

表皮としてのエンターテインメント

— 五木寛之「さらばモスクワ愚連隊」論 —

西田 一豊

The Surface of Entertainment: A Study of Itsuki Hiroyuki's "Saraba Moscow Gurentai"

Kazutoyo Nishida

本論では、五木寛之のデビュー作である「さらばモスクワ愚連隊」について、中間小説誌の変遷におけるその役割を考察した。特に掲載誌『小説現代』の編集戦略において、新人登用の持つ意味と五木とその作品がもたらした変化に着目し、同時代言説を分析しその特徴を検証した。また、それは五木の述べる「エンターテインメント」に関わる変化だったが、この「エンターテインメント」という言葉をめぐり、五木が「さらばモスクワ愚連隊」で施した小説戦略についても考察を行い、方法としてのエンターテインメントについて分析を行った。最後に、五木の登場もその一部である戦後の中間小説誌の変遷の、昭和40年代における潮流について、特に雑誌『野生時代』の創刊に着目し、その中間小説誌史における意味について考察を行った。

Key Words: 「五木寛之」「さらばモスクワ愚連隊」「中間小説」「エンターテインメント」「『小説現代』」

(Received September 26, 2022)

1 変化への胎動

五木寛之の「さらばモスクワ愚連隊」は⁽¹⁾、第6回「小説現代新人賞」受賞作として『小説現代』昭和41年6月号に掲載された⁽²⁾。五木の同誌への登場は、大村彦次郎によれば「新人賞のホームランであ」ったらしいが⁽³⁾、創刊3年目のこの中間小説誌にとって何より新人の発掘が急務であった。というのも、講談社では大衆小説誌であった『講談倶楽部』が昭和37年12月号で廃刊となり⁽⁴⁾、翌38年2月号として創刊されたのが『小説現代』であったからである⁽⁵⁾。後発の中間小説誌として他誌との差異を強調しそうではあるが、実際は所謂「中間小説御三家」である『オール読物』『小説新潮』と掲載内容として大きな違いは見られない。例えば、創刊号の『小説現代』では丹羽文雄「海の蝶」、松本清張「石路」、源氏鶏太「うちの社長」、石原慎太郎「銀色の牙」、山岡荘八「小説 太平洋戦争」、山手樹一郎「放れ鷹日記」が新連載小説として掲載

* 鹿児島純心女子短期大学生生活学科生活学専攻デザイン表現コース (〒890-8525 鹿児島市唐湊4丁目22番1号)

され、そのほか長篇小説として柴田錬三郎「花は桜木」、梶山季之「小説本田宗一郎」、水上勉「那智滝情死考」などが掲載されている。梶山季之のシリーズものであった「実力経営者伝」と吉行淳之介の「変った種族研究」に若干の新しさを見いだせるものの、掲載作家はおなじみの中間小説作家であった。同じ昭和38年2月号の『オール読物』では、連載小説だけ見ても松本清張「彩霧」、柴田錬三郎「柴錬立川文庫 名古屋三郎」、円地文子「結婚相談」、司馬遼太郎「幕末暗殺史 花屋町の襲撃」、海音寺潮五郎「新太閤記」となっている。さらに『小説新潮』昭和38年2月号と比較すれば、連載小説としては円地文子「雪燃え」、黒岩重吾「象牙の穴」、平林たい子「たたずむ女」となり、中編小説として川口松太郎「不幸の開幕」、丹羽文雄「波の上」などが掲載され、推理小説として笹沢佐保「鏡のない部屋」、梶山季之「風変わりな代償」が掲載されている。『オール読物』に時代小説が多く、『小説新潮』では現代物が多いという程度の違いはあるが、掲載作家は既に重複している。さらに、くどくなるが昭和38年12月号で廃刊となった『小説中央公論』⁽⁶⁾の2月号を見ておくと、倉橋由美子「蠍たち」、井上友一郎「ああ、愛国行進曲」、椎名麟三「牧師の娘」、石川達三「上告趣意書」など純文学系の作家が並ぶが、同号には司馬遼太郎「新選組血風録 鴨川銭取橋」や丹羽文雄「かりそめの妻の座」、柴田錬三郎「江戸八百八町物語」、推理小説として鮎川哲也「裸で転がる」、結城昌治「あるフィルム背景」が掲載されており、ほかの中間小説誌と比べ堅めの内容を特徴としているが、ここでも作家の重複は起きている。つまり、昭和38年において中間小説誌市場は雑誌の販売拡大に伴い、供給源＝作家が不足していたわけである。他誌との差異を示すのは、小説とは異なる企画であり、『小説現代』で言えば創刊当初、「変った種族研究」と十返肇の「青春文学シリーズ」が人気を博していた。ただし、熱心な読者にとっては好きな作家の違う作品が、毎月複数読めることにはなったが、その「代わり映え」のなさに物足りなさを感じている読者もいた。例えば、『小説現代』では創刊2号から「読者の声」欄を設けているが、そこには早くも次のように釘を刺す「読者の声」⁽⁷⁾も載せられている。

