

W. ブレイクの象徴と映像

増谷 外世 嗣

「芸術は生命の木である。」

「芸術は裸の美なくしてはありえない。」

「芸術に秘密はない。」

これらはブレイク晩年の作、THE LAOCOON GROUP 中の言葉である。裸が生命であり、そこにこそ神の住家はあることをさらに彼の絵が物語る。この（秘密なき芸術）を神秘に祭りあげてきたものは何であったか。

現代にとって裸は自然的露出か、解剖学的図式であるか、あるいは禁制である。（裸の生命）は幽閉されているか、解体されている。かいま見る（裸）は神秘なのである。だが、そういった場合のわれわれのいう現代とは、いったい何なのであろうか。

「ギリシャやエジプトの神々は数理的図式であった——プラトンの作品を見よ。」

「科学は死の木である。」

と、同書に言う。無限としての（裸）が失われたとき、死の歴史は始まったのである。ブレイクにとって歴史は現代であった。

詩人、画家、思想家が一体としてある人間像の上にさらに神秘という言葉冠せて印象づけられるブレイク像が、19世紀以後のわれわれにその世界への入門をはばんできたこと自体の中にあるわれわれの自画像は何なのであろうか。こう自問せざるをえないものをブレイクの作品は含んでいる。だが、ブレイクの初期から中期にかけての作品はそのような巨匠の工匠を思わせるほどに完成された作品であるというよりは、むしろ、一見幼い稚気に溢れた作品であるように思われる。一面において、われわれに寓話的認識段階で読みとらせる気楽さをもっている。だが、問題なのは次第に寓話として読むにはその気楽さに或る抵抗感をおこさせるようなものが感じられてくるこ

とである。それはどうしても後を追いかけてみざるをえないような一種の影絵的なものである。初期の詩作品『無垢の歌』や『断片詩』の幾つかの中に一貫して歌われている（少年）と（父）との間に展開される或る離間の線がある。

ぼくのお母さんはうめき、ぼくのお父さんは泣いている、
あぶない世界にぼくはとびだした。
どうしようもなく、裸で、ぼくは
雲間の邪鬼のように笛を吹いている。

“INFANT SORROW”

泣いている親の世界と裸で笛を吹いている幼児の世界は明確に分かれてある世界としてあり、しかも両者の姿はその輪郭だけが映し出されているシルエットのような映像としてある。そこで、この両者を当然のように分かっている言葉なき空間が妙に気になるのである。そして、やがてこの幼児の眼に映っているような外の世界としての父、母ではなく、少年の心が（父）を呼び求めるとき、その姿はすでに見当たらない。

“FATHER! father! where are you going?
“O do not walk so fast.
“Speak, father, speak to your little boy,
“Or else I shall be lost.”

The night was dark, no father was there;
The child was wet with dew;

(THE LITTLE BOY LOST)

失われたものは少年でなく（父）である。その失われたものを追いかける悲しみの少年の姿がシルエットとしてあるだけである。喜びの少年はその輪郭の外に消えている。作品、『無垢の歌』の中には「失われた少年」と「見出された少年」、あるいは、いわば、悲しみ以前の喜びと喜びから裂かれた悲しみが、悲喜交々の情緒としてあるのではなく、何処かで一線画された世界としてある。その構造のもつ一種のシルエット的効果はある潜在的な意図の方向に向かって次第に覚醒されてゆく濃暗の世界を暗示している。

そして、作品『経験の歌』ではこの一線画された喜びと悲しみが相交錯するのではなく、闘いとして始まる。

"Nought loves another as itself,
 "Nor venerates another so,
 "Nor is it possible to Thought
 "A greater than itself to know:

"And Father, how can I love you
 "Or any of my brothers more?
 "I love you like the little bird
 "That picks up crumbs around the door."

The Priest sat by and heard the child,
 In trembling zeal he seiz'd his hair:
 He led him by his little coat;
 And all admir'd the Priestly care.

And standing on the altar high,
 "Lo! what a fiend is here!" said he,
 "One who sets reason up for judge
 "Of our most holy Mystery."

