

【論文】

大江健三郎におけるウィリアム・ブレイク受容

——フライによるブレイク

服部 訓和

〔目次〕

- 一、はじめに——なぜブレイクか
- 二、『ブレイク聖書画集』
- 三、『Fearful Symmetry』
- 四、なぜフライか（一）
- 五、なぜフライか（二）
- 六、おわりに——「黄金時代」と「谷間の村」

〔要旨〕

大江健三郎の文学、とくにその「方法としての引用」が生成するに際して、ウィリアム・ブレイクの受容が重要な役割を果たしたことは知られている。だが、先行研究は大江自身の、それ自体が方法的な自己言及を祖述することが多く、その歴史的な背景や同時代的な意味はほとんど組上に載せられたことがなかった。そこで本稿では、大江のブレイク受容の始発期に焦点をあて、まずブレイク受容に際

して大江が参照したテキストを追尋する作業を行った。その結果として、大江のブレイク受容はかなり限定的な文献に基づいて行われており、ブレイク自身のそれよりも、ノースロップ・フライのブレイク論が決定的な役割を果たしていることが明らかになった。さらに、文芸批評史におけるフライの位置づけをも参照して考察を加え、フライのブレイク論への大江の関心が「想像力」論への関心と重なり合うこと、大江がフライを介してブレイクに向かう背景には、「科学」に対抗しうる（「科学的」な）「文学」を構築する必要に迫られる事態が想定されることを論じた。

一、はじめに——なぜブレイクか

ノールベル文学賞授与に際してスウェーデン・アカデミー^{〔1〕}は、大江健三郎の文学を、詩的想像力で生と

神話の凝縮した虚構の世界をつくり出し、現代の人間が置かれた苦悩を衝動的に描き出したものと評した。受賞理由はさらに、四国の谷間の村で生まれた大江の作品世界が現代社会における人間全体に通じるものとなっていること、その基底にはダンテ、ラブレール、バルザック、ポオ、イエイツ、エリオット、オーデン、サルトルの読書があることを指摘している。

大江文学における読書行為——「読むこと」——が作品への影響という範疇に収まるものではなく、その創作行為——「書くこと」——に重なり合う意識的な方法であることは、作家自身が繰り返し語ってきた事柄である。大江が読み、引用してきた書物は、ウィリアム・ブレイク、フォークナー、メルヴィル、ドストエフスキー、マーク・トウェイン、ガルシア・マルケスをはじめとして、その名を挙げるだけで誌面を埋め尽くしかねないほどだ。

わけでも、『個人的な体験』（一九六四・八、新潮社、書き下ろし）の頃から大江が読み続けてきたブレイクは特別な位置を与えられていると言つてよい。なぜなら、大江の読書行為はブレイクを起点とする。ここでダンテやイエイツへと拡がっていったからであり、よく知られた大江における読書行為の方法化^②、いわゆる「方法としての引用」^③が、「障害を持つ子」の主題と重なり合いながら意識的に方法化されていく過程にブレイクを読む行為が重なり合っているか

らである。

だがなぜブレイクなのか。ブレイクが偉大な芸術家であることは間違いなく、柳宋悦、寿岳文章らによる先例はあるにしても、『個人的な体験』、「空の怪物アグイー」（『新潮』一九六四・一、六四〜九〇頁）から、全作品がブレイクの引用によって成り立つ『新しい人よ眼ざめよ』（『群像』『新潮』『文藝春秋』『文学界』一九八二・七〜一九八三・六）^④一九八三・六、講談社）とその後の長編作品、並行して書かれたエッセイに至るまで、持続的かつ大規模に行われたブレイク受容は類例を見ない。それはなぜブレイクでなければならなかったのか。

もちろん、自らの読書行為を方法とする作家は、自身がどのようにブレイクに出会い、いかに読んできたかについては饒舌なまでに語っている。たとえば『新しい人よ眼ざめよ』のなかで、その出会いは以下のように語られる^⑤。

僕がこの一節「*ブレイクの詩句」を、それも全体から離れて読んだのは、大学の教養学部の、最初の学年の時のことだ。自分が頭を突き出すようにして読んでいる恰好と、その自分ととりまく背景まで、はつきり思い出される。それは大学に入って数週間のうちであったはずだ。躑躅を多様に集めていることで植物学的に意義のある場所なのらしい構内の、旧一高以来の図

書館で、僕はたまたまその一節を読んだ。図書館に向いながら、僕はお咲いたままであった躑躅の、すべての茂みに向けていちいち、——おまえらは躑躅ではない、本当の躑躅は、僕自身が生まれ育った谷間の、そこから屹立する山の斜面に咲いており、そいつらの根が崖の赤土を保護してもいるのだ、と反撥するようであったのだが。

僕がこの詩句を見出したのは固表紙の大判の本で、僕の坐った席のとなりに、それは置かれていた。当の本の脇に、さらに幾冊もの洋書をくるとなればほどこけてある風呂敷包みがあり、前の椅子には誰も坐っていないのであった。

（『新しい人よ眼ざめよ』三九頁）

「僕」はその時、隣の椅子から「開かれたページを覗きこみ」、「自分の生について、決定的な予言をあたえられたように感じた」。そして時は過ぎ、長男の誕生の直前に、「いつかは誰の作品であるか確かめるだろう、と思ったとおりに」、たまたま「ブレイクの長詩の一節を読んで、このスタイルあるいは言葉のかたちと情念こそが、かつて少年時から青年時へのかわりめの一日、あのように激しく自分を撃った詩句と同一だと確信した」のだと言う（四二～四三頁）。

大江のブレイク受容に関する先行研究は、専ら右

のような、作家自身が紡ぐ物語を祖述するかたちでブレイクとの出会いを説明してきた。たとえば小林恵子「大江健三郎とブレイク（一）」（『立命館文学』五〇六、一九八八・五、四七～五九頁）⁶は、大江自身語るブレイクとの出会いに触れたうえで、「この詩行のことはがもつ魔力が、大江のナイーヴな感性を捕らえ、彼の心をゆさぶった」（四八頁）のだと述べ、「ことばというものを、耳を通して、心の弦に響かせる力」、大江の「ことばに對する生得的な感性」がブレイクと結びつけたのだと説明する（五〇頁）。

しかし、そうした自己言及が単なる自作解説とは異なり、小説作品と重なり合うものとして周到に構築されていることを看過してはならない。たとえば先の引用に差し挟まれた「おまえらは躑躅ではない」という述懐（二重傍線部）に着目するならば、大江の自己語りが、事実でないとは言わないまでも多分に脚色されたものであり、その文脈を慎重に読み解くことが求められるものであることは明らかである。その一文は、『壊れものとしての人間——活字のむこうの暗闇——』（『群像』一九六九・七―一二―一九七〇・二、講談社）における甘藍の挿話——「ぼくは現実の甘藍を拒否し、架空のキャベツに夢想の核をおくことを選んだ」（八頁）——と同一の趣旨のものであるが、後に触れることになるように、そうした「谷間」をめぐる自己物語それ自体が、一九

六〇年代の後半から、読書行為や引用を方法化する過程で再構成されて紡がれてきたものなのである。

ブレイク研究史のなかでも、大江におけるブレイク受容は大きな出来事と捉えられているが、そうした観点から論及する場合も大江の事後的な自己言及に依拠することが多い。大江がブレイクをどのように読み、語ってきたかは研究されているが、なぜブレイクか、ブレイクを引用することにどのような意味があったのか、あるいはどのような意味が生じたのかといった問いは立てられていないのが現状と見えよう。

そこで本稿では、大江のブレイク受容の始発期に焦点を置き、大江が読書行為を前景化し、引用を方法化していく起点において、なぜブレイクが中心に据えられることになったのか、そこにどのような同時代的な意味があったのか等の問題を検討してみたい。具体的にはまず『個人的な体験』、「空の怪物アグイー」を中心に、大江がどのテキストを見て、そこからどのような知見を得ているのかを検証する。もって大江の読んだブレイクを浮かび上げらせ、そこから開ける展望において大江のブレイク受容の精神的な見取り図を描こうという目論見である。個々の作品の詳細な読解はまた別稿での課題となるが、本稿における検証は、大江の「想像力」論や「谷間の村」の物語、ひいては大江文学の世界的普遍性なるものの来歴を照射することにも繋がって

いくはずである。

二、『ブレイク聖書画集』

大江のブレイク受容は通例、『個人的な体験』の次の場面に始まるとされる。生まれたばかりの長男が「脳ヘルニア」であると告げられた主人公鳥が、大学時代の友人、火見子の部屋に逃げ込んだ場面である。

① *Sooner murder an infant in its cradle than nurse unacted desires……*

「まだ動きはじめない欲望を育てあげてしまうことになるよりも、赤んぼうは揺籠のなかで殺したほうがいいというのね」

「しかし、すべての赤んぼうを揺籠のなかで殺してしまうわけにはゆかないよ」と鳥はいった。

「これは誰の詩だい？」

「ウィリアム・ブレイク。わたしはブレイクのことを卒業論文にしたでしょう？」

「そうだった、きみはブレイクだった」と鳥はいうと頭をめぐらせて探し、居間と寝室の仕切りの板壁にかかげられた②ブレイクの絵の複製を見つけた。

〔『大江健三郎全作品6』一九六六・四、新潮社、二四七～二四八頁〕

ここでは、①ブレイク『天国と地獄の結婚』（一七九〇〜一七九三頃）における「地獄のことわざ」の一節が引用されている。また、②火見子の部屋にはブレイクの絵が掲げられており、右引用に続く場面では、鳥の眼を介した「ブレイクの絵の複製」のイメージが提示される。後に引くが、そこには「いちめに鱗が生え」、「禍禍しくファナティックに悲痛な憂いにみちた眼」、「鼻もめりこむほどに深く窪んだ口」を持った、悪魔とも神ともつかない存在が飛翔しているさまが描かれており、その記述内容からこの絵がブレイクの水彩画「ベスト——長子たちの死」（二八〇五）の複製であると思われる。

