



「文壇」への接近 : 雑誌『風景』(一九六〇～一九七六)と中上健次

松田, 樹

(Citation)

国文学研究ノート, 57:30-45

(Issue Date)

2018-03-31

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCOI)

<https://doi.org/10.24546/E0041518>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/E0041518>



「文壇」への接近

——雑誌『風景』（一九六〇～一九七六）と中上健次——

松田 樹

—

「文壇」というものは無くなった——それが今年の「文壇」回顧として私に最も痛切に感じられた印象である。十返肇の「文壇」崩壊論（『中央公論』56・12）は、右のようなセンセーショナルな書き出しに始まる。十返によれば、かつて伊藤整が『小説の方法』（河出書房、48・12）で描き出した「逃亡奴隸と仮面紳士」によって構成された文壇は、高度成長が本格化し始める昭和三〇年代に入り、「ジャーナリズムの商業主義」に「完全に敗北した」。とりわけそうした状況を象徴するものとして十返が重視していたのは、発表直後から賛否両論を巻き起こしつつも、第三四回芥川賞を受賞した石原慎太郎「太陽の季節」（『文学界』55・7）の出現であった。石原の登場が巻き起こしたマス・メディアにおける喧騒とその文学史的な意味合いを十返は、以下のように振り返っている。

こうして徐々として崩壊の過程をたどってきた文壇の完

全崩壊を、今年とくに私に強く痛感せしめたのは、いうまでもなく石原慎太郎を先頭とする一連の若い作家の社会的登場のあり方であった。

芥川賞受賞以来の石原氏のジャーナリズムにおける扱われ方は、これまでの新作家にみないもので、ここに至って「文壇的」評価などは完全に黙殺された観があった。（中略）しかも敗戦直後には、さきに述べたように、ジャーナリズムの宣伝には乗らなかった「文壇」が今度は乗ったのである。勿論、それには石原氏の文学的才能という問題もあつたが、すでにそれは「文壇」がジャーナリズムの商業主義にほとんど無抵抗であつた事実を示している。

十返によれば、日本の近代文学史において「文壇」なるものは、一種の「道場」として機能してきた。そこで「倫理的鍛練」のための修業を経て、「文壇的」評価を獲得した者だけが作家として初めて文芸誌に名を連ねることができた。ところが、昭和三〇年代に登場した新人たちは、もはや「文壇という道場」

を必要としておらず、彼らの前には「古い文壇的倫理」など通用しない。この評論が石原を始めとして「無名作家の作品が相次いで文学賞を受賞したことを背景に書かれた」と指摘される通り、文壇の解体という現象は同時にその橋渡し役を担ってきた同人雑誌が商業文芸誌の賞レースに駆逐されたことを意味していた。「太陽の季節」の出現とそれを迎える出版業界の現状を前にして十返は、文壇＝同人誌という戦前からのシステムが「ジャーナリズムの商業主義」に屈服したことを宣言したのである。

ところが、本稿が取り上げる雑誌『風景』（一九六〇～一九七六）は、右の十返の評論から約四年後の一九六〇年に創刊されている。坪内祐三は、この雑誌を「いわゆる文芸誌とはちよつと違う。より正確に言えば文壇誌」と評しているが、同人雑誌とも商業文芸誌とも言えない特殊な媒体として『風景』は、十返が指摘した状況を尻目に七六年に終刊を迎えるまで長期に渡って刊行が続けられた。十返への私淑をしばしば口している坪内は、大村彦次郎との対談「『風景』と文芸誌の昭和」において先の十返の論に言及しつつ、この雑誌の性格を次のように説いている。

『風景』を見てあらためて感じるのは、さつき大村さんがおっしゃったように、非常に文壇的だなということだ。

昭和三八年に癌で亡くなった作家に十返肇がいますけど、

『風景』が昭和三五年に創刊される少し前に、十返さんは『文壇の崩壊』という論考を発表するんですね。それまでの新人作家は同人雑誌から出てきていたけれど、学生作家の石原慎太郎だったり、「檀山節考」の深沢七郎だったりが文学とは関係ないところからひゅつと出てきて、それによって文壇は崩壊したと十返さんは書くわけです。でも、『風景』という雑誌はそれから一五年続かわけだから、この雑誌のなかでは文壇がキープ・オンされていたわけですね。⁽⁴⁾

『風景』は舟橋聖一を中心とする作家の団体・キアラの会によつて編集が行われた作家主体の雑誌であった。したがって、そこではもはや商業文芸誌には見られない作家同士の繋がりがある程度保たれていた。雑誌の詳細に関しては次節に譲るが、坪内も強調しているように昭和三〇年代におけるジャーナリズムの浸食を横目に見ながらも、「文壇誌」たる『風景』では戦前以来の社会的な関係性が残存していたのである。ただし、坪内は『風景』の中核を担った舟橋の死去によって雑誌が廃刊に追い込まれた時期が村上龍の登場に重なっていることを指摘し、「そこで本当に文壇が崩壊するんですよ」と述べている。村上龍が「限りなく透明に近いブルー」（『群像』76・6）で芥川賞を受賞し、石原の再来と呼ばれたほどの一大ブームを巻き起こしたのは、『風景』の終刊に重なる七六年の出来事であった。着目したいのは、その前年に「岬」（『文学界』75・10）で戦

