

「ガラスの靴」あるいは記号の戯れ

関根英二

1. 「ガラスの靴」は安岡章太郎の処女作として知られている短篇である。今回はこの作品を取り上げるが、今まで取ってきた構造分析の立場をなるべく離れたい。構造分析は作品を外在的な観点から整理する方法として有効である。ただしこの方法では、作品を読む行為、作品と読み手が接触する過程に直接的には関わることができない。ところで作品の展開、読みの運動のただ中で生じる熱気のある喜びは読書の過程がもつダイナミズムに内在しており、それは、既にでき上がったものとして作品に接する立場とすれ違ってしまふ。このディレンマに現在の記号論は気づいており、意味生成性の記号論、力動的記号論が提唱されているが⁽¹⁾、作品論レベルで充分説得的な成果が上っているとは思えない。

ここで試みたいのは、記号を発生させる場としての作品、記号の発生の坩堝にある作品というものの位相を取り出すことである。その点との絡みで「ガラスの靴」を取り上げる際の興味の在り方を示しておきたい。私事を述べれば、私がこの作品を初めて読んだのは大学に入ったばかりの頃である。まさに「魔法」にかかってしまい、ページを繰るのを惜しみながら読んだのを覚えている。この作品の魔法的な吸引力は、さし当りその道化性という観点から説明してみることができそうである。

「道化こそが本来あるべき記号論者だ」と三浦雅士は書いている⁽²⁾。タモリのニュース番組のパロディを引いて、そこでは、ニュースの内容ではなくニュース番組の形式を見ることになり、次元のこの混乱が驚きとなり笑いを生む。そしてこの笑いを通して、意味が透明に流通している日常の次元はかきまわされ、ニュース番組という記号、「二つの次元に同時に足をかけ」ることによって架構されている記号という体制がムキダシな形で発見されることになるのだ。従って道化は「記号が発生する場に位置している」のであり「記号を浮遊させ、そうすることによって人間存在のありようをむきだしに

してみせる場に位置している」訳であり、記号論が「固定化し権威づけられた記号」を解体し、世界を「かきまわす方向」に奉仕すべきものだとすると、道化こそ最高の記号論者の筈だという論旨である。

2. 「ガラスの靴」は表現のおかしみの畳み掛けによって拗げられている空間だといってよい。従って個々の文を文脈からはずして取り出してしまおうと面白みが半減するようにも思われるが、例えば次のような典型的な文にはおかしみの組織的なメカニズムが反映していると思われる。

彼女は僕をみて、テレたような、だまってオナラした人がするような笑いをうかべた。

彼女の動作は変によわよわしい。マッチをすってくれるときに、火の出るのを怖れるみたいに、軸木のハジの方を不器用につまんで、おそろしく真剣な顔付になるのだ。

共通しているのは、ある表情や動作が、微妙にうしろぐらい生理的な動き（「だまってオナラした人がするような」「火の出るのを怖れるみたいに」）によって肉付けされている点である。表情や動作の発生する瞬間を把えたこれらの生理的な比喩が媒体の地肌になって、表現や動作の〈独特で微妙な気配〉という意味を切り出してくるのだ。つまり発生し、かつ発見されているのは〈実感〉という記号である。描写されている表現や動作があるなまなましさを帯びるのはそのせいであり、特異なカタカナ書きはこの記号の発生のマークである。蓮実重彦が「片仮名による漠然たるものの鮮明化、滑稽なるものの厳密化」と言う時^③、微妙な気配が発見され、実感化される、上のメカニズムを指しているのだと言えよう。

作品全体のおかしみの基本にあるのもこのメカニズムだと考えられる。対象は生理的な実感のレベルへ、いわば滑り出しながら描写されていくのだ。小島信夫が文庫本の解説で問題にしているのも、このおかしみの性格である^④。氏は「ガラスの靴」を再読して「ちょっと類がない性質」の「新鮮さ」に更めて驚いたと語っている。それは、「自由さ」であって、それも「何もいえないクタクタにもみほぐされるような自由」の感じだと言う。安岡には