右の引用については、大江における「方法としての引用」を論じた杉里直人が、火見子のミステイックな造形を象るうえで「またとない小道具」となっていること、『天国と地獄の結婚』の一節が「嬰兒殺しという『個人的な体験』の主題とストレートに結」びつき、結末近くになって提示される公使館員デルチェフ／カフカのなもの——「子供に対して親のできることは、やってくる赤んぼうを迎えてやることだけです」（『個人的な体験』三三四頁）——と対照されることで、『個人的な体験』のプロットを牽引する役割を果たしていることを指摘している（九二〜九四頁）。他方、この時点におけるブレイクの引用、読解が未だ表層的で右の対立図式がうまく構成されておらず、それゆえ結末における鳥の「回

心」が唐突なものとなっているという批判^⑩、それに関連して、右引用文中のママ書きの箇所には本来はアポストロフイがなく、大江が誤って引用しているという指摘もある^⑪。

こうした点については作者もまた、火見子に語らせた「地獄のことわざ」の訳が「誤読」であり、「実行されない欲望を育てるよりはいつそ揺りかごのなかのおさなごを殺せ」と訳すべき一節であったことを語っている（『新しい人よ眼ざめよ』一五二〜一五三頁）。大江はそれを「誤読」と認めたくなくて、そこに自らの生と深く関わった創造的な行為を見ていると言えるのだが、繰り返せば、そうした見方はあくまで後年になって、『新しい人よ眼ざめよ』に至る過程で把握され、意識的に強調されていったものと考えられよう。ここでの関心はむしろ、大江が何を見て、どのように「誤読」していったのかを追尋することにある。

ではそもそも一九六四年前後の大江はどの文献を見たのか。後の大江は、ブレイクを読む上での主要な参考先として、ブレイク研究史においても画期をなしたデイヴィッド・V・アードマンや、神秘主義者としてのブレイク像を描き出すキャスリーン・レインの名を挙げているが、この時点でこれらの文献が参照された形跡は認められない。順次検証していきたいが、さしあたり本節では、既に引いた『個人的な体験』の一節を見ておきたい。先の引用に続く

場面では、以下のように、鳥の眼を介した「ブレイクの絵の複製」が提示されていた。

鳥はこの絵を、たびたび見ていたが、とくに注意してそれを眺めてみたことはなかったのだ。しかし、いま気がついてみるとそれはいかにも奇妙な絵だ。石版風の効果をあげているが、①それはじつは水彩画にちがいない。②原画には色彩もあるのだろうが、いま部厚い木の枠にはめこまれてそこに飾られている版はいちめん淡い墨色だった。③中東風の建物にかこまれた広場。遠景に様式化された一對のピラミッドが浮びあがっているから、おそらくエジプトなのだろう。夕闇か夜明けの薄明りが画面を領している。広場には腹をあげられた魚みたくに横たわっている若い死者と、いたみ悲しむ母親を囲んで、燈りをかかげた老人や嬰兒を抱いた女たちが描かれている。しかし最も重要なのは、それらの人々の頭上に両腕をひろげ跳躍して、広場を横切ろうとしている巨大な存在だ。それは人間だろうか？ 美しい筋肉質の体にはいかに悲痛な憂いにみちた眼、鼻もめりこむほどに深く窪んだ口は山椒魚を思わせる。かれは悪魔なのか、神か？ 暗く乱れる夜の空へ男は鱗の炎に燃えたちながら飛翔してゆこうとしている

ように見える……

「かれは何をしているのだろう、体をおおっているのは鱗じゃなくて中世の兵士の鎖かたびらかなあ」

「鱗だと思うわ、④色彩版のこの絵では緑色をしていてもっと鱗らしかったわ。⑤かれはエジプト人の長子たちをみな殺しにするためにかんばっているペストなのよ」

鳥は聖書についてほとんどなにも知らなかった。⑥出エジプト記かもしれない、と鳥は考えた。

（『大江健三郎全作品6』二四八頁）

二重傍線部に着目すれば明らかのように、この記述は鳥の眼を介した「ブレイクの絵の複製」である。そのことを踏まえて①から⑥の記述に着目するとき、この描写が依拠する書物を特定することができる。右の描写を、以下の解説と対比してみよう。

13上 ペスト——長子たちの死

①水彩 30.5×34.5 1805 ポストン美術館

⑥〈出エジプト記〉XII、29に記されている。

モイゼの預言どおり、⑤主はエジプト人の長子たちを悉く殺したもうが、ブレイクは異常な空想力を發揮して、この場面を、②④緑の鱗に蔽われた巨大なペストの化身が両腕を抜けて荒れ狂い、死気を辻々にまき散らしてゆく独特の構

図に仕立てている。

〔柳宋玄編『ブレイク聖書画集』一九五八・一二、みすず書房、一八頁〕

柳宋玄の手になる『ブレイク聖書画集』のうち、「ペスト——長子たちの死」の解説部分である。『ブレイク聖書画集』には、八枚の原色版に加え、六四枚のモノクロ版、グラヴィア印刷によるブレイクの聖書画が掲載されている。「ペスト——長子たちの死」は後者の一枚である。ブレイクの専門家である火見子の部屋に飾られている「ブレイクの絵の複製」はなぜか「色彩版」ではなく、「いちめん淡い墨色」②であるが、鳥バードによればどうやらその絵は「水彩画」①であり、「出エジプト記かもしれない」⑥と予想される。モノクロの絵からは「ペストの化身」の表皮を蔽う「緑の鱗」は判別できないが、火見子はその絵の色彩④と知識⑤を補う。この場面は、『ブレイク聖書画集』の記述のうち、図版を見る眼差しが鳥バードに、解説の記述が火見子に割り振られるかたちで、周到に構成されているのである。別言すれば、当該場面は『ブレイク聖書画集』のみで構成されているものと言え、この時期のブレイク受容がかなり限定的な文献に基づいて行われていたことを示唆する。

一方、『ブレイク聖書画集』は「空の怪物アグイー」の執筆に際しても参照されたと考えられる。「障害

を持つ子」の主題を共有するこの小説では、鳥バードとは逆の決断をして「赤んぼう」にミルクを与えず殺してしまった音楽家Dなる人物が登場する。彼はその出来事以来、現実世界を生きていることを自ら止め、「アグイー」なる「赤んぼうの幽霊」を幻視している。彼の見る空には、これまでの人生において喪われたものが浮遊しているのだが、その世界を象るものとしてブレイクの絵のイメージが用いられている。

この詩「*中原中也の詩」はほくの見ている死んだ赤んぼうの世界の一面をとらえていると思うよ。また、きみはウィリアム・ブレイクの絵を見たことがあるかね？ とくに《悪魔の饗応を拒絶したもうキリスト》という絵だ。また《歌い和する暁の星》という絵だ。どちらにも、地上の人間とおなじ現実感をもった、空中の人間が描かれている。それもまた、ほくの見てもうひとつの世界の一面を暗示していると感じるんだ。

〔大江健三郎全作品6〕一四九頁〕

ここで言及される二つの絵は、やはり『ブレイク聖書画集』にそれぞれ、図版26「歌い和する暁の星（ヨブ記 挿画14）」（一八二五）、図版41「悪魔の饗応を拒絶したもうキリスト」（一八〇七または一八〇八）として、仮名遣いの揺れを除き、まったく

同じ邦題のもとに掲載されている。管見の限り「ヨブ記」の挿絵シリーズである前者と個人像の水彩画である後者を双方とも載せる当時の文献は見当たらず、ブレイクの絵画に与えられた邦題は文献ごと異なることから、一九六四年の時点の大江は『ブレイク聖書画集』に基づいて二つの作品を書いていると考えられる。右の場面については後にあらためて触れるが、さしあたり当時の大江は『天国と地獄の結婚』の一節にのみ着想して物語を作り上げたのではなく、ブレイクの描いたイメージへの関心に基づき物語が構築されていたことが示唆される。

実際、以上の事実を踏まえて『個人的な体験』のブレイクの複製画の場面を考えると、その描写があくまで鳥の眼を介したイメージとして描かれることに意義があったとわかる。以下に辿るように、『個人的な体験』は鳥の眼に映るイメージをめぐる物語として書かれており、ブレイクのイメージもまたきわめて有機的にプロットを中心線に組み込まれていくと言えるからである。

物語の冒頭、息子の誕生を直前に控えてアフリカへの冒険行を夢想する鳥は、書店の陳列棚に収められた地図のアフリカ大陸に、「腐食しはじめている死んだ頭」、「皮膚を剥いで毛細血管をすっかりあらわにした傷ましい頭」のイメージを見る(二一〇五頁)。この象徴的なイメージが、「脳ヘルニア」の「赤んぼう」へと連なり、物語全体を駆動するものである

