

Title	外部について：瀧口修造、オクタビオ・パス、アレッホ・カルペンティエール
Sub Title	
Author	石井, 康史(Ishii, Yasushi)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2006
Jtitle	Booklet Vol.14, (2006. ) ,p.24- 37
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000014-04211369">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000014-04211369</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

## 外部について

瀧口修造、オクタビオ・パス、  
アレッホ・カルペンティエール

石井 康史

瀧口自身は「前衛(アヴァンギャルド)」という用語を自分の思考単位としてあまり用いていない。その理由としては、戦前戦中の日本においてまず政治的前衛と混同される危険性もあっただろう<sup>1</sup>。しかしより重要なのは瀧口にとって「前衛」が単なる相対的な位置の概念に過ぎないことだ。芸術家集団の固有名詞としてではなく、普通名詞としての「前衛」はあくまでも「或る一部の作家」が「同じ所に止つて居る」ことなく「つねに先に立つて表現領域を拡げて行く」時に、その「芸術を包括して」呼ぶ「相対的な言葉」<sup>2</sup>(傍点引用者)以上のものではない、と瀧口は1938年に発言している。「前衛」とは言ってみれば芸術家たちが同時代空間内で配置される相対的な位置関係を表すだけの概念なのである。

それにもかかわらずここでとりあえず便宜的に「前衛」という呼称によって瀧口修造を考察しようとするのは、瀧口自身が結果的に「つねに先に立つて」来たというまさしく「相対的な」立地点ゆえである。この点において瀧口を「前衛」と呼ぶことは許されるかもしれないというだけのことだ。本人が自己言及(セルフレファレンス)として「前衛」という名称を選択しているかどうかではなく、「つねに先に立つ」というその一点において、他者による言及(ヘテロレファレンス)<sup>3</sup>としてその「前衛」性を瀧口修造ほど長期間にわたって継続的に体現しうる例は20世紀芸術の中でも多くはないだろう。さらにシュルレアリスムから舞踏にいたるまで、日本の20世紀「前衛」芸術全般と瀧口修造との関わりを個別に点検するなら、その参与対象の多様さゆえに瀧口修造という「前衛」は高度に複雑なものでもあり、その運動は本人の意思のいかんによらず特権的な軌跡を描くように思われる。「前衛」というレファレンスとしての無期限性、他に類例を見ない複雑かつ特権的な軌跡、その二点のみによっても瀧口修造の例は非ヨーロッパ圏における20世紀芸術という主題の中で魅力的な命題を構築してくれる。相対的な位置<sup>ポジショニング</sup>指定としての「前衛」性は、瀧口が自らを追い越しながら先へとたゆまず移動することでその属性を更新し続けるのである。

過去の時間の中の忘れ物のような「前衛」という歴史叙述として制度化されるのではなく、「前衛」という自己言及が継続的に更新されて行くのであれば、更新と再出発のために（フーコー流の<sup>4</sup>）切断と新たな起点という契機が前提条件となるはずだ。関東大震災という切断の物理的契機が日本の前衛芸術に対して果たした役割を考えるまでもなく、両大戦間期には切断と新たな起点が群生している。千葉宣一の要約を引用すれば、たとえば関東大震災とはひとつの「社会革命」（菊池寛） 江戸文化・明治文化の焼失（永井荷風） 日本人の精神世界の大「変動」（中野重治）であるといった表現が並ぶ。そのいずれもが再出発のための痛ましい物理的切断としての関東大震災を表出していると言えるだろう<sup>5</sup>。シュルレアリスムを方法としては一貫して支持しながら、切断と新たな起点の設定とを不断に繰り返す運動こそが瀧口修造の「前衛」性だったのかもしれない。

自己をたえず更新し続ける「前衛」としての瀧口修造というこの仮説そのものは単なる印象論を超えるものではない。「前衛」瀧口を検証するために、本稿では非ヨーロッパ圏における「前衛」という文脈を選択する。そのなかで瀧口にとっての「外部」という問題を考えてみたい。より具体的な入り口としてメキシコ生まれのオクタビオ・パス、キューバ生まれのアレホ・カルペンティエールという、シュルレアリスムと関係をもちつつ、「外部」としてのヨーロッパを主題化したふたりのラテンアメリカ人の例と比較<sup>6</sup>しながら、瀧口における空間の分節化、すなわち「外部」と「内部」の問題を検討したい。パスは1914年、カルペンティエールは1904年生まれたから、1903年生まれ瀧口とカルペンティエールは同世代、パスはその次の世代ということになる。のちに触れるように、キューバ、メキシコはじめラテンアメリカ・カリブ海諸国におけるアヴァンギャルドは（ピセンテ・ウイドブロのような少数の例外をのぞけば）ヨーロッパという外部から識別されて対峙する自国という内部を主題化することなしには成立しないように見える。では瀧口にとっての外部とはいったい何だったのだろうか。

