

『季刊藝術』と旧世代作家再起の季節 序章

後藤 潤

はじめに

『季刊藝術』は、昭和四十二年から同五十四年まで⁽¹⁾季刊藝術出版社から発行された、批評を中心とした藝術総合季刊誌である。発行は季刊藝術出版が行い、講談社から発売された。編集同人は文学・美術・音楽それぞれのジャンルの批評家である江藤淳、高階秀爾、遠山一行と、同誌において作家デビューを果たした編者の古山高麗雄の四人である。

江藤淳は、同誌について以下のように述べている。⁽²⁾

われわれ批評することを目的として生きている人間が集まってやる雑誌というのは、大きな意味での一つの批評の行為ですよね。やはり批評文を書くことと雑誌を書くことは、全く違うことじゃない。それは一つの延長だということを理解していただきたい。

この言葉からは、『季刊藝術』での活動を江藤淳が批評と自覚していたことが窺える。よって、一九七〇年代の彼の批評を考え

る上で、同誌を看過することは到底出来ないと考えられるが、その研究はこれまで十分になされてこなかった。⁽³⁾

さて、その『季刊藝術』での十二年半について、江藤は同誌の座談会において、「なにかを守る時代、わずかにあるものをなくさないように抵抗を続けるという、そういう時代であったように思う⁽⁴⁾」と述べている。「なにか」や「わずかにあるもの」は、明確に語られてはいないため、ここでは恣意的に解釈するのは避け、以下簡潔に『季刊藝術』と同時代の文学状況を確認してみたい。

それは大まかに、内向の世代の台頭から、先行世代の文学とは全く異なる脱日本化や映像的文体という特徴を持つ三田誠広、村上春樹、村上龍ら戦後生まれの世代の登場までという流れで捉えられる。奥野健男は、村上龍らの登場以前である昭和四十九年の『文芸年鑑⁽⁵⁾』で、「最近の文学傾向として、いわゆる純文学と大衆文学の区別がなくなりつつある。少くともその境界がきわめてあいまいになりつつある」と指摘している。この言葉を借りれば、前述の世代の流れは、さらにその境界の曖昧化が進んでいく過程と言うことができよう。

例えば、昭和五十一年に芥川賞を受賞した、村上龍の『限りなく透明に近いブルー』の選評⁶では、片方の大岡昇平が積極的に受賞に反対はしないが「何が言いたいのかサッパリわからない」とすれば、もう一方の井上靖が「作者の資質というものを感じさせられる」と評価するなど、前述した先行世代との違いのために選考委員の中でも意見が分かれた。芥川賞の審査では意見が分かれることは珍しくはないが、文壇でも江藤淳が強く批判し、奥野健男が評価するなど評価は分かれ続けた。また村上龍に続き、昭和五十二年度上半期の芥川賞を受賞した版画家出身の池田満寿夫の「エーゲ海に捧ぐ」について、永井龍男が受賞に反対し、選考委員を辞任するという事件も起きた。テレビなどの視聴覚メディアの普及によって、活字が文化の中心ではなくなつた世代の登場によって、旧来の純文学の価値観に混乱が見られたのである。

もちろん、旧来の文学史の記述のみでは十分な文学状況とはいえない。一般読者へと眼を移してみたい。藤井淑慎氏は、「名作文学と国民文学——高度成長期の読書状況⁷」で、高度成長期に広く読まれていたものが、既成の文学史に沿う純文学の新作でも、時代の功利的・実用的な風潮に沿つたものでもない、戦前の名作類や国民文学であつたことを調査によつて明らかにしている。藤井氏の行つた調査は、『季刊藝術』創刊後の数年間である昭和四十五年頃までだが、それだけでも読者と同時代の文学との乖離は明白だろう。

純文学の境界が曖昧化してゆき、一方で読者は同時代の文学から離れた所にいる。このような時代に江藤淳⁸『季刊藝術』が重視し、また見出したのは、如何なる傾向の文学であり作家であつ

たのか。その作家たちに『季刊藝術』は、一体どのような働きかけをし、影響を与えたのか、以上の考察を試みる事が本稿の目的である。

一、旧世代作家の再評価とリトル・マガジン

本章では前章で挙げた問題点を考察する前提として、『季刊藝術』と同時代の文学及び雑誌状況から、本稿の主題と関わりが深いと考えられるものを簡単に見てゆきたい。

その一つが、私小説及びリアリズムの作風を持つ旧世代作家への再評価である。背景としては、昭和四十六年に小田切秀雄によつて「脱イデオロギーの内向的な文学世代」と評された古井由吉や阿部昭ら内向の世代の台頭が考えられる。彼らの世代と私小説及びリアリズムの作風を持つ旧世代作家は、戦後派とは対照的な、脱政治性や脱イデオロギー性を持つという点で共通していた。例えば、内向の世代の批評家である川村二郎は、昭和四十七年の『文芸年鑑』で、「明確な外部と内部の対立の消滅」によつて「人間と社会の立体的・有機的なありよう」を小説化する事が困難になつたと指摘した。続けて、物語の一貫性を成立させる社会的要因が疑わしくなれば近代小説も不可能になるとし、その行きづまりを打開するものの一つとして旧世代作家である藤枝静男の私小説を再評価したのである。さらに、私小説及びリアリズムの作風を持つ旧世代作家への注目、松原新一や高橋英夫らによつても促されてゆく。

