

続〈主体〉の構築

—魯迅の『故郷』再々論—

キーワード：〈読むことの^{グランドセオリー}原理〉、〈近代小説〉／近代の〈物語小説〉、生活上の分類／世界観上の真偽の分類、〈語り手を超えるもの〉、〈昼にして夜問題〉／〈三十年二十年問題〉

田中 実

はじめに

前回、お伺いしたのは8月31日、あれから3か月が経ちました。今回は、先に2日間宮島に滞在し、3日目の今日、広島市内に参りました。

わたくしは趣味というほどではないのですが、犬を連れて近所の里山めぐりをするのが好きで、八王子の自宅から車で2、30分走ると、南は神奈川県の城山や相模川、北は東京のはずれ五日市の秋川などによく出かけます。歩いていると、必ず、神社があり、祠があり、またお地蔵様や馬頭観音に出会うことができます。出かけるのは里山まで、里山からさらに神のいますという奥山にはまず踏み込みません。ところが、この広島の河合塾に到着する前に、宿泊しました宮島は言わば島全体が奥山、神の島と言われています。なるほど、まず余所では見ることの出来ない巨石と原生林の残る弥山、その中腹、山頂からはほとんど夢のような瀬戸内の海の眺望が開け、思いもかけず、感嘆しました。島は大勢の人が行き来する街中と一つになって、その観光地のただなかに鹿と人間がそのまま共存し、歩き回っている様は尋常ではなく、人類のあるべき理想の光景ではないかと感じ入りました。今も島全体、目の前に広がるような思いがしています。

今回は漱石の『こゝろ』に関して話すように難波博孝先生に言われています。言うまでもなく、漱石は日本を代表する近代文学の作家であり、おびただしい漱石関係の研究論文があり、なかでも特に『こゝろ』論は他を圧倒して集中的に産出され、その多彩さは百花繚乱の感があります。総体的には作品の「読み」は対象化され、思考の蓄積も深いのですが、それがその分、時代の制度に拘

束されて量産されていくと言わざるを得ないのではないでしょうか。ポストモダンの陥った昏迷・混濁、その「八〇年代問題」と対峙するとは、わたくし個人は村上春樹の諸作品や志賀直哉の『城の崎にて』、鷗外の『舞姫』や『雁』と並んで、難波先生の要請通り漱石文学の『こゝろ』を論じる必要があります。そこで、こちらに何う前に、まだ公表していない、『雁』論である、拙稿「『雁』再論—「物語」を包む〈近代小説〉の神髓—」（『都留文科大学研究紀要 79』2014・3）をあらかじめお送りしておきました。それは近代日本文学の研究者の端くれではあっても、現在、その近代文学研究の〈思考の枠組み〉の制度から逸脱しているわたくしが〈読みの原理〉・グランドセオリーに遡及し、そこからどう「読み」の実践を試みているのか、お見せする必要があるとの思いから、最新例をお送りしたものでした。「はじめに」と第一章「大森荘蔵「真実の百面相」とともに」を今日お越しいただいている先生方にもコピーして読んでいただいているとのこと、感謝申し上げます。これが論の前提、そこで、ここでも一層丁寧に本稿の後半に原理論を付し、「読むこと」の《転向》を本稿の読み手の「あなた」に求めようとするものです。

I 始める前に

ところで、始める前に楽屋話を先にしておきます。もともとこの拙稿は2013年12月14日河合塾広島校で行われた、「教師の学校」主催のセミナーでの難波先生との対談の記録を基にしたもの、終わった後、振り返ってみると、こう言えばよかったかな、ああ言えばと、ひどく落ち込み、なら

ば、『こゝろ』ではなく、〈近代小説〉とは何ものか、近代の〈物語小説〉と峻別した形でより顕わに、シンプルに見える作品・教材をあれこれ思うなか、いつしか、〈近代小説〉の極北の一つ、魯迅の『故郷』をお見せしたいとの思いに駆られてしまいました。

と言いますのは、魯迅の『故郷』は現在、中学校国語教科書の全教科書会社が多年の間、採択している第一級の安定教材の一つであるとともに、中国では超の付くぐらいの国民小説であるにもかかわらず、その〈読まれ方〉は〈語り手〉の語る物語の筋、ストーリーの枠組みでしか捉えられず、なんとももどかしさを感じていました。少なくとも、『故郷』は〈語り手〉の〈私〉を超える、〈語り手を超えるもの〉を捉えなければ、〈作品の意志〉とその醍醐味を捉えることは出来ない、それにはリスナーが構造化するのです。これが現在のわたくしの「読み」の基本です。

ところで、13年前に書いた拙稿「虚妄の希望・虚妄の絶望—『故郷』の〈ことばの仕組み〉—」は田近洵一さんの「魯迅『故郷』における人間追究—反転する人間理解」とともに『文学の力×教材の力 中学校編3年』(2001・6 教育出版)に収録されていますが、『読み手を育てる—読者論から読書行為論へ』(1993・10 明治図書)の著者でもある田近洵一さんは宇佐美寛氏の物語の筋で小説を読む〈読み方〉、そこから引き出される氏の「すでに、そのような誤った認識をした者に、なぜ未来についての認識を自己点検抜きで語る資格があるのか」(『国語科授業批判』1986・8 明治図書)と指弾する『故郷』批判論を「問題の核心を捉えた批判」と評価、また「たんなる差別小説でしかありえない」と作品価値・教材価値を切り捨てる千田洋幸氏の「魯迅『故郷』・〈教える〉ことの差別」(『文学と教育』1997・12 後『テキストと教育』に所収 2009・6 溪水社)を、「制度としての教科書教材イデオロギー性を告発した刺激的な論文」と、これも評価したうえで、そのうえでご自身の解釈を提出されていました。

わたくしは拙稿「虚妄の希望・虚妄の絶望—『故郷』の〈ことばの仕組み〉—」の後、「〈語り〉の領域—魯迅作『故郷』の読みを例にして—」(『月刊国語教育研究』2003・1)を論じたのですが、双

