

橋三千綱 よろしく愛して

野啓三 空中庭園

井由吉 櫟馬

田泰淳 上海の螢

松和夫 人間の火

村利正 隅田川

野多恵子 砂の檻

浦哲郎 化粧

上勉 雪みち

内俊雄 羊水花

文学

1977

日本文芸家協会編

文学1977

日本文芸家協会編

編纂委員

秋山 駿

磯田 光一

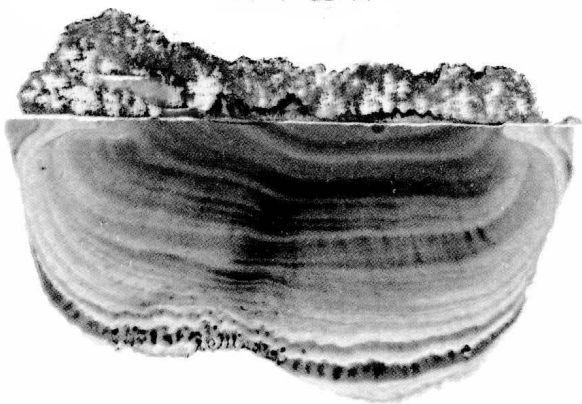
大岡 信

桶谷 秀昭

小田切秀雄

川村 二郎

山本 健吉



講談社

文学1977

昭和五十二年四月二十四日 第一刷発行

編纂者 日本文芸家協会

発行者 野間省一

発行所 株式会社講談社

東京都文京区音羽二―一二―二二

郵便番号 一一二

電話 東京(〇三)九四五―一一二(大代表)

振替 東京八―三九三〇

印刷所 豊国印刷株式会社

製本所 黒柳製本株式会社

定価はカバーに表示してあります。



落丁本・乱丁本はお取り替えます。

文学一九七七——まえがき

桶谷 秀昭

一九七六年の文学回顧については、すでに別の場所で書いたもので、なるべく重複を避けたい。もっともそこで私が力点を置いて取りあげたのは、半分は、物故作家と新人の登場というトピカルな文壇現象であり、あと半分は、長編あるいは連作を主にした個々の目だった作品についてであった。

檀一雄、舟橋聖一、武者小路実篤、武田泰淳の逝去は、何かがおわったという印象をつよくあたえた。それを私は明治末期から昭和敗戦迄の日本文学史の余光が燃え尽きたという印象で受けとめた。檀一雄の日本浪漫派、舟橋聖一の行動主義、武者小路実篤の白樺派、武田泰淳のマルクス主義と第一次戦後派といった指標でその余光をあらわすことができよう。

何かがおわり、一方で何かが始まろうとしている。中上健次、村上龍、外岡秀俊といった新人、戦後生まれの二十代の新人の登場であるが、すでに文体を確立した中上健次のほかは、村上龍にしても外岡秀俊にしても第一作しか発表しておらず、その作風も三者三様である。

右に挙げたようなトピカルな文壇現象をはずして眺めると、当然のことながら、個々の作家の成熟なり開花なりが、多様なかたちである。ただこの一年間の特徴は、その多様が多様なままに留まっているというところにあるように思われる。

いということである。▼（伊藤整「批評の実体」）

これは遠く昭和十一年の時評的文章の一節であるが、ふと私はこれを思い出した。伊藤整は、この文章の結論で、「創造的な芸術家を批評家にのぞんでい」と言い、そういう芸術家とは「批評を極く我儘な自己の生理に把握しきる」ことのできる批評家のことだと言っている。

批評という仕事は、結局のところ二次的文学とも言うべき性質のものであって、小説のもつ創造的性質にどんなすぐれた批評も及ばないという考えが、これは主として作家の側にあるらしく思われ、またそういう事を明言する批評家もいないわけではないが、しかし、批評のよこごびというものが、「批評を極く我儘な自己の生理に把握しきる」創造的性質にあることを否定し、創造的批評への欲求を放棄し去った批評家というものは、まずあるまい。批評家は皆内心にそういう欲求を抱いている。

