



Title	村山知義「巴里」論：アヴァンギャルドと「変態性欲」
Author(s)	レッキー, リチャード ウィリアム
Citation	語文. 2022, 118, p. 56-69
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/95233
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

村山知義「巴里」論

——アヴァンギャルドと「変態性欲」——

はじめに

村山知義の「巴里」は、葉山嘉樹の「死屍を食ふ男」と共に『新青年』一九二七（昭和二）年四月増大号に掲載された。『文芸戦線』の代表作家二人が同じ娯楽雑誌に載るといふ珍しい出来事であった。葉山の代表作に数えられていないとはいえ、学校の怪談に基づいた怪奇小説である「死屍を食ふ男」が、ホラー集をはじめとする作品集に収められるのはそれほど珍しいことではない。一方、葉山、林房雄、岩藤雪夫等の『新青年』掲載作品を「社会的探偵小説」として取り上げた江戸川乱歩²でさえ言及しなかった「巴里」は、今や忘れられた作品である。ただでさえ異色作と言われる文戦同人の「探偵小説」群の中でも異彩を放つ本作は、プロレタリア文学として読んでも、探偵小説として読んでも違和感を覚える小説である。本作はどのように成立し、どのように読むべきであろうか。本稿では、村山が一九七〇年代に自らの半生を振

レッキー・リチャード・ウイリアム

り返った全四巻の自伝『演劇的自叙伝』を補助線としながら、彼が制作に携わった変態資料の主題とも言える〈変態性欲〉のテーマと、彼独自の題材とも言える〈前衛芸術〉のテーマに着眼し、「巴里」の特徴と意義を考察したい。

一、村山のパリ体験と欧州の同性愛

ベルリン大学に入学するつもりで一九二一（大正十）年の暮れにドイツに渡った村山知義がヨーロッパの表現派と構成派の美術に驚嘆し、画家になる決意をしたのは有名な話である。約一年に亘るこのドイツ滞在は、「何が道徳的か？」（『文芸』一九二六年一月）、「勇ましき主婦」（『演劇新潮』同年十月）、「罵られた子供」（『文芸戦線』同年同月）、「リヂアの家」（『文芸公論』一九二七年三月）など、村山の多くの小説と戯曲の題材となった。

小説「巴里」の舞台は一九二二（大正十一）年夏のパリとなっているが、この時期に二十一歳の村山は実際に、第一高等学校時

代の友人・和達知男と一緒にパリを訪れている。村山は『演劇的自叙伝』の中で次のように書いている。

私は和達といっしょに、パリ、スイス、イタリアに旅行することになった。それはこのデュッセルドルフへの旅のすぐあとだったらしい。まだ夏の暑い時だった。二人はまずスイスにはいり、ルツェルンの、フイーヤワルトシュテッテル湖畔の小さなホテルにとまった「中略」二人はルツェルンを去ってパリに行った。凱旋門のそばの、アンテルナショナルというホテルにはいった。

これは、「私」と「吉田知男」が一九二二年七月十三日（フランス革命記念日の前日）に「スウキスのルツェルンからバリへ向かい、午後に宿泊先のホテル・アンテルナショナルに到着する小説「バリ」の冒頭の展開と全く同じである。

私達―私と、友達の吉田知男と―はスウキスのルツェルンからバリへ向つた「中略」エトアールの広場のすぐ近所的小路にあるホテル・アンテルナショナルに荷物を解いた。

小説「バリ」のあらすじの続きは、以下の通りである。

「私」はホテルの中の日本人の多さに呆れ、ノートルダムとシャヴァンヌの壁画とルーヴルを除けばパリには何の魅力もないと感じる。その夜、吉田知男とカフェに座っていると、髭を生やした男性的な男と化粧をした女性的な男が近寄ってきて、女性的な方が「私」に話しかける。話しているうちに、女性的な男がイギリス人、男性的な男がフランス人、そして二人とも同性愛者である

ことが判明する。吉田知男は一人でホテルに帰り、「私」は二人とタクシーに乗ってノートルダム近くの見すばらしい部屋に行く。男性二人は隣の部屋に入り、言い争いを始める。その間、「私」はイギリス人が持ってきた男の裸体写真集を見たり、拘留所から出されたイギリス人の「夫」からの手紙を読んだりする。やがてフランス人は泣きながら出ていき、イギリス人は一人で戻ってくる。彼はコルシカ人の探偵に捕まった夫の話をし、同性愛者に生まれた自分の悲しい運命を嘆く。その後、イギリス人は服を脱ぎはじめ、「私」は情欲の昂りを覚える。翌朝、「私」はホテルに帰るが、たった二時間後にイギリス人は「私」に会いにくる。「私」はイギリス人の執拗さに嫌悪感を覚え、ボーイに不在であることを伝えさせる。「私」は吉田知男を揺り起こし、「エツフェル塔へ上ろう!」と叫ぶ。

このように、「私」と同性愛者の出会いが本作の主な「事件」の発端となっているが、これも作者自身の体験に基づくものであるうか。一九二二年にベルリンで目にした同性愛社会について、村山は『演劇的自叙伝』の中で次のように書いている。

