

川端康成「硝子」を読む

—— 志賀直哉の影 ——

林 廣 親

一 はじめに

大正十四年十一月、『文芸時代』に発表された「硝子」は（掌の小説）の一つで、例によってごく短い作品だが、題材がプロレタリア文学に関わるユニークさから、しばしば葉山嘉樹の「セメント樽の中の手紙」（大正十五年一月『文藝戦線』）と比較して論じられてきた。なるほど「路の向う側には下水のやうに腐つた川が油で光りながら流れてゐなかつた」「日の射さないじめじめした工場では、職工が長い棒で火の玉を振り回してゐた。彼らのしやつは彼らの顔のやうに汗が流れ、彼らの顔は彼らのしやつのに汚れてゐた」といった新感覚派らしい表現と、硝子工場の少年職工とブルジョア少女の出会い、そしてその後日譚からなる物語との組み合わせは、いかにも『文戦』を意識して書かれた作品の印象である。同じく入れ子形式の小説であることも相まって、「セメント樽の中の手紙」を取り込んだ読みの視界は、作品観の形成に大きく影響してきたといえる。

かつて森晴雄は「プロレタリア文学に一見、見紛う」この作品が、

それと異質である理由として「『硝子』一編にははつきりと小説の力を信じている作者の眼が感じられる」と述べた。¹⁾先行の「硝子」論でもっとも気になるのが、この小説の個性および評価の可能性をこうした方面に見いだしていく発想である。

近年の論文について見れば、原善が森論に言及しながら次のように書いている。²⁾

森論が「こんな力」とは妻を従順にさせ、また、たつた一度の出会いによって生涯連れ添うであろう夫よりも、妻のことを新鮮に見ることができるとする小説の力、小説を書くものの力の不思議さ」と述べているように、彼に「可憐さと新鮮さ」を感じさせる力、彼に「どうしてこんな力があるのだらう」と不思議がらせる力を「硝子」は持つているのである。実はそうした小説の力・言葉の力・虚構の力・文学の力こそが「硝子」の主題なのだ。

原は森論の「小説の力」を継承しつつ、その観点をより拡げる形でこの作品の主題を語っている。ただしその主張のポイントはさらに先にあつて、主題の評価と作品の評価を分けて考えることで、次

のような作品観の提示に至っている。

枠の部分の地の文で示された十年前の蓉子の少女性・幼稚性・感傷性・気紛れさ、といったものを相対化するように、少年の目から見た当時の蓉子の「可憐さ」を作中作「硝子」に直接（たとえ部分的にでも）描くことをしなない（あるいはできない）ことは、テーマである小説の力がただ言葉のみで読者に示された作品というにとどまってしまう。その意味では皮肉なことに「硝子」も（作中作「硝子」同様に）概念的な作品だと言えてしまうのである。もし「硝子」が作中作「硝子」を典型とするようなプロレタリア文学と似ているとしたら、それはまさしくその点においてなのである。

「硝子」は「しかし彼は不思議だった。この小説の中の少女ほどの可憐さと新鮮さを妻に感じたことは昔から一度もなかった。／あの腰の曲つた青い餓鬼のやうな病人に、どうしてこんな力があるのだらう。」という「彼」の驚きで結ばれている。原はそこに「文学の力」という主題をみとめながらも、それを概念的なメッセージとしてしか打ち出せなかった点に、プロレタリア文学と共通する限界を指摘し、そしてその上で「硝子」の面白さは、入れ子構造から生まれる「メタ小説性」にこそあると結論している。

「硝子」の小説としての完成度を問うことで、プロレタリア文学との相似性を指摘した発想は示唆に富んでいるが、作中作が概念的な言葉で終始しているから、小説全体も概念的な作だと結論するのは性急の感を否めない。作品の興味として「メタ小説性」が主張さ

れているのは、この小説を原があまり高く評価していないことを窺わせるのだが、私見では作中作の「硝子」もプロレタリア小説のまがい物というだけでは片づかないところがあり、地の文と作中作の関係のあり方も含めて、この作品は「掌の小説」の中でも極めて完成度の高い作として読めるのではないかと思う。

