

## 予言者ブレイクの〈結婚〉

中 川 一 雄

### I

文学史において、ロマン派詩人、とりわけブレイク (William Blake, 1757-1827) とシェリィ (Percy Bysshe Shelley, 1792-1822) をミルトン (John Milton, 1608-74) の『失樂園』 (*Paradise Lost*, 1667) 解釈に関して、〈悪魔学派〉 (Satanic school) の頭目とみなすことが一つの常識となっている。<sup>1)</sup> 文学史家達は、ロマン派批評を現代批評の中心的源流に位置付けるほど重きを置くのに対し、<sup>2)</sup> ミルトン学者達の中には、ブレイクやシェリィを文学的異端の煽動者として、またミルトン解釈の上での不穏当な評論家として考える傾向がある。<sup>3)</sup>

ブレイク研究の領域でも、ブレイク = 〈悪魔主義者〉 (Satanist) という命題は、いわば常識的公式として流布している。この公式に沿って、『失樂園』及びミルトンに対する最初の批評的宣言である『天国と地獄の結婚』 (*The Marriage of Heaven and Hell*, 1790-3に創作) 中の悪魔の言葉をブレイク自身の肉声として解す批評も多い。<sup>4)</sup>

この小論は、『天国と地獄の結婚』が予言書文学に源を発していることを確認し、ブレイクのミルトン理解を検討しつつ予言書としての本書の構造を明らかにし、その中で悪魔の像とブレイクはびったり重なるのではなく本質的にずれていることを考察するものである。

## II

前世紀末以来、純朴な童謡詩人として、あるいは膨大な解説不能の予言書群の作者としてブレイクをみなす視点が修正されてきた。明確なヴィジョンのもとで原型的の象徴や神話を用いて、激動する社会への警鐘を打ち鳴らした詩人＝予言者としての地位が、今日彼に与えられている。この詩人＝予言者に関してフレッチャ (Angus Fletcher) は次のように述べている。

The prophetic poet is uniquely sure of himself, and this he shows by allowing his utterance to be enigmatic and obscure on its surface, knowing that the immediate riddle is supported by an underlying clarity.<sup>6)</sup>

「明析な深層に支えられた不明瞭な表層をもつ発話」というのは、謎めいたヴィジョンによって神の啓示を語る予言書文学の特徴であり、予言を語る者が具えている構造意識の現われである。ヘブライ以来、予言者の関与する中心的事柄は黙示 (apocalypse) であり、その語源的意味は「隠されていた秘儀を開示する」ということである。秘儀の開示という予言者の黙示意識が、予言書の「深層での明析さ」を保証する。

ブレイクの『天国と地獄の結婚』が予言書であるとは誰もが認めるが、「深層での明析さ」の存在は多くの批評家から疑問視されてきている。<sup>6)</sup> ところが、その存在を保証する詩人＝予言者のもつ構造意識が、実は作品の中で顕わにされている。

...by printing in the infernal method, by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid.

(Pl. 14; E. 38)<sup>7)</sup>

ここでの「腐食剤を用いた地獄の方法による印刷」は、ブレイク独自の彩色画法 (Illuminated printing) を暗示している。だが、「見せかけの表面を溶かし去り、隠されていた無限なものを提示する」という言葉は、銅版を腐食させて版画を作る印刷技術だけでなく、フレッチャが指摘した予言者の構造的黙示意識をも表現したものである。この意識の下で作品が根本で関与するのは、善や悪という倫理的範疇を強烈な風刺の中で逆転させることではない。予言書の本質、つまり終末の到来と未来の世界を、現世に対する変革の志向の中で壮大に語ることである。

『天国と地獄の結婚』が表面上属するジャンルは、フライ (Northrop Frye) やブルーム (Harold Bloom) が指摘するように散文風刺詩であっても、<sup>8)</sup> 深層での根がおろされているのは、イザヤ書 (the Book of Isaiah) をはじめとしヨハネの黙示録 (the Book of Revelation) がその頂点となる雄大な予言書文学の流れである。鋭い風刺はあれど一貫した「深層での明析さ」はなしとする批評は、この作品の位置する場、即ちジャンルに対する誤解が原因であったように思われる。この作品を単なる風刺文学とするか、黙示意識を示す予言書文学とするかが、「深層での明析さ」の存在の否定、肯定につながるのがある。