第一次世界大戦が終わって四年目である。ドイツにもフランスにも、性的混乱が広がり、ベルリンでも、女の同性愛者たちのためのバーとか、男色家のためのキャバレーだのが生まれていた。私はその後、その女の同性愛者たちのためのバーを覗いたことがあった。そこではホステスたちが、黒いピッチリしたシャツに、細めの乗馬ズボン、エナメル製の長靴、

銀の鉾を打った幅広のベルト、鰐広の男帽子、黒革の長手袋といういでたちで、手に持った乗馬用の鞭をビュウビュウと振っていた。また、お白粉を塗り、ルージユをつけ、もみあげを長く伸ばした男たちに出遇うことも珍しくなかった。⁽⁴⁾

一方、一七九一年の刑法改正時に男色禁止法を廃止したフランスは、同性愛行為を非処罰化した欧州初の国として知られており、未だに同性愛を禁じている周辺国から多くの同性愛者は恋愛の自由を求めてパリの街にやってきた。そのうちの多くは、男色禁止法が一九六七（昭和四十二）年まで残っていたイギリスからの男性同性愛者であった。「巴里」の登場人物「グレン・ショオ」がイギリス人で、「自由ではありませんよ、イギリスは」と言っていることは、こうした欧州の時代背景を反映したものであろう。フランス社会に差別が根強く残っていたとはいえ、大正期のパリには同性愛サブカルチャーが繁栄し、遊園地・マジックシティのダンスホールで行われる女装舞踏会には特に有名であった。⁽⁶⁾

一九二二年の夏に、村山は実際にパリの街で同性愛者のカップルに出会ったと『演劇的自叙伝』の中で書いている。このエピソードの詳細は、次の通りである。

パリのある晩、私は一人でシャンゼリゼの街にさまよい出た。そして一軒のキャフェにはいった「中略」キョロキョロしていると、遠くの席の二人の男が私を見、だんだん近寄って来る。

一人はレスラーのように骨格が逞しく、鼻の下にも顎にも

髭をたくわえ、手首には毛がモジャモジャと生えている。

もう一人は女のような優男で、お白粉をつけ、ルージユを塗っている。

二人は私の方を見て、しきりに話し合っていたが、遂に話がついたらしく、毛だらけの方の男は去り、優男の方が私に近寄って、話しかけて来た。

私はフランス語が駄目、向うはドイツ語が駄目、結局、片言の英語で、「あなたは男の人について興味をもつか？」ということを、さも心配げに訊くのである。

私は「ジェシュ・ラ・カイユ」を読んでいたので、ハハアと思った。

「ちょっと私と一しよに来てほしい」というので、ついに行った。

タクシーでつれて行かれたところは、星空に真黒に聳えているノートル・ダムがすぐそばに見える小路だった。

そこのある小さな入口から私は中へさそい込まれた。私から恐怖心を奪い去り、好奇心だけを残したのは、彼のいかにもオズオズとした、私の機嫌をそこねまいと一心になっている態度だった。

はいった地階の小部屋は、物置きのような狭い貧しげな部屋で、そこに僅かばかりの家具があった。彼はボロな椅子に私を腰かけさせ、写真を持って来て見せてくれたが、それはみんな男のヌードばかりだ。

この特異な性格の男は、いったい何で暮しているのだろうか？その愛情生活はどんなものなのだろうか？

私は未知なものを知りたい、という好奇心と、彼に対する同情心とから、彼の献身的なふるまいに、羞恥心に耐えて、長いこと傍観者のように受身になっていた。しかし、ある最後の段階になって私は断乎としてことわった。彼は実に悲しげな顔をしたが、ではともかく、明日もう一度会ってくれ、というので、ホテルを教えて、やつと別れた「中略」

翌朝、彼はホテルにやって来た。私は不在だと答えさせたところが昼ごろ、毛ムクジャラの男と一しよに来、夜にまた来た。英文の置き手紙で、会ってくれなければ殺す、と書いてある。

私はおぞ氣をふるった。そのことも私がそうそうにバリを引き上げる原因の一つになった。

だが、いまでも不思議でならないのは、恐らく彼ら二人は恋人同士なのだろうに、そして優男の方がパツシヴな役割りなのだろうに、その方が私をアタックしたこと、そして毛ムクジャラの方がそれを嫉妬しなかったことだ。

どうもこういう分野には、いまだにわからないことが多いようだ。

細部まで事実かどうかという問題はともかくとして、このエピソードが小説「巴里」のベースになっていることは明らかである。しかし、『演劇的自叙伝』にはほとんど書かれていない村山のもう