最後に置かれた「あの腰の曲つた青い餓鬼のやうな病人に、どうしてこんな力があるのだらう」という「夫」の疑問は、「掌の小説」にしばしば見られる川端流のサービスであり、小説の核心に関わる問いの、読者への投げかけである。この小説が書かれた時には、まだ発表されていなかった「セメント樽の中の手紙」との比較はさておき、改めてこの小説固有の物語に即した読みの可能性を追求してみたい。

二 「許嫁の蓉子」について

「硝子」は、次のように書き出されている。

十五になる許嫁の蓉子が頬の色を消して帰つて来た。

「あたし頭が痛い。とても可哀想なことを見ちやつたんですもの。」

まず「蓉子」の名が記されているが、この小説の中で固有名詞をもつて呼ばれているのは彼女だけである。なぜだろうか。

登場人物の呼称に注意してみると、その使い分けがこの小説の特徴の一つと言える。固有名詞と普通名詞だけでは、呼称自体も様々だ。作中作の「硝子」を書いた人物には、「少年職工」「子供」

「少年」「小説家」そして「自分」が使われ、夫は「彼」および「兄さん」である。「蓉子」の場合、十年前の出来事を語る物語前半部で、「蓉子」「お嬢さん」「許嫁」という言葉が当てられ、十年後を描いた後半部では「妻」が加わり、夫婦が読む作中作の「硝子」では「ブルジョアの少女」「ブルジョアの少女」「あの少女」と呼ばれている。

こうした呼称の使い分けには、それぞれの意味付けが可能だが、ここでは特に「蓉子」について考えておきたい。先行論は総じてこの「ブルジョアの少女」に同情的ではない。「あの少女が何故可憐でありえたか」「何故恵み得たか」といった、作中作の小説「硝子」の語り手の思いを共有しながら読むからだろうか。しかし、作中作の「硝子」では「ブルジョアの少女」と「あの少女」という言葉が何度か使われながら、やがて「あの少女」の連続になる。プロレタリア作家らしい「自分」ととしての「蓉子」は「ブルジョアの少女」である以上に、「あの少女」なのである。

また「蓉子」の境遇をブルジョア階級の女性一般のものと受け取って済ませてしまうと、この小説の個性の重要な部分が見えなくなってしまう。物語前半部に「彼は許嫁に金を渡した」という一文がある、「蓉子に」あるいは「彼女に」でも間に合うところをなぜこう書いたか。読者に「蓉子」と「許嫁」の不可分性を示すためであるに違いない。

「十五になる許嫁の蓉子」で始まり、「彼は許嫁に金を渡した。」／「あたし、もう行くのはいや。女中にね。」と結ばれる小説前半部

で念押しされているのは「許嫁」という彼女の境遇である。「をさな妻」や「紫の上」は、庶民とはかけ離れた世界のイメージと結びつくが、そこでもありふれたものではないだろう。「十五歳」の「蓉子」が「許嫁」であったという設定がなぜ必要なのか。作中作の小説「硝子」によって彼女の心に生じた変化は、彼女が「許嫁の蓉子」であったことと不可分のものとして読まれる必要があるのではないか。

三 蓉子の「可哀想」について

「蓉子」は、硝子工場の作業中に血を吐いた挙句に事故に遭う「子供」を目撃して、「とても可哀想」と思い、彼が病院に入れるように「お見舞ひを上げたい」という願いから、「兄さん」と呼んで一緒にくらす許婚の「彼」に金を出させる。この「可哀想」という彼女の感情こそが物語の契機である。

「そりや上げたらいいだろう。しかし可哀想な職工はその子一人ぢやないんだよ。」

「彼」の常識的な忠告は、物語後半部の「でも、あたしあの時分は子供だつたんですよ」という「妻」となった「蓉子」のことばに通じている。「彼」の言葉はこんな時に誰もが口にする決まり文句だが、社会で暮らしていくためにはそう考えるしかない。それは「可哀想」という感情のままに行動しないことの言い訳でもあるだろう。