方とも振り返れば、ここには世界観認識に立ち向かうに決定的な読み落としが二点あり、しかも、その二か所は単に細部の読み落としに留まらない、原理的根源的な読み落としでした。慙愧の念に耐えません。夜にして昼、〈「紺碧の空」に「金色の月」問題〉と、大人か子供か〈三十年二十年問題〉です。そこで、「座談会 「故郷」の〈文脈〉を掘り起こす」(『日本文学』2010・8)を企画し、藤井省三さんを軸に、国語教育研究の高木まさきさん、日本文学協会国語教育部会の中村龍一さん、司会に近代文学研究の馬場重行さんらと出席、その席上で主にこの二点を報告しました。その二年後には、拙稿「奇跡の名作、魯迅『故郷』の力—大森哲学との出会い、多層的意識構造のなかの〈語り手〉—」(『日本文学』2013・2)を公表し、今回、特に各教科書会社の発行する〈国語教科書の在り方〉を問い、さらに広く、議論を求めたいと願っています。先に言えば『故郷』の〈本文改竄〉と閩土登場の夜にして昼の挿絵の問題です。

改めてこれらを指摘しなければならないのは、伝統的な「読み」、あるいは「差別小説」とする旗色鮮明なポストモダニズムのそれとの対応が改めて、要請されていると思うからです。魯迅『故郷』の「読み」の問題の奥深さはさまざまな立場や解釈・方法を拓く「関ヶ原の合戦」のような大論争の舞台でもあります。その逃げられない急所は、私見によると、旧来の「読み」のために、現在の全出版社の中学国語教科書が『故郷』の本文を無自覚に〈改竄〉しているという点です。そこには文学研究・文学教育・国語科教育における強固な「読みの制度」が隠れています。そこで当日全く触れていない、『故郷』を改めて論ずることに心が動きました。テープ起こしをして下さった方に大変申し訳ないと思っています。お許し下さい。この場を借りてお詫び申し上げます。

わたくしのこれからお話することは特に魯迅研究では学恩に与っている藤井省三氏の〈読み方〉と深刻な対立をなしています。しかし、その思いの底には、そもそも宇宙とは本当は一体どうなっているのだろうか、ビッグバン以前の宇宙とは何か、宇宙そのものが多次元の複数なのか、それら

を考えることは我々の生活や政治に、直接どう関係があっても、なくても、それを知らずにはおれない好奇心に駆り立てられる人類の歴史があるように、「物語・小説」の傑作・名作とはそもそもいかなるものか、という興味がわたくしにはあって、「物語・小説」の〈ことばの仕組み〉の謎を考えざるを得ないのです。わたくしの個人的に願うことは、千年後の目でこれら〈近代小説〉を見ることです。そうすれば、〈近代小説〉という分野にいかなる賞味期限が付けられるか、そうした夢想は文学教育研究と文学研究との相互乗り入れを学問とする一つの回路だと期待しています。

ともかく、漱石の『こゝろ』論は次回の大学の紀要に回すことにし、今回はもう一人の文豪、鷗外のその代表作『雁』の作品の枠組みを要約して触れ、さらにこの『故郷』の「読み」を通して、〈近代小説〉とは何なのかを、ここでも〈読みの原理〉とともに考えたいと願っています。

II 鷗外『雁』から魯迅『故郷』へ

前掲の拙稿「『雁』再論—「物語」を包む〈近代小説〉の神髓—」の結論はこうでした。これは〈僕〉という一人の〈語り手〉によって「三十五年前」、ささいなことのために恋愛が未成立で終わった話が語られるのですが、これをわたくしが読むと、わずか「青魚のみそ煮」が膳に出た偶然のため、恋愛を仕掛ける前にそれが未成に終わったという女、お玉の物語、その筋書き・ストーリーでは終わることは出来ません。いえ、最初から恋愛に必然的に阻まれていた男、岡田のもう一つの筋書き・ストーリーが物語られているだけではないのです。肝心要とわたくしが考えているのは、この二重の物語、二人の美男・美女の運命が並行し、重層的に語られていながら、既にそれを語る老境の〈語り手〉の〈僕〉がそれらの物語のメタレベルに立って、岡田の傍らにあった「僕」が現在、高名な生身の〈作家〉にして陸軍軍医総監森林太郎である〈僕〉へと生きてきた秘密、新たな時代が強いた自身の宿命に抗って「愛」、アガペーに近いエロスを獲得する秘密をひそやかに語る場所にあると考えているのです。

そこで今、思い出すのは先日、たまたまNHKのテレビ番組「日曜美術館」で松岡正剛氏だったか誰だったか、彼が印象主義の先駆者で風景画家のターナーの晩年の一枚の複製の風景画を前にして、その構図に三つの遠近法が組み込まれていると解説していたことです。なるほど適切な解釈と思いました。そこで、わたくしの課題は、ならば、そのターナーをターナー自身はどう捉えていたのだろうか、主体と客体の相関の構図をその〈主体〉自体はどう捉えていたのか、に興味湧きます。その急所は『雁』なら、青年の「僕」が「内面の闇」を抱えていること、そしてそう語る老境の〈語り手〉の〈僕〉が一種の自己解体を生き、その底ではそうした自身を捉える独自の意志を持って全体を統括、構築して語っていることです。それがここでの〈語り〉の問題です。

〈語り手〉の〈僕〉は三つの遠近法の意味、その相互の〈他者〉性を捉えるが故にリスナーにその世界観認識のあり方を問い掛け、そのうえで〈僕〉の希求する「愛」のかたちを見せているのではないか、こうわたくしなら考えます。拙稿は『都留文科大学研究紀要 79』(2013・3)に収録、さらに続稿を予定しています。

『雁』の〈語り手〉の機能は後述する魯迅の『故郷』の〈語り手〉の〈私〉とは明らかに構造的に別、同じ魯迅の作品では『藤野先生』の〈私〉のほうに通底します。『雁』の世界における三つのパースペクティブは、芥川龍之介の『藪の中』ほどあからさまではありませんが、村上春樹愛用の用語を使えば、広い意味で一種のパラレルワールド、「同時存在」として機能するように構成されていて、その問題は『故郷』にも通底しています。

