The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ウィリアム・ブレイクの黒い脳髄 ： 『ヨーロッパ: ひとつの予言』にみる女性・身体・牢獄・建築
Author(s)	日比野, 真己
Citation	Osaka Literary Review. 1999, 38, p. 1-17
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/25415
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

ウィリアム・ブレイクの黒い脳髄

『ヨーロッパ：ひとつの予言』にみる女性・身体・牢獄・建築

日比野　真　己

I

ウィリアム・ブレイクの『ヨーロッパ：ひとつの予言』（以下『ヨーロッパ』）は1790年代初めに書かれた。時期的には、アメリカ独立戦争、フランス革命とそれに続く政治的諸事件に確かに霊感を受けてはいるが、当時の政治がブレイク独自の神話よって巧みに覆われ、ミルトン的創世の物語と終末論として提示され、しかもそれがある女性が見た夢として描かれている。この物語にはさらに外枠がある。それは詩『ヨーロッパ』は妖精が口述したものを詩人が書きとめたということである。妖精からの口述筆記の挿話は、エキセントリックなブレイクにありがちな戯言として無視することはできない。本稿では今まで重要視されなかった、妖精と詩人の挿話を端緒にこの詩の読解を試みた。[1)]

まず、本論に入る前にこの詩の構造を簡潔に述べる必要がある。この詩は主に五つの部分から構成される。第一に前置きとして、妖精と詩人の出会いの挿話があり、第二の部分は導入として、謎めいた「名のない影のような女性」の嘆きの詩がある。そして以下は「予言」と題され、これも三つに分割できる。それらは、ブレイク神話における原初の母エニサーモンが眠りに落ちる前と、彼女の夢の内容、そして目覚めた後の三つから成る。

さて、この詩の第一部分であるが、これは、「洞窟に入れられた（caverned）人間を五つの窓が照らす」という妖精の歌で始まる。第一の窓は「空気を吸い込むため」（＝嗅覚）、第二の窓は「天体の音楽を聴くため」（＝聴覚）、第三の窓は「葡萄を味わうため」（＝味覚）、第四の窓は「常に成

長する永遠界の小部分を見るため」（＝視覚）、そして第五の窓は触覚に相当する。洞窟の中の人間が永遠界の一部を見ることは明かにプラトンの影響であるが、ブレイク独自の考えは五感を五つの窓に喩えたことである。Caverned を「洞窟を持った」という意味にとれば、五感を通す器官が穴となり、人間自体が窓をもった建物（洞窟は厳密には建物ではないが）になる。プラトンは真理を知ろうとせず、物質界に生きる人間を洞窟の中の住人に喩えたが、ブレイクはより明確に人間を洞窟そのものに喩える。

しかし、第五の窓（触覚）からは、「人間は何時でも出てゆけるのだが、出てゆこうとしない」と妖精は歌う。その理由は「盗まれた楽しみは甘く、ひそかに食べるパンはうまい」からだとされる。これは聖書において、愚かな女が思慮のない人を家に招き、知恵のない人に向って言う言葉「盗んだ水は甘く、ひそかに食べるパンはうまい」からきている。[2] つまり、ブレイクは五感の窓から出てゆこうとせず、永遠の知恵を知らず、世俗的な世界に自らを閉じ込める人間を女性の無知と関連させている。ブレイクの詩ではエニサーモンが子供達を彼女の家に招く。この女性の無知と身体という牢獄はどう関連するのか。このことから考えて、女性の存在はこの詩を理解するうえで重要である。

物質界と女性の関係を理解するための手掛りがさらに第一の挿話にある。『ヨーロッパ』は、「洞窟の人間を五つの窓が照らす」という妖精の歌を聞いて驚いた詩人が妖精に訪ねた疑問、「物質界とはなにか」'Then tell me, what is the material world, and is it dead?' (pl. iii: 13) に対する妖精の答えであった。詩人はその答えを知るために妖精を家に連れて帰るのであるが、その途中で妖精が「永遠の花」を詩人に見せた。詩人が花を摘み取ると、「花は摘み取られたので小さな叫び声をあげ、妖精はそれを見て高らかに笑った」という。しかし、これは残酷さからではない。花は摘まれることによって、物質界における身体を失うが、詩人の周りを「芳香の雲ように漂う」ことにより別の感覚へと解放される。これが、妖精が詩人に見せた「永