ともあれ「子供だつた」蓉子の願いは叶えられた。彼女の同情か

ら発した行動を、作中作「硝子」の語り手は「ブルジョアの少女の恵み」「呪はしき敵の恵み」と書いて、その恩恵に浴したことに屈辱を感じている。「自分はあの少女が何故可憐であり得たかを知つてゐる。なぜ恵み得たかを知つてゐる。」と書いたその「自分」は彼女の行動の背後にある「可哀想」という感情に思い及ぶことはない。「蓉子」ならぬ彼女にとつてはそれが当然だが、問題は先行論でも彼女の行爲を、この作中作「硝子」の語り手の側からしか見ようとして来なかつたことである。

森晴雄は「硝子」は自分の婚約者を「兄さん」と呼ぶような幼い十五の少女である蓉子が、硝子工場で働く「餓鬼のような子供」の怪我に単純に同情して、病院に入ってお金を恵むところからはじまる。」と述べながら、さらに「ただ単純な同情とは言えないところがある」として、お礼に来た少年と交わす「まあ、もうお癒りになつたの」「火傷の疵はもうおよろしくつて？」という発言について「ここには、少年の怪我をもつと重いものと考えていた蓉子がいる。自分の同情が価値を持つためには傷は重ければ重いほどよいことになる。」と述べているが、明らかに行き過ぎの読みである。

また馬場重行は、「あたし、もう行くのはいや。女中にね。」というセリフに行きつくこの場面を「職工の生きる過酷な現実の意味も理解できずただ同情のみを寄せ、その結果自己満足にすぎなかつたその同情の内実を悟り、それに対して対処の仕方知らずに逃げ出す」と説明している⁴。

しかし彼女が自分の同情を「自己満足にすぎなかつた」と悟つた

から逃げ出したと説明するのは、タイムラグの点で説明に無理がある。いずれにしても前半部で描かれた「蓉子」の表象は、後半部の作中作で「自分」が語っていることに寄り添うような意識で見られてきたと言える。

しかし、「蓉子」の言動については別の読み方も可能なのではないだろうか。

「まあ、もうお癒りになつたの。」

「へッ？」と少年の蒼ざめた顔が驚いた。蓉子は泣き顔になつた。

「火傷の疵はもうおよろしくつて？」

「へ。」と、少年はしゃつたのぼたんを外さうとした。

「？」がそれぞれの言葉の語尾に一度ずつ使われている。「少年」は最初のことばが理解できない。なぜか。こんなに丁寧な言葉を生まれて初めて他人からかけられたからだ。彼は病氣のため略血した拍子に、溶けた硝子玉に叩かれるような目にあつても「危ないッ。馬鹿野郎。」と罵声を浴びせられるような世界しか知らない。だから「驚い」て、「へッ？」と聞き返す。

一方の「蓉子」は、自分の言葉がうまく伝わらなかつたのかと思つて、「火傷の疵はもうおよろしくつて？」と重ねて訊ねる。その気持ちが「？」で強調されているが、「少年」はそれをまともなうけとつて、疵跡を見せにかかる。「十五」の「蓉子」が逃げ出すのも無理はない。

川端ならではの絶妙な表現がほどこされた場面であり、「ブルジ

ヨアの少女」という固定観念を離れて、改めて彼女の行動自体の意味を考える必要がある。仮にこの小説の基線を、「可哀想」という感情に従った行動と、それが招いた結果を描く物語と見なすなら、この小説のモチーフをプロレタリア文学への意識性のみと結んで考える必要はない。文学史の視界をすこし拡げてみると、近い以前に志賀直哉の「小僧の神様」（大正九年）がある。

