

意味もなく、だらしなく生きる若者たち

——大江健三郎『われらの時代』の消費文化——

瀬 崎 圭 二

はじめに

第二次大戦後、世界の覇権を握ったアメリカは、その文化を多くの国々に波及させていくこととなった。とりわけ、音楽やファッション、ライフスタイルなどの消費文化は、若者のそれとして迎え入れられることになる。対米戦争に敗北し、占領下に置かれていた経験を持つ日本において、その傾向が顕著であることは改めて言うまでもない。かつて論じたことがあるように、石原慎太郎の原作をもとにした映画「太陽の季節」(古川卓巳監督 一九五六年五月一日七日公開)や「狂った果実」(中平康監督 一九五六年七月二二日公開)において、湘南に遊ぶ短髪の青年たちがアロハシャツとサングラスを用い、バイリースを口にして、ハワイアン・ソングでダンスに興じているのはその典型的な姿であろう。このような表象の背

景に、敗戦後湘南海岸一帯に配置されていた米軍施設の存在があることは吉見俊哉の指摘するところである。^②

一九五六年一月に芥川賞を受賞して話題となった小説「太陽の季節」(『文學界』一九五五年七月)やその映画化作品が、無軌道な若者たちを「太陽族」と呼ぶ認識の枠組みを生むことはよく知られているが、戦争という抑圧から解放され、およそ一〇年を経過した頃の若者たちの言動は、資本主義下における産業復興と、それと共に発達していく消費文化に近づき、また遠ざかりながら、いくつかの文化圏で似たような様相を呈している。例えば、アメリカのサンフランシスコやニューヨークではビートニクと呼ばれる若者たちが現れ、産業社会から取って離脱するような動きを見せるようになった。その若者たちに支持されたのが、J・ケルアックやA・ギンズバークらビート・ジェネレーションの作家たちであった。イギリスにも、

既成の社会体制に批判的なJ・オズボーンやJ・ウエイン、A・シリトール「怒れる若者たち」と呼ばれる作家たちの動向が見られる。

一九五九年七月に中央公論社から書き下ろし長編小説として刊行された大江健三郎の『われらの時代』は、このような文脈を共有していると言える。大江のエッセイ集『厳粛な綱渡り 全エッセイ集』（文藝春秋新社 一九六五年三月）からは、一九六〇年前後の大江がケルアックやオズボーンらに触れていることも分かるが、本稿が問題にするのはそのような直接的な影響関係ではない。第二次大戦後の社会体制に対する若者たちの抵抗の振幅を表象しているという点において、ビート・ジェネレーションや「怒れる若者たち」の作家たちと文脈を共有しているということである。そのような意味で『われらの時代』という小説は「太陽の季節」と同じ視線で捉えるべき小説なのである。

一、批判と評価

『われらの時代』が刊行される前年の一九五八年一〇月、アメリカとの安保条約改定を狙った岸信介内閣が警察官職務執行法（警職法）の一部改正案を国会に提出して警察権限の強化を図ろうとしたことに対し、江藤淳、石原慎太郎、大江健三郎、開高健、曾野綾子、谷川俊太郎、武満徹、浅利慶太らが連絡を取り、一月一日に「若

意味もなく、だらしなく生きる若者たち

い日本の会」という組織名で反対声明を発表した^③。その後この組織は会員数を増やし、一九五九年三月には、江藤らが中心となって日本教育テレビ（NET 後のテレビ朝日）で「平常識の眼」というシリーズ番組を制作したり、やはり江藤の主導で八月三〇、三十一にシンポジウム「発言」を開催したりするなど、警職法反対闘争や安保闘争にとどまらない活動を示した。

シンポ「発言」の模様は『三田文学』（一九五九年一〇―十一月）誌上に掲載されているが、江藤はこのシンポについて、「怒れる若者たち」やビート・ジェネレーションの動向に触れながら、「果して今日の『若い』芸術家たちは、創作にたずさわるものとして、あるいは一人の社会的存在として、本質的に「新しい」ものを戦後の日本にもたらずことができるであろうか？」という問いを設定していた。実際、江藤の視野には「怒れる若者たち」の作家たちがイギリスで出版した *Declaration* (MacGibbon & Kee 1957) の存在があり、シンポ「発言」の企画をめぐって、『三田文学』の編集をしていた詩人の足立康にその旨を葉書で伝えたという^⑦。こうした「若い日本の会」の動向を、当時のマスメディアも「怒れる若者たち」になぞらえて捉えていた。例えば、『文學界』（一九五九年一〇月）誌上では石原、江藤、大江、浅利と、前世代の橋川文三、村上兵衛との座談会「怒れる若者たち」が生まれ、シ