ことは既に指摘があるが、こうした鳥の眼差しは以後のプロットにおいても意図的に配置されているとも言える。呼び出されて行った病院で「まず、現物を見ますか?」と言われた鳥は、自身の眼で息子を見ることを回避し続ける。そのあげく偶然「赤んぼうの縋帯でまいた頭を見」たときには、そこに存在する「異様な大きいもの」から眼を逸らすのみならず、「おれの息子は戦場で負傷したアポリネールのように頭に縋帯をまいている」と考え、次のようにそのイメージに身を委ねてしまう。鳥は現実の息子を直視せずに、妄想に近いイメージのなかに逃避したのである。

唐突に鳥は涙を流しはじめた。アポリネールのように頭に縋帯をまいて、というイメージが鳥の感情を一挙に単純化し方向づけていた。鳥はセンチメンタルでぐにやぐにやの自分が許容され正当化されるのを感じ、自分の涙に甘い味すら見出した。

(『大江健三郎全作品6』一三二〇頁)

以後の鳥の逃避行は、かかるイメージへの逃避として捉えられる。病院を出た鳥は、事態の報告のために私大の英文科教授である義父のもとに向かう。鳥はかつて大学院で研究のキャリアを積む生活を送っていたが、「数週間も理由なく飲みつづけて

ついに大学院を去った」のだった。その義父が、報告を終えて帰ろうとする鳥に「ウィスキー」「ジョニー・ウォーカー」の瓶を渡す。鳥は、小説のなかの「憤然とした若いアメリカ人の台詞」——「Are you kidding me, kidding me?」——を思い浮かべながら受け取った後、今日という日の「これから独りきりで自由にするのできる時間というイメージ」と、「ウィスキーのラベルに描かれた赤い上着を着て大股に歩く愉快そうな白人」を結びつけながら、それを飲むために火見子の部屋に向かう（二二六―二四三頁）。そして彼は見慣れていたはずのブレイクの絵に惹きつけられ、その後の行動を方向づけられることになるのである。

このように、『個人的な体験』の主要なプロットは、鳥が引用のなかに見るイメージの連なりによって構築されており、ブレイクの絵の場面は、その結節点となる重要な位置に置かれている。『個人的な体験』は、「赤んぼう」の現実から眼を逸らし、閉じられたイメージに逃避した鳥という男が、他ならぬブレイクのイメージを契機としていかに自己欺瞞なく現実に向き合うかを追求したあげく、その自己完結的なイメージを放棄するに至るまでの物語として捉え返すことができるのである。

さて以上の通り、『ブレイク聖書画集』と大江作品とを照合することで言えそうなのは、現実に対してどのような未来のイメージを描くかという問題

——「ヴィジョン」——と関わっていきそうだということである。その意味では『ブレイク聖書画集』は、『天国と地獄の結婚』の直接的な引用以上に、作品に本質的な役割を果たしていると言うこともできる。「空の怪物アグイー」においても、音楽家Dがブレイクのイメージを借りて語る世界は、彼の見ようとする世界像、見ることによって現実たらしめようとする世界に深く関わっていた。そうした特徴は、もう一冊のプレ・テキストの特徴とも通底するようである。

三、『Fearful Symmetry』

『個人的な体験』における『天国と地獄の結婚』からの引用について、大江がそれを「誤訳」していることに触れたが、同じ引用について大江は、「最後にピリオドをうたないで、以下を省略した一節であるかのようにしているのは、僕が『天国と地獄の結婚』を直接読んだのではなかったことを示している」（『新しい人よ眼ざめよ』一五二頁）とも述べている。つまり原文にあたっていないと言っただけで、では当時の大江はどこから引いたのか。大江はおそらく、「ブレイクを意識的に読み始めるにあたって最初に教えられた参考書の一冊」（『私という小説の作り方』七九頁⁵⁶）、ノースロップ・フライのブレイク論『Fearful Symmetry: A Study of William

Blake』(一九四七)⁽¹⁶⁾ からこれを引くところ。
次に引く『Fearful Symmetry』の一節には、『天
国と地獄の結婚』『地獄のつとむる』の一節が、『個
人的な体験』に引かれた通りに、前後を欠いたまま
引用されている。

To the theologian all vice resolves itself
into pride or self-will, and in a way this is
also true of Blake, but perhaps such words
as the medieval "*accidia*," the Elizabethan
"melancholy" or Baudelaire's "*ennui*" are
closer to Blake's conception of negative evil.
Blake's own word for it is "jealousy." ① By
turning away from the world to be perceived
we develop an imaginative idleness which
spreads a sickness and lassitude over the
whole soul, and all vices spring from this.
It does not matter whether the sickness is
expressed inwardly or outwardly. ② Murder
is obviously an expression of the same death-
impulse that suicide is, and all evil acts are
more or less murderous. "Sooner murder
an infant in its cradle than nurse unacted
desires," says Blake: ③ self-denial for no
imaginative reason is suicide *in petto*; slander
is murdering a reputation which is as vital to

a man as his throat. ④ This death-impulse, this
perverted wish to cut down and restrict the
scope of life, is the touchstone not only of all
the obvious vices, but of many acts often not
classified as such, like teasing, instilling fear
or discouragement, or exacting unthinking
obedience.

(『Fearful Symmetry』五五～五六頁)

右引用は、ブレイクが拒絶した「悪徳」について
論じた箇所である。ここでフライは、ブレイクの言
う「嫉妬」を「想像の怠惰」(①)の問題として解
しているのだが、その過程で「地獄のことわざ」の
一節が象徴的に引かれている(二重傍線部)。

ただし引用の前後を見ると、「殺人は自殺と同じ
死への衝動の現れ」(②)、「想像的理性によるもの
でない自己否定は胸に秘めた自殺である」(③)、「心
の死への衝動、命の長さを断ち切り制限してしま
うという倒錯した欲望は」(④)などあって、右
引用部の読者が、「地獄のことわざ」の詩句を、赤
子殺しに力点があるように誤読する余地は充分であ
る。少なくとも、『天国と地獄の結婚』が本来「パ
ラドックスに満ちた作品」であり、「地獄のことわざ」
が「悪魔の口を借りて、語られるとき、正当な論理
となる」(「地獄世界で〈常識〉とされる論理を提示
している」)⁽¹⁷⁾ものである以上、フライもまた原文の文

脈を捨象してその一節をブレイクその人に接続していることになる。ここから大江が引いたのだとすればたしかに、原文の全貌を把握することも正確に訳すことも困難である。

もちろん、こうした照応だけでフライのブレイク論との関係を証明できるわけではないが、さしあたり必要ならば、フライと大江との伝記的なつながりを、かなりの蓋然性をもって辿ることができる。大江がブレイクを読み進める文献を問い合わせたのは、大学以来の畏友である、英文学者山内久明⁽¹⁸⁾だった。フライの『批評の解剖』(一九八〇・六、法政大学出版社、原著一九五七、海老根宏・中村健二・出淵博・山内久明訳)の翻訳者としても知られる山内は、一九六三年一〇月からおよそ一年間、『個人的な体験』や「空の怪物アグイー」の執筆と重なり合う時期に、フライの出講するトロント大学大学院に留学していた。『批評の解剖』の「訳者あとがき」には、一九六四年に「フライの教えをうけた山内が帰国し、たちまちそのフライ熱を残り三人に感染させた」(五二八頁)ことが記されている。大江は山内経由で、日本においてきわめて早い時期にフライにアクセスし得たのである。

では『Fearful Symmetry』には何が書かれているのか。以下同書のうち、『個人的な体験』「空の怪物アグイー」との直接的な関わりを示す箇所を参照していくことで両者の紐帯を探り、大江がそこから

何を受け取っているのかを浮かび上がらせたい。あらかじめ述べておけば、『Fearful Symmetry』には『個人的な体験』「空の怪物アグイー」で引かれる、もしくは踏まえられるブレイクの詩句のすべてが論及されており、そのすべての箇所⁽¹⁹⁾で現実的経験としての、「想像力」が論じられている。

次に引くのは冒頭近く、幻視者としてのブレイク、およびその一見奇妙で神秘主義的な作品について論じた箇所である。⁽²⁰⁾ここでは、「空の怪物アグイー」で言及された「歌い和する暁の星」が例示されて論じられている(二重傍線部)。

① It is no use saying to Blake that the company of angels he sees surrounding the sun are not "there." Not where? Not in a gaseous blast furnace across ninety million miles of nothing, perhaps; but the guinea-sun is not "there" either. ② To prove that he sees them Blake will not point to the sky but to, say, the fourteenth plate of the Job series illustrating the text: "When the morning stars sang together, and all the sons of God shouted for joy." That is where the angels appear, in a world formed and created by Blake's imagination and entered into by everyone who looks at the picture.

