

# ブレイクのフレイム・ブレイク

——「幼な子の悲しみ」の世界——

中 川 一 雄

A painter designs when he chooses some things, refuses others,  
& arranges all. J. Ruskin, *Two Paths*

## I

これから問題にしようとするのは、縦11cm横7cmほどの小さな一枚の版画である。2連8行からなる短い詩が刻みこまれ、美しく彩色をほどこされ、母親と子供がそこに描かれている。作者ブレイク (William Blake) は、これに「幼な子の悲しみ」(“Infant Sorrow”)と題をつけ、『無垢と経験の歌』(*Songs of Innocence and of Experience* 1794初版)の中に収めた。

この「幼な子の悲しみ」の詩は、これまでかくべつの批評的関心を惹いたわけではなかった。同じ『無垢と経験の歌』の中にある「病めるバラ」(“The Sick Rose”)や「虎」(“The Tyger”),あるいは「ロンドン」(“London”)のように、頻繁に批評の俎上に載らなかった。問題にされるとしても、それは、この詩の分身である「幼な子の喜び」(“Infant Joy”)との対照を示すためにだけ論じられたり、他の「主要な」詩の解説のための例として引かれてきた。『無垢と経験の歌』全体の意味や構造の解明、あるいはブレイクの作品全体の中で『無垢と経験の歌』が占める位置や機能の解明に批評上の努力が注がれてきたなかで、この詩はたんなる一構成要素として扱われてきたにすぎないと言えるであろう。

このような批評的看過にたいして容喙したのが、あのヤコブソン (Roman

Jakobson)である。彼は、「ウィリアム・ブレイクおよび他の詩人・画家の詩的技術について」と題した論文の中で、「幼な子の悲しみ」の8行詩を偏執狂とも呼べるほど微細に、完膚なきまでに解剖分析している。<sup>(1)</sup> この論文自体も、ブレイク研究の分野では看過されてきたものであるが、<sup>(2)</sup> この詩を一構成要素の地位から完結独立した作品の高みにまで引き上げた点は、従来の批評にくらべて評価できよう。

ところが、詩を完結独立したものとして見るヤコブソンの視点が、実はブレイクの絵と詩からなる版画読解のためには不十分なものであり、ときには重大な支障ともなることをこの小論で明らかにしてみたい。つまり、「幼な子の悲しみ」という小さな一枚の版画を例にとり、ヤコブソン論文の限界を考えるなかから、絵と詩からなる複合テキストを見るさいに必要な視点と方法、およびそれから明らかになる複合テキストの世界の豊かさを考えてみたいのである。

## II

さて、詩テキストをみてみよう。<sup>(3)</sup>

My mother groand! my father wept.  
 Into the dangerous world I leapt:  
 Helpless, naked, piping loud:  
 Like a fiend hid in a cloud.

Struggling in my fathers hands:  
 Striving against my swaddling bands:  
 Bound and weary I thought best  
 To sulk upon my mothers breast.

ここには、「バラ」や「虎」のようなエニグマティックな隠喩はない。たわ

いもない詩といってもよいほどだ。語り手は、ほとんど乱れぬ韻律にのせて、誕生とその後のドラマを述べている。母親がうめき、父親が涙するなかで、危険な世界に幼な子がとびこんできた。裸で、無力で、ピーピー泣き叫びながら、つかまえようとする父の手や、動きを押さえようとするむつきにあらがう。しかし、あらがいも疲労のうちにおわり、むつきにくるまれて、幼な子は、今は母の胸で乳を飲み休むのが得策と考える。

生まれたばかりの赤子が、こんなことを思い語ることはありえない——このようなコールリッジ (Samuel Taylor Coleridge) 的な疑問<sup>1)</sup>は捨ておくとしても、若干のひっかかりが心に残る。すなわち、父母が泣きうめくこと。「雲に身を隠した悪鬼のように」(1.4)とはどういうことなのか。そして、乳を飲み休んだ幼な子はその後どうするのか、と思わずにはいられない中途半端な感を抱かせる末尾。

