 (sad, bad, glad, mad) を人物化しているが、これにはブレイクの『四つのゾア』の影響があったと思われる。大江と同様に、ブレイクを埴谷と比較する論文もある。

第1章 無垢から経験へ

(1) 「ミューズ」か「詩才」か

樹齢何千年を生き抜いてきた巨木は、歴史の中で幾度となく自然発火による火事に見舞われながらもなお生き続けていく。炎が根幹を焼き尽くそうとも樹皮が残る限り不滅であり、そこからまた新たな芽が出てくるのである。それは発火が起爆剤となることで球果から種子がこぼれ落ち、それが土と触れ合うことから始まる〈生〉のサイクルである。生 (life)、死 (death)、再生 (resurrection) と時代は流れ、再生を促すためには浄火の炎が不可欠である。ブレイクの用いる “consummation” も、最後の審判の後に来たるべき新時代を待ち望んで設定された、滅却の時であった。

『経験のうた』(*Songs of Experience*) の「序」(“Introduction”) の冒頭で、ブレイクが耳を傾けよ、とうながす「詩人の声」(“the voice of the bard”) は、同じく詩人であるブレイクに靈感 (inspiration) を与え、それにかきたてられて彼の想像力 (imagination) は作品を生みだしていった。想像力はブレイクの幻視を可能にする力であり、この力はいずれ「ロス」(“Los”) となって体現化され、さらにはこの男は大気に縦横無尽に枝葉を延ばす巨木となるまでに生長していくことになる。¹ ブレイクが注目した声の主である詩人とは、いったい誰なのか。

「文字」ではなく「声」をとおして「聖なる言葉」(“the holy word”) をとらえたこの詩人は古代の森を歩く者であるが、ブレイクは遠い先祖ブリトン人の姿を追い求め、それと同じ森にやってきた。

Introduction

序

Hear the voice of the Bard!

詩人の声を聞きなさい。

Who Present, Past, & Future, sees;	その人は現在、過去、そして未来を見ているのだ。
Whose ears have heard	古代の木々の間を歩いた
The Holy Word	その耳は聞いたのだ
That walk'd among the ancient trees,	聖なる言葉が、
Calling the lapsed Soul,	墮落した魂を呼んでいるのを、
And weeping in the evening dew;	そして夕べの露の中で泣いているのを。
That might controll	星の極を
The starry pole,	支配しようと、
And fallen, fallen light renew!	そして落ちた、落ちた光を取り戻そうと。
“O Earth, O Earth, return!	「おお大地よ、おお大地よ、帰れ。
“Arise from out the dewy grass;	露に濡れた草から起き上がれ。
“Night is worn,	夜は過ぎていく、
“And the morn	そして朝が
“Rises from the slumberous mass.	まどろみから立ち上がる。
“Turn away no more;	これ以上顔をそむけるな。
“Why wilt thou turn away?	どうしてあなたは顔をそむけるのか。
“The starry floor,	星の床が、
“The wat'ry shore,	水の岸が、
“Is giv'n thee till the break of day.”	あなたに与えられるのは夜が明けるまでなのだ。」 ²
(Blake: <i>Complete Writings</i> , 210)	

「詩人」(“Bard”)は、古代ケルト族の吟唱詩人を指す。キリスト教改宗前のガリア(Gaul)やブリトン(Britain)にいた僧であり裁判官、そして詩人でもあった、「樫の賢者」を意味する「ドルイド」(“Druid”)と混同されることもある語である。³ 詩と宗教の創始者として、両者は英国民の精神性の源であった。⁴ ブレイクが作品に引き込んだこの「詩人」の後を追うことにより、ブレイクによって語られていく作品ができあがっていった過程をたどるうえでこれらの作品を、時代をさかのぼって古代に位置づけてみる。ま

た、ドルイドを石、岩、聖堂と結びつけてブレイクがたびたび用いる、イメージとしての樹木と、ドルイド社会が宗教儀式として崇めた宿り木が住みつく櫨の木との関連性も浮かんでくるが、これについては『四つのゾア』(*Vala, or the Four Zoas*)以降の後期予言書との関係が深いであろう。

それではまず、「詩人」の語源をみておく。

The origin of the term *bard*, like Druid, had been the source of speculation: in typical style Geoffrey of Monmouth had invented an eponymous founder, Bardus, the fifth king of Britain; but a more interesting suggestion was provided by Evan Evans (1702-65), one of the most influential Welsh scholars of his day, who wrote in his *De Bardis Dissertatio* (1764), ‘The word Bâr means something like madness, that is to say the poetical frenzy by which the Bards felt that they were possessed.’ This was repeated in Rees’s *Cyclopædia*: ‘Amidst this uncertainty with regard to the etymology *bards* or *beird*, we may add that some have derived it from *bâr*, which signifies *fury*, and which bears, without doubt, some analogy to that poetic fury or enthusiasm with which the poets fancied themselves, or might feign to be inspired.’ Poetic inspiration, mad or otherwise, was hardly a new idea, but it became increasingly important as a tool of authentication in attempts to vindicate the productions of early indigenous poets and find in them examples of the true sublime. (*William Blake and the Myths of Britain*, 60-1) (下線筆者)

上記した定義において、憤りや熱狂によって詩人がある状態にまで達することは、靈感を受けているような感覚に陥ることにつながっていくことから、この詩的靈感は「新しい考え」ではないとされている。処女作『詩的素描』(*Poetical Sketches*, 1769-78)に含まれる「ミューズへ」(“To the Muses”)を書いた頃のブレイクにとって、「ミューズ」が芸術、学問を司る偉大な存在であった。⁵ だからこそ “Fair Nine, forsaking Poetry! / How have you left the antient love / That bards of old enjoy’d in you!” (*Blake: Complete Writings*, 11) というような嘆きの言葉を発し、「ミューズ」を喚起させたのであろう。しかし、この女神たちがムネーモシュネー (Mnemosyne (Memory)) の娘であることから、「ミューズ」の力を借りて生まれた古典芸術が真の意味で靈感を受けて書かれたものでは

ない、と考え始めた頃から、ブレイクの「ミューズ」に対する考え方が変わっていく。

A work of Genius is a Work “Not to be obtain’d by the Invocation of Memory & her Syren Daughters, but by Devout prayer to that Eternal Spirit, who can enrich with all utterance & knowledge & sends out his Seraphim with the hallowed fire of his Altar to touch & purify the lips of whom he pleases.” MILTON. (*Blake: Complete Writings*, 457)

(天才の業は一つの作品であり「記憶の女神とその美声の娘たちへ呼びかけることによってではなく、永遠の霊に向けて敬虔な祈りをささげることで得られるべきものである。この霊は発話と知識でもって豊かにし、その祭壇の聖火とともに熾天使を送り、彼の氣に入る者の唇に触れ、清める。」ミルトン)

これはブレイクが『サー・ジョシュア・レノルズ著作集』に対する注釈(“Annotations to Sir Joshua Reynolds’s Discourses,” c.1808)の中で引いた、ミルトン(John Milton, 1608-74)の『教会統治の道理』(*The Reason of Church Government*, 1641)の序からの引用である。「ミューズ」が記憶の女神ムネーモシュネーの娘であると言ったミルトンの言葉を借用し、ブレイクも “the Daughters of Memory shall become the Daughters of Inspiration.” (480) としている。つまりすでに引用した「詩人」の定義にある、靈感を受けた詩人が表現したものが新しい考えに基づいたものではないという箇所と、ブレイクの「ミューズ」に対する信頼が揺らいできたこととは大いに結びつくのである。

彼が一時その学生であった王立美術院(Royal Academy)の初代院長サー・ジョシュア・レノルズ(Sir Joshua Reynolds, 1723-92)は、英国民の心をとらえたロック(John Locke)の『人間知性論』(*An Essay Concerning Human Understanding*, 1690)に読みとれる哲学を芸術の域に引き入れ、彼の著書である『芸術講演集』(*Discourses on Art*, 1797)で次のように述べている。“Invention, strictly speaking, is little more than a new combination of those images which have been previously gathered and deposited in the memory.” (*William Blake’s Epic*, 20) レノルズのこういった考えは、ブレイクが強い嫌悪感を示したルーベンス(Peter Paul Rubens, 1577-1640)やレンブラント(Rembrandt van Rijn, 1606-69)の作品の模倣を彼に強いることにつながっていく。しかしブレイクに

として模倣すべき巨匠たちとは、ラファエロ (Raffaello Sanzio, 1483-1520) でありミケランジェロ (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564) であった。

彫版師ジェイムズ・バザイア (James Basire, 1730-1802) のもとで徒弟奉公をしていた 1773 年、ブレイクは一枚の版画を残している。(図 1) これはミケランジェロの『聖ペテロの殉教』(Martyrdom of St. Peter) と題する作品に描かれた人物を模写したものとされ、その頃すでに彼がミケランジェロを倣って版画を勉強していたことがうかがえる。

「模倣 (ミメシス)」ということに関しても、ブレイクとレノルズの考えには大きな隔りがある。レノルズの考え方としては、ジョアン・ウィトケ (Joanne Witke) の *William Blake's Epic: Imagination Unbound* からの一節を引用しておく。 “A painter must of necessity be ‘an imitator’ not only ‘of the works of nature’ but also ‘of the works of other painters.’ Genius, no less than ‘originality of invention,’ is ‘the child of imitation.’” (21)

ブレイクの芸術についてまとめたアンソニー・ブラント (Anthony Blunt) は、レノルズがアリストテレス的思想の持ち主だったことを指摘しているが⁶、この指摘に具体的説明を加える場合、両者の媒体となる存在としてロックは不可欠であろう。先にも述べたが、レノルズは学生に「模倣」の必要性を説く際にロックの『人間知性論』を援用していたのだが、ロックはこの著書において「アリストテレスは絶対確実に知者 (a knowing man) だった」などの賛辞を呈している。⁷ アリストテレス (Aristotle, 384-322 B.C.) の「模倣」についての考えは、詩が生まれる原因が人間の性質としての「模倣」にあるというものであった。「模倣は本来人間につきものであるから — 諧調ならびにリズム (韻律も明らかにリズムの一種である) に対する感覚もまた同様であるが — 人々は自己の生まれながらの資質をもとにし、最初の努力に多くの場合少しずつ改良を加えながら、即興的な作品から [だんだんに前進して] 詩を創り出したのであった。」(『アリストテレス「詩学」』, 11, 13) アリストテレスはまた、我々が楽しむのは模倣としての絵にあるのではなく、描き方、色使いなどにあると付け加えている。レノルズが「模倣」という言葉を使用するのに、アリストテレスのいう、このような「模倣者側の個性」という面をも重要視していたかどうかという点が、ブレイクとレノルズ間の溝をさらに深めさせることになったのかもしれない。

レノルズ、ロック、アリストテレスの三者に関してブレイクは、『サー・ジョシュア・レノルズ著作集』に対する注釈においてレノルズの考えを徹底的に論破しようとしてい

るし、古代の偉人としてアリストテレスに敬意を払いつつも『天国と地獄の結婚』(*The Marriage of Heaven and Hell*) では、彼の分析論に異議を唱えている。そしてロックについては、ベーコン (Francis Bacon)、ニュートン (Isaac Newton) とともに「悪魔の三位一体」 (“the Satanic trinity”) とブレイクの目には映った。それは、ロックが靈感や幻視を嘲笑っていたからであり、ブレイクは「月の中の島」 (“An Island in the Moon,” c. 1784-85) の滑稽な会話の中で彼を皮肉っている。

Then Scopprell & Miss Gittipin coming in, Scopprell took up a book & read the following passage: —

“An Easy of Huming Understanding, by John Lookye [Gentleman altered to] Gent.”

“John Locke,” said Obtuse Angle.

“O, ay — Lock,” said Scopprell [It’s a book about *del.*] . (*Blake: Complete Writings*, 52)

(そのときスコップレルとギティピン嬢が入ってきて、スコップレルは一冊の本を手にとって次の一節を読んだ。

「紳士ジョン・ルックイ著、ニンゲーン知性の休息。」

「ジョン・ロックだよ。」オブトゥース・アングルは言った。

「ああ、ロックね。」スコップレルは言った。)

ここでブレイクは、皮肉を込めた言葉遊びをみせている。“An Easy of Huming Understanding, by John Lookye Gent.” は当然ながら、“An Essay Concerning Human Understanding, by John Locke Gent.” となるべき箇所である。さらに “Lookye” には “Look ye”、つまり「見よ」の意味まで含まれていたとされるが。⁸

アリストテレスとレノルズの「摸倣」に対する考えはすでに取りあげたが、ブレイク自身の考えはどうであったのか。ブレイクの後期予言書をとおしてみよう。

Daughters of Beulah! Muses who inspire the Poet’s Song, / Record the
journey of immortal Milton thro’ your Realms / Of terror & mild moony lustre

in soft sexual delusions / Of varied beauty, to delight the wanderer and repose
/ His burning thirst & freezing hunger! Come into my hand, / By your mild
power descending down the Nerves of my right arm / From out the Portals of my
brain,...Tell also of the False Tongue! vegetated / Beneath your land of shadows,
of its sacrifices and / Its offerings...

Say first! what mov'd Milton, who walk'd about in Eternity / One hundred
years, pond'ring the intricate mazes of Providence, / Unhappy tho' in heav'n —
(481)

(ベウラの娘たちよ。詩人の歌に靈感を与えるミューズよ、／不死なるミルトンの旅を記録せよ／恐怖と穏やかな月明かりのおまえたちの領域を通り抜け／多彩な美の柔かい性的感わしの中へとはいっていく旅を、／そのさまよい人をよろこばせ、彼の焼けるような渇きと凍るような飢えを休ませるために。わが手の中にはいつて来なさい、／あなたたちの穏やかな力によりわが脳髓の入り口から右腕の神経内を下り／・・・偽りの舌についても語りなさい。／おまえたちの影の地帯の下で植物的生長をしたその舌について、そのいけにえとささげ物について・・・)

まず話さない。何がミルトンを動かしたか、彼は永遠界を百年間も歩きまわり／入り組んだ神意の迷路を熟考しながら、／天国では不運であったが・・・)

『ミルトン』(Milton, 1804-08) のプレート2、第1巻(プレート1は序である)では、ブレイクは古典に従って上記のインヴォケーションを付しているが、ここでは「ミューズ」が「ベウラの娘たち」となっている。『天路歷程』(The Pilgrim's Progress, 1678)においてはバニヤン(John Bunyan, 1628-88)の地上の樂園であったベウラ(Beulah)は、詩的靈感と夢の源であり潜在意識(subconscious)の領域を意味する。つまりベウラは、永遠界(Eternity)とウルロ界(Ulro = this world of Matter)の媒介として位置するため、そこにおいては愛と憎しみ、慈悲と残酷も共存しうる。ベウラの靈感は岩も丘も根こぎにしてしまう風となり、ウルロである英国に降りてきた。ブレイクの後期予言書『ミルトン』、『四つのゾア』、『ジェルーサレム』(Jerusalem, 1804-20)はともに叙事詩的要素を含み、作品全体は戦争のイメージで覆われているが、インヴォケーションに関しては、ムネーモシュネーの娘である、いわゆる古典的な「ミューズ」とは対照的に、直接靈感を与えてく

れる「詩神（ブレイクのミューズ）」へ呼びかけている点がブレイク流である。それではレノルズに反旗を翻すことにもなった、「模倣」に関するブレイクの見解だが、彼の中には「模倣」という言葉さえ存在しないのかもしれない。ミケランジェロの描いた像を丹念に研究した後に自分の作品と向き合い、そこに像を刻みはじめた時にはすでに新たなミケランジェロ解釈が生まれはじめているため、ブレイクには「模倣」しているという感覚はなかったのではないだろうか。つまり彼の場合、過去の巨匠たちを模倣したというよりむしろ、「詩才」（“the Poetic Genius”）の力に負うところが大きい。ミルトンの過ちを正そうとすることから生まれた『ミルトン』で、そこに登場する「詩人」はドルイドの聖堂のうちで声高に恐ろしい歌を歌い始める。そして歌い終わって「どこでその歌を得たのか証を立てよ」と詰め寄られると次のように答える。 “I am Inspired! I know it is Truth! for I Sing / According to the inspiration of the Poetic Genius / Who is the eternal all-protecting Divine Humanity...” (495) (下線筆者)

イギリス古代国家への郷愁とも思われる「ゴシック」趣味からか、遠くケルト社会で敬意を払われていた「詩人」の存在をブレイクは後期予言書において生き返らせ、この「詩人」が「詩才」の靈感に従っているとした。⁹ ブレイクの作品においては「詩神（ミューズ）」に対するインヴォケーションの形態はとるものの、「詩人」、そしてこの「詩才」への言及はすでに彼の前期の作品においてなされている。『すべての宗教は一つである』(*All Religions are One*, c. 1788) では、すべての宗教を一つにしている根底にはこの「詩才」があり、ユダヤ人とキリスト者の契約書は元々はそこから来ているとされている。そして注目すべき「原理第四」(“Principle 4th”)には、“As none by travelling over known lands can find out the unknown, So from already acquired knowledge Man could not acquire more: therefore an universal Poetic Genius exists.” (98) とある。

ブレイクの創る初期の牧歌的作品は、古代の森に響きわたる「詩人」の声につながるものであった。そして後期予言書に入ると、叙事詩の手法を受け継ぐ彼の「詩神」への呼びかけ、つまりインヴォケーションが加わり、「詩人」(“Bard”)と「詩神」(“Daughters of Beulah”)、さらにブレイク自身との三者の関係が複雑化し、ここにきて新たに「詩才」が加わった。『ミルトン』にはこれらの関係を示す記述がある。

ブレイクはミルトンの犯した罪を正そうとしてこの作品を書こうと思いついたのだが、その誤りの一つには、ミルトンが持ち続けたピューリタンの理性尊重がある。『ミルトン』に登場する「ミルトン」は人間の最重要機能として「理性」を受け入れ、それゆえに「理

性」を示す「ユリゼン」(“Urizen”、これは“Your Reason”からきたと考えられる)を神と誤解してしまった。ブレイクにとってこのユリゼンは革命の子「オーク」(“Orc”)、さらには想像力の「ロス」に対抗する、エネルギーを封じ込めてしまう存在なので、このような考えを正すために「ミルトン」がブレイクのもとにやってくる、というのがこの作品の主旨である。ミルトンは、苦悩のうちに奈落に投げ出された“the Sixfold Emanation”(「流出霊」は男性にとっての女性的分身、あるいは対になるものであるから、「六人の流出霊」はミルトンの三人の妻と三人の娘の存在を表す)と別れているため、不幸な状況におかれている。ここに現れた「詩人」は、「パラマブロン」(“Palamabron (= Blake)”)と「セイタン」(“Satan (= William Hayley)”) ¹⁰ 間の衝突、ロスがユリゼンにおこなった鍛造、オークの誕生などを物語る。しかし話し終わると「詩人」は恐ろしくなって、ミルトンの胸に避難してしまう。その後ミルトンは、来たる最後の審判前に自己滅却、つまり永遠の死に向かおうとするが、自分から流れ出てしまった女性的分身なしではどうすればいいのかわからずに混乱状態に陥る。一方ブレイクは、ミルトンが時空の海を超えて天頂から自分の庭に真っ逆さまに落ちてくるのを目撃する。そして、胸に「詩人」を隠したミルトンがブレイクの左足に入ってきたことから、次のような出来事が起こる。

...all this Vegetable World appear'd on my left Foot / As a bright sandal form'd immortal of precious stones & gold. / I stooped down & bound it on to walk forward thro' Eternity. (503)

...what time I bound my sandals / On to walk forward thro' Eternity, Los descended to me: / And Los behind me stood,... I turned round in terror, and behold!... he also stoop'd down / And bound my sandals on in Udan-Adan;... / And I became One Man with him arising in my strength. (505)

(このすべての植物性世界が私の左足にあらわれた／宝石や黄金からできた不滅の輝くサンダルとして作りあげられ／私は身をかがめてサンダルの紐を縛り、永遠界を通して歩きだした。)

(永遠界を通して歩いていくために私が自分のサンダルを縛ったとき、／ロスが私のもとに降りてきた。／そしてロスは私の背後に立った・・・私は恐怖心から振り向いて、そ

して見た・・・彼もまた前かがみになり／私のサンダルをウダン・アダンで縛りつけた・・・
そして私は彼と一体となって、力強く立ちあがった。）

この場面は「詩人」と「予言者としてのブレイクの一部」が合体し、そこにロスの姿をとる「想像力」(＝ブレイクの「詩才」)も加わったことを描きだす。前期の作品『すべての宗教は一つである』ですでに「詩才」について述べた時点で、ブレイクの頭にこのロスなる人物が生きていたと考えることができる。¹¹ 『経験のうた』の「古代詩人の声」(“The Voice of the Ancient Bard”) ¹² には「詩人」が発した次の言葉がある。 “Youth of delight, come hither, / And see the opening morn, / Image of truth new born. / Doubt is fled, & clouds of reason, / Dark disputes & artful teasing.” (126) “Youth of delight”、まわりをよろこばせる「歓喜の若者」に呼びかけ、それが変容していく様に目を向けさせる「新しく生まれた真理の姿」と「理性の雲」は、後のブレイクの予言書に登場する「オーク」と「ユリゼン」の抗争という形で我々の前に再現される。これらの人物も抽象的な姿としてではあるが、すでに前期の作品において存在していたといえる。

ブレイクの予言書とされる作品は、初期のものとしては『天国と地獄の結婚』があり、後期予言書である『四つのゾア』、『ミルトン』、そして『ジェルーサレム』で結実することになる。すでに述べておいたように、これらの予言書を書く際にブレイクは、叙事詩の手法であるインヴォケーションを用い、ホメーロス (Homer, c. 8 B.C.) にはじまる偉大な叙事詩を意識しつつ独自の手法を編みだしていった。

叙事詩は文字ではなく、口伝えに語られていた口誦文学であった。その流れは古くは紀元前8世紀のホメーロスの『イリアス』(Iliad)、『オデュッセイア』(Odyssey) にさかのぼるが、それは文字として残された最初の叙事詩ではあるものの、そこに至るまで続いてきた口誦叙事詩の最後に登場してきた作品である。C・S・ルイス (C.S.Lewis, 1898-1963) は *A Preface to Paradise Lost* (1979) で、それまでいわれてきた “primitive epic” と “artificial epic” という分類の仕方を “primary” と “secondary” と言い換え、“the adjectives being purely chronological and implying no judgements of value” (13) という断り書きを付けた。ホメーロスの作品は文字として残ったが、これを最後の口誦叙事詩とみなすかどうかについてもルイスは論を展開している。口誦叙事詩を作者不明のほかの多くの作品と考えることから、ホメーロスの作はそこに含まれないと結論づけるのではなく、作品が長すぎるため朗誦する難しさはあるが、アテネのパンアテナイア祭で〈続きも

の)として歌われた可能性は残っているとルイスは締めくくっている。¹³

ホメーロス、ウェルギリウス (Virgil, 70-19 B.C.)、ダンテ (Dante Alighieri, 1265-1321) と続き、叙事詩の流れはミルトンにまでやってくる。ブレイクの思潮をロマン主義 (romanticism)、あるいは人間中心主義 (humanism) と考えると、ブレイクは『失樂園』 (Paradise Lost, 1656-65) の主人公を誰とみなしていたのだろうか。『天国と地獄の結婚』には、セイタンを主人公と考えるブレイクの言葉が刻まれる。

Note: The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels & God, and at liberty when of Devils & Hell, is because he was a true Poet and of the Devil's party without knowing it. (150)

(注 ミルトンが天使や神について書く時には束縛状態にあり、悪魔や地獄について書いた時には自由でのびのびとしていたのは、彼が真の詩人であり、知らず知らず悪魔の一味となっていたためである。)

『失樂園』のこのような読みはブレイクが最初であり、20 世紀の反人間中心主義 (anti-humanism) の流れが主人公を再び神、またはアダムとイブに押し戻すまで、シェリー (Percy Bysshe Shelley, 1792-1822) がこれにならない¹⁴、サー・ウォルター・ローリー (Sir Walter Raleigh, 1861-1922) に至るまで続く。

ブレイクの時代は古典主義 (classicism) からロマン主義 (romanticism) への移行期にあり、彼自身は後者の方へと突き進んでいった。「擬英雄詩」(“mock-heroic”) と自ら名付けた手法で『髪を毛盗み』(The Rape of the Lock, 1712-14) などの作品を発表した古典主義詩人ポープ (Alexander Pope, 1688-1744) もまた、ロマン主義の側面を持ち合わせていた。彼はホメーロスに魅了され、『イリアス』、『オデュッセイア』の英訳にまで取り組み、『イリアス』の英訳は後にバイロン (George Gordon Noel Byron, 1788-1824) を感嘆させ、「ポープを正当に評価できるかどうか、趣味の程度を試す試金石になる」(『イギリス文学展望』, 178) と言わせたほどであった。ロマン主義の要素を持ち、ホメーロスからの叙事詩の流れを汲み、また宗教観においても「理神論」(“deism”) 的側面がうかがえることなどから、ブレイクとの共通点をみていくことが可能であろう。このような叙事詩の変遷をたどっていくうちに、ブレイクは独自の神話を予言書という形で創り上げてい

ったのである。

ブレイクが「文字」よりも「声」に注目したのは、ケルト社会において重要な立場にあったドルイドの存在との関係がある。シーザー (Julius Caesar, c. 102-44 B.C.) が書き残した『ガリア戦記』は、ドルイドに関する最も詳細な記録とされている。ケルト社会の知識階級に位置するドルイドを養成する学校では訓練が口頭でなされていたが、これは古アイルランド語の “for-cain” (「教える」) に「唱える」の意味があることから理解できる。¹⁵ ギリシア語を知っていたにもかかわらず文字の使用を認めようとしなかった理由には、彼らの教えが民衆の中に持ち込まれて宗教が俗悪になることを恐れたことなどもあったようである。¹⁶

He argued that the gestural sign gave a more exact imitation of nature than speech, but his own preference was for expressive singing which was better able to arouse and communicate the emotions. Writing was itself more mimetic, appealing to reason by the justness of its comparisons; although this does not seem self-evident, Rousseau appealed to the origins of writing in hieroglyphics to support his argument. Thus gesture and writing which imitate nature were opposed to speech which expresses nature, and of this superior mode of communication he wrote, ‘the first languages were singable and passionate before they became simple and methodical’; this idea became a staple of Romantic literary theory, as when Blair defined poetry as ‘the language of passion, or enlivened imagination’ ... (William Blake and the Myths of Britain, 63) (下線筆者)

ブレイクは古代人が考えた〈言葉〉への信頼を深め、文字と絵の相互作用によって作品を構築していった。その際、心に響いてくる「詩人」の声と、器官としての視覚機能を超えた彼の「幻視」の力がとらえる像を、作品において再現しようと努力した。こうして生まれた『四つのゾア』には無数の訂正の跡が残され、ついに完成には至らなかった。しかしブレイクを激しく突き動かす「想像力」は、確実に作品を創りだしていった。“vegetate”

や“vegetation”という言葉がたびたび現れるのも、ブレイク流に言えば、「想像力」が具現化したロスが、巨木として生長していく様をイメージさせるものである。「存在の偉大な鎖」(“a great chain of being”)は神から無生物である鉱物にまで至るつながりを示し、鉱物に「生命力」を加えた段階に、植物は位置する。遠い古代世界に根を下ろし、枝葉を永遠界に延ばし続けるブレイクの想像力は、作品を完成させることだけでは収まりきれない、自己増殖していくエネルギーである。

ブレイクを含めロマン主義の詩人たちは、フランス革命、アメリカ独立戦争が起こっているまさに同じ時代に居合わせ、その動向を自分で感じとることができた。ブレイクの“consummation”の意味には「終末」「成就」などがあるが、〈浄火〉という意味合いを含む。既存するものを焼き尽くす行為は破壊ととれるが、そこから新たにどちらの方向に動き出すかということを考える必要がある。ブレイクは時代の〈腐敗〉を一掃する大きな時代のうねりを待っていたのであり、それが“consummation”という言葉となって彼の予言書に反映されたのだった。革命に向けられたブレイクの期待と、その後に味わうこととなる絶望感は、〈神話〉ともみなされた彼の予言書の中に描かれていった。それより以前に書かれた叙情詩では、「無垢」と「経験」が対比される。両者は対峙し、同時存在するものであり、また、それらを時間軸にのせた場合には、前者から後者へと変化していく人間の精神性を表している。それでは、ブレイクの初期の作品である『無垢のうた』(*Songs of Innocence*)と『経験のうた』をみていくことにする。

第1章 無垢から経験へ

(1) 「ミューズ」か「詩才」か

¹ 『四つのゾア』『第九夜』には、ロスの植物的生長の様子が描かれている。“...Los his vegetable hands / Outstretch'd; his right hand, branching out in fibrous strength, / Siez'd the Sun; His left hand, like dark roots, cover'd the Moon, / And tore them down, cracking the heavens across from immense to immense.” (*Blake: Complete Writings*, 357)

² ブレイク作品の訳については、複数の訳本を参考にして私訳したものである。

³ この二語を混同している例としてデイモン (S. Foster Damon) は、グレイ (Thomas Gray) のオード “The Bard” (1755-57) をあげる。(*A Blake Dictionary*, 108) このオードは、ブレイクの『詩的素描』に収められる “The Bard” に影響を与えた。(*William Blake and the Myths of Britain*, 80-2) ギリシアの地理学者ストラボン (c. B.C.64-24) の『地理誌』第四巻は、最上位の階級の中にもバルド (詩人)、予言者、ドルイドという三区画があったことを伝えている。(*『図説 ケルトの歴史』* 参照)

⁴ ウィットテーカー (Jason Whittaker) はさらに、両者を墮落 (corruption) の源であるとする。(*William Blake and the Myths of Britain*, 59)

⁵ 50部ほどしか刷られず、ブレイクの手で知人に分けられた『詩的素描』の巻頭は、次のようにはじまっている。“The following sketches were the production of untutored youth, commenced in his twelfth, and occasionally resumed by the author till his twentieth year;... Conscious of the irregularities and defects to be found in almost every page, his friends have still believed that they possessed a poetic originality, which merited some respite from oblivion.” (*Blake: Complete Writings*, 883)

⁶ *The Art of William Blake* を参照。

⁷ 「とはいえ、他人の説を盲目的に信奉し、自信をもって口にしたから知者なのだと、だれもけっして考えなかった。で、他人の原理を検討せずに拾い上げることがアリストテレスを哲学者ないし学者にしたのでなかったら、他のだれも哲学者にすることはまずなかろうと、私は思う。」(*『人間知性論 (一)』*, 129)

⁸ 『ブレイク全著作』の注釈を参照。

⁹ ブロノフスキー (Jacob Bronowski) は *William Blake: A Man without a Mask* においてブレイクのゴシック趣味について取りあげている。それによると、彼はバザイアのもとで当時強まりつつあった古いものを重んずる風潮を身につけたという。こういった風潮がゴシック趣味と呼ばれるものだが、ブロノフスキーは、ブレイクのそれはウォルポール (Horace Walpole) によるものではなく、古代ブリトン人を自分たちの同胞の先祖とみなす点においてであるとしている。

またコウルリッジ (Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834) は “the poetic genius” を用いて、『文学評伝』(*Biographia Literaria*, 1817) において想像力について語っている。

¹⁰ ブレイクは『ミルトン』をフェルパム (Felpham) において書いたのだが、この地にあった、新しいパトロンであるヘイリーの家の近くに住むよう彼に説得され、1800年からの三年間ロンドンを離れていた時のことであった。フェルパムは、作品の中で “Vale” と呼ばれる場所である。

¹¹ 土屋繁子著『ヴィジョンのひずみ』からも、このことは読みとれる。

¹² これは『経験のうた』の「序」として作られたが、先に引用した「序」ができたために『無垢のうた』の最後に持ってこられた。しかしその後、他の三篇の詩とともに『経験のうた』に移されたことから、『無垢のうた』を彫版する時にすでにブレイクが『経験のうた』的心境になっていたとする見方もある。(梅津濟美著『ブレイクを語る』参照)

¹³ *A Preface to Paradise Lost* の第3章 “Primary Epic” 参照。

¹⁴ シェリーの『悪魔について』(*On the Devil, and Devils*, 1819) からの引用。“Milton’s Devil as a moral being is as far superior to his God, as one who perseveres in some person which he had conceived to be excellent, in spite of adversity and torture, is to one who in the cold security of undoubted triumph inflicts the most horrible revenge upon his enemy — not from any mistaken notion of bringing him to repent of a perseverance in enmity, but with the open and alleged design of exasperating him to deserve new torments.... (*Milton: Paradise Lost*, 65)

¹⁵ 中央大学人文科学研究所編『ケルト — 伝統と民族の想像力』参照。

¹⁶ 柳宗玄・遠藤紀勝著『幻のケルト — ヨーロッパ先住民族の神秘と謎』参照。

第1章 無垢から経験へ

(2) 『無垢と経験のうた』

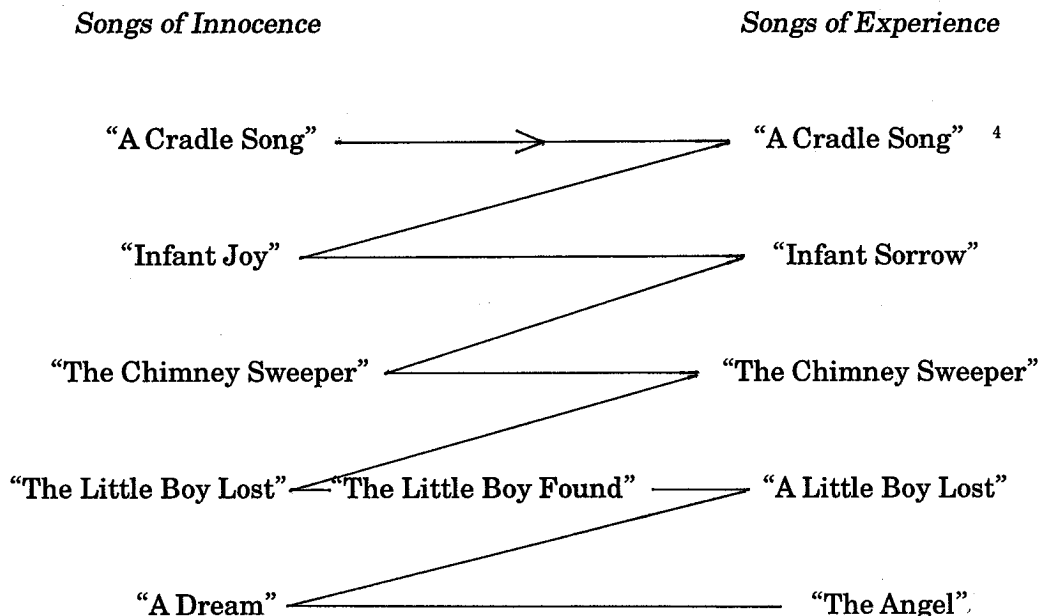
Sweet dreams, form a shade	こちよい夢よ、
O'er my lovely infant's head;	私のいとしい坊やの頭上に陰をつくっておくれ。
Sweet dreams of pleasant streams	幸福をうむ、静かな月の光線に包まれて
By happy, silent, moony beams.	気持ちよく流れるこちよい夢よ。
Sweet sleep, with soft down	こちよい眠りよ、おまえの額と坊やの額に
Weave thy brows and infant crown.	やわらかい綿毛の冠を編んでおくれ。
Sweet sleep, Angel mild,	こちよい眠りよ、柔和な天使よ、
Hover o'er my happy child.	私の幸せな坊やの上にとまっておくれ。
(Blake: Complete Writings, 120)	

『無垢のうた』に含まれる「子守歌」(“A Cradle Song”)には、愛しいわが子をやさしく包み込む、親の視線と語りが織り込まれる。このおさなごは、『無垢のうた』と『経験のうた』にある11篇の詩の世界で大人へと成長し、気が付けば青春時代はもはや遠く過ぎ去っているのであった。

『無垢のうた』から5年を経て『経験のうた』は完成された。この完成を待って、これらは『無垢と経験のうた』(*Songs of Innocence and Experience*)という合本として世に出るわけだが、この時、題辞 “Shewing the Two Contrary States of the Human Soul” (210) が添えられた。「人間の魂の相反する二つの状態」にあるのはブレイクが目を向けた対象であり、対象をそのように見つめる彼自身である。ブレイクは自分の心の状態を制御し、同一対象を違った目で見ようとした。はたして彼の描くおさなごは、無垢の象徴のままであろうか。

ブレイクは『無垢のうた』と『経験のうた』の創作過程で、それぞれの際に “innocence” と “experience” のペルソナを身につけた。「ペルソナ」の語源は祭儀に用いた儀式用の面にあり、そこから「人格」という意味にまで展開していくが、その過程については和辻哲郎（1889-1960）の『面とペルソナ』に記されている。¹ この語を心理学用語として用いたユング（Carl Gustav Jung, 1875-1961）のペルソナは、共同体に住むのに適切な、あらゆる妥協を巻きこむ「社会的元型」² であった。ブレイクが身につけたのはユングのいう、一種の「妥協のペルソナ」ではなかったであろうが、彼は心の状態に応じて使い分けるペルソナは持っていた。これにより、30 歳を過ぎたブレイクは少年に還って嘆き、“innocence” から “experience” へと変化していくペルソナの働きによって、対象となるものの見方も異なっていたのである。

これらの作品と同時期に書かれた『天国と地獄の結婚』に代表されるブレイクの弁証法的思考形態³ は、『無垢のうた』と『経験のうた』において「正」と「反」とを対峙させ、「合」の段階はその後の作品へ持ち込まれる。それぞれの詩集には同名の、あるいは対照的なタイトルが付された作品があり、ブレイクは明らかにそれらの作品を比較対照させようとした。そのような作品の中で、2、3 篇からなる 5 組の詩を考察していく。



まず、この世に誕生してから老いて白髪になるまでの一少年の人生を描いた詩 11 篇を、

上記のように並べ換えたい。図の左側に『無垢のうた』を、右側に『経験のうた』を置き、それぞれの詩集においてばらばらに配置されている 11 篇の詩を、『無垢のうた』の「子守歌」に始まり、次に『経験のうた』の「子守歌」という順序で進み、「天使」で終わる形で一つの方向付けをしていく。まずはブレイクがこの少年を描いていく際に、視点をどの位置に据えたかについて述べていきたい。

これらの詩における視点はおさなごを見つめる他者、その他者とは両親とも考えられるが、その他者の目から、少年が大人へ成長していくにつれて少年自身の目へと移り変わっていく。つまり、少年を中心とする客観的視点から主観的視点へと移行する。ブレイクが詩の中に設定した視点は、はじめは語り手“ I ”にある。「子守歌」と題される 2 作品、そして「おさなごの喜び」(“*Infant Joy*”)の 3 篇における“ I ”は親、より大きな枠組みとしての大人の立場にあり、その視線はまだ年端もいかない子供に向けられている。次に出てくる「おさなごの悲しみ」(“*Infant Sorrow*”)の“ I ”からは、一変して子供の立場に変わる。しかし『経験のうた』にある「煙突掃除人」(“*The Chimney Sweeper*”)では、それまでのような地の文における“ I ”は消えてしまう。ここにおいて語り手が“ I ”という作品内の一登場人物から、全知の神のような、この詩の舞台を傍観する第三者へ移っている。このような視点の移動は、「道に迷った一人の少年」(“*A Little Boy Lost*”)に至るまで続く。そして再び視点が“ I ”に戻ってくるのは「夢」(“*A Dream*”)においてであり、最後の「天使」(“*The Angel*”)は「青春時代は過ぎ去っており、白髪が私の頭にあった」⁵という一節で締め括られ、“ I ”が年老いたことを示す。これら 11 篇の詩において、『経験のうた』の「煙突掃除人」で“ I ”の存在が消えたことは何を意味しているのだろうか。

『無垢のうた』の「煙突掃除人」までの 5 篇の詩では、大人が子供に向かって話しかける、あるいは子供みずから語りかけている。しかし『経験のうた』の「煙突掃除人」において、“ I ”という視点の設定がなくなった時点で次のようなことが起こってくる。“*A little black thing*” (212) と書かれる煙突掃除の少年が、自分たちの不幸から天国を創りあげた神や司祭、そして王までも非難し、その者たちを賛美するために教会へと出かけた自分の両親が、自分には何の危害も加えていないと考えていることに絶望する。この詩と対をなす『無垢のうた』の「煙突掃除人」には、

When my mother died I was very young,

And my Father sold me which yet my tongue
Could scarcely cry “ ’weep! ’weep! ’weep! ’weep!”
So your chimneys I sweep, & in soot I sleep. (117)

(お母さんが死んだ時ぼくはまだ幼かった、／だけどお父さんはぼくを売ったんだ、ぼくの舌がまだ／「煤払い」と叫ぶこともできなかったのに。／だからぼくは煙突を掃除して、煤にまみれて眠るんだ。)

とあるが、この詩においても同様に、まだおさない自分が親の意向で煙突掃除人となり、声をふりしぼり “ ’weep! ’weep!” と叫ぶ場面がある。少年は懸命に “sweep” と言おうとするものの、“s” の音が聞く者に届いてこない “ ’weep” という声は、煙突掃除人の呼び声を示すが、この “s” を取った形をとることで「泣く」という意味が付加され、少年の哀れな姿を描き出す。しかし、『無垢のうた』の「煙突掃除人」の最後の部分、“So if all do their duty they need not fear harm” (118) が示すような、半ば諦めともとれる形で現状に妥協し、前向きに生きていこうとする姿勢ではなく、上に引用した詩において少年は、世の中に対し厳しい批判の目を向けている。

これら2篇の「煙突掃除人」の次に置いた「道に迷った少年」(“The Little Boy Lost”) と「みつけられた少年」(“The Little Boy Found”) にも、“I” は存在しない。おさない少年が父を見失ったために迷い子となるが、いつも傍らにいてくれる白衣を纏った神が現われて、母の元へ導いてくれる。ここでは神と父親が置き換えられているのだが、これと同様の表現は、『無垢のうた』の「煙突掃除人」にも出てくる。

And the Angel told Tom, if he'd be a good boy,
He'd have God for his father, & never want joy. (118)

(すると天使がトムに告げるには、もしよい子でいれば、／神さまが父となり、よろこびが欠けることはもうなくなると。)

父親に関するこれらの表現は、先の「みつけられた少年」の “God, ever nigh” (212) から推察すると、生物学的な意味での父ではなく、常に自分の一番近くにいてくれる、あ

るいは自分の中に内在する神を父としているのだ。そして「道に迷った一人の少年」では冒頭で父に向かって自分の考えを述べようとした子供が、神聖な場所で司祭によって焼かれるという非情な事態となる。つまり『経験のうた』の「煙突掃除人」から「道に迷った一人の少年」において語り手“I”が消えた状況とは、徐々に成長していく子供が、神と司祭、そして王を批判したり、両親に対して絶望感を抱いたことに始まり、“**And Father, how can I love you / Or any of my brothers more?**” (218) と言ったために司祭によって罰を受けることで締め括られる。

このように、少年が批判的感情を露にした状況下で語り手“I”が消えたことによって、新たに表面に浮かび上がってきた人物がいる。視点を“I”に置く詩は、語り手“I”が大人から子供へ、そして大人(= 成長した子供)へと移り変わりながら語られる。しかし“I”が消えた時点から、登場人物である大人、あるいは子供を媒介としてなされていたことが、詩を全貌する場所に立つ人物が語り始める。

すでに述べておいたように、ブレイクは『無垢のうた』と『経験のうた』の創作過程において、それぞれに“innocence”と“experience”という異なるペルソナを身につけていた。作品に設定された視点が子供から大人へと移行するに従って、このペルソナの効果が薄れていき、大人であるブレイク自身に近づいていく。“experience”のペルソナをつけたブレイクは、語り手“I”が消えてしまう『経験のうた』の「煙突掃除人」では、煙突掃除の少年に対して質問を投げかける。

A little black thing among the snow,
Crying ‘weep! weep! in notes of woe!
“Where are thy father & mother? say?”

