

小谷野君、君は、ボルシェビキを知っているのか？

鈴木貞美→小谷野敦 (5/16)

小谷野敦→鈴木貞美 (5/13、青字)

西鶴、近松、芭蕉を「民衆文学」とするのは、単なる鈴木氏の「意見」に過ぎない。なるほど北村透谷は、近世の、遊里を中心とした文藝を批判しつつ、それが民衆の文藝だからというので、尊重した。そこに透谷の矛盾がある。透谷は自由民権運動の闘士だったからである。

しかし最終的には、西鶴、近松、芭蕉は、その後藝術性が高いとされて文学史に入り、黄表紙、洒落本、人情本は、当時ほかに文藝らしいものがなかったので入れたと、これは中村真一郎が言ったことである。私は透谷の、民衆の文藝だから評価するという姿勢を、イデオロギー的でくだらないと思っている。鈴木氏は狂歌を挙げたが、洒落本や人情本はどうなのか。いやそれより、浄瑠璃や歌舞伎はどうなのか。鈴木氏は、もしかするとあまり歌舞伎など観ない人なのではないかと私は思っている。(狂歌を詠んだりしていたのは武士階層である。芭蕉、近松は、出身は武家である。曲亭馬琴も柳亭種彦も武家だ)。

透谷その他の人が、近世のこうした文藝を「民衆文藝」とした、ということと、鈴木氏がそれらを「民衆文藝」と呼ぶこととは、別のことである。なのにその二つを混同し、自分でこれらを「民衆文藝」と既定しておいて、それが入っているから日本文学史はユニークだと、現時点の日本文学史を指して言っているのである。おかしいではないか。

「西鶴、近松、芭蕉を『民衆文学』とするのは、単なる鈴木氏の『意見』に過ぎない」。ちがう。何度でも説明する。どのように考えても、これらの主たる享受層は、町人階層、すなわち被支配階層(people)に属する人びとである。そして、そもそも彼らに向けてつくられたものである。八文字屋の商品の販売先、歌舞伎の観客、(西鶴もふくめて)俳諧のつくり手や読み手の主要部分を考えれば、明確なこと。これらは民衆の(英語では popular)ものだ。これは、誰にも否定しようのない「事実」であり、明治以来の文学史家で、この認識に立っていない人はいない。作者の出身階層、評価者の価値観、その後の評価史とも無関係になりつつある事実である。これが「民衆文学」(popular literature)の定義である。

ただ、江戸時代には、浄瑠璃、歌舞伎の台本は、芝居の世界では、芝居のための道具のひとつとするのが基本(馬琴が浄瑠璃台本を小説や物語の一種と見なすような態度を示していることを除けば)だった。それを読み物として扱う態度はを福地桜痴が示したのち、戯曲を劇詩の一種として扱うことを本格的に起こすのは、よく知られるように逍遥周辺である。これが西欧近代流への「文学改良」のひとつである。そういうわけで、わたしは1890年あたりまでの動きを指している、「現時点の日本文学史を指している」わけではない。どうして、相手の言っていることを勝手にズラしてしまうのか。まったく不思議な頭である。

その後の評価や個人の見解に、とらわれているのは、小谷野君の方だ。芸術性が高いとされる作品が「町衆のもの」であるはずがない、という勝手な思いこみである。その意味でイデオロギー(虚偽の意識)である。小谷野君は考えたこともないだろうが、評価史を無視して、今日の自分の価値判断の由来をたずねることはできない。評価の移り変わりをそれとしてとらえることをわたしは強く訴えている。

小谷野君は、日本の町人富裕層をヨーロッパの「ブルジョワジー」と比定する考え方に立っている。それで西鶴らの読者層を一般ピープルと考えるのは、左翼イデオロギーだというわけだ。ところが、日本の町人富裕層をヨーロッパの「ブルジョワジー」にあたと規定したのが、日本の戦後左翼の一部にあった「民衆史観」なのだ。民衆こそが歴史をつくったという立場に立つものである。その場合、「民衆」はブルジョワジーのように考えられていることが多い。小谷野君は、自分の考え方の出もとを知らないのだ。それに対して、わたしは、武家の支配体制は、武士内部にも、農・工・商・エタ・非人のそれぞれの内部にも、ヒエラルキーをもつ社会構成を言っている。ヨーロッパの封建制と似て非なるものだったはずだ。これがわからないと江戸時代の文化はわからない。町人の読む往来物の書き手にも「武士」の出のひとは多かった。「武家」の規定は江戸時代に入るとわかるが、彼らは「武家」出身ではない。これは『日本語の「常識」』にも書いてある。『日本文藝史—表現の流れ』近世編の編集をしていたころから、わたしは、そういう考え方に確信をもつようになっていった。小谷野君は自分の知らない考え方にであうと、面食らって、「わけのわからないこと」として無視してしまう。それなら、「鈴木のこととは自分にはわからない」といえばよい。正しいか、間違いかを判断するまえに、君には理解力がない。小谷野君には、他人の書いていることを、その趣旨にそって、読みとる能力がま

まったく欠けている。理解すると取り込まれてしまうと恐れているのかもしれない。理解したうえで、批判するというをしたことがないのだろう。

「事実」に立脚するといいいながら、自分の価値判断で、この人(透谷)の意見はくだらないイデオロギーによるもの、この人(中村真一郎)の意見には、根拠もあげずに従うのが小谷野君のやり方だ。北村透谷は「民衆の文藝だから評価するという姿勢」をとったのではない。それなら「人生相渉論争」は、別の展開になっていたはずだ。透谷の言っていることも君はつかまないまま、こんなふうに簡単に裁断する。北村透谷は、いまの君より、はるかに時代の動きにも、概念や思想の転換にも敏感だったし、頭も働かせた。わたしは、北村透谷の「文学」観の混乱ぶりを『成立』でまとめなおしたが、それは、新たな説を踏まえ、また、のちのなりゆきまで知っているからできることだ。それでも、一応のまとめがつくまでに、20年くらいかかっている。試行錯誤のあとが歴然としている。わたしの論文をたどれば、それがよく見えると思う。

このように小谷野君の相手の思想傾向を簡単に決めつけて裁断するやり方は、戦後左翼にそっくりだ。そして、ここには、読みとったことを、自分自身で検討する能力もなく、ただ読みかじってきた他人の意見の断片を蓑虫みたいにつづりあわせてつくった世界に閉じこもっている姿が如実にあらわれている。自分の読み取り能力のなさ、批評の基準がその場その場でとびうつること、論議のしかたを徹底的に反省するよい機会だと思う。だが、君がメンツにこだわって、屁理屈をこねまわしているだけ、ということが、書けば書くほど明らかになってくる。

鈴木氏は盛んに「polite literature」「popular literature」と言うが、では英語以外ではどうなのか。西洋に「純文学」に当たる語が見つけにくいのは、大衆文学が大衆文学であることが自明のこととされているからである。

小谷野君が、ここでいいたいことは、わたしが言っていることの一部と、まったく重なっている。なにをいまさら、である。意見の一致点を見つけないなら、他人の主張を偽造することは厳につつしみたまえ。

