

東京大学教養学部「紀要・比較文化研究」第二十八輯

抜刷 (一九九〇年三月)

異文化理解の可能性と限界

—— 第三世界における「前衛藝術」

の可能性をめぐる考察を手掛かりとして——

稲 賀 繁 美

異文化理解の可能性と限界——第三世界における

「前衛藝術」の可能性をめぐる考察を手掛かりとして

稲 賀 繁 美

本稿は、「誤解——日本の前衛について」と題して、一九八七年五月二七日、ベルギーの大学都市ルーヴァン・ラヌーヴに於ける学会、「認識と相互性」の席上で行った口頭発表のフランス語原稿を日本語へ自由に訳したものである。

なおフランス語の原稿はその後「日本に於ける不可能なる前衛」と題を改めて、同学会報告書『認識と相互性』(*Connaissance et reciprocité. Presses universitaires de Louvain: CLACO éditeurs, 1989*)に収録されているので、興味のある方はそちらを参照していただければ幸いである。

*

翻訳の前に、この学会を組織した「諸文明間の相互認識のための国際機関、トランス・キュルチュール」について一言する。同機関は、ヨーロッパ共同体の傘下で、国際交流と文化交渉における摩擦や誤解に関する理論的・文化史的でないし人類学的考察をすすめるとともに、ひろくヨーロッパ、非ヨーロッパの諸大学の協賛を得て、国際的・学際

的な学术交流を模索している国際学会である。なお、このルーヴァンでの学会そのものの様子は「認識と相互理解」と題して、『紀要比較文化研究』（東京大学教養学部、第二十七号、一九八八年）に報告する機会を得たので、そちらをも参照していただければ幸いである。

最後に蛇足であるが、本稿に述べた事柄は、いわゆるポスト・構造主義的な知的風土のなかでの現代思想が、その議論の出発点ないし前提に据えている、いわばすでに時代遅れの問題を、おそろしく単純化して確認したものに過ぎず、本文の最初に断ったように、他我論や第三項排除を巡る議論を展開している哲学や社会学のご専門のかたがたの目からみれば、おそろしく杜撰な初歩的覚書でしかないことは著者自身が痛切に自覚しているところである。（事実ピエール・ブルデューの高弟のひとりである才媛、ナタリー・エイニック嬢からは完膚なきまでの批判を蒙った）。その点くれぐれもご寛恕いただければ幸である。学問の厳密さが寛容とは背馳するものであり、真理の追求は不寛容の独善たるほかないとの諦念から申し述べる。

前 口 上

伝達不可能性についてお話し上げようと存じますが、伝達不可能なものを語るわけには参りません、伝達不可能なものは伝達不可能な訳ですから。ここに私の伝達Ⅱ報告（コミュニケーション）の限界があり、また学芸会報告（コミュニケーション）一般の限界があることも最初に認識したいと思います。

異文化間の対話ということが、ずいぶんと言われて参りました。しかし対話（ディアローグ）というものは、論理（ロジック）にのっとった領域でしか可能ではありません。論理というものが即正義とは考えられず、倫理に対する

裏切りとさえ考えられる文化圏（孔子の場合など）においては、対話とはむしろ不実、背信、恩知らずの表現であると言えましょう。およそ伝達可能なものとは、外交上の必要悪としての修辞上の言い逃れであるかも知れません（日本語では「語る」とは同時に嘘をついて欺くことをも意味します）。このような文化と対話を試みることは、相手に腹を割らせるどころか、かえって相手を見失い、土俵に乗らない「他者」についての、有りもしない幻想を繁殖させることもなりかねません。

ここでは「他者」認識に関する哲学的ないし社会学的な議論に立ち入ることはせず、また理解不可能な国日本という神話を蒸し返すことも避けます。ただ、定義からして不可能な「対話＝弁証」の結果生じた悲喜劇の具体的な一例を分析することにはしたいと存じます。果たして日本の前衛藝術というものを西欧の観衆に提示（プレゼンテ）ないし表象（ルプレゼンテ）することが可能か、というのが、わたくしがここで立てる問いです。

ここであらかじめお断りしますが、「前衛」とか「日本」「東洋」「西洋」「非西欧」などといった言葉は、とりあえずの操作のうえでの符丁とお考え戴きたい。これらはいろいろの次元で置き換え可能なもので、フランスと日本の間の対話（ディアローグ）が問題を含むものであるとすれば、同じ理屈（ロジック）で、日本と韓国やその他の東南アジア諸国との関係や、フランスとイギリスさらには、フランス語圏アフリカ諸国さらに非フランス語圏アフリカ諸国との関係といったものも、問い直されねばなりません。以下の考察はそのためのささやかな出発点以上のものではありません。