“They are both gone up to the church to pray. (212)

(哀れな声で「煤払い」と叫んでいる、／雪の中に見える小さく黒いものよ。／「おまえの父さんと母さんはどこにいるのか言ってごらん。」／「二人とも教会へお祈りに行ってるよ。」

「道に迷った少年」以降の3篇には、少年が発する嘆きや主張に耳を傾け、登場人物、そして神の動向にまで目を向けているブレイクの姿がある。語り手“I”が消えたこと

で、視点が “third person omniscient” (「全知の神」) へ移行したのだ。つまり、“I” という語り手であり登場人物でもある者を介さずに、詩に表現したいことを直接伝えたいという思いから、ブレイクがあえて “I” を設定しなかったとは考えられないだろうか。

しかし、ブレイクのペルソナがその役割を果たさなくなる場面がやってくる。「道に迷った一人の少年」は次の連で終わる。

And burn'd him in a holy place,
Where many had been burn'd before:
The weeping parents wept in vain.
Are such things done on Albion's shore? (219)

(そして聖なる場所で少年は焼かれた、／これまでに多くの者が焼かれたその場所で。／彼の両親は泣いたが無駄であった。／そのようなことがアルビオンの岸でなされたのだろうか。)

最後の一行は誰がどこから発したもののなのか。

この詩は、両親や司祭、そのほかの多くの人々を前にして意見を堂々と述べる少年の姿と、それを聞く者たちの反応を、その場に居合わせた人物(語り手)が「全知の神」の視点から語るという形式をとっている。「そのようなことがアルビオンの岸でなされたのだろうか」の一行は、誰かに対する問いかけというよりはむしろ、心の中で反芻される疑問のように感じられる。また、登場人物である少年や司祭の言葉に付されている “quotation marks” もない。ブレイクは、このような状況を冷静に伝えていく語り手であったはずだが、彼の心はこの少年とともにあった。

“Nought loves another as itself,	どんな者も自分ほどに他を愛さず、
“Nor venerates another so,	そのように他を尊ばず、
“Nor is it possible to Thought	思想にとっては自分ほどに偉大なものを
“A greater than itself to know:	知ることはできません。

“And Father, how can I love you	だから父さん、どうしてぼくはあなたや
---------------------------------	--------------------

“Or any of my brothers more?

兄弟を自分以上に愛せましょう。

“I love you like the little bird ぼくは戸口でパン屑をついばんでいる小鳥のようにしか

“That picks up crumbs around the door.” (218) あなた方を愛せません。

ブレイクはこの詩をつくる際にも“**experience**”のペルソナをつけていた。徐々に大人に近づいていく過程で得た経験によって、少年は司祭が説く偽善者の言葉とも思える教えに疑問を抱いてこのように叫ぶ。この言葉の前提には、“**‘They think they have done me no injury, / ‘And are gone to praise God & his Priest & King, / ‘Who make up a heaven of our misery.’ (212)**”という煙突掃除の少年の、両親に対する反発がある。キリスト教を含む特定の概念に縛られることを嫌ったブレイクと少年の心は、ここで一体となる。そしてブレイクは再びこの詩全体を見渡す語り手へと戻るのだが、その当時教会で実際に行なわれていたと思われる、司祭による不当な弾圧を描いていくうちに、つけていたペルソナから思わず彼自身の素顔を覗かせ、

Are such things done on Albion's shore? (219)

(そのようなことがアルビオンの岸でなされたのだろうか。)

という言葉が発したのではないか。「道に迷った一人の少年」を作ったのは“**experience**”のペルソナをつけたブレイクではあったが、彼は少年の口を借りて話し、それからこの場に居並ぶ傍観者の目で周囲を見まわし、最後には自分の言葉で疑問を投げかける、自由自在な動きをみせている。

しかし、ブレイクの素顔が覗いてしまうのはこの時だけではない。語り手“**I**”が消えてしまう作品の直前に置いた、『無垢のうた』の「煙突掃除人」の最後の一連においても同様のことが起こる。

And so Tom awoke; and we rose in the dark,

And got with our bags & our brushes to work.

Tho’ the morning was cold, Tom was happy & warm;

So if all do their duty they need not fear harm. (118)

（そこでトムは目覚めた。そしてわれわれは暗いうちから起きだして、／煤袋と煤はけを持って仕事へと出かけた。／朝は寒かったけれど、トムは幸せて暖かった。／このようにしてみんなが自分の務めを果たせば、危害をおそれる必要はない。）

この詩は、“**When my mother died I was very young**” (117) で始まり、語り手 “**I**” は煙突掃除の少年である。父によって売られたこの少年は煙突掃除に疲れ、眠りにつく。目が覚めると、いつもと変わらない一日がまた始まるのだが、話の中心がこの少年と、彼の夢に出てくる “**Tom**” に変わり、両者は「私たち」 (“**we**”) という形で出てくる。そして “**So if all do their duty they need not fear harm**” (118) で締め括られる。しかしこの一行だけが、この詩に設定された状況とは異なる別の場所から語られている。ここに出てくる「彼ら」 (“**they**”) とは誰を指し、この一行が誰の言葉なのかを考えてみると、やはりブレイク自身が発した言葉と解釈できるのではないだろうか。話の流れから、煙突掃除人、あるいはそのほかの多種多様な仕事に従事しながらも懸命に生きる人々が、「彼ら」の中に含まれると考察できるが、いずれにしろ、“**I**” や “**Tom**” などの煙突掃除人の側から、彼らを含む全体を外側から傍観するブレイク自身の視点へ移動したことを意味している。「煙突掃除人」はこの一行のはたらきにより、仮想（煙突掃除人が少年時代を思いおこす回想と、その時に見た夢）から現実の世界へ、子供から大人の目へと一気に展開し、時空を越えた作品となった。

ここまで、語り手 “**I**” の有無からそれぞれの詩における視点の設定を取りあげ、できあがった詩とペルソナをつけたブレイクの距離、さらにはブレイク自身までの距離がどのように変化していくかについて述べてきた。ブレイクの動向に注目し、みずから創りだした詩の舞台上に、時に勢い余って飛び出してしまったブレイクの姿を追ってきた。ここで改めて 11 篇の詩を通して見ていきたい。これら一連の詩は、一人の人間の成長過程を表している。

一人の人間が生まれる。親はそのおさなごの顔に様々なものをみつける。“**holy image**” を、そして “**experience**” のペルソナをつけた者は “**soft desires,**” “**secret joys,**” “**secret smiles,**” “**little pretty infant wiles**” などを。親は、まだ口がきけないはずのわが子とまるで話をしているような気がしてくる。ここで視点が子供に移動するが、子供の自我の芽生えに伴い、ブレイクが子供側からの視点を試みている。子供は父親の両手の中でじたばたものがき、おむつをはねのけようとするが縛られ、そして疲れ果て、結局母の胸の中で

すねているのが一番良いと考える。自我に目覚め反抗するが、社会（外界）にある程度妥協し、そこで生き抜いていくための知恵が必要であることを子供が悟っていく。子供はおさなくして父に売られ働く。社会に出たことにより神、司祭、そして王、彼らを賛美する両親に対し批判の目を向けるようになる。道に迷えば父親代わりとなる神に助けられながら、世の中の現状を自分で見極め、判断する能力を身につけるまでになる。成長した青年は自分自身の親子関係を、自然の、しかもその視線をはるかに下げなければ人間が簡単に見逃してしまうほどの小さな昆虫の世界にみる。ここにはブレイクが1803年頃にした、「ピカリング稿本」(“Poems from the Pickering Manuscript”)に含まれる「無垢の占い」(“Auguries of Innocence”)の一節との関連性がうかがえる。

To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower,
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour. (431)

(一粒の砂に一つの世界を／そして一輪の花に一つの天国を見、／あなたの手のひらに無限を／そしてひとときの中に永遠をつかめるとすれば。)

このようなものの見方には、「想像力」⁶が大いにはたらいっている。現実生きていく人間社会の問題を人間以外の生物界に見いだす力、そして自分の視野を広げることで、様々なものの間につながりをみつけだす力を青年が獲得するまでに至ったことを示す。そして「天使」の最後において、

For the time of youth was fled,
And grey hairs were on my head. (214)

(というのも青春のときは過ぎ去ってしまい、／白髪が私の頭にあった。)

となる。肉体的にも成熟し、多くの経験をして“ I ”は大人になった。「夢」に出てくる“ I ”もすでにある程度成長しているものの、それでもなお「無垢」を失わず、『無垢

のうた』の「子守歌」と同様に、天使に守られた状態で夢をみる。一方、「天使」において“ I ” は武装しているため、再び戻ってこようとした天使をもはや寄せつけない。つまり大人に成長した結果、「現実」に対して〈夢〉という「虚実」の世界を寄せつけず、現実社会で生きる術を身につけた人間に関するブレイクの考察をここに読みとることができる。「天使」については第3章（1）で再び取りあげるが、先に引用したこの詩の最後の2行は、ブレイクが繰り返し用いる内容である。

エリオット (T. S. Eliot, 1888-1965) は『詩の三つの声』 (*The Three Voices of Poetry*, 1953) の中で、詩の中に聞こえる声を三つに分類した。

The first voice is the voice of the poet talking to himself — or to nobody. The second is the voice of the poet addressing to an audience, whether large or small. The third voice is the voice of the poet when he attempts to create a dramatic character speaking in verse. (*The Three Voices of Poetry*, 96)

If the author never spoke to himself, the result would not be poetry, though it might be magnificent rhetoric; and part of our enjoyment of great poetry is the enjoyment of overhearing words which are not addressed to us. But if the poem were exclusively for the author, it would be a poem in a private and unknown language; and a poem only for the author would not be a poem at all. (109)

引用の後半部分に示されるように、これらの声を発する時の微妙な配分は、詩人の力にかかっている。詩人の声は「第一の声」か「第二の声」かという二者択一ではない。詩は、詩人自身の内部から沸き立つ感情を具現化するための表現方法の一つであり、詩を形作る言葉は、その感情を忠実に再現するものであるだろう。詩人はそのことを確認しながら設定した舞台、そしてそこに登場させた人物という虚構の世界を、言葉によって記号化していく。この行為により、作品は単なる詩人のひとりごとではなく、外部に向けられた詩人の主張となっていくのだ。

ブレイクが詩の中で成長させていった子供も、虚構の世界にいる。しかし、銅版画家と

しての職人の身分を生涯捨てることのなかったブレイクが歩んできた道をこの少年はたどり、少年がおかれた状況は、職人として現実世界で生きているこの詩集を読む者にとっての日常であった。おさなごは「無垢の衣」⁷を身に纏い、この世に躍り出た。成長するにつれてこの「無垢」は「経験」と結びつき、無条件に愛情を注ぐ両親がかわいいわが子の顔に認めるような「無垢」とは別種のものになってしまう。このような〈高次〉の意味での「無垢」とはどのようなものなのか。

There was, that is to say, nothing to distract him from his interests or to corrupt these interests: neither the ambitions of parents or wife, nor the standards of society, nor the temptations of success; nor was he exposed to imitation of himself or of anyone else. These circumstances — not his supposed inspired and untaught spontaneity — are what make him innocence. (*William Blake: Songs of Innocence and Experience*, 93-4) (下線筆者)

ブレイクが、大人になってからも「無垢」を保持することができた背景について、エリオットは上記のように説明している。これによると、ブレイクが早い時期から彫版の徒弟に出されたことや（しかしこの場合、彼が描いた「少年」が、実の父親に売られて煙突掃除人になったのとは異なり、息子の才能にいち早く気づいたブレイクの父親のおかげであるが）、彼が望む以上に文学的知識を身につけることを他から強いられなかったことなどがあげられている。しかしこういった環境におかれながらも、ブレイクは内発的要求に従って、英国国教反対者であった父親の影響もあり、スウェーデンボルグの思想をはじめとした雑多な宗教観、神秘思想、芸術論を独学で吸収していった。世界がいかなる変革を迫られようとも、「無垢」はブレイクの世界の核であり、吸収した知識によって強烈なエネルギーを放ち始める。

ブレイクが14歳にして彫版師としての道を歩きだした頃、不況はますます深刻さをきわめ、インフレーションと失業の波が無数の人々を襲った。自国における産業革命と同時に、海を越えた地ではアメリカ独立戦争やフランス革命が起こり、時代は激動期にあった。社会の変革を一時は期待したものの、革命の結果は彼の期待したものではなかった。ブレイクにとって、変えられたはずの社会はすでに過去のものとなり、新たな革命が彼の内部で始まっていく。彼は政府の検閲から逃れるかのように神秘の世界へと下っていく。⁸『無

垢と経験のうた』に続いていく作品は、重苦しいイメージの、そして烈しい光を放つ無数の象徴で描かれ、ブレイクはその時「予言者の仮面」⁹をつけた。

(2) 『無垢と経験のうた』

¹ 『面とペルソナ』の「面とペルソナ」の章には、劇中人物を指す“*dramatis personae*”、つまり地位、身分、資格などで規定される実生活における社会的ペルソナに関する記述がある。

² 『ユング心理学辞典』147 ページ参照。ユングはペルソナを一つの元型としてとらえている。

³ プロノフスキーは *William Blake: A Man Without a Mask* の中で、ヘーゲルの中心的思想となる弁証法を、ブレイクは 20 年前にすでに独力で作り上げたとしている。『天国と地獄の結婚』という題名が、この作品において、そしてスウェーデンボルグの作品の中で、互いに対立するものとされた概念がいかに統合され発展していくかを示すものである、というのが彼の根拠である。

⁴ この詩は、ブレイクが 1793 年に書いたとされる「手帳からの詩と断片」(“*Poems and Fragments from the Note-book*”) に収められているが、明らかに『無垢のうた』の同名の詩と対になるものと考えられるので、ここに置いた。

⁵ “For the time of youth was fled, / And grey hairs were on my head.” (*Blake: Complete Writings*, 214)

⁶ ブレイクは「想像力」について「バークレーの「シリシ」に対する注釈」(“*Annotations to Berkeley's 'Siris'*,” c. 1820) の中で、“This is my Opinion, but Forms must be apprehended by Sense or the Eye of Imagination. Man is All Imagination. God is Man & exists in us & we in him.” (*Blake: Complete Writings*, 775) と書いている。彼の予言書に登場してくるロスが存在からもわかるように、ブレイクにとって「想像力」は、〈創造〉のために最も必要なものがあった。

⁷ 鈴木雅之氏は『幻想の詩学』において、ブレイクの「いにしえの羊飼いのうた」(“*Song by an old shepherd*”) からの引用、

Blow, boisterous Wind, stern Winter frown,
Innocence is a Winter's gown;
So clad, we'll abide life's pelting storm
That makes our limbs quake, if our hearts be warm.

をあげ、荒れ狂う冬の嵐（現実界）から身を守るほどに強靱な「無垢」を身に纏う子どもについて述べている。(『幻想の詩学』, 25-6)

⁸ ブレイクが初期の時代に書いていた叙情詩から徐々に作品の雰囲気を変化していき、後期予言書と呼ばれる作品が書かれていった経緯について、プロノフスキーは検閲の問題があったのではないかと指摘している。(William Blake: A Man Without a Mask 参照)

⁹ プロノフスキーは *William Blake: A Man Without a Mask* の中で、ブレイクの短詩と予言書の、語りやイメージの違いを指摘するために、ブレイクが「予言者の仮面」をつけた、と考えた。しかしこの本を締め括るにあたって、彼はサミュエル・パーマー (Samuel Palmer, 1805-81) のブレイクに対する言葉、“He was a man without a mask.” を引用し、パーマーのこの墓碑銘に何も付け加えるものは何もない、と終わっている。「予言者の仮面」についてはさらに、第 4 章 (1) の冒頭で取りあげる。

第2章 天国と地獄の結合

(1) 「結合」の神秘思想

予言書として最初に登場する『天国と地獄の結婚』(*The Marriage of Heaven and Hell*)は、「無垢」と「経験」のペルソナから、それと異なる「予言者の仮面」につけかえたブレイクによって創作されている。この作品の後に続く『四つのゾア』(*Vala, or the Four Zoas*)を含む予言書を生みだした「予言者の仮面」が、ブレイクの創作過程にどのような意図があったのだろうか。検閲の目をかいくぐるための手段であるとしたジェイコブ・ブロンフスキー(Jacob Bronowski)の考えのほかにも推測しうるが、この前期予言書においては、「神秘思想」に傾倒した予言者の仮面という観点から論じていきたい。「神秘思想」の中にはグノーシス主義、ヘルメス学、錬金術、カバラ、新プラトン主義など、多数が含まれる。その中でも、この作品との関連性のある錬金術に焦点を絞っておきたい。

錬金術(alchemy)とは、卑金属を貴金属にまで変容させる「賢者の石」、あるいは不老長寿の秘薬を創りだすことを目的とした術を意味する。錬金術師たちの頭には、すべての物質(人間もそうであるが)が本来完全なものへと向かう性質が具わっているとの考えがあり、この完全な形とは、四大元素と「精気」が組み合わせられた状態とされていた。¹ 錬金術師たちが実験室にこもって「賢者の石」を創ることに精を出すプロセスを、ユング(Carl Gustav Jung)は後に『心理学と錬金術』としてまとめた。彼は錬金術を深層心理学にまで広げ、人間が自らの心の内なる世界へと向かう過程がこういった実験に投影されている、という考えをとった。² 「賢者の石」の創造には「水銀」と「硫黄」が使用され、さらに「塩」をそこに加える場合もあった。「水銀」はその性質上、固体、気体、液体に容易に変化する物質であることから、錬金術において「あらゆる金属の母」とみなされると同時に「両性具有」としてとらえられた。そして「水銀」のこういった変容に欠かせない物質が、「硫黄」である。「硫黄」はそれが燃焼する際に、視覚と臭覚を刺激することからも比喩として用いられることも多く、ブレイクの作品においても、「ほのお」を印象づ

けるためにしばしば出てくるが、これには「ヨハネ黙示録」(“Revelation”)との関係もあるだろう。また、「硫黄」は男性原理を、「水銀」は女性原理を表し、二つの物質の相互作用によって「賢者の石」が完成するとされていた。よって、錬金術師たちがおこなう創造は、対照的な二つの原理を結合させる行為であり、その結果生じる物体は両性具有の性質を持っていることになる。それでは錬金術とのつながりを持つ作品として、『経験のうた』(Songs on Experience)にある「虎」(“The Tyger”)において、虎がどのように創造されていくかに注目したい。

The Tyger

虎

Tyger! Tyger! burning bright	虎よ、虎よ、
In the forests of the night,	夜の森であかあかと燃える。
What immortal hand or eye	どんな不死なる手や目が
Could frame thy fearful symmetry?	おまえの均衡のとれた恐ろしい体を創れたのか。
In what distant deeps or skies	どんなにはるか遠く離れた海と空で
Burnt the fire of thine eyes?	おまえの目の炎は燃えているのか。
On what wings dare he aspire?	その者はどんな翼で立ちのぼるのか。
What the hand dare sieze the fire?	どんな手があえてその炎をつかもうとするのか。
And what shoulder, & what art,	そしてどんな肩と、どんな技が、
Could twist the sinews of thy heart?	おまえの心臓の腱をより合わせることができたのか。
And when thy heart began to beat,	そしておまえの心臓が鼓動しはじめた時、
What dread hand? what dread feet?	どれほど恐ろしい手が。どれほど恐ろしい足が。
What dread hammer? What the chain?	どんなに恐ろしい槌が。どんな鎖が。
In what furnace was thy brain?	おまえの脳髄はいかなる炉の中にあったのか。
What the anvil? What dread grasp	どんな鉄床で。どんなにおそろしい力が
Dare its deadly terrors clasp?	あえてその恐ろしい恐怖をにぎりしめるのか。

When the stars threw down their spears, 星がその槍を投げ出す時、
 And water'd heaven with their tears, そしてその涙で天をぬらす時、
 Did he smile his work to see? 彼は自らの作品を見て微笑むだろうか。
 Did he who made the Lamb make thee? 羊を創った者がおまえを創ったというのか。

Tyger! Tyger! burning bright 虎よ、虎よ、
 In the forests of the night, 夜の森であかあかと燃える。
 What immortal hand or eye どんな不死なる手や目が
 Dare frame thy fearful symmetry? おまえの均衡のとれた恐ろしい肉体をあえて創るのか。
 (Blake: *Complete Writings*, 214)

「いったい、どんな不死なる手が、どんな神の目が、おまえの恐ろしい均衡を形作ったのか。」 ノースロップ・フライ (Northrop Frye) の著作のタイトルともなった “fearful symmetry” は、虎の恐るべき完成された肉体の驚異を言い表している。

“In what distant deeps or skies / Burnt the fire of thine eyes? / On what wings dare he aspire? / What the hand dare sieze the fire? / And what shoulder, & what art, / Could twist the sinews of thy heart?... what dread hand? & what dread feet?...” このように矢継ぎ早に疑問を投げかけていく語り手は、“I” という形では現れてこない。つまり、子供から成長した大人の視点から『経験のうた』を作った、「経験」のペルソナを身につけたブレイクと彼自身が、より近い関係にあるといえよう。そして “Did he who made the Lamb make thee?” の一文によってこの詩の中に、『無垢のうた』 (*Songs of innocence*) に収められた「羊」が取り込まれると同時に、両者を関係づけようとするブレイクの考えが明白に表れている。クレアンス・ブルックス (Cleanth Brooks) とロバート・ペン・ウォレン (Robert Penn Warren) が指摘するように³、この2篇は『無垢のうた』と『経験のうた』の中にそれぞれ所収されながらも、ブレイクの頭の中では意識的に組み合わされた表裏一体の関係にあるのだ。

ブレイクの『無垢と経験のうた』に続く作品群には、彼独自の予言書とも神話ともいえる作品があるが、そこにはユリゼンを神に次ぐ下級神として設定したブレイクの〈創世記〉が含まれる。「創造」についてもブレイクの考えが読みとれる作品がいくつか残されてい

るが、ここでは錬金術師たちがおこなった疑似化学的実験のイメージとの結びつきから「虎」を取りあげ、『無垢のうた』の「羊」(“The Lamb”)と合わせてみていこう。

The Lamb

羊

Little Lamb, who made thee?	おさない羊よ、誰がおまえを創ったのか。
Dost thou know who made thee?	おまえを創ったのが誰なのか知っているか。
Gave thee life, & bid thee feed	泉の側で、芝生の上で、
By the stream & o'er the mead;	おまえに命を与え、食べ物を与えたのは。
Gave thee clothing of delight,	おまえに歓喜の衣を、
Softest clothing, wooly, bright;	もつとも柔らかな、輝く羊毛の衣を与え、
Gave thee such a tender voice,	あらゆる谷間を歓喜で満たすような、
Making all the vales rejoice?	やさしい声をおまえに与えたのは誰か。
Little Lamb, who made thee?	おさない羊よ、誰がおまえを創ったのか。
Dost thou know who made thee?	おまえを創ったのが誰なのか知っているか。
Little Lamb, I'll tell thee,	おさない羊よ、わたしが教えてあげよう、
Little Lamb, I'll tell thee:	おさない羊よ、わたしが教えてあげよう。
He is called by thy name,	その者はおまえの名で呼ばれている、
For he calls himself a Lamb.	というのもその者自身が羊と呼ぶのだから。
He is meek, & he is mild;	彼は穏和で、柔和である。
He became a little child.	彼はおさない子供になってしまった。
I a child, & thou a lamb,	わたしは子供で、おまえは羊。
We are called by his name.	われらは彼の名で呼ばれている。
Little Lamb, God bless thee!	おさない羊に神のご加護を。
Little Lamb, God bless thee!	おさない羊に神のご加護を。

(115)

この詩に描かれている情景は牧歌的雰囲気を選び、いくつものリフレインによってゆっ

くりとした調子で羊を形容していく。目で、耳でとらえられた柔和な羊は、たしかに神の祝福をうけて創造された生き物であり、神と羊と子供はある種、三位一体のような関係にある。第一連で子羊に向けられた創造主に関する問いについても、問いかけた者自身が答えていく形をとる。

「虎」の最後には、恐ろしいまでに均斉のとれた虎の肉体をどんな者があえて創ったのかという問いが示されるが、この疑問に答えるのは困難なことである。⁴ これに対する答は存在しないというよりもむしろ、“mortal”の人間には見つけようもない答ともいえるだろう。「羊」の中で使われたリフレインを用いることによって、「虎」において〈円環〉が閉じられたかに思われるものの、第一連にわずか一語変化(“could”を“dare”に)を加えて最終連としたことによって、この〈円環〉はほころびをみせることになる。そしてこのリフレインで囲まれた中間の連には、投げかけられたままになっている疑問がそのまま放置されていることから、この〈円環〉はその内部に収まりきれずにうごめく活力を抱え込んでいるようにも思える。しかし、ふわふわのウールを纏った柔和な羊を創った者がこの獐猛な生き物をも創りだしたことから、ブレイクが神の創造物として、なぜこの両極端な動物を選んだのかという疑問が生じてくる。彼は神をどのような存在としてとらえていたのだろうか。

ブレイクは創造主としての神を、羊と虎を創った者としてだけでなく彼らと同一視していた。神による創造物として羊と虎を詩に描いた背景には、彼が神に対して〈両面価値的〉な(“ambivalent”)感情を抱いていたからにほかならない。「無垢」のペルソナをつけたブレイクの目には神が羊の属性を持つ者として、「経験」のペルソナをつけた場合は虎のように畏怖の念を感じる存在として映ったのだろう。あるいはユングが「アンビヴァレンス」(“ambivalence”)を定義しているように、いかなる態度の中にもその立場の否定的態度が内在することが、感情を向けられる対象の側にさまざまな性質が混在することから生じるのではなく、感情を向ける側がその対象に相反する感情を抱くことから生じるという考えとも結びつくのではないだろうか。⁵

羊は、神と子供と同一物として結びつけられている。そして虎の創造は、鍛冶場において鉄槌、鎖、炉、鉄床を用いてその強靱な軀ができあがっていくプロセスをたどる。鉄が鍛え上げられる際に飛び散る火花は、薄暗い創造の鍛冶場を瞬間輝かせる。この輝きには辺り一面の漆黒の闇を一層際立たせる効果がある。レイン(Kathleen Raine)は“In what clay & in what mould / Were thy eyes of fury roll'd ?”(Blake and Antiquity, 82)と

いう一節とともに、アダムが「赤い土」(“red clay”)から創造されたのと同じく、虎もまた土で創られたことを強調した。しかし虎の創造過程に加えられた火のイメージは、虎の躍動感あふれる獐猛さと比喩的につながっていくだけでなく、ブレイクが羊と同じく虎に対しても神性を感じとっていることを示すのではないか。ミルトン (John Milton) の『コーマス』(Comus, A Masque Presented at Ludlow Castle, 1634) においてコーマスは、人間は土から、神は火から創られると語っている。⁶ 『コーマス』は、ブレイクが『セルの書』(The Book of Thel, 1789) を生みだすきっかけとなった作品であり、無垢な少女が経験を経て成熟した大人の女性へと変貌していく過程を中心テーマにすえている。ブレイクはミルトンによるこの作品から、人間と神の差異を読みとっていたのかもしれない。ちなみに『コーマス』と『セルの書』以外についても、フォスター・デイモン (S. Foster Damon) はブレイクとミルトンの作品を関係づけている。『無垢と経験のうた』は二つの対照的な題材を扱っている点で、『快活な人』(L'Allegro, 1631) と『沈思な人』(Il Penseroso, 1631) との類似性がみられる。そして『天国と地獄の結婚』においては、ブレイクは『キリスト教義』(The Christian Doctrine) に批判的な見解をとっていて、ミルトンが救済者だとみなす人物こそがセイタンである⁷ としている。このようなブレイクの考えは、既成の宗教が説く善悪の価値判断が容易に逆転される可能性を秘めていることを意味しているが、それについては後でみていくことにする。そして第4章でとりあげる『四つのゾア』は、ミルトン最大の叙事詩『失樂園』(Paradise lost) と対比されている。

錬金術師たちの考えからもそうであるように、創造する力のはたらく場には「鍛冶場」のイメージがつきまとう。プロメテウス (Prometheus) の火との結びつきもこれに含まれるであろうし、ブレイクの「虎」もこの過程を経て創造されたのだ。パラケルスス

(Philippus Aureolus Paracelsus, 1493-1541) は次のようにいう。「金属が生命を欠いた死物だということを証明できる者は一人もいない。金属や石も、植物の根や草やあらゆる果実と同じく、固有の生命にみちている。」(『マニエリスムの芸術論』, 350)

虎が、鉄が鍛えられるごとく鉄槌と鉄床によって形づくられていくことは、錬金術師たちが硫黄と水銀を結合させて、卑金属を貴金属へと変容していくことと重なり合う。鉄槌は男性原理を、鉄床は女性原理を示しており⁸、すでに述べたように、硫黄と水銀も同様の関係にある。男性原理と女性原理の結合は、ブレイクの両性具有の思想を生みだした。両性具有の思想は古代より存在し、プラトン (Plato) の『饗宴』(Symposium) には、原古の人間を球の形をした両性存在とする記述がある。⁹ またミルチャ・エリアーデ

(Mircea Eliade) は、*The Two and the One* の中でバルザック (Honoré de Balzac, 1799-1850) の『セラフィータ』(Séraphîta, 1834-35) を援用し、両性具有論を展開している。¹⁰ ブレイクの両性具有思想の源泉としてはプラトンが考えられるが、スウェーデンボルグや神秘思想などもあげられる。また、ブレイク作品における両性具有の思想は「流出霊」(“emanation”) という形で登場するが、これについては神話的人物が登場する『四つのゾア』の中で取りあげていくことにする。男性原理と女性原理は靈魂と物質に、天と地に、さらには天国と地獄の関係につながっていき、『天国と地獄の結婚』において語り継がれていく。

レインは、ヘルメス・トリスメギストス (Hermes Trismegistus) の『エメラルド板』(Smaragdine Table) からの一節、“That which is above is like that which is beneath, and that which is beneath is like that which is above, to work the miracles of one thing.” (Blake and Antiquity, 70) という錬金術の考え方が、『天国と地獄の結婚』に影響を与えたと推測している。¹¹ 天と地、靈魂と肉体、天の星と地上の自然はそれぞれ照応関係にあり、下にある天は物質界に閉じ込められた状態にあるという点をのぞけば、上の天となんら変わりはない。『天国と地獄の結婚』のタイトルページをみると、天へと燃え上がる炎から飛び出した者と、雲の合間から舞い降りてきた者とが抱き合う姿が描かれ、天と地との結合を象徴している。(図2)

牧歌的な要素をもつ叙情詩『無垢と経験のうた』からブレイクの予言書(神話)と呼ばれる作品へと論を進めるにあたり、神秘思想というもう一つの歴史の上にブレイク自身を、そして彼の作品の中に描かれたイメージを置いて考えていく。もう一つの歴史とは、キリスト教がローマ帝国の国教とされて以来、その教えを〈正統〉とみなして築かれていった歴史に対して〈異端〉とみなされてきた錬金術、グノーシス主義、新プラトン主義といった闇の系譜を意味する。しかし〈正統〉と〈異端〉の歴史は表裏一体の関係にあり、時代の思潮は常に両者間を行き来する。こういった動きが顕著にみられる時代として、ルネサンスを取りあげる。

ルネサンスの時代が再生させたものには、プラトンの著作などの古代ギリシア語原典も含まれていた。古代ギリシアの思想が伝えたものには宇宙論があり、次章以降で取りあげるブレイクの予言書で展開されていく宇宙論にも多大な影響を与えている。プラトンの思想を継承しながらも、グノーシス主義などの神秘思想を吸収していった新プラトン主義も神秘思想の中に含まれ、ルネサンス期に生まれた。思想の地下水脈をたどり、ルネサンス

時代に地上にしみ出してきた神秘思想は、ロマン主義の時代になってブレイクの想像力により加工されて、彼の作品の支柱となっていたのである。

1800年9月12日付のジョン・フラックスマン (John Flaxman, 1755-1826) に宛てたブレイクの手紙には、パラケルススとヤコブ・ベーメ (Jakob Böhme, 1575-1624) の名前が登場する。“Paracelsus & Behmen appear'd to me, terrors appear'd in the Heavens above / And is Hell beneath, & a mighty & awful change threatened the Earth.” (Blake: *Complete Writings*, 799) 彼らの名前は、ほぼ同時期に書かれていた『天国と地獄の結婚』にも出てくる。この予言書はスウェーデンボルグ (Emanuel Swedenborg, 1688-1772) の『天国と地獄』(A *Treatise Concerning Heaven and Hell*, 1778) のアンチテーゼとして書かれた作品であり、この中にスウェーデンボルグが著す内容は新しい真理ではなく、使い古された偽りを語っているにすぎないとブレイクは非難している。ブレイクの父は英国国教会に批判的であり、スウェーデンボルグによる教えを信奉していた。このことは自然にブレイクにも受け継がれ、彼自身、妻キャサリンをともなってスウェーデンボルグを信奉する者たちの集いに出席したという記録も残っている。¹² しかしブレイクの場合、生涯を通してその教理を信じ続けるほどのものにはなりえなかった。

『天国と地獄の結婚』は『無垢と経験のうた』とは、文体の上でもその内容からかなりかけ離れた作品となっているが、その後の後期予言書に出てくる神話的人物たちもいまだ活動し始めていない。プレート2の冒頭に出てくるリントラ (Rintrah) と、「自由の歌」(“A Song of Liberty”) のアースナ (Urthona) のみにとどまっている。そしてこの作品においてブレイクがスウェーデンボルグよりも重要視していた者は、錬金術師であったパラケルススとベーメであった。この章の(2)においては、大きく分類すると「天国」と「地獄」に集約される対立概念を取りあげ、それらの「結婚(結合)」によって何がもたらされるのかについて述べていくが、まずは錬金術の立場からこの作品の意味を考えてみる。ブレイクの作品には二度しか登場しない、これら二人の錬金術師の名が持つ意義は非常に大きいのである。

レインは *Blake and Antiquity* の序で次のように述べている。

But the view was too long current that Blake's ideas, symbols, and mythology were of his own invention; he was the great “original,” the uneducated visionary who owed nothing to tradition.... Naturally, critics tried to fit his work into existing

critical categories, applicable enough to writers who shared, more or less, the same cultural tradition as themselves. Because he did not do so, it was tempting to assume that Blake was outside tradition altogether. (vii)

レインは、他の作家同様にブレイクも伝統の中に存在することを証明しようとしたが、その伝統とは新プラトン主義、錬金術、占星術、カバラなどの神秘思想という伝統であった。ブレイクは「イギリスの異教徒」と呼ばれたプラトン主義者テイラー (Thomas Taylor, 1758-1835) の英訳のおかげで、プラトンやプロティノス (Plotinus, 205 ?-270) の多くの著作にふれることができた。¹³ デイモンが指摘するように、ブレイクの 1788 年の作品『すべての宗教は一つである』(*All Religions are One*) はテイラーの『宗教精神』(*The Spirit of All Religion*, 1790) を、『セルの書』は『エレウシス密儀論』(*Dissertation on the Eleusinian Mysteries*, 1790) を先取りしているとの見方もある。しかしこの論文においては、ブレイクの宇宙観にいかに関係が反映されているかに注目するうえで、これらの知識の源泉がテイラーによるプラトン著作の翻訳であったことを指摘するのみにとどめておく。

ブレイクが作品に取り込んだ神秘思想、そこに位置づけられるパラケルススとヤコブ・ベーメ。ブレイクを魅了したこの者たちのことを考える時、ルネサンス (Renaissance) という華やかな「光」の時代が徐々にかげりを見せる「闇」の時代、マニエリズム (Mannerism) が浮かびあがってくる。

ルネサンス (1500-1530) において「黄金の伝統」(“golden treasury”) であった「整形美」が崩壊し始めたマニエリズム (1530-1600) の時代には、今まである程度において統一が保たれていた枠内を、一つ一つの個性がうごめく。そしてマニエリズムの後に位置するバロック (Baroque, 1600-1700) は、その名がポルトガル語で「ゆがんだ真珠」を意味するように、「不整形美」に価値を置く時代であった。¹⁴ このような変化はシェイクスピアの作品にもみられる。ルネサンス時代のペトルカ風ソネットでは、“fair” のエピセツで讃美される女性についてうたわれていたが、シェイクスピアがつくるソネットでは、若い男性や謎に満ちた “dark lady” に捧げた歌が多く残されている。このような時代の動きはバロックの時代で統合されるものの、それは一つの型におさまりきれず、拡散していく。

ルネサンスからマニエリズム期に生まれた絵画に注目すると、ブレイクの挿画との関連性がみえてくる。1540 年コジモ一世は、フィレンツェの市庁舎とするためのパラッツォ・

ヴェッキオの内部改装を、ジョルジオ・ヴァザーリに依頼した。市庁舎の中には「四つの元素の部屋」と呼ばれる一連なりの部屋があり、その一つ「四元素の間」には、四元素がそれぞれに神格化された姿で描かれている。ルネサンス期にはこのような作品が残されたが、中には「水」と「土」を、そして「空気」と「火」を体現化した人物を抱き合わせた状態に描いているものもあった。四元素の結合、あるいは分離した四元素の可変性の根底にも、神秘思想の存在がある。¹⁵ またこのような可変性は四元素間に限らず「存在の偉大な鎖」(“a great chain of being”) 間にもあてはまり、グロテスク模様を生みだした。ブレイクが予言書に添えた挿絵に描かれた人間像は、〈樹〉を連想させる。彼は実際樹木も多く描いてはいるが、樹木と一体化しているようにも見える人体は植物としての〈樹〉以上に、大地に根を張り大空へとそびえ立つ。

ブレイクは予言書に、しばしば “vegetate,” “vegetative,” “vegetation” という語彙を使用している。この中でも “vegetate” に関する解釈を取りあげておく。

Vegetate is one of Taylor's favorite expressions to describe the living death of the earthly existence. Taylor may also have been the source for the polypus as Blake's symbol for the indefiniteness and multitudinousness of earthly life.
(*The Neoplatonism of William Blake*, 163)

ジョージ・ミルズ・ハーパー (George Mills Harper) の説明によると、テイラーは「ポリプ」(“polypus”) を植物の特質という観点からとらえている程度で、ブレイクの作品にみられるほどには重要視していなかったようである。テイラーの影響もあるだろうが、ブレイクが “vegetate” をどのような意味で用いたのだろうか。

『ジェルーサレム』(*Jerusalem*) には “We who dwell on Earth can do nothing of ourselves; every thing is conducted by Spirits, no less than Digestion or Sleep” (*Blake: Complete Writings*, 621) と書かれてある。ブレイクの「予言書」には、われわれの “vegetative powers” を支配するこの靈魂はアルビオンの娘たちであり、靈魂に植物性の姿を与えるのはベウラの娘たちであるとされている。植物的生長は、現世に根を張ったままの状態であるために永遠界に入ることができないことを意味する。ブレイクはたびたび「植物性」という言葉を用い、靈魂に対して肉体を伴うあらゆる物質をそのように呼び、神話的人物たちも植物的生長をさせている。この語が示すように、ブレイクには〈植物〉

の思想が深く根付いていることになる。

「植物性」は思想上の問題にとどまらず、ブレイクが好んだ力強い輪郭線で描かれた人物の肉体を見ていると、新プラトン主義者テイラーの思想の他にも「グロテスク模様」の影響もあったのではないかと考えることも生まれてくる。人間（動物）と植物、さらには無生物とをつなぎ合わせる鎖がみえてくるのではないだろうか。

ブレイクの作りだす芸術は、詩と挿画を一体化させた「複合芸術」¹⁶ である。大熊昭信氏はブレイクの複合芸術を寓意画の手法の観点から考察し、印象的なイメージの一つである、植物と人物とが組み合わせられた図柄に注目している。¹⁷ 草花の上に置かれた人物のモチーフは、イギリスの中世装飾本や、ラファエロ (Raffaello Sanzio) の「グロテスク模様」に通じ、ブレイクがこの伝統を自分なりの寓意のイメージに転用したとしている。ラファエロはヴァチカン宮殿内の「枢機卿ビッビエーナの浴室」において、初めて空間全体にグロテスク装飾をほどこしたとされているが、実際は彼の弟子であるジョヴァンニ・ダ・ウーディネがその製作にあたった。ブレイクはミケランジェロ (Michelangelo Buonarroti) や中世の画家たちとともに、ラファエロにも傾倒していた。芸術家たちが過去の遺産を研究することから始めるように、ブレイクもジェイムズ・バザリア (James Basire) のもとでの徒弟奉公以来、模写した偉大な作品に自分の解釈を加えつつ詩に挿画を重ねていった。詩の理解を深めるために添えられる挿画でありながら、その絵自体が異色を放つといった、比喩的な意味でもグロテスクな様相を呈していく。ここで、ルネサンス時代につくられた言葉である「グロテスク」の意味を定義しておきたい。

「グロテスク」の語源である〈洞窟〉を意味する「グロット」は、フィレンツェのメディチ家が、ローマ時代にネロ皇帝が造らせた地下室をモデルに建てさせた建物のことであり、鍾乳洞でもあったその内部には、オカルト的な装飾が施された。¹⁸ このような場所は、ルネサンスが意味する〈再生〉するための場所としてもみなされていた空間であった。イタリアの地において、ルネサンスはまさに芸術の開花が解き放った輝きに満ちた時代ではあったが、しだいにこのような時代の陰の部分が浮き彫りにされてきた頃のことであった。ブレイクが尊敬していたラファエロもまた、晩年にこのグロテスク美術に魅了されていた。グロテスク的な文様はそれまでにも存在したが、マニエリズムの時代とともにエジプトのヒエログリフ（神聖文字）などと相俟って、難解な意味を帯びていった。そしてルネサンス期になってこのような文様に「グロテスク」という名が付され、18世紀半ばから19世紀初頭にかけて再び脚光を浴びることになる。ブレイクがラファエロを通し