## 1. 瀧口修造という空間

ラテンアメリカ・カリブ海諸国において、瀧口のように傑出した「前衛」の伴走者を寡聞にして私は思いつけない。瀧口修造が長期間にわたって「前衛」であり続けることができ、かつ幅広いレンジを維持することが可能だったのはなぜだったのか。何よりもまず瀧口修造とはおそらく登場人物以上の何か、たとえて言えば劇場そのものであったのかもしれないほど、その存在は大きい。瀧口修造自身の周囲に構築される空間、より具体的には自身のテキストやオブジェクト、さらに積極的にコミュニケーションをもったアーティストたちや収集物群によって構成される世界は、それ自体すでにひとつの空間の結節点としての相貌を獲得しているという仮説からこの本稿は出発する。

まず、瀧口修造という空間は多くの交通の結節点であり、外部世界と不

断の連絡を維持しながら、さながら一個の生命体のように自らを生産し続けたと考えてみよう。瀧口という結節空間とその外部世界との関係というこの命題を、ひとつひとつの芸術が自己言及的に構想する空間とそれを取り囲む世界、いわばひとつの〈部分〉とそれが所属する〈全体〉との関係として主題化することが、本稿の議論の第二の出発点である。瀧口における外部という命題を「部分」と「全体」の問題として設定すること。理念的に考えるならば、〈部分〉と〈全体〉の関係性を構成する概念には多くの選択肢が当然あり得るだろうが、本稿においてはふたつの修辞学の文彩 tropes を主作業仮説として、以下に取り上げる 20 世紀ラテンアメリカ二国の文筆家ふたりが採用した戦略の例を眺めながら、瀧口における内部と外部を〈部分〉と〈全体〉の問題として、より明解な疑問文にすることを目指したいと思う。

## 2. シネクドキとメトニミー

修辞学のいわゆる四つの主文彩<sup>4</sup> major tropes の操作のうちふたつは主として〈全体〉と〈部分〉の関係を表象している。ひとつは拡大物としての〈全体〉とその縮小物としての〈部分〉の関係であり、いまひとつはモザイクを〈全体〉とする時それに対する構成要素の一断片としての〈部分〉という関係である。修辞学用語で言うならば前者にはシネクドキ (synecdoche、提喩) 後者はメトニミー (metonymy、喚喩) という呼称が与えられている<sup>7</sup>。シネクドキとは、たとえば話者としての「私」に対してその「私」の「心」がもちうる関係であり、縮小(ないし時には拡大)の操作によって構築される文彩である。あるいはコスモポリタニズムが世界というものをより小さい空間内に再生産することを目指すのであってみれば、世界という〈全体〉に対する〈部分〉としてのいわゆるコスモポリタン社会は、その世界の縮小物、すなわちシネクドキということになる。逆にこのシネクドキを無限に拡大することで理論上世界の像を得ることが可能となる。〈部分〉が〈全体〉の縮小物であるならば両者の関係は一本の木とその枝のようなもので、一本の枝を垂直に立ててみると木全体の縮小物ができ上がるように、いわば有機的な関係であると言える。この変換操作を用いると、たとえば自動筆記の理念をふたつのシネクドキの関係性の連結によって説明することが可能かもしれない。まず主体という〈全体〉と無意識という〈部分〉との関係、さらに無意識とその筆記というもうひとつの〈部分〉間の関係だが、主体から無意識、無意識から自動筆記へという変換はいずれも大きさが変化しただけで内容に変更がないこと、すなわち有機的な縮小・拡大の手続きが前提にされている点で、シネクドキに相当すると考えることが可能だからである。

一方メトニミーは同じように〈部分〉と〈全体〉の関係を表わす操作でありながら、シネクドキのような有機的縮小(あるいは拡大)再生産ではなく、機械的な〈部分〉いわば部品と〈全体〉の関係に相当する。たとえば

「飛行機」を「銀翼」という〈部分〉、すなわちメトニミーで置き換えて「空は銀翼でいっぱいになった」と述べる場合、〈部分〉としての「銀翼」は〈全体〉としての「飛行機」の代替物として機能しているが、シネクドキとは異なり「銀翼」を拡大しても「飛行機」の像を得ることは出来ない。「私の心」が「私」の小宇宙であるような意味においては、「銀翼」は「飛行機」の小宇宙ではないからだ。「飛行機」をモザイクと考えるならば、「銀翼」はそのひとつの量的断片であるに過ぎない。両者の間には機械的なあるいは量的連関のみが存在し、質的連関が介在しないからである。ただし重要なのは、「銀翼」が「飛行機」という〈全体〉にとって主要な構成要素であることだ。同じく「飛行機」の〈部分〉であっても「ねじ」ではメトニミーとして容易に機能しがたいことから、この点は理解されうるだろう（「空はねじでいっぱいだった」は意味をなさない）。要約すれば、〈部分〉と〈全体〉の関係を操作する上で、質における連関が構成する縮小拡大の関係を構築するのがシネクドキ、重要な構成要素ではあるがあくまでも量的な連関によって構成される〈部分〉と〈全体〉の関係を構築するのがメトニミーということになる。

