

日本文学における「終わり」の感覚

The Sense of an Ending in Japanese Literature

上 田 真*

It has often been pointed out that one of the characteristics of haiku as a verse form lies in its “open ending,” an ambiguous ending that leaves a great deal unsaid. To some extent, the same may be said of Japanese literature in general. Many literary works that have come out of Japan seem to provide no firm sense of conclusion. The most obvious example is the work of Kawabata Yasunari, who once said his novels “can be cut off at any point.” A story by Kawabata normally ends so inconclusively that the reader is never sure whether it has actually ended.

In sharp contrast, the Western literary tradition has always valued a work with a logically constructed plot that produces the sense of a beginning, a middle, and an end. After James Joyce and Marcel Proust, however, some major Western authors began to depart from that convention, and this has given rise to a number of studies on the implications of literary closure. Those studies, varied as they are in emphasis and methodology, concur in the belief that the form of a literary ending is closely related to the author's way of comprehending raw reality and giving a meaning to it.

The sense of an ending in Japanese literature is also tied to each author's outlook on life as well as to the philosophical, religious and cultural

* UEDA Makoto, スタンフォード大学教授・国文学研究資料館客員教授

elements that formed the basis of Japanese life at his time. It is derived from a combination of many complex factors, a study of which is beyond the scope of this paper. What I have tried to do in the following pages is to single out the endings of four major modern novels—Hayashi Fumiko's Hôrô-ki, Nagai Kafû's Bokutô kitan, Natsume Sôseki's Wagahai wa neko de aru, and Kawabata's Senbazuru—and see how each mode is related to the past tradition of Japanese literature. The novel as a literary form originated in the West; but a Japanese novel, insomuch as its writer is a Japanese, still shows some characteristics of the native literary tradition, including the way in which it ends.

これはもう大分むかしのことになりますが、俳句の英訳で有名な R. H. ブライスト、イギリスの詩人で日本でも教鞭をとったことのある D. J. エンライトが、俳句の性格について論争したことがあります。あるときブライストは、俳句の特色として非終結性ということを指摘し、自然というものは限りなく流れてゆく時間の連続であって、きちんと大文字ではじまって終止符で終る英語のセンテンスのようにいくものではなく、したがって大文字もなく終止符もない俳句のような構文こそ、自然を生きたまま捉えることができるのだと説明しました。これに対してエンライトは、真っ向から反対したのです。どう反対したかというと、文学の文学たる所以は、自然の非終結性を終結性に変えることにあるのだ、という論拠によってです。始めもなく終わりもなく、ただ連続して流れてゆくこの自然という實在に、大文字を入れ終止符を打ってこそはじめてそこに文学作品が生まれる、とエンライトは考えました。したがって、エンライトの考えをつきつめますと、俳句は文学ではない、或いは、文学とすれば第二芸術の文学である、ということになります。

このエンライトの俳句非難には、反論する余地が十分に残されておりますが、それは私のテーマから外れますので、今はとり上げません。問題にしたいのは、ブライストもエンライトも、非終結性が俳句の特色であることにおいて、意見が

一致している点であります。西洋の視点からみると、俳句は終結がない、或いは終結感覚の弱い文学である、と、そう考えられているらしいのです。そしてこのことは、俳文学だけでなく、日本文学全般についても、ある程度あてはまるのではないかと考えられます。だいたい日本人には、自然の非終結性を終結性に変えるのが文学であり芸術なのだ、という意識が薄かったのではないかと。結果として、日本文学の作品には、全般に終結性が弱いのではないかと。そして、終結性の弱いことが、日本文学の特色の一つになっているのではないかと。そんなふうと考えられます。

