

1970年代の日本の〈小説家についての小説〉について

栗原丈和

1

本論で取り上げたいのは次のような要素を持つ小説である。

語り手は小説家を職業としており、本文中には語り手がかつて公表した小説または散文についての言及や引用がある。そして、そのかつて公表した小説や散文とは、当該小説に付せられた著者名と同じ署名を付して、かつて現実世界で公表されたものである。たとえば、大江健三郎「さかさまに立つ「^{レインツリー}雨の木」¹⁾」のように。

話を順序だてるには、僕が『^{レインツリー}「雨の木」を聴く女たち』という短篇を発表したことからはじめねばならない。(略)僕の小説の書き方として、それは事実立ってはいるが、その範囲に想像力を限定するのではなく、つまりは自由な小説づくりの論理で書かれた。

(略)僕は次のように始めていたのであった。

〈一年ほど前、僕は十数年も書くことのなかった短篇を、ひとつ発表した。このように永くそのジャンルから遠ざかっていたことにも、そしていま自分があらためてその分野で仕事をしようとしていることにも、つまり僕の作家としての生き方が、内部から新しく動きはじめているらしいのに、これから書く物語は関係があろう。(略)〉

(略)僕は高安カッチャンを追想するようにして書いた小説に、おなじく「過ぎ去った生」として、ペニーの生の断片を封じこめたつもりであった。ところが当のペニー自身から、なまなましい抗議の手紙が届いたのだから、僕が狼狽したとして、むしろ自然であったわけだ。

長い引用になったが、ここでは小説家の語り手が過去に書いた小説がタイトルと共に言及・紹介また引用され、それは大江健三郎の署名で過去に発表された小説と

一致している。そして、その小説の創作の方法についての説明が行われ、さらにその小説が書かれたことへの疑義の言葉が差し挟まれる。本論で取り上げるのは、ここまで全ての条件が揃ってはいないものもあるのだが、今述べたような要素を持った小説である。

もっと単純に書くと、小説家が自身の過去の小説について言及や引用した小説ということになるが、わざわざ回りくどい書き方をしたのは、本論で取り上げていく小説が小説家の私生活や私的な心情を題材としたいいわゆる私小説、心境小説と重なりつつ、ずれていることを示すためである。

ずれているというのは、取り上げる対象の範囲が一致しないということに加えて、本論の関心が扱っている小説に描かれた生活や心情に向かっていないということでもある。本論は新たな小説または散文が生み出されるにあたって、同じ著者の署名を付された過去の小説や散文がどのように資産として活用されるのか、というメカニズムに注目している。また、「私小説」・「心境小説」という用語自体の歴史性を検討した上で、その有効性を疑い、時に他の用語による捉え直しをはかるという近年の日本近代文学研究の動向があるが⁽²⁾、本論もその試みの一つになる。

小説や散文は必ず過去の資産を再生・再利用して生み出されるものである。ただ、それが同じ署名を付されたテキスト間での再生・再利用の関係を持っている時、特にそれが新たに書かれた小説の中で明示される時、両者の間にどのような効果が生じるのかを考えてみる。

一例として先程引用し、また既に論じたことのある大江健三郎（1935年～）の1980年代以降の小説⁽³⁾にふれておこう。大江健三郎は1980年代になって、小説家を職業としている「僕」が語り手の一人称小説を書き続けるようになる。この小説家が過去に書いた小説のタイトル・内容は大江健三郎自身のものと一致し、その本文が引用されることもある。この設定を採用することで、大江健三郎自身の過去の小説が再利用され、異なる意味づけを与えられて新たな小説を通して再生させられている。たとえば「同時代ゲーム」（1979年）に登場する虚構の村の伝承は、「同時代ゲーム」を書いた小説家自身の村に伝わる伝承を利用したものという説明が1980年代以降の小説では与えられている。それによりあからさまな政治性を持った伝承は、一見穏やかなしかし暴力性を潜めた家族の物語へと変換されている。実

在の小説家を登場人物とすることで、実在の小説を小説中の世界に取り入れ、新たな小説に広がりをもたられ、また過去の小説の方も別のものとして生まれ変わらせることが可能になっているわけである。

以前この方法について論じた際には、大江健三郎一人の試みとして論じただけにとどまり、他の小説家が書いた小説がどのようになっていたのかという状況全体と関係づける余地がなかった。そのため「同時代ゲーム」から『^{レイン・ツリー}雨の木』を聴く女たち』に収められた短篇への方法上の大きな転換は何によって支えられたのかを論じることができていない。この大きな転換は大江健三郎個人についてだけで論じられるものではなく、同時期の他の小説家の小説の方法を参照する必要がある。

そこで、本論では1980年代の大江健三郎に先立って過去に発表した小説を再利用した職業小説家を語り手とする小説を書いている小説家二人を取り上げ、またそれを文学や出版メディアの状況と結びつけて論じてみたい。それによって大江健三郎の1980年代以降の小説の方法を準備したものを確認していく。その二人とは後藤明生と阿部昭である。さらに彼らが共通して影響を受けている1910～20年代の小説家葛西善蔵が置かれていた文学状況を1970年代と比較して、大江健三郎も含めた〈小説家についての小説〉が書かれた背景を考察する。