文芸時評というものが、そういう批評家の欲求を実現する目的からすれば、きわめて不都合な形式の仕事であることは時評家の誰もが痛感している。批評家の「我儘な自己の生理」など捨て去る覚悟がなければ、文芸時評などではいけないからである。にもかかわらず、時評家は、文芸時評をも一篇の芸術的文章たらしめたいとひそかに願っている。もしそうでないならば、今日の新聞の文芸時評欄は、匿名の記事にしてしまった方がいっすっきりするのである。

ところで、伊藤整の言う批評における「ある明確な度盛りのある理論的な判断」というものが、今日の批評にはない。それは失われて久しい。私はすこし前、ある作家から、いまの批評家には理論がないと言われたことがある。その言葉は私の心に突き刺さった。しかし、私はその作家の言葉を肯定しながらも、あなたの言う「理論」がかって批評をどれだけ毒してきたかも考えて欲しいという声が出かかるのを呑みこんだ。理論とか批評基準の失われていることが、いかにかつてそれが害毒を流し

井伏氏のも広津氏のも型をもった小説である。この型という印象は、作中主要人物の輪郭が太い線で描かれているところから来るように思われる。彼等は特殊な人間ではない。「軍歌『戦友』」の億山君は、定年になって移った子会社の親睦会で自己紹介のとき、硫黄島で玉砕した、もとロサンゼルス・オリンピックの馬術競技の優勝者西大佐のエピソードなど戦争体験をながながと三十分あまりも話さずにはいられない。この世代によくみうけるタイプの人間である。「落花」のてがみの主である辻牙子も、達筆で折目正しい書簡文体が語っている、戦前の女子高等教育を受けた平均的な教養の持主である。しかもこれらの人物が、小説の中でつねに遠景の中に留まっているところに特徴がある。億山という人物は、「我々の友人億山君」なのであり、辻牙子は、作者その人と思わせる恵子という人物の友人の死んだ兄と中国の戦場で知り合った女性である。このように、これらの人物が間接的に語られることによって、もっと前面に出て来たなら複雑なニュアンスをもち、と同時に失ったであろうはっきりした輪郭を保つことが可能になっている。そして、戦後三十年という時間の風化作用に耐えて守っている人間としてのある純粹さが、その輪郭の裡に暗示され、感動をあたえる。これらの作中人物たちは、作者の全面的な共感によって描かれ、作者が現在、守ろうとしている人間的な美しさをになうために、けっして前景に出てきてはならない存在なのである。もしも前景に出てくれば、その美しさは失われ、作者の願望は実現されない。手のとどかぬ距離が必要なのだ。そしてその距離が作者の心境を暗示している構造になっている。

岡松和夫「人間の火」も、主要人物は母親でありながら、子である中学生の眼を通して描かれる。子の眼を通して母親のなかの女としてのなまぐさが実によく描かれているが、そのなまぐさが直線的に出てくるのではなく、子の眼による浄化作用を経ていることが、結末の「この世には善や悪を

が、山室静「遅日抄」や山口瞳「同行百歳」の場合であろう。山室氏も山口氏もここで、ほとんど随筆と同じ描き方で書いている。自分は小説家なんかではない、一介の老読書人なのだ、したがってこれは小説でも何でもない、というのが山室氏の意識である。山口氏の場合は、サラリーマンという職業人への気質的自己同化を主題とすることによって、作家的「私」の無化をおこなおうとしているようにみえる。そして山室氏や山口氏の作品から受ける人生的感動は、東洋的諦念といったものである。それは古い心境小説への退行ではないか、どこに今日の小説としての存在理由があるのか、と反問することは容易である。だがこれらの作品が古い心境小説とちがうのは、作家的自己への懷疑という点であると思われる。

藤枝静男「滝とビンズル」も一見、随筆風の書き方のようにみえる。しかしこの作品の感触は何か前衛的な彫刻をみている時のそれに似ている。藤枝氏は何かを守ろうとしているよりは何かを壊そうとしているかのようだ。ここにあらわれる風景は殺伐たるものであるが、作者の文体はその殺伐にいかどみかかるような狂暴なものをもっている。暗示的方法や文章の余韻を殺すように言葉は組み合わせられ、対象の即物的な把握に集中している。結末の、台風のために山崩れて埋もれてしまった滝の跡の「賽の川原さながらの荒涼索漠たる光景」に立って、「私の胸に何となく慰められるような感情も湧いてくるのであった」という感慨は、伝統的な人生的感慨とか諦念を破壊したあとにやってくるもう一つの諦念のように思われる。