一つの体験も、「巴里」に大きな影響を与えていることを見落としてはならない。それは、村山が変態資料の編集、翻訳、そして執筆に携わったことである。

二、変態資料とフランシス・カルコの影響

『演劇的自叙伝』が、村山のバリ体験と小説「巴里」を理解する上で極めて重要な補助線になるのは事実である。一方、その内容を無批判に信じてはいけないのもまた事実であろう。この自叙伝が村山のバリ体験の半世紀後に書かれたことをまず忘れてはならない。また、それが〈演劇的〉であることを考慮すべきであろう。このタイトルは、村山が長年〈演劇運動〉に傾けてきた情熱を指していると共に、この自叙伝が〈パフォーマティブ〉である可能性を示唆しているとも言えよう。例えば、『演劇的自叙伝』の中で村山は自身と変態資料の関わりについてはほんの短くしか触れておらず、「私にはそういうものに対する興味があつた」ことを認めながらも、「可成り忤怩としながら」他人の「慥憑によってした仕事だった」と書いている。⁸⁾しかし、この「忤怩」も村山の〈演技〉に過ぎず、実際には、彼は変態資料と深く関わっていたのである。そのきっかけとして、梅原北明との出会い、そして北明が主宰した雑誌『文芸市場』（一九二五年十一月創刊）との関わりを挙げることができる。『文芸市場』は、プロレタリア文学、新感覺派、ダダイスムなどの反体制文学だけではなく、妖怪や魔窟などの変態資料にも誌面を割いた文芸誌で、村山、金子洋文、中野正人等

のプロレタリア作家はその編集に携わった。村山は、創刊当時の『文芸市場』と北明について、次のように回想している。

創刊号には編輯者も同人も名前がないが、第二号の表紙には岩田青児、金子洋文、梅原北明、そして私という四人が編輯者として印刷されている。どうしてそういうことになったのだろう。金子洋文は葉山嘉樹、小堀甚二、青野季吉らとのつき合いから親しくなった人だ。そして恐らく洋文の友人としての梅原北明が私の前に現われた。私はそのころまだ画家、装置家、演出家であり、小説家、戯曲家ではなかった。その上、社会主義者に成りかけで、まだハッキリ確信を持っていない、単なるアヴァンギャルドにしか過ぎなかった。ただ、ともかく、村山というのは奇想天外の男だということで、私に近づいて来たのだろう。⁹

北明は何よりも『変態・資料』（一九二六年九月創刊）、『カーマ・シヤストラ』（一九二七年十月創刊）、『グロテスク』（一九二八年十一月創刊）といったエロ・グロ雑誌の発行者として有名だが、彼がエロ・グロ出版で最初に成功を収めたのは『変態十二史』シリーズ（一九二六年七月～一九二八年一月）である。その第二巻『変態芸術史』（文藝資料研究会、一九二六年十月）の著者は、村山知義である。村山のはしきによると、芸術に於ける性的要素を紹介する「本書の第一編はエドワード・フックスの『性的芸術史』に依つたもの」であり、芸術に於ける悪魔的要素を紹介する「第二編はウエルヘルム・ミヒエルの『芸術に於ける悪魔的

及びグロテスクなもの』に依つたもの」である。中野正人も花房四郎という異名で『軟派十二考第四卷 男色考』（文藝資料研究会編輯部、一九二八年十月）を執筆するなど、プロレタリア作家による変態資料の執筆や翻訳は決して珍しくなかった。

一九二八（昭和三）年七月に、花房四郎が編集長を務める雑誌『古今桃色草紙』が、發藻堂という発行所より創刊された。一方、村山知義の『プロレタリア映画入門』は、發藻堂と全く同じ住所を持つ前衛書房より同年に発兌されている。『古今桃色草紙』では發藻堂と前衛書房は一ページ広告を数回一緒に出しており、宮本良などのスタッフが両所の編集事務をこなしていたことを考えると、関連会社というより、むしろ本の内容によって看板を使い分けていた同一会社の印象が強い。

前述のように前衛書房より著書を出していた村山知義は、發藻堂とも関わりを持っていたであろうか。『古今桃色草紙』の誌面を見ると、村山は一九二八年十一月号の上森いち子追悼特集に文章を寄せ、一九二九年二月号の表紙を手掛けた以外に本誌と関わった形跡はない。一方、村山と同じように「ドイツ語のたしかな人」である八代清夫という人物は、レーオポルド・フォン・ザッハー「マゾッホの『恋の手練』（創刊号～一九二八年八月号）」と「咎を持つたキューピッド」（同年九月号）、そしてフランシス・カルコの「モンマルトル」（同年十月号）の翻訳を本誌に発表している。「モンマルトル」の注意書きでは、八代は次のように書いている。

フラン・シス「ママ」カルコはフランスの有名な作家で、ま

だ三十代である「中略」此処に訳す小説は原名を「ジェシユ・ラ・カイユ」と云ひ、彼の処女作であり出世作であつて、一九一三年に書かれた。この小説は一人の若い変態性慾的ならずものの生活と悩みの記録である「中略」私のこの訳はアングルマイヤーの独逸語訳からの重訳なので、原文の味を失つた点が多いことを恐れる。⁽¹⁾

ところで、『演劇的自叙伝』では、村山知義も、このアングルマイヤーによる「ジェシユ・ラ・カイユ」のドイツ語訳を読んだと述べている。

アングルマイヤー氏はフランスの流行作家フランシス・カルコの「ジェシユ・ラ・カイユ」という、パリの男色家たちの悲劇的な恋愛を描いた小説をドイツ語に訳す仕事をしてゐた。それが完成し、出版されると、私にも一冊贈つてくれた。この小説で私は生まれて初めて、男色者というものの運命を具体的に知った。そして、そういう性格に生まれついた人が、どんなに苦しまねばならぬかを知った。⁽²⁾