The weeping child could not be heard,
 The weeping parents wept in vain;
 They strip'd him to his little shirt,
 And bound him in an iron chain;

(A LITTLE BOY LOST)

「誰もが自分を愛するほどに他人を愛しはしないし、
 自分をうやまうほどに他人をうやまうこともなく、
 思考というものにはそれ自らより
 偉大なものを知ることはできない。

フアザー
 神父様、あなたや兄弟たちを
 どうすればこれ以上愛せるのですか？
 ぼくは扉のそばでパン屑をついばんでいる
 小鳥のようにあなたを愛しています。」

司祭は少年のことを聞いて、

怒りに震えながら少年の髪をつかんだ。
 少年の上衣をひっぱって行く
 司祭としての配慮を人々は讃えた。

高い祭壇の上に立った司祭は言った。
 「何というこの邪鬼！
 われらが聖なる神秘の世界を
 理屈をかかえて裁くとは。」

泣く子供の声は聞かれず、
 泣く両親は空しく泣き、
 少年はシャツまで裸にされ、
 鉄の鎖につながれた。

この作品の骨格は幾つかの面で『無垢の歌』よりは幾重かに重なったシルエットとしての性格をもっている。第一節の少年の言葉はいわば天の声としてのシルエットである。第三、四節で、(聖なる神秘)の世界に(理屈をかかげるもの)として少年を裁いている司祭が実は別な理屈をかかけているのであって、感性と理性とが未だ分離しない少年の喜びと愛の論理に逆に裁かれている抽象思考の権化のシルエットである。最後に、空しく泣くだけの両親と鎖は権化の支配力に屈服する奴隷のシルエットである。濃暗の度合は深まりつつ、シルエットの輪郭は明確になってきた。

ところで、このような共通の構造的基盤に伴われつつ、ここまできたとき、唐突ながら、このような作品生誕の契機を歴史やサイコロジーと結びつけたくなる者には、この作品の背後に、十八世紀末葉から十九世紀中葉にかけて、いわばプロテスタンティズムの最後の隆盛期の中で、ブレイクの眼は長い歴史の中で司祭制社会の中にうちたてられた虚構を見抜いた、と読みとることもできよう。そして、そのような解釈も多分に可能である根拠として『天国と地獄との結婚』の中にある一種のアフォリズムを読みとることができる。

「太古の詩人達は感性で感じとれるものはすべて神々や悪魔の生命を吹きこみ、それらのものを神々や悪魔の名前で呼び、森、河、山、湖、市、国など、無数に繁茂する感性のとらえうるものの資質でもって讃えた。そして特に、彼らはそれぞれ

の市や村の天質をしらべ、それらをその精神的神性の下においたのである。

しかし、やがてそこに一つの組織が形成され、それを利用したり、俗衆を支配すべく、ものからその精神的神性を抽象化したり実質化しようとした。

かくして司祭制——つまり詩的物語から崇拜の形式をひきぬくこと——が始まったのである。

そしてついに司祭達は神々がそのようなものを命じたと宣言するに至った。

かくて人間は神性のすべてが人間の胸の中に住んでいるものであることを忘れたのである。」

(『天国と地獄との結婚』)

感性の世界から離脱する抽象思考の裏腹に崇拜形式をあみだした司祭制の起源をよみ、そこに樹立されていった支配力が形成していった社会を心象として見るブレイクの胸には奴隷史としての人間史の(うめき)が充満してくる。泣く親と笛吹く子供のシルエットの間にあった(言葉なき空間)こそこの(うめき)の前哨線であったのである。イギリスをシルエットにした象徴としての「アルビオン」の世界がその(うめき)の始めである。

ENSLAV'D, the Daughters of Albion weep; a trembling lamentation
Upon the mountains;

(VISIONS OF THE DAUGHTERS OF ALBION)

『アルビオンの娘達』と『天国と地獄との結婚』は同年 1793 年の作である。この頃からすでにブレイクにとって事象としての歴史は心象の中に飲みこまれている。「天国と地獄とは結婚して」あるのである。いや、それ以前から明らかに意識されていたかは別としてもすでにこの小論の最初からの引用例がもつシルエットとしての構造がそれを前ぶれている。事象としての物理的空間ではない、別なそれを暗示している。

