

戦後へユース・サブカルチャーへの一視点

— 三島由紀夫「月」「葡萄酒パン」論 —

中 元 さおり

はじめに

戦後の若者文化は、時代ごとに「〇〇族」という名称によってカテゴライズされ、メディアを賑わしてきた。既存の社会・文化とは異なったスタイルをもつ若者たちは、メディアによって「〇〇族」と定義づけられ、また彼ら自身もそれを標榜し、ふるまうことで注目を集めた。

このような〈ユース・サブカルチャーズ〉⁽¹⁾を表象した小説の最も顕著な例としては、石原慎太郎「太陽の季節」〔『文学界』昭30・7〕と「太陽族」の登場、田中康夫「なんとなく、クリスタル」〔『文藝』昭55・12〕と「クリスタル族」があげられるだろう。もちろん、これらの呼称やカテゴリーはメディアによるものであり、作者やテキストによって言及されたものではない。しかし、作者自身が既存の社会や文化とは異なる新たな若者像として認知され、自らもテキスト内の世界を体現するかのような身振りをみせることで、これらの〈ユース・サブカルチャーズ〉は知名度を獲得し、若手の無名作家が新たな〈ユース・サブカルチャーズ〉の代表者として看做されていった。若者による若者のライフスタイルの描出という仕組みが、〈ユース・サブカルチャーズ〉のブーム化を支えていたのである。既存の社会や文化とは異なる新たな若者文化という二項対立的な構造を内包したテキストは、文壇的な既成作家に対する若手の作家の登場とい

う事態へと発展していく。

〈ユース・サブカルチャーズ〉と小説表象をめぐるこのような状況において、三島由紀夫の「月」〔『世界』昭37・8〕と「葡萄酒パン」〔『世界』昭38・1〕は趣を異にするテキストといえるだろう。「月」と「葡萄酒パン」は昭和三十五年頃からみられるようになった〈ビート族〉と呼ばれる若者たちの風俗を描いた小説である。既に〈スター〉的な小説家であり、三十代後半にあつた三島が描く〈ユース・サブカルチャーズ〉の様相は、石原や田中などのような若手作家が若者の風俗を作品化したものとは大きく異なる。〈ユース・サブカルチャーズ〉の体現者としての若者が表象したテキストではなく、かといって、〈ユース・サブカルチャーズ〉の傍観者的な立場にある大人の視点、つまり既存の価値観から若者の風俗を否定するでもないという視点の置きようにこそ、三島独自の立ち位置があるのである。

「月」は、発表当時「巧緻をきわめた好短篇」⁽²⁾、「かなり品格が高い」⁽³⁾と構成力の高さが一定の評価を得たが、それ以降はほとんど論じられてこなかった。佐渡谷重信が「ビート族のむなしさ」⁽⁴⁾を捉えた二作品としてわずかに触れたほかに、田中美代子は「月」と「葡萄酒パン」の主人公が「それぞれ細胞分裂した孤独な作者の分身たち」⁽⁵⁾であることを指摘している程

度で、テクストの分析や同時代の〈ユース・サブカルチャーズ〉をいかに描いているかの考察は全くなされてはいない。

「月」「葡萄パン」もまた、若者対大人（既成社会・文化）という対立構造を内包した〈ユース・サブカルチャーズ〉小説である。そして、「ビート族」の風俗を固有名詞の多用という語りの方法により表象していながらも、どちらか一方に肩入れして語るとは避けているように思える。したがって本稿では、同時代の〈ユース・サブカルチャーズ〉である〈ビート族〉を描いた連作短篇「月」「葡萄パン」における同時代的な表象の分析をおおして、昭和三十年代後半における三島と〈ユース・サブカルチャーズ〉との関係を整理し、同時代との関係について考察をおこなう。

一、

まず、三島と〈ビート族〉との関係についておさえておきたい。〈ビート族〉と呼ばれる若者のスタイルは、一九五〇年代後半から六〇年代初めにかけて、アメリカから日本に輸入され広まった。〈ビート族〉という新しい若者の登場については、昭和三十五年一月頃から週刊誌などにさかんにとりあげられるようになる。ジーンズや黒づくめの格好でジャズ喫茶にたむろし、睡眠薬などに手をそめ、無軌道な行動を起す若者たちの姿は、高度成長を背景とした日本の社会に対する若い世代の反抗的な態度として人々の耳目を引き、ジャーナリズムによって批判的な言説が繰り返されていく。このような状況のなかで、三島もまた彼らの存在に関心を寄せていたことは、次の文章にあらわれている。