しかし、現在の文学研究の各学会、例えば日本近代文学会に向けて、漱石と並ぶ日本の文豪森鷗外の代表作『雁』が三つの遠近法を持った「同時存在」=パラレルワールドの組み合わせであると直接説いても、それを受け入れる研究者はそう多くはないでしょう。そのためには、思考の原理的《転向》が要請されるからです。本稿でも大森哲^{グランドセオリー}学を援用し、〈読むことの原理〉を語っている所以です。

先にわたくしごとで恐縮です。一般に『故郷』の主人公にして〈語り手〉の「私」は魯迅その人に擬せられていますが、だからこの男が立派な人物かと言えば、わたくしの読みでは、孫がいてもおかしくない四十男であるのに、母親にとりなしをしてもらわなければ筋向いに住む楊おぼさんの対応もできない未熟な男でもあって、楊おぼさんの心も肝心の閩土の微妙な内面の動きも殆ど見えていない、しかも、この男の内面は壊れ、自我は解体していて、だからこそ末尾の奇跡的な世界観認識における「希望」の論理も誕生してくる、そうした「読み」の結論をカミさんに話したところ、彼女から返ってきた返事がなんと、「ううん…、何か自分のことを自己弁護していない?」、思わず、返す言葉に窮しました。確かに主人公のこの「私」なる男は伝記上の〈作家〉魯迅に似て、なおかつ末尾の「希望」を語る地平は稀代の認識を拓いて奇跡的ですから、その人物を未熟とか、自己解体とかと読んでるのは、カミさんから見れば、わたくしのここでの「読み」など、日頃の生活態度を改めようとしないうための方便、無意識の自己肯定、高慢な居直りと見えるのですよね。沈黙させられる思いです。

Ⅲ 『故郷』を読む

（一）〈昼にして夜問題〉とは何か

『故郷』は、一人故郷に近づいた「私」の船の上の感慨から始まり、楊おぼさんや閩土との思いがけない再会があって、末尾家族で故郷を棄てる船の上の感慨で終わります。二十年ぶりに故郷に帰ってきた〈語り手〉の〈私〉が三十年ぶりに旧友閩土と再会し、故郷を去る際、遠く中国人民の運命に思いを馳せるのです。そこで有名なパラドキシカルな「希望」の論理を広く中国知識人・民衆に語っています。

ところが、これをニュートラルに「ふつう」に筋を読んでいくと、〈物語小説〉に読めてしまう、前述の宇佐美氏のような読み方、そう読んで悪いのかと詰問されれば、思わず、正解は存在しませんから、悪くはありませんと応えざるを得ませんが、作品を凡庸にしているでしょう。「差別小説」

という激しい指弾も含め、文学研究とともに国語教科書問題の論議が〈読みの^{グランドセオリー}原理〉から要請されています。いかがでしょうか。

これらに対し、わたくしは『故郷』に仕組まれた〈ことばの仕掛け〉は魔法、奇跡のごとく切り拓かれていて、なにかなく、末尾の「希望」の地平はこの作品の醍醐味があると考えています。〈語り手〉の〈私〉は三十年ぶり、生身の閩土に再会する前、かつての憧れの小英雄、「銀の首飾り」をした少年閩土の姿を、次のように思い起こして語っていました。

このとき突然、私の脳裡に不思議な画面がくりひろげられた—紺碧の空に金色の丸い月がかかっている。その下は海辺の砂地で、見わたすかぎり緑の西瓜がうわっている。そのまん中に十一、二歳の少年が、銀の首輪をつるし、鉄の刺叉を手にして立っている。

この場面は末尾近くもう一度現れますが、「まどろみかけた私の眼に、海辺の広い緑の砂地がうかんでくる。その上の紺碧の空には、金色の丸い月がかかっている。」と閩土は見せ消ちになっています。「金色の丸い月」ですから、時刻は当然「夜」、教科書の挿絵も大方、夜の闇に輝く「金色の丸い月」が著しく強調されていました。ところが、竹内好の訳した「紺碧の空」なら日本語圏では誰が考えても昼のはず、ならば「夜にして昼」という、あり得ない「不思議な画面」、藤井省三訳だと「神秘の絵」と呼応し、この小説固有の文脈がスムーズに続いていきそうですが、竹内自身も含め、誰もそんな夜にして昼という日常世界での「誤り」、不合理な画面を、管見の限りではありますが、想像する読者は世界中聞いたことがありません。原文では空の色は「深藍色」、藤井訳では「深い藍色」、藤井さんは先の座談会でも、「青とか藍と言うのはブルーであり、さらに深みを増すと黒にちかくなるわけで、この「深藍色」は夜の深い闇の色であるべきです。」とわたくしの昼説発言はきっぱりと斥けられました。読みの対立が明確に突出していますが、それはもちろん、単に解釈の相違で終わりません。〈読みの原理〉に遡及する大問題です。

「不思議な画面」である「紺碧の空に金色の丸い月」を背後に「そのまん中に十一、二歳の少年が、銀の首輪をつるし、鉄の刺叉を手にして立っている。そして一匹の「チャー」を目がけて、ヤツとばかり突く。すると「チャー」は、ひらりと身をかかわして、かれの股をくぐって逃げてしまう。」とあります。

背景の藍色を深くするとどうなるか、わたくしなら黒に向かうのではなく透明度を深くしてこの世の物とも思えぬ明るさ、そこに現れている「不思議な画面」、藍色の深く透き通る昼にして夜に輝く「金色」の月と解し、あたかもルネ・マグリッドの絵画の世界となり、昼と夜という多次元の「同時存在」に思いを馳せます。因みに、『故郷』の文脈上の「深藍色」の空を、昼か夜か、定期刊行の『国際村上春樹研究』でわたくしの翻訳を引き受けてくれている雲南大学の若い日本語教師洪雪維さんに問うてみました。洪さんはインターネットで「深藍色」にふさわしいと思われる二枚のチベット上空の文字通り、見事に真っ青、深い藍色の透き通った空の写真、昼の情景を送ってくれましたが、この昼の紺碧の深さを皆さんにお見せできないことが残念です。

