

魯迅『故郷』の秘鑰^{ひやく}

—「鉄の部屋」の鍵は内にあつて扉は外から開く—

The Secret Key of Lu Xun's "Hometown":

Iron Room's Key is Inside and the Door Opens from Outside

田 中 実

TANAKA Minoru

【要旨】

『故郷』は中国・日本両国において、長く中学国語教科書に採用され、広く親しまれてきた魯迅の代表的作品の一つですが、実は、時代の認識の枠組み、思考の制度を超えた、すこぶる奥の深い、謎を秘めた難解な作品だったのです。

〈語り手〉の「私」は近代的な知識人でありながら、同時に日常生活では三十年前のことを二十年前と間違えるし、かつて美貌を誇っていた楊お婆さんの気持ちも閩土の心の動きも理解出来ない、矛盾した人物ではありませんでした。こうしたことを〈機能としての語り手〉が鋭利にして的確にえぐり出して語っていたのです。〈語り手〉の「私」の三十年來、心の支えであった小英雄閩土は昔

ながらの「偶像崇拜」者でした。ところが開明的な知識人の「私」も同様だったことに末尾、初めて衝撃的に気づくのです。その時点で「私」は「希望」とは自身が捉えている出来事の外部にあり、それが世界を動かすことに思い至ります。それによって「私」は時代の認識者となるのです。

「鉄の部屋」を脱する鍵の秘密、鍵は内にあつて扉は外から開きます。この作品はこの世界観認識の転換の鍵を渡してくれるのです。

【キーワード】

二十年三十年問題、「深藍色」の空／紺碧の空、メタプロット、

〈機能としての語り手〉、〈第三項〉「了解不能の《他者》」、「鉄の部屋」

はじめに

魯迅作『故郷』は一九二一年五月、雑誌『新青年』第九卷第一号に発表され、魯迅最初の小説集『呐喊』（北京・新潮社、一九三・八）に収録されました。この『故郷』は中国・日本の双方で長年に亘って中学国語教科書の安定教材として採用され続けてきたこともあり、少年少女を含めた幅広い読者を持ち、魯迅の代表作の一つに挙げられます。この作品は中国の現在とは社会制度の異なる百年も昔の話でありながら、その内容は一見、複雑でも、難解でも、不可解でもありません。むしろ分かりやすく親しみやすい、我々の日常の暮らして感じる感覚の延長にあると読まれてきました。

本稿は既に論じた四つの拙稿①「虚妄の希望・虚妄の絶望——『故郷』の〈ことばの仕組み〉」（田中実・須貝千里編『文学の力×教材の力 中学校編3年』二〇〇一・六、教育出版、8・24頁）、②「〈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 No.369、二〇〇三・一、28・33頁）、③「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』第62巻第2号、二〇一三・二、36・49頁）、④「統（主体）の構築——魯迅の『故郷』再々論」（『国語教育思想研究』第8号、二〇一四・五、19・30頁）をベースにして新たに書き下ろしたものです。今回『故郷』を改めて読み直して、近代文学研究において原理論に基づく世界観認識の転換をこの『故郷』が要求していると確信しました。本稿の『故郷』の新たな「読み方」を通して、日本に限らない、〈近代小説〉

の読み方、現在の研究状況に対する異議申し立てをしたいと思います。

この『故郷』がどのように捉えられてきたか、ここでは二人の研究者、国語教育界を代表して田近洵一氏、近代文学研究界を代表して魯迅文学研究者藤井省三氏、それぞれの論を取り上げます。

二十年前の拙稿①には論の後、付録「所感交感 新しい研究分野の開拓——田近洵一さんへ」が付されています。これを収録した前掲『文学の力×教材の力 中学校編3年』には、田近洵一氏の論考「魯迅『故郷』における人間追求——反転する人間理解」と「所感交感 語り手「私」の視点からの自己覚醒の物語」があり、田近氏はその「所感交感」で、「私」は、閨土との間に存在する差別を、「悲しむべき厚い壁」などという言葉で、悲しみながらも受け入れています。つまり、差別の存在を動かしたい社会的事実として是認してしまっている」と指摘するのみならず、『故郷』を結論として「差別小説」と批判する諸論に共感、賛同されています。ところが、小説の結末の出郷の船上での場面、「希望という考えがうかんだ」とき、「私はどきどきとした」という箇所に、「私」の自己相対化から自己覚醒への契機を見ており、またそこに語り手「私」を読むことの意味もあると見ているので、「これは差別小説ではなく、その「逆」の結論に達している」とされます。それならば、田近氏は何故、差別小説と評する説に賛同されたままなのでしょう。氏の論にこのような矛盾を残すのは、この小説自体が見かけとはまるで違って、実は分かりにくい〈ことばの仕組み・仕掛け〉が隠れているからではないでしょうか。

拙稿①の前には、既に藤井省三氏の著書『魯迅「故郷」の風景』

(一九八六・一〇、平凡社)、『魯迅「故郷」の読書史』(一九九七・一一、創文社)があり、『故郷』の時代背景に関しては多く教えられ、参照させて頂いたことをお断りしておきます。

②の七年後二〇一〇年には、「座談会「故郷」の〈文脈〉を掘り起こす」(司会馬場重行、参加者中村龍一・藤井省三・高木まさき・田中美、四月二日開催、『日本文学』第59巻第8号、二〇一〇・八、2-34頁)があります。

この座談会の討議を踏まえた藤井氏はその五年後、「松本清張の私小説と魯迅「故郷」——「父系の指」から「張込み」への展開をめぐって」(『文學界』66巻第6号、二〇二二・六、後「魯迅と日本文学」漱石・鷗外から清張・春樹まで)二〇一五・八、東京大学出版会、191-212頁に収録)で、「語り手の迂闊さ」の根拠のひとつとして、「私」と閩土との「二人の間には少年時代からすでに壁があつたにもかかわらず、語り手は迂闊にも三〇年後に再会し、「老爺(旦那様)」と呼ばれて初めてこの壁の存在に気付いた」(傍点引用者)と指摘し、「故郷」は私小説的構造を持ちながらも、作者が語り手の「私」の迂闊さ、自己中心的思考を批判している作品なのである。「故郷」の中にすでに「故郷」批判が埋め込まれている」とされています。そうであるならば、「私」という人物の複雑な多面性を読み解くことが必要です。田近・藤井両氏の論を読むだけでも、『故郷』を読む困難さが露わになってきます。これを克服するには、この作品の〈ことばの仕事・仕掛け〉の解明が要請されるのです。

そこでまず〈語り手〉の「私」という視点人物はどのような人物なのかから具体的に始めますが、その際、『故郷』の〈本文〉の筋(ストーリー・プロット)を構造化することで初めて現れる八つのキー