日本の前衛、その本質的な曖昧さ

日本流ですが、具体的なところから話しを始めます。(そもそも誤解の有る限り、弁証法的止揚(ジンテーゼ)は在りえない訳ですから、誤解を論じるのに、大上段にふりかぶった総合(ジンテーゼ)に飛び付いたのでは、問題そのものを取り逃してしまいます)。絵画における今世紀初頭の野獸派(フォーヴィスム)とか立体派(キュービスム)とかを考えてみましょう。これらの運動が自らの前衛たる所以の保証として依拠したのはアフリカやオセアニアのいわゆる「未開藝術」でした。ところでこれらの「未開民族」が同じ「未開藝術」に依拠したところで「前衛」と認められることは在りません。それどころか、このような選択はたかだか「伝統主義」と認知されるにすぎず、たとえ時代遅れのものではないにせよ、そうした選択が「反近代主義」に属するものと分類されるのは、近代主義が西欧主義・西欧化と同義である歴史的状况においては、いわば必然の帰結です。

これと同じジレンマが日本の場合にも当てはまります。「ハイカイ」がフランス語圏のみならず英語圏にも広がった、これは文句なく「前衛」的な「イマジスト」という詩の運動に靈感をふきこんだことが知られていますが、この「伝統的」な詩歌のジャンルは当時の日本においては古色蒼然たるもので、それをいかに「近代化」するかが論ぜられていたのです。西欧の文脈では「前衛」に迎えられるものが、「東洋」にあつては「近代化」のために捨て去るべき「封建遺制」でしかないわけです。

ここに、日本の前衛の本質的な曖昧さが在ります。一方で、「ハイカイ」が「イマジスト」たちの着想源となつたからといって、俳句をひとからげに「前衛」だというわけには参りません。他方、日本の詩的前衛を、折り紙付きの「ダダリスト」や「シュールレアリスト」だけに限定するのでは、あまりに選択的に過ぎましょう。なにも「前衛」

と「非前衛」とを区分する明確な境界線を画定しようというのではなく、むしろそうした区分がそもそも可能であるのかでここで問われなければなりません。

ここで問題になるのが「近代化―現代化」（モデルニザシオン）という言葉です。日本開国後の絵画における、いわゆる「近代化」の根本は、いささか単純化しますと、西洋アカデミスムの規矩である「透視画法」、「明暗法」、「肉付け」を学ぶに在りました。ところがまさしくこれと同じ時代、当の西洋では、画壇の「前衛」はかかるアカデミスムの規矩を廃棄しようとしていたわけです。十九世紀後半の、いわゆる西洋における日本美術の流行たる「ジャポニスム」は、この文脈で理解できる現象です。日本の近代以前の藝術は、西洋アカデミスムの規矩から自由であったればこそ、ヨーロッパの前衛のモデルと為りえた訳でしょう。

このように西洋の画壇が進路を変更した結果、日本の画壇の西洋絵画に対する反応は矛盾したものとなる他ありません。それも三重の矛盾です。まず第一に、「近代化」と「前衛」のプログラムとが対立してしまう。というのも「近代化」の名の下に西洋から学んだばかりのものを、否定しなければ「前衛」たりえないからです。第三世界においては、このように「近代化」と「前衛」との間に断絶ないし対立の介入することをまず確認しておきます。

第二の矛盾として、「前衛」たるもの、「伝統」との対決をもって身上とするものであるのに、皮肉なことに、西洋アカデミスムの規矩を放棄すると、自動的にこの対決すべき日本の「伝統」に回帰してしまう。解放の障害と目される「伝統」が実は西欧の「前衛」とひそかな共犯関係に入っていたという次第で、西欧の「前衛」に根拠を求めたのでは日本の「前衛」は、日本の「伝統」と明確に対決する契機をかねて失ってしまうわけです。こうして日本の「前衛」は、伝統の權威に造形の上で反抗するという内的な必然性を欠いた運動になってしまいます。