㊦ 〈三十年二十年問題〉

〈昼にして夜問題〉ともう一つ、『故郷』にはこれと呼応して外せない急所、〈三十年二十年問題〉と座談会でも呼ばれている〈語り手〉、〈私〉の十年の数え間違いの箇所です。三十年ぶりに再会した閩土は五番目の子ども水生を連れてきています。〈私〉はその子供を見て、どの日本の国語教科書も竹内訳ですから、「これぞまさしく三十年前の閩土であった。」とあり、訳注には、「原文は二十年だが、三十年前に閩土と出あったと前にあるので訂正した。いずれにせよ概数だから、二十年でもまちがいないとはいえない。」と、原文も間違いではないと断っています。しかし、年齢で十歳違ふと、「私」は四十歳ぐらいですから、これを概数としてどちらも好しとすれば、出遭った「私」と閩土はその時二十歳の大人か、十歳の子供か、という違いになり、どちらでもよいという概数を妥当というのは滑稽なほどの曖昧さ、竹内の破綻は露わ、それを採用する国語教科書の本

文のほころびが見え始めるはずです。

そこで念のために、年齢をもう一度、確認します。〈語り手〉は、冒頭「別れて二十年にもなる故郷へ」帰ってきます。これを信じるとします。閩土と「私」が出会った歳は、「私もまだ十歳そこそこだった。もう三十年近い昔のことである」とあり、ここまでは自然です。それに閩土を「十一、二歳の少年」と語っていますから、「私」は現在四十歳くらい、当時十歳で一、二歳年上の閩土と「私」が衝撃的邂逅を果たしたと言うことになり、ストーリー上も問題はない、つまり、「私」は二十歳で故郷を出て、二十年後に還ってくる、ならば、確かに水生は三十年前の閩土とそっくりと言わなければならないし、それを「私」は「二十年前」と言うのですから、数字上の「誤り」であることは明らかです。しかし、こうした指摘や疑問が数多翻訳者竹内好に伝わったのでしょうか、1976年今の新訳に筑摩版全集が変わりました。ところがその際、述べました原文を「三十年前」と翻訳者が変更し、それを「概数」の一語で齟齬がないと済まし、これを各教科書会社が採択しました。私見ではこれをここでは〈改竄〉と呼んでいますが、「紺碧の空に金色の丸い月」の「同時存在」説に反対された藤井省三さんはこれに関しては、先の座談会で次のように発言されています。

・・・三十年前から二十年ぐらい前までは「僕」は閩土のことを思っていた、ほんとうに仲間同士でありたいと願っていた。故郷を出たあとその願いを忘れてしまい、いま帰郷し再会する際に、水生が三十年前の閩土そっくりだといわずに、二十年前というのは、そんな願いを抱き続けていたのが二十年前までだったということなのですね。ここで田中さんのお話を伺っていて、〈三十年二十年問題〉は決して作者の間違いではなくて、これも魯迅の戦略だったという気がしてきました。じつにこれも作品論の力ですね。(中略)都市に出ることによって仲間ではありえなくなってしまう。ところが、帰郷そして再会して、双方の希望を否定するということにより、「僕」は閩土と再び仲間になったのです。非常に惨めな思いではあるけれども、やはり再び仲間同

士となることにより、希望を抱き続けることができたのだ— いま田中さんのお話を伺っていて、こんな感想を抱きました。

この問題を受け入れ、数字上の「誤り」が作品の〈仕掛け〉と読み取っていただきました。それはとてもよかったのですが、だとすると、肝心のその理由を「私」が故郷を発った後、閩土と「ほんとうに仲間同士でありたいと願っていた」ことを「忘れてしま」ったためとお考えになっています。ならば、それは「私」の意識の深層に関わって基本的な問題、わたくしとは深刻な読みの対立を起こします。作品末尾、〈私〉はこう語ります。

思えば私と閩土との距離はまったく遠くなったが、若い世代はいまでも心がかよい合い、げんに宏児は水生のことを慕っている。せめてかれらだけは、私とちがって、たがいに隔絶することのないように……とはいっても、かれらがひとつ心でいたいがために、私のようにむだの積みかさねで魂をすりへらす生活を共にすることは願わない。

この二十年間、閩土をすっかり忘れていたのではなく、その真逆、鮮やかな姿が心の底に深く、強く生き続けていたばかりではない、出遭いの衝撃が以後「私」の人生を決定づけ、宿命づけていた、「私」が「魂をすりへらす」人生を生きてきたのは閩土と「ひとつ心でいたいがため」でした。すなわち、「私」は何らかの革命運動に関わってきた、『呐喊』『自序』の用語を使えば、「鉄の部屋」と闘っていた、だからこそ「私」は「魂」をすり減らし、自己解体を強いられてきた、それが底に沈んで湛えられているから『故郷』という作品の抜き差しならぬリアリティーが読者に生きてきたし、生きていたのではないのでしょうか。では、それにしても、何故「私」はこんな単純な計算間違いをそもそも犯すのでしょうか。

㊦ 忘れられた美女と自閉する青年

ヒントは意外にも楊おばさんのあのすさまじいやみやみ、悪態と、それへの「私」の応答にありました。

楊おばさんが何故ありもしない、「私」がお金持ちで、知事になっただの、お妾が三人いるだの、八人かきのかごに乗っているだのとわざと意地悪を言っているのか、「私」は全く分かっていません。だから、読者もそんなタイプの女だとは思いません。しかし、そうとばかりは言えないのです。彼女は忘れられた昔の西施の面影を持った女性でした。

彼女は現在「五十がらみ」、「私」との歳の違いは十歳ほど、今となっては昔のことですが、彼女は「豆腐屋小町」と噂されていたかつての評判の美女、突然「私」の家に踏み込んで悪態をつくように見えるのは、「私」が彼女のコンパスのような姿の突然の出現に驚き、違和感を持ったまなざしで見つめたせいなのです。見忘れられたことにかつての西施、日本風に言えば昔の小野小町はひどく傷ついていたのでした。「忘れたかね？ よく抱っこしてあげたものだが」にも、まだ思い出しません。当然でしょう、彼女が深く傷つくのは。母のとりなしで、ようやく相手が誰か分かったのです。ところが、「私」は、次のように思います。

