

## 寓意と擬人化(1)

ヴァルター・キリー著  
松川 弘・訳

### Allegorie sowie Personifikation (1)

von  
Walther Killy

Aus dem Deutschen  
von Hiroshi MATSUKAWA

すでに古代ローマ人は、ホラーティウス〔訳註1〕の頌歌『船に寄せて』(第1巻・第14歌)を寓意の古典的な範例とみなしていた。今世紀のはじめになると、思索のよこびを教えるためにこの優雅な歌がギムナジウムの生徒たちに示されるとは限らなくなっていたが、それでもなお彼らは、新聞の文芸欄で、クインティリアヌス〔訳註2〕の『弁論術教程』が言及されるのをみている。ホラーティウスに後れること100年にして没したこの雄弁家は、第8巻で、転義法を取り扱ったあと、寓意について次のように書いている。「ラテン語で *inversio* と呼ばれる寓意は、文字通りにはある事を、意味からするとそれとは別の事を、あるいはその逆の事を意味するものである。(・・・) たとえば、

〈船よ！ 新たな波がお前を再び海に押し流す！  
何をしているのだ？ さあ、港に向かうのだ！〉

というホラーティウスの頌歌では、彼の他のすべての頌歌と同じように、国家にかわって船が、内乱のかわりに潮流や嵐が、そして平和と協調にかわって港が出てくる(原註1)。老ヨーハン・ハインリヒ・フォス〔訳註3〕は、自分のいささか気取った翻訳に『共和国に寄せて』という表題を想定したとき、こうしたことを念頭に置いていた。

〈おお、船よ、汝を新たなる波波が海原へと運び戻  
そうとしている。  
おお、汝は何をしているのだ。しっかりと港さ  
して急げよ。  
見ずや、  
舷側より權は奪われ、

帆柱も、帆桁も、迅き南西風に傷みて軋み、  
船体も支うる綱なくて  
荒れに荒るるわだつみを

耐えがたしするさまを――

汝には全き帆もなく、  
ふたたび難におそわれて喚ばむ神像もない。  
いかに名高き森に育ちし  
ポントスの松材が、

その素性を、空なる名を、誇ろうとも、  
水夫はおののきおびえて、  
彩れる艫にゆめ信をおきはせぬ。  
汝、風どもの弄りものにならぬよう、  
心するがよい。

近くはわが思いを擾し疲れしめし汝、  
いまは憧れの的にして、  
軽からず心にかかる汝よ、  
輝くキュークラデスの島々の間に  
流れ入る潮流を避けよかし。〉(原註2)

〈藤井昇訳〉

これらの詩行のどこにも国家は出てこないで、不慣れた読者なら、ここで語っているのはためらいがちに危険な船旅に出た詩人に違いないと本気で考えるかも知れない。彼らは、ホラーティウスが、そしてすでにクインティリアヌスのような学識ある解釈者が関連付けているギリシアの伝統を顧みない。この詩を寓意的に読む、それゆえ、この詩が「文字通りにはある事を、意味からするとそれとは別の事を意味している」と仮定するときはじめて、詩は意味をもつのである。文字通りにうけると、この詩は、詩人が不可解にも船に語りかけ、それが理性や個性をもつ存在であるという考えを固持している、きわめてわざとらしい作品に過ぎない(原註3)。ところが彼は第一級の詩人だから、そのような方法をとるはっきりとした理由があったに相違