瀧口にとっての外部とは何かという本稿の設問に立ち返ってみるならば、20世紀以来の芸術がその〈一部分〉たりうるような〈全体〉とは果たして何なのだろうか。たとえば瀧口修造が収集し続けた、物質としての世界の断片の集積を前にした時、それらの由来する起源としての〈全体〉がいかに構想され得る、あるいはされ得ないのか、その問題を私は考えてみたいのである。設問を再度提起しよう。瀧口修造という結節点は、〈全体〉としての同時代世界に対してどのような関係にあったのか。瀧口という結節空間は、同時代の外部世界に対してみずからシネクドキであろうとしたのか、それともメトニミーであろうとしたのか。有機的な縮小物、いわば小宇宙であったのか、それともそれ自体では世界の全体像を示唆し得ない、しかし世界が必要とする一部品であったのか。結論を先取りして言うならば、瀧口はシネクドキとしての小宇宙、すなわち外部世界と質的に同一と認識されうる空間を自己の周囲に構築しながら、外部世界に対する異物たることを、結節点としての自らが及ぼしうるあくまでも効果として要求する、そんないわばメトニミーとしての主張をもっていたと私は考える。

### 3. パスとシュルレアリスム

1938年アンドレ・ブルトンが「ヨーロッパ文化の解毒剤を求めて」「超現実的な国」<sup>8</sup>メキシコを訪問し、「独立革命芸術のために」と題された宣言文をトロツキーとともに起草する（ただしブルトンの代わりに画家ディエゴ・リベラが署名している）<sup>9</sup>。芸術と革命の連関、すなわち芸術活動と外部世界の質における一致を求める時点で、ブルトンにとってシュルレアリスムはすでに世界という〈全体〉とシネクドキによって接続されるものでなければならなくなっていた。首都メキシコ・シティ、コヨアカン区にあっ

た画家ディエゴ・リベラ宅を訪問した際、リベラ、トロツキーとともに三人で撮った写真。ちなみにこの写真を撮るためにリベラ宅へ呼ばれた写真家がマヌエル・アルバレス＝ブラーボManuel Alvarez Bravoで、のち『ミノトール』誌を通じてヨーロッパでシュルレアリストの写真家として喧伝されることになる<sup>10</sup>。に映る三人の和やかな笑みからは、その祝祭的な状況が活き活きと伝わってくる。この写真映像が伝える笑みのままにブルトンは芸術においても政治においても探していたメキシコを文字どおり発見することになるが、ジェイソン・ウィルソンが当時の文芸・芸術ジャーナリズムを調査して結論づけるように、メキシコにおけるシュルレアリスムそのものの受容は狭い範囲に限定され広範囲に流通するにはいたらなかった<sup>11</sup>。1920年代以来メキシコにおいては複数の「前衛」理念が断片化されて並置される状況にあり、とりわけディエゴ・リベラらによる壁画運動が民族主義へと大きく舵を切って政府による1910年革命の制度化と表裏一体になる20年代後半<sup>12</sup>以来、その是非をめぐるナショナリズムとコスモポリタニズムという二項対立がとりあえず設定されてはいる（後に見るように両者の関係は単純な二項対立ではなくより複雑なものだった）。その文脈において一部の例外をのぞけばシュルレアリスムはコスモポリタニズムのひとつに過ぎない<sup>13</sup>ということになった。内部と外部の関係性において、メキシコのナショナリズムはヨーロッパに対するその異質さ・独自性を主張する点においてメトニミー的関係にある一方、コスモポリタニズムはメキシコ内部に非メキシコとりわけヨーロッパの時空間を設定する点においてシネドキ的關係にあると言えるだろう。ここでは、ウィルソンによればシュルレアリスムがコスモポリタニズムの一構成要素としてメキシコにおいて流通したことになるが、ヨーロッパに対する異質な他者としてのメキシコというナショナリズムと必ずしも対立していない点が重要だ。ブルトンがメキシコにおけるシュルレアリスムの例として取り上げるフリーダ・カーロ<sup>14</sup>や、アントナン・アルトーによってヨーロッパに紹介されたマリア・イスキエルド<sup>15</sup>といった例が、いずれもナショナリスト美術と主題を共有していることは強調されて良い。すなわちブルトンが訪問した1930年代のメキシコにおいては、ナショナリズムとコスモポリタニズム（外部世界とのメトニミー的関係とシネドキ的關係）に関して少なくともふたつの選択肢がありえたということだ。第一にナショナリズムがコスモポリタニズムかという対立を相互排他的な全否定の関係ととらえること。第二にナショナリズムとコスモポリタニズムの対立を必ずしも相互排他的ではない部分否定の関係ととらえること。たとえばヨーロッパが終末でありメキシコこそが新しい起点であるとすれば前者ということになるし、あるいはヨーロッパの方法論でメキシコの主題を取り扱おうとすれば後者ということになるだろう。部分否定によるゆるやかな対立に基づく選択肢設定である後者においては、いわばヨーロッパとメキシコが<質において相似であると同時に相互に相違するものでもある>というパラドクスができてしまう。

