

自慰と尖端

——『マヴォ』とその周囲——

野本 聡

「私のオナニ」、迂回する表象

「私のオナニ」と名づけられた「^{アサンブラージュ}構成物」(の写真, 図1)が『マヴォ』第4号¹⁾に掲載されている。矢橋公磨の手に成るこの「構成物」は、だが何故「私のオナニ」なのだろうか。バネ(針金?), ダンボール状の切れ端など、それこそガラクタを額縁に組み合わせた「構成物」と、それを意味するはずの「私のオナニ」という名称の間に関連性を言い当てることは難しい。つまり、シニフィエから浮遊したシニフィアンとしての「私のオナニ」という活字の連なりこそがここではむしろ反転した一つの詩的言語となり、展示されるべき図像となっていたのではなかったか。



図1 矢橋公磨, 私のオナニ

『マヴォ』の中心的人物, 村山知義はほぼ同時代に『變態藝術史』²⁾を著しており, そのなかで「性慾が藝術の始めに立つてゐるばかりでなく, そのすべての階段に立ち, 最後にはその最高の頂きをも輝してゐる」と述べ, 性的ポテンツをこそ「藝術」の根柢に位置づけるのだが, 実はその「性慾」とは, 『マヴォ』誌上及び「マヴォの宣言」³⁾の言葉を借りるなら当時の「尖端に立つであらう」とするアヴァンギャルドにおいては, しばしばもっぱらそれが抑圧されその実現, 達成への迂回を余儀なくされた形態ともいえる<自慰>としてこそ表象されている。いや, 「表象されている」との言い方は正確ではない。なぜなら, 金塚貞文『オナニズムの秩序』⁴⁾が述べるように「自慰する人の身体は, 性的な空想によって, 彼ともう一人他の人という,

二人の身体に分割される」とすれば, 「私」に局限された「オナニ」を実態として表象しようとするのは奇妙な袋小路に入り込むことが予期されてしまうからだ。<自慰>をめぐる表現実践がそこからは自ずと迂回し, 結局表象に失敗してしまう, あたかも不能といった事態に陥っているのはそれゆえとでもいうべきか。例えばまさに「オナニズム」と題された戸田達雄の一篇の詩が『マヴォ』第2号⁵⁾に残されている。

もしも充分だつたら / 多分 W・C・の中に / 灰色の幽霊がでるだらうよ。 / ちつぽけな ちつぽけな / ことにゆびの細さに於て比類のない幽霊。顔もちつちやい。 / そし

たら箸のやうなものでつまんで / お池のなかへはうりこまうよ。 / はじめ浮いてゐて / しまひに沈むよ。きつと！

「ちつぽけな ちつぽけな ちつぽけな」「ゆびの細さに於て比類のない幽霊」。「顔もちつちやく「箸のやうなものでつまんで お池のなかへはうりこま」れ「しまひに沈む」しかないそれは、あるいは生殖、いや性交にすら到ることは決してなく「灰色の幽霊」となるしかない無為な精子を比喻しているのだろうか。確かにタイトルの「オナニズム」を参照枠とした場合そのような詩篇への解釈も可能ではあるだろうが、だがこの詩篇が意味するはずの「オナニズム」それ自体は「はじめ浮いてゐる」かに見えて「しまひに沈む」かのように表象へと結実しているとはいえない。そうだとすればむしろここでは無為の詩篇を「オナニズム」と名づけること、「オナニズム」という内実の空虚化した活字の連なりを敢えて見せることこそが表現実践の意図として重要だったのではないか。マヴォイスト岡田龍夫が装丁を手がける、齋藤秀雄『蒼ざめた童貞狂』⁶⁾にしても「性交を望んでゐる」ながらも「手淫」に狂うしかない「童貞狂」という男を想起させるインパクトが、タイポグラフィを錯乱させる個々の詩篇の表現的充実に勝っていたはずだ。例証として「劇場を狙う性猫と稻妻」と名づけられた詩篇の一部を引いておこう。