後生まれ初の芥川賞を受賞した中上健次は、短期間ではあるが『風景』に関わっていることである。中上は「欣求」（『風景』75・2、以下同様）の掲載を皮切りに、「草木」（75・6）「穢土」（75・8）「天鼓」（75・10）「蓬萊」（75・12）と後に『化粧』（講談社、78・3）にまとめられる短篇を『風景』に発表している。また、小説以外では「私の道楽」（76・3）というコラムと終刊に際しての追悼文「風景というリング」（76・4）を寄稿している。このように七五年二月から七六年四月の終刊までという短い期間ではあるが、中上は芥川賞の受賞前後という作家として重要な時期に『風景』に参加しているのである。

蓮實重彦は、中上の死後、彼が習作期に『風景』に寄稿していた事実に着目し、「彼はあのようなものに書いているときは、冒険しないというわけじゃないけれども、それを載せてくれる人たちにすごく遠慮していると思う」と述べ、「中上は小説家として、おそらく文壇から出た最後の人でしょう」と指摘している⁽⁵⁾。そこでも言及されている通り、中上は元来『文芸首都』という蓮實の所謂「非常に文土的な」同人雑誌に出自を持ち、後続の世代とは異なったデビューの経路を辿っている。ただし、『風景』に連載していた七五年には中上は既に芥川賞の候補に三度選出されており、文芸誌の業界では将来有望な新人として注目を集めていた⁽⁶⁾。とすれば、なぜこの時期に中上は敢えて『風景』に接近し、「文壇誌」と呼ばれるその特殊な媒体に合わせ、て小説を書き継ぐ必要があったのであろうか。

本稿では、一九六〇年代から七〇年代の文学をめぐる状況において『風景』という雑誌が有していた歴史的な意義を再検討しつつ、この媒体との関わりが中上の執筆活動に与えた影響について考察する。まず次節では、かつての同人や編集者の証言を手掛かりとしながら、『風景』という雑誌の性格とその内容を確認しておこう。

二

一九六〇年から七六年まで刊行された『風景』は、東京都内の書籍販売店を結ぶ団体である悠々会を発行元とする雑誌である。紀伊国屋書店の創業者であり悠々会の会長を務めていた田辺茂一が発起人となり、田辺の小中学校の同級生であった舟橋聖一と彼を中心とする作家の団体・キアラの会が編集を担うという形で創刊された。刊行頻度は月刊で判型はA5判であり、終刊までに出した号数は一八七号である。パリの街並みを描いた表紙は一貫して風間完が担当した。表紙や目次を含めて平均六二頁という薄い作りではあるが、「小雑誌ながら毎号有名な作家が寄稿し、長命な雑誌となった」と『文芸雑誌内容細目総覧―戦後リトルマガジン篇』では解説されている⁽⁷⁾。

キアラの会の結成に携わった野口富士男の証言によれば、この会は敗戦直後の『文芸時代』の同人が土台になっている⁽⁸⁾。『文芸時代』は一年余りで廃刊を迎えるが、その際に戦前の雑誌『行

動』にて舟橋の下で編集の仕事を行った野口と豊田三郎が舟橋に依頼して同人を集めたのが会の出発点であったという。四九年の初会合の段階では、舟橋・野口・豊田・船山馨・北條誠・八木義徳に、『文芸時代』の同人外から三島由紀夫を迎えた計七名が集められた。

先に挙げた箇所野口は、結成当初の会の様子を「はじめの十年間まったくの遊びの会であった」と回顧している。『群像』などの編集長を歴任した大村彦次郎もまた、この集まりを「舟橋の私的な遊びの会」と評している。⁽⁹⁾このようにキアラの会は一定の主義主張に基づく団体ではなく、あくまでも舟橋を中心とする作家同士の交流の場であった。それゆえに、後述の如く雑誌を刊行するに当たっても広く文学者の助力を仰ぐことができたのである。入会の順序を考慮せずに名を挙げれば、有馬頼義・有吉佐和子・井上靖・遠藤周作・北杜夫・源氏鶏太・澤野久雄・芝木好子・林芙美子・日下令光・三浦朱門・水上勉・吉行淳之介といった作家が後に参加し、キアラの会は二〇名に達する大所帯を形成した。

この会が雑誌の刊行に携わることになったのは、五九年の豊田の死去によるものであった。「お通夜の晩に同人が集まった時、紀伊國屋書店主田辺茂一君の構想で、雑誌「風景」が生れるキツカケが出来た」と主催者の舟橋は記している。創刊を呼びかけた田辺の目論みとしては、悠々会の会長であった彼が割引販売のできない書店向けのサービスとして顧客に無料で配付

する「パンフレット用の雑誌」の発刊を思い立ったのが契機であったという。⁽¹¹⁾後には新風会という全国有力書店が加盟する団体も発行元に加わり、『風景』は全国の書店にて無料で手に入る事ができた。

歴代の編集長は、キアラの会に属していた作家が務めた。誌面の内容は一般的な文芸誌と同じく、評論・随筆・日記・時評・対談座談・詩・小説によって構成されているが、その基礎を形作ったのは初代編集長の野口富士男であった。自身も編集長を務めた経験を持つ八木義徳は、「野口君が作ったんですよ。あのスタイルをね」と述べ、「作家達の間で非常に評判が良かったものだから、「風景」から注文がいくとみなさん喜んでイェスという返事がきた」と自らの編集体験に即して同業者からの評判を振り返っている。⁽¹²⁾

『風景』は一六年という期間に渡って刊行が続けられたが、かつての編集者は雑誌が長命を維持した要因として編集権の独立という点を挙げている。⁽¹³⁾それによれば、発行元からの干渉は経済的な面に限られており、編集はキアラの会に一任されていた。更に、『風景』は毎月二万から三万部発行していたが、悠々会と新風会の加盟店が割り当てられた部数を買収するという制度が取られていたため、雑誌の売り上げが誌面に影響を与えることはなかった。また主な収入源としては加盟店による買い取りに加えて出版社からの広告費があり、結果として『風景』では売上や話題性といった観点から離れて作家が自由に編集を行

