

詩の進歩と進歩の詩

蜂谷昭雄

「詩の進歩と進歩の詩」とはなほだ漠たる標題ですが、これを英語に戻して、「The Progress of Poetry and Progress Poems」とでもすれば、英文学に精しい方には、十八世紀英文学の一つのトピスとして受け取っていただると思います。その場合「進歩」という日本語が適切かどうか問題ではありますが、福原麟太郎氏もトマス・グレイの例のオードを「詩歌の進歩」と訳しておられますので、一応「進歩」という語をあてておきます。といいますのは、十八世紀になって顕著に現われる「進歩」の觀念と、これは必ずしも無縁ではないと思われるからです。Progress を題名に冠する文学、あるいは芸術作品としては、十七世紀のバニヤンの「The Pilgrim's Progress」（『天路歷程』）や、十八世紀ではホーガースの風刺画連作「The Rake's Progress」（『蕩児一代記』）等が有名ですが、もう少し比喩的な用例ではジョン・ダンに「The Second Anniversary: Of the Progress of the Soul」（『第三回忌——魂の巡幸について』）と題される追悼詩があり、十八世紀ではジェイムズ・ビーティの「The Minstrel, or the Progress of Genius」（『吟遊詩人、または天才の巡歴』）と題する長詩もあります。グレイの有名なペンダリック・オード「The Progress of Poesy」もそれらと同じく、詩の女神の遍歴の意味合いがありますので「詩神の巡幸」とも訳せましよう。単純に「進歩」というのではなさそうです。ともかく十八世紀中葉というグレイの時代に身

を置いて、その歴史意識というものを考えてみますと、グレイが晩年、ケンブリッジに新設の近代史及び近代諸語担当講座の教授に任ぜられたことは別としましても、一見穏かなその時代が歴史の潮流の逆転をはらんだ不安な静かさであり、しかもグレイ自身は英詩の歴史の著述を思い立った最初の人であって、その遠大な構想のために、北歐やウェールズの古詩の渉猟から着手したことを考えますと、「詩の進歩」というオードは、その姉妹篇なる「The Bard」(「詩仙」)とともに、彼の幻の英詩史に代わるものとして我々に残されたものであり、また必ずしも楽天的ならぬ歴史意識に貫かれたものといえそうです。ついですが、英詩史のための資料はのちに、グレイの友人でオックスフォードの教授・詩人であったトマス・ウオートンに譲り渡されて、大著「The History of English Poetry」三巻に結実することになります。彼もグレイ同様、英詩の現状に関しては悲観的であったようです。

さて、そのような歴史的状況に立ったグレイが、詩の「進歩」をどのように理解していたかはいまでもないようですが、ともかくも詩歌は先ずギリシヤに興る。

ギリシヤの災いの時に、悲しみの女神は

故郷パルナッソスを棄ててラティウムの野に赴く……

ラティウムがその高邁の精神を失ったとき、

女神らは次に、おおアルピオンよ、海に抱かれた汝の岸辺を求めたのだ。

(.. Till the sad Nine in Greece's evil hour

Left their Parnassus for the Latian plains...

When Latium had her lofty spirit lost,

They sought, oh Albion! next thy sea-encircled coast. (77-8, 81-2)

ここでは中世が素通りされているように見えますが、グレイは自注の中で中世詩への注意を促しています。要するに東から西へ、南から北へ、という経路を経て、詩歌はイギリスに安住の地を見出だしたことになります。これはトロイの王子アイネイアスが落ちのびて、イタリアの地に新たに建国し、その曾孫ブルトウス（ブリタニアの語原と結びつけて解されます）がさらに自由の地を求めて西に航海して、ブリテン島に王国を築くのと同じ図式ですが、要するに詩とは人間精神の解放の営みであって、グレイの同時代人ジェイムズ・トムソンが *Rise Britannia!* で歌ったように、

'The Muses still with freedom found

Shall to thy happy coast repair'