さっきは俳句の例をあげましたが、今度は近代文学から例をとってみますと、例えば川端康成の作品には終結性が極めて弱いように見受けられます。代表作『雪国』は、二度完結してまた書き継がれて居りまして、この小説をどこでどう終えるか、作者自身迷ったようなところがあります。小説が完結してからも、葉子と行男のことをもっと書くべきではなかったか、とか、あれは冒頭の部分だけで終わらせたほうがよかったのではないかと、などという意味のことを作者は言っていて居りまして、ある時など、「『雪国』は」どこで切ってもいいやうな作品である」とまで言い切りました。また、小説『千羽鶴』は、一度書き終えて出版してから再び続編を書き継いで、それが継続中にある旅館で創作ノートの入った鞆を盗まれてしまい、結局未完に終わっています。それから『眠れる美女』は、最初の部分を短編として雑誌に発表したのですが、その雑誌の編集部から一冊の本になる分量ができるまで続けてくれといわれ、「まだ本にならないか、まだ足りないか」と、編集部に聞きながら書きのばされた小説です。『片腕』は、最初の部分が雑誌に発表になった時、それを読んだ三島由紀夫は、「すばらしい終結部をもった珠玉の短編」だとして賞讃したのですが、後で小説が終ってなかったことを知り、恥をかいたと告白しています。『みづうみ』では、作者の川端自身、作品が終わったのかどうか分からなかったらしく、終結部を一度雑誌に発表しているのに、単行本ではそれを削除して、未完の小説として出版しています。他にも『浅草紅団』『故園』『古都』『美しさと哀しみ』など、川端文学には完成しているのか未完成なのかよく分からないような

作品は数え切れませんが、このような終結感覚のあやふやさについては川端自身よく承知していて、「私の小説は、どこでも終つてゐるし、どこでも終つてゐないやうなものだ」と書いています。

川端文学のばあいは極端な例ですけれども、このような終結感の曖昧性は他の日本の作家の場合にもしばしば見られます。その具体例についてはあとで述べますので今は省略しますが、小説の終結についての同じような感覚は、当然のことながら作者側だけでなく、読者、批評家の側にも見られるところであり、それを最もよく示すのは、日本文学では未完ということが必ずしもその作品の欠点とはならず、したがって未完の作品で名作とされているものがずいぶん多いという事実です。現代文学からその例を思いつくままに挙げてみますと、二葉亭四迷の『浮雲』、夏目漱石の『明暗』、幸田露伴の『風流微塵藏』、島崎藤村の『東方の門』、徳田秋声の『縮図』、横光利一の『旅愁』、いずれも文学史の上で高い地位を与えられてきています。また、川端康成の『千羽鶴』と『山の音』が1952年に芸術院賞を受けた時は、共にまだ未完の作品でした。かつてアリストテレスは、作品の構成には起首・中枢・終結という三つの部分がなければならないという意味のことを言いましたが、日本文学では、起首と中枢が立派であれば、終結はどうでもいいと、これはちょっと言い過ぎかもしれませんが、そんなことが言えるような部分があります。

しかし、ふり返って西洋文学のほうを向いてみますと、アリストテレスの言葉にもかかわらず、近来は小説における終結感が次第に弱くなってきています。大まかな話になりますけれども、19世紀までの小説では、大抵主人公が死ぬか結婚するか、旅行を終えるか、大人に成人するか、とにかくはっきりした大団円がありました。ところが、マルセル・プルーストだとか、ウイリアム・フォークナーだとか、アンドレ・ジイドだとか、20世紀の小説家の作品では、その終結感がずいぶんとぼやけてきて居ります。中には、わざわざ複数の終結を用意する小説家も居りまして、たとえばイギリスの現代作家ジョン・ファウルズの長編『フランス軍中尉の女』には終わりが三つあり、大衆小説的な終り方、ヴィクトリア朝小説ふうの終り方、そして20世紀小説的な終り方、それぞれの

可能性を読者はかい間見ることができます。また、先達で亡くなったアメリカの作家リチャード・ブローティガンは、『ビッグ・サーの南軍将軍』という小説を書きましたが、それには5つの少しずつ違った結末があるばかりか、6番目、53番目、131番目、9435番目、いや1秒間に186000もの結末ができるまで増え続けるだろう、とつけ加えています。これはもちろんパロディーのための誇張でしょうが、現代小説に強い終結感がなくなってきたことは事実で、アラン・フリードマンやディヴィッド・H・リクターなどという学者は、終結感の弱いことこそ現代小説の一特色なのだ、という説を展開しています。同じ特色は、西洋現代詩においても見られるようです。英詩の終結性を最も体系的に研究したのはバーバラ・ハーンスタイン・スミスで、1968年に『詩の終結』という研究書を出して居りますが、それによりますと、イギリスでの詩人の終結感覚はルネサンス時代には強く、18世紀には最も強く、浪漫主義時代には弱く、そして現代では最も弱いと、かなり大胆な結論を出しています。もし彼女が日本文学の終結感を研究して結論を出すとしたら、日本人の終わりの感覚は平安時代には弱く、鎌倉室町時代には弱く、江戸時代には弱く、現代では最も弱いと、そんなことを言ったかも知れません。

