

# 物語の終わる時 IV

— 日本の小説・フランスの小説 7 —

## 物語の終わる時 IV (完)

佐々木涼子

結局のところ、問題はどうか生きるかということらしい。フランスの小説と日本の小説について考えていても、詰まるところ、思いはそこにぶちあたる。

馬鹿ばかしい、そんなことは当り前のことじゃないか、とお思いだろうか。かのスタンダールの「小説は街道ぞいに動きまわる鏡」ではないが、青い空のように美しいことも、ぬかるみの泥水のように醜いこともあるこの世の中を描くのが小説というものなのだから、人の生き方が問題であるのは言うまでもないと。さればこそ我が国の坪内逍遙も、

小説の主脳は人情なり、世態風俗これに次ぐ。(…) よろしく心理学の道理に基づき、その人物をば仮作<sup>つく</sup>るべきなり。かりにもおのれが意匠をもつて、強いて人情に悖<sup>は</sup>戾<sup>れ</sup>せる、否、心理学に戾<sup>も</sup>れる人物<sup>な</sup>んどを仮作りいさば、その人物は已に既<sup>すで</sup>に人間世界の者<sup>す</sup>にあらず、作者が想像の人物なるから、その脚色は巧みなりとも、その譚<sup>ものがたり</sup>は奇なりといふとも、之を小説とは言ふべからず。

『小説神髓』

と言ったではないか。そうおっしゃるとすれば、それは私の考えている

## 物語の終わる時 IV

### — 日本の小説・フランスの小説 7 —

ことと、いささか違う。いや、まったく違う。

私の考えているのはこういうことである。小説は人間社会など描かなくともよい。複数の人間の織りなすドラマやストーリーなど無くてもよい。極端なことを言えば、まったく人間が登場しなくてもよい。それにもかかわらず問題はひとえに、人はいかに生きるかの一点に懸かっている。

ことばを変えて言うならば、小説とは、人間の生きているさまを描くものではない。そうではなくて、小説が人間を生きるものである。小説によって人間的なものが生きられるのである。そしてその様式・方式が、日本の小説とフランスの小説とで違っている。ほんの僅かだが、しかし決定的に、原理原則のレベルで異なっている。

命というものは、人間のそれにかぎらず、何とも良い加減なもので、作り出される時の状況を思い起こしてみるまでもなく、実に切実である一面、これほど無責任なものはない。命の本然はたぶん、そのやみくもな無責任さの中にあるので、自分が生み出すべき命の先行きについて責任を感じるようになったということが恐らく、ヒトという動物が進化しすぎたことの

証拠でもあれば、もはや絶滅するしか無いということの予兆でもある。

まして生み出された命の側にしてみれば、自分の命に責任の取りようなどはあるはずもなく、そもそも人がそんなことを考え始めるのはすでに人生の半ば以上を生きてしまった後でしかない。

だから、どのように始めるかはまったく問題ではない。また、どのような状況に遭遇するか、そのときどのように対応するかということも、大して問題ではない。ともかくも生きてみるしかない。とりあえずそれ以外に方法はない。そんなふうにしてともかくも生きているうちに、どこかに、何かが溜ってくる。そうなってしまうと、これをどうにかしないでは、どうにもならなくなる。どうにもならないからどうにかしなくちゃ、ということが、第一の問題になる。既に問題はどうにもならないところまできているということ、ある時、否でも応でも認めないわけにはいなくなる。いつの間にか、知らぬうちに、問題はもう九割がた煮詰まって今にも焦げつきそうなのだが、さて、いったい何をどうしたら良いのだろう…と、こ

## 物語の終わる時 IV

### — 日本の小説・フランスの小説 7 —

これまで来て、さてそれからが本番である。予行演習なしでのつけから本番である。溢れそうな何かを、どう発散するか、どう始末するか…。

人生はゴミ処理に似ている。そういえばスタートからして、あれは結局ゴミ処理だったのではあるまいか。気がつくとすでに形をなしてしまっているその何かを、パッションと呼んでもいいし、また妄執と呼んでもいい。恋と呼ぶも自由である。