『天国と地獄の結婚』の中には、聖書の予言書と対応する形式的特徴がいくつかある。イザヤ書、ヨハネの黙示録はともに混在した形式、特に散文と韻文の混在を有し、このことは『天国と地獄の結婚』にも見られる。また、予言書に特徴的な大胆な省略表現、語り手の突然の交代、動詞時制の過去形と現在形の間揺れ動きなどの点もこの作品に存在する。

ウィトライク (Joseph A. Wittreich) は、ヨハネの黙示録が7つのヴィジョンとそれに対応する7つの注釈をもった7つの予言から成立し、この7部構成の予言の外枠としてプロローグとエピローグがあることを指摘し、この区分 (序——7つの予言——終) は全体で27の図版から成る『天国と地獄の結婚』にもそっくりあてはまると述べている。<sup>9)</sup> この作品の形式区分に関しては様々

な意見があり、たとえばアードマン (David V. Erdman) は8つの区分を、ナーミ (Martin K. Nurmi) は4つの区分を設けている。<sup>10)</sup> 何れの意見も多少恣意的なきらいはあるが、ヨハネの黙示録には確かに7つの幻があること、そして、ヘブライ語のアルファベットの数に因んだ〈22の単位〉が予言書にもこの作品にも共通して存在することを考慮すれば、予言書文学とこの作品の形式的類似性を指摘するウィトライクの区分は説得力の強いものとなる。<sup>11)</sup>

ヨハネの黙示録は全部で22の章から、またイザヤ書の最初の予言 (第2章) は22の節から成るといった〈22の単位〉は明らかにこの作品にも存在する。「梗概」(“The Argument”) は22の詩行から成ること、「自由の歌」(“A Song of Liberty”) はブレイクが自ら番号をふった20の詩行と「合唱」、そして結句 (“For every thing that lives is Holy”) を合計して22となること、またその間の予言は22の図版から (Pls. 3-24) 成ることなどである。ちなみに晩年に作られた『ヨブ記イラスト』(1825) が22の図版から成ることも、このことと無関係ではなからう。

結びの「自由の歌」は、神話的人物や地名が登場し、語りの声調がそれ以前の部分と大幅な相違をみせるため、これを別個の作品とする批評もある。<sup>12)</sup> 確かにこの部分は、中心部と比べて歴史的には後期の創作である。<sup>13)</sup> これを認めてかりにこの部分を切り離せば、アードマンの区分は7つになり、強引であるが、中心部執筆時の作品は7部構成という予言書の特徴をもっていたとは言えまいか。何れにせよ、7部構成の可能性や〈22の単位〉、その他の前述した形式的特徴は、この作品が予言書文学と非常に密接な連関があることを示している。

次に、この作品の内容面での構造を考えてみると、ほとんどの注釈や研究書が指摘するように、作品に盛り込まれた主題の多くはイザヤ書にその源を発している。その最たる例は次の部分である。

Now is the dominion of Edom, & the return of Adam into  
Paradise; see Isaiah xxxiv & XXXV Chap: (Pl. 3; E. 34)

イザヤの予言は、歴史的にはバビロン (Babylon) の崩壊を、寓意的には世界の終末と未来を語ったものである。ブレイクの言及する第34章と第35章では、神の怒りによるエドム (Edom) の地の崩壊と荒廃、その後の神の救いによる荒野の沃野化が歌われている。つまり、両章はそれぞれ〈終末〉と〈未来〉を表現しているわけだ。

だが、イザヤ書の〈終末〉→〈未来〉の構図が、作品では逆転されて表現されている。直前の部分

As a new heaven is begun, and it is now thirty three years since its advent: the Eternal Hell revives. And lo! Swedenborg is the Angel sitting at the tomb; his writings are the linen clothes folded up. (Pl. 3; E. 34)