以上から演繹される三番目の矛盾として、西欧的前衛と東洋的伝統の総合といった綺麗事は、同義反復の撞着であって、論理的に不可能であるとまで極論できます。「前衛」の精神に忠実であるためには「伝統」に反旗を翻さねばなりません、日本の場合、むしろ日本の伝統に従順であることが、造形的な水準で、西欧「前衛」への忠実さを保証することにすらなりかねない。この状況では、西洋と東洋の総合など、藝術家の意志に反するかたちでしか実現されないでしょう。「前衛」の精神に忠実であれば、「前衛」の形式に悖ることにになり、形式に忠実ならば精神が盲目になるからです。東西の統合といった楽天的な夢が、じつはこのようなのっぴきならぬ裏切りをはらんだ脅威であることにも気付かないようでは、感覚麻痺か反省能力の退行を疑われても仕方ないでしょう。

「前衛」あまりに「西欧的」な

以上のような相互浸透のなかで「伝統主義」と「前衛」とを画然と分かつのはゴルディオスのむすび目を断ち切るに等しいといってよい行為でしょうが、困ったことに、この分断行為そのものが「前衛」を定義することの謂なのです。換言すれば、第三世界において「正統」な「前衛」という立場を占めることは論理的に不可能だということになります。何故なのかといえば、端的に言って、「前衛」とは「西欧」にしか妥当しない概念だからです。「前衛」の流行了った時代が「帝国主義」華やかなりし時代だったのは、単なる偶然ではありません。自らの基礎づけの更新のために「他者」を自らのものにするという「西欧」の運動の究極的な位相が、ふたつながらここにあり、それはまた不可避免的に、「西欧」自身の自己同一性の危機をも含意していました。さればこそ、「非西欧」において「伝統的」なものが、「西欧」に於いて「前衛」を代表し得た訳ですが、問題なのは、この逆転が、西欧による一方的な奪取でしか

かった点です。「非西欧」にとって、これは二重の疎外である。なぜならば、「非西欧」は「西欧」の「前衛」にアライバイを提供しつつ、それゆえにかえって、「西欧」の「前衛」という迂路を介してしか自らの伝統文化に立脚できないという、根無し草的狀況に立たされたのみならず、この迂路から生まれるのは、もはや「前衛」ではなく、たかだか「西欧」の「後衛」ではないからです。

ひとつの盲点とその三つの帰結

以上が「西欧」の「前衛」定義を第三世界に機械的に適用するのが不可能な理由です。しかしながら、「非西欧」における「前衛」というもののコーパスを集成するとなると、選択の基準として、この「西欧」流の「前衛」定義を基準とするほかありません。ここに認識上の盲点があり、その結果「非西欧」に固有の「前衛」というものを知的操作として「構想」すること自体が、二重の意味で不可能となります。一方で、日本において、その形状が「西欧」の例と類似していることから「前衛」と認知されるような作品は、定義からして、「西欧」の追従者と見なされる。他方、この「既視」性の範疇から免れたような作品は、それと同時に、自動的に「日本」の「伝統」と同一視されてしまうからです。

「西欧」の追従でなければ「伝統」墨守という二律背反を強いられた第三世界は、かくしてみずからに「正統」な「前衛」を所有する権利をはじめから奪われてしまいます。これはいうまでもなくひとつの循環論法であって、第三世界に固有で「正統」な「前衛」などというものが出現すれば、それはそのまま「前衛」の定義にあてはまらなくなってしまう。逆に言えば、「非西欧社会」において通用する「前衛」というものは、必然的に「獨創性」を欠いた

ものでなければなりません。通用する「前衛」とは「西欧」の「前衛」の追従であると認知されるものに限られるからです。第三世界における「独創的」な創作には、従って「前衛」とは別のレッテルをはらねばなりません。ですが、これは一見明解な解決であるかに見えて、「回収不能」というそもそのジレンマを解消するかわりに放棄してしまったに過ぎません。

こうした自己検閲以上に不条理な二枚舌を演ずるのも難しいことでしょう。いわば第三世界における「前衛」の「コーパス」を集成しようとしながら、その抽出基準とする「前衛」定義ゆえに、所期の目的とする対象は、形成されるべき「コーパス」からあらかじめ組織的に排除されてしまうわけです。これは自己正当化が同時に自己欺瞞でもあるような文化的抑圧とでも称すべき事態であって、問題なのはこの二重操作の論理が首尾一貫していればこそ、そこに盲点が生じている点です。ここではそのうち三つのタイプを検討してみようと思います。