これで「小説新潮」「オール読物」と並ぶ中間雑誌が三つ出揃ったわけだ。

前記の両誌には共に特色があり、私の職場にも両誌を支持する両派があり両誌と肩を並べるためには、その編集によほどの新鮮味を出さぬ限り読者の開拓は難事と言えよう。創刊号にしてからが、両誌を一つにした編集ぶりと言える。強いて特色を指すならば、作家がバラエティに富み、実在人物伝記小説を掲載しているぐらいのものである。「小説現代」の創刊を祝するが故に苦言を一言！

もちろん、『小説現代』にしてみても先行している『小説新潮』『オール読物』とは異なる特色を出す必要は感じられていたはずであり⁽⁸⁾、それゆえに『小説現代』では当初「二方面作戦」といったと大村彦次郎は述べている⁽⁹⁾。

「小説現代」は創刊当初、編集戦略上では二方面作戦をとった。ひとつは先行の「オール読物」や「小説新潮」に、品格で負けない一流雑誌の門戸を張ることであった。それには既成の大家や一線級の流行作家を満遍なくそろえることだ。(中略)

もっとも、既成の作家を通り一遍に並べているだけで、通用する時代ではなくなっていた。昭和三十年代に消えていった「小説公園」「文藝朝日」(40年9月号をもって終刊)、それに「太陽」「日本」といった総合雑誌も、流行作家を並べる努力はしていたが、時代の

流れを先取りする迫力に欠けていた。大衆の娯楽は、テレビへ流れるようになっていたから、あとは小説好きの読者を相手に、専門の小説雑誌が生き残りをかけて、それぞれの技倆を競いあうしかなかった。

大村が述べているのは、後発の中間小説誌の苦しい誌面構成の事情だが、大村も指摘しているように、昭和39年の東京オリンピックにかけて国内のテレビ需要は高まっており、「娯楽」を提供するコンテンツはテレビへ移行しつつあった。それゆえに、新興の中間小説誌である『小説現代』にとってみれば、他誌と遜色ない内容を示しながら、なによりも新しい書き手の登場が望まれたわけである。大村の言う「二方面作戦」とは正にその新人の発掘であった⁽¹⁰⁾。

もうひとつの作戦方途は、本誌独自の新人の開拓にあったが、このほうは成果をあげるまでには、多少なりとも時間を要する。そんなわけで創刊号からしばらくの間は、一流誌の体裁を保つのにせい一杯で、誌面はわりあいにおとなしく、やや保守的な印象さえ与えかねなかった。

『小説現代』では「小説現代新人賞」が創設され、第1回の募集広告が創刊号に掲載されている。「文壇への新人登竜門」というキャッチコピーが付されたこの新人賞の選者は、有馬頼義、石原慎太郎、源氏鶏太、柴田錬三郎、松本清張であった。なお、五木寛之が受賞した第6回の選者は、石原慎太郎と松本清張が抜け、北原武夫と田村泰次郎が選者となっており、キャッチコピーも「文壇へ直結する」に変わっている。また、「小説現代新人賞」公募は年2回開催されており⁽¹¹⁾、これは『オール読物』の新人賞「オール読物新人賞」(旧「オール新人杯」)と同様の回数であるが、文芸誌の新人賞が年1回開催であったことと比較すれば、新たな書き手がいかに囑望されていたかが分かる。

五木寛之までの「小説現代新人賞」を概観すれば、第1回が中山あい子「優しい女」、第2回が長尾宇迦「山月記」、第3回が八切止夫「寸法武者」、第4回が竹内松太郎「地の炎」、第5回が伏見丘太郎「悪い指」となる。特に中山あい子や八切止夫などはその後『小説現代』の常連作家となっており、まさに「文壇へ直結する」賞であったわけであり、『小説現代』としても即戦力が必要だったと推測される。この点について、大村彦次郎は次のように言っている⁽¹²⁾。

「小説現代」は創刊と同時に、〈小説現代新人賞〉を設定し、ひろく野に遺賢をもとめたが、もういっぽう〈今月の新人〉という企画を立て、これはといった力のある書き手を、有力な同人誌や各誌新人賞の受賞者のなかから物色して、毎月のように起用していった。(中略)

編集著の三木さんの方針でもあり、手柄でもあったが、新人起用という点では、たしかに「小説現代」が他誌より先んじていたのではなかったか。この伝統のちまでつづいて、新人賞の応募者へも、好ましい影響を与えることになった。新店だったのが、かえってさいわいした。新規の開拓をしなければ、補給源が乏しくなる。

新興の中間小説誌であったかゆえに、「補給源」の確保が雑誌の生命線にもなっていたはずである。『小説現代』が如何に新人登用に熱心であったかは、受賞賞金が第1回の10万円から、第2回以降20万円へと倍増されたことにも証されている。