において、スウェーデンボルグ (Emanuel Swedenborg, 1688-1772) が唱えた1757年に最後の審判が下り新しいジェルサレム (New Jerusalem) が到来するという予言は、33年後の今「永遠の地獄が復活している」と宣告され、偽りの予言という烙印を押された。世界は「新たな天国」が到来し〈未来〉となっているはずなのだが、実際は「永遠の地獄が復活し」、イザヤ書にいうエドムの地 (〈終末〉) となっていると黙示されている。天国 (“a new heaven”) が小文字や不定冠詞で表わされているのに対し、地獄 (“the Eternal Hell”) が大文字と定冠詞で表わされていることが、この黙示的逆転を示すアイロニーを一層強くしている。〈未来〉が〈終末〉となっている世界は、真の予言によって真の〈未来〉を開示されねばならぬ。イザヤ書の〈終末〉→〈未来〉の構図が、ここで〈偽りの未来〉→〈終末〉→〈真の未来〉という型に変えられねばならない。“the dominion of Edom, & the return of Adom” という対称的な統語の中で、蝶番の役目をする大文字 “&” に、〈真の未来〉を黙示せんとするブレイクの意気込みが凝縮して表現されている。

〈真の未来〉は、直後に続く作品の中心的主題として諸家が認めるあの有

名な命題に提示される。

Without Contraries is no progression. (Pl. 3; E. 34)

この命題は、後述するように、予言書としての『天国と地獄の結婚』における「深層での明析さ」を集中的に表現したものであり、〈真の未来〉が開示されるためには、〈偽りの未来〉とそれに対する〈終末〉という対立物 (“Contraries”) が存在しなければならぬことを含意した弁証法的表現である。対立が悪魔対天使という図式をとる時、それはヨハネの黙示録をはじめとする予言書の伝統、特に千年王国主義 (Millennialism) において顕著であるキリストと反キリストの戦いという対立につながる黙示的ヴィジョンとなる。

〈未来〉である世界が〈終末〉であるのも、予言者であるべきスウェーデンボルグが「墓に座す天使であり、その書物は経帷子である」のも、隠されていた実体を暴露する予言者の黙示意識が明らかにしたことである。スウェーデンボルグの偽りの黙示が流布した18世紀後半のエドムの地イングランドに対して、ブレイクは『天国と地獄の結婚』を通して、真の黙示を開示しているのである。

端的に言えば、この作品はその外的構造 (7部構成の可能性、22の単位などの形式的特徴) と内的構造 (イザヤ書をアイロニカルに逆転した〈終末〉→〈真の未来〉、予言書の黙示的対立構図) において、ヨハネの黙示録やイザヤ書をその下敷き (context) とする予言書文学なのである。

### Ⅲ

ブレイクのミルトン理解や『天国と地獄の結婚』の中での悪魔の位置を検討する前に、作品の表題が意味するものを考えておく必要がある。この表題は、スウェーデンボルグの『天国と地獄』 (*Heaven and Hell*, 1784) に、また『神の愛と智慧』 (*Divine Love and Divine Wisdom*, 1788) の余白に記されたブレイクの注釈

Good & Evil are here both Good & the two contraries Married (E. 594)

に由来している。対立物が実は同一物であり〈結婚〉している「ここ」(“here”)は、見せかけの姿がとり払われて実体が暴露される黙示の空間であり、予言書の深層である。そして、「ここ」は、〈未来〉であるはずの世界が実は〈終末〉であるというように、対立物の一方が他方と同一視(〈結婚〉)させられる場であり、即ち『天国と地獄の結婚』の作品世界である。この見せかけと実体(*appearance vs. reality*)のパラドックスは、作品世界において本質的かつ構造的なものである。対立物(善対悪、天国対地獄、〈未来〉対〈終末〉、天使対悪魔等)が〈結婚〉することにより、より高次の地平が生まれることを表題が、また名辞論から言えば作品全体が表わしているのだ。題が、決して、「悪魔の勝利」とか「地獄の黙示録」になっていない点に注意せねばならない。対立物の一方による他方の吸収支配ではなく、深層での両者の一致(〈結婚〉)が、この作品の中で黙示されるのである。

