

●小谷野君から、また言ってきた。(4/15)

〈さらに続く。鈴木氏は、1935年頃までには、「大衆文学」という編成が変わったと言う。それはそれでいい。しかし、純文学のほうは、1961年まで決まらなかった、と言いたいのか。なるほど「純文学」という語については、揺らぎがあるけれども、実態としては決まっていたらう、と私は言っているのである。〉

①まず、語の意味というのは、他との関係によって決まるものだという原理を思いおこしてください。たとえば、一日を「昼夜」にわけると「朝昼晩」と三つに分ける場合では、それぞれの長さがちがうでしょう。

小谷野君は「純文学」の意味が「揺らいだ」と言いますが、わたしは「揺らぐ」というのは、一定の範囲内で動くという意味で用います。そうでない場合は、「意味の転換」と用います。「昼夜」と「朝昼晩」とでは、「昼の意味が転換」しているとするのです。

「純文学」という語は、明治期に登場して以来、1933年ころまでは、広義の「文学」に対する語、「哲・史・文」の「文」、狭義の「文学」を意味し、それ以外の意味で用いられたことはありませんでした。

しかも、この狭義の「文学」が「文字で書かれた言語藝術」の意味で、新世代の知識人のあいだに定着するのは、1907年から1910年あたりのことです。それまでは作文教育や修辞学の意味をふくんだり、それを除いたり「揺れ」をもっていました。

その狭義の「文学」の中でも、自分は高級、お前は低俗という言いあいがありました。「政治小説」こそが「文学」の本道、恋愛沙汰を書く「人情小説」など低俗、「自然主義」が台頭すると、今度は「真理」が大事で、やはり「人情小説」など低俗とやっつけました。やっつけられたのは硯友社とその周辺です。これは、主義主張のちがう同士、いわばセクト間の争いです。

個人を例にあげるなら、北村透谷は、最初は「作文教育」をふくむ意味で「文学」を用いていましたが、すぐに、その用法を止めます。(なお、日本の場合、

ヨーロッパにならって、修辞学を「文学」の外に置くことは、アメリカより早くに起こっています)。

そして、透谷は、「文学」を狭義の意味で用いはじめ、「黒岩涙香は商売本位」として退けますが、村上浪六は、そのようにして退けてはいません。(ただし、「文学史」という場合は、北村透谷も、広義の「文学」の範囲を指して用いています)。

つまり、このようにしてセクトや、ひとりひとりの個人の価値観によって、それぞれが高級低級の区別をしていたのです。つまり、狭義の「文学」にたずさわる者たち、その周辺の者をふくんで、共通する線引きはなされていなかったのです。

その間に共通の線引きがあったとすれば、小新聞の連載小説を商売ものと決めつける差別ですが、これは明治中期ころまでのことでしょう。たとえば初期露伴には新聞と文芸雑誌の作品を書き分ける態度が明らかに見られます。

が、逍遙も露伴も新聞社に勤めたり、客員になったりしました。新聞の性格も日清戦争によって報道中心の、いわば「中新聞」に統一されてゆきますので、誰某は「小新聞の書き手」などと言えない状態になってゆきます。

②なぜ、このように差別や排除の意識が生じるかといえ、広義の「文学」からして「立派なもの」という価値観を付随していたからです。

前近代の作品に関していうと、明治前期には戯作、滑稽本なども広義の「文学」にふくめる傾向が強く、中後期には、それらを低級として排除する傾向が出てきます。が、平民主義の傾向が強くなると、また立派な「文学」のうちに入れるようになります。

そして、広義と狭義が併行して用いられる状態が長くつづきます。戦後も広義の意味で用いる人びとはいました。東大の比較文学科などです。これは島田謹二氏の影響が強く残ったからでしょう。それは『概念』で示唆しています。

また『明治文学全集』が広義の「文学」の用法に立っているのは柳田泉氏のコンセプトによるものでしょう。

③狭義の「文学」のなかをさらに、「純」と「大衆」に二分する新しい観念は、1920年代半ばころから、菊池寛や大宅壮一に見られます。

それ以前、長田幹彦を「通俗」とやっつけ、投票にかけた新潮社の中村武羅夫も、すぐに「通俗小説」を書きはじめます。これは、用語法の転換ではなく、立場の転換です。

そして、個人でなく、それがセクトとして登場するのは、1933年ころ、『新潮』を拠点にする「新興芸術派」の連中が「純文学」という語を用いはじめてからのことです。

このセクトの用法は、一定程度、ひろがりました。谷崎潤一郎が「純文学」を新しい観念のように言っているのは、これを指してのことです。

しかし、「所謂」つきで用いる人がいたり、そんな観念は通用しないという意見がたえず、『新潮』誌上でも出されたりしています。とくに古典評価をめぐるとなると、議論は収拾がつかなくなります。