なお、小説「巴里」では、コルシカ人の探偵に捕まつてしまつたイギリス人同性愛者の「夫」の名は「カルコ」になっている。作中に出てくる「カルコ」からイギリス人への手紙は、次の通りである。

あたいのなつかしい子供！
あたいはお前に拘留所から此の手紙を出す。あたいはあのコルシカのいぬに捕まへられて此処へつれてこられた。あの

コルシカのいぬに断然氣をゆるすべからず！！ここにはつかまつた奴等が、うちようぢよだ！明日あたいは病院へ送られる「中略」あたいはお前の事を考へてゐる。こびつちよ。なつかしい！！！！

あたいがまだ生きてゐる事を知らせるためにこの手紙を書く。お前が心配しないために。

悲しみながらお前にキツスする。私の可哀さうな子供。

命かけてお前の夫。カルコ。

一方、フランシス・カルコの小説「ジェシユ・ラ・カイユ」では、パリの男娼であるラ・カイユの恋人のパンブーは、コルシカ人によつて風俗警察に引き渡される。パンブーが拘留所からラ・カイユに出す手紙は、「巴里」のカルコの手紙とほぼ同じ内容である。ここでは『古今桃色草紙』に掲載された八代清夫の訳を紹介しよう。

私のなつかしい子供！

私は君に拘留所からこの手紙を出す、私はデユビーとメナーにつかまへられるとやがてここへつれて來られた。断然、この二人に氣をゆるすべからず！！ここには捕まつた奴等がうちようぢよだ！！誰が一体俺を売りやがつたんだ！「中略」コルシカ人の奴かも知れない。明日私は病院へ連れて行かれる。――私はお前のことを考へてゐる、こびつちよ、なつかしい「中略」私がまだ生きてゐることを君に知らせるためにこの手紙を書く、お前が心配しないために――

悲しみながらお前にキッスする、私の可哀さうな子供

命かけてお前の夫

パンプ¹³

「あたい」が「俺」になっているなど、一部の表現がより「男性的な」ものに変わっているという違いはあるが、それよりも、多くの箇所ですべて同じ表現が用いられていることの方がむしろ目につく。これは偶然にしては出来過ぎており、八代が一年半前に発表された村山の「巴里」の表現を剽窃したか、同じ人間が書いたかのどちらかでしかなからう。「巴里」のこのくだりが「ジェシュ・ラ・カイユ」へのオマージュになっていることが明らかであると共に、八代と村山の並々ならぬ共通点もまた明白である。プロレタリア作家の中野正人が花房四郎という変名で変態資料を書いていたのと同様、『文芸戦線』同人の村山知義も変名で『古今桃色草紙』に翻訳を発表していたのであろうか。現在のところ確証はないが、可能性としては大いにあり得る。少なくとも、小説「巴里」の成立も、発表当時の村山知義も、変態資料と密接な関係にあったことに疑いの余地はなからう。この視座から、「巴里」における「変態性欲」のテーマ、すなわち〈男色〉と〈同性愛〉のテーマについてより深く考察したい。

三、「巴里」における〈男色〉と〈同性愛〉の衝突

『演劇的自叙伝』に書かれた村山の体験と小説「巴里」を比較すると、いくつかの違いがある。『演劇的自叙伝』の村山が「会って

くれなければ殺す」と書かれた置き手紙を貰って「おぞ気をふるった」のに対し、小説の「私」は「会って下さい。私は目が眩みさうだ」と恋文めいた手紙を貰って嫌悪感を覚える。『演劇的自叙伝』ではフランス人だった優男が、「巴里」ではイギリス人に変わっている。『演劇的自叙伝』では全く嫉妬しなかった毛ムクジャラの男は、村山が「不思議でならない」と思ったからか、小説では優男と言い争いをして「しやくり上げながら」出ていく。

しかし、何よりも違うのは、『演劇的自叙伝』では村山が「ある最後の段階になって私は断乎としてこわった」と書いているのに対し、「巴里」には断ったという記述はなく、性行為の有無は読者の想像に任せているところである。翌朝の「私」の優男に対する憎悪は、自分が性行為を断ったのに優男がしつこいからなのか、それとも性行為に及んだ自分に対する嫌悪も混じっているのか、明らかではない。第二章が「私は柔順な、柔順な気持になつて……」で終わっているところを見ると、性行為に及んだと考えた方が自然とも言える。

もう一つの大きな違いは、小説では「吉田知男」が何度も登場するのに、『演劇的自叙伝』では村山と和達知男は「パリの宿で決裂してしま」い、「二日目から別行動を取った」ことである。決裂の原因は、小説にも出てくる隣室の「亜米利加の観光団の中のお嬢さん」である。村山は、恥ずかしくて「くわしくは書けない」と前置きした上で、和達だけが鍵穴から娘たちのあられもない姿を覗き、村山が「自分にも見せろ」とせがんでも鍵穴から離れな