『Fearful Symmetry』二六頁

「歌い和する暁の星」には空に浮かぶ天使が、「空の怪物アグイー」の音楽家Dの言葉を借りて言えば、「地上の人間とおなじ現実感をもった、空中の人間が描かれている」（二四九頁）。その画像を例にとつてフライが論じるところによれば、ブレイクは決して神祕主義的な幻想を描いているのでも空想によって描き出した世界を画像化したのではない。ブレイクは空想の天使を描いているのではなく①、現に彼が「想像力」によって見ている現実のものを詩画に定着させている②。

ここで説明されているのは、現実をそのまま写すことも、現実から乖離した空想や幻想を弄することも「想像力」に欠けたものとみなし、見ることと創造することを一致させたブレイクの「想像力」の捉え方である。『Fearful Symmetry』でフライは、ブレイクが語る「多重のヴィジョン」の発展の階梯を、「想像力」の発展・合成の段階として捉え、現実としての「想像」を見る眼——「二重のヴィジョン」を経て「四重のヴィジョン」にまで至る——の持ち主としてのブレイク像を描き出している。

こうした想像と現実との捉え方は、「空の怪物アグイー」で音楽家Dが幻視する世界に明らかに通底している。Dは、自身の見る空には「アイヴォリイ・ホワイトの輝きをもった半透明の様ざまの存在が、

浮遊している」（二四九頁）と言うが、他の人間にそれが見えるわけではない。しかし、それは彼の空想の産物ではなく、かつてたしかに現実に存在し、かつDにとっては現に存在しているものである。しかし、それを見るためには、「浮遊しているそれらの存在を見る眼、降りてくるかれらを感じとる耳」（二四九—一五〇頁）が必要となる。ブレイクならばその能力を「想像力」と呼び、そこにつかみ取られた世界を「ヴィジョン」と呼ぶ、ということになるだろう。すなわち、「空の怪物アグイー」でDが自身の幻視する世界を説明する場面において、「歌い和する暁の星」のイメージが引かれることには相応の必然性があると言える。

ブレイクが「二重のヴィジョン」について語ったものとしては、「トマス・バッツ宛書簡（一八〇二—一一／一二）²⁰」に書き込まれた詩句が知られている。

　　というのも私の眼はものを二重にして見るからだ、

　　そして二重^{ダブル}のヴィジョンは常に私と共にある。

　　内なる眼で見れば、白髪まじりの老人で

　　外なる眼で見れば、行く手をさえぎるアザミだ。

　　（ノースロップ・フライ、江田孝臣訳『ダブル・

　　ヴィジョン——宗教における言語と意味』、二

　　〇一二・七、新教出版社、原著一九九一、一八頁）

この「二重^{ダブル}のヴィジョン」のイメージが、「空の怪物アグイー」の冒頭において、「もうひとつの世界」を幻視しえた「ぼく」が提示する「ふたつの眼」のイメージ——「ふたつの眼でこの世界を見ようとすると、明るく輝いて、くっきりしたひとつの世界に、もうひとつの、ほの暗く翳って、あいまいな世界が、ぴったりかさなってあらわれる」(二二五頁)⁽²⁾——と連続性を持つことは既に指摘したことがある。

一方、次に引く『Fearful Symmetry』の一節は「トマス・バッツ宛書簡(一八〇二・一一〃二二)」を引きながら(二重傍線部)、「二重のヴィジョン」について論じている。

① Superficially, the vision of Quixote, who saw a windmill as a hundred-armed giant, it very similar to the vision of Blake:

For Double the vision my Eyes do see,

And a double vision is always with me,

With my inward Eye 'tis an Old Man grey;

With my outward, a Thistle across my way.

② But in seeing the giant Quixote lost his imaginative control of the windmill.

When the diseased or Lunatic mind has what it calls visions, the latter have certain

characteristics which do not appear in those of the visionary. In the first place, ③ they are consistent only with a series of associations peculiar to the individual, and only in terms of that have they any communicable value.

④ They can therefore seldom produce the imaginative response in us that Blake's vision of the sun as a company of angels does, when he illustrates it in the Job series.

(『Fearful Symmetry』七七〇―七八頁)

右引用は、ブレイクが詩画に定着させた「ヴィジョン」について、それを現実には何かを見る体験と同一線上に置かれるべき「経験」と捉えられるとする文脈のなかに置かれている。フライは、一般に捉えられているような「主観」と「客観」の区分、見えるものが心の「外」にあり、「内」にあるものは非現実だというような区分を退け、ブレイクの詩画をあくまで想像的なもの——「imaginative」——と捉え、空想——「imaginary」——とは明確に区別しようとする。右引用は、その具体的な説明である。

曰く、ブレイクの「ヴィジョン」は、表面的には風車が百本の手のある巨人に見えたドン・キホーテの見た幻像に似ている(①)。しかしドン・キホーテは巨人が見える状態になった際に対象に対する創造的統御を喪ったのであり(②)、両者の「ヴィジ

ン」は実際には全く異なると、引用部でフライは述べている。対象とは無関係に、自己のなかで増殖した一連の連想は伝達可能な価値がなく(③)、ブレイクがヨブ記連作に描いた「ヴィジョン」のような感動をもたらすことはほとんどない(④)。要するに、ドン・キホーテが風車を巨人と見間違えたのは、「知覚した幽霊をスケッチブックの奴隷にする」⁽²²⁾ブレイクの場合とは異なり、対象に対する「想像力」が欠如しているからだということになる。フライによれば幻視者⁽²³⁾とは、現実を見ない者ではなく、よく見る者の謂いなのである。

『個人的な体験』の火見子は、ブレイクについて鳥⁽²⁴⁾と語った直後に、「多元的宇宙」の夢想について語る。火見子によれば宇宙にはさまざまに「細胞分裂」の瞬間があり、その都度ごとに分裂して生じた「このことは別の、数しれない他の宇宙がある」。どこかの宇宙では、火見子の自殺した夫も、「ぼく」の「赤んぼう」も「生きのび」ているのだと言う(二四九〜二五一頁)。他方で「空の怪物アグイー」において、音楽家Dの元愛人である映画女優は、Dの幻視する世界について「ぼく」から話を聞いた際に、「死後の世界」についての「独得」な見解を語る(一四三〜一四四頁)。これらの挿話で語られる世界は、いずれもそれが想像されたものでありながら、ありうべき現実として想像されたものだった。

もちろんこれら二つの小説は、彼らの「ヴィジヨ

ン」それ自体を描いたわけではない。だが『個人的な体験』で鳥が「アフリカのザンジバル行きの貨物船の脇に乗りこんだ火見子の脇」に「赤んぼうを殺した鳥⁽²⁵⁾自身が乗りこんでいる、充分に誘惑的な地獄の眺め」を「もう一つの別の宇宙」の「現実」として思い浮かべたうえで「こちら側の宇宙の問題」に向かい(三六九頁)、「空の怪物アグイー」の語り手「ぼく」が「右眼にマスクをかけ」たまま「街や、友人たちの前でも、黒い眼帯をかける決心」を固め(二二五頁)、「もう一つの世界」を見る眼のレッスンに励んでいたことを想起するならば、これら二つの小説はいずれも、永遠に喪われた、あるいは未到の「ヴィジョン」に向けた運動において物語が構成されていたことに思い至る。そこには、サルトル的な「想像力」と、ブレイクの「ヴィジョン」との交錯するあり様を見いだせるかも知れない。こうした物語を紡ぐ大江の関心が那邊にあったかを測ることは難しくないのだが、それについては後述することにしよう。

さて以上のように『個人的な体験』『空の怪物アグイー』との接点を辿ってみれば、『Fearful Symmetry』がこの時期の大江のブレイク受容において多くの役割を果たしたことは十分に推測できる。そこに浮かび上がるのは、ブレイクの「ヴィジョン」にまつわる「想像力」の問題、空想と区別される、現実的経験としての「想像力」の問題だった。

こうした特質は、『ブレイク聖書画集』を手がかりに見た事柄と通底するものとも言え、二つの小説を書くうえで大きな資源となった一冊が『Fearful Symmetry』だったと考えて大過ないと言えよう。そこで、ここまでの事実から浮かび上がってきた事柄を踏まえ、その歴史性に関する考察を加えたいのだが、ここにおいて、なぜブレイクかという冒頭に掲げた問いは、なぜフライかという問いに限りなく重なり合っているように思える。

四、なぜフライか（一）

『Fearful Symmetry』で強調されていた空想と想像とを分ける図式は、ブレイクがその先駆に位置づけられるところの、ロマン派のそれによく似ている。たとえばコウルリッジはワーズワースの自然の視方を評して、「私は、空想力 (Fancy) と想像力 (Imagination) が、一般的に考えられているように、同じ意味の二つの言葉か、あるいはせいぜい同一の力の程度の高低を表すのではなく、二つの別個の著しく異なる能力ではないかと思うようになったのです」と述べている。だがブレイクの場合は、記憶やモデルを「想像力」を縛るものとして拒絶しながらも、「ワーズワースのような、同じレヴェル上の長い持続的な現実の、受身の瞑想にはとても耐えられ」ず、外界の現実を脅かされてしまうのだと言わ

れる。ブレイクの描く幻像にどれほど奇怪なイメージが繰り広げられているように見えても、そこには「常に何らかの根拠、起爆剤」となる現実の「伝統的客観的モチーフ」が存在している。眼前の現実を自らの「ヴィジョン」において自在に変形させ、増殖させ、反転させていくのがブレイクである。

と、このようなブレイク像が今日までに豊穡なブレイク研究を生み出してきたと言えようが、かかるブレイク像を最初に描いたのがフライだった。荒唐無稽に見えるブレイクの「預言書」はその背後に聖書の体系を見出すことが出来るものであり、ブレイクはそうした根源から自在に資源を選び取り「引用」して、自らの「ヴィジョン」のもとに「再創造」してみせたとフライは論じる。前節での比較検証において見出されたものが、フライが描き出すブレイク像——「想像力」と「ヴィジョン」——に関わるものだった以上、一九六四年の時点における大江は、ブレイクそのものと言うよりも、フライによるブレイクを読み取ったと見るべきだろう。

周知の通り『Fearful Symmetry』でブレイクに見出された聖書の体系との関係性はその後、文学全般と神話の体系との関係に演繹されて、文芸批評史に画期をなす神話批評の書『批評の解剖』が誕生する。その際、風車を巨人と見間違えたドン・キホーテの挿話や「Imaginative」と「Imaginary」の区別は、ブレイクに限らず「想像力」一般に関わるものとし