文学作品における終結感の強弱はどこから来るのかといいますと、これはもちろん人生観・世界観における終末の感覚と密接にかかわりあっています。自然の実は、無限に連続する時間と共に流れてゆくばかりですから、それをどこかで切り取ってまとまりをつけない限り、そこに意味を見つけることが出来ないわけです。かつて夏目漱石は、「結末を製造せぬ人生は苦痛である」といい、「締め括りのある観察を筆にしたのが小説である」とも言いました。また、三島由紀夫は、「文学はいつの日も終末観の味方である」と書きまし、川端康成も、「あらゆる芸術の極意は……末期の眼である」と書いています。そうしますと、文学作品の結末をしらべることは、結局その作家の終末観、ひいてはその国の文化における終末観を研究することにつながって来ます。現にフランク・カーモードは、この立場から西洋文化史における終末観を概観して、1965年に『終末の感覚』という名著を出して居ります。彼によりますと、西洋

現代文学における終結感の欠除は、それまで長いあいだに伝承されてきた世界解釈の体系と、最大限の自由を求める現代精神との間で調整がつかない結果、それによって生じたテンションの産物である、という立場をとっています。つまり19世紀以前には、西洋文明には統一された世界観があったから、それをそのまま受け入れるにせよ或いは拒否するにせよ、思想的に共通の場があったわけですが、20世紀初頭にはそれが崩れてしまったので、小説家や詩人は作品に結末をつける足場を失ってしまったわけです。このことは、すでにカーモード以前、ディヴィッド・デイシェスやアラン・フリードマンなど多くの学者によって指摘されていることですが、バーバラ・ハーンスタイン・スミスは、この傾向を助長した要因として、東洋哲学・実存主義および現代物理学の影響を挙げています。

日本の文学作品における終結感の弱さも、日本人の終末意識と密接につながっていると思われる。仏教・神道の終末観、更に儒教や道教の終末観が影響しているに違いありません。同時に、全体よりも部分を重んじ、余情や幽玄を尊重した日本美学の伝統とも関わりあってくるでしょう。さきに川端文学の例をあげましたが、川端の作品の構成はよく連歌文学に比較されて居りまして、連歌が終わるともなく連続していくあの感覚は、日本文化の奥深くに根ざしているものと思われます。残念ながら私には、この問題を深く追究していく資格に欠けていますので、それについては他の方々の研究成果に期待するばかりなのですが、ここでは私なりに近代日本文学を材料として、具体的に代表例だと思われるものを四つ取り上げ、日本文学における終結の感覚のタイプのようなものを探ってみたいと思います。

まず最初の例としてとり上げるのは、林芙美子の『放浪記』であります。これは、いうまでもなく、作者の出世作でありまして、雑誌連載を経て1930年7月に改造社から単行本として出版されるや、忽ちベストセラーになりました。内容は、作者自身が「18才頃から、22、3才頃までの日記をとびとびにまとめてみた」と書いたとおり、1922年ごろから数年にわたる彼女の放浪生活を基にして書いた日記ふうの小説でありまして、語り手である「私」の名前も「林芙

美子」となっていますし、冒頭の部分をのぞけば、小説は日記体の形式をとっています。したがって、『放浪記』の構成も、主人公である「私」の放浪生活時間が時間と共に移っていく、自然のままの推移であります。放浪には目的がありませんから、『放浪記』にも強い論理的構成が見られません。職業から職業へ、木賃宿から木賃宿へ、男性から男性へと気のむくままに放浪していく「私」を、小説はそのまま追っていきます。「私は宿命的に放浪者である」と開巻第一頁に書いた語り手には、放浪を切り上げようとする努力がそれほど見受けられないのです。このような小説に、どんな結末があるでしょうか。

『放浪記』の最後の部分は、主人公である「私」が、時事新聞の白木さんから童話の原稿料23円を書留郵便で受けとる場面です。最後の三行は、こうなっています。

白木さんの手紙。

いつも云ふ事ですが、元気で御奮闘を祈る。

私は窓をいつぱいあけて、上野の鐘を聞いた。晩は寿司でも食べよう。

一読したところ、これは甚だ適切な終結であります。なぜなら、ここには放浪生活に終止符を打つことの出来そうな、経済的安定への暗示があるからです。語り手の「私」が生活の安定を得て放浪生活を止めるときは、即ち放浪記が終わるときであって、それがこの終わりの三行に示唆されているように見えます。