鈴木氏の『成立』の冒頭を、私は問題にしているのだが、鈴木氏はそこをずらし、とぼけ続ける。あそこには、現在私たちが見ている日本文学史に「漢文」が入っているのがユ

ニークだ、と書いてある、としか思えない。鈴木氏は、日本では知識人は多く漢文で書物を書いてきて、それが膨大な量にのぼるから、それを無視しては国文学は成り立たない、と書いている。そして私は、訓読というもの、仮名というものが発明されたから、日本文学は多彩な発展を遂げたのであり、それは漢文中心だった朝鮮にはないものだと思う。鈴木氏は、朝鮮文学史が現在、漢文作品を軽視していると書いているが、そうではなく、強烈な中華思想に災いされて、漢文訓読のようなものを発達させることができなかった朝鮮文学史が、もともと貧弱なものなのだと考える。

何度でもいう。『成立』には、19世紀に成立した「日本文学史」の特徴として3点あげてある。異言語(漢文)作品、宗教書、「民衆文学」(popular literature)を大幅に取り入れていること。小谷野君は、これまで、この3点に対してなんやかやと言ってきたのに、ここでは1点に絞っている。他の2点に対しては、鈴木の意見を認めざるをえないので、「漢文」問題に絞るとのことか。

「日本では知識人は多く漢文で書物を書いてきて、それが膨大な量にのぼるから、それを無視しては、国文学は成り立たない」とは、わたしの判断ではない。三上参次らが考えたことに対するわたしの推論である。そのように読みとれることが『日本文学史』に書いてあるからだ。ここには、誰が言っていることか、さえ把握できない小谷野君の能力が示されている。君には、学説などを扱った書物を読む力はない。

前にも言った通り、だから日本文学は、西洋の近代国家つまり英国、フランスなど、古代を持たないような国々よりも、長くかつ豊かな文学を持っている、というなら、理解するのだ。もともと日本文藝が豊かだったから「日本文学史」がこのようなものになったのであって、「日本文学史」の編成は、日本文藝が多彩であることの結果でしかない、と言っているのだ。

ちがう。1890年ころには、漢文を排除した文典も編まれていた。芳賀矢一『国文学史十講』も和文主義の立場をとっている(アストン『日本文学史』も)。だから、国学者流の和文主義こそが日本文学研究者の主流だったというのが、これまでの通説だった。だが、三上参次らは、国学者流を否定している、ほら、ここに書いてある、と引用してある。これには俄かには信じられないという反応が内外にあった。『概念』を参考にしながら、国学者流ないしは西欧近代の国語主義の流れを明らかにする博士論文も海外で出ている。だが、

日本文学史の見方には、芳賀矢一らの和文主義が主流に躍り出た一時期はあるものの、「漢文」の書物を入れることが今日まで続いている。芳賀矢一も昭和初年代に漢文重視に戻る。彼にとっては考えに変化はなかったのかもしれないが、書物の上ではそうだ。わたしは三上参次らの『日本文学史』が優れているから、日本文学史の出発点に据えているのではない。この考え方が、今日までの基調をつくっているからだ。

それとは別のことだが、岡崎義恵に発する「日本文藝学」派は、「文学」の範囲を言語芸術に絞れ、と主張してきた。だが、今日にいたるまで、三上参次らのとった方式が「日本文学史」の枠組みを破ったわけではない。漢文が異言語であるという認識は、国語学会でも、戦後まで主流だった。『日本語の「常識」』のために、築島さんの仕事をあらためて通覧して、それがよくわかった。これもわたしの価値観とは無関係な「事実」をめぐる判断である。

小谷野君は、たとえば中村真一郎の説をとりあげて、「正しい」見解と言っているが、その「正しさ」を論証も実証もしていない。もしかして、わたしと中村真一郎との関係を憶測して、中村さんの説をあげれば、鈴木が引っ込むとでも思っているのかもしれない。もちろん、これは、わたしの勝手な想像にすぎず、小谷野君は中村真一郎と鈴木との関係など、まったく知らずに自分の気にいった説として引用しているのかもしれない。

わたしは、中村真一郎の、たとえば梶井基次郎の「象徴主義」をめぐる意見が、ほとんど正反対に見えるほど揺れ動いたということを指摘している（『梶井基次郎の世界』）。中村さんは、それを書いた文章を読んだのち、わたしを彼の『小説集成』の編者として指名し、わたしによるインタビュー構成を月報にのせることを提案した。こういうことを書くと、小谷野君は、わたしの自慢話のように受け取るかもしれないが、そうではなくて、中村さんにしてみれば、自分の著作をそこまで読んだ人間が、これまでいなかったし、ほかに「編集に時間を割くことのできる」という意味での適任者がいない、と判断したからのことにすぎない。こういうふうにして成り立つ関係があるということも知ってほしい。

ついでに。そう、わたしは、歌舞伎は、そんなに見ていない。新作ものは、ツテがあって三島由紀夫のものなど、三越の初演で見ているが。国立が出来て、しばらくは、なんやかやとツテがあって見に行っただけくらい。文楽もその程度。新劇や小劇場は、これもツテがあって、かなり観ていた。浄瑠璃台本については、20年くらい前に、必要があって、古い

「義経千本桜」について触れています。当然のことながら、近松のそれと成り立ちのちがいを考えています。いまでは、江戸時代の芝居評の変化をめぐる博士論文を書いた東晴美さんに、いろいろ教わることができます。

戦後の「大衆文学雑誌」というのは、『講談倶楽部』とカストリ雑誌と、あとは『キング』あたりだろうか。鈴木氏は、雑誌の編成の上で三つに分かれたと言いつつ、自分でも認める通りはしょっているから、具体的にどの雑誌なのか分からないのである。また図表に書いてある、と言うが、その図表には、

「純文学」 「中間小説」 (大衆文学)

とある。「」と( )と、なぜ分けたか。分けた上で、本文では、中間小説が大衆文学に入れられてしまうと言っているのだから、誰も三分割だと思わないではないか。

あと私は『知恵蔵』の記述を見て、誰もそれ以前が三分割だなどとは思わないと言っているのであって、あれは誤解を招く書き方だと思う。

それとまだ疑問があるのだが、戦前にも中間小説に該当するものがあつたのか、それは『オール読物』に載っていたのか、それとも戦後になって出現したのか。鈴木氏は「雑誌の編成も」と言いつつ、なぜか具体的な雑誌の名を出したがない。それは、「中間小説雑誌」と「大衆文学雑誌」の区別が実ははっきりしないからではないのか。「中間小説誌」と銘打った雑誌があつたのか。

『成立』は、明治期が主なテーマですから、戦後のことは、かなりはしょって書いています。戦後のことは『考える』を見てもらった方がよい。が、こちらは、だいぶ前のもので、もう一度、チェックが必要だ。『成立』の図で(大衆文学)としたのは、はっきり「大衆文学」といえる範囲が決まっていなかったからだ。「中間小説」との境ではなく、下限の問題が気になっている。「大衆文学雑誌」として、よく知られているものは、『講談倶楽部』だが、『キング』、『獵奇』、カストリ雑誌は「文芸雑誌」の範疇にないのだ。戦後の文芸ジャーナリズムについて、その全般をまだ論じたことはないし、その用意もない。