このパラドクスこそが、次のオクタビオ・パスや、また後に見るアレックホ・カルペンティエールの課題となったのである。

前出ウィルソンによれば、パスとシュルレアリスムの具体的な接点は次のようにまとめうることになる。「37年にスペインからパリへ舞い戻ったパスは、デスノスやブニュエル、ペレを識った。ペレは41年から46年にかけてメキシコで暮らす、そこで結ばれた友情は、45年にパリに着いたパスをまっすぐにプルトンのもとへと赴かせた」<sup>16</sup>。プルトンのメキシコ訪問時にはヨーロッパ滞在中の若い無名詩人に過ぎなかったオクタビオ・パスは、シュルレアリストたちと多く関わりながら、しかしシュルレアリストを自己言及の呼称とすることはなかった。オクタビオ・パスとシュルレアリスムの関係について、パスが「シュルレアリスムを生る姿勢として、志向として理解し、単なる詩のスタイルとは考えなかった」<sup>17</sup>とウィルソンは要約してもいる。では単なる詩作の方法以上の「生の姿勢、志向として」のシュルレアリスムとはどのようなものなのか。1965年にシュルレアリスムを回顧しながらパスは次のように述べる。

芸術と生の境界を消し去ろうというシュルレアリスムの意志は目新しいものではない。新しいのはそれが表現された言葉であり、その行動の意味である。「芸術的生活」でもなく、「生の芸術」でもない。すなわち言葉の起源へ、語ることに創造することの同義語だった時へ戻ることなのだ。<sup>18</sup>

この引用には注目に値する点が少なくとも二つある。ひとつは「言葉の起源へ」の運動という提起、もうひとつは「語ることに創造すること」という提起である。まず「言葉の起源へ」の運動に関しては、詩さらには人間存在の始源探求という自己の詩的戦略のなかにシュルレアリスムを位置づけながら、パスによればシュルレアリスムによって開示された「生の姿勢・志向」という方法によって、言葉にとっての始源の世界との間を往還することが可能になるという意味だろう。表象物としての現在の詩は始源の言葉そのものではないかもしれないにしても、シュルレアリスムという「生」の主題化の方法によれば両者の間の往来が可能になり、その結果生産される詩とは始源の言葉を、まさしくシュルレアリスム的に志向するものとなるのだろう。言葉がまだ始源の状態にある地点から投射されることで創造される〈一部分〉が現在の詩なのである。起源の言葉とそこからの派生態としての詩との関係においては、単に機械的な量の多寡ではなく詩が始源の言葉に由来するものであることが質において担保されていなければならないのであってみれば、起源という概念と現代詩という概念を連結する操作はシネクドキでなければならないことになる。

シュルレアリスムの示唆する姿勢・志向は、詩にとって、あるいは芸術、さらに生にとって、到達可能な地点に連結された始源との往還運動を可能

にする方法であり、その始源の空間と詩・芸術・生とがシネクドキ変換によって質において有機的に連結されているとしたら、人間の営為と原初の楽園とは統一され、カルチャーとネイチャーとがひとつの秩序の中に再構築される祝祭的な空間が出現することになる。パスの詩論の核心にある論理性はこのようにも要約されうるだろう<sup>19</sup>。換言すれば、シュルレアリスムの「姿勢・志向」によって芸術や人間の生の側から始源の時へと遡行することが可能であるとともにこのように提起することは、芸術あるいは生というものと、起源における言葉というものがもつシネクドキの連関を主張していることになる。さらにその起源において、「語ること」が「創造すること」と同義であるとは、すなわち有機的な拡大・縮小の操作によって得られる〈全体〉と〈部分〉の関係性そのものが、単なる概念ではなく行動へと変換されうるものであるという提起になりはしまいか。詩とは起源への運動なのである。

しかしながらパスのシネクドキ変換にはもうひとつの機能があった。シュルレアリスムとナショナリズム、ヨーロッパ的「前衛」性と対ヨーロッパの関係におけるメキシコの他者性が両立するという特殊な条件下では、パスにとってナショナリズムを主題化する自分の戦略にこのシネクドキが援用されるものともなる。たとえばメキシコ人のアイデンティティーを主題とした主著『孤独の迷宮』<sup>20</sup>において探求されるのはあらゆる言葉の起点ではなく、メキシコ人という国籍をもった人間たちの言葉の起点なのである。文学におけるナショナリズムというものを〈主題化されたメキシコあるいはメキシコ人〉と読み換えることが許されるならば、パスにとってメキシコ・メキシコ人はヨーロッパ・ヨーロッパ人とともに世界というモザイクのなかの一断片として詩学において主題化される。その一方、シュルレアリスムはパスにとってシネクドキを方法論とする起点の探求という詩学を可能にしたのもである。両者は対立しているようではいながら、決して相互に排他的ではない。それどころか、ひとつの目的に向かって協同作業へと動員されてさえている。瀧口との比較において重要なのは、次のカルペンティエールの例でさらに明らかになるように、ナショナリズムというものが脱植民地化の機能を果たす、さらにラテンアメリカ的の主題であるということだ。