河野多恵子「砂の檻」や高橋たか子「人形愛」は、極度に作者の「私」に執しつゝ、女性特有の感覚の中に「私」をつきつめたところみである。そしてそういうところみが、女流作家の生理に根ざす

追求によって、独特の世界をきりひらいている。

森内俊雄「羊水花」も、感覚的な「私」への固執を独特に開花させた作品と言えよう。ここでの感覚は、外界にたいする不快を基調としている。外界はいつまでもやまないじめじめした雨である。あるいは情事の相手のアクアリウムの店員の女である。

「一週まえの水曜日、もうそのつもりならいいんだ、とアマエビ色の軀に歯をたてた挙句、身をうつ伏せてのがれた知永子にかぶさって、(中略)それで、魚を捕えたわけでもないのに、まろやかな二つの岩蔭で固くつばんでいる梨色のイソギンチャクも、裂けば潮に血を流すものと、初めて知った。」

これは何かの比喩ではない。不快という感覚を基調にした、主人公と外界をかううじてつなぐある手応えの表現なのである。しかしそのとき主人公の「私」も情人も人間の輪郭を消して、水槽の中の魚という幻想的感觉に溶解する。主人公が無名の女のがみにさそわれて旅をする幻想的な一夜には、あの世のイメージがこめられているらしい。

古井由吉「櫟馬」も森内氏とよく似た雰囲気の作品で、その基調は物憂い退屈である。

《この退屈の中では、両方にとって徒勞としか思えない。馬のほうも、私に何を求める様子もない。私の顔を見てもいない。しかししたしかに今の今、私の存在に、寄り添っている。(中略)長い鼻づらによって左右に隔てられた目に別々の視界を映しながら、馬がゆっくりと胴を揺すって蹄を踏みかえるたびに、混り気のない所在なさが私の躰にも伝わってくる。(中略)人生のあらゆる時期の私がすこしも変らぬ表情で、物憂い反復となって、その中に静止している。》

古井氏にとっての馬は、森内氏の水槽の魚に当たっている。そして主人公の「私」はやがて死に、あ

根源を暗示しているようにも思われる。

の世が後半の世界だが、ここもまたくすんだ陰気な世界で、仏になって再び娑婆に還相するのを取りしめるのが、不動産屋まがいの会社である。

古井由吉は内向の世代の代表的な作家であり、森内氏もそれに近い作家だが、人生を無意味、不快、退屈と観じている彼等の小説に、執拗な「私」の感覚の拡充があるのは、先の型をもった作家たちの控え目な「私」の書き方とくらべて、興味ふかいことである。

そのほか、三浦哲郎「化粧」、富岡多恵子「幸福」は、肩の力を抜いて、人生の哀歓をさりげなく描いた短篇の佳篇である。

島村利正「隅田川」、高橋三千綱「よろしく愛して」、立原正秋「昼の月」、村上龍「限りなく透明に近いブルー」は、すでに時評で書き、本書にその抜粋も掲載されるので、重複を避けることにしたい。ただ、念のために言えば、島村利正「隅田川」と立原正秋「昼の月」は、七七年の印象に残る秀作だったというのが私の意見である。

最後に武田泰淳「上海の螢」は、この作家の絶筆となった長篇の第一回目に当る部分であり、その素材は、戦後の文学の中で傑作として記憶されている「蝋のすえ」と同じである。

しかし、「蝋のすえ」の湧出するような豊饒さは、みられない。そのかわりに、一抹の哀愁を帯びた静謐な抒情は、むしろ「蝋のすえ」以前の「廬州風景」をおもわせる。しかし「廬州風景」の、自己の無力感が、緊張した諦念を生み出している、あの何か不思議な均衡状態は、ここにはない。

