

僭称するユリゼン

ブレイクの『ミルトン』第 19[21]葉前部について

Urizen's Assumption of Universality:
William Blake's *Milton*, Plate 19[21]

川崎 則子

Noriko KAWASAKI

Abstract

William Blake's *Milton* depicts the restoration of the lost unity of the ideal selfhood, or Human Form in Blake's terminology. The protagonist Milton tries to regain and redeem the lost wholeness of human integrity by his incarnation after realizing his failure in his former life upon hearing the bard's song which tells of Satan's failure at self-righteousness. Along his journey back to the phenomenal world, he encounters Urizen, who is the eternal phase of Satan. This paper discusses *Milton*, Plate 19[21], lines 1-14, where Milton's strife with Urizen entails forming rather than destroying Urizen, who tries to assume false universality. The characteristics of this strife are endowed with concrete vividness by the images of foot, clay, marble, and biblical Jacob. These are contrasted by an equivalent pictorial design in Plate 16[18] which amplifies the metaphysical connotations of the boundary between the eternal and phenomenal worlds with the designs of sun, Mosaic Decalogue, and the colors: red, blue, and yellow.

Keywords : Selfhood, foot, enjambment, clay, marble, Jacob, color

ウィリアム・ブレイクの後期中編詩『ミルトン』は、神話人物ユリゼン、サタン、ロス、ミルトン等を介して、人間の合理精神に胚胎される理知的過誤を克服し、本来の自我を回復する過程を描いている。人間性を体現する神話人物のうちで人知を司るユリゼンの独善的側面の権化サタンが、自らの利己的自我のために我知らず誤ち、天界に混乱を起こす挿話を吟遊詩人の吟唱に聞いて己の生前の非を悟ったミルトンは、下界に再臨して非を改めようとする。従って、世界像を視野に入れつつ、個人の内面心理に比重がある作品となっている。¹⁾ 第 19[21]葉第 19[21]葉第 1～14 行は、下界への道を行くミルトンがユリゼンに阻まれ争う場面であるが、その争いは本来あるべき自我（ブレイクの表現では「人の形」Human Form）を僭称するユリゼンに対して、ミルトンが「人の形」を形成するという具象的なイメージで表現される。ユリゼンが僭称する対象は神、キリスト、洗礼者ヨハネの形をとる。ユリゼンには僭称するに足るだけの内実があり、ミルトンとはふたごのように、あるいは「人の形」の実体と影のように共通項がある。そもそもミルトンがユリゼンに由来する過ちを持っていたところに同種性があるのだが、それは逆にユリゼンが自我を回復し、「人の形」に与れることを示唆している。この心理上の駆け引きの表現は、粘土、大理石、ヤコブの組み打ちの具象イメージに支えられ、一方、この場面を描いた図版は、現世を示す色彩、現象界と永遠界を共ながら示す太陽、独善的戒律を代表するモーセなど、抽象概念への橋渡しをしている。結果、わずか 14 行ではあるが、図版と連動して、下界参入の境界越えにふさわしい重厚な場面となっている。

まず、第 1 行はユリゼンの描写から始まる。

And he [Urizen] also darkend his brows: freezing dark rocks between
The footsteps. and infixing deep the feet in marble beds:
That Milton labourd with his journey, & his feet bled sore
Upon the clay now chang'd to marble; also Urizen rose,
And met him on the shores of Ammon; & by the streams of the brooks
(*Milton* 19[21]:1-5)

僭称するユリゼン

そして ユリゼンはまた、その眉を暗くひそめた、足取りの合間の暗い岩を凍らせて、
その足を大理石の鉱床に深く固定して。
そこはミルトンが旅の途上、労苦したところ。そのためミルトンの足は粘土の上に血を流し、
その粘土は今や大理石に変わっている。またユリゼンは立ち上がり、
アーノン川の岸辺でミルトンに出会った。 流れの岸辺で

ユリゼンの特徴を示す暗さ、岩、凍る冷たさは『ユリゼン書』に開陳されているように本箇所でも配されている。footsteps, feetの語が頻出し、足に意識的なのは、ブレイクの足にミルトンが星となって入った激しい霊的体験を描いた第15[17]葉だけでなく、ブレイクの大きな特徴の一つである。²⁾ 論述の都合上、第5行で区切ったが、実は第6行と句またがり(enjambment)で文はつながっており、段落をまたいで意味が続くところに、足および足取りの隠喩があるとも言える。