しかし、この小説を全体として見てみると、そこには不幸と幸福との絶えざるくり返しがあります。よい事があると悪い事があり、またよい事がある。悪い人に出会ってひどい目にあうと、よい人に助けられ、少し息をついているとまた悪い人に出会うか、よい人が悪い人になってしまう。『放浪記』はこうした実生活のリズムの繰り返しでありまして、作品の結末もその一部にすぎません。放浪生活の経験を通して「私」に精神的な成長なり変化があって、その成長故に時事新聞から23円がもらえたのだとすれば、これは明らかに西洋の近

代小説的な結末になるのですけれども、『放浪記』の主人公は意志的な生活者であるよりもアナーキックな詩人であって、去る者は追わず来る者は拒まず、あるがままの人間性をそのまま受け入れて、世間的な意味で賢くなったり強くなったりすることがなかった。したがって、せっかく手にすることができた23円も、毎晩すしを食べているとすぐなくなってしまって、また駄菓子をいくつか買ってきて飢えをしのがなければならない、そんな生活に戻るのではないか。「私」が宿命的に放浪者であるかぎり、放浪は終わらず、したがってその記録も終わらないのではないか。『放浪記』の結末を小説全体の一部として見たばあい、このように考えざるを得ないのです。つまりこれは、私にいわせれば、弱い結末です。

じじつ、林芙美子の『放浪記』は、ここで終りませんでした。1930年10月には同じ改造社から『続放浪記』が出版され（雑誌連載はそれ以前）、更に1949年1月には『放浪記・第三部』が上梓されています。そして、第三部のあとがきで作者は、「まだこのあと一年位はつづけたいと思ってゐる」と書き、『放浪記・第四部』が後に続くであろうことを予言しています。不幸にも彼女は翌年の6月に亡くなりましたので、第四部は遂に書かれることがありませんでしたが、彼女が『放浪記』を起首・中枢・結末の三部からなる構成をもった小説ではなく、実生活の推移をそのまま作品の構成原理にした、終わりのない小説として考えていたことは明らかです。「私は野性そのまま、文字を書くといふ事も、技巧やスタイルなどは何も考えないのだ。泣きたい時、苦しい時、何処かへ飛んで行きたい時の気持ちを率直に披瀝する事が、せいいつばいの私の文学であつた」と彼女は自作を解説していますが、そのようにして書かれた小説に、強い終わりの感覚のないのは、むしろ当然のことでありましょう。

便宜上、私はこのような作品の結末を、日記文学型の結末と呼んでおきます。日記は、その時々々の出来事を日を追って記録していくものですから、全体としてのプロットやデザインがありません。実生活を芸術にデフォルメしようとする抽象化への努力が稀薄であります。R. H. プライスの表現を借りるならば、日記文学は大文字もなく終止符もない文学です。近代文学では石川啄木や永井

荷風の日記が有名ですが、これらの日記には、ふつうの小説に見られるような始めや終わりがありません。このような作品のかたちは、日本では遠く平安時代の日記文学にまでさかのぼると思われまゝ。平林たい子によりますと、林芙美子は『放浪記』の原型となった日記を「歌日記」と呼んでいたそうですが、『放浪記』もそのように長い伝統によって培われた文学形式に據ったと考えられます。そして、日本の近代文学に特徴的な私小説も、このような日記文学からそう遠くない距離にあると思われまゝ。

したがって私は、ここでは私小説を日記文学と同じカテゴリーに含めておきまして、もう少し違ったかたちの結末を見てみたい。その例として取りあげるのは、永井荷風の代表作の一つである『溼東綺譚』です。これは1937年の4月から6月にかけ35回にわたって朝日新聞に連載され、後に岩波書店から単行本として出版されました（私家版はそれ以前に烏有堂から出ている）。内容は、玉の井の花街を舞台にした一種の恋愛小説で、主人公である小説家がふとしたことからお雪という私娼に出会い、3ヶ月あまり彼女のもとへ通った後、一方的に別れてしまうという筋です。材料は実際にあったことらしくて、お雪らしい女が荷風の日記に時折出てくるのですけれども、『放浪記』に比べますと、事実と小説の間にはかなりの距離があるようです。主人公である「わたくし」の名前も、永井荷風ではなくて大江^{ただす}匡となって居りますし、ヒロインのお雪も実際よりはずっと荷風ごのみに美化されていることが専門家の人々によって指摘されています。小説を読んだ武田麟太郎は「大正琴の音がする」と評したそうですが、玉の井という物語の舞台そのものも、荷風の想像力によってノスタルジックに変形されていると思われまゝ。