四 「可哀想」の興味深さ

「小僧の神様」は、「通」への興味から足をのばした下町の寿司屋台で、小僧が恥をかいて出て行くのを見かけて同情した会社社員Aが、その後秤屋でその小僧と再会し、寿司をおごってやりたかった思いを叶えた経緯と、その行為の先に来るものを描いた小説である。川端と志賀文学の関係については後に改めて取り上げるが、「小僧の神様」と「硝子」は考えてみれば、話にもテーマにも通じ合うものがある。

登場人物の一人だけに「蓉子」、「仙吉」という固有名詞が与えられていること、社会的地位に大きな差のある二人の一度きりの出会いの物語であること、たまたま湧いた同情心とそれにしたがった行為が問題になること、行為の先に生じたその結果が描かれることなど、小説の要素に重なる点が意外なほど多い。

「小僧の神様」の会社員Aは「何だか可哀想だった。どうかしてやりたいやうな気がしたよ」と「細君」に言う。思い切ってつまんだ鮪の握りの値段を言われて、黙ってそれを置いて出て行った「小

僧」の屈辱感と、硝子工場で大けがをした「少年職工」の災難とはもとより別次元の出来事だが、その場に居合わせて「とても可哀想なことを見ちゃつた」と感じる「可哀想」の気持ちは本質的に同じものである。

「蓉子」と「少年職工」の出会いの場面は次のような終わり方をしている。

「へ。」と、少年はしやつのはたんを外そうとした。

「いいえ、もう……」

蓉子は逃げ込んで来た。

「ねえ、兄さん。あたし……」

「これを持つていつておやり。」

彼は許嫁に金を渡した。

「あたし、もういくのいや。女中にね。」

同情した相手との関係に最後まで責任を持たず、人任せにしてしまうのは自己満足のための行為だったからだと、批判的に読まれてしまうやり取りだが、「小僧の神様」にも同様のプロットがあった。

Aは、願いが叶って小僧を寿司屋に連れていくが、一緒に寿司を食べようとはしない。店のものに金を渡して後を頼んで、「私は先へ帰るから、充分食べてお呉れ」かう云つて客は逃げるやうに急ぎ足で電車通の方へ行つて了つた。」とある。二人共相手から「逃げ」るのである。

同情心からの行動を完遂するまでの強さをどちらも持っていない。そのため折角の行動も自己満足にとどまるわけだが、それを非難し

ても（読み）にはならない。志賀も川端もそんなことは承知の上だ
らう。

そして「A」も「蓉子」も程なくそんな出来事を忘れてしま
う。ただし二つの小説の眼目は無論その先にある。

周知のように「小僧の神様」の物語は、「仙吉」が「A」を神様
だと考え「悲しい時、苦しい時に必ず「あの客」を想った。それは
想ふだけで或慰めになった。彼は何時かは又「あの客」が思はぬ恵
みを持つて自分の前に現れて来ることを信じてゐた。」と閉じられ
る。仙吉はそうして丁稚奉公の日々を無事に送つて、やがては番頭
にもなるであろう。「A」はそれを知るよしもないが、「可哀想」と
いう気持ちに従つた行為を、作者は良しとしたので、それがこの小
説のメッセージだという読み方ができる。その生き証人だから、こ
の小説の登場人物の中で、小僧だけが固有名詞で呼ばれて然るべき
なのである。

「硝子」の場合はどうか、「蓉子」は十年後に、「可哀想」とい
う思いからした行為の結果と向き合うことになる。少年は地獄のよ
うな工場から抜け出して小説家になれた。しかし、それは同時にこれ
まで知らなかつた苦悩を彼に強いることになった。「可哀想」とい
う気持ちに従つた行為の結果は出たが、「蓉子」のしたことの是非
の判断は簡単には出せない。それが「硝子」と「小僧の神様」との
大きな違いである。その違いは無論作品のテーマと関係している。

五 《硝子》とは何か

物語の後半はそれから十年経つたある日のことである。十五歳
だった「蓉子」は二十五歳、「兄さん」と夫婦になつて数年過ぎた
頃だろうか。夫の「彼」はたまたま「或る文学雑誌」に載つた「硝
子」という小説を目にして、十年前の出来事が題材にされているの
に気づく。