その足の下粘土が大理石に変わったという第4行の象徴的な文言が続く。粘土はユリゼン及びユリゼンが領する物質界アルロの特性であるが、³⁾ ここ第4行と第2行の「足を大理石の鉱床に深く固定して」は詩篇のエコーも窺われる。すなわち、不確かで粗末なものの謂いとなっている。詩篇とブレイク作品との関係は深く、⁴⁾ 本箇所は、詩篇第40篇2節に「神は私を恐ろしい穴から連れ出し、泥の粘土から救い出し、私の足を岩にしっかりと置き、私の行方を確かなものとした」(He brought me up also out of a horrible pit, out of the miry clay, set my feet upon a rock, and established my goings. *Psalms* 40:2)とあるのと呼応している。「岩」は時代が下って新約においても、強い信仰を岩に立てられた家に譬える例(マタイ伝7:24-26)のように、神に沿う義の道を指すが、本箇所ではユリゼンを表徴するものとなっている。前葉最終行(M18[20]:51)に「ユリゼンが自らの岩の形(his Rocky Form)から現れ出で」とあり、本葉第1行に「足取りの合間の暗い岩を凍らせて」とあるように岩はユリゼンの属性である。ここで岩が神の属性とユリゼンの属性として重なり合うとき、ユリゼンが『ユリゼン書』に敷衍されているように、悪しき創造神、グノーシスの宗教⁵⁾で言うところのデミウルゴスに相当することが判然とする。ただし、詩篇第40篇で岩となっているところが、本葉第2、4行では大理石となっている。

「大理石」marbleは『ミルトン』においては本箇所2回の他は38[43]葉第17行に用いられており、頻度は小さいが、ブレイクの全制作期を通じて、かなり初期の『ティリエル』から後期の『ジェルーサレム』に至るまで使われ続けた表徴である。大理石は『ティリエル』(*Tiriel*5:30)および『フランス革命』での一箇所目(*The French Revolution*4:66)では磐石なものの譬えに用いられている。『フランス革命』での二箇所目(*FR*6:89)では磐石なものの譬えであると同時に、詩篇における「粘土」と同じ不確かで粗末なものを指すclayと対照されている。曰く「この大理石で建てられた天が粘土の小屋になるのだろうか?」ただし、この発話者はパーガンディ公であり、彼が磐石な大理石と思っているものは、作者ブレイクにとって、圧制的な理知的精神であることが暗示されている。果たして、すぐあとパーガンディ公は同じ反意疑問の続きにブレイクの語彙では理知的過誤を表す「星」の形容辞を使った表現「大西洋の山々から来たこれら刈り人たちはこの六千年にわたる偉大なる星の収穫をすべて刈り捨ててしまうのか?」と発話している。

理知的過誤を象徴する大理石の例は、理知を司るユリゼンの創世を描いた『ユリゼン書』と対を成し、同書を、ユリゼンと共に現象界を担うアーソナの現象相ロスの立場から描き直した観を呈する『ロスの書』に見出される。そこではユリゼンの理知的過誤を表徴する場所エジプトと共に大理石の語がユリゼンの領する固体の形容辞に使われている。曰く「金剛石のように硬く、エジプトの大理石のように黒い」(“hard as adamant / Black as marble of Egypt,” *The Book of Los*4:5-6)。同じく『ロスの書』の2回目の使用例でも同工の黒い大理石として登場する。

『ミルトン』が書かれる少し前ほどのノートブック手稿中の詩(いわゆるロセッティ稿本 circa1787-1818のうち1800-1803頃の部分)「私の幻霊が私につきまとう」の詩には、磐石な、理知的過誤の、の意のほか、高価美麗な意味が加わった「大理石の」という形容辞が使われている(Their marble tombs I built with tears [“My Spectre around me”, *L*19, E475-6])。幻霊と訳したスペクターSpectreはユリゼンの理知的過誤を現象相において体現するサタンの役割を『ジェルーサレム』において引き継ぐ神話人物である。そのスペクターに打たれた詩の話者の愛する者たちの墓が、理知的過誤に関わり磐石で美麗なものとして、大理石製とされているのである。

この理知的過誤と美麗さの両面が大理石に担われていくことは、『ミルトン』『ジェルーサレム』に明らかである。『ミルトン』においてユリゼンの理知的過誤の現象相となるのはサタンであり、その属性として、大理石が使われている。サタンの心中を風景にたとえた箇所で「恐るべき大理石の山」という表現が見出される(M38[43]:17)。『ジェルーサレム』では、大理石は、理知的過誤を表徴して前出エジプトと連動して使われている他(J79:2)、美麗なという含意で自然を体現する女性神話人物ヴェイラを形容してい