それにもかかわらず、『溼東綺譚』の物語が進むにつれて、小説の主人公大江匡と、小説の作者永井荷風との距離は、次第に縮まってくるようです。小説の終わり近くなると、大江は遂にお雪と会うことを止めてしまうのですが、その決断について書かれた後、こんな文章が続いています。

溼東綺譚はこゝに筆を擱くべきであらう。然しながら若しこゝに古風な小

説的結末をつけやうと欲するならば、半年或いは一年の後、わたくしが偶然思ひがけない處で、既に素人になつてゐるお雪に廻り逢ふ一節を書添へればよいであらう。猶又、この偶然の邂逅をして更に感傷的ならしめやうと思つたなら、摺れちがふ自動車とか或は列車の窓から、互に顔を見合しながら、言葉を交したいにも交すことの出来ない場面を設ければよいであらう。

この文章の語り手は、もはや大江匡ではなく、明らかに永井荷風であります。もし大江であるならば、小説はここで終わるか、或いは半年か一年の後、彼がお雪と偶然に出会うところで終らなければなりません。すべての小説は広い意味で「仮面の告白」でありまして、荷風もこの小説では大江匡という仮面をかぶっていたのですけれども、ここに至って彼はその仮面を取ってしまったわけです。仮面の下で物語ることに堪え切れず、素顔を出して直接読者に話しかけた。つまり、小説が随筆になってしまったのです。先に引用した文章は、ふつうの小説のような結末が嫌いだという荷風の告白であります。

『溼東綺譚』は、だから、随筆的な結末をもっているわけですが、荷風はそれでもなお不満だったらしく、小説が単行本として出版されるとき、それに「作後贅言」と題する真正正銘の随筆をつけ足しています。これはもともと「萬茶亭の夕」という独立したエッセイで、『溼東綺譚』に先立つ1937年1月、雑誌『中央公論』に発表されたものでした。その終わりは、こうなっています。

花の散るが如く、葉の落ちるが如く、わたくしには親しかつた彼の人々は一人一人相ついで逝つてしまつた。わたくしも亦彼の人々と同じやうに、その後を追ふべき時の既に甚しくおそくない事を知つてゐる。晴れわたつた今日の天氣に、わたくしはかの人々の墓を掃ひに行かう。落葉はわたくしの庭と同じやうに、かの人々の墓をも埋めつくしてゐるのであらう。

つまるところこの随筆は、過ぎ去つた古きよき日本への、限りなくなつかしい

追慕でありまして、小説『溇東綺譚』へ極めてリリカルな終結を提供しています。作者荷風は、このように抒情的なノスタルジアを歌いあげるのに、小説の形式ではあまりに間接的すぎると感じたに違いありません。だから彼は、西洋近代小説の約束事を破ってまで、このような結末を選んだものと思われます。

私は、このような小説の終り方を、随筆文学型の結末と呼んでおきます。もともと荷風は、随筆のほうでも『日和下駄』など数々の名作を残して居りまして、随筆の要素は小説の中へも種々な形で入りこんでいます。「小説作法」の中で彼は「小説は日常の雑談にもひとしきものなり」と言いましたが、その「雑談」を筆にしたものが即ち随筆でありましょう。しかし、これは何も荷風に限ったことではなく、他の日本の近代作家にもしばしば見られるところがあります。ただその場合、小説の結末が荷風のようにリリカルなものではなく、むしろ説明的なものや教訓的なものが多いのですが、作者が仮面をとって素顔を見せるという点では一致しています。これは、西洋に比べ自我の確立が遅く、自者と他者、小説外の作者と小説内の語り手の区別が曖昧になりがちだった近代日本の小説にとって、ある意味では当然のことだったと思われます。そしてその淵源をたどっていけば、明治になる前の日本文学に特徴的だった随筆文学に行きつくのではないのでしょうか。