さて、その実体が〈終末〉である世界は、〈未来〉の開示が、変革への展望が予言されねばならない。これが急を要することであるのは、「梗概」の冒頭と結びにある

Rintrah roars & shakes his fires in the burdend air;  
Hungry clouds swag on the deep. (Pl. 2; E. 33)

というリフレインが、不定型な韻律を用いて嵐(変革)の前の不気味な重苦しい雰囲気を漂わせていることから察せられる。差し迫った変革の予言を語る者の口調は、強く激しいものとなり、「悪魔の声」(“The voice of the Devil,” Pl. 4; E. 34)に反映されていく。

予言者が必要とする口調について、ブレイクはミルトンの散文作品を深く心に留めているようだ。<sup>14)</sup> ミルトンは『スメクテュムヌース弁明』(*An Apology for Smetcymnuus*, 1642)の中で、キリストの声が時に柔和に、また時に怒

りや苦渋に満ちて響くことを述べ、「新たな誤謬」がわきおこる「対立の時代」には「冷たく感情をおし殺した優しい」口調は適切でなく、「熱情あふるる」声が必要されるとし、

Thus did the true Prophets of old combat with the false;  
thus Christ himselfe the fountaine of meeknesse found acrimony  
anough to be still galling and vexing... (*Yale Milton*;  
I, 900)<sup>15)</sup>

と結論している。悪魔の声高な激しい口調には、この部分に対するブレイクの読み込みが強く作用していたのではなからうか。ミルトンの言う真の予言者として、ブレイクは意識的に悪魔の声高な主張を語らしめたのではなからうか。この点をはっきりさせるため、ブレイクのミルトン理解を更に検討してみよう。

大胆に、先に結論めいて言えば、ブレイクはミルトンの散文作品への読解からこの作品を創りあげたように思われる。作品の中心主題である対立の図式、進歩のための対立物の必要性を『教会統治の理由』(*The Reason of Church-Government*, 1642) や『言論の自由論』(*Areopagitica*, 1644) が訴えている。<sup>16)</sup>

... if we look but on the nature of elementall and mixt  
things, we know they cannot suffer any change of one kind,  
or quality into another without the struggl of contrarieties.  
(*Yale Milton*; I, 795)

Good and Evil we know in the field of this World grow up  
together almost inseparably; (*Yale Milton*; II, 514)

前述した対立のパラドックス、対立物の一方が他方と一致し、この一致が高次の地平をもたらすという極めて弁証法的なブレイクの視点となんと酷似していることだろう。この点は更に、ブレイクのミルトン理解とスウェーデンボルグ



理解の決定的な差異をも明示している。ナーミが指摘するように、スウェーデンボルグは、「人間存在にとっての対立物の必要性」に気づかなかつたのであり、<sup>17)</sup> その結果彼は、ブレイクによって詩人＝予言者の線から外され、偽りの予言者として裁決を受けることになる。またミルトンが、イングランドに対して「その眼をこすり」、「善と悪のより高次な認識へと眼を開く」(*Yale Milton*; I, 834-6) よう訴えている点も、対立物の弁証法の必要性をブレイクと同じくミルトンもわきまえていたことを示している。

真の予言者は、この対立の構図の意義をふまえた者であるという視点から、悪魔が魅惑的に語るあの有名なミルトン批判を考えねばならない。

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 restrained it by degrees becomes passive till it is only the shadow of desire.

The history of this is written in *Paradise Lost*. & the Governour or Reason call'd Messiah.