●▼貪慾~~~~▽ / 六月は / 蒼ざめた手淫の音楽だ / どんとして / 鋭い / ●~~~~ 紅蓮の血
 卍~~~~● / ・<ネネネ / 性母ダ / ((薔薇色の劇場)) / ダ / 肉慾で舞臺を / 塗潰せ))> ■●▼
 / 観衆も / ——凶徒中——ゴリラも / 喰ひ喰ひ舌を舐め / 獸光に感電した ~~~~~ 剝
 羊 / 稻妻が脳髓を射抜く / ぶつ倒れた・・・・!! / 不感症の盲窓 / i卍 i卍 i
 卍

赤川学『セクシュアリティの歴史社会学』⁷⁾は近代日本における「オナニー（マスターベーション、自慰、手淫、自瀆、せんずりなどともいう）に関する言説の分析」として優れた成果である。それを参照すれば、一九二〇年代の「オナニズム言説」を一括しては意味付けられないと確認できるが、「修養論としてのオナニー有害説」、通俗性欲学が盛んに提唱するオナニー＝「万病の基パラダイム」、ナショナリズムとしての「オナニー有害論」などいずれにしても有害論が優勢のなかにあって、自らを<尖端>と名乗る芸術運動にとっては逆に<自慰>を振りかざすことが（その内実を表象しえなくとも）そのままブルジュア的社會を逆撫で、それへの反抗の証ともなっていたのは確かなようだ。つまり、<自慰>は自らの<尖端>性の強度を明かし立てる。むしろここに禁止と反抗の共犯関係を見るべきだろう。やがて『マヴォ』にも参画する萩原恭次郎が中心となった同人誌『赤と黒』は「詩とは爆弾である！ 詩人とは牢獄の固き壁と扉とに爆弾を投ずる黒き犯人である！」の「宣言」⁸⁾でよく知られているが、ここで注目したいのはその第四輯に掲載された「赤と黒運動第一宣言」⁹⁾の一節である。

貴婦人と紳士の戀愛の下落を知れ！

三越呉服店の入口で〇〇してゐた二匹の女犬と男犬の方がずつと近代的である。

藝術は人間の MASTURBATION である故に存在してる事を知らない奴は馬鹿である。戀人から來た手紙の上に〇〇を射出できない男は眞に戀人を解してない男である。

「三越呉服店」に集う「貴婦人と紳士の戀愛」に対しては「犬」の交尾を対置することでその価値を「下落」させる。再び金塚貞文の言葉¹⁰⁾を借りれば「もたげてきた性的欲求を満たし得ない状況」において「絵や写真、あるいは文章、さらに現実の人間を見るにしても」「現実世界の中の一つのものであることをやめ、そこから空想世界が広がる通路となる」のが<自慰>におけるそれである。「戀人から來た手紙」は勿論単に物質的な紙片であるのではなく、また伝言伝達の媒体であるのでもなく、当然「戀人」をエロチックに空想する通路となっている。注目すべきはこのときの「戀人」との懸隔、「戀人」との性交への迂回、あるいは「戀人」の非現前が前提化された「MASTURBATION」こそが「藝術」行為の源泉となると述べられている点だ。「詩人」は「爆弾を投ずる黒き犯人」、つまりテロリストである。「詩人」は「戀人から來た手紙の上に〇〇を射出」するオナニストである。そうであるなら三段論法的に言えば、オナニストとはすなわちテロリストとなる。だが何に対してのテロリズム、つまり殺しなのか。

ダダイストは「淫賣」を買ひ、そして殺す

高橋新吉は『ダダイスト新吉の詩』¹¹⁾においてイタリア未来派のマリネッティの影響を多分に受けた平戸廉吉への追悼詩を「しん DA 廉吉」と名づけ、遡及的に彼を自身との連続性の中に「DADA」と位置づけている。