センテンスを太字にして引用し、論の骨格としています。中でも特に第五のキーセンテンスがこの小説の構造を直接的に支えています。

I 〈語り手〉「私」の登場／〈機能としての語り手〉

『故郷』は次のように始まります。

きびしい寒さのなかを、二千里のはてから、別れて二十にもなる故郷へ、私は帰った。／(中略)鉛色の空の下、わびしい村々が、いささかの活気もなく、あちこちに横たわっていた。おぼえず寂寥の感が胸にこみあげた。／ああ、これが二十年来、片時も忘れることのなかった故郷であろうか。／私のおぼえている故郷は、まるでこんなふうではなかった。私の故郷は、もつとずつとよかった。その美しさを思いうかべ、その長所を言葉にあらわそうとすると、しかし、その影はかき消され、言葉は失われてしまう。やはりこんなふうだったかもしれないという気がしてくる。そこで私は、こう自分に言いかけた。もともと故郷はこんなふうなのだ——進歩もないかわりに、私を感じするような寂寥もありはしない。そう感じるのには、自分の心境が変わっただけだ。なぜなら、こんどの帰郷はけっして楽しいものではないのだから。

冒頭を長く引用したのは、ここをまずどう捉えるかが問われるからです。これは一人称の生身の〈語り手〉の「私」が二十年ぶりに

帰り、船の上から見た、片時も忘れることのなかった、故郷の風景に対する感慨です。それは自分の憶えている故郷とはまるで違つて「わびしい村々」に見え、「私」は思わず「寂寥の感」に襲われます。そこで故郷の「長所を言葉にあらわそうとすると」、「言葉は失われ」、「やはりこんなふうだったかもしれないという気がして」きます。もう一度、「私」は眼前の光景を意識的に捉え直し、そう見えている根拠の方に意識を向けます。すると、今回の帰郷は、実家を処分するという気の重い目的のためだから、こう見えるのだと思ひ返すのです。つまり、「私」なる〈語り手〉は眼前の目に見え、捉えられる光景をそのまま受け入れ、認めるのではない、見えている出来事と見ている自身の主体との相関関係を捉え直し、新たなまなざしを投げかける人物、これが冒頭に登場する「私」の内なる在り方、内界です。と言つても、冒頭からは「私」の言葉を失う程の「寂寥の感」の深さの意味は、初読の読者には理解できません。再読し、後述する第五のキーセンテンスを捉えると、「私」がいかに既に「魂をすりへら」して帰郷していたか、その意味が新たに覚えてくるのです。

このお話の全体は、帰郷の船の上、帰つてきた故郷の自宅、出郷の船の上、この三つの段落に分かれ、その三つの出来事の場面、時空でプロットが構成され、〈語り手〉の「私」がこれを〈聴き手〉、リスナーに向かつて語っています。すなわち、一人称単数の〈語り手〉の「私」はそれぞれの時空に拘束されてしか語ることができません。例えば、森鷗外の『舞姫』、夏目漱石の『坊っちゃん』、川端康成の『伊豆の踊子』、これらの作品の〈語り手〉である「余」、「己」、「私」、彼らは自身の出来事を回想する主体であり、自分がお話全体

を振り返つてみるものが出来ませんが、『故郷』の〈語り手〉の「私」はお話(ストーリー)の出来事的时间と共に移動しています。そのため、冒頭の船上の〈語り手〉の「私」はその後、自分に何が起るかを知らないのです。知っているのはこの一人称の〈語り手〉の「私」を「私」と語り、〈語り手〉全体を統括する〈語り手〉を超えるもの(である〈機能としての語り手〉)です。ここにこの作品の〈ことばの仕組み・仕掛け〉を読み解く糸口があります。先の「所感交感」で田近氏は田中に対し、「〈語り手〉を超えるもの」を設定することで、何が読めたのでしょうか。〈語り手〉を超えるもの」を作品の読みの問題として位置付けてほしい」と要請されました。これに二十年後、改めてこうしたかたちでお応えしていきます。それには、世界観認識を転換する〈第三項〉の原理論の問題に触れる必要があります。

一般的に、お話の流れ(ストーリー)、ストーリーの因果関係を捉えたプロットのレベルが読まれ、分析・解釈されていますが、私見ではこれはお話の上澄み、表層でしかありません。小説を読むにはこの上澄み・表層を読みながら、筋をその筋足らしめる〈仕組み・仕掛け〉である〈メタプロット〉を捉えるところに〈深層批評〉が隠れ、ここに文学の価値に関わる感動の所以があると考えます。そのためには読み手の中に起こる、読み手自身の力学・メカニズムを捉える必要があります。それは語られた出来事を読むのではなく、これを語る主体との関係、〈語り手語られる〉相関関係を読むことが基本として要請されるのです。

ここでの一人称の〈語り手〉の「私」のまなざしは物語空間に組み込まれ、拘束されているため、その対象人物の関与や楊おばさん

の心の内側は見えませんが、語れません。これが物語のメタレベルに立ち、「私」とその対象人物のまなざしを統括する（機能としての語り手）であれば、その欠陥から免れます。（機能としての語り手）は（語り手）の「私」自身の意識のみならずその無意識も、また閩土や楊おばさんの内奥も対象化が可能です。『故郷』は（語り手）であり、視点人物である「私」のまなざしとその視点人物に見られている対象人物の閩土や楊おばさんのまなざしとがそれぞれずれ違いながら交差しているドラマが構造的に語られているのです。そこで作品の出来事をこの〈語りの構造〉、〈ことばの仕組み・仕掛け〉とともに読んでいくと、『故郷』はその末尾に、この〈語り〉の枠組自体を解体する、〈近代小説の神髄〉とも呼ぶべき地平が現れてきます。

Ⅱ プロットから〈メタプロット〉へ

(1) 「紺碧」の空／「深藍色」の空

冒頭の船の上の次は第二段落、「私」は故郷の我が家を前にしています。しばらく感慨に浸り、その屋根瓦には「一面に枯草のやれ茎が、折からの風になびいて、この古い家が持ち主を変えるほかなかつた理由を説きあかし顔である」と、感情移入をしています。すなわち、故郷から離れていたこの二十年間の歲月とこの眼前の実家を処分せざるを得ない光景とを重ねているのでしよう。そこに母と八歳の甥の宏児が迎えられます。再会した母はすぐに引越しの話はしません。事態が大きすぎるからです。が、とうとうその話になると、閩土のことを話題にし、ここから作品は一気に次のステージに

移ります。船の上から故郷を見ても、そのイメージを言葉でしかと捉えられずにいた「私」が「母の口からかれの名が出たので」、「私」はやつと美しい故郷を見た思いがした」のでした。いかに閩土が「私」の夢の故郷のシンボルであるかが、母の言葉を契機に露わになります。「私」はここでようやく自分を取り戻し、自分が自分になった思いになるのです。その際、この小英雄の登場は次の「不思議な画面」を背景にして表われます。