日本にもニューヨークの芸術村グリニッチ・ヴィレッジのやうな集

団が出来てきた。

新宿のKやMやVといふモダン・ジャズの店に集まる若い人たちがさうである。

しかし日本では一つの町内全体がさうなるほどではないのはいかにも象徴的で、結局ここに集まる人たちも、二十四時間の生活の何分の一かをここでフィクショナルな生活に捧げてゐるわけだ。

われわれの芸術生活もどうせそんなものだから、それはそれでいい。

ツイストが巧くて、モンテ・ニューや唐詩選をも語り、ウィットもあり、お洒落で、そして絶望してゐる若い人たち、といふ類型は、日本にいへば、モボ・モガ時代のリヴァイバルかもしれず、今この人たちの流行が、ツイストからチャールストンへ移つて行きつつあるのも面白い。

とにかく、こんな連中がゐるおかげで、東京も、世界の東京になつた感じである。⁷⁾

三島は、このような若者たちが、芸術的時間をフィクショナルなものとして生活と別次元においていることに共感を示している。「われわれの芸術生活」も〈ビート族〉同様に、所詮フィクショナルなものにすぎないという、芸術への皮肉な視線が介在しているのだ。彼らの登場を歓迎するような三島の口ぶりは、〈ビート族〉を批判的に取り上げていた当時のジャーナリズムとは一線を画すものである。それは、三島がこの時期に、実際に彼らと親密な交流をもっていたからだろう。また、当時〈ビート族〉の一員であった詩人の白石かずこは、新宿のジャズ喫茶「きーよ」に三島が出入りしていたことを証言している。白石はこの店を中心に、同世代の

若者たちと芸術活動をしたことや、アート・ブレイキーをはじめとするジャズミュージシャンとの出会いを回想し、「三島由紀夫も藤木タカシも現れたし、新しい文化や芸術の発信点、パリの洗濯船のジャズ版といったところだった」と述べている。⁽⁸⁾〈ビート族〉の若者たちが体現していた新しい芸術活動に、三島自身が浅からぬ興味を抱き、「新しい文化や芸術の発信点」の場に身を置き、〈ユース・サブカルチャーズ〉文化を共有していたことがわかる。

彼らとの交流は、「月」と「葡萄パン」の二作に、題材としていかされている。「月」の舞台となる教会は青山に実際にあった教会で、深夜秘密裡にダンスパーティーがおこなわれていたことや、「葡萄パン」に描かれている鎌倉での野外パーティーは、三島が参加したものをモデルにしていることを、三島は明かしている。⁽⁹⁾さらに、ピーターアヤキーン、ハイミナーラ、ゴーチにはモデルがあることが、平岡紀子や堂本正樹によって言及されている。⁽¹⁰⁾

「月」と「葡萄パン」に登場する若者たちは既存の社会を「諸たち」の世界と罵り、その「諸たち」の世界に対抗するものとして、自分たちの世界を創りあげている。「諸たち」の昼間の世界と〈ビート族〉の若者たちの真夜中の世界という構造を、三島は、〈ビート族〉を、昭和三十年代の日本を覆っていた緩慢な日常性に対抗するカウンターカルチャーの体現者として捉えているのである。さらに、大衆社会を否定するという彼らの存在理由の有り様とともに、〈ビート族〉も「われわれの芸術生活」も所詮フィクションなものでしかないという点においては同じだという、芸術への皮肉な視線の共感がある。

二、

「月」と「葡萄パン」では、モダンジャズは〈ビート族〉の若者が共有するカルチャーとして重要な意味をもつ。彼らが出会ったのはジャズ喫茶という空間であり、モダンジャズへの陶酔を中心とした享樂的な行為が、彼らの共通体験としてお互いを繋ぎとめているのである。