さらに、この三つの箇所を連ねて引用したのには、この構造に内容的にかかわる重要な問題を含んでいるからである。三つに共通して使われている(父)なる言葉の意味が、“My father”(ぼくの父)から“FATHER, father”(お父さん、お父さん)へ、そして“Father”(神父さま)へと移動していることである。イギリス文学なら常時のことがらであるところに、実は問題がひそんでいることに気づかされたのは、『断片詩』の中の“TO NOBODADY”という作品に出会ってからである。おそらく(誰の父でもない父)としてブレイクの中に象徴的に案出された言葉であろう。キリスト教社会には最も肉化してあるはずのこの言葉がくりひろげる力として世界はあ

ても、その正体は隠れてある精神的抽象としての世界であるところにブレイクはおかしさと空しい洞穴の世界を見たのである。抽象思考——司祭制——支配組織——奴隷史としての人間史の中に（父）は（神）と結托して掟の権化となった。（父なる神）は（誰の父でもない父）なる心象を生んだのである。

WHY art thou silent invisible,
 Father of Jealousy?
 Why dost thou hide thy self in clouds
 From every searching Eye?

(TO NOBODADY)

黙して語らず、姿は見せないが、数多、幾多の諸々に異なった個々の（愛）を一つの掟に縛ろうとする（嫉妬の父）はブレイクの象徴的心象が神話的コスモロジーを形成しはじめるところではじめて呼び出される。『アルビヨンの娘たちの心象』である。ウースーン（Oothoon）なる女——愛するセオトーマン（Theotormon）とは結ばれず、別なる蕃力、ブローミオン（Bromion）に強奪され、その絆が鎖となっても、ウースーンはセオトーマンを慟哭して呼び求める。大胆なまでに、愛が白日の下で欲情を楽しむ自由を希求しても、戒律にくぐられたセオトーマンはうずくまったままウースーンには何も答えられない。ついにウースーンの嘆きはこの捕縛の魔性を呪い出す。

O Urizen! Creator of men! mistaken Demon of heaven!

このユリゼンなる魔性の登場と共に、いわゆる、『予言書』なる一群の作品に入ってゆこうとするとき、改めてわれわれはブレイクの絵なしにはそれ以上進めないことに気づかされる。

ブレイクの絵が詩の補足的説明としてあるのではなくその詩の構造と内容がもつ映像は同時に絵になっているのである。恐ろしい（虎）の燃えるような均斉美が子供の描いた漫画のようにしてあるのは、あの（虎）の詩自体が子供の無垢の眼に映った（虎）なのである。絵はもとより子供の絵であるわけである。「くじゃくの自慢は神の栄光である」とか「羊の色情は神の賜であり」、^{やぎ}「獅子の怒りは神の叡智である」というような「地獄の諺」を絵にすれば、ブレイクは漫画風に羊や獅子の絵を書いているだろう。（怒り）や（色情）や（うめき）は人間の線である。ブレイクの描いた「ウースーン」や「ヨーロッパ、アジア、アフリカ」の女を描いたその肢体の線ほど（色情）を表現した線は古今の名画に見出せない。しかし、それは完成された上手な絵である

という意味ではない。上手、下手とか完成ということはある尺度に照らしていることである。ブレイクは殆んど同時代の有名な宮廷肖像画家 Joshua Reynolds (1723—92) の肖像画とくらべれば、おそらくブレイクの絵は未完成な荒けずりのものといえるだろう。だが、ブレイクにとっては上手、下手とか未完成という尺度の次元は始めから存在しないのである。さらには透視画法、あるいはシュールレアリスム画法がその根定にもつ自然描写の範疇はブレイクにはない。ブレイクの絵は線が心象を映像化する、と語りかけてくる。したがって絵は線としてある。線は背景から形体を区画するものではなく、われわれが空間と呼んでいる無限から形体を区画するものとしてある。絵はすべて人間の想像力のたどる線、輪郭としてある。(土)や(水)や(火)を描く輪郭の中にすでに人間は住んでいるのである。ブレイクの絵の構造自体がこう語りかけてくるようである。

ところで、こういったブレイクの絵も印象的には大きく二つの対象的な傾向に分けられる。一つは先述来の漫画のように楽しく明るい絵であり、いま一つは、恐怖か呪縛か冷酷さを迫真的に描いた神秘的な絵である。