かったため、「私は和達を憎んだ」と書いている。¹⁷⁾

二人が喧嘩したのはパリ旅行の初日なので、二日目にエッフェル塔と一緒に上った筈はない。さらに、『演劇的自叙伝』では、村山は「私は一人でシャンゼリゼの街にさまよい出」てカフェで同性愛者に話しかけられたと書いていることから、和達がその場になかったことは明らかである。それに対して、「巴里」の吉田知男が「私」と一緒にカフェに行き「勝手にし給へ！」と怒って帰るだけではなく、「あなたのお友達をだけ好きですか」「お友達はおこつてしまつたんぢやありませんか」「あなたの友達はどうしました」と「私」と優男のやり取りの中で何度も出てくる。これは優男の単なる勘違いともとれるが、「私」のセクシュアリティが謎であるため、吉田知男との関係にも謎めいたところがあると言える。

このような曖昧な書き方がなされているため、「巴里」は単なる「異性愛者が同性愛者の被害に遭う」物語ではなく、むしろ「私」の「変態性欲体験談」として読むことができる。しかし、同性愛者は同情的に描かれたり、グロテスクで変態的に描かれたり、とその描き方にも「私」の態度にも一貫性がない。この揺らぎは何に起因するのであるうか。

『「男色」と「変態性欲」の間』という論考の中で、黒岩裕市は、行為のみを問題にするため「異性間の性行為とも両立し」うる「男色」と、アイデンティティを含むが故に「性的欲望を個人の内面と結び付ける」〈変態性欲としての同性愛〉の違いに着眼し、浜尾

四郎の「悪魔の弟子」（『新青年』一九二九年七月号）と江戸川乱歩の「孤島の鬼」（『朝日』一九二九年一月〜一九三〇年二月号）における男性同性愛の表象を分析している。この黒岩氏の論に入る前に、まず大正期の変態性欲ブームと、それによって生まれた〈同性愛〉の概念を紹介したい。

リヒャルト・フォン・クラフト＝エビングの著書『変態性慾心理』（*Psychopathia Sexualis*、一八八六年刊行、一九一三年邦訳）の和訳は大正期の日本でセンセーションを巻き起こし、雑誌『変態性慾』（一九二二年五月創刊）をはじめとする性欲学書が流行した。大正期性欲学書の最も大きな貢献の一つは、〈同性愛〉の概念を広めたことであると前川直哉は書いている。¹⁸⁾ それまで使われていた〈男色〉（衆道）〈鶏姦〉などの表現は単なる性行為や趣味を指すものであったのに対し、大正期性欲学の〈同性愛〉はれっきとした性的指向で、先天的なものであると主張する学者もいたのである。一方、行為に過ぎない近世の〈男色〉は「女色」と両立しうる「正常」なものであったのに対し、性欲学の〈同性愛〉は「異性愛」とは両立し得ない「異常」なものであったため、大正期の男性同性愛者に大きな苦悩をもたらしたとも言える。

黒岩氏は、「悪魔の弟子」にも「孤島の鬼」にも〈男色〉と〈同性愛〉の概念が混在し、「悪魔の弟子」の方では、「浜尾は男性同性愛を定義する『変態性欲としての同性愛』概念と『男色』概念の矛盾を『中略』戦略的に利用している」と指摘する。¹⁹⁾ 一方、「孤島の鬼」では、「語り手の『私』は『変態性欲としての同性愛』概

念を基盤としつつも、自己が味わうホモエロティシズムに関して「男色」概念によって解釈している」と黒岩氏は言う。つまり、登場人物の「私」と諸戸道雄はホモエロティックな関係にありながら、「私」は都合よく諸戸だけを「異常な」(同性愛者)概念で捉え、自分を「正常な」(男色)概念で捉えているのである。

「巴里」の「私」にも、「孤島の鬼」の「私」とよく似た傾向が見られる。イギリスの優男・グレン・シヨオは、「女なんか絶対に気を惹かれ」ない「ほんもの」で、「私達が何をしたと云ふんだ」「私達はびくつく」の「私達」という言葉から分かるように、同性愛者としての強いアイデンティティを持つ人物である。一方、「私」は「あなたは女にも気を惹かれますか？」という質問に対して「ええ、だが稀に」と「わざと答へ」たり、吉田知男との関係についてお茶を濁したりする。そして、同性愛者の悲しい運命を訴える優男の嘆きを他人事と聞き流し、「よし」と「大きく烈しく情慾を飲み込」む。つまり、「異常な」(同性愛者)と一夜を過ごしても、情慾を満たすだけの自分はあくまで「正常」であるという(男色)概念の持ち主である。

その行為が「最後の段階」に及んだかどうかはともかく、「行為の終わり」を「関係の終わり」と同一視する「私」は、翠朝にグレン・シヨオから恋文めいた手紙を貰い、自分の中の矛盾に直面させられる。そこで「私」は自分を棚に上げ、「巴里の警官よ！彼らをひつとらえよ！」「責めさいなまれてあれ！化粧ばくろの男達！」とグレン・シヨオのみならず、全ての同性愛者に対する