そして、もうひとつ、われわれが吟味すべきことがあります。彼らは「芸術性」を押し出します。が、彼らの作品の実態は、モダン都会の風俗を扱ったものが多く、エロ・グロやナンセンスの風潮に迎合するものもたくさんあります。

たとえば、新潮社系の檜崎勤「ヅロオスを穿き忘れたお嬢さんの話」が好例でしょう。そのお嬢さんが鉄棒をすると、どうなるか、という軽いコント。これを小谷野君は、「純文学」と認めますか。

彼らのいう「芸術性」の中身は、「プロレタリア芸術」に対して、その没落を横目に見ながら、「政治向けのものではない」という意味を強く押し出したものです。そのなかには、かなり低俗趣味なものも入っていたということです。

主張の中身と、実態がズレていることなどザラにあることですよね。タテマエとホンネみたいなものでしょう。ましてや、個人やセクトのものでない、国家や社会に公認された制度となると、乖離がはなはだしいことはザラにあるわけです。

さて、「純文学」の動かない実態とは、小谷野君は、いったい何を指しているのですか。

〈なお『私小説のすすめ』を読むと、私小説が日本独自のものだというのは間違いだというのが分かる。〉

「私小説が日本独自のものだというのは間違い」だというのは、そのとおりです。が、それは『考える』にも書いてあります。ですから、その限りでは、それをわたしに言う意味はありません。

加えて、わたしは、20世紀への転換期の「意識の哲学」の導入が「私小説」をさかんにしたということも論じてきました。

「日本独自」云々が問題になるのは、随筆形式の「心境小説」をめぐってです。ヨーロッパでも中国でも随筆形式のものは、小説とは認めていなかったし、いまでもそうでしょう。福原麟太郎氏が「日本独自の私小説」という場合、「心境小説」を指していることは明らかです。丸谷才一氏が「散文詩」などというのも、英語圏の考えを背後においてのことでしょう。

では、その「心境小説」が小説として公認されるようになるまでに、どういう経緯と議論があったのか、ということが『概念』には書いてあります。

〈さて、そうしている間に、鈴木氏の著書が意外に早く届いた。〉

それで摘読してみると、これは何とも厄介な本である、ということが分かった。最初に私が疑問に思ったような、「日本文学は宗教も美術も哲学も入っている。西洋文学と違う」というのが、あとのほうでちょこちょこ修正されていって、何のことはない、違わないではないか、ということになる。

たとえば、日本文学史の冒頭に『古事記』『日本書紀』が来るが、西洋では『聖書』を文学史に入れない、宗教は扱わないのだ、神学部でやるのだ、などとあるから、それはおかしい、ジェームズ一世の時代の欽定訳聖書は文学史に出てくるし、だいいちギリシャ神話とか、エッダとかカレワラはどうなのだ、ノースロップ・フライは聖書を論じたぞ、また仏典は果して日本文学研究の対象になっているだろうか、と思うと、あとでちょこちょこ修正が入る。)

①小谷野君が覗いているのは、英文の「著作」(writings)の歴史をまとめた年表ではないですか。”literature”の最広義は、「文字で記されたもの」を指します。その年表は、”humanities”より、広い範囲の「著作史」です。

それに相当するものを、日本で考えるとすると、「日本における著作史」「文字(資料)史」になります。その「日本文学史」には、たとえば、古墳から出た五世紀の鉄剣の文字を記載することになります。

ヨーロッパ諸国の「文学史」は、この意味の”literature”史をひきずっていますので、たいてい、「古墳から出た五世紀の鉄剣の文字を記載する」ようなところからはじまります。

それを小谷野君は「文学史」と考えますか。言い換えると、あなたは、あらゆる文字資料を「文学」として扱いますか、という意味です。もちろん、そういう立場は成り立ちます。

が、中国語と日本語の「文学」には、その用法はありません。辞書等で認められていません。その最広義の”literature”を「文学」と「誤訳」しているケースはかなり見られますが。小谷野君は、その手の「誤訳」と同じことをしていることになります。