「きゅうくつさ、たいくつさを感じる力が抜群」にあってそれは例えば梶井のキマジメなどところのあるイタズラと質的に違っている。安岡のような生立ちの青年（転校、落第を繰り返し、さらに戦争と敗戦を経てきた、といった含みであろう）が「白紙に環元された人間、というもの」を見てきたからであろう、という主旨である。安岡の文体に、より密着した位置からは、阿部昭の指摘が的確である⁽⁵⁾。安岡の「“実感”というフィクションの技巧」は「読者の結晶作用に先まわりして、一つずつたねんに幻想をひねり潰していく」やり方であり、「作者がかりそめにも立派なことは一行たりとも書くまいとしているらしい」「故意に調子の低い文体」を生んでいる。従って「この作者の文体の底にあるのは」「ありふれた“情緒”に身をまかせることへの極度の警戒心であるらしい」と言う。

上の両者は結局、安岡が実感という記号と戯れるその度合いの過激さを指摘しているのだと言ってよい。

3. 「ガラスの靴」は、話の筋を要約してみると何か馬鹿げた感じになる。例えば鳥居邦郎はやや撫然とした調子で次のように話を要約している⁽⁶⁾。「ヒグラシを鳥だという進駐軍のハウスメード悦子と、N銃包店の夜番である「僕」との間話である。悦子の主人グレイゴー中佐の留守中三ヶ月ほど、「僕」は悦子のオトギ芝居に引き込まれる。「僕」は悦子に惚れてしまったらしいが、結局何事もなく終ってしまう。ただそれだけの話である」。

この要約の通りに違いないが、上で言う〈何事か〉を型通りな単純さで通さない部分に作品の「魔法」の鍵がある。何事もなく、と切り捨てられてゆくその場所を、何事かが起ってくる場として開示しようとする努力に、作品のドラマは託されているのだ。これは恋愛小説だが、ここでは〈憧れ〉と〈幻滅〉とが転倒し合い、両者が表裏をなして重なり合うような位相に恋愛という記号が発見され、定着されてゆくのだと、予め言うておくことができよう。

安岡の文明批評眼的的確さは知られているが、この作品の人物や舞台の設定には氏の批評眼の在り方が反映している。

「ガラスの靴」の世界はある真空な場の中に宙巾りになっている。舞台は進駐軍の家の中の三ヶ月間の夏休みであり、この設定が、清岡卓行が指摘する通り⁽⁷⁾、日本の社会的現実から隔離された「実験室」になっている。この場

が僕と悦子の〈恋愛〉という記号の実験を透明に浮び上がらせる基本の仕掛けになっていると言う意味である。そして舞台のこの〈架空さ〉は主人公達の生活の架空さと正確に釣り合っている。僕はアルバイト学生であり、家がない。悦子は留守番中のメイドであり彼女は〈アメリカ〉の家に仮住いしているのだ。典型的なモラトリウム型の主人公な訳である。

話は、僕がこの〈宮殿〉でシンデレラもどきの夢にふけり、やがてそこから追放されるという流れになる。舞台の設定を利用して、小道具として〈アメリカ〉の意匠が充満してゆく。黒白ブチのポインター、その犬の「スペックス」という名前。クラッカー、チーズ。パイプとシガレット。テニスのラケットの模様をついたユカタ。トランプのペイシェンス。部屋の中の「暖炉」。毛の長い絨毯。野戦用のウォーターバック。ジェロ・パイ。

氾濫しているのはアメリカという記号であり、アメリカ・ブランドの商品達である。戦後から現在にいたるまでアメリカ＝ヨーロッパという記号、商品という記号、それらの重なった舶来品という記号は日本人のフェティッシュであり続けている。

作品の後半で、モノがなくなってしまったので僕が街に出て食糧品を買う場面がある。

軒先からぶら下った大きな塩漬けの魚やソーセージ、その他いたるところにギッシリつまった食いの壁が、四方から僕を包囲して、圧倒された。雑踏の中になまなましくさらされた食い物を見ると、僕はソースをかけた靴を皿に入れて目の前におかれたようにまごついた。(傍点筆者)