ないと考えられる。ここではその理由が追究されねばなるまい。

様々な理由があるが、それらのうちで最高の、しかももっとも永続的なものは、不可視の事物を具象化しようとする人間の努力である。これを実現するもっとも単純な形式が隠喩であり、錯綜した状態に対応するより複雑な形式が寓意なのだ。「国家のかわりに船、内乱のかわりに潮流や嵐、平和と協調のかわりに港」というように、それはいわば調和のとれた隠喩が付加されていくという構造を示す。このホラーティウスの詩は、それが直接叙述しているものの描写をねらっているのではない。その描写がまず伝達しようとしているのは、むしろひとつの企てなのである。もちろん詩人は、国家が悲惨な状態にあり、兄弟間の争いは恐ろしい結末を招くのでアントニウスとカエサルは仲よくすべきである、クレオパトラは人非人で、平和は戦争よりもましだ云々ということもできよう。しかし、それではまるでパンフレットであり、詩ではなくなってしまう。詩は、ふつうならかなり長い説明を必要とすることを手短かに伝えることができるし、いつもは判断の根拠が示されねばならない場合でも、想像を可能にしてくれるのだ。そのために詩は、ギリシア人から受け継いだ基本的な隠喩、すなわち公船（国家）の隠喩を利用しているのである。

この隠喩は詩の目論見に評価しきれぬほどの利益をもたらしている。船は人の手で造られたものであるが、ずっと以前から人々はそれに人格を付与し、名前を与えてきた。船は運命と人生とを経験する。英語は、今日でもなお、船を〈女性〉として取り扱うことによりこのことを思い出させてくれる。ホラーティウスは結局、まさにそのことを行っているのだ。彼は、まるで船がいろいろな振る舞いをするのでできる理性的な存在であるかのように、「おお、汝は何をしているのだ」と、船に向かって話しかける。「名高き森に育ちしポントスの松材」という高貴な素性をこの船はもっている。「心するがよい」といわれるように、それは用心することができ、「見ずや」といわれるように、自分の状態について釈明することもできるし、また、「難におそわれて喚ばむ神像」といわれるように、（嵐のなかで船尾の神像を失うことがなければ）神々に助けを求めることもできるのである。要するに、ここでは機能する国家に可能であるべきことが船にとっても可能であると仮定されているのだ。しかし、ちょっと考えれば読者には、こうしたことすべてが厳密にいうと船に可能であるとは限らないことがわかるのであるから、ある事が確かに話題になってはいるが、〈実際には〉別の事が意味されているのだという作者との了解があらかじめ成立していることになる。つまり、寓意的な現象には自前の現実が欠けているのだ。絶えず何ものかを媒介しようとするので、この現象は一見

ただけで人が納得できるような見かけをとるには及ばない。この現象はその意味を隠しはするが、その作為的な性格を隠しはしない。それが具象的なものであるとしても、この現象にはそれ自体の具象化が問題なのではなく、むしろ別の事をこの現象は具象化しようとしているのである。ホラーティウスがつくろうと努めたのは、船の詩ではなく、共和国の詩なのだ。

だが、彼は寓意の名手でもあるので、全体のつながりを基礎付ける船の隠喩をその部分に至るまで十全に利用することに成功している。それだからこそ、詩のまとまりが生まれてくるのだ。どの個所でも寓意は解き明かされていない。失われた舵（「舷側より權は奪われ」）、裂けた帆（「全き帆もなく」）、折られたマスト（「帆柱も、帆桁も、（…）痛みて軋み」）、これらはすべて船の一部であり、各部分の総計以上のものが船という形象のなかに包括されることを可能にしている。全体は確かに〈言い換えの連続〉で構成されているが、それが一括して共和国の置かれている状態に投影されるとき、詩の全体ははじめて意味連関を獲得するのである。この詩はそうした諸制約を要約するしるしであり、それらの複雑な関係はここで概観可能な生命を得ている。〈実際には〉混乱しているように見えるものが、ここでは具体的に理解可能なものとして現れてよいとされる。

〈近くはわが想いを擾し疲れしめし汝、  
いまは憧れの的にして、  
軽からず心にかかる汝よ、  
（…）〉

といわれるように、苦悩は作為的に客体化されている。出来事の渦中にある者にかわって観察者があらわれたので、距離が生じているのだ。明らかに芸術的な性格が現実の混乱を止揚し、一種の美的な合理化が起きて、歴史的な瞬間にこだわってはいほとんど達成しえない洞察のかわりをしていのである。ロマン派以来ドイツで人々があえて非難してきた寓意の不自然さ、わざとらしさがまさにその芸術を生み出している。ヘーゲルが次のように書いたとき、彼は手厳しく非難しているつもりでいたに違いない。「（…）寓意は、その抽象的意味とこれをあらゆる標徴を独立の存在として人格化しても、これを真に受けるわけにはいかない。真にそれ自体に独立性を有するものは本来、寓意的存在の形式と相容れないのである」（原註4）。だが、哲学者がここで非難しているものは、寓意の欠点ではなく、取り柄なのだ。