「中間小説」の作家たちが、「大衆雑誌」やカストリ雑誌のなかにあふれている「低俗な小説」類をさして、「大衆小説」と言っていたのはたしかだ。が、たとえば『講談倶楽

部』に載っている舟橋聖一の作品に「大衆小説の傑作」のような宣伝コピーがついている。読者は「大衆小説」と受け止める。が、それは舟橋さんの意識とは別のことで、舟橋聖一には、カストリ雑誌の小説類を一緒にしてくれるな、という意識はあったと思う。そういう問題は、今後の課題とするしかない。その解決を、わたしがするという意味ではない。

文芸雑誌に「中間小説」雑誌と銘打ったのは見た記憶がない。が、新聞広告やポスターなどまで調べていないからわからない。が、生き残った『オール』『小説新潮』『小説現代』の三誌——これらは『考える』あげてあると思う——は、文壇人も出版社の社員も「中間小説」雑誌と言っていたし、「中間小説」という語が、いわゆる業界であふれていたことは疑う余地がない。小谷野君も中村光夫の文章を引用していたではないか。「たかが『中間小説』という一語」などといわれると、こちらがとまどってしまうくらいの常識だったことなので、丁寧に説明しようとしてこなかったのだ。わたしより上の世代の人に尋ねてみればよい。出版社系週刊誌の目玉になった連載ものも、その書き手が重なったので「中間小説」と言われた。これも確かなこと。中身の質とはかかわりなく、である。そして、週刊誌も「文芸雑誌」ではない。文芸雑誌、総合雑誌、大衆雑誌、週刊誌は、それぞれ性格の異なるメディアで、文芸ジャーナリズムやそのジャンルについて論じるには、それらの動きの変化をよく見きわめなくてはならない。多量におよぶので、かなり大変な仕事になる。そして、出版社系週刊誌の連載にしても、川上宗勲の登場あたりからか、また、とくに『週刊現代』『ポスト』などが様変わりした。それから、これはついでだが、『週刊新潮』の「黒の報告書」シリーズは、のちにいわゆる「純文学」作家で著名になった人がけっこう執筆している(わたしは誘われたが、やらなかった)。これらもわたし自身の価値判断とは直接、関係のないことである。

そうそう、それから、戦前、1929年に、中央公論社から広告に「中間物選集」と銘打ったシリーズが出ている。浅原六郎『都会の点描派』、ささきふさ『或る断層』、小島政二郎『場末風流』などなど。これについては一度もふれたことはない。いつか、全部目を通してから、と思っているうちに、忘れてしまった。

星新一が「セキストラ」でデビューしたのは1957年、初の短篇集を出したのは61年で、その61年に直木賞の候補になっている。「長いこと候補にもならなかった」と証言する人がいたら、それは記憶違いであろう。なお小松左京が最初の単行本を出したのは63年、直

木賞候補になったのも同年。筒井康隆は初の著書が65年、直木賞候補は67年、半村良のデビューは71年、SF『黄金伝説』で直木賞候補になるのは73年、田中光二のデビューは74年、直木賞候補は75年である。そういうことを確認するために「直木賞のすべて」を貼りつけたのである。もちろん、半村の市井もの以外、受賞していない。受賞しない恨みが、いつしか「候補にもならなかった」という誤伝になったのだろう。（なお和田芳恵の間違い）。

ごめんなさい。和田芳恵と小野好恵——といっても、知らない人がほとんどだろうが——の名前の表記を、よく混同してしまう。星新一について「長いこと」は、今後、改めましょう。ただ、周辺の人びとが語っていたのは間違いでないことで、「すぐにも受賞」と思っていた人がかなりいたのだと思う。それには彼の「毛並み」も手伝っていると思います。必ずしも本人の「ウラミ」とは限りません。これはわたしの当時の伝聞による印象にすぎません。

それから、一般論ですが、何をもってデビューというのか、かなりむづかしい問題です。同人雑誌時代、半商業雑誌の時期が長い人もいます。著書を目安にすることにも？マークがつく場合があります。大正、昭和戦前期は、総合雑誌に載って「一人前」が定説です。だから、たとえば志賀直哉や横光利一がいつデビューしたのか、決めるのは難しい。井伏鱒二なんて、いったい、いつデビューしたのかね、みたいなものです。賞の候補作にあがっても、昔は、あまり意味をもたなかった。「勝手に候補にあげて、落とすなんて失礼じゃないか」という人も多かった。いまでもいるでしょう。それで、候補をあげない賞も多い。辞退もないことはない。以前は、有力編集者のしかけもかなり利いた。いろいろと裏事情がある。だいたい、いまとはちがう。データだけで、憶測するとあたっていないことがけっこうある。そのあたりのことは、いまなら、湯川豊さんあたりに聞けば、よく通じている方です。でも、他社のことまでわかるかどうか。そして、なかなか話してくれないと思います。事情通ぶって、ぺらぺら喋る人のいうことは、伝聞やそのまた伝聞が多く、「裏をとる」のが大変なこともあります。編集者が担当した作家について、回想を書くなんて、許せることではない、という態度の社主もいました。社主とは、誰のことで、誰の著作についてかは、ご想像におまかせします。小谷野君は読んでいるはずの本です。

鈴木氏が、「大衆文学」を popular literature の訳語とすべきではない、というのは、ご意見として拝聴する、以上のものではない。先に述べた通り、鈴木氏の「民衆」「大衆」の区分には、イデオロギー的なものがあるからだ。

これも何度も説明していますが、「大衆」の定義は、大衆社会論のイロハに立って、社会科学系の人にも認められる基準でいっているつもりです。付け加えておきますが、第一次大戦後のものをさして「モダニズム」という場合、なぜか、ハイブラウにもものと決めてかかる専門家がけっこういるようです。アドルノ、ベンヤミンあたりのせいかもしれません。わたしは、これには、かなり早くから反対しています。それを言うならば、「ハイ・モダニズム」というべきです。大衆社会状況では、たとえ商業主義に反対する左翼的モダニストでも、広告やショーウィンドーのディスプレイなどに積極的にかかわったりします。そう、たとえば、ダリを商業主義としてシュルレアリスト・グループから排除したブルトンらがしたことです。「ハイ・モダニズム」と「大衆文化」(mass culture)とは、いわば密通関係が認められるのです。商業デザインにも「ハイ」と「ロウ」があるともいえますね。わたしが、なぜ、1920年前後からの「大衆文化」を問題にするかといえば、「大衆」の支持を、社会主義の側がとるか、国家ないしは民族「全体主義」——多くが「国家社会主義」を標榜したり、政策として採ったりした——の側がとるか、というせめぎ合いが国際的に演じられたからです。国家社会主義の淵源をビスマルクに求めることはできるでしょうが、近代国民国家では大規模には起こらなかったことです。そして、今日の「情報社会化」——コンピュータによる情報処理と伝達の高速度化——は、この「大衆社会化」の1段階——情報伝達の速度が飛躍的に早くなり、文化の質の転換関与するようになった時代——とわたしは考えています。つまり、20世紀から「大衆社会」に対する対処法が問われつづけている、という考えが根底にあるのです。この考えは、『戦後思想は』などでも書いています。そういう判断と態度を指して、「イデオロギー」と呼ぶなら、その理由を書くべきですね。