ンポをめぐっては、一九五九年一月に『読売新聞』夕刊紙上の「文化（意見と異見）」欄で、佐々木基一、吉本隆明らの反応を含めた全六回の連載記事「怒れる世代」をめぐって」が掲載されるなど、大きな反響を生んだ。

シンポ「発言」の開催に際して用意された石原のエッセイ「刺し殺せ！ 芸術家の行為について」に明らかのように、石原の言動はそのラディカルさという点において際立っており、石原は「今作家に作家として必要なものはデモではなく、むしろ「書く」と言う行為、書くことよりかかるとする法案を強いようとする為政者に対し一人の読者をテロリストとして駆ると言う事実の方が貴重ではないか」と、警職法に対抗する暴力の可能性を文学に託そうとしている。一方、大江のエッセイ「現実の停滞と文学」は、政治的、社会的停滞を示す五五年体制にはファシズムの芽があるとし、自分は「『ファシズム待望という危険なムードへ』自らを傾斜させてはいない」し、「石原慎太郎氏の思想にたいしても確固として逆の立場にいる」とした上で、自らの小説『われらの時代』をそのような状況を扱った「tragic-comedy」として位置づけた。「若い知識人、若い組織労働者、若い農民、若い漁民、若い日本人そのものをとらえるリアリズム、若い日本人の人間そのものをその深い停滞のなかにおいてとらえるリアリズムこそが獲得されねばならない」と考える大江にとって、

そのリアリズムの実践こそが『われらの時代』であったのだ。

この大江の記述には、『アカハタ』（一九五九年八月一〇日）紙上に掲載された武井昭夫の『われらの時代』評に対する反論が込められている。武井は、若者たちの（男らしさ）を保証していた戦争時代に憧れを抱く《不幸な若者たち》や靖男に「ファシズム待望の心情」を認め、『われらの時代』は「新しいファシスト小説」の出現であるとしていた。天皇が乗車した車の手前で手榴弾を爆発させようとした《不幸な若者たち》は行動派のファシストであり、軍人出身であるシャルル・ド・ゴール政権下のフランスに留学しようとする靖男は非行動的ファシストであるとし、先に挙げた「ファシズム待望という危険なムード」に大江が傾斜していることを指摘したのである。この背景には、大江の言う「tragic-comedy」という意図やリアリズムの問題を武井が認識できていなかったこと、あるいは、武井と大江の政治に対する距離の取り方の違いが表れている。武井は、この小説が描く《不幸な若者たち》の暴力や、ド・ゴール政権のフランスに脱出しようとする靖男の言動を通じて、現実変革への希望を失った、行き場のない若者たちのエネルギーが、ファシズムへと転化していく危険性を読み取ったのである。結局、《不幸な若者たち》の計画も靖男の留学も実現しはしないのだが、武井は、小説の末尾で日本人の若者が唯一採れる行動として自殺が

提示されていることにも、若者の生命を賭した変革の危険性を感じ取ったようだ。

おそらく、この小説を的確に捉えていたのは武井よりも吉本隆明であつただろう。吉本は『図書新聞』（一九五九年九月五日～二六日）の文芸時評で、「大江健三郎の長編『われらの時代』は、わかり世代の思想と行動の様式を、いまの社会状況のなかでとらえてみせた注目すべき作品である」とし、その過剰な性描写を「若い世代の停滞感と内閉感とを象徴させる」作用として捉えている。さらに、日本の支配体制が生み出す「じぶんにも社会にも過大な要求はなく、深刻な思想的な分裂などおくびにもたず、生活者のバランス感覚をもつて現実を処理してゆくタイプ」の若者について触れ、「大江健三郎は『われらの時代』のなかで、このタイプに思想的意味をあたえようとして「不幸な若者たち」という楽団トリオを登場させ、手留弾あそびで自滅させた」という。そして、その『不幸な若者たち』^{アンラックキーンヤング}をめぐる描写から、大江は「独占体制の膨張があたえてくれるすえ膳を食うことだけは、いさぎよしとしていない」こと、つまり、日本の社会体制から生じた、ジャズ演奏やテロもどきの遊戯にふける若者たちを肯定してはいないというのだ。もちろん吉本もこの評の中で『われらの時代』を全面的に評価しているわけではないが、この小説が、性や音楽、ライフスタイルを消費