て好んで用いられていくことになる⁽²⁶⁾。

そうしたフライの批評を文芸批評史に位置づける
とき、文学そのものを神話という体系のなかで完結
的に分析する点において、作品の自律性・完結性を
主張した新批評の極北である⁽²⁷⁾とみなし、神話に基づ
いて文学を構造化した点において構造主義を先取し
ているとみなすのが通例である。かかる批評史上の
展開を踏まえたくて興味深いのは、アート・バー
マンが言うように、そこにロマン派評価の変質が看
取されることである⁽²⁸⁾。そもそも作品に眼を凝らして
「科学」的に分析しようとする新批評は非合理的な
ロマン派を否定的に捉えていたが、やがてその評価
を密やかに変質させ、それを取り込んでいったと言
うのである⁽²⁹⁾。

そうした評価の転変はブレイクの場合にもあては
まるようだ。新批評の源流に位置づけられるI・A・
リチャーズ(岩崎宗治訳)『文芸批評の原理』(一九
六三・八、垂水書房、原著一九二四)は、大衆の理
解をいたずらに拒むものとして批判的にブレイクに
言及していた(二六五頁)⁽³⁰⁾。それが新批評の集大成
的な書物と目されるR・ウエレット、A・ウォーレ
ン(太田三郎訳)『文学の理論』(一九六七・五、筑
摩書房、原著一九四八)となると、ブレイクの「ヴィ
ジョン」は「科学的」に否定されるのではなく、む
しろその「科学的」な分析の過程において肯定的に
意味づけられている(二一九頁)。であるならば、「狂

人」と目されたブレイクのイメージに聖書の体系を
読み取り、そこから神話の体系からの「引用」とし
ての文学を構想したフライが、一方で新批評の極北
に位置づけられていることにも、一定の歴史性が見
出されなければならない。

アート・バーマンは新批評がロマン派を密やかに
取り込んでいった所以に、「科学」への対抗的な位
置取りを見ている。その「取り込みは、ひとつには
過ぎ去った時代から文学的(だから、表向きは政治
的には反対しようのない)価値を回復しようとする
試みであつて、「そういう価値を携えて、文学
批評家たちは、自らが限られた一定の役割しか果た
し得ない現代の科学技術社会の最も悪しき局面と彼
らには見えるものに対抗しよう」と(一六五頁)し
たと言っているのである。さらにアート・バーマンは、か
かる経緯においてアメリカ的価値としての「自由」
が前景化され、その際に実存主義が不可欠な役割を
果たしたこと⁽³¹⁾、わけでもフライの批評が、「大部分
のアメリカの批評家たちの気質に特徴的なものと指
摘されてきた、まさしくその戦略の実証例」(一九
五頁)となつて指摘している⁽³²⁾。

こうした視点から振り返ると、一九五〇年代に
はリチャード・ライト(橋本福夫訳)『アウトサイ
ダー』(一九七二・一、新潮社、原著一九五三、全
二巻)、オルダス・ハックスリー(今村光一訳)『知
覚の扉・天国と地獄』(一九七六・三、河出書房新

社、原著一九五四）、コリン・ウィルソン（福田恆存・中村保男訳）『アウトサイダー』（一九五七・四、紀伊國屋書店、原著一九五六）など、実存主義と一定の連続性を有し、かつブレイクを引く作品が少なからず上梓されていたことに思い至る。これらの作家は大江が読書してきた作家でもある。たとえばライトの『アウトサイダー』は地下鉄事故によって死んだことになった黒人男性の自由と実存をめぐる物語であるが、大江は「孤独な青年の休暇」（『新潮』一九六〇・四、二二〜六九頁）でその設定を「引用」し、戦後世代の青年に適用して物語を構成している。国内の文脈から考えるとき、大江のブレイク受容は文脈を欠いた特異なものに見えるが、上記のような文脈に置き直せば、それは突出したものとは言えない。大江はかかる文脈において、すなわち「科学的」なものをめぐる言説が拡大し「科学としての文学・批評」が追究され、「自由」の言説——アメリカ化された実存主義、ヒューマニズム——と結びついていくなかでブレイクに出会っているという見取り図が描けるのである。

こうした見取り図の全貌を詳述する紙幅はないが、大江におけるブレイクとの出会いが右のごとき状況のもとで生じたものであろうことは、フライの「想像力」論との比較からも明らかである。次節に詳しく比較するように、ブレイクを資源とし、「科学的」に「芸術」を分析しつつ「芸術」の「社会的効用」

におよぶフライの「想像力」論は、大江のそれと端的に似ている。

五、なぜフライか（二）

まず、フライが自身の「想像力」論を講じた『教養のための想像力』（一九六九・六、太陽社、原著一九六四、江河徹・前田昌彦訳）を見て、フライが「科学」とのあいだに、どのような微妙な関係を築こうとしているかを確認しておこう。そこでフライは、「想像力」を言語の問題として扱い、そこからその「社会的価値」を論じている。

フライによれば言語には三つの「心的段階」があり、①言葉によって現実の事物を把握する「意識、または自覚のことば」の段階、②現在の自己の世界と未来に欲する世界とを弁別する「行動と動作をあらわす動詞のことば」の段階を経て、③「人間的経験の可能なひな型」、「心に描いたヴィジョン」を描く能力の段階、すなわち「想像力の言語」の段階に至る。そして、言語論の成果を援用した「科学的」な「想像力」論をもとに、フライは「芸術と科学を区別すること」に向かう。曰く、「科学はわれわれの住んでいる世界から始まり、そのデータを受け取り、その法則を説明」することで「想像力へと向かい、そこで知的構成物、つまり経験を説明する可能な方法のひな型」となる。対して「芸術」は「想像

力から出発し、次に日常経験の方に徐々に進む。「科学者」が用いる「数学」の言語も「想像力の言語」たりうるのであり、「科学者」と「芸術家」を客観的と主観的といった見方で区分することはナンセンスである。「芸術家」の「想像力」は、実用の観点からすれば何も生み出さないが、「望ましいと思う世界」を現実に接続する（一〇九頁）。以上のようにフライは、「科学的」なものによって「科学」と「芸術」を区別している。

こうした、「想像力」論を発展の段階と捉える見方や、欲するところの現実としての「想像」という観点で、『Fearful Symmetry』におけるブレイクの「ヴィジョン」に対する所論として先取されていたことは明らかである。『Fearful Symmetry』のうち第三節で引いた「地獄のことわざ」を引用する箇所には、続けて次のようにある。

① The development of the imagination is a continuous process of synthesis. ② The perverted imagination with nothing real to work on is forced to turn analytic and dissective, and all dissected things are uniformly hideous. We can see this most clearly in cadavers, but only because we can see it at all there:

（『Fearful Symmetry』五十六頁）

想像力の発展とはたゆまぬ合成のプロセスである（①）。現実の何者にも働きかけない想像力は分析的・解剖的な、倒錯したものとならざるをえず、醜悪なものとならざるをえない。なぜならそれはすべて眼の前に見ることが出来るものだからである（②）。他方で、『Fearful Symmetry』のフライは、現実から遊離した「想像力」をも「by-product of the systematic distortion of the imagination」（一〇四頁）、「想像力の組織的な歪曲の産物」に過ぎないとみなして拒否していた。そのいづれでもない、現実的経験としての「想像力」へのたゆまぬ発展の階梯が、『Fearful Symmetry』ではブレイクの「ヴィジョン」の運動とみなされ、「想像力」論においては「想像力の言語」への発展の「心的段階」と捉えられるのである。

では、大江はどのような「想像力」論を語るに至るか。サルトルからの強い影響のもとに出发した大江の「想像力」論は、一九六三・六四年頃から次第に変化を見せ、^⑤「どういふ未来の現実が存在するかを想像するその想像力、未来を選択する想像力にもまた、その人間の在り方を決定する力がある」と^⑥する、いわば「ヴィジョン」としての「想像力」論へと変質していく。たとえば「政治的想像力と殺人者の想像力」（『群像』一九六八・四、一五四〜一六九頁）では、作家の「想像力」の機能が次のように説明されている。

そして小説を書くことは、想像力の世界にもつとも端的に関わることであり、すなわちその際の、自分自身を越えてゆくことは、想像力の機能によって越えてゆくことであるが、まことに明瞭である。「…」しかし、そこで留意されねばならないのは、たとえひとつの小説においていかなる荒唐無稽の空想が繰りひろげられるにしても、その創作のさなかにおける作家の意識は、かれのぬきさしならぬ現実生活に根ざして *se dépasser* することをおこなっているのだ、ということである。すなわち作家にとって想像力の行使とは夢幻をつくりあげることではない。逆に現実的な、この日本の一九六〇年代に関わり、それを囲みこんで容赦なく浸食してくる世界の現実すべてに関わる生き方の根にむかつて、みずから掘りすすめることである。

『持続する志』一九六八・一〇、文藝春秋、二六九頁

無論、それは現実をただ見ることとも空想することとも異なる、現実に関与する「想像力」である。そのような「自由な想像力」が、しかも「科学者」によって獲得された例を、大江は「自分の最初の息子が瀕死の状態でガラス箱のなかに横たわったまま恢復のみこみはまったくたない始末³³」で訪れた広島で、原爆症を前に苦闘する医師たちのすがた

