

頭を「カラッポ」にするエルヴィス・プレスリーの音楽

——深沢七郎「東京のプリンスたち」試論

河田 綾

1 深沢七郎と「音楽」

深沢七郎は、その作家的特質について言及される際、「音楽」との関わりから指摘されることが多い。具体的には、「この作者（深沢のこと＝引用者注）の文体の新しい点は、音楽の効果を、そのまま散文の効果として生かす方法を発見したことである」^①、「深沢七郎にとって（中略）、言葉による説明ではなく、音楽こそが、あらゆる表現のメディアのなかでもっとも深いものなのだ」^②、「小説と音楽は、深沢七郎にとっては、両輪のように、自身の存在を支えるものであった」^③、といった評言が挙げられる。これらの評価は、深沢が作家でありながら、ギタリストでもあるといった経歴^④と接続する形で、その文体的特徴——方言、擬態語や擬音語の多用、表現の反復といった点に「音楽」性を看取している^⑤。これに対し、深沢は、自身の創作における「音楽」との関係について、「ギターを弾くことと小説を書くことでは似ていないような気がする」と留保した上で、次のように述べる^⑥。

それから、アレグロの鋭角的な、するどい曲を弾いて、すぐ、やわらかい、ロマンチックな曲を弾いたりすること、これは全然違った感情になるのだが、演奏するものは誰でも、平気で感情が転換する癖になっているのだ。荒々しい感情から悲しい感情に極端に変わるが、小説では、これがドライな書き方だと言われるんじゃないかと思う。だから、ミュージックに関係することをやっている人が小説を書けば、誰でも私と同じ書きぶりになると思う。

引用において深沢は、自身の「ドライな書き方」が、登場人物の心情の極端な転換という「書きぶり」から生じるのではないかと推察する。ここには、「音楽」的変調のもとに、文章を構成するという手法が内在している。深沢の創作が「音楽」的であるのは、聴覚的表現の多用、リフレインといった語句表現にとどまらず、文体の変調ともいえるべき「書きぶり」を含めたものとして捉えることができる。

さて、こうした深沢の文学作品における「音楽」性について考
える上で、本論が取り上げるのは、一九五九年一〇月に発表され
た「東京のプリンスたち」である。本作は、空行を挟む六つのま
とまりで構成され、それぞれにおいて、エルヴィス・プレスリー
の楽曲に熱狂する五人の若者たちに焦点化する形で物語が進行し
ていく。⑧ 焦点化される登場人物たちは、いずれも、学校や親への
不平不満を抱えているのだが、その鬱憤を晴らすために、プレス
リーの音楽へと耽溺する。このような本作を、佐伯彰一は、深沢
の小説における語りの性質から、次のように分析した。

作者はロカビリーに熱中する若者たちの姿を、まことに無邪
気^⑨に楽しんで見ている。「ダイナミックな音が粉々になつて
全身にぶつかつて来る振動はしびれるような快感だつた。息
がつまるように鼓動が劇しくなつて、身体のやり場がなくな
つて、手や足が小さくふるえるのだ」という若者たちの姿を
それこそ幼児のごとき無心さで見ている。裁き、判断し、価
値^⑩つける働きは、ここでは一切停止されている。ロカビリー・
ファン発生の社会的地盤だとか、時代的、世代的な意義いか
んだとかこの眼は一切思いわずらうことをしない。憤慨もし
なければ、昂奮もしない。ただ無心に見えて、対象を見ぬ
くだけた。作中人物が、プレスリーの歌に手足をふるわそう
と、女友達とホテルに入ろうと、男妾のアルバイトに出かけ
ようと、同じ無邪気な目で眺めつづけている。というのは、
おそらくこつちの思い過しなので、深沢氏の眼は、意志や努
力とかかわりなく見て、対象の中に直入してしまうのだ。た

から、読者もほとんど無抵抗にするすると、これらプレスリ
ーに腹の中をかきむしられる若者たちの内部につれこまれ
る。この世界にいりこむや、彼らと共に、リズムに合せて身
体をゆすり、鼓動をたかぶらせるほかはない。読者を作中人
物の感覚や反応に全的に一致させる点で、これほど純粹な小
説は創造してみることさえむづかしい。

（引用における波線は引用者による。傍点は原文ママ。以下
同。）

佐伯は、深沢七郎の小説に共通する特徴として、「ただ無心に
見て」、「対象を見ぬく」「無邪気な眼」を粗上に載せる。そして、
「東京のプリンスたち」一編においては、「裁き、判断し、価値
づける働き」をしない語り手の「無邪気な眼」が、「読者を作中
人物の感覚や反応に全的に一致させる」という。この指摘は、本
作の特徴を逸早く指摘したものであるが、エルヴィス・プレスリ
ーの「リズム」に読者が誘われる点を、「この世界にいりこむや、
彼らと共に、リズムに合せて身体をゆすり、鼓動をたかぶらせる
ほかはない」と、語り手の「無邪気な眼」と直接的に結び付けて
おり、本作におけるプレスリーの音楽が持つ機能を十分に説明し
ているとは言い難い。

佐伯の指摘を踏まえ、本論ではまず、小説内においてプレスリ
ーの音楽がどのように表象され、登場人物たちいかに聴取され
ているのかを作品内の記述から探っていくこととする。これは、
「リズムに合せて身体をゆすり、鼓動をたかぶらせる」という、
プレスリーの「リズム」がもたらす文体を明らかにすることでも

ある。そして、そこで描かれたプレスリーと登場人物たちの関係性を、一九五九年という作品発表時の時代性から検討を加えていく。と言うのも、一九五九年は、一九六〇年に改めて締結されることとなる日米安全保障条約が社会問題化されるなど、日米間の関係性が改めて問われた時期であった。そのような時代状況にあつて、プレスリーというアメリカン・カルチャーの虜となる日本の若者たち——「東京のプリンスたち」を描いた本作は、いかなる問題を浮かび上がらせるのであるうか。