憎悪を爆発させる。しかし、「私」は最後に「男と女」の群衆の中に身を置かず、吉田知男とエッフェル塔へ上るのである。

一方、この同性愛のテーマが、小説の冒頭と終わりに強調されている「革命記念日」と、「私」の独特な「パリ観」には直接結びつかないのは事実である。これらの要素を把握するためには、村山の左傾化前の作品と、そこから浮き彫りになる前衛芸術、とりわけ構成派の美術と建築との関係を目を向けたい。

四、エッフェル塔と構成主義

本作の冒頭から同性愛カプブルが登場するまでの下りは、独特な語り口で書かれている。「一九二二年の七月、一フランが十七銭にさがった夏、私達―私と、友達の吉田知男と―はスウイスのルツェルンから巴里に向つた」と普通の書き出しから始まったかと思えば、次に来るのは「巴里。仏国の首都也。セエヌ県に属し、セエヌ河の兩岸に跨る」等のブリタニカ百科事典からの引用である。村山はなぜここで、せっかく始まった物語の流れを遮断するのだろうか。『演劇的自叙伝』には、この答えのヒントになると思われる記述がある。

私がまだ一高生で、たまに浅草に行つたとき、一流館の映画の前に、キネオラマというものがあつたことを書いたろうか？多分書き忘れているのだと思う。

そのキネオラマというのは、映画館の舞台の上に―映画館の舞台とというのは、ただスクリーンを一枚さげれば足りるだ

けのものだから、ごく狭い場所だ―それでも奥までの幅が少くも幅二間はある場所に、ミニチュアで、都会の風景などをつくり、照明と音楽効果と音楽とで、ムードを醸し出すのであった。

弁士が舞台横に張り出した演台で、しゃべる。

「ごらんに入れまするはフランスはパリーの光景でございます。セーヌの流れに花は散り、ノートルダム⁽²⁰⁾の尖塔にそよ風が吹く。」

パリという街を俯瞰的に捉えている点においては、「巴里」のブリタニカ百科事典の引用はこのキネオラマと似た役割を果していると言える。しかし、弁士の「花は散り」「そよ風が吹く」とは違い、この引用で紹介されているのは無味乾燥な地理的説明と、晴れ日の少なさや、「工場地域の煙突の煙」等の否定的な情報ばかりである。

「私」もまた、パリに対して否定的な評価をする。「一目でもつて巴里を超克」した「私」は、「何だ巴里。威張つたつて驚かないぞ」「巴里は私を興奮させない。巴里。恥ぢるがいい―とパリへの安易な憧れを端から拒み、パリの空気、パリの菓子屋、パリの女達、パリの兵隊、パリの自動車を次々とけなす。「私」の次の感想には特に注目したい。

巴里には頭が無い。あるのは胸中ばかりだ。私はさう思つた。その胸中は、ねむたがつてゐる。その胸中には、ネービーブルーの血管が走つてゐる。時々眼をさまして、万国旗を打

ち降る。彼は巧みに彫刻をつくる。それでもつて町中を飾る。

「ネービーブルーの血管」「頭が無い」という表現を、翌日の「革命記念日」と結びつけて考えることは可能であろう。西洋諸語では、「青い血」「青い血管」は貴族を意味するものである⁽²¹⁾。青い血を持つフランス国王は断頭台で首を刎ねられ、王朝の都パリは「胸中ばかり」の町になってしまった。そこには昔ながらの「彫刻」と「飾」りは残っているが、今は「大きな魚」が住まなくなつた眠たい、「カビ臭い」街と化している、と「私」が言いたいのではなからうか。もともと、「私」は「巴里は下らない」と言いながらも、その美術やゴシック建築には興味を抱いているようである。ノートルダムを見よう。シャヴンヌの壁画を見よう。それからルーヴル。それでおしまひ。エツフェル塔なんかには眼もかけまい―

同じ観光名所でありながら、なぜ〈エツフェル塔〉だけが別なのだろうか。本作において〈エツフェル塔〉が持つ意味合いは、「巴里」のテキストだけでは説明がつきにくいので、ここで村山の言説と他作品を参照したい。

欧州から帰国後は独自の「意識的構成主義」を提唱し、左傾化後はソ連の構成主義を標榜した村山は、『演劇的自叙伝』の中で「構図」と「構成」の違いについて次のように述べている。

―現代ロシアの芸術における呪文は「構成」「コンストラクション」の一語である。

構成―構図「コムポジション」ではない―が新しい福音を

説いているのである。

何故？

構図は過去によってインスパイヤーされ、過去を顧み、過去に属しているから。構図は装飾、図案、浪漫主義、美しさを意味するから。構図は生命と縁薄く、消え失せた心の幻を描き、衰えた組織を刺激する役にしか立たないから。

そして構成は？

構成は現代の最も特性的なもの、即ち、工業、機械、科学によってインスパイヤーされている。構成は工業的過程において用いられる方法を借り、材料を利用する。数学的精密さと構造上の論理によって総合的に結合された鉄、ガラス、コンクリート、円、三角、正六面体、シリンドラー等が用いられる。構成は美しさを嘲り、力、明瞭、単純、勇ましき生活への刺激としての行動を求める。⁽²³⁾