これらの疑問点は、基本的には詩の意味に関するもので詩の形式的構造と関係するものではない。だから、「何を語っているか」ではなく「どのように語っているか」を分析の基準とするフォルマリスト・ヤコブソンにとっては、答えなくともよい疑問であり、実際論文には十分な言及がない。だが、彼は個別の詩句の意味解釈はしていないが、「幼な子の悲しみ」の構造分析を通して詩全体の意味を解釈している。そしてこの解釈は、詩テキスト中心に考えたさいに読者が抽出する一般的な解釈でもある。そこで、われわれは詩テキストから得られる一般的解釈の代表例として、ヤコブソン論文の要点をまずおさえておこう。そして上記の疑問にたいする解答は、のちにこの版面の絵テキストを見るさいに示すことにしよう。

詩テキストから看取される一般的解釈は、単純化すればつぎのように言えるであろう。すなわち、ここには親と子の対立の構図があり、『無垢と経験の歌』の体系では親が「経験」を子が「無垢」を基本的に象徴し、幼な子は第1連から第2連へいたる過程で質的変化をこうむる。「無垢」な喜びを歌った「幼な子の喜び」とは対照的に、この詩は「無垢」な存在が「経験」界にからめとられていくその〈悲しみ〉を語ったものであると。

ヤコブソンも、これと同様の解釈を詩の形式上の分析から導き出している。彼は、8行詩がもつ「印象的な文法上の均整」(p.327)をさまざまなレベルで例示することによって、この詩の根幹が親と子という二項対立の構図であることを示す。そして、均整のとれた文法上の対称構造を基に、この親と子の対立が〈悲劇〉的展開をたどるといふ。つまり、第1連で生誕時の強いエネルギーをもっていた主人公<sup>プロクゴニスト</sup>幼な子が、第2連では親という敵対者<sup>アンタゴニスト</sup>の抑圧によってそのエネルギーを喪失する〈悲しみ〉を描いた詩であると彼は解釈する(p.331)。

またヤコブソンは、画家を幾何学的秩序に立つか否かで二分し、ブレイクを前者の立場にあるととらえる(p.328)。そして詩における均整のとれた二項対立という幾何学性は、絵においてつかまえようとする母親とのがれようとする幼な子とが表わす二項対立の画想と一致するものであると述べる(ibid.)。つづめて言えば、絵と詩からなる版画「幼な子の悲しみ」の世界は、悲劇的展開をもった二項対立の原理で貫かれているというのだ。

だが、これだけでは絵の構成原理をきわめて単純化して詩と結びつけているだけであり、いくら詩の分析が精緻で納得できるものであっても、構成原理によって視覚化された絵の構成要素の分析が置きざりにされている。結局のところ、彼は絵テキストを無視して批評の枠組み<sup>フレイム</sup>を詩テキストに限定しているのだ。これは、フォルマリスト・ヤコブソンにしてみれば当然の視点かも知れないが、われわれ版画を見るものにとっても、また絵テキストにとっても不満である。なぜなら、彼は画家＝詩人の想像力のしくみを論文にしているのだから。また、絵テキストの構成要素の分析によって、ヤコブソンの言う〈悲劇的展開を示す二項対立〉だけではない面を「幼な子の悲しみ」の世界がもっていることが明らかになる。しかし、これを述べる前に、絵テキスト分析にさいして最低限了解すべき点をおさえておこう。

### III

絵と詩、これら2つのテキストはどのような関係を結ぶのか。この問題にた

いしては、さまざまな批評家がさまざまなアプローチをしている。<sup>6)</sup> だが、絵テキストが詩テキストと必ず関連をもっていること、詩は絵にたいして〈開いている〉ことでは一致している。ブレイクの版画読解のためには、2つのテキストそれぞれの<sup>プレイム</sup>枠組みを取り払い、両者の相互関係を探ることが、まず必要な出発点である。ところが、やっかいなことに、2つのテキストの関係は単純なものではない。ブレイクの場合、絵は詩を、詩は絵を常に直接的にすかして見せる透明な窓ではない。一枚の版画には、詩からは考えられない、つまり詩と直接の関連のない絵が往々に存在している。絵と詩の間にある種のずれ、亀裂が生じる場合があるのだ。