②ついでに訊きますが、その年表にラテン語の著作は入っていますか。入っていないでしょう。それがヨーロッパ諸国の自国文学史の硬い規範のひとつです。

さて、ここからです。それに対して、どんな「日本文学史」にも、漢文という異言語の書物を入れていますね。小谷野君が見ている「イギリス文学史」と「日

本文学史」は、それらの規範、根本的な成り立ちがちがっているということに気がついてほしいのです。「文学史」の考え方、その制度のちがいを考えてほしいのです。

中国語の「文学」には、著作一般の意味はありません。ですから、「文学」の英訳は、”polite literature”でした。これは、英語”literature”の中義です。19世紀中葉ころに、英語でも用いられていた”belles-lettres”とほぼ同義です。聖なる言葉に対して、人間の善き言葉を扱うものです。ですから、その中義の中身に『聖書』は入りません。

ただし、レトリック史を「文学史」に取り入れることも、ヨーロッパでは続いています。レトリック史という観点からは、聖職者の説教も扱うことができます。

こういうふうに一口で、「文学史」といっても、それを編集する立場は、いろいろあるのです。

③ここで、最広義の”literature”とはちがう水準の議論に移ります。

キリスト教の『聖書』のうち、「詩篇」や「黙示録」を「文学」として扱うべきだと考えている人は、ヨーロッパにもアメリカにも、かつていまでも、かなりいます。それは『成立』にも書いてあります。

ですが、大学の文学部の制度として、教科のなかで『聖書』を扱うことはしていません。アメリカでは、聖書を「文学」扱いして、父兄から訴えられた例もあります。そのことは『概念』に書いてあります。

②われわれ日本人は、キリスト教もギリシア神話もゲルマン神話も横並びに宗教として考えます。が、古代ギリシアなどの信仰を、キリスト教は邪教として扱ってきました。それらの信仰によってつくられた彫刻は、ヨーロッパ近代では、美術としてなら鑑賞がゆるされたのです。ゲルマン神話も芸術のなかでなら、公認されました。

ワーズワースは、自分が風の神や土地の神をうたうことについて、「虚しい信仰」(vain credo)と呼ばれるだろうが、と書いています。もちろん、彼がキリスト教徒に転向する以前の事です。

ネルヴァルは、古代エジプト信仰を書くのに、精神病院の狂人の夢として書きました。しかし、それを20世紀のプルーストやブルトンが、賛美したのです。

また、イエーツらは、ブレイクの神秘主義を賛美し、アイルランド独立運動と結びつけました。そのような動きがあって、ヒンドゥー神秘主義のタゴールのノーベル文学賞となるわけです。

大雑把に言えば、20世紀の象徴主義が「芸術」という枠組のなかで、宗教性を解放したということです。これは『成立』の最後から二番目の章には書いてあります。

そのようにヨーロッパの精神史が変化したということです。わたしは、それをたどっているのだから、自分の意見を「修正」しているわけではありません。論じている対象とわたしの考えとを混同しないでください。念のため。

③それに対して、日本の場合は、事情がちがいます。仏教など「生きていた宗教」を、そのまま芸術扱いしたからです。その経緯のちがいははっきりさせているのです。

ヨーロッパにおける変化、ヨーロッパと日本のちがい、日本における変化。この三つのちがいを扱っているのです。小谷野君の硬直したモノサシでは、読みこなせそうにありませんね。明治期の観念の変化の実態、その「現実の耐えられない複雑さ」についてこられない、という意味ですよ。

〈「民衆文学」にしても、西鶴や近松は、明治期に再発見されたもので、それが西洋的な文学の基準に合致すると見なされたから文学史に入り、洒落本や滑稽本は、前に言った通り、当時ほかにあまり文学らしいものがなかったから入れられたのであろう。〉

ほらね。こういう杜撰なことを平気で口に出来る人なのです。ちがいますよ。「再発見」を、近代的な価値観で新たに評価したという意味でいうなら正しいのですが、忘れられていたものが、見つけられたという意味でいうなら、まちがいになります。

曲亭馬琴は、西鶴の墓参りに行っています。彼は、物語、小説の系譜をしっかりとまとめていました。そのことは『概念』に書いてあります。

また、近松の浄瑠璃の詞章は、たえず引用されていました。小谷野君が「近松門左衛門の芝居の演出が、いつも変化していた」というようなことを聞きかじって、「近松の戯曲が読まれていなかった」と勘違いしていないといいのですが。