まず第一に、「西欧」の「前衛」を日本文化の伝統に「接ぎ木」しようとする試みは、すべて自動的に「前衛」をめぐる考察の視野から脱落してしまいます。みやすい例が、「現代日本の伝統的国風様式絵画」とでも訳すほかない、いわゆる「日本画」の場合でしょう。いわゆる「洋風絵画」が「洋画」（日本人画家による西洋様式の絵画）として日本に定着すると並行してはじめて「日本画」なるものが創設された経緯ひとつ取ってみても、「日本画」なる範疇が西洋的「アカデミズム」の日本への移入の一環として要請された「近代」の発明であったことは疑いありません。この点は別の機会に詳しくのべましたので、ここでは翻訳の問題に限って、誤解の態を略述するに止めます。

日本の「国風」様式といえば、西洋の目から見て日本の「伝統」様式と同一視されるのはしかたのないところでしよう。この置換自体問題をはらむものですが、その結果「日本画」は、権利問題として「前衛」の枠外に置かれること

(1)
となります。つまり「日本風」であるかぎり「前衛」ではありえない、というわけです。さらに「伝統的」であると同時に「現代」のものである、という矛盾した名称しか持ちえないこのジャンルの絵画は、定義のうえからして、現代に生き残った過去の遺物とみなされてしまいます。外国人に向けて「日本の絵画」という場合、それは日本の「洋画」を指し(1)、いわゆる「日本画」は西欧的見地からして「絵画」ではなく「装飾」にすぎない、という議論が生まれるのも、多くはこの用語の定義から必然的に演繹される「ひずみ」ですが、逆にいえば外国人にとって、いわゆる「日本画」は「日本の絵画」とは異なるのだといわれては、もうこれは定義不明即実体不明の存在でしかないわけです、それを敢えて説明しようとすれば、かえって以上みてきたような逸脱の誤解を必然的に産んでしまう次第です。(3)

次に、ふたつめの脱漏——それが時間的に先行するものであれ、遅れて出現したものであれ、とにかく「西欧」の「前衛」にその等価物がみいだされないような産物は、「日本」の「前衛」として考察すべき対象から組織的に排除されてしまいます。「生け花」「陶藝」「書道」といった「伝統藝能」の場合がそれで、「伝統」というのは、この場合たんに対応物が「西欧」には存在しないという事態を物語っているにすぎない形容詞です。その証拠に、ひとたびこの領域で形態的に「西欧」の「前衛」のまね事が行われたり、逆に「西欧」の「前衛」がそのまねを始めたりと、とたんに「前衛生け花」「前衛陶藝」「前衛書道」といった名称が授けられ、「伝統」は消去されます。裏返してみれば、いわゆる「藝能」なり「工藝」は「美術」の領域には属さないという「伝統的」価値判断が「前衛」の定義と表裏一体になっており、それゆえ「前衛」と名づけられたものは、「美術」に属する以上同時に「藝能」とか「工藝」の範疇を離脱する仕組みです。

これは二重の意味で、随分と奇怪で戲画的な排除の法則と言うべきでしょう。まずこれが、自分の範疇に合致しない現実を自分の都合の良いように切り刻む、というプロクルステスの寝台であることは言を俟ちません。しかしもっと重大なのは、「伝統」に対する反抗という、本来の意味で「前衛」的な選択であつたはずの運動が、もともとこうした「伝統工藝」の領域でこそ闘われうるという可能性に対して盲目になつてしまふ危険です。実際、「西欧派」にとっては西欧の最新流行を移入しさえすれば「前衛」を名乗ることが許された訳ですが、「伝統派」は、自らの対応物が「西欧」に存在しない限り、「西欧」に従従すること即「前衛」を自称する、という可能性から隔てられている。そして逆に「前衛」と認知された時には、その代価に、みずからの自己同一性をも犠牲にせざるを得なかった訳です。というのも「西欧」の側から見た場合の「前衛」としての認定基準は、絵画ないし彫刻における西欧の「前衛」的達成との形態的類似にしか求められないからです。実際、実用に耐えない「前衛」の器ではもう「陶藝」とは言えませんまい。いうまでもなく、我々がここで問題にしたいのは、こうして「伝統」と「前衛」との懸隔のうちに取り残されてしまった「呪われた部分」です。

