

## 終わりの始まり, NARRATIVE ENDINGS

### — 物語の中の読者たち —

金沢 美知子

物語は始まり、物語は終わる。  
語り手は繰り出した話を仕舞い込み、  
一件落着させる大切な場面の ending。  
願いが叶うか、裏切られるか、  
聞き手は固唾を飲んで見守る。  
ディケンズは読者を落胆させまいと書き換えた、  
『大いなる遺産』の ending。  
小説が時とともに移り変わるさま、  
ending を通して問うことが課題。  
取り上げたのは18世紀末から19世紀初めの、  
ロシア小説とその他いくつか。  
読者大衆が活力を得たこの時代、  
小説は人々の夢と願いを貪り喰らい肥えていった。

### 物語の ending

ending の重要性については容易に想像がつく。1978年、カルフォルニア大学発行の伝統的な雑誌 *Nineteenth-Century Fiction*

の特集号が<sup>(1)</sup> *Narrative Endings* というタイトルのもとに編まれた。この論文集の序文でAlexander Welsh は、時間や場所の統一の場合とは異なって、「行為の統一はひとえに、いかにして申し分のない大団円 (a satisfactory denouement) を作り上げるかという点に依っている」と述べ、「いかなる行為も文字どおり結末によって決定される」と、繰り返し ending の重要性を強調している。<sup>(2)</sup>

また、J. Hillis Miller は 論文 *The Problematic of Ending in Narrative* の中で、プロットに関するアリストテレスの〈紛糾 (Complication) - 解決 (Denouement)〉二分説を批判しつつ、「ドラマは終わりであると同時に始まりでもあり、beginning / ending は外側のもの、先行するものや後続のものを前提としている」と述べた。<sup>(3)</sup> V. ウルフの作品を例に引き、『船出』で完結した筈の物語が後年『ダロウェイ夫人』となって甦ったことを指摘している。概してこの雑誌では〈物語の終わりと始まりをひとつのものとして捉え、ending = beginning に物語と外側の世界即ち読者との接点を見る〉姿勢が打ち出されていて、興味深い。この「先行するものや後続のもの」は物語のプロットに内在してはいるが、同時に「世界」すなわち読者に属するものでもあり、疑惑、予想、願望等、物語をめぐる読者の想像もしくは創造の行為と深い関わりがある。我々は人気の小説や映画がしばしばシリーズ化され、「続〇〇」「続々〇〇」や「Part 1」「Part 2」等の姿で登場するのを目にするが、これは作品に対する読者の期待を先取りしたものであることが多く、作者と作品と読者が同じ利害関係で結びついた些か安易であからさまな例である。

ending は物語にとって避けられない宿命である。語り行為はいつかは終わらされねばならない。E. M. フォースター は物語に対する読者すなわち聞き手の粗野な欲望を説明するために『千夜一夜物語』の例を挙げ、王の暴虐から身を守るために夜毎物語を語り継いでいった王妃シェヘラザードの知恵に触れている。<sup>(4)</sup> 確かに、「それからどうなるか知りたい」という読者の願望を繋ぎ止めておく苦労は小さいものではない。とは言え、「語りやめる」ことも決して楽な作業ではないのであ

る。幸い、シェヘラザードは首をはねられることなく、幸福な結末を迎えることになったが、全ての語り手が幸運であるとは限らない。聞き手は「それからどうなるか」知りたがっているうちは作品に寛容でいられるが、物語が終われば語り手の首をはねてしまうかも知れない。即ち、物語が終われば、読者は忽ち作者を批評し始めるのである。

こうして、Welsh の < 結末はプロットを判断する基準になる、行為は結末によって決定される > という指摘は、単に < 結末がプロットにとって大きな位置を占めている > という意味だけでなく、< ending は物語をそれ以上語り手の手元に留め置くことができず、聞き手に引き渡してしまう > という意味でも、重要と言えるだろう。ending はそれまで優位に立っていた語り手を聞き手と同じレベルに引きずりおろしてしまう。ending はプロットの問題であると同時に、語る行為と読む行為、即ちテキストの成立についての問題でもあるのだ。

## 一元的な ending

二つあるいはそれ以上の因子（主要な登場人物とその運命）の対立・葛藤が主題を展開させ、プロットを形成し、その対立・葛藤が収束・解決して結末を迎える — というのが、物語についての伝統的な認識であった。アリストテレスは『詩学』の中で述べている。