意味もなく、だらしなく生きる若者たち

する若者たちの姿をアイロニカルに捉えていることに吉本が気付いている点は重要である。

二、アメリカの消費文化

この小説に描かれる若者たちの言動がアメリカをめぐる比喩に満ちていることは言うまでもない。中心人物である靖男と滋の兄弟は両親を戦争中に失っており、「靖男」とは、航空隊の将校であつた父親が靖国神社にちなんでつけた名であるが、その靖男は戦争やその時代に価値づけられていた〈男らしさ〉に憧憬しつつ、戦後を呪詛している。靖男が呪うのは、日米間の安保体制やそれに圍繞された若者たちの感性であり、その中に取り込まれている自己自身でもある。性的に満たされず、ときに不能に陥る靖男の性のあり様が、アメリカによる精神的な〈去勢〉の隠喩であることは自明だ。

靖男が同棲する年上の女性頼子が、一〇年ほど外国人相手の娼婦をしていると語られているところを見れば、おそらく頼子は占領期から米兵相手の「パンパン」や「オンリー」として生活してきた女性で、その体は「四十年のフォードくらいがたがたになって」いる。その稼ぎに依存せざるを得ない靖男は、アメリカに従属する日本の姿そのものであり、頼子も、その名が示す通り、アメリカに「頼」りつつ、靖男に「頼」られる存在なのだ。とすると、戦争時代の

〈男らしさ〉に憧れる靖男に性的、政治的な二重のレベルの屈辱を与えていることになろう。

靖男はそのような頼子との関係を解消できずにいる一方で、二人の関係がより強固なものとなってしまふ頼子の妊娠を恐れている。頼子の妊娠は、靖男のフランス留学という第三項への脱出を阻害する上に、戦後日本の社会体制を抜け出す可能性としてわずかに担保されていた〈若さ〉の喪失を意味するからである。太字交じりで記される「いやよ、いやよ、いやよ、妊娠したんだから生むわ、いやよ、いやよ、中絶はしないわ、ぜったいに人工中絶はいやよ、わたしのぼうやを殺すのはいやよ、いやよー」という声は、実際に頼子が発しているものではなく、靖男の内面に響く頼子の声であり、靖男が父親になることの潜在的な恐怖を表しているが、その恐怖は、靖男が父親となり、子を持つことで戦後日本のシステム内に一層沈殿していくことに対するものでもあるようだ。結局靖男は頼子が目論んだガス心中を拒み、〈若さ〉の中にとどまることを選択する。

ちなみに、石原慎太郎「太陽の季節」においても、作中人物竜哉が交際する英子の妊娠が二人の關係に大きな変化をもたらし、英子の墮胎から生じたその死が物語を閉じている。英子の葬式を訪れた竜哉は香炉を遺影に投げつけて大人たちの無理解を叫ぶが、妊娠による母性の目覚めという女性の変化が、交際相手の男性の〈若さ〉

を終焉へと向かわせるといふ点において、この二つの小説は妊娠をめぐる表象を共有している^⑤。『われらの時代』は、その隠喩に政治性を重ねたに過ぎない。

一方、靖男の弟滋が加わるジャズ・トリオ《不幸な若者たち》は、文字通り「怒れる若者たち」になれなかった若者たちであり、アメリカのポピュラー・ミュージックを経てジャズを演奏するに至っている。彼らは、米軍放出の大型トラックを欲しており、そのトラックがあればどこにでも移動できて《幸運な若者たち》になれると信じている。つまり、彼らが賭けているのは「怒れる若者たち」に見られたような社会への〈怒り〉を通じたものではなく、幸か不幸かという境遇なのだ。青いデニムのズボンをはき、大型トラックで自由に各地を放浪することを夢見ている三人が、アメリカのファッションやライフスタイルといった消費文化に依存する若者たちを表していることは自明であろう。

