

ブレイク覚書

ミルトン脱構築

たとえどのように孤立を保つていても、詩人は決して前と後の歴史と無関係ではありえない。ウィリアム・ブレイクもその典型である。十八世紀末から十九世紀にかけて、彼はイギリスの文壇から離れて、その周縁でひっそりと詩を書いていた。いや、世間の目にはただの版画職人としか映らなかつた。しかし、いまやブレイクを抜きにして英詩を語ることはできない。彼の評価を支えているのは、『無垢の歌』や『経験の歌』などのわずかな小品ではなく、彼が晩年に書いた膨大な預言詩である。とくに『ミルトン』は英詩の系譜を説き明かす極めて重要な作品と言わなければならない。その序詞で詩人を「記憶の娘たち」と「靈感の娘たち」とに分け、ギリシャ・ラテンの古典文学のミューズによってではなく、ヘブライ的な預言者の靈感によって書くべきだと、ブレイクは主張している。そしてさらに、

新 倉 俊 一

「シェイクスピアとミルトンの二人は、ともに愚かなギリシャとラテンの剣の奴隷たちによる世間の病気に感染して、止めぐつわをかけられている」と批判した。イギリス文学で預言者的詩人と言えば、だれよりもミルトンを思い浮かべるが、ブレイクほどこの先行者にたいしてつよい対抗意識を抱いた詩人はいない。批評家のハロルド・ブルームは、「ロマン派以降の詩人たちはみな、ミルトンという先行者の影響の不安を覚えている」と述べている。なぜならミルトンはギリシャ・ラテンの伝統を継いで本格的な英語の叙事詩を完成したばかりでなく、また内容の上でもダンテの『神曲』に匹敵する宗教詩を書いたからだ。『失樂園』の巻頭近くのミューズへの呼びかけで、「願わくは、このいと高き主題にふさわしく、永遠の摂理を説いて、ひとびとに神の道の正しさを証しさせたまえ」と、彼は祈っている。

文学作品はつねに先行者の作品への對抗意識からうまれるもので、ミルトンも『失楽園』のなかで、しばしば『神曲』に言及して、そのカトリック的な世界に挑戦している。彼はダンテの詩法の卓越さには心服しながらも、ピューリタン革命の時代の代弁者として、その考え方に基本的に同意できない点がいくつかあった。そのひとつは言うまでもなく地獄観である。煉獄というような中世カトリック信仰の制度をミルトンが認めないのは当然だが、ミルトン自身もまた地獄を彼の叙事詩の舞台装置としている。彼は第一巻で、サタンが突き落とされた地獄について、ダンテの言葉を引用しながら次のように述べる。「そこには、平和もなければ安息もなく、すべての者に訪れるはずの希望もない。」(99-100)。これは『神曲』第三歌九の地獄の門に刻まれた「この門より入る者は一切の望みをすてよ」の言及であることは言うまでもないが、ミルトンはこれに「永遠の正義の神が反逆の徒のために設けておられたのは、まさしくこのような場所である」(110)と述べて、神の正義を強調している。これは人間の意志の自由と責任からなるミルトン神学の骨子と言える。『失楽園』にはキリスト論的な救済の論理が展開されているけれども、地獄のドラマの雄大さに圧倒されている感じがする。だから、ブレイクが「ミルトンの救い主はサタンであり、知らずにサタンの味方をしている」と指摘したのは、鋭い洞察と言える。ピューリタン革命が挫折し、大いなる失意を体験したミルトンにとって、人生は地獄にひとしかっ

たにちがいない。彼は自他にたいして神の正義を説得するために、『失楽園』の筆を執ったのである。彼には楽園回復は遙かな夢にすぎず、アダムとイヴの楽園追放のほうがか切実だった。