いずれにしてもその現れようは、悩みであり、苦しみであり、痛みである。悩ましく、かつ苦しいから、何とかしてこれを振り捨てたいと思う。解放されたいと願う。それから自由になることが、さしあたって当面の目標になる。何が何でもそれしか考えられなくなる。そしてたいていは、その時たまたま通りかかった誰かに取り付いて、これを夢中で愛したり、あるいは憎んだりすることになる。悩みも苦しみも、その誰かに由来するものであるかのように勘違いして、当の相手の真実ささえ見えなくなるほど思い乱れて、我を忘れた盲目の拳句が、もうひとつ別の命を作り出すという究極の無責任に走るとすれば、それはもつとも安直で、もつともありふれ

たやりかたであって、端のとにかく言う筋ではない。まったくもって無我夢中とはこのことで、相手もわきまえず我ならぬ他者に取り付き、はたまたその行く末も定かでないのに、我ならぬ他者を人生の荒波に放り出すのだから、無自覚これに過ぎるものはあるまい。結局はあなた任せの出たとこ勝負。いまだ《生き方》の問題以前である。

それではあまりにも心もとない。もちっとまじな自覚と責任のある《生き方》に到達するにはどうしたら良いか、ということになると、これは要するにゴミ処理の問題なので、燃やすなり、土に埋めるなり、そのプロセスを熟考し、習得し、実行して、ゴミの無い理想的な状態を実現しよう、ということになる。

とはいえ生きるということは取りも直さずゴミを生むということであるのだし、そもそも命は無責任さの中にこそその本然のエネルギーを有するものなのだから、自覚と責任のある《生き方》のほうがそうでない人生に比べて、いかなる意味においてであれ、良いということはけっして無い。

## 物語の終わる時 IV

### — 日本の小説・フランスの小説 7 —

少なくとも、私はそうは考えない。無自覚に無責任に、多量のゴミを作り、それに埋もれ、また見境もなくあたりに振撒いて、ひとの迷惑など少しも考えずに生きるのが本当ではないかと思っている。恥も外聞もなく、泣いたりわめいたり怒ったりして、それでも元気に生きていけるのであれば、それこそ最高だと思っている。

けれどもここで言うゴミとはすなわち悩み苦しみの代名詞で、だからそのようなゴミとはできるだけ関わりをもたずにやっていきたいと思うのは、他でもない、自己保身のためである。自覚と言いつ責任と思うのも、つまりは自分が弱いからで、まったくもってそれ以上のことではない。

できることなら、悩みや苦しみというゴミはきれいさっぱり捨ててしまいたい。しかし生きるということはすなわちゴミを作るということ。本当にゴミの無い状態を願うなら、死んでしまう以外に道はない。少なくとも、この世に生きて、それがために溜ってしまったゴミの消滅を思うとすれば、それが一番順当な考え方である。というわけで、真に自覚的に生きるということは、完璧な死に方へ向けて自己を形成していくことになるのだろう。



し、それ以前に、上手に生きるということとはたぶん、小刻みに少しずつ死ぬことを繰返していく、ということなのだろうと思う。

《生き方》即ち《死に方》である所以だ。

そのような命のありようと、小説はまったく同じである。言葉をかえれば、優れた小説はそれ自体が命である。描き出しているものが、ではなく、それ自体が生命そのものである。そうではないか、登場人物は死ぬとはかぎらないが、小説は終わらないわけにはいかないのだ、命と同じように…。

そして命と同じように、たぶん小説はどんな始まり方をしても構わない。良い加減であればあるほど見事なのではないか、ときえ考えられる。それが証拠には、名作といわれるものの書き出し、もしくは繰返し人の口にする有名な冒頭第一句の、なんと無意味なことか。

国境の長いトンネルを抜けると雪国であった。

## 物語の終わる時 IV

### — 日本の小説・フランスの小説 7 —

はたまた、

長いこと私は宵寝に慣れてきた。

いずれも、出典を言う気にすらならない名作の、最も印象的な文章である。しかしたぶんこれらの冒頭が優れている真の理由は、それがまったく意味を持たないところにある。はっきり言ってしまえば、どちらも読んだだけでは、それがどうした、と言いたいような無意味なことばだ。