日本で最初の「日本文学史」を標榜する三上参次、高津楯三郎合著『日本文学史』(1890)は、だいたい19世紀に入るところに説かれていたことを参照しているようです。中世にいわれていたことが記されている場合、それは19世紀まで、その世界で伝わっていたと考えてよいという意味です。

三上参次、高津楯三郎合著『日本文学史』のなかで、いくつか、そういう例に出会ったので、いまのところ、そう考えています。断定はできませんが。それらと最近の意見、また自分らの意見を適当にまぜて書いています。

これについても、そのうち、誰かが研究するようになると思います。古典評価の変化をはっきりさせてゆくことは、とても大切な仕事です。

●小谷野君が、また、付け加えてきた。(4/15-2)

〈続きである。鈴木氏の挙げたカントの定義だが、そもそも何が藝術で何がそうでないかといったことは、定義できるものではない。それは、時代によって変わるし、人によっても変わる。〉



小谷野君が「そもそも何が藝術で何がそうでないかといったことは、定義できるものではない。それは、時代によって変わるし、人によっても変わる」というのは、それでよいです。ほかにも、文化圏や国によっても様ざまにちがいはある。

でも、実際のところ、それらが、どう変わってきたか、どう、ちがうのか、ということが、はっきりさせられていない、だから、それをはっきりさせようとしているのです。その必要はありませんか。

つまり、自分が、どういう制度のなかで仕事しているのか、それに従っているのか、逆らっているのか、どのように従い、また逆らっているのかさえ、自覚せずにいる人があまりに多い。これでは、自国の文化のなかでも、他の文化圏の人びととも対話や研究ができない。過去の人びとの仕事とも同じです。議論は混乱するばかり。大きな意味で知の共同作業ができないでしょう。

〈鈴木氏の仮想敵は柄谷らしいが、柄谷『日本近代文学の起原』は私も『評論家入門』で一章をさいて批判しているし、未だに柄谷崇拜病にとりつかれている者はいるだろうが、果してまともな日本近代文学の研究者が信奉しているかどうか。ただ存外に鈴木氏の著書は柄谷のそれに似ていて、というのは理論から演繹してくる手つきが疑わしいのである。文藝作品というのは、理論を樹てたからといってその通りに欠けるといったものではない。ただし、私小説を純文学だとする論のみが、作品に直結する。〉

わたしは柄谷さんなど、すでにどうでもいいのですがね。『日本近代文学の起原』批判は、80年代末に『文芸』でしました。「『風景』は江戸時代に成立していたと言って、柄谷を一発で沈めた」と英語圏で言われました。「おまけにデリダの言語観まで批判している」とついたりつかなかったり。

自慢しているわけではありません。そのときは、絵画の例を出し、言葉の方は、江戸漢詩を出したままで、それ以上のことはなしえなかった。また観念のレベルで、どうなのかということまで届いていなかった。そういう自分を反省して、いろいろと調べ考えていったわけです。『生命観の探究』には、その成果も盛り込んであります。その成果を『成立』では補足したままでです。

問題にしているのは、柄谷さんのような倒錯した議論を生みだした土壌です。中村光夫、江藤淳、柳父章のよく知られた著作をとりあげて批判したのは、そのためです。相手は、一言でいえば、「近代化すなわち西洋化」とする文化史観、戦後イデオロギーです。

『戦後思想は・・・』という新書で、丸山真男批判をほぼ完成し、『「文春」と』で、「近代化すなわち西洋化」史観の出もとを1935年前後の小林秀雄らと特定しました。本当は、岩波『世界文学講座』を扱わなければならないのですが、これは「翻訳の文化史へ」という論文で、野上豊一郎の「翻訳論」について書いています。すでに書きあげてありますが、共同研究の論文集なので刊行はいつになることやら。

こういうふうにはわたしは仕事を進めています。小谷野君は、わたしのやり方について「理論から演繹してくる手つきが疑わしい」といいますが、どこで、「理論から演繹」していますか。指摘してください。

そして、どこが「疑わしい」のか、教えてください。具体的に言えばいくらでも説明します。具体的にいわずに「なんか変」「あやしい」「疑わしい」などの言葉を吐くのは、対抗することができない他人について、イメージだけおとしめる際の常套手段ですよ。