この亀裂をどう修復するか、有名な版画「ロンドン」を例にして考えてみよう。その絵には、子供に手をそえられて導かれる松葉杖をついた老人が描かれている。しかし、この情景と直接関連する詩行は「ロンドン」の詩テキストにはない。そこで、一枚の版画という枠組みを外してこれと類似した図像を他の版画にもとめてみると、「ロンドン」の詩テキストが示す世界とは別の世界が浮かびあがってくるのだ。

『ジェルサレム』(Jerusalem 1804–20制作)の84枚目の図版には、同じ松葉杖の老人と子供の道行きが描かれている。二人の進行方向は「ロンドン」の場合と逆で、その先には「ロンドン」になかったゴシック式の教会があり、そのドアを子供の手は老人にたいして示している。そして、この絵と直接関連をもった次の詩行がある。

I see London blind & age-bent begging thro the Streets  
Of Babylon, led by a child...

(Jerusalem pl. 84, ll.11–12 / E 241)

こうしてみると、「ロンドン」の絵の中の老人は、バビロンに比された墮落した腐敗の都市ロンドンを擬人化したものと考えられる。老いさらばえ、腰が曲がり、松葉杖の助けなしでは歩みを進められない状態で老人が描かれている

ことは、都市ロンドンが麻痺し死の淵に面していることを表わしている。そして、この点で「ロンドン」の絵テキストは、詩テキストが描写する疲弊した不毛の都市ロンドンの像とかさなる。「ロンドン」にたいする通常の読解——「経験」の世界に墮ちた都市への悲痛な批判——を補強する視座を絵テキストは与えてくれるわけだ。さらに、この見方は、「ロンドン」の絵の中で子供が指し示す石造りの壁に囲まれた方形のドアが「死の扉」を想起させることから、<sup>(6)</sup> いっそうたしかなものとなる。

だが絵テキストをさらに観察してみると、「ロンドン」がたんに、墮ちた「経験」世界や社会批判だけを表わしているのではないことが判明する。『ジェルサレム』の子供が老人を導く先にあるゴシック教会のドアやそのアーチ状の類似物は、ブレイクの他の図版にも登場する。<sup>(7)</sup> とくに重要なのは、『無垢と経験の歌』に現われる図像と似かよった図像を多くもち、2つのシリーズからなる最初期の版画集『世に自然宗教はなし』(*There Is No Natural Religion* 1788制作)である。

この作品の2つのシリーズそれぞれのタイトルページに、ゴシック教会のアーチ状の窓が描かれている。窓とドアという違いはあるが、どちらも空間を仕切りながら、ある空間から別の空間への移動を成立させるものである。

仕切って閉じられた空間の本質を、『世に自然宗教はなし』の第1シリーズの詩テキストが提示している。そこでは現世の肉体的感覚を通しての不十分な認識と、理性によって生じる墮落の世界(「経験」界)がエムブレマティックに批判されている。一方、第2シリーズは墮ちた状態からの救済をその主題としている。その詩テキストは、理性によって閉じられた認識が、理性の対立物とされる欲望の無限性を通して、詩的・霊的想像力の無限な空間へ解放されることを述べている。

ゴシック式の建築物(とくに教会)は、ブレイクにとって真のクリスチャニティ、詩的想像力を象徴するものである。<sup>(8)</sup> そのアーチ状のドアや窓は、人間精神の認識のありかたを象徴する仕切りであり、閉じもすれば開きもする。仕切りが開けば、墮ちた状態からの救済も展望されてくるのだ。<sup>(9)</sup>