Yves Olivier-Martin, *Histoire du Roman Populaire en France de 1840 a 1980* (Albin Michel, 1980) という本がある。これはフランスの、ウジェーヌ・シュエなどの通俗小説を扱ったもので、通俗文学のことを sou-literature といった語で表したり、世間から通俗として批判されてきた歴史を扱っている。

むろんこれは 1980 年の本である。私が日本も西洋も同じと言っているのは、文学史に村井弦際や渡辺霞亭、その他の「家庭小説」、菊池幽芳から、西村京太郎、赤川次郎、果ては陣出達朗、山手樹一郎は入らないという意味においてである。また西洋にも「中間小説」めいた領域はあって、マーガレット・ミッチェル、パウル・バック、ストウ夫人などいろいろ、扱いに困っている作家たちがいる。

鈴木氏は、概してプロレタリア文学などの方面からものを見るので、『真珠夫人』が通俗小説だというのを否定するのだが、ブルジョワ作家の間でははっきり通俗小説で、菊池も『半自叙伝』でそう書いているし、小林秀雄も『受難華』を、通俗小説としては素晴らしいという文脈で褒めている。

1935 年に菊池が「純文藝」に芥川賞を、と書いたのは前に紹介した。規定に「創作」とあった理由を、川口則弘氏に書いてもらったが、それについて鈴木氏はどう考えるのか。純文学の語が安定していなかったというのはいいが、少し鈴木氏の書き方は、針小棒大に過ぎないか。

「鈴木氏は、概してプロレタリア文学などの方面からものを見る」なんて、わたしの本を読んでいる人には、まるで通じません。そして、上に言われていることも、ひとつひとつ説明したはずです。「説明していない」というなら、具体的に指摘すべきです。足らなければ補います。「読めない」ことがますますはっきりしてくる小谷野君が「説明していない」と言っても、それは「逃げ口上に過ぎない」と読まれてしまいます。

第二次大戦後にまとめられた大型のフランス文学史(カステックス)に、ユージニー・シューはかなり大きく採りあげられています。新聞小説作家で、バルザックが嫉妬するくらい人気があった。もちろん、その後の評価はバルザックの方が圧倒的に高い。これに似た現象は、どこの国でも見られるのではないですか。” sou-literature” は” sub culture” に対応して考えられたものでしょうが、その後、専門用語にも見ないと思います。

「サブカルチャア」とされてきたものの価値を見直す機運は、国際的に 1970 年代にひろがりました。60 年代末の学生叛乱の機運が研究界にもちこまれたものです。わたしが『新青年』研究会を立ち上げたのも、「こんなに面白い作家たちがいるのに、まともに取り上げられてこなかったこと」に反発したわけです。「文学史の書き直し」の一環であり、し

かも、雑誌研究のやり方をとって、逐年で読んでいった。これは結果として、イギリスの歴史学におこったカルチュラル・スタディーズのひとつのやり方に対応していた。ヨーロッパ各地では女性雑誌研究の機運が起こっていました。メディア・スタディーズともコンテンツを問題にするので少しちがいます。その人びとと国際シンポをやったことがあります。雑誌を研究対象にすること自体、アカデミズムには軽蔑する風潮や、あるいは文献実証主義、書誌学などと勘違いする傾向もありました。いまでも、研究といえば事件の研究、人物の研究という固定観念があるでしょう。そのほかに文学研究なら作品論。小谷野君も、きつとこの枠組みにとらわれています。無自覚かもしれませんが。

わたしは、ずっとアカデミズムの外にいたので、雑誌研究に対する反発を感じなかった。そして、このやり方を日文研で、同じ博文館の――といっても、こちらはガリバーにたとえられるような――『太陽』で試みたわけです。研究方法の開発には、さまざまな角逐が生じ、また試行錯誤も避けられません。プライベートな集まりと、公的な機関で行うのでもかなりちがいます。プライベートな仲良しクラブ方式は、平等主義のように思われるかもしれませんが、責任は個々人が負うので、個々人の研究の集積にしかないことが多いようですね。相互批判がうまく保障されないようです。研究方法の開発には、リーダーが包括的な方針を出し、その有効性を検証するようなやり方のほうが、反省が出来、次につながるのによいと考えています。とくに国民の税金を使って実施するものは、成果の還元が求められますので。

ここでの議論は、制度に関することです。フランスなら” literary circle” にあたるものが、どのようにつくられているか、中に分け入って分析すべきです。日本でいえば「文壇」の構成ですが、1920年代後半に、いわゆる「文壇」と「大衆文壇」のふたつに分離した。文芸家協会は、年鑑を二冊出しています(『考える』)。フランスでは、そのような分離はみられなかった。それより、中央と地方ごとの分離傾向が大きかったとか、そういう類の「事実」の観察です。もちろん、中央と地方の問題は日本にもありますが。そういう観察を抜きにして、当時の人びとのいうことから、自分につごうのよいものを抜き出して並べるのは論証にはなりません。

いまは、逆に、どれが、当時、有力な意見で、どれが些末なものだったかを吟味しないで、ベッターとデータをあげる人が増えています。それもひとつの段階なのかもしれませ

んが。どの意見が当時、有力だったかは、たくさん、当時の雑誌を読み重ねていないとわからない。読み重ねていると「勘」がついてきます。それによって、仮説を立て、裏をとり、反証も探す。当時は些末な意見が、のちになりに勢力になってゆく場合もあるし、逆の例もある。もちろん、たくさん読んでいても、間違っただ判断をすることももあるし、有力な反証を見逃していることもある。それに気づいたら、修正をかける。その繰り返ししかありません。

菊池寛の『真珠夫人』が「通俗小説」でないなどと、わたしは一度も言っていない。「通俗小説」だからこそ、「大衆文学」（「時代もの」が主流で、それに「探偵」がくっついたもの。人でいえば、白井喬二と江戸川乱歩。両者にまたがるものとして「捕物帖」があった）の仲間に入れてもらえなかった、といているのです。これは、当時の「大衆文学」のジャンル編成——雑誌『大衆文藝』や『大衆文学全集』に示されたそれ——を見れば、誰にも否定のしようのないこと。「通俗小説」の意味は、当代風俗を題材にとって書くものという意味で用いられていた、ということも言っている。だが、のちに、1935年前後に「大衆文学」は「通俗」「時代」「探偵」をあわせものになった。

小谷野君の頭のなかでは「通俗」と「大衆」をイコールに置いてしまうので、「大衆」が「通俗」を排除していた「事実」が「事実」として認定できない。これは本当に「色眼鏡」にたとえられる。「通俗」＝「大衆」という図式で、当時の文章を読むと「文壇小説」の語の範囲を読み間違えることになります。概念の変化、ひとつの言葉の意味の変化だけでなく、言葉のあいだの関係を知らぬことの大切さがよくわかる例である。このことも「純」と「大衆」の二分法に、わたしが反対する大きな理由の一つです。