以上のような旧世代作家達に対する評価が最も目立つ年となつ

たのが、昭和四十九年である。奥野健男は「一九七四年の文学概観」で、以下のように指摘する。

一九七四年は、作品的に収穫の乏しい年であった。特にこの数十年、現代文学を主導して来た、日本文学を代表する中堅作家たちの野心作、問題作が皆無に近かった。そして味味な老文学者の作品や、私小説的、身辺雑記的あるいは職人的な短編が、相対的に評価された。野心的な試みで冒険するより、無理をせず背丈けにあった作品を書いて行こうという風潮が見られた。

「老文学者」として、ここで奥野は、里見弴や宇野千代、本稿で後述する中里恒子、森敦、和田芳恵らの名を挙げる。続けて文学状況について、高度経済成長の雰囲気からの沈静化という見方もあるが、中堅作家の停滞に「荒廃の気ざし」を感じざるを得ないと言を呈した。やや悲観的に傾いた奥野の見通しの当否を留保させてもならば、昭和四十九年は高度経済成長の終結と石油危機の影響により、中間小説誌を含む雑誌の伸び率が低下し、新人発掘合戦や中間小説のボルノ化を推し進めた商業的文芸ジャーナリズムの影響力が弱りが見えた年でもあった。そのため、商業的色彩の強い雑誌からさほど重用されていなかった作家達に注目が集まるという流れがあったと推測できる。ともあれ、純文学の境界の曖昧化が進み、村上龍ら新しい世代の登場を数年後に控えた中で、純文学の揺り戻しともいえる再評価が昭和四十年代末に一つの頂点を迎えていたことは見逃すことは出来ないのである。

一方、雑誌状況に目を移せば、昭和四十年代は商業的色彩の強い出版物の増加に抵抗する形で、「リトル・マガジン」と呼ばれ

る類の雑誌の活発な活動が見られた時期でもあった。

桂芳久は、昭和四十一年の「リトル・マガジンと同人誌」で「現在、ふたたびリトル・マガジンの活動期にはいった」とし、同四十年代初頭を「リトル・マガジン」の興隆の第三期目にあたる指摘した。ここで試みにいくつかを挙げれば、昭和三十六年から刊行された吉本隆明の『試行』、昭和四十年に刊行された季刊『批評』、小田切秀雄らが同人の『文学的立場』と、森川達也の『審美』等がある。また、同四十三年には檀一雄の『ポリティイア』、同四十五年以降には小田実の『人間として』、井上光晴の『辺境』や『すはる』、『思潮』等が次々に発刊されてゆく。

昭和四十年代前後のそれらの雑誌は、不定期や月刊、隔月刊、季刊など発行形態が様々であるのに対し、昭和四十五年以降は、ほぼ季刊誌で占められるという違いがあるが、にも拘わらず両者は一括して「リトル・マガジン」と呼ばれる雑誌である。

では、「リトル・マガジン」とは一体如何なるものなのだろうか。名称については、おそらく英米雑誌の「Little Magazine」からきたものと推測できる。昭和三十五年に書かれた矢野禾積の「リトルマガジン」によれば、英米雑誌の「Little Magazine」は演劇界における「Little Theatre」が由来だという。劇場で演劇が出来ないためにテントを張って行われた小劇場運動の、自らで行う姿勢に倣って名付けられたらしい。またそれは「文芸の革新、新文芸の鼓吹」を目的とした前衛色の強いものをも意味するようである。

だが、日本において「リトル・マガジン」は必ずしも前衛色が強いものだけを意味するわけではない。例えば前掲「リトル・マ

ガジンと同人誌」では、リトル・マガジンとは「商業誌と同人誌の中間」と定義される。それは近年出版された勝又浩監修『文芸雑誌内容細目総覧―戦後リトルマガジン篇¹⁴』においても同様で、日本における「リトル・マガジン」定義として代表的なものであると言えよう。

しかし、細かく見ていくと、『人間として』や『すばる』など、大出版社に発行元も引き受けてもらった雑誌もあり、その定義からはみだしてしまう部分もある。その事に関連した記事に昭和四十五年の「侃侃諤諤¹⁵」がある。ここでは、出版社が大手である『すばる』や『人間として』が「中身は立派な商売雑誌のくせして、面つきだけリトル・マガジンを標榜するなんて、どんなもんでしょうかね」と揶揄されている。田村紀雄が『出版研究』において指摘するように、「もともとリトル・マガジンというカテゴリーはあいまいであり、その境界も必ずしも明白ではない」のである。

また、戦後の「リトル・マガジン」を中心に論じた田村紀雄の『日本のリトルマガジン―小雑誌の戦後思想史¹⁷』は、「個人や小集団の何らかの主義、主張、思想、思潮をテストし発表し訴え、広めてゆくことに重点をおいている雑誌」と前衛性より広い範囲でその意味を定義している。

だが、これも十分な説明とは言えないだろう。様々な書き手を迎えるという雑誌の性格上「何らかの主義」や立場の主張が読者には必ずしも明白なものでなかったり、雑誌が刊行されていくに連れて、それが脆化しながら継続してゆくケースもあるからである。そもそも発行形態や内容においても多様な雑誌群が、さまざまな時期において「リトル・マガジン」と呼ばれている以上、や

はりそれを一義的に定義することは困難だと考えられる。よって、ここでは定義についてはひとまず置き、『季刊藝術』と同時代に「リトル・マガジン」が「商業誌と同人誌の中間」の意で用いられていたこと、それが『季刊藝術』の創刊直前である昭和四十年代初頭に盛んな活動をみせたことを押さえておきたい。