2 「ロック」を聴くこと

「東京のプリンスたち」において、プレスリーの音楽は、登場人物たちに「ダイナミックな音が粉々になって全身にぶつつかつて来る振動」を与え、そこから「しびれるような快感」とともに、手足を小刻みに震わせる身体的共振をもたらす。そうした身体感覚は、「誰かそばにいれば、同じように鼓動が合つて、一人だけで聞いているよりもっと楽しい」といった感慨を生む。このようなプレスリーの身体的共振について、金井美恵子は、中沢新一との対談^①の中で「プレスリーの歌というのはミュージックの内面にすでに複数性を備えている（中略）あの腰の振り方とか足の動かし方とか、表情とか、首をびっとやる決め方と、ギターのかきならし方とかいうものが、複数性を呼び覚ましてやまない」と指摘した。そして、「プレスリーの感じとこのはもう、下品で下品だね、最下層のアンちゃんですよ」と述べ、そのパフォーマンスがもたらす「下品」さに、「一種暴力的な感じのある衝撃的な空っ

ぽさ」を看取し、本作にその影響が見られることを指摘した。身体を強調したパフォーマンスによって、「複数性を呼び覚ますプレスリーの音楽は、「一種暴力的な感じのある衝撃的な空っぽさ」を喚起させる。こうしたプレスリーの音楽に、登場人物たちは熱狂している。ここで指摘される、プレスリーの「暴力的な感じのある衝撃的な空っぽさ」とは、どのようなものであるのだろうか。

そもそも、プレスリーの楽曲やパフォーマンスは、「荒々しさや躍動感のイメージ」によって「広く「十代の反抗」を示す音楽としての意義を獲得して」いき、「階級的相違を越えた大人世代との相違、ジェネレーション・ギャップを象徴する音楽」と、捉えられてきた。^②このような「イメージ」は、ロックンロールが黒人音楽（ブルース）と白人音楽（カントリー）の融合であつたにもかかわらず、そこに生じるはずの人種・階級といった、決定的な差異を十把一絡げにして、短絡的かつ直截的に世代的な統一へと向かわせる。したがって、プレスリーの音楽には、階級差や人種といった差異を無化して、世代的な統一へと向かわせる力学が内在している。

さて、プレスリーの音楽に熱中する登場人物たちについて考察するにあたり、確認しておきたいのは、本文における次のような記述である。

「あの包帯していた女のコ、あいつ、自転車で、二人乗りで転んで怪我したんだよ、乗せてた奴が、そら、あのK高校のラグビーの……」

常雄はあわてて、

「ああ、あいつとかい、それじゃだめだ、あの女は」

と包帯の女生徒の話はやめにした。ラグビーの、あの野郎とつきあった女の口は相手にしないことにした。金銭的にも、体格でも問題にならない程むこうが恵まれているからだ。こないだ親父が死んで自家用車まで乗りまわしているのだ。(張り合うなんてことは嫌いだ)と常雄はいつも思っているからだ。(意地を張るなんてことはツマラナイ)と思つた。そんな嫌な話は聞きたくなかった。田中もそう思つたらしい。話をかえて、

「青山は配達屋に勤めているそうだ」

と教えてくれた。(青山のように暴力を振うのは嫌だ)と常雄は思つた。

引用は、正夫が以前にデートした「包帯の女生徒」について会話をしている場面であるが、ここに明らかのように、本作の若者たちは直接的な「暴力」を嫌悪する。「暴力」に対する嫌悪感とは、「K高校」のラグビー選手のように体格や経済状況で劣る相手には立ち向かうことなく、「張り合うなんてことは嫌いだ」、「意地を張るなんてことはツマラナイ」といった感慨へと繋がっている。また、引用の後で、喫茶店の外に「愚連隊らしい奴」の姿を見かけると、「女のヒト」の陰に隠れて「避けるように」歩き去っている点からも、彼らの「暴力」を回避しようとする心性は明らかだ。

ただし、このような意識は、彼らに劣等感を抱かせるものではない。「あんな奴等は、ロックンロールの唄を聞かない下等動物だ」と思つた。俺達のようにロックをさきながら全身をリズムカ

ルにゆずれば、あんな怖つかない眼つきや、暴力など何処かへ消えてしまふのに」といった次第に、「暴力」を振う連中は「ロック」を聞かないがために、「下等動物」などとこき下ろされる。「ロック」を聞く者と聞かない者との線引きが、彼らの特権性を確保する。

右のような線引きは、喫茶店でクラシック音楽をかけようとする「B大の学生」との対比からも看取される。プレスリーに熱狂する彼らにとつて、「B大の学生」の選ぶシンフォニーは「思わせたつぷりのように出てくる音、待ちどおしい間、出て来たところが訳もわからないふし」としか思われず、それを「上品そうに、待ちどおしく聞いている奴等は、勉強でもするつもりでミュージックを聞いています」と感じられる。「ロック」を聴くことは、直接的な「暴力」に結びつく「下等」なものでもなければ、「勉強でもするつもりでミュージックを聞く」「上品」なものでもない。「ロック」は、プレスリーの音楽がそうであったように、「スポーツの後と同じような快い疲れ」をもたらす。そこには「スポーツ」のように、勝敗を「争うこと」は含まれない。

本作の若者たちにとつての「ロック」——とりわけ、プレスリーの音楽は、若者たちの身体に働きかけることによつて、「スポーツの後と同じような快い疲れ」をもたらし、若者たちの鬱憤を晴らす。