彼は熱があつた。三十九度過ぎなので体を動かす事が出来なかつた。病院に運ばれないと細君が言つた。/ 僕は彼がザツクソン氏の癲癇にならうなどとは思はなかつた。//(中略) // 見ると彼の鼻がブクへ膨れ上がつてゐた、まさか梅毒だとは思つてゐなかつたに、性欲的の色をしてゐたのであつた。

ここで注目したいのはあくまでダダイストとして平戸廉吉を描出する際「梅毒」「性欲」とセクシュアリティに関連する語彙を強調している点だ。伝記的に平戸廉吉がどのような疾患で死んでいったかはさほど重要ではない。ダダイストは「性欲」にまみれ「梅毒」で死んでいくものだ、ダダイストであるならそうであらねばならないとのイメージがここで形成されていった点に注視したい。前章で確認したように<自慰>とは、実践としてのそれが性交から遠く離れているように、自ずと表象を迂回してしまうとするなら、アヴァンギャルド＝ダダイストのセクシュアリティは何によって明示的に表象され得ていたのか。

ある時——ある日、ある時間のうちに / 彼は全世界を『ダダ式』に赤化させやうと計畫を思ひ立つた。/ 勿論——彼は『ダダ式』た何のことだか知らなかつた。が、ダダ詩をかくには多様な生活體驗を所有してゐなければ駄目だと思つただけだつた。/ 彼はそれから淫賣買ひを初めた。/ 最も強烈な冷たい觸感と、最も憧憬的な熱かい觸感とを同時に認識するには

/彼は淫賣買ひが最も適当な所置だと思つた。/バイタはシネマトグラフであり、また世界の口語詩形の抒情詩だ。

遠地輝武の詩集『夢と白骨との接吻』¹²⁾のなかの一篇「ケンタイなる—DADAIST—午睡」の一部である。ここでは「ダダ」とは「淫賣買ひ」である。「ダダ」、「DADAIST」とは芸術上の表現実践に先立ち「多様な生活体験」そのもの（のポーズを取る）こと）であり、就中「淫賣買ひ」なのである。「DADAIST」のセクシュアリティは「バイタ」との交渉によって「シネマトグラフ」として可視化されるのだ。

吉行エイスケも『賣恥醜文』において自らダダイストを名乗った一人だが、その第六輯（一九二四年一〇月）に次のような詩篇を残している。

今夜も月の下で毒液に腐敗したおまえの乳をすわぶる / なに！ 俺が死姦病者だと / 俺が鉛害だと！ / うふ！ 貴様はなんだって女郎なぞに売られやがったんだ！ / 不具な鼻に粉白粉をはたいて / 異国の砂に裸像を描く // (中略) // 俺は貴様の膚をベリベリと裂いて血をすすする / まだすさみきらない水水しいこの肉体 / だが！ 死ぬにはまだものたらぬて // 俺は貴様を殺して さて死骸がいくくらに売れるのか / では最後のものたらぬ口吻けだ！

この詩篇は「或る夜のオナニ」¹³⁾と名づけられている。「不具な鼻に粉白粉をはたい」た「女郎」を買うことが「オナニ」であるというのだ。「淫賣婦」は「性的存在としての、私の写し身」、つまり「シネマトグラフ」であり、「娼婦、彼女の身体は性的世界を生きる私の身体の延長であり、それでしかない」のであるなら、まさに「女郎」「淫賣婦」を買うことは<自慰>の延長線上にしかない。<尖端>に在ることを自己証明しようと<自慰>を声高に叫ぶのがいささか滑稽に響くのは<自慰>そのものが内向的で孤独な「独身者」(=“童貞狂”)の所作にみえることによるのだが、無軌道で享樂的な「淫賣買ひ」とそれとは一見相反するよう見えながら実は同一なのだ。さらにこの「女郎」を介しての「オナニ」は、それが「オナニ」であるがゆえに「俺は貴様を殺して」「貴様の膚をベリベリと裂いて血をすすする」という娼婦殺しのモチーフ、快樂殺人そのものへと、その意味の濃密さを増していく。ダダイストは「淫賣」を買い、そして殺す。その「死骸」までをも「すわぶ」り、さらに売り払おうとしてまで。「オナニ」の過剰な暴力性を確認しておきたい。