このように見てくると、「ロンドン」の詩テキスト中の有名なフレーズ「精神が造り出した枷」(“The mind-forg'd manacles,” l. 8)が、重要な意味を担うことになる。都市とその市民を墮ちた状態につなぎとめる「枷」は、墮ちた人間精神が造り出したものである。そうならば、精神のありかたをかえることにより、つまり仕切りを越え認識のありかたをかえることにより、都市と市民が救済される可能性もあることがここには含意されているのではないだろうか。たしかに、「ロンドン」にはゴシック窓やドアは描かれていない。だが、『世に自然宗教はなし』の詩テキストと絵テキストが示した人間精神の認識の〈仕切り〉をまんなかにして、『ジェルサレム』第84図を左に「ロンドン」を右に置いてみよう。すると老人と子供、そして二人の歩みが左右対称になる。右へ歩めば「死の扉」の中へ(「ロンドン」)、左に進めば詩的想像力の世界に入る(『ジェルサレム』)。この左右の水平移動をキリスト教の方向概念で考えると、「ロンドン」の絵テキストは墮落を象徴する下降の動きを、また『ジェルサレム』のそれは救済を象徴する上昇の動きをそれぞれ示していると言えよう。さらに言えば、「ロンドン」の絵テキストは『ジェルサレム』のその<sup>タイプ</sup>の予表であるとも言えよう。

老人と子供の移動の方向がかわることは、人間精神の認識のありかたがかわることであるのだが、このことはテキストにたいするわれわれ読者の認識のありかたにも関係する。分析の方法は別にしても、ヤコブソンのように批評の枠組みを詩テキストに限定した場合に、大方が「ロンドン」に読みこむ墮ちた世界は、実は都市ロンドンの一方の面なのである。絵テキストに眼を向け詩的想像力に認識を開けば、救済のヴィジョンが読者の視野に浮かんでくるのだ。版画「ロンドン」の世界には、そこに描かれなかった別の都市像「神の都」が潜在しているのである。この「ニュー・ジェルサレム」像は、「ロンドン」の絵の中で老人を導くのが「無垢」な、詩的想像力を象徴する子供であること、そして二人に天上から光が当てられていることを考慮すると、さらに輪郭がはっきりしてくる。

この救済のヴィジョンは、ブレイクが批判する五感の一つである「肉眼」

(“corporeal eye”)では「ロンドン」の中に見つけられない。だが、ブレイクの説く詩的想像力の眼には〈幻視〉されるものである。あるいは、ブレイクの版画は肉眼でしかものが見えない読者にたいして、その絵テキストの分析を通して見えないものを〈幻視〉せよと訴えかけている、と言えるかも知れない。

このように、絵と詩の間に深い亀裂のある「ロンドン」を例にしてみると、一枚の版画の世界には詩テキストだけからではうかがい知れない面も含まれていることがわかる。そして版画読解のために必要な視点がはっきりしてくる。読者は、まず一枚の版画を構成する絵と詩2つのテキストそれぞれの枠組みを外し、互いに開いた状態にする。2つのテキストが直接的関連をもつ場合は、両者の相互作用を探ればよい。だが直接的関連のないとき、こんどは一枚の版画という枠組みを外して別の版画との関連を探ることになる。この二重の<sup>ブレイク</sup>枠組み<sup>ブレイク</sup>外しが、たった一枚の版画読解のために必要なときがあるのだ。ちょうど「ロンドン」の場合のように。

もっとも、このことは、一枚の版画が絵と詩という2つの構成要素から成立していること、読者は版画から版画へと読解を進めることからすれば、読者が当然たどる道筋ではある。問題は、枠組みを外す作業のしくみである。

絵画表現が言語活動と同じ本質や特徴をもつのかどうかは議論の分れるところであるが、版画を分析するしくみを広い意味でのフォルマリスティックな記号観で考えてみよう。というのも、ブレイクの場合さまざまな作品に繰り返し登場する絵テキストの構成要素は、自然言語における示差的特徴を具えた「音素」のようなものであると言えるからである。たとえば、大人(老人)・子供、裸体・着衣体、飛翔・落下、上方指向・下方指向などが音素的対立要素である。そしてこれらの要素が複数組み合わせられて「形態素」的なものをうみだす。つまり、裸の子供が両腕を広げて天へ向って飛ぶなどという図像がこれに相当する。そして往々にして、図像が複数組み合わせられて一つの絵テキストを構成する。これらの要素や図像は、その担う意味が歴史的に変化することがあっても、基本的には類似したり対立したりする他の要素や図像との差異の中で機能し意味をもつ。



構造主義的な言語観によれば、表面に形式化された言語表現はそのとき「選択」されなかった類似的表現や対立的表現を、ネットワークとしてその背後にもっている。そして「選択」された表現は、同じように「選択」された別の表現と「結合」していった一つの言語テキストを産出する。