ダンテもミルトンと同じような政治的挫折と追放の境遇にあったが、彼の作品には自分を地獄から救いだし、天国へと導いてくれるベアトリーチェがいた。そのため『神曲』は原題のとおり「喜劇」に終わり、反対に『失楽園』は悲劇的なトーンを帯びている。ダンテの最大の発明がベアトリーチェの装置であったように、ミルトンの最大の人物創造はサタンであった。

『神曲』の中のサタンはただの口ポットののような仕掛けにすぎないが、『失楽園』のサタンは英雄的ですらある。それに比して、「ミルトンの神は運命であり、神の子はただの五感の論証であり、聖霊は空虚に過ぎない」と、ブレイクは非難している。

彼自身と同じへブライの預言者詩人であるミルトンにたいして、このような厳しい批判は、一体どこから来るのだらうか。

それは一口に言えば、「ニュー・エイジの預言者」としての彼の自負からにはかならない。例の『ミルトン』の序詞でも、ニュー・エイジには靈感の書物である聖書がふたたび正当な地位を保つことにならう、と述べている。ここにいう「ニュー・エイジ」とは、「父の時代」「子の時代」に次ぐ宗教的時代区分としての「聖霊の時代」をさしており、十八世紀の宗教思想家スエーデンボルグは、その新しい時代(または彼の言う「新しいエルサレム」の時代)が、一七五七年から始まると預言した。

ブレイクがこの考え方を受け継いで、『天国と地獄の結婚』(1706)の冒頭で、「新しい天国が始まって三十三年目、いまや地獄が到来する」という、逆説的な宣言をしているのは、周知のことである。そして、「スエーデンボルグは死衣の傍らに座る天使にすぎない」という当のスエーデンボルグにたいする「誤読」ばかりでなく、もう一人の先行者ミルトンにたいしても例の大胆な「誤読」がなされている。この激しい対抗意識は生涯つづいており、一八〇四年に『ミルトン』という長い預言詩をブレイクに書かせるにいたった。

その間一八〇一年から一八二五年のあいだに、ブレイクは『失樂園』をはじめ長短併せて六つのミルトンの作品を、エッセイ制作している。外部からの依頼とはいえ、ブレイクにとつてはまたとないミルトン再解釈の機会であった。彼はしばしば原作に反発をおぼえて、その主題を矮小化した初版を作り、それからじつくりと読み直してミルトンの宗教的誤りを是正した。たとえば『失樂園』の版画と取り組んだときには、ミルトンの描く専制君主のような裁きの神のイメージに反発して、なるべくそれを扱うのを控えて、キリストのイメージを前景化しようと試みている。彼の版画製作と自身の詩作とは表裏一体をなしており、『ミルトン』は彼の長年にわたるミルトン解釈の帰結であり、大胆な「誤読」の試みと言わねばならない。

一体、いつからブレイクはこのシジフォスの労役をみずからに課し始めたのだろうか。まず一七九六年にエドワード・ヤン

グの長編詩『夜想』の版画の依頼を受けたとき、ブレイクはこの九夜の夢想の構成からヒントを得て、ミルトンの『失樂園』に似た『古代人アルビヨンの墮落と死』を詩作した。しかし、これはあまりに先行作品に似かよっていたので、未完のまま放棄されている。その改作版『ウエイラ、または四つのソア』(1796-1804)もまた、未完に終わった。ブレイクのような独創的な詩人は、ミルトンの模倣者であることに決して満足できない。そして、ほぼ十年後にやっと先行者との格闘を『ミルトン』(1804-08)の中で果たすのだ。

この作品では預言者の霊が天国にいるミルトンを促して、最後の審判が始まる前に、もう一度人間の暗い世界(地獄、または『Hells』とブレイクはこれを名づけている)に下降させる。そして、かつて自分が作ったサタンと対決する。ブレイクによれば「サタンは一つの状態にすぎない。ミルトンは「誤れる自我意識に憑かれていた自分はサタンであり……/私こそ彼の亡霊である。私の従順によって彼を私の地獄から解放するために、/……私は永遠の死につくのだ」と告白する(430-32)。原因はミルトンの誤ったピューリタニズムの宗教にあり、そこでそれが生んだ律法主義的な神ユリゼンとアルノンの流れのほとりで格闘し、相手を暖かい人間性を備えた神に作り変えようとする。