もっとも無意味といっても、『失われた時を求めて』の中で、「私」の友人のブロックガルコント・ド・リールの詩句について述べている「何も意味しないという至高の価値」とはいささか趣を異にしているだろう。あれはことばというものの、いわば造形的な美について語っているのだし、こちらの無意味は、いうならば赤ん坊の無心である。

さりげなく始まるのが良い。意味を込めようとしても、それは難しいのだ。アリストテレスの言うように、「始め」とは他のものの後に必ずしも

従わないから、何ものとも呼応する必要がない。呼応するとすればそれは次のレベル、すなわち読み直しの段階でのことで、そうなるとブルーストのように冒頭が小説全体からの逆照射を浴びるということにもなりうるが、しかしその場合ですら、第一句そのものの存在感はその表向きの無作為、無頓着のなかにある。

それにひきかえ終わりの文章の重要性は否定しようもない。ともかくも今の今まで読んできた作品の、その進行に文字どおりピリオドを打つものである。まだ読者の記憶に生々しい、というよりは現にそれに包まれている高揚を支え、かつ締めくくるものでなくてはならないのだ。それは作品全体と呼応し、これを担うものである。

だが終わりの文章が重要なのは、単にそれが作品全体を締めくくるものだからではない。物語の進行につれて蓄積されたエネルギーが、結末において発散される。そして、文章を書き、かつは読むという苦役から解放された理想的な状態が出現するからだ。終わりの文章が表現するのは、いま

## 物語の終わる時 IV

### — 日本の小説・フランスの小説 7 —

終わろうとしている物語全体であるよりはなお、そのような究極の理想境である。

なべてものごとが終わるということは、過去から現在へ、そして現在から未来へと、絶間なく変化しつづけて止むことのない時間の鎖を振りほどくことだ。ということはもうこの先、事態が変わることがないということでもある。変わらずに、未来永劫にわたって、この状態が固定されたまま持続していく。つまり永遠である。

ひとつの状態がまったく変化しないで持続するためには、そこにいかなる不調和もあってはならない。すべてに無理がなく、完全に調和していること。さもないと、無理は痛みを生じ、不均衡は抑圧を呼ぶ。不完全な消耗がゴミをしこたま作り出す。パッションや妄執がふくれあがり、何はともあれこの状態だけは耐えがたい、ということになる。先のことも考えず行動に走る。つまりは、またも、やみくもに生きる。

終わるということは、一瞬から一瞬への絶間ない変化、継起、そして意味の発生を、永遠という完璧な無意味に昇華させること。そのなかに、終

わってしまった事柄に含まれていた意味のすべてが映し出されたとしても、それでもなお新しい意味や変化を生じたりすることがないような、それほど不動の調和を聞くということである。

物語もまた終わらなくてはならない。生命が死ななくてはならないように、はたまた恋が終わらなくてはならないように、終わるということは必然なのだが、しかし不思議なことに、物語が終わるという現実には抵抗する人は少ない。それにひきかえ命は、自分のそれであれ愛する者のそれである、いつかは終わるという真実を真つ向から素直に受入れるのはとても難しい。まして恋の熱情は、ひと昔ふた昔を振り返ってみただけで、他人事ではない自分のこととして何度も覚えのあることなのに、どうして人は、この恋ばかりは終わることがないなどと、本気で信じたりするのだろうか。思うに、人は願ったり信じたりということをよほど良い加減に行うのであるにちがいない。

## 物語の終わる時 IV

### — 日本の小説・フランスの小説 7 —

\* \* \*

さて、物語が終わるということ、それも完璧に終わるということは、そのような不動の持続を開くということである。一瞬一瞬を生き続けたその結果としての死のように、一行一行を書き、読みつないだ結果としての終わりの文章は、それによって完全な永遠、もしくは完全な虚無を表現するはずのものだと思われる。