ヤコブソンによれば、詩的言語の場合、「選択」される表現は、類似性を原則にして「結合」されていく。<sup>(10)</sup> だから、産出されたテキストを分析するさいには、逆に、類似性のある表現をさまざまなレベルで抽出し、別の類似性との対応関係を記述すればよいことになる。彼が「幼な子の悲しみ」で実践してみせたのはこれである。だがこのとき、表面の形式上の対応関係が記述されるだけで、潜在するネットワークの微妙な差異は等閑視されてしまう。

版面内の図像も、そこに「選択」されなかった類似の図像や対立する図像を背後に潜ませている。この図像が別の図像と「結合」して、一つの絵テキストを構成していく。図像が版面内の詩テキストと直接の関連をもたないとき、読者の視線は、別の絵テキストや詩テキストにまたがって潜在する図像のネットワークに向わざるをえない。詩テキストのネットワークをなおざりにするヤコブソンの批評は、別の絵や詩のもつネットワークとからみあってつくりだされる版面世界全体の一部しかみることができない。

結局、言語表現も、図像も、類似性と対立性のネットワーク（「差異」のネットワーク）のなかではじめて機能し意味をもつ。このネットワークをくぐって、読者は、はじめに<sup>フレイム・フレイク</sup>枠組み外しをした版画の世界にたちかえるのだ。そのときには、この世界は以前よりも豊かなものとなっているはずである。

#### IV

さて、以上をふまえて「幼な子の悲しみ」の世界に戻ろう。この版画の絵と詩の間には、「ロンドン」の場合のような直接的な亀裂はない。いや、表面的にはないように見える。だが実際には微妙な亀裂が生じている。絵テキストの構成要素を他の絵や詩のネットワークの中で観察してみよう。すると、この版

画の世界はヤコブソンが詩テキストから抽出した二項対立の〈悲劇〉だけを表わしているのではないことが明らかになるのだ。

「幼な子の悲しみ」の絵は、以下のように描かれている。場面は室内である。背景には厚いカーテン、前景中央には、厚手の衣服をまとった母親（あるいは乳母）が立っている。彼女は体の側面を読者の方に見せ、上体を曲げ、両腕をまっすぐ左斜め下へ差しのべている。横顔が示す視線も同じく左斜め下へ向けられている。その手と視線の先には裸の幼な子がいる。彼は、寝台の上で上体をねじり起こし背中をこちらに見せている。両腕を上方に向けてのばし、顔も真上を見つめている。寝台の上で左足はのばされ、右足は跳躍するかのように膝のところで曲げられている。単純に考えれば、この絵は激しくあらがう幼な子と、これをつかまえようとする母親を描いているといえよう。このレベルでみれば、絵は詩の第2連と直接的関連をもつように見える。そして、このレベルは、絵を単純な構成原理でとらえたヤコブソンの分析のレベルでもある。

ヤコブソンは、詩テキストが示す二項対立のドラマを悲劇と見た。詩テキストの意味のポイントを、第1連でのエネルギーが第2連で喪失されるという悲しみに置いた。絵と詩が直接的関連をもつならば、絵の中の幼な子はこの〈悲しみ〉の状態で描かれているはずである。つまり、「父の手のなか」(l. 5)にあるか、「むつき」に縛られているか (l. 6), 「母の乳房」に吸いついているか (l. 8) でなければならない。だがそれらのどれでもない。実際の絵テキストの中の幼な子は、裸でつかまえられてはいないのだ。ここに絵と詩の微妙なずれが生じているのだ。ここから絵テキストの分析がはじまる。

まず、母親の図像から考えてみよう。おとなで、重そうな衣服を着ていることは、彼女が、理性の支配する墮ちた世界に属す可能性が高いことを示す要素である。このことは、上体を曲げ両手両腕を下に広げた母親の身ぶりに注目してみると、さらにたしかなものとなる。類似の身ぶりをもつ図像は、ほとんどの場合、対立する人物に体を向け、ひげをのばした盲目の老人であり、片膝を立てているか空中に浮かんでいることが多い。<sup>111)</sup> この老人はブレイクのデミウ