傍点部分に強調されているグロテスクなイメージは、焼跡闇市から高度成長の現在に至るまで戦後日本文化を牛耳っているモノに対するフェティシステイクな欲動の正確な戯画でもあろう。又、この店でモノを買う時の僕が「いちいち恥しいような気がする」のはアメリカもどきの場から日本の街に出てきて、店員の「幅のひろい六角形の顔の女の子」の住まう次元に自分を再発見しているその恥かしさでもあろう。二つの場の落差がモノの物理的ななまなましさと、僕＝日本人のモノ＝アメリカに対する憧れのなまなましさとを重ね合せて浮き出させているからである。

阿部昭は作品の、時代に対する諷刺性を次のように語っている⁽⁸⁾。「いま

「ガラスの靴」を読むと、われわれが敗戦の荒廃と喪失のただなかにおいて、食うや食わず、着のみ着のまま、昨日までは「敵」であり“鬼畜”であったはずのスクリーンの美男美女のお芝居に、心ゆくまで陶酔させられたことを思い出さないわけには行かない。と同時に、このく（僕）と悦子の、「敗戦」などはどこかに置き忘れたとでもいいかげな、手のつけられないノンキさ加減、舌打ちしたくなるような馬鹿陽気が、実はその「新時代」の逆手を取ったものであることにも気づかせられる。「何のことかよく分からない深刻な「思想」よりも、オナラや、ヒグラシの鳥や、カクレンボのほうが自分にはずっと大事だし、第一、このほうが「思想」より長持ちするではないか、と言っているようである。これは当時の巻をのし歩いていたあらゆる“戦後”思想への痛烈なアテコスリである。

時代の実感的な憧れを共有しつつ同時に一步そこから外れた位置に作者は立っている。アメリカを舞台とその小道具に大幅に取り込みつつ、く（憧れ）をめぐる主題を透明に指し示すことができているのは、われわれにとってアメリカという形式だけが憧れの記号として必要であり、それは実体としてのアメリカの排除という転倒の中でだけ可能になるという背理を作者が正確に知っているからである。グレイゴー中佐にジロリとにらまされると、もんどりうって逃げてゆく「僕」を描くことで、この転倒の構造は明快に戯画化されているのだ。

4. さて、僕と悦子は正確には何をしているのか。僕は悦子に惚れてしまう。それは次のような具合にである。

「あなた、ヒグラシの鳥って、見たことある？」

僕は驚いた。悦子は二十歳なのだ。問いかえすと、彼女は口もとにアイマイな笑いをうかべている。そこで僕は説明した。「ヒグラシっていうのはね、鳥じゃないんだ。ムシだよ。セミの一種だよ」

悦子は僕の言葉に仰天した。彼女は眼を大きくみひらいて、—悦子の眼は美しかった—

「そうォ、あたし、これくらいの鳥かと思った」と手で、およそ黒部西瓜ほどの大きさを示した。……僕は魔法にかかった。ロバみたいに大きな蝶や、犬のようなカマキリ、そんなイメージが一時にどっと僕の眼の前におしよ

せた。僕はたまらなく愉快になり、大声をあげて笑った。すると彼女は泣き出した。

「あなたのおっしゃることって、嘘ばかり。だってあたし見たんですもの……軽井沢で」

そう言って彼女は、僕の肩によりかかって泣くのだ。

悦子は、三浦雅士の言う意味で純粋なく(道化)である。世界をかきまわし、混乱を生じさせ、笑いと呼ぶ存在なのだ。彼女の道化が無意識のものだと信じたその瞬間に、僕は魔法にかかったと言ってよい。

僕の疑いと混乱は悦子のあまりにぬけぬけとしたこの嘘っぽさをめぐっている。疑いを強調しながらそれを引き延ばしてゆくのが、話の展開の「術」である。こうして嘘っぽい「オトギ芝居」と戯れてしまい、悦子の存在する次元を指し示し続けることで、読者の中に悦子のイメージを矛盾した形で受肉させてしまうこと、それがこの作品の魔法だと言えるだろう。