そのころ噂では、かの女のお蔭で豆腐屋は商売繁盛だとされた。たぶん年齢のせいだろうか、私はそういうことにさっぱり関心がなかった。そのため見忘れてしまったのである。

この心中思惟がそもそも間違いだったのです。西施に見まがう器量自慢で商売が成り立っていたはずの女性に対して二十歳まですぐ傍で暮らしていた青年が年のせいで興味がなかったなど全くの不適切にして見当違い、しかし、「私」にとってはそう思えてしまう、ここにこの「私」の特殊な十代、青少年時代の過ごし方がありました。「私」の十代、もちろん、使用人になぜ「長年」、「忙月」、「短工」の違いがあるのか、その意味するものと地主との関係は十代の若者は分かっているはずです。「小英雄」の置かれている場所、「城内」とその外、海辺の農村の暮らしとの違い、閩土に憧れていればいるほど、「私」にはその実情が見えていたはずです。つまり、「四角の空」しか知らない、お坊ちゃんだった「私」の憧れた、「神秘的宝庫」を持った小英雄が現実にはいかな

るものか、彼は城壁の外の過酷、悲惨な「現実」を生きる海辺の農民の子どもだった、そこに生きざるを得ない人の意味に嫌でも目覚めていくプロセスを生き、自身の内面、観念の内奥に沈み込まざるを得なかったのではないのでしょうか。それが「私」に年頃の青少年にふさわしい美貌の年上の女性への関心や憧れや興味を一切持たせず、小英雄閩土との内なるドラマを生きさせたのではないか、いや、〈語り現在の現在〉もまたその現実を「私」は生きている、と想像します。

だからです。すぐ筋向いの美貌の女性にも何らの興味を示さなかっただけでなく、「たぶん年齢のせいだろうか」と年齢のせいにする間違いを今も犯して気付かない、そうした生を生きているのです。この四十男の取り違えは水生を見た時の取り違えと同じです。「私」は外界に対しては「空白の十年」を生きたと言わざるを得ません。

因みに、この直接語らない〈語り方〉こそ、魯迅固有の〈語り方〉です。これは『藤野先生』論で別稿にしましょう。

四「鉄の部屋」の顕現

二十歳、故郷を出て大都会に暮らしてみると、そこでは五・四運動のような革命に向かっての文化革命運動が展開されています。清朝末期から辛亥革命・中華民国建設の大動乱の中におかれた農民層は極度に抑圧され疲弊した状況にあり、この問題を何らイメージできない読者がいるとすると、『故郷』の〈読み〉は極めて薄められています。「私」はもちろん「海辺で耕作するものは、一日じゅう潮風に吹かれるせいで、よくこうなる。」と「現実」を熟知し、かつこの「現実」を決して受け入れることをしないところに「私」の特異性があります。

前述した想像の中の少年閩土と眼前の閩土との違い過ぎる相違、「その閩土は、私の記憶にある閩土とは似もつかなかった」し、「首を振りどおしである。顔にはたくさんの皺がたたまれているが、まるで石像のように、その皺は少しも動かなかった。苦しみを感ぜはしても、それを言いあらわすすべがないように、しばらく沈黙し、それからきせるを取りあげて、黙々とたばこをふかした。」と対比させ、中国社会が農民に強いる現状

がいかに非人間的な過酷さにあるかを語ります。これを表出する独自の方法が『故郷』という小説の表現の仕組みをなしていたのです。〈私〉は閩土の現在、農民の悲惨さを社会状況としては十全に認識しています。と同時に、心情、内面では断固受け入れない、これが〈語り手〉の〈私〉を語る〈語り手を超えるもの〉の〈語り方〉です。こう捉えることで、語られている〈作品の意志〉がリスナーに聞こえてくるのです。

そうです。小英閩土とデクノボー、両者の対比によって、見えてくるのは、人間としてあってはならぬ(と〈語り手〉の〈私〉が激烈に感じる)中国人民の、とりわけ、海辺の農民の極度に疲弊した現状、非人間的な生活環境、それがくつきりと焼き付くはずで

熟知した農民の悲惨さになお衝撃を受ける内面にこそ「私」固有の世界があり、そこに「鉄の部屋」の残酷さが現れるのです。「私」もまたその「鉄の部屋」に「魂をすりへら」し、自己解体者として、故郷に二十年ぶりに帰ってきたのでした。「私」が閩土と出会って、彼とともに生きてきた、それは一方で鋭く現実の境遇に目覚めていく過程であり、だからこそ、美貌の楊おばさんさえまったく目に入らない、自身の内なる世界に強力に生きてきたのでした。

五認識者の極北

冒頭の場面に戻しましょう。船の上から二十年ぶりに見た光景を「私」は次のように語っていました。

眼前の故郷は「わびしい村々が、いささかの活気なく、あちらこちらに横たわっていた。」と見えます。ところが、記憶の中の故郷は「もっとずっとよかった」はず、しかし、「その長所を言葉にあらわそうとすると、その影はかき消され、言葉は失われてしまう」。眼前の眼に見える、知覚する光景はもう一度、「やはりこんなふうだったかも知れないという気がしてくる」と追認します。すなわち、眼前の知覚する光景も内なる観念化された記憶の光景もそれぞれ相対化し、そのうえで、もう一度、「そこで私は、こう自分に言いきかせます。「もともと故郷はこんなふう」、「私」があらかじめ持っている「進歩」という発展成長の

近代的観念的願望も、今船中で感じる「寂寥もありはしない。」「そう感じるのは、自分の心境が変っただけだ。なぜなら、こんどの帰郷は決して楽しいものではないのだから。」と、因果の相関を相対化して、そのメタレベルで自身の現在の心境を捉えるのです。つまり、「私」なる人物は眼前の知覚する客体をそのまま客体の実体と捉えるのではなく、また自身の抱える観念をそのまま現実の世界だと信じるのでもなく、知覚する客体の対象はその主体の状況、心境に応じてそう現れる出来事でしかない、そう了解し得る地平に立っています。そう現れる客体とそう捉える主体との相関の関係、その世界の現れに自覚的な〈語り手〉なのです。