#### 4. カルペンティエール1930年代

「『ナショナリスト』であらねばならなかったのだし、そして同時に『前衛（アヴァンギャルド）』でもあろうと努めねばならなかった」<sup>21</sup>。初長編小説『エクエ・ヤンバ・オー』を1977年、44年ぶりに再刊するにあたってアレッホ・カルペンティエールは自分が執筆時に抱えていた課題をこのように要約している。1927年政治犯として投獄されている最中に書かれ、翌年ロベール・デスノスの助力でパリへと事実上亡命して6年後、33年にマドリッドで出版されることになる小説である。デスノスとの関係ゆえにカ

ルペンティエールの履歴にはシュルレアリスムが重要な構成要素として登場する。本節冒頭の設問はナショナリズムと「前衛」という二つの命題の対立、すなわちあくまでもキューバ独自の小説であると同時にヨーロッパ芸術と質において相似であるものとは何かという問いかけとも言い換えられるだろう。1902年にスペインからの独立を達成してからもキューバは事実上アメリカ合衆国の「保護国」という状態にあり、文学はじめ芸術の主題としてのナショナリズムには特権的な地位が与えられていた。脱植民地化の過程という観点からは、キューバのみならずラテンアメリカ・カリブ海諸国においてナショナリズムという主題が「前衛」芸術との関係において主題化されることの多さは（ホルヘ・ルイス・ボルヘスはじめ少なからぬ例外はあるものの）特筆に値するだろう。本節冒頭の問いに対しては「過不足の均衡をとり（若き日のわたしのハムレットめいた独白の結論としては）対立物を和解させるためには混血物としての作品を生み出さざるを得なかった」<sup>22</sup>とカルペンティエールは44年後に解答することになった。この小説の詳細な分析までここで立ち入ることは本稿の目的を超えるが、大雑把に要約するならば、こうして出来上がった小説をカルペンティエール自身は次のように描写している。「時代性、紋切型の宣言群のなかで肯定された方向性、革新性にうかされた熱病（〔中略〕）そんなものから由来する変形を強いられ、それらに合致する言語的生態系にあわせることを強要され、異常に多い隠喩と機械的な直喩とがそれらから発し、未来派の審美意識（〔中略〕）のリズムに合わせた言語がそこから生まれて、ひとつの新しい修辞法を最終的に形作りつつあったのである」<sup>23</sup>。実際さまざまな「前衛」的手法と民族誌とが文体の水準で交錯する、そんな習作のパッチワークのようなテキストとなっている。

20世紀初頭のラテンアメリカ小説は「フランス自然主義やスペインのペレス＝ガルドス風リアリズムの大家作家たちの模倣だった。まず風景、雰囲気を変えて、登場人物たちを新大陸のなかへと持ち込み、服を着せ替え、語彙を大陸風に染め上げたのだけれども、表現の手続きは不変だった」とカルペンティエールは慨嘆してもいる<sup>24</sup>。そんな中（カルペンティエールの要約に従えば）ナショナリストでありヴァナキュラーな主題を用いながら、しかし新しい主張を備えた小説が1920年代に書かれ始める。その変化の兆候は形式にあった。その「目に見えぬ新しい修辞法がどこにあるのか」こそが自分の課題だったとカルペンティエールは述べている<sup>25</sup>。

カルペンティエールによれば、方法としてのヨーロッパ芸術と主題としてのキューバ（あるいはラテンアメリカ・カリブ海世界）には折衷以上の解決策がないほどの対立があった。『エクエ・ヤンバ・オー』においてカルペンティエールが発見したのも、ヨーロッパとキューバの関係が「前衛」という理念においてはシネクドキ的でありながらナショナリストの主題という内容においてメトニミー的になる、そんな＜質において相似であると同時に相互に相違するものでもある＞パラドクスだったのだ。そして1928年か

ら<sup>39</sup>年までのヨーロッパ滞在からキューバに戻ると、全く新しい設問に取りかかることになる。おそらくホセ・オルテガ＝イ＝ガセットの雑誌『レピスタ・デ・オクシデンテ』を經由してオスヴァルト・シュベングレー『西欧の没落』を知ったカルペンティエールは、ヨーロッパを終末に到着しつつある閉域と見なす一方、キューバさらにカリブ海、そしてラテンアメリカを新たな起点として設定するようになる<sup>40</sup>。そうしてパスのように内部（キューバ）と外部（ヨーロッパ）を部分否定によってゆるやかに両立させることをめざす戦略ではなく、カリブ海を主題とする文学テキストのためには、カリブ海的方法と形式が探求されるべきだという戦略を選ぶ。その主張は、自らが外部世界の主要な構成要素でありつつもヨーロッパに対してはあくまでも他者であるというはっきりとメトニミー的なものとなる。やがて書かれるのが1949年出版の『この世の王国』<sup>41</sup>であり、その主題においてはヨーロッパに対する他者としてのハイチ独立運動というメトニミーを設定しながら、文体においてはカリブ海の自律的脱植民地化過程と、形式においてシネクドキ的關係をもちうるような新しい修辞法、とりわけ説話における時間理念を命題化するような文体がそこでは模索されることになるだろう。『この世の王国』でカルペンティエールが解決策として選択したのは夢や無意識とシネクドキ的連関をもつようなテキストではなく、カリブ海世界がヨーロッパとの関係において背負われている歴史性に由来する現実そのものに対して、質において有機的連関、すなわちシネクドキ的連関をもつ修辞法だった。テキストそのものはメトニミーとしてヨーロッパから自立する一方、その閉域内部においては形式と内容の間にシネクドキ的關係があると主張されるようになるのである。こうしてブルトンのシュルレアリスムが30年代後半に提起しえたような普遍主義的な「前衛」の世界（たとえば「革命芸術」）とは一線を画すことになる。パス同様カルペンティエールもシュルリアリストを自称しなかったのは、理由は異なるがしたがって当然なのである。