同時代においてモダンジャズとは、「もはや近代青年の教養のひとつ」であり、「既存の文化基準を破壊して新しい表現形態を創造しようとした日本人に、大きな刺激を与えた」⁽¹¹⁾芸術であった。「月」「葡萄パン」でも、モダンジャズは〈ビート族〉の若者に共有されるカルチャーとして表象されている。また、彼らが大衆社会への不満を抱いている存在として描かれていることも、同時代のコンテクストに沿ったものである。モダンジャズは、既存の世界に対してアンチテーゼを突き付け、新たな世界の希求を意味するものであった。

しかし、「月」と「葡萄パン」の若者たちは、「新しい表現形態を創造しようとした」芸術的人間とは、少し異なるのではないだろうか。確かに「月」と「葡萄パン」の若者たちは、「諸たち」の世界に対して激しい嫌悪感を抱き、モダンジャズを中心とした文化の共有によって、自分たちの世界を創りだしている。また、ピーターアヤは音楽にのせて舞踏を披露するなどの表現行為をおこなっている。松田ひとみは、三島が二つのテクストに登場する若者たちを「芸術愛好者」とみなしており、「月」と「葡萄パン」は「芸術家小説」であると指摘している。⁽¹²⁾が、先に引用した「Four Rooms」日本のグリニッチ・ヴィレッジ」で三島が述べていたような、若者や新しい時代に対する擁護や期待感というものは、これらの小説にはあまり感じられない。三島は決して彼らを、松田のいう「芸術愛好家」的な存

在として積極的には描いていない。彼らは自らの手で新たな表現形態を創造しているというよりは、むしろ〈ビート族〉として自認することで〈ユース・サブカルチャーズ〉の風俗に浸る退廃的で無目的な若者の像として描かれているのである。

ここで、黒人米軍兵の表象について少し言及しておきたい。「月」で描かれている黒人兵ビルは、日本人の若者たちに借金をする「チンケなロイク（黒ん坊）」像として登場する。〈ビート族〉の若者からすれば、ビルは「頭の内側が薄い」愚かな男なのである。このテクストには、黒人米兵に対する恐怖感や屈辱感はまるでない。敗戦直後の占領期における米兵が、横暴な権力の象徴として繰り返し描かれてきたことと比べると、この二つのテクストにみられる黒人米兵と日本人の関係性は、戦後初期の状況を脱した、六十年代的な光景といえるだろう。日本人であるはずの若者たちに欧米風な名前が与えられていることから、彼らと黒人米兵ビルとの間に占領期にみられたような暴力的な権力関係はない。

ただ、ピーターたちがみとめる黒人は、ジャズという音楽に肉体的な実感を付与するものとして「店にとつても、客にとつても欠くべからざる存在」である。

夜もすがら店にひびきわたるレコードのモダン・ジャズのためには、
 せひとも黒人たちの夜の肌や夜行獣の目や、そりかへつた紫いろの唇
 や、桃いろの掌や、むかつくやうな体臭が要るのであつた。黒人たち
 だけが、なまなましい光沢のある夜を、形づくることができた。黒人
 たちだけが、夜に恐怖と濡れた乾草の匂ひと、生まじめな狂気と、正
 真正銘の醜さとを、鏝めることができたのである。 (一月)

〈ビート族〉の若者たちは、黒人の圧倒的な肉体の存在感によつてはじめて、モダンジャズを肉体的なものとして感じることができるのである。彼らにとつて黒人の肉体は、もはや権力的な関係性を強いるものではなく、ジャズと自分たちの間をその肉体的な肉体の存在感で媒介してくれる存在なのである。

この時期のジャズは、黒人的イメージと結びつくものとして受け取られていた。マイク・モラスキーは『戦後日本のジャズ文化』¹³⁾で黒人的イメージとジャズの関係性について次のように解説している。

戦後初期のジャズは陽気な、主に「白いアメリカ」から入ってきた大衆音楽として受けとめられていたのに対し、安保闘争時代からベトナム戦争終結までの激動期においては、「ジャズの顔」が着実に「黒くなり」、一般大衆にアピールしやすい軽快なポピュラー・ミュージックから文化の地下室に潜り、知的素養のある聴衆や、危険な世界に接したい聴衆以外、「立ち入り禁止」の領域へと徐々に変貌していった。軽く聞き流す、アメリカ民主主義を代表する陽気な音楽から、アメリカ社会の不平等を体現する——と同時に〈自由の希求〉を象徴する——黒人たちの音楽へと、日本でジャズのイメージが大きく変わったのはこの時代である。