この冒頭、「私」という〈語り手〉がいかなる世界観認識に立っているか、その内なる世界観が如実に表れています。無論、小説全体の構成、末尾とも、無論、閩土登場の「同時存在」を生み出す要因としても、見事に呼応し、それが構造化されていました。「私」は見えている眼前の光景をそのまま「実体」や「真実」と捉えるのでも、あらかじめ自身に内包されているイデオロギー、観念をそのまま信じるのでもない、その時その時に現れる出来事を出来事として、相対化して捉えざるを得ない相対主義者なのです。これは後述する大森莊蔵の論で、もう一度、触れます。

作品の末尾はこうなっています。

作品末尾、灰のなかの椀や皿を誰が盗んだのかの犯人探しの議論がいまだ中国であるのかどうかは知りません。犯人はもちろん閩土、楊おぼさんにも強い誇りがあったように、デクノボーに見える閩土にも誇りがあったのです。香炉と燭台というそれなりに値の張るものをほしいと言うことは出来ても、ささやかに過ぎるごく日常の日用品、椀や皿がほしいとは言えないのが小作農民の閩土の哀しく、みじめな実情、しかし、コソ泥を働きながらも、旧主人の所に訪ねて来る時は挨拶としての青豆を手土産に持って来ます。彼にプライドや節度がないのではない、いや、閩土の自我は瓦解し、その身体はデクノボーにしか見えないながらも、地主出身でインテリの「私」に劣らず、わが子水生の未来を思い、水生と宏児が迅ちゃんと

自分のようにならないために、九日後の見送りには水生を連れて来ない親心を働かせています。「私」には見えない閩土の人物像であり、「私」と閩土の人物像は意外に近似している面を持っているのです。

船の上で椀や皿を盗んだ話を聞いた認識者の「私」は遂に奇跡のような「希望」の地平を拓きます。無論、それは通常ありえないことを敢行します。すなわち、それは数千年の、歴史を持った民衆のごくごく素朴、伝統的な土着の信仰対象である祖先崇拜の観念を奪い去り、閩土を閩土として支えている慣習を「偶像崇拜」として否定します。閩土を閩土足らしめている最後の基盤を瓦解させ、依拠すべきものを葬り去ります。

もともと身分違いの閩土を知ったのも、祖先崇拜の土着の信仰の祭りをするためでしたが、生活習慣の根を否定し尽くし、その返す刀で自身の観念、想念、イデオロギーの最後の一滴まで「手製の偶像」として抉り出し、自身の虚偽・虚妄として葬る、斥けるのです。依拠する相対主義の観念の残滓を浚う、その後です、絶対に壊れない「鉄の部屋」をいかにして壊すかのロジックが説かれるのは。

希望とは、もともとあるものともいえぬし、ないともいえない。それは地上の道のようなもので、もともと地上には道はない、歩く人が多くなれば、それが道になるのだ。

「ある」とするのでも「ない」とするのでも、主客相関によって生じる主体の現象ですが、これを語る「私」には絶対に壊れない「鉄の部屋」がいかにして壊れていくかのメカニズムが見えています。リスナーの席はそこに用意されているのです。

六 〈語り手を超えるもの〉

秘法は〈語り手〉の「私」を徹底的な相対主義者に仕立て、世界の在り方をその相対主義の世界観認識から語ることです。ただ、それがいかにして実現されるか。

絶対と映っている客体の「鉄の部屋」も、主体と客体の相関の中で成立していることには変わりありません。リスナーには踏み込んだ、言語論が

必要(後述)です。

〈語り手〉の〈私〉に三十年ぶりに再び出会うはずの閨土が昼にして夜という「同時存在」の「不思議の画面」で登場し、生身のデクノボーと対比させ、主客相関の構図を「私」の内側から全て剔抉させ、夢の小英雄閨土の姿を消し去り、捉えられる世界のすべてを抉り取る舞台を用意するので

『故郷』はここから奇跡的な舞台が用意されます。

〈語り手〉の〈私〉には見送りの際水生を連れてこない、子どもの将来を思いやる閨土の内部や、美しいと見られることで生きてきた楊おばさんの傷つけられた内面はもちろん、分かっています。これを構造化している〈語り手を超越るもの〉がリスナーに語る世界です。

〈語り手〉の〈私〉はかつて美貌だった今は年老いた女性を年齢のせいで関心がなかったなどと言う、閨土と出会って今までの年数も間違える、「魂」のすり減った、一種自己解体した男です。その男だからこそ、作品の末尾、相対主義=アナーキズムの極致のその底を突き破ります。『故郷』に〈語り手を超越るもの〉を必要とするのは、〈語り手〉の〈私〉の〈向こう〉に生きていて、なかんずく閨土が「私」と拮抗して生きていたことが見えなければならないからです。「私」と閨土とは同じ夢を生きています。

〈私〉は超人的人物ではなく、その逆の生活上の欠陥が露わな人物である必要がありました。この人物によって、はじめてアナーキーな地平を超えた地平が拓かれるのです。〈自己倒壊〉を代償にして、消えた小英雄の回復を久遠の彼方に見るには、すなわち、人民解放の「希望」の燈火を見るには、自己解体は必須、〈夜にして昼問題〉も〈三十年二十年問題〉も必須、ここには〈語り手〉を統御する〈語り手を超越るもの〉が必須だったのです。

主体の捉える客体の対象とは主体に応じて一回性の現象として現れた出来事であり、この主客相関のメタレベルに〈主体〉があります。

いわば「現実」世界の「真実」とは「百面相」、絶望は希望、希望は絶望、それぞれそれらは主体

に応じて現れた観念の色合いの相違に過ぎず、それは究極的相対主義の世界観にあります。

我々読者が読書行為によって、リスナーと化し、生身の〈語り手〉を相対化し、この〈語り手を超越るもの〉と向き合う時、語られた世界はその〈ことばの仕組み〉を見せ始め、末尾の「奇跡」の「希望」の論理を開陳します。