一般に、言葉の意味は変化する。そして、当時の言葉の意味を理解しないと、当時の文章の意味を読み間違える。これはあたりまえのことで、誰でも認めることだ。ところが、あとの時代の意味が身につけてしまうと、その意味で、当時の文章を読んでしまうことが多い。具体的な例を出して、わたしが何度、繰り返し言っても、小谷野君はちっとも改まらない。反面教師の好例といえます。

菊池寛『真珠夫人』は、「大衆文学」の側からは「文壇小説」と見なされた。なぜなら、菊池寛はれっきとした文壇人だったからだ。それなのに、当時の「文壇小説」の意味が、小谷野君の頭のなかでは、ずっと「純文学」に置き換えられてしまう。それで、当時の「通

俗小説」が「大衆文学」の側から、「文壇小説」の一角をなすものとして見られていたということが、まるで理解できない。その理由は「純」対「大衆」(ないし通俗)という図式(色眼鏡、モノサシ)が頭のなかにこびりついているからだ。「大衆」の相手は「純」に決まっており、「通俗」が「純」の仲間に入ることなんかあるはずがないと考えてしまう。つまり、世の中に、自分のモノサシにあわないことが進行するはずがない、と思いこんでいるのと同じである。これを自分のモノサシの絶対化という。

自分のモノサシを一旦捨てて、どんなに違和感があろうと、当時の「現実」をそのあったがままに見ることが必要だ。この場合は『大衆文芸』という雑誌があり、そこに集まっている人びとの小説ジャンルを見れば一目瞭然。『現代大衆文学全集』に名を連ねている人びとと、その作品を見ても、はっきりしている。どちらにも、菊池寛の名前はない。なぜなら、『現代大衆文学全集』の基本構成は、雑誌『大衆文芸』をリードした白井喬二のアイデアによるものだからだ。これも明白なこと。このことは『考える』にかなり丁寧に書いてあります。

明治中ごろの「文学」については、大学の制度などに目印を求めることもできます。東京大学ではなく、そののちの帝国大学の学部や学科の編成の方が、社会的に遥かにインパクトが強かったということもわかります。当時の知識人の用いることばの意味の変化がはっきり現れるからです。一例だけあげると、「理学」という語が、東京大学「理学部」に用いられ、文学部に「哲学科」ができて、まだ哲学の意味で「理学」を用いる人が多かった。が、帝国大学ができると「理学」と「哲学」が、今の意味にはっきり分離して用いられるようになる。当時の辞書(性格を吟味することも必要)を調べ、当時の文例を丹念に調べてゆくのですが、このように参照できる制度とあわせてみると、かなり楽になります。専門家たちが用いる「文学」の用例に「文字で記された言語芸術」という意味が大変多くなったときと、「美術」の意味が「絵画、彫刻」を意味するものになったときとは、ほぼ同時です。1907年から1910年にかけてのことです。このころ、「芸術」概念の枠のなかで、言語芸術と視角芸術とが横並びの関係になったと判断されます。もっと詳しく知りたい人は、『概念』と『成立』を見比べてください。わたしも、その間に学習し、少し補綴しています。

あとこれは鈴木氏は先刻ご承知だろうから一般読者のために掲げるが、1927年に刊行が始まった[改造社](#)の『現代日本文学全集』つまり「円本」の一覧である。

現代日本文学全集 [改造社](#)

- 第1篇 [明治開化期文学集](#)
- 第2篇 [坪内逍遙集](#)
- 第3篇 [森鷗外集](#)
- 第4篇 [徳富蘇峰集](#)
- 第5篇 [三宅雪嶺集](#)
- 第6篇 [尾崎紅葉集](#)
- 第7篇 [広津柳浪集](#), [川上眉山集](#), [斎藤緑雨集](#)
- 第8篇 [幸田露伴集](#)
- 第9篇 [樋口一葉集](#), [北村透谷集](#)
- 第10編 [二葉亭四迷集](#), [嵯峨の屋御室集](#)
- 第11篇 [正岡子規集](#)
- 第12篇 [徳富蘆花集](#)
- 第13篇 [高山樗牛集](#), [姉崎嘲風集](#), [笹川臨風集](#)
- 第14篇 [泉鏡花集](#)
- 第15篇 [国木田独歩集](#)
- 第16篇 [島崎藤村集](#)
- 第17篇 [田山花袋集](#)
- 第18篇 [徳田秋声集](#)
- 第19篇 [夏目漱石集](#)
- 第20篇 [上田敏集](#)・[厨川白村集](#)・[阿部次郎集](#)
- 第21篇 [正宗白鳥集](#)
- 第22篇 [永井荷風集](#)
- 第23篇 [岩野泡鳴集](#) [上司小剣集](#) [小川未明集](#)
- 第24篇 [谷崎潤一郎集](#)
- 第25篇 [志賀直哉集](#)
- 第26篇 [武者小路実篤集](#)

- 第 27 篇 [有島武郎集](#)・[有島生馬集](#)
- 第 28 篇 [島村抱月集](#) [生田長江集](#) [中沢臨川集](#) [片上伸集](#) [吉江孤雁集](#)
- 第 29 篇 [里見とん集](#) [佐藤春夫集](#)
- 第 30 篇 [芥川竜之介集](#)
- 第 31 篇 [菊池寛集](#)
- 第 32 篇 [近松秋江集](#) [久米正雄集](#)
- 第 33 篇 少年文学
- 第 34 篇 歴史・家庭小説集（塚原洪柿園、村上浪六、中村春雨、村井弦斎）
- 第 35 篇 現代戯曲名作集
- 第 36 篇 紀行随筆集
- 第 37 篇 現代日本詩
- 第 38 篇 現代短歌
- 第 39 篇 社会文学論
- 第 40 篇 伊藤左千夫 長塚節 高浜虚子集
- 第 41 篇 [長谷川如是閑集](#) [内田魯庵集](#) [武林無想庵集](#)
- 第 42 篇 [鈴木三重吉集](#) [森田草平集](#)
- 第 43 篇 [岡本綺堂集](#) [長田幹彦集](#)
- 第 44 篇 [久保田万太郎集](#) [長与善郎集](#) [室生犀星集](#)
- 第 46 篇 [山本有三集](#) [倉田百三集](#)
- 第 47 篇 吉田絃二郎集 藤森成吉集
- 第 48 篇 [広津和郎集](#) [葛西善蔵集](#) [宇野浩二集](#)
- 第 49 篇 戦後文学集(日露) 桜井忠温 水野広徳
- 第 50 篇 新興文学集
- 第 51 篇 新聞文学集 福地桜痴ら
- 第 52 篇 宗教文学集 清沢満之ら
- 第 53 篇 小杉天外 山田美妙
- 第 54 篇 [巖谷小波集](#) [江見水蔭集](#) [石橋思案集](#) [菊池幽芳集](#)
- 第 55 篇 [小栗風葉集](#) [柳川春葉集](#) [佐藤紅緑集](#)
- 第 56 篇 [田村俊子集](#) [野上弥生子集](#) [中条百合子集](#)
- 第 58 篇 [新村出集](#) [柳田国男集](#) [吉村冬彦集](#) [斎藤茂吉集](#)