これは版画と水彩画といった手法に由来するものであるより明らかに描き出そうとする世界についての根本的な発想の違いに由来する構想であるように思われる。時期的には概して前者は初期から中期に多く、後者は中期から後期に多い。

そしてこのような対照は同じ画材が描かれているいくつかの絵を比較した場合によりいちじるしく感じられる。たとえば、蛇の絵である。

一つには漫画化された蛇の背中にまたがって楽しそうに遊ぶ裸の子供達のそれと、一方、恐ろしい蛇に呪縛されてあたかも墮獄してゆくかのような人間が描かれているものである。その対照が同一の画家の発想から生まれていることは、結果的にであれ、意図的な工匠の原理の変移を感じさせるものである。そして、また、そのような対照化は、ある必然系をもった一つの世界の二面ではなかろうかという問いかけも出てこよう。

しかし、まず、われわれをつよく惹きつける(か、あるいは反撥させられる人もあろう)ブレイクの絵はこの対照以前に、後者の傾向にある眩暈のような水彩画に描き出された迫真力である。奇異な想像力の描き出した神秘性として漠然と判ずる常識的感覚ははじかれてしまう。神秘というにはあまりに人間の生彩に溢れている。われわれの身近にはあるがその正体を見窮めていないものの影をこの画家は感じとったように思わせる不思議な色彩と線の構造である。常識と科学の時間、空間が神秘と判断するのであって、ブレイクの絵の世界はそれ自体で自足している自信ある線と色彩の力



に溢れている。

日本で紹介されている写真版では、『原初の日々』とか『天地創造』とか題されている絵がこういった印象や疑問を呼びおこすブレイクの想像力の展開の分水嶺とも思われる作品である。

血が滲んだようにも見える巨大な雲か焔が渦巻いている天空の真中に筋骨たくましい白髪の巨人が宙にうずくまっている。その片手に巨大な針のような白いコンパスを開いて暗黒の虚空を計っている。ブレイクの詩作品『ヨーロッパ』の扉になっている、題して『ユリゼン——天地創造者』(Urizen—Creator) というインクによる水彩画である。

まず、色彩の持つ眩惑性が強く印象づけられると同時に、通常の空間構造というか遠近画法は斥けられていながら、別な不思議な空間構造が暗示されている。血とも焔とも思われる雲の渦巻き湧いている暗黒か濃藍の宇宙の世界の中に赤い血球か火球のような円がある。そして、その色彩は明らかに円球が火焰の雲から生まれ出たものであると直観することを妨げてはいない。ついで、その円球の内部にうずくまる巨怪ユ



ユリゼンの輪郭がまたくっきりと区切られた線で画かれている。年重ねながらもいかにもたくましい老巨人である。さらに、その円球の内部からユリゼンは大きく二股にひろがる針のような直線の白いコンパスを突き出している。このコンパスの描く白い直線は段階的にたどれば暗黒か火焰の宇宙につながってはいるが、しかし最も離間した線である。それはユリゼンのたくましい筋骨に操られながら暗黒の深淵を計る冷徹な計器である。だが、これらは通常感覚や論理によって一見したところでは何のつながりを持つものではない。そして、明らかにそれらは明確な線によって区画され、それぞれが暗黒の宙に浮かんでいる。しかし暗黒の深淵から、火焰の雲へ、赤い円球へ、ユリゼンへと移行する色彩の流れには相通じて流動するものがあり、それは古典的な宗教画の静止性とは違った生臭くも熱っぽい力動感に溢れている。ユリゼンの長い白髪は天空を吹く嵐に力強くなびいている。そして最後に突き出している冷たいコンパスの線は、現代的シュールレアリスムの奇怪な平板さとは違って、無限の暗の中に、それとは無縁でありながらそこを計るべく有限に懸垂している何かを象徴している。

この絵の象徴する世界を現代のわれわれの感性近く呼びよせてくれる機縁ともなるものは、おそらくたいていの場合、この『原初の日々』と題する『ユリゼン』の絵と並んで『ニュートン』と題する絵がおかれていることである。