さて、こうした中、既に述べたように五木寛之は第6回「小説現代新人賞」を受賞するわけだが、五木の受賞をめぐる言説に着目しておきたい。なぜなら、五木の登場が「新人賞のホームラン」

であったとするならば、それは『小説現代』の「ホームラン」であったはずだからであり、五木の登場が『小説現代』にとってどのような意味を持っていたかを確認するためである。まずは大村彦次郎の言⁽¹³⁾から当時の状況を窺ってみる。

為替が一ドル三百六十円、海外出張にはまだ外貨の持出し制限があった頃だから、応募作品のなかでも、外国に題材をもとめたのはめずらしくもあった。

しかも雪どけ時代のモスクワを舞台に、日本人のジャズ演奏が作品のクライマックスに仕掛けられている。大詰で主人公がピアノの前に坐り、前奏なしで「セントルイス・ブルース」を弾きだす。そのあとベース、クラリネット、トロンボーンなどいろんな楽器が加わって、演奏は最高潮に達する。

これまで娯楽小説の分野で、音楽によるこんなエキサイトした場面は描かれたことがない。選考委員のなかでも、ジャズのわかる有馬さんが真っ先に推した。まさに音のきこえる小説、新型のヒーロー小説である。

「凄い新人が現れたよ」

と選考会のあとで、有馬さんは興奮した面持ちで言った。編集部にとっても、ついにこの一篇とめぐり逢えたか、という思いがした。

海外を題材にし、特にそのモスクワという特異さと、ジャズという新しい風俗を物語の最高潮で用いる巧みに「音のきこえる小説、新型のヒーロー小説」を見た大村の言は、おそらく当時のこのテキストをめぐる反応を如実に語っている。また、「ついにこの一篇とめぐり逢えたか」というドラマチックな言辭は、「さらばモスクワ愚連隊」という新しい小説との出逢いを象徴もしているだろう⁽¹⁴⁾。そしてこの「新しさ」こそが、当時の『小説現代』にとって何より待ち望まれたものだったのである。例えば、選者5名は揃って「さらばモスクワ愚連隊」を推すのだが、その「新しさ」に触れているのは柴田、源氏、有馬の3名である。柴田鍊三郎は「さらば、モスクワ愚連隊」は、いかにもフレッシュで、パンチがきいている」と評し、源氏鶏太は「モスクワを舞台にし、そこの愚連隊を描いているので、ぐっと新鮮味がある」とし、また有馬頼義は「二作について、僕個人の意見を少しばかりのべるとすれば、面白さでは「媼繁盛記」だが、新しさや、文学としての評価は「さらば、モスクワ愚連隊」の方が、ちょっとだが上のような気はする」と評している。特に、柴田鍊三郎と源氏鶏太は「さらばモスクワ愚連隊」が直木賞候補となった第55回直木賞の選者でもあり、その選評でも同様の趣旨を述べている⁽¹⁵⁾。さらに、その半年後、五木寛之の「蒼ざめた馬を見よ」⁽¹⁶⁾が満場一致で受賞作となった第56回直木賞の選評でも、指摘されていたのは「新しさ」だった。例えば、水上勉の「選考中に中山義秀さんから、『心を打つところがあるか』とたずねられた。とにかく、これまでにない新鮮さがあり、柴田さん流にいうとパンチも効いていると思う。新しい作家の登場というにふさわしい、と私はこたえた」という評⁽¹⁷⁾に、「感銘」よりも「新しさ」や「特異さ」が先立っていた状況を見る事が出来る⁽¹⁸⁾。

また、こうした「新しさ」は何より『小説現代』が求めていたものであった。「さらばモスクワ愚連隊」が掲載された昭和41年6月号の「デスク通信」では五木寛之、藤木泉、諸星澄子、丸川加世子、中山あい子の名前を挙げ「中間小説という呼称が出来て久しいが、新しい中間小説はこれら新人群の中から生まれるであろう」と言及されている。また、翌7月号では、小松

伸六の「文壇パトロール」で「五木氏は「新人の出現」とよぶにふさわしい新人作家である」とされ、「読者の声」欄でも「流行作家が書きまくり、時には類似的な、結末の見えすいたような作品を発表してはばからぬ昨今である。誌面に登場するのは作家のネーム・バリューではなく作品である」と、「さらばモスクワ愚連隊」の画期性について示唆されている。特に、「デスク通信」にあった「新しい中間小説」という言葉に注目したい。『小説現代』では、既に昭和39年8月号「文壇ビジョン」で「中間小説の変質」⁽¹⁹⁾を載せ、昭和20年代の風俗小説から昭和30年代の社会派推理小説の流行までの中間小説誌の「変質」を辿りながら次のように述べている。

今や中間小説の内容は、かつていわれたような純文学作家の余技または夜なべ仕事のものではなく、いや、そんなことをしていたら、この世界もつとまらなくなるほどきびしくなっており、その中身も複雑多様、すっかり変貌して、ともいえるのだ。