靖男ほど戦後日本に対する政治的な自意識は見られないものの、アメリカの消費文化に支えられたこの三人も、自分たちを取り巻く環境に満足しているわけではない。大型トラックによる放浪がそれを解消してくれると信じていることだけでなく、雑役夫として朝鮮戦争に従軍した経験を持つ在日朝鮮人の高に対して、滋と康二が嫉妬と崇敬の視線を注いでいるのもその表れであろう。靖男に見られ

たような戦争時代の〈男らしさ〉への憧憬は、この三人にも共有されているのであり、そのような意味においてこの三人もまた戦後日本の体制に違和感を抱いているのである。

それは、ジャズ・トリオとして活動し、アメリカのトラックでの放浪を夢見、青いデニムのズボンを受用するこの三人が、アメリカの消費文化を受容する局面にも表れている。以下は、『不幸な若者たち』^{アンラッキー・ヤングメン}の三人が、熱狂的なファンと交流する中でコカ・コーラを回し飲みする場面の一節だ。

「飲むといいわよ、ジンをませて砂糖をおとしたコカ・コーラ」
康二が瓶をうけとって一口飲み、それを滋にわたしたが、滋はコカ・コーラには我慢できなかったので、そのまま女の子に戻す。女の子はのけぞった喉をごくごく鳴らして残りを飲みほし、他の女の子が嘆声をあげるのを満足して眺めていた。
(中略)

康二の掌が、コカ・コーラをくれた女の子の背を軽く叩いてやっていた。それは、その勇敢な女の子がジン入りコカ・コーラのために気分が悪くなったからだ。それから女の子は屈んで少し吐いた。コカ・コーラの空虚な匂い、ジンと砂糖、胃液の混入した匂い。

意味もなく、だらしなく生きる若者たち

(傍線引用者)

既に大正期には輸入されていたアメリカのコカ・コーラは、戦後一気に一般化し、一九五六年には日本最初のポトラー社である東京飲料株式会社が設立、翌年にはアメリカのザ・コカ・コーラ・エクスポート・コーポレーション全額出資の日本法人として日本飲料工業株式会社が設立され、さらにその翌年にはこの会社が日本コカ・コーラ株式会社に社名変更されている。^⑩一九五九年に刊行された『われらの時代』の背景には、コカ・コーラが日本の飲料水として定着していった事実があり、作中の少女はそのコカ・コーラにジンと砂糖を混ぜて独自のカクテルを作っていることになる。

少女のこの行為にも注意すべきではあるが、それはともかく、このコカ・コーラをめぐる一節は、アメリカの消費文化を吸収しながら、それに対する違和感を抱え持つこの若者たちの感性を示していると言えよう。それ故にこそ、三人は駅前広場で『日本国民は独裁者をもとめている！』と天皇を賛美する右翼に惹かれる一方、実際の天皇に失望し、手榴弾を用いて天皇を驚かすことを計画するのだ。ここでも、靖男に比してこの三人の計画には政治性が乏しく、遊戯を消費する感覚が顕著である。

三、ジャズとロックンロール

『不幸な若者たち』^{アンラッキー・ヤングメン}がジャズ・トリオであることから分かるよう

に、アメリカの消費文化が若者に内面化されていく様相は、この小説内のジャズやポップスのナンバーに端的に示されている。先ほど引用した三人のファンである少女たちには、「タイガー・ラグは『不幸な若者たち』のビッグ・ヒットよ、大会にはあれで出るべきだと思っわね」「ロンゲ・ゴーン・ロンサムブルースをえらぶべきね、うけるわよ」という台詞が見え、「おお、レディ、良い子にしなよ」も彼らの「ビッグ・ヒット」であるとされている。「タイガー・ラグ」(Tiger Rag) も「おお、レディ、良い子にしなよ」(Oh Lady Be Good) もよく知られたジャズ・ナンバーであり、「ロンゲ・ゴーン・ロンサムブルース」(Long Gone Lonesome Blues) はカントリー歌手のH・ウィリアムズのヒット曲だが、それらは『不幸な若者たち』の「ビッグ・ヒット」としてファンに受け止められているのである。しかも三人もそれを自負しているところがあり、三人が「日本で最も英雄的な若者たちのトリオ」であることは『不幸な若者たち』のビッグ・ヒット『おお、レディ、良い子にしなよ』を聞けばあきらかになるだろう」という記述も小説内に見える。