海底か地底を象徴する藍色を背後に海苔の生える岩の上に、これも筋骨たくましい裸体の青年ニュートンがうずくまるように腰かけて、コンパスで何かを計ることに集

中している姿である。ところが、この絵が『ユリゼン』と似ているところを持っていると思わせるのは形象としてのユリゼンの肉体とニュートンのそれ、そして両人が持っているコンパスである。だが、落着いて見ると、この類似した形象にもかなりの異質性があることに気づかされる。まず、ユリゼンの持っているコンパスの大きさと鋭さからすれば、ニュートンの持っているコンパスはいかにも小さく鈍いことであり、ユリゼンのたくましさの熱い生々しさに比して、ニュートンのそれは硬く冷たくこわばっている、解剖学的な線である。さらにそのコンパスの計っている円形への集中性が、それをとり囲む海底の部厚い無限性に囲まれていながらも、それにまったく背を向けていることである。全体としては前者を描いた心の視線が火焰を仰ぐ仰天性を思わせるのに対して、後者は冷たく沈降する閉塞性を思わせる。二つの画があたかも天頂と地底とが対位する世界として、一つの想像力の中でのある連鎖関係にあることが読みとれる。

しかし、こういった形象と色彩の細部と全体と連鎖関係が象徴しているものを読みとりえたのは、じつはブレイクの詩、この場合は特に『ヨーロッパ』と『ユリゼンの書』を併読することによってである。そしてそうした場合、ブレイクの詩的空間が改めて、われわれの中に前提されているいわば自然空間の認識次元とは別なそれ、言い得べくんば想像力空間なるものが鮮かに前面に押し出されてくるのを痛感せざるをえない。

「地いまだあらず、引力をもつ天体もあらず、不滅なるものの意志のみ、そのしなやかな感能、感覚を伸縮せる世界。死はあらず、永遠なる生命のみ噴出せる」(『ユリゼンの書』、二章) 世界に忽然として恐ろしきものの気が嵐を呼んだ。

1. Lo a shadow of horror is risen
In Eternity! Unknown, unprolific,
Self-clos'd, all repelling: what Demon
Hath form'd this abominable void,
This soul-shudd'ring vacuum? Some said
"It is Urizen." But unknown, abstracted,
Brooding, secret, the dark power hid.

(THE FIRST BOOK OF URIZEN, Chap: 1)

1. 見よ、恐ろしきものの気、永遠界に立ちのぼりたり！
知られず、生まずの影、
自らを閉じ、すべてをはねのける影、
いかなる魔性が、この慄然たる空洞を作れる？

「ユリゼン」ともいわれぬ。されど、知られず、
抽象され、ひそかに閉ぢこもる暗き力なり。

Urizen とは英語の感覚では、your reason に結びつくといわれているが、そのような連想だけではないだろう。この一節に続く数節からだけでも、unknown, unseen, furious, risen など加わっているように思われるし、この言葉が案出されるまでにはおそらくブレイクの想像力は深く渦巻きつづけたであろう。何ものにも知られず、黙して「自らで考える影」として「永遠者達」(Eternals) から離脱した活動は時軸に時を重ねて空洞をつくり、空間に空間を分割し続けた。「一切をはねのける一大閉塞の世界」として打ちたてられた冷たい孤独の暗の中で、ユリゼンは真鍮の書物をひもとき、平和や愛や和合などについての諸々の掟の数々に「一つの掟、一人の王を選ばしめん」ことを宣言した。永遠界からのユリゼンの離間によって生じた洞穴と深淵の中にひき裂かれ出た焰や血、風雲や波浪、七つの大罪の世界は怒り、ユリゼンとの闘いは始まった。ここにわが身の半身を裂きちぎられた感性の神、ロス (Los) が現われ、共に裂傷に苦しみつづ、ロスは己が奇怪な分身ユリゼンを見守りつづ、ユリゼンを永遠界より遠く隔離しようとしてロスの戦いは続く。永遠界より分離して喘ぎ苦しむユリゼンの姿に永遠者達ははじめて年重ねる(死)を見る。幾年のうちに火焰と血からなる赤い球が永遠界よりひきちぎられてゆく。そのうちに、ロスはじめてエニサーモンを発見し、ロスに抱かれたエニサーモンは数多、数種の子を生む。幾年をへて、この子供達が地球上の生命界として羽ばたき出ようとするときユリゼンはうらやみ、これを一つの掟でしぼる。(科学)と(宗教の網)はずでにこの中でかけられた。作品『ヨーロッパ』はここから始まる。この網に最も強く縛られて呪われた(石)の世界(洞穴)の世界、(物質界)として作品『ヨーロッパ』は始まる。