二、総合芸術誌という企て／脱イデオロギーへの志向

雑誌『季刊藝術』も、そのような「リトル・マガジン」の一つである。

その問題へと移る前に、ここで簡略に『季刊藝術』の創刊経緯を追ってみたい。同人や発行元については冒頭で既に述べたため割愛するが、同誌の座談会である『「季刊藝術」創刊から休刊まで¹⁸』によれば、音楽評論家である遠山一行が構想を持ちより、昭和四十年に文芸評論家の江藤淳と美術評論家の高階秀爾を引き合わせたことが始まりのようだ。やがて『季刊藝術』という構想を固めた遠山らは、『聲』の編集者であった丸善の本庄佳輔から雑誌創刊に関する助言を受けた。その結果、発売元の出版社の雑誌販売に関する経験や編集者の人選を重視するようになり、二年間もの歳月を費したという。ようやくその後、遠山が『芸術生活』の編集者であった古山高麗雄を誘い、雑誌は発足した。この経緯からは『季刊藝術』が、十分に計画されて発刊された雑誌であったことがわかる。また、発売元は大手の講談社であり、その援助によって発行所の季刊藝術出版が立ち上げられたことや、江藤淳と遠山一行の双方の父からも援助があったことも付言しておきたい。

さて、これまで『季刊藝術』については、文学・美術・音楽等の幅広い芸術ジャンルの評論を扱い、自らの芸術テーマを超えて文筆家が自由に論ずるといふ、総合芸術雑誌としての性格が指摘されてきた²⁰。もちろんその特徴は『季刊藝術』の主軸をなすものだと見えるが、本章冒頭で触れたように、同誌が『リトル・マガジン』の一つとして創刊されたことも忘れてはならない。例えば同人の江藤淳は「一九六七年の概観²¹」の中で、同時期の『リトル・マガジン』を「文学の企業化、あるいは政治と商業の混同に抗して創刊されたもの」と定義し、『季刊藝術』を紹介した。また、他に同誌を『リトル・マガジン』として紹介したものには、昭和四十二年の『出版ニュース』の「上半期の文学界 A・B・C・D座談会²²」や『日本読書新聞』の無署名記事「文芸誌あれこれ²³」、「大波小波」の除夜曲の「リトルマガジンの消長²⁴」などがある。

昭和四十年代に活動した『リトル・マガジン』に共通する特徴について、必ずしも同人の目指す方向性が文章に反映し、読者へ伝わるとは限らないという点があるものの、画一的立場や主義を標榜するものが多い。例えば小田切秀雄の『文学的立場』は、戦後文学の正統を守ると宣言し、森川達也の『審美』は反リアリズムの文学を中心とし、『ポリタイア』は日本浪漫派の継承を唱えるというようにである。

だが、総合芸術誌である『季刊藝術』には、同人に共通の画一的な芸術主義や主張の提唱は存在しない。遠山一行は、その創刊経緯を「雑誌をやつてなにかはつきりとした芸術理念を打ち立てようとか、立派な建前がほしいということとは関係なしに、自分の書いたものを載せるのに具合のいい雑誌がほしかった²⁵」と述べ

ている。さらに江藤淳も『季刊藝術』第二号の編集後記²⁶において「われわれは「とらわれない」ことを以て発刊の意図としている」と表明する。同誌は『リトル・マガジン』としては珍しく、画一的な主義の表明よりも、同人の自由な発表及び、広範な立場やジャンルの書き手の執筆へ向けてひらかれた雑誌として始まったと言えるのである。

その姿勢には、だが時に否定的な意見が寄せられることがある。昭和四十四年の『出版ニュース』の「雑誌カルテ²⁷」は、「何を志向しているのだろうか」と『季刊藝術』の問題意識の希薄さを危ぶんでいる。また『東京新聞』夕刊の「土曜訪問²⁸」では「この雑誌を『風見鳥』と呼ぶことには、あるいは時流におもねるという意味合いもあるのだろうか」と、記者が江藤淳に意地の悪い質問をする場面もある。

しかし、それらの意見に対し江藤は『日本読書新聞²⁹』で、『季刊藝術』は「茶の間」であり「日本の農村の寄合い」でありたいとし、広範な立場・ジャンルの書き手がお互いの意見を出し合い、交わる場所の重要性について述べた。また、さらに続けて以下のように総合芸術雑誌の意義についても語ったのである。

芸術つてのは、そこで、非常にいいんでしてね。文学の場合は思想が露出してくるんですが、造形美術とか音楽となると、そう簡単に割り切れない。感受性の問題が入ってくるんで、かえってそれに制約されて、よく見えてくることがあるんです。

つまり、『リトル・マガジン』としては珍しい『季刊藝術』の総合芸術雑誌的な性格は、江藤淳にとっては一定の思想や立場に

固執しないための方法であったのだと考えられる。それはまた、戦後派の方針とは、脱イデオロギーの点で大きく異なる方向を指すものであったと言えるのである。

以上の方針を持つ雑誌『季刊藝術』は、同時代の読者に芸術雑誌としては異例の反響をもって迎えられた。発刊日から一週間後の『読売新聞』夕刊では「売れ行き好調の『季刊芸術』」という記事が組まれ、「新宿の紀伊国屋では当日夕方までに店頭に並べられた八十部を売り切ってしまった」と報じられたのである。また江藤淳も、サンプリング抽出の全国平均と東京・大阪の有名店の実売部数のデータを当日夕に得たが、それが一週間後の売り上げ目標であったことを知り「飛ぶように売れるとはこのことではないか」との感想を持ったという。さらに前記の『東京新聞』夕刊の「土曜訪問」では、創刊号が八十万円の黒字であったことが報じられ、後年の「こもんせんす」³²では一万二千部の初刷に加え四千部の増刷となり完売したことが回想されている。実売部数は明らかではないが、『季刊藝術』が紀伊国屋等の大手書店において力を入れて販売されたことや、その好調さが充分窺える挿話である。雑誌『季刊藝術』の、画一的な思想や立場の標榜を避け、広範な立場・ジャンルの書き手の交流を重視する脱イデオロギーの方向性は、同時代の読者に違和感なく受け入れられていったのである。