（常に自由とともにある、シユーズたちは、汝の幸いなる岸辺に集うであろう）

であります。『四季』(『The Seasons』)の作者として有名なこの詩人は、のちに『自由』(『Liberty』)なる六巻の長詩をものし、同じくギリシャからローマ、イタリアからイギリスへの自由の歩みをたたえることになります。「詩人にあるまじくよく肥えていた」(『more fat than bard besems』)トムソンは「白い黒胆汁」(『white Melancholy』)を友としたグレイよりも単純で楽天的なのは止むをえません。彼の図式では中世の間、「自由」は天上に帰っていたこととなります。

さて、ジェフリー・ハートマンが「ブレイクと詩の進歩」と題する論文で主張するところでは、ブレイクの少

年時代の作品集である『詩的素描』(“Poetical Sketches”)の巻頭を飾る「春に」(“To Spring”)以下、四季に寄せる四篇の短詩は、季節よりは詩の精神そのものへの呼びかけであり、一連の“Progress poems”またはむしろアイロニクな手法による「進歩の詩」の超克として読まれます。春夏秋冬がそれぞれ東西南北に対応させられる点は、中国の五行説と同じですが、ブレイクの詩に即しては多少強引とも感じられます。例えば「秋に」では西方とか入日を思わせる言葉は全くなく、むしろ春から秋までの経過を総括する役割を持たされている一篇です。少年時代のブレイクに後年のような深遠で複雑なシンボリズムやアイロニーを読み込むのが近頃の傾向ですが、その当否はともかく、ハートマンの論は「詩の進歩」の觀念の進歩について有益な手懸りとなるものですが、トムソンはさておき、グレイの詩の進歩観は偏狭に愛国的でもなければ軽薄に楽天的でもなく、むしろハートマンがブレイクに認めようとするような、一段高い認識が読み取れると思います。すなわち、詩神の巡幸とはむしろそのさすらい、追放とも見られること(ブレイク自身の「詩神に寄せる」“To the Muses”参照)、また詩歌の賜は民族と時代を超えた恩寵であること、などです。ここで引用するには長大すぎるそのオードは同時代人にとっては、さしずめ現代ならT・S・エリオットの『荒地』のように、難解さでもってとまどわせたに相違ありません。グレイ自身、再版に際してはしづしづ詳細な注を付し、初版では「読者諸賢の理解力を尊重して(注をつけるような)失礼なことではしなかった」と皮肉っぽい言い訳をしています。例えば第二ストロフィーの要旨には「現実あるいは想像上の、人生のさまざまな災いを償うべく、詩神が人類に与えられたのは、「夜」の闇と恐怖を明るく現われによって追い払うべく「日」を遣わされた、その同じ天意によってである」とあります。また第二アンテリストロフィーに対しては、「最果ての最も未開の民族に及ぼす詩的精神の遍き影響^{グリーニヤス}。自由及び自ずからそれに伴う諸徳とそれとの関係。ゲール語、ノース語、ウェールズ語の断章及びラップランドやアメリカの歌を参照せ

よ」と注しています。ここにはオシアンや『カレワラ』やインカの詩までが言及されていますが、実際グレイはとりわけゲルマンやケルトの中世詩に関心を寄せ、『古エッタ』中の一編「バルドルの夢 (Baldrs draumar)」を「オーディンの黄泉下り」(The Descent of Odin)として訳しており、『ニヤールのサガ』(Njáls Saga)中に含まれるワルキューレたち (Valkyrium) の歌を「運命の女神たち」(The Fatal Sisters)として訳しているのみでなく、中世ウェールズ語からも七世紀の詩人アナイリン (Aneirin) のものと伝えられる長詩『ゴドーンジン』(“Gododdin”)の一節などを訳出しています。ラテン語の散文訳の助けを借りて訳していますが、原詩のリズムを伝えようとする努力がうかがえます。グレイは南方の古代ギリシャ・ローマと北方の中世ケルト・ゲルマンの統一の上立つ詩作品の出現を夢みていたのではないか、計画倒れの英詩史も、二篇のピンダリック・オードもそのための試みであったのではないかと思われまします。グレイに親近感を抱いたマシュー・アーノルドが百年後に試みた課題はすべてグレイによって意識されていたようです。グレイが神の賜物としての詩精神の遍在を歌ったとき、もはや詩の進歩という主題を裏切っていたともいえましようが、そのことにこそハートマンがブレイクに見出したのと同種の解決があるのです。genius loci (土地の霊)とは他でもない、genius (天才)であり、詩的天才または詩精神 (Poetic Genius)——これはグレイの言葉をブレイクが借りたものです)の存するところがすなわち「東」なのだ、とハートマンは要約しますが、グレイの立場が歴史的であるに對して、ブレイクは超歴史的 (transhistorical)であり、ムネーモシユネー (記憶)の娘たちであるギリシャのミューズを信じなかつたわけです。つまり東とはギリシャでなくて、予言者とイエスの故郷イスラエルであり、それ故ブレイクが「春に」で語る言葉は『詩篇』や『雅歌』の言葉であります。ブレイクにとっては「時代の精神」(genius aevi)といえましようか)も天才以外にはなく、すべての詩人の住む「時」は永遠において同時的 (contemporaneous)であつたのです。