同様のモチーフは『マヴォ』第2号¹⁴⁾に載る岡田龍夫「朦朧線撤回騒ぎ(一幕構成劇)」、萩原恭次郎の詩集『死刑宣告』¹⁵⁾に収められた「カルタの札をかき廻してゐると」にも見られる。

十三人の男舞臺へはひ上る。赤布を上半身にまいた男は中央に立つて目をつむつてゐる男をつき倒して已れは反動で後ろに倒れる。他の十二人の男は倒れた十二人の淫賣婦の臀部をナグリツケルと女達は急にハネ起きて足をヒロゲ、産前の苦悶の様子をする。男達はエリ首より左手を突き込んでタイ兒を引き出す。凡て動物。(犬、猫、ブタ、鶏、馬、牛、鹿等のオモチャ、實物ならなほよし) / ボロキレがMATAからボタボタ落ちる。

——みぢんになつた淫賣婦の骨粉 / ——強いアルコールの幾滴 / ——血の乾からびついた金貨 / ——もみくちやにされた性慾が微かに匂つてゐる / ——殺人と嘘偽と接吻と

「十二人のはらめる淫賣婦」という「妊娠・分娩する娼婦のイメージ」は、谷口英理がその論究、「アヴァンギャルドとセクシュアリティ マヴォ / 『放浪記』」¹⁶⁾において述べるように「この不毛な生殖とでも言うべき表象は、私的領域における生殖と結びついた正常な性と、そこから排除された異常な性との境界を突き崩してしまう」ものだが、ここでは「十二人の男は倒れた十二人の淫賣婦の臀部をナグリツケ」「男達はエリ首より左手を突き込んでタイ兒を引き出す」という男たちの「淫賣婦」に対するグロテスクなまでの暴力、加虐、陵辱に注視したい。萩原恭次郎の「カルタの札をかき廻してゐると」はまさに快楽殺人の現場である。「みぢんに」、つまりバラバラにされた「淫賣婦」の屍骸は、屍体愛好に供される吉行エイスケの「或る夜のオナニ」とも重なってくる。「詩人＝オナニスト」のテロルはなにより「淫賣婦」の身体を標的にして実行されるのだ。

このようなダダイストたちのオナニズム、「淫賣婦買ひ」（そして殺しというテロル）といったコンテキストにおいて、現在に到るまで大正期新興芸術に関する第一級の資料であり続ける村山知義の『演劇的自叙伝 / 第2部』¹⁷⁾に記された、ドイツ留学時を回想する一見ごく些細なエピソードも読み解く必要がある。

「私はロシア人。ゾーニャというの。」 / ゴーニャ？ 私は訊き返した。ドストエフスキーの小説の彼女は、たいがいソーニャといたのに。（中略）彼女がロシア人で、ソーニャだったということは、私をすっかり安心させた。彼女は親切に、あたたかく、私を導いてくれ、私は私の初体験をつつがなく終えることができた。彼女がその時、自分の写真にサインしてくれたのを、私は長いこと大切に持っていたが、戦災で焼けてしまった。（中略）その後ベルリンとハンブルクとライプチヒで一度ずつ、同じような体験をした。しかしそれらは誠にきたならしく、暗く、みじめで、恥ずべきものであった。