## 5. 瀧口修造にとっての「外部」

瀧口修造における内部と外部という本稿の出発点に戻ろう。ヨーロッパの「前衛」芸術と日本のそれとの関係において、<質において相似であると同時に相互に相違するものでもある>という、パスやカルペンティエールの直面したパラドクスが瀧口によってあからさまに定式化された形跡はない。ナショナリズムかコスモポリタニズムかという設問が瀧口にとっての重要な課題であったようには見えないのである。その理由を考察しながら、瀧口における内部と外部という命題をもう一度提起し直してみたい。

メキシコでのブルトンが、ディエゴ・リベラとともに（そしてトロツキーとともに）「国家の芸術家抑圧政策、とくにスターリンの政策に対する痛烈な抗議書を公表したと伝えられる」と瀧口修造は1939年に書いた。そのブルトンの政治性に思い巡らせながら、「簡単にトロツキストという名称を冠

せられるかも知れない。しかしこれは彼らシュルレアリストにとってあまりにも穿ちすぎた政治観ではないだろうか」と続けている<sup>28</sup>。ブルトン（あるいはトロツキー）が提起するように思われた政治的な普遍主義が瀧口の選択肢ではなかったことだけははっきりとしている。

ナショナリズムやコスモポリタニズムそのものについて瀧口修造が明確な意見を述べている文章は決して多くないが、その数少ないひとつが「前衛芸術の諸問題」と題された1938年の小論である。

近代絵画のほとんどが一応ヨーロッパから移入されたように、今日の若い作家の前衛絵画も、その大部分の機縁をフランスその他ヨーロッパの前衛芸術から受けいれているのは事実である。しかし、われわれはけっして萎縮してはならないのである。今後の日本の運命は、国内的な問題だけで立ちゆかないように、われわれを支配する芸術もまた鎖国的なものであってはならない。民族人としてと同時に、世界人として（単なるコスモポリタンとしてでなく）立ちえて初めて今後の日本の芸術家といえるであろう<sup>29</sup>。（傍点引用者）

瀧口にとって時間空間（あるいは個人）ごとに超現実というものが異なりえた<sup>30</sup>のであってみれば、「ぼくは日本における超現実主義が必ずしもフランスのそれと同じ形態をとるべきだと考えていない」<sup>31</sup>とすでに三年前に喝破しているのも当然だった。そうだとすれば「単なるコスモポリタン」であることはシュルレアリズムはじめヨーロッパの「前衛」の素朴な模倣を指しているということになるかもしれない。その仮定のもとに「世界人」という概念の内容を本稿の論旨に即して推測し、三つの可能な選択肢を考察してみよう。

第一に（パスにおけるように）ナショナリズムとコスモポリタニズム（メトニミーとシネクドキ）から相互排除性を取り去って、部分否定に基づいて両立させるという選択肢。しかしながら瀧口修造が日本のナショナリズムを正面切って思考の中心に据えた形跡が少なくとも著作のなかに目立って存在しない以上、おそらくこの選択肢では「世界人」が説明されないはずだ。またヨーロッパとの関係においてラテンアメリカ・カリブ海世界とは異なる日本の歴史性ゆえに、脱植民地化の要請によって主題化されるナショナリズムと近代日本のナショナリズムは異なるものでもあったはずだ。また瀧口自身1949年版『近代芸術』「再版の序」で「本書中の多くのエッセイは、当時日本に急速に迫っていたファシズム[ママ]的統制に対して、これら自由芸術擁護のほとんど最後の役割の一端をつとめたものではなかったかと思う」<sup>32</sup>と述懐している通り、少なくとも戦前戦中の日本においてナショナリズムはとりわけ1930年代後半以降「前衛」に対する弾圧者の目指すゴールと重なりつつあったことも指摘出来るだろう。

第二に（カルペンティエールにおけるように）外部としてのヨーロッパを否

定し、内部において形式と内容とが質において連関をもちうるような新しい時空間を創造するという選択肢。瀧口修造は終焉を迎えたヨーロッパの否定として、日本(=内部)を特権化するのではなく、どちらかと言えば曖昧な符号によって両者を連結させていた。瀧口修造にとって方法としてのシュルレアリスムが首尾一貫したものであり、ヨーロッパか非ヨーロッパかという命題がとりたてて中心化されることもないのであってみれば、ヨーロッパに対する判断が前提条件となるカルペンティエールの選択肢は該当しない。したがって瀧口修造による「世界人」の概念はパス、カルペンティエールとは異なる第三の選択肢だということになる。自己を取り囲む「外部」というものを認識するにあたってメトニミー的構成要素としてのナショナリズムによるのではなく、シネクドキ的素朴なコスモポリタニズムによるのではない第三の立場とは、果たしてどのようなものなのだろうか。