物語が成功するためには（中略）二重の結末を筋にもたせるべきではなく、むしろ単一の結末にしほらなければならないことになる。(5)

喜劇が結婚で、悲劇が死で幕を閉じるのも「単一の結末」という発想に依るものであった。『夏の夜の夢』では全ての恋人たちが目出たく結ばれて婚礼をあげ、『ハムレット』ではハムレットもオフィーリアもクロードィアスも死んでしまう。これらの結末は登場人物の性格や内面の動きというより、美学的な理由に依るところが大きい。

こうした「単一の結末」、一元収束型の ending は近代小説のジャンルで言えば、ピカレスク・ロマンの系譜を引く各種の冒険小説や18世紀のセンチメンタル小説に於いても依然重用されていた。フィールディングの『トム・ジョーンズの華麗なる冒険』やデフォーの『モルフランダース』では、主人公はどれほど危険に遭遇し、いかに放蕩・悪業・非道を重ねようとも、最終的には周囲と和解（あるいは悔悟）し、富と幸福を掌中にする。またセンチメンタル小説では、例えばリチャードソンは幸福な結末と悲劇的な結末の二つのタイプをともに試み、『パメラ』ではパメラとその恋人を幸福な結婚へ、『クラリッサ・ハーロウ』ではクラリッサとその恋人を死へと導いて、物語作家としての力量を世人に示した。すなわち、17世紀から18世紀にかけてのこのジャンルの小説では、主人公がその相手（恋人の場合が多い）と結ばれ、周囲の人々に祝福されて幸福になるか、さもなければ主人公が死に相手もそれを追って死に（あるいはその逆）二人を愛する人々も死又は絶望に囚われて決定的に不幸になるかの、いずれかの結末が多かったのである。

ロシアでも事情は似ていた。18世紀後半のロシアでは、古典主義時代の演劇及び詩の影響下に漸く小説のジャンルでも庶民の読み物となるような作品が発表され始めていた。ロシアのセンチメンタル小説は一般に悲劇的な結末の物語と思われがちであるが、必ずしもそうではない。これはセンチメンタリズムを代表するカラムジンの『哀れなリーザ』がその悲惨な幕切れで名を知られ、当時『哀れな・・・』なる題名の類似作品が続出して、センチメンタル小説＝悲恋物語という図式が定着してしまったためと思われる。

しかしながら、П. Ю. リヴォフの『ローザとリュビーム』は、恋人たちが互いの疑惑・嫉妬からくる葛藤、恋を阻む種々の要因との闘いの後に結ばれ、二人を取り巻く家族・友人も幸福になり、目出たい婚儀の席で幕切れとなる典型的な目出たし型の物語である。若い領主は女誑しではなく高潔な人格で、恋人たちの幸福を応援し祝福する。物語は領主の徳と神の栄光を讃える次のような文章で終わっている。

かくて、悲しみの日は祝いの日と変わった。その日、愛と徳は虚偽と悲哀に打ち勝った。ローザとリュビームは二人の愛の思いを神聖な結婚で飾り、涙ならぬ喜びの歌が村に響きわたった。みなが善良な旦那さまに感謝を捧げ、その幸福と長寿とを祈った。村中が言った、良き行いは必ずや報われ、悪しき行いは必ずや罰せられると。神は誰が誰を辱めているか見ておられ、正しく暮らす者には必ずや報いてくださると。

徳と愛、この天賦の財宝は人間に教えてくれる、高潔な魂と優しき心根によっていかなる生まれの者も品位と尊敬を得ることができると。(6)

とは言え、登場人物の全てが幸福を約束されるわけではない。この物語に於いても、主人公を兵役から逃れさせ、身代わりを申し出た彼の叔父をも兵役から救うために、他の村民が差し出される場面がある。舞台裏で密かに差し出されるこうしたささやかな犠牲には目を瞑り、領主も村民たちも恋人たちの幸福を曇りなきものとすべく全力を注ぐ。社会的正義の観点から言えば、他の村民の犠牲のもとに二人の幸福を成就させる理由は何もない。恋人たちの完璧な幸福を実現しようとするのは、何よりも読者の期待であり、それがこの作品の ending に反映されたとも言えよう。

『ローザとリュビーム』のような happy-ending の物語もあったとは言え、悲劇的結末は『コーリンとリーザ』、『哀れなリーザ』等より多くの作品に見ることができる。前者は農村で培われたコーリンとリーザの楽園が若い貴族の横恋慕によって壊され、リーザは貴族に誘惑されて恋人のコーリンを捨て、結局は二人とも不幸になるという結末の物語である。後者ではリーザの初恋の相手は貴族その人として設定されており、リーザが相手の裏切りを知って自殺した後に貴族も煩悶の日々を過ごして死ぬ、という展開になっている。(7)