最後に三つ目の欠落を指摘しようと思いますが、これは「日本」の「前衛」を指示なり表象しようとする試みの論理的な必然として生じる欠落であるだけに、いっそう皮肉な帰結であるかと存じます。つまり、物事の順序として、我々はまず日本の藝術作品のなかから、「西欧」の「前衛」に類似したものを抽出し、ついでその抽出されたサンプルのなかに優れて「日本的」な特徴を認めようとしています。この操作は一見論理的なように映りますが、実際にはずいぶんおかしい転倒が生じています。というのも、「前衛」のコーパスを集成する過程では組織的に排除してきた筈の「日本性」を、一旦コーパスが出来上がった段になって、今度は事後的に件のコーパスの中に強いてみつけだそう

とするわけですから。なにが皮肉といって、そもそも「日本」臭さそのものを徹底的に清算しようと努めた当の試みのなかに「日本」臭さを嗅つけようとするのですから。実際「日本」の「前衛」たちの抱いていた「夢」とは、「西欧」の「前衛」と無条件で一体化・同一化することではなかったでしょうか。それが無理だったのを検証する作業が、言葉の本来の意味で皮肉（イロニー）たらざるを得ない所以です。

裏切りとしての表象Ⅱ代表Ⅱ代行

さて皮肉な矛盾はこれにとどまりません。「西欧」と無条件に同一化しようという、世界市民的な夢は、日本人たちがひとたび実際に西欧と交渉をもつようになるや、深刻な疎外を巻き起こします。「日本人」を脱するがためにヨーロッパを目指してきたというのに、ヨーロッパにあつては「日本人」らしさを誇示せねば認められず、逆に日本では「日本人」ばなれした様子を演じなければ「国際人」と認められない。

いわゆる「二重拘束」という事態ですが、これを脱するには詭弁を弄するに限ります。ヤヌス宜しく二つの顔を使い分け、日本人相手にはパリ社交界の花形ぶりを見せつけ、ヨーロッパでは「日本」の美学の具現であるかのごとく振る舞うという訳です。これは抵抗しがたい誘惑だけに不誠実な態度というものでしょう。しかしながらこうした日和見主義の二枚舌なくしては、洋の東西で等しく「国際的」有名人となることは出来ずまい。もっともこうして「国際的藝術家」と認められるのは、いわば文化的な二重スパイを演じる心理的負担を常に身に抱える拷問です。「前衛」と「日本」との同居も、つきつめればこうした意識的折衷の境涯に耐える覚悟なくしてはありえませんが、その時もはや「日本」という国籍に固執するのは、ひとつの演技なのではないでしょうか。ここで、いわゆる「エコール・

ド・パリ」の画家たちが、その大部分「故郷喪失者」のマジナリティーを逆手に取った、したたかな無国籍遊民たちであったことを思い出すのも無駄ではないかと思えます。

独創性の欠如としての「日本」らしさ

ここまでくれば、典型的に「日本的」な「前衛」といったものは、知的な偽善の産物でしかない、とまで極論することも可能かと存じます。そもそも「西欧」の忠実な模倣に日本の独創性を見いだそうとするぐらい馬鹿馬鹿しいこともありますまい。そこに「日本」らしさが現れるとすれば、それは「模倣」が不完全であることを暴露するのではなく、そもそも「前衛」たるためには捨て去らねばならない「国粋」的な残滓が露呈したものだということになります。

このような否定的状況を前にして、我々はむしろ視点を転倒させてみるべきかもしれません。つまり、かの「日本」らしきなるものを、もはや「日本」を特徴づけるなんらかの「独創性」と考えるのではなく、むしろそのような「独創性」の欠如と定義してみるわけです。というのも、「日本」らしさが「模倣」の「忠実」さに存するならば、その符丁として「独創性」の欠如以上にふさわしい基準はないでしょうから。

これはほとんど常軌を逸した帰結かも知れませんが、そもそも広く一般大衆に「日本」の「前衛」を提示するのに、その「独創性」の欠如をよく賞味してほしいなどと訴えたのでは、これは噴飯ものでしょう。^(四)しかしながら、少しはまじめに「日本」の「前衛」というものを考えてみれば、そこにこの程度のジレンマはいくらも隠されているのだということ位は、再確認しておいた方が宜しいのではないかと思います。