彼の町の景物が描かれてゐる。油で光りながら流れてゐない
川がある。火の玉の飛ぶ地獄がある。咯血。火傷。ブルジョア
の少女の恵み。――

右の引用に続けて「おい、蓉子、蓉子」と妻を呼びよせる「彼」
の声を書かれ、小説に自分自身が描かれていることを知つた「蓉
子」が、彼の手から雑誌を奪つて読みにかかるといふ流れだが、ま
ず彼女の眼に入るのが、右の引用であり、この作品の前半部で展開
された物語の終始が点綴されている。

その中で「油で光りながら流れてゐない川」とある一文は、この
小説の書き出しの中の最も印象的な描写を、ほぼそのまま引いたも
のである。なぜそのようなやり方をしたか。

全体の読みに関わる問題として考えた場合、それは小説前半の物
語が後半に組み込まれた元少年職工の小説家が書いた「小説「硝
子」」の引用であるような感覚をもたらす効果がある。つまり作中
作と地の文の関係はいわば相互浸透的であり、それがこの作品の大
きな特徴ではないか。

読者だけではない。「彼から雑誌を奪つて」読みだした「荇子」も、つまりはまず前半部に書かれた物語を読んだ上で、言い換えれば読者が読んだ物語と同じ出来事を追体験した上で、「少年職工」の「あの後」を知るのである。

「あの後」幸いにして花瓶の工場に入った少年が「自分の考案の最も美しい花瓶をあの少女に送ることが出来た」というところまでは、間接話法による小説内容の説明で、続いて長い引用部分が続く。「自分を階級に目覚めさせた」とあることから、彼がプロレタリア文学の陣営にある小説家に擬されていることはおのずと了解される。「こんな意味の事が書いてある」と断つて引用したかたちだが、この一人称の長い語りは追真性が強く、おのずと私小説の告白を思わせる。そういえばそのスタイルも「自分」という一人称による語りである。ならばこのプロレタリア小説家は何を告白しているのか。この作中作の小説の題名でもある「硝子」という言葉はその焦点を指すものに違いないだろう。

いや自分は——（こんな意味の事が書いてある。）——四五
年間絶えずブルジョアの一少女を対象として花瓶を作つてゐたのだ。自分を階級に目覚めさせたのは悲惨な労働生活の経験だつたか。ブルジョアの一少女に対する恋だつたか。自分はあの時血を吐いて吐き切つて死ぬのが一番正しかつたのだ。呪はしき敵の恵みよ。屈辱よ。（以下略）

「いや」は、その前の箇所「花瓶を少女に送ることが出来た。」とある中の「少女」という言葉の打消しである。「荇子」を「少女」

と言ひ、また「ブルジョアの少女」と言ひ直す「自分」の葛藤は切実だが、結局そこにあるのは、こういう経歴でプロレタリア作家になればこうも言うだろうという型通りの苦悩である。つまり作中作「硝子」の前半部は、「敵の妾」などと言つたところで恨み節を出ない内容である。

告白とは「かくして置いたもの、壅蔽して置いたもの、それと打ち明けては自己の精神も破壊されるかと思われようなもの」⁽⁶⁾を打ち明けることである。やがて小説家は「自分は少年の夢を洗ひ落とすことができな」と言う。つまり階級意識に目覚めてみれば、「ブルジョアの一少女に対する恋」は奔敵行為に等しい。しかしまだ少年だった「自分」の「あの少女」への恋を否定することはできないという思いが彼にはある。それはこの作中作の小説を読んだ後に「でもあたしあの時は子供だつたんですものね。」という「荇子」のことばと響きあっている。

階級意識に目覚める以前の幸福な出会いの思い出ゆえに、それは美しい「夢」なのである。「自分」の〈告白〉はさらに進んで、そういう思いにむしろ居直ろうとするかのような言辞で閉じられていく。