2

後藤明生（1932年～1999年）は1962年に文藝賞佳作でデビューし、阿部昭（1934年～1989年）も同年に文学界新人賞を受賞してデビューしている。両者は1971年に小田切秀雄によって共に「脱イデオロギーの内向的な文学世代」⁽⁴⁾として名指され、その後〈内向の世代〉というレッテルの元に語られるようになる。両者は自身の体験や家族を題材にした小説を多く書き、また彼ら自身と重なる設定を持つ小説家を登場させていることも多い。ただ、ある時期までは彼らの書く小説に、「阿部昭」または「後藤明生」の署名を付して過去に発表されたものの名前が言及されたり、本文が引用・参照されたりすることはなかった。それが変わり始めたのが1970年代である。

まず、後藤明生であるが、1971年に発表された小説「虎鳥」⁽⁵⁾には以下のような既発表の「短文」への言及と引用がある。

『長徳』五十周年記念号がわたしの手元に届いたのには、少しばかりのいきさつがあった。今年のはじめ、わたしは某週刊誌に大略次のような短文を書いた。

「朝鮮咸鏡南道永興郡永興邑都浪里八五番地。これが八月十五日までわたしの実家があった所である。すぐ前に警察署と警防団の本部があった。(略)」

ここで引用されている「短文」は週刊誌『サンデー毎日』に掲載された「遙かなる元山沖」⁽⁶⁾というエッセイである。この「後藤明生」という署名と共に掲載されたエッセイを執筆したと語る「虎島」作中の「私」は、単純に考えれば後藤明生自身だということになる。もちろん、小説に書かれた「私」とはあくまでも言葉に過ぎず、それを現実の人間と重ねることは素朴すぎるのだが、本論においては現実の小説やエッセイのタイトルといった固有名詞を小説中に取り入れる小説の方法について論じるために、あえてその素朴な見方を採用する。

さて、「遙かなる元山沖」を引用した「虎島」はまたその後小説「父への手紙」⁽⁷⁾で言及される。

「突然お便りを差し上げ失礼致します。実は只今、貴兄の『虎島』を拝見致し驚きと共に感激の余りペンをとった次第です。小生、満の兄で、元中終戦の年卒業、廿回生です。お尋ねの満、先におります。(略)」

わたしがその『虎島』の中で、田中満の実名を使ったのは、彼の消息がまったくわからなかったからです。

引用前半の手紙の中で「貴兄」と呼ばれている「わたし」は、先程の繰り返しになるが「虎島」に署名が付されていた後藤明生その人ということになる。この関係は、「父への手紙」のタイトルをあげて参照している「思い川」⁽⁸⁾、その「思い川」のタイトルが出てくる「鞍馬天狗」⁽⁹⁾といった形でさらに続いている。

実はこのような小説から小説への連環は、前節で引用した大江健三郎の小説にも見られる。「さかさまに立つ「^{レイン・ツリー}雨の木」」で参照されている「^{レイン・ツリー}雨の木」を聴く女たち」という小説自体が「頭のいい^{レイン・ツリー}雨の木」(1981年)を引用しているし、さら

にそれら三つの小説が「泳ぐ男一水の中の「雨の木」(1982年)において参照され、またこの「雨の木」連作全体が後に書かれた小説で参照され再利用されている。

このように過去に発表された自身の小説やエッセイに小説中で言及することにはどのような効果があるのか。まず、素朴な答えとしては、新たに書く小説にリアリティを与えるということがある。あれらの小説やエッセイが実在の小説家によって書かれ存在している現実の世界、この小説はそれと同じ世界を舞台とし同じ人物を登場させているのだから同じ現実を共有しているのだ、というように。たとえば後藤明生が既発表の小説に言及する際には、小説家が少年時代を過した日本の旧植民地である朝鮮半島が話題になっていた。小説でそれについてふれることで読者からの反応を呼び、小説家はそれによって過去の記憶を呼び起こされたことを小説に書き、さらにそれがまた次の読者の新たな反応へと結びつく。その過程が今では失われてしまった故郷を言葉によって再現する、というように。

しかし、同じような小説と小説との関係は阿部昭の小説にも見られるのだが、そちらから見ると、全く逆のとらえ方も可能であることが見えてくる。

この私にしても、死んだ父について、兄について、いささかもごまかしを書きつけなかったと言う自信はない。ほんの僅かな言葉にしろ、なにごとかを書いたという、そのことを気に病むことがないではない。彼等のことを正當に扱わなかったという、彼等の苦しみを理解せずに、彼等になり代って彼等の言葉と称するものを書きちらしたという、そのことを悔むことがないではない。(略)

私は、以前、自分が小説の名において世間に発表した文章が、彼女を深くかなしませ、苦しませたことを知っている。その時、私は、彼女が嘆くのは、人に知られたくない身内の事情を、息子があらいざらい、あることないこと、ないまぜて書き立てたからだ、というふううにうけとった。⁹⁹

小説「白紙」において語り手の小説家「私」は以上のように、過去に自身の書いた小説について語っているが、タイトルへの言及はないものの「死んだ父」や「兄について」書いた小説とはたとえば1970年に発表された阿部昭の代表作である