このとき突然、私の脳裏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、鉄の刺又さすまたを手にして立っている。（太字は引用者以下同様、第一のキーセンテンス）

この「不思議な画面」の時間は通説とは異なり明るい月夜ではありません。日本語で「紺碧の空」と言えば、昼の空を思い浮かべるのが通例でしょうから、「紺碧の空に金色の丸い月」となれば、これは昼にして夜、夜にして昼という二重の時空、「パラレルワールド」になります。絵画史でこれと同様の場面を挙げると、魯迅の後現代なら、例えばベルギーのシュールレアリスムの画家ルネ・マグリットの絵画「光の帝国」シリーズがあります。これは一つの画面に昼と夜が同時に描かれていますし、前の時代なら、昼と夜の二重空間ではありませんが、フランスのエドゥアール・マネの最晩年の代表作、有名な絵画「フォリー・ベルジェールのバー」、これは一つの画面が複数の遠近法、多視点によって描かれています。彼ら

の絵は、リアリズムの「客観的現実」を实体とする世界観認識に基づいて描かれているのではなく、この世界観が解体され、複数の重層的な多視点が構造化されて、一枚の絵に収められているのです。

この閨土登場の背景の「不思議な画面」は作品末尾、もう一度現れ、今度はそこに閨土は現れない、いや、これは末尾、^ク見せ消^チいで現れ、「私」の新たな世界観認識が語られる、クライマックスを支えているところです。

この核心の場面をどう把握するか、すなわち、通説通り夜の場面と考えるか、それとも昼にして夜という多視点の「パラレルワールド」、重層構造で考えるか、わたくしがこれを「パラレルワールド」と取る説を初めて紹介、公表したのは、前掲「座談会「故郷」の〈文脈〉を掘り起こす」の席上でしたが、その時の出席者、国語教育を専門にする中村龍一氏は「分からなさが幻想的」、同じく国語教育の高木まさき氏は、昼か夜かは読み手のイメージの問題だと反応されました。他方、藤井省三氏は、「紺碧」の中国語は原文「深藍色」となっているのです。青とか藍とい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。」とその原文に基づき発言されました。場面は閨土が西瓜の番をしているところ、もちろんそれは夜の時間ですが、これを〈語り手〉の「私」が少年時代を思い起こして語るとき、何故「不思議な場面」(竹内訳)、「神秘的な絵」(藤井訳)〔故郷／阿Q正伝〕光文社古典新訳文庫、二〇〇九・四)を背景として思い浮かべるのかを問うことが肝心なのです。その「不思議」もしくは「神秘」の場面とは何かを想像してみましよう。すると、銀の首輪をした小英雄が格闘している相手、「チャー」も実在のアナグマなどで

ある保証は全くありません。この世のものではない、夢の生き物との格闘の背景が、昼にして夜というこの世ならぬ時空、その「不思議な画面」・「神秘的な絵」の中に閨土が現れるのです。何故か。

それは「私」という人物が、前述したように、目に見える光景をそのまま受け入れる人物ではないことに起因しています。「私」は見えている外界の客体の対象は対象そのものではない、主体のまなざしの一回性に応じて現れる、そうした世界の見え方を承知しています。外界の客体とはいわばそのつど相対的に多視点として現れること、前述のエドゥアール・マネのまなざしを持った人物が「私」なのです。それゆえ、出会って以降三十年に亘って「私」の人格を形成してきた「私」のアイデンティティたる夢の小英雄閨土を最初に登場させる場面を、昼にして夜の「不思議な画面」、もしくは「神秘的な絵」の背景として想起するのです。こう解釈すると、「私」の際立った内界・認識世界がよりリアルに鮮明に現れてくるのではないのでしょうか。「私」は世界観上の相対主義者なのです。

(2) 「私」の数え間違い(二十年三十年問題)

次のキーセンテンスは、先の「座談会」で話した「私」の年数の過ちの問題です。

ごく個人的なことをお話しします。今から半世紀も前の遠い昔、わたくしは大学院博士課程の学生でしたが、一九七三年から二年間だけある私立中学の国語の非常勤講師を勤めたことがありました。そこで使用していた国語教科書は一九七五年学校図書発行の『中学校国語 三』でした。ここに収録されていた竹内好訳の『故郷』は〈語り手〉の「わたし」(この教科書では「私」は平仮名の「わたし」)

が「閩土」という名前を聞いて思い出すのは「十一、二才のひとりの少年」、「かれと知り合った時には、わたしはまだ十そこそこの年ごろであった。もう三十年近い昔のことである。」とあり、〈語り手〉の「わたし」の年齢は現在四十歳くらい、閩土が四十一、二歳ほどでしょう、にもかかわらず、実際に閩土と再会する場面で、大人になった閩土が後ろを向いて「水生、どんな様におじぎをしな。」と連れて来た五番目の子どもを前に出したとき、〈語り手〉の「わたし」は「これこそまさしく二十年前の閩土であった。」(大字は第二のキーセンテンス)と語っています。現在四十過ぎの閩土の「二十年前」と言えば二十歳くらいの大人の歳であり、水生は何歳かは語られていませんが、「わたし」の甥が現在「八才になる甥の宏児」とあるので、水生もそのくらいの年齢のはず、少年閩土と会ったのが、「もう三十年近い昔のことである。」と先に言っていたのですから、当然水生を見て、「三十年前の閩土」と言うべきところです。この数字の過ちは中学生にもゆつくり説明すれば、十分理解できます。不審に思ったわたくしは当時恩師が関わって、わたくしも当時仕事に参加していた、ある教科書会社の国語教科書編集者に、符合しないと問い合わせをしましたが、編集の担当者は答えようがなかったのでしょうか、イエスでもノーでもなく、その反応は曖昧だったように記憶しています。ところが、今日、既にすべての日本の国語教科書では数字上正しく「三十年前」と訂正されています。もちろん、わたくしがその教科書会社に疑問を提出したからではありません。翌年の一九七六年一〇月ですが、竹内好訳『魯迅文集第一巻』(筑摩書房)が出版され、そこで「三十年前」と改訂され、これに従ったからだと思います。閩土の五番目の子供、水生は確かに「三十

年前」の閩土とそっくり、それで間違いはありません。ところがそこで、実は皮肉なことが浮上しました。この原典の改竄で、隠れていた翻訳者の〈読み〉の欠陥、逃れることの出来ない弱点が露出してしまったのです。しかも、それを日本の国語教科書は今日まで全て踏襲してしまっています。