ルゴス・ユリゼンであり、理性を象徴し、この世を墮落した状態に創り出した神話的人物である。<sup>(12)</sup> 神話空間が、室内の世俗空間にかえられたとき、ユリゼンという神話上の人物は幼な子の母親へ姿をかえたのである。性別の相違は問題にならない。なぜなら、あとで見るようにこの母親(女性)の身体の一部に父親(男性)が存在しているからである。このように、「幼な子の悲しみ」の母親の背後のネットワークには、「墮落」と「創世」というユリゼンの要素が強く含まれているのだ。

ここで、以前の疑問——詩の冒頭で、なぜ父母は泣きうめくのか——に答えることで、母親の図像のもつ意味をさらに確認しておこう。創世記は、原罪を犯したイヴがその罰として出産のときに大きな苦しみを与えられることを記している(3.16)。イヴは、全人類の母であり(3.20)、つまり「幼な子の悲しみ」の母親の予表<sup>予表</sup>でもある。ユリゼンばかりでなくイヴも背後に潜在しているので、母親は、幼な子という一つの世界が「創世」されるとき、うめき苦しむのである。

父親は絵の中に描かれていないが、その不在はかえって重要である。「墮落」と「創世」を示すユリゼンの図像は、下方へ向けられた手や腕、あるいは顔を中心にした上半身が誇張して描かれる場合が多い。<sup>(13)</sup> つまり、ユリゼンは絵の中でその全体像を現わす場合は少なく、その意味で彼の体は分裂していると言えよう。詩テキストにおいて父親はその「手」に象徴化されたが、この「父の手」は上記のユリゼンの図像を経由して絵テキストの母親の両手両腕となったのである。父の体は、ユリゼンと同様に分裂しているのであり、その涙は分裂にたいする涙である。というのも、ブレイクの場合、統一されていた全体が分裂し、その分裂した存在が涙することがきわめて多いからである。

こんどは、幼な子の図像に眼を向けてみよう。母親のときとは逆に、裸であること、幼児であることは、神聖で「無垢」な生命を象徴する傾向の強い要素である。その多数の例のなかから、『無垢の歌』の「子羊」(“The Lamb”)をあげておこう。その絵には、子羊を見つめ手を差しのべる裸の幼児が描かれている。そして以下の詩行がある。余分な説明は不要というものであろう。

He [Christ] became a little child:  
 I a child & thou a lamb,  
 We are called by his name. (ll. 16-18)

「幼な子の悲しみ」の絵の中で片足を跳ね、両腕を上のにのばした後ろ向きの裸の幼児に類似した図像は、別の図版にも登場する<sup>(14)</sup>。いずれの場合もこの類似した図像は、理性の対立物であり生命のもとである「欲望」や「エネルギー」を表わしている。<sup>(15)</sup>

以上のことから、幼な子の図像は基本的に神聖な生命、欲望、エネルギーを示していると考えられる。ところが、この幼な子の図像と、跳躍性という要素を除いて他の要素（裸体、幼児、後ろ向き、上体、開いた両腕等）を共有している2つの図像が、『世に自然宗教はなし』に含まれている。そしてこの2つの図像は、幼な子の図像の本質と深い関わりをもっているのだ。

第1シリーズの第8図版には、両腕を斜め前方に差し出した後ろ向きの裸の幼児が登場する。そして、以下の文章が刻まれている。

Mans desires are limited by his perceptions. (E 1)

ここでの「認識」(“perceptions”)は、前後の文脈から判断すれば理性によって閉じられた不十分な認識のことをさしている。するとここでの幼児の図像は、理性による欲望の抑圧を表わすとは言えないまでも、それと深い関連をもっていると言えるであろう。

第2シリーズ第9図版には、上体を起こし両腕を上方に広げのばしたこちら向きの裸の青年が描かれ、次の文章がある。

The desire of Man being Infinite the possession is Infinite & himself  
 Infinite (E 2)