三つの境界例の検討

ではこの悪循環を脱するにはどうすればよいのか。こうした認識装置の自家中毒を防ぐにはどうすればよいのか。困難なのは、我々の突き当たる袋小路が、まさに我々が取る組織的なアプローチに内在する性質のものである、という事です。我々の手の内にある「前衛」という引き出しに分類可能な作品のみを抽出しているかぎり、解決は有りえません。かといって、私はここで「日本人」として、いまひとつ別の分類体系を提示する任にもなければ、そのような権威ももっては居りません。「土着民」の視点が、「西欧」の視点以上に「正統性」を保証するものではないからです。むしろ私がここで主張しているのは、このような「規範的」ないし「権威的」なものの見方の横暴に屈服してはならないということです。境界例とでも言うべき現象を前にして、互いに両立する訳ではない、様々の文化に特有の視線が相互に交錯して、どのような相互作用の模様を浮かび上がらせるか、それを残る時間で手短かに検討しようと思います。ここでとりあげる三つの例は、通常には西欧においてのみならず日本においても「前衛」の定義からみ出るか、除外されているものですが、ここでは、その排除の論理をつまびらかにしていかなければなりません。

まずとりあげたいのが、「日本に於ける民衆工芸運動」（いわゆる「民藝」運動）ですが、これは決して「民衆藝術運動」ではありません。というのも、西欧近代的な大藝術と小藝術との上下関係を問い直すところにその眼目があるのですから。今世紀二〇年代におけるこの運動の推進者である柳宗悦は、無垢で無名の職人の手になる日常の雑器より純粹で美しい作物は存在しない、というのもそれらは近代の個人作家の利己的な野心や豪奢によって汚されていないから、と主張します。日本で「前衛」と目されるさまざまな流派が「西欧」の「前衛」的作物の「形骸」を外面的になぞったにとどまるとするならば、「民藝運動」は「西欧前衛」の「精神」を汲んだといえましょう。「西欧」か

らその果実をもちで食べるのに満足するのではなく、その果樹を手に入れ、なんとかそれを日本という土壌に移植しようとする態度がここにあります。この運動を、ウィリアム・モリスを批判的に継承した「伝統主義」呼ばわりするのは無論容易なことですが、むしろそこで気付くべきは、こうした「伝統主義」という選択そのものが「西欧」の教訓のひとつであったということです。日本の文化的遺産を「再評価」するには「西欧」という「外」のまなざしが必要だったわけですし、また忘れてならないのは、そもそも「西欧」の「前衛」が、「中世主義」ないし「始源主義（プリミティヴィズム）」を志向した運動であったことです。その精神的同族が、日本では「反近代的」「伝統主義」に化けてしまう、というすり替えの問題性は、すでに我々がこの論考の冒頭で指摘しておいたところです。^(五)

ふたつめの例として、いわゆる「創作版画」を取り上げましょう。「民藝」が「西欧」の「前衛」イデオロギーを支えに「伝統」を更新させようとしたならば、「創作版画」は一度に西欧のイデオロギーと日本の伝統とを否定せねばなりませんでした。二重の否定と申しますわけは、一方で西欧の「美術」ハイエラキーにおける「版画」の従属的な地位を打破し、他方日本の「浮世絵」の伝統にたいしても、これと対抗せねばならなかったからです。^(六)しかし「創作版画」がひろく「民衆」の藝術的媒体として活用されたのは、とりわけ中国においてでした。魯迅の手で中国に伝えられた近代木版画は、大衆の伝達的手段として、とりわけ共産党の指導下に人民解放のプロバガンダにひろく利用されました。民衆の表現媒体として、社会革命に役立てられることで、小藝術たる「版画」は文字どおり「前衛」へと変貌を遂げたわけです。これをすぐれて藝術の前衛的革命と呼んでは、論理撞着ではないにせよ、あまりに楽天的とお叱りをうけるかも知れません。

一方、版画の兄弟分であるグラフィック・アートは日本においては六〇年代末には、「前衛」そのものの枠を越え

てしまったように思われます。一九七〇年の大阪万国博覧会に多数動員されたデザイナーたちは、以降広告業界や商業市場の鹵軍に呑み込まれてゆきました。この傾向に抵抗する者たちも含めて、人々が喪失感とともに悟ったのは、「前衛」の時代とは、選ばれた才能が全世界と直接に一体となれるという幻想の存在した、良くも悪しくもロマン主義的な風土の最後の祭典であったということでしょう。夢の後の幻滅のなかで創作をはじめた今日のグラフィック・デザイナーたちは、もはやみずからを「前衛」と規定するには、あまりに醒めています。

