

## 稲垣足穂「WC」論：「遊離」の生成と未来派芸術

梁 馨蓉

稲垣足穂は 1923 年、佐藤春夫の紹介で処女作『一千一秒物語』（金星堂）を刊行し、新時代を代表するモダニストとして文壇に登場した。1925 年 1 月号の『文芸時代』創作欄に掲載した「WC」は、川端康成によって「珍重すべき作品」として高く評価された。この評言がきっかけのひとつとなって、足穂は翌年 3 月に『文芸時代』に加わり、終刊まで新感覚派の一角を担った。

足穂は『文芸時代』に加わる以前、中学時代から未来派やダダイズムの前衛文学運動に大きな関心を寄せていた。前衛文学の素養を持っていた足穂が新感覚派の一員となったのは、当然に彼の進むべき道であったと言われる。従来の研究では、足穂と前衛芸術との関わりについては、とくにモダン派詩人との交際関係やイタリア未来派理論上の影響関係が注目されてきた。本発表では、新感覚派時代に焦点を当て、実作テキストの細部を読み解きつつ「新感覚派」という磁場における足穂文学の前衛性の所在を明らかにしたい。

本発表では、足穂が『文芸時代』に加わる契機となったと見られる短篇「WC」を取り上げる。足穂は「WC」の中で「便所」という対象物から「美感」を見出すための方法として、「遊離」というタームを提示している。高橋孝次（2005）は「活動写真」に関わるメディア論的な視点から、「遊離」を「括弧に入れる」方法として捉える。高木彬（2014）はさらに「括弧に入れる」こと具体相を「対象物を隠喩へと再構成する」と解釈した。改めて注目すべきは、通学の汽車の中で「WC」という白い文字を見たという体験を機縁とする本作の物語にあって、「落書き」という行為が担う意味である。

本発表では、「落書き」というエクリチュールの生成過程と「遊離」のメカニズムとの関連性について、同時代における前衛芸術、とくに未来派芸術との相関性を視野に入れつつ検討し、本作の前衛性およびその同時代的な意義を解明する。

## 稲垣足穂「WC」論

### —「遊離」の生成と未来派芸術—

神戸大学 梁 馨蓉

#### はじめに

稲垣足穂「WC（極美の一つについての考察）」（以下「WC」）は、「新感覚派」をめぐる議論が盛んになされていた1925年1月、同派の拠点として知られる『文芸時代』に発表された短篇である。「便所」に関するエピソードを語りながら、排泄物や寄生虫、壁の落書きといった汚物から「美」を発見し、美少年への憧れとそれらの対象物との連想を紡ぎ出すテキストである。

発表された直後、川端康成の数度にわたる称賛<sup>1</sup>をはじめとして、その常識離れした作風が文壇で大きな反響を呼んだ<sup>2</sup>。これがひとつの契機となって、足穂は翌年3月に『文芸時代』同人に加わった。

足穂文学についての従来の研究を振り返れば、『文芸時代』に加わる前に発表された『一千一秒物語』（金星堂、1923）が初発期の代表作として集中的に論じられてきた。その傍らで、初発期の多くのテキストは「少年愛」「機械」「天体群」といった足穂作品に一貫する固有のテーマの面からのみ捉えられてきた<sup>3</sup>。「WC」を含めた初期作品の方法的な性格を、同時代の前衛芸術運動や「新感覚派」をめぐる諸言説の中で検討する作業は、ほとんど進められてこなかったと言っている。

足穂は「WC」の中で、「大便」から「美感」を見出すための方法として、「遊離」というタームを提示した。先行研究では、この足穂の発想に対する解釈が主に認識論的観点から行われてきたが<sup>4</sup>、テキスト自体の分析から離れてしまう傾向は否めない。この問題は、上記足穂の研究史の方向性に関連しているといつてよい。

以上の点を踏まえ、本稿では「WC」の前衛的な性格について、同時代における前衛芸術、とくに未来派芸術との相関性を視野に入れつつ検討し、本作テキストが持つ前衛性の所在とその同時代的な意義を明らかにする。

#### 1 未来派の受容

足穂が『文芸時代』に加わる以前、中学時代から未来派に大きな関心を寄せ、絵作品や詩作において未来派的な試みを行った。そのことは「未来派へのアプローチ」（『作家』、1964・8）でも記されている。従来の研究では、彼自身の言説を踏まえながらモダン派詩人との交際関係、未来派の思想や理論上の影響関係を検証する作業が進んできた<sup>5</sup>。しかし、様式・技法の次元における