「司令の休暇」が連想される。「私」は自分が過去に発表した小説で「ごまかしを書きつけ」たかもしれない可能性、意図的であるかは問わず死者を代弁するかのよう
に「彼等の言葉と称するものを書きちらした」ことを責められる可能性について言
及している。

ただ、前節冒頭で引用した「さかさまに立つ「^{レイン・ツリー}雨の木」」の「僕」が語っている
ように、小説にはその中で事実を作りかえる「自由」がある。自らの小説の偽りに
ついての反省を語る「私」の言葉もまた小説であり、この「白紙」自体が「ごまか
し」や「書き散らし」を含んでいないという保証などない。小説中での過去の小説
への言及は、小説にリアリティを付加するどころか逆に小説の記述を次々と信用で
きないものへと貶めていくことになる。それはまた小説や文学というジャンル自体
への疑いへとつながっていく。

私はいま、これを書き出した一年前の自分を思い起している。

私は別段ややこしい事を言おうとしたのではなかった。読んでもらえばわかる
通り、すこぶる単純なことが書きたかった。また、それを語るにふさわしい言葉
を手に入れたかったのである。

とにかく、そうして書いて行くうちに、自分がおさらすべきものが何である
かも、自分がこれから何処へ行こうとしているかも自然に明らかになるだろう。
むろん、私は第一番に、自分がそれまで読まされてきた「文学」、書いてきた
「文学」にうんざりしていたのであるが。

それなのに、早くも、またしても、書きすぎたような気がしてきた。言葉、言
葉、言葉を並べすぎたような気がしてきた。これではなんにもならない。この辺
で、いま一度、振出しに戻ることにしたい。⁹¹

「白紙」の11ヶ月後に発表された小説「沈黙」で、「私」は「白紙」以降に連
載・発表した小説の記述を以上のように「書きすぎ」、「言葉」の「並べすぎ」と呼
び否定する。以前大江健三郎の小説を論じた際に指摘したとおり⁹²、それが小説と
して書かれてある以上、いくら現実であるかのように描かれたものだとしても虚構
である可能性は常にあり、決して現実としての安定を得ることはない。つまりこの

過程は逆に現実を虚構化しているともとらえられるのである。小説によって現実と小説との境界線をゆるがす、という試みは日本においては1970年代において初めて登場したものではなく、たとえば1930年代の「小説の小説」⁹³がある。それが1970年代において復活した理由の一つとして考えられるのが、この時期に一人の小説家の存在が再浮上したことである。次節では、その小説家葛西善蔵について述べる。

3

葛西善蔵（1887年～1928年）については、没後半世紀近く経った1974年から75年にかけて著作を集めた三巻本と同時代評などの資料篇を収録した別巻からなる『葛西善蔵全集』が津軽書房から刊行され、その小説家としての全貌が見えやすくなった。

後藤明生はこの『葛西善蔵全集』に「おそれと憧れ」という推薦文を寄せており⁹⁴、また阿部昭はその後の1970年代後半の時期に葛西善蔵についてふれるようになっている。たとえばエッセイ「読書日録」⁹⁵、そして小説「青葉」⁹⁶。その後1986年には文庫で刊行された『阿部昭随想集』⁹⁷の編者も務め巻末に解説を載せている。

両者がどのように葛西善蔵について語っているか、それぞれ次に引用する。

葛西善蔵が芥川龍之介とまったく同時代に作家であったことは、まことに興味深い。「子をつれて」は『鼻』の翌々年、発表された。そして芥川が「ほんやりした不安」のために自殺した翌年、葛西は貧乏と病苦の末、四十二歳で窮死している。(略)

しかし作家たるもの、一度は彼のように勝手気儘に、愚かしく、図々しく、なりふり構わず生きてみたいものだ。心のどこかで、そう思うのではなからうか。そして同時にわたしたちは、それをおそれる。彼のように生き、彼のように書くことは、いまの作家にはほとんど出来ない。それは、時代ということもあろう。だからこそ、時代からも常識からも自由だった葛西の生き方は、時代を超えた、永遠のおそれであり憧れといえるのである。⁹⁸

この葛西善蔵が、言葉に見はなされて七転八倒したことが、面白おかしく語り伝えられている。まるで、書けなかったのは彼一人、と言わんばかりに、だ。当時だって、現代と同じく、賈の文士はいくらでも文字を並べて、お茶を濁していたであろうに。(略)

言葉に見はなされながらも、諸般の事情により、やむなく手を動かして文字を並べている現代の文士たち、彼等は一人残らず葛西に倣って第一行を書き起すべきであろう、「どうにも仕様のない場合なので、偏へに御宥恕を乞ひたいのである」と。⁹⁹

葛西善蔵について、後藤明生は「彼のように生き、彼のように書くことは、いまの作家にはほとんど出来ない」と語り、阿部昭は「まるで、書けなかったのは彼一人、と言わんばかりに」「現代の文士たち」は「言葉に見はなされながらも、諸般の事情により、やむなく手を動かして文字を並べている」と語る。共に、「いまの」、「現代の」小説家たちが失ったものを示している存在としてとらえている。

ただ、実際に葛西善蔵が小説家として生きた1910～1920年代が、葛西善蔵が読み直されるようになった1970～1980年代と全く異なっていた、小説家たちが異なる状況に置かれていたかと言え、必ずしもそうとばかりは言えない。いくらかでも似た状況にあるからこそ、葛西善蔵が再浮上し関心を向けられるようになったということも考えられる。