ジャズは黒人音楽として受容され、カウンターカルチャーとして存在意義を増していった。それは、〈ビート族〉を標榜する若者たちの内面に共振するものであり、抵抗の音楽であるからこそ、アンダーグラウンドな領

域に止められていったのだ。こういった状況は、まさに「月」と「葡萄パン」においてもみとめられるだろう。肉感的な黒人は、「ビート族」の若者にとつて、アンダーグラウンドな領域を現前させる重要な媒介者なのである。それは、何にでも変幻することができ、「古いさらばへた、棺桶に片足つつんだ少年」で「真白な美しい手」をしたピーターアや、「透明な結晶」のようなジャックの肉体とは対照的である。黒人の肉体によって実体化したモダンジャズという音楽は、彼ら（ビート族）の存在の希薄さを補填するものとして、彼らに求められているのである。

三

「月」「葡萄パン」では（ユース・サブカルチャーズ）の風俗描写が鮮やかな色彩を作品に添えている一方で、登場人物たちが送る虚無的な日々とその孤独の様子が対照的に描かれている。その構図は「キー子は毎週末をツイストで躍り明かす。週日には、癪が落ちたやうに、毎晩ほんやりしてゐる」（「月」という二面性からもうかがえる）。

社会に違和感を抱く彼らは孤独を癒すため同類のものたちで集まっている。その集団のなかで彼らは仲間内ではか通じない隠語を使い、お互いの仲間意識を高めることで、他者である彼らを取り巻く社会、つまり「諸たち」が属する社会を排除している。しかし、夜の世界で彼らが肩を寄せ合い「諸たち」の世界を罵つても、彼らの共同体意識は非常に希薄で、お互いが抱えている根源的な孤独感は消え去ることはない。ピーターアとハイミナーラの目は決して見詰め合うことは無く、彼らとキー子の関係も希薄なものではない。

友だちといへば友だちであり、さうでないといへばさうでなかった。キー子はハイミナーラともピーターアとも、一ぺんこつきり寝たことがあつた。しかしそれは操りたい儀式のやうなもので、明くる日には忘れてしまった。（「月」）

彼らは、モダンジャズに表象される既存の社会への違和感という一点だけで結ばれた関係ではない。

また、「葡萄パン」のジャックは「どんなに殴つたつて、反応を示さうもない顔」をした人物であるため、誰も彼を殴ることはない。「自分を透明人間にしてしまおう」と考えている彼に対して、「ビート族」の仲間にする「あいつに向つて、びゅつと駆け出して行つてぶつかつたらよ、知らない間にあいつの体を通り抜けちやつてるやうな気がする」と言われ、他人と交わることのない「透明」で孤独な存在として描かれている。

既成社会に反抗的であるがゆえに、新しい風俗を生み出していく（ビート族）の利他的な青春が色鮮やかに描かれている一方で、彼らの内面の孤独が対照的にあぶりだされ、群れ合いながらも決して交錯することのない関係性がここにはある。

ピーターアやジャックらが生きることのできる世界は夜の暗闇の世界である。世の中が機能している昼間は「諸たち」が生きる世界であり、「昼間の街の雑踏と汚らしさに飽き果て」激しい嫌悪感を抱いている。彼らが活動する暗闇の世界は「諸たち」が属する世界の真裏に位置する。彼らはネオンサインを野の光へと変換し、自動車の排気ガスを煙の匂いに、ヘッドライトを自然の花々や教会に舞う天使と見立てることで彼ら自身の世界を成立させる。しかも、その世界はハイミナルやビール、ツイストなど、

陶酔をもたらす何らかの仕掛けがなければ顕在し得ず、彼らの世界が幻想的で非日常的な世界であることを物語っている。

作品の舞台となっている都会の一角にとり残された廃墟の教会や、多くの「諸たち」で賑わう「俗悪な海水浴場」のすぐ近くにある砂地の谷間は、日常のすぐ傍で暗い口を開けている暗闇の空間であり、昼間の社会では異質な存在である彼ら自身が投影された空間である。