てグロテスク模様を目にしていたかどうかはさだかではないが、彼の時代において、オックスフォード・ストリートにあったパンテオンの存在意義は大きいのではないだろうか。

当時ロンドンにおいて目につく建物には、1772年にジェイムズ・ワイアット (James Wyatt, 1746-1813)¹⁹ が建築したパンテオンがあったという。この建物はローマのパンテオンを模したドーム、イオニア・コリント式の柱、天井、ヴァティカンのラファエロの回廊のように塗られたパネル、グロテスク趣味のスタッコ、集会室、ギャラリー、天蓋付き聖龕に縁どられた彫像のあるもので、建築様式としてはそれまでの主流のアダム様式から離脱し、上流社会の会話を独占したとされる。²⁰ ブレイクの時代に〈知識人〉と呼ばれた者が集ったサロンの場であったパンテオンには、ヴィンセンゾ・ルナルディ (Vincenzo Lunardi, 1759-1806) が1784年に飛行に成功した気球が陳列されていて、ブレイクはこれを「月の中の島」(“An Island in the Moon”)の中で「気球帽子」(“balloon bonnet”)と皮肉った。「予言者の仮面」をつけたブレイクが作る予言書とは異なり、「月の中の島」はブレイクの時代にロンドンでどのようなことが起こっていたかを知る手がかりとなる作品である。そして、そのような状況をブレイクがどのような角度から眺めていたかがわかり、彼の諷刺の精神を感じることができる。フライは「月の中の島」の持つ諷刺精神について、以下のようにまとめた。

The uncompromising misogyny of “Hail, Matrimony,” and the physical awareness of the repulsive in “When old corruption first begun,” are in the Swift tradition, and Blake’s power of reducing cultured conversation to the chattering of sophisticated monkeys shows a Hogarthian command of the grotesque. (*Fearful Symmetry*, 191) (下線筆者)

フライが用いた「グロテスク」はグロテスク模様の意味ではなく、この模様を見る者に与える奇想天外な印象から、荒唐無稽さを意味している。グロテスク模様は無機質と有機質をつなぐものとされ、さかのぼればスフィンクスのような馴染みのあるものもある。神話が語る半獣半神や、人間と植物といった異種間の混合もまた、グロテスク模様に含まれる。本来この模様は、一見するとシンメトリーを示しているが、それぞれの図柄は多種の混合からなる不気味さを漂わせる。無秩序の秩序とも表現すべきこの奇怪な模様は、ブレイクのあまりにも有名な言葉、“fearful symmetry”を思いおこさせる。(本来異質なも

のとされる言葉を合成して読み手を奇襲する点では、形而上詩人たちが好んだ「コンシート」(“conceit”)との共通点もみいだせる。) またラファエロとともにブレイクが崇拝したミケランジェロも、グロテスク模様を擁護する発言をしている。つまりミケランジェロは、五感を楽しませるためには時として、人間や動物の普通の形象を空想でもって歪めてしまうこともありうるとしている。²¹ ブレイクのグロテスクは、ラファエロが挑んだ均整のとれた模様ではなかったが、作品の挿画の中には人間を植物としてみている奇妙な絵がある。

『両性のために — 天国の扉』(*For the Sexes: The Gates of Paradise*, c. 1818) には、次の一節がある。 “My Eternal Man set in Repose, / The Female from his darkness rose / And She found me beneath a Tree, / A Mandrake, & in her Veil hid me.” (Blake: *Complete Writings*, 770) 「私は木の下に彼をみつけた」 (“I found him beneath a Tree.”) の一行が付された絵には、前屈みになった女性が、右手で子供の頭をつかんで地面から引き抜こうとしている姿が描かれているが、彼女は左手に、すでにヴェールでくるまれた子供を抱え込んでいる。(図3) この “a mandrake-baby” は、人間を植物的生長するものとしてとらえ、動物と植物間の混淆した形であるといえよう。マンドレイクは、ブレイク作品のテーマでもある「生」、「死」、「再生」のサイクルと、多産性のシンボルである。²² この植物は他にも『ジェルーサレム』に出てくるが、こちらについては「創世記」(“Genesis”) 第30章に出てくる、ルベンが実の母親であるレアにマンドレイクを与えた話が元になっている。

『両性のために — 天国の扉』は胎芽から墓に至るまでの人間の一生を、一連の絵とともに表現している作品である。最初の絵では、繭に包まれた胎児がオークの葉の上で目を閉じている。あたりには、芋虫が胎児の頭上にある葉を蝕む音が聞こえている。次の絵では上記のように、母が大地から子を引き抜いた。赤ん坊はキーキーという悲鳴をあげたことだろう。この箇所は後に書かれたブレイク神話の〈創世記〉の中で、アルビオンが眠りにについている間に暗闇から女性が立ち上がり、ヴァラ (Vala) のヴェールにおさなごを隠すシーンに続いていく。これに続く場面では、この世に誕生してから直面する困難を、四元素である土、水、空気、火によって表現されている。うなだれて頭をかかえる男は、最後の〈火〉のシーンにおいて武装し、果敢に戦おうとする姿勢をみせている。四元素をこのように用いたことには、すでに取りあげたマニエリズム期の絵画との類似性もあるだろう。

孵化するまでに十分熟し、子供は卵殻を割って世に出た後で多くを体験し、老人の姿で「死の扉」(“Death’s Door”)の前まで行き着く。「ヨブ記」(“The Book of Job”)第17章からの引用である“I have said to the Worm: / Thou art my mother & my sister.” (770)とともに、ここには屍衣にみえる布に覆われ、うじが這う暗闇に座り込む人が描かれている。さらに、これには次の説明が加えられている。

Thou’rt my Mother from the Womb,	おまえは子宮の内から私の母であり、
Wife, Sister, Daughter, to the Tomb,	墓に至るまで、妻であり、姉妹であり、娘である、
Weaving to Dreams the Sexual strife	性の争いを夢に織り込みながら
And weeping over the Web of Life. (771)	生命の織物の上で泣く。

ここにもまた『天国と地獄の結婚』の中心テーマである、上の者と下の者の、天と地の結婚が読みとれるのである。マンドレイクは二作品の中でしか扱われていないが、初めは「子どもたちのために」のタイトルが付けられていた、連続した絵にブレイク哲学が込められたこの作品の中に、不気味な印象を残した。

ブレイクの時代の思潮は古典主義 (classicism) からロマン主義 (romanticism) へと移行していく流れにあり、彼も先駆的立場からロマン主義へ突き進んでいった。時代の思潮を大きく揺るがすものは、現状をどうにか打破しようとする力であり、先に希望をつなげようとする意思である。ブレイクも挿絵を描いているが、グレイ (Thomas Gray, 1716-71) の作品が漂わせる〈憂鬱〉は死と直結し、この頃にはゴシック趣味と呼ばれるものが出てきた。これは、ウォルポウル (Horace Walpole, 1715-97) をはじめとする作家たちが創作したゴシック小説²³を生みだし、読む者に恐怖を呼び起こす怪奇小説『オトランド城』(The Castle of Otranto, 1764) や『フランケンシュタイン』(Frankenstein, or the Modern Prometheus, 1818) がこのジャンルに入る。ゴシック趣味は、「暗黒時代」とも称された中世に秘められた、どこか陰惨な雰囲気に対する憧憬の念を含むものであるが、ブレイクの場合はゴシック芸術との関係があった。プロノフスキーは両者の関係を次のように考察した。それによると、ブレイクは14歳からの7年間徒弟奉公したバザリアのもとで、当時強まりつつあった、古いものを重んずる風潮を身につけた。この風潮がゴシッ

ク趣味と呼ばれるものだが、ブレイクのそれはウォルポウルによるものではなく、古代ブリトン人を自分たちの同胞の先祖とみなす点においてであるという。この時期、バザイアについてウェストミンスター寺院などで多くの作品を模写したことでブレイクはゴシック芸術に魅せられ、ゴシックこそが最高の芸術であると信じるようになった。このことを顕著に示す箇所として、彼は「ヴァーギルについて」(“On Homer’s Poetry and on Virgil” c. 1820) で芸術論を説くが、その後半には次のような箇所がある。

Rome & Greece swept Art into their maw & destroy’d it; a Warlike State never can produce Art. It will Rob & Plunder & accumulate into one place, & Translate & Copy & Buy & Sell & Criticise, but not Make. Grecian is Mathematic Form: Gothic is Living Form, Mathematic Form is Eternal in the Reasoning Memory: Living Form is Eternal Existence. (778)

(ローマとギリシアは芸術を一掃し胃袋におさめ、それを滅ぼしてしまった。好戦的な国はけっして芸術を生むことはできない。盗み、奪い、一所に蓄積し、訳し、模写し、売買し、批評するが、作りあげることはない。ギリシアのは数学的形式である。ゴシックは生きた形式であり、数学的形式は論理的な記憶の中では永遠である。生きた形式は永遠の存在である。)

そして彼が 16 歳の時に描いた作『アルビオンの岩に立つアリマテアのヨセフ』は、この頃の作品で今も残っている唯一のものであり、ゴシックの建築とミケランジェロの絵画を模倣したものとされている。²⁴ 画家としての立場からブレイクは、ミケランジェロとラファエロに惹かれたいたが、イタリア・ルネサンスの二大巨塔であったミケランジェロとレオナルド・ダ・ヴィンチ (Leonardo da Vinci, 1452-1519) を比較してみれば、なぜミケランジェロの方だったのかがみえてくる。

両者はそれぞれに彫刻家、画家としての誇りを持ち、ダ・ヴィンチが「叡知の人」であるならば、ミケランジェロは「激情の天才」と呼ばれ、双方は〈静〉と〈動〉のコントラストをなしている。ミケランジェロの『ダビデ像』が表す男性の肉体の隆起した筋肉は、ブレイクの『ジェルーサレム』のプレートにおいても、バザイアから学んだ版画技法による明確な輪郭でもって平面に描かれた。ブレイクは、ミケランジェロの数々の彫刻と絵画

の傑作に強く惹かれたのであろうが、三次元空間に置かれた立体が平面にプレスされた瞬間にこそ、ブレイクの力強い線は生きてくる。『天国と地獄の結婚』に書かれた言葉、「活力は永遠のよろこびである」²⁵ に強調されるように、彼はミケランジェロが作品に注いだエネルギーに魅せられたのだろう。

ここまで、錬金術をはじめとする雑多な思想をゆるやかに包み込んだ神秘思想、そしてこの思想がある意味において台頭していた時代背景から、『無垢と経験のうた』と『天国と地獄の結婚』の源泉をさぐってきた。両作品は、ブレイクの「ペルソナ」の性質の違いによって趣を異にするものの、対立概念が結びつく点では共通のテーマを持っている。二つの概念を結合させた先に見えてくるものは何なのか。それについて、さらに『天国と地獄の結婚』をみていく。

第2章 天国と地獄の結合

(1) 「結合」の神秘思想

¹ 神秘思想に関しては『神秘学の本』を参考になっている。錬金術における、四大元素と「精気」との結合を物質の完全な姿とする考え方については、第4章で『四つのゾア』を取りあげる際に再びふれることにする。

² ユングは錬金術の研究に非常に長い年月を費やした。

³ “This Poem [“The Lamb”], from Blake’s *Songs of Innocence*, should be compared with “The Tyger” .” (*Understanding Poetry*, 202)

⁴ デイヴィット・アードマン (David V. Erdman) の言葉を借りれば “The answer, suggested in question form” となる。(Blake: *Prophet Against Empire* の195ページを参照)

⁵ 『ユング心理学辞典』の「アンビヴァレンス」の項目を参照。

⁶ 『仮面劇コーマス』の18ページと30ページを参照。いずれもコーマスの台詞の中にこれらのことは書かれている。

⁷ *A Blake Dictionary* の“Milton”の項目を参照。

⁸ 『シンボル事典』によると、打ちおろす鉄槌を「男性」とすれば、鉄床 (anvil) は「受身」、「女性」、「母胎」、「否定」である。(『シンボル事典』, 60)

⁹ 「昔のわたしたち人間の姿は、今と同じではなかった。別の形をしていた。・・・その男性、女性、両性者、それらいずれも、その形はそれぞれで充足した一つの全体をなしていた。そして、円い背、円筒状の横腹をそなえ、四本の手、手と同数の足を持ち、また円筒形の首の上には、すっかり似通った二つの顔を持っていった。」(『饗宴』, 47-8)

¹⁰ エリアーデによると “Everything that exists must therefore be a totality, carrying the coincidentia oppositorum to all levels and applying it to all contexts.” (*The Two and the One*, 108) としている。ここにいう「反対の一致」(“coincidentia oppositorum”) は、ニコラウス・クザーヌス (Nicholas of Cusa, 1401-64) が対立物の結合と全体性の神秘をそのように呼んだものである。

¹¹ *Blake and Antiquity* の“The Nether-World of Alchemy”を参照。

¹² 『ウィリアム・ブレイク研究』を参照。

¹³ レインによるとテイラーはロマン主義復興の中心人物であり、その影響力はブレイクのほかにもコウルリッジ、シェリー、サミュエル・パーマー、キーツ (John Keats, 1795-1821) にまで及んでいたという。またブレイクとテイラーは、一時期親密な関係にあったともいわれている。

¹⁴ ウィリー・サイファー (Wylie Sypher) は美術史において使用されていた言葉を用い、
¹⁵ 世紀以降17世紀までの文学・芸術をルネサンス、マニエリズム、バロック、後期バロックと分けている。後にフレデリック・アーツ (Frederic B. Artz) は初期ルネサンス、盛期ルネサンス、マニエリズム、バロックと修正した。(『イギリス文学展望』参照)

¹⁵ 『マニエリスムの芸術論』第3章「マニエリスムの宇宙」の270ページを参照。

¹⁶ ブレイクの作品を「複合芸術」として解釈した先駆的研究にはジーン・ハグストラム (Jean H. Hagstrum) の *William Blake: Poet and Painter* がある。

¹⁷ 『ブレイクの詩霊』の83ページを参照。

¹⁸ 「グロテスク」という名称について、ベンヴェヌート・チェッリーニ (Benvenuto Cellini, 1505-71) は次のように説明している。「これらの〈グロテスク〉という呼称が生まれたのは、今からそう遠くない頃のことである。つまり、考古学者たちが、ローマのさまざまな地下の洞窟、古代において、居間、発汗室、仕事部屋、寝室などであった場所から、こ

れらを発見したのである。…これらの地下の場所をローマではグロットと呼んでおり、そこからグロテスクという名称が生まれたのである。」(『グロテスクの系譜』, 17-8)

¹⁹ 1746年に生まれ、16歳でローマに渡り建築を学び帰国。26歳にしてパンテオン再建にたずさわった。彼はホレス・ウォルポウルからも称讃されたが、このことには、ウォルポウルが「ストローベリーヒルの館」のゴシック様式化を依頼しようとしたロバート・アダムと仲違いした当時、アダムのライバルだったのがワイアットであったことが関係しているとの見方もされている。(『孤高の芸術家』第I章を参照)

²⁰ 『孤高の芸術家』の29ページを参照。

²¹ フランシスコ・デ・オランダ (Francisco de Hollanda, 1517- c. 1584) が書いた『ローマでの対話』からの引用である。(『マニエリスムの芸術論』, 59)

²² *The Dictionary of Symbols* の「マンドレイク」の項目を参照。

²³ グレイ、そしてブレイクがその作品『夜想』(*Night Thoughts*, 1742-45)の挿画を残したヤング (Edward Young, 1683-1765) はともに “Graveyard school” に含まれているが、作品の形式面からすると古典派から脱しえていないものの、思想においてはロマン主義詩人の先駆けとしてとらえられている。

²⁴ 土屋繁子著『ブレイクの世界』の17-8ページを参照。この絵は(図1)に載せている。なお、この版画は、礼拝堂カペラ・パオリーナにあるミケランジェロの『聖ペテロの殉教』の右下隅の人物の模写とされている。(『ウィリアム・ブレイクの芸術』の18ページを参照)

²⁵ “Energy is Eternal Delight.” (*Blake: Complete Writings*, 149)

第2章 天国と地獄の結合

(2) 『天国と地獄の結婚』

〈革命〉の勃発の前兆となるプレートに、リントラ (Rintrah) が突如として登場してくる。この人物は予言者の憤りを象徴するものととらえられるが¹、彼は何に対して激怒し、予言者としての彼の存在は何をもたらすのだろうか。

The Argument

要旨

Rintrah roars & shakes his fires in the burden'd air; リントラは吼え、重苦しい空に火を揺さぶり、

Hungry clouds swag on the deep.

飢えた雲は深みまで垂れ下がる。

Once meek, and in a perilous path,

かつては従順に、そして危険な道を、

The just man kept his course along

正しい者が死の谷に沿って

The vale of death.

その進路をとりつづけた。

Roses are planted where thorns grow,

ばらはいばらの生える所に植えられる。

And on the barren heath

そして不毛の荒れ野で

Sing the honey bees.

蜜蜂がうたう。

Then the perilous path was planted,

それからその危険な道に草木が植えられ、

And a river and a spring

そしてあらゆる断崖と墓場に

On every cliff and tomb,

川が、そして泉が、

And on the bleached bones

そして風雨にさらされた骨には

Red clay brought forth;

赤い土が生じた。

Till the villain left the paths of ease,
To walk in perilous paths, and drive
The just man into barren climes.

やがて悪者が安楽な道を捨て、
危険な道を歩きだし、
正しい者を不毛な地へと追いやる。

Now the sneaking serpent walks
In mild humility,
And the just man rages in the wilds
Where lions roam.

今やこそそする蛇が
穏やかな謙遜を纏って歩き、
そして正しい者が獅子たちの徘徊する
荒れ野で狂いまわる。

Rintrah roars & shakes his fires in the burden'd air;
Hungry clouds swag on the deep.

リントラは吼え、重苦しい空に火を揺さぶり、
飢えた雲は深みまで垂れ下がる。

(Blake: *Complete Writings*, 148-9)

『天国と地獄の結婚』はこの「要旨」から始まるが、ブレイク作品の構造上の円環がここに現れる。各スタンザのはじめに置かれた“Once,” “Then,” “Till,” “Now”の言葉は、直線上に位置する時間的経過を表しているが、結局のところまた同じところに戻ってくることになる。この作品はブレイクの予言書としては初期に書かれたものであるためか、神話的人物はほとんど出てこない。それでは、ここに登場したリントラは誰なのか。

ブレイクは『無垢のうた』と『経験のうた』を、折しも彼自身が参加することになるフランス革命勃発の1789年に前者を、その5年後に後者を書いた。その時代は思潮が古典主義からロマン主義へと移り変わっていく、時代の過渡期であった。フレデリック・アーツ (Frederick B. Artz) はロマン主義を次のように定義する。

文学様式におけるロマン主義の流れは、おのずから二つの時期に分かれる。一つは18世紀半ば、あるいはそれ以前からの前ロマン主義の時期、もう一つは本来のロマン主義の時期で、両者の分岐点は1790年か1800年頃である。(『ルネサンスからロマン主義へ』, 243)

ロマン主義の宣言書とされる『抒情歌謡集』 (*Lyrical Ballads*)² が世に出たのは1798

年のことであり、前ロマン主義への動きとして、ヤングやグレイの詩をおおう原始的なもののや外的な自然、人間の内なる憂鬱、そして死のイメージなどがあげられる。ブレイクもまた、ロマン主義の時代の扉をいち早く開こうとした人物である。二つの思潮が同時存在し、それでいて完全に存在するとはいえない時代ではあったが、幻視の力をもつ彼はロマン主義の思潮を肌で感じとり、その方向へと歩きだした。

『無垢のうた』と『経験のうた』が作られた中間期である 1790 年から 93 年にかけて書かれた『天国と地獄の結婚』には、いくつもの対立概念がさまざまな形をとって出てくる。文体は散文であるが、「地獄のことわざ」(“Proverbs of Hell”)などを含んでいることから、散文詩ともいえよう。ブレイクが2種類の異質のペルソナをつけて書いた『無垢のうた』と『経験のうた』という、作品そのものが対立概念となる作品と同時期にこの作品が書かれていることは、彼の意図した「天国」と「地獄」の結婚を理解するうえで重要な点であろう。

古典主義からロマン主義への変遷についてもいえることだが、ある概念が存在すると、そのアンチテーゼとしての別の概念が生じる。そして、これらの対立概念が同時に存在し拮抗するようになる時点で、新たな概念が生まれる。これらに対立させ、どちらかに完全なる比重をおこうとする二元論的思考か、あるいはアリストテレス (Aristotle) のように両極端を悪とし、それらの中間にこそ真の価値があるとする考え方などである。³ さらに次の段階としては、ヘーゲル (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831) が打ちだした弁証法があげられる。“Blake made for himself, twenty years before Hegel, the dialectic of Hegel’s formal thought” (*William Blake: A Man Without a Mask*, 93) と、その著書 *William Blake: A Man Without a Mask* に記したのがプロノフスキーである。このように主張する彼の根拠は、『天国と地獄の結婚』のタイトルを、次のようにとらえた所にあった。

The book is named to show the progression of its contraries, and of Swedenborg's.
(93)

弁証法の本格的な論議はヘーゲルにはじまり、彼により完成されたといわれる。しかし「戦いは万物の父である」としたヘラクレイトス (Heraclitus, c. 525-75 B.C.) がすでに、世界の根底には弁証法があり、その上に存在する我々人間の主観も社会のいろいろなもの

も弁証法をとりうる、と考えていたことから、弁証法は時代を経て確立されたものといえる。⁴ ヘーゲルが哲学の分野において確立した弁証法は「正」、「反」、「合」の図式からなる。ブレイクは作品中に用いた対立概念をどのようなものとしてとらえ、それらをどのように「合」の段階にまで高めたかについて考察していく。

＊

『天国と地獄の結婚』には、次の一節がある。

As a new heaven is begun, and it is now thirty-three years since its advent, the
Eternal Hell revives. (*Blake: Complete Writings*, 149)

(新しい天国が始まってから、今やその到来から 33 年経つが、永遠の地獄が復活する。)

ここにある “thirty-three years” を、紀元前 4 年頃に生を受けたキリストの生涯の年数と想定し、ブレイクの考える「天国」と「地獄」、そしてその結婚についてみていく。

キリストは父である神のもとを離れ、この地に降り立つ。彼はこの地において弟子達と共に生きて “a new heaven” を創るが、その原型とされたのは神が創った “Heaven” であった。この考えを裏付けるものとしては、カレン・アームストロング (Karen Armstrong) の著書 *A History of God* (1993) の中に次のような箇所がある。 “Everything on earth was thus believed to be a replica of something in the divine world, a perception that informed the mythology, ritual and social organization of most of the cultures of antiquity and continues to influence more traditional societies in our own day.” (*A History of God*, 5-6) キリストはこの世に生まれて 33 年後にはりつけにされるが、その際、彼は弟子達に対し次のように言う。「わたしは父にお願いしよう。父は別の弁護者を遣わして、永遠にあなたがたと一緒にいるようにしてくださる。この方は、真理の霊である。」(「ヨハネによる福音書」(“The Gospel according to St. John” 第 14 章 16-7 節) キリストがこの世を去ったことで “the Eternal Hell” が復活する。つまりブレイクの考える「天国」とはキリストの時代であり、「地獄」はキリストの死後、その父である神がこの

地に送ったであろう救い主、つまり聖霊の時代なのである。

「天国」と「地獄」という対立概念は、作品の中にあるほかのいくつかの対立概念を伴うが、それらを取りあげていくうえで考えるべき問題がある。キリストが “a new heaven” を創る時に用いたものについてブレイクの作品には、

It indeed appear'd to Reason as if Desire was cast out; but the Devil's account is, that the Messiah fell, & formed a heaven of what he stole from the Abyss.

(Blake: *Complete Writings*, 150)

(たしかに理性にとって欲望がまるで追放されたかに思われたが、悪魔の説明によると、救世主は降りてきて、奈落から盗んできたものから天国を創ったのだった。)

とあるが、悪魔の口を借りて語らせた “what he stole from the Abyss” とは何を意味するのか、この点に注意しつつ対立概念をみていこう。

<u>Heaven</u>	<u>Hell</u>
good	evil
reason	Energy / Desire
passive	active

ここに示した図は、大きく “a new heaven” と “the Eternal Hell” に分けられる対立概念である。そしてこれらの対立概念を結びつける中心概念として、“Body” と “Soul” がある。「悪魔の声」 (“The voice of the Devil”) においてブレイクは、聖書や神聖な掟にある誤りを指摘し、それらと相反するものを真実であるとして次のように記す。

1. That Man has two real existing principles: VIZ : a Body & a Soul.
2. That Energy, call'd Evil, is alone from the Body; & that Reason, call'd Good, is alone from the Soul.

3. That God will torment Man in Eternity for following his Energies....

1. Man has no Body distinct from his Soul; for that call'd Body is a portion of Soul discern'd by the five Senses, the chief inlets of Soul in this age.

2. Energy is the only life, and is from the Body; and Reason is the bound or outward circumference of Energy.

3. Energy is Eternal Delight. (149)

(一. 人間には二つの真実の存在原理、すなわち肉体と霊魂がある。

二. 活力は悪と呼ばれ、肉体からのみ生じる。そして理性は善と呼ばれ、霊魂からのみ生じる。

三. 神は活力に従ったことで永遠界において人間を責めさいなむであろう。・・・

一. 人間は霊魂から分離した肉体は持たない、というのも肉体は五官によって見分けられる霊魂の一部分であり、現代においては霊魂の主な入り口である。

二. 活力は唯一の生命であり、肉体から生じる。そして理性は活力の限界、あるいは外周である。

三. 活力は永遠のよろこびである。)

つまり「肉体」と「霊魂」は別々のものではなく、「肉体」は「霊魂」の主な入り口、つまり一部分であるとされる。「肉体」と「霊魂」が一体化することで、「理性」が「活力」の限界、あるいは外周となっていくというのだ。これら2つの対立概念は形態は異なるものの、それぞれに一体化した概念である。

「理性」と「活力」に関してさらに次の引用をみていく。

Those who restrain desire, do so because theirs is weak enough to be restrained;
and the restrainer or reason usurps its place & governs the unwilling.

And being restrain'd, it by degrees becomes passive, till it is only the shadow of desire. (149-50)

This is shewn in the Gospel, where he prays to the Father to send the comforter,
or Desire, that Reason may have Ideas to build on; the Jehovah of the Bible being

no other than [the Devil del.] he who dwells in flaming fire. (150)

(欲望を抑制するものは、それらが欲望によって抑えつけられるほどに弱いために抑制されるのだ。そして抑制者である理性は欲望の座を奪い支配する。そして抑制されたものはしだいに抵抗しなくなり、ついにはただの欲望の影となってしまう。)

(このことは福音の中に示されるが、理性が基礎とすべき観念を得るように、彼は父なる神に向かって慰めるもの(聖霊)、すなわち欲望を送ってくれるように祈る。聖書の神は燃え立つ炎の中に住むものにほかならない。)

後半は、既に取りあげた「ヨハネによる福音書」第14章16-7節についてのブレイクの解釈である。これらの説明からは、「理性」と「活力」の新たな定義が生じる。「理性」が“the restrainer”または“governor”、「活力」が“the comforter”である。“comforter”はギリシア語の“paraklétos”からきた言葉である。元々、誰かのために証人として裁判所に呼び出される者、つまり擁護する者といった意味があり、『欽定英訳聖書』(Authorized Version)では“Comforter”と訳され、ジェイムズ・モファット(James Moffatt)は“Helper”と訳した言葉である。そして“comforter”は聖書によると“the Spirit of truth”、つまり聖霊を指す。

キリストは地上にとどまっている間、弟子たちのためにとりなし、彼らを危険から守ってきた。しかし今、地上を去る時になって彼は言う。「わたしはあなたがたを、みなしごにはしておかない。」(「ヨハネによる福音書」第14章18節)そして自分の代わりに別の弁護者、つまり“comforter”を送ってもらうよう父にお願いすることを、彼らに約束する。別の弁護者とは聖霊を意味し、キリストが父のもとに帰った後、失望している弟子たちの上に降った聖霊の力によって、キリストの「わたしを信じる者は、わたしが行う業を行いまた、もっと大きな業を行うようになる。」(「ヨハネによる福音書」第14章12節)という言葉どおり、キリストの教えが広まっていくこととなった。キリストの一生は短く、またその伝道範囲はユダヤの小範囲に限られていた。しかし彼の死後、弟子たちはユダヤ以外の地にて異邦人伝道にたずさわり、教会発展につとめた。つまり聖霊がキリストの弟子たちの心の内に宿る(内在する)ことによって、肉体をともなったキリストが弟子たちの傍におられた時よりも、もっと近くで神との交わりを与えられたのである。「この方は、真理の霊である。…この霊があなたがたと共におり、これからも、あなたがたの内にいる

からである。」(「ヨハネによる福音書」第14章17節)というキリストの言葉は、このことを意味するのである。

このように伝道の進展を導く“comforter”の存在についてブレイクは、“Desire, that Reason may have Ideas to build on” (150) と述べている。彼は“Reason”の対立概念として“Energy”とともに“Desire”を用いているが、“the comforter”を“Desire”、あるいは“Energy”にとらえたのはなぜなのか。それには、この作品の一節、“men forgot that All deities reside in the human breast.” (153) との関わりがある。そこで彼の宗教観について考えていく。

*

1788年頃、ブレイクは『すべての宗教は一つである』(*All Religions are One*)を書くが、そこにおいて「詩才」、あるいは「詩的創造力」とされる“the Poetic Genius”について次のように記している。

That the Poetic Genius is the true Man, and that the body or outward form of Man is derived from the Poetic Genius. Likewise that the forms of all things are derived from their Genius, which by the Ancients was call'd an Angel & Spirit & Demon. (98) (下線筆者)

(詩才は真の人間であり、人間の肉体と外形はその詩才から派生したものである。同様にあらゆるものの形はそれらの才能、古代人からは天使とも聖霊とも悪霊とも呼ばれているものから派生している。)

そして、この作品は次のように締め括られる。

As all men are alike (tho' infinitely various), So all Religions &, as all similars, have one source.

The true Man is the source, he being the Poetic Genius. (98)

(すべての人が(無限に多様であるが)似ているように、すべての宗教も似ており、すべての類似物と同様に、一つの源を持つ。

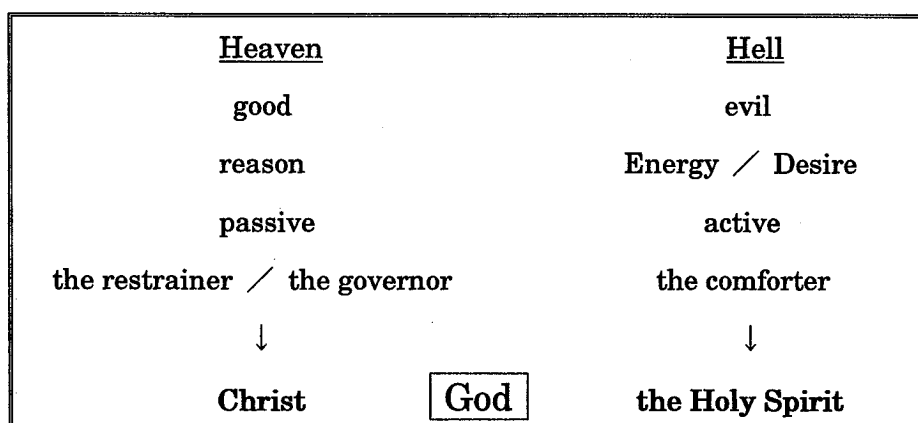
真の人間は、詩才である場合において、その源となるのだ。)

つまり、ブレイクがすべての宗教を一つとみなしたのは、それらを「詩才」という一つの源から派生したものとしてとらえたからであった。ブレイクにとって「詩才」がいかに重要であったかについてはすでに第1章(1)で述べたが、さらにこの「詩才」の意味を探っていくため、既に取りあげた アームストロングの *A History of God* の冒頭部分に注目してみたい。

In the beginning, human beings created a God who was the First Cause of all things and Ruler of heaven and earth. He was not represented by images and had no temple or priests in his service. He was too exalted for an inadequate human cult. Gradually he faded from the consciousness of his people. He had become so remote that they decided that they did not want him anyone. Eventually he was said to have disappeared. (*A History of God*, 3)

この引用箇所は、1912年に出版されたヴィルヘルム・シュミット神父(Wilhelm Schmidt)の著書である *The Origin of the Idea of God* によってポピュラーになった一つの理論である。シュミット神父は、人間が多くの中々を崇拝しはじめる以前は、原初的な唯一神崇拝(monothelism)が存在したと提唱した。⁵ 宗教を無意味だとする理由の一つには、我々の多くがもはや、何か見えないものに取り囲まれているといった感覚を持っていることにある。この感覚は、より伝統的な社会では、人々の生活に浸透していた「霊的な」("spiritual")、あるいは「神聖な」("holy") 感覚であり、人間の本質的な要素であったものなのである。⁶ 1917年に *The Idea of the Holy* を出版したドイツの宗教学者ルドルフ・オットー(Rudolf Otto)は、これこそが宗教の基礎である「神霊の」("numinous") 感覚と信じていた。こうした感覚は様々な方法で人間に感じとられる。それは時に野蛮なバッカスの興奮を呼び覚まし、時には深い静寂を呼び覚まし、恐怖・畏怖・謙遜の念を呼び起こすものなのだ。実際に詩人・芸術家・音楽家たちが作品を生みだそうとする欲求も、これらと同様なものであると考えられる。⁷ ブレイクの意図した「詩才」も、ここに示さ

れるような感覚と同等であると思われる。彼があらゆる宗教を同じ源から派生したものと考えたのも、まだこの感覚が浸透していた頃の原初的な、人間の内に存在する神に対する憧れからであったのではないだろうか。またブレイクが『天国と地獄の結婚』において、“comforter”を“Desire (Energy)”と考えた理由もここにある。キリストが父のみもとに帰った後で弟子たちの内に聖霊が宿り、キリストの「もっと大きな業を行うようになる」という言葉が現実のものとなって伝道の発展がもたらされる。このような発展を導いた活力（エネルギー）は、弟子たち自身のものであり、ひいてはブレイクが言ったように、彼らを内から支えた聖霊の存在そのものであったのだ。このように、ブレイクは神の存在を、「聖霊」という人間の内にある「活力」としてとらえたかったのではないか。I・A・リチャーズ (Ivor Armstrong Richards, 1893-1979) は *Poetries and Sciences* (1972) において、“emotion”と“intellect”という二つの流れについて書いている。それによると、“emotion”は“the major and active stream”であり、“all the energy of the whole agitation” (*Poetries and Sciences*, 25) から生じる。それに対し“the minor stream”としての“intellect”は、“‘governor’ run by but controlling the main machine” (*Poetries and Sciences*, 25) とされている。⁸ リチャーズの定義をブレイクの対立概念と結びつけると、ブレイクのいう“Desire (Energy)」、つまり“comforter”はリチャーズのいう“emotion”に、“reason”は“intellect”と一致し、“governor”としての役割を果たしていると考えることができるのである。したがってブレイクの対立概念は、下の図のように表すことができる。



*

それでは、救世主が天国を創る際に用いた “what he stole from the Abyss” とは何を意味するのだろうか。

“reason” に従う “Christ (Messiah)” は、父である神からも、彼の死後弟子たちのもとに遣わされる聖霊、つまり “Desire” からも離れて単身地上に降り立ち、彼の考える「新しい天国」を創ろうとする。しかしその基礎としたものの中には「地獄」側、つまり “the comforter” としての聖霊側に存在する “Desire (Energy)” が含まれていたのである。キリストと聖霊のこの関係を説明するために、父としての神とその子キリスト、そして聖霊との三位一体について述べておきたい。

The Spirit is the third hypostasis of the Holy Trinity. His being presupposes the existence of the Father and the existence of the Son, because the Holy Spirit proceeds from the Father, and because the Father is the Father of the Son alone. Consequently, as soon as God *proboleus tou pneumatos* is called *Father*, he is thought of as having a Son.... The Holy Spirit who proceeds from the Father as complete hypostasis, comes through the Son, appears through the Son, reveals through the Son the essence which he has from the Father.... (*The Trinity and the Kingdom*, 184-5)

「悪魔の声」には、“Man has no Body distinct from his Soul; for that call'd Body is a portion of Soul discern'd by the five Senses, the chief inlets of Soul in this age.” (*Blake: Complete Writings*, 150) とあるが、「肉体」と「靈魂」はそれぞれ、肉体を保持するキリストと、聖霊と考えられる。聖霊は父に由来し、キリストを通してやって来る。よって、悪魔の言うように “in this age” (キリストが創る “a new heaven”) に対し、キリストの死後復活した “the Eternal Hell” の時代においては、聖霊は「靈魂」の入り口であるキリストという「肉体」を通して降りてくる。そしてこの「肉体」と「靈魂」とは、「天国」と「地獄」を結びつける中心的役割を果たすことになるのである。この作品にみられる対立概念は、キリストの創りだす「天国」と、彼の死後復活する「地獄」とに分かれるが、結局のところこの「地獄」は「天国」を前提として存在し、「天国」は「地獄」へ止揚されていくのである。

Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence.

From these contraries spring what the religious call Good & Evil. Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active springing from Energy.

Good is Heaven. Evil is Hell. (149)

(対立なくして進歩はない。牽引と反発、理性と活力、愛と憎悪は人間の存在に必要なものがある。

これらの対立からは宗教家が善悪と呼ぶものが生じる。善は理性に従う受動的なものである。悪は活力から生じる能動的なものである。

善は天国、悪は地獄である。)

ブレイクは「対立」を、「進歩」に不可欠なものであるとしているが、彼はこの「対立」を生む、両極にある二つの概念（例えば善と悪）を、最終的に「天国」と「地獄」のいずれかに分類してしまう宗教家たちに与しているのではない。確かにブレイクは、宗教家たちのいう「地獄」側に属する“Desire”あるいは“Energy”に、予言書においては“Satan”に、より魅了されていたし、そのことは“Energy is Eternal Delight” (149) という一文からも察しがつく。しかし彼が試みたのは、これらの対となる概念が激しく衝突（同時に結合）し合うことによって生ずるエネルギーを、新たな進展をもたらす力へと昇華させることであった。

『天国と地獄の結婚』は、ブレイクがかつて信奉していたスウェーデンボルグの『天国と地獄』(*A Treatise Concerning Heaven and Hell*) に対する風刺の意味を込めて書かれた作品であり、スウェーデンボルグに向けられた彼の反発心がエネルギーとなって表れた作品である。すでに引用した箇所には、抑制されるほどに弱い「欲望」こそ、「理性」の支配を受けると書かれてある。それではこれら二つの対立概念が持つイメージはいかなるものなのか。そこで、さらにもう一つの対立概念である“the Prolific”と“the Devouring”に関する記述を引用しておこう。

Thus one portion of being is the Prolific, the other the Devouring: to the

devourer it seems as if the producer was in his chains; but it is not so, he only takes portions of existence and fancies that the whole.