うことができた。⁽¹⁴⁾

『風景』誌上に掲載された座談会「キアラ」と「風景」(66・5)で初代編集長の野口富士男は、この時期の文学をめぐる状況を概観しながら、『風景』の持つべき役割を次のように説いている。

戦後の文学ジャーナリズムは、マスコミの発達で作家が職業化している。そうすると作家は社会的には騒がれるけれど自主性がなくなる。文士だけのサロンでなくなる。そういう時期に『風景』は雑誌として文壇のサロンをつくっているんじゃないか。⁽¹⁵⁾

かつて十返肇が指摘した通り、昭和三〇年代以降もはや文芸誌はジャーナリズムの影響を無視することができなくなっていた。ところが、経済面を考慮せず作家が自由に編集を行うことができる『風景』では「文士」の「自主性」を確保し、「文壇のサロン」を維持することが可能であると野口は言う。近年、高度成長期におけるマス・メディアの地殻変動に絡めてこの雑誌の歴史的な意義を再評価した岸間卓蔵は、十返の論を発端とする文壇論議の過熱に言及しつつ、「文壇崩壊の議論に反し、『風景』において、今まで言われてきた文壇が、文学史上、最もまとまりをみせたといっても過言ではない」と評している。⁽¹⁶⁾ 岸間も示唆しているように、『風景』という雑誌は十返が提起した

状況に対する作家の側からの一種の応答に他ならなかった。ちなみに、十返と野口はともに戦前のモダニズム作家を糾合した団体・青年芸術派に属していた経歴を持ち、右の野口の発言も恐らくかつての盟友である十返の論を念頭に置いたものであった。なおその十返は、創刊号から六三年に彼が早逝するまで『風景』に頻繁に文芸時評を寄稿している。

以上、創刊の経緯や背景の事情を見てきたが、以下では具体的な誌面の内容に触れておきたい。まず特徴として挙げられるのは、毎号巻頭に「文芸的グリーンプス」と題された舟橋の随筆が掲載されている点である。ここには『風景』が舟橋を中心とする作家の集まりを母体にしていたというその性格が色濃く現れている。舟橋の死去に際しても『風景』への常連寄稿者であった井上靖が「文芸的グリーンプス」が、舟橋さんの死と共に載らなくなる以上、「風景」の廃刊もまた已むを得ない」と記しており、舟橋の巻頭エッセイが『風景』の目玉企画であったことが窺われる。⁽¹⁷⁾

第二の特徴として、当時一般の文芸誌に登場することが少なかった大家がしばしば誌面に現れるという点が挙げられる。例えば、四号から川端康成が「岸恵子さんの婚礼」(61・1〜9)と題した随筆の連載を受け持っている。この時期殆ど執筆を行っていない川端は『風景』には例外的に筆を寄せており、その後も断続的ながら「落花流水」(62・10〜64・12)や「一草一花」(67・5〜70・7)などの随筆を連載している。他にも、

一三号には谷崎潤一郎と円地文子の対談「伊豆山閑話」(61・10)が掲載されている。かつての編集者は話題になった企画として川端の連載と谷崎・円地の対談を挙げ、「当時の文壇では川端先生と並び称される大家中の大家であり、最長老の谷崎先生と、女流の代表である円地先生の組み合わせということで、好評だったでしょう」と述べている。⁽¹⁸⁾ こうした豪華な顔ぶれこそ「文壇のサロン」的な結び付きによって実現したものに他ならないだろう。

第三に、作家の立場から昭和期の文学運動や同人時代を振り返るという企画が頻繁に催されていることである。例えば、舟橋・吉行・佐多稲子「プロレタリア文学と芸術派」(71・6)に始まる「昭和の文学」(全四回)や野口・船山・青山光二「文芸時代」のころⅠⅡ(74・11、12)などである。他にも、浅見淵・小松伸六「同人雑誌の諸問題」(62・6)、和田芳恵・巖谷大四「文壇昨日・今日」(67・8)と同人雑誌や文壇といった話題をめぐって対談が行われており、ここには作家が編集を務めかつ対象もコアな読者を前提とした『風景』の「文壇誌」としての性格が反映されていると言える。なおその多くは、『座談会 昭和文壇史』(野口富士男編、講談社、76・3)に収録されている。

一方で、『風景』は若手の書き手やこれまで日の目を見なかった作家にも積極的に発表の場を提供している。八木義徳は吉行淳之介が編集長の際に小説の枠を二本に拡張したことに触れ、

「力があるけれどもあまりパツ^マしないような人、それと将来伸びそうな人というふうに二本立てにして、小説欄は充実したものに変わったのね」と述べ、「中上健次などはそうじゃないかな」と回顧している。⁽¹⁹⁾ では、『風景』と中上の接点は具体的にどのようなものであり、それは彼の執筆活動において如何なる位置を占めていたのだろうか。次節では、七〇年代の言説空間の動向を踏まえつつ、『風景』と中上との関わりについて言及する。

三

去年、一年間に、五つの短篇小説を、この「風景」に書かせていただいた。その内、四つは、短篇連作と、一応銘打った。言ってみれば、文芸誌に小説を発表していたとは言え、ぼくは自分のことをズブの新人だと思っていた。二十代作家がいけないという声や、幾つもの商業文芸誌の、新人さがしの過当競争で、腕もなしに、文芸誌に載せてもらっているのではないか?という不安があった。いや、商業誌の新人の水準が下がっていると思っていた。腕をみがきたい、と思っていた。もちろん、腕をみがくのはどこでも可能であるが、それをこつそりやりたかった。「風景」は、玄人が読んでくれる場所だと思った。⁽²⁰⁾