さて、そうなるど厄介なのは、中間小説という曖昧模糊としたレッテルであって、昭和十年代作家が風俗小説に安易に移行した時期にかぶせられたままの名前では、不便でしょうがない。純文学の偏狭さにとらわれず、しかも大衆小説の通俗に堕さない、現代のマスコミ状況に即応した小説ジャンルの名称はないものだろうか。

「純文学の偏狭さにとらわれず、しかも大衆小説の通俗に堕さない」という文言は、さして新しいものではなく、『小説新潮』創刊号でも触れられていた旧来の中間小説の理念⁽²⁰⁾であるが、それを「現代のマスコミ状況に即応」させる「小説ジャンル」＝「新しい中間小説」に相応しい名が求められているのである。この時に想起されるのが五木寛之による名付けである。単行本『さらばモスクワ愚連隊』（昭和42年1月、講談社）の「後記」において、五木は自らの小説を次のように名付けていた。

したがって、私は自分の作品を、いわゆる中間小説とも大衆文学とも思ってはいない。

私は純文学に対応するエンターテインメント、つまり〈読み物〉を書いたつもりである。

「マス・コミュニケーションを、自分の戦場として主体的に欲した」という新人五木寛之による新しい小説が「エンターテインメント」と名指されたとき、『小説現代』の「新しい中間小説」にも新しい輪郭が描かれたのではないだろうか。ここでは五木は自らの小説に限って「エンターテインメント」という用語を当て嵌めているが、後年「エンターテインメント小説」として流布する「新しい中間小説」の源泉の1つをここに見るのである。

しかし、五木の用いる「エンターテインメント」なる言葉を額面通りに「娯楽」として受け取るのは早計であろう。五木は中間小説あるいは大衆小説とも、さらには純文学とも異なる何かについて「エンターテインメント」と言っているのがあって、中間小説の別名を指しているのではなかったからである⁽²¹⁾。

2 韜晦するエンターテインメント

「さらばモスクワ愚連隊」について語られるときに必ずといってよいほど引かれる『さらばモスクワ愚連隊』の「後記」⁽²²⁾について、改めて考えてみたい。五木はそこで次のように語っていた。

私はもちろん、文学をやる積りでこれらの作品を書いたのではない。私が夢みたのは、一九六〇年代という奇妙な時代に対する個人的な抵抗感を、エンターテインメントとして商業ジャーナリズムに提出する事であった。ソヴェートにおけるジャズ、日本における流行歌などで象徴される、常に公認されざる“差別された”現実、正当な存在権をあたえたいと私は望んだ。エンターテインメントという形を借りて、自分をとりまく状況に一丁文句をつけてやろうと思ったのである。そこには永遠の主題などという大層なものは、何一つとしてなかった。私の主題は、すべて一九六〇年代という時代の表皮に密着し、時の流れと共に消え果ててしまうべきでいいものばかりであった。

その意味で、この本は、私の軽薄な作品どもの墓標に過ぎない。それらは月刊雑誌に発表され読者の手に渡った時点で、一度だけ十分に生きたのである。

五木にとって「エンターテインメント」とはあくまで「個人的な抵抗感」の韜晦された姿であり、実際には「常に公認されざる“差別された”現実、正当な存在権をあたえたい」ということが目的であったと宣言されている。そしてそのために、あえて中間小説雑誌という多くの読者を持つ雑誌を選んだと五木は言う⁽²³⁾。

私はこれらのマス・コミュニケーションを、自分の戦場として主体的に欲したのだった。私は、これまでの概念とは逆に、自分の小説の方法を量の側から追及してみようと考えていたからである。そのために、エンターテインメントの要素であるカタルシスやメロドラマチックな構成、物語性やステロタイプな文体などを、目的としてではなく手段として採用する事を試みた。

繰り返されているのは、五木にとって「エンターテインメント」とはあくまで「手段」であり仮の姿だということだ⁽²⁴⁾。そのため、「さらばモスクワ愚連隊」で描かれる主人公北見と「ソ連対外交委員会第三部長」であるダンチェンコの「芸術的音楽」と「娯楽的音楽」をめぐる議論を、その対立の現れだと捉え「娯楽的音楽」の優位として理解してはいけない。「芸術」対「娯楽」の二項対立が際立つように書かれている、次のような場面でも作者は周到に対立そのものを無効化しようとしている。ジャズを「娯楽的音楽」だとして蔑むダンチェンコに対して、では「芸術的音楽とは、一体どのようなもの」かと北見は尋ねる。すると、ダンチェンコはおもむろにピアノに向かいショパンを弾き、「これが本当の芸術だ」と答える。それに対して北見は「気づいた時には」、「ピアノの前に坐って、〈ストレインジ・フルーツ〉をイントロなしで弾きだしていた」のだった。