これは作家としての衰弱であろうか。しかし、もしそうだとすると、それがひとり武田泰淳を襲った作家の運命とは言い切れない何か、今日の時代に、あらゆる作家を見舞っているあるむずかしさの

必然として、性的存在としての「私」の感覚的把握になっている。これは方法的というよりは、作者の内部の自然のうながしに鋭敏に反応した書き方なのではないか。

「砂の檻」は中年の夫婦の性愛を女の側から存在的に把握しようとしている。だから夫と妻という社会的、倫理的関係における人間の姿は作者の関心たりえない。夫婦はあくまで一對の男女の性的関係としてつかまれる。しかし直線的にはない。かえって、そういうモチーフと主題をばかし隠すように、家の塀とか格子窓とか、酔っぱらいが門柱を叩きこわしたとか、些細な日常の描写の中に、たくみにはめ込まれている。

「伴奏の彼女は、自分たちの性愛生活が尽きるのは遠い日のことであり、その尽き方は美しい全うなのだ、ということを教えてもらいたがっていた。又、これほどの性愛を敢えてするからには、必ず訪れるにちがいない報いに殉じてもよいのだということも教えてもらいたがっていた。」

「一人か二人だけが見たことのある女にまだなつたばかりの頃に還つたような気がしたほどのあの日の行為の印象は、彼女に期待よりも寧ろかねての懸念も問わせるのであった。自分たちのような性愛は、恐らく常人よりも早くに尽きるであろうとは、彼女が始めて思ったことではない。」

こういう部分にこの作品の主題があるのだが、この文章じたいが暗示的な、ぼかすような、ひとり合点すれすれのところで、あやうく成り立っている。認識のせまい袋小路で、アモルフな性というかたちなき存在に表現をあたえる芸の成熟が印象づけられる。

高橋たか子の感覚的な「私」への固執は、もっと直截で求心的であるように思われる。なしくずしのようなかたちで自殺した夫の記憶を抱く女の孤独が、夢の中で若い男の人形を愛撫する感覚のなかでたしかめられる。さむざむとした孤独の感覚が、厭人癖をとまなう自恃の念に裏打ちされた知的な

乗りこえ、美や醜を踏みこえて燃えあがる人間の火がある」とという一篇の主題をよく生かしている。岡松氏もまた型へのつよい自覚をもった作家であり、この作品を作者の発育史の方へ還元すれば、戦後の混乱期に作者が何かを必死に守ろうとして生きてきた姿に重なってくる。

日野啓三の「空中庭園」も、家庭の危機をリス夫婦の失踪という間接法で描いて成功した作品である。東京の高層アパートに住む一家、異国人の妻と夫の心理的葛藤は、遠景にしりぞけられ、彼らがペランダに飼っているリスが前景に描かれる。この夫婦の心理的葛藤の特異性とか、夫と妻の個性とかは極力、描写の力点からはずされ、どこにでもいる、ありふれた夫婦、家庭という像を遠景の中に浮かび上らせている。

こういう描き方は、「私」を消すという作者の意図に由来している。あいまいな「私」を消すことによって、型を実現したい欲求によっていると思われる。そしてその型は、どの作品でも、何らかの間接的な描き方によって辛うじて手に入れているものである。

ここには何らかの小説的思考のはたらきが、作品の構造としてはたらいっている。これらの作品が読む者にあたえる印象や感動は、安定したものであり、心境小説から受ける印象や感動に近い。ただ、作者は小説の構造の中に身を隠しているところが、心境小説とはちがっている。

水上勉の「雪みち」も、小説としては素朴な書き方をしているが、作者の心境の拡充的表現ではない。妻や病気の子にたいするある贖罪感こそ主題なので、その心境の吐露は、「私」の縮小という方向でおこなわれている。これは近年の水上氏の連作の意図で書きつがれている短篇に一貫している方法である。