右の文章は、中上健次が『風景』終刊に寄せた「風景という

リング」の一節である。ここで中上は芥川賞の候補に選ばれる段階になっていた自らを「ズブの新人」と呼び、「風景」に参加したのは「腕をみがきたい、と思っていた」からだと思べている。翌年に発表したエッセイで中上は『文芸首都』の思い出しに触れ、「同人雑誌とは、『文壇』という社会にかつては熟練工を送り出す場所として存在した」と記している。⁽²¹⁾中上は言わば、『文芸首都』なき後の次なる修行場所として『風景』という雑誌に接近していったのである。だが、それはなぜ『風景』でなければならなかったのか。

中上の追悼特集に寄せたインタビューで野口富士男は、「ある出版社のPR誌に僕も中上くんも同じ時期にある種のエッセイを発表していた。それは彼が芥川賞をもらう以前なんです、その雑誌の編集者に彼が僕を紹介してくれと言ったんだそうです」と述べ、「僕らが編集委員をやっていた『風景』という雑誌に自分の作品を書かしてもらいたと言ってきた」と回顧している。⁽²²⁾同様の証言は周囲の文学者からも寄せられており、『三田文学』の後輩として野口と親交があった坂上弘によれば「野口さんが『風景』という雑誌を編集しておられた当時、中上さんが、ぜひ『風景』に熊野のことを連作として書きたいと野口さんに頼んだ」経緯があるという。⁽²³⁾また、中上の短篇はいずれも八木義徳が編集長の時期に掲載されているが、八木はかつて名古屋の同人雑誌『作家』の新人コンクールの選者として中上の「日本語について」(『文芸首都』68・9)を高評価していた。

こうした経緯から中上は『風景』に連載を持つに至ったと推定される。掲載された五本の短篇はいずれも故郷の熊野を舞台にしており、中上の要望通りに二作目以降には「連作短篇」という副題が添えられている。

先行研究では殆ど着目されてこなかったが、この時期の中上は『風景』の編集において中心的な役割を担った野口富士男と親密な交際を有している。⁽²⁴⁾『風景』の終刊後も中上は自身が連載枠を持っていた『週刊プレイボーイ』のインタビューで野口のもとを訪れており、七八年末には中上が野口の取材に同行して故郷の紀伊半島を案内している。先の箇所では野口は『風景』連載のために近付いてきた中上を「僕をねらってくるようなんかも彼らしい」と評しているが、中上の妻・紀和鏡は親子以上の年齢差がある両作家の交際に言及し、「中上は、実は私小説好きなんです。それで、作家としての野口富士男という人を探っていたという気がいたします」と作品の面でも中上が野口に関心を抱いていたことを証言している。⁽²⁵⁾

中上が本格的に活動を開始する七〇年代は、彼を皮切りに村上龍や村上春樹といった戦後生まれの作家が登場し始める一方で、野口を筆頭に和田芳恵・川崎長太郎・八木義徳といった昭和初年から一〇年代に活躍した私小説を主とする作家たちが続々と復活を果たしてゆく時期に当たっていた。例えば、この時期に学生時代を送った荒川洋治は、「同世代の村上龍や中上健次のはほとんど読まずというか、読めず、もっぱら野口

富士男や川崎長太郎、八木義徳、結城信一、島村利正などの作品を熱心に読んでいました」と回顧している⁽²⁶⁾。坪内祐三もまた同時期を振り返って、「彼らの文学は、どこか新しくなった。実際、二十代初めの私にとって、川崎長太郎や野口富士男や和田芳恵の私小説はポップだった」と戦前以来の私小説作家が七〇年代に「現代的なりアリティ」を持って立ち現れてきたことを証言している⁽²⁷⁾。

他方、この時期には批評の側でも私小説の再評価の機運が高まっていた。代表的なものとしては、佐伯彰一『日本の「私」を求めて』（河出書房新社、74・9）や高橋英夫『元素としての「私」——私小説作家論』（講談社、76・6）にまとめられる仕事が生げられる。また、私小説への批判者として知られる小林秀雄や中村光夫の影響が強い仏文学の領域でも、饗庭孝男『批評と表現——近代日本文学の「私」』（文芸春秋、79・6）や蓮實重彦『「私小説」を読む』（中央公論社、79・10）などが、スウェーデン、リテイック新 批 評を始めとする新たな分析の手法を導入しつつ私小説の読み直しを試みている。本稿の冒頭に引用した「文壇」崩壊論」において十返肇は、文壇Ⅱ同人誌というシステムの解体に連動して「私小説の衰弱」が生じると予告していたが、十返の見立てに反して七〇年代にはむしろ実作の場でも批評の領域においても私小説の新たな表現の可能性に注目が集められていた。

大杉重男は、「七〇年代は、政治の季節が去った後の「内向

の世代」の時代だった」とともに、「川崎長太郎・和田芳恵・藤枝静男・野口富士男ら言葉の真正な意味における私小説家が、消え去る寸前の蠟燭のように最後の明るい炎をゆらめかせた時代」であったと述べ、「中上の私小説への関心自体そのことへの過敏なまでの反応でもあった」と指摘している⁽²⁸⁾。重要なことは、ここで名前が挙げられている私小説作家たちの復活を促した主な媒体が、『風景』であったという点である。例えば、和田芳恵が再注目されるきっかけになったのは、この雑誌に掲載された「接木の台」（74・6）という短篇であった。私小説研究家の勝又浩は、和田や野口の名を示しつつ、「『風景』はそうした地味な、力量ある作家たちに仕事の間を作り、彼らの晩年を飾る良い仕事をさせた」と『風景』が七〇年代において私小説作家たちの復活を後押しする役割を有していたことに言及している⁽²⁹⁾。