僭称するユリゼン

る箇所がある(J79:2)。

以上のような大理石が担う表徴の進展の中で、『ミルトン』中で扱われるのはもっぱら理知的過誤の視覚化としての役割を持つ大理石であり、前述の、唯一神を僭称するユリゼンの象徴である「岩」の代替物である。さて、岩だけで、神の磐石さを表し(Matthew7:24-26, Psalms40)、且つそれを僭称するユリゼンの象徴をも為しうるのに(前述 his Rocky Form M18[20]:51)、なぜわざわざ大理石の表徴まで用いたのであろうか。

それは彫版師としてのブレイクの実作過程に関わってこよう。ちょうど『ミルトン』の製作時期と重なる1804年3月16日ウィリアム・ヘイリー宛の書簡において、大理石を台として原画の碑文の写しを行ったことが記されている。⁶⁾ また自作絵画展の『解説目録』(1809)において、自作が霊的な存在を肉体を持ったものとして表現していることへの弁護として、ギリシア彫刻の神像が物体としての大理石に肉化されていることを挙げている。⁷⁾ さらにノートブック手稿中、『ミルトン』製作後の1809-10年頃に書かれたと推定される芸術論『世間への呼びかけ』中に彫刻家の作品を素材の大理石の提喻で示す箇所がある。

...it[Painting] is more adapted to solemn ornament than [dead] Marble can be as it is capable of being Placed in any heighth[sic] & indeed would make a Noble finish<Placed>above the Great Public Momuments in Westminster S^t Pauls & other Cathedrals.

(Public Address Page23, E581)

ブレイクは、自らが用いる語彙の中で重要なものとして意識する語の語頭は大文字化する習慣があるが、本箇所において大理石 Marble がその例に当たる。頻度として大きいとは言えずとも、全製作時期を通じて満遍なく使われ続けた表徴であるだけに、意識の底に常にあったものと思われる。

「大理石」の語の前には「死した」(dead)という形容辞が書かれた後、消されている。無論、第一義的には、生きた人物に対して、生命の無い彫刻という対照がある。しかし、ブレイクは理知的過誤につながるギリシア文化一般を自国文化の土台とする立場への批判があり(M1[i], prose)、本箇所においてもその思いがギリシア彫刻の素材の大理石に対して「死した」と形容する表現となって漏出したのであろう。逆に「死した」という否定的な言辞の語義を「大理石」という表現の中に込めて、その語自体は消去したとも取れる。そのすぐ後にウェストミンスター寺院、セントポール大聖堂の彫像と絵画との比較が言及されるが、ウェストミンスター寺院はブレイクが15歳の頃から徒弟として彫版師バザイアのもとで模写に通い、彫版画家としての基本を養った所である。⁸⁾ ギリシア彫刻とウェストミンスターの彫像群を画家として創作に関わる側から見ていたブレイクにとって、大理石は単なる自然物ではなく、功罪半ばする人為の象徴であった。

ミルトンはユリゼンを象徴する粘土の世界に足を取られ、血を流し、呻吟している。その足元が粘土から大理石へ変わっているというのは、詩篇に云う、泥から救い、岩に立たせる神のわざに準えている。神を僭称するユリゼン世界が、神の岩を僭称する大理石を備えているのである。

ユリゼンの僭称はそれだけではない。アーノン川でミルトンを迎えるユリゼンは次節にあるようにヨルダン川でキリストを迎えるヨハネを僭称しているとも言いうる。

Silent they met, and silent strove among the streams, of Armon
Even to Mahanaim, when with cold hand Urizen stoop'd down
And took up water from the river Jordan: pouring on
To Miltons brain the icy fluid from his broad cold palm.
But Milton took of the red clay of Succoth, moulding it with care
Between his palms: and filling up the furrows of many years
Beginning at the feet of Urizen, and on the bones
Creating new flesh on the Demon cold, and building him,
As with new clay a Human form in the Valley of Beth Peor.

(Milton 19[21]:6-14)

黙して二人は出会った。そして黙して流れの中で争った。アルノンの流れから、

僭称するユリゼン

マハナイムに至るまで。そのとき冷たい手をしたユリゼンはかがみこみ、
ヨルダン川から水を汲み、ミルトンの脳髄にその凍るように冷たい水を
広い冷たい手のひらから注ぎかけた。
しかしミルトンはスコテの赤い土を取り、大切に両手のひらで
その赤い粘土をかたどり、長年にわたる畝を埋めて、
ユリゼンの足から始め、そして骨々の上に
その冷たい魔物の上に、新しい肉を作り出し、彼をつくりあげていく、
ちょうど、ベテベオルの谷間で新しい土を用いて「人の形」をつくりだすように。