一方グレイの「詩の進歩」のロマン主義的發展の系譜を尋ねていくと一見意外な例として、シェリーの「エウガネイ連山にて詠める」(Lines Written Among the Euganean Hills)に行き当たります。これは従来デナムやポーの系統に属する叙景詩と見なされていた詩であります。実はその基本的構造として厳格なピンダリック・オードの形を内在させており、全篇が詩神・太陽神アポロンへの讃歌(Peain)としての性格を持っていることを論証したことがあります(京大教養部『英文学評論』第三十九集)が、グレイのオードにも詩神としての太陽神の礼讃が読み取れます。ギルバート・ハイエットは近代における最もピンダロスのな抒情詩として、シェリーの「西風へのオード」を挙げていますが、シェリーと並んで最もピンダロスのな近代詩人として思い浮かぶのはヘルダーリンであり、その後期讃歌(Hymnen)がピンダロスの三部形式的進行を基礎としていることは、これも近時指摘されるところです。ところでハートマンは上述の論文でヘルダーリンも東から西への詩精神の歩みを説いている例として、「ゲルマニア」(Germanien)における鷲のインドからドイツへの飛翔を挙げています。ヘルダーリンにとって人類の故郷としての東方は重要ですが、東と西の關係はしかし、ヘルダーリンの場合も、もっとダイナミックで弁証法的というべきものです。例えば「ライン河」(Der Rhein)では、最初ライン河はアルプス山中に発して東を指して流れ、岩山に阻まれて方向を転じて、西の地を潤すべく向かうのを、

ungeduldig ihn

Nach Asia trieb die königliche Seele (36-37)

(王者の如き魂がひたすらラインをアジアの方へと駆り立てた)

と述べています。逆に、同じアルプスに発して東に向かうイスター河(ドナウ河)に対しては、Der Isterの中で

Der scheint aber fast

Rückwärts zu gehen und

Ich mein, er müße kommen

Vom Osten. (41-44)

(しかしイスターは殆ど逆行して、東方から来るに違いないと私には思えるのだ。)

と語ります。あまりにも豊かに、悠々と流れるイスター河は、その静かな底に逆の流れをはらんでいるかのようです。あるいはまた、「追想」(‘Andenken’) においては、

Der Nordost wehet

Der liebste unter den Winden

Mir, . . . (1-3)

(北東風が吹く——私には風のうちで最もなつかしいもの。)

と歌い、かつて家庭教師として滞在して、故郷シュワーベンからの風をなつかしんだポルドーでの日々を想い出
しては、ポルドーに挨拶を送ります。この風もまた、東の方に魂の故郷インドを求めての、恙なき航海を舟人に
約束する晴朗の気でもあるようです。ここでは人は故郷を求める故にさすらいの旅に出るといふ精神の遍歴が言
い表わされています。しかし一般に北東という方位がどういふ意味を持っているのか、比較神話的な考察が成り
立つのかどうか、少し考えてみたいと思います。北歐神話では人間界であるミズガルズ(中つ国 ‘Midgarð’) を