<sup>1</sup> 川端康成は「新人二人」（『時事新報』1925・1・10）で「WC」に言及し、「感服したのは、この作者がいかにも軽々と常識から浮び上つてゐることである」と述べている。翌月の『文芸時代』にも「稲垣足穂「WC」は珍重すべき作品」という評価がみられる（「文壇波動調」『文芸時代』1925・2）。

<sup>2</sup> 足穂の回想によると、執筆依頼をした横光は「WC」について「自分まで肩身が広い思ひがしてゐる」と評価した（「新感覚派始末—横光利一の霊をよびもどすために—」『人間喜劇』1948・8）。一方、生田長江は「君が汗水垂らし乍ら挙げられたそれらの場合の十中八九に於ては、実際それほど美感を起させないやうぢやありませんか」（「一月の創作物（5）」『読売新聞』1925・1・7）と述べ、常識離れという点を否定的に捉えた。

<sup>3</sup> 例えば、白川正芳『稲垣足穂』（冬樹社、1976・2）に「このような発想は足穂に独自のもので、後年のA感覚の芽生えをみることができるし、自分の外へ出されたものにまで愛着をおぼえるナルシズムのあるかたちをみうる」という指摘がある。

<sup>4</sup> 高橋孝次「新感覚派の夢—稲垣足穂と活動写真のメディア論」（『千葉大学日本文化論叢』2005・6）、高木彬「稲垣足穂と新感覚派—「WC」から「タッチとダッシュ」へ」（『横光利一研究』2014・3）

<sup>5</sup> 足穂と未来派について、中野嘉一『前衛詩運動史の研究』（新生社、1975・8）や茂田真理子『タルホ／未来派』（河出書房新社、1997・1）などまとまった成果がある。また、足穂のテキストと未来派建築との関係について、高木彬「目的なき機械の射程—稲垣足穂『うすい街』と未来派建築—」（『文学・語学』2012・3）は示唆

検討は十分ではない。本節では、足穂における未来派の受容について再検討する<sup>6</sup>。鍵になるのは「自由語」をめぐる同時代の言説と足穂との関わりである。

未来派（Futurism）は1909年2月20日、フランスの新聞紙『ル・フィガロ』に掲載された「未来派宣言」により始まり、文学の方面で決定的に重要な意味を持ったのは1912年5月に公にされた「未来派文学技術宣言」である。この中で初めて「パロール・イン・リベルタ（自由語）」という概念が提出され、当時パリに滞在していた与謝野寛によって日本に紹介された<sup>7</sup>。「自由語」、すなわち言語を無秩序に駆使する方法は、言葉自体の写像力や音響効果を増大させるための方法であった。

日本で未来派の自由語をいち早く自覚的に詩作に導入したのは、平戸廉吉である。平戸は1921年12月に日比谷街頭で「日本未来派宣言運動」なるビラを散布したことが知られている。この宣言では、平戸はマリネッティに拠りながら、言葉をナンセンスなまでに駆使する方法として未来派の自由語を捉え、これを日本のモダン詩運動に方法論的に移入した。宣言書自体は、とくに文字の配置に工夫を凝らしている点が、自由語の形式に倣っている。

足穂が未来派に興味を持つ契機となったのは、東郷青児の「パラソルさせる女」（二科展、1916）である。その後しばらく未来派画家を目指した足穂は、「月の散文詩」「カイン博士に依つて話されしもの」といった絵作を未来派画展に出品した。それら絵画作品の試作に先立ち、足穂は、関西学院普通部在学時に「未来主義者の手帖より」（『学友会誌』1919・2）と題する詩を発表している。「爆発の息吹××××」や、最終行ちかくに「美——急速——強烈——／未来派万歳!!!」があったように、名詞の羅列や記号の使用には未来派の自由語の影響が認められる。島村健司がこの詩作を「未来派の絵画表現を詩表現に転換する試作」<sup>8</sup>と捉えたように、足穂の未来派の実践によって、詩と絵画という異なるジャンルの間の壁は相対的なものにすぎなかった。