そうした取り柄は、人々が抒情詩を短命な予定条件に委ねない限り、完全な抒情的性質を示すだけに、今少し考察してみる必要があろう。それらはつねに知覚される、独自

なものであるに違いない。寓意は、その対象がいかに厳粛なものであっても遊戯的な性格をもち、簡潔な表現を見せる。寓意の全き抒情性は、この2つの点にあらわれているのだ。両者は互いに関連し合っているが、それは現象が、多様で容易に把握しがたい諸条件をもってはいるがわかりやすい全体を予示することで、詩に必要な簡潔さをはじめて可能にするからなのだ。さらに、きわめて明確な転義性ももうひとつの詩的戯れをうながす。つまり、寓意と謎は互いに類似したものなのである。詩的言語の仮装の背後につながりのある厳粛さを認めることが読者に課せられる。詩的言語は厳粛にもち出されるとは限らないが、厳粛さを指向してはいるのだ。寓意ほど、生気に満ちた多様な状況を的確に要約する表現法は他にない。寓意は、たとえ多様性を失っても間接性を手に入れる。そればかりか、寓意は抽象的なものばかりでなく、分析してみても理解しがたいものをも明瞭に、そして当意即妙に話題にすることができるのである。

だから、ヘーゲルが寓意は真に受けるわけにはいかないと書くとき、彼は、自分がイロニーを追い出したあのドイツ・ロマン派の後継者であることを自ら示しているのだ。まさにホラーティウスにとっては船のことなど重要ではないからこそ、読者は戯れに関与し、見え透いた謎を解き、まじめな共和国にたいする警告を理解することができるのである。たとえ国事について語る客観的な必然性がなくても、人間の理解の性質と結びついたもうひとつの必然性があるに違いない。対象から目をそらすことによりその対象について語るというきわめて根源的な傾向があるように思われる。われわれのみる夢のほとんどすべてが、われわれの存在の本質の状況を判じ絵で語っており、人々はずっと以前からこの判じ絵の絵解きに魅力を感じていた。詩の寓意が明らかに隠喩的なたとえとして同じように解明しうる判じ絵で語るとすれば、それは固有の形象の必要を美学的に合理化しようとするであろう。だが、形象化されるべき状況や出来事が深遠化し、複雑化すればするほど、「真に受けられる」ものにはいつも欠けているに違いないわかりやすさを形象に付与することがますます重要になってくるだろう。寓意が（とりわけ造形芸術において）しばしばコミカルに作用するとすれば、それは結局、寓意がその本質に反してあまりにもまじめであり、思うままに戯れてはいないように見えるからである。寓意が現実性を求めても、結局はうまくいかない。記号を意味ありげに配列していれば、寓意はその効力を発揮しうるのだ。

もちろん久しい以前から寓意は過度の信憑性から身を守るのに適した手段をもっている。寓意は予言のために、ありそうもないものを愛用する。このことは、擬人化の傾向にもっとも明確にあらわれている。（例として造形芸術の