中心に九つの世界に分かれ、その東北の方角に巨人国イェトウンヘイム (Jotunheim) が位置しますが、巨人たちがここから襲来するのは「神々のたそがれ」(Ragnarok) と呼ばれる、神々の没落の時です。ギリシャ神話では「巨人の戦い」(Titanomychia) において、タイタンたちは新しいオリンポスの神々に敗れて、タルタロスに突き落とされます。従ってここでは新しい体制の到来をも意味するわけですが、ひとりゼウスの協力者であったタイタン・プロメテウスは今度は人類に火をもたらした廉により、ギリシャから北東に当たりますコーカサスの山頂に繋がることとなります。しかし三万年のちのゼウスの没落の運命の秘密を知っているのは彼だけです。のちにシェリーが詩劇『プロメテウスの解縛』を書いたとき、彼はアイスキュロスの失われた劇を回復しようと努めたのでありませんでした。プロメテウスは三千年のうちにゼウスの没落により、解放されることとなりますが、三万年の刑期を三千年にしたのは、シェリーが人間精神の解放の始まりと見たフランス革命まで、ギリシャ神話の時代から三千年たったということでしょう。しかしより重要な変更は、アイスキュロスにないゼウスの没落という点です。しかもこれは内面的な意味のものなのです。プロメテウスが憎しみというゼウスの原理「内なるゼウス」に対して発した呪いを自覚したとき、ゼウスの幻影は消え、プロメテウスと、追放されていた恋人アジアとの結婚が成就します。これはブレイクにおける分裂せる巨人アルピオンとその分身イエルサレムの合体と同じ意味を持つものでしょう。ここでシェリーのプロメテウスは、ゲートやバイロンの挑戦的タイタニズムと異なる思想を現代の神話に加えたこととなります。このプロメテウスはシェリー自身によって、十字架上のキリストを予兆するものとされますが、北欧の古エッダの一篇「Havamal」(至高者オーディンの言葉) に現われるオーディンの自己犠牲の姿も注目されます。すなわち

Veit ec, at ec hecc vindgamiði á
 nætr allar nio,
geiri undaðr oc gefinn Óðni,
 sálfir síðlom mér,
á þeim meði, er mangi veit,
 hvers hann af róðom renn.

(私は知っている、まる九夜の間、風に曝された木に懸かり、槍に傷つき、自らわれ自身に、オージンに捧げられていたのだ。誰もそれがどんな根から生じているかを知らぬ木に。)

この十字架を思わせる木は「ユグドラシル」(Yggdrasil)と呼ばれて、「恐るべき神オーディンの馬」を意味する世界樹のことですが、ここでの自己犠牲とは、単に自己を犠牲にするのではなく、自己への犠牲になるという意味が加わります。オーディンはこのようにしてルーン文字 (runar || 神祕) を知り、知恵ある神となるのですが、この北欧の主神はW・P・ケアもいうように、ギリシャの主神ゼウスよりはプロメテウスに似ています。ともかく自己への迷妄から覚めたシェリーのプロメテウスによって招来される新しい千年王国 (millenium) は全く黙示的 (apocalyptic) な幻想であって、「神々のたそがれ」の終末論的 (eschatological) なとは異なりますが、この追放や幽閉、あるいは一転して黙示的な方位としての北東、ということが何かの根拠をもって主張できるかどうかは分かりませんが、わが国の金光教や大本教でいう良うしろとの金神がプロメテウスと偶然ならず似ているようです。金神は崇り神として良(つまり鬼門)の方角に閉じ込められているという伝承に対し、出口なおは悪と災のはびこる現実世界の切実な体験をもとに、大胆な価値転換を行なったわけですが、金神は本来人類に福を施す世界の主宰神であったものが、「我がにしくじって」他の神々により良の方角(緩部から見て北東に当たる舞鶴湾の孤島)に押

し込められ、そのため悪が跋扈する世の中となつてより三千年、今や世直しの時は来たと説かれる点、プロメテウスの慢心、三千年の幽閑、そして黙示的なみろくの千年王国の到来に至るまで、酷似しているとは思いますが、それが比較神話学的にも、何か意味を持ちえるのかどうか、これから霧の中へはいるような話のまま終わって申し訳ありません。

(本稿は昭和五十六年二月二十一日に京都イタリア会館で行なわれた阪倉篤義教授停年退官記念講演会での発表にもとづく。)