また彼らの世界を照らし出す光も見逃すことができない。暗闇を照らすあやしくゆらめく蠟燭やキャンプファイヤーの炎は、明瞭かつ均一に世界を照らし出す太陽の光や電燈とは対照的な光である。そして彼らが親しむ暗闇の世界に絶えずゆらめく不安定な炎の光が灯されることにより、そこはどこか原始的な儀式的空間へと変貌する。廃墟の教会の地下室では深夜の弥撒を、谷間のパーティーは野蛮で原始的な祭りを思わせる。ここでは、子猫の死骸や豚、鶏などが生贄にされ、炎がゆらめく暗闇の世界は、陶酔をもたらす様々な演出により、彼らの孤独を癒す束の間の空間として機能している。

四、

都会の片隅にひっそりと息づく廃墟の教会に忍び込んだピーターたちは、蠟燭の炎が妖しくゆらめく地下室で変身遊戯をする。ハイミナーラの指示で、彼らは冷蔵庫やハム、ジュースといった、当時の消費社会を象徴するモノや、目薬、爪切り、孫の手など生活感をもし出すモノそのものに化ける。それは、「自分たちを夢にも諸だとは知らずに、グースカ眠つてゐる」ような人間たちの生活そのものに対する皮肉に満ちた遊びである。そしてこの変身遊戯は彼ら自身の青春を演じることに発展していく。

それは「低俗な、甘い、けがららしい青春のイメージ」であり、それに化けることは彼らの流儀によれば「二等ビート」なものである。その変身遊戯は、常に彼らが反抗してきた社会の側に自分自身を置き、皮肉を込めて自分を演じるというものである。

しかし、「二等ビート」なはずであったこの演技は、思わぬ真実を露呈させる結果となる。ピーターは、純真な恋人を演じるキー子の手が本当にこまかく懐えていることに驚く。もはや彼女の顔は蠟燭のあかりの下で「潮死者」のようしか映らない。蠟燭の炎のもとでの変身遊戯は、キー子が心の底で「諸の遣り口」を求めていることを明らかにし、演技が演技でなくなってしまうという反転を生じさせる。ピーターにとって彼女の唇は「自分とは関係のない遠い災禍」であり、それはピーターの暗闇の世界とは異質なものと変化したことを意味する。キー子の真実をはからずも明らかにしたハイミナーラの命令にピーターは、「二度と元の姿に戻らぬものに化身してしまいうさな気」がし、彼の「暗い圧力」に恐怖を抱く。ピーターはキー子ともハイミナーラとも異なる闇を抱えていることをようやく認識したのだ。ピーターは、もはや自分には異質な闇の世界となった地下室を飛び出し、自分の孤独な暗闇の世界を守るため、地下室から教会の尖塔へ駆け上る。そこでピーターは厚い梅雨雲のため月が出ていない夜空の闇に向かつて「お月様が見えるんだよ」と叫ぶ。ありもしない月が「見える」という彼の言葉は、もはやキー子やハイミナーラには届かない。佐伯彰一はこの物語の結末について、「ここにおける二人の作中人物、こだまを交わすような否認の声は、じつは彼らの内心の不安また嫉妬の深さを裏切り示すものではなかったか。否定のコーラスは、「月」のヴィジョンの神秘の影をかえつてくつきりと浮かび上がらせるように思われる」と述べてい

る。⁽¹⁴⁾佐伯が指摘するように、キー子とハイミナーラの否定の声は見えない月の神秘性をより印象づけるものとなっている。「嘘を云つてやがる」「嘘つき」という彼らの言葉は、もはやピーターアとは同じ暗闇を共有できない人間であることを決定的にしていると同時に、一人闇を抱えたピーターアの孤独そのものも月のもとに浮かび上がらせている。

ピーターアの孤独が明らかとなった今、彼は三人の闇の空間を照らす蠟燭の炎のゆらめく、不安定な光ではなく、より確かな光を求め月を希求する。それは、自分の孤独な暗闇の世界を照らす光であり、また彼の世界の中心をなす光でもあろう。自分の孤独な暗闇を確かなものとするためには、実際には見えない月が彼には見える唯一の光となっていく。自分の完全な孤独を受け入れ、世界を成立させるために、見えない月の存在を希求する意志は、彼の世界を成立させる絶対性の希求と創造のあらわれなのである。