同じ感傷的な物語でも、当時の読者は目出たし型の物語よりも悲恋物語の方により激しく反応したようで、『哀れなリーザ』のヒロインが身を投げたとされている池には訪問者が絶えなかったと言われている。また、リチャードソンは happy-ending の『パメラ』でヨーロッパの読書界に大成功を収めながらも、悲恋物語で再び読者を沸かせたいとい

う誘惑に抗しきれず、7年後には『クラリッサ・ハーロウ』を発表した。これは巻ごとに続き物の形式で出版されたが、ヒロインの運命を案じた読者から、「幸せにしてやってほしい」という熱狂的な投書が数多く寄せられたそうである。結局クラリッサと不実な恋人のラヴレイスはともに死んでしまい、この悲しい結末は大方の読者の期待を非情にも裏切りはしたものの、かえってその心を強く掴む結果となった。

18世紀後半のロシア小説の多くは、悲劇にせよ目出たし型の物語にせよ、「単一な結末」、一元的な結末を好んだ。センチメンタル小説が一元的で明快な結末を好んだのには、それが古典主義時代の倫理観や従来の勧善懲悪型、教訓型の文学に多くを負っていることもあったろう。しかしそれ以上に、明確な対立と激しい葛藤のドラマの後に訪れる単純明快な結末が読者に快い興奮を与えたのである。結末部分では読者の願望を実現するにせよ裏切るにせよ、登場人物たちの運命が互いに不協和音を奏でぬよう細心の配慮がなされている。センチメントの本質は何よりも「涙」、それも「曇なき美しい涙」によって表された。そこには曖昧な要素や疑惑があってはならない。ある意味で、「曇なき美しい節度ある（上品とさえ言えるような）涙」をさそう単純明快な結末でさえあれば、悲劇か目出たし物語であるかは大きな違いではなかった。

## 対立の ending

物語にとってendingは普遍的かつ本質的な問題ではあるが、作家と読者の意識は時代によって異なり、それに応じてendingのあり方も変化する。19世紀初頭には前世紀の一元的な結末が少しずつ変化を見せ始めた。ロシアでも漸く印刷技術が発達・普及し、新聞雑誌単行本の発行部数が増大し、職業作家が活躍して市民読者層が飛躍的に成長した時期のことである。

19世紀初めに歴史ものがヨーロッパの読書界で覇を振るっていたことはよく知られているが、作家と読者はともに、歴史小説の洗礼を

受けることによって物語に対する以前とは異なった視点を手に入れることになった。物語作者も読者も物語を歴史的時間＝現実の中で捉え、見つめる目を得ようとし始める。ドラマを孤立した事件ではなく、時の流れの中で、また主人公の人生として捉えようとする。いわば大いなる錯覚に過ぎないのだが、物語と関わる上では実に魅力的なやり方でもあった。

このように物語に対する新しい魅力的な関係が結ばれ始めた時期には、endingにもまた異なった特徴が見られるようになった。ドラマを歴史的時間の中で感じとり、反芻しようとする立場の導入がendingにも影響を与えたのである。『プガチョフ反乱史』『大尉の娘』等の歴史小説そのものといった作品は置くとしても、プーシキンが『ベールキン物語』をベールキンという社会背景を持った人物の手記として設定し、収められた個々の物語にも時代背景を与えたのは当時としてはやはり注目すべきことであった。物語を、始まりから結末までの線分、あるいはせいぜい物語前史から物語の結末までの半直線的な時間として眺めるのではなく、結末を超えて続く時間の流れの中で捉えようとする姿勢の現れと、言えるだろう。

『ベールキン物語』は「何が語られているか」よりも「どのように語られているか」に力点のある、即ち主題より手法に手間をかけた実験的作品のように思われる。例えば、『その一発』では主人公シルヴィオと彼の運命の対立者B伯爵をめぐるドラマが語り手ベールキンの体験を通して語られているが、語り手は異なった時期に別個に彼らに出会って話を聞くだけで、二人の対立と決闘の場面を直接目撃することがない。そのために事件の真相はいくつか小片のぬけたジグソーパズルのように全体像が見えにくく、二人の眼差しと思いが別個に浮かび上がってくるばかりである。語り手はシルヴィオと出会い、シルヴィオから伯爵との間に起きた決闘事件について聞かされる。後年、今度は伯爵と出会って決闘の顛末について知ることになり、語り手は事件の結末を語り終える。この巧みに捻られた構造 — 前半はシルヴィオの眼差し、後半は伯爵の眼差しを通して事件が描かれるという — 故に、二人の主要な登場人物