三三 「ピピン・コンピ」の作家たち

ではここからは、広範な立場・ジャンルの書き手による批評欄

とは異なる、『季刊藝術』の小説欄について、その掲載の方針が如何なるものであったのかを考察してゆきたい。

まず、『季刊藝術』小説欄の編集担当者について述べていこう。「『季刊藝術』創刊から休刊まで」によれば、それは江藤淳と古山高麗雄であり、作家の人選には江藤の意見が多く反映され、交渉は古山が行ったという。

江藤淳と古山高麗雄は終刊まで意見の食い違いもなく、書き手の人選や編集作業を行う際などだろうか、親しみをこめ「玉さがしのジュン」、「置屋のコマ」などと呼び合ったようだ。江藤淳の人選における慧眼と古山の補佐としての管理能力を互いに認め合っていたことや、くだけた調子に二人の意気投合ぶりが窺える挿話であり、江藤は『季刊藝術』休刊の際の座談会において、上記の愛称をまとめ「コマ・ジュン・コンピ」と称した。本稿でもその通称に倣い二人をまとめて「コマ・ジュン・コンピ」と称し、以下考察を加えたい。

小説欄の傾向を考察する前に、はじめに『季刊藝術』の編集方針とはどのようなものだったのかを見ていきたい。その一つ目は、同時代の商業的出版ジャーナリズムによる書き手の忙殺という状況に対して、『季刊藝術』が「書きたいものに時間をかけて」取り組むために季刊発行という立場をとったことである。次に、二つ目の方針を知るために、古山高麗雄の原稿依頼方法を確認してみたい。古山は、その依頼に際して、枚数は自由で、短編・長編問わないことと「いちばん書きたく思っておられるものをいただきます。試みがあつたら存分に試みてほしい。」というのを「常套句」としていたと回想している。³³『季刊藝術』が自由な主題を

積極的に推奨していたことがわかる。以上をまとめれば、時間の提供と自由な主題の推奨とが『季刊藝術』の編集方針であり、いずれも書き手の立場を重視するものであったと言える。

では、早速本章の課題である『季刊藝術』の小説欄の傾向を検証してゆこう。試みに、文学史上の区別を使って「コマ・ジュン・コンビ」が小説を依頼した作家たちを挙げてみたい。それは、旧プロレタリア派、芸術派、私小説作家、「近代文学」同人の戦後派、いわば純粹戦後派と呼べる世代、第三の新人。また『三田文学』同人を含む内向の世代、在日作家、女流版内向の世代とも呼ばれる反リアリズム系作家、中間小説作家、内向の世代以後新人など多岐にわたっている。次に『季刊藝術』への小説掲載数の多さを見てみると、私小説作家、芸術派、内向の世代、女性版内向の世代である反リアリズム系作家、内向の世代以後の新人などが目立つ。個人での小説掲載数もその傾向と殆ど同じで、多い順に、古山高麗雄、中里恒子、中上健次となり、その次に野呂邦暢と河野多恵子が並ぶ。

以上のことから「コマ・ジュン・コンビ」による小説欄の傾向を大まかにまとめれば、リアリズム・私小説的作風の作家の重視があるといえる。

だが、『季刊藝術』の小説掲載の特徴はそれだけではない。古山高麗雄は「『季刊藝術』創刊から休刊まで」^⑧で以下のように述べる。

急に人を驚かせるような人を輩出させるといふような面が

『季刊藝術』は全くなくて、ちゃんとした人を復活させる、

あるいはちゃんとした人を発掘するという姿勢があった。

江藤淳も同座談会において、「『季刊藝術』こそは本来あるべきオーソドクシーを代表している」と意識していたと述べる。ここでは、「ちゃんとした」や「オーソドクシー」という言葉の意味は明瞭ではないのだが、その例として、旧世代の作家である中里恒子、森敦、和田芳恵等の名や在日作家李恢成、新人中上健次の名が挙げられている。いずれも前述した『季刊藝術』のリアリズム・私小説的作風の重視という傾向から外れてはいないが、ここで留意したいのは、同誌が森、中里、和田ら戦前の旧世代の作家に注目し、その再起までを担ったということなのである。この不遇の旧世代作家の起用こそが、「コマ・ジュン・コンビ」による小説掲載の最大の特徴に他ならない。

以上を踏まえれば、本稿のはじめで問題提起した、一九七〇年代前後の江藤淳^⑨『季刊藝術』が重視した文学とはリアリズム・私小説的作風の小説であり、作家としては同系統の旧世代作家に注目していたことがわかるのである。

さらにここで、一章で述べた昭和四十九年の旧世代作家への再評価を振り返ると、それは同系統の作家を多数擁する『季刊藝術』の躍進期でもあったと考えられる。同年は、批評家には不作の年と概観されたが、同誌が擁した旧世代作家達にとつてみれば、長い苦節を経てようやく一時、陽の目を浴びる事の出来た結実の季節となっていたのである。

四、『季刊藝術』と和田芳恵の転身

それでは、『季刊藝術』が行った旧世代作家の再起の契機作り

とは、具体的に如何なるものだったのだろうか。『季刊藝術』から作家への働きかけを検証し、前述した結実の季節を、もう少し具体的に追っていききたい。そこには当然資料に残されることの無い『季刊藝術』と執筆者の関わり合いもあっただろう。ここからは些末ながら、その一端をまず和田芳恵の場合を通して追ってゆきたい。