覚え書き——追補として

ブレイクのこれら四季の詩がサイクルをなす意味をつきとめておきたい。というのは「冬」だけが異質であつて、どの論者も納得のいく位置づけをしていないと思われる。ハートマンが「春」から「秋」までの(ギリシヤ悲劇的)三部作トリパートについて、「冬」はパロディ的性格のサテュロス劇であるというのも、気の利いた喩えではない。また四季を四方位に対比させるのも、秋の場合無理である点については先にふれた。もっとも、その終わりの三行

Thus sang the jolly Autumn as he sat,

Then rose, girded himself, and o'er the bleak

Hills fled from our sight; but left his golden load. (15-18)

(秋は木陰に坐してこのように歌つた。ついで立ち上がると帯を引きしめ、荒涼たる丘を越えて消えて行つた。だが黄金の実を残した。)

をシルトンの「リシダス」の末尾と重ね合わせれば西のモティーフが見えぬわけでもない。しかしやはり秋が西からやって来ることにはならない。そこで各篇を順次見なおすと、

TO SPRING

O thou, with dewy locks, who lookest down
Thro' the clear windows of the morning; turn
Thine angel eyes upon our western isle,
Which in full choir hails thy approach, O Spring!
The hills tell each other, and the list'ning
Vallies hear; all our longing eyes are turned
Up to thy bright pavilions: issue forth,
And let thy holy feet visit our clime.
Come o'er the eastern hills, and let our winds
Kiss thy perfumed garments; let us taste
Thy morn and evening breath; scatter thy pearls
Upon our love-sick land that mourns for thee.
O deck her forth with thy fair fingers; pour

Thy soft kisses on her bosom; and put
Thy golden crown upon her languish'd head,
Whose modest tresses were bound up for thee!

(春に)

おお汝、朝露に髪を濡らして、爽やかな朝の窓から見下ろしている春よ、天使の如き汝の眼をわれらが西の島に向け給え。われらはござって唱和して、汝の訪れを歓呼するのだ。

丘はかたみに語りかわし、谷々は耳傾けて聴き入る。われらの眼はなべてあこがれて、輝く汝の幕屋を振り仰ぐ。出で来給え、汝の聖なるみ足もてわれらの國を訪ね給え。

東の丘を越え来給え。われらが風をして汝の香ぐわしき裳すそに口づけさせ給え。汝の朝と夕べの息吹きを味わわせ給え。汝を求めて歎きつつ恋に悩めるわれらが国土に汝の真珠を撒き散らし給え。

おお、彼女を汝のうるわしき指にて装わせ、彼女の胸にやさしき口づけを注ぎ給え。汝ゆえにつつましき髪を結わえたるその気だるき額に、汝の黄金の冠を授け給え。)

これは殆んど全篇が命令文から成る春への invocation であり、求愛の歌であるが、春が男性であり、ケルプのよくな美少年として表わされている。詩人は国土に属しながら、それを代弁する communal (原始共同体的) な性格を保持していて、決して自分を単数代名詞では呼ばない。

夏の姿はより遅しく、アポロン神のような青年に成長している。十二行目までで invocation は終わり、十三行目から夏は三人称に転ずるようだが、それも「恋に悩める国土」と夏との間に今や成り立った婚姻の成就を確言

するもののように自信にみちてゐる。

.. in our mossy valleys, on

Some bank beside a river clear, throw thy

Silk draperies off, and rush into the stream:

Our valleys love the Summer in his pride. (10-13)

(われらの苔むす谷合いの、澄んだ小川のはとりに絹の衣を脱ぎ捨てて、流れの中に飛び込み給え。われらの谷はその盛りなる夏を愛するのだ。)

秋への invocation は六行目の

Sing now the lusty song of fruits and flowers.