アルノン(アーノン)川は、地理的には現在のムジブ川(Mujib)、死海に流れ込むヨルダン西方の川である。ブレイクの象徴世界にあっては、女性の生殖器官を指すとされ、⁹⁾死せるミルトンが下界に降下して再び肉化することや、ユリゼンがミルトンによって形成されんとする本場面にふさわしく、現世の生成過程を具象的に際立たせているとも言える。その延長で、第7~9行でユリゼンがミルトンに水を注ぎかけるのも、ギリシア以来の生命の源は壺から流れ出る水にたとえられるという事例に比せられよう。¹⁰⁾しかしその眼目は洗礼者ヨハネがイエス・キリストにバプテスマを受ける故事のパロディである。受肉して人類の救済に携わるイエス・キリストと死後下界に再来して自らの理知的過誤を正さんとするミルトンとが平行して扱われ、キリストに水のバプテスマを受ける洗礼者ヨハネは、ミルトンを自らの理知的過誤の支配下に置こうとするユリゼンが僭称する対象となっている。

理知的過誤をめぐるミルトンとユリゼンの争いは、ステューブソンにも指摘しているように、¹¹⁾旧約創世記第32章におけるヤコブと神との組打ちを下敷きにしている。その証左の一つは、ヤコブが神の使いたちと出会った創世記第32章冒頭に準えて、ミルトンとユリゼンとの邂逅と闘争がマハナイムに至るものと設定されていることである。¹²⁾ヤコブが名を明かさぬこの世ならぬもの明け方まで組み打ちして勝ち、祝福されて、「わたしは顔と顔をあわせて神を見たが、なお生きている」と述懐した場所、ペニエルはそれより南方20kmほどのところにある。この挿話は不思議な明るさを備えている。神と争って勝った話ではあるが人の側に傲慢さは無く、神への恐れ、静かな自信と平安がある。神の側には人に対する静かな肯定がある。ヤコブがこの経験をしたのは、次男である自らが長子権を奪った相手である兄エサウに対して、その怒りをおそれつつ再会を画策した晩である。兄をなだめるヤギなどの贈り物を選びながら、ヤコブは道ならぬ天に唾するような詐欺を働いたことに対する気の咎めがある。一方、冒頭に神の使いを目にした折には、神の軍勢と呼び、自らの生が天意に適うことを祈り待んでもいる。その晩、霊的なものと相対したとき、ヤコブには戦っている相手が天に由来する神的なものなのか、魔的なものなのか、正体がつかめない。その霊的なものは彼に勝てぬので禁じ手を使う。ヤコブのものつがいに触れて関節をはずさせるのである。ヤコブにとって夢幻のような夜の経験は朝になっても腿の関節が外れたまま足が不自由になっているので、現実の経験であったと知られる。

ヤコブにとって相手の正体がつかめないしながらに名を尋ね合うという認識のドラマがある。格闘することによって互いのアイデンティティを確かめ合っていく。

27And he said unto him, What is thy name? And he said, Jacob. 28And he said, Thy name shall be changed no more Jacob, but Is'ra-el: for as a prince hast thou power with God and with me, and hast prevailed. 29 And Jacob asked him, and said, Tell me, I pray thee, thy name. and he said, Wherefore is it that thou dost ask after my name? And he blessed him there. (*Genesis* 32:27-29)

ここでヤコブは一人から民族イスラエルの祖である国父へと変貌する。それと共に、長子権篡奪の科も払拭されて、天に許された正当な後継者としての地位が定められる。それを勝ち取ったのは、ヤコブ自らの甲斐性であり、ここに兄エサウとの再会が平和裡に営まれることが予見される。ヤコブの身分は定まるが、組み打ちの相手は最後まで名を明かさない。名という明示的な形ではなく、黙示的な形でヤコブは自らに神が訪ったことを知るのである。

対する相手との間の相互認識のドラマは、ミルトンとユリゼンとの邂逅にも当てはまる。どちらがヤコブの役割に当たるのかと問うのはこの場合、ふさわしくない。機械的な平行関係ではなく、自他を認識し、事態に覚醒し、行動に移していく心身の劇的な展開こそが要諦であるからである。強いて言えば、ミルトン、ユリゼンどちらもがヤコブであり、かつヤコブの相手の「神的なもの」でもある。その不分明な両義性もこの箇所の認識のせめぎ合いを迫真のものとしている。