寓意的な形式をとりあげてみると）目隠しをしたり、椰子の枝や秤、剣をもって正義が地上を歩き回るのを真に受ける者は誰ひとりなからう。また、好機がかかるとに翼をつけ、球の上で手綱をとり、額に髪を残し後頭部を剃った若者の姿で鋭い小刀を手にして近づいてくるのを期待する者は誰もいないであろう。春が、この章の終わり近くでクラウディウス〔訳註4〕やブレイク〔訳註5〕の詩の示すようにわれわれを迎え、あるいはわれわれがライン川で公船に出会うことなどとても想像できまい。とはいえ、（その後者がこの場合は当たっているとしても）寓意を「冷厳非情な、空疎なものであるとし、その意味が悟性によって抽象されたものであってみれば、これが虚構であることを考えに入れてみても、想像に固有の具象的な直感や心情の深さから発するよりも、むしろ悟性のはたらきの所産である」（原註5）と信じている限り、われわれはこの芸術規定全般の意図をとらえることはできないであろう。むしろ、隠喩が解明可能であるという条件こそが、この詩を存立せしめる詩的手段となっているのだ。ホラーティウスの詩の場合のように、寓意が純粹に、つまりひとつのまとまりをもって、――不注意な読者には――自らの転義性や象徴性をほのめかすことなくあらわれることはごく稀である。しかし、次のカタリーナ・フォン・グライフェンベルク〔訳註6〕のソネットを観察すれば、寓意的な処理を詩化するものは何なのかがより明らかになってくるだろう。このソネットは、ホラーティウスによってもすでに見出されていた、嵐の海を航行する船の形象の長い伝統を受け継いでいる。

#### 私のたどった人生行路

〈幾多の不安や苦しみの渦が私をどんなに振り回しても  
あなたは私の避難所、  
私の重心なのです。  
そこで私のコンパスはいつも嵐に振り回されずに  
私の精神についてはなれません。

波に運び去られても  
私の指針は絶えず  
私の星に向けられています。私の心と眼はそこにあって  
安らぎにみちた港ですすでに私を待っているのです。  
その間に私は荒海を大胆に乗り切らねばなりません。

ときには勇気が  
帆柱が  
無数の破片となって飛び散りそうになります。  
あるときは漕ぎ手が  
思い悩んで

航行を止めます。またあるときは信仰の帆をはらませる  
風が吹いてはこないのです。

今の私には  
指針を向ける権限が  
ありません。風は私を別のところに突き進ませようと  
しています。私を港にお連れください。  
神よ、  
それだけで十分です！〉（原註6）

「さあ、港に向かうのだ」は、その意味を変えている。「私を港にお連れください／神よ／それだけで十分です」は、神に向かって望みをかける、翻弄された魂の叫びなのだ。寓意の素材、基本的な隠喩が全く異なる時代に、全く異なる対象に用いられている。ホラーティウスは、客観的な状況を要約するために寓意を利用したのだが、カタリーナ・フォン・グライフェンベルクは、きわめて主観的な状況を、把握可能にするために客観化しようとしている。この詩で寓意が「冷厳非情で空疎なものである」とは誰もいえない。だがそれは、徹頭徹尾寓意的である。基本的な隠喩から〈言い換えの連続〉である個々の形象が生じてきている。クインティリアヌス風にいえば、船旅にかわりに人生行路、港のかわりに永遠の安息、星のかわりに確信、帆柱のかわりに信仰上の勇気という具合に、調和のとれた隠喩が付加されていくという構造になっているのだ。すなわち、予示的な寓意により提起された形象は、感情の嵐の果てしなさを伝達するために利用されているのである。言語そのものが拒もうとしても、そうした形象は記号の様相を呈する。それらが新たに考案されたものではなく、伝統から引き出されたものであるからこそ、これらの形象は恒常性を示すのだ。

寓意によりなされたことは確かに驚嘆に値する。寓意が愛好された中世に、すでに教会の船や信仰の船が公船から生じており、それは、末期の今日でもまだ完全には忘れ去られていない形で、次のようにあらわれてきている。