Silent they met and silent strove among the streams of Arnon

Even to Manhanain, when with cold hand Urizen stoop'd down

And took up water from the river Jordan, pouring on

To Milton's 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:

(19:5-14)

(アルノンの流れの間で二人は無言で向かい合い、無言で

争った

ついにマハナイムまで及んだ そして冷たい手をしたユリ

ゼンは

身をかがめてヨルダン川から水をすくい、

ミルトンの頭脳に冷たい大きな手のひらで

氷のような液体をそそいだ

だがミルトンはスモテの赤土を取って 手のひらの間で注意

深く練り

多くの歳月の溝を埋めながらユリゼンの足元から始めて骨の

上に

その冷たい悪鬼に新しい肉をあたえ まるで新しい土で作る

ように

ベテ・ペオルの谷間に一個の人間のかたちをこしらえた)

この部分は『ミルトン』のクワイマックスで、旧約聖書の地名が多く援用されているように、これは「創世記」のヤボクの渡しの場面における、ヤコブと天使の格闘を擬したものだ。ブレイクの「預言書」は、その名の示唆するとおり、聖書の「誤読」(あるいは「the-writing」)を指している。その最初の例は『天国と地獄の結婚』における聖書の地獄の大胆な反読であった。『ミルトン』の場合も、やはり例外ではない。

彼にとつてこの事件は、たんに自己の外部で起こっている出来事ではありえなかった。だから、ペルファムの彼の庭先に立つて天を仰いでいるブレイクのもとに、ミルトンは空から彗星のように落ちてきて、ブレイクの左足のかかところ体内に突入してくるのだ。

Then first I saw him in the Zenith as a falling star

Descending perpendicular, swift as the swallow or swift:

And on my left foot falling on the tarsus, enter'd there:

(15:47-49)

(まずはじめに落ちてくる星のような彼の姿を天頂にみた垂直に降りてきてつばめかあまつばめのように速やかに私の左足の付け根に当たり、そこへ入っていった)

この幻視的体験は、時代をへだたった二人の預言者詩人の相

互受容を象徴化しているにすぎない。両者の合体は、いま述べたミルトンとユリゼンの格闘のように、相互の解体と新生を意味している。つまり、一世紀前のピューリタン詩人ミルトンはその律法主義的な誤りを自己解体することによって、新しい時代にふさわしい預言者として再生し、ブレイクのほうはまたミルトンの霊的能力を受け継ぎ、従来の消極的な抒情詩人から積極的な預言者詩人へ変貌するのだ。この過程をさらに象徴しているのは、次の体験である。一八〇〇年九月にベルファムに移る前にロンドンのランベスで、ブレイクは背後に立つ太陽のような預言者ロスと姿に接した。

And Los behind me stood, a terrible flaming Sun, just close
Behind my back: I turned round in terror, and behold!
Los stood in that fire glowing fire, and he also stoop'd down
And bound my sandals on in Udan—Adan; trembling I stood
Exceedingly with fear & terror, standing in the Vale
Of Lambeth... (22:6-11)

(ロスは私のつしみに燃え盛る太陽のようにたたずんだす
べつべつ
私がおののいて振り返ると、みよー！
ロスはあの激しく燃え盛る火の中に立っていた。そしてかが
みよ

私のサンダルをはいてウダン・アダンの土地に歩んでいった

私は恐れおののきながらランベスの谷間にたたずんでいた)