最後に、日本の建築に一言をくれれば、ここでは「前衛」の終焉は、なおいっそう主体的な言葉で語られています。近代主義（モダニズム）の騎手となった「父」の世代が国際的な評価を得はじめていくばくもなく、「子」の世代は「近代」の終焉を宣言し、「前衛」という標語も過去の遺物になってしまいました。いわば日本近代が百年をかけて「西欧」に対する「遅れ」を取り戻したところで、偶然の一致か否か、当の「西欧」は、日本にたいする模範であることも放棄してしまったのです。ここでもまた、「前衛」であるとともに「日本」という両立が否定されてしまったわけですが、それは一種の歴史の皮肉と言うにとどまりません。いわゆる「ポスト・モダン」建築の跳梁とともに、日本では江戸時代という「前近代」文化への「回帰」が喧伝されるようになってきましたが、これがけっして偶然の事態ではないからです。「前衛」の彼方は、はたして「前近代」の再来なのか、と問うべき地点に我々は今置かれています。

「前衛」の彼方、ないしは反動的退行の危険

我々は「前衛」であることの「存在理由」を失う場所にさしかかりました。今後「西欧」が日本に対して、いかに

も「日本」的な作品を提示するように要請してくるものならば、どうして「典型的日本人」を演じないわけに参りましょう。もはや日本の「前衛」ぶりではなく、「日本」ぶりを外国に向って開陳する時だというわけです。外人むけの倒立した国粹的改宗とでも形容できましようが、七〇年代以降、海外で活躍する多くの日本人藝術家がこの途を選びました。しかしながら、このあらたな責務は、我々がここまでに分析してきた日本の「前衛」の諸矛盾を解消するどころか、それをかえって倍增するものではないかと恐れます。と申しますのも、民族美学的な国粹主義というものは、所詮「前衛主義」的な「帝国主義」の裏返しでしかないからです。このあらたな「エスニック・日本回帰」が実際に文化的裏切りであることは、それがあらたな「オリエンタリズム」であり、しかも、それが今度は「西欧」によってではなく「東洋」みずからの手で演出された「東洋趣味」であることから明らかです。十九世紀における「西欧」の「オリエンタリズム」が「西欧」による「東洋」纂奪の一形態であって、「西欧」は「東洋」を己がものにするために、それを自らのカテゴリー、コードそしておのが僭称する「普遍主義」へと「還元」^七したことを、ここで確認しておきましょう。これを単純に倒立させた価値観こそ、「エスニック」な価値の復権という美名の下で、いままさに我々を狙っている危険ではないでしょうか。

そもそも我々は日本の何を外国に示すのか、これがまず問われるべき問題でしょう。逆説的なことですが、代表的な典型的（ルプレザンタティブ）な日本といったものは代表Ⅱ表象（ルプレザンテ）するに値せず、報道もされません。それに対して、記事になるのは、民俗学的な奇習とか受験地獄のようにセンセシヨナルな事態です。つまり唯一日本の特異な面のみが、表象しうるⅡ上演可能（ルプレザンテーブル）な日本である、と言えましよう。国際的な次元で出演可能な「日本人」はいわば「本当の」日本人を隠蔽してしまふ。

日本人に居る「普通の」日本人にもっとも分かりにくい強迫観念のひとつがおそらく「自己同一性」であって、その日本語訳が示すとおり、これは日本においては同義反復であって、わざわざ問われるべき筋合いのものではありません。これは「外国人」の面前に出ではじめてのつびきならない問となるものですが、不思議なことに日本人の集合的表象としての「日本」という国には、外人はどうやら存在しないらしい。外の眼の介入が前提とされれば、当然問い直されるべきあまたの現象がどの国の場合にでもありましようが、そうした次第で日本では、特殊日本的と日本人が思っている事態についても、それにあえて説明が加えられる様子もない。

そうした、あえて言挙げもされず、意識にものぼらせることのない日常を一体どうやって外に提示すればよいのでしょうか。「内」では問われないような質問に答えるのは、既に外向けの「ずれ」を作り出す経験です。明白な論理を取り結ぶまでもないという風情でうごめいている事態に筋を通すのは、すでに実生活の感覚から自らを隔てる運動です。こうして無媒介的な世界から離脱することは、既に、ある「根こそぎ」状態を体験する異常事態であって、そのような「外むき」の説明を定式化し、媒介性をともなった伝達に与するのは、もはや一種の裏切りでなければ、わざとらしい芝居仕立てのような感覚なしには遂行出来ない暴力行為である、と当事者には感じられざるを得ない。というのも、忠実に外との伝達を試みれば、それは内輪の文化ないし生活信条にたいする不忠実たらざるを得ないからです。内への信頼と外に対する信頼とのあいだのこの表裏の文、こうした象徴的次元での傷を負うことなくしては、そもそもコミュニケーションというものは成立しえない筈です。媒介者の口利きとは常にこのような制裁（サンクション）を蒙らずしては裁可（サンクション）されない両義的な背信行為であるわけですが、それこそ、我々がとりわけ異文化間の交渉において耐えし支えつづけねばならぬ、外交的使命の偉大と悲惨ではないでしょうか。