But the Prolific would cease to be Prolific unless the Devourer, as a sea, recieved the excess of his delights. (155)

(このように存在の一部分は多産なものであり、その他はむさぼり食うものである。むさぼり食う者にはまるで生産する者が鎖につながれているかのごとくみえるが、そうではない。その者は存在の部分部分を取りあげて、それを全体だと思っているにすぎないのだ。

しかしもしむさぼり食うものが海のごとく彼の過度な歓喜を受けとめなければ、多産なものは多産であることをやめてしまうだろう。)

ブレイクが描く対立概念が結合したイメージは、このような球(円)形をなす。それは、「円環ないし球体の状態へと移行してゆくその漸進的変貌」(『円環の変貌』, 198)をたどる。球(円)は完全性、有限世界の可能性の総体、あらゆる変容の可能性を含む原初の形態(宇宙卵)⁹を表すものとされ、プーレ(Georges Poulet)の『円環の変貌』(*Les métamorphoses du cercle*, 1961)には次のように表現されている。

・・・神聖な永遠性のもつこのような相反する二つの特質を念頭におこうとするものは、何らかの仕方で、自分の精神を二つの反対の方向に投げだしてゆかなければならない。想像力を際限なく拡げてゆかなければならない。またそれを極度に凝縮しなければならぬ。一切の持続を包含するような巨大な円周だけでなく、一切の持続を排除する中心点とも同一化してゆかなければならない。円周と中心とに同時的にたちむかわなければならぬのだ。(『円環の変貌』, 14)

ブレイクの〈球〉の中心部分には、常に活動態勢にある“Energy”や“Desire”、あるいは“the Prolific”が存在し、それらは、それを取り囲むような形で制御しようとする“reason”や“the Devouring”の監視下に置かれている。ブレイクは単に、「活力」のみが存在することを望んでいたのではなく、「理性」と一体となった状態の「活力」こそ、〈進展〉を生む力になると考えていたのだ。拡散しようとする力に対する逆向きの力が存在することによって、その力に勝る新たな「活力」、幻視に伴う「想像力」が増していくこ

とを、ブレイクは期待したのである。

『天国と地獄の結婚』の冒頭に登場したリントラは、「予言者の憤り」を意味する人物だが、その後ブレイク神話で活躍していく〈革命〉のオーク (Orc) の兄弟とされている。作品の最後におかれた「自由のうた」 (“A Song of Liberty”) では、フランスやアメリカの地で起こった革命について語られている。冒頭でリントラが吼える様は、これらの〈革命〉の勃発を予感させるものなのだ。このうたは「帝国はもはやないのだ。今や獅子と狼が死に絶える」で締め括られ、〈革命〉が成功したかのように思われる。しかし、このうたに続くコーラス部分は、なおも社会に蔓延している聖職者、暴君たちによる圧制を非難し、“For every thing that lives is Holy.” (*Blake: Complete Writings*, 160) で終わる。ブレイクは、〈聖職者〉という媒体なくとも、人間は〈神〉と交わることができることを示したかったのではないだろうか。

〈対立〉はしばしば、「四要素一組」 (“quaternion”)、すなわち交叉する二組の対立としても現れてくる。¹⁰ ユングは『結合の神秘』 (*Mysterium Coniunctionis*, 1955) の中で、錬金術においても〈四〉を〈一〉へと合成する試みがなされていたと書いている。「四要素一組」のものとしては四大元素 (土、水、空気、火)、四つの性質 (湿、乾、冷、温)、四方位 (東西南北) や四季 (春夏秋冬) などがあり、十字架が四大元素を表す記号になるのもそのためである。そしてユングは、「四要素一組」がマンダラに見られることなどからも、錬金術を無意識の心理学とみなしたのだ。

次の章では「心の旅人」 (“The Mental Traveller”) を取りあげるが、ブレイクが語り手である「私」を向かわせた旅の地とはどのようなところなのか。そして第4章でみていく『四つのゾア』の〈四〉は、錬金術のように〈一〉を目指していくのかなどに注目していきたい。

(2) 『天国と地獄の結婚』

¹ “he is the just wrath of the Prophet,...” (*A Blake Dictionary*, 349)

² これはワーズワース (William Wordsworth, 1770-1850) とコウルリッジの二人によって書かれたものであり、題名からしてもロマン主義的な作品であった。“Lyrical”は、それまでの新古典主義の時代に書かれた詩に「叙情性」が欠けていることを指摘し、“Ballads”のような素朴な民衆詩への回帰をうながすことにもなった。(『イギリス文学史』,95-6 参照)

³ アリストテレスの『ニコマコス倫理学』を参照。

⁴ 武市健人著『論理学概論』を参照。

⁵ *A History of God* の3ページを参照。

⁶ *A History of God* の4ページを参照。

⁷ “The numinous power was sensed by human beings in different ways — sometimes it inspired wild, bacchanalian excitement; sometimes a deep calm; sometimes people felt dread, awe and humility in the presence of the mysterious force inherent in every aspect of life. When people began to devise their myths and worship their gods, they were not seeking a literal explanation for natural phenomena. The symbolic stories, cave paintings and carvings were an attempt to express their wonder and to link this pervasive mystery with their own lives; indeed, poets, artists and musicians are often impelled by a similar desire today.” (*A History of God*, 5)

⁸ “Thence onwards the agitation which is the experience divides into a major and a minor branch, though the two streams have innumerable interconnections and influence one another intimately. Indeed, it is only as an expositor’s artifice that we may speak of them as two streams. The minor branch we may call the intellectual stream; the other, which we may call the active, or emotional, stream, is made up of the play of our interests.... The active branch is what really matters; for from it all the energy of the whole agitation comes. The thinking which goes on is somewhat like the play of an ingenious and invaluable ‘governor’ run by but controlling the main machine. Every experience is essentially some interest or group of interests swinging back to rest.” (*Poetries and Sciences*, 24, 25)

⁹ 『世界シンボル辞典』参照。

¹⁰ 以下は、ユングの『結合の神秘』の第1章「結合の諸要素」を参照している。ユングは晩年の10年間、錬金術の研究に没頭し、これが彼の最後の著作となった。

第3章 心の旅人

(1) 旅の軌跡

第2章では、ブレイクが作品に描きだす、対をなす二つの概念が結びついた形が、円(球)形をなしていたことにふれた。この〈円〉は循環構造ともつながっており、この構造はブレイク作品の中でしばしば用いられている。これを顕著に表した作品として、この章では「心の旅人」(“The Mental Traveller”)を取りあげたい。「心の旅人」は、“I travel’d thro’ a Land of Men, / A Land of Men & Women too,...” (Blake: *Complete Writings*, 424) ¹ で始まる。ブレイクはこの作品において語り手“ I ”を設定し、それを中心とした循環構造を築いていく。「私」はすでに男女が別々に分離してしまっている地を巡る旅人である。そして彼がこれから語ろうとするその話は、冷たい地上の放浪者がそれまで知ることもなかった話であった。

「心の旅人」が収められる「ピカリング稿本」(“The Pickering Manuscript”)には、その他にも10篇ほどの詩があり、それらの作品が書かれたのは1804年頃とされる。はたして「心の旅人」もこの年に書かれたものだろうか。この詩では、男女が入れ替わりに〈老化〉と〈若返り〉を繰り返し、一回転して元の状態に戻ってくる。

I travel’d thro’ a Land of Men,	私は男たちの地を旅した。
A Land of Men & Women too,	男たちの地を、そして女たちの地も、
And heard & saw such dreadful things	そして冷たい地上の放浪者が知ることも
As cold Earth wanderers never knew. (424)	ないような恐ろしい事を聞き、そして見た。

このような書き出しでこの詩は始まる。ブレイクがここに語り手としての「私」を持ってきたのは、彼自身の〈小宇宙(脳)〉にこの人物を解き放ち、彼の内部を探索させようとしたためではなかろうか。「私」が見聞きした記録は、ブレイクが『天国と地獄の結婚』

(*The Marriage of Heaven and Hell*) で取りあげた「靈魂」と「肉体」の関係を不気味に物語るものとなっていく。

And if the Babe is born a Boy	そしてもし赤ん坊が男で生まれれば
He's given to a Woman Old,	彼は老女に与えられ、
Who nails him down upon a rock,	その者は彼を岩に釘付けにし、
Catches his shrieks in cups of gold.	彼の悲鳴を黄金の杯に受けとめる。

She binds iron thorns around his head,	彼女は鉄のいばらを彼の頭のまわりに縛りつけ、
She pierces both his hands & feet,	彼の手足を突き刺し、
She cuts his heart out at his side	寒さと暑さをともに感じさせようと
To make it feel both cold & heat.	彼の脇腹に心臓を切り出す。

Her fingers number every Nerve,	彼女の指はあらゆる神経を数える、
Just as a Miser counts his gold;	ちょうど守銭奴が金を数えるごとく。
She lives upon his shrieks & cries,	彼女は彼の悲鳴と叫び声を糧として、
And she grows young as he grows old. (425)	彼が年老いていくにつれて若返っていく。

生まれた瞬間から男の老化はただちに開始する。それと反比例するように、老女は徐々に若さを取り戻していく。これら3連の直前には、“*For there the Babe is born in joy / That was begotten in dire woe;*” (424) とある。ここには赤ん坊が誕生する際に生じる「歓喜」と「悲哀」のコントラストが示されているが、すでに第1章(2)でみてきた『無垢のうた』(*Songs of Innocence*)の「おさなごの喜び」(“*Infant Joy*”)と『経験のうた』(*Songs of Experience*)の「おさなごの悲しみ」(“*Infant Sorrow*”)が思い浮かぶ。“*experience*”のペルソナをつけたブレイクは、この世に生まれ出ることから、母親の産みの苦しみ、子供が出ていく危険を孕むこの世界、むつきにくるまれた子が味わう最初の束縛を感じとった。そしてここで老女によってなされる行為は、はりつけにされたキリストの姿、またはプロメテウス (*Prometheus*) と重なる。または北欧神話のロキ (*Loki*) の物語を読み込むこともできる。² さらに老女は彼の神経を数えるとあるが、この行為については『四つのゾア』(*Vala, or the The Four Zoas*) をみてみよう。

“Why wilt thou Examine every little fibre of my soul,

“Spreading them out before the sun like stalks of flax to dry?

“The infant joy is beautiful, but its anatomy

“Horrible, Ghast & Deadly; nought shalt thou find in it

“But Death, Despair & Everlasting brooding Melancholy. (265) (下線筆者) ³

(なぜおまえは私の魂のあらゆる小さい神経繊維を吟味しようとするのか。／亜麻の茎を乾かすようにそれらを太陽の前に広げながら。／おさなごの喜びは美しい、しかしその解剖は身の毛のよだつもので、恐ろしく、死のようだ。おまえはその中に何ものも見出さない／死、絶望、永遠にのしかかってくる憂鬱以外には。)

この言葉は、ブレイクの神話的人物であるサーマス (Tharmas) が、彼の「流出霊」 (“emanation”) としての存在イーニオン (Enion) に向けて発したものである。ここでは、「おさなごの喜び」そのものは美しいが、それを解剖することは恐ろしいとされている。この箇所には、『経験のうた』の「おさなごの悲しみ」が示した、〈策略〉を巡らす子供の姿が意識されているのではないだろうか。『四つのゾア』については次章で述べていくが、「心の旅人」の男女との関連で、これら二人の神話的人物を取りあげてみる。

まずはイーニオンの存在を示す「流出霊」が意味するものについてであるが、第一にイーニオンはサーマスの女性的分身である。すでに述べたことだが、プラトン (Plato) が『饗宴』 (Symposium) に記した、もともと男女は一体であり球体をなしていたとする考えは、たしかにブレイクの頭にもあった。一体であるべき男女が分離した状態を表現するキーワードとして、「流出霊」という概念がある。ユング (Carl Gustav Jung) が定義したアニマ (anima)・アニムス (animus) ⁴ との結びつきもでてくる。しかし「流出霊」という言葉の持つ「流れ出る」とは、男女の関係にさらにどのようなイメージを与えていくのだろうか。それにはサーマスとイーニオンが分離した状態を述べた箇所に何らかの鍵があるように思われる。

『四つのゾア』はまず、「感覚 (五官)」 (“the senses”) を司るサーマスが墮落していく場面から始まる。四つのゾアたちの中でも「親としての力」 (“Parent power”) を保持するサーマスがイーニオンに、ジェルーサレム (Jerusalem) を自分の魂の最奥に隠したの

は愛 (love) のためではなく、憐れみ (pity) からであると告げる。しかし嫉妬心にかかられたイーニオンは、自分が愛した者 (サーマス) の魂の内に認めたものが罪であったと語る。この後に続くサーマスの言葉が先に引用したものである。サーマスにとってイーニオンのこのような行為は、魂の神経繊維を一本ずつ吟味し、白日の下にさらす行為であったというのだ。 “fiber” を「神経繊維」と解釈したが、ここには植物体を組織する繊維、あるいは織物を織る紡糸のイメージも絡み合う。第2章(1)に記したブレイクのいう「植物性」 (“vegetation”) は、この作品の中にも存在していた。サーマスは叫ぶ。「おお、イーニオンよ。おまえ自身が地獄に育つ一本の根なのだ。」⁵ さらにこの作品でたびたび言及されるのが、シンボルとしての〈織物〉である。この言葉には、何かを覆い隠すかぶりもの (veil) や天幕 (tent) としての機能も含まれる。サーマスとイーニオンのやりとりが続くこの場面においても、縦横無尽に張りめぐらされた薄いヴェールの存在を感じる。イーニオンは「さらば、私は死ぬ。私はあなたの詮索するような目から身を隠そう」と言い、嘆きを発しながら自ら、胸の臍の糸でジェルーサレムのための幕屋を織り始める。⁶ その一方でサーマスは彼女に、自分のもとに戻って来るよう叫ぶ。⁷

So saying, he sunk down into the sea, a pale white corse. / [So saying *del.*] In torment he sunk down & flow'd among her filmy Woof, / His spectre issuing from his feet in flames of fire. / In [*dismal del.*] gnawing pain drawn out by her lov'd fingers, every nerve / She counted, every vein & lacteal, threading them among / Her woof of terror. Terrified & drinking tears of woe / Shudd'ring she wove nine days & nights, sleepless; her food was tears.

Wond'ring she saw her woof begin to animate, & not / As Garments woven subservient to her hands, but having a will / Of its own, perverse & wayward. Enion lov'd & wept. (266) (下線筆者)

(そう言いながら、彼は海へと沈んでいった、青白い死体となって。／苦悩のうちに彼は沈み、彼女の薄膜状の横糸の間を流れていった。／彼のスペクターが炎となって彼の足から出てきた。／絶えず苦しめる痛みのうちに彼女のかわいい指によって引き出され、あらゆる神経を／彼女は数えた。あらゆる静脈と乳糜管を。それらに糸を通し／彼女の恐怖の横糸の間に通した。おびえ、悲哀の涙を飲みながら／身震いしつつも彼女は九日九夜、

眠ることなく織った。彼女の糧は涙であった。

いぶかりながらも彼女は横糸に生命が吹き込まれるのを見た。／彼女の手に従って織られていく衣服としてではなく、／それ自身のつむじまがりの、気まぐれな意志を持った状態で。イーニオンは愛し、そして泣いた。）

苦悩のうちにサーマスが流れ出ていった先は、イーニオンの薄膜状の横糸の中である。正確にはサーマスの足から流出していくスペクター（＝ 理性的分身）⁸ が彼女の横糸を通して、しだいに生命を吹き込まれていく。そしてサーマスが涙とつらいため息とともに回転させた〈環〉をイーニオンが九日間織り続け、それは「運命の環」（“the Circle of Destiny”）として完成する。⁹ この「運命の環」は墮落（分離）した男女が活動する、「ウルロ」（“Ulro”）と呼ばれる地であり、そこから永遠の死に陥ることのないようにベウラの娘たちはこの地に空間を与えたとされる。¹⁰ ウルロは物質界を意味し、“Such is the nature of the Ulro, that whatever enters / Becomes Sexual & is Created and Vegetated and Born.”（674）と定義づけられている。このような性質をもつウルロの地で、分離してしまった状態のサーマスはイーニオンに子を孕ませ、ここに誕生するのがロス（Los）とエニサーモン（Enitharmon）であった。

「運命の環」は回転している物質界¹¹（ウルロ）であるが、この〈循環構造〉を「心の旅人」に描かれている構造と照らし合わせてみる。旅人となった「私」が語っていく〈心〉の世界も、すでに分化し墮落してしまった男女の住む場所であり、この時点では、老女が男の赤ん坊の神経を数えるという。しかし「運命の環」がさらに回転をはじめるにつれて、男女の運命は逆転することとなる。

赤ん坊の悲鳴と叫び声が老女の糧となり、彼が成長するに従って老女は若返りを果たし、ついに赤ん坊は血気盛りの若者に、老女は輝くばかりの処女にまで成長をとげていく。ここにきて若者はようやく呪縛を解き放ち、喜びから処女を縛りつける。¹² かつては老女が赤ん坊の神経繊維を一本ずつ吟味したが、今度は若者がそれを行う番がやってきた。

“He plants himself in all her Nerves, / Just as a Husbandman his mould;”¹³（425）（下線筆者）彼は、処女の全神経に自らを植え付けていく。今や彼女が彼の住みかとなったが、男の老化はさらに進んでいく。そんな中、女の赤ん坊が誕生する。

A little Female Babe does spring.

一人の小さな女の赤ん坊が躍り出る。

And she is all of solid fire	そして彼女は全身火の固まりと
And gems & gold, that none his hand	そして宝石と金からなり、その赤ん坊の姿に
Dares stretch to touch her Baby form,	触れようと誰もあえて手を伸ばすことはない、
Or wrap her in his swaddling-band.	また彼女を自分のむつきに包むことも。
But She comes to the Man she loves,	しかし彼女は愛する者のところまでやって来る。
If young or old, or rich or poor;	若かろうと年をとっていようと、豊かであろうと
They soon drive out the aged Host,	貧しかろうと、彼らはまもなく老いた主を
A Beggar at another's door.	追い出す、別の戸口に立つ乞食として。
He wanders weeping far away,	彼は泣きながら遠くへとさまよい歩く、
Untill some other take him in;	誰かが自分を受け入れてくれるまで、しばしば
Oft blind & age-bent, sore distrest,	目が見えず年のために腰が曲がり、痛みに
Untill he can a Maiden win.(425-26)	苦しむ、一人の乙女を手に入れることができるまで。

「心の旅人」の「運命の環」は、まずは男性が老化し女性が若返る方向へと回転していき、ある時点まで達すると、今度は逆回転を始める。ブレイクは、この作品の中で表現しようと試みた奇妙な発想をどこから学んだのだろうか。これに関してもプラトンの影響がうかがえる。

プラトンの『ポリティコス』(*Politicus*) に登場するエレアの客人は、宇宙の変転に伴伴するものとして動物の老化の停止をあげた。

まず第一に、ありとあらゆる動物のそれぞれは、その時点にいたるまで重ねつづけてきた年齢の数を、そのときかぎりでもはや重ねなくなってしまったのだ・・・老人たちの白髪も黒くなっていき、さらにまた、顎鬚を生やしている男たちの頬も滑らかになっていって、各人は自分の過ぎ去った青春時代をふたたび味わうにいたったのだ。

(270 D-E) (『プラトン全集 3』, 237)

プラトンが残した書物は比喩的表現に富み、数人の間でやりとりされる対話には常にさ

さまざまな例が示されている。ここでも若者へと変身していく老人の姿が表現され、「心の旅人」の男性像と一致している。つまり『ポリティコス』の中で述べられている事柄とは、支配者（神）が、地上を反対方向に回転するままに放置した時代には、現在と同様に人間は青春から老年に向かう。しかし、神自らが制御する時代には、人間は老年から青春へと逆戻りするというのである。

レイン（Kathleen Raine）が著書 *Blake and Antiquity* において、プラトンを源泉としたテーマを持つものとしてブレイクとともにあげたのは、イエイツ（William Butler Yeats, 1865-1939）である。イエイツは『幻想録』（*A Vision*, 1962）の中で「互いの内側で逆の方向に回転する円錐（環）」¹⁴（『幻想録』, 20）を図式化し、「反対的」円錐（“antithetical” cone）と「本源的」円錐（“primary” cone）はある時は男性が、またある時は女性が支配するものであるとし、その例としてブレイクの「心の旅人」をあげている。¹⁵ 「心の旅人」に描かれる世界は、「生成」（“generation”）と「再生」（“regeneration”）が連続している世界であり、男女はそれぞれにある時期にはおさなごから老人へ、また別の時期には老人からおさなごへと回転する。イエイツが生みだした二つの「ガイアー（円錐）」は、この作品においても男性と女性それぞれに支配され、別の方向へと回転を始める。

新たに誕生した女の赤ん坊が老化を始める時代は、神が、イエイツのいう「ガイアー」を回転するままに放置している状態である。その一方、この「ガイアー」と互いに内包し合うように回転していく男性支配の「ガイアー」は、男が青春時代に逆戻りしていくことから、神の制御をうけている状態を表す。老人となっていく男が、勤勉によって手にした火の固まりや宝石や金¹⁶を女の赤ん坊は生まれながらに身につけており、愛する者とともに、自分を住みかにしていた主（男）を追い出す。男は老化を少しでも遅らせようと、新たに住みかとなる女性を求めさまよう。一時「ガイアー」の回転は停止したかのように思われるが、次なる逆回転がまもなく開始する。

この作品が書かれる以前にブレイクによって創られた詩には、この男と同様、乙女に拒絶されて彼女のもとを去っていく年老いた男性がいた。第1章（1）で、人間の一生を観察するために選びだした11篇の詩の中で最終段階に位置づけた、『経験のうた』の「天使」（“The Angel”）に登場した天使である。「心の旅人」の場面設定が〈心〉の内部であるのに対して、この詩の語り手である「私」は〈夢〉の世界の旅人である。それと同時にこの語り手は、夢の中では「乙女の女王」となり、天使の姿をとった男とのかけひきを繰り返す。

The Angel

天使

I Dreamt a Dream! what can it mean? 私は夢をみた。それは何を意味するのか。
And that I was a maiden Queen, そして私は乙女の女王であつた、
Guarded by an Angel mild: 柔和な天使に見守られながら、
Witless woe was ne'er beguil'd! 愚かな哀しみがはれることはけっしてなかった。

And I wept both night and day, そして私は夜も昼も泣いた、
And he wip'd my tears away, そして彼は私の涙をぬぐった、
And I wept both day and night, そして私は昼も夜も泣いた、
And hid from him my heart's delight. そして私の胸の歓喜を彼から隠した。

So he took his wings and fled; そこで彼は飛び去ってしまった、
Then the morn blush'd rosy red; その時朝がばらの赤色で赤らんだ。
I dried my tears, & arm'd my fears 私の涙を乾かした、そして私の恐怖を武装した
With ten thousand shields and spears. 十の千倍もの盾と槍で。

Soon my Angel came again: まもなく私の天使が再びやって来た。
I was arm'd, he came in vain; 私は武装していた、彼がやって来てもむなしかった、
For the time of youth was fled, というのも青春の時は過ぎ去ってしまい、
And grey hairs were on my head. (213-14) 白髪が私の頭にあった。

この詩は『経験のうた』において、天使が登場してくる唯一の作品である。『無垢のうた』では「夢」(“A Dream”)、「煙突掃除人」(“The Chimney Sweeper”)、「子守歌」(“A Cradle Song”)、「聖木曜日」(“Holy Thursday”)、そして「黒人の少年」(“The Little Black Boy”)の中に天使が描かれ、これらのうちはじめの三作では、眠りにつくおさなごを見守る守護天使として、あるいは夢の中で登場している。「天使」の第一連において、柔和な天使によって守られているとされる乙女の受け身的な態度は、『無垢のうた』に出てくる天

使たちと共通しているが、彼女は成長するにつれて天使（男）を欺き、さらには拒絶するまでに変化していった。

レインは、1804年にテイラー（Thomas Taylor）によるプラトンの『ポリティコス』の最初の英訳が出版されたことから、この本を目にしたブレイクはおそらくこの年に「心の旅人」を書いたのではないかと推測した。¹⁷ しかしその10年ほど前に書かれた「天使」には、すでにこの詩の原型が読みとれるのではないだろうか。「心の旅人」の女の赤ん坊は、火の固まりと宝石と金を身に纏っているため、男はその子に近付くこともできずに泣きながらその場を去る。一方で「天使」の乙女は盾と槍で武装しているため、天使（男）はむなしく飛び去っていく。男女がかけひきをしている点で両者は共通する。しかし「天使」において、なぜこの男性は天使の姿をとっているのだろうか。

ブレイクが影響を受けたといわれる『失樂園』（*Paradise Lost*）の中で展開される、〈天使〉に関する記述は面白い。それによると第一巻では〈天使〉はまず、男女いずれかの性、あるいは男女両性を同時に自らの性とすることができるとされる。¹⁸ そして、アダムと天使ラファエルが登場する第五巻には、霊的存在である〈天使〉が食べ物（物質）を食すかどうかについての記述がある。旧約外典「トビト書」にちなんで〈天使〉は物質を吸収しない、とする神学者たちの意見もあるこの問題について、ミルトンは、ラファエルの体内で吸収されずに残ったものは、この〈天使〉としての霊的な体質を通り抜けて蒸発したと書いている。¹⁹ つまり食べ物という物質面から、「霊的存在」としての〈天使〉が印象づけられているのである。

「天使」に出てくる〈天使〉を「靈魂」の象徴とする考えは、この詩を書く時点ではまだ、ブレイクの頭にはなかったのかもしれない。が、これから述べていく二つの作品の共通点から、この詩を「心の旅人」の上に重ね、男性を「靈魂」、女性を「物質（肉体）」として二つの「ガイアー」の回転をみるのが可能となってくる。

「心の旅人」では、女性は赤ん坊から乙女へと成熟し、男性は老人からの若返りをはかる。「天使」では、女性は乙女から老女へと変貌していくが、男性は依然として〈天使〉のままである。つまり精神的意味合いとしてだけでなく、肉体を伴った若返りという特異なモチーフが、〈天使〉という性も年齢も超越した存在に覆い隠されているのではないだろうか。レインによると、テイラーの『エレウシスとバッコスの密儀論』（*A Dissertation on the Eleusinian and Bacchic Mysteries*）をとおして、ブレイクは老年から青春時代への逆行をすでに知っていたとされる。その後プラトンの『ポリティコス』の中に「心の旅人」

の決定的題材を得たのであろうが、ブレイクは「無垢」から「経験」に至る変遷過程を、まずは『無垢と経験のうた』として包括し、さらに「経験」から「無垢」へと逆行していく、互いを内包して回転する二つの「ガイアー」のような形として完成させようとしたのではないだろうか。

フライ (Northrop Frye) は、『無垢と経験のうた』、『セルの書』(*The Book of Thel*) と『アルビオンの娘たちの幻想』(*Visions of the Daughters of Albion*, 1793) とともに、ブレイクが「無垢」と「経験」を対比させただけでなく、両者間の関係を表そうとした作品として、「ピカリング稿本」の「無垢の占い」(*"Auguries of Innocence"*) と「心の旅人」をあげた。²⁰ また、ブレイク神話の根幹をなす立場として、革命を象徴する火を抱く赤子オーク (Orc) と、白髪の老人ユリゼン (Urizen) という、男性の成長段階を二分する者たちがいる。フライはさらに、『無垢と経験のうた』の題辞でもある「魂の相反する二つの状態」にあるこの両者を持ちだしてきて、「無垢」から「経験」への循環のうちではオークがユリゼンの中へ徐々に溶け込んでいくものの、二人は永遠に別の存在であるとしている。²¹ 彼らについて詳しくは第4章でみていくことにする。それでは、女性に拒まれた男性は、この後女性とどのような〈牽引〉と〈反発〉を繰り返していくのだろうか。

「天使」は、「手帳からの詩と断片」(*"Poems and Fragments from The Note-Book"*) にもほぼ同じ形で収められているが、この他にも、「天使」の最終連と同じ「青春の時は過ぎ去ってしまい、白髪が私の頭にあった」で締め括られる「おさなごの悲しみ」、「ぎんばいかのかげで」(*"in a mirtle shade"*) がこの作品群に含まれている。これら三作品では、この世に踊り出た赤ん坊が、父親の手やむつき (swaddling bands) から逃れようとしてもがきにもがくが疲れ果て、機嫌よく笑顔をつくっておくという策にでる。『無垢のうた』には「おさなごの喜び」という、「おさなごの悲しみ」と対になる作品があるが、「経験」の世界に生きる大人の目には、おさなごももはや無垢の産物ではなく、たくらみや策略を使い分ける生き物として映っている。成長して青春期を迎えて「歓喜」(*"delight"*) を追い求めようとした時、聖なる書を手にした父親によって「ぎんばいか」に縛りつけられてしまう。その後この縛りを解こうとしても時すでに遅く、青春時代はもはや過ぎ去っていたのだ。

アリシア・オストリカー (Alicia Ostriker) は、所有、嫉妬、上品ぶった態度、あるいは偽善がいかに恋愛生活を毒するかを、ブレイクが「天使」において表現しようとしたと述べている。²² 「ぎんばいかのかげで」に「愛、自由な愛は大地に生えるいかなる木に

も縛りつけられることはないのだ」²³ という一節があるように、ブレイクのいう「縛り」は、時を見計らって解かれるべきものであるが、その時機を逸すると老人になってしまう。だからこそ「心の旅人」では、老女の若返りのための犠牲となった男の赤ん坊の次には、誰にも縛られず、触れられもしないような火の固まり、宝石、金で生れながらに武装し、愛する人のもとへと走る女の赤ん坊が生まれ出たのである。

男女の支配をうけた「ガイアー」は一巡りし、一時その動きを止めた後、さらに次の回転を始めていく。

或る時期には、宇宙はその外部から作用を及ぼしたまう神の起動力を受けてその主導に従い、・・・またべつの時期には、宇宙は神から放置されるのであるが、そうなるといつても、宇宙は自分の力だけで動いていくことになる。しかも、この放置がじつによく配意された適切絶妙な瞬間に始まるので、それ以後における宇宙の逆行運動は万の幾倍回もの周行を重ねていくことになる。(270 A) (『プラトン全集 3』, 234)

冒頭で述べたが「心の旅人」は、語り手である「私」を小宇宙 (microcosm)、ブレイク自身の、あるいは普遍的な人間の心 (脳) の中に解き放ち、この人物の器官を通して語られた作品である。小宇宙は結局、大宇宙 (macrocosm) にまで拡大されていく空間であり、両者間には照応性 (correspondence) がある。

レインによると、イエイツが「ガイアー」と名づけた「歴史円錐」(“the Historical Cones”) は、次のように定義される。 “Yeats’s *A Vision* is based on the continual sequence of phases throughout history, symbolized by a continual movement between two cones, the apex of one touching the base of the other.” (*Blake and Antiquity*, 57) イエイツは二つの「ガイアー」をヨーロッパの歴史と結びつけ、それを象徴する図表に主要な危機的年代を記した。歴史上、各時代を支配する思潮という観点からすると、古典主義 (classicism) とロマン主義 (romanticism) 時代の中心軸にある反人間中心主義 (anti-humanism) と人間中心主義 (humanism) は、異なる方向を目指す「ガイアー」であり、ブレイクは古典主義とは逆方向へ向けられたロマン主義の「ガイアー」を回転させる原動力となった。ペイター (Walter Horatio Pater, 1839-94) は『観賞論集』 (*Appreciations*, 1889) において、「18 世紀のイギリスはもっぱら古典主義の時代とみな

されてきたが、ウィリアム・ブレイクは、時代に影響を与えたと通常考えられていたものを打ち破った代表ともいえる人物である」²⁴ としている。ペイターはまた、ロマン主義と古典主義の均衡についてふれ、他の事柄と同様に文学においても、多くの異なった要素を統合させるのがよいと述べている。これは『天国と地獄の結婚』に代表されるブレイクの弁証法的結合とも一致する。ペイターが影響を受けたとしているスタンダール (Marie Henri Beyle Stendhal, 1783-1842) は、ロマン主義と古典主義という時代の思潮の大きな流れを一個人のレベルにまで持ってきた。彼によると、ロマン主義的原理に基本的に従っている者は徐々に古典的になり、増大し続けるあらゆる国の人々で形成された共同体に加わり、少しずつ完成へと近付いていく。そしてこれは再び大きな時代の流れに還元されていくというのである。

「心の旅人」の循環は歴史的というよりもまず、個人的な循環過程であった。二つの「ガイアー」の回転に沿って、それぞれに老化し若返りながら変化していく男女は、互いを犠牲にしつつ、自身を生かしながらもバランスを保った関係にあった。少しずつだが変化を加えながらも、その回転が止まることはない。

In [Beulah del.] Eden, Females sleep the winter in soft silken veils / Woven by
their own hands to hide them in the darksome grave; / But Males immortal live
renew'd by female deaths; in soft / Delight they die, & they revive in spring with
music & songs. (Blake: Complete Writings, 266)

(エデンでは、彼らを薄暗い墓に隠すために女性たちは自らの手で織った／絹のヴェールに包まれ冬の間眠る。／しかし不死なる男性たちは女性の死によって若返る。／やわらかい歓喜のうちに彼らは死を迎え、音楽や歌とともに生き返る。)

この引用箇所は、『四つのゾア』「第一夜」において、サーマスとイーニオンが分離していく光景が描かれる直前に置かれる。季節の移り変わりに合わせ、男女の〈生〉が互いに相手の〈死〉によって得られるものであることを、ここから読みとることができる。ブレイクにとってエデンの地は、そのような空間を意味しているのだ。

男性は「靈魂」を、女性を「物質 (肉体)」を象徴する存在であり、それぞれに個別の「ガイアー」を保持するものの、両者は一個人に内蔵されたものである。レインが *Blake and*

Antiquity に示したように、分割されて物質世界に入る霊的原理は、肉体という女性的・物質的な対立原理の支配下にあつて年若い、弱体化する。ブレイクの男と女は霊と物質、あるいは別の次元では魂と肉体である。サルスティウス (Sallust) が、「魂と結合している肉体が美しく若いとき魂は抑圧され、その活力も弱められている。しかし、肉体が老いると、魂は息を吹きかえし、力と活力を増す」²⁵ と言ったように。

Like the wild Stag she flees away,	野生の雄鹿のように彼女は逃げ去る、
Her fear plants many a thicket wild;	彼女の恐怖は多くの野の茂みを植えつける。
While he pursues her night & day,	その一方で彼は夜となく昼となく彼女を追う、
By various arts of Love beguil'd,	愛のさまざまな手管によって欺かれながらも、

*

Till he becomes a wayward Babe,	やがて彼はつむじまがりの赤ん坊となり、
And she a weeping Woman Old.	そして彼女は泣いている老女に。
Then many a Lover wanders here;	それから多くの恋人たちがここをさまよい、
The Sun & Stars are nearer roll'd.	太陽と星はより近くで回転する。

*

But when they find the frowning Babe,	しかしそのしかめ面の赤ん坊をみつける時、
Terror strikes thro' the region wide:	恐怖がその広い地域を貫く。
They cry "The Babe! The Babe is Born!"	彼らは「赤ん坊だ。赤ん坊が生まれた。」と叫び
And flee away on Every side.	四方八方に逃げる。

For who dare touch the frowning form,	というのもそのしかめ面の姿にあえて触れる者は
His arm is wither'd to its root;	その腕が根元までしなびてしまうから。
Lions, Boars, Wolves, all howling flee,	獅子、猪、狼がすべて吼えながら逃げていき、
And every Tree does shed its fruit.	そしてあらゆる木はその実を落とす。

And none can touch that frowning form, 誰もそのしかめ面の姿に触れることはできない、

Except it be a Woman Old;

それが老女である以外には。

She nails him down upon the Rock,

彼女は彼を岩に釘付けにし、

And all is done as I have told. (426-7) そしてすべては私が語ったようになされていく。

「心の旅人」はこのようにして締め括られた。「ガイアー」が一巡し終わると、過去から未来へと進んでいく時間の直線的な流れは円環となり、この〈環〉は再び同じ方向へ回転を始めた。

第3章 心の旅人

(1) 旅の軌跡

¹ 第1章(2)で引用したが、「ピカリング稿本」にはブレイクの最も有名な詩の一節である、“To see a World in a Grain of Sand / And a Heaven in a Wild Flower,...” (*Blake: Complete Writings*, 431) で始まる「無垢の占い」も所収されている。その他にも「水晶の小部屋」(“The Crystal Cabinet”) など、多くの解釈が可能である詩も同様に収められている。

² “Loki, punished for his part in the slaying of Balder, suffered precisely as the Babe does...” (*Blake: A Collection of Critical Essays*, 291)

³ これは『四つのゾア』「第一夜」からの引用であるが、この作品に関しては次章で述べていくことにして、ここではサーマスとイーニオンに言及するのみにしておく。

⁴ アニマ・アニムスを簡単に定義するならば、アニマは男性が内に抱える女性像であり、アニムスは女性内部で活動する男性像ということになるであろう。よって両者はカウンター・パートの関係にある。(『ユング心理学辞典』参照)

⁵ “O Enion, thou art thyself a root growing in hell,...” (*Blake: Complete Writings*, 265)

⁶ “Enion said: ‘Farewell, I die. I hide from thy searching eyes.’ So saying, From her bosom weaving soft in sinewy threads / A tabernacle [of delight del.] for Jerusalem, she sat among the Rocks / Singing her lamentation.” (266)

⁷ “‘Return, O wanderer, when the day of Clouds is o’er.’” (266)

⁸ “the rational power of the divided man” (*A Blake Dictionary*, 380)

⁹ “Tharmas groan’d among his Clouds / Weeping... / And stretching out his holy hand in the vast deep sublime, / Turn’d round the circle of Destiny with tears & bitter sighs... / Nine days she labour’d at her work, & nine dark sleepless nights; / But on the tenth [bright del.] trembling morn, the Circle of Destiny complete, / Round roll’d the sea, Englobing in a wat’ry Globe, self balanc’d.” (*Blake: Complete Writings*, 266)

¹⁰ “The daughters of Beulah follow sleepers in all their Dreams, / Creating spaces, lest they fall into Eternal Death. / The Circle of Destiny complete, they gave to it a space, / And nam’d the space Ulro, & brooded over it in care & love.” (267)

¹¹ “The CIRCLE OF DESTINY is the revolving world of matter with its system of cause and effect.” (*A Blake Dictionary*, 86)

¹² “Till he becomes a bleeding youth, / And she becomes a Virgin bright; / Then he rends up his Manacles / And binds her down for his delight.” (*Blake: Complete Writings*, 425)

¹³ “plants himself in all her Nerves” には性的なイメージがあるが、「植え付ける」という動詞を用いたことは、ブレイクが頻繁に用いる“vegetation”を印象づけている。

¹⁴ なお、イエイツは“gyre”を「ガイアー」と発音した。本論はこれによっている。

¹⁵ 『幻想録』の230ページを参照。

¹⁶ “Full filled all with gems & gold / Which he by industry had got.” (*Blake: Complete Writings*, 425)

¹⁷ *Blake and Antiquity* の57ページを参照。

¹⁸ “For Spirits, when they please, / Can either sex assume, or both;...” (Bk. I, 423-4) (*Milton’s Poetical Works*, 146)

¹⁹ “So down they sat, / And to their viands fell; nor seemingly / The Angel, nor in mist — but with keen dispatch / Of real hunger, and concoctive heat / To transubstantiate: what redounds transpires / Through Spirits with ease;...” (Bk. V, 433-9) (257) なお、

平井正穂の訳注を参照している。

²⁰ *Fearful Symmetry* の 227 ページを参照。

²¹ “...what within the individual form of life Orc always insensibly merges in to Urizen, yet as states of existence Orc and Urizen, youth and age, are eternally different things.” (*Blake: Complete Writings*, 227)

²² *Critical Essays on William Blake* の 91 ページを参照。

²³ “Love, free love, cannot be bound / To any tree that grows on ground.” (*Blake: Complete Writings*, 169)

²⁴ *Appreciations* の 257 ページを参照し、私訳したものである。

²⁵ “when the body with which a soul is connected is beautiful and young, then the soul is oppressed and its vigour diminished; but when this grows old, the soul revives and increases in strength and vigour.” (*Blake and Antiquity*, 60)

第3章 心の旅人

(2) 螺旋の軌跡

「心の旅人」というタイトルと、一巡りした後に再び元の所に戻ってくるとされた、「私」が語る旅の光景は、〈旅〉というモチーフとともに「複合芸術」としてのブレイク作品を意識させる。そこには、後期予言書となる『ミルトン』(*Milton*)をブレイクが書くきっかけともなった、ミルトン(*John Milton*)の『失樂園』の存在もみえてくる。『失樂園』を叙事詩の流れをくむ偉大な作品として認めながらも、「想像力」よりも「理性」を重視しようとする、ミルトンのピューリタンの思想を正そうとする願望とともに、精神世界を経巡るというテーマを中心におこうとする考えが、ブレイクの中に芽生えたのではないだろうか。ミルトンの『失樂園』では、樂園を追われたセイタンが天使の軍勢を率いて再び天国を奪還するまでの行程が、12巻からなるドラマとして描かれている。¹ この描写には叙事詩の手法の一つである“*in medias res*”が使われ、セイタンが墮落した経緯については後で語られていく。この作品の他にも、ブレイクが挿画を残したダンテ(*Dante Alighieri*)の『神曲』(*La Divina Commedia*, 1307-21)においては、「ダンテ」という人物が旅人として登場する。「ダンテ」はウェルギリウス(*Virgil*)の導きにより、地獄界、煉獄界、天国界を辿っていく。² これら二作品は、叙事詩の手法を部分的に用いて作られていったブレイクの予言書に多大な影響を与え、さらにブレイクの影響を受けたリード(Herbert Read, 1893-1968)は、後に『緑の子』(*The Green Child*, 1935)を書き上げた。³ ブレイクは、ウェルギリウスによって「ダンテ」が煉獄界へと導かれていく姿を絵に残している。(図4) そこには二人の人物が、天へそびえ立つ急勾配の山肌を這うような形で上に通じている道を登っていく姿が描かれるが、これらの旅人の行程が螺旋をなしていることがわかる。視点を側面にすえてこの絵をながめると、旅の軌跡は目的地へと通ずる螺旋状となっている。しかし俯瞰的にながめた場合、それは円であるといえるだろう。

ブレイクのこの絵に限らず同様の螺旋(渦巻)は、世界各地に残された絵画や建造物か

らも確認されている。⁴ その中には神秘思想家たちが描いた宇宙図、ウィリアム・ロウ版の『ヤコブ・ベーム著作集』(*The Works of Jacob Behmen, 1764-81*) 第二巻の挿図「自然の車輪」や、ロバート・フラッド (Robert Fludd) の『両宇宙誌』(*Utrisque Cosmi, 1617*) 第二巻にある図などがある。双方とも人間と神との距離を表したもので、前者ではベーム (Jakob Böhme) が次のように説明する。「それは外から回転しはじめ、求心的に自らの内部へ向かっていく。……神はいたるところに在り、総体的かつ完全である。したがって自分自らの中にも坐す」。(『螺旋の神秘』, 46) ヘルメス学の象徴である、二匹の蛇が交差して絡み合うメルクリウスの杖や、自らの尾を食むウロボロスも同様の螺旋からなっている。ブレイクは神秘家たちの思想を書物から確実に学びとり、『ヨーロッパ』(*Europe: A Prophecy, 1794*) では、タイトルページにとぐろを巻く蛇が描かれ、ヒゲ根とも蛇ともつかない螺旋で、詩の行間が飾られている。これらの図を読み解くには「靈魂」、「宇宙」、「神」などの言葉を要するであろう。

なぜ、詩人や作家は〈旅〉を語るのだろうか。作品のストーリーは、“in medias res” という例もあるが、多くの場合には時間軸にそって進行していく。作品の読み手からすれば、作家が設定した時間軸に沿って読み進んでいくのだから、〈読む〉という行為もまた〈旅〉といえる。もちろんそこには「巡礼」(“pilgrimage”) のイメージもあるだろう。まずはブレイク作品の〈旅〉を取りだしてみる。

『天国と地獄の結婚』の「忘れがたい心象」(“A Memorable Fancy”) プレート 17-20 では、「私」と天使がどちらの運命が望ましいかを確かめる旅に向かう。アルビオンの墮落から復活までの旅の行程を、ベウラの娘の力を借りて記録したのが『四つのゾア』となった。『ミルトン』においても、「序」を除く部分でのインヴォケーションにあたる部分では、ベウラの娘たちに呼びかけて不滅であるミルトンの旅程を語らせる。それは恐怖とやわらかな月明かりの領域を抜け、色とりどりの美の性的感わしの中に入っていく旅であった。そして「心の旅人」はタイトルが示すとおり、男と女の世界を訪ねる旅である。ブレイクが『神曲』によせた別の挿画には「旅」のイメージとして、大きなうねりの内に無数の人間が流転していく様を描いたものがある。この渦は画面の枠におさまりきれない勢いで、地下の世界と天界とをつなぐ。「心の旅人」をブレイク自ら〈絵〉として視覚化してはいないが、この作品に影響をうけたとするイエイツによって、この詩から読みとれる奇妙なモチーフがはっきりとした図となって示された。以下に論じていく中で、「螺旋」と「渦巻」を結びつけることになっていくが、両者の関係を定義してみた場合、それぞれ

の方向性の違いに気づく。「螺旋」は上昇し「渦巻」は下降する。両者は互いに円をなしているものの、「螺旋」は上に引き寄せられ、「渦巻」は下へと沈潜していくものである。それではまず「螺旋」を「渦巻」とも結びつけ、古代より残されてきた象徴的な図像にふれていく。

渦巻模様の歴史は古くは紀元前 5000 年頃のナガダ第二文化にさかのぼり、ギリシアのクレタ島を中心にエーゲ海や地中海沿岸に栄えた紀元前 3000 年から 1000 年頃のマノス文明、ミケーネ文明、そしてエジプトに至る。⁵ エジプト、ギリシアで確立された渦巻模様はケルトにまで辿り着く。そしてこの地において、この渦巻模様にみられる中心に向かって収縮していく線と、中心から外へ拡張していく線は、永遠に反復される「死」と「再生」のシンボルとなっていった。古代アイルランドでは、自らの任期を終えた聖王たちはアイルランドを取り囲んでいる大西洋の渦の中に身を投じたというが、この行為も「再生」を確信していたからこそであった。渦の中心は〈無〉の世界、そして〈神〉の世界に通じていると考えられていたのである。ブレイクは『ミルトン』で、渦巻を次のように表現している。

The nature of infinity is this: That every thing has its / Own Vortex, and
when once a traveller thro' Eternity / Has pass'd that Vortex, he perceives it roll
backward behind / His path, into a globe itself infolding like a sun, / Or like a
moon, or like a universe of starry majesty, / While he keeps onwards in his
wondrous journey on the earth, / Or like a human form, a friend with (with)
whom he liv'd benevolent. (*Blake: Complete Writings*, 497)

(無限の性質は次のようである。あらゆるものは／それ自身の渦巻を持っている、そして永遠界を通る旅人がいったん／その渦巻を通り抜けると、その者は渦巻が後方、彼の通る道の背後に回転していくのに気づき／太陽のようにそれ自身を包みながら球体となり、／あるいは月のように、威厳のある星の宇宙のように、／彼は地上での驚くべき旅を続けている間は、／あるいは一人の人間の姿のように、彼が情け深く共に暮らした友のように。)

このように渦を表現したブレイクの頭には、デカルト (René Descartes, 1596-1650) 哲学の「渦巻運動 (空間を粒子が渦巻状に回転することにより、太陽や星が生じたとする説)」