旧約聖書のエリアのような預言の霊であるロスの名は、もともと太陽(Sun)から由来しており、このロスとの神秘的な出会いの体験は、パトモス島のヨハネが見た天使との出会いの光景を借用しているようだ。「ヨハネ黙示録」19:17には、「私はまた一人の天使が太陽の中に立っているのを見た」と記されている。つまり、天国のミルトンを動かして現世へと下降させた預言の霊は、またブレイクをも導いてミルトンとの邂逅を用意した。こうして、前述したように、ベルファムの庭先でミルトンの霊はブレイクの足から体内に入ったのである。ブレイクはそのときの神秘的な体験を、復活のイエスがサウロに現れて、サウロの目がくらんで地に倒れた体験になぞらえている(『使徒行伝』9:3-7)。「これは有名なパウロの回心体験だが、サウロの古い言葉(つまり、律法主義)は、イエスの新しい言葉(霊的信仰)に取って代わられた。そしてサウロは使徒パウロに変貌するのである。

『ミルトン』の主題も、煎じ詰めれば、やはりこの新旧の言葉の葛藤にほかならない。表紙には題名のあとに「神の道の正しさを証するため」(To Justify the Ways of God to Men)という『失樂園』の有名な言葉が引用されている。しかし、このブレイクの作品の内容に照らしてみると、ブレイクはミルトンの律法主義的なやり方を修正しようとする意図しているわけでし

たがってミルトンの言葉もそのまま素直に受け止めるわけには
 いかない。むしろ、ブレイク自身の霊的な解釈を標榜している
 ものと読めよう。つまり、この副題のなかに、すでにブレイク
 の「誤読」が織り込まれている。「ニュー・エイジ」の預言者
 詩人としてのブレイクは、ちょうど鎌倉時代に、「念仏無間、
 禅天魔、真言亡国、律国賊」を唱えて、既成宗教を折伏した日
 蓮に通じるところがある。ブレイクの信仰が徹底的な反律法主
 義の「罪のゆるし」の信仰であることは、改めて言うまでもな
 いだろう。そのメッセージは、ほかの預言書にも述べられてい
 るが、『ミルトン』の特異性はそれを先行者との対決として、
 体験的に語ったことにあるだろう。その意味では、この預言詩
 を「ニュー・エイジ」の『歎異抄』と呼ぶことができるかもし
 れない。

『ミルトン』と同時期に並行して執筆された預言詩『ジェ
 ルーサレム』(1818年)では、「ヨハネ黙示録」の七つの教会
 にあてたメッセージの形式にならって、「一般の読者に」「ユダ
 ヤ教徒たちに」「理神論者たちに」「キリスト教徒たちに」の四
 つのメッセージから成り立っている。だがその批判の中心は十
 八世紀に風靡したロックやヒュームの理神論にあった。ブレイ
 クはかれらを「キリストをふたたび十字架につけるパリサイ
 派」と呼んでいる。ミルトンが批判されたのも、「愛は……理
 性の中に座を占める」(III 65-66)にみられるような理神論
 的傾向にあったと言っている。ブレイクは巻頭に「イエスの

み」と掲げて、理神論的風潮と対決の姿勢を示した。『ジェ
 ルーサレム』には「陰の地」(III)の眠りについて、「そして、
 永遠の死を通過する旅と、永遠の生命への目覚めについて！」「
 (II-2)」という主題が提示されているが、その語りの内容はタ
 ンテの『神曲』ともミルトンの『失楽園』ともちがっている。
 それは叙事詩ではなく黙示録であり、「永遠の福音」(ヨハネ黙
 示録)に立つ予言者の宗教批判の書にほかならない。