第 59 篇 賀川豊彦集

第 60 篇 [大仏次郎集](#)

第 61 篇 新興芸術派文学集

第 62 篇 プロレタリア文学集

別巻 現代日本文学大年表

現代からみても、さほど違和感がない。通俗小説は、菊池幽芳、[柳川春葉](#)などが申し訳程度に入れられていたりするが、この頃既に、今言う「[純文学](#)」の[キャンノン](#)は確立していたのだ。

どうも鈴木氏は、何とか通説を覆そうとして失敗しているようにしか見えない。「[純文学](#)／大衆文学」の二分法は、まあ明治末期あたりに生じて、昭和初期に確立した、しかししていつでも、「ハイブローウ／ロウブローウ」の区分はある、というあたりでいいのではないか。

小谷野君が(わざととは思わないが)抜かしたところを補っておきました(黒字)。この部分がないと『現代日本文学全集』は名乗れない。これは当初、37 巻(別巻 1)立てで構成され、現代詩、戯曲、評論などまで網羅していた。内容見本には、「今や文学は一部有閑階級の独占することを許しませぬ。文学の民衆化! それに通切に叫ばれております」ということばも踊る。こういうふう「民衆」ということばがさかんに使われていた時期のことである。半年後に 50 巻までに整えなおし、さらに追加していった。この特徴は、

- ① 文学」の意味が、広義(文学部の「文学」)で用いられている。このことを下作業にあたった木村毅が書いている(前にふれた目野さんが指摘した文献)。4、5、13、20(39、41、49、51、52、57)などを見れば、それはわかる。
- ② そして、狭義の「文学」(文字で記す言語芸術)を尊重している。とくに小説中心。現代詩には漢詩がかなりとられているのも、この時期としては注目してよい(日露戦争後にはジャーナリズムの表から後退したものなので)。
- ③これが当時の「文学」の範囲で、ここに名前があがっている現存の人びとが「文壇」の主要メンバーだった。菊池寛や久米正雄は、ここに入っている。
- ③ 谷野君は「この頃既に、今言う『純文学』のキャンノン

提言をしている)。

そして、小谷野君は、徳富蘆花、尾崎紅葉、小杉天外、江見水蔭、岡本綺堂、村上浪六、白柳秀湖、大仏次郎、倉田百三、賀川豊彦を「純文学」とするのか。君が「通俗」としてよさそうなものをあげてみよう。1には仮名垣魯文、東海散士、末広鉄腸、饗庭篁村。6、8、12、14、23、31、33、34(塚原洪柿園、村上浪六、中村春雨、村井弦斎)、(42、43、44久保田、46倉田、53、54、55、56、59、60)。これは「申し訳程度」といえるだろうか。君なら、「民衆」が強調された時代の産物で、「左翼イデオロギーに汚染された企画」というべきではないか。

そして、これを追って、『現代大衆文学全集』が出る。ただし、中里介山は「大衆文学」の呼び名に不賛成だったし、距離をおいていたので、入っていない。そして、「大衆文学」(時代小説と探偵小説)と「新感覚派」、「プロ文」とが交錯する時代がくる。

いつでもどこでも、「ハイブロー/ロウブロー」の区分など安定してあるわけではない。どのような意味で「ハイ」で、どのような意味で「ロウ」なのかも、たえず変化している。だから、その時どきの批評基準を問いなおせ。まして、時期により、人によってまったく意味が異なる「純文学」「大衆文学」「通俗文学」などということばを用いて、独りよがりな評価をごまかすな。

まああと、[書評](#)を読んで見当をつけるというのは普通のこと、鈴木氏はなんで[片山杜秀](#)か[読売新聞](#)に訂正を申し入れないのであろうか。

小谷野君は「見当をつけた」のではない。片山杜秀の書評を勝手に読み替え、「あらぬこと」を書いたのだ。片山君の書評については、すでに述べた。

さらにまた、師匠や同僚に異論を唱えるにしても、鈴木氏の場合は「意を汲み取って」というのが、俺に基本的に逆らわず、という意味だから困るのである。それならたいいの学者がそうである。では誰か日文研で、[梅原猛](#)の『水底の歌』は間違いである、という発表をしたのか。

私はかつて日文研の中西進研究会で、中西氏が「近ごろ大江健三郎はキリスト教に行っているが、日本人としてどうなんですかねえ」と言い、ツヴェタナ・クリステヴァに「どうですか」と訊いたらツヴェタナが「私は神道ですから」と言ったので驚いて、後で人に話したら、二人の人が「そうしないと生きていけない」と行った。まあその手の話はこれまでいくらかも書いている。世代の問題ではない。

小谷野君のしていることは、逆らうとか逆らわないとか、というような話ではない。わたしは君がわたしに逆らっているなどと思ってもない。ここではふたつの意見が対立しているわけではない。君は、単に、わたしのいうことの中身がまったくつかめないまま、一知半解の知識と思いきみを勝手にふりまわしているだけだ。わたしは中身をつかんだ上で、議論せよ、といっているにすぎない。それ

がここでのわたしの基本姿勢である。

梅原猛の『水底の歌』についてなら、人麻呂の歿地は梅原さんのいう地点の対岸だったという説を述べた本が、わたしが選考委員をしていたとき、「紫式部市民文化賞」を受けている。もちろん、その授賞式には梅原さんも壇上にあがっている。中西さんが、どういう意味で言ったのか、ツヴェタナの真意もわからない。和歌の研究に打ち込むために神道の立場に立つという意味かもしれない。一般論だが、外国の学会で活躍するために、あの手この手を使う人はどこにもいる。それはまた別のはなしだ。小谷野君のこの手の話は、このやりとりでもよくわかったが、他人の片言を自分流に解釈し、一般化して紹介するので、信用できない。この手のことを軽々しく口にしたり、書くものではない。

むろん、私に、批評の領域における戦略はある。もし、私小説こそが純文学である、という風潮が支配的であったら、私も、私小説こそ純文学であるなどと強弁しないのである。しかるに今では、西村賢太が、「私小説をエンターテインメントに昇華した」などと言われている。これではまずい、というので純文学を擁護しようとしているのだが、なんでそれが鈴木氏に分からないのであろう。それがもしかすると、世代の問題で（たとえばもうプロ文学の立場からガンガン言っているところが全共闘世代なのだが）、『ドグラ・マグラ』なんかを称揚して、通俗視と戦ってきた過去の記憶でものを言っているのだろうか。私には、奥泉光のように、『ドグラ・マグラ』の亜流みたいなものばかり書いている人を見ていて、もううんざりしているのだが。

なお鈴木氏が私に対して、「リテラシーが低い」とか「捏造」とか言っているのは、すべて事実ではない。誹謗中傷の類である。

このやりとり全体は、小谷野君の立場とも、世代とも関係がない。君が、わたしの『成立』の冒頭の二、三行を抜き出して、勝手に解釈し、「まちがい」だといったことをめぐって行われている。もうひとつ、君は、わたしの「純文学」「大衆文学」スキーム批判をもちだし、これについても、その意味がまったくつかめないままで論議しようとしている。わたしは、その君の「読み取り能力」の低さしか問題にしていない。