の像は互いの対立者によって塗り替えられ、読者がドラマに対して抱くイメージも一貫したものではなくなる。物語の ending ではシルヴィオが戦死（これも噂として知らされているだけだが）したため、「この主人公とはついに会うことがなかった」と述べられている。<sup>(8)</sup> つまりB伯爵の提供した情報がそのまま物語の結末として採用されたわけである。しかしシルヴィオの証言が得られないため、ドラマは十分に語り尽くされぬまま幕切れになったとの印象も拭えない。即ち対立・葛藤の後で一元的な悲劇的結末を迎えたカラムジンの物語とは異なり、この物語の結末は未完成の印象、半ば開かれた印象を与えるのである。

『吹雪』もまた巧妙に仕組まれた物語である。それはくマリヤ・ガヴリーロヴナとヴラジーミル・ニコラーエヴィチの恋人同士の物語として始まりながら、マリヤと新しい恋人ブルミーンの恋物語として終わる>という捻れ現象を見せており、この点で『その一発』と大きな共通点をもっている。しかも、話がマリヤだけに焦点を定めた、「マリヤの恋物語」ならばともかく、実際はマリヤ、ヴラジーミル、ブルミーンの三者の運命が似たような比重で描かれており、読む者はどの人生に加担しどの視点から物語を理解すればよいのか戸惑うことになる。ending はマリヤとブルミーンという新しい組み合わせの恋人たちが結ばれて幸福になることを予想させるが、ヴラジーミルの運命のその後と、マリヤと出会うまでのブルミーンの人生に対する疑問は依然として解消されない。

『その一発』や『吹雪』の結末で、果たして我々は泣けば良いのか、それとも笑えば良いのか。この複雑な思いは、物語の結末がひとつの運命を解決しつつ、同時に語り尽くされなかった他の運命をも視野に入れている点に、原因があると思われる。『哀れなリーザ』ではリーザとともに彼女の恋人と母親も不幸になり、『パメラ』ではパメラと恋人はともに幸福になったが、プーシキンの作品では幸福になった運命を見守る悲しみや、逆に鬱々とした思いで立ち去ってゆく運命を見守る家庭の安寧が結末で描かれている。そして、このように結末においてなお対立する運命というのは、19世紀初頭の小説文学の新しい特徴であった



ように思われるのである。

この対立は、Welsh の提唱する problematic ending に極めて近いものである。彼は「Aが悲惨な死を遂げ、その傍らでBが末永く幸福に生きながらえる」小説の代表をユゴーの『レ・ミゼラブル』の中に見た。<sup>(9)</sup> この物語にはマリユスとジャン・ヴァルジャンの二人の対立的な主人公が登場する。前者は数々の事件に遭遇しながらも犯罪には手を染めることがなく、それゆえ将来の幸福な生活にも迷うことなく飛び込んでゆく。ヒロインのコゼットと結婚するのはこの男である。また後者は純粹な心を持ちながらも、法的には罪人である。コゼットを救ったのは彼だが、結局彼女をマリユスに譲ることになる。物語はマリユスとコゼットが結婚し、ジャン・ヴァルジャンが死ぬ形で結末を迎える。

こうして、『その一発』と『レ・ミゼラブル』はいずれも主人公への素朴な共感、主人公との一体化を安易に読者に許さない仕組みとなっている。プロットを支え、読者の心を支配してきた二つの運命は、結末にあってもなお一つに結び合わされることなく、対立したままに放置されているのである。ドラマは終わったようで終わりを感じさせず、カタルシスは得られそうでなかなか得られない。

### ドゥーニャは放蕩娘か

『ベールキン物語』の中で最もよく知られた物語『駅長』の結末はどのように作られているのであろうか。主人公は宿駅の主人、老駅長シメオン・ヴィリンであるが、彼の一人娘ドゥーニャが物語のもうひとつの軸となっている。語り手は駅長の人生に三度立ち会った。最初、宿駅を訪れた際には、駅長は可愛いドゥーニャと幸福に暮らしており、ここから駅長とドゥーニャのドラマが始まる。数年後に駅舎に立ち寄ってみると、駅長は見る影もなく老け込み、住まいは荒れ果てていた。話を聞くと、ドゥーニャは若い軍人と駆け落ちしたということだった。語り手は、駅長がペテルブルグへ二人を訪ね、追い払われて失意のうちに帰