のなかに見出していた。『ヒロシマ・ノート』(『世界』一九六三・一〇、一九六四・一〇)〜一九六五・三↓一九六五・六、岩波書店)から引く。

それはどのような想像力であったか? もし原爆の影響がなければ、この患者は、健康であったであろう、したがって、この被爆した患者の現在の疾患は、当然原爆によってひきおこされたものではないか、と考える想像力。あのように異常な爆発のあと、それにさらされた人体にはどういふことだっておこりかねない、あらゆることがおこる可能性がある、と考える、固定観念にとらわれない、自由な想像力。

「…」

この縛られない想像力と具体的な治療の努力のつみかさなりが、脱毛した頭の統計という素樸なものから、白血病との関係づけに発展し、原爆白内障というものへ眼科の医師をみちびくかと思えば、癌死亡者の統計をつうじて、癌と原爆との関係づけの段階にまで、広島島の医師たちを押しすすめたのである。そして明日の問題として、次の世代の原爆症の追求という、不屈の発展があるのだ。

『ヒロシマ・ノート』一四一〜一四二頁

一方、核をめぐる醜悪な「想像力」もある。たと

えばハーマン・カーンが核戦争の際の被害を数量的にシミュレーションした「悲劇的とはいえず測可能な戦後決算表」について大江は次のように言う。大江のアメリカ旅行をめぐるエッセイ「アメリカ旅行者の夢Ⅲ——コンピューターの道徳性」(『世界』一九六六・一二、一九八〇―二〇頁)から引く。

ハーマン・カーンはエスカレーションの諸段階をこまかく分析する執拗な想像力を發揮して、『エスカレーションの梯子』という、四十四段の梯子からなる図表をつくった。相対する二つの陣営が、相手を圧倒するために一段ずつ昇つてゆく軍事的段階の梯子、いうまでもなく最後の段は、無制限の核兵器による全面戦争、『癡癡または思考の枠を離れた戦争』である。すでにその段階での核戦争は、ひとつの癡癡のごときものであり、思考などつけつけないところでの反射的な行為による絶望的な相互破壊である。もちろん、ハーマン・カーンは『エスカレーションの梯子』を、人類が終末にむかつて駆けのぼるための指図として考案したわけではない。『…』

それでもなおカーンの『エスカレーションの梯子』およびカーン自身のメンタリティを、疑わしく嫌悪すべきものに感じさせるグロテスクな印象はどこに由来するのか？

(『大江健三郎同時代論集5 読む行為』、一九八一・三三、岩波書店、二四六―二四八頁)

大江によればその醜悪さは、数値しか見えず、核爆弾下で自身は生き延びることを前提とする、カーンの未来への「想像力」の欠如に由来するものとされるが、フライならば、眼前の現実しか見ない、分析的で解剖的な眼差しは醜悪なものとならざるをえないと言おうだろう。そのフライは、もう一つの否定すべき「想像力」の様態についても語っていた。

われわれの住んでいる社会は、「…」われわれの想像力に文学の代りとなるものを与えてくれるのです。この代用品というのは、社会的神話であつて、それ独自の民話や独自の文学的慣習や、あるいはそれに相当するものを持つています。この神話の目的は、現在の社会の記述や価値をそのまま受け入れるように仕向け、いわば(適応する)ように仕向けることです。「…」

まず第一に想像力に期待することは、社会に脅かされて、そのさまざまな幻想のわなに陥ることからわれわれを守つてもらうことです。幻想そのものも、勿論、社会的想像力によって生まれるものですが、それは倒錯した想像力であつて、それが生み出すものは、さきに述べたように、(想像的なもの)とは異なつた(仮空のもの)

なのです。

〔『教養のための想像力』、九六〜九七頁〕

国家や社会が創り出す不可視の規範を、フライは「社会的想像力」という言葉で表現し、そうした「幻想」に抗うことを文学の「想像力」の「社会的な効用」の一つに数え上げている。「社会的想像力」は「(仮空のもの)」、「imaginary」なものであって、「想像力の組織的な歪曲の産物」に過ぎないのである。

大江は、同様の「想像力」の働きを、「政治的想像力」という言葉で表現している。大江は、以後の大江がたびたび抛ることになるバシュラールの「想像力」論を「現実政治」に適用して捉える。「政治的想像力と殺人者の想像力」から引く。

そして僕がもつとも一般的だと考える「*「想像力」の」定義とは、ガストン・バシュラールの《想像力とはむしろ知覚によつて提供されたイメージを歪形する能力であり、それはわけても基本的イメージからわれわれを解放し、イメージを変える能力なのだ》という言葉である。それを現実政治の世界にそくしてみるならば、想像力をもつた政治家とは、現にある政治的実在を歪形する能力をもつた政治家であり、われわれが今日それを耐えしのばされている悪しき現実の基本的なイメージから、われわれを解放

し、現実生活についてのイメージを変える能力を持った政治家でなければならぬであろう。

〔『持続する志』二七〇〜二七一頁、傍点原文〕

「科学」の「想像力」がありえるように、「政治的想像力」もありえるわけだ。だが政治家に真の「想像力」が欠けていたならば、それは全く醜悪で非人間的な人間支配を可能とする。「死ん」だ「想像力」は、「しきりに想像的なるものへの知識をちらつかせていながらも、単に歪曲された概念の記述に終つて、かれの人間としての属性における、想像力の根本的な欠如を示しているのとあい似ている」(二七五頁)と大江は言う。そうした「想像力の組織的な歪曲の産物」に抗することが「想像力」の社会的効用のひとつなのである。

フライと大江との想像力論における連続性はもはや明らかと言えようが、さらにここで着目すべきは、右引用で大江が言及する理論的な枠組みが、ガストン・バシュラールだったことである。既に触れた通り、大江はこの時期、一九六〇年代の後半からバシュラールに依拠して「想像力」を論じるようになる。それゆえ大江の「想像力」論の展開を語る際にはバシュラールが縷々参照される。だが忘れてはならないのは、バシュラールの受容はあくまで、「世界的な想像力論についての新しい展開にふれること、自分自身にもしだいにそれを意識化することが

できるようにな」るうち、「もともとサルトルの想像力論から出発した僕に、ガストン・バシユラールの想像力論があらわれ出た」というような、事後的な発見にかかるものだったことである。既に大江は、一九六四年に行われた改憲反対集会において、「核戦争の可能性を激しく熱中して空想し想像しているうちに」「自殺してしまった」友人に言及しながら、いま「独自の空想力をもった」彼のように「自分の想像力でもって、憲法に自分の想像力の血を与えてみる必要がある」と述べていた。遡れば、早く『日常生活の冒険』（『文学界』一九六三・二―一九六四・二―一九六四・四、文藝春秋新社）には、「おまえの小説が悪いのは空想しか書いてないことだ。おまえは観察していい。」（四七頁）という、小説家の「想像力」にまつわる箴言が、主人公の祖父の口を借りて書き込まれていたし、あの輝かしい斎木犀吉も、祖父の言葉を聞いて「昂奮し」、「観察力がなによりも大切なことなんだ！」と叫んでいた（一七四頁）。そこにはやはり、「想像力」を空想と区別し、前者に現実との関与を求める視点が認められる。つまり大江の「想像力」論は、核体制の進行、戦後民主主義批判といった事態をうけた一九六三年頃に変容し始め、フライを読み、ブレイクを引き、バシユラールを発見するという筋道において生成したことが想定されるのである。

『新しい人よ目覚めよ』において大江は、バシユ

ラールがブレイクを引用することに触れ、両者を「想像力」において接続しながら、「総体としてブレイクを読み進めるようになってから、僕は自分に根づいている想像力 imagination」と書き記している（一五五―一五七頁）。こうした事後的な言及は、大江の「想像力」論がバシユラールによって変容した印象を与えなくもない。だがそもそも、バシユラールのいわゆる「物質の想像力」が、フライがブレイクから読み取り、批評の理論として体系化してみせた文学の構造と似ていることは夙に指摘されることでもある。そうした指摘を踏まえてブレイク、フライ、バシユラールという連なりを考えると、一九六三・六四年以降における大江の「想像力」論の探求が、いかにその文学的な営為と重なり合っていたかが照らし出される。その点を次節で述べ、以後の大江文学の展開についていくつかの視点を開くかたちで本稿を閉じたい。

六、おわりに——「黄金時代」と「谷間の村」

『Fearful Symmetry』で描き出されたブレイク像は、聖書の体系から任意に「引用」し、「ヴィジョン」のもとに自在に創り変えることで「再創造」する、というものだった。これを一般化してフライは、「文学作家」はいかに「独創的な作家」であれ「慣

習に則つ」たうえで「彼の心のなかで形をとるもの」を書くのだとする（『教養のための想像力』二六頁）。これに対してバシュユールの「想像力」論は、「文学作品の中のあらゆるイメージが地水火風という四元素に還元されるのではなく、想像力がそれらのどれかを選び取り、それによって新しいリアリティーを作り上げる」というものだった。そこに共通するのは、中心的な神話に対する距離的な差異によって創造性を生み出すシステムであるが、それは以後の大江が採用していく文学的な再生産のシステム——「谷間の村」——とも看過できない共通性を持つ。

フライの描き出した「再創造」のモデルの秀逸な要点は、「文学」の中心性がすでに喪われた「黄金時代」のものとして設定されている点にある。フライは、ブレイクの「私の作品の性格は、幻想的もしくは空想的である。それは古代人たちが〈黄金時代〉と呼んだ時代を回復せんとするところみである。」（『教養のための想像力』三四頁）という一節等を引き、「同一性の喪失と回復を語る」「物語こそ」が「すべての文学の枠組だと思う」（三七頁）と述べる。それが決して取り戻すことができないものであるからこそ、喪われた中心に向けた運動——「引用」——において無数の物語が「再創造」されるのである。