... 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 (Pls. 5-6; E. 34-35)

欲望と精力が同義であり、「精力は永遠の喜びである」(Pl. 4; E. 34) とする悪魔のコードからすれば、見せかけと実体のパラドックスを『失楽園』に読みとることも可能である。セイタンの並外れた精力を、キリストが駆逐抑圧したという意味では、救世主とみえるキリストが、実は永遠の喜びを圧迫支配する抑圧者となる。特に冒頭2巻の壮大かつ悲愴なセイタンの描写に共感を覚える度合が大きいほど、この悪魔の批評をより魅惑的に感じることになる。<sup>18)</sup>

だが、ブレイクがここに用意したパラドックスは、もうひとつひねり手を加えたものである。ミルトンが『四絃琴』(*Tetrachordon*, 1645) の中で、グノー

シス派 (Gnostics) の説く肉体や欲望, 精力は邪悪だとする説を攻撃し, 彼等を「読書少なし, また思慮浅し」(*Yale Milton*; II, 579) と批判した点, および『失樂園』のエデンの園に官能 (sensuality) を持ち込んだ点からすれば, 肉体や欲望を否定したかどで, 悪魔がミルトンを告発するのは, 多少的外れのことになる。また「悪魔の党派」という用語は, 歴史的に, 蔑称ではあっても変革への精力をみなぎらせた人に対して用いられたことを考えると,<sup>19)</sup> 精力抑圧者としてミルトンを非難することは当を得たものではないと言えよう。

最も大切な点は, ブレイク, ミルトンは, とともに作者と作中人物を明確に区別していたことである。

Thus Fools quote Shakespeare The Above is Theseus's opinion  
Not Shakespeares You might as well quote Satan's blasphemies  
from Milton & give them as Miltons Opinions (E. 590)

かたやミルトンは, 『スメクテュムヌース弁明』の中で,

... the author is ever distinguisht from the person he introduces... (*Yale Milton*; I, 880)

と述べている。作者の肉声と作品中の登場人物の声を同一視してはならないことを, 二人共認識していたのである。『天国と地獄の結婚』の中での悪魔は天使と対立して機能するよう造形された一対立物なのであり, これの対立物である天使は弁証法的対立を通して窮極的には「炎の中に溶け込み, 悪魔となる」(Pl. 24; E. 42-43)。悪魔と天使という対立物が止揚されるのである。作品中での悪魔の基本的位置は, ブレイクが黙示する対立の図式の中の一方向の項目にあり, 決して止揚を操作する立場でないのである。

悪魔は, ミルトンを真の詩人と評した点では正鵠を射たが, 「知らずして悪魔の側に立った」と言うことで, 決定的な誤ちを犯した。いや犯すよう作者ブレイクに仕向けられた。ブレイクのミルトン読解において, ミルトンは決して

対立物の一方（悪魔あるいは救世主）に加担する人物ではない。『失樂園』の中で〈善〉を象徴するキリストが、見ようによっては抑圧者（〈悪〉）とも考えられるということ、ブレイクは悪魔を使って語らしめたのであり、散文作品にみられる詩人＝予言者としてのミルトンを批判しているのではない。この意味で悪魔は、「部分的な真実を語る（ブレイクの）部分的な代弁者」とも言えよう。<sup>20)</sup>

予言書としての全面的な真実、即ち〈未来〉の提示は、結びの「自由の歌」に表わされている。前述したように、この歌の前に大きな断絶を見出す意見もあり、確かに物語も寓意レヴェルから神話レヴェルへと移行している。だが、対立物による止揚という作品の中心主題の存在と、冒頭「梗概」のリフレインとこの歌との密接な関連は、十分この断絶を埋めてくれる。〈終末〉の到来を暗示する

Rintrah roars & shakes his fires in the burdend air;  
Hungry clouds swag on the deep

のリフレインにおける4大構成元素に目を向けてみよう。「火」「大気」「水」とあるが、「大地」が存在しない。世界が変革の到来、〈未来〉の提示を混沌とした状態で待ち受けているのに、肝心の「大地」、即ちこの世が歌い込まれていない。「梗概」で不在である「大地」は、「自由の歌」において、フランス革命に揺れるヨーロッパ諸国の描写とそれに対する予言者の叫びとなって現われる (Pl. 25: 2-5; E. 43)。

神話的に語られる対立物は、幼児 (“new born fire”) と老人 (“starry king”) である。幼児の日没に擬せられた墜落 (25: 10-11)、直後の老人の滑落 (15-17) と十戒の発布 (18)、そして幼児が朝の雲にのって再び上昇し、馬を解き放ち

Empire is no more! and now the lion & wolf shall cease.  
(Pl. 27: 20; E. 44)