「夜おそい」とか「遊び歩いてばかりいる」とか親は言うが、自分の行動は自分のしたいようにさせてくれなければ苦痛だ。学校へ行っているのだから夜遊ばなければ遊ぶ時はな

いのだ。学校は仕事で毎日毎日仕事があるのだから毎日毎日遊ぶ時間も欲しいのだ。自分のしたいことはエルウイスの唄をきくことで、「遊んでいる」と言うけど、それがなければ頭も体もどんがってしまふのだ。暴力などを振う奴はミューシツクのない奴にちがいない。

プレスリーの曲を聴くという営為が欠けると、「頭も体もどんがってしまふ」。前に確認したように、プレスリーは「十代の反抗」を体现するアイコンでもあったわけだが、本作の登場人物たちにあつては、自らのうちの「暴力」を鎮静化し、「どんがっ」た思考や身体を平滑なものにしていくものと捉えられている。

「暴力」を沈静化するプレスリーの音楽について考えるにあつて、焦点化される人物の一人、青山洋介の位置付けには留意しておかねばなるまい。と言うのも、洋介は、「元帥」と呼ばれる教師の授業中に居眠りをしたことよつて、職員室に呼ばれ灸を据えられるのだが、そこで「元帥」にかつての喧嘩を咎められたことで、逆上し暴行を加えてしまふ。当該場面において、頭に血が上つた洋介は、悔しさのあまり体がわななき、それを止めようとして一層震えが収まらなくなることを自覚すると、「どうせ足をゆすつていると思われてしまつたのだから」と思い直し、「思い切つて足をゆすりだ」す。すると、途端に「頭の中が逃れたようにすーっと落ち着いて」きて、プレスリーの「ペビー・アイ・ドント・ケア」が頭の中へと流れてくる。ここにおいて洋介は、身体を揺さぶることで、プレスリーの音楽を想起し、「カーつとなつた」頭を覚まそうと努めている。しかし、この洋介の態度に

怒つた「元帥」は彼の頭を叩き、依然として足を揺らし続ける洋介に繰り返し殴りかかる。

飛びついて来るようにガンと頭を殴られた。(痛い!)と思つた、だが(平気だ)と思ひなおした。洋介は口をとがらせて頭をつきだして細い白目で元帥を睨みながら手や足をこきざみにゆすつた。元帥の手が大きくあがつて頭の上へ来た。洋介はバツと払いのけた。腕がうごく元帥の眼元を狙つてぐーんと突いた。元帥の顔が大きく目の前へ現われて洋介は拳を強く握つた。ぐーんと元帥の鼻を狙つて一発入れた。(もうだめだ、殴つてしまつたから)と思つた。咄嗟に(学校なんか止めたぞ)と覚悟した。そうしたら勢が出て来た。さつと元帥の胸へとびついて両手で胸のところを掴んだ。

引用において、洋介はほとんど屈託することなく暴行におよび、「(もうだめだ、殴つてしまつたから)」といったように事後的にその行為が認識される。ここで重要なのは、暴行に及んでいる最中の洋介の頭の中に、プレスリーの楽曲が、流れていないという一事である。洋介が怒りを鎮めようと努めているときには、プレスリーの「ペビー・アイ・ドント・ケア」が頭の中に流れているのに対し、怒りに身を任せるときには、その音楽は想起されない。つまり、洋介が暴行に及ぶのは、プレスリーの楽曲が頭の中から消えてしまつたことによるのである。そして、もう一度プレスリーの曲を聴くことになるのは、いつもの喫茶店に到着してから「デキシーランド・ロック」を耳にする時であつて、すると、「頭

の中が歯ぎれのいいリズムだけになって胸くその悪い気分はどこかへ去ってしまった」う。

本作の登場人物たちは、「暴力」を嫌悪し、自らの「とんがった」「頭」と「体」を平滑化するために、プレスリーの音楽を聴く。その意味で、プレスリーの持つ「十代の反抗」という「イメージ」は、本作にあつては後景に退き、むしろ「反抗」の芽を摘んでいく役割を担っている。登場人物たちは、そのようなプレスリーの音楽を紐帯としている。

3 エルヴィス・プレスリーの「速度」

本作におけるプレスリーの音楽は、登場人物たちの「反抗」の芽を摘んでいく。このようなプレスリーの音楽について考える上で、重要なのは、登場人物たちの聴取の態度である。彼らにとつてプレスリーの音楽は、「題名だけ判れば、歌詞など判らなくてもいい」と述べられるように、その楽曲の「歌詞」によるメッセーj性が不問にされている。「破裂しそうなリズムに合せて、思いきりの声をだしてエルヴィスが歌っているのを聞いていると、頭の中がカラッポになってすつきり」してくるのであり、「手や足がこきぎみにゆれて、押えつけられた様な手や足の力がぬけて軽くなる」感覚をもたらしてくれる。プレスリーの楽曲において、「歌詞」は必ずしも重要ではない。頭を「カラッポ」にして、ただ「リズム」に浸っていればいいのだ。

プレスリーの音楽を聴取する登場人物たちの態度を検討するにあたり、正夫が渡辺公次の家でプレスリーの曲を聞きながら、「原

子爆弾ノ実験ト実在」という本を読む場面は注視する必要がある。

正夫は寝ころんで本棚へ手をのばした。一冊ひっぱりだしたら「原子爆弾ノ実験ト実在」という本だった。科学の本らしいが、ひっぱりだしたついでに読んでみようと思つた。エルヴィスの唄を聞きながら読むのだから読むものなら何でもよかつた。開いたところから読み始めた。