ミルトンが神的なものに、ユリゼンがヤコブに相当する点を見てみよう。ユリゼンにとってミルトンは天界からの訪問者「まれ

僭称するユリゼン

びと」であり、何者とわからぬ、自らを襲う者である。ユリゼンは自らの拠って立つ基盤である理知によって迎え撃ち、自らの特性である「冷たい」手で、冷たい水をミルトンに注ぎかける。そのユリゼンが分掌する人間性の理知について、理知的過誤に堕してサタンと化する生前の自らの誤謬を正し、総合的人間性を回復するのがミルトンの下界再臨の目的であった。そのためには、理知を体現するユリゼンを把握すること、言い換えれば、本 19[21]葉第 10-14 行にあるようにユリゼンを形成することが必要である。その必要を理解している分、ミルトンにはユリゼンの実体がつかめている。ちょうど、ヤコブを訪れていた神的なものがヤコブと知って組み打ちを挑みに現れたように。そして神的なものがヤコブと格闘して、ヤコブを見出し、作り上げていくように、ミルトンもユリゼンと格闘する中で、彼を見出し、作り上げていく。

その際、ミルトンがヤコブの立場であるとの見方も成り立つ。アルノン川ならぬヤボク川の渡河前にユリゼンと出会うミルトンにとって、永遠者たちに知られない存在であったユリゼン (*Urizen* 3:2) “Nobodaddy” 「誰でも無い父」と渾名されもし、¹³⁾ いまだその姿が形成されないユリゼンは、把捉しがたい対象とも言える。天界でサタンの誤謬を自らの瑕瑾と思いついたミルトンは、その自らの内面を、天界ではなく下界で、自己ではなくユリゼンという他者として、抽象的思考ではなく肉体を備えた生き物として捉え返すことになる。それは彼にとって魔的でもあり、神的でもある不可知の存在であり、四つに組んで闘うべき相手であった。そのため、ユリゼンは第 13 行において「神魔」Demon と呼ばれることになる。

こうしてユリゼンを「神的なもの」に比すとき、ユリゼンの神を冒す僭称の要素が浮かび上がる。サタンが自らの持ち場を離れてしまうように、ユリゼンは自らに与えられた「形」を拒み、Universal Humanity を一足飛びに願ったのであったが(M3:1-10)、ここでもユリゼンはヤコブの祖神を騙っている。では先に見た神的要素を帯びるミルトンには僭称の要素は無いであろうか。無論、ミルトンにこそ僭称の要素は大いにあった。ミルトンとユリゼンとはサタンを介して、いわば双子の関係である。サタンの理知的過誤を克服せんとするミルトンと、その過誤の本家であるユリゼンとは、サタンという過誤を共通項として、利己的自我から自我を回復する営みに我知らず共同する。自我の本来あるべき姿を Form と呼び、自我を回復する営みは、ユリゼンに対して a Human Form を形成していくこと、視覚的に彼の体を造り上げていくこととして具象化される。

この対照的でもあり重なり合いもする二人のアイデンティティはヤコブの組み打ちの相手がそうであったように明示されず、黙示的で、闘争のうちに右になり左になりするように、位置、立場を代わり合い、対立的でもあり共同的でもある。その事情が第 6 行目の “Silent they met, and silent strove” という表現に凝縮されている。

ミルトンとユリゼンとの自我形成をめぐる闘争は、ヤコブと神的なものとの組み打ちが、エサウとの平和裡の再会とイスラエルの繁栄を予見させる結果となったのと同様に、自我の回復という成功裡のミルトン全編の成り行きの予型となっている。二人の闘争およびユリゼン形成の場面を描いた図版第 16[18]葉(Tate 版では第 15 葉)¹⁴⁾ は詩文の吉報を呼ぶ予兆と連動するものとなっている。ミルトンは天界からの訪問者であることから、現世の肉体を表す衣服を身に着けていない裸身である。対するユリゼンはギリシア以来の隠喩である現世の肉体を示す衣服を身に着けている。身体の色彩にも意味があり、ミルトンは裸身が赤いことで天界に由来することを示し、ユリゼンの衣服が青いことで現世の存在であると示している。衣服と身体の各表象の特徴は、永遠界の無心を謳う『無垢の歌』の扉絵の人物が赤い裸身で、現世の過誤を歌う『経験の歌』の扉絵の人物が青い衣服を着ているのと呼応している。ユリゼンの体は特に下肢などつるで亡霊のように透けているようにも見え、ミルトンに形成される過程であると示しているようにも見受けられる。ユリゼンの足がアーノン川に浸っているのも、古代ギリシアの概念である、命が育まれる生命の川に浸る類比であろう。

ユリゼンの姿勢は両手を開いた左右対称的なものであり、キリスト磔刑図に比せられる。「普遍的な人の形」(Universal Humanity) であるイエスの「聖なる人の形」(Human Form Divine)を徒に冀うサタン=ユリゼンの図像として、キリストを僭称するユリゼンを具象化するものとなっている。キリストと比肩される点では、ブレイクの代弁者ロスがキリストとまみえる『ジェルーサレム』第 99 葉の図版の構図が注目される。ロスがキリストを見上げる形になっており、キリストの位置に本第 16 葉のユリゼンが相当し、見上げるロスの位置にミルトンが相当する。ユリゼンのキリスト僭称の意味合いはあるにせよ、『ジェルーサレム』においては大団円にある最終的な自我回復の図像が『ミルトン』においては物語のとは口に置かれていることになる。