中上が野口ひいては『風景』という雑誌に接近していったのも、恐らく以上のような同時代の文学の動向を反映していた。中上は『風景』に連載を行うことで、一方では後続の新人たちと自らのキャリアを差異化しつつ、他方では七〇年代に再起してきた私小説作家たちの技法を学び取ろうと苦心していたのである。先に挙げた「風景というリング」において中上は、新人たちの「前衛ぶり」を揶揄しながら、「玄人」によつて磨かれた短篇小説の技法に関する着想を以下のように記している。

腕をみがく、腕をあげる、その言葉はぼくには死語では

ないのだった。当世前衛ぶっている人の、前衛ぶりがサマにならないのは、くいやぶるにもおしひろげるにも、一人の女、一人の男を、きちんと書きあげる腕がないせいだと思っている。

短篇を五つ書かせていただいて、腕をあげるという覚悟の他に、何よりも、ぼくは、自分の書いている短篇というジャンルについて考えた。実に、ナマイキなことだが、自分の中に眠っていた短篇小説家としての血筋の自覚と言おうか？ 短篇小説のコード進行を考えた。

ここで中上は「腕をみがく」ことの必要性を力説しつつ、短篇には「コード進行」が存在すると説いている。後年、中上は同時期を振り返って「短篇小説というものを随分厳密に考えている時があった」と述べ、「当時も今も短篇は私小説に限ると思っている」と記している。⁽³⁰⁾ 中上が『風景』連載を通じて問うていたのは、まさしくこの私小説というジャンルに潜む「コード」に他ならなかった。次節では、『風景』周辺の作家と触れ合うことで確立された中上の短篇小説論を分析するとともに、それを通じて同誌に掲載された彼の短篇を読み解く手掛かりを抽出していきたい。

四

『風景』と中上健次との関わりを捉える上で、野口富士男と同様に欠かすことができないのは和田芳恵の存在である。和田は私小説を主とする作家でありながら、『樋口一葉』（十字屋書店、41・10）や『一葉の日記』（筑摩書房、56・6）で知られる近代文学の研究者でもあった。高校時代に和田の一葉に関する著作を「国文学の秘かな師」として読んだと言う中上は、和田の全集に寄せた解説において「和田さんの晩年の作品は、日本文学の中に大きく流れるものの琴線に触れていた」と和田の私小説を王朝の女流文学から樋口一葉へと流れる系譜の下に位置付けている。⁽³¹⁾

和田の追悼特集に寄せた「老残の力」（『文芸』77・12）というエッセイでも中上は、和田の晩年の短篇に見られる「古い」のモチーフを作者の実生活の反映と読むだけでなく、それを古典に繋がるものとして捉えている。⁽³²⁾ 「和田氏の小説を読むと、老いの粧いをしているのに気づく」と言う中上は、「雀いろの空」（『海』77・4）という和田の短篇を引き合いに出しながら、その「古い」の意味を以下のように解釈している。

老残の力、とはまた、日本文学の基本のテーマでもある翁というものにも見えてくる。翁を、年若い者の想像で開くなら、死という闇のすぐそばに在る者、彼岸と此岸の境

目のそばにいて、兩岸を覗いている者のことである。「雀いの空」とは、その翁の眼によつて書かれた傑作である。翁、弱法師と、年若い私は思う。天王寺七村をヨロヨロと歩いていて弱法師と言われた信徳丸の、身毒とは、単にライや栄養失調の事ではない。或る日、或る時、不意に徴候の出でくる老残の事でもある。

ここで中上は作者自身の「老い」をモチーフにした和田の晩年の私小説を古典に見られる「翁」の定型や説経節の「信徳丸」へと接続している。中上によれば、和田が私小説において実践していたのは短篇と古典の直結であり、「短篇小説こそが、日本文学の大きな流れを受けつぐ器だ」という確認である³³。

右に見られる主張は、そのまま中上の『風景』連載の第一作「欣求」の自作解説になっている。「熊野の湯は、よく話に出て来る」と始まるこの短篇は冒頭に説経節の「信徳丸」と「小栗判官」が引用されており、主人公や周囲の登場人物を説経節のエピソードに準えることで物語の展開が準備されている。だが作品の設定としてはあくまでも現代を舞台に据え、作者に近い人物の「彼」が故郷に帰るといふ形式が取られている。すなわち、ここでは和田の短篇と同様に、私小説的な題材と説経節のエピソードが接合されているのである。ただし、先の指摘に基づけば和田の場合は主人公の「老い」が「翁」の定型へと繋がる理路を保証しているのに対して、中上の短篇ではそれが「彼

の帰郷する場所の性格に支えられている。「欣求」においては、主人公が説経節に所縁のある熊野という土地に帰郷することによつて古典との連続性が担保されているのである。

既に指摘されている通り、「欣求」に続いて『風景』に掲載された「草木」や「天鼓」においても「イッポンダタラの伝承」や謡曲「天鼓」が作中に引用される一方で、熊野に帰郷する作者に近い人物が主人公として設定されており、私小説としての性格が強調されている³³。だがこうした特徴は単に作品内部の問題として捉えるだけではなく、掲載された媒体との関わりも考慮される必要がある。それは『風景』によつて晩年の再評価を得た和田の短篇に即して中上が述べていた事柄、つまり私小説が作者の実生活の反映であるとともに日本文学の流れに連なるという短篇小説論を実践したものに他ならないからである。