……太陽ノ誕生ト宇宙の誕生ハ必ずシモ同時デハナイト
イウ仮定ハ前章デ述べタガ、宇宙ノ構成ハ質量デハナク
えねるぎイデアルトイウ誤ツタ考エト同ジ様ニえねるぎ
イト速度ノ誤リモマタ同ジナノデアアル。従ツテ、宇宙ノ
構成成分デアアル速度ハえねるぎイデアルトイウコノ似テ
非ナル理由ハ、例エバ鶏ト卵ハ異質デハナク、自動車ト
疾走トイウニツノ言葉デ表現サレナケレバナラナイ様ニ
速度ハ質量デモえねるぎイデモナイ。速度トハ運動スル
力デハナク運動シテイル状態デアアル。コノ速度ニヨツテ
宇宙ハ構成サレテイルノデアアル。……

(引用における傍線は原文ママ。以下同。)

同書において「宇宙」とは、「速度」によって構成されており、その「速度」とは、「運動スル力デハナク運動シテイル状態」であるという。「速度」は「えねるぎ」によつてもたらされるものでなく、そこに存在する「状態」そのものを指す。したがつて、「宇宙ノ生命ハ速度デアアルコトニ外ナラナイ」というように、有

形無形のあらゆるものは「速度」へと還元され、「宇宙ノ隣接地ハ無デナケレバナライ」とあるように、「速度」には「無」が対置される。その意味で、この「速度ノ誕生、及ビ宇宙ノ誕生ハ龐大ナ始発デハナク僅少ノ速度ノ誕生ニヨツテ始メラレタノデアリ、無トハ質量モえねるぎいモ速度モナイ。マタ時間モナイ」。

右のような記述から、同書における「速度」は、「運動シテイル状態」として在るものと捉えられる。この「速度」は「甲」と「乙」との二つに分類され、ひとつは「えねるぎい」によって作られる「終焉」を持った「甲ノ速度」、もうひとつは「地球ノ自転」や「電子ノ状態」にあたる「乙ノ速度」である。「乙ノ速度」には「終焉」がなく、「永続性」を有し、「乙ノ速度ノ永続性ハ速度ノ誕生ニ関連性ヲ持ツコトガ出来ルノデアリ」、「乙ノ速度ノ誕生ニヨツテ時間モマタ製造サレタ」という。

「原子爆弾ノ実験ト実在」という書物において説かれる「乙ノ速度」は、「終焉」を持たぬがゆえに「永続」的に存在し、物質に還元されない。それはつまり、「光」が「速度」でありながら「状態」であるのと同じように、「乙ノ速度」は、「速度」によって在るといふ「状態」を指す。この「終焉」を持たない「乙ノ速度」について考える上で、丹生谷貴志が本作におけるプレスリーの音楽を、次のように指摘したことは極めて重要である。¹³⁾

逃げ場はたぶんない……と、こんな手の込んだ（！）思索を行うはずありませんが、本能的に（！）少年たちは感じ取りながら……堂々巡りを始める……逃げ場はおそらくない……今日すぐでなくともやがては封鎖されてしまう……或い

は辛うじてその堂々巡りにおいて留保のような自由の危ういユートピアに留まろうとする……おそらくその堂々巡りだけが、「社会」という自家撞着の牢獄と「自然」の幻想の、幻想だけでもプレスリーのエンドレスの唄のように、おそらくは虚しいにしても、ともかく感覚的に現実的でもある自由である……そう感じられる留保に身を持つことだけが残る？ プレスリーのエンドレスの唄……そうだ、プレスリーの偉大さは、同じで違う、違うのに同じ曲を延々と堂々巡りのように聴き続けるといふ全く新たな音楽形式（！）を、高校生たちの音楽」を創造したことにあるのじゃないだろうか？ あれば二分半とか三分くらいで終わる音楽ではなく、ターンテーブルの上で何回も終わっては始まり、要は終わりなく反復して聞くようにできた音楽で、これがロッキンロールの大発明なんじゃないだろうか？ プレスリーの唄はこの世で一番長い唄で……。それが終わらない限り、「少年たち」は奴隷の生の中に絶望的に眠り込むことから身を翻すことが出来る……「眠ってはダメだ」……。こうして深沢七郎の「高校生たち」は、留保付きの天使の羽のようにくっついた生得の「怪物性」の中で、堂々巡りの自由の戦いを生きようとする者の危ういユートピアを維持しようとする。

引用において丹生谷は、プレスリーの楽曲を「ターンテーブルの上で何回も終わっては始まり、要は終わりなく反復して聞くようにできた音楽」と位置付け、その終わりなき「堂々巡り」が、「自由の戦いを生きようとする者」に「危ういユートピア」をも

たらずと述べる。丹生谷の指摘が示す、「終わりなく反復」されるプレスリーの楽曲は、「原子爆弾ノ実験ト実在」における「乙ノ速度」が「終焉」を持たないことと共通性を有する。つまり、登場人物たちには、「堂々巡り」を続けながら恍惚をもたらず、プレスリーの「速度」が享受されているのだ。だから、プレスリーの音楽は、「歯切れのいい」「破裂しそうなリズム」を何よりも尊ぶ。

ここでもう一度、本文に戻ろう。「原子爆弾ノ実験ト実在」という書物を読むときの正夫は、「エルヴィスの唄を聞きながら読むのだから読むものなら何でもよかった」といったように、その内容を吟味することはなく、流し読みをするためだけに同書を手にとって読む。しかも、「持っていた本がバラバラめくられて、そこからまた読みだ」すといった次第で、本の順序にしたがって読んでいくわけでもない。言うなれば、本文において同書の言葉は、正夫の読み飛ばすという読書態度によって支えられている。「なんだってかまわないんだ、読んでさえいけば」と言うように、本を読む行為そのものが、プレスリーの曲を聴くための一助となっていて、内容如何は問題でない。つまり、「原子爆弾ノ実験ト実在」を読む正夫は、同書の文章の「リズム」と、プレスリーの音楽の「リズム」とを重ね合わせることによって、その「速度」を享受している。そもそも、「原子爆弾ノ実験ト実在」などという書物が「明治時代に出版された本」と渡辺が伝えてもいるように、その内容は極めていかがわしいものとして語られていた。その意味でも、この記述は、プレスリーの楽曲と共鳴しつつ読み飛ばすという、読書行為の「速度」を早める記述だといえよう。こ