があったようである。ブレイクの後期予言書に広がる宇宙空間には、繰り返し渦巻は発生していた。この章の(1)ですでに述べてきたように、「心の旅人」の螺旋は、プラトン、ブレイク、イエイツを結びつける一つのイメージであった。イエイツがブレイクから、ブレイクがプラトンから感じとったこのイメージを、さらに長い歴史の中に位置づけるために、縦15センチ足らずの空間を埋め尽くす渦巻が、見る者を圧倒してきた『ダロウの書』(The Book of Durrow)と『ケルズの書』(The Book of Kells)をあげたい。第1章で、ブレイクの創作に力を与えたケルト文化に息づく詩人(bard)、そしてドルイド(druid)の存在をあげておいたが、『ダロウの書』と『ケルズの書』もまた、ケルト文化を語る貴重な芸術作品としての地位にあるといえるのだ。

『ダロウの書』は680年頃に修道院の写字僧によって作られた、ラテン語福音書の「^{イルミネイティッドマニエンスクリプト}装飾写本」である。⁶ 現存する最古の写本である『ダロウの書』に対して、最盛期の作品『ケルズの書』は800年頃のものであり、両者は『リンディスファーンの福音書』(689年頃)と合わせてケルト装飾写本芸術の三大傑作とされる。⁷ 聖パトリックによって、アイルランドの地でキリスト教が布教されたのは432年のことであったが、「装飾写本」の中に、この地にすでに根づいていた宗教(キリスト教にとっての異教)とキリスト教が徐々に融合していった歴史を見ることができる。キリスト教の聖書を彩る、ケルト美術の抽象的で装飾的な模様は、「渦巻文様」、「組紐文様」、「動物文様」であった。その中でも、『ダロウの書』に収められている渦巻文様のページに注目したい。(図5) ここには大小いくつもの渦巻が発生し、渦一つ一つの跡をたどってみると、内に向かっていくはずがいつのまにか外へと逆回転を始めている。求心と遠心、二つの相矛盾した力が同時にはたらきながらも均衡を保っているが、これには渦と渦を繋ぎ合わせている「トランペット・パターン」が媒体となり、異なった渦の回転を反転させてつなぐはたらきをしているのである。第2章にあげた『天国と地獄の結婚』の球体も、これら二つの力を内蔵していた。装飾写本とは、いうならば紙面をうごめく多種多様な文様を目でとらえることで、キリストの教え、さらには世界観や宇宙観を感じとるためのものであった。『ダロウの書』と『ケルズの書』が17世紀後半にトリニティ・カレッジに寄贈されてからは、ヴィクトリア女王をはじめとする多くの人々がこの地を訪れ、写本を目にした。ジョイス(James Joyce, 1882-1941)は『ケルズの書』の世界観を、『ユリシーズ』(Ulysses, 1922)と『フィネガンズ・ウェイク』(Finnegans Wake, 1939)の中に文字を使って描きだそうとした。『ケルズの書』の復刻版の初版が刊行されたのが1914年のことであったが、ジョ

イスはこれを購入していたようである。⁸

『フィネガンズ・ウェイク』には、装飾写本の制作に取り組む写字生の姿を表した箇所がある。⁹ 一瞬ごとに慌ただしくポーズを変える人間の動きが、文字による「トランペット・パターン」で反転しつつ結び合わされていく言葉と言葉。装飾写本という、一面を文様で埋め尽くされたミクロの世界を、言葉をそれが構成される文字単位で意識することで、小説として作りかえようとしたのである。すでに18世紀後半に始まった「ケルト文芸復興」はアイルランド人のナショナリズムとともに実現したが、ブレイクが『ジェルーサレム』(*Jerusalem*)の挿画に描いたストーン・サークル¹⁰や、『真夏の夜の夢』(*A Midsummer Night's Dream*, 1595)を基にして描いた、輪になって舞う妖精の姿もまた、この運動の先駆けとされる。ジョイスとともにその運動の立役者であったイエイツは、どのような形でケルト文化復興に参加したのだろうか。

イエイツがそれによって「心の旅人」を理解できたとし、ガイアーと名付けられた歴史円錐の源泉は、『幻想録』の「基本的象徴」(“The Principle Symbol”)の中でイエイツ自身が語るように、エムペドクレスの渦をはじめ、プラトンの『ティマイオス』の環¹¹、スウェーデンボルグの『原理論』の二重の円錐とされている。彼はまた、この二重の円錐を全宇宙と結びつく象徴的意味合いで用いた作家は、自分の知る限りフロバール (Gustave Flaubert, 1821-80) だけであるとしている。その他にも、ニコラウス・クザーヌス (Nicholas of Cusa)¹² の「反対の一致」(“coincidentia oppositorum”)やヘルメス学にもふれていることから、イエイツのガイアーが、神秘思想家たちが解明しようとした宇宙像の延長線上にあることは明らかである。『幻想録』執筆の直接的なきっかけは、彼の妻が試みた自動筆記であり、イエイツ自身も霊的指導者との交信を通じて多くの知識を得ることでこの作品を完成させた。しかしここにもう一つ、イエイツが思い描いた宇宙図 (ガイアー)の源に、『ダロウの書』をはじめとした装飾写本があるのではないかとの仮説をあげておきたい。ある意味においてケルト文芸復興の旗印ともなった『ケルズの書』の復刻版の存在を、ジョイスと同様にイエイツは知っていたであろう。そしてケルト人の血から血へ受け継がれていったものに、(キリスト教に対して)異教の歴史を物語る巨石群、十字に円環を重ね合わせたケルト十字架 (= ケルティック・クロス) と装飾写本の文様があったと考えるのは自然なことであろう。

プラトンの宇宙論『ティマイオス』からインスピレーションを得て、ブレイクは二つの回転する (螺旋的) 円錐を文字で表現し、それをイエイツが図式化してガイアーと称した。

イエイツを含むケルトの血を受け継ぐ民族が知っていた、図上をうごめくケルトの装飾文様（渦巻、組紐、動物文様）を言語芸術として復活させたジョイス。これらの「渦巻」「螺旋」を後の世に残そうと無数に描き続けた者の心の内にまで深く入り込み、それらを描こうとする人間心理を探っていったのがユングであった。

マンダラ (mandala) は、「魔法円」を意味するサンスクリット語である。円を四分割した幾何学図形や、円で囲まれた方形を意味する。この図形には規則的な下位分割があり、〈四〉ないしその倍数に分けられ、見方によっては中心からの放射状とも中心へ向かう求心状ともみえる。ユングはマンダラをこころの表現、とりわけ自己の表現だと解釈した。ユング派の分析では夢や描画の中に見いだされたマンダラは、全体性への潜在力を表現し、宇宙的全体性を表しうるが、人間にとっての防衛的機能を果たすこともあるとされる。¹³ ユング自身も 1916 年に初めてマンダラを描き、1918 年頃には毎日のように描いていたようである。もちろんマンダラは心理学の分野だけのものではなく、瞑想の道具として祭式に使われたチベット仏教にはじまる。マンダラを援用して『四つのゾア』をユング心理学の側面から解釈したものに、キャスリン・フリーマン (Kathryn S. Freeman) の *Blake's Nostos: Fragmentation and Nondualism in The Four Zoas* (1997) があるが、内容については第 4 章でみていくことにしよう。マンダラにまで行き着く、「螺旋」や「渦巻」で表される図は、神もその中に位置づけられる宇宙図としてだけでなく、人間の精神世界を探求する旅路をもわれわれの目の前に提示してくれたのだ。

「螺旋」と「渦巻」が古代よりどのような意味を帯びていったかについて述べてきた。「螺旋」は小宇宙である人間の脳と、その規模を拡大していけば宇宙（小宇宙に対して大宇宙）をもつなぐ文様である。そしてここにもう一つ、ブルネレスキ (Filippo Brunelleschi (1377-1446), ブルネルレスキともいう) が、フィレンツェの象徴となったフィレンツェ大聖堂のクーポラ（大円蓋）を完成させるために用いた、技術としての「螺旋」を取りあげたい。八角形の瓦でクーポラの壁面を覆うためにはどのように積んでいけばよいかを考えていた時、アグリッパが建設を命じた建築物の半球体の屋根をモデルとし、ブルネレスキは瓦を螺旋状に重ね合わせることを思い立った。これは非常に高度な技術を要するものであり、ルネサンス期に芸術の都フィレンツェで燦然と輝いた建造物を、構造上支えていたのも「螺旋」であったことがわかる。しかしブルネレスキは、「遠近法」とともに歴史に名をとどめた。

遠近法 (perspective) は、それ以前から使われていたイタリア語の “prospettiva”、

つまり「透視法」からきた語である。その種類としてはレオナルド・ダ・ヴィンチ (Leonardo da Vinci) が定義した、線遠近法、色彩遠近法、細部省略遠近法の三つがあるとされている。ブレイクの絵には、15 世紀のルネサンスに確立されたこの遠近法の中でも、線遠近法を排除する動きが見てとれる。遠近法は、三次元空間を二次元の平面に描き出すために、視点を固定するという絵画の技法として考えられたものであったが、後に物事を考える方法にまで用いられるようになった。ブレイクの描く絵には、視点を固定した形跡は見当たらない。たとえばチョーサー (Geoffrey Chaucer, 1343? -1400) の『カンタベリー物語』 (The Canterbury Tales, 1387? -1400) の挿絵を見してみる。(図6) これが彫版で仕上げられたものであることや、ブレイクが写実主義者ではないなどの考慮すべき点はあるが、この絵には視点が明らかに複数存在していることがわかる。近景に置かれた巡礼者たちの視線はだいたい一定点を目指す、中景、遠景に描かれる建物や自然の焦点は、複数存在している。さまざまな方向から眺めた像を平面に置いていくことによって幅や奥行きが広がり、一枚の絵としての枠組を超えた距離感が生まれるのだ。

Now I a fourfold vision see,	今や私は四重のヴィジョンで見る、
And a fourfold vision is given to me;	そして四重のヴィジョンが私に与えられている。
'Tis fourfold in my supreme delight	私の至上のよろこびの状態では四重であり
And threefold in soft Beulah's night	穏やかなベウラの夜には三重である
And twofold Always. May God us keep	そしていつもは二重である。
From Single vision & Newton's sleep!	一重のヴィジョンとニュートンの眠りから
(Blake: Complete Writings, 818) ¹⁴	我々を守りたまえ。

ここに引用した、トマス・バッツ (Thomas Butts) に宛てた書簡の一節からも、ブレイクが遠近法は描画を硬直させるものにとらえ、思想のうえでも絵画的技法のうえでも複眼的な見方 (多角的視点) をとっていたことがわかる。

遠近法は明暗法をとともうが、ブレイクの絵には、意識的に物体に奥行きを与えるような明暗法なども用いられず、物体を浮き彫りにする彼の輪郭線はどこまでも力強い。ブレイクは版画の巨匠デューラー (Albrecht Dürer, 1471-1528) やミケランジェロ (Michelangelo) の持つ力強い線を理想とし、次のように主張した。「性格も表情も確固たる明確な輪郭なくしては存在しえない。・・・境界線が明確で、鋭く、針金の

よくなればなるほど、その芸術作品はより完璧なものになり鋭さと明確さが欠ければ欠けるほど、脆弱な模倣、剽窃、および拙劣の証拠は大きくなる。」(『ウィリアム・ブレイクの芸術』, 41-2) ブレイクにとって輪郭線を強調することは、絵画の技法としてだけではなく、存在する多種の生命体を一つ一つ個別に認識することでもあったようだ。このブレイクの輪郭線の意義をさらに探っていくには、彼の版画家としての側面を知らなければならぬが、まずは西欧における挿絵の歴史からみていこう。

挿絵・挿画の歴史は書物の誕生とともに始まり、初期の段階では基督教の発展に伴い聖書の写本が作られ、そこにケルトの装飾写本も位置づけられる。すでに述べたように、この装飾は渦巻模様などで埋め尽くされるページ(カーペットページと呼ばれる)の他に、文頭の頭文字を模様で飾るなどが特徴的である。中世にはいると、それまで修道院などの特定の場所で作られてきた写本が、一般の工房においても作られるようになり、本文(テキスト)と挿絵を一体化させた「彩飾写本」(“*illuminated manuscript*”), つまりグロテスク模様をほどこした詩集や、エンブレム・ブックス(寓意画集)が誕生するのもこの時代であった。しかしその後、それまで密接な関係にあった本文と挿絵のバランスが崩れはじめ、テキストに付随したものであった挿絵はそれ自体で独立したものとなり、そのまわりに添えられた装飾も、本文の内容とは無関係のデザインとなっていく。しかしブレイクは、いまだテキストと挿絵が一体であった中世の彩飾写本の伝統を復活させようとし、そのための版画の技法を新たに考案したのである。それが、『天国と地獄の結婚』の中で「地獄の印刷法」(“*infernal method*”)と呼ばれた腐蝕法である。¹⁵

中世の写本芸術を理想としたブレイクは、本文と挿絵を統合して凸版で印刷できる「彩飾印刷」(“*illuminated printing*”)の技法を編みだした。これは銅版を酸で腐蝕させることで「線」を浮き上がらせる、いわゆる「レリーフ・エッチング」(“*relief etching*”)に相当し、本来凹版である銅版を凸版にして、本文と絵の一体化をはかった。それまで主流であった木版の持つ明確な線は、銅版の発展によって明暗(陰影)を与えるような繊細な線に取って代わられていくが、フラクスマン(John Flaxman)などによって再び「輪郭線」の価値がみいだされるようになる。もちろん木版が完全に消滅したわけではなく、ブレイク作品の中にも一作のみではあるが、“*Imitation of Virgil's First Eclogue*”という作品が木版で作られている。

ブレイクが彩飾写本として仕上げた『無垢と経験のうた』について、エベン・バス(Eben Bass)は“*Songs of Innocence and of Experience — The Thrust of Design*”の中で、ブ

レイクの彫版画家としての技術そのものが「二つの相反する状態」(“Two Contrary States”)にあると述べている。¹⁶ (図7) 各プレートにデザインを描いている段階で、すでにブレイクの目に、左右が反転して刷り上がってくる作品の像が映し出されているのだ。彼は版画家職人として訓練されてきたので、本能的にこのことを知っていた。パスは、『無垢と経験のうた』の挿絵に多く使用される“S”をかたどるデザインに注目し、植物の蔓で描かれた“S”字の模様が左右対照の鏡像になっている点や、蔓が絡まっている状態が、時計・反時計まわりになっていることなどを指摘する。

The endless counterthrusts of the “S” curve must have fascinated Blake. Elaborate “S” capitals in the lettering of the three title pages for *Songs* make this apparent.... The large graceful leaf device which is the Divine Image is a reversed “S” curve. And we must not ignore the twining trunks of trees, and vines, in many margins of the *Songs*.... The “S” curve is the unending quest to repeat the Divine Image, but in forming itself it sometimes fails to reverse into the second sweep, and merely turns inward to make a self-sustained “O.” (*Blake’s Visionary Forms Dramatic*, 212)

先に、ブレイクの詩と絵がそれぞれに多角的視点を有していることにふれたが、彼は、分離しつつあったテキストと挿絵の關係に、彩飾写本とすることでまとまりを与えたのだ。またブレイクを、中世写本の統合性を保持し、詩と図像が姉妹芸術 (Sister Art) として統一されたエンブレム・ブックスの伝統を18世紀に甦らせた芸術家とみなす者もいるが¹⁷、この伝統の中にブレイクはどのように位置づけられるだろうか。

エンブレム・ブックスはそもそも、難解とされていた宗教的教義を記した書物や科学書を、よりわかりやすいものとするために、本文とその内容に付随した挿絵を載せた書物のことをいう。エンブレム作家としてはウィザー (George Wither, 1588-1667) の名が知られるが、彼の『エンブレム集』(*Emblems*, 1634) には、ダン (John Donne, 1573-1631) の“Valediction: Forbidding Mourning”に出てくる二脚のコンパスに喩えられた恋人を思わせるコンパスのエンブレムも含まれる。¹⁸ エンブレム・ブックスという観点からブレイク作品を考えていくが、この關係についてローズマリー・フリーマン (Rosemary Freeman) は、*English Emblem Books* (1970) において興味深い比較をしている。それ

はウィザーとブレイクの作品にみられる「概念とイメージの対応関係」(“the correspondence between idea and image” (*English Emblem Books*, 25)) における比較である。

フリーマンによるとエンブレム作家(ウィザー)の場合、まずイメージを選んでからそれに意味を付与していく。一方で詩人(ブレイク)は、自分の内にある諸概念を単一のイメージ(たとえば向日葵)の中に凝縮させるゆえ、前者と比べてこのイメージは複雑な意味合いを含んだ象徴と化すのだ、としている。つまりイメージと概念との結びつきが、ブレイクにおいては本質的とみなされるが、ウィザーにおいては恣意的であるのだ。彼女はこういった違いに注目し、予め定められたイメージに意味を付与することに、エンブレム作家の方法の限界があると述べる。

...Blake's Sunflower is inseparable from the idea of time and aspiration. There may be nothing wrong with the emblem writer's symbol as such, yet it fails to convince the reader. For his method, with its detailed equation of picture and meaning, is the method of fancy rather than of imagination, as Wordsworth and Coleridge were later to define the distinction....His symbol is a matter of choice not of necessity, and because he deduces his ideas from it instead of concentrating them in it, it remains the arbitrary product of a fanciful rather than an imaginative experience. (29) (下線筆者)

ここに“fancy”と“imagination”の区別があげられている。“fancy”は無から有を生みだすことを意味し、一方“imagination”には、すでに有るものを再構成することで新たな意味を持たせるといった違いがあり、コウルリッジ(Samuel Taylor Coleridge)は両者の価値転換を試み、“imagination”を“fancy”の上に位置づけた。¹⁹ ウィザーが表現しようとしたイメージと概念との関係が、“fanciful experience”からうまれたものであるとの考えは、フリーマンがウィザーについて述べる際に“arbitrary”(「恣意的な」)の語を繰り返し用いたことから理解できる。第4章ではさらに、ブレイクが「想像力」

(“imagination”)に肉付けした神話的人物ロスについても論じていくが、ブレイクの場合、神秘思想などの種々雑多な源泉が存在しながらも、それに新たな解釈を加えつつ予言書を構築していった。

そこで以下に、フリーマンによるブレイクとウィザーの具体的な比較論を試みることにするが、彼女はウィザーの作品としては “When, with a serious musing, I behold / The grateful, and obsequious Marigold” (26) ではじまる詩を引用し、「17 世紀においては “marigold,” “sunflower,” “heliotrope,” “girasole” に互換性があった」と注を付している。ブレイクの作品としては「ひまわり」(“AH! SUN-FLOWER”) が引用されている。

AH! SUN-FLOWER

ひまわり

Ah, Sun-flower, weary of time,	ああ、ひまわりよ、時に飽き、
Who countest the steps of the Sun,	太陽の歩みを数えるものよ、
Seeking after that sweet golden clime	旅人の旅路の果てる
Where the traveller's journey is done:	あの快い黄金の地を求める。
Where the Youth pined away with desire,	そこでは若者が欲望に思いわずらい、
And the pale Virgin shrouded in snow	青ざめた処女は雪の経帷子に包まれ
Arise from their graves, and aspire	墓場より立ち上がり、私のひまわりが
Where my Sun-flower wishes to go.	行きたいと願うところをあこがれる。

(Blake: Complete Writings, 215)

土屋繁子氏は、ブレイクの円環的ヴィジョンがまだはっきりとした形であらわれていない『無垢と経験のうた』にも、このヴィジョンが読みとれる作品があるとして、この詩をあげている。²⁰ 「ひまわり」は『経験のうた』に収められた詩であり、イメージとしてのひまわりには、常に太陽の進行に合わせて向きを変える植物としての習性があることから、その行程を旅人が歩いていく旅路と重ねている。この詩にはいくつもの解釈があるが、パウラ (C. M. Bowra) は *The Romantic Imagination* において、太陽が進む方向に従いながら地に根を張るひまわりの姿を、この世に縛られているために自由の地へ解き放たれることのない人間と結びつけている。²¹ これは第2章(1)で述べた、ブレイクがしばしば用いる “vegetation” (「植物性」) の概念とつながっている。またハーパー (George Mills Harper) は、テイラーが訳したプラトンの著作にみられる “heliotrope” のイメージから

とったものだとしている。²² ヘリオトロープは、フリーマンも書いているように、ひまわりと置き換えられることがある植物で、太陽を追っていくその軌跡が球体の回転と類似している。その他にもオヴィディウス (Ovid, 43B.C.-?17) の『変身物語』(*Metamorphosees*)にある“Clytie”の話を、この詩から読みとることもできる。²³

フリーマンもこの詩の中に巡礼のイメージ (“pilgrimage and the journey of human life” (*English Emblem Books*, 28)) を読みとり、ひまわりの動きはこの詩全体の動きに具体的に表されているとしている。²⁴ ブレイクの「ひまわり」は上記のようにさまざまなイメージを読みとることができ、フリーマンが述べるように、エンブレム作家に比べて彼の作品には意味の多様性があるのだ。しかし彼女は、エンブレム作家の技巧そのものの限界をこのように見ながらも、ウィザーの『エンブレム集』が世に出たのと同時代の詩人の中には、エンブレムを上手く利用した者もいると説明している。「ひまわり」は彩飾写本となった詩集に収められているが、残念なことにエンブレム・ブックスのようなこの詩に付随した挿絵はない。そこでこの詩と同じく『経験のうた』に含まれる、「虎」 (“The Tyger”) のテキストと挿絵をみてみよう。

マリオ・プラーツ (Mario Praz) は、文学と視覚に訴える芸術についてまとめた著書『ムネモシュネ』 (*Mnemosyne*, 1974) において、ブレイク作品を詩と絵両方の面から述べる際に、ルネ・ウェレック (René Wellek) とオースティン・ウォレン (Austin Warren) の『文学の理論』 (*Theory of Literature*) を持ち出している。「たとえばブレイクの、たとえばロセッティの、詩と絵を比べてみれば、それぞれの詩と絵の — 技術の質のみではなく — 性格が非常に異なっており、てんでんばらばらでさえあることがわかる。名詩「虎よ、虎よ、灼と輝く」を絵にしたのが、あの訳のわからぬ猫もどきなのだ。」 (『ムネモシュネ』, 52)

確かにブレイクの言葉が描き出す「虎」は、焦点を虎自身からそれを創りえた創造者にずらしていくことで虎そのものの描写からは離れていったものの、それゆえに一層スケールの大きい詩となった。一般にブレイクの作品は彼の生涯をとおして高く評価されるまでに至らなかったが、「虎」だけはワーズワース (William Wordsworth, 1770-1850)、コウルリッジといった同時代の詩人たちによっても取りあげられている。²⁵ そしてブレイクがこの詩に添えた挿絵だが、確かに虎が写實的に描かれていないことはもちろんのこと、どこか滑稽な顔つきをしていて、ウェレックたちが「猫もどき」と批評したのも納得できる。(図8) 虎は猫科であることから両者は同類であるが、詩の中で強烈な印象を残した

眼光の鋭さもここには見られない。プラーツはウェレックたちのこのような見方について、「虎」の詩をそれに付随した挿画と比べたりせずとも、この詩が与える恐怖や畏怖に匹敵する作品として、たとえば『ネブカドネザル』のような絵がいくらでも他にあるとしている。(図9)

そもそも彩飾印刷の技法で完成された『無垢のうた』と『経験のうた』は、その後散文詩で書かれていく予言書やその挿画とは雰囲気と異にしている。それは『無垢のうた』を、ブレイクが「無垢」のペルソナをつけて無垢の象徴である子どもをうたった作品としてとらえると、このことは顕著であるし、文体や詩と絵の体裁の違いからもそうであろう。こうして考えていくと、写實的に描く虎よりも「猫もどき」であるほうが、この作品の全体的統一がとれるといえる。

このように、ブレイクの彫版画家としての側面をエンブレム・ブックスの伝統と関連づけてみてきた。フライは、一人の芸術家が詩人と画家の両面を兼ねている場合、二つの技能のどちらかが支配的立場にあるものだが、ブレイクの場合は詩人であり画家であり、銅版画を本職としていた職人であったことから、ウィリアム・モリス (William Morris, 1834-96) との共通項を見いだそうとした。²⁶

His [Blake's] political sympathies were anarchist and revolutionary. The combination of talents and outlook reminds us of William Morris, and as the French Revolution wore on into Neoplatonic imperialism,... Like Morris, he believed that real work and creative activity were the same thing,... he came to feel that the essential revolutionary act was in the revolt of the creative artist who is also a manufacturer, in the original sense of one who works with his hands instead of with automata. (*Blake: A Collection of Critical Essays*, 119-20)

ブレイクにとって芸術は生活と直結していた。「芸術のための芸術」ではなく、芸術が生活と必然的に結びついていた二人の芸術家は、自分たちが生み出す芸術がいかにすれば社会を変革できるかに果敢に挑んでいった。ブレイクは一作を除くすべての作品の原画を描いて自らの手で彫版し²⁷、モリスは私版所 (private press) として「ケルムスコット・プレス」 (“Kelmscott Press”) を作った。フライも述べていることだが、できる限りパトロンや出版社から独立した立場でありたいとする点で、二人の考えは一致している。モ

リスは生活空間を彩るデザインを考案し、ブレイクは独力で言葉と絵を組み合わせた「複合芸術」を確立しようと試みた。紡績機械や蒸気機関などの産業革命がおこったことで人は都市に集中し、それに伴い交通機関が整備され、農村にマニファクチュアが広まっていった時代であった。ブレイクの作品からは、しだいにロンドンの自然が失われ、工場へとその姿を変貌させていくことへの憤りが伝わってくる。この苛立ちをどのように表現できるのか、ブレイクは彫版師としての職人技術を生かし、生活の延長線上に芸術を位置づけたのである。

ブレイクの「複合芸術」は視覚がとらえた〈像〉、彼の場合は幻視がとらえたものであるが、その〈像〉を彼自身の手で再現させたものである。彼が職人としての生活を捨てなかったのは生計を立てるためでもあっただろうが、手による活動をやめなかったことそのものに、もっと深い意味があるように思う。時代は手工業から機械化へと進んでいき、さまざまな分野に機械が持ち込まれたことから、人間不在となっていく。そのため、完成された作品に人間そのものの技がみてとれなくなり、完成にまで至る過程も人間の記憶にとどめられることもなくなっていった。ブレイクはこのような時代を危惧し、一人で詩と、それを視覚的に表現した挿絵とを組み合わせることに執着したのであろう。

(2) 螺旋の軌跡

¹ 『失樂園』は1656年に出た時には10巻からなっていたが、後の1665年には再構成されて12巻となった。このことは12進法を意識してのものである。

² ダンテの書き出しは次のように始まる。「ひとの世の旅路のなかば、ふと気がつく、私はますぐな道を見失い、暗い森に迷いこんでいた」。(寿岳文章訳『神曲[地獄篇]』, 9)

³ 『緑の子』では、主人公オリヴァー(スペイン名ではオリヴェロである)は、緑の子の手招きで水の中に沈んで旅をしていく。この作品でも“in medias res”が使われ、オリヴァーがなぜ旅へと赴いたかについては、後で語られる。

リードは『芸術の意味』(*The Meaning of Art*, 1931)の中で、ブレイクの絵画を称讃しているが、これについては後で取りあげる。

⁴ 螺旋学研究者であるジル・パース(Jill Purce)は、ブレイクの「エヴァと蛇」や「ヤコブの梯子」を含む多くの「螺旋」を提示し、螺旋というシンボルが何を意味するかを探求している。(『螺旋の神秘』参照。)

⁵ 山下主一郎著『シンボルの誕生』の204ページ以降にある、「カタツムリの渦巻模様は死と再生を表わす」の章を参照。ここにもまた、ブレイクの『ミルトン』からの一節が引用されている。

⁶ 鶴岡真弓・松村一男著『図説 ケルトの歴史』の第一章、「[島のケルト] 歴史と美術」を参照。

⁷ 前二作品はダブリン大学トリニティ・カレッジ図書館に、後者は大英図書館に所蔵されている。

⁸ 鶴岡真弓著『ジョイスとケルト世界』の165ページを参照。

⁹ 「一体ぜんたい、誰がとにかくこんな糸紛れなものを書いたんですか? 立ったら、座したり、馬上になったり、仕切り壁に寄り掛かり、冷凍度下で、驚筆が尖筆を使い、どろんとしたから冴えたかした頭で、咀嚼を伴ってかその逆かで、書記する見者か見者する書記の来訪に中断され…」(『フィネガンズ・ウェイク』, 119)

¹⁰ ブレイクの時代には、巨石建造物がイギリスでブームになっていた。(『図説 ケルトの歴史』参照)

¹¹ 『ティマイオス』は、宇宙の構造を示すものとして「環」を、哲学的に初めて明確に説明した作品だとされている。

¹² ジョイスも、ジョルダーノ・ブルーノ(Giordano Bruno, 1548-1600)とともにクザヌスの思想を学び、作品の中で言及している。

¹³ 『ユング心理学辞典』の155ページ、「マンダラ」の項目を参照。『個性化とマンダラ』には、ユングの患者が描いた多くのマンダラが載っている。

¹⁴ バッツ氏に宛てた、1802年11月22日付けの書簡の一部である。

¹⁵ この方法については、ブレイクがかわいがっていた弟ロバート(Robert)の霊が教えてくれたとするエピソードもあるが、友人の一人であったカンバーランド(George Cumberland)が提示してくれたとの見方もされている。ベントリー(G. E. Bentley Jr.)は次のように記している。“In the 1780s there was much interest in stereotype printing in France and Britain, with inventions in 1784 and 1785 by Franz Ignaz Joseph Hoffmann, Alexander Tilloch, and George Cumberland. Blake probably learned something of these experiments from his friend Cumberland” (Locke and Blake, 180) これは事実であろうが、前者は、ブレイクの〈幻視〉の力やロバートとの兄弟関係を印象づけるに十分である。

¹⁶ *Blake's Visionary Forms Dramatic* の196ページ以降を参照。

¹⁷ ハグストラム(Jean H. Hagstrum)は“Blake and the Sister-Arts Tradition”と題

する論文において、ブレイク芸術の先例として “illumination, the emblem, the *impresa*, the book of icons, and book illustration” (*Blake's Visionary Forms Dramatic*, 83) をあげているが、ブレイクはこれらのモチーフを単に借りてきただけではないとしている。

¹⁸ ウィザーの『エンブレム集』は、1634年から35年にかけてロンドンで刊行されている。

¹⁹ それまでの “fancy” を “imagination” の上に位置づけるスコットランド心理学への反発があったのであろうが、コウルリッジは『文学評伝』(*Biographia Literaria*) の13章と14章においてこのことを説明し、ミルトンは両方を持っていたがカウリー(Abraham Cowley, 1618-67) は “fancy” しか持っていなかったと述べている。

²⁰ 土屋繁子著『ヴィジョンのひずみ』の29-30ページを参照。円環的ヴィジョンがはっきりとした形であらわれた作品は『天国と地獄の結婚』の冒頭部分で、リフレインを用いている箇所があげられている。

²¹ “The central spring of the poem is the image of the sunflower. The flower which turns its head to follow the sun’s course and is yet rooted in the earth is Blake’s symbol for all men and women whose lives are dominated and spoiled by a longing which they can never hope to satisfy, and who are held down to the earth despite their desire for release into some brighter, freer sphere.” (*Blake: A Collection of Critical Essays*, 57)

²² *The Neoplatonism of William Blake* の121-22ページ参照。

²³ *Blake: A Collection of Critical Essays* の57ページを参照。

²⁴ “the movement of the Sunflower is embodied in the movement of the poem.” (*English Emblem Books*, 28)

²⁵ ワーズワースの「備忘録」(c.1803) に写された、ブレイクの詩4篇のうちの一つが「虎」であった。ベンジャミン・ヒース・マルキン (Benjamin Heath Malkin, 1769-1842) の『父親の回想録』(1806) で、この詩は活字として初めて世に出た。またヘンリ・クラブ・ロビンソン (Henry Crabb Robinson, 1775-1867) がドイツの雑誌『祖国の博物館』(1811) において、『美術家・詩人および信心深き夢想家ウィリアム・ブレイク』と題してブレイクを紹介した際にも「虎」が含まれていた。(『孤高の芸術家』の80ページを参照)

²⁶ フライによるこの論文は “Poetry and Design in William Blake” と題されるもので、*Blake: A Collection of Critical Essays* に収められている。

²⁷ ブレア (Robert Blair, 1699-1746) の『墓』(*The Grave*, 1743) は、ブレイクが描いた原画を Louis Schiavonetti (1765-1810) が彫版している。

第4章 四つのゾアたち

(1) 「想像力」

ブレイクは検閲の目から逃れるように神秘思想の世界へとめり込んでいき、彼独自の神話を構築していく。その時、彼は「予言者の仮面」(“the Prophetic Mask”) ¹ をつけていた。この「仮面」は、ブロノフスキー (Jacob Bronowski) がブレイク作品の中での短詩と予言書間の語りやイメージの違いを指摘しようと、ブレイクがそれぞれの創作過程において使い分けたとして設定したものである。そこでブロノフスキーが用いたこの「仮面」(“mask”) を、「ペルソナ」(“persona”) の役割を果たすものへと展開させて考えてみる。ブレイクの叙情詩から『四つのゾア』(Vala, or the Four Zoas) と呼ばれた後期予言書までの作品をとおして、この「ペルソナ」がはたしてどのような変遷をたどっていくのだろうか。作品を構築していく過程でブレイクが身につけた「ペルソナ」は、初期の主たる作品である叙情詩から後期の叙事詩的予言書に進むにつれていかに変化し、彼自身の真の主張がどのような形をとって作品の表面に浮上していったかをみていきたい。その手がかりとして、後期予言書に設定した世界において、この「ペルソナ」をはずしたブレイクの姿が前景化してくる瞬間が生じるが、まずはそこから取りあげていく。

牧歌的な雰囲気をもつ『無垢のうた』(Songs of Innocence) と『経験のうた』(Songs of Experience) では、「人間の魂の相反する二つの状態」(“the Two Contrary States of the Human Soul”) (Blake: Complete Writings, 210) を表現する目的で身につけたペルソナを取り去ったブレイクが、設定した舞台に突然踏み込んでくるということが起きていた。

『経験のうた』の「道に迷った一人の少年」(“A Little Boy Lost”) の最後の一行「そのようなことがアルビオンの岸でなされたのだろうか」² との問いかけは、古代に始まり彼の時代に至るまでに変貌していった教会の体制への不信感、あるいは個人の信仰心に対する危惧を表している。真実を述べようとした少年が聖職者により人々の面前で罰せられるのが、まさにその場に居合わせた者の口をとおして語られていく形式をとった作品であるが、

彼自身の宗教に対する強い疑念から、ここにきてブレイクが大幅に顔を出してきたと解釈できる。そして最初の後期予言書、長い歳月をかけて推敲を重ねた『四つのゾア』という得体の知れないタイトルを持つ作品においても、ブレイク自身の執拗な介入がみられる。

『四つのゾア』では、ブレイクが創りあげた神話に登場してくる人物たちの会話がその中心となっているが、その者たちの動向を追っていく語り手が設定されている。しかし、彼らの会話の合間に挿入されたト書きにあたる部分には、この作品の舞台を神の世界に設定しているにもかかわらず、現実存在するイギリスの各地域の状況、あるいは当時の教会のあり方などが、動詞の時制を変えるなどして語られていく。第七夜 [b 稿] には次の箇所がある。

And in the inner part of the Temple, wondrous workmanship, / They form'd
the Secret place, reversing all the order of delight, / That whosoever enter'd into
the temple might not behold / The hidden wonders, allegoric of the Generations
/ Of secret lust, when hid in chambers dark the nightly harlot / Plays in
Disguise in whisper'd hymn & mumbling prayer. The priests / He order'd &
Priestesses, cloth'd in disguises beastial, / Inspiring secrecy; & lamps they bore:
intoxicating fumes / Roll round the Temple;... (333) ³

(そして驚くべき技である、聖堂の内部に、／彼らは秘密の場所をつくった。歓喜の秩序をすべてくつがえしつつ、／聖堂に入ってくるいかなる者も／ひそかな欲望の誘発については寓意を含む、隠された驚異を見ることのないように。／夜ごとの売春婦は暗い部屋に隠れている時には／ささやかれる賛美歌とつぶやく祈りの言葉とで偽り、戯れる。聖職者たちを／彼は定め、女司祭には獣のような装いを身につけさせ、／秘密を吹き込んでいく。彼女たちは明かりを持った。陶酔させる香りが／その聖堂のまわりを漂う・・・)

この [b 稿] の冒頭部分で、自らを〈神〉と呼ぶユリゼン (Urizen) は勝ち誇ったように戦士に向かって叫ぶ。 “The time of Prophecy is now revolv'd, & all / This Universal ornament is mine, & in my hands / The ends of heaven.” (333) 続いてユリゼンは、息子たちに深みの中心に基礎を据えるように命じ、まずは自らが第一の石を置く。息子たちはそれに続いて人間の心臓をかたどった聖堂を築き始めた。しかしこの描写の後、その聖

堂の奥でおこなわれてきた人間の行為に現実世界を重ねて辛辣に語っていく行為は、創作上「予言者の仮面」をつけたブレイクが設定した語り手の役割からは、逸脱したものといえよう。また、ブレイクの生身の姿が現れる（ブレイク自身の考えが投影される）この場面が、ゾアの一人であるユリゼンの登場と重なり合うことも、何かしら示唆している。

今や墮落し眠りにつくアルビオン (Albion) を作品の舞台中央に横たえ、彼の頭上を過ぎていく「第一夜」(“Night the First”) から始まる九日間の夢物語。“zoa”は「ヨハネの黙示録」(“Revelation”) 第4章に出てくる「獣」を意味するギリシア語であり、ブレイクはこの複数形の名詞を単数として用い、zoa に -s を付けて使っている。すなわちそれは四頭の獣、アーソナ (Urthona)、サーマス (Tharmas)、ルーヴァ (Luvah)、ユリゼンであった。

ブレイクは『四つのゾア』の中に、聖書やミルトン (John Milton) の『失樂園』(Paradise Lost) を取り込んで独自の神話に仕立て直し、神の世界と、その域にまで達したいと欲する人間の苦悩を表現しようとした。叙事詩の手法であるインヴォケーションに従い、ブレイクにとってのミューズである「ベウラの娘」に向けて、“Daughter of Beulah, Sing / His fall into Division & his Resurrection to Unity” (264) と呼びかける。⁴ この呼びかけにより「詩神」の言葉を預かる点からすると、『四つのゾア』は予言であるとともに預言の書といえる。しかしブレイクにとって「詩神」を上回る存在としての「詩才」(“the Poetic Genius”)、そしてそれが「想像力」を人格化させたロス (Los) となって生長していくことを忘れてはならない。『四つのゾア』の第九夜では、ロスは植物的生長を遂げていく。

“...Los his vegetable hands / Outstretch'd; his right hand, branching out in fibrous strength, / Siez'd the Sun; His left hand, like dark roots, cover'd the Moon...” (357)

次に「作者の介入」についてだが、また叙事詩においては作者が作品の舞台に顔を出してくることは少ないが、たしかに起こる。『失樂園』第3巻には、光を失っていくミルトンの悲痛な声が聞こえてくる箇所がある。そして第1巻のインヴォケーションにおいてさえ、“what in me is dark / Illumine, what is low raise and support...” (Bk. I, 22-3) の前半部分にその声は認められる。⁵ 『四つのゾア』に示される同様の箇所については、すでに引用したとおりである。

生 (life)、死 (death)、再生 (resurrection) が繰り返される中で、死から再生へ向かうための〈浄化〉がこの作品の中心テーマであり、これはキリストの降誕 (Nativity)、生態系の食物連鎖、フェニックスなどに共通する循環構造である。すでに第3章(2)で述

べておいたように、土屋繁子氏は、『経験のうた』に所収される「ああ、ひまわりよ」(“Ah! Sun-flower”)のひまわりの植物的習性や旅人が辿る道程、同詩集の「虎」(“The Tyger”)や『天国と地獄の結婚』(*The Marriage of Heaven and Hell*)のプレート2にみられる内容の反復などから、ブレイクの〈円環〉をなすヴィジョンに注目した。⁶そしてブレイクが「心の旅人」(“The Mental Traveller”)に描いた繰り返される男女の関係もまた、これらと同様の円環をつくる。しかしこの円環がいったん動きだすと、たとえその回転方向が前と同じであるとしても、それと同一の軌跡をたどることはないのだ。ブレイクは『自然宗教はない』(*There is no Natural Religion*, c. 1788)の第1集の結論に、次のように書いている。“If it were not for the Poetic or Prophetic character the Philosophic & Experimental would soon be at the ratio of all things, & stand still, unable to do other than repeat the same dull round over again.” (*Blake: Complete Writings*, 97) 第3章(2)でみてきたように、螺旋を描くようになっていくブレイクの円環と同等のものは、英文学史上他にも存在し、これは古くから論じられてきた宇宙論にもつながっている。

アルビオンと四つのゾアたちの間には、^{マクロコスモス}大宇宙 — ^{マイクロコスモス}小宇宙 の ^{コレスポンデンス}照応 がある。つまり「人間の家を構成する元素」は、世界体と宇宙体を構成する土、水、空気、火と同じ四元素なのだ。⁷人間を「巧みに造られた小世界」(“a little world made cunningly”)⁸にたとえるこのモチーフは、シェイクスピア(William Shakespeare, 1564-1616)やダン(John Donne)の作品にも含まれる。⁹詩人たちが好んで描いた四元素に支配された世界は、原初の混沌とした状態から徐々に秩序づけられていく。“All things were one nothing, dull and weak, / Until this raw disordered heape did breake, / And several desires led parts away: / Water declin’d with earth, the ayre did stay, / Fire rose, and each from other but unty’d, / Themselves unprison’d were, and purify’d.”¹⁰そして『失樂園』第2巻の一節には、ブレイクのゾアたちが織りなす争いの原型が読みとれる箇所がある。

...where eldest Night / And Chaos, ancestors of Nature, hold / Eternal
anarchy, amidst the noise / Of endless wars, and by confusion stand. / For Hot,
Cold, Moist, and Dry, four champions fierce, / Strive here for mastery, and to
battle bring / Their embryon atoms:... (Bk. II, 894-900)