自分は階級戦線に立つても所詮一枚の硝子板だ。一個の硝子丸なのだ。けれどもまた、現代に於ては我らの同士でその背に硝子を負つてゐない者が一人でもあるか。

では「硝子」とはなにか。それに続く「先ず敵に我らの背の硝子を破らせるがいい。自分が硝子と共に消えれば仕方がない。若し消

えるどころか却つて身軽になれたら、自分は小躍りして戦ひ続けよう。」という仮定語法は、『硝子』が階級闘争の重荷であること、そして人がその重荷から解き放たれ難いものであることを暗示している。

小林多喜二が「党生活者」（昭和七年）に「私はこれで今迄に残されていた最後の個人的生活の退路——肉親との関係を断ち切つてしまつた」、「私にはちよんびりもの個人生活も残らなくなつた」と書くのはずっと先のことだが、小説「硝子」の最後にある蓉子の夫のことばは、ゆくりなくもそれを想起させる。

「でもあたしあの時分は子供だつたんですものね。」

「そりやさうさ。ほかの階級と戦ふにしても、ほかの階級を立場として自分の階級と戦ふにしても、個人としての自分は真先に減じる覚悟でなくちやだめだ。」

闘争の重荷になる『硝子』は、すなわち階級に回収されない「個人としての自分」の象徴である。それを捨てがたいという（告白）が作中作「硝子」のメッセージであるなら、このプロレタリア小説家の手になる小説は、プロレタリア文学と似て非なるものと言わばならない。

六 眼差し、眼差される者としての「蓉子」

作中作「硝子」はある心の変化を「蓉子」にもたらした。既述のように、先行論では総じて小説あるいは文学の力というメッセージをこのエピソードに読もうとする。しかし変化の中身そのものは十

分に論じられてはいないようだ。何が、どう彼女の心を動かしたのか。

夫の「彼」は小説を読み終わった妻を見て、「こんな従順な表情を見たことがない」と驚き、「個人としての自分は真先に減じる覚悟でなくちや駄目だ」と言いながら、「この小説の中の少女程の可憐さと新鮮さとを妻に感じたことは昔から一度もなかつた」と感じている。それはなぜか。

見落とせないのは、妻を論ず「彼」のことばが、作中作の「自分の考えとびつたり重なることである。それは、プロレタリアにとつてもブルジョアにとつても、「個人としての自分」は階級闘争のアクセラトという考えである。少年職工あがりの小説家はそれを（棄てたいのに棄てられない）と（告白）し、夫は公式主義そのままの主張をして「個としての自分」を棄てないのだめだと説いている。その一致と対称性は極めて興味深い。

「彼」を慌てさせた「蓉子」の変化は、つまりは「個人としての自分」という言葉に関わっている。ただし、「夫」のことばに挟みこまれたこれは、半ば読者に向けた説明であつて、読みのヒントとして受け取るべきだろう。

彼女の变化は具体的にはまず次のように書かれている。

小説「硝子」を読み終わると蓉子は遠くを想ふ眼をしてゐた。

「あの花瓶はどこへ行つたかしら。」

彼は妻のこんな従順な表情を見たことがない。

「でも、あたしあの時分は子供だつたんですものね。」

雑誌で読んだ小説は過去のある日の出来事を思い出させた。「遠くを想ふ」心は、追体験を意味し、またそこからもたらされた、少年職工の贈り物の花瓶の行方を尋ねる心である。

もとより、裕福な暮らしの中では美しい花瓶など家にいくつもあ
るもので、普段気にすることもない什器であろう。しかし今、その
中の一つが特別な意味をもって思い出されるのである。

「あの花瓶」について、作中作「硝子」の語り手は次のように
語っている。

いや自分は——（こんな意味のことが書いてある。）——四
五年間絶えずブルジョアの少女を対象として花瓶を作つてあ
たのだ。自分を階級に目覚めさせたのは悲惨な労働生活の体験
だつたか。ブルジョアの少女に対する恋だつたか。自分はあ
の時血を吐いて吐き切つて死ぬのが一番正しかつたのだ。