宅したという経緯を聞いて、胸打たれる。三度目に訪ねた時には老駅長は既に死んでいた。晩年は泥酔の日々だったらしい。物語は、この三度目の訪問の際に語り手が聞いた話で幕を閉じる。ドゥーニャと思しき婦人が駅長の墓参りに来たというのである。興味深いのは、彼女は駅長が考えたように「男に捨てられ、身を持ち崩したり飢えたりしている」のではなく、少なくとも外面的には裕福かつ幸福に（「六頭立ての箱馬車に乗り、小さな坊っちゃん三人と乳母たちとそれに黒い狎を連れて来た」<sup>(10)</sup>）暮らしているらしいということだった。

『駅長』はその後ドストエフスキイの処女作『貧しき人々』の中で言及されたが、その際の言及のされかたも手伝って、＜シメオン・ヴィリンの哀れな生涯の物語＞というイメージが強い。しかし、＜父親との田舎暮らしに飽きたらず、自らの器量と才覚によってペテルブルグでの奥様暮らしを手に入れた＞ドゥーニャの人生をも顧慮するならば、必ずしも悲劇一色の物語ではないことがわかる。物語に対立項として持ち込まれているのは駅長と誘惑者である若い軍人ミンスキイではなく、駅長の人生と娘ドゥーニャの人生であり、この対立は結末に於いてもなお解消されることがなかった。駅長のやるせなさ「娘が帰還しなかった」ことからくるものであり、「娘が幸福に暮らしている」ことを知っても拭かれるとは思えない。一方、後に残された娘は父親の墓前に手を合わせつつも、自らの生活を続けて行くであろう。

『ペールキン物語』に収められた五つのうち四つまでが恋愛を扱った物語であり、しかも、それらは皆 happy-ending の恋愛である。『その一発』では B 伯爵とその妻、『吹雪』ではマリヤとブールミン、『駅長』ではドゥーニャと軍人、『賈百姓娘』ではリーザとアレクセイが目出たく結ばれた。また、『賈百姓娘』だけは周囲の祝福を受けて完全な幸福で幕を閉じるが、その他は、結末に於いてなお別の運命が恋人たちの幸福な将来に対置されている。

ドストエフスキイの『貧しき人々』は、二つの運命の対立が結末にまで持ち越される点で上述のプーシキンの作品と似通っており、とりわけ『駅長』とは、＜世間的幸福に憧れる娘と娘の帰還を待ち続ける男

>の二つを対立項に据えている点で大きな共通点をもっている。しかし、『駅長』では<失意のうちに去った者を、幸福のうちに生き残った者が見守る>のに対し、『貧しき人々』では<幸福な生活を目指して立ち去った者への思いを失意のうちに残った者が書き綴る>のであり、大きな相違がある。結末に於いてな対立する運命のうち、いずれに見守る視点、評する言葉を与えるかで、物語像は大きく異なってくるからである。

仮定が許されるとしての話だが、もし『駅長』が語り手の二度目の訪問すなわちドゥーニャの家出についての駅長の言葉で終わっていたなら、あるいは三度目の訪問で知った駅長の死とそれをめぐる語り手の感慨の描写でおわっていたなら、読者が受ける印象は全く異なっていただろう。ドゥーニャの事件は駅長とそして語り手の「わたし」が予感したような「放蕩娘の物語」であったかも知れない。例えば、二度目の訪問はこのような描写で終わっている。

この涙はいささかボンスの酔いによるものであったかも知れない。彼は語りながら、五杯もおおったのだ。とは言え何にせよ、彼の涙は激しく私のところを動かし、私は別れた後も、長い間この老駅長のことが忘れられず、かわいそうなドゥーニャのことをずっと考えていた。．．．  
(下線は筆者による) (11)

しかし実際には、その後ドゥーニャの幸福を窺わせるような場面が加えられた。そこではドゥーニャは「かわいそうなドゥーニャ」ではなく、「奥さん」と呼ばれている。考えられるのは、プーシキンが『ペールキン物語』という一つの物語集を作り上げるために、五つの物語を同じ色調で統一したのではないかということである。そこには一つの運命への圧倒的傾斜と埋没を避け、人間の運命をあくまで別の運命との対立的関わりにおいて捉えてゆこうとするプーシキンの姿勢が認められる。去りゆく不幸な運命に、この世の幸福や日常生活を対置して見せたのである。