悦子は絶えず繰り返す、日常の次元からヒグラシの鳥の次元へはみ出してゆく。それは肉体にくたいの次元から(声)に象徴される次元への移行として示されている。電話が一貫して小道具になるのは悦子の身体しんたいのこの性格と巧みに対応している。悦子の身体は身体なき身体であり、声の愛撫として実現される身体なのだ。

しかしまた、悦子の電話ほど僕をいら立たせるものはないのだ。一時間も、ときによると二時間かあるいはそれ以上も、とりとめない話をかわしながら僕は、ご馳走のにおいだけ嗅がされているときみたいに、じたばたする。こちらの言葉が全部、くらい闇の中に吸いこまれてゆき、向うからも、実体のないただ言葉の形骸だけが伝ってくる。そんななかで、僕らは棒倒しの棒みたいなの、ただ一つのことを、押したり引いたりしあうのだ、だが、その一つのことを、僕には何だか解らない。

この「ただ一つのこと」が悦子の身体をめぐっているのは明瞭である。正確には悦子の身体の矛盾、生ま身の肉体を媒体にして実現される、身体という記号の問題である。この身体はオトギ芝居の只中、無償の遊びの繰り返しの中でしか実現されない。クルマ割り、汽車ゴッコ、カクレンボ、顔中ジェ

ロだらけになってキスすること。遊びは大げさに反復され、ただの遊びとして、「赤ずきん」ゴッコとして描かれる。その無目的さの強度に応じてしか悦子の身体は実現しないからだ。悦子のオトギ芝居に片棒かつがされ、それが嘘しい。その時僕には悦子を「自分の「持ちもの」にした感じ」がする、と語られているのは、正確な記述なのだ。

周到なことに作者は「塙山」という男、悦子を現実の側へ裏返した道化を説明的に登場させ、肉体の次元とは別の次元にある悦子の身体の位置を強調している。

「いいじゃないか。大丈夫ものになるよ。もうひと押しだろう」

「ものになるって？」

僕には塙山の言うところが、解っているようで実はさっぱり解らなかった。

悦子の身体はその肉体をものにすることで壊れてしまうような性質である。その点は最後の場面にダメ押し的に明確化されるが、この作品が純愛小説なのは確かである。清岡卓行が、この男女の関係は「人間にとって永遠である問題」に属し、「ある不思議な清純さ」の印象が「性愛に至らない愛の透明なはかなさ」と不可分な緊張の中から浮かび上がると言う時⁹⁾、言い廻しの湿度の高さはともかく、この作品のドラマの仕組みは示されているのだ。プラトニックラブという形式に追い込まれることでその結晶化が透明に示されるような世界が追求されているという意味である。

蓮実重彦によれば「安岡的「存在」たちにとって」女性は「痩せた女」と「肥った女」のどちらかであり、悦子は典型的に痩せた女のタイプだということになる¹⁰⁾。確かに彼女には肉体があるが、それは絶えず意味不明な抵抗物として現われ出る。例えば作品冒頭の次のような描写。

・・・ぺちゃんこの胸、変に長い手足、子供みtainな悦子の軀は、抱きよせるとき僕の胸のなかで折れそうになる。そのくせいったん抵抗しはじめると、どこと言って抑えようのない、まるで水の底で海藻にからまれたような始末の悪さなのだ。

悦子の肉体は無力さによって抵抗する。僕が近寄るとただちに、単なる肉の塊の方向、要するに生命のない物質の方向へ無限にずり落ち始めるのだ。こうして肉体は身体の次元を逆向きに指し示す。物質の支えのない生命としての身体をである。

僕は悦子の身体と肉体の間を往復し、「ドウドウ廻り」を繰り返す、最終的な破局へ向う。

グレイゴー中佐の帰宅で一端封鎖されてしまった夏休み。たまらない気持ちで店の中をウロウロしている僕のところに、悦子が訪ねてくる。二人は抱き合って奥の長椅子へ横たわる。「彼女と僕とは、とけあって完全に一つになるべきときが来た」。ところが「悦子のスカートのまわりをさぐっていた僕の手が突然ふりはらわれ」る。僕はひどく混乱し、羞恥と怒りにまみれて「それなら、何故きたんだ」と叫ぶ。すると悦子は「毀れた人形みたいに両眼をポッカーあけて」凝固してしまう。やがて起き直った彼女は「何も知らない笑顔」を残して消えてゆく。