かれは決して後へはひかないだろう、いかに支配人が苛だち喚こうと、ソロはきちんと片をつけておかねばならない。『おお、レディ、良い子にしなよ』という曲で、かれがいまやっているソロは一九三六年の四月にベニー・グッドマントリオが吹きこんだものを忠実になぞっているのだ。ドラムスはジン・クルーパーで、一九三六年というと『不幸な若者たち』は誰一人まだ生れてきていない時代だった。古典というべきだ。改竄したりしてはならない、尻をはしよるなどはもつてのほかだ。

(傍線引用者)

先に取り上げたファンの少女たちの反応は、スタンダード・ナンバーが『不幸な若者たち』の「ビッグ・ヒット」として受け止められているということ、つまりそれはスタンダード・ナンバーではなく、『不幸な若者たち』の曲として受け止められていることを表している。しかも、ジャズであるのだからスタンダード・ナンバーを自由にアレンジしながら演奏するのは当然であるが、彼らの「ビッグ・ヒット」である「おお、レディ、良い子にしなよ」の演奏は、一九三六年にベニー・グッドマン・トリオが録音したものを忠実に模倣しているに過ぎない。発信する側はアメリカの消費文化を正確にコピーし、受容する側はそれをコピーであるとは考えない上に、それが発信者の「ビッグ・ヒット」として位置づけられていく事態は、消

費文化を通じて(アメリカ)を自然なものとして受け入れていく若者たちの姿を映し出していると言えよう。

しかし、ここでも小説の記述はそれほど単純ではない。天皇が乗る車の手前に手榴弾を投げる計画において、その合図をする役割を果たすことになった高は、合図の道具として赤い紙片でくるんだ小石を握っている。そして、その赤い紙片には、高が暗記しようとしていたL・リチャード「ルシール」(Lucille)の歌詞が印刷されているのである。この場面の記述を展開通りに受け取るならば、クラブで大柄の黒人男性が「ルシール」を歌う姿に欲情した高が、同性愛者であることを仲間から見破られる危機を恐れた、嫌悪すべきその記憶を隠蔽するように「ルシール」の歌詞が書かれた赤い紙片を合図の道具に使っていると理解できよう。

その一方で、「ルシール」の歌詞にくるまれた小石が、天皇の乗る車に悪戯を仕掛けるための合図として用いられていることにも注目すべきであろう。つまり、アメリカの黒人ロックンロール・シンガーとして人気を博していたリチャードの「ルシール」の歌詞が、日本の戦後において象徴と化した天皇に悪戯するための小道具として用いられていることに注意すべきなのである。歌詞が書かれたこの紙片は、手榴弾を投げる合図として用いられているものの、「血のしずく」のような「赤いかたまり」として小説内に表現されている。

意味もなく、だらしなく生きる若者たち

るように、天皇を攻撃するための小道具そのものをイメージさせる。リチャードによるシャウトが特徴的な「ルシール」のメロディをそこに重ね合わせても良いだろう。

しかもその構図は、当時アメリカ国内で公民権運動が高まっていたことに表れているように、周縁化された存在である黒人が歌う歌詞の紙片を、形骸化してはいるながらも日本の象徴である天皇という中心を攻撃するための道具として用いることに連なっているのである。この行為を、日本において周縁化された存在である在日朝鮮人で同性愛者である高が担っているのだ。とするならば、ここには、単にアメリカのロックンロールが消費文化として受容されているのではなく、それが一つのアイロニカルな批評に転化していくような瞬間が認められよう。

それは、計画に失敗した後、失意のどん底にある三人の耳にA・オデイの曲 *You're the Top* が流れてくる場面にも表れている。この曲は、相手が最高の存在であることを多くの名詞の羅列で表現していく点に特徴があり、三人の失意を対比的に浮かび上がらせる^①。