そのあり方をより具体化したのが「カイン博士に依つて話されしもの」と題された絵画作品である。この作品は足穂によると、ピカビアの「トリスタン・ツアラ氏肖像」<sup>9</sup>に暗示を得て描かれたものであった。ピカビアの絵は肖像絵であるが、人体そのものを直接描かず、それを座標へと図式的に還元し、関わる文字や記号で構成しているのが特徴である。このように、足穂は未来派の詩法としての「自由語」を、文字、記号、図式による人物造形という文脈に置き換える。すなわち、修飾語を取り除き、言葉を統辞論的意味関係から解き放つというプロセスを、人物の肖像という水準に変換している。このような、対象物を文字通り解体し、再構築するという絵画の方法を、足穂は言語芸術においても実践しようとしたのである。

## 2 「遊離」の生成

本節では、「WC」という短篇を中心に、足穂が詩や絵画分野で行われた未来派的実践をどのように小説化したのかについて考察する。

「WC」の中で語り手の「私」は「大便や小便は、事実吾々に一つの美感を抱かせるものではな

---

に富む論である。

<sup>6</sup> この項目について、千葉宣一「アヴァンギャルド詩運動と大正詩の崩壊——未来派の詩的動態を中心に」（『講座日本現代詩史 2 大正期』右文書院、1973・12）、西野嘉章『前衛誌 [日本編]：未来派・ダダ・構成主義』（東京大学出版会、2019・8）を参照。

<sup>7</sup> 与謝野寛は帰国後、未来派自由詩の解説を行い、電報文体の詩の試訳を「未来派の詩」（『東京朝日新聞』1912・11・29）で発表した。また、訳詩集『リラの花』（東雲堂書店、1914・11）を刊行し、マリネッティの「自動車競争」といった未来派の代表詩作を三篇紹介した。

<sup>8</sup> 島村健司「「新感覚派」誕生直前期の神戸——稲垣足穂と今井朝路の軌跡を参照軸として」（『横光利一研究』2014・3）

<sup>9</sup> 森口多里「ダダイズムの詩と絵画」（『早稲田文学』1922・7）の中で紹介された。

いでせうか？」と主張する。スカトロロジー的要素である大便を「力強い美」に昇華するには、それを「春の野辺」で「遊離」することが条件である。そして、「春のカンツリーのにほひ」を「大便の詩」とみなし、それに対して「辻便所」の中にあるのは「散文的」とであると論旨を展開してゆく。

この「散文的大小便」から見出した近代的な美は、「センチメンタリズムをぬきにした新しい美」であり、そのためには「大便」を「棒」「蛇」「橙色」といった具体的なイメージに解体するプロセス、さらに「春の野辺」から「辻便所」という場所に還元するプロセスが必要とされている。このプロセスは、「快／不快」の逆転<sup>10</sup>ではなく、むしろ不快をその極限まで増大させる意味で、「遊離」のアンチパターンであると言える。さらにその認識枠組には「大工場の歯車と急行機関車」を賛美する未来派のアプローチが含まれる。未来派にとってそのような機械のイメージは、茂田真理子が指摘したように、詩の伝統における権威の象徴であった月や星に代わり、その「モノの活力」で新しい時代の美を再定義したものであった<sup>11</sup>。

このように、近代社会から機械が持つ物質的力を見出した未来派と照らして合わせてみると、ここでいわゆる近代的な美は具体性が求められているが、本作の特質は、対象物の「隠喩化」<sup>12</sup>によるのではなく、むしろ対象物をその物質的次元に還元するところ認められる。

作品の中では、「辻便所」にある大便が繰り返し描写されている。とくに象徴的な箇所を引用しておこう。

が、防臭剤もある、ヨートホルムもある、フオルマリンもある、イヒチオールもある、それから×××もある、△△△もある……〔…〕下を見ると、いつぱい、もうすぐそばまでとどきさうになつてゐる黒や褐色や黄の固体や半流動体に、ホータイや、ガーゼや、紙や、さるまたのやうなものが又一さう多くもり上つて、それが便所の裏側からその板にあたつてゐるおひる近い初夏の日光にむせかへつて、ムーツ！とするどい螺旋形にきりこんでくるのです。

右の引用では、便所で嗅いだ化学品の名前（名前がわからないものは記号で示される）が羅列されている。そして、作品の冒頭には「左まきにグルグルまいたセピア色のソーセージと、ビチビチの卵の黄味」といった大便の隠喩的な表現がある。しかし対照的に、ここでは大便が「黒や褐色や黄の固体や半流動体」、「螺旋形」といった色や形状に還元され、その造形が語られているのである。こうした表現は、前節に言及した「トリスタン・ツアラ氏肖像」の構図を想起させる。つまりそれは、人物を文字や記号、図式で造形するというプロセスが小説に結晶化されたものであると考えられる。