遠の花」の存在である。このことを知っている妖精は、これを知らずに叫びをあげる花の無知を笑ったのである。さらに考えてみると花は女性の比喩でもあり、それ自身が生殖器官でもある。摘み取られた花は生殖器官としての役割を失うが「永遠の花」として、言い換えれば、maternal／material なものから、eternal な次元へと変わっている。つまり妖精の挿話には material world と maternal world の連関から、eternal なものへの可能性が暗示されている。

II

「物質界とは何か」に対する答えとしての詩の始まりはこれを受けて、母性の問題である。この詩の第二の部分である Preludium では、「名のない影のような女性」が嘆いてるのは主に母性に関することである。人間と洞窟の比喩から考えても、形容詞「影のような (shadowy)」は、プラトン的な物質界に属する人間の意味であると考えられる。その女性が陣痛 (travail) に苦しみつつ呼び掛けるのは、「呪われた」母としてのエニサーモンである。この女性は、「さらに息子達をもたらすことによって／私の名前を消し去り、私の居場所をなくしてしまおうとするのか」と嘆く。ほとんど「声」としてしか存在しないこの女性は、男性によって、母という名の他に名前もなく、母という立場意外に実体もない女性の代名詞ととることができる。これは、十八世紀末のヨーロッパの女性が、母性としてしか存在意義を認められていなかった社会の反映であるともいえる。しかしここでは当時の社会とフェミニズムの問題は論じることはせず、女性／母性と物質界についての論を進めて行きたい。[3)]

この女性の嘆きのなかで、重要なのは以下の問いである：

‘And who shall bind the infinite with an eternal band?

To compass it with swaddling bands? and who shall cherish it

With milk and honey?'　　(pl. 2: 13-15)

ここで問われるのは世界と人間の起源である。この詩はブレイクによる彩飾版画としてつくられたが、その第一頁は有名な 'Ancient of Days' である。それは、神のような白髪の老いた男が赤い球体から前かがみになり、無限の虚空に左手を延ばし、その伸びた指が巨大なコンパスになり空間を分割している図である。これはまさに上の詩行の図像化である。しかし、swaddling bands とは赤ん坊を巻く布のことであり、milk and honey からもここでは創造主と母のイメージの重複がみられる。無から世界や人間を創造するのは神であり、人間を産み出す特権を持つのは女性である。ではこの女性は傲慢さから、女性が神に等しいと主張しているのか。否、そうではない。彼女の声はあまりにも弱々しく、この問いの直後に彼女は消え去る。この問いは傲慢さでなく、苦しみから発せられるのであり、その苦悩は神と母性の分かちがたさから生じる。つまり、母性を神聖なものとみなす思想が、他の存在形態を女性に認めず、女性から自由を奪っているのである。この母性の神格化に絡めとられた、「名のない影のような女性」の問いは次の「予言」の部分に橋渡しされるべき重要なものである。

「予言」の第一の部分は、ミルトンのキリスト生誕を思わせる冬の夜であり、「秘密の子」が降臨した夜は「エニサーモンの喜びの夜」と呼ばれている。この時生まれた子供オークはブレイク神話で革命と救済をもたらすキリスト者として描かれる。「エニサーモンの喜び」とは「産衣にくるまれた／縛られた (bound)」オークを見ることである。ここには女性の喜び＝母性の公式が明かである。[4] さらに、エニサーモンが彼女の「水晶の家」に子供らを呼び集めて言う：

Go! tell the human race that Womans love is Sin!

.....