贈られた花瓶が今更に特別な意味をもって思い出されたのは、そ
れが「蓉子」ただ一人を眼差しながら作られた物だと分かつたから
だ。もちろんそれは恋がなされたことである。その恋を「自分」は
死ぬほど恥じているというのである。

「でも、あたしあの時分は子供だつたんですものね。」は、夫とこ
の小説家の両方に向けられた弁明である。今はもう、あの日夫が
「可哀想な職工はその子一人ぢやない」と言つたことの意味はよく
分かっている。「とても可哀想なこと」を見たからといって、その
一人だけに「お見舞ひを上げて」相手の苦しみの種をまくようなこ
とをしたのは、世の中のことを知らない子供だつたからだ。

しかしそう言いながら彼女は、少年職工との出会いを悔いも呪い
もしていないようだ。それは自分自身が、ただ一人他ならぬ人とし
て眼差されることの幸福を初めて知つたからである。あるいは、そ
のように眼差される自分というものがあり得たことを初めて知つた
のである。

夫の「彼」は、そんな彼女を見ながら、「この小説の中の少女程
の可憐さと新鮮さとを妻に感じたことは昔から一度もなかつた」と
思っている。なぜそう書かれたのか。「蓉子」が彼の「許嫁」だつ
たという、作品冒頭の設定を回収する結びだからである。

蓉子は幼いころからの許嫁であつた。それは親が決めた関係であ
る。「彼」はそれに従つて結婚したので、彼みずから選んだ相手で
はない。だから作中小説の「自分」のように、他に代えがたい唯一
の存在として「蓉子」を眼差したことなど一度もなかつたに違いな
いのである。

ところで、この作品の登場人物の中で「蓉子」だけがなぜ固有名
詞で呼ばれるのか。先に触れた志賀直哉の「小僧の神様」と同じく、
この作品でも「可哀想」という自身の感情にのみ従つた行為の結果
はやはり明らかにされている。ただ志賀の場合、行為の対象となつ
た人物の行く末においてそれが計られる。「仙吉」だけが固有名詞
で呼ばれたゆえんだらう。

川端の「硝子」の場合は、同じく「可哀想」の結果を描いている
が、「蓉子」だけに固有名詞が与えられている。それは、作者川端
の関心が行為の対象となつた人物ではなく、その感情と行為の主

体にあることを示している。対象となった方の「少年職工」の行く末に生じた結果（小説家になったこと）は、幸いとも不幸とも判じ難いが、それは作品にとつてさして重要ではないのである。

ところで、先に「蓉子」の夫が彼女に説いた言葉と、作中作の「自分」の苦悩が、その公式主義的発想において裏表の関係にあることを述べた。「個人としての自分」を棄てなければ階級闘争を戦う資格がないと信じる点で、二人が全く同類として描かれているのはまことに可笑しい。ではもう一人の登場人物の名前がなぜ「蓉子」なのか。

「蓉」の文字は芙蓉と結びつく。芙蓉は木に咲く花だが蓮の花の異称としても知られている。水芙蓉とも呼ばれる蓮にはさまざまな連想があるが、泥の池に咲く美しい花であるところから「濁り江に染まぬ花」というイメージが広く共有されてきた。つまり「蓉子」の名は、階級闘争の泥沼にあつてその濁りに染まらない存在の暗示である。

「蓉子」が一人なぜそんなのか。この作品は「可哀想」という自らの思いに従つた行為によって彼女を弁別している。それは「夫」と作中作の小説家「自分」が等しく否定しようとしたものに通じている、すなわち「個人としての自分」を階級より優先する意識である。

七 志賀直哉の影

これまで考えてきたように、濁りの中から独りぬけ出て咲く美し

い蓮の花を暗示する「蓉子」の形象化は、「個人としての自分」ということばとつながって、当時のプロレタリア文学流行と時代を共にした川端自らの文学に関わる姿勢、自己決定のあり方としてまづ読める。