この定義を用いて「巴里」の「私」の発言を改めて見ると、ノートルダムもルーヴルも、時代的にはエッフェル塔とはそれほど変わらないシャヴァンヌの壁画も「構図」的な美しさを持つ「過去に属」したもので、工業技術の発展によって生まれた鉄のエッフェル塔だけが「構成」的なものであることは明らかである。しかし、革命記念日の前夜には「エッフェル塔なんかには眼もかけまい」と言っていた「私」はなぜ、革命記念日になると考えを百八十度変え、「僕はエッフェル塔へ上らう！」と叫ぶのだろうか。

一九二五（大正十四）年十二月に日本プロレタリア文芸連盟（ブ

口連）の創立大会に出席し、美術部員になったことが、村山の左傾化のきっかけとされている。⁽²³⁾『文党』の創刊号に掲載された小説「マルセーユの猶太人」は、この創立大会よりも半年前に書かれた作品だが、「巴里」と明らかな類似点を持つ作品である。この小説ではフランスのマルセイユが「害悪の都市」になっており、主人公の「私」は、「巴里」のホテルと同名のホテル・アンテルナショナルの螺旋階段を頂上まで上り、マルセイユの街を見下ろす。

私は脱兎のやうにその「ホテル・アンテルナショナル」の入口に飛び込んで、見向きもせずにもう階段の第一段に足を掛けた。グルグルと急な螺旋を描いて柱のやうにおつ立つてゐる鉄とコンクリートの梯子が、今や私に征服されるかされないかの一瞬間である「中略」私の長い間の望みは達した！螺旋階段は私の足の下に征服された！私は天井の小さな孔から蒼空の下に首を差し出して全マルセイユを見渡した。ノートルダムが化石した龍の骨のやうに丘の背を伝つて伸びてゐる。⁽²⁴⁾

頂上まで登り、「害悪の都市」を征服する。（ホテル・アンテルナショナル）の螺旋階段と（エッフェル塔）の違いはあるにせよ、この点において「マルセーユの猶太人」と「巴里」の発想は同じである。しかし、この発想は、どこから生まれたのだろうか。

『マヴォ』第七号には、村山による、構成派に大きな影響を与えた建築家でグラフィック・デザイナーのエル・リシツキーの文章「要素と発見」の翻訳が掲載されている。その内容は、次の通りで

ある。

開放的なもの——エッフェル塔、橋、文字がイルミネーションになつてゐる広告塔、タトリンの記念塔。

「中略」これが開放的なもの、即ち鉄骨組である。現代に於ては構造の骨組はそれを覆ふ所のものとはつきり分れてゐる。骨組はもはや隠されたり、仮面をかぶらされたり、装飾されたりすることを欲しない。骨組は裸体の健全さを現はしたが⁽²⁵⁾つてゐる。

エッフェル塔と列挙されている「タトリンの記念塔」は、ロシア構成派の代表的作家であるウラジミール・タトリンが設計し、ついに建設されなかつた高さ四百メートルの螺旋形の鉄塔「第三インターナショナル記念塔」のことである。「螺旋」形の第三「インターナショナル」記念塔と、ホテル「アンテルナショナル」の「螺旋」階段の關係性は、一目瞭然であろう。なお、エッフェル塔は構成派の誕生よりも前に建てられたが、リシツキーの文章から分かるように、構成派の理想に近いと言える建物である。

左傾化前の村山は、構成主義の「形の上の新しさ、力強さなどに魅惑された」のみで、「革命に関連して生まれたソヴェートの構成派の本質やら、意義やら、価値やら、誤謬やら、についても、漠然としかなかつた」と本人は『演劇的自叙伝』の中で書いてゐる。左傾化して初めて「それがロシア革命から生れたものであり、ブルジョアジーの嗜好品としての美術から抜け出して、社会性を持ち、健康な実用性と結び付いたものである」ことを知った

と村山は述べている。⁽²⁷⁾つまり、「巴里」発表当時の彼にとつて、エッフェル塔のような鉄骨塔は、パリの美術館に陳列されている「ブルジョアジーの嗜好品としての美術から抜け出して」、「社会性」と「革命」性を持つものだったのである。飛行機の「プロペラの轟き」が響く中、鉄塔へ登ろうという呼びかけもまた、過去から抜け出したモダンなものであると言えよう。しかし、本作が「エッフェル塔へ上らう！」という呼びかけでは終わらず、最後に「責めさいなまれてあれ！化粧ほくろの男達！」と物語を〈変態性欲〉のテーマに引き戻しているところに、やはり「巴里」と変態資料の密接な關係が窺える。そののみか、『古今桃色草紙』に載っているような地下出版的な内容の作品を、大手出版社・博文館の『新青年』に載せるといふ試みに、本作の最大の特徴があると言えよう。乱歩をはじめとする『新青年』の作家たちがサドマゾヒズム、同性愛等の「変態性欲」的なテーマを取り入れた〈探偵小説〉を書いたのに対し、村山の「巴里」は前衛的な衣装を纏つた〈変態小説〉そのものである。