葛西善蔵は同人雑誌『奇蹟』に掲載した「哀しき父」(1912年9月)、「悪魔」(同年12月)で出発しているが、小説家として本格的に活動を始めたのは「子をつれて」を『早稲田文学』(1918年3月)に発表した1918年以降である。翌1919年には全て短篇ではあるがほぼ月一作ペースで小説を発表している。これは葛西善蔵自身の活動が充実していたというだけではなく、彼の小説を掲載する出版メディア・雑誌の側の状況の変化もかかわっている。

山本芳明は1919年以降の雑誌メディアの状況についての同時代評を調査し、当時の文学出版全体の発展や、雑誌間の小説掲載をめぐる競争によって原稿料が急激に値上げされていったことを『文学者につくられる』⁹⁹で明らかにした。同書に引用されている広津和郎の回想では、原稿料を上げた雑誌の例として『改造』『解

放』『中央公論』の名前があがっているが、これは1919年以降に葛西善蔵が小説を掲載した雑誌名と一致する。彼は1919年から亡くなる前年の1927年までの間に、『改造』に13回、『解放』に5回、『中央公論』に9回小説を掲載し²⁰、その他『新潮』『新小説』といった雑誌にも複数回小説を掲載して原稿料を得ている。これらの各雑誌が競い合って小説を掲載しようとしていた状況でなければ、病と貧困を描いた葛西善蔵の小説世界はそもそも成り立たなかったのかもしれない。

そして、葛西善蔵の小説自体が小説が金に変換される錬金術について繰り返し言及していた。その中には、小説が書けず術を使えないことを嘆くものも含まれている。以下、どれだけ繰り返し小説と金の関係が生々しく語られているかを伝えるために、煩雑になるのをおそれず多くの小説から一箇所ずつ引用する。

二月一日の午後であつた。鎌倉から汽車に乗り、新橋で下りて、銀座裏のある雑誌社で前の晩徹夜をして書きなぐつた八枚と云ふ粗末な原稿を金に代へ、電車で飯田橋の運送店に勤めてゐる弟を訪ねると丁度退ける時分だつたので、外へ出て早稲田までぶらへ話しながら歩くことにした。神楽坂で原稿紙やインキを買つた。²¹

おせいの家への借金もかなりの額になつてゐたが、三年経つたが、長篇どころか、この夏貧弱な全収穫の短篇集一冊出せたきりで、その金もおせいの家への借金へは廻らず、自分の父の死んだ後始末などに使つてしまつた。²²

この節季に、二枚三枚のものを稼いで見たところで、どうなるものでもない——自分は斯うヤケに諦め出したのだが、Y君は相変らず『先生にも是非二枚でも三枚でもはいつていたゞかないと……』斯う云つて、ニコへした顔して根気よく続けて来た。²³

Hでもみたら自分はまた酒で頭脳を惑乱させ、神経を麻痺させて、例の口述原稿を作るのだが、Hに代る人もゐないし、また口述原稿を買つて呉れる雑誌社もなくなつたのだ。自分は只貧乏といふ締め木にかけられて、何の感興も観照もない

埒もない片言めいたものを無意味に綴つて行く——がそれもいつまでも続くことか？——²⁵

小説家が小説を金に換える術の一つが、小説を雑誌に売ることである。雑誌が発行日の決まった定期刊行物である以上、編集者は想定した号に小説を掲載することを条件とし、小説家はそこで設定されたメ切を守る必要がある。守れなければ、小説を記した原稿用紙はもう金へと変換されないかもしれない。その時間の制限がさらに小説家を追いつめる。葛西善蔵の小説は、その小説家としての苦悩・煩悶もまた繰り返し語られている。こちらも、同様の理由で数多く引用しておく。

その従兄のことを、私は前にある雑誌へ発表した未完原稿の続きとして書くつもりであつた。がその原稿では私はかなり手古摺つてみた。書く気分はまったく無くなつてゐるのだが、投つて了ふ訳に行かない事情もあつた。それで、今度はどんなことをしても、二十枚でも三十枚でも書いて帰らねばならないと思つた。²⁶

十二月十一日午後、厳しい原稿催促の書留別配達の手紙を受取つて、覚悟を決めてゐたところながら、喘息の発作でも来さうな昏迷を感じた。²⁷

H社のY君が、夏前からの約束だからと云ふので、今度こそはと、毎日のやうに原稿の催促に来た。Y君とは今度は初めてだつたので、彼は自分のことを先生々と云つた。十一月いつぱいが十二月五日になり、十日と延びても、自分には何一つ書くものが浮かんで来なかつた。²⁸

書き出してからもう十日も経つてゐると云ふのに、まだ五枚と進んでゐないのだ。いや、書くことが何もないのだ。それに、実際物を書くべく如何に苦患な状態であるか——にも拘はらず、S君は毎日根気よくやつて来ては、袴の膝も崩さず居催足を続けてゐると云ふ光景である。(略)そして一枚でも渡さないと、彼は帰つて呉れないのだ。²⁹