Forbid all joy, and from her childhood shall the little female

Spread nets in every secret path.　(pl. 5: 5-9)

「女性の愛は罪である」「あらゆる快楽を禁ぜよ」と人類に広めようとするエニサーモンの道徳は女性に関するものである。女性の喜びは子供を産むという母性以外許されず、そして少女は幼少から道徳の番人となることを説かれている。その道徳を広める人物は彼女の息子リントラとパラマブロンであり、彼らはそれぞれ「怒りの王」、「角を生やした僧侶」と呼ばれている。これは当時のヨーロッパ社会においての政治・宗教などのイデオロギーの表出である。[5] 十八世紀末イギリスの社会では、女性の社会における役割が認められつつあり、女性が活動するクラブ等があったにせよ、政治的参加や発言は女性には許されず、その活動は専ら家庭において夫や子供を愛国者とするべく道徳心を植え付ける役割が中心であった。[6] エニサーモンが彼女の家においてこの道徳を息子達に伝えるのはこの表れである。聖書の中の愚かな女が思慮のない人を家に招き伝える行為がここにある。ではエニサーモンの無知とは何か。

エニサーモンの道徳観に先行する人物は、ブレイク神話において、権力と法律と理性の体現者であるユリゼン（Urizen = your + reason）の息子達である。彼らは「あらゆる生命の魂をつかめ／そして彼らの歌うような快楽を縛れ」や「地上の慈しみに満ちた甘美を縛れ」と言う。エニサーモンの道徳は彼らの命令の反復でしかない。これから推定できるのは、彼女が母性以外の女性の存在意義を知らず、また自分の言葉が権力側の受け売りであるという事実に全く無知なことである。妖精の挿話で摘み取られた花が「永遠の花」として生きるという他の存在意義に無知であったように。この詩の重要な箇所、エニサーモンの夢の内容において、女性の無知とはどのような効果を生むのだろうか。彼女は上記の言葉の後ほどなくして眠ってしまう：

Enitharmon slept,
Eighteen hundred years: Man was a Dream!

The night of Nature and their harps unstrung:
She slept in middle of her nightly song,
Eighteen hundred years, a female dream!　(pl. 9: 1-5)

エニサーモンが眠った1800年とはキリスト生誕からほぼこの詩が書かれた時期までである。ゆえに、「人類はひとつの夢」であり、これから展開されるその夢の中では自然は眠り（人間の歴史は人工的であるゆえ）、堕落した世界では詩的想像をかき立てる竪琴も鳴り響かない。人類の1800年の歴史が「女性の夢」という事実において、この詩を女性性の問題なしには語れない。

アードマンはブレイクの詩を歴史的観点から見事に解釈した。彼の『ヨーロッパ』の分析は、専らこのエニサーモンの夢の部分を解釈し、ブレイクの版画と当時の政治風刺画を比較しつつ政治的状況から詩を読み解く。[7] アードマンは歴史的解釈の観点上、あまり女性性の問題そのものは論じていない。しかし「名のない影のような女性」の存在や、当時の英国の状況が一人の女性の夢だというなら、女性性の問題は避けて通れないものであるように思われる。

だが、「女性の夢」とは何であるのか。もし、夢をフロイト的に願望充足であるとするなら、「予言」の二番目の部分に展開される箇所、つまり人類の歴史であり、当時のヨーロッパ社会の状況がエニサーモンの願望の実現であるということになる。[8] エニサーモンの望み通り、この箇所には女性の愛も喜びも快楽も存在せず、廃虚と混乱があるのみである。

III

彼女の夢の歴史は、ミルトンの「創世記」である『楽園喪失』がそうであったように、アルビオンの天使（アルビオンはイギリスの古名）の堕落から始まる。そこに展開されるのは、いくつかの建築物から成る荒廃した世界の風

景である。夢は「人間の影が風にのって逃げる群れとなり、ヨーロッパの空を分かつ」で始まる。[9]「影」とは物質界の次元でのことを表す。ミルトンの堕天使セイタンさながら、アルビオンの天使は、その軍勢とともに天から追われてきたのだが、彼らは今議事堂に押しつぶされ、その廃虚にうずくまっている。混乱と苦痛のなかに起き上がったアルビオンの天使は「蛇の形をした神殿」に拠り所を求める。その神殿はイギリスの原始宗教であり、人身御供を特徴とするドルイド教的色彩を持つ。その建物はイギリス中に「影のように長々と広がっている」とされる。その建物に沿うようにアルビオンの天使はテムズ川の岸に沿ってベルーラムに到達する。そこには、古いローマ時代に、キリスト教の中心地が置かれていたことを考えるとブレイクは権威的宗教をドルイド的なものとしていることがわかる。その場所には万魔殿(pandemonium) よろしく、「古びて神々しい柱廊」が建立されており、ドルイドのシンボルである「オークの木に囲まれたいくつもの柱が塔のごとくそそり立ち」、それらの柱は「巨大な石」で形作られてる。エニサーモンの願望の世界はこのように建築物に圧倒されている。