自分が鈴木のことを誤解したのは、このような理由からだ、という説明としてなされるならわかるが、いまさら、自分のモチーフを持ち出しても意味がない。そして、それを聞かされても、わたしは君のモチーフに関心をもてない。その批評がおかしいと思えば、それを批判すればよい。いま、問われていることは、本当にエンターテインメントの価値が高くなったということなのか。昔から、ベストセラーはあり、その周辺では、その時期、その本と著者の評価は高いものだ。それに対して、さっぱり基準のはっきりしない「純文学」擁護の旗を立てることに意味があるとも、それで味方が増えるとも思えない。そんなものは戦略とはいわない。作戦にもなっていない。布陣を考え、資源を考え、

小局面で小さな戦術を駆使しうる能力を養ってから、ということだ。第一、君に戦う力はない。他人の文章を勝手に捏造した上で、やっつけるということしかできないのだから。

鈴木が「純文学にうらみをもっている」かのように描きだそうとしたのは、いったい誰か。君が、そういうことを書いたのは、まぎれもない事実だ。これが捏造でなくて何なのか。意図してしたことではないという意味か。少しわたしの仕事をみれば歴然としていることを、それもせずに、そうしたのは、捏造そのものではないか。だから、リテラシーが低いとしかいいようがない。中島某の「書評」とあわせて、これが今日の文芸批評を名乗る人びとの最大の問題かもしれない。まず、自分のよみとり能力を鍛え直すことから始めてください。戦略も戦術も、自分の力をつけないとはいじまりません。

鈴木氏は、ことがらの軽重を計ることができない。新興藝術派がとか、[新潮社](#)系の作家がとか、全体としては小さな出来事を、あたかも大きな出来事のようにとらえているだけである。たかが「[中間小説](#)」の一語で、1961年まで繰り下げてしまうのも、その一つである。ただ、私が[プロレタリア文学](#)に冷淡なのは事実で、円本にも、プロ文学は入っていない。いったいに昭和期の文学論争は政治的なものが多いのだが、なぜか[京都](#)にいる人は、これは論争ではないと言いたがるようだが、この論争は、プロ文学（とその末流）を絶対無視したくない鈴木氏と、無視してもいいんじゃないかという私との、政治的立場の違いということで納めることはできぬものだろうか。まあ、左翼というものは、自分の立場が絶対だと固執するもので、鈴木氏のやり方には、ボルシェヴィズムとかスターリニズムに似たものを感じる。

いいですか。「純文学」という語を新しい意味で用いはじめたのが、新潮社系の新興藝術派の人びとでした。その「藝術」性の含意は「反プロ文、反大衆文学」。「文芸復興」の掛け声のなかで、自分たちの存在意義を打ち出そうとした。彼らの得意としたのは、モダン都市風俗小説で、小谷野君が「通俗」で済ませるようなものがほとんどです。旗印と中身にギャップがあった。でも、その用語は、一定の範囲でひろがった。

それで、このとき、「純一大衆」図式が定着したという見方をする人がいたのです。こういう人に対してこそ、「全体としては、(比較的)小さな出来事を、あたかも大きな出来事のようにとらえている」と言ってください。わたしは、その説を修正したのです。

戦時中には、戦争を忌避する心情を託して、政治とは無関係なものを「純文学」と呼ぶ用法も見られます。これが梶井基次郎の評価が高まってゆくことにもかかわります。そして戦後、たかが「[中間小説](#)」の一語と小谷野君はいいますが、戦後の「大衆文学」は、それ以下のものとされていたのですよ。君は、二分法、三分法の意味もつかめない。そして、1961年の変質論争ののち、批評家の頭のな

かに「純一大衆」図式がひろがり、それを明治にさかのぼらせる文学史の構図が語られたのです。まさに、その時期ごとにおける「ことがらの軽重を計る」こと、小さな動きが、大きくひろがり、意味が変わり、形骸化して受け継がれ、いま小谷野君の頭に宿って、先人たちとはまるでちがう意味で、そのときどきで場当たりの用いられるようになっている、ということを示したのです。そんなあてにならないモノサシを、さっさと捨てて、自分の批評を築く道を歩いてください。

- ・用語などどうでもよい、という人に対しては、当時の意味を知らないと読み間違いがおこること。
- ・当時のジャーナリズムの用語に頼ると作品の中身に対して勘違いがおこること。「純文学」も「大衆小説」も絶えず含意、内部編成が変わっていること。個人の場合には時代によって傾向があること。
- ・二分法に対しては、境界線を引くことはできないこと。グラデーション。

影響関係もあらゆる領域や分野とのあいだで起こること。

- ・質の高低という二分法は、批評にはあまり意味がないこと。その質、特徴をはっきりつかむことが肝心。娯楽のためのものとして生産され、流通されるものでも、思想的価値が高いものはあること。もっといえば、レッテル貼りですませてはだめということ。
- ・その時代における作品のポジションをはかることが肝心。文学史の書き換えと相互関係。それには、何を題材にとるかを含めて、作品を支える方法をつかむこと。というように、批評の方法と密接に関係してゆきます。

「円本」とは、先の『現代日本文学全集』のことを指しているのですが、編集時期を考えてください。プロ文のピークは1930年前後です。第50巻には、前田河広一郎、葉山嘉樹が入っています。この巻、ほかには岸田国土、横光利一、片岡鉄兵。鉄兵は、まだ「新感覚派」の時期のもの。小川未明は33巻に入れてすませているが、秋田雨雀は第33巻と35巻に入っています。

そして、第61巻(1931/4)、第62巻が追加されました(1931/2)。小谷野君のしているのは欠陥のある資料です。ただし、黒島伝治は入っていない。ついでに、プロ文とは関係ないですが、豊島與志雄も33巻のみ。広い意味での「意識の流れ」の手法など、まったく注目されていなかったことがわかります。中勘助、内田百けん、滝井孝作、牧野信一も落ちています。梶井基次郎、宮澤賢治らは、これ以降に評価が高くなる人です。

小谷野君は「プロ文学（とその末流）を絶対無視したくない鈴木氏」と決めつけているが、わたしが「プロ文系」で「絶対無視したくない作家」をあげるとすれば、葉山嘉樹と秋田雨雀くらいですよ。中野重治、宮本百合子、小林多喜二らは文壇史的には無視しませんが、表現の評価は二流扱いです。武田麟太郎も文壇史的には重要。もし、小谷野君のいう（その末流）が石川淳や太宰治を指しているのなら、かなり常識からはずれた見方ですね。誰もそんないいかたはしていません。石川淳は関東大