こにおいて、「この世界にいらこむや、彼らと共に、リズムに合せて身体をゆすり、鼓動をたかぶらせるほかはない」と佐伯が指摘した、プレスリーの音楽と読書行為との共振を読み取ることが可能となるだろう。

併せて、渡辺公次がエルヴィスの新曲「アイ・ニード・ユア・ラブ・トゥナイト」を持ち寄ったときの洋介と山崎登の会話にも注目しておきたい。「アイ・ニード・ユア・ラブ・トゥナイト」を聴く際、登場人物たちは「どんな曲だかと思もつかないで耳をかたむけ」、「レコードが鳴り出すと身を切られる様な速いテンポで、エルヴィスは金切り声をだして楽しく歌って」いることに歓喜する。その最中、洋介は「この唄ウエスタンみたいだな」と登に問いかけ、登は「そうだ、ウエスタンだな」と返答し、また洋介は「ロカンボだ」と言い、登も「うん、ロカンボだ」と応答する。そして再度、「この唄、ロクンロールだな」と問いかけると、「そうだ、ロクンロールだ」と返す。このやりとりでは、「ウエスタン」、「ロカンボ」、「ロクンロール」といった次第に、プレスリーの音楽がいずれの音楽ジャンルにも確定されず、問答を繰り返すだけで答えが定まらない。これとは対照的に、間に挟まれるバーテンの「今日の野球、どうなった」との問いかけは、回答として「勝った」、もしくは「負けた」という二者択一の質問として発せられている。つまり、バーテンの問いかけが試合の勝敗という明確な回答が成立しうる会話であるのに対して、プレスリーの音楽を「ウエスタン」とも「ロカンボ」とも「ロクンロール」とも承認するやりとりは、問いかけにおける応答がほとんど意味をなさず、会話の着地点を持たない。その意味で、このやり

とり自体が、「堂々巡り」を繰り返す、プレスリーの音楽と同様の働きをしている。

エンドレスに登場人物たちの「頭の中」を「カラッポ」にし続けるプレスリーの歌。それは常に「歯切れのいい」「破裂しそうなリズム」を刻みながら、結局はほとんど変わり映えもしない「堂々巡り」を続けていく。

4 「キング・オヴ・ロックンロール」と「プリンスたち」

「東京のプリンスたち」において、エルヴィス・プレスリーの楽曲は、その「リズム」における「速度」が、聴く者を快楽へと誘う。それは、「終焉」なく「堂々巡り」を続けることによつて、登場人物たちの感情や欲望を「カラッポ」にし、「ロック」を聴く者による「暴力」なき「ユートピア」を構築する。これを踏まえると、作品冒頭の「たばこの煙りが霧のように籠っているから鳴っているジャズの音も外へ逃げないような気がして、（やつぱり、この店はいいナ）」と思いながら洋介はいつもの隅の場所に腰掛けていた」という一文と、最終節の冒頭「たばこの煙りが霧のように籠っているからレコードの音も逃げないようだし、店の中は友達ばかりで他の客もいないので気がおちつけた」という一文が対応関係にあるのは、登場人物たちが、喫茶店に流れる「レコードの音」から抜け出せなくなっている様を想起させる。この「たばこの煙りが霧のように籠っているからレコードの音も逃げない」という閉塞感が、本作には色濃くその影を落としている。

「好きなヒトがありそうだが」

とカボチャ頭がまた言った。ひよつと、洋介は（このカボチャ頭は、ラブしたいのではないか？）と思った。それなら（うるさいぞ）と思った。愛したり、愛されるなんて熱病にかかるようなことは（苦しそうで、嫌いだ）と思った。レコードがエルヴィスの「デキシランド・ロック」になった。カボチャ頭がうるさいことを言いだして頭へ来てしまったところなので洋介はほつとした。テンポにあわせて膝をゆすつて、（この女生徒、つまらないことを言いたしたナ）と顔まで嫌な顔に見えてきた。ドアの所へ伊藤が戻つて来た。のろく／＼こつちへ来てコッペを二個テーブルの上にはんと置いて、すぐ、半分ちぎつてかぶりついた。

引用は「熱を入れてるヒトがあるんでシヨ？」との「カボチャ頭」の女生徒の発言に対して、洋介が「スベシャルはいないよ」と返答した後に続く文章であるが、ここでは（ ）と「と思った」で示される内言語が、プレスリーの音楽をBGMとしながら多用されている。引用にて洋介は、女生徒の態度に嫌悪感を覚えながら、苦言を直接述べることとはなく、不満を抱えながらプレスリーの音楽へと意識をシフトさせる。登場人物の多くは、不平不満を外に出ることのない内言語として抱え続け、時に「女のヒトはいろ／＼ハデに飾れるけど、男は、短い、これだけの毛の手入れしか出来ないのだから」と思ったが、そう思っただけで黙っていた。言ってしまったと同じような気になってしまったからだだった」と述べられるように、「言ってしまったと同じような気」を

抱かせるほどに常態化されている。したがって、内言語によって表される言葉は、他者へと向けられた直接的な抗議とはならない。

このことは、「朝、学校へ出掛ける時だけは、母親はいつもご機嫌の顔つきで、常雄も学校は嫌いだが行きさえすれば何だか安心なので出掛ける時は気分がよかった。学校の門をくぐれば鎖につながれた犬になったつもりでいた」といった、学校社会で「鎖につながれた犬」となることに安住する心性と通底する問題を孕んでいる。こうした登場人物たちの心性を、石橋正孝は、「極めて繊細で心優しき若者でもあり」、「世間の圧力に対して基本的に受身」であると指摘したが、この指摘に顕著なように、彼らは自らが拘束されることに「反抗」しない。