第三の例として取り上げたい日本の近代小説は、これも有名な夏目漱石の『吾輩ハ猫デアル』です。成立事情からいいますと、この小説には終わりが四つあります。周知のとおり、漱石はその最初の部分を、ひとつのまとまった短編として、雑誌『ホトトギス』の1905年1月号に発表しましたので、小説はここで一応終わっています。しかし、発表後その好評に応じて漱石は小説を書きつぎ、次の月にそれを「続編」として同じ雑誌に掲載しました。これが二番目の結末であります。第3回からは漱石にもこれを長編にする意図が出てきて、以後は毎回の終わりにさほどの終結感がありませんが、第5回が終わったところで小説は単行本として出版されましたので、ここに三度目の終わりがあると考えられます。単行本の表紙には「吾輩ハ猫デアル」とだけで、第一巻とも上編とも書き添えてなく、漱石自身序文の中で、「(この小説はここで)消えて

なくなるかも知れん」と書いています。もちろんそれは消えてなくならず、漱石はこの小説を第11回まで書きつぎ、単行本も中編・下編と出版するに至りました。第11回の終わりは、よく知られている通り、小説の語り手である猫がビールに酔って、水の一ぱい入った大きな甕の中へ落ち、遂に溺れ死ぬシーンであります。最後の数行は、こうなっています。

次第に楽になつてくる。苦しいのだから難有いのだから見當がつかない。水の中に居るのだから、座敷の上に居るのだから、判然しない。どこにどうしてゐても差支はない。只楽である。否楽そのものすらも感じ得ない。日月を切り落し、天地を粉壺して不可思議の太平に入る。吾輩は死ぬ。死んで此太平を得る。太平は死ななければ得られぬ。南無阿彌陀佛々々々々々々。難有い々々々。

小説の語り手である猫が死ぬのですから、一応ここには強い終結感があると考えられますが、しかしその反面、小説内部からみますとここで猫が死ななければならない必然性は何もありません。猫を生かしておいて、第12回、第13回と、同じような調子で続きを書くことは、第1回の終わりから第2回へ、或いは第2回の終わりから第3回へ書きついだのと同じ位の容易さで、作者には出来たはずですが、現に単行本の出版社は、漱石にそうしてくれるよう頼んだらしいのですが、漱石はそれをこう言って断りました。

いくら猫でも一旦甕へ落ちて往生した以上は、そう安っぽく復活が出来る譚のものではない。頁が足らんからと云ふて、おいそれと甕から這ひ上る様では猫の沽券にも關はる事だから是丈は御免蒙ることに致した。

しかし、この小説に一貫したプロットがないのは、漱石自身よく知っていたことでありまして、「此書は趣向もなく、構造もなく、尾頭の心元なき海鼠の様な文章である」といいましたし、「纏った話の筋を讀ませる普通の小説ではな

いから、どこで切って一冊としても興味の上に於て左したる影響のあらう筈がない」ともいっています。だから、小説の最後で猫が死ぬのは全く便宜上のことでありまして、その意味からいうと、小説の終結感はむしろ弱いというべきでしょう。

したがって、『吾輩ハ猫デアル』の終結の弱さは、その小説の構成の弱さにつながっているのですが、それではその構成の弱さはどこに由来するかといいますと、それはこの小説が諷刺文学あるいは揶揄文学の作品であることに主因があると思われます。諷刺文学は、もともと建設的であるよりも破壊的です。それは、現存の社会秩序だとか、人間性につきまとう不完全さを容赦なくあばき立てて攻撃します。『吾輩ハ猫デアル』においても、金田家を通して明治末期の資本主義社会が、また苦沙弥・迷亭・寒月たちを通して当時の知識人たちの俗物性が、それらすべてを超越した猫の視点から揶揄され諷刺されています。既成秩序を攻撃するのが諷刺だとすれば、それが体系的であり秩序立っている必要はありません。目に入るものすべてを無差別無秩序に嘲笑し罵倒するところにこそ諷刺の本領があります。小説『吾輩ハ猫デアル』に構成感覚が弱く、したがって終結感も弱いのは、雑誌連載という外部事情があったのは勿論ですが、内部的にはそこに起因していると考えられます。