勿論、こうして物語が終わることによって開かれる永遠のありようは、けっして単一のものではない。物語の死たる終わりはその生に応えるものであって、生はその内容がまことにもって千差万別だから、終わりが単一でないのは当然なのだ、しかしそれにしては質的に、また内容的に、奇妙な類型性も感じさせずにはおかない。少なくとも物語の終わり方は、その作品構造やストーリー展開の図式に比べて、はるかにパターン化され



ていることは確かである。ことばを変えて言うならば、フランスの小説群（あるいは西欧の小説というべきかもしれない）は、どれもが個性的ではありながら、しかし終わる時にはどこか共通の原則に則った終わり方をする。そして日本の小説もまた、そのような普遍的な呪縛力を持った一種の默契から自由ではない。

ではそのパターン、もしくは默契とはどのようなものなのだろうか。先に私は、西欧の小説の終わり方に見られる共通の性格を概観し、併せてそれに対する違和感のようなものを語った（cf『物語の終わる時Ⅰ』）。一般的な傾向としてそれは、視野を社会に向けて外に開き、時間的また空間的に拡散することで、物語を越えるものであった。では、それと比較して、日本の小説はどのような終わり方をするのだろうか。

日本の小説の場合、必ずしも個人を描いたとは言えないような作品でも、最後の場面に登場するのはたいてい一人である。『たけくらべ』（樋口一葉 一八九五）は、その名の示すとおり、育ち行く少年少女を群像として浮



## 物語の終わる時 IV

### — 日本の小説・フランスの小説 7 —

き彫りにして、読んでいる最中は主人公の美登利よりは周辺の長吉や正太のほうが生き生きと印象的なくらいだが、最後の文章が、このいささか騒々しく躍動的な作品を、叙情的で静かな恋物語に変えている。言ってみれば、美登利はここへきて初めて真の主人公になるのである。

竜華寺の信如がわが宗の修業の庭に立ち出づるうわさをも美登利は絶えて聞かざりき、ありし意地をばそのままに封じ込めて、ここしばらくの怪しのさまにわれをわれとも思はれず、ただ何事も恥かしののみありけるに、ある霜の朝水仙の作り花を格子門の外よりさし入れおきし者のありけり、誰れの仕業と知るよしなけれど、美登利は何ゆえとなく懐かしき思ひにて違い棚の一輪ざしに入れて淋しく清き姿をめづけるが、聞くともなしに伝へ聞くその明けの日は信如が何がしの学林に袖の色かへぬくき当日なりしとぞ。

社会や社会生活に言及して終わるよりは、個人の生活情景で終わるほう

が圧倒的に多い。事件のもつれがほどけた後の調和のとれた人間関係を複数の人物で描くということは、フランスの小説には良く見られることだが、日本の小説は焦点を個人に絞る。『小僧の神様』（志賀直哉 一九二〇）は、一人の恵まれない少年がたまたま巡りあった幸せを描いた市井の片隅の人情話などでは決してなくて、小僧に鮎をご馳走した貴族員議員Aの心理を彼の夫人や同じ議員仲間のBとの絡みで書いてある、立体的な内部構造をもつ作品だが、しかしその結末は、小僧という小さな人物の生活に密着した感慨だ。

彼は悲しい時、苦しい時に必ず「あの客」を想った。それは想うだけである慰めになった。彼はいつかはまた「あの客」が思わぬ恵みを持って自分の前に現れて来ることを信じていた。

この結末には一行あけて附記があつて、おそらく小説理念の上からはこ



## 物語の終わる時 IV

### — 日本の小説・フランスの小説 7 —

ちらのほうに興味深いように思われるので、本筋を少し外れるけれども、触れずに通り過ぎるわけにはいかない。

作者はここで筆を擱くことにする。実は小僧が「あの客の本体を確かめたい要求から、番頭に番地と名前を教えてもらってそこを尋ねて行くことを書くかと思った。小僧はそこへ行って見た。ところが、その番地には人の住まいがなくて、小さな稲荷の洞があった。小僧は吃驚した。——とこういう風に書くかと思った。しかしそう書くことは小僧に対し少し惨酷な気がして来た。それゆえ作者は前のところで筆<sup>ひ</sup>を<sup>かく</sup>することにした。