どんなテンポで弾こうとか、どのへんを聞かせてやろうとか、そんなことは全く頭に浮かんでこなかった。音楽は向こうからひとりでやってきた。私の指が、おずおずとそれをなで回すだけだ。私は確かにブルースを弾いていた。背筋に冷たい刃物を当てられたようなふるえがくる。時間の裂け目を、飛び越えて流れこんできた。ピアノは私の肉体の一部のように歌っていた。五年前に私が失った音が今そこに響いている。

ここで北見のピアノの旋律が「気づいた時には」弾かれ、また「向こうからひとりでやってきた」ことに注意しなければならない。また、それは聴衆を感動させようとか楽しませようという「目的」で弾かれたものでもない。北見の脳裏にあるのは、「引揚船の甲板から見た、赤茶けた朝鮮半島の禿げ山のこと」であり、また「ほこりっぽい田舎道と、錆びたりヤカーの

きしむ音」が聞こえているのであって、それはごく個人的な感興が「ブルース」となって奏でられたと語られているのである。つまり、「ブルース」という「手段」でしか表現できない何かの存在こそが、この場面で明かされているのである。だからこそ北見は、弾き終えた後に、これが「芸術的音楽」なのか「娯楽的音楽」なのかを問うているのであって、「芸術」と「娯楽」という二項対立の無効性こそが北見の主眼なのである⁽²⁵⁾。

そのように考えると、北見がかつてのジャズバンドを辞めた理由も理解される。

だが、そのうち私たちのバンドも売れだした。安いギャラで使えて、何でもこなす器用なバンドを、当時の放送界が必要としたのである。私たちはうまくその波に乗った。テレビで顔を売って、ステージで稼ぐ。人気が出ると、金もはいつてきた。それぞれ車を買ったり、バス付きの部屋を借りたり、ゴルフを始めたのもいた。だが、私たちは次第にブルースをやらなくなっていた。誰言うとなく、お互いにやりたがらないムードになってきたのだ。

バンドの活動が軌道に乗り、「現代のマスコミ状況に即応」させることで「人気」を博し、おそらくは多くの人々を楽しませる「エンターテインメント」が成立しているこの状況は、経済的な裕福さを伴おうと、北見を音楽から遠ざけてしまう。つまり、ここではエンターテインメント的状況そのものは否定されているのである。それ以後の北見には「ブルースの音を生み出す何かが消えてしまった」ままである。その「何か」とは、形を与えられると消えてしまい、情熱として利率的に人を動かしながら、「ジャズ」や「ブルース」としてしか表現できない「何か」なのである。「さらばモスクワ愚連隊」はこの「何か」を北見が見出そうとする物語に他ならない⁽²⁶⁾。

それゆえ、北見のブルースを聴いたダンチェンコが涙を流しながらも「それはやはり娯楽的音楽です」と断定する場面に、「芸術」か「娯楽」かの優劣を見出すべきではない。あるいは、ダンチェンコに代表される官僚主義に対する民間人の躍動や、ミーシャに代表されるスチャリーガに対する、ユーリイに代表される無理解な大人との対立といった問題も、やはり偽の問題である⁽²⁷⁾。それは「後書」を補助線に用いるならば、テキストに施された「対立」、あるいはその克服という問題機制は、「メロドラマチックな構成、物語性」を担保するための「手段」でしかない。また、北見をソ連へ赴かせた陰謀めいた政治機構・経済機構もたらす物語の「カタルシス」も、やはり「手段」でしかない。

「さらばモスクワ愚連隊」で北見が喪失している「何か」を再び見出すのは、物語終盤のジャズセッションの場面である。ソ連滞在を通じて親しくなったミーシャの「吐気がするほど甘ったる」い「セントルイス・ブルース」を、媚びを含みながら演じて吹く姿に北見はいらだつ。

「そんな吹きかたはよせ、ミーシャ」

と私は少し小声になって英語で言った。「きみはよいプレイヤーになれるとおれは言ったが、あれは間違いだった。いまきみがやっているのはジャズじゃない。すくなくともブルースじゃないぜ」

繰り返すが、問題は「ジャズ」「ブルース」といった一定のリズムとメロディをもった演奏を指しているのではない。「ジャズ」や「ブルース」は「何か」を表出させるための表現手段でしかないのだ。問題は、その「何か」にある。

ジャズは人間の生きかただ、そいつはごまかせない。と私は言いたかったのだ。勉強が苦手なら学校なんか行かなくなっただけいい、働くのがいやなら食わなきゃいい。だけど、そんな演奏だけはやめろ。おふくろが憎けりゃ憎むことだ。兄貴がうらやましければ自分に腹を立てろ。それを、そのトランペットでやるんだ、それが本当のブルースってもんだらう。そうじゃないのか、ミーシャ！