「五つの窓が洞の中の人間を照らしている。

一つを通して空気を吸い、一つを通して楽の音をきき、

一つを通して、何時でも好きな時に洞から出て行くことができる。

しかし、人間はそうはしない。盗まれる歓びは甘く、ひそかに食べられるパンは楽しいから。

『経験の歌』や『天国と地獄との結婚』まで、現実の中に象徴を読みとるブレイクの態度が作品『アルビヨンの娘達の幻想』で、「うめき」「ためいき」としてある性と愛の現実の底を象徴でつきさしてみせた。そして、作品『アメリカ』においては歴史

を象徴で読みとる構造をとり、『ヨーロッパ』においては象徴で歴史を読む構造に変化している。象徴と現実との位置関係が逆に変動している。つまり、ブレイクは象徴界から現実を俯瞰する姿勢に変わっていたのである。歴史はアメリカ独立戦争、フランス革命、イギリス産業革命の渦流の中にあつた。経験の現実界に歴史は渦流していた。経験の中に歴史の象徴を読み、歴史の中に永遠の象徴を読むうちに、歴史と経験界は彼の象徴界に呪縛されるような位置関係に変わっていったことが彼の詩作品の構造の変化の中に読みとれる。神話の中に登場する魔神はもはや現実からの直接的説明をもたない。そしてそれと並行して彼の絵は明るい漫画から呪縛の様相に変化している。作品『ヨーロッパ』の表紙に画かれた渦巻く蛇の絵がそれであり、それは

Thought chang'd the infinite to a serpent, that which pitieth
To a devouring flame; (EUROPE)

思考が永遠を蛇に変え、憐れみをかけるものが
それをむさぼりつくす焔に変えた。

という象徴的構造と一体になっている。そして、この象徴の説明ともなるものが『経験の歌』の中の「人間の抽象思考」であることに思い当たられる。

Pity would be no more
If we did not make somebody Poor,
And mercy nor more could be
If all were as happy as we.
(THE HUMAN ABSTRACT)

われわれが誰かを貧しくしているのでなければ
憐れみはなくなるだろう。
すべてのものがわれわれと同じように楽しければ、
慈悲はなくなるだろう。

憐れみ、慈悲、慈善といった抽象思考は上から下にかけて、下から上を仰ぐ網となって無垢なものにまといつく。だが、この蛇の運命は一方にのがれられない悲しい網としてあっても、他方に楽しい蛇としてもあるのである。無垢の少年達が裸で楽しく乗って遊ぶ蛇である。感性と和合した蛇である。

ところで、このような論理化の過程で、ブレイクの作品の象徴的構造の中にある一本の線は辿りえたように思われるが、つねにブレイクの象徴のすべてがこの一本の線

上に糾合されてくるとはかぎらない。蛇や父、あるいはユリゼンやニュートンという名前にしても、その象徴活動は固定した方向には向かっていない。無数の象徴がそれぞれ多様に変化して、一定の論理からの捕捉を拒んでいる数多の面があることは勿論である。蛇の象徴はその最たるものである。しかしブレイクの象徴は、より緻密な論理ならば捕縛できる精妙さと繊細さをそなえているものであるか、というと、そうではないように思われるのである。彼は単純な何かを断定しているように思われるのである。彼の象徴的認識が複雑に見えるのは、こちら側の認識構造に何か欠陥があるのではないかと思わせるものである。結びつかないものを結びつけて考えようとするこちら側の認識構造そのものの中にある。それぞれに異なったものを一つの法則にもとづいて理解しようとする機能は、それぞれに異なったものを一つに結びつける紐としてあるのであって、それぞれに異なったものが和合するエネルギーかまたはたまた何かの機能が失われているところにあみだされたものではなからうか。ふと、この反省に帰ったとき、『アルビヨンの娘達の幻想』や『ユリゼンの書』の中に、理性、法則、掟という言葉に対峙して、愛という言葉があることに改めて気づかされる。このとき、この愛という言葉が何を象徴しているかを問いかければ、果てしなき蛇の回帰線を辿らねばならない。