これらの小説に描かれている小説家の姿が小説家の典型ということではないだろうし、当然設定されたメ切どおりに原稿を編集者に渡している小説家も多いはずである。しかし、これらの場面は、自分の書いた小説を金に変換する小説家という職業がどのような条件に支えられているか、ということ、その条件を満たせなくなった状況を描くことで表現している。もちろん、これらの一連の記述を私小説作家葛西善蔵の実体験を描いているにすぎないものにとらえることもできないわけではない。しかし、この時期ようやく職業として成り立ちやすくなった小説家という存在にまつわる不思議（原稿用紙が金になる錬金術）が新しい題材として選ばれている、と考えることで葛西善蔵の小説を同時代の他の小説家の小説とつなげて考えることもできる。

たとえば、本節冒頭の引用で後藤明生が対比的に名前をあげていた芥川龍之介も、小説家が編集者からメ切を突きつけられて仕事をする姿を小説の中に書きこんでいる。「葱」（1920年）⁹³の語り手「おれ」は冒頭で「おれは締切日を明日に控えた今夜、一気呵成にこの小説を書こうと思う。いや、書こうと思うのではない。書かなければならなくなってしまったのである」という小説家としての自らの状況を語っている。また、「編輯者」と「小説家」の対話形式を取る「奇遇」（1921年）⁹⁴では、約束の原稿を書かずに旅行に出ようとする「小説家」が何としても原稿を得ようとする「編輯者」に追いつめられる姿が描かれ、「或恋愛小説——或は「恋愛は至上なり」——」（1924年）⁹⁵では婦人雑誌の「主筆」と彼に小説の執筆を依頼されている小説家堀川保吉との間の対話を通して、小説の売り手である小説家と買い手である出版社との小説の内容をめぐる対立がコミカルに、またシニカルに描かれている。

文学史の流派^{スクール}では異なるカテゴリーに分類される葛西善蔵と芥川龍之介であるが、一方でいずれもが「芸術至上主義」という同じ特徴^{キーワード}を通して語られることもある。そのキーワードの裏返しのように、この二人は自分たちの書く小説が金に換えられる商品であることを自らの小説の中に書きこんでいる。もし「芸術至上」という用語にいくらかでも実質があるのであれば、芸術を尊重しようとするからこそ金との変換無しに存在できない芸術の存在の条件を問題化せざるを得なかったという見方もできるだろう。原稿料を上げ、競争で小説を掲載しようとする出版メディア

は、より鮮明にその条件を小説家たちに示すようになっていたということである。

以上のように、葛西善蔵の小説は小説家という職業の条件・存在基盤を可視化している。次節では、それが彼の死後40年以上経った1970年代に呼び起こされた意味をあらためて考察してみよう。

4

本論の趣旨にかかわって1970年代に入って生じていた状況として注目すべきは、一つには「戦後」という状況および「戦後文学」というカテゴリーが自明のものではなくなったということである。それらはあらためて問い直し、議論の場に呼び起こさねばならないものとなっていた。もう一つは小説家という職業の自明化・市民化である。小説家という職業は小説という商品の作り手として社会の中で確かな位置を得た。もちろん、この二つは別々に起こった事態ではない。知識人・前衛である作家・小説家が作品を通して社会の問題を剔抉し、社会を先導して変革へと導いていくという理想像が有効性をもちにくくなり、そのかわりに作家・小説家という存在が再建されていく出版資本主義の中で作品の売り手として社会の中に取りこまれていく、という状況としてとらえることができるのである。

一つ目の事態については、「戦後文学」を担った作家・評論家たちの実際の死ということがあり⁹³、後続世代の登場によって生き残っている「戦後文学」の担い手達の存在感が相対的に薄まってきていたということがある。この事態を示すものとして、たとえば「戦後文学」の再評価を訴える大江健三郎の評論集『同時代としての戦後』⁹⁴の存在を指摘できる。1972年に文芸雑誌に連載され、1973年に単行本にまとめられたこの評論は「戦後文学」の虚妄・無効性を訴えた主張に反論するべく書かれたものだった。既にその10年前に、評論家佐々木基一によって〈「戦後文学」論争〉と呼ばれる評論家・小説家たちによる一連のやりとりが引き起こされており、大江健三郎もその流れの中で発言しているが⁹⁵、それと比べても1970年代の大江健三郎は「戦後文学」の現代に通じる意味を強く訴えるようになっている。それはまた「戦後文学」の後継者として捉えられ自認していた大江健三郎自身の立ち位置を再確認するという政治的な意味も持っていた。

もう一つの出版資本主義への小説家の取りこみについては、戦後経済の復興も高

度経済成長によって戦前期なみに戻っていたという状況をまず指摘しておこう。小説家たちのためには文芸雑誌・総合雑誌以外にも様々な出版メディアが小説やエッセイの発表先として用意されるようになっていた。後藤明生や阿部昭にしても、小説を文芸雑誌・総合雑誌・新聞に掲載しつつ、それ以外の週刊誌・月刊誌・PR誌に数多くのエッセイを掲載できている。原稿を金に変換する機会が増えたということであり、これを葛西善蔵が生きた1910年代から1920年代の時期に重ねることも可能である。そもそも地方の出版社による挑戦的・意欲的な試みとして『葛西善蔵全集』が出版されたのも、出版界全体の経済状況の好転と無関係とは言えないだろう⁹⁹。