おわりに

本論で見てきたように、『文芸戦線』同人の村山知義が『新青年』に発表した「巴里」には、作者自身のパリ体験をフランシス・カルコの『ジェシユ・ラ・カイユ』と合体させ「変態性欲体験談」に仕立て上げた〈変態文学〉の側面と、王朝の都パリを革命的な「構成」と開放的な鉄骨塔のモダン都市に生まれ変わらせる

《構成派文学》の側面が混在し、本作に他に類を見ない独自性を与えている。この延長で考えると、江戸川乱歩や浜尾四郎が興味を示した「男色」「同性愛」のテーマを逸早く扱った『新青年』掲載作品として、本作を《探偵小説》の流れの中に位置づけることも可能であろう。また、構成派の美術建築を「社会性」と「革命性」と結びつけるという、アヴァンギャルドから出発した村山ならではの発想には、労働運動にのみ「革命」を見た葉山嘉樹、林房雄等の『文芸戦線』仲間とは一味違った《プロレタリア文学》の形を見ることもできる。このように、発表当時は評価されずに忘れられてしまった「巴里」は、今読み返せば様々な文学的示唆を含んだ作品であると言えよう。

注

- (1) 中島河太郎編『ひとりで夜読むな新青年傑作選怪奇編』（角川ホライ文庫、一九七七年）、渡辺誠編『怖い食卓』（北宋社、一九九〇年）など。
- (2) 江戸川乱歩「日本の探偵小説」（『日本探偵小説傑作集』春秋社、一九三五年）序文のため頁番号なし。
- (3) 村山知義『演劇的自叙伝2』（東邦出版社、一九七一年）四一～四四頁。
- (4) 三に同じ、五四～五五頁。
- (5) ルイ＝ジョルジュ・タン編、金城克哉監修、齊藤笑美子＋山本規雄訳『同性愛嫌悪（ホモフォビア）を知る事典』（明石書店、二〇一三年）四七四頁。

- (6) David Higgs『Queer Sites: Gay Urban Histories Since 1600』（Routledge、一九九九年）二七頁。
- (7) 三に同じ、五五～五六頁。
- (8) 村山知義『演劇的自叙伝3』（東邦出版社、一九七四年）九〇頁。
- (9) 村山知義『文藝市場のころ』（『文藝市場』復刻版別冊）日本近代文学館、一九七六年）四頁。
- (10) 宮本良『編輯後記』（『古今桃色草紙』一九二八年十月号）。
- (11) フランシス・カルコ作、八代清夫訳『モンマルトル』（『古今桃色草紙』一九二八年十月号）。
- (12) 三に同じ、五四頁。なお、村山は小説「何が道徳的か？」（『文芸』一九二六年一月号）の中でも、「フランスの新進作家で、去年アカデミーから賞金を貰ったカルコに言及している。
- (13) フランス語原文の『la Santé』（サンテ刑務所）が「病院」と誤訳されている。（Francis Carco『Jésus-à-Caille』Bibliothèque Albin Michel、一九八五年、二八頁）。
- (14) 『中央公論』一九二八年十二月号には村山知義の「プロレタリア演劇の問題」が載っているが、八代清夫による「野外劇」という短い文章も同号に掲載されている。また、八代の「シユル・モタニズム講義」は『新青年』（一九三〇年二～三月号）に載っている。
- (15) 三に同じ、五〇頁。
- (16) 三に同じ、四四頁。
- (17) 三に同じ、五一～五二頁。
- (18) 前川直哉「大正期における『同性愛』概念の受容過程」雑誌『変態性慾』の読者投稿から」（『解放社会学研究』二十四号、二〇一〇年）。
- (19) 黒岩裕市「男色」と「変態性欲」の間―『悪魔の弟子』と『狐島の鬼』における男性同性愛の表象―（『二橋論叢』第一三四巻第三号、二〇〇五年九月）。

- (20) 三に同じ、三六三頁。
- (21) カステイーリヤの貴族は、屋外労働せず、白い肌に血管が青く透けて見えたことから *sangre azul* (スペイン語で「青い血」の意) と呼ばれ、この表現はフランス語の *sang bleu*、イタリア語の *sangue blu*、ドイツ語の *blaues Blut* (*blaublütig*)、英語の *blue blood* 等と全欧に広まった。
- (22) 三に同じ、一三四―一三五頁。
- (23) 「まだ社会主義については殆んど何も知ってはおらず、ただヒューマンスティックな気持から」大会に出席したと村山本人は書いている(三に同じ、三一九頁)。その後、村山は佐々木孝丸や林房雄の影響の下で左傾化を進め、一九二七年二月に『文芸戦線』の同人になった。
- (24) 村山知義「マルセーユの猶太人」(『文芸』創刊号、一九二五年七月)。
- (25) エル・リシツキー作、村山知義訳「要素と発見」(『マヴォ』第七号、一九二五年八月)。
- (26) 三に同じ、一四六頁。
- (27) 三に同じ、三三五頁。

謝辞

島村輝先生からは地下出版について重要な示唆を賜りました。記して感謝致します。

付記

本稿は二〇二二年一月九日にオンラインにて開催された令和三年度大阪大学国語国文学会総会での発表に基づくものである。