竹内好は「訳注」で「原文は二十年だが、三十年前に閩土と出あつ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はいえない。」と作者魯迅が数字を誤ったと解し、かばう断りをして、数字を入れ替えたのです。冒頭の「二千里の果て」なら無論、概数と言って間違いはありませんが、人間の年齢を概数と言って、原文の「二十年前」を数字上正しく「三十年前」に置き換えると、逆に〈読み〉の過ちを犯すことになります。「三十年前」であれば「私」は十歳の子供、「二十年前」であれば二十歳の大人、この数字の相違を「概数」にしてどちらでもよいとする竹内訳は、後述する理由で魯迅の原作を損ない、明らかな内容の混乱に迷い込んでいます。作者魯迅が間違えたのではありません。〈機能〉としての〈語り手〉が自身の〈語り手〉の「私」をこうしたことを間違える人物として登場させているのです。それは後述する楊おぼさんの登場で、より露わになります。「私」が何故、日常生活においてはこうした単純な、しかし、ないがしろにはできない間違いを犯してそれに気付かない人物として語られているのか、これから見ていきましょう。

数値の間違いに関し、先の「座談会『故郷』の〈文脈〉を掘り起こす」で藤井氏の発言は次の通りでした。

先ほど〈三十年二十年問題〉について田中さんのお話を伺っていて、ああそうだったのかと腑に落ちたのですけれども。まあやっぱり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をつくりだしたといわずに、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ですね。(傍点引用者)

ここで藤井氏とも「私」の数字上の数え間違いに関しては了解しあえて安堵しました(この点では出席者全員と了解し合えたと思う)。しかし、それとともに、氏との作品のストーリーの捉え方が全く異なっていることが露わになりました。藤井氏は「私」が閩土との間にある身分階級の「厚い壁」を三十年後初めて知ったと捉え、故郷にいる十年を「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」っていたと解されます。一方、わたくしは、「私」は閩土と出会った後、一貫して閩土を忘れることが出来ないどころか、閩土との出会いの衝撃が逆に「私」のその後の人生を決定付けたと考えます。出会いの後の三十年間の「私」のことは直接の描写では確かに語られていません。しかし、街を取り囲んでいる城壁の外に生きる海辺の農民の子供・小英雄がいかなる存在なのか、幼かった「私」にも、城壁の内と外の意味、身分・階級の意味が次第にわかり始め、成長していったはずですがそれが後述するように末尾、第五のキーセンテンスではつきり示されます。閩土と「私」は「ひとつ心」で生きたかったのです。いく

つの頃からかは定かではありませんが、社会の矛盾や革命に強く興味関心を抱きながら、「私」は大人になっていったと考えられます。この問題との取り組みが「私」の人生の課題となっていた、と考えます。これを論じることが本稿の主旨でもあります。

少年閩土との出会いの後の「私」の人生がいかなるものであったか、これを示唆するのが「豆腐屋小町の楊おばさん」とのやりとり、「私」は歴史上の評判の美女になぞらえられる彼女をすつかり「見忘れてい」ます。それがどんなに彼女を傷付けていたか、何故なら「私」は二十歳まで筋むかいに住人でしたのですから。

(3) 「鉄の部屋」での再会

振り返りましょう。

故郷の家に戻り、母親の「閩土」と言う言葉によって、「私」はやつと「美しい故郷を見た思い」がし、前述したように、父親の愛情の証、銀の首輪をした小英雄の姿が浮かびました。心の中にある閩土との記憶こそ「私」の真の故郷であったのです。そのため、次々に閩土との夢のような思い出が沸き起こり、しばらくその世界に浸っていたのですが、現実に戻ると、眼前の故郷での出来事は夢の小英雄の美しい思い出とは別世界、母が戸外へ目をやると、「道具を買う」という口実で、その辺にあるものを勝手に持って行く「近所の連中が来ています。これが故郷の家を取り巻く状況」「私」が宏児の相手をしていると、突然、甲高い声がします。「まあまあ、こんなになって、ひげをこんなに生やして」と言う「製図用の脚の細いコンパスをつくり」の、異様な見知らぬ五十がらみの女が立っています。「私」が「ドキン」としていると、「忘れたかね? よく

抱っこしてあげたものだが」と追いつちをかけ、「私」はますます応答できません。この対応がかつて評判の美人だったこの女性を著しく傷つけてしまいます。

そこに母親が戻り、「ほら、筋むかいの楊おばさん……豆腐屋の」と言われてようやく思い出します。しかし、その容貌はまるで変わっています。噂では彼女のおかげで豆腐屋は商売繁盛だとされていた、元豆腐屋小町に対して、「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。」(太字は第三のキーセンテンス)と密かに心の中で納得してしまうのです。しかし、「私」は二十歳まで故郷にいたので、「私」の十代の時が彼女の二十代、彼女の美しさが花開いていたであろう時期であり、「私」のこの納得は全くの勘違い、筋違い、これに当人は全く気づかず、こう語るのです。見忘れていたのは「年齢のせい」ではない、閩土と「ひとつ心でいたい」という「私」の生き方がそうさせていたのです。夢の小英雄との出会い以降、閩土の置かれていく境遇にまつわる社会の矛盾にその内界が占められ、人並みに筋向いの美貌の女性に心惹かれることがなかったのです。これに対し、楊おばさんの内界はいかなるものだったか、彼女の対応を見ておきましょう。

…いや、そうではありません。彼女がこう言うのは、まず先の「私」の態度・反応が美貌を商売の手段にしていた彼女のプライドをひどく傷つけたから、その報復、いやがらせをわざと意識的にしているのです。激しく罵倒し、嫌味を言つて相手を傷つけずには自分の気が収まらないのです。ところが、「私」の方はその時年老いて美貌を失った女性の気持ち想像だにしません。「私」はそもそも人に思いを寄せる敏感な優しさを抱えるが故に、第五のキーセンテンスにある「魂をすりへらす生活」を強いられ、挫折しているために、結果として相手への配慮を欠いてしまっていることに全く気付かないのです。これを(機能としての語り手)が明らかにして語っています。

楊おばさんがかつて「豆腐屋小町」と呼ばれ、慎ましやかな姿を近所の人に見せていたはずでした。それが今は微塵もその面影がないのは、この女性に内面と容貌との極端な変貌を強いた苛酷な抑圧があつたからに外なりません。それは当時の社会体制、魯迅創作集『呐喊』の「自序」の用語で言えば、「鉄の部屋」の巨大な圧力でした。「私」が彼女を製図用の「コンパス」と喩えなくなったのは、彼女の足が女性を縛り付ける纏足で、それ用の「底の高い靴」を履き、スカートをはいていないため、「層脚が長く見えるからでした。居丈高にズボン姿で脚を開いていたのは、本人の意識とは別に、封建社会の階級身分制度が作り出した因習に抗う、精いっぱい姿であると同時に、打ちひしがれた惨めな民衆の一人の姿でもありません。帰るときに母親の手袋を「私」たちの前でこれ見よがしに盗んでいきますし、後日は「犬じらし」をわざと目の前で持っていくます。楊おばさんが「こそ泥」ではなく、人の見ている前で、その人