このような終結を、私は諷刺文学型の終結と呼んでおきます。このタイプの終結は日本特有のものではなく、じじつ漱石も『吾輩ハ猫デアル』を書くにあたって、スウィフトの『ガリバー旅行記』とかスターンの『トリストラム・シャンディー』などの影響を受けたと思われます。しかし漱石のユーモアには、スウィフトの激烈さ、スターンのあくの強さに欠けるところがあり、むしろその飄逸さにおいて日本の俳諧文学に接近している部分があります。「全編を横溢してゐるものは俳諧精神」だと言った山本健吉のことばは少々言いすぎかもしれませんが、俳諧精神特有のデタッチメントの態度に、伝統落語のもつ饒舌な表現と気まぐれな構成を与えれば、『吾輩ハ猫デアル』の原型らしいものが浮かんでくるようにも思われます。

私の例もいよいよ第四番目で、これが最後になりますが、その作品はすでに

ちょっと触れた小説で、川端康成の『千羽鶴』であります。この小説は、1949年5月から1951年10月まで6回にわたって、『時事讀物別冊』『別冊文藝春秋』などの雑誌に発表されましたので、当時の読者はこれらを別々の短編として読んだこととなります。長編として最初に出版されたのは1952年2月で、その時は最後の章がありませんでした。最終章をつけて、現在のかたちで小説が出版されたのは、同じ年の8月であります。しかし、作者はこれを長編としたことについて後で幾分か疑問をもったらしく、第一章だけで筆をおくべきだったという反省のこぼれを書いています。「一回の短編で終わるはずであった。餘情が残つたのを汲み續けたといふだけだ」と、きびしいことをいっています。

川端のこのことばには幾分かレトリックが入っていると考えられますが、彼がこの小説の中で第一章を最も重視していたことは疑いを容れません。そして、それも尤もであります。何故なら、ここには小説全体のテーマがはっきりと提示されているからです。そのテーマは、すでに多くの研究者たちによって指摘されている通り、罪の問題であります。まだ幼なかつた主人公菊治が、父の愛人の一人だった栗本ちか子の胸にある醜いあざを見てしまうという、あの冒頭のシーンはこの上なく印象的ですが、そのあざは成人した菊治にとって罪の象徴であり、自分が物ごころのついた時にはすでに父によって罪が犯されていたというところに、その罪を洗い浄めることの難しさがあります。キリスト教のことばを借りると、それはアダムとイヴによって犯された原罪に近いものでしょう。しかし、現代人である菊治にとって宗教による救いはなく、そこにあるのは芸術品である茶器と、女性である太田夫人とその娘文子、それに清純な処女稲村ゆき子だけです。志野や織部などの茶器は芸術の清浄作用によって、また女性たちはその自己犠牲的な愛によって、何れも菊治に救いの手をさしのべます。しかし、芸術の力も愛の力も、それに関わる人々の心のもちかたによって、時にはマイナス方向に働くところがありますから、菊治の救済もなかなか完成しません。小説は、自分の純潔を犠牲にしてまで菊治を救おうと試みた文子の住居を、あくる朝菊治が訪ねていくところで終わっています。そこで少女から文子が旅行に出たと聞いた菊治は、彼女が自殺したのではないかという疑

いを捨てきれません。結びの三行を引用します。

「栗本一人を生き残らせて……。」

と、菊治は仮想敵に向つて、自分の毒を吐き出すやうに言ふと、公園の葉蔭へ急いだ。

この三行だけを読んでもわかるように、菊治は救われては居りません。公園の葉蔭で一休みすると、彼はまた夏の暑い日ざしのもと、救済を求めて歩きまわることになるでしょう。即ちこの小説の終わりは、未完結の完結です。じじつ作者は後にこの続編を書きついで、『波千鳥』という題のもとに発表して居ります。

どうして『千羽鶴』は、完全に終わらなかったのか。それは、菊治の抱えている問題が、解決不可能だからでありましょう。自己が自己として存在する以前に、親によって罪が犯されてしまったという暗い意識。その意識をすっかり洗い流すには、どんな方法がありましょう。宗教では、阿弥陀仏とかイエス・キリストとかが、自分を犠牲にして人類のために贖罪するわけですが、そのような救いが救いとなるためには、まずその宗教体系の全体を受け容れてしまわなければなりません。20世紀に生きる日本人として、菊治はそれができなかった、或いはしなかったわけで、従ってそこには救いもないわけです。最終的には不可能である救済を求めて菊治は精神的放浪をするしかなく、あとはエピソードからエピソードへと、作者の連想によって小説がどこまでも続いていくだけです。百パーセントの救済がないのですから、百パーセントの小説終結もありえないことになります。