と叫ぶことが歌われる。一方の墜落が他方の落下を喚起し、その結果落下していたものが再び上昇するという筋は、これまでみてきたパラドキシカルな対立による止揚の図式と重なるものである。ヨハネの黙示録において明らかなように、黙示の際の道具立ての一つである「馬」を世界に解き放つ幼兎は、「帝国はもはやない！」と〈未来〉を、変革を宣言する。これに続く引用部後半は、ライオンの徘徊しないイザヤの沃野（第35章）の到来を、つまり〈未来〉の開示を意志的に（“shall”の使用）表現したものである。

ここに至って、〈偽りの未来〉→〈終末〉→〈真の未来〉という予言書としてのこの作品の基本構図が、それまでの寓意の世界ではなく、現世において神話的に、永遠相の下で完成される。そして、

For every thing that lives is Holy (Pl. 27; E. 44)

という言葉で予言は幕を閉じる。これまで語られてきた悪や善、悪魔や天使、地獄や天国といった対立物は、この世にある限り（生命ある限り）全て等しく神聖であり、その意味で一方による他方の支配は決してあり得ない。対立の止揚は、一方が実は他方であることが暴露され、両者の一致つまり〈結婚〉によって、より高次の対立物となるという〔A→B→A'〕の構造変化によって達成されるのだ。変化を促す力は、生命の力であり、悪魔の言う精力である。悪魔が強く精力を肯定するのも、ブレイクの黙示による変革を達成せんとする意気込みの表われなのだ。

#### IV

『天国と地獄の結婚』は、その本質とする構造において、予言書文学である。ブレイクはミルトンを直接の先人とする詩人=予言者として、見せかけの天国や天使が支配するイングランドに、実体を暴露せんとして悪魔という対立物を置いた。そしてこの対立物の構図の中で、予言の本質である黙示を行なったのである。つまりこの作品を予言書として語ったのである。悪魔の声がひと

きわ高く聞こえるのも、〈終末〉の時代に対するブレイクの危機感が警鐘を打ち鳴らしているからであり、決して悪魔が乱打しているのではない。<sup>23)</sup>

予言書文学の伝統において、〈結婚〉はキリスト教徒と神の小羊（キリスト）との、また〈未来〉世界と神の都市（ジェルサレム）との結婚を含意する特別な意味をもち、<sup>23)</sup> 黙示意識の集中的表現である。ブレイクは、対立物を止揚させること（この作品を語ること）により、イングランド（花婿）とジェルサレム（花嫁）の〈結婚〉を挙行させようとしたのであり、列席する聴衆（読者）は、黙示録的ヴィジョンを経験（読書）することにより、自らの意識を予言の意識との対立のうちに置き、いわばこの作品と〈結婚〉するのである。現代文学にも黙示録的意識が明らかに認められ、<sup>24)</sup> また我々が黙示録的ヴィジョンを必要とするのならば、この作品が現代にもつ意味は軽くはないはずである。

#### 注

- (1) 『失樂園』のセイタンとロマン派を結びつけた発端は、Robert Southey のバイロン評価である。彼は「恐怖、みだら、あざけり、不信心の恐しい結合」をバイロンの詩の中に見、この結合が以後の英国の詩を「汚染」し始めたと言った (*The Complete Works of Robert Southey*; New York, 1860, pp. 793-4)。
- (2) たとえば、René Wellek, *A History of Modern Criticism 1750-1950* (New Haven, 1955); Walter Jackson Bate, *Prefaces to Criticism* (Garden City, 1959); William K. Wimsatt, Jr. and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History* (New York, 1965) など。
- (3) たとえば、Douglas Bush, "Recent Criticism of *Paradise Lost*," (*PQ*, XXVIII, 1949), p. 39; Cleanth Brooks, "Milton and Critical Re-estimates," (*PMLA*, LXVI, 1951), pp. 1046-7; C. S. Lewis, *A Preface to Paradise Lost* (New York, 1961), p. 95; John S. Diekhoff, *Milton's Paradise Lost* (New York, 1963), pp. 28-48; Marjorie H. Nicolson, *John Milton: A Reader's Guide to His Poetry* (London, 1964), p. 186 など。
- (4) 最近の例を挙げれば、D. G. Gillham, *William Blake* (London, 1973), pp. 163-4; Jack Lindsay, *William Blake* (1978, rpt., New York, 1979), p. 60; 土屋繁子、『ブレイクの世界』(東京, 1978), pp; 55-8 など。
- (5) *The Prophetic Moment: An Essay on Spenser* (Chicago, 1971), p. 43.
- (6) Cf. Alexander Gilchrist, *Life of William Blake* (2nd ed.; London, 1880),