### 3 楽書の意味

本作の「私」はこの発想によって、「辻便所」を「何物よりも人間性のほんとうを表明する」ところであるとする。というのも、大便は「直接的にその人自身から出たもの」であり、その状態からその人の「そのときの様子」や「日常生活のこまごま」まで推測されるからであると述べている。そのような大便をめぐる思索から連想されるのが、「よその学校の生徒」である少年 M のことである。

M に関わる叙述の特徴として挙げられるのは、彼が無言であり、反応としては「?」「?……」、

<sup>10</sup> 高橋孝次「新感覚派の夢—稲垣足穂と活動写真のメディア論」

<sup>11</sup> 茂田真理子『タルホ／未来派』、前掲

<sup>12</sup> 高木彬「稲垣足穂と新感覚派—「WC」から「タッチとダッシュ」、前掲

あるいは「首をよこにふりました」「うなづいた」としか描かれていないことである。彼の自己表現は日常会話ではなく、あくまでも書く行為に依存する。

以下の場面を見てみよう。ムービーストリート近くの共同便所の壁に「××××××××」という楽書があり、Mは「私」に誘われてそれを読むに行く。翌日、「私」はその楽書のとなりに一字多くなることに気づき、それはMによって書かれたものだと推測する。

〔…〕それはやはり片仮名でしかし一字多く

××××××××

とあるのです。

しかも、上の三字からなつた名詞を下の××といふ助動詞が同じで、只ちがつてゐるまんなかの三字によると、云ふまでもないそれは、さきにかかれたものの要求にあえて応じようといふ意味になるではありませんか？〔…〕村山カイトの詩に、小さい女の子を呼んで△△△の畫をかいてみせたら、バカねと云つて女の子はぶちに手をあげながら、ふだんより一さうあでやかに笑つたといふのがあつたようですが、私は同じ種類の感動にそのとき打たれたのです。

「私」の分析によると、Mは一字の「×」を挿入することで元の楽書の内容に対話的にアクセスする。便所から出てきたMは「ちよつと笑つて顔をそらすやうに」するのはこれを遂行したゆえである。その笑顔は村山槐多の詩に描かれた「小さい女の子」とつながり、「楽書」「絵」といったエクリチュールから同質的な感動を見出している。

ここから見られるのは、書かれたもののモノとしての物質的な魅力であろう。その魅力は、「次の日もその日も消され」ないことからくる永遠性に宿っている。一方で、書かれたものの内容は「×」「△」といった記号で表現されたように、その実体は不可知であり、だからこそいっそう魅力的となる。これは、「私」が少年Mの顔を「チラツとぬすみ見」、あるいは「のぞきこ」むしかできないことともつながっている。

未来派は言葉の造形力、音響効果といった物質的な性質を重視した。これは「WC」における楽書の意味——すなわち、文字を物質として見る視点と関連している。ただし、未来派はそこから政治的にはファシズムに接続した。それとは異なり、足穂はのちに「レントゲンみたいな知覚の集注によつて真実不可思議なわれわれの芸術可能の分野をもたらさうとしてゐるもの」<sup>13</sup>を未来派の一つの傾向と捉えている。足穂は未来派の芸術論をあくまでも現実認識のレベルに移行して再規定したのである。この解釈は未来派を「心象のテンポ」<sup>14</sup>という文脈で理解する横光のアプローチとも異質的であり、そこに足穂の独自性が認められる。

## 終わりに

本稿では、「WC」における大便の表象および楽書の意味に関して、とくに足穂と未来派との交通関係に注目しつつ検討を試みてきた。このテキストで明示された物質への志向はまさに未来派的であり、それは論理面にとどまらず、作品表現の様相それ自身を通じて提示されている。このように「WC」は、未来派の流れを受容した同時代の前衛芸術運動のなかで再評価されるべき作品なのである。

<sup>13</sup> 稲垣足穂「記憶」(『新潮』1929・5)

<sup>14</sup> 横光利一「感覚活動—感覚活動と感覚的作物に対する非難への逆説」(『文芸時代』1925・2)