具象的ユリゼン形成の象徴的意味である、サタン=ユリゼンの利己的自我の誤謬の粉碎および真の自我を回復する意図は、図版下のキャプション「欺きと偽りの許しをなす利己的自我を毀つために」(To annihilate the Self-hood of Deceit & False Forgiveness)のうち、利己的自我(Selfhood)を Self と hood に踏み分けるミルトンの足によって再び具象化される。¹⁵⁾ ユリゼンの両の手にそれぞれ持たれる十戒の書は『ユリゼン書』にあるようにユリゼンの理知的過誤が生み出す独善的で一面的な法である。

先にキリストに比せられるユリゼンを見たが、彼はまたミルトンに形成されるものとして、神に粘土で作られる原初の人間アダ

ムとのアナロジーもある。ユリゼンの悲しげに傾いた顔は、ブレイクの彩色版画“Elohim Creating Adam”¹⁶⁾において、神に創造されるアダムの悲しげに傾いた顔と、表情の上で驚くほど似通っている。

背景には現世を表す色である黄色が塗られており、夜明けに日が昇ってくる折の光線を暗示している。現世を表す黄色はたとえば『経験の歌』中の「迷子の女の子」(The Little Girl Lost)に見られる。ユリゼンとミルトンの背景をなす山が弧を描き、黄色の光線を背後に浮き上がり、黒い太陽の影を思わせる。この太陽はミルトンが下界降下に出立する場面を描いた図版(第14[15]葉と15[17]葉の間のプレート、テート版では第13葉)であとにする太陽と連動している。太陽が永遠界の太陽と現世のそれと二様の解釈が成り立つように、黄色の光線に浮かび上がる楽人たちにも二様の解釈がある。すなわち、この楽人たちは現世の悪しき自然を代表するレイハブとターザが送り込んだ誘惑者たちでユリゼンに加勢するものとする見方、いま一つは、ミルトンの側からの見方で、ブレイクの『ヨブ記』連作(水彩と版画)最終場面¹⁷⁾の楽器を手にする一同のように、真の意味での生命を寿ぐ者たちとするものである。¹⁸⁾どちらか一方に振れる含意があるのではなく、どちらにもなりうる緊迫感が、ミルトンとユリゼンの争いの本質を示していよう。

ミルトンがユリゼン形成に用いるスコテ(サッコス)の赤い粘土は、無論、神がアダムを創るときに用いた粘土に倣っているが、註242スコテとは、ヤコブが組み打ちの夢を見たヨルダン川東岸ヤボクの北方の高原都市で(BD s. v. Succoth)、『ジェルーサレム』においてヨルダンの向こう岸に何度も送られるルベンが、「スコテとザレタンの間の東方の頂からすっかり切り離されて眠っていた」(J30[34]:43-48)とあるように現世の生成と深く関わる地名である。¹⁹⁾渡河は境界を越える大きな事業であり、ヨルダン渡河は、ブレイクにあって永遠界から現世へ渡る心象であった。

ところで、ユリゼンを形成する際のミルトンの仕事に「畝を埋める」(filling up the furrows)という不思議な表現があるが、アードマンがブレイクが彫版画家であることから想を得て卓抜な解釈をしている。²⁰⁾すなわち、ブレイク独自のレリーフエッチングで、溝(畝)を掘る作業と溝に埋める作業の両方があることを示唆しているとし、彫刻 sculpture、彫刻家“sculptist”と頭蓋 sculp との地口があるとしている。切り開く作業と作り加える作業を、精神作用の比喩として、切り離す心の働き、結びつける心の働きに転化し、「憤り」と「哀れみ」の対照を顧慮している点は一方向に値しよう。

ユリゼンの形成はモーゼ埋葬の地ゆかりのベテペオルで行われる。モーゼを預言者として評価する一方で、十戒に代表されるユダヤの律法に批判の眼を向けていたブレイクにとって、独善的な法を押しつける理知的過誤に傾くユリゼンは、モーゼの性向をあらわすものであり、ユリゼンと十戒の結びつきは各所に見受けられる(BD s.v. Urizen, Decalogue)。第16[18]葉の図版においても、ユリゼンは両手にそれぞれ十戒と目される石版を持っている。