〈一隻の船が荷を積んでやってくる  
その甲板にうず高く荷を積んで  
その船は恩寵にみちた神の息子を運んでくる  
父の永遠の言葉を

船は欲求のままに静かに進み  
たいせつな荷を運んでいく  
その帆は愛であり  
その帆柱は聖なる霊である

錨が投げられ  
船は岸に着く  
神の言葉はわれわれに身を託す  
神の息子がわれわれにつかわされたのだ（・・・）  
（原註7）

ここでは静かな安息所がキリストにより見出されている。彼は、この世の現実にしかり根ざした希望の拠りどころとしての信仰の船と結びついているのである。この素朴な寓意は、どの部分をとっても例外なく解釈可能だ。それは、術学的な神学が分かりにくく述べていることを分かりやすい形象で整理している。それは直ちに解釈されることを期待しており、一瞬たりとも見かけ通りだと詐称することはない。この寓意は、抽象的な教義を明確に提示するために、さまざまな隠喩をひとつの全体像にまとめ合わせる手段なのだ。グライフェンベルクの場合は全く違う。彼女は、寓意がいつもたどる、乖離したものをある現象のなかで客観化したり、あるいは擬人化して整理するといった道を完全に放棄している。むしろこの女流詩人は自分自身を寓意的に理解しているようだ。彼女が船であり、彼女の人格の乖離した諸力が伝統的な形象を用いて整理してある。

単なる組み合わせによる形象の根拠づけは、隠喩の機能を利用した表題においてすでに始まっている。彼女のたどった人生行路は、確たる中心、つまり神がなければ絶えず嵐につきまといわれるに違いない人生の船の航路として詳述されているのである。このことは、航海術を象徴するものを用いて明らかにされる。コンパスの一方の脚は海図上のどの方向に向けることも可能だが、もう一方の脚は固定されている。コンパスは精神であり、寓意的解釈（Allegorese）の意味を確定する単純な同一化により規定されているのだ。「私のコンパス（・・・）私の精神」。同様に「勇気／帆柱」あるいは「漕ぎ手／思い悩む者」といった比喩は、全形象の枠内で支配的な自立性から決定されている。この枠内では、解釈の可能性はほとんど任意であるように見える。すなわち、渦の動かぬ中心は神をさしており、コンパスの針（あるいは船首？）は永遠の海の星に向けられている。「安らぎにみちた港」は渴望されていた永遠を約束してくれ、誘惑の風は信仰の帆の張りを奪う。人生の旅路のすべての労苦が、このソネットの結びの「私を港にお連れください／神よ／それだけで十分です！」という深い嘆息がよく分かるように寓意化されているのだ。最後に寓意的に同一化された神は呼びかけの対象であるのみならず、彼女のたどってきた人生行路の港であり、目的地なのである。この詩が解釈のかわりに積義（Paraphrese）をおこなうように仕向けているのに気づけば、人々は、この詩の強力な効果が一体どこに根ざしているのか自問する

ことであろう。そのとき、義理にも合理主義的とはいえない女流詩人に、まだ寓意とその可能性を評価する術を知っていた時代の人間であるひとりの全く合理主義的な作家が助け船を出すかも知れない。グライフェンベルクの死後70年ほどしてから（啓蒙主義と初期古典主義がバロックにきわめて近接していたことを、人々は十分に実感しているとはいえない）、ズルツァー〔訳註7〕は事典の「寓意」の項目で次のように書いている。「寓意にはなおより高次の目的がある。つまり、事物をより強力に、より印象深く述べ、同時に、事物により強い光を与えるという目的がそれである。（・・・）この種の寓意は最高の力をもつ。というのも、それが感性や活力、簡潔さ、豊かさ、明確さを結びつけ、それゆえ最高の詩的美の一部をなすからだ。この寓意はときにほとんど証明力すらもちうる。というの、明白な論証によっても、数多くの個別状況をすばやく概観してみても確かめられず、それゆえ本当の証明が不可能な真実が、そうした寓意により、一種の証明を入手しうるからである」（原註8）。だから、寓意の全く反現実主義的で簡潔な特徴、抽象的なものや見通しのきかないものを具象的に組織化する傾向を認めるとき、人々ははじめて寓意を正当に評価できるであろう。その場合、寓意は他のいかなる造形にも増して、自然により仮託された造形、とりわけ人間の姿を優先的に利用する。