私はこのような終結を、連想文学型の終結と呼んでおきます。このような終結は、小説のテーマがあまり大きすぎて、問題解決が不可能か、或いは問題が読者各自の個人的解決にゆだねられる場合に見られると思われれます。つまり、小説は問題提起をして、解決への手がかりらしいものを多少とも与えるだけで、あとは読者に任せてしまうわけです。これは、かたちの上では連歌の手法に似

ています。連歌の作者は、揚句のばあいを除いて、句を百パーセント閉じてしまっただけで、月とか花とか旅とか、そこに主題は提示してあるのですが、それをすっかり言い盡くしてしまっただけで、次の句をつける人が作りにくくなりますので、句の終わりは開け放したままでなければなりません。川端の『千羽鶴』もこれに似ていて、「千羽鶴」と題された第一章は、いわば発句であります。独立した短編として雑誌に載った第二章の「森の夕日」は脇句、同じく第三章の「絵志野」は第三句と考えられます。連歌・連句には未完のものがずいぶんあるそうですが、小説『千羽鶴』も連歌だと考えれば、川端がその初版を最終章のないまま出版したこと、或いは続編『波千鳥』を書き継いでいったことなど、それほど不自然ではなく受けとれます。また、第二章以下は「餘情が残つたのを汲み續けたといふだけだ」と書いた川端の気持ちもよくわかります。

以上、日本文学に特徴的だと思われる「終わり」の感覚の例を、近代小説から四つばかり挙げて考えてみました。何れの場合にもその終結感は弱く、一応の完結はあるものの、それが小説全体の構成の一部として、テーマを盛り上げるため重要な役割を果たしているとはいえません。ちょっと終わりを変えれば、またいくらかでも続きが書けそうな、そんな終わりがたをして居ります。そしてその主な理由の一つは、国文学の伝統にあると思われまふ。いうまでもなく、小説は19世紀の末期に西洋から移植された文学形式なのですから、日本の土壌には日本の土壌特有の成分があり、それがそこに生育する植物にも影響を与えることになったのでしょう。日記文学・随筆文学・連歌・俳諧などは、国文学に固有であるか、或いは国文学に特に顕著な文学ジャンルですが、これらに見られる「終わり」の感覚が近代作家たちにかかなりの程度受け継がれたように見えます。もっと正確に言えば、日本に日記文学や随筆文学を隆盛させた社会的・文化的もしくは人類学的な要素が、20世紀になってもある程度残っていて、それが近代作家たちへ自然に働きかけたということになるのでしょうか。

私のこの講演も、もうこのあたりで終わりにしなければなりません。しかし、私はこのごろ「終わり」ということについて意識過剰になって居りまして、こ

の講演をどういう風に終えたらいいのか、かなり迷います。バーバラ・ハーン・スタイン・スミスによれば、英詩において最も効果的な終わり方は、真理の表現だそうであります。つまり、しめくくりの部分において、今まで述べてきたことを総決算するような絶対的真理を表現すれば、それを読んだ読者は、もうこの主題については何もいうことがない、という印象を受ける。強い「終わり」の感じを受ける。これが最もいい終りかただそうです。だからここで私も、日本文学における終結の感覚について、絶対的な真理を披瀝すれば、それが最も効果的な終りかたになるわけです。ですが、残念なことに、私にはそれをする準備も知識も能力もありません。したがって、私の話の終わりも、弱いものにならざるを得ません。ただ、ちょっと負け惜しみをいえば、日本文学には弱い「終わり」が多く見られ、そして弱い「終わり」は必ずしも悪い終結ではないということ、先刻話しましたとおりです。特に連想型の文学においては、作者が問題提起をして、その問題が未解決のまま作品を終え、あとは読者各々が、ちょうど連歌をつづけて作っていくように、その作品を自分で続けていくわけです。少々おこがましいのですが、私のこの講演もそのような問題提起として受けとっていただいて、あとは皆様がたの中でこの問題に興味のあるかたがたが、それぞれ独自のやりかたで研究していただく。そういうふうになればというのが、私のささやかな希望であります。