以上のように、第19[21]葉前部はミルトンとユリゼンの邂逅という山場をなし、ミルトンの企図を阻むユリゼンの理知的過誤が『ミルトン』全編の準主役として、いやましに自我の回復というミルトンの役割を際立たせている。ミルトンの使命が難事であるのはユリゼンが我と自らのとはらからでもあるからである。ユリゼンとの対決はユリゼンを滅ぼすことではなく、むしろ形成することに主眼がある。その矛盾にも似た状況を、ユリゼンが僭称する至高の「人の形」をミルトンが作り直す具象イメージで様々に繰り広げ、次行以降の壮大な抽象世界の前哨となっているのである。

註

原詩の引用、プレートの番号、行数は、全て次の版による。David V. Erdman ed., *The Complete Poetry & Prose of William Blake* (New York: Anchor Press / Doubleday, 1982). *Milton* 第19[21]葉1行はM19[21]:1、*Jerusalem* はJと略記する。本書のページを示す場合はE261のように標記する。

1) David Weir, *Brahma in the West: William Blake and the Oriental renaissance* (New York: State University of New York Press, 2003), pp.15-16 では『ミルトン』の創作事情をヘイリーとの確執に見る一般的な見方に対して、激烈な共和思想から政治的幻滅を経て神秘思想や内省に傾くワーズワース、バートン、ゴヤに似通った一連の過程の一つと見ている。

2) 鈴木雅之、『幻想の詩学 ウィリアム・ブレイク研究』(京都: あぼろん社、1994) pp.212-223。

3) 拙著、『エデンは来たか ウィリアム・ブレイク論集』(東京: 近代文芸社、1996) pp.13-14。

4) ブレイク『無垢の歌』中に詩篇に影響を受けたと思われる概念や表現が屢見受けられる。たとえば“The Lamb”で子羊を牧場に養い、水際に憩わせる創造神を尋ねる部分“Dost thou know who made thee / Gave thee life & bid thee feed. / By the stream & over the

僭称するユリゼン

mead;”は、詩篇“The Lord is my shepherd; I shall not want. / 2 He maketh me to lie down in green pastures: he leadeth me beside the still waters.”(Psalm23:1-2, King James Version 1611)に直結する。“Chimney Sweeper”で母に先立たれ父に捨てられた子に父なる神が臨む“He’d have God for his father”というくだりや、“The Little Boy lost” “The Little boy Found”の連作で父にはぐれた子が「父のような」神に救われるというくだりは、詩篇“When my father and my mother forsake me, then the Lord will take me up”(Psalm 27 : 10)に相当する。“Laughing Song”で山河や鳥、木の実が楽しく和する場面は詩篇 “10He sendeth the springs into the valleys, which run among the hills. / 11 They give drink to every beast of the field. The wild asses quench their thirst. / 12By them shall the fowls of the heaven have their habitation, which sing among the branches. / 13He watereth the hills from his chambers: the earth is satisfied with the fruit of thy works.(Psalm104:10-13)に相応する。

浅野順一『詩篇 古代ヘブル人の心』岩波新書、1972、では、義の神と一般に言われる旧約の神であるが、むしろ「ヤーウェは愛と哀れみの神であり、また意図と計画を持つ神」であり(p.181) 神の詩篇第 31 編にある「いつくしみ」(原語ヘセド、7,21 節)が愛情、憐憫、恩恵、人事など種々に訳されていることに触れているが(p.77) それはまさに『無垢の歌』中の「神の姿」(“The Divine Image”)において、人が悩むときに祈り待む神の対象である「慈悲、哀れみ、安らぎ、愛」である。それを一言で言えば、「神の姿」だが、それら愛の様々な形は「人の形」であると詩中で歌われている。この神と人との結びつきは創世記(1:26-7)に“26And God said, Let us make man in our image, after our likeness: and let them have dominion over the fish of the sea, ... / 27 So God created man in his own image, in the image of God created he him; make and female created he them.とあるのを下敷きにブレイクが独自の発展を加えていくものである。人が悩むときに祈り待む(All pray in their distress)という「神の姿」中の表現は詩篇 “39 But the salvation of the righteous is of the Lord: he is their strength in the time of trouble / 40 And the Lord shall help them, and deliver them: he shall deliver them from the wicked, and save them, because they trust in him”(Psalm37:39-40)と同工である。神の慈しみ、憐れみについては詩篇第 51 篇“Have mercy upon me, O God, according to thy loving-kindness: according unto the multitude of thy tender mercies blot out my transgressions.(Psalm51:1)にその典型がある。浅野氏(p.114)は「慈しみ」(ヘセド、Psalm23:6, 31:7, 32:10)とは契約に基づく神の愛、人の愛といい、旧約において詩篇の中に圧倒的に数多く用いられており、「憐み」(ラハム)は母体(レヘム)と語源を同じくし、母がその子を愛するごとく愛することであり、慈しみよりはもっと感情的ないし本能的なものであるとし、第 51 篇の詩人は彼の罪が許されることを祈り求めるにあたって神の愛 その慈しみと憐みにまず訴えざるを得なかったとしている。