「老残の力」では、更に和田の短篇の特色として「改行」と「時制の意図的な無視」が挙げられている。和田の全集に寄せた解説でも中上は、『風景』の編集者と議論した内容として和田の作品に見られる「時制と人称の転換の自由」を挙げ、「その時制や人称の転換の自由を実行した和田さんが、数少い短篇小説の巧者であり、その短篇小説の骨法の熟知者だった」と記している。ただし、このような見解は中上独自のものではなく、恐らくそれは同時期に親しく交際していた野口富士男から示唆を得たものであった。

和田と同じく野口もまた私小説作家でありながら、『徳田秋

声伝』（筑摩書房、65・1）や『徳田秋声の文学』（筑摩書房、79・8）を上梓する近代文学の研究者としての一面を備えていた。野口は『風景』誌上においても「秋声追跡―『徼』をめぐる」て（62・9―63・8）、「秋声追跡―『仮装人物』の副女主人公」（65・1―66・1）と秋声に関する連載を受け持っている。そもそも野口を始めとして舟橋聖一や田辺茂一などキアラの会の主要な作家たちは、かつて秋声を囲む親睦会「あらくれ会」に属していた過去を持ち、『風景』という「文壇誌」の背後には徳田秋声という文壇の大家の存在が暗に想定されていた。

その野口は和田の没後に彼の晩年の復活を秋声文学の影響下に捉え、秋声の作品から「あるがままの精神」と「錯綜した時間の構造」を継承することで和田は「晩年の花をひらいた」と説いている⁽³⁴⁾。このエッセイを読んだ中上は、「野口富士男氏が最近書いた文章に少なからぬ衝撃を受けていた」と記し、『週刊プレイボーイ』誌上で野口にインタビューを行っている⁽³⁵⁾。そこで中上は「野口氏は秋声の文学の遺産を、「あるがまま」と「時制」^{テニス}、いわば自然主義の精神と時制の自由という手法の二つあげる」と記しており、先に挙げた和田の短篇に関する中上の見解が野口の議論と殆ど一致していることが確認される。

重要なことは、同様の指摘がやはり『風景』に掲載された中上自身の短篇にも当てはまるという事実である。「天鼓」や「蓬萊」に顕著に見られる通り、中上の『風景』掲載作では場面転換の際に行アキの改行が頻繁に用いられている。更にそこでは

主人公の「夢」や「まどろんだ」という状態において改行が多用されているために、作中の時間進行が複雑化している。野口は秋声の作品に見られる時制の錯綜を「倒叙」と名付け、「過去から現在にさかのぼっていく」「倒叙」の手法は、ともすれば平板におちいりやすい日常の身辺的な素材を取扱っても不思議な立体感を構成している」と説いている⁽³⁶⁾。『風景』の掲載作における中上の試みもまた作家の身辺の題材を扱いながら、時制の操作と改行によって短篇の構成に膨らみを持たせる秋声由来の小説技法の応用であると捉えられよう。

先に挙げたエッセイで野口は、和田の晩年の復活を秋声の影響下に捉えるとともに、「中上健次の秋声に対する関心にもなみなみならぬものがあるようだ」と記し、「川端康成から中上健次に至る世代」として秋声文学の系譜の最末尾に中上を位置付けている⁽³⁷⁾。中上が和田の短篇について意見を交わしたと言う『風景』の編集者・加藤宗哉も同じく、雑誌の終刊号にて中上との議論の思い出に触れ、「舟橋さんの愛された『風景』が、その持ち味であった短篇小説ということを通して、いま確実に若い世代につながった」と記している⁽³⁸⁾。こうした記述にも窺われるように、中上は『風景』の連載を通じて文壇に伝わる短篇小説の技法を積極的に学び取ることを目論み、また『風景』の内部からも中上は文壇のバトンを受け継ぐ次世代の書き手として遇されていたのである。

『風景』誌上に掲載された座談会を収録した『座談会 昭和文壇史』の「あとがき」に編者の野口富士男は、「座談会形式によって昭和文学の歴史を内側からみようとした」と作家による「文壇史」編纂というその企画の意図を説明している。野口の作家中心の文学史観は彼の著書『感觸的昭和文壇史』（文芸春秋、86・7）においても踏襲されており、ここでは「内側から」という視点に基づいて十返の「文壇」崩壊論⁽³⁹⁾に修正が加えられている。野口によれば、同人雑誌から商業文芸誌の賞レースに新人の登場経路が変わっても彼らを選考するのはあくまでも文壇人であり、十返が指摘したのは「ジャーナリズム上位が明瞭になった文壇との力関係のありよう」に過ぎなかった。八四年から日本文芸家協会の理事長を務めていた野口は、『風景』なき後も「文壇」なるシステムは作家たちの繋がりによって保たれ続けると考えていたのである。そして野口はその急先鋒として中上健次という若い書き手の存在を捉えていた。

「なきの葉考」（『文学界』79・9）という野口の短篇は、中上と連れ立って紀州を訪れた体験が土台になっている。この作品には「私」の取材旅行に同行する「自身の息子より年少の友人」の間淵宏という小説家が登場する。言うまでもなく、この人物のモデルが中上である。小説のなかで新宮を案内した間淵は、その後行きつけのスナックにて朝鮮の歌謡曲を歌うが、そ