凡庸なまでにありがちな、男性的性体験の告白なのだが、村山が長く懐かしむ「ゾーニャ」との交渉は「ドストエフスキーの小説の彼女」に投影した「シネマトグラフ」として想像的に回取されたそれであり、そうである以上「淫賣婦」としての「ゾーニャ」の身体は実は村山自身の身体の延長でしかなく、つまり「ゾーニャ」が「親切に、あたたかく、私を導いてくれ」た「私の」<自慰>に過ぎない（次章で述べることも関連するのだが「写真」の長期間の保持は<自慰>の反復継続を思わせる）。だからこそ村山は「私は私の初体験をつつがなく終えることができた」と回想できるのだ。「ベルリンとハンブルクとライプチヒ」での「一度ずつ」の「同じような体験」を「誠にきたならしく、暗く、みじめで、恥ずべきものであった」としか語り得ないのは、むしろ生身の性的な他者に出遭ったことを意味しているのではないか。すなわち<自慰>たらざる性交の経験。

ハイヒール・ヘアー・ヌード

村山知義の「ハイヒール」に対するフェティッシュとも言うる執着はこの時期の「^{アサンブラージュ}構成物」(「花と靴の使つてある作品」、『マヴォ第一回展覧會』, 一九二三年七月)や「踊るポーズをとる村山知義と岡田龍夫(一九二四年六月)あるいは『死の舞踏』(『マヴォ』第3号, 一九二四年九月一日)と名づけられたダンス・パフォーマンスを撮影した幾葉かの写真(図2, 3, 4)から窺い知ることができる。特筆すべきは村山自身が「ハイヒール」を履いていることである。



図2 村山知義「花と靴の使つてある作品」



図3 踊るポーズをとる村山知義と岡田龍夫



図4 「死の舞踏」

「私見によれば」と注意深く前置きしながらではあるが北原童夢は『フェティシズムの修辭学』¹⁸⁾のなかで「ハイヒール——十六世紀, 西欧で生まれ, マレーネ・デイトリッヒの時代に全女性を魅了した地上三インチの快樂。ハイヒールをはくことによって, 女性は, 大地=母性から離

脱を図り、聖母マリアから誘惑者へと変貌していった」と述べる。『死の舞踏』と名づけられたパフォーマンスにおいては村山が上方に位置し、ハイヒールを履いた脚をぶらつかせながらいるのは興味深い。ダンスに関する村山のマニフェストというべき重要なテキスト、「ダンスの本質に就て」¹⁹⁾において強調される「この上なく賢い不完全さ」、水沢勉も「変幻する身体の内——踊る村山知義から見えるもの」²⁰⁾で引用する「関節がぐらぐら」「不平均に振れる」とはハイヒールという「地上三インチの快樂」をも表していなかったか。だが、それにしても、何故村山はハイヒールの愉楽に身を任せながら、こともあろうに女装しなくてはならなかったのか。「ダンスの本質に就て」の末尾近く、気になる一節がある。

さて最後に、踊り手の胸は観念を以つて充たされてゐなければならぬ。何となれば、これがなかつたならば一つ一つのダンスがみぐるしく離れ離れになる。たとへば一つのダンスは「神に溺れたる聖フランシス」であるべきであり、他のダンスは「十二にして淫賣に賣られたる少女の世に對する復讐」であるべきである。

「踊り手」としての村山は「観念」の上では「淫賣に賣られたる少女」となっていた。村山にとってダンスとは自らを「淫賣婦」へと変態（メタモルフォーゼ）させていく場であり、ハイヒールはそれへの媒介、通路を象徴していたのではないか。

さらにこの時期の村山はじめマヴォイストたちのトレードマークとなった特有のヘアー。「ブーベンコップ」と呼ばれたその「奇妙なおかっぱ頭」は彼らにとって異性装への逸脱という快樂を意味していたはずだ。勿論「夫婦同顔」（図5、『日本のダダ 1920—1970』白川昌生編著、水声社、二〇〇五年五月三〇日、より引用）とまではいかなくとも、確かにこの時期の村山は妻、箒子と同形のヘアースタイルである。男性である村山がヘアーによって女性である妻の身体を自身の身体に仮装していく。ハイヒールによる仮装と重ねるなら村山の身体には「淫賣婦」にして「妻」という自らにとって性的な対象となるべき「観念」、イメージが内在していたわけだ。