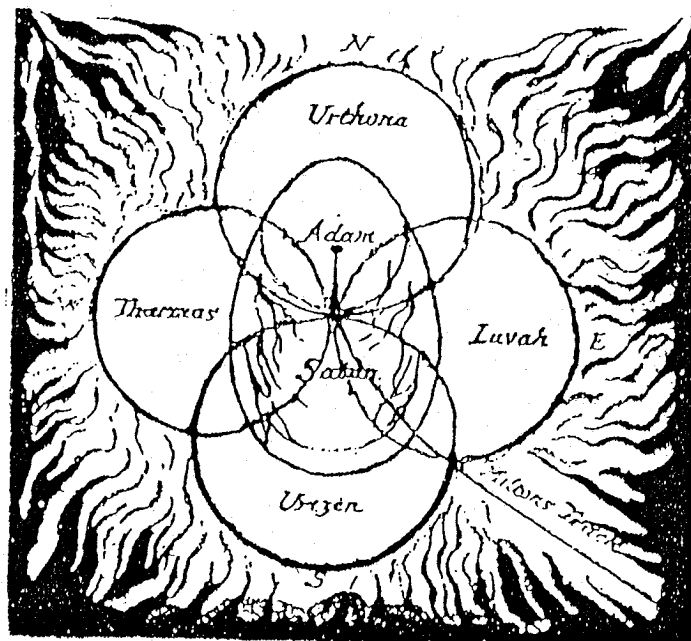
ブレイクの「アルビオン」は、その語源が示すように大西洋に浮かぶ古代イングランドのことであり、マイクロコズムとしての普遍的人間であり、その頭部には東西南北を支配し、互いに牽引し合う四つのゾアたちが生きている。さらにこの世界は、マクロコズムとしての宇宙空間へ無限に広がっていく可能性を秘める。つまり『四つのゾア』において、大宇宙と小宇宙の中間に^{ジオコズム}大地宇宙としてのイングランドが存在しているのである。「予言者の仮面」をつけたブレイクの意識は、これら三つの世界間を自由に浮動していく。すでに引用した「第七夜」[b稿]が[a稿]よりも先に書かれたか否かについては、多くの研究者によって論じられてきたことだが、ブレイクの意識がジオコズムとしての祖国イギリスに、より傾いていたのは[b稿]の方であったとみることは可能であろう。叙事詩的要素を含みながらもブレイクは作品への介入を試み、『四つのゾア』を神話として描きながらも時折、現実世界に戻っていったのだ。

ジョンソン博士 (Samuel Johnson, 1709-84) の目には、17世紀「^{メタフィジカル・ポエツ}形而上学派詩人」が創りだしたコンシート (conceit) が、目新しさを追求した結果としてのみ写った。現代の批評家たちの分析はジョンソン博士からさらに細部にまでわたり、「調和した不調和」 (“discordia concors”) を作るため、ダンたちは異質の概念を結びつけようとしたと考えられるようになっていった。しかし、M・H・ニコルソン (Marjorie Hope Nicolson) が『円環の破壊』 (*The Breaking of the Circle*, 1960) の中で述べるように、その比喩はコンシートではなくメタファー (metaphor)、詩人たちには必然的であると思われた宇宙の範型から引きだしてきたメタファーであったのだ。¹¹ 「宇宙の範型」とはつまり、宇宙 — 地球 — 人間の^{コレスポナデンス}照応である。¹² そしてルネサンス期の詩人が思い描いた宇宙の完全なる円は17世紀には破壊されていき、再び19世紀にイメージとして戻ってきた時には〈螺旋〉という動きをともなっていた。イエイツ (William Butler Yeats) やジョイス (James Joyce) の作品を構成するのもこの〈螺旋〉であり、前章で取りあげたようにイエイツは、ブレイクの「心の旅人」の中にもまた、男女が老化と若返りを繰り返すといった、〈螺旋〉を描く奇妙なモチーフを発見したのだ。

四つのゾアの分裂と統合は、普遍的人間が神から見放された状態にある「墮落」と、神と再び結合する「救済」とに呼応している。この予言書は力作ではあるが完成度という点からすると、長い年月をかけて修正を重ねられていったがついに完成の域に達することのなかった、廃墟とまではいわないまでも構築半ばで放置された作品である。¹³ ゾアたちは各自が占める東西南北を駆け巡り、彼らの旅の軌跡が人間と神との距離を決定していく。

この作品の舞台は全人類の頭部を網羅した空間であり、それを総称して「アルビオン」という普遍的人間の頭部が据えられている。そこにおいて「死闘」(“war within my members”) (Blake: *Complete Writings*, 359) を繰り広げるのが四つのゾアであった。この〈四〉はブレイクの思想においてキーワードとなる数字で、古代よりいろいろな定義がなされてきた。中世医学においては、人間の気質 (humours) を決定してしまうものとされた四体液である血液 (blood)、粘液 (phlegm)、黄胆汁 (yellow bile)、黒胆汁 (black bile) が、そして四元素 (土、水、空気、火) がある。ユング (Carl Gustav Jung) が定義した四つの精神機能、つまり感覚 (sensation)、思考 (thinking)、感情 (feeling)、直感 (intuition) もあった。そしてイエイツは『幻想録』(A Vision) において、互いを内包し合う二つの円錐 (彼はこれを「ガイアー」(“gyre”) と呼ばせている) の内部では、「意志」(Will)、「仮面」(Mask)、「創造心」(Creative Mind)、「宿命体」(Body of Fate) がはたらくと定義している。ブレイクは『無垢と経験のうた』では二つの相反する心の状態を、『天国と地獄の結婚』では「正」の概念に対して「反」の概念が生じ、それらが高次の概念を導きだす弁証法を描いた。そしてこの後期予言書では、ゾアたちが保持する四つの属性が、それぞれに均衡を保ったままで一つになるのか、それとも段階を踏んで統合されるのか、いずれにせよ「合」の段階に至る過程がその主題となっている。

図



これは “The Mundane Egg” と呼ばれ、墮落した人間が卵から孵り、再び永遠界に入るまでの間に人間が巣につく場所である。例をあげたように〈四〉は多くの意味を含有す

る数であるが、それらに別々の空間と方向性を与えた状態は、ケルト文化に息づいた“Celtic Crosses”と呼ばれる十字架を思い起こさせる。十字と輪が結びついたケルト特有のこの十字架は、中心にキリストの磔刑の姿が描かれることもあり、ブレイクが語るドルイド (Druid) の世界のシンボルでもあった。¹⁵ そしてブレイクの十字架の四方の先には、四つのゾアが待ち受けている。

アーソナ (ロス) は永遠界においてはアーソナである) は “imagination” を、サーマスは “senses (body)”、ルーヴァは “emotions”、最後にユリゼンは “reason” という抽象概念が受肉したものである。さらに彼らの女性的分身としてのエニサーモン (Enitharmon)、イーニオン (Enion)、ヴァラ (Vala)、アヘイニア (Ahanian) という「流出霊」 (“emanation”) が登場する。第2章で取りあげたが、プラトン (Plato) の『饗宴』 (Symposium) で語られた、人間の原始の姿を男女一体となった球体であるとした定義に、ブレイクも理想の人間像を重ね合わせていた。つまりゾアとその流出霊もまた、人間の本来あるべき姿が崩壊していることを示す。もっともブレイクはこの崩壊、分裂、墮落の状態をそのままに放置しておいたのではなく、再生させようとする。それは、最終的に墮落した人間が復活するための第一段階ではあるが。それでは以下、ユリゼンを中心としてブレイク神話を探っていく。

“Your Reason” に由来する南のゾアであるユリゼンは、北にかまえる「想像力」を意味するアーソナとは対極に位置する。ユリゼンは「理性」を象徴する一方で、エネルギーを制限してしまう立法者でもある。彼には他に建築家、農夫、太陽戦車の運転手としての顔があり、感覚においては視覚を、金属は金、元素は大気を担っている。¹⁶ ブレイクにとってユリゼンは、「革命」を示す赤子オーク (Orc) と対立関係にあり、「想像力」のロスが最終的には彼らの上に君臨する存在になっていく。ユリゼンを上回る存在としてロスを活躍させていったブレイクの考えは、いかなるものであったのか。まずは『失樂園』の、アダムがイブに語る「理性」と「想像力」の関係に注目したい。

But know that in the soul / Are many lesser faculties, that serve / Reason
as chief. Among these Fancy next / Her office holds; of all external things, /
Which the five watchful senses represent, / She forms imaginations, aery
shapes, / Which Reason, joining or disjoining, frames / All what we affirm or
what deny, and call / Our Knowledge or opinion... (Bk. V, 100-8) (下線筆者)

ミルトンは「想像力」を表す語として、“imagination”ではなく“fancy”¹⁷の方を用い、「理性」が留守にしている状態の〈夢〉においてこそ、「想像力」がこのようなはたらしきをするのだと、アダムに語らせている。ミルトンはあくまでも「理性」の下に「想像力」を位置づけた。ブレイクにいわせれば、「想像力」が抑制されるほどに弱い状態であるから、「理性」がそれを抑えることができるということになるであろう。¹⁸ “The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels & God, and at liberty when of Devils & Hell, is because he was a true Poet and of the Devil’s party without knowing it.” (Blake: *Complete Writings*, 150) にみられるように、ブレイクはセイタンの活力に溢れた姿に魅了され、彼を『失樂園』における主人公とみなした。それは、彼がロマン主義の思潮に目を向けていたからこそであろう。『四つのゾア』も九日間の夢物語であるが、「理性」の力のゆるむ〈夢〉の中で、ブレイク神話において神の代行者とみなされるユリゼンは、どのような状況におかれているのだろうか。ユリゼンは「創世記」(“Genesis”)と同様に、“O light, spring up & shine,...Go forth & guide my Son who wanders on the ocean.” (310) と呼びかける神の声を聞く。「私の息子」とはアルビオンを指し、ここからユリゼンによる〈創世記〉が始まることになる。

ブレイクはそれまでも神がおこなった〈創造〉について描いてきた。すでに扱った『無垢のうた』と『経験のうた』に含まれる「羊」(“The Lamb”)「虎」も、〈創造〉の詩である。後者には“Did he who made the Lamb make thee?” (214) とあり、一方は柔和を、もう一方は憤怒を表す両極端な姿をとった動物を創りだしたのが、同じ神の手であることへの疑問を投げかける。虎の筋骨隆々たる姿は、火で鍛えるかのごとくに〈鉄槌〉と〈鉄床〉から創られていくが、これらの道具は男女を象徴している。そして『天国と地獄の結婚』では、キリストが「新しい天国」を築く際に“what he stole from the Abyss” (150) を用いたとされている。この作品ではいくつもの対立概念があげられ、最後に「天国」と「地獄」が結合するのに伴って、それらも統合されることになる。つまり新たに創られる天国にも、地獄の要素が含まれるというのである。ブレイクは、創造とは対をなす二つの概念を結合することであり、それをおこなう神自身もアンビヴァレンスな存在であると考えていた。アンドルー・リンカーン(Andrew Lincoln)は、A・O・ラヴジョイ(A. O. Lovejoy)の『存在の偉大な連鎖』(*The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*, 1936) から “Two-Gods-in-One...a divine completion which was yet not complete in

itself” (*Spiritual History*, 51) を引用し、プラトンの『ティマイオス』 (*Timaeus*) とともに、そこに登場する創造主デミウルゴス (*Demiurge*) に注目した。他のブレイク研究においても、ブレイクがプラトン主義者テイラー (*Thomas Taylor*) の翻訳からプラトンについて多くを学んでいたとされている。「心の旅人」の奇妙なモチーフも『経験のうた』にその原型がみられるものの、テイラーによってプラトンの『政治家』 (*Politicus*) の英訳が最初に出版された 1804 年に書かれたとされ、プラトンの影響の可能性が指摘されている。¹⁹ リンカーンによると、ユリゼンが創造した宇宙のモデルは、プラトンが宇宙論を展開した『ティマイオス』であり、ユリゼンの役目はデミウルゴスに類似しているという。デミウルゴスは「宇宙構成者」であり、最高神のもとで宇宙を創造していく下級神とみなされている。ブレイクは「理性」のユリゼンに創造をおこなわせるが、神よりもむしろ、ほかのゾアたちがそれを黙って見すごさない。

『ティマイオス』では、ピタゴラス派の哲学者であるティマイオスが語り手となり、神による世界構築の過程をたどっていく。神を直接の創造者としてではなく、混沌の状態を秩序づけた者とみなし、混沌の中に在る四元素を、さらにそれらの根源を突き詰めていく。ブレイクはこの作品からヒントを得て、二つの概念を結合させる神の創造行為、ゾアの一人であるユリゼンが中心的役割を担う宇宙構築を描いていくが、この描写を可能にしたものはブレイクの「多角的視点」であった。

ブレイクの神話は生成の歴史であり、生成されたものは変容していく。宇宙生成の基底にあるとされる土、水、空気、火の四元素の関係は、『ティマイオス』にいう、「それらが互いにまわりまわって生成を与え合っている (49 CD)」(『プラトン全集 12』, 76) のような外観を呈す。この四元素の始原 (アルケー) は三角形、詳しくは二等辺三角形と不等辺三角形とされ、これを基に最も動きにくい土には立方体を与えられる。そして水には残りのもののうちでも最も動きにくい形を、火には最も動きやすい形、空気にはその中間をというように。(53 CD, 55 E, 56 A) 四元素間の流動性はこれゆえである。さらに宇宙構築者は宇宙全体として、すべての形のうちで最も完結し、最も自分自身に相似した形を与えた。それは中心から端までの距離がどこも等しい球形であったのだ。(33 B)

宇宙が幾何学的に構築されていったとする考え方は形而上学派の詩人たちによって取り入れられ、マーヴェル (*Andrew Marvell*, 1621-78) は恋人たちを永遠に出会うことのない平行線と表現した。²⁰ ダンによる恋人たちの比喩に象徴されるコンパスは、宇宙とすべての被造物を定める神が円を描いたミルトン (作品) の黄金のコンパスとなり、ブレイ

クがユリゼンに持たせたコンパスになっていった。²¹ しかしブレイクは『四つのゾア』の第二夜で、幾何学的図形を諷刺している。

Others triangular, [their *del.*] right angled course maintain. Others obtuse, Acute [& Oblong *del.*] , Scalene, in simple paths; but others move / In intricate ways, biquadrate, Trapeziums, Rhombs, Rhomboids, / Parallelograms triple & quadruple, polygonic / In their amazing [fructifying *del.*] hard subdu'd course in the vast deep. (Blake: *Complete Writings*, 287)

(他のものは三角形の、直角の進路を維持する。単純な進路において、他のものは鈍角、／鋭角、不等辺のものを、しかし他のものは動いていく／入り組んだ道を、四乗の、不等辺四辺形、菱形、偏菱形、／平行四辺形の三重で四重、多角形の／広大な深淵において驚くほどしっかりと征服された彼らの進路を。)

ノースロップ・フライ (Northrop Frye) はこのブレイクの表現を、“he describes the heavenly bodies rumbling and cracking together in an ungainly geometrical machine” (*Fearful Symmetry*, 286) と解釈した。ティマイオスが語った、構築者が最も完璧な形に創りあげた宇宙も、ブレイクにとってはここまで歪曲したものに感じられたのだ。結局彼の目には、これらの図形が空間の中に境界線を引く〈枷〉としてしか映らなかったのである。『ティマイオス』が『四つのゾア』に影響を与えた題材は、入ってくるものを変容させていく「第三の始元」という原理であった。そして四元素間の流動性の基底には、この「第三の始元」がある。この場は、そこに入って来るものによって変化を加えられていく空間であるため、その時々によって異なる外観を呈するとされる。「それは常にすべてを受け容れるものであって、そこに入って来るいかなるものも同じような（似た）形態を取することは、どのようにしても決してなかったのである。」²²

ブレイクの四つのゾアたちは、普遍的人間アルビオンの頭部という一つの球体である「場」に存する者であり、アルビオンが保持する四つの機能を指す。ブレイクはこれらの機能をまず東西南北に分散させ、一つ一つに人格を与えた。人格であり肉体ではない。ゾアたちは極めて朦朧とした存在として登場する。確かにブレイクは版画に、ユリゼンは白い顎髭を長々と生やした老人として、そして誕生したばかりのオークは炎の中から躍り出

る姿で描いている。(図 10) しかし、その他の多くの神話的人物たちの容姿については、巨体であるとか広がり、幻影、幽鬼、さらには流出などという言葉が列挙されている。つまり「第三の始元」の原理のように、人格化された概念は様々な「場」に入りこむごとに、それまでとは異なる人格、あるいは別の容姿に変容していくのだ。ブレイクが『失樂園』の主人公と考えたセイタンがかつてルーシファーと呼ばれていたが、最後には腹心の部下たちは蛇に、そして彼自らも大蛇になってしまったように。あるいはロスが永遠界においてはアソナになり、ルーヴァの“**lower form**”としての姿がオークで、オークはさらにエデンを這い回る蛇に変身してしまうように。そしてユリゼンと彼の娘たちの間にも、次のような現象が起こっていた。

第六夜、ユリゼンが渴きを癒そうと川に近づくと、川の番人であった三人の恐ろしい女性たちがそれを阻止しようとした。自分の娘だと気づかないユリゼンは、彼女たちに誰であるかを尋ねるのだが、誰一人として口を開こうとはしない。

“Or wilt thou answer, youngest Woman, clad in shining green?

“With labour & care thou dost divide the [river *del.*] current into four.

“Queen of these dreadful rivers, speak, & let me hear thy voice.”

(Blake: *Complete Writings*, 312)

(「ではおまえが答えてくれないか、輝く緑色を纏う、最も若い女よ。

労力と心労を伴い、おまえはその流れを四つに分ける。

これらの恐ろしい川の女王よ、話せ、おまえの声を私に聞かせよ。)」

そこでユリゼンが槍を持ち上げると彼女たちは岩壁を築くが、その時彼らは、自分たちが親子であることによりやく気づく。しかし、彼女たちはさらに水路へと後退りし、父であるユリゼンの足下の岸辺を流れる水を枯渇させてしまう。創造者ユリゼンの足下を潤している生命の水を吸い上げてしまうことは、神による天地創造の時間的経過を巻き戻すこと、つまり時計の針を逆回転させる行為である。これは、この女性たちがユリゼン(=「理性」)とアヘイニア(=「快樂」)との間に生まれたことから、作品の中で一層顕著になっていく「理性」と「活力」の対立を暗示する場面といえるだろう。ユリゼンのこれら三人の娘たちの名前は、第七夜で Eleth、Uveth、Ona だとわかる。ユリゼンの流出霊である

アヘイニア（彼女は「快樂」（“pleasure”）を意味する）はユリゼンに、“*thou art seen in glory / Surrounded by the ever changing Daughters of the Light.*” (291) と言う。ユリゼンと娘たちが互いを認識した岸边では、彼女たちは雲の中に座り、青い衣服を着、また輝く緑の衣服を身につけていた。ユリゼンの息子も娘も他にも無数に存在するが、光の王たるユリゼンに備わったプリズムのはたらきによって、次々に生まれ出た存在ともいえよう。永遠界から墮落してしまった時からゾアたちの姿は、ブレイクが絵画の技法としてその必要性を強調した〈輪郭線〉を失ったのだ。そのため、個々のゾアたちがお互いを誰であるか気づかないこともしばしば起こってくるのである。

ブレイクは、四つのゾア一人一人に人格を与えているが、「エゼキエル書」（“*The Book of the Prophet Ezekiel*”）や「ヨハネの黙示録」に登場する四種類の動物、つまり人間、獅子、雄牛、鷲との関連から、人間の顔、獅子の頭、鷲の翼を持ち、姿は雄牛という彫像との関連性もある。このような見方は、多角的視点と『ティマイオス』における「場」の原理によって可能となるのだ。

人間の靈魂の構造として、ヒューマニティー、エマネーション、スペクター、シャドウがあり、宇宙の構造はエデン、ベウラ（Beulah）、ジェネレーション、ウルロ（Ulro）の四つがある。多くの四重構造には「さまざまな空間にさまざまな形態を投影していくトポロジー的動き」（『ウィリアム・ブレイク研究』, 16）がある。ブレイク神話の核となる四重構造について詳細に分析した大熊昭信氏は、次のように表現している。「靈魂【ヒューマニティー】がエデンから墮落するにつれてその流出靈を脱ぐとそれがベウラになり、さらに幻靈【スペクター】を脱ぐとそこがウルロとなり、それから肉体を纏うとジェネレーションが生成するといった具合に形成される。」(16) しかしブレイクがなぜこのように、いくつもの「場」を通過するたびに変容を重ねていくという、複雑な場面設定を試みたのだろうか。これには「偽善」を暴こうとする意図があったのではないか。

『失樂園』においてセイタンは、人間を墮落させるという真の目的を隠し、天使に姿を変えてウリエルの前に現れた。そして新しい世界とそこに住む人間なるものを見てみたいと申し出たが。

So spake the false dissembler unperceived; / For neither man nor angel can
discern / Hypocrisy — the only evil that walks / Invisible, except to God
alone, / By his permissive will, through Heaven and Earth... (Bk. III, 681-5)

(下線筆者)

セイタンは、悪意を隠して聖者を装いながら虚偽をはたらいた最初の者とされるが (Bk. IV, 121-2) ²³、この「偽善」とはいかなるものであるのか。ミルトンはそれについて説明したこの箇所で、「偽善」のこのようなはたらきを見破ることができるのは、神のみであるとしている。ブレイクは複数の世界を設定し、神話的人物たちが次の世界に入るたびに、それまで彼らが身につけていた仮の衣を剥ぎ取り、最後に残るべき真の姿にまでたどりつこうとしたのではないか。彼は『天国と地獄の結婚』のプレート 21-2 で、教会の愚かさや偽善者たちの正体を暴こうとしたのが自分一人であるとうぬぼれていたスウェーデンボルグ (Emanuel Swedenborg) を非難し、「彼は日なたにろうそくをかかげているにすぎない」²⁴ と痛烈な皮肉を述べている。それはスウェーデンボルグが信心深い天使と語り合うだけで、宗教を忌み嫌う悪魔とは語り合わなかったため、つまり物事の一面しか見ようとしなかったためなのだ。この前期予言書はそもそもスウェーデンボルグの著書『天国と地獄』(A Treatise Concerning Heaven and Hell) のパロディーである。ブレイクは既存の宗教に限らず、神秘思想や哲学など多くのものを独学で学んでいった。それは彼の時代における偽りの宗教心や腐敗していく教会の体制を多角的な視点で眺め、それに対するアンチテーゼを世に問える状態に自分自身を維持し続けるためであったのだ。「偽善」の姿を明らかにしようとする彼の意図は、そこにあった。

ブレイクが作品を創造していくうえでミューズよりも重きを置いていた「詩才」とは、ロスとなって生長していく想像力、時代の有り様を憂い批判し続けるための精神力、そして未知の世界を予見する幻視の力である。預言ではなく予言を導きだす力こそが「詩才」であるのだ。ブレイクは「予言者の仮面」をつけると、人間内部にはたらく機能一つ一つを意識し、それを別々の人格として配置させていった。このことは、個々の存在を縁どる輪郭線をはっきりとさせることによって、周囲を朦朧とさせてしまう単一の視点ではなく、意識を拡散させていく多角的視点によってこそ可能となるのだ。そして四つの世界を設定し、ゾアたちにそれらの領域を行き来させていく過程で、偽善的な姿を一つ一つ白日の下にさらそうと試みたのだろう。

「第七夜」[b 稿] から引用した箇所では、なぜユリゼンの登場の後でブレイクが教会に対する批判をおこなったのか。ブレイクにとって、『失樂園』に出てくる神、あるいはアダムとイブ以上に生き生きとした存在に映ったのが、彼がこの作品の主人公と考えるセイタ

ンであった。そして、このセイタンと同じように墮落しドラゴンとなってしまったのがユリゼンであった。ユリゼンの墮落は、下級神としての立場にありながら、世界を支配したいという野望を抱いたために起きる。彼は野望を成就させるために、まずは聖堂を築きはじめた。ブレイクは、この場面を書いていた時に「予言者のペルソナ」をつけていたことを忘れ、創作の世界から現実に戻されて思わず批判の言葉を直接吐いてしまったのだ。後に「革命」の精神までも抑制しようとする「理性」はブレイクにとって、世の発展を停滞させてしまう暴君であった。

第4章 四つのゾア

(1)「想像力」

- ¹ ブロノフスキーの *William Blake: A Man Without a Mask* を参照。この「仮面」を、ペルソナを意味するものとして用いる。ペルソナとは外界に適応していくのに必要な人格のことで、ユングはそれを元型 (archetype) の一種と考えた。
- ² “Are such things done on Albion’s shore?” (*Blake: Complete Writings*, 219)
- ³ 『四つのゾア』「第七夜」には a 稿と b 稿とがあり、これは b 稿から引用したものである。どちらの稿が「第六夜」の後に続くものであるかについては意見がわかれるところである。(土屋繁子著『ヴィジョンのひずみ』の第2章、注25を参照)
- ⁴ ただし、インヴォケーションは作品の冒頭で使われるものであるから、『四つのゾア』におけるベウラの娘への呼びかけは、必ずしもインヴォケーションと言い切れるものではない。
- ⁵ “Thee I revisit safe, / And feel thy sovran vital lamp; but thou / Revisit’st not these eyes, that roll in vain / To find thy piercing ray, and find no dawn; / So thick a drop serene hath quenched their orbs, / Or dim suffusion veiled.” (Bk. III, 21-6) また、第7巻などにもミルトンが自分の感慨を直接吐き出している箇所がある。(杉本龍太郎著『英詩の実像』p.66を参照)
- ⁶ 『ヴィジョンのひずみ』の第1章「神話の成立」参照。フライはこの円環を西欧文学の原型の一つとみなした。
- ⁷ ニコルソンの *The Breaking of the Circle* の5ページからの引用の拙訳である。
- ⁸ これはダンが “Holy Sonnets V” に書いた言葉であり、ニコルソンはこれを *The Breaking of the Circle* 第1章のタイトルとして用いている。
- ⁹ ダンの “Holy Sonnets V” には、“I am a little world made cunningly of elements” とある。シェイクスピアの作品では『十二夜』(*Twelfth Night*, 1599-1600)、『ジュリアス・シーザー』(*Julius Caesar*, 1599-1600)、『リア王』(*King Lear*, 1605-6) などにある。(*The Breaking of the Circle* 参照)
- ¹⁰ ダンの “To the Countesse of Huntingdon” からの引用である。
- ¹¹ *The Breaking of the Circle* の5ページから引用したものの拙訳。
- ¹² コレスポンデンス、つまり対応の理論ということからすれば、他にもマーヴェルの “The Garden” には次のような箇所がある。“Meanwhile the mind from pleasure less / Withdraws into its happiness; / The mind, that ocean where each kind / Does straight its own resemblance find...” (Andrew Marvell, 48)
- ¹³ “lion” と “sea lion” が対応するものとみなされるように、陸と海の動物間にもこのような新プラトン主義的対応の理論があてはまる。
- ¹⁴ ブレイクは、ヤング (Edward Young) の詩の挿絵用にもらった用紙の使い残しを、この作品の清書にあてた。イエイツとエリス (Edwin J. Ellis) は原稿を写しとって1893年に出版した。作品には加筆訂正前の文字が [] 付きで無数に残されている。
- ¹⁵ この図は『四つのゾア』の後に書かれた『ミルトン』に付されている。
- ¹⁶ Homer Sykes の *Celtic Britain* 参照。ブレイク作品とケルト文化の関わりについては、第1章で取りあげたとおりである。
- ¹⁷ *A Blake Dictionary* の「ユリゼン」の項目を参照。
- ¹⁸ コウルリッジ (Samuel Taylor Coleridge) は “imagination” を、すでに有るものを秩序づけ意味を持たせることとして、“fancy” の上においている。(I. A. Richards, *Coleridge on Imagination* 参照)
- ¹⁹ 『天国と地獄の結婚』のプレート5には、「理性」と「欲望」の関係が次のように示さ

れている。“Those who restrain desire, do so because theirs is weak enough to be restrained; and the restrainer or reason usurps its place & governs the unwilling.... The history of this is written in Paradise Lost, & the Governor or Reason is call'd Messiah.” (*Blake: Complete Writings*, 149-50)

¹⁹ レイン (Kathleen Raine) の *Blake and Antiquity* の第4章「プラトン年の神話」参照。またハーパー (George Mills Harper) によると、ブレイクはテイラーの講演に出席していたらしい。(大熊昭信著『ウィリアム・ブレイク研究』参照)

²⁰ “The Definition of Love” にこの箇所がある。

²¹ ダンはこのコンパスを、“If they be two, they are two so / As stiff twin compasses are two” (“A Valediction: forbidding mourning”) と表現している。ミルトンからの例は、『失樂園』第7巻の ll. 225-31 にある。

²² この文章は次のように続いている。「つまり、あらゆるものに対してそれは刻印を受ける蠟板のようなものとしておかれてあるというのが本来なのであって、そこに入って来るものによって動かされ、形態を変化させられつつあるわけで、そこに入って来るものの故にその時その時で違った外観を呈している。」(50 BC) (『プラトンⅡ』, 414)

²³ “Whereof he soon aware / Each perturbation smoothed with outward calm, / Artificer of fraud; and was the first / That practiced falsehood under saintly show, / Deep malice to conceal, couched with revenge:...” (*The Poetical Works of John Milton*, 217)

²⁴ “...for he only holds a candle in sunshine” (*Blake: Complete Writings*, 158)

第4章 四つのゾアたち

(2)「革命」

「今や、私が永遠から永遠にいたるまでの神である」¹ という宣言とともに、デミウルゴスとしての地位を不動のものとするべく、ユリゼンは行動を開始する。² この人物をデミウルゴス、つまり下級神として活躍させることは、ブレイクがプラトン哲学やグノーシス主義の影響を受けていたことからすれば自然である。これまでの章においても述べてきたことだが、テイラーの翻訳によるプラトンの著作などから、ブレイクはこれらの知識を蓄積していたのだった。

『四つのゾア』にあらわれた宇宙空間における、「理性」のユリゼンと「想像力」のロスの関係を中心に、この作品全体の枠組みについてみてきた。ブレイクが作品を作りだす原動力は想像する力にあり、それとともにブレイクが根ざす場所は、彼の非凡な想像力が編みだした世界である。この世界は永遠に、現実世界に取って代わることはありえないが、現存しないからといって虚構であるともいえない。レインが *Blake and Tradition* や *Blake and Antiquity* において指摘するように、ブレイクが作品に反映させていった哲理は彼が単独で作ったものではなく、長い歴史をたどっていけば得ることのできる過去の遺産であった。彼はこの遺産に独自の哲学をからめて世に出そうとしたのである。つまり、限りなく現存する世界に近い面を有していたからこそ、現在もなお、ブレイクの予言書と対峙し続ける読み手を確保しているのだ。

南を支配するユリゼンに対抗して北を占拠するロスは、〈理性〉を上回る地位を得ていった。そしてこれから、ユリゼン対オークを中心とする神話をみていく。第3章で「心の旅人」を論じた際、そこに描きだされた二つの「ガイアー」(“gyre”)に、オークがユリゼンの中へと徐々に溶け込んでいく姿を読み込んだフライの言葉を示した。³ 「心の旅人」には男女の性差も加わってくるが、若者から老人へ至る一人生としての循環運動は、オークとユリゼン両者を含んでいる。

叙事詩の手法である “in medias res” に従って、彼らの神話は動きだす。第二夜で死の眠りにつく前に、アルビオンはユリゼンを呼んで告げる。

“Behold these sick’ning Spheres, / Whence is this voice of Enion that soundeth in my [ears del.] Porches? / take thou possession! Take this Scepter! go forth in my might, / For I am weary & must sleep in the dark sleep of Death. / Thy brother Luvah hath smitten me, but pity thou his youth / Tho’ thou hast not piti’d my Age, O Urizen, Prince of Light. ” (Blake: *Complete Writings*, 280)

(これらの病んだ層を見よ、／私の入り口に響いてくるイーニオンのこの声はどこからくるのか。／おまえが占領しなさい。この笏をとりなさい。わが権力のうちに進みなさい。／というのも私は疲れ果て、暗い死の眠りにつかなければならないのだ。／おまえの兄弟であるルーヴァが私を打ったが、おまえは彼の若さを憐れみなさい／おまえは私の齢を憐れむことはなかったけれど、光の王ユリゼンよ。)

このようにして、ユリゼンはデミウルゴスとしての支配を始めた。デミウルゴスは新プラトン主義やグノーシス主義にみられる考え方であり、神の下で創造を行う世界形成者としての役割を担う存在である。アルビオンの命をうけて、ユリゼンはこのような下級神としての支配力を誇示しようとする。『四つのゾア』の構造は、作品に付された最初のタイトルが、“The Death and Judgement of the [Eternal del.] Ancient Man a Dream of Nine Nights” (263) であるように、アルビオンが眠りにについている間にゾア同士が勢力争いを繰り広げる夢物語である。『失樂園』においてミルトンがアダムの口を通して語らせた〈夢〉の世界は、「理性」が留守になった状況下で「想像力」が台頭していく世界であった。それに対し『四つのゾア』の夢の世界では、全体を統御するよう任されたのは「理性」のユリゼンであった。

『四つのゾア』は叙事詩の形式を取り入れた神話である。「神話」とは神について語られる話であるが、この作品に出てくる登場人物たちと神との関係はいかなるものであろうか。まずは「神話」に描かれる神を人格神と限定した場合、“God”、そして“a god (gods)”と“a goddess (goddesses)”との二つに分けられる。ブレイクは予言書を書くうえで、『失樂園』などの叙事詩的作品とあわせ、「創世記」をはじめとする聖書もその下敷きとしてい

た。ゾアたちの分離は神に見放された状態、つまり墮落を意味するものであるから、ユダヤ・キリスト教の単一神“God”がこの作品の中心に据えられているといえる。それではユリゼンを含む四つのゾアたち、さらには彼らから分離してしまっている女性的分身（エマネーション）や男性的分身（スペクター）の立場をどのように解釈すべきであろうか。

この作品が四つの空間、エデン、ベウラ、ジェネレーション、ウルロを設定していることはすでに述べたことである。様々な形で分離してしまったゾアたちが活動する場はウルロであり、最終的にそれらが再び統合された後に入っていく世界はエデン（永遠界）とされる。神（God）の下に位置する下級神としての立場にあるのがユリゼンであったが、そのことが単純に、彼をウルロの空間において他のゾアたちの上に位置づけることにはつながらない。第三夜の終わりには真逆さまに降下していくユリゼンの墮落が語られるが、アーソナから分離したロスは、確かにユリゼンを〈神〉として認めていた。“Our God is Urizen the King, King of the Heavenly hosts; / We have no other God but he, thou father of worms & clay, / And he is fall’n into the Deep, rough father of worms & clay.”

(298) このようにサーマスに向かって呼びかけるが、さらにロスの言葉は続く。“And Los remains God over all, weak father of worms & clay. / I know I was Urthona, keeper of the gates of heaven, / But now I am all powerful Los, & Urthona is but my shadow.” (298) ウルロにおいてロスは、すでにアーソナをはるかに凌ぐ存在にまで成長している。ロスのハンマー（これはアーソナのハンマーであったものだが）はサーマスの命令にしたがって、廃墟となったユリゼンの溶炉を建て直しはじめる。

『四つのゾア』の前半部分は、それまでに書かれた小予言書群が基になっている。⁴ ロスによって、七つの時代をかけて少しずつ肉体が形づくられていくユリゼンの〈創世記〉は多少の変更はあるものの、『ユリゼンの第一の書』(*The First Book of Urizen*, 1794)のプレート 10-13 にすでに描かれた場面であった。骨から心臓へと移り、眼、耳、鼻、舌、最後に手足が形成されていく過程は、聖書の「創世記」を念頭においたものである。つまりロスもまた、〈創造〉という神の役を担っているのだ。ブレイクが推敲を重ねつつも『四つのゾア』が彫版されることなく未完成に終わったのには、作品において著しく成長を遂げていったロスに対し、ユリゼンの成長が追いついていかなかったことをその要因とする見方がされている。⁵ このように考えていくとユリゼンとロスは〈神〉、ここでいう神は“God”ではなく“a god”の方であり、勢力を伸ばそうとする彼らの前に立ちはだかるほかのゾアも自らを〈神〉であると主張することから、ここにきて舞台は、ゾアたちによる

神々の世界へと展開していく。キリスト教世界は神、キリスト、聖霊の三位一体の形をとる“God”の世界であり、その一方で“gods”や“goddesses”が偉業を成し遂げる世界は、ギリシア神話などの世界観である。よってブレイクの神話は、この両方が組み込まれた作品であるといえるだろう。この章の(1)で述べたようにこの作品の舞台は、その空間のどこかに〈神〉(“God”)が外在していると考えられる「大宇宙」(= マクロコズム)と、人間に内在し、分裂した状態にある“gods”と“goddesses”が再統合された後に戻っていく「小宇宙」(= マイクロコズム)としての普遍的人間アルビオンの内部であった。すでに『四つのゾア』とプラトンの『ティマイオス』の関連性についてはみてきたが、プラトンの宇宙観を知りうるこの作品では“God”、そして“gods”と“goddesses”がどのように扱われているのだろうか。

宇宙万有の創造主である〈神〉(“God”)は単一神であり、その身体は土、水、空気、火で構成されており、さらには〈永遠〉を模して〈時間〉をつくった存在であった。⁶ しかしこの者によって創られた宇宙、そしてその他の諸天体もまた、〈神々〉(“gods,” “goddesses”)として語られていく。つまりプラトンは『ティマイオス』の中に、ウラヌス(Uranus)やガイア(Gaea)などのギリシアの神々を取り込み、これらの者たちを多神教の世界に存在する神々の中でも上位に位置づけたのだった。『四つのゾア』のゾアたちにも、プラトンの考え方があてはまるのではないだろうか。宇宙の中心にあるのは単一神であり、周りには四つのゾアやその分身たちがいる。これらのゾアたちは、今は単一神から離れた場所にいる神々であるが、より優位な立場に立とうとして彼らの間で争いが生じる。その後ゾアたちがこのような野心を捨てることにより、再び単一神のもとに集結していくのだ。ここまでくると神よりもむしろ、全人類を総称するアルビオンが重要な存在となってくるのだが。

ブレイクは予言書を創作していく中で、はじめに考えていたほどにはユリゼンを成長させていくことができなかった。しかし彼が予言書として作品を書いていった時代に、世の中に着実に浸透しつつあった、科学の発展がもたらした理性偏重主義に異論を唱えるためには、ユリゼンは常にブレイクの予言書の中心にあるべき存在であった。後期予言書と呼ばれる作品以前の予言書において、さらにさかのぼれば、ユリゼンの名をいまだ持たない段階から「理性」の存在は認められ、少しずつ変貌しながらオークやロスとともに予言書の主役を担っていった。

ユリゼンはブレイクの絵の中では、鬱蒼と葉が生い茂った樹木を思わせる、髭を生やし

た老人として描かれている。こういった容姿から、彼はヨブ (Job) やエホヴァ (Jehovah) と同一視され、ブレイクが王立美術院を去った頃から、この像は彼の絵にすでに現れていた。⁷ ユリゼンという名前の語源は、この人物が「理性」を象徴することから “your reason” とする説、またレインをはじめとしてギリシア語 “οὐρίστις” (= to limit) とする説⁸ があるが、いずれにせよユリゼンとして体現化された「理性」の概念と一致している。ブレイクが「理性」をどのようにとらえていたかを探っていくため、ユリゼンがブレイク作品の中で成長していった過程をみていく。まず、1793 年頃に書かれた一篇の詩を取りあげたい。

To Nobodaddy

ノーボダディへ

Why art thou silent & invisible,	なぜおまえは黙し、見えないのか、
[Man del.] Father of Jealousy?	嫉妬の父よ。
Why dost thou hide thyself in clouds	なぜおまえはあらゆる詮索の目から
From every searching Eye?	身を雲間に隠そうとするのか。
Why darkness & obscurity	なぜ暗闇と曖昧が
In all thy words & laws,	おまえのすべての言葉と法にはあり、
That none dare eat the fruit but from	誰もそのずる賢い蛇の顎以外から
The wily serpents jaws?	あえて実を食そうとしないのか。
Or is it because Secrecy gains [feminine del.] females' loud applause? (171)	それとも秘密主義が女性の声高な称讃を得るからか。

タイトルの “Nobodaddy” は “nobody's daddy”、つまり「誰の(父)でもない父」、さらには「あらゆるものの父」(“Father of All”⁹) と解釈できる。この「ノーボダディ」はユリゼンの原型とみなされてきた。第一連に出てくる「嫉妬の父」は、神への嫉妬心からイヴを誘惑することを思いつくセイタン(蛇)と重なり合い、悪魔的精神の象徴としての意味合いを帯びてくる。この詩にも描かれているが、『四つのゾア』においてもしばしば、人目を逃れるように雲間に身を隠すユリゼンの姿について語られている。この〈雲〉は太

陽の光を遮断してしまう存在であり、光を失ったために事物の輪郭を朦朧とさせることから、ブレイクは〈あいまい〉、〈不明瞭〉、〈ずる賢さ〉のイメージを与えていったのだ。そしてこの〈父〉は、ジョイスの『ユリシーズ』(Ulysses)にも登場してくる。

The Christian laws which built up the hoards of jews (for whom, as for the
lollards, storm was shelter) bound their affections too with hoops of steel.

Whether these be sins or virtues old Nobodaddy will tell us at doomsday leet.