この短編小説は、小僧と鮎というエピソードをめぐって発想のレベルを異にする複数の思考が交錯するという構造をしている。愚かであるがゆえに生真面目な小僧は、「あの客」とその行為を「到底それは人間業ではない(……)もしかしたらお稲荷様かも知れない、と考えた。」「あの客」で

あるAは、そういう小僧にやさしい気持ちは持っているが、しかしそれ以上に、そのように優越的な立場と精神で「善事」を行う自分に自己嫌悪して「変に淋しい、いやな気持ち」を扱いかねる。そしてその妻は、その気持ちをおそらく十分理解はするのだが、しかしAが二度とその鮎屋へ行く気がしなくなったと言うのを聞いて「ちようどうござんすわ。自家<sup>うち</sup>へ取り寄せれば、皆もお相伴できて」と笑うのである。笑いながら、Aのこだわりを浮世ばなれしたセンチメンタリズムと揶揄する健全な生活人の意識を打ち出す。それらの意識は相互に斜に構えて、あたかも寄せる波かえす波のように、他を追認しつつ打消していく。しかもそれらの意識は、どれもがそれなりの真実を持っているのだ、おそらくは小僧にお稲荷様を思わせるものになった彼の伯母、「お稲荷様が乗り移ると身体をブルブル震わして、変な予言をしたり、遠いところについた出来事を言い当てたりする」その伯母の意識に至るまで。

そしてそうした意識の重層に、いま作者の意識である附記が付け加わる。

## 物語の終わる時 IV

### — 日本の小説・フランスの小説 7 —

それは理念としての《小説》にたいする反省作用であろう。「超自然のもの」の介入によってストーリーを解決するのは、ギリシャ悲劇のデウス・エクス・マキーナに限ったことではない。日本でも能や歌舞伎、民話などにしばしば見られる伝統的な手法だが、そうした古来のロマネスクに対して、この附記は反省のかえす波を浴びせ、そうすることで、物語を通じてあった寄せる波かえす波のリズムをもう一度繰返し、かつ先の結末に駄目押しの確認をしているのである。その意味で、これは優れて二十世紀的なメタ小説「小説の小説」でもある。

個人をその日常生活に還元させて終わるのというのが日本の小説に最もよく見られる型だが、加えてその場所も基本的には生活空間、たいていは自宅である。また時間も、ある特別の時というのではない、昨日でも今日でも明日でもいいような何時<sup>いつか</sup>である。そのような時空に身をおいて、人は極めて私的であるがゆえにまた極めて普遍的でもある感懐にふける。行動と言えるようなものは無いか、あってもほとんど意味のないことばかりだ。

『秋』（芥川龍之介 一九二〇）のように、帰宅の途中で「秋——」と「しみじみこう思わずにはいらなかった」り、『浮雲』（二葉亭四迷 一八八六）の主人公のように「ひとまず二階へ戻った」りする。しかもそのような終わり方は、作品の本体がもっている雰囲気とはまったく関係がない。言うならば「終わりの合図」か何かのような、こういうふうな事が収まればそれは終わりのしるしだと、作者と読者のあいだに暗黙の約束があるかのような、それは一種の型なのではないかとさえ思われる。

そういうわけで、『金色夜叉』（尾崎紅葉 一八八七）は、そのストーリーも流血沙汰まであって波乱万丈なら、文体もやたらに会話の多い躍動的な作品だが、『金色夜叉』『続金色夜叉』『続続金色夜叉』『新続金色夜叉』と連なっていくシリーズの結語を並べてみると、終わるに終われぬ物語の命が少しずつ衰えて行くのを見るようで、何とも興味深い。まずは初恋の宮を失った心の痛手から非道な金貸しになった貫一が、同じ金貸しの鰐淵が怨恨から家に放火され焼死したのを機に、鰐淵の息子の直道から懇々と