ただし、ここでも再度留意しなくてはならないのは、暴行事件をきっかけに、学校社会から逃れ出ていった青山洋介の存在だ。

そもそも洋介は、暴力事件を起こす以前から、「残念だけど高二で学校を止めようと思つて」いて、「嫌いな先生の前ヤツにいることは我慢が出来ないことだから学校をやめるのも仕方がないと覚悟を決めていた」と、学校社会を嫌悪している。だから、教師に殴りかかり、退学を覚悟した直後にも、「俺は誰にも同情してもらわなくてもいい」と考え、「新しいファイトがわいてきて、(どこか、働く所を探そう)」と、やすやすと学校社会の外に出ることを選択する。このような洋介の姿には、「学校は嫌いだが行きさえすれば何だか安心」する、「世間の圧力に対して基本的に受身」な若者像とは異なる姿が提示される。

学校社会の埒外に出る洋介は、仲間たちと共にプレスリーの音楽に熱中しつつも、しかし、「運送屋」という異なる社会性を有

することとなる。だから、結末部における洋介は、冒頭で述べられた「いつもの隅の場所」に腰掛けることができず、「腰をかけたはダメだ」と思つたので立つたままでした」と、以前のままではいられない。

洋介はひよつと気がついて立ち上がった。うっかりレコードの横に腰かけていたのだった。疲れているから腰をかけてしまえば眠つてしまふのである。あしたは運送屋も休みだし、今夜はこの新曲を思う存分聞くのだから眠つてしまつてはダメだと思つた。「アイ・ニード・ユア・ラブ・トゥナイト」が劇しく鳴つた。(腰をかけてしまつてはダメだ)と洋介はテーブルの方へ寄つて行つた。片足をテーブルにあげたがすぐ脇が重くなつてきた。また、レコードの方へ行つて壁に寄りかかつた。ぐらつと倒れそうになつて、ハツと気がついた。(ねむつてはダメだ)と、肘でぐんと壁を突いた。

結末部に描かれる睡魔は、「疲れ」によつて洋介を苛むものであり、「あしたは運送屋も休みだし、今夜はこの新曲を思う存分聞くのだから眠つてしまつてはダメだ」というように、「運送屋」に勤める一人の労働者の「疲れ」を前景化する。プレスリーの楽曲が「永続」的に続くのとは対照的に、睡眠による休息は、運動を停止させ、「ぐらつと倒れそうになつて、ハツと気がついた」といった次第に、認識の遅延をもたらす。「永続」性と「速度」とが特徴であったプレスリーの音楽とは対照的に、睡眠は労働に生きる者の現実の時間を想起させる。しかし、「腰をかけたしまつ

てはダメだ」と思いながらも、「うっかりレコードの横に腰かけて」しまう洋介は、依然としてプレスリーの「レコード」に引き寄せられて、そこから抜け出ることができていない。この結末部は、いったい何を意味するのだろうか。

サイモン・フリスは、「ロック」が「中産階級の若者や学生によって消費できるようなもの」として「商品」化されたことを踏まえ、「ロック」と「余暇」との関係を下のように分析した。

ロックは資本主義の音楽だ。その意味は資本主義の生産関係から生まれ、余暇活動としてその関係を再生産することに貢献する。音楽は体制に挑戦しないが、それを反映した光をあてる。ロックは夢とその調整についての音楽であり、ロックの夢の強さはシンボルとしての力ではなく、労働と余暇の体験の間から生まれる。最後に問題となるのは、資本主義の外側でいかに生きるか（ヒッピーやボヘミアンのスタイル）ではなく、その内側でいかに生きるかである。ロックによって表現された必要性——自由、管理、権力、生活感を求める必要性——は資本主義の定める必要性でもある。そしてロックは大衆文化だ。フォークでもアートでもなく、商品化された夢なのだ。

この指摘にならって、結末部における洋介の姿を鑑みれば、それはまさに「労働と余暇の体験の間関係」によって生じた「商品化された夢」に絡め取られる労働者の姿を想起させる。また、洋介を除く登場人物たちが「大学を出ればそれから先はどうなる

かわからない、真っ暗な社会へ出なければならぬのだ。遊べるのは今だけだから遊べるだけ遊びたいのだ」と、「真っ暗な」未来への不安の中で享受する「余暇」とは、生産力を持たない学生たちが、資本主義によって生み出された「商品化された夢」に陥っていくことを意味する。したがって、いかなる者も、「資本主義の外側」に出ることはできない。その意味で、プレスリーの音楽とは、若者を「商品化された夢」の陥穽へと誘う音楽なのだ。

むろん、ここでの「商品化された夢」とは、プレスリーに代表されるアメリカン・カルチャーの「夢」にはかならない。本作の登場人物たちが、頻りに自らの服装を気にかけて、「マンボスボン」「ハデなオープンシャツ」「リーゼント」といった、プレスリーのファッションを模倣するのも、エルヴィス・プレスリーという「商品化された夢」を追隨していることの証左となるだろう。その意味で、本作の登場人物たちは、「キング・オヴ・ロックンロール」の「夢」を追隨する「東京のプリンスたち」なのだ。ここには、親としてのアメリカ／子としての日本という、保護／被保護の図式が提示されている。そしてこの保護／被保護の図式は、「東京のプリンスたち」発表の一九五九年という時代に注目してみれば、翌年に改訂・締約される、日米安全保障条約の隠喩として捉えることが可能となる。すなわち、アメリカの権力に依存することで、対米従属を強化し、日本の主権が脅かされるとの懸念が広がっていた当時の世相と、プレスリーの音楽によってまたらされる陶酔感が登場人物たちの頭を「カラッポ」にして、その依存度を高めていたことが二重写しとなるのだ。このように捉えると、結末部における洋介の「肘でぐんと壁を突く」行為は、