社会の前衛としての位置が怪しくなった時代に小説家はあらためてどのような存在たりうるのか。その存在の条件とは何なのか、それがあらためて問われることになる。小説家を、またその生活を題材とすることで、さらに小説の登場人物である小説家に自分がかつて書いた小説について自ら言及させることで、小説家という存在について考察していく形をこの問いに答える方法として選んだのが本論で取り上げた小説家なのである。

たとえば、阿部昭の連作小説集『人生の一日』には次のような記述がある。

その「作家」が、鼠とはいいながら、たまには外へ出ることもある。(略) 当人にしてもいったい自分が歩いているのか「作家」が歩いているのかよくわからない。どうも足がうまく地面を踏んでいない感じなのだ。いかにも日頃スカスカした文章をつるつると造作もなく書いて、それで結構売れているといった、軽薄な歩きかたなのだ。もちろんそういう「作家」もいるにはいる。しょっちゅう新聞に顔が出る。こないだはテレビにも出ていた。ああいう手合いはうわの空で書けば書くほど名前が出る。なにしろあれはもう字を書くのではなくてページをぬたくっているようなものなんだから。まさか私はそれほど厚顔でもなし、それにあの先生たちほど書くことが好きでない。¹⁰⁰

この引用の自虐的な自己描写は、新聞やテレビに登場してもっともらしい顔をしている同業の「先生たち」を皮肉りつつ、自らを差別化・特権化しているものであ

る。ただ、その一方でいくら小説家が他の小説家の有り様を皮肉っても彼自身もまた同じ錬金術を用いて生きていることは変えられない。その錬金術のいかがわしさをここでは「作家」として「足がうまく地面を踏んでいない感じ」と呼んでいる。小説家の存在とは何なのかという問いについて、小説家とその周囲をとりまく状況を描くことで考察しようとしたのが、阿部昭の1970年代の〈小説家についての小説〉である。

ここで語られているのは自分自身を含む小説家という職業への懐疑である。ただし、これらの記述が小説として書かれてある以上、それは小説というジャンルへの懐疑にまでは直接結びついていない。「つるつると造作もなく」書かれた「スカスカした文章」や「字を書くのではなくてページをぬたくっているような」な作品を批判するのは、「作家」の書くものが本来はそうであるべきではない、ということをも前提としている。

このような小説ジャンル自体のありようにふれた小説を後藤明生も書いている。小説「雨」⁹⁸は、語り手の小説家「わたし」の過去の小説「煙霊」⁹⁹への言及から始まっている。

先だって刊行した追分小説集の中に「煙霊」という小品があったが、そのタネ明かしをしろと何人かの人にいわれた。「煙霊」はもう四年前のもので、「風景」に書いた。(略)

もちろん、タネ明かしをしろといった人は、こんなことをききたいのではないと思う。「煙霊」は、煙草を吸い過ぎる男が煙草におどかされる話である。

誰も他に入ったはずのない仕事部屋の灰皿に、部屋の住人の「男」が普段吸わない銘柄の煙草がいつの間にか置かれているという怪談話めいた結末の小説を書いた「わたし」が「タネ明かし」を求められたというのであるが、それらの読者は「煙霊」に書かれたことが小説家「わたし」に実際に起こった出来事と見なし、その煙草とはいったいなんだったのかということを探ねたのだろう。しかし、この小説の中では特に「タネ」は明かされておらず、それが実際に起こったことではなく、小説で描かれたフィクションであることを暗示している。もちろん、その暗示自体が

フィクションかもしれない、逆に「煙霊」で描かれたことには確かに「タネ」があったのかもしれない。

ここでは小説家とその生活を題材にしている「私小説」と読まれるような小説が実際は現実に起こっていないことも書くということが小説の中で書かれている。もちろん、小説はフィクションであるから現実に起こっていないことを書いたとしても何の問題もない（現実を書く、ということ自体がそもそも可能なのか、という問題にはここではふれない）。

そして、事実とは何かをつきとめようとする、事実を明らかにできると考えること自体が小説の中で疑われていたりもする。

もちろん、調べなくとも何か書くことは出来る。そもそも吉野大夫なるものが実在しなくたって構わないのである。しかし、いたというからには何か探さなければならぬ。いなかったとしても何か作ることは出来るが、正直なところまだわたしは、何かを書こうと決めていたわけではなかった。それよりも、事実の方に興味を抱きはじめていたような気がする。

これは珍しいことだと自分で思った。なにしろそれが一番のニガテなのである。そしてそのことは、すでによくよく自分にわかっていた。だから、『笑坂』について某批評家氏が次のような批評を書いたとき、わざわざわたしは日頃の習慣に反して、短い反論のような文章を書いたのである。批評家氏は『笑坂』中の一篇『女街道』について、こう書いていた。

「『女街道』（すばる）は、この追分の地の裏街道はたまたまほくも興味があり調べていただけに、こんな中途半端な興味と調査がいかに語り口がとぼけていても小説になるのか、と改めて驚かされた」⁴⁰⁾