あなたは一番よ、あなたは美術館よ、あなたはシユトラウスのシンフォニーのメロディよ、あなたはシェイクスピアのソネットよ、あなたはミッキー・マウスよ！　こん畜生、おれはその逆だ、インポテンツそのものだ。あなたはトップ！　あなたは

意味もなく、だらしく生きる若者たち

二二二

円形大演技場よ！ こん畜生、こん畜生、おれはどん底の、けちなワラジムシだ、《不幸な若者たち》のみんなが、猫の尿にあっぶあっぶのワラジムシだ。

〈男らしさ〉を発揮する機会を得ながらそれを実現できなかった三人に聞こえてくる「You're the Top」は、三人が「一番」でも「トップ」でもなく、「どん底の、けちなワラジムシ」であることを突き付けていく。小説において太字で表記されるミッキー・マウスは、三人にとつてはもはやアメリカ消費文化のシンボルではなく、卑小で滑稽な子ネズミでしかない。言わばミッキー・マウスがワラジムシにすり替えられているかのように、意味がズラされているのである。

あるいは、その後に聞こえてくるオデイの「バークレイ街でナイチンゲルが歌った」(A Nightingale Song in Berkeley Square)に、ホールで事務員を務める少女がE・A・ポーの詩を重ねようとするロマンティズムを滋が否定するのも構造的には同じであろう。してみると、三人にとつて〈アメリカ〉は憧憬の対象でありながらそれを批評し、そこから逸脱もしていることが理解できよう。とはいえ、三人は、そのような形で戦後の日本を忌避しながらも、それに大きな打撃を加えることはできないのである。《不幸な若者たち》が置かれているのは、そうした出口のない場所に他ならない。

四、「性的人間」としての若者

計画の失敗後、高は朝鮮戦争での戦友ジミーに再会し、ジミーを絞殺して金を奪う。出口のない場所から逃れるため、高と滋は康二を残してその金で朝鮮に渡ろうとするが、計画の失敗で卑怯者の烙印を押された康二と、朝鮮人であることを康二に侮蔑された高との諍いをきっかけに、二人は度胸試しをして爆死することになる。それら一連の事件の犯人として疑われることを恐れた滋は、追ってくる警察から逃れようとした末に墜落死し、結果的に三人はいずれも出口のない場所で死を迎えることになるのである。《不幸な若者たち》は文字通り〈不幸〉な展開へと至るわけだが、この展開の中に高とジミーの同性愛が挿入されていることに注目したい。

そもそもこの小説は、発表当初から過剰な性描写に注目が集まっていた。冒頭に描かれる、空虚でありながらも濃密な靖男と頼子の性交のあり様はそれを端的に物語っている。高とジミーの同性愛の描写もその延長上のものに他ならない。こうした性描写について、大江は『われらの時代』刊行直後に「われらの性の世界」(『群像』一九五九年二月)というエッセイを発表し、以下のように〈性〉を意味づけている。

私は現代日本という東洋の一国家が、単純に言えば安全保障

条約体制のもとにおいて、しだいに性的人間の国家となつたと考へる。現代日本人が政治的人間であることを志向することはきわめて無意味にさえ思われる、その種の性的人間の国家化があると考へる。

そして大江は、「私がアラブ人の民族運動にあこがれる日本の青年をきわめてロマンチックにえがくのは、あるべき政治運動の形としてアラブ連合の姿をえがきたそうとしているわけでは毛頭なく、ロマンチックに異国の革命に胸をおどらせるほかはない性的人間の致命的な行動不能、停滞をえがきたためにほかならない」と、靖男の創作意図を語っている。

小説中において靖男とやり取りするアラブ人に、「希望のない状況のなかで青春をおくる者たちが熱中できることといえば、エロティシズムと暴力です」という台詞があることを考えれば、日本に限らず、世界中の若者がエロティシズムを志向する「性的人間」と化しているということにもなる。アルジェリアの民族主義運動に関与しているこのアラブ人や、民学同という学生組織を率いる八木沢は、大江の言う無力で滑稽、悲惨な「アウトサイダー」の「政治的人間」に当たり、二人は、「桃色遊戯の常習者」や、「革ジャンパーを着こんでオートバイを轟走させる連中」、「ジャズを生きがいにしていただろうと思われような若者」が「政治的人間」と化する