(Ulysses, 441) (下線筆者)

『ユリシーズ』第9番目のエピソード、「スキュレとカリュブディス」(“Scylla and Charybdis”)からの一節である。ここではキリスト教が〈正統〉とみなされて以降、世界で起こる争いごとの中心にいるキリスト教徒とユダヤ人について語られている。「キリスト教徒はユダヤ人の食欲さを責め・・・」で始まるスティーヴンの言葉に続く箇所であり、ジョイスはここに旧約聖書の神として、「ノーボダディ」を置いたのだ。『ユリシーズ』の中には他にも、ブレイクが「現世に縛られた状態」を示すのにしばしば用いた「植物性」(“vegetation”)の世界についての記述もあるが、それについては後で取りあげることにする。

「ノーボダディへ」は、いまだ名前を与えられていない状態でユリゼンが登場した作品であり、第2章で扱った『天国と地獄の結婚』の巻末にある「自由のうた」(“A Song of Liberty”)にも同様に、ユリゼンの原型がみられる。「自由のうた」ではすでに、「革命の子」オークと「理性の老人」ユリゼンの関係がうまれていた。“the son of fire”としてのオークの登場は、ユリゼンとの明らかなコントラストを生みだし、それまでのユリゼン像が明確になっていくとともに、その後の予言書において「光の王」としての彼の地位を築いていくきっかけともなった。それではブレイクが作品において、ユリゼンをさらに大きく成長させていくことができなかったのはなぜだろうか。

最後の審判の日がやって来るまで、ユリゼンは〈神〉としての支配を諦めることはなかったが、彼の野心がそう簡単に成就されるわけではなかった。しだいに勢力を伸ばしていくユリゼンを阻止しようとロスとルーヴァが立ち上がり、両者の間には不和が生じる。しかしユリゼンはその最中、戦うのをやめてしまう。「宇宙の殻」(“the Mundane Shell”)とともに自らの座を築こうとするユリゼンに対し、すでに「流出霊」としてユリゼンから

分離してしまったアヘイニアは問いかける。 “Why wilt thou look upon futurity, dark'ning present day?” (Blake: Complete Writings, 291) アヘイニアは「快樂」 (“pleasure”) を人格化した女性であり、『アヘイニアの書』 (The Book of Ahania, 1795) において、ユリゼンは彼女を「罪」と呼んでいる。¹⁰ 彼女がユリゼンから分離していく過程についてはすでに語られていて、『四つのゾア』では「第三夜」に含まれている。「流出霊」についてはサーマスとイーニオンの関係をとおして前章で述べたが、〈流出〉が示す男女のつながりに関し、ユリゼンはアヘイニアに向かって次のように言う。 “Once thou wast in my breast / A sluggish current of dim waters on whose verdant margin / A cavern shagg'd with horrid shades, dark, cool & deadly.” (295) この言葉は、ユリゼンに付随した存在であったアヘイニアが、なぜ「流出霊」と呼ばれたかを端的に表現したものであり、新プラトン主義においては、「一者」である神からの万物の流出を意味している。このような関係は当然、他の三つのゾアたちにもあてはまるものである。それぞれのゾアに起こる分離現象は「墮落」とつながっているが、ユリゼンとアヘイニアとの間に起こった「墮落」は何のためであったのだろうか。それについては、ブレイクがカンバーランド (George Cumberland) に宛てた手紙に書いた “that Enjoyment & not Abstinence is the food of Intellect” (790) の言葉をユリゼンが自覚する必要があったのではないかとの考えが示されている。¹¹ 『アヘイニアの書』にあるように、ユリゼンと一対であるアヘイニアは、彼の分身 (counterpart) であると同時に彼の妻である。つまり「快樂」は、ユリゼンが保持する一個性ともいえよう。そして彼らの間には 12 人の息子と 3 人の娘¹² がいるが、その中で息子の一人フューゾン (Fuzon) に注目してみる。ユリゼンの 12 人の息子の中には、四元素からなる四人の息子たちがいる。大気はシリエル (Thiriell) が、水はウーサ (Utha)、地をグロドゥナ (Grodna)、そして火をつかさどるのがフューゾンであった。ここにも四重構造が存在している。この四人の息子たちのうち、ブレイクの予言書において意味をもつ存在になってくるのはシリエルであり、フューゾンである。¹³

シリエルは四人の中で最年長者であり、『四つのゾア』「第七夜」[a 稿] の最後で、ユリゼンの戦力を減ずるためにロスがシリエルをユリゼン側の戦列から引き離した瞬間、シリエルはパラマブロン (Palamabron) に、そしてユリゼンはリントラ (Rintrah) となる。その一方でフューゾンが形作る怒りの球体は、ユリゼンとアヘイニアの仲を引き裂いた。「理性」(ユリゼン) の息子として怒りの塊が生まれ出るとするのは興味深い。つまりアヘイニアの「快樂」とともに、ここでは「激怒」までもユリゼンの属性と想定されているこ

とになる。『天国と地獄の結婚』の中でみてきたようにブレイク作品では、相反するものと思われる対立概念が組み合わさって一つの塊をなし、内部での両者の均衡が崩れると〈流出〉現象がおこるのだ。

ユリゼンの四つの元素を担った息子たちのうちで、「大気」と「火」を任された息子たちがその他の者に比べ、ブレイクの予言書において一定の意味を持つてくることについて少し考えておきたい。四元素とは、プラトンの『ティマイオス』中の言葉を借りるならば、「それらが互いにまわりまわって生成を与え合っている」¹⁴ 関係にある。ブレイク神話に見られる「墮落」を意味する分裂状態にあるゾアたち（彼らもそれぞれ四元素を担う存在である）が、「統合」という最終局面に到達するまでにどのような変遷をたどるかについては、「第八夜」と「第九夜」を見ていくしかない。しかしここでユリゼンの四人の息子たちがその活動状況に応じて、大気と火、そして地と水の二つに分かれることは注目に値するであろう。第2章で「グロテスク」に関する箇所でも述べたが、両者は上昇するものと、下降するものとに分けられる元素である。これに加えて「火」がユリゼンの一個性でもあること、そしてこれが敵対関係にあるオークに象徴されるものであることを強調しているようにも思われる。さらに、ユリゼンとオークの神話を具体的にみتينることにする。

「第七夜」[a 稿]の冒頭で、スペクター、サーマス、アーソナがその場から逃げていくのに反して、ユリゼンは一人黙ってオークの洞窟へ下りていった。それから彼は岩の上に座り、自らの書でまわりを囲み始める。これらの中には「鉄の書」(“books of iron”)と呼ばれる一冊も含まれており、彼はそこに「恐ろしい文字」(the dreadful letters)を書き進めていくが、その間にもユリゼンの容赦ない雪がオークの炎を圧倒していく。

Age after Age, till underneath his heel a deadly root / Struck thro' the rock, the
root of Mystery accursed shooting up / Branches into the heaven of Los: they,
pipe form'd, bending down / Take root again where ever they touch, again
branching forth / In intricate labyrinths o'erspreading many a grizly deep. (321)

(時代に時代をかさね、やがて彼のかかとの下には一本の死んだような根が／岩を貫いた。呪われた神秘の根は／ロス(ロスの)の天空へと枝を突き出し、それらは笛の形をして、下へとたわみ／それらが触れた場所でさらに根付き、枝をのばしながら／入り組んだ迷路となって身の毛のよだつような深み一面に広がった。)

「彼のかかと」とは、ユリゼンのかかとである。「想像力」のロスが植物的生長をしていくことはたびたび取りあげてきたが、ここでは、ユリゼンもまた植物化していく過程が表されている。ユリゼンは次々に木々で覆われていく中からどうにか抜け出し、「鉄の書」以外の書物を木陰から持ち出すと、再び岩の上に座りそれらを並べていった。「第七夜」は、その後激しい論争を繰り広げるユリゼンとオークの会話が続いていくが、ここにおいてユリゼンがオークに対して抱く感情は「憐れみ」(“pity”)であり、それがユリゼンの暗く長い休息を破ることになる。¹⁵ しかしこの「憐れみ」をオークは軽蔑し、たとえ手足が熱い岩に釘付けられようとも、ユリゼンの白髪よりもこの猛火の方がましだと言い放つ。¹⁶ 彼はユリゼンを「光輝く監獄」(“thy bright prison”)に入れられた囚人であるとし、“obdurate”と繰り返しながら、ユリゼンがなおも書物に「未来の驚異」(“the wonders of Futurity”)を熱心に記す様子をあざける。¹⁷ ユリゼンの言葉に出てくる“temper”をどのように解釈するかだが、ジェフリー・ケインズ (Geoffrey Keynes) が注釈をつけているように、「節制」(“temperance”) ¹⁸ ととらえるのが、ユリゼンが象徴する「理性」との関係においても適当であろう。またオークは、〈慇懃〉、〈狡猾〉などの言葉を用いてユリゼンをののしるが、最も象徴的な言葉は、「冷たい偽善者」(“Cold hypocrite”)である。

“hypocrisy”や“hypocrite”など、「偽善」の言葉はいくつかのブレイク作品に使われているが、『四つのゾア』の中では、ユリゼンを非難するオークの発した言葉として出てくる。この論文の第4章の(1)で、ミルトンの『失樂園』にも出てくる「偽善」を暴くことが、ブレイクが『四つのゾア』に四つの空間を設定した理由となんらかの関わりがあったのではないかということを指摘しておいたが、それはここで注目する「偽善(者)」とは異質のものであることを、まず述べておきたい。ここにあげる「偽善」の意味を探っていくが、まずは『天国と地獄の結婚』で使用された場面をあげる。すでに取りあげた部分だが、スウェーデンボルグが書き残した内容は彼自身が考えていたほどには大したものではなく、他の書物からも同等価値のものは見いだせると批判する場面で使われている。次に『ミルトン』(Milton)だが、ここでは二箇所“hypocritic”の形で使われる。プレート13で、エニサーモンに与えられた空間を守るために送られた者が、ルーシファー (Lucifer) からエホヴァ (Jehovah) にまで達した時、エホヴァがハンセン氏病にかかっている、死の肉体が「偽善的神聖」(“hypocritic holiness”)のうちに完成されたとある。¹⁹ そしてプレート38ではセイタンに「私は天国と地獄の前で、偽善的卑劣さに独善的側面をみつ

けるためにやって来た」²⁰と言わせている。他にも「ラヴァーターの『人間に関する格言』に対する注釈」(“Annotations to Lavater’s ‘Aphorisms on Man’, ” c. 1788)において、「偽善」は「迷信」(“superstition”)と同義語のような形で使用されている。『四つのゾア』の中ではすでに述べたとおり、「第七夜」[a 稿]にのみ出てくる。こうしていくつか使用されている箇所を拾いあげていくと、確かにブレイクは「偽善」を批判的語彙として用いているように思われるが、彼はこの言葉の持つマイナスイメージだけを強調しているのではない。エホヴァ、セイタン、ユリゼンが登場する場面で用いられた「偽善」は、この三者の共通項となり得る性質ではあるが、たとえ〈偽り〉を装おうとも、その中には「悪」だけではない「善」が内包されているという考え方ができるのではないか。事実、ブレイクは天使以上にセイタンの存在に魅せられていたのだから。デミウルゴスとしての地位にあったユリゼンの墮落は、『失樂園』に描かれるセイタンの墮落が下敷となっているが、その場面をみていく前にオークの神話をとりあげておく。

オークはユリゼンと同様に『天国と地獄の結婚』の「自由のうた」に、「新しく生まれた恐怖」(“the new born terror”)として登場する。『アメリカ』(*Fragment: probably intended for America*, c. 1793)では「赤いオーク」(“red Orc”)となって現れた。その姿は常に炎に包まれた赤子、あるいは若者として描かれ、作品にでてくるオークに関する描写の前後では、ユリゼンについて語られている。彼がどのような状況でロスとエニサーモンの間に誕生したかについては、『四つのゾア』「第五夜」で語られている。

オークが14歳になった時、母であるエニサーモンに向けられたオークの愛にしだいに言い知れぬ脅威を感じていったロスは、オークを山の上に鎖で縛りつける。これは明らかに「エディプス・コンプレックス」的な考えにつながるもので、オークを縛ったこの鎖は「嫉妬の鎖」(“the chain of Jealousy”)と呼ばれた。この鎖はそれ自体で増殖を続けるものであり、オークを縛る前段階ではロスの胸にぶら下がる「血の鎖」(“a bloody cord”あるいは“the bloody chain”)、さらにいえばロスの血管だともとらえられる。「嫉妬の鎖」から出てくる頑丈な繊維は、岩のまわりで急速な植物的生長をしながらオークの身体と絡み合い、彼の手足はついに岩に根付く状態にまでなってしまった。ここでオークが縛られたのが鎖であるが、彼の身体が釘で打ちつけられたことにも注目したい。すでに引用した箇所では、頑固なまでに書物の中に「未来の驚異」を記そうとしたユリゼンを拘束したものは、鎖ではなく植物による縛りであった。オークの鎖も植物的生長を進めていくものとして比喩的に表現されているが、実質的には両者の縛りは異質のものである。繰り返し取

りあげてきた、ブレイクが作品中で用いた「植物性」(“vegetation”)、つまり限りある現世に根をおろして永遠界に入れない状態であることが、ユリゼンの呪縛には意図されているのである。「ノーボダディ」とのつながりから、先にあげたジョイスの『ユリシーズ』を再びみておきたい。同じく第九番目のエピソードの中で、スティーヴンは次のようにブレイクのことを語る。

Unsheathe your dagger definitions. Horseness is the whatness of allhorse. Streams of tendency and eons they worship. God: noise is the street: very peripatetic. Space: what you damn well have to see. Through spaces smaller than red globules of man's blood they creepycrawl after Blake's buttocks into eternity of which this vegetable world is but a shadow. Hold to the now, the here, through which all future plunges to the past. (*Ulysses*, 397)

マイクロコズムがマクロコズムへ、未来が過去へ通じていることと、ブレイクのいう「植物性」について語られている。また、『四つのゾア』のゾアたちが永遠界に実体を残し、ウルロの世界ではその〈影〉でしかないことをも説明しているように思われる。そしてこの引用部分は、ブレイクの『ミルトン』にある「植物性」についての記述と直接関係している。ブレイクの意味する〈縛り〉は、もがき続ければ自然に消滅してしまうというのではなく、〈縛り〉もまた時間の経過とともに成長していくのだ。

その後オークは「第七夜」[b 稿]で、ユリゼンの教示を受けてから蛇に変身する。ユリゼンが、蛇となったオークに向かって登っていくよう命じた先はユリゼンの神秘の木であり、知識の木である。続く「第八夜」では、怒りの炎がオークの人間としての姿を完全に焼き尽くしてしまい、彼の体は蛇としての部分だけが残った。しかしこの蛇としての姿でさえも、「第九夜」で焼かれることになる。

第六夜でユリゼンは、ロスとエニサーモンの間に誕生する時のオークの声で目覚め、世界を経巡る旅へでかける。この旅については『ユリゼンの第一の書』にすでに描かれている。ユリゼンは旅の最中にさまざまなものを見てまわる。彼は依然として現実を直視せず未来を憂い、書物と鉄のペンを手放さず、時折薄暗い地溝でそれらの本の整理をする。そうして旅を続けていく途中、次の目的地へと急ぐユリゼンの目の前に「渦巻」がおこった。

...then rise, look out & ponder / His dismal voyage, eyeing the next sphere tho' far remote; / Then darting into the Abyss of night his venturous limbs / Thro' lightnings, thunders, earthquakes & concussions, fires & floods / Stemming his downward fall, labouring up against futurity, / Creating many a Vortex, fixing many a Science in the deep, / And thence throwing his venturous limbs into the vast unknown, / Swift, swift from Chaos to chaos, from void to void, a road immense. / For when he came to where a Vortex ceas'd to operate, / Nor down nor up remain'd, then if he turn'd & look'd back / From whence he came, 'twas upward all;... (Blake: *Complete Writings*, 316)

(それから立ち上がり、外を眺めてじっと考える／自分の陰鬱な航海を、はるかに遠かったが次の天球層に目をやりながら、／それから彼の大胆な手足を夜の奈落へと投げ出しながら／稲光、雷、地震、火事や洪水を通り抜け／下方への落下をくい止めながら、未来に向かってのぼりながら、／多くの渦巻をつくりながら、深みには多くの学問を固定しながら、／そしてそこから彼の大胆な手足を広大な未知の場所に投げ出しながら、／速い、速い混沌から混沌への、虚空から虚空への果てしない道に。／というのも下にも上にも止まることなく、一つの渦巻が移動をやめた場所まで彼がやって来た時、／もし彼が振り返り／自分がやって来た場所を見るならば、それはすべて上方にあるのだ・・・)

これは、ユリゼンが「渦巻」の内部に身を置き、前から後ろへと移動していく渦巻をその内側からとらえている場面である。「渦巻」の描写はしばしばブレイク作品には出てくるが²¹、この「渦巻」(“vortex”)の中心を混沌、あるいは空虚なものとしてマンダラのイメージと重ね合わせたのは、キャスリン・フリーマン (Kathryn S. Freeman) であった。フリーマンは *Blake's Nostos: Fragmentation and Nondualism in The Four Zoas* の “Centricity and the Vortex” の中で、「マンダラ」について言及している。ここにおいてフリーマンは、墮落した後に贖われるイメージをブレイクはこの「渦巻」で表現し、この渦は「空の中心」(“an empty center”)に向かって無秩序な動きをしていくと考えた。つまり、渦の中心が〈空〉であることを「マンダラ」と結びつけているのである。彼女はこのことをさらに掘り下げて考察し、この〈空〉の中心に、“fear, chaos, and annihilation” と “peace, equilibrium, and liberation” の両方の意味合いを持たせた。²² フリーマンも

引用しているように、レインの著作にも「マンダラ」に関する記述がある。レインは *Blake and Tradition* の “The Sickness of Albion” において、アルビオンの墮落を表したものに対し、再生したアルビオンは「マンダラ」の典型的イメージでもって描かれている、としている。²³

これまでもユングについて言及してきたが、彼が独自の心理学を打ち立てたのには、錬金術を含む神秘思想に負うところがあるが、ブレイクもまた、神秘思想に関するさまざまな書物を読んでいた。ブレイクが作品の中にしばしば描く、あるものを結合させて新たに何かを生みだしていく過程は、錬金術師たちがおこなっていた実験のイメージと重なり合う。すでに取りあげたように、『経験のうた』に「虎」(“The Tyger”) という詩が収められているが、ここにも、虎の筋骨隆々たる姿が鉄槌と鉄床で形成されていく様子が描かれていた。²⁴ そこで、アルビオンの再生が意味するものを探っていくにあたり、ユングが人間の〈こころ〉、特に〈自己〉を探求するのに用いた「マンダラ」に注目してみる。

すでにこの章の(1)で取りあげたように、ユングは「マンダラ」を次のように定義した。「円、より限定していえば魔法の円のことである。・・・キリスト教世界では、中世初期に特にマンダラ図形が多くみられるのであるが、それらはたいいてい、中心にキリストが居て、四福音書の四人の作者、あるいは彼らの象徴[鷲、翼ある牛、獅子、天使]が四隅に配置されている。・・・マンダラ図形は、4 という数に向うはつきりした傾向を示す花とか、十字とか、輪の形などで示される。」(『黄金の華の秘密』, 55-6) ブレイクは、四つのゾアがその内部で活動するとされる「宇宙卵」(“the Mundane Egg”) の図を、『ミルトン』プレート 33 に示している。(104 ページに添付) この図によると、四つのゾアたちはそれぞれ東西南北の方角にある一定の空間を保持しており、さらに四つの空間を併せ持つ卵形の空間がそれらの中央に存在している。この「宇宙卵」をながめていると、ドルイド (Druid) 世界のシンボルである「ケルト十字架」(“Celtic cross”) が思い浮かぶ。初期の作品である叙情詩において、「ドルイド」や「バード」(“bard”) にしばしば言及しているように、ブレイクはケルト文化の中に自らのルーツを求め、詩人である立場から、古代ケルトの吟唱詩人である「バード」の存在にひかれていた。²⁵ そしてこのケルト文化が後世に残したものとして、十字架に円環を結びつけた形をした「ケルト十字架」があるのだ。この形は、キリスト教初期の時代に流布したギリシア十字を円環で囲ったものを起源とする見方もされているが、はっきりとしたことはわかっていない。²⁶ ブレイクが「宇宙卵」を描く際に「ケルト十字架」を意識していたかどうかはさ

だかではないが、「マンダラ」を媒介として両者を結びつけることは可能ではないだろうか。

「マンダラ」は、チベット仏教における祭式に使われるものとして知られており、「ヤントラ」と呼ばれる瞑想の道具である。この「マンダラ」の中心へ向かって円を描きすすめていくうちに、人は自らの〈人格〉の中心、いわば〈自己〉に近づいていくとされる。ユングはこの「マンダラ」を心理学の領域に持ち込み、「マンダラ」の中心を次のように定義づける。「この中心は、自我としてではなく、もしそう言ってよければ、自己として感じられ考えられる。この中心は一方では最深部の点であるが、他方ではそれは周辺ないし周囲であり、自己に属するすべてのものがそのなかに含まれる。すなわちそれは組になった対立物であって、それが人格の全体を形成しているのである。」(『個性化とマンダラ』, 179) ユングは、「マンダラ」の中心部には循環運動(円運動)がみられ、すべての周皮的なものは中心的なものの指揮下におかれると考えた。²⁷ そして、このような両面性をもった完全な存在と類似するものとして、プラトンが説く男女両性を具有した球形の人間像をあげる。ブレイクの「宇宙卵」を解釈するのに用いる「マンダラ」を、ユング心理学における定義に限定しておくが、もちろんその根底にはチベット仏教などの宗教観が存在する。このように「マンダラ」とブレイクの描いた「宇宙卵」と呼ばれる図との類似性をみてきたが、それでは『四つのゾア』とはどのような関係があるのだろうか。

ユングによる「マンダラ」の定義にも示されるように、レインは「マンダラ」を、「魂の主観的表現」(“all subjective representations of the soul”)としてとらえている。はたして、アルビオンの再生、つまり四つのゾアが統合された中心は〈空〉の状態であるのか。『四つのゾア』は、ブレイクの「予言書」であると同時に「神話」とされている。キリスト教世界に残されたマンダラにはキリストがその中心に置かれるが、ゾアたちの「分離」から「統合」、アルビオンの「墮落」から「再生」へ至る過程において、〈神〉はどこに位置づけられているのだろうか。それについては、この作品の最後の場面を引用する際にふれることとする。

このように、下級神としての役割を果たすとされるユリゼンには、自分自身で生みだした「宗教の網」(“his web of deceitful religion”)が、蜘蛛の巣のごとく常についてまわる。第八夜で彼がこの網に座りこんでいた時、永遠の死に対する恐怖が彼を襲った。それまで手放さなかった書物の中には、彼によって「未来の驚異」が書き込まれていた。第3夜には、アヘイニアが「なぜあなたは現実を暗くしてまで未来を見ようとするのですか」と彼

に問いただす場面がある。つまりユリゼンは現実を直視しようとはせずに未来を恐れ、法律をつくることばかりに熱心な立法者だったのだ。ブレイクの、社会の〈権威者〉に向けられた非難の声はここに聞こえてくる。そのために第八夜ではついに、ユリゼンをがんじがらめにしてきた「宗教の網」に自らがとらえられ、鱗のあるドラゴンの姿へと墮落してしまうのだ。このような墮落の結果、ユリゼンはついにロスの手の中に収まってしまうほどのおさなごへと変貌を遂げる。フライが指摘した、オークがユリゼンの中へと徐々に溶け込んでしまう、若者から老人への循環構造は、このような形で示されているのだ。

四つのゾアたちの墮落は、「第一夜」において父の力を有する西を支配するサーマスに始まり、「理性」のユリゼンで終わる。そして復活に向けて行動を始めたのはユリゼンであった。「第七夜」[a 稿]で、まずはロスとユリゼンの和解がなされ、ロスが主体的立場となる。「第九夜」では、ユリゼンは未来への偏執狂的な恐怖から解放され、永遠界で人間の刈り取りをするための種子を蒔く。ユリゼンはもはやかつての年老いた暴君の姿ではなく、輝く若者となり、「栄光に満ち、輝かしく、悦びに小躍りして」と描かれている。²⁸ この作品における〈黙示録〉には、六日間にわたる収穫の様子が描かれていく。ルーヴァがブドウを集め、ユリゼンが穀物を収穫する。サーマスはそれを選び分け、ロスはそれを粉に変える。彼らはすでに聖餐の準備を始めているのだった。

第九夜の終わり、『四つのゾア』の夢物語は次のような場面で、突然幕をひく。

The Sun arises from his dewy bed, & the fresh airs / Play in his smiling beams
giving the seeds of life to grow, / And the fresh Earth beams forth ten thousand
thousand springs of life. / Urthona is arisen in his strength, no longer now /
Divided from Enitharmon, no longer the Spectre Los. / Where is the Spectre of
Prophecy? Where the delusive Phantom? / Departed: & Urthona rises from
the ruinous Walls / In all his ancient strength to form the golden armour of
science / For intellectual War. The war of swords departed now, / The dark
Religions are departed & sweet Science reigns. (Blake: Complete Writings, 379)

(太陽はその露が降りる床から起きあがり、新鮮な空気は／生命の種が芽生えるように

注がれる太陽の微笑みの光線のうちでたわむれ、／そして新鮮な大地は一千万もの生命の源を発する。／アーソナは力強く立ちあがり、もはや今では／エニサーモンとも、スペクターであるロスとも分かれることはない。／予言のスペクターはどこか。人を欺く幻影はどこなのか。／いつてしまったのだ。アーソナは腐朽した壁から立ちあがり／知的戦いのために、黄金の科学の鎧を作りあげようと古くからの力をふりしぼる。／武力闘争が今や去ってしまい、／邪悪な宗教は去り、こちよ科学が統治する。)

四つのゾアはこのような形で復活した。彼らが統合されたことで、『四つのゾア』は普遍的人間アルビオンの再生へと進んでいく。この最終場面では、ロスやエニサーモンがもはやアーソナから分離することはないとされているが、これは、個々のゾアが分身と合体し、四つのゾアたちを内に抱えるアルビオンが再生したことを示す。アルビオンの再生は何を意味するのか。四つの概念が結びついて一つになる時、その中心はどのような状態にあるのだろうか。

『四つのゾア』がブレイク神話と呼ばれていることから、この作品における〈神〉についてみてきた。ゾアたちが四方を占める「宇宙卵」(ブレイクにとっての「マンダラ」)の中心、つまり四つのゾアたちが集結したその中心を〈空〉であり〈無〉であったとする見方について述べていくうえで、上に引用したこの作品の最後の場面に注目したい。この場面には、アルビオンの墮落に伴いアーソナから分離していた分身、つまりロスとエニサーモンが去ってしまった、とある。「去ってしまった」(“departed”)とは、もはやその場に存在しないことを意味するが、それが〈無〉という、完全に何もない状態といえるのだろうか。アルビオンの再生はたしかに、別個の人格としてのゾアたちの存在を否定することになるが、四つのゾアたち、さらにはその属性である「想像力」、「感覚(肉体)」、「感情」、「理性」が〈無〉に帰したことを意味するのではない。それらは混沌とした状態であるが、四つのゾアがそこに存在していたという軌跡は残されている。再生したアルビオンの内部には依然として、四つのゾア(機能)が蠢いているのだ。

(2)「革命」

- 1 “Now I am God from Eternity to Eternity.” (*Blake: Complete Writings*, 273)
- 2 デイモン (S. Foster Damon) は、ブレイクが数多くの哲学や思想を吸収していく中で、ユリゼンをデミウルゴスとして配置させる考えが浮かんだことを指摘している。

“Somewhere he found the repudiated doctrines of the ancient Gnostics and in 1793 adopted their evil creator, the Demiurge, for his own Urizen. He studied Plato and dismissed Aristotle.” (*A Blake Dictionary*, 343)
- 3 *Fearful Symmetry* の 227 ページを参照。
- 4 具体的には「第三夜」は『アヘイニアの書』、「第四夜」は『ユリゼンの書』と『ロスの書』、「第五夜」は『ユリゼンの書』が下敷きとなっている。ブレイクは 1791 年から 1800 年までの間、ロンドン自治区ランベス (Lambeth) に住んでいた。テムズ川南部に位置するこの場所においてこれらの初期の予言書が完成されたことから、これらの作品は「ランベス諸本」とも呼ばれる。
- 5 土屋繁子著『ヴィジョンのひずみ — ブレイクの「四人のゾア」』の第三章「想像力と理性」を参照。
- 6 田中美知太郎著『プラトンⅡ』の 160 ページからを参照。この章は「統治神と創造神 — 『ティマイオス』の神との比較」という題が付けられて、『ティマイオス』における〈神(神々)〉の位置づけなどについて書かれてある。
- 7 ブレイクは 1772 年からの 7 年間、版画家バザリア (James Basire) の弟子となり、その後王立美術院の学生になったが、そこでの方針に納得がいかず間もなく院を去っていった。このことについては後に “Annotations to Sir Joshua Reynolds’s ‘Discourses’” の中で語っている。
- 8 デイモンは、ユリゼンの名前を初めて使った 1793 年に、ブレイクがギリシア語を知っていたかどうかを疑問視している。(*A Blake Dictionary* の 419 ページを参照)
- 9 小川二郎著『ウィリアム ブレイク「ロゼティ稿本」初期の詩』の 78 ページを参照。
- 10 “Dire shriek’d his invisible Lust; / Deep groan’d Urizen! stretching his awful hand, / Ahania (so name his parted soul) / He siez’d on his mountains of Jealousy. / He groan’d anguish’d, & called her Sin, / Kissing her and weeping over her; / Then hid her in darkness, in silence, / Jealous, tho’ she was invisible.” (249-50) 『アヘイニアの書』プレート 2 の ll.30-37 からの引用である。ミルトンの『失樂園』においても、人物を「罪」や「死」と呼ぶ場面があるが、ブレイクもまた、しばしば抽象概念を擬人化している。
- 11 この引用箇所は “Now you will, I hope, shew all the family of Antique Borers that Peace & Plenty & Domestic Happiness is the Source of Sublime Art, & prove to the Abstract Philosophers” (790) に続いている一節で、ブレイクがカンバーランドに宛てた 1795 年 12 月 6 日付けの手紙に書かれている。デイモンは *A Blake Dictionary* において、ここにある “the Abstract Philosopher” をユリゼンと解釈してこのように述べたのである。(7-8 ページを参照)
- 12 3 人の娘たちについては、この章の(1)においてすでに取りあげた。
- 13 ウーサとグロドゥナが活躍する場面はほとんどない。
- 14 『プラトン全集 12』の 76 ページからの引用である。
- 15 “Pity for thee mov’d me to break my dark & long repose, / And to reveal myself before thee in a form of wisdom.” (*Blake: Complete Writings*, 321)
- 16 “Thy Pity I condemn. Scatter thy snows elsewhere. / I rage in the deep, for Lo, my feet & hands are nail’d to the burning rock, / Yet my fierce fires are better than thy snows.” (322)
- 17 『四つのゾア』「第九夜」の [a 稿] に、この場面が描かれている。(*Blake: Complete*

Writings の 322 ページを参照)

18 *Blake: Complete Writings* の 32 ページ下の注を参照。

19 “But when she saw that Enitharmon had / Created a New Space to protect Satan from punishment, / She fled to Enitharmon’s Tent & hid herself....and sent Lucifer for its Guard. / But Lucifer refus’d to die & in pride he forsook his charge: / And they elected Molech, and when Molech was impatient... Triple Elohim came: Elohim wearied fainted: they elected Shaddai: / Shaddai angry, Pahad descended: Pahad terrified, they sent Jehovah, / And Jehovah was leprous;...” (494)

20 “I come to discover before Heav’n & Hell the Self righteousness / In all its Hypocritic turpitude,...” (530)

21 『ミルトン』の中にも同様に、「渦巻」の描写がある。

22 “While both have empty centers, one is associated with fear, chaos, and annihilation, the other with peace, equilibrium, and liberation.” (*Blake’s Nostos*, 99)

23 *Blake and Tradition* の 263 ページを参照。

24 “What the hammer? what the chain? / In what furnace was thy brain? / What the anvil? what dread grasp / Dare its deadly terrors clasp?...” (*Blake: Complete Writings*, 214)

25 『無垢のうた』には“The Voice of the Ancient Bard”という詩があり、この詩は“Youth of delight, come hither, / And see the opening morn, / Image of truth new born.” (126) ではじまっている。また、『経験のうた』の“Introduction”は“Hear the voice of the Bard!”という一文ではじまり、「バード」に注目するように呼びかけている。

26 『図説 ケルトの歴史』の 38-9 ページを参照。

27 『黄金の華の秘密』の「回転運動とその中心点」を参照する。

28 “Then, glorious bright, Exulting in his joy, / He sounding rose into the heavens in naked majesty, / In radiant Youth;...” (*Blake: Complete Writings*, 362)

終章

『無垢と経験のうた』、『天国と地獄の結婚』、『四つのゾア』を中心に、ブレイクの作品を考えてきた。この三作品はそれぞれに偶数からなる概念が設定され、ブレイクが制作した順にこれらの作品を並べた。この流れにおいて、文体は叙情詩から叙事詩へ、舞台は現実世界から神の世界へ、中心的概念の数は〈二〉からその倍の〈四〉へ、そして〈一〉へと向かっていく。ブレイクの作品群が向かっていった方向については、このような複数の概念が〈一〉に統合されてしまったという説、他方には、いくつかの概念をそのまま相対化させたとの説があげられている。このことは、ブレイク研究において論じられてきたテーマであり、これらの説には「弁証法」がからんでくる。ブレイクが、概念の〈一〉なる統合をはかったとするならば、ブロノフスキー (Jacob Bronowski) が指摘したように、哲学においてヘーゲル (Georg Wilhelm Hegel) が打ちだしたとされる「弁証法」を、文学においてではあるものの、ブレイクが先に示していたことになる。¹ しかしこの考えに対して、「弁証法」があらわすように、拮抗する〈正〉と〈反〉の概念を〈合〉² という高次の段階で統合してしまうのではなく、複数のものをあくまでも相対的にながめることこそ、ブレイクが目指したことであったと考察するものもある。大熊昭信氏は脱構築の観点から『ウィリアム・ブレイク研究』を書いているが、そこにおいてブレイクの「弁証法」に関するロレーン・クラーク (Lorraine Clark) の解釈をあげている。³ クラークは、ブレイクが神話で語るものは彼独特の「弁証法」であったとする。つまり、あれもこれもすべて取り込んでしまうヘーゲル的弁証法ではなくて、まず、あれかこれかといったキエルケゴール⁴ 的な決定的な決断がそれに先立つとしている。こういった諸点をふまえて、あれもこれも取り込んでしまう背後にニヒリズムを抱えた美的な弁証法と、あれかこれかといった宗教的な決定的判断を、ブレイク神話は併せて含んでいるとクラークはいつているのだ。「ニヒリズムと宗教の間の緊張が、もう少しで切れてしまうそのぎりぎりのところまで引き延ばされている。」⁵

本論では、対立概念を次のように扱ってきた。まず「無垢」と「経験」は人間の成長過

程としての同一線上にあり、おさなごの「無垢」は成長していく中で少しずつ「経験」を身につけていく。次に「天国」と「地獄」は併存し、それぞれに含まれるいくつかの概念は、互いの〈外周〉であり〈入り口〉とされることからわかるように、対立概念は一つの円をなす。これらのことが男と女、「靈魂」と「肉体」の関係になってくると、一方が進歩するとそれに反比例するようにもう一方は退歩する形をとる。最後に四つのゾアたちの間では「理性」と「革命」、「理性」と「想像力」の対立が起こってくる。ここに示した対立概念の全体像をみていくと、両者をともに包み込む大きな枠組みの存在が明らかになってくる。それが普遍的人間、ブレイクがアルビオンと呼んだ存在であった。「天国」と「地獄」は「理性」と「活力」の関係にあり、大宇宙と小宇宙の照応性からもそれらもまた、アルビオンの中に取り込まれる。ブレイクはアルビオンを、対立概念を取り込む枠として生みだし、両者のうちで、「無垢」、「地獄」、「靈魂」、「革命」そして「想像力」の側に立った。彼のこういった立場が、クラークがブレイク独自の「弁証法」の前提とした「宗教的な決定的判断」によるものといえるのかもしれない。しかし『天国と地獄の結婚』に記されるようにブレイクは、天使とだけ話をしようとするスウェーデンボルグ (Emanuel Swedenborg) を批判したのであり、もっと悪魔とも語り合うように主張したのだ。⁶ また、生きていくうえで経験を積み重ねながらも、おさなごの無垢とは異なる新たな〈無垢〉を手に入れようとしたのだ。ヘーゲルの「弁証法」は哲学の分野で築かれたものであるし、もちろん「個人」と「国家」の問題がその中心にはある。⁷ それゆえ、文学作品において編みだされたブレイクの「弁証法」が、ヘーゲルのそれと異なっているのは当然であろう。だが、現状に甘んずることなく、そこに〈対立命題〉を持ってくることで進展をはかろうとする意志は同じなのであった。

ブレイクが作品を生むために、「ペルソナ」を身につけていたと述べてきた。『無垢と経験のうた』の場合は、「無垢」から「経験」のペルソナにつけかえて同一対象をとらえた詩を作った。予言書とされる『天国と地獄の結婚』と『四つのゾア』を書く時には、「予言者のペルソナ」であった。しかし両作品は、まったく同じ「ペルソナ」のはたらきによって作られたものではない。『天国と地獄の結婚』は前期予言書とされるが、文体については、散文詩もあれば「地獄のことわざ」 (“Proverbs of Hell”) とされることわざもでてくる。『四つのゾア』で活躍をみせる神話的人物にしても、この作品において名前の付いた者もいるが、今だはつきりとした人格としては定着していない。また、語り手 “I” が預言者イザヤ (Isaiah) やエゼキエル (Ezekiel) と食事した様子を語っている場面もある。

『天国と地獄の結婚』で使用した「予言者のペルソナ」は、まだブレイクの肌に馴染まな
いたためか、彼の言葉が直接発せられるプレートが多い。その一方で『四つのゾア』での「ペ
ルソナ」はより精巧になり、時折〈素顔〉のブレイクが見え隠れしながらも、彼は「ペ
ルソナ」をつけていることを認識したうえで神話の世界を展開しているのだ。このように「ペ
ルソナ」は、創作が進むに従ってその質を変え、ブレイクにとってはもはや違和感のない
ものとなった。

それでは、ブレイクはなぜ「予言者のペルソナ」を使用したのだろうか。プロノフス
キーが書いているように⁸、政府による検閲から逃れるためだったのだろうか。それも一
つの理由であろう。ブレイクはこのペルソナを身につけたことで、いくつもの抽象概念を
神話的人物として具現化し、彼らを動かして徹底した神々の世界を作りあげようとした。
これは実際、非日常的な世界であったために当時としては、読者をますますブレイク作品
から遠ざけることになったのかもしれない。しかしブレイクは、彼だけが知りうる世界を
独り言のように語ったのではなく、常に読者を意識して作品を作ったのだ。⁹ 〈予言者〉
としての立場から理想の世界を語りながらも、時に「ペルソナ」を外すことで現実世界と
のバランスをとっていったのである。

ブレイクが常に、作品の上に複数の視点をおいていたことについて述べてきたが、彼の
〈創造〉を「複合芸術」としてみると、このことは明らかとなる。テキストと挿絵が一体
化した中世の彩飾写本をよみがえらせるために、両者を併せて同じ凸版で印刷するための
腐蝕法まで考えだしたほどであったから、ブレイクにとって文字と絵がいかに不可分な関
係であったかがわかる。歴史をさかのぼればケルトの詩人（バード）にはじまる詩人の声
とともに、ブレイクはその言葉を視覚化して見せた。そして〈見る〉ことは彼にとって、
他の感覚以上に特別な行為であった。

If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is,
infinite.

For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks of his
cavern. (Blake: *Complete Writings*, 154)

（もし知覚の扉が清められれば、あらゆるものが人間にはありのままに、無限に見える
であろう。というのも人間はそれ自身を閉じこめてしまっていて、ついにはすべてのもの

を彼の洞窟の狭い隙間から見るしかなくなるのだ。)

「知覚の扉」という言葉は、ハクスレー (Aldous Huxley, 1894-1963) にも影響を与えた言葉である。¹⁰ ブレイクは作品の中でしばしば「視覚」について言及している。〈見る〉という行為が彼にとっていかに意味のあるものであるかがわかる。本論で示したように、ブレイクの作品にはプラトン (Plato) の影響がみられたが、上記の箇所についても同様に、プラトンの「洞窟の比喩」¹¹ とのイメージの類似性がある。プラトンのこの比喩によると、人間は子どもの頃から、洞窟状の住まいの奥で手足も首も縛られている。その状態から人間が眺めることができるものは、自分のたちの正面にある洞窟の一部に、火の光によって投影された物の影にほかならない。プラトンは人間が普段生活している「現象界」 (“the visible world”) をこの洞窟で表現し、この世界に対する「イデア界」 (“the intelligible world”) を設定した。このイデア界は人間の魂のふるさとであるから、火を、さらには洞窟の外にある太陽を目指すよう努めなければいけないと、プラトンは考えたのである。四つのゾアたちは〈実〉体を永遠界に残しているために、墮落して降りていくこととなったウルロにおいて彼らの姿は〈虚〉体とされているが、この点に共通したイメージがある。しかし、もし彼らが「洞窟の比喩」に示されるような「実体」の〈影〉でしかないとすれば、ゾアたちの存在があのような躍動感に溢れたものとなっただろうか。彼らは姿こそ〈影〉となってしまう、それために互いを認識できないこともたびたび起こっていくが、〈影〉でありながらもこの世界の支配権をめぐって激しく争い、ついにその欲望を捨てた時に救済がやってくるのだ。

最後になるが、「最後の審判のヴィジョン」 (“A Vision of the Last Judgment,” 1810) の終わりの部分をみておこう。

I see an Innumerable company of the Heavenly host crying ‘Holy, Holy, Holy is the Lord God Almighty.’ I question not my Corporeal or Vegetative Eye any more than I would Question a Window concerning a Sight. I look thro’ it & not with it.
(617)

(私は天の無数の軍勢が「聖なるかな、聖なるかな、全能の神は聖なるかな」と叫んでいるのがわかる。私は景色を眺めるのに窓を問題としないように、肉体的な、あるいは植物

的な目を問題にはしない。私はそれをとおして見るのであって、それを使って見ているのではないのだ。)

ブレイクが持つ〈幻視〉の眼は、まわりの者からは容易に理解されるものではなかった。しかし、この力がブレイク自身の想像力を高め、彼の神話的人物もまた、ロスのもとで焼きつくされたのだった。

1827 年、70 年の生涯を終えたブレイクから流れ出した「霊魂」は、ブレイクの哲理として 2000 年を迎えた。それは現在も、そして未来においても、多くの人間の脳髄にある「神経組織」に流れ込み、彼らが新たな芸術を生むための想像力になっていく。

終章

- 1 第1章(2)の注で引用したように、プロノフスキーは *William Blake: A Man without a Mask* の中に書いている。
- 2 ちなみに〈正〉、〈反〉、〈合〉の用語は、ヘーゲルと同じドイツのフィヒテ (Johann Gottlieb Fichte, 1762-1814) にはじまるものである。
- 3 大熊昭信著『ウィリアム・ブレイク研究』の「弁証法」の項目を参照した。クラークに関する引用は、この本の87ページにでてくる。
- 4 デンマークのキエルケゴール (Søren Aabye Kierkegaard, 1813-55) は、ヘーゲルを意識して1843年に『あれかこれか』を著している。
- 5 このクラークの言葉についても『ウィリアム・ブレイク研究』の87ページから引用したものであるが、これはクラークの *Blake, Kierkegaard, and the Spectre of Dialectic* (Cambridge: Cambridge UP, 1991)、199-200ページにでているようである。
- 6 “He conversed with Angels who are all religious, & conversed not with Devils who all hate religion, for he was incapable thro’ his conceited notions.” (*Blake: Complete Writings*, 157)
- 7 クラークがキエルケゴールに対して、ヘーゲルの弁証法を「あれもこれも」としているが、ヘーゲルはヘレニズムとヘブライズム、大陸の理性論とイギリスの経験論などを取り込もうとしたのだ。
- 8 *William Blake: A Man without a Mask* の最終章、“The Man without a Mask” を参照。
- 9 “After my three years slumber on the banks of the Ocean, I again display my Giant forms to the Public. My former Giants & Fairies having recieved the highest reward possible, the love and friendship of those with whom to be connected is to be blessed, I cannot doubt that this more consolidated & extended Work will be as kindly recieved.” (*Blake: Complete Writings*, 620)
- 10 ハクスレーはこの言葉を用いて『知覚の扉』(*The Doors of Perception*, 1954) を書いた。この中には、メスカリン (mescaline) を服用することで、詩人特有の〈幻視〉を体験することなどが書かれてある。
- 11 プラトンの『国家』第七巻、514行以下を参照。

引証文献

序章

- Glausser, Wayne. *Locke and Blake: a Conversation across the Eighteenth Century*.
Gainesville : UP of Florida, 1998.
- Palgrave, Francis Turner. *The Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems
in the English Language*. London : Macmillan, 1861.
- Raine, Kathleen. *Blake and Antiquity*. Princeton : Princeton UP, 1963.
- Raine, Kathleen. *Blake and Tradition*. Vol. I , II . London : Routledge & Kegan Paul,
1969.