ブレイクは断定する。「人間とは想像力である。」ブレイクの論理はこの断定をめぐる渦流している。1826年ブレイクの死の一年前に書かれたことになるワーズワスの詩についての註釈を例にとり、彼の認識構造を確かめてみよう。(英文の部分はブレイクのワーズワスからの引用であり、括弧の部分がブレイクの註釈である。)

I.

W. "Influence of Natural Objects
In calling forth and strengthening the imagination
in Boyhood and early Youth."

B. 「自然物 (Natural Objects) は私の中にある想像力を弱め、殺し、忘れさせたし今もそうである。ワーズワスは彼が価値あるものとして書いているものが自然の中にはないのだということを知らねばならない。」

II.

W. How exquisitely the individual Mind
(And the progressive powers perhaps no less
Of the whole species) to the external World

Is fitted: & how exquisitely, too,
 Theme this but little heard of among Men,
 The external World is fitted to the Mind.

B. 「このような適合するとか適合させられるということ (fitting and fitted) を信じるころまで私はおろされてはいない。」

こういったブレイクの註釈のつけ方は大胆直截である。E. Swedenborg (1688—1772) や R. Watson (1737—1816) などの思想についてのそれらも同様に引用部分と註釈は大胆直截に呼応している。それらはブレイクの思想、認識構造を知る上にきわめて重要である。

この場合、ブレイクの認識がワーズワスのそれと衝突をおこしているのは自然物 (natural objects) とか、外界 (external World) として、客体的に分岐してであると認識されている (自然) がいかにして (人間) ないしは人間そのものである (想像力) と結合ないしは融和しうるかという問題である。自明の問題であるようであるが、この断層はじつは言葉の抒情機能で克服できる断層ではないはずである。客体として認識される自然界と、主体として認識される人間存在が人間の認識の中でいかにして結合されるか。無理な話である。できるとしても、それは一時、人為的にその結合帯を妄想することになる。ブレイクの断定はこの妄想を指摘したことになる。それが妄想でない弁明の根拠を求めようとするときワーズワスの『リリカル・バラッド』の序文が生まれる。「詩を生みだすのに必要な力は第一に観察と描写であり、……第二に感性である」と。それに対してブレイクは註釈する。「詩人を作る唯一の力は想像力、神的ヴィジョンである」と。さらにまた、「ワーズワスの中に絶えず霊的人間 (Spiritual Man) に対して自然人間 (Natural Man) が対抗しているのが見られる」といい、ワーズワスのいう Natural piety というようなものはない、という。ブレイクはこのような nature や natural の使い方の中に客体的認識としての (自然) を読みとらざるをえないのである。もちろん、それはワーズワスが意識的に分岐させた (自然) と (人間精神) を結びつけようとしたということではなく、ワーズワスにとっても無意識的なまでに一般的に確立されていた自然認識がしばしばワーズワスの中に没出しているのみならずをえないことである。この断層を埋めるべく表面意識層においては彼は visionary power の中に生き、それは spontaneous な溢出であるといった。しかしまた一面それは何ものかを「いやす力」としてあった。ワーズワスの自然観が土としてある自然であるよりは都市文学の萌芽である一線を見逃すわけには

いかない。つまり彼の自然は都市の煙と隣接してある田園である。生活様式と認識形式の分岐はワーズワスの作品形成の原点としては潜在してあったのである。それが意識的裂傷として埋められないほどの深手ではなかったのではなからうか。何をいやしたかはワーズワスの中に隠れてある。テニソン、アーノルド、ミルに至って、この二つの認識形式はすでに明確に意識された二つに分岐した認識形式たらざるをえないまでに物的自然認識が事実たり、尺度となってその領域を広めていった。もちろん、ミルの中では、ペイコン的認識が主位をしめている。詩的認識が何処まで連座してあったかは確かではない。つまり、ワーズワスの詩は彼を深く「慰めて」はくれたのである。裂傷をいやすことはできたのである。ヴィクトリア朝文化の中で詩は何ものかを「いやす」地位へと転落していったのである。