我々はこの荒廃の源である「蛇の神殿」の特徴を詳しくみる必要がある。その宗教が作られた時、「人間が神の御使いとなり」、無限であるべき「天は巨大な回転する円となり」、「神は王座についた暴君」となったと述べられる(pl. 10: 21-23)。そうすれば「蛇の神殿」の暴君的神こそは、この詩の始めの図で、天空の円を背中に無限をコンパスで分けている人物であることがわかる。そして、アルビオンの天使はこの神の御使いであり、それはイギリスの政治・宗教を司る権力者と結びついている。この物質界においてエニサーモンが説く道徳の源はこの権威主義的宗教である。

アルビオンの天使が拠り所をを求めるのはその暴君的神であり、その宗教が広まることこそ、エニサーモンの望みである。だが、彼らの信じる神とは誰か。

Albions Angel rose upon the Stone of Night.
He saw Urizen on the Atlantic;
And his brazen Book
That Kings and Priests had copied on Earth
Expanded from north to south.　(pl. 11: 1-5)

アルビオンの天使が説教壇である「夜の石」に上がって崇めるのは、ブレイク神話の暴君的法の体現者ユリゼンに他ならない。そしてこの地上において王や僧侶の思想はユリゼンのコピーであることが明かにされる。この宗教の開示によって、エニサーモンの夢を迷妄の雲と火が取り巻き、イギリスの崖を取り巻き、「ロンドンの壁」を取り囲む。この壁は現在でもロンドンに一部残るローマ時代の壁ではなく、ロンドンの街そのものが牢獄と化したとみるべきである。それを象徴するかのように、この雲は教会、宮殿、塔を飲み込み、アルビオンの天使はロンドンに影をおとす看守のように岩の上に立ちはだかる。ロンドンの人々は「蛇の神殿が、白い島国に影を落しつつ高く持ち上げられるのを見る」。そして、さらに具体的な場所、ウェストミンスター、グレート・ジョージ・ストリート、パーク・ゲートが取り囲まれる。エニサーモンの願望とはロンドンに壮大な牢獄を構築することである。

Enitharmon laugh'd in her sleep to see (O womans triumph)
Every house a den, every man bound ;　the shadows are filled
With spectres, and the windows wove over with curses of iron:
Over the doors Thou shalt not; & over the chimneys Fear is written.　(pl. 12: 25-28)

すべての家が牢獄となり、すべての人々が囚人となったことを夢にみて笑うエニサーモンの姿に、夢の願望充足が現れている。同時に「女性の愛は罪である」「あらゆる快楽を禁ぜよ」というエニサーモンの思想が、「汝するなか

れ」「恐れよ」というユリゼン的法としてドアと煙突に浮かび上がる。この法が世に行き渡り、人々が拘束されることこそ彼女の願望なのである。そして、彼女の望みは見事に叶えられ、人間のみでなく、街全体が牢獄と化し、世界は混乱を極めることが彼女の喜びとなる。

しかし、エニサーモンの欲望の充足はそんなに単純ではない。フロイト心理学では夢は単なる願望充足ではなく、無意識の願望充足なのだ。彼女の盲従するユリゼンの宗教的道徳の流布が、超自我的であるなら、それに対して、彼女の抑圧された無意識を体現する何かが存在しているはずである。それは、この混乱し、牢獄と変ぼうした世界に、数回ちろちろと姿を表す、革命のシンボルである「オークの炎」である。以下の詩行には、エニサーモンの夢におけるユリゼンとオークの心理的連関が見事に表現されている：

> Between the clouds of Urizen the flames of Orc roll heavy
> Around the limbs of Ablions Guardian, his flesh consuming.
> (pl. 12: 32-33)