まず、瀧口にとって内部というものを構成するのが、ナショナリズムかコスモポリタニズムか、あるいはメトニミーかシネクドキか、という設問ではなく、ナショナリズムでもなくコスモポリタニズムでもない何かである、という点は少なくとも間違いなからう。パスやカルペンティエールとは対照的なこの特性を理解するには、『近代芸術』所収「絵画についての感想」<sup>33</sup>という小品が思考のための鍵を提供してくれるかもしれない。日本の民族誌とまでゆかなくともヴァナキュラーな主題を瀧口が取り上げた文章は先述のように決して多くないため、『近代芸術』末尾にあたる第三部が「日本の伝統的な生活様式」「俳諧」「さび」「あわれ」「いき」「日本の怨霊」<sup>34</sup>といった動機の連結する文章で構成されていることは注目に値するかもしれない。その第三部冒頭に当たるのが先ほど言及した「絵画についての感想」である。この文章において、近代日本における洋画というものが形式の受容のみで内容を伴わないものだと瀧口は嘆く「対象がきわめて微細な部分的世界に極限されて、その表現のなかでの美的な要素の追求が作家によって行われるのである。対象の特質は次第に失われて、マチエールとか色彩の趣味とかが尊ばれる」(傍点原文)<sup>35</sup>。ひとり「前衛」に限らずヨーロッパの方法が導入されることによって、形式(「マチエールとか色彩の趣味」)においてはヨーロッパと日本がシネクドキ的な質による結びつきをもつ一方、その内容(「対象の特質」)が形式とは質的連関をもたないため結局「偏狭な」教条主義(「アカデミズム」)へ頹落してしまう<sup>36</sup>と瀧口は述べている。また1939年「影響について」と題された文章では「日本の画壇については、キュビズムの造形的な思考がほとんど本質的な影響を与えるに至らなかったということは注意すべきことだ」と書いてもいた<sup>37</sup>。この瀧口は少なくとも日本という内部において形式と内容(それらは必ずしも「超現実主義」や「日本の民族的な美」<sup>38</sup>と呼ばれなくても良いのかもしれない)が質において一致することを求めている。この点においてカルペンティエールと同じ主張のようにも見えるが、しかし瀧口はカルペンティエールのようにヨーロッパの終焉を戦略的に宣告したりはしない。

瀧口修造個人が構築する空間を考えてみれば、形式と内容の質における(=シネドキとしての)一致は、物質性の概念を鍵にしてより明快に示されているとも言えるだろう。物質がその物質性を顕現させてそれまでの現実とは異なる物質そのものとしての「超現実」的な相貌を見せ始める瞬間を思い描いてほしい。「狂花とオブジェ」と題された『近代芸術』最終節においては、「自然に即してと言われる場合も、それが多少とも美的凝結の作用を施された場合、自然はオブジェの範疇に入ってくる」<sup>39</sup>と述べられている。「自然」は世界にとって質において相似するシネドキである一方で、物質性の特権的顕在化によって異化されたオブジェともなっている以上、主要な構成部品でありながらもはや世界の縮小・拡大物ではないメトニミーとも同時になりうる。シュルレアリスト瀧口にとって、世界のシネドキとしての「自然」は同時に世界のメトニミーとしての「自然」でもあるということだ。

「前衛」とは先導者としての運動を指すと冒頭述べておいた。たえず先導者としての位置を確保するには、時として同時代の世界との相似性を喪失することも必要になるだろう。すなわち自分が生きる「世界」のシネドキではなくなってメトニミーとなること、いわば隠喩としての「オブジェ」へと自らが変換されることを恐れないということでもある。ナショナリズムでもなくコスモポリタニズムでもない第三の立場、「単なるコスモポリタン」ではない「世界人」とは、「世界」のシネドキでありたいという欲望にあらがいながらそのメトニミーたることに怖じ気づかないことを言うのではないだろうか。

## 註

1 「いはゆる前衛という言葉は要するに進歩的な創造的な[ママ]芸術の総称にすぎないのですが、響きからして可なり尖鋭な感じを持つし、殊に是までの政治的芸術にもさういふ言葉が使はれた関係上、今日の時勢では曲解され勝ちで、時勢や国情に適合しない意識を持った連中だという風にちよつと考へられる、私共もさういふ経験があるので非常に注意して居る次第なのです。」「前衛写真座談会」、『コレクション瀧口修造 12 戦前・戦中篇Ⅱ 1937-1938』みすず書房、1993年、638頁。

2 同書、641頁。

3 セルフレファンレンス、ヘテロレファレンスはそれぞれ自分で自分自身につけた名称、他者によってつけられた名称程度の意味だが、その生産過程には複雑なものを単純化するという作業が含まれている。たとえばジャーナリズムがある種の芸術活動に対して、アヴァンギャルドという軍事・政治関連の呼称によって単純化して理解しようとする場合などが、典型的なヘテロレファンレンス生産の例と言える。さらなる詳細はNiklas Luhmann. *The Autopoiesis of Social Systems, Essays on Self-Reference*. New York and Oxford: Columbia University Press, 1990, 4頁を参照。