欲望が無限に解放されることにより、人間そのものも無限な存在となる。ここでは青年の図像は、理性からの欲望の解放と関連している。

このように、欲望の抑圧や解放に関連した2つの図像の特徴（類似性）を、「幼な子の悲しみ」の幼児は一人で具えている。そして、この幼児と類似した図像は、欲望、エネルギー、生命を基本的に示すものであった。そうすると、幼な子は欲望を解放され神聖な生命の世界へ上昇する可能性もあれば、逆に欲望を理性によって抑圧され堕ちた世界に下降する可能性もあることになる。「幼な子の悲しみ」の幼な子の図像は、上昇と下降という2つの動きを同時に内在させているわけだ。だから、彼は母親につかまえていないのであり、またヤコブソンのいう〈悲劇〉の状態には描かれていないのである。

このような内在的二面性をもった幼な子は、その本質が〈可変性〉であるとも言えよう。この点から残された詩テキストの疑問点に答えておこう。当時のブレイクにとって、「悪鬼」（“fiend”）というのは堕ちた宗教制度が名付けるもので、本質的には「天使」とかわらない存在であった。<sup>(16)</sup> 「雲」は、本質を隠すヴェイルの機能に加えて、堕ちた肉体を支配する理性も意味するものである。<sup>(17)</sup> 「雲に隠れた悪鬼」という直喩は、堕ちた親に今まさにつかまれんとしている内在的二面性をもった幼な子にたいしてふさわしいレトリックなのである。

詩の末尾が中途半端な感を抱かせるのも、幼な子の内在的二面性と関連する。堕ちた世界に服従させられる幼な子は、そこからの反逆もうちに秘めているのだ。8行の詩テキストは、より長い原詩の冒頭2連である。原詩の第3連以下では、幼な子が成長して、ついには墮落世界の最たる象徴である聖職者を打ち殺してしまうさまが描かれている（E 719-20）。

さて、幼な子と母親を絵のなかで考えてみよう。母親の顔と両腕は左斜め下へ、幼な子の上体と両腕はねじれながら上方へ向うものであった。母親の肩から腕そして指先へ、その指先にある幼な子の腰から背中、両腕へと、読者が視線をずらしていくと、視野にU字型が現われてくる。幼な子が母親にとらえられれば、幼な子の下降の動きが生じる。とらえられなければ、上昇する。下降と上昇を同時に内在させている幼な子が、母親（対立物）との関係を示す弧の

上を移動するのだ。ブレイクの想像力の本質を象徴する〈円環〉が、部分的にはあるが〈幻視〉されてくるのだ。

## V

このようにみえてくると、「幼な子の悲しみ」の世界は、ヤコブソンが述べた下降する〈悲劇〉の世界だけではないことがわかる。円環の弧上の双方向を、つまり上昇と下降を同時に潜勢的にもった世界なのである。幼な子の〈悲しみ〉は、経験界に吸収されてしまったことから生じるのではなく、吸収される可能性もあることから生じるのである。〈悲劇〉だから悲しいのではなく、〈悲劇〉にもなりうるから悲しいのである。

結局、この小論では一枚の小さな版画という些細なものに複雑かつ大切なことが含まれているという、いわば使い古されたパラドックスに則ったわけであるが、このパラドックスと一脈通じる以下のブレイクの有名なことばは、信じてよさそうである。また信じなければ、ブレイクの複合テキストが〈幻視〉せよと訴えかけるものも見えなくなってしまうであろう。

as Poetry admits not a Letter that is Insignificant so Painting admits not  
a Grain of Sand or a Blade of Grass Insignificant much less an Insignifi-  
cant Blur or Mark

(“A Vision of the Last Judgement” E 550)

## — 注 —

- (1) “On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters,”  
*Linguistic Inquiry* I (1970) 3–23. 筆者はこの論文を再録した *Roman Jakobson Selected Writings* vol. III (The Hague : Mouton, 1981) pp. 322–42を