世界を理性で縛り、混乱に巻き込むユリゼンの雲の向こうに見えているのは革命者オークの炎であり、それが法の伝導者であるアルビオンの天使の足下をまさに焼こうとしている。これは、革命によって政治を司るものの基礎を揺るがし、権威主義的宗教を崩壊したいという隠ぺいされた欲望の表象化である。

エニサーモンの抑圧され、意識化されない欲望とはオークが革命を来たらし、「女性の愛は罪である」とする宗教的迷妄から解放されることである。それは、なかんずく序詩で「名のない影のような女性」が暗示していたことであり、そう考えれば、オークのみでなく、この女性もまたエニサーモンの無意識の一部であると考えられる。これはこの女性が始めに「オークの胸から起き上がった」ことからも推定できる。

しかし、夢から覚めたエニサーモンには、オークが革命を起こすという願

望も決して意識化されず、ましてや「自分が眠っていたことすら知らなかった」のである。また、彼女の言葉「起きよ、オーク、私達の山々に汝の赤い光の喜びを与えよ」はオークの炎が革命の火であることに彼女が無知であることを露呈する。朝の到来とともに、オークはエニサーモンの高みから飛び出し／赤いフランスの葡萄畑にオークの怒りの光が現れた」ことは、エニサーモンの抑圧された願望であるオークが解き放たれたことである。しかし、彼女の子供達が各々の持ち場に戻り、戦闘の準備がなされるのを見て、エニサーモンは「狼狽する」。だがこれでエニサーモンが革命を望まなかったとは考えてはならない。夢は巧みに隠ぺいされた願望充足なのである。当時のヨーロッパ社会では女性は家庭において夫や子供に道徳の手本を示しつつも、実際の政治や戦闘には無関心を装わなければならなかった。[10] エニサーモンの居場所は常に、「彼女の水晶の家」「私の玄関」「エニサーモンの幕屋」「私の水晶の家の階段」「門」というように家庭の概念が繰り返し強調される。エニサーモンの無関心さもイデオロギーの表れであり、イデオロギーとは意識化され難いものなのだ。また無意識が、知られることがないという意味で、無知であるなら「箴言」で思慮のない人を家に招いた愚かな女はエニサーモンであることがわかる。

IV

建築のイメージに溢れたこの詩において、女性を家という建造物に結びつける以外に我々がこの詩を読み解く上で重要なことがさらにある。それはロンドンの牢獄化にみられる、世界＝牢獄の構図と、さらに妖精の歌で示された、人間＝牢獄の構図が成り立つことである。我々は牢獄という近代建築に何を見るべきか。

「蛇の神殿」という建築物は人間がこの物質界において形成されたのと時期を同じくする：

When the five senses whelm'd
In deluge o're the earth-born man; then turn'd the fluxile eyes
Into two stationary orbs, concentrating all things.
The ever-varying spiral ascents to the heavens of heavens
Were bended downward; and the nostrils golden gates shut
Turned outward, barr'd and petrify'd against the infinite.
Thought chang'd the infinite to a serpent; that which pitieth:
To a devouring flame; and man fled from its face and hid
In forests of night; Then all the eternal forests were divided
Into earths rolling in circles of space, that like an ocean rush'd
And overwhelmed all except this finite wall of flesh.
Then was the serpent temple form'd, image of infinite
Shut up in finite revolutions.....　(pl. 10: 10-22)

「蛇の神殿」の形成は巧みに人間の身体の構築と重複する。ここではノアの大洪水が襲ったように、人間の五感が大水に飲まれた時（水は新プラトン主義で物質を象徴する)、感覚の門を閉ざすことで自らが囚人となることが述べられている。変動する目は二つの不動の球体になり、絶えず変化しつつ最高天へと上昇する耳の螺旋階段である渦巻き管は下方へねじ曲げられ、鼻孔の黄金の門は閉じられ、無限を遮断するべく門をかけられ、石になった。思考は無限を蛇に変え、哀れむものを、なめ尽くす焔に変え、そして人間は蛇の面から逃げるために迷妄の森に隠れる。それからすべての永遠の森は制限された空間の円となって回りながら、地に分かれた。それは大海原のようにうねり、襲いかかり、あとに残されたのは牢獄の他何でもない、「肉体のこの制限された壁」なのである。これはまさに人間という奇妙な建築物を造る過程である。ここには「蛇の神殿」が代表するイデオロギー＝人間を閉ざす牢獄＝身体＝世界の構図がある。ハムレットは「デンマークは牢獄だ」と