『失楽園』の古典的な叙事詩の明晰さに比べて、ある批評家
 も評しているように、『ミルトン』には語りの連続性が欠けて
 いる。そのために二重、三重の意味のレヴェルを含んでいると
 言えよう。今までこの作品の意味の一つに即して自伝的に読ん
 できたが、ミルトンの永遠の死の世界への下降は、さらに別の
 読みを可能にする。それはキリストの自己犠牲による死の世界
 への下降と再生を象徴している。たとえば下降したミルトンが、
 死んでいるアルビオンに向かって、「目覚めよ」と語る行為は、
 死んだラザロに語りかけるイエスのそれと連結されている。ま
 た、第二部で下降してきたミルトンを求めるオロロンの姿も、
 再臨のキリストの胸に抱かれる花嫁エルサレムの姿を暗示して
 いると言えよう(420)。アルビオンが人類の代表であるよう
 に、オロロンはブレイクの言う「emanation」(流出)つまり
 仮生の女性たち(にすぎない。彼らはともにキリストによる解
 放を待ち望んでいる。ブレイクは救済者キリストの役割をミル
 トンに演じさせている。このようなキリストの死と再生の主題

は『ジェルーサレム』のなかでもっと明白な形で展開されているが、この体験的な『ミルトン』にも潜在している。この預言詩のなかで、「私の言葉を心に留めよ。これはあなた方の救いの言葉だ」(Mark well my words! They are of your salvation.)とたびたび繰り返されているのも、そのことを裏書していると言えよう。

晩年にブレイクはダンテの『神曲』の版画製作を依頼されている。イギリスでは宗教改革の時代に、自分の立場に通じる反ローマ法王主義の詩人・政治家として、ミルトンがダンテに深い関心を抱いて以来、二世紀のあいだ軽視されてきた。ブレイクが『神曲』の版画製作の依頼を受けたのは、ロマン派の詩人たちにダンテ熱を起こさせた有名なケアリーの英訳が出てまもなくのことであった。彼の「地獄篇」の訳は一八〇五、六年に、「煉獄篇」と「天国篇」は一八一四年に刊行されているが、コールリッジが一八一八年に講演でダンテを称揚するまではほとんど世間で知られていなかった。したがって一八二五年にブレイクがこの英訳を手記『神曲』を精読したのは、まさにタイムリーだったと言わねばならない。

弟子のロビンソンにダンテをどう思うかと問われて、彼は「政治のことにはかり熱中しているただの政治家だ」と答えている。そして「ミルトンも若いときはそうだったが、晩年にもとのキリスト教の信仰に戻った」と付け加えた。これによっても、ダンテにたいするブレイクの違和感は推測がつくだろう。

そしてダンテのヘアトリーチェ崇拜について、「あれは自然の女神の崇拜で、彼の宗教は自然宗教にすぎない」と否定した。ブレイクのたえざる罪のゆるしの信仰からは、永遠に救われる望みのない地獄を定めたダンテの神は、ミルトン以上に専横な裁きの神としか映らなかつたにちがいない。

ブレイクのミルトン批判は一八二七年のブレイクの死とともに終わつたわけではない。二十世紀のモダニストたちは、彼とは違つた形でミルトンの非神話化を推進した。彼らはダンテを称揚するためにミルトンを過小評価した。例えば、パウンドは『ロマンスの精神』(1910)の中で、「ダンテとミルトンを比べるのは大目にもても愚かしい慣行にすぎない。ミルトンはダンテと全く似ていない。表面的にみれば、両者はともに神や天使たちが登場するながい詩を書いたと言えるかもしれないが、二人の神と天使たちは、二人のスタイルや能力にもまして、相異なるものである。ダンテの神は侵しがたい神性であるのにたいして、ミルトンの神はひとつの趣向をもつ口やかましい老人にすぎない。ダンテは哲学的だが、ミルトンはただのセクトである。」(『ダンテ覚書』)と断言した。そしてパウンドは『失楽園』をメロドラマと呼んでいる。エリオットもほぼ同じ調子でミルトンを否定したことは周知の事実だ。

かれらは「記憶の娘たち」であり、「靈感の娘たち」ではない。ヘブライ的な預言者詩人よりも、ラテン中世の伝統に立つダンテのほうを好んだ。だからエリオットは、ミルトンとともに