和田については、よく引用される本人の回想に「自伝抄―七十にして、新人³⁹がある。やや長くなるが、『季刊藝術』とも関わりのある文章のため以下に記す。

私は「風景」と「季刊藝術」に、私の心境をこめた小説を發表してみようと思った。とにかく、これらの小説に自分を賭けることにした。堅苦しく思いつめることはやめて、のびのびした気持ちで書こう、どっちにしても、あまり、とりえない私が、このまま滅びるのは必定と思うと、よい振りをすることもなかった。

若い娘に狂った老人が「風景」と「季刊芸術」にでてくるが、私を知っているなら、だれでも私と気づくように書いた。追いつめられているのだという実感を、私は決して薄めまいと思った。「風景」に「接木の台」を、「季刊芸術」に「厄落とし」の順で、原稿を渡したとき、私はこれだけの男なのだと自分を値踏みして、少しも悔いるところがなかった。「風景」は昭和四十九年六月号、「季刊芸術」は春季号と、相前後して掲載された。

その言葉通り、前述の二作は私小説的要素の強い小説であり、若い女への初老の男の執着を中心としている。例えばそのうちの

一つであり、昭和四十九年四月の『季刊藝術』第二十九号に掲載された「厄落とし」をここで簡単に見てみよう。

そこでは主人公はカメラマンとされているが、妻が水商売出であったことや、彼が喘息を患っているという設定などから、文壇通の読者には和田芳恵と重ねて読むことが容易となる仕掛けとなっている。「厄落とし」の冒頭は以下の通りである。

「あなただの女のひと、変った死にかたでしたね」
が、

と、突然、言った。松木小六は夕刊を読んでいた。テレビのホーム・ドラマと関係があるらしかったが、小六は古傷に触れられたような気がした。

ここから松木小六は、真喜子と一緒にいる時に「棄てた」水商売出の千代のことを思い出してゆく。十年以上前に「あすは節分です。厄落としにお大師さまへお詣りしましょうよ」と「思いをこめて」言った妻千代の希望を無視する形で、小六は真喜子と逃げ出したのだった。小六側からすれば、千代の嫉妬深さや、女人特有だと彼に考えられる「相手に強く印象づけるような嫉」の染みついた生活態度のわざとらしさに辟易したらしい。

だが小説は、その別離以前の時間へと移り、主に初老の男小六の心情や感じ方に沿った三人称体により、読者に千代の嫉妬も納得できるような、当時は「二十四、五」の若さであった真喜子と小六との馴れ初めを語っていく。二人は式場のカメラマンと助手という関係であったのだが、真喜子が小六と同じ年配の妻子持ちの男に想いを寄せ、関係を続けているとの相談を小六にする内に

結びついてしまうのである。

末尾には、千代を振り切つてまで真喜子と一緒にしたが、その気持ちさえも十数年のうちに既に消え去り、記憶のうちに理想の女を探す老年の小六の姿が描かれる。そうして、惚れた女はみな強気だったが、自分から惚れたのだからそうなるとした上で、「青酸加里を飲んだ久美子も、烈しい女だった。」と唐突に小六によって見知らぬ女の名が挙げられて、小説は結ばれる。

小説の題名である「厄落とし」については、小六の最初の妻である千代が、お参りを「厄落とし」と言った他には小説中で用いられておらず、真喜子は「厄払い」と言っている。そのため、小六が千代との厄落としに行かなかつたことが小説で重視されていると考へても良いだろう。また、千代が厄落としに誘つた時には既に浮気は始まつていたことや、小六の職場に押しかけるほどそれに悩んでいたことを考へあわせれば、ただの行事だからと誘つた可能性は残るが、彼女が厄と考へて払ひたかつたものは、小六の女出入りであつたかもしれないと想像を逞しくすることも出来る。その後、千代を捨ててまで真喜子と一緒になつた小六だが、前述のように彼女への想いも夫婦になつた後は移ろつていく。小説「厄落とし」とは、「厄落とし」を出来なかつた話であり、その厄とは、小六という喘息持ちの老人の、払つても払いきれない女への欲望だと読むことができるのだ。

以上見てきたように、昭和四十九年に雑誌『季刊藝術』や『風景』で老年の男と若い娘の情痴という私小説的要素の強い小説を描いた和田芳恵は、同年丸谷才一の文芸時評上で激賞を受ける。

丸谷はそこで和田芳恵を「最も遅れて来た昭和十年代作家」と表

現し、彼の文学史上の位置付けの再検討を求めた。その後激賞が話題を呼び、前述の二作を含む短編集『接木の台』が刊行される。翌年一月には同書で読売文学賞を受賞し、作品発表の主要な舞台は『文學界』、『群像』、『海』などの純文芸雑誌へと変わる。和田は私小説作家と見做されることになり、その急激な転身は「一種の文学的事件」と評されることになるのである。

では、『風景』と『季刊藝術』に発表するまでの和田の状況は如何なるものだったのだろうか。ここからが、この章の本題である。

昭和二十二年刊の『日本小説』編集者としての一面を別とすれば、昭和四十年後半まで和田芳恵は、樋口一葉の研究者としての面か、昭和三十八年『塵の中』で直木賞を受賞した中間小説の書き手という面が強調されていた。試みに『季刊藝術』掲載の五年前からその年譜を繰つてみれば、和田の小説は『風景』以外は『小説現代』や『小説新潮』等の中間小説雑誌に掲載され、その発表数も多くて年六回、少なければ二回と振るわず、高度成長下の中間小説の執筆者としては、言わば鳴かず飛ばずの状況にあつたことがわかる。前述の「自伝抄」七十にして、新人」では、和田は当時の事を以下のように自嘲的に述べている。