- 4 ミシェル・フーコー『言葉と物 人文科学の考古学』渡辺一民・佐々木明訳、新潮社、1974年、75頁他。
- 5 千葉宣一「前衛芸術との遭遇」、市古貞次編『増訂版日本文学全史6 現代』學燈社、1990年、30頁。
- 6 瀧口修造はメキシコ美術について少なくともふたつのテキストを残している。「メキシコ美術展」(1955、『コレクション瀧口修造 別巻』みすず書房、1998年、134頁)、「メキシコ美術の示唆するもの」(1955、『コレクション瀧口修造 8 今日のと造形』みすず書房、1991年、296-298頁)、いずれも1955年東京国立博物館における「メキシコ美術展」評で、それまで未知だった新しい造形作品との出会いと期待が率直に述べられている。
- 7 四つの主文彩、さらにシネウドキとメトニミーの機能についての以下の議論は Hayden White. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1973 とりわけその1-43頁 (Introduction) に多くを負っている。「提喩」「喚喩」のいずれもが訳語として本来の意味を字義通り漢語で表わしているとは言いがたいため原語を片仮名表記してある。
- 8 ジェイソン・ウィルソン「オクタピオ・パスとシュルレアリスム 姿勢と行動」鼓直訳、『ユリイカ臨時増刊シュルレアリスム』、1976年、258頁。
- 9 アンドレ・ブルトン「独立革命芸術のために」粟津則雄訳、『アンドレ・ブルトン集成第7巻』人文書院、1971年、53-63頁。瀧口修造自身もブルトンのメキシコ訪問について1939年に言及している(「前衛美術と文化的課題」、『シュルレアリスムのために』所収、せりか書房、第4版、1974年、244頁)。
- 10 Anonymous. *Biographie, Manuel Alvarez Bravo 303 Photographies 1920-1986*. Paris: Mus e d Art Moderne de la Ville de Paris, 1986 (頁番号なし) およびアンドレ・ブルトン「メキシコの思い出」前掲『アンドレ・ブルトン集成第7巻』、46-47頁。
- 11 ウィルソン前掲書、258-260頁参照。
- 12 Mar a del Carmen Ramirez. *Nationalism and the Avant-Garde: Ideological Equilibrium of Mexican Muralism 1920-1940, Images of Mexico: The Contribution of Mexico to 20th Century Art*. Erika Billeter ed. Dallas: Dallas Museum of Art, 1987, 106頁。
- 13 8参照。
- 14 Andr Breton. *Surrealism and Painting*. Boston: MFA Publications, 2002, 141-143頁。
- 15 アントナン・アルトー『革命のメッセージ』高橋純・坂原真理訳、白水社、1996年、181-199頁。
- 16 ウィルソン前掲書、260-1頁。
- 17 11参照。
- 18 オクタピオ・パス「アンドレ・ブルトンあるいは起点の探求」野谷文昭訳、『ユリイカ五月臨時増刊 ダダ・シュルレアリスム』1981年、326頁(原著

Andr Breton o la b squeda del comienzo, Corriente alterna. Mexico: Siglo Veintiuno editores, 1967 )

19 詩人という英雄を通じて達成されるこの新しい宇宙秩序を批判することは無論可能だが、本稿ではパスにおいて詩・芸術が起源の世界とシネクドキによって連結されることを確認するにとどめよう。

20 『孤独の迷宮 メキシコの文化と歴史』高山智博・熊谷明子訳、法政大学出版社、1982年(原著1950年)

21 Alejo Carpentier. Ecue-yamba-、1977年再版時の序文(“Pr logo”) 拙訳。Obras completas de Alejo Carpentier vol. I. M xico: Siglo Veintiuno Editores, 1983, 26頁。邦訳は平田渡訳、関西大学出版部、2002年。

22 21 参照。

23 同書、25頁。

24 23 参照。

25 同上。

26 Roberto Gonz lez Echeverr a. Alejo Carpentier--The Pilgrim at Home. Ithaca and London: Cornell University Press, 1977, 52-57頁。

27 同書日本語版は神代修訳、創土社、1974年。

28 9 参照。

29 『シュルレアリスムのために』所収、342頁。

30 「前衛芸術の諸問題」、同書345頁。

31 「超現実主義絵画の方向について」(1935年)、『シュルレアリスムのために』所収、220頁。

32 瀧口修造『近代芸術』、美術出版社、1962年、14頁。

33 同書、195-201頁。

34 同書、198、204、207、217頁を参照。

35 同書、199頁。

36 同上。

37 『シュルレアリスムのために』所収、254頁。

38 「前衛芸術の諸問題」、同書、342頁。

39 「狂花とオブジェ」、『近代美術』所収、218-219頁。

(いしい) やすし・慶應義塾大学経済学部助教授 / 比較文学、ラテンアメリカ文学)