のものをわざと盗み、抑圧の象徴である、纏足の足で駆け出すのは彼女の自意識が解体し、崩壊しているからなのです。その彼女が識閥下では今なお抱えているかつての美貌の自己像を「私」は手ひどく傷つけ、それに全く気付かないことが第三番目のキーセンテンスに露わになっていたのでした。第二のキーセンテンスには、「私」の内なる盲目性が現れていることを指摘せざるを得ません。

(4) 「鉄の部屋」でのもう一つの再会

これまで挙げた三つのキーセンテンスは他の研究者が特には取り上げないことですが、多くの論者の注目するところは、次の三十年ぶりに夢の小英雄と再会し、「私」が声を呑む衝撃の場面です。そこで、次の第四のキーセンテンスが注目されます。

思わずアツと声が出かかった。いそいで立ちあがって迎えた。／来た客は閩土である。ひと目で閩土とわかったものの、その閩土は、私の記憶にある閩土とは似もつかなかった。背丈は倍ほどになり、昔のつやのいい丸顔は、いまでは黄ばんだ色に変わり、しかも深い皺がたたまれていた。眼も、かれの父親がそうであったように、まわりが赤くはれている。私は知っている。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。頭には古ぼけた毛織りの帽子、身には薄手の綿入れ一枚、全身ぶるぶるふるえている。紙包みと長いきせるを手になげている。その手も、私の記憶にある血色のいい、まるまるした手ではなく、太い、節くれ立った、しかもひび割れた、松の幹のような手である。／私は感激で胸がいっぱいになり、

しかしどう口をきいたものやら思案がつかぬままに、ひとこと、／《ああ閩ちゃん——よく来たね……》(中略)／かれはつつままだった。喜びと寂しさの色が顔にあらわれた。唇が動いたが、声にはならなかった。最後に、うやうやしい態度に変わって、はっきりこう言った。／《旦那さま……》／私は身ぶるいしたらしかった。悲しむべき厚い壁が、ふたりの間を距ててしまったのを感じた。私は口がきけなかった。(太字は第四のキーセンテンス)

「私」が「感激で胸がいっぱいになり」、声を発することができなかったように、閩土も「喜びと寂しさの色が顔にあらわれ」、「唇が動いたが、声にはならぬ」。しばらくして「うやうやしい態度に変わって」、「旦那さま……」と応えます。「私」はこの閩土の応答に身震いし、口がきけません。先に触れたように、藤井氏はこの「私」が衝撃を受けたことに対し、「私」は迂闊にも三〇年後に再会し、「老爺(旦那様)」と呼ばれて初めて、この壁の存在に気付いた(傍点引用者)と見えますが、前述したように、「私」は大人になる過程で、この壁に気付いています。国語教育の分野では教育哲学者の宇佐美寛氏が『国語科授業批判』(明治図書、一九八六・八)で、「わたし」は、ルントウが身分の差を意識したこのような態度をとることを予想していなかったのである。／しかし、これは、予想できないのが当然のことなのだろうか。」と疑問を投げかけ、「自分の予想は、なぜはずれたのか。」こう自らに問いかけるのが自然である。」と指摘、「自己認識が決定的に欠け」、「軽薄であり傲慢」、「感傷的な「ぼんぼん」、無責任な「青白きインテリ」と続け、「私」

に「希望」を語る資格など無い。」と厳しく批判していました。これは『故郷』に対する全面的な否定・批判です。確かに、第四番目のキーセンテンス、「私は知っています。」以下に露わな通り、現在の閩土がかつての彼の父親のようになっていくことなど、「私」はあらかじめ十分すぎるほど知っていたのですから辻妻が合わないように見えます。何故閩土の変貌ぶりに言葉にならないほどの衝撃を受けるのでしょうか。

そもそも何が二人の間に起こっていたのか、「私」のまなざしの内奥に何が起こっているのか、これがこのお話の劇の核心です……。

(5) 「私」と閩土のアイデンティティ

「私」は再会以前、母から「閩土ね。あれが……」との言葉を聞いた瞬間、脳裏に鮮やかな小英雄の姿を思い浮かべ、閩土との夢のような思い出が次々に湧き起こっていました。これまでも幾度となく反芻してきたはずの小英雄像を思い描いたまま、訪ねて来た農民らしい男を目にしたのです。それでも一目見て、閩土と分かり、「感激で胸がいっぱいになり、しかしどう口をきいたものやら思案がつか」ず、ようやく「ああ閩ちゃんよくきたね……」と昔のままの呼び方をすると、閩土も同様に「喜びと寂しさの色が顔にあらわれた。唇が動いたが、声にはならなかった。」と、二人はともに懐かしさで言葉にならない感動、感激に襲われ、自らの思いを表現する術を持っていません。そのあと、身分の違いを意識する閩土の方は、「旦那さま……」と大人の現実の呼び方をします。そのずれは少年閩土の姿をありありと頭に拵えていた「私」には衝撃とな

ります。その言葉が「私」の眼前の大人の閩土の姿と、三十年前の銀の首輪をした永遠の夢の小英雄、少年閩土の姿とをくつきりと対照させて、二人の間にある隔絶を露わにさせ、現実を突きつけるのです。

眼前の閩土を「私」の中のアイデンティティ（小英雄閩土こそ真の故郷の姿である想い）は認められない、受け入れられず、「私」はこれに激しいダメージを受けます。この二人の間のずれは埋めようもなく、二人はたたずみみまします。そこに好人物の母親が割り込みます。「まあ、何だつてそんな、他人行儀にするんだね。おまえたち、むかしは兄弟の仲じゃないか。むかしのように、迅ちゃん、でいいんだよ」と取り持つと、閩土はその母親に「めっそうな、ご隠居さま、なんとも……とんでもないことでございます。あのころは子どもで、なんのわきまもなく……」と現実の側に立つて対応し、「私」はその壁を前にして言葉は出てきません。

〈語り手〉の「私」には黙々と煙草を吸っている閩土がデクノボーにしか見えませんが、〈機能としての語り手〉の視点から見ると閩土の心の内はそれとは大違いでした。実は、閩土もまた、「私」の母親からの手紙で「私」に会えるを知り、「うれしくてたまりませんでした。」と心の内を見せていました。訪ねて来た時は、「青豆の乾したのですが、自分とこのですから、どうか旦那さまに……」と差し出して礼を尽くしています。何より、再会の十日後、「私」たち一家の見送りの際、水生の代わりに六番目の五歳の女の子を連れて来るという配慮を見せています。水生と宏児とが自分達のように親しくなって別れが辛くないようにという配慮、ここには閩土の子どもたちへの深い愛情、人間性が窺えます。こうした閩土の内