意味もなく、だらしなく生きる若者たち

ことを期待しているようだ。

若者をめぐるこうした小説中の認識をふまえれば、「性的人間」とは、セックスや消費文化に浸る若者たちの様相を言い表していることになろうが、それでは、同性愛的関係にある高とジミーも「性的人間」なのであろうか。

小説の記述に則すると、前述したように、高は「ルシール」を歌う黒人男性への欲情を隠すようにその歌詞が書かれた紙片を計画の小道具に用いていると捉えられるのだが、それは、「西欧の人間、あるいはアメリカ人、どちらにしても白人」としか寝ないという高にとつての同性愛が「名誉回復の儀式」、つまり「民族的な序列を」一挙にひっくりかえし挽回するための息苦しい儀式」であるからだ。戦後の朝鮮戦争による分断の中で共産主義陣営と戦った経験を持つ高は、日本の植民地化や冷戦構造の中で二重に祖国を奪われており、それ故に「白人」との個人的な同性愛において、「朝鮮人でも東洋人でもない」「超越者」を錯覚する。高のこの認識が、性、政治、人種をめぐる関係性の偏差から生じる劣等感に基づいていることは言うまでもない。

そのような限界はあるのだが、同性愛を通じて「超越者」を錯覚する高の認識については、当時の状況をふまえて留意しておいても良い表現であらう。しかも高は、出口のない場所からの脱出を求め

て、ジミーと共にカリフォルニアに渡り、ジミーの農場で働くことを夢想している。もともとカリフォルニアは移民が多く、自由な気風の土地として知られているが、この地は一九五〇年代にビート・ジェネレーションの作家たちが移住して活動した地でもある。^⑫ ビート・ジェネレーションは物質主義や現実の政治によって抑圧された人間性を解放しようとするが、その中に男性同性愛を含む性の解放が含まれていることも考えれば、カリフォルニアで同性愛関係にあるジミーとの新生活を夢想する高の感覚はビートニク的であるとも言えよう。ジャズを志向し、J・ケルアックの『路上』のようにトラックによる放浪を夢見ている姿は、アメリカの消費文化と、ビートニクの双方を内面化していると捉えることも可能だ。^⑬

とするならば、高は「性的人間」そのものとして設定されているとは言い難い。確かに高の同性愛は、性、政治、人種をめぐる関係性の偏差に支えられているし、ジミーは行為の後で金銭を要求した高が「東洋人」であることを侮蔑するため、ビートニクが志向した性の解放とは異なるのだが、この高の夢想の一部にビートニク的なものが潜んでいることは注意されて良い。

さらに、大江の「われらの性の世界」に見えるW・ライヒの名に注目すれば、大江の言う「性的人間」にはその概念自体を内破していくような力も認められるかもしれない。S・フロイトに学んだラ

イヒは、K・マルクスとフロイトの理論的統合を図り、権威主義的な家父長制度によって抑圧された性のエネルギーを解放することこそが革命であると考えていた。大江の創作意図では、例えば靖男は「性的人間の致命的な行動不能、停滞」の表徴であったかもしれないが、靖男の過剰な性描写や高の同性愛は、「性的人間」に捕捉されない剰余、ライヒの言う性の解放を表現上可能にしているところもあるのかもしれない。

おわりに

『われらの時代』は、「おれにとって唯一の《行動》が自殺だ」と考えながらもそれを果たすことなく生きていく靖男の内面に語りが向けられて閉じられている。大江によれば、それは若者たちを捉えたりリズムの結果なのであるが、ここには石原慎太郎「太陽の季節」が描いた、ボクシングやヨットなどのスポーツ、女性を弄ぶ無軌道な青年たちの表象と重なる要素が認められよう。「われらの時代」は、「見るまゝに跳べ」(『文學界』一九五八年六月)と併せて白坂依志夫によって脚本化され、蔵原惟繕の監督で映画化(一九五九年一月二五日公開)^⑭もされており、公開当時は過激な政治的、性的表現が話題を呼んでいた。靖男を演じたのは、「太陽の季節」で竜哉を演じた長門裕之であり、様々な意味において「太陽の