## 物語の終わる時 IV

### — 日本の小説・フランスの小説 7 —

論されて、はじめて改心するところ。

聴きいる貫一は露の晨あしたの草のごとく仰ぎみず、語りをはれどもなを仰ぎみず、いかにと問はるるにも仰ぎみざるなり。

たちまち一閃の光ありて焼跡を貫く道の畔ほとりを照らしけるが、その燈ひかりのこなたに向かひて近づくは、巡査の見とがめて寄り来るなりけり。

(……) 巡査はいかに驚きけんよ、彼もこれもおのおの惨として蒼き面に涙垂れたり—— しかもここは人の泣くべきところなるか、時はまさに午前二時半。

『金色夜叉』

次いで、女金貸しとの痴情に悩み、その三角関係から寛一は、彼を裏切ったことを後悔した宮が自刃したのち入水するという夢を見て身もだえる。

さらば往きて汝の陥りし淵に沈まん。沈まばもろともと、彼は宮が屍かばねを引き起こして背うしろに負へば、その軽きこと一片の紙に等し。怪しと見返れば、さらに怪し！ 芳芬鼻はうふんを撲うちて、一朶いちだの白百合大いさ人面のごときが、満開の葩はなびらを垂れて肩にかかれり。

不思議に愕くとすれば、目覚めぬ。覚むれば、暁の夢なり。

『続金色夜叉』

夢に思い乱れ「活を求めて得ず、死を求めて得ず」の寛一はその後、商用で塩原をおとずれ、宿の襖越しに隣室の男女の身の上ばなしを聞く。(なんとドラマだ!) 女は新橋の芸者愛子、男は彼女のために主人の金三千円を費い込んだ狭山。女はまた身請けの話に責め立てられて、二人は所持した毒薬とともに死のうとしている。その身請けの客があのお宮の夫、富山とわかって、寛一は二人に救済の手を差しのべる。

## 物語の終わる時 IV

### — 日本の小説・フランスの小説 7 —

夜すがらふたりの運星蔽<sup>おほ</sup>ひし常闇の雲も晴れんとすらん、ほのぼのと隙き洩れる曙<sup>あけぼの</sup>の影は、玉の緒長く座に入りて、光薄るる燈火<sup>ともしび</sup>の下に並べるままの茶碗の一つに、小さき蛾ありて、落ちて浮かべり。

『続続金色夜叉』

最後は、狭山を引き取った寛一の、しかし鬱々と心はれぬ日常と、今は病いの床にある宮からの手紙が交互に語られる。その結び。

(……) かように今あるかたちもじきに消えて、この筆、この硯、この指輪、この燈<sup>あかり</sup>もこの居宅<sup>すまい</sup>も、この夜もこの夏も、この蚊の声も、あたりのものみな永く残り候に、私ひとり亡きものに相なり候て、人には草花の枯れたるほどにも思はれ候はぬはかなきなどを考へ候へば、返す返す情けなく相なり候て、心ならぬ未練も出で申し候。

『新続金色夜叉』

いまだ死ぬに死なれぬ未練の思いを残しているというのは、この長篇が本当に終わる前に作者の方が三十五歳の若さで亡くなったためだろうか。後に紅葉の弟子の小栗風葉が完結編を書いたという事実は、そうさせるだけの生命力が作品そのものにまだ残っていたことを窺わせる。しかしこうして並べてみると、終わりの文章それ自体が然るべき型へと徐々に徐々に近づいていくようで、なかなか面白い。

波乱に富んだ出来事が過ぎ去った後に、日常的な空間に身を置いて、人間一般に共通するそこはかとなき物思いに沈む。あるいはそれと同じことだが、あたりの自然のたたずまいや身边に置かれてある意味もない器物などに目を止めて、それに心をゆだねる。そのようにして日本の小説は終わり、読者に、もうこの先は無いということを得させるのである。

日常的な時空とはつまり、どこでもなく、いつでもない、ということだ。また、私的でかつ普遍的なそこはかとなき思いとは、主人公が己れの自我

## 物語の終わる時 IV

### — 日本の小説・フランスの小説 7 —

や個性を消滅し切った状態にあるということに他ならない。その状態をもっと押し進めれば、自我は無我となり、あたりの風景に溶けこんでしまうだろう。それが、日本の小説がその命の果ての永遠として持っている安定的なイメージである。