もともと悦子の身体性は、肉体をすり抜け、ついに消失してしまう地点へ向けて結晶化する体のものである。そうすることでそれは消え残った声の根痕のようなものとして生き残り、その〈生〉の矛盾した論理を過激に完成してゆく。最後に描かれている僕の動作、「いつ迄も受話器をはなさ」ずに、聞きとりえないささやきの声に耳を傾け続ける姿勢は、悦子のこの生の論理と正確に対応している筈である。

「この小説の本当のドラマは、用心深くかくされている。それは、悦子のような娘がわれわれの心に残してゆく純粋な悲しみ、妬み心にも似た真剣な苦しみは、いつの世にも、何ものによってもいやされることはない、ということである」とは阿部昭の解説である^四。阿部のこの言い方には思いのこもりすぎている印象もある。永遠不滅の〈聖少女〉としての悦子といった価値感への思い入れが顔を出しているのかもしれない。悦子の清新さは、〈深さ〉の方向ではなく〈軽さ〉の方向を指し示しているところから生ずるように思われる。存在の重さより、身振りの軽やかさ、声音の親密な気配として現われてくるこういうコケティッシュな魅力は未だに新鮮だと言えよう。

5. ところで、「ガラスの靴」のこうした〈軽み〉の世界はその地盤に或る重苦しいものを実はかかえているように思われる。

悦子と結ばれる夢をふりかざしながら、絶えずその可能性を打ち消してまわり、結局一人取り残された僕は「ダメされていることの面白さに駆られながら」相手のいない受話器に耳を傾け続ける。ここには「待ちボウケ」を食うことそれ自体との内向的な戯れ、そこから生じる〈陰気な愉しみ〉が語られている。

この待つ姿勢は最初の方にさり気なく置かれている「待つことが僕の仕事だった」という文と円環的に呼応してもいる。

蓮実重彦はその点に注目し何が待たれているのかと問うている¹²⁾。それは悦子からの電話ではないし「悦子の肉体が開かれる瞬間」でもない筈だ。「(最後の)「僕」は、その腕にだかれた悦子のほんの些細な坑いを、まるでまたとない口実であるかのように、ものにする好機をみずから狂暴に放棄してしまう」のだからである。こうした拒絶の姿勢は「ある倫理的とも呼べそうな一貫した志向に支えられている」のであり「それは、まだ世界が口にしたことのないあるささやきを、是非とも聞きとげねばならないという使命感にも似たものである」。

最後の場面の僕は蓮実が言うほど自主的に「拒絶」した訳ではないであろう。その「使命感」にしてももっと自虐的に追い詰められた果ての、それだけ粘着力の強く〈意志〉の問題であろう。安岡が「自分の中に巢食っている悪いムシ¹³⁾」と言う場合のニュアンスには蓮実の理念的なまとめ方ではおさまらない全身的な脱力感をともなった苦味がこもっていると言うべきであろう。

僕には現実は何によりも理不尽な悪意のようなものとしてあって、僕はそれに遠巻きにしか関係できない。僕の仕事が「火事と泥棒」を待つだけの夜番の仕事なのはその点で象徴的でもある。僕が悦子の前に立ち留るのは彼女が妙に弱々しく優しい気配を示したからだと言えるだろう。続いて僕は彼女に惚れてしまうが、それは彼女がヒグラシの鳥という架空さ、現実に穴をあけた世界を指し示したからだ。僕は彼女のからだの側へにじり寄るが、すぐに自分から後退りするのであって、心おきなく「オトギ芝居」の側で遊ぶためには、彼女の肉体がそこにあるのを確認しておかなければならないといった具合なのだ。ところで矛盾したことだが僕は悦子ほど子供っぽくはないから、性的な前戯としての含みがなければ、この遊びは単に「タワケた」戯れに過ぎない。一方彼女を「ものに」してみようと思うには僕には現実的な意