「人間の生きかた」と呼ばれる「何か」こそが「ジャズ」や「ブルース」として表現される精神性である。北見はピアノで「セントルイス・ブルース」を弾き、そこにミーシャを含めた音楽家たちが参加し、1つのグルーブとなるところで物語は大きな山場を迎えることになる。ソ連の大使館員である白瀬の「何かに折るよう」な演奏や、共感を示すユーリイの姿に、先ほど挙げた対立の一応の溶解を見せるが、それはやはり物語的な「手段」であったらう。準備されたわけでもない、各々の「生きかた」が融合した、一夜の即興の演奏こそが「本当のブルース」であり、「本当の」エンターテインメントだと物語は語っているようだ。

五木寛之の「エンターテインメント」は韜晦している。手段でありながら、同時にそれはその「手段」でしか表現できない「何か」なのである。それは普遍的な意味を持ちようない「何か」でありながら、常に明滅し続ける「何か」なのである。それゆえ、五木の「後書」にあった「永遠の主題などという大層なものは、何一つとしてなかった」や「すべて一九六〇年代という時代の表皮に密着し、時の流れと共に消え果ててしまうべき」といった文言は、作家の強い自覚の下に書かれたと言えるだろう。すなわち、一夜に現出したジャズのフリーセッションのように、「読者の手に渡った時点で、一度だけ充分に生きた」物語＝エンターテインメントとして、「さらばモスクワ愚連隊」は企図されたのではなかったらうか。

「さらばモスクワ愚連隊」は「本当の」エンターテインメントの「何か」を示そうと、仮初めの、あるいは「手段」としての「エンターテインメント」として提出された。しかし、「小説現代新人賞」を受賞したこの小説を皮切りに、一年後の直木賞受賞を経て、五木寛之は流行作家へとなっていく。「さらばモスクワ愚連隊」の結末では、競馬場での「数千の見知らぬ群衆」の熱狂に背を向け、主人公は「ひとりでスタンドを降りて行った」が、流行作家となった後の五木の歩みは、また別に検証されねばならない⁽²⁸⁾。ただ、五木の示した「エンターテインメント」が中間小説雑誌へ登場することによって、「中間小説」とは別の名前を欲していた小説群が、「エンターテインメント」という「中間小説」とは異なる「何か」へ変貌しようとしていたことを最後に確認しておきたい⁽²⁹⁾。

3 おわりに

尾崎秀樹は『雑誌の時代－その興亡のドラマ』（昭和54年10月、主婦の友社）の中で、五木寛之について次のように述べている。

五木寛之自身も、新しい状況に対応する意欲を強く自覚していました。「モスクワ愚連隊」が本にまとまったときに、こう言っています。「私は自分の作品はいわゆる中間小説とも、大衆小説とも思っていない。私は純文学に対応するエンターテインメント、つまり読み物を書いたつもりである」。この前後から、いわゆるエンターテインメントという言葉がし

だいに日常化してきます。大衆文学という言い方がきらわれ、中間小説という表現も時代おくれ、昭和四十年代はエンターテインメントだという気持ちは五木寛之だけでなく一般の認識でしたが、それを意識化したところに彼の存在理由がありました。

中間小説誌は昭和38年の『小説現代』から、五木寛之のデビューの後、昭和42年『問題小説』（徳間書店）、昭和43年の『小説エース』（学習研究社）、『小説セブン』（小学館）、『小説宝石』（光文社）とその誌数を増やしていく。いわゆる第二次中間小説誌ブームである。誌数の増加に伴い、他誌の差異を強調するために雑誌内容は「より刺激的、より官能的」⁽³⁰⁾になっていった。また、新たな供給源を求めべく新人発掘も盛んに行われ、五木寛之のように「ジャーナリズムのあり方と結んで、最初から中間小説作家として登場する作家を生じた」⁽³¹⁾。そうした中、第二次中間小説誌ブームからしばらく時間をおいて、昭和49年に創刊された雑誌がある。それが角川書店の『野性時代』である。角川春樹事務所による文庫と映画のメディアミックスの手法、いわゆる角川商法⁽³²⁾で80年代に名を馳せた雑誌である。創刊号（昭和49年5月号）を見ると、中間小説誌で人気の松本清張や井上靖がいる一方で、全共闘世代に人気のあった純文学作家柴田翔、芥川賞作家の李恢成のエッセイ、さらには伝奇SF作家の半村良、スパイ小説で人気のあったフレデリック・フォーサイスや新人の片岡義男の名前が見える。こうした作家のラインナップは、文芸誌に比べると中間小説誌寄りだが、中間小説誌と比べると文芸誌寄りに見える。旧来の文芸誌ではなく、また大衆文学という歴史性と過激さを持った中間小説でもない、新たな「中間小説誌」が意図されている。このことは、『野性時代』創刊号の新聞広告で如実に語られていた。新聞広告では『野性時代』の誌名の上に「新しいエンターテインメントとドキュメントの総合文芸誌」のキャプションが付され、次の文言が載せられていた。