言い、ローゼンクランツは「しからばこの世も牢獄だ」と言った。[11] 牢獄としての世界は現代の我々にも重要な問題である。ブレイクの詩は近代的自我が建築と結びついていることを露呈してはいないだろうか。　人間を閉じ込める建物の最たるものは、牢獄であるのだが、十八世紀のこの時代に、建築家たちによって競って牢獄がデザインされたことを思い出さねばならない。建築家達は建物は人間の精神状態を表出するもの、また翻っては建造物が人間の精神を規定するものとして、牢獄に道徳的意味を付与した形を与えたり、人間改良装置として設計した。[12]

ブレイクの版画にはあまり建築物のデザインはみられない。しかし、この詩はコンパスを手に世界をデザインしようとする意図が明かな神の図で始っていた。また、詩の中の情景を頭に描いて行くと、壮大な廃虚、街、牢獄のデザインが思い浮かぶ。ブレイクでは神は原初の建築家として描かれるが、時同じくして建築物や廃虚をデザインした版画が流行し、実現されることが目的でないデザイン、つまり紙上建築とでもいうべき芸術ジャンルが流行した。[13] ブレイクの、牢獄＝身体＝世界は十八世紀のこの流行とは無関係でないような気がする。

その流行の火付け役がジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ（1720-78）の十六枚からなる版画集『幻想の牢獄（*Carceri d'invenzione*）』である（図参照）。この作品が当時のヨーロッパの知性に与えたインパクトは強烈であった。（ロンドンの現実のニューゲート監獄を設計するにあたり、イギリスの建築家ジョージ・ダンスはピラネージから影響を受けたといわれている。）

巨大な石で造られた空間、廃虚のようでもあり、門、寺院、教会、柱廊を含め、街全体を飲み込んでしまった巨大な牢獄。奈落と天さえもがその中に存在する。そこに屹立する石の壁は黒い影を落とし、すべての窓には鉄格子がはめられ、鎖、足枷などの拷問装置がある。そこには人間の塵のような影が蠢く。ブレイクの詩『ヨーロッパ』のこのイメージは、そのままピラネージの『牢獄』の解説にもなりえる。牢獄とは本来、背丈がやっと入るくらい

の独房を意味したが、ブレイクとピラネージにおいては牢獄が宇宙なのである。ピラネージの牢獄を見事に解説する「不吉なまでに密室恐怖症的でありながら誇大妄想的な世界」[14] は、ブレイクの「蛇の神殿」を形容する「有限の回転に閉じ込められた無限のイメージ」に相当する。ブレイクが『幻想の牢獄』を見たという確証はないが、その有名な版画がロンドンで版画店を経営していたブレイクの目にとまらなかったとは言い切れない。また、その作品を知らないにしても、それほどまでに人々の心をとらえた作品は何か当時の漠然とした考えをむきだしにしたからに相違ない。ブレイクも時代の雰囲気の中に生きていたのであればそのイメージが重なっていても不思議ではない。ましてや、ブレイクもピラネージも時代を幻想的に読む天才である。

『幻想の牢獄』はピラネージが夢で見たビジョンを描いたものなので、実在の又は空想の建築物のブリコラージュとして壮大なスケールを誇ると考えられるが、マルグリット・ユルスナールはたいへん興味深い解説をしている。

> たっぷり二世紀以上の人間的異常事件の連続に暗澹たるわれわれとしては、ちっぽけなくせに気がかりな亡霊どものうごめく、この囲われた、しかも無限の世界が、わかりすぎるほどよくわかる。つまり、われわれはここに人間の脳髄を認めるのだ。われわれの理論、体系、その片隅でつねに一人の受刑者がうずくまることになる壮麗で無益な知的構築物を、思いみずにいられない。[15]

このピラネージの牢獄の解説は、ブレイクの思想を現代と結び付けるための格好の解釈にもなりうる。ブレイクにとって、人間はロンドンという牢獄において五感を閉ざした囚人であるだけでない。人間の精神（脳髄）そのものが牢獄なのである。アルビオンの天使がイデオロギーを広める「蛇の神殿」の説教壇「夜の石」は実は人間の脳髄の中にあるとことが明記されている：

> Oblique it [the Stone of Night] stood....
> Once open to the heavens and elevated on the human neck,

Now overgrown with hair and covered with a stony roof.