私たちが文学青年のころ、「苦節十年」という第一難関があり、ここを過ぎると吟味役が調べて、「臺がたつた」と、ぱいと捨てられたりした。私は、やはり「臺がたつた」と言われた一人である。

このような状況にあつた和田に執筆を依頼したのがリトル・マガジンの『風景』と『季刊藝術』であつた。『風景』は昭和三十

五年十月に紀伊国屋書店の創業者田辺茂一が舟橋聖一を中心とする作家集団「キアラの会」に編集を委嘱した月刊雑誌であり、都内大手の書籍販売店団体悠々会が発行した。店頭配布用の小型雑誌だが、PRよりも文芸誌の性格を強く打ち出したものである。

和田と野口富士男、八木義徳らとの交友関係によって「仲間付き合いのような形」で毎年一度注文がきたという。小型雑誌のため、短編という制約はあるが、和田にとって「いつも、楽な気持ち」で執筆できる場所であった。

以上を踏まえれば、『風景』と『季刊藝術』は和田にとって自由に自由な主題で小説を描ける場所であったと言える。これまであまり指摘されることはなかったが、和田芳恵の私小説作家への転身の背景として、その掲載誌の性格を無視することは出来ない。

『季刊藝術』の編集方針である自由な主題の推奨が、和田に作風の転換を促し、その純文学作家転身の契機の一つとなったと考えられるのである。

五、編集者古山高麗雄の森敦演出

『季刊藝術』による旧世代作家再起の契機作りとして、以上述べてきた編集方針だけではなく、古山高麗雄の編集者としての働きも欠かすことは出来ない。昭和四十八年七月に『季刊藝術』に発表した「月山」で第七十回芥川賞を受賞した森敦の約四十年ぶりの文壇再起の場合は、その古山の働きに依る所が多い。

まずその前に簡単に、古山の森敦起用の経緯を確認してゆきたい。古山の「毅然として」とめどなく⁴³によれば、森の存在を教

えてくれたのは、東京新聞の文化部長渡辺哲彦で、昭和四十六年に同人誌『茫』に掲載された「光陰」を渡してくれたのだという。説後すぐに古山は森の古くからの友人小島信夫に紹介を頼み、森に小説を依頼する。

その後の発表作「月山」については、その粗筋や解説等が先行研究で多く紹介されているが、古山に見出される契機となった「光陰」については取りあげられることが少ない。そのため、以下簡単にそのあらすじを紹介したい。

「光陰」は、庄内地方の大山周辺の説明から始まり、かつては東京に居たというだけで経歴不詳の「わたし」が、行商の、文字を読むことの出来ないばあさんから手紙を読んでもくれるよう頼まれるのが主な話の流れである。ばあさんによれば、娘に妾の口の紹介があり帰省してもらおうと神官に手紙を代筆してもらったのだが、一向に帰りが無いのだという。ばあさんは妾に対して知識がないために、抵抗がない様子である。「わたし」がその手紙をみると、娘に押し帰ってこなくてよいとの内容が書かれている。不審に思い、今度は娘からの返事をみると、予想外に妾の話に喜んでおるのだが、現在は帰れない事情になっていると、「泣きじゃくる子の言葉が聞き取れぬよう」な意味不明の文で綴られている。「わたし」は、神官の代筆の手紙の意味がわかり、ばあさんを安心させるため、返事を書いたと嘘をつく。「わたし」は「言いやうのない憤り」を覚えるのだが、何に対するものがわからぬ。その後、寝所の中で、一つの所に留まっているためか、月光を求め押し流されては戻ってくるように見える蚊を見つめる。

題名について、「光陰」は「過客」の意で使ったと森が述べて

おり、正体不明の旅人である「わたし」が小説の中心とされていることがわかるのだが、森の言葉がなくなると、「わたし」の考えや感じかたに沿った一人称体で語られているために、その内面世界が重視されていることが窺える。手紙の場面の後での激しい怒りも娘のことだけではなく、過去の「わたし」の失態に繋がることでであろうとも推測でき、ただ流されてゆく蚊の姿に「わたし」は自己の姿を見ているとも考えることが出来る。だが「わたし」に沿って語られているにも関わらず、その情報が殆ど無いために、主題が理解しにくい作りになっている。

そのため、わかりやすさを身上とするリアリズム・私小説的作家の重視が特徴である『季刊藝術』が森を起用したことは、どこか奇異な印象を与えなくもない。だが一方で、作者の森が実際に一時滞在した庄内地方の大山を舞台に設定し、会話文に東北方言を多用した「光陰」は、土俗性やリアリズム的作風を古山に期待させたと推測する事も可能ではないだろうか。

ところで、森側から『季刊藝術』の依頼を承諾した経緯は「森敦——中退者に落第なし」⁽⁴⁵⁾に記されている。朝鮮生まれの古山に、森が同国育ちの親近感を抱き、さらにお互い旧制高等学校を退学したという共通点に意気投合したらしい。あまりにも自明のことだが、原稿の依頼にあたって編集者の人柄がいかにかかせない要素であるかがわかる挿話である。