ある意味で、閉塞する「壁」を突き破ろうとする無意識的な反抗の姿勢として解することもできる。洋介は、「暴力」を鎮静化させるプレスリーの「商品化された夢」から、「暴力」によって抜け出そうとする存在であると位置づけられるかもしれない。

5 「カラッポ」な狂騒

一九六〇年六月一九日、前月に強行採決された安保条約は、参議院の審議を経ることなく自然承認された。これによって、安保闘争は終息へと向かっていくこととなるわけだが、興奮冷めやらぬ同年八月「群像」誌上にて、「文学者の政治への発言」と題された特集に掲載された深沢七郎の「騒げ、騒げ、もつと騒げ」は、「政治に関心が無い僕も今度のアンポ反対には巻き込まれてしまったのだから自分でも意外だった」との書き出しから始まる。

同文において「僕」は、「アンポ」というのはアンコがアイスクリームの中に入っている新しいお菓子」であると「一人合点」を決めていた、などと政治に対して無知・無関心であることを殊更に強調する。「アンポ反対」のデモを「昔の江戸の祭り——深川八幡祭、山王祭、神田祭と同じようなもので、陽気な浮き浮きした祭りみたいなものだ」と捉え、「トニカク、アンポ反対の騒ぐ方がいい」との思いに至る中で、「モリヤのおバさん」、弟、隣家の大学生、ロカビリー好きの高校生、銀行員の「藪さん」といった面々と「アンポ」の賛否にかかわる議論を交わしていく。同文中では、賛成反対の両意見を聞いては、その都度、政治への無関心・嫌悪・無知が表明され続け、生活上の義務（税金など）から「身

軽」になることが「何より替え難い極楽浄土だ」との心情が述べられる。こうした態度は、「騒ぐことだけが救いの道」だとする主張へと接続されるため、最終的に「アンポ」の結果がどうなるかは重要視されない。右のように主張する「僕」は、結末部にて、「藪さん」から「騒げば騒擾罪になって死刑か無期懲役ですよ」との忠告を受けると、「ああ、そうか、そうか、その時はその時でまた騒げばいいでしょう」と、このやりとりを「ウルサク」思って話を切り上げてしまう。そして、エルヴィス・プレスリーのレコード（監獄ロック）をかけて、「怒鳴るよう」に歌うのを耳にしながらか、「やっぱいいナ」と思った」との感慨によって、同文は閉じられる。「アンポ」にかかわる動乱を、「騒ぐことだけが救いの道」などと言って、その政治的動向の是非を不問にして、「騒ぐこと」すら許されないことを知らされれば、「ウルサク」思っただけでプレスリーの歌に耽溺する。こうして「僕」は、プレスリーの楽曲に逃げ込むことで、政治上の主義主張から耳を閉ざす。

本論では、「東京のプリンスたち」におけるプレスリーの音楽を享受する若者たちの姿を、日米安全保障条約にかかる日米間の保護／被保護の関係の隠喩として捉えた。不平不満の声を心内語として抱えながらも、それを表に出すことのない「世間の圧力に対して基本的に受身」な「極めて繊細で心優しき若者」たちが、プレスリーの「リズム」がもたらす「速度」に陶醉することによって、頭を「カラッポ」にしていく。ここには、対米従属を強めることで自国の主権を喪失することを懸念した当時の世相が映し出されている。このように、「東京のプリンスたち」は、日米

安全保障条約によって主体性を失ってゆく、「カラッポ」になる) 日本国民の姿を戯画的に描いた作品だと言える。しかし、日米安全保障条約締結後に書かれた「騒げ、騒げ、もつと騒げ」では、「アンポ」にかかる騒乱、それ自身が戯画化されている。結局のところ、「アンポ」にかかる騒乱は、内容のない「カラッポ」な闘争に過ぎず、それに「騒ぐこと」とさえ許されないとわかれば、プレスリーの音楽によって、頭を「カラッポ」にする。ここからは、「思想って悪いものだよ。何かを思わせるのは悪いことで何も無いことが良いことだからね」という、「何も無いこと」を志向する深沢の問題意識を読み取ることができるだろう。このように、深沢七郎におけるエルヴィス・プレスリーの音楽とは、いかなる「思想」をも拒絶するという作家的態度を生み出すための〈狂騒の装置〉なのである。

注

- (1) 伊藤整「深沢七郎氏の作品の世界」〔『檀山節考』、中央公論社、一九五七年〕
- (2) 中沢新一「方言論——『笛吹川』について」〔『ユリイカ』、青土社、一九八八年一〇月号〕
- (3) 大橋弘『虚無』を生きたる——深沢七郎入門——〔日本図書刊行会、二〇〇五年〕
- (4) 一七歳の頃(一九三二年) からクラシックギターを習い始め、二五歳の時(一九三九年) には丸の内明治生命講堂でギター・リサイタルを開催。戦後には、丸尾長頭に師事し、ストリッパ劇場「日小劇場」(のちの日劇ミュージックホール) にてギタリスト・俳優として務める。(相馬庸郎「深沢七郎——この

面妖なる魅力」(勉誠出版、二〇〇〇年七月) を参照)

- (5) 深沢の文体における「音楽」性について言及するものとして、遠丸立『深沢七郎——文学とギターと』(沖積舎、一九八六年) や、『KAWADE道の手帖 深沢七郎』(河出書房新社二〇一二年五月) における、町田康と朝吹真理子による対談記事「深沢七郎に反響する音」などが挙げられる。