野性は内なる荒野と外なる原野に立ち向かう姿勢である。わたくしたちは、すべての雑誌を検討し、これを無視することにした。内容のないマス・マガジンよりもむしろ、毒を秘めたリトル・マガジンであることをわたくしたちは選ぶ。大家は、いまだ書かざる頁をつくり、新人はバイオレンスをもって登場する。フロンティアの声が聞こえてくる。

『野性時代』は「エンターテインメント」を標榜し、「わたくしたちは、すべての雑誌を検討し、これを無視することにした」という強い言い切りの下に、新たな出発を遂げようとしている。そこには、当初中間小説誌がもっていた理念やその歴史性を断絶することで新たな雑誌の性格を打ちだそうという強い意志がある。

後年、五木寛之は中間小説誌について「世間で理解されているように、中間小説とは純文学と大衆文芸の中間、ということではない。トリでもなければケダモノでもない、れっきとしたヌエをめざす世界だったのである」⁽³³⁾と振り返っている。「ヌエ」である以上、それはいかようにも変化をし、その姿は杳として捉えられないものだが、五木寛之が中間小説に「エンターテインメント」と呼ばれる「何か」を持ち込んでから8年、中間小説誌は確かに別の「何か」へと離陸しようとしていた。

注

(1) 初出時では「さらば、モスクワ愚連隊」だったが、昭和42年1月に講談社より単行本化さ

れる際に読点がなくなり、「さらばモスクワ愚連隊」となった。以後、本論ではタイトル表記は「さらばモスクワ愚連隊」を採用し、また本文の引用は全て『五木寛之小説全集（第1巻）さらばモスクワ愚連隊』（昭和54年10月、講談社）に拠っている。

- (2) 第六回「小説現代新人賞」は、五木寛之と共に藤木泉「媼繁盛記」も受賞している。
- (3) 大村彦次郎『文壇うたかた物語』（平成19年10月、ちくま文庫）。なお、大村彦次郎は講談社の『小説現代』立ち上げスタッフであり、のちに同誌編集長を務めた。
- (4) 講談社は昭和37年に『講談倶楽部』のほか、『少年クラブ』『少女クラブ』も廃刊にし、『小説現代』『週刊少女フレンド』を創刊している。そもそも講談社は「出版界は昭和三五年（1960）以降、連続して二ケタ成長を続けていた。しかし、講談社では伸び率は六～七％にとどまっていた。書籍部門が飛躍的な成長をつづけているのにたいし、雑誌部門、とくに月刊誌の伸び悩みにその大きな原因があった」とし、昭和36年に社業発展委員会を発足させ、問題点解決のため昭和37年に大幅な機構改革を行っていた。社業発展委員会の指摘した問題点の1つは「雑誌部門、とくに月刊誌のここ数年間の低迷の原因と打開策」であった（『クロニク講談社の110年』令和2年11月、講談社）。
- (5) なお実際の発売日は昭和37年12月22日である（『クロニク講談社の110年』令和2年11月、講談社）。
- (6) 大村彦次郎は「そんな頃、「小説中央公論」が昭和38年の12月号を最後に休刊した。この雑誌の編集方針に、これからの中間小説のひとつの方向があると思っていた私は、他誌とはいえ、その破綻にショックを受けた」と述べ、「結局、「小説中央公論」は、純文学と中間小説の、これまた中間という、読者の薄い領域を旨とし、ハイ・レベルに過ぎて、敗退した。その点、「小説現代」は変りばえがしないといわれながらも、大衆読者の安定した部分に頼ったのが、新雑誌としてどうやら定着することができた理由かもしれない」と分析している（『文壇うたかた物語』）。また、この件については廃刊当時、『小説現代』の「文壇ビジョン」でも廃刊を惜しむと書かれている。
- (7) 『小説現代』（昭和38年3月号）。
- (8) 特色の一つに表紙絵の画家に新人だった村上豊を登用し「清新なイメージを売り出そうとつとめた」という（大村彦次郎『文壇うたかた物語』）。
- (9) 引用は注3と同じ。
- (10) 引用は注3と同じ。
- (11) 昭和38年の新人賞は一度しか開催されていない。これは創刊年のため時間がかかったというよりも、2年目より年2回開催へ切り替えたからではないかと推測する。
- (12) 引用は注3に同じ。
- (13) 引用は注3に同じ。
- (14) 松本鶴雄は「六〇年代安保から七〇年代安保」の間に、若い読者層に「熱狂的に迎え」られた「五木寛之の時代」があったと指摘している（「五木寛之」『解釈と鑑賞』昭和59年12月号）。作家の同時代における状況を考えるうえで示唆的である。
- (15) 例えば柴田鍊三郎は「私は、五木寛之「さらば、モスクワ愚連隊」を、極力推した。これは、今期候補作品中、最もフレッシュな、いわゆるパンチのきいた現代小説である。私は、文