真率さの例としてしばしば誤って引用されてきたクラウディウスが、春をうたった見事な詩の見本を提供してくれている。この『春――5月の最初の朝に』は、日常的な現在においてうたい始められるが、その幸福感は次第に、よく17、8世紀の銅版画の飾りに見られるような全く非日常的で寓意的な形象に移しかえられる。

春 ―― 5月の最初の朝に

〈今日、私は上機嫌でいたい  
お説教はききたくないな  
ワルツを踊って、喜びの叫びをあげたい  
王様にだって、それを禁じる権利はないはずだ。

彼が喜びの群れをつれて  
今日、朝焼けの大広間から  
花冠を胸と髪につけ  
肩にナイチンゲールをのっけてやってくるのだから。

彼の顔は血色よく利口そうだ  
露やかすみ、それに祝福をしたたらせる  
ああ、私のバックスの杖が新芽の若枝だったなら  
私は友を千鳥足で迎えに行くのだが。〉（原註9）

今まで見てきた寓意がとりわけ解釈を可能ならしめるために構成されていたとすれば、このきわめて優雅に見える寓意は、代理の目的をもっている。それは、春の朝を見て感じられるすべてのことを要約している。単なる感動を言いあらわすためには、詩的な配置が必要になる。「ワルツを踊って、喜びの叫びをあげたい」というのは、確かに感情の表現だが、調音された表現ではなく、ましてや、洗練された伝統を利用した表現ではない。それが、そのモチーフあるいは「春」の本質を伝えることは全く不可能であるといえる。

だが、擬人的表現としての寓意にはそのことが可能になる。それは詩人に、春の本質を意義深く集約し、その際、くりかえし簡潔という抒情詩のもつ美点を利用することを可能にする。「花冠－胸－髪－ナイチンゲール－露－かすみ－祝福」はキーワードであって、それら自体が春らしい豊かさの要素となっている。詩人の友としてあらわされる人物は、その全身に「春」を示すすべての表象を受け容れている。それは、このように人間として登場することで、自由に行動する人間の特質、明瞭さ、生き生きした活動性を手に入れ、その本来の生命の（誰ひとりとしてその存在を瞬時も疑いえない）詩的虚構を伝達するのである。表題では春と呼ばれていた「彼」は、「春」を連想させる抒情的な表象がそのもとで組織化される仮託物なのだ。このような寓意は先入観となっている概念を明らかにするのではなく、概念化を拒んで先入観となった経験を明確化するであろう。それは喜びの叫びをはるかにしのぎ、すべての写実主義にまさる。というのも、それが現象を把握しうる形で代表しているからなのだ。確かに人々は、それが現実でないことを知っているが、彼らは、それが表現できるものが現実であることを理解するのである。

ここではもちろん、後の時代の作品を先の時代の表象からどうしようもなく隔てているある相違のことが思い出される。先入見の思考は、それが神話の中でとらえた現象なり力なりを人物として理解せざるをえなかった。啓蒙化された時代になると、詩人は、おそらく詩的に把握しなくてもよいものを詩的に、人物としてあらわすことに自己の権利を用いることができるようになった。擬人化は、その抒情的な可能性に還元されることになる。すなわち、把握しがたいものを予感として原初的に表現することではなく、抽象化を嫌う経験を明確にすること、つまり複雑な状況を見通しのきく効果的な全体像に短縮する可能性、あることを本当に述べるためにそれが実際にそう見えるのとは別様に述べる自由がそれである。幾多の経験がそのもつとも際立った特性に還元され、「春」で要約されたものを見通しがたさが、〈幾多の個別状況をすばやく概観すること〉を可能にする形態を獲得しているのだ。抽象化と組み合わせ