(今こそ果実と花の楽しき歌をうたえ。)

で終わり、以下九行はそれに応えて秋(≡飲び)が春(≡花)から秋(≡果実)への歩みを総括する歌である。ある意味では一年のサイクルはここに完成したかのようなのである。殊にハートマンのように、「黄金の実り」を詩の贈物として見るとき、もちろん春、夏、秋は三つの別個の神格ではなくて、恋人、花むこ、父として成長して、詩を残して去る一箇の詩的精神であったわけである。「冬」はそれらに対してどういう関係に立つのか。

TO WINTER

詩の進歩と進歩の詩

O Winter! bar thine adamantine doors:
The north is thine; there hast thou built thy dark
Deep-founded habitation. Shake not thy roofs,
Nor bend thy pillars with thine iron car.

He hears me not, but o'er the yawning deep
Rides heavy; his storms are unchain'd; sheathed
In ribbed steel, I dare not lift mine eyes;
For he hath rear'd his sceptre o'er the world.

Lo! now the direful monster, whose skin clings
To his strong bones, strides o'er the groaning rocks:
He withers all in silence, and his hand
Unclothes the earth, and freezes up frail life.

He takes his seat upon the cliffs, the mariner
Cries in vain. Poor little wretch! that deal'st
With storms; till heaven smiles, and the monster
Is driv'n yelling to his caves beneath mount Hecla.

(冬に)

おお冬よ、汝の不壊の扉を閉させ。汝の国は北だ。そこに汝は暗くて、深く礎をおく住まい(Ⅰ洞穴)を建ててはいないか。鉄の戦車にて汝の屋根をゆるがすことなかれ。汝の柱を撓めることなかれ。

冬はわが声を聞かず、大きく口を開いた深淵を渡って重々しく駆ける。彼の嵐は鎖を解かれたのだ。うねなす鋼(Ⅱ氷?)にすっぱり包まれて、私は目を見上げることもならぬ。冬が全世界に高々と王笏を揮ったのだから。

見よ、頑丈な骨に皮のまといついた恐るべき魔物は今や呻く岩々を大跨ぎする。冬はすべてを沈黙のうちに凍らせ、その手は大地の衣を剥ぎとり、か弱い命を凍りつかせる。

冬が崖の上に腰を据え、舟乗りは空しく助けを求める。嵐を相手の哀れな、ちっぽけな人間よ。やがて天がほほ笑むときが来て、魔物はわめきつつ、ヘクラの山すその洞穴へと追いやられるのだ。)

この詩が他の三篇と最も異なる点は明らかである。「来たれ」という invocation でなくて、「来ないでくれ」という deprecation もわずか四行で終わり、以下、対話は不成立のまま、冬は三人称で扱われる。しかもこれまで詩人は常に「われら」(we)として、communal な職能を果たしてきたのである。「秋」の三、五行での「わが」(my)という単数形も、詩人と秋の殆ど個人的な親密さを思わせる呼びかけの中にあつたし、疎外を暗示するものではない。「秋」でも最後の行では「われら」に戻る。しかし「冬」では詩人が一人称単数に終始するのは、共同的な詩人の立場をも失い、かつ自然のサイクルそのものである冬をも拒否して孤立しているからである。「冬」はのちの予言書におけるユーリゼン (Urisen) の原型と見られるが、そのみでなく、ユーリゼンの冬は反詩人的な詩人の投影と見るべきであろう。考察を進める前にテキスト上の疑点を晴らしておきたい。それは六―七行目の句読点にかかわるが、ケインズのオックスフォード版を初め、現行の諸版は殆どみな、

Rides heavy; his storms are unchain'd, sheathed

In ribbed steel; I dare not lift mine eyes; . . .

(重々しく駆ける。その風は鎖を解かれ、うねなす鋼をよろっている。私は目を見上げることさえせぬ。)

となつて、コンマとセシロンが入れ替つて、意味がすっかり変わつてゐることである。シェパードの校訂改に始まるらしく、その後エリス、イエイツ、サンプソン、ケインズらはみなそれを踏襲してゐる。最近になつて初版の句読点に帰る動きがエアドマン、オストリカー、ステイーヴンソン、ベントリーの諸版に見られるが、O・E・T・のベントリーでさえ、一応元の読みを掲げた上で、「多分、. . . unchain'd, sheathed / In ribbed steel; I dare not. . .」のつもりであろう」と注している。態度の最も明快なのはロングマン版のステイーヴンソンで、その本文校訂にはエアドマンと多分ベイトソンが協力しているが、そこでははっきりと

Rides heavy; his storms are unchained. Sheathed

In ribbed steel, I dare not lift mine eyes; . . .