「さかさまに立つ「^{レイン・ツリー}雨の木」において「^{レイン・ツリー}雨の木」を聴く女たち」を読んだ読者が小説家「僕」にその小説の書き方について抗議の手紙を送ってきたように、後藤明生「吉野大夫」では「女街道」⁴¹⁾を読んだ「批評家」が批判する文章を発表した。前者では、事実を「自由な小説づくりの論理」を通して小説に書いたことが批判されていたのだが、後者では事実をとことん突き詰めていないことが批判されて

いる。「事実の方に興味を抱きはじめていた」と語る「吉野大夫」の「わたし」にしてもだからといって批評家のいう「中途半端な興味と調査」から脱して、真実をつきとめて何かにいたろうとしているわけではないのは「吉野大夫」の「わたし」のありようからわかる。中山道追分宿の遊女吉野大夫についての小説と銘打って書き出された「吉野大夫」は、その姿を明確に浮き彫りにすることなく、結果噂めいた周辺の情報を紹介し続けて終わる。引用でいう「事実」とはこの後の小説の記述からすると吉野大夫や遊女について書かれた資料のことであり、吉野大夫の真実を突きとめるということではない。小説という虚構が持つ力で資料という「事実」までも疑わしいものに見せようとする懐疑がそこには読み取れる。虚構と事実の価値が相対化されているのである。

以上のように、1970年代の後藤明生と阿部昭の小説は、小説を通して小説が持つ力や、小説と現実の関係について検討するという側面を持っていた。それは明確な理論としては書かれてはいないが、小説だからこそできる小説論である。この方法はさらに他の小説家、たとえば大江健三郎によって活用されることになった。

5

1980年代の大江健三郎は、既にふれた短篇集『^{レイン・フリー}雨の木を聴く女たち』の後、短篇集『新しい人よ眼ざめよ』（1983年）、短篇集『いかに木を殺すか』（1984年）、短篇集『河馬に噛まれる』（1985年）、長篇『M/Tと森のフシギの物語』（1986年）、長篇『懐かしい年への手紙』（1987年）と継続して〈小説家についての小説〉を書いている。それらの小説を実現させた方法は、後藤明生や阿部昭の1970年代の〈小説家についての小説〉をふまえて書かれている。彼らにより過去の小説を参照・引用し続けて新たな小説へと連環させていく方法や小説による小説ジャンルへの批評を行う方法は既に展開されており、それが有効であり一定の成果を収めうることは明らかだったわけである⁴⁰。既に述べたように『同時代ゲーム』から上記の〈小説家についての小説〉への方法の転換は大きなものであったが、全く何の保証もなくなされたわけではなく、同時代の小説家の試みを受けとめた上でのものだったと考えることができる。

ただ、その際に葛西善蔵を受容している部分の中でも小説を金に換える錬金術に

については取り入れていない点は注意しておくところだろう。その違いは後藤明生と阿部昭の間にも見られ、後者の方がより強く葛西善蔵の小説の可能性を開いていると言える。もちろん、小説が書かれる際に参照・展開される先行者の可能性は一人であるわけではないので、他にどのような過去の小説家が再生させられていたのかを検討する必要がある。

さらに1970年代、1980年代を通して、〈小説家についての小説〉を書いていたのは本論でふれた三者だけではなく、より広い視野で検討していく必要があることを指摘して本論を終える。

注

- (1) 大江健三郎「さかさまに立つ「雨の木」」『^{レイン・ツリー}文学界』1982年3月号。引用は『^{レイン・ツリー}「雨の木」を聴く女たち』（新潮社、1982年）による。なお、引用中で言及されている『文学界』1981年11月号に掲載された『^{レイン・ツリー}「雨の木」を聴く女たち』も同じ単行本に収録されている。
- (2) 鈴木登美『語られた自己 日本近代の私小説言説』（岩波書店、2000年）、日比嘉高『〈自己表象〉の文学史 自分を書く小説の登場』（翰林書房、2002年）、山口直孝『「私」を語る小説の誕生』（翰林書房、2011年）、安藤宏『近代小説の表現機構』（岩波書店、2012年）、榎原修『「私」という方法 フィクションとしての私小説』（笠間書院、2012年）、など。
- (3) 桑原丈和「大江健三郎による自身の小説の再利用・再生の方法」『昭和文学研究』第68集、2014年。
- (4) 小田切秀雄「満州事変から40年の文学の問題 上」『東京新聞』、1971年3月23日。
- (5) 後藤明生「虎島」『青春と読書』1971年夏季号。引用は小説集『虎島』（実業之日本社、1978年）による。
- (6) 後藤明生「遙かなる元山沖」『サンデー毎日』1971年1月。エッセイ集『円と楕円の世界』（河出書房新社、1972年）に収録。
- (7) 後藤明生「父への手紙」『群像』1972年7月号。引用は小説集『思い川』（講談社、1975年）による。
- (8) 後藤明生「思い川」『群像』1974年8月号。小説集『思い川』（前出）に収録。
- (9) 後藤明生「鞍馬天狗」『海』1975年12月号。小説集『夢かたり』（中央公論社、1976年）