五、

ジャックは自分を「透明な結晶体」と感じ、「自分を透明人間にしてしまおう」とつねづね考えている。彼は「自殺未遂の経験があり、痩せて、美しい白い象牙づくりの顔」をしており、存在感が非常に希薄な人間である。彼の存在感の希薄さは暗闇の世界でも変わらない。

彼が身を浸して歩く闇は、だんだん彼に浸透してゆくやうだった。自分だけの聲音の、ひどく自分から疎遠な感じ。空気をわづかに波立たせてゐるだけの彼の存在。その存在は極地にまで押しちぢめられ、彼が闇を拓いてゆくまでもなく、彼が闇の微粒子の間隙を縫ってゆくことさへできた。

あらゆるものから自由になり、完全に透明であるために、ジャックには邪魔な筋肉も脂肪もなく、鼓動してゐる心臓と、白い砂糖菓子のやうな「天使」といふ観念だけがあつた。
(「葡萄パン」)

ジャックは自分が身を置く暗闇の世界ですら、自分自身の存在の希薄さを感じている。それに対して彼は「天使」の観念を持ち出すことで他者を拒否し、自分を区別化しようとしている。

そのようなジャックの対照的な存在はゴージであろう。彼も暗闇の世界の住人であり、社会への違和感を抱いているのだが、「鬱陶しいほどの筋肉」を身にまとうことで、無意味な存在でしかない「諸たち」の社会を拒絶している。ゴージの肉体はジャックにとっては「不透明」なものでしかなく、目の前に立ちはだかると、その圧倒的な存在感は彼の「透明な世界の展望を遮断」する。ゴージの肉体、存在感は、透明であろうとするジャックを脅かし、侵略していく力を持っているのだ。したがってジャックはゴージを前にして、「丁度こんな晩だったんだよな、俺が自殺したとき。一昨年の今ごろだから、今日あたりが命日になつたかもしれないんだよな」と、自分が死に接した人間であることを発言する。死に接近したことにより、生の実感の希薄な存在であるという、自らの透明性を裏付けるような自殺の話をする。

また、ジャックはゴージが連れてくるらしい「強力にハクイ」女に執心し、次のように思う。

「強力にハクイ」顔ならば、その顔の存在するところにだけ、闇を穿つて、微光が漂つてもいい筈だ。この暗い谷間、潮風に充たされた星

空、そのどこにでも、美しい顔は光りを放つて現われていい筈だ。

(「葡萄パン」)

炎とは別に、暗闇を照らす新たな光を女に求めているのだ。これは「月」でピーターが自分が存在する暗闇の世界を照らす光を月に求めたことを想起させる。女は翌日の深夜にゴーギとともにジャックの部屋になだれ込む。初めて見た女の顔は予想通りひどく美しいものに見えるが、ゴーギと女の性交を手伝わされるうちにジャックの心は冷めきつていく。スタンドの光により照らされた女の足は「足の爪の赤いマニキュアはやや剥げかけていて、小指の爪が殊に肉に半ば身をひそめた異様な中途半端な形」をし、おまけにハイヒールの胼胝まで露になる。暗闇の世界を照らす光であるはずであった女の、美しくはない実体が明らかにになると同時に、彼の空腹感を満たすはずの葡萄パンまで口の中でねばついていく。

この時、ジャックの目がカレンダーの日付を追っていることは象徴的である。ジャックにとって時間の経過とは、彼の目覚時計が意味するように、「通俗的」で「野卑」な日常の繰り返しにすぎない。ジャックが目にとめている八月の日付は、まさに、ただ緩慢な日常の存在を示すものである。その平板な日にちの経過を示すカレンダーの文字のなかに、八月十五日の終戦記念日が紛れこんでいるのも、もはや終戦記念日が彼らにとって大きな意味をもつものでもなく、その他の日常と何ら変わりのないことを意味している。終戦から十五年以上が経過したこの時代の若者にとって、戦争の記憶は自己の体験として刻まれてはいない。消費社会化へと加速しながらも、戦争体験が大人たちの共通認識であったなかで、ジャックのような若者たちは新たな戦後の世代として、全く異なる位相にあるのだ。ジャ