れを見て「私」は「間淵と私とは、世代が違う」と漏らす。中沢けいは、この部分を指して間淵とは「戦争の経験をしていない世代の作家」であり、「要するに、何かがものすごく違ってしまったあとの、今と過去の間になんかが違っているという、それが示せる人物ならいい」と解釈している。だが一方の「私」が戦時下に暗い青春を送った作家であり、他方の間淵が「忙しい新人のなかでも、特に間淵は忙しい一人」と設定されていることから、その世代の断絶には積極的な期待の意味が込められていることは明白であろう。実際、八〇年代後半に至っても野口は「中上健次にしろ、村上龍にしろ、その小説は一見観念小説のように見えるけど、実は私小説なんです」と述べてお⁽⁴⁰⁾り、中上を筆頭とする戦後生まれの作家たちを野口は一貫して文壇＝私小説の範疇の内部に位置付けていた。

だが、それに対して中上の立場は両義的である。『風景』の連載中に中上は、「岬」で戦後生まれとして初の芥川賞を受賞する。選考委員の中でも安岡章太郎や瀧井孝作は否定的な評価を下したが、受賞の後押しをしたのは『風景』の編集長を務めた経歴を持つ吉行淳之介であった。野口も述べていたように、ここでは文壇との関わりが文芸誌の賞レースにおいてもある種の効力を発揮していると言えよう。その後、中上は続編となる『枯木灘』（河出書房新社、77・5）で毎日出版文化賞及び芸術選奨新人賞を受賞し、一躍スターダムに上り詰めることになる。ところが、文壇の寵児となりつつあったこの時期に、中上は突

如としてアメリカに渡り、カリフォルニア州ロサンゼルス郊外に居を構えている。

渡米の直前に中上は、柄谷行人と「小林秀雄について」(『芸芸』79・8)と題した対談を行っている。そこで中上は「今、小林秀雄の私小説論をくつがえし、私小説という遺産を取り返すためには、まずとりあえず私小説は「物語」のほうから論じられなくちゃいかん」と旧来の私小説に対する否定的な評価を打ち崩す持論を展開しながら、他方では「いわゆる文壇を批判しないですよ。つまりこうです、文学のわく組にとらわれず、文壇は、もっと豊かであっていい」と発言している。八〇年代以降、中上はこのように私小説に代表される日本近代文学の歴史を自覚的に引き受けつつ、文壇というシステムをむしろ外へと開いていく道——柄谷との対談の鍵言葉を用いれば「交通」——を模索し始める。

その試みの一つが、韓国の作家たちとの交流であった。アメリカから帰国した後の八一年に中上はソウルに単身居住し、現地で起筆した『岬』『枯木灘』の続編となる『地の果て至上の時』(新潮社、83・4)の一部を韓国の文芸誌『文芸中央』に発表している。また現地で作家たちと親交を深めた中上は、尹興吉との対談集『東洋に位置する』(作品社、81・1)や『韓国現代短編小説』(中上健次編、安宇植訳、新潮社、85・5)を刊行するなど韓国文学の紹介を進んで行っている。こうして中上は次第に日本という垣根を超え、アジアを中心とした世界の各

国に作家同士の連帯の可能性を求めてゆく。⁽⁴⁵⁾戦後の高度成長期において文壇の防波堤たらんとした『風景』という雑誌との関わりは、中上健次が現代文学の主線に進出する階梯であったと同時に、彼が日本近代文学の流れを自覚しみずからの執筆活動を世界へと展開してゆく第一歩に他ならなかった。

注

- (1) 十返肇「『文壇』崩壊論」(『中央公論』56・12、原文の旧字は新字に改めた)。なお、同本文中には「文壇なる特殊部落」と執筆時の差別的呼称が不適切な比喩として用いられている。
- (2) 千葉俊二・坪内祐三編『日本近代文学評論選 昭和篇』(岩波文庫、04・3、四二八頁)
- (3) 坪内祐三「雑談系48——このところ、『風景』のバックナンバーを拾い読みしている」(『論座』03・6)
- (4) 大村彦次郎・坪内祐三「『風景』と文芸誌の昭和」(『Scripta』16・秋)
- (5) 浅田彰・柄谷行人・蓮實重彦・渡部直己「中上健次をめぐる」(『批評空間』94・1)。ちなみに、中上と同時期に蓮實も「横に読まれた『横しぐれ』——丸谷才一の小説空間」(75・12)を『風景』に発表している。
- (6) 「岬」を担当した『文学界』の編集者・高橋一清は、「中上さんは『文藝』に発表した『十九歳の地図』が芥川賞の候補作品になり、『季刊藝術』や『すばる』からも注文を受ける注目の作家

になっていた」と七五年の段階で中上が芥川賞を狙える新人として着目されていたことを証言している（担当編集者だけが知っている中上健次1』『中上健次電子全集1』付録、小学館、16・4）。

(7) 『文芸雑誌内容細目総覧』戦後リトルマガジン篇（日外アソシエーツ、06・11、三三二頁）。『風景』の総目次は、同書の三三一頁から三七三頁に掲載されているので併せて参照されたい。

(8) 野口富士男『感觸的昭和文壇史』（文芸春秋、86・7、三三七―三八頁）

(9) 大村彦次郎『文壇挽歌物語』（筑摩書房、01・5、四六六頁）

(10) 舟橋聖一ほか『私の履歴書―中間小説の黄金時代』（日経ビジネス人文庫、06・11、二六二頁）

(11) 田辺茂一「風景」と私たち」（『風景』終刊号、76・4）

(12) 八木義徳「野口富士男を語る」（『野口富士男文庫1』99・3）

(13) 「編集者の語る「風景」」（『田辺茂一と新宿文化の担い手たち』新宿歴史博物館特別展図録、95・10、一〇六―一〇七頁）。ここで証言している編集者の「Y氏」とは、恐らく注14に挙げた『作家のうしろ姿』の著者・山本有光である。