確かに香川檀が『ダダの性と身体——エルンスト・グロス・ヘーヒ』²¹⁾の一節「ダダの〈ジェンダー・トラブル〉」で述べるように「ドイツに限らず、ダダの作家たちのセルフ・ポートレートには性別越境の意匠をこらしたものがいくつも見受けられる」がそれらは「借用してきた女性イメージのあまりの断片性ゆえに、自身の〈男らしさ〉をパロディーにすることはできても〈女らしさ〉をパロディーにすることはできな」かった。村山のハイヒールにしても「ブーベンコップ」にしてもその「断片性」においてダダの同時代性を共有している。では村山の特異性は奈辺にあるのか。



図5 村山知義・箒子、一九二五年頃

ヌード。「[マヴォ]の時代」を特集する『アール・ヴィヴァン』三十三号²²⁾は、全裸となって自作の作品が並ぶ、あの「三角のアトリエ」の中で踊る村山知義のポートレートを初めて紹介した(図6)。実に巧妙なアングルによって被写体となったヘアとヌードは見る者を女性のそれと一瞬錯視に陥れるに十分である。

〈共同討議〉「[主体]の破壊と[外部]としての身体——村山知義を軸に」²³⁾において岡崎乾二郎は村山のダンスを「統御をはずれ流出していく『外部としての身体』、『主体に収まらない身体』と意味づける。あるいは高橋宏幸も「詩と身体の交錯 村山知義とアヴァンギャルド時代の空間」²⁴⁾において村山のダンスに触れ「身体すらも他者化して眺めようとする」との「可能性」を述べる。が、二人の言をより具体的に言えば村山という男性「主体」の「統御をはずれ流出していく」先には「女性」の、ハイヒールを履いた誘惑者としての「淫賣婦」、そして籌子と同じヘアスタイルで、ときに全裸となった身体が待ち受けている。ただしそれが「外部」ではなくあくまで村山自身の身体へと内的に還流し、想像的に実現されている点に留意すべきだ。「身体すらも他者化して眺めようとする」をここでは「自慰する身体の現われ」と呼んでみよう。



図6 村山知義, 一九二四年頃

…彼の身体は、男としての現実の自分と、女としての空想の他者(マニキュアした手、鏡の中の女装した自分)とに分かたれ、それらが抱擁しあう場であった。しかし、いつしかそれが逆転し、現実の自分が女となり、空想の他者が男となる。鏡の中の自分——女としての空想の他者——が現実の自分となり、それを見つめる自分——男としての現実の自分——が空想の他者になってしまうのである²⁵⁾。

金塚貞文が指摘した重要なポイントはオナニズムに鏡という仕掛けが不可欠である点だ。村山の「自慰する身体」にとって鏡を代替していたのがまさにヘアとヌードを撮影した写真というメディアではなかったか。写真の中で全裸となった自分はいつしか自身を誘惑する仮想の他者となり、あるいはそれが「踊り手」としての「観念」、すなわち「淫賣に賣られたる少女」への変態(メタモルフォーゼ)の実現化であるとするなら、まさに「ゾーニャ」の写真を眺めるようにそれに触れている現実の自身こそがいつのまにか空想上の「男性」へと移行せざるを得ない。「見つめる/見つめられる」、「触れる/触れられる」が激しく交錯する場(研究である以上根拠のない憶測は厳に慎むべきではあるが、例えば不詳となっているこれら写真の撮影者を「三角のアトリエ」のもう一人の住人、籌子であると想定するなら「見つめる/見つめられる」という〈自慰〉をめぐる交錯は一層複雑なものとなろう)こそ「自慰する身体」なのだ。そう