震災の混乱のなかで大杉栄が官憲に殺されたとき、「仲間がやられたと感じた」とのちに語っています。大杉栄はボルシェビキ革命をいち早く否定した人。規定としては、アナルコ・サンディカリストでよいと思います。ちなみに日本の労働運動の高揚のピークは1920年前後。官立八幡製鉄所の溶鉱炉の火が四日間でしたか、消えますが、これは大杉を指示する労働者の運動。もうひとり、賀川豊彦が神戸造船所のストライキの指導者として担がれました。この事実を戦後左翼の主流は、いわば消そうとしてきたのです。それで相当、思想史や文化史がゆがんだのです。「日本に階級闘争などなかった」という人がいますが、それは、左翼主流派が消したことにのっかっていっていることになります。

最近、「プロ文」についての関心も高まっているようですが、とにかく、日本の左翼運動史も思想史も極めて複雑です。生半かな勉強では追いつきません。日本の左翼思想の特徴は、大杉の影響も大きくソ連批判が強いこと、モリス、ラッセルらのイギリス思想や、宮澤賢治までふくめてトロッキーの影響が沁み込んだこと、西田幾多郎の門下から出た左翼思想の水準が国際的に見ても高いこと、面倒なのは、河上肇がそうであったように儒学で受け止める流れもあること、労農派の動きが組合主義者も巻き込んでいて大きいこと(歴史家も、もうひとつうまくつかみきれていないと思う)などなどです。

「これは論争ではない」の理由は、何度も書いてきました。東京も京都も関係ありません。鈴木の問題設定をまったくわきまえずに、「まちがい」と決めつけた小谷野君に対して、「読めてない」といつづけることが、論争とはとても思えません。「純一大衆」図式も、東西文化史上の「ポピュラー」と「マス」の用語のちがいを指摘しているのに、その中身を吟味せず、かえって、鈴木というのは「イデオロギーだ」などという人とは、論議にはなりません。議論が争いの様相を呈して行われることを論争というのです。議論、意見交換も行っていないのに論争などになるわけがない。君に一人前を気取れるほどの力はないことは、はっきりしてしまったのだ。せいぜい、小説でも書いていたまえ。

「自分の立場が絶対だと固執する」などというのも滑稽です。わたしは、小谷野君とのやりとりで、自分の立場に批判を受けたとは思っていません。君が片言を抜き出して自分の手持ちのモノサシにあてはめることしかできないことを示してきたではないか。それとも、それはわたしのごまかしか。

とにかく、書いてあることが読めない人に対して、ここに書いてあることは、こういうことだ。これは単に事実関係を言っているのに、これは、この人の言っていることの紹介なのに、どちらもまるで、わたしの意見であるかのようにとりちがえている、ということに終始したのですから。あとは、あなたがわたしの片言から憶測することに、それはまったく勘違いと言ってただけです。そういうことを言うのなら、読んでからにしろといいましたが、君は読んでも一致半解でした。やはり「読めない」人ということに終わりました。わたしは、相手の言いたいことをつかんでから論議しろ、と言っているだけです。それを「自分の立場が絶対だと固執する」態度とは、誰もいわないでしょう。これ

なら議論になるよ、といくつか、入口を示しても、君はそれ以上、議論をしようとしなかった。ここでは意見と意見を交換するというようなことは行われていません。わたしは意見の交換は、いろいろな分野の人と何度も行ってきましたが、こんなことに終始したのは初めてです。

小谷野君は「プロ文」についても、左翼について、まるで知識がないのだから、いい加減なことを言わない方がいい。わたしがずっと問題視している「近代化＝西洋化」イデオロギーは、日本共産党の32年テーゼに淵源があり、小林秀雄、中村光夫らの立場もそれによっていると考えられる。戦後では、丸山真男がこの歴史観によりそっているので、『戦後思想は』で大きくとりあげて批判しています。そこで一点、書き漏らした大事な点があります。丸山は近代思想史の基調低音としての「近代の超克」が、「一村一家水入らず」の農村共同体を根にもっているといいますが、その農村共同体のイメージは、1935年ころ、伝統主義のイデオロギーによってつくられたものだということです。丸山は「日本の思想」のなかであげている根拠資料が、そのことをはっきり示しています。

『戦後思想は』では、吉本隆明の三好達治論も徹底的に批判しました。戦後批評家としては、中村光夫のほかに、「プロ文」に義理立てした平野謙、なかば同調した本多秋五らの書いたものに対する評価も、わたしは徹底的に低いのですよ。高見順論をめぐって、『生命観の探究』に書いています。わたしは左翼思想と運動に通じている分だけ、その流れに対する批判がきつくなるのかもしれませんが。わたしの立場は、ごくごく簡単にいうと、冷戦体制下にその総体への批判にはじまっており、冷戦下の日本で支配的だった世界観によってつくられた文芸文化史を徹底的に書きかえようとするものです。それが押し隠してきたものとして、近現代思想では生命主義の流れ、文芸史では象徴主義の流れを重んじています。もちろん、これまでの意見に対して批判的に検討を加えてゆくものです。

小谷野君が、冷戦が終わってのちの世界観に立って、「左翼なんてどうでもいい」立場から、片言だけ見ているのですから、わたしの立場が把握できないのです。が、あなたの思考法には、自分で気づかないうちに、江戸時代の見方に「民衆史観」によるものがはいりこんだりしています。「プロ文」私小説を「純文学」として擁護したりするのも、戦後「純文学」観の残滓かもしれません。左翼、右翼という見方そのものが冷戦下的ですね。そういうところから早く抜け出すためには、あなたにとっても、わたしの書くものは意味がないとは思えません。

他人の書物の片言から、その人の思想の全体の傾向を憶測できるほど、あなたは読解の訓練をしていません。知識にも根拠がなく、読みかじりの雑学の断片にすぎず、資料も自分に都合のいいところしか目に入らない。論理学の初歩も知らないので、体系的な思考ができないし、相手の論理構造もつかめない。このやりとりでは、そういうところがすべて出てしまいましたね。ここにあげたのは、このやりとりのなかで、ほら、ここのとこと指摘できることばかりです。それを誹謗中傷とは誰もい

いません。自分でも、じっくり読みなおせば、気がつくはずです。もうひとつ、わたしがあなたとちがって、相手の意見を捻じ曲げているところがないことにも気がつくはずです。

読解力をつけるための諸点は先にあげました。あなたくらいの年になれば、ふつうは、論文を覗きただけで、相手の力がどの程度のものか、推測がつくものです。格闘技なら、アマチュアでも、よく訓練された人は、向かい合っただけで相手の構えを見ただけで、どこで、どのように負けようかと、作戦を立てるそうです。打ち合っても、その判断ができないうちは、試合にでるのは危険です。命取りになりかねません。

世の中には小谷野君の手持ちのモノサシでははかれない出来事がさまざまに起き、意見が吐かれてきたのです。それを明るみに出されると、著者が紹介している事実、引用している内容、それに対する著者の意見、それらを皆いっしょくたにして、とにかく、自分の知っていることとはちがう、間違っている、と君は叫びたくなるのです。小谷野君の根本的に直すべきところは、幼児的万能感かもしれません。まあ、概念編制史(コンセプト相互間のしくみの編みかえの歴史)についての書物で、これまで出あったものと勝手にちがいで、面食らって、混乱に陥って妄言をはいた、ということにしてあげましょう。