にブレイクをもセクトとして排斥している。彼はブレイクの宗教的天才を認めながらも、「彼の天才が必要としたのは、そして悲しいことに欠落していたものは、広く受容された伝統的な思想の枠組みであった」と批判した。これは十九世紀のマシュー・アーノルド以来、イギリス文化の地方性、つまりヘアライズムにたいするヘレニズムの批判の構図にほかならない。パウンドもブレイクをあれほど賞賛したイエイツのそばにいながら、ブレイクの名を評論でいちどもあげていない。彼の畢生の長編詩『キャントーズ』は、いわばダンテの『神曲』の現代版だが、そのなかでただいちどだけ、ブレイクが登場する。それは、第十四篇と十五篇でダンテの「地獄篇」にならって第一次大戦後の状況を描写したあと、十六篇の冒頭でフラッシュ・バックの手法を用いて、十八世紀イギリスの産業社会の地獄の出口から逃げ出してくる先行者ブレイクの姿を提示している。

And the running form, naked, Blake,
Shouting, whirling his arms, the swift limbs,
Howling against the evil,

his eyes rolling,
Whirling like flaming cart-wheels,
and his head held backward to gaze on the evil

As he ran from it..... (C:16)

(そして裸でかけている人影、ブレイクは

叫んだり、腕を振り回し、すばやく足を動かさせて
悪を嘲笑している

その目はぐるぐる

燃えている車輪のように回っている

そして悪から逃げながら

振り返ってじつと見つめている)

第一次大戦後のイギリスの腐敗に激怒してそこを去ったパウンドには、一世紀前のブレイクの心情に共感するところがあつたに違いない。だが、このいささかフアナチックなブレイクの姿を、同じ詩篇で「鏡のなかの地獄をみている」冷静なダンテと比較している。ちなみに『異神を追いて』(1933)のなかで、エリオットは正統の立場からパウンドの描く地獄は「他人のためのものであって、罪の意識に欠けていると批判した。それについてパウンドは、ダンテの例を引き合いに出して、「私は幾世紀も続いている反利殖主義の伝統を受け継いでいるのだ」と、直ちに反論している。同じダンテ崇拜から出発したエリオットとパウンドとは、ダンテ理解のうえで大きくへだたっていた。それは『聖灰水曜日』と『ウズーラ詩篇』(Winn Usura)とを比べたら、一目瞭然としているだろう。一方は神秘主義的であり、他方は社会的である。『聖灰水曜日』や『四つの四重奏曲』がダンテの信仰告白的な要素を継承しているとすれば、『キャントーズ』はダンテの社会的な正義をもとめる

預言者の一面を継承していると言えよう。それゆえ、パウンドにはハブライ的な預言者詩人のミルトンやブレイクに通じる一面もある。

興味深いことに、パウンドは「ピサ詩篇」のなかで「ダンテのような秩序ある上昇はありえない。」(By no means an orderly Dantean rising—(7443))とつたい、また「われわれにはトマス・アキナスの地図はない」とも述べている。したがってダンテに倣って魂の叙事詩を書くとしても「現代のような黙示録の時代には叙事詩を書けない。」というのが、晩年のなげきであった。「(利殖という)暗い森に入り、人間の誤謬の煉獄を渡って、光明にいたる一種の叙事詩」を書こうとしたパウンドの試みが、その意図に反してブレイク的な黙示録に近づいてしまうのは、やはりアングロ・サクソン文字の預言者の伝統のせいではないだろうか。ブレイクを解体したはずのパウンドが、逆にその伝統によって脱構築されていることに、歴史のアイロニーを感じないわけにはいかない。