(pl. 10: 96-9)

近代的自我は、理論、体系という理性の建築物に閉じ込められ、同時にその理論、体系のもとには必ずそこで蠢く犠牲者が存在する。「蛇の神殿」の宗教が人間の犠牲を特徴とするように。我々の脳髄が牢獄であると同時に、奇妙にもその中に存在する犠牲者も我々自身であるという、近代的建築的自我がここにある。ブレイクの牢獄のイメージには、自我を規定する建築＝牢獄から自由になること、つまりこの近代的建築的自我から解放されんという願いが隠されている。

それは、建築と人間の存在を同等にみなした時代の風潮、ひいてはデザインするものとしての神＝近代的権力側の人間を超越する考えなのだ。また、人間をデザインしようとする意図は、人間を産み出すことにかけては神に近い特権を許されているがゆえに、その母としての役割が神聖化されやすく、不自然なく、神と結びつけられやすい女性によって、誤った思想（イデオロギー）として広められてゆくのである。加えて、女性の精神活動を制限し、女性を身体のみの存在＝家とみなす、風潮が material／maternal world であり、この呪縛から自由になることが求められている。エニサーモンの夢の終わりのカタストロフィーはニュートンが吹き鳴らす最後の審判のラッパであった。死者が蘇り天に昇る終末のビジョンは、ニュートン的万有引力の世界ではただ人間は「秋の枯葉のように」「墓を求めて落ちた」のである。ニュートンの考えは世界と人間をメカニズムとしてとらえた。その人間＝機械論が、人間を改造する装置としての牢獄を当時の社会にもたらす。[16] また女性を子供を産出する機械とすれば、その機械人間から生まれる人間も機械であり、ここにはピラネージの牢獄に存在する塵のような人間しか見い出されない。しかし、妖精の挿話に戻れば、この物質界は死んでいるのではなく、「泡立つ詩的空想」によって「すべての塵の粒子が喜びの息を吹き返す」と

言われているのが救いか。また、この詩の最後の版画は、詩的想像力を象徴するブレイクの神話的人物ロスが気を失った女性を担ぎ、子供の手を引いて、炎の中牢獄の階段を上がってゆく希望的な場面で終わっている。このような意味において、ブレイクにおける牢獄としての宇宙と女性の問題は、ミレニアムを目前に時代の閉塞感の中に生きている我々にとって重要な意味を帯びていると考えられる。

注

ブレイクの引用はすべて、*The Complete Poetry and Prose of William Blake*, edited by David V. Erdman (New York: Anchor Books, 1988) に拠り、引用箇所のプレート番号と行を本文中の括弧の中に記した。

1) この妖精との出会いの詩は後の版に付加されたという見方もあるが、詩人がわざわざ付け加えたことを考えると、なにか「予言」を理解する手がかりが隠されているとみることができるだろう。
2) 「箴言」十二章。
3) 当時の社会における女性、フェミニズム、misogyny の問題は Helen P. Bruder, *William Blake and the Daughters of Albion* (London: Macmillan Press, 1997) に詳しい。
4) また、前述の「名のない影のような女性」の嘆きにある、生命を縛るものである神＝母の公式も明らかである。
5) アードマンはこの人物をそれぞれ、Pitt と Parliament と解釈している。David V. Erdman, *Blake: Prophet against Empire* (Princeton: Princeton University Press, 1977) p. 218.
6) Linda Colley, *Britons: Forging the Nation 1707-1837* (London: Pimlico, 1994). 特に第六章 'Womanpower' 参照。
7) David V. Erdman, pp. 201-225.
8) Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams* (Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1985).
9) 歴史的には、これは 1793 年一月仏国王ルイ十六世がギロチンにかけられ、革命の波及を恐れたヨーロッパ近隣諸国の君主たちがフランス包囲の大同盟をつくったことの暗示である。アメリカ独立戦争で敗北を帰したイギリスは、アルビオンの天使が堕天使セイタンさながら、その軍勢と共に天を追われてくることで表現

されている。

10) Linda Colley, p. 277.