であれば林淑美の村山知義に関する重要な論述「村山知義の「マヴォ」前夜、一九二二—一九二三」²⁶⁾における次の一節は若干の修正が必要となると言えまいか。

ここで問題にするのは、村山知義がベルリン土産として「ダンスの本質について」とならんでマリネッティの触覚主義の紹介を試みているというところにある。身体の運動の再構成であるダンスへの関心と触覚への関心との同時性は、視覚の特権化を疑って触覚の特権化につながりそうなマリネッティの触覚主義より本質的な、物と精神との相互作用性、それは媒介する物質の主体としての身体というものへの考察になるだろうからである。/わたしが物に触れるとき、わたしは必ずわたしの身体によってそれに触れるのであり、見るときのようにわたしの身体の媒介を忘れてしまうことはできない。(中略)物に触れるわたしは、わたしの身体を通して世界に対する自らの特権性を剥奪し自らを世界に開いていくだろう。

林は村山知義の「マリネッティの触覚主義の紹介」と「身体の運動の再構成であるダンスへの関心」との「同時性」を強調する。身体の媒介を不可欠とする「触覚」と「ダンス」とに近接性を指摘できるとするなら、さらにそこに「自慰」をも呼び込むことはできないだろうか。村山にとって自身が踊るダンスとはそれが撮影され、その写真を村山自身が見つめるというナルシズムにも意義があったはずだ。そこには、そのヘアースタイルとヌードの身体をともしれば「淫賣に賣られたる少女」への変態（メタモルフォーゼ）を遂げた裸体として欲望しているやも知れぬ自身が自ずと現象している。「わたしが物に触れるとき、わたしは必ずわたしの身体によってそれに触れるのであ」とすれば、踊る村山にとって「わたしの身体によって」「触れる」先にあるその「物」とは「わたしの身体」の「それ」、ときに尖端ともなる、つまりペニス。村山は自身の裸体を欲望するであろう「男性」としての自身を仮想しながらフレームの中で踊る誘惑者となっていた。他ならぬ「物」に触れているであろう「わたし」こそがそのとき「空想の他者」となるのだ。

谷口英理は村山知義ら『マヴォ』の実践に「単に男性だけの運動体であるという以上に、構造的にホモソーシャルな性格が見られる」²⁷⁾と、従来のともしれば回顧的な（ということは男性中心的な）この分野の研究において画期となる指摘を行っている。だが、さらに言えば、ハイヒールやヘアースタイル、ヌードによる男性身体への仮装が「自慰する身体」を現出させていたことを忘れるべきではない。＜自慰＞は自己の身体を他者のそれと想像し、他者の身体を自己のそれとして「触れる／触れられる」の交錯の中に、あくまで可能性に留まるとしても主体のジェンダー・セクシュアリティの「特権性を剥奪し自らを」他者とする存在複数性の「世界に開いていく」契機を秘めていた。五十殿利治は「身体とファッションからみた「マヴォ」周辺的美術家と詩人」²⁸⁾のなかでマヴォイストたちが尖端（アヴァンギャルド）に「見切りをつけ」ることの象徴的行為を「おかつぱ頭から整髪へ、さらにザンギリ頭へ」と移り変わる、ヘアースタイルの変化に読み取っている。ハイヒールもヌードも、ある種の突然変異として続く広義な意味でのモダニズムへとは引き継がれることはなかった。そして、オナニズム。プロレタリア芸術にわずかに伏流しながらも²⁹⁾、それはむしろ忘却されることによって、尖端（アヴァンギャ