- vol. II, pp. 78-82; R. F. Gleckner, *The Piper and the Bard* (Detroit, 1959), p. 186; E. D. Hirsh, Jr., *Innocence and Experience* (New Haven, 1964), p. 5 n.
- (7) ブレイクの作品の引用は, D. V. Erdman (ed.), *The Poetry and Prose of William Blake* (Garden City, 1970) により, 以後 E で示し, 後の数字は頁数を表わす。
- (8) Cf. *Fearful Symmetry* (Princeton, 1947), p. 201; *Blake's Apocalypse* (Garden City, 1963), pp. 230-4.
- (9) *Angel of Apocalypse* (Madison, 1975), pp. 191-5.
- (10) Cf. Erdman (ed.), *op. cit.*, p. 723; Nurmi, *Blake's Marriage of Heaven and Hell* (1957, rpt.; New York, 1972), pp. 59-63.
- (11) Cf. Bishop Lowth, *Isaiah: A New Translation* (London, 1779), p. li; Wittreich, *op. cit.*, pp. 194-5.
- (12) Cf. Bloom, *op. cit.*, pp. 96-7; Nurmi, *op. cit.*, pp. 62-3.
- (13) Pl. 3にはスウェーデンボルグの言う最後の審判の年(1757)から33年経過したという記述があり, またあるコピーの同じ図版に, “1790” という数字が書き込まれてあり, これらからすると中心部は1790年の創作ということになる。だが「自由の歌」に描かれているヨーロッパは, 歴史的にみてフランス革命後の1792年から1793年頃を指すものである。Cf. G. E. Bentley, Jr., *William Blake's Writings* (Oxford, 1978), vol. I, pp. 692-3.
- (14) Cf. Wittreich, *op. cit.*, p. 197. だがウイトライクは次の引用を『離婚の教義と規律』からのものとしているが, これは間違いで, 実際は『スメクチュムヌース弁明』の一節である。
- (15) ミルトンの散文作品の引用は *Complete Prose Works of John Milton* (New Haven, 1953-) により, 以後 *Yale Milton* で表わし, 続いて巻, 頁数を示す。
- (16) Cf. Denis Saurat, *Blake and Milton* (1953, rpt.; New York, 1965), p. 62; Wittreich, *op. cit.*, p. 202; またミルトンの詩作品における対立物の構図はミルトン研究者によって広く指摘されている。
- (17) Cf. Nurmi, *op. cit.*, p. 59.
- (18) Cf. Marjorie H. Nicolson, *op. cit.*, pp. 186-90.
- (19) Cf. Christopher Hill, *Antichrist in Seventeenth Century England* (London, 1971), pp. 91, 133, 157 ff; Wittreich, *op. cit.*, p. 214.
- (20) Nurmi, *op. cit.*, p. 35.
- (21) この間の主要な対立の図式として, 古代の詩人と聖職者 (Pl. 11), 地獄の印刷所における人間と他の生物 (Pl. 15), 多産なるものと貧欲なるもの (Pl. 16) などが

考えられるが、ここでは割愛する。

- (22) 高橋康也、『エクスタシの系譜』(京都, 1966) は、ロマン派の特徴として対立物の一方に思わず知らず引き寄せられる点を挙げている (pp. 110-4) が、ここではブレイクが意識的に悪魔に語らしめていると考える方がよいと思われる。
- (23) ヨハネの黙示録第19章第7・8節, 第21章第2節を参照のこと。
- (24) Cf. Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (London, 1966) : esp., pp. 93-124.