ックの目に映るカレンダーに印刷された終戦記念日という文字は、日付や曜日をあらわす文字と同列で何ら特別な記号として機能することはなく、平板な日常のなかに回収されていることを意味するのである。

ゴーギの女に微温的な日常世界をひっくり返すものを期待していたジャックは、その女の醜い実体が明らかになるにつれ、大衆的な日常の強固なしぶとさを感じるとともに、その世界が決して変転することはないという、皮肉的な結論に直面するのである。

ゴーギが連れて来た「強力にハクイ」女すら自分の世界を照らすもの、希望、理想ではないことが分かってしまったジャックは「破裂した水道管のやうに、いたるところから、無意味がすすまじい勢ひで吹き上げ」るのを感じる。既に彼にとっては、「諸たち」の属する昼だけではなく、自分の属する夜も、彼を取り巻くすべての世界が無意味なものへと変貌している。暗闇の世界を照らす月への希求が描かれた「月」とは一転して、すべての世界が無化されていくという結末には、強烈なニヒリズムが出現している。

おわりに

〈ビート族〉を描いた連作「月」「葡萄パン」は、当時の〈ユース・サブカルチャーズ〉をめぐる風俗を意識的に盛り込みながら、社会や他者との関係における虚無を描いた作品である。それは、「月」では孤独な暗闇の世界を成立させる絶対的な存在として月を求める姿であり、「葡萄パン」での「透明な結晶体」であるジャックが感じる、世界が無意味化していく様子に収斂される。

特に「月」に描かれている、現実には存在しない月が、それを絶対性の

象徴として希求するピーターアの目には見えるという結末は、三島の晩年の小説『豊饒の海』の「奔馬」(『新潮』昭42・2〜43・8)の結末をどこか予感させるもののように思える。「奔馬」の主人公勳は蔵原を刺殺したその足で自ら最期を遂げるため、夜の海に面した崖に到達する。「日の出には遠い。それまで待つことはできない。昇る日輪はなく、けだかい松の樹蔭もなく、かがやく海もない」が、刀を自らの腹に突き立てた死の瞬間に、「日輪は臉の裏に赫奕と」昇る。勳にとつて絶対性の象徴である日輪が、その世界を完結した瞬間に彼の目には映るのである。

「月」で描かれた、自らの世界を成立させる絶対的な存在を希求するピーターアの姿は、晩年の「奔馬」においてより明確に、三島美学の堅固な構図へと結実していく。「月」ではまだその絶対的存在は月に見立てられ、朧ろげな光でしかない。自分の世界を照らし出す存在への欲望は、暗闇のなかで自己の存在を何とか見出そうとする姿のようにうつる。一方、「赫奕と」輝く太陽の光は、迷いなく世界を強烈に照らし出すものであり、三島は次第に絶対的な存在への欲望を激化させていったのである。月と太陽という違いは大きいものがあるが、自らの世界を成立させるために、現実には無いものを絶対的存在として顕在させようとする三島の意識の萌芽を「月」にみるのが可能ではないだろうか。

「月」と「葡萄パン」に描き出されたいくつかの固有名詞をともなった〈ユース・サブカルチャーズ〉の風俗は、同時代的には新鮮なものとして目に映るが、その賞味期限は非常に短い。時代の流れのなかに吸収され、形骸化していく種類のものである。それは〈ビート族〉という存在そのものへと重なる。いずれ〈ビート族〉の彼らの存在も過去のものとして位置づけられていく。既成の社会へのカウンターカルチャーとして、平板な日常を

くつがえす力を期待しながらも、結局、戦後大衆社会はまるでカピのように静かに、しかし、しどろく根をはり、決してくつがえることはないというアイロニカルな視線がある。ピーターアにみられる絶対的理想の創造と希求と、ジャックの現実社会そのものを無化する強烈なニヒリズムという結末は、その後の作品で問いつけられることとなる三島文学全体の主題へと発展していくものである。