ルド)と前衛(モダニズム)との不在の、あるいは秘匿された不可視の切断線の痕跡として、私たちの前に残されているのだ。

註

- 1) マヴォ出版部,一九二四年一〇月一日。滝沢恭司は「マヴォの国際性とオリジナリティー——『マヴォ』とその周辺のグラフィズムをめぐって——」(『Pb』富士ゼロックス株式会社,二〇〇五年九月)において矢橋公磨は「自分の日常生活や社会にはびこる陰惨なイメージを躊躇することなくストレートに版画に表現し、被虐者ゆえに堆積した負のエネルギーを放出して、表現の力へと変換する作業を行った」と指摘している。
- 2) 文藝資料研究会,一九二六年一〇月一日。
- 3) 『マヴォ第一回展覧會』,一九二三年七月。
- 4) みすず書房,一九八二年八月二三日。
- 5) マヴォ出版部,一九二四年八月一日。
- 6) 長隆舎書店,一九二六年二月八日。ただし引用は『コレクション・モダン都市文化 第29巻 構成主義とマヴォ』(滝沢恭司編,ゆまに書房,二〇〇七年六月二五日)に拠る。
- 7) 勁草書房,一九九九年四月三〇日。
- 8) 第一輯,赤と黒社,一九二三年一月一日。
- 9) 赤と黒社,一九二三年五月五日。
- 10) 註4)前掲。
- 11) 中央美術社,一九二三年二月一五日。ただし引用は『高橋新吉全集I』(青土社,一九八二年七月一五日)に拠る。
- 12) ダダイズ社,一九二五年七月一五日。ただし引用は『コレクション・モダン都市文化 第28巻 ダダイズム』(澤正宏編,ゆまに書房,二〇〇七年六月二五日)に拠る。
- 13) 引用は『吉行エイスケ 作品と世界』(国書刊行会,一九九六年六月二五日)に拠る。
- 14) 註5)と同じ。
- 15) 長隆舎書店,一九二五年一〇月一八日。萩原恭次郎『死刑宣告』に見える「快樂殺人を欲望するセクシュアリティ」については拙稿「快樂殺人と群集——萩原恭次郎『死刑宣告』——」(『日本現代詩歌研究』第七号,日本現代詩歌文学館,二〇〇六年三月三〇日)を参照されたい。
- 16) 『水声通信 no.3』,水声社,二〇〇六年一月一日。
- 17) 東邦出版社,一九七四年五月三〇日。
- 18) 青弓社,一九八九年七月一五日。
- 19) 『中央美術』一九二三年七月號。
- 20) 『ダンス! 20世紀初頭の美術と舞蹈』(栃木美術館,二〇〇三年二月)所収。
- 21) ブリュッケ,一九九八年一二月一―二日。
- 22) 西武美術館,一九八九年七月二〇日。
- 23) 『季刊 演劇人』,(財)舞台芸術財団演劇人会議,二〇〇五年一月三〇日。
- 24) 『述3』近畿大学国際人文科学研究所紀要(明石書店,二〇〇九年六月二一日)所収。
- 25) 註4)前掲。
- 26) 『廢墟の可能性』(「文学史を読みかえる」研究会・編,インパクト出版会,一九九七年三月三一日)所収。
- 27) 註16)前掲。
- 28) 『昭和文学研究』第50集(昭和文学会,二〇〇五年三月一日)所収。
- 29) 足立元は「プロレタリア美術とエロ・グロ・ナンセンス」(『近代画説』第十五号,明治美術学会,

自慰と尖端（野本）

二〇〇六年一月二日（一月六日）で「一九二九年の第二回プロレタリア美術展」に出品された大月源二《告別》に触れ「この絵の中で労働者達が担ぐ黒い棺の中に眠る山本宣治は、共産党の非公式の推薦を受け労農党から立候補当選しながら右翼の凶刃に斃れた人物として知られる。だが同時に、山本は生物学・性科学から出発し、大学生の性行動を調査し、自慰の用語の普及とその無害を主張するなど、性教育と性解放を訴えるエロスの先駆者でもあった」ことを指摘し「この黒い棺は遠からずエロ・グロ・ナンセンスの潮流ともつながっている」と「自慰」とプロレタリア芸術との無意識的な関連を示唆している。