季節」と重複する点が多い。

シンポ「発言」に対する反応を受けて書かれた大江の『怒れる若者たち』ノート（『世界』一九六〇年三月）は、前世代と大江らの世代との認識の差異を取り上げて、「ぼくらは自己批判しなければならぬのだ、《あなたたちにはわからない》と仮にいったとすればそれは文学者として本質的な自殺である」と結んでいるが、「貴方達には何もわかりやしないんだ」とは、「太陽の季節」の末尾近くに記された著名な台詞である。『われらの時代』は、若者と前世代との認識の差異を描いたこの「太陽の季節」をふまえ、セツクスや暴力への欲動を抱えつつ、それを行為としてなしたとしても何かをなし遂げたとは言えない「性的人間」である若者たちの閉塞状態を表象している。ここに「太陽の季節」との差異があり、また文学者として「本質的な自殺」を遂げていない大江のリアリズムが認められるのだ。そして、『われらの時代』に描かれたセツクスやスポーツ、暴力、音楽を消費し、自殺することもなく生きていく若者たちの姿は、その後の時代へも引き継がれていく。そのような意味で現代的な小説であるとすら言えるのである。

若者たちによる消費文化の受容の場では微妙な意味の再編は行われてはいくが、その行為や事物の消費の中で大きな希望を持たず若者たちはただただ生きていく。映画『われらの時代』のナレー

意味もなく、だらしなく生きる若者たち

ションが、「意味もなく、生きていくのだ!」「だらしなく、生きていくのだ!」と物語を結んでいるように、ただただ生きていくのである。

注

- ① 拙論「現代文学」の風景——物語の大衆消費と石原慎太郎「太陽の季節」——（『日本文学』二〇一一年一月）参照。
- ② 吉見俊哉「親米と反米——戦後日本の政治的無意識」（岩波新書二〇〇七年四月）参照。
- ③ 石田雄・江藤淳・重枝琢巳・柳本美雄・渡邊道子・日高六郎「座談会 統一の芽をどう育てるか——警職法反対運動の経験のなから——」（『世界』一九五九年一月）参照。
- ④ 「メモ テレビへ乗出す「若い日本の会」」（『毎日新聞』朝刊 一九五九年三月二〇日）参照。
- ⑤ 「若い日本の会」については、服部訓和「若い日本の会」と青年の（不）自由——江藤淳と大江健三郎——（『稿本近代文学』二〇〇七年二月）に細かな考察がある。
- ⑥ 江藤淳「外へ出ろ、前進しろ!」（『文学共和国——世界文学展望』『文學界』一九五八年三月）参照。
- ⑦ 平山周吉「江藤淳は甦える」（新潮社 二〇一九年四月）参照。
- ⑧ 斎藤美奈子「妊娠小説（筑摩書房 一九九四年六月）参照。
- ⑨ 蘇明仙「われらの時代」論——戦後認識を中心に——（『コンパラティオ』二〇〇〇年三月）にも同様の指摘がある。この論考は『われらの時代』を表す多くの比喩を整理している。
- ⑩ 『Coca-Cola Japan 50th Anniversary 1957-2007』（Coca-Cola [Ja-

意味もなく、だらしなく生きる若者たち

pan) Company, Limited. (二〇〇七年六月) 参照。

- ⑪ 島村健「抵抗者の音楽」の発見——大江健三郎と一九五〇～六〇年代のジャズ——(『近代文学研究と資料』第二次 二〇〇九年三月) 参照。

- ⑫ 諏訪優『ビート・ジェネレーション』(紀伊國屋書店 一九六五年六月)、一特集 サンフランシスコ・ルネサンス(ビート) 誕生(『現代詩手帖』二〇〇一年二月) 等参照。

- ⑬ 『われらの時代』とビート・ジェネレーションについては、石田一真「大江健三郎とジャック・ケルアック」『われらの時代』と On the Road (路上) についての考察(『愛媛大学人文学論叢』二〇〇二年 一二月) に詳しい。

- ⑭ 映画『われらの時代』については、「シナリオ われらの時代」(『映画芸術』一九六〇年一月) 等を参照した。