小説を作るという意識の放棄によって、「私」を消す方向をもっと直截にやっているとと思われるの

たといえ、望ましいことであるわけではないからである。

それに先の伊藤整の文章の書かれた時代の文学状況と今日のそれとは、逆の関係にある。伊藤整の当時では、まだマルクス主義文芸批評の猛威の記憶はなまなましかったはずである。公式主義批評から批評家の主体の回復を願う声が、「批評を極く我儘な自己の生理に把握しきる」という言葉にこめられていたにちがいない。言いかえれば、「ある遠い理想的な一点」への凝視があつて、その上で、批評家の肉体の内部にもぐりこむ後退なのである。いわば批評の理論と批評の生理との相矛盾する緊張関係を前提しなければ、創造的批評はありえない。

「ある遠い理想的な一点」が失われたとき、批評家が自己の肉体の内部にもぐりこむ後退戦が、即批評の進歩であるような事態は望むことができようか。果てしなく自己の肉体の内部にもぐりこみ、批評を極く我儘な自己の生理に把握しきろうとするはたらきが、手応えのない疲労の堆積とおなじであるような事態がやってくる。

作家もまた同じような事態に襲われているのではなからうか。それは小説という思考のいとなみにおける「ある遠い理想的な一点」の喪失と言つていい。あるいは、小説的思考における型の喪失と言つてもいい。あるいは小説的思考における「私」の輪郭のあいまいな度合のつよまりと言つても同じことである。

井伏鱒二の「軍歌『戦友』」の感動と広津桃子「落花」の感動とは、たいへんよく似ている。それはこれらの小説が戦中派世代の男女にもっとも大きく訴える素材を共有しているということだけではない。小説の構造がよく似ている。

たとえばここに収録された十九篇の作品で、私が時評で取りあげたのはそのうちわずか四篇にすぎないことがわかった。他の十五篇は、月々の時評で私の関心を惹かなかった作品かというところ、けつしてそうではないのである。その大部分が印象に残り、いいと思った作品といつていい。たまたま長篇を扱ったりしたために取り上げられなかったか、紙数の関係で、取り上げた作品との甲乙がつけがたいまま逸してしまつた作品がすくなくないのである。

たとえば、井伏鱒二「軍歌『戦友』」、岡松和夫「人間の火」、広津桃子「落花」、日野啓三「空中庭園」などがとりわけそうであつた。私は今度、これらの作品を再読して、時評という限られた時間の中で、のせわしない読書という行為から解放されて読んだこともあつて、いい作品という印象をあらためて深めた。それなのに、なぜ時評で逸したのであろうか。先に挙げた偶然的な、第二義的な要因のほか、考えてみると、もうすこし作品と批評の間に介在する或る内在的事情が指摘されうふように思われる。

それは、たとえば次のようなたくみな文章が暗示しているような事情である。

「批評が自他からしかあるべく要求されているのは、ある明確な度盛りのある理論的な判断である。批評家はみなその方向に顔を向けている。ところが、批評家は批評家として熱するとともに、その方向に顔を向けながら後へ歩きはじめる。ある遠い理想的な一点を凝視して、縦横に手足をふりまわしながら、彼は次第に後退し、ますます身振り手振りは美事になり、かくて何時の間にか彼は自己の肉体の内部に深く埋もれて、肉体神となつてしまふ。これが批評の理想的な進歩の形である。ここで後退という言葉を使つたのは悪いが、これは退歩とか萎縮とかいうことを語っているつもりはない。ただ自ら歩いて行っていると批評家が思っている方向には決して批評は歩くものでな

目次

よろしく愛して

高橋三千綱 7

空中庭園

日野啓三 37

櫟馬

古井由吉 45

上海の螢

武田泰淳 59

人間の火

岡松和夫 69

隅田川

島村利正 90

砂の檻

河野多恵子 97

化粧

三浦哲郎 118

雪みち

水上 勉 125

羊水花

森内俊雄 136

滝とピンズル

藤枝静男 162

限りなく透明に
近いブル
村上 龍 168

遅日抄
山室 静 244

軍歌「戦友」
井伏鱒二 266

人形愛
高橋たか子 273

落花
広津桃子 297

同行百歳
山口 瞳 317

幸福
富岡多恵子 332

昼の月
立原正秋 343

文学一九七七——まえがき
桶谷秀昭

卷末・収録作品時評集