- (6) 深沢七郎「ささやき記」〔『婦人公論』、一九五八年九月号〕。引用には、『深沢七郎集 第八巻』(筑摩書房、一九九七年) を用いた。

- (7) 初出は「中央公論臨時増刊・文芸特集号」(一九五九年一月)。本文の引用には、同年翌月に刊行された『東京のプリンスタチ』(中央公論社、一九五九年一月) を用いた。なお、「東京のプリンスタチ」は、同年二月一〇日、日本教育テレビ「文芸劇場」にてテレビドラマ化されている。

- (8) それぞれの節における視点人物は以下のものとしてまとめられる。一節・六節では青山洋介、二節では常雄(苗字不明)、三節では山崎登、四節では渡辺公次、五節では田中正夫。なお、「青山洋介」の名前は、新潮文庫『檀山節考』(新潮社、一九六四年七月)、『深沢七郎傑作小説集4』(読売新聞社、一九七〇年六月) などでは、「秋山洋介」へと変更されている。本論では初刊本を底本としたため「青山洋介」で統一した。

- (9) 佐伯彰「想像力における「童話的」と「小説的」——文芸時評——」〔『文學界』、一九六〇年一月〕
- (10) 深沢はエルヴィス・プレスリーについて「プレスリーが出現したということはキリストが再現したことと同じだ」と言って憚らず、「イエス様の時代は病人をなおしたりすることが偉人で、そんな人があることが安心して救われたらいいが、現代の私たちのように希望もない虚無な生活には、プレスリーの

ような天才の唄をきくことは、何か、頭の中がリズムだけになって、これは釈尊の極意である無我の境地になることが出来る」と述べるほど心酔していた。〔「まなみやき記」 同前〕

- (11) 金井美恵子・中沢新一「犯罪 音楽・神話」深沢七郎の世界——〔早稲田文学〕、一九九三年一月号

- (12) 南田勝也「ロックミュージックの社会学」〔青弓社、二〇〇一年八月〕

- (13) 丹生谷貴志「Don't be cruel 深沢七郎の「ニンゲンなしの世界」」〔KAWADE道の手帳 深沢七郎〕、河出書房新社、二〇〇二年五月

- (14) 石橋正孝「深沢七郎の作品世界」東京のプリンスたち——〔KAWADE道の手帳 深沢七郎〕、河出書房新社、二〇〇二年五月

- (15) サイモン・フリス著、細川周平、竹田賢一訳『サウンドの力 若者・余暇・ロックの政治学』〔晶文社、一九九一年一〇月〕

- (16) 同時期におけるエルヴィスの服装について、「外国スター評判記 エルヴィス・プレスリー」〔娯楽よみうり〕、読売新聞社、一九五六年一月）では、「頭髮はおしどりのお尻のように頭の後ろで揃えたりセンター・スタイルとか何とかいう型だし、ズボンもパンツじゃないかと思うほど細い、全てマンボである」と伝えている。

- (17) プレスリーはその功績から、「キング・オブ・ロックンロール」と称されることも少なくない。たとえば、福屋利信は『ロックンロールからロックへ——その文化変容の軌跡——』〔近代文藝社、二〇〇二年六月〕の中で、「メンフィスから登場してきたこの若者は、若い世代の漠然とした社会への反感を既存社会への反逆という具体的なベクトルにまで押し上げ、ついに「ティーンエイジャー」の概念を完成させたのであった。こう

した意味において、エルヴィスは「キング・オブ・ロックンロール」(The King of Rock'n'Roll)の称号に相応しい要素をすべて兼ね備えていた」と述べている。

- (18) 広瀬正浩は、「戦後日本の聴覚文化 音楽・物語・身体」〔青弓社、二〇一三年九月〕において、村上龍がプレスリーの音楽を「占領／被占領の関係性」の中で捉えていたことを踏まえ、「音楽に対する村上の感覚が占領軍によって規定されたものであること、つまり耳という身体をめぐる占領軍の政治に、村上自身が巻き込まれた」と指摘した。この指摘からもうかがわれるように、プレスリーの音楽は、若者の「身体」を「占領／被占領の関係性」の中に定位する。

- (19) こうした論調は、日米安全保障条約改定反対の「中立主義」論者に多く見られる。たとえば、上原専祿は「平和的共存と中立——積極的中立への国民的発想——」〔世界〕、岩波書店、一九五九年六月）の中で、「平和的共存」の日本の問題こそが「独立」の問題にほかならないと自覚するところに、「平和的共存」の問題を日本国民自身の問題として血肉化してゆくただ一つの道がある」として、「平和的共存」の問題を「独立」の問題として受け止める主体的精神は自己を客観化させ、現実化させる「方法」をもたねばならず、「政策」をもたねばならない」と述べる。この指摘にうかがわれるように、日米安全保障条約反対論者の標榜する「積極的中立主義」は、こうした「独立」、「主体的精神」の確立を前提としている。

- (20) 深沢七郎「騒げ、騒げ、もつと騒げ」〔群像〕、一九六〇年八月）

- (21) 谷川雁は「定型の超克」〔民主主義の神話〕、現代思潮新社、一九六〇年一〇月）において、次第に激化していく安保闘争について、「闘争が激しくなればなるほど、行動の画一的な紋切

型の強制は執拗をきわめ、下部の創意をふみにじった「統一」「民主集中」のスローガンが横行し、闘争の内容は急速に空洞化していった」と指摘した。安保闘争の「空洞化」を指摘する谷川の言と、「騒げ、騒げ、もっと騒げ」における深沢の「アンプ」に対する理解は共通する問題意識を有している。

(22)

深沢七郎『生きているのはひまつぶし——深沢七郎未発表作品集』(光文社、二〇〇五年七月)

(かわたりよう 大学院博士後期課程)