歴史は繰り返すとされるが、一九五〇年代あたりから再びブレイクのヴィジョンへの関心が高まってきた。その背景には第二次大戦とその後の限定戦争を通じて、資本主義社会への幻滅と危機意識がしだいに広まっていったことがある。この時代の終末的しるしを誰よりも敏感にとらえて、それを一連の黙示録的な詩篇で表白したのが、ギンズバークであった。彼は一九四八年に私生活で疲弊していたとき、ニューヨークのハーレム

のアパートで不意にブレイクの肉声を聞いた。この幻覚的な体験は、ちょうどブレイクのミルトン体験のように、彼の詩的活動の原点となったと言っている。

...as I read William Blake
in Innocence

that day I heard Blake's voice
I say I heard Blake's voice...

an aural hallucination
produced by the reconstruction of syllables on

the printed page in iron rhythm
that rose to my ear in a voice...

(私が『無垢』(の歌)のなかの
ウィリアム・ブレイクの詩を読んでいた
とき、私はブレイクの声を聞いたのだ
たしかに彼の声を聞いたのだ
ひとつの幻聴を

それは印刷されたページの綴り字が

鉄のリズムによって再現され
ひとつの声となって私の耳に達したのだ)

これは一九六一年のノートに書き付けられた詩稿だが、四十年代の初期の詩集にも同じ内容の詩がある。「怒りの門をく

ぐつて／西方の道を見つける」というブレイクの詩行から表題をとった初期の詩集『怒りの門』以来、ギンズバークは生涯ブレイクのヴィジョンを追い求めた。それは『吠える』の慟哭の歌においてはかりでなく、現代社会から疎外された女性、つまり「流出」としての母親ナオミへの憐憫と救済願望の歌『カドイツ』においても、さらに『アメリカの没落』の反帝国の預言詩においても、ブレイクの面影を見つけることができる。

一九五五年にサンフランシスコのシックス・ギャラリーで「吠える」第一部の圧倒的な朗読を聞いて、フアリンゲッティはギンズバークを「帰ってきた預言者」とたたえた。確かに、彼はブレイクの再来にちがいない。彼は二十世紀のサンフランシスコをさまよいながら、ブレイクのいう「サタンの工場」や物神モロックを見た。そして、そのサタンあるいはモロックの支配の下に「狂気で破滅された私の世代の最良の精神が、飢えて、ヒステリックに裸で、夜明けの黒人街に麻薬を求めてさまよう」姿を、『吠える』で歌い上げたのだ。

その表現法は十八世紀の預言詩のように神話的で難解ではなく、ホイットマンの末裔らしく平易で率直だけれども、ヘブライ的、終末的であることには変わりがない。ブレイクが体制と癒着した当時の教会を批判攻撃したように、ギンズバークも既成の教会に反対した。彼はブレイクと同じように、霊的な宗教の信奉者であって、キリスト教の愛とゆるしの信仰には共感を示している。『吠える』のあとにつけられた「脚注」では、「聖

なるかな、ゆるしと！愛と！憐れみと！信仰とは……」
(Holy forgiveness! Mercy! Charity! Faith!...)と述べられている。

これはまさにブレイクが「神のイメーシ」(The Divine Image)で強調している「人間の顔を持った神」に通じるイメーシだろう。ブレイクは晩年の詩「永遠の福音」(The Everlasting Gospel)のなかで、「私の信じる神はお前たちの信じる神の最大の敵だ」と言明しているように、ギンズバークの攻撃するのはユリゼン的な物神モロックにすぎない。彼がさまざまな土地を放浪してインドまで出かけたとき、「おまえの導師はイギリスの偉大な幻視者ブレイクである」と言われて、自覚したと言われる。天上のミルトンが十八世紀のブレイクの足に降りてきて彼と同化したように、いまやブレイクが終末の預言者ギンズバークの肉体に入ったのだ。晩年の彼はブレイクの『無垢の歌』と『経験の歌』の詩にみずから曲をつけて、詩の集会で歌っている。ギンズバークにはどこか、あの念仏を唱えながら歌い歩く空也上人をほうふつとさせるところがある。