しかしそれ以上に興味深いのは、この小説と志賀直哉の「小僧の神様」との響き合ひである。つまり「硝子」は、志賀文学のテーマを強く意識しそれを自分流に継承する川端の立場をも明らかに示した作品としても読めるのである。

川端文学の初期から中期にかけての中短編を読んでいると、そのあちこちに志賀直哉の影を感じることがある。例えば「伊豆の踊子」の終わり方にある「私は鳥打帽を脱いで栄吉の頭にかぶせてやつた」というシーンは、志賀直哉の「真鶴」に見える「彼は不図憶ひ出して、自分のかぶつてゐた水兵帽を取つて弟にかぶせてやつた。」のバスターシユかも知れない。

しかし川端文学と志賀直哉の文学の関係は、これまであまり論じられていないようだ。

大野亮司は「川端康成の志賀直哉理解について」⁽⁹⁾の中で、晩年の川端が「長年にわたる愛着」を表明しながら、「個々の作品を対象とした言及そのものが少ない」ことを指摘し、「志賀とその作品への愛着が明白に認められ、志賀をめぐる文章もそれなりに存在するにもかかわらず、言及されている内容は抽象的か、人間関係的興味に還元されるものがほとんどなのである」と述べている。つまり志賀文学からの影響を具体的につかむ手がかりに乏しいのが実情で、

横光利一の場合と比べるとちよつと不思議な気がする。

川端に限らず、ある作家が他の作家から受けた影響について考えることは、材料の問題を初めとして簡単にはいかなないところがある。ただ「硝子」を読みながら考えてきたように、川端文学の初中期には「他ならぬこの私」(高橋博史)¹⁰ という志賀文学のメインテーマの影が確かに認められる。やはり〈掌の小説〉の一つで「硝子」のしばらく後に発表された「神います」(大正十五年七月『若草』)には、「硝子」とは対照的な願望が描かれている。(私)をめぐる欲求のアンビバレンツは、さすがに志賀と異なる新しさであり、それとどのように向き合つて行つたのかを読むのが、川端文学の大きな興味の一つであるに違いない。

注1 森晴雄「硝子—小説の力—」(『詩魂の源流 掌の小説』昭和五十二年三月 教育出版センター)。

2 原善「硝子」(『論集 川端康成—掌の小説』平成十三年三月 おうふう)。なお、原はこの論文では入れ子型の作品構造に即して、作中作については〈硝子〉、それをふくめた小説全体を指すときは「硝子」の表記を用いている。

3 許嫁との結婚で知られた例としては斎藤茂吉がある。相手の輝子を詠んだ「をさな妻」の歌があり、それを収めた歌集『赤光』(大正二年)は川端も読んでいた可能性がある。

4 馬場重行「硝子」(田中美・馬場重行・原善編『対照読解 川端康成〈ことば〉の仕組み』一九九四年二月一日 蒼丘書林)。

5 拙稿「志賀直哉「小僧の神様」を読む」(平成十一年三月『成蹊国文』参照)。

6 田山花袋「私のアンナ・マール」(『東京の三十年』一九九八年九月一

〇日 講談社文芸文庫)。

7 憶測ながら、有島武郎の「宣言一つ」(大正十一年一月『改造』)が、この小説を書く川端の記憶にあったことを思わせる。

8 『図説俳句大歳時記 夏』(昭和三十九年八月 角川書店)。

9 「川端康成の志賀直哉理解について—文芸評論・随想等から見て—」(田村充正・馬場重行・原善編『川端文学の世界4 その背景』平成十一年五月三〇日 勉誠出版)。

10 高橋博史「他ならぬこの私という幻想—志賀直哉の〈私〉—」(西島孜哉編『日本文学の男性像』一九九四年五月一〇日 世界思想社) 参照。

※「硝子」本文の引用は『川端康成全集第一巻』(平成十一年十月二十日 新潮社)、志賀直哉の作品の引用は『志賀直哉全集 第三三巻』(一九七三年九月十八日 岩波書店) によつた。

(はやし・ひろちか 本学教授)