他方、次に引くのは、大江が「谷間の村」の物語を一種の虚構論として遂行的に描き出してみせ

た、前掲『壊れものとしての人間』の一節である。そこでは、四国の森の奥で生まれた自分自身の「同一性」喪失体験が、読書と言語にまつわる原体験として語られていた。

まず、寝台が架空だった。そして、空色の卵のように見える漫画のキャベツが架空の物体だった。ぼくがその空色の魅惑にみちた物体にあまりに熱い憧憬を示したので、ぼくの母親は、この世のものとも思えぬその空色の球体は、われわれの谷間の畑にも育っている甘藍にほかならない、と教えてくれたが、ぼくはそのidentification によって喜ぶどころか、不当に恥かしめられたと感じた。モンシロチョウの幼虫の住み家であり、潰した青虫とおなじ匂いのする甘藍が、この漫画のクライマックスを支配する輝やかしいキャベツたりえようか？ ぼくは現実の甘藍を拒否し、架空のキャベツに夢想の核をおくことを選んだのである。

（『壊れものとしての人間』八頁）

「ぼく」はこのとき「現実世界」に対する「同一性」を喪失し、さらに大学に入学するために上京した際に、「現実世界」の「言語」に対する「同一性」を喪失したと語る。そのようにして永遠に「同一性」を喪失した「ぼく」は、その喪われた

「同一性」^{アイデンティティ}に向けて大学で外国語を学び、「小説家」たることを運命づけられたと言うのである。以後の大江は、ここに構築された喪われた中心に向けて、幾たびも「谷間の村」の物語を紡ぎ直し、そこに自らの読書行為を重ね合わせながら、数多の「引用」を行うことになるだろう。⁽⁴⁵⁾だからこそ『新しい人よ眼ざめよ』においてあらためてブレイクに向かう大江は、冒頭に引いたように、そこに書き込んだブレイクとの出会いの物語に、自らの「同一性」^{アイデンティティ}喪失の刻印を書き添えることを忘れない。「図書館に向いながら、僕はなお咲いたままであった躑躅の、すべての茂みに向けていちいち、——おまえらは躑躅ではない、本当の躑躅は、僕自身が生まれ育った谷間の、そこから屹立する山の斜面に咲いており、そいつらの根が崖の赤土を保護してもいるのだ、と反撥するようであったのだが」^(三九頁)と。

では、このように「同一性」^{アイデンティティ}の回復を願い、「引用」によって作品を構築していく大江の営為はいかに位置づけられるのか。その手がかりもフライが用意してくれているようだ。ブレイクに「黄金時代」に対する永遠の喪失を見たフライは、「現代の作家たち」は「聖なる黄金の都や楽園のヴィジョンについて語ることはきわめて稀である」^(三七頁)としたうえで次のように述べていた。

シェイクスピアの作品のなかでは、まだ、幽霊

を見たり、すばらしい詩で語ることのできる英雄たちを見ることができませんが、ベケットの『ゴドーを待ちながら』の現代に至ると、彼らは散文を語るようになり、また自ら幽霊に変じてしまいました。

（『教養のための想像力』三八頁）

かつての文学においては当然のように保証されていた文学の一体性^{ウェラ}はすでに遠く喪われてしまった。「黄金時代」から遠く離れた現代の文学者たちは、ウラジミールとエストラゴン⁽⁴⁶⁾のように、いつでも訪れないものを堂々巡りして待つことによつてしか「楽園」を垣間見ることが出来ない。このようなフライの思考は、一方で、決して回復できない「黄金時代」を遙かなる遠方に置き、そこからの果てない「引用」のなかに「再創造」を行う戦術と表裏をなすものであった。

『個人的な体験』以後の大江は、自身の「想像力」論を追究すると同時に、「父よ、あなたはどこへ行くのか？」^(『文学界』一九六八・一〇、二〇〇～五五頁)においてブレイクの詩句を核とした物語を紡ぎ出している。そこでは、喪われた「父」の記憶を再現しようとしながら、いつまでもそれを果たすことのできない「小説家」が、来るべき「父」の伝記のための「ノオト」を果てしなく書き直すさまが、錯綜した文体によって語られていた。それはつまり「黄金

時代」から遠く離れた「小説家」が行う「ヴィジョン」の運動の現場の開示であると同時に、高度成長期、複製技術時代の末における「文学」の「再創造」の試みだったと考えられよう。

そう言えば、前節で引いた「政治的想像力と殺人者の想像力」で大江は、「想像力」の欠如するあり様をこうも表現していた。「それは通俗小説の作家たちが月々に大量生産してみせるたぐいの光景である」(『持続する志』二七四頁)。ブレイクを読み、読書行為や「引用」を方法化し、「谷間の村」の物語を構築する大江の営為は、「世界の終末的状况が問題になる時、文学などというものはすでに終わっているのではないのか」という言葉⁽⁴⁾に対する、美学的な抗いの戦術なのである。

〔注〕

- (1) Swedish Academy, (1994) "The Nobel Prize in Literature 1994 Press Release", Nobelprize.org, The Official Web Site of the Nobel Prize, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1994/press.html. (二〇一四・二閲覧)。
- (2) 大江健三郎 (文責) 中澤洋子・濱美雪) 「Myriad Books 書物の森の中へ」(『Switch』八一、一九九〇・三、六六〜七三頁) 参照。
- (3) 杉里直人「方法としての引用——『懐かしい

年への手紙』はいかに構築されているか——」(『比較文学年誌』三一、一九九五、二〇〜四頁) ↓ 島村輝編『日本文学研究論文集成45 大江健三郎』、一九九八・三、若草書房、八八〜一二二頁) 参照。

(4) 『新しい人よ眼ざめよ』所収の各篇の初出は以下の通り。「無垢の歌、経験の歌」(『群像』一九八二・七、七〜二六頁)、「怒りの大気に冷たい嬰兒が立ちあがって」(『新潮』一九八二・九、六〜三〇頁)、「落ちる、落ちる、叫びながら……」(『文藝春秋』一九八三・一、四三〇〜四四一頁)、「蚤の幽霊」(『新潮』一九八三・一、一九〜四八頁)、「魂が星のように降って、跗骨のところへ」(『群像』一九八三・三、六〜三二頁)、「鎖につながれたる魂をして」(『文学界』一九八三・四、一八〜五〇頁)、「新しい人よ眼ざめよ」(『新潮』一九八三・六、六〜三九頁)。

(5) 大江は同様の出会いを、『読む人間 大江健三郎読書講義』(『すばる』二〇〇六・九〜二〇〇七・三 ↓ 二〇〇七・七、集英社)、『私という小説家の作り方』(『大江健三郎小説』月報』一九九六・五、七〜一九九七・三 ↓ 一九九八・四、新潮社) 等のエッセイにおいても繰り返し語っている。後者に「そのいきさつは『新しい人よ眼ざめよ』に書いた」(七二頁)

(6)

とあることから、ここでは『新しい人よ眼ざめよ』の記述を用いた。

小林には、「大江健三郎とブレイク(二)」(『立命館文学』五一七、一九九〇・七、三九〜五六頁)、「大江健三郎とブレイク(三)」(『立命館文学』五五一、一九九七・一一、二三三〜二五四頁)、「大江健三郎とブレイク(四)」(『立命館文学』五五七、一九九八・一一、五五〜六七頁)、「大江健三郎とブレイク(五)」(『立命館文学』五六七、二〇〇一・三、七九〜一〇〇頁)、「大江健三郎とブレイク(六) 二. 蚤の幽霊」(『立命館文学』六二〇、二〇一一・二、九七〜一〇六頁)もある。また武田康雄「大江健三郎と英米文学」(『東海英米文学』八、二〇〇一・一二、一一九〜一三四頁)もブレイク受容を論じる。

(7)

松島正一『ブレイクの思想と近代日本——ブレイクを読む』(二〇〇三・二、北星堂)所収の各論のほか、武田勝彦「ウィリアム・ブレイクと日本の知識人」(『知識』一〇九、一九九〇・一二、二一四〜二二〇頁)、青山恵子「日本におけるウィリアム・ブレイク受容の一断面(1)——大江健三郎そして明治・大正期のブレイク移入」(『学習院女子短期大学紀要』三三、一九九四・一二、一八九〜二〇九頁)、同「日本におけるウィリアム・

(8)

ブレイク受容の一断面(2)——白樺派と柳宋悦によるブレイク受容のあり方」(『学習院女子短期大学紀要』三三、一九九五・一二、一〜三二頁)がある。

(9)

以下『個人的な体験』「空の怪物アグイー」からの引用はすべて同書による。

(10)

前掲、杉里直人「方法としての引用」参照。鶴田欣也「個人的な体験」論——ウサギの目で見た鳥——(武田勝彦、ヨシオ・イワモト、サミュエル・横地淑子編『大江健三郎文学 海外の評価』一九八七・一、創林社、四七〜六二頁)。

(11)

前掲、武田勝彦「ウィリアム・ブレイクと日本の知識人」、二二六頁。

(12)

引用は、梅津濟美訳『ブレイク全著作』(一九八九・七、名古屋大学出版会、全二巻)、二八五頁。

(13)

前掲『私という小説家の作り方』七四〜七六頁、『読む人間』七五頁を参照。またアドマンには、David V. Erdman, (1954) *Blake: Prophet Against Empire: a poet's interpretation of the history of his own times*, Princeton: Princeton University Press. が、レインには、Kathleen Raine, (1968) *Blake and tradition* (Bollingen series, 35. The A. W. Mellon lectures in