参照し引用した。

- (2) その好例としては、書誌的底本とされるG. E. Bentley, Jr., *Blake Books* (Oxford : Clarendon Press, 1977) が分析対象を「幼な子の喜び」とまちがえて論文紹介している (p. 842) ことがあげられよう。
- (3) 『無垢と経験の歌』の参照や引用は、Geoffrey Keynes ed., *Songs of Innocence and of Experience* (1967, rpt. London : Oxford Univ. Press, 1970) による。他の作品からの引用は、全てDavid V. Erdman ed., *The Poetry and Prose of William Blake* (Garden City : Doubleday Anchor, 1970) により、Eと略し後にページ数をつける。
- (4) cf. G. E. Bentley, Jr. ed., *William Blake : The Critical Heritage* (London : Routledge & Kegan Paul, 1975), p.56. コールリッジの疑問は「幼な子の喜び」にたいして発せられたものであるが、詩的言語は、当然のことながら現実世界を直接的に映し出す鏡である必要はない。
- (5) Northrop Frye, "Poetry and Design in William Blake," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, X (1951), 35-42 : フライは、2つのテキストが距離をもった(シンコペーションの)関係の統一体であるという。Jean H. Hagstrum, *William Blake Poet and Painter : An Introduction to the Illuminated Verse* (Chicago : The Univ. of Chicago Press, 1964) pp. 3-20 : 絵は詩と必ず関連があること、およびその関連のしかたが、とくにp.18で述べられている。Anne K. Mellor, *Blake's Human Form Divine* (Berkeley : Univ. of California Press, 1974) pp.xix-xxiiiでは絵と詩は形式上統一を見せるとされる。W. J. T. Mitchell, *Blake's Composite Art : A Study of the Illuminated Poetry* (Princeton : Princeton Univ. Press, 1978) pp. 3-39では独立した2つのテキストが相互作用を及ぼしあうしくみが述べられている。なお、本論では、ブレイクの絵テキストを参照するためにその定本とされるDavid V. Erdman, *The Illuminated Blake* (1974, rpt. London:Oxford Univ. Press, 1975) を使用した。「彩色」されていないモノクロ版であるが、きわめて有用である。

- (6) *The Gate of Paradise* pl.15 に、この方形のドアがあり、杖をつく老人がまさに中へ入ろうとしている。この絵の下に“Death's Door”と書かれてある。cf. Erdman, *The Illuminated Blake*, p.363.
- (7) たとえば、*Jerusalem* の pl. 1, 46 ; Bunyanの*Pilgrim's Progress* へのプレイクのイラスト pls.10-11 ; そして *There is No Natural Religion* の 2つのシリーズのタイトルページなど。
- (8) このことは以下のプレイクのことばからも分る。“A Gothic Church is representative of true Art” (*The Vision of the Last Judgement* E 549) ; “Gothic is Living Form.... Living Form is Eternal Existence.” (*On Virgil* E 267) ; cf. Sandora Foster Damon, *A Blake Dictionary : The Ideas and Symbols of William Blake* (1965,rpt. Boulder : Shambhala, 1979), p.27.
- (9) もちろん、ゴシック窓は通常はめ殺して開閉は自由ではない。だが、「上昇」と「統一」を象徴するアーチ状の事物として、概念的に考えれば、この窓も開閉可能な仕切りである。
- (10) cf. “Concluding Statement : Linguistics and Poetics,” Thomas A. Sebeok ed., *Style in Language* (Cambridge, Mass. : M. I. T. Press, 1960), p.358.
- (11) たとえば、*The Marriage of Heaven and Hell*, pl.14 ; *America*, pl.8 ; *The Book of Urizen*, pls. 5, 28。そして *Europe*, pl.i (口絵) もここに含めてよいと思われる。
- (12) cf. Janet A. Warner, *Blake and the Language of Art* (Montreal: McGill-Queen's Univ. Press, 1984), pp.87-105.
- (13) 注11であげられた図像を参照。
- (14) たとえば、*The Book of Thel*, pls. ii (タイトルページ), 5 ; *Vision of the Daughters of Albion*, pl. iiiなど。
- (15) cf. Janet Warner, pp.123-49. また *The Marriage of Heaven and Hell* の pl.4 の「悪鬼の声」はこのことをよく示している。
- (16) fiend は devil と同義であるが、このdevilがenergyを示す「神聖」な存在であることは、*The Marriage of Heaven and Hell* に詳しい。



(17) cf. Damon, p. 89.