その過程は擬人化の技巧により新たな全き芸術を生じさせる。その芸術の統一は虚構の人物の中に、その真理は春らしさをめぐって組み合わせられたものの中に見出されるのである。それゆえ、そうした「擬人化」は、ある反復可能な連想の構造を成立させることになる。納得のいく見方がフィクションの性格を消去するほどにまでこの連想の密度が高まると、連想は全く独自の生命を獲得しうる。第2の神話素 (Mythologem)、つまり見かけだけ古代のそれに似ている近代の神話素が生じるのはそのときだ。連想が詩的理解のひとつの方法であって、経験を直接想起させるものでないことは否定できないのである。ブレイクの有名な詩を例にとろう。

うた

〈なんとたのしく 野辺から野辺へとさまよい  
夏の誇りのすべてを わたしは味わったことか  
ついにわたしは 愛のきみを見た  
日の光のなか かるやかにすべる姿を！

愛のきみはわたしに示した 髪かざる百合の花を  
額かざる 赤らんだ薔薇の花を  
そのきみは うるわしい花園を通り わたしを  
あらゆる輝かしい楽しみの生る処へ つれていった

かぐわしい五月の露に わたしの翼は濡れ  
日の神は わたしの烈しい胸の思いを燃やす  
そのきみは 絹の網にわたしをとらえ  
金色まばゆい檻に わたしをとじこめる

そのきみは じっと座ってわたしの歌に聞きほれ  
やがて 高く笑い わたしをもてあそび たわむれ  
わたしの金色の翼を ぐいぐい引きのばし  
自由を失ったわたしを愚弄する。〉(原註10)

(寿岳文章訳)

ここで寓話的なストーリーで覆い隠されるフィクションは二重になっている。日の光の中をすべる愛のきみばかりでなく、翼をもった作者もまた「実在」しない。だが、そ

れをとくと考えてみることは読者には許されない。それは、「なんとたのしく 野辺から野辺へとさまよい／夏の誇りのすべてを わたしは味わったことか(・・・)」という冒頭の豊かな味わいが、ドイツ人お気に入りの、「例の「自然詩」(Naturpoesie)を暗示しているからだ。しかしながらこの抒情的な瞬間は当てにならない。それは、まさに冒頭の輝きの中にすでに結末の失望を包含しているのである。「愛のきみ」が詩人に知覚されると、さまよいの楽しみは終わる。よく注意してみると、ブレイクは単に「愛」について語っているのでもないし、また自分が愛の「力」を知らねばならなかったとも言っていない。むしろ彼は、ばらばらの経験の経過を秩序立てることのできる詩の擬人法の長所を利用しているのだ。単に「愛」ではなく、「愛のきみ」と呼ばれることで、力や魅惑的な美しさ、愛らしい個性が増大し、それが誘惑の進展を明らかにする。鳥のように自由にさすらっていたものが今とらえられる。「見た－示した－つれていった－とらえた－とじこめた」という一連の動詞は、「愛のきみ」との出会いの帰結を示しているだけではない。ブレイクが愛をきみに、自分自身を鳥あるいはさすらうものに寓意化することによって始めて、こうした経過が可能になったのである。

日の光の中をすべる前者の持ち物は絹の網と金色の檻で、彼は百合の花と薔薇の花を示すことを心得ており、夏の花園は彼のものだ。後者の持ち物は金色の翼と情熱的な歌である。形象から概念への思考の転換を決して必要とせず、むしろ即座に明らかになる平明な筋書きの諸前提が、彼らの助けをかりて創り出されている。それは、擬人化により付与された連想の構造が、「髪かざる百合の花－薔薇－五月の露－翼－金色」といった直接的なサインとともに作用しているからだ。注目すべきことに、こうした抒情的な展相のいくつか(「あらゆる輝かしい楽しみの生る処」、「わたしに示した 髪かざる百合の花を」、「かぐわしい五月の露に わたしの翼は濡れ」)は、クラウディウスが春爛漫の状態を明確化するために用いたそれ(「彼が喜びの群れをつれてやってくる」、「花冠を胸と髪につけ」、「露をしたたらせる」)ときわめてよく似ている。クラウディウスには、ブレイクの金や銀のように輝く調べはないが、ブレイクの「百合の花」と「薔薇の花」はクラウディウスの「血色よく利口」に対応しているのである。