次によりやく本章の主題である古山の編集テクニクについて説明するために、『季刊藝術』発表前までの森敦の経歴を以下簡単に振り返ってみよう。

森は昭和六年に十九歳の若さで横光利一に師事し、その推薦に

より「酩酊船」⁽⁴⁶⁾を連載し、異例の抜擢で世に出た芸術派の精鋭であった。だが横光の死の昭和二十三年に未完の小説「潮とまとり」を『文学界』で連載した後は、各地を放浪し、小説発表の場は小規模な同人誌のみという長い空白期間を経る。試みに、『季刊藝術』依頼直前を見つめれば、昭和四十四年に『新潮』からの小説を依頼されるも未完のまま時間を使い、断られてしまうなど、その再起の芽を自ら摘み取るような行動も目立つ。また、森敦の養女である森富子が書いた評伝「森敦との対話」⁽⁴⁸⁾には、昭和四十年代に、森が何度も原稿の書き直しを行っていたこと、直しを何度も入れた後に今度は原稿が汚いのは作品が悪いせいだと捨てたといい挿話が描かれている。だが、その長いスランプ状態とはうらはらに、芥川賞受賞者の小島信夫は指導を求め続け、「文芸首都」や『立像』などの同人の間でも伝説の人と噂されるなど、森の評判は高まってゆく状態にあった。

以上長々と説明してきたが、前述の古山高麗雄の編集テクニクとは、その森のスランプに関わるものである。古山は、「月山」の草稿を渡された後、後半の一部のみを返却し、直させた後は著者の校正を許さず、そのまま掲載したのである。これについて後に福田和也は、古山自身も安岡章太郎の文壇での活躍によって「つぶされそうだった」所を江藤淳が『季刊藝術』で作家デビューさせ、引き上げたということがあったために、今度は古山が森敦を世に出そうとしたのだろうとの推測を加えている。

だが、古山高麗雄の編集者としての働きはそれだけにとどまらない。芥川賞受賞まで『季刊藝術』誌上で、森敦に対する演出とも言っても過言ではないほどの支援を行うのである。それはまず、

長編である「月山」の一挙掲載である。試みにその目次を見てみれば、創作欄に掲載された小説家は森敦一人となっていて、「月山」が読者から見て目立つ構成となっていることがわかる。また古山は、同誌の編集後記で大多数の読者にとって未知の存在であった森を「ジャーナリズムの光に当たろうとせずに書き続けてきた「菊池寛、横光利一に親愛された作家」と紹介し、「月山」は編集者としての私の、自信作」だと推薦したのである。そうして次の号には、小島信夫が「月山」を解説した「月山」について^②を掲載した。

その影響力について森は「小さな市街図」^③で、芥川賞の記者会見時に、記者の殆どが古山の編集後記を念頭に置いていたこと、また他の日に行われたテレビの収録の際には編集後記が朗読されたことを回想している。さらに、講談社の編集者であった橋中雄二は、古山高麗雄を「すばらしい仕掛け人」と呼び、小島信夫も同意したのだという。

このように、『季刊藝術』の方針とも言える不遇の旧世代作家の再起の契機作りは、古山高麗雄の目配りや演出などによって作家を裏から支える事でもあった。それぞれの旧世代作家達と編集者との、人と人とのやりとりがその再起に欠かせない要素となっていたことがわかるのである。

以上、和田芳恵と森敦の再起を追ってみたが、『季刊藝術』が再起させたもう一人の旧世代作家に中里恒子がいる。三章でも触れたが、中里は古山高麗雄に続く小説執筆数を誇っており、江藤が『季刊藝術』の第一回会議においてその執筆を提案するなど、実は前述の二人以上に同誌との関わりが深い作家である。しかし、

その晩年の再起の検証はこれまで十分にされてきたとは言い難い。『季刊藝術』と中里恒子の双方にとって看過できない問題であると考えられるが、与えられた紙幅が尽きた。次稿に期す。

注

(1) 廃刊ではなく、当時は一時休刊という形であった。後に『季刊藝術』自選の傑作集という形で、書き下ろしも一部含む『季刊藝術・臨時増刊号』（季刊藝術出版、平成一・一〇）が発行されている。

(2) 「座談会 本気になって語り合う態度 それが『季刊藝術』だ！」（『日販通信』、日本出版販売、昭和四二・六）。なお出席者は、江藤淳・高階秀爾・遠山一行・古山高麗雄、『日販通信』編集者。

(3) だが、評論という形で『季刊藝術』について触れたものとしては、竹田青嗣「内部」の記憶」と富岡幸一郎「季刊藝術」とその時代」がある。『季刊藝術』の内容について分析を加えているものでないために、ここでは割愛させて頂いた。いずれも『季刊藝術・臨時増刊号』（季刊藝術出版、平成一・一〇）に所収されている。