思えば、この裂傷が埋められない断層であると見なさざるをえない現代的意識の中に、詩が妄想でないことの弁明か根拠を求めて、I. A. リチャーズやエンブソンなどに代表される批評はもとより現代詩そのものが大方の努力を払ったといえる。

私には今、ブレイクの立場からワーズワスの詩的認識の中に含まれる誤謬のようなものを突くつもりはさらになく、むしろそれ以来そこに内包されていたものが、爾来、現代詩に至るまで克服さるべき亀裂として分有してきた宿命であったことに思いを致さざるをえないのである。と同時に、私自身、一瞬の間にブレイクの立場とワーズワス的立場の両極を大きな振り子のように往復している感に襲われているのである。

All that we see is Vision, from Generated Organs gone as soon as come,
Permanent in the Imagination, Consider'd as Nothing by the Natural Man.
(The Laocoon Group)

「われわれのしているものはすべてヴィジョンである。生み出された肉体器官には現われたかと思えばたちまち消えてゆき、想像力の中では永続しているが、自然人間によっては無とされているものである。」

Spiritual Man (魂としての人間) と Natural Man (自然としての肉体器官) ——ブレイクの認識構造の中で「アダムは Natural Man にすぎない」ことを注意すべきである——とに分離した認識法、あるいは感性的認識と理智的認識、あるいは主体と客体とに分かれる二元的認識法をブレイクは克服するというより潜在的にそれ以前の融合した認識法をそなえていたように思われ、そこから二元性の根本を告発しようとしたように思われる。経験の論理からすれば、『無垢の歌』が先あって、『経験の歌』、『天国と地獄との結婚』、そして予言書へと展開する世界が徐々に縦にのびる人

間の経験的成長として読みとれようが、それは常住一点に回帰している渦流のようである。「人間とは想像力である。」「人間なきところ、自然は不毛である。」すべては人間の意識であり、その意識の中に人間は住んでいるのである。(土)も(水)も(山)も(河)も人間なのである。」だが、「獅子の咆哮、狼の遠吠え、嵐の海の怒濤、破壊する劔、これらは永遠の部分である。その全体を見るには人間の眼には余りに大きすぎる永遠の。」しかも「永遠界は時間の世界に恋をして」ぴったりよりそってあるものであった。歴史は永遠の時間から見た場合、すべて現代なのである。(数千年)の(人間界)は Ages and Ages を重ねて(永遠界)から(ひき裂かれ)て落ちてきた(現代)である。そして(ヨーロッパ)はもちろんその一部である。(物質界)、(階級社会)へと石化した人間界の中に(愛)と(生命)が嘆息している世界としてあったのである。

they may spend the days of wisdom

In sorrowful drudgery to obtain a scanty pittance of bread,
In ignorance to view a small portion and think that all,
And call it Demonstration, blind to all the simple rules of life.

(JERUSALEM)

悲しくも、貧しいパンのしきせを得んとしてあくせくとし、
無知にも、小さな部分を見てはそれを全体と考え、
それを論証と呼び、すべての単純な生活原理には盲になって、
英知の日々を使い果たす。

この世界を現出させるのに、ロック、ニュートン、マルサスなどの認識が一役あずかって奉仕した元凶であるとするブレイクの認識構造は、さらに現代のわれわれの追求をさそうものがある。

が、ひとまずこの稿はここでとどめよう。

註

* 作品のテキストとしてはすべて

POETRY AND PROSE OF WILLIAM BLAKE, edited by GEOFFREY KEYNES, 1961. による。

* 主な参考書。

William Blake, His Philosophy and Symbols; S. Foster Damon, 1958.

Symbol and Image in William Blake; D. W. Digby, 1957.

William Blake; J. Bronowski, 1944.

BLAKE and YEATS: The Contrary Vision; H. Adams. 1955.

THE WORKS of WILLIAM BLAKE, Vols 3; E. J. Elis & W. B. Yeats, 1893.