「私」は甥の宏児と閨土の子どもの水生とが将来の自分たちのようになることを何としても避けたいと願い、この願いは、閨土も同じ、「石像のような皺」が刻まれたデクノボーの閨土も「私」が宏児の未来を思うように、わが子水生の行く末を思うがゆえに見送りには連れてこなかったのです。「私」と閨土の双方の響き合い、そこにこの小説の行方、相対主義=アナーキズムがの極致が「希望」が「希望」たり得る力、〈作品の意志〉があります。

IV 大森哲学の起爆／〈第三項〉とは何か

(一)「真実の百面相」を読む

人は「ふつう」に、日々の新聞の報道記事が読めると思って読みます。〈近代小説〉もお話を書いてありますから、「ふつう」に読めると思って読みますが、これが落とし穴です。「ふつう」に冒頭から結末まで、順序通り、そのお話の内容を読み取ろうとすると、たいてい、出来事の内容、ストーリーを捉えるのです。ストーリーとは通常、時間の流れ、話の進行のこと、わたくしはストーリーをA地点からB地点への移動と考えています。しかし、〈近代小説〉も近代の〈物語小説〉も一見見た目は同じ、双方ともストーリーを内包させたプロットとして組み立てられ、このプロットを読み解く方法を近代文学研究で完成したのが三好行雄の「作品論」の方法です。ポストモダンの運動が始まると、日本文学研究では前田愛の都市空間論がこれを更新させたかに見えましたが、双方とも、客体の対象の文章を実体論として読んでいることには変わりありません。これらは後述する大森による分類、「生活上の分類」もしくは「極めて動物的でありまた極めて文化的でもある分類」でなされ、「世界観の真偽の分類」を問題にすべきと構想していなかったのか、した

としても、極めて不十分でした。

〈近代小説〉を読むにはその原理論を大森莊蔵の「真実の百面相」（『流れとよどみ—哲学断章一』1981・5）とし、これを〈近代小説〉の「読むこと」の根本指導書とわたくしは考えています。

大森は人間の「誤り」に関して「**真実に対しての誤り**」と「**真実の中での「誤り**」」を分けています。たとえば山道で目の前に蛇がいると驚き、よく見ると縄だったとすれば、生活上日常的にはもちろん、蛇が「誤り」ですが、その瞬間、私という主体がそう見たならば蛇が「真実」、縄と見えたならば縄が「真実」、蛇も縄もそれぞれ「真実」として等価、「真実」はその都度一回、一回、「真実の百面相」として現れるのだと説きます。全くの常識はずれです。日常生活において蛇が「誤り」、縄が「真実」とするのは当たり前過ぎるほど当たり前ですが、それに対して大森はこう警告を鳴らします。

この一見無邪気で至極当然の考え方が実は危険な世界観の発端になる。というのはこれが、真実の世界と私に映じたその世界の姿という「本物一写し」の比喻の入り口だからである。一つの本物の世界(客観的世界)とその十人十色の写し(主観的世界像)という図柄の比喻である。

「主観的世界像」は「一つの本物の世界」である「客観的世界」に還元できない、大森の断言です。「主観的世界像」は、その主体と相関関係にある客体との現象なのであり、一つひとつその客体に応じた〈主体〉にその「世界像」が現れてくると考えるのです。それは「一つの本物の世界」、「客観的世界」ではありません。〈主体〉によって現れる客体の像、主観的世界像でしかありません。目の前に現れたものとはどこまで行っても、その人にその都度、一回性として現れた出来事、現象であり、それは「一つの本物の世界」である「客観的世界」にたどり着けない、蛇が現れればその蛇が真実、縄が現れれば縄が真実、両者は等価、大森莊蔵はこう言っています。我々は日常世界に住んでいますから、どうしても、蛇が見間違い、縄が正しい、見えているものの〈向こう〉、

「主観的世界像」の〈向こう〉に「客観的世界」の事実・実体があると想定しています。いや、想定しているという言い方、その程度では収まらない、何の疑いもなく、主体の捉える客体の〈向こう〉に客観的な現実、実体があると思込んでいます。現に、確かに蛇は幻、縄が事実、これを疑うことはできません。我々の生活はそれで成り立っています。大森はそこでこう言います。

暗い波止場で海面を道路だと「見誤った」ドライバーは命を失いかねないし、アパートの隣室をわが家と見誤った人は面倒なことになる。だからこの「誤り」にはわれわれの命と生活がかかっている。／しかしこの「誤り」は上に述べてきた意味での**真実に対しての誤り**ではない。それは**真実の中での「誤り**」なのである。真実の百面相の中でわれわれの命の安全と生活の安穩の目印になる面相を「正しい」とし、われわれを誤導しやすい面相を「誤り」とする、こうした生活上の分類なのである。

「世界観上の真偽の分類」と「生活上の分類」である「極めて動物的でありまた極めて文化的でもある分類」とに分けて、前者は「**真実に対しての誤り**」、後者は「**真実の中での誤り**」であり、後者の「誤り」も総て「真実」なのだ大森は言うのです。

我々は後者の「**真実の中での誤り**」に生きています。光、水、大地、空気、食物、身体、そうしたもろもろの中、森羅万象の物質世界のなかにあつて、それらとの関わりを現実社会として生きています。しかし、それは「世界観上の真偽の分類」によって分けたのではなく、「極めて動物的でありまた極めて文化的分類である分類」によって分けたのであつて、もしわたくし達が〈近代小説〉を読もうとすると、わたくし達の知覚を超えた世界観認識をもう一方で必要としていると考えるのがわたくしの〈読み方、捉え方〉であります。つまり、リアリズムの世界とそれを超えた世界観認識、大森の言う「極めて動物的でありまた極めて文化的分類である分類」と「世界観上の真偽の分類」の双方を必要としているのです。ニュートン

力学を経たアインシュタインの相対性原理の発見以降、特に見えない、聞こえない、味わえない知覚による思惟では直接捉えられない宇宙を相手にするように、わたくし達も〈近代小説〉を相手にしたいと願っています。

Ⅲ 読書行為の原理／文学作品を読むとは

そこでもことに恐縮ですが、「読むこと」における、大変分かりにくいことに踏み込んで申し上げなければなりません。私見に基づいた読書行為のグランドセオリーに遡及することをお許してください。これが共有されないと〈近代小説〉を「読むこと」が学問としては成立しないからです。