(4) 座談会「『季刊藝術』創刊から休刊まで」（『季刊藝術』第五〇号、季刊藝術出版、昭和五四・七）。なお出席者は、江藤淳・高階秀爾・遠山一行・古山高麗雄。

(5) 「一九七四年の文学概観」（『文芸年鑑』、新潮社、昭和五〇・六）。

(6) 「芥川賞選評」（『文藝春秋』、文芸春秋、昭和五一・九）。なお選考委員は、井上靖、瀧井孝作、永井龍男、中村光夫、丹羽文雄、安岡章太郎、吉行淳之介。

(7) 『立教大学日本文学』第一〇二号（立教大学日本文学会、平

成二〇・一一)。

- (8) 試みに、昭和四十六年から『季刊藝術』休刊時である昭和五十四年までの間に読者が永く良いと思いつけている本(著者)を、『読書世論調査』の「好きな著者とその最も好きな著書」及び「好きな著者」から見てみると、戦前の名作類や国民文学(及びその著者)という傾向から外れることはなかった。
- (9) 「一九七二年の文学概観」(『文芸年鑑』、新潮社、昭和四八・六)。
- (10) 注5参照。
- (11) 無署名「出版・読書界10大ニュース」(『出版年鑑』、出版ニュース社、昭和五〇・五)は「74年の雑誌をふりかえると、不況を反映して、雑誌の定価も25%以上も上がったこともあって、全体的に低調気味で、目だった動きは休刊誌が多くなったといったところである。」と記している。
- (12) 『文芸』(河出書房新社、昭和四一・九)。
- (13) 『英米文学史講座 第十卷 二十世紀Ⅰ』(研究社出版、昭和三五・一一)。
- (14) 日外アソシエーツ株式会社、平成一八・一一。
- (15) 「群像」(講談社、昭和四五・九)。
- (16) 「都市とトリトル・マガジン」そのエコロジカルな点描」(『出版研究』、講談社、昭和四七・一〇)。
- (17) 出版ニュース社、平成四・三。
- (18) 注4参照。
- (19) 古山は『生き方』への決意」(『現代の文学27江藤淳』講談社、昭和四七・三)で、『季刊藝術』参加について旧友の安岡章太郎から「江藤と一緒にやるといのは、いいんじゃないか。江藤はいいところがあるからな」と言われたこと、江藤の著作への共感が契機になったことを述べている。本稿三章で述べる
- 『季刊藝術』小説欄での二人の息の合った編集の前史として心惹かれる。
- (20) 例えば、木谷喜美枝は『日本近代文学大事典』(昭和五二・一一、講談社)で、『季刊藝術』を「種々のジャンルの芸術を「串ざし」にする批評誌」とする。また、『文芸雑誌内容細目総覧』(日外アソシエーツ社、平成一八・一一)は「芸術全般にわたる多彩な誌面構成」と記す。
- (21) 『文芸年鑑』(新潮社、昭和四三・五)。
- (22) 出版ニュース社、昭和四二・六下旬号。出席者は匿名のため不明。
- (23) 日本読書新聞社、昭和四二・一〇・三〇。
- (24) 『東京新聞』(昭和四二・二二・二八、夕刊)。
- (25) 注4参照。
- (26) 季刊藝術出版、昭和四二・七。
- (27) 肇「雑誌カルテ」(『出版ニュース』出版ニュース社、昭和四四・四中旬号)。
- (28) 石田健夫「土曜訪問」(『東京新聞』、昭和四二・七・一五、夕刊)。
- (29) 丹「戦後」へ向かう眼 「季刊芸術」を創刊した江藤淳氏訪問」(日本読書新聞社、昭和四二・一五・一)。
- (30) 昭和四二・四・一〇。
- (31) 注2参照。
- (32) 『週刊現代』(講談社、昭和五四・六・二二)。
- (33) 注4参照。
- (34) 同上。
- (35) 宮岸泰治「土曜訪問」(『東京新聞』、昭和四二・四・一、夕刊)。遠山一行を訪問した記者は、「季刊にしたのは「書きたいものを時間をかけて」という、いまの商業ベースでは許されな

い筆者擁護の理由からだそうだ」とまとめている。括弧部分はおそらく遠山の言葉と思われるために、そのまま引用した。

- (36) 「毅然として」とめどなく(『文學界』、文藝春秋、平成一・一〇)。

- (37) ここでは単純に、作家の重複は気にせず小説数で数えた。注4参照。

- (38) 『自伝抄』七十にして、新人(『読売新聞』、昭和五二・八・九〜三一、夕刊)。

- (39) 丸谷才一「昭和一〇年代の形式連想 和田芳恵 二つの短編」(『朝日新聞』、昭和四九・五・二七、夕刊)。

- (40) 丸谷才一「馬小屋の闇」(『自選和田芳恵短編小説全集』、河出書房新社、昭和五一・七)。

- (41) 注39参照。

- (42) 同上。

- (43) 注36参照。

- (44) 森敦は小島信夫との対談で、「光陰」とやったら「過客」と察してくれないような人は、相手にならぬというふうな、あてぶてしい気持ちでやった」と話している。(森敦対談集『一切、一切即一』小説の背後論理』、法藏館、昭和六三・八)。

- (45) 『読売新聞』(昭和五一・一一・一、夕刊)。

- (46) 『東京日日新聞』(昭和九・三・二二〜五・一六)。

- (47) 森富子「森敦との対話」(『すばる』、集英社、平成一六・二)。

(48) 古山高麗雄は「毅然として」とめどなく(注35参照)の中で、森が草稿に手を入れたので一号伸ばすようにと頼むのを断って掲載した事を述べている。だが、森富子の『森敦との対話』(『すばる』、平成一六・二)には、後半の一部の文章だけは、加筆し修正することが出来たと記されている。本稿では事実の確認は行えなかったため、後者の森富子の評伝を参考にし

た。

- (50) 「鼎談書評」(『文藝春秋』、文藝春秋、平成一七・一)。なお出席者は、鹿島茂、福田和也、松原隆一郎。

- (51) 『季刊藝術』第二六号(季刊藝術出版、昭和四八・七)。

- (52) 『季刊藝術』第二七号(季刊藝術出版、昭和四八・一〇)。また他に「月山」ではなく、森敦についての文章に、三好徹「森さんのこと」(『季刊藝術』、季刊藝術出版、昭和四九・四)があるのだが、本稿では芥川賞受賞までを中心としたために、割愛させて頂いた。

- (53) 『星霜移り人は去る わが青春放浪』(角川書店、昭和五五・一)。

*文中作品の引用は初出に拠った。引用に際して、旧かな、旧漢字は新字体にあらためた。雑誌名である『季刊藝術』は旧字のままとした。

(ことうじゅん 大学院博士後期課程在學生)