柄谷さんの倒錯に対して、仏教が素朴実在論を前提にしていると言ったところですか。仏教学では常識ですが。

理論と実践が別だということは、大前提です。まちがった理論から、優れた作品ができることもあります。「この理論だけ正しい」などと思っているのは、独りよがりではないですか。

〈鈴木氏の著書に「概念と語彙は違う」とあったので、それが分かっていたのかと思った。私が、『水滸伝』などを李卓吾が藝術だとした、と言った時に鈴木氏は、どこでそんなことを言ったかとからんできたが、「藝術」というのが、高尚なもの、見るべきもの、という意味であるのは自明である。どうも私には、鈴木氏というのは「語彙」に拘泥する人だという気がする。〉

この文脈では、わたしは概念を問題にしているようでありながら、「語彙」に拘泥している、という意味になります。それでよいですか。実際に物質(音声やインクの染など)をともなって現れてくるのは、一語一語です。その背後に、それらに関係づけている概念があります。概念は、語をとりあげないと問題にできません。小谷野君は、語彙と概念の関係をとりちがえていませんか。

〈「藝術」というのが、高尚なもの、見るべきもの、という意味であるのは自明である〉。ふーん。小谷野君には「自明なこと」があるのですね。

古代から中国語では「芸と術」のことで、「高尚なもの、見るべきもの」という意味はありませんでした。すぐれた「芸」、すぐれた「術」はありました。これが概念の問題です。

その「優れた」という価値の中身が、どのように変化したのか、価値観の歴史をはっきりさせないと、「芸術」評価の歴史、地理的な相違は、わからないでしょう、というのがわたしの立場です。

そして、世の中のものは、すべて、優れているか、劣っているか、という二分法で分けることなどできない、ということは「自明」ではないですか。還元する先を考えるにしても二元論ではすまない。色彩は三原色です。しかも、絵の具と光ではちがうことなど、中学生でならうことではないですか。

小谷野君も、そう思うでしょう。それなら、どうして「純文学」対「大衆文学」などという二分法をふりまわすのですか。

李卓吾が『水滸伝』を「文章中の文章」と称賛したのは、朱子学体制への反逆でした。それだけの理由ではないですが、彼は自ら「異端」をもって認じ、彼の主張が一世を風靡するようになると捕えられ、牢屋のなかで自決しました。その後、彼の主張が中国で再評価されるのは1930年代のことです。

でも、彼の精神を受けつぐ公安派の詩の流れはつづき、やがて白話詩を生んでゆきます。李卓吾の主張は、白話万才です。

李卓吾にわたしが注目するのは、江戸初期から口語体が盛んになった原因のひとつと見ているからです。講義類ではなく、笑話や怪談類のことです。わたしに言わせれば、いまいう「大衆」なる存在がなかった時代のことですが、小谷野君は「大衆文学」というカテゴリーに入れているものでしょう。

そして、李卓吾の主張は、江戸後期の漢詩、和歌、馬琴の読本などに決定的な役割を果たしました。また欲望解放や「個性」の重視という考えに結びつきます。漢詩の世界では、江戸時代初期から、京都には李卓吾への注目はあった、が、徂徠の学統がたちふさがったため、後期まで、その影響が開花しなかったと考えています。

李卓吾に着目すべきだと考えている人は、何人かおられます。また彼を生んだ陽明学に着目している人もいます。が、どうしても、陽明学系は「うさんくさい」と見られ、きちんとした研究が積み重ねられていません。

これは、日本における「自由」という概念の変化に直接、むすびつく問題です。それをわたしは具合的にたどっています。たどった上で、本当の自由とは何か、という議論をしています。『自由の壁』という新書のこと。本の性格上、大雑把な議論をしており、細かなところは、もっと突っ込まなければいけないところが多々残っています。

わたしの論法は演繹法ではありませんよ。小谷野君は、相手の論法すら見誤っています。相手の一言から、相手が言いもしないことを勝手につくりがちな、あなたの傾向こそ、演繹の一種ですよ。

わたしは「柄谷の演繹が間違っている」ことを論証するときには、演繹に関する議論をします。相手と同じ土俵に乗らないと、相撲になりませんから。あるいは相手とモノサシ比べをするときには、匹敵するものをつかわないと比較できませんから。

(以上)

誤記訂正 ○ラブ・ジョイ→ラブジョイ ○佐佐木茂策→佐佐木茂索