面は「私」のまなざしからは見えません。そのため、読み手もこれを読まないのです。これは一人称の〈語り手〉の「私」の視点からのみ読む、すなわちプロットだけを読むと見えませんが、〈機能としての語り手〉によって閩土の内側からも語られていることを対象化して読む、すなわち〈メタプロット〉を読めば、自ずと事態は見えてきます。

母親も含め、閩土も「私」も、それぞれ自身の内なるドラマ、それぞれのまなざし、パースペクティブの内側を生きるしかないのです。三者三様のまなざしがすれ違いながら、この劇はどこに向かうのでしょうか。

Ⅲ 「鉄の部屋」の鍵は内にあつて扉は外から開く

出郷の船の上、「私」は意外なことを聞かされます。

母は、閩土に引越して「持っていくかぬ品物はみんななくてやろう」と言っていたにも関わらず、閩土はただの日用品でしかない「碗や皿」を灰のなかに隠し、こっそり別れの日に持って帰ろうとしていたと、「私」に打ち明けます。高価な物なら、まだ堂々と欲しいと言えても、日々使う日用品まで欲しいとは言えない、閩土は屈折した見栄・人情ゆえの卑屈な^レこそ泥^レ、近所の連中と変わらなかつたのです。そこで「私」は次のように述懐します。

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、私とちがつて、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。また閩土のように、打ちひしがれて心が麻痺する生活を共にすることも願わない。また他の人のように、やけをおこして野放図に走る生活を共にすることも願わない。(太字は第五のキーセンテンス)

ここに先述した藤井氏と私の捉える『故郷』の物語・ストーリーのの違いの根拠が端的に現れています。閩土と「ひとつ心でいたい」と長年願ってきた、その閩土も近所の連中と変わらぬコソ泥の一人と出郷の船上で聞かされ、「西瓜畑の銀の首輪の小英雄のおもかげは、もとは鮮明このうえなかつたのが、今では急にぼんやりしてしまつた。」と小英雄像が「私」から消えていきます。しかし、閩土と「私」との距離はこのように遠くなつても、これからの時代を生きる宏児と水生、「せめてかれらだけは、私とちがつて、たがいに隔絶することのないように」と、「私」は彼らの将来を案じています。ここで「私たちとちがつて」と複数形で言わず一人称単数で語るのは何故でしょう。確かに、閩土は^レこそ泥^レまでしていましたが、一方で、前述したように別れ際に水生を連れてこない配慮も見せていました。そうした閩土の思いに「私」はまるで気づいていません。こうした「私」の独りよがりな語り(機能としての語り手)は細部まで周到と言わざるを得ません。しかしながら、小作農階級の閩土、小商いの纏足の楊おばさん(纏足は中流階級以上)、地主階級の「私」自身、三者の内面がそれぞれ強大な社会体制の「鉄の部屋」に押しつぶされている悲惨な現状を「私」はこの引用箇所

適切に語り、総括をしています。

「私」は本来ヒューマニティに富んだ鋭利な観察眼の持ち主で、紛れもなく優れた知識人であるにもかかわらず、先述したように、三十年を二十年と言いつつ間違えたり、閩土や楊おぼさんの微妙な心理の綾に疎いのは、「私」の日常の感覚がある種、崩れ、壊れていたからです。それは、「私」こそ閩土と「ひとつ心でいたいがため」、「むだの積みかさねで魂をすりへらす生活」を生きて来たからに外なりません。故郷を離れて二十年、「私」が閩土を忘れることなどあるはずもなく、その逆、心の拠り所として外界と闘争してきたのです。貧しい海辺の農民階級の閩土と「ひとつ心」を持つための「鉄の部屋」との闘いは、「私」を鋭い認識者に押し上げたと同時に、「私」の「魂をすりへら」してもきました。それゆえ簡単な数字を間違えたり、懐しさでいっぱいの楊おぼさんを無用に傷つけてしまうのです。「私」の一見この矛盾した人物像は「鉄の部屋」の過酷さの現れであり、そこにリアリティがあります。(機能としての語り手)は「私」のその姿を的確に抉り出していますが、大方の読者にこれが見えにくいのは、先に述べたように、視点人物の「私」のままざしで対象人物の領域を捉え、作品の(仕組み、仕掛け)を読み落としているからです。

「私」と閩土の二人の悲惨な再会はまだ取り返しがつきません。そこでこれからのことが問題になる、それが次の第六と第七のキーセンテンスです。

希望をいえば、かれらは新しい生活をもたなくてはならない。
私たちの経験しなかった新しい生活を。／希望という考えがう

かんだので、私はどきつとした。たしか閩土が香炉と燭台を所望したとき、私は相変わらずの偶像崇拜だな、いつになったら忘れるつもりかと、心ひそかにかれのことを笑ったものだが、いま私のいう希望も、やはり手製の偶像に過ぎぬのではないか。ただかれの望むものはすぐ手に入り、私の望むものは手に入りにくいだけだ。(太字は順に第六と第七のキーセンテンス)

自分たちの再会の限度を超える悲しみ、痛み、これを次世代の宏児と水生には繰り返させたくないという「希望」を意識した瞬間、デクノボーに見えていた閩土と「私」自身が変わりないことに気がきます。閩土は先に長テールブルの他、先祖を祭るための「香炉と燭台」を求めていました。その時、「私」は相変わらず旧弊な迷信を信じる愚かな「偶像崇拜」だな、仕方がないなど思っていたのです。それが今浮かんだ「希望」、すなわち「私」が獲得したはずの輝かしい先進的で知的な進歩思想・進歩史観も、実は「私」の思惑・観念であって、「手製の偶像」に過ぎない、閩土と「私」とは五十歩百歩でしかないことに気付いたのである。

そもそも「私」は冒頭、帰郷の船の上、故郷を前にしての感慨で、既に近代的な相對主義者としての思考の形をリスナーに見せていました。それが閩土もまた近所の住民同様、こそこ泥ぐだつたことを知らされ、多年の「ひとつ心」でいたいという「希望」も実は、自身の主体が信じこんでいる観念、アイデアに過ぎないと、思い至るのです。「私」の内奥には一見読者には見えにくい「私」の観念体系の解体、すなわち、それまでの主客相関の枠組の解体が起こっています。新たな世界観認識へ向かう根底的な転換です。

そして、次の最末尾の未曽有の境地に到ります。

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。その上の紺碧の空には、金色の丸い月がかかっている。思うに希望とは、もともとあるものともいえぬし、ないものともいえない。それは地上の道のようなものである。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。(太字は最後第八のキーセンテンス)

閩土などの農民の働く海辺の砂地の上の「紺碧の空には、金色の丸い月がかかっている」です。しかし、もうそこには夢の小英雄閩土はいません。その姿は、見せ消^けち、ここでは、「私」のこれまでの生の拠点、アイデンティティの完全なる喪失を露出させています。もはや「私」はこれまでの「私」ではいられません。