(14) 『風景』の編集を務めた経験を持つ山本有光は、『風景』の場合には大手十社ほどの出版社が、毎月一ページから三ページの広告を出してくれていました。単価を正確に記憶していませんが、意外と安くページ当たり一万円ぐらいではなかったかと思えます（『作家のうしろ姿』高知新聞社、07・11、二〇一頁）と述

べている。

(15) 野口富士男・北條誠「キアラ」と『風景』（『風景』66・5）

(16) 岸間卓蔵「雑誌『風景』について―文学とマス・メディア」（『江古田文学』95号、17・7）。岸間はここで十返の論とともに、それを真つ向から批判した伊藤整「文壇は崩壊しない」（『毎日新聞』57・2・3）を取り上げている。

(17) 井上靖「風景」と私」（『風景』終刊号、76・4）

(18) 注13に同じ、一一〇頁。ちなみに、『風景』に掲載された対談は、選集の形で『作家の対話』雑誌「風景」より」（『文芸春秋』68・12）として刊行されている。

(19) 八木義徳「風景」の思い出」（『田辺茂一と新宿文化の担い手たち』前掲、九頁）

(20) 中上健次「風景というリング」（『風景』終刊号、76・4）

(21) 中上健次「十八歳の頃」（『文学界』77・10）。なお、このエッセイは「同人雑誌と私」という同誌の特集企画の一環として執筆されたものである。

(22) 野口富士男「胸痛む」（『文芸』92・冬）

(23) 坂上弘・紀和鏡・黒井千次「野口富士男と私」（『野口富士男文庫16』14・3）における坂上の発言。

(24) 例えば、松本海「中上健次・短篇小説「天鼓」における古典受容―雑誌『風景』での掲載をふまえて」（『牛玉』10号、16・8）では、『風景』と中上の関係性が着目されているにもかかわらず、

野口との交際については殆ど触れられていない。

- (25) 注23に同じ。
- (26) 荒川洋治「野口富士男と文学」(『野口富士男文庫5』03・3)
- (27) 坪内祐三「私小説を書く」「私」、私小説を読む私」(『文学界』01・10)
- (28) 大杉重男「おお、物語、汝病めり！」(『中上健次全集15』月報、集英社、96・8)
- (29) 勝又浩「野口富士男と雑誌『風景』」(『野口富士男文庫18』16・3)
- (30) 中上健次「私の好きな短篇 坂口安吾「桜の森の満開の下」」(『群像』88・5)
- (31) 中上健次「和田さんの色」(『和田芳恵全集第四巻』月報、河出書房新社、78・11)
- (32) 中上健次「老残の力」(『文芸』77・12、後に「和田芳恵・老残の力」と改題)
- (33) 矢田麻美「中上健次『化粧』論―系列化の試みから見えてくるもの」(『中京国文学』22号、03・3)は、『化粧』に収録された短篇を「物語系」と「私小説系」に分類し、その上で「欣求」「草木」「天鼓」を両系列の「複合系」と見做している。
- (34) 野口富士男「なぜ秋声か」(『文体』78・3)
- (35) 中上健次「いま、秋声リアリズムがアイマイな時代の闇を裂く」(『週刊プレイボーイ』78・7・4)
- (36) 野口富士男『徳田秋声伝』(筑摩書房、65・1、二四二頁、原文の旧字は新字に改めた)
- (37) 注34に同じ。注22のインタビューでも野口は、中上の『鳳仙花』(作品社、80・1)について「そこには秋声の文学の要素が顕著に盛り込まれていると思います」と述べている。
- (38) 加藤宗哉「風景を手伝い終って」(『風景』終刊号、76・4)
- (39) 注8に同じ、三九三頁。
- (40) 『なぎの葉考』の豆本(吉田弥左衛門、続田奈部豆本5、88・2)には、恩田雅和「名作の中の紀州人―中上健次」という解説文が挿入されている。
- (41) 中沢けい「「なぎの葉考」を読む」(『野口富士男文庫6』04・3)
- (42) 野口富士男・古井由吉・松本徹「いまなぜ秋声か5」(『東京新聞』夕刊、89・6・21)
- (43) 吉行淳之介「第74回芥川賞選評」(『文芸春秋』76・3)
- (44) 中上健次・柄谷行人「小林秀雄について」(『文芸』79・8、後に「小林秀雄をこえて」と改題)
- (45) 例えば、自身が編集した『韓国現代短編小説』の「解説」において中上は、同書に収録された作家たちを指して「彼らは私よりおよそ五歳上、日本での呼称を使えば、「第一次安保世代」に当たる人々である」と述べ、「日本で見い出せなかった「第一次安保世代」の感性が海峽ひとつへだてた隣の韓国に、エネルギーあふれ眩ゆく存在していた」と両国の作家の関係性を並列的に捉えている。

*雑誌『風景』（一九六〇～一九七〇）は、二〇一八年一月現在、国立国会図書館や日本近代文学館等で閲覧が可能である。執筆に際しては、平成二九年度科学研究費補助金（特別研究員奨励費・課題番号 17100506）の助成を受けた。

（ま）だいつき／本学大学院博士後期課程・日本学術振興会特別研究員 DC1)