壇がこれまで持たなかった新しいタイプの作家を出現させることになる、と確信をもった」と評している。「小説現代新人賞」の「文壇へ直結する」とは、こと「さらばモスクワ愚連隊」に限って言えば、まさに言い得て妙であった。

- (16) 初出は『別冊文藝春秋』98号（昭和41年12月）。
- (17) 水上勉「沈潜した秀作を」（『オール読物』昭和42年4月号）。
- (18) 高島通敏は講談社文庫版『さらばモスクワ愚連隊』（昭和50年11月）の「解説」の中で、「処女作において人びとが感じた五木の「新しさ」の核にあるものは、単にひとりの個性的才能や世代的感覚の新しさということにつきるものではなく、この五木の作家としての姿勢の根本にある思想の新しさだというべきだろう」と指摘している。60年代の状況をふまえた高島の「五木寛之論」は示唆に富んでいる。また、五木寛之と中間小説をめぐる中沢弥「デビューの頃－ジャズと中間小説」（所収志村有弘編『五木寛之 風狂とデラシネ』平成15年7月、勉誠出版）がある。
- (19) 「文壇ビジョン」の署名者「中間派」は当然ながら、平野謙らの「純文学論争」を参照しており、「中間小説の変質」は一連の論争の一種のパロディである。
- (20) 『小説新潮』創刊号（昭和22年9月）の「創刊の言葉」では「通俗に墮せず、高踏に流れず、娯楽としての小説に新生面を開く」と宣言されている。「文壇ビジョン」の筆者にはこれが意識されていたはずである。
- (21) 自作に対する作家のこうした姿勢は、松本清張の「小説に「中間」はない」（『朝日新聞』昭和33年1月12日）との類似性が認められる。
- (22) 「後書」の引用は『さらばモスクワ愚連隊』（昭和50年11月、講談社文庫）を用いた。
- (23) 五木寛之は『デビューのころ』（平成7年10月、集英社）で、中間小説誌の「あいまいさ」を指摘し、「だが私にはそのあいまいさこそが一つの可能性と感じられた」と述べている。また、別の箇所では「私が金沢時代に書店の店頭で見た中間小説雑誌には、なにかがあった」とも述べている。
- (24) 五木は『国文学』昭和51年6月臨時増刊号で行われた三好行雄との対談で、「ロマンというのは、つまりラテン語で書けないものであるわけですから、ラテン語の文学のジャンルにロマンの復興を求めること自体がそもそも無理なわけだし、横光利一は、その無理なことをどういうふうにしていいかわからずに悲劇的な試行錯誤をした人だと思いますけど、簡単に言えば、彼はロマン語で書く道を採用すればよかったですね」と語っている。横光の「純粹小説論」から、自身のロマン＝「民衆の文学」を接続させる貴重な証言だと言える。
- (25) この場面について駒尺喜美は「北見は勝ったのである。北見のブルースはダンチェンコに涙を流させたのである」（『雑民の魂 五木寛之をどう読むか』昭和54年4月、講談社文庫）と記述している。また、小久保実は「このショパンのピアノ曲とジャズとの対比は、そのまま純文学とエンターテインメントとの問題であろう」（「五木寛之における“読み物”の思想」『解釈と鑑賞』昭和51年8月）と指摘している。
- (26) 松本鶴雄は「さらばモスクワ愚連隊」を「私」から「何かが」失われていくプロセスとそれをふたたびモスクワのミーシャとの邂逅で、自己蘇生させる、作者内面の精神遍歴の物語と言ってもよからう」（「さらば、モスクワ愚連隊」『国文学』昭和51年6月臨時増刊号）

としている。

- (27) 「艶歌」(『小説現代』昭和41年12月)でも、旧世代对新世代の対立、合理主義対義理人情主義といった構図が描かれるが、その優劣を超えた「何か」を見いだすという点で、「さらばモスクワ愚連隊」と共通している。
- (28) 「さらばモスクワ愚連隊」におけるニヒリズムについての分析は、光葉啓一「作品集『さらばモスクワ愚連隊』における五木文学のアナーキスティックな許容性」(『兵庫教育大学近代文学雑誌』第十号、平成4年2月)で行われている。
- (29) 「さらばモスクワ愚連隊」が示したエンターテインメントとしての可能性については、松本鶴雄が「「芸術」と「娯楽」に区別されることへのプロテストも同時に内包した問題提起の小説」(「さらば、モスクワ愚連隊」『国文学』昭和51年6月臨時増刊号)であるとしている。
- (30) 尾崎秀樹『雑誌の時代－その興亡のドラマ』(昭和54年10月、主婦の友社)。
- (31) 長谷川泉『増補 戦後文学史』(昭和54年1月、明治書院)。
- (32) 角川書店の経営戦略については、大塚英志『日本がバカだから戦争に負けた 角川書店と教養の運命』(平成29年10月、星海社)を参照している。
- (33) 「“Call and response” を求めて」(『ユリイカ』第39巻第2号、平成19年2月)。