つまり、この第八のキーセンテンスに語られた「道」をもし「希望」と言い換えるなら、その「希望」の意味するところは、これまでの主客相関の枠組のメタレベルで捉えていた主体から発せられた「希望」ではありません。「希望」は「絶望」に相等しいという認識の図式ではなく、これを超えて、その外部の主体が発した「希望」です。多くの人が歩くか歩かぬか、その結果の「希望」は「私」のあざかり知らぬことです。人々が多く歩くなら、「希望」が生まれると言うのは、それまでの主体の願望や意志の及ばぬ境地に立つて、これまでの世界観認識から脱却し、その外部、了解不能の時空と向き合っているのです。そこではじめて、生身の〈語り手〉「私」は文字通りの希代の認識者として完成し、「鉄の部屋」に立ち向か

うことになります。その時、「鉄の部屋」を開ける鍵は内側にあつて、扉は外からしか開かないのです。(語り手)と〈機能としての語り手〉が重なる地平です。こうして『故郷』の〈ことばの仕組み・仕掛け〉は完結します。

おわりに(「鉄の部屋」のこと)

周知の通り、魯迅は医学を専攻、日本に留学した後、真に人間を救うものは何かと疑問を抱き、医学から文学へと転向して帰国します。文学によって人を救うとの志を立てたのです。その最初の創作集『呐喊』に十四の創作が収録され、その「自序」(竹内好訳『魯迅文集1』、ちくま文庫、一九九一・三、11-18頁)には、魯迅に「鉄の部屋」で文章を書くことを許した秘訣、その秘密の経緯が明かされています。

魯迅はそこで、当時の中国の社会体制を「鉄の部屋」と呼び、「窓はひとつもないし、こわすことも絶対にできないのだ。なかには熟睡している人間がおおぜいいる。まもなく窒息死してしまうだろう。」と喻え、ならばどう抗がおうと、文学作品を「書くこと」は無効、無意味であると「確信」していました。絶望していたのです。ところが、『新青年』を発行していた友人、金心異(実名、錢玄同)から「しかし、数人が起きたとすれば、その鉄の部屋をこわす希望が、絶対にはいとは言えんじやないか」と反論されると、どうしたわけか、魯迅は「絶望」したままこれを受け入れ、次のように態度を一変させます。

そうだ。私には私なりの確信はあるが、しかし希望ということになれば、これは抹殺はできない。なぜなら、希望は将来にあるものゆえ、絶対にならないという私の証拠で、ありうるというものの説を論破することは不可能なのだ。そこで結局、私は文章を書くことを承諾した。これが最初の「狂人日記」という一篇である。

ここで『狂人日記』以降、魯迅の態度・立場は文章を書くことに転じ、断固動じる所はありません。これは一見、友人金心異に説得されて文章を書き始めたように見えますが、そうではありません。「鉄の部屋」は文章を書いても壊れない、このまま窒息するしか道はない、魯迅はそう「確信」し、この「自序」を書いている今もそれは揺らがらない、と言っているからです。にもかかわらず、この「鉄の部屋」打倒に向けて、文章を書くと言うのですから、その点では明らかな自家撞着、自己矛盾です。徒事ではありません。

もう一度、繰り返します。金心異は、魯迅の「希望」がないとの「確信」を斥けて、わずかでも「希望」を持って事に当たることを主張します。魯迅はこれに対して、「私には私なりの確信があるが」と、「希望」がないとの「確信」を持ったまま、「しかし希望ということになれば、これは抹殺はできない。なぜなら、希望は将来にあるものゆえ、絶対にならないという私の証拠で、ありうるというかれの説を論破することは不可能なのだ。」と態度を一変、「鉄の部屋」との闘いの文章を書くことと主張します。これは『故郷』末尾の一文、「思うに希望とは、もともとあるものともいえぬし、ないものともいえない。それは地上の道のようなものである。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。」と全く同じことを意味しています。ここには人が見過ごしてしまおう（とわたくしには思われる）難題が秘められています。

実は、ここで文章を書き始める魯迅は「希望」はないとの「確信」を持ちながら、同時にそう「確信」している自分自身の主体を相対化し、その外部、メタレベルに立っているのです。主客相関を対象化して捉えるレベルと、それをさらに捉え直すメタレベル、この次元の異なる二重の座標軸を手に入れたのです。魯迅の秘密、前述第八のキーセンテンスの鍵はここにあります。ここに魯迅とその友人、金心異との差があるのです。友人の側には座標軸は一つ（以前の魯迅も金心異と対立はしていたが、同じく常識的立場の座標軸）、その座標軸は近代の発見した尊い命の場、リアリズムの場での相対主義です。これを踏まえ、さらにこれを相対化し超える外部に魯迅の「希望」があります。魯迅は自身の主体が作り出している主客相関を相対化したレベルのさらに外部、これに向かって文章を書くのです。

「鉄の部屋」は階級社会の制度に限りません。これを打倒して革命を成就しても、新たな「鉄の部屋」は生まれます。主客相関のメタレベルに立って「希望」を持ったとしても、人は生きていく限り、「生・老・病・死」の苦の中にあり、「鉄の部屋」は時代に応じて新たに現れます。その意味で「自序」の「私」も『故郷』の「私」も永久革命を強いられ続けるのです。人が何事か、己れの全身全霊、すべてを掛けて事を成そうとするには、必要条件しか持っていない。十分条件はその人の生の枠組、主客相関の枠組の外にあります。魯迅はこの重層構造を生きているのです。するとどうなるか、鍵は内に

あつて、扉は外から開きます。

魯迅は次のように言っています。

「創作は、自分の心を写すものとはいへ、所詮は人に見られたいのだ。／＼創作には社会性がある。／＼もつとも、見てもらいたい相手がたった一人のこともある。——親友、愛人。」（『小雑感』、竹内好訳『魯迅文集4』、ちくま文庫、一九九一・六、193-198頁）。創作の主体である魯迅は、文章はこれを他人に見せるために書くと言いながら、それが通じる相手は「たった一人のこともある」と言います。それは読者一般の一人、「あなた」のことではない、そう読み手に揺さぶりをかけているのです。本稿の冒頭で『故郷』は「見かけとは違って、実ははるかに分かりにくい」小説だと述べましたが、魯迅は自身の文章が読み手に通じることが極めて困難なことを自覚していたと思われまます。

魯迅はこうも言っています。「自分は愈々人をだますことを盛んにやりだした、そのだます学問を卒業しなければ、或はよさなければ、円満な文章は書けないのであろう。」（『私は人をだましたい』、竹内好訳『魯迅文集6』、ちくま文庫、一九九一・八、233-237頁）と。ここには自身の文章が人をだましているという魯迅の厳しい透徹した自己省察があります。自己弁護克服の闘いです。この自意識が日常の自己（主客相関の自己）を超えさせていく力学を生みます。日常生活の基盤となるリアリズムの場と、リアリズムの外にあつて了解不能の《他者》と向き合う永劫の沈黙の場、この二つの座標軸を持ち、〈近代小説の神髄〉へと向かうのです。