耐えられない使命としての寛容さ——結論にかえて

およそ「日本」を外国に提示しないし表象するという作業は、右に見たような外傷を蒙ることなくしては達成されません。媒介者なり情報提供者（メディアアトゥール）というものは、その情報源から隔てられ（メディアティゼされ）た、知的なデラシネであればこそ、良かれ悪しかれ「代表者」の役割を演じる＝表象することが出来る。自ら代表＝表象すべき当のものから隔てられなければ、それを代表＝表象できないというのは、自己否定を契機とした使命という事です。こうした負の侵犯行為の聖痕を身に刻んでゆくのは、しかし果たして倒錯的な行為でしょうか。

否、むしろ「日本」が理解不能の（架空の）場所として魅力を発し続ける原因であり結果でもあるのが、この傷痕にはかならないのです。ここには知性に把握しうる限界、認識論的な闘が顔を覗かせて居て、我々はその彼方に進むわけには参りません。我々に伝達可能なものは、たかだか象徴的な暴力というか、記号の暴力とでも呼ぶしかない力によって傷付けられた真実でしかありません。しかしながら、我々の知的活動の責務とは、間違っても、自らを真実の、ましてや「真理」の守護者などと思ひ違いするのではなく、むしろひたすら件の「傷」を顕示しつづける憑代に殉じるを措いてほかに無いのではないかと考えます。

恐らくもはや口をつぐむべき刻でしょう。畢れるにあたって、ひとつ昔からのアポリアを引用したいと思います。それは寛容に関するものなのですが、「寛容は不寛容に対して寛容たりうるか」という、皆様ご存じの問いです。不寛容に対して寛容であれば、結果として不寛容を容認してしまうことになりましますし、逆に不寛容を許さないという態度もまた自ら不寛容を宣言することになってしまいます。我々の知的活動とは、究極のところ、この耐えがたい（寛容できない）条件に耐え、甘んじてその野蛮さの犠牲となる覚悟を養うに尽きるかと思ひます。甚だ野蛮なフランス

語にもかかわらず、最後まで静聴のほど、まことに有り難うございました。

注

- (一) Shigemi Inaga, 《L'Invisible Avant-Garde au Japon》, *L'Ecrit-voir*, N° 10, 1987/88, pp. 38-54.
- (二) こうした見解の最も単純かつ極端なものとして、千葉成夫、『戦後美術逸脱史』、晶文社、一九八六がある。
- (三) はとんど笑い話に聞こえるが、最近パリ第四大学の美術史教室に日本の近代絵画についての千頁近い大博士論文を提出したイザベル・シャリエ夫人は、指導主任（あえて名を記さないが、西欧近代美術研究の最高権威と目される長老である）に、「日本画」と「洋画」の区別を納得させることがついに出来なかったという。
- (四) いうまでもなく、このような「独創性」志向の文化土壌そのものの批判から出発して「前衛」神話を解体する蓮實重彦氏のような「独創」もあるが、ここでは立ち入らない。
- (五) 「民藝」に対する筆者の批判については、拙稿、「前衛と藝道との隘路、フランス人の目を借りて民藝を考える」、『比較文學研究』（東大比較文學會）、五十四号、一九八八年、二五〇—二六一頁を参照いただければ幸である。
- (六) もともとこの常識的見解には保留が必要である。Shigemi Inaga, “A la redécouverte de l'Ukiyo-e, les graveurs sur bois à la recherche d'un statut d'artiste au Japon dans la deuxième moitié du XIXe et au début du XXe siècles”, *Nouvelles de l'estampe*, N° 78, pp. 4-14 参照。
- (七) Jean Laude, *Peinture pure et / ou avant-garde : Les Orientalismes 1860-1960* (dactylographié), Université de Paris I, 1975-76, p. 99.