ところで、客観的な個性を持たない人間を主人公として、その日常生活を描き、もっぱら私的感懐に終始している散文の作品を私小説ということとは周知のとおりだ。しかし上に引用した小説は、どれも私小説とはいえない。多くは、まったく異なる傾向のものである。それにもかかわらず、結末において必ずといって良いほど私小説的状况を作り出しているというのは、一体どういうことだろうか。繰返しになるが、結末は作品が自らを永遠として呈示するという意味で重要なものだ。『金色夜叉』のように、終わり方が完全でないと、作品はその生命を全うすることができない。ことばを変えれば、死ぬことができない。妄執から解き放たれた平安を得ることができない。

とすれば、こう考えてもいいのではないだろうか。すなわち、私小説と



いうのは、日本の小説が従来その究極的な終末のイメージとして内包していたもの、言うならば小説のエッセンスを、それ自体として打ち出したものであると。勿論、これだけが日本の小説の構成要素もしくは基本的要素だというわけではない。しかし作品の終わり方には、それなくしては小説が真に小説としての命を全うし得ないような、必要不可欠な何かがあるということもまた、事実である。だからこそ終わり方をそのまま作品にしたような私小説は、さんざんに批判の対象とされながらもなお、その存在に言いがたく根深いものを潜ませているのではないだろうか。

しかし重要なのは終わることだけではない。終わりは、単に終わるだけでは終わりにすらなりはしない。ひとつの作品の終わりは、読者の意識を必ず背後へ揺りかえす。そして作品はそのときはじめて、決定的な意味を顕わにする。終わりという死Ⅱ永遠が明らかにするのは、ほかでもない生命の意味である。生命を死へ向けての行程として捉え直すことで、はじめて生命の基本的な意味とダイナミズムが確定するのである。

## 物語の終わる時 IV

### — 日本の小説・フランスの小説 7 —

それはおそらく小説や文学のみに関わる意識ではあるまい。日本の小説をその一部として包み込んでいるもっと広い文化の総体が、そして良くも悪くもその文化を生きないわけにはいかない人間が無意識のうちに持っている死生観と、深く絡みあっているはずだと思うのである。結局はいかに生きるかという問題だと言ったのは、つまりそういうことである。

かつて、フランスの小説はバレリーナのように爪先立ち、指の先で空の彼方を指し示して今とこを越える、と書いたことがあった（cf『物語の終わる時Ⅰ』）。それになぞらえて言うならば、日本の小説は己れを空しうして終わる。面を伏せ、身を屈し、小さな点へと収斂し、やがて周囲の景物に溶け込むように己れを失い、ついにはあたりに人無き境地を作り出して、終わる。

小説とは良くも名づけたもので、日本の小説は決して「新奇なるもの」でも「大説」でもない。無名の小さな己れへ、更にはそれを越えて無我の境地へと収斂していくダイナミズムを内在させているものであるらしい。内在させるとはつまり、こうした小説に関わって生きている人間が、その



精神活動の習性として持っている、ということだ。意識するとしなやかかわらず、いやたぶん、無意識的なものであるだけになおさら度しがたく根深いものとしてあるのではないだろうか。

\* \* \*

人間というのは誰しも結局は自分自身にしか本当の興味は持ち得ないのかもしれない。物語の終わり方について日本とフランスの小説を比較するつもりで書いてきたこの文章が、今になってみるとじつは私自身の私的感懐の羅列、もしくはそのカモフラージュにすぎなかったことに愕然とする。

とすれば、私というちっぽけな物語の末路は、いったい如何なることになるうとしているのだろうか。『危険な関係』や『ナナ』ほどに悪辣なこと



## 物語の終わる時 IV

— 日本の小説・フランスの小説 7 —

はしていない。『ボヴァリー夫人』ほど尻軽な行動力を持っていない。『失われた時を求めて』ほど広大無辺の自意識は持てそうにない。大方、思いばかり果てしなく積りつもった挙句が、

(…) 妄執の雲の塵積って山姥となれり

山また山に山めぐりして行方もしれずなりにけり

(『山姥』)

とまあ、せいぜいがそんなところかなあと思っている。

(おわり)

(初出 一九八九年「ふらんす手帖」18号)