に収録。

- (10) 阿部昭「白紙」(初出時のタイトルは「言葉ありき一」)『文藝』1979年6月号。『言葉ありき』(河出書房新社、1980年)に収録。引用は『阿部昭集』第七卷(岩波書店、1991年)による。
- (11) 阿部昭「沈黙」(初出時のタイトルは「言葉ありき十二」)『文藝』1980年5月号。『言葉ありき』(前出)に収録。引用は『阿部昭集』第七卷(前出)による。
- (12) 「大江健三郎による自身の小説の再利用・再生の方法」(前出)。
- (13) たとえば太宰治「猿面冠者」1934年、「道化の華」1935年、「狂言の神」1936年、石川淳「佳人」、中野重治「小説の書けぬ小説家」1936年、など。これらについては鈴木貞美「小説の小説——その日本的発現をめぐって——」『講座昭和文学史』第2巻(有精堂、1988年)がその意義や時代性について論じている。
- (14) 後藤明生「おそれと憧れ」(津軽書房版『葛西善蔵全集』推薦文、1974年12月)。引用はエッセイ集『不思議な手招き』(集英社、1975年)による。
- (15) 阿部昭「読書日録」(『週刊読書人』1978年12月)。『阿部昭集』第十二巻、(岩波書店、1992年)に収録。
- (16) 阿部昭「青葉」(「言葉ありき三」)『文藝』1979年8月号。引用は『阿部昭集』第七卷(前出)による。
- (17) 阿部昭編『葛西善蔵随想集』(福武書店、1986年)。
- (18) 後藤明生「おそれと憧れ」(前出)。
- (19) 阿部昭「青葉」(前出)。
- (20) 山本芳明『文学者はつくられる』(ひつじ書房、2000年)、「第五章 大正八年の芥川龍之介」。
- (21) 『葛西善蔵全集』第一巻(津軽書房、1974年)および第二巻(同前、1975年)掲載の「解題」と「収録作品年表」による。
- (22) 葛西善蔵「浮浪」『國本』1921年5月号。引用は『葛西善蔵全集』第二巻(前出)による。なお、『葛西善蔵全集』からの引用においては旧漢字を新漢字にあらためている。
- (23) 葛西善蔵「おせい」『改造』1923年1月号。引用は『葛西善蔵全集』第二巻(前出)による。
- (24) 葛西善蔵「バカスカシ」『改造』1925年2月号。引用は『葛西善蔵全集』第二巻(前出)

による。

- ②5 葛西善蔵「われと遊ぶ子」『中央公論』1926年1月号。引用は『葛西善蔵全集』第二巻（前出）による。
- ②6 葛西善蔵「浮浪」（前出）。
- ②7 葛西善蔵「歳晩」『新潮』1923年1月号。引用は『葛西善蔵全集』第二巻（前出）による。
- ②8 葛西善蔵「バカスカン」（前出）。
- ②9 葛西善蔵「死児を産む」『中央公論』1925年4月号。引用は『葛西善蔵全集』第二巻（前出）による。
- ③0 芥川龍之介「葱」『新小説』1920年1月号、引用は『芥川龍之介全集』第三巻（筑摩書房、1986年）による。
- ③1 芥川龍之介「奇遇」『中央公論』1921年5月号。『芥川龍之介全集』第四巻（筑摩書房、1987年）に収録。
- ③2 芥川龍之介「或恋愛小説——或は「恋愛は至上なり」——」『婦人グラフ』1924年5月号。『芥川龍之介全集』第六巻（筑摩書房、1987年）に収録。
- ③3 既に1965年に死去していた梅崎春生に続き、三島由紀夫（1970年）、椎名麟三（1973年）、花田清輝（1974年）、武田泰淳（1976年）、平野謙（1979年）、荒正人（1979年）、といった「戦後」を担った小説家や、彼らと同伴した評論家の死が相次いでいる。
- ③4 『群像』1972年1月号～10月号、1973年1月号。単行本『同時代としての戦後』（講談社、1973年）。
- ③5 佐々木基一「「戦後文学」は幻影だった」（『群像』1962年8月号）や大江健三郎「戦後文学をどう受けとめたか」（『群像』1963年2月号）を含めた論争の一部は『戦後文学論争』下巻（番町書房、1972年）に収められている。
- ③6 『葛西善蔵全集』を刊行した津軽書房は1964年に設立され、1983年にサントリー地域文化賞を受賞している。サントリー地域文化賞のサイト（http://www.suntory.co.jp/sfnd/prize_cca/detail/1983t1.html 2015/9/1 閲覧）。
- ③7 阿部昭「水のほとり」『海』1975年10月号。『人生の一日』（中央公論社、一九七六年）に収録。引用は『阿部昭集』第五巻（岩波書店、1991年）による。
- ③8 後藤明生「雨」『文學界』1977年11月号。引用は『八月／愚者の時間』（作品社、1980年）による。

- ⑨ 後藤明生「煙靈」『風景』1973年11月号。『笑坂』（筑摩書房、1977年）に収録。
- ⑩ 後藤明生「吉野大夫 二章」『文体』十号、1979年12月。引用は『吉野大夫』（平凡社、1981年）による。
- ⑪ 後藤明生「女街道」『すばる』1976年9・10月号。『笑坂』（前出）に収録。
- ⑫ 後藤明生は1977年に『夢かたり』（前出）で平林たい子文学賞を、1981年に『吉野大夫』（前出）で谷崎潤一郎賞を受賞し、阿部昭は1977年に『人生の一日』（前出）で芸術選奨新人賞を受賞している。