- (14) 柴田勝二「〈鏡〉のなかの世界——『個人的な体験』のイメージ構築」(『東京外国語大学論集』六六、二〇〇三・一一、三八〜二四頁)。本稿の以下の分析も柴田の指摘を踏まえている。
- (15) 前掲『読む人間』には「以前から、ノースロップ・フライのよく知られた本などを読んできました」(七五頁)とある。松島正一「ブレイクの〈誤読〉——大江健三郎のブレイク受容まで」(『國學院雑誌』八五・一〇、一九八四・一〇、五九〜八〇頁)↓前掲『ブレイクの思想と近代日本』二七七〜三〇〇頁)は、「大江の新作」が「引用」によって成り立っていることに触れ、『批評の解剖』との共通性を指摘している(二八五頁)。
- (16) Northrop Frye, (1947) "Fearful Symmetry: A Study of William Blake" Princeton: Princeton University Press. 以下の引用はプリンストン版第二刷(1949)に拠る。
- (17) 桑原俊明「ブレイクの『天国と地獄の結婚』について——善悪の彼岸に到る道——」(『盛岡大学紀要』一四、一九九五・三、六九〜七五頁)、七二頁。
- (18) 前掲『新しい人よ眼ざめよ』四三頁を参照。大江と山内は、志甫溥「光り輝やく精神の果物屋」(『大江健三郎全作品2』付録Z03)一九六六・八、新潮社、三〜五頁)によれば、駒場祭で大江の「構成による野外劇」を上演し、「温厚な山内久明は、舞台のうしろから死の灰に擬した紙切れを撒いた」(四頁)という間柄である。
- (19) フライが論じるブレイクの「多重のヴィジョン」については、ノースロップ・フライ(江田孝臣訳)『ダブル・ヴィジョン——宗教における言語と意味』(二〇一七、新教出版社、原著一九九二)等を参照。
- (20) 梅津濟美訳『ブレイクの手紙』(一九七〇・四、八潮出版社)、八四〜九二頁。
- (21) 拙論「幽霊たちの記憶——大江健三郎「空の怪物アグイー」」(『語文』一四八、二〇一四・三、二八〜四三頁)。もちろん、音楽家Dや「ぼく」の見る世界とブレイクのそれとの相違を指摘することは難しくない。たとえば「空の怪物アグイー」の場合、「ぼく」の眼の役割は左右の物理的な眼に分担されており、「ぼく」の見る世界は自身の内部の死者の記憶と深く関連づけられていた。大江は現実を通常通りに見る眼とフィクショナルな世界とを二

- (22) 『Fearful Symmetry』の続く部分に「The imagination, on the other hand, makes the ghost perceived by it the slave of a sketchbook.」(七八頁)とある。ドン・キホーテと異なり、ブレイクは対象を捉える／捕えるのである。
- (23) サミュエル・テイラー・コウルリッジ(東京コウルリッジ研究会訳)『文学的自叙伝——文学者としての我が人生と意見の伝記的素描』(二〇一三・五、法政大学出版社、原著一八一七)、八三頁。
- (24) 並河亮『ウィリアム・ブレイク——芸術と思想——』(一九七八・四、原書房)、一二四頁。
- (25) 前掲、並河亮『ウィリアム・ブレイク——芸術と思想——』一三四頁。
- (26) 後に見るノースロップ・フライ(江河徹・前田昌彦訳)『教養のための想像力』(一九六九・二、太陽社、原著一九六四)でも、「非現実的」という意味をもつ〈仮空の(imaginary)〉という単語と、作家が創り出すものという意味を持つ〈想像的(imaginative)〉という単語と、二つのことばがありますが、これらは全く異なったものを意味しているのです(四〇頁)という区分が駆使される。
- (27) 河野真太郎「フライ Herman Northrop Frye 1912-1991」(大橋洋一編『現代批評理論のすべて』、二〇〇六・三、新書館、一八四頁)等を参照。
- (28) アート・バーマン(立崎秀和訳)『ニュー・クリティシズムから脱構築へ——アメリカにおける構造主義とポスト構造主義の受容』(一九九三・一一、未來社、原著一九八八)、一六二(二二一頁)。
- (29) 批評史におけるフライの歴史的位置づけについては、フランク・レントリッキア(村山敦彦・福士久夫訳)『ニュー・クリティシズム以後の批評理論 上』(一九九三・二、未來社、原著一九八〇)、テリー・イーグルトン(大橋洋一・鈴木聡・黒瀬恭子・岩崎徹訳)『批評の政治学——マルクス主義とポストモダン』(一九八六・一二、平凡社、原著一九八六)、福田立明『アメリカニズムと神話形成』(一九九九・六、開文社出版)等を参照。
- (30) ニュー・クリティシズム
新批評、リチャーズについては、テリー・イーグルトン(大橋洋一訳)『文学とは何か——現代批評理論への招待』(一九八五・一〇、岩波書店、原著一九八三)を参照。
- (31) 実存主義がアメリカにおいて、アメリカ的価値としての「自由」の観念やヒューマニズムと結びついて再発信されたことは、佐渡谷重

- (31) 信「アメリカ文学におけるサルトルの位相」〔『西南学院大学英語文学論集』二二―一、一九八〇・八、一三―四四頁〕に詳しい。またアメリカ批評史の政治性については、ラッセル・J・ライジング（本間武俊・村上清敏・野田研一訳）『使用されざる過去——アメリカ文学理論／研究の現在』（一九九三・一一、松柏社、原著一九八六）、巽孝之『ニュー・アメリカニズム——米文学思想史の物語学』（一九九五・一一、青土社）が見取り図を示してくれる。
- (32) ここで重要なのは、フライの批評がアメリカ的な自由を唱導する言説と親和的だったことである。「フライ自身はカナダ人であるということはいまここで目的には関係がない」（『ニュー・クリティシズムから脱構築へ』一九五頁）。
- (33) ジョルジュ・バタイユ（山本功訳）『文学と悪』（一九五九・五、紀伊國屋書店、原著一九五七）もブレイクを論じていた。バタイユもまた六〇年代後半の大江が創作上の資源とした作家の一人である。
- (34) 同書については、山内久明が英語学習用に編集し、解説を付した『想像力とは何か』（一九六七・一二、音羽書房鶴見書店）が先行して存在しており、大江が見た蓋然性も高い。
- (35) 大江健三郎「飢えて死ぬ子供の前で文学は有効か？」〔『朝日ジャーナル』一九六四・八／二、八七―九三頁〕では、「ぼくは、『飢えた子供がいる時に……』という考え方の極に定住することはできないし、個人的な自己救済の極に定住することもできない」と、サルトル的な現実参加を相対化し始めている。引用は、『大江健三郎同時代論集1 出発点』（一九八〇・一一、岩波書店）、一三七頁。
- (36) 大江健三郎「記憶と想像力」（一九六六・八／一五、於東京九段会館、講演記録↓『展望』一九六六・一〇、七九―八五頁）。引用は、『持続する志』（一九六八・一〇、文藝春秋）、二五頁。
- (37) 大江健三郎『ヒロシマ・ノート』（『世界』一九六三・一〇、一九六四・一〇）一九六五・三↓一九六五・六、岩波書店、二頁。
- (38) 長島貴吉「想像力」（『国文学』一九九〇・七、一二五頁）等を参照。
- (39) 大江健三郎「未来へ向けて回想する——自己解釈（三）」〔『大江健三郎同時代論集3 想像力と状況』一九八一・一、岩波書店、三一―三二九頁）、三二七頁。
- (40) 大江健三郎「憲法についての個人的な体験」（一九六四・七／八、於東京朝日講堂、講演記録↓『厳肅な綱渡り』一九六五・三、文藝

- (41) 春秋、一三七〜一五一頁)、一五〇〜一五一頁。それゆえ大江の「想像力」論には、戦争をどう記憶するかという問題が、どのような未来を「想像」するかという問題と重なり合っており、そこに大江の「想像力」論の特異性も見出される。この点については別途論じたい。ガストン・バシユラル(宇佐見英治訳)『空と夢——運動の想像力にかんする試論』(一九六八・二、法政大学出版局、原著一九四三)を参照。
- (42) 前田昌彦「N・フライの批評理論の展開」(前掲『教養のための想像力』一五三〜一八〇頁)、一五九〜一六〇頁を参照。
- (43) 前掲、前田昌彦「N・フライの批評理論の展開」、『教養のための想像力』一六〇頁。拙論「ハックルベリイ・フィンのアメリカ——『沖繩ノート』とユダヤ系アメリカ人の身体」(『日本近代文学』八九、二〇一三・一、一二三〜一三八頁)において、『壊れものとしての人間』における喪失体験を、アメリカ的文脈との関連から読み解いた。
- (44) サミュエル・ベケット(安堂信也・高橋康也訳)『ゴドーを待ちながら』(二〇〇八・一二、白水社、原著一九五二)。
- (45) 大江健三郎「未来の文学者」(『新潮』一九七五・一、二七二〜二八五頁)。現代文学の役割に

ついて議論していた際の、一人の批評家の言葉とされる。引用は、『大江健三郎同時代論集8 未来の文学者』、一九八一・六、岩波書店、四七頁。

〔付記〕

引用文中の傍線、「∴」(省略)、「*」(注記)、通番、ママ書きは稿者による。引用文に付した()内には底本の書誌情報を記した。大江テキストの引用は、別に注記がない限り、単行本版に基づく。