第1章

- Aristotle. 笹山隆 訳注『アリストテレス「詩学」』（英米文芸論双書 別巻1） 東京：研
究社, 1976.
- Blunt, Anthony. *The Art of William Blake*. New York : Columbia UP, 1959.
岡崎康一 訳『ウィリアム・ブレイクの芸術』 東京：晶文堂, 1982.
- Bottrall, Margaret. *William Blake: Songs of Innocence and Experience*. London :
Macmillan, 1970.
- Bronowski, Jacob. *William Blake and the Age of Revolution*. New York : Harper
Colophon Books, 1965.
- Bronowski, Jacob. *William Blake: A Man Without a Mask*. New York : Haskell
House, 1967.
- Caesar. 近山金次 訳『ガリア戦記』 東京：岩波書店, 1964.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. (Casebook Series) New York : E. P.
Dutton, 1938.
- Damon, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*.
Hanover : UP of New England, 1988.

- Dyson, A. E. and Lovelock, Julian. *Milton: Paradise Lost*. (Casebook Series)
London : Macmillan Education, 1973.
- Eliot, T. S. *The Three Voices of Poetry*. Cambridge : Cambridge UP, 1953.
- Keynes, Geoffrey. ed. *Blake: Complete Writings*. Oxford : Oxford UP, 1972.
- Lewis, C. S. *A Preface to Paradise Lost*. Oxford: Oxford UP, 1979.
- Locke, John. *An Essay Concerning Human Understanding*. New York : Dover, 1959.
- Locke, John. 大槻春彦 訳『人間知性論 (一)』東京: 岩波書店, 1977.
- Samuels, Andrew, Shorter, Bani and Plaut, Fred. *A Critical Dictionary of Jungian Analysis*. Middlesex : Routledge & Kegan Paul, 1986. 山中康裕 監修,
浜野清志・垂谷茂弘 訳『ユング心理学辞典』大阪: 創元社, 1994.
- Whittaker, Jason. *William Blake and the Myths of Britain*. London : Macmillan, 1999.
- Witke, Joanne. *William Blake's Epic: Imagination Unbound*. Berkeley, CA : U of California P, 1974.
- 内多毅 監修, 杉本龍太郎・深沢俊・内田能嗣 編『イギリス文学展望 — ルネサンスから現代まで』京都: 山口書店, 1992.
- 梅津濟美『ブレイクを語る』東京: 八潮出版社, 1991.
- 梅津濟美 訳『ブレイク全著作』名古屋: 名古屋大学出版会, 1989.
- 鈴木雅之『幻想の詩学 — ウィリアム・ブレイク』京都: あぼろん社, 1994.
- 中央大学人文科学研究所 編『ケルト — 伝統と民族の想像力』東京: 中央大学出版部, 1991.
- 土屋繁子『ヴィジョンのひずみ — ブレイクの「四人のゾア」』京都: あぼろん社, 1985.
- 鶴岡真弓・松村一男『図説 ケルトの歴史 — 文化・美術・神話をよむ』(ふくろうの本)
東京: 河出書房新社, 1999.
- 柳宗玄・遠藤紀勝『幻のケルト — ヨーロッパ先住民族の神秘と謎』東京: 社会思想社, 1994.
- 和辻哲郎『面とペルソナ』東京: 岩波書店, 出版年不詳.

第2章

- Aristotle. 高田三郎 訳『アリストテレス ニコマコス倫理学 (上)』東京: 岩波書店, 1971.

- Armstrong, Karen. *A History of God: The 4000-Year Quest of Judaism, Christianity and Islam*. New York : Alfred A. Knopf, 1993.
- Artz, Frederick B. *From the Renaissance to Romanticism — Trends in Style in Art, Literature, and Music, 1300-1830*. Chicago : U of Chicago P, 1962 and 1975.
望月雄二 訳『ルネサンスからロマン主義へ — 美術・文学・音楽の様式の流れ』東京:
音楽之友社, 1984.
- Blunt, Anthony. *The Art of William Blake*. (Columbia: Columbia UP, 1959)
岡崎康一 訳『ウィリアム・ブレイクの芸術』(東京: 晶文堂, 1982)
- Bronowski, Jacob. *William Blake: A Man Without a Mask*. New York : Haskell House, 1967.
- Brooks, Cleanth and Robert, Warren. *Understanding Poetry*. Holt: Rinehart and Winston, 1976.
- Chastel, André. *La grotesque*. 永澤峻 訳『グロテスクの系譜 — 装飾空間論』(東京:
文彩社, 1990)
- Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.
- Cooper, J. C. *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*. London :
Thames and Hudson, 1978. 岩崎宗治・鈴木繁夫 訳『世界シンボル辞典』東京: 三
省堂, 1992.
- Damon, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*.
Hanover: UP of New England, 1988.
- Eliade, Mircea. trans. by J. M. Cohen. *The Two and the One*. Chicago: The
University of Chicago Press, 1962.
- Erdman, David V. *Blake: Prophet Against Empire*. New York: Dover Publications,
Inc., 1991.
- Frye, Northrop. *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. Princeton: Princeton
UP, 1969.
- Harper, George Mills. *The Neoplatonism of William Blake*. London: The University
of North Carolina Press, 1961.
- Jung, Carl Gustav. 池田紘一 訳『結合の神秘 I』京都: 人文書院, 1995.
- Keynes, Geoffrey. ed. *Blake: Complete Writings*. Oxford: Oxford UP, 1972.

- Milton, John. 才野重雄 訳『仮面劇コウマス』東京: 南雲堂, 1958.
- Plato. 森進一 訳『饗宴』東京: 新潮社, 1946.
- Poulet, Georges. *Les métamorphoses du cercle*. Paris : Plon, 1961. 岡三郎 訳
『円環の変貌 上巻』東京: 国文社, 1973.
- Raine, Kathleen. *Blake and Antiquity*. Princeton: Princeton UP, 1963.
- Richards, I. A. *Poetries and Sciences*. New York : W. W. Norton, 1972.
- Samuels, Andrew, Shorter, Bani and Plaut, Fred. *A Critical Dictionary of Jungian Analysis* (Middlesex: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1986) 山中康裕 監修,
浜野清志・垂谷茂弘 訳『ユング心理学辞典』大阪: 創元社, 1994.
- 内多毅 監修, 杉本龍太郎・深沢俊・内田能嗣 編『イギリス文学展望 — ルネサンスから
現代まで』京都: 山口書店, 1992.
- 大熊昭信『ウィリアム・ブレイク研究 — 「四重の人間」と性愛、友愛、犠牲、救済をめ
ぐって』東京: 彩流社, 1997.
- 大熊昭信『ブレイクの詩霊 — 脱構築する想像力』東京: 八潮出版社, 1988.
- 川崎寿彦『イギリス文学史』東京: 成美堂, 1988.
- 少年社・福士斉・中村友紀夫・井桁義昭 編『神秘学の本 — 西欧の闇に息づく隠された知
の全系譜』Books Esoterica 第18号. 東京: 学習研究社, 1996.
- 武市健人『論理学概論』東京: 青春出版社, 1965.
- 土屋繁子『ブレイクの世界 — 幻視者の予言書』東京: 研究社, 1778.
- 松島正一『孤高の芸術家 — ウィリアム・ブレイク』東京: 北星堂書店, 1984.
- 水之江有一 編『シンボル事典』東京: 北星堂書店, 1992.
- 若桑みどり『マニエリスムの芸術論』東京: 岩崎美術新社, 1980.

第3章

- Adams, Hazard. *Critical Essays on William Blake*. Boston : G.K.Hall, 1991.
- Blunt, Anthony. *The Art of William Blake*. New York : Columbia UP, 1959.
岡崎康一 訳『ウィリアム・ブレイクの芸術』東京: 晶文堂, 1982.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. (Casebook Series) New York : E. P.
Dutton, 1938.
- Damon, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*.

- Hanover : UP of New England, 1988.
- Dante. 寿岳文章 訳『神曲 「地獄編」』東京: 集英社, 1987.
- Erdman, David V. and Grant, John E. ed. *Blake's Visionary Forms Dramatic*.
Princeton : Princeton UP, 1970.
- Freeman, Kathryn S. *Blake's Nostos: Fragmentation and Nondualism in The Four Zoas*. New York : State U of New York P, 1997.
- Freeman, Rosemary. *English Emblem Books*. London : Chatto & Windus, 1948.
- Frye, Northrop. ed. *Blake: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.:
Prentice-Hall, 1966.
- Frye, Northrop. *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. 1947. Princeton :
Princeton UP, 1969.
- Glaussner, Wayne. *Locke and Blake: a Conversation across the Eighteenth Century*.
Gainesville : UP of Florida, 1998.
- Harper, George Mills. *The Neoplatonism of William Blake*. London : The University
of North Carolina Press, 1961.
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. London : Faber and Faber. 柳瀬尚紀 訳『フィネガンズ・ウェイク』東京: 河出書房新社, 1991.
- Keynes, Geoffrey. ed. *Blake: Complete Writings*. Oxford: Oxford UP, 1972.
- Pater, Walter. *Appreciations*. London : Macmillan, 1910.
- Plato. 藤沢令夫・水野有庸 訳『プラトン全集 3 — ソピステス、ポリティコス (政治家)』
東京: 岩波書店, 1980.
- Praz, Mario. *Mnemosyne: the Parallel between Literature and the Visual Arts*.
Princeton : Princeton UP, 1974. 高山宏 訳『ムネモシユネ — 文学と視覚芸術との
間の平行現象』東京: ありな書房, 1999.
- Purce, Jill. *Art and Imagination*. London : Thames and Hudson, 1974. 高橋巖 訳
『螺旋の神秘 — 人類の夢と怖れ』(イメージの博物誌 7) 東京: 平凡社, 1995.
- Raine, Kathleen. *Blake and Antiquity*. Princeton : Princeton UP, 1963.
- Read, Herbert. *The Meaning of Art*. London : Faber and Faber, 1949. 滝口修三 訳
『芸術の意味』東京: みすず書房, 1958.
- Samuels, Andrew, Shorter, Bani and Plaut, Fred. *A Critical Dictionary of Jungian*

- Analysis* (Middlesex: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1986) 山中康裕 監修,
 浜野清志・垂谷茂弘 訳『ユング心理学辞典』大阪: 創元社, 1994.
- Yeats W. B. *A Vision*. London : Macmillan, 1962. 島津彬郎 訳『幻想録』東京: パシ
 フィカ, 1978.
- 土屋繁子『ヴィジョンのひずみ — ブレイクの「四人のゾア」』京都: あぼろん社, 1985.
- 鶴岡真弓『ジョイスとケルト世界』(平凡社ライブラリー) 東京: 平凡社, 1999.
- 鶴岡真弓・松村一男『図説 ケルトの歴史 — 文化・美術・神話をよむ』(ふくろうの本)
 東京: 河出書房新社, 1999.
- 松島正一『孤高の芸術家 — ウィリアム・ブレイク』東京: 北星堂書店, 1984.
- 山下主一郎『シンボルの誕生』東京: 大修館書店, 1987.

第4章

- Bronowski, Jacob. *William Blake: A Man Without a Mask*. New York : Haskell
 House, 1967.
- Damon, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*.
 Hanover : UP of New England, 1988.
- Freeman, Kathryn S. *Blake's Nostos: Fragmentation and Nondualism in The Four
 Zoas*. New York : State U of New York P, 1997.
- Frye, Northrop. *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. 1947. Princeton :
 Princeton UP, 1969.
- Grierson, Herbert J. C. *Donne: Poetical Works*. Oxford : Oxford UP, 1988.
- Joyce, James. *Ulysses: Critical and Synoptic Edition*. Vol. I . Gabler.
- Jung, Carl Gustav. 湯浅泰雄・定方昭夫 訳『黄金の華の秘密』京都: 人文書院, 1993.
- Jung, Carl Gustav. 林道善 訳『個性化とマンダラ』東京: みすず書房, 1997.
- Kermode, Frank. *Andrew Marvell*. (The Oxford Authors) Oxford : Oxford UP, 1990.
- Keynes, Geoffrey. ed. *Blake: Complete Writings*. Oxford : Oxford UP, 1972.
- Lincoln, Andrew. *Spiritual History: A Reading of William Blake's Vala or The Four
 Zoas*. Oxford : Clarendon Press, 1995.
- Masson, David. ed. *The Poetical Works of John Milton*. London : Macmillan, 1874.
- Nicolson, Marjorie Hope. *The Breaking of the Circle*. New York : Columbia UP,

1960.

Raine, Kathleen. *Blake and Antiquity*. Princeton : Princeton UP, 1963.

Raine, Kathleen. *Blake and Tradition*. Vol. I, II. London : Routledge & Kegan Paul, 1969.

Richards, I. A. *Coleridge on Imagination*. London : Kegan Paul, 1934.

Sykes, Homer. *Celtic Britain*. London : Weidenfeld & Nicolson, 1997.

大熊昭信『ウィリアム・ブレイク研究 — 「四重の人間」と性愛、友愛、犠牲、救済をめぐって』東京: 彩流社, 1997.

小川二郎『ウィリアム・ブレイク「ロゼティ稿本」初期の書』東京: 文化評論社, 1972.

種山恭子・田之頭安彦 訳『プラトン全集 12』東京: 岩波書店, 1975.

杉本龍太郎『英詩の実像 — イギリス詩への招待』大阪: 創元社, 1990.

田中美知太郎 編『プラトンⅡ』（世界の名著 7）東京: 中央公論社, 1969.

土屋繁子『ヴィジョンのひずみ — ブレイクの「四人のゾア」』京都: あぼろん社, 1985.

鶴岡真弓・松村一男『図説 ケルトの歴史 — 文化・美術・神話をよむ』（ふくろうの本）東京: 河出書房新社, 1999.

終章

Bronowski, Jacob. *William Blake: A Man Without a Mask*. New York : Haskell House, 1967.

Huxley, Aldous. *The Doors of Perception and Heaven and Hell*. London : Chatto & Windus, 1972.

Keynes, Geoffrey. ed. *Blake: Complete Writings*. Oxford : Oxford UP, 1972.

大熊昭信『ウィリアム・ブレイク研究 — 「四重の人間」と性愛、友愛、犠牲、救済をめぐって』東京: 彩流社, 1997.

参考文献

I ブレイクのテキスト

Keynes, Geoffrey. ed. *Blake: Complete Writings*. Oxford : Oxford UP, 1972.

II ブレイク関連資料

Adams, Hazard. *Critical Essays on William Blake*. Boston : G.K.Hall, 1991.

Bloom, Harold. *Blake's Apocalypse: a Study in Poetic Argument*. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1963.

Bloom, Harold. *William Blake's The Marriage of Heaven and Hell*. New York : Chelsea House, 1987.

Bloom, Harold. ed. *William Blake*. (Modern Critical Views) New York : Chelsea House, 1985.

Blunt, Anthony. *The Art of William Blake*. New York : Columbia UP, 1959.

岡崎康一 訳『ウィリアム・ブレイクの芸術』東京: 晶文堂, 1982.

Bottrall, Margaret. *William Blake: Songs of Innocence and Experience*. London : Macmillan, 1970.

Bronowski, Jacob. *William Blake and the Age of Revolution*. New York : Harper Colophon Books, 1965.

Bronowski, Jacob. *William Blake: A Man Without a Mask*. New York : Haskell House, 1967.

Bronowski, Jacob. *William Blake: A Man Without a Mask*. London : Martin Secker & Warburg, 1944. 高儀進 訳『ブレイク — 革命の時代の予言者』東京: 紀伊国屋書店, 1976.

Damon, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. Hanover : UP of New England, 1988.

Damon, S. Foster. *William Blake: His Philosophy and Symbols*. Gloucester : Peter

- Smith, 1958.
- Easson, Kay Parkhurst and Easson, Roger R. ed. *William Blake: Milton*. New York: Random House, 1978.
- Erdman, David V. *A Concordance to the Writings of William Blake*. Vol. 1,2. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1967.
- Erdman, David V. *Blake: Prophet Against Empire*. New York : Dover, 1991.
- Erdman, David V. *The Illuminated Blake*. New York : Anchor Press, 1974.
- Erdman, David V. and Grant, John E. ed. *Blake's Visionary Forms Dramatic*. Princeton : Princeton UP, 1970.
- Freeman, Kathryn S. *Blake's Nostos: Fragmentation and Nondualism in The Four Zoas*. New York : State U of New York P, 1997.
- Frye, Northrop. ed. *Blake: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1966.
- Frye, Northrop. *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. 1947. Princeton : Princeton UP, 1969.
- Gillham, D. G. *William Blake*. Cambridge : Cambridge UP, 1973.
- Glauser, Wayne. *Locke and Blake: a Conversation across the Eighteenth Century*. Gainesville : UP of Florida, 1998.
- Hagstrum, Jean H. *William Blake: Poet and Painter*. Chicago : U of Chicago P, 1964.
- Harper, George Mills. *The Neoplatonism of William Blake*. London : The University of North Carolina Press, 1961.
- Keynes, Geoffrey. ed. *William Blake's Engravings*. New York : Cooper Square, 1972.
- Keynes, Geoffrey. ed. *William Blake: The Marriage of Heaven and Hell*. London : Oxford UP, 1975.
- Klonsky, Milton. *William Blake: The Seer and His Visions*. New York : Harmony Books, 1977.
- Lincoln, Andrew. *Spiritual History: A Reading of William Blake's Vala or The Four Zoas*. Oxford : Clarendon Press, 1995.
- Lucas, John. ed. *William Blake*. London : Longman, 1998.

Morton, A. L. *The Everlasting Gospel: A Study in the Sources of William Blake*.

ローレンス&ウィシャート社, 1958. 松島正一 訳『ブレイクとランターズ — ブレイク思想の源泉』東京: 北星堂書店, 1996.

Paananen, Victor N. *William Blake*. (Twayne's English Authors Series) New York : Twayne, 1996.

Peterfreund, Stuart. *William Blake in a Newtonian World: Essays on Literature as Art and Science*. Oklahoma : U of Oklahoma P, 1998.

Raine, Kathleen. *Blake and Antiquity*. Princeton : Princeton UP, 1963.

Raine, Kathleen. *Blake and Tradition*. Vol. I, II. London : Routledge & Kegan Paul, 1969.

Raine, Kathleen. *William Blake*. New York : Praeger Publishers, 1971.

Richey, William. *Blake's Altering Aesthetic*. Columbia : U of Missouri P, 1996.

Whittaker, Jason. *William Blake and the Myths of Britain*. London : Macmillan, 1999.

Wilkie, Brian and Johnson, Mary Lynn. *Blake's Four Zoas: the Design of a Dream*. Cambridge, MA : Harvard UP, 1978.

Witke, Joanne. *William Blake's Epic: Imagination Unbound*. Berkeley, CA : U of California P, 1974.

池下幹彦 訳『天国と地獄の結婚』東京: 近代文藝社, 1992.

梅津濟美『ブレイク研究』東京: 八潮出版社, 1977.

梅津濟美『ブレイクを語る』東京: 八潮出版社, 1991.

梅津濟美 訳『ブレイク全著作』名古屋: 名古屋大学出版会, 1989.

梅津濟美 訳『ブレイクの手紙』東京: 八潮出版社, 1970.

大熊昭信『ウィリアム・ブレイク研究 — 「四重の人間」と性愛、友愛、犠牲、救済をめぐって』東京: 彩流社, 1997.

大熊昭信『ブレイクの詩霊 — 脱構築する想像力』東京: 八潮出版社, 1988.

岡田隆彦『芸術の生活化 — モリス、ブレイク、かたちの可能性』東京: 小沢書店, 1993.

岡本謙次郎『ブレイク 版画と水彩』(双書 版画と素描 7) 東京: 岩崎美術社, 1972.

小川二郎『ウィリアム・ブレイク — 「無垢と経験の歌」研究』京都: 中央図書出版社, 1950.

- 小川二郎『ウィリアム・ブレイク 「ロゼティ稿本」 初期の書』東京: 文化評論社, 1972.
- 山宮充 注釈『ブレイク詩選』(研究社英米文学叢書) 東京: 研究社, 1990.
- 山宮充 注釈『ブレイク詩選』東京: 研究社, 1990.
- 寿岳文章『エルサレムへの道』京都: 西村書店, 1947.
- 寿岳文章 訳『ブレイク詩集』(世界の詩 55) 東京: 彌生書房, 1995.
- 寿岳文章 訳『ブレイク抒情詩抄』東京: 岩波書店, 1997.
- 寿岳文章 監修, 柳宗悦・橋詰光春 編『ブレイク論集』京都: 似玉堂, 1931.
- 鈴木雅之『幻想の詩学 — ウィリアム・ブレイク』京都: あぼろん社, 1994.
- 土屋繁子『ヴィジョンのひずみ — ブレイクの「四人のゾア」』京都: あぼろん社, 1985.
- 土屋繁子『ブレイクの世界 — 幻視者の予言書』東京: 研究社, 1978.
- 土居光知 訳『ブレイク詩集』(平凡社ライブラリー) 東京: 平凡社, 1998.
- 能代荘歩『永遠の人間像』東京: 北星堂書店, 1960.
- 幡谷正雄『ブレイク詩集』東京: 新潮社, 1927.
- 松島正一『孤高の芸術家 — ウィリアム・ブレイク』東京: 北星堂書店, 1984.
- 保田正義『ウィリアム・ブレイク研究』(創元学術双書) 大阪: 創元社, 1973.
- 『ウィリアム・ブレイク — 予言と神秘の書』(文学季刊 牧神 第5号) 東京: 牧神社, 1976.

III 一般資料

- Aristotle. trans. by H. Rackham. *Aristotle XIX The Nicomachean Ethics*. (The Loeb Classical Library) London : William Heinemann, 1968.
- Aristotle. trans. by David Ross. *The Nicomachean Ethics of Aristotle*. London : Oxford UP, 1969.
- Aristotle. 笹山隆 訳注『アリストテレス「詩学」』(英米文芸論双書 別巻1) 東京: 研究社, 1976.
- Aristotle. 高田三郎 訳『アリストテレス ニコマコス倫理学 (上)』東京: 岩波書店, 1971.
- Aristotle. 高田三郎 訳『アリストテレス ニコマコス倫理学 (下)』東京: 岩波書店, 1973.
- Armstrong, Karen. *A History of God: The 4000-Year Quest of Judaism, Christianity and Islam*. New York : Alfred A. Knopf, 1993.
- Artz, Frederick B. *From the Renaissance to Romanticism — Trends in Style in*

- Art, Literature, and Music, 1300-1830*. Chicago : U of Chicago P, 1962 and 1975.
望月雄二 訳『ルネサンスからロマン主義へ — 美術・文学・音楽の様式の流れ』東京:
音楽之友社, 1984.
- Balzac, Honoré de. 沢崎浩平 訳『セラフィタ』(世界幻想文学大系 第六巻) 東京: 国書
刊行会, 1976.
- Blasselle, Bruno. *A Pleines pages Histoire du livre*. Motovun, 1997. 荒俣宏 監修,
木村恵一 訳『本の歴史』(「知の再発見」双書 80) 大阪: 創元社, 1998.
- Brooks, Cleanth and Robert, Warren. *Understanding Poetry*. New York, Holt :
Rinehart and Winston, 1976.
- Caesar. 近山金次 訳『ガリア戦記』東京: 岩波書店, 1964.
- Canan, Proinsias Mac. *Celtic Mythology*. 松田幸雄 訳『ケルト神話』東京: 青土社,
1991.
- Cassirer, Ernest. *Individuum und Kosmos in der Philosophie der renaissance*.
Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963. 末吉孝州 訳『ルネサンス哲
学における — 個と宇宙』東京: 太陽出版, 1999.
- Chastel, André. *La Crise de la Renaissance: 1520-1600*. Genève : d'Art Albert Skira
S. A., 1968. 小島久和 訳『ルネサンスの危機 — 1520-1600 年』東京: 平凡社, 1999.
- Chastel, André. *La grotesque*. 永澤峻 訳『グロテスクの系譜 — 装飾空間論』東京: 文
彩社, 1990.
- Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. London : Routledge & Kegan Paul, 1962.
- Clebert, Jean-Paul. 竹内信夫 訳『動物シンボル辞典』東京: 大修館書店, 1989.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. (Casebook Series) New York : E. P.
Dutton, 1938.
- Cooper, J. C. *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*. London :
Thames and Hudson, 1978. 岩崎宗治・鈴木繁夫 訳『世界シンボル辞典』東京: 三
省堂, 1992.
- Country, L. William. 宇都宮秀和 訳『ヨハネ福音書の神秘主義』(聖書の研究シリーズ)
東京: 教文館, 1994.
- Crane, Walter. *The Decorative Illustration of Books Old and New*. 高橋誠 訳『書物
と装飾 — 挿絵の歴史』東京: 国文社, 1990.

- Crossley-Holland, Kevin. *The Norse Myths*. 山室静・米原まり子 訳『北欧神話』東京: 青土社, 1983.
- Dante. 寿岳文章 訳『神曲 「地獄編」』東京: 集英社, 1987.
- Davidson, H. R. Ellis. *Scandinavian Mythology*. 米原まり子・一井知子 訳『北欧神話』東京: 青土社, 1992.
- Dyson, A. E. and Lovelock, Julian. *Milton: Paradise Lost*. (Casebook Series) London : Macmillan Education, 1973.
- Eliade, Mircea. trans. by J. M. Cohen. *The Two and the One*. Chicago : The U of Chicago P, 1962.
- Eliade, Mircea. 奥山倫明 訳『エリアーデ世界宗教事典』東京: せりか書房, 1994.
- Eliot, T. S. *The Three Voices of Poetry*. Cambridge : Cambridge UP, 1953.
- Eliot, T. S. 吉田健一 訳『エリオット全集 第三巻』東京: 中央公論社, 1960.
- Evans, Richard I. *Conversations with Carl Jung*. D. Van Nostrand, 1964. 荒木博之 編注『ユングとの対話』東京: 英宝社, 1993.
- Freeman, Rosemary. *English Emblem Books*. London : Chatto & Windus, 1948.
- Gabler, Hans Walter, Steppe, Wolfhard and Melchior, Claus. *Ulysses: A Critical and Synoptic Edition*. New York : Garland, 1984.
- Grierson, Herbert J. C. *Donne: Poetical Works*. Oxford : Oxford UP, 1988.
- Grierson, Herbert J. C. *The Poems of John Donne*. Oxford : Oxford UP, 1958.
- Hauser, Arnold. *Mannerism*. London : Routledge & Kegan Paul, 1965. 若桑みどり 訳『マニエリスム』(美術名著選書 12) 東京: 岩崎美術社, 1970.
- Hick, John H. 間瀬啓充 訳『宗教の哲学』東京: 勁草書房, 1994.
- Huxley, Aldous. *The Doors of Perception and Heaven and Hell*. London : Chatto & Windus, 1972.
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. London : Faber and Faber. 柳瀬尚紀 訳『フィネガンズ・ウェイク』東京: 河出書房新社, 1991.
- Joyce, James. *Ulysses: Critical and Synoptic Edition*. Vol. I. Gabler.
- Jung, Carl Gustav. 湯浅泰雄・定方昭夫 訳『黄金の華の秘密』京都: 人文書院, 1993.
- Jung, Carl Gustav. 池田紘一 訳『結合の神秘 I』京都: 人文書院, 1995.
- Jung, Carl Gustav. 林道善 訳『個性化とマンダラ』東京: みすず書房, 1997.

- Jung, Carl Gustav. 野田倬 訳『自我と無意識の関係』京都: 人文書院, 1994.
- Jung, Carl Gustav. 松代洋一 訳『創造する無意識』東京: 朝日出版社, 1985.
- Jung, Carl Gustav. 榎木真吉 訳『パラケルスス論』東京: みすず書房, 1992.
- Kayser, Wolfgang. *Das Groteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*
Orion Press, 1959. 竹内豊治 訳『グロテスクなもの』東京: 法政大学出版局, 1978.
- Kermode, Frank. *Andrew Marvell*. (The Oxford Authors) Oxford : Oxford UP, 1990.
- Kierkegaard. 飯島宗享 訳『美しき人生観』(哲学選書) 東京: 角川書店, 1949.
- Kierkegaard. 玉林憲義・久山康 訳『キェルケゴールの日記』(アテネ文庫 64) 東京:
弘文堂, 1959.
- Lévi-Strauss, Claude. *Myth and Meaning*. Toronto : U of Toronto P, 1978. 大橋保夫
訳『神話の意味』東京: みすず書房, 1999.
- Lewis, C. S. *A Preface to Paradise Lost*. Oxford: Oxford UP, 1979.
- Locke, John. *An Essay Concerning Human Understanding*. New York : Dover, 1959.
- Locke, John. 大槻春彦 訳『人間知性論 (一)』東京: 岩波書店, 1977.
- Lurker, Manfred. 池田紘一 訳『聖書象徴事典』京都: 人文書院, 1988.
- Masson, David. ed. *The Poetical Works of John Milton*. London : Macmillan, 1874.
- Miles, Robert. *Gothic Writing: 1750-1820*. London : Routledge & K. Paul, 1993.
- Milton, John. 才野重雄 訳『仮面劇コーマス』東京: 南雲堂, 1978.
- Milton, John. 平井正穂 訳『失樂園』東京: 岩波書店, 1997.
- Moltmann, Jürgen. *The Trinity and the Kingdom*. San Francisco : Harper & Row,
1817.
- Nicolson, Marjorie Hope. *A Reader's Guide to John Milton*. Syracuse : Syracuse UP,
1963.
- Nicolson, Marjorie Hope. *The Breaking of the Circle*. New York : Columbia UP,
1960.
- Palgrave, Francis Turner. *The Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems
in the English Language*. London : Macmillan, 1861.
- Pater, Walter. *Appreciations*. London : Macmillan, 1910.
- Pater, Walter. *Plato and Platonism*. London : Macmillan, 1922.
- Pater, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. 富士川義之 訳『ルネサン

- ス』東京: 白水社, 1997.
- Piggott, Stuart. *The Druids*. London : Thames and Hudson, 1968 and 1975.
- 鶴岡真弓 訳『ケルトの賢者「ドルイド」— 語りつがれる「知」』東京: 講談社, 2000.
- Plato. 森進一 訳『饗宴』東京: 新潮社, 1946.
- Plato. 藤沢令夫・水野有庸 訳『プラトン全集 3 — ソピステス、ポリティコス (政治家)』
東京: 岩波書店, 1980.
- Poulet, Georges. *Les métamorphoses du cercle*. Paris : Plon, 1961. 岡三郎 訳
『円環の変貌 上巻』東京: 国文社, 1973.
- Powell, T. G. E. *The Celts*. London : Thames and Hudson, 1958 and 1980.
- 笹田公明 訳『ケルト人の世界』東京: 東京書籍, 1990.
- Praz, Mario. *Mnemosyne: the Parallel between Literature and the Visual Arts*.
Princeton : Princeton UP, 1974. 高山宏 訳『ムネモシュネ — 文学と視覚芸術との
間の平行現象』東京: ありな書房, 1999.
- Praz, Mario. *Studi Sul Concettismo*. Firenze : G. C. Sansoni-Editore, 1946. 伊藤博
明 訳『綺想主義研究 — バロックのエンブレム類典』東京: ありな書房, 1998.
- Purce, Jill. *Art and Imagination*. London : Thames and Hudson, 1974. 高橋巖 訳
『螺旋の神秘 — 人類の夢と怖れ』(イメージの博物誌 7) 東京: 平凡社, 1995.
- Read, Herbert. *The Meaning of Art*. London : Faber and Faber, 1949. 滝口修三 訳
『芸術の意味』東京: みすず書房, 1958.
- Richards, I. A. *Coleridge on Imagination*. London : Kegan Paul, 1934.
- Richards, I. A. *Poetries and Sciences*. New York : W. W. Norton, 1972.
- Rossi, Paolo. *Francesco Bacone: Dalla Magia alla Scienza*. Bari : Laterza, 1957.
前田達郎 訳『魔術から科学へ』東京: みすず書房, 1999.
- Russell, Bertrand. *Mysticism and Logic*. London : George Allen & Unwin, 1917.
江森巳之助 訳『神秘主義の論理』東京: みすず書房, 1959.
- Samuels, Andrew, Shorter, Bani and Plaut, Fred. *A Critical Dictionary of Jungian
Analysis*. Middlesex : Routledge & Kegan Paul, 1986. 山中康裕 監修,
浜野清志・垂谷茂弘 訳『ユング心理学辞典』大阪: 創元社, 1994.
- Selden, Raman. 栗原裕 訳『ガイドブック — 現代文学理論』東京: 大修館書店, 1989.
- Selden, Raman. 鈴木良平 訳『現代の文学批評 — 理論と実践』東京: 彩流社, 1994.

- Sloyan, Gerard S. 鈴木修平 訳『現代聖書注解 ヨハネによる福音書』東京: 日本基督教団出版局, 1992.
- Swedenborg, Emanuel. スウェーデンボルグ原典翻訳委員会 訳『天界と地獄』東京: アルカナ出版, 1985.
- Sykes, Homer. *Celtic Britain*. London : Weidenfeld & Nicolson, 1997.
- Tenney, Merrill C. 舟喜順一 訳『ヨハネによる福音書』仙台: 聖書図書刊行会, 1958.
- Traister, Barbara H. *Heavenly Necromancers: the Magician in English Renaissance Drama*. Missouri : U of Missouri Press, 1984. 藤瀬恭子 訳『ルネサンスの魔術師』東京: 晶文社, 1993.
- Yeats W. B. *A Vision*. London : Macmillan, 1962. 島津彬郎 訳『幻想録』東京: パシフィカ, 1978.
- The Holy Bible containing the old and new testaments in the Authorized King James Version*. Chicago : Timothy Press, 1970.
- 伊藤進『怪物のルネサンス』東京: 河出書房新社, 1998.
- 伊藤博明『神々の再生 — ルネサンスの神秘思想』東京: 東京書籍, 1996.
- 岩崎武雄『西洋哲学史』(教養全書) 東京: 有斐閣, 1971.
- 岩崎勉『アリストテレス』(世界思想家全書) 東京: 牧書店, 1967.
- 内多毅 監修, 杉本龍太郎・深沢俊・内田能嗣 編『イギリス文学展望 — ルネサンスから現代まで』京都: 山口書店, 1992.
- 大橋博司『パラケルススの生涯と思想』東京: 思索社, 1988.
- 岡沢武『英文学の三大哀歌』東京: 篠崎書林, 1973.
- 小川美彦『「ユリシーズ」百科事典』東京: 英宝社, 1997.
- 加藤信朗『ギリシア哲学史』東京: 東京大学出版会, 1996.
- 河合隼雄『ユング心理学入門』東京: 培風館, 1967.
- 川崎寿彦『イギリス文学史』東京: 成美堂, 1988.
- 川崎寿彦『森のイングランド — ロビン・フッドからチャタレー夫人まで』(平凡社ライブラリー) 東京: 平凡社, 1997.
- 木村重信・高階秀爾・樺山紘一 監修『中世Ⅱ』(名画への旅 3) 東京: 講談社, 1993.
- 旧約新約聖書大事典編集委員会 編『旧約新約聖書大事典』東京: 教文館, 1989.

- 種山恭子・田之頭安彦 訳『プラトン全集 12』東京: 岩波書店, 1975.
- 幸田礼雅 訳『版画』(文庫クセジュ 677) 東京: 白水社, 1986.
- 小口偉一・堀一郎 監修『宗教学辞典』東京: 東京大学出版会, 1973.
- 島津彬郎『イエイツを読む』東京: 研究社, 1993.
- 島津彬郎『W・B・イエイツとオカルティズム』東京: 平河出版社, 1985.
- 少年社・福士斉・石川貴浩・渡辺真理子 編『古代密教の本 — 太古神話に隠された謎の秘儀と宗教』(Books Esoterica 第17号) 東京: 学習研究社, 1996.
- 少年社・福士斉・中村友紀夫・井桁義昭 編『神秘学の本 — 西欧の闇に息づく隠された知の全系譜』(Books Esoterica 第18号) 東京: 学習研究社, 1996.
- 菅原邦城『北欧神話』東京: 東京書籍, 1984.
- 杉本龍太郎『イギリス詩の軌跡 — 訳詩作品代表選』大阪: 大阪教育図書, 1996.
- 杉本龍太郎『英文学の視点から — 批評理論と形而上詩』大阪: 大阪教育図書, 1995.
- 杉本龍太郎『英詩の技巧 — 詩的真實の表現』大阪: 創元社, 1988.
- 杉本龍太郎『英詩の実像 — イギリス詩への招待』大阪: 創元社, 1990.
- 高田三郎 訳『ニコマコス倫理学』東京: 岩波書店, 1971.
- 高橋裕子『イギリス美術』東京: 岩波書店, 1998.
- 高橋亘『西洋神秘主義思想の源流』東京: 創文社, 1991.
- 武市健人『論理学概論』東京: 青春出版社, 1965.
- 田中美知太郎 編『プラトン I』(世界の名著 6) 東京: 中央公論社, 1966.
- 田中美知太郎 編『プラトン II』(世界の名著 7) 東京: 中央公論社, 1969.
- 田中美知太郎『プラトン II』東京: 岩波書店, 1986.
- 田中美知太郎『プラトン IV』東京: 岩波書店, 1986.
- 田辺保・三野博司・荒木映子 編『文芸批評を学ぶ人のために』京都: 世界思想社, 1994.
- 近松良之『グロテスク — 人間のなかの異端と正統』東京: 毎日新聞社, 1970.
- 中央大学人文科学研究所 編『ケルト — 伝統と民族の想像力』東京: 中央大学出版部, 1991.
- 辻茂『遠近法の誕生 — ルネサンスの芸術家と科学』東京: 朝日出版社, 1995.
- 鶴岡真弓『ケルト — 装飾的思考』(ちくま学芸文庫) 東京: 筑摩書房, 1999.
- 鶴岡真弓『ジョイスとケルト世界』(平凡社ライブラリー) 東京: 平凡社, 1999.
- 鶴岡真弓・松村一男『図説 ケルトの歴史 — 文化・美術・神話をよむ』(ふくろうの本)

- 東京: 河出書房新社, 1999.
- 中野幹隆 編『哲学 — 神秘主義』東京: 哲学書房, 1989.
- 速水敬二『ルネッサンス期の哲学』東京: 筑摩書房, 1990.
- 原研二『グロテスクの部屋 — 人工洞窟と書斎のアナログ』(叢書メラヴィリア②)
東京: 作品社, 1996.
- 樋口和彦『ユング心理学の世界』大阪: 創元社, 1978.
- 平田家就『イギリス挿絵史 — 活版印刷の導入から現在まで』東京: 研究社, 1995.
- 水尾比呂志『評伝 柳宗悦』東京: 筑摩書房, 1992.
- 水之江有一 編『シンボル事典』東京: 北星堂書店, 1992.
- 水之江有一『図像学事典 — リーパとその系譜』東京: 岩崎美術新社, 1991.
- 矢内原忠雄『聖書講義IV ヨハネ伝』東京: 岩波書店, 1978.
- 柳宗玄・遠藤紀勝『幻のケルト — ヨーロッパ先住民族の神秘と謎』東京: 社会思想社,
1994.
- 山下主一郎『シンボルの誕生』東京: 大修館書店, 1987.
- 山谷省吾『新約聖書辞典』東京: 清水弘文堂, 1968.
- 吉澤伝三郎『新約聖書辞典』東京: 塙書房, 1967.
- 吉田三雄『英米文学史概要』東京: 成美堂, 1980.
- 若桑みどり『マニエリスムの芸術論』東京: 岩崎美術新社, 1980.
- 和辻哲郎『面とペルソナ』東京: 岩波書店, 出版年不詳.
- 和辻哲郎『和辻哲郎全集 第17巻』東京: 岩波書店, 1963.



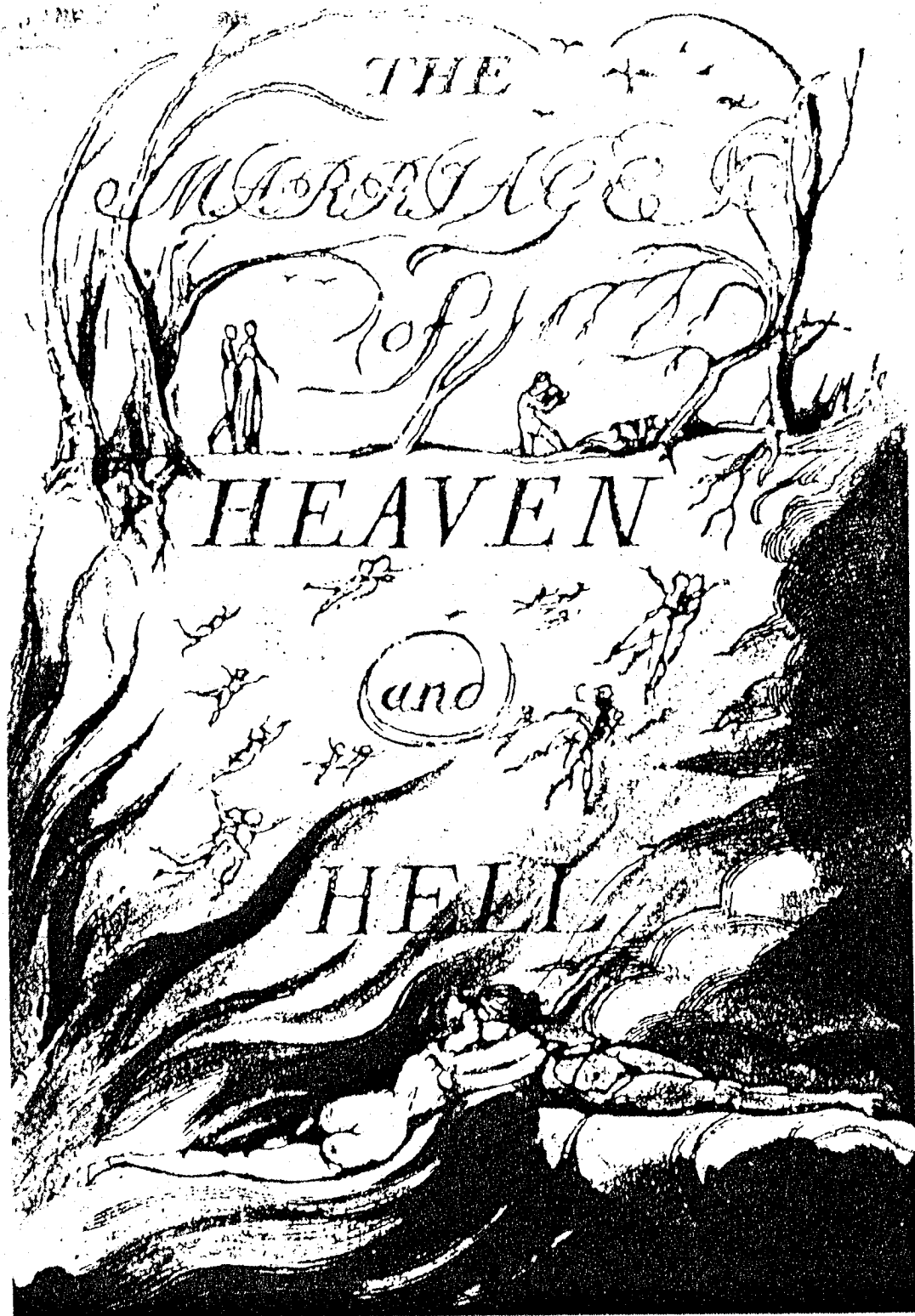


图 3





图 4

图 5