11) ウィリアム・シェイクスピア『ハムレット』第二幕第二場。

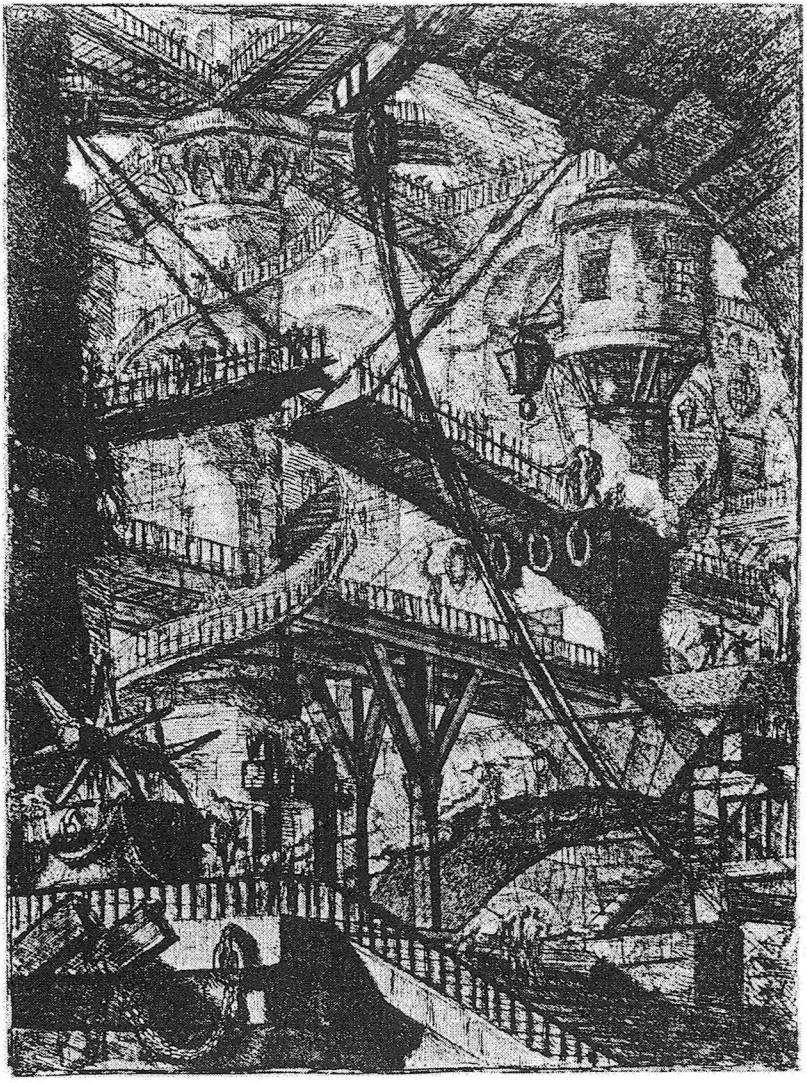
12) Lorenz Eitner, "Cages, Prisons, and Captives in Eighteenth-Century Art" in *Images of Romanticism: Verbal and Visual Affinities* edited by Karl Kroeber and William Walling (New Heaven and London: Yale University Press, 1978) pp. 13-38. またベンサムの『パノプティコン』はその最も代表的なものである。

13) 高山　宏『カステロフィリア — 記憶・建築・ピラネージ』(作品社、1996) .

14) マルグリット・ユルスナール (多田智満子訳)『ピラネージの黒い脳髄』(白水社、1991), p. 58.

15) 同上、p. 57-58.

16) ミシェル・フーコー (田村俶訳)『監獄の誕生 — 監視と処罰』(新潮社版、1977), p. 146.



ジョバンニ・バッティスタ・ピラネージ『牢獄』7図　第2版