注の前に、近代小説の傑作である『故郷』を読む際に要請される

世界観の転換と読書行為の原理について、以下補っておきます。

【補説】

世の中に起こる出来事とは常に自分自身の主体の捉えた、一回性の対象としてしか現れてきません。これは一般に相対主義と呼ばれ、『故郷』の冒頭の「私」もこの立場にあります。そこでわたくし個人はこの我々の主体が実際に知覚し、捉えることのできる客体の対象の領域を（わたしのなかの他者）と呼び、他方、その主客相関の外部である対象それ自体、そのものの領域を（第三項）、了解不能の《他者》と呼んで両者を峻別してきました。人が主体の捉えている客体の対象と関わって生きている限り、その外部である対象そのものに向かうことはできないからです。これと向き合うには、主客相関の枠組みを相対化するレベルのさらにメタレベルに立つことが必要です。そこで我々は主体の及ばぬ了解不能の《他者》の領域と向き合うこととなります。わたくしは四半世紀、こうした思考図式で拙論を論じてきました。

一人称小説の《語り手》は基本的にリスナー、《聴き手》に向かつて語る《語り手》であるにもかかわらず、自身がお話の出来事の中の登場人物でもあります。一方でリスナーに語りながら、他方では物語の時空で活動している、現実にはあり得ない架空の存在、これは小説それ自体が虚構だから成立しています。

この作中の《語り手》の「私」は自身も無意識の闇を抱え、自分の目に見、耳で聴き取る相手、対象人物である聞土や楊おぼさんの内面も見えていません。横並びにしか登場することはできま

せん。これに対して、作品全体の言葉を統括しているのがこの〈語り手〉の「私」を「私」と対象化して語る〈機能としての語り手〉です。『故郷』末尾、述べたように、〈語り手〉の「私」は自身の最先端の思想もまた、「手製の偶像」に過ぎないことを知り、自身が抱いていた相対主義の限界を知ります。そこでそれまでの主体を一旦消去させて、さらにメタレベルの主体を獲得する必要性に迫られます。この主体の消去と顕在のパラドックスが「私」を〈機能としての語り手〉のレベルに押し上げるのです。了解不能の《他者》である、〈第三項〉という永劫の沈黙と向き合わせるのです。ここまでが人間のできる限界、扉の内の鍵を自ら外すことです。扉の外はもはや人の手に余る領域です。鍵は内側にあつて、扉は外から開くのです。

注

- 1 〈第三項〉に関しては、ごく簡略に「補説」に掲げました。
- 2 ポストモダンニズムの潮流の中で生まれた「表層批評」に対して、わたくしは〈深層批評〉を唱えています。
- 3 その根拠はⅢ章に述べた通りですが、改竄の背景には、『故郷』が小説として読まれ、聖人とされた魯迅の伝記的な問題と深く関ります。これを「概数」だとすることは原典を甚だしく損なつて日本の全学生に紹介することになります。国語教科書の使命に反し、看過できません。ここには近代小説の読み方が問われます。因みに、拙稿「学問として〈近代小説〉を読むために」（田中実・須貝千里・難波博孝編著『第三項理論が拓く文学研究／文学教育 高等学校』、二〇一八・一〇、

明治図書、246-260頁）参照。

- 4 山田伸代氏の「故郷を読む」には、同様の指摘があります（『月刊国語教育』369号、二〇一〇・一二、64-67頁）。

5 以前にも拙稿「読みの背理」を解く三つの鍵―テキスト、〈原文の影〉〈自己倒壊〉そして〈語り手の自己表出〉―（『国文学解釈と鑑賞』第73巻第7号、二〇〇八・七、6-16頁）で論じたことがあります。小林秀雄の評論、「様々なる意匠」（『小林秀雄全集』第一巻、二〇〇二・四、新潮社、135頁）のなかには、「批評とは竟に己れの夢を懷疑的に語る事ではないのか」と断言する名文句があり、現在の文学研究や文芸批評の大枠はこの枠組みにあります。

ところが、両者の位相を比較対照すると、魯迅の文章を書く位相は、この「懷疑的に語る」主体の枠組それ自体をも斥けています。すなわち「様々なる意匠」を懷疑的に語るベクトルをさらに進め、そう語る主体の拠点それ自体を斥け、その外部と対峙するところに立つのです。小林秀雄の批評する主体を今一步、さらに進めた位相、そこが『故郷』の「私」が自らを「偶像崇拜」者として斥けたところですが、そこに初めて、鍵は内にあつて扉は外から開く秘密を解くことが可能です。ここには世界観認識の転換が秘められています。

6 「座標軸」とは一つの時空を示しています。因みに、村上春樹は「ナイン・インタビューズ 柴田元幸と9人の作家たち」（二〇〇四・三、アルク、260-291頁）で、自身の創作について「そこにあるものを全部分解して、洗い直し、組み立て直して、別の座標をもつてきて、小説を作っていくしかない、という決意があつた。（中略）そのあとで解体したものを洗い直して、組み立て直して、座標軸を据えてという作業が順番にきて、それで一応「ねじまき鳥クロニクル」みたいな地点に

いくわけです。」と語っています。

7 この「主客相関の主体が消え、そのメタレベルの主体が現れるというパラドックス」は、例えば、村上春樹なら、エッセイ「猫を乗てる父親について語るとき」(文藝春秋、二〇二〇・四、96-97頁)で次のように述べていることに重なります。

言い換えれば我々は、広大な大地に向けて降る膨大な数の雨粒の、名もなき一滴に過ぎない。固有ではあるけれど、交換可能な一滴だ。しかしその一滴の雨水には、一滴の雨水なりの思いがある。一滴の雨水の歴史があり、それを受け、継いでいく、という一滴の雨水の責務がある。我々はそれを忘れてはならないだろう。たとえそれがどこかにあつさりと吸い込まれ、個体としての輪郭を失い、集合的な何かに置き換えられて消えていくのだとしても。いやむしろこう言うべきなのだろう。それが集合的な何かに置き換えられていくからこそ、と。(傍点原文)

これについては拙論「無意識に眠る罪悪感を原点にした三つの物語——(第三項)論で読む村上春樹『猫を乗てる 父親について語るとき』と『一人称単数』、あまんきみこの童話『あるひあるとき』——」(『都留文科大学大学院紀要第25集』二〇二二・三に掲載)を参照して下さい。

【付記】本稿は竹内好訳が国語教科書で使われているため、竹内訳『魯迅文集I』(一九九一・三、ちくま文庫、89-102頁)を底本としていることをお断りしておきます。

受領日 二〇二〇年九月二四日
受理日 二〇二〇年一月四日