三島が〈ビート族〉の若者をたてつづけに描いたのには、彼らに「疎外と人工的昂揚とリリカルな孤独」を感じたことに加え、社会に反抗しながらも独自の感覚を体現した、興味深い存在だったからであろう。〈ビート族〉という〈ユース・サブカルチャーズ〉にカウンターカルチャーとしての側面をみとめ、日常を転覆させるような力を期待しながらも、その可能性と戦後の大衆社会の強固な地盤が決して揺るがないということのあきらめが描かれている。しかし、〈ビート族〉の若者らの世界を共有し、その時代の雰囲気を共有し作品化したことは、当時の三島が時代に親和的であったことを一面では物語っている。戦後から昭和三十年代以降の大衆社会の変動のなかで、新しく登場してきた〈ユース・サブカルチャー〉に三島は親和しつつも、単なるパフォーマンズや芸術の虚構性を超え、より絶対的かつ純粹な虚構そのものへの欲望を次第に激化させていく三島の変化の一過程を「月」と「葡萄パン」にみることができ。自分が生きる同時代、大衆社会全体へ挫折していく過程もあらわれた作品であり、昭和三十年代後半における三島の〈時代〉というものに対する感覚をみるることができる。

注(1) (ユース・サブカルチャーズ)という概念は、難波功士が『族の系譜学』

ユース・サブカルチャーズの戦後史』(平19・6、青弓社)で、「他から青少年と名指され、眼差され、もしくは快楽主義的な若者と非難されるだけでなく、固有の価値をもつ「若者」として自身を定義する人々が社会の前面へと登場し、「非連念的なサブカルチャー」としての若者文化」という規定をしており、本稿はそれを踏襲するものである。

(2) 江藤淳『文芸時評』(朝日新聞)昭37・7・31

(3) 埴谷雄高・寺田透・平林たい子「創作合評」『群像』昭37・9)の埴谷の発言。

(4) 佐渡谷重信『月』『葡萄パン』(三島由紀夫事典)昭51・1、勉誠出版

(5) 田中美代子「三島文学の理想像の完結」『三島由紀夫短篇全集6』『月報』昭46・1、講談社

(6) 〈ビート族〉に関する言説は、昭和三十五年から頻出する。『週刊サンケイ』昭35・1・11号では、「今までの道徳、規律は、かれらの前で、一切の権威を消滅する。この、新しい世代を「ビート族」という」と紹介し、肉体で感じたものだけを信じるという若者の傾向を特集を組んで解説している。大人への反抗や、無軌道な行動、奔放な性関係をレポートし、「理由なき反抗族」と看做している。その後も「怒れる十代」「恐るべきビート族」「こわい野獣化」『別冊週刊サンケイ』昭35・3)、「利那的な享楽」と大人たちはマユをしかめるが、ビート族にとっては、先ず理屈よりも(行動)なのである。「歪んだ青春」『マドモアゼル』昭35・4)、「ビート(無軌道)な彼らは、瞬間だけの快楽を、相手かまわぬデタラメな衝動でたのしもうとする」「暗い喫茶店や、夜間をこのむ陰気な性格の彼らは、道徳も法律もみとめない危険なグループ」『平凡』昭35・7)といった言説が反復されている。

(7) 三島由紀夫「Four Rooms 日本のグリニッチ・ヴィレッジ」『週刊文春』昭37・7・30)

(8) 白石かずこ『黒い羊の物語』(平4・10、人文書院)

(9) 三島由紀夫「解説」(新潮文庫『花さかりの森・愛国』昭43・9)

(10) ビータアのモデルは舞踏家で演出家の竹邑類であることを、三島の長女である平岡紀子はインタビュー『ザ・グループ』(平2・春)で語っている。平成二年一月には「月」をパレエ化した舞踏「エクプリプス月蝕」(グループ

座)が、平岡紀子制作、竹邑類演出・振付で上演されている。また、堂本正樹は田中美代子との対談「三島由紀夫とアプレゲールの悪童たち」『カブリチオ』平11・2)で、ビータアは竹邑類、キーン子は堂本がモデルであること、ハイミナーラ、ゴーチ、ジャックに似た人物がいたことを明かしている。

(1) マイク・モラスキー『戦後日本のジャズ文化 映画・文学・アングラ』(平17・8、青土社)

(2) 松本ひとみ「三島由紀夫『月』―ビートと天使と芸術と―」『淵叢』平7・3)

(3) (1)に同じ

(4) 佐伯彰一「終末「感覚のパラドックス」」『新潮』(平元・10)

(5) (9)に同じ

(なかもと さおり、広島大学大学院博士課程後期在学)