『経験の歌』中の「夜」では、獲物を求めてほえる獣とその捕食の連鎖からの開放が歌われているが、この自然界の捉え方は詩篇 104 篇“20 Thou makest darkness, and it is night: wherein all the beasts of the forest do creep forth. 21 The young lions roar after their prey, and seek their meat from God. 22 The sun ariseth, they gather themselves together, and lay them down in their dens.”(Psalm 104:20-22)と極めて似通っている。

5)ハンス・ヨナス著、秋山さと子／入江良平訳、『グノーシスの宗教 異邦の神の福音とキリスト教の端緒』(京都、人文書院、1986) Hans Jonas, *The Gnostic Religion* (Boston: Beacon Press, 1963).

6) “According to your Desire I send proofs of the Monumental Plates, tho’ as you will perceive they have not the last touches. especially the Plate of the Monument which I have drawn from M^r Flaxmans Model with all the fidelity I could & will finish with equal care. the writing being exactly copied from the tracing paper which was traced on the marble---The inscriptions to the Plates.” To William Hayley Esq^r 16 March 1804 E743

7) “The connoisseurs and artists who have made objections to Mr. B.’s mode of representing spirits with real bodies, would do well to consider that the Venus, the Minerva, the Jupiter, the Apollo, which they admire in Greek stat[ue]s, are all of them representations of spiritual existence of Gods immortal to the mortal perishing organ of sight. And yet they are embodied and organized in solid marble.” *A Descriptive Catalogue* E541

8) G. E. Bentley, Jr., *The Stranger from Paradise: A Biography of William Blake* (New Haven: Yale University Press, 2001), pp.30-46. Anthony Blunt, *The Art of William Blake* (New York: Columbia University Press, 1959, pp.1-12.

9) S. Foster Damon, annotated by Morris Eaves, *A Blake Dictionary* (Hanover: for Brown University Press by University Press of New England, 1988), s. v. Armon, p.28. 以下、本書の言及には BD と略記する。

10) Kathleen Raine, *Blake and Tradition* (New York: Princeton University Press, 1968), 2vols. Volume I, pp.69-98.

11) William Blake, ed. by W. H. Stevenson, *Blake: The Complete Poems* (London. Longman, 1971, second edition 1989), p.515.

12) マハナイムの位置について、日本聖書協会編、『聖書地図』(東京、日本聖書協会、1999) p.8 参照。デイモンはアーノン川

から約 80 マイル北方としている (BD の Arnon の項)。

1 3) “To Noboddady” ロセッティ稿本 1790 - 93 頃 E471 他。

1 4) William Blake, edited by David Bindman, *Milton a Poem and the Final Illuminated Works* (London: The William Blake Trust / The Tate Gallery, 1993), *Blake's Illuminated Books* Volume 5, p. 59.

1 5) David V. Erdman ed., William Blake, *The Illuminated Blake: William Blake's Complete Illuminated Works with a Plate-by-Plate Commentary* (New York: Dover Publications, 1974), p.234. 本稿で用いる詩文テキストのアードマン版では 16 [18] 葉の図版だが、同じアードマンによる造形表現中心の本版では、Plate18^a [K16]となっている。この図版に付した評言の中で、アードマンはミルトンが禿頭に見えることについて、頭を刈られて巨力を失ったサムソンとの関連を指摘している。

1 6) Martin Butlin ed., *The Paintings and Drawings of William Blake* (New Haven: Yale University Press, 1981), 2 Volumes. Volume *Plates* 388 (Cat.289) Volume *Texts*, pp. 158-159. Tate Gallery 所蔵、色刷り版画にペンと水彩加筆。Thomas Butts 宛 1806 年 3 月 3 日書簡で “God Creating Adam” としてのブレイクの言及に触れる。

1 7) 水彩について同書、717 (Cat. 550 21). 版画について狐野利久、『ブレイクの「ヨブ記」』(東京、桐原書店) 1985、p.186、他。

1 8) op. cit. Erdman, *The Illuminated Blake*, p. 234.

1 9) Tristanne J. Connolly, *William Blake and the Body* (London: Palgrave Macmillan, 2002), p. 95 において、ルベンの生成は、ユリゼンの繫縛、形成と共通する男性面だけでなく、女性による生成との連関が見出されることに言及している。

2 0) op. cit. Erdman, *The Illuminated Blake*, p. 234.

(提出期日 平成 17 年 11 月 28 日)