## これで物語が全部終わったわけではなく

『駅長』の ending は駅長の人生を急遽ドゥーニャの人生で塗り替え、語り替える役割を果たした。我々は時として、このように物語の意味を ending で書き換え、物語に全く異なった様相を与えるような作品に出会うことがある。きっかけは一通の手紙であったり、告白であったりする。また作家の中にはプロットに罫を仕掛け、叙述の魔法によって意図的に読者の錯覚を誘い、結末で種明かしを楽しむような者たちもいる。

セルバンテスに『愚かな物好きの話』という短編小説がある。夫（A）と夫の無二の親友（B）と夫の最愛の妻（C）が織りなすドラマで、＜夫が妻の貞操を試すために、親友に妻を誘惑するふりをしてくれるよう頼んだところ、親友が本気で惚れ込んでしまった＞という筋立てである。題材としては決して珍しくない。しかし、三人の行為は演技と真実が縋い交ぜになっており、場面が変わる度に物語は二転、三転、新しい色合いで塗り替えられてしまう。ある時にはAとBの関係が真実でCが欺かれているかと思えば、次の場面ではBとCの愛が真剣でAが欺かれ、．．．物語がどこへ行き着くのか、結末はなかなか見えてこない。

ゴーゴリもまた、終わりかけた物語を塗り替えるために数行数ページを加えたがる作家であった。ゴーゴリの『外套』は、主人公が盗まれた外套の搜索を願い出て「有力な人物」に恫喝され、それを機に熱病に罹って死ぬところで大方の話が終わる。しかし、

しかしながら、これでアカーキ・アカーキエヴィチの物語が全部終わったわけではなく、まるで生涯一顧だにされなかった見返りででもあるかのように、彼が死後なお数日の間世を騒がせ続ける定めであったとは、はたして誰に予想できただろう？ が、まさしくそうした事態とあいなり、この情けない物語が、はからずも幻想的な結末を迎えることになったのである。

(12)

なる文章で物語はさらに続けられ、後日譚として、アカーキイ・アカーキエヴィチの幽霊が出没するという町の噂が紹介される。枝葉を取り払って要約すれば、『外套』は<周囲から嘲笑され罵倒され続けたしがない下級官吏の哀れな生涯>ということになり、ベリンスキイやドブロリュエボフが自然派、写実主義を養護すべく利用したのも物語のこうしたイメージであった。しかし、実際には『外套』の物語にはアカーキイ・アカーキエヴィチ以外の人生が数多く編み込まれている。それらの人生＝人間たちが半ば野次馬的な関心から主人公の運命を見守っている、というのがこの物語である。従って、話が主人公の死についての感慨で幕を閉じるのではなく、彼の死をめぐる心ないペテルブルグの住人たちの噂へと発展していくのは、プロットの内在的論理から見て全く自然なことと言えよう。

主人公の運命に対してあれこれ批評を加えるというのは、決して目新しいやり方ではなかった。批評は語り手が行う場合もあれば、登場人物たちが行うこともあり、1830年代のロシアでは、事件や主人公の運命を登場人物が云々することで物語が構成されている『ロシアの夜』のような作品も書かれていた。

しかし、『外套』の場合は、事件の顛末あるいは主人公の人生に関して直接に意見が述べられるのではなく、彼の死後にペテルブルグの住人たち ―もとの同僚や巡査やとりわけ「件の有力者」― が体験した事柄をつけ加え、彼の運命に対置してあるのである。アカーキイ・アカーキエヴィチと思しき幽霊が夜毎出没するという噂がペテルブルグ中に拡がった。この幽霊は出会い頭に通行人の外套を剥ぎ取っていたが、ある夜ついに「有力者」からも外套を脅し取り、それを機に姿を現さなくなった。その後、彼とは全く姿形の異なった、恰幅の良い幽霊が目撃されたという話さらに付け加えられている。物語の ending となった二つ目の幽霊は、主人公の幽霊と関わりがあるか否かは別にして、アカーキイ・アカーキエヴィチをめぐる噂話を多層的な構造にする上で極めて効果的である。後日譚ではアカーキイ・アカーキエヴィチの運命がペテルブルグの住人たちの噂話を通して塗り替えられているが、第二の幽霊