識、能動的な意欲が欠けている。従って僕はただ悦子のからだの側へ寄ってゆくだけであり「やり場のなくなった力をもてあまし」ていることしかできない。

関係をもつことは、こうして自分自身から疎外されて行き場もなくはみ出してくる自己の像を見出すことに過ぎなくなる。悦子に寄り添ってゆこうとする自発性は現実的な到達点をほんとうには見出せないまま宙に迷い、行き場を失い、ただ関係それ自体にしがみついただけなのである。

グレイゴ_二中佐が帰ってきて、一週間の期限つきで又いなくなる。悦子が僕の店に訪ねてくる。それはく夏休みという時間が現実的な基盤を求めて僕の方へせり出してきたようなものだ。従って僕が悦子に迫るのは、夏休みをこわそうとすることである。しかしこの試みは成巧しない。悦子は拒絶し、僕はどうにもならず「しらじらし」くなった場の雰囲気をあきらめと安堵のいりまじった素直さで受け入れてしまうからだ。こうして夏休みは永遠化した形で僕の手元にもどってくる。現実との関係がただ「待ちボウケ」の時間として生じてくるという意味においてである。受話器の奥にきき耳をたてている最後の僕が相手にしているのは果てしない夏休みと化した僕の生の時間なのと言えらる。僕は僕を生側の側へはみ出させてゆく匿名のく生(の意志)にからめとられつつ、それにしがみついてただそこに在るだけだ。この理不尽に絶対的なあり方で僕に刺し込んでいるものこそ安岡のいう「ムシ」でもあろう。このムシの促しに従って僕は生かされるしかないのであり、その時僕は、人との主体的な関係を本質的に不可能な夢として断念しながら、それにもかかわらず関係へ向ってただ隆起してゆくしかない無力な自己、生という現象の中の透明なズレとして実現される自己の身振りにすぎないものとして在るのだ。

自己が生(の)力に受身に宿られているということ、従って自分で自分が選べず、しかも取り替えのきかない形で自己=身体として選ばされている。作品世界の全体を支配しているのは、生と自己との関係に対するそうしたちぐはぐな感覚であるように思われる。実感という記号はそうした生命的なものを秘かにはみ出させてしまう身体というものの気配をとら^{つか}えたものでもあろう。悦子は、僕に気配としてまわりつきながら対象として把み取ろうとするとトリトメがなくなってしまうく生に象徴的に対応しており、二人の関係の軌跡はいのちに占領されたままキリキリ舞いを演じるしかない僕の自己像に

照応していると考えられる。

要するにここに描き出された世界は、作者が徹底した自己解体を直覚し、その無力を逆手にとることで浮かび上がらせた反世界であり、ここに感じられるおかしみや軽みや透明感やさらにその苦みは、生きること、自己であることの原理的なパラドクスと交差した位相から生じる味であり気配なのだと言えるであろう。

註

- (1)丸山圭三郎「透明・不透明・マグマ」(『現代思想5月号』1983)また丸山「ソシュールを読む」(1983, 岩波書店)
- (2)三浦雅士「幻のもうひとり」特にp p 83-119 (1982, 冬樹社)
- (3)蓮実重彦「私小説を読む」p 197 (1979, 中公叢書)
- (4)小島信夫「安岡章太郎「質屋の女房」」解説(1966, 新潮文庫)
- (5)阿部昭「シンデレラの影」(安岡章太郎全集3 解説)(1971, 講談社)
- (6)鳥居邦郎「昭和文学・〔私〕の虚実」p 195 (1982, 桜楓社)
- (7)清岡卓行「芸術的均衡の美しさー「ガラスの靴」について」(『国文学8月号』1977)
- (8)註(5)同掲論文中p p 445-446
- (9)註(7)同掲論文中p p 27-30
- (10)註(3)同掲書中p p 210-211
- (11)註(5)同掲論文中p 446
- (12)註(3)同掲書中p p 194-203
- (13)安岡章太郎「私説聊斎志異」p 186 (1980, 講談社文庫)