そこで仮に、〈近代小説〉の文学作品を今、あなたが手にしているとしましょう。本を開けると、日本語の文字の集まり(エクリチュール)が見えます。この文字という言語は、ソシュールが教えるとおり、概念(シニフィエ)と音声である聴覚映像(シニフィアン)の任意に結合したもので、文字は耳で聞くのではなく、目に見えるものですから、視覚映像(シニフィアン)が概念と任意に結合したもので、読書行為・「読むこと」とはインクの痕跡(シニフィアン)を目で見て、もしくは指で触って、知覚し、それを概念(シニフィエ)として受け取る、であれば、それが読み手の中で働いている瞬間、その同じ瞬間、眼前の文字は概念なき視覚映像、インクの痕跡(シニフィアン)のみが残ります。

つまり、こういうことです。

「読むこと」とは原理上、読書行為が始まった瞬間、眼前の文字群が読み手の中の概念と紙の上のインクの跡とに分離し、客体の文章が客体の文章のまま紙の上にあるのではなく、目には見えない、分離を通して生成されている行為なのです。すなわち、読書行為とはそれが始まった瞬間、任意に結合していた文字がもう一度、分離することだったので。その意味で、読書行為は客体の対象の文章に還元できません。ここに「読むことのアナーキズム」、「読みのアナーキー」が成立します。

「消えたコーヒーカップ」という論文を以前『社会文学 16』(2001・12)に書いたことがあります。そのコーヒーカップよろしく読書行為もまた、客体の対象の作品を捉えようとすると、客体の対象そのものが消えてしまうのです。客体の対象は

文字記号が消えて、ただの痕跡と化し、概念とは分離しています。この二分化、一方は読み手の内部に意味をもたらし、他方は痕跡、宇宙のカオス、物質の断片となって、客体の対象を失う、それが文字記号を「読むこと」の一回性であります。

Ⅳ 〈第三項〉とは何か

読み手は客体そのもの、〈第三項〉は捉えられない、捉えているものはその〈影〉でしかない、その〈影〉である出来事を我々は捉えている、これは実は、簡単なことです。

わたくしが考えていることはごく平凡な当り前に過ぎることではありません。

例えば、漱石の『坊つちやん』なら『坊つちやん』、この『坊つちやん』そのものは誰も読めません。どんな天才的な人でもその人の捉えた『坊つちやん』像であり、論です。しかし、『坊つちやん』がなければそれぞれわたくし達の『坊つちやん』論なり、読んだ感想なりの出来事自体が起こりません。未来永劫『坊つちやん』そのものは捉えられない、『坊つちやん』は厳然とあるが捉えられない、この厳然としてある客体そのものものを〈第三項〉と呼んでいます。極めて単純で、私はこれを理論と思ったことは本当はありません。理論も何も、ただこれだけのことです。誰にでも、わかっているはずのことです。

捉えている客体の対象は客体の対象そのものではなく、その〈影〉であり、それが主体(読み手)の捉える客体(文学作品)に「実体性」として現象しています。客体の実体は一回性の現象の「実体性」として、「真実の百面相」として働くのです。

加藤典洋氏の「理論と授業—理論を禁じ手にすると文学教育はどうなるのか—」(『日本文学』2013・3)にはイーザーの説として、「われわれは事物に対しては、その外におり、テキストに対しては、いつもその中にいる。従って、テキストと読者との関係は、事物と観察者との関係とは全く異なる。」を援用して、第三項論を斥けますが、私見では、「事物」は客体の実体ではなく、言語によって構築された人間にとっての対象でありま

す。「事物」という「現実」があって、その後、人間が誕生したのではない、人間の言語が「現実」を「現実」とし、「事物」を「事物」としたと考えます。魯迅の言う「鉄の部屋」と言えど、同じです。漱石も鷗外も芥川も同様にそれが分っていたと思います。すなわち、〈近代小説〉とはもともと、この世界観認識の転換、大森荘蔵の「真実の百面相」を受け入れていました。一旦、「事物」の外、「現実」の外に立って、すなわち、了解不能の《他者》を抱え、この難問を潜って、三人称客観という形式が登場した、わたくしはそう考えています。主体と客対の相関における主体ではなく、そのメタレベルでの〈主体〉は構築されるべきものであります。

わたくしは「物語・小説」を近代の〈物語小説〉と文字通りの〈近代小説〉とに峻別します。〈近代小説〉は「物語」を語る〈語り手〉自身を相対化し、その語っている虚偽を剔抉していく主体を必要としていると考えています。〈語り—語られる〉共同体の崩壊したところにリスナーが座っているかぎり、これが要請されています。そこには「生活上の分類」と「世界観上の真偽の分類」との双方を必須とするのです。〈語ること〉それ自体の病、虚偽を超えて初めて〈近代小説〉という分野が誕生していたことが〈聴き手〉の誕生によって見えてくるのです。

〈昼にして夜問題〉も〈三十年二十年問題〉も、『故郷』公表以来長らく知られないまま今日に至ってしまいました。それは〈読むことの^{グランドセオリー}原理〉が問われていないからです。〈近代小説〉〈物語小説〉の峻別がなされないからです。主客相関の構図が相対化される必要があります。ポストモダン後の読者はこの原理論を必須とし、〈語り手〉の捉えられない、闇の中の世界を聴き取るためにリスナーが〈語り〉を再構成するのです。生身の〈語り手〉はしばしば語っている事態を掌握し、統治していません。『舞姫』の「余」以来しばしば、クライアントなのです。『故郷』の〈語り手〉の〈私〉には見えない、その〈向こう〉にいる人物たちの生の領域を浮かび上がらせることで、〈語り手〉の〈私〉とは何者であるかがリスナーに見

えてくるのです。〈私〉の間違える数字、中学の国語教科書は本文を原典に回復してほしいと、強く要望します。これは研究の制度に《転向》の可能性を拓くと言わざるを得ません。「希望」のロジックとは〈昼にして夜〉という相対主義、パラレルワールドを超えるのです。未熟にして且つ稀代の認識者である〈語り手〉を超えるリスナーに構築されて・・・。