譚により、今度は「噂話」（＝ペテルブルグの実体）そのものが物語の主題になっていくからである。

この時期のゴーゴリは好んで、噂を主人公の運命と対立項として利用したように思われる。『鼻』では、主人公コワリョフ少佐から逃げ出した鼻が我がもの顔に町を闊歩し、人々を騒がせる件りで場面が途切れる。

..... だが、ここで再び事件は迷宮入りとなり、その後どうなったかは、まったくわからずじまいである。(13)

という一文で語り手は鼻出奔という奇怪な事件からさっさと手を引いてしまう。後日譚として、少佐が自分の鼻を取り戻し嬉々として普通の生活を始めたことが報告され、事件は解決するが、更にその後、結末部分で次のような話が続く。

我が広大なるロシアの北の都に起きた事件というのは、まさにかくのごときものであった！ 今こうしてよく考えてみるに、ここには真実らしからぬ点が多に多いのである。(14)

『鼻』で事件の信憑性など追求されていないことは、既に言うまでもない。描かれているのは事件を迷宮入りにしてしまった、あるいは事件そのものを現出させた「噂」というものがもつリアリズムである。これは『外套』にも通じる点であり、『鼻』がコワリョフの運命についての物語でないのと同様に、『外套』もまたアカーキイ・アカーキエヴィチの運命についての物語ではない。

ゴーゴリは事件（＝主人公の運命）を語り終えつつ、今度は主人公を取り巻く多くの野次馬たちの運命を立ち上がらせる。ending に於いて、ゴーゴリの語り手は、野次馬たちの心情の描写を通して読者の潜在的な願望に働きかけ、それを目覚めさせるのである。

## 物語の未完成性と物語の中の読者

20世紀の前衛誌「テル・ケル」のJ.リカルドゥーは、小説は外側の何かを伝えるための透明な手段ではなく、それ自体が伝えられる目的と化した精緻で不透明な物語であることを強調しつつ、次のように述べている。

書くということは、そのまま自ら読者になることであり、読むということは、そのまま自ら作家になることなのである。作家にとっても読者にとっても共通な詩想というものが、いついかなる場合にも作品そのものの中心をなすのであり、それは、果てしもなく判読されることをしか求めぬあのほの暗い場なのである。(15)

テキストの独立性を最優先することは現代に於いては動かし難い前提となった観があるが、それは一方で上記のように作家の意図からテキストを解き放ち、作家の権威の相対化、および作家と読者の立場の相対化を招来した。物語の意味は現実の世界からの借り物ではなく悉く物語に内在するとされ、故にこそ物語を閉ざされたものとしてではなく、開かれた場と見なすことが可能になるのである。

ではこの時、筋（プロット）はどのような意味を持つのであろうか。リカルドゥーは別の箇所述べている。

小説にとっての逸話とは、あらかじめ存在する筋であり、書く前に想像されるあの展開であり、創造に先立つあの疑似創造である。つまり、それなりの変遷をとげてきた現代小説が、言葉に創造の全権を与えることによって追放しようとしているのも、この先立つ筋というものなのである。近代絵画において、絵画的な創造の冒険のほうに振り向けられた関心が、もはや逸話や人物や顔にあらわされた情念によってそらされることはないのと同様に、現代小説においては、言語による創造過程は、もはや何らかのバルザック的な逸話によって被い隠されることはないのである。(16)

リカルドゥーのいう「先立つ筋」「疑似創造」は、かつてフォースターが心優しく半ば諦めの面もちで受け入れたあのくそれからどうなったかだけを知りたがる読者の野蛮な願望>が生み出したものに他ならない。しかし、リカルドゥーの主張するように、「先立つ筋」、創造に先立つ「疑似創造」は今日、本当に追放されようとしているのか、またされるべきなのか。疑似創造は読者の願望と期待の現れであり、作者と読者が分かち持つ共通の前提でもある。次の場面へ向けての読者の予感や物語の展開についての読者の期待のないところで、果たして作品は生まれ育つであろうか。作者は時には読者の予感を助長し、時には期待を裏切り、あるいは進んで読者の理解を誤った方角へ誘いながら、語りを進めていく。おそらく物語には作者と読者が共有する「先立つ筋」、旧態然とした思い込みや期待が不可欠なのであり、現代小説もその例外ではない。現代小説が「それからどうなった」だけを追い求める読者の粗野な願望に警報を鳴らし続けてきたのは事実であるとしても、それはリカルドゥーが言うような、筋と逸話を全面的に否定する行為ではなかった。むしろ現代小説は、バルザック的な逸話（たとえそれを作品の中に持ち込まないにしても）の存在を想定し、バルザック的な逸話に馴染んだ読者の様々な思い込みを挑発することによって、自らのアイデンティティを確保してきたように思われるのである。