とある。ただし注が欠けていて、その意図は分からない。一体『詩的素描集』の初版はブレイクが友人に配布した私家版であつて、その何部かでは、「冬」の十一行目の 'and in his hand' がブレイク自身の手で 'and his hand' と訂正されているのを見て、六、七行目の句読点に誤りがあるなら、ブレイクが無関心でいたとは思えない。それなら元のままの句読点を選ぶとすれば、どう解釈すべきか。

ブレイクは晩年ダンテに没頭してイタリア語の勉強を始め、『神曲』のために百葉に余る挿画を残しているが、

『神曲』の完全な英訳となると意外にも十九世紀のボイド訳とケアリー訳までなく、後者の『地獄篇』がひと先ず出たのが一八〇五年である。一七八五年に出たボイドの『地獄篇』の訳にはブレイクが貶すような書き込みをしていて、とても感銘を与えられたとは思えない。従ってブレイクが『詩的素描集』を書いた一七七八年までにダンテに親しんでいた可能性は少ないが、それとかかわりなく解釈を進めることとする。さて、奈落の底も近い「地獄篇」第三十二歌に対して、ブレイクは印象的な挿画を描いている。それは地獄の第九圏、反逆者たちが氷の湖コチートに閉じこめられている一節である。彼らは蛙のように首だけをだして氷漬けになっている。

Ognuna in giù tenea volta la faccia:

da bocca il freddo, e dalli occhi il cor trisio

tra lor testimonianza si procaccia. (37-9)

(おのがじし顔を俯せてはいたが、口からは凍えが、眼からは心の悲しみが、互いに証拠を立てている。)

e poi che'ber li visi a me eretti,

li occhi lor, che'ran pria pur dentro molli,

gocciar su per le labbra, e'l gelo strinse

le lacrime tra essi e riserrolli. (45-8)

(そして彼らが私の方に顔を仰向けたとき、それまでは内側だけが濡れていた目が唇(＝目蓋)まで溢れて涙は氷に閉ざされ、再び締めつけられた。)

ブレイクの挿画はダンテの原文どおりではなく、他の囚人たちが水の湖から首だけを出している中で、二人は湖上に立って全身をすっぽりと氷の山にうすく包まれている。「うねなす鋼に包まれて」というにふさわしい状態である。氷を鋼といい切れるかどうかは疑問だが、シェリーの次の一節を参照できる。

For Winter came—the wind was his whip—

One choppy finger was on his lip:

He had torn the cataracts from the hills

And they clanked at his girdle like manacles;

His breath was a chain which without a sound

The earth and the air and the water bound;

He came, fiercely driven, in his Chariot-throne

By the tenfold blasts of the arctic zone.

(‘The Sensitive Plant’ IV, 89-96)

(冬が来たのだ——風を鞭として。あか切れの指一本を唇に当てながら。彼は丘から滝をもぎ取って、手枷のように腰帯のところでがちゃっかかせていた。

彼の息は、音一つ立てなせず大地と大気と水をしばる鎖だった。彼は戦車の王座に坐り、北極帯の十重の突風に荒々しく追いついてられてやって来た。)

ダンテは人間の罪のうち、裏切りを最も重く見て、これを地獄の底近くにおいたのであるが、ロバート・フロス

トは短詩「火と氷」で水を憎しみの象徴としている。ブレイクの「冬」は、冬がユーリゼンであるよりも、詩人（ブレイクではない）が冬を拒否することで自然や人間との連帯を絶ち切ったアルロー（*Ullo*）の地獄にいるといわねばならない。「冬が崖の上に腰を据え、舟乗りは空しく助けを求める。哀れな、ちっばけな人間よ」と傍観しているのは、冬よりも詩人自身である。

Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,

e terra magnum alterius spectare laborem,...

(*Lucretius, II, 1-2*)

（大海原に風が波を騒がせているとき、陸上において他人の大いなる難儀を眺めることの快さよ——ルクレティウス）
すなわちここで語っているのは詩人の亡霊なる影（*Speckre*）であった。