19世紀の作家も、読者の予測や願望を利用した点では今世紀の作家と同様であった。ただ、両者の間には相違点もある。まず、20世紀の小説が読者の思い込みに対して挑戦的であり、そうした挑戦的姿勢の中にこそ自らの存在理由を見出していたのに対し、19世紀の小説文学は読者の予感と期待に譲歩したし、彼らの思い込みを裏切る場合でもさほど嘲笑的ではなかった。次に、20世紀の作家たちが相手にしているのはバルザック的な逸話すなわち多くの運命の絡み合いとしての物語を既に見慣れた読者であるのに対し、19世紀の作家たちの相手は、悲劇と喜劇の明確な仕分けの中で育てられ、ひとつの運命について作者が示した解釈を慎ましく受け入れるよう、強いられてきた読者であった。

このような観点からすれば、「ベールキン物語」や「外套」の



ending もまた当時の読者に何某かの新しい物語像を提供したのであり、そこには多少の無理解と軋轢とそして喜ばしい驚きがあったのであろうと、想像できる。当時の読者にとっての新しい体験．．．それは、ひとつの運命が終わる場所で別の運命が立ち上がり、ending を超えて時間を生きていく、という予感であった。

例えば、ゴーゴリが好んだ後日譚は決して儀礼的形式的なものではなかった。彼の後日譚は事件の真相についての決定的な言葉を与え、物語を完結させるためのものではなく、逆に言葉を与えないことに対する弁明なのであった。全く文体は異なっているが、＜語り終え、物語に完結した意味を与えることへの躊躇い＞を見せている点で、ドストエフスキイの『地下室の手記』第一部とゴーゴリの作品の間には類似点、即ち作家として同じ発想があるように思われる。＜最終的な意味を与えること＞への拒否から「意味のない言葉で埋め尽くされた」数ページまたは一章を付け加え、あるいは物語を未完成の装いのままに切り上げてしまう<sup>(17)</sup>．．．．．19世紀初頭にはこうした手法の作家たちが現れ始めていた。彼らの後に続く者が絶えなかったのは、言うまでもない。

かつて多くの物語作家たちは読者にカタルシスを与え、物語を見事に完結させることに腐心していた。しかし今日、ドラマティックな結末は必要不可欠なものとはされておらず、ジョイスの『ユリシーズ』は完全な散文性と未完成性の中に語り終えられている。19世紀初頭の小説家たちがカタルシスをもたらす一元的な ending の否定を試みて、ほぼ一世紀が経っていた。

## 註

- (1) *Narrative Endings : A Special Issue of Nineteenth-Century Fiction*, vol. 33, No. 1, Univ. of California Press, 1978
- (2) Ibid. p. 1
- (3) Ibid. p. 4
- (4) E. M. フォースター著、田中西二郎訳、『小説の諸相』、新潮文庫、1958年  
( Cf. E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, 1927 )
- (5) アリストテレス著、藤沢令夫訳、『詩学』、世界古典文学全集第16巻、筑摩書房、1966年、26頁
- (6) П. Ю. Львов, *Роза и Любим*, в кн. *Русская сентиментальная повесть*, Изд. Московского Унив., 1979, с. 61
- (7) *Колин и Лиза* ( автор неизвестен ), в том же, с. 32  
Н. М. Карамзин, *Бедная Лиза*, в том же, с. 106
- (8) А. С. Пушкин, *Выстрел*, в кн. *Пол. соб. соч. Пушкина*, изд. Академии Наук СССР, 1948, т. 8, с. 74
- (9) A. Welsh, *Opening and Closing † Les Miserables †, Narrative Endings*, p. 10
- (10) А. С. Пушкин, *Станционный смотритель*, в кн. *Пол. соб. соч. Пушкина*, т. 8, с. 106
- (11) В том же, с. 105
- (12) Н. В. Гоголь, *Соб. соч. Гоголя*, Худ. Литература, М., 1977, т. 3, с. 140-141
- (13) В том же, с. 61
- (14) В том же, с. 63
- (15) J. リカルドゥー著、野村英夫訳、『言葉と小説』、紀伊国屋書店、1969年、33頁
- (16) 同書、106頁
- (17) Cf. D. Fanger, † *Dead